سینمای انقلابی ژان لوک گُدار

مجموعه مقالات

زیر نظر پرویز جاهد

نشر حکمت کلمه

فهرست

به‌عنوان مقدمه ۷

«ما فکر نمی‌کنیم، ما خودِ تفکریم»/ گدار به‌عنوان منتقد فیلم / پرویز جاهد... ۱۵

سینماتک و تاریخ سینما / ژان لوک گدار / ترجمه‌ی پرویز جاهد..... ۳۹

گدار و دیرینه‌شناسی تصویر / مدرنیسم: اسم بی‌مسمی / گابریل راکهیل / ترجمه‌ی فرزان سجودی..... ۴۷

گُدار در شکل‌ها و اندازه‌های متعدد می‌آید / دیوید بُردوِل / ترجمه‌ی فوادرضا مسائلی و علی‌رضا ارواحی..... ۱۰۱

ژان لوک گدار: مردیْ از جنس دهه‌ی شصت / کنت جونز / ترجمه‌ی مهدی پیله‌وریان..... ۱۴۱

گدار، موج نو، و اگزیستانسیالیسم / بهرنگ منصورنژاد ۱۵۹

سینه‌تراکت‌های گدار / گدار، مارکر، فرومانژه و می ۱۹۶۸/ پرویز جاهد..... ۱۷۹

گدار و گروه ژیگا ورتوف: فیلم و دیالکتیک / جیمز روی مک‌بین/ ترجمه‌ی رامین اعلایی. برنا حدیقی..... ۱۸۹

سینمای انقلابی گدار / در «سروصداهای بریتانیایی»/ جاناتان داوسون / ترجمه‌ی پرویز جاهد..... ۲۳۷

درباره‌ی نقاشی و تاریخ در فیلم / «تاریخ(های) سینما» / سالی شافتو / ترجمه‌ی مهدی گنجوی..... ۲۴۵

آناتومیِ الگوی دوراس/گدار- سینما/ادبیات / ژان کِلِده...../ ترجمه و تلخیص: محمدرضا شیخی..... ۲۷۹

سینما تمام شده است / گفت‌وگو با ژان لوک گدار / جفری مک نب / ترجمه‌ی پرویز جاهد ۲۹۷

همه‌ی مرزها در «از نفس افتاده»ی گدار تخیلی‌اند / برایس اِزِل / ترجمه‌ی رضا حسینی ۳۰۹

فاصله حیاتی برای «تحقیر» / جاناتان رُزنبام / ترجمه‌ی شهریار هرمزی ۳۱۹

نام کوچک: کارمن / لی هیل / ترجمه‌ی شهریار هرمزی ۳۴۱

موسیقی ما و جهان دانته / پرویز جاهد ۳۴۷

ورای رؤیاهایی بربادرفته، فیلمْ سوسیالیسم پیوند دوباره‌ای با گدارِ انقلابی است. / آزادی، برادری، گشاده‌دستی / نیکول برِنز / ترجمه‌ی راز گلستانی‌فرد ۳۵۷

زبان سینما در «وداع با زبان» ژان . لوک گدار / علی‌رضا ارواحی ۳۶۷

گدار: رسانه‌ی متفکر / نقدی بر کتاب دیوید استریت با عنوان «سینمای گدار: تماشای نادیدنی‌ها» / مارشا لندی / ترجمه‌ی رضا پیلواران ۳۸۱

به‌عنوان مقدمه

ژان لوک گدار، سینماگری است که همیشه با نوشته‌ها، فیلم‌ها، سینما ـ مقاله‌ها، گفت‌وگوها و ژست‌های سیاسی و روشنفکرانه‌اش، بحث‌برانگیز و تاثیرگذار بوده.

گدار فیلمسازی انقلابی است هم ازنظر سیاسی و هم ازنظر فرم سینما. او بدون تردید یکی از مهم‌ترین ابداع‌گران فرم در سینماست که از همان نخستین فیلمش یعنی «از نفس افتاده»، با شیوه‌ی غیرمتعارف روایی و شکستن تداوم فیزیکی، انقلابی در فرم فیلم به وجود آورد که بعدازآن نیز این ساختارشکنی‌ها و تجربه‌گرایی‌های فرمالیستی او ادامه یافت و تا امروز نیز ادامه دارد.

گدار در طی شش دهه از فعالیت سینمایی‌اش، همیشه با ایده‌های بدیع و درخشان سینمایی‌اش و فرم و زبان پیچیده و چالش‌برانگیز فیلم‌هایش، غافلگیرکننده بوده است. پیچیدگی

زبان و دشواری فرم سینمای او، اگرچه منتقدان سینمایی را غالبا سردرگم کرده و توان فهم دقیق فیلم‌های گدار را از آن‌ها می‌گیرد اما درعین‌حال آن‌ها را به وجد می‌آورد. گدار همیشه فیلمسازی سیاسی و انقلابی مانده و این روحیه‌ی انقلابی در آخرین فیلمش «کتاب تصویر» نیز دیده می‌شود آنجا که در اوج ناامیدی از اوضاع جهان از ضروت انقلاب و تغییر حرف می‌زند و می‌گوید به‌رغم بر باد رفتن همه‌ی امیدها هنوز امیدش به بهبودی جهان را از دست نداده است.

سینما برای گدار در دورانی که او به‌همراه ژان پی یر گورن، درگیر فیلمسازی با گروه ژیگا ورتوف بود به‌عنوان «خالص‌ترین شکل نظام سرمایه‌داری» مطرح بود و او تنها راه مبارزه با این سینمای کاپیتالیستی را «پشت کردن به سینمای آمریکا» و زیر پا گذاشتن همه‌ی قواعد داستان‌گویی و روایت کلاسیک در سینما می‌دانست. از این نظر، «سروصداهای بریتانیایی» شاید رادیکال‌ترین و سیاسی‌ترین فیلم گدار باشد. یک بیانیه‌ی سینماییِ سیاسی مارکسیستی علیه امپریالیسم. بااین‌حال به‌اعتقاد جاناتان داوسون، به‌رغم ساختار ضدروایی غیرمتعارف این فیلم، بازهم می‌توان رگه‌هایی از گرایش‌های سینمای موج نوی فرانسه ازجمله تریلرهای جنایی هیچکاک‌گونه‌ی شابرول، نگاه شاعرانه‌ی ژاک دمی یا اومانیسم تروفو را در آن جست‌وجو کرد. «سروصداهای

بریتانیایی» اوج خشم و عصبانیت گدار از سینمای داستان‌گو بود که به‌اعتقاد گدار، کاری جز سرگرم ساختن و تحمیق مردم ندارد. او با این فیلم ادامه‌دهنده‌ی سنت سینمایی مستندسازان روس به‌ویژه ژیگاورتوف در دهه‌ی بیست است. او حتی نام ژیگاورتوف را برای گروه فیلمسازی‌اش انتخاب کرد. گُدار، برخلاف تروفو و دیگر همکاران موج نویی‌اش، روزبه‌روز سیاسی‌تر شد و سینما را به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان ایدئولوژی سیاسی و تحقق نظریات اجتماعی‌اش (پراکتیس) به کار گرفت. فیلم‌های گدار، از دهه‌ی شصت به‌بعد ساختاری دیالکتیکی و خطابه‌ای پیدا کرده و به بیانیه‌های سیاسی مارکسیستی علیه وضعیت موجود تبدیل شدند. برای این منظور، گدار همه‌ی قالب‌ها و ساختارهای روایی سینمایی پیش از خود را کنار گذاشت و به چالشی انتقادی با سینمای تجاری حاکم بر فرانسه و هالیوود پرداخت. او فرم‌های رایج را برای بیان اندیشه‌های سیاسی و روشنفکرانه‌اش، ناکافی دانسته و به‌دنبال یافتن فرم‌های بیانی تازه بود که ظرفیت حمل دیدگاه‌های رادیکال او را داشته باشند. به‌اعتقاد گدار، ‹سینما باید به جایی برسد که نیازی به فیلم‌نامه، تدوین و میکس صدا نداشته باشد›. گسست گدار از سینمای روایی به سال‌های قبل از دوره‌ی فیلمسازی ژیگاورتوف او می‌رسد. او در پی‌یرو خُله نیز سبک روایی گسسته را آزموده بود و در مذکر/مؤنث، به

سینماتک و تاریخ سینما

ژان لوک گدار

ترجمه‌ی پرویز جاهد

بعد از بیست سال کار در سینما، و در حوالی سال‌های ۶۸/۱۹۶۷، و به‌خاطر حرکت‌های اجتماعی که در اطرافم شکل گرفت، فهمیدم که که دقیقا نمی‌دانم که چگونه باید فیلم بسازم. حتی اگر به آن اعتقاد هم داشته باشم اما آن را نمی‌شناسم. از خودم سوال‌های زیادی کردم: بعدازاین نما،

چه نمایی را باید نشان دهم؟ و مهم‌تر از همه، چرا یک نما باید ادامه‌ی نمای قبلی باشد؟ چرا باید این‌گونه باشد؟ و سرِ آخر از خودم سوال‌هایی کاملا طبیعی پرسیدم اما هیچ پاسخ طبیعی برای آن‌ها نبود. و این بین ده تا پانزده سال طول کشید تا بتوانم با آن کنار بیایم.

هرکس دیر یا زود به سرزمین خودش بازمی‌گردد: من هم تصمیم گرفتم به سرزمین خودم بازگردم، به سینما، چراکه برای زنده ماندن به تصویر نیازمندم و باید آن‌ها را به دیگران نشان دهم، شاید بیشتر از دیگران به آن نیازمندم. و به‌شکل افراطی‌اش، چراکه من در لحظه‌ی خاصی از تاریخ سینما بودم و کم‌کم رشد کردم و به تاریخ سینما علاقه‌مند شدم. اما من به‌عنوان یک فیلمساز به تاریخ سینما علاقه‌مندم، نه آنچه که به‌عنوان متن از سادول، ژان میتری، باردشه و براسیلاش خوانده‌ام (چیزهایی از قبیل: گریفیث در این سال به دنیا آمد، این چیز یا آن چیز را اختراع کرد و چهار سال بعد این کار را کرد)، بلکه ترجیحم این بود که درمورد چگونگی خلق فرم های سینمایی که او به کار برد سوال کنم و اینکه این دانش چه کمکی می‌تواند به من بکند.

و سه یا چهار سال قبل، من ایده‌ای درمورد یک پروژه داشتم: چیزی که من در آغاز « تاریخ بصری» می‌نامیدم، دیدن برخی جنبه‌های نامرئی، یک نوع تاریخ بصری سینما و

تلویزیون. در همان زمان، سعی‌ام این بود که تجهیزات فنی خودم را حفظ کنم، درست مثل یک نقاش که سعی می‌کند مواد رنگی‌اش را حفظ کند و در طی دوره‌های آموزشی‌ام در مونترال، به این نتیجه رسیدم که این کار تقریبا غیر ممکن است.

از دید من، فیلم‌ها تقریبا دیده نمی‌شوند چراکه برای من، دیدن فیلم‌ها به‌معنی مقایسه کردن آن‌ها با یکدیگر است. اما مقایسه‌یِ بین دو چیز، نه بین یک چیز و حافظه‌ی یک فرد، مقایسه‌ی دو تصویر است، و در لحظه‌ای که آن‌ها دیده می‌شوند، به روابط خاصی اشاره دارند. حالا، برای عملی کردن آن، به یک ساختار تکنیکی خاصی (که موجود است) نیاز است. در واقع، پیش‌ازاین یکی می‌توانست بگوید: «بسیارخوب، یکی باید فیلم را نمایش بدهد.» اگر کسی بگوید: «در آن فیلم، آیزنشتین، ازنظر تئوریک از مونتاژ موازی که ابداع گریفیث بود استفاده کرد.»، پس او باید گریفیث و آیزنشتین را هم‌زمان و کنار هم نشان دهد. بعدازآن ما می‌توانیم مثل دادگاه، قضاوت کنیم که چه‌چیزی درست است و چه‌چیزی غلط. و به‌این‌ترتیب بحث به وجود می‌آید. به‌هرحال قرار دادن یک سالن سینما در کنار یک سالن دیگر، کار مشکلی است. اما اکنون ویدئو هست و فیلم‌ها را می‌توان به‌دنبال هم نشان داد و مقایسه کرد. شاید یکی فکر کند که نخستین وظیفه‌ی سینماتِک و مدارس سینمایی همین است.