مایکل تمپل:

□ «فیلم تاریخ سینما»ی گودار، آینده سینما را چگونه می‌پندارد؟

□ ارزشش را خواهد داشت؟

□ ترجمه: خسرو محمودی

پاریس، ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵، تردست و مدیر اُپرا، ژرژ ملی‌یس، در دفتر خود در تئاتر رابرت هودین در حال کار کردن است که آنتون لومیر وارد می‌شود:

- آیا امشب آزادی ام‌ملی‌یس؟

- بله، چرا این سوال را کردی؟

- امشب ساعت ۹ به گراند کافه بیا تا چیزیی را ببینی که حتماً بحیرتت می‌آورد، تو که دوست داری جهان را با حقه‌هایت شگفت‌زده کنی!

- ممکنه چی باشه؟

- باید خودت ببینی. ارزشش را دارد، اما حالا نمی‌توانم اطلاعات بیشتری بدهم. آنچه که ملی‌یس در آن بعدازظهر دید، به حقیقت پیوسته بود تا معجزه‌ای باشد برای متحول ساختن و در نهایت از هم پاشیدن زندگی او: ملی‌یس پس از ظهوری ستاره‌گونه و کوتاه ولی جهان‌گیر به عنوان اولین نمایش دهنده و داستان‌گوی بزرگ سینما، تحت شعاع رقیبان قرار گرفت و به مقام مدیریت یک مغازه اسباب‌بازی فروشی در ایستگاه مونپتارناس، واقع در پاریس تنزل یافت. اما نمایشی که آن روز شاهدش بود یعنی معجزه سینمای متحرک، به افسون کردن و مدهوش ساختن دیگران ادامه داده است و هنوز این قدرت را دارد که ما را «با دهانی کاملاً باز، با بلاهتی که با آن به جنگ پرداخته و با حیرتی که با بیانش، بوجود آورده» مجال خود رها کند، همانطور که ملی‌یس در خاطراتش به آن اشاره کرده است.

صد سال بعد - لندن - ۲۷ سپتامبر ۱۹۹۷ - برای دیدن آنچ که آن را لحظه‌های مهم تاریخ سینما می‌نامیدم، راهی انستیتوی فرانسوی شدم. نخستین نمایش انگلیسی فیلم «تاریخ سینما»، اثری بلند ولی با نگاهی گذرا از ژان لوک گداز شاید این اولین نمایش جهانی فیلم بود، آنچه که ما در آستانه دیدن آن بودیم (برای نخستین بار باور می‌کنم) تمام فیلم بود که از اول تا آخر شامل هشت بخش یا قسمت بود. تکامل تدریجی پروژه «تاریخ سینما» را از نزدیک و طی این سالیان دنبال می‌کردم، اما بعد از دیدن فقط چهار قسمت اول، ناامید شدم حال، قدری بیش از اندازه هیجان‌زده شده‌ام، زیرا در شروع کاری قرار داشتیم که در موردش زیاد خوانده بودم، اما طی گفتگو با مردم فهمیدم که احساس عمومی، پریشانی یا سراسیمگی است.

بی‌شک بخشی از این مسأله به سبب پیچیدگی ذاتی و قدرت فیلم است. شک و تردید عمیق اصول عقلانی و زبان که گودار ارایه داده به شدت تعجب‌برانگیز است که او طرحی سخت و پیوسته مجادله‌آمیز همچون فیلم تاریخی را نادیده بگیرد. بنابراین در فیلم «تاریخ سینما» دلایلی از وجود نظم تقویت‌کننده تاریخ فیلم مصطلح می‌بینیم (نوشتاری یا بصری)، در فیلمی که یک خط داستانی روشن به شکلی سلیس و روان پیش روی ما آشکار می‌سازد که بوسیله یک مفسر تقویت و توضیح داده شده و با ذکر مثالهایی که بوضوح بیان گردیده شرح داده می‌شود. به عنوان داستان‌سرا و نظریه‌پرداز، گودار، با لکنت حرف می‌زند و دچار اشتباه می‌شود و مکرراً از روی نوشته شروع می‌کند و تصادفاً به دنبال سرنخ‌هایی در توده‌ای از بریده‌های روزنامه و عباراتی که او را احاطه کرده‌اند می‌گردد. با اینحال این مونتاژ حجیم خاطرات سینما دارای ریتمی منقطع و خردکننده و همواره خشن، افسرده و غم‌انگیز است ولی قابلیت متعجب ساختن و شوکه کردن بیننده را با تصاویر اضافه شده و کنار هم قرار گرفته و ترکیب صداهای ساختگی بیرحمانه‌اش کرده است.

همه عواملی که ممکن است برای قرار دادن چیزی نامعلوم و حقیقتاً آشفته در درون بیننده کافی بوده باشد. اما همچنین دلیلی ساده برای آشفتگی وجود داشت یعنی، اطلاعاتی که اندکی قابل اطمینان هستند و به مراتب در دنیای فیلم انگلیسی زبان قابل استفاده می‌گردند - و براستی، بیشتر مطالب فرانسوی، ناقص و متناقض بوده‌اند (آنقدر که، انستیتوی فرانسوی، نوارها را با روشی غلط، طرح‌ریزی کرده و با عنوان اشتباهی بخشها)، بنابراین هدف این مقاله، دادن گزارشی تا حد امکان ساده و روش از پیش زمینه فیلم «تاریخ سینما» از ساختار اصلی آن تا تم‌ها و همه چیز مربوط به آن است.

□ طرحی غیرقابل شناسایی

تقریباً ۲۰ سال پیش، گودار آن ایده‌ای را که در حال حاضر می‌توانیم به عنوان اولین طرح «تاریخ سینما» ببینیم، آغاز کرد که چنین نامیدش «مقدمه‌ای بر تاریخ واقعی سینما و تلویزیون» که شامل یکسری از سخنان فی‌البداهه و نمایش فیلمهایی که در سال ۱۹۷۷ در مدرسه فیلم مونترال ارایه گردیده بود می‌شده رونوشتی از آنچه با عنوان مقدمه‌ای بر تاریخ واقعی سینما (آلباتروس، ۱۹۸۰) بود، چاپ شد. مجموعه‌ای که به عنوان یک سلسله پیکار یا مسافرت پی‌ریزی شده بود، البته مسافرتی بین سوئیس، کانادا و همچنین بین فیلمهای کلاسیک بزرگ و کار گودار. خطابه‌ها، به تنهایی جهت آماده ساختن یک اثر تاریخی صادقانه - به همراه نقاط بصری برجسته پی‌ریزی شده‌اند و اجازه می‌دهند که تصویر، حرف خود را کاملاً بزند و حتی فراتر از واژه‌ای آکادمیک. همچنین خود گودار قبلاً در مورد این پروژه شوم توضیح داده بود «تصمیم گرفته شده بود که سناریو به چند قسمت (ده) یا سفر تقسیم شود و با یک بودجه ده هزار دلاری (دلار کانادا) برای هر قسمت، که بودجه بین هنرکده و شرکت فیلمسازی سونتیج که من شریک آن هستم، تقسیم شد. بنابراین برای هر سفر، با خود، کمی از تاریخ شخصی خود را همراه آوردم. اما این جستجو در گذشته اغلب چیزی متفاوت‌تر از آنچه حافظه‌ام ضبط کرده بود را فاش می‌کرد. فیلمهایی که من در آن زمان در حال ساختن بودم مرتبط بودند و تفسیری روان از همه اینها به سه یا چهار کانادایی که به اندازه من در مورد تمام مطلب تاریخ گیج بودند، دادم سپس همه چیز به یک توقف رسید [...] اما «هیچ کسی کامل نیست». گودار این مقدمه را کم یا زیاد در نوشته‌های چاپ شده ارایه می‌کند تا پریشان گوئی و جلسات گفتگوهای رو به افزون جهت رفع اوهام را از خود سلب کند. او برای این که سینمای ایده‌آلش را موجودیت بخشد، نیازهای بسیاری داشت. یعنی در هر دو شرایط مالی و تکنولوژی وی نشان می‌دهد که هر دو سلسله در اواخر دهۀ ۸۰ حل شده‌اند، زمانی که دو قسمت اول تاریخ جهان از تلویزیون پخش شد.

□ فهرست‌ها و سریال‌ها

فیلم «تاریخ سینما»، به صورت قابل توجهی حالت سریالی «مقدمه‌ای بر تاریخ واقعی سینما» را استنتاخ می‌کند البته با هشت بخش که در تناوب با دیگری موثر واقع می‌شوند (۱A و ۱B تا ۴A و ۴B). این ترتیب، سفر به مونترال و تناوب بین نمایشهای تلویزیونی صبح و صحبتهای بعدازظهر را منعکس می‌کند - یا بین فیلمهای کلاسیک و کارهای گودار، یا بین تصویر فیلم سینما و صدای فردی که در حال صحبت کردن است.

با دیدن فیلم «تاریخ سینما» همچنین می‌توانیم دریابیم که ساختار دنباله‌دار آن صریحاً به طرح‌های ملودراماتیک سینمای اولیه. (برای مثال، فانتوماس ۱۴ - ۱۹۱۳ یا خون‌آشامان ۱۶ - ۱۹۱۵) و کارهای ویدئویی دهۀ ۷۰ گودار (فرانسه - دوران - انحراف - دو بچه ۷۸ - ۱۹۷۷) نزدیک می‌شود. اثری ادبی که از قاعده‌ای شبه حسابگرانه برای بیرون کشیدن کنایه علت غایی‌شناسانه داستان‌گویی سود می‌برد و از گفتن حقیقت تاریخ که مسئولیتی سنگین است، استفاده می‌کند. و البته فیلمهای گودار نظیر «گذران زندگی» (۱۹۹۲) یا «مذکر، مؤنث» (۱۹۶۶) که به چند بخش تقسیم شده‌اند. مانند بخشی از استراتژی فیلمهای مستند تقلیدی از آنها این حقیقت دارد که طرح گودار تدریجاً کاهش یافته است البته وقتی که نسبت به جاه‌طلبی‌های آغازینش مقایسه شود ده بخش که در حال حاضر فقط ۸ عدد هستند، سه قسمت اول هر کدام ۵۰ دقیقه و اما پنج تای باقیمانده فقط حدود ۲۵ دقیقه هستند. برای زمانی که او اعلام می‌کند در بخش افتتاحیه قصد دارد «تمام داستان‌های» تاریخ سینما را برشمارد، پناه بردن به موارد ناگفتنی و غیرمسندی، مؤثر است. این یک استراتژی لفاظی است ک یادآور میلتون یا جویس، مالارمه یا پروست است. گودار اغلب برای نقل کردن شعر برتولت برشت به این مطلب رجوع می‌کند: من طرح خود را دقیقاً امتحان می‌کنم و این غیرقابل تشخیص است.»

□ عناوین و مایه‌ها

گودار توضیح داده است که سه قسمت اول (2A و 1B و 1A) هدف خاصی را دنبال می‌کنند، هدفی که (نظر به بزرگترین اندازه آنها) از پنج قسمت دیگر جدا نگه داشته شده‌اند. همانطور که او به سرژدانی - کسی که مصاحبه‌هایش با او در قسمت 2A و قسمت آخر یعنی 4B نشان داده می‌شود گفت این سه قسمت «سه بخش اصلی» هستند، بخش‌هایی که قضایای اصلی و اصول اداره کردن کار را طرح‌ریزی می‌کنند. حس نیرومند داستان سرایی‌ها، طرز تفکرها، و انگیزه‌های اصلی فیلم «تاریخ سینما» را می‌توان در عناوین این سه قسمت اول یافت یعنی «همه داستان‌ها»، «فقط یک داستان»، «سینما به تنهایی»، «همه داستان‌ها». آرزویی بزرگ و ابعاد پروژه را بیان می‌کند که مغایر با همه داستانهای هیجان‌انگیزی تاریخ است - قسمتی که قصد دارد وقایع مشابه را با سبکی مشابه با تاکیدی قاطع که بوضوح تغییر شکل یافته و با گفتگویی فرضی، بازسازی کند - گودار میل دارد، تاریخ شناسان بزرگ و بدعت گذار فرانسوی نظیر میشله، فائوره، برائودل و فرکائولت را به هم پیوند دهد و بصورت اساسی علت و

چگونگی جستجوی تاریخ را تغییر دهد. کامل کردن این تلاش متهورانه برای تقویت کردن و نمایش دادن ترکیب

تعداد بسیاری از موضوعات، تاریخ فیلم است و نیروی بازدارنده دوم در این پروژه، جهت انتقال ویژگی سینما، نه به عنوان یک زبان، است (برای گودار همیشه بدگمانی افراطانه نسبت به صرف صور مختلف زبان‌شناسانه وجود دارد) بلکه به عنوان روشی برای مشاهده نمایش جهان و همچنین مردم جهت «به معرض دید گذاشتن خودشان» (همانطور که او بکار می‌برد) در درون واقعیت می‌باشد. این ویژگی، قسمتی از آن چیزی است که در عناوین «فقط یک داستان» و «سینما به تنهایی» خوانده می‌شود، اما با لغت «تنها» گودار بطور مساوی به تأکید کردن بر روی «تنهایی» و «حالتی از دوری کردن، اهمیت می‌دهد که برای (همانگونه که او عقیده دارد) سینما، مجزا و مستثنی کرده است. سینما، فرصتی بی‌نظیر و شانسی از بین رفته ـ شانسی که او به شکلی اندوهناک باور دارد که از بین رفته است ـ و قضاوتی شدیداً رسمی که کار او از آن جان بدر نمی‌برد را مهیا می‌کند.

بعد از این سه بخش اساسی، چهار «حالت یا تفکر مختصر و مفید» وجود دارد (همانطور که او آنها را نامگذاری می‌کند او عاشق قیاس‌های استدلالی و پزشکی است). این چهار حالت همانند آنچه در زیر می‌آید خلاصه می‌شوند:

2B. زیبایی مهلک. داستانی پایان ناپذیر از «یک اسلحه ویک دختر»، که به تفوق یافتن بر همهٔ داستانگویی‌های سینما منتهی می‌شود: سکس و مرگ، پسرانی که زنان مللک را تعقیب می‌کنند، پسران به دست پسران کشته می‌شوند. بدون دست کشیدن از قدرت جذاب صحنه نزاع، نزاع مسلحانه و گودار قصد دارد از حق استفاده از وضوح (فوکوس)، نما/ نمای دو جانبه و نمای نزدیک در روش‌های مختلف و با پایان‌های متفاوت، دفاع کند.

3A. تاریک روشنی (برزخ) امری مطلق / پاسخ سایه‌ها. نیروی مقاومت یا نبودن آن، گودار کدامیک را به پاسخ‌های سینماهای بین‌المللی گوناگون به نازیسم، جنگ جهانی دوم و راه حل نهایی آن مربوط می‌داند. قابل توجه‌ترین استثناء در نظر گودار ـ گرچه تاریخ شناسان سنتی‌تر ممکن است، اختلاف عقیده داشتن را بدیهی بدانند ـ سینمای نئورئالیست ایتالیا بخصوص روبرتو روسلینی، سپس پازولینی، فیلنی، حتی آنتونیونی است.

3B. مونتاژ، اندیشه زیبای من/ یک موج نو. نظر باینکه هر دو عنوان به زندگی اولیه گودار به عنوان یک سازنده فیلم نقدبرانگیز در موج نو مربوط است، این بخش را می‌توان به عنوان فرانسوی‌ترین بخش در نظر گرفت و

احتمالاً نوستالژیک کار. این منصفانه است که بگوییم برای گودار سینما همیشه اجباراً یک مقوله بسیار فرانسوی بوده است. مخصوصاً در دوران اختراع و تحقیقات نظری آن و آنونس، یک حضور و غیاب کارشناسان بزرگ خصوصاً فرانسوی در هنرهای تصویری است، از دنیس دیدرو تا فرانسوا تروفو، ویاد بودلایر، کوکتو و مالرو. آنهایی که کمک گودار به کانال ۴ در بخش «قرن سینما» را دیدند، اکثر این تسلسل‌های تاریخی را مورد توجه قرار خواهند داد.

4A. کنترل جهان: این بخش بر روی آلفرد هیچکاک به عنوان یک فیلم‌ساز نمونه متمرکز است و (اقتباس یک اصطلاح) استاد مطلق سینما. گرچه گودار همیشه به شکلی تحسین‌آمیز در مورد هیچکاک می‌نویسد و صحبت می‌کند (البته همانگونه که هم‌عصران موج نوی او عمل می‌کنند)، از زمان مرگ هیچکاک در سال ۱۹۸۰، گودار، استاد انگلیسی را به صورت قابل توجهی به درجه‌ای بالا ارتقاء داد. (مصاحبه‌ای که در آن زمان با مجله لیبراسیون کرده بود، با عنوان (هیچکاک مرده است) چاپ شد که شامل همه نکات اصلی نظرات او در مورد هیچکاک است و رکن لازم برای هر تحلیل تأییدکننده از تاریخ سینما را باید شکل می‌داد). اگر از 1A تا 2A شرح ابتدائی تاریخ سینما را شکل دهند و از 2A

تا 4B حالت مطالعات باشند، 4B را می‌توان به عنوان حاصل جمع آنها دانست. این به مصاحبه با دانی برمی‌گردد (همچنین اولین چاپ در مجلهٔ لیبراسیون، در دسامبر ۱۹۸۸) و در یک نمای ساده و ثابت، بحث کارشناس و فیلم‌ساز را در مورد تاریخ سینما به شکل عمومی و فیلم «تاریخ سینما» به صورت خاص نشان می‌دهد. همانطور که صدای گودار به شکل فزایندهای به سمت تفوق یافتن بر مکالمه پیش می‌رود، صحنه بتدریج سیاه می‌شود و به یک صفحه سفید که صحنه‌ای است که قصه بعدی پدیدار می‌شود، می‌رسد، کاغذ به کاغذ: «یک فروشنده دوره‌گرد به دهکده‌ای است کوچک در بالای ووی (سوئد) وارد می‌شود و پایان جهان را اعلام می‌کند. یک طوفان سخت که پنج روز طول می‌کشد متعاقب آن می‌آید، اما بعد از آن آفتاب مجدداً ظاهر می‌شود و فروشنده دوره‌گرد از دهکده بیرون انداخته می‌شود. آن دوره‌گرد، سینما بود.»

در حقیقت این طرح علائم در میان ما نوشته نویسنده سوئیسی چارلز ـ فردیناند راموز است، کسی که گودار، عنوان آخرین بخش خود را از آن برداشته است. در اینجا، آخرین تکرار مایه اصلی سینما تحت عنوان فرصتی از دست رفته، به چشم می‌خورد. همانطور که گودار آن را در مضمونی دیگر قرار داده است «سینما چیزی نبود بجز یک فروشنده دوره‌گرد، که پدیده‌های ارزان‌فروشی را برای ما

هدف من بیشتر توضیح دادن تاریخ سینما بوده است تا تأویل کردن، اما آن را با نشان دادن چیزی که به نظرم می‌رسد پایان خواهم رساند.

فراهم می‌آورد.» 4B، تاریخ سینما را با یک سادگی مالیخولیایی که بتظر می‌رسید همچنین به درون همه بخش قبلی راه می‌یابد، بپایان می‌رساند.

داستان‌ها، نیروی محرکه

هدف من بیشتر توضیح دادن تاریخ سینما بوده است تا تأویل کردن، اما آن را با نشان دادن چیزی که بنظرم می‌رسد پایان خواهم رساند یعنی نخست اینکه داستانهای کامل، مضمون داستان اصلی را شکل دهند و سپس روابط حرکتی برای راه‌حلی برجسته بین عقاید مخالف. در این دسته، هر کس می‌تواند قضایای تاریخی زیر را فهرست کند:

- اختراع معجزه‌آسای سینما، تغییرات شدید عمومی، کار مضاعف بر روی دو موضوع علم و جادو، وعده نهایی به عنوان یک پروژه هنری و سیاسی. به همهٔ چیزهای تعیین شده، خیانت شده است...
- سیستم هالیوود گونه بعدی و سیستم امپراطورگونه آمریکایی سینما که به عنوان یک شکل هنری، به شکل وحشیانه‌ای تنزل یافته است و استعداد نهایی خود را به داستان‌های توأم با سکس و مرگ تخصیص داده است، مستثنی کردن یک سلسله کامل از تاریخ و تجربه انسانی و فداکردن آرزوی فیلم مستند در تغییری نمایشی و تجارت‌گونه.
- مرگ سینمای اولیه در دستهای حرافان، با صدای افکت که قدرت و وضعیت فیلمهای صامت را می‌رباید، نتیجتاً منحرف شدن سینما از مأموریت دوجانبهٔ اصلی خود.
- ظرفیت اسرارآمیز سینما برای پیش‌بینی کردن یا طرح‌ریزی کردن عاقبت داستانهای دهه‌های ۳۰ و ۴۰ (گودار آن را بوسیله ظهور هیتلر نشان می‌دهد، اما همچنین بوسیله جشن پیروزی بعد از جنگ جهانی قاطع امپریالیسم آمریکا). این قدرت پیشگویانه با ناتوانی سینما در ضبط کردن، منعکس یا گزارش کردن انقراض یهودیان در بازداشتگاه‌های اسرای جنگی مغایرت دارد (با هیروشیما و ویتنام به مانند مشابه‌های آمریکائی آن) اما فشرده کردن این داستانهای سرد و بی‌روح نوعی اصرار است و مکرراً اعتقاد به قدرتهای احیاءکننده و

نجات‌دهندگی سینما را بیان می‌کند، بیشترین شگفتی‌سازی در معجزه تدوین است. این مسئله، اثری رازگونه را به شکلی ممتاز از پیشروی قدیسان و شهدایی که

در طول فیلم «تاریخ سینما» شاهدیم، ارائه می‌دهد از ژان ویگو تا ژان کوکتو، فرانسوا تروفو، روسلینی، پازولینی، ری، هیچکاک و غیره. در آینده‌ای نزدیک، بدون شک به عقیده‌ای روشن‌تر دست خواهیم یافت. در مورد این که چگونه این رازشناسی متعلق به گودار، علاقه به خداشناسی مسیحیّ را افزایش می‌دهد صحبت می‌کند، همانطور که قبلاً در فیلمهای «سلام بر مریم» (۱۹۸۴) و «افسوس بر من» (۱۹۹۳) و «ژان لوک گدار/ ژاک لوک گدار» (۱۹۹۴) نشان داده شده است. اما در حال حاضر شاید ما باید کاملاً توجه کنیم که اعتقاد گودار به رستاخیز فیلمی، دیرینه است ـ او بارها به تفکر پایدار متناقض‌گونه «مرگ سینما» اشاره کرده است، همانطور که بوسیلهٔ دیگر سازندگان فیلم حتی از زمان لوئی لومیر بیان شده است، خود لومیر قبلاً پیش‌بینی کرده بود که سینماتوگراف «اختراعی بدون آتیه» است. شاید این دلیل آن است که چرا فیلم «تاریخ سینما» برای نوبت انجام دادن کار سوگواری برای سینما و نوعی نظریه دو پهلو در مورد قابلیت تجدید، که در فیلم «گارد راست را بالا بگیر» (۱۹۸۷) در مورد آن می‌شنویم، چنین غیرقابل پیشگویانه بنظر می‌رسد. «اما در این قسمت از پشت است که روشنایی، در شب بر روی خنجر می‌آید.»

بنابراین اگر در نهایت به سوال در مورد نیروی محرکه رجعت کنیم، می‌توانیم استدلال کنیم که دو نوع مخالفت ادراکی در کار فیلم «تاریخ سینما» موجود است، دو ساختار اساسی که پروژه‌ای در جهت‌های ظاهراً متناقض بوجود می‌آورد. اولین آن، تنازع قدرت یا جنگ با مرگی که در آن بدی بر خوبی پیروز می‌شود. بنابراین، سینما را از بین می‌برد و فرهنگ، هنر را خاموش می‌کند و با توجه به جمله بیاد ماندنی گودار «موضوع، مرگ است. اما زندگی را توصیف می‌کند». پایان منطقی این فرآیند باید پایانی کامل از این سه حرف باشد، THE END یا پایان. بار دیگر تدوین، شکلی نشانه‌ای و کلیدی دارید یعنی آوردن دورکن متفاوت، بهمراه هم برای تولید رکن سوم، همانطور که هنوز شناخته نشده که قدرت آن از ناسازگاری اما اثر گذاری تولیدکننده بین ظرافت روانکاوانهٔ سینما و طرح نمایشی آن، بین میراث علمی آن و توانایی فریبگونه آن برای دیدن رویا و رویاسازی، بین تاریخ غیرشخصی و مداخلات شخصی آن در زندگی‌های گوناگون موضوعات آن ناشی می‌شود. به معنای دیگر، حدود بسته این شکل از تاریخ‌نگاری، همیشه اعلام می‌کند «ادامه دارد...».

در پایان سال ۱۹۹۷، هر ارزیابی یا تحلیل از فیلم «تاریخ سینما» باید مشروط و با احتیاط باقی بماند: توافق‌های من، مسلماً با بخش دوم این دو فرآیند حرکتی واقع می‌شود یعنی با پایانی که سینما و تاریخچه‌های آن را به عنوان مطالبی معتبر و صفات هنوز تجزیه نشده آرزوهای تلفیقی، امیال و احساسات و امیدی که هنوز قدرت حرکت کردن و فریب دادن ما را به عنوان تماشاگران دارد و آن چیزی که خودگودار، به شکلی ساده از آن حمایت می‌کند و هرگز کاملاً از آن صرفنظر نمی‌کند.

صفحه ۲۳

تاریخ سینما (۱۹۹۷ ـ ۱۹۸۸)

1A. (همه داستانها) (۸۹ ـ ۱۹۸۸)

1B. فقط یک داستان یا یک داستان تنها (۹۸ ـ ۱۹۸۸)

2A. سینما و تنها یا فقط سینما (۹۴ ـ ۱۹۹۳)

2B. زیبایی مهلک (۹۴ ـ ۱۹۹۳) ـ (رجوع به هومن مهلک، عنوان فرانسوی کتاب گناهکار بزرگ نوشته رابرت سیوداماک)

3A. تاریک روشنی (برزخ) امری مطلق (۱۹۹۵) (رجوع به کتاب آندره مالرو به این نام: (تحت‌الفظی‌تر) (مبادله امری مطلب) ـ پاسخ سایه‌ها

4A. کنترل جهان (۱۹۹۷)

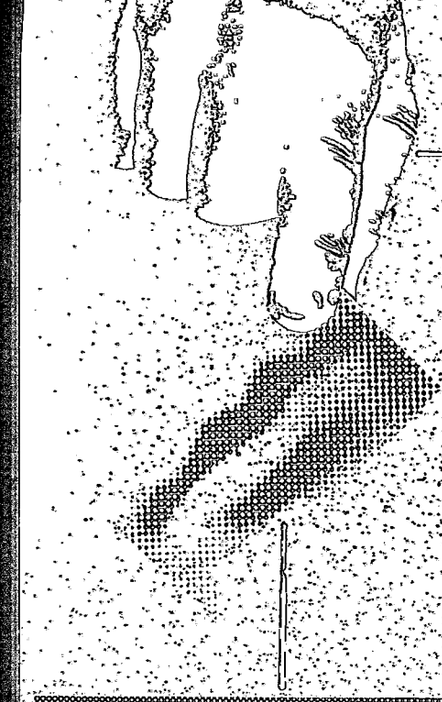
4B. علائم در میان ما (۱۹۹۷) (رجوع به کتاب چارلز فردیناند راموز با همین عنوان).

ژان ـ لوک گودار

ژان لوک گدار (متولد ۱۹۳۰، پاریس) یکی از آن اعضاء افسانه‌ای فرهنگ سینما است ـ شبیه آیزنشتاین، ولز یا پازولینی ـ که کارهایش تقریباً غیرممکن است از افسانه‌ها، ساختار شکنی‌ها و صداقت‌های سخت و شدیدی که با ذکر نامشان القاء می‌شوند، جدا شوند. او را دوست بداریم یا از او بیزار باشیم، گودار چیزی لازم برای درک ما از این که سینما چیست، چه بوده است و در قرنهای آینده امکان دارد چه باشد، می‌باشد.

متداول است که حرفه گودار را به دوره‌ها یا مراحل مجزا تقسیم کرد، بهر حال این تقسیم‌ها ممکن است احتیاج به اصلاحاتی داشته باشد، حداقل نه برای شرح فیلم (تاریخ سینما) داستان او به چیزی شبیه به این مسئله اشاره می‌کند. یک ژورنالیست جوان و مجنون فیلم در دفتر سینما، ناگهان با نخستین نمایش فیلم از نفس افتاده در سال ۱۹۶۰، به ژان لوک گدار، کارگردان برجسته و ستاره‌ای جدال‌آمیز در موج نو تبدیل شد. دوره آتشی فیلم ساختن بوجود می‌آید، دوره‌ای که در آن گودار در یک سلسله حیرت‌آور ۲۰ فیلم و هشت فیلم کوتاه را در کمتر از ده سال می‌سازد. اینها شامل تعدادی فیلم کلاسیک غیرمجادله‌ای می‌باشد ـ نظیر تحقیر (۱۹۶۳)، پی‌یرو خُله (۱۹۶۵)، مذکر، مؤنث (۱۹۶۶)، دو سه چیزی که از آن زن می‌دانم (۱۹۶۶) و آخر هفته (۱۹۶۷) ـ کسی که فیلمهای گردآمده او، که در فرهنگ فیلم قرار دارند، دارای رتبه عالی هستند. همانطور که یکبار برناردو برتولوچی خیلی صادقانه این را بیان کرد که: «ما همه می‌خواهیم ژان لوک گودار باشیم».

با دادن چنین اوج‌های گیج‌کننده، تعجب‌آور نیست که فعالیت بعدی گودار به مورد انتقاد قرار گرفتن، توجه می‌کند که اغلب با این روزهای افتخار، نامساعدند. دوره‌ای از فیلم‌سازی سیاسی با ژان ـ پیر گورین از سال ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۲ (برای مثال شامل فیلم نبرد در ایتالیا (۱۹۶۹) است) با تغییر جهتی به سمت ویدئو در سال ۱۹۷۴ و یکسری قطعات مشترک با آن ـ ماری ملویل (نظیر شماره دو (۱۹۷۵) پی‌گیری شده است. در سال ۱۹۸۰ یک بازگشت به سینمای بسیار پیشرو و با بل‌بشو (زندگی) وجود دارد و در واقع در دهه ۸۰ می‌بینیم که گودار تعدادی از عالی‌ترین کارهای خود و به شکل قابل توجهی «احساس» (۱۹۸۲) انحصاراً، هنرمندی را در افت نهایی معرفی می‌کند، کسی که فیلمهایش ممکن است بدلیل نامربوطی و نامفهومی کنار گذاشته شوند. بهر حال، ما اکنون می‌توانیم ببینیم که در آن دوره یکسان، برگردان و ساختِ بشدت رعایت نشده در فیلم «تاریخ سینما» مورد نظر قرار گرفته است. این عقیده من است که با تکمیل این پروژه و به شکلی امیدوارانه با مسائل ناشی از آن که در درون حوزه عمومی منتشر می‌شود، ما همه این شانس را خواهیم داشت که منحرف‌کننده‌ها و تحسین‌کننده‌ها، مانند هم مجدداً سهم بی‌مانند گودار را در سینما که برای بیش از چهل سال گذشته است تشخیص دهند.



کلاسهای تخصصی هنر تهران

تحت نظارت و آموزش اعضای هیأت علمی و مدرسین متعهد و متخصص دانشکده‌های هنر تهران و با مجوز رسمی از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

برای ترم تابستان ۷۷ در رشته‌های:

○ *طراحی:*

آشنایی با اصول طراحی، طبیعت بی‌جان، حالت و چهرهٔ انسان، طبیعت و طراحی با ابزارهای مختلف.

○ *نقاشی رنگ و روغن:*

آشنایی با اصول رنگ‌شناسی، طبیعت بی‌جان، چهره، طبیعت و منظره‌سازی و بازسازی آثار هنرمندان بزرگ جهان.

○ *نقاشی آبرنگ:*

آشنایی با اصول کاربرد آبرنگ، طبیعت بی‌جان، چهره، منظره‌سازی و روشهای مختلف کار با آبرنگ

○ *گرافیک:*

اصول مبانی هنرهای تجسمی، مبانی کاربرد رنگ در گرافیک، طراحی آرم و پوستر، فنون تصویرسازی، طراحی روی جلد، صفحه‌آرایی و طرح بسته‌بندی.

○ *خوشنویسی:*

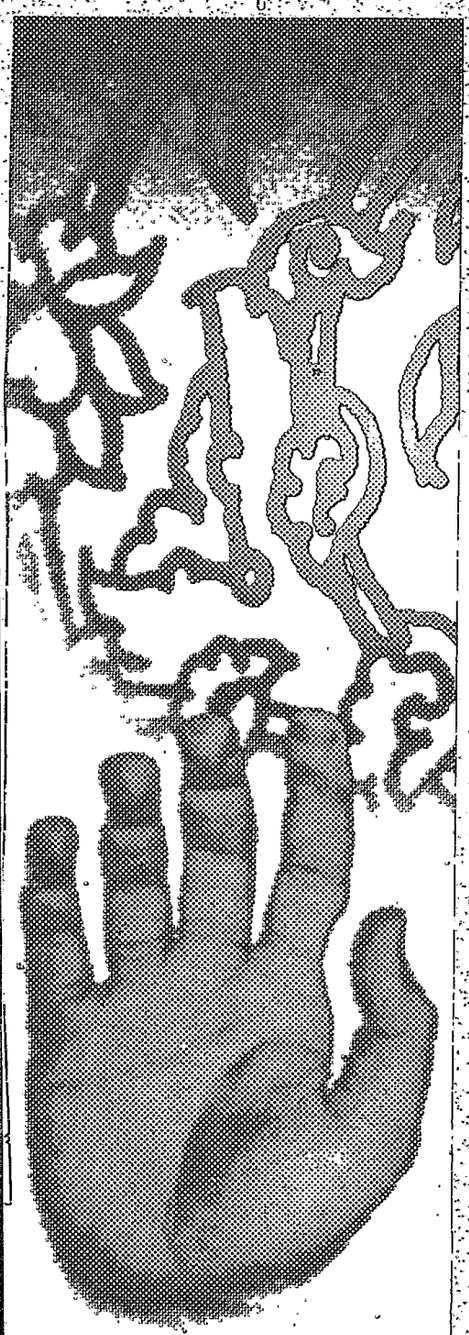
آشنایی با خطوط اسلامی و ایرانی، تعلیم خوشنویسی در سطوح مختلف و کاربرد خط در گرافیک.

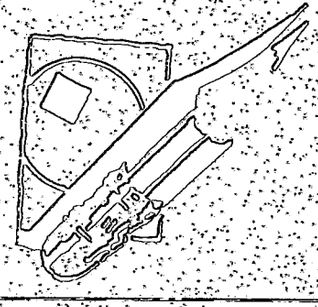
○ *کنکور هنر:*

شیوهٔ پاسخگویی به سوالات مرحله دوم کنکور هنر در موارد: طراحی، درک تصویر، خلاقیت نمایشی، خواص مواد، ترسیم فنی و آشنایی با اشکال و احجام، خلاقیت موسیقی و اطلاعات هنری برای داوطلبان نظام جدید به صورت فشرده.

○ *آموزش هنر به کودکان دبستانی مخصوص تابستان:*

نقاشی، تکه‌چسبانی، مجسمه‌سازی با خمیر و گل.





از کلیه علاقه‌مندان عزیز ثبت‌نام به عمل می‌آورد.

نشانی: خیابان کارگر شمالی ـ نرسیده به بلوار کشاورز ـ کوچه فاتحی

شماره ۱ ـ طبقه سوم تلفن: ۸۸۶۲۱۷۸ ـ ۸۸۵۲۱۱۸