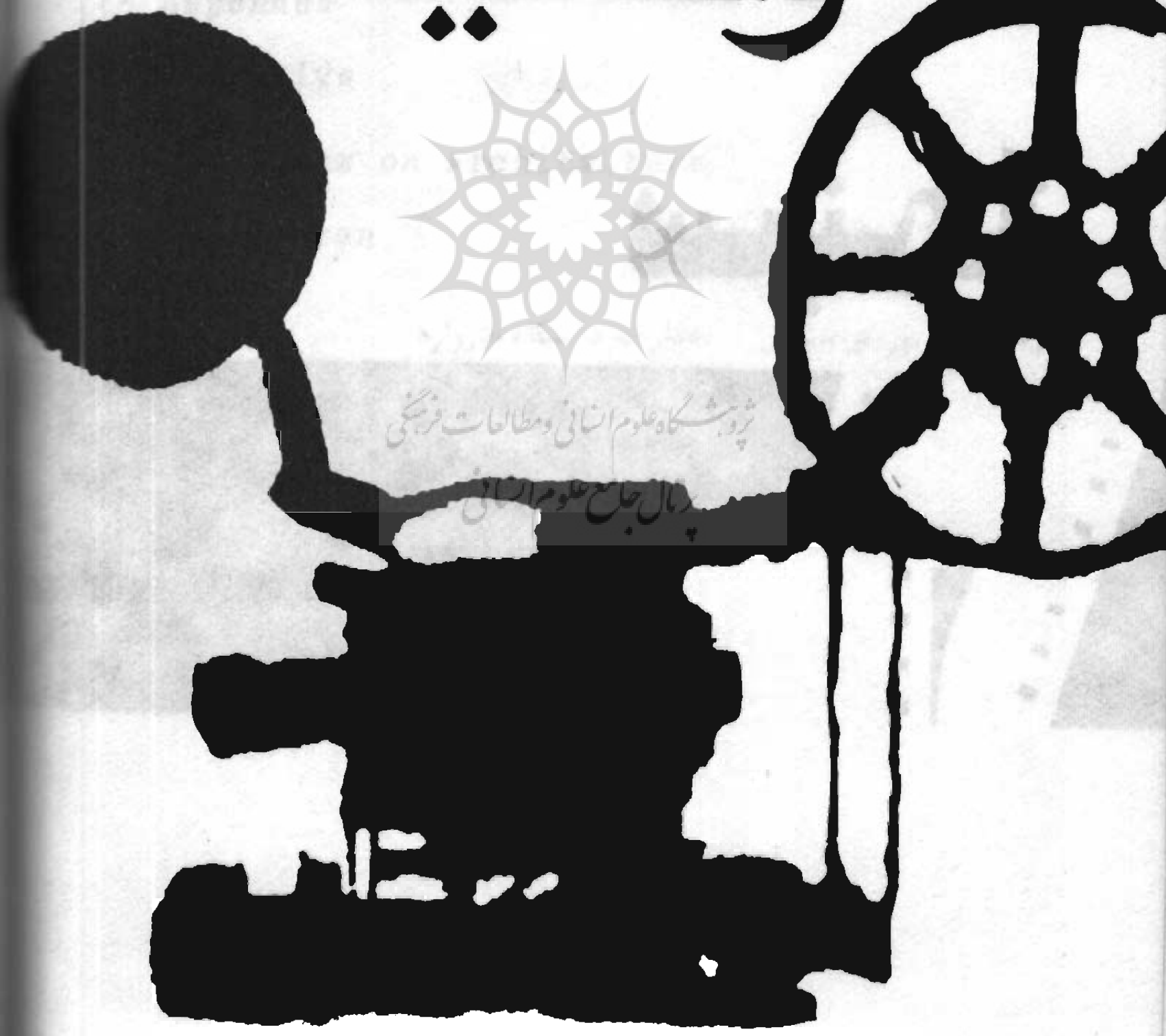
نوشته: لوئی دوجیانتی
ترجمه جمال شناختی

# تلویزیون سینما واقعیت



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گر چه بسیار ی از منتقدین بر جسته تفاوت‌قابل‌ملاحظه‌ای را بین‌مستندهای ساخته شده برای تلویزیون‌و مستندهای سینمائی مشاهده ننموده‌اند ، لکن تفاوتهای بارزی بین این دو دسته از نظر فنی و زیبائی‌شناسی وجود دارد . این تفاوتها در واقع از اواسط سالهای شصت به بعد کمابیش رنگ باخته‌اند .

مهمترین نقش در این تفاوت را سازمان‌های تهیه‌کننده آنان برعهده دارند ، یعنی تاپیش ازاینکه تلویزیون بعنوان تهیه‌کننده و بانی این فیلمها شروع بعمل نماید ، فیلم‌های مستند یا مستقلا" و بوسیله خود فیلمسازان‌تهیه می‌شد ویابوسیله دولتها ( مثل‌انگلیس و کانادا ) ، کـه این‌ها نیز موانع و ممنوعیت‌های زیادی در پیش پـای سازندگان‌نمیگذاشتند وآزادی‌عمل‌برای آنان تا حدودبسیار وجود داشت . لکن در بعضی کشورها از جمله شوروی تهیه فیلم بویژه پس‌از سال ۱۹۳۴ با دقت بسیار تحت کنترل است . " جـان گریرسون " فیلم‌ساز مشهور اسکاتلندی که فیلم‌های بسیاری را برای دولت انگلیس تهیه کرده میگوید .

"گرچه گاهی‌بعضی‌سوژه‌هابوسیله دولت جدی تشخیص داده میشد ، اما بطور کلی هیچ کس بشکلی جدی در فعالیت‌های بخش فیلم من دخالت ننموده است ، "

اماتهیه‌فیلم مستندبرای‌تلویزیون مساءله دیگری است ، زیرا در اغلب کشورها این رسانه تحت کنترل دولت است ، منجمله در ایالات‌متحده‌امریکا ، اختیارتنظیم وکنترل وکاربردهای‌اصلی این رسانه جمعی بعهده " کمیسیـون

فدرال ارتباطات " است .

در بسیاری از کشورها ، فیلم مستندی که بانتقاد از دولت بپردازد ، بآسانی اجازه پخش نمیگیرد ، درنتیجه اکثر مستندهای تلویزیونی یا غیرسیاسی هستند و یا موافق دولت در ایالات متحده "دکترین بی‌طرفی" اثر اجباری مشابهی را داراست . شبکه تلویزیونی اصولا" حساسیت فراوان به متهم شدن به تحریف وقایع یا گزارشهای نادرست دارد و هر زمان که فیلم مستندی باعث ایجاد جنجال و یا جدلی گردد . مثل فیلم "خرمن شرم" یا "فروش پنتاگون" تهیه شده بوسیله CBS ـ بازتابها سخت و دقیق بوده است این شبکه‌ها اکثرا" بشکلی یکنواخت پاسخهائی سخت محتاطانه برای احتیاط وخودداریهایشان ـ جمله‌ای مودبانه برای خودسانسوری ـ ابراز میدارند .

همانگونه که ذکر شد تفاوتهای زیبائی‌شناسانه مهمی بین تلویزیون و سینما وجود دارد ، بطور مثال علیرغم اینکه تلویزیون و سینما هر دو رسانه‌ای تصویری‌هستند ، درجه‌تراکم تصاویرشان با هم متفاوت است . تلویزیون بعلت پرده کوچکش کشش بسوی نماهای خرد بویژه تصویر درشت و نماهای متوسط دارد و هنگامیکه نمائی مجبور به عرضه انسان بطورکامل میشود ، پرده تلویزیون ازارائهٔ جزئیات باز میماند . فیلمی مانند "مردی از آران" بکارگردانی " رابرت فلاهرتی " با نماهای دور وبسیار دور ، تاءثیراتش را در نمایش تلویزیونی از دست میدهد . بر عکس بسیاری از فیلمهای ساخته شده برای تلویزیون ، برای نمایش درسالن سینما ازنظرتکنیکی نامناسب هستند . لکه‌های تصویری که در پرده تلویزیون بسختی قابل تشخیص‌اند ، در سالن و بر پرده بزرگ سینما بشکلی اغراق آمیز جلب توجه میکنند .

تلویزیون بعلت تاءثیر بسیارش در نماهای نزدیک ، بیشتر از آنکه بر میزانسن تاءکید کند به‌مونتاژنظردارد ، زیرا برش نماها در جلب توجه به مجموعه‌ای ازجزئیات بخصوص بیشتراز میزانسن ـ که قادرست بکمک تماشاچی درتفسیرمحتوای یک‌نمای دوربشتابد ـ مؤثراست . نتیجه‌آنکه اغلب مستندهای تلویزیونی دارای زیبائیهای تصویری فیلمهای مستند سینمائی نیستند ، بدلیلی که نمیتوانند از تدابیر زیبائی

شناسی نماهای دور و بسیاردور استفاده کنند. اما بهرحال اغلب مستندهای تلویزیونی بعلت استفاده از نماهای نزدیک‌ودرشت، قادرند ازنظراحساسی رابطه پرکشش‌تری با تماشاچی برقرار کنند.

عامل صدا نیز در هریک از این دو رسانه بگونه‌ای متفاوت بکار گرفته میشود، شاید بدین علت که بسیاری‌از ژورنالیست‌های تلویزیون اولین‌تجار- بشان را در رادیو کسب کرده‌اند واز اینرو بسیاری از مستندهای تلویزیونی بیشتر از مستندهای سینمائی، برعامل زبان تکیه دارند و منجمله اینکه تداوم بسیاری‌ازفیلمهای‌غیرداستانی‌تلویزیون بوسیله کلام ایجاد میگردند نه استفاده از تصاویر.

تصاویر دراینگونه مستندها بیش از آنکه تعریفی باشد توضیحی است، یعنی اکثر اطلاعات بوسیله کلام ارائه میشود و تصاویر فقط در خدمت مصور نمودن گفتار است.

بعبارت دیگر، در مستندهای سینمائی باارزش، گفتار معمولا" نقشی ثانوی دارد و پلی برای ارتباط مطالب مختلف و یا ارائه‌کننده اطلاعات مجرد و غیر تصویری است. ضبط مصاحبه مستقیم که‌یکی‌ازشیفتگی‌های‌مستندسازان تلویزیونی است، در سینما کسالت بار است در حالیکه علیرغم اینکه این‌گونه مصاحبه‌ها بلند هستند، میتوانند ساعت‌ها توجه تماشاچی را بخود جلب نمایند، زیرا مطالبی که "گفته" میشود مهم است. در سینما، تصاویر همراه چنین مصاحبه‌هائی نیزباید تاثیرگذار باشند، وگرنه حوصله تماشاچی را سر می‌برند.

جذاب‌ترین صحنه‌های مصاحبه در مستندهای سینمائی آنهائی هستند که عموما" بین آنچه که گفته میشود با آنچه‌که مشاهده می‌شود کشش یا تضادی وجود داشته باشد. بطور مثال درفیلم اندوه و ترحم " بکارگردانی "مارسل افوس " که‌اصولا" برای تلویزیون‌فرانسه ساخته شده، کارگردان از تعدادزیادی مصاحبه برای فیلم استفاده میکند که موفقترین‌شان آنهائی هستند که‌درآنان ازبیان مطلبی طفره رفته شده است. بعبارت دیگر مصاحبه‌های مستقیم معمولا" از نظر تصویری خسته‌کننده هستند حتی‌اگر گفتار فیلم نیزبااهمیت باشد.

تلویزیون علیرغم محدودیت‌های تکنیکی و قانونی یادشده‌اش درسرتاسر سالهای پنجاه و اوائل دهه شصت‌بانی تهیه بسیاری از مستندهای باارزش و جالب بوده است. برنامه " حال نگاه کنید " ادوارد .آر. مرو برای CBS از مشهورترین و ستایش آمیزترین سری مستندهای غرب است.

" مرو " با کمک " فرد. دبلیو. فرندلی " تعدادی‌مستند پرطرفدارتهیه کرد که پیرو سبک " گریرسون " درسنت افشاءگری اجتماعی و اصلاحات بشری بودند. برنامه "کاغذسفید" که‌بوسیله " ایرووینگ " برای NBC تهیه میشد، هدف مشابهی را اعمال میکرد.

لکن سری " تصویر درشت " که سفارش ABC بود موفق شد تابسیاری از خصایص فیلمهای غیرداستانی تلویزیون را تغییر دهد. براستی که تهیه این سری در سال ۱۹۶۰ بوسیله " رابرت دریو "، تاءثیری ژرف را بر تمامی جنبش مستندسازی بجای‌گذارد. انجمنی که " دریو " بوجود آورده‌بود توانست‌بسیاری‌از مستندسازان‌رامنجمله " ریچارد لی‌کوک "، " آلبرت " و " دیوید می‌سلز " و "د. آ. پنه‌بیکر" چهار تن از مشهورترین مستندسازان تلویزیونی را بخدمت خود در آورد این هنرمندان بکمک یکدیگر توانستند مکتب " سینمای مستقیم " یا " فیلم‌ـ واقعیت " را ایجاد نمایند.

همزمان با کارانجمن "دریو" که سرگرم جستجوی امکانات " سینمای مستقیم " بودند، کارگردانانی چون "ژان روش"، " کریس مارکر " وسایرین تجربیاتی مشابه را درزمینه تکنیک‌ها و تئوریهای چنین سینمائی در فرانسه به‌عمل‌آوردند این‌شاخه‌فرانسوی‌فیلم‌ـ واقعیت تحت تاءثیر سنت فیلمسازی " ژیگاورتوف " و تئوری سینمائی وی بنام سینما ـ چشم بودند، در حالیکه مستندسازان آمریکا و کانادا حداقل تا اواسط سالهای شصت که تکنیکهای سینمائی مستقیم‌انتخاب‌شدتحت‌تاءثیر سنت رابرت‌فلاهرتی پدرسینمای‌مستند آمریکا بودند.

ظهور فیلم ـ واقعیت نمونه مناسبی برای‌نشان‌دادن چگونگی‌تاءثیر تکنولوژی برزیبائی‌شناسی فیلم‌راایجاد نمود.

بدلایل‌نیاز به‌ضبط سریع حوادث خبری، کارآمدی و قلت گروه سازنده

فیلم ، مسئولیت گسترش تکنولوژی جدید برای پاسخگوئی به چنین نیازهائی به عمده ژورنالیستهای تلویزیونی محول شد ، که خود موجد فلسفه جدیدی از واقعیت در سینمای مستند گردید .

یک دوربین دستی سبک شانزده میلی‌متری به فیلمبردار اجازه تحرک فراوان را به‌آسانی می‌بخشید ، لنزهای زوم قابل تنظیم به فیلمبردار اجازه میداد تا با یک حرکت سریع مچ از حالت زاویه‌باز دوازده میلی متری به حالت تله فوتوی صدوبیست متری تغییر وضعیت دهد . فیلم های سریع Fast Film که قادر بود با نور کم هم کار کند ، به فیلمبردار اجازه میداد تا صحنه‌ها را بدون نیاز به نور پردازیهای ویژه فیلمبرداری کند . این فیلم ها آنقدر به نور موجود حساس بودند که حتی صحنه‌های شب را نیز با وضوحی قابل قبول ضبط میکردند .

گونه‌ای ضبط صوت سبک اختراع گردید که به تکنسین صدا اجازه میداد که صدارا مستقیما" سرصحنه باتصویر ضبط نماید . کاربرد این وسائل چندان آسان بود که فقط دونفر ــ فیلمبردار ومتصدی صدا ــ قادر به ابداع وضبط یک داستان خبری بودند . این وسائل قابل انعطاف به فیلمسازان " انجمن دریو " فرصت داد تا مفهوم فیلم مستند را دگرگون نموده ، تعریفی جدید بدان بخشند .

در نتیجه ، این زیبائی‌شناسی جدید باعث ردسنت گریرسون گردید ، سنتی که در آن تاءکید بر سناریوی از قبل آماده شده و ذکر جزئیات با دقت انتخاب شده بود .

یک سناریو مستلزم تصوری قبلی درباره‌واقعیت‌ومتوجه حذف‌خودانگیزی و ابهام است . سینمای مستقیم چنین پیش تصوری را که لازمه داستان‌پردازی است‌مردود میشمارد . در سنت گریرسون واقعیت‌مشاهده‌نمی‌گشت بلکه‌فقط مرتب میشد تا با وضعی که سناریو برای آن تصور میکرد ، تطبیق‌یابد . لکن‌اکنون ، بازسازی بهیچ شکلی ضروری‌نبود ، زیرا تا لحظه‌ای که جماعتی حاضروحادثه‌ای واقعا " درحال وقوع است ، میتوان آنرا باتمام‌وسعت وپیچیده‌گی ابهام آمیزش " مستقما" " ضبط کرد .

مفهوم " حداقل دخالت در واقعیت " بیشترین‌تمایل‌مکاتب‌آمریکائی وکانادائی فیلم ــ واقعیت درطول‌اوائل دهه‌شصت‌بود . اغلب تکنیک‌های‌سنتی

فیلم نمستند بدورانداخته‌شد و درعوض گونه‌ای برخوزدتصادفی باتاه‌کیدفراوان بر شکل آزاد جانشین آنها گردید.

کوششها برای تغییر یا تفسیر واقعیت همانند داستان مردود شناخته شد، فیلمسازان حوادث را بهیچ وجه کنترل نکرده، بلکه‌خودبوسیله حوادث هدایت‌میگشتند. هیچ‌شکلی ازبازسازی حتی با مردم و مکانهای واقعی حادثه، قابل قبول نبودند. حداقل مونتاژ صورت میگرفت، زیرا که این کار میتوانست توالی حوادث را بشکلی‌غیر واقعی بوجود آورد.

زمان و فضای واقعی را درصورت امکان از طریق برداشت‌های طولانی حفظ میکردند. اگر تصویر درشتی مورد نیاز بود فیلمبردار بجای قطع نما از زوم استفاده میکرد، از اینرو وحدت زمان و مکان حفظ میشد.

از پیش‌بینی موقعیت دوربین و نورپردازی نیز اجتناب می‌شد زیرا که پیش‌بینی محتوای‌یک‌نما، فرمی تحمیلی را بر وقایع پیش از وقوع آنها ایجاد میکرد.

اگر مردم یا سوژه حرکت میکردند فیلمبردار آنرا بوسائل مختلف منجمله حرکت افقی دوربین Pan، زوم، حرکت عمودی دوربین Tilt و یا بسادگی با گرفتن دوربین سردست‌وراه رفتن، تعقیب مینمود.

واضح است که مسئولیت زیبائی شناسی واقع‌گرای فیلم ـ واقعیت تاحد زیادی بعهده فیلمبردار بود، زیرا او بود که می‌باید انتخابها وقضاوتهای ناگهانی کند و اغلب نیز این کار رادر میانه وقوع حوادثی شلوغ انجام‌دهد.

بهمین دلیل، بسیاری از کارگردانهای فیلم مستند، خود فیلمبرداری نیز میکردند که ازآن جمله باید از "لی‌کوک"، "پنه بیکر"، "آلبرت می‌سلز" نامبرد که عهده‌دار فیلمبرداری اغلب فیلم‌هایشان نیز بوده‌اند. کارگردان بایست میدانست چه چیز را چگونه فیلمبرداری کند.

اغلب مقدار زیادی فیلم خام مصرف میشد، و وقتی حادثه‌ای آغاز میگشت فیلمبردار هیچگونه ایده‌ای نداشت‌و باوقوع‌حادثه‌چنانچه‌فیلمبردار درزمان حادثه شانس‌ضبط‌آنرا ازدست میداد، دیگرامکانی برای‌بازگشت‌وجود نداشت. فیلمبردار می‌بایست صبورانه

به انتظار بنشیند و نگاه کند تا زمانی که احساس نماید واقعه در شرف اتفاق است.

بعلت اینکه، بخش اعظمی از فیلمبرداری در حال حرکت انجام میگرفت، بسیاری از نماها، لرزان، درهم و ناشیانه کادر بندی میشدند، گاهگاهی زوم هائی دیده‌میشودکه نشان میدهد که فیلمبردار قصد آشکار سازی چیزی را داشته، لکن واقعه رخنداده و فیلمبردار شرمگین زوم بک نموده ودر نتیجه تصویر بی‌ارزشی را ارائه کرده است.

علیرغم کاربرد فیلم سریع، گاهگاهی نوار این فیلم ها نامناسب است. صدانیز گاهگاهی نامفهوم بگوش میرسد، زیرا که سر و صدای خیابانها، صدای اصلی‌را تحت‌الشعاع قرارمیدهد.

اما این معایب خود بخشی از زیبائی‌شناسی فیلم ــ واقعیت بشمار میرود زیرا که خود سندی در جهت بالاترین‌درجه صحت‌وامانت‌فیلم‌است.

و براستی بسیاری از این فیلمسازان معتقدند که تصاویر واضح و صداهای مفهوم بسیار تردیدآمیز و نشانه‌گونه‌ای دست بردن در واقعیت است،

فیلمسازان سینمای مستقیم بافدا کردن خصایص حرفه‌ای که بخشی اصلی از مستندسازی سنتی را تشکیل میدهد، گمان‌میورزند که‌قدرت‌می‌یابند تا وقایع را با بیشترین صمیمیت و سرعت ضبط نمایند و این کیفیات به نظر آنها بر زیبائی‌شناسی قراردادی برتری دارد.

در سینمای مستقیم برای از میان برداشتن تمامی‌حصارهای مابین‌موضوع و تماشاچی از صدا با احتیاط استفاده میشود و اکثر مواقع از کاربرد موزیک ناهمزمان non-Synchronous اجتناب‌می‌کنند وآنرا یکی‌از تکنیک‌های فیلم‌های داستانی میدانند. این فیلمسازان بویژه با گفتارهائی که اصطلاحا" آنرا "صدای‌مقدس" مینامند و بهمراه بسیاری از فیلم های مستند سنتی است، جدا مخالفت می‌کنند.

گفتارها درفیلم های مستندسنتی اصولا" بقصدتفسیر تصاویروراحت‌کردن تماشاچی از ضرورت تجزیه و تحلیل مشاهداتشان بکار گرفته میشوند، در صورتیکه اگر این فیلمسازان از گفتاری هم استفاده کنند، آنرا بسیار کوتاه، با صدائی از نظر احساسی خنثی وفقط جهت ارائه اطلاعات واقعی‌ضروری‌بکار

میبرند ، گرچه اکثرا" از کـاربرد گفتار می‌پرهیزند .

بطور مثال در کارهای " فردریک وایزمن " فقط صدای مستقیم بکار رفته و در عین حال صدای مردم نیز بگوش میرسد و شاید وی بیش از هر کارگردان دیگری اعتقـاد دارد که ابهامات و تناقضات زندگی واقعی در فیلم‌های مستند باید حفـظ شود ، زیـرا در غیراینصورت فیلمهائی شسته و رفته و واضح که احتمالا" بازتابی نادرست از واقعیت‌اند ساخته خواهدشد .

شاید ارزشمندترین مساله درنظر فیلمسازان سینمای‌مستقیم‌ضبط "لحظه‌ی ویژه " باشد ، آن لحظه‌ای که نگاه به واقعیت بسیارصمیمی وبی‌ریاست وگوئی که پرده‌ها محو شده واحساس شرکت‌در حادثه‌برای بیننده حاصل‌میشود .نمونه باارزشی ازاین لحظه را میتوان درفیلم " صندلی " ساخته " لی‌کوک " ، "پنه بیکر " و " گرگوری شوکور " دید . فیلم دربارهٔ قاتلی محکوم بمرگ بنام پاول گرومپ و وکیل‌مدافع وی است . وکیل کوشش دارد تا حکم مرگ وی‌را مبدل‌به حکم حبس ابد نماید . ما در تعقیب تلاشهای‌وکیل بهمراه‌وی‌شاهدکوششهای بی امان او هستیم . دریک‌لحظه ، بوی تلفنی‌میشود مبنی‌براینکه ازطرف‌کلیسا این حکم بخشش صادر خواهد شدواین همان چیزی است که وکیل بدان نیاز دارد . وکیل آسوده و مسلط با سکوت و درحال تفکر ، سیگارش را خاموش‌میکند وآنگاه در حالی که قادر به کنترل احساساتش نیست ، ناگهان شروع به گریستن میکند . این‌صحنه‌چنان‌پرقدرت است وبه‌چنان عمقی‌از احساسات‌دست میازد که بهمراه خود قادرست بسیاری از تماشاچیان را نیز به‌گریستن وادارد .

فیلم ـ واقعیت‌به مثابه‌بسیاری‌از مکاتب دربعضی نگات برتری‌چشم گیری به سایرین دارد . و مطمئنـا" فقط چندتائی از مستندهای سنتی‌قادرندبه سطح‌مشابهی ازصمیمیت ، صراحت‌حسی و خودانگیزی این مکتب دست یابند ، و بعبارتی دیگر تکنیکهای این سینما چنانچه برای موضوعی مثل ضبط قطار پستی‌وعملکرد آن‌بکار روند ، کسالت‌بار بوده و جا نخواهند افتاد .

براستی همانگونه که " پنه‌بیکر " گفته ، این سینما را باید دررابطه باآن "لحاظت شگفت‌انگیز" به‌سنجش‌گرفت . بسیاری از منتقدین گفته‌اند که در این

سینما تماشاچی مجبور است لحظات کسالت‌بار زیادی را متحمل شود تا بآن " لحظات ویژه " برخورد کند .

سینمای مستقیم همچنین برای مواد ذاتا" دراماتیک ، مانند موقعیت‌های بحرانی که در آنها تضادی در شرف رسیدن به‌نقطه‌اوج است ، قابلیت‌کاربرد دارد .

اما در مورد فوق ، بسیاری از منتقدین به فقدان بعد زیبائی‌شناسی در فیلم‌هائی مثل " کودکان نگاه میکردند " ساخته " لی کوک " اشاره میکنند . این فیلم درباره برخورد انفجارآمیز قوانین‌داخلی درسال ۱۹۶۰ در شهر نیواورلئان است . دوربین سردست تمامی ترس ، کینه و کشش موقعیتی را که دریک‌طرف سفیدپوستان خشمگین متعصب ودرطرف دیگرکودکان وحشت زده سیاه‌پوست با والدینشان قرار دارد ، ضبط مینماید .

اما منتقدین اظهار داشته‌اند که در موقعیت‌هائی این چنین احساسی ، کار سینمائی باید بر اساس آرامش ، تعقل و حضور بیرونی آرام باشد ، نه دوربینی گیج که مستقیما" در میان رویدادها شیرجه میزند ، این فیلمها صرفا" حامیان دیوانگی هستندنه‌چیزی عقلانی .

در اواخر دهه شصت ، ستارگان راک و فستیوالهای موزیک از سوژه‌های مورد پسند سینمای‌مستقیم بود . براستی مستندهای طویلی چون " بعقب ننگر" و " مونتری پاپ " بکارگردانی " پنه بیکر" و نیزفیلم "جیمی‌شلتر" درباره گروه " رولینگ استونز " بکارگردانی برادران می سلز و شارلوت زورین نمایشات عمومی موفقی‌داشته‌اند . این فیلمها تقریبا" با رها کردن بعضی از تکنیکهای اولیه سینمای مستقیم آغاز بکار نمودند ، گرچه حتی در اوائل سالهای شصت ، بحث‌های‌زیادی‌درباره ایده‌آلها و کارکردهای فیلمسازان در انجمن دریو در جریان بود .

سبکهای مونتاژ پیچیدگی‌یافت‌که نمونه آن بخوبی در ساختمان فیلم "جیمی شلتر" قابل بازتابی‌است .
درزمان‌اخیر ، فیلم "ووداستاک"

ساخته مایکل وادلیگ ، که نمایش‌های عمومی بسیاری یافته توانسته ترکیب‌ـ بندیهای هنری ، تصاویر مضاعف وکنار هم قراردادنهای انواع صداهاراجانشین برداشت‌های‌طولانی ، ضبط مستقیم صدا و زوم های نامشخص بنماید .

آنچه‌که بعنوان جنبش واقع‌گرایانه شروع شده بود ، سرانجام مبدل به گلچینی از گرایش‌های عملی نسبت به فیلمسازی شد و در آن تکنیکهای واقع‌گرایانه و اکسپرسیونیستیک باگونه‌ای سهل‌انگاری تصادفی بهم آمیخت .

●

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی