هنر چیست، ژان لوک گدار؟

□لویی آراگون

آراگون و گدار

همه به آنچه در مه ۱۹۶۸ در فرانسه اتفاق افتاد، فخر می‌فروشیم و از یاد می‌بریم که بونوئل بزرگوار وقتی انقلاب دوم فرانسه را دید، با خود گفت که «اما ما در زمان قدیم بهتر بودیم».

امروز دیگر ایمان داریم که آنان بهتر بودند؛ ولی وقتی پس از ناامیدی از آخرین استاد زنده هنر در فیلمهایی کمتر از نام و نشان او سخت دلگیر بودیم، به ناگهان در ستایش عشق از راه رسید که از بخت خوش در ایران هم به نمایش درآمد و از هیأت داورانی که به حق آرایی احترام‌برانگیزتر از کن و ونیز صادر کردند، جایزه اول را از آن خود کرد. در ستایش عشق باز دگرگونی بزرگی بود در زبان سینمایی و تجربه‌ای نو پر از نقل قول و کولاژ؛ شاهکاری دشوار و شعرگونه با ساختاری غریب و جسورانه که بار دیگر تلنگری به ذهنهای خسته‌مان زد: «امروز، هنر ژان لوک گدار است.» گدار که چون می‌خواهد از هنر سخن بگوید، باز هم از زندگی می‌گوید.

برای بزرگداشت آن بزرگمرد تنهای عرصه هنر، متنی دشوار را برای ترجمه برگزیدیم که نه‌تنها در آن از خیر امانتداری به متنی دقیق و شاعرانه گذشتیم، بلکه به خود اجازه دادیم در حضیض کم‌دانشی، بروز اشتباهاتی را هم به جان بخریم تا شما را هم در لذت قرائت متنی استادانه شریک کنیم. از نخستین بار که این متن را ترجمه کردم، پنج ـ شش سالی می‌گذرد. آن زمان، سخت به سره‌نویسی مقید بودم و اندکی تازه‌کار؛ هرچند، سردبیری که کار را خواسته بود، بسی اظهار شادمانی کرد، اما از چاپ آن خبری نشد ـ حداقل تا آنجا که بنده اطلاع دارم ـ پس بار دیگر متن را ترجمه کردم تا از حجم اشتباهات کم کنم، ولی افسوس علیرغم پیگیریهای چندساله، باز هم برخی از تابلوها را ندیده بودم، متنها را نخوانده بودم و... با این وجود امیدوارم که بزرگواران مرا ببخشایند. به هر حال، متن از خالق «چشمان السا» است، از آن شاعر بزرگ که خود، باری عظیم از تاریخ هنر قرن بیستم را به دوش می‌کشید؛ از دادائیسم و سوررئالیسم تا رمان نو و تفکرات دهه شصتی فرانسوی.

آراگون در این مقاله از یک هنرمند بزرگ و غیردنباله‌روی فرانسوی دیگر نیز بسیار سخن می‌گوید: از اوژن دلاکروا ی نقاش که به تعبیر بسیاری واپسین رمانتیک بود و نخستین منادی امپرسیونیسم.

آخر دیماه امسال بیست سال از مرگ آراگون می‌گذرد.

اما از یاد نبریم که دلاکروا، آراگون و دیگران، هیچ‌یک اینچنین تنها و بی‌کس نبوده‌اند و هنر زمانه خود را در خویشتن خویش خلاصه نکرده‌اند.

پس سلام می‌کنیم به گدار و برای تماشای مجدد در ستایش عشق، در نمایش عمومی می‌نشینیم به انتظار.

ک.م

□□□

هنر چیست؟ من از وقتی پیروخله [۱۹۶۶] ساخته ژان لوک گدار را دیده‌ام، بارها این سؤال را از خود پرسیده‌ام. در آن فیلم بلموندو با آن چهره ابوالهول‌وار از تهیه‌کننده‌ای آمریکایی این سؤال را می‌پرسد که: «سینما چیست؟». یک چیز هست که من از بابت آن مطمئن هستم؛ و بنابراین، علیرغم تمام دلهره‌هایی که دارم، می‌توانم بحث را با این حکم کلی آغاز کنم که حداقل چون نوری درخشان بر میان این گنداب می‌تابد: امروز، هنر، ژان لوک گدار است. شاید به همین دلیل باشد که فیلمهایش و به‌ویژه این فیلم خاصش، توهین و تحقیربرانگیخته‌اند؛ مردم درباره فیلمهای گدار چیزی می‌گویند که حتی هیچ‌وقت درباره یکی از محصولات تجاری روز نمی‌گویند؛ آنها به خود اجازه می‌دهند تا بدون هیچ ارتباطی با نقد، همه چیز را از حد بگذرانند: آنها به این مرد حمله می‌کنند. شخصیت آمریکایی در پیروخله درباره سینما چیزهایی می‌گوید که آدم می‌تواند درباره جنگ ویتنام یا هر جنگ دیگری در این خصوص بگوید، و این بیانیه‌ها در زمانی هاله‌ای غریب به دور خود می‌یابند که در بافت صحنه‌ای فوق‌العاده، مورد بررسی قرار می‌گیرند. همان صحنه‌ای که در آن بلموندو و کارینا برای پول درآوردن، در جایی در ریویرا، نمایشی کوچک را در مقابل زوجی آمریکایی و ملاحانشان

