گودار این سال‌ها

نوشتهٔ محمدرضا فرزاد

۱. اگر دغدغهٔ گودار در طی دههٔ ۶۰ ساختارشکنی نحو روایت و بازنمایی بود در دههٔ ۸۰ و ۹۰ دل‌مشغولی‌اش تصاویر مجرد است: تجزیه تصویر، صدا و ساختار فیلم به کوچکترین واحد ممکن. آخرین آثار او را باید یک فیلم ـ مقاله دانست. در این سال‌ها او نسبت شگفتی با مسأله تاریخ ـ تاریخ ادبیات، موسیقی، سینما و... ـ برقرار می‌کند و از تمامی توانش‌های هنری پیشین در شکلی از حرکت بینامتنی، بهره می‌گیرد. این ادای دین، این ارجاع را نقل قول‌ها و گزین‌گویه‌ها انجام می‌دهند. برای مثال در «آلمان سال نه صفر» ارجاعاتی به کافکا، پوشکین، سروانتس در عالم ادبیات و به برایارس، بتهوون، لیست و استراوینسکی در عالم موسیقی و ... یا در JLG ارجاعاتی به ویتگنشتاین، دوتوکویل، رمبو و دیدرو... در ساحت ادبیات و به من‌ری، ژان رنوار و روسلینی در حوزه سینما. در دو فیلم مذکور نیز شاهد ثبت تاریخ انزوا در عصر انزوای تاریخ هستیم ـ این توجه به زمینه Context تاریخی ـ اجتماعی همواره ناخواسته طنینی سیاسی به آثارش می‌دهد اما تاریخ فردی و روایت خودساختهٔ گودار، قطعه گسیخته‌یی‌ست پاره‌پاره، خاطره‌یی‌ست شکسته، تجربه‌یی‌ست پروستی که از خلال بلمیدن یک قطعه کیک (در جست‌وجوی زمان از دست رفته) یا بازی تنیس (JLG) ممکن می‌شود. سال‌ها پیش والتر بنیامین آلمانی در کتاب نیمه تمام خود «طرح پاساژها» از طریق پاورقی‌ها، سرکشی به معابر، مغازه‌ها، پیاده‌روها و بازخوانی اشعار بودلر و رمبو روایت خوابگردانه‌یی از پاریس آغاز قرن بیستم به‌دست داد و گودار فرانسوی در «آلمان سال نه صفر» از چنین طریقی، قصه غریب آلمان سال‌های اتحاد را نقل می‌کند. این شیوه از نوشتار / سینما که آن‌را گونه‌یی چند رسانه‌یی Multimedia می‌دانم ارتباط نزدیکی با مفهوم «دیدن دیالکتیکی» بنیامین که وامدار نظریه تدوین (مونتاژ) سینماست ـ دارد. «دیدن دیالکتیکی» راهی‌ست برای اخذ اشکال «حال» به‌وسیلهٔ نگاه به گذشته و آینده و تقطیع آن‌ها با تصاویر ذهنی مشابه. پیشتر در اوایل قرن بیستم پروست، نابوکف، جویس و مدرنیست‌های دیگر به فنون جدیدی برای ارائه بازنمای حیات ذهنی و الگوهای ذهن دست یافتند: تفکر و یادآوری، فراموشی و سرکوب، تصاویر متراکم، حکرت میان جهان حسی بیرون و جهان ذهنی درون. این دید میکروسکوپی به تجربه درونی فرد، از سوی گودار نیز پی گرفته می‌شود. در اولین متن نظری سینما «فیلم هوگومونستربرگ: نظریه‌یی روانشناختی» (۱۹۱۶) آمده: جوهرهٔ مدیوم جدید (سینما) در قابلیت بازتولید است، در «عینی سازی» عملکردهای گوناگون ذهنی بر صفحه نمایش. از نظر او بازی تصویر بیشتر تابع قوانین ذهنی‌ست تا جهان بیرونی و فنون سینمایی از این منظر در همبستگی متقابل با عملکردهای ذهنی متفاوت چون تمرکز و حافظه‌اند. برای نمونه تکنیک «برش ـ برگشت» (cut-back) عملکرد ذهنی حافظه را عینی می‌سازد. این بازنمایی ذهن در فیلم‌های اخیر گودار خصوصاً «قصه‌های سینما» (۱۹۹۸) و JLG/JLG به‌خوبی به نمایش درمی‌آید. در این دو فیلم، او از فنون سینمایی جدید و ابداعی‌اش بهره می‌گیرد: او اغلب دو یا سه تصویر را برهم بار می‌کند. این تصاویر نهایتاً یا محو یا ظاهر می‌شوند. لیکن کاملاً ناپدید نمی‌شوند، بر صفحه باقی می‌مانند، برای چند دقیقه، این بازنمایی لحظه‌یی‌ست که در آن مفاهیم یا تصاویری ذهنی پیرامون ذهن ما شناورند. از کانون ذهن برون آیند و به درون روند. تکنیک دیگر شامل جابه‌جایی تصویر توسط تصویری دیگر است؛ آن‌هم نه به وسیلهٔ برش یا دیزالو که از طریق عقب و جلو شدن دو تصویر تا جایی که تصویر دوم نهایتاً جای تصویر نخست را بگیرد. این تکنیک، برگردانی‌ست از تلاش در بازنمایی حرکت ذهن از ایده و تصویرذهنی یا خاطره به یکدیگر، چیزی همگون با تداعی آزاد معانی / تصاویر. لومانویچ Lev Manovich این تلاش بازنمایانه را، در نوشته «پرش از روی پروست، به‌سوی نوشتار چند رساله‌یی»، متعلق به سه سینماگر می‌داند: آیزنشتاین، مارکر و گودار.

۲. JLG/JLG این فیلم به کابوس / پرسشی بورخسی دچار است[1]: من کدامم؟ این گودار (مؤلف / کارگردان) یا آن گودار (پیرمرد)؟ کسی که می‌نویسد / می‌خواند یا همین پیرگرفتار خاطرات. آیا «من» واسطی می‌تواند میان این دو گودار / بورخس نشسته باشد؟ آیا فضای خلوت و آرامی میان این دو می‌توان یافت؟ جایی در فیلم گذشته می‌شود که قدرت و تأثیر تصویر بسته است به فاصله میان مفاهیمی که در روند تداعی به تصاویر تبدیل می‌شوند. یافتن فضایی میانی، در سطحی جهانی، تکاپوی بی‌وقفه این سال‌ها بوده است. از نظر «ژیل دلوز» فیلسوف فرانسوی، وسوسه فضایی بینابینی از دغدغه‌های عمده گودار است. یادداشت‌های دلوز در کتاب «سه پرسش در باب Six foris deux» (۱۹۷۶) در پی اثبات این ادعاست که گودار همواره در پی خلق فضایی در میانه‌یی Inbetween بوده است، فضایی میان متن و تصویر، سینما و تلویزیون، صوت و صدا. با چنین رویکردی بسیاری از مفاهیم تدوین نیز به‌خودی خود معانی «در میانه‌یی» می‌یابند. از نظر دلوز اگر این مفاهیم در سطح زبان سینمایی مؤلف برگردانده نشوند لاجرم به سطح عوامل واحد خود فرو می‌ریزند و سینمایی مولکولی پدید می‌آورند، ۲۴ فریم در ثانیه که می‌شود آن‌ها را خواند و نمی‌شود آن‌ها را نوشت. دلوز فرمول مشهور گودار را ـ تصویر درست نه، تنها خود تصویر (اهمیت دارد) ـ این‌چنین تغییر می‌دهد: «ایده درست نه، تنها خود ایده». او در پی خلق سطحی سینمایی / فلسفی‌ست، جایی که ایده‌ها / تصاویر آزادانه در چارچوبی غیرداوری‌کننده و غیر پایگانی آزمون‌پذیر باشند. از این روست که در این سال‌ها گودار را می‌بینیم که بر میز تدوین خود خم شده چنان‌که کارگر کارخانه‌یی به روی دستگاه خود. او در پی چیست یک قاب، یک فضا؟ فضایی میان زندگی و فیلمسازی؟ چشم‌انداز فیلم‌های اخیر وی چشم‌اندازی مرکززدایی شده، پاره‌پاره و ناپیوسته است که با مفهوم دلوزی Rhizome همخوانی بسیاری دارد. تصاویر اخیر او بیشتر اندیشیده می‌شوند تا دیده شوند. فیلمی که کسی آن را ندیده است. این مفهوم به‌طرز زیبایی در صحنه‌هایی از JLG که تدوینگر کور در کار مونتاژ یک فیلم به گودار کمک می‌کند، ترسیم شده است. جاناتان رزنبائوم فیلم‌های اخیر وی را چنین می‌داند: فیلم‌هایی که از سطح خود فراروی می‌کند و با مسائلی چون تاریخ سینما، سقوط کمونیسم و تاریخ سینمایی فرانسه درگیر می‌شوند: «۵۰×۲ سال سینمای فرانسه» (۱۹۹۵)، «وای بر من» (Helas Pour moi) (۱۹۹۸)، «رمان نو» (۱۹۹۰) و «آلمان سال نه صفر». در JLG نیز او با شمار زیادی از موضوعات سروکار دارد: شیء هنری به‌عنوان کالایی در بازار، موقعیت کشورهای خاورمیانه و بالکان، غلبه فیلم‌های امریکایی بر سینما (صحنه وارسی مجموعه خصوصی گودار: ۱۶ ردیف فیلم امریکایی در قیاس با تنها یک قفسه فیلم ایتالیایی و روسی) و... یکی از فصول زیبای فیلم، فصل خواندن سطور کتاب در تاریکی‌ست. گودار با استفاده از روشنی کبریتی افروخته، جمله‌یی در ستایش عشق را کلمه به کلمه می‌خواند و با پایان جمله، شعله خاموش می‌شود.

۳. JR[2]: هر وقت تاریخ چیزی را روایت می‌کنی، تلویحی وجود دارد که آن چیز تمام شده، به‌نظر می‌آید که یکی از تلویحات «قصه‌های سینما» این است که (عصر) سینما به پایان رسیده است.

JLG: سینمایی که ما می‌شناختیم.[3]

پانوشت‌ها:

۱. بخوانید: داستان من و بورخس» از کتاب باغ گذرگاه‌های پیچاپیچ بورخس ـ ترجمهٔ احمد میرعلایی

۲. Johnatan Rosenbaum

۳. از مصاحبه رزنبائوم با گودار، جلسه مطبوعاتی فستیوال تورنتو سال ۱۹۹۶.