گدار

کتابی که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی کتاب‌های قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است.

"باشگاه ادبیات" در نهمین سال فعالیتش بیش از هر زمان دیگر به همیاری شما نیاز دارد. چون "باشگاه ادبیات" از هیچ درآمد خصوصی یا دولتی برخوردار نیست و برای نیل به اهداف خود صرفاً به امکانات مادی و فعالیت داوطلبانه موسس و مدیر آن وابسته است. گسترش فعالیت‌های "باشگاه ادبیات" و ارتقاء سطح کیفی آن و در عین حال حفظ اصل رایگان بودن کامل تمام کتب و نشریاتی که در این کتابخانه مجازی بازنشر می شوند، نیازمند کمک‌های شما است. از این رو اهدای حتی یک کتاب یا مبلغی اندک می‌تواند نقشی بزرگ در بقا و غنی‌تر شدن این کتابخانه مجازی ایفا کند. عزیزانی که در خارج از ایران به سر می‌برند، می‌توانند کمک‌های خود را با استفاده از نشانی ایمیل –amir.ezati@gmail.com– به حساب پی پال ما واریز کنند.

دوستان داخل کشور برای دریافت شماره کارت لطفاً با من تماس بگیرند.

افرادی هم که مایل به اهدای کتاب یا نشریه هستند، خواهشمندم برای هماهنگی با من مکاتبه کنند.

فراموش نکنید که کمک هموندان و علاقمندان به فرهنگ و هنر برای ادامهٔ حیات "باشگاه ادبیات" ضرورتی حیاتی دارد.

در صورت تمایل به بازپخش این کتاب، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
به زودی:
http://bashgaheadabiyat.com/

گدار

«Godard»
نوشته‌ی Richard Roud؛ چاپ دوم، ۱۹۷۰
(در رشته کتابهای Cinema One ، شماره‌ی ۱)
از انتشارات
Thames and Hudson

تهران، ۱۳۵۲
سازمان چاپ و پخش پنجاه و یك
کریمخان زند، چهارراه ویلا

همه‌ی حقوق محفوظ است
برای «پنجاه و یك»

چاپ و صحافی: شرکت افست (سهامی خاص)
چاپخانه‌ی بیست‌و پنجم شهریور

گدار

نوشته‌ی ریچارد راود

به ترجمه‌ی حسام اشرفی

گدار

مقدمه / ۹
۱ــ بیگانه/ ۱۶
۲ــ سیاست/ ۲۹
۳ــ روایتگری/ ۳۷
۴ــ واقعیت و انتزاع/ ۵۹
۵ــ فرانسه، به‌سبك امریکایی/ ۸۱
۶ــ «چینی» و بعد: جاده‌ی دمشق/ ۱۰۶
افزوده: کوتاه‌ها و طرح واره‌ها/ ۱۲۶
فیلمشناسی/ ۱۴۲

جداگانه

۱ــ گدار، تا شصت و هشت
الف ــ از ژان کوله (۱۹۶۳)/ ۱۸۲
ب ــ از ژان کوله (۱۹۶۸)/ ۲۱۴

۲ــ سوی یك سبك دور بین نا ــ بورژوا/ ۲۱۹
۳ــ گدار، از هفتاد و دو
الف ــ «همه چیز رو به‌راهه»/ ۲۳۷
ب ــ «نامه به جین»/ ۲۵۱
یادداشتها/ ۲۵۶
چند واژه/ ۲۶۰

مقدمه

ژان‌ـ لوك‌گدار، از مـیان همه‌ی کارگردانان هـمروزگار، بحث انگیزترین است. برای بسیاری، مهمترین فیلمساز نسلش است؛ برای دیگران اگر بدترین نباشد، تحمل‌ناپذیرترین است. با این وجود، همچنان‌که اغلب برای چهره‌های بحث‌انگیز پیش می‌آید، اورا به دلیلهایی کاملا یکسان تحسین میکنند و منفور میدارند. بنابراین هرچه مهمتر مینماید که کتابی درباره‌ی کار او اساساً درپی‌ی توصیف و تحلیل باشد، تا در پی‌ی ستایش یـا انتقاد. نمیتوان به متقاعد کردن عیبجویانش امیدوار بود؛ بـرعکس، کتابی که میکوشد هدفها و روشهای گدار را توضیح دهد ممکن است تنها اعتراضهای آنان را تأیید کند: آنها دقیقتر خواهنـد آموخت به چه اعتراض دارند. اهمیتی ندارد؛ روی سخن این‌کتاب با دیگران است‌که، مانند خودمن، معتقدند گدار نه‌تنهابزرگترین کارگردانی‌ست که امروزه در سینما کار میکنـد (احتمـالا بـه استثنای الن‌رنه[1])، بلکه یکی از مهمترین هنرمندهای زمان ما نیز هست.

هرکه به فیلمهای گدار زیاد انـدیشیده متوجـه بسیاری‌ی عنصرهای متضاد آنها، تناقض‌نماییها و تناوبهای یکباره‌شان‌شده است. او نوشته: «موضوع «یك زن یك زن است» شخصیتی‌ست که موفق میشود موقعیتی خاص را حل کند، اما من این موضوع

---

۱) Alain Resnais

را درچارچوب یك موزیکال نو واقعیگرایانه* بـه‌تصور درآوردم: تضادی مطلق، اما دقیقاً برای همین است که خواستم فیلـم را بسازم.» ژان‌کوله(۱)، که نخستین کتاب دربارهٔ گدار را نوشته، عملا نتیجه گرفت که کلید کار او درست در بازیِ دیالکتیکی بین فیلم مستند و روایتی قرار دارد. همچنان‌که خود گدار نـوشته: «زیبایی و حقیقت دوقطب دارند: مستند و داستان. میشود از هر کدام آغاز کرد. آغازگاه من مستند است که میکوشم به آن حقیقت داستان بدهم. از این‌روست که همیشه با بازیگران حرفه‌یی کار کرده‌ام.» گدار، در یکی ازنخستین مقاله‌هایی‌که نوشته (۱۹۵۰)، از یك فیلم روسی ستایش کرده چون «پیوسته میان دوقطب‌نوسان داشت، به پیش وپس تاب خوردن تندش از مطلقها تـا کنش.» پس گدار همیشه بسیار به گرایش خود سوی تنـاوب آگاه بـوده است، اما برعکس کوله، به گمان من «بازیِ میـان مستنـد و داستان» تنها یکی از بسیار عنصرهای دیالکتیك است که فیلم‌های او را مشخص میکنند.

اما، بگذارید برای یك لحظه، برتمامیِ دریافت دیالکتیك تأمل کنیم، زیرا این دریافتی‌ست که هم در مرکز کار گدار قرار دارد و هم ممکن است، مگر به تعریف مارکسگرایانه‌اش، بـرای خواننده‌ی انگلو ـ ساکسن عموماً ناآشنا باشد. دراینجا، همچنین، باید توجه کرد که کارگردانان فیلم ـ ونویسنده‌ها، و نقاشهای ـ فرانسوی همیشه بیشتر درگیر زیبایی‌شناسی و مسأله‌های فلسفی به‌طور کلی بوده‌اند تا انگلوـساکسن‌های بیشتر تجربی. این به هیچ روی ارزش گذاشتن نیست، به سادگی بیان گرایشی عامست که گدار از آن مستثنی نیست. درواقع، میتوان در مقام ایـن ادعا برای گدار برآمد که اندیشه‌های هگلی به شدت براو نفوذ داشته

---

* با این ستاره، هرکجا بیاید، نگاهی بیاندازید به بخش «چند واژه» در آخرکتاب.

است. اما، درست همچنان‌که ویکو[۲] برای جیمزجویس فیلسوفی نبود که به او «معتقد» باشد، بلکه بیشتر نویسنده‌یی بود که تخیلش را برمیانگیخت، که افقهای نویی میگشود، همان‌گونه هم گدار «هگلی‌ی‌کامل» نیست، بلکه بیشتر هنرمندی‌ست که‌دریافتهای هگلی، مستقیم یا نامستقیم، براو تأثیر کرده‌اند.

تا اندازه‌یی نامستقیم: او، به عنوان فرزند زمانه‌ی خویش‌ـ زاده‌ی ۱۹۳۰، آموخته‌ی سوربن در آخرهای دهه‌ی ۱۹۴۰ ـ نمی توانست از جریانهای فلسفی‌ی این دوره تأثیر نگیرد، به ویژه با توجه به علاقه‌مندی‌ی سنتی‌ی بسیار زیادتری که فرانسوی‌ها همیشه به مسأله‌های فلسفی نشان داده‌اند. و آخرین سالهای‌دهه‌ی ۱۹۴۰ در پاریس، البته، اوج هستیگرایی*، اوج سارترو مرلو ـ پونتی[۳] بود، که هردوشان را فلسفه‌ی هگلی شکل داده بود. تازگیها نشانه‌یی از تازه شدن علاقه به هگل در انگلستان وامریکا هردو پدیدار شده است («بخشی به علت تأثیر سارتر و مارکس برفلسفه‌ی انگلستان و امریکا و بخشی به علت نابودی‌ی‌جزمهای سنتی‌ی تجربه‌گرایانه به دست ویتگن‌شتاین[۴]»، به گفته‌ی مارتین میلیگان[۵] در بررسی‌ی تازه‌یی از یك چاپ تازه‌ی هگل). درفرانسه او را هرگز فراموش نکرده‌اند، و هستیگرایی مانند مرلوـپونتی آن اندازه دور رفت که اعلام کرد هگل «از سده‌ی نوزدهم به‌این‌سو سرچشمه‌ی تمام چیزهای بزرگ در فلسفه بوده است.» و دریکی از نخستین فیلمهای‌کوتاه‌گدار، «اسم همه‌ی پسرها پاتریك‌است»، یکی از دختران، دانشجویی در سوربن، نشان داده میشود که به گونه‌یی کاملا طبیعی یك‌نسخه‌ی جلد شمیز «زیبایی‌شناسی»ی‌هگل را به سینه فشرده است. (همین کتاب، ضمناً، در «یك زن یك زن است»از نو پدیدار میشود.)

---

۲) Vico
۳) Merleau-Ponty
۴) Wittgenstein
۵) Martin Milligan

پس این ارتباط میان هگل و گـدار چیست؟ از مهمتریـن دریافتهای هگل یکی این بود که تضادها سرچشمه‌ی همه‌ی حرکتها و در واقع سرچشمه‌ی همه‌ی زندگی هستند. هگل میگوید: «همه‌ی چیزها در خودشان متضادند، و این اصل است که، بیشتر از هـر اصل دیگر، حقیقت و نفس ماهیت چیزها را بیان میکند.» اگـر فکری متضاد خود را به‌یاد آورد، این باید به‌آن معنا باشد که هر دریافت، تنها انتزاعی یك‌ـسویه است. بنابراین یك فکر را تنها میتوان با متضادش کامل کرد. از این‌روست که گدار جایی‌گفته: «حقیقت در همه‌ی چیزهاست، حتی، تا اندازه‌یی، در خطا»، و از این‌روست که بریس‌پارن ـ در«گذران زنددگی»ـ حتی پیشتر میرود و میگوید: «خطا برای حقیقت ضروری‌ست.»

گدار گفته است «من به دیالکتیك معتقدم»؛ و چنـدین علت وجود دارد که چرا باید این اصل، این روش اندیشه، او را سوی خود بکشد. البته، این طرز فکر، همچنان که گفتم، در فضا بود. و میتوان افزود که فیلسوفی مانند مرلو ـپونتی میاندیشید کـه فلسفه‌ی هستیگرا و سینما هردو در شیوه‌یی از هستی شریکند، در دیدی از جهان که از آن نسلی بود که سینما و هستیگرایی هردو را درست پس از جنگ دوم جهانی کشف کرد. بستگی‌ی دیگر بین سینما و هستیگرایی این است‌که هردو به‌کنشها، به رفتارانسانها بیشتر علاقه دارند تا به اندیشه‌هایشان.

اما البته سینما خود همیشه در نفس ماهیتش متناقض‌نماترین و تضادآمیزترین همه‌ی هنرها بوده است. سینما هنری تـوأمـاً روایتگر و بصری‌ست، و از همان آغاز فیلمسازانی بوده‌اند که‌به داستانگویی علاقه داشتند، و فیلمسازان دیگری که بیشتر سرگرم زیبایی‌ی بصری و صوری بودند.

تناقضی دیگر و حتی اساسی‌تر در هنر سینما هست. دوربین

فیلمبرداری به مانند وسیله‌یی برای بازسازی‌ی ماشینی و دقیق واقعیت اختراع شد. برادران لومی‌یر[۶]، مثلا، آن‌را برای این، و تنها همین، به کار بردند ــ یا دست‌کم این چیزی‌ست که فکر میکردند دارند میکنند. اما، درست به همین اندازه، دوربین برای هدفی کاملا متفاوت به‌کار گرفته شده: ملی‌یس[۷] سعی نکردواقعیت را از نو بسازد، اغلب کوشید خیال را باز بیافریند. بیشتر فیلمهای داستانی‌را باقراردادن کسانی جلوی‌یك وسیله‌ی‌ماشینی‌ی بازسازی‌ــ دوربین‌ــ میسازند، که لباسهایی نمایشی تنشان شده، آرایش شده‌اند، و تعلیم دیده‌اند تا وانمود کنند چیزی هستند متفاوت از آنچه واقعاً هستند.(ماشامریل نقل میکندکه در «یك زن شوهردار» گدار از این تناقض بسیار آگاه بود، و در بعضی صحنه‌ها گفته‌هایش را مینوشت؛ در صحنه‌های دیگر او موظف‌بود بدیهه‌گویی کند؛ و همچنان در صحنه‌های دیگر گدار یك‌میکروفن ریز به‌کار میبرد، که ماشامریل پشت گوشش میگذارد، تا گدار پرسشهایی کند که پاسخهایی را از سوی او برانگیزد. وخودگدار هم نقل کرده است که اگرچه در فیلمهای اولیه آناکارینا تقریباً تمام گفته‌هایش را بدیهه‌گویی میکرد، در بعدیها یاد گرفت‌چگونه وانمود کند دارد بدیهه‌گویی میکند.)

بنابراین میشود گفت که تمامی‌ی هنر سینما برسه قطب، سه تضاد، سه‌تناقض تکیه دارد: بصری برضد روایتگری، داستانی برضد مستند، و شاید مهمتر از همه، واقعیت برضد انتزاع. گدار، البته، نخستین کارگردانی نیست که از این سه‌تضاد آگاه بوده است. کارگردانی مانند فوییاد[۸]، آگاهانه یا ناآگاهانه، بیشتر قدرت فیلمهای داستانی‌اش را که به‌گونه‌ی نمایشهای احساساتی بودند از فیلمبرداری‌ی بی‌پرده‌ی واقعیت میگرفت. و کارگردانی

---

۶) Lumière
۷) Méliès
۸) Feuillade

مانند فن‌سترنبرگ[۹] قطعاً از خواستهای انتزاع آگاه بود: بیشتر فیلمهای او اگر تا حد اهمیت روایتی یا ارزش مستند بودنشان پایین آورده شوند، دیگر وجود نخواهند داشت.

اما چنین مینماید که گدار در برابر این تضادها از همه‌ی کارگردانان حساستر است؛ در واقع، گمان میکنم او خود خواسته فیلمهایش را برآنها بنا کند. او، مانند هگل، به‌این نتیجه رسیده که حقیقت و زیبایی، نه‌در هیچ یك از دوراه، نه‌حتی در ترکیب هردو، بلکه در بهره‌گیری‌ی آگاهانه‌یی از این تضادهای ظاهری قرار دارند. آو نوشته است: «دوربین تنها دستگاهی برای باز سازی نیست؛ سینما هنری نیست‌که زندگی را به‌فیلم در می‌آورد: سینما چیزی‌ست میان هنر و زندگی. برعکس نقاشی و ادبیات، سینما هم به‌زندگی میدهد و هم از آن میگیرد، و من میکوشم این دریافت را در فیلمهایم نمایشگر کنم. ادبیات و نقاشی هردو از همان آغاز به‌عنوان هنر وجود دارند؛ سینما این‌گونه نیست.»

در فیلمهای گدار قطبهای بسیاری‌هست ــ تناوبش‌میان‌دیدی شاعرانه از زندگی و دیدی طبیعیگرایانه*، میان انگیزش روانشناسانه و تصادف محض، میان استفاده از ستاره‌ها و غیر ستاره‌ها ــ اما سه‌تا هستند که از نگاه من اصلی‌اند. نخست، در کار او میان مشغولیتهای شخصی و اجتماعی تباین هست. این، شاید، بیشتر مسأله‌یی مربوط به‌محتوا باشد تا شکل، اما تمایز میان این دو در مورد گدار واقعاً ارزشمند نیست. او گفته است «برای من سبك تنها بیرون محتوا، ومحتوا درون سبك است، مانند بیرون و درون بدن انسان ــ هردو باهمند، نمیشودجداشان کرد.» با این همه،این‌درست است‌که گدار در مفاهیم قراردادی‌ی محتوا کاملا تجدیدنظر کرده. گاه به‌گاه شکل خود میتواند محتوای

---

۹) von Sternberg

یك‌فیلم‌باشد، یا محتوا میتواند شکل باشد ــ دست‌کم یك موضوع را برای امکانهای صوریش برمیگزینند. بیشتر هنر قرن بیستم از محتوا روگردانده است. نیلوفرهای آبی‌ی مونه[10] موضوع واقعی‌ی «نیلوفرها»[11]ی او نیستند: احتمالا برای این خواست آنها را نقاشی کند که تجربه‌هایی در رنگ و طرح را ممکن میکردند. گدار، در سوی دیگر، محتوا را، در حد محتوا، نه رد میکند و نه با آغوش باز میپذیرد؛ او توانسته است محتوا و شکل را در نوع تعادلی همیشگی نگهدارد. هیچ یك دیگری را «بیان» نمیکند؛ هرکدام، به‌اصطلاح، خود را بیان میکند. و این، به‌عقیده‌ی من، از آنجاست که او، برعکس کارگردانان دیگر، سرشت متناقض‌نمای زیبایی شناسی‌ی فیلم را تشخیص داده است.

همچنین تاب‌خوردنی پیوسته در کار گدار میان نیازهای روایت و گفتار هست: داستان برضد مقاله. گدار حتی در نفس فکر روایتگری هم انقلابی کرده است. در نتیجه، همچنین تباینی پیوسته میان حرکت و سکون وجود دارد: تعادلی پیوسته متغیر میان استفاده‌ی او از برداشت*های کوتاه و بلند، و ترکیب این برداشت‌ها به‌صورت صحنه‌هایی با درازای متفاوت.

مهمتر از همه، به‌گمان من، راه حل گدار برای مسأله‌ی نیازهای متناوب واقعیت و انتزاع است. موفقیتی که با آن این مسأله را حل کرده او را برای من «پیشرو» ترین همه‌ی کارگردانها میکند ــ تا آنجا که بشود اصلا فکر پیشرفت در هنر را به‌تصور در آورد. آخرین فیلمهای اوتا این تاریخ (۲)، «ساخت امریکا» و «دو یا سه‌چیز که ازش میدانم»، شایسته‌ی تأمل جزء به جزء هستند چون در این مورد هردو نمایشگر اوجهایی در زندگی‌ی هنری‌ی گدارند: اولی شکل‌هایی از تجربه‌گری را به نهایت‌سرحدهایش‌میبرد، دومی باموفقیت به‌آنها استواری‌میبخشد.

---

۱۰) Monet ۱۱) «Nymphéas»

فصل اول

شاید، بیشتر از اثر هر کارگردان دیگر، موضوعها و مایه*های گدار در جهانی که در آن قرار داده شده‌اند ریشه دارند؛ یا شاید برعکس، زمینه‌شان گزینش مایه‌ها را مشروط کرده است. دنیای گدار دنیایی‌ست بسیار ویژه: شهری‌ست، ناپایدار است، خاکستری ست. در فیلمهای او روستا تنها فضایی‌ست که برای رسیدن به یك شهر دیگر باید از میانش گذشت. تنها استثنای مهم این قاعده نمایش چشم‌انداز روستایی درجزیره‌ی پورکورل[1] در «پی‌یروخله» است، و البته تنها همین است ــ یك منظره‌ی روستایی، که آن هم، با به دید گرفتن دیگر فیلمهایش، میدانستی که محکوم به‌فناست. و چنین هم بود.

شهر او پاریس است، و آن هم پاریس اتاق میهمانخانه‌ها، اتاقهای زیر شیروانی، و، بالاتر از همه، کافه‌ها، با ماشینهای توپچه‌بازی[2]شان و مکالمــه‌های بی‌پایان هنگام نرم‌نرم نــوشیدن «شیر داغ»[3] به هوای پرهیز از لحظه‌ی ناگریزی‌که آدم باید بیرون به خیابان برود یا به اتاق دلتنگی‌آور میهمانخانه باز گردد. پس آدم مینوشد، و میخورد، و حرف میزند؛ کنار بار میایستد یا پشت یك میز مینشیند. هیچکس در فیلمهای او آپارتمان، یا خانه‌یی، ندارد. یا اگر دارد، همین الآن به آن اسباب کشیده یا همین الآن دارد آن را خالی میکند. در «تحقیر»، آپارتمان رمی‌ی کامی و پل

---

۱) Porquerolles

۲) Pin-ball machine

۳) Lait chaud

به سختی چند تکه اثاث دارد، بی‌پرده، بی‌قالی. در آپارتمانی که ماریان رنوار، فردینان/پی‌یرو را به‌آن میبرد، به‌سختی اصلا اثاثی هست ــ تنها یك نیمکت ــ تختخواب در یك گوشه. اثاث آپارتمان «یك زن یك زن است» کاملترین همه‌شان است، اما حتی در این فیلم هم آدم احساس میکند که آنژلا و امیل میتوانند فردا از اینجا بروند، و هیچ ردی هم پشت سرشان به‌جا نگذارند ــ و نه این که میخواهند هیچ نشانی از گذرشان به‌جا بگذارند. شخصیتهای او به هر مفهوم خانه به‌دوشند؛ یك واحه شبیه هر واحه‌ی دیگر است؛ همه به یك اندازه بی‌اهمیت، به یك اندازه گذرا، هستند.

طبیعت تنها در آن تقلید وقیح از طبیعت ــ حومه ــ حضور دارد، مانند «دسته‌ی جدا» با خیابانهای دراز و دلتنگی‌آورش، ترعه‌ها و رودهایش، و تکه زمینهای خالی‌اش که هرگز درختی در آنها سر برنمیآورد. حتی دلتنگی‌آورتر از این زمینه‌ی «تفنگدارها»ست ــ «کمربند»[۴] آن زمین بایر[۵]ی که به‌دور پاریس حلقه میزند، با آلونکهای آهن مواج و زباله‌های رقت‌انگیزش.

نه، پاریس دنیای اوست، و آن هم پاریس بیگانه‌ها. خارجیها، گنگسترها، روسپیها، دانشجویان: همه‌ی آنها که در هر شهر در حاشیه‌های اجتماع هستند، و آنچه گدار در پاریس در اوجش می‌یابد ــ حضورخردکننده‌ی‌جامعه‌یی‌بوروژوا ــ کاری‌میکندکه‌آنها حتی بیشتر احساس بیگانگی کنند. یك «دسته‌ی جدا»، یك گروه از بیگانه‌ها، حتی اگرچه گدار به گونه‌یی متناقض ادعا کرده این دنیاست که بیگانه است؛ شخصیتهای او نمایشگر زندگی‌اند؛ دنیا تنها یك فیلم بد است.

در این جامعه‌ی شهری، قطار زیرزمینی، راه آهن هوایی، بولوارهای کمربندی، تیمچه‌ها و گذرها نقش مهمی بازی میکنند.

---

۴) «Zone»

۵) «Terrain vague»

به ویژه راه‌آهن هوایی، که از میان پاریس میگذرد، و در همان زمان به سختی برآن سنگینی میکند ــ از شهر، اما نه بخشی از آن. او حتی یك نمای راه‌آهن هوایی را در «دسته‌ی جدا» به‌کار میبرد تا نماد*ی باشد برای سرنوشت محتومی که درانتظار شخصیتهایش است ــ تقدیر ناگزیر آنها. گذرها، مانند گذرهای در «از نفس افتاده»، و تیمچه‌ها، مانند تیمچه‌های در «مذکر مؤنث»، نمایشگر راههای مخفی‌بی هستند که تبعیدیهای او با استفاده از آنها از لانه ــ مورچه‌ی بزرگی میپرهیزند، راهروهایی مصون که از خیابانهای تهدید کننده دوری میکنند.

به سختی برمیاید که هیچ یك از شخصیتهایش خانواده‌یی داشته باشند. بی‌هیچ پدر، مادر، برادر، یا خواهری. گاه به‌گاه عمو یا عمه‌یی، مانند «دسته‌ی جدا»، اما آنگاه هم نه خیلی زیاد آکنده از احساس خانوادگی. بسیاری از شخصیتهای او واقعاً بیگانه، خارجی، هستند: جین سیبرگ در «از نفس افتاده» و «کلاهبردار بزرگ»؛ آنا کارینا، در همه‌جا؛ مارینا ولادی در «دو یا سه چیز که ازش میدانم»؛ لازلوزابو، و بقیه. رنه زمانی به شوخی گفت تنها عنصری که همه‌ی فیلمهایش را به هم میپوندد، حضور دستکم یك بازیگر است که با لهجه حرف میزند، و گدار هم به خوبی میتوانست همین را بگوید. گدار دلیلی دیگر و صرفاً صوری برای استفاده‌ی مدام خود از لهجه‌ها پیش گذارده: «من از کسانی، و مخصوصاً زنانی، که فرانسه را با یك لهجه‌ی خارجی حرف میزنند خوشم میاید. این کار همیشه کمابیش زیباست، و به کلمه‌های عادی تازگی و ارزش خاصی میدهد که به‌طور معمول از دست داده‌اند.»

گاهگاهی این دنیای عبوس را گونه‌یی جلال شهری روشن میکند، یکی دو لحظه شادی‌ی ناب، یا، آنگونه که او میگوید، «یك لحظه‌ی دریغ‌آمیز شادمانی و سادگی‌ی بی‌اختیار»، مانند صحنه‌یی

که‌در آن آناکارینا، سامی‌فری، وکلودبراسوردرکافه‌یی در دروازه های پاریس یك مدیسن[۶] فی‌البداهه اجرا میکنند، یا حتی «رقص جفت‌گیری»ی آناکارینا در اتاق بیلیارد «گذران زندگی». گاه‌به‌گاه لحظه‌هایی از مهربانی، و از دوستی، وجود دارند، اما نه همیشه. از این گذشته، پاریس «پایتخت درد»[۷] الـوار است، و از ایـن روست که‌وقتی گدار برای فیلمبرداری‌ی «آلفاویل» آن‌را برگزید هیچ متعجب‌کننده نبود: آلفاویل، شهر کابوس‌گونه‌ی آینـده در پاریس امروز. برای گدار از پیش احساسی از تهدیدآمیزبودن در آن وجود داشت، همچنان که احساسی از درد.

هراندازه که این‌دنیا دلتنگ‌کننده بنماید، بااین‌همه گدار در زیبایی‌اش هم رخنه کرده است. در واقع، تمامی‌ی زیبایی‌شناسی‌ی او بر یافتن زیبایی‌ی متناقض نمای این محیطهای کثیف پایه دارد. ممکن است دنیای او خاکستری باشد، اما در محدوده‌ی این رنگ خاکستری او و فیلمبردار با وفایش، رائول کوتار، طیفی تقریباً پایان‌نیافتنی از رنگ یافته‌اند. از این فقر معماری، آنها زیبایی‌ی دیوارهای برهنه، پنجره‌های بی‌پـرده، و کـافه‌هایی را کـه بـا نئونهای زننده روشن شده خلق کرده‌اند، یا در واقع یافته‌انـد. این، یك زیبایی‌ی بسیار امروزین و سخت ساده است که نه بـه «طرح صحنه»، بلکه به مطالعه‌یی تقریباً منزه‌گرایانه در شکل تکیه دارد. چنین مینمایدکه گدار میگوید حتی‌قاب پنجره‌ها و دستگیره‌ها هم، اگر آدم با چشمی تازه و بی‌پیشداوری به آنها نگاه بیندازد، میتوانند همانند پیکره‌یی ماندگار بنمایند.

یك حاشیه: من فیلمهای سیاه و سفید گدار را درست به همین علت ترجیح میـدهم. مطمئناً، رنگ در «یك زن یك زن است»، «تحقیر»، و «پی‌یرو خله» زیباست، اما زیبایی‌یی کـه آسانتـر مینماید، زیبایی‌یی که دیگران نیز بدان دست یافته‌اند. دو فیلم

---

۶) Madison

۷) «Capitale de la Douleur» (Eluard)

رنگی‌ی آخرش، «ساخت امریکا» و «دو یا سه چیز که ازش میدانم»، همچنان که خواهیم دید، موردهایی نسبتاً خاصترند.

بنابراین، با به دیدگرفتن دنیایی که فیلمهای گدار در آن قرار داده شده‌اند، شگفتی‌آور نباید باشد که‌مایه‌ی اصلی، و همه‌جا رخنه‌کننده‌اش، محال‌بودن عشق، محال‌بودن پایداری‌ی آن است. («و متقابلا»[۸]، همچنان‌که شخصیتهای او هرگز از گفتنش خسته نمیشوند؛ شاید گزینش این‌مایه ــ تا آنجاکه گزینشی‌آگاهانه است ــ زمینه را تعیین کرده.) تقریباً بدون استثنا، این مایه در هر یك از فیلمهایش حضور دارد. گاهی یك رابطه را ترسوبودن خراب میکند، چنان که در «از نفس افتاده»؛ گاهی ملاحظه‌های سیاسی، چنان که در «سرباز کوچولو» و تا اندازه‌یی در «پی‌یروخله». اما اغلب به سادگی فقط زندگی‌ست، موقعیت انسانی. اما نه موقعیتهای اجتماعی، اگرچه آنها محققاً در «گذران زندگی»، «دسته‌ی جدا»، و «دو یا سه چیز که ازش میدانم» نقشی بازی میکنند. و همچنین نه زن ــ بیزاری‌ی گدار که بسیار از آن گفتگو شده چون، گذشته از هرچیز، شخصیتهای مؤنث او نیز به‌اندازه‌ی شخصیتهای مردش قربانی میشوند.

اما باید گفت که همیشه قربانی‌یی وجود دارد: زوجها هرگز در قدرت برابر نیستند. یکی ضعیف است، دیگری قوی، یا اساساً یا موقتاً. در «مذکر مؤنث»، پل و مادلن را تنها پیوندهای جسمانی به یکدیگر میپوندد، و اینها نابسنده از کار درمیآیند ــ به هرحال، روشن است که پل بسیار بیشتر از مادلن عاشق است. در «تحقیر»، شاید ترسوبودن پل است که کامی را به تحقیرش میکشاند، اگرچه ما هرگز واقعاً نمی‌فهمیم چرا ازدواجشان گسسته میشود، مگر آن که احتمالا از آغاز هرگز ازدواجی راستین نبوده باشد. در «ساخت امریکا» پولا، در حالی که میکوشد انتقام مرگ معشوقش

---

۸) «Et réciproquement»

را بگیرد، کشف میکند که ممکن است علت آن رابطه‌یی کثیف با یك دختر باشد؛ ملاحظه‌های سیاسی احتمالا نقش کوچکی بازی کرده است.

چهاراستثنای ظاهری بر این قاعده وجود دارند: «یك زن یك زن است»، «آلفاویل»، «دسته‌ی جدا»، و «تفنگدارها». در سه‌تای اول، رابطه را در آخر فیلم چرخش سبك نجات میدهد که به‌سختی متقاعد میکند. مطمئناً، لمی کوشن ناتاشا را از آلفاویل بیرون میبرد و او یاد میگیرد کلمه‌های ممنوع «دوستت‌دارم» را تلفظ کند، اما آدم اعتقاد کمی به‌این پایان خوش دارد. ماشینها در واقع پیروز میشده‌اند، درست همانگونه که ــ گدار میتواند بگوید ــ در واقع هم اکنون دارند پیروز میشوند. «یك زن یك زن است» واقعاً یك استثناست، به‌جز آن که آدم نمیتواند رابطه‌ی میان آنژلا و امیل را خیلی جدی بگیرد. تنها در «تفنگدارها» ما دو زوج متأهل خوشبخت را میبابیم، اما آنها در چنان سطح اجتماعی و فکری‌ی پایینی هستند که به خوبی ممکن است حرف گدار این باشد که تنها در این‌سطح حیوانی‌ست‌که‌عشق میتواند زنده بماند، که میان مردم معمولا هوشمند عشق محکوم به نابودی‌ست.

اما، همچنان که اشاره کرده‌ام، مایه‌های فیلمهای گدار به تناوب و همزمان، هم شخصی هستند و هم اجتماعی، و برای بررسی‌ی کامل مایه‌های شخصی آدم باید جنبه‌های اجتماعی‌ی کارش را هم به شمار آورد. فیلمهای او هم مقاله‌اند و هم روز نوشت، و نمیشود یکی را از دیگری جدا کرد. و، در واقع، کشف میکنیم که مایه‌های صرفاً شخصی گرایش دارند که در مایه‌های اجتماعی فرورونـد و جذب شوند.

مثلا، مایه‌یی بسیار مهم، و مایه‌یی که بارها سر برمی‌آورد، خودفروشی‌ست ــ موضوعی که به نحوی همزمان هم شخصی‌ست و هم اجتماعی. نحوه‌ی کار با خودفروشی در سطح شخصی آغاز میشود و به آهستگی میگسترد، یا در واقع خود را بزرگ میکند، تا ملاحظه‌های اجتماعی را هم دربر گیرد. یا شاید گدار به سادگی کشف کرده که این دو جدایی ناپذیرند، همچنان‌که در واقع هستند: محکمترین رشته‌یی که هر یك از ما را به ساختار* اجتماعی میپیوندد چیزی‌ست که مارکسگرایان پیوستگی‌ی نقدی مینامند. ما همگی ناچاریم بخوریم، و برای این کار پول به دست آوریم. و یکی از فرضیه‌های اصلی‌ی گدار این است که بسیاری از ما آن پول را از طریق انجام کارهایی به دست میآوریم که نمیخواهیم بکنیم. «مدام مردمان بیشتری می‌بینم، و من با آدمهای بسیار گوناگونی در محیط فیلم رو به‌رو میشوم (آدم هنگامی که فیلم میسازد با هر سطح اجتماع در تماس میآید، از بانکدار تا برقکار)، که از آنچه میکنند واقعاً لذت نمیبرند. مانند روسپیها، تنها آن را انجام میدهند. تنها چیزی که واقعاً میخواهند ماشینی‌ست که آنها را به کنار دریا ببرد. اما وقتی ماشینی به دست میاورند راه کافی برای رسیدن به دریا نخواهد بود، و اگر به دریا برسند، ساحلها بیش از اندازه شلوغ خواهد بود.» میافزاید: « من گمان نمیکنم بتوانید امروز حتی یك نجار یا لوله‌کش پیدا کنید که کارش را دوست داشته باشد.» ممکن است سادگی‌ی خاصی در این فکرها باشد، که بعدتر در بحث از تازه‌ترین فیلمهای او به‌آنها خواهیم پرداخت، اما آشکارا عمیقاً احساس شده‌اند.

در «گذران زندگی»، «دو یا سه چیز که ازش میدانم»، و در طرح واره‌اش «سال ۲۰۰۰» در فیلم چند بخشی‌ی «عشق در طول اعصار»، گدار به خودفروشی به آشکارترین شکلش میپردازد: زنهایی که بدن خود را میفروشند. نانا، قهرمان زن «گذران

زندگی»، را شوهرش در سختی گذاشته و رفته: او، که بچه‌اش را به دایه سپرده، و بدهیها به ستوهش آورده‌اند، کم‌کم میلغزد سوی خودفروشی در حد وسیله‌ی زنده‌ماندن. فقط این هست که رهایی از آن را دشوار (و، در مورد خودش، محال) مییابد. در دو فیلم دیگر به‌خودفروشی به‌گونه‌یی پیچیده‌تر پرداخته شده، به مثابه بخشی از ــ یا شاید نمادی برای ــ شکلی کلی‌تر از خودفروختن.

نخستین اشاره‌ی علاقه‌ی‌گدار به‌این موضوع در «یك‌زن یك زن است»، نیمه شوخی، پدیدار شد. در این فیلم آنژلا هم بدن خود را میفروشد؛ مطمئناً تنها به صورت یك هنرمند «ستریپ‌تیز»، اما اشاره‌ها آشکارند، یا دستکم در نگاه به گذشته این چنین مینمایند. در «تحقیر»، گدار به شکل پیچیده‌تری از خودفروشی روی میآورد. میشل پیکولی بازیگر نقش نویسنده‌یی‌ست که در اصل به تآتر علاقه دارد، اما میگذارد یك تهیه‌کننده‌ی هالیوودی او را برای همکاری در نوشتن فیلمنامه‌ی «ادیسه» برای یك فیلم نمایشی‌ی عظیم استخدام کند. او پیشتر یك فیلمنامه، «توتو برضد هرکول»[۹]، نوشته، اما این «تنها» خودفروشی‌ی محض بوده: «ادیسه» مورد پیچیده‌تری خواهد بود چون در اینجا استعدادهای واقعی‌اش در حد یك نویسنده از او طلب میشود، در قبالش پول داده میشود، و به پستی کشانده میشود. و در جریان خودفروش‌شدن، به شیوه‌یی مبهم مردی‌ی خود را از دست میدهد.

بر عکس نانا، او واقعاً به این پول نیازی ندارد؛ فکر میکند این پول سطح زندگی‌ی بهتری را برایش ممکن خواهد کرد، و این که از طریق توانایی یافتن به پرداخت اجاره‌ی آپارتمان گرانش، خواهد توانست با قدرت بیشتری محبت زنش را مسجل کند. البته، درست برعکسش از آب درمیآید، و تحقیر زن نسبت به او به این مربوط است که او خود را به تهیه‌کننده میفروشد.

---

۹) «Toto versus Hercules»

بنابراین هنگامی که زن به تهیه‌کننده اجازه‌ی عشقبازی با خود را میدهد، بهانه‌ی هرگز تنظیم نشده‌اش به خوبی امکان دارد این باشد که اگر شوهرش میتواند مغز خود را به این مرد بفروشد، او هم میتواند ــ یا حتی، اخلاقاً موظف است ــ بدن خود را در اختیارش قرار دهد. که این را میتوان شناسایی‌ی افزایش‌یابنده‌یی از سوی گدار بر این دانست که شخصی و اجتماعی به نحوی گریزناپذیر درهم بافته‌اند.

مایه‌ی خودفروشی در این فیلم باز هم گسترده‌تر میشود و آن هنگامی‌ست که لانگ[۱۰] شعر معروف برشت[۱۱] را که در هالیوود نوشته شده تکرار میکند: «هر بامداد به بازار میروم تا کالاهایم را بفروشم...» زیرا سینما تنها کارخانه‌ی رؤیاسازی نیست، بلکه روسپی‌خانه‌ی بزرگ روشنفکران هم هست؛ در این سالها صنعت تبلیغات از آن پیش افتاده است، اما سالهای بسیار سینما چیره بود. (به فیتزجرالد[۱۲] و دیگران بیندیشید که خود را در برابر استخر ــ شناهای بزرگ و عطرزده فروختند، و اشکهای تلخ به درونشان فروریختند.)

«یك زن شوهردار» شکل دیگر و همچنان پیچیده‌تری از خودفروشی ــ موقعیت ازدواج ــ را برمیگیرد. قهرمان زن را فیلم (و همچنین عنوان اصلی: «زن شوهردار») جای هیچ ابهامی باقی نمیگذارد که یك شیء است. شیئی برای شوهرش، شیئی برای مراقبت از کودکشان، برای اداره‌ی خانه، برای همخوابگی. از اینجاست مفهومی از ازدواج در حد گونه‌یی خودفروشی‌ی قانونی، یا، آنچنان که کانت مطرح کرد، به عنوان قراردادی که به امضاءکنندگان اطمینان استفاده‌ی انحصاری از اندامهای جنسی‌ی یکدیگر را میدهد. رابطه‌ی او با معشوقش هرگز روشن

---

۱۰) Fritz Lang
۱۱) Bertolt Brecht
۱۲) Scott Fitzgerald

نمیشود، شاید چون نه او و نه معشوقش نمیدانند که چگونه است. «تفنگدارها» نخستین حمله‌ی گدار به دنیای تبلیغات بود (کشتن به خاطر یك مازه‌راتی[۱۳]، رفتن به جنگ به خاطر یك سینه‌بند روزی[۱۴] یا یك تنکه‌ی رائول[۱۵])، اما در اینجا او واقعاً به این مسأله میپردازد: میگوید «زن «یك زن شوهردار» در واقع درجا یکی از ساکنان آلفاویل است ــ زنی که با فشار زندگی‌ی امروزین تا حد یك شیء تنزل کرده، ناتوان از این که خودش باشد.» اما او همچنین شیئی‌ست که مصرف میکند، و در سراسر فیلم با دیوار کوبها و اعلانهایی رو به رو میشود که تشویقش میکنند این چیز را بخرد یا آن کار را بکند. به او میگویند چگونه سینه‌اش را اندازه بگیرد، و اگر با هنجار*های صنعتی جور نمیآید، چگونه آن را بزرگتر کند؛ چگونه «سکسی» باشد، و چگونه خواستنی باشد: به کلام دیگر، چگونه ارزش خود را در بازار آزاد بالا ببرد.

در «پی‌یرو خله» گدار به دنیای خود تبلیغاتچی‌ها دست خواهد زد: میهمانی‌ی کوکتیلی‌که فردینان را زنش به‌آن میکشاند و آنجا همه‌ی مهمانها به صورت شعارهای تبلیغاتی حرف میزنند. و یکی از علتهای فرار فردینان از آپارتمان راحت و زن ثروتمندش این است که زن میکوشد او را به فروختن خود، گرفتن کاری در تبلیغات، وادارد. اینجا، در «یك زن شوهردار» او تنها با طرف دریافت‌کننده سر و کار دارد، اما این هم شکلی از خودفروشی‌ست، یا در واقع شرط مقدماتی‌ی آن است. تبلیغ مردم را وامیدارد بیشتر از آنچه دارند بخواهند، و بدینگونه موظفشان میکند خود فروشی کنند، برای خریدن چیزهایی‌که دیگران خودفروشی میکنند تا به‌آنها بفروشند: دور فاسد همیشگی‌ی جامعه‌ی مصرف‌کننده. «به‌گمان‌من تبلیغ‌خودفروشی‌ست؛ واسطگی‌ست. خودفروش‌را من

---

۱۳) Maserati
۱۴) Brassière Rosy
۱۵) Slip Raoul

هر کسی میخوانم که کاری را که نمیخواهد میکند. اگر من در تبلیغات کار میکردم (در واقع گدار چندگاهی در قسمت تبلیغات «فوکس قرن بیستم» کار میکرد) یا اگر برای سیمکا کار میکردم و تمام روز چیزهای خوب درباره‌ی سیمکاها میگفتم هرچند در واقع فه‌راری را ترجیح میدادم، آنگاه خودم را به سیمکا فروخته بودم.»

در «آلفاویل» خودفروشی را دولت دسته‌بندی کرده، و اغوا گران گواهی‌دار وجود دارند ــ درجه‌ی یك، دو، و سه. اما تمامی‌ی شهر و ساکنانش خود را به اندیشه‌ی کارآمدبودن و پیشرفت، به حسابگر*، فروخته‌اند. هرچیز دیگر ــ و بیشتر از همه عشق و مهربانی ــ باید در پای این اداره‌ی کارآمد دولت قربانی شود. از اینجاست نیاز به روسپیهایی که از دولت گواهی دارند و داروهای آرامبخشی که‌دولت تأمین میکند. با وجود این رابطه‌ی‌میان تبلیغ و آلفاویل همچنین کاملا روشن است. به‌گفته‌ی‌مارشال مك‌لوهان[۱۶]: بیان صریح مطلب این است که صنعت تبلیغ، کوششی خشن برای گستردن اصلهای خودکاری بر هر جنبه‌ی جامعه است. هدف تبلیغ، در نهایت دلخواهش، هماهنگی‌ی برنامه‌ریزی شده‌یی میان تمام انگیزه‌ها و آرزوها و تلاشهای انسانی‌ست. تبلیغ، با به‌کاربردن روشهای صنعتگری، دست خود را سوی هدف نهایی و الکترونی‌ی یك آگاهی‌ی جمعی دراز میکند. «هنگامی کــه تمامی‌ی تــولید و تمامی‌ی مصرف با تمامی‌ی میلها و تمامی‌ی کوششها هماهنگی‌ی از پیش تعیین‌شده‌یی یافتند، آنگاه تبلیغ خودرا باپیروزی‌ی‌خویش نابود کرده است.» به کلامی دیگر: آلفاویل.

در «مذکر مؤنث»، اشاره‌های کمتری به خودفروشی‌ی آشکار وجود دارد، اما قابل توجه است که پل و دوستانش اغلب برسر این موضوع به بحث میپردازند. و در اینجا وجه شخصیتر (شاید وجه زن ــ بیزاری‌ی) موضوع بازمیگردد. از آنجا که پل در دست‌یافتن

---

۱۶) Marshall McLuhan

به هرگونه رابطه‌ی فکری با مادلن ناتوان است، از آنجا که علاقه‌های آنها این چنین به سختی ناهماهنگ است، و از آنجا که دخترها را جامعه‌ی مصرف‌کننده و تبلیغاتچیانش بیشتر مشروط کرده‌اند (بیشتر دختران کوکاکولا هستند تا مارکس) پس چنین مینماید که گدار میپرسد آیا پاسخ به نیازهای جنسی‌ی پل را بهتر نمیتوان در همخوابگی‌ی گاه به گاه با روسپی یافت. روسپی میتواند، آنچه را که مادلن میتواند، با هیاهوی بسیار کمتری به او دهد، تنها چیزی را که میتواند بدهد.

اما در «مذکر مؤنث» گدار آغاز میکند به‌این که مایه‌ی خود فروشی را در سطح ملی یا حتی بین‌المللی تا حدی نهایی گسترش دهد. زیرا دختران کوکاکولا نمایشگر شیوه‌یی هستند که بیشتر جهان خود را به کمالهای مطلوب امریکایی و، در بسیاری موردها، به خود امریکا، فروخته است. این شاید تا اندازه‌یی شبیه تبلیغات ضد امریکایی‌ی گلیست[۱۷] بنماید، اما در دو فیلم آخرش خواهیم دید که چنین نیست. چون گدار به حکومت فرانسه هم میپردازد. هنگامی که در یك برنامه‌ی تلویزینی در شبکه‌ی دولتی ظاهر شد، وانمود کرد که از تعجب یك سخنگوی دیگر از دیدن یك روسپی در یك برنامه‌ی تلویزینی شگفتی زده شده: گدار گفت «آخر آدم هر روز آنها را در تلویزین می‌بیند.» و ادامه داد که حکومت از یك کارگزاری‌ی تبلیغاتی بهره میگیرد. یعنی، آدمها را مانند اشیاء میفروشد، چنان که گویی مهمترین چیز درباره‌ی سیاست دانستن این است که چگونه باید محصول را بسته‌بندی کرد تا پایه‌گذاری‌ی نوعی گفتگو، نوعی مباحثه. او افزود از این روست که مردم این اندازه روسپیها را دوست دارند ــ برای آن که عشقبازی کنید ناچار نیستید با آنها حرف بزنید، و این واقعاً مسأله‌یی جدی‌ست، چون عشق، بالاتر از هرچیز، باید نوعی

---

۱۷) Gaullist

گفتگو باشد.

بنابراین، اگر او تصمیم گرفت مسأله‌ی خودفروشی را بار دیگر در «دو یا سه چیز که ازش میدانم» برگیرد، از آنجا بود که، به‌گفته‌ی خودش، «به‌نظر من در ــ و حول وحوش ــ پاریس‌امروز، ما همه در یك حالت کمابیش خودفروشی زندگی میکنیم. افزایش خودفروشی، حتی به صورت ظاهرش، تا اندازه‌یی اثبات این گفته است چون بدن را به پرسش میگیرد، اما آدم میتواند تنها با ذهن، با روح، هم خودفروشی کند. من فکر میکنم این یك پدیدار جمعی‌ست، و شاید پدیداری که رویهمرفته تازه نیست. اما آنچه تازه‌ست این است که مردم آن را بهنجار* مییابند.»

باشگاه ادبیات

فصل دوم

هراندازه بینش گدار از خودفروشی کیهانی باشد، این تنها مایه‌ی اجتماعی نیست که میتوان در فیلمهایش یافت: مایه‌های دیگری‌هم هستند،مستقیمترسیاسی. اماحتی درآنها هم‌همان‌کنش ویژه و متقابل را میان عنصرهای شخصی و اجتماعی می‌بینیم، و همان نیرویی را که، به‌گمان من، از تنش* میان این دو پدید میآید.

رابطه‌ی گدار باسیاست و مایه‌های سیاسی همیشه بسیار پیچیده‌تر ومبهمتر از دیگر کارگردانان «موج نو» بوده ـ یا دستکم آنچه‌عموماً به‌نام گروه «کایه»[1] شناخته میشود. همانند تروفو، از گدار این گفته در دست است که او تنها میتواند در باره‌ی چیزها و کسانی که میشناسد فیلم بسازد. گفته است: «کار من نیست که فیلمی درباره‌ی اعتصاب باراندازان نانت[2] بسازم چون واقعاً چیزی در این‌باره نمیدانم وآن را بد از کار درخواهم آورد.» از سوی دیگر، حتی در ۱۹۵۰، در مقاله‌یی به‌نام «برای سینمایی سیاسی»، او گفتار را با این پند به‌فیلمنامه‌نویسان فرانسوی‌ی درجستجوی‌موضوع به‌پایان رساندکه آن‌را درمطالعه‌یی از ارزیابی‌ی مالیاتها، در مرگ فیلیپ هنروا[3]، یا در زندگی‌ی فوق‌العاده‌ی دانیل کازانووا[4]، شهید نهضت مقاومت، بجویند.

---

۱) «Cahiers du Cinéma»
۲) Nantes
۳) Philippe Henroit
۴) Danielle Casanova

اما، هنگامی که او عملا دست به‌کار ساختن فیلم شد، به‌آنچه میتوانیم موضع تروفو بخوانیم، روکرد، تاحد زیادی چون، همچنان که تصدیق کرده، آنقدر کم اززندگی میدانست‌که تنها میتوانست آن را از روی فیلمهایی که دیده بود تقلید کند. «از نفس افتاده» بسیار بیشتر از روی نمونه‌ی «صورت زخمی»[۵] و دیگر فیلمهای دلهره‌آور امریکایی ساخته شده بود تا از هرشناخت مستقیمی که گدار از فضای دنیای تبهکاران داشت. همچنان که او گفته، این واقعیت که فیلم شبیه «صورت زخمی» از کار در نیامد، احتمالا او را واداشت که بیشتر برآن مسأله اندیشه کند، و نتیجه فیلم دومش، «سربازکوچولو»، بود.

او، در حین فیلمبرداری‌ی این فیلم، مصممانه برآن بود که جنبه‌های سیاسی‌ی فیلم تنها «داده‌ها»ی فیلمنامه هستند، که کنش اصلا از دیدگاهی سیاسی دیده نمیشود. اما، البته، دیدگاه دقیقاً همین بود. از سوی دیگر، گدار بالاتر از هرچیز کاملا صادق است، و بنابراین فیلمی از اودرباره‌ی انعکاسهای موقعیت‌الجزایر تنها میتوانست تا اندازه‌یی سردرگم باشد، چرا که او خود در مورد درستها و نادرستهای مسأله سردرگم بود. بعدها گفت: «میخواستم ذهنی سردرگم را در موقعیتی سردرگم نشان دهم. خب، این را میشد نادرست دانست، چون شاید آدم نمیبایست سردرگم میبود. اماهمین‌طورها بود که میبینید. فیلم من، به‌هرحال،گونه‌یی انتقاد ــ از ــ خود بود.»

این موضعگیری شاید بیش از اندازه تدافعی باشد، چون، گذشته از هرچیز، زمانی که فیلم ساخته شد، فرانسویها درست به‌همین اندازه نا مصمم بودند. بنابررأی‌خواهی‌های همگانی در آن زمان، تا هشتاد درصد مردم نمیدانستند درباره‌ی این مسأله چه فکر کنند، و، در واقع، اصلا نمیخواستند به‌آن فکرکنند.

---

۵) «Scarface»

«سرباز کوچولو» فیلمی بود درباره‌ی مردی بی‌هیچ کمال مطلوب که ناامیدانه پی‌ی‌کمال مطلوبی بود. مانند جیمی‌پورتر[۶]، با دلتنگی به‌جنگ داخلی‌ی اسپانیا باز مینگریست، زمانی که خطها مشخص بودند، یا مینمودند که مشخصند. در مورد گدار، قهرمان او نیز به ۱۹۴۴ باز مینگریست، زمانی که فرانسویها کمال مطلوبی داشتند، زمانی که واقعاً مینمود به‌چیزی معتقدند.

سوآل کردن، به‌گفته‌ی قهرمان فیلم، مهمتر از پاسخ یافتن است، و «سرباز کوچولو» سوآلهای زیادی میکرد. صحنه‌های بحث‌انگیز شکنجه، که احتمالا سهم زیادی در ممنوعیت فیلم به‌مدت سه سال داشتند، کوششی بودند نه به‌این قصد که «تماشاگران‌را به‌حال ضعف بیاندازند»، بلکه برای به‌اندیشه واداشتنشان. وحشت واقعی نه‌چندان در خود شکنجه، بلکه در این واقعیت بود که شکنجه دهنده‌ها آن را چندان وحشتناك نمی‌دیدند ــ از اینجاست ترس صحنه‌های عادی که در آنها شکنجه را دختری که بسته‌ی هفتگی‌ی پیراهنهای تمیز را میآورد قطع میکرد. یا، همچنین، توجه کنید به‌شیشه‌ی روغن مو در حمامی که شکنجه در آن صورت میگیرد ــ یادآور دیگری از پیش‌پاافتاده بودن این‌همه.

گدار زمانی میخواست فیلمی بسازد درباره‌ی اردوگاههای‌کار اجباری، اما آنگونه که، گویی، میشد ازسوی شکنجه دهنده‌ها دید. فیلم به‌مسائل عملی و روزمره‌شان مربوط میشد: چگونه میشود بیست جسد را به‌بهای ده‌تا سوزاند ــ صرفه‌جویی د ر گاز، و غیره. ماشین‌نویسهایی را میدیدیم که بادقت ازموها، دندانها، و غیره، صورت برداری میکردند. آنچه، به‌گفته‌ی‌گدار ، در مورد چنین‌صحنه‌هایی تحمل ناپذیر میشد، نه وحشتشان، بلکه برعکس، جنبه‌ی کاملا بهنجار و روزمره‌شان بود.

البته گدار حق دارد: چنین فیلمی بسیار ترسناکتر از فیلمی

---

۶) Jimmy Porter

از دیدگاه قربانیان میشد، و از این روست کـه او تا این اندازه «مسافر» مونک[۷] را، که تا اندازه‌یی در این مسیر میرود، تحسین کرده است. اما گفته‌هایی مانند این بود که بسیاری از مـردم را برآن داشت گدار را به‌سنگدلی، به‌بی‌احساسی، و بی‌اعتنایی‌متهم کنند. وبااین‌همه، بـه‌روشنی دیـدن، سنگدلـی نیست: ضمنی گفتن اغلب میتواند بسیار مؤثرتر از درگذشتن از هر حدی باشد؛ و شاید ترسناکترین جنبه‌ی شر، پیش‌پا افتاده بودن آن است. به هرحال، اعتراض چپ‌گرایان در آن زمان هرچه بـود، «سرباز کوچولو» را اکنون حتی آنها هم یـادآورنده‌ی صـادق و نیرومند موقعیت هفت سال پیش میشناسند.

«سرباز کوچولو» را، اگر چه شگفتی‌آور مینمایـد، میتوان ضمیمه‌ی دیگری برفیلمهای گدار درباره‌ی خودفروشی به‌شمـار آورد. زیرا اگر چه برونو به‌هدفی‌که برایش میجنگد معتقد نیست، باوجود این زیر شکنجه تسلیم نمیشود. گدار پرسیده است «آیـا میتوان مردم را مجبور کرد برخلاف میلشان کـاری کنند؟» کـه البته، اگر بخواهید، «سرباز کوچولو» را در سطح سیاسی به‌همان اندازه که در سطح شخصی تاحد داستانی نمایشی «پایین» میآورد. بااین همه، فیلم گامی مهم درزندگی‌ی هنری‌ی‌گدار بود اگر چـه میتوان تصور کرد زمانی که توقیف شد اهمیتی حتی بیشتر هم در ذهن او به‌خودگرفت. شایداین‌فکرکه فیلم برای مقامات این‌چنین برآشفته‌کننده بوده، تجسم تازه‌یی از قدرت فیلم، وآسیب‌پذیری‌ی آنان، به او داد.

دو فیلم بـعدی سیاسـی نبودند، امـا در پنجمین فیلمش، «تفنگدارها»، شجاعانه به‌یکی از بزرگترین موضوعهای زمان ما حملـه آورد: جنگ. میتوان هرگـونه دلیلی بـرای تغییرجـهت ناگهانی‌ی‌گدار پیشنهادکرد. میشود گفت او با به‌نتیجه رساندن

---

(۷) Munk («Passenger»)

موفقیت‌آمیز، گـرچه مـوقت، اشتغالهای ذهنـی‌ی صوری‌اش در «گذران زندگی»، وسوسه شد که به زمینه‌یی تازه یورش آورد.

گدار خود اعلام کرده همچنان که فیلمهای بیشتری میساخت و ناچار میشد باگونه‌های بیشتری از مردم، از هرسطح اجتماع، روبه‌رو شود، وآنها را بهتر بشناسد، به‌تدریج این توانایـی را می‌یافت که در قبال فیلمهای پیشترش بـه‌میدان پهناورتـری از شخصیتها، و بنابراین مضمونها، بپردازد. اما توضیحی دیگر، و شاید بلافاصله‌تر وجود دارد. نخستین فیلم بلند گدار درست پس از به‌قدرت رسیدن دوگل در ۱۹۵۸ ساخته شد. از کسـی پنهـان نیست که حکومت دوگل، هرفضیلتی که احتمالا داشته، به‌گونه‌یی افزونشونده به‌بی‌اعتنایی‌ی عظیم در میان فرانسویها نسبت بـه مسائل سیاسی منجر شده است، به‌آنچه میتوان «سیاسی‌زدائی»ی[۸] فرانسه خواند. این را شاید بتوان به‌آرامشخواهی‌ی فرانسوی‌ی متوسط پس از جان‌کندنهای جمهوری‌ی چهارم هم نسبت داد؛ اما بسیاری این بی‌اعتنایی‌ی سیاسی‌ی روزافزون‌را نشانه‌یی خطرناك دانسته‌اند، و نشانه‌یی که به‌خوبی میتواند پیشگام فاشیسم باشد. به‌هرحال، انکارناپذیر است که فیلمهای گدار به‌نسبت معکوس بادرجه‌ی‌آگاهی‌ی سیاسی درمیان‌هموطنانش، جهتگیری‌ی سیاسی‌ی بیشتری یافته‌اند.

بنابراین نخستین موضوعی که او به‌آن دست زد، موضوعی ساده بود که اختلاف کمی میتوانست برسر آن وجود داشته باشد: فیلمی برضد جنگ. اما این فیلم شبیه هیچ فیلم ضد جنگی که تا به‌حال ساخته شده نبود. گدار بعدها گفت: «باید در عنوان‌بندی اضافه میکردم که فیلم یك «قصه»[۹] است. اما قصه‌یـی عینی: مـن کوشیدم جنگ‌را عینی، بدون احساسات، به‌فیلم درآورم؛ بی‌ترس

---

۸) Dépolitisation

۹) Fable

یاقهرمانیگری، دلاوری یاترسویی. همانگونه‌که فرانژو[۱۰] کشتار گاهها را در «خون حیوانها»[۱۱] به‌فیلم درآورد، اما حتی بدون نماهای نزدیك او، چون یك نمای نزدیك خود به‌خود تأثیر عاطفی دارد.»

بیشتر فیلمهای جنگی، هراندازه که نیتشان صلحدوستانه باشد، نمیتوانند از صحنه‌هایی بپرهیزند که بعضی بینندگان میتوانند آنها را درحد بزرگداشت روحیه‌ی جنگی یا تنها هیجان ساده ببینند. اما نه در مورد «تفنگدارها»، که با موفقیت ملال، بیهودگی، و حماقت مطلق جنگ را باز میآفرینند. درواقع، چنان با موفقیت که بسیاری ناقدان آن را مضحك‌ترین و احمقانه‌ترین فیلمی اعلام کردند که هرزمان دیده‌اند. فیلم از دید تجاری موفق نبود، دقیقاً به‌این علت که دستیابی‌ی گدار برآنچه به‌عهده گرفته بود این‌چنین کامل بود. اما شاید هم به‌این علت که، چون یك قصه بود، بیش از حد تعمیم داده شده بود، و مناسبتش از نگاه‌بیننده‌ی عادی میگریخت. اگر این اشتباه بود، اشتباهی بود که گدار هرگز تکرارش نکرد.

در «یك زن شوهردار»، «آلفاویل»، «پی‌یروخله»، «مذکر مؤنث»و دوفیلم‌آخرش، هدفهای اوخاصتر میشدند.(به‌گفته‌ی‌گدار «آلفاویل» قصه‌یی‌ست برزمینه‌ی واقعیگرایانه*».) اما آنها با مایه‌های شخصی‌اش هم ارتباط بسیار نزدیکتری می‌یافتند: او از «پی‌یروخله» به‌عنوان فیلمی شخصی سخن میگوید اما فیلمی که با تنهایی و خشونتی که این‌چنین نزدیك خوشبختی هستند پیوسته بود. این تقریباً شبیه «تنها پیوستگی»ی ا.م. فرستر[۱۲] مینماید، اما آن، درواقع، ویژگی‌ی گدار بعدتر است. لوکلزیو[۱۳]ی داستان

---

۱۰) Franju
۱۱) «Le Sang des Bêtes»
۱۲) E. M. Forster
۱۳) Le Clézio

نویس از او پرسید: «آیا فکر میکنی یك اخلاقیگرا هستی؟» پاسخ این بود: «بله، البته که. فکر میکنم همه‌ی ما هستیم. اما آدم این را نمیگوید چون متظاهرانه مینماید.» در حین پی‌یابی‌ی باز هم نزدیکتر او، دو روزنامه‌نگار دست‌چپی پرسیدند: «تو درباره‌ی انسانیگرایی حرف میزنی؛ فکر میکنی یك انسانیگرا باشی؟» که گدار به آن تنها پاسخی را داد که یك آدم صادق و کمرومیتوانست بدهد. «آ، خب چرا، اما... این‌کلمه خیلی گنده‌ست. اما... بله، بله.»

و البته که هست. اشتغال ذهنی به‌ارزشهای صوری یا مایه‌های شخصی لزوماً یك‌آدم را ازانسانیگرا یا اخلاقیگرا بودن باز نمیدارد، یا او را ازدست زدن به‌مایه‌های سیاسی باز نمیدارد. همچنان‌که سمپرون[۱۴] داستان‌نویس مطرح‌کرده، «تجربه‌گری‌تنها میتواند صوری باشد. محتوا موضوعی برای تجربه نیست، محتوا را جهان، اندیشه‌هایمان، یا وسوسه‌های شخصی‌مان بر ما تحمیل میکنند.» همانگونه‌که گدار خود به‌لوکلزیوگفته «ما داستان‌نویسها و فیلمسازها محکوم به‌تحلیل جهان، تحلیل آنچه واقعی‌ست، هستیم؛ نقاشان و موسقیدانان نیستند.»

سه فیلم آخر گدار، «مذکرمؤنث»، «ساخت آمریکا»، و «دو یا سه‌چیز که ازش میدانم»، نوعی سه‌گانی* از زندگی‌ی معاصر را میسازند، که از تحلیل پیشین جامعه‌ی مصرف‌کننده در «یك زن شوهردار»، موقعیت آفریقای شمالی در «سرباز کوچولو»، جنگ در «تفنگدارها»، جامعه‌ی آدمهای ماشینی در«آلفاویل»، وخشونت در «پی‌یروخله» سربرآورده است. اما پیش از پرداختن به‌این سه‌گانی، باید نخست درباره‌ی چندین مطلب دیگر بحث کرد. به نوشته‌ی مالرو، «متهم کردن موقعیت اجتماعی‌ی انسان میتواند به‌ویرانی‌ی نظامی که برآن پایه دارد بینجامد.» مالرو میافزاید:

---

(۱۴) Jorge Semprun

« و متهم کردن موقعیت انسانی، در هنر، میتواند به‌ویرانی‌ی شکلهایی که آن را میپذیرند بینجامد.» و، «کمابیش»، آنچنان که گدار میتوانست بگوید، این گفته‌ی سرپوشیده موضوع دوفصل بعدی ست.

باشگاه ادبیات

فصل سوم

«خصلت متمایزکننده‌ی هنر امروزین»، به‌نوشته‌ی آندره مالرو، «این است که هرگز داستان نمیگوید.... پیش از آن که هنر زمان ما بتواند شخصیتی مستقل بیابد، هنر قصه‌ی نمـایشی میبایست درمیگذشت، و سخت هم‌مرد.» به‌راستی اینچنین شد، زیرا سرزنشی که بیشتر وقتها نثار گـدار میشود این است کـه او قادر بـه داستانگویی نیست؛ که هرگز به‌اندازه‌ی کافی طرح داستان وجود ندارد، و این‌که‌آنچه هست، در بهترین صورتش، از نگاه نمایشی سراسر آشفتگی‌ست و، در بـدترین صوزتش، دلبخـواه. ایـن اعتراضها بسیار واقعی‌ست، و ستایشگر گدار بهتر است همه‌ی این اتهامها را بپذیرد، اما دفاع را نگهدارد.

گدار محققاً «داستانگـو» نیست. اما، حتی بدگویانش هـم ناچار به تصدیقند کـه اگر میخواست میتوانست بـاشد، چـون بیشترشان «از نفس افتـاده» را از خـرده‌گیریهایشان مستثنی میدارند. آنچه آنها از شناسایی‌اش باز میمانند این است که او نمیخواهد. متأسفانه باید بگویم این غوغا به‌خاطر طرح داستان با این واقعیت غم‌انگیز مرتبط است که در میان هنرها فیلمها هنوز در موضعی پست رها شده‌اند، چون همین کسان داستانی را که چندان طرحی هم نداشته باشد خـواهند پذیرفت. و، در واقـع، داستان معاصر، اگر عبارت اومبرتواکو[1] را به‌کار بریم، گرایش

---

۱) Umberto Eco

هرچه بیشتری‌سوی «محوکردن طرح»دارد؛ هرچه برلئوپولدبلوم[۲] یا خانم دالاوی[۳]، یا بـرشخصیتهای بـی‌نام رب ـ گری‌یـه[۴] یا شخصیتهای نام ـ ناپذیر بکت روی دهد، عموماً مهـم یا اساسی نیستند. زندگی، همچنان کـه اکـو اشاره میکند، بیشتر مانند «اولیس»[۵] است تا «سه‌تفنگدار»، اما هریك از ما وسوسه‌میشویم تا بیشتر برروال «سه تفنگدار» فکر کنیم تا «اولیس» چون عموماً تنها میتوانیم رویدادهای گذشته را با دوباره اندیشیدن به‌آنها در روال داستانی که به‌خوبی ساخته شده به‌یاد آوریم یا داوری کنیم. بنابراین شاید علت تنها آن نباشد که بدگویـان گدار از رواداشتن همـان آزادی بـه‌سینما کـه بـه‌داستان روا میدارند خودداری میکنند؛ شاید آنها همچنین به‌گونه‌یی مبهم حس میکنند که سینما، از آنجا کـه از داستان به‌زندگی نزدیکتر است، باید بیشتر شبیه آن چیزی باشد که آنها تصور میکنند زندگی‌ست، با توجه به‌این‌که آنرا آسانتر برروال «سه‌تفنگدار» تصور میکنند.

اما برای گدار سینما تنها داستانگویی نیست؛ در واقع حتی اصلا داستانگویی نیست. او گفته «من خودم را یك مقاله‌نـویس میدانم. من به‌شکل داستان، مقاله مینویسم، یا به‌شکـل مقاله، داستان. من همچنان همان اندازه یك منتقدم‌که در زمان «کایه‌دو سینما» بودم. تنها اختلاف این است که به جای نوشتن انتقاد، آن را به‌فیلم درمیآورم.»

این امکان دارد تکامل تازه‌یی برای سینما باشد، اما تکاملی که نزدیك به‌صد سال است در هنرهای دیگر وجود داشته. همچنان که حتی‌یك منتقد متعهد مانند سارتر میپذیرد: «از مالارمه به‌بعد ماوارد دوره‌یی شده‌ییم‌که هنر خود را نقد میکند. «شعر نقادانه»[۶]: بدینگونه است که مالارمه دوران شاعرانه‌ی خود را تعریف کرده.

---

۲) Leopold Bloom
۳) Mrs. Dalloway
۴) Robbe-Grillet
۵) «Ulysses»
۶) «La Poésie Critique»

برای نمونه، یك پیکره‌ساز ــ مثلا جاکومتی[۷] ــ میکوشد پیکره‌یی بسازد، نه‌بنابر دستور کارهای معمول و اصلها، بلکه با به سوآل کشیدن نفس پیکره‌سازی در همان پیکره‌یی که میسازد.» این نظر را گدار بازگو کرده است ــ عجیب این که در مروری از «النا و مردان»[۸] رنوار. «این فیلم هنر است و در همان حال نگره*یی از هنر؛ زیبایی و در همان حال راز زیبایی؛ سینما و در همان حال توضیح سینما.» در جای دیگر حتی تا آنجا پیش رفته که گفته: «تمامی‌ی «موج نــو» را میتوان، تااندازه‌یی، از طریــق رابطه‌ی تازه‌اش با افسانه و واقعیت تعریف کرد....»

و فیلمهای گدار نقدی از سینما، نگره‌یی از سینما، هستند؛ آنهامقاله و، بالاتر از همه، روز نوشت هم‌هستند. مانند داستانی از برخس که او در مصاحبه‌یی باز گفته: «وقتی بــود که مردی میخواست‌دنیایی بیافریند؛ پس باآفرینش خانه‌ها، ایالتها،دره‌ها، رودها، ابزارها، ماهیها، عاشقان، و دیگر چیزها آغاز کرد، و در آخر زندگی‌اش، متوجه شد که این مزارتو*ی به دقت پرداخته از شکلها چیزی مگر تصویر چهره‌ی خودش نیست.» در مورد گدار هم چنین است، که چهره‌ی خود را در هــر فیلــم نقاشی میکند. عبارت مالرو را تمام کنیم: «موضوع حکایتی ناچار بود جای خود را به‌حضور هنرمند روی بوم خودش واگذارد.»

اما سینما هنری دنیایی‌ست: برعکس نقاشی و پیکره‌سازی، هرگز نمیتواند کاملا انتزاعی باشد چون اگر کسی ناچار باشد چیزی را برای ۹۰ دقیقه نگــاه کند، نیاز به‌نوعی تکیه، نــوعی ساختار، دارد که بتوان فیلم را به‌آن آویخت. نرمن مك‌لارن[۹] در شیوه‌ی خودش زیباست، اما فکر یك فیلم بلند مك‌لارن دستکم این یك بیننده را از ترس و لرز آکنده میکنــد. (در اینجــا میتوانم

---

۷) Giacometti
۸) «Eléna et les Hommes»
۹) Norman McLaren

صدای «پیشتازان» را در سراسر گرینیچ[۱۰] [نیویرك] بشنوم که با خشم به اعتراض برخاسته‌اند که اگر آدم میتواند یك ساعت به یك سمفنی‌ی «انتزاعی» گوش دهد، چرا نباید یك فیلم را تماشا کند ــ گمان میکنم علتی ندارد، مگر آن که چشمها یا از گوشها طلب‌کننده‌تر هستند یا کمتر از آنها حساسند.) به‌هرحال، گدار محققاً نیاز به‌یك تکیه را احساس میکند. یا با یك موضوع خبری یا یك رویداد واقعی آغاز میکند که در آنها «از پیش طرح یــك افسانه را ببینند» (همانگونه که در باره‌ی «داستان واقعی‌ی جسی جیمز» اثر نیکلاس‌ری[۱۱] نوشته) یا با یك داستان. اعتراف میکند که «من واقعاً از داستانگویی خوشم نمیآید. بیشتر دوست دارم نوعی پرده‌ی دیوار کوب بــه‌کار ببرم، پسزمینه*یی کــه بتوانم رویش اندیشه‌های خودم را نقش بیندازم. اما عموماً نیاز به‌یك داستان دارم. یك داستان قراردادی هم کافی‌ست، شاید حتی بهتر هم‌هست.» و آدم میتواند بگوید که ارتباط داستان اصلی با فیلم تمام شده همان ارتباط آهنگ والس کــوچکی نوشته‌ی دیابلی[۱۲] ست‌با مجموعه‌ی ماندگارگوناگونیهایی‌که بتهوون روی‌آن‌تصنیف کرده. امابهترین راه برای‌درك دریافت‌گدار از سینما، نگاه‌کردن به‌داستانهایی‌ست که او به‌عنوان آغاز گاه فیلمهایش به‌کاربرده. در این کار، آدم میتواند چیزی از فرایند خلاقه‌ی او را در کار ببیند.

اولین چیزی که آدم متوجه میشود این است که اقتباسهای او عموماً برپایه‌ی دستمایه*های فروتر هستند. برعکس، مثلا، رنه، ایــن شیوه را ترجیح میدهــد: «داستان مراویــا («روحــی در نیمروز»[۱۳]) داستان خوبی برای خواندن در یك سفــر با قطــار

---

۱۰) Greenwich Village
۱۱) (Nicholas Ray) «True Story of Jesse James»
۱۲) Diabelli
۱۳) «A Ghost at Noon»

است، پر از احساسهای کلاسیك و از رسم افتاده. اما با این نوع داستان است که آدم بهترین فیلمهـا را میسازد.» بسیار درست است: آدم تنها باید به ولز و «امبرسونهای باشکوه» نوشته‌ی بوث تارکینگتن[۱۴] فکر کند. منظور این نیست که گدار عملا، به‌عنوان ادبیات، دولورس هیچنز (منبع «دسته‌ی جـدا») یا لیونـل وایت (منبع «پی‌یروخله») را برتری میدهد؛ یکی از داستانهای محبوب او «نخلهای وحشی»[۱۵]ست، اما نمیخواهد از آن فیلمی بسازد. او گفته‌که، در عوض، دوست دارد دوفیلم آخرش به‌این ترتیب نشان داده شوند، اول یك حلقه از «ساخت امریکا»، بعد یك حلقـه از «دو یاسه چیزکه ازش میدانم»، بعد یك حلقه از «ساخت امریکا»، و الی آخر، درست همانگونه که فاکنر در «نخلهـای وحشی» دو داستان را درهم آمیخت. ایـن، اقتباس او از «نخلهـای وحشی» خواهد بود.

داستان دلهره‌آور «بنجل» امریکایی، به ترجمه‌ی فرانسه و پخش شده در «دوره‌ی سیاه»[۱۶] پرفروش، منبـع عظیمـی از دستمایه برای کارگردانان فیلم بوده. معمولا، ایـن داستانها را فیلمسازان به‌محلهای فرانسوی پیوند میزنند، تا اندازه‌یی چون این کار را بیشتر دوست دارند، تا اندازه‌یی، میشود تصور کرد، برای صرفه‌جویی. با این حال، فکر میکنم وقتی که تروفو داستان دیوید گودیس فقید[۱۷] را در «به پیانیست تیراندازی کنید»[۱۸] به فیلم درآورد، آدم حتی اگر اصل امریکایی‌ی کتاب را نمی‌شناخت، امکان داشت آن را از فیلم حس کند. از آنجا که تروفو داستان را تا این اندازه دقیق دنبال کرده، و در واقع موفق شده فضای آن را به‌صورتی این چنین کامل ارائه دهد، آدم نمیتواند حس نکند که

---

۱۴) «The Magnificent Ambersons» (Booth Tarkington)
۱۵) «The Wild Palms»
۱۶) Série Noire
۱۷) David Goodis («Down There»)
۱۸) «Tirez sur le Pianiste»

دستمایه‌ی اصلی غیر بـومی‌ست. از طرف دیگـر، مطمئنم تعداد بسیار کمی از کسانی که «دسته‌ی جدا» را دیدند اصلا تشخیص دادند که فیلم برمبنای داستانـی ساخته شده کـه در لس‌انجلس میگذرد و «طلای یك احمق»[۱۹] نام دارد. در درجه‌ی اول، فیلم ریشه‌ی محکمی در پاریس به عنوان یك محل دارد: لوور، مترو، پلاس دولاناسیون[۲۰]، و حومه. دوم آن که خود دو پسر هم حتی بیشتر فرانسوی‌ی نمونه‌یی* نمایانده شده بودند، دقیقاً از آنجا که مسحور تقلید از گنگسترهای امریکایی‌اند آنچنان که احتمالا در «دوره‌ی سیاه» در باره‌شان خوانده‌اند یا در فیلمهای امریکایی آنها را دیده‌اند. به‌کلام دیگر، از آنجا که منبع تغذیه‌شان همان دستمایه‌ی خود گدار است، هرچه بیشتر فرانسوی میشوند.

طرح اصلی‌ی‌کتاب بسیار نزدیك به‌طرح «دسته‌ی جدا»ست ــ دو پسر، سکیپ[۲۱] ــ بزهکارتر از ادی ــ دختر، کارن، که با عمه خوانده‌اش زندگی میکند که‌کسی در خانه‌ی او انبوهی پول پنهان کرده و رفته. کارن میگذارد این خبر درزکند، و پسرها نقشه‌ی یك سرقت را میچینند. اولین اختلاف مهم میان کتاب و فیلم این است که گدار روانشناسی‌ی کم‌وبیش بنجلی راکنار گذاشته است کـه کتابهایی ازیـن دست همیشه زحمت میکشند بـه نمـایش بگذارند، و امیدوارند بدینگونه اساس داستان را روکشی زینتی بدهند. مثلا، لحظه‌یی در کتاب هست که عمه‌ی کارن کشف میکند هم‌اشیاء مستاجر اسرارآمیزش دستکاری شده‌اند و هم این کـه مقدار پول از آنچه تصور کرده بوده بسیار زیادترست. او، کمی گیج شده، روی پله‌ها با کارن روبه‌رو میشود:

«برای یك لحظه خانم هاورمن[۲۲] مکث کرد. عواطفش آنچنان برانگیخته شده بود که سالها گذشته بود و این چنین پیش

---

۱۹) «Fool's Gold»
۲۰) Place de la Nation
۲۱) Karen, Eddie, Skip
۲۲) Havermann

نیامده بود. در لبه‌ی هراس بود، و نیاز به صحبت با کسی تقریباً براو چیره بود. چنین مینمود که میان آنها مانند یک جرقه‌ی برق، شراره‌یی از همدردی و شفقت روان است. در هردو نیازی وحشتناك وجود داشت به‌برقرار کردن ارتباط.... و برای نخستین بار در زندگی‌ی خانم هاورمن، دختری را که آنجا بود به عنوان یك موجود انسانی‌ی زنده احساس میکرد، که میتوانست به او تکیه کند، که محبتش را به دست آورده بود و شایسته‌ی آن بود.... اما کلمات جاری نمیشدند. در سالها منع، سالها طرد، کلمات محبت‌آمیز و اطمینان‌بخش پژمرده بودند و مرده بودند.... در لحظه‌ی بعد او هراس و سردرگمی‌اش را بروز میداد، و کارن همه‌ی نقشه‌های سکیپ را اعتراف میکرد.... حالا تنها سکوتی آمیخته با دستپاچگی مستولی بود.»

از اینها هیچ در فیلم نیست، و، به‌گمان من، به دوعلت. اول از همه، این‌گونه «روانشناسی» گدار را به‌خود نمیخواند، و ثانیاً، از دیدگاه طرح داستان و فکر اصلی‌ی فیلم، هیچ چیز نباید مانع پیشرفت سازوکار* شود. شاید دقیقاً از آنجا که گدار به‌طرح داستان علاقمند نیست، اجازه نمیدهد هیچ‌چیز پاکی‌ی اساسی و ناگزیری‌ی ساختار آن را بیالاید. هیچ‌چیز، مگر شگردهای بیگانه گردانی‌ی خاص خود او، مانند درس انگلیسی که ضمن آن از کلاس خواسته میشود پاره‌یی از «رمئو وژولیت» به‌فرانسه ترجمه شده را دوباره به‌انگلیسی برگردانند؛ دانش انگلیسی‌ی آنها بر اساس این که تا چه اندازه به‌کلمه‌های اصلی‌ی شکسپیر نزدیکتر میآیند، نمره خواهد گرفت! گدار به‌این، یا گردش برق‌آسای در لوور، اجازه میدهد تا طرح اساسی‌ی داستان را خرد کند، شاید چون واقعاً آن را خرد میکنند، در حالی که پیچ و خم‌دادن روانشناسانه‌ی آن، تنها تزیین سست‌کننده‌یی برایش میبود.

نصف بیشتر کتاب اختصاص یافته به‌داستان عموی سکیپ، که اکنون به‌آرامی از یك زندگی‌ی تبهکارانه بازنشسته شده، و

به‌کوششهای او برای بازگشت، با ارتکاب یك قتل برپایه‌ی اطلاعاتی که سکیپ به‌او داده. «اتحادیه» هم میخواهد داخل شود، و فصلهای بسیاری به‌این اختصاص داده شده و همچنین به ارتباطهای میان «اتحادیه» و مردی از لاس‌وگاس، که پسرها و «اتحادیه» هردو نقشه‌ی دزدیدن پولهایش را دارند. در فیلم، تمامی‌ی این طرح داستان فرعی به‌نه بیشتر از دو یا سه صحنه‌ی خرد کاهش یافته: یکی که در آن عمو نقشه‌های سرقت را کشف میکند، و دیگری که در آن سعی میکند پول را بدزدد، و او و برادرزاده‌اش کشته میشوند.

هیچ نویسنده‌ی داستان دلهره‌آوری به استخوانهای لخت این این طرح‌دو ــ پسر ــ و ــ یك ــ دختر قانع‌نمیشد؛ اما دقیقاً همین بود که گدار را علاقمند کرد، و این است آنچه او گرفته. پس تمامی‌ی پسگفتار کتاب حذف شده: فرار کارن و ادی، گریزان از پلیس در طول ساحل کالیفرنیا. آدم، از این گذشته، همچنین نمیتواند تصور کند که گدار پشیمانی‌ی کارن را به فیلم درآورد: «سعی کردم در شاهراه جلوی ماشینی را بگیرم و سوارش شوم. و بعد دیدم»، صدایش تیز میشود ــ «دیدم سراسر زندگی‌ام از آن پس چه خواهد بود. تنها گریختن.... میتوانیم آنچه را که در انتظار ماست بپذیریم. شاید خیلی بد نباشد. شاید مدتها بعد، بتوانیم باز هم یکدیگر را ببینیم....»

صرف‌نظر از لحن اخلاقی‌ی تهوع آورانه قلابی‌اش، صرف نظر از تکیه برباسمه، گدار ناچار بود به‌فیلم یك پایان خوش بدهد. کارن و ادی (ادیل و فرانتز در فیلم) با کشتی رهسپار دریاهای جنوب میشوند چون این «پایان خوش» تنها به‌گونه‌یی متناقض‌نما فیلم را به‌نحوی نومیدانه‌تر فاجعه‌آمیز میکند. اگر فیلم با به‌زندان رفتن هردو، یا حتی‌کشته‌شدن هردو، تمام میشد، تماشاگران آن را به‌صورت قرارداد صرف میپذیرفتند. از طریق

این که میگذارد بی‌هیچ جزیـــه رهایـــی یابند، بیننده را تقریباً مجبور می‌کند به تأمل ناقدانه برنامعقولی‌ی این پایان و، از این رو، رسیدن به این نتیجه که واقعاً نمیتوانسته اینطور پایان‌گرفته باشد. بنابراین بیننده، در ذهن خودش، پایان فاجعه بار ضروری را فراهم میآورد، و با نیروی هرچه بیشتر چرا که فاجعه براو تحمیل نشده ــ او خـــود آن را فراهم آورده (۳). بـــا اطمینان نمیدانم که این نیت گدار بوده یانه، اما، اگر بوده، با گفته‌اش که در غیر این صورت کمی پوشیده میبود جور میآید: «سینما را میتوان به‌طور مادی به‌عنوان حرکت دوگانه‌یی تعریف کرد که ما را سوی دیگران پرتاب میکند در همان زمان که ما را به‌اعماق خودمان برمیگرداند: پشت‌رو تنها طرف درستی‌ست که روست.»

بـــه هرحال، چنین خواهد نمود کـــه «دسته‌ی جدا» به‌تمامی روی نوعی اصل دوگانه‌ساخته شده: فرانسه ــ امریکا؛ تماشاگر ــ کارگردان؛ داستان ــ مقالـــه؛ مستند ــ داستانی. گدار میگوید: «امریکاییها میدانند چطور خیلی‌خوب‌داستان‌بگویند؛ فرانسویها، ابداً. فلوبر و پروست نمیدانند چطور روایتگری کنند؛ آنها کار دیگری میکنند.» این ممکن است درست باشد یا نباشد، اما مطمئناً در مورد گدار این درست است که همیشه کار دیگری میکند. مثلا، تمام فیلم را میتوان به‌عنوان نـــوعی استعاره‌ی گسترش یـــافته‌ی آن ساکنان غمزده‌ی «حومه»[۲۳] دید که تنها گریزشان از یکنواختی وزشتی‌ی زندگی‌ی روزمره‌شان دقیقاً در سینما وداستان دلهره‌آور بنجل امریکایی‌ست که آنها را از خودشان بیرون میآورد. و اینجا گدار، گویی، آنهارادرست درهمانجاقرارمیدهد. اوگفته‌است‌که «به هرحال، زندگی و آنچه ناواقعی‌ست جدایـــی ناپذیرند. اگر بـــا زندگی بیاغازید، ناواقعیت را پشتش میبابید، و برعکس.» یا، حتی بهتر مطرحش میکند، «تخیلی و واقعی به‌گونه‌یی استوار

---

۲۳) Banlieue

جدا و با این همه هردو یکی هستند، مانند منحنی‌ی موبیوس[۲۴] که دریك زمان هم دورو دارد و هم یك‌رو.» طرح داستان اساسی‌ی دولورس‌هیچنز، دستمایه‌یی برای یك فیلم مستند روی زندگی حومه را فراهم کرد. گدار گفته: «میتوانید یا با داستان آغاز کنید، یا با مستند. اما با هرکدام که شروع کنید، ناگزیر دیگری را خواهید یافت.» بنابراین «دسته‌ی جدا» یك «وسترن حومه» است، و در همان زمان یکی دیگر از تکچهره*های گدار از بیگانه در جامعه‌ی شهری. چرا که مهم نیست او با چه دستمایه‌یی شروع میکند ــ مقاله‌هایی در «اکسپرس»، داستانی از لیونل وایت، یا یك داستان کوتاه‌موپاسان («مذکر مؤنث»)، همه یکسان بیرون میآیند، شخصیت و جهان خود او تا این‌اندازه نیرومند است.

اگر به‌هرگونه اثبات بیشتری نیاز باشد، آدم تنها کافی‌ست به‌داستان لیونل وایت، «وسوسه»[۲۵]، نگاه کند، داستانی که «پی‌یروخله» برمبنای آن ساخته شد. این داستان، اندکی‌بالاتر از دولورس هیچنز در شایستگی‌ی ادبی، نوعی داستان لولیتا را خیلی خوب تعریف میکند. کنراد[۲۶]، قهرمان، یك مدیر (!) تبلیغاتی‌ی بیکار است که سخت شیفته‌ی یك پرستار بچه‌ی هفده ساله میشود. پس از آن که در پایان یك میهمانی‌ی مشروب‌خواری او را با ماشین به‌خانه میرساند، شب را میگذراند اما برکه‌می‌خیزد شخص سومی را در آپارتمان او پیدا میکند: یك جسد. دختر میگوید اورا کشته تا نگذارد کنراد را تکه‌تکه کند. آنها در میروند چون هیچکس، آشکارا، داستان دفاع ــ از ــ خود را باور نخواهدکرد، و بقیه‌ی کتاب یك گردش بی‌هدف طولانی به‌دور امریکاست، و کنراد که کم‌کم تشخیص میدهد تا چه اندازه عمیقاً خود را درگیر یك دنیای تبهکاری کرده و تا چه اندازه رهایی را دشوار خواهد

---

(۲۴) Möbius

(۲۵) «Obsession»

(۲۶) Conrad

یافت. وسوسه‌ی جنسی‌اش با دختر او را وامیدارد ادامه دهد تا زمانی که درمییابد دختر تا چه اندازه شیطان‌صفت است، و تا چه اندازه آمادگی دارد بـه‌او خیانت کند. دختر را خفه میکند، بـه پلیس خبر میدهد، و داستان پایان مییابد، با دختر:

«الی[۲۷]، آنجایی که رهایش کردم، برهنه روی تختخواب در اتاق بغلی. اما دیگر به الی فکر نمیکنم. یکبار دیگر به زنـم مارتا و دو فرزندم فکر میکنم. امیدوارم این آخرین کار را بفهمند و بدانند این تنها کاری بودکه میتوانستم بکنم، و این تنها راهی بود که میتوانستم وسوسه‌یی را در خود درمان بکنم که امید توضیحش را ندارم. به دلایلی هیچ ترس و هیچ افسوسی ندارم. برای نخستین بار در سالهای بیشتری ازآنچه بتوانم به یاد داشته باشم، با خودم آشتی هستم.»

چنین مینماید که داستان، به‌عنوان یك مایملك، چندسالی در پاریس این دست و آن دست شده. سرانجام آن را به‌گدار پیشنهاد کردند با سیلوی وارتان در نقش دخترك لولیتایی. او این را رد کرد: یك دختر جوان نمیخواست، تا اندازه‌یی چون «لـولیتا»ی کوبریك داشت بیرون میآمد، و تا اندازه‌یی چون او عنصر مرد مسن/دختر جوان را دوست نداشت، که تمامی‌ی داستان را بیشتر رقت‌انگیز میکرد تا فاجعه‌آمیز. بعد داستان میرفت‌که با آناکارینا و ریچارد برتن به‌فیلم درآید، اما گدار برتن را، به‌عنوان این که خیلی «هالیوودی شده» است، ردکرد. سرانجام، بلموندو وکارینا برای این نقشها برگزیده شدند.

گدار نمیخواست «لولیتا» را از نو بسازد؛ اما همینطور هم نمیخواست که «ماده‌سگ»[۲۸] را دوبـاره درست کند (اگـر چـه اشاره‌یی به‌فیلم رنـوار در «پی‌یـروخله» هست). دو قهـرمان

---

۲۷) Allie

۲۸) «La Chienne» (Renoir)

میبایست مساویتر میبودند. او گفته که «میخواستم نوعی «تنها یکبار زندگی‌میکنید»[۲۹] درست‌کنم، داستان آخرین زوج رمانتیکی را که زنده مانده‌اند، اعقاب «الواز جدید»[۳۰] و «ورتر»[۳۱].» کاملا مانند این از آب درنیامد.

مانند این درنیامد چرا که، به‌یك دلیل، گدار فیلمنامه نمینویسد. او میگوید: «من تنها لحظه‌های نیرومند فیلم را مینویسم، و این به‌من رشته‌یی میدهد که از هفت یا هشت نکته درست شده.» «پی‌یروخله» واقعاً یك فیلم نیست، کوششی در جهت سینماست[۳۲]. موضوع فیلم زندگی‌ست، با «سکوپ» و رنگ به مثابه ویژگیهایش .... زندگی به خودی‌ی خود، آنچنان که دوست دارم به آن دست بیابم، با به‌کار گرفتن نماهای گردان روی طبیعت، نماهای ثابت روی مرگ، نماهای کوتاه، برداشتهای بلند، صداهای ملایم و بلند، حرکتهای آنا یا ژان ــ پل. خلاصه، زندگی که پرده را پرمیکند همچنان که یك شیر «وان» حمامی‌را پرمیکندکه به‌طورهمزمان به‌همان میزان خالی میشود. تمامی‌ی پایان در محل ابداع شد، برعکس آغاز که از پیش تدارك شده بود. فیلم نوعی «رویدادگونه»[۳۳] است، اما نوعی که زیر مراقبت و تسلط بود. دوروز پیش از آن که آغاز کنم هیچ چیز نداشتم، مطلقاً هیچ‌چیز. خب چرا، کتاب را داشتم. و تعداد معینی محل. آنچه در دادن فکر به‌من یاری میکند محلها هستند.... حس میکنم وقتی که برسون[۳۴] یا دمی[۳۵] فیلمی برمیدارند، تصوری معین دارند از دنیایی که سعی میکنند آن را روی پرده به‌نمایش دربیاورند؛ یا، آنچه به‌همان نتیجه میرسد، تصوری معین از سینماکه سعی میکنند روی جهان پیاده‌اش کنند.

---

۲۹) «You Only Live Once» (Lang)
۳۰) «Nouvelle Héloïse» (Rouseau)
۳۱) «Werther» (Goethe)
۳۲) «Une tentative de cinéma»
۳۳) Happening
۳۴) Robert Bresson
۳۵) Jacques Demy

برای آنها، سینما و جهان قالبهایی هستند که باید پرشان کرد، در حالی که در «پی‌یرو» نه‌قالب هست و نه‌ماده.»

«خب بله، کتاب را داشتم» ــ بله، اما در این مورد خاص، فکر میکنم «پشتیبانی» برای همه‌ی آنچه گدار میخواست ــ یا در جریان ساختن فیلم به خواستنش آغازید ــ که در آن داخل کند، به‌اندازه‌ی کافی نیرومند نبود. مانند آنچه درکتاب است، ومانند نیمی از فیلمهای‌گدار، مرد اصل اندیشمندی‌را نمایشگر میکند، زن اصل فعالیت را. این مطرح‌کردن آن در والاترین حالتش است: ماریان دقیقاً میداند چه میخواهد، و فردینان تنها میداند که او را میخواهد، و با داشتن او، گذراندن زندگی‌یی آرام را، با خواندن و اندیشیدن در بهشت جزیره‌اش. اما ماریان تنها با این‌همه خوشنود نیست: حوصله‌اش سرآمده. هیچ‌چیز در جزیره‌ی فردینان نیست مگر «تولد، جماع و مرگ». پس هنگامی که گدار میگوید خشونت زمان ما میباید در «پی‌یروخله» پدیدار شود چرا که خوشبختی‌ی همه‌ی ما را تهدید میکند، آدم میگوید بله، البته، اما این زوج هرگز نمیتوانستند خوشبخت باشند، خواه برادر ماریان قاچاقچی‌ی اسلحه بود یانه، یا خواه او واقعاً برادرش باشد یانه. قتلهایی که در فیلم انجام میشود، خونی که ریخته میشود، سرانجام زوج‌را جدا میسازد، اما به‌هرحال تاکی دوام میآوردند؟

از این گذشته، در نسبت طرح داستان و مقاله چیزی درست نیست ــ طرح یا بیش از اندازه است یا کافی نیست، چون «پی‌یروخله»، با وجود لحظه‌های زیبایش، به‌نظر من به‌اندازه‌ی بعضی از فیلمهای دیگر گدار به‌هم پیوسته نیست. اگر رشته‌ی اساسی قویتر یا ضعیفتر میبود، آنگاه قطعهایی مانند پیشپرده‌ی کوچك ریمون دوو، آواز باسیاك[۳۶]، و نمایشك ویتنام چنین نیروی مخربی نمیداشتند. همچنان که در سه فیلم آخری‌ی گدار،

---

۳۶) Bassiak

«مذکر مؤنث»، «ساخت امریکا»، و «دو یا سه چیز که ازش میدانم» خواهیم دید، ریشه‌هایی نیرومند داشتن در واقعیت بهترین‌تخته جهش را برای مقاله‌ها یا روز نوشتهایش فراهم میآورد.

در این میان، میتوانیم توجه کنیم که مسائل جاری‌ی سیاسی بیشتر ازهریك از فیلمهای پیشین‌در «پی‌یروخله» سربرمیآورند. حتی هنگامی که در حلقه‌ی دوم فیلم، فردینان ماریان را بـه‌خانه میرساند، رادیوی ماشین آخرین اخبار ویتنام را پخش میکنـد؛ اوضاع بعد از جنگ الجزایـر همان اوائـل چهره‌نمایی میکند؛ همچنان که جنگ در یمن، آنگولا، حتی قتل کندی: تفنگ ماریان همان ساخت را دارد کـه تفنگی (یا شاید باید گفت ـ یکـی از تفنگهایی) که در دالاس به‌کار رفت. اما این یادداشتهای شتابزده روی خشونت معاصر به‌اندازه‌ی کافی با فیلم یکپارچه نشده‌اند، به همان اندازه که کوشش از ـ پیش ـ عزم ـ شده‌ی گدار برای این که این را فیلمی «در باره‌ی فضاهـای میان مـردم» کند، با علاقه‌یی که او خواه ناخواه به‌خـود طرح داستان پدیـد میآورد، بی‌پایه شده. فردینان / پی‌یرو میگوید: «فکری برای یك داستان پیدا کرده‌ام. نه نوشتن زندگی‌ی یك انسان، بلکه تنهـا زندگی، خود زندگی. آنچه میان مردم وجوددارد، فضا... صدا ورنگها.... باید راهی برای دست یافتن به این وجود داشته باشد؛ جویس سعی کرد، اما آدم باید، باید بتواند... بیشتر موفق شود.» و بدینسان گدار خواهد توانست ـ در «دو یا سه چیز که ازش میدانم».

«روحی در نیمروز»، داستان مراویا که «تحقیر» برپایـه‌ی آن ساخته شده، تا اندازه‌یی یك مورد خاص است. برخلاف گفته‌ی او که این داستان فقط به‌درد آن میخورد که موقع سفـر با قطار خوانده شود، محققاً یك هوا از آن بهترست؛ و در مـوردهایـی، گدار ـ یا به‌اختیار، یا به‌علت پافشاری‌ی تهیه‌کننده‌اش، کارلو پونتی ـ به‌آن نزدیکتر ماند تابه داستانهای امریکـایی ـ با دو

استثناء. پیش از هرچیز، داستان بـه‌اول شخص گفته میشود، و اگر حرف راوی را باور کنیم، که فرض میگیرم باید بکنیم، آنگاه باید روایت او را از حادثه‌یی که کنش را میاغازد باور کنیم. در فیلم، هرگز مطمئن نیستیم آیا پل دروغ میگوید یانه ــ وقتی که میگوید یك حادثه‌ی احمقانه رسیدن او را به خانه‌ی تهیه‌کننده پانزده دقیقه به‌تأخیر انداخت. در واقع، چنین مینماید کـه او دروغ میگوید، و بنابراین اعتقاد کامی به‌این که پل از روی قصد دیر آمده تا تهیه‌کننده بتواند وقتی برای لاس‌زدن بـا او داشته باشد، معتبر مینماید. در داستان، راوی به‌ما میگوید که این حرف درست نیست. این‌درآخر تفاوت زیادی نمیکند، اما نمونه‌یی از باریك بینی‌ی عظیمتر گدار است، و نمونه‌یی از اعتقاد او به‌این که این رابطه، مانند همه‌ی رابطه‌های دیگر در فیلمهای او، از آغاز به علت محال بودن بنیادین ــ و تقـریباً مابعـد طبیعی‌ی ــ پایداری‌ی چنین رابطه‌یی، محکوم به‌نابودی‌ست.

گذشته از این، گدار حادثه‌یی را کنار میگذارد کـه در آن راوی به‌یاد میآورد زنش مچ او را با ماتیك روی پیرهنش گرفته، و بدین‌گونه یك توجیه «روانشناسانـه»ی دیگر را بـرای به‌آخر رسیدن عشق زن حذف میکند.

اما، شاید، اینها مسأله‌هـایی کم اهمیتنـد. بسیار مهمتر شیوه‌یی‌ست که گدار با آن فیلم مستندی راپیرامون فیلمسازی در ایتالیا به فیلم داخل کرده ــ یا در واقع، از آن فیلم کرده. پیش از همه، کارگردان «ادیسه» که مراویا او را یك آلمانی‌ی کما بیش مشهور توصیف میکند ــ نه لانگ، البته ــ وسیله‌ی گدار دقیقاً به... فریتز لانگ تبدیل شده. (مثل این که یادم میآید زمانی پس از جنگ صحبت از ساختن «ادیسه» وسیلـه‌ی پابست[۳۷] در ایتالیا بود، بنابراین شاید گدار از این نیز چیزی گرفته باشد.)

---

۳۷) G. W. Pabst

در کتاب، به استثنای شخصیت آلمانی، همه‌ی شخصیتها ایتالیایی‌اند. این را گدار تغییر میدهد: پل و کامی فرانسوی‌اند؛ پروکوش، تهیه‌کننده، امریکایی‌ست؛ و شخصیتی کاملا تازه و بسیار مهم را داخل میکند ـ شخصیت فرانچسکا، مترجم ایتالیایی‌ی چهار زبانه، که جورجیا مول نقشش را بازی میکند. هرکسی، طبیعتاً، به‌زبان خودش حرف میزند، و بنابراین فرانچسکا نقش مهمی را به عنوان مترجم/مفسربازی میکند (همچنان که در زندگی‌ی واقعی هم میکرد). ترجمه‌ی مداوم او، مایه‌ی بسیار مهمی به فیلم میافزاید، و به یك مفهوم او دشواریهایی را که شخصیتها در ارتباط با یکدیگر در سطحی عمیق دارند، با کمك به‌آنها برای ارتباط در یك سطح ابتدایی‌ی زبانی مشخص میکند.(۴) در داستان، دنیای سینما تنها یك پسزمینه‌ی مبهم است: در «تحقیر» اهمیت بسیار زیادتری به خود میگیرد، همچنان که، با به دیدگرفتن علاقه‌ی‌گدار به مستند، طبیعتاً میگرفت. گذشته از این، شاید از آنجا که او مانند مراویا یك رمی نیست، توجه بسیار بیشتری به‌جنبه‌های ایتالیایی‌ی موقعیت شده. نه فقط در رنگ، بلکه در دیوارهای پوسه‌پوسه شده‌ی یك چینه چیتای نیمه‌ویران، تماشاخانه‌ی کوچکی که همگی برای دیدن کار یك بازیگر زن به آنجا میروند، اتاق نمایش فیلم با گفته‌ی مشهور لومی‌یر «سینما اختراعی بدون هیچ آینده است» که روی حاشیه‌ی پرده نقش‌شده.

در سراسر فیلم ـ گاهی با کمك مراویا، اما بیشتر بدون آن ـ جابه‌جا شدن پیوسته‌یی را میان داستان پل وکامی ومشکلهای فیلم «بین‌الملل»، تولید مشترك، و همچنین مساله‌های اساسی‌ی نفس‌فیلمسازی می‌بینیم: جلسه‌های مشورت روی فیلمنامه، نبرد با تهیه‌کننده‌یی به‌طرز باور نکردنی احمق (جك‌پالانس در اینجا در اوج است، با کتابچه‌یی که از ضرب‌المثلهای مهمل دارد). با

توجه به‌ستایش عظیمی که گدار برای لانگ دارد، آدم گمان‌میکند هدف از این که خود او در فیلم به‌عنوان دستیار لانگ دیده میشود، نوعی تجلیل است؛ از سوی دیگر، این به‌طرزی خاص گدار، متناقض نماست، چرا که این گدارست که لانگ را کارگردانی میکند.

از دید ساختار، گدار تغییر بسیار مهمی در کتاب داده: او همه‌ی صحنه‌های پرشمار زن و شوهر را از نیمه‌ی نخست داستان در یك صحنه‌ی مهم در آپارتمانشان فشرده به‌طول نه‌کمتر از ۳۰ دقیقه، تقریباً یك سوم فیلم. این بینهایت با اهمیت است، چون تحولی را در فیلمهای گدار نشان میدهد برای جدا شدن از شگردهای قراردادی‌ی روایت، سوی نوعی پرده سازی‌ی بخش ـ بخش. از آنجا که او روایتگری‌ی قراردادی را به عنصرهای ساده‌ی روایتی خرد کرده ـ که خود آنها هم با صحنه‌های شبه مستند خرد میشوند ـ در همان زمان ساختمان واقعی‌ی فیلمهای او تغییر کرده‌اند: میتوان گفت از قطع ـ جهش[۳۸] به‌فصلهای گفتگو.

هنگامی که «از نفس افتاده» برای اولین بار به نمایش در آمد، سبك برش «سریعی» که گدار به کار گرفته بود، همه کس را یا تکان داد یا به هیجان‌آورد. همچنان که او در آن زمان گفت، «در «از نفس افتاده» کشف کردم که وقتی بحثی میان دو نفر خسته‌کننده و کسالت‌بار میشد، چه بهتر که آدم هم از میان گفتارها ببرد. من یکبار این سعی را کردم، و خیلی خوب از آب در آمد، در نتیجه همین کار را در تمامی‌ی فیلم کردم.» قطع ـ جهش‌ها، با حذف همه‌ی نماهای انتقالی و نماهای متقابل نا لازم، قطعاً فیلم را سرعت بخشیدند. او خود را از محو یك نما در نمای بعد هم‌خلاص کرد («از نفس افتاده» فقط یکی از این‌گونه محوها

---

۳۸) Jump-Cut

دارد)، تا اندازه‌یی به خاطر سرعت، و تا اندازه‌یی چون «من به‌سادگی ترجیح میدهم چیزها را کنار هم بگذارم.» ازاین‌گذشته، همچنان که گدار با اشاره به یك فیلم تشلین[۳۹] بیان داشته، «دکوپاژ»[۴۰] «داستان مصور»[۴۱] از دید زیبایی شناسی سالها جلوتر از «دکوپاژ» فیلم است. در هر رشته، تغییر نما با شجاعت خلاقانه‌یی صورت میگیرد که سینمای فرانسه اکنون آن را از دست داده». خب، او آن را به جایش بازگرداند، اما جالب این که وقتی آدم حالا به «از نفس‌افتاده» نگاه میکند، به‌نظر میرسد قطع ــ جهش‌های معروف ناپدید شده‌اند؛ انسان به‌زحمت متوجه آنها میشود ــ بس که خصلت این چنین ثابت و همه جا حاضر سبك فیلم معاصر شده‌اند. همین‌هم، ضمناً، در مورد نماهای با دوربین روی دست درست است، نماهایی که آن زمان چنان غوغایی به‌پا ساختند: آنها، نیز، تقریباً ناپیدایند.

از سوی دیگر، آنچه آدم در مییابد این است که گدار حتی در اولین فیلمش، شکل بخش ــ بخش سازی‌ی خود را آغاز کرده بود. صحنه‌ی بزرگ اتاقخواب میان بلموندو و سیبرگ درجا نسبتاً طولانی‌ست. در «سرباز کوچولو» دو صحنه‌ی شبیه پدید خواهد شد، یکی که در آن برونو (همراه موسیقی‌ی هایدن) از ورونیکا عکس برمیدارد، و دیگری یك صحنه‌ی طولانی‌ی گفتگو در اواخر. این تناوب به ظاهر متناقض نماهای کوتاه و صحنه‌های نسبتاً بلند ــ که خودشان از بسیاری نماهای‌کوتاه ترکیب شده‌اند، اما به نحوی به همدیگر جوش خورده‌اند ــ در «گذران زندگی»، «تفنگدارها»، و «تحقیر» به‌اوج خود میرسد.

البته، پیش از آنها هم صحنه‌ی بزرگ آپارتمان در «یك زن یك زن است» بیشتر از ۱۵ دقیقه‌طول میکشید؛ وبعدتر یك نمای

---

۳۹) Frank Tashlin
۴۰) Découpage
۴۱) Comic-strip

بسیار بلند ثابت وجود دارد وقتی که در کافه داستانی گفته‌میشود که سرانجام طرح داستان فصل گدار را در «پاریس از دیدگاه...» میسازد ــ در واقع تمامی‌ی صحنه‌ی کافه ۱۳ دقیقه طول میکشد، با تعریف داستان و صفحه‌ی یك آواز آزناوور[۴۲] در «جوك‌باکس». اما در «گذران‌زندگی»، که به‌دوازده «پرده» خردشده، این فرایند به‌صورت یك قالب در میآید. گدارگفته است: «من «گذران‌زندگی» را به‌صورت «پرده»هایی ساختم تابرجنبه‌ی تآتری‌ی فیلم‌تأکیدکنم. از این گذشته، این بخشبندی برابر با منظره‌ی بیرونی‌ی چیزها بود که به‌بهترین وجه به‌من اجازه میداد احساس آنچه را که در «درون» روی میدهد به‌دست دهم. به‌عبارت دیگر، طرزکاری بر عکس آنچه برسون در «جیب‌بر» به‌کار برده، که در آن نمایش از گمان من با محتاطانه ایستادن در بیرون.»

اما کاملا روشن است که دلایلی دیگر، و صوری‌تر، برای این ساختمان در «گذران زندگی» وجود دارد، که در فصل آینده بــه اغلب آنها برخواهیم گشت. در ضمن، گمان میکنم بتوانیم بگوییم همچنان که طرح داستان، به‌گونه‌یی پیشرونده، به‌دلیل چیزی‌دیگر کمابیش پشت سرگذارده میشود، سبك فیلمهای گدار هــم ناچار بود سوی نظام صحنه‌یی تحول یابد. اولین صحنه‌ی بلند درفیلم، صحنه‌ی بار است، با نانا و پل؛ تقریباً ۷ دقیقه طول میکشد؛ و بیشتر این مدت ما پشت شخصیتها را می‌بینیم. صحنه‌ی درازی که در آن نانا نامه‌اش را مینویسد بیش از ۸ دقیقه طول میکشد؛ در حالی که «رقص جفت‌گیری»ی بــزرگ در اتاق بیلیارد تنها ۳ دقیقه طول میکشد، و عملا فقط از چهارنمای خیلی‌طولانی ساخته شده که نانا را به‌دور میز بیلیارد دنبال میکند. همچنان که نما ذهنی میشود یك قطع به‌دیوارها هست، بعد به‌نانا برمیگردیم، و

---

(۴۲) «Tu t'laisses aller»

سرانجام قطع بـه نانا پشت داده به‌یك ستون در حـال استراحت. نکته‌یی را که سعی دارم در اینجا روشن‌کنم نه‌چندان درازای نماها (که، از هرچیز گذشته، خیلی غیرعادی هم نیستند) بلکه تناوب این نماهای کمابیش بلند است با دو نمای لحظه‌یی، یکی از «جوك باکس»، یکی از مرد جوانی که زن سعی میکند او را اغوا کند ــ و از اینجاست که من گفتم «عملا» فقط چهار نما.

درازای خود پرده‌ها از ۲ دقیقه تا ۵/۱۰ دقیقه در تغییـر است، بعضی‌شان شامل صحنه‌های بلندی هستند مانند صحنه‌هایی که به‌آنها اشاره کردم، دیگر صحنه‌ها از نماهای کوتـاه بسیاری ساخته شده‌اند. از این گذشته، در عین حال، طرح زمان دیگری هم در فیلم وجود دارد از آن حاشیه‌ی صدا؛ کار باآن به‌شیوه‌یی بسیار ناواقعیگرایانه است، و در فصل بعد درباره‌اش بحث خواهد شد.

«تفنگدارها» این ساختمان‌بخش ــ بخش را پیش‌برد: صحنه‌ی ۱۰ دقیقه‌یی کـه در آن زنها میکل‌آنـژ و اولیس را تشویق بـه نامنویسی میکنند، اما فوق‌العاده‌تر از همه، صحنه‌ی معروف ۱۲ دقیقه‌یی‌ی «کارت‌پستال»، که تقریباً به‌تمامی اختصاص دارد بـه نمایش «کارت‌پستال»/ غنیمت‌هایی کـه افراد با خـود از جنگ آورده‌اند. اما با «تحقیر» است که گدار در صحنه‌ی ۳۰ دقیقه‌یی‌ی آپارتمان پل و کامی ــ که پیشتر به‌آن اشاره شد ــ تا سرحـدش میرود، صحنه‌یی که، همچنان که گفتم، فصلهای کاملی از داستان را خلاصه میکند.

امتیازهای نمایشی‌ی چنین صحنه‌یی روشن است: چراکه‌کمك میکند به‌بیان یگانگی کلاسیك و متانتی که‌گدار حس میکرد مناسب «ادیسه» است: گذشته از هرچیز، بیخود نیست که او در فیلم، اندیشه‌های کلاسیك را به‌لانگ میدهد که در داستان از آن تهیه کننده است، در حالی که برعکس، رویکرد* فرویدی‌ی احمقانه‌ی

راین گلد[۴۳]، کارگردان در داستان، به‌تهیه‌کننده درفیلم داده‌شده.

گدار پیش‌بینی‌کرد که «اصل نهفته دراین صحنه همان‌خواهد بود که در اتاق میهمانخانه در «از نفس افتاده». اما آن صحنه از آغاز تا انجام در یك خط بود؛ با یك لحن آغاز میشد، پیش میرفت و انجام مییافت؛ این یکی را باید به‌چنان شیوه‌یی ساخت که تا بـه حدی طغیانی بالا برود، فرو بنشیند، دوباره تا اوجی عاطفی بالا رود، بازهم فرو بنشیند، و سپس برای بارسوم بالابرود. نخستین لحظه‌ی اوج صحنه‌ی بی‌سرانجام عاشقانـه خواهد بود؛ دومـی، عزیمت دروغی‌ی کامی، و سومی به‌خشم دست یافتن پل.» دقیقاً به شکلی این چنین ریاضی از کار در نیامد. صحنه با قطع ـ بـه ـ آینده[۴۴]یی به‌کاپری و قطع ـ به ـ گذشته[۴۵]یی به‌کارگاههـای فیلمسازی پیچیده شده است. به‌هرحال، اگر چه ممکن است آدم گمان کند صحنه‌های گدار برمبنای نوعی دستور عمل ریاضی کار میکنند، این چنین نیست؛ یا دستکم نه برمبنای هرگونه ریاضیاتی که تا به‌حال اختراع شده. برای او، تدوین با یك زمان سنج انجام نمیشود، بلکه درواقع مساله‌ی ضربانهای قلب‌است؛ وآنها، البته، پیوسته و زیرکانه تغییر میکنند. مثلا، این صحنه قراربود تنها ۲۰ دقیقه طول بکشد؛ وبا این همه‌به‌مدت نیمساعت ادامه پیدا میکند.

اما نکته‌ی جالب این است‌که گدار در همان زمان‌که این شگرد صحنه‌های هرچه بلندتر را تکمیل میکرد، پرداختن بـه امکانهای «تدوین کوتاه» را هم آغاز کرد. حتی در ۱۹۵۶، او به‌این امکان میاندیشید که یك حرکت دوربین که چهاربار قطـع شده باشد میتواند مؤثرتر از نمایی باشد که به‌همان گونه که فیلمبرداری شده نگاه داشته شود. این دقیقاً کاری بود که بعدتر در «گـذران زندگی» میکرد، در صحنه‌ی کافه، در نمایی با دوربین متحرك که

---

۴۳) Rheingold
۴۴) Flash-forward
۴۵) Flash-back

صدای آتش مسلسل آن را قطع میکند، و مطابق با آن به‌پاره‌هایی خرد میشود.

این، پس از «تحقیر» خط کارش باقی میماند. با دست‌یافتن به‌حد نهایت، شاید، در صحنه‌یی که نزدیك به‌یك سوم فیلم طول میکشید، او تا اندازه‌ی زیادی این شگرد را رهامیکرد. درفیلمهای بعدی پیشروی‌یی سوی تکه تکه شدن بیشتر تصویر خواهیم یافت. قطعهای تکان‌دهنده و نماهای کوتاه در «از نفس افتاده» برای صرفه‌جویی در بیان به‌کار گرفته شدند، تا فیلم را تندتر به‌پیش ببرند. در فیلمهای بعد از «تحقیر» (اما، با توجه به‌کششهای دیالکتیکی‌ی گدار، خیلی پیش از آن هم)، او این تکه تکه کردن را به‌کار میبرد برای واداشتن ما به‌درك بعضی رابطه‌های نمایشی و بصری، برای راز آمیز کردن ــ به‌مفهوم بیان کامل آن ابهامهای اساسی‌ی‌زندگی‌که‌همیشه تا این‌حد ازآنها آگاه‌است ــ اما بیشتر از همه، به‌گمان من، به‌علل تقریباً انتزاعی و بصرعی. در«یك زن شوهردار»، «مذکر مؤنث»، و «دو یا سه‌چیز که ازش میدانم»، که تکیه‌ی او تقریباً نه‌چندان برداستان‌بلکه‌بیشتر برنوع‌معینی ازسند جامعه‌شناسی است، این شیوه‌ی کار انتزاعی با نما و تدوین شکلی فراهم خواهد کرد برای دستمایه‌ی مستندی که در غیر این صورت بی‌شکل خواهد ماند. حتی در «پی‌یر و خله» و «آلفاویل» هم، که هردوشان طرح داستانی کمابیش پرداخته دارند، متوجه خواهیم شد که همان پدیدار در کاراست. و دقیقاً در این رابطه‌ی میان موضوع و شکل است که گدار خود را به‌صورت هیجان‌آورترین فیلمساز دهه‌ی ۱۹۶۰ آشکار میکند.

فصل چهارم

در مصاحبه‌یی، آناکارینا تفسیر غریبی بر«چترهای‌شربورگ»[1]، اثر دمی، کرد: «تمام لباسهاشان از «دیور» میآید. و با این همه، لباسهای ۵۰۰۰۰۰ فرانکی به‌تن، فریادبدبختی وبینوایی میزنند و جواهرهاشان را میفروشند. و عطر گرانقیمتشان را میتوانید از ۵۰۰متر آن طرف‌تر بوکنید. البته، این درفیلم دمی مهمی نیست، چون هدف این بوده که یك افسانه‌ی‌پریان باشد. امانمیتوانم خودم را مجسم کنم که در یکی از فیلمهای شوهرم یك لباس «شانـل» پوشیده‌ام و بازی میکنم.»

غریب، سبك مغز، و با این همه با معنا، چون از میان همه‌ی کارگردانان فرانسوی، گدار با تأکیدش بر، واعتقادش به، آنچه واقعی‌ست جدا می‌ایستد. حکایتی از منشی‌ی صحنه‌ی «آلفاویل» این را به‌نحوی مناسب آشکار میکند: «فیلم، میشود گفت، بی‌هیچ نور اضافی برداشته شده؛ در واقع، در تاریکی. برای یك صحنه، کوتار گفت: «میتوانم کمی نور اضافه کنم و با بستن عدسی، همان نتیجه به‌دست میآید ــ هیچکس متوجه اختلاف نمیشود.» اما گدار رد کرد: میبایست واقعی میبود. در نتیجه بدون نور اضافی فیلم را برداشت؛ فیلم خیلی حساس به‌کار برد، اما با این همه. ایـن، شوخی‌ی فیلم شد ــ «آنقدر تاریك است که نمیشود هیچ چیز را دید.... خب که چه، ما به‌هرحال فیلم برمیداریم.» نتیجه: چندین

---

۱) «Les Parapluies de Cherbourg»

هزار پا از فیلم «استفاده نشدنی» بود. اما گدار همه‌ی آنها را از نو برنداشت. بعضی از آنها دور انداخته شدند، اما بقیه، درست همانطور که بودند، وارد فیلم شدند. از همه فوق‌العاده‌تر این که اینها بعضی از بهترین چیزهای فیلم هستند.»

حتی روی «یك زن یك زن است»، تنها فیلمش که در یك کارگاه فیلمسازی ساخته شد، گدار چنان کار میکرد که درمحلی واقعی. سقفها تنها برای آن ساخته شدند که نگذارند آدمهای فنی ازبالا به‌صحنه‌ها نوربدهند. متصدیان‌نور، دست‌کمش رابگوییم، تکان خورده بودند، اما گدار به‌این شیوه تأثیری را که درپی‌اش بود به‌دست آورد ــ طبیعیگرایی‌یی عظیمتر.

این پافشاری روی آنچه‌واقعی‌ست، راه درازی‌را در ذهن‌گدار به‌عقب برمیگردد: درمروری از «ارفه‌ی سیاه»[۲] در ۱۹۵۹، او بر «حماقت» مارسل کامو تأسف خورد، «معتقد به‌این‌که میتواند به کمك ورقه‌های رنگی‌ی «ژلاتین» با آفتاب ریو دو ژانیرو رقابت کند.» گذشته از این، به‌گفته‌ی او، فیلم واقعاً به‌جوهر ریو دست نیافته: حین‌قدم‌زدن‌درخیابان‌وارگاس[۳]، کامو به‌سادگی‌نمیتوانسته «سامبا»هایی را بشنود که از رادیوهای دستی‌یی بیرون میآیند و از داخل هرمغازه جار میزنند.

استفاده‌ی گدار از رنگ مشخص‌کننده‌ی این پافشاری‌ست روی آنچه واقعی‌ست. درست است، این شیوه کم‌کم تکمیل شد. او گفته است که برای «یك زن یك زن است»، «من صحنه‌یی داشتم و رنگهایم را انتخاب کردم.» برای «تحقیر»، او به‌جستجوی محل برآمد؛ در مورد رنگها، خب، همان‌طور به‌نمایش در آمدند که بودند. «یك دیوار خاکستری را به‌این دلیل که سفید را بیشتر دوست داشتم رنگ سفید نزدم؛ به‌جایش دنبال یك دیوار سفید

---

۲) «Orfeu Negro» (Marcel Camus)
۳) Avenida Vargas

گشتم، در حالی که برای «یك زن یك زن است» دیوار را سفید میکردم. در «یك زن یك زن است» سعی کردم رنگ را به‌شیوه‌یی نمایشی به‌کار ببرم. در «تحقیر»، نه. «یك زن‌یك زن‌است» برای من اولین بار بود؛ با داشتن بازیچه‌ی شگفتی‌آوری مانند رنگ، تا آنجا که میتوانید با آن بازی میکنید. در «تحقیر»، رنگهای ایتالیایی‌ی طبیعی‌تر، و کمتر ساختگی، کاملا با آن چیزی که من میخواستم مطابقت داشتند، بنابراین دست به‌رنگ‌کردن یا تنظیم رنگ نزدم.»

«اختلاف بزرگ میان سینما وادبیات»، آن گونه که او به ژان‌ـ‌ماری لوکلزیوی داستان‌نویس گفته، «این است که در سینما آسمان وجود دارد. آدم هرگز ناچار نیست بگوید آسمان آبی‌ست یا خاکستری؟ به سادگی هست.... هرگز این احساس را ندارم‌که دارم میان‌زندگی وآفرینندگی تمایز میگذارم. ازطرف دیگر، برای کسی مانند فلوبر، این مسأله‌ی عظیمی بود که آسمان یا دریا را آبی یاخاکستری یا آبی‌ـ خاکستری توصیف کند. اگر آسمان آبی باشد، من آن را آبی به فیلم درمی‌آورم.»

این شیوه‌ی برخورد شامل سیاه و سفید هم میشود، یا دستکم حوالی‌ی زمان «گذران زندگی» آغاز کرد که بشود. گدار میگوید پیش از آن او درباره‌ی رنگ هرچیزی، حتی‌به صورت سیاه و سفید، بسیار دقیق بود. در «گذران زندگی»، اما، آنچه سیاه بود سیاه بود، و آنچه سفید، سفید. بازیگران همگی لباسهای معمولی شان را میپوشیدند، و تنها استثناء آناکارینا بود: برای اویك‌دامن و «بلوز» خریدند.

تقریباً مهمتر، اما، کاربرد گرایش گدار سوی صدایی‌ست‌که جنبه‌ی مستند دارد. چراکه حتی در، به اصطلاح، واقعیگرایانه‌ترین فیلم هم صدا یك‌استثناء بوده ـ از نخستین روزهای فیلمهای‌ناطق که راههایی برای حل دشواریهای ضبط پیدا شد. همه‌ی فیلمهای

نوواقعیگرایانه‌ی ایتالیایی «دوبله» میشدند، گاهی با بازیگران واقعی، اما به همان اندازه هم با دیگران. طبیعیگرایی‌ی صدا همیشه بی‌هیچ دغدغه‌یی قربانی‌ی وضوح شده است. همچنان که گدار، نیمه‌شوخی، گفته، اگر مردی پشت یك دیوار برود، تماشاگران انتظار ندارند او را ببینند. اما هنوز هم انتظاردارند صدای او را آنچنان واضح بشنوند که گویی جلوی دوربین ایستاده. همه‌ی اینها در فیلمهای او دگرگون میشدند.

دوباره، نه فوراً. صدابرداری‌ی دو فیلم اول، بعد از فیلم برداری انجام شد: «یك زن یك زن است» نخستین تجربه‌ی او با صدای مستقیم بود و «گذران زندگی» این شگرد تازه را به اوج رساند. ژان‌کوله، که برداشتن این‌فیلم رادنبال می‌کرد، درمجله‌یی[۴] این خبر انقلابی را گزارش کرد که فیلم تماماً با صدای مستقیم برداشته شده ــ هم گفتگو و هم صداها. و، مهمتر از این، تنها روی یك نوار. بنابراین، شاید، این نخستین فیلم «تجاری» بود که خارج کارگاه و بدون هیچ‌گونه تدوین صدا ساخته شد. صدا ــ آمیزی محدود بود به افزودن موسیقی. بیشتر فیلمها، هر اندازه که واقعیگرایانه برداشته شده باشند، عموماً بعداً صداگذاری میشوند، صداها همیشه ساختگی هستند، و صدا ــ آمیز همیشه‌خود را با دستکم سه یا چهار نوار صدا روبه‌رو می‌بیند که باید با همدیگر ترکیبشان کند.

در بعضی موردها، البته، صداآمیزی به‌طور زنده در محل انجام میشد، و چندین «میکرفن» به‌کار میرفت؛ اما در دیگر موردها، مانند صحنه‌ی اول کافه، تنها یك «میکرفن» برای گرفتن گفتگو و صداهای فضای کافه، هردو، به‌کار گرفته شد. عموماً، هنگامی که آدم صدای یك «جوك‌باکس» را در فیلمی میشنود، صفحه‌یی مستقیماً روی نوار ضبط شده، با کمی بم که افزوده

---

۴) «La Revue du Son»

شده تا صدای خف یك ضبط بد را تقلید کند. در ایـن صحنه‌ی کافه، «جوك‌باکس» عملا به‌طور زنده ضبط شد. این روش، آنچنان که به‌ما گفته‌اند، درمورد صدای «جوك‌باکس» در صحنه‌ی اتـاق بیلیارد که بعدتر در فیلم می‌آید نیز درست است.

منشی‌ی صحنه در «یك‌زن شوهردار» نمونه‌یی دیگر از ایـن پافشاری بر صدای واقعی را ثبت کرده: «گدار همیشه میخواهد هر اندازه از فیلمبرداری‌ی واقعی راکه ممکن است نگهداردـاگر صداهای نامنتظره‌یی از بیرون بیاینـد، نگه‌داشته میشوند. مگر آن‌که، البته، نامنتظره‌ها از تجهیزات بیایند و نه از «زندگی»: صدای دوربین، صدای‌حرکت دوربین. در «یك زن شوهردار» یك نمای طولانی با دوربین متحرك در فرودگاه اورلی وجود داشت، و صدای جیر جیر دوربین روی ریلها به‌گوش میرسید. همه گفتند، خب، ولش‌کن، همه‌جور صدای غریب در فرودگاه هست، هیچ‌کس متوجه نمیشود، همه فقط فکر خواهند کرد که چیز دیگری‌ست. اما نه، گدار پافشاری کرد که از نو باید فیلمبرداری شـود.» در فیلمی مانند «تفنگدارها»، که در آن کمبود پول نگذاشت او بـه ضبط صدای مستقیم بپردازد، با وجود این برسر وسوسه‌ی خود در مورد حقیقت ماند. صدای‌هر تیرتفنگ، هرانفجار، راجداگانه ضبط کردند و بعد باهم آمیختند، اگرچه، همچنان که اوپذیرفته، میشد همه‌ی آنها را از داریل زانـوك خریـد (کـه به تـازگی «طولانی‌ترین روز»[۵] را فیلمبرداری کرده بود). هر هواپیما، هر تفنگ، صدای واقعی‌ی خودش را داشت. صـدای هاینکل بـرای شلیك سپیت‌ـفایر گذاشته نشده بود؛ و نه صدای برتا برای یـك مسلسل تامپسون[۶]. (۵)

میشود پرسید، چه حاصل از این پافشاری‌ی خسته کننده، حتی فضل فروشانه، روی آنچه واقعی‌ست؟ پاسخ، البتـه، روشن

---

۵) «The Longest Day» (Darryl Zanuck)

۶) Thompson, Beretta, Spitfire, Heinkel

است: گدار علاقمند دست‌یافتن به‌زمان است، به‌لحظه‌ی زودگذری که مانند آن مگس در ضرب‌المثل برای تمامی‌ی ابدیت در کهربا حفظ شده. او میگوید لحظه چیزی‌ست که سینما را زیبا میکند. سینما برای این اختراع شد، برای ضبط لحظه. علت این که او این‌همه از فیلمهای اینگمار برگمن خوشش می‌آمد این بود که برگمن فیلمساز لحظه است. هریك از فیلمهای او، به گفته‌ی گدار، در یك بازتاب قهرمان روی لحظه‌یی در زمان، زاده میشود: تعمقی که از یك عکس فوری آغاز میشود. «یك بیست وچهارم ثانیه که دگرگونی یافته است و تا یك ساعت و نیم طولانی شده. دنیای میان دو پلکزد، غم میان دوضربان قلب، شادی‌ی زندگی کردن میان دو دست برهم زدن.» اهمیت کمدی‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ برای گدار این بود که سرعت کنش را بازگرداند، و به آدم اجازه داد تا خودش را به لذت کامل از لحظه‌ی گذرا بسپارد. «ظرافت» فیلم «پیژامه‌بازی»[۷] از این کیفیتش می‌آمد که، گویی، به‌طورزنده عکسبرداری ــ یافیلمبرداری‌ــ شده. زندگی‌ی به‌چنگ آمده. و این از بعضی جنبه‌ها، «ظاهر» بسیاری از فیلمهای گدار را توضیح میدهد. او، نیز، میخواهد تأثیر چنگ انداختن در زندگی را به دست دهد، تأثیر یك فیلم غیرحرفه‌یی را. در فیلمی مانند «فرشته‌ی سقوط کرده»[۸]ی پره‌مینجر، گدار، به نحوی منحرف، حتی صحنه‌یی را دوست دارد که دوربین باید، برای نگهداشتن لیندا دارنل در قاب*، چنان تند حرکت کند که عملا میتوانید دستیارها را ببینید که سیاهی لشکرها را از مسیر آن بیرون میکشند. او احساسی واقعی از مستقیم بودن را از آن میگیرد.