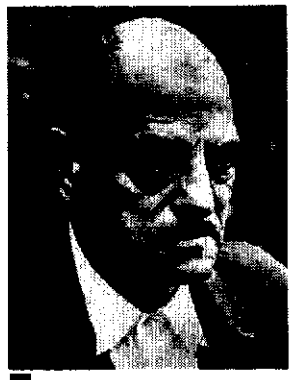
بداهه‌پردازی می‌کنند. بلموندو نقش عمو سام را بازی می‌کند و کارینا نقش برادرزاده عمو هو را... ملاح ریش «قرمز» که سر ذوق آمده است، با تعجب (به انگلیسی) می‌گوید: «ولی وحشتناک خوب است، وحشتناک خوب!... آخر فیلم رنگی هم هست. اما من قصد ندارم مثل بقیه، هر چیزی را که در فیلم اتفاق می‌افتد برایتان تعریف کنم. این مقاله نقد فیلم نیست. در ثانی، این فیلم نقد را برنمی‌تابد. ممکن است شما هم دوست داشته باشید بروید در یک میلیون دلار به دنبال یک قران، صد شاهی پول خرد بگردید! البته اگر بلموند و یا گدار از من پرسیده بودند: «سینما چیست؟» من به نوعی دیگر جواب داده بودم و صرفاً از آدمهایی خاص حرف زده بودم. برای من، سینما اول چارلی چاپلین است، بعد رنوار، بونوئل و حالا گدار. همین و بس؛ به همین سادگی. ممکن است کسی بگوید آیزنشتاین و آنتونیونی را از قلم انداخته‌ام. اشتباه می‌کنید، من آنها را هم از یاد نبرده‌ام. خیلیهای دیگر را هم فراموش نکرده‌ام، ولی من درباره سینما حرف نمی‌زنم، درباره هنر حرف می‌زنم. پس، سؤال را باید در این بافت؛ در بافت هنری دیگر و ارتباط هنری با هنری دیگر و در بافت تاریخی طولانی بررسی کرد تا به این نتیجه رسید که هنر نزد ما به چه چیز مبدل شده است، منظورم هنر معاصر، هنر مدرن و به عنوان نمونه نقاشی است. چون قصد داریم مشخصه‌های هنر را از طریق شخصیتهای برجسته‌اش بازشناسیم.

نقاشی به مفهوم مدرن کلمه با ژریکو، دلاکروا، کوربه و مانه آغاز می‌شود. و بعد از آن است که به کثرت می‌رسد. می‌توان «علت وجودی» قضیه را همین نقاشان دانست، یا از آنان در مقام نقاط آغازین یاد کرد، یا رو در رویشان ایستاد و یا از ایشان فراتر رفت. از زمان رنسانس ایتالیایی هیچ دورانی به این شکوفایی نبوده است. می‌توان تمام این جریان را در وجود مردی به نام پیکاسو جمع‌بندی کرد. آنچه در حال حاضر توجه مرا جلب می‌کند همین عصر پیشگامان است که در آن هنوز هم می‌توان سینمای جوان را با نقاشی تطبیق داد. این بازی که آدم بگوید رنوار مثل کیست یا بونوئل به کدام نقاش می‌ماند، مرا اصلاً سرگرم نمی‌کند ولی گدار، دلاکروا است.

اول به دلیل نوع برخورد با کارهایش. در ونیز، همه چیز روشن شد. من نه در ونیز بودم و نه در هیأت داورانی که جوایز و اسکارها را اهدا می‌کنند عضویت داشتم. من دیدم؛ خودم را در حال دیدن پیروخله یافتم، فقط همین. من درباره منتقدان حرف نمی‌زنم. آنها به همین درد می‌خورند که آبروی خودشان را ببرند! قصد هم ندارم که با آنان مخالفت کنم. البته بعضیها هم بودند که محو عظمت فیلم شدند؛ ایوون بیبی، شازال، شارپیه، کورنو... به همین ترتیب، نمی‌توانم از خیر اشاره‌ای کوتاه به مقاله خارق‌العاده میشل کورنو هم بگذرم، کمتر به خاطر حرفهایش؛ که دلمشغولی بالنسبه منحصربه‌فردی نسبت به بازتابهای زندگی شخصی در فیلم را به بیانیه‌ای مبدل می‌کند (چون کورنو هم مثل خیلیهای دیگر از سینما ـ حقیقت سرمست می‌شود، در حالی که من سینما ـ دروغ را بیشتر ترجیح می‌دهم). خب همین است دیگر! حداقل یک آدمی داریم که وقتی از چیزی خوشش بیاید، جلوی خودش را نگیرد. به علاوه، اگر مرا بابت این اظهارنظر ببخشید، او بلد است که چطور بنویسد، حتی اگر فقط یک نفر یا این خصیصه باقی مانده باشد، باز هم از نظر من مهم است. من عاشق زبان هستم؛ زبان شگفت، زبان شگرف، زبان پرهیجان، زبان پرهذیان. در این جهان که ما در آن با ترس ناآگاه شمرده شدن زندگی می‌کنیم، هیچ‌چیز نادرتر از زبان شهوت نیست؛ ترسی که بهتر است باور کنید به پیشترها بازمی‌گردد: به خروج از باغ عدن، به آن لحظه پیش از اختراع برگ انجیر که آدم و حوا دریافتند برهنه‌اند.

از چه چیزی حرف می‌زدم؟ آه! بله محض خاطر آنها که نمونه‌های تیک‌های عصبی را جمع‌آوری می‌کنند: این در نوشته من یک تیک است. این یادداشت به اتو ـ کولاژی مبدلش می‌کند: من عاشق زبان هستم، و به همین دلیل است که عاشق گدار هستم. او عین زبان است.

نه، من درباره این قضیه حرف نمی‌زدم؛ داشتم می‌گفتم که با آثار گدار هم مثل آثار دلاکروا برخورد می‌کنند. در سالن ۱۸۲۷ که چیزی از ونیز کم ندارد، اوژن تابلوی «مرگ ساردانا‌پالوس» خود را آویخته بود که نام «کشتار شماره ۲» را نیز بر آن نهاده بود، چون او هم نقاش کشتارها بود، نه نقاش پرده‌های نبرد. او می‌گوید با «اعضای الاغ و نفهم هیأت‌داوران» مشکلات بی‌شماری داشته است. وقتی نقاشی خود را روی دیوار دید (نقاشی ناشیانه کوچک من جای محشری قرار گرفته بود) که در کنار نقاشیهای هنرمندان دیگر آویخته شده بود، این حس به او دست داد که بگوید «این افتتاحیه‌ای



لوییس بونوئل

پیکاسو

است که همه آن را هو خواهند کرد.» همین، حتی قبل از آنکه هو کردنها شروع شود...

ازقضا چند وقت پیش به تماشای «مرگ ساردانا‌پالوس» رفتم. این «کشتار» عجب نقاشی غریبی است! شخصاً آن را به‌شدت به «آزادی در پیشاپیش مردم»(۱) ترجیح می‌دهم؛ آنقدر درباره‌اش شنیده‌ام که دیگر خسته و آزرده شده‌ام. اما واقعاً مسأله اصلی این نیست. مشکل فقط همین است که چطور «هنر» دلاکروا در این تابلو به «هنر» گدار در پیروخله شباهت پیدا می‌کند. این تشابه بلافاصله شما را تکان نمی‌دهد؟ روی سخنم با کسانی است که فیلم را دیده‌اند. انگار این ارتباط «آنها» را بلافاصله تکان نداده است.

وقتی داشتم پیرو را تماشا می‌کردم، هر چیزی که ازقضا انتظار می‌رود آدم درباره گدار بگوید و فکر کند را از یاد بردم، که او تیک‌هایی دارد، که هر جایی که بتواند نقل قول می‌کند، که برایمان موعظه می‌کند، که به فلان و بهمان ایمان دارد... خلاصه کلام، تحمل‌ناپذیر، وراج و اخلاقگرا (یا ضداخلاقگرا) است؛ فقط یک چیز بود که می‌توانستم ببینم و آن هم همین که این فیلم زیبا است. زیبا به معنایی مافوق بشری. کل چیزی که در این دو ساعت می‌بینید نوعی از زیبایی است که واژه «زیبایی» به نحوی کاملاً حقیر و الکن تعریفش می‌کند، درباره این حرکت ممتد تصاویر چه باید گفت غیر از همان چیزی که هست، غیر از اینکه آنها واقعاً والا هستند. خوانندگان امروز دیگر به صفت عالی علاقه‌ای ندارند، چه بد. من می‌فهمم که این فیلم با زیبایی بی‌نهایت و والایی ساخته شده است. این واژه معمولاً برای بازیگران زن و فرهنگ لغات مخصوص اهالی تئاتر محفوظ مانده است، چه بد. زیبا به شکلی بی‌نهایت و والا، به شکلی ازلی و ناگذرا. شما هم متوجه خواهید شد که من از صفتها نفرت دارم...

پس پیرو (مثل «ساردانا‌پالوس») فیلمی رنگی است. از پرده‌ای عریض استفاده می‌کند که جدا از تمام فیلمهای رنگی دیگر می‌ایستد، چون بهره‌گیری از «وسیله» در آثار گدار همواره «هدفی» دارد، و چون این وسیله تقریباً به شکلی مداوم به خودشناسی خود خویشتن مشغول است. قضیه صرفاً این نیست که پیرو به زیبایی فیلمبرداری شده است و رنگها زیبا هستند... درست است که به زیبایی فیلمبرداری شده است و رنگها زیبا هستند، ولی مسأله دیگری هم در میان است. رنگها همان رنگهای دنیا هستند آنچنانکه هستند... چطور می‌شود گفت؟ حتماً باید این جمله را به خاطر بیاورید: «زندگی چه وحشتناک است! ولی همیشه چقدر هم زیباست.» این یک نقل قول نیست؛ تمام جملاتی که ممکن است به این شکل بیاورم رویاهای مردی ناشنوا هستند. اگر این موضوع به کمک واژگانی دیگر در فیلم بیان می‌شود، بر همان مفهوم دلالت می‌کند. اما گدار به دنیا آنچنان که هست اکتفا نمی‌کند؛ برای نمونه، ناگهان تمام پرده به رنگی واحد درمی‌آید، تماماً قرمز می‌شود یا تماماً آبی می‌شود، مثل کوکتل پارتی پیچیده آغاز فیلم، سکانسی که شاید عصبیت درونی گروهی خاص از منتقدان را برانگیخته باشد (که مرا به یاد شبی در شانزه‌لیزه می‌اندازد، در زمان افتتاحیه باله‌ای که السا(۲) سناریوی آن را نوشته بود، ژان ریویه موسیقی آن را ساخته بود، بوریس کوشنو طراحی رقص آن را انجام داده بود و براسایی طراحی صحنه آن را؛ نام این اثر «تعمیرکاران رادیو»(۳) بود و تماشاگران آن را دیوانه‌وار هو کردند و برایش سوت کشیدند، چون باله مردمی را نشان می‌داد که در باشگاهی شبانه می‌رقصیدند، و نمی‌شد انتظار دیگری هم داشت. آخر تمام اعضای طبقه

مرفه جامعه پاریس می‌دیدند که خود، هدف اصلی این باله هستند!). در طول پارتی، پرهیز از نماهای چندرنگی بدون بازگشت به سیاه و سفید به «مفهوم» تأملات ژ.ل. گدار، درباره دنیایی است که ژان پل بلموندو را در آن معرفی می‌کند و درباره وسیله تکنیکی بیانی که در اختیار خود اوست. این قضیه زمانی بیشتر روشن می‌شود که این صحنه تقریباً بلافاصله با یک جلوه دیداری رنگی و با نمایی از آتش‌بازی دنبال می‌شود و سپس کمی بعد از آن، با انفجارهایی نورانی بدون هیچ توجیه ممکن در پاریس، شامگاهی به دنبال یکدیگر می‌آیند که در این زمان، شهوت قهرمان نسبت به آناکارینا به ناگهان به واقعیت مبدل می‌شود؛ این جلوه دیداری واپسین، به شکلهای اختیاری حلقه‌هایی درمی‌آید که همچون ماههایی رنگی به مانند باران بر شیشه ماشین به حرکت درمی‌آیند و چهره‌ها و زندگیهایشان را به نحوی اختیاری رنگ می‌بخشند؛ انگار که در زمان تشخیص معبری برای ورود اختیاری و آگاهانه به زندگیهایشان، دنیا را نفی می‌کنند. از نظر ژ.ل.گ.، رنگ فقط برای این نیست که به ما نشان دهد دختری چشمانی آبی دارد و یا آقازاده‌ای عضو لژیون دونور است. بالاجبار، فیلمی از گدار که از امکان‌پذیریهای کار با رنگ سخن می‌گوید، قصد دارد به ما چیزی را نشان دهد که نمی‌شود در سیاه و سفید نشان داد؛ نوعی «صدا» که وقتی رنگها «گویا» نیستند، نمی‌تواند طنینی پیدا کند. در تخته شستی دلاکروا، قرمزها ـ قرمز درخشان، قرمز ونیزی، قرمز لاکی رُمی یا قرمز روناسی، آمیخته با سفید، لاجوردی و زرد تند (این را که به حساب نوعی خاص از کوررنگی بنده نمی‌گذارید؟) ـ تمام پرده‌های دیگر رنگ را در برابر چشمان من در سایه خود محو می‌کنند، انگار که رنگهای دیگر فقط برای این به کار گرفته شده‌اند که پسزمینه‌ای برای قرمزها فراهم کنند. می‌شود از کلمات فیلارت شاله درباره آلفرد دوموسه نقل قول آورد:

«او شاعری است که اصلاً رنگ ندارد...» و مانند آن: «شخصاً زخمهای سر باز کرده و رنگ زنده خون را ترجیح می‌دهم...». این جمله که همواره در ذهن من جا خوش کرده است، به شکلی کاملاً طبیعی وقتی پیروخله را می‌دیدم، باز به یادم آمد. فقط به خاطر خون که نه. قرمز در تمام فیلم مثل یک وسوسه، صدا سر داده است. مثل فیلمهای رنوار، که در آن خانه‌ای ییلاقی با مهتابیهایش، آدم را به یاد تابلوی «مهتابیهای کانی»(۴) (اثر اگوست رنوار) می‌اندازد. مثل رنگی مسلط در دنیای مدرن. گدار آنچنان پرشور از این رنگ استفاده می‌کند که وقتی من از سالن نمایش بیرون آمدم، در پاریس هیچ چیز دیگری به جز رنگهای قرمز نمی‌دیدم ـ علایم راهنمایی که خیابانهای یک‌طرفه را مشخص می‌کردند؛ چشمهای متعدد قرمز در چراغهای راهنمایی نشانه‌ای‌ست به رنگ شلوارهای راحتی کُشنیلی؛ مغازه‌های روناسی؛ ماشینهای قرمز مایل به نارنجی؛ رنگ سربی در مهتابیهای ساختمانهای زهوار دررفته؛ قرمز ملایم لبها؛ و از کلمات فیلم، فقط همین جمله که گدار از زبان پیرو می‌گوید به یادم مانده است: «من تحمل دیدن خون را ندارم» که به گفته گدار از فدریکو گارسیا لورکا می‌آید. از کدام اثر؟ چه فرقی می‌کند... از «مرثیه برای ایگناسیو سانچزمخیاس»، در «مرثیه برای ایگناسیوسانچز مخیاس» (۱۹۳۵)، جمله به این ترتیب نوشته نشده است. در بخش دوم این شعر تحت عنوان «خون منتشر» این بند ترجیع را می‌یابید که:

«خون، نمی‌خواهم ببینمش!»

گدار به من گفت: «این از لورکا است، اما می‌تواند از لورکا هم نباشد.»:

من تحمل دیدن خون را ندارم، من تحمل دیدن را ندارم، من تحمل ندارم، من... کل فیلم چیزی نیست مگر این ضجه دردناک به خاطر آنکه قهرمان نمی‌تواند، به خاطر آنکه قهرمان تحمل دیدن خون را ندارد، تحمل خون ریختن را ندارد، تحمل اجبار به خون ریختن را ندارد. شاید خونی به رنگ قرمز جگری، قرمز درخشان، قرمز مایل به نارنجی، قرمز روناسی... خون «کشتار خیوس»، خون «مرگ ساردانا پالوس»، خون ژوئیه ۱۸۳۰، خون فرزندانشان که در سه نقاشی «مده‌آی خشمگین» (یکی از ۱۹۳۸ و دو تابلوی دیگر از ۱۸۵۹ و ۱۸۶۲) بر زمین ریخته شده است، تمام خونی که شیرها و ببرها را در نبردهایشان با اسبها دربر می‌گیرد... هیچ‌وقت اینقدر خون بر پرده سینما جاری نشده است: خون قرمز از نخستین جسد در آپارتمان آنا ـ ماریان تا خون خود او؛ هیچ‌وقت خون بر پرده سینما اینقدر چشمگیر نبوده است: تصادف اتومبیل، کوتوله‌ای که با قیچی کشته شده است، و من چیز دیگری نمی‌دانم مگر «من تحمل دیدن خون را ندارم. خون، نمی‌خواهم ببینمش!» و این بار لورکا نیست، بلکه رادیوی ماشین است که با خونسردی مرگ ۱۱۵ سرباز ویت کنگ را اعلام می‌کند... در اینجا، ماریان است که سخن می‌گوید:

پیر ودیوانه

«وحشتناک است، مگر نه، چه بی‌نام و نشانند آنان... می‌گویند ۱۱۵ ویت کنگ، و واقعاً هیچ معنایی نمی‌دهد و با این وجود همه آنها انسان بوده‌اند و تو اصلاً نمی‌دانی که آیا زنی را دوست داشته‌اند، آیا بچه داشته‌اند، آیا دوست داشته‌اند به تئاتر یا سینما بروند. درباره‌شان هیچ چیز نمی‌دانی و آنها فقط می‌گویند ۱۱۵ نفر کشته شده‌اند. درست مثل عکاسی است، که همیشه مرا جادو کرده است...» اینجا خون یا رنگش را نمی‌بینی. ولی انگار همه چیز به شکلی استثنایی به حول همین رنگ می‌گردد.

چون هیچ‌کس بهتر از گدار نمی‌داند چگونه نظم موجود در بی‌نظمی را نشان دهد. همیشه همینطور بوده است. در تفنگداران [۱۹۶۳]، گذران زندگی [۱۹۶۲]، گروه خودمختار [۱۹۶۴]، و این فیلم. بی‌نظمی در این دنیا مسأله‌ای اساسی است که از شهرهای مدرن سربرمی‌آورد و با چراغهای نئون و فورمیکا در حال درخشیدند؛ در مناطق حومه‌نشین یا در خانه‌های حیاطدار مرکزنشین که تاکنون هیچ‌کس چیزی را از چشم هنرمند مشاهده ننموده است؛ تیرهای حمال تاب برداشته، ماشینهای زهوار دررفته، آشغالدانی، قوطیهای کنسرو خالی؛ تمام این حلبی‌آبادهای زندگی ما؛ نمی‌توانیم بدون اینجور جاها زندگی کنیم، ولی محض خاطر راحتی خودمان به‌آسانی فراموششان می‌کنیم، و گدار از همین جاها هم مثل تصادفهای اتومبیل و کشتارها زیبایی می‌آفریند. از نظم چیزی که بنا به تعریفش نمی‌تواند از هیچ نظمی برخوردار باشد، و وقتی دو عاشق که در میانه ماجرایی تراژیک و آشفته گرفتار آمده‌اند، با انفجار ماشین خود در کنار ماشینی قراضه رد پای خود را از بین می‌برند، فرانسه را از شمال تا جنوب زیر پا می‌گذارند و به نظر می‌رسد بار دیگر برای از بین بردن باز هم باید به آب بزنند و از رودی بگذرند که احتمالاً می‌تواند لوار(۵) باشد... و بعد در منطقه‌ای فراموش‌شده در نزدیکی مدیترانه، وقتی بلموندو شروع به نوشتن می‌کند، آنا کارینا در طغیانی نومیدانه، از این سوی پرده به آن سو، (در آب) گام برمی‌دارد و این جملات را چون آوازی برای مردگان تکرار می‌کند: «چه می‌شود کرد؟ نمی‌دانم چه می‌شود کرد... چه می‌شود کرد؟ نمی‌دانم چه می‌شود کرد...» تمام این قضایا به لوار ارتباط دارد...

وقتی این رود را با جزایر و سواحل شنی‌اش نظاره کردم، فکر کردم این یکی حداقل همانی است که می‌شود در پسزمینه «طبیعت بیجان خرچنگهای دریایی» (که در لوور موجود است) مشاهده کرد ـ گویا دلاکروا این تابلو را در بف در ساحل رود شر در نزدیکی شاریته ـ سور ـ لوار نقاشی کرده است. این ترکیب (یا بی‌نظمی) غریب از یک خرگوش و یک قرقاول با دو خرچنگ (که به رنگ قرمز درخشان پخته شده‌اند) در تور یک سبد شکار و یک تفنگ در مقابل چشم‌اندازی بی‌انتها در کنار رودخانه و جزایرش شاید نسبت به شرایط عمومی زندگی در شهرستان بری خیلی خوب نقاشی شده باشد. با این وجود، در مقام یک تابلوی کشتار فوق‌العاده باقی می‌ماند. این «کشتار شماره ۲ ـ مکرر» تقریباً در همان زمان «مرگ ساردانا پالوس» کشیده شده و در سالن ۱۸۲۷ در کنار همان تابلو آویخته شده است. و از چه بابت، در پیشزمینه، مار اژدهایی به رنگ آبی به چشم می‌خورد که یکی از جانورهای اصیلی است که در افسانه‌هایی گوناگون از منطقه بری یافت می‌شود؟ و تکلیف آن شکارچی که خرچنگهایش را پخته است، چه می‌شود!: این تابلو معرف آزمایش تکنیکی جدید است که در آن رنگ با جلا آمیخته می‌شود. تمام صحنه‌های طبیعت در پیروخله هم به نحوی مشابه با نوعی خاص از روغنهای ۱۹۶۵ جلا داده شده است که همین موضوع باعث می‌شود فکر

پیر ودیوانه

کنیم نخستین بار است که این مناظر را می‌بینیم. آنچه مسلم است، این است که هیچ نمونه متقدمی بر «طبیعت بیجان خرچنگها» موجود نبوده است، که دیدار یک چتر و یک چرخ خیاطی بر میز تشریح در چشم‌اندازی بزرگ، نیز هیچ متقدم دیگری از لوتره آمون تا گدار نداشته است، و من دیگر اصلاً نمی‌دانم بی‌نظمی چیست و نظم چیست. شاید دیوانگی پیرو همین باشد که هست، برای آنکه به بی‌نظمی عصر ما نظم گیج و منگ‌کننده شهوت را ببخشاید. شاید نظم نومیدکننده شهوت (می‌شود یأس را از آغاز در پیرو بازشناخته از سویی یأس ازدواجش و از سوی دیگر، شهوت و تغزلی که امید او برای فرار از آن را باز نمی‌نمایاند). در سالی که اوژن دلاکروا به ناگهان به سمت مراکش به راه افتاد و در «برف و سرمای گزنده و منجمدکننده... توفانی از باد و باران» فرانسه را زیر پا گذاشت؛ در سال ۱۸۳۲، به دلیل شیوع وبا در پاریس، هیچ سالنی در لوور وجود نداشت. اما در ماه مه، نمایشگاهی خیریه جای سالن را گرفت و در آنجا پنج نقاشی کوچک که از سوی دوستی به امانت داده شده بودند، نماینده دلاکروای غایب شدند. به نظر می‌رسد از آن میان سه تابلو به سرعت ـ شاید در فاصله سالهای ۱۸۲۶ و ۱۸۲۷ ـ به دنبال هم نقاشی شده‌اند: «اتود زنی در بستر»(۶) (یا «زن آرمیده») که در موزه لوور موجود است؛ «زن جوان طوطی را نوازش می‌کند» که در موزه لیون قرار دارد؛ و «دوک بورگونی جنازه مترس خود را به دوک اورلئان نشان می‌دهد» (که هیچ نظری ندارم این یکی کجا به سر می‌برد). شخص مورد بحث در این تابلو لویی اول از بورگونی است که فاسق ملکه فرانسه ـ ایزابو دو باویر ـ و عموی ملکه ـ فیلیپ لوهاردی از اورلئان ـ بود. درک این نکته مشکل نیست که فهمید چرا این سه نقاشی به همراه «ساردانا پالوس» در سال ۱۸۲۷ به نمایش گذاشته نشدند و غیبت دلاکروا امری ضروری بود تا «دوستی» که صاحب آن تابلوها بود (احتمالاً روبر سولیه) آنها را به نمایشگاه ۱۸۳۲ بفرستد. تصور رسوایی بزرگی که این تابلوها در میانه شیوع وبا به پا کردند، آنقدرها هم دشوار نیست: مترجم.

این نقاشیها در میانه ارتباط دلاکروا با مادام دالتون کشیده شده است، ولی غیرممکن است کسی بتواند بفهمد سه زن برهنه در این سه تابلو حقیقتاً چه کسانی هستند و یا حتی واقعاً یک نفرند. شکی نیست که «زن جوان طوطی را نوازش می‌کند» همان پلکهای سنگینی را دارد که می‌شود در «کالسکه سفری» دید که از قرار معلوم خود مادام دالتون است. اما هیچ یک از آنها شبیه به پرتره این بانو که بونینگتون کشیده است نیستند. در «خاطرات» دلاکروا، تعدادی از زنان جوان که مدل تابلوهای او بوده‌اند حضوری کوتاه دارند، و نقاش هنرمند با نوعی رمزگان خاص یادداشتهایی درباره هر یک از آنها نگاشته است. قضیه از هر قرار که باشد، «دوک ب...» باید دنباله دو «اتود» اولی باشد، و هیچ‌کس شک ندارد که تقارنی عریان میان این نقاشی و زندگی واقعی وجود دارد: بی‌تردید، اوژن، دوک بورگونی است و دوستش روبر سولیه، دوک اورلئان، و همه می‌دانند مادام دالتون از نزد یکی به نزد دیگری می‌رفته است. اما در این نوشته، واقعاً انحرافات نقاش موضوع اصلی نیست، در پیروخله، این بلموندو است که با طوطی بازی می‌کند. و من این همه را نمی‌گویم که نشان بدهم چگونه اگر می‌خواستم، من هم می‌توانستم هذیان‌گویی تأویل را بر خود روادارم. از این گذشته، مگر این همان سؤالی نیست که قضیه را از آنجا شروع کردم؟ «هنر»، هذیان‌گویی تأویل زندگی است.

به علاوه، اگر می‌خواستم، می‌توانستم از جناح نقاشان به ژ.ل.گ روی بنمایم که خاستگاههای هنر او را نمایان کنم ـ هنری که اغلب به خاطر آن مورد انتقاد قرار می‌گیرد. به قول منتقدان، همان نقل‌قولها؛ و به پیشنهاد من، کولاژها (و به نظرم می‌رسد که گدار هم در مصاحبه‌هایش از همین واژه استفاده کرده است). نقاشان نخستین کسانی بودند که از کولاژ به آن مفهومی که مد نظر گدار و من است، استفاده نمودند: حتی پیش از سال ۱۹۱۰ و استفاده سیستماتیک ژرژ براک و پیکاسو از آنها؛ مثلاً می‌شود از ژان آنتوان واتو نام برد که «دکان ژرسان» اوکولاژی عظیم را عرضه می‌دارد که در آن تمام نقاشیهای روی دیوار مغازه و پرتره لویی چهاردهم اثر هیاسینت دیگو، آنچنان که همه دوست دارند بگویند، «نقل قول» شده‌اند. در نقاشیهای دلاکروا، تنها چیزی که نیاز دارید تابلویی از سال ۱۸۲۳ است با عنوان «میلتون و دخترانش» تا «نقل‌قولی» بیابید که در مقام وسیله‌ای بیانی مورد استفاده قرار گرفته است. یقیناً محرکی وجود داشته که دلاکروا را واداشته در مقام سوژه نقاشی، از مردی استفاده کند که نمی‌تواند ببیند تا اندیشه او را به ما نشان دهد ـ مرد نابینای رنگ‌پریده بر یک صندلی راحتی نشسته و دستش را به روی فرشینه‌ای سوزن‌دوزی‌شده گذاشته که روی یک میز را پوشانده است؛ به نظر می‌رسد انگشتانش رنگهای فرشینه را حس می‌کنند، در حالی که گلدان روی میز از دستش دور می‌ماند. اما پایینتر دو دخترش روی صندلیهایی پایه کوتاه نشسته‌اند، یکی واژگانی را از روی «بهشت گمشده» رونویسی می‌کند و دیگری سازی موسیقایی در دست دارد که در خاموشی فرورفته است؛ می‌شود نقاشی بدون قالی را بر دیوار دید که آدم و حوا را در حال خروج از باغ بهشت نشان می‌دهد و فرشته را در حال تبعید ایشان، که بی‌پناه، برهنه و خجالت‌زده‌اند. این کولاژی است که به ما نامرئی را نشان می‌دهد، مثلاً اندیشه مردی با چشمانی تهی را. این تکنیک از آن زمان دیگر گم نشده است. برای نمونه، یک تابلوی نقاشی از ژرژ سورا موجود است با عنوان «خودفروشان» که در آن، در استودیوی نقاش، سه زن برهنه ایستاده‌اند: یکی در سمت راست دارد جورابش را درمی‌آورد؛ آنها در کنار تابلوی نقاشی عظیم «لاوک بزرگ» ایستاده‌اند که در اینجا با مناسبت تام «نقل‌قول» شده است تا کلیت اثر را از چیز دیگری که استریپ تیز می‌نامیم، متمایز کند، و کوربه چطور که در گوشه آتلیه‌اش کولاژی از بودلر می‌سازد؟ به همین ترتیب، گدار در پیرو پیش از ارسال نامه، تمبری با نقش ریمون دوو را بر آن الصاق می‌کند، همچنان که این کار را با برایس پرن فیلسوف در گذران زندگی انجام داده بود. اینها شخصیتهای یک رمان نیستند؛ علایمی هستند که به ما نشان دهند چگونه آدم و حوا از بهشت اخراج شدند.

از این گذشته، اگر در این مقطع تفاوتی بین پیرو و فیلمهای دیگر گدار وجود داشته باشد، در همان حس عمومی مشخصی نهفته است که به مردم دست می‌دهد، وقتی به‌روشنی می‌بینند گدار صرفاً دارد از خویشتن خویش پیشی می‌گیرد. مردم هنوز هم سالهاست که گدار را به خاطر بهره‌گیری از این تکنیک در تحقیر [۱۹۶۳] و سرباز کوچولو [۱۹۶۰] سرزنش می‌کنند. این موضوع از نظر آنها بیشتر به جنونی می‌ماند که امیدوارند گدار از شر آن رها شود. منتقدان امیدوارند او را مأیوس کنند، و آماده ایستاده‌اند که برای گدار دست بزنند و هورا بکشند که از گدار بودنش دست بکشد و مثل بقیه فیلم بسازد. اگر این فیلم را نشانه پاسخ فیلمساز بگیریم، آنها به هیچ وجه موفق نشده‌اند. پس اگر قرار است کسی ناامید شود، بی‌تردید آنکس خود منتقدها هستند. رشد این سیستم کولاژ در پیروخله آنچنان است که بخشهایی کامل (به گفته خود گدار، «فصلهایی») جز کولاژ، هیچ چیز دیگری نیستند. مثلاً کل کوکتل پارتی اول فیلم، یاحتی قبل از آن. کولاژها به‌سادگی در پی یکدیگر می‌آیند؛ (چون بلموندو چاپ شمیز تاریخ هنر الی فور را در دست دارد) همه می‌فهمند که متن درباره ولاسکز که کل داستان با آن آغاز می‌شود از الی فور است. از سوی دیگر، آنان مطمئن نیستند که چرا پیرو بعد از آن در حال خواندن یکی از جدیدترین چاپهای کمیک استریپ «پیه ـ نیکله» است. این قضیه در داستانی روی می‌دهد که بلموندو رمانی از «سری نوار» را چنان در دست می‌گیرد و تکان می‌دهد که «اصل رمان همین است!» این موضوع مرا به خنده می‌اندازد، وقتی بچه بودم، اگر کسی در حال خواندن پیر لوییس یا شارل ـ اِنری ارش دستگیرم می‌کرد، هیچ چیز نمی‌گفت؛ اما مادرم مرا از خواندن «پیه ـ نیکله» برحذر داشته بود. حتی از فکر آنکه چه اتفاقی می‌افتاد اگر مرا با شماره‌ای از «لوپاتان» که این کمیک استریپ در آن چاپ می‌شد گیر می‌انداخت تنم مورمور می‌شود. من نمی‌دانم نسل کاپشن چرم

سیاهپوشها درباره «پیه ـ نیکله» چه فکری می‌کند؛ ولی برای مردم نسل من که خاطراتشان آنقدرها هم فجیع نیست، تشابه میان «پیه ـ نیکله» و شخصیتهای «سازمان» در بازی پیچیده‌ای که پیرو در آن درگیر شده است، بلافاصله مشخص می‌شود، آنقدر که، درحقیقت، کل این ماجرا، وقتی بلموندو «پیه نیکله» می‌خواند، معنایی پیچیده‌تر از آنچه در نگاه نخست به نظر می‌رسد می‌یابد.

هرچند، این مسأله بنیادی نیست ـ ولی وقتی همه چیز گفته آمد و به انجام رسید، مجبورید این ایده را بپذیرید که کولاژها تصویرپردازیهایی برای فیلم نیستند، بلکه خود فیلم هستند، که موضوع اساسی نقاشی هستند؛ که نقاشی خارج از آنها اصلاً وجود ندارد. پس، تمام کسانی که زور می‌زنند بگویند تمام این حرفها دکان است، بهتر است همین فردا درشان را بگذارند و دنبال نانداني تازه‌ای بگردند. شما ممکن است از گدار متنفر باشید، ولی نمی‌توانید از او بخواهید هنری به غیر از هنر خودش را تجربه کند... مثلاً نواختن فلوت یا نقاشی آبرنگ را. شما باید ببینید پیرو که نامش پیرو نیست و بر سر ماریان جیغ می‌زند: «اسم من فردینان است!»، خود را در کنار تابلویی از پیکاسو می‌یابد که پسر نقاش (پائولو در کودکی) را نشان می‌دهد که همچون دلقکی از سنخ پیرو لباس پوشیده است، و به یقین، تعداد زیاد آثار پیکاسو [آثار پیکاسو... صنعتی‌سازی اثر هنری، به پدیده جامعه‌شناختی نوینی مبدل شده است، و شما می‌توانید روی دیوار اتاقتان مثلاً (نسخه‌ای کوچکتر از اصل) از «گرنیکا» داشته باشید که توصیفی دایمی باشد از آنچه در الجزایر، در ویتنام، در سانتو دومینگو، در درگیریهای هند و پاکستان (یک اشاره «به روز») روی می‌دهد... فخرفروشی از مد افتاده است. اثری از پیکاسو معنای خاصی دارد و بیننده هر روزه به واسطه آنچه که آن اثر می‌گوید انتخابش می‌کند ـ باز هم، ما در میانه عصر «کشتار خیوس» گرفتار آمده‌ایم؛ در میانه عصر «مرگ ساردانا پالوس».] بر دیوار هیچ بیانیه‌ای درباره آرزوی قبلی گدار برای نمایش استعدادهایش در مقام کارشناس محسوب نمی‌شود، وقتی می‌توانید نمونه‌هایی از آثار پیکاسو را از فروشگاه محلتان هم بخرید، جواب این سؤال یقیناً منفی است. یکی از نخستین پرتره‌های ژاکلین که از نیمرخ اوست، کمی بعد به شکلی کله‌پا نشان داده می‌شود، چون در دنیا و در مغز پیرو همه چیز کله‌پا شده است. احتیاجی نیست از تشابه میان موهای نقاشی شده روی بوم و گیسوان نرم و بلند آنا کارینا حرفی بزنیم. یا از دلبستگی گدار به رنوار (نام کامل ماریان، ماریان رنوار است). یا کولاژهایی که به تبلیغات ارتباط پیدا می‌کنند (تمدن یونان بود، تمدن روم بود و ما اینک صاحب تمدن مأبونها هستیم...) یا لوازم آرایش یا لباس زیر. گدار را بالاخص به‌خاطر کولاژهای گفتاری‌اش مورد سرزنش قرار می‌دهند، بدا به حال کسانی که در آلفاویل (که از گدارهای محبوب من نیست) نسبت به طنز موجود در نقل‌قول ادی کنستانتین از پاسکال در زمانی که روباتی کامپیوتری او را مورد پرس‌وجو قرار می‌دهد، واکنشی از خود نشان نمی‌دهند. در کنار خرواری دلایل دیگر، گدار به واسطه نقل‌قول از سلین نیز سرزنش می‌شود. در پیرو، ازقضا نوبت به کتاب «گروه خیمه‌شب‌بازان» سلین می‌رسد، اما اگر قرار باشد من درباره سلین حرف بزنم، این بحث تا ابدالدهر ادامه پیدا می‌کند. من، بی‌تردید پاسکال را ترجیح می‌دهم و به‌یقین نمی‌توانم از یاد ببرم بر سر نویسنده «سفر به انتهای شب» چه آمد. اما نمی‌شود این حقیقت را هم نادیده گرفت که «سفر...» وقتی چاپ شد، یک کتاب لعنتی فوق‌العاده زیبا بود، و نسلهای بعدی که خود را غرق در رمان می‌یابند، حتماً ما را نامنصف، مضحک و پارتیزان می‌نامند. البته ما واقعاً هم همین هستیم. این قبیل مسایل، سوءتفاهمهایی است که بین هر پدر و پسری به وجود می‌آید. اما نمی‌شود آنها را با صدور فرمانهای جدید حل کرد که مثلاً «گدار جوان من، تو نباید از سلین نقل‌قول کنی!» خب، او هم می‌رود از سلین نقل‌قول می‌کند و لذت مبسوطی هم می‌برد.

خود من هم، واقعاً احساس غرور می‌کنم که خالق پیرو به ترتیبی از من نقل‌قول می‌کند (یا آثارم را «کولاژ» می‌کند) که از عزمی که در تحمیل سلین به ما دارد، چیزی کم ندارد. درست است که چیزی کم ندارد، ولی منتقدان هم خیلی کمتر به آن اشاره کرده‌اند، حالا یا آثار مرا نخوانده‌اند یا هرچند درست به اندازه سلین آزارشان می‌دهم، ولی به اندازه سلین گزک

گدار

دستشان نمی‌دهم که به من حمله کنند، پس تنها آزار و عصبیتشان باقی می‌ماند و درنتیجه آنها به اسلحه سکوت متوسل می‌شوند؛ عصبیتی که وجوهی بدتر پیدا می‌کند، چون خاموش می‌ماند.

در پیروخله، دو قطعه طولانی از «گاه حقیقت...»۷، دو پاراگراف خوب؛ من تمام کارهایم را از حفظ نیستم، اما مطمئناً می‌توانم وقتی آنها را می‌شنوم تشخیصشان بدهم، وقتی آن کلمات از زبان بلموندو گفته می‌شود، بار دیگر نوعی از تفاهمی پنهانی که میان من و این جوان بر سر برخی موضوعات بنیادی وجود دارد، برایم آشکار می‌شود ـ بگذارید او بیان خوش‌ظاهر خود را در آثار من بیابد یا در هر جای دیگری که رویاهای من خفته است (روی جلد «جان»(۸)در آغاز زن شوهردار؛ ترجمه فرانسه السا از «قصه‌های شگفت پریان» مایاکوفسکی بر لبان دختر پارتیزان در زمان تیرباران در تفنگداران). وقتی بودلر در شعر «فانوسها» در «کولاژی» از دلاکروا استفاده کرد «(دریاچه خون» وسوسه فرشتگان بدکار...»)، نقاش پا به سن گذاشته برایش توشت: «به‌خاطر حسن نظرتان هزار بار از محضرتان تشکر می‌کنم؛ من هنوز هم بابت گلهای بدی» بدهیهای زیادی به شما دارم؛ تاکنون از آن زمان برایتان از آن مجلدتان سخن گفته‌ام، لیک آن کتاب سخنی بسی بیش از این می‌طلبد...» و وقتی در سال ۱۸۵۹، منتقدان دلاکروا را قربانی کردند، بودلر بود که جانش را گرفت و از طرفش جواب داد. آنگاه نقاش به شاعر نوشت: «از آنجا که این بخت خوش را داشته‌ام تا جلب رضایت شما بنمایم، می‌توانم خود را بابت مؤاخذاتی که می‌شوم تسلی دهم. شما چنان با من رفتار می‌کنید که معمولاً خاص آدمهایی بزرگ است که درگذشته‌اند. در همان حین که مرا از خجلت سرخ می‌کنید، شادمانم نیز می‌سازید. ما چنین به وجود آمده‌ایم.»

واقعاً خودم هم نمی‌دانم چرا دارم این موضوع را نقل می‌کنم، چرا دارم از این موضوع، چنین کولاژی در مقاله‌ام می‌سازم ـ همه چیز وارونه شده است، غیر از آنکه واقعاً وقتی در آن سالن سینمای کوچک دنج، تنها السا کنارم نشسته بود، کلماتی را شنیدم که می‌شناختم، ولی نشد که بلافاصله آنها را بازشناسم. در ان تاریکی از خجالت سرخ شدم. آخر من نیستم که شبیه به دلاکروا هستم. اوست، آن بچه نابغه.

باز هم به همان اول متن برگشتم. آنچه جدید است، آنچه بزرگ است، آنچه والا است، همواره توهین و تحقیر و خشم برمی‌انگیزد. و این قضیه همیشه برای یک پیرمرد تحمل‌ناپذیرتر است. دلاکروا در سن ۶۱سالگی، از سوی کسانی که افتخار می‌بخشند، با بزرگترین توهین مواجه شد. گدار چندساله است؟ حتی اگر تا اینجا بازی را باخته باشد، باز هم برنده است. می‌تواند به این حرف من ایمان داشته باشد...

گدار تا به حال چند فیلم ساخته است؟ هر کدام از ما به نوعی «پیروخله» هستیم، «پیرو»هایی که بر خط آهن می‌نشینیم، که منتظر می‌مانیم قطار بیاید و زیرمان کند، که در آخرین لحظه خود را از روی ریل به کنار پرتاب می‌کنیم، که به زیستن ادامه می‌دهیم. حال، فراز و نشیبهای زندگی‌مان هرگونه که می‌خواهد باشد و به زندگی پیرو شبیه باشد یا نباشد، تفاوتی نمی‌کند. پیرو خود را منفجر می‌کند، اما در واپسین ثانیه تصمیمش عوض می‌شود که نمی‌خواهد چنین کند. هیچ‌چیز تمام نشده است، بخصوص به خاطر آنکه دیگرانی هستند که همان مسیر را دنبال می‌کنند؛ فقط تاریخ است که تغییر می‌کند، وای که همه چیز چقدر شبیه هم است...

می‌خواستم از هنر حرف بزنم و تنها از زندگی حرف زده‌ام. □

ترجمه کامیار محسنین

۱. La liberte sur les barricades.

۲. السا تریوله [Elsa Triolet] ـ خواهرزن روس ولادیمیر مایاکوفسکی شاعر که در سال ۱۹۲۸ با آراگون ملاقات کرد و سپس به همسری او درآمد و مرجع الهامش شد. السا در سال ۱۹۷۰ درگذشت.

۳. Le Reparateur de Radios.

۴. Terrasses a Cagnes.

۵. Loire.

۶. Etude de femme couchee.

۷. La mise a mort

۸. L'Ame