دوره سوم - شماره ۳۰ - تابستان ۱۳۷۰
۸۰ ریال

فصلنامه
سینمایی

# فارابی

بسم الله الرحمن الرحیم


۱۱

فصلنامه سینمایی

# فارابی

دورهٔ سوّم ـ شمارهٔ ۳ـ تابستان ۱۳۷۰

فرهنگی ـ هنری در زمینهٔ سینما

مدیر مسئول: سیّد محمّد بهشتی

سردبیر: محمود ارژمند

امور اجرایی: رضا مقصودی  امور گرافیك: رضا عابدینی  ناظر چاپ: مرتضی آقایی

حروفچینی: روزنامه جمهوری اسلامی  لیتوگرافی: جوهری  چاپ و صحافی: فردین

نشانی: تهران ـ خیابان سی تیر ـ شمارهٔ ۵۵ ـ کد پستی ۱۱۳۵۸ ـ تلفن: ۸۳۱۳۴۷



● آرا و نظرهای مندرج در گفتارها، مقاله‌ها و نقدها مبیّن دیدگاه صاحبان این آثار می باشد.

○ فصلنامهٔ سینمایی فارابی در ویرایش مطالب آزاد است.

○ مطالبی که برای چاپ مناسب تشخیص داده نشود باز پس فرستاده نمی شود.

○ نقل مطالب با ذکر منبع بلامانع است.



○ تك شماره: ۸۰۰ ریال  ○ اشتراك سالانه: ۲۴۰۰ ریال

# فهرست


مقدمه‌ای بر شناخت شاخصه های سینمای ایران ٤

ژان روش و سینمای مستند ٢٢

گفتگو با فیلمساز. روبر برسون ٦٠

سینما و آینه ٧٤

ایدئولوژی، گونه، مؤلف ٨٢

موسیقی فیلم در سینمای ایران ١٠٤

انتقال بصری راز و اندیشه ١٢٠

فیلم و رمان ١٢٨

درباره سینمای کودک ١٥٢

فضا و زمان در سینما ١٧٤

عروس زندگی به هرقیمتی ١٩٤

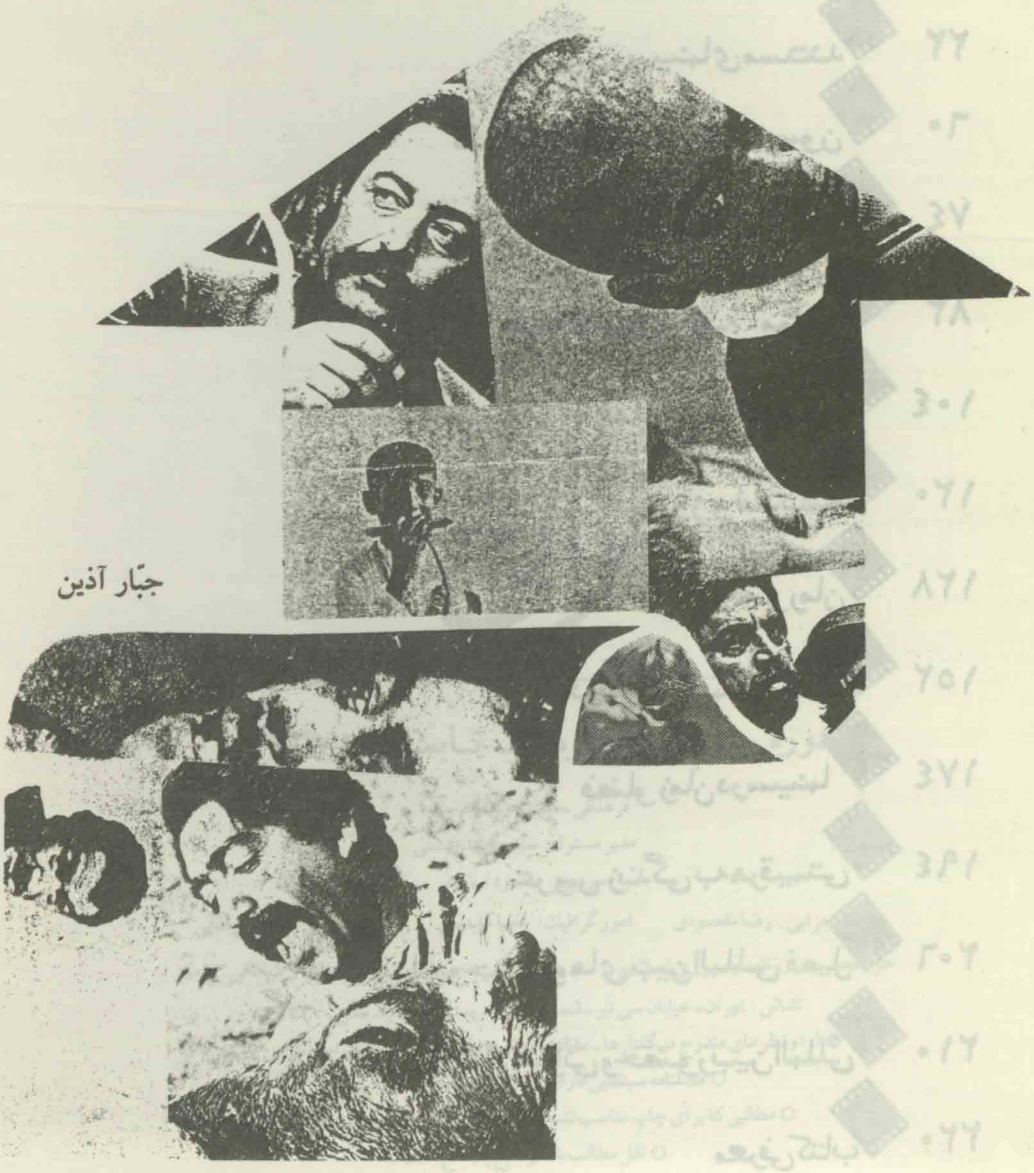
ایران و جشنواره های بین المللی فصل ٢٠٦

سینماگران ایرانی و حضور ربین المللی ٢١٠

معرفی کتاب ٢٢٠

مقدمه‌ای بر

# شناخت شاخصه‌های سینمای ایران



جبّار آذین

هر پدیده‌ای حاوی عناصری خاص است و در شرایط ویژه‌ای نیز تولد می یابد. درمیان عناصر تشکیل دهندهٔ هر پدیده، یك عنصر اساسی و حیاتی و تعیین کننده وجود دارد که همانا عامل حرکت و حیات آن پدیده است. این عنصر خاص، شاخص اصلی پدیدهٔ مفروض است و عناصر دیگر در عین برخورداری از خصوصیات مجرد، تکمیل کنندهٔ آن عنصر پویا و حیاتبخش می باشند.

پدیدهٔ سینما از غرب برای ما به ارمغان آورده شد و چون نوزادی در دامان پرورش دهندگان ایرانی که چشم به غرب داشتند، تبدیل به مقلدی الکن از مادرش شد. اما در میان پرورش دهندگان، کسانی یافت شدند که وقتی نوزاد بی قواره را مطابق با الگوها، آمال و شرایط اجتماعی ندیدند، کوشیدند تا در چگونگی این نوزاد، تأثیر بگذارند و درست از همین زمان به بعد نوزاد عجیب الخلقهٔ سینمای ایران دچار آشفتگی و التهاب شد و هر زمان رنگی تازه یافت. هرچند که بر قامت آن، جامهٔ «فیلمفارسی» دوخته بودند اما تمایل به تغییر این جامه در سینما کاملاً مشهود بود. شناخت و انتخاب فیلمها و مشخصه‌های سینما، کلید دستیابی به عنصر پویای پدیدهٔ سینماست. سینمای مقلد ایران از همان آغاز به جای تکیه بر توانمندیها و ارزشهای داخلی، به سوی غرب آغوش گشود و رو به قهقرا گذاشت. در میان خیل آثار سینمایی ایران، هر از گاهی جرقه‌ای زده می شد و فیلمی تولید می شد که برای سالها در سرنوشت سینما تأثیر می گذاشت. فیلمهایی چون **گاو**، **قیصر**، **گنج قارون** و... از جمله آثار شاخص سینمای قبل از انقلاب اسلامی ایران بودند.

دراین مطلب به منظور ایجاد بحث و کنکاش

در کیفیتها و ارزشهای سینمای ایران، نگاهی گذرا به فیلمهای مطرح ایرانی داریم. نگارنده مدعی نیست که تقسیم بندیها و اطلاق موضوعی به تمام فیلمها، کامل و بدون نقص است؛ اما اگر این مطلب بتواند حرکت و تحقیق در زمینهٔ شناخت ویژگیهای سینمای ایران را فراهم آورد، اجر خود را گرفته است.

شناخت شاخصهای فیلمهای سینمای ایران، آن هم در شرایط نه چندان مطلوبی که سینمای ما درگیر آن است، نشان خواهد داد که اگر قرار باشد سینمای ایران آسیب ببیند ویا تولید فیلم ایرانی دچار رکود شود، ماچه چیزهایی را از دست خواهیم داد.

## فیلمهای شاخص سینمای ایران در یک نگاه (۱۳۰۸ـ۱۳۵۷)

از نخستین تولیدات فیلمهای ایرانی در ۱۳۰۸ تا سال ۱۳۵۷، سینمای ایران به لحاظ کیفی کمترین پیشرفت را داشته است. با آنکه بالغ بر ۱۰۰۰ فیلم در طول نیم قرن در عرصهٔ سینمای حرفه‌ای ایران ساخته شده است اما کمتر فیلمی را می توان سراغ کرد که هم تکنیك و محتوای قابل توجهی داشته باشد و هم اینکه بر روند فیلمسازی در ایران تأثیری تعیین کننده گذاشته باشد.

در مسیر سرگذشت اندوهبار و عبرت آموز سینمای ایران، آثاری که توانسته باشند فصل تازه‌ای و دریچهٔ روشنی به روی سینما و تماشاگران ایرانی گشوده باشند، محدودند. با این حال آثاری که برای نمونه از آنها ذکر می شود، توانستند تأثیرات میان مدت و بلند مدتی بر روند تولیدات این سینما بگذارند.

دختر لر

معرفی فیلمهایی که می توانند شاخص سینمای ما باشند، به معنای خوب و یا بد بودن آنها نمی باشد، بلکه منظور نگارنده، تأثیرگذاری آن فیلم، بر جریان تولید فیلم و به عبارتی دیگر نقطهٔ عطف بودن فیلم در یك مقطع خاص از حرکت سینما در ایران است:

فیلم **دختر لر** (۱۳۱۱) نخستین فیلم ناطق ایرانی، توانست تأثیری عمیق در جذب تماشاگران سینما بگذارد و فیلمسازان ایرانی را به تحرك وادارد.

فیلم **آبی و رابی** (۱۳۰۸) براساس بازیهای کمدینهای دانمارکی ساخته شد و باب تقلیدگرایی را در سینما گشود.

اولین فیلم فارسی (**طوفان زندگی**) با ترکیبی از حرفه‌ایهای تئاتر و سینما و با استفاده از شعر و موسیقی و آواز پس از ده سال فترت سینمایی، آغازگر تولید فیلمفارسی در سال ۱۳۲۷ شد.

فیلم **ولگرد** (۱۳۳۱) به خاطر نوع داستان و طرح مسائلی چون عشق، دزدی و قمار، بعدها الگوی ساخت فیلمهای زیادی مانند **گرداب**، **غفلت** و... شد.

فیلم **گل گمشده** که در سال ۱۳۳۲ ساخته شد به لحاظ استفاده از رقص و آواز، سبك استفاده از این عناصر را به تقلید از فیلمهای هندی وارد سینمای ایران کرد.

شب نشینی در جهنم

معزالدیوان فکری با کارگردانی فیلم **دختر چوپان** در سال ۱۳۳۲ آغازگر تولید نوع تازه‌ای از فیلم که به زندگی روستاییان توجه نشان می داد شد. این فیلم به دلیل توجه سطحی و تحریف زندگی روستاییان، منشأ تولید فیلمهای بی هویت فراوانی بود که مسخ فرهنگ روستایی را به دنبال داشت.

ساموئل خاچیکیان با ساختن فیلم **چهارراه حوادث** باعث بروز جنجالهای مطبوعاتی شد. این فیلم به خاطر دارا بودن عناصر اولیهٔ سینمای پلیسی و جنایی، دکوپاژ و کارگردانی نسبتاً جمع و جور و. . . در جشنوارهٔ سینمایی ایران، جوایز بهترین کارگردانی و بازیگری مرد را از آن خود کرد. **چهارراه حوادث** در سال ۱۳۳۳ ساخته شد و بذر تولید فیلمهای جنایی پلیسی را در سینما کاشت.

در سال ۱۳۳۵، شهلا ریاحی به کمك محمدعلی جعفری فیلم **مرجان** را کارگردانی کرد. **مرجان**، از فیلمهای مطرح سینما نیست اما به لحاظ حضور یك زن در مقام کارگردان حائز اهمیت است.

فیلم **شب نشینی در جهنم**، یك فیلم جنجالی بود که به دلیل برخورداری از دکورهای خاص و نو برای چند صباحی در سال ۱۳۳۶ مطرح بود. البته مسئلهٔ مهمتری که باعث مطرح شدن این فیلم بود، داستان غیرمتعارف و ضد مذهبی فیلم بود.

مجید محسنی با کارگردانی فیلم **لات جوانمرد** به جماعتی آبرو بخشید که فاقد آن بودند. این فیلم که در سال ۱۳۳۷ ساخته شد، سرآغاز تولید فیلمهای جاهلی شد که روند ساخت این قبیل فیلمهای مبتذل تا سال ۵۷

ادامه داشت.

**جنوب شهر** را فرخ غفاری در سال ۱۳۳۷ ساخت. موضوع متفاوت و نگاه انسانی فیلم، موجب بحث انگیزی آن شده بود. این فیلم به دلیل ضعف فرهنگی اغلب سینماگران و جو خاص آن سالها نتوانست باعث ایجاد یك جریان خاص فیلمسازی شود.

**فیلمهای فریاد نیمه شب و یك قدم تا مرگ** فیلمهای بحث انگیز خاچیکیان در سال ۱۳۴۰ بودند. تولید این فیلمها باعث روی آوری تعداد زیادی فیلمساز به سبك و گونهٔ سینمای جنایی و پلیسی شد.

فیلم **جدال در مهتاب** (یاسمین) اولین محصول مشترك ایران و یك کشور خارجی در سال ۱۳۴۲ بود. این فیلم با آنکه هیچ گونه امتیاز سینمایی دربرنداشت اما زمینه‌ساز فیلمهای مشترك بسیاری شد.

دو فیلم **شب قوزی** (به خاطر داستان آشنا و قالب نو) و **آقای قرن بیستم** (به دلیل آنکه زمینه‌ساز ساخت فیلم **گنج قارون** بود) فیلمهای مطرح سال ۱۳۴۳ بودند.

سال ۱۳۴۴ سال تسلط جویندگان گنج بر سینما بود. فیلم **گنج قارون** در این سال ساخته شد و عناصر به کار رفته در آن (آبگوشت، آواز، رقص، سکس، بزن بزن و. . .) فرمول ساخت فیلمهای ایرانی رابرای ده سال فراهم ساخت.

در همین سال فیلم **خشت و آیینه** توسط ابراهیم گلستان ساخته شد. این فیلم به خاطر زبان روان و طنزآمیز و نزدیکی با زندگی مردم مورد توجه قرار گرفت، اما نتوانست جریان ساز شود.

داوود ملاپور با **شوهر آهو خانم** در سال ۱۳۴۷ از زندگی صحبت به میان آورد. این فیلم براساس کتاب **شوهر آهو خانم** اثر علی محمد افغانی تهیه شده بود وموجبات بحثهای بسیاری را در محافل سینمایی فراهم کرد و کسانی آن را نخستین فیلم اصیل ایرانی دانستند.

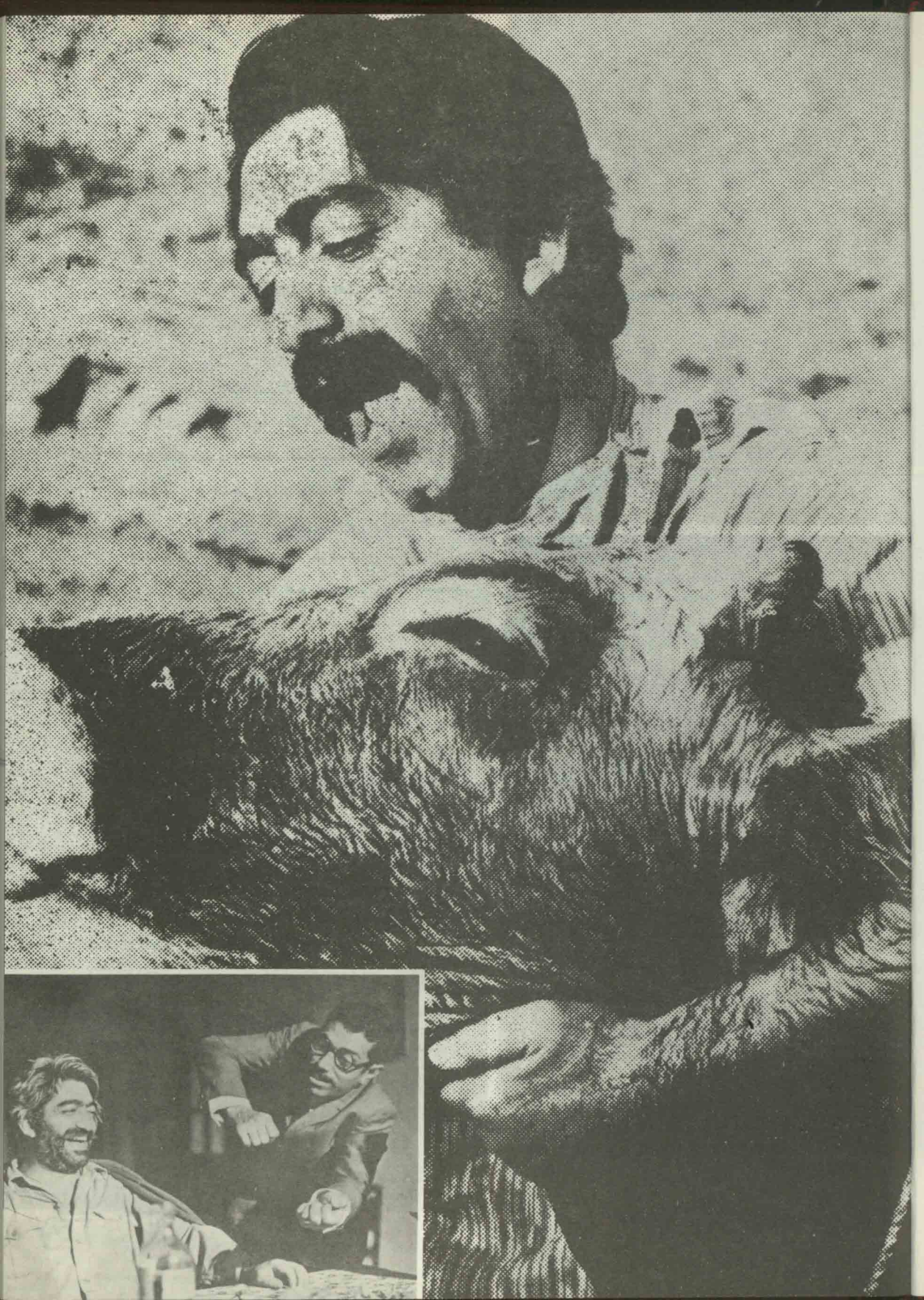
**فیلمهای گاو و قیصر** در سال ۱۳۴۸ تولید شدند و هر کدام تأثیرات خاصی روی سینمای ایران گذاشتند. فیلم **قیصر** به دلایل متعددی از جمله داستان، بازیها، موسیقی و علاقه و عادت تماشاگر ایرانی به دیدن فیلمهای آرتیستی و. . . توانست مدت طولانیتری فیلمهای جاهلی را سرپا نگاه دارد و به شخصیت قهرمان ضد قانون مشروعیت ببخشد.

فیلم **حسن کچل** سر آغاز تولید فیلمهای موزیکال ایرانی شد هرچند که نتوانست به صورت یك جریان فیلمسازی در آید، اما تأثیرات خود را برروی فیلمهای ایرانی گذاشت.

در سال ۱۳۵۰ فیلمهای متفاوتی چون **داش آکل**، **درشکه‌چی**، **خداحافظ رفیق** و. . . تولید شدند که هیچ کدام نتوانستند تعیین کننده باشند، اما هر کدام در زمان خود بحث انگیز بودند.

**فیلمهای رگبار**، **پستچی** و **تپلی** در سال ۱۳۵۱ ساخته شدند اما این فیلمها نیز نتوانستند بر سرنوشت سینمای پیش از انقلاب تأثیر خاصی بگذارند و فقط بحثهای مطبوعاتی و سینمایی را دامن زدند.

از سال ۱۳۵۱ تا آغاز پیروزی انقلاب



آن کمال

شازده احتجاب

اسلامی فیلمهای مبتذل، کم ارزش و بندرت ارزشمند فضای سینمای ایران را پوشانده بود. طی این سالها فیلمهای متفاوتی مانند **خاک، شهر قصه، تنگنا، آرامش در حضور دیگران، اسرار گنج دره‌جنی، شازده احتجاب، گوزنها، طبیعت بیجان، سوته دلان** و. . . نیز ساخته شدند.

با توجه به آنچه ذکرش رفت، با دگرگونی سینما به سبب رخداد انقلاب، مردم ما چیزهای اساسی و مهمی رااز دست ندادند، بلکه بسیاری از عوامل ذلت و زبونی را از جامعهٔ هنری و سینمایی طرد کردند و آنچه دارای ارزش نسبی بود، به صورت جبری به سینمای بعد از انقلاب انتقال و اتصال یافت.

## فیلمهای شاخص «سینمای نوین ایران» (۱۳۶۹-۱۳۵۷)

سینمای نوین ایران که با ایجاد تحول انقلاب اسلامی در تمام ابعاد اجتماعی شکل گرفت، بسیاری از عناصر فیلمفارسی را به دور انداخت و صاحب موقعیت و ویژگیهای تازه‌ای شد. آنچه به عرصهٔ سینمای نوین ما وارد شده بود، ناشی از تحولات اجتماعی و عقیدتی مردم و شرایط تازهٔ اجتماعی بود. با این وصف سینمای ایران با حضور عناصری از عشق و ایمان و انقلاب و جنگ و ایثار شکل گرفت. به قصد یافتن و عرضهٔ برجسته‌ترین این عناصر در چارچوب فیلمهای تولید شده از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹، فیلمهای دوازده سال اخیر را به کاوش می نشینیم، تا آنها را بیابیم و مانند دیگر دستاوردهای مردمی از آنها در ساختمان کلان سینمای ایران پاسداری کنیم.

سونەدلان

حضور دهها سینماگر جوان در عرصهٔ سینمای حرفه‌ای ایران که در شرایط فیلمسازی پیش از انقلاب، امکان فعالیتهای سینمایی را نداشتند، از مهمترین دستاوردهای سینمای نوین ایران است. ورود آنها به سینما، حضور تفکر و تلقیهای گوناگونی را در سینما موجب شده است. هر چند که تعداد انگشت شماری از فیلمسازان قدیمی نیز در سینمای حرفه‌ای ما به کار مشغولند، اما جهت دهی سینمای آیندهٔ ایران با جوانان متعهد و علاقه‌مند است. اینان در اغلب زمینه‌ها و گونه‌های سینمایی دست به تجربه‌آموزی زده‌اند و با آنکه از جانب آنها شاهد ارائهٔ فیلمهایی با تکنیك ضعیف نیز بوده‌ایم اما محتواهای آثارشان والا و قابل تأمل هستند.

باز بودن در سینما به روی علاقه‌مندان، باعث شد تا شاهد ظهور چندین سینماگر زن باشیم. اینان با ساختن فیلمهایی با مضامین اجتماعی، خانوادگی و انسانی خوش درخشیده‌اند و این امر در سینمای ما واقعهٔ کوچکی نیست و حاصل شرایط نوین جامعه می باشد.

بسیاری از عناصر و فرمولهای فیلمفارسی از سوی سینماگران ما طرد شده‌اند و علاوه بر آنکه شرایط اجتماعی و فرهنگی اجازهٔ استفاده از عناصری چون رقص و موسیقی و آواز مبتذل را نمی دهد، خود فیلمسازان آگاه ما نیز با هشیاری به طرف آنها نمی روند. تماشاگران فیلمهای ایرانی در فیلمهای بعد از انقلاب دیگر حضور ابتذال در محملهای کافه و کاباره و قمارخانه و... را نمی بینند و عناصری چون دین، فرهنگ، اخلاق، جنگ، انقلاب و... را در فیلمها شاهدند و همهٔ اینها در کنار رشد سینمای کودکان و نوجوانان و برگزاری جشنواره‌های متعدد سینمایی، شرکت فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های خارجی و... امتیازات خوب سینمای نوین ایران است که ظرف چند سال اخیر حاصل آمده است.

شرایط و تحولات اجتماعی ناشی از انقلاب اسلامی و آزادی ابراز عقاید در قالبهای مختلف هنری، به هنر و صنعت سینما رنگ تنوع بخشید و ما در گسترهٔ سینمای نوین ایران به تماشای آثار گوناگونی با مضامین مختلف نشستیم. در این سالها با برطرف شدن موانع ممیزی گذشته، سینمای ایران در زمینه‌های موضوعی مختلفی چون خانوادگی، مهاجرت، جنگ، انقلاب، سیاست، جنایت، کمدی، اجتماعی و... به تولید فیلم پرداخت. با توجه به روند عمومی تحولات جامعه و، فرهنگ و ایمان مردم، در هر مقطعی نوع بخصوصی فیلم مورد توجه قرار می گرفت و سینماگران ما با توجه به سلایق و پسند تماشاگر جهت فیلمسازی خود را می یافتند و این امر نشانگر حساسیت و دقت فیلمسازان ما به مسائل اجتماعی است.

**۱۳۵۷**

در سال ۵۷ به دلیل شرایط حساس اجتماعی و بروز انقلاب اسلامی، تمامی ارگانها، سازمانها، و دستگاههای اداری و هنری و فرهنگی دچار التهاب شده بودند. در چنین شرایطی تولید فیلم مانند تولید بسیاری از محصولات شاخه‌های هنری حالت رکود یافت و آنچه به نمایش درآمد نتیجهٔ عملکرد و تدارك دست اندرکاران فیلمسازی، از پیش بود. در این سال ۱۵ فیلم سینمایی تولید و اکران شدند

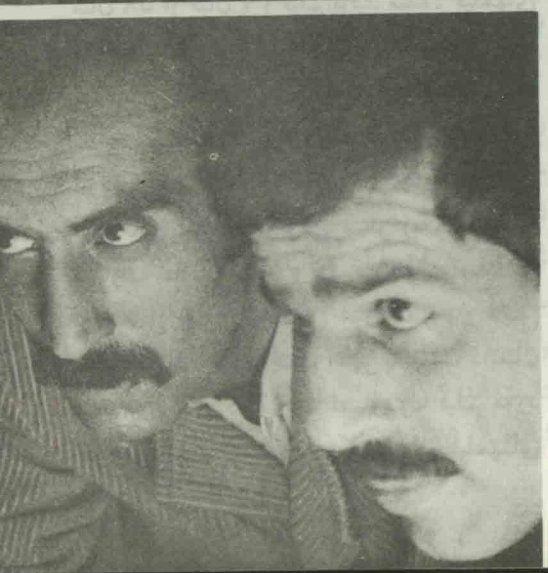
و فیلمفارسی هایی چون **کوسهٔ جنوب**، **مشکل آقای اعتماد**، **سه دلباخته** و... به مدت کوتاهی اکران شدند. در همین سال سه فیلم متفاوت نیز به نمایش در آمد: **دایرهٔ مینا** ساختهٔ داریوش مهرجویی که نگاهی انتقادی به مسائل مبتلابه جامعه داشت و از ساختی جمع و جور برخوردار بود. فیلم مطرح دیگر سال ۵۷ **سفر سنگ** کار مسعود کیمیایی بود. **سفر سنگ** یك فیلم شبه انقلابی و پرهیجان بود و توانست به واسطهٔ نوع داستان، ساخت نسبتاً محکم و شعارگونه، بر تماشاگر تأثیر بگذارد. این فیلم تأثیر خوبی بر روند تولید فیلمهایی با مضامین انقلابی گذاشت.

فیلم **غبارنشین ها** ساختهٔ داوود روستایی به دلیل نگاه فیلمساز به مشکل آپارتمان نشینی و پرهیز از روشنفکرنمایی، فیلمی متفاوت با دیگر فیلمهای فارسی سال ۵۷ بود.

**۱۳۵۸**

در این سال تغییر و تحولات در سطوح مختلف جامعه همچنان جریان داشت و هنوز سینما به صورت خودجوش عمل می کرد. در سال ۵۸ از میان ۳۱ فیلم تولید شده، فیلمهای **سرخپوستها** (به خاطر نگرش فیلمساز از پایین به عالم فیلمسازی)، **ساخت ایران** (به لحاظ ساخت نسبتاً حرفه‌ای و موضوع متفاوت)، **تپش تاریخ**، **شهادت**، **لیلةالقدر**، **جُنگ اطهر**، **سایه‌های بلند باد** و **اوکی مستر** (به دلیل نگاه متفاوت سازندگانشان و نزدیکی موضوع فیلمها به مسائل جاری اجتماع) آثار مطرح و قابل بحثی بودند. فیلم **جُنگ اطهر** به سبب داستان و ساده‌گوییش در قالب تصاویر، فیلم مورد توجهی بود. اما هیچ کدام از فیلمهای

**هر چند که تعداد انگشت شماری از فیلمسازان قدیمی نیز در سینمای حرفه‌ای ما به کار مشغولند، اما جهت دهی سینمای آیندهٔ ایران با جوانان متعهد و علاقه‌مند است.**



فوق الذکر جریان ساز نبودند.

**۱۳۵۹**

۱۸ فیلم با مضامین گوناگون در این سال تولید و عرضه شدند. فیلمهای سال ۵۹ تنوع موضوعی بسیار داشتند. یك فیلمفارسی ساز با کارگردانی یك فیلمفارسی و با رنگ و لعاب اسلامی خواست شانس خود را در سینمای نوین ایران بیازماید که نسبت به آن شدیداً عکس العمل نشان داده شد. فیلمهای **زنده باد** (خسرو سینایی، با بار سیاسی ـ انقلابی)، **از فریاد تا ترور** (منصور تهرانی، فیلمی شبه سیاسی)، **خونبارش** (امیر قویدل، فیلمی انقلابی)، **پرواز به سوی مینو** (تقی کیوان سلحشور، فیلمی سیاسی ـ انقلابی) و **سند زنده** (اصغر بیچاره) فیلمهایی بودند که سازندگانشان براساس واقعیتهای سیاسی و انقلابی جامعه آنها را ساختند. در میان فیلمهای فوق الذکر، فیلم **خونبارش** توانست ارتباط خوبی با تماشاگر بیابد. این فیلم براساس یك داستان واقعی و بدون اغراق ساخته شده بود و در کل، در ترسیم گوشهٔ کوچکی از مبارزات مردم موفق بود. در این سال نیز حتی به یك فیلم تعیین کننده در راستای سینمای نوین ایران برخورد نمی کنیم.

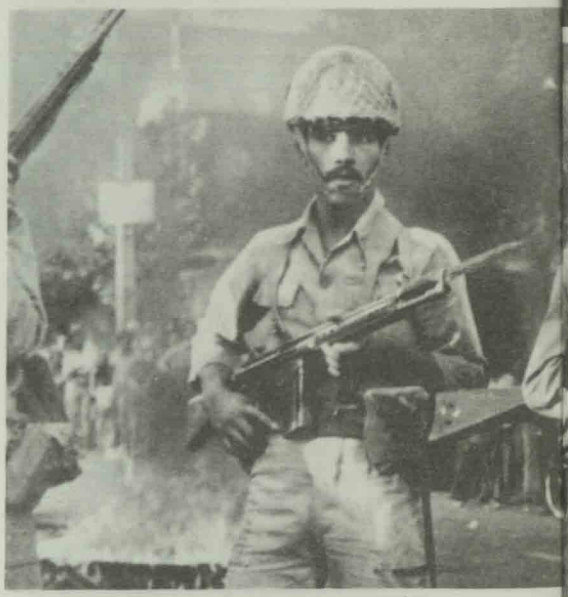
**۱۳۶۰**

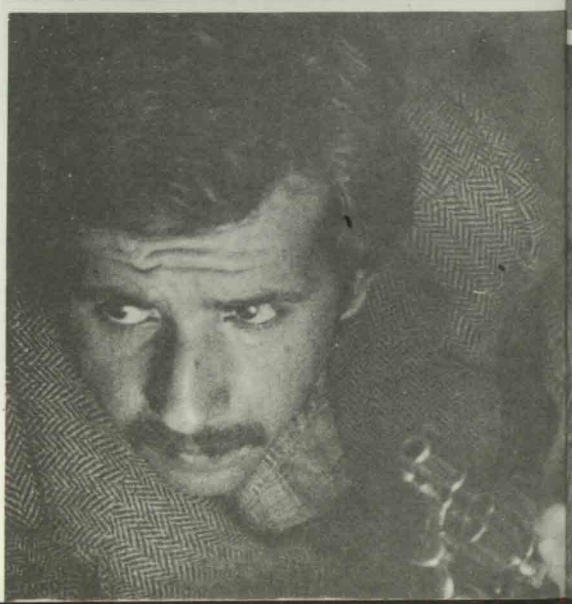
در این سال جامعهٔ نوین ایران به خاطر قرار گرفتن در شرایط جنگ تحمیلی، وضعیت تازه‌ای داشت و با توجه به این وضعیت تازه، فیلمهایی امکان اقبال عمومی از سوی تماشاگران را می یافتند که به موضوعهای روز نزدیك باشند. ۱۹ فیلم در این سال تولید شدند. فیلمهای سال ۶۰ بجز سه فیلم (میراث

**من جنون، رسول پسر ابوالقاسم و هجرت)** همگی تحت تأثیر انقلاب و جنگ ساخته شدند. فیلمهای **خانهٔ آقای حق دوست** کار محمود سمیعی (نخستین فیلم کمدی صامت با محتوای انسانی در سینمای نوین ایران)، **طلوع انفجار**، **دست شیطان و جستجو** (یك مستند خوب ـ کار امیر نادری) از مطرحترین فیلمهای سال ۶۰ بودند. فیلم **مرز** با آنکه یك فیلم شعاری است اما نخستین فیلمی محسوب می شود که در ارتباط با جنگ تحمیلی ساخته شده است.

۱۳۶۱

فیلمهای **ابراهیم در گلستان** (عروسکی ـ کار ایرج امامی)، **مرگ یزدگرد** (بهرام بیضایی)، **خط قرمز** (مسعود کیمیایی)، **سفیر** ( فریبرز صالح ـ اولین فیلم ایرانی که براساس یکی از وقایع مهم جهان اسلام ساخته شد)، **اشباح** (سینمایی ترین فیلم رضا میرلوحی)، **دادا** (ایرج قادری)، **برزخیها** (ایرج قادری)، **حاجی واشنگتن** (علی حاتمی) و **توجیه** (منوچهر حقانی پرست) در میان ۱۵ فیلم تولید شده در سال ۶۱ مطرح ترینها هستند. فیلم **برزخیها** به واسطهٔ حضور کهکشانی از ستاره‌های فیلمفارسی، **دادا** به خاطر قهرمانبازی و سوژهٔ ضد اربابی و... بیش از بقیه مطرح بودند. فیلم **توجیه** اولین محصول حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی به لحاظ برخورد عقیدتی و سیاسی با طیفهای فکری مختلف، آغازگر تولید تعدادی فیلم مذهبی شد. **ابراهیم و گلستان** با آنکه فیلمی دیدنی بود اما نتوانست با توجه به شرایط فرهنگی و اجتماعی سال ۶۱، به صورت یك جریان در سینمای ایران در آید.





۱۳۶۲

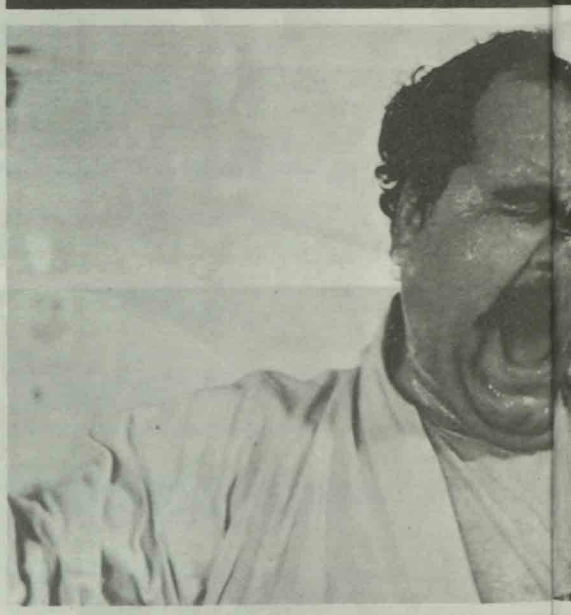
مضامین جنگ و انقلاب به نحو چشمگیری در فیلمهای این سال نمود دارد. **توبهٔ نصوح** اولین فیلم مخملباف به دلیل محتوای تأثیرگذارش، اقشار وسیعی از مردم را متأثر کرد و خانواده‌های مسلمان رابه سوی سینما کشاند. **توبهٔ نصوح** هر چند ساخت تکنیکی ضعیفی داشت اما شاخص فیلمهای مذهبی ایرانی تلقی شد. **نقطه ضعف** (کارمحمدرضا اعلامی)، **حصار**، **عبور از میدان مین**، **دو چشم بی سو**، **خانهٔ عنکبوت** و **هیولای درون** فیلمهای قابل بحث سال ۶۲ بودند.

۱۳۶۳

۲۷ فیلم در این سال به تولیدات سینمای ایران افزوده شد و فیلمهای **میرزا کوچك خان** (امیر قویدل)، **پایگاه جهنمی** (اکبر صادقی - یك فیلم تقلیدی جنگی)، **کمال الملك** (علی حاتمی) و **مترسك** (حسن محمدزاده) فیلمهایی بودند که مورد استقبال اقشاری از مردم قرار گرفتند. در این سال فیلم **فرار** (با مضمون توجه به مسئلهٔ مهاجرت)، **مردی که زیاد می دانست** (کمدی و جنگی) مطرحتر از بقیهٔ فیلمها بودند. فیلم **مردی که زیاد می دانست** به‌خاطر محتوای متفاوت و ساخت ساده‌اش توجه بسیاری را به سوی خود جلب کرد.

۱۳۶۴

سال ۶۴ با تولید ۴۶ فیلم با استفاده‌از سوژه‌های متفاوت، به لحاظ کمّی سال پرباری برای سینمای ایران است. **شکار شکارچی** (انقلابی)، **حادثه** (حادثه‌ای)، **طائل** (شبه جاسوسی - پلیسی)، **تشریفات** (نیمه سیاسی)، **گمشده** (خانوادگی)، **مدرك جرم**



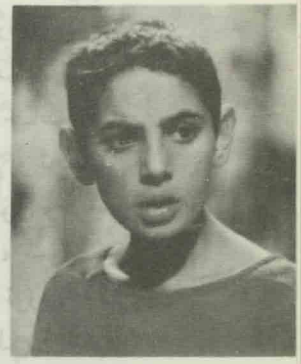
(شبه کمدی)، **بلمی به سوی ساحل** (جنگی)، **عیاران و طراران** (افسانه‌ای)، **آنسوی مه** (سیاسی ـ مذهبی)، **توهم** (مذهبی و ضد گروهکی)، **جاده‌های سرد** (اجتماعی) و... از تنوع موضوعی سینما نشان دارند. فیلمهای **شهر موشها** (فیلم عروسکی موفقی که زمینه‌سازی تولید آثار بیشتری را در عرصهٔ سینمای کودکان و نوجوانان فراهم ساخت)، **اوّلی ها** (عباس کیارستمی ـ به خاطر نگاه لطیف فیلمساز به مسائل روانی و تحصیلی کودکان)، **عقابها** (برای مونتاژ قوی و فروش زیاد، ساختهٔ ساموئل خاچیکیان)، **تنورهٔ دیو** (کیانوش عیاری)، **کفشهای میرزا نوروز** (کار محمد متوسلانی ـ یك کمدی سالم)، **آنسوی مه و جاده‌های سرد**، آثار متنوع و مطرح سال ۶۴ محسوب می شوند و هر کدام نیز توانستند بر سینمای ایران تأثیر بگذارند اما مهمترین اثرها را **عقابها**، **آنسوی مه**، **جاده‌های سرد** و فیلم پراحساس و عاطفی **پدر بزرگ** ساختهٔ مجید قاری زاده بر تماشاگر و جریان فیلمسازی گذاشتند.

**۱۳۶۵**

در این سال ۴۸ فیلم سینمایی عرضه شد. فیلمهای **طلسم**، **بی بی چلچله**، **روزهای انتظار**، **دستفروش**، **پرواز در شب**، **شبح کژدم**، **خانهٔ دوست کجاست؟**، **اجاره‌نشینها**، **گزارش یك قتل** و **ناخدا خورشید** بهترینهای این سال تلقی گردیدند. در این میان **دستفروش** کار محسن مخملباف (به لحاظ ساخت و محتوای تفکر برانگیز)، **پرواز در شب** ساختهٔ رسول ملاقلی پور (یك فیلم خوب جنگی)، **خانهٔ دوست کجاست** کار عباس کیارستمی (با

گال
ماهی
کشتی آنجلیکا

جهیزیه برای رباب
عروسی خوبان



داستانی پرعاطفه)، **اجاره‌نشینها** به کارگردانی داریوش مهرجویی (به خاطر ساخت محکم و کمیك و فروش بالا) و **ناخدا خورشید** ساختهٔ ناصر تقوایی (به دلیل ساخت حرفه‌ای) تأثیرگذارترین فیلمهای سال ۶۵ بودند.

**۱۳۶۶**

۶۳ فیلم در سال ۶۶ وارد بازار سینمای ایران شدند. فیلمهای قابل طرح این سال عبارت اند از: **خانه در انتظار، آن سوی آتش، پرندهٔ کوچك خوشبختی، شاید وقتی دیگر، کانی مانگاو جهیزیه برای رباب**. با فیلم **پرندهٔ کوچك خوشبختی**، «پوران درخشنده» به سینمای ایران معرفی شد و زمینهٔ تولید فیلمهای عاطفی از دیدگاه زنانه طرح شد. سینمای ایران در این سال به لحاظ کمّی پیشرفت محسوسی داشت.

**۱۳۶۷**

۵۵ فیلم دراین سال ساخته شدند که اهم آنها **بای سیکل ران، افق، عروسی خوبان، درمسیر تندباد، دیده‌بان، کشتی آنجلیکا، روز باشکوه شهر کوچك، مشق شب، گلنار، آب، باد، خاك، گال‌و ماهی** می باشند. فیلمهای **بای سیکل ران** (به خاطر طرح مضامین انسانی و جهانشمول)، **افق** (تکنیك خوب و فروش بالا)، **عروسی خوبان** (به دلیل طرح مسائل اجتماعی از زاویهٔ دیدی نو)، **مشق شب** (برای اعتراض به نظام آموزشی)، **گلنار** (به دلیل استفاده از داستان و فضای خوب و فروش بالا و یافتن موقعیتی محکم در راستای سینمای کودکان و نوجوانان) و **دیده‌بان** ساختهٔ ابراهیم حاتمی کیا (به خاطر ساخت سینمایی و محتوای زیبا و انسانی فیلم) از شاخصترین فیلمهای سال ۶۷ می باشند. فیلم **دیده‌بان** به خاطر صداقت فیلمساز در ارائهٔ واقعیتهای جنگ تحمیلی، تأثیری اساسی بر «سینمای جنگ» گذاشت.

**۱۳۶۸**

در سال ۶۸ بالغ بر ۵۰ فیلم سینمایی بامضامین مختلف در سبکهای متفاوت هنری به نمایش در آمد. فیلمهای **هامون** (داریوش مهرجویی - به دلیل ساخت حرفه‌ای، محتوای تفکر برانگیز و بازیهای خوب)، **کلوزآپ** (عباس کیارستمی، به دلیل مضمون نو و ابتکاری)، **دندان مار** (مسعود کیمیایی - به لحاظ پرداخت نسبتاً خوب و توجه به معضلات اجتماعی)، **ریحانه** (علیرضا رئیسیان - به خاطر ارائهٔ موضوع عشقی و دفاع از شخصیت زن)، **ای ایران** (ناصر تقوایی - به دلیل قالب طنز و تحریف وقایع تاریخی)، **مادر** (علی حاتمی - برای ساخت محکم، ساختمان کمیك فیلم و محتوای عاطفی و فروش نسبتاً خوب)، **دزد عروسکها** (محمد رضا هنرمند - به خاطر فروش بالا، توجه به دنیای فانتزی و ترکیب عروسکی و زنده)، **خواستگاری** (مهدی فخیم زاده - برای فروش بالا، سوژهٔ عشقی و لحظات کمدی)، و فیلم خوب **مهاجر** ساختهٔ ابراهیم حاتمی کیا، مطرحترین آثار سینمایی این سال بودند. فیلمهای **دزد عروسکها** (بر روند تولید فیلمهای کودکان ونوجوانان)، **ریحانه** (بر رشد و تولید سریع فیلمهایی با مضامین عشقی)، **خواستگاری** (برساخت فیلمهای ساده و فیلمفارسی گونه) و... تأثیراتی عمیق گذاشتند و برچگونگی تولید فیلم ایرانی مطابق با سلیقه تماشاگر تأکید کردند.

ماهرن

مادر

در کوچه‌های خلق

با آنکه بالغ بر ۱۰۰۰ فیلم در طول نیم قرن در عرصهٔ سینمای حرفه‌ای ایران ساخته شده است اما کمتر فیلمی را می توان یافت که هم تکنیك و محتوای قابل توجهی داشته باشد و هم اینکه بر روند فیلمسازی در ایران تأثیری تعیین کننده گذاشته باشد.

## ۱۳۶۹ و ۱۳۷۰

سال ۶۹، سال جنجالی به خاطر نمایش چند فیلم در نهمین جشنواره فیلم فجر، سال غیبت فیلمسازان قدیمی و سال ظهور چند فیلمساز جدید است. در این سال یدالله صمدی با ارائهٔ فیلم کمدی **آپارتمان شمارهٔ ۱۳** از خود چهره‌ای آشنا به اسلوب سینمای کمدی نشان داد. (تعدادی از فیلمهای سال ۶۹، هنوز در سال ۷۰ به نمایش درنیامده‌اند اما از آنجا که نگارنده اغلب آنها را دیده است، به صورت گذرا به این فیلمها نیز اشاره می کند.)

دو فیلم **نوبت عاشقی** و **شبهای زاینده‌رود** ساختهٔ محسن مخملباف، جار و جنجال بسیاری را در عرصهٔ مطبوعات و حوزه‌های اجتماعی و سیاسی باعث شدند. فیلمهای **پردهٔ آخر**، **سایهٔ خیال**، در **کوچه‌های عشق**، **عروس** و **دو فیلم با یك بلیت** فیلمهای مطرح و شاخص این سال می باشند.

با اکران فیلم حادثه‌ای **آتش پنهان** کار حبیب کاوش و با فروش نسبتاً مطلوب، و نمایش عمومی فیلم **سفر جادویی** ساختهٔ ابوالحسن داوودی و همچنین اکران فیلم **آپارتمان شمارهٔ ۱۳**، وضعیت عمومی سینماهای تهران وچند شهرستان اندکی متعادلتر شده و رنگ امید بر سیمای برخی از دست اندرکاران فیلم و سینما نشسته است. شناخت و تشخیص فیلمهای شاخص سال ۶۹ منوط به اکران عمومی کلیه فیلمهای مذکور در سال ۱۳۷۰ می باشد که نگارنده، بررسی آنها را به موقعیت دیگری موکول می کند.

آنچه از نظرتان گذشت، نگاه شتابزدهٔ نگارنده به برخی از برجستگیها وفیلمهای شاخص سینمای ایران بود. سعی براین بوده است که در این نوشتار برهمهٔ دست اندرکاران امور سینما روشن شود که وضعیت خاص فعلی سینما را دریابند و از کنار دست یافته‌های خوب سینمای نوین ایران بی تفاوت نگذرند. سینمای امروز ایران نیاز به توجه همه جانبه دارد و باید دید که چه‌طور می شود مانع از بین رفتن ارزشهای خوب سینمای ایران شد. آیا راه چاره در برگزاری کنفرانسها و میزگردهای سینمایی با حضور همهٔ مسئولین و صاحبنظران است؟ در تغییر ساختمان اداری تشکیلاتی سینماست؟ در بهبود کیفی بودجهٔ اختصاصی به سینماست؟ تغییر در نحوهٔ تصویب و ارائهٔ پروانهٔ ساخت و درجه‌گذاری فیلمهاست؟ و یا... به هر صورت آنچه بدیهی می باشد این است که باید توجه و دقت و دلسوزی همهٔ علاقه‌مندان به سینما معطوف پاسداری از ارزشهای سینمای انقلاب و رشد این سینما شود. ◇

محمّد شهبا

# ژان روش و سینمای مستند

## پیشگفتار

سینمای مستند در واقع همراه با پیدایش سینما به وجود آمد. از همان نخستین روزهای سینما، دوربین فیلمبرداری به سبب کنجکاوی و ماجراجویی فیلمبرداران به سرزمینهای دیگر راه یافت. رهاورد این سفرها، فیلمهایی بود دربارهٔ آیینها و مراسم و شیوهٔ زندگی مردمان سرزمینهای دیگر. شاید در آن روزها، کسی آگاهانه و با مسیری مشخص این کار را دنبال نمی کرد... امّا به مرور ایّام، چنین شد. فیلمهای غیرداستانی و مستند به شاخه‌ها و شعبه‌ها و گونه‌های مختلفی تقسیم شد. از آن جمله، فیلمهای مستندی که به زندگی و آیینها و مراسم آدمیان سرزمینهای دیگر می پرداختند، مستند مردم نگار یا قوم نگار[1] نام گرفتند.

فیلمسازان نام آوری در قلمرو فیلمهای مستند چهره نمودند که در میان آنان می توان از ژیگاورتوف، فلاهرتی، لیکاك، روش، مارکر و... نام برد. هر یك از این سینماگران، سبك خاصی در سینمای مستند پدید آوردند. فلاهرتی، سینمای مستند شاعرانه؛ لیکاك، سینمای مستند اجتماعی؛ و ژان روش، سینمای مستند قوم نگار را؛ با شناخت و آگاهی از عمل خود، بنیان نهادند. در زمینهٔ فیلمهای مستند مردم شناختی، ژان روش، بی شك بزرگترین و نوآورترین است. وی طی دوران فعالیت سینمایی خود، بیش از ۱۲۰ فیلم مردم شناختی ساخته است. ژان روش دارای سبك خاصی در فیلمسازی مستند و بویژه مستند قوم نگار است و در ساختار فیلم مستند نوآوریهایی کرده است که بر سینماگران دیگر، و اساساً، بر جریان پیشرفت سینما اثر بسزایی داشته است. گرچه وی در اواخر کار، به سوی سینمای داستانی کشیده شد؛ امّا نام او با سینمای مستند قوم نگار عجین شده است.

مقاله‌ای که در پی می آید، معرفی مختصر آثار و سبك این سینماگر پرآوازه است که متأسفانه در ایران چندان شناخته شده نیست؛ یعنی سبك کار او طی مقالاتی مورد بررسی و پژوهش قرار نگرفته است. در اینجا، سعی بر اختصار و گزیده‌گویی بوده است تا فرصتی دست دهد و نگارنده موفق به تنظیم و نشر مطالب گسترده‌ای که راجع به این سینماگر گرد آورده است، بشود.

***

ژان پیرروش[۲] در ۳۱ ماه مه ۱۹۱۷ در پاریس به دنیا آمد و درهمان جا به تحصیل پرداخت. وی ابتدا به ادبیات علاقه‌مند بود، امّا سرانجام تحصیلات خود را در رشتهٔ مهندسی راه و ساختمان به پایان برد. پس از اتمام تحصیلات، به مطالعه در زمینهٔ مردم شناسی علاقه‌مند گشت. وی در فوریه ۱۹۵۲ با «جین مارگارت» ازدواج کرد. چندی بعد با ارتش فرانسه به نیجر رفت. در آنجا با سمت مهندس راه‌سازی در واحد جاده‌سازی ارتش فرانسه به خدمت مشغول شد. در این دوران، وی سعی می کرد تا با مردم افریقا به دور از هرگونه تبعیض و نژادپرستی ارتباط برقرار کند. به عبارتی، وی دوست آزادیخواه مردم افریقا تلقی می شد.

ادامهٔ آشنایی او با کشورهای افریقایی تا سنگال و ساحل عاج گسترش یافت و توجه او را بیش از پیش به مردم شناسی معطوف ساخت. طولی نکشید که روش یك دوربین ۱۶ میلیمتری تهیه کرد و به ضبط رویدادهای زندگی روزانهٔ بومیان این کشورها پرداخت. در این زمان، هنوز استفاده از دوربینهای ۱۶ میلیمتری مرسوم نشده بود. ژان روش در گفتگویی با حمید نفیسی می گوید: «در ابتدا فیلم چسبان[۳] وجود نداشت و فیلمساز مجبور بود با انگشتان دست، سر دو قطعهٔ فیلم را در مقابل هم میزان کند و آنها را بچسباند. فیلم بین[۴] و میز ویرایش [تدوین] فیلمی نیز درکار نبود. ویرایش فیلم با استفاده از پروژکتور نمایش فیلم انجام می گرفت. از وسایل تولید فیلم ۱۶ م. م فقط دوربین و پروژکتور وجود داشت[۵].»

روش، نخستین فیلم خود را به سال ۱۹۴۷ در افریقا، بدون داشتن دانش سینمایی و صرفاً به منظور ضبط تصویر ساخت، و از آن جا دریافت که با این وسیلهٔ بیانی، ارتباطی ناگسستنی خواهد داشت. روش در جستجوی حقیقتی که می توان بر پردهٔ سینما یافت، نخست از تصاویر زیبا سلب اعتماد کرد؛ چیزی که برای بسیاری از فیلمسازان مستند، مطلوب بود.

اندیشهٔ روش آن بود که آنچه اهمیت دارد، گرفتن و ارائهٔ تصاویری زنده و غیرقابل تکرار از موضوعات زنده است که از تدوین مقدار فراوانی نماهای مربوط و نامربوط حاصل خواهد شد.

ژان روش، از طریق طرح مسائل مردم شناختی به شکلی تمثیلی به مسائل سیاسی اشاره می کند و جایگزینی فرهنگ مسلط استعماری را بر فرهنگ سنتی کشورهای مستعمره (رسمی یا غیررسمی) مورد انتقاد قرار می دهد. مردم شناسی شاخه‌ای از جامعه‌شناسی است و مسائل اجتماعی از مسائل سیاسی تفکیك ناپذیرند، از این رو ژان روش، بدعت گذار مستند مردم شناسی، می تواند

یك مستندساز سیاسی نیز باشد. گرچه هیچ گاه، طرح مسائل سیاسی به صورت علنی و همراه با شعار صورت نمی گیرد؛ بلکه به صورت لایه‌ای پنهانی در تاروپود فیلم تنیده شده است.

**بررسی اجمالی آثار و سبك ژان روش**

مروری سطحی بر خط مشی فیلمسازی ژان روش، از نخستین فیلمهای کوتاه مردم شناختی تا فیلم **سه مشاور**[۶] (۱۹۷۶)، نشان می دهد که آنچه به کار او تازگی، انعطاف و قدرت تجزیه می بخشد، اساساً بر اثرگذاری ناراحت کننده، استفاده از هر ابزاری برای نیل به مقصود، توسل به تکنیکهای مختلف، جسارت سفر به نواحی ناشناخته‌ای که نامشان هم بر نقشه‌ای نیامده، درآمیختن تدابیری که در گذشته متناقض شمرده می شدند و پرهیز از گرفتار شدن در چارچوب امور مسلم و قطعی، قرار دارد.

آدمی وسوسه می شود که جنبهٔ افریقایی کار روش را مردم شناسی طفره‌آمیز بنامد. وقتی بعدها وی آگاهانه و سنجیده به وادی فیلم داستانی روی می آورد، کارگردانیِ مبتدیانه (در مقایسه با فن آموختگان استودیویی مانند روزی، ملویل، لوزی و. . .)، غفلت از قوانین رایج فیلمسازی و حتی خودستایی به عنوان یافتن راههای جدیدی در این زمینه، درکارهای وی جلب نظر می کند.

از اینها گذشته، سینمای زیرزمینی با وجود روش آمادهٔ گذر از مرزهایی می شود که ظاهراً شخص روش برای خودش به وجود آورده است. از این رو، طی سفرهای متوالی روش، سوء تفاهمها برهم انباشته شد و مجموعه‌ای با دو خصلت پدید آمد؛ غیرقابل قبول، از آن رو که این مردم شناس به همان اندازه که تنوع طلب می نمود، عاشق تعقیب پروانه‌ها هم بود؛ و نامتناسب، از آن رو که این فیلمساز با اصول تداوم و ساختار نمایشی شخصیتهای فیلم ناآشنا بود.

آنچه با کارهای روش از هم پاشید، کُل نظام تضادهای بنیادینی است که از زمان آغاز سبك واقعی لومیر و جناح مه‌لیس، مقوله‌های مستند / داستانی، سبك / بداهه‌سازی، طبیعی / مصنوعی و. . . تلقی می شد.

البته قبل از روش، جنبشهای متناوبی به وسیلهٔ ورتوف، فلاهرتی و روسلینی به وجود آمده بود که به طور واضح بر بطلان این تضادهای اصولی آکادمیك دلالت می کردند؛ امّا روش دراین زمینه گامی فراتر نهاد.

نام روش، هم از نظر بررسی تاریخ سینما و هم سبك شناسی آن، با موج نو سینمای فرانسه درآمیخته است. در حقیقت، همزمان با تجلی این موج بود که مستندسازی نیز پا به پای بیان ناب روایتی آن در درون این سبك به نشو و نما پرداخت. از همان ابتدا، مستندهای این سبك با بازگشت به اصول فیلمسازی ژیگاورتوف، مفهوم واقعی **سینما ـ وریته** یا **سینما ـ حقیقت** را شناساند. سینما ـ وریته به اشکال گوناگون در امریکا، فرانسه و کانادا مورد استفادهٔ فیلمسازان قرار گرفته بود. این اصطلاح، اولین بار در ابتدای دههٔ ۱۹۶۰ در توصیف یکی از آثار ژان روش به نام **گزارش یك تابستان**[۷] رایج شد.

قرار دادن آثار فیلمسازانی مانند روش، کریس مارکر، راس پول، کاپرا، کونیك و. . . تحت یك پرچم، در واقع نادیده انگاشتن

گزارش پك تابستان

گوناگونی دیدگاه و سبکهایی است که سینما ـ وریته را در امریکا از فرانسه و کانادا متمایز می سازد. زیرا در کارهای مربوط به یك کشور و یا حتی یك فیلمساز نیز تفاوتهایی دیده می شود. هر چند ژان روش و کریس مارکر سبك ویژه‌ای دارند، لیکن در آثار خود آنان نیز گوناگونی وجود دارد. آنان معتقدند که دوربین سینما بدون دخالت هنرمند، یعنی دخل و تصرف در واقعیت یا هر نوع اِعمال شخصیت، هرچه را که می یابد، باید ثبت کند. اکنون این ایده‌آلهای ورتوف به عمل نزدیك می شد؛ زیرا تکنولوژی سینما در مقایسه با سالهای قبل، بسیار پیشرفته شده بود. در اواسط دههٔ ۱۹۵۰ فیلمسازان به راحتی می توانستند در هر مکان و تحت هر شرایطی به کار بپردازند؛ هرچند که این امر در گذشته غیرممکن به نظر می رسید. مانع بزرگی که درایده‌آل سینما ـ وریته وجود داشت در سینما ـ چشم ورتوف نیز خودنمایی می کرد، و آن عبارت بود از اینکه دوربین سینما همیشه می تواند دروغ بگوید.

تا مدتی نسبتاً طولانی، تکیه بر اصطلاح نه‌چندان فهیمانهٔ سینما ـ وریته که از ژیگاورتوف و نظریه‌اش، سینما ـ حقیقت نشئت گرفته بود، مانع از ارزیابی واقعی جنبشی که به وسیلهٔ روش پای گرفته بود، شد.

طی دههٔ ۱۹۶۰، در مجلات سینمایی، جشنواره‌ها و کنفرانسها، جدل پایان ناپذیر و شتاب زده‌ای بر سر این موضوع درگرفت. در این گونه موارد، معمولاً یك عقیدهٔ مشکوك غیرهنری (یعنی، واقعیت صِرف و تشدید ظهور آن به وسیلهٔ «جادو»ی صدای سرصحنه و

اسطورهٔ بیان واقعگرایانه به وسیلهٔ فیلمساز و شخصیتهای فیلم) حامی تصنع بیش از حد در فیلمهای هالیوودی می شد؛ گرچه این نوع تصنع در سطحی متفاوت بود و با ابزارهای متفاوتی نیز به دست آمده بود. جناحهای رقیب به نزاعی کشیده شدند که در آن هر کس ـ روسلینی، لیکاك و کانادایی ها ـ سایرین را به فریبکاری، کاهلی و وهم گرایی متهم می‌کرد. امروزه، واقعیت غیرقابل انکار این است که گرچه روش نیز در این منازعه شرکت جست؛ اما از یك جناح مشخص جانبداری نمی کرد بلکه موی دماغی بود که کذب ذاتی این جریان را برملا ساخت.

اگر بخواهیم اجزای مرکب کار روش را تعریف کنیم، باید به اساطیر روایی اشترنبرگ، دنیای شاعرانهٔ کوکتو و پروازهای ذهنی سوررئالیسم نظر افکنیم یا به قصه‌گویی گوش فرا دهیم که در حینی که نخ می ریسد به کودکانی که با چشمان خیره و نفسهای حبس شده به او گوش سپرده‌اند، می گوید: «بچه‌ها، شما را به خدا، گوش بدهید». بدین سان، داستان شکار شیر با تیرو کمان شروع می شود؛ ظاهراً در افریقا و در واقع در سرزمینی عجیب ورای «بیشه‌زاری که در آن دوردستهای دور است، نا کجا آباد». پشت «کوهستانهای ماه، کوهساران بلورین»...

برای رسیدن به دنیایی که افسانه‌ها و رؤیاها از آنجا منشأ می گیرند، باید هر زمان مرزی را در نوردید و بر آینه پلی زد. بدین سان هر فیلم به نوعی مراسم معارفه تبدیل می شود. در این جا باید عوامل تعیین کنندهٔ زندگی یك مردم شناس ـ در واقع آرزوها و آمال وی ـ درنظر گرفته شوند.

کلود لِوی اشتراوس[8] در این مورد سخن روشنگرانه‌ای دارد: «شرایط زندگی و کار یك مردم شناس، وی را از گروهی که مدتها با هم کار کرده‌اند، جدا می کند. مردم شناس، شخصاً، به نوعی بی ریشگی دچار می آید که از خشونت و بی رحمی تحولات محیطی پیرامونش، ناشی می شود.[9]»

در اولین تلاشهای روش، دوربین که ابزاری تکمیلی و انضمامی، البته با قدرت و انعطاف بیشتر، در وسایل کار یك مردم شناس بود، آیین ها و مراسم را ضبط نمود که نتیجهٔ آن، این فیلمها شد: **مردانی که باران می آفرینند**[10]، **ارزن کاران**[11]، **جادوگران وانزرب**[12].

مردم شناسانی مانند ماس[13]، له روآ گورهان[14]، مارسل گِرِل[15] و حتی پیشگامانی مانند دکتر رگنالد[16] در اوایل ۱۹۰۰ دوربین را به‌عنوان یك ابزار مردم شناسی، توصیه کرده بودند. به عقیدهٔ آنان، دوربین، ابزار علمی قابلی برای حذف یا تصحیح ذهنیت زاید نظاره‌گر به شمار می رفت.

بنابر این، روش در اوایل دههٔ ۱۹۵۰، مشغول ضبط آیینها و مراسم و فنون بود، زیرا «اگر مردم شناسان جوان به فیلمبرداری از آیینها و مراسم و فنون رغبت نشان می دهند، به این دلیل است که آیینها و مراسم، خود دارای میزانسن[17] هستند».

این نوع سینما که به رویداد، لحظه و مکان وابسته است، البته «نوشته شده» و آفریده شده نیست. آنچه در این سینما، به طرزی غیر منتظره آفریده می شود، شکل فرهنگی

مراسمی است که ثبت و ضبط می شود. در این نوع سینما، فیلمساز تنها یك متصدی دوربین است؛ چشم برمنظره‌یاب نهاده و در پی کادربندی مراسمی اغفالگر و گذراست که خود نخستین تماشاگر آن است و این، نه تنها به گرایشات فرهنگی فیلمساز بلکه به عواملی بستگی دارد که از آن جمله‌اند: عکس العملها، سرعت عمل، صبر و بردباری و هر حرکت بدن او که چرخش آرام، تکانها و توقف دوربین را موجب می شوند.

عموماً در فیلمهای علمی، حرکات دوربین، طول برداشتها، تنوع نورپردازی و نوع فیلم خام در قبال موضوع و اطلاعاتی که فیلم ارائه می دهد، چندان اهمیتی ندارند و نادیده گرفته می شوند. این مسائل و نیز تمامی مسائل تکنیکی که از طریق آنها یك موضوع، تصفیه و منتقل می شود، برای نخستین بار در کارهای ژان روش به پیش زمینه آورده شدند. می توان گفت که طول هر فیلم، تقریباً به اندازهٔ زمان اجرای آن مراسم است.

احتمالاً این کشف عملی «مادیت» سینما، برای روش عامل تعیین کننده و مهمی بود. مادیتی که از طریق آن یك بیانیه و مدرك علمی، با کمی دخل و تصرف، تبدیل به بیان متغیر ذهنیتی توهمی می شود که به طور همزمان، ارائه و در حین شکل گیری، ضبط می شود. برای نمونه، چند فیلم کوتاه، تحت عنوان کلی فرزندان آب[18] (۱۹۵۱-۱۹۴۹، نخستین نمایش به سال ۱۹۵۸) به تشریح جنبه‌های متنوع زندگی قبایل حاشیهٔ سواحل نیجریه می پردازند: دعا کنندگان برای باران، ریزش باران، کاشت و برداشت ارزن، مراسم تدفین، ختنه‌سوران و شکار اسب آبی. تصاویر ظاهراً چنان بی پیرایه‌اند که انگار به وسیلهٔ یکی از بومیان، که برحسب اتفاق در دسترس گروه فیلمبرداری بوده، گرفته شده‌اند. گفتار فیلم مستقیماً از لهجهٔ محلی نشئت گرفته (از لحاظ ساختار جملات، شیوهٔ ادای وِردها و تکرار و تنوع کلمات ساده) و سرودها و موسیقی قبایل با هم درمی آمیزد تا توهم - گاه کامل - عدم حضور مرد سفیدپوست [فیلمبردار] را بیافرینند. تنها با تشریح و توصیف چهره‌ها، حرکات و اشارات و موضوعهای روزمره، تلاش واضح و مشخصی برای نفوذ طرز فکری بیگانه در بین آن مردم اعمال شده است.

امّا صدایی که این تصاویر را تقویت می کند و به جلو می برد و ظاهراً بیشتر سعی دارد به آنها جهت بدهد تا اینکه تسلیم آنها شود، صدای خود روش است. صدای جذّاب گوینده - داستانگویی که با شیوهٔ صمیمی و متقاعد کنندهٔ خود، به ما علت درپی آمدن تصاویری را که خواهیم دید، می گوید. صدایی که به جای تفسیر و تشریح رویداد، آینه‌ای در مقابل آن قرار می دهد، و خود برگرفته از تصاویر و عامل تقویت آنهاست.

مردان باران[19] (۱۹۵۲): زمین، خشکیده و محصول در خطر است. تنها، مراسم و آیین جادویی است که می تواند حاصلخیزی زمین را حفظ کند. این مراسم در فیلم، برشمرده، تشریح و اثبات می شوند و آن گاه که درنماهای پایانی فیلم، آسمان تیره گشوده می شود و باران برزمین خشکیده فرو می ریزد و آن را می پوشاند، جادوی مورد قبول قبیله، بدون اغراق ارائه می شود و نوعی رابطهٔ علت و

معلولی بین مراسم و نتیجهٔ آن معرفی می گردد. بنابراین به نظر می رسد که فیلم، جادو را می پذیرد و حتی به عنوان مدرك و شاهدی بر آن عمل می کند. رنگِ گرفته، کدر، ناهمگون و بی مانندی که در این فیلم وجود دارد، بر تأثیر عجیب این فیلم می افزاید. علاوه بر توهم عدم حضور مرد سفیدپوست، توهم دیگری نیز افزوده می شود: عدم احساس هرگونه طرح و نقشهٔ قبلی در ساخت فیلم (هیچکس حتی برای لحظه‌ای به نماهایی که موقع تدوین از فیلم بیرون آورده شده‌اند، نمی اندیشد. برعکس، تأثیری که فیلم بر تماشاگر می گذارد این است که هر صحنه همان گونه که دراصل فیلمبرداری شده، نمایش داده می شود و توقف دوربین تنها در هنگام تمام شدن فیلم یا سلب علاقهٔ ناظر بوده است). در این ضمن، حضور مصرّانهٔ صدا، نوعی دخل و تصرف درواقعیت به وجود می آورد و نمایانگر این است که آنچه می بینیم بدون شك در حیطهٔ یك فیلم فانتزی است.

در واقع، عنصر فانتزی این فیلم، دو برابر است و در نتیجه، تأثیرگذاری خاص آن نیز از قدرتی دو برابر برخوردار است. آنچه باعث همراهی جنبهٔ فانتزی با رابطهٔ ناآشنای علت و معلولی می شود، عبارت است از: نوعی بیگانگی استهزا آمیز، نزدیکی و درعین حال دوری از موضوع، عجیب بودن خود موضوع و شیوهٔ روایت که از لحاظ تداوم منطقی، خلل هایی دارد.

تشدید این عوامل، به طرزی درست و مناسب، نشان از این حقیقت ساده و بی پیرایه

روش معتقد است که باید واقعیت را برانگیخت و خلق کرد. خلق واقعیت در برابر افشای واقعیت. این موضوع یکی از تفاوتهای عمدهٔ بین سینمای جانبدارانهٔ روش و سینمای بی واسطهٔ سینماگران امریکایی را آشکار می کند.

دارد که: خود مشاهده کنید که جریان به چه صورت است. . .

واضح است که این بی پیرایگی از یک ایدئولوژی بی واسطه و حس ناملموس تجربهٔ واقعی، که روش آن را نظام خودکار الهام و مکاشفه می نامد، نشئت می گیرد. روش می گوید: «این فیلمها چه‌اند؟ کدام نام خارجی آنها را از بقیه متمایز می سازد؟ اصلاً وجود دارند؟ من که چنین عقیده‌ای ندارم، اما واقعاً می دانم که موقعیتهای مشخص و نادری وجود دارد که تماشاگر بدون کمک زیرنویس، ناگهان در می یابد که زبان ناشناخته‌ای را می فهمد، در مراسم عجیبی شرکت می جوید، در شهرها و مناظری که قبلاً ندیده است، پرسه می زند امّا کاملاً برایش آشنا و قابل درک جلوه می کنند. . . تنها سینماست که می تواند چنین جادویی بیافریند، گرچه هیچ زیباشناسی عملی نمی تواند مکانیسم آن را آشکار کند و هیچ تکنیک ویژه‌ای نمی تواند آن را به حرکت در آورد. نه هماهنگی و برابرگذاری هوشیارانهٔ نماها در تدوین و نه استفاده از پردهٔ عریض با صدای استریوفونیک، هیچ یک نمی توانند چنین شگفتی بیافرینند[۲۰]. . . » و ادامه می دهد: «در آن روزها از دوربینهای متعدد، ضبط صوتهای بسیار، پیلهای الکتریکی فراوان، و هیچکدام از انبوه تجهیزات ومتخصصینی که اجزای سینمای کلاسیک به شمار می روند، خبری نبود. امّا فیلمسازان امروزی ترجیح می دهند که در این معابر مخاطره‌آمیز گام ننهند؛ تنها دیوانگان، ابلهان و کودکان جرئت فشار دادن دکمه‌های ممنوعه را دارند[۲۱]. »

در این سخنان کاملاً مشهود است که چگونه یک هدف علمی به خاطر دوربین، تحریف می یابد. دوربین که در ابتدا ابزاری برای ارتباط بود، ناگهان از آزادی ویژه‌ای برخوردار می شود. دوباره به تک تک عبارات و اندیشه‌های روش نظر افکنید؛ که به طرزی قابل توجه رنگی از الهام و مکاشفهٔ شاعرانه دارد؛ لحظهٔ خاص، ارتباط بی واسطه، شرکت در مراسم، حسّ یادآوری، جادو، شگفتیها، معابر مخاطره‌آمیز، ابلهان، دیوانگان، کودکان. . .

منظور از نقل این گفته‌ها، تردید در پایهٔ علمی کارهای روش نیست؛ امّا واضح است که به نظر روش، سینما و علم، لازم و ملزوم و به عبارتی مولّد یکدیگرند. بنابراین، ارتباطی که باید درپی آن بود تنها بین یک علم (مردم شناسی) و یک تکنیک مشخص (در اینجا، تکنیک سینما که برای انتقال این علم به وسیلهٔ رسانهٔ معینی، به آن احتیاج است) نیست، بلکه نوعی سینمای دو واسطه است که به طرزی گسترده‌تر بین علم و تخیل عمل می کند (البته فیلمهای روش را، به دور از بازی با کلمات، می توان علمی / داستانی قلمداد کرد).

گسترش تکنیکها، موجب گسترش فرهنگهاست و روش (ظاهراً به دلایل علمی) مجبور بود نقش گسترده و روشداری را بین فرهنگهای قدیم و جدید بازی کند. وی این نقش را به صورت شاه فنر یک‌چرخهٔ طولانی و بغایت اصیل و بی نهایت متنفّذ داستانی در آورد و بتدریج بازی را پیچیده‌تر کرد. در این جا مناسب است که به ارتباط روش با اسلاف فیلمسازش اشاره شود: ورتوف؛ روش او را

کارگردانِ «فیلمهایی که خود موجب تولید فیلمهای‌دیگری شدند» می داند، فلاهرتی؛ «شاعر، مرد عمل و همه فن حریف» و از همه مهمتر «یکی از بزرگترین کارگردانان است.»

صرف نظر از اینکه مفهوم جابه‌جایی موضوع تا چه حد بحرانی و جدی باشد، نخستین فیلمهای روش که به «افریقایی باشکوه» می پردازد، همان شکل کلاسیك خبری را دارد. آنچه در مورد فیلم فرزند آب، در مقایسه با انبوه فیلمهای مردم شناسی، تازگی دارد، لحن فیلم و حضور آشکار نوعی زیباشناسی است. از همه بالاتر، تفاوت فیلمهای روش و سایر گزارشهای خبری جنبهٔ کیفی دارد: در فیلمهای روش نیز اطلاعات وجود دارد اما به نحوی درهم تنیده شده‌اند که انگار بر زمینه‌ای قرار دارند که مدام درحال اصلاح - در واقع درحال تغییر - ویژگی و کارکرد خود است. می توان گفت که روایت فیلم، تحت تأثیر نوعی تحول قرار گرفته و یك مهر مشخص، به عبارتی نوعی کیفیت علمی، که همان نشان شخصی فیلمساز است، بر آن نقش بسته است.

**شکار شیر با تیر و کمان**[۲۲] (۱۹۶۵): چگونگی شکار شیر را با تیرهای زهرآگین به وسیلهٔ مردان کشور نیجریه نشان می دهد. در سال ۱۹۵۷، تعداد اندکی شیر و شکارچی شیر در این کشور باقی مانده بود و رئیس گروهی از شکارچیان بومی که فیلم **شکار اسب آبی** ژان روش را دیده بود، او را برای ساختن فیلمی از شکار شیر، دعوت کرد. اما فیلمبرداری به علت آنکه یکی از شکارچیان عاشق شیر مورد نظر بود، متوقف گردید، و روش به فرانسه

شکار شیر با تیر و کمان

بازگشت. بعدها وقتی که شکارچیِ عاشق درگذشت، دوباره روش به نیجریه دعوت شد و در این سفر مقدمات تهیهٔ فیلم شکار شیر با تیر و کمان فراهم گشت. در این فیلم، تهیهٔ زهر از گیاهان، آماده کردن تیر و آغشتن آن به زهر و سپس شکار شیر به گونه‌ای پر از احساس و خوفناك نشان داده می شود. در صحنه‌ای، روایتگر می گوید که شیر به یکی از شکارچیان حمله می کند. فیلمبردار (روش) که نزدیك محل حادثه و حمله است از وحشت با حرکت تند دست (که موجب تار شدن تصویر می شود) فیلمبرداری را متوقف می کند. چند ثانیه بعد فیلمبرداری دوباره شروع می شود. ژان روش بعد از فیلمبرداری، صحنه‌های گرفته شده را به شکارچیان نشان داد، امّا آنان به علت اینکه این صحنه‌ها شکار شیر را نشان نمی دهند، آنها را نپسندیدند؛ و فیلمبرداری دوباره از سرگرفته شد. در این جریان، تعدادی شیر و حیوانات درنده، همچون کفتار و یوزپلنگ با تیرهای زهرآگین به‌نحوی رقت بار به هلاکت می رسند. لحظات مرگ این حیوانات، بویژه شیر جوانی که به تهوع می افتد، اثر عجیبی بر تماشاگر می گذارد. خود شکارچیان نیز که در این لحظات شاهد مرگ شیر هستند، به نحو شگرفی تحت تأثیر طلسم مرگ حیوان قرار می گیرند. این، از نگاههای مشحون از رقّت، غم، سبعیت و احساس عمیق رابطه با حیوان هویداست. علت این التهاب در شکارچیان این است که شیر جوانی را کشته‌اند و در افسانه‌های بومی گفته شده است که اگر شکارچی شیر جوانی را بکشد، خود، فرزندش را از دست خواهد داد. در این جا شکارچی که تیرش به شیر جوان خورده است، در حین تماشای این صحنه به مرگ حتمی فرزند خود فکر می کند (همین شکارچی فرزند خود را در همین سال از دست داد[۲۳]).

**اربابان دیوانه**[۲۴] (۱۹۵۲): در مورد این فیلم در صفحات آتی به تفصیل صحبت خواهد شد.

به سادگی می توان دید که اصطلاحات و عباراتی که به پیشینیان مانند ورتوف و فلاهرتی، نسبت داده می شد، در کارهای روش احیا شد. [آنچه تجارب مردم شناختی روش آشکار کرد، رد و انکارهایی بود بسیار شبیه به آنچه ورتوف، در روزگار دنیای جدید که به فرمهای جدید نیاز داشت، کشف کرده بود]. «این در زمانی بود که خطوط اصلی جنبش سینما ـ چشم داشت شکل می گرفت، مجبور بودیم تصمیم بگیریم که یا از هنر سینما دقیقاً پیروی کنیم و مانند همهٔ اعضای اتحادیهٔ سینماگران ـ با حرفه‌ای هم پولساز و هم قانونی ـ فیلمهایی بسازیم که شیرهٔ سینما را می مکند یا اینکه هنر سینما را درهم بکوبیم و آن را از نو، بر آن ویرانه‌ها بسازیم. تصنع یا واقعیت؟ پاسخ را به تماشاگر واگذاشتیم...»

ردّ برخی از این اصول سابق، به طرزی یکسان شامل بازیگران و بازیگری، متن، دکور، مونتاژ کلاسیك و شیوه‌های دکوپاژ، با آنچه برسون آن را کاریکاتور و اشتراب آن را پورنوگرافی می نامید، می شود. در این جا روش می توانست یکی از منابع بزرگ سینمای معاصر باشد.

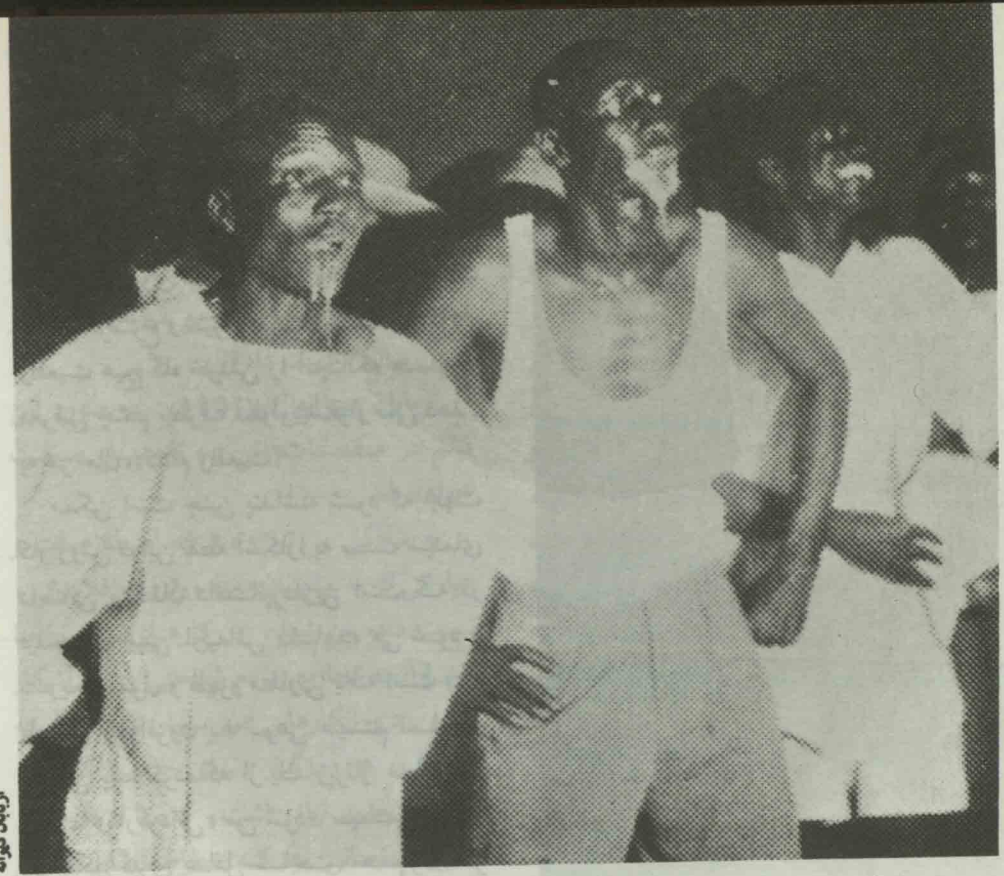
روش، با انتخاب شیوه‌ای که درست نقطهٔ مقابل شیوهٔ ساختگی و ژورنالیستی ریچارد

لیکاك[۲۵] بود (مبنی بر ضبط رویداد بدون مداخلهٔ فیلمساز) برروی طرحها، تأثیر و تأثرات، کشف متقابل *موضوع و شیوه*، *فیلم و خطابه* کار کرد. واقعیت هیچ گاه خودش را آنچنانکه هست در معرض چشم بیطرف سلولوید قرار نمی دهد. به هر حال، کدام واقعیت؟

ممکن است چنین پنداشته شود که جهت کار روش دراین نقطه آشکارا به سمت سینمای داستانی و همان داستانپردازیی است که در فیلمهای آیینی اولیه‌اش مشاهده می شود و بتدریج شمول و ظهور متفاوتی یافته است و به طرزی روزافزون به نوعی سیستم نمایشی بستگی پیدا کرده که از یك رپرتاژ ساده هم کمتر، «کارگردانی» می شود؛ سیستمی که در آن شکل گیری عامل ساخت، همچون هر سیستم نمایشی دیگر است. یعنی بدون ذکر قسمتهای اصلی و محتاطانه‌ای که به وسیلهٔ دو عامل بازی شده‌اند، نخست؛ مشاهده‌گر [فیلمبردار] ـ کسی که محصول نمایش و داستان را برداشت می کند ـ و دوم؛ ابزارهای تکنیکی که به موضوع، فرم کامل شدهٔ تئاتری و شکل محصولی از ذخایر متعددی را می بخشند که از سیستمهای مختلفی پدید آمده است (سیستمهای اجتماعی و فرهنگی که نمایش اصلی در آنها اتفاق می افتد، سیستمی که آن را دریافت می کند و سیستم فرهنگی و تکنیکی که ازطریق آن انتقال می یابد).

سینمای روش این است: منبعی برای ترکیب ویژهٔ شبکه‌ای از انتقالات و جابه‌جاییها که از طریق آن، فرد به درك متفاوت و غنی تری از گفتهٔ لِوی اشتراوس راجع به تبعید خودخواستهٔ مردم شناس نائل می گردد؛ «مردم

به نظر می رسد که روش معتقد است که اگر یك فیلم قرار است از حد یك سند علمی فراتر رود، باید ظاهر واقعیت، با عینیت و بی طرفی نشان داده شود. در عین حال احساسات و ذهنیات مربوط به آن نیز به‌نمایش گذارده شود.



اربابان دیوانه

شناس هیچ گاه و هیچ جا خودش را «آسوده و در خانه» حس نمی کند». در واقع، تنها بدین مفهوم است که می توان روش را یك فیلمساز بیگانه به حساب آورد. در اینکه بیگانه است شکی نیست؛ امّا فقط به خاطر جنبهٔ افریقایی آثارش؟

ژان روش به خاطر تأکید بر اعمال و مراسم عجیب و غریب افریقاییان در فیلمهایش، بویژه در **اربابان دیوانه** مورد اعتراض منتقدین، مخصوصاً افریقاییها قرار گرفت. این افراد، در تأکید سینماگران اروپایی بر این گونه رفتارها، نوعی تحقیر فرهنگهای افریقایی را مشاهده می کردند و این سینماگران را فرزند خلف امپریالیسم غربی به حساب می آوردند. روش در اثر این انتقادها درصدد بررسی راهها و شگردهای دیگری برای تهیهٔ فیلم برآمد و هنگام تهیهٔ فیلم داستانی خود به نام **ژاگوار**[۲۶] (۱۹۶۷) بتدریج به تجربیاتی در این مورد دست زد. وی پاره‌ای از فیلمهای گرفته شده را به یك نفر افریقایی نشان داد و نظرات و واکنشهای او را به این فیلمها برروی نوار صدا ضبط کرد و بعداً در فیلم اصلی به کار برد. در همین زمان، روش دست اندرکار تهیهٔ یك فیلم مستند از وضع رقت بار کارگران افریقایی در ابیجان[۲۷] واقع در ساحل عاج بود. ابیجان شهری عجیب و شگفت انگیز بود که به سختی از فیلمهای هالیوود تأثیر پذیرفته بود. بعضیها نام مغازه‌هایشان را شیکاگو، هالیوود و مانند آن گذارده بودند[۲۸]. شخصیتهای فیلم واقعی اند (یعنی زنده‌اند و ممکن است در این شهر به آنها بربخورید) امّا شخصیتی دوگانه دارند و در نهان برای خود، شخصیتهای خیالی و معروف را انتخاب کرده‌اند (دورتی لامور، ادی کنستانتین، لِمی کوشن، نمایندهٔ فدرال

زاگزار

امریکا، ادوارد رابینسون). روش نه تنها از زندگی و کار روزمرهٔ این کارگران فیلمبرداری کرد، بلکه از آنان خواست که جنبه‌های خیالی زندگیشان را، که بازی در نقش بازیگران سینما به طور فی البداهه بود، در مقابل دوربین اجرا کنند. نتیجه، فیلم من، یك سیاه[۲۹] است. به نظر می رسد که کارگران با تن دادن به خیال و افسانه، می توانستند تا اندازه‌ای زندگی و وضع شاق خود را، که در اثر استعمار به وجود آمده بود، تحمل کنند[۳۰]. فیلم من، یك سیاه (۱۹۵۹)، آشکارا پرسش مورد بحث را به این صورت تغییر می دهد: ضمیر من به چه کسی تعلق دارد؟ چه کسی این عبارت را می گوید؟ آیا فیلم خودش را به این عنوان می خواند؟ یا فیلمساز اختلافش را به طرزی طعنه‌آمیز جلوه می دهد؟ یا اینکه از زبان یکی از شخصیتهای فیلم است؟ این بار در تمام وقایع فیلم، به دیدن و شنیدن یك منولوگ (تك گویی) یا مجموعه‌ای از منولوگها دعوت شده‌ایم که حاصل و برایند تمامی تفاوتهایند و به صورت جریان واحدی در آمده‌اند.

گزارش یك تابستان[۳۱] فیلم غیرمتعارفی بود، و درك آن برای بسیاری از تماشاگران آن زمان مشکل می نمود. اما روشهای مورد استفادهٔ آن، هم در سینمای داستانی و هم در سینمای مستند تأثیر فراوان گذاردند. باید یادآور شد که سینماگران قوم نگار کمتر تحت تأثیر قرار گرفتند و بندرت از شگردهای ابداعی او استفاده کردند؛ زیرا شگرد روش را دخالت در واقعیت می دانستند. اما سینماگران پیشرو فرانسوی مانند ژان لوك گدار و کریس مارکر از وی تأثیر فراوانی پذیرفتند[۳۲].

ژان روش و همکارش ادگارمورن[۳۳]، جامعه‌شناس فرانسوی، در تابستان سال ۱۹۶۰

که جنگ الجزیره بر فرانسه سایه افکنده بود با استفاده از جدیدترین و سبکترین وسایل فیلمبرداری ۱۶ م. م و دستگاههای ضبط صدای همزمان، قصد ضبط روحیه و طرز فکر [ساکنان پاریس] را کردند. فیلم، تعداد زیادی از ساکنین پاریس را نشان می دهد امّا برروی چهار نفر بیش از همه تکیه می کند: یك آوارهٔ آلمانی، یك زن ایتالیایی ساکن پاریس، یك دانشجوی سیاه از افریقا و یك کارگر کارخانهٔ رنو. در این فیلم، سینماگران، مانند سینماگران سینمای بی واسطهٔ امریکا، فقط شاهد رویدادها نیستند بلکه خودشان نیز در آنها شرکت می کنند یا در به وجود آوردن رویدادها نقشی برعهده می گیرند. اغلب اوقات روش یا مورن،همراه شخصیتهای فیلم، جلوی دوربین ظاهر می شوند و در بحثها، مصاحبه‌ها و گفتگوها شرکت می کنند. آنها از مردم پاریس که به علت جنگ طولانی الجزایر، دچار شك و تردید نسبت به سیاستهای دولت و آرمانهای اجتماعی و نقش خودشان در اجتماع شده‌اند، می پرسند: «به ما بگویید آیا احساس خوشبختی می کنید؟» این سؤال در آن شرایط، سؤالی با معنی و کاوشگرانه بود و واکنشهای متعدد و متنوعی را برانگیخت. بعضیها جوابی نمی دادند؛ پاره‌ای کوشش می کردند جوابی بیابند و چندتایی نیز به شدت تحت تأثیر احساسات قرار می گرفتند. وقتی که مقدار زیادی از فیلم ویرایش [تدوین] شده بود، روش این فیلمها را به شرکت کنندگان در فیلم نشان داد و واکنش آنها را نیز نسبت به صحت و سقم این صحنه‌ها، برروی فیلم ضبط کرد. این قسمت، بخش دوم فیلم را تشکیل می دهد. بخش سوم فیلم، روش و مورن را نشان می دهد که در کریدورهای موزهٔ مردم شناسی پاریس قدم می زنند و فیلمی را که ساخته‌اند مورد بررسی و ارزشیابی قرار می دهند.

آنها با الهام از ورتوف، روشی را که در تهیهٔ این فیلم به کار برده بودند، «سینمای حقیقت جو» خواندند [«سینما ـ وریته» ترجمهٔ فرانسوی «کینو ـ پراودا» است]. 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 وسیعتری چون وسایل قابل حمل و حساس و امکان صدابرداری سرصحنه، توانستند شگرد ابداعی ورتوف را تعالی بخشند. مشخصه‌های مهم، «سینمای حقیقت جو» و تفاوتهایش با سینمای بی واسطهٔ امریکا، به‌طور خلاصه عبارت اند از:

۱ـ فیلم، تنها به نشان دادن سینماگران در حین فیلمبرداری اکتفا نمی کند و این مسئلهٔ مهم را پیش می کشد که این دوربین نیست که از صحنه‌ای فیلم می گیرد بلکه این سینماگر (موجود زندهٔ تأثیرپذیر) پشت دوربین است که فیلمبرداری می کند. فیلمبرداری نیز (مخصوصاً فیلمبرداری فیلم مستند) نتیجهٔ رابطه 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 واقعیت تأثیر می گذارد.

۲ـ شگرد روش که شامل نشان دادن فیلم به شخصیتهای آن و ضبط واکنش آنها می شود، خـود، راهی پیش پـای سینمـاگـر مستنـد می گذارد تا شاید بتواند اثر مسئلهٔ اول را به نـوعی نقصان بخشـد. زیـرا در بـازبینیی ک شخصیتها از تصاویر خود به عمل می آورنـد هم با «تصویر» خود آشنا می شونـد و هم به کمبـودها، بـرداشتها، و تفسیـرهای نـادرست سینمـاگر (کـه در فیلمهای قـوم نگاری ممکن است یك نفر بیگانه باشد) پی می برند. به این تـرتیب، سینمـاگـر می تـوانـد واقعیت را تـا انـدازه‌ای با دیـد شخصیتهـای فیلم مـطابقت دهد.

[نگارنده، در سینمای مستند ایران موردی را سراغ ندارد که این شیوه را به کار گرفته باشند. یعنی فیلم بـه بـازیگـران نشـان داده شـده و واکنشهای آنان، به عنوان بخشی از کل فیلم، ضبط و ارائه شده باشد و نیز، خود سینماگر و عوامل سازنده در فیلم حضور یابند و راجع به فیلم صحبت کنند. این، در وهلهٔ اول نشان دهندهٔ این است که سینمای مستند ایران همپا و همسو با سینمای مستند سایر کشورها پیش نرفته است؛ صحبت در مـورد چنـد و چـون این موضوع، می ماند برای فرصتی دیگر. نگارنده خود قصد داشت در فیلمی کـه به نـام نان و نمـك (۱۳۶۸) از زندگی و کـار نمکی هـای دوره‌گرد ساخت، شگرد روش را تجربه کند؛ اما در عمل آنقدر مشکلات خواسته و ناخواسته سدّ راه شد که به کلی از اجرای آن منصرف گشت!].

۳ـ مسئلهٔ دیگـری که شیـوهٔ روش مـطرح می کنـد و خود تـا اندازه‌ای نیـز بدان پـاسخ

نام روش هم از نظر بررسی تاریخ سینما و هم سبك شناسی آن، با موج نو سینمای فرانسه درآمیختـه است. در حقیقت، همزمان با تجلی این موج بود که مستندسازی نیز پا به پای بیـان نـاب روایتی آن در درون این سبك به نشو و نما پرداخت.

می دهد، همان مسئلهٔ 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 اینکه از داستان و خط داستانی استفاده شود، بدون اینکه درام و نمایش در آن وارد گردد؟ چگونه می توان بدون عوامل نمایشی، فیلم مستندی ساخت که هم نزدیك به واقعیت و هم جالب و گیرا باشد؟ به نظر می رسد که روش معتقد است که اگر یك فیلم قرار است از حد یك سند علمی فراتر رود، باید ظاهر واقعیت، با عینیت و بی طرفی نشان داده شود. در عین حال، احساسات و ذهنیات مربوط به آن نیز به نمایش گذارده شود. برای این کار، روش به یك طرف ایستادن و شاهد 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 عمدهٔ بین سینمای جانبدارانهٔ روش و سینمای بی واسطهٔ سینماگران امریکایی را آشکار می کند. روش معتقد است که شاهد رویداد بودن کافی نیست. چرا که چیزی جز یك «گزارش گواهی شده» به دست نمی دهد. سینماگر «نمی تواند فقط شاهد رویدادهای اطرافش باشد و هیچ موضعی نگیرد، فکر می کنم باید موضع بگیرد.»

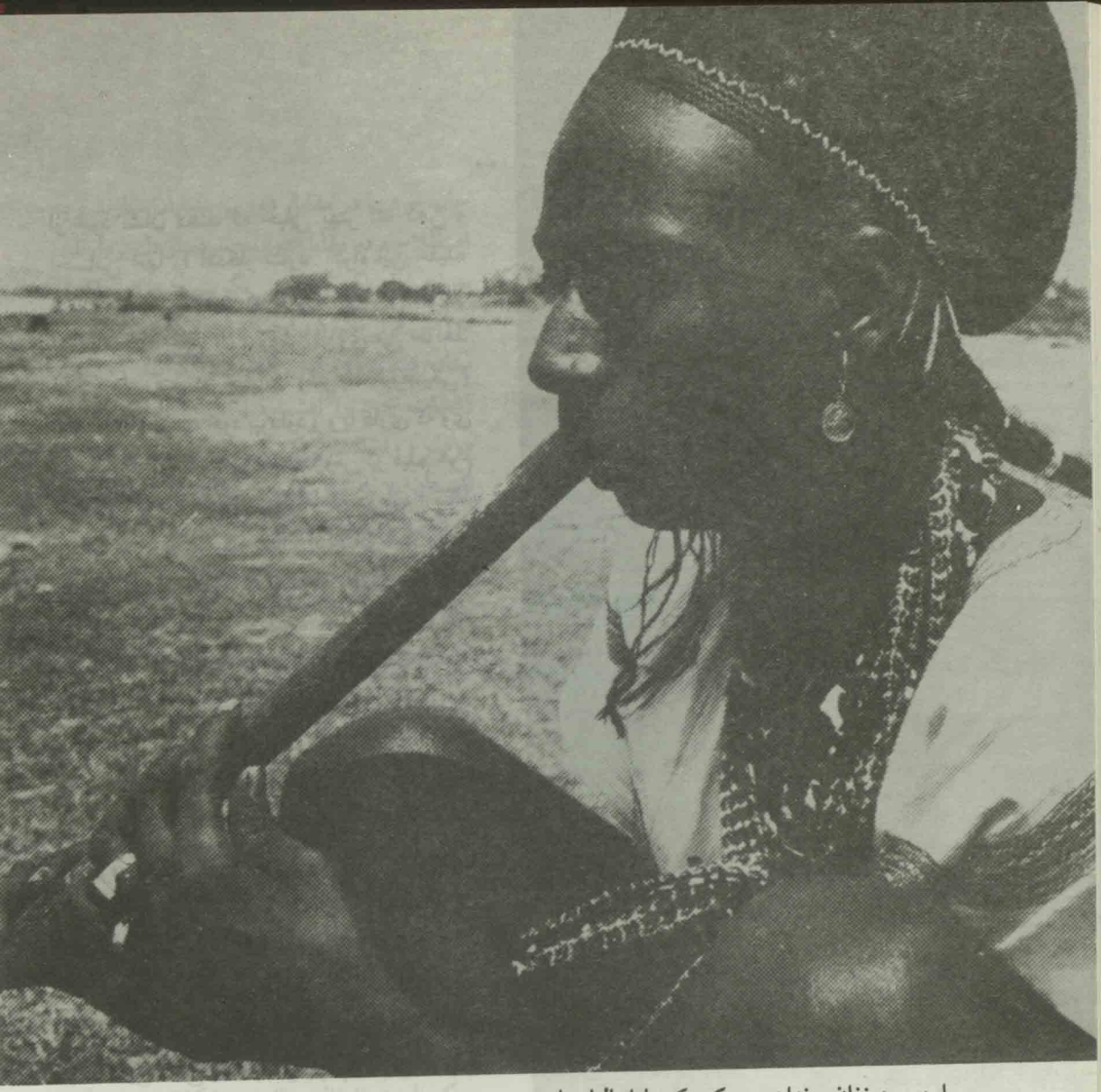
۴- روش برخلاف مستندسازان سینمای بی واسطهٔ امریکا و کانادا، معتقد است که حضور دوربین و شرکت سینماگران در عمل، عوض اینکه شخصیتهای فیلم را محدود و خجول کند، به آنها کمك می کند که روح و جان خود را در مقابل دوربین نمایان سازند و به اصطلاح، در مقابل دوربین پرده از دل بردارند. به زعم او اگر به کسی بگوییم که در مقابل دوربین قرار بگیرد و احساسات و ذهنیات خود را بیان کند، وی به راحتی می تواند ژرفترین ذهنیات خود را افشا کند. روش، گواه این موضوع را واکنش یکی از زنان فیلم **گزارش یك تابستان** به نام مارسلین می داند. ژان روش از وی خواسته بود ضبط صوت ناگرا را با خود ببرد و همچنان که در خیابانها قدم می زند، خاطرات خود را از روزگاری که در یك اردوگاه کار اجباری نازیها حبس بوده بیان کند. نتیجه، یك مجموعه اعترافات است که تاکنون مارسلین، در هیچ موقعیتی (رو در رو) به‌انجام آن مبادرت نکرده بود. وی با اعتماد کامل به رسانه، پرده از دل برداشته و کنه وجود خود را در مقابل آن عریان کرده بود. اگر دوربین و ضبط صوت واقعاً چنین اثری دارند، پس سینمای حقیقت جو در واقع کمك می کند که یك واقعیت، در مقابل دوربین «واقعیتر»، عمیقتر و پراحساستر افشا شود. این امر تأثیر روحی شدیدی روی بعضی از شخصیتها می گذارد و ممکن است از نظر روانی، مشکلاتی برای آنها ایجاد کند. پس شاید بهتر باشد که از بازیگران حرفه‌ای استفاده شود تا اینکه به زندگی شخصی و روحی آنها لطمه‌ای وارد نیاید. به این جهت است که روش بیش از پیش به سوی نوعی سینمای داستانی کشانده شده است.

۵- اعتقاد روش براین 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 واکنشهایی

از خود نشان دهند که خیلی بهتر کنه ذهن و احساس آنها را آشکار سازد. گواه این عقیده همان صحنه‌ای است که دربارهٔ مارسلین در بالا آورده شد که طی آن، روش از وی می خواهد هنگام راه رفتن در خیابانها (شرایط غیرطبیعی) به مرور خاطرات خود بپردازد، و یا کاری که وی در فیلم بعدی خود می کند؛ روش در فیلم **هرم انسانی**[۳۴] (۱۹۶۱) که مطالعه‌ای دربارهٔ ارتباط 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 برخودشان و تماشاگران آشکار شود و نزدیکی زیادی بین این دو گروه به وجود آید. این جریان نوعی کشف برای خود «بازیگران» و هم چنین تماشاگران است[۳۵].

روش در فیلمهای بعدیش، نخستین کسی است که تلاش می کند نه تنها به رفتار، رؤیاها و مضامین ذهنی بلکه به ترکیب پایداری که اینها را به هم می پیوندد، بپردازد. آرزوی فیلمساز این می شود که خودش را وقف آمال شخصیتهای فیلمش کند، طبق خط مشی نئورئالیستی زاواتینی[۳۶] گام به‌گام به دنبال آنان روان شود، امّا رفتار و گفتار آنها را با دیدگاههای خود نمایان سازد و ناامیدی، رؤیاها و آرزوهایشان را تجسم بخشد. یك نفر ادای جنگ هندوچین را در می آورد. باربر دیگری در بندرگاه می گوید که هفت دریا را سیر کرده و کاملاً از زن جماعت بهره برده است. منولوگ

ژان روش از طریق طرح مسائل مردم شناختی به شکلی تمثیلی به مسائل سیاسی اشاره می کند و جایگزینی فرهنگ مسلط استعماری را بر فرهنگ سنتی کشورهای مستعمره مورد انتقاد قرار می دهد.



این مردِ زنان، نزاع محرکی که با ایتالیاییها در می گیرد، لحظات فراموش نشدنیِ بازتاب احساسات شخصیتها در مورد فیلمهایی که دیده‌اند، داستانهای کمدیی که خوانده‌اند، حکایاتی که شنیده‌اند و آنچه به آن علاقه دارند، با افسون بی نظیر سبك روایی جدیدی درهم تنیده شده است. در این جا به نظر می رسد که تمامی تفاوتهای بداهه‌سازی / دکوپاژ از بین برداشته شده است، گرچه نوعی گذر اندیشه به مرحلهٔ نمایش امکان یافته است.

تنبیه[۳۷] (۱۹۶۰): روش دراین فیلم دست به تجربهٔ جدیدی زد. یعنی تصمیم گرفت یك فیلم بلند را در یك روز فیلمبرداری کند و به همین خاطر، خود را به چند شخصیت معدود، محدود کرد. این فیلم که در زمان تدوین فیلم **گزارش یك تابستان** فیلمبرداری شد، در واقع کاربرد شیوه‌های سینما ـ وریته در مورد یك موضوع داستانی بود. برخی از این شیوه‌ها که در این فیلم به کار رفته‌اند عبارت اند از: مکان واقعی، فقط یك برداشت

از هر نما با دوربین متحرك (دوربین روی دست؛ به وسیلهٔ میشل برول[۳۸])، بداهه‌سازی به وسیلهٔ بازیگران غیرحرفه‌ای و خود کارگردان. فیلم، حکایت دختر جوانی است که در یك روز تعطیل در پاریس گردش می کند و به سه مرد (یك دانشجو، یك سیاهپوست و یك مهندس میانسال) برمی خورد. این سه، نمایانگر خشونت، عشق، ماجرا و پول هستند. فیلم، کار ضعیفی از آب درآمد و کسی آن را نپسندید. ظاهراً ضعف کار به خاطر اشتباه مضاعف روش بود: مقدمات تهیهٔ فیلم به درستی مهیا نشده بود، و بازیگران فیلم قادر به انتقال جنبهٔ مبتذل وضعیت و گفتار خود نبودند. روش در مورد بهترین سکانس این فیلم، عباراتی دارد که درپی می آید. از این سخنان می توان فهمید که در این فیلم، تا چه اندازه هنر فیلمسازی مورد انکار و چشمپوشی قرار گرفته است!

«در این سکانس، فقط آن جاهایی را می توانستیم برش بدهیم که کارگردان، فیلمبردار و بازیگران خسته شده بودند. جایی که برول ـ فیلمبردار ـ شروع به حرکت می کند، غیرقابل تدوین است؛ یعنی شما نمی توانید فیلم را برش دهید. اما از لحظه‌ای که فیلمبردار خسته شده و می نشیند، فیلم قابل تدوین و برش می شود[۳۹].»

و ادامه می دهد: «این، در واقع فیلم نبود، بلکه کوششی بود تا از واقعیت روزمره، یك داستان خلق کنیم. یعنی از یك چیز مبتذل و پیش پا افتاده، اثری باشکوه ارائه دهیم[۴۰].»

**هرم انسانی** (۱۹۶۱): در این فیلم روش به مسئلهٔ آموزش ابتدایی کودکان سیاهپوست و سفیدپوست در کشورهای افریقایی پرداخته است. با این فیلم و **گزارش یك تابستان** (۱۹۶۱) مسائل کودکان سیاهپوست و سفیدپوست در افریقا و آموزش آنها به مقدار زیادی شکافته و بررسی شد.

**اندك، اندك**[۴۱] (۱۹۶۹): روش در کار آموزش، شیوهٔ برخورد دو جامعهٔ متفاوت را تحلیل می کند؛ جامعهٔ رو به پیشرفت از آنِ سیاهان و جامعهٔ رو به زوال از آنِ سفیدها. لحن کمیك این اثر از ویژگی بارزی در مجموعهٔ آثار روش برخوردار است.

احتمالاً مهمترین اندیشه‌های روش اینها هستند: خلاقیت و آفرینش گروهی، بداهه‌سازی کارکرد خود به خودی و ابهام و پیچیدگی موضوع. روش، مشاهده‌گر آیینها، به بزرگترین آفرینندهٔ آیینها و مراسم، البته منطبق با قانون خاص خویش، تبدیل شد.

از فیلم **من، یك سیاه** به این طرف، دوربین وظیفهٔ کاملاً جدیدی را می پذیرد. دیگر صرفاً یك وسیلهٔ سادهٔ ضبط رویداد باقی نمی ماند، بلکه خود، محرك و برانگیزاننده‌ای می شود که به ضبط وضعیتهای گذرا، نزاعها و رویدادهای زودگذری که شاید دیگر هرگز روی ندهند، می پردازد. دیگر وانمود نمی شود که دوربین در ضبط یك رویداد حضور ندارد بلکه نقش دوربین با اصرار برحضور آن، و با بازیگریش در بعضی قسمتها، و چرخش به دور یك مانع بصری به بهانهٔ ارائهٔ چیزهای نادیده و شگفت، تغییر می کند. در ابتدا، خواه دوربین روش قصد هدایت و خواه تعقیب بازیگران را داشته باشد، ساکنان ترشویل[۴۲] (بخشی از شهر ابیجان) فقط آن جنبه‌هایی از زندگیشان را بازی

کردند که برای ارائه در مقابل دوربین انتخاب کرده بودند. ولی پس از آنکه خودشان را بر پرده دیدند، تصمیم گرفتند آن جنبه‌ها را گسترده، اصلاح و ترمیم سازند. این اعمال موفقیت آمیز، موضوع فرهنگی پیچیده‌ای به بار آورد و راه به وادی واقعاً نامکشوفی گشود؛ وادی فیلمهای حادثه‌ای که در آنها حادثه و ماجرا بر «موضوع» و «کشف» آن قرار دارد. نوعی سینمای تجربی، و مهمتر از همه، سینمایی که در آن عناوینی که به طور شفاهی برای کارگردان، گروه فنی و بازیگران تعیین شده، دوباره تعیین و تعریف می شوند. در این نوع سینما، عناوین عبارت اند از: فیلمساز / فیلمبردار و بازیگران / آفرینندگان. در مورد عنوان اول می توان گفت که وقتی خود روش پشت دوربین نیست، مثلاً در فیلم **گزارش یك تابستان یا بیوه‌های پانزده ساله**[۴۳] (۱۹۶۴)، نتیجهٔ کار آشکارا کم ارزشتر و همراه با نوعی حس مشخص دستپاچگی و ناشیگری است ـ فیلم **ایستگاه گاردونو**[۴۴] (۱۹۶۵) استثنا ست.

در این نوع سینما، در بیشتر موارد، ترتیب رویدادها شوق بداهه‌سازی را به وجود می آورد.

«وقتی دارم فیلم می سازم، آمادگی برای شروع کار فقط چند لحظه طول می کشد. آن گاه می بینم که فیلم دارد در منظره‌یاب دوربین شکل می گیرد و در هر لحظهٔ معین می دانم که آنچه دارم می گیرم، مناسب و خوب است یا نه. هیجان و کشش اولیه تحلیل می رود اما اگر کسی بخواهد این تعقیب با علاقهٔ فیلم [به وسیلهٔ تماشاگر] را از دل تصاویر و صداهای مؤثر بیرون آورد، وجود این هیجان اولیه کاملاً ضروری است. هرگز تا هنگام فیلمبرداری آخرین سکانسها از نتیجهٔ کار مطمئن نمی شوید؛ که چه خواهد شد... آه که من چقدر فیلمهای ناتمام ساخته‌ام زیرا اتفاقی نیفتاده است. یك رقص زار که در آن کسی به خلسه فرو نمی رود، زیرا همه جا تاریك می شود، چون من فیلم تمام کردم...»

در اینجا به جای توصیف و تشریح طیف گستردهٔ کارهای روش، بهتر است اصول اساسی کار وی، از طریق تعریف ویژگیهای بارز سبك او، تشریح شود. ویژگیهایی که به حدی بر هم تأثیر می گذارند که از ورای تجربه‌گرایی بارز او نوعی سبك‌واقعی و بغایت ذاتی نمودار می شود.

این سبك را می توان یك یا چند دام برای رویدادها، گزارشها، داستانها و استعارات قلمداد کرد. زیرا سبك مذکور با کشف شکلها، قیافه‌ها و اختلافات جزئی از طریق تکنیکی که روند ماجراجویانه آن ـ حتی در غرابت و تردید بین تکنیك و فرهنگ ـ به نوعی زیباشناسی اصیل با قوانین و اصول ویژه دست می یابد. این زیباشناسی، ضرورتهای ادبی واضحی دارد و ظاهراً از اصل سوررئالیستی «نگارش خودبه‌خودی» منشأ گرفته است. این برایند، همچون اثر دو مادهٔ شیمیایی برهم، واقعیت جدیدی را رسوب می دهد که غیرقابل تجزیه به مواد اولیه است. در ادبیات، *Najda* اثر آندره برتون و **دورنمای پاریس** اثر لویی آراگون دو نمونهٔ بارز به شمار می روند. امّا در فیلمهای روش، غنا و پویایی شعر، نه انتقال بلکه آفرینش یافته و به وسیلهٔ دوربین برانگیخته شده است.

ژاگوار (۱۹۶۷-۱۹۵۴، نخستین نمایش ۱۹۷۱): این فیلم به ضبط جستجویی مخاطره‌آمیز، رشته‌ای از آزمایشهای دشوار و نوعی اودیسهٔ دسته‌جمعی می پردازد که در جریان یك بداهه‌سازی مرام یافته کشف شده است. فیلم، شدیداً تعجب را برمی انگیزد و آن گاه آنچه در اصل قرار بود گزارشی از مهاجرت در گینه باشد، در جایی از فرایند خلاقهٔ ساخت فیلم، صحبت از معرفی اژدها یا هیولایی دیگر می شود؛ اما این ایده در انتهای فیلم دنبال نمی شود. در اینجا، بدون شك، یکی از رموز این تهّور به دست می آید: چه هنگام باید فیلمبرداری را متوقف کرد وقتی که از رویدادِ مستند، به خاطر واقعیتی ثانویه و پیچیده‌تر چشمپوشی می شود؛ واقعیتی که نقش تخیل در آن صرفاً تزیینی و تابع رویداد نیست بلکه اساسی و ضروری است؟ چه هنگام باید فیلمبرداری را متوقف کرد وقتی که مقیاس مرسوم زمان دراماتیك بیش از این کاربرد نمی یابد؟ به عبارت دیگر، در کدام لحظهٔ مشخص باید جریان عمل گسسته شود؟ برطبق کدام معیار هر بخش از رویداد باید متوقف یا در هنگام مونتاژ به طور کلی بیرون آورده شود؛ هنگامی که غنای این رویداد به طور مشخص بر عدم سانسور دراماتیك قرار دارد و هنگامی که معنی و مفهومی که در تك تك صحنه‌ها نهفته است در جریان سیّال گفتار متن فیلم نیز وجود دارد؟

در نتیجه، می بینیم که فیلمها، ساعتها کش می آیند (ژاگوار و پیامد آن اندك، اندك).

این تجدید بنای اساسی داستان سینمایی که از قدیمیترین منابع اولیهٔ سینما برگرفته شده است، تغییر جهتی در کار روش پدید آورد؛

یعنی تغییر جهت از موقعیت اولیهٔ مردم شناختی به سوی سینمای کاملاً داستانی و فیلمهای اروپایی که نمونهٔ بارز آن، تجربهٔ ساخت فیلم **ایستگاه گاردونو** (۱۹۶۵) است.

شاید ذکر فیلم **ایستگاه گاردونو** به عنوان نمونهٔ بارز و مرکزی کارهای روش در این دوره تعجب برانگیز باشد، زیرا این، فیلمی پاریسی، داستانی و کارگردانی شده است، درصورتی که ظاهراً افسون و قدرت کارهای روش از عوامل بیرونی مردم شناسی، از افریقای سیاه، از بداهه‌سازی و اینکه دیگران چگونه زندگی می کنند، ریشه می گیرد.

حقیقت این است که با این فیلم، پرسشهایی مانند «روش مردم شناس پس از این چه خواهد بود؟» و «روش فیلمساز پس از این چه خواهد بود؟» پاسخهایی یافتند که احتمالاً کمتر از آنچه به نظر می رسد، مبهم و طفره آمیزند. این فیلم را خواه یك میان پرده، یا تجربه، یا تغییر جهت و یا پیشرفتی کاملاً مسلم بدانیم (با جلوه‌ای کمرنگ در فیلمهای اولیه و حضوری روشن در فیلمهای بعدی)، به هر حال کار روش، جمع تناقضاتی است که غنا و پویایی آنها از تأثیر و تاثر متقابلشان برهم سرچشمه می گیرد. فیلم **ایستگاه گاردونو** از طریق تراژدی کم اهمیت و بسیار شتابزده‌اش چه می خواهد بگوید؟ چه چیزی را ثابت می کند؟ فیلم از زبان چه کسی یا چه چیزی است؟ احتمالاً به طور ساده چنین است: جذبهٔ یك حد و مرز و نقطهٔ شکست آن؛ که عبارت است از ضبط یك رؤیا، یك مدینهٔ فاضله و واقعیتی که به وسیلهٔ نیرویی که آن را ثابت می کند، گم گشته است.

در این فیلم، تمام تکنیکهای فیلمسازی، «بی واسطه» به حد افراط مورد استفاده قرار گرفته‌اند (صدای همزمان، حرکات پیچیدهٔ دوربین، برداشتهای اضافی) امّا در مسیری خلاف شیوهٔ اصلی و قدیمی روش: دیالوگها نوشته شده، محلهای فیلمبرداری از قبل انتخاب شده و حرکات [دوربین و بازیگران] از قبل تعیین شده است. تهور فیلم **طناب** هیچکاك تکرار شده است. برای دستیابی به انطباق زمان واقعی و زمان نمایشی، همان شیوهٔ گول زنندهٔ فیلم **طناب** مورد استفاده قرار گرفته، **برداشتها** به طور پیوسته به مدت ۲۰ دقیقه و تعویض کاست ها با تاریك شدن لحظه‌ای کادر تصویر صورت گرفته است. روش می گوید: «تا وقتی که گفتار و موقعیتها به هم وابسته‌اند، حرفی از بداهه‌سازی نیست. امّا برای کارگردان، گروه و بازیگران، بداهه‌سازی در رأس کار است.»

فیلم **ایستگاه گاردونو** موکداً داستانی و پاسخ تندی به سینما ـ وریتهٔ کاذب است. زیاده‌گویی، حاشیه روی و جنبهٔ «پرونده» ای کار به وسیلهٔ تأثیر شگفت آور ایجاز ملغی شده است. در فیلم، زوج جوانی اوایل صبح در آپارتمان خود نزدیك ایستگاه گاردونو با هم مشاجره می کنند. زن، مرد را به خاطر بی علاقگی، خونسردی، نداشتن احساس و بی همتی سرزنش می کند و از ماجراجویی و فرار دم می زند. مرد، خونسرد و بی میل، از خودش دفاع می کند. عاقبت زن به مرد می گوید که پست و قابل نکوهش است. در را به هم می کوبد و به خیابان می رود. در آنجا نزدیك است که با ماشینی تصادف کند. راننده پیاده

می شود و به دنبال زن می دود تا عذرخواهی کند. راننده با استفاده از همان کلماتی که خود زن در قبال شوهرش به کار برد، ماجراجویی و فرار را به او پیشنهاد می کند. سپس درست در موقعی که از پلی بر روی خط راه‌آهن عبور می کنند، مرد برخورد تکان دهنده‌ای می کند و می گوید که تصمیم به خودکشی گرفته است؛ امّا اگر وی با او بیاید چنین نخواهد کرد. در غیر این صورت، خود را از بالای پُل به پایین پرت خواهد کرد. زن، متملقانه، سرپیچی می کند. ناگهان درحالی که زن مبهوت و متحیر ایستاده است، مرد خود را از بالای پل به روی خط آهن پرت می کند. این وضعیت که با دوربین پرتحرکی گرفته شده، و خیلی به آدمهای این تراژدی نزدیک است، همراه با تجربه‌ای که به وسیلهٔ شخصیتهای فیلم زندگی شده و دقیقاً منطبق بر واحد «فضا ـ زمان» ی است که بر پرده نقش می بندد، بافت دراماتیك ویژه‌ای را تحمیل می کند که به نقطهٔ اوج خفه کننده‌ای می رسد؛ تا هنگام فرود نهایی (با ایهامی که در این کلمه است) برحاشیهٔ یك یأس روحی ـ ذهنی که حداقلِ آن، همانی است که فیلم کلاً دربارهٔ آن است. (گدار درمورد اینکه چگونه لحظه‌ها، لحظات دیگر را تقویت می کنند می گوید: وقتی لحظات واقعاً انباشته و متراکم شوند، شروع به اثرگذاری می کنند). در اینجا، تعلیق فرم (دوربین روی دست) و تعلیق دراماتیك به طرزی لاینحل در مفهوم مرکبی از تکنیك درهم تنیده شده‌اند.

تصحیح مداوم کادر تصویر به علت حرکات خودسرانه Nadine[۴۵]، استفاده از

در فیلمهای روش نیز اطلاعات وجود دارد؛ اما به نحوی درهم تنیده شده‌اند که انگار بر زمینه‌ای قرار دارند که مدام درحال اصلاح ـ در واقع درحال تغییر ـ ویژگی و کارکرد خود است.

فیلم درشت دانه، همراه با حس عدم اطمینانی که در رنگ آبی وجود دارد، به علاوهٔ سروصدای سرسام آور شهر، نوعی اودیسهٔ خیالی به وجود می آورد که به طرزی زودگذر و آنی، همچنانکه زن از شوهرش جدا می شود، قبل از اینکه به طرزی ناگهانی و بیرحمانه به حضور مصلحانهٔ مرگ تغییر یابد، طرح رؤیای «جایی دیگر» را نشان می دهد. هنگام حضور مرگ، دوربین نمایی باز را ارائه می دهد تا شخصیتهایی را که تاکنون آن جور بی تابانه به آنها نزدیك بود، محو نماید.

آیا می توان گفت که در اینجا اثبات نوعی زیباشناسی دیده می شود که همراه با «جایی دیگر» مردم شناسی، که در فضای فرضی و توهمی بین سه نفر تحلیل رفته است، به طرزی ناگهانی وظیفهٔ خود را در می یابد؟

**ایستگاه گاردونو تأملی بر درك روش از مونتاژ نیز به شمار می رود: فیلمی ۲۰ دقیقه‌ای که تنها از دو نمای طولانی تشکیل شده است.**

در فیلم **ایستگاه گاردونو** بود که مرزهای دائم التغیر ماجرا، رؤیا، توهم ـ و نیز سینمای بی واسطه و میزانسن ـ نشان دادند که در چنبرهٔ نوعی سردرگمی و بی ثباتی گرفتارند.

از آن زمان، جستجوی روش ادامه یافته، و چندین شکل و انشعاب به خود گرفته است. جمع آوری گزارشهای مردم شناختی، داستانهای روانی، سریالهای بورلسك[۴۶] ـ میتولوژی، داستانهای تخیلی و تجاربی از هر نوع و هر وضعیت که کم و بیش در چنگال موقعیتهای نامشخص و غیرقابل تعریف قرار دارند، ممکن است به فیلمهایی با طول ۲۰ دقیقه الی ۵ ساعت تبدیل بشوند، شاید به **نمایش در آیند یا نیایند، اما به هر حال، «فیلمهایی‌اند که خود موجب تولید فیلمهایی دیگر می شوند»؛ به وسیلهٔ روش یا فیلمسازان دیگر.**

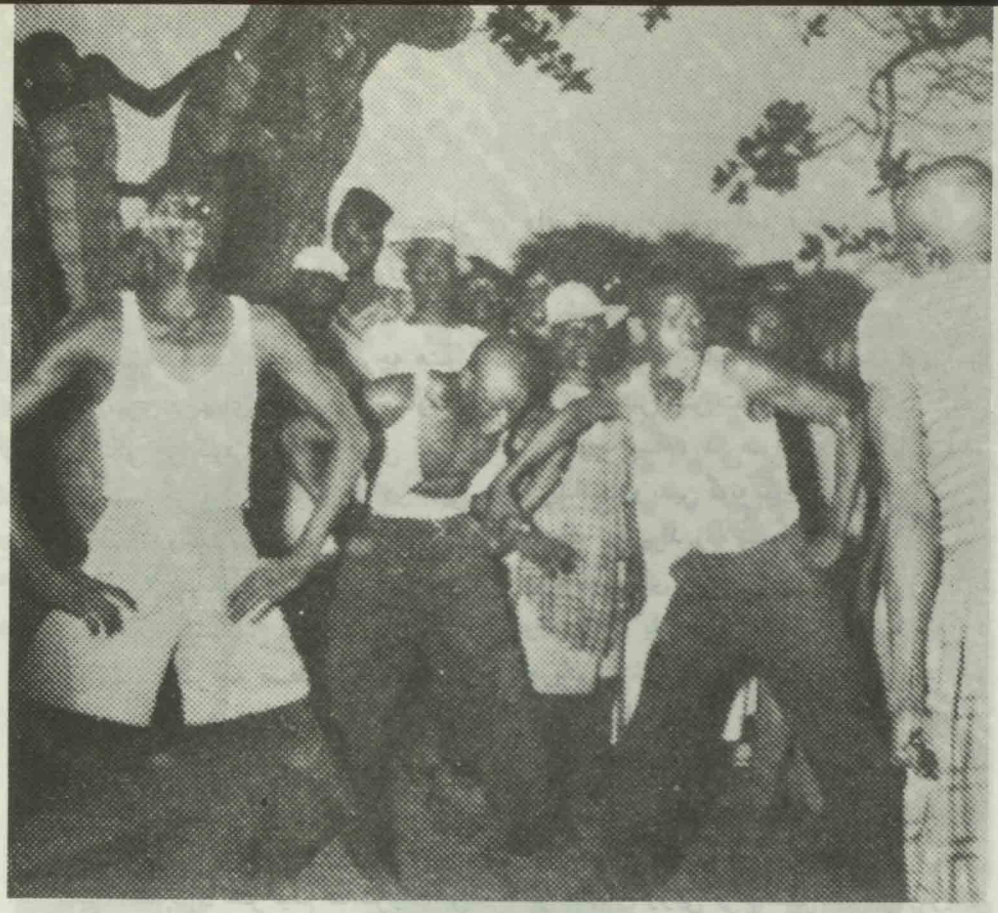
* * *

یکی از دلایلی که ژان روش در این دیار کاملاً و به درستی شناخته شده نیست و لذا بر سینمای مستند ایران نیز تأثیری نگذاشته است، این است که فیلمهای این فیلمساز در اینجا موجود نیست. نگارنده پس از جستجو تنها به یك فیلم این فیلمساز دست یافت: **اربابان دیوانه**. شاید برخی از فیلمهای ژان روش در آرشیوی یا جایی وجود داشته باشد، که نگارنده از آن بی خبر است.

آنچه در زیر می خوانید، یادداشتی است از نگارنده بر این فیلم.

**اربابان دیوانه**

**اربابان دیوانه**، از مهمترین کارهای دورهٔ اولیه فیلمسازی ژان روش به شمار می آید؛ که به نمایش آداب و مراسم خلسهٔ مردمان و کارگران ساکن گینه (که در آن موقع مستعمرهٔ انگلستان بود) می پردازد. فیلم با تصاویری از زندگی روزمره در شهر شروع می شود و سپس به مراسم و اجرای آیین هاوکا[۴۷] می پردازد. در این مراسم، مردان در اطراف مجسمه کوچکی از حکمران انگلیسی گینه که سوار بر الاغی است، قرار می گیرند. برخی از آنان، شروع به اعتراف به اعمال خود می کنند و این کار را با سرعت و به صورت سخنرانی در حضور دیگران انجام می دهند. در این جا،



اربابان دیوانه

هر یك نقش خاصی را که منعکس کنندهٔ نفوذ تکنولوژی غربی و استعمارانگلیس است، بازی می کند. یکی نقش لوکوموتیو و دیگری زن پزشك انگلیسی ناحیه را بازی می کند. یکی، فرماندهٔ قشون انگلیسی، دیگری ژنرال و تعدادی نیز سربازان انگلیسی می شوند و به نحو عجیبی به تقلید رفتار انگلیسیها می پردازند. فیلم با نشان دادن صحنه‌هایی از مراسم نظامی که به وسیلهٔ سربازان انگلیسی در گینه اجرا می شود، تقلید هوشمندانه و تمسخرآمیز سیاهان را از انگلیسیها نمودار می سازد. دراین حال، شورایی تشکیل می یابد و تصمیم به قربانی کردن یك سگ گرفته می شود. پس از سر بریدن سگ، نوبت به جوشاندن، خوردن گوشت و نوشیدن خون آن می رسد. در حین اجرای این مراسم که با رقص، تشکیل شوراها، دعوا، نزاع و حرکات و سروصدای زیاد همراه است، بسیاری به حالت خلسه فرو می روند و کف به دهان می آورند. مراسم در اواخر شب به پایان می رسد. فردا صبح، تماشاگر شاهد کارگرانی است که به حفر گودالی مشغول اند. تصاویر درشت این کارگران، آنان را آرام و خوشحال نشان می دهد. اما اینها، همان افرادی هستند که شب قبل، آنچنان شیفته و دیوانه‌وار در مراسم شرکت کرده بودند. اکنون، تشابهی بین قیافه و رفتار این کارگران با آنچه شب قبل دیدیم، وجود ندارد؛ گویی دو دستهٔ متفاوت اند.

ژان روش اجرای این مراسم را که در سال ۱۹۵۷ همراه با استقلال گینه متوقف شد، واکنشی در برابر استعمار انگلیس و هم چنین

مفر و سوپاپ اطمینانی برای تحمل این استعمار می داند. در عین حال وی این مراسم را نوعی درمان روانی جالب به شمار می آورد[۴۸].

بااین فیلم، نخستین گرایش، گرچه هنوز مردّد، به سوی فرمهای بازتر و ساختارهای آشفته‌تر شکل می گیرد. ساختارهایی که در آنها عامل آشفتگی، یعنی مرزی که در جایی شکسته شده، وابسته به کار کرد خود آن ساختارهاست. چنانکه گفتیم فیلم، تشریحی از مراسم هاوکا ـ شیاطین قدرتمند ـ در گینه است. روش دیگر به ضبط سادهٔ مراسم نمی پردازد بلکه بررسی پیچیده‌تری از مراسم آیینی و گروهی و نوعی مراسم قربانی به عمل می آورد که طبیعت استثنایی آن دقیقاً سوپاپ اطمینان تعادل اجتماعی شناخته شده است. در اینجا نیز، همچون هر فیلم فانتزی، این «تعادل» از همان ابتدا پی ریزی می شود و به عنوان «ضمیر آگاه» یا جفت و لنگهٔ این مراسم مقدس خونین کارکرد می یابد. شخصیتها از زندگی عادی و روزمره، و این بار از زندگی شهری، گرفته شده‌اند. هیچ چیز غیرعادی در زندگی و کارشان ندارند: عمله‌ها، پیشخدمتها و کارگران... آن گاه طی مراسم (که به دقت دنبال شده است) بی اغراق به خلسه و جذبه فرو می روند، از خود بیخود می شوند، کف به لب می آورند، خون سگ و زردهٔ تخم مرغ را مخلوط می کنند، خون حیوانات ذبح شده را می آشامند، آب از دهانشان جاری می شود و بدقیافه و از شکل افتاده می شوند. پس از آن، از زمینهٔ اجتماعی (نامقدس) آسوده می شوند و به حالت عادی باز می گردند تا نوبت مراسم بعدی قربانی برسد. این نخستین تعکیسِ واقعیت روزمره و مراسم قربانی، ناگهان با تصاویر متباین سرخ و سبز نقطه‌گذاری می شود، یعنی تعویض نگهبانان سواره (با لباس سرخ) در مقابل پس زمینهٔ چمنزاری انبوه (به رنگ سبز) صورت می گیرد.

گرچه پیام، در صراحت استادانهٔ فیلم هویداست و بدین گونه نواحی متمدن و وحشی به یك تنه پیوند زده شده‌اند وگرچه این رفتار بیشتر به افشای جنبه‌های مبتذل می پردازد اما با وجود این، یك عامل شگفتی آفرین قوی وارد جریان می شود. این عامل، بیشتر به خود فیلم به عنوان یك داستان متکی است تا به گفتار و خطابهٔ آن. در اینجا، نوعی عدم تعیین موقعیت به صورت استعاری به وجود می آید که از فضا ـ زمان دیگری پدید آمده است (از سایر سیستمهای روایی و فرهنگی که بر جریان استعمار دلالت دارند) و بدین ترتیب به نوعی تحریف و جابه‌جایی ثانویه اشاره می شود که برآشفتگی پیشین، که ظاهراً موضوع اصلی فیلم بود، بنا می شود. یعنی کشف سینما به عنوان یك ساختار (روایی، شاعرانه، پلاستیك، انتقادی) بر کشف سینما به عنوان مادهٔ اولیه‌ای که امکانات گسترده‌ای در خود دارد، پیشی می گیرد. دو جنبه با هم تلفیق می شوند؛ نخست، اطلاعات اساسی که سینما (به دلیل طبیعتِ ارتباطش با واقعیت) از همان آغاز وارد جریان کرده است، یعنی واقعیت و مقاومت آن در قبال اینکه در یك کادر مشخص تشریح شود و خود را به تکنیکهایی بسپارد که الزاماً محدود کننده‌اند؛ دوم، هر آن چیزی که منطق انتخاب واقعی به عنوان امکانات بالقوه‌ای برای الحاق جدید مضامین و