به‌عنوان توضیحی در مورد وسوسه‌اش برای دست‌یافتن به لحظه‌ی گذرا، گدار زمانی گفته‌های کوکتو درباره‌ی «اورفه»[۹] را

---

۷) (Donen, Abbott) «The Pajama Game»
۸) (Preminger) «Fallen Angel»
۹) (Jean Cocteau) «Orphée»

نقل کرد: «سینما مرگ را در حین کار به فیلم درمی‌آورد. کسی که ازاو فیلم برمیدارید درفرایند پیرترشدن است، وروزی‌خواهد مرد. بنابراین، دارید دقیقه‌یی از مرگ را در حین‌کار به فیلم درمی‌آورید.» نقاشی، نامتحرك است: «سینما جالب است چون جنبه‌ی میرای زندگی را ضبط میکند.» مانند فاوست‌گوته، گدار پیوسته به زمان فرمان ایستادن میدهد، تا ما را با این لحظه‌ی زیبایی‌ی برتر تنها بگذارد. یا با غم، یا فاجعه. به گفته‌ی گدار، «تنها یك لحظه وجود دارد که در آن چیزها دیگر نمایش محض نیستند، لحظه‌یی که در آن آدم از دست میرود، و لحظه‌یی که او نشان میدهد از دست رفته است.»

زمان دشمن اوست، همچنان‌که دشمن ماست. در «سرباز کوچولو»، برونو شرطبندی میکند که شیفته‌ی ورونیکا نخواهد شد. برای آزمایش، از ورونیکا میخواهد سرش را تکان دهد و موهایش را آشفته کند. او چنین میکند، و برونو که زیبایی‌ی این گذراترین لحظه‌ها تکانش داده، پول را میدهد: تسلیم شده است.

پافشاری‌ی گدار بر آنچه واقعی‌ست، فایده‌های کناری هم با خود به همراه دارد. مثلا، درصحنه‌یی‌که درآن‌نانا برای نخستین‌بار خود را تسلیم خودفروشی میکند، صدای نامنتظره‌ی یك کامیون سنگین در بیرون اتاق، با یك اوجگیری‌ی مناسب نمایشی، بلندتر میشود. یا، همچنان که کوله به ما میگوید، درست در لحظه‌ی‌مرگ نانا، زنگ یك بیمارستان نزدیك یکباره شروع کرد به زنگ‌زدن در سکوت خیابانهای متروك. به علت اعتقادش به لحظه، گدار میتواند این‌فرصتهای باشکوه راکه ازخود موقعیت سربرمی‌آورند بپذیرد، این پاداشهایی را که هدیه‌ی زندگی به هنرست.

البته، یکی از ویژگیهای اساسی‌ی تصویر فیلمشده، حضور همیشگی‌ی آن است: همچنان‌که ربگری‌یه گفته، درسینما فعلها همیشه به زمان حال هستند. وبا این‌همه، نقاشیهایی نیز به«حال»

همیشگی دست یافته‌اند. آدم پیش از همه به ورمیر[۱۰] میاندیشد، که او نیز، به‌مفهومی، نقاش واقعیت بود، نقاشی که‌موضوعهایش از پیش‌پاافتادگی‌ی زندگی‌ی روزمره گرفته میشدند. اما، اغلب، زیبایی‌ی ورمیر و گدار، هردو، از وشت*ها یا حرکت می‌آید. نمایی که تقریباً در هرفیلم گدار وجود دارد از دختری که موهایش را آشفته میکند، چندان متفاوت نیست از ورمیر که برای همیشه دختری را ضبط کرده که گردنبندی‌ـرا جلوی یك آینه امتحان میکند، یا خدمتکاری را که به داخل ظرفی شیر میریزد: گردنبند معلق مانده در وسط هوا، شیر غافلگیر شده در حال ریختن ازسبو به‌ظرف. (یك مقایسه‌ی ضمنی همچنین نشان خواهد داد که‌ورمیر و گدار هردو همیشه بر نشان دادن سرچشمه‌ی نور خود مصر هستند ــ پنجره‌ی همیشه حاضر درورمیر را نوری درگدار برابری میکند که از پنجره‌ها می‌آید، و کمابیش، همچنان که دیده‌ییم، هرگز از نورافکنهای اضافی نمی‌آید.) مانند ورمیر، گدار سرچشمه‌ی حقیقی‌ی نور را میپذیرد ــ میپذیرد و به آن میبالد. چنین مینماید که هردو اعتقادی کمابیش منزه‌گرایانه به ارزش واقعیت بی‌پرده دارند. از این گذشته، همچنین، ورمیر آن حس «باروك» را از زمان دارد که لحظه‌ی اوج ــ برگزیده و جاودان شده ــ را انتخاب میکند. زمان ایستانده میشود، پی‌آیی‌ی‌همیشگی در لحظه‌یی‌دلخواه گرفته ونگهداشته میشود. افزون‌براین، ورمیر به موضوعهای عادی، اشیاء عادی، میبالد. برای گدار و ورمیر، هردو، یك پنجره، یك صندلی، میتوانند ــ واینچنین شده‌اند ــ به مانند اشیائی با بینهایت زیبایی دیده شوند.

با این وجود، نه‌گدار ونه ورمیر با به سادگی شکوهمندکردن زندگی‌ی روزمره خوشنود نیستند: هیچ‌یك‌منظره‌نگاری طبیعیگرا نیست. مهمترین چیز درباره‌ی فیلمهای گدار، برای من،

---

۱۰) Vermeer

شیوه‌یی‌ست که او، مانند ورمیر، از راه قدرت انتزاع، روزمره را به آفرینشی هنری دگرگون میکند. گفته‌اند که ورمیر، مانند ال‌گرکو[11]، لحظه‌یی از زمان را جاودان کرده؛ و این‌که، مانند رافائل، او نقاشی را، با منجمد کردنش به صورت کمال کلاسیك، از زمان بیرون‌برده. به‌کلامی دیگر یك همنهاده*، یك‌ترکیب ازدو گرایش بزرگ هنر: باروك وکلاسیك، یکی‌چیرگی برزمان، دیگری چیرگی برمکان. و زیبایی درگدار و ورمیر، هردو، دقیقاً از این ترکیب‌می‌آید، ازتضادموقتاً حل‌شده‌میان انتزاع‌و واقعیت، ایستایی و حرکت.

چرا که گدار به‌همان اندازه به انتزاع ــ هم بصری و هم سمعی ــ علاقه دارد که به چنگ انداختن صرف در لحظه، که به روایتگری، که به محتوا. و تنش* آفریده میان خواستهای واقعیت و خواستهای انتزاع است که بزرگترین فیلمهای او را آفریده. چنین مینماید که گدار خود به گونه‌یی افزونشونده ازاین مسأله آگاه است. در مصاحبه‌یی در مارچ ۱۹۶۷، او گفت: «من با تکه‌هایی میسازم که واقعیت به من میدهد. دوست دارم فکرکنم که یك «کارگر»م. شیئی میسازم که «من» است و همچنین «مستقل ازمن». بعضی از تأثیرهای من در جریان «ساختن» شیء پدیدار میشوند. اما آیا این برای افزارمند هم درست نیست؟ اوتصویری از کل دارد، اما در جزئیات، میگذارد که رگه‌های چوب هدایتش کنند. همچنین دوست دارم که خودم را بایك ریاضیدان بسنجم. موقعی که شاگرد دبیرستان بودم، میخواستم ریاضیات بخوانم، یا دستکم گمان میکردم که میخواهم. فکر تحقیق صرف را دوست داشتم. آنچه همین الان گفتم زیاد به هم پیوسته نیست، مگر نه: کارگری که شیئی مادی میافریند و ریاضیدانی که تنها با اندیشه‌های صرف سروکار دارد. اما شاید، از همه‌چیز گذشته،

---

(۱۱) El Greco

هردو با یکدیگر سازگارند. این دوچیز که باهم کار کنند، به گونه‌یی تقریباً ناارادی، نوعی الهام رمزآمیز پدید می‌آورند.»

و در واقع، حق با اوست؛ این دو تصور ناسازگار نیستند، یا، بهتر بگوییم، میتوانند به گونه‌یی دیالکتیکی با همدیگر کار کنند. و از این‌نظر، فیلمهای گدار اغلب به بسیاری از تازه‌ترین فرآورده‌های هنر بصری شباهت مییابند، که در آنها اتفاق و تصادف نقشی مهم دارند («رگه‌ی چوب» نقشی مهم در نقاشی‌ی گوياييگرايانه*ی انتزاعی بازی‌کرد، و ترکیب واقعیت و انتزاع در هنر «پاپ» نقشی بزرگتر از آنچه بسیاری مردم تشخیص میدهند بازی میکند).

زمانی پولین‌کیل[۱۲] مرا به‌علت نوشتن درباره‌ی شکل محض در «شب»[۱۳] سخت به حمله گرفت. باوجود خطر دوباره برآشفتن این بانو، اکنون مایلم شکل محض را در گدار بررسی کنم ــ با این قید که محض بودن شکل در کار گدار مشروط است به کنش متقابل غیر محض آن با دیگر عنصرهای کار او.

حتی از ۱۹۵۶، گدارآن تصور اساسی را که میبایست تمام فیلمهایش را از «گذران زندگی» به‌بعد سرشار کند، اعلام کرده بود. «تدوین به‌چنگ‌انداختن درآنچه زنده است همه‌ی ظرافت ناپایدارش را باز خواهد گرداند؛ تدوین، اتفاق را به سرنوشت دگرگون خواهد کرد.» این، پس، گزینشی آگاهانه از سوی گدار بود. اما نگره‌پردازی چون اومبرتواکو برآن است که حتی وقتی یك کارگردان تلویزین چیزی را «زنده» پخش میکند، آدم میتواند میان باز شدن غیرفعال چندین دوربین در برابر هزار امکانی که درپیش

---

۱۲) Pauline Kael

۱۳) (Antonioni) «La Notte»

رویشان است و «طرح داستان» کنشی متقابل ببینند: یعنی، رشته‌ی داستانی را که کارگردان پیشنهاد میکند، با برقرار کردن ــ حتی در یك لحظه ــ رابطه‌ی میان رویدادهایی که برای پخش برمیگزینند. و گدار که، آنچنان که دیده‌ییم، این همه برواقعیگرایی‌ی مطلق مصر است، باوجود این میتواند، از خیلی پیش، تصمیم بگیرد که یك صحنه ۱۰ دقیقه به درازا بکشد، دیگری ۳۰ ثانیه. پیش از آن که برداشتن فیلم را بیاغازد، طرحی از وزن فیلم درست میکند. اما، بسیار مهمتر از این، پس از فیلمبرداری صحنه را تدوین خواهد کرد تا به‌آن معنایی بدهد ــ گاهی معنایی متفاوت از آنچه فیلمبرداری شده. اومیگوید «گاهی نماهایی دارم که بد فیلمبرداری شده‌اند، چون دچار کمبود وقت یا پول بوده‌ام. گذاردن آنها کنار هم، تأثیر متفاوتی خلق میکند؛ من این را رد نمیکنم؛ برعکس، سعی میکنم بهترین تلاشم را برای درآوردن این اندیشه‌ی تازه بکنم.»

چند نمونه: «گذران زندگی» نخستین فیلمی بود که در آن این اصلها به‌شکلی نظام‌یافته به‌کار گرفته شدند. عنوانبندی‌ی فیلم روی سه‌نما از آناکارینا میآید. اول نیمرخ چپش را می‌بینیم، بعد یك نمای کامل از روبه‌رو، و دست آخر یك نیمرخ راست. اما، همچنان که پیشتر گفتم، برای گدار تدوین آنقدر موضوع زمان سنج نیست که موضوع ضربان قلب، بنابراین حتی دراین تثلیث کلاسیك، گوناگونیهایی وجود دارد. در آخرهای نمای کامل روبه‌رو ازکارینا، اوبه‌بالا نگاه میکند، وبدین‌گونه منظره‌یی‌یك‌هوا متفاوت به‌ما میدهد. این از طرح بصری. درهمان زمان، صداهم طرحبندی شده، تا تقریباً، اما نه‌کاملا، با تصاویر مطابقت کند. نمای‌نیمرخ چپ در ۲۳ ثانیه‌ی اولش با موسیقی همراهی میشود؛ ۲۵ ثانیه‌ی بعد با سکوت. در ۴۸ مین ثانیه‌ی عنوانبندی قطع میکنیم به‌نمای روبه‌رو و موسیقی دوباره آغاز میشود، که تنها ۲۴ ثانیه طول

میکشد؛ ۱۶ ثانیه‌ی آخر این نمای دوم، شامل ۸ ثانیه‌یی که درآن کارینا به‌بالا نگاه میکند، دوباره ساکت است. نمای‌راست کارینا دوباره با موسیقی آغاز میشود، که به‌مدت ۲۶ ثانیه ادامه دارد، و ۲۱ ثانیه‌ی آخر این نما ساکت است. به‌کلامی دیگر، تصویر به‌یك الگوی سه‌نمایی از ۴۸ ثانیه / ۴۰ ثانیه / ۴۷ ثانیه، یا تقریباً ثلثهای مساوی، بخش میشود. اما الگوی صدا ــ سکوت به‌صورت تقریباً یك ششم خرد میشود: موسیقی ــ ۲۳ ثانیه؛ سکوت ــ ۲۵ ثانیه؛ موسیقی ــ ۲۴ ثانیه؛ سکوت ــ ۱۶ ثانیه؛ موسیقی ــ ۲۶ ثانیه؛ سکوت ــ ۲۱ ثانیه. این انعطاف ناپذیرترین نمونه‌ی صوری درفیلم است، شاید چون گدار حس میکرده که عنوانبندیها نیازمند الگوی محکمتری از کنش خود فیلم هستند.

یك بررسی‌ی دقیق از نخستین صحنه‌ی «گذران زندگی» تصور بهتری به‌ما خواهد داد از این‌که چگونه‌گدار واقعیت را رویاروی انتزاع قرار میدهد. به‌یاد خواهید داشت این صحنه‌یی‌ست که به طور زنده در محل و در یك کافه‌ی واقعی ضبط شده، و بدون هیچ نور اضافی. به‌کلامی دیگر، به‌سبك فیلمهای خبری. صحنه ترکیب شده از تنها چهارنماست. اولی، نمای نانا از پشت‌که جلوی پیشخوان نشسته، ۱ دقیقه و ۴۶ ثانیه طول میکشد. در طول این نما، اما، دوربین کمی به‌راست میچرخد تا دستهای پل را نمایش دهد، اما اساساً روی نانا میماند. نمای دوم ۳ دقیقه و ۳ ثانیه طول‌میکشد وگوناگونتر است: نماباپشت‌پل آغازمیشود، میچرخد تا نانا، به‌پل برمیگردد، دوباره میرود روی نانا، بعد به نانا نزدیکتر میشود، و در آخر به‌آهستگی میگردد سمت راست و روی پل که حالا به‌اندازه‌ی‌کافی سمت چپ چرخیده، به‌طوری‌که بالاخره میتوانیم او را درست ببینیم. نمای سوم روی پل آغاز میشود، اما به‌زودی پس میکشد و او و نانا را تا «جوك‌باکس» دنبال میکند. پس از ۳۳ ثانیه، نمای چهارم از نانا وپل است درجلوی «جوك

باکس»؛ گوش میدهند و حرف میزنند، دوربین میچرخد سمت چپ، و نما و پرده تمام میشوند ــ این نمای چهارم ۱ دقیقه و ۱۷ ثانیه طول کشیده. خلاصه که بکنیم: چهارنما که به‌ترتیب ۱۰۶، ۱۸۳، ۳۳، و ۷۷ ثانیه طول میکشند، که در جمع رویهم ۳۹۹ ثانیه میسازند.

مانند صحنه‌ی عنوانبندی، موسیقی الگویی‌را دنبال خواهدکرد که اندکی متفاوت است. یك دقیقه و ۴۵ ثانیه‌ی اول صحنه صامت خواهد بود که تقریباً، اما نه کاملا، با ۱ دقیقه و ۴۶ ثانیه‌ی نمای اول مطابقت میکند. بعد موسیقی شروع میشود، ۲۳ ثانیه ادامه پیدا میکند، و چند ثانیه پیش از چرخش اول دوربین در نمای دوم، قطع میشود. سکوت به‌مدت ۱ دقیقه و ۴۱ ثانیه‌ی بعد از نو برقرار میشود، و موسیقی تنها پس از چهارمین چرخش دوربین در نمای دوم آغاز میشود و برای ۱ دقیقه و ۳۳ ثانیه ادامه خواهد داشت، و ½ ثانیه پیش از پایان نمای سوم قطع میشود. سکوت یك یا دو ثانیه طول میکشد، و بعد صدای طبیعی‌ی «جوك‌باکس» بقیه‌ی پرده را دربر میگیرد. خلاصه که بکنیم، الگو به‌صورت زیر پیش میرود: سکوت ــ ۱۰۵ ثانیه؛ موسیقی ــ ۲۳ ثانیه؛ سکوت ــ ۱۰۱ ثانیه؛ موسیقی ــ ۹۳ ثانیه؛ سکوت ــ ۱۱ ثانیه؛ موسیقی ــ ۶۷ ثانیه.

از آنجا که گدار با سکوت چنان رفتار میکند که با موسیقی، یعنی نبودن موسیقی برای او همان اهمیتی را دارد که حضور آن‌ــ همچنان که، اتفاقاً، در کارهای وبرن[۱۴] و دیگر آهنگسازان همروزگار دارد ــ میتوانیم مدت بصری و سمعی‌ی این صحنه را به این‌گونه جدولبندی کنیم:

بصری	۱۰۶	۱۸۳		۳۳	۷۷	
سمعی	۱۰۵	۲۳	۱۰۱	۹۳	۱۱	۶۷

بدینگونه کشف میکنیم که، چند ثانیه‌یی کمتر یا بیشتر، و باوجود تقسیم تصاویر به‌چهار بخش وصدا/سکوت به‌شش‌بخش، صحنه، به‌مثابه یك‌کل، کمابیش بادقت به‌سه‌بخش شده است. این یك تقسیم دقیق نیست، و مطمئناً تقسیمی‌ست که بیننده‌ی تصادفی یا حتی نه‌چندان تصادفی امکان دارد کاملا از آن بی‌خبر باشد. اما نکته این نیست: گدار احتمالا نیاز به‌تحمیل درجه‌یی بالا از شکل را به‌این دستمایه‌ی خام به‌خامی فیلمبرداری شده حس‌کرده، و اگر چه‌تماشاگر آگاهی‌اش هیچ بیشتر از آگاهی‌ی‌کنسرت ــ روی اتفاقی از چگونگی‌ی ساختن یك «فوگ»[۱۵] نیست، با این همه تأثیرش حس میشود.

در همین فیلم صحنه‌ی فوق‌العاده‌یی وجود دارد که در آن نانا تقاضای کاری در یك روسپی‌خانه میکند: صحنه با او آغاز میشود که دارد به‌دقت نامه را مینویسد؛ بعد «حامی»ی آینده‌اش به او میپیوندد. صحنه‌یی نسبتاً بلند به‌دنبال میآید با دوتای آنها که پشت میز یك کافه نشسته‌اند. گدار، کمابیش معصومانه، گفته است که حرکت آونگی‌ی دوربین در این صحنه با یك فکر «فنی» مطابقت میکرد. «نمیخواستم در سراسر صحنه یك زاویه را نگهدارم، و در عین حال نمیخواستم نما را تغییر دهم چرا که هیچ علت ارزشمندی برای این کار نمیتوانستم بیابم؛ بنابراین، تنها راه حرکت دادن دوربین بود». شاید. صحنه‌یی که در نتیجه پدید شده، اما، فوق‌العاده است ــ به‌خاطر دقت بی‌اندازه‌یی که به‌نظر میرسد گدار طول زمانی را محاسبه کرده که دوربین روی هریك چیز میایستد، طول زمانی را که دوربین میطلبد تا از راست به‌چپ، چپ به‌راست، یا ازراست به‌مرکز، وبعد به‌چپ حرکت‌کند. صحنه، درواقع، رقص‌پردازی‌یی دقیقاً پرداخته است برای دوربین، اما

---

۱۴) Anton Webern
۱۵) Fugue

رقص‌پردازی‌یی که تأثیرش به‌طور قطع انتزاعی‌ست: یعنی، با هیچ ضرورت نمایشی یا بیانی مطابقت نمیکند. این، به عقیده‌ی من، محکومیتی به‌شمار نمیرود، هرچند برای بعضی خواهد بود. اما مضمون گدار، محتوایش، آن اندازه نیرومند هست که، شاید بتوان گفت، زیربار هراندازه انتزاعی که او مایل به تحمیل برآن است، دوام آورد.

تحلیل جزء به‌جزء این صحنه برای کتابی از این دست بیش از اندازه پیچیده خواهد بود. کافی‌ست بگوییم آنچنان به‌دقت پرداخته شده که دوربین روی راست و چپ پرده بسیار طولانی‌تر از زمانی نگهداشته میشود که روی مرکز ثابت میماند؛ که تصویرهای در مرکز نگهداشته شده تقریباً همیشه از نظر طول مساوی با زمانی هستند که دوربین‌برای حرکت ازراست به‌مرکز یاازمرکز به‌چپ میطلبد. همین‌اصل برصحنه‌یی‌مشابه‌در«تحقیر»هم‌حاکم‌است، که‌در آن بریژیت‌باردو ومیشل‌پیکولی دردوطرف یك میز نشسته‌اند و چراغی میانشان است. اما، باواداشتن پیکولی به خاموش و روشن کردن چراغ هرموقع که دوربین در سفر بی‌قرارش به‌جلو و عقب میان این‌دو نفرآرام میگیرد، گدار نه‌تنها یك‌عنصر بصری‌ی دیگر ـ خاموش و روشن شدن ـ بلکه همچنین یك عنصر سمعی ـ صدای کلید ـ را میافزاید.

این روش خاص تحمیل انتزاع بردستمایه‌یی‌که واقعیگرایانه فیلمبرداری شده، پس از «تحقیر» تغییر خواهد کرد. در «یك زن شوهردار»، مثلا، او بیشتر سوی خرد کردن هرچه بیشتر نما پیش میرود، و سپس سوی به‌هم چسباندن دوباره‌اش باگونه‌یی شگرد وصلی* که گاهی صوری‌ست، گاهی به‌گونه‌یی نمایشی با معنا. او در ۱۹۶۵ گفت‌که «باهرفیلم، بیشتر و بیشتر، به‌نظرم‌چنین‌میرسد که بزرگترین مسأله در به‌فیلم درآوردن، گرفتن این تصمیم است که کجا و چرا یك نمارا آغاز کنم وکجا و چرا آن را تمام کنم».

هماهنگ با این شگرد تکه تکه کردن، استفاده از موسیقی هم در «یك زن شوهردار» تغییر مییابد: در سراسر فیلم او تنها سه یا چهار میزان «چهار سازه»های بتهوون را به‌کار میبرد؛ موسیقی صرفاً به‌عنوان نقطه‌گذاری عمل میکند. در «ساخت امریکا» او تنها دو جمله از یك سمفنی را به‌همان‌شیوه به‌کار خواهد برد.

باوجود این، واقعیت، واقعیت چیزی که دیده و فیلمبرداری میشود، همیشه محترم شمرده خواهد شد. تنها استثنایی که به ذهن میجهد، آن صحنه‌ی بسیار زیبای در «پی‌یروخله» است که کارینا و بلموندو در طول شب به‌جنوب میرانند. ما توالی‌یی از چراغهای سرخ، زرد، و سبز راهنمایی را می‌بینیم که روی شیشه‌ی جلوی ماشین منعکس میشوند و برق میزنند. اما آنها به‌شیوه‌یی بیش از آن موزون نمایشگر شده‌اند که احتمالا بتوانند «واقعی» باشند. توضیح گدار برای این صحنه این است که سعی کرده احساسی را باز آفرینی کند ــ خاطره‌ی چراغهای راهنمایی را که در شب برق میزنند ــ بابازی باعنصرهای ترکیب کننده‌ی‌آن. به‌کلامی دیگر، با آنچه سابقاً تدوین صرف خوانده میشد. بااین وجود، گدار میافزاید: «برای میشل‌بوتور[۱۶] آدمی عیبی ندارد که پاره‌هایی از شعرش را به‌این شیوه تکه تکه کند، اما این کار در سینما بیش از اندازه آسان است». که منظورش، به‌گمان من، این است که تصویر باید زیبا باشد نه‌چون به‌خودی‌ی خود زیباست بلکه چون از چیزی بهره می‌گیرد که او آن را «شکوه آنچه حقیقی‌ست» میخواند. (درواقع، درحال نقل قول از افلاتون وروسلینی، هردو،ست.)

شاید بهترین مثال این کشش دوگانه سوی واقعیت وانتزاع، هردو، را میتوان در «مذکر مؤنث» یافت. اگر اتفاقی به این فیلم نگاه شود، میتواند یك فیلم تلویزینی باشد؛ به‌نظر میرسد که خیلی به‌سادگی فیلمبرداری شده، و جالب بودنش به‌نظر تماشاگر اتفاقی

---

۱۶) Michel Butor

کاملا جامعه‌شناسانه یا نمایشی خواهد آمد. مطمئناً، دراصل‌داستان پل و مادلن مداوماً با شماری حادثه وقفه می‌افتد ــ اگر این کلمه‌ی درستش باشد ــ کـه رابطه‌ی نمایشی‌ی مستقیمی بـا طـرح داستان ندارند، اما کارکرد وارزش تمثیلی دارند. اطرافیها ــ روسپی و مشتری‌ی آلمانی‌اش؛ زنی‌که شوهرش را با تیر میزند؛ مردی که به‌عنوان اعتراض برضد جنگ ویتنام خودش راجلوی بیمارستان امریکایی آتش میزند ــ همگی به‌مفهوم کلی‌ی‌فیلم کمك میکنند. و من تصور میکنم که داخل کردن عمدی‌ی این حادثه‌ها را میتوان[۱] نوعی‌روش‌تمثیلی‌ی‌روایتگری‌دانست‌که‌به‌اندیشه‌ی‌انتزاع نزدیك میشود.

اما اگر آدم دقیقتر به‌فیلم نگاه‌کند میتواند، به‌همان اندازه‌ی فیلمهای قبلی، اگر نه بیشتر، شگردهای ویژه‌ی گدار را در حال بازی ببیند. این فیلم هم به‌پرده‌هایی خرد شده، فقط این بارآنها نامی دیگر[۱۷] دارند. اگر دوتا از اینها را انتخاب کنیم، شماره‌های شش و هفت را، میتوانیم تجسم خوبی از چگونگی‌ی کار گدار به دست بیاوریم. هردو کمابیش مشابه‌اند به‌این مفهوم که اولی در «بوس پالادیوم»[۱۸] میگذرد ــ تالار رقصی به‌علاوه‌ی‌زمین «بولینگ»، تیمچه‌ها، وغیره، که در زمستان ۱۹۶۵ سخت رسم روز بود ــ و دیگری در یك لباسشویی. هردو پرده حدود ۶ دقیقه طول میکشند. اما هر کدام به‌شیوه‌یی به‌تمامی متفاوت پرداخت شده‌اند.

صحنه‌ی ششم تماماً ازچهارنما ترکیب شده: اولی‌یك صحنه‌ی کوتاه از خیابان است که ۱۰ ثانیـه طـول میکشد؛ بعـد نمـای بیرونی‌ی «پالادیوم» را به‌مدت ۷ ثانیه می‌بینیم؛ نمای سوم صحنه‌ی رقص را به‌مدت ۱۸ ثانیه نشان میدهد؛ نمای چهارم و آخر در بخش تیمچه میگذرد و ۳۴۳ ثانیه یاحدود ۵½ دقیقه ادامه پیـدا

---

۱۷) «Faits Précis»

۱۸) Bus Palladium

میکند. با این همه این آخری یك صحنه‌ی ایستا*ی گفتگو نیست، آن‌گونه که امکان دارد آدم به‌دلیل بلندی‌اش تصور کند. به‌سادگی میشد به‌برداشتهای کوتاه بسیار خردش کرد، چون مضمونش بینهایت متنوع است. آدم اول تصور میکند که گدار برای راحتی به‌این‌شیوه‌کار کرده. نما باپل، مادلن‌والیزابت درجلوی پیشخوان آغاز میشود؛ بعد دو دختر میروند، و یك دختر موبور غریبه سراغ پل میآید و از او میپرسد میخواهد با او عکس بگیرد یانه. پل میگوید چرا که نه، و دوربین آنها را در طول تیمچه دنبال میکند، و بیرون یك اتاقك عکاسی‌ی خود کار منتظر میماند در حالی‌که صدای دختر را میشنویم که عکسی از سینه‌هایش را در برابر ۱۵° فرانك به‌او پیشنهاد میکند. پل رد میکند، پرده باز میشود، و او بیرون میآید، اینسو و آنسو میرود، و سرانجام به‌داخل یك اتاقك ضبط صدا میرود و بیانی غنایی از عشقش را برای مادلن ضبط میکند. بعد نگاه سریعی به‌زمین «بولینگ» میاندازد، و نما در حالی که مردی طرف او میدود، و به‌شکم خود چاقومیزند، تمام میشود. آدم گویی کمابیش به‌هیچکاك و برداشت ۱۰ دقیقه‌یی باز گشته است.

صحنه‌ی هفتم را به‌خوبی میشد با همین شیوه کار کرد. صحنه با دو نمای بیرونی آغاز میشود، یکی از پل‌که ۱۰ ثانیه طول میکشد، دیگری یك صحنه‌ی خیابان ۱۱ ثانیه‌یی. نمای سوم با پل آغاز میشود که به‌لباسشویی وارد میشود و در آنجا دوستش روبر را پیدا میکند. صحنه‌ی لباسشویی ۵½ طول میکشد، درست به‌همان اندازه‌ی نمای «پالادیوم»؛ نما تماماً شامل حرف زدن پل و دوستش بایکدیگر است. امابه‌جای‌به‌فیلم درآوردن همه‌ی‌آن‌دریك برداشت، گدار آن را به‌نه کمتر از پانزده نما خرد میکند که از ۵ تا ۵۸ ثانیه تغییر میکنند. علتی‌نمایشی برای این کار وجود ندارد؛ یا دستکم برای بخشبندی‌ی این صحنه علتی بیشتر از آنچه برای

بخشبندی نکردن صحنه‌ی قبلی وجود داشت وجود ندارد. بنابراین آدم تنها میتواند نتیجه بگیرد که این نمونه‌یی دیگر از «اراده به انتزاع» گدار ــ آنگونه که آلمانیها آن را میخواندند ــ در عمل است. از نظر صوری، تباین میان دو صحنه راضی کننده است؛ و دست‌آخر این ملاحظه‌های صوری هستند که موفق میشوند به‌فیلم ساختار*ی بدهند که ظاهراً ندارد، و آن را، با وجود حال و هوای فروتنش، یکی از موفقترین فیلمهای گدار کنند.

این صحنه‌ی لباسشویی، اما، پایان پرده نیست. به‌دنبال آن یك‌سلسله نماهای خارق‌العاده می‌آید که رو به تازه‌ترین فیلمهای گدار دارند. کارکرد نمایشی‌ی آنها عمل‌کردن به‌عنوان پلی‌ست میان صحنه‌ی لباسشویی که در آن پل و دوستش بر سر مساله‌های سیاسی و اجتماعی حرف می‌زنند و پرده‌ی بعد که در آن پل و سه دختر درباره جنسیات بحث میکنند.

صحنه شامل شش نماست: رویهم به ۳۹ ثانیه میرسند. به گونه‌یی کاملا ناواقعیگرا، این نماها میان روز و شب جا عوض میکنند. نمای اول در داخل یك کافه در شب است: ۵ ثانیه. دومی یك منظره‌ی روزگاهی‌ی خیابان از داخل یك کافه است: ۶ ثانیه. در سومی دوربین به‌طور افقی در خیابانی به هنگام شب حرکت میکند: ۷ ثانیه. چهارمی خیابانی در روز است با یك زوج که طرف دوربین می‌آیند: ۱۱ ثانیه. پنجمی جعبه آینه‌ی یك فروشگاه است که در شب روشن شده: ۵ ثانیه. آخری نمای روزگاهی‌ی خیابانی پس از باران است: ۵ ثانیه.

تناوب روز و شب، البته، دلبخواه است؛ اما کاملا هم این چنین نیست. پیش از همه، طول نماها متفاوت است، و بدین گونه از هر احساس انعطاف‌ناپذیری پرهیز میشود. اما، مهمتر از همه، آنچه روی نوار صدا می‌شنویم با آنچه می‌بینیم کمابیش موازی‌ست. نمای اول دقیقاً با گفتاری از پل که فقط صدایش را

میشنویم مطابقت میکند. (در سراسر فیلم شخصیتها گونه‌یی انشاد شاعرانه را رویاروی کنش میگذارند.) کلمه‌های پل: «که شب تنها و وحشت‌بارست و پی‌اش روزی نمی‌آید» با صحنه‌ی کافه در شب بیان می‌شوند. نمای دوم، روزگاهی، با کلمه‌های کاترین مطابقت میکند، درباره‌ی این که چگونه دانشمندان امریکایی توانسته‌اند افکار را با تزریق از مغزی به مغزی منتقل کنند. تقریباً، اما نه کاملا، چون درست پیش از آخرین کلمه‌های او، قطع میکنیم به نمای بعدی از شب، که رویش این گفته‌ی روبر را میشنویم که این آگاهی‌ی انسانها نیست که هستی‌شان را تعیین میکند بلکه موقعیت اجتماعی‌ی آنهاست که تعیین‌کننده‌ی آگاهی‌شان است. روز با گفته‌ی الیزابت باز میگردد که آدم ممکن است فرض کند در ظرف بیست سال هر شهروند بتواند یك دستگاه کوچك برقی با خود به اینسو و آنسو ببرد که به او احساسهای لذت و ارضاء جنسی خواهد داد. اما روی کلمه‌ی لذت دوباره قطع میکنیم به‌شب، و مادلن میگوید: «تلویزین امروزمان را به ما بدهید» ــ و بعد قطع به صحنه‌ی آخر از روز، در حالی که او جمله‌اش را تمام میکند: «ویك اتومبیل، اما ما را از چنگال آزادی نجات دهید».

حالا آدم ممکن است ادعا کند که گدار به شیوه‌یی نمایشی با این صحنه کار کرده. تاریکی مطابق است با تنهایی‌ی پل، با دید بدبینانه‌ی روبر از زندگی و با درخواست مادلن برای یك دستگاه تلویزیون. روز ــ هنگام مطابق میشود با خوشبینی‌ی رنگین کاترین درباره آنچه علم خواهد توانست بکند و با آینده‌ی «ناکجا آبادی[۱۹]»ی الیزابت که در آن مسأله‌های جنسی با یك دستگاه حل خواهند شد. اما فکر میکنم باید بیانگاریم که بنا بوده به‌گونه‌یی خیلی ضمنی به چنین فکری اشاره شود. برای من، نکته‌ی جالب این صحنه در آن است که نشان میدهد گدار دارد به آن گریز تقریباً

---

۱۹) Utopian

کامل از «نما به صورتی که فیلمبرداری شده» میرسد که در «ساخت امریکا» و «دو یا سه چیز که ازش میدانم» به آن دست خواهد یافت. و این صحنه، حتی نیرومندتر از گذشته، آن تنش دیالکتیکی‌ی میان واقعیت و انتزاع را نمایشگر میکند که اساس همه‌ی فیلمهای جدیدتر گدار را تشکیل میدهد.

یا، اگر به گونه‌یی دیگر مطرحش کنیم، گدار عبارت مالرو را نقل میکند: «هنر همانند آتش زاده میشود، از آنچه میسوزاند.» درست به همین گونه است، و گدار را امکان گرفتن واقعیت با دوربین، و آنگاه، و تنها آنگاه، کاری با آن کردن، مجذوب کرده است. و آن کار، البته، ساختن یك اثر هنری از آن است. همچنان که او درباره‌ی یك فیلمساز دیگر نوشته: «فیلمهای او تنها بازتابی از زندگی نیستند؛ آنها خود زندگی هستند که به‌صورت فیلم درآمده، و از پس عینکی دیده میشود که سینما از ورای آن به زندگی دست مییابد». نوشته‌اند که گدار گفته در هنر پیشرفتی وجودندارد... بلکه تنها تغییر وجود دارد. «میان شاردن و براك[۲۰] چندان اختلافی نیست. کمی، اما نه خیلی زیاد». شاید این درست بوده. اما درست به همان گونه که اختلافی بنیادین میان براك و، مثلا، لیختنشتاین[۲۱] وجود دارد، به همان گونه هم اختلافی بنیادین وجود دارد میان سینمای پیش از گدار و سینمای بعد از گدار. شاید نه پیشرفت، اما یك تغییر بنیادین. چنین تغییرهای بنیادین در هنر، ویژگی‌ی قرن بیستم مینماید. یا شاید به‌سادگی این است که فقط به‌نظر ما بنیادین میآیند؟ اگر خدا (یا هانری لانگلوآ[۲۲]) میتوانست لومی‌یر و ملی‌یس را با یکدیگر تدوین کند، ممکن نبود چیزی مانند گدار به‌دست آورد؟

برای آنهایی که فکر میکنند وسوسه‌ی شکل محض به‌نحوی

---

۲۰) Braque, Chardin
۲۱) Lichtenstein
۲۲) Henri Langlois

خطاست، آدم میتواند در دفاع از گدار، ــ از میان همه‌ی مردم ــ از لئون تروتسکی نقل قول کند. فراز زیرین از مقاله‌یی میآید که قرار است بر ضد شکلگرایان روسی باشد، اما یکی از بهترین دفاعها از اهمیت شکل در هنر به‌شمار میآید، و همچنین از اهمیت عنصرهای تصادفی، غیر منتظر، و اتفاقی. (کلمه‌ی «لفظی» را به «بصری» تغییر دهید تا شامل گدار شود.)

«در تلاش خود به سوی مادیت یافتن هنری، یك‌اندیشه‌ی ذهنی با شکل برانگیخته میشود و به تکان در میآید و ممکن است گاهی به مسیری کشانده شود که سراسر پیشبینی نشده است. این به سادگی به آن معنی‌ست که شکل لفظی مطلقاً بازتابی غیرفعال از یك اندیشه‌ی از پیش انگاشته‌ی هنری نیست، بلکه عنصری فعال است که برخود اندیشه تأثیر دارد. اما چنین رابطه‌ی فعال متقابلی‌ــکه در آن شکل بر محتوا تأثیر میکند و گاهی آن را تماماً دگرگون میکند ــ برای ما در همه‌ی زمینه‌های زندگی‌ی اجتماعی و حتی زیستی شناخته است».

باشگاه ادبیات

فصل پنجم

دو فیلم آخر گدار (می‌ی ۱۹۶۷) نیازمند بررسی‌یی ویژه‌اند، نه‌تنها چون تازه‌ترینند، بلکه چون گونه‌یی ماحصل آثار او تاکنون به‌شمار میروند. «ساخت امریکا» بعضی گرایشها را از همیشه پیشتر میبرد ــ شاید، همچنان که خواهیم دید، بیش از اندازه دور ــ و «دو یا سه چیز که ازش میدانم»، برای من، بزرگترین فیلم گدار است. گذشته از این، اگر چه آنها را در اصل به‌صورت یك دو قابه* تصور نشده بودند، او دوست داشت آنها را با هم در یك شب و در یك سینما نشان دهد. چنین‌چیزی ممکن نبود، چرا که هرکدام تهیه‌کننده‌یی جداگانه داشت؛ همچنین هنوز برایش ممکن نشده فکر دیگری را بیازماید، فکری بر زمینه‌ی «نخلهای وحشی»ی فاکنر: یعنی نشان دادن همزمان هر دو فیلم، چنان که گویی، با نشان دادن یك در میان یك حلقه از «ساخت امریکا» با یك حلقه از «دو یا سه چیز که ازش میدانم»، و الی آخر، درست همچنان که فاکنر فصلهای «پیرمرد» و «نخلهای وحشی» را یك درمیان آورد.

هنگامی که گدار روی مقدمات تهیه‌ی «دو یا سه چیز که ازش میدانم» کار میکرد، ژرژ دو بورگار، که «از نفس افتاده»، «سرباز کوچولو»، «تفنگدارها»، «پی‌یرو خله»، و تا اندازه‌یی، «تحقیر» را تهیه کرده بود، با او تماس گرفت. بورگار دچار زیانهای سخت مالی شده بود چون نتوانسته بود «راهبه»[1] را ــ که وزیر اطلاعات

---

۱) «La Religieuse» (Jacques Rivette)

گلیست ممنوعش کرده بود ــ نشان دهد. او پیشنهاد کرد که گدار فیلمی برایش بسازد، ارزان و سریع، آنچنان که، به گفته‌ی او، تنها گدار راهش را میدانست: یك فیلم داستانی‌ی ساده که به بورگار کمك کند دوباره روی پاهایش بایستد. گدار این فکـر را پذیرفت، تا اندازه‌یی برای کمك به یك دوست قدیمی، و تـا اندازه‌یی چون چالش* ساختن دوفیلم در یك زمان او را به هیجان میآورد. در طی‌ی آن تابستان ۱۹۶۶، «خواب بزرگ» هواردهاوکز از نو در یك سینمای خاص هنری‌ی پاریس زنده شده بود، و گدار به ما میگوید که فکر نوعی ساختن دوباره‌ی آن به‌ذهنش آمد، با آناکارینا ــ با بارانی و بقیه‌ی قضایا ــ در نقش کارآگاهی که سعی میکند سری‌ناگشودنی را بگشاید. در آن زمان اعلام کرد که «فیلم، یك فیلم داستانی‌ی واقعی میشد». اما نتیجه باز هم چیز دیگری بود.

پیش از همه، ارتباط با «خواب بزرگ» کمابیش مبهم است، و در واقع امکان دارد به‌نحوی برای گمراه کردن بوده باشد، چون به‌نظر میرسد که طرح اصلی‌ی تصور نخستین فیلم از سرچشمه‌ی دیگری آمده ــ از یك داستان بلند امریکایی که در «دوره‌ی سیاه» منتشر شده بود و بورگار حقوق آن را خریده بود. ظاهراً ایـن داستان بیشتر شبیه داستان «بوسه‌ی مرگبار»[۲] بوده تا «خـواب بزرگ»، و گدار فیلمنامه‌یی ــ هجده صفحه‌یی ــ سر هم کرد تا با آن پول جمع کند. اما این فیلمنامه تنها شباهت مبهمی با فیلم تمام شده دارد. نامش «راز» بود، و قهرمان زنش به شهر کوچکی در فرانسه میآید، اما کشف میکند که معشوقش به‌تازگی به‌گونه‌یی اسرارآمیز مرده، و این که سه یا چهار نفر سخت نگران یافتن اوراقی هستند که سری در بر دارد که تنها معشوق از آن باخبر بوده. در آخر فیلم، قهرمان زن یقین یافته که نه رازی وجود دارد،

---

۲) «Kiss Me Deadly» (Robert Aldrich)

و نه اوراقی. اما دلهره، همچنان که پیشتر گفتم، شبیه «بوسه‌ی مرگبار» است، اگر آدم بتواند «بوسه‌ی مرگبار» را بدون باز شدن نهایی‌اش، بدون معمای ناگشوده‌اش، به‌تصور درآورد.

این از نحوه‌ی پیدایش اثر. فیلم تمام‌شده‌ی «ساخت‌امریکا» مایه‌ی دوگانه‌اش را در کشتن بن برکه و قتل کندی دارد. به گونه‌یی استعاری، مطمئناً، و عنصرهایی هم از تاریخ تمامی‌ی دوره‌ی پس از جنگ وجود دارد ــ جنگ‌مراکش، موقعیت الجزایر، اقادیر، جمهوری‌ی پنجم.

در دیدار نخستین، طرح داستان بینهایت سر در گم کننده است. در واقع، تنها پس از سه بار نمایش و با یاری‌ی یك صورت گفتگو، واقعاً توانستم آن را جزء به جزء دنبال کنم. علت این سر درگمی کاملا ساده است: میل گدار به واقعیگرایی. هیچ‌کس تا به امروز نمیداند کی بن‌برکه را کشت و چگونه کشت؛ هیچ کس به‌یقین نمیداند آیا فیگون[۳]، شاهد اصلی‌ی ماجرا را وادار به «خودکشی» کردند یا نه، و اگر کردند چگونه. و، با گزارش وارن[۴] یا بدون آن، هنوز کسی داستان کامل قتل کندی را نمیداند. هر فیلمی درباره‌ی این رویدادها که حتی نمایشگر داستانی به هم پیوسته بود ــ ارائه‌ی راه حل به کنار ــ از دید گدار، نادرست و ناامین می‌بود. درست همان‌گونه که «تفنگدارها» برای بسیاری احمقانه و مهمل مینمود، «ساخت امریکا» هم برای بسیاری سردر گم و پوچ مینماید. علتها در هر دو مورد شبیه‌اند. اما دستکم هرکس میتوانست «تفنگدارها» را دنبال کند، در حالی که همین در مورد «ساخت امریکا» صادق نیست. توجیه گدار برای این سر درگمی در این است که محال است ما بعضی جنبه‌های هر یك، قتل کندی یا ماجرای بن‌برکه، را بفهمیم. گزارش زیرین از «نیویورك

---

۳) Figon
۴) Warren Report

تایمز»[۵] بهتر از هر چیز دیگر انگاری از طرح داستان «ساخت امریکا» را به‌دست میدهد.

«آقای فری، که جسدش دیروز پیداشد، یکی از چهره‌های اصلی‌ی پی‌جویی‌ی دادستان ناحیه‌ی نیوارلئان، جیمزگریسون، درباره‌ی توطئه‌ی ادعایی‌ی قتل‌کندی، رئیس جمهوری، بود... آقای مارتین کمی پس از این قتل به معاون دادستان ناحیه گفت که آقای فری، اسوالد را میشناخت، و او به قاتل رئیس جمهوری به کار بردن تفنگ دوربین‌دار را تعلیم داده بود، و این که آقای فری دو هفته پیش از قتل رئیس جمهوری از دالاس دیدن کرده بود. دیروز مدارك فاش کردند که مارتین به پلیس مخفی و «اف بی آی» اعتراف کرده بود که داستانش دروغ است.
«در شب ۲۹ نوامبر ۱۹۶۲، دو مأمور پلیس مخفی... به طور «مفصل» با آقای مارتین در آپارتمانش در نیوارلئان مصاحبه کردند. گزارش آنها ذکر میکند: «مارتین، که تمام نشانه‌های الکلی بودن در چهره‌اش هویداست، طی‌ی مصاحبه اعتراف کرده‌که هنگام میگساری دچار جنون تلفن‌کردن میشود، و در طول یکی از میگساریهایش بوده که... این داستان خیالی را درباره‌ی همدستی‌ی فری با اسوالد گفته».» (۲۲ فوریه‌ی ۱۹۶۷).

حالا، «ساخت امریکا»: پولانلسون به آتلانتیك سیتی[۶] میآید تا معشوقش ریچارد را پیدا کند؛ هنگام ورود درمییابد که او مرده. چند نفری با انگیزه‌های اسرارآمیز سعی میکنند با او همراه شوند، اما علاقه‌ی اصلی‌ی او کشف قاتل ریچاردست. در مسیر جستجو هایش، او با پلیس، گنگسترها، و پلیس خصوصی درگیر میشود.
وجود این نیروهای پلیس خصوصی یکی از آشکارسازیهای ماجرای بن‌برکه بود، و فضای کامل یك دولت پلیسی آتلانتیك‌سیتی

---

۵) «New York Times»
۶) Atlantic City

را در بر گرفته، که با وجود نامش قرار است شهرکی در یك جای ایالتهای فرانسه باشد، اگر چه در واقع فیلم در حومه‌ی غربی‌ی پاریس برداشته شد. جریان در ۱۹۶۹ روی میدهد، و ریچارد از روی نمونه فیگون ساخته شده. در انتهای ماجرا پولا دستکم سه نفر را کشته، در حالی که واقعاً نتوانسته قاتل ریچارد را کشف کند. حتی امکان دارد ریچارد در نزاعی کاملا خصوصی بر سر یك دختر کشته شده باشد. از نگاه نمایشی، گدار مدام زیر پایمان را خالی میکند: تنها یقینی که انسان دارد این است که پولا یك قهرمان است؛ در آخر، ما حتی از این هم چندان مطمئن نیستیم. ممکن است او از قربانیانش هیچ بهتر نباشد.

دنبال کردن طرح داستان دشوار است، نه‌تنها به‌علت کمبود اطلاعات درباره‌ی شخصیتها و انگیزه‌های راستینشان، بلکه حتی بیشتر به علت شگردی که گدار برای روایتگری برمیگزیند. او در اینجا تکه‌تکه کردن را تا تقریباً آنجایی که میشود پیش میراند: عنصرهای روایتی به حرکتهای ریز تجزیه میشوند، و سپس از نو ترکیب میشوند، تا اندازه‌یی به‌شیوه‌ی‌نقاشیهای‌کوبیست‌کلاسیك. اما نه به‌گونه‌یی نظام یافته: صحنه‌های طولانی، حتی برداشتهایی نسبتاً طولانی، وجود دارند؛ اما در بین این صحنه‌ها با انتقالها به‌گونه‌یی تقریباً انتزاعی کار شده. مثلا، دو حلقه‌ی اول پولا را در اتاق مهمانخانه‌اش در آتلانتیك سیتی نشانمان میدهند، بر خوردش با نخستین گنگستر و ملاقات بعدی‌اش با برادرزاده‌ی او و دوست دختر ژاپنی‌ی این برادرزاده. پولا گنگستر، آقای تیفوس، را از پا درمیآورد؛ دختر ژاپنی آوازی به یك زبان ناشناس می خواند که نمی‌نماید ژاپنی‌باشد؛ پولا و برادرزاده، که نامش دیوید گودیس (۶) است، گفتگویی دراز درباره‌ی همه چیز دارند مگر مرگ ریچارد؛ صحنه با پولا پایان‌میگیرد که از برادرزاده میخواهد کمکش کند، اما به‌پلیس چیزی نگوید؛ و سرانجام پولا، لغزان در

طول پرده و از راست به چپ، خارج میشود.

سپس صحنه‌یی تقریباً درك نکردنی از هفده نمای کوتاه به دنبال می‌آید: (۱) دیوار کوبی با نام ژان ژوره[۷] (رهبر مشهور اجتماعیگرا که در آستانه‌ی نخستین جنگ جهانی کشته شد) ــ پولا با ادامه‌ی حرکت راست به چپ نمای پیش از جلوی آن میگذرد و ناپدید میشود: ۲۹ ثانیه. (۲) پولا در برابر یك دیوار سرخ درخشان، موهایش را با پیچ و خمی دلفریب تاب میدهد: ۵ ثانیه. (۳)دختری بالباس‌زرد آغاز به‌پوشیدن‌رو پوش‌سفید پرستاران میکند: ۵ ثانیه. (۴)پولا در برابر دیوارسرخ: ۳ثانیه. (۵)پولا با وضع‌معکوس در برابر همان‌دیوارسرخ: ۱ثانیه. (۶)پولا که دوباره به‌وضع پیشین خود در برابر دیوار برگشته: ۱ ثانیه. (۷) پولا که از سمت چپ قاب ناپدید میشود و دیوار سرخ را به‌جا میگذارد: ۷ ثانیه. (۸) دختر روپوش به‌تن که سوی یك در میرود: روی نوار صدا گفتار دوم پولا را میشنویم: «آیا به‌راستی تو هستی که من مرده خواهمش یافت، ای ریچارد، ای شهریارم؟ دیگر بار مرا در کدامین سوگنامه‌ی درجه دوم به‌بازی‌ی نقشی تازه واداشته‌یی؟»: ۲۱ ثانیه. (۹) دوربین دیواری سفید را تا سیاهی رو به‌پایین میپیماید و آنجا پولا را نشسته مییابد، که فشنگها را داخل تپانچه‌یی میگذارد و بعد آن را در نسخه‌یی توخالی از «کتاب آشپزی‌ی لاروس» پنهان میکند. دوربین همچنان که او موهایش را آشفته میکند رویش بالا و پایین میآید: ۳۰ ثانیه. (۱۰) دختر روپوش به‌تن آغاز به حرف‌زدن میکند، اما نمیشنویم که چه میگوید، تنها حرکت لبهایش را می‌بینیم: ۲۰ ثانیه. (۱۱) پولا هفت‌تیرش را آشکارا در دست گرفته، راه خود را به‌جایی باز میکند که ظاهراً باید مطب یك دندانپزشك باشد؛ حرف میزند، اما اینجا هم نمیتوانیم‌صدایش‌را بشنویم: ۱۹ ثانیه. (۱۲) جسدی

---

۷) Jean Jaurès

را می‌بینیم که در صندلی‌ی دندانپزشك نشانده شده و سرش را نوار پیچیده‌اند. (۱۳) پولا، هفت‌تیر به‌دست، نوار را باز میکند و سر هراسناکی مییابد که پوستش را کنده‌اند: ۱۶ ثانیه. (۱۴) پولا بیرون و در برابر یك در سرخ، و گفتار سوم آغاز میشود: «خوشبختانه موخرمایی شده بودم، و پرفسور کوروو نتوانست آن دانشجوی موبور اقادیر را بشناسد»: ۶ ثانیه. (۱۵) نما با کلمه‌ی «نتوانست» گفتار آغاز میشود و ما در خیابان جلوی خانه‌یی با پشت پنجره‌یی‌های زرد و آبی هستیم؛ پولا از چپ به راست پرده میگذرد: ۶ ثانیه. (۱۶) یك ساختمان آجر قرمز غریب می‌بینیم، و سپس آقای تیفوس، گنگستری که پولا از پایش درآورده بود، او را تا بالای یك پلکان بیرونی دنبال‌میکند: ۵ ثانیه. (۱۷) نمایی از علامتهای برقی در شانزه‌لیزه، که روی آن ناگهان صدای ماریان فیت‌فول را میشنویم‌که میخواند «غروب فرا رسیده». پایان صحنه.

حتی خرد کردن صحنه به این شیوه هم روشن نمیکند که قرار است چه چیزی در حال روی دادن باشد، و هنگامی که آدم فیلم را برای اولین‌بار می‌بیند، تقریباً به‌کلی گیج میشود. فیلم بیشتر شبیه موزاییکی‌ست که به هم ریخته، موزاییکی که از چنان تکه‌های ریزی ترکیب شده که شکل پدیدار نمیشود. تنها با تحلیل صحنه روی موویلاست که آدم کم‌کم میتواند چیزی از آن دربیابد، اگر چه باید پذیرفت که چنین صحنه‌یی محققاً تأثیری بر بیننده دارد حتی اگر آن را کاملا نفهمد. اما، با در نظر داشتن فیلم بعدی‌ی گدار، او به‌تشخیص این نکته رسید که روش تکه‌کردن/وصلی به‌بهترین شکلش نه در روایتگری، که در چیزی دیگر به‌کار میرود. چرا که روایت کردن طرح داستانی نامفهوم با این روش دشوار چنین مینمود که بر مساله‌های گذارده در پیش روی بیننده بی هیچ ضرورتی بیافزاید.

اما این همه‌ی مطلب نیست: نوار صدای «ساخت امریکا» هم

مانعهایی در پیش میگذارد. مردی که پولا در جستجویش است، به گفته‌ی گدار، ریچارد پولیتزر است. اما آدم هرگز نام خانوادگی‌ی او را در فیلم نمی‌شنود: هر وقت‌شخصیتی آغاز به‌تلفظ آن میکند، از هجای اول فراتر نمیرود و آوای او را سروصدای یك جت یا یك اتومبیل گذرنده، در خود غرق میکند. از این گذشته، همچنین، پاره‌هایی دراز از فیلم وجود دارند که در آنها به‌ضبط تقریباً به تمامی نامفهومی از صدای ریچارد روی نوار گوش میدهیم. عامداً این‌چنین است، چرا که وقتی بعداً پولا خودش پیامی را روی همان دستگاه ضبط میکند، میتوانیم آن را به‌خوبی بشنویم. نوار های ریچارد وصلی‌ی سخنرانیهای سیاسی‌اند، و البته قرار نیست ما همه‌ی کلمه‌ها را بفهمیم ــ تنها باید تأثیری درهم آمیخته از سخنرانیهای درهم‌آمیخته به‌دست آوریم. با این همه، تجربه‌یی درد آور است، و تجربه‌یی‌ست که میتواند تماشاگران را به‌خشم آورد.

از این گذشته، «ساخت امریکا» گفتارهای متناوب «پی‌یرو خله» را یك گام منطقی پیشتر میبرد. در آن فیلم، بلموند و کارینا گاهی هرکدام یك خط گفتار را میگرفتند، و به‌تناوب میخواندند؛ آدم به‌سختی میتوانست کمابیش چیزی از آن دریابد. اینجا، در یك صحنه، پولا و ویدمارك هرکدام گفتاری دارند که به نحوی مطلقاً همزمان میخوانند، که واقعاً فهمیدن هریك را محال میکند.

استفاده از موسیقی هم از فیلمهای پیشین بسیار پیشتر برده شده است. تکه‌هایی از بتهوون و شومان به‌کار رفته‌اند: مایه‌ی مقدمه‌یی‌ی «لارگو»[۸]ی سمفنی‌ی چهارم شومان به‌عنوان گونه‌یی مایه‌ی امیدبخش سر بر میآورد؛ و مقادیری موسیقی‌ی پیانویی هم در دیگر جاها پدیدار میشود. اما فوق‌العاده‌تر از همه در این کار گدار، نقطه‌گذاری‌ی ــ و واژه‌ی دیگری برایش نیست ــ منظم فیلم با پاره‌یی کوچك از یك سمفنی‌ی بتهوون است که از دو

---

۸) Largo

جمله‌ی بلند ساخته شده، که جمله‌ی دوم را تنها زهیها یکی دو ثانیه بیشتر طول‌میدهند: چیزی‌مانند «بنگ‌بنگ‌گ‌گ‌گ‌گ‌گ‌گ». اما از سروصداها هم در این شیوه‌ی نقطه‌گذاری استفاده شده ــ صدای جتها نه فقط وقتی نام پولیتزر بناست ذکر گردد ظاهر میشوند، بلکه از این گذشته اغلب بلافاصله این دو جمله یا تکه‌ی پیانویی را دنبال میکنند.

حس پوچی‌یی که گدار در پی‌اش است با وقفه‌های نامربوط گوناگون شدت میگیرد، مانند آواز نامفهوم دختر ژاپنی، اجرای ماریان فیت‌فول از «غروب فرا رسیده»، و تقلید لازلو زابو از سیلوستر و توییتی‌پای[۹] که قبلا در «کلاهبردار بزرگ» شنیده بودیم. خشم‌انگیزتر از همه برای بعضی کسان، تمامی‌ی حلقه‌ی سوم به یك مباحثه‌ی هگلی در یك مشروبفروشی اختصاص یافته: «لیوان در شراب من نیست، مشروبفروش در جیب کت مدادش است؛ کف‌اتاق خود را روی سیگار له میکند»، و الی آخر. این‌همه، البته، نکته‌یی در بر دارد، همچنان که آخر این وردمانند دراز روشن میکند: «من آنچه تو هستی هستم، او آنچه ما هستیم نیست؛ آنها آنچه تو هستی‌هستند، او آنچه آنها دارند دارد». پولا و پلیس به‌گونه‌یی ناگشودنی پیوسته‌اند ــ آنها، حتی، یکی هستند چرا که هر دو تجلی‌ی یك وضع عامند. به ما گفته میشود «راست و چپ، تناسبی کاملا از رسم افتاده‌اند... آدم باید یاد بگیرد مسأله را طور دیگر مطرح کند». و فیلم با سوآل پولا پایان میگیرد: «خب، چطور؟»

دشواری‌ی اصلی با «ساخت امریکا»، به‌نظر من، این است که گدار تصمیم گرفته دو کار را در یك فیلم بکند ــ به‌پیش‌راندن شگردهای ضد روایتی‌اش و تکه تکه کردن طرح داستان برای رسیدن به پوچی، و در همان زمان دست زدن به نمایش پوچی‌ی

---

۹) Tweetie Pie, Sylvester

جهانی که در آن زندگی میکنیم. به‌نظر میاید که این دو با هم خیلی خوب جور باشند. در واقع، بنا بر نظرهای سنتی‌ی زیبایی شناسی، کاملا به‌جاست که شکل و محتوا را بیان کند. اما این قبلا شیوه‌ی گدار نبوده، و این جا هم خیلی خوب جا نمیافتد. او وقتی بیشترین کارآمدی را دارد که این دو بر ضد یکدیگر کار می‌کنند: در اینجا آنها به‌نحوی تقریباً تکرار شونده یکی هستند. در فیلم بعدی‌اش، او دیگر این اشتباه را نمیکرد؛ اگر در واقع این یك اشتباه بود.

پیش از پرداختن به «دو یا سه چیز که ازش میدانم»، باید بگویم که شاید من نسبت به «ساخت امریکا» منصف نبوده‌ام، همچنان که نسبت به «پی‌یرو خله» نبودم. هر دو فیلم، به‌تنهایی‌که در نظر گرفته شوند، دستاوردهایی برجسته‌اند، و هر دو از نگاه تصویری بینهایت زیبا هستند. بدون شك من اجازه داده‌ام برتر شمردن فیلمهایی که بلافاصله پشت آنها آمدند ــ «مذکر و مؤنث» و «دو یا سه چیز که ازش میدانم» ــ به گونه‌یی ناحق ضعف «پی‌یروخله» و «ساخت امریکا» را مؤکد کند. یا شاید به‌سادگی از اینجاست که استدلالهای کلی‌ی من کمتر در مورد این دو فیلم صادقند تا در مورد فیلمهای دیگر؟ امیدوارم این‌چنین نباشد، اما به‌خوبی امکان دارد که باشد.

«دو یا سه چیز که ازش میدانم»، به‌گفته‌ی خودگدار، مقاله‌یی جامعه‌شناسانه به‌شکل داستان بلند است که نه با کلمه، بلکه با نتهای موسیقی نوشته شده. فیلم بسیار از «ساخت امریکا» جاه طلبانه‌تر است، هم در مضمونش، که با تمامی‌ی منطقه‌ی پاریس سروکار دارد ــ «ش» عنوان فیلم ــ و هم در شکلش. «در این لحظه»، به‌نوشته‌ی گدار، «تمامی‌ی منطقه‌ی اطراف پاریس از نو دارد سازمان مییابد. این منطقه در یك مقیاس گسترده دگرگون میشود؛ و آنچه به‌نظر من میرسد این است که واقعاً دارد به‌صورت

یك روسپی‌خانه‌ی عظیم درمیاید. آدم در اینجا همه‌ی چیزهایی را میبابد که به‌روسپی‌خانه ویژگی میدهند: ساکنان مطیع و فرمانبردارند، و خود را میفروشند. اگر من یك روسپی را به فیلم درآورده‌ام، علت این بوده که میخواستم این را نشان دهم. منظورم این است که میتوانستم یك کارگر یا آدم فنی را به فیلم درآورم که، «کمابیش» سه چهارم وقت، رفتارش هیچ متفاوت نیست.» سخن کوتاه، فیلم گونه‌یی اوج احساسهای گدار درباره‌ی خودفروشی در زندگی امروزین است.

فکر فیلم از افشاگری‌یی در «نوول ابزرواتوار»[۱۰] آمد که نشان میداد چقدر از زنهایی که ساکن مجتمعهای جدید مرتفع و کم‌قیمت هستند، برای به‌هم رساندن دخل و خرج به خودفروشی‌ی گاه به‌گاه پناه میآورند. این رویه، ظاهراً، چنان معمول شده که حتی نامی هم برای آنها وجود دارد: «تك‌پران» [«تیر شهاب»]. علت اقتصادی‌ی این، همچنان که گدار در مصاحبه‌یی توضیح داده، این است که بیشتر این زنان به‌زور در این ساختمانهای دلتنگی‌آور بیرون شهر از نو مسکن داده شده‌اند. آپارتمانهایشان‌امروزی‌اند، با حرارت مرکزی و همه‌ی آسایشهای امروزی، اما به آنها اجازه داده نشده که ــ از ترس موریانه ــ اثاثه‌ی قدیمی‌شان را همراه خود بیاورند؛ و بنابراین هزینه‌ی اولیه‌ی اثاث خریدن دوباره برای خانه بر دوششان است. بعد خرج‌اسبابکشی‌هست، هزینه‌های وصل گاز و برق، و از این گذشته بسیاری از آنها، مجذوب تجمل تازه‌یافته‌شان، صورتحسابهای سنگین برای گاز و برق بالا می آورند. از همان آغاز بدهکارند. در برابر ضرورت پرداخت این بدهیها، و مهمتر از این، برآمدن از پس تجملهایی که جامعه‌ی مصرف‌کننده‌ی ما با آن‌ها اغوایمان میکند، بسیاری از این زنها به‌پاریس میروند (بعضی یکبار در هفته، بعضی تنها در «آخر ماه»

---

۱۰) «Le Nouvel Observateur»

دشوار)، تا خودشان را بفروشند. در بازگشت به خانه با کیف پر از خواربار، وسیله‌ی شوهرهای بدون سوءظن ــ یا مهربان ــ از آنها به‌خاطر «اقتصاد زیرکانه»شان قدرشناسی میشود.

این بهانه‌ی فیلم است، و همچنین به فیلم ساختاری اساسی میدهد: بیست وچهار ساعت درزندگی‌ی یکی ازاین «تك‌پران»ها، یك کدبانوی جوان و جذاب (مارینا ولادی) که با شوهر تعمیرکار و دوفرزندشان در یك مجتمع زندگی میکند. فیلم در یك غروب آغاز میشود و غروب بعد پایان مییابد، که در طول آن او روزش را در پاریس گذرانده....

اما در اینجا، بیشتر از فیلمهای پیشین گدار، خود فروشی تنها یك بهانه است: خودفروشی و یك تصویر بسیار بزرگتر اجتماعی با یکدیگر یکپارچه شده‌اند. نظر گدار این است که درپس پرده‌ی اصلاح و امروزین کردن ساختارهای اجتماعی در فرانسه، شیوه‌ی حکومتی‌ی گلیست تنها سعی میکند که گرایشهای طبیعی‌ی سرمایه‌داری را منظم و استانده* کند. افزون براین او نتیجه میگیرد که با نظام دادن به برنامه‌ریزی و تمرکز بخشیدن، حکومت گلیست دارد از شکل افتادن اقتصاد ملی، و حتی بیشتر از آن، از شکل افتادن اخلاق روزمره را که‌شالوده‌ی آن است، بازهم بیشتر شدت میدهد. او میگوید که «این فیلم ادامه‌ی جنبشی‌ست که با رنه در «موریل»[11] شروع شد: کوششی برای توصیف پدیداری که در ریاضیات و جامعه‌شناسی با نام «مجتمع» شناخته است. اگر این زن جوان در چیزی زندگی میکند که یك مجتمع‌خانه‌سازی نام دارد، این فقط بازی با کلمات نیست. بدین‌گونه خواستم شیوه‌یی راکه این زن‌جوان زندگی‌اش را مرتب میکند، باشیوه‌یی ارتباط دهم‌که «برنامه»ی حکومت دارد منطقه‌ی پاریس را مرتب میکند».

---

(۱۱) «Muriel» (Alain Resnais)

از بعضی جهات این فیلم شبیه «آلفاویل» است، در این که هر دو نوعی فکر اصلی را در پشت خود دارند، فکری که کمك میکند تا به‌آنها یگانگی‌و استحکام داده شود. گذشته از این، آدم‌میتواند بگوید که «دو یا سه‌چیز که ازش میدانم»آلفاویل امروز رانشانمان میدهد. اما از نگاه فنی و صوری، فیلم بیشتر شبیه دوباره‌سازی‌ی موفقی از «یك زن شوهردار» است. آن فیلم از طرف گدار بـه صورت کوششی مشخص شده «برای در نظر گرفتن موضوعها به مثابه اشیاء، فیلمی که در آن تعقیبها و مصاحبه‌های قومشناسانه به‌طور متناوب می‌آیند،که در آن نمایش زندگی سرانجام‌باتحلیلی از زندگی درهم خواهد آمیخت: خلاصه، یك فیلم آزاد».

«دو یا سه‌چیز که ازش میدانم» به یك مفهوم آزادتر از «یك زن شوهردار» است، اما به علت زمینه‌ی عامش، در همان زمان بیشتر زیر تسلط است و با نظام بیشتری پرداخته شده. شاید کاملا دقیق نباشد که‌بگوییم با موضوعها به‌مثابه اشیاء کار شده: در این‌فیلم، موضوعها واشیاء اهمیتی تقریباً یکسان دارند. نماهای، مثلا، جرثقیلهایی که در محلهای ساختمانی هستند وپیوسته در سراسر فیلم از نو ظاهر میشوند، درست به‌همان اندازه مهمندکه تصویرهای قهرمان‌زن. «اشیاء وجود دارند، واگر آدم‌توجه‌بیشتری به آنها میکند تا به مردم، علتش دقیقاً این است که آنها بیشتر از این مردم وجود دارند. اشیاء مرده هنوز هم زنده‌اند. مردم زنده غالباً بالفعل مرده‌اند.»

نمونه‌ی او، از بعضی جهت‌ها، فرانسیس‌پونژ[۱۲] بوده، یك شاعر فرانسوی که در طول جنگ گذشته آغاز به نوشتن شعرهای کوچکی به صورت نثر کرد که چیزی بیشتر یا کمتر از تـوصیف اشیاء نیستند: کتابش عنوانی ترجمه نشدنی داشت[۱۳] ــ تقریباً، «از نگاه چیزها». از نگاه پونژ، شاعر باید به همان اندازه به یك

---

۱۲) Francis Ponge

۱۳) «Le Parti Pris des Choses»

قالب صابون، یك دانه‌ی شن، یا یك ماهی‌ی قرمز توجه کند که به اندیشه‌ها، عاطفه‌ها، یا اخلاق: همگی آشکارا از میان رفته، در پافشاری‌یی منزه‌گرایانه براین که کار شاعر شکوه دادن به هرچیز و همه‌چیز است. از نگاه فلسفی، کار او به‌ناچار هستیگرایان را به خود میخواند، و در واقع سارتر بسیارکرد تااو را بهتربشناساند. پونژ خود اشاره میکند که اهمیت کارش در کوشش آن است برای برهنه‌کردن شعر از افزوده‌هایش، برای بازگشت به کاراساسی‌ی شاعر: «نامگذاری‌ی چیزها». به گونه‌یی بس غریب، یکی دیگر از اندیشه‌های او ــ این‌که شیوه‌یی که یك حباب صابون میترکد، یا یك تخم‌مرغ کامل میشود، میتواند خیلی چیزها درباره‌ی جهان به مابگوید ــ ازانقلاب اتمی‌ی ۱۹۴۵ به‌بعدارزش افزایش یابنده‌یی به‌دست آورده است. و هنگامی که گدار برای زمانی که به نظر میرسد دو یا سه دقیقه باشد نمایی از یك فنجان قهوه نشانمان میدهد که از بالا دیده شده، با حبابها که اول‌کم‌کم جدا میشوند، بعد به صورت دایره در مرکز دوباره شکل میگیرند، بعد دوباره پراکنده میشوند، آدم حس میکند چیزی را تجربه میکند که بسیار از آن چه در نگاه اول مینماید مهمتر است. این‌که دقیقاً چه‌چیزی ست، گفتنش دشوار است. موسیقی‌ی کره‌ها؟ حرکت «مولکول»ها؟

«توجیه» نماهای فراوان از جرثقیلها، بیلهای ماشینی، و بارکشهای زباله البته آسانتر است ــ آنها هستند که پاریس جدید را به‌طور مادی دگرگون میکنند، و شیوه‌یی که با آن بر فراز پاریس قدیم قد برافراشته‌اند و بر زندگی‌ی ساکنانش غالبند، از دیدگاه بازمایه* کاملا روشن است. به همین‌گونه هم نماهای فرآورده‌های مصرفی، که، مانند «یك زن شوهردار»، هدف ازآنها تصویر نقش تبلیغات در زندگی‌ی ماست. اما فنجان قهوه، و نمای دیگری از ته یك سیگار روشن که به‌نحوی خارق‌العاده به مدتی طولانی نگهداشته شده، وزن اخطارآمیز بیشتری از آنچه آدم‌گمان

میکرد ممکن باشد بردوش میکشند، و بدینسان بدون شك اعتقاد پونژ را توجیه میکنند که هرچیز، اگر به گونه‌یی شایسته نگاه شود، موضوعی ارزنده برای شاعر است. یا، همچنان کـه ویلیام کارلوس ویلیامز[۱۴] مطرح کرده، «هیچ اندیشه‌یی مگر درچیزها».

پیش از پرداختن به استفاده‌ی گدار از توصیفهای‌ذهنی، باید یادآوری کرد که شخصیت‌های فیلم هم به مثابه اشیاء دیده میشوند:

«چهار وچهل وپنج دقیقه است.
از ژولیت حرف بزنم یا ازاین برگها؟
از آنجا که، به هرحال، واقعاً حرف زدن درباره‌ی هردوی‌آنها باهم محال است، بگذارید بگویم که هردو به نرمی میلرزند، در این آغاز پایان یك بعدازظهر اکتبر.»

پیوسته هر کوششی میشود تا به یادمان آورده شود که داریم یك فیلم تماشا میکنیم ــ در هیچ‌کجا آدم نمیتواند پنهانی به‌جذب ساده‌ی یك داستان باز گردد. درست درآغاز، گوینده (خود گدار، نجواکنان) به ما میگوید: «این زن مارینا ولادی‌ست. اویك بازیگر است. او یك «بلوز» آبی‌ی تیره با دونوار زرد پوشیده. او اصلا روسی‌ست، و موهایش بلوطی‌ی تیره یا قهـوه‌یی روشن است، مطمئن نیستم کدام یکی». بعد مارینا ولادی خودش گفتار راادامه میدهد و میگوید: «بله، سخن گفتن چنان که گویی آدم حقیقت را نقل میکند. برشت پیر بود که گفت بازیگران باید به نظر برسد که نقل قول میکنند». بعد خود گدار دوباره‌گفتار را ادامه میدهد: «این زن ژولیت‌ژنسن است. او اینجا زندگی‌میکند. او یك «بلوز» آبی‌ی تیره با دونوار زرد پوشیده. موهایش بلوطـی‌ی تیره یـا قهوه‌یی‌ی روشن است. مـطمئن نیستم کـدام یـکی. او اصلا روسی‌ست.» و بعد مارینا ولادی، با پـذیرفتن شخصیت خـود،

(۱۴ William Carlos Williams

میگوید: «دوسال پیش، من در مارتینیك بودم...» و راه میافتیم. اما این فقط شگردی در سبك نیست: در سراسر فیلم، هرجا که امکان دارد آدم فراموش‌کند دارد یك فیلم تماشا میکند، گدار مچ آدم را میگیرد. به هرحال، گفتارهای خود گدار هم وجود دارند، مانند گفتاری که نخستین صحنه‌ی بلند نمایشی را دنبال میکند. «قطعی‌ست که ترتیب دادن دوباره‌ی ناحیه‌ی پاریس کار را آسانتر خواهد کرد، برای حکومت در دنبال کردن سیاست طبقه‌یی‌اش، و برای انحصارهای بزرگ در جهت دادن و سازمان دادن به‌اقتصاد، بدون نگرانی‌ی خیلی زیاد درباره‌ی نیازهای هشت میلیون مردمی که در اینجا زندگی میکنند و درباره‌ی آرزوهای آنها برای یك زندگی‌ی بهتر».

به‌گونه‌یی بس غریب، این تأثیر، صحنه‌های نمایشی راخراب نمیکند؛ در واقع، با جلوه یافتن بدینسان، تأثیر آنها را افزون شده یافتم و یافتم که، نه‌تنها معنای بیشتر (که آدم انتظارش را میداشت)، بلکه زیبایی‌ی بیشتری هم به آنها داده شده.

اما از آنچه گدار جنبه‌ی «توصیف‌گری‌ی ذهنی»ی فیلم‌خوانده است. در کوششی برای کامل کردن و پرمعنا کردن موزاییکش، و هماهنگ با این اندیشه‌ی اساسی‌اش که اگر چیزی برای گفتن دارید، بهترین راه به سادگی گفتن آن است، بسیاری از شخصیتها گفتگویشان را قطع میکنند تا بگذارند ما اندیشه‌های آنها را ــ مستقیم روبه دوربین ــ بشنویم. حتی شخصیتهای کم‌اهمیت ــ کارکنان فروشگاهها ــ در حالی که سوی دیگر اتاق میروند تا لباسی بردارند، خواهند ایستاد، روبه دوربین خواهند کرد و چیزهایی خواهندگفت مانند این: «کارمن ساعت‌هفت تمام‌میشود. ساعت هشت باژان‌ــکلود[۱۵] قرار دارم. میرویم به رستورانی و بعد به سینما». یا در «سالن» زیبایی، یکی از دخترها ناگهان برمیگردد

---

۱۵) Jean-Claude

ومیگوید: «اسم من پولت کاجاریس[۱۶] است. من نتوانستم یك ماشین‌نویس و تندنویس بشوم. نه، من به آینده معتقد نیستم... یك عالمه راه میروم؛ دوست ندارم در محیط بسته بمانم. موقعی که بتوانم، کتاب میخوانم. سینما ـ ماهی دو یا سه بار. اما در تابستانها هیچوقت. تابه‌حال هیچوقت تآتر نرفته‌ام. اما دوست‌دارم دارم که...». چنان است که گویی دارند به‌یك مصاحبه کننده‌ی ناپیدا پاسخ میدهند، که بدون شك دقیقاً کاری‌ست که میکنند. اما گاهی قطعها کوتاه‌تر، بی‌اختیارتر، هستند، گویی یك لایه از شخصیت برداشته شده، و آدم برای یك‌ثانیه در زیر اعماق گفت‌و شنود عادی فرو میرود، و شخصیت خودش را «توجیه» میکند، تا اندازه‌یی به شیوه‌ی یك نمایشنامه‌ی «نو»[۱۷].

درکافه، مثلا، جایی که ژولیت به چندتایی از همکاران خود فروش نیمه وقتش برخورد میکند، مکالمه‌ی زیر صورت میگیرد: ژولیت: «سلام، اوضاع چطوره؟» دوست: «خوبه. من اینجامنتظر ژان ـ پل[۱۸] هستم». ژولیت: «من که تا شب اینجا هستم.» دوست: «ا، کفشهای نوداری. من در ساختمان بزرگ نزدیکی‌ی «شاهراه جنوبی» زندگی میکنم. ماهی دوبار به پاریس می‌آیم. میدانی که، ساختمانهای بزرگ آبی‌و سفید.» وگفت وشنود ادامه پیدا میکند. گاهی این گریززدنها به سادگی اطلاعاتی درباره‌ی گوینده میدهند که او را با موقعیت کلی مربوط میکند. وقتهای دیگر آدم احساس میکند که روحی در برابرمان برهنه شده.

ژولیت در سراسر فیلم میان گفت‌وشنود و اندیشه‌های خودش تاب میخورد ـ یاگاه‌گاه به‌گدار که با دهان او حرف میزند. اما این شیوه‌ی گدار متفاوت است با شیوه‌ی کار «میانپرده‌ی عجیب»[۱۹]، که در آن تمامی‌ی نکته تباین میان آنچه شخصیت‌ها «میگفتند» و

---

۱۶) Paulette Cadjaris

۱۷) Noh

۱۸) Jean-Paul

۱۹) «Strange Interlude» (Robert Z. Leonard)

آنچه «میاندیشیدند» بود. اینجا تباینی وجـود ندارد، در واقـع رخنـه‌گـری‌یی عمیقتر و تعمیم وجود دارد. مثلا در اوایل فیلم، شوهـر ژولیت داخل آشپزخانه میشود تا اعلام‌کند کـه دوستشان روژه به‌خانه میرود. ژولیت پاسخ میدهد «خیله خب، الان میآیم»، و بعد، بدون هیچ تغییری، بلافاصله به‌اندیشه‌های خود از ماقبل صحنه ادامه میدهد: «اغلب سعی میکنی‌که معنای کلمه‌ها را بیابی، و تحلیل‌کنی، اما آدم خیلی به‌آسانی تحت‌تأثیرشان قرار میگیرد. باید بپذیرید که هیچ‌چیز ساده‌تر از این‌نیست‌که فکرکنید این یاآن چیز فقط یك امر مسلم است».

یا بعداً، در میهمانخانه‌ی یك ساعته‌که او یك کارگر جوان را به‌آنجا میبرد، از بحثی درباره‌ی این‌که چه خواهندکرد به‌یك فکر کلی میپرد: «تقصیر من نیست‌که یك جنبه‌ی فعلپذیر دارم. برای داشتـن روابط جنسی. علتـی نمی‌بینم از این‌کـه یك زن هستم خجالت بکشم... شاید باید از روبر جدا بشوم. او نمیخواهد در زنـدگـی پیش برود. او همیشه باآنچه دارد خوشحال است. در مارتینیك هم همین‌طور بود...»

ممکن است آدم فکرکند این آمیزه‌ی‌گفتار، تك‌گویی‌ی درونی، گفتگوی‌عادی، بررسی‌ی‌طولانی‌ی‌اشیاء، نماهای‌کوتاه ازجرثقیلهاو «بولدوزر»ها، دنبال‌کردن فیلم را بسیار دشوار خواهدکرد. وبا این همه نمیکند. پیش‌از همه، رشته‌یی به‌ما داده شدکه آن را دنبال کنیم ــ یك روز در زندگی‌ی ژولیت‌ژنسن. وبعد این‌که این‌روز، گویی، طرح‌ریزی شده است. ما بعداز شام در آپارتمان او آغـاز میکنیم. بامداد بعد ژولیت رهسپار پاریس میشود، و بچه‌اش را به مراقبت پیرمردکوچکی میسپاردکه از آپارتمان محقر خود به‌عنوان نوعی خانه‌ی کودك ــ بیشتر ــ روسپی‌خانه استفاده میکند. (دریك اتاق او مراقب بچه‌هاست، و برایشان قصه میگوید؛ در حالی‌کـه اتاق دیگر را نیمساعت‌به‌نیمساعت به‌زوجهایی اجاره میدهد که

جای دیگری برای رفتن ندارند. (همه‌کس اجاره‌بها را به‌صورت کالاهای قوطی‌شده میپردازد.) بخشهای بعدی ژولیت را در یک فروشگاه لباس نشان میدهند، بعد در میخانه‌یی‌که پاتوق روسپیهاست. بعد، صحنه‌یی طولانی وجود دارد در یک میهمانخانه‌ی مجلل‌که ژولیت و یکی از دوستانش از یك مشتری‌ی پولدار امریکایی، که به‌تازگی از ویتنام برگشته، پذیرایی میکنند (نقش جان‌بوگوس، خبرنگار جنگی‌ی یك روزنامه‌ی آرکانزاس در سایگون را رائول له‌وی‌ی فقید بازی میکند، و باآمیزه‌ی غریبی از انگلیسی و فرانسه‌ی لهجه‌دار این فکر غریب را مطرح میکندکه چون هرویت‌کنگ مرده برای امریکاییها یك میلیون دلار خرج برمیدارد، جانسن، رئیس جمهوری، میتوانست درعوض به‌سادگی برای خودش ۲۰۰۰۰ روسپی دست‌وپاکند.) ازآنجا میرویم پیش آرایشگرش، به‌گاراژ روبر، بعد به‌یك کافه‌که درآنجا روبر منتظر ژولیت است، و بعد دوباره به‌خانه.

این نه «فصل» کمك میکنند تا به‌اثر نوعی شکل داده شود. بسیار مهمتر از این، اما، این واقعیت است‌که نماهای سریع و وقفه‌های ناگهانی، تکه‌هایی از روایتگری، مانند «ساخت امریکا»، نیستند بنابراین هرگزنگران از رمز درآوردن‌آنها نمیشویم ــ چرا که ناچار نیستیم. آنها میتوانند به‌سادگی به‌نحوی نمادین* روی ما تأثیرکنند، و این‌کار جذب آنها را بسیار آسانتر میکند. در «ساخت امریکا»، این نماهای ۲ ثانیه‌یی طرح داستان را پیش میبردند؛ اینجا به‌سادگی‌کل، مجتمع، را پرمیکنند. «ساخت‌امریکا» تجربه‌های گدار با شکل و روایتگری را بیشتر از پیش جلو برد؛ اما ازآنجاکه یك اندیشه‌ی به‌هم پیوسته‌ی اصلی در «دو یا سه‌چیز که ازش میدانم» وجود دارد، فیلم در تمام سطوح موفق است. محتوا و شکل به‌شیوه‌یی کاملا راضی‌کننده و نتیجه‌بخش در برابر یکدیگر به‌بازی واداشته شده‌اند، وهریك دیگری‌را به‌پیش میراند

تا به‌فیلم استحکام و نیروی حرکتی بدهد که آن را برای من اوج کار گدار میکند.

باوجـود این، دقیقاً ازآنجاکه این فیلم همه‌ی اندیشه‌ها یـا مشغولیتهای ذهنی‌ی گـدار را درباره‌ی جامعه‌ی معاصر ـ خود فروشی، زنـدگی‌ی امروزین، جـامعه‌ی مصرف‌کننده ـ به‌اوج میرساند، آدم باید آن را کمی دقیقتر بررسی‌کند. آین‌اندیشه تاچه اندازه‌مناسبت دارد؟ یا، ابتدایی‌تر مطرحش‌کنیم، تا چه‌اندازه حقیقت‌دارد؟آنهایی‌که‌موافق‌نیستند یادآوری‌میکنندکه، به‌رغم‌آنچه او امکان‌دارد بگوید، مسلماً این‌حقیقت‌داردکه‌شخص متوسط‌اکنون در جامعه‌ی مصرف‌کننده‌ی امریکایی ـ نگرما زندگی‌ی بهتری از آنچه قبلا داشت دارد. مردم‌کمتر کار میکنند؛ «بیمه‌ی اجتماعی» وجود دارد. گدار میتواند هرچه دوست دارد درباره‌ی کسانی‌کـه خود را به‌خاطر اتومبیلها میفروشند بگوید؛ مطمئناً بهتر است‌که کارگـران تعطیلاتشان را درکنار دریا بگذرانند، تا نگذرانند. و اگرچه برای به‌دست‌آوردن یـك ماشین رختشویی احتمـالا باید فداکـاریهایی بشود، آیا بهتر ازکار برده‌وار روی یك تشت آب داغ نیست؟ آیا نایلون مانع نمیشودکه مادرهای بیچاره تمام مدت جورابها را وصله نکنند؛ وآیا نایلون میتوانست وجود داشته باشد و اینقدر ارزان باشد اگر به‌علت تبلیغات و تمامی‌ی نظام جامعه‌ی غربی نبود؟ آیا برای تبلیغات نادرست است‌که در مردم میلهایی را برانگیزد که درغیراینصورت نمیداشتند؟ آیا میل نیروی به‌حرکت درآورنده‌ی زندگی‌نیست؟ به‌جای شکایت‌کردن از ابتذال تلویزین، آیا بهتر نیست‌گدار بیاندیشدکه تلویزین چگونه زندگی‌ی بسیاری مردم راکـه در روستا، دور از هرسرچشمـه‌ی دیگر اطلاعات و فرهنگ زندگی میکنند، غنا بخشیده؟

همه‌ی این اعتراضها به‌فلسفه‌ی گدار تا درجه‌ی معینی ارزش دارنـد. اگر برای یك لحظه فرض‌کنیم‌که آدم با مخالفانش موافق

بود، آیا آدم هنوز میتوانست برآن باشدکه گدار باوجود این یك فیلمساز بزرگ است؟ آدم همیشه میتواند از زیر پاسخ‌دادن به‌این سوآل دربرود، باگفتن این‌که مهم نیست یك هنرمند چه‌فکر میکند؛ همه‌چیز وابسته به‌این است‌که چگونه آن را بیـــان میکند. یا آدم میتواند این خط فکر و. هـ. اودن[۲۰] را بگیرد که همه‌ی حماقتهای شاعران به‌علت استعدادشان برآنهابخشوده‌خواهد شد: این‌که زمان

زبان را میپرستد و می‌بخشاید
هرآن راکه بدو میزید زبان...
زمان که به‌این عذر غریب
کیپلینگ[۲۱] و نظرهایش را بخشید،
و پل‌کلودل[۲۲] را خواهد بخشید،
خواهد بخشید چراکه خوب مینویسد.

هرچند چنین مینماید که اودن این سطرهـــا را از تازه‌ترین چاپ شعرهایش حذف‌کرده، آنها آشکارا هنوز تا حدی ارزشمندند. اما گمان نمیکنم آدم ناچار باشد باگدار به‌دیدگاه هنر به‌خاطر هنر پناه ببرد ــ او، به‌هرحال، از آن نفرت دارد. وگمان نمیکنم او آن اندازه ساده‌اندیش باشد که بخواهد تمامی‌ی پیشرفت قرن بیستم را دور بینـــدازد. باوجـــود این، هرچند آدم میتواند بگوید کـــه خودفروشی در هرسطحی همیشه وجود داشته، مسلماً حقیقت دارد که در این سالها خودفروشی در فرانسه سخت دست‌بالا را داشته. امکان دارد این یك پدیدار صرفاً محلی باشد، هرچند من شك دارم که در این نیمه‌ی دوم قرن بیستم پدیدارهای واقعاً محلی وجـــود داشته باشند. وگفتن این ــ همچنان‌که دشمن بزرگ گدار، «مادام اکسپرس»[۲۳]، میگوید ــ که اوضاع در روسیه‌هـــم به‌همین منوال

---

۲۰) W. H. Auden
۲۱) Rudyard Kipling
۲۲) Paul Claudel
۲۳) «Madame Express»

است، در چشم گدار عذری نیست. کاملا درست است که در «دو یا سه‌چیز که ازش میدانم» گفت‌وشنودی وجود دارد میان یك دختر و یك «برنده‌ی جایزه‌ی نوبل» که در آن دختر از او میپرسد اخلاق کمونیسم چه‌خواهد بود. او پاسخ میدهد بسیار شبیه چیزی خواهد بود که الان هست. دختر میپرسد پس تفاوت چه خواهد بود؟ و تنها پاسخی که میگیرد این است که تحت‌کمونیسم توضیحش آسانتر خواهد بود.

اما این برنده‌ی جایزه‌ی نوبل، ایوانف نام دارد ــ یك روسی؛ در یکی دو سال گذشته کاملا روشن شده که گدار گرایش دارد به این که روسها را با امریکاییها یك کاسه کند به این عنوان‌که آنها هم سروته همان‌کرباس سرمایه‌داری هستند. همچنین به‌نظرخواهد آمد که او با طرفداری‌یی افزونشونده به انقلاب فرهنگی‌ی چین مینگرد. و آدم میداند که آخرین فیلم او «چینی» نام دارد، و در باره‌ی یك دختر کمونیست هواخواه چین در سوربن و مبارزه‌های او با کمونیستهای مسکو ــ نگرمشی‌ی قدیم است.

برای بسیاری از مردم این بدون شك برای طرد همیشگی‌ی گدار کافی خواهد بود. آدم میتواند صدای آنها را بشنود که شیون میزنند «چطور میتواند». و با این همه، و به رغم شلی[۲۴]، شاعرها قانونگذاران به‌رسمیت ناشناخته‌ی جهان نیستند. کارکرد آنها نه حل مسائل ما، بلکه آگاه ساختن ما از این است که مساله‌هایی‌داریم.

«من هیچ نمیکنم مگر جستجوی دلائلی برای خوشبخت زندگی کردن...
جهانی نو که در آن انسانها و چیزها هر دو رابطه‌هایی هماهنگ خواهند داشت.
این است هدفم.

---

۲۴) P. B. Shelley

. هدفی که در نهایت همانقدر سیاسی‌ست که شاعرانه.
که، به هر حال، مبین این شوق برای بیان کردن است،
بیان چه کسی؟ بیان من.
نویسنده و نقاش.»

شاید گدار در پلیدیهای جامعه‌ی ما غلو کرده؛ یا شاید فرانسویها به سادگی مبتلا به‌ناخوشایندترین نمود آنها هستند ــ همه‌ی پلیدیهای یك استبداد خیرخواه یا نه چندان خیرخواه در ترکیب با بدترین زیاده‌رویهای سرمایه‌داری‌ی انحصاری. اما مهم نیست که آیا تجربه‌ی فرانسویها در انتظار همه‌ی ما هست یانیست، یا آیا، آنچنان‌که محتمل‌تر است، این‌بیانی غلو شده و تشدیدیافته‌ی او ازیك‌حالت عامتر امور است یا نه. گدار با جلب توجه ما به‌آنچه در جامعه‌اش نادرست میيابد، کار خود را به عنوان یك هنرمند انجام میدهد. با ماست که تصمیم بگیریم آیا او حق دارد یا نه؛ یا حتی اگر حق دارد، آیا کاری میتوان درباره‌اش کرد یا نه. آیا پلیدیهایش نتیجه‌ی ضروری‌ی چهل ساعت کار در هفته، تعطیلات با مزد، و وقت استراحت بیشتر هستند؟ به خوبی امکان دارد چنین باشد.

اما همچنین، آدم باید رگه‌یی عمیقتر از بدبینی را در گدار تشخیص دهد که شامل نه تنها عاملهای اقتصادی و اجتماعی، بلکه خود زندگی هم میشود. ژولیت، تنها در اتاق خوابش، تعمق میکند: «برای تعریف خود در یك کلمه‌ی تنها: آدمی هنوز نمرده». یك زن پیرتر در «سالن» زیبایی ناگهان از اعماق روحش حرف میزند ــ و شاید گدار هم: «من وقت رد شدن از خیابان خیلی مواظبم. من به تصادف فکر میکنم پیش از آن که بتواند اتفاق بیافتد. و این که ممکن است زندگی‌ی من درست آنجا متوقف شود... بیکاری... بیماری... پیری... مرگ... هرگز... من نقشه‌یی برای آینده

ندارم، چرا که افقهای من بسته‌اند».

این‌ها مسأله‌هایی هستند که حل نخواهند شد، شکل جامعه‌یی که آدم در آن زندگی میکند هر چه میخواهد باشد؛ حتی مائوتسه تونگ هم راه حلی ندارد. درست پیش از پایان فیلم، هنگامی که روبر و ژولیت به آپارتمانشان برمیگردند، روبر میگوید:

«خب، بالاخره رسیدیم». ژولیت پاسخ میدهد «کجا؟» روبر: «خانه». ژولیت: «وبعدچه، بعد چکارمیکنیم؟» روبر: «میخوابیم... تو چته؟» ژولیت: «وبعد چه؟» روبر: «همان چیز. دوباره از سر شروع میکنیم. پا میشویم، کار میکنیم، میخوریم». ژولیت: «و بعد چه؟» روبر: «نمیدانم...میمیریم». ژولیت: «وبعدچه؟» وهمچنان که او آن آخرین کلمه‌ها را به زبان میآورد، نمای سریعی از یك تلمبه‌ی بنزین داریم، که صفحه‌اش بیحرکت مانده؛ بعد صفحه به آرامی آغاز به چرخیدن میکند، و بعد تندتر و تندتر. اعداد به صورت یك هزل وقیحانه از زندگی چرخ میخورد.

البته، این دید بکت مانند از زندگی ــ ما روی گور به دنیا میاییم ــ با علاقه‌یی به پیشرفت اجتماعی ناسازگار نیست. اما این در دادن چشم‌اندازی به‌ما از دید گدار از جامعه محققاً کمك میکند، و بالاتر از هر چیز ما را آگاه میکند که گدار به‌طور کلی از مسائل زندگی سخن میگوید. او نسخه‌یی برای یك زندگی‌ی بهتر به‌ما نمیدهد؛ این کار او نیست. اما او درك ما را از آن غنا میبخشد. مانند بسیاری از هنرمندان، او یك اصلاحگر است: با ماست که تصمیم بگیریم اصلاحات او تا چه اندازه عملی‌اند، تا چه اندازه برای دست یافتن به یك حالت‌سالمتر از جامعه، مایل به فداکاری هستیم. او هم به شرایطی‌که تحت آن زندگی میکنیم اعتراض دارد، و هم این که در همان زمان موقعیت انسانی را از نو بیان میکند. آنچه به همین اندازه مهم است این که او، با پیوسته از نو اختراع کردن سینما، به شیوه‌ی ساختن فیلمها اعتراض میکند.

شخصیتهای گدار اغلب این گفته‌ی لنین را نقل میکنند که علم اخلاق، زیبایی‌شناسی‌ی آینده است. اما خود گدار نوشته است که «ممکن است حقیقت داشته باشد که آدم ناچار است میان علم اخلاق و زیبایی‌شناسی یکی را برگزیند، اما کمتر از آن هم حقیقت ندارد که آدم هرکدام را که برگزیند، درپایان راه‌دیگری راخواهدیافت. چرا که نفس تعریف موقعیت انسانی باید در خود صحنه‌پردازی* باشد».

«ناقدان ادبی»، به‌گفته‌ی گدار، «اغلب از کارهایی مانند «اولیس» یا «آخر بازی»[۲۵] ستایش میکنند چرا که آنها یك سبك معین را به پایان میرسانند، و درها را به روی آن می‌بندند. اما در سینما ما همیشه کارهایی را ستایش میکنیم که درها را باز میکنند». اکنون، پس، گدار را ستایش کنیم که این چنین درهای بسیاری گشوده.

باشگاه ادبیات

---

(۲۵) «Fin de Partie» («Endgame»)

فصل ششم

دشوار بود پیشبینی‌ی این که گـدار پس از خلاصه کردن کـار سینمایی‌ی خود در «دو یا سه چیز که ازش میدانم» در کدام جهت حرکت خواهد کرد؛ همه‌ی آنچه آدم میتوانست با قاطعیت بگوید این بود که او بیحرکت نخواهد ایستاد. و نه این کـه ایستاده. در سه سالی که از «دو یا سه چیز که ازش میدانم» میگذرد، کار او دگرگونی‌یی ریشه‌یی به‌خود دیده. درست به‌همان‌سان که «مذکر مؤنث»، «ساخت امریکا» و «دو یا سه چیز که ازش میدانم» نوعی سه‌گانی را تشکیل میدادند، و هریك بر یك رویـه‌ی متفـاوت زندگی‌ی معاصر تفسیر میکردند به همان‌سان هم «چینی»، «آخر هفته» و «شگرد شاد» نوعی سه‌گانی‌ی دیگر، و بسیار متفاوت را تشکیل میدهند. سه عامل تکامل اخیر گدار را تعیین کرده‌اند. اول، البته، علاقه‌ی افزون شده ــ و تعهد او ــ به سیاست است. دوم، که از این سرچشمه میگیرد، کنارگذاردن کامل شکلهـای داستانی و، همگام با آن، فراری از رمانتیك‌گرایی که کارهای اولیه‌ی او را آکنده‌میکرد. سوم، ازدواج دومش، باآن ویازمسکی.

سنت مؤدبانه هنگام نوشتن درباره‌ی چهره‌های معاصر، تا حد زیادی از دیده دور داشتن زندگی‌ی خصوصی‌ی آنهاست. و با این همه روشن است که امکان دارد این رابطه‌ی مهمی با کارشان داشته باشد. آدم تنها باید فیلمهایی را که گدار زمان همسری با آنا کارینا ساخته با فیلمهای پس از جدایی‌شان بسنجد. با وجود

این، گاهی دشوار است کـه آدم تشخیص دهـد آیا زنـدگی‌ی خصوصی‌ی هنرمند برکارش تأثیر کرده، یا، شاید، برعکس. اما این واقعیت که آن ویازمسکی بسیار جوانتر از گدار است، مطمئناً اهمیت دارد. گدار زمانی که «مذکر مؤنث» را میساخت، همچنان که خود اعتراف کرده، به مانند یك «جهانگرد» بـود، یك مـرد پیرتر که یك ماه را با کوچکترهای خود میگذارند. در «چینی»، اما، چنین مینماید که دیدگاه شخصیتهای خود را تقریباً به‌تمامی پذیرفته.

گدار چنان به دقت حالت بخش معینی از جوانان را برآورد کرد که فیلم را به روشنی میتوان به منزله‌ی پیشبینی‌یی دید از رویدادهایی که در ماه می‌ی ۱۹۶۸ ــ یك سال بعد ــ فرانسه را دربر گرفتند. زمانی که «چینی» برای نخستین بار نشان داده شد، اما، بسیاری از مردم معتقد بودند که این فیلم رابطه‌یی اندك با واقعیتهای معاصر دارد. در جشنواره‌ی ونیز، یکی از داوران، یك زن فرانسوی که فرزندانی در سطح دانشگاه داشت، خودش دست‌چپی بود، وانگ در میانه‌ی صحنه‌ی قیام آینـده زنـدگی میکرد، به همکاران داورش اعلام کرد که، اگر چه او نیز فیلم را تحسین میکند، آنها همگی باید درك کنند که این فیلم نوعی خیالپردازی‌ست، که چیزی مانند این عملا نمیتواند در فرانسه روی دهد: دانشجویانی مانند دانشجویان «چینی» وجود ندارند. یا او خطا میکرد، یا این که «طبیعت» واقعاً از «هنر» تقلید کرد.

در نظر بگیرید: فیلم زندگی‌ی گروهی از جوانان را توصیف میکند که طی‌ی یك تابستان سعی میکنند روشهای نگـره‌یی و عملی‌ی مائوتسه‌تونگ را در زندگی‌ی خودشان به‌کار بندنـد، روشهایی که او به‌نام آنها از بورژوایی‌شدن روسها، همچنین از بورژوایی‌شدن حزبهای کمونیست اصلی‌ی اروپای خاوری، گسست. برای آنها، مهمترین رویداد ده سال گذشته، مخـالفت

افزونشونده میان دیدهای چینی و روسی‌ی کمونیسم بوده.

پنج شخصیت فیلم، مانند شخصیتهای «از اعماق» گورکی، نمایشگر پنج سطح مختلف جامعه هستند. آنها در آپارتمانی شریکند که دوستی که پدر و مادرش برای تابستان به سفر رفته‌اند به‌یکی از آنها قرض داده. ورونیك (آن ویازمسکی) دانشجویی‌ست در دانشکده‌ی نانتر[1]، آن شعبه‌ی جدید سوربن که در حومه‌ی غربی و ویران شهر واقع شده. قرارست او معلم بشود و، برای او، مسأله‌های اخلاقی و روشنفکرانه به شکل بلافاصله و ملموس مطرحند. گی‌یوم (ژان ـ پی‌یرلئو) یك بازیگر است: در مورد او، مائو او را به مسیر تآتری حقیقتاً اجتماعیگرا هدایت کرده. هانری (میشل سمه‌نیاکو) در میان هر پنج نفر علمی نگرتر ازهمه‌است: او درمؤسسه‌ی‌منطق‌اقتصادی‌کارمیکند. کریلف (لکس‌دوبروبین) به‌یاد شخصیت «جن‌زده»ی داستایوسکی‌نامگذاری شده: او نقاش است، و وظیفه‌اش نقاشی‌کردن شعارها روی دیوارهای آپارتمان است، مثلا «ما باید با تصویرهای روشن به مقابله با اندیشه‌های مبهم برخیزیم»، «هنر اجتماعیگرا در برست ـ لیتووسك[2] مرد» یا «اقلیتی با یك رویه‌ی درست انقلابی دیگر یك اقلیت نیست». بیوون (ژولیت برتو) نمایشگر طبقه‌ی دهقان است. او به‌عنوان یك خدمتکار به‌پاریس آمد، کم‌کم به روسپیگری کشیده شد، و به‌دست هانری و دیگران «نجات» یافت؛ کار او آشپزی و نظافت برای گروه است.

نخستین عنوان فیلم این است: «فیلمی در حال ساخته‌شدن»، و به راستی هم «چینی» فیلمی در حال ساخته‌شدن است. تنها عنصرهایی خرد از طرح داستان وجود دارد: نیمه‌ی اول فیلم شخصیتها را معرفی میکند، اول جداگانه، بعد به‌صورت گروههای

---

۱) Nanterre

۲) Brest-Litovsk

کوچك. نیمه‌ی دوم تـا اندازه‌یی بیشتر نمایشی‌ست: ورونیك پیشنهاد قتل یك شخصیت مهم دنیای فرهنگی‌ی فرانسه را میکند. همگی با این فکر موافقت میکنند، مگر هانری که هنوز از عقیده‌ی همزیستی‌ی مسالمت‌آمیز با بورژوازی دفاع میکند. بنابراین او به‌علت تجدید نظرطلبی از گروه رانده میشود. کریلف خودکشی میکند، چـرا کـه در تسخیر انـدیشه‌های مـرگ و فرضیـه‌ی داستایوسکی‌ست که آن را به صورت مارکسگرایانه ترجمه میکند: اگر مارکسگرایی ـ لنینگرایی وجود دارد، پس همه‌چیز مجـاز است: بنابراین میتوانم خـود را بکشم. بـه گونه‌یی پـر معنا، ورونیك است‌که باقی‌مانده تا قتل را به‌انجام برساند و، به‌گونه‌یی همان اندازه پر معنا، کار را خراب میکند و دست‌آخر دو نفر را به جای شخصیت اصلـی میکشد. تعطیـلات مارکسگـرایانـه ـ لنینگرایانه به آخر رسیده؛ تعطیلاتی که فقط نخستین گام در «راه‌پیمایی‌ی طولانی» بوده: ورونیك میگوید «فکر کردم جهش بزرگی به پیش کرده‌ام، اما در واقع فقط نخستین گام ترسان را برداشته بودم.» و فیلم بـا این عنوان پایـان میگیرد: «پـایان یك آغاز».

معادل‌های آنچه واقعاً در می‌ی ۱۹۶۸ در نانتر و پاریس روی داد کاملا روشنند؛ به گونه‌یی تقریباً ترسناك پیشگویانه، صحنه ـ نمای طولانی از ورونیك و نویسنده‌ی کمونیست فـرانسیس ژانسن در قطاری از نانتر بـه پـاریس است. ژانسن، در ایـن صحنه، تقریباً کلمه به کلمه چیزی را بیان میکند کـه مـوضع حزب کمونیست فرانسه در برابر انقلاب می‌بود.

لحن فیلم سرد است، در خور چیزی که بیشتر یك قطعـه‌ی گفت و شنود است. اگرچه مضمـون خشونت و انقـلاب است، شیوه‌ی فیلم شبیه قـرن هجدهـم است، بخـردانـه، بحث شده،

روشدار: «فلسفه در اتاق خواب»[۳]، منهای جنسیات. یا تقریباً. یك صحنه از لحاظ دید تغییریابنده (یا تغییریافته‌ی) گـدار از عشق پر معنا مینماید. در چیزی که بـه سادگی ظاهراً بنـاست کوشش ورونیك باشد برای دادن این توضیح به گی‌یوم کـه در ادبیات و هنر آدم میتواند همزمان در دو جبهه بجنگد، ورونیك ترتیب یك نمایش کوچك عملی را میدهد. گی‌یوم اعلام کرده که نمیتواند بفهمد او حتی چطور میتواند به گرامافن گوش بدهد و در همان زمان بنویسد، بنابراین او قطعه‌یی‌از موسیقی‌ی رمانتیك قرن نوزدهم را روی دستگاه میگذارد و میگوید: «من دیگر تو را دوست ندارم. من صورت تو، چشمهای تو، دهان تـو را دوست ندارم؛ من دیگر رنگ پیراهنهایت را دوست ندارم. تو بیش از آنچه تصور کنی، حوصله‌ام را سر میبری.... تو نمیگذاری من کارکنم، تو مرا از دلتنگی آکنده میکنی، تو بیش‌از حد پیچیده‌یی. ومن از شیوه‌ی حرف‌زدن تو درباره‌ی چیزها بی‌آن که حتی بدانی درباره‌ی چه حرف میزنی نفرت دارم. من دیگـر تـو را دوست ندارم. حالا میفهمی؟» گی‌یوم فکر میکند که میفهمد، و بسیـار غمگین است. بعد، به شیوه‌ی خاص قرن هیجدهم، ورونیك با شادی سوی او میگردد و میگوید: «خب، می‌بینی، آدم خیلی راحت میتواند دو کار را در یك زمان بکند، هم موسیقی و هم زبان.» گی‌یوم میگوید: «صحیح، اما یك کمی مرا ترساندی».

و در واقع، حق داشته که بترسد، چون به نظر من احساس این صحنه فراسوی قصد ظاهری‌اش میرود. این یکی از صحنه‌های کلیدی‌ی گدار این آخریهاست: چنین مینماید که این لحن سرد و حساب‌شده به تمامی جای رمانتیك‌گرایی‌ی فیلمهای پیشتـر را گرفته. تباین میان موسیقی‌ی رمانتیك روی گرامافن و خشونت خشك کلماتش تباین میان آنچه درباره‌ی گی‌یوم میگوید و گفته‌ی

---

۳) «La Philosophie dans le Boudoir» (Marquis de Sade)

ظاهراً سطحی‌اش درباره‌ی پیراهنهای او را تقویت میکند. این تباین همچنین به‌نحوی صوری به شکافی معین میان نسلها که عاطفی و سیاسی هر دوست اشاره میکند و ما را برای جهان غیر انسانی‌شده‌ی «آخر هفته» و «یك به علاوه‌ی یك» آماده میکند. در پشت چشمهای صاف ورونیك «تروریسم» انقلاب‌فرهنگی و چیزی قرار دارد که گدار به عنوان چهره‌ی تازه‌ی جوانان برمیگیرد.

«چینی» برچسب «فیلمی در حال ساخته‌شدن» را داشت؛ «آخر هفته»، «فیلمی گمشده در کیهان» یا، به نام دیگر، «فیلمی یافته روی توده‌ی آهن‌قراضه» خوانده شده. در واقع این فیلم ساختمان کلاسیك بیشتری از «چینی» دارد، و برای، دستکم، دو سوم اولش، خط داستانی روشن و به هم پیوسته، هر دو،ست. به‌نظر میرسد فیلم از گفته‌ی چند سال پیش گدار بیرون آمده، دراین باره که جامعه‌ی فرانسه‌ی همروزگار تا چه اندازه شباهت نزدیکی با خودفروشی دارد. مردم، به‌گفته‌ی او، تمامی‌ی هفته خودشان را میفروشند، در شغلهایی کار میکنند که دوست ندارند، چیزهایی میفروشند که به‌آنها معتقد نیستند، و همه‌ی اینها برای چه؟ برای دست‌یافتن به توانایی‌ی خرید یك ماشین و گذراندن تعطیل آخر هفته در کنار دریا. اما همه‌ی چیزی که میبابند شاهراههای مسدود و راه‌بندان‌هاست. او این فکر اولیه را گرفته و فکر یك تعطیل آخر هفته در جاده را مبدل به استعاره‌یی مکاشفه‌یی برای جامعه‌ی حاضر کرده.

فیلم با یك زوج جوان طبقه‌ی متوسط شروع میشود که در دوفین طبقه‌ی متوسطشان راه میافتند تا سعی کنند قدری پول از چنگ مادر، که در عمق نرماندی زندگی میکند، در بیاورند. پیش از عزیمت آنها، تك‌گویی‌ی دراز زن میآید که در آن او اشتغال ذهنی‌ی جنسی‌ی خود را آشکار میکند، و، شاید به‌نحوی هماهنگ

با آن، یك صحنه‌ی مسخره‌ی قهرمانی را که ممکن است بشود آن را «نبرد گلگیرغر شده» نامید، یکی از صحنه‌های همیشه تکرار شونده در زندگی‌ی امروز فرانسه ــ هنگامی که باید از اهمیت رازآمیز «اتومبیل» در برابر «دیگران» حفاظت کرد، حتی،چنان که در این مورد، با کمك سلاحهای گرم.

راه بندان معمول آخر هفته در شاهراهها در یك تك نما که به‌نحوی درخشان تنظیم شده فراخوانده میشود که ده دقیقه‌ی تمام طول میکشد. ما با دوربین در طول ماشینهای از حرکت ایستاده و قربانیهای خونین تصادف ماشینها حرکت میکنیم، کــه همه را سمفنی‌یی از بوقها همراهی میکند. همچنان که یکی از عنوانهای نقطه گذارنده مطرح میکنــد، «از انقلاب فرانسه تــا به آخر هفته‌های او. ان. ار. (حزب گلیستها)»، یعنی دویست سال به اصطلاح پیشرفت اجتماعی برای ورود به این هجو یك تمدن.

وقتی، پس از یك ساعت فیلم، آنها وارد خانه‌ی مادر مرد میشوند، او از دادن هر پولی به‌آنهــا خودداری میکند. تا این هنگام همه‌ی روکش تمدن از آنها کنده شده، بنابراین آنها، به تناوب بانماهای خرگوشی‌که پوستش را دارند میکنند، مادر را از پا در میآورند. همچنان که یك عنوان دیگر میگوید: «فقط سه شنبه‌یی در طول جنگ صد ساله». و در جاده، به زن از طرف یك ولگرد تجاوز شده؛ «حول و حوش مأوای لوییس‌کارول[۴]» یك دختر شیر فروش زنده سوزانده شده؛ دو نماینده‌ی جهان سوم بیرحمانه به ما حمله کرده‌اند: خلاصه، جامعه‌ی معاصر با تمام وحشتش آشکار شده.

در راه بازگشت به پاریس، «پیك‌نیك» زوج را دسته‌یــی از هیپی‌های مائوگرا برهم میزنند که سن ــ ئه ــ اواز[۵] را اشغال

---

۴) Lewis Carroll

۵) Seine-et-Oise

کرده‌اند. از این نقطه، فیلم، با پشت سرگـذاردن «تفنگدارها»، نمونه‌ی حتی یك تمدن عالی را به‌مسخره میگیرد. و اردوگـاه هیپی‌ها هجوی وحشت‌آور از شادیهای بیرون شهر میشود، همچنان که آنها همگی می‌نشینند به‌خوردن یك مرد انگلیسی‌ی کباب‌شده روی زغال، یك جهانگرد که از بخت بد راهش به آنجا افتاده. این منظره‌ی کنار استخر خزه پوشیده را تیراندازی‌ی نهایی برهم میزند. «آدم نمیتواند فراسوی وحشت بورژوازی برود مگر با وحشت بازهم بیشتر». اما هیپی‌های مائوگرا سرانجام یکی را به تغییرآیین واداشته‌اند: میری‌دار، کـه نقش بورژوای فاسد را بازی میکند، در این‌جا «جاده‌ی دمشق» خود را پیدا میکند: اعلام میکند که «من با شما خواهم‌آمد».

یکی از شاه ضربه‌های فیلم در واقع دادن نقشها به میری‌دار، آن بت فیلمهای جنسی‌ی فرانسه، وژان‌یان بود که میتوان گفت با ابتذال درخشانش نمایشگر یك مرد فرانسوی‌ی تا اندازه‌یی کمتر از متوسط در این طنز شریرانه از زندگی‌ی فرانسوی‌ست. اعتبار گدار آنچنان عظیم شده بود که هزینه‌ی فیلم را یك شرکت بزرگ تأمین کرد تنها به‌خاطر آن که خانم‌دار، که یك فیلم در قراردادش مانده بود، منظماً تمام طرحها را رد کرد تا آنچه را که میخواست به او پیشنهاد کردند: گدار. و هم ایمان میری‌دار به گدار و هم فکر درست‌گدار در استفاده از او، هر دو، به ثبوت رسیدند. از دید نمایشی، به مدتی نسبتاً طولانی، این‌کوبنده‌ترین و سریعتریـن فیلم گدار بود. ماننـد «چینی» ایـن فیلم رنگی فیلمبرداری شده بود، اما به‌جای تهرنگهای سرد و پسزمینه‌های سفید آن فیلم، «آخر هفته» با تندترین زردها و سرخهایی که به تصور درآید خون آلوده است.

اگر «آخر هفته» برای جامعه‌ی فرانسه همان کاری را کرد که «ساخت امریکا» برای امریکا، با وجود ایـن حقیقت دارد که

«آخر هفته» قرار دادی‌تر از «ساخت امریکا» یا «چینی» ساختمان یافته و نوشته شده. از بعضی جهت‌ها، حتی، آن را میتوان نوعی کمدی‌ی بورژوایی دانست که به‌شیوه‌یی ترس‌آور به نحوی از خط خارج شده. فیلم بعدی‌ی‌گدار، «شگردشاد»، نشان دهنده‌ی باز گشت به شکل بینظم «ساخت امریکا» و «چینی»ست. در عین‌حال، این فیلم «جهشی بزرگ به‌پیش» میکند. البته، از این نقطه به بعد، اطمینان مطلق به ترتیب زمانی‌ی فیلمهای گدار دشوارست: قطعاً او «شگردشاد» را در دسامبر ۱۹۶۷ آغاز کرده؛ از طرف دیگر، فیلم تنها در ۱۹۶۹ به نمایش درآمد، اول در جشنواره‌ی برلین و بعد در لندن و در جشنواره‌ی فیلم نیویرك. آن را هنوز در فرانسه نشان نداده‌اند. گذشته از این، فاصله‌یی عظیم وجود داشت میان برداشتن فیلم و تدوین نهایی‌اش، به‌طوری که محال است بشود گفت چقدر از فیلم پیش از رویدادهای‌می‌ی ۱۹۶۸ درست شد و چقدر پس از آن.

فیلم به عنوان طرحی برای تلویزین فرانسه آغاز شد: اقتباسی از کار کلاسیك روسوروی تعلیم، «امیل»[۶]. فیلمی که گدار ساخت درباره‌ی زبان از کار در آمد. گدار همیشه منتقد و فیلمساز، هر دو، بوده، بنابراین چیز تعجب‌آوری در این واقعیت نیست که «شگردشاد» یك مقاله، حتی یك رساله، است. سرانجام اصلا هیچ‌گونه طرح داستانی وجود ندارد. یك زوج جوان (ژان‌ـ پی‌یرلئو و ژولیت‌برتو) مدت یك ساعت و نیم در یك کارگاه تلویزین می‌نشینند و حرف میزنند. گاه به‌گاه، نماهایی از صحنه‌های خیابان میان گفتگوی آنان میآید؛ به جز این، فیلم به‌گونه‌یی منزه‌گرا به آن دو شخصیت و گفت و شنودشان درباره‌ی زبان میچسبد.

نوشته‌های به تازگی دوباره کشف شده‌ی منتقد آلمانی،

---

۶) «Emile» (Jean-Jacques Rousseau)

والتر بنیامین[۷]، پرتو فراوانی برفیلم و در واقع بر تحول اخیر گدار انداخته ــ گدار نه به‌عنوان یك فیلمساز، بلکه به عنوان منتقدی که از فیلم به‌جای کاغذ استفاده میکند. اثر پایان نیافته‌ی بزرگ بنیامین، «پاریس، پایتخت قرن نوزدهم»، بنا بوده مطالعه‌یی‌از پیوستگیهای پیچیده‌ی میان‌تحول اقتصادی وواقعیتهای فرهنگی باشد. پیش از مرگ نا بهنگامش در ۱۹۴۰، بنیامین کم‌کم مطمئن میشد که این، در واقع، وظیفه‌ی اساسی‌ی منتقد است. مانند گدار، بنیامین قربانی‌ی افسردگیهای هر چه تکرار شونده‌تر روانی بود، و این ــ در ترکیب با تهدید افزایش یا بنده‌ی فاشیستی در آخرهای دهه‌ی ۱۹۳۰ ــ کار او را به یك حالت هرچه شدت یافته‌تر کشاند. مانند شراره‌ی میان دو قوس زغالی، او، تقریباً تا نقطه‌ی گسست، میان سیاست مارکسگرا و ما بعدالطبیعه‌ی زبان کشیده شده بود: او نوشته که «مندرس ترین باسمه‌ی کمونیستی معنای بیشتری از ژرفترین اندیشه‌ی بورژوایی دارد، چرا که دومی تنها یك معنای حقیقی دارد، معنای پوزش طلبی، معنای توجیه طبقه‌یی».

گدار همیشه تا به حد روشنفکرترین هوا سنج نسبت به فضاهای فرهنگی حساس بوده، بنابراین شك دارم که آیا قیاس او با بنیامین تصادفی هست یا نیست؛ به‌همان اندازه مهم، روی آوری‌ی اخیر فرانسویها به زبانشناسی و به ویژه به قهرمان جدید فرهنگی، نوام چومسکی[۸]،ست. چنین مینماید که گدار، از ورق زدنهای آثار چومسکی و دیگر فیلسوفان زبانشناس، به این‌نتیجه رسیده که زبان کلید بسیاری از مسأله‌های ماست. زبان دشمن است؛ همچنان که ژولیت برتو در آغاز فیلم میگوید: «میخواهم یادبگیرم، میخواهم به‌خودم یاد بدهم، میخواهم به‌همه‌کس یادبدهم

---

۷) Walter Benjamin
۸) Noam Chomsky

که باید با همان سلاحی که دشمن با آن به ما حمله میکند به او حمله کنیم: زبان». لئو پاسخ میدهد: «بله، باید دوباره از صفر شروع کنیم». «نه، پیش از آن که دوباره شروع کنیم، باید اول به صفر برگردیم».

بازگشت به صفر البته مستلزم تلاشی‌ی انسان و زبان اوست. این با گفته‌ی چومسکی جور است که تجدید مطالعه‌ی زبان باید به آزادی از تمامی‌ی شرطی شدن رفتار گرایانه‌ی ما و سرانجام به انتقادی سیاسی از بیگانگی‌ی ما بیانجامد. تمامی‌ی اندیشه، آگاهانه یا ناآگاهانه، محدود به شرایط جامعه‌ی بورژوایی‌ی صدها سال گذشته بوده. کوشش عظیمی لازم است، برای تازه نگاه کردن به همه چیز، برای به سوآل خواندن همه چیز، حتی کلمه‌ها؛ و در «شگرد شاد» گدار دست به این سخت‌ترین همه‌ی تمرینهای روشنفکرانه زده.

لحظه‌هایی وجود دارد که به نظر میرسد او این وظیفه را خیلی ظاهری گرفته. وقتی که او کلمه‌ی «سینما» را روی نوار صدا به صورت گزینشی از واجها* («سی/ن/ما» یا «س/ی/ن/ما»)، خرد میکند، نتیجه کمتر تشریح تلاشی‌ی ضروی‌ی زبان است تا بازگشتی ناراحت‌کننده به قلب‌های نیمه گنگش. وصحنه هایی که فیلم اول از نوار صدایش، وبعد از تصویرهایش محروم میشود، به نظر من هیچ‌سهم واقعاً ارزشمندی دراین بحث ندارند. همین هم قطعاً در مورد آن روش غریب خط‌کشیدن زیر تك حرف‌ها در یك عنوان دستنوشته درست است که او در «سینه تراکت»[۹]ها پدید آورد. گاهی حروف تأکید شده کلمه‌یی میسازند؛ در جاهای دیگر آنها به‌سادگی زنجیری از «ا»ها، «ت»ها، «ح»ها، «د»ها، «ی»ها، و «ه»ها تشکیل میدهند. حتی اگر آدم کلمه‌ی «اتحادیه» را ترکیب بکند، آیا واقعاً کمکی شده؟ در هر دوحال،

---

۹) Ciné-tract

این شگرد ــ یا گرد ــ چندان روشنگر نیست. و اختراع کلمه‌ی «رواحشساس» (مخلوطی از روش و احساس) از طرف او به عنوان تعریفی از تصویرها و اصوات هم بیشتر به گنگ‌بودن گرایش دارد تا به کشف‌کردن.

آدم، اما، نمیتواند روی «شگرد شاد» مانند یك‌فیلم معمولی داوری کند؛ قصد از آن بناست نه «بازسازی، بلکه نمایشگری» باشد، نه یك فیلم، بلکه فکری برای فیلم زمان آینده؛ در واقع، فیلم ناتمام رها شده. دختر: «کمابیش هیچ‌بودن است‌که ماکشف کرده‌ییم، نه؟» پسر: «به عبارت دیگر، این فیلم یك شکست‌است. و با این‌همه، نه، نه کاملا. حتی نه اصلا. گوش کن؛ چه آرمان بهتری میتوان به انسانهای امروز پیشنهاد کرد، آرمانی که بالاتر و فراسوی خودشان باشد، اگر نه، از راه شناخت، فتح دوباره‌ی هیچ‌بودنی که خودشان کشف کرده‌اند». پس صحنه‌ی آواز دختر برای برتولوچی میماند، تحلیل‌خانواده برای شتراب، و تحلیل غارت جهان سوم برای گلوبرروشا[۱۰]. قصد از «شگرد شاد» تنها کوششی برای ترسیم خط‌مشی‌هاست؛ این فیلم فقط به راهی که سوی فیلم زمان آینده میرود اشاره میکند. دستکم، این نیتی‌ست که گدار به آن معترف است. اما چگونه به‌آینده‌ی خود او مربوط‌میشود، یا به‌گذشته‌ی‌خود او؟ عنصرهایی، البته، در فیلم وجود دارند که شبیه کار پیشتر او هستند. تصویر اول، مثلا، از چتر شفاف با حاشیه‌ی نارنجی به همان اندازه زیباست که هر چه تا به‌حال کرده. فیلمبرداری از ژولیت برتو و ژان‌ــپی یر لئو حتی به خوبی‌ی یك آگهی‌ی شامپوست ــ بس‌که موهایشان را، که با هاله‌ی اسرارآمیزی میدرخشد، براق نمایشگر میکند. سرود انقلابی‌ی کوبایی که گدار بیشتر فصلها را با آن پایان میدهد، «سونات» پیانو که به عنوان نقطه‌گذاری خودنمایی

---

۱۰) Glauber Rocha, Jean-Marie Straub, Bernardo Bertolucci

میکند؛ تأثیرهای خارق‌العاده‌ی پوششی، اول صورت لئوکه پشت صورت ژولیت پنهان شده، بعد برعکسش، وسرانجام، ومؤثرتر از همه، لبهای ژولیت که همزمان باکلمات لئو که از پشت او گفته میشود، حرکت میکند. حرکتهای فوق‌العاده مؤثر دوربین که از چپ به راست میرود تا لئو را برگیرد، بعد خانم برتورا، و بعد، در همان نما، بیشتر به طرف راست تا به گونه‌یی اسرار آمیز دوباره لئو را بگیرد. پیراهن زرد برتو با دوش‌انداز ارغوانی‌اش که در برابر چهره‌های قهرمانان «داستان مصور»[11] دیده میشود، ساختمان به‌دقت ناپیدای آنچه به‌نظر میرسد فیلمی بیشکل باشد.

اما این گونه رویکرد زیبایی شناسانه احتمالا به کلی در جهت مخالف نیت‌های گدار خواهد بود. او نمیخواست که یك «شیء زیبایی شناسانه» بسازد: اثر هنری را به سادگی‌ی بسیار همان جامعه‌یی که به‌آن حمله میکند جذب میکند. اثری هنری را جامعه میتواند مجزاکند، بی‌خطرکند، و از نو در خود جذب‌کند: بهبود یافته، اگر اصطلاح خاصش را به‌کار بگیریم.

در واقع، شاید این «زیباییها»یی‌که من طبقه‌بندی کرده‌ام، از روی اختیار نبوده‌اند. یا بیشتر احتمال دارد که از میان سپر مرامی‌ی گدار در رفته‌اند. مسلماً، در دو فیلمی‌که به‌دنبال آمد، «فیلمی مانند بقیه» و «یك به علاوه‌ی یك»، از این «لغزشها» کمتر وجود داشت. و این امر این پرسش را پیش میآورد: آیا انگیزه‌ی گدار در فداکردن نظام یافته‌ی ــ تقریباً مذهبی‌ی ــ همه‌ی ورقهای زیبایی شناسانه برنده‌اش، دلائل کاملا مرامی دارد؟ یا بیشتر، آیا این نوعی غارت روانشناسانه، نوعی لخت کردن آزار دوستانه است؟ فکر میکنم پاسخ نهایی تا چند سالی دیگر از دسترس ما خواهد گریخت، یا دستکم تا زمانی‌که دوفیلم

---

(۱۱) Comic-Strip

تازه‌ی او به‌نمایش درآیند، «باد خاور» و «آواهای بریتانیایی». درعین‌حال، برپایه‌ی فیلمهایی‌که بلافاصله «شگرد شاد» را دنبال کردند («یك به علاوه‌ی یك» و «فیلمی مانند بقیه») به نظر نمیرسد هنوزگدار راهش را به‌درون مرحله‌ی جدید تکامل خود، که «شگرد شاد» این چنین با تهور مژده‌اش را داد، یافته باشد. عیبهایش، نادرستیهای روشنفکرانه‌ی گاه به‌گاهش، لحظه‌های آکنده از ترسش، هرچه میخواهد باشد، «شگرد شاد» به نحوی موفق به پدید آوردن یك کل میشود، موفق به تابش با زندگی‌ی درونی‌ی «حال» همیشگی، زیبایی‌ی صوری‌ی محض تضاد موقتاً حل شده‌ی میان انتزاع و واقعیت، میان عشق و درد.

به‌نظر میرسد که «فیلمی مانند بقیه» زمانی در طول می و جون ۱۹۶۸ ساخته شده باشد. افسانه میگوید که فقط یك نمای بلند در تمامی‌ی فیلم دوساعته وجود دارد، اما این‌حقیقت ندارد. و این هم حقیقت ندارد که دوربین هرگز حرکت نمیکند؛ گاه به گاه چند چرخش جانبی‌ی دوربین وجود دارد. گذشته از این تکه‌های فراوانی از فیلمهای خبری وجود دارد. افسانه باز هم میگوید که تمامی‌ی فیلم شامل منظره‌هایی از علفهای بلند است، در حالی‌که روی نوار صدا آدم میتواند مباحثه‌ی مردمی‌را بشنود که علف آنها را پنهان کرده؛ باز هم این کاملا حقیقت ندارد، چون اغلب بدنهای افرادگروه، پیرهن خال خال مرد، موهای یك دختر، «بلوز» قرمز وسبز زیبای او راکه نوارهای نعناعی دارد، می‌بینیم، و گاهگاهی حتی یکی دوچهره را. این، بنابرگزارش، تصادف محض بوده. افسانه باز هم میگوید که گدار در بسیاری از جلسه‌های فیلمبرداری حضور نداشته و بنابراین قادر نبوده

اطمینان بیابد که هیچ یك از چهره‌ها دیده نمی‌شونـد. حقیقت این مطلب را من نتوانسته‌ام محرز کنم.

حقیقت داردکه فیلم از دو حلقه‌ی ۱۶ میلیمتری‌ی یك‌ساعته ساخته شده، و آدم بناست شیر یا خط کند تا تصمیم بگیرد کـه کدام حلقه اول میاید. از طرف دیگر، نوعی پایان بـرای فیلـم وجود دارد: آهنگ‌کمونیستهای ایتالیایی، «درفش سرخ»، روی نوار صدا شدت میگیرد تا اوج فیلم را نشان دهـد. در نهـایت، فیلم بسیار خسته‌کننده‌یی‌ست، اگر چه چیزی اینجا و آنجا وجود دارد. بازهم، شاید به‌گونه‌یی نامربوط، بعضی‌از نماها بینهایت تکان‌دهنده‌اند: گروه که‌پشت انبوهی از گلهای زرد نیمه‌پنهان شده؛ «بلوز» دخترك؛ نمایی از دختر که از پشت‌سر دیده میشود، موهای بلندش آویخته روی زانـوی شلـوار مخمـل کبریتـی‌ی قهوه‌یی‌ی یکـی از پسرهـا. اکثـراً، بحث در سطحـی بینهایت ابتدایی‌ست؛ و بیشتر آن تکراری‌ست. اما، گاهگاهی کسی چیز مربوطی میگوید، مانند:«مردم، مردم بورژوا، اغلب‌گمان‌میکنند که زندگی‌ی‌کارگر درست مانند زندگی‌ی بورژواست، فقط‌کمتر راحت، کمتر خوب، اما در واقع، زندگی‌ی کارگر از زندگـی‌ی بـورژوا متفـاوت است، و نـه فقط از نگـاه کمیت». کسـی میگوید: «زبان مشترکی وجود نـدارد»، و آدم حس میکند ایـن مسأله‌یی‌ست که گدار را نگران کرده. او بیش از آن صادق است که، به اصطلاح، تقلب کند، و با این همه میداند که فیلمهایش، به‌تنها شیوه‌یی‌که او میتواند آنهارا بسازد، برای‌بیشترکارگران دسترسی ناپذیرند. همچنان که بـه کوباییهـا گفتـه، او فقط میخواهد فیلمهایی بسازد که متعلق به هردوی آنها باشد، یعنی، به ژان ــ لوك گدار و همچنین به کوباییها. در فیلم بعدی‌اش، «یك به‌علاوه‌ی یك»، این‌سطر آشکارکننده درگفتگو وجود دارد: «تنها از یك راه میشود یك روشنفکر انقلابی بـود، و آن دست

کشیدن از روشنفکر بودن است».

در «یك به علاوه‌ی یك» او تقریباً موفق میشود. او اعلام کرد: «میخواهم فیلم را هرچه ممکن باشد ساده‌تر بسازم، تقریباً شبیه یك فیلم غیر حرفه‌یی. آنچه بالاتر از همه میخواهم ویران‌کردن تصور فرهنگ است. فرهنگ یك عذر امپریالیسم است. وزارت جنگ هست. وزارت فرهنگ‌هم هست. بنابراین، فرهنگ جنگ است». لازم نیست آدم یك منطقدان کارشناس باشد تا چیزی نادرست در این قیاس بیابد. و با این همه منطق ناقص میتواند از دیدگاه هنری بارآور باشد؛ در این مورد، من فکر نمیکنم که بوده.

«یك به علاوه‌ی یك» به عنوان طرحی از طرف یك تهیه کننده‌ی تازه‌کار یونانی، خانم النی‌کولارد، آغاز شد، برای‌فیلمی درباره‌ی سقط جنین که میبایست به دست ژان ــ لوك گدار در انگلستان‌کارگردانی شود. بعد قوانین سقط جنین تغییرکردند، و طرح چرخش تازه‌یی یافت: گدار گفت فیلمی در انگلستان خواهد ساخت، به شرطی که تهیه‌کنندگان یا بیتلها یا رولینگ ستون‌ها را به‌دست بیاورند. خانم‌کولارد، که حالا با جناب مایکل پی‌یرسن و ایین‌کوارير بازیگر کار میکرد، رولینگ ستون‌ها و یك «بودجه»ی ۱۸۰۰۰۰ پاوندی به دست آورد. و در ۳۰ می‌ی ۱۹۶۸ گدار به لندن آمد تا فیلم را بسازد. فکر گدار ساختن یك فیلم روی دو مایه‌ی موازی بود: سازندگی («ستون»ها که آهنگی را ضبط میکردند ــ و میساختند) و ویرانی (خودکشی‌ی یك دختر سفید پوست ــ که قرار بود نقشش را آن ویازمسکی بازی کند ــ وقتی که دوست پسر سیاهپوستش او را به‌خاطر یك دسته‌ی

چریکی‌ی «قدرت سیاه» رها میکند).

این طرح به‌زودی‌کنارگذاشته شد، و حالا فیلم اصلا روایت ندارد. فیلم با معرفی‌ی یك انقلابی‌ی اهل بولیوی بـه ما آغـاز میشود که در یك آبریزگاه لندن پنهان شده «پیش از انتظار در ساحل برای آن‌که زیر دریایی‌ی زرد عمو مائو بیاید ومرا ببرد». برای وقت‌گذرانی، او تکه‌هایی ازیك داستان‌سیاسی/ هرزه‌نگار*را میخواند. این را جا به جا برداشتهای بلند از «ستون»ها قطـع میکندکه سرگرم تمرین یك‌آهنگ‌تازه («همدردی برای شیطان») هستند؛ نماهایی از یك گروه رزمجویان «قـدرت سیاه» در یك زباله‌دانی‌ی کنار رودخانه‌ی تیمز؛ یك مصاحبه‌ی تلویزینی بـا ایو دمکراسی (آن ویازمسکی) در یك جنگل سبز و آرام ــ «بله» و «نه» تنها پاسخهای او به‌یك سلسله پرسش درباره‌ی رابطه‌ی فرهنگ با انقلاب است؛ صحنه‌هایی در یك فروشگاه کتابهـای هرزه‌نگار که در آن ایین‌کواریر تهیه‌کننده، پاره‌هایی از «نبرد من» را با صدای بلند میخواند. میان همه‌ی این صحنه‌ها را بـه گونه‌یی یکسان صحنه‌هایی نسبتاً کوتاه قطع میکند که در آنها خانم ویازمسکی دور لندن میگردد و روی هرسطحی کـه دستش برسد شعارهای اعتراض‌آمیز مینویسد.

عنوان فیلم مهم است. همچنان که گدار گفته، وقتی تهیه کننده‌ها روی «دوبله»ی نسخه‌ی کامل شده‌ی «همـدردی بـرای شیطان» در حلقه‌ی آخر پافشاری کردند ــ «یك به علاوه‌ی یك» معنی‌اش این نیست کـه «یك بـه علاوه‌ی یك مساوی‌ی دوست» معنی‌اش فقط آن چیزی‌ست که میگوید، «یك به علاوه‌ی یك».» پس ناچاریم آن را به‌همین صورت‌که هست بپذیریم؛ یك‌سلسله تکه‌های تکه تکه، و احتمالا با ماست که فیلم را تدوین کنیم. این خیلی خوب با نگره‌های تـازه‌ی هنـر اتفاقـی سازگـار است؛ بدبختانه، من شك دارم که، حتی اگر آدم فرصت تدوین فیلم را

داشت، نتیجه چیز قابل توجهی‌میشد. اما حالا من توی تله‌ی‌گدار افتاده‌ام: قصد این نیست که نتیجه‌یی پدید آید، و نخواهد آمد. این آنقدر اهمیت نمیداشت، اگر تك عنصرها این چنین تقریباً کامل خالی‌از زندگی نبودند. امکان دارد این تا اندازه‌یی از این واقعیت سرچشمه بگیرد که متن به انگلیسی‌ست. آدم میدانست که نوار صدا تا چه اندازه برای فیلمهای گدار مهم است، اما «یك به‌علاوه‌ی یك» ثابت میکندکه این صدا اهمیت‌اساسی دارد. همین پدیدار را میتوان در آوازهای انگلیسی‌ی ادیت پیاف فقید مشاهده کرد. آدم فکر میکرد استعداد عظیم او، کیفیت صدایش، قدرت عاطفی‌ی آن است. اما، برپایه‌ی اجراهای او به زبان انگلیسی، معلوم میشود که این به همان اندازه، اگر نه بیشتر، درکار او باکلمه‌ها،کلمه‌های فرانسه، بوده. و بنابراین شاید زبان انگلیسی تا اندازه‌ی معینی مسئول رنگ‌باختگی‌ی «یك به علاوه‌ی یك» است.

مدافعان فیلم ادعا میکنند که آن را نمیتوان به عنوان یك شیء زیبایی‌شناسانه در نظر گرفت: فیلم به سادگی یك گزاره، یا بیشتر یك «داستان مصور» وحشت‌آور است که معنای آن، رمزش،گم شده. این فیلم در واقع صفری‌ست‌که گدار در «شگرد شاد» گفت باید به آن برگردیم. اما میشود فکرکردکه فیلم کمتر یك کوشش آگاهانه گزیده شده برای رسیدن به صفر است تا نتیجه‌ی درجه‌یی معین از نابسامانی درگدارکه ناشی از شرایطی ست که فیلم در آن ساخته شد. او اساساً نمیخواست که فیلمی در انگلستان بسازد، وموظف شدن به‌ترك فرانسه در میانه‌ی انقلاب می بدون شك تا درجه‌یی براو فشار آورد. هنگام فیلمبرداری، براین جونز بازداشت شد، همچنان که پیشتر هم ترنس ستمپ[۱۲] شده بود که نقش کواریر را باید بازی میکرد. سقف کارگاه

---

(۱۲) Terence Stamp, Brian Jones

ضبط «ستون»ها آتش گرفت، و در نتیجه گدار به فرانسه برگشت. بعدتر باز گشت، اما این بار باران مزاحم صحنه‌های «قدرت سیاه» شد. به پاریس رفت، بازگشت.... بنابراین وقتی آدم در پایان فیلم صدایی را میشنود که سخت گمان میرود شبیه صدای گدار است که میگوید به تنگ‌آمده و میخواهد به خانه برگردد، آدم ممکن است نتیجه بگیرد که فیلم از اول تا آخر طرحی بوده زیر ستاره‌یی نحس، و در همین‌جا رهایش کند.

اما فیلمهای دیگر از رویدادهای مصیبت‌بارتری به‌هنگام فیلمبرداری جان به‌در برده‌اند. به‌نظرم میرسد که گدار به‌گونه‌یی بی‌همانند برای ساختن فیلمی‌که فکر میکند باید بسازد نامناسب است. آدم میتواند تصورکندکه کارگردانی دیگر (اگر چه، کی؟) موفق‌شود، اما نه‌گدار. او میتواند بدون داستان سرکند (شاهدش «شگردشاد»)، اما چنین مینماید که نمیتواند بدون غناییگرایی‌یی کارکند که تازگیها چنین سخت کوشیده سرکوبش‌کند. و شاید از این روست که صحنه‌های ایو دمکراسی در مایه‌ی سبزش، یا غناییگرایی‌ی«ستون»ها در دوره‌های‌تمرینشان، تنها صحنه‌هایی‌ست که در «یك به‌علاوه‌ی یك» زنده مینماید. گدارگفته است‌که «آنچه زنده است چیزی نیست‌که روی پرده است، بلکه چیزی‌ست‌که میان تماشاگران و پرده است». شاید حقیقت داشته باشد، اما برای این که چیزی میان تماشاگران و پرده زنده بشود اول باید چیزی زنده میان‌کارگردان (که، از همه‌چیز گذشته، نخستین نفر ازتماشاگران یك فیلم است) و آنچه روی پرده است باشد. و به‌جز استثناهایی‌که در بالا به‌آنها اشاره شد، چنین مینمایدکه میان‌کارگردان و پرده در این فیلم خیلی کم چیزهای زنده وجود دارد. شاید نتیجه‌ی ضروری‌ی «تنها از یك راه میشود روشنفکر انقلابی بود، و آن دست‌کشیدن از روشنفکربودن است» این است‌که، دستکم برای گدار، تنها یك راه برای فیلمساز انقلابی‌شدن وجود دارد ــ و آن

دست‌کشیدن از فیلمساز بودن است.

حالا، در پایان ۱۹۶۹، به‌نظر میرسد گدار برسر یك دوراهی ایستاده. پس‌از «یك به‌علاوه‌ی یك»، او فیلمی را برای لیکاك ــ پن‌بیکر آغاز کرد. این فیلم، که با نامهای گوناگون «یك فیلم امریکایی»، یا «ساعت یك صبح»، خوانده شده، هنوز ناتمام است. پس‌از برداشتن تقریباً نود درصد فیلم گدار به‌فرانسه برگشت. او بعداً اعلام کرد که فیلم را رهاکرده؛ بعد در سپتامبر ۱۹۶۹ اعلام کردکه سرانجام به‌امریکا بازمیگردد تاآن را تمام‌کند. هنوز این کار را نکرده. در رم، همراه دانی‌یل‌کوهن ــ بندیت و سی مشاور دانشجو، «بادخاور» را در تابستان ۱۹۶۹ فیلمبرداری‌کرد. قرار بود فیلم تا نوامبر آماده بشود، اما ظاهراً هنوز سرگرم تدوین آن است. او فیلمی را برای تلویزین بریتانیا تمام‌کرد، به‌نام «آواهای بریتانیایی»؛ من آن را ندیده‌ام، اما معدودی‌که دیده‌اند (فیلم هنوز در تلویزین نمایش داده نشده) میگویند یك فیلم برجسته‌ی برانگیزاننده‌ست.

پیشبینی‌ی‌تکامل‌آینده‌ی‌گدارمحال‌است. باید درانتظار بمانیم، برای «بادخاور»، برای «آواهای بریتانیایی»، برای «یك فیلم امریکایی». اما بیشتر از همه، برای فیلمهایی‌که هنوز ساختنشان را آغاز نکرده....

افزوده: کوتاهها وطرح واره‌ها

جدا از بازده فراوان فیلمهای بلندش، گدارشماری فیلمهای کوتاه و فصلهایی برای فیلمهای طرح واره ساخته است. اینها جالبند، نه‌فقط به‌خودی‌خود، بلکه همچنین ازآنجاکه روی فیلمهای بلندش پرتو میافکنند یا چون در واقع طرحهای اولیه‌یی برای‌آنها بودند. بسیاری در انگلستان و امریکا به‌طور گسترده دیده نشده‌اند، اگر اصلا دیده شده باشند ــ پس چنین مینماید که به زحمتش میارزد که از میان آنها به‌ترتیب زمانی بگذریم.

اولین فیلم کوتاه گدار «عملیات بتن» نام داشت، که آن را به صورت ۳۵ میلی‌متری در محل ساختمان سدی در سوییس[۱] فیلمبرداری‌کرد و هزینه‌ی آن را با پولی تأمین‌کرد که به‌عنوان یك کارگر ساختمانی در سد به‌دست آورده بود. او در آن هنگام بیست‌و چهار سال داشت، و آنچه در مورد فیلم این همه فوق‌العاده است این است‌که فیلمی این‌چنین عادی‌ست. فیلم‌که فیلمبرداری‌ی روشنی دارد و باکارآمدی ساخته شده، تقریباً به‌هیچ شیوه‌ی مهمی ازتولید فیلم‌کوتاه «باارزش»آن دوره، باگفتار ادبی وموسیقی‌ی‌کلاسیکش، متمایز نیست. فیلم را در فرانسه همراه با، ازمیان این همه فیلم، «چای و محبت»[۲] پخش کردند.

اما دومین فیلم کوتاهش، «یك زن لوند»، بینهایت بارآور است. به‌یك مفهوم، همه‌ی گدار درجا در این فیلم حضور دارد، اما

---

۱) La Grande Dixence

۲) «Tea and Sympathy» (Vincente Minnelli)

طبیعتاً به‌شکلی نسبتاً خام. فیلم بر پایه‌ی آن داستان موپاسان، «علامت»، ساخته شده‌که بعداً به‌عنوان مایه‌ی فصل به‌اصطلاح «سوئدی» در «مذکر مؤنث» به‌کارگرفته میشد: فیلمی ــ درون ــ فیلم. طرح داستان درباره‌ی یك زن جوان محترم و متأهل است‌که، مجذوب نگاه دعوت‌کننده‌یی‌که یك روسپی مشتریانش را باآن جلب میکند، و سوسه میشود تاآن را امتحان‌کند. تنها برای این‌که ببیند آیا مؤثر میافتد یا نه؛ و میافتد. او، که غریبه‌یی درست تا در آپارتمانش‌تعقیبش‌کرده، سرانجام تسلیم مرد میشود چون هرلحظه انتظار ورود شوهرش را دارد، و به‌نظر میرسد این سریعترین راه برای بیرون‌راندن مرد از خانه باشد. عجیب است‌که اگرچه فیلم، داستان را به‌دقت دنبال میکند، در لحظه‌یی‌که غریبه‌ی سمج با زور وارد آپارتمان میشود، متوقف میشود؛ و دقیقاً آنچه بعداً اتفاق میافتد است‌که موضوع آن فصل «مذکر مؤنث» را تشکیل میدهد.

از نظر سبك، بسیاری از شگردهای گدار درجا آشکارند. قطع‌های «سریع»، نماهای منطبق نشده، و دوربین روی دست؛ استفاده‌ی چند رویه ازگفتگو (کلمه‌های یك‌نامه را می‌بینیم، در حالی‌که همزمان باآن بازیگر زن‌کلمات را باصدای بلند میخواند)؛ نماهای‌کوتاه؛ ماشین بزرگ امریکایی؛ زمانسنجی*ی غلط (همچنان که گوینده میگوید او مردی را دیدکه از آپارتمان روسپی خارج میشود، ما در واقع مرد را می‌بینیم که وارد آنجا میشود)؛ تناوب برداشتهای درخشان با برداشتهای خاکستری در آنچه قرار است دو نمای بلافاصله پشت سر هم باشند. برای نخستین بار، همچنین، یکی از بازیگران زن او را می‌بینیم که سرش را تکان میدهد، موهایش را آشفته میکند، و آنها را به دورش تاب میدهد. سرانجام، خود گدار به صورت یکی از مشتریهای روسپی، یك بار در فیلم ظاهر میشود.

فیلم اکنون جذاب است، اما آدم به‌فکر میافتدکه واکنشهایش

در زمانی که فیلم ساخته شده چه میبود. تا اندازه‌یی منفی، فکر میکنم، چون آدم نمیتوانست مطمئن باشد که گدار، به اصطلاح، همه‌ی اینها را از قصد میکند، یا این که بهتر از این بلد نیست.

دو فیلم کوتاه بعدی‌ی او، «اسم‌همه‌ی‌پسرها پاتریك است» و «شارلت و ژولش»، پرداخته‌تر بودند، شاید چون همچنین کمتر جاه‌طلبانه بودند. در «یك زن لوند» به نظر میرسد گدار همه‌ی فکرهای سینمایی‌اش را یکجا امتحان کرده، همچنان که اغلب در یك فیلم اول یا دوم اتفاق میافتد. در دو فیلم کوتاه بعدی، او درجا انضباط بیشتر، خویشتن‌داری‌ی بیشتری‌دارد: این‌فیلمها را بهتر، اما کمتر هیجان‌آور، میکند. «اسم همه‌ی پسرها پاتریك است» فیلمنامه‌یی دارد از اریك رومر، و در واقع بسیار شبیه یکی از «قصه‌های اخلاقی»‌ی اوست. شارلت به پاتریك برمیخورد که سعی دارد او را بلند کند. شارلت میرود؛ بعد پاتریك به ورونیك برمیخورد و با او لاس میزند. اما دو دختر هم اتاقی هستند، وآن شب درباره‌ی دو مرد جذابی حرف‌میزنند که دیده‌اند. روز بعد، با دیدن او که با همچنان یك دختر دیگر لاس میزند، کشف میکنند که هردو مرد یکی بوده‌اند. داستان در باغهای لوکزامبورگ[۳] و کافه‌های دانشجویی‌ی اطراف آن میگذرد. برای نخستین بار گدار از روزنامه‌ها و مجله‌ها استفاده میکند: در کافه مردی کنار دخترها می‌نشیند و هفته‌نامه‌ی «آر»[۴] را میخواند: عنوان این است که «سینمای فرانسه زیر بار افسانه‌های غلط رو به مرگ است».

فیلمنامه‌ی «شارلت و ژولش» را گدار نوشت، و، در واقع، اگر چه نقش اول را ژان ـ پل بلموندو بازی میکند، صدای گدار است که میشنویم (بلموندو ناچار بود به خدمت نظام برود). داستان مطلقاً نامعقول است: شارلت برمیگردد تا معشوق سابقش

---

۳) Luxembourg
۴) «Arts»

را ببیند؛ معشوق تصور میکند که شارلت عقیده‌اش را عوض کرده و برگشته که بماند. پس از یك تك‌گویی‌ی دراز که در آن به تناوب شارلت را سرزنش میکند و تملقش را میگوید، کشف‌میکند که او فقط برگشته تا مسواکش را بردارد. این تك‌گویی از نظر سبك از همین‌جا گدار محض است: «پشت چهره‌ی یك زن، آدم روح او را می‌بیند» و «دوستت دارم؛ نه، دیگر دوستت ندارم؛ چرا، دوستت دارم». با وجود چارچوب خنده‌دارش، داستان به صورت تقریباً یك فاجعه پایان میپذیرد: وقتی شارلت میرود، بلموندو با نوعی وشت پی‌یرو[۵]یی دستهایش را روی صورتش میگذارد، و ما همراه ضربه‌یی تشخیص میدهیم که همه چیز آنچنان که مینمود خنده‌دار نبوده.

پیدایی‌ی آخرین فیلم کوتاهش، «داستان آب»، بسیار عجیب بود. جریان با فرانسوا تروفو آغاز شد، پس بهتر است او داستان را بگوید:

«من همیشه شیفته‌ی سیلها بوده‌ام؛ دیدن آنها را درفیلمهای خبری دوست داشتم به جز آن که همیشه به خودم میگفتم چه حیف که در چنین صحنه‌هایی هیچوقت بازیگری وجودندارد. یك زمستان که سیلهایی در ناحیه‌ی پاریس راه افتاد، من سراغ پی‌یر برونبرگر، تهیه‌کنند، رفتم و گفتم «میتوانم ژان ـ کلود بریالی و یك دختر را برای این فیلم به دست بیاورم؛ کمی فیلم خام به من بده، و ما فیلمی را فی‌البداهه خواهیم ساخت». آنچه را که میخواستیم به ما داد و ما راه افتادیم. اما آن وقت دیگر چندان سیلی باقی نمانده بود، و گذشته از این، موقعی که چند ناحیه‌ی سیلزده پیدا کردیم، دلش را نداشتیم که هیچ فیلمی برداریم. جریان، از همه‌چیز گذشته، آنقدرها هم خنده‌دار نبود، و ما خجالت میکشیدیم که با این همه مردم بیخانمان فیلم خنده‌داری بسازیم. با این همه، ۲۴۰۰ پا فیلمی را که داشتیم برداشتیم، و به پاریس برگشتیم. فکر میکردم که اشتباه کرده‌ام، بنابراین از

---

۵) Pierrot

برونبرگر خواستم بگذارد از تمامی‌ی این فکر دست بکشم. در این میان، گدار آنچه را که برداشته بودیم دیده بود، و گفت دوست دارد سعی کند کاری بااین دستمایه کند، بشرطی که بتواند فکر اولیه‌ی ما را نادیده بگیرد. او خیلی سریع کار میکرد تا هزینه‌ها را پایین نگهدارد، گفتار را مینوشت و موسیقی را انتخاب میکرد. وقتی فیلم تمام شده را دیدم، فکر کردم که خیلی سرگرم‌کننده است، اما نمیخواستم اسمم در عنوانبندی بیاید چرا که چندان ربطی به من نداشت. دست آخر، موافقت کردیم که مشترکاً امضایش کنیم».

من نتیجه را آنقدرها هم سرگرم‌کننده نمییابم، اما فیلم مهم است چون آشکارکننده‌ی موضع گدار است در برابر واقعیت به‌فیلم در آمده به مثابه چیزی که باید بافرایند تدوین، با آن بازی‌کرد، از نو آفرید و از نو شکلش بخشید. ازین گذشته، فیلم نمایشگر علاقه‌ی او به نوعی از گفتار است‌که در واقع چیزی درباره‌ی آنچه می‌بینیم نمیگوید، بلکه بیشتر به‌رغم آن عمل میکند. موسیقی‌یی که او برگزید مخلوطی بود از «روکوکو»[۶]ی قرن هیجدهم، جاز، و قدری طبل «پوت ــ پوت ــ پوت» که به‌گونه‌یی مناسب احساس قایق موتوری و تلمبه‌های ماشینی، هردو، را میدهد. این بار، بریالی‌ست که گدار جایش حرف میزند. چرا، نمیدانم؛ شاید فقط برای صرفه‌جویی در وقت.

نخستین طرح واره‌ی گدار سه سال بعد در ۱۹۶۱، وهنگامی پدیدار شد که فرانکو ــ لندن «هفت گناه کبیره» را از نو ساخت. گدار «کاهلی» را برگزید، یا به او داده شد، و از آن یك شاهکار کوچك ساخت. شوخی‌ی اصلی این است که قهرمان‌آنچنان تنبل است که حتی وقتی یك دختر فریبنده او را اغوا میکند، دست‌آخر زمانی که وقت رفتن به رختخواب میشود دختر را جواب میکند، چرا که دوباره لباس پوشیدن بعدش دردسر خیلی زیادی خواهد

---

۶) Rococo

داشت. ادی‌کنستانتین نقش اول را بازی میکند چرا که گدار خود گفت: «میخواهم از یك بازیگر مشهور که به عنوان یك شخصیت به خوبی شناخته بود استفاده کنم. میتوانستم آن را با کنستانتین بسازم چون او یك تخته‌ی یکپارچه است، یك تخته‌هوش و دقت، اما به‌هرحال یك‌تخته». بخشی از شوخی، البته، داشتن بازیگری بود که به‌علت کارهای بیباکانه‌اش بسیار معروف است، تا نقش مردی را بازی‌کند که بیش ازآن تنبل است‌که بند کفشهای خودش را ببندد، اما همچنین به‌نظر میرسد این گزینش به‌فرمان تمایل گدار به مستند صورت گرفته.

همه‌ی فصل در طول سفری از کارگاههای فیلم درسن‌ـکلود[۷] کنار سن تا آپارتمان دختر در پاریس روی میدهد؛ این‌جا، برای اولین بار، فکرمیکنم، نمونه‌یی‌از استفاده‌ی ناواقعیگرایانه‌ی گدار را از صدا داریم. در سراسر نیمه‌ی نخست طرح واره، آدم چیزی را میشنود که گمان میکند صدای رادیوی ماشین است‌که موسیقی‌ی تنبل هاوایی را پخش میکند؛ هنگامی که ماشین از یك مسیر زیرزمینی میگذرد، موسیقی قطع میشود. اما بعد، در آپارتمان، همراه شگفتی‌ی بسیار ما، موسیقی از نو آغاز میشود. این صحنه همچنین شامل یکی از جالب‌ترین قطعهای گدار روی حرکت است. دوربین، که در ماشین کار گذارده شده، درطول «بولوار» حرکت میکند، به داخل یك مسیر زیرزمینی پایین میرود، و آغاز به بالا رفتن از سربالایی میکند؛ بعد قطع میکنیم به یك «آسانسور» در حال بالا رفتن، که از زیرش میتوانیم کنستانتین و دختر را ببینیم که (احتمالا همین الان از آن بیرون آمده‌اند) به‌راه خود در طول پاگرد ادامه میدهند. در سراسر فیلم، تنبلی‌ی کنستانتین برابر تغییر مدام‌نماها گذارده میشود: وقتی که آنها در یك ایستگاه بنزین میایستند، صحنه از زاویه‌های مختلف برداشته شده، درحالی

---

۷) Saint-Cloud

که تمام مدت کنستانتین بدون موفقیت سعی میکند با رشوه مأمور ایستگاه را وادارد بند کفشش را برایش ببندد! (گدار در اصل میخواست سنگین‌ترین ــ و بنابراین احتمالا «تنبل‌ترین» ــ دوربینی را که میخواست پیدا کند، یك میچل[۸] را، به‌کار ببرد، اما سرانجام ناچار شد به یك دبری[۹]ی معمولی رضایت دهد.)

طرح واره‌ی بعدی، «دنیای نو»، برای یك فیلم ایتالیایی ساخته شد که اول «رو ــ گ ــ پا ــ گ» نام داشت (فصلها را روسلینی، گدار، پازولینی، و گرگورتی کارگردانی کرده بودند.) و بعد، پس از آن که به علت صحنه‌ی پازولینی از طرف بازبینی‌ی ایتالیا دچار درد سر شد، «بیایید مغزهایمان را بشوریم».

گدار گفت: «میخواهم طرح واره‌یی بسازم درباره‌ی مردی که به خیابان میرود؛ همه چیز عادی به نظر میرسد، اما دو یا سه نکته‌ی کوچك براو آشکار میکنند که همه‌کس ــ ازجمله نامزدش ــ دیگر بهنجار فکر یا استدلال نمیکند. او کشف میکند که، مثلا، کافه‌ها دیگر «کافه» خوانده نمیشوند. و وقتی نامزدش او را قال میگذارد، علتش این نیست که دیگر او را دوست ندارد، بلکه این است که او فقط به شیوه‌یی دیگر درباره‌ی زمان میاندیشد: آنها یك منطق واحد ندارند. یك روز مرد در روزنامه می‌بیند که جایی یك انفجار اتمی صورت گرفته، و به خودش میگوید باید تنها آدم روی زمین باشد که از تأثیرهای آن گریخته، که هنوز بهنجارفکر میکند. همه چیز همان است، و در عین حال متفاوت است. آنچه روی‌داده این‌است‌که هرتصوری ازعلت ومعلول از میان‌رفته». این را گدار به عنوان نمایشی استعاری ارائه میدهد، از یك گفته‌ی واقعی‌ی ورنر هایزنبرگ[۱۰]، فیزیکدان، که از میان رفتن رابطه‌ی علت و معلول را در جهان نوی فیزیك اتمی مسلم میانگارد.

---

۸) Mitchell
۹) Debrie
۱۰) Werner Heisenberg

«دنیای نو» نوعی طرح واره‌ی نخستین برای «آلفاویل» است، و از شباهتهای بسیاری با آن برخوردار است. منادی‌ی دخترهای جلاد «آلفاویل» که از دشنه‌هایشان برای تمام‌کردن کارقربانیهایی استفاده میکنند که در یك استخر شنا اعدام میشونـد، در اینجـا دخترهایی هستند که هریـك دشنه‌یی را بـه را نشان بسته‌انـد، پدیداری که قهرمان برای بار اول در یك صحنه‌ی استخر شنـا متوجه آن میشود. امـا مهمتر از همه، ایـن پیشبینی‌ی آینده در پاریس امـروز فیلمبرداری شده، درست همچنان کـه «آلفاویل» خواهد شد. اینجا، گدار آن اندازه‌کامل به شگردش اطمینان‌ندارد تا آن را کاملا به انجام برساند، بنابراین نماهایی را از برج ایفل که نیمه‌ی بالایش قطع شده و از «تاق‌پیروزی»[11] که به طورافقی به دوپاره شده داخل فیلم میکند. با وجود این فکر اصلی حضور دارد، و تأثیرش درجا بسیار مشوش‌کننده است.

«کلاهبردار بزرگ» قرار بود بخشی از یك فیلم چند فصلی را تشکیل دهد به نام «زیباترین کلاهبرداریهای جهان»، اما بـه علتهایی که هرگز کاملا روشن نشدند، بااین فیلم پخش نشد. به جایش چند سال بعد، تجدید نمایش «نان روزانه‌ی ما» از کینگ ویدور[12] را در چند سینمای خاص هنری‌ی پاریس همراهی کرد. «کلاهبردار بزرگ» عنوان فـرانسوی‌ی «کلاهبردار» از هـرمن ملویل[13] است، و قهرمان فیلم پاتریشیا لیکاك نام دارد: پاتریشیا، چون نقشش را جین سیبرگ بازی میکند، و این نام‌او در «ازنفس افتاده» بود؛ لیکاك، چون او هم یك گزارشگر سرگردان تلویزین است. داستان در مراکش میگذرد، و کلاهبردار یك عرب غـریب است (با بازی‌ی شارل دنر) که در «مدینه» میگردد و میان فقیرها پول پخش میکند ــ اما اسکناسها تقلبی‌ست. پاتریشیا سرانجام رد

---

(۱۱) Arc de Triomphe
(۱۲) «Our Daily Bread» (King Vidor)
(۱۳) «The Confidence Man» (Herman Melville)

او را پیدا میکند و ترغیبش میکند بگذارد از او فیلمی بسازد: در توضیح میگوید: «من «سینما ـ حقیقت» میسازم: فیلمهای حقیقت، مثل آقای روش[۱۴]. برنامه‌های من «خارق‌العاده‌ترین مردی که تا به حال ملاقات کرده‌ام» نام دارد و هزینه‌اش را «ریدرزدایجست» میپردازد». موقعی که، در جریان فیلمبرداری‌اش، پاتریشیا او را سرزنش میکند که با دادن پول قلابی به‌مردم فقیر سر آنها کلاه میگذارد، او پاسخ میدهد از آنجا که خودش دارد فیلمی درباره‌ای او میسازد تا آن را به دیگران بفروشد، بنابراین خود او هم بهتر نیست.

اشاره‌ی ضمنی، البته، این است که «سینما ـ حقیقت»، حقیقت را به ما نمیدهد. «سینما ـ حقیقت»، هم، نوعی سکه‌ی قلب است که به عنوان اصل قالب میشود: مانند واقعه‌یی که پاتریشیا گزارش میدهد، از یك دوستش که عکسهایی از کارل مارکس را از حکومت لهستان خرید، روی آنها یك ریش متفاوت کشید، و بعد آنها را به عنوان چهره‌های مسیح به دهقانهای خداترس فروخت. یا مانند نظر گدار درباره‌ی ریچارد لیکاك: «اگر اندیشه‌های درهم دارید داشتن تصویرهای روشن معنی ندارد. نبود ذهنیت در لیکاك او را سرانجام به نبود عینیت میکشاند. او حتی نمیداند که یك «کارگردان»[۱۵] است، که گزارش محض وجود ندارد.»

به‌نحوی سخت متناقض‌نما، طرح واره‌ی بعدی‌ی گدار را یك فیلمبردار به‌خوبی شناخته‌ی «سینما ـ حقیقت»، البرت میسلز، فیلمبرداری میکرد. «مونپارناس ـ لووالوآ» روایت اندکی تغییر یافته‌ی داستانی‌ست که بلموندو در «یك زن یك زن است» تعریف میکند، و بخشی را میسازد ازفیلمی به‌نام «پاریس از دیدگاه...»

(۱۴ Monsieur Rouch

(۱۵ metteur en scène

که‌شامل شش فصل است، که هرکدام دریك محله‌ی متفاوت پاریس میگذرد. همه‌ی طرح واره‌ها به صورت شانزده میلیمتری‌ی رنگی فیلمبرداری شدند و بعد با موفقیت روی سی و پنج میلیمتری چاپ شدند.

داستان به‌یك دختر سبك مغز مربوط میشود که دونامه برای دو دوست پسرش میفرستد؛ پس از انداختن آنها به صندوق‌گمان میکند که پاکتها را عوضی گذاشته. به‌نوبت پیش هریك از آنها میشتابد تا بگوید که توجهی به‌یادداشت نکنند، و درمییابد که اشتباهی نکرده. اما حالا دیگر خیلی دیر شده: او دودوزه‌بازی کردنش را برای هردو مرد رو کرده، و هردو او را بیرون میاندازند. اختلاف اصلی میان داستان و طرح واره این است که گدار حیله‌یی تردیدپذیر به‌آن افزوده: یکی از مردان، فلزکاری در یك گاراژ است، و دیگری یك سازنده‌ی پیکرهای انتزاعی با آهن که کارگاهش کمابیش عیناً شبیه گاراژ است.

بسیاری از مردم‌احساس کرده‌اندکه این فصل بیشتر میسلز است تاگدار، و دلایلی وجود داردکه میتوان فکرکرد این احساس درست است. گدار گفته است: «ما فیلم را در سه یا چهاربرداشت فیلمبرداری کردیم و بعد آنها را تکه‌تکه کردیم». دیگران اشاره کرده‌اند که گدار قادر نبوده خود در طول خیلی از جلسه‌های فیلمبرداری حاضر باشد. به هرحال، «مونپارناس ـ لووالوآ» تنها خیلی کم سرگرم‌کننده است؛ عجیب، اما، این است که گدار یا هر کس دیگری توانسته جوانا شیمکوس، قهرمان زن، را به‌یك نسخه‌ی باز هم دیگر (پس از بریژیت باردو و ماشامریل) از آناکارینا مبدل کند. همچنین باید توجه داشت که نقش پیکره‌ساز را یك هنرمند نسبتاً مشهور بازی میکند، و از کارگاه خود او استفاده شده.

طرح واره‌ی بعدی‌ی گدار «سال ۲۰۰۰» یا «پیشبینی» نام

دارد و بخشی از «قدیمی‌ترین حرفه‌ی دنیا» (با عنوان فرعی‌ی «عشق در طول اعصار») است. طرح واره به روسپیگری درآینده میپردازد، یك موضوع نسبتاً تجاری. تهیه‌کننده، اما، کمی‌نگران بوده، و پیش از آن که گدار فیلم را شروع کند، به‌او گفت: «گوش کنید، آقای گدار، اشکالی که پیش نخواهد آمد، مگر نه؟ منظورم این است که هیجان‌آور خواهد بود؟» گدار موذیانه پاسخ داد: «خب، تماماً به‌این بستگی دارد که منظورتان چیست؛ من «گرترود»[۱۶] را خیلی هیجان‌آور میبابم». «خب، منظورم این است که، بالاخره یك تحرکی خواهد داشت، مگر نه؟» گدار گفت: «آ، نمیدانم؛ ممکن است تمامش را به‌صورت نماهای ثابت بسازم». که آنوقت، تهیه‌کننده، سخت منزجر شده، پاسخ داد: «آه، آقای گدار، چنین کاری با من نمیکنید، مگر نه، شما، چنین جوان شریفی!»

در واقع، او نماهای ثابت بسیاری به‌کار نبرد، و طرح واره چیزی‌ست که میتوانید آن را سراسر حادثه بخوانید ــ یعنی، برای گدار. اما بازهم دردسر وجود داشت، نه باتهیه‌کننده، بلکه با نمایش دهندگان. طرح واره‌ی‌گدار بانوعی تأثیر تکرنگ «سفید شده» فیلمبرداری شده بود. هراز چند گاه، این تکرنگ از سرخ به زرد به‌آبی و دوباره به‌سرخ تغییر میبابد، و گوینده‌یی هریك از این تغییرها را با کلمه‌های «رنگ اروپایی»، یا «رنگ شوروی»، یا «رنگ چینی» اعلام میکند. بدبختانه، فیلم بار اول‌در نسخه‌ی تماماً زرد پخش شد (مایه‌های «چینی»!) ظاهراً چون نمایش دهندگان «خواندن» تأثیرهای‌سفید شونده وشبه اویدن[۱۷] را خیلی سخت و تغییر رنگها را گیج‌کننده یافتند. به‌نحوی کاملا غیر منطقی، اما، گذاشتند اعلام تغییر رنگها روی نوار صدا بماند.

---

(۱۶) «Gertrude» (Carl Dreyer)　　(۱۷ Avedon

موضوع طرح واره تا حدی شبیه «آلفاویل» است: یك عضو ارتش شوروی ــ و ــ امریکا از یك کهکشان دیگر وارد «پایتخت فنی»ی زمین (در واقع، فرودگاه ارلی) میشود تا «مداوا» شود. مرکز نظارت مهاجرت (آنها کف دست هر مسافر را بازرسی میکنند) کشف میکند ــ چنین مینماید ــ که او از نظر جنسی محروم است، و بنابراین او را به‌یك مهمانخانه‌ی مجاور (در واقع هیلتن ــ ارلی) میفرستند تا «درمان» شود. اولین روسپی که وارد میشود ،اما، او را به‌هیجان نمیآورد، تا حدود زیادی چون هرگز یك کلمه حرف نمیزند. دنبال دومی فرستاده میشود: او (آناکارینا) دریك دامن بلند و سفید وارد میشود، اعلام میکند که او «عشق احساساتی»ست ــ دختر اول «عشق جسمانی» بوده. «تخصص همه‌جانبه» تا آنجا پیشرفت کرده که یك نوع روسپی متخصص درعمل عشق است، دیگری درزبان عشق.دومی هرگز برهنه نمیشود یا طرفش را لمس نمیکند؛ او فقط حرف میزند.

با این همه، مسافر بی‌باك بین کهکشانها به دوشیزه عشق احساساتی یاد میدهد که یك بخش از بدن هست که هم میتواند حرف بزند و هم عشقبازی کند: دهان. آنها همدیگر را میبوسند، و برای اولین بار تصویر به‌صورت تمام رنگی دیده میشود.

گدار برآن بود که تأثیرهای رنگی تمام نکته‌ی فیلم بوده و بدون آنها نمیشود در باره‌اش داوری کرد. این البته حقیقت داشت، اما حتی به‌صورت تکرنگ هم چند تأثیر بینهایت زیبا وجود دارد، به ویژه استفاده‌ی او از چراغهای راهنمای فرود در فرودگاه، که خیلی شبیه چیزی از یك سیاره‌ی دیگر از کار در آمدند.

خوشبختانه، اما، گدار بعداً برتهیه‌کنندگان فیلم غالب آمد، و فصل به‌شکل اصلی‌اش بار اول در جشنواره‌ی افسانه‌ی علمی*ی

تری‌یست[۱۸] به‌نمایش درآمد، و سپس در یک سینمای خاص هنری‌ی پاریس به‌عنوان بخشی از برنامه‌یی که «بهترین فیلمهای کوتاه» نام داشت. دیدن فیلم به‌شکل درستش اهمیت تأثیرهای گوناگون را آشکار کرد: سفیدشدن، استفاده از منفی، و تکرنگ پیوسته متغیر ــ سرخ، زرد، آبی، سبز. مطمئناً، تشخیصش کمی سخت است، اما کاری میکند خیلی بیشتر از جبرانش، از طزیق شدت‌دادن به معنا و جذابیت دادن به‌تصویر.

در همان زمان‌که‌گدار سرگرم ساختن «چینی» بود، فصلی را برای «دور از ویتنام» ساخت. این اثری جمعی بود، با قسمتهایی از رنه، ویلیام کلاین، یوریس ایوانز، کلودللوش و دیگران، اما به‌نظر میرسد که روح سازمان دهنده کریس مارکر بوده (که‌نام خود را فقط به‌عنوان یکی از «همکاران اصلی» آورده). قصد فیلم به‌روشنی آموزشی بود: هر همکار میبایست، به شیوه‌ی خودش، احساسها و نظرهای خود را در باره‌ی جنگ ویتنام بیان کند. شایع است که قسمت گدار، آنچنان که اکنون در فیلم است، دومین سعی‌ی او بوده، چرا که اولی را کمیته‌ی همکاران رد کرده بود. به هر حال، «فصل» او، آنچنان که اکنون هست، ساده‌ترین همه‌ی آنهاست، و شاید مؤثرترین.

فصل شامل یك تك‌گویی از گدار است. نیمه پنهان پشت یك دوربین عظیم میچل، یك چشم به‌چشمی، گدار به ما میگوید که چند سال قبل سعی کرده بود به‌ویتنام شمالی برود، و این‌که تقاضایش ردشده بود: چنین مینمایدکه به‌نظر ویتنامیهای شمالی او خیلی سطحی یا از دید سیاسی خیلی نافربود* آمده. وقتی که این اتفاق افتاد، آنچنان که به ما میگوید، تصمیم گرفت در همه‌ی فیلمهای بعدی‌اش اشاره‌یی به جنگ را داخل کند، خواه با فیلم جور باشد خواه نباشد. و به‌گمان من آدم میتواند بگوید که سر

---

۱۸) Trieste

قولش ایستاده.

در اینجا، که تنها نکته‌ی فیلم دقیقاً جنگ در ویتنام است، او به‌خود اجازه میدهد مستقیماً سخن بگوید. اما مهمترین چیز در مورد فصل، دستکم در پرتو تکامل بعدی‌اش، نفس سادگی‌ی رویکردش است: ممکن است او جسماً پشت دوربین پنهان باشد، اما مستقیماً دارد با دوربین واقعی سخن میگوید، به‌همان صراحت که ژان ـ پی‌یرلئو و ژولیت برتو در «شگردشاد» خواهند کرد.

به‌نظر میرسد که این طرح‌واره نقطه‌ی عطف تکامل اخیرش باشد: داستان بکلی به‌نفع سخن مستقیم دور انداخته شده.

تازه‌ترین طرح‌واره‌ی گدار «بازگشت دوباره‌ی فرزندان مسرف» است، یا،آن‌گونه‌که اول خوانده میشد، «فرزند مسرف». این طرح‌واره در ۱۹۶۷ ساخته شد، تا بخشی از فیلمی به‌نام «انجیل ۷۰» که قرار بود فصلهایی از لیتزانی[۱۹] (که فیلم را تهیه کرد)، برتولوچی، پازولینی، زورلینی، و گدار داشته باشد. طرح‌واره‌ی گدار سروقت در ۱۹۶۷ تمام شد، اما بعد فصل زورلینی بیش از حد طولانی شد و سرانجام به‌عنوان یك فیلم بلند[۲۰] مستقلا پخش شد. دراین میان، فصلهای دیگر، همگی روی مایه‌های کتاب مقدس، تمام شده بودند، اما حالابه‌یك فصل بیشتر نیاز بود. مارکوبلوکیو والداتاتولی[۲۱] تشویق شدند تافصل نهایی را بسازند، اما از آنجا که بلوکیو اعلام کرد هیچ کاری با هر چیزی که «انجیل ۷۰» یا در واقع «انجیل» هرچیز خوانده شود نخواهد داشت، عنوان فیلم به «عشق و خشم»[۲۲] تغییر یافت، و به این‌گونه در جشنواره‌ی ۱۹۶۹ برلین به‌نمایش درآمد. و حقیقتاً هم فصل بلوکیو خیلی غیر روحانی بود.

طرح داستان فصل گدار یك داستان تیتوس و برنیس[۲۳] از

---

۱۹) Carlo Lizzani

۲۰) (Valerio Zurlini) «Seduto alla sua Destra»

۲۱) Elda Tattoli, Marco Bellocchio

۲۲) «Amore e Rabbia»

۲۳) Berenice, Titus

یك دختر بورژوای فرانسوی و یك مرد پرولتر از جهان سوم است، که ناچار به‌جدایی میشوند، تا هریك دنبال سرنوشت خود برود. فیلم به‌فرانسه و ایتالیایی هردوست (نینوکاستل نووو ایتالیایی حرف میزند، و کریستین گئو، فرانسه). دوشخصیت اصلی دو مشاهده‌کننده به‌صورت «جانشین» دارند (یکی فرانسوی، کاترین ژوردان؛ یکی ایتالیایی، پائولو پوتزسی): آنها شاهد، مفسر و مترجمند، چرا که فیلم چنان اندیشیده شده است که همه‌ی چیزهای مهم، به‌نحوی، به‌هردو زبان‌گفته میشود.

فیلمبرداری شده با حداقل پول، فصل تماماً روی یك با غبام[۲۴] در پاریس میگذرد، و تا حد زیادی یك اثر انتقالی‌ست. هنوز چیزهای فراوانی از گدار پیشین در شیوه‌یی که این فصل با آن به‌فیلم درآورده شده وجود دارد، اما همچنین به روشنی سوی سبکی بعدی وآموزشی‌تر اشاره دارد. اما نفرین روی «انجیل ۷۰» ظاهراً هنوز پابرجاست؛ گذشته از نمایش در جشنواره‌ی برلین‌و چند نمایش در ایتالیا، «عشق و خشم» هنوز به‌طور گسترده دیده نشده.

به‌این راهنما از طرح‌واره‌ها و فیلمهای کوتاه گدار باید «سینه ـ تراکت»ها را افزود. به‌عنوان یك نتیجه‌ی مستقیم رویدادهای می، ۱۹۶۸، بسیاری از فیلمسازان فرانسوی، شایدبه رهبری‌ی گدار، یك سلسله «فیلم ـ تراکت»های سه دقیقه‌یی ساختند. همه‌ی آنها صامتند، و اکثراً شامل تلفیقی از عکسهای ثابت با بریده‌هایی از نقاشی در میانشان. همه‌ی آنها به صورت ۱۶ میلیمتری هستند و همه‌ی آنها بینامند (عنوانبندی وجود ندارد)، تا اندازه‌یی به‌خاطر نیاز به‌احتیاط، و تا اندازه‌یی به خاطر آن که بنا بوده این کارها نه بیانهای فردی، بلکه «کارهای رزمی» باشند. دستنوشته‌ی گدار در بسیاری از این «تراکت»ها

---

۲۴) Roof-garden

اشتباه نشدنی‌ست، اما البته هیچ راهی نیست کـه بشود مطمئن شد که بنابراین او مسئول همه‌ی فیلمهایی بوده که شیوه‌ی خط مشخص او را بردوش میکشند، اگـر چـه آدم میتواند کمابیش مطمئن باشد آنهایی که به‌شگرد (یاگرد) گدار در تأکید برحرفها و هجاها تکیه میکنند باید ساخته‌ی او باشند. از همه‌چیز گذشته، چه‌کسی به‌جز او تصور مشخص‌کردن کلمه‌ی «ته» رااز کلمـه‌ی «تحلیل» میکرد.

در فرانسه «سینه ـ تراکت»ها را تنها دریك «مدار زیـر زمینی» نشان دادند؛ در خارج آنها را آشکارتر نشان دادند، مثلا در جشنواره‌های ونیز و نیویرك و موزه‌ی فیلم انگلستان. با توجه به‌شکل «تراکت»ها، تأثیر مارکرورنـه، و همه‌ی جنبه‌ی کتابی‌ی آنچه گروه «ساحل چپ» نامیده شده‌اند جالب توجه است. همچنین مهم، و شاید مایه‌ی تأسف، است که بعضی از جنبه‌هـای ناراحت کننده‌تر «تراکت»هایی را که آدم به‌گدار منسوب میکند، میتوان در فیلمهای بعدی‌اش، مانند «شگرد شاد» یافت، جایی که شیوه‌ی شکسته/گنگ به‌اوجهای تازه ـ و شاید نامربوطی ـ میرسد.

باشگاه ادبیات

فیلمشناسی

ژان‌ـلوك گدار
(*Jean-Luc Godard*)[1]

متولد پاریس، ۳ دسامبر ۱۹۳۰
تحصیلات در Nyon (سوییس)، Lycée Buffon (پاریس)، و سوربن (Certificat d'Ethnologie، ۱۹۴۹)
نخستین مقاله‌های درباری سینما در «Gazette du Cinéma»، ۱۹۵۰
سفر به امریکای شمالی و جنوبی، ۱۹۵۱
با نام مستعار Hans Lucas برای «Cahiers du Cinéma» مینویسد، ۱۹۵۲
در محل ساختمان سدی در سوییس کار میکند، جایی که اولین فیلمش را فیلمبرداری میکند، «عملیات بتن»، ۱۹۵۴
برای «Arts» نقد سینما مینویسد، ۱۹۵۶
به طور منظم با «Cahiers du Cinéma» همکاری دارد، ۱۹۵۶–۱۹۵۹

گدار را میتوان در مقام یک بازیگر، به نیم نگاهی، در این فیلمها دید: «یک زن‌لوند»، «ازنفس افتاده»، «سرباز کوچولو»، «RoGoPaG»، «تحقیر».

---

۱) این فیلمشناسی، چنان که آقای راود توضیح میدهد ــ وتشکر میکند ــ گرد آورده‌ی Tom Milne و Jan Dawson است.

در تعدادی فیلمهای دیگر، عموماً در نقشهای کوچک و بیحرف، ظاهر شده :
«Quadrille» (Jacques Rivette، ۱۹۵۰)،
«Présentation, ou Charlotte et son Steack» (Eric Rohmer،
۱۹۵۱)، «Le Coup du Berger» (ژاک ریوت، ۱۹۵۶)،
«Paris, Nous Appartient» (ژاک ریوت، ۱۹۵۸)،
«Le Signe du Lion» (اریک رومر، ۱۹۵۹)، «Cléo de 5 à 7»
(Agnès Varda، ۱۹۶۱)، «Le Soleil dans l'Oeil»
(Jacques Bourdon، ۱۹۶۱)،
«Shéhérazade» (Pierre Gaspard-Huit، ۱۹۶۲)،
«L'Espion» (Raoul Lévy، ۱۹۶۶).

فیلمهای بلند :

۱۹۵۹ «از نفس افتاده»
(*«A Bout de Souffle»*)

شرکت تهیه	Georges de Beauregard / Société Nouvelle de Cinéma (پاریس)
تهیه کننده	ژرژ دو بورگار
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	Pierre Rissient
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار، بر مبنای فکری از François Truffaut
مدیر فیلمبرداری	Raoul Coutard
متصدی‌ی دوربین	Claude Beausoleil
تدوین	Cécile Decugis، Lila Herman

مشاور فنی	Claude Chabrol
موسیقی	Martial Solal
صدا	Jacques Maumont

هنرپیشه‌ها :

Jean-Paul Belmondo (در نقش Michel Poiccard)،
نام دیگر Laszlo Kovacs)، Jean Seberg (Patricia Franchini)،
Daniel Boulanger (بازدس پلیس)،
Jean-Pierre Melville (Parvulesco)،
Liliane Robin (Minouche)،
Henri–Jacques Huet (Antonio Berrutti)،
Van Doude (روزنامه نویس)،
Claude Mansard (Claudius Mansard)،
Michel Fabre (پلیس در لباس غیر خدمت)،
ژان‌لوک گدار (یک خبر چین)، Jean Domarchi (یک مست)،
Richard Balducci (Tolmatchoff)،
Roger Hanin (Carl Zombach)،
Jean-Louis Richard (یک روزنامه نویس)،
André S. Labarthe، Jacques Siclier، Michel Mourlet،
Jean Douchet، Philippe de Broca، Guido Orlando،
Jacques Serguine، Louiguy، Virginie Ullmann،
Emile Villion، José Benazéraf، Madam Paul،
Raymond Ravanbaz.

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۱۶ مارچ ۱۹۶۰
طول فیلم	۹۰ دقیقه
پخش کننده	Impéria Films (فرانسه)

۱۹۶۰ «سرباز کوچولو»
(«*Le Petit Soldat*»)

شرکت تهیه	ژرژ دو بورگار / Société Nouvelle de Cinéma (پاریس)
تهیه کننده	ژرژ دو بورگار
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	Francis Cognany
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار
متصدی‌ی دوربین	Michel Latouche
تدوین	Agnès Guillemot، Nadine Marquand، لیلاهرمن
موسیقی	Maurice Leroux
صدا	ژاک مومون

هنرپیشه‌ها :

Michel Subor (Bruno Forestier)،
Anna Karina (Véronica Dreyer)،
هانری‌ژاک ثوت (ژاک)، Paul Beauvais (Paul)،
Laszlo Szabo (Laszlo)، ژرژ دو بورگار (رهبر فعال)،
ژان‌لوک گدار (ناظر ایستاده در ایستگاه قطار)، Gilbert Edard.

(فیلم ازطرف اداره‌ی ممیزی و وزیر اطلاعات توقیف شد؛ باچند حذف‌کم اهمیت اجازه‌ی نمایش یافت.)

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۲۵ ژانویه‌ی ۱۹۶۳
طول فیلم	۸۸ دقیقه
پخش کننده	Impéria Films (فرانسه)

۱۹۶۱ «یك زن یك زن است»
(«*Une Femme est une Femme*»)

شرکت تهیه	Rome-Paris Films (پاریس)
تهیه کننده	ژرژ دو بورگار، Carlo Ponti
مدیر تهیه	Philippe Dussart
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	فرانسیس کنیانی
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار، بر مبنای فکری از Geneviève Cluny
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار (Techniscope)
رنگ	Eastman Colour
تدوین	آینس گی یه‌مو، لیلا هرمن
طراح صحنه	Bernard Evein
موسیقی	Michel Legrand
آواز	«Chanson d'Angéla» میشل لگران، ژان‌لوک گدار
صدا	Guy Villette

هنرپیشه‌ها :
ژان ـ پل بلموندو (Alfred Lubitsch)، آنا کارینا (Angéla)، Jean—Claude Brialy (Emile Récamier)، Marie Dubois (Suzanne)، Nicole Paquin (فاحشه‌ی اول)، Marion Sarraut (فاحشه‌ی دوم)، Jeanne Moreau (زن در میخانه)، Catherine Demongeot.

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۶ سپتامبر ۱۹۶۱
طول فیلم	۸۴ دقیقه
پخش کننده	Unidex (فرانسه)

۱۹۶۲ «گذران زندگی»
(«*Vivre sa Vie*»)

شرکت تهیه	Film de la Pléiade (پاریس)
تهیه کننده	Piere Braunberger
مدیر تهیه	Roger Fleytoux
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	Bernard Toublanc-Michel، Jean-Paul Savignac
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار، با استناد به «Où en est la prostitution?»، نوشته‌ی Marcel Sacotte
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار
متصدی‌ی دوربین	Claude Beausoleil، Charles Bitsch
تدوین	آینس گی یه مو، Lila Lakshmanan
موسیقی	میشل لگران
آواز	«Ma môme, elle joue pas les starlettes» Jean Ferrat، Pierre Frachet
صدا	ژاک مومون، گی ویلت

هنرپیشه‌ها :

آنا کارینا (Nana Kleinfrankenheim)، (Raoul) Sady Rebbot،
آندره س. لابارت (Paul)، Guylaine Schlumberger (Yvette)،
Brice Parain (فیلسوف)،
Peter Kassowitz (مرد جوان، با صدای ژان‌لوک گدار)،
(Dimitri) Dimitri Dinoff، (Elizabeth) Monique Messine،
Gérard Hoffmann (مردی که نانا به او فروخته میشود)،
Gilles Quéant (مشتری)، Paul Pavel (عکاس)،
(Luigi) Eric Schlumberger،

Marcel Charton (پلیس نشسته پشت ماشین تحریر)،
لازلو زابو (مرد زخمی که وارد میخانه میشود)،
Gisèle Hauchecorne (سرایدار)،
Odile Geoffroy (دختر پشت پیشخوان)،
Jacques Florency (مرد در سینما)،
Jean Ferrat (مرد ایستاده کنار «جوک باکس» که نانا را تماشا میکند)،
Henri Atal (Arthur)،
Jean-Paul Savignac (سرباز جوان در میخانه)،
Mario Botti (ایتالیایی).

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۲۰ سپتامبر ۱۹۶۲
طول فیلم	۸۵ دقیقه
پخش کننده	Panthéon, Film de la Pléiade (فرانسه)

۱۹۶۳ «تفنگدار ها» («*Les Carabiniers*»)

شرکت تهیه	Rome–Paris Films (پاریس) / Laetitia (رم)
تهیه کننده	ژرژ دو بورگار، کارلو پونتی
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	شارل بیچ، ژان‌پل ساوینیاک
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار، Jean Gruault، Roberto Rossellini؛ بر مبنای نمایشنامه‌ی «I Carabinieri»، نوشته‌ی Benjamino Joppolo، برگردان به فرانسه از Jacques Audiberti

مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار
متصدی‌ی دوربین	Claude Beausoleil
تدوین	آینس گی یه‌مو، لیلا لاکشمنان
طراح صحنه	Jean-Jacques Fabre
موسیقی	Philippe Arthuys
صدا	ژاک مومون، Hortion

هنرپیشه‌ها :

Marino Masè (Ulysse)، Albert Juross (Michel-Ange)،
Geneviève Galéa (Vénus)، Catherine Ribéro (Cléopâtre)،
Gérard Poirot (تفنگدار اول)، Jean Brassat (تفنگدار دوم)،
Alvaro Gheri (تفنگدار سوم)،
Barbet Schroeder (فروشنده‌ی اتوموبیل)،
Odile Geoffroy (دختر جوان کمونیست)،
Roger Coggio و Pascale Audret (زوج در اتوموبیل)،
Catherine Dnrante (قهرمان فیلمی که در فیلم نمایش داده میشود)،
Jean Gruautt (پدر «Bébé»)،
Jean-Louis Comolli (سرباز با ماهی)،
Wladimir Faters (انقلابی)،
Jean Monsigny و Gilbert Servien (سرباز).

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۳۱ می‌ی ۱۹۶۳
طول فیلم	۸۰ دقیقه
پخش کننده	Cocinor (فرانسه)

۱۹۶۳ «تحقیر»
(*«Le Mépris»*)

شرکت تهیه / Rome-Paris Films

	Films Concordia (پاریس) /
	Compagnia Cinematografica (رم)
	Champion
تهیه کننده	ژوژ دو بورگار، کارلو پونتی،
	Joseph E. Levine
مدیر تهیه	فیلیپ دوسار، Carlo Lastricati
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	شارل بیچ
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار، بر مبنای داستان
	«Il Disprezzo»، نوشته‌ی
	Alberto Moravia
مدیر فیلمبردای	رائول کوتار (Franscope)
رنگ	Technicolor
تدوین	آینس گی یه مو، لیلا لاکشمنان
موسیقی	Georges Delerue (در نسخه‌ی
	ایتالیایی: Piero Piccioni)
لباسها	Janine Autre
صدا	William Sivel

هنرپیشه‌ها :

Brigitte Bardot (Camille Javal)،
Michel Piccoli (Paul Javal)،
Jack Palance (Jeremy Prokosch)، Fritz Lang (خودش)،
Giorgia Moll (Francesca Vanini)،
ژان‌لوک گدار (دستیار کارگردان)،
Linda Veras (یک پری‌ی دریایی، Siren).

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۲۷ دسامبر ۱۹۶۳
طول فیلم	۱۰۰ دقیقه (فرانسه)، ۱۰۳ دقیقه
	(امریکا)، ۸۴ دقیقه (ایتالیا)
پخش کننده	Marceau-Cocinor (فرانسه)

(گدار نام خـودرا از عنوانبندی‌ی نسخه‌ی ایتـالیایی‌ی فیلم برداشت چرا کـه مقادیری از صحنه‌ی «ادیسه» حذف شده بود، موسیقی و گفتگوها عوض شده‌بود، رنگ عوض شده بود، و بعضی از صحنه‌ها از نو تدوین شده بود.)

۱۹۶۴ «دسته‌ی جدا»
(«*Bande* à *Part*»)

شرکت تهیه	Anouchka Films / Orsay Films (پاریس)
مدیر تهیه	فیلیپ دوسار
کارگردان	ژان‌ـلوک گدار
دستیار کارگردان	ژان‌ـپل ساوینیاک
فیلمنامه	ژان‌ـلوک گدار، بر مبنای داستان «Fool's Gold» («Pigeon Vole»)، نوشته‌ی Dolores Hitchens
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار
متصدی‌ی دوربین	Georges Liron
تدوین	آینس گی یه‌مو، Françoise Collin
موسیقی	میشل لگران
صدا	René Levert، Antoine Bonfanti
گوینده	ژان‌ـلوک گدار

هنرپیشه‌ها :
آناکارینا (Odile)، Claude Brasseur (Arthur)،
Sami Frey (Franz)، Louisa Colpeyn (Madame Victoria)،
Danièle Girard (معلم انگلیسی)، Ernest Menzer (عموی آرتور)،
Chantal Darget (زن عموی آرتور)،
Michèle Seghers (شاگرد)، Claude Makovski (شاگرد)،

(Légionnaire) Georges Staquet،
Michel Delahaye (دربان مدرسه‌ی زبان).

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۵ اوگست ۱۹۶۴
طول فیلم	۹۵ دقیقه
پخش کننده	Columbia (فرانسه)

۱۹۶۴ «یك زن شوهردار»
(«*Une Femme Mariée*»)

شرکت تهیه	Anouchka Films / Orsay Films (پاریس)
مدیر تهیه	فیلیپ دوسار
کارگردان	ژان‌لوك گدار
دستیار کارگردان	Claude Othnin—Girard، Jean—Pierre Léaud، Hélèn Kalouguine
فیلمنامه	ژان‌لوك گدار
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار
متصدی‌ی دوربین	ژرژ لیرون
تدوین	آینس گی‌یه‌مو، فرانسواز کولین
طراح صحنه	Henri Nogaret
موسیقی	قسمتهایی از بتهوون، چارسازه‌های شماره‌ی ۷، ۹، ۱۰، ۱۴، و ۱۵
آواز «Quand le Film est triste»	J. D. Loudermilk، G. Aber، L. Morisse؛ Sylvie Vartan خواننده

صدا　　انتوان بونفانتی، رنه لهور، ژاک مومون

هنرپیشه‌ها :
Macha Méril (Charlotte Giraud)،
Bernard Noël (Robert، معشوق)،
Philippe Leroy (Pierre، شوهر)،
Roger Leenhardt (خودش)، Rita Maiden (Madame Céline)،
Chris Tophe (Nicolas)، Margaret Le-Van و
Véronique Duval (دو دختر در میخانه‌ی استخر شنا).

(اداره‌ی ممیزی‌ی فیلم فرانسه پیش از صدور اجازه‌ی نمایش دستور چند حذف کم اهمیت داد و تغییر نام فیلم از «La Femme Mariée» به «Une Femme Mariée».)

تاریخ نخستین نمایش در پاریس　۴ دسامبر ۱۹۶۴
طول فیلم　۹۵ دقیقه (در اصل ۹۸ دقیقه)
پخش کننده　کلمبیا (فرانسه)

۱۹۶۵　«آلفاویل»
(*«Alphaville, Une Etrange Aventure de Lemmy Caution»*)

شرکت تهیه　Chaumiane (پاریس) / Filmstudio (رم)
تهیه کننده　André Michelin
مدیر تهیه　فیلیپ دوسار
کارگردان　ژان‌لوک گدار

دستیار کارگردان	شارل بیچ، ژان‌ـپل ساوینیاک، هلن کالوگین
فیلمنامه	ژان‌ـلوک گدار
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار
متصدی‌ی دوربین	ژرژ لیرون
تدوین	آینس گی‌یمو
موسیقی	Paul Misraki
صدا	رنه له ور

هنرپیشه‌ها :
Eddie Constantine (Lemmy Caution)،
آنا کارینا (Natacha von Braun)،
Akim Tamiroff (Henri Dickson)،
Howard Vernon (پرفسور Léonard Nosfératu)،
نام دیگر von Braun)، لازلوزابو (مهندس کل)،
Michel Delahaye (دستیار فن براون)،
Jean—André Fieschi (پرفسور Heckell)،
Jean-Louis Comolli (پرفسور Jeckell).

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۵ می‌ی ۱۹۶۵
طول فیلم	۹۸ دقیقه
پخش کننده	Athos (فرانسه)

۱۹۶۵ «پی‌یرو خله»
(*«Pierrot le Fou»*)

شرکت تهیه Rome-Paris Films (پاریس) /

	Dino de Laurentiis – Cinematografica (رم)
تهیه کننده	ژرژ دو بورگار
مدیر تهیه	René Demoulin
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	Philippe Fourastié، ژان‌پی‌یر لئو
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار، بر مبنای داستان «Obsession»، نوشته‌ی Lionel White
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار (Techniscope)
رنگ	Eastman Colour
متصدی‌ی دوربین	ژرژ لیرون
تدوین	فرانسواز کولین
طراح صحنه	Pierre Guffroy
موسیقی	Antoine Duhamel
آواز «Ma Ligne de Chance» و «Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerai toujours»	انتوان دوهامل، Bassiak
صدا	رنه لهور

هنرپیشه‌ها :

ژان‌پل بلموندو (Ferdinand)، آنا کارینا (Marianne)،
Dick Sanders (برادر ماریان)، Raymond Devos (مرد روی اسکله)،
Graziella Galvani (همسر فردینان)،
Roger Dutoit (گنگستر)، Hans Meyer (گنگستر)،
Jimmy Karoubi (قد کوتاه)، Christa Nell (Mme. Staquet)،
Pascal Aubier (برادر دوم)، Pierre Hanin (برادر سوم)،
Princess Aicha Abidir (خودش)،
Samuell Fuller (خودش)، Alexis Poliakoff (ملوان)،
لازلوزابو (پناهنده‌ی سیاسی از Santo Domingo)،
ژان‌پی‌یر لئو (مرد جوان در سینما).

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۵ نوامبر ۱۹۶۵
طول فیلم	۱۱۰ دقیقه
پخش کننده	S. N. C. Impérial (فرانسه)

۱۹۶۶ «مذکر مؤنث»
(«*Masculin Féminin*»)

شرکت تهیه	/ Anouchka Films / Argos – Films (پاریس) / Svensk Filmindustri Sandrews (ستکهلم)
مدیر تهیه	فیلیپ دوسار
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	Bernard Toublanc–Michel، Jacques Barratier
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار، بر مبنای دو داستان از گی دوموپاسان: «La Femme de Paul» و «Le Signe»
مدیر فیلمبرداری	Willy Kurant
تدوین	آینس گی‌یمو
موسیقی	Francis Lai
صدا	رنه لهور

هنرپیشه‌ها :
ژان‌پی‌یر لئو (Paul)، Chantal Goya (Madeleine)،
Catherine-Isabelle Duport (Cathrine)،
Marlène Jobert (Elizabeth)،
Michel Debord (Robert)،

Birger Malmsten (مردی که در فیلم بازی میکند)،
Eva Britt Strandberg (زنی که در فیلم بازی میکند)،
بریژیت باردو و Antoine Bourseiller (زوجی که در کافه نمایشنامه تمرین میکنند)، Chantal Darget (زن در قطار زیرزمینی)،
Elsa Leroy («Mademoiselle 19 ans»)،
Françoise Hardy (دوست افسر امریکایی در اتوموبیل).

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۲۲ اپریل ۱۹۶۶
طول فیلم	۱۱۰ دقیقه
پخش کننده	کلمبیا (فرانسه)

۱۹۶۶ «ساخت امریکا»
(«*Made in U.S.A.*»)

شرکت تهیه	Rome - Paris Films / Anouchka Films / S. E. P. I. C. (پاریس)
تهیه کننده	ژرژ دوبورگار
مدیر تهیه	René Demoulin
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	شارل بیچ، Claude Bakka، ژان‌پی‌یر لئو، Philippe Pouzenc
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار، بر مبنای داستان «Rien dans le coffre»، نوشته‌ی Richard Stark
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار (Techniscope)
رنگ	Eastman Colour
متصدی‌ی دوربین	ژرژ لیرون

تدوین	آینس گی‌یه مو
موسیقی	بتهوون، شومان
صدا	رنه لهور، ژاک مومون

هنرپیشه‌ها :

آنا کارینا (Paula Nelson)، لازلوزابو (Richard Widmark)، ژان-پی‌یرلئو (Donald Siegel)، (David Goodis) Yves Alfonso، (Edgar Typhus) Ernest Menzer، Jean-Claude Bouillon (بازپرس Alderich)، (Doris Mizoguchi) Kyoko Koska، Marianne Faithfull (خودش)، Claude Bakka (مرد همراه ماریان فیت فول)، Philippe Labro (خودش)، Rémo Forlani (کارگر در میخانه)، Marc Dudicourt (مرد پشت پیشخوان)، (Richard Nixon) Jean-Pierre Biesse، (Robert MacNamara) Sylvian Godet، Alexis Poliakoff (مرد با کتابچه و تلفن قرمز)، Eliane Giovagnoli (دستیار دندانساز)، Roger Scipion (دکتر Korvo)، Danièle Palmero (مستخدمه‌ی میهمانخانه)، ریتا میدن (زنی که به پولا اطلاعات میدهد)، Isabelle Pons (روزنامه‌نویس محلی)، Philippe Pouzenc (پاسبان)، Fernand Coquet (متصدی نصب اعلانات دیواری)، Miguel (دندانساز)، Annie Guégan (دختر زخمبندی شده)، Marika Perioli (دختر با سگ)، Jean-Philippe Nierman (پاسیانی که یادداشت بر میدارد)، شارل بیج (راننده‌ی تاکسی)، Daniel Bart (پاسبان)، و ژان-لوک گدار (صدای Richard Politzer).

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۲۷ ژانویه‌ی ۱۹۶۷
طول فیلم	۱۰ دقیقه
پخش کننده	Lux (فرانسه)

۱۹۶۶ «دو یا سه چیز که ازش میدانم»
(*«Deux ou Trois Choses que je sais d'elle»*)

شرکت تهیه	/ Anouchka Films
	/ Argos-Films
	/ Les Films du Carrosse
	Parc Films (پاریس)
مدیر تهیه	Philippe Senné
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	شارل بیچ، Isabelle Pons
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار، بر مبنای تحقیقاتی وسیله‌ی Catherine Vimenet چاپشده در «Le Nouvel Observateur»
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار (Techniscope)
رنگ	Eastman Colour
متصدی‌ی دوربین	ژرژ لیرون
تدوین	فرانسواز کولین، Chantal Delattre
موسیقی	بتهوون
صدا	رنه لهور، انتوان بونفانتی
گوینده	ژان‌لوک گدار

هنرپیشه‌ها :
Marina Vlady (Juliette Janson)،
Anny Duperey (Marianne)،

(Robert Janson) Roger Montsoret،
(Roger) Jean Narboni،
(Christophe) Christophe Bourseiller،
(Solange) Marie Bourseiller،
(John Bogus) Raoul Lévy،
(Monsieur Gérard) Joseph Gehrard،
Helena Bielicic (دختر در حمام)،
Robert Chevassu (متصدی‌ی کنتر برق)،
Yves Beneyton (جوان موبلند)، Jean-Pierre Laverne (نویسنده)،
Blandine Jeanson (دانشجو)، Claude Miler (Bouvard)،
Jean-Patrick Lebel (Pécuchet)،
Juliet Berto (دختری که با روبر حرف میزند)،
Anna Manga (زن در طبقه‌ی زیر زمین)،
Benjamin Rosette (مرد در طبقه‌ی زیرزمین)،
Helen Scott (زن کنار ماشین توپچه بازی).

تاریخ نخستین نمایش در پاریس ۱۷ مارچ ۱۹۶۷
طول فیلم ۹۵ دقیقه
پخش کننده U.G.C. / Sirius / C.F.D.C. (فرانسه)

۱۹۶۷ «چینی»
(*«La Chinoise, ou plutôt a la Chinoise»*)

شرکت تهیه / Productions dela Guéville / Simar Films / Parc Films / Anouchka Films / Athos Films
مدیر تهیه فیلیپ دوسار

کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	شارل بیچ
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار
رنگ	Eastman Colour
متصدی‌ی دوربین	ژرژ لیرون
تدوین	آینس گی‌یمو، Delphine Desfons
موسیقی	Karl-Heinz Stockhausen
صدا	رنه لهور

هنرپیشه‌ها:
Anne Wiazemsky (Véronique)، ژان‌پی‌یر لئو (Guillaume)، Michel Sémeniako (Henri)، Lex de Bruijn (Kirilov)، ژولیت برتو (Yvonne)، Omar Diop (Comrade X)، Francis Jeanson.

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۳۰ اوگست ۱۹۶۷
طول فیلم	۹۰ دقیقه
پخش کننده	Athos (فرانسه)

۱۹۶۷ «دور از ویت‌نام»
(*«Loin du Viet–nam»*)

شرکت تهیه	Slon
کارگردانها	William Klein، Alain Resnais، Agnès Varda، Joris Ivens (فصل واردا در فیلم نیامده است)، Claude Lelouch، ژان‌لوک گدار

سازمان دهنده‌ها	Jacqueline Meppiel، Andrea Haran
همکاران اصلی	Michèl Ray، Roger Pic، K. S. Karol، Marceline Loridan، François Maspero، Chris Marker، Jacques Sternberg، Jean Lacoutre، ویلی کورانت، Jean Bosty، Kieu Tham، Denis Clairval، Ghislain Cloquet، Bernard Zitzerman، Alain Levent، Théo Robichet، Harold Maury، آنتوان بونفانتی، Claire Grunstein، Alain Franchet، Didier Beaudet، Florence Malraux، Marie-Louise Guinet، Roger de Menestrol، Ragnar، Jean Ravel، Colette Leloup، Eric Pluet، Albert Jurgenson، Ethel Blum، Michèle Bouder، Christian Quinson، Jean Larivière، Maurice Carrel، Bernard Fresson، Karen Blanguernon، Anne Bellec، Valérie Mayoux
رنگ	Eastman Colour (فقط قسمتهایی)
سرپرست تدوین، ذکر نشده در عنوانبندی	کریس مارکر

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۱۳ دسامبر ۱۹۶۷
طول فیلم	۱۱۵ دقیقه
پخش کننده	Films 13 (فرانسه)

۱۹۶۷ «آخر هفته»
(«*Week-end*»)

شرکت تهیه	/Les Films Copernic / Comacico Lira Films (پاریس) / Ascot Cineraid (رم)
مدیر تهیه	Ralph Baum، Philippe Senné
کارگردان	ژان-لوک گدار
دستیار کارگردان	Claude Miler
فیلمنامه	ژان-لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار
رنگ	Eastman Colour
تدوین	آینس گی یه مو
موسیقی	آنتوان دوهامل؛ موتسارت، سونات پیانو ک ۵۷۶
آواز	«Allo, tu m'entends» Guy Béart
صدا	رنه لهور

هنرپیشه‌ها :
Mireille Darc (Corinne)، Jean Yanne (Roland)،
Jean-Pierre Kalfon (رهبر F. L. S. O.)،
Valérie Lagrange (معشوقه‌اش)،
ژان-پی‌یر لئو (Saint Just / مرد در اتاقک تلفن)،

پیو بنیتون (از افراد F. L. S. O.)، Paul Gégauff (پیانیست)،
Daniel Pommereulle (Joseph Balsamo)،
Yves Alfonso (Gros Poucet)،
Blandine Jeanson (امیلی برونته، دختر در محوطه‌ی مزرعه)،
Ernest Menzer (آشپز)، George Staquet (راننده‌ی تراکتور)،
ژولیت برتو (دختر در تصادف ماشین / از افراد F. L. S. O.)،
آن ویازمسکی (دختر در محوطه‌ی مزرعه / از افراد F. L. S. O.)،
Virginie Vignon (Marie-Madeleine)،
Monsieur Jojot، Isabelle Pons.

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۲۹ دسامبر ۱۹۶۷
طول فیلم	۹۵ دقیقه
پخش کننده	Athos (فرانسه)

۱۹۶۸ «شگرد شاد»
(«*Le Gai Savoir*»)

شرکت تهیه	Anouchka Films (پاریس) Bavaria Atelier (مونیخ)
کارگردان	ژان‌لوک گدار
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	Jean Leclerc
رنگ	Eastman Colour

هنرپیشه‌ها :
ژولیت برتو (Patricia)، ژان‌پی‌یرلئو (Emile Rousseau).

(فیلم برای O. R. T. F. ساخته شد که حاضر به نمایشش نگردید وسرانجام

حقوق فیلم را به گدار فروخت؛ فیلم برای نخستین بار در جشنواره‌ی فیلم برلین به نمایش درآمد، ۲۷ جون ۱۹۶۹.)

طول فیلم ۹۱ دقیقه
پخش کننده Kestrel Productions (انگلستان)

۱۹۶۸ «فیلمی مانند بقیه»
(*«Un Film Comme Les Autres»*)

فیلم ۱۶ میلیمتری‌ست؛ احتمالا درطول می ـ جون ۱۹۶۸ ساخته شده. طول فیلم ۱۲۰ دقیقه است. هیچ اطلاعی در باره‌ی این فیلم در دست نیست؛ نخستین نمایش آن در اوایل سال ۱۹۶۹ در Philharmonic Hall نیویورک بوده است.

پخش کننده Leacock - Pennebaker Films (امریکا)

۱۹۶۸ «یك بعلاوه‌ی یك»
(*«One Plus One»*؛ نام دیگر،
«Sympathy For the Devil»)

شرکت تهیه Cupid Productions
تهیه کننده‌ی شریک Eleni Collard
تهیه کننده Michael Pearson،
Iain Quarrier
مدیر تهیه Clive Freedman،
Paul de Burgh

کارگردان	ژان‌لوک گدار
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	Tony Richmond
رنگ	Eastman Colour
متصدی‌ی دوربین	Colin Corby
تدوین	Ken Rowles
موسیقی	The Rolling Stones
صدا	Arthur Bradburn
گوینده	Sean Lynch

هنرپیشه‌ها :

رولینگ ستونها : Brian Jones - Keith Richard - Mick Jagger - Bill Wyman - Charlie Watts، آن ویازمسکی، ایین کواریر، Frankie Dymon، پسر، Danny Daniels، Illario Pedro، Roy Stewart، Limbert Spencer، Tommy Ansar، Michael McKay، Rudi Patterson، Mark Matthew، Karl Lewis، Bernard Boston، Nike Arrighi، Françoise Pascal، Joanna David، Monica Walters، Glenna Forster Jones، Elizabeth Long، Jeanette Wild، Harry Douglas، Colin Cunningham، Graham Peet، Matthew Knox، Barbara Coleridge.

تاریخ نخستین نمایش در پاریس ۹ می‌ی ۱۹۶۹

طول فیلم	۹۹ دقیقه
پخش کننده	Images (فرانسه)

۱۹۶۸/۶۹ «یک فیلم امریکایی»

(«*One American Movie*» ؛ «*A. M. 1*»)

شرکت تهیه	Leacock-Pennebaker, Inc.
کارگردان	ژان‌لوک گدار
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	D. A. Pennebaker، Richard Leacock

هنرپیشه‌ها :

Rip Torn، The Jefferson Airplane، Eldridge Cleaver، Tom Hayden، Le Roi Jones.

(فیلمبرداری‌ی رنگی در نیویرک، نیوجرزی، بارکلی، کالیفرنیا، پاییز ۱۹۶۸؛ ناتمام.)[۲]

---

۲) گدار فیلم را ناتمام رها میکند؛ و سر آخر فیلمی دیگر به نمایش در میآید، به نام «One PM». این فیلم (که کمابیش به دور سه مصاحبه‌ی بلند ساخته‌شده، با الدریج کلیور، تام هیدن، و Paula Madder) شامل قسمتهایی‌ست ازآنچه به کارگردانی‌ی گدار فیلمبرداری شده و قسمتهایی دیگر که گدار را در حال کارگردانی نشان میدهد ــ :

شرکت تهیه	Leacock Pennebaker Inc.
کارگردان	D. A. Pennebaker (ژان‌لوک گدار)
فیلمنامه	د. الف. پن بیکر (با استفاده از آنچه گدار برداشته)
فیلمبرداری	ریچارد لیکاک، د.ا.الف. پن‌بیکر(۱۶میلیمتری،رنگی)
تدوین	د. الف. پن‌بیکر
صدا	Mary Lampson، Robert Leacock، Kate Tylor

با شرکت :

ژان‌لوک گدار، ریچارد لیکاک، الدریج کلیور، تام هیدن، جفرسون‌ایرپلین،

۱۹۶۹ «آوا های بریتانیایی»
(«*British Sounds*»)

شرکت تهیه	Kestrel Productions (برای London Weekend Television)
تهیه کننده	Irving Teitelbaum، Kenith Trodd
کارگردان	ژان‌لوک گدار
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	Charles Stewart (۱۶ میلیمتری)
رنگ	Eastman Colour
تدوین	Elizabeth Kozmian
صدا	Fred Sharp
پژوهنده	Mo Teitelbaum
طول فیلم	۵۲ دقیقه

لوروا جونز، Tom Luddy، پولا مدر، ریپ تورن، آن ویازمسکی.
طول فیلم ۹۰ دقیقه (۱۹۶۹)
پخش کننده Fair Enterprises (امریکا)

(از یـادداشت Jan Dawson ؛ «Monthly Film Bulletin»، اوگست ۱۹۷۱.)

۱۹۶۹ «باد خاور»
(«*Le Vent d'Est*»)

شرکت تهیه	CCC (برلین) / Poli Film (رم) / Anouchka Films (پاریس)
کارگردان	ژان‌لوک گدار
فیلمنامه	Daniel Cohn-Bendit
مدیر فیلمبرداری	Mario Vulpiano
رنگ	Eastman Colour

هنرپیشه‌ها :
Gian Maria Volonté (سرباز)، آن ویازمسکی (فاحشه)، دانیل کوهن ـ بندیت، George Götz، Christian Tullio، Marco Ferreri.

۱۹۶۹ «پراودا»
(«*Pravda*»)

فیلمی ساخته‌ی «Dziga Vertov Group»[۳] (در اینجا ژان ـ لوک گدار، Jean-Pierre Gorin ، ویک گروه فیلمساز ـ فیلمهای مستند ـ چکسلواکی).

---

۳) در فاصله‌ی ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۲، «Cinetract» ها به کنار، گذشته از آنچه اینجا آمده «گروه زیگا ورتف» روی دو فیلم دیگرنیز کار کرده : «Lotte in Italia» (۱۹۶۹) که به سفارش تلویزین ایتالیا ساخته شده اما در این‌تلویزین به نمایش در نیامده (ظاهراً به کارگردانی‌ی ژان‌پیر گورن)، و «Vladimir and Rosa»، فیلم ناتمام مانده‌یی درباره‌ی فلسطین (ظاهراً به کارگردانی‌ی گدار / گورن) ـ و شاید فیلمهایی دیگر.

طول فیلم ۵۸ دقیقه (رنگی / ۱۶ میلیمتری)[۴]

۱۹۷۲ «همه چیز رو به راهه»
(«*Tout Va Bien*»)

شرکت تهیه	Belstar prod.
کارگردان‌ها	ژان‌لوک گدار، ژان‌پیرگورن
مدیر فیلمبرداری	Arman Marco
صدا	آنتوان بنفانتی، Bernard Ortion
طراح صحنه	Jacques Dugied
تدوین	Kenout Peltier

هنرپیشه‌ها :
Jane Fonda (زن)، Yves Montand (مرد)،
Vittorio Caprioli (مدیر)، Jean Pignol (نماینده‌ی C.G.T.)،
Pierre Oudoy (Frédéric)،
Elisabeth Chauvin (Geneviève)،
Eric Chartier (Lucien)، Yves Gabrielli (Léon)،
Georges) Buguette)، Castel Casti (Jacques)،
Michel Marot (نماینده‌ی P.C.)،
Huguette Mieville (Georgette)،
Marcel Gassouk (دومین نماینده‌ی C.G.T.)
آن ویازمسکی (دست چپی)، Jen René Defleurieu (دست چپی)،
Didier Gaudron (Germain)،
Luce Marneux (Armande)،
Nathalie Simon (Jeanne)، Louise Ribton (Lyse).

---

۴) به نقل از فهرست فیلمهای «The Other Cinema» (تابستان ۱۹۷۲).

پخش کننده Gaumont[5]

فیلمهای کوتاه :

۱۹۵۴ «عملیات بتن»
(«*Opération Béton*»)

شرکت تهیه	Actua Film
تهیه کننده، کارگردان، وفیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	Adrien Porchet
تدوین	ژان‌لوک گدار
موسیقی	هندل، باخ
طول فیلم	۲۰ دقیقه
پخش کننده	Gaumont (فرانسه)

۱۹۵۵ «یك زن لوند»
(«*Une Femme Coquette*»)

شرکت تهیه	ژان‌ـلوک گدار (ژنو)
تهیه کننده، کارگردان	ژان‌لوک گدار

---

۵) به نقل از «Positif»، ۱۴۰، جولای ـ اوگست.

فیلمنامه	هانس لوکاس (= ژان‌لوک گدار)، بر مبنای داستان «Le Signe»، نوشته‌ی گی دو موپاسان
مدیر فیلمبرداری، تدوین	هانس لوکاس (= ژان‌لوک گدار)
موسیقی	باخ

هنرپیشه‌ها :
Maria Lysandre (زن)، Roland Tolma (مرد)، ژان‌لوک گدار (مشتری).

(۱۶ میلیمتری)
طول فیلم ۱۰ دقیقه

۱۹۵۷ «اسم همه‌ی پسرها پاتریك است»
(«*Tous les Garçont s'appellent Patrick*»)

شرکت تهیه	Les Films de la Pléiade (پاریس)
تهیه کننده	Pierre Braunberger
کارگردان	ژان‌لوک گدار
فیلمنامه	اریک رومر
مدیر فیلمبرداری	Michel Latouche
تدوین	Cécile Decugis
موسیقی	بتهوون
صدا	ژاک مومون

هنرپیشه‌ها :
ژان‌کلود بریالی (Patrick)، Nicole Berger (Véronique)، Anne Colette (Charlotte).

(نام دیگر فیلم : «Charlotte et Véronique»)
طول فیلم ۲۱ دقیقه
پخش کننده Gaumont (فرانسه)

۱۹۵۸ «شارلت و ژولش»
(«*Charlotte et son Jules*»)

شرکت تهیه Les Films de la Pléiade (پاریس)
تهیه کننده پیر برونبرگر
کارگردان ژان‌لوک گدار
فیلمنامه ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری میشل لاتوش
تدوین ژان‌لوک گدار
موسیقی Pierre Monsigny
صدا ژاک مومون

هنرپیشه‌ها :
ژان‌پل بلموندو (Jean؛ با صدای ژان‌لوک گدار)،
آن کولت (Charlotte)، Gérard Blain (دوست شارلت).

طول فیلم ۲۰ دقیقه
پخش کننده Unidex (فرانسه)

۱۹۵۸ «داستان آب»
(«*Une Histoire d'Eau*»)

شرکت تهیه	Les Films de la Pléiade (پاریس)
تهیه کننده	پیر برونبرگر
مدیر تهیه	Roger Fleytoux
کارگردانها	فرانسوا تروفو، ژان‌لوک گدار
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	میشل لاتوش
تدوین	ژان‌لوک گدار
صدا	ژاک مومون
گوینده	ژان‌لوک گدار

هنرپیشه‌ها :
ژان‌کلود بریالی (مرد جوان)، Caroline Dim (دختر).
(فیلمبرداری شده وسیله‌ی تروفو، کامل شده وسیله‌ی گدار...)

طول فیلم	۲۰ دقیقه
پخش کننده	Unidex (فرانسه)

طرح‌واره‌ها :

۱۹۶۱ «کاهلی»
(طرح‌واره در «*Les Sept Péchés Capitaux*»؛
«*La Paresse*»)

شرکت تهیه	Films Gibé / Franco-London Films (پاریس) / Titanus (رم)
مدیر تهیه	Jean Lavie
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	Martin Karmitz
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	(Dyaliscope) Henri Decaë
متصدی‌ی دوربین	Jean-Paul Schwartz
تدوین	Jacques Gaillard
موسیقی	میشل لگران
صدا	Jean-Claude Marchetti، Jean Labussière

هنرپیشه‌ها :

ادی کنستانتین (خودش)، Mirel (Starlet) Nicole.

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۷ مارچ ۱۹۶۲
پخش کننده	Consortium Pathé (فرانسه)

۱۹۶۲ «دنیای نو»
(طرح‌واره در «*RoGoPaG*»؛
«*Le Nouveau Monde*»)

شرکت تهیه	Cineriz / Arco Film (رم) / Lyre Film (پاریس)
تهیه کننده	Alfredo Bini
مدیر تهیه	Yves Laplache
کارگردان	ژان‌لوک گدار

فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	Jean Rabier
تدوین	آینس گی‌یه‌مو، لیلا لاکشمنان
موسیقی	بتهوون
صدا	Harvé

هنرپیشه‌ها :
Alexandra Stewart (Alexandra)،
Jean-Marc Bory (گوینده)، Jean-André Fieschi،
Michel Delahaye.

(ده روز پس از افتتاح در ایتالیا فیلم توقیف شده؛ بعدتر با حذف‌هایی، تحت عنوان «Laviamoci il Cervello» اجازه‌ی نمایش یافت. عنوان ایتالیایی‌ی طرح‌واره‌ی گدار «Il Nuovo Mondo»ست.)

تاریخ نخستین نمایش در ایتالیا	مارچ ۱۹۶۳
طول طرح‌واره‌ی گدار	۲۰ دقیقه
پخش کننده	Cineriz (ایتالیا)

۱۹۶۳ «کلاهبردار بزرگ»
(طرح‌واره در
«Les Plus Belles Escroqueries du Monde»؛
«Le Grand Escroc»)

شرکت تهیه	Ulysse Productions (پاریس) / Primex Films (مارسی) / Vides (رم) / Toho (توکیو) / Caesar Film (آمستردام)

تهیه کننده	Pierre Roustang
مدیر تهیه	فیلیپ دوسار
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	شارل بیچ
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	رائول کوتار (Franscope)
تدوین	آینس گی‌یه مو، لیلا لاکشمنان
موسیقی	میشل لگران
صدا	هاروه
گوینده	ژان‌لوک گدار

هنرپیشه‌ها :
جین سیبرگ (Patricia Leacock)، Charles Denner (کلاهبردار)، لازلوزابو (بازپرس پلیس).

(در نخستین نمایش فیلم در پاریس ، اوگست ۱۹۶۴ ، طرح واره‌ی گدار حذف شده بود؛ بعدتر برای نخستین بار در جشنواره‌ی فیلم لندن به طور جدا نمایش داده شد، ۲۴ نوامبر ۱۹۶۷.)

طول طرح‌واره‌ی گدار	۲۰ دقیقه
پخش کننده	Lux (فرانسه)

۱۹۶۳ «مونپارناس‌ـلووالوآ»
(طرح‌واره در «*Paris vu par...*»؛
«*Montparnasse–Levallois*»)

شرکت تهیه	Film du Losange / Barbet Schroeder (پاریس)

تهیه کننده	Robert Schroeder
تهیه کننده‌ی شریک	Patrick Bauchau
کارگردان	ژان‌ـلوک گدار
فیلمنامه	ژان‌ـلوک گدار
مدیر فیلمبرداری	Albert Maysles
رنگ	Ektachrome
تدوین	Jacqueline Raynal
صدا	رنه لهور

هنرپیشه‌ها :
(Monika) Johana Shimkus، (Ivan) Philippe Hiquilly،
(Roger) Serge Darvi.

(فیلم ۱۶ میلیمتری‌ست که بعدتر روی ۳۵ چاپ شده)

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	اکتبر ۱۹۶۵
طول طرح واره‌ی گدار	۱۲ دقیقه
پخش‌کننده	Sodireg (فرانسه)

۱۹۶۷ «پیشبینی»
(طرح‌واره در *«Le Plus Vieux Métier du Mond ou L'Amour à travers les Ages»*؛
«Anticipation, au L'An 2000»)

شرکت تهیه	/ Francoriz Films / (پاریس) Les Films Gibé / (برلین) Rialto Films (رم) Rizzoli Films
تهیه کننده	Joseph Bergholz

کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	شارل بیچ
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	Pierre Lhomme
رنگ	Eastman Colour
تدوین	آینس گی یمو
موسیقی	میشل لگران

هنرپیشه‌ها :
Jacques Charrier (John Dmitrios)،
Marilù Tolo (فاحشه‌ی اول ــ عشق جسمانی)،
آنا کارینا (Eléonor Roméovitch ــ عشق احساسی)،
ژان‌پی‌یر لئو (مستخدم میهمانخانه)، دانیل بارت،
Jean-Patrick Lebel.

تاریخ نخستین نمایش در پاریس	۲۱ اپریل ۱۹۶۷
پخش کننده	Athos (فرانسه)

۱۹۶۷ «فرزند مسرف»
(طرح‌واره در «*Vangelo '70*»؛
«*L'Enfant Prodigue*»)

شرکت تهیه	Castoro Film (رم) / Anouchka Films (پاریس)
کارگردان	ژان‌لوک گدار
دستیار کارگردان	شارل بیچ
فیلمنامه	ژان‌لوک گدار
مدیر فیلمبرداری	Alain Levent

تدوین	آینس گی یه‌مو
موسیقی	Giovanni Fusco
صدا	Guy Villette

هنرپیشه‌ها :

Christine Guého (زن)، Catherine Jourdan (شاهد مؤنث)، Nino Castelnuovo (مرد)، Paolo Pozzesi (شاهد منکر).

تاریخ نخستین نمایش در جشنواره‌ی لندن	۲۴ نوامبر ۱۹۶۷
طول طرح‌واره‌ی گدار	۲۶ دقیقه[۶]

باشگاه ادبیات

---

۶) فیلم آخر گدار ــ گورن «Letter to Jane : Investigations of a Still» است؛ ۱۶ میلیمتری، به طول ۴۵ دقیقه. (نگاهی بیاندازید به فصل آخر بخش «جداگانه».)

جداگانه

۱

گدار، تاشصت‌وهشت

الف ــ از ژان‌کوله (۱۹۶۳)

گیرندگی‌ی چیزها. میدانیم کــه بیست‌ساله بودن در ۱۹۵۰ چیست. میدانیم‌که زاده‌شدن در دنیایی‌کهن چیست. همه‌چیز برای‌مصرف داشتیم و هیچ‌چیــز برای‌تسخیر نــداشتیم. همه‌چیز را بــرای‌ما اختراع کرده بودنــد. جنگ را بــرای ما جنگیده بودند. برای ما اندیشیده‌بودند. برای‌ما بررسی‌کرده‌بودند، داوری‌کرده بودند، ویران‌کرده بودند، وباز ساخته‌بودند. کاری نداشتیم‌بکنیم، جز سکونت کردن در جهانشان، تحسین کــردن، سپاسگــزار بودن، خوابیدن و خواب دیدن. هرقرنی درد خود را دارد، و به‌همین‌گونه هم‌هرنسلی. بعضی در رنجند چــون پدرانشان را نمیشناسنــد، چون برهنه میرسند ،در جهانی خالی. دیگران در رنجند به‌دلیلی درست مخــالفش: چــون در جهانــی زاده شده‌اند بیش ازاندازه پــر، بیش از اندازه کامــل... چــون پدرانشان بیش ازاندازه حضور دارند. آیا دقیقاً این ــ و نه‌چیزی دیگر ــ نیست که‌منظور «سرباز کوچولو»ی گدار است، هنگامی که سوگواری میکند که:

پیرامون ۱۹۴۰، جــوانها انقلاب را داشتند: مالرو، دریــو لا روشل[۱]، آراگن، مثلا. ما دیگر هیچ نداریم. آنها جنگ

---

۱) Drieu la Rochelle

داخلی‌ی اسپانیا را داشتند. ما حتی جنگی هم نداریم که از آن خود بخوانیمش.

انتقادی سخت براین تفسیر وارد است؛ آدم وسوسه میشود پاسخ دهد، مثلا، که این نسل ــ مانند هر نسل دیگر ــ انقلاب خود را داشت، و خرابش کرد. شاید. اما پیش از اعلام داوری، باید سعی کنیم پدیداری را درک‌کنیم که محدود به‌جوانان فرانسوی‌ی ۱۹۵۰ نبود، بلکه، پس از دو جنگ جهانی ــ دو «توهم بزرگ»ــ همچنین پژواکی داشت در امریکایی‌های جوان، آلمانیهای جوان ــ اگر به‌لهستانیهای جوان (۷) و روسهای جوان ۱۹۵۰ اشاره نکنیم.

خلاصه، درست یا نادرست، ماکه به‌آن دوران متعلقیم‌گماشته به‌آفرینش زندگیمان نبودیم؛ همه‌ی آنچه میبایست بکنیم این بود که خود را آزاد بگذاریم تا آن زندگی را بکنیم... تا همه‌ی آنچه را که پدرانمان برای‌مانوشته‌بودند، اندیشیده بودند، و به‌فیلم در آورده‌بودند به‌میراث ببریم. مانسلی ازتماشاگران‌بودیم. و بگذارید دراین نکته‌شکی نگذاریم: نه‌یك‌طبقه، که‌یك‌نسل. میراث‌فرهنگی، و دقیقتر بگوییم، میراث فرهنگ سینمایی، از آن همه‌ی ما بود. فیلمها را معدودی ممتاز مصرف نمیکردند، آنها امتیاز یك گروه سنی‌ی معین بودند. قطعاً پیش از جنگ شیفتگان فیلم وجود داشتند، و چندتایی هم منتقد برجسته‌ی فیلم. اما نخستین «نسل» سینما دوستان در ۱۹۵۰ بیست ساله بود.

نسلی ازتماشاگران ومصرف‌کنندگان‌کلان، برجسته به‌ویژه به‌خاطر فعلپذیری‌اش. نسل «نهضت مقاومت» روزگار شکوه خود را گذرانده بود. نسل بعدی ناچار بود به‌سرگذشت آنها گوش دهد.

آدم، پس، نباید شگفتی‌زده شود از کشف گفته‌ی زیر، در مقاله‌یی اولیه از سینما دوست بیست‌ساله، هانس لوکاس (نام‌دیگر

ژان ـ لوك گدار)، در «لاگازت دوسینما[۲]»، ۱۹۵۰:

> سینمای راستین عبارت از فقط جا دادن چیزی در جلوی دوربین است. در سینما، ما فکر نمیکنیم، ما را فکر میکنند. شاعری این را گیرندگی‌ی چیزها میخواند. یعنی، نه گرفتن چیزها وسیله‌ی انسان بلکه، در واقع، گرفتن ـ به چنگ آوردن ـ انسان وسیله‌ی چیزها.

«ما فکر نمیکنیم، ما را فکر میکنند...». ما را گرفته‌اند، افسون کرده‌اند، غرقه کرده‌اند، تسخیر کرده‌اند. چنین مینماید که نخستین تجربه‌ی گدار به‌عنوان یك منتقد، افسون شدن بوده. ما فقط تماشا نمیکنیم. ما را چیزها میگیرند. نگاه ما هدایت میشود، واندیشه‌هایمان هم، شاید، به‌هم‌چنین.

آدم ممکن است گمان کند که این نخستین موضع انتقادی گواه برنوعی رهاکردن، و تسلیمی در برابر «گیرندگی‌ی چیزها در خود» است. اما همچنین امکان دارد آن را به‌مثابه بازگشتی تعبیر کرد به‌سرچشمه‌ی‌اصلی، به‌آغازگاه اندیشه‌یی‌که هنوز خود را دنبال میکند، بذر اثری خلاق. شاید این اشتیاق به‌گرفته شدن از سوی چیزهایی که هستند، هسته‌ی زاینده‌ی انگیزه‌ی گداراست برای گردآوری‌ی سند، برای ضبط آنچه هست. و این گیرندگی‌ـ گیرندگی‌ی چیزها ـ مداومترین مشغولیت ذهنی‌ی نمایان در همه‌ی کارش ـ انتقادش و همچنین فیلمهایش ـ را مشخص میکند.

این گیرندگی‌ذاتی‌ست، نه‌فقط در شیءها بلکه دراندیشه‌ها، متن‌ها، شکلها، افکار، شخصیتها، و موجودها آنچنان که هستند. از آنجا که در دنیایی کهن‌زاده شدیم، دنیایی که وسیله‌ی پیشینیانمان مشخص و جلا داده شده، بگذارید این جهان را به همان‌گونه که خودش را به‌ما عرضه میکند بگیریم، یا، دقیقتر، بگذارید بگذاریم از سوی آن گرفته شویم. آدم میتواند فیلم

---

۲) «La Gazette du Cinéma»

مستندی بسازد درباره‌ی ساختمان یك سد («عملیات بتن»)، یا به همان شیوه مقاله‌یی بنویسد درباره‌ی یك فیلم هیچکاك ــ یعنی، در هردومورد، آنچه را که دوست دارد نشان دهد، آنچه را که خوشنود میکند یا غرقه میکند به‌نمایش درآورد. آدم همچنین میتواند بگذارد نقلی قولی از کسی که تحسینش میکند به‌داخل فیلم راه یابد، و از مستند بودن فیلم هیچ کم نشود. گدار گفته است:

> این میل به نقل قول، چرا باید ما را برای آن سرزنش‌کرد؟ در زندگی‌ی واقعی مردم هرچه را که خوششان بیاید نقل میکنند. بنابراین من مردمی را نشان میدهم که نقل قول میکنند؛ با این تفاوت که طوری ترتیب چیزها را میدهم که نقل قولهای آنها مرا هم خوشنود کند. در یادداشتهایی که من درباره‌ی هرچیزی که ممکن است برای فیلم مفید باشد مینویسم، ممکن است گفته‌یی از داستایوسکی را، اگر از آن خوشم بیاید، یادداشت کنم. چرا برآشفته شویم؟ اگر احساس میکنید دوست دارید چیزی بگویید، تنها یك راه حل وجود دارد: بگوییدش. (۸)

این گیرندگی‌ی مستند بارها وبارها، درهزار صورت‌مختلف، در فیلمهای گدار چهره‌نمایی میکند. پیش از تحلیل جلوه‌های آن در کار واقعی‌ی گدار، برای یك لحظه به‌شخصیت فریتزلانگ در «تحقیر» گوش بدهیم:

> دنیای هومر یك دنیای واقعی‌ست. هومر از آن تمدنی بودکه هماهنگ، و نه متضاد، با طبیعت تکامل یافت. زیبایی‌ی «ادیسه» دقیقاً در این اعتقاد به واقعیت قرار دارد، واقعیت آنچنان که هست، آنچنان که خود را به نحوی عینی ارائه میدهد، در این شکل که میتوان درکش کرد، که از شکل افتادگی را راهی به آن نیست، که همین است که هست: میتوان پذیرفتش یا رهایش کرد.

جای دیگر، در تفسیر برفیلمش «یك زن یك زن است»، گدار اعلام میکند: «کودکان وحشتناك» که«دور از روئه‌ی» (۹) زندگی میکنند در میان خودشان همان بازی را میکنند که طبیعت ودوربین را پیوند میدهد. در واقع، دوربین پیش از هرچیز دستگاهی برای گرفتن نظرهاست، و معنای کارگردانی پیش از همه‌چیز فروتنانه به‌خودت اجازه دادن است که از سوی چیزها گرفته شوی». برای تابع کردن خود به‌واقعیت ملموس.

از ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۳، آدم دستکم میتواند با اطمینان تأیید کند که این گیرندگی هرگز گدار را ترك نکرده، و این که کاراو، در این مورد، شاهدی برای وفاداری‌ی عظیم اوست.

روزی که شك... بله، اما. . . چرا که همیشه «اما»یی وجود دارد، چیزها هراندازه که ساده بنمایند مهم نیست. «ادیسه» خیلی دور است، هومر خیلی دور است، و این گیرندگی‌ی‌چیزها ـ این تسلیم به‌آنچه هست ـ هم ممکن است رؤیایی بیهوده و دور دست بوده باشد. کودکی‌ی هنر، به‌طور خلاصه، یا فقط کودکی، نقطه... کودکی‌ی امیل و آنژلا ـ کودکان خارق‌العاده، اما باوجود این کودك. کودکی در بهشت گمشده ـ دنیایی یکپارچه و اطمینان‌بخش ـ زندگی میکند. برابر نهاد* دنیایی فریبکار. دنیایی برمقیاس اندازه‌ی انسان. واقعیتی که زیر نگاه خیره‌ی ما تکه‌تکه نخواهد شد، و زیر تماس انگشت ماهم محو نمیشود. شاید این دنیای اولیس بود، اما آیا از آن ماهم هست؟ شاید دنیای ۱۹۵۰ این‌گونه بود، برای کودکان بیش از اندازه رشد یافته‌یی که بیش از اندازه به‌سینما میرفتند. دنیایی بافته از شعرهای حماسی، همه ی‌داستانهای ماجرایی، همه‌ی فرزانگی‌ی کتابها و پرده‌های

سینماهامان. دنیایی به‌فرزانگی‌ی دوازده مرد فرزانه...

تا روز ناگزیری که، دست‌آخر، باید سینما را ترك کنیم، و نگاهمان را از روی کتاب برداریم. و از آنجا کـه، همچنان که بازن[۳] میگوید، «سینما زیر نگاه‌خیره‌ی ما جانشین دنیایی میشودکه با تمایلهای ما جور است»، قطعاً روزی باید فرا برسد که چشمان خود ما جایگزین سینما شود، روزی که باید برای خودمان نگـاه کنیم، برای خودمان بیاندیشیم، و برای خودمان بفهمیم، بـدون پشتیبانی‌ی کسانی که پیش از ما بودند.

روز پلید روزی‌ست که مار به‌درون باغ بهشت فرو میلغزد. روزی‌ست کـه جهـان ما را فـریب می‌دهـد، و شك خـود را در قلب ما جا می‌کند. روزی‌ست کـه شارلت بـرای دیـدن معشوق قدیمی‌اش ژول برمیگردد. روزی که یك شارلت دیگر و ورونیك کشف میکنند که «اسم همه‌ی پسرها پاتریك است»؛ روزی که «یك زن لوند» در ژنو دست به‌کار اغوای مردی، هرمرد، میشود، و با این کار هم شوهر و هم معشوقش را فریب میدهد ــ یعنی، دیگر نبودن آنچه هست، در پی‌ی بـدل شدن به‌زنـی که زمـانی دیده. روزی‌ست که میشل پواکار در طول شاهراه ۷ راه میافتد، روزی که سرباز کوچولو در آینه به‌خودش خیره میشود بی‌آن که خود را باز بشناسد، در اندیشه که کدام یك مهمتر است: درون یابیرون. روزی‌ست که نانا آغاز به‌فلسفه‌پردازی میکند، که پورتوس آغاز به‌اندیشه میکند، که پل ژاوال معتقد میشود کامی او را تحقیـر میکند.

پذیرفتن چیزها آنچنان که هستند به‌تمامی خوب و درست بود ــ حتی کاملا راحت بود، از آنجا که گیرندگی‌ی تماشاگر بود. اما شاید معنای واقعی‌اش پذیرفتن تنها ظواهر بود. آدم بـاز میایستد از تماشاگر بودن، وقتی که باز میایستد از معتقد بـودن

---

۳) André Bazin

به‌ظاهرها، همین که توهم سینما را محکوم میکند. برای بدوی‌یی مانند میکل آنژ در «تفنگدارها»، درهم شکستن توهم دور نیست، چرا که عادت دارد هرآنچه می‌بیند لمس کند. (۱۰) در نخستین دیدارش از سینما، میکل آنژ محدوده‌های احمقانه‌ی بهشت ساختگی‌اش را منفجر میکند: افسون شده‌ی دختری شهوت‌انگیز که روی پرده حمام میگیرد، از صندلی‌اش برمیخیزد، سنگین‌روی صحنه میرود و خودش را روی پنجه‌ی پا بلند میکند تا داخل «وان» را دید بزند. سرانجام پرده را درهم میشکند. نمایش بدون‌وقفه روی دیوارکثیف پشت پرده‌ی پاره ادامه مییابد،دربرابرچشمهای وحشت‌زده‌ی تماشاگر بیش از اندازه مصر. اوطلسم را شکسته، ظاهرها را با چیزهای واقعی اشتباه کرده. این گناه اوست: میل به‌بیان ژرفای ظاهرها، به‌جستجوی واقعیتی در پس‌شیوه‌یی که چیزها مینمایند باشند.

تلخی‌ی این تمثیل بارها و بارها در کار گدار پدیدار میشود. بلموندو ــ «ژول» شارلت ــ آن را از پیش به‌شیوه‌ی خود بیان کرده است:

> سینما چیست؟ یك سر بزرگ که در یك تالار کوچك شکلك در میآورد. باید خرباشی که از چنین چیزهایی خوشت بیاید! آره، آره! میدانم درباره‌ی چی حرف میزنم! سینما یك هنر پنداری‌ست.

به‌جرأت میتوان گفت که این تفسیر، از آن‌جا که از سینما دوست و منتقد فیلمی مانند گدار میآید، چیزی بیشتر از لطیفه یی‌ست که برای به‌خنده انداختن دوستانش پرانده شده. یا در واقع، چه‌کسی اهمیت میدهد که دوستانش بخندند یا نه؟

خنده‌ی گدارچیزی را پنهان‌میکندکه من مایل‌میبودم تلخی‌یی اصیل بخوانم. شوخی‌ی گدار سیاه است، و خنده‌اش دردآلود و به

اکراه.

اما دیگر هیچ‌کس نمیخندد ــ وقتی، در «تحقیر»، فرانچسکا به پل‌ژاوال، فیلمنامه‌نویس، میگوید: «آقای پروکوش که به‌شما گفته، شما خودتان را گول میزنید. شما در پی‌ی دنیایی مانند دنیای هومر هستید، شما آرزو دارید این دنیا وجود می‌داشت؛ بدبختانه، هیچ‌چیز دیگر اینطور نیست». و پل مانند یک پسر بچه‌ی ناامید مینماید، وقتی پافشاری‌میکند: «چرانیست، اگر...»

در پایان، آدم ناچارخواهد بود یا همه‌ی‌زندگی‌اش را بگذراند بی‌آن که هرگز از ادیسه قدم بیرون بگذارد، بی‌آن‌که از صندلی‌ی تماشاگر تکان بخورد، یا این‌که هرگز به‌سینما نرود ــ که‌معنایش همان است. «بدبختانه، هیچ‌چیز دیگر اینطور نیست». آدم همچنین باید بیرون سینما زندگی کند، چیزی برای خودش شکل بدهد، موقع تماشاگر خوشنود را رها کند.

فرانچسکا ادامه میدهد: «حتی ممکن است حق با شما باشد، اما وقتی که به‌ساختن فیلمی میرسد، رؤیاها کافی نخواهند بود.»

هر پیشه‌ی راستینی از یک فریب‌زاده میشود، که برتلخی‌یی اصیل پایه دارد. من معتقدم که گفته‌ی فرانچسکا مبین نطفه‌ی این دانش است که پیشه‌ی فیلمساز را در گدار که شیفته‌ی فیلم‌ها بود کاشت. از ۱۹۵۲ به‌بعد، نخستین مقاله‌های انتقادی‌ی گدار آکنده از این کشف هستند. اینها مقاله‌های یک عاشق خوشنود سینما نیستند، برون‌ریزی‌های عاشقی ناامیدند. شک به‌دنیا میآید. او دیگر ممکن نمییابد که به‌خودش اجازه دهد مجذوب نمایش چیزها بشود. روزی که او مصمم شد براین فریب نخستین چیرگی یابد و برشک پیروزشود آفریننده‌یی به‌دنیا آمد. حتی نخستین مقاله‌هایش هم چندان گفتارهای یک منتقد نیستند، که گفتارهای فیلمسازی واقعی:

آدم به صورت یك زن نگاه نمیکند مگر آن‌که در عشق او شك داشته باشد... سینما زیبایی‌ی یك زن را به سوآل نمیگیرد، تنها قلبش را به سوآل میگیرد، بی‌وفایی‌اش را ثبت میکند (جای دادن یك کلمه یا کنش به چنان شیوه‌یی که باعث تغییر شود، به نوشته‌ی لابرویر[۴]، هنری از آن تمام شخصیت است)، فقط حرکتهایش را می‌بینند. (۱۱)

دیدگاهی زن ــ بیزار، این است نتیجه‌یی که مردم کمی بیش از اندازه سریع به‌آن میرسند، و همین گفته اغلب با اشاره به «شارلت و ژولش» و «از نفس افتاده» تکرار میشود. و عامه، خوشنود با توضیح کوچك وآرامش دهنده‌اش، بیشتر تعمق نمیکند. خودگدار بدگویانش را مسلح میکند، باپذیرفتن قانونهای بازی‌ی آنها، با امتناع از توضیح خود، با خندیدن به‌چیزی که او را به گریه میاندازد، بادست‌انداختن آنچه بدان عشق میورزد، با پنهان شدن در پشت عینك تاریك شوخی به‌محض آن که فرضهایش به خطر تغییر شکلی سخت می‌افتند. پیش از تصمیم به پذیرفتن قانونهای این بازی ــ بازی‌ی نقابها و پرده‌ها ــ او، درپایان همان مقاله‌ی دوره‌ی جوانی، یك تأکید غایی‌ی صداقت‌آمیز را آشکار میکند:

بیایید لبخند نزنیم که افزونی‌ی شور منطق را این چنین شعله‌ور میکند؛ به خوبی میدانیم که ارزش شور تضمین شده است چون، در هرلحظه، مسأله مسأله‌ی دوست داشتن یا مردن است.

این را او در ۱۹۵۲ نوشت، کمی پس از آن که رنوار در «رودخانه»[۵]، از طریق ناخداجان، برای هاریت[۶] آشکار کرد که هر

---

۴) La Bruyère
۵) «The River» (Jean Renoir)
۶) Harriet, John

برخورد ما را یا اندکی میکشد، یا از نو بازندگی‌یی تازه به‌دنیا میآورد.

تحسین را باید به‌خاطر آفرینش ترك کرد، افسون شدگی را به‌خاطر روشنی.

آدم حس میکند که این چرخش بدون قـدری درنگ صورت نگرفته است. در واقع، با شناختن گدار به‌صورتی کـه حالا ما میشناسیم، این‌نه یك حدس‌که‌یك یقین است. تمامی‌ی‌کار گدار ـ انتقاد و فیلمها مانند هم ـ از این تأملها برمیخیزد، که این همه دیگران را مشوش میکند. هیچ کس از مردمی که در شك هستند خوشش نمیآید. همه‌کس به‌بدگمانی بدگمان است. عـدم قطعیت هراسانمان میکند. اکنون باید در درون پیچ و خمهای این عـدم قطعیت دست به‌ماجراجویی بزنیم، تادرآنجا اندکی‌نور بگسترانیم.

در نگریستن به‌پیرامون خود. در هـر فیلم گـدار، دستکم یك بـار، یك شخصیت ـ و یك زن، اگر ممکن باشد ـ میگوید که نمیداند باید بخندد یا گریه‌کند، که در یك کمدی‌ست یا در یك فاجعه. ایـن عدم قطعیت، موضوع راستین «یك زن یك زن است» به حساب میآید و همچنین «از نفس افتاده»، که در آن چرندگوییهای آرام بخش میشل و پاتریشیا به خیانت و مرگ میانجامد. پاسخ‌گدار به‌خیانت و مرگ، به پایان عشق ـ به‌درد انسان ـ همچنان که پیشتر به‌اشاره گفتیم، خنده‌ی آزارنده است. ردکردن نظامدار آنچه جدی‌ست. دختر جوان «داستان‌آب» محرمانه میگوید:

... نخست در یك صحنه و سپس در صحنه‌ی دیگر، «رفیق بخت برگشته‌ی من» (۱۲) ادعا میکند که من یك خانم جوان جدی نیستم. اما من میگویم فاجعه‌ی زمان ما این است که همه

چیز جدی شده. مردم در خیابانها سوت نمیزنند. همه کس کار میکند چون وظیفه‌اش است. امروز ــ حقیقت دارد ــ همه چیز جهنمی شده چون حتی هنر هم موضوعی جدی شده.

در گدار، این حضور خنده در درد، به‌نظر من، هماهنگ با علاقه‌ی او به‌تضادهاست. بسیاری مردم، بارآمده با منطقی خشك، از تضادها وحشتزده‌اند. دیگران تحملشان میکنند چرا که آنها را نمی‌بینند ــ که موقعیتی حتی وخیم‌تر است. گدار فعالانه در پی‌ی یافتن تضاد است، آن را میپذیرد و میپروراند. جهان باخواستهای ما جورنیست... این درآغاز تأسف‌بار مینماید. دردآور است. اما، خب، دوباره نگاه کنیم. شاید، گذشته ازهمه‌چیز، بدتر ازآن نیست که اگر جورمیشد بود؛ و اگر عملا بدان شیوه بهتر میبود؟ آدم هرگز نمیداند.... شوخی‌ی گدار تسلیم‌شدنی بدون شرط است به نامعقول، به‌رؤیای جهانی‌که از ما میگریزد، به‌طنازی‌ی جنس مخالف، به‌تلونهای سرشت خودمان. «بهتر است به‌آن بخندیم»، پاسخ نهایی‌ی او خواهد بود، درمان اولی، گیرندگی‌ی ظاهرها.

این همچنین گیرندگی‌ی یك آفریننده، و مخالف موضع انتقادی‌ست، چرا که‌گذشته از همه‌چیز در برگیرنده‌ی‌هوس است، به‌همان اندازه‌که در برگیرنده‌ی شوخی، تأثیرگرایی* یی ضمنی. سینما، که ظاهرها را به‌فیلم درمیآورد، باید به‌این ظاهرها وفادار بماند، به‌همه‌ی ظاهرها، به‌همه‌ی تضادها که ممکن است هرلحظه پیش بجهند. سینما باید هنر «حال» باشد، حتی اگر این «حال» با آنچه در پیش و در پس آن است پیوستگی‌یی نداشته باشد.

بلموندو در «شارلت و ژولش» میگوید: «به‌نظر میرسد که من گسسته حرف میزنم، اما اصلا این‌طور نیست! خیر قربان! اصلا! از نفس این واقعیت که من جمله‌یی را میگویم، این نتیجه به‌دنبال میآیدکه پیوستگی‌یی باجمله‌های پیش ازآن‌وجود دارد.... اینقدر قیافه‌ی سردرگم به‌خودت نگیر....»

گدار در پی‌ی یافتن بنیادهای این هنر بلافاصله است. آشفتگی، قانونهای خود را دارد، رؤیا اصلهای خود را، ظاهرها منطق خود را، تضادها کلید خود را.

کلید نخستین، نگاه ــ نظر ــ است. «نگاه ــ از آنجا که به‌آدم اجازه میدهد همه چیز را بگوید، بعد همه چیز را انکار کند چرا که فقط تصادفی‌ست ــ اساس بازی‌ی هنر پیشه است». به‌کلامی دیگر، نگاه مطمئن‌ترین بیان زندگی‌ست. همچنین‌که فریب‌دهنده ترین است، همان گونه که کشف خواهیم‌کرد. نگاه، بازیگری‌ست، نمایشگری‌به‌بهترین صورتش است. کسی‌که‌ظاهرهارا برمیگزیند، باید به‌نگاهها اطمینان کند، باید بگذارد تا وسیله‌ی آنها هدایت شود. و این، هنر تدوین فیلم است:

> تسلیم شدن در برابر جذابیت تدوین، تسلیم شدن در برابر اغواگری‌ی نمای سریع است. چگونه؟ با تبدیل ساختن نگاه به‌اساس‌کنش. قطع براساس یك‌نگاه‌عملا تعریف تدوین است، منتهای آرزویش، به همان اندازه‌که فرمانبرداری‌اش از فکر کلی‌ی هدایت‌کننده.... فقط ماهرانه‌ترین تدوین میتواند رد و بدل کردن نگاه‌ها را با نیش لازم بگیرد وقتی که نیش ضروری‌ست... (۱۳)

آدم حس میکند منتقدی که در این‌جا سخن میگوید در جا در دل خود یك فیلمساز است. در مقاله‌هایی که بعداً به‌دنبال آمد، او در روشن کردن اندیشه‌هایش درباره‌ی فیلمنامه‌نویسی و تدوین شتاب داشت، در پی‌ی راهی برای چسباندن پاره‌هایی کوچك از «حال» به‌دنبال همدیگر ــ این پاره‌های‌ظاهرها، چهره‌ها و شیءها، نگاهها و چیزهای نگاه شده. در این نقطه مناسب مینماید که تحلیل فوق‌العاده رخنه‌گر گدار را ازفیلم هیچکاك، «مردعوضی»[۷]، در «کایه دو سینما»، شماره‌ی ۷۲ بخوانیم. البته، آدم میتواند خود

---

۷) «The Wrong Man»

را با بیرون کشیدن تضادهای مقاله سرگرم کند. اما چـه بهتر: چرا که کلید مقاله در چنین تضادهایی قرار دارد. یك نمونه:

برای هرصحنه، هرنما، هرقاب، هیچکاك تنها آن کاری را میکند که باید کرد، به این دلیل تا اندازه‌یی متناقض‌نما، اما انکارناپذیر، که او حق دارد هرکاری راکه خوشش میآیدبکند.

توضیحی که به‌زحمت قانع‌کننده است.... آیا امکان دارد این ستایشی از بیدلیل باشد؟ اما چندخط پایین‌تر، گدار ادامه میدهد:

در تمام کار سینمایی‌اش، هیچکاك هرگز یك نمای بیدلیل نساخته. در تحلیل نهایی، به ظاهر ملایمترین نماهـا در خدمت پیش بردن دلهره هستند و آن را غنا می‌بخشند، تـا اندازه‌یی به همان شیوه که «اشاره‌های قلم‌مو»یی که این همه برای تأثیرگرا*یان عزیز است به نقاشیهای آنها غنا میدهد. چنین نماهایی ارزش خاص خود را تنها از مشاهده‌ی کـل بیرون میکشند.

آدم نمیتواند تصور ستایش کـاملتری داشته باشد، از تـرکیب و از منطق باز به‌دست آمده. روح چنین منطقی در کجا قرار دارد؟ ما گمان برده‌ییم که در نگاه قرار دارد. دوست داشتم میتوانستم تمام مقاله را نقل کنم، اما خودم را با جلب توجه خواننده به‌آن و تأکید برفقط نکته‌های اصلی راضی خواهم کرد.

گدار بحث میکند، درباره‌ی یك

نمای نزدیك طولانی از هنری فوندا، کـه چشمانش تهی، خیره به درون فضا، همچنان که تعمق میکند، فکر میکند، هست... زیبایی‌ی هریك از این نماهای نزدیك، این نگاههای مراقب، متمرکز فقط برزمان گذرا، از سرزده وارد شدن حس ضرورت به درون حس بیهودگی، جوهر به درون وجود، پدید میآید. زیبایی‌ی‌چهره‌ی هنری‌فوندا، درطول این ثانیه‌ی خارق‌العاده و جاودانگی‌یافته، سنجش‌پذیر با از آن آلسیبیاد[8]

جوان است که وسیله‌ی افلاتون در «میهمانی» توصیف شده. تنها ضامن زیبایی، حقیقت مطلق است.

ناگهان خود را کاملا دور از آغاز گاهمان مییابیم. نگاهها، بنابراین، ممکن است گذشته از همه چیز، چندان فـریب‌دهنده نباشند چرا که، برای یك ثـانیه‌ی خارق‌العاده، چیـزی را درك کرده‌ییم بیشتر از زمان گذرا: کسی که هست، ازین‌رو، ثانیه‌یی از حقیقت، لحظه‌یی از آزادی. اما این جدل میان آزادی و زندانی بودن، میان بودن و نمود بودن داشتن، میان حقیقت و خطا، آیا این دقیقاً موضوع ــ و شکل ــ «مرد عوضی» نیست؟

بگذارید خواندن گدار را ادامه دهیم:

بالسترو[۹] وارد اتاقك زندانش میشود، به تختخواب نگاه میکند: نمای معکوس به تختخواب، دستشویی: نمای معکوس بـه دستشویی، نگاهش را بلند میکند: نمـای معکوس بـه زاویه‌ی دیوارها و سقف، به میله‌ها نگاه میکند: نمای معکوس به میله‌ها. و ما میفهمیم که مانی می‌بیند بی‌این که نگاه کند، به همان شیوه‌که، در جریان محاکمه، می‌شنید بی‌این که گوش دهد. الفرد هیچکاك بار دیگر ثابت میکند که سینمـا امروزه قادر است مفروضهای بلافاصله‌ی وجدان را بهتر از فلسفه یا داستان به نمایش در آورد. بالسترو، از رمق رفته، به دیوار تکیه میدهد، کمابیش بیخود شده از شرم. چشمهایش را با سختی‌ی بسیار میبندد، و، ظرف یك ثانیه، سعی میکند دوباره برخودش مسلط شود. با قاب گرفتن او در یك نمای متوسط، دوربین سپس با شتاب افزون‌شونده دایره‌هایی را گرداگرد او دنبال میکند.... این حرکت چرخش کمك میکند به پیوند دادن این نما با نمای بعدی.... همچنان که اغلب روی میدهد، در این نماهای پیونددهنده است که هیچکاك احساسها را تحلیل میکند، تأثیرهایی ذهنی را که بیش از آن کم‌اهمیتند که در طول صحنه‌یی مهم رخ بدهند. با چنین حرکتهای دوربین است که او توانایی دارد بـه

---

۸) Alcibiades

۹) Christopher Emmanuel (Manny) Balestrero

رفتاری صرفاً جسمانی وزن عاطفی بدهد ــ در هم جمع شدن عصبی‌ی پلکهای فرو افتاده‌ی فونداء نیرویی که با آن، برای یك لحظه، پلکها روی تخم‌های چشمش فشار میآورند، و، در تخیل حسی، هــزارنگار*ی سرگیجــه‌آور از انتزاعهــا را برمیانگیزد که تنها چنین حرکت پرآب و تاب دوربین‌میتواند با موفقیت ضبطش کند... نشان‌گذاریهای نو واقعیگرایانه هــرگز بیدلیل نیستند. آنها رسوبهــای جسمی هستند کــه شخصیتش ــ لابرویر را بازگویی کنیم ــ هنگامی که به درون خزینه‌ی جهان پرتاب شود، خود را آشکار میکند...

در این تحلیل ــ که، اگر آدم مایل باشد رویکرد گدار را درك کند، مطلقاً اساسی‌ست ــ نگره‌ی او از کارگردانی تبیین شده:

(۱) به‌فیلم در آوردن نگاهها به‌معنای به‌فیلم‌درآوردن ظاهر هاست ــ گاهی فریب‌دهنده ــ اما همچنین شامل حقیقت. دوربین بنابراین باید همه چیز را بگیرد: برای این که، همچنان که جــای دیگری به‌ما میگوید...

(۲)... «ما تنها به‌آنچه حس میکنیم نگاه میکنیم، و به‌آنچه مایل نیستیم به‌عنوان رازخودمان بپذیریم» (۱۴). بدینسان، در هر نظر رازی وجود دارد. او ــ او ادامه میدهد ــ وصل‌کردن نگاهها به‌دنبال هم «آشکار کردن روحی‌ست که زیر اندیشه قرار دارد، شوری که پشت ماشینی شدن قرار دارد، بالابردن قلب است برفراز ذهن، از طریق فداکــردن تصور مکان در قبــال دریافت زمان»(۱۵).

(۳) چراکه‌سرانجام، «نگاه‌کردن‌به‌پیرامون‌خود، آزاد زندگی کردن است. سینمایی کــه زندگی را بازآفرینی میکند بــه‌ناچار باید شخصیتهایی را به‌فیلم درآورد که چشمانشان رابه‌روی جهان باز نگاه میدارند. فاجعه‌ی کریستوفر امانوئل بالسترو این است که او دیگر توانایی‌ی نگاه کردن به‌پیرامون خود را ندارد».

این تعریف از سینما تاریخ ۱۹۵۷ را دارد. در ۱۹۶۱، این بار در تفسیر بــرفیلم خودش، «یك زن یك زن است»، گدار این

تعریف را، کلمه به‌کلمه تکرار میکند ــ وقتی که میگوید:

سینما از کجا آغاز میشود؟ بدون شك، مانند هنرهای دیگر، هنگامی آغاز میشود که شکل مبدل به سبك میشود. امابگذارید واژه‌های خود را تعریف‌کنیم، چراکه سبك امری اخلاقی‌ست. سبك، مثلا، آن‌چیزی‌ست‌که نمیدانم، گامی‌ست‌که میزوگوشی به عقب برداشته یا ارسن ولز به جلو.
سبك، به کلامی دیگر، واقعیتی‌ست که آگاهی به خود میدهد. ضمناً من معتقدم که این همچنین تعریف هگل از آزادی‌ست. یك روز، در دفاع از «سلطانی در نیویرك»[۱۰] ساخته‌ی چاپلین، روسلینی گفت «این فیلم یك مرد آزاد است». یعنی، در قلب. برای آفریدن سینما، کافی‌ست مردم آزاد، مانند امیل و آنژلا، را به‌فیلم در آوریم.

موجودهای آزاد: درگفتار وکردار. آفرینش سینما، بنابراین، دیگر دقیقاً ــ آنچنان که زمانی با زن ادعاکرده بود ــ تصور کردن دنیایی که با خواستهای ما جور باشد نیست، بلکه نگاه‌کردن به‌دنیایی‌ست که خواستهای خودش را دارد، دنیایی که موجودهای زنده مردم آنند. سینما، بنابراین، آن دنیا را میپذیرد، و آن را با چشمی احترام‌آمیز ــ و از این‌رو، مستند ــ مینگرد.

به‌فیلم درآوردن موجودهای زنده، ماجرایی پرمخاطره است. آزادی چیزی‌ست چنان کمیاب، چنان خارق‌العاده، که اغلب ما از بازشناسی‌ی آن، ازپذیرش موجودیتش، ناتوان‌هستیم. درنخستین پیدایی‌اش شتاب میکنیم تاآن‌را بابرچسبهای‌کوچك رسوم‌قراردادی ببندیم، به‌نحوی‌که دیگر آزادی نیست. دربرابرفیلمهای‌گدار، ما برانگیخته‌میشدیم برچسبهارا به‌کاربریم: گستاخی، تحریك‌گری، سستی، هرج‌ومرج، ودیگرچیزها. بدون‌شك اندکی حقیقت دراین

---

۱۰) «A King in New York»

وجود داشت، اما هرحقیقت دو چهره دارد، و به‌کار بردن این برچسبها، گزیدن چهره‌ی منفی بود. گستاخی عمل یك‌شخص آزاد نیست، و تحریك‌گری هم نیست، چرا که آنها واکنشهایی هستند برضد آدمی که تحریك میشود. اما این حالتهاگامهایی سوی آزادی هستند، و این است آنچه‌کمابیش هیچ‌کس مایل به‌تصدیقش نبوده است.

حالا نگاهی به‌شخصیتهای گدار بیاندازیم. حتی در نخستین فیلمهای او، فردهایی میبابیم که هرکاری دوست دارند میکنند، که هرچه به‌ذهنشان میرسد میگویند. ممکن است آدم وسوسه شود که بیافزاید: آنها به‌شیوه‌یی به‌همین اندازه نامعمول به‌فیلم در آورده شده‌اند. باید انتظار این برداشت را داشت. اگر بناست که گدار با دوربینش نگاههای مردم آزادرا دنبال کند، پس دوربینش ضرورتاً باید با رفتار همیشه پیشبینی ناپذیر چنین موجودهایی مطابقت داشته باشد. کارگردانی‌ی فیلمی به‌دست او بنابراین باید درست مخالف فیلمنامه‌یی از پیش تنظیم شده باشد. چنین خواهد نمود که کارگردانی‌ی او تابع هوسهای اتفاقند. چنین خواهد نمود که...

(۱) شخصیتهای‌گدار دلبخواه عمل میکنند، بدون‌ساختار. در واقع، اغلب گفته شده‌که شخصیتهای او بانمونه‌های روانشناسانه جور نیستند. قهرمان زن «از نفس افتاده» از صحنه‌یی به‌صحنه‌ی دیگر از چنگ ما میگریزد. به‌نظر میرسد رفتار او از لحظه‌یی به لحظه‌ی دیگر با خود در تضاد است، درست تا تضاد اصلی، جایی که مردی را که دوست دارد به‌پلیس لو میدهد... برای آن که به خودش ثابت‌کند مرد را دوست ندارد. به‌همین نحو، سربازکوچولو قاتلی‌ست که دیگر نمیخواهد بکشد. از اینجا او هم شخصیتی شگفتی‌آور است. این عقب‌گرد از چه‌روست؟

از سوی دیگر، به‌نظر میرسد آنژلا («یك زن یك زن است»)

و میشل پواکار («از نفس افتاده») اندیشه‌یی ثابت در ذهن دارند و آن را تا به‌آخر دنبال میکنند.

بنابراین، به‌نظر میرسد که آدم میتواند دو نمونه از فردها را در جهان گدار معین کند:

ـ آنهایی که از قانونهای جبری بی‌انعطاف فرمان میبرند،

ـ آنهایی که بدون‌یافتن مرکز ثقل خود از تضادی به‌تضادی دیگر میپرند.

این تمایز باقی نمیماند. درست است، میشل پواکار قطعاً اندیشه‌ی برانگیزاننده‌یی دارد. اما عملا رفتارش درست همان اندازه خارق‌العاده است که رفتار همه‌ی شخصیتهای گدار. پلیس در تعقیب اوست و خود او هرکار ممکن را میکند تا گرفتار آید. میخواهد فرارکند و بااین همه نمیخواهد فرارکند، ودیگر چیزها. در مورد آنژلا، در شخصیت او تضادهای حتی بیشتری وجود دارد. ما پیشتر به‌گسستگیهای لحن ـ خنده‌دار، فاجعه‌آمیز ـ در «یك‌زن یك زن است» اشاره کردیم. این آنژلاست که مداوماً تداوم فیلم را درهم میشکند. او همان اندازه مشوش کننده است که آسمان بهار، باران و آفتاب، بی‌اختیار و بنابراین پیشبینی ناپذیر.

آدم این احساس را دارد که او سعی دارد ببیند تا کجا میتواند بازیش را پیش ببرد. همه‌چیز را به‌بازی میگیرد، و بالاترازهمه‌ـ مانند پاتریشیا ـ عشق خود را به‌بازی میگیرد. اما خیلی زود روشن می‌شود که این بازی محدوده‌های خودش را خواهد داشت؛ که در پایان همه‌ی آمدنها و رفتنهای بیدلیلش، آنژلا با ضرورتی رو به‌رو خواهد شد. با به‌بازی گرفتن خودش و امیل، او خودش را کشف خواهد کرد و عشقش را برای امیل از نو کشف خواهدکرد. تجربه‌ی آزادی به‌تجربه‌ی ضرورت منتهی‌خواهد شد. در دورترین نقطه از آزادی، آدم باسرنوشت روبه‌رو میشود. دراینجاست معنای عنوانِنوشته‌یی که گدار درست در میان صحنه‌یی جای میدهد که در

آن «بازی»ی آنژلا به‌اوج‌میرسد: «دقیقاً به‌همین دلیل‌که همدیگررا دوست دارند، اوضاع بکام امیل و آنژلا پیش نخواهد رفت، که به غلط معتقدند میتوانند به‌اتکای این عشق ـ کـه به‌همان اندازه دوجانبه است که همیشگی ـ خیلی دور بروند».

اینجا میتوانیم دقیقاً همان ملاحظه‌یی را بکنیم که خود گدار درباره‌ی «مرد عوضی» کرد. در «یك زن یك زن است» زیبایی از سرزده واردشدن حس ضرورت به‌درون‌حس بیهودگی زاده‌میشود. و شاید ایـن حس ضرورت، آزادی‌ی واقعی از کـار در خواهـد آمد، در حالی که بازی تنها صورت مسخره‌ی آن است، اگر چـه امکان دارد این باشد که بازی رویکـردی ضروری سوی آزادی و شرط نخستین آن است.

این دقیقاًتکچهره‌ی شخصیتی‌ست‌که بریژیت‌باردو در«تحقیر» بازی میکند، که وسیله‌ی گدار در مقدمه‌ی فیلمنامه‌اش طرح شده:

> بیشتر وقتها آرام به مانند دریایی از روغن، حتی حواس پرت، کامی ناگهان توفانی میشود، متناوباً عصبی، به توضیح درنیامدنی.
>
> در سراسر فیلم ما در شگفتیم که کامی درباره‌ی چه فکرمیکند و، هنگامی که ناگهان سستی‌ی فعلپذیر خاصش را رها میکند و دست بـه کنش میزند، ایـن کنش همیشه همان انـدازه پیش‌بینی‌ناپذیر و به توضیح درنیامدنی‌ست که کنش یـك «اتومبیل» که، در عین حرکت در طول یك جاده‌ی خوب و مستقیم، ناگهان از روی جدول میپرد و با یك درخت تصادف میکند.
>
> در واقع، کامی در سراسر فیلم تنها سه یا چهار بار دست به کنش میزند. و این کنشها هستند که سه یا چهار موج واقعی را در فیلم برمیانگیزند، همچنان که، در همان زمان، نیروی به حرکت در آورنده‌ی اصلی‌ی فیلـم را پدید میسازنـد. اما در تضاد با شورش، که همیشه به اتکا ی‌یك سلسله‌ی پیچیده از دلیلتراشیها عمـل میکند، کامی، بـه اصطلاح، ناروانشناسانه دست بـه کنش میزند، غـریزی ـ نـوعی

غریزه‌ی زندگی، مانند غریزه‌ی گیاهی‌که برای ادامه‌ی زندگی به آب نیاز دارد.
... گرچه امکان دارد آدم درباره‌ی او به شگفتی آید، همچنان که پل میآید، او هرگز درباره‌ی خودش به شگفتی نمیآید. با احساسهای کامل و ساده زندگی میکند، و نمیتواند تصور کند که توانایی‌ی تحلیل آنها را داشته باشد.

هیچ چیز در این واقعیت تعجب‌آور نیست‌که کامی تااندازه‌یی همسان «تفنگدارها» باشد: «... شخصیتهایی»، همچنان که گدار توصیفشان میکند، که نه به‌نحوی روانشناسانه موقع یافته‌اند و نه به‌نحوی اخلاقی ــ و نه حتی به‌نحوی جامعه شناسانه. همه‌چیز در سطح حیوانی روی میدهد؛ وحتی این سطح‌حیوانی ازدیدگاهی گیاهی، اگرنه‌کانی، به‌فیلم‌درآورده‌شده». («گیرندگی‌ی‌چیزها»ی معروف.)

چه چیزی از غریزه بیگانه‌تر است با آزادی؟ این دقیقاً قلب دیالکتیك درون شخصیتهای گدار است. برای چنگ انداختن در لحظه‌های آزادی، آدم‌باید غریزه‌هارا به‌فیلم‌درآورد. وچگونه باید آزادی را نقاشی کرد؟ گدار پاسخ میدهد: در برابر پسزمینه‌یی حیوانی.

این شبیه چیزی‌ست که او در «آر» (شماره‌های ۷۱۲) درباره‌ی کودکان در فیلمها مینویسد. او به‌مااطمینان میدهد که شعرکودکی را نمیتوان به‌فیلم درآورد، «مگر آن که آدم درك کند ضربه‌های کودکان به‌همان اندازه از مهربانی‌ست که از شیطنت، به‌کلامی دیگر: در به‌فیلم درآوردن دیوها، آدم فرشته‌ها را هم به‌فیلم در میآورد».

(۲)گدارمردمی را به‌فیلم در میآوردکه دلبخواه‌سخن میگویند، بدون ساختار. در آغاز، تماشاگران آن‌را سرگرم کننده یافتند. اما با فیلم دوم فریادشان به‌هوا میرسید. فیلم نامفهوم بود. این همه

حرف زدن بدون گفتن چیزی، ومانند اینها. و خدا شاهد است که آدم‌ها در فیلمهای گدار دست از حرف زدن نمیکشند....

در اینجاست که بار دیگر با پیروزی‌ی تضاد روبه‌روییم، پیروزی‌ی آنچه نامنطقی‌ست. اما، همچنان که فریتزلانگ در «تحقیر» میگوید، «منطقی‌ست که غیرمنطق برضدمنطق کار کند». (کرنی، دیباچه برآخرین نمایشنامه‌اش، سوگنامه‌یی به‌نام «سورن»[۱۱].)

امکان دارد آدم بگوید که گفتگوی شخصیتهای گدار گرایشی سوی‌این منطق‌غیرمنطق‌دارد. آنچه اهمیت‌دارد‌گفتن‌چیزی‌ست‌که‌آدم حس‌میکنددوست دارد بگوید، چون‌میل‌به‌سخن‌گفتن‌به‌خودی‌ی‌خود مفهوم بیشتری از آنچه واقعاً گفته میشود دارد. آنچه اهمیت‌دارد سخن گفتن خودکار است ــ که دقیقاً با نوشتن خودکار فرا واقعیگرا*یان مطابق است: گفتن هرچیزی که از ذهن آدم میگذرد، آنچنان که روی میدهد، بدون تحلیلش. این بی‌اختیاری‌ی گفتار، باید، مانند بی‌اختیاری‌ی رفتار، ناگزیر به‌ضروت بیانجامد.

این در واقع چیزی‌ست‌که دختر جوان‌در «داستان‌آب» میگوید:

به من خواهید گفت که از موضوع پرت شده‌ام؛ که بهتر است گریز نزنم. و این مرا به یاد حادثه‌یی در سوربن میاندازد. آراگن داشت درباره‌ی پترارک[۱۲] سخنرانی میکرد. او یک عبارت داخل «پرانتز» را آغاز کرد (دختر در ماشین را باز میکند). همه کس آراگن را کوچك میشمارد، اما من عاشقش هستم، و «پرانتز» را می‌بندم (در ماشین را می‌بندد). پس، در سوربن، لویی آراگن دارد درباره‌ی پترارك سخنرانی میکند. او با پرداختن به ستایشی فوق‌العاده از ماتیس آغاز میکند. این کار دستکم سه ربع ساعت طول میکشد. دست‌آخر، از اعماق تالار، دانشجویی فریاد میزند: «به اصل موضوع بپرداز!» و آراگن، با شکوه ــ در حالی که جمله‌یی را که‌آن

---

(۱۱) «Suréna» (Corneille)

(۱۲) Francesco Petrarca

دانشجو قطع کرده، تمام میکند ــ بــه سادگی میگوید کــه «همه‌ی اصالت پترارك دقیقاً در استادی‌اش در هنر گریز زدن قرار دارد».
در مورد من هم همین است: من هرگز از موضوع منحرف نمیشوم. یا در واقع، اگر چنین به نظر میرسد، از آنجاست که موضوعم عمیق است. درست مثل یك ماشین، که سیــل مجبورش کرده مسیر عادی‌اش را رها کند و برای بازگشت به شاهراه اصلی‌ی پاریس، از میان مزرعه‌ها بگذرد. (دوربین داخل ماشین است. از شیشه‌ی جلو، شاهراه را میتوان دید، که گودالهای آب آن را پوشانده‌اند.)

به‌ما، بنابراین، گفته میشود که باید خود را گم کنیم تا خود را بیابیم، باید کوره‌راههای هزار تو مانندقیاس را ازخطهای مستقیم منطق برتر بشماریم.

به‌همین‌گونه، درست به‌همان‌شکل که آدم باید آنچه‌را که‌باید بکند بکند ــ یك علی ورجه باشد، یك میمون، یك جانور ــ تابه رفتار ضروری‌ی خود برسد، به‌همان شکل هم باید هرچه به‌ذهنش میرسد بگوید تا زبان ضروری‌ی خود را کشف کند.

آدم بلافاصله به‌یاد تمثیل بریس‌پارن در «گذران زندگــی» می‌افتد، اما تمامی‌ی کار گدار در آنجا خلاصه شده.

آن اولها، سرباز کوچولو می‌پرسید:

و کلمه؟ کلمه از کجا میآید؟ شاید مردم بدون وقفه حــرف میزنند، مانند معدنکارها در پی‌ی طلا... برای یافتن حقیقت. به جای خاك‌شویی‌ی بستر رودخانه، آنها ژرفاهای خودشان را سرند میکنند. آنها همه‌ی کلمه‌های بی‌ارزش را حــذف میکنند و در پایان یك کلمه‌ی تنها را کشف میکنند... تنهای تنها.... چرا که یك کلمه‌ی تنها در جا سکوت است.

معدنکاری در پی‌ی طلا، این‌میشل‌پواکارحراف... چنین‌مینماید که او سخن میگوید تا احساسهای خود را در زبان بیازماید. چرا

که درمورد او، اندیشه هرگز بر بیان پیشی نمیگیرد: بریس‌پارن‌در «گذران زندگی» به‌نانا میگوید «منَ معتقدم، من معتقدم‌که وقت اندیشیدن، محال است بشود میان‌خود اندیشه وکلمه‌های لازم برای بیان آن تمایز گذاشت».

و میشل‌پواکار، مانند سرباز کوچولو، مانند آنژلا، مانند نانا، کلمه‌ها را پرت میکند، اثباتها و نفی‌ها را بیرون میاندازد تا، در جستجوی قطعیت ــ یا حقیقت ــ ژرفای اندیشه‌ی خود را به جنبش درآورد.

پاتریشیای نازنین ومهربان... خیله خب، پس بیرحم، احمق، بی‌قلب، ترحم‌انگیز، نفرت‌انگیز... حتی‌نمیدانی چطور ماتیك بمالی، وحشتناك است، یکباره تو را وحشتناك مییابم.

بگذار آن که در محبتهایش هرگز تزلزلی نیافته، نخستین‌سنگ را پرتاب‌کند. به‌هر صورت، این‌نقش هرگز از آن پاتریشیانخواهد بود:

میخواهم من را دوست داشته باشی و بعد، نمیدانم، در عین حال آرزو دارم دیگر من را دوست نمیداشتی.

حقیقت در کجاست؟ ضمن صحبت درباره‌ی فیلم روسلینی، «هند»، در جشنواره‌ی ۱۹۵۹ کان، گدار نوشت: «همچنان که در یکی از آن کتابهای فرزانه نوشته‌اند، فراموش کرده‌ام کدام‌یك، حقیقت در همه‌چیز است، حتی، دستکم تا اندازه‌یی، در خطا». گدار میافزاید: «من‌این «تا اندازه‌یی» را متعالی‌مییابم. این‌همه چیز را توضیح میدهد» (۱۶). نباید، بنابراین، به‌شگفتی آییم، هنگامی که سه سال بعد نانا با همان گفته بریس‌پارن را بر می‌انگیزد.

و از طریق بریس‌پارن، گدار موضع خود را روشن‌میکند:

یعنی، موضع فروتنی: آدم باید بالغ شود و سالخورده‌تر گردد تا یاد بگیرد آنچه را که دوست دارد باز بشناسد. ترجمه: برای رسیدن به‌داوری. این نیازمند کار و تجربه است. بنابراین، در عین‌انتظار برای این‌فرزانگی، باید آن بخش از خطا را درخودبپذیریم. باید به‌خاك شوییِ ژرفای رودخانه ادامه دهیم؛ همه‌ی ریگها را برهم بزنیم. تنها زمان میتواند یاریمان کند کلمه‌هایی را که ارزشی ندارد حذف کنیم، دروغها، خطاها.

طرحش، طرحی‌ست کـه اکنون آشنایمـان شده. آدم بایـد بپذیرد:

ـ که با غریزه زندگی کند تا بیابد که آزادی کجا میاغازد؛

ـ که نقش دیو را بازی کند تا بیابد فرشته کجا میاغازد؛

ـ که دروغ بگوید تا حقیقت را بازشناسد.

این منطق سختگیر است. دیالکتیکی بی‌عیب. گدار، مانند یك فیلمساز خوب، این ملاحظه‌ی بسیار ساده را میکندکه برای ادراك سفید، بایدسیاه وجود داشته‌باشد، و برعکس. ارزشها ـ درنقاشی، همچنان که روی پرده، همچنان که در اخلاق ـ تنهابامتضادهای‌خود تعالی میگیرند.

این تعالی، که ممکن است در اول هوس محض بنماید، درواقع بازیِ ژرف و پیچیده‌یی‌ست.

تلخ اندیش. به‌خوبی امکان دارد آدم پاسخ دهد ـ وکسانی هستند که از این کار باز نمانده‌اند حتی پیش از آن که‌سوآل‌مطرح شود ـ که پژوهش گدار بدون شك بسیار جالب است، اما شایـد بهتـر میبود منتظر میماند تا پیش از گرد آوردن تماشاگرانی پاسخهایش را بیابد. تضادها همگی خوب و درستند. اما ازهمه‌چیز گذشته‌آنها

مسلماً باید حل شوند. خطایی که به‌حقیقت بیانجامد متعالی‌ست. اما در آخر، آدم باید بتواند حقیقت را باز شناسد. این‌فرزانگی، هرچند فروتن و صبور، با این همه توانست تماشاگران را ناآرام سازد. به‌ویژه آنهایی را که اعتقاد دارند حقیقتشان را از پیش، بدون آن که هرگز به‌جستجویش رفته باشند، یافته‌اند.

سطرهایی که در زیر میآیند محاسبه نشده‌اند تا این نوع «تماشاچی» را مطمئن سازند. مهم نیست.

چرا که نباید فراموش کنیم شك آغازگاه ماست: زاده ازفریبی نخستین وازتلخی. از امتیازهای‌گدار است‌که ننشست‌به‌اندیشیدن درباره‌ی این فریب. برعکس، بار دیگر از صفر آغاز کرد.

او روانشناسی، جامعه‌شناسی، منطق و اخلاق سنتی‌را از میان برداشت ــ و، البته، سینمای سنتی را هم. این فیلمساز عمیقاً فرهنگ‌یافته درهمه‌ی زمینه‌ها ــ بهترین کاری که یافت این بود، بازگرداندن ما به‌سطح حیوانی، گیاهی، و کانی. (با وجود این، آنها که زبانی زهرآگین دارند خواهند گفت که به‌اندازه‌ای کافی اشاره‌های ادبی در فیلمها ریخته شده... و فیلسوفی گاه به‌گاه، البته... و حتی، اگر چه با یك‌گل‌بهارنخواهدشد، شخصیتی‌وجود دارد که‌فکر میکند، که‌فکر میکند، که‌فکر میکند و فکر میکند ــ سرباز کوچولوی معروف: درست است که اندیشه‌هایش او را به چندان‌جایی نمیبرند. همچنین درست است که «سرباز کوچولو» فقط دومین فیلم بلند گدار بود.)

همه‌چیز سپس‌چنان‌روی‌میدهدکه‌گویی‌این فیلمساز روشنفکر آرزو دارد از خود بگریزد، که همه‌ی مالها و خواسته‌هایش را رها کند و به‌نقطه‌ی صفر بشریت باز گردد. (صحرای «تفنگدارها» این نقطه‌ی صفر را نسبتاً به‌خوبی ترسیم میکند.) خلاصه، بازگشتی به‌وحشی‌ی والا. این‌موضع به‌نظر من موضعی نسبتاً سالم میرسد، هرچند که گدار کاشف آن نیست. اما کاملا هم آنچنان ساده که

مینماید نیست.

چرا که این نقطه‌ی صفر فقط برای آن وجود دارد که بهتر بتوانیم دستهای خود را سوی بینهایت دراز کنیم. معصومیت نانا فیلسوف را فرا میخواند. بدویهای‌گدار، باتمام‌نیروی غریزه‌شان، تا اندازه‌یی تشخص را فرا میخوانند.

لوح ضمیر گدار جالب است چرا که آنچه به‌طور ضمنی در آن وجود دارد امتناعی‌ست از داوری کردن. پذیرفتن عاملهای آزاد، باهمه‌ی تضادهایشان، در جهانی آشفته، پذیرفتن این مسأله است که درباره‌ی آنها داوری نکنیم. ادامه دادن به‌پذیرش چیزها و مردم است، آنچنان که هستند.

در ارتباط با این موضع، ما نیز در طلب دیدگاه فیلسوف بوده‌ییم. این است پاسخ فیلسوف:

ما شخصیتهای گدار را تماشا میکنیم که زندگی میکنند، و با گوش دادن به سخن گفتن آنها چیزی نمیآموزیم. کلمه‌ها چه میتوانند بکنند مگر لجوجانه گرفتار کردن ما در تکراری ملال‌انگیز؟ همچنان که نانا میگوید، یك بشقاب یك بشقاب است. آدم ممکن است بیافزاید که یك دختر یك دختر است، یك مرد یك مرد است، چیزها همانند که هستند، و همچنان که آن آواز قدیمی میگوید: «کاریش نمیشود کرد».

اگر فیلسوف «گذران زندگی» موقعیتش را میداشت که یك مشروب دیگر به نانا تعارف کند، شاید برایش تعریف‌میکرد که روزی روزگاری (دوهزار و پانصد سال پیش)، یکی از همکارانش به نام آنتیستن[۱۳] برآن بود که نمیتوانیم به هیچ داوری‌یی برسیم، که حتی نمیتوانیم بگوییم: زمین گرد است ــ بدون دچار آمدن به مهمل‌گویی چرا که فعل «بودن» هویتی را بیان میکند، و تنها هویت هرچیز هویتی‌ست که با خودش است. زمین... زمین است. آنچه گرد است... گرد است.

فیلسوفهای این مکتب «تلخ‌اندیشان*» [کلبیون] نام داشتند، و تلخ‌اندیشی* در واقع امتناع از داوری‌ست، چرا که داوری کردن، سنجیدن ــ به قصد ستایش یا سرزنش ــ آن چیزی‌ست

---

۱۳) Antisthene

که چیزها هستند با آنچه باید باشند.
اما چگونه یك چیز میتواند آنچه هست نباشد؟ نانا این است، فیلسوف آن است، چگونه میتوانید از آنها بخواهید چیزی «دیگر» باشند؟ با گدار، تلخ‌اندیشی به بیان سینمانگارانه‌اش دست یافته است.

فعلا، ما این «تلخ‌اندیشی» را برای مقصودهای خود خواهیم پذیرفت تا آن‌که نظامی نو از راه برسد، و بنابراین از داوری در باره‌ی این امتناع از داوری خودداری خواهیم کرد.

به سادگی یادآوری خواهیم کرد که این تلخ‌اندیشی همه‌ی آثار گدر را آکنده میکند: از عنوان فیلمهایش ــ «یك‌زن یك زن است»، «گذران زندگی»... ــ تا ژرفای فیلمهایش. لحظه به لحظه با موجودهایی رویا روی میشویم که میکوشند، با دشواری، خود را به قالب درآورند، چرای آنچه را که احساس میکنند دقیقاً به سخن در آورند، خودشان را داوری کنند. در دنیای گدار، «آدم غمگین است چرا که آدم غمگین است». همین که آدم میکوشد علیتی را بیان کند، مصیبت ضربتی میزند ــ سرگرم کننده برای بعضی، خشم‌آور برای دیگران:

پاتریشیا در «از نفس افتاده» زمزمه‌کنان به‌وان دود میگوید: «نمیدانم چون آزاد نیستم غمگینم، یا چون غمگینم آزاد نیستم».

و سرباز کوچولو به شتاب پژواك می‌دهد:

«از خودم پرسیده‌ام آیا شادم که احساس آزادی می‌کنم، یا آزادم که احساس شادی کنم...».

این‌گونه چرخ‌زدنهای لفظی، پیشتر همراه «ژول» شارلت سر برآورده:

اما چه فرقی میکند، من اهمیت نمیدهم، من از دست تو عصبانی نیستم. چرا هستم، از دست تو عصبانی هستم! نه! از دست تو عصبانی نیستم! یك دقیقه صبر کن، چرا هستم! از دست تو عصبانی هستم! نمیدانم؟ مسخره‌ست، نمیدانم.

من از دست تو عصبانی هستم چون از دست‌توعصبانی نیستم.

و همین شخصیت تك‌گویی‌اش را پایان میدهد:

آره، اینطوری‌یه! من حرامزاده‌ام، اما، گذشته از همه چیز، مطمئناً برای تو مهم نیست. مطمئناً دلت برای یك هفت خط تنگ شده، و نگو که نشده.

و حتی پیشتر، در یکی از مقاله‌های انتقادی‌اش، گدار عبارتی را از داستایوسکی نقل کرده بود: «وقتی که ستاوروگین («جن زده‌ها») معتقد است، معتقد نیست که معتقد است، اما وقتی هم که معتقد نیست، معتقد نیست که معتقد نیست».

دیدن بهتر است تا دانستن. دیدن بهتر است تا دانستن. چنین باریك بینی‌ی پیچیده‌یی به‌خوبی ممکن است بخش بزرگی از تماشاگران را دلسردکرده باشد. و با این‌همه، راه بهتری وجود دارد، برای نشان دادن این کـه کلمـه‌ها به ما خیانت میکننـد، که زندگی را نمیتوان تا حد زبان پایین آورد، که چیز اصلی در جای دیگر قرار دارد. کافی‌ست آدم بداند آیا کلمه‌ها را برخواهد گزید ــ منطق را ــ یازندگی را، با همه‌ی آنچه احساس میکنیم، و به محض این که سعی میکنیم بگوییمش از ما میگریزد.

شاید این منظور سرباز کوچولوست، وقتی که میگوید:

جدا از خودمان، صورتمان و صدایمان، ما هیچ نداریم. اما شاید آنچه مهم است همین است. آموختن این است که آدم آوای صدای خودش و شکل چهره‌ی خودش را باز بشناسد. از درون اینطور است، و وقتی که به آن نگاه میکنم آنطور است.

این‌مارا به آن رهنمون میشود که‌همه‌ی گفته‌های پیشین خود را گرد بیاوریم و از نو در بیانی دیگر تنظیم کنیم: سربازکوچولو میگوید «ما هیچ نداریم»، و تقریباً اضافه میکند: ما وجود داریم- مسأله تنها این است که ببینیم وجود داریم، و بپذیریم که وجود داریم.

سرباز کوچولورا اغلب به‌خاطر ناهنجاری‌ی رویکردفکری‌اش و نارسایی‌ی اندیشه‌اش سرزنش کرده‌اند. همین پدیدار خود را در آن شخصیتهای‌گدارکه در رسیدن به‌داوری، یاتعریف یك‌علیت، ناتوان هستند متجلی میکند. این شکست فکری بحث‌ناپذیر است، اما، بسیار دور از برآشفتن ما، باید تعالی‌بخش باشد. چرا که سرانجام پاسخی ارائه میدهد، درجواب نخستین پرسشی‌که درآغاز این بررسی مطرح شد: این‌شکست دانستن‌و داشتن است، دربرابر نفس بودن. تاخ‌اندیشی‌ی گدار در این جا به مثابه تلخ‌اندیشی‌یی مثبت آشکار شده: امتناعی از سنجیدن چیزها آنچنان که هستند با آنچه باید باشند. آدم نمیتواند هیچ شناخت ارضا کننده، هیچ‌زبان دقیق و رسایی بیابد. اما این از آن‌روست که واقعیت بودن در میگذرد، ازمحدوده‌ی تمامی‌ی قالب‌بندی، تمامی‌ی خاطره، تمامی‌ی علم، تمامی‌ی داوری. دیدن بهتر از دانستن است، بودن بهتر از داشتن است.

فراوانی‌ی نقل‌قولهای ادبی و«نقل‌قولها»یی ازدیگر فیلمها، تقریباً همیشه در تحلیل فیلمهای گدار بد تعبیر شده است. این نمایش مرجعها، این ظاهر، به سادگی واسطی برای بودن است، درست به‌همان گونه‌که بازیگری به سادگی راهی برای آشکارکردن واقعیت مستند است. شناخت ناچار به تلاشی و زوال میشود، در برابر آشکاری‌ی آنچه هست، کشف زندگی، که از تمامی‌ی جبر میگریزد، و نشانه‌های آزادی، که فراسوی هر تعریفی‌ست.

آندره‌س. لابارت این امتیاز را دارد که نخستین کسی بود که

کار گدار را با این بیان توصیف کرد ــ در یکی ازهوشمندانه‌ترین مقاله‌های انتقادی که تاکنون به‌گدار اختصاص داده شده(۱۷)، و ما پیشتر به‌آن اشاره داده‌ییم.

با آغازیدن از عبارت مشهوری کــه والــری از نــوشتنش خودداری کرد («مارکیز درساعت پنج بیرون رفت»)، آندره‌لابارت فیلمهای گدار را در چشم‌انداز واقعی‌شان جای میدهد: سینمای ضد رمانتیك (در قبال آنتونیونی) وــ باوجود ظــاهرها ــ ضــد روشنفکرانه، سینمای آنچه آشکار است. به گفته‌ی لابارت:

آنچه فوران والری محکــوم کرده، در واقع، تمامــی‌ی هنر داستان‌نویسی‌ست ــ تا آنجا که هنر دانستن است. آن عبارت مشهور را در نظر بگیرید: این عبارت هیچ کار کردی ندارد مگر افزودن دانش ما، هیچ ارزش دیگری ندارد مگر ارزش اطلاعی. و اگر «گذشته» عالیترین زمان برای داستان باشد، از آن روست که این زمان «دانسته» است، کــه از شدت تصویر میکاهد و از آگاهی‌ی زمان حال (آگاهی‌ی خواننده) پنهان نگاهش میدارد. عبارت کوچکی که وسیله والری ذکر شده آنچه را که در پی‌ی آشکار کردنش است پنهان میکند. به کلی و به سادگی: خروج مارکیز را در فضا ناپدیــد میسازد.

... اگر «گذشته» زمان «دانسته» باشد، «حال» بنابر تعریف زمان آگاهی‌ست، یعنی، زمان نگاه، نظر.

... در این جستجو برای یافتن آنچه آشکار است، سینمامتاز است. سینما را به تمامی اختراع فنی‌یی هدایت میکند که شخصیتش را نیز میسازد: ضبط خودکار واقعیت. تضمینی خارق‌العاده، هنگامی که درباره‌اش فکر میکنید: هیچ هنردیگر تضمینی سنجیدنی با این ندارد. به هنگام مرور شواهــد، هرگز قطعی نیست که حق با داستان بوده یا نبوده. داده‌ی فنی‌ی سینما، اما، مطمئن میکند کــه سینما هرگز بــرخطا نخواهد بود. شاید، بنابراین، تاریخ سینما چیزی بیشتر یا کمتر از تلاشی بی‌وقفه نبوده بــرای شنا برضد جریــان، بازگشت به سرچشمه‌ی زنده‌ی تصویر، کشف دوباره‌ی نــاب بودن نخستینش.

... حقیقت را بگوییم، گدار کمتر نگران این است که مارکیز بیرون رفت یا نرفت یا در چه ساعتی رفت. آنچه گدار را جلب میکند، تماشای خارج شدن اوست.

دستکم یك فیلم وجود دارد که در آن این موضع بنیادین با تکیه‌های پیشگویانه بیان شده، و ــ همچنان که سعی کرده‌ییم نشان دهیم ــ چرخش گدار سوی موجود بودن اساسی‌ی چیزها، خود را با آزادی‌ی اساسی یکی نشان میدهد. این فیلم، طرح واره‌یی از «روــگــپاــگ» است، که‌گدار عنوان«دنیای نو»را برآن‌گذارد.

طرح واره روی‌مردی متمرکزاست‌که سعی‌دارد دنیای‌اطرافش را درك کند. گدار در خلاصه‌ی داستان فیلم اشاره میکند:

بلند میشود و به خیابان میرود. دنیا او را به بی‌اعتنایی میپذیرد. موجودهای انسانی او را به یاد شیء‌های به حرکت در آمده میاندازند. اما از همه چیز گذشته، این زندگی‌ی روزمره است. و این احساس گاه به گاه در ما برق میزند، مانند یك لرز، به مدت چند ثانیه.

«دنیای نو» فیلم شگفتی‌ست، همچنین که فیلم ترس، وراز، شخصیت اصلی عاشق زنی‌ست که به‌او خیانت میکند. هیچ توضیح روانشناسانه‌یی برای حل این راز ارائه نمیشود. همراه شوخی‌ی تلخی، گدار کلیدی را سوی تماشاگر دراز میکند که کلید نیست: مردم درون‌فیلم‌اگراینچنین هستند به‌علت‌یك انفجار اتمی‌ست... فیلم بااین لحن پایان میگیرد:

اعلامیه‌های اطمینان‌دهنده‌یی که وسیله‌ی رادیو و تلویزیون منتشر شد برایم روشن کرد که این انفجار وحشت‌انگیز تا چه حدی بی‌هیچ سروصدا نوع بشر را دگرگون کرده. با چه معجزه‌یی تنها من از آلودگی فرار کرده‌ام؟ به هرحال میدانم که هرلحظه امکان دارد آلوده شوم. از این‌روست که تصمیم گرفته‌ام این سطرها را در این دفترچه‌ی مدرسه با شتاب

یادداشت کنم. شاید در زمانهای آینده، آدمها کنجکاوانه روی آن به عنوان آخرین بازمانده‌های آزادی اندیشه کنند.

آدم نمیتوانست بهتر از این آنچه را که کار کرد «دیدن» برای گدار نمایشگر میکند تعریف کند، این تماشا به‌هرقیمتی که میخواهد تمام شود. هیچ توضیح اطمینان دهنده‌یی به‌دست نمیدهد، بلکه آگاهی‌ی رخنه‌گری عرضه میدارد از تنهایی و آزادی. آگاهی از دنیایی که از چنگ ما میگریزد. آدم تنها میتواند شاهد گریزش، و شاهد آشکاری‌ی آن گریز باشد. این گواهی‌ی زمان حال تعریف سینماست.

باشگاه ادبیات

ب ــ از ژان کوله (۱۹۶۸)

از آزمایشگاه به‌خیابان. برای من آز نودیدن «چینی» تجربه‌یی تکان دهنده بود، در آخرهای می‌ی ۱۹۶۸، در سینمایی در حومه که با آمیزه‌یی از دانشجویان و کارگران لبالب شده بود. ژان پی‌یرلئو کاملاحق‌داشت وقتی [درفیلم] نظردادکه‌فیلمهای‌خبری مستقیماً، نه از لو می‌یر، که از ملی یس، سرچشمه میگیرند. یعنی، حقیقت با حقیقت بیشتری از بازی‌ی تخیل در رؤیا پردازی سرچشمه می گرفت تا از ضبط به‌اصطلاح «واقعیت». هیچ‌کس آن روز درسینما حتی از ذهنش نمیگذشت که با او مخالفت کند. برنامه‌های خبری‌ی شامگاه در تلویزین هیچ چیز نشان ندادند و هیچ چیز نگفتند، و برای شهروندان فرانسه، سهم روزانه‌ی آرامبخشهای آنها را تقسیم کردند، و همه‌کس میداند که برنامه‌ی خبری‌ی شامگاه واقعیت‌است، «حقیقت». در حالی که «چینی» ــ فیلمی که در همسایگی نمایش داده میشد ــ به‌وضوح فقط یك فیلم بود، یك داستان، یك قصه با واقعیتی نه بیشتر از «تفنگدارها» یا «سفر به‌ماه» ملی‌یس. اما وقتی که تخیل قدرت به‌دست‌گرفت، آدم دیگر جرأت نمی‌کرد آنچه را که تخیلی‌ست به‌ریشخند بگیرد. ناگهان، واقعیت به‌تقلید ازیك‌فیلم گدار برخاست. شش‌ماه‌پیش، تعمقهای آن‌ویازمسکی، همان‌تفسیرهایی‌که‌چنان‌خنده‌یی‌رادرسینمای‌شانزه لیزه فرا میخواند، سنگینی‌ی پیشگویی‌ی مشوش کننده‌یی به‌خود گرفت.

خیلی آسان بود که آدم روی دیوارهای سوربن بنویسد «گدار بزرگترین خر همه‌ی چین ــ گرایان سوییسی‌ست»، اما او تنها فیلمسازی در جهان بود که خیزشهای دانشجویی را پیشبینی کرد، خطوط کلی‌شان را ترسیم کرد و آنها را تحلیل‌کرد، پیش از آن

که رویدادها روی دهند.

«آدم باید با تصویرهای روشن به‌مقابله با اندیشه‌های مبهم برخیزد». در طول هشت سال گذشته، گدار را به‌علت اندیشه‌های مبهم و تصویرهای بیش از اندازه روشنش، به‌علت تک‌گویی‌های مه‌آلود و تصویرهای واضحی که همچون یك کتاب مصور کودکان است پیوسته‌سرزنش‌کرده‌اند. تماشاگر ــ زندانی‌ی زبان‌یاشیوه‌یی که چیزها وانمود میکنند ــ نمیخواست بازی‌یی واقعی را که گدار به‌شرکت در آن دعوتش می‌کرد ببیند: کلمه‌ها همین‌که با فیلم در تماس میآیند تجزیه میشوند. اکنون برای زمانی‌دراز، پیش از «تفنگدارها» ــ حتی، خیلی زود، در «یك زن یك زن است» ــ گدار با چیزهایی که دیده میشوند به‌مقابله با چیزهایی که‌گفته میشوند برخاسته است. در متن «کارت‌پستال»هایی که به خانه میفرستند، تفنگدارها همان چیزی را میگویندکه دوربین همین‌حالا نشان داده. هزارها جسد، خون ریخته شده، اعدامهای فوری، هیجان جهانگردانه‌ی اولیس و میکل‌آنژ، که گاهی با لحنی کاملا متمدن به‌پایان میرسند: «با احساس میبوسمت». اما ضربه در همین‌جاست: به‌وضوح خواندن در باره‌ی جنگی که همین حالا دیده‌ییم، ناگهان آن را از همه‌ی جذابیت سیل‌آسایش محروم می کند. با رفتن از سطح دیدن به‌سطح خواندن، چیزی منفجر میشود... نه یك مین و نه یك نارنجك... اما زبان صاف و ساده. مقابله‌ی میان کلمه‌ها ــ که به‌نحوی ذاتی و درونی تحریف کننده‌اند ــ و روشنی‌ی تصویرها، به‌درون واقعیتی منفجرمیشود که برهنه شده، عریان شده و هنوز در برهنگی‌اش میلرزد، قبیح و برانگیزاننده است، و برای چشمان ما تحمل‌ناپذیرتر از آن توده‌ی جسدها که در جا به‌گل در افتاده. (...)

به‌یاد دارم که، در طول جشنواره‌ی ۱۹۶۷ پزارو[۱۴]، همه‌ی فیلمسازان جوان، هنگام معرفی‌ی اولین فیلمشان، به‌گدار اشاره میکردند. این فیلمها غالباً بد بودند. این چه چیزی را ثابت میکند؟ این، صحت نظری را ثابت میکند که هانری دکوان[۱۵]، هنگام ترك یك نمایش «از نفس افتاده»، برای تدوینگرش بیان کرد: «همه‌جا ارتباطهای نادرست خواهندساخت». (۱۸) که، به‌سادگی، یعنی این که نمایی با دوربین متحرك یك مساله‌ی اخلاقی‌ست؛ به‌کلامی دیگر، تکرار دوباره‌ی فرایندهای مربوط به‌سبك کاملا بیهوده است ــ هنگامی که آدم نخست نپذیرفته باشد که با چشمی تازه و شخصی به‌چیزها نگاه کند، هنگامی که آدم درك نکرده باشدکه سبك مساله‌یی از آن علم اخلاق است واین که بینش زیبا از چیزها بالاتر از همه بینشی درست است. این «درستی» یا «دقت» بینش است که همیشه هنگام دیدن یك فیلم گدار مرا غرقه میکند. چرا که بی‌اختیارترین انگیزه سرانجام و به‌ناگزیر ثابت خواهد شد که عمیقترین توجیه را درخود دارد، گستاخ‌ترین آزادی ضرورت و به‌هم پیوستگی‌ی خودش را خواهد داشت، هم در رابطه با خود اثر و هم در رابطه با دنیا وانسانهایی که فیلم ترسیمشان میکند.

امروز، بدون هیچ شك، تازه‌ترین فیلمهای‌گدار به‌گستردگی ضرورت تاریخی‌ی خود را نشان داده‌اند. ماشینهایی که در ایل ــ دو ــ فرانس [۱۶] «آخر هفته» (فیلمبرداری شده در اکتبر ۱۹۶۷) سوختند، منتظر اکتبر دیگری نماندند تا ماشینهای دیگر را به‌شعله بکشانند. در کمتر از یك سال، «هیپی»های «جبهه‌ی ملی‌ی سن ــ ئه ــ اواز» گدار (آن جهانگرد خواران و «تروریست»های‌آدمخوار) در واژگان یك مقام دولتی و در «فرانس ــ سوار»[۱۷]، زیرعنوان

---

۱۴) Pesaro
۱۵) Henri Decoin
۱۶) Ile-de-France
۱۷) «France-Soir»

«تبهکاران» یا «کاتانگا»[۱۸] های وحشتناك، سربرآوردند. امروزء، همه‌کس ناچاراست سینمای گدار را جدی بگیرد. هذیانی‌ترین خیالپردازیهای او نشان داده‌اند که فقط پیشبینی‌ی چیزهای آینده هستند.

این روزها، سینمای گدار، مطمئن‌تر از همیشه، خصلت تجربی‌اش را آشکارمیکند. این به‌ویژه پس از «مذکر مؤنث» آشکار شده که ــ به‌دنبال مرگ پی‌یروخله ــ دوره‌ی دومی را در کار گدار میگشاید. از آن پس، هرفیلم به‌نوعی شیء عملیاتی تبدیل میشود، به‌نمونه‌یی شتاب دهنده که هدفش داخل شدن در (و واکنش‌نشان‌دادن به‌همراه) یك‌موقعیت‌معین‌تاریخی‌ست. بدینسان انقلاب در «چینی» ــ انقلابی به‌مقیاس‌کوچك ــ در واقع تجربه‌یی آزمایشگاهی‌ست که بعد وسیله‌ی تاریخ به‌حقیقت میپیوندد. به همین‌گونه، هم، «ساخت امریکا» ــ یك فیلم ۱۹۶۶ ــ به‌نظر می رسد داستانی باشد براساس ماجرای بن برکه و قتل جان‌کندی. اما پس از قتل کندی‌ی دوم، و با توجه به‌فضای سیاسی‌ی باختر در ۱۹۶۹ ــ ۱۹۶۸، امکانش هست که آدم نظر دهد این «داستان» ۱۹۶۶ در واقع صادقترین پژواکش را در آینده یافت، یعنی، در زمان‌حال. و بدینگونه گدار «آخر هفته» را به‌عنوان «فیلمی قومشناسانه* درباره‌ی دنیایی تخیلی» ارائه‌داده است. اما دقیقاً تا چه هنگام این دنیا صرفاً تخیلی باقی خواهد ماند؟ «شگرد شاد» به‌مثابه تجربه‌یی در تعلیم ارائه شده. در ژانویه‌ی ۱۹۶۸، گدار خود کاملا جدی تأکید کرد که‌هدف فیلم بهره‌گیری‌ی بازرگانی نیست، که احتمالا نمیتواند طرف علاقه‌ی توده‌ی تماشاگر باشد، و این که باید ساعت ۹ صبح در تلویزین آموزشی به‌نمایش درآید. حتی پیش از آن که فیلم تکمیل شود، این «ابزار تحقیقاتی» طنین خود را در دانشگاه یافت...(...)

---

۱۸) «Katanga»

امـــروزه، گـــدار گزینش خود را کـــرده است. آمـــوخته است که کوتاه‌ترین مسیر از «قطار سواتا» (۱۹)، «سفر به‌ماه» ملـــی‌یس است. ا ومیداند که باسفر به‌منتهای‌آنچه تخیلی‌ست، میتواندشیئی دقیق، تجربی، و بسیار واقعی بیافریند، مدرکی که به‌نحوی بسیار حقیقی‌تر از آنچه گزارشی دقیق اساساً میتواند به‌چنگ بیاورد با رویدادهای واقعی در تماس است. (۲۰)

باشگاه ادبیات

۲

سوی یك سبك دوربین
نا ـ بورژوا

گدار در آخرین دوره‌اش یك سبك دوربین نوپدید آورده. عنصر نخستین این سبك، یك نمای «دوربین متحرك»[۱] طولانی و آهسته است که حرکتش صرفاً جانبی‌ست ـ معمولا تنها در یك جهت (چپ به‌راست یا راست به‌چپ)، گاهی روی‌خودش برمیگردد، (چپ به‌راست بعد راست به‌چپ، راست به‌چپ بعد چپ به‌راست) ـ روی صحنه‌یی که خودش حرکت نمیکند، یا دقیقتر بگوییم، که در هیچ رابطه‌یی با حرکت دوربین حرکت نمیکند. نمونه‌های این نما، سه‌گانی یا قابه*ی «اتومبیل»ها هستند: شاهراه لب به‌لب از ماشین در «آخر هفته»، ماشینهای درهم شکسته و توده شده در «یك به‌علاوه‌ی یك»، و نوار سوار کردن ماشینها در «آواهای بریتانیایی»؛ بیشتر صحنه‌های کارگاه با «ستون»ها در «یك به‌علاوه‌ی یك»؛ چندتا از صحنه‌های «مبارز»ها در «آخر هفته» («به‌تو درود میفرستم، ای اقیانوس پیر»)؛ و نمای دانشگاه نانتر و حومه در «چینی». پیش از آن که این نما را به‌عنوان جزئی از یك مجتمع سبکی و در زمینه‌های گوناگونی که پدیدار میشود در نظر بگیریم، باید نما را به‌خودی‌ی خود در نظر بگیریم ـ ساختارش و اشاره‌های ضمنی‌اش را به‌مثابه یك نما.

---

۱) Tracking shot

اول باید نمای دوربین متحرك گدار را از دیگر چنین نماهایی در تاریخ سینما متمایز کنیم. این، پیش از هرچیز، حرکت دوربین به‌جلو، برای اثبات عمق فضا، مانند کار مرنو[۲]، نیست. نمای دوربین متحرك گدار نه به‌جلو حرکت میکند نه به‌عقب، نه به‌هیچ صورت مورب یا قوسی، نه با هیچ زاویه‌یی مگر ۹۰ درجه نسبت به صحنه‌یی که از آن فیلم برمیدارد. یعنی حرکت دوربین گدار در مسیر یك خط ۱۸۰/۰ درجه قرار دارد. صحنه‌ها یا موضوعهایی که خطاب این نماها به‌آنهاست نیز در مسیر یك خط ۱۸۰/۰ قرار دارند، که، گذشته از این، دقیقاً موازی با مسیر دوربین است. این سبك‌پردازی‌ی افراطی، که سطح یا سطحهای موضوع دقیقاً با سطحی که هنر دارد موازی‌ست، در سینما نامعمول است و به‌نما خیلی زیاد شکل یك نقاشی‌ی نقشه مانند خطی را میدهد. یك استثناء ــ گرچه نه به‌تمامی ــ براین‌قاعده، پیچ وخم دوربین در نمای راه بندان «آخر هفته» است، «زاویه‌گیری»ی اندکش به‌چپ و راست همچنان که به‌طور جانبی حرکت میکند، که آن را اندکی عقب‌تر یا پیشتر از صحنه‌یی که در حال فیلمبرداری از آن است میبرد، گونه‌یی پیچ و تاب در زمان ــ مکان یکنواخت ومداوم‌نما. خط بنیانی‌ی حرکت دوربین، اما، دقیقاً مستقیم و دقیقاً موازی با صحنه است. انحرافهای بنیادی‌تر از حرکت جانبی‌ی دوربین صحنه ــ نمای «آکسیون موزیکال»[۳] در«آخر هفته»است، که‌دوربین در مرکز صحنه برجای میماند و ۳۶۰ درجه میچرخد، ونمایی در «یك به علاوه‌ی یك»، که در آن دوربین ۳۶۰ درجه گرداگرد کارگاهی که «ستون»ها در آن مینوازند حرکت میکند. در اولی دوربین در مرکز یك دایره است، در دومی در محیطش، اما در هر دو این احساس وجود دارد که یك موضوع مدور صاف و مستقیم شده: این نماها مانند نماهای دوربین متحرك جانبی به

---

۲) F. W. Murnau ۳) «Action Musicale»

چشم میآیند و بهآسانی در قالبهایی که بلافاصله بهدنبال آنها پیوندشان میدهند جا میافتند.

نمای دوربین متحرك گدار، ثانیاً، مانندنماهایدوربینمتحرك افولس[۴] نیست که ــ اگرچه اغلب جانبی و بنابراین از نگاه صوری مانند نماهای گدار هستند ــ اساساً نماهایدنبال کنندهاند. افولس برای دنبال کردن شخصیتهایش دوربین را حرکت میدهد، تا به آنها حرکت بدهد یا حرکتشان را همراهی کند. حرکتهای دوربین او برشخصیتهایش، یعنی برفردها، متمرکزند، از آنها آکندهاند، از آنها زندگی و حرکت میگیرند. گدار، مانند اینزنشتاین، «دریافت فردگرایانهی قهرمان بورژوا» را رد میکند و نماهای دوربین متحرك او منعکس کنندهیاین هستند. دوربین اودرخدمت هیچ فردی نیست و هیچیك را بهدیگری ترجیح نمیدهد. دوربیناو هرگز حرکتی را برای دنبال کردن یك شخصیت آغاز نمیکند و اگر همچنان که حرکت میکند یك شخصیت را برگزیند، او را بههمان اندازه تصادفی جا میگذارد (کارگران و ویازمسکی در «آکسیون موزیکال» و نمایی که ژولیت برتو داخل و خارج میشود، در «آخر هفته»). همچنین ــ هرچند ممکن است بعضی منکر این شوند ــ حرکتهای دوربین افولس اساساً نسبت بهموضوعهایشان غیر انتقادی هستند، در حالی که اساس نمای دوربین متحرك گدار فاصلهی نقادانهاش از چیزیست که بررسیاش میکند همچنین، افولس بارها شگرد ترکیب ــ در ــ عمق را برای جای دادن اشیاء در پیشزمینه*، میان شخصیت و دوربین، بهکار میبرد. گدار هرگز چنین کاری نمیکند.

سوم، اینnما مانند چرخشهای افقی وحرکتهای کوتاه دوربین فللینی نیست، هرچند دومی هم بیشتر شخصهای ثابت در مکان را بررسی میکند تا شخصهای در حال حرکت را، یعنی همچنان که

---

۴) Max Ophuls

دوربین حرکت میکند آنها را « کشف » میکند. دو اختلاف عمده وجود دارد. اول، دوربین فللینی برشخصیتهایش اثر میگذارد، آنها را به‌زندگی فرامیخواند یا به‌آنها زندگی ارزانی میدارد. دوربین گدار برواقعیتی که آشکارش میکند اثر نمیگذارد و از آن نیز تأثیر نمیگیرد. در هرکدام یك دیالکتیك دوربین متفاوت وجود دارد: دوربین فللینی با واقعیت‌کنش‌متقابل دارد، لمسش میکند و لمس میشود، تأثیرها را پدید میآورد و همچنین ثبت میکند؛ دوربین گدار موضعی میگیرد در برابر واقعیت، بیرون، جدا. دوم، حرکتهای دوربین‌فللینی اغلب ذهنی هستند ــ به‌این مفهوم که چشم دوربین چشم یك شخصیت است. در «هشت و نیم» واکنش شخصیتها در برابر دوربین واکنش آنها دربرابر گوییدوست؛ دردی که هنگام دیدن آنها احساس میکنیم درد گوییدوست. از آنجا که ذهنی‌ست، حرکتهای دوربین فللینی بیشتر وقتها در بردنمای نزدیك متوسط یا نمای نزدیك است، گاهی تنها با چهره‌هایی که به دید میآیند؛ حرکتهای‌دوربین گدار، که هرگز ذهنی نیستند، معمولا به‌صورت نمای دورند، با گرفتن هرچه بیشتر از یك رویداد و زمینه‌اش که امکان داشته باشد. همچنین، فللینی عمق را وارد میکند، باقرار دادن شخصیتها و اشیاء در سطح‌های چندگانه، بعضی خیلی نزدیك به‌دوربین، بعضی در فاصله‌یی، که همچنان که دوربین رویشان حرکت میکند شگفتی و تنوع پدید میسازند. گدار از عمق پرهیز میکند: او شخصیتهایش را تنها در یك سطح مرتب میکند ــ هیچ یك هرگز از دیگری نزدیکتر به‌دوربین نیست. (...)

نمای دوربین متحرك گدار از انواع برداشت طولانی‌ست، به‌کرات از انواع صحنه ــ نما، اما خیلی کم از ویژگیهایی دارد ــ یا اصلا ندارد ــ که آندره بازن[۵] برحسب آنها نما و سبك

---

۵) André Bazin

سینمایی‌ی مبتنی برآن را به‌بحث گرفت و از آنها دفاع کرد. در نمای گدار تداوم نمایشی‌ی مکان و زمان، ویژگیهای تغییرناپذیر برداشت بلند (درواقع نفس تعریفش)، وجود دارد؛ اما پرهیزی سخت‌تر از ترکیب ــ در ــ عمق وجود دارد، که برای بازن جوهرنما بود ــ یا درصورت استفاده بیشترین ارزش را داشت... نماهای گدار تخت هستند، و در رابطه با سطحی که شخصیتهایش اشغال کرده‌اند ترکیب شده‌اند. سطحهای دیگر، در جایی که حضور داشته باشند، صرفاً در حد زمینه‌ی عقبی‌ی این سطح به‌کار رفته‌اند. نه فقط ترکیب ــ در ــ عمق بلکه ارزشهایی هم که بازن در ترکیب ــ در ــ عمق یافت، در نسخه‌ی گدار از برداشت بلند (وعموماً در گداراخیر) غایبند: واقعیگرایی‌ی عظیمتر، شرکت‌جستنی‌عظیمتر از طرف بیننده، و از نو داخل کردن ابهام به‌درون ساختار تصویر فیلم. روشن است که گدار هیچ واقعیگرا نیست؛ در «چینی» او به‌ویژه زیبایی‌شناسی‌ی واقعیگرا (ی بازن ودیگران)را رد میکند: «هنربازتابی از یك واقعیت نیست؛ واقعیت آن بازتاب است.» سبك اخیر گدار قطعاً نیازمند شرکت فعال بیننده است، اما نه به‌مفهوم بازن، یعنی گزینش آنچه باید در درون یك تصویر چند سطحی دید و، احتمالا، همچنین برقرار کردن ارتباطهای اخلاقی‌ی خودش در درون آن. به‌جای این گدار، آشکارا، یك ساختمان ترکیبی و تك ــ لایه ارائه میدهد، که بیننده باید نقادانه بررسی‌اش کند، آن را بپذیرد یا رد کند. بیننده به‌درون تصویر کشانده نمیشود، و نه این که در درون آن گزینشی میکند؛ او بیرون تصویر میایستد و آن را در حد یك کل به‌داوری میگیرد. همچنین روشن است که گدار فیلمهای اخیر به‌ابهام علاقمند نیست ــ از راه تخت بودن قاب و پشتنمایی‌ی کنش، او در پی‌ی حذف ابهام ست. بدینسان گدار برداشت طولانی را برای هیچ یك از دلیلهای سنتی به‌کار نمیبرد؛ درواقع اوبرداشت طولانی و

نمای دوربین متحرك را به‌خاطر هدفهای خـودش از نو ابـداع میکند.

دوربینی آهسته حرکت میکند، از کنـار صحنه‌یی کـه فیلم آن را برمیدارد. دوربین حرکت میکند. اما وقتی محتواهای آن را روی پرده میاندازند نتیجه چیست؟ نتیجه نواری از واقعیت است کـه به‌آهستگی خود را باز میکند. یك دیوار ـ نگاره[۶] یـا تومار کـه پیش روی بیننده باز میشود و دنبال او بسته میشود. برای فهم سرشت این نوار تصویری، باید فراسوی خودنمای دوربین متحرك برویم. این‌جا ما بامسأله‌ی زیبایـی شناسانه‌ی جزءهـا و کلهـا برخورد میکنیم: نمای دوربین متحرك گدار فقط عنصری‌ست در مجتمع و چنته‌یی از دیدگاه سبك فوق‌العاده غنی و کامل. این نما نه‌به‌صورت جداگانه، بلکه به‌صورت ترکیبهایـی صوری بـا انواع دیگر نماها، و با صداها، پدیدار میشود. خـلاصه، نمـای دوربین متحرك را نمیتوان جدا از زمینه‌های گونـاگونی کـه در آنها پدیدار میشود فهمید ـ این نما معنا و کـارکـرد صوری‌ی متفاوتی دارد: در «چینی»، در «آخر هفته»، در «یك به‌علاوه‌ی یك»، ودر «آواهای بریتانیایی»، و حتی درجاهای مختلف در یك فیلم. گذشته از این، موضوع «زمینه» آنچنان ساده که احتمالا می‌نماید نیست. هریك ازفیلمهای آخری روی‌یك دریافت یا داده‌ی‌دوربین/صدا بنا شده، و هیچ دوتایی از اینها مشابه هم نیستند.

(...)

اختلاف میان تدوین و وصلی[۷] پرسشی پیچیده است. منتقدان

---

۶) Mural

۷) Montage/Collage

فیلم معمولا واژه‌ی وصلی را بدون روشن کردن معنای آن یا حتی روشن کردن اختلافش با تدوین به‌کار میبرند. گاهی این‌عقیده ابراز میشود که قطعه‌های یك وصلی کوتاه‌تر یا تکه تکه‌تر از قطعه‌های تدوین هستند، اما این نظریه‌یی استوار نیست. فیلمسازان امروزین به‌ندرت از هر نمایی که کوتاهتر از نمای متوسط ایزنشتاین در «پتمکین» باشد استفاده میکنند. افزون براین، وصلی، آنچنان که وسیله‌ی امروزیها به‌کار بسته میشود، امکان برداشتهای طولانی و نماهای دوربین متحرك‌را درخود دارد؛ تدوین، آن‌گونه‌که وسیله‌ی ایزنشتاین به‌کار بسته میشد، چنین اجازه‌یی نمیداد. روشن می‌نماید که اختلاف میان تدوین و وصلی را باید در شیوه‌های متباین آنها برای پیونددادن و سامان دادن تصویر یافت، نه در طول یا سرشت خود تصویرها. تدوین واقعیت را تکه تکه میکند تا بار دیگر آن را در الگوهای عاطفی وفکری‌ی به‌اعلی درجه سازمان یافته وترکیبی بسازد. وصلی این کار را نمیکند؛ وصلی تکه‌هایش را به‌شیوه‌یی گرد میآورد یا به‌هم میچسباند که کاملا براین تکه تکه بودن چیره نمیشود. وصلی در پی‌ی آن است که تکه‌هایش را به‌مثابه تکه بازبیابد. در مورد شکل کلی، وصلی در پی آشکار کردن رابطه‌های درونی‌ی قطعه هایش است، در حالی که تدوین مجموعه‌یی از رابطه‌ها را برآنها تحمیل میکند و درواقع قطعه‌های خودش را گرد میآورد یا میآفریند تاجاهای خالی‌ی یك طرح از پیش موجود را پرکند. (...)

در «آخرهفته» اصل وصلی به‌حد ناپیدا شدن نزدیك میشود. عنوانوشته‌ها ــ نشان‌دهنده‌ی روز و ساعت، سرعت‌سنج ماشین، نام صحنه‌هایی مانند «آکسیون‌موزیکال»، «صحنه‌هایی اززندگی‌ی شهرستانی»ــ به‌عنوان گسست‌هایی درون برداشتها ومیان صحنه‌ها به‌کار میآیند، اما همگی درون تداوم تك تصویری بودن فیلم هستند. آنها با تصویرها کنش متقابل ندارند تا، مانند «چینی»،

ترکیبهای تدوینی پدید بیاورند. برعکس: در حالی که نمای دوربین متحرك در«چینی» فرعی‌ست، در «آخرهفته» اصلی‌ست: تمامی‌ی فیلم رو به‌موقعیت این نما دارد. قطعها صرفاً پیوند دهنده‌اند؛ با رسیدن به‌خارج آپارتمان پاریسی، فیلم به‌خوبی میتوانست یك تك‌نمای دوربین متحرك باشد بافاصله‌ی ثابت، در طول شاهراه و از میان چشم‌انداز روستایی. «آخرهفته» با پیروی‌ی فوق‌العاده‌اش از تنها یك برد دوربین درواقع به‌این شکل دلخواه نزدیك میشود ــ تقریباً به‌تمامی با نمای دوربرداشته شده. بدین‌گونه «آخر هفته» فیلمی‌ست که در آن‌نمای دوربین متحرك واصل صوری‌ی تمامی‌ی فیلم باهم تطابق خیلی نزدیکی دارند. نه فقط نمای مشخص‌کننده‌اش، بلکه‌تمامی‌ی «آخر هفته» یك نوار پیوسته‌ی‌تصویری‌ست که‌خودرا درطول یك‌محورمستقیم‌باز میکند. «یك به‌علاوه یك» گردانه*ی جالبی روی طرح «آخر هفته» است. این فیلم تقریباً به‌تمامی شامل برداشتهای خیلی طولانی‌ست، که نزدیك به‌همه‌ی آنها نماهای دوربین متحرك از نوعی هستند که در بالا توصیف شد ــ آهسته، با فاصله‌ی ثابت، چپ به‌راست و (یا) راست به‌چپ. این‌جا، اما، گدار دو موقعیت اصلی («ستون»ها در کارگاه وانقلابیهای سیاه در کنار توده‌ی اتومبیلها) و چندین موقعیت جانبی را با قطع به‌همدیگر متصل میکند، که هر کدامشان دقیقاً برحسب یك‌ساختمان‌تك‌نواری، به‌تجسم درآمده و فیلمبرداری شده‌اند. بدینسان گدار یك ساختمان تدوین را روی یك سلسله برداشتهای طولانی برپا میکند ــ رویهمرفته یك تدوین آفریده میشود، هرچند همه‌ی جزءهایش، همه‌ی‌ناحیه‌های‌موضعی‌ی فیلم، برداشتهای طولانی هستند.

طور دیگر که مطرح کنیم، «یك به‌علاوه یك» از نوارهای تصویری‌ی موازی ساخته شده، که بانوارهای آهنگی که «ستون»ها دارند ضبط میکنند، نوارهای تجربه‌ی انقلابی که سیاهان در کنار

توده‌ی اتومبیلها دارند پدید میسازند، و دیگر چیزها، مطابقند، که همه‌ی آنها با نوارهای آگاهی‌ی بیننده از تجربه‌ی معاصر مطابقت دارند. ضبط آهنگ و تمرین انقلاب و تماشای فیلم گدار همگی دربر گیرنده‌ی یك طرح یکپارچه‌کننده هستند، که ضرورتاً ناتمام است، همچنان که فیلم ناتمام است. کارکرد ساختمان تدوینی‌ی گدار، که در میان این نوارها از یکی به‌دیگری میرود، شاید کوششی‌ست برای همزمان نگاهداشتن آنها، و، بنابراین، برای طرح یکپارچه‌سازی‌ی فیلم اصلی‌ست.

«آواهای بریتانیایی» در شکل اساساً از ساختمان نواری‌ی «آخرهفته» و «یك به‌علاوه‌ی یك» متفاوت است. جدا از تدوین مشتهایی که پرچم بریتانیا را پاره میکنند، فیلم تقریباً به‌کلی شامل برداشتهای طولانی‌ست، از جمله چندین صحنه شامل یك تك‌نما؛ همچنین چندتایی نمای دوربین متحرك وجود دارد، برجسته‌اش حرکت طولانی‌ی دوربین در آغاز فیلم در طول یك خط سوار کردن اتومبیلها و بعدتر، نمای مرتبط از کارگرانی که در یك جلسه درباره‌ی اجتماعیگرایی بحث میکنند. فیلم در حد یك کل، اما، به‌طور نسبتاً قراردادی برحسب صحنه‌ها سازمان داده شده، که هریك از آنها بنابرموضوعش به‌تجسم درآمده و فیلمبرداری شده. درعین این‌که فیلم چندین موضوع را برمیگیرد (شرایط کارخانه، سازمان کارگری، آزادی‌ی زنان، موضعهای دست راستی، و دیگر چیزها) یك دریافت سبکی‌ی یگانه ندارد. «آواهای بریتانیایی» را نه‌فقط گدار بلکه گروه زیگا ــ و رتف‌هم امضاکرده‌اندکه‌او باآنها فیلم را ساخته؛ ممکن‌است این، یگانگی‌ی سبکی را دشوار کرده باشد اما «پراودا»، که آن را هم این گروه امضا کرده‌اند، از به‌هم پیوستگی صوری‌ی کلی برخوردار است.

وصلی ساختن و سازمان‌دهی با نوارها، اصلهای صوری‌یی متضادند. هردو سازمانهایی تصویری‌هستند، اما هرکدام‌یك اصل

صوری از کل به یك مفهوم متفاوت هستند. دریافتهای تصویری‌ی «آخر هفته» و «یك به علاوه‌ی یك» امری و نهیی هستند ـ آنها نوع معینی نما را طلب میکنند و انواع دیگر را رد میکنند. اصلهای صوری‌ی این آثار نه فقط بخشها را مرتبط میکنند ـ هرچند این کار را هم میکنند ـ بلکه همچنین نیازمند انواع معینی از بخشها هستند و بنابراین آنها را میآفرینند، تا یك طرح از پیش موجود یا جامع را تحقق بخشند. در نتیجه سبك دوربین برای هریك صحنه از این فیلمها را نه محتوای متمایزکننده‌ی صحنه، بلکه اصل صوری‌ی کلی‌ی اثر تعیین میکند. بدینسان بسیاری از انواع متفاوت صحنه‌ها پرداخت دوربین مشابهی دریافت میکنند، که ما به روشنی در «آخر هفته» و «یك به علاوه‌ی یك» می‌بینیم (صحنه‌ی شاهراه و صحنه‌های اردوگاه «مبارز»ها در اولی، صحنه های توده‌ی اتومبیلهای اسقاط و صحنه‌های «ستون»ها در دومی). این اصل صوری به مفهوم نیرومندش است.

وصلی، در سینما همچنان که در دیگر هنرها، برعکس، ناهمگن‌ترین و آزادانه‌ترین اصل صوری‌ست. در واقع، وصلی فقط به دنبال واقعیت اصل صوری است ـ انواع معینی از بخشها را طلب نمیکند و هیچ بخشی را رد نمیکند. چند مرکزی یا مرکز از دست‌داده، وصلی بخشهارا در درجه‌ی‌اول با هم مرتبط میسازد و تنها در درجه‌ی دوم با یك کل، یا یگانگی‌ی دلخواه. («آخر هفته» بخشها را مستقیماً به کل و فقط به نحوی غیرمستقیم به بخشهای دیگر یا ناحیه‌ی موضعی مرتبط میسازد.) وصلی از داخل کار میکند، به ظاهر با بخشهای از پیش موجود، و در پی‌ی آن است که در درون آنها یا در ترتیبشان اصلی یگانه‌کننده بیابد؛ یا دستکم زمینه‌یی که آنها بتوانند با هم روی آن بایستند. درست است که اصل وصلی‌ی «پراودا» بسیار پرخاشگرتر از این است ـ تصویر هایش را بنابر یك اصل صوری‌ی کلی مرتب میکند و سامان

میدهد. این اصل، اما، اصل خود وصلی نیست بلکه از آن نوار صداست، که تصویرها را، نه فقط به مثابه بخش بلکه به مثابه یك مجموعه یا تمامیت، به انتقاد میگیرد و تعبیر میکند. نوار صدا هم یك تمامیت صوری میسازد و هم به وصلی‌ی تصویری به مثابه یك تمامیت مربوط میشود یاآن را به‌انتقاد میگیرد. اصل صوری‌ی تمامی‌ی اثر رابطه‌ی میان این تمامیتهاست، اما چنین مینماید که خود این رابطه در نوار صدا جای دارد و به هیچ مفهوم در تصویرها نیست. همچنین، سازمان یافتگی‌ی تصویرها خیلی‌کمتر شدت یافته و به هم پیوسته است تا سازمان‌یافتگی‌ی گفتگوی نوار صدا، بنابراین دومی غالب میآید.

رابطه با صدا سنگ محك اختلاف میان وصلی و ساختمان نواری به طور کلی‌ست. از آن‌جاکه وصلی یك‌اصل صوری‌ی سست یا سست‌تر است، شگفتی‌آور نیست که استفاده از صداها کوبش عظیمتری بر آن دارد تا برسازمان‌یافتگی‌ی نیرومندتری به صورت نوار. «یك زن شوهردار»، «چینی»، و «پراودا» همگی وصلیهای تصویری هستند، اماسازمان صوری‌ی‌کلی‌ی هرکدام بسیارمتفاوت است، تا اندازه‌یی زیاد چون استفاده از صداها متفاوتند. «یك زن شوهردار» صدا را به صورت قراردادی، به صورت گفتگوی مستقیم یا صدا ــ از ــ بیرون به کار میبرد؛ «چینی» اغلب یك وصلی‌ی صوتی‌ست، همچنان که یك وصلی‌ی تصویری‌ست؛ و در «پراودا» نوار صدای خود مختار، نه سازمان تصویری، مهمترین اصل صوری‌ست. این آمادگی در قبال کاربردهای مختلف صدا، تأیید میکند که وصلی به خودی‌ی خود یك اصل صوری‌ی نیرومند نیست. در «آخر هفته» و «یك به‌علاوه‌ی یك» ــ هردو سازمان‌های تصویری‌ی شدت یافته ــ استفاده از صدا، دربرابر اصل صوری‌ی تصویری، فرعی و تکمیل‌کننده است.

اختلاف میان وصلی و ساختمان نواری را همچنین میتوان به

مشابه اختلافی در رابطه با مضمون بیان کرد. همچنان که دیدیم، در وصلی پرداخت صوری‌ی هر بخش برمضمون‌خود بخش پایه‌دارد. در «آخر هفته» و «یك به علاوه‌ی یك» پرداخت صوری‌ی هر صحنه به دریافت کلی‌ی تصویری مربوط میشود و این به نوبه‌ی خود با موضوع فیلم در حد یك کل ارتباط مییابد. در وصلی رابطه‌یی بلافاصله یا موضعی با موضوع وجود دارد؛ در ساختمان نـواری تنها یك رابطه‌ی کلی یا جامع. بنابراین همچنین در «پراودا» نوار صدا نه‌این یاآن نما، که تمامیت تصویرهای فیلم را به‌نقدمیگیرد. نوار صدایش یك اصل صوری‌ی‌کلی‌ست، به‌این مفهوم‌که ساختمان نواری هست و آن چنان که وصلی احتمالا نمیتواند باشد.

در «شگرد شاد»، «پراودا»، و «باد خاور»، رابطه‌ی صدا و تصویر بدل میشود به موضوع اصلی‌ی تحقیق و همچنین مسأله‌ی اصلی‌ی صوری. رابطه‌ی صدا/تصویر، اما، در دیگـر فیلمهای آخری هم مهم است، و همچنان که میشد پیشبینی کرد، در هرکدام متفاوت است. وصلی‌ی صوتی و وصلی‌ی تصویـری در «چینی» گاهی همزمان شده‌اند، گاهی نشده‌اند. دو شخصیت فیلم شعاری را کلمه به کلمه بـه نوبت برمیخوانند همچنان کـه دوربین به سرعت از یکی به دیگری قطع میکند، تصویرهای کتابهای داستان مصور امریکایی همراه صدای یك مسلسل در نماهای‌کوتاه تابانده میشوند، و مانند این‌ها. در موارد دیگر عنصرهای صوتی به طور مستقل سامان یافته‌اند: یك آهنگ «راك» مائوگرا، پاره‌هایی از شوبرت، و دیگر چیزها. صدا در «یك به علاوه‌ی یك» مهم است، اما اساساً در حد تکمیل‌کننده‌یی برای تصویر، تا حد زیادی بنابر قراردادهای واقعیگرایی‌ی پرده: صدایی که «ستون»ها دارندضبط میکنند، بازخـوانی‌های انقلابیهـای سیاه، و مـانند اینها. یـك استثنای مهم بازخوانیهایی از یك داستان بلند هرزه‌نگارانـه ـ سیاسی‌ست کـه تکه تکه در چندین نقطه‌ی نـوار صدا جـای داده

شده‌اند. در «آخر هفته» صدا کمتر از هریك از فیلمهای آخری اهمیت دارد؛ یا دستکم قراردادی‌تر به کار گرفته شده و معنایش سرراست‌تر است، مانندترکیب بوق ماشینها درصحنه‌ی راه‌بندان. این استفاده درنمای اول «آواهای بریتانیایی» باصدای کرکننده‌ی کارخانه موازی شده که، بسیار بیشتر از خود تصویر، شرایط کار مورد نظر را محرز میکند. هردوی این صحنه‌ها استفاده‌یی به اعلی درجه گویا از صدای کمابیش واقعیگرا میکنند. یك صحنه‌ی بعدی در «آواهای بریتانیایی» ساختمان صوتی/ تصویری‌ی «پراودا» و «بادخاور» را از پیش اشارت میدهد. یك تحلیل به صورت گفتار از تضادهایی که در جامعه‌ی سرمایه‌داری برابر زنها قرار دارد همراه یك نمای ایستا میاید از یك پلکان و پاگرد، که یك زن برهنه از میانش میگذرد. تحلیلی از شرایط ملموس را می‌شنویم: موضوع موردبحث را می‌بینیم. در یك مصاحبه‌ی به‌فیلم درآمده ــ «صداها»[۸]ی ریچارد موردانت (۱۹۶۸) ــ گدارفیلمهای خبری‌ی امریکایی را به انتقاد میگیرد چرا که رویدادهای سیاسی را بدون گفتار و تفسیر نشان میدهند. موضع گدار روشن است: رویدادها/ تصویرها محققاً به خودی‌ی خود چیزی نمیگویند.

(. . .)

در «پراودا» و «بادخاور»، مسأله‌ی صدا/ تصویر درخود اصل صوری تحقق یافته است. در حالی که نوار صدای «شگرد شاد» اساساً شامل گفتگوی شخصیتها در پیش روی ماست (یا حتی اگر خارج قاب درست در کنار دوربین)، در «پراودا» و «باد خاور» صدای واقعیگرایانه یا همزمانشده به کلی ناپدید میشود. نوار صدا و نوار تصویر مطلقاً جدا و مستقل هستند. اکنون مبارزه‌یی، و به ویژه مبارزه‌یی از سوی صدا یا آوای انسانی، پدید میشود تا ارتباطی میان آنها بسازد. در هردو فیلم تصویرها ازآن‌دنیای

---

۸) «Voices» (Richard Mordaunt)

امپریالیست هستند (که گدار چکسلواکی‌ی غرب ـ آلوده را نیز در آن میگنجاند) و صداها از آن نگره‌ی دیالکتیکی هستند که در پی‌ی فهمیدن و دیگرگون کردن آن جهان است. صداها تصویرها را، و به کرات خودشان را هم، به باد انتقاد میگیرند و نفی میکنند. خود مختاری‌ی صدا در برابر تصویر هرگز به سوآل گرفته نمیشود اما صداهای پیشتر را صداهای بعدی به انتقاد می‌گیرند و درست میکنند: «ما اشتباههای بسیاری‌کرده‌ییم. باید برگردیم‌و اشتباهها را درست کنیم». در «پراودا» آنچه در پراگ فیلمبرداری شده، روی گفتگویی میآید که دومارکسگرا ـ لنینگرا بیماری‌ی تجدید نظرطلبی را، که آلاینده‌ی این تصویرهاست، و درمان مناسب این بیماری‌را تحلیل میکنند. چنین‌مینمایدکه نماها با شتاب‌فیلمبرداری شده‌اند و حتی ترتیب آنها تا اندازه‌یی اتفاقی‌ست؛ این صداهای نگره‌ی دیالکتیکی هستند که باید به هم پیوستگی و سامان را، حتی در یك مفهوم زیبایی شناسانه، فراهم آورند. این کار را آنها، همچنان‌که اشاره‌شد، با پدیدآوردن یك‌تحلیل جامع انجام میدهند، نه از این یا آن نما، که از تصویر ـ دوربین متحرك به مثابه یك تمامیت.

در «باد خاور»، این کنش تآتری‌ی‌فیلم ـ یك وسترن مرامی‌ـ ست که بارها (ظاهراً هرپنج دقیقه) از سوی صدای نوار صدا به پرسش گرفته میشود. اینجا مستقیماً تصویرهای دنیای امپریالیست نیست بلکه تمثیل خود فیلم برای آن دنیاست که طرف خطاب و پرسش قرار میگیرد. بدینگونه انتقاد از خود یك گام دیگر پیشتر برده شده. میشود استدلال کرد که جدایی‌ی میان تصویرها و صداها در «باد خاور» افراطی‌تر از «پراودا»ست، در این که نوار صدا نه واقعاً در باره‌ی خود تصویرها بلکه درباره‌ی دنیای امپریالیست که تصویرها نماد آن هستند بحث میکند. بدینسان صداها و تصویرها دو مجموعه از نمادها هستند که به

دنیای امپریالیست میپردازند، و سعی میکنند با آن طرف شونـد. در «پراودا» صداها وابسته‌ی تصویرها هستند، در «باد خاور» ــ گذشته از پاره‌های انتقاد از خود ــ این چنین نیست. اما امکان دارد که پرسش را سروته کنیم و تصویرهای «بادخاور» را پیوسته گفتگوی نوار صدا، توضیح آن، ببینیم. اگر چنین باشد، این نه توضیح بخش ــ به ــ بخش، نما ــ به ــ نما، بلکه رابطه‌یی از آن تمامیت‌هاست. در هردو مورد ــ جدایی‌ی صدا و تصویر یا تصویر به مثابه توضیح صدا ــ صداها و تصویرها، تمامیت‌ها یا نماد ــ ساختارهایی هستند به طور موضعی مستقل، که با یکدیگر فقط در حد تمامیت‌هایی سرو کار دارند.

شاید بتوانیم دو نتیجه‌ی کمابیش قطعی درمورد اصلهای صوری‌ی فیلمهای آخری بگیریم. یکی این که سازمان تصویری‌ی شدت‌یافته و سازمـان صوتـی‌ی شدت یافته احتمالا در یـك فیلم بـا هـم نمیتوانند وجود داشته بـاشند. یعنی، یا ایـن یا آن بایـد اصل صوری‌ی حاکم باشد؛ یکی گرایشی خواهد داشت کـه نـه فقط خودش بلکه دیگری را هم سازمان بدهد و برآن حکم براند. ممکن است ا ستدلال شود که نه صداها یا تصویرها، بلکه دقیقاً رابطه‌ی آنها اصل صوری‌ی بعضی یا همه‌ی فیلمهای آخـری‌ست. شایـد تعادلی آنچنان که این استدلال اشاره میکند امکان داشته باشد، اما هنوز به دست نیامده. شایـد هنگامی که «بـاد خاور» را بهتـر بفهمیم، خواهیم دید کـه از همه به‌آن نـزدیکتر است. ثـانیاً، سازمانهای تصویری وصوتی نمایشگر اختلافهای‌مرامی وهمچنین زیبایی شناسانه‌ی مهمی هستند. سازمان تصویری به همان اندازه یك تعبیر وانتقاد است که سازمانهای صوتی، اگر چه برزمینه‌ی

متفاوتی استوار است و تأکیدهای معین متفاوتی دارد. در واقع، در مورد «پراودا» و «باد خاور»، بعضی از دیالکتیک‌دانها در خود مختاری‌ی نقادانه‌ی از هم پاشیده‌یی که صداهای نوار صدا به‌خود گرفته‌اند تردید خواهند کرد. دیگران خواهند خواست که این صداهای ناشناس، هویت خود را معلوم کنند و خود را درون تمامیت اجتماعی ـ تاریخی‌یی جای دهند که به تحلیلش سرگرمند. چنین پرسشهایی به سرشت، چشم‌انداز، و خودمختاری‌ی نگره‌ی انقلابی و دیگر مسأله‌های دیالکتیک مربوط میشوند که در این مقاله مجال آن نیست در پی‌شان باشیم. این پرسشها، اما، برای فهم و تحلیل فیلمهای آخری موقعی مرکزی دارند.[۹] (. . .)

براین هندرسن (۲۱)

---

۹) گرچه این رشته فیلمهای پس از شصت و هشت گدار به‌نمایش عمومی گذاشته نشده‌اند مقاله ونقد ویادداشت درباره‌ی آنها کم نیست: ازمنابعی که بیشتر دردسترس است مثلا (به‌انگلیسی) یادداشتی‌ست از Jan Dawson، در«Sight and Sound» بهار ۱۹۷۰، و مقاله‌ی دیگری از James Roy MacBean، در «Sight and Sound»، تابستان ۱۹۷۱؛ یا (به فرانسه) رشته‌مقاله‌ها وفیلمنامه‌هایی‌ست‌در «Cahiers du Cinéma» ، شماره‌های ۲۳۹ ـ ۲۳۸ (می ـ جون ۱۹۷۲) و ۲۴۰ (جولای ـ اوگست ۱۹۷۲)؛ و چند یادداشتی به‌تاریخ ژانویه‌ی ۱۹۷۰ از گدار (متن انگلیسی، به‌ترجمه‌ی Mo Teitelbaum، در مجله‌ی «Afterimage» ، شماره‌ی ۱، اپریل ۱۹۷۰). در اولین این یادداشتها ـ فیلمنامه‌ی «آواهای بریتانیایی» ـ گدار در آغاز توضیح میدهد فیلم قصدش ویران کردن تصویر/ صورت بورژوازی‌ست که جهان را به‌این صورت، تصویر خودش، می‌آفریند. (مثالی از فیلم در ساده‌ترین سطحش، وبه‌صورتی که گدار توصیفش میکند: «تصویر: شکم برهنه‌ی یك زن. صدا: صدای یك زن رزمنده از روزنامه‌ی

«Black Dwarf» درباره‌ی موقع‌زن، درباره‌ی استثمارش به دست‌مرد؛ صدای یك مرد میپرسد با چه کلمه‌هایی این استثمار را طرح کنیم؟») سرآخر، اما، گدار مؤکد میکند فیلم «هنوز غیر سیاسی»ست، چراکه «مسأله‌ها» را «به‌زبان جامعه شناسانه» مطرح میکند، «مانند لوموند یا اکسپرس». در یادداشتی دیگر ساختن «فیلمهای سیاسی» را از ساختن فیلمهایی «به‌طریقه‌ی سیاسی» باز میشناسد: اولی «ساختن «آواهای بریتانیایی»ست»، دومی «مبارزه برای نشان‌دادن «آواهای بریتانیایی» در تلویزیون انگلیس است»؛ اولی «فهمیدن قانونهای جهان عینی به‌قصد توضیح این جهان است»، دومی «فهمیدن قانونهای جهان عینی به‌قصد فعالانه دیگرگون کردن این جهان است»؛ اولی «گفتن این است که چیزها چگونه واقعی‌اند (برشت)»، دومی «گفتن این است که چیزها واقعاً چگونه‌اند (برشت)». در یادداشتی دیگر ـ تحلیل نحوه‌ی ساختن «پراودا» ـ در آغاز توضیح میدهد فیلم با شش هزار دلاری که Grove Press در برابر حقوق امریکایی‌ی فیلم پرداخته ساخته میشود. توضیح میدهد که «تصویرها وصداها بیشتر اتفاقی برداشته شده‌اند». اما «در مرحله‌ی تدوین، آدم در می‌یابد که یك فیلم سیاسی ساخته، به‌جای ساختن فیلمی به طریقه‌ی سیاسی». در نتیجه «تدوین عبارت از کاری میشود که باید پیش از فیلمبرداری میشد، در واقع تدوین باید فرایندی باشد که پیش از شروع فیلمبرداری و در طول فیلمبرداری ادامه یابد (رك ورتف)». (فیلم، بنابه‌توضیح گدار، یك «تحقیق پیش‌پاافتاده در چکسلواکی»ست. کشف یك بیماری. کشف نام بیماری: «تجدید نظرطلبی». در زمینه‌ی مداوای بیماری، «وظیفه»ی فیلمسازها: «آغاز به‌گذاشتن صداهایی که درجا درستند برتصویرهایی که هنوز نادرستند...») در یادداشت«آواهای بریتانیایی» گدار توضیح داده است که فیلم دلخواه مطمئناً «بینهایت ساده پیش میرود، بدین ترتیب به‌همه‌کس اجازه داده میشود به‌آسانی آن را نقد کند». اینجا گدار خود «جنبه‌های منفی»ی فیلم را برمیشمارد: «فیلمبرداری با شتاب و به‌شیوه‌یی که فرصت‌طلبانه و خرده بورژوا بود. فیلمبرداری که «تدوین پیش از تدوین» (ورتف) نبود...» و «جنبه‌های مثبت» را برمیشمارد: «برعکس بعضی از رفقا فیلم تماماً و به‌سادگی کنار گذاشته نشد...» سینما کناری گذاشته نشد؛ و گدار بعدی گدار «همه‌چیز روبه‌راهه» است ـ نگاهی بیاندازید به فصل بعد.

۳

گدار، از هفتادو دو

الف ـ «همه چیز روبه‌راهه»

یك ــ از ریچارد راود

پس از پنج سال غیبت، گدار به‌شانزه‌لیزه برگشته. اما نه تنها. مانند «باد خاور» و فیلمهای پس از آن (که هیچ کدام در فرانسه نمایش عمومی نیافته‌اند)، «همه چیز روبه‌راهه» را ژان ــ لوك گدار و ژان ــ پی‌یرگورن با هم کارگردانی کرده‌اند. این خبر در بعضی خاطره‌ی بی‌معنی و نامربوط شعار پس از جنگ «م گ م»[۱] را برانگیخت که «گیبل برگشته و گارسن[۲] او را به دست آورده»؛ و در دیگران این هشدارهای مبهم را که گورن برای سوییتبرن گدار، یك واتــز ــ دانتن[۳] از آب در خواهد آمــد. چنین نیست. چگونگی‌ی خاص همکاری‌ی آنها هرچه باشد (و مینماید که گورن مسئول اصلی‌ی فیلمنامه است)، این بار موفقیت عظیمی یافته‌اند.

در انجام چه کاری؟ آنها خود اینگونه مطرحش‌کرده‌اند: «به عقیــده‌ی ما، این فیلم گامی جــدی سوی فیلمسازی‌ی داستــانی‌ی مادیگرایانه برای تماشاگر فراوان است.» داستانی، مادیگرایانه، تماشاگــر فراوان: ببینیم هریــك از ایــن واژه‌هــا چه معنــی میدهند. داستانی: ژاك (ایومونتان) یك فیلمساز است. اوکه در

---

۱) Metro-Goldwyn-Mayer
۲) Greer Garson, Clark Gable
۳) Watts-Dunton, Swinburne

زمان «موج‌نو» یك‌فیلمنامه‌نویس‌بوده، تا می‌ی ۶۸ به‌کارگردانی‌ی فیلمهای داستانی ادامه داده. سیاست او همیشه‌کمونیستی بوده، اما می و پراگ تکانش داده‌اند. حتی هنگامی‌که به‌او امکان اجرای طرحی کـه مدتها عزیزش داشتـه بود (اقتباس از یك داستـان دلهره‌آور دیوید‌گودیس!) پیشنهاد شد، صمیم‌گرفت که صادقانه‌تر است فیلمهای تبلیغاتی‌ی سرراست بسازد تا به‌ساختن چیزی ادامه دهدکه «سینمای زیبایی شناسان» میخواند. دوست دخترش سوزان (جین‌فـونـدا) خبرنگار یك شبکه‌ی رادیویی‌ی امریکا در پاریس است: او را می‌بینیم‌که فرستادن یك خبر را بایك حالت بیزاری و تسلیم در چهره‌اش تمام میکند، و به‌وضوح از این‌که مجبور است نوع چیزهایی راکـه شرکت میخواهـد بنویسد به‌تنگ آمده، و کمابیش در راه است‌که، به‌گفته‌ی‌خودش، «خبرنگاری‌بشود بی‌خبر از همه‌چیز.»

مأموریت بعدی‌ی او مصاحبه با رئیس یکی از صاحبان صنایع است، و ژاك او را تایك کارخانه‌ی کالباس‌سازی همراهی میکند، اما درمی‌یابدکه کارگران در حال اعتصاب هستند؛ مدیر داخلـی به‌زور در دفترش حبس شده، و آنهاهم کارشان به‌حبس‌شدن پنج روزه بااو میکشد. سرانجام وقتی آزاد میشوند، روایت رئیس را از ماجرا شنیده‌اند («مبارزه‌ی طبقه‌یی یك‌فکرقرن نوزدهی‌ست»)، روایت نماینده‌ی اتحادیه‌ی کارگری («باید خیلی احتیاط کنیم»)، و نظر آن اعتصابیهایی راکه مأمور اتحادیه چپ‌گرا میخواندشان («ما همگی در یك خط زنجیر هستیم»). بقیه‌ی فیلم میپردازد به تأثیر تجربه‌ی آنها بررابطه‌ی خصوصی‌شان.

ژاك را می‌بینیم‌که روی یك فیلم تبلیغاتی برای شلوارهـای زنانه‌ی دیم[۴] کار میکند، و، در یك تك‌گویی‌ی بسیار دراز رو به دوربین، موضع خود را روشن میسازد. به‌دنبال این، سوزان پس‌از

---

۴) Dim

این‌که آنچه درباره‌ی اعتصاب تهیه‌کرده رد شده کارش را ول میکند. مسأله‌های آنها سرناشتایی به‌اوج میرسد، هنگامی‌که سوزان سعی میکند به‌ژاك بفهماند که شام /سینما/ سکس کافی نیست، که رابطه‌شان اگر گسترش نیابد، اگر مسأله‌های سیاسی و اجتماعی‌ی زمانشان را به‌حساب‌نیاورد، درجداافتادگی و ناچیزی‌ی خودش فروخواهد ریخت.

بخش آخر فیلم «امروز» نام دارد. ژاك درمی‌یابد که ۱۹۶۸ پایان چیزی نبوده، بلکه تنها یك آغاز بوده، و این‌که او باید دوباره درباره‌ی موضع خود به‌گونه‌ی تاریخی بیاندیشد. سوزان گزاره‌یی روی یك «سوپرمارکت» تهیه میکند بانام بسیار نمادین «چهارراه‌ها»، که در جریان آن درمی‌یابد مسأله‌های کارخانه تنها به‌آن محدود نمیشوند، که تمامی‌ی زندگی‌ی معاصر نوعی کارخانه است، و این‌که آدم باید از هرجا و همه‌جا مبارزه را برای تغییر بیاغازد. فیلم با دیدار دو عاشق در یك کافه تمام میشود. اول،مرد را توی‌کافه می‌بینیم که منتظر است؛ سرانجام، زن میرسد، روی پنجره میزند، و تو میآید. اما نمیتوانیم بشنویم چه میگویند. بعد صحنه تکرار میشود، برعکس: زن توی کافه است، منتظر، و مرد پشت پنجره پدیدار میشود. گوینده به‌ما میگوید که بیشتر فیلمها با رهایی‌ی یك زوج از بحران تمام میشوند، اما اغلب این سوآل برای ما باقی میماندکه آیا درحال ورود به‌یك بحران دیگرنیستند. این فیلم با زوجی تمام میشود که باهمند، اما صامت. میتوانیم تصورکنیم‌که هرکدام، به‌نوبت، میگویند «میترسیدم نیایی»، و دیگری پاسخ میدهد «حق داشتی بترسی». و فیلم بایك جناس لفظی‌ی ترجمه‌نشدنی بسته میشود[۵]: ــ قصه‌یی برای‌آنهاکه چیزها را به‌حساب نمیآورند.

---

۵) «Un conte pour ceux qui n'en tiennent aucun»

مادیگرایانه: گدار و گورن هردو این راکه تماشاگران باید تشخیص دهند در واقع دارند یك فیلم تماشا میکنند ضروری میدانند. بنابراین اولین تصویری‌که می‌بینیم صفحه‌ی تنظیم دوربین است، که درسینما برابر صفحه‌های آزمایش تلویزین است، و اولین صدا متعلق به‌یك تخته‌ـتقه[۶] است. عنوانها با تق‌تق یك تخته‌ـتقه نقطه‌گذاری شده‌اند (تأثیر به‌طور غریبی ژاپنی‌ست).

همه‌ی اینها در این سالها رسم روز شده؛ گدار / گورن‌پیشتر میروند. پیش‌از خود فیلم گفتگویی میان یك مرد و یك زن میآید. مرد: «میخواهم یك فیلم بسازم». زن: «برای ساختن فیلم پول میخواهی». که به‌دنبال آن پرده بایك دفترچه‌ی چك پوشیده‌میشود: چکها یکی پس‌از دیگری، برای صدابردار، فیلمبردار، صحنه‌ها، لباسها، و دیگر چیزها، امضا میشوند، و با صدایی‌که چندان دور از صدای تخته‌ـتقه نیست پاره میشوند.

اما، دختر ادامه میدهد، برای به‌دست‌آوردن پول به‌ستاره‌های بین‌المللی محتاجی. مرد میگوید بسیار خوب، به‌دستشان میآوریم‌ـ و دو چك دیگر امضا میشوند. تااینجا برای واقعیت اقتصادی‌ی تهیه. به! اما ایومونتان و جین‌فوندا در فیلمی بازی نخواهندکرد مگرآن‌که داستانی داشته باشد، و بهتر است یك داستان عاشقانه باشد. او پاسخ میدهد خیله‌خب، و یك منظره‌ی روستایی‌ی دو دقیقه‌یی در ساحل یك رودخانه به‌ما نشان داده میشود. مونتان میگوید «پیشانیت را دوست دارم، دهانت را، شانه‌هایت را، سینه‌هایت را، پاهایت را». جین‌فوندا جواب میدهد: «به! پس تو مرا به‌تمامی دوست داری؟»

به‌درد نمیخورد ـ آنها تنها دوتا مترسك هستند. باید آنها را در زمان و مکان جا بدهی. پاسخ میدهد خیله‌خب، و پیشگفتار با قراردادن زوج ما در فرانسه، با «کارگرانی که کار میکنند،

---

۶) clapper-board

دهقانانی‌کـه دهقانی میکنند، بورژواهایی‌که بورژوایی میکنند» پایان مییابد. در سراسر فیلم گدار/گورن مراقب بوده‌اند تا بـه یادمـان بیاورند کـه داریـم یك فیلـم تماشا میکنیم: در طـول تك‌گوییهایی کـه به‌ژاك، سوزان، مأمـور اتحادیه، و بقیه، داده میشود، به‌نظر میرسد آنها دارند به‌یك مصاحبه‌کننده‌ی ناپیدا و ناشنیده پاسخ میدهنـد. در لحظه‌های دیگر، شخصیتها ناگهان از موقعیت فیلم خارج میشوند تا به‌ما خیره شوند، و دوربین وآدم‌های پشت آن را به‌یادمان بیاورند.

خود تك‌گوییها ازآنجاکه عموماً ابداع نشده‌اند، مادیگرایانه هستند. گفته‌ی نماینده‌ی اتحادیه از «زندگی‌ی کارگری»[۷] میآید، وگفته‌ی مدیرکارخانه ازکتابی به‌نـام «زنده‌باد جامعه‌ی مصرف کننده» تك‌گویی‌ی مونتان ترکیب برانگیزاننده‌یی از عنصرهای زندگی‌ی‌خودش (پشتیبانی‌ی دیرپایش ازحزب‌کمونیست‌فرانسه)و از زندگی‌ی گدار، هر دو،ست. اتفاقی نیست که هردو «ستاره‌ی بین‌الملل» فیلم به‌داشتن جهتگیری‌ی سیاسی به‌خوبی شناخته‌اند.

شیوه‌یی راهم‌کـه گـدار/گورن باآن به‌مسأله‌ی کـارگـران پرداخته‌اند میتوان مادیگرایانه خـوانـد. آنها تصمیم‌گرفتند از کارگران واقعی استفاده نکنند چون، باتوجه به‌وضع جاری، یك کارگر تنها میتوانست تقلید گابن[۸] را بکند که تقلید یك کارگر را درمیآورد. پس تصمیم‌گرفتند از بـازیگـران استفاده‌کنند، امـا بازیگرانی‌که چندان موفقیتی نداشته‌اند، بازیگرانی‌که برای آنها نقش یك استثمارشده، نقشی‌ست که در زندگی‌ی حرفه‌یی‌ی خـود دچارش بوده‌اند.

سرانجام، برای تقریباً اولین‌بار،گدار ازیك صحنه‌ی‌ساختگی استفاده‌کـرده. تمام بخش دفتری‌ی کـارخانه‌ی کالباس‌سازی یك

---

۷) «La Vie Ouvrière»
۸) Jean Gabin

صحنه‌ی عظیم دوطبقه، بایك دیوار چهارم شیشه‌یی‌ست، صحنه‌یی با قطع عرضی‌که دوربین بی‌توقف درطول‌آن حرکت میکند. نکته‌ی برشت مانند، واداشتن تماشاگر است به‌این‌که خود را با فیلم یکی نداند، و پیوسته بیندیشد. به‌گونه‌یی بس‌غریب «سوپرمارکت» (احتمالا) واقعی به‌همان اندازه قلابی مینماید، شاید چون صحنه به‌همان شیوه فیلمبرداری شده، با نماهای متحرك راست و چپ بی‌پایان.

فیلمی برای تماشاگر فراوان: گورن میپذیرد که عامه‌ی ممکن برای «فیلمی مانند بقیه» از حدود پنج در نمیگذشت، و حتی «باد خاور» هم نمیتوانست امیدوار باشد به‌بیش از دو هزارنفر دست یابد. این بار، آنها سعی کرده‌اند به تماشاگر فراوان برسند، و میرسند. نه تنها به خاطر ستاره‌ها؛ هرچند گدار، حتی هنگامی که مستندترین سبك را دارد، همیشه با بازیگران بهترین طرزکار را داشته، و بار دیگر معجزه‌ی تجسد روی داده است. در فیلمهای آخری‌ی او، پیام غالباً به سادگی روی خط گذارده میشد تا مؤمنین آن را دریافت کنند. در اینجا شخصیت فوندا و مونتان به عنوان مرجع برای تماشاگران به‌کار میآیند، و عمل متقابل رویدادهای فیلم (اعتصاب، و بقیه) روی زندگی‌ی «خصوصی»ی این زوج بورژوا مهم است، نه تنها به خودی‌ی‌خود، بلکه به عنوان چوب ـ زیر ـ بغلی برای... تماشاگر بورژوا. به هر حال، مطمئناً گوش‌کردن به آنها بسیار آسانتر است از گوش کردن به ضبط‌صوتهای پر حرف یا خواندن بخشهای طولانی از متن‌ها که خصلت اینچنین مزاحم فیلمهای پس از ۶۸ گدار بوده‌اند. گزینش دیگر بازیگران کمتر از این دقیق نیست: ارباب صنعت اوبو[۹] وار ویتوریو کاپریولی، نماینده‌ی اتحادیه‌ی ژان

---

۹) «Ubu» (Alfred Jarry)

پنییول، و تقریباً همه‌ی کارگران عالی هستند.

مهمتر از همه، اما، این است که گدار دیگر نیازی به انکار خود به عنوان هنرمند یا روشنفکر احساس نمیکند. سالها او قاعده‌ی ایو دموکراسی در «یك به‌علاوه یك» را به‌کار میبرد که تنها راه یك روشنفکر برای انقلابی‌شدن ترك روشنفکربودن است. حالا، او به این شناسایی رسیده که انسان میتواند، و باید، روشنفکر و انقلابی هر دو باشد. «هر که میگوید محتوای نو، باید شکلهای نو را هم بگوید؛ و کسی که میگوید شکلهای نو باید رابطه‌های نو میان محتوا و شکل را هم بگوید.»

بنابراین، بزرگترین اختلاف میان «همه‌چیز رو به راهه» و پیشینیان بلافاصله‌اش در شیوه‌یی‌ست که به نگاه میآید و به گوش میرسد. فیلم با سادگی‌ی بسیار ساخته شده: تقریباً تمام نماها مستقیم، و در سطح چشم، هستند، اما نبوغ گدار برای حرکتهای دوربین، برای تصویر تکان‌دهنده، و قریحه‌ی بی‌مانندش برای صدا و تدوین، بار دیگر بسیار آشکارند. تك‌گویی‌ی طولانی‌ی جین فوندا را در نظر بگیرید: او در واقع به انگلیسی حرف میزند، اما پس از چند جمله، ناگهان صدای خودش را میشنویم که آن را به فرانسه روی انگلیسی‌اش میخواند، و شیوه‌یی که فرانسه از انگلیسی جلو میافتد، بعد عقب میافتد، بعد مطابق میشود، شیوه‌یی که دو زبان در نوار صدا پدیدار میشوند و ناپدید میشوند، کار تدوین صدایی‌ست پیچیده‌تر و به‌طور انتزاعی (ملموس؟) خیره‌کننده‌تر از آنچه گدار پیشتر به آن دست یافته.

نماهای متحرك در «سوپرمارکت» که درست از پشت صفهای بی‌پایان ماشین ــ حسابها گرفته شده‌اند، در طول این فضای عظیم به گونه‌یی آرام‌نشدنی با ضربتی حرکت میکنند که نفستان را حبس میکند. تمام صحنه از این یك خط ممتاز برداشته شده،

بنابراین کنش (هجوم دسته‌یی از چپ‌گرایان به رهبری‌ی... آن ویازمسکی) تماماً در راهروهایی عمودی نسبت به پـرده صورت میگیرد و به صحنه احساس فرا واقعی‌ی فضا و زمان را میدهد که از «سوپرمارکت» همان نمادی را میسازد که گدار/گورن در نظر داشتند.

هنگام اعتصاب نشسته، یکی از کارگران با یك نورد نقاشی ظاهر میشود و آغاز به آبی‌کردن دیـوار میکند. بـه دقت آن را میغلتاند، و دیوار اول شبیه به یك نقاشی‌ی انتزاعی به‌شیوه‌ی سولاژ[۱۰] مینماید. بعد، درست به همان دقت، آغاز میکند روی یك عکس سیاه و سفید روی دیوار را بپوشاند، و به آهستگی و مهارت آن را در آن آبی‌ی تماماً گیرنده محو میکند: نتیجه همان اندازه هنگام تجربه تکان‌دهنده است کـه تـوضیحش دشوار. انقـلاب فرهنگی؟ به هر حال، یکی از آن تأثیرهای جادویی که فـراسوی فهم تنها میرود.

اگر گدار قدیم مرده، پس زنده باد گدار/گورن. «همه‌چیز»، آدم نفس راحتی میکشد و اعلام می‌کند، «رو به‌راهه». (۲۲)

دو ــ یادداشتهایی از گدار و گورن

۱) به عقیده‌ی ما، این فیلمی بزرگ درباره‌ی عشق است

۲) دیگران ممکن است بگویند این فیلمی درباره‌ی عشق نیست، با این همه، هست

۳) آنچه هست، گفتن داستانی عاشقانه در امروز است

---

۱۰) Soulages

۴) گفتن داستانی از عشق، امروز، در فرانسه

۵) گفتن داستانی از عشق، امروز، واقعاً آسان نیست

۶) آسان نیست؛ امروز، در فرانسه، هیچ چیز آسان نیست

۷) چرا هیچ چیز امروز در فرانسه آسان نیست؟ بعضی آدمها هستند که میدانند

۸) و آدمهای دیگری هستند که آن را طور دیگر می‌بینند

۹) به هر حال، بعضیها هستند که وقت خود را با کلمات بیفایده هدر میدهند، و خنده برلب میمیرند

۱۰) بله. پیش از آن که داستانی درباره‌ی عشق بگویید، باید به همه‌ی اینها فکر کنید

۱۱) باید درباره‌ی چیزهایی که در فرانسه اتفاق میفتند فکر کنید، تا بتوانید داستانی از عشق میان دو آدم فرانسوی را تعریف کنید

۱۲) در واقع، متوجه میشوید هرچه در اطراف مردم اتفاق میفتد نقش مقدسی درآنچه درونشان روی‌میدهد بازی‌میکند

۱۳) از اینجاست که باید درباره‌ی این که چه هستید، و این که از کجا آمده‌یید، و اینجور چیزها فکر کنید

۱۴) اما کسانی هستند که مزد میگیرند تا نگذارند شما فکر کنید

۱۵) امروز، در فرانسه، گاهی، فکرکردن زیاد، خطرناك است

۱۶) برای همه همینطور است، امروز، در فرانسه، باید سخت‌تر فکر کنید تا بفهمید چطور هر روز از سردرگمی‌هایتان خلاص شوید

۱۷) گاهی، برای داشتن سردرگمی‌های کمتر، باید سوآلها را طور دیگر بپرسید

۱۸) بله. آسان نیست. آسانتر است که به تبلیغها گوش کنید و حریصانه جماع کنید

۱۹) اما رویدادهای مهم سیاسی سرانجام به برآشفته‌کردن همه چیز در زندگی‌ی روزمره منتهی میشوند

۲۰) لحظه‌یی میرسد که دیگر نمیتوانید کارها را آنطور که میکردید بکنید

۲۱) در آخر، خشم به سرعت قیمتها بالا میرود

۲۲) همچنان که گفتیم، این فیلمی درباره‌ی عشق است و، همینطور، فیلمی واقعیگرایانه درباره‌ی عشق

سه ـ مصاحبه‌یی با گدار و گورن

گورن:
آنچه ما را از دیگر فیلمسازان رزمنده متمایز کرده این است که ما پیش از طرح سوآلهایی درباره‌ی پخش درباره‌ی تهیه از خود سوآل کرده‌ییم. تهیه‌ی چه؟ که یعنی: تهیه برای چه‌کسی؟ و: چگونه باید تهیه کرد؟

گدار:
فکر واقعی درباره‌ی دشواریهای شیوه‌های تازه‌ی پخش (پخش اندیشه‌های نو به شیوه‌یی نو) باید از مرحله‌یی میگذشت که عبارت از خود تهیه‌ی اولیه بود. تهیه به شیوه‌یی نوتر و مناسبتر،

مستقیماً در ارتباط با اوضاع تاریخی‌یی که در آن زندگی‌میکنیم، این بود که ما را واداشت بهتر در مقابله با مسائل پخش پیشرفته برآییم. پیشتر، هدف سینمای رزمنده، ساختن نسخه‌ی ارزان فیلمی بود که ثروتمندان میساختند! اگر به ویتنامیها در رابطه با امریکاییها فکر کنید، آنها نسخه‌یی با مقیاس کوچکتر از همان جنگ امریکاییها را نمیجنگند، بلکه نوعی دیگر از جنگ را میجنگند. اگر در مورد سینما به کارش ببریم، به این معنی‌ست: مقابله با مسائل از راه دیگر.

گورن:
مثلا، ساختن فیلم با داشتن شهامت (یارو) برای گفتن این که این فیلمها برای تعدادی نه بیشتر از ده نفر ساخته شده‌اند، اما ده نفری که یك رابطه‌ی کاری با آنها وجود دارد. سپس، توانایی یافته برای ارتباط بهتر با ده نفر، روی‌آوردن برای رسیدن به صد نفر...

گدار:
... تصمیم نگرفتیم از یك بازیگر معین استفاده کنیم چون به شخصیت میخورد یا چون از او خوشمان میآمد. و نه برای رنگ موهایش، یا استعدادش. یا فلان دختر چون میتوانستیم از طریق واقعیت برگزیدن او به تخیلاتمان استواری ببخشیم. ایو مونتان از یك سرگرم‌کننده کمی بیشتر یا کمتر است، او سرگرم‌کننده‌یی از یك نوع خاص است. آدم نام مونتان یا جین فوندا را تنها در عنوانبندیها پیدا نمیکند. از این نوع بازیگرها سی و شش تا نمیشود پیدا کرد، تنها دو تا هستند.

دقیقاً چرا آنها را برگزیدید؟

گدار:
چون ستاره هستند. ستاره‌هایی که ویژگی‌شان آن است که نمیخواهند ستاره باشند. آنها میخواهند در برابر موضوع کاملا در پسزمینه باشند. در حالی که ما، که آنها را به عنوان ستاره میشناسیم، نمیخواستیم در پسزمینه باشند: مائو یك ستاره است، و به هیچ وجه خود را در پسزمینه پنهان نمیکند! پمپیدو هم...

گورن:
تنها بنیاد مسلم ما، مادیگرایی‌ی تاریخی‌ست.
(...)

گدار:
«همه‌چیز روبه‌راهه» بودجه‌یی برابر ۲۳۰ میلیون فرانك [قدیم] فرانسه داشت، و به اندازه‌ی ۲۰ میلیون از این مبلغ بالاتر رفت؛ این، برای یك فیلم رنگی‌ی ۳۵ میلیمتری. فیلم محصول مشترك «انوشکا فیلم» بود، شرکتی که ما در آن سهم اداره‌کننده را داشتیم، و یك شرکت دیگر، «ویکو»، که در واقع پول را از طریق دو پیش‌پرداخت پخش فراهم کرد ــ یکی از یك پخش‌کننده‌ی فرانسوی، که بعداً «گامون» به‌آن کمك کرد، و دیگری از یك ایتالیایی. بدون از پیش خواندن فیلمنامه، منحصراً در سایه‌ی نام فوندا و مونتان ــ کمی زرنگی‌ی کاردانی ــ و همچنین در سایه‌ی نام خوب پیشین من. پول دهندگان به‌خودشان گفتند: «چرا که نه؟ پول خوبی باید در بیاوریم». این دادن پول یك کوکتیل مولوتف از طرف آنهایی‌ست که آن را درست در صورتشان تحویل خواهند گرفت. از سوی دیگر آنها بدگمان هستند، و میتوانند سعی کنند نسبتها را برای‌تبدیل‌کوکتیل مولوتف به‌یك کلوچه دگرگون‌کنند؛ که به‌خوبی امکان‌پذیر است، چون شکر فراوانی برای ساختن یك کوکتیل مولوتف به‌کار میرود!

گـورن:
مـادر کارگاه و محل‌های خارجی، هـردو، فیلمبرداری کردیـم. منحصراً با بازیگران (بیکاران صنعت فیلم در نقش کارگران)... برای ما، این تصمیمی در سطح اصول بود. ماده‌ی اول: فیلمها، زندگی نیستند. ماده‌ی دوم: جـدایی‌ی میان مستند و داستانـی، جدایی‌یی بورژوایی‌ست. آنچه‌جالب‌است، سعی برای به‌وجودآوردن داستان مادیگرایانه است. با این گامهایی که ما سوی مادیگرایی‌ی داستان برمیداریم، ازآستانه‌یی‌گذشته‌ییم‌که درآن بازگشتی‌نیست.

گـدار:
من زمان بی‌احترامی برای عامه را گذرانده‌ام تا حالا بهتر بتوانم به‌آنها احترام بگذارم. بهتر احترام گذاردن به‌آنها یعنی دیگر به عنوان عامه با آنها رفتار نکردن، بلکه به‌عنوان یك‌مرد یا یك زن، همانجا که هستند، با مسأله‌های خاصشان. این یعنی توانایی یافتن به‌ساختن فیلمهایی که آدم وقت حرف‌زدن درباره‌ی آنها دیگـر در باره‌ی خود فیلم‌ها حرف نمیزند. واقعیت حرف‌زدن درباره‌ی فیلم، هرکس را به‌مسأله‌های خاصش برمیگرداند. «همه‌چیز روبه‌راهه» را شما با زنی که باش زندگی میکنید می‌بینید. من فیلم‌را هنگامی مؤثر میدانم که به‌طریقی به‌میان شما بیاید. یا هنگامی که، پس از دیدن فیلم، جدا از هم، در مورد یکدیگر، به‌خانه برمیگردید. در «پی‌یـر و خلـه» میگفتید «ازش خوشم میآیـد، از سرخ خیلی خوشم میآید... ازش خـوشم نمیآید چـون چندان از سرخ خوشم نمیآید، آبی‌را ترجیح‌میدهم» اما در«همه‌چیز روبه‌راهه» نمیتوانید این را بگویید؛ حالا میگویید «ازش خوشم میآید، چون وقتی‌کاری کردند که رئیس خودش را خیس کـرد حق داشتند... یا، با آن موافق نیستم، چون دلیلی نداشتند که کاری کنند که او خودش را آنطور خیس کند.» خـلاصه، مجبور شده‌یید به‌واقعیت خودتـان

برگردید، به‌عنوان مرد و زنی که با هم زندگی میکنند، همانجا، همانطور که هستید. هدف ما جدا کردن مردم است و نه یگانه‌کردن آنها ــ برعکس تلویزیون. در سینمای سنتی، رابطه‌ی میان تصویر و تماشاگر در رمز پوشیده شده، و هیــچ چیز اتفاق نمی‌افتــد، مرامی‌ست که به‌آن عادت کرده‌یید. مابرعکس سعی‌میکنیم رابطه‌یی واقعی پدید بیاوریم...

گــورن:
خب! «همه‌چیز روبه‌راهه» یك «برخورد کوتاه»[۱۱] است، اما تنها سردرگمی در این «برخورد کوتاه» قطاری نیست که عشاق را از هم جدا میکند، قطاری که باید به‌آن رسید یا از دستش داد، بلکه در عوض مبارزه‌ی طبقه‌یی‌ست! (۲۳)

باشگاه ادبیات

---

(۱۱) «Brief Encounter» (David Lean)

گـورن:
بـرای ما احتمالا پنج دقیقه‌ی جالب در ایـن فیلم وجود دارد، که چکیده‌ی آزمایش خیلی قدیمی کولشوف[۱۲] درآغاز انقلاب روسیه است. درنظرما این شیوه‌یی‌ست بـرای تعمق درباره‌ی کشاورزی، درباره‌ی زاویه‌های دوربین، درباره‌ی چیزهایی که امروزه بکلی از فیلمها ناپدید شده‌اند. ما تمام مدت در کار سوآل‌کردن بودیم، از جین و از خـودمـان، هردو. «همه‌چیز روبـه‌راهه» کمابیش پاسخهایی به‌این سوآلها میدهد. یکی از سوآلهای مربوط به‌جین میبایست با این ارتباط پیدا میکرد: توداری به‌فرانسه میآیی تـا «همه‌چیز روبه‌راهه» را با ما بسازی؛ توبلافاصله قبلش «کلوت»[۱۳] را ساخته‌یی؛ بعد از «همه چیز روبه‌راهه» تو یك «کلوت» دیگـر خواهی ساخت، و شاید به‌هانوی بـروی. همراه بـا بسیاری از فیلمسازان و مردم دست اندرکار در میانگیرها[۱۴]، ما متعجبیم آیا برای رفتن به‌هانوی تو ناچاری «کلوت» را بسازی یا نه. شایـد ساختن «کلوت» راه نادرستی برای رفتن به‌هانوی باشد. این یکی از مسأله‌هایی‌ست که ما سعی داریم در «نامه به‌جین» حلش کنیم.

آیا میتوانستید عکس جین فوندا را با عکس‌یك ناشناس عوض کنید؟

گـدار:
ابداً. ویتنامیهای شمالی نیازی‌ندارند امریکاییهای ناشناس‌بگویند «صلح درویتنام». آنها نیازمندمردم بسیارشناخته‌اند چون نیکسن

---

۱۲) Lev Kuleshov
۱۳) «Klute» (Alan J. Pakula)
۱۴) media

یك امریکایی‌ی ناشناس نیست. نظام ستاره‌یی خیلی مهم است. شما خودتان را ستاره‌ی زندگی‌ی خودتان میدانید. شایداین فیلمی نباشد که ظاهر شده و به‌آزمایشگاه فرستاده شده، امـا همه روزه چیزی میسازید، برنامه‌ی معینی برای خودتان دارید، حسابـگر* خودتان هستید، نوعی ماشین انسانی. هربامداد خودتان را به‌رمز در میآورید، خودتان‌را برنامه‌ریزی میکنید و به‌حسابگرمیسپارید. خودتان را ستاره‌ی فیلم خودتان میکنید. شما همچنین فیلمبردار، بازیگر، سیاهی لشکرها، و آزمایشگاه هستید.

شما حالت چهره‌ی جین فوندا را به انتقاد گرفته‌یید. ترجیح میدادید چه کار کند؟

گـدار:
من در هانوی کارگردان نیستم. ما او را تنها در پاریس میتوانیم کارگرانی کنیم. ما از جین فوندا خواستیم به‌پاریس بیاید تا در چیزی بازی کند که ما روی صحنه آورده بودیم، و عنوان «همه‌چیز رو به‌راهه» را داشت. دوماه بعد ویتنامیهای شمالی ازاو خواستند که بیاید و در چیزی بازی کند که آنها روی صحنه آورده بودند، و عنوان «پیروزی برامریکا» را رویش گذاشته بودند. در «نامه به‌جین» دو عکس وجود دارد، جین‌فوندای قدیم وجین‌فوندای‌تازه. ما باید اختلاف میان‌کهنه و نورا ببینیم چون به‌اختلافها علاقمندیم. در عکس کهنه و نو باهمند و ما اختلافها را نمی‌بینیم. این یـك زیبایی‌شناسی‌ست، این فیلمی‌ست که سر و کار دارد با زیبایـی شناسی‌ی فهمیده شده درحد یك مقوله‌ی سیاست. ما ترجیح‌میدهیم از زیبایی شناسی حرف بزنیم و دیگر از سیاست حرف نزنیم. مـا تنها علاقمند به‌دانش درباره‌ی نوعی حالت هستیم. اگـر من در ویتنام بودم، و به‌یك‌کودك مرده‌ی ویتنامی نگاه‌میکردم، دقیقاً در صورتم همان حالت را میداشتم‌که نیکسن و جان‌وین‌هم میداشتند.

ما به‌شدت این احساس را داریم که مردم امروزه قدرت دیدن را از دست داده‌اند. ما فقط میخوانیم، ما دیگر تصویر را نمی‌بینیم. زیگاورتف بود که گفت باید دوباره جهان را ببینیم، بیاموزیم و به‌مردم یاد بدهیم که جهان را چطور ببینند. اوگفت‌که باید جهان را به‌نام انقلاب پرولتری ببینیم. ما نمیتوانیم امروزه به‌این شیوه مطرحش کنیم. اصطلاح «انقلاب پرولتری» چنان در کشور ما به سوءاستفاده گرفته شده‌که بهتر میدانیم بگوییم مابه‌زیبایی‌شناسی علاقمندیم. ما سعی داریم ابداع کنیم، سعی داریم شکلهای نویی مناسب‌محتوای نو بیابیم. اما شکلهای‌نو ومحتوای‌نو به‌آن معنی‌ست که باید درباره‌ی رابطه‌ی کهنه‌یی فکر کنید که ما هنوز در میان شکل و محتوا با آن سروکار داریم.

ما میخواهیم ارتباط برقرار کنیم. اما میپرسیم چه چیزی را میخواهیم با این ارتباط بگوییم، چه‌چیزی را بایك‌ارتباط دریافت میکنیم؟ میتوانیم با ساختن فیلمی با دو عکس، از پس فیلم میلیون دلاری برآییم. ویتنامیهای شمالی، ویت‌کنگها؛ یك‌جنگ دوعکسی برضد جنگ فیلم میلیون دلاری‌ی هالیوود پنتاگون ابداع کرد. سالها گفته‌ییم که گاهی میتوانید فیلمی را با چیزهای خیلی‌معدود بسازید، فقط دو یا سه عکس و یك «کاست». بنابراین فکرکردیم که فرصت خوبی‌ست برای نشان دادن این که ساختن یك فیلم بلند امکان دارد، فیلمی‌نمایشگر جنگ ویتنام، نمایشگر جین، نمایشگر ویتنامیهای شمالی، و نمایشگر نظر ما درباره‌ی این چیزها. فیلم در یك روز ساخته شد ــ البته نوشتنش دو هفته طول کشید، اما فیلمبرداری در یك روز انجام شد، تدوین یك روز دیگر وقت گرفت، ظهور یك روز دیگر، وپولش یك روزه برگشته، دراینجا. فیلم ۵۰۰ دلار تمام شد، و برای آمدن به‌اینجا ما ۱۰۰۰ دلار دریافت میکنیم.

گورن:
یك فیلم خیلی تجاری‌ست! و ما پخشش کـرده‌ییم. در فلسطیـن، هنگام برداشتن فیلمی که دو سال پیش ساختیم، پـزشکی را در جنوب اردن کشف کردیم کـه با عکس فیلم میساخت. هرهفته او عکسهایی را از امان، از الفتح، دریافت میکرد، آنها را تدوین میکرد، فاصله‌هـای سیاه میانشان میگذاشت، و گفتار خودش را پیش‌روی مردم میساخت. او یك فیلمساز واقعی بود. ایـن است امکانی که ما داریم.
شما یك ساعت را به‌تماشای فیلمی درباره‌ی عکسی گذرانده‌یید که به‌طور عادی دو ثانیه نگاهش میکردید. فکر میکنم میتوانستیم ده ساعت را روی این عکس صرف کنیم. با دو ثانیه نگاه کردن به‌این عکس، یك‌میلیون‌چیز اتفاق میافتد. وسیله‌های‌ارتباطی، اطلاعات، چیزهایی بسیار مؤثرند. آنها شما را بدانگونه رهنمون میشوند که در زندگیتان هستید، بدانگونه که من در زندگیم هستم. من در دنیایی زندگی میکنم که در هرثانیه در معرض هزارهـا صدا و تصویر هستم. میخواهم ببینم‌که‌این چطور اثر میکند. این‌سوآلی‌ست که وسیله‌ی «نامه به‌جین» مطرح شده. میتوانستم وقتم راصرف ساختن فیلمی روی یك آگهی کنم.

گـدار:
یك اسکناس یك‌دلاری.

گـورن:
مردم گفته‌اند که سینما عاطفه یا درگیری‌ی عاطفی‌ست. چه نوع درگیری‌ی عاطفی؟ ناگهان روی پرده کسی را می‌بینید کـه همان تکه‌های همان معمایی را دارد که شما تمام مدت به‌کـار میبرید. فیلم راهی برای‌گسستن پیوندهای عادی‌ی‌واقعیتی‌ست‌که درمعرض آن هستیم. هیچ چیز انتزاعی‌تر از یك تصویر یا یك صدا نیست،

اما این انتزاع از واقعیتی معین بیرون‌میآید، و این انتزاع ممکن است شما را به‌واقعیت خودتان بازگرداند. از این‌جاست که ما فیلمهایی‌میسازیم که تماشاگران را بازمیگرداند، به‌نحوی که با نگاه کردن به‌فیلم میتوانندشاید یک، دو، سه عنصر برگیرند و سعی کنند در زندگی‌شان از پس آنهابرآیند. این تأثیر پسخور[۱۵] است (۲۴).

باشگاه ادبیات

---

feedback(۱۵

یادداشتها

۱) Jean Collet : «Jean-Luc Godard»[1]، انتشارات Seghers، پاریس، ۱۹۶۳.[2]

۲) این مقدمه و پنج فصلی که به دنبال میآیند در ۱۹۶۷ نوشته و منتشر شدند. پس از آن سال فرخنده، کار گدار چنان «جهش بزرگ»ی کرده که عاقلانه‌تر مینمود، به جای تجدید نظر با واپس بینی‌ی صد در صد و بینش از پس، درباره‌ی «چینی» و پس از آن جداگانه نوشته شود. و این حتی بیشتر ازآن‌روست که «چینی» مشخص کننده‌ی آغازی تازه بود ، و کوششی ریشه‌یی برای «آغاز از صفر». (ژانویه‌ی ۱۹۷۰)

۳) امکان دارد این امر در مورد «پایان خوش» فیلم «آلفاویل» هم درست باشد.

۴) این همه در نسخه‌ی ایتالیایی بریده شده؛ در آن، به طرزی باورنکردنی، همه کس ایتالیایی حرف میزند، وگفتگوی خانم مل، باید از هیچ‌اختراع میشد تا این را میپوشاند.

۵) گدار حتی زمانی گفته است که گرچه آرزوی ساختن فیلمی درباره‌ی رم باستان دارد، هرگز نخواهد توانست، چرا که البته اصرار خواهد

---

۱) ترجمه‌ی قسمتهایی از این کتاب در بخش «جداگانه» آمده است.
۲) یادداشتها تا شماره‌ی ۶ از ریچارد راود و از شماره‌ی ۷ تا ۱۹ از کتاب ژان کوله است: بقیه‌ی یادداشتها توضیح منابع‌مقاله‌های بخش «جداگانه» است.

داشت بازیگران لاتین حرف بزنند. و جدیداً طرح خودرا برای بـه فیلم درآوردن «La Bande à Bonnot» رها کـرد چون، از آنـجا کـه داستان در آغاز قرن میگذرد، باید آن را با لباسهای تاریخی بر میداشتند و او شخصاً طرح لباس بلد نیست. حتی اگر هم میتوانست، لباسها واقعی نمیبودند.

۶) به نام نویسنده‌ی «Down There»، کتابی کـه تـروفو «به پیانیست تیراندازی کنید» را ازآن اقتباس کرد.

۷) از دیدگاه نقد اجتماعی، ممکن است میان «سرباز کوچـولو» و قهرمـان فیـلم «Ashes and Diamonds» از Andrzej Wajda نسبـتی باز شناسیم.

۸) مصاحبه، «Cahiers du Cinéma»، شماره‌ی ۱۳۸.

۹) گدار اینجا به دو داستان بلند اشاره دارد، «Les Enfants Terribles» از Jean Cocteau و «Loin de Reueil» از Raymond Queneau [یادداشت ویراستار نسخه‌ی انگلیسی‌ی کتاب].

۱۰) آیا امکان دارد که نام میکل‌ـآنـژ (میـکل آنجلو در خـلاصه‌ی داستان فیلم) اشاره‌یی محتاطانه باشد به‌آن فیلمساز بزرگ امروزین ـ ضد گدار ـ که هنرش واداشتن ما به لمس همه‌ی چیزهایی‌ست که او میبیند؟

۱۱) «Defense et illustration du découpage classique»، «Cahiers du Cinéma»، شماره‌ی ۱۵.

۱۲) «رفیق بخت برگشته‌ی من» : یکی از اصطلاحهای محبوب Georges Bernanos؛ اشاره به «Le Journal d'un curé de campagne» است.

۱۳) «Montage, mon beau souci» ، «Cahiers du Cinéma» ، شماره‌ی ۶۵.

۱۴) «Cahiers du Cinéma» ، شماره‌ی ۱۵.

۱۵) «Cahiers du Cinéma» ، شماره‌ی ۶۵.

۱۶) «Cahiers du Cinéma» ، شماره‌ی ۹۶.

۱۷) André S. Labarthe، «Cahiers du Cinéma»، شماره‌ی۱۲۵، ص ۵۳.

۱۸) به نقل از گدار، «Cahiers du Cinéma»، شماره‌ی ۱۳۸؛ هانری دکوان یک کارگردان فرانسوی‌ست.

۱۹) اشاره‌یی به «L'Arivée d'un train en gare de la Ciotat» ، یکی از نخستین فیلمهای لومی‌یر؛ در واقع، یکی از نخستین فیلمهای تاریخ سینما [یادداشت ویراستار نسخه‌ی انگلیسی‌ی کتاب].

۲۰) قسمتهایی از مقدمه (۱۹۶۸) و تمامی‌ی قسمت اول متن کتاب «ژان‌لوک گدار» (۱۹۶۳)، نوشته‌ی ژان کوله (نگاهی بیاندازید به یادداشت شماره‌ی ۱)؛ از ترجمه‌ی انگلیسی‌ی کتاب ــ مترجم Ciba Vaughan؛ انتشارات Crown Publishers ، نیویورک، ۱۹۷۰.

۲۱) قسمتهایی از «Toward a Non-Bourgeois Camera Style»، نوشته‌ی Brian Henderson؛ از «Film Quarterly»، زمستان ۷۱ـ۱۹۷۰.

۲۲) متن کامل «Godard is Dead, Long Live Godard / Gorin»؛ نوشته‌ی ریچارد راود : از «Sight & Sound»، تابستان ۱۹۷۲.

۲۳) از «Cinema Rising»، می‌ی ۱۹۷۲ : «یادداشتها» (متن کامل) از گدار / گورن؛ از ترجمه‌ی انگلیسی‌ی Steve Hardy؛ «مصاحبه» (قسمتهایی) وسیله‌ی Marlen Belilos، Michel Boujut ،

Jean-Claude Deschamps ، و Pierre - Henri Zoller؛ از ترجمه‌ی انگلیسی‌ی Tony Rayns.

۲۴) «Godard and Gorin in America» (متن کامل قسمت «نامه به جین»)؛ در اکتبر ۱۹۷۲ گدار و گورن «نامه به جین» را به امریکا بردند. «مصاحبه» حاصل بازدید دو روزه‌یی‌ست از دانشگاه Maryland؛ از Robert Philip Kolker، که در مقدمه‌یی توضیح میدهد آنچه منتشر میکند نه متن مصاحبه که بازنویسی‌ی او از گفتگوهاست؛ از «Sight & Sound»، تابستان ۱۹۷۳.

باشگاه ادبیات

چند واژه

استانده / Standard
افسانه‌ی علمی / Science Fiction
ایستا / Static
بازمایه / Thematic
برابر نهاد / Antithesis
برداشت / Take
بهنجار / Normal
پسزمینه / Background
پیشزمینه / Foreground
تأثیر گرا / Impressionist
تأثیر گرایی / Impressionism
تکچهره / Portrait
تلخ اندیش / Cynic
تلخ اندیشی / Cynicism
تنش / Tension
چالش (از چالیدن) / Challenge
حسابگر / Computer
دستمایه / Material
دوقابه / Diptych
رویکرد / Approach
زمانسنجی / Timing
ساز و کار / Mechanism
ساختار / Structure

سه گانی / Trilogy
سه قابه / Triptych
صحنه پردازی / Mise en scène
طبیعیگرا / Naturalist
طبیعیگرایی / Naturalism
طبیعیگرایانه / Naturalistic
فرا واقعیگرا / Surrealist
فرا واقعیگرایی / Surrealism
فربود / Orthodox
قاب / Frame
قومشناسی / Ethnology
گردانه / Variation
گویاییگرا، گویاییگرایانه / Expressionist
گویاییگرایی / Expressionism
مایه / Theme
نگره / Theory
نگره پرداز / Theorician
نماد / Symbol
نمادین / Symbolic
نمونهیی / Typical
نو واقعیگرا / Neo-Realist
نو واقعیگرایی / Neo-Realism
نو واقعیگرایانه / Neo-Realistic
واج / Phoneme
واقعیگرا / Realist
واقعیگرایی / Realism
واقعیگرایانه / Realistic
وشت / Gesture
وصلی / Collage
هرزه نگاری / Pornography
هزارتو / Labyrinth

هزار نگار / Kaleidoscope
هستیگرا / Existentialist
هستیگرایی / Existentialism
همنهاده / Synthesis
هنجار / Norm

هاوکز (۱۸۹۶)
دود / شفیعی

وایلدر (۱۹۰۶)
مدسن / پیامی

فلینی (۱۹۲۰)
باجن / پرژاد

پازولینی (۱۹۲۲)
ستك / طاهری

کوبریك (۱۹۲۸)
واکر / اشرفی

گدار (۱۹۳۰)
راود / اشرفی

شماره ثبت کتابخانه ملی ۱۴۱۰ به تاریخ ۵۲/۹/۲۹
۱۶۵ ریال

پنجاه و یک