بازتاب واقعیت در سینما حقیقت

مریم بصیری*

چکیده:

این نوشتار در پی آن است که با نگاهی کوتاه به فیلم مستند به پیدایش صنعت سینما چشم بپردازد و نشان دهد که سینما چشم ژیگاورتف چگونه شکل گرفت و چطور ژان روش آن را دنبال و صنعت سینما حقیقت را مطرح کرد.

مقاله بر آن است سوالاتی در زمینه‌ی نحوه‌ی پیدایش، ویژگی‌های سینما چشم و عقاید ژیگاورتف در این‌باره مطرح و سپس به پاسخگویی تفاوت‌ها و شباهت‌های آثار این دو فیلمساز در سینما حقیقت بپردازد و نتیجه بگیرد که روش اعتقاد دارد واقعیت در سینما چیزی است که بدون نیاز به آگاهی انسان موجود است.

واژگان کلیدی: فیلم مستند Dcumentary film، سینمای غیر تخیلی non fiction film، سینما چشم kinoeye، سینما حقیقت kinopravda، بازنمایی Reperesention.

مفاهیم کلیدی:

فیلم مستند: فیلمی است که به واقعیت استناد می‌کند و منظور از واقعیت می‌تواند آن چیزی باشد که هم اکنون تحقق می‌یابد یا آنچه پیش از این تحقق یافته است.

سینمای غیر تخیلی: فیلم‌هایی هستند که عنصر تخیل به مانند فیلم‌های خیالی در آنها به کار گرفته نشده است. این فیلم‌ها به چند دسته از جمله: مستند، واقعی، سیاحتی، فرهنگی، آموزشی و خبری تقسیم بندی می‌شوند.

سینما چشم: آثاری هستند که به قصد بهتر دیدن وارد زوایای پیچده زندگی بشری می‌شوند و حقیقت را افشا می‌کنند، طوری که حریم خصوصی دیگر مفهومی ندارد. سینما چشم برای ظاهرکردن چیزهای پنهانی به گونه‌ای عمل می‌کند که جلوه‌های دنیای عینی را به شیوه‌ای کاملا متفاوت از چشم انسان

* کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی

گردآوری و ثبت می‌کند.

سینما حقیقت: شیوه‌ای تجربی در فیلمسازی، مونتاژ و فیلمبرداری فیلم مستند است که در ضبط حقیقت‌های آنی می‌کوشد. سینما حقیقت در زبان روسی همان سینما وریته در زبان فرانسه است.

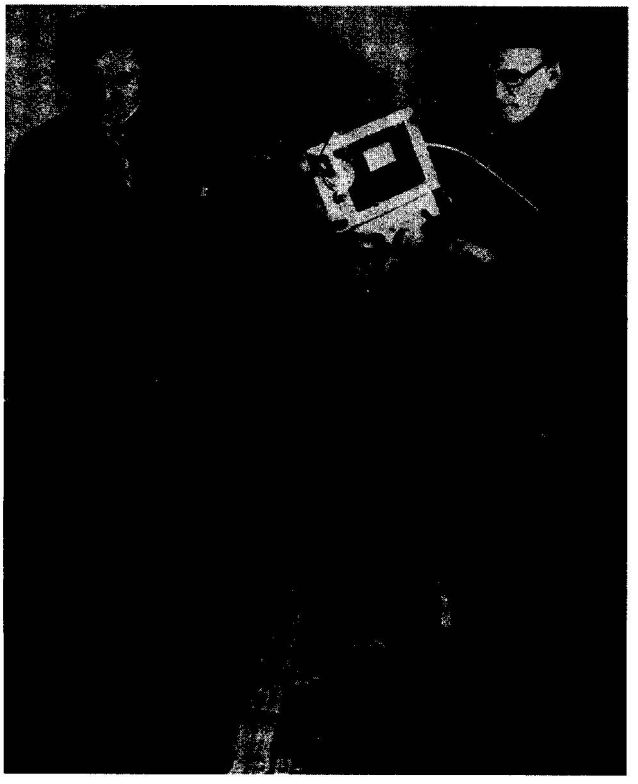
بازنمایی: بازنمایی یعنی تجسم تصاویر ذهنی، برخلاف بازتاب reflection که به معنای ارتباط مستقیم میان پدیده‌های دنیای واقعی (وقایع، آدمها، اشیا) و شکل ظاهری آنها در متن (کلام، نوشته، عکس، فیلم) است؛ بازنمایی از نوعی فرایند تعبیر و تفسیر حکایت می‌کند. بازنمایی نوعی دگردیسی و دست کاری است؛ مثلا عکس بازتاب صرف نیست بلکه بازنمایی دوبعدی است که ما آن را تفسیر می‌کنیم. با توجه به قابلیت‌های سرشار بازنمایی و نشان‌دادن مجدد، می‌توان سینما را بازنمایی نمایشی واقعیت دانست. بر اساس نظریه آرنهایم فیلم و واقعیت متفاوتند و تغییرات حالات بازنمایی یک شی امکان فرانمود سینمای واقعی را فراهم می‌کند.

مقدمه:

مستند در واقع گوشه‌ای از واقعیت زندگی است که از طریق فیلمساز روایت می‌شود. جان گریرسون بزرگترین نظریه پرداز و بنیانگذار مستند که به پدر سینمای مستند معروف است، مستند را روش خلق واقعیت می‌داند. سینمای مستند از آن جهت رشد و گسترش می‌یابد که در پایان عصر صنعت، جدا از عین‌گرایی، اطلاع رسانی و توسعه گنجینه داده‌های بشری، فرد به جمع پیوند می‌خورد. فیلم مستند به کار تحقیق مشغول می‌شود و زندگی بشر و دستاورهای آن را با کمترین تحریک نشان می‌دهد. با این حساب مستند ثبت و ضبط زندگی است، چه به صورت واقعی و چه به کمک بازسازی صادقانه صحنه‌های واقعی، خواه به صورتی هدفمند در پی جست‌جو و شناخت معناهای پنهان وقایع و چه به اشکال دیگر.

فیلم مستند به جای اینکه به سراغ تخیل و قصه‌پردازی برود به توصیف حقیقت می‌پردازد. فیلمساز مستند دید شخصی‌اش را از موقعیت‌های واقعی، اشخاص، مشاغل، حوادث و غیره متمرکز کرده و سعی می‌کند با کمک دوربینش تفسیر جامعی از آنها به عمل آورد. این فیلم‌ها عموماً تحت تاثیر وضعیت‌های اجتماعی هستند. با آدم‌های واقعی در صحنه‌های واقعی. در واقع خلق رویدادهای واقعی از دید فیلمساز با ارائه یک پیام، چیزی که در فیلم‌های واقعی ((Factual کمتر دیده می‌شود؛ چرا که فیلم‌های واقعی فاقد پیام خاصی هستند. «فیلم‌های مستند مبتنی بر حقایق و عقاید هستند و فیلم‌های واقعی به طور کلی تنها بر پایه حقایق استوارند.» (بارسام، ۱۳۶۲: ۱۸)

بر اساس نظریه مایکل رابیگر مستند از لحاظ عملی به دو شاخه اصلی تقسیم می‌شود. سینمای بدون دخالت، مشاهده‌گر یا سینمای بی‌واسطه؛ و سینمای مداخله‌گر، سینما حقیقت یا سینمای با واسطه.



ژیگاورتف (بالا چپ) در حال ساختن فیلم اشتیاق ۱۹۳۱

در سینمای باواسطه یا تسریع‌کننده که همان سینما حقیقت است، دوربین و گروه سازنده فیلم، همه در ماجرا حضور دارند و آماده هستند در صورت لزوم کنش و واکنش افراد درگیر ماجرا، آنها نیز واکنش خود را سرعت دهند. در سینمای مداخله‌گر، دوربین و گروه سازنده فیلم مشاهده‌کنندگانی هستند که با ملاحظه و احتیاط، واکنش‌ها و موقعیت‌ها را سرعت می‌بخشند. برای رسیدن به سینما حقیقت باید ابتدا ریشه‌های آن را در سینما چشم و سبک‌کاری ژیگاورتف جستجو کرد، چرا که وی پیشاهنگ سینما حقیقت بود.

سنماچشم چیست؟

دنیس آراکادیوویچ کوفمن (۱۹۵۴ـ۱۸۹۶) ملقب به ژیگاورتف، اولین کسی بود که به کاوش‌های عمیقی در زبان فیلم مستند دست زد. جنبش سینما چشم او با هدف نمایش زندگی آن طورکه هست، پیشاهنگ جنبش سینما حقیقت شد و فیلم‌های بسیاری چون: سینما حقیقت، بهار حقیقت، پیشگام حقیقت، رادیو سینما حقیقت، سینمای حقیقت لنین و... ساخت. با این حساب منتقدان معتقدند روح مستند برای اولین بار با جنبش

سینما چشم ژیگاورتوف در شوروی و در جهان متجلی شد. او گفت تنها راه رسیدن به زیبایی‌شناسی سوسیالیستی، گذر از سینمای مستند واقعی است و نظریه‌اش را سینما چشم نامید.

ورتف در آن زمان پی برد که با ابزاری جهانی به اسم دوربین می‌تواند واقعیت را عیناً ثبت کند، از همین رو در صدد بود تا شکل جدیدی از هنر را خلق کند: هنر برخاسته از زندگی، سینمای متکی بر اعمال روزه زندگی بدون بازی و حضور بازیگر. او با بردن دوربین به اعماق هیجان‌انگیز زندگی واقعی، با زندگی به همان شکلی برخورد می‌کرد که چشم با آن روبه‌رو می‌شود.

ورتف مخالف تئاتر بود و علیه آن و فیلم‌های تخیلی قیام کرد و مقام گزارشگر را به عنوان مستندساز در مرکز سینما قرارداد و بر دیگر فیلمسازان نیز تاثیر گذاشت. طوری‌که بسیاری از ناظران بر این باور بودند که ورتف حتی سینمای داستانی سال‌های ۱۹۲۰را نیز تحت تاثیر قرار داده است و باعث شده فیلم‌ها از تصنعات قبلی و تئاتری گونه‌ی خود فاصله بگیرند و سینمای داستانی شوروی نیز استحکام پیدا کند.

ژیگاورتف در ساخت مجموعه فیلم‌های خبری news reel سال‌های ۱۹۲۰ روسیه با نام کینو پراودا (سینما حقیقت) چهره برجسته‌ای بود. او بر این باور بود که دوربین- با عدسی‌های گوناگون و توانایی گرفتن نماها به گونه واژگونه، فیلمبرداری با فواصل زمانی، فیلمبرداری کند گذر و تند گذر و باز استاندن حرکت- می‌تواند واقعیت را بسی دقیق تر از چشم انسان بازنمایاند. او از رهگذر این آگاهی، فلسفه فیلم سازی خود را پایه نهاد.

«نمایش سینمایی یا کینودرام، افیونی برای مردم به شمار می‌رود، نمایش سینمایی و داستان، سلاح‌های زنگ‌زده‌ای در دست تیم‌های سرمایه‌داری هستند. سناریو داستانی است که به وسیله ادیبان، به جای ما فکر می‌کند... مرگ بر سناریوی داستانی بورژوا. زنده باد زندگی آن طور که هست.» (بارسام، ۱۳۶۲: ۳۶)

از دید او ساختن فیلم بر پایه سنت تئاتری یک حماقت آشکار بود. تئاتر جانشین ضعیفی برای زندگی بود. این حقیقت نیز در مورد فیلم‌های تئاتری، با جدال‌های ساختگی و قهرمانی‌اش صدق می‌کرد.

او گروه موسوم به کینوکی یا نهضت سینما چشم را راه‌اندازی کرد. گروه سینما چشم یا کینوکی او روی نکته نرمش‌پذیری فوق انسانی دوربین تاکید داشت. وی در سال ۱۹۲۴ فیلمی با عنوان سینما چشم ساخت و اعلام کرد: «من سینما چشم هستم من یک چشم مکانیکی هستم، دنیایی را به شما نشان می‌دهم که فقط خود می‌توانم آن را ببینم. از هم‌اکنون و برای همیشه من بی‌تحرکی انسان را به کنار می‌نهم، پیاپی حرکت می‌کنم، به اشیا نزدیک و دور می‌شوم، زیر آنها می‌خزم، از روی آنها می‌جهم، به موازات دهان اسبی در حال تاخت حرکت می‌کنم. به درون جمعیت نفوذ می‌کنم، در پیشاپیش سپاهی در حال حرکت می‌دوم، به پشت می‌چرخم، با هواپیما از روی زمین بلند می‌شوم، با آدم‌هایی که می‌افتند و برمی‌خیزند به زمین می‌خورم و بلند می‌شوم. ماموریت من خلق تصویر جدیدی از جهان است. از این رو می‌توانم به شیوه‌ای نو، دنیای ناشناخته را کشف کنم.» (بارنو، ۱۳۸۰: ۱۰۶)

پوستر طراحی شده توسط رودنکو برای سینما ـ چشم، ۱۹۲۴

ورتف می‌گفت او دوربین را از قید و بند آنچه مطابق کار چشم انسان است، آزاد می‌کند و آن را مجبور می‌کند در جهت مخالف آنچه می‌بیند، کار کند. منتقدان معتقد بودند این فیلمساز شوالیه‌ای بدون ترس است که حقیقت را روی پرده نشان می‌دهد. به نظر او هر چه فیلم هنری‌تر باشد، روی پرده سینما تصنعی‌تر است و فقط باید آن زندگی که با دوربین چشم از واقعیت‌ها تهیه شده است روی پرده سینما نشان داد.

با این حساب می‌توان گفت تاریخ سینما چشم مبارزه‌ای در جهت تغییر

جهان سینما بوده با این هدف که نیرویی تازه نفس به فیلم‌های غیر داستانی و مستند در مقابل فیلم‌های داستانی داده شود، طوری‌که سندهای واقعی زندگی را جایگزین میزانسن‌های سینمایی و تئاتری کند و وارد زندگی واقعی مردم شود. البته این به آن معنا نبود که سینما چشم فارغ از تکنیک‌های سینمایی بود. «چشم سینمایی از تمام دستور زبان سینما، از جمله نمایش فیلم با سرعت کندتر و تندتر، حرکت به عقب، عکس‌کردن تصویر، تقسیم صحنه، تصاویر میکروسکپی و اشکال مختلف مونتاژ استفاده می‌کند.» (بارسام، ۱۳۶۲: ۳۷)

ورتف با سینما چشم واقعیت بکر را ثبت می‌کند بدون هر گونه دستبردی به آن. عدسی یا چشم دوربین از نظر وی دارای قدرتی است فراواقعی و همه جا گستر، و سینما چشم هم فرآیند همین برداشت است. باور او به قدرت مطلق دوربین فیلمبرداری یا همان چشم دوربین هم نتیجه همین تفکر است.

«ورتف به این باور رسیده بود که جاودانه و جهانی‌کردن انقلاب اکتبر بر پرده سینما زمانی میراست که روال کار مبتنی بر زبان و بیانی بدیع باشد، مصداق این گفته هم مجموعه فیلم‌های، ۲۳ فیلم کینوپراودا است، فیلم‌هایی که ساختار تصویریشان متکی به قواعدی است کاملاً اصولی.» (ابراموف، ۱۳۸۴: ۲۰)

هر چند ورتوفی که سینمای شوروی را تکان داده بود، کم کم جایش را به آثار ایزنشتاین، پودفکین و داوژنکو داد. به طور مثال آنچه ایزنشتاین به کمک مونتاژ به هم پیوند زد تکه‌هایی از واقعیت نبود بلکه تکه‌هایی بود که به شدت از دید خودش آفریده شده بود. اما ورتف معتقد بود که مامور است تا تصاویر جدیدی از جهان خلق کند و با شیوه‌ای نو، دنیای ناشناخته را کشف رمز کند. او با به کارگیری دوربین به مثابه سینما چشم، کامل تر از چشم انسان برای یافتن بی‌نظمی‌هایی است که جهان را انباشته است.

ژیگاورتف اولین کارگردانی بود که تدوین فیلم‌های خبری را بر محور موضوع قرار داد، موضوع معین اجتماعی و بدون رعایت زمان تقویمی؛ ساختار سینمایی آثار خبری این فیلمساز در جهت معنا دادن به تصویرهایی بود که قبلاً به منظور ثبت وقایع تهیه کرده بود.

«سینما چشم نخستین راهنماست، به قصد بهتر دیدن. سینما چشم یعنی شفاف‌کردن تصویر زودگذر انسان به مدد دوربین فیلمبرداری؛ سینما چشم تا قلب زندگی نفوذ می‌کند، طوری که مفهوم حریم خصوصی بی‌معنا می‌شود. سینما چشم یعنی توانایی تحقیق و تفحص در زوایای پیچیده زندگی و نیز بررسی دقیق بازتاب هر حکم و قاعده‌ای، بازبینی آزمون‌های گوناگون اجتماعی در نقاط مختلف کره زمین و مردمانی از هر قوم و قشر و نژاد.

سینما چشم شعار گروه کینوکی است، فیلمبردارانی که طالب «دیدن»اند و ارتقای دانش بصری مردم را سرلوحه خود قرار داده‌اند. سینما چشم مبنای مشارکت ما در انقلاب جهانی زحمتکشان است، چون روزی که کارگردان بتواند زندگی را دقیق و شفاف ببیند بی‌شک قدرت را هم به دست خواهند گرفت. برنامه کینوکی بی‌نهایت ساده است. دیدن و نشان‌دادن جهان در لوای انقلاب جهانی زحمتکشان.» (ابراموف، ۱۳۸۴: ۳۳)

ژیگاورتف سال ۱۹۲۹ در کنفرانسی در روسیه اعلام کرد سینما چشم یعنی غلبه بر زمان، یعنی نور تابیده بر پدیده‌هایی که بر اثر گذر زمان جدا و دور از هم مانده‌اند. سینما چشم، زمان را ترکیب و تجزیه می‌کند و امکاناتی را فراهم می‌آورد برای دقیق شدن روند حیات موجودات زنده، با روال و آهنگی که آزادانه انتخاب شده باشد و با سرعتی که چشم آدمی به راحتی بتواند آن را دنبال کند.

سینما چشم از تمام روش‌های رایج حرکت بسیار تند نماها، استفاده از میکروفیلم، حرکت معکوس، تصاویر بر هم نهاده، تغییر و تجدید ترکیب‌بندی‌ها و غیره بهره می‌برد.

البته این روش‌ها نه فریب چشم است و نه ترفند، بلکه قصد آشناکردن تماشاگران با زیر و بم‌های فنی معمول در سینماست. سینما چشم تمام شیوه‌های تدوین را تجربه می‌کند. «سینما چشم با بهره‌گیری از توالی زمانی یا همزمانی به عمد، و گاهی نیز اقتضای کاربرد قواعد ساختاری سینما شی (cine object) صحنه‌هایی مهم از نقاط مختلف دنیا نشان می‌دهد.

سینما چشم در عرصه ظاهراً بی‌نظم زندگی در صدد است تا برای مسایل عدیده زندگی پاسخی بیابد، می‌کوشد تا در لایه‌های مختلف پدیده‌ها و راه حل‌ها راهی را پیدا کند که هم عملی باشد و هم درست و در خور برای حل موضوع یا معضلی.» (ابراموف، ۱۳۸۴: ۸۳)

ورتف با ساختن فیلم‌های مستند سیاسی، کاری کرد که منتقدان در سال ۱۹۳۴ گفتند کار او شبیه

تحلیلی است لابراتوری در مورد این جهان پیچیده که با صبوری تمام انجام شده است. سینما چشم پنجه در پنجه واقعیت می‌افکند. آن را دگرگون می‌کند تا به عناصر شکل دهنده مبنای واقعیت و الفبای بصری برسد.

خود وی نیز معتقد بود عرصه‌ای که در آن فعالیت می‌کند هنوز درست کشف نشده است و راهی که او قدم در آن گذاشته است احتیاج به برنامه‌ای منظم دارد و کوششی فرا انسانی. او امیدوار بود روزی برسد که واقع‌گرایی بر شکل‌گرایی غلبه کند و او به مرتبه شاعری برسد چرا که وی آن نرمش فوق انسانی دوربین را شبیه ذوق شاعر و شعر توصیف می‌کند.

بیان حقیقت کار ساده‌ای نیست، هر چند حقیقت ساده است و سینما چشم ابزاری است برای کشف حقیقت، حقیقت در قالب تصاویر متحرک. این نوع سینما مراقبه با چشم مسلح است برای کشف زندگی. سینما چشم از چیزی که چشم نمی‌بیند مطمئن می‌شود، مثل میکروسکوپ و تلسکوپ.

سینما چشم در پی آن است که رویدادها در فیلم ساختاری متکی بر فاصله پیدا کند، فاصله در حرکت بین نماهای مختلف و رعایت فاصله در مورد گذار بین دو نما هم به صورت شکلی، معنایی و با تاثیر بصری قابل درک بین دو نما. «در مورد کنش‌های تقابلی تصویری عاری از نظم و جاذبه‌های تصویری و رابطه سلبی تصاویر باید راه‌حلی مناسب چشم تماشاگر پیدا کرد و این فاصله‌های گوناگون و متعدد (فاصله‌های مربوط به حرکت بین دو تصویر) را کاهش داد و رسید به یک تناسب مطلوب و ساده، رسید به نظم و قاعده‌ای در خور نمایش که در عین حال جوهره رویداد به قالب فیلم درآمده را بیان کند. این نکات از جمله وظایف مهم و دشواری است که هر تدوینگر با آن روبروست.» (ابراموف، ۱۳۸۴: ۸۴)

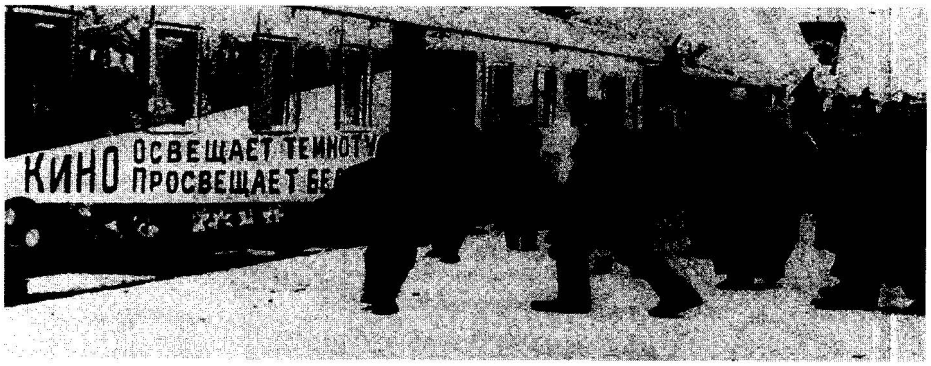
تدوین یعنی درنگ و تامل و رجوع مجدد به موضوع و نظم در ارائه تصاویر ثبت شده روی نوار خام، و سینما چشم یعنی تدوین. تدوین یعنی طرح یک موضوع. تدوین، یعنی دقت به خرج دادن برای تعمیم تنها موضوع برگزیده.

سینما چشم نمادی است از هر آنچه با چشم غیر مسلح قابل رویت است. دوربین در وضعیتی چون چشم بی‌نقاب به معنای عاملی جدا افتاده و منزوی نیست، مجری شیوه‌ای است اختیاری برای بی‌نقاب نشان دادن مردم، برای ثبت چهره آدم‌ها از چشم دوربین، در هر لحظه از زندگی و متوقف کردن دوربین است. در لحظه‌ای که آدم‌ها رفتار تصنعی پیدا می‌کنند و افکارشان به بند کشیده می‌شود. دوربین باید همیشه در دسترس باشد فیلم با حساسیت بالا، عدسی‌های حساس، وسایل و فیلترهای مخصوص نور مادون قرمز هنگام فیلمبرداری در شب یا هنگامی که روشنایی صحنه کافی نیست. دوربین حین کار باید پنهان باشد و صدایش به گوش نرسد و دیگر ویژگی‌های ساخت فیلم در سینما چشم.

ژیگاورتف در سال ۱۹۳۶ درباره سینما چشم گفت: «در سال ۱۹۱۸ استنباط ما از چشم سینمایی، چشم سریع‌نگر بود و این چشم امکانی فراهم می‌ساخت تا هر چه و هر چیز از چشم و نظر دور مانده‌ای قابل رویت شود، امکان دیگر این بود که عرصه‌های نامحدود را در معرض دید قرار می‌داد. چشم سینمایی در عین حال میکروسکوپ و تلسکوپ زمان به حساب می‌آمد.» (ابراموف، ۱۳۸۴: ۱۳۶)

سینما چشم ثبت وقایع زندگی جاری است، سینمای تدوینگر و کاوشگر با دکوپاژی دقیق. ژیگاورتف با ساختن فیلم مردی با دوربین فیلمبرداری در سال ۱۹۲۹ رساله‌ای در باب زبان صد درصد سینمایی نگاشت.

ژیگاورتف در یک تبلیغ.
مردی با دوربین فیلمبرداری، ۱۹۲۹



فیلم هفته شماره ۳۸
(ژیگاورتف، ۱۹۲۰)

این فیلم قدمی نو در جهت جدایی زبان سینمایی، ادبی و تئاتری

«مردی با دوربین فیلمبرداری اثر ورتوف، ضبط سرزنده‌ای از قابلیت‌های حرکت دوربین است برای ثبت زندگی در کوچه و خیابان و حتی واکنش دوربین نسبت به خودش. ورتوف عقیده داشت با تدوین سریع و متنوع نماها می‌توان خود را از زاویه دید ـ که ذات هر سینمایی است ـ رها ساخت. به جز قصد ورتوف برای ساختن فیلمی «بدون زاویه دید» کثرت درهم و برهم خیال‌پردازی، حس طنز و مجموعه رویدادها و شخصیت‌ها، فیلمی به وجود آورده است که ساخت آن تنها از عهده ورتوف برمی‌آمد.» (رابیگر، ۱۳۸۳: ۳۲)

مردی با دوربین فیلمبرداری درباره نقش یک فیلمبردار مستند در جامعه است. این فیلم به منزله وصیت‌نامه هنری ورتوف بود. در این فیلم مقام گزارشگر به عنوان مستند ساز در مرکز سینما قرار گرفت و بر دیگران تاثیر گذاشت. دوربین جان‌دار و زنده فیلم گویی بی‌توجه به نمادهای انسانی، جنبه‌های متعارف و نامتعارف زندگی انسان را ضبط می‌کند. گاه دوربین پیداست و گاه تصویر آن.

از دیدگاه این فیلمساز «مسموم کردن و تلقین کردن روش اساسی فیلم داستانی است، تاثیری مذهبی ایجاد کرده و از طریق به کارگیری زبانی مشخص، انسان را در وضعیت دایمی هیجان‌زدگی ناخودآگاه نگه می‌دارد. نمایش‌های موزیکال اجراهای تئاتری و سینما تئاتری و غیره بیش از همه روی ضمیر نیمه آگاه شنونده یا تماشاگر تاثیر می‌گذارند، و خود آگاه معترض او را به هر طریق ممکن سرکوب می‌کنند.» (اشناتیزر، ۱۳۸۷: ۹۲)

از نظر وی فقط آگاهی می‌تواند علیه هرگونه تلقین جادوگرانه بجنگد و انسانی با عقاید و نظرهای استوار بسازد. ما نمی‌توانیم چشم خود را اصلاح کنیم، اما همیشه می‌توانیم دوربین را تکمیل کنیم.

گسترش سینما حقیقت

در ادامه کارهای ورتوف، در فرانسه ژان روش و ادگار مورین تحت تاثیر ژیگاورتف و فیلم‌های صامت کینوپراودای او، اصطلاح سینما وریته ((cinema verite یا همان سینما حقیقت را در زبان فرانسه برای فیلم‌های جدید مستند به کار بردند. سینما وریته یک سبک فیلمسازی با ترکیبی از تکنیک‌های ناتورالیستی است که ریشه در مستند داشت با ابزارهای سینمایی تدوین، دکور، دوربین و استفاده از دوربین برای بیان موضوع.

کار فیلمساز در این روش چون خبرنگاران تلویزیونی ضبط حقیقت‌های آنی است و در بند آن نیست که فیلم از نظر فنی بی‌عیب باشد. البته نسبت به موضوع بی‌طرف هم نیست و به نسبت دریافت حقیقت و بداهت بخشیدن به اثر دخالت می‌کند.

مصاحبه‌های فی‌البداهه، دوربین‌های سبک، ضبط مستقیم صدا از صحنه و برخورد بدون تشریفات با موضوع، به منظور شکستن حصارهایی که بین فیلمساز و سوژه او وجود دارد تا از ساده‌ترین راه به حقیقت کامل برسد، ویژگی سینما وریته است. این سینما حوادث را همان‌طور که اتفاق می‌افتد ثبت می‌کند نه اینکه حوادث اتفاق افتاده در گذشته را ردیابی و به روی نوار فیلم به تصویر بکشد. استفاده از امکانات سبک و کوچک فیلمبرداری و تقلیل گروه تولید از دلایل رشد و گسترش این سینماست.

ژان روش فیلمسازی انسان گراست و ۱۲۰ فیلم مردم نگارانه او گویای علاقه درونی و بی پایان او نسبت به انسان و انسان شناسی است. همچون آثاری که وی در آفریقا می‌سازد. شخصیت فیلم‌های روش مستعد درون‌نگری هستند تا عمل، آنها بازتاب‌هایی از خویشتن خویش هستند. حتی این امر باعث می‌شود تا او در

هشتم مارس ۱۸۸۲ نخستین کارنمای فیلم مردم شناسی پاریس را برگزار کند.

روش و مورین با ساخت وقایع نگاری تابستان در سال ۱۹۶۰ به منظور بزرگداشت ورتوف که آغازگر سینما حقیقت بود، راه او را ادامه دادند. کارهای روش و به ویژه وقایع‌نگاری تابستان جایگاه برجسته در مباحث پیرامون ماهیت مستند و پیوند دوربین و ابژه دارند. او به بررسی قابلیت‌هایی می‌پرداخت که هنوز ملاحظه نشده بودند. روش و مورین در این فیلم با کند و کاو درباره ماهیت خوشبختی از راه به پرسش گرفتن رهگذران خیابان‌های پاریس در جنگ الجزایر و درست پیش از گسترش آشوب‌های اجتماعی، آغاز به کار می‌کنند و در نهایت این کند و کاو بهانه‌ای برای دستیابی به درونی ترین اندیشه‌های آدم درباره زندگی و پیوند آنها با دیگران می‌شود.

در این فیلم روش با ارجاع به اشتیاق خود و مورین جامعه شناس، به آفریدن واقعیتی در میانه مستند و داستان از راه ویژگی‌های دوگانه عینیت و ذهنیت دوربین، عامل بازشناسی اصطلاح سینما حقیقت شناخته می‌شود که آن را در ادای دین به کینو پراوادای ورتف به کار گرفته‌اند.

آنچه روش مایل به برگرفتن از ورتف است مفهوم سینما چشم نیست، که از بنیان با چشم انسانی تفاوت دارد؛ بلکه بیشتر قابلیت پیوند و آمیزش چشم انسانی و چشم سینمایی است؛ آمیزشی که دستاورد آن انسانیتی گسترده تر و در عین حال پهناورتر است.

وقایع‌نگاری تابستان ساختاری از پیش آماده در پی نمی‌گیرد و این رفتار پیش بینی نشده آدم‌های فیلم و واکنش‌های آنها به دوربین است که آن را به پیش می‌برد. این فیلم چه بسا شناخته شده ترین اثر روش است و به خاطر اینکه نخستین فیلمی است که خود را با کاربرد اصطلاح سینما حقیقت تعریف و مشخص می‌کند، به گونه گسترده در چارچوب فیلمسازی مستند به بحث گذاشته می‌شود.

این سینما معجونی از تجربیات بود به منظور دنبال کردن حقیقت که سعی داشت با تحلیل فکر و احساس فردی به نتایجی در قلمرو آگاهی‌های اجتماعی و گروهی برسد. در واقع سینما حقیقت می‌کوشد با ایجاد شرایط مصنوعی حقیقت پنهان را عریان کند.

«مستندسازان جنبش سینمایی مستند بی‌واسطه، دوربین خود را وسط معرکه می‌برده و امیدوارانه برای رسیدن لحظه حساس انتظار می‌کشند. نگرش سینما حقیقت ژان روش، سعی می‌کند به وقوع رویداد کمک کند. کارگردان مستند بی‌واسطه آرزو دارد که حضورش حس نشود، سینماگر سینما حقیقت حضور خود را اعلام می‌کند. سینماگر مستند بی‌واسطه نقش ناظر را بازی می‌کند و در ماجرا درگیر نمی‌شود. سینماگر سینما حقیقت برای خودش نقش محرک و شروع کننده را قائل است.» (رابیگر، ۱۳۸۳: ۳۷)

مستندساز سینمای مستقیم بر آن بود که دیده نشود اما مستندساز سینما حقیقت به سبک روش آشکارا نقش شرکت‌کننده‌ای در وقایع فیلم داشت. روش دوربین را گذرنامه‌ای می‌دانست که از همه درها رد شود. او با این تفکر که حضور ناظر را نمی‌توان نادیده گرفت، معتقد است که باید آن را به گونه‌ای به ملاحظه گرفت که حاصل ملاحظه را بی اعتبار نسازد.

مستندساز سینما حقیقت عقیده داشت که فیلمساز باید نقش تحریک کننده ماجرا را ایفا کند. در سینما حقیقت دوربین دروغ نمی‌گوید و فیلمسازان به اطراف می‌روند تا حقیقت را دریابند و ضبط کنند. روش می‌گوید حضور دوربین برانگیزنده بیان آدم‌هاست تا منع‌کننده آن و دوربین می‌تواند موجب ایجاد واکنش‌های قوی تر به بهانه شرایط داستانی شود، زیرا موضوع کمتر احساس تدافعی می‌کند. او فیلم را مانند چیزی می‌نگرد که عینی نیست و سینما حقیقت

مردی با دوربین فیلم‌برداری

را چون سینمای دروغ‌هایی که بر هنر، به خود دروغ گفتن استوار است، می‌داند. اگر قصه گوی خوبی باشید دروغ از واقعیت هم حقیقی تر است و اگر قصه گوی بدی باشید حقیقت بدتر از یک دروغ خواهد بود.

«روش دوست دارد بگوید که واقعیت را نه چنانکه هست بلکه پس از برانگیخته‌شدن با عمل فیلمبرداری به فیلم درمی‌آورد. این همان واقعیت جدیدی است که جدا از روند ساخت فیلم وجود ندارد. واقعیتی که با عمل فیلمبرداری ثبت می‌شود و حقیقتی جدید را آشکار می‌کند، حقیقتی سینمایی، سینما حقیقت... تمایز میان سینما حقیقت (روش سینمایی که در آن دوربین از تحرک خودداری می‌کند.) ارزش و اعتبار خود را از دست می‌دهد.» (روتمن،۱۳۷۹: ۸۹)

فیلم‌برداری برای سینما ـ پرودا، ۱۹۲۴

مستندهای روش اغلب الهام گرفته از بافت ویژه‌ای هستند که او مایل به ثبت آنهاست و با آشنایی‌اش با تاثیر دوربین بر فضا آنها را می‌سازد. این مستندساز خود را در دیدرس دوربین می‌نهد، عوامل تجربه را در نخستین صحنه‌ها به نمایش می‌گذارد، نمایش فیلم به بازیگران را در برش نهایی فیلمش می‌گنجاند و پیش و پس ماجرا را به فیلم وارد می‌سازد.

«دوربین می‌تواند مردم را وادارد تا وجوهی از خود را که تخیلی است آشکار کنند، تا خود را همچون مخلوقات تخیل و پندار و اسطوره برملا سازند: این یکی از معیارهای تشخیص شیوه‌ای است که روش سینما حقیقت می‌نامد.» (روتمن، ۱۳۷۹: ۷۲)

منظور ژان روش از وضع اصطلاح سینما حقیقت پیش از آنکه متمایزکردن انواع فیلم واقعی از هم باشد، دقت در این مسئله بود که سینما برای واقعی بودن راه ویژه خود را دارد. روش اذعان دارد که همیشه حقایق را فردی که پرسش می‌کند بر هم می‌زند و او با اذعان به ذهنیتی که ناظر به همراه می‌آورد می‌تواند عقلانیتی را تزریق کند که در غیر این صورت هرگونه تجربه‌ای با ویژگی‌های شاعرانه و زیباشناختی را دربرمی‌گیرد. باور وی این بود که دنیای ثبت شده بر فیلم قادر است واقعیت و حقیقت خود را، یعنی حقیقت سینمایی را آشکار کند.

روش در ادامه با کارگردانان موج نوی فرانسه همگام می‌شود و بر جنبش سینمای مستند آمریکا تاثیر می‌گذارد. او با تلفیق تکنیک‌های داستانی و غیر داستانی و با ترکیب یک نوع سوررئالیسم مستند، تمایز بین موضوع و مشاهده گر و تمایز بین فیلم داستانی و مستند را مخدوش کرد.

سینما حقیقت در آمریکا دورانی به ظهور رسید که این حقیقت سینمایی، واقعیت جهان ثبت شده بر فیلم نیازمند بازسازی و احیا بود. سینما حقیقت در آمریکا بیش از آنکه مدیون سنت سینمای مستند باشد، وامدار سینمایی کلاسیک آمریکا بود. در واقع سینما حقیقت در این کشور حتی بیش از اغلب فیلم‌های هالیودی معاصر خود، میراث خوار مسایل فلسفی فیلم‌های کلاسیک آمریکاست.

آنچه سینما حقیقت آمریکا می‌خواهد به اثبات برساند نه ضرورت مرگ، که واقعیت زندگی است؛ زندگی واقعیت و امکان واقعی بیان خود انگیخته در زمان حال، آزادی حقیقت سینماست که تلویزیون آمریکا در حال انکار آن بوده و هست. سینما حقیقت آمریکا بر آن بود تا با فیلمبرداری از جهان چنانکه هست راهی برای پذیرش ماجرای زیستن بیابد.

سینما حقیقت فقط زمانی می‌تواند وجود داشته باشد که مردم ندانند در آنجا دوربین فیلمبرداری وجود دارد. آنچه فیلمسازان سینما حقیقت انجام می‌دهند این است که آنقدر خود را با آنهایی که آنجا هستند

یکی می‌کنند که به آنها عادت می‌کنند و زیاد متوجه آنها نمی‌شنوند.

«شاید بتوان گفت که سینما حقیقت به فلسفه خاصی از زبان ـ به فلسفه خاصی ازبیان، فلسفه خاصی از زبان به عنوان نوعی بیان- باور دارد. سینما حقیقت واقعیت جهان موجود را تایید می‌کند، جهانی که در آن زبان یکی از شرایط نوع زندگی است که آن را زندگی انسانی می‌نامیم. در سینما حقیقت جهان ثبت شده بر فیلم، دنیایی واقعی است که در آن اعمال گفتاری ما، همچون دیگر اعمال‌مان، جلوه‌هایی از هستی ما به عنوان مخلوقاتی مجسم و متناهی است، مخلوقاتی محکوم به تولد و مرگ که اسطوره‌هایی را تجربه کرده‌اند که هر یک از آنها عناصرشان معنایی فراتر از آگاهی ما دارد.» (روتمن، ۱۳۷۹: ۱۱۰)

عقیده مارتین هایدگر که می‌گفت هیچ واقعیت محضی وجود ندارد و واقعیت‌ها در پرتو برداشت ما دیده می‌شود و ما واقعیت را می‌سازیم، به سینمای مستند نیز کشیده شد طوری- که از نظر ژان روش، سینما حقیقت را که در امر واقع دخالت می‌کند، تاویل مولف دانست.

سه سرود برای لنین
(ژیگاورتف، ۱۹۳۴)

نتیجه:

در پایان سخن می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که فیلم مستند، در کل جستجوگر و مشاهده‌گر است و با انتخاب لحظات واقعی زندگی اثری را می‌آفریند که شکل راستین هنر سینماست.

کارگردان فیلم مستند دوربین خود را بر روی موقعیت‌های واقعی، حوادث واقعی و افراد جامعه متمرکز می‌کند و به گونه‌ای آشکار و پنهان به توصیف و تفسیر واقعیت می‌پردازد. واقعیت عبارت است از آنچه هست، بدون آنکه احتیاجی به آگاهی انسان باشد و می‌توان به جای کلمه هست، موجود را به کار برده و گفت، واقعیت عبارت است از آنچه بدون احتیاج به آگاهی انسان موجود است.

شاید یکی از دشواری‌های سینمای مستند به عنوان زبانی برای بیان حقیقت عینی جهان این باشد که سینما در کوشش برای یافتن و بیان حقیقت جهان، خود حقیقتی دیگر می‌آفریند، حقیقت سینما را.

با این حساب می‌توان گفت سینما حقیقت با حقیقتی سینمایی، واقعیت موجود را نشان می‌دهد و به بازنمایی آن می‌پردازد.

منابع:

ـ ابراموف، نیکلای پاولوویچ. سینمای مستند ژیگا ورتف، قاسم رویین، تهران: انتشارات ناهید، ۱۳۸۴.

ـ اشناتیزر، لودا وجین. سینما در انقلاب دوران قهرمانی سینمای شوروی، تهران: چشمه، ۱۳۸۷.

ـ احمدی، بابک. از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران: نشر مرکز،۱۳۸۱.

ـ بارنو، اریک. تاریخ سینمای مستند، احمد ضابطی جهرمی، تهران: سروش، ۱۳۸۰.

ـ بارسام، ریچارد مران. سینمای مستند، مرتضی پاریزی، تهران: فیلمخانه ملی ایران،۱۳۶۲.

– تهامی نژاد، محمد. سینمای مستند ایران، تهران: سروش، ۱۳۸۱.

ـ روتمن، ویلیام. آثار کلاسیک سینمای مستند، محمد گذر آبادی، تهران: هرمس،۱۳۷۹.

ـ رابیگر، مایکل. کارگردانی مستند، حمیدرضا احمدی لاری، تهران: نشر ساقی،۱۳۸۳

ـ همپ، باری. ساختن فیلم مستند، جمال آل احمد،تهران: نشر ساقی،۱۳۸۱.