ژان - لوک گدار: از نفس افتاده (۱۹۵۹)

خداییش حالتو به هم می‌زنه!

میشل ماری، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

ژان لوک گدار فیلم *از نفس افتاده* را در عرض چهار هفته، یعنی از تاریخ هفده اوت تا پانزده سپتامبر ۱۹۵۹ در مارسی و در بزرگراه Nationale 7 و مخصوصاً در بخش‌های مختلف پاریس فیلم‌برداری کرد. او برای این کار از بودجه اندکی معادل چهل میلیون فرانک استفاده کرد که در واقع، نیمی از بودجه متوسط آن زمان برای فیلم‌سازی بود. گدار تا سال ۱۹۵۹ پنج فیلم کوتاه ساخت. اولین آن‌ها *عملیات بتن* بود که او در سال ۱۹۵۴ خودش تهیه کرد و دومی *زن لوند* بود که در سال ۱۹۵۵ و به طریقهٔ شانزده میلی‌متری ساخت. او سه فیلم کوتاه سی و پنج میلی‌متری هم برای شرکت پلیاد ساخت که پیر بران برژه آن‌ها را تهیه کرد. این سه فیلم عبارت‌اند از *اسم همهٔ پسرها پاتریک است*، *شارلوت و دوست پسرش ژول* و *داستان آب*. گدار در واقع یکی از آخرین ناقدانِ *کایه دوسینما* بود که در اوت سال ۱۹۵۹ به ساختن فیلم سینمایی بلند روی آورد. رومر کمی پیش از او فیلم‌برداری صورت *فلکی اسد* را آغاز کرده بود (ژوییه ـ اوت ۱۹۵۹) که کلود شابرول آن را برای شرکت سینمایی A JYM Films تهیه کرد. خودِ شابرول نیز در آن زمان سومین فیلم بلندش، یعنی *محکم‌کاری* را به پایان رسانده بود که قرار بود در چهارم دسامبر سال ۱۹۵۹ اکران شود. ژان

ـ پل بلموندو در این فیلم نقش یکی از دوستان پسر خانواده، جوانی طفیلی به نام لازلوکوواک را بازی می‌کند. دو فیلم اول شابرولی یعنی *سرژ زیبا* و *پسر عموها* در فوریه و مارس ۱۹۵۹ اکران شده بودند. اولین فیلم بلند تروفو یعنی *چهارصد ضربه* نیز که برای شرکت در جشنواره کن انتخاب شد و در آن‌جا جایزهٔ بهترین میزانسن را از آنِ خود کرد، در سوم ژوئن ۱۹۵۹ اکران شد؛ یعنی درست پیش از فیلم *هیروشیما، عشق من* اثر آلن رنه که در دهم ژوئن به روی پرده رفت. ژاک ریوت نیز فیلم *پاریس از آنِ ماست* را در سال ۱۹۵۸ آغاز کرده بود؛ فیلمی که بعداً در سال ۱۹۶۱ به پایان رسید. گدار می‌دانست که سرگئی ایزنشتین و ارسن ولز اولین فیلم خود را در سن بیست و شش سالگی ساخته بودند؛ اما او به تازگی پا به بیست و نه سالگی گذاشته بود و واقعاً نیاز داشت که به این جریان بپیوندد و مانند قهرمانِ فیلمش، میشل بوآکار، در آغاز فیلم به پیش رود: «به هر حال من احمقم. به هر حال، بله، من باید. من باید.» شباهت موقعیت کارگردان به موقعیت شخصیت اصلی فیلم از عوامل تعیین کنندهٔ این فیلم به شمار می‌رود. [برای گدار] واقعاً لازم بود که اولین تلاشش اثری استادانه و ماندگار باشد. «به علاوه این که احساسی جز وحشت و هراس نداشتم، هراس از این که نتوانم فیلم دیگری بسازم و بخور و نمیری برای خود دست و پا کنم.» تروفو بعدها نوشت: «گدار هنگام ساختن فیلم *از نفس افتاده* حتی پول خریدن بلیت مترو را هم نداشت، او به همان درماندگی و بیچارگی شخصیتِ فیلمش بود و حتی بیش‌تر.»

تهیه‌کنندگیِ *از نفس افتاده* را ژرژ دوبروگر بر عهده داشت. او که در سال ۱۹۲۰ در مارسی به دنیا آمده بود، هنوز به سن چهل سالگی نرسیده پنج فیلم بلند در کارنامهٔ خود داشت. تخصص بروگر که پیش‌تر به روزنامه نگاری می‌پرداخت، پخش فیلم‌های فرانسوی در کشورهای خارجی، مخصوصاً اسپانیا بود که او را به سوی تهیه‌کنندگیِ دو تا از بهترین و معروف‌ترین فیلم‌های خوان آنتونیو باردم یعنی *مرگ دوچرخه سوار* و *شهردار کاله* سوق داده بود. کارهای بعدیِ او در مقام تهیه‌کننده، عبارت بودند از *گذرگاه شیطان* که ژاک دوبون و پیرشوران دورفر، به اتفاق کارگردانی کرده بودند؛ و دو فیلم شوان دورفر به نام‌های *رامون چو* و *صیادان ایسلند* که هر دو اقتباسی از پیرلوتی بودند. گدار در این زمان مشغول تدوین فیلم‌های مستندی برای پیر بران برژه و فیلم‌های سیاحتی برای آرتویِ ناشر بود. او همچنین گفت‌وگوهای دو فیلم را برای ادوآر مولینارو وژان پیرماکی نوشت که البته هرگز ساخته نشدند. وی در سال ۱۹۵۸ بر روی گفت‌وگوهای فیلم *صیادان ایسلند* کارکرد و در آغاز فیلم‌برداری در محل حاضر بود. تجربهٔ او در تدوین و گفت‌وگونویسی، در فیلم از *نفس افتاده* بسیار به کار آمد. پیرشواندورفر ابتدا فیلم‌بردار واحد سمعی و بصریِ نیروهای مسلح بود و سپس به عنوان خبرنگار جنگی به هندوچین رفته بود. فیلمبردار سه فیلم بلند شواندورفر نیز، پیش‌تر به عنوان فیلمبردار نیروهای مسلح در هندوچین کارکرده بود و بروگر اصرار داشت که گدار از او برای فیلمش استفاده کند. این فیلمبردار کسی نبود جز رائول کوتار.

نویسندهٔ فیلم‌نامهٔ *از نفس افتاده*، فرانسوا تروفو بود:

> یک ماه پس از اولین شب نمایش *چهارصد ضربه* گدار از من خواست که فیلمنامهٔ *از نفس افتاده* را به او قرض بدهم تا آن را برای خواندن به بروگر بدهد. داستان *از نفس افتاده* رامن چندین سال پیش از آن نوشته بودم. تطفهٔ اولیهٔ این داستان رخدادی بود که در یک تعطیلیِ آخر هفته اتفاق افتاد و تأثیری عمیق بر من گذاشت.

بروگر پیش‌تر طرح *زن، زن است* گدار را رد کرده بود؛ البته گدار متن اصلیِ این فیلم‌نامه را در اوت ۱۹۵۹ یعنی چند هفته پیش از ساختن *از نفس افتاده* در *کایه دو سینما* چاپ کرد؛ و در همان سال فیلیپ دوبروکا براساسِ فیلمنامه‌ای از گدار (که ایده‌اش را از ژنویو کلونی گرفته بود) فیلم *بازی‌های عشق* را ساخت. *از نفس افتاده* به کارگردانیِ گدار در حد معقولی به شیوهٔ روایت دو فیلمنامهٔ تروفو وفادار است. گدار این گفتهٔ استاندال یعنی «ما قرار است از چیزهایی وحشتناک سخن بگوییم» راکه در ابتدای فیلم‌نامه آمده بود، حذف کرد و فیلم را به منوگرام پیکچرز، یک شرکت کوچک امریکایی که تخصص آن ساختن فیلم‌های وسترن و ترسناک ارزان قیمت و سریال‌هایی جنایی همچون *دیوانهٔ اسلحه* بود، تقدیم کرد. گدار اسم لوسین راکه تروفو به یاد استاندال استفاده کرده بود

به میشل تغییر داد؛ و اسم آن دوست قهرمان فیلم در آژانس اینتر امریکانا را که در نسخهٔ تروفو، میشل بود به تولماچُف تغییر داد. اما نکته جالب‌تر این که مسؤولیت گفت‌وگوها را کاملاً برعهده گرفت و بسیاری از جزییات فیلم‌نامه را نیز تغییر داد. اساسی‌ترین تغییری که او در فیلمنامهٔ اصلی اعمال کرد، گنجاندنِ فصل بسیار طولانیِ اتاق هتل (بیش از ۲۵ دقیقه) بود که تروفو تنها ده خط دربارهٔ آن نوشته بود؛ به همین ترتیب دومین فصل طولانی که در آپارتمان زن سوئدی رخ می‌دهد، در متن اصلی نیامده بود. آخرین تغییری که گدار در فیلم‌نامه اعمال کرد، پایان فیلم بود. تروفو پایان فیلم را این طور نوشته بود که لوسین در حال ناسزا گفتن به پاتریشیا از مهلکه می‌گریخت:

لوسین خشمگین است، اما باید فرار کند. او اتومبیلی را که بروتی با خود آورده است، روشن می‌کند. او از پنجرهٔ اتومبیل به پاتریشیا ناسزا می‌گوید. در آخرین نما پاتریشیا را می‌بینیم که ایستاده و او را که از صحنه دور می‌شود، نگاه می‌کند و حتی کلمه‌ای از حرف‌های او را نمی‌فهمد چرا که هنوز زبان فرانسوی او به اندازهٔ کافی خوب نیست.

تروفو گفته است:

از آن‌جا که ژان لوک ذاتاً غمگین‌تر از من است، پایانی خشن برای فیلم انتخاب کرد. او هنگام ساختنِ این فیلم،در اعماق یأس و نومیدی بود. وی نیاز داشت که فیلمش با مرگ به پایان رسد و به همین سبب، آن پایان را انتخاب کرد. من از او خواستم که فقط یک جمله را که بسیار وحشتناک بود از فیلم حذف کند. در پایان فیلم هنگامی که پلیس‌ها به طرف میشل تیراندازی می‌کنند، یکی از آن‌ها به بغل دستی‌اش می‌گوید: «زود باش، بزن تو ستون فقراتش.» من به او گفتم: «بهتر است از خیر این جمله بگذری.» و او هم حذفش کرد.

نقش میشل پوآکار را ژان پل بلموندو بازی می‌کند.. او در سال ۱۹۵۹ بیست وشش ساله بود، و از سال ۱۹۵۳ تا ۱۹۵۶ درکنسرواتوار هنرهای نمایشی پاریس تحصیل کرده بود. وی پس از آن به گروه نمایشیِ کوچکی، مرکب از آلن ژیراردو و میشل گالابرو، پیوست. در سال ۱۹۵۵ در یکی از فیلم‌های نوربر تیلدیان درباره مولیر بازی کرد و پس از آن در چندین فیلم کمدی، از جمله *خوشگل باش و خفه شو* و *پای پیاده و سوار اسب و سوار اتومبیل*، نقش‌هایی داشت. او در فیلم *حقه‌بازان* در نقش یکی از افراد گروه، بازی‌ای به یاد ماندنی داشت؛ اما ستارهٔ این فیلم لورن تزریف بود. گدار در نقدی که بر فیلم *یکشنبهٔ عجیب* نوشت از فیلم‌نامه و بازیگران آن به شدت انتقاد کرد:

هم فیلم‌نامه و هم بازیگران درخور سرزنش‌اند. اما نکته این‌جاست که نه می‌توان فیلم‌نامه سرژدو بوآساک را با بورویل نجات داد و نه گفت‌وگوهای ژان مارسال را با کایتا کارد. ژان پل‌بلموندو هم چندان خوب نیست، چون از او که میشل سیمون و ژول بریِ آینده است، انتظار بیش‌تری می‌رود؛ در واقع از این بازیگر درخشان باید در جایی دیگر و به شکلی دیگر بهره گرفت.

این دقیقاً همان کاری است که گدار کرد، و آن این‌که نقش اصلیِ فیلم کوتاه خود *شارلوت و دوست پسرش ژول* را به این بازیگر داد و هنگام صداگذاریِ فیلم، خودش به جای او صحبت کرد:

برای دوستان ژان لوک یک چند این فیلم بسیار ارزشمند است؛ و آن این‌که خودش به جای بلموندو که در آن زمان دوران سربازی‌اش را می‌گذراند، صحبت کرده است. لحنِ ژان لوک، این فیلم کوتاه را تأثیرگذارتر و مهیج‌تر و ناآرام‌تر می‌کند.

مضمون این طرح کوچک بسیار معروف است. شارلوت به خانهٔ دوست پسر قدیمی‌اش (ژول) سری می‌زند؛ و ژول شروع به بمباران او با جملاتی تحقیرآمیز، اخلاقی، حمایت‌گرانه، عاشقانه و ملتمسانه می‌کند واصلاً به شارلوت اجازهٔ صحبت کردن نمی‌دهد، تا این که شارلوت در لحظه آخر مجال می‌یابد اعتراف کند که فقط برای بردن مسواکش آمده است. این فیلم که گدار آن را به ژان کوکتو تقدیم کرده است و در عین حال ادای احترامی است به گواتریِ فیلم‌ساز، از بسیاری جنبه‌ها پیش درآمد و تصویرگر کاربرد واژگان در *از نفس افتاده* است، مخصوصاً در دو تک گوییِ طولانی میشل و پاتریشیا که به شکلی موازی به نمایش درمی‌آیند؛ و باید گفت که جای خوشبختی است که گدار توانست برای اولین فیلمش از بلموندو بهره گیرد تا ژان

کلود بری یالی، قهرمان فیلم *پاتریک*، که برای مدت کوتاهی برای ایفای نقش پوآکار در نظر گرفته شده است.
جین سیبرگ که در دو فیلم اتوپره مینجر یعنی *ژاندارک* و *سلام بر غم* نقش قهرمان زن را ایفا کرده بود تنها انتخاب ممکن برای نقش پاتریشیا به شمار می‌رفت. گدار بارها چنین گفته بود:

> من در چند نما به صحنه‌هایی که از پره‌مینجر و کیوکر و دیگران به خاطر می‌آورد اشاره کردم؛ و شخصیتی که جین سیبرگ به تصویر می‌کشد، در واقع ادامهٔ نقش او در فیلم *سلام بر غم* است. من می‌توانستم آخرین نمای فیلم پره‌مینجر را بردارم و پس از دیزالو کردن به عنوان «سه سال بعد» فیلم خود را آغاز کنم.

شباهت جسمانیِ مشخصی هست میان جین سیبرگ و ان کولت، قهرمان دو فیلم کوتاه پیشین گدار که مانند پاتریشیا تی‌شرتی با خط‌های افقی می‌پوشید و موهای بلوند بسیار کوتاه و صورتی گرد داشت. گدار در نامه‌ای که در خلال فیلمبرداریِ *از نفس افتاده* برای پیربران برژه نوشته است، می‌گوید:

> من می‌خواهم تنها کسی باشم که این فیلم را دوست دارد، می‌خواهم همه، به‌جز ملویل وان کولت، از آن متنفر باشند. همان‌طور که خواهی دید، حتی عوامل فیلم نیز از نفس افتاده خواهند بود. سیبرگ سراسیمه و وحشت زده است و آرزو می‌کند که کاش با بازی در این فیلم موافقت نکرده بود. فیلم‌برداریِ صحنه‌های مربوط به او را فردا آغاز می‌کنم. از آن‌جا که باید روی صحنه‌های فردا کار کنیم تو را به خدا می‌سپارم.

فضای فیلم‌برداری بسیار عذاب آور و ناراحت بود. سیبرگ بسیار مضطرب و ناراحت به نظر می‌رسید و ژان پل بلموندو احساس می‌کرد که مشغول بازی در یک فیلم صامت آماتوری است. عوامل فنی فیلم نیز حال چندان خوشی نداشتند.

> در صحنه‌های اکشن، تمامیِ عوامل، از جمله خودِ فیلمبردار فکر می‌کنند که فیلم‌برداریِ این فیلم تهوع آور و نفرت انگیز است. من که شخصاً آن را دوست دارم. مهم این نیست که چیزها را به شیوه‌ای خاص فیلم‌برداری کنیم، مهم این است که باید آن‌ها را به سادگی و با وضوح فیلم‌برداری کرد. کار اصلی من این است که عوامل را از جایی که داریم، فیلم‌برداری می‌کنیم، دور نگه دارم. روز چهارشنبه صحنه‌ای را با استفاده از فیلم Gera 36 و زیر آفتاب فیلم‌برداری کردیم. همگی فکر می‌کنند که این کار عاقبت خوشی ندارد. ولی به نظر من کار بسیار جالبی است. این اولین باری است که از آن‌ها نهایت تلاش‌شان طلب می‌شود تا از مواد فیلم‌سازی، استفاده‌ای بکنند که هرگز برای آن ساخته نشده‌اند. مانند این است که فیلم و سینما را به نهایت امکانات آن رسانده باشیم.

رائول کوتار شرح مفصلی از دستورهای گدار مبنی بر استفاده از فیلم IlFord H.P.S نوشته است که خود از آن برای عکس‌برداریِ ژورنالیستی در نور طبیعی استفاده می‌کرده است. گدار از به‌کارگیریِ نور مصنوعی و همین طور وسایل استودیو سر باز می‌زد. «فقط برای افزودن به سرعت فیلم‌برداری از دوربین روی دست استفاده می‌کردم. من امکانِ مالیِ استفاده از ابزار معمولی را نداشتم که سه هفته به برنامهٔ فیلم‌برداری اضافه می‌کردند.» اما پرسش این‌جاست که چرا گدار این همه ابداعات فنی به کار برد و چرا این قدر نسبت به شیوه‌های غالب سینمای فرانسه در سال ۱۹۵۹ سرسختی نشان داد تا آن‌جا که از فیلمی استفاده کرد که فقط در عکس‌برداری کاربرد داشت و باید به حلقه‌ها هفده و نیم متری تقسیم می‌شد؟ پاسخ این است که گدار که در فیلم‌سازی از شابرول و تروفو و رنه پیروی می‌کرد، می‌خواست که *از نفس افتاده* محمل استاندارد آن زیباشناسیِ موجِ نوی فرانسه در سال ۱۹۵۹ باشد. او می‌خواست که با فیلمش به کندوکاو در قارهٔ ناشناخته‌ای در جهان زیباشناسیِ سینما بپردازد، مرزهای سینمای سنتی را درنوردد و از آغاز شروع کند.

از نفس افتاده از نوع فیلم‌هایی بود که در آن هر اتفاقی رخ می‌دهد؛ و این موضوع اصلی فیلم بود. تمامیِ کارهای مردم را می‌توان در این فیلم دید. در واقع نقطهٔ آغاز کارِ من همین بود. به خود گفتم: «برسون پیش از ما آمده است، *هیروشیما* را هم که تازگی دیده‌ایم، و در واقع نوع

خاصی از سینما به پایان خود نزدیک شده است و شاید اصلاً به پایان رسیده است، پس بهتر این است که کارش را تمام کنیم و نشان دهیم که هر اتفاقی ممکن است رخ دهد» من می‌خواستم داستانی سنتی را بردارم و تمامیِ کارهایی را که تا آن زمان در سینما انجام شده بودند، به گونه‌ای متفاوت بازسازی کنم. همچنین می‌خواستم این احساس را به تماشاگران القا کنم که فنون فیلم‌سازی به تازگی کشف شده‌اند و یا برای اولین بار تجربه می‌شوند. آن iris-in ابتدای فیلم نشان می‌دهد که می‌توان به خاستگاه سینما بازگشت؛ و تنها دیزالو فیلم هم طوری به نظر می‌رسد که گویی به تازگی اختراع شده است.

بدین ترتیب، *از نفس افتاده* قرار بود در تاریخ سینما به همان مقامی دست یابد که اثر سترگ *همشهری کین* بدان دست یافته بود؛ یعنی اولین فیلم آن کارگردان بیست و شش ساله و خود بزرگ بین و بیانیه دیگری که بیست سال پیش‌تر در نفیِ صنعت سینما صادر شده بود. شباهت میان فصلِ عنوان‌بندیِ این دو فیلم، و به بیان بهتر فقدان فصل عنوان‌بندی در هر دو فیلم، نشان دهندهٔ خواستهٔ گدار برای ارجاع مستقیم و آشکار فیلمش به *همشهری کین* است. پس از عبارت مربوط به تقدیم فیلم *از نفس افتاده* به منوگرام، دونتِ پرشور موسیقی، اثر ماریتال سولال، همراه با ظاهر شدن عنوان فیلم به گوش می‌رسد؛ عنوان فیلم در قابی کامل و با حروفی سفید رنگ بر زمینه‌ای سیاه شکل می‌گیرد؛ و مانند آنچه در *همشهری کین* می‌بینیم خبر از آمدنِ اینسرت‌های بعدیِ حاویِ سرفصلِ روزنامه‌ها می‌دهد. فیلم ولز با مرگ آن شهروند سرشناس آغاز می‌شود و سپس سرگذشت او با استفاده از گزارش‌های خبری، گزارش شاهدان عینی و سرفصل روزنامه‌ها تکه تکه بازسازی می‌شود. در آغاز فیلم *از نفس افتاده*، پوآکار مردی است که در واقع قاچاقی زندگی می‌کند و پیشرفتِ مصیبت‌بارِ او را اول از همه شماره‌های روزنامهٔ *فرانس سوار* و سپس چراغ‌های نئون قطع می‌کنند؛ نئون‌هایی که درست همانند نئون‌هایی که پیش‌تر جهانیان را از مرگ غول مطبوعات امریکا باخبر کرده بودند، چشمک زنان چنین می‌نویسند: «تورِ پیرامون میشل پوآکار هر لحظه تنگ‌تر و تنگ‌تر می‌شود» و «میشل پوآکار به زودی دستگیر می‌شود.»

اول اینکه هر چیزی از لحاظ فنی ممکن بود. گدار می‌خواست همان طور که در فیلم *همشهری کین* می‌بینیم مرزهای تدوین را عقب‌تر براند و از محدودیت‌های آن بکاهد. این بود که اونه در قرار دادن یک نمای بسیار نزدیک پس از یک نمای معرف بسیار سربالا تردید کرد (در پایان اولین ملاقات میشل و پاتریشیا، دختر برای دادن بوسه‌ای به سوی پسر می‌دود؛ نمای بعد اینسرتی از پوستری است که روی آن نوشته است «تا پایان راه با خطر زندگی کن» و در همین حال میشل در یک نمای نزدیک متوسط از میان قاب می‌گذرد) و نه در پشت سرهم آوردن جزء به جزء تصویر و مونتاژ سریع (مجموعه‌ای نما از نیمرخ پاتریشیا در اتومبیل هنگامی که میشل می‌گوید: «من عاشق دختری هستم که گردن قشنگی دارد، صدای قشنگی دارد...») و برداشتی طولانی و پیوسته (هنگامی که میشل تولماچف را در آژانس اینتر امریکانا می‌یابد، دوربین در تمام مدتِ قدم زدن آن‌ها، در مقابل‌شان به طرف عقب حرکت می‌کند، و این اولین استعاره از هزار تو و دامی است که قهرمان تراژدی در آن گرفتار آمده است.) از همان ابتدای فیلم، در فصلِ بزرگراه Nationale 7 از رمزگان (کهنه و در حال احتضار) تصویری و فضایی تدوین تداومی که در سال ۱۹۵۹ از سوی تدوین‌گران حرفه‌ای با دقت تمام رعایت می‌شد، به شدت تخطی می‌شود. گدار در این فصل و به طور متناوب تعدادی نمایِ افقیِ سریع از یک سوی جاده به سوی دیگر، نماهای نزدیکِ راننده از صندلی بغل یا از صندلی عقب، نماهای اینترکات از جاده که به سرعت می‌گذرد، اینسرت‌هایی از چراغ‌های راهنمایی یا خطِ سفید وسطِ جاده را که راننده به صورت مارپیچ از روی آن می‌گذرد، همه را به سرعت به یکدیگر قطع می‌کند تا این‌که به فصل مشهوری می‌رسیم که با یک نمای بسیار نزدیک از خشاب و لولهٔ اسلحهٔ گُلت آغاز می‌شود و با یک کات‌اوی در جهتِ مخالف به آن پلیس موتور سوار می‌رسد که در حال واژگون شدن است. در واقع گدار به حیرت آورترین شکلِ ممکن پویایی مونتاژِ ایزنشتینی و شالوده شکنیِ مسلسل‌هایِ انقلابیون (در فیلم *اکتبر*) را احیا کرده است.

از سوی دیگر، هنگامی که میشل، پاتریشیا را در خیابان شانزه لیزه پیدا می‌کند، دوربین به جای استفاده از تمهید کلاسیکِ نما ـ نمای عکس جهت فقط آن‌ها را هنگام قدم زدن از بالا تا پایین خیابان تعقیب می‌کند و بدین ترتیب، نخست از همذات‌پنداریِ تردید آمیز [تماشاگران] با شخصیت‌ها جلوگیری می‌کند و دوم، بر پیشرفتِ موازیِ دو تک‌گویی و یا بهتر بگوییم تک‌گوییِ میشل تأکید می‌کند که از همان فصل نخستین آغاز می‌شود و هیچ گونه ارتباطِ واقعی میان آن‌ها برقرار نمی‌کند. درونمایهٔ هزار تو که در آن دو راه موازی هرگز به هم نمی‌رسند، هنگامی تکرار می‌شود که میشل و پاتریشیا در آپارتمان زن سوئدی یعنی آخرین دام با یکدیگر ملاقات می‌کنند: همان‌طور که آن‌ها در طولِ اتاق قدم می‌زنند، دوربین اول میشل و سپس پاتریشیا را دنبال می‌کند. میشل می‌گوید: «ما هر وقت با هم صحبت کردیم، من از خودم گفتم، و تو از خودت. [...] در صورتی که تو باید دربارهٔ من حرف می‌زدی، و من دربارهٔ تو.»

این تدوینِ پویا، اول از همه، کارکردی موزون و ضربی دارد. همان‌طور که در فیلم می‌بینیم پوآکار نیز مانند گدار با قرار گرفتن پشتِ فرمانِ اتومبیل الدزموبیل مدلِ سال پنجاه خود، کنشی را آغاز می‌کند. آهنگ و وزنِ باورنکردنیِ مسابقهٔ او باید تا پایان تماشاگر را در چنگ داشته باشد، و وقفه‌هایی که دربرداشت‌های طولانی و پیوسته ایجاد می‌شوند، از لحاظ حرکت به همان اندازهٔ نماهای سریع در فصل‌های ناپیوسته نفس گیرند. نکتهٔ مهم این است که فیلم سرعت خود را حفظ کند و هرگز از حرکت بازنایستد، تا وقتی که به آخرین نفس و آن آخرین شکلک و قیافهٔ دردآلود می‌رسد؛ یعنی هنگامی که تماشاگر چیزی جز پشت گردنِ پاتریشیا را که پرده‌ای بر روحش می‌کشد، نمی‌بیند (درست مانند برونو فورسیته، آن سرباز کوچک در فیلم **سرباز کوچک**، وانا، آن روسپیِ فیلمِ **در تلاش معاش**).

هنگامی که میشل و پاتریشیا برای این که نفسی بگیرند یکدیگر را می‌بوسند، در تاریکیِ سالن سینما و در میان غوغا و قشقرق یک فیلم وسترن دو صدا (یکی مردانه و یکی زنانه) از آن‌ها می‌خواهند که سکوت را حفظ کنند. مرد (صدای گدار) می‌گوید:

آگاه باش، جسیکا.

به همراه بوسه‌های کوتاه و گذرا ـ سال‌ها نیز به سرعت می‌گذرند ـ دوری کسن، دوری، دوری ـ از خاطرات پراکنده.

آنچه در بالا آمد، قطعه‌ای است از یکی از شعرهای [لویی] آراگون که تجانس آواییِ آن در زبان فرانسه، به قول ماری ـ کلر روپار، به یاد آورندهٔ عنوان فیلم است. زن در پاسخ می‌گوید:

تو اشتباه می‌کنی، کلانتر...، داستان ما شکوه و اندوهباریِ صورتکِ آدمی زورگو را دارد. جزییات بی‌اهمیت، عشق ما را به غم و اندوه نمی‌آلایند. (قطعه‌ای از شعر *Cors de chasse*، اثر آپولینر).

اساسی‌ترین نوآوریِ فیلم *از نفس افتاده* در گفت‌وگوهایِ آن است که انقلابی‌ترین کاربردِ زبان از زمان ناطق شدنِ سینما در آن‌ها صورت گرفته است. می‌دانیم که گدار این فیلم را بدون صدا ساخت. سپس اولین نسخهٔ فیلم راکه یک ساعت اضافه داشت، تدوین کرد. پس از این کار، او تصمیم گرفت در میانهٔ فصل‌ها برش بزند و قطعاتِ خاص (نماهای مربوط به وان دود که داستانی را دربارهٔ به رختخواب رفتن با دختری نقل می‌کند) یا مجموعه‌ای از نماها (نماهای مربوط به میشل که جذابیت‌های پاتریشیا را برمی‌شمرد و نیم‌رخ پاتریشیا در اتومبیل) را از فیلم حذف کند. گزینشِ عمدیِ عدم تداوم بصری از سوی گدار، با استقلالِ کلیِ حاشیهٔ صوتیِ فیلم که بی‌توجه به پیوندهایش با تصویر زمان‌بندیِ خاص خود را دارد در هماهنگی کامل است. از این روست که در آغاز فیلم، وقتی میشل پشت فرمانِ اتومبیل امریکایی‌اش با خود حرف می‌زند، برش میان تصاویر مربوط به مسیر حرکتِ او با حذف هایِ مکانیِ آشکار صورت می‌گیرد؛ و در همان حال، زبان گرچه ظاهراً افادهٔ معنا نمی‌کند، ولی تداومی نسبی دارد.

(او زمزمه می‌کند). شب بخیر، عشق من،... فکر می‌کنه می‌تونه با اون ماشین آشغالش از من جلو بزنه... پا،پا، پاتریشیا، پاتریشیا! پس پولو می‌گیرم، از پاتریشیا می‌خوام بیم یه جواب آره یا نه بده... و بعد. شب بخیر، عشق من... میلان! جنوا! رُم!

میشل پوآکار همان فرد نفرین شده است، همان کسی که با خود بدشانسی («la poissé») می‌آورد. بنابر *فرهنگ ادبیات* [فرانسه]، از آغاز قرن هفدهم تاکنون واژهٔ Poissard (پوآکار) برای اشاره به زبان عامیانهٔ طبقات پستِ جامعه به کار رفته است. علی‌رغم زبانِ خاصِ هانری ژانسن و پیروانش، پوآکار اولین شخصیت سینمایی است که با به کارگیری زبانِ عامیانه و پیش پا افتاده‌ترین زبان فرانسویِ گفتاری، قراردادهایِ آوایی و ظریفِ سینمای فرانسهٔ سال ۱۹۵۹ را زیر پا می‌گذارد. در فصلِ بزرگراهِ 7 Nationale که به تنهایی بیانگر تأثیری است که کلِ فیلم قرار است بر تماشاگر بگذارد، با نمونه‌های چشم‌گیر و فراوانی از زبانِ فرانسویِ گفتاری، زبانِ عامیانهٔ آن زمان که حتی در محافل روشنفکریِ شانزه لیزه و سن ـ ژرمن دوپره نیز شنیده می‌شد، و زبان یادآورِ سلین روبه‌رو می‌شویم که فیلمنامه‌نویسانِ سینمای فرانسه، مگر براساس قراردادهای زبانِ عامیانهٔ فیلم نُوار، هرگز به سراغ‌شان نرفته بودند.

برای مثال به آن تک گویی‌ای که خلاصه‌اش را در بالا آورده‌ایم توجه کنید: زمزمه کردن یک آهنگ، خواندن ترانهٔ عامیانه (شب بخیر، عشق من)، استفاده از عبارتی عامیانه («ماشینِ آشغالش») شبه جمله‌های تحریک‌آمیز و جملات قصاری که ماهیتی ایدئولوژیکی دارند («زنانی که پشت فرمان اتومبیل می‌نشینند مجسمهٔ ترس و وحشت‌اند»)، نقل قول‌های من درآوردی («به قول بوگاتیِ پیر، اتومبیل‌ها را برای این ساخته‌اند که راه بروند، نه این که بایستند») و استفاده مکرر از عبارات تعجبیِ عامیانه («بله، گُه، گندش بزنن، گه»). تصور نمی‌کنم که نیازی به مثال‌های بیش‌تر باشد، چراکه کل بافت زمانی فیلم، مشحون از اصطلاحات و عبارات عامیانه و کوچه و خیابانی است.

گدار این شیوهٔ استفاده از زبان را آشکارا از شخصیت اصلیِ فیلم من، یک سیاه آموخته است، فیلمی که ژان رُوشِ قوم

شناس در ترایش ویل در حومهٔ آبیجان [پایتخت کشور ساحل عاج. ـ م.] فیلمبرداری و ضبط کرده است. (این فیلم که در سال ۱۹۵۸ ساخته شد در سال ۱۹۵۹ جایزهٔ لویی دلوک را از آنِ خود کرد و در ۱۲ مارس ۱۹۶۰ یعنی یک هفته پیش از فیلم *از نفس افتاده* به روی پرده رفت.) گدار در مارس و آوریل ۱۹۵۹ در *کایه دو سینما* دو مقالهٔ بسیار تحسین‌آمیز دربارهٔ فیلم رُوش نوشت. فیلم ژان روش دربارهٔ جوان بیکاری است اهل آبیجان به نام لمی کاشن و دوستانش، ادی کنستانتین و دوروتی لامور. روش برای ضبط ماجراهای این شخصیت‌ها که نیمه مستند بودند، از دوربین روی دست استفاده کرد. در این فیلم از این هم پا را فراتر گذاشته‌اند چراکه بازیگر این فیلم یعنی اوما روگاندا که نقش ادوارد جی. رابینسن را بازی می‌کند، خودش روی فیلم حرف زد، بدین ترتیب که هنگام تماشای نسخهٔ تدوین شدهٔ فیلم تک گویی خود را به شکل بداهه اجرا کرد. در بخشی از فیلم هنگامی که ادی کنستانتین دوروتی لامور را در خیابان می‌بیند، صدای شخصیت‌ها همان صدایِ بازیگران است که بعداً گفت‌وگویی را به شکل بداهه و بسیار منطبق بر تصویر اجرا کردند. در بخش‌هایِ پایانیِ فیلم، رابینسن که هم راوی و هم یکی از شخصیت‌های فیلم است، گفت‌وگوهای همزمان را با ایده‌هایی ذهنی که بعداً به فیلم اضافه شده‌اند، همراه می‌کند.

هر حرفی را که از دهان لمی کانش، آن مأمور فدرال امریکا و بیکارهٔ ترایش ویل، بیرون می‌آید هنگامی که دم در کلیسا منتظر دختران است، یا هنگامی که به ژول کوچیکه می‌گوید که چرا فرانسه در هندوچین مسابقه را باخت، همه را باید باور کرد. گفتار او قدری برگرفته از سلین، تا اندازه‌ای از اُدی برتی، و قدری هم من درآوردی است، چرا که گفت وگوی روش و شخصیت‌هایش (که شباهت آن‌ها به اشخاص زنده یا مرده اصلاً اتفاقی نیست) به اندازهٔ مجسمهٔ ونوس بوتیچلی هنگامی که در اثر *مجسمه‌ها هم می‌میرند* سیاهی از امواج سر برمی‌آورد، تازه و ناب است.

و من عاشق صحنه‌ای هستم که هنگام سروکله زدنِ ادی کنستانتین، آن مأمور فدرال امریکا، با ژول کوچیکه به شیوهٔ فیلم پشیزی *برای یک قتل عام* رُوش که با دوربینی بر روی شانه‌اش کنار آن‌ها زانو زده است، به آرامی قد راست می‌کند و به سبک آنتونی مان دوربین را بالا می‌آورد و از زانوهایش به مثابه کرین استفاده می‌کند تا آبیجان را در قاب گیرد که در آن سوی رودخانه آرمیده است.

از نفس افتاده حتی حاویِ اشارهٔ مستقیمی است به لحظهٔ کوتاهی از فیلم *من، یک سیاه* که روشن‌گر رفتار خودمانی و بی‌ادبانهٔ پوآکار است؛ و آن هنگامی است که او وقتی جسد عابری را می‌بیند که با اتومبیل رنو تصادف کرده است، فقط بر خود صلیبی می‌کشد و به راهش ادامه می‌دهد. در آغاز فیلم *من، یک سیاه* رابینسن در حال پرسه زدن در خیابان‌های ترایش ویل است که به جمعی برمی‌خورد که دور موتور سواری که نقش زمین شده است، ازدحام کرده و به او زل زده‌اند. او فقط با صدایی حاکی از بی‌اعتنایی و سردی می‌گوید: «باز هم یک تصادف دیگر. در ترایس نه ویل خیلی تصادف می‌شود. ماشین‌ها در این‌جا بیش از دو ماه دوام نمی‌آورند. بی‌خود نیست که این‌جا این قدر بلبشوست.»

شکی نیست که تک گوییِ طولانیِ رابینسن در آغاز این فیلم بر تک گویی پوآکار در پشت فرمان اتومبیلش تأثیر مستقیم داشته است. به همین ترتیب، اشارات مکرر فیلم *از نفس افتاده* که همه به نقد آن‌ها پرداخته‌اند و دادلی‌اندرد آن‌ها را جز به جز تشریح کرده است و همین طور بازسازیِ فیلم نُوارهای درجهٔ ب امریکایی (ادای احترام به بوگارت، پوسترهای فیلم *هر چه سخت‌تر زمین می‌خورند*، نقل قول از فیلم *مجری* هنگامی که پوآکار یک مشتری را در توالت عمومی نقش بر زمین می‌کند، حاشیهٔ صوتی و عکس‌های فیلم *گرداب* و غیره) همگی از تخیل افسار گسیختهٔ آفریقایی‌های جوان فیلم روش سرچشمه گرفته‌اند؛ همان جوانانی که تا آن‌جا با بازیگران فیلم نُوارهای امریکایی و کاریکاتورهای فرانسوی آن‌ها همذات‌پنداری می‌کردند که حتی نام خود را نیز تغییر داده بودند. ادی کنستانتین و «ادوارد جی. رابینسن» و دوروتی لامور هرگز از اسم دیگری استفاده نمی‌کنند، در حالی که وقتی پوآکار خود را رو به روی تصویر بوگارت می‌یابد لقب او یعنی بوگی را زمزمه می‌کند، اما هویت خود را نگاه می‌دارد.

گدار در فیلم *از نفس افتاده* به کندوکاو در تمامیِ جنبه‌های

زبان کلامی پرداخت. تاکنون به تک‌گویی ابتدای فیلم و همین طور گفت‌وگوی تصنعیِ میشل و پاتریشیا که حاکی از درگیری‌های آنان است، اشاره کرده‌ایم. اما این دو نمونه به تنهایی حق مطلب را دربارهٔ غنا و تنوع زبان کلامی مورد استفاده در این فیلم، ادا نمی‌کنند. پیش از هر چیز باید به نقل قول‌های ادبی، تصویری، سینمایی و موسیقایی بی‌شماری اشاره کرد که میشل و پاتریشیا رد و بدل می‌کنند. داستان‌های کوتاهی را نیز که میشل نقل می‌کند نباید فراموش کرد، مانند داستانی که وان دود دربارهٔ بلیت فروش اتوبوس می‌گوید که پنج میلیون فرانک دزدید تا دختری را فریفتهٔ خود کند. این داستان‌ها آشکارا mise - en - abyme فیلم هستند («من دو سالی این دختر را می‌شناختم.») به علاوه باید به بازی با زبان‌های مختلف اشاره کرد: زبان امریکایی بین‌المللی که میشل استفاده می‌کند («هر جور تو بخواهی، عزیز!»)، واژگان ایتالیایی (مانند «چائو» و «بنجورنو») واسپانیایی (مانند «آمیگو» و «بونس نوچس»)؛ همچنین بازی با کلمات، استفادهٔ متناوب از شکل‌های رسمی و غیررسمیِ کلمهٔ «تو»، و کاربرد ابهام و سوءتفاهم را نباید فراموش کرد. به طور خلاصه، فیلم *از نفس افتاده* تراژدی زبان و ناممکن بودن برقراری ارتباط را به تصویر می‌کشد.

به کمک این نکته می‌توانیم به مسألهٔ موضوع بپردازیم که خودگدار از آن سخن به میان آورده است:

> *از نفس افتاده* داستان است، نه مضمون. مضمون، چیزی ساده و گسترده است که می‌توان در عرض بیست ثانیه خلاصه‌اش کرد، مانند انتقام با لذت. اما خلاصه کردن داستان، بیست دقیقه طول می‌کشد. مثلاً *سرباز کوچک* دارای این مضمون است که مرد جوانی آشفته است، به این امر پی می‌برد، و سعی می‌کند از دست آن رهایی یابد. در فیلم *زن، زن است*، دختری می‌خواهد که فوراً صاحب کودکی شود. در فیلم *از نفس افتاده*، من در طول فیلم‌برداری به دنبال مضمون می‌گشتم و دست آخر به بلموندو علاقه‌مند شدم. از نظر من او شبیه دیواری بود که از آن فیلم‌برداری می‌کنیم تا بفهمیم در درونش چیست. از سوی دیگر، سیبرگ بازیگری است که من می‌خواستم او را در حال انجام کارهای کوچکی ببینم که برایم جالب‌اند.

با این حال به راحتی می‌توان «موضوع» فیلم *از نفس افتاده* را به شکلی که این کارگردان در مورد فیلم *زن، زن است* انجام داده است، خلاصه کرد. موضوع این فیلم از این قرار است که گنگستر و اتومبیل دزد جوان و خرده‌پایی به پاریس می‌آید تا معشوقهٔ امریکایی و جوان خود را بیابد، چک قابل توجهی را نقد کند و سپس با او به ایتالیا برود. اما این خلاصه به شکلی است که در واقع موقعیت اولیهٔ داستان یا «نقشهٔ» قهرمان فیلم را جایگزین موضوع آن کرده است. هنگامی که پوآکار در همان نخستین ثانیه‌های آغاز فیلم با اتصال سیم‌های استارت اتومبیل آن را روشن می‌کند، در واقع ماشینی جهنمی را به حرکت درمی‌آورد. هدف جست‌وجو و تقلای او آرزوی رابطهٔ دوباره با پاتریشیاست. او به محض این‌که دختر را می‌یابد، بلافاصله می‌گوید: «با من به رم میای؟ بله،احمقانه است، اما من دوستت دارم...»؛ و بعداً به او می‌گوید: «امشب با هم باشیم؟» پیش از این او دست رد به سینهٔ چند زن جوان و تیره مو زده است؛ از جمله دختری که در ویوپورت مارسی از او می‌خواهد که با هم از آن‌جا بروند؛ و همین‌طور دوست دختر قبلی‌اش که میشل ساعت هفت صبح او را از خواب بیدار می‌کند. هنگامی که او با خود فکر می‌کند که دو دختری که در کنار جاده ایستاده‌اند و منتظر کسی هستند که آن‌ها را برساند، چنگی به دل نمی‌زنند، چند لحظه‌ای رادیو را روشن می‌کند تا ما ترانهٔ معروف گروه Brassen را با این ترجیع‌بند، «چیزی به اسم عشق توام با سعادت وجود ندارد»، بشنویم و پس از آن اسلحهٔ کُلت را در داشبرد اتومبیل می‌یابد. درست پس از این صحنه، میشل با شلیک به سوی خورشید، سرنوشت را تقبیح می‌کند و این عمل هم به یاد آورنده فیلم *بیر ایشناپور* اثر فریتس لانگ (که در ۲۲ ژوییه ۱۹۵۹ در فرانسه اکران شد) است که در آن، آن مهندس آلمانی در پایان اولین بخش فیلم به سوی خورشید گلوله‌ای شلیک می‌کند؛ و هم به یادآورندهٔ کتاب *بیگانه* کامو است که قهرمان آن یعنی مرسو در ابتدای کتاب و در ساحل الجزیره مغلوب نور خیره‌کنندهٔ خورشید می‌شود. در واقع پوآکار در این‌جا به گونه‌ای کاملاً ناخودآگاه دست به تقبیح خدایان و عملی بی‌معنا و پوچ

می‌زند، چرا که این دست تقدیر و سرنوشت است که در پایان آن نمای تراولینگ که لولهٔ اسلحه را در قاب می‌گیرد، ماشه را می‌چکاند.

صلیب کشیدن‌های میشل نشان سرنوشت را با خود دارند. وقتی که پاتریشیا روزنامهٔ *نیویورک هرالد تریبیون* را به او می‌دهد او به این دلیل که این روزنامه بخش طالع‌بینی ندارد، آن را نمی‌گیرد؛ میشل در طول فیلم و پس از ترک مارسی مرتباً ساعت می‌پرسد، تلفن می‌زند، روزنامه می‌خرد و مانند قهرمان فیلم *روز می‌دمد* که در اتاق هتل خود زندانی شده، و مقدر است که زیر باران گلوله‌های افراد پلیس بمیرد، سیگار پشت سیگار روشن می‌کند. پاتریشیا که هدف آرزوها و تمایلات اوست، دختری ریز نقش با یک کیف دستی و یک خرس عروسکی (اشاره مستقیم دیگری به فیلم کارنه)، عامل سرنوشت به شمار می‌رود. کاریکاتور این دختر در نمای آغازین (تصویر او را در آن شمارهٔ نشریهٔ *پاریس فلیرت* می‌بینیم که میشل می‌خواند از همان آغاز بیانگر این نکته است که میشل «باید» تا دم مرگ پیش برود. دختر هنگامی که در پایان فیلم برای تلفن کردن به پلیس بیرون می‌رود به نوبه خود روزنامه *فرانس سوار* را می‌خرد و از کنار دکه‌ای می‌گذرد که زنی در آن بلیت لاتاری می‌فروشد و بانگ می‌زند که «امروز روز شانس شماست. شانس‌تان را امتحان کنید، بلیت بخرید.» در مورد میشل باید بگوییم که او مرتباً اعمالی تحریک‌آمیز انجام می‌دهد، گویی می‌خواهد ثابت کند که آزاد است و می‌تواند از این آزادی به دلخواه خود بهره گیرد؛ اما او می‌داند که «از میان غم و نیستی» نیستی را انتخاب کرده است. او می‌داند که سرنوشت، در پایان جاده به انتظار اوست؛ درست مثل گدار که می‌دانست باید فیلم را به پایان برساند و از هر چه پیش می‌آید استقبال کند. مرگ میشل علی‌رغم امتیازی که گدار به تروفو می‌دهد باز هم دردناک است: دوربین، میشل را دنبال می‌کند که مذبوحانه و دیوانه‌وار به پایین خیابان می‌دود تا این که بر روی خط کشی عابر پیاده نقش زمین می‌شود، و همراه با آخرین نفس و آخرین شکلک دردناکی که درمی‌آورد زمزمه می‌کند: «خداییش حالتو به هم می‌زنه!» در این‌جا گدار اشاره مستقیمی کرده است به صحنهٔ مرگ چشم‌گیر یکی از شخصیت‌های فیلم *مردی از غرب* که او در همان زمان در مقاله‌ای تحت عنوان «Super Mann» که در *کایه دو سینما* چاپ شد آن را نقد کرده بود. در این صحنه شاهد مرگ مردی کر و لال هستیم که عضو دستهٔ یک راهزن پیر و خودبزرگ‌بین (با بازیِ لی‌جی کاب) است. مرد کر و لال، با گلوله‌ای در پشت در خیابانی ظاهراً بی‌پایان و در میانهٔ دهکده‌ای متروک به راه می‌افتد، تا این که درست مانند پوآکار نقش زمین می‌شود، فریادی برمی‌آورد و آخرین نفس را می‌کشد.

فیلم *از نفس افتاده* اولین فریاد گدار و تنها فریاد اوست که در اولین دورهٔ فعالیت حرفه‌ای او در سینما به گوش افراد زیادی رسید؛ پس از اکران شدن این فیلم در پاریس در ۱۶ مارس ۱۹۶۰ در عرض هفت هفته تقریباً دویست و شصت هزار نفر به دیدن این فیلم رفتند. پوآکار می‌داند که همان‌طور که پاتریشیا می‌گوید یا باید دو برابر قرضش را ادا کند و یا هیچ ندهد. او همچنین در اواخر فیلم می‌گوید: «بیزارم، خسته‌ام، می‌خوابم بخوابم.» گدار پس از این فیلم بلافاصله به سراغ ساختن فیلمی شخصی‌تر، یعنی *سرباز کوچک* رفت و علی‌رغم این که ممیزی اکران این فیلم را تا سال ۱۹۶۳ قدغن کرد و به تعویق انداخت، او در سال ۱۹۶۱ این فرصت را یافت تا فیلم *زن، زن است* را که اول بار به ژرژ دوبروگر پیشنهاد کرده بود بسازد. از آن پس تاکنون او هرگز از ساختن فیلم باز نایستاده است؛ حتی در دهه هفتاد که تصمیم گرفت شرایط فنی طرح‌های خود را با ماهیت گفتمان خاص خود تطبیق دهد باز هم به فیلم ساختن ادامه داد. او هنوز از نفس نیفتاده است. ❑