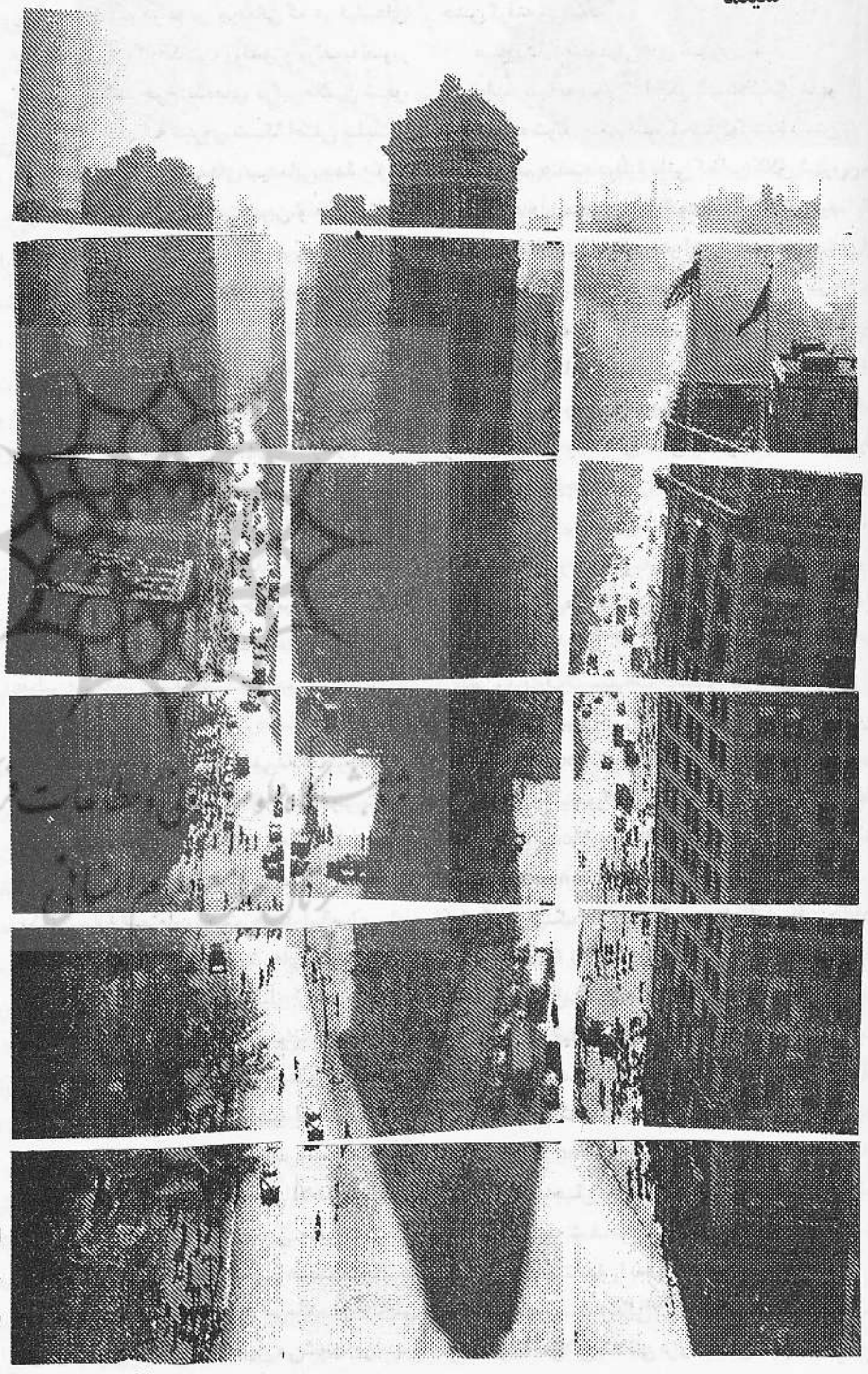
سینما

نوشتهٔ اسکات مک‌دانلد Scott Mc Donald
مجید داودی

# شهر به منزلهٔ سرزمین

## سمفونی شهری نیویورک
## از رُدی بُرک‌هارت تا اسپایک‌لی



طی یک دهه یا بیشتر، پس از فیلم رابرت فلاهرتی Robert Flaherty، نانوک شمال (۱۹۲۲) Nanook of the North، فیلم غیرداستانی، به‌عنوان فیلمی با ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه و دارای جاذبه‌های تجاری اشاعه یافت. این دو ویژگی، به‌رغم تمایز ظاهری، به تعاملی نزدیک در به‌کارگیری سینما به‌عنوان معنابخشی به واقعیت مستند می‌رسیدند که برای فیلمسازان - و در تعریفی گسترده‌تر، برای مخاطبان - بیشترین جذابیت را به همراه داشت. برخی از فیلمسازان یکسره توان خود را وقف به‌نمایش درآوردن سرزمین‌های دور و فرهنگ‌های بیگانه کردند. فلاهرتی، در نانوک با اینیوت‌ها و در موانا Moana با جاشوهای جزیره‌نشین همراه شد تا بنیان و شیوهٔ سنتی زندگی آنان را به شکل داستان نمایشی درآورد. در فیلم علف (۱۹۲۵) Grass مارتین. سی. کوپر Martin.C. Cooper و ارنست پی. شودساک Ernest P.Schoedsack از مهاجرت ایل بختیاری، در جست‌وجوی علف برای رمه‌ها از مرز ترکیه تا فارس، نمایشی مستند ساخته‌اند و در فیلم (۱۹۲۷) Chang به ضبط زندگی بومیان جنگل سیام پرداختند. البته، برای اروپاییان، فریبندگی مظاهر زندگی اقوام بیگانه، چیز جدیدی نبود. قرن نوزده با انبوهی از نوشته‌ها و عکس‌های گرفته شده از مردمان «بیگانه» انباشته شده بود که حالا، با گسترش سریع‌تر، آسان‌تر و ارزان‌تر امکانات مسافرت و گشت‌وگذار، به‌دست آوردن چنین اسنادی قابل دسترس‌تر می‌نمود. و البته، از همان آغاز سینمای تجاری استودیوی ادیسون و کمپانی برادران لومیر، بازاری پرفروش برای عرضهٔ تصاویر متحرک ضبط شده از اقوام بیگانه، تدارک دیده بود.

یکی دیگر از موضوع‌های عمدهٔ مورد توجهٔ فیلمسازان اولیه سینمای غیرداستانی، «شهر مدرن و ماشینی شده» بود. تعلق خاطر فیلمسازان آن سال‌ها برای به‌تصویرکشیدن زندگی شهری، برمبنای برخی از بداهه‌سازی‌های ادیسون و لومیرها شکل گرفته بود. از آن جمله فیلم Manhattan در سال ۱۹۲۱، ساختهٔ پل استراند Paul Strand و چارلز شیلر Charles Sheeler (اولین فیلم آوانگارد قابل بحث امریکایی) به‌خوبی در زمرهٔ شاهکارهای اروپایی دههٔ ۱۹۲۰ قرار می‌گرفتند؛ مثل فیلم هیچ چیز جز ساعت‌ها (۱۹۲۶) Rein que les heurse به کارگردانی آلبرتو کاوال کانتی Alberto Caval Canti و فیلم برلین؛ سمفونی یک شهر بزرگ

Berlien, die Sinfonie enier Grobstadt (۱۹۲۷) به کارگردانی والتر روتمن Walter Ruthman و مردی با دوربین فیلمبرداری (۱۹۲۹) The man with the movie Camera به کارگردانی ژیگا ورتوف Dziga Vertov، که دستمایهٔ آن‌ها، با درون‌مایهٔ کار با فرهنگ بیگانگان، نسبتی نزدیک برقرار می‌کرد. اگر آثار فلاهرتی و کوپر/شودساک، بینندگان را با اقوام بیگانه، آشنا می‌کردند، فیلم‌های شهری، آشنایی‌ها را به بیگانگی تبدیل می‌کنند. البته از چشم‌انداز ما، به‌خوبی پیداست که هدف واقعی فیلم‌های فلاهرتی و همکاری‌های کوپر/شودساک مقایسه و نمایش تضاد میان جامعهٔ مُدرن صنعتی شده (که با خود رسانهٔ سینما بر آن صحه گذاشته می‌شود) و خاستگاه بدوی و سنتی آن است که به‌وسیلهٔ انقلاب صنعتی، پشت سرگذاشته شده است.

در مستندهای دههٔ ۱۹۲۰، داستانْ رمانس بومی بیگانه معمولاً وجهی از زندگی مخاطره‌آمیز را به‌نمایش می‌گذارد. شیوهٔ سنتی زندگی اینیوت و سامووان در مرز اضمحلال قرار گرفته بود که فلاهرتی رسید و از آن فیلم گرفت. در «علف» زندگی خانه‌به‌دوشانهٔ ایل بختیاری، در نگاه امروزی، غیرممکن و غریب می‌نماید. کوپر/شودساک، بعدها از این قابلیت استفاده کردند و یک نسخهٔ داستانی، از سفرشان در پی‌گیری زندگی ایل، تهیه کردند. گرچه فلاهرتی با موضوع‌اش (اینیوت) محترمانه‌تر از آن‌چه کوپر/شودساک، بختیاری‌ها را نشان می‌دهند، رفتار می‌کند (با بها دادن به نقش‌اش، تمرکز روی نانوک و خانواده‌اش، با تصویری چنان از فاصلهٔ نزدیک که ما می‌توانیم برای فردیت‌ها، تشخص قائل شویم و با استفاده از میان نویس‌های روایی ستایش‌آمیز)، به‌هرحال، فیلم‌های فلاهرتی و کوپر/شودساک، هر دو، تلویحاً گوشه چشمی دارند به پیش‌فرض‌های اجتناب‌ناپذیر فیلمسازان، که تحت‌تأثیر فن‌آوری مدرن و ماشینی شدهٔ متمرکز در شهرهای بزرگ جهان، شکل گرفته است. شاید ضعف بنیادینی که مقایسه فیلم‌های مبتنی بر زندگی مردمان بیگانه با شهرهای امروزی دارد، فقدان استعداد مستتر در جوامع نخستین باشد که به‌منگام ییلاق - قشلاق بر زمین، به‌عنوان بخش ماهوی و ذاتی زندگی‌شان باعث استمرار شیوه‌های سنتی زندگی می‌شوند.

جهان مدرن، به آهنگی فزاینده، مکان‌های مرزبندی شده با مرزهای دقیق و پابرجا، میان سرزمین‌هایی رنگارنگ را می‌سازد؛ سرزمین‌هایی تحت سیطرهٔ ماشین که در آن‌ها زندگی به‌طرزی ایمن و اقناع‌کننده در میان تجربه‌های مستقل فردی جریان می‌یابد، حتی اگر این ایمنی در حیطهٔ توهم معنا بیابد. چارچوب فیلم، مدخلی است به تجربه‌های مجزا. اگر انیبوت، ساموان‌ها، و ایل بختیاری، بدون آگاهی از مرزهای ملی و قومی، زندگی می‌کنند، در عوض مردمانی که در فیلم‌های استراند / شیلر، کاوالکانتی، روتمن و ورتف به‌تصویر کشیده شده‌اند، چرخ‌دنده‌های درگیر ماشینِ شهر، به‌نظر می‌رسند که نیروی شبکهٔ اصلی ملیت را تأمین می‌کنند. اگر پُربیه‌های سینمایی دههٔ ۱۹۲۰ در کانادای شمالی، دریاهای جنوبی و خاورمیانه ما را از مرزهای سیاسی - ملی، دور می‌کند، سفرهای اکتشافیِ معاصر پیرامون شهرهای بزرگ، ما را در قلب سرزمین‌ها و هویت‌های ملی جای می‌دهند.

تمرکز من، در این‌جا، به قالبِ کلیِ فیلم‌های شهری یا انگاره‌های آن معطوف نمی‌شود بلکه، آن‌چه را به «سمفونی شهری» موسوم شده، دربرمی‌گیرد؛ فیلم‌هایی که اغلب با نمایش سیطرهٔ تشخص زندگی شهری، از صبح تا غروبِ یک روزِ سرهم بندی شده، در یک کلان شهرِ ویژه، یک شمای کلی از حس زندگی ایجاد می‌کنند. انتقادی که به «هیچ چیز به جز ساعت‌های» کاوالکانتی، «برلین؛ سمفونی شهر بزرگ» روتمن و «مردی با دوربین فیلمبرداری» ورتف وارد است این است که آن‌ها، تنها در سطح فرم باقی می‌مانند. گرچه فیلم روتمن تنها یک فیلم در قالبِ [فرم] سمفونی شهری نامیده نشد، اما مصداق بارز این تعریف است. البته نامگذاری روتمن روی فیلم‌اش با عنوان «سمفونی»، یک اشارهٔ استعاری است. چند قالب، مبانی ایده‌آل‌های تفکر اروپایی و ارزش‌های فرهنگی آن را به خوبی می‌نمایانند، که از آن میان ارکستر سمفونی و سمفونی، از همه متمایزترند. و برای فیلمسازی که می‌خواهد عظمت شهر برلین را به‌عنوان نمونهٔ یک کلان شهر اروپایی به‌تصویر بکشد، استفاده از قالب سمفونی، به‌عنوان مبنای قیاس، اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. در ارکستر، یک دوجین آلات موسیقایی که دارای پیشینه‌های تاریخی و توانایی‌های متفاوتی‌اند، در حالی‌که تشخص و هویت هر یک در طبقه‌بندی موسیقایی محفوظ می‌ماند، به اجزایی در کلِّ یکپارچه و همگام، تبدیل می‌شوند. درشهر، همگامی فردیت‌های میلیون‌ها انسان (حاصل فن‌آوری‌یی که طی سده‌ها گسترش یافته) در طبقه‌های ایجاد شده در میان شکاف‌های بزرگ کلان شهر، کار می‌کنند. فعالیتی که فراز و نشیب‌های متعدد و قابل‌پیش‌بینی‌یی را می‌نمایاند.

در پایان فیلم برلین؛ سمفونیِ شهر بزرگ، با آتش‌بازی نمادین، خاتمهٔ دایرهٔ تولید روزانه /هفتگی کلان شهر و پایان شاهکار بصری سینمای مستقل جشن گرفته می‌شود.

هیچ‌یک از سمفونی‌های شهری دههٔ ۱۹۲۰ نمی‌توانند تنها به‌عنوان نمایانگر کلیت کلان شهر مدرن دیده شوند، بلکه دست‌کم، بازگوکنندهٔ بینش فیلمساز هم هست؛ دربارهٔ ملتی که این کلان شهر، خود چکیدهٔ آن محسوب می‌شود و تفاوتِ میان فرم زندگی در طبقات اجتماعی در این فیلم‌ها، تفاوت زندگی مستحیل شده مردمان است. اگر «برلین؛ سمفونی یک شهر بزرگ»، عطش آلمانِ بعد از جنگ را به داشتن نظام اجتماعی بازمی‌نمایاند، «مردی با دوربین فیلمبرداری» هیجان روسیهٔ نوکمونیست را دربارهٔ انقلاب و صنعتی شدن و مدرنیسم انعکاس می‌دهد و «هیچ‌چیز به جز ساعت»، فقر، واقع‌گرایی بدبینانه، و زیبایی‌شناسی آزادانه را که فرانسهٔ دههٔ ۲۰ مدعی‌اش بود به‌بیانی موجز نمایش می‌دهد.

سمفونی‌های شهری امریکایی گرچه در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به انسجام آثار کاوالکانتی، روتمن، ورتوف نرسید اما تشکلی تاریخی، برای بازنمایی شهر نیویورک را به‌نمایش درآوردند. ویلیام اوریشیو William Oricchio از اولین سه‌گانهٔ فیلم‌های شهر نیویورک سخن به میان می‌آورد؛ Jay Leyda's A Bronex Morning (1931)، شهر تضادها City of Contrasts (۱۹۳۱) به کارگردانی اروینگ برونینگ Irving Browning و آتش پاییزی Autumn Fire (۱۹۳۳) به کارگردانی هرمان.جی.وین‌برگ Herman. G. Weinberg.

همهٔ این فیلم‌ها مرهونِ سمفونی‌های شهری اروپایی بودند. فیلم شهر The City محصول مشترک رالف اشتینر Ralph Steiner و ویلارد ون دایک Willard Van Dyke است که به سفارش شورای طراحان نمایشگاه جهانی سال ۱۹۳۹ نیویورک تهیه شد. وَن دایک ساخت بخش‌های افتتاحیه و اختتامیه را به‌عهده داشت (مقدمهٔ فیلم مدیحه‌یی در وصف زندگی در روستای نیوانگلند بود و اختتامیهٔ طولانی، تلاشی برای نمایش شهر ایده‌آل

مدرنی که از ابداعات شورای طراحان امریکایی بود) کار اشتینر، از سه بخش اصلی تشکیل شده بود. اولی تأثیرات صنعت فولاد پیتزبورگ را بر زندگی هر روزهٔ کارگران شرح می‌داد، دومی در باب سرشت جبارانه زندگی شهری بود که در منهتن ساخته شده بود و سومی دربارهٔ ازدحام ترافیک. کیفیت مطلوب فیلمبرداری فیلم، هستهٔ موسیقی لطیف آرون کاپلند Aaron Copland و نگاه هشیارانه اشتینر، به‌ویژه در سکانس‌های منهتن و ازدحام ترافیک، فیلم شهر را با استقبال مردم و منتقدان روبه‌رو کرد. فیلم شهر، چون فیلم جدیدتر Koyaanisqatsi (۱۹۸۴) انبوه مخاطبان را به تماشای فیلمی کشاند که با اتکا به‌طرح و کاراکتر ساخته نشده بود.

از جنگ جهانی دوم به بعد، فیلمسازانی که در نیویورک کار می‌کردند، زنجیره‌یی از سمفونی‌های شهری را تولید کردند. بسیاری از این فیلم‌ها متأثر از شاهکارهای اروپایی بودند و اغلب حاوی نوگرایی و بازنگری آزادانهٔ فرمی بودند که در اروپا به تکامل رسیده بود. این تأثیر در آثار ردی بورک هارت Rudy Burckhardt و وی جی (آرتور سلیج) Weegee (Arthur Selig) در چند نژادگی نیویورک و فرانسیس تامپسون Francis Thampson و ماریا منکن Marie Menken نمودی آشکار داشت. در همان زمان، زمینه برای ظهور بزرگترین سمفونی شهری امریکایی؛ کارِ درست را انجام بده Do the Right Thing (۱۹۸۹) به کارگردانی اسپایک لی Spike Lee، آماده می‌شد؛ فیلمی که هرگز به‌عنوان یک سمفونی شهری طبقه‌بندی نشده است.

### رودی بُرک‌هارت Rudy Burckhardt

مایه تعجب است که هیچ کارگردان امریکایی، برای مستند کردن نیویورک، بیش از ردی بُرک هارت سویسی وقت صرف‌نکرده است. کسی که در سال ۱۹۳۵ به نیویورک رسید و تا آن زمان، یک زندگی معمولی را از سر گذرانده بود. او به محض رسیدن، شروع به عکاسی مستند از شهر کرد و در سال ۱۹۳۷، اولین فیلم شهری نیویورکی‌اش، توهم Imagery را نمایش داد. در سه‌گانه‌یی متشکل از فیلم‌های کوتاه سیاه و سفید ـ بستی و بلندی بارانداز Up and Down the water front (۱۹۴۶) آب و هوای نیویورک The Climate of NewYork (۱۹۴۸) و زیر پل بروکلین Under the Brooklyn Bridge (۱۹۵۳)، ویژگی‌هایی به‌چشم می‌خورد که بعدها، در بسیاری از فیلم‌هایش دربارهٔ نیویورک (یا جاهای دیگر) تکرار می‌شدند. برک هارت دیدگاه مستندش را از نیویورک بر پایهٔ نشانه‌های عروضی هویت ملی استوار نمی‌کند، بلکه شیفتگی و فریفتگی او نسبت به فضای شهری نیویورک، به‌تصویر در می‌آید و ماندگار می‌شود. او مسافری است که جذب تماشای شهر شده است. جایی بهتر: فیلم‌های برک‌هارت بیشتر به‌بررسی