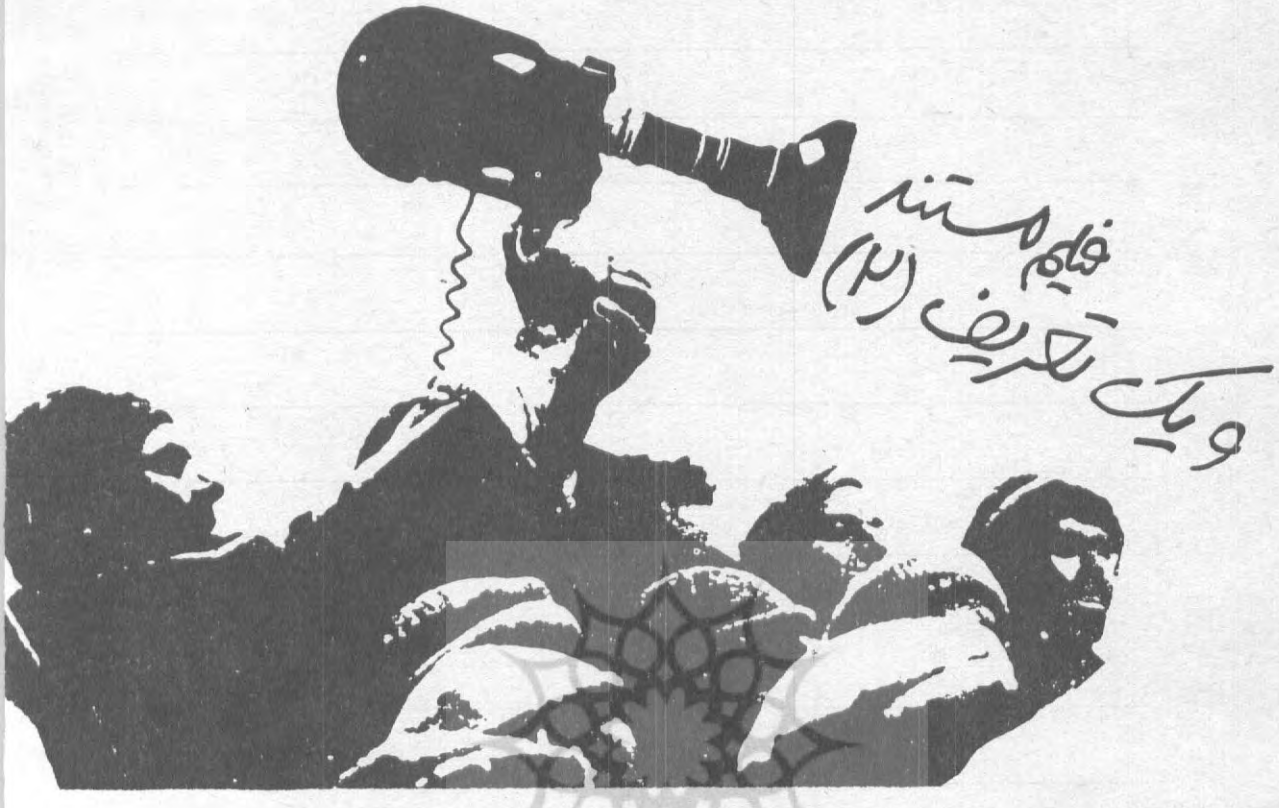
فیلم مستند
و یک تعریف (۲)



آخرین نظریه ای که درباره فیلم مستند مورد بررسی قرار خواهیم داد، نظریه ژیگاورتوف است که از اهمیت فوق العاده ای برخوردار است. نخست به لحاظ آن که نخستین نظریه سینمای مستند است که به طور منسجم و مدون همراه بیانیه های متعدد در سینمای جهان مطرح می شود و دوم به لحاظ آن که یک بار دیگر، در دههٔ شصت، در قالب و هیات دو سبک سینمایی: «سینما وریته» و «سینمای مستقیم» یا «سینمای بی واسطه» به نحو گسترده ای، مطرح می شود.

دنیس آرکادیوویچ کافمن (۱۹۵۴ ـ ۱۸۹۶) که بعدها، نام مستعار ژیگاورتوف را بر خود نهاد، از معدود کارگردانان و نظریه پردازانی است که در طی تاریخ سینما بر چندین دوره از فیلمسازی و زیبایی شناسی فیلم تأثیر بنیادی می گذارند. نخست بر معاصرین خود: «روشهای تجربی سینما حقیقت شیوه های فیلمبرداری و مونتاژ آن، بسیاری از کارگردانهای مستندساز جهان را تحت تأثیر خود درآورده است. طی سالهای ۱۹۳۰، بیشتر مستندسازان برجستهٔ اروپا از جمله؛ گریرسون، ایونس، روتمان و ویگو از شیوه های ورتوف در آثار خود، استفاده کردند»[۱].

از سوی دیگر، با توجه به تحولات تکنیکی که در زمینه فیلمبرداری و صدابرداری همزمان در دهه پنجاه در جهان رویداد، یک بار دیگر، نظریات ژیگاورتوف چه به عنوان یک اصل زیبایی شناسی، و چه به عنوان زاویه ای خاص برای نگرش به واقعیت و ثبت حقیقی آن، هم در سینمای مستند و هم در سینمای داستانی به کار گرفته شد. فیلمهای «موج نو» فرانسه و مستندسازی به روش «سینما وریته» و «سینمای مستند بی واسطه» آمریکا، از این رویدادهای مهم هستند که همگی با الهام از فرضیه ها و نظریات ورتوف در مورد سینمای مستند، شکل گرفتند.

«آنها (ژان روش وادگارمورن) با الهام از ورتوف روشی را که در تهیه این فیلم بکار برده بودند، «سینمای حقیقت جو» خواندند: زیرا که ورتوف نیز چون روش و مورن، به دنبال حقیقت در خیابانها گشته بود و در غیاب صدا در سینما، سعی کرده بود، واقعیت ظاهری رویداد را بشکافد و به درون آن رسوخ کند. اما این بار، «روش» و «مورن» با امکانات وسیع تری چون وسایل قابل حمل و حساس و امکان صدابرداری سر صحنه توانستند،

شگرد ابداعی ورتوف را تعالی بخشند»[۲].

با توجه به مطالب فوق، اهمیت نظریات ورتوف به عنوان اولین نظریه پرداز سینمای مستند بر همگان آشکار می شود. لذا بررسی نظریات ورتوف را به آخر وا گذاشتیم تا به طور مبسوط نقطه نظراتش، مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد.

با تشکیل اولین دولت سوسیالیستی در جهان که پی آمد انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ بود، نگرشی خاص بر عرصهٔ فرهنگ و سایر مقولات اجتماعی، نظیر اقتصاد، حاکم گشت. نگرشی که بر اساس زیربنای فلسفی مبتنی بر ماتریالیسم دیالکتیک، شکل گرفته بود. این خیزش انقلابی دو وجه متمایز کننده داشت: نخست آن که برای اولین بار در جهان، اتفاق می افتاد و در تقابل با کلیهٔ نظامهای طبقاتی بود که در طی تاریخ در جهان، حاکمیت یافته بودند و دوم ان که دارای زیربنای فلسفی خاص «ماتریالیسم دیالکتیک» بود. پس، می توان به بازتاب فرهنگی این رویداد به دلیل داشتن پشتوانه ای ایدئولوژیک، نام مکتب نهاد و بدین ترتیب، آن را از سبک متمایز کرد.

بازتاب این رویداد اجتماعی در فرهنگ، عمده ترین جایگاه خود را در سینما یافت. بزرگانی چون، سرگئی آیزنشتاین، وزولود پودوفکین، لف کولشوف، ژیگاورتوف و الکساندر داوژنکو، هریک با اتخاذ روشهای خاص خود، چشم اندازهای نوینی، مقابل سینمای آن روز جهان قرار دادند که می توان از آن به عنوان «عصر طلایی»، «سینمای شوروی» یاد کرد.

علی رغم تفاوت در نظرگاههای هنری سینمایی ـ که گاه آنان را در شکلی افراطی به مشاجره مطبوعاتی می کشاند[۳] ـ همگی به اتکای داشتن زیربنای تفکر مارکسیستی، دست به فعالیت سینمایی می زدند و نیز همگی، عاشقانه به مردم نگریسته و می خواستند به کمک سینما، که حالا دیگر به فرمان لنین رهبر انقلاب، ملی اعلام شده بود، دانش اجتماعی ـ سیاسی عامه مردم را ارتقاء بخشند.

ژیگا ورتوف با عضویت در گروه لف، طرفدار مکتب فوتوریسم گشت. «این گروه ـ گروه لف ـ در بیانیه هایی که در نشریه «لف» (ارگان رسمی فوتوریست ها) به چاپ می رسید، در جست و جوی سبکی نو بودند که نابودی فرمهای کهنه و سنتی در هنر را طلب می کرد، هنر ناب و نوین شوروی از دل آن سر بیرون آورد»[۴]

ورتوف نیز مانند سایر همفکرانش معتقد بود، هنرمند می باید «نشان دهنده تلاش ها و سر و صدای زندگی صنعتی نو باشد و جز از جنبش و هیجان زندگی جدید و مبارزات صنعتی و حرکت چرخهای ماشین و سیر اتومبیل و غرش هواپیما که همه مبین دنیای آینده اند، سخن نگوید»[۵] و به همین دلیل، ژیگاورتوف ـ هر دو کلمه ژیگاو ورتوف در زبان روسی، القاء کننده مفهوم گردیدن و چرخیدن هستند»، این نام را برای خود برگزید.

بدیهی است که هنرمندی چون ورتوف علاقه مند برقراری ارتباط بدون واسطه با مردم باشد، تا بدان حد که در شخصی ترین لحظات زندگی آنها حضور یافته و با ثبت آن لحظات ـ چیزی که

ژیگا ورتوف (سینما ـ چشم)

بعد در سینمای مستند بی واسطه یا مستقیم آمریکای در آثار ریچارد لیکاك و بخصوص، برادران مای زلز، به اوج شکوفایی خود رسید و سبکی نو به نام «سینمای مستقیم یا سینمای بی واسطه» به وجود آورد ـ به تحلیل رویدادهای اجتماعی بنشیند و گره از پیچیده ترین مشکلات جامعه بگشاید، طرحی نو در افکند و با آینده نگری، صحت و سقم فرضیهٔ امروزی رابه اثبات برساند.

نظریه ای که ورتوف بنیانگذار آن در جهان سینما، محسوب می شود، نظریه ای است موسوم به «سینما چشم» و یا «چشم سینمایی». این نظریه، نخست با برخوردی شدیداً خصمانه و افراطی با سینمای داستانی، عقاید خود را مطرح می کند: «سینه درام، افیون توده هاست، اسلحه مرگباری است در دست سرمایه داران، فیلمنامه، داستانی است که به وسیلهٔ اشخاصی که سر و کارشان با ادبیات است، ساخته و پرداخته می شود ... ما سینما چشمی ها، تصمیم گرفته ایم: که بحث های سینمایی را ـ که باید گفت بوسیله موضوعات سینمایی آفریده می شود ـ جایگزین بحث های کلامی کنیم که به ادبیات تعلق دارد ... مرگ بر فیلمنامه های داستانی بورژوایی ... زنده باد زندگی به همان ترتیبی که جریان دارد»[۶]. و بعد که موضع خود را در قبال سینمای داستانی روشن کرد، این طور به تشریح اصول فکری و زیبایی شناختی نظریه خود می پردازد: «سینما چشم چیست؟ در درجه اول کوششی است برای بهتر دیدن، بوسیله توصیف تصاویر گذرا که به کمک دوربین سینما مشاهده می شود ... سینما چشم موقعیتی است برای تمرکز اندیشه و جلب تودهٔ تماشاگر به سیر پیچیدهٔ زندگی. سینما چشم از چنان توانایی برخوردار است که بطور شگفت انگیزی می تواند هرگونه بیان فردی و هرگونه تجربه اجتماعی را در هر نقطه از جهان و در بین ملل مختلف، بررسی کند ... سینما چشم نعرهٔ نیرومند «سینما بین» است، یعنی فریاد پرشور و تب آلود آنهایی هست که می خواهند توده را ببینند و تصویر توده ها را تماشا کنند ... ما در سینما چشم با قیام همه ی مردم جهان همگام می شویم و آرزوی خود را برای رسیدن به زمانی که مردم زحمتکش زندگی خود را مطلوب و روشن بیابند، اعلام می کنیم ـ یعنی زمانی که زحمتکشان، قدرت را از

سرمایه داران استعمارگر باز ستانند و خود بر سرنوشتشان حاکم شوند، سادگی شگفت انگیز برنامهٔ ما از اینجا ناشی می شود: دیدن و نشان دادن جهان، از زاویه ـ انقلاب سوسیالیستی و انترناسیونالیستی ... »[۷]

تا اینجا، از زمینه های اجتماعی و اهداف «سینما چشم» صحبت کردیم. حال می پردازیم به وجه ساختاری و زیبایی شناختی آن:

در سینما چشم، فیلمبردار به کمک ابزاری که آن را دوربین فیلمبرداری می خوانند، دیدگان خویش را قادر می سازد تا باطن اشخاص، اشیاء و پدیده ها را ببیند و با ثبت و بازنمایی آن، کلیدی به دست تماشاچی عامی بدهد تا به مدد آن با دیدی دیگر به معضلات اجتماعی نگریسته و خود را همچون بازویی توانا و ذهنی اندیشمند بپندارد؛ ذهنی که قادر است به کمک دستان پینه بسته اش، تاریخ را دگرگون سازد.

روند شکل گیری یک فیلم مستند در «سینما ـ چشم» از فیلمبرداری شروع می شود. فیلمساز سعی می کند تا آنجا که ممکن است، به واقعیت روزمره ـ بدان گونه که در فیلم «مردی با دوربین فیلمبرداری» مشاهده می کنیم، نزدیک شده، بدون آن که در نحوهٔ پدید آمدن و تداومش کوچکترین دخالتی داشته باشد، به ثبت آن بپردازد. همین جا به مواردی اشاره می کنم که در زمان ورتوف، همچون مشکلی حل نشدنی جنبه های خلاقه سینمای او را تحدید می کرد. این موارد عبارت بودند از: سنگین و حجیم بودن وسایل و ابزار فیلمبرداری، نورپردازی، حساسیت بالنسبه پایین فیلمهای خام و مهمتر از همه، خلاء صدا و نبودن امکانات صدابرداری سر صحنه. به همین دلیل است که می بینیم با تکامل این ابزار، بخصوص، انواع ضبط صوتهای مخصوص صدابرداری، میکروفن های R.F (میکروفن بی سیم) و کوچک و قابل حمل شدن دوربین های فیلمبرداری و افزایش حساسیت امولسیون فیلم خام در دههٔ پنجاه بار دیگر، ورتوف الهام بخش سینماگران سینمای مستند می شود. و بدین ترتیب در آمریکا سبک سینمای مستقیم یا بی واسطه و در فرانسه، سبک سینما وریته بر اساس نظریات وی شکل می گیرند که هرکدام با ویژگیهای کاربردی و زیبایی شناسانهٔ خود، نقاط مهمی از سیر تحولی سینمای مستند را تشکیل می دهند.

بنیانگذاران سینمای مستقیم یا بی واسطه آمریکا، اعضای گروه «درو» خود در تکامل ابزار صدابرداری سر صحنه نقش مهمی داشتند و عبارت بودند از: رابرت درو، ریچارد لیکاك، دان آلن پنی بیکر، برادران مایزلز، فردریک وایزمن و همچنین بنیانگذاران و اعضای اصلی که در سبک سینما وریته، فعالیت داشتند: ادگارمورن و ژان روش که به نوبهٔ خود بدان به طور نسبتاً مشروح تری پرداخته خواهد شد. برگردیم به بحث اصلی.

بعد از ثبت و ضبط رویدادهای مختلف که می توانند از اطراف و اکناف عالم و بدون ارتباط با هم فیلمبرداری شده باشند، مرحله خلاقه ای آغاز می شود که مونتاژ نام دارد. در این مرحله، فیلمساز به کمک توالی منظم و دلخواهی که به ترتیب نمایش نماهای فیلمبرداری شده و همچنین ریتم و تمپوی فیلم می بخشد، ضمن استفاده از یک سری تمهیدات لابراتواری، از قبیل: سوپرایمپوز، سرعت تند، سرعت آهسته، حرکت معکوس، میکروگرافی و دوربین مخفی، تلاش می کند تا باطن اشیاء و امور را بر بیننده، مکشوف سازد. لازم به توضیح است که در اینجا بیننده با استنباط و تحلیل و تفسیر فیلمساز از باطن اشیاء و پدیده ها، روبه رو است؛ نه با خود واقعیت عینی. اینجاست که این گفته گریرسون که می گوید: «فیلم مستند، تفسیر خلاق واقعیت است.» مصداق پیدا می کند و گستردگی و شمول خود را می نمایاند.

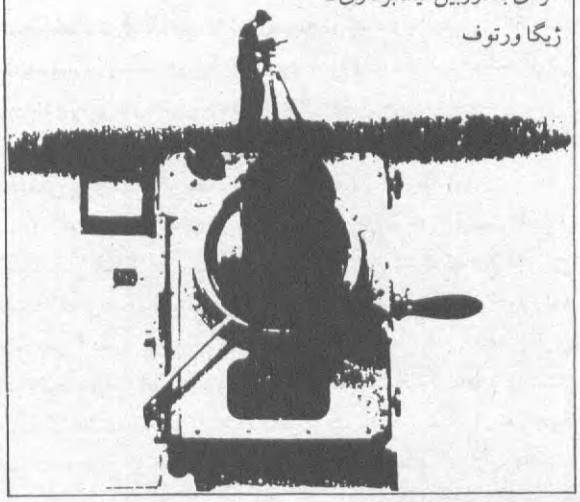
در مورد اهمیت مونتاژ در «سینما چشم» می خوانیم: «او ـ ورتوف ـ نیز مانند آیزنشتاین، اعتقاد داشت که جهان را می توان از پاره و قطعات جداگانه ساخت. این نظر ملهم از نظریات مکتب «فوتوریسم» و «کنسترا کتیویسم» بود. ورتوف می نویسد: «تمامی مسأله سرهم کردن و پیوند یک لحظه بصری به لحظه بصری دیگر است. این روش است که باید جای فیلمهای خائنانه بورژوایی را بگیرد»[۸].

صرف نظر از این که عصر طلایی سینمای شوروی به نحوی افراطی بر مونتاژ استوار بود ـ تا جایی که به موجب این اعتقادات می بایست مرحلهٔ اصلی فیلمسازی را در مونتاژ، جست و سایر مراحل تولید و قبل از آن را به عنوان مرحله ای که در طی آن مواد خام و اولیه کار مونتور فراهم می شود، دانست ـ ولی باید اذعان داشت که صرف عکسبرداری از یک واقعیت، نمی تواند در نمایش و آشکارسازی باطن آن رویداد، موفق باشد. هرچند که از قول ژان لوك گدار، فیلمساز موج نو فرانسه، نقل کرده اند که گفته است: «عکسبرداری از یک چهره؛ یعنی عکسبرداری از روحی که پشت آن جای دارد، عکسبرداری حقیقت است و سینما، یعنی بیست وچهار حقیقت در ثانیه»[۹].

امروزه، دیگر درك این نکته که کلیه عوامل تولید یک فیلم، می باید با یکدیگر هماهنگ عمل کنند تا نتیجهٔ دلخواه حاصل

یک ششم دنیا ـ ژیگا ورتوف

مردی با دوربین فیلمبرداری ـ
ژیگا ورتوف



شود، مسأله پیچیده‌ای نیست. با توجه به این موارد و اهمیتی که ورتوف برای مونتاژ قایل بود، می توان این گونه نتیجه گیری کرد که وی تنها با کمک عامل مونتاژ بود که می توانست مدعی شود حقیقت و باطن اشیاء و رویدادها را در برابر دیدگان عامهٔ مردم، قرار داده است. البته، تمهیدات دیگر لابراتواری را نیز می باید بر مونتاژ افزود.

اهمیت مونتاژ در فیلمهای ورتوف را می توان از خلال جملات زیر دریافت: «اما البته، کافی نیست که با استفاده از سینما چشم فقط قطعات و «تک تصویرهایی از حقیقت» بدست آیند و پشت سرهم به عنوان فیلم ردیف شوند بلکه لازم است این تک تصویرها بر اساس موضوع طوری تنظیم شوند که کل آنها نیز نشان دهنده حقیقت باشد»[10]. حمید نفیسی در کتاب خود، تحت عنوان «فیلم مستند» به نقل ازجی ـ لیدا می نویسد: ویرایش(مونتاژ) به زعم ورتوف، دارای شش مرحله است:

۱. ویرایش (مونتاژ) هنگام ملاحظهٔ رویدادها (جهت گیری چشم، هنگام مشاهده).

۲. ویرایش (مونتاژ) پس از ملاحظهٔ رویدادها.

۳. ویرایش (مونتاژ) همگام فیلمبرداری (تنظیم و انتخاب صحنه ها و تطبیق با شرایط متغیر فیلمبرداری).

۴. ویرایش (مونتاژ) پس از فیلمبرداری (تنظیم اولیهٔ فیلم و تشخیص کمبودها).

۵. ارزشیابی و قضاوت نسبت به قسمتهای ویرایش (مونتاژ) (با استفاده از قانون نظامی: قضاوت، سرعت، عمل، حمله).

۶. ویرایش (مونتاژ) نهایی (تنظیم جامع همهٔ صحنه ها و موضوعها با همدیگر و هماهنگ کردن آنها با دید و بینش سینماگر)[11]

در یک جمع بندی کلی از نظریات ورتوف، می توان این طور استنباط کرد که می باید هنرمند فیلمساز با بردن دوربین خود به میان توده ها به ثبت واقعیت اجتماعی پرداخته و با درآمیختن تفسیر خود از آن واقعیت ـ از طریق مونتاژ و سایر ترفندهای سینمایی ـ بدان، توده را یاری دهد تا بدون داشتن دانشی اجتماعی، معضلات خویش را حل کرده، در حل دشواریهای اجتماعی به یاری دولت و سایر همنوعان خود برخیزد. این سینما که در یک دسته بندی از سینمای مستند و انواع مختلف آن «سینمای گزارشگر» نامیده می شود، انگیزهٔ اصلی شکل گیری و تولید خود را در دگرگون کردن جامعه و رشد و تعالی آن می داند.

همان طور که قبلاً گفته شد، سینمای ورتوف در دههٔ بیست، به خاطر عدم امکانات تکنیکی در ساخت و تولید ابزار فیلمبرداری، صدابرداری و مواد خام، توانست تا میزان محدودی رشد کرده، به اهداف اجتماعی خود دست یابد. در دههٔ پنجاه با دگرگونی و تحولی که در ساخت وسایل فوق الذکر پدید آمد، مجدداً ژیگاورتوف و نظریه اش مطرح و مورد استفاده قرار گرفت، منتها با دو برداشت متفاوت: اول، برداشتی که به گزارش و انتقال یک سری داده های اجتماعی بدون دخل و تصرف و فیلمنامه یا پیش زمینه فکری خاص، مبتنی بود در سیر تحولات سینمای مستند، سبک «مستند بی واسطه» یا سینمای مستقیم را به وجود آورد. این سبک برای بار اول در امریکا و توسط افرادی چون رابرت درو، ریچارد لیکاك، آلبرت مایزلز، دیوید مایزلز، دان آلن پنی بیکر و فردریک وایزمن، به وجود آمد. در کانادا افرادی چون ولف کونیک، رومان کروتیور، ترانس مک کارتی فیل گیت، پیرپرو، میشل پرو، به پیروی از سینمای مستند بی واسطهٔ آمریکا و تحت عنوان «چشم بی ریا» نیز به تولید فیلم به این سبک پرداختند.

در فرانسه، اندیشه های ورتوف، بازتاب دیگری پیدا کرد؛ بازتابی به نام «سینما وریته». عبارت سینما وریته (سینمای حقیقت جو) ترجمه فرانسوی اصطلاح کینوپراودا، است که ژیگاورتوف به مجموعه ای از فیلمهای خود اطلاق می کرد. تاریخ نگار سینمایی معروف فرانسوی، ژرژسادول می گوید که وی برای اولین بار در سال ۱۹۴۸ در کتاب «تاریخ سینمای» خود این عبارت فرانسوی را در مقابل اصطلاح ورتوف به کار برده است. پاره ای چون لویی مارکورل معتقدند که اول بار در سال ۱۹۶۱، عبارت «سینمای حقیقت جو» برای توصیف فیلم ژان روش به نام «وقایع تابستانی» به کار گرفته شده است. به هرصورت، ریشه این عبارت در هر کجا که باشد، مسلم این است که «وقایع تابستانی» راهی جدید را فرا راه سینماگران گذارد»[12]

علی رغم تفاوتهای بنیادین که این دو سبک با هم دارند، معهذا در پاره ای از کتابها و پژوهشهای سینمایی پژوهشگران معتبر، سینما وریته، معادل سینمای مستقیم پنداشته شده و در کمال سهل انگاری، از کنار وجود ممیزهٔ این دو سبک کاملاً متفاوت، گذشته اند[13]. در سطور زیر برآنیم تا بطور اجمال، به بررسی تفاوتها و ویژگیهای این دو سینما پرداخته تا از دل آن تعاریف جدیدی که برای فیلم مستند ارائه شده خود را بنمایاند.

مستند بی واسطه که بیشتر به نظریات ورتوف نزدیک است بر

این باور است که به هیچ وجه در واقعیت موجود، دخل و تصرفی نباید انجام شود. سینماگر، تنها شاهدی بر واقعه ای است که در برابر دوربین شکل می گیرد. در این سبک فیلمسازی با هرگونه تفکر و اندیشهٔ قبلی که به صورت فیلمنامه ـ و یا حتی بدون آن ـ باشد به شدت مخالفت می شود چرا که «برای شکار واقعیت سینماگر به «درون لحظه بودن» تاکید دارد و از تهیه فیلمنامه مدون اجتناب می ورزد»[۱۴].

صدابرداری در سر صحنه و به صورت همزمان (سینک) انجام می شود و مونتاژ فیلمها به نحوی است که «همان رویدادهایی که سینماگر شاهد آن بوده است بر روی فیلم زنده شوند. در این نوع فیلم، حادثه یعنی موضوع فیلم خود تعیین کننده قالب و سبک فیلم است. انتخاب موضوع فیلمبرداری، ویرایش (مونتاژ) فیلم، همه مراحلی از یک روند تکاملی همبسته هستند که بهتر است توسط خود سینماگر انجام گیرند. اگر ویرایش (مونتاژ) فیلم به کسان دیگری که خود در هنگام فیلمبرداری حضور نداشته اند واگذار شود آنگاه آنها، بی بهره از آنچه در واقع گذشته است، فقط بر پایهٔ فیلمهای موجود به تنظیم و ویرایش فیلمها می پردازند و در این راه ممکن است دیدی جانبدارانه و متفاوت با واقعیت به فیلم تحمیل کنند»[۱۵].

به طوری که مشاهده می شود، در تمامی مراحل ساخت و تولید این گونه فیلمها ـ مستندهای بی واسطه ـ تاکید و تلاش بر این است که واقعیت هرچه کمتر تحت تأثیر ذهنیت فیلمساز قرار گیرد، «نقش سینماگر، شکار واقعیت در حال تکوین است. وی تنها شاهدی بر واقعه است؛ نه کسی که در آن دخالت می کند و بدان شکل می دهد. سینماگر هیچگونه دخالتی در نحوهٔ رفتار افرادی که از آنها فیلم می گیرد ندارد و به اصطلاح از کارگردانی آنها خودداری می کند. عدم دخالت در رویدادها تا آن حد در این نوع سینما مهم است که سینماگر هرگز از افراد فیلم نمی خواهد که عملی را دوباره تکرار کنند»[۱۶].

البته، نمی توان به دلیل عدم دخالت ذهنی فیلمساز در آنچه که در مقابل دوربین، روی می دهد، کارکرد اجتماعی این نوع مستند را نادیده انگاشت. برای درك بهتر موضوع و اهمیت کارکرد اجتماعی آن به یک نمونهٔ بارز از این سینما اشاره ای داریم: یکی از فیلمهای «گروه درو» فیلمی است به نام «یانکی، نه!»، (۱۹۶۰) که در آن به مسائل و وضعیت بحرانی امریکای لاتین پرداخته است. فیلم «یانکی، نه!» در واقع حکم یک اخطار را برای سیاستمداران امریکا داشت و ریاست جمهور امریکا را تحت تأثیر قرار داد. جان کندی که در انتخابات پیروز شده بود و در آن زمان ریاست جمهوری امریکا را به عهده داشت پس از دیدن «انتخابات» (اولین فیلم مهم گروه درو ساخته شده در سال ۱۹۶۰) که از آن خوشش آمده بود فیلم «یانکی، نه!» را دید. در پایان فیلم با حالتی گرفته و متفکر به درو نزدیک شد و از او پرسید: «خوب (برای بهبود وضع) چه کار می توانیم بکنیم؟» درو که انتظار این سؤال را نداشت جواب داد: «تنها کاری که من می توانم بکنم این است که سعی کنم ـ مسئله را نشان دهم»[۱۷].

ویژگی و تفاوت عمده و بنیادی سینما وریته با سینمای مستقیم در این است که کاملاً به همان اندازه که مستندسازان بی واسطه بر عدم دخالت فیلمساز در واقعه تاکید و پافشاری دارند، مستندسازان سینما وریته بر لزوم و ضرورت دخالت سینماگر در رویداد بیرونی در حین ثبت و ضبط آن اصرار می ورزند.

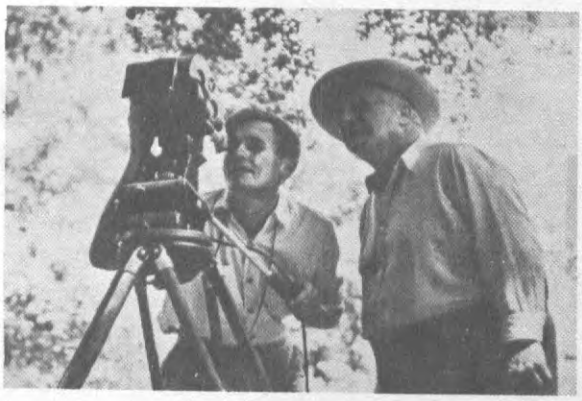
مشخصه های مهم «سینمای حقیقت جو» و تفاوتهایش با سینمای بی واسطه آمریکا، به طور خلاصه، عبارتند از:

۱. فیلم، تنها به نشان دادن سینماگران در حین فیلمبرداری، اکتفا نمی کند و این مساله مهم را پیش می کشد که این دوربین نیست که از صحنهٔ فیلم می گیرد، بلکه این سینماگر (موجود زنده تاثیر پذیر) پشت دوربین است که فیلمبرداری می کند. فیلمبرداری نیز (مخصوصاً فیلمبرداری فیلم مستند) نتیجهٔ ارتباط و واکنش متقابلی است که بین شخصیتهای فیلم و سینماگران به وجود می آید و این رابطه خود در رفتار شخصیتها و در برداشت سینماگران، از موقعیت و از واقعیت تأثیر می گذارد.

۲. شگرد «روش» که شامل نشان دادن فیلم به شخصیتهای فیلم و ضبط واکنش آنها می شود، خود راهی پیش پای سینماگر مستند می گذارد تا شاید بتواند اثر مسأله اول را به نوعی نقصان بخشد. زیرا در بازبینی که شخصیتها از تصاویر خود به عمل می آورند، هم با «تصویر» خود آشنا می شوند و هم به کمبودهای، برداشتها و تفسیرهای نادرست سینماگر (که در فیلمهای قوم نگاری ممکن است، یک نفر بیگانه باشد.) پی می برند. بدین ترتیب، سینماگر می تواند واقعیت را تا اندازه ای با دید شخصیتهای فیلم مطابقت دهد.

۳. مسأله دیگری که «ژان روش» مطرح می کند و خود تا اندازه ای نیز بدان پاسخ می گوید، همان مسأله قدیمی و مهم فیلم مستند است: چگونه می توان، با استفاده از روشهای فیلم مستند، به فکر و ذهنیات افراد پی برد و آن را با تصویر نشان داد؟ چگونه می توان به فیلم مستند، ساخت داد؛ بدون این که از داستان و خط داستانی استفاده شود؟ بدون این که درام و نمایش در آن وارد گردد؟ چگونه می توان بدون عوامل نمایشی، فیلم مستندی ساخت که هم نزدیک به واقعیت و هم جالب و گیرا باشد؟ به نظر می رسد که «روش» معتقد است که اگر یک فیلم قرار است از حد

فلاهرتی، لیکاك



یک سند علمی فراتر رود، باید که ظاهر واقعیت، با عینیت و بی طرفی نشان داده شود و در عین حال، احساسات و ذهنیات مربوط به آن را نیز به نمایش گذارده شود. برای این کار، روش به یک طرف ایستادن و شاهد وقایع بودن اعتقاد ندارد، بلکه معتقد است که باید واقعیت را برانگیخت و خلق کرد: خلق واقعیت در برابر افشای واقعیت. این موضوع، یکی از تفاوتهای عمده بین سینمای جانبدارانهٔ روش و سینمای بی واسطه سینماگران آمریکایی را آشکار می کند. روش، معتقد است که «شاهد» رویدادها بودن، کافی نیست. چرا که چیزی جز یک «گزارش گواهی شده» به دست نمی دهد. وی با این عبارت از فیلم «نمایش تی تی کات» فردریک وایزمن، انتقاد می کند: «سینماگر نمی تواند فقط شاهد رویدادهای اطرافش باشد و هیچ موضعی نگیرد. فکر می کنم باید موضع بگیرد».

۴. روش برخلاف مستندسازان سینمای بی واسطهٔ آمریکا و کانادا، معتقد است که حضور دوربین و شرکت سینماگران در عمل، عوض این که شخصیتهای فیلم را محدود و خجول کند، به آنها کمک می کند تا روح و جان خود را در مقابل دوربین نمایان سازند و به اصطلاح، در مقابل دوربین پرده از دل بردارند.

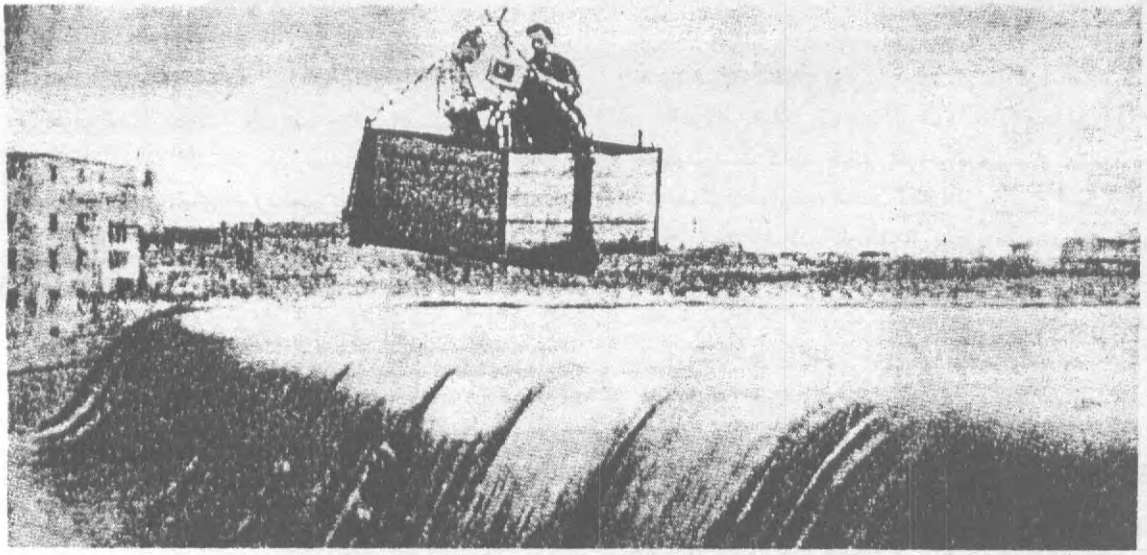
۵. اعتقاد روش بر این است که گذاردن مردم در شرایط مصنوعی که برای آنها غیرطبیعی است (به عوض فیلمبرداری از آنها در شرایط طبیعی)، گاهی موجب می شود که واکنش هایی از خود نشان دهند که خیلی بهتر کنه ذهن و احساس آنها را آشکار می سازد ... (به عنوان مثال) ... روش در فیلم «هرم انسانی» (۱۹۶۱) که مطالعهٔ در ارتباط با سیاهپوستان و سفیدپوستان ابیجان است، از دانش آموزان سیاه و سفیدی که هرگز اختلاط نژادی پیدا نکرده بودند، خواست به طور مشترك و مختلط در ساختن فیلم شرکت کنند. این، شرایط غیرطبیعی مورد نظر وی را به وجود آورد و موجب شد که در جریان تهیهٔ فیلم، احساسات و افکار دانش آموزان بر خودشان و تماشاگران آشکار شود و نزدیکی زیادی بین این دو گروه بوجود آورد. این جریان نوعی کشف برای خود «بازیگران» و همچنین «تماشاگران است»[۱۸].

در کتاب «فیلم مستند» نوشته حمید نفیسی، مثالهای متعددی از این دست فیلمها که مرحلهٔ ساخت آنها با کارکرد اجتماعی شان همراه است، آمده که در زیر به چند نمونه از آن اشاره می شود:

«در ژاپن فیلمی ساخته می شود به نام «مینا ماتا» (۱۹۷۱). معروف است که این فیلم راهی نو در سینمای مستند پیش پای سینماگران قرار داده است. قضیه از این قرار است که بواسطه آمیخته شدن فاضلاب کارخانه ای به دریا، آب دریا به مقدار زیادی آلوده به جیوه می شود. در نتیجه مقدار جیوه بدن آن دسته از ماهیانی که از این آب آلوده تغذیه می کرده اند افزایش یافته و آن عده از ساکنان شهر ساحلی «مینا ماتا» که این ماهیان را مورد استفاده قرار دادند دچار مسمومیت جیوه شدند». قربانیان این فاجعه یا خود را پنهان می کردند و انزوا اختیار می کردند یا این که از جانب بقیهٔ مردم و مغازه داران مورد تحریم قرار می گرفتند. هنگامی که فاجعه آفتابی شد، مسئولین کارخانه و دولت هیچ مسئولیتی در این مورد تقبل نکردند و به این ترتیب ندای قربانیان به جایی نرسید تا اینکه نوریاکی توشی موتو به قصد تهیه فیلمی از این موقعیت به دیدار آنها شتافت و درد و تالم آنها را ضبط کرد. این کار یکباره قربانیان را به سرنوشت خود و به عمل برضد مسببین فاجعه امیدوار کرد. طرح فیلمسازی، نقطهٔ عطفی در زندگی آنها شد و دلیلی برای همبستگی و اتحاد. همزمان با پیشرفت فیلم گروه، راهها و استراتژیهای مختلف را برای مقابله با وضعیت مورد نظر قرار داد. یکی از این راهها این بود که هرکدام از قربانیان مقداری از سهام کارخانه را خریداری کنند و به این ترتیب به جلسه سهامداران کارخانه راه یابند. این جلسه که یکی از «دراماتیک ترین رودرویی های فیلم شده» است در حضور گردانندگان کارخانه اتفاق افتاد»[۱۹]. این دیدار، منجر به درگیری و دخالت پلیس می شود.

در کانادا، سینماگری به نام جورج استونی که از سینماگران معروف آمریکاست، به منظور برانگیختن تمایل و علاقهٔ مردم در حل مسائل اجتماعی، یک مجموعه فیلم مستند، تحت نام کلی «چالش برای تغییر» می سازد». یکی از طرحهای این مجموعه برای افزایش شرکت مردم در سرنوشتشان، این بود که کار با وسایل فیلمسازی را به سرخ پوستان بومی کانادا بیاموزند تا آنها خود بتوانند دربارهٔ موضوعات موردنظرشان فیلم بسازند. یکی دیگر از موضوعاتی که در آن موقع توجه سرخ پوستان را به خود جلب کرده بود، این بود که آنها نمی توانستند طبق معاهده ای که در سال ۱۷۹۴ تهیه شده بود با استفاده از معافیت گمرکی بین آمریکا و کانادا سفر کنند. اعتراضات آنها نیز ظاهراً به جایی نرسیده بود. به همین جهت گروهی از سرخ پوستان، به رهبری مایک میچل تصمیم گرفتند رفت و آمد را از پلی که بر روی رودخانهٔ مرزی بین آمریکا و کانادا در ناحیه کورنوال واقع در ایالت «اونتاریو» بسته شده بود متوقف و در عین حال، از این برنامه فیلمی تهیه کنند. در واقع دو طرح اعتصاب و فیلمسازی همزمان و همگام با هم برنامه ریزی شدند. همانطور که انتظار می رفت بستن پل توسط سرخ پوستان، موجب رودر رویی و زد و خورد بین اعتصابیون و پلیس شد. فیلمی که از برنامه ریزیهای این گروه و زد و خوردشان در هوای برف آلود در زیر صفر تهیه شد، «تجاوز به

گدار



ورتوف و فیلمبردارش هنگام فیلمبرداری

زمین سرخپوستان» نام دارد. فیلم و فعالیتهای جانبی گروه که گردانندگان هیئت فیلم را خوش نیامده بود، به قدری مؤثر بود که بالاخره دولت به اعتراض آنها جواب مثبت داد و موجب به وجود آمدن همبستگی سیاسی و اجتماعی زیادتر سرخپوستان شد»[20]

نویسنده کتاب «فیلم مستند» در مورد تأثیرپذیری مستندسازان ایرانی از سبک «ژان روش» به یک نمونه اشاره می کند: «در ایران کامران شیردل که تحصیلات سینمایی خود را در ایتالیا انجام داده بود با الهام از یک خبر که به طور وسیع در جراید پخش شد فیلم «اونشب که بارون اومد» (۱۳۴۶) را با سبکی شبیه «ژان روش» تهیه کرد»[21]

به نظر می رسد با توضیحاتی که داده شد و نمونه هایی که از این دو سبک سینمایی ارائه گردید، وجوه ممیزه این دو سبک به اجمال، مورد بررسی و مقایسه واقع شده باشد. با توجه به آخرین دستاوردهای تکنولوژی و هنر در سینمای مستند، می توان همچنان این گفته جان گریرسون، و سایر نظریه پردازان هم عقیدهٔ او را که «سینمای مستند، تفسیر خلاق واقعیت است.» را معتبر شمرد.

با توجه به سیر تحولی فیلم مستند، از آغاز تا کنون، به نظر می رسد، اهدافی که توسط گریرسون، فلاهرتی و دیگران برای سینمای مستند پی ریزی شده بود، تکامل پیدا کرده. چرا که آنان می خواستند با طرح واقعیتهای موجود، دانش اجتماعی جامعه را بالا برده، از این طریق ـ که من مایلم آن را غیرمستقیم بنامم ـ در ایجاد چالش و دگرگونی در ساخت فرهنگی اقتصادی جامعه، موفق گردند. حال آن که مستندسازان امروزین با کاربست روشهای «سینما وریته» به طور مستقیم و همزمان با ثبت و ضبط یک رویداد، در همان حال آن را متحول نیز می کند و بی تردید، می توان با تمام وجود گفته فیلمساز بلژیکی، هانری اشتورک را در مورد قابلیت فیلم مستند در ایجاد طرحی نو برای جامعهٔ پر از تناقض و بحران امروزه، صادق دانست. او می نویسد:

«گریرسون همیشه سینمای مستند را یک اسلحه می دانست، نمی دانم چگونه بیان کنم او سینمای مستند را ابزاری برای خلق یک جامعه به شمار می آورد او فکر می کرد فیلم باید با مسائل اطلاعاتی همراه باشد و حتی تبلیغات، در خدمت به توده ها قرار گیرد. او هرگز سینمای مستند را فرم بخصوص از فیلم نمی دانست و طبقه بندی خاصی برای آن قائل نبود. به نظر او مستندساز کسی بود که بالاتر از دیگران قرار داشت، نه به علت این که احساس خود را بیان می کرد، بلکه به خاطر این که نظریاتی را برای تحلیل شدن بیان می داشت و اطلاعاتی را دربارهٔ مسائلی که خصوصیت اجتماعی داشتند بدست می داد». □

هـ. ا.

پانوشتها

۱. احمد ضابطی جهرمی، پژوهشی در تاریخ سینمای شوروی (۱۹۱۷ ـ ۱۹۳۱)، تهران نشر گستره، چ اول ۱۳۶۰، ص ۸۱ و ۸۲.

۲. حمید نفیسی، همان، ج ۲، ص ۴۳۲.

۳. نمایش فیلم در شوروی (مروری با دوربین فیلمبرداری) با انتقاد بسیاری از فیلمسازان مخالف نظریات ورتوف روبرو شد. ازجمله آیزنشتاین، این فیلم را «جفتک زدن های فرمالیستی و بی هدف دوربین یا تردستی ... خوانده است.

۴. احمد ضابطی جهرمی، همان.

۵. رضا سید حسینی، مکتب های ادبی، تهران، انتشارات زمان، چاپ ششم ۱۳۵۷، ص ۳۸۳.

۶. احمد ضابطی جهرمی، همان، صص ۶۲ و ۱۰۰.

۷. احمد ضابطی جهرمی، همان، ص ۶۷.

۸. احمد ضابطی جهرمی، همان، ص ۷۰.

۹. بولتن سینمای آزاد.

۱۰. حمید نفیسی، همان، ج ۲، ص ۷۵.

۱۱. حمید نفیسی، همان.

۱۲. حمید نفیسی، همان، ص ۴۲۹.

۱۳. به منظور مشاهده این سهل انگاری ها می توان به کتابهای زیر رجوع کرد:

سینمای مستند، ریچارد میران بارسام

پژوهشی در تاریخ سینمای شوروی، احمد ضابطی جهرمی.

۱۴. حمید نفیسی، همان، ج ۲، ص ۴۲۹.

۱۵ و ۱۶ و ۱۷. حمید نفیسی، همان، صص ۳۶۴، ۳۶۳، ۳۶۸.

۱۸، ۱۹ و ۲۰. حمید نفیسی، همان، ج ۲، ص ۴۳۵، ۴۳۹، ۴۴۷.

۲۱. ریچارد میران بارسام، همان، ص ۷۰.