بررسی کارنامه ژان لوک گدار، فیلم‌ساز ساختارشکن و از چهره‌های شاخص موج نو

به دنبال کشف ماهیت سینما

بهناز شیربانی: «از فیلم «از نفس افتاده» به بعد، «گدار» تعریف جدیدی از این ایده اصلی که یک فیلم چیست و به کجا می‌تواند برود ارائه داد. هیچ‌کس به اندازه گدار جسور نبود. وقتی «گذران زندگی»، «تحقیر» و «ساخت آمریکا» را تماشا می‌کنید، این احساس به شما دست می‌دهد که او درواقع فیلم خود را جدا می‌کند و آن را در مقابل چشمان شما بازسازی می‌کند. شما هرگز نمی‌دانستید که لحظه‌به‌لحظه یا حتی فریم‌به‌فریم چه چیزی در انتظار شماست و به همین میزان درگیری او با سینما عمیق بود. او هرگز فیلمی نساخته است که در یک ریتم، حال و هوا یا دیدگاه قرار گیرد و فیلم‌های او هرگز شما را به حالت رؤیایی فرونمی‌برند بلکه شما را بیدار می‌کنند، هنوز هم این‌چنین هستند و همیشه خواهند بود. درحال‌حاضر، زمانی که بسیاری از مردم عادت کرده‌اند خود را به‌عنوان مصرف‌کننده منفعل تعریف کنند، فیلم‌های او بیش از هر زمان دیگری ضروری و زنده احساس می‌شوند». مارتین اسکورسیزی، فیلم‌ساز شهیر آمریکایی، با این جملات از گدار یاد می‌کند. مدتی قبل ژان لوک گدار در ۹۱ سالگی درگذشت و وکیل این سینماگر اعلام کرد او به دلیل ابتلا به چندین بیماری جدی، از طریق اوتانازی به زندگی خود پایان داده است. سبک متفاوت او در فیلم‌سازی مخالفان و موافقان بسیاری داشت و کم نیستند افرادی که هیچ‌گاه تماشای فیلم‌های او را تا پایان تاب نمی‌آورند و در مقابل دیگرانی که گدار را نابغه می‌دانند.

فراسوی ذهنیت و عینیت

رضا غیاث
منتقد

از میان سه رویکردی که در سال‌های ۱۹۵۹-۱۹۶۰ به موج نو سینمای فرانسه دامن می‌زنند، تنها یکی است که جایگاهی مطلقا متمایز به سینماگر خود می‌بخشد و هیچ‌گاه کسی توان پیروی از آن را پیدا نمی‌کند. از دو رویکرد دیگر، نه‌تنها در همان سال‌ها تعدادی فیلم‌ساز تبعیت می‌کنند بلکه هنوز نیز در گوشه‌وکنار سینمای جهان می‌توان برای آنها دنباله‌روهایی در نظر گرفت. یکی از این دو رویکرد به «چهارصد ضربه» فرانسوا تروفو و کل جریانی در موج نو برمی‌گردد که اگر در پردازش شخصیت و توجه به واقعیت، نوپرداز به نظر می‌رسد اما در فنون روایتگری کماکان به سینمای گذشتگان نظر دارد و آشکارا در کار غنابخشیدن به آن دیده می‌شود. در سمت دیگر این موج با «گروه ساحل چپ» و دلبستگان رمان نو فرانسوی مواجه هستیم که نقطه مبدأ آنها در ۱۹۶۰ «هیروشیما، عشق منِ» آلن رنه است. پیشنهاد رنه در این تجربه مدرنیستی به دست‌دادن ترکیبی از عینیت و ذهنیت (با ارجحیت آشکار دومی بر اولی) در عرصه روایت سینمایی است. ازاین‌رو واقعیتی که او و در ادامه مابقی پیروان (آلن رب‌گریه، مارگریت دوراس و...) دنبال می‌کنند، بیشتر به شرح احوال شخصیت‌هایی برمی‌گردد که دنیای ذهنی‌شان مهم‌تر است. بااین‌حال و با وجود تمام تفاوت‌هایی که در کار سینماگران هر دو گروه می‌بینیم، در بحث «بازنمایی» یک‌یک این نام‌ها به نقطه‌ای مشترک می‌رسند. این درست که سینماگران دسته اول غالبا بر واقعیتی بیرونی و ابژکتیو تأکید دارند و سینماگران دسته دوم بر وقایعی درونی و سوبژکتیو اما برای هر دو گروه مقوله بازنمایی موضوعات متمایزشان (از منظری روایت‌شناختی) در اولویت است. به بیان دیگر، سینما برای آنها رسانه‌ای است که کماکان موضوعی را منتقل یا پیامی را مخابره می‌کند. رویکرد یکسر متمایز را باید در سومین فیلم مهم موج نویی ۱۹۶۰، یعنی «ازنفس‌افتاده» ژان لوک گدار مشاهده کرد. کار بزرگ گدار در این فیلم، گام‌گذاشتن به فراسوی این دو نحوه بازنمایی و متمرکزشدن بر واقعیت خود بازنمایی است. وقتی در همان دقایق نخستین فیلم، هرگونه عامل ارتباط مخاطب با شخصیت اصلی (و در نتیجه روایت) فیلم به شیوه‌های مختلف گسسته می‌شود، درمی‌یابیم که مسئله خالق آن فراتر از مسائلی است که سازندگان «چهارصد ضربه» و «هیروشیما عشق من» دنبال می‌کرده‌اند. فی‌المثل او با برش‌زدن دو نمای بی‌ربط به هم از یک لحظه سینمایی، به جای گسترش بر جهش تأکید دارد؛ با حذف نماهای میانی یک صحنه (یا اساسا ضبط‌نکردن آنها؛ کسی چه می‌داند؟) دیالوگی را نامفهوم جلوه می‌دهد؛ به‌واسطه برش‌زدن نمایی بسته از چشمان میشل که مشغول کاویدن جایی در دوردست‌اند به نمایی نزدیک، آشکارا بیننده خود را دست می‌اندازد؛ یا با نمایش نامعمول کشته‌شدن یک پلیس به دست میشل، جذابیت یک صحنه اکشن را (با وجود پیگیری مخاطب) بر باد می‌دهد، آن‌قدر که مسئله مخاطب در انتهای صحنه، کشته‌شدن پلیس نیست؛ نحوه بازنمایی آن است. و این رویکرد نه‌فقط در نخستین صحنه‌ها (یا ضدصحنه‌ها) بلکه در تمامی فیلم قابل ردگیری است. هربار که به‌واسطه تمهیداتی آشنا، مجذوب لحظه‌ای داستانی می‌شویم، فیلم‌ساز بلافاصله با ناآشناکردن این تمهیدات، گسستگی را جایگزین پیوستگی می‌کند و به این نحو «ازهم‌گسیختن ارتباط عناصر روایی فیلم» مقدمه‌ای می‌شود برای ناکام‌ماندن ما در دنبال‌کردن روایت آن. تمام کسانی که «ازنفس‌افتاده» و اغلب فیلم‌های پیش از ۶۸ گدار را دیده‌اند، می‌توانند چیزی از داستان این فیلم‌ها را به یاد آورند. اما نقطه اشتراک بعدی این بینندگان که بسیار مهم‌تر است و در عین حال می‌تواند به نحوی غیرمستقیم رویکرد گدار را توضیح بدهد: «داستان این فیلم‌ها را نمی‌توان جدی گرفت؛ بس که سازنده‌شان مانع از ارتباط ما با آثارش می‌شود». همین رویکرد متناقض -دیالکتیک ارتباط و عدم ارتباط- در دو سطح مربوط به متن و مخاطب، برایند اصلی سبک گدار می‌شود تا پیش از وقایع ۶۸ . ژان لوک گدار چگونه به چنین دیدگاهی دست پیدا می‌کند؟ آیا این نحوه فیلم‌سازی را باید در ردیف بازیگوشی‌های پست‌مدرنیستی قرار داد یا به‌کارگیرنده‌اش در آن سال‌ها اهدافی جدی‌تر را دنبال می‌کرده است؟

واقعیت این است که گدار این دوران از یک‌سو شیفته سینماست و معتقد به هرآنچه با خود از فرهنگ سینه‌فیلیِ دهه ۵۰ فرانسه آورده و از سویی و تحت تأثیر بخش دیگر همین فرهنگ -همان بخشی که به‌زودی برای اغلب موج‌نویی‌ها کم‌رنگ خواهد شد- نمی‌تواند یک «عشقِ فیلم» بی‌خاصیت ارزیابی شود. در تمام سال‌های اشغال فرانسه به دست نازی‌ها، فیلم‌دیدن‌های مخفیانه آندره بازن و هنری لانگ‌لوآ و دیگر رفقا، هماهنگ بود با سنگربندی نهضت مقاومت فرانسه در برابر فاشیسم. آنها به‌صورت مخفیانه به بررسی آثاری می‌پرداختند که محصول ممالک متفقین بود و ازاین‌رو منفور ایدئولوژی فاشیسم. عاملی که خواه‌ناخواه به «نقد فیلم» وجاهتی رادیکال می‌بخشید و می‌بینیم که همین رگه بعد از جنگ به صُور گوناگون به مطالعات سینمایی فرانسوی راه پیدا می‌کند. گرایش برشتیِ گدار یا مارکسیسم فرهنگی او در نخستین دهه‌های فعالیتش دارای چنین آبشخوری است. او همچون پدران خود در زمانه جنگ، کماکان فاشیسم را در برابر دارد؛ با این تفاوت بسیار مهم -اما بی‌اهمیت برای بسیاری- که فاشیسم پس از جنگ به یاری «صنعت فرهنگ‌سازی» است که توده‌ها را متحد می‌کند. از این قرار، گدار، پیش از ایستادن پشت دوربین اولین فیلم‌هایش، گویا بر سر موضوعی رادیکال با خود عهد بسته است: ازکارانداختن تمام امکانات هنر محبوبش سینما، مادامی که فرهنگ سرمایه‌داری از آن برای مقاصد خود سود می‌برد. او تحت تأثیر برشت اعتقاد دارد فرم‌های جاافتاده سینمایی به دلیل سیمای آشنای‌شان برای مخاطب، می‌توانند به سهولت حامل ایدئولوژی فرهنگ حاکم شوند، اما فراتر از برشت هر نوع فرم تازه‌ای را نیز مادامی که واجد مفهومی باشد (حتی رادیکال‌ترین مفاهیم) از این قاعده مستثنا نمی‌کند. در نتیجه هدف او از ساختن فیلم روبه‌روکردن مخاطب با اختگی زبان سینماست و فیلم‌هایی که ناتوان از ارائه مفهوم‌اند؛ آن‌هم به‌واسطه تمهیدات فاصله‌گذارانه‌ای که خلاقیت ستودنی سازنده این آثار را نشان می‌دهند. مرسوم است که هنگام بحث درباره این تمهیدات صرفا بر توانایی ژان لوک گدار در تدوین نامعمول سینمایی تأکید شود و خلاصه‌کردن همه‌چیز به میانجی عبارت فشرده جامپ‌کات اما برای آنکه فارغ از این تعاریف کلی با آثار دوره نخستین گدار مواجه می‌شود، نمونه‌های درخورتوجهی از واژگون‌کردن سبک میزانسن نیز در ردیف این تمهیدات قرار خواهد گرفت. صحنه طولانی پیاده‌روی پاتریشیا و میشل در شانزلیزه را گدار به‌واسطه چند نمای بلند و بدونِ برش نشان داده است. اما نه برای دست‌یافتن به سبک میزانسن و واقعیت سینمایی، پیرو رهنمودهای نظری «آندره بازن»؛ بل به این نیت که از این سبک بتواند با تمام قوا آشنازدایی کند. در تمام لحظات این چند نمای طولانی، آنچه اجازه نمی‌دهد گفت‌وگوی زوج عجیب فیلم را جدی بگیریم، حضور همواره مردمی است که به دوربین سینما خیره می‌شوند. فیلم‌ساز از یک‌سو پیرو سنت قُدما به وحدت‌مندی زمان و مکان و موضوع (گفت‌وگوی شخصیت‌ها در پاریس، بعد از کشته‌شدن پلیس) اعتنا دارد و از سویی می‌کوشد آن را از اعتبار همیشگی‌اش تهی کند. این روند دیالکتیکی که به میانجی تمهیدات فاصله‌گذارانه گوناگون تا فیلم «زن چینی» حضور برجسته‌ای دارد، در دوره بعدی فیلم‌سازی گدار اهمیت خود را از دست می‌دهد؛ هنگامی که فیلم‌ساز در واکنش زیباشناختی به وقایع سیاسی اواخر دهه ۶۰، به سمت «سیاست سینمایی» محض می‌گراید و مشغول ساختن فیلم برای طیف محدودی از مخاطبان می‌شود. اما و تا آنجا که بضاعت این قلم یاری می‌کند، فیلم‌های دوره نخستین کارنامه او از رادیکالیسم مخرب‌تری برخوردارند. تنها به این سبب که با بهره‌وری از امکانات سنتی سینما، می‌توانند طیف وسیع‌تری از مخاطبان را به قصد سرخورده‌کردن وارد سالن‌های نمایش فیلم کنند. دوره «ژیگا ورتفی» کارنامه گدار، با هر متر و معیاری که به آن بنگریم، در دورکردن فیلم‌ساز از رویکرد دیالکتیکی نخستین و نزدیک‌کردن ناخواسته او به فرم دارای مفهوم، نقش پررنگی بازی می‌کند؛ یعنی پاگذاشتن خودخواسته به همان حیطه و حدودی که پیش‌تر برای گدار محلی از اعراب نداشته است. البته نگارنده از خودآگاهی فیلم‌ساز در این دوره کاری‌اش بی‌خبر نیست (اساسا مگر می‌توان سینماگری خودآگاه‌تر از ژان لوک گدار سراغ گرفت) اما مسئله این است که (از منظری امروزی) رویکرد دوره نخستین کاری او می‌توانست سیاست سینمایی انضمامی‌تری را در دهه‌های بعدی دنبال کند. به‌ویژه از این بابت که این دوره از کارنامه او موازی است با سپیده‌دمان ورود سرمایه‌داری به فاز متأخر خود. غلبه بی‌امان فرهنگ مصرف‌گرایی در این مقطع (نیمه دوم دهه ۷۰ به بعد) به کم‌رنگ‌شدن گرایش‌های مدرنیستی در هنر و سینما می‌انجامد و تجدید قوای اسلوب‌های کهنه. یعنی درست در دوره‌ای که سینمای سنتی، پس از یک دورخیز، با تمام قوا مشغول هجوم‌آوردن به مخاطب اکثر است، ژان لوک گدار انقلابی، به‌جای سرخورده‌کردن هرچه بیشتر این مخاطب از مظاهر سینمای مسلط، رو به جانب دانشجویانی می‌کند که پس از وقایع ۶۸ منزوی‌تر از هر مقطعی به نظر می‌رسند. با این‌همه، چه در این دوران و چه در دوره سوم کاری فیلم‌ساز (اواسط دهه ۸۰ به بعد)، آنچه کماکان سینمای گدار را متمایز می‌کند و جایگاهی عمیقا برجسته در تاریخ سینما دارد، همان عاملی است که به نخستین فیلم او شکل داده است: فاصله‌گیری از فرم‌های رایج، به قصد درافتادن با فرهنگ مسلط. این درست که دوره نخست کاری گدار از منظری امروزی قابل‌اعتناتر به نظر می‌رسد (تا حد دست‌یافتن به رویکردی یگانه و غیر قابل تقلید؛ تا مرز رسیدن به فرمی ورای ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی)، اما اگر نبود فرهنگ مقاومت‌ورزی او در برابر نظام‌های سلطه فرهنگی، فیلم‌های دهه اول کارنامه‌اش نیز هرگز شکل نمی‌گرفت. عاملی که گدار تا واپسین روزهای حیات به پای آن ایستاد و بر حقانیتش به قصد آموختن نسل‌های بعد پافشاری کرد.

یادداشت

مردی که با او هر چیز ممکن شد

شهرام مکری
کارگردان

ژان لوک گدار، کارگردان شجاع و مبتکر که دستورالعمل‌های نامتعارف و سیاست‌های رادیکالش، سبک روایی سینما را برای همیشه تغییر داد و تأثیر ماندگاری بر آن گذاشت، روز سه‌شنبه گذشته در خانه‌اش در سوئیس درگذشت. مشاور حقوقی او، پاتریک ژانرت، گفت که آقای گدار با انتخاب اتانازی به زندگی‌اش پایان داده، زیرا از «آسیب‌های ناتوان‌کننده متعدد» رنج می‌برده است. ژانرت در یک مصاحبه تلفنی گفت: «او نمی‌توانست مثل من و شما زندگی کند؛ بنابراین مانند تمام عمرش با صراحت زیادی تصمیم گرفت که بگوید دیگر بس است». ژانرت گفت که گدار می‌خواست با عزت بمیرد. شاید معروف‌ترین جمله او در تاریخ سینما این باشد که گفت «همه فیلم‌ها یک شروع، یک میانه و یک پایان دارند اما نه لزوما به این ترتیب». و البته برای ما ایرانی‌ها جمله‌ای که بعد از تماشای فیلم زیر درختان زیتون بر زبان آورد: «سینما با گریفیث شروع شد و با کیارستمی به پایان رسید». هرچند گدار در عمل به‌ندرت خط زمانی فیلم‌هایش را به هم میزد اما او هرگز از به‌هم‌ریختن فرم‌های تثبیت‌شده و بازآفرینی مجدد آنها به شیوه‌هایی که همیشه تازه، شوخ‌طبعانه، ساختارشکن و تحریک‌کننده بودند، خسته نشد.

به‌عنوان یک منتقد جوان در دهه ۱۹۵۰، گدار یکی از چندین نویسنده ساختارشکنی بود که به معرفی نشریه جدیدی به دنیای نقد فیلم کمک کرد تا «کایه‌دو سینما» را به ارگان تأثیرگذار نقد در سینمای اروپا تبدیل کند و بزرگان سینمای هالیوود را در سایه سینمای هنری بازتعریف کند. او نقشی جدید برای هیچکاک و هاکس و نیکلاس ری در بین سینماگران تعریف کرد و به آنان شمایل قهرمانی نویی داد. برای گدار و همچنین برای دوستان و همکاران موج نویی‌اش مانند فرانسوا تروفو، کلود شابرول، ژاک ریوت و اریک رومر، سینمای تثبیت‌شده فرانسه، یک بن‌بست زیبایی‌شناختی بود. آنها گفتند این سینمای توخالی باید مغلوب شود تا جایی برای سینمای جدید باز شود، سینمای برخاسته از تمایل و ذهنیت کارگردان. اگرچه «از نفس افتاده» اولین فیلم موج نو نبود و فیلم‌های شابرول و تروفو پیش از آن ساخته شده بود، اما شاید این فیلم بود که می‌توانست نماینده واقعی این جنبش باشد. گدار بدون عذرخواهی و شرمندگی، مناسبات و شخصیت‌های داستانی را از فیلم‌های ژانر برداشت و در کنار هم قرار داد تا دفتر خاطراتی از زندگی شخصی فیلم‌ساز بسازد. این فیلم ترکیبی هنری به نظر می‌رسید از ناپیوستگی‌ها و به‌هم‌ریختگی‌های زندگی مدرن که نیمی از آن در دنیای مصنوعی ایجادشده توسط رسانه‌ها احاطه‌شده و نیمی در عمیق‌ترین فرورفتگی‌های آگاهی ذهن بشر. ریچارد برودی، منتقد سینما، در کتاب «همه چیز سینماست: زندگی کاری ژان لوک گدار» می‌نویسد: «پس از از نفس افتاده، هر چیزی در سینما ممکن شد. برودی گفت: «و جالب اینجاست که فیلم یک موفقیت بزرگ هم بود». فیلم بیش از هر رویداد دیگری در زمان خود، الهام‌بخش کارگردانان برای ساخت فیلم به شیوه‌ای جدید شد و اشتیاق جوانان را برای ساخت فیلم برانگیخت و با سرعت سینما را به‌عنوان هنر اصلی نسل جدید تثبیت کرد. گدار به سخت مصاحبه‌کردن مشهور بود و در هر مصاحبه از جواب‌دادن شانه خالی می‌کرد. او در پاسخ به پرسش یک روزنامه‌نگار در سال ۱۹۸۰ درباره تصمیم او برای نقل مکان از پاریس به گرنوبل، در رشته‌کوه‌های آلپ فرانسه و سپس به سوئیس، در سال ۷۴ توضیح متناقضی داد؛ از جمله ادعا کرد که یک روز در یک هوس آنی به داخل ماشین پریده و در بزرگراه پیش رفته است. این توصیف صحنه‌ای معروف در از نفس افتاده بود که در آن ژان پل بلموندو به‌طور ناگهانی خودرویی را در مارسی می‌دزدد و بدون برنامه به حومه شهر می‌رود. گدار در آن مصاحبه گفت: نمی‌توانم با مردم در ارتباط باشم. مشکلم در صحبت با مردم این است که من همیشه سینما را با زندگی اشتباه گرفته‌ام. برای من زندگی فقط بخشی از فیلم است و نه عکس آن. در سال ۲۰۱۰، گدار که مدت‌ها با هالیوود مخالف بود، جایزه اسکار افتخاری آکادمی علوم و هنرهای سینمایی را برای یک عمر دستاورد دریافت کرد. قابل پیش‌بینی بود که او در مراسم شرکت نمی‌کند و وقتی مصاحبه‌کننده‌ای از او پرسید جایزه برای او چه معنایی دارد، گفت: «هیچی». اگر آکادمی دوست دارد این کار را انجام دهد، اجازه دهید این کار را انجام دهد». او ابتدا می‌خواست رمان‌نویس شود، بعد می‌خواست در دانشگاه سوربن در رشته قوم‌شناسی تحصیل کند و سرانجام در سینما غوطه‌ور شد و بیشتر وقت خود را در یک آرشیو فیلم که در آن استخدام شده بود، گذراند؛ در اتاق نمایش و در انجمن‌های سینمایی. در همین دوران و در سینماتک بود که با آندره بازن آشنا شد. او در سال ۵۲ با نام مستعار هانس لوکاس شروع به نوشت نقد فیلم کرد و بعدها به سایر دوستانش در کایه‌دو سینما پیوست. او در همین دوران به ریوت پول داد تا اولین فیلمش «پاریس متعلق به ماست» را بسازد و وقتی معلوم شد این پول را از راه سرقت به دست آورده، به زندان افتاد. گدار در سال ۲۰۰۷ به گاردین گفت: «من برای اینکه بتوانم فیلم ببینم و فیلم بسازم پول نیاز داشتم». او که به‌واسطه مادرش جایی کار می‌کرد، از کارفرمایش دزدی کرده بود و در سال ۵۲ به زندان افتاد و با وساطت پدرش آزاد شد. یک دهه بعد، گدار در «دسته بیگانگان» با نگاهی به گذشته خودش و ماجرای سرقت و زندانش به مادرش ادای احترام کرد. گدار بیش از همه به خاطر از نفس افتاده شناخته شد. فیلمی که با بودجه ۷۰ هزار دلاری تولید شد و بعد از آن بود که گدار جمله معروفش را درباره تولید فیلم گفت: تنها چیزی که برای ساختن یک فیلم نیاز دارید یک دختر و یک اسلحه است. سوزان سونتاگ چند سال پس از اکران فیلم، تأثیر آن را بر سینما به تأثیری که کوبیست‌ها بر نقاشی سنتی گذاشتند تشبیه کرد. در دورانی که ماجرا از آنتونیونی چهارصد ضربه از تروفو و فیلم‌های برگمان اکران می‌شدند، نیویورک‌تایمز نوشت که از نفس افتاده یک شکاف بین سینمای امروز و سینمای قبل از خودش به وجود می‌آورد. این فیلم نوع تازه‌ای از داستان‌گویی با تدوینی متفاوت و شوخ‌طبعی نوین داشت. گدار در سال ۱۹۹۲ در مصاحبه‌ای با تایمز گفت: «زمانی که ازنفس‌افتاده را ساختم، کودکی در سینما بودم اما حالا دارم بالغ می‌شوم و احساس می‌کنم می‌توانم بهتر باشم. من فکر می‌کنم هنرمندان با بالارفتن سن، متوجه می‌شوند که چه کاری می‌توانند انجام دهند. هرچند با مسن‌ترشدن، به نظر می‌رسید که گدار نسبت به دیگر کارگردانان فیلم صبرش کمتر می‌شد. او به‌شدت با تروفو که زمانی یکی از نزدیک‌ترین دوستانش در میان کارگردانان موج نو بود جدل کرد و از او دور افتاد. همچنین گفت که کیارستمی راهش را گم کرده و به‌خصوص نسبت به استیون اسپیلبرگ نظرات تندی داشت تا آنجا که در هالیوود به ضدیهودی‌بودن مشهور شد. او و آقای تروفو پس از انتشار «روز برای شب» در سال ۱۹۷۳ با هم اختلاف پیدا کردند و هرگز قبل از اینکه تروفو بر اثر تومور مغزی در سال ۱۹۸۴ درگذشت، آشتی نکردند. تارانتینو را یک شلوغ کن خواند و همین‌طور خود را به‌عنوان بداخلاق‌ترین کارگردان بین روزنامه‌نگاران مشهور کرد. بااین‌حال گدار تأثیر مهمی بر فیلم‌سازان نسل پس از خود داشت و هنوز هم دارد. به عنوان مثال، کوئنتین تارانتینو نام شرکت تولیدی فیلمش را«دسته بیگانگان» گذاشت تا به او ادای احترام کند. تارانتینو یک بار گفت: «برای من، گدار با فیلم‌ها همان کاری را کرد که باب دیلن با موسیقی کرد. هر دو شکل خود را متحول کردند». گدار اصرار داشت که با وجود ناامیدی از هالیوود معاصر، همچنان شیفته کارگردانان بزرگ آمریکایی گذشته است. او در مصاحبه‌ای با تایمز در سال ۱۹۸۹ گفت: «ما فکر می‌کردیم می‌توانیم بهتر از فیلم‌های بد عمل کنیم، اما بهتر از فیلم‌های خوب نه. من هرگز فکر نمی‌کردم بهتر از جان فورد یا اورسن ولز باشم، اما فکر می‌کردم شاید بتوانم کاری را انجام دهم که قرار بود گدار انجام دهد. بخش‌هایی از این نوشته برگرفته از اطلاعات مقالاتی از نیل گلزنینگر-الکس مارشال و اورلین بریدن است.

پیاده‌روی اربعین: تأملات جامعه‌شناختی

برگ‌برگ

محمد فاضلی: برگ‌برگ، رسانه تخصصی در حوزه معرفی کتاب است که در شبکه‌های اجتماعی به معرفی و نقد کتاب می‌پردازد. در برگ سیزدهم معرفی کتاب برگ‌برگ، کتاب «پیاده‌روی اربعین، تأملات جامعه‌شناختی» مورد بررسی قرار گرفته است.

هیچ پدیده دینی دیگری غیر از پیاده‌روی اربعین را نمی‌توان در ایران معاصر سراغ گرفت که یکباره در مدت چند سال، از اجتماعی کوچک به مقیاسی میلیونی برسد. جمع ۴۰ هزار نفری زائران کربلا در سال ۱۳۸۹ فقط در مدت پنج سال به دومیلیون‌و ۲۰۰ هزار نفر می‌رسد و ۵۵ برابر می‌شود.

ممکن است کسانی بگویند رشد عظیم این مناسک نتیجه حمایت سیاسی و حکومتی از آن بوده است؛ اما به‌سرعت می‌شود پاسخ داد «چرا برخی دیگر از مناسک دینی نظیر نمازهای جمعه و جماعت و مانند آنها در دهه‌های اخیر با اقبال اندک مواجه بوده‌اند و با وجود حمایت‌های فراوان رسمی بوروکراتیک، میزان مشارکت در آنها رو به کاهش بوده است؟» (ص. ۵۷).

نویسندگان هفت مقاله‌ای که در کتاب «پیاده‌روی اربعین: تأملات جامعه‌شناختی» گرد آمده‌اند، آثاری درخور و شایسته تحسین برای شناخت پدیده پیاده‌روی اربعین، علل رشد عظیم آن در چند سال، معنای این مناسک برای زائران، اثرات پیاده‌روی اربعین بر دینداری و نهاد دین در ایران، ابعاد رسانه‌ای پیاده‌روی اربعین، تفسیر زائران از مشارکت‌شان در این مراسم و پیامدهای این پدیده در عرصه‌های مختلف ارائه داده‌اند.

جبار رحمانی مقوله جغرافیا و «ارض مقدس» را در ادیان برجسته کرده و محرومیت از کربلا به‌عنوان «ارض مقدس» شیعه قبل از سقوط صدام را در مرکز تحلیل خود قرار می‌دهد. او از تولد تشیع جدیدی سخن می‌گوید که در عصر پساصدام «جغرافیای هویت‌ساز شیعی» در آن تغییر کرده و «سندرم حسرت جغرافیای مقدس و زیارت کربلا رفع شده است» (ص. ۳۵).

مهدی سلیمانیه ضمن آنکه پیش‌بینی می‌کند پیاده‌روی اربعین به یکی از «متغیرهای تأثیرگذار در سطح معادلات سیاسی و مبادلات فرهنگی و تحولات اجتماعی منطقه» (ص. ۳۹). تبدیل شود، برای توضیح چرایی افزایش تصاعدی تعداد زائران پیاده‌روی اربعین به ۱۳ عامل اقتصادی، تاریخی سابقه دینداری، فرم مناسک، اثر سن و جنس زائران و عوامل دیگری اشاره می‌کند که بر روی هم تبیینی چندوجهی از این پدیده ارائه می‌کنند. سطحی از پیچیدگی (ص. ۵۸) علل توسعه پیاده‌روی اربعین که سلیمانیه ارائه می‌کند، اهمیت بررسی‌های علمی بیشتر درباره علل و پیامدهای این پدیده را آشکار می‌کند.

احمد شکرچی در مقاله «میزبانان اربعین» کوشیده تا «نحوه تعامل میان زائران با میزبانان» (ص. ۶۶) را تحلیل کند. او اگرچه معتقد است «زیارت اربعین، زمان و زمینه‌ای منحصربه‌فرد برای ترمیم و بازسازی شکاف‌ها و گسل‌های کهنه و ساختن بنایی نو دارد» (ص. ۷۷)؛ اما «اگر مفهوم وسیع فرهنگ و مشترکات فرهنگی فقط به دین اسلام و مذهب تشیع تقلیل داده شود... به‌راحتی می‌توانند محرکی برای تقابل و جدایی آنها تبدیل شوند» (همان).

محمدرضا پویافر در مقاله «از نهادی‌شدن آیین اربعین تا عرفی‌شدن امر قدسی» به ساختار برگزاری این آیین، مداخله دولت در برگزاری و پیامدهای آن می‌پردازد. پویافر شرح می‌دهد که چگونه دولتی‌شدن برگزاری آیین اربعین، سبب افزایش هزینه‌های دولت در ابعاد اقتصادی و اجتماعی و فرسایش مقبولیت سیاسی می‌شود. او دولتی‌شدن اربعین را بخش تکمیل‌کننده عرفی‌شدن نهاد دین در ایران توصیف کرده و از واسپاری امر دینی و در این مورد خاص، پیاده‌روی اربعین به مردم و تقویت بُعد امر خیر دینی در این آیین از طریق مردمی‌کردن آن حمایت می‌کند.

محسن امین در مقاله «حاد واقعیت ژان بودریار: بررسی شایعات رسانه‌ای درباره آیین پیاده‌روی اربعین» با اتکا به نظریه ژان بودریار متفکر فرانسوی، روایت‌های ساخته و پرداخته‌شده درباره این آیین را تحلیل کرده است. او شایعات شکل‌گرفته بر محور پیاده‌روی اربعین را تحلیل کرده و مستعدبودن آن برای بروز چنین شایعاتی را نشان می‌دهد. امین نشان می‌دهد که شایعات چگونه تولید شده‌اند و حتی در رسانه‌های پرمخاطب رسمی هم بازتاب یافته‌اند.

ندا رضوی‌زاده در مقاله «دعوت شده‌ام به زیارت رنج‌آلود» تلاش می‌کند تا از طریق مصاحبه و گفت‌وگو با زائران اربعین، ادراک و تفسیر آنها از عمل خودشان برای پیوستن به پیاده‌روی را کشف و طبقه‌بندی کند. او نشان می‌دهد تجربه منحصربه‌فرد آیین اربعین چگونه با تجربه امر متعالی و مقدس، جست‌وجوی هویت و معنویت خارج از زندگی روزمره (ص. ۱۵۸) پیوند می‌خورد. سه مضمون اصلی که به گمان او تفسیر و معنای پیاده‌روی اربعین را برای زائران شکل می‌دهند، عبارت‌اند از: تجربه تعلیق امر مادی و روزمره، رنج مقدس به‌مثابه مولد معنا و برانگیزانندگی عاطفی مناسک جمعی زیارت (ص. ۱۶۱).

محسن‌حسام مظاهری در مقاله «اربعین ایرانی» دلایل و پیامدهای رشد تصاعدی آمار زائران پیاده‌روی اربعین را بررسی می‌کند. او معتقد است جاذبه‌های اربعین چهار وجه «فراغتی، گفتمانی، سیاسی و بین‌المللی» (ص. ۲۰۵) دارند. نگاه او دربردارنده ابعاد مرتبط با گردشگری مذهبی، ظهور گفتمان متکثر شیعی در ابعاد گوناگون ازجمله خروج از زیر سیطره قدرت دولت و مانور قدرت شیعیان نیز هست. نکته مهم اینکه مظاهری نسبت به تغییرات ناشی از این پدیده در الگوهای فرهنگ دینی، حساسیت‌زایی سیاسی در منطقه و جهان، منازعه بین گفتمان‌های شیعی و تعمیق شکاف شیعه و سنی نیز آگاه و هشداردهنده است.

کتاب «پیاده‌روی اربعین: تأملات جامعه‌شناختی» به جهات زیادی اهمیت دارد. این کتاب از کنار مسئله‌ای مهم و بروزکرده در ابعاد عظیم، به‌راحتی نمی‌گذرد و آن را در کانون بررسی جامعه‌شناختی منظم و قاعده‌مند قرار می‌دهد. مقالات کتاب را نسل جوان جامعه‌شناسان ایرانی نوشته‌اند و نگاه نزدیک آنها به واقعیت اجتماعی ایران امروز بسیار امیدوارکننده است. کتاب به دور از سیاست‌زدگی یا نگاه کلیشه‌ای به پدیده دینی است و نویسندگان بسیار کوشیده‌اند تحت تأثیر دینداری، ایرانی‌بودن یا فرهنگ شیعی خود قرار نگیرند. کتاب هم‌زمان طیف وسیعی از مسائل مرتبط با این پدیده، از سطح معنا و تفسیر شخصی پیاده‌روی اربعین برای زائران تا اثرات آن بر سیاست منطقه‌ای را پوشش می‌دهد. کتاب «پیاده‌روی اربعین: تأملات جامعه‌شناختی» به کوشش محسن‌حسام مظاهری در نشر آرما در ۲۴۸ صفحه در سال ۱۳۹۷ و با قیمت ۳۰ هزار تومان منتشر شده است. برای تهیه کتاب می‌توانید از طریق صفحه اینستاگرام برگ‌برگ اقدام کنید. با اسکن بارکد زیر به برگ‌برگ بپیوندید.