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[1] 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[2] 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[3] 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[4].»

روش، نخستین فیلم خود را به سال ۱۹۴۷در 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 خودمتایی 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 یک تلسکوپ

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 گِرل[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[۱۸] (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 ـ گاه کامل ـ 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 ـ 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[۱۹] (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 کمك 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 درك جلوه می کنند... تنها سینماست که می تواند چنین جادویی بیافریند، گرچه هیچ زیباشناسی عملی نمی تواند مکانیسم آن را آشکار کند و هیچ تکنیك 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 استریوفونیك، هیچ یك نمی توانند چنین شگفتیی 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 کلاسیك 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 یك 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 تك تك عبارات و اندیشه‌های روش نظر افکنید؛ که به طرزی قابل توجه رنگی از الهام و مکاشفهٔ شاعرانه دارد؛ لحظهٔ خاص،ارتباط بی واسطه،شرکت‌در 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 یك علم (مردم شناسی) و یك تکنیك مشخص (در اینجا، تکنیك 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 یك‌چرخهٔ 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 ـ در واقع درحال تغییر ـ 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 رقت، 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

ژاگور

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 رنسو. 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 بـازبینی 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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**[۲۳] (۱۹۶۴)، نتیجهٔ کار آشکارا کم ارزشتر و همراه با نوعی حس مشخص دستپاچگی و ناشیگری است ـ فیلم **ایستگاه گاردونو**[۲۴] (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 اودیهٔ 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 دراماتیک 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[۲۵]، 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،

اریباد 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 مرّدد، 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

اصلاح مادهٔ خام فیلم شده فراهم می آورد (حتی وقتی که این مورد دوّم، خود اطلاعاتی باشد که از ابتدا ـ به صورت میزانسن ـ در قالب یك مراسم یا آیین ارائه شده‌اند).

روش می بایست برروی این ارتباط فرضی /مدّبرانه کار می کرد، امکانات آن را بررسی می نمود و موقعیتهای کشف نشده‌اش را ردیف می کرد. بنابر این احتمالاً تأثیر روش بر سینما و سپس برگسترش یا جستجوی راههـا و ابزارهای جدید، بیش از تأثیر بر سایرین بود (بیش از تأثیر بر گدار[۴۹]، ریوت[۵۰] و حتی اشتراب[۵۱]؛ که در وهلهٔ اول چنین فکری دربارهٔ او نمی رود).

در **اربابان دیوانه**، سیاهان به اجرای مراسمی می پردازند که میزانسن آن با علائم تزیینی و سمبولیك زینت یافته و این میزانسن هم «وحشی» است و هم «فرمایشی».

در این فیلم، سبك خاص روش به خوبی هویداست. دوربین آنچنان گرم و صمیمی به ضبط مراسم می پردازد که گویی فیلمبردار، خود یکی از شرکت کنندگان در مراسم است. ریتم مونتاژ در صحنه‌های ابتدایی، که به ارائهٔ موقعیت جغرافیائی، فرهنگی و اجتماعی سیاهان در گینه می پردازند، کند و لحن روایی فیلم آرام است. بیشتر نماهای مربوط به شروع مراسم در حد نمای دور و متوسط است و کمتر از نماهای درشت استفاده شده‌است، امّا در حین خلسه و کف به لب آوردن، تعداد نماهای درشت بیشتر می شود و گاهی چندین نمای درشت چهره پی درپی به هم برش می خورد. انگار فیلمساز / فیلمبردار قصد دارد تماشاگر را هم با خود به درون مراسم بکشاند و از طریق ارائهٔ نماهای درشت، نزدیکی و صمیمیتی بین تماشاگر و بازیگران (که در حقیقت بازی نمی کنند) به وجود آورد. امّا غرابت مراسم و اعمالی که رخ می دهد، خودمانعی است در برابر همذات پنداری تماشاگر. دوربین در بین جمعیت می پلکد، انگار دوستی است که به تماشای این مراسم دعوت شده است. عکس العمل سیاهپوستان در قبال حضور دوربین بسیار طبیعی است و حضور دوربین و فیلمبردار سفیدپوست کلاً فراموش شده است. روش هیچ الزامی برای تأکید برخشونت موجود در مراسم و «سبعیت» بدوی آن ندارد بلکه صرفاً به ضبط وقایع می پردازد. اما نسبت به فیلمهای قبلیش، تحلیل عمیقتری ارائه می دهد؛ تحلیلی که در عمق حرکت می کند نه در سطح.

احتمالاً دراین دوره، روش هنوز تحت تأثیر نظریات ورتوف مبنی بر بیطرف ماندن در ماجرا و عدم دخالت در واقعیت، بوده است. برخی از بخشهای پیوستهٔ این مراسم به دلیل تعویض فیلم دوربین، از دست رفته‌است و روش (فقط بـه دلیل ارائـهٔ واقعیت گذرا) از تکـرار آن به وسیلهٔ سیاهپوستان و فیلمبرداری مجدد چشم پوشیده است. من‌جمله صحنهٔ مخلوط کردن خـون سگ و زردهٔ تخم مـرغ نشـان داده نمی شـود. در یـك نمـای متـوسط، مـرد سیاهپوستی مرغی را دردست دارد و به سوی مرکز محل انجام مراسم می رود. پس از چند نما از جمعیت، نمای درشتی از خون سگ و زرده تخم مرغ که برروی *یك تخته سنگ* قاطی شده‌اند، می آید.

پختن گوشت سگ، نوشیدن خون آن و به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«ایستگاه گاردونو» تأملی بـر درك روش از مونتاژ نیز به شمار می رود؛ فیلمی بیست دقیقه‌ای کـه تنهـا از دو نمـای طـولانی تشکیل شده است.

نیش کشیدن کلهٔ پخته شدهٔ سگ با دهانهای کف کرده، آنچنان طبیعی و دقیق نشان داده شده‌اند که اکثر تماشاگران به حالت تهوع می افتند! یا دست کم احساس تنفر و انزجار می کنند. و این، دقیقاً همان چیزی است که روش به خاطر نشان دادن آن، مورد انتقاد منتقدین اروپایی و بویژه سیاهان قرار گرفت.

عامل دیگری نیز وجود دارد که کارکردی دوگانه دارد یعنی از یك طرف، تماشاگر را هرچه بیشتر به جمع سیاهان وارد می کند که در برخی از موارد هم موفق می شود و از سوی دیگر، مانعی برای این امر به شمار می آید؛ و آن، استفاده از موسیقی برای فیلم است که در حین اجرای مراسم به وسیلهٔ یکی از سیاهپوستان و با آلت ابتدایی کوچکی نواخته می شود. صدای این آلت موسیقی برروی تمام نماهای مربوط به اجرای مراسم قرار دارد و در برخی از صحنه‌ها، نوازنده نیز در تصویر دیده می شود. موسیقی، عبارت از یك ملودی بسیار سادهٔ چند نتی است که با حرکت مداوم آرشه‌ای محقر، به طور پیوسته تکرار می شود.

سیاهان در اوج مراسم، کف بر لب می آورند و از دهانشان سرازیر است و گاهی هذیان می گویند و زبان خود را می جوند و کفی خون آلود از دهانشان فرو می ریزد. حرکات زبان در دهان و حرکت دست و پا و اندامها، حکایت از بغضی گلوگیر می کنند که شاید این مراسم راهی برای خروج و ترکاندن این بغض ناخواسته باشد. انگار با فشار قوی استعمار و تنگناهای فرهنگی و اقتصادی، مهری بردست و دهانشان زده شده و آنان طی این مراسم سعی در پاره کردن آن دارند.

کلمات عمدتاً نامفهوم است و شاید مخاطب خاصی را هم نشانه نکنند. به عنوان جملهٔ معترضه می توان این سؤال را مطرح کرد که چرا فقط نژاد سیاه است که به اجرای چنین مراسمی علاقه‌مند است؟ در افریقا، بالأخص، و درسایرجاها به طور اعم؟ حتی در جنوب ایران، سیاهپوستان مراسمی برای بیرون کردن بادجن، زار، آزار سرخ و... دارند، درحالی که سفیدپوستان تمایلی به این گونه مراسم ندارند یا اینکه تمایل کمتری از خود نشان می دهند. در نژاد سیاه چه چیزی وجود دارد که این تمایل را در وجودشان برمی انگیزد؟ مسلماً این مراسم، از جنبهٔ روان درمانی قوی برخوردار است که بررسی و تحلیل آن به عهدهٔ این مقاله نیست و فرصتی دیگر می طلبد.

به هر حال، روش روز بعد به سراغ شرکت کنندگان در مراسم می رود. حالت بسیار عادی آنها در مقابله با وضعیت شب قبل، نوعی کنتراست (تضاد) را به وجود می آورد. شاید این تضاد، ارائهٔ مجدد همان مطلبی باشد که در فیلم من، یک سیاه آورده شده است. سیاهپوستان شخصیتی دوگانه دارند؛ در آن فیلم شخصیتهای داستانی و خیالی برای خود انتخاب کرده بودند و این جا؟ آیا شرکت در این مراسم، خود نوعی انتخاب شخصیت خیالی نیست؟ در شروع مراسم، چنانکه گفته شد، تعدادی از سیاهان نقشهای مختلفی مانند ژنرال، فرماندهٔ قشون و... را به عهده می گیرند. آیا علاوه بر اینکه این نقشها تجسم علائم و سمبلهای استعمارند، نمی توانند نوعی انتخاب شخصیت ثانوی (از سنخ ادی کنستانتین، لامور و...) باشند؟ گرچه تقلید سیاهان از حرکات سربازان انگلیسی، حالتی استهزاآمیز دارد، امّا آیا نمی توان پنداشت که حس مرموزی برای کسب قدرت سربازان انگلیسی در این مراسم نهفته باشد؟ به علاوه، نام مراسم نیز، هاوکا - شیاطین قدرتمند - است.

در هر صورت، اربابان دیوانه از جمله کارهای موفق و نمونهٔ بارز سبك مردم شناسی روش است که در آن از تمام جنبه‌های واقعی یك مراسم استفاده شده تا هرچه طبیعی تر نمایش داده شود. ◇

فیلمشناسی ژان روش

فهرست زیر، کلیه فیلمهای ژان روش از ۱۹۴۶ تا ۱۹۸۱ را در بر می گیرد. فیلمهایی که عنوان آنها به فارسی ترجمه نشده است، اسم خاص یك کشور، منطقه، فرد و یا آیین ویژه است. فهرست براساس سال تولید فیلمهاست.

۱۹۴۶-۱۹۴۷

۱- در سرزمین سیاهان، سیاه و سفید، ۱۲ دقیقه

Au Pays Des Mages Noirs

۲- ساحران وانزرب، سیاه و سفید، ۳۰ دقیقه

Les Magiciens De Wanzerbe

۳- ختنه سوران، رنگی، ۱۵ دقیقه

Circoncision

۴ـ ابتکار در رقص زار، رنگی، ۲۲ دقیقه
Initiation A La Danse De Possedes
۱۹۵۱ـ۱۹۵۲
۵ـ گورستانی در فلیز، رنگی، ۲۵ دقیقه
Cimetiere Dans La Falaise
۶ـ نبرد رودخانهٔ الجزایر، رنگی، ۳۵ دقیقه
Bataille Sur Le Grand Fleuve
۷ـ مردانی که باران می آفرینند، رنگی، ۲۷ دقیقه
Les Hommes Qui Font La Pluie
۱۹۵۳ـ۱۹۵۴
۸ـ اربابان دیوانه، رنگی، ۲۴ دقیقه
Les Maitres Faus
۹ـ رنگی، ۲۰ دقیقه Mamy Walter
۱۹۵۴ـ۱۹۶۵
۱۰ـ ژاگوار، رنگی، ۶۰ دقیقه Jaguar
۱۹۵۵
۱۱ـ فرزندان آب Les Fils De L'eau
۱۹۵۷
۱۲ـ رنگی، ۱۲ دقیقه Baby Ghana
۱۳ـ رنگی، ۲۷ دقیقه Moro Naba
۱۴ـ من، یک سیاهپوست، رنگی، ۸۰ دقیقه
Moi, Un Noir
۱۹۵۸
۱۵ـ رنگی، ۲۵ دقیقه Sakpata
۱۹۵۸ـ۱۹۵۹
۱۶ـ هرم انسانی، رنگی، ۸۰ دقیقه
La Pyramide Humaine
۱۹۶۰
۱۷ـ رنگی، ۲۵ دقیقه Hampi
۱۸ـ گزارش یک تابستان، سیاه و سفید، ۸۵ دقیقه
Chronique D'un Eté
۱۹ـ تنبیه، سیاه و سفید، ۶۰ دقیقه
La Punition
۱۹۶۱
۲۰ـ رقص نیجر، سیاه و سفید، ۲۰ دقیقه
Les Ballets Du Niger
۱۹۶۲
۲۱ـ ابیجان، بندر صید، رنگی، ۲۵ دقیقه
Abidjan, Port De Peche
۲۲ـ درخت زیتون، رنگی، ۲۰ دقیقه
Le Palmier A Huile
۲۳ـ درخت نارگیل، رنگی، ۲۱ دقیقه
Le Cocotier
۲۴ـ جشن استقلال نیجر، رنگی، ۲۱ دقیقه
Fetes De L'independance
۲۵ـ گل لاندری، سیاه و سفید، ۲۳ دقیقه
Rose De Landry
۱۹۶۳
۲۶ـ مسیوآلبر، پیامبر، رنگی، ۲۷ دقیقه
Monsieur Albert, Prophete
Le Mil ۲۷ـ رنگی، ۲۷ دقیقه
۲۸ـ جشنوارهٔ داکار، رنگی، ؟
Festival A Dakar
۱۹۶۴
۲۹ـ افریقا و پژوهشهای علمی، رنگی، ۳۱ دقیقه
L'afrique Et La Recherche Scientifique
۳۰ـ نیروی دوگون، عاملی برای آموزش، رنگی، ۲۵ دقیقه

Batteries Dogon, Elements Pour Une Etude...

۳۱ـ بیوه‌های پانزده ساله، رنگی، ۲۵ دقیقه
Les Veuves De Quinze Ans

۱۹۵۷ـ۱۹۶۴

۳۲ـ شکار شیر با تیروکمان، رنگی، ۹۰ دقیقه
Chasse Au Lion A L'arc

۱۹۶۵

۳۳ـ گومبهٔ نوجوانان، رنگی، ۳۰ دقیقه
La Gombe Des Jeunes Noceurs

۱۹۶۶

۳۴ـ سی گی، سال صفر، رنگی، ۱۵ دقیقه
Sigui Année Zéro

۳۵ـ رنگی، ۳۰ دقیقه Dongo Horendi

۳۶ـ ایستگاه گاردونو، رنگی، ۲۰ دقیقه
Gare Du Nord

۳۷ـ جشن ماه نوامبر در برگبو، رنگی، ۲۵ دقیقه
Fetes De Novembre A Bregbo

۳۸ـ رنگی، ۱۰ دقیقه
Dongo Yenedi, Damkalle

۳۹ـ رنگی، ۳۰ دقیقه Koli Koli
۱۹۶۷
۴۰ـ رنگی، ۳۵ دقیقه
L'anclume De Youge
۴۱ـ رنگی، ۱۵ دقیقه Douada Sorko
۴۲ـ رنگی، ۱۰ دقیقه
Yenendi De Simiri
۴۳ـ رنگی، ۱۰ دقیقه
Yenendi De Kongou
۴۴ـ رنگی، ۲۵ دقیقه
Yenendi De Boukoki
۴۵ـ رنگی، ۱۰ دقیقه
Yenendi De Kirkissy
۴۶ـ رنگی، ۱۰ دقیقه
Yenendi De Goudle
۴۷ـ گومبهٔ اشرافی، رنگی، ۱۰ دقیقه
Royale Goumbé
۴۸ـ رنگی، ۴۵ دقیقه
Yenendi De Gam Kalle
۴۹ـ رنگی، ۱۰ دقیقه
Yenendi De Gourbi Beri
۵۰ـ رنگی، ۹۰ دقیقه (ادامهٔ شمارهٔ ۴۱)
Farna Maka Fonda
۱۹۶۸
۵۱ـ رنگی، ۶۰ دقیقه
Yenendi De Gangle
۵۲ـ جزیرهٔ صخره‌ای دایارو، رنگی، ۱۰ دقیقه
Les Pierres Chantantes D'ayorou
۵۳ـ رنگی، ۳۰ دقیقه Wanzerbe
۵۴ـ رقاصان تیوگو، رنگی، ۱۶ دقیقه
Les Danseurs De Tyogou

۵۵ـ شیری به نام «امریکایی»، رنگی، ۲۰ دقیقه
Un Lion Nomme «L'American»
۵۶ـ انقلاب شاعرانه، رنگی، ۵ دقیقه
La Revolution Poetique: Mai 68
۱۹۶۹
۵۷ـ رنگی، ۴۰ دقیقه
La Caverne De Bongo
۵۸ـ اندك اندك، رنگی، ۹۰ دقیقه (ادامهٔ شماره ۱۰)
Petit A Petit
۵۹ـ نامهٔ فارسی، . . . Lettres Persanes
۶۰ـ افریقا بر رودخانهٔ سن، . . .
Afrique Sur Seine
۶۱ـ تصور در قدرت، . . .
L'imagination Au Pouvior
۶۲ـ رنگی، ۴۰ دقیقه
Yenendi De Yantalla
۶۳ـ رنگی، ۱۰ دقیقه
Yenendi De Karey Gorou
۱۹۷۰
۶۴ـ نی یا، مادر، رنگی، ۱۲ دقیقه
Nya - La Mere
۶۵ـ شیپورچیان عمانی، رنگی، ۵۰ دقیقه
Les Clameurs D'Amani
۱۹۷۱
۶۶ـ پورتونوو: رقص شاهان، رنگی، ۳۰ دقیقه
Porto Novo: La Danse Des Peines
۶۷ـ معماریهای آیورو، رنگی، ۳۵ دقیقه
Architects Ayorou
۶۸ـ رنگی، ۳۰ دقیقه

Yenendi De Simiri

۶۹ـ تورو و بیتی، رنگی، ۱۰ دقیقه
Tourou Et Bitti

۷۰ـ کشتی دیدلی، رنگی، ۴۰ دقیقه
La Dune D'idyeli

۱۹۷۲

۷۱ـ مراسم تشییع جنازهٔ آنایی پیر، رنگی ۷۵ دقیقه
Funerailles A Bongo: Le Vieil Anai

۷۲ـ رنگی، ۵۰ دقیقه Horendi

۷۳ـ شانه‌های یام، رنگی، ۴۰ دقیقه
Les Pagnes De Yame

۷۴ـ دفن هوگو، رنگی، ۲۰ دقیقه
L'enterrement Du Hogou

۱۹۷۳

۷۵ـ مراسم تشییع جنازهٔ زنی در بونگو، رنگی، ۲۰ دقیقه
Funerailles De Femme A Bongo

۷۶ـ رنگی، ۲۰ دقیقه Tanda Singui

۷۷ـ چشم چران، رنگی، ۳۰ دقیقه

شانه‌های یام

V. V. Voyou

۷۸ـ رنگی، ۲۰ دقیقه Dongo Hori

۷۹ـ آهنگِ کار، رنگی، ۱۲ دقیقه

Rythme De Travail

۸۰ـ قحطی در سیمیری، رنگی، ۳۰ دقیقه

Secheresse A Simiri

۸۱ـ رنگی، ۲۵ دقیقه Yenendi Bokoki

۸۲ـ فوتبال زرافه یا «جانشین»

Le Foot - Girafe ou «L'alternative»

۱۹۷۴

۸۳ـ کوکوریکو، آقای پوله (مرغ)، رنگی، ۹۰ دقیقه

Cocorico Monsieur Poulet

۸۴ـ رنگی، ۱۰ دقیقه Pam Kuso Kar

۸۵ـ ماجرای ختنه‌سوران، رنگی، ۱۵ دقیقه

L'Auvent De La Circoncision

۸۶ـ ۵۰۴ و باروت سازان، رنگی، ۱۰ دقیقه

La 504 Et Foudroyeurs

۸۷ـ رنگی، ۷۰ دقیقه Ambara Dama

۸۸ـ بزرگداشت مارسل موس، رنگی، ۱۴ دقیقه

Hommage A Marcel Mauss: TARO Okamoto

۱۹۷۵

۸۹ـ قحطی در سیمیری، رنگی، ۱۰ دقیقه

Secheresse A Simiri

۹۰ـ رقص توبی توبی توبای، رنگی، ۱۲ دقیقه

Toboy Toboy Tobaye

۹۱ـ سه مشاور، رنگی، ۹۰ دقیقه

Les Trois Conseils

۹۲ـ رنگی، ۳۰ دقیقه Souna Kouma

۹۳ـ ابتکار، رنگی، ۴۵ دقیقه Initiation

۱۹۷۶

۹۴ـ قحطی در سیمیری، رنگی، ۱۲۰ دقیقه

Secheresse A Simiri

۹۵ـ آقا و خانم دکتر، رنگی، ۱۵ دقیقه

Medecines Et Medecins

۹۶ـ رنگی، ۲۰ دقیقه Faba Tondi

۱۹۷۷

۹۷ـ بزرگداشت مارسل موس، رنگی، ۲۰ دقیقه

Hommage A Marcel Mauss

۹۸ـ بزرگداشت مارسل موس: ژرمن دترلن، رنگی، ۲۰ دقیقه

Hommage A Marcel Mauss

۹۹ـ رنگی، دوبل باند، ؟

Yenendi De Simiri

۱۰۰ـ جشن گاندی در سیمیری، رنگی، ۳۰ دقیقه

Fetes Des Gandi Bi Simiri

۱۰۱ـ رنگی، ۱۵ دقیقه Le Groit Badye

۱۰۲ـ رنگی، ۲۰ دقیقه Makwayela

۱۰۳ـ تصویر سینمایی مارگارت مید، رنگی، ۳۵ دقیقه

Cine Portrait De Margaret Mead

۱۰۴ـ اصفهان: نامه فارسی، رنگی، ۳۵ دقیقه

Isphahan: Lettre Persane

۱۹۷۹

۱۰۵ـ رنگی، ؟ Yenendi De Simiri

۱۹۸۰

۱۰۶ـ کاپیتان اوموری، رنگی، ؟

Captain Omori

۱۰۷ـ سینمای مافیا، رنگی، ۳۵ دقیقه

Ciné - Mafia

۱۹۸۱

۱۰۸ـ دو شکارچی، رنگی

Les Deux Chasseurs

۱۰۹ـ روباه خاکستری، رنگی

Le Renard Pale

۱۱۰ـ مراسم شصت سالگی سیگی، رنگی، ۹۰ دقیقه

Les Ceremonies Soixantenaires Du Sigi

پانوشتها

1- Ethnographic
2- Jean Piere Rouch
3- Splicer
4- Viewer (Moviala)
۵ـ فیلم مستند، حمید نفیسی، جلد دوم، ص ۷ـ۳۰۶
6- Les Trois Conseils
7- Chronique D'un Eté
8- Claude Levi Strauss
9- Levi Strauss, **Tristes Tropiques**
10- Les hommes qui font La pluie
11- The Millet People
12- Les magiciens de wanzerbe
13- Mauss
14- Leroi - Gourhan
15- Marcel Griaule
16- Dr. Regnault
17- mise en scène
18- Les fils de L'eau
19- Les hommes de La pluie
20,21- **Positif**, Novembre, 1955
22- Chasse Au Lion A L'arc Et Aux Fleches
۲۳ـ فیلم مستند، حمید نفیسی، ج ۲، ص ۳۱۰ـ۳۰۹
24- Les Maitres Fous
25- Richard Leacock
26- Jaguar
27- Abidjan
۲۸ـ فیلم مستند، حمید نفیسی، ج ۲، ص ۴۳۰ـ۴۲۹
29- Moi, un Noir
۳۰ـ فیلم مستند، حمید نفیسی، ج ۲، ص ۴۳۵ـ۴۳۱
31- Chronique d'un eté
۳۲ـ فیلم مستند، حمید نفیسی، ج ۲، ص ۴۳۵ـ۴۳۱
33- Edgar Morin
34- La Pyramide Humaine
۳۵ـ فیلم مستند، حمید نفیسی، ج ۲، ص ۴۳۵ـ۴۳۱
36- Zavattini (از بنیانگذاران مکتب نئورئالیسم ایتالیا)
37- La Punition
38- Michel Brault
39,40- French Cinema Since 1917,
41- Petit à Petit
42- Treichville
43- Les Veuves de quinze ans
44- Gare du nord
45- Nadine Ballot (هنرپیشهٔ زن فیلم ایستگاه گاردونو)
46- Bourlesque (ادای موضوعی جدی را به صورت شوخی در آوردن)
47- Hauka
۴۸ـ فیلم مستند، حمید نفیسی، ج ۲، ص ۳۰۸
49- Godard
50- Rivette
51- Straub

منابع و مآخذ

1- **The Critical Dictionary of Filmmakers,** VoL II, Richard Roud (Jean Rouch, by André Fischi)
۲ـ فیلم مستند، حمید نفیسی، ج ۲، انتشارات دانشگاه آزاد ایران، ۱۳۵۷
۳ـ سینمای مستند سیاسی، پایان نامهٔ شهاب الدین عادل، مجتمع دانشگاهی هنر
4- **Jean Rouch**, Un publication de L'Ambassade de La France
5- **French Cinema Since 1917**,
6- **L'Encyclopédie Du Cinema,** Roger Boussinot, Bordas, 1989