گدار و ضد سینما

پیتر وولن
احسان نوروزی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گدار، به شکلی فزاینده، اندیشهٔ ضد سینمایی راکه معیارهای آن در تقابل با معیارهای سینمای رایج قرار دارند، بسط داده است. در اینجا می‌خواهم نکاتی در مورد وجوه اصلی این ضد سینما بنویسم. رویکردی که در این مطلب اتخاذ کرده‌ام، بررسی سه معیار سینمای کهنه، یا آنگونه که گدار می‌گوید فیلم هالیوودی، و تقابلشان با معیارهای سینمای ماتریالیستی است. به عبارت دیگر، هفت گناه کبیره سینما در مقابل هفت نیکی بزرگ که می‌توانیم آنها را به شکل زیر قرار دهیم:

روایت متداوم	روایت نامتداوم
همذات پنداری	بیگانه‌سازی
وضوح	جلوه‌گری
داستان منفرد	داستان چندگانه
بستار	گسستگی
لذت	عدم لذت
داستان	واقعیت

واضح است که این عناوین مبهم، محتاج شرح است. پیش از هر چیز باید یادآور شوم که به نظر من، گدار، حق داشته است از سینمای هالیوود بگسلد و ضد سینما را بنا نهد و از همین روست که او را مهم‌ترین کارگردان در حال کار می‌دانم. با این وجود، تصور می‌کنم کژ فهمی‌های بسیاری در مورد راهبرد او صورت گرفته است که باعث می‌شود تیغ تیز راهبرد گدار، کند و یا گاه حتی بی‌اثر شود. این کژفهمی‌ها اغلب در مورد اصطلاحاتی همچون داستان، ابهام، ایدئولوژی، دروغ، توهم، فریب و بازنمایی است. در پایان این مطلب، به بعضی از نظریه‌های متفاوت در مورد این مسایل اشاره خواهم کرد، ولی قبل از هر چیز به عناوین یاد شده بپردازیم:

۱ ـ روایت متداوم در مقابل روایت نامتداوم

(هر چیز در امتداد چیز دیگر، در مقابل شکاف، تقطیع، ساختار اپیزودیک، انحراف غیرداستانی از

موضوع)

منظور من از روایت متداوم، سکانسی از حوادث است که در آن هر واحد (منظور از واحد، قطعه‌ای است که نقش آن تغییر روند روایت باشد.) با توجه به زنجیره علت و معلولی، در پی واحد پیشین می‌آید. در سینمای هالیوود، این زنجیره معمولاً روانشناختی و محصول مجموعه‌ای از انگیزش‌های منسجم است. آغاز فیلم با بنیادی آغاز می‌شود که موقعیت ابتدایی دراماتیک را بنا می‌کند که معمولاً حالت تعادل است و کمی بعد در آن اخلال پیش می‌آید. سپس نوعی زنجیره واکنش‌ها در پی می‌آید تا در پایان تعادلی آغاز شود.

گدار، در همان آثار نخستین خود، این سنت را شکست. او در ابتدا این کار را با دو روش انجام داد، که هر دو از ادبیات سرچشمه می‌گرفتند. او ایده فصل‌های مجزا در رمان پیکارسک را به کار گرفت که قادرش می‌ساخت تقطیع را در روایت داخل کند. پیکارسک، فرم نیمه اتوبیوگرافی است که مجموعه‌ای از حوادث اتفاقی و نامرتبط را جایگزین نظام منسجم طرح داستان می‌کند تا گستردگی و فراز و فرودهای زندگی واقعی را بازنمایی کند. (قهرمانان این‌گونه داستان، معمولاً فردی کم اهمیت در جامعه، ولگردی خودسر و اغلب یتیمی است که بدون هیچ پیوند خانوادگی، گرفتار دست تقدیر، صعود و افول می‌کند.)

گدار، با ساخت باد شرق، عملاً تمام روایت متداوم را تخریب کرده بود. حوادثی که در فیلم‌های پیشین نشانگر تداخل در روایت بودند به تناوب آنقدر زیاد شدند تا در این فیلم کل اثر را دربرگرفتند. داستان اصلی، اگر از آن چیزی باقی مانده باشد، سکانس قابل تشخیصی را دربرنمی‌گیرد و بیشتر مجموعه‌ای از لحظات متناوب است. گاه به نظر می‌رسد که در لحظاتی، نظمی مشخص به خود می‌گیرد ولی لحظه‌ای بعد خلاف آن ثابت می‌شود. اصل نظام بخش فیلم بیشتر بلاغی است تا روایی؛ بدین معنا که فیلم نقطه به نقطه از سکانس یک تا هفت، آرایشی را بنا می‌کند که با اضافاتی جدید باز هم تکرار می‌شود. همچنین، در این ساختار، حوادث و توضیحات زیادی نیز گنجانده می‌شود.

علل زیادی برای این وجود دارد که چرا گدار روایت تداوم را می‌شکند. شاید مهم‌ترین آنها این باشد که بدین وسیله او می‌تواند تداوم حسی روایت را قطع کرده و با تداخل در جریان روایت، تماشاگر را مجبور به تمرکز و جلب توجه مجدد کند. سینمای گدار ـ که صحبت از آن زیاد است ـ درون سنت مدرنی جای می‌گیرد که برشت و آرتو به شکلی متفاوت آن را بنیان نهادند و به قدرت هنر ـ بالاتر از همه، سینما ـ که تماشاگر را بدون فکر و تغییر «تسخیر» می‌کند ـ مشکوک است.

۲ ـ همذات پنداری در مقابل بیگانه‌سازی

(همدردی، درگیری حسی با شخصیت در مقابل اشاره مستقیم، شخصیت‌های چندگانه و منقسم، تفسیر)

به یقین وجوه مختلف بسیاری در سینما باعث متمایز شدن همذات پنداری سینمایی به عنوان پدیده‌ای مجزا می‌شود. در وهله نخست، در سینما امکان همذات پنداری دوگانه با ستاره فیلم و یا با شخصیت وجود دارد. دوم اینکه، همذات پنداری فقط در موقعیت تعلیق باور تماشاگر می‌تواند انجام شود. سوم، محدودیت مکانی و زمانی برای همذات پنداری یا حضور تصویر وجود دارد.

گسست در همذات پنداری، با فیلم‌های نخستین گدار آغاز شد و به‌طور نامتناوب ادامه یافت تا اینکه در فیلم دانش نشاط‌انگیز به مرحله‌ای جدید رسید. تمهیدات نخستین به کار رفته، عدم تطبیق صدا با شخصیت، وارد کردن افراد واقعی به داستان، تماشاگر را به‌طور مستقیم مخاطب قرار می‌دهند. تمام این تمهیدات در باد شرق نیز به کار می‌رود که در آن تبدیل شدن صدای

شخصیت به سخن او در حاشیه صوتی افراطی‌تر شده و مبدل می‌شود به استفاده از یک صدا برای شخصیت‌های مختلف و استفاده از چند صدا برای یک شخصیت. همچنین این فیلم زندگی واقعی را وارد خود فیلم می‌کند و به شکلی غامض، ژان ماریا ولونته، را نه به عنوان یک بازیگر بلکه به عنوان کسی نشان می‌دهد که با او مصاحبه می‌شود و در مورد فرایند ساخته شدن تصویر صحبت می‌کند. سکانس طولانی و تأثیرگذار دیگری نیز وجود دارد که در مورد تماشاگر ـ اغلب به‌طور منفی ـ صحبت می‌شود و او را به جهان بازنمایی دعوت می‌کند.

پس از تلاش‌های برشت، دیگر کمتر لزومی برای شرح اهداف تمهید بیگانه‌سازی وجود دارد. پر واضح است تمهید بیگانه‌سازی به گسست روایت متداوم مربوط می‌شود. وقتی که شخصیت‌ها خود نامنسجم، منقطع، چندگانه و ناقد خویشتن هستند، ناممکن است که انجام انگیزش را حفظ کرد. ترفند مخاطب قراردادن مستقیم نیز به همین‌گونه نه تنها همذات پنداری خیالی را می‌گسلد بلکه در سطح روایت نیز شکاف ایجاد می‌کند و این سؤال را پیش می‌آورد که «این فیلم برای چیست؟» و به خاطر عادت به روایت معمول سینمای هالیوود، این پرسش مطرح می‌شود که «چرا این اتفاق افتاد؟» و «چه چیز اتفاق خواهد افتاد؟» هر شکلی از سینما که برقرار کردن رابطه‌ای پویا میان فیلمساز و تماشاگر را مورد نظر دارد، به‌طور طبیعی مسأله کاربرد تکنیکی گفتار و محتوای بیان را مورد توجه قرار می‌دهد.

۳ ـ وضوح در مقابل جلوه‌گری

(زبان می‌خواهد که به نظر نیاید در مقابل آشکار ساختن ساز و کار فیلم / متن)

سینمای مرسوم، در امتداد کشف رنسانس در مورد پرسپکتیو و تدوین هنر نقاشی قرار دارد؛ کشفی که دریچه‌ای خاص رو به جهان گشوده و به بهترین وجه توسط آلبرتی تشریح شده است. یقیناً، دوربین صرفاً چیزی نیست جز ابزاری تکنولوژیک برای کسب نظام مطلوب پرسپکتیو. پس از رنسانس، نقاشی به عنوان متنی که می‌تواند همچون تمثیلی شمایل‌نگارانه درک شود، در نظر گرفته شد و فضای ایده‌نگارانه نقاشی پیش از رنسانس مطرود شد و مفهوم بازنمایی ناب جای آن را گرفت. زبان نقاشی صرفاً تبدیل به وسیله‌ای شد که دستاوردش بازنمایی جهان است. چنین گرایش مشابهی را می‌توان در بعضی رویکردها نسبت به زبان گفتاری نیز یافت.

از قرن هفدهم به بعد، زبان به‌طور روزافزون همچون وسیله‌ای دانسته شد که می‌بایست خود را در نمایش وظایف‌اش محو کند ـ این وظیفه انتقال معناست. معنا نیز به نوبه خود همچون بازنمایی جهان دیده می‌شد.

گدار، در فیلم‌های اولیه‌اش، سینما را به عنوان مسأله‌ای اصلی در روایت مطرح کرد ـ سکانس لومیر در تفنگداران و فیلم در فیلم تحقیر. ولی بعد از همکاری‌اش در فیلم دور از ویتنام بود که دوربین فیلم‌برداری را در فیلم نشان داد. در فیلم‌هایش که پس از سال ۱۹۶۸ ساخته است به خود فرآیند تولید فیلم، به شکلی نظام‌مند پرداخته است. در فیلم بساد شرق، این مسأله نه به شکل ساده نشان دادن پشت صحنه بلکه با دخالت در خود فیلم نشان داده شده است: بدین‌گونه تمامی سکانس کنترل کارگران که با فیلم علامت‌گذاری شده و خط افتاده نمایش داده می‌شود، اولین بار در آثار گدار روی داده است. در فیلم‌های قبلی او تنها به استفاده از فیلم‌های خاص (تفنگداران) یا نگاتیو (تفنگداران، آلفاویل) بسنده می‌کرد.

در نگاه اول، به نظر می‌رسد که تصمیماتی از قبیل خش انداختن فیلم، گدار را به دیگر فیلمسازان آوانگارد به ویژه آوانگاردهای زیرزمینی آمریکا نزدیک

می‌کند. ولی واقعیت این نیست. تغییر ایجاد کردن در فیلم توسط این دسته از فیلمسازان در امتداد حرکت‌هایی بوده است که به ویژه در سال‌های اخیر در آمریکا انجام شده است. به‌طور کلی، کار این فیلمسازان فروکاهیدن فیلم به شالوده دیداری آن است. در فیلم‌های ایشان صداهای اضافی آنقدر پرداخته می‌شوند که تبدیل به بخش اصلی حاشیه صوتی می‌گردند و سپس این صداها مطابق جدولی خاص یا به‌طور اتفاقی در طول فیلم قرار می‌گیرند. همچنان که در نقاشی، خود بوم در پیش زمینه قرار می‌گیرد، در سینما نیز خود ماده خام فیلم جلوه‌گر می‌شود.

بدین‌گونه، گدار به این نوع مشخص‌سازی تصویر به وسیله جلوه‌گری صدای اضافی و ارایه اصول جدی مطابق آن توجهی ندارد. ولی به نظر می‌رسد آنچه که گدار در جست و جوی آن است راهی برای بیان نقیض است. گفته می‌شود که نقیض، اصل آغازین زبان گفتاری است که آن را از نظام نشانه‌ای حیوانات و دیگر گفتمان‌های انسانی همچون تصویر مجزا می‌سازد. به هر حال، وقتی فیلم را به مثابه فرایند نوشتار تصاویر در نظر بگیریم و نه به مثابه بازنمایی جهان، این مسأله ممکن می‌شود که فیلم دست‌کاری شده را به عنوان نقیضی واقعی دریافت کنیم. ظاهراً به کارگیری علامت‌گذاری روی فیلم به عنوان نفی کننده یک تصویر، کاملاً متفاوت است از به‌کارگیری این علامات به عنوان صداهای اضافی عمدی یا جلوه‌گر کردن شالوده دیداری. چنین کاری، تصوری متفاوت در مورد «نوشتار فیلم» و «خوانش فیلم» را فرض می‌انگارد.

سال‌ها پیش استروک مقاله‌ای مشهور، در باب دوربین ـ قلم نوشته بود. تصور او از مفهوم نوشتار ـ ecritur ـ به پنداشت سبک نزدیک‌تر بود. گدار همچون ایزنشتاین بیشتر به «ساختمان تصویر» به مثابه نوعی «عکس نگاری» می‌پردازد که در آن تصاویر از نقش‌شان به عنوان عناصر بازنمایی و ارایه کارکرد معنایی درون کد تصویری واقعی، چیزی شبیه کدهای باروک در مورد نمادها، فارغ می‌شوند. سکانسی که در آن تصویر استالین به بحث گذاشته می‌شود به سادگی در مورد سیاست استالین نیست بلکه در مورد مسایل یافتن تصویری برای دلالت «سرکوب» است. در واقع کل پروژه نوشتار در تصویر، باید تا حدود زیادی جلوه‌گری را به کار بندد زیرا به وجود آمدن نظام کدهای مناسب، تنها زمانی ممکن می‌شود که طی فرایند، این نظام تفسیر و تشریح شود. در غیر این صورت، چیزی نخواهد بود مگر زبان ناب شخصی.

۴ ـ داستان منفرد در مقابل داستان چندگانه

(جهان واحد متجانس در مقابل جهان‌های ناهمگن، شکاف میان کدهای مختلف و کانال‌های مختلف)

در فیلم‌های هالیوودی، همه آن چیزی که نشان داده می‌شود متعلق به جهانی واحد است و هر شکل بیانی غامض درون این جهان ـ همچون فلاش بک ـ با احتیاط به کار گرفته می‌شود. زیباشناسی غالب در این فیلم‌ها نوعی کلاسیسم آزاد شده است. محدودیت‌های خشک واحدهای دراماتیک آزادتر شده‌اند ولی این بدین‌خاطر بود که آن‌ها در فشار و محدودیت بیش از اندازه بودند و در واقع هسته اصلی آنها ثابت مانده است. اگر چه لزومی ندارد که از قید و بندهای ناخواسته و مقرر استفاده شود ولی جهان بازنمایی شده در سینما باید منسجم و یکپارچه باشد. زمان و فضا باید در ترتیبی سازگار قرار گیرند. طبق روال مرسوم، تنها به کارگیری یک شکل از داستان چندگانه ـ یعنی بازی در بازی ـ مجاز است چرا که در این شکل فضای داستانی دوم در اولی قرار می‌گیرد. باید اضافه کرد که موارد نمونه‌ای تخطی از داستان منفرد در ادبیات وجود دارد، همچون زندگی تام کت مور اثر هوفمان، که شامل زندگی تام کت مور ـ داستان نخستین ـ که با صفحاتی از متنی

دیگر ـ زندگی کرایسلر ـ درآمیخته و احتمال دارد که در صحافی کتاب این اشتباه پیش آمده است. صفحاتی از داستان دوم در وسط جملات آغاز شده و به پایان می‌رسد و در ترتیبی غلط قرار گرفته‌اند. رمانی همچون نویسترام شندی شامل چند داستان متفاوت است که به شکل بازی در بازی قرار گرفته‌اند.

گدار از تمهید فیلم در فیلم در شماری از آثار اولیه‌اش استفاده کرده است. این تمهید معمولاً درست در همان لحظه‌ای که داستان بسط می‌یابد و به بحران نزدیک می‌شود، انجام می‌گیرد. به‌طور مثال، در فیلم تحقیر، نه تنها فیلم در فیلم وجود دارد بلکه بسیاری از شخصیت‌های اصلی به زبان‌های مختلف صحبت می‌کنند و تنها به وسیله مترجم با یکدیگر ارتباط می‌یابند. (تمهیدی که در نسخه‌های دوبله شده فیلم رعایت نشده است). نخستین گسست بنیادین از تک داستانی بودن در فیلم تعطیلات آخر هفته انجام می‌شود؛ زمانی که شخصیت‌های دوره‌های مختلف و شخصیت‌های قصه‌ها به روایت اصلی وارد می‌شوند: بالساموِ، سن ژوس، امیلی برونته. به جای جهان روایی منفرد، کثرت جهان‌های درهم‌آمیخته و تلفیق شده وجود دارد.

گدار در عین اینکه ساختار تک داستانی را می‌شکند به ساختار کدهای واحد و منفردی که بیانگر آن هستند نیز حمله می‌کند. نه تنها شخصیت‌های مختلف به زبان‌های مختلف سخن می‌گویند، بلکه بخش‌های مختلف فیلم نیز به زبان‌های مختلف است. جالب‌تر از همه گسست میان حاشیه صوتی و تصویر است: در واقع، گسترش این گسست کاملاً بر دو فیلم دانش شناط‌انگیز و پراودا غالب می‌شود. متن همچون اشعار قرون وسطایی تبدیل به ساختاری ترکیبی می‌شود که از نظام‌های مختلف معنایی و نشانه‌ای سود می‌جوید. علاوه بر این، گاه نه تنها این نظام‌ها متفاوتند بلکه حتی متناقض‌اند. به‌طور مثال در باد شرق راه‌های دیگری در ساخت فیلم را نشان می‌دهد تا آنها را مردود شمارد. این یکی از مفروضات زبانشناسی معاصر است که زبان دارای تنها یک بخش معنایی واحد و منفرد است، همانطور که تنها دارای یک نحو است. البته در واقع این تمام مطلب نیست. مؤلفه معنایی زبان مختلط و متناقض است و در یک مرحله فهم را ممکن می‌سازد و در مرحله دیگر کژ فهمی را. گدار، به شکلی نظام‌مند به شرح حیطه‌های کژ فهمی می‌پردازد.

۵ ـ بستار در مقابل گسستگی

(ابژه خود بسنده که در محدوده خود همگون است، در مقابل پایان باز، زیاده‌گویی بینا متنی ـ کنایه، نقل قول، نقیضه)

اغلب گفته شده که سینما بر خلاف روزهای معصومیت هالیوود، در سال‌های اخیر خودآگاه شده است. خودآگاهی به خودی خود به مثابه بستار است. کاربردی از نقل قول و کنایه هست که گونه‌ای از معنای «اضافی» ارایه می‌کند. سکانس «به من دروغ بگو» در سرباز کوچک که از فیلم جانی گیتار وام گرفته شده است، از این نوع کاربردهاست: خیلی فرق ندارد که متوجه این مسأله بشوید یا نه، و حتی دانستن این مسأله هیچ تأثیری بر معنای این سکانس ندارد. یا دیگر نقل قول‌ها، حتی می‌توانند نشانه‌ای از التقاط گرایی باشد و بیشتر از این‌که دارای وجه معنایی باشد، سبک گرایانه است. یا آن‌گونه که ماکاویف نقل قول‌ها را به کار می‌برد، شاید هدف ایجاد معنایی جدید بر ماده، از طریق وارد کردن ماده به زمینه‌ای جدید باشد: گونه‌ای از طعنه.

ولی به هر جهت، گدار، نقل قول را به شکلی کاملاً ریشه‌ای‌تر به کار می‌برد. در واقع، بهره‌گیری او از نقل قول همیشه از جمله صفات ممیزه آثارش بوده است. در آغاز دوران کاری‌اش گدار حتی عادت داشت که اطلاعاتی در مورد اندازه نماهای فیلم‌های قبلی به فیلمبردارش بدهد و در مراحل بعدی اشارات بسیار

زیاد و مستقیمی به فیلم، نقاشی و ادبیات به وجود آمد. تمام فیلم‌هایش دارای عناصر آشکاری از تلفیق و نقیضه هستند زن، زن است نشأت گرفته از موزیکال‌های هالیوود است، تفنگداران از روسلینی و تحقیر نماهای هاکس و هیچکاک به شیوه آنتونیونی است، و این همچنان ادامه دارد.

بدین ترتیب، با گسترش آثار گدار، این نقل قول‌ها و کنایه‌ها به جای آن‌که نشانگر التقاط گرایی باشند، به عنوان وجوه ساختاری و معنایی فیلم‌ها استقلال یافتند. درک کل سکانس یا حتی فیلم، بدون مقداری آشنایی با نقل قول‌ها و کنایه‌هایی که فیلم را سامان می‌دهد دشوار و دشوارتر می‌شود. آن‌چه که در ابتدا گونه‌ای از ذهنیت ساده‌انگارانه به نظر می‌رسد، چند آوایی اصیلی است که در آن صدای خود گدار در پس نقل‌قول‌ها محو می‌شود. فیلم‌های او را نمی‌توان گفتمان سوژه‌ای منفرد یعنی فیلمساز / مؤلف دانست. همان‌طور که چندگانگی جهان‌های روایت وجود دارد، چندگانگی صداهای در حال صحبت نیز وجود دارد.

باز هم این نکته ما را به دوره‌ای پیش از زمان ظهور رمان و نقاشی بازمی‌گردانند. یعنی به زمان نبرد کتاب‌ها، به زمان یاوه‌درایی باز می‌گردند. شاید، نویسنده‌ای که بیش از همه به ذهن می‌آید، رابله باشد که از نقل‌قول‌ها، نقیضه و نقد نویسندگی بسیار استفاده می‌کرد. متن / فیلم را تنها می‌توان به مثابه یک عرصه فهمید، یک مکان رویارویی که در آن گفتمان‌های مختلف با هم روبه‌رو می‌شوند و برای برتری نبرد می‌کنند. افزون بر این، این گفتمان‌ها حیاتی مستقل از مؤلف اتخاذ می‌کنند.

به این ترتیب است که گدار همچون ازرا پاند یا جیمز جویس است؛ او نیز همچون آنان دیگر بر صحبت با ما به وسیله لغات خودشان تأکید نمی‌کنند بلکه همچون آدمک‌های سخنگویی هستند که دیگر نمی‌توانند معین کنند کلام گوینده را بیان می‌کند، یا بازنمایی جهان است. در منطق و زبانشناسی مرسوم، زمینه تنها به عنوان داور معانی دیگر عمل می‌کند. در فیلم‌های گدار فرایند متضاد در کار است: همنشین‌سازی و در زمینه قرار دادن دوباره گفتمان‌ها نه به مجزاسازی معانی بلکه به رویارویی آنها می‌انجامد.

۶ ـ لذت در مقابل عدم لذت

(تفریح، ارضاء تماشاگر در مقابل برانگیزش، ارضاء نکردن و در نتیجه ایجاد تغییر در تماشاگر)

حمله به تفریحی بودن سینما، بخشی از حمله‌ای وسیع‌تر به کل جامعه مصرفی است. سینما را همچون افیونی می‌دانند که نارضایتی توده‌ها را به وسیله فرو بردن آنها در رویاهای لذت‌بخش آرام کرد و فرونشاند و بدین وسیله آنان را از وظیفه و هدف واقعی‌شان باز داشت. لزومی به تأکید نیست که تا چه اندازه زهد و پاکدینی این مفهوم می‌کوشد تا اصل واقعیت را بر اصل لذت برتری دهد. این درست است، رویای زودگذر (سینمایی) در مقایسه با رویای دیرپا (رویای عصر سلطنت مسیح) و ارضاءهای زودگذر (رویاهای دروغین، وهمی) در مقابل ارضاءهای دیرپا (واقعی، حقیقی، اصیل) محکوم هستند ولی این دقیقاً همان نوع بحثی است که برای توجیه انباشت سرمایه در جامعه سرمایه‌داری می‌کردند؛ بحث به وسیله تعویق مقدمات.

برشت، مواظب بود تا هیچگاه به مسأله تفریح پشت نکند و حتی او از هوراس، در مورد لذت به عنوان هدف هنرها نقل قول می‌کند؛ البته با شروطی چند این مسأله را قبول می‌کند. این بدین معنا نیست که سینمای انقلابی باید تماشاگرانش را از واقعیت برآشفته سازد در موقعیتی که نجات یافتن از وضعیت موجود مشکل‌زا نیست، اصل لذت و اصل واقعیت مانعةالجمع هستند و از آنجا که اصل واقعیت به شکلی بنیادین پذیرفته شده است، پس تغییرات باید از اصل لذت آغاز شود. این بدان معناست که میل و بازنمایی میل در رویا، فارغ از

تضادشان با واقعیت، موقعیت‌هایی ضروری هستند.

به یقین، مشکل از یک سو به ماهیت رویاها باز می‌گردد و از سوی دیگر مربوط می‌شود به شیوه ظهور آنها در متن / فیلم، شیوه‌ای که مطابق آن سناریوی رویاها با ایدئولوژی‌ها و باورها و تحلیل علمی ارتباط می‌یابد. سینمای انقلابی باید در مراحل مختلف عمل کند ـ رویا، ایدئولوژی، علم ـ و بیان این مراحل که شامل شیوه‌های مختلف گفتمان‌ها و موقعیت‌های مختلف سوژه می‌شود، مسأله‌ای پیچیده است.

در فیلم باد شرق، «نبرد با خواست بورژوازی در مورد بازنمایی» به رویا بودن مسأله اشاره نمی‌کند: رویای شلیک به منتخب نمایندگان، رویای کشتن خریداران سوپر مارکت. در واقع تا زمانی که تصویر وجود داشته باشد، حذف رویا ناممکن است. ولی این رویاها به لحاظ محتوا کاملاً سادو ـ مازوخیستی هستند و به نظر می‌رسد که همین درونمایه رویا بر روابط میان فیلمساز و مخاطب نیز حاکم است، ولی بر روابط میان نوازنده فلوت در فیلم و تماشاگرانش حاکم نیست. شمار زیادی از تمهیداتی که گدار به کار می‌برد برای ارایه روابط کار جمعی میان فیلمساز و تماشاگر است که در این روابط تماشاگر گدار در مورد کار جمعی بسیار مبهم بیان می‌شود. نقد او از وضعیت موجود هم شامل توهین است و هم پرسش.

۷ ـ داستان در مقابل واقعیت

(بازیگران گریم می‌شوند و داستانی را بازی می‌کنند در مقابل زندگی واقعی، گسست از بازنمایی، حقیقت)

عدم ارضاء گدار از سینمای قصه‌گو از همان آغاز کارش به چشم می‌خورد. در فیلم «گذران زندگی» دیگر خبری از سینمای قصه‌گو نیست ـ قطعه‌ای است دربارهٔ اقتصاد و جامعه‌شناسی آسیب‌های اجتماعی. در کارهای گدار تا زمان فیلم باد شرق، درام تاریخی وجود ندارد. او حتی در چارچوب قصه نیز به زندگی معاصر می‌پردازد. فیلم‌های علمی تخیلی گدار (آلفاویل، پیشدستی) نیز همگی در حال و هوای آینده در حال قرار گرفته‌اند و از فضا یا جلوه‌های ویژه نیز استفاده نکرده‌اند.

در تمام فیلم‌هایی که به تشریح آنها پرداختم پرهیز از قصه و گاه حتی حمله بدان، در آثار گدار گسترش یافته است و تا فیلم‌هایی همچون دو سه چیزی که درباره‌اش می‌دانم به اوج می‌رسد. به ویژه پس از حوادث مه ۱۹۶۸، حمله به سینمای قصه‌گو دارای منطقی سیاسی شد. (قصه = بهت = ایدئولوژی بورژوازی) ولی پیش از آن و در اوایل دوران کاری گدار، این عمل بیشتر به علایق خودش (بیشتر دکارتی تا مارکسیستی) به ماهیت منحرف پدیدارها، به ناممکن بودن درک ماهیت یک چیز از ظاهر پدیداری آن، به دیدن جان شخص از طریق دیدن کالبد منجر شد. گاه به نظر می‌رسد که گدار حتی رمانتیسمی افراطی را پذیرفته است که سکوت را تنها ارتباط حقیقی می‌داند.

آشکار است، که رویکرد گدار به داستان با رویکردش به بازیگری در ارتباط است. این مسأله در فیلم زن شوهردار بسیار مشهود است، هنگامی که بازیگر در مورد خویشتن حقیقی‌اش و رابطه‌اش با نقش، به پرسش گرفته می‌شود. گدار به مسأله گفتار حقیقی، گفتار دروغ و گفتار نمایش می‌پردازد. دیر زمانی است که گدار ترس بازیگری را به نمایش می‌گذارد؛ بازیگری بنیان یافته بر «کلام محوری» که فرد را به گفتن کلام دیگری مجبور می‌سازد. سرانجام به نظر می‌رسد که گدار در رویکرد اصلاحاتی انجام می‌دهد که مطابق آن اگر بازیگران به حال خود رها شوند، به گفتن کلام دیگران بدگمان هستند. این مسأله با رشد آگاهی او در مورد این نکته همراه شد که هیچ‌کس حرف‌های خودش را نمی‌زند و گفت‌وگوی حقیقی ناممکن است و گفت‌وگوها به مصاحبه‌های دو جانبه تقلیل می‌یابد.

در فیلم بادشرق تقریباً به هیچ‌وجه دیالوگ وجود ندارد (تنها چند مونولوگ) و این به کاریکاتوری مربوط می‌شود که گدار از کار جمعی ارایه می‌دهد.

به یقین، مصاحبه ناب‌ترین شکل بیان زبانی است، بیانی که گدار برای حقیقت انتخاب کرده است. به نظر می‌رسد گدار هنوز امید دارد که اگر مردم کلام خودشان را بیابند شاید بتوانند به شکلی معجزه‌آسا آن را در حضور ما ارایه کنند ولی اگر چنین چیزی ممکن نشود، باید در کتاب‌ها به دنبال آن گشت. این‌گونه مسایل ذهن گدار را در سرتاسر دوران کاری‌اش مشغول ساخته است. به‌طور مثال، در از نفس افتاده تقابلی مهم میان میشل پواکار و پاتریشیا وجود دارد، پاتریشیا که شیفتگی‌اش نسبت به صداقت، او را در ورطه‌ای دیگر می‌اندازد.

فیلم‌های اولیه می‌کوشیدند تا این مشکل را مساله‌ای میان مراحل مختلف نشان دهند ولی در فیلم‌های پس از سال ۱۹۶۸ تمام مسایل همتراز هم قرار گرفته‌اند:

داستان = بازیگری = بازنمایی = توهم = بهت = ایدئولوژی بورژوازی در واقع هر کس که در فیلم‌های قبلی گدار حضور داشت می‌دانست که این مسایل مقولاتی متفاوت هستند. برای مثال، ایدئولوژی لزوماً وابسته به دروغ نیست. بلکه به پذیرش علایق و ارزش‌های عمومی وابسته است. به همین ترتیب، بهت به معنای فریبکاری نیست: یک کشیش همان‌طور مردم را در مورد معجزه آیین عشاء ربانی مبهوت نمی‌کند که یک شعبده‌باز، تماشاگرانش را با غیب کردن چیزی. به همین‌گونه، سینما نیز شکلی از بازنمایی است ولی به مثابه توهم نیست. تنها راه فهم این تمایزها، تبیین هر یک با توجه به نقاط تمایزشان از حقیقت است.

سینما نمی‌تواند حقیقت را نشان دهد یا آن را آشکار سازد زیرا حقیقت آن بیرون در جهان واقعی منتظر ضبط شدن نیست. آنچه سینما می‌تواند انجام دهد، تولید معناست، و معنا نه تنها در رابطه با معیارهای انتزاعی حقیقت، بلکه در ارتباط با دیگر معانی نیز معین می‌شود. به همین خاطر است که اعتراض گدار برای ارایه ضد سینما، اعتراضی به جاست. ولی اگر فکر کند که این ضد سینما می‌تواند وجودی مستقل داشته باشد، در اشتباه است. این ضد سینما تنها می‌تواند در کنار باقی سینما وجود داشته باشد. کارکرد آن نبرد با رویا، ایدئولوژی و تمهیدات زیباشناختی سینما به کمک رویا، ایدئولوژی و تمهیدات زیباشناختی خود است. این آثار نقطه خوبی برای کار بر سینمای انقلابی هستند ولی خودشان سینمای انقلابی نیستند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی