بافت باز در پی‌یروخُله اثر ژان لوک‌گدار

ویلیام چارلز سیسکا، ترجمهٔ محمد گذرآبادی

۱. بافت باز

بافت باز به روشی مدرن اطلاق می‌شود برای ترکیب چندین شیوه و راهبرد سنتیِ ارتباط در متنی واحد. پدیدهٔ بافت باز، معرف انکار حقایق مطلق و نیز فرم‌های مطلق در اندیشهٔ مدرن است. پیتر وولن در مقالهٔ «ضد سینما، Vent d'est» آنچه را ما بافت باز می‌نامیم، تحت عنوان داستان چندگانه (multiple diegesis) و شکاف (aperture) مطرح می‌کند. توصیف وولن از داستان چندگانه چنین است: «به عوض یک دنیای داستانیِ واحد، چندین دنیای درهم تنیده و به هم پیوسته وجود دارد.» وی شکاف را این‌گونه بسط می‌دهد: «پایان باز، حاشیه‌روی، رابطهٔ بینامتنی ـ اشاره، نقل قول و هزل» و می‌افزاید که «این نقل قول‌ها و اشاره‌ها، به عوض این‌که دال بر التقاط باشند،... به عنوان ویژگی‌های ساختاری و با معنای فیلم‌ها، به نوعی استقلال دست می‌یابند.» وی خصوصاً دربارهٔ کار ژان‌لوک‌گدار می‌نویسد: «رفته‌رفته درک کل سکانس‌ها و حتی کل فیلم‌ها، بدون آشنایی نسبی با نقل‌قول‌ها و اشاره‌هایی که آن‌ها را می‌سازند، غیرممکن می‌شود.»

باید خاطرنشان کرد که اغلب فیلم‌هایی که از نظر صوری بازتابی‌اند، از بافت باز نیز برخوردارند، به نحوی که ارجاع‌های فیلم به وجود خودش به درون دنیای روایت راه می‌یابد. اما در حالی‌که بحث ما دربارهٔ بازتابندگی روایت بر برجسته‌سازی عناصر صوریِ سینما در فضای داستانی هر فیلم متمرکز بود، بحث دربارهٔ بافت باز باید بر کل فضای اجتماعی و فکری که فیلم در آن ساخته شده است، متمرکز شود. وانگهی، هر فیلمی که دارای بافت باز باشد لزوماً بازتابی نیست، مثلاً فیلم‌های *فرمور سرخ* (۱۹۷۲) و *الکترا* (۱۹۷۵) ساختهٔ میکلوش یانچو، که از متن‌های متعدد ساخته شده‌اند، به خودشان، به عنوان فیلم ارجاع نمی‌دهند.

***

ژان لوک گدار به سال ۱۹۳۰ در پاریس چشم به جهان گشود. والدینش از طبقه‌ای متوسط و تا حدی بالا بودند و او را بنا بر مذهب کالونی بار آوردند. گدار از اوایل دههٔ ۱۹۵۰ پای ثابت برنامه‌های سینماتک پاریس بود و در همین دوره با فرانسوا تروفو، ژاک ریوت واریک رومر آشنا شد. او بعداً در فیلم‌های کوتاه با آن‌ها همکاری کرد و از ۱۹۵۶ تا ۱۹۵۹ از نویسندگان ثابت *کایه دو سینما* بود. گدار توانست با استفاده از نفوذ تروفو، بودجهٔ لازم را برای اولین فیلم خود، *از نفس افتاده* (۱۹۵۹) تهیه کند. فیلم به دلیل سنت شکنی‌هایش در زمینهٔ روایت، هم تشویق و هم سرزنش شد و تقریباً بلافاصله گدار را به عنوان یک فیلم‌ساز مهم مطرح کرد. گدار، فیلم‌ساز نامتعارف، پرشور و روشنفکر، با سرعت به کار ادامه داد و در طی ده سال، هجده فیلم بلند داستانی ساخت. او همواره در متن و خارج از فیلم‌هایش آدم سیاسی فعالی بود و فیلم‌هایش به شکلی فزاینده لحن آموزشی یافته‌اند. گدار پس از فیلم *بادخاور* (۱۹۶۹) سینمای داستانی را رها کرد و با تشکیل گروه تندروی ژیگا ورتف، فیلم‌هایی پدید آورد که بهترین عنوان برایشان جدلی و آموزشی است. وی با فیلم *همه چیز روبه‌راه است* (۱۹۷۲) به عرصهٔ سینمای روایی بورژوا بازگشت و پس از آن فیلم *از نفس افتادهٔ ۲* (۱۹۷۵) را به اتمام رساند.

پی‌یروخله، دهمین فیلم گدار، نمونهٔ خوبی است برای درک بافت باز در روایت مدرن. می‌توان عناصر سازندهٔ *پی‌یروخله* را به سه دسته تقسیم کرد: ۱. عناصر روایت تجاری (ژانر) ۲. عناصر مستند و آموزشی و ۳. عناصر شخصی و از نظر فرم، بازتابی. این عناصر، به نحوی کنار هم قرار گرفته‌اند تا رابطه‌ای جدلی میان هنر و زندگی، میان زیباشناسی و سرگرمی از یک سو، و اخلاق و سیاست از سوی دیگر، به وجود آورند. این جدل، در خود فیلم جذب شده است، و گدار از آن نه به عنوان یک هستی تقسیم شده و محدود (هنر)، بلکه به عنوان یک فرم جامع و فراگیر بهره می‌برد.

۲. روایت

ما *پی‌یروخله* را به اعتبار شکل ظاهری و خط داستانی‌اش یک روایت تجاری قلمداد می‌کنیم. فیلم در اصل در قطع و زمان تجاری ـ قطع ۳۵ میلی‌متری سینماااسکوپ و زمان ۱۱۰ دقیقه ـ اکران شد. نوار صدای شفاف و به‌خوبی میکس شدهٔ فیلم، تصاویر رنگیِ چشم‌نواز و بی‌نقص آن، شماری برداشت‌های پیچیده و به دقت اجرا شده و حضور دو بازیگر حرفه‌ای و شناخته شده، آناکارینا و ژان پل بلموندو، در نقش‌های اصلی، همگی حکایت از ارزش‌های تجاری فیلم دارند. به‌علاوه، فیلم حاوی چیزهایی است که در بسیاری از فیلم‌های سینمایی یافت می‌شوند: جنایتکاران، ماشین‌ها، سلاح‌ها و پول.

خط داستان *پی‌یروخله* که از یک رمان عامه‌پسند امریکایی به نام *وسوسه* نوشتهٔ لایونل وایت اقتباس شده است، دقیقاً از قراردادهای داستان‌های جنایی نُوار پیروی می‌کند. فردیناند گریفن (بلموندو) که از زندگی بورژوایی در پاریس دلسرد و بیزار شده است، زن و فرزند خود را رها می‌کند و می‌کوشد به همراه روسپی زیبارویی به نام ماریان رنوار (کارینا)، که پنج سال پیش با او آشنا شده است، خوشبختی را در جزیره‌ای مدیترانه‌ای بیابد. فردیناند به زندگی در کلبه‌ای، در پناه طبیعت و نوشتن رساله‌ای ظاهراً اگزیستانسیالیستی، راضی و خشنود است. اما دنیای ماریان دنیای قاچاقچیان اسلحه و آدم‌کش‌های حرفه‌ای است، ودر حسرت شور و هیجان زندگی جنایتکارانه، دنیای شیکاگو و لوس‌آنجلس، می‌سوزد. او فردیناند را به منجلاب جرم و جنایت می‌کشاند و به خاطر یکی از عشاق سابق خود، به او خیانت

می‌کند. فردیناند آن‌ها را تعقیب می‌کند و هر دو را به قتل می‌رساند؛ و چون آرامش رمانتیکش از دست رفته است، به زندگی خود نیز پایان می‌دهد.

اما اگر *پی‌یروخله* صرفاً بر اساس این قصه تحلیل شود، نسخهٔ ناقصی از فیلم اصلی به دست خواهد آمد. پس از جداکردن عناصر داستانی، چیزهای زیادی باقی می‌ماند؛ چیزهایی که اگر فیلم را یک اثر صرفاً روایی تلقی کنیم، قاعدتاً اضافی و نامربوط به نظر می‌رسند. گدار فیلم‌های خود را بر اساس فرم ژانرهای رایج می‌سازد ـ *پی‌یروخله* عناصر فراوانی از ژانر موزیکال و نیز ژانر جنایی را در خود دارد ـ؛ اما هم‌زمان می‌کوشد ماهیت فیلم را نیز تعریف کند. روش گدار در ساختن فیلم و هم‌زمان فاصله گرفتن از آن، باعث شد تا او دربارهٔ *پی‌یروخله* بگوید: «این اثر، فیلم نیست، تلاشی است در سینما»؛ تفسیری که او در مورد بسیاری از فیلم‌های دیگرش نیز به کار برده است.

گدار زمانی گفت: «شما می‌توانید هر چیز و همه چیز را در یک فیلم قرار دهید؛ اما باید همه چیز را قرار دهید.» چنین تنشی میان مقتضیات صورت‌بندی ژانرها و تمایل به «قرار دادن همه چیز»، به فیلم‌های گدار نوعی 'پایان باز' داده است که به گفتهٔ سوزان سانتاگ

> به معنای استفادهٔ بیش از حد از ژانری به‌خصوص نیست...؛ بلکه تخریب متوالیِ ژانرهاست. ضد مضمون (counter-theme) در فعالیت بی‌وقفهٔ شخصیت‌ها در فیلم‌های گدار، نارضایتی علنی از محدودیت‌ها یا کلیشه‌سازی‌ها از کنش‌هاست. بنابراین در *پی‌یروخله* بی‌حوصلگی و ناخشنودی ماریان آنچه را که از یک طرح وجود دارد، به پیش می‌راند؛ در جایی او مستقیماً روبه دوربین می‌گوید: بیا ژُمان ژول‌ورن را کنار بگذاریم و به رمان پلیسی با سلاح‌ها و غیره برگردیم.

ماحصل این پایان باز، فیلمی است غنی از حیث مقدار مواد و مصالح ـ یا واحدهای اطلاعات؛ اطلاعات انبوهی که از عنوان‌بندیِ ابتدای فیلم تا عنوان‌بندی انتهای آن بیش از آن‌که دراماتیزه شوند، ارایه شده‌اند.

۳. مستندات

آنچه را من گرایش‌گدار به آموزش تلقی می‌کنم، بزرگ‌ترین مانع در برابر پذیرش *پی‌یروخله* به عنوان یک روایت سنتی است. من این آموزش‌گرایی ـ یا نیاز شدید او به آموزش دادن ـ را از نظر ماهیت، در مقولهٔ سینمای مستند جای می‌دهم؛ زیرا با واقعیت‌های اجتماعی سروکار دارد. این واقعیت‌های اجتماعی در ارجاع‌های مکرر به حوادث دنیای واقعی، مباحث فلسفی و سیاسی، و از طریق نقل قول، نمود می‌یابند. واقعیت اجتماعیِ جنگ ویتنام، که اولین اشاره بدان وقتی است که ماریان در راه رفتن از آپارتمان فردیناند به منزل خود، رادیو را روشن می‌کند، بارها تکرار می‌شود. وقتی آن‌ها به پول نیاز دارند و برای گرفتن صدقه از جهانگردان امریکایی، به نمایش خیابانی متوسل می‌شوند، موضوع انتخابی آن‌ها ویتنام است؛ و بعداً وقتی فردیناند در سالن سینما وقت‌گذرانی می‌کند، آنچه بر پرده می‌بینیم، فیلم‌های خبری ویتنام‌اند. جنگ ویتنام نقش فرعی در خط داستان *پی‌یروخله* دارد؛ زیرا تأثیری بر سرنوشت شخصیت‌ها ندارد. و با این حال، چون بخشی از فیلم است، *دل پی‌یروخله* را باید فیلمی *دربارهٔ* ویتنام تلقی کرد؛ درست همان‌طور که این فیلم (هر چند تا حدی به مراتب بیش‌تر) دربارهٔ سرنوشت فردیناند و ماریان است.

مسایل سیاسی و فلسفی که ارتباط چندانی با طرح ندارند، بارها و بارها مطرح می‌شوند. وقتی فردیناند و ماریان به ساحل جنوبی می‌رسند، فردیناند از احساس تازه‌یافتهٔ آزادی، که نتیجهٔ دست شستن از زندگی کسالت‌بار بورژوایی است، به وجد می‌آید. او در حین بازی کردن با فرمان ماشین دزدی، به ماریان می‌گوید: «دقیقاً همان کاری را می‌کنیم که دلمان می‌خواهد... به چپ... به راست...چپ، راست.» ماریان او را احمق خطاب می‌کند؛ زیرا فردیناند چاره‌ای جز رفتن در مسیر جاده ندارد. اما فردیناند برای این‌که ثابت کند آزادی‌اش خیالی نیست، ناگهان ماشین را از جاده خارج و به درون دریا هدایت می‌کند. بعداً در شب و کنار ساحل در حالی‌که قرص کامل ماه در آسمان دیده می‌شود، فردیناند قصهٔ انسان ساکن ماه را تعریف می‌کند: او «تندوتند صلیب می‌کشد»؛ زیرا دو نفری که اول‌بار بدان‌جا رفتند، یکی روسی و دیگری امریکایی، هدف‌شان خوشبخت کردن او

نبود؛ بلکه برای فروش ایدئولوژی خود رفته بودند. گدار با این قصه به اکتشافات نامعقول فضایی می‌تازد که کاری است نه برای پیشرفت علم یا ارضای روح ماجراجویی، بلکه بیش‌تر برای کسب پیروزی سیاسی بر روی زمین انجام می‌شود. گرچه این به اصطلاح جمله‌های معترضه، کمکی به پیشرفت داستان نمی‌کنند؛ اما به عنوان نوعی تفسیر تمثیلی بر مقوله‌های جبر و آزادی و سرشت بشر به مثابه یک حیوان سیاسی، عمل می‌کنند و این دو مقوله در درک درونمایه‌های فیلم نقش اساسی دارند.

نقل‌قول‌های فیلم، هم در تصاویرند و هم در حاشیهٔ صوتی. وقتی فردیناند نام 'ماریان رنوار' را به زبان می‌آورد، کارینا را می‌بینیم که در زیر طرحی از رنوار خوابیده است، و وقتی بعداً نام او تکرار می‌شود، برش می‌شود به تابلوی *چهرهٔ دختری کوچک* از این نقاش. تأکید ماریان بر این‌که نام فردیناند پی‌یروست، در حالی‌که او هر بار این را رد می‌کند، با مقایسهٔ فردیناند با نماهایی از *تابلوی پی‌یرو*، *دلقک غمگین*، اثر پیکاسو تقویت می‌شود. فردیناند بارها از بالزاک، ادگار آلن پو (ویلیام ویلسن)، سلین (*تا پایان شب*) و نویسندگان دیگر، نقل قول می‌کند. پس از شکنجه شدن فردیناند به دست قاچاقچیان اسلحه، آن‌گاه که او به وفاداریِ ماریان، جداً شک می‌کند؛ در میان خط‌آهن می‌ایستد و قسمتی از شعر لورکا مرثیه‌ای برای اینیاتسیو سانچز رامی‌خواند: «آه، چه موحش پنج عصری بود... نمی‌خواهم ببینمش....». اما با نزدیک شدن قطاری تصمیم می‌گیرد که به ماریان فرصت دیگری بدهد و هر چند این حادثه نشانه‌ای است از اعمال بعدیِ او، از برابر قطار می‌گریزد.

۴. بازتابش

چون گدار *پی‌یروخله* را «تلاشی در سینما» تلقی می‌کند و در این فیلم نیز، همچون تقریباً تمام آثارش، ماهیت تصاویر متحرک و نقش خودش در آن‌ها را زیر سؤال می‌برد، یا درباره‌شان سخن می‌گوید، نشانه‌هایی از بازتابش در زمینهٔ فرم ـ فیلم‌های دیگر و این فیلم ـ و در زمینهٔ خود فیلم‌ساز، همچون فیلم‌های شخصی، دیده می‌شود. رقصندگانی که فرد، برادر ماریان، در ساحل تمرین‌شان می‌دهد و همین‌طور رقص و آواز فردیناند و ماریان در میان درختان اکالیپتوس، ادای دینی است به موزیکال‌های جین‌کلی / استنلی دانن (شیفتگی‌ای که گدار در فیلم قبلی خود *زن، زن است* (۱۹۶۱) نیز بروز داده بود.) یک ارجاع دیگر به سینما، زمانی است که ماریان در اوج خستگی از زندگی در مخفیگاه جزیره، نزد فردیناند می‌رود و می‌گوید: «چطوری پیرمرد؟» و او با تقلید صدای میشل سیمون، که به بازی در نقش پیرمردها شهرت دارد، به ماریان پاسخ می‌دهد. و بالاخره، در اواخر فیلم منظرهٔ قایق بزرگ موتوری که به اسکله بسته شده است، فردیناند را به یاد دکور *پپه‌لوموکو* می‌اندازد.

در سکانسی که فردیناند در سینما وقت‌گذرانی می‌کند، بازتابش صوری، بُعد شخصی می‌یابد. بعد از فیلم‌های خبری ویتنام، یکی از فیلم‌های کوتاه گدار به نام *کلاهبرداری بزرگ*، پخش می‌شود که در اصل دو سال قبل از آن به عنوان بخشی از زیباترین کلاهبرداری‌های دنیا ساخته شده بود، اما پیش از اکران این فیلم بلند سینمایی در ۱۹۶۴ از آن حذف شد. فیلم کوتاه *کلاهبرداری بزرگ* با بازی جین سیبرگ در نقش گزارشگر تلویزیون که به مراکش اعزام شده است، خود، اثری بازتابی است؛ این ویژگی را همچنین در صحنه‌ای می‌بینیم که سیبرگ را در حال کادربندی و فیلم‌برداری با یک دوربین ۱۶ میلی‌متری بولکس نشان می‌دهد.

عناصر تعلیمی *پی‌یروخله* نیز قوانین ارسطویی روایت را به نحوی می‌شکنند که می‌توان آن را بازتابی خواند. گدار با آوردن تصاویر، داستان‌ها و نقل‌قول‌ها، بازی با کلمات، و برهم زدن توالی زمانی، شبکه‌ای از عناصر ناپیوسته می‌آفریند که ضدنمایشی است؛ انتقال‌پذیریِ (transitivity) روایت را عقیم می‌گذارد و توجه را به فیلم بودن *پی‌یروخله* جلب می‌کند. تکنیک تعلیم‌گرایی گدار به‌شدت متأثر از فاصله‌گذاری بر تولت برشت است.[1] برشت با استفاده از عناصر بازتابی از مخاطب می‌خواست که ناباوری خود را نسبت به دروغی به نام درام، به تعلیق درنیاورد؛ گویی همدلی زیاد با طرح و شخصیت‌ها درس‌های تأتر سیاسی برشت را خنثا می‌کرد.

در حالی‌که برشت با نمایش سازوکار اجرا، به مخاطب یادآوری می‌کرد که در حال تماشای یک نمایش است و نه

زندگی واقعی، گدار در *پی‌یروخله* برای رسیدن به همین هدف، روایت را از پیشروی باز می‌دارد و حتی متوقف می‌کند. به عنوان مثال، وقتی فردیناند و ماریان سعی می‌کنند با سر هم کردن داستان‌های نمایشی ـ که در واقع سرقت‌های ادبی‌اند ـ از تعدادی روستایی صدقه بگیرند، افراد محلی از آن‌ها روی برمی‌گردانند تا خود را به دوربین معرفی کنند: «لازلو کواکس، متولد سانتو دومینگو، تبعید شده توسط مهاجمان امریکایی» و «اتی آندره، شصت و دو ساله، شغل فعلی: سیاهی لشکرسینما.» این ترفند، ضرباهنگ سکانس را می‌شکند و بین ما و شخصیت‌ها فاصله می‌گذارد.

نمونهٔ پیچیده‌تری از این فاصله‌گذاری در سکانس آپارتمان، پس از این‌که فردیناند و ماریان رابطهٔ خود را از سر می‌گیرند، روی می‌دهد. فرانک ـ شوهرخواهر فردیناند، که ظاهراً با ماریان نیز رابطهٔ نامشروع داشته است ـ و اندکی بعد، دو مرد دیگر با ظاهری مشکوک از راه می‌رسند. ماریان بطری مشروب را به سر فرانک می‌کوبد و او را بیهوش می‌کند؛ و وقتی همدستان فرانک وارد اتاق نشیمن در طبقهٔ پایین می‌شوند، او و فردیناند می‌کوشند از ساختمان بگریزند. گدار به عوض درگیر کردن ما با فرار آن‌ها، بر روی روش‌های ممکن برای فرار آن‌ها، مکث می‌کند. آن‌ها دو بار از ساختمان می‌گریزند و گدار در تضاد با هیجان تعقیب و گریز، حادثه را به امری تعقلی بدل می‌کند؛ و در عوض، چیزی به ما نشان می‌دهد که به قول اریک رُد «نخستین سکانس سینما در زمان شرطی است.»

خط داستان *پی‌یروخله* حاوی عناصری از قصه‌های ماجرایی است که در آن‌ها امید می‌رود با سرنوشت قهرمانان همذات‌پنداری کنیم: مردی خوش‌قیافه و متأهل در حال فرار در منطقهٔ ریویرا، به همراه زنی زیبا و جوان ـ که همسرش نیست ـ در محاصرهٔ قاچاقچیان اسلحه، پول، شکنجه و مرگی خشونت‌بار. اما به رغم حضور درام در صحنه‌های فرعی، نظیر سرقت هوشمندانهٔ اتومبیل خانوادهٔ جهانگرد به دست فردیناند، افزوده‌های تداوم‌شکن گدار تنش دراماتیک را در موقعیت‌هایی که هیجان بالقوه زیادی دارند، از بین می‌برد. گدار برای خنثا کردن تنش سکانس تعقیب و گریز در نقطهٔ اوج فیلم، ریموند دوو را بر سر راه فردیناند ـ که در تعقیب ماریان و فِرد است ـ قرار می‌دهد، و او شروع می‌کند به اعترافی طولانی و سوزناک دربارهٔ علاقهٔ شدیدش به یک ملودی ناموجود که او را به ازدواجی کسالت‌بار کشانده است. وقتی فردیناند تعقیب را از سر می‌گیرد، عنصر شوک و خشم در ما که نتیجهٔ آگاهی از این خیانت نهایی است، از بین رفته است.

زبان و عقاید ـ افزودن متن‌های ادبی و مسایل فرهنگی که بر روی پرده شنیده و دیده می‌شوند ـ نیز در جهت فاصله‌گذاری میان ما و کنش، عمل می‌کنند. ابتدای فیلم که در آن فردیناند بخشی شاعرانه از کتاب *تاریخ هنر* الی‌فور را

دربارهٔ ولاسکوئز نقاش اسپانیایی می‌خواند، خوانده شدن رمان‌های دیگر، و نیز داستان‌های مصور توسط هر دو شخصیت اصلی فیلم، تأملات گاه‌وبیگاه فردیناند به روی یادداشت‌های روزانه‌اش، و حتی تبلیغاتی که در ابتدای فیلم از زبان میهمانان کوکتل پارتی می‌شنویم، همگی نمونه‌هایی از این افزوده‌هایند. شاخص‌ترین نمونهٔ قابلیت فاصله‌گذاری زبان، پاسخ فردیناند به پی‌یرو خوانده شدن‌های مکرر او از سوی ماریان است. حتی در صمیمی‌ترین لحظات رابطهٔ آن‌ها نیز فردیناند مجبور است حرف‌های خود را با جملهٔ «نام من فردیناند است» شروع کند.

سوزان سانتاگ می‌نویسد: «در حالی که تصاویر، بیننده را به همذات‌پنداری با آنچه دیده می‌شود فرا می‌خواند، حضور کلمات بیننده را در مقام منتقد قرار می‌دهد.» بنابراین، در حینی که افزوده‌های بازتابی گدار توجه ما را به فیلم به عنوان فیلم جلب می‌کند، محتوای این متن‌ها و عقاید نیز، خودبرجسته‌سازی شده‌اند. گدار با از بین بردن درگیری ما با روایت، توجه را به دیدگاه چپ سیاسی‌اش دربارهٔ حوادث اجتماعی نظیر ویتنام، الجزایر، و امپریالیسم امریکا جلب می‌کند و از این طریق خود را از گناه فیلم‌سازی بورژوایی مبرا می‌سازد (یا لااقل خود را تا حدی از گناه صرف پول‌های هنگفت برای گفتن قصه‌های هیجان‌انگیز، مبرا می‌کند. اوج درگیری گدار با گناه ساختن فیلم‌های تجاری، فیلم **یک به علاوهٔ یک** (۱۹۶۸) است. از آن زمان به بعد فیلم‌های او محتوایی سیاسی‌تر یافته‌اند و نه محصول هنرمندی منفرد که کاری گروهی می‌کنند.) نتیجهٔ زیباشناختیِ تغییر نقطهٔ دید ما از شخصیت‌های فیلم به خود فیلم‌ساز موجب می‌شود که گدار، به قول سانتاگ، به «عنصر اصلی ساختاری در روایت سینمایی» تبدیل شود. واقعیت‌های اجتماعی فیلم، در حد شخص کارگردان اهمیت دارند؛ زیرا به عوض این‌که نظریات پیشرفته‌ای را دربارهٔ حوادث اجتماعی ارایه دهند، جهان‌بینی فرهنگی و سیاسی فیلم‌ساز را منعکس می‌سازند. در **پی‌یروخله**، موقعیت فیلم‌ساز (گدار) مهم‌تر از سرنوشت فردیناند و ماریان است. اما راه دیگر و دقیق‌تری نیز برای یافتن عناصر سینمای شخصی در **پی‌یروخله** وجود دارد. کمی مانده به آغاز فیلم‌برداریِ **پی‌یروخله**، همسر گدار، آنا کارینا، وی را ترک گفت. گدار که به شدت عصبانی شده بود، خشم خود را بر سر اسباب و اثاثیه خانه خالی کرد؛ فرش‌ها و پرده‌ها را تکه‌تکه کرد و وسایل را به در و دیوار کوبید. اما به رغم این حادثه باکارینا قرارداد بست تا نقش ماریان بی‌وفا را در **پی‌یروخله** بازی کند. فردیناند، به عنوان یک خیالباف و یک بازنده، در واقع خویشتن دیگر گدار است، و به ماریان نیز جمله‌ها و حرکت‌هایی داده شده که بیانگر تصور گدار از همسر سابق اوست. این واقعیت که نقش را خود کارینا بازی می‌کند، بر جنبهٔ شخصی آن می‌افزاید.

تردیدهای فردیناند دربارهٔ وفاداریِ ماریان، در نیاز دایم او به اثبات وجود عشق‌شان ظاهر می‌شود. فردیناند در آپارتمان ماریان می‌گوید: «می‌بینی، حق با من بود.» ماریان: «چی؟» فردیناند: «وقتی گفتم همیشه عاشق هم خواهیم بود، باور نکردی» ماریان: «نه.» ماریان آهنگی را دربارهٔ لذت عشق جسمانی می‌خواند، در حالی‌که فردیناند با اندوه او را ورانداز می‌کند. فردیناند به دنبال چیزی فرای لذت‌های جسمانی است؛ او جاودانگی رمانتیک را طلب می‌کند. «به هر حال، وقتی مُردیم، شصت سال دیگر... می‌فهمیم که عاشق هم بوده‌ایم یا نه.» ماریان با تردید جواب می‌دهد: «اما نه... من که مطمئنم عاشقتم... اما تو... در مورد تو چندان مطمئن نیستم.»

کمی پیش از آن‌که زندگی‌شان در بهشت جزیره، برای ماریان، که در آرزوی ماجراجویی است، به شکل غیرقابل تحملی، کسل‌کننده شود، فردیناند یک‌بار دیگر می‌خواهد مطمئن شود. «هرگز منو ترک نمی‌کنی؟» ماریان جواب می‌دهد: «نه، البته که نه.» فردیناند با کنجکاوی جملهٔ او را در قالب سؤال تکرار می‌کند: «البته، نه؟» ماریان با اندوهی بدشگون به دوربین خیره می‌شود، و پاسخ خود را با اندکی تغییر تکرار می‌کند: «بله، البته... بله، البته.» و آنگاه یک‌بار دیگر به طرف دوربین برمی‌گردد و با پایین آوردن سر خود، نشان می‌دهد که از نگفتن حقیقت شرمگین است. به هر حال، فردیناند در نظر او همان پی‌یرو، احمق رمانتیک، است و آزار دادنش لذتی ندارد. در حالی‌که این سکانس هشداری است به ما در مورد خیانت آتی ماریان، آگاهی ما از

رابطهٔ فروپاشیده شدهٔ گدار و کارینا باعث می‌شود تا کلمات، و خیره شدن به دوربین، هم از نظر شخصی و هم از نظر روایی با معنا جلوه کنند.

۵. فیلم به منزلهٔ یک کل فراگیر

افزوده‌های گدار، یعنی عناصر تعلیمی و غیره، در بهترین حالت، بخش‌هایی ضروری از ساختار فیلم‌اند. اگر هم روایت و هم عناصر افزوده شده بدان، در جهت مضمونی واحد ترکیب نمی‌شدند، می‌توانستیم بحث‌مان دربارهٔ *پی‌یروخله* را با تحلیل بازتابش شخصی و صوری آن خاتمه دهیم. این ترکیب، یا دقیق‌تر، همنشینی عناصری از 'دنیاهای مختلف' *پی‌یروخله* را واجد بافت باز می‌کند. مضمون وحدت‌بخش فیلم رابطهٔ جدلی میان هنر و زندگی است.

کشمکش میان هنر و زندگی ـ که در این رسانه به صورت تقابل سینما و زندگی واقعی ظاهر می‌شود ـ در تمام فیلم‌های گدار وجود دارد. گدار نمی‌خواهد آینه‌ای در برابر زندگی قرار دهد تا انعکاسی از واقعیت تولید کند که بنا بر نظریه‌های تقلیدی و افلاطونی هنر خوانده می‌شود. در عوض او می‌کوشد این دوگانگی را از میان بردارد و نه بر تمایزشان، بلکه بر ارتباط‌شان تأکید کند. در بخشی از فیلم کوتاه *کلاهبرداری بزرگ* که در *پی‌یروخله* شاهدیم، صدای زنی را می‌شنویم که می‌گوید: «چیزی که به دنبال آنیم، لحظه‌ای است که ببینند، شخصیت داستانی را رها می‌کند تا شخصیت واقعی را بیابد... اگر چنین چیزی وجود داشته باشد.» از نظر گدار فیلم‌ها نمی‌توانند از زندگی بیرون از خود جدا باشند؛ بلکه بخشی از چیزی را دربرمی‌گیرند که هر سازنده و بینندهٔ فیلم آن را 'زندگی' می‌نامد، اما این رابطه، امری بحث‌انگیز و مهیای پرسش و تفحص دایم است.

فردیناند در کوکتل پارتی پدرزنش، مسیو اکسپرسو، از سام فولر کارگردان امریکایی (با بازی خودش) می‌پرسد: «سینما دقیقاً چیست؟» و گدار از زبان فولر پاسخ می‌دهد: «فیلم مثل میدان جنگ است: عشق...نفرت... کنش... خشونت... مرگ.» و فولر از خود می‌افزاید: «در یک کلام، احساس.» دختری که برای فردیناند ترجمه می‌کند، هر کلمه را به فرانسه باز می‌گوید و با برجسته کردن‌شان تأکید مضاعفی بر آن می‌کند. داستان فیلم *پی‌یروخله* تجسم چنین تعریفی از سینماست. اما آیا این کلمات، در عین حال تعریف خوبی از زندگی واقعی، زندگی بیرون سینما، نیستند؟ واقعیات اجتماعی و فردی *پی‌یروخله* مؤید این نظر است: الجزایر، ویتنام، سانتو دومینگو، و اشاره‌های گدار به فروپاشی زندگی مشترکش.

قطعهٔ مربوط به ولاسکوئز که فردیناند آن را در آغاز فیلم می‌خواند، تفسیر خوبی از شخصیت فردیناند در این فیلم است:

> در عالم خاکی روان شد و در آن رخنه کرد، همچون نسیم همچون غروب. در درخشش سایه‌ها، بازی رنگ را ربود و به سمفونی سکوتش بدل ساخت... یگانه تجربه‌اش از جهان، همانا آمیزش‌های رازآمیزی بود که با حرکتی پنهان اما گریزناپذیر نقش‌ها و صداها را یکی می‌کند، حرکتی که از هیچ تلاطم و مصیبتی صدمه نمی‌بیند.

فردیناند نیز، همچون ولاسکوئز، در آرزوی گریز به جهان ساختهٔ ذهن خویش است؛ جایی که بتواند تأملات فلسفی‌اش را در دفترچهٔ یادداشت ثبت کند و در خلوت طبیعت، زیبایی را به خلاف زشتی «احمق‌ها، کوتوله‌ها، انلیج‌ها و دلقک‌های ناقص‌الخلقه» که زمین را انباشته‌اند، تجربه کند.

گدار عمداً می‌خواست که تفاوت شخصیتی میان ماریان و فردیناند ساده و طرح‌وار باشد. او در مصاحبه‌ای گفت: «آنا نمایندهٔ زندگی پرتحرک است و بلموندو نمایندهٔ تأمل و ژرف‌اندیشی. با مقایسهٔ آن‌ها به این نتیجه می‌رسیم. چون آن‌ها هرگز تحلیل نمی‌شوند، صحنه‌ها یا گفت‌وگوهای تحلیلی نیز وجود ندارد. می‌خواستم با استفاده از دفترچهٔ یادداشت به طور غیرمستقیم به تأمل و تفکر اشاره کنم. اختلاف آن‌ها در اصل نتیجهٔ ناتوانی هر کدام در درک خواستهٔ دیگری است. وقتی ماریان اعتراف می‌کند که از زندگی در جزیره خسته شده است، فردیناند به او می‌گوید، «چرا ناراحتی؟» ماریان جواب می‌دهد: «چون تو با من با کلمات حرف می‌زنی و من با احساس به تو نگاه می‌کنم.» اما فردیناند به عوض این‌که از این موقعیت برای بیان احساس خود استفاده کند، او را سرزنش می‌کند: «با تو

نمی‌شود جدی بود. هیچ وقت فکر نمی‌کنی، فقط احساس.» درست همان‌طور که ماریان نمی‌تواند نیاز فردیناند را به ریختن واقعیت در قالب اندیشه‌ها درک کند، فردیناند نیز نیاز او به کنش را نمی‌فهمد.

رؤیای فردیناند برای یافتن آرامش و زیبایی در جزیره، و اشتیاقش «به ایستادن زمان» در حضور ماریان ـ لحظه‌ای تغزلی که به ابدیت می‌پیوندد ـ او را آدمی رمانتیک جلوه می‌دهد. هدف احمقانهٔ فردیناند تبدیل کردن شعر به واقعیت، یا به عبارتی تبدیل کردن هنر به زندگی است؛ اما اشتباه جبران‌ناپذیرش این است که به ماریان، ماجراجویی عمل‌گرا متوسل شده است که هدف او را غیرممکن می‌داند. تمایزی که ماریان میان هنر و زندگی می‌بیند او را از هرگونه آرمانگرایی و تفکرات رمانتیک تهی ساخته است. این شکافی است بزرگ که فردیناند از پذیرشش سرباز می‌زند. وقتی ماریان از فاصله‌ای حرف می‌زند که میان تلفات اعلام شدهٔ ویتنامی‌ها از رادیو و انسانیت مردگان احساس می‌کند، فردیناند پاسخ می‌دهد: «این زندگی است.» ماریان می‌گوید: «چیزی که غمگینم می‌کند این است که زندگی در رمان‌ها تا این حد متفاوت است. دلم می‌خواست شبیه به واقعیت باشد، روشن، منطقی، رسمی. اما اصلاً شباهتی به آن ندارد.» فردیناند مخالفت می‌کند: «دارد خیلی بیش‌تر از آن‌که مردم می‌پندارند.» ماریان به دلیل ناامیدی میهمان شاعر مسلکش، او را *پی‌یروخله* خطاب می‌کند؛ دلقک غمگین، خیانت دیده. ماریان بعداً با تحقیر دربارهٔ او می‌گوید: «هرگز نمی‌فهمد زنده بودن چه معنایی دارد.»

زبان استعاره‌ای است که هنر و زندگی را در فیلم به وحدت می‌رساند. پس از این‌که فردیناند از برابر قطار می‌گریزد، او را در بارانداز تولون در برابر دیواری می‌بینیم که رویش حروف S.O.S حک شده است. صدای او را از خارج پرده می‌شنویم که می‌گوید: «کلمات در میان سایه‌ها قدرت شگفت روشنگری‌اند» و ماریان می‌افزاید: «قدرت شگفت آنچه بیان می‌کنند.» در مورد این صحنه، حروف روی دیوار، بیانگر درماندگی فردیناند است. در واقع *پی‌یروخله* در قالب کلمات و حروفی که در سراسر فیلم بر روی پرده مجزا و برجسته می‌شوند 'بیان می‌شود.' گدار حروف SS را از نشانهٔ ESSO و حروف OAS را از OASIS در کادر می‌گیرد و برای بیان دیدگاه‌های سیاسی‌اش بر روی عبارت 'زنده باد مائو' فوکوس می‌کند. مضامین مهم‌تر عبارت‌اند از: حروف VIE که از کلمهٔ RIVIERA جدا می‌شوند؛ کلمهٔ 'سینما' که روی سردر سینمایی نوشته شده، و کلمهٔ MORT که فردیناند قبل از اقدام به خودکشی در دفتر یادداشتش می‌نویسد. نمایی نیز از تابلوی تبلیغاتی TOTAL در یک پمپ بنزین وجود دارد که تکرار می‌شود. به زعم گدار، سینما همه چیز را دربر می‌گیرد. خود را در حد مرگ و زندگی مطرح می‌کند و عاقبت هر دو را دربرمی‌گیرد.

بافت باز محدودیت‌های سنتی فرم‌ها را فرو می‌ریزد تا همهٔ دنیا را نمایش دهد، تا هنر و زندگی را به هماهنگی برساند. بافت باز از طریق داستان چندگانه ـ دنیاهای متعدد و درهم‌تنیده ـ و از طریق روابط بینامتنی ـ اشاره، نقل‌قول و هزل ـ تحقق می‌یابد. داستان چندگانه در *آخرین فیلم* به صورت سه روایت مجزا ظاهر می‌شود، دنیای کانزاس، بدلکار هالیوود، دنیای درون فیلم وسترن و دنیای فیلم تمسخرآمیز سرخپوستان. علاوه بر چندگانگی روایت، تعدد دنیای فیلم از طریق سبک‌های درهم تنیدهٔ سینمایی، و پیوند دادن دوره‌های مختلف تاریخی نیز به وجود می‌آید که روش نخستین متداول‌تر است.

در *پی‌یروخله* ما هم بخش‌های مستند سنتی، نظیر فیلم خبری دربارهٔ جنگ ویتنام، و هم افزوده‌های تعلیمی / تفسیری، نظیر اجرای تآتر خیابانی دربارهٔ جنگ توسط فردیناند و ماریان، را از نظر شیوه در طبقهٔ مستند قرار دادیم. چنین ترکیبی از شیوه‌ها را می‌توان در فیلم‌های مدرن دیگر مثل فیلم *ماجرای عشقی* (۱۹۶۷) ساختهٔ دوشان ماکاویف نیز یافت. در این فیلم یک سخنرانی در کلاس درس دربارهٔ مسایل جنسی با یک قصهٔ عشقی برش موازی می‌شود؛ و در فیلم *به من دروغ بگو* (۱۹۶۷) ساخته پیتر بروکز حوادث واقعی (شهادت هرمان کاهن در کنگره و خودکشی مایکل موریسن) داستان‌پردازی می‌شود و در کنار تکه فیلم‌های سینما حقیقت (برخورد کینگزلی امیس جنگ‌طلب و استاکلی کارمایکل صلح‌طلب در یک میهمانی کوکتل و نمایش‌های فکاهی (که گروه تآتری بروکز اجرا می‌کنند) قرار

می‌گیرند. چنین ترکیبی از شیوه‌های مستند و داستانی در فیلم‌های دیگر ماکاویف نیز دیده می‌شود؛ فیلم‌هایی نظیر *انسان پرنده نیست* (۱۹۶۶)، *بی‌دفاع و معصوم* (۱۹۶۸)، *دبلیو.آر: رازهای ارگانیسم* (۱۹۷۱)، و *فیلم شیرین* (۱۹۷۵)، و نیز در اغلب فیلم‌های گدار از فیلم *گدران زندگی* (۱۹۶۲) به بعد.

گذر از دوره‌های مختلف تاریخی در فیلم *راه شیری* (۱۹۶۹) از لوییس بونوئل، *آخر هفته* (۱۹۶۷) از گدار، و *الکترا* (۱۹۷۵) از میکلوش یانچو دیده می‌شود. *راه شیری*، که سازنده‌اش آن را «سفری در بدعت‌های چهارده‌گانه» توصیف می‌کند، فیلمی است پیکارسک دربارهٔ دوزائر امروزی که برای زیارت مقبرهٔ سانتیاگو کامپوستلا از پاریس به اسپانیا سفر می‌کنند. در طول راه آن‌ها با شخصیت‌هایی از اعصار مختلف تاریخ، از خود مسیح گرفته تا راهب‌ها و راهب‌های قرون وسطایی، تا یک نیکوکار معاصر در لیموزین مشکی، برخورد می‌کنند، در *آخر هفته* یک زوج بورژوا در سفر خود به روستا به افرادی، واقعی یا خیالی، از دوره‌های گذشته برمی‌خورند: سنت ژوست، ژوزف بالسامو، امیلی برونته، برتولت برشت. و در *الکترا*، چرخبالی در آسمان ظاهر می‌شود تا دوران پیش از مسیحیت را که کنش فیلم در آن روی داده است، به دوران معاصر پیوند بزند؛ علاوه بر آن، جسد قهرمان را هم به 'ملکوت' ببرد.

روابط بینامتنی در قالب اشاره‌ها، نقل‌قول‌ها و هزل در فیلم‌های واجد بافت بازدیده می‌شود. بسیاری از عناصر داستان چندگانه در فیلم‌های یادشده، بینامتنی نیز هستند: نظریهٔ دکتر کوستیک در زمینهٔ روابط جنسی، شهادت کاهن در کنگره، بحث‌های اسکولاستیک راهب‌ها و نطق سنت ژوست همگی متن‌هایی‌اند که به کلیت تماتیک فیلم‌هایی که در آن‌ها آمده‌اند، افزوده شده‌اند.

اشاره و هزل، رابطهٔ تنگاتنگی با هم دارند؛ اولی نوعی ادای احترام است؛ در حالی‌که دومی دیدگاهی طنزآمیز به موضوع مورد ارجاع خود دارد. بنابراین ارجاع‌های گدار به فیلم *جانی گیتار* (۱۹۵۴) ساختهٔ نیکلاس ری در فیلم‌های *سرباز کوچولو* و *پی‌یروخله* را می‌توان اشاره نامید؛ در حالی‌که برخورد بونوئل با مقدسات مذهبی در *راه شیری* و نگرش بورژوایی به برهنه‌نگاری در *شبح آزادی* (۱۹۷۴) نمونه‌هایی از هزل است. در فیلم *مزمور سرخ* (۱۹۷۲) ساختهٔ یانچو، اشاره / هزل از شکل پیچیده‌تری برخوردار است. *مزمور سرخ* ساختاری شبیه به یک مراسم آیینی غیرمذهبی دارد که دقیقاً بر اساس مراسم عشای ربانی در کلیسای کاتولیک ساخته شده است؛ از جمله قرائت اصول آیین کارگری (در تضاد با اصول آیین مسیح) و نسخه‌ای مارکسیستی از 'نماز به درگاه خداوند' که از خدا نمی‌خواهد 'روزی ما' را عطا کند، بلکه بر وظیفهٔ کارگران به گرفتن روزی خویش تأکید دارد.

تمیز دادن هزل از ادای احترام در یک بافت باز روایی، غالباً دشوار و شاید غیرضروری باشد؛ زیرا اشاره‌ها و نقل‌قول‌ها در حاشیهٔ متن اصلی 'مباحثی' را مطرح می‌کنند که برای ارتباط یافتن با مسألهٔ 'مطرح شده' در فیلم 'زمینه‌سازی مجدد' شده‌اند. مؤلفان، آثار و شیوه‌های فراوانی که به آن‌ها ارجاع می‌شود، به نوشتهٔ پیتروولن، هر کدام «در بطری مخصوص خود، با نام مؤلف بر روی آن، قرار نگرفته‌اند...؛ بلکه در ترکیب و کشمکش با یکدیگرند.» در فیلم *باد خاور*، مثلاً، سکانسی که در آن گلوبر روشا دربارهٔ راه‌های موجود برای سینمای جهان سوم بحث می‌کند، نه ادای احترام است و نه هزل؛ بلکه نقل‌قولی است که معنایش را باید با توجه به مسأله‌ای که فیلم گدار مطرح می‌کند یعنی این پرسش که «چگونه می‌توان سینمایی انقلابی آفرید؟» درک کرد.

در *بادخاور*، همچون دیگر فیلم‌های دارای بافت باز، دوگانگی هنر و زندگی به چالش کشیده می‌شود. در این آثار، دنیای فیلم از آنچه به عنوان زندگی واقعی معمولاً در بیرون از فیلم قرار می‌گیرد جدا نیست؛ بلکه خود بخشی از آن زندگی است. ❑

پی‌نوشت:

۱ـ گدار غالباً در فیلم‌هایش ارجاع‌های مستقیم به برشت داشته است. مثلاً در فیلم *دو سه چیزی که...* (۱۹۶۷) گدار در سکانس افتتاحیه از برشت نقل‌قول می‌کند؛ و در *آخر هفته* (۱۹۶۷) قهرمانان بورژوای فیلم در جنگل به شاعری برمی‌خورند که خود را 'ب.ب بیچاره' معرفی می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی