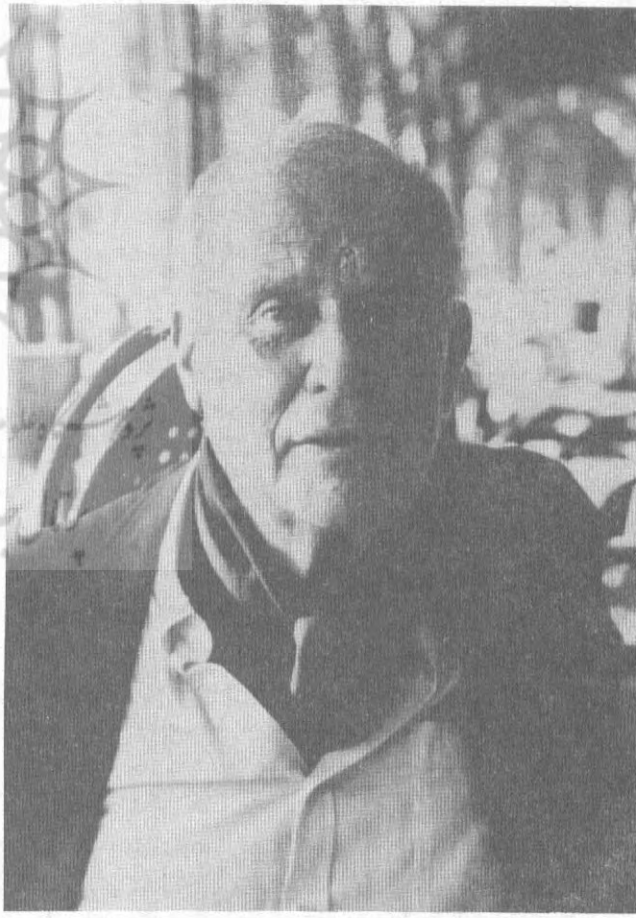
مصاحبه با ژان روش

مهتاب منصور



ژان روش

ژان روش مردم شناس و فیلمساز فرانسوی متولد ۱۹۱۷، مؤسس بخش فیلمهای مردم شناسی در فرانسه و رئیس سینماتک فرانسه می باشد. او از سال ۱۹۴۶ شروع به تهیه یک سری فیلمهای مستند از افریقا و بویژه از کشورهای سنگال ـ مالی ـ نیجر و غنا کرده است. او در سال ۱۹۵۳ به همراه **آندره لورا گورتاهان** در قلب موزه مردم شناسی پاریس تشکیلات فیلم مردم شناسی را پایه گذاری کردند. ژان روش خود را از طرفداران جدی فلاهرتی می داند، او که اکثر اوقات فیلمهایی را که از مردم بویژه از آفریقاییان می گرفت برای آنها پخش می کرد و بدین ترتیب شاهد عکس العمل تماشاگران نسبت به فیلمهایش بود. او همچنین معتقد است که همه مردم بویژه اروپاییان باید فیلم هایش را ببینند؛ برای شناخت و درک بیشتر تمدن هایی که نمی شناسند و گاهی حتی آن را مورد تحقیر قرار می دهند. در بعضی از فیلمهای او نگاه مردم شناسی اش با یک دید جامعه شناسانه آمیخته می شود؛ مثل فیلم *وقایع یک تابستان* (۱۹۶۰) و فیلم *اندک ـ اندک* (۱۹۷۰) گاهی هم به سوی مستند داستانی و یا داستانی محض کشیده می شود؛ همانند فیلم *تنبیه* (۱۹۶۲) و فیلم *ایستگاه قطار شمالی* (۱۹۴۶).

بش فیلمسازی او از انسانها و جوامع به هیچ ایدئولوژی خاصی سته نیست. آنچه برای او مهم است، اعتقاد قلبی او نسبت به سانیت است و احترام عمیقی که او به اقوام و فرهنگ آنها می گذارد.

در حدود ۱۲۰ فیلمی که او ساخته است به واضح سبک شخص او دیده می شود. او وقایع را در تداوم آن به تمامی ثبت می کند. او از میزانسن پرهیز می کند و اگر گفتاری هم بر آن اضافه می کند هیچ خللی به تصویر وارد نمی کند. او خود را به عنوان یک نقال می داند که وفادار به بیان فرهنگ مردمی افریقاست. (این گفتگو در تیرماه سال ۷۴ صورت گرفته است.)

ژان روش و پرویز کیمیاوی

□ به نظر تو، سینمای مستند و مردم شناسی چه معنایی دارد؟

■ به نظر من، اول ازهمه، یک حرفه اساسی است، بوجود آوردن آرشیوی از فرهنگها و مراسمی که در حال تغییر شکل یا از بین رفتن هستند، این خیلی مهم است. مثلاً من در یک مراسم تشیع جنازهٔ رئیس یک قبیله در «ولتای علیا» شرکت داشتم. دیگر هرگز این مراسم اتفاق نمی افتد؛ چرا که رئیس جدید قبیله مسیحی شد و دیگر دلیلی برای اجرای آداب قبلی نیست. مسئله دیگر این که در کشورهایی که در صد آدمهای بی سواد زیاد است، این فیلمها باعث یک ارتباط مستقیم با این افراد می شود و می توان اطلاعات بیشتری در مورد کسانی که درباره شان مطالعه می کنی، به دست آوری.

□ چه تفاوتی بین فیلم جامعه شناسی و فیلم مردم شناسی وجود دارد؟

■ من تفاوت زیادی بین این دو قایل هستم. در واقع، جامعه شناس کسی است که مشکلات تمدن خودش را بررسی می کند و مردم شناس کسی است که تمدنهای ناشناخته را مورد بررسی قرارمی دهد.

□ به نظر تو، فیلمهای مستند مردم شناسانه در چه مرحله ای هستند؟

■ من معتقدم که فیلمهای مردم شناسانه، هنوز از مرحله تجربی نگذشته اند و اگرچه در حال حاضر مردم شناسان ابزار خیلی مجهزی در اختیار دارند، ولی شاید به خوبی نتوانند از آن استفاده کنند. در حال حاضر، یک مکتب خاص برای فیلمهای مردم شناسانه وجود ندارد، اما گرایشهایی هست. خیلی خوب است که فیلمهای مردم شناسانه از کشورهای مختلف امریکایی، هلندی، ژاپنی و ایرانی ساخته شود؛ چون هرکدام دیدگاههای مختلفی از جهان دارند، که گاهی هم در تضاد با هم هستند و جالب است. اگر همه آنها را جمع کنیم، به یک مفهوم کلی از جهان دست می یابیم.

□ خصوصیات یک فیلمساز مستند چیست؟

■ اول از همه رابطه اش با آن موضوعی که درباره اش فیلم می سازد، خیلی مهم است؛ یعنی شناخت درست او از موضوع. امروزه وحشتناک ترین مسئله، فیلمهای مستندی است که به خصوص در تلویزیون ساخته می شود. امروز یک مستندساز به برزیل می فرستند تا دربارهٔ مسئله ای فیلم بسازد و یک ماه بعد، او را به کنگو در افریقا می فرستند یا خود فیلم ساز می رود. این گونه فیلمها، یعنی یک شناخت سطحی؛ چرا که فیلمساز نمی تواند، یعنی وقت آن را ندارد که حتی خوب به موضوع فکر کند و این، خیلی خطرناک است. با وجود اینکه فلاهرتی یک سال تمام در جزیره سالومون بود، حتی یک متر فیلم هم نگرفت.

□ در هنگام ساختن فیلم، بیشتر مردم شناس هستی یا فیلمساز؟

■ ببین دو مکتب مختلف برای تهیه فیلمهای مردم شناسی وجود دارد که خیلی با هم فرق دارد: اول، تأکید بر تشکیل و تربیت یک گروه فیلمساز و چند مردم شناس دارد که با هم درباره موضوعی فیلم بسازند. دومی که من خودم شدیداً طرفدار آن هستم، آشنا کردن مردم شناسان با تکنیک کلی و بصری است؛ یعنی در محل و موقع ساخت فیلم هم مردم شناس هستند و هم سینماگر و هر دو حرفه در خدمت همدیگر قرار دارند.

□ چه شد که به سمت سینمای مستند رفتی؟

■ تحصیلات رسمی من مهندسی بود. مرا به عنوان مهندس به نیجر برای ساختن پل و جاده فرستادند. حدود ۲۰۰۰۰ کارگر داشتم که به شیوه درس ما، خیلی ابتدایی و بدون وسیله کار می کردند. یک روز در فصل باران به من خبر دادند که در یکی از کارگاههای پل سازی ده نفر از کارگرها بر اثر صاعقه جان خود را از دست داده‌اند. برای آنها مراسم عجیبی به راه انداختند. چون هیچ کس به آنها دست نمی‌زد. با ریختن شیر روی بدن این

اجساد، جادوگر قبیله آنها را تزکیه می کرد و بعد از خدای رعد و برق (Dongo) سئوال می کرد که چرا این ده نفر را کشته است. با دیدن این مراسم فکر کردم که اینها را نمی شود نوشت و نمی شود حتی با عکس به دیگران منتقل کرد. شاید این اولین جرقه برای ساختن یک فیلم مستند بود.

□ آیا این اولین آشنایی تو با افریقا بود؟ یعنی چرا بعداً به عنوان مردم شناس به آفریقا علاقه مند شدی؟

■ نه، اولین آشنایی من با آفریقا به زمانی برمی گردد که من به مدرسه می رفتم. به خاطر شغل پدرم که افسر نیروی دریایی بود به الجزایر منتقل شدیم و بعد هم سفرهای زیادی به آفریقا داشتیم. شاید به دلیل این آشنایی، من به این مردم علاقه مند شدم.

□ چه توقع به خصوصی در موقع فیلمبرداری داری؟

■ من همیشه خواسته ام که با حداقل امکانات به حداکثر نتیجه برسم.

□ تمام گروه فنی دهه ۶۰ و ۷۰، معتقدند که تو نقش مهمی در پیشرفت تکنیک مدرن فیلمبرداری سینمای فرانسه داشته ای.

■ چون من هم کارگردان و هم فیلمبردار بوده ام، نیازهایم در ساخت فیلمها، باعث شد که برایم دوربین هایی سبک تر و فیلمهایی حساس تر که نیازی به پروژکتور نداشته باشم، ساخته شود. مثلاً از یک سازنده دوربین های سبک، خواستم یک کاست فیلم ۱۶ میلیمیتری برایم بسازد که در آن به جای ۱۲۰ متر ۳۰۰ متر فیلم جا بگیرد؛ یعنی برای گرفتن نیم ساعت فیلم و اجرای پلان سکانسهای طولانی.

□ چقدر مسئله زیبایی شناسی در قاب بندی نماهایت مطرح است؟

■ به نظر من، زیبایی لازم است، اما به شرطی که در فیلم دیده نشود. چون به خصوص در فیلم مستند، زیبایی زورکی، زیبایی خیلی تصنعی به نظر می آید و از ارزش فیلم کم می کند.

□ سینما یک حرفه گروهی است، ولی به نظر می آید که تو زیاد موافق اکیپ و گروه فیلمبرداری نیستی؟

■ من جز در شرایط خاص، به شدت ضد اکیپ هستم؛ دلایلم متعدد است. اولاً صدابردار باید صددرصد زبان مردمی را که صدابرداری می کند، بداند و صددرصد هم از موضوعی که قرار است فیلم گرفته شود، باخبر باشد؛ یعنی با کارگردان خیلی «هماهنگ» باشد. پس با این تکنیک فعلی سینما که صدا همزمان با دوربین سینک می شود، بهتر است که خود کارگردان صدابردار هم باشد؛ یعنی در واقع خود مردم شناس است که می داند کی و کجا باید صدا وتصویر بگیرد و کارگردانی کند. به نظر من، باید دانشجویان رشته مردم شناسی را با تکنیک های صدا و تصویر آشنا کرد. حتی اگر فیلمهای آنها از نظر فنی ضعیف تر از حرفه ای ها باشد، ولی کیفیت یک رابطه واقعی بین آنها و موضوع فیلمهایشان به وضوح دیده خواهد شد. من هم ازوقتی این رشته در دانشگاه «نانت» پایه ریزی شد، در پی تربیت مردم شناس و فیلمساز هستم؛ یعنی هر دو حرفه در آنجا آموزش داده می شود.

□ آیا تکنیک خاصی برای گرفتن فیلمهای مردم شناسانه یا مستند مورد نظرت است؟

■ به نظر من، دوربین روی دست خیلی مهم است؛ برای اینکه می توانی حرکت را بر اساس فضایی که در آن هستی سریع به وجود آوری، و در واقعیت موضوع فیلم نفوذ کنی، به جای اینکه فقط نقش نظاره گر را داشته باشی. چون وقتی دوربین ثابت باشد، باید از امکانات عدسی استفاده کنی؛ یعنی زوم و این جلو و عقب رفتن در فیلمهای مستند، خیلی تصنعی جلوه می کند و اصل موضوع را نشان می دهد و خیلی خوب حس می کنیم که کارگردان از دور و با فاصله، سوژه اش را نشانه رفته است. من همیشه دوربین روی دست را دوست داشته ام. همراه با سوژه ام راه می روم و دوربینم به همان اندازه زنده و متحرک است، که شخصیتهای فیلمهایم. در واقع، کارگردان تبدیل به یک چشم مکانیکی می شود، همراه یک گوش الکترونیکی برای دنبال کردن آدمها. این تغییرات در شخصیت کارگردان را من «Cine-trance» می نامم.

□ توی فیلم من یک سیاهپوست هستم خودت کار «Dolly» را انجام می دهی؟

■ بله من این روش را خیلی تمرین کرده ام. البته مرتب ژیمناستیک هم کرده ام؛ به این طریق که زانوهایم را در حین فیلمبرداری خم می کردم و بعد بلند می شدم و این حرکات آن قدر منظم بود که همه فکر می کردند، یک «Dolly» است.

□ چه نقشی تدوین در ساخت فیلمهایت دارد؟

■ مسلماً یک مقدار از فیلم در مونتاژ شکل گرفته می شود، البته با روشی که من فیلم می گیرم؛ یعنی با شناخت کامل از موضوع و با یک ذهن منظم در موقع فیلمبرداری یک مقدار از مونتاژ انجام می شود، با توجه به نمای قبلی که فیلمبرداری شده، در نمایی که در لحظه بعد خواهم گرفت، موضوع را تعقیب می کنم.

□ تو به طور غیرمستقیم در بوجود آمدن «موج نو» شرکت

داشتی؟ آشنایی تو با گروه «موج نو» چگونه بود؟

■ در واقع، اساسی‌ترین مطلب در جریان «موج نو» رهایی از قید و بند گیشه سینمای تجاری و فرم‌های متداول و معمول صنعت سینمایی آن دوره بود و من با ساخت فیلمهایم، اینها را شکسته بودم. آشنایی من با این گروه قبل از بوجود آمدن «موج نو» بود؛ وقتی که من با آنها به سینماتکی که لانگلوا تأسیس کرده بود، می‌رفتم. او معتقد بود که اول باید تعداد ۳۰۰۰ فیلم دید و بعد، دست به فیلمسازی زد. من با آنها خیلی چیزها یاد گرفتم. یادم می‌آید، وقتی فیلم *پلنگ* را در آنجا پخش می کردم و خودم هم در حین پخش گفتار فیلم را می گفتم، ناگهان فیلم برید، ولی من به گفتن متن فیلم ادامه دادم. آنها برایم دست زدند. این طوری با هم آشنا شدیم. رومر، تروفوو گدار همه از دوستان نزدیک من شدند. ما با هم راش های فیلمهایمان را می‌دیدیم و نظر می‌دادیم؛ یک کار گروهی که خیلی دلپذیر بود.

□ راجع به آخرین فیلمی که ساختی بگو؟

■ آخرین فیلم را امسال در ماه اردیبهشت ساختم؛ فیلمی است راجع به یک «پل»، به سفارش بخش معماری دانشگاه اسپانیا. این فیلم را با مانوئل روالیدرا ساختیم. او شعری راجع به پل نوشت و من فیلم برداری کردم.

□ آیا تا به حال بدون اجازه از کسی فیلم گرفته ای؟

■ به جز یک مورد، فقط آن هم از یک تشیع جنازه خیلی مهم رئیس قبیله «درروناوا» فیلم گرفتم. وقتی کپی فیلم را به آنها نشان دادم، از من خواستند که بعضی از صحنه ها را درآورم، و من این کار را کردم. آن صحنه ها را به آرشیو موزه مردم شناسی دادم که فقط برای متخصصین و در شرایط خاص به نمایش گذاشته شود. من شدیداً معتقدم که ما حق نداریم، تصاویر را بدزدیم.

□ اولین و آخرین فیلمی که دیدی، چه بوده است؟

■ اولین فیلم را در سن پنج سالگی دیدم که روی من اثر زیادی گذاشت. و آن نانوک شمال بود. در سال ۱۹۲۲، یادم می‌آید بلافاصله چند روز بعد از آن فیلم *رابین هود* را دیدم و وقتی به صحنه ای رسیدیم که رابین هود سربازها را از بالای برج به پایین می انداخت، من زدم زیر گریه و به مادرم گفتم: «این آدمها دارند می‌میرند!» مادرم گفت: «این سینماست و آنها بازی می کنند.» بلافاصله از او پرسیدم: «پس نانوک چی؟» و او توضیح داد که آن فیلم فرق می کرده و واقعی بوده. آخرین فیلم از دوستم رومر بود که چند روز پیش دیدم و از شادابی فیلم فراوان لذت بردم.

□ فیلمهای مستند ایرانی را می شناسی؟

■ بله. دو سال پیش، تعدادی از فیلمهای جدید را دیدم. یکی از فیلمهایی هم که خیلی سال پیش از ایران دیدم و تأثیر خوبی روی من گذاشت، راجع به یک پلیکان بود، پ *مثل پلیکان* و چند سال پیش هم فیلم *زعفران* را دیدم که فیلم خیلی خوبی بود. ■

فیلمشناسی

گیسوان سحر آمیز (۱۹۴۶) در سرزمین موبدان سیاه (۴۷ـ ۴۶) شکار اسب آبی (۱۹۴۷) مراسم ختنه سوری (۱۹۴۸) رقص زار (۱۹۴۸) جادوگران وان زرب (۱۹۴۹) گورستانی بالای صخره ها (۱۹۵۰) یندی، مردانی که باران می آفرینند (۱۹۵۱) جنگ روی رودخانه بزرگ (۱۹۵۲) مامی واتر [مادرآب] (۵۴ ـ۱۹۵۳) اربابان دیوانه (۱۹۵۵) مورو نایا (۵۷ـ ۵۶) پلنگ (۶۷ـ ۱۹۵۷) من یک سپاهپوست هستم (۱۹۵۸) ساکپاتا (۱۹۵۸) هرم انسانی (۱۹۵۹) وقایع تابستانی (۱۹۶۰) هامپی (آسمان را روی زمین پهن می کند) (۱۹۶۰) باله یا رقص نیجر (۱۹۶۱) آبیجان، بندر ماهی (۱۹۶۲) درختان نارگیل (۱۹۶۲) جشن استقلال در نیجر (۱۹۶۲) آفریقا و تحقیقات علمی (۱۹۶۲) تنبیه (۱۹۶۲) آقای آلبرت پیامبر (۱۹۶۳) میل (۱۹۶۳) روغن نخل (۱۹۶۳) رزولندری (۱۹۶۳) بیوه های پائزده ساله (۱۹۶۴) دختران دم حجله (۱۹۶۵) شکار شیر با کمان (۱۹۶۵) ضرب دوگون (۱۹۶۶) سیگویی ۱۹۶۶ سال صفر (۱۹۶۶) دونگو هوری (۱۹۶۶) ایستگاه قطار شمالی (۱۹۶۶) داورا سورکو (۱۹۶۷) سیگویی ۱۹۶۷ (۱۹۶۷) نیدی دو یوکوکی (۷۳ـ ۱۹۶۷) دهکده صاعقه زده (۱۹۶۸) سیگویی (رقاصان تیگو) (۱۹۶۸) شیری به نام امریکا (۱۹۶۸) اندک اندک (۱۹۶۸) سیگویی ۶۹ (۱۹۶۹) یندی اهل یانتالا (۱۹۶۰) سیگویی ۷۰ (۱۹۷۰) یندی اهل سیمیری (۱۹۷۰) تورو و بیتی (۱۹۷۱) سیگویی ۱۹۷۱ (۱۹۷۱) معماری آیورو (۱۹۷۱) هورندی (۱۹۷۲) مراسم تشیع جنازه در نبگو (۱۹۷۲) سیگویی ۷۲ (۱۹۷۲) تاندا سینگویی (۱۹۷۲) مراسم تدفین در هگون (۱۹۷۳) مراسم تشیع جنازه زنان در نبگو (۱۹۷۳) وو ویو (۱۹۷۳) فوتبال با زرافه (۱۹۷۳) ریتم در کار (۷۵ـ ۱۹۷۳) پام کوزو کار (۱۹۷۴) سیگویی ۷۳ (۱۹۷۴) از مرگ سعادتمند شدن (۱۹۷۴) تجلیلی از مارسل موس (۱۹۷۴) قوقولی قوقو آقای مرغ (۱۹۷۴) توبی توبای (۱۹۷۴) باباتو، سه انداز (۱۹۷۵) فابا تونده (۷۶ـ ۱۹۷۵) پزشکی و پزشکان (۱۹۷۶) تجلیلی از مارسل موس و پل لوی (۱۹۷۷) تجلیلی از مارسل و ژرمن دیترلن (۱۹۷۷) گریوت بادی (۱۹۷۷) ماک ویلا (۱۹۷۷) اصفهان، نامه های ایرانی (۱۹۷۷) کاپیتان موری (۱۹۸۰) سینمای مافیا (۱۹۸۰) ترکیب سیگویی (۱۹۸۱) چهره ای از ریمون دپاردون (۱۹۸۱) دیونیزوس یا خدای؟ (۱۹۸۴) معما (۱۹۸۶) دیوانگی عادی یک دختر اهل شب (۱۹۸۷) کشتی یخی (۱۹۸۷) دیپلم یا ازدواج (۱۹۸۸) رنگ زمان، برلن ۱۹۴۵ (۱۹۸۸) گردش الهام بخش (۱۹۸۹) آزادی ـ برابری ـ برادری (۱۹۹۰) کشتی زیبا (۱۹۹۰) دامورهٔ از ایدز حرف می‌زند (۱۹۹۲) خانم آب (۱۹۹۲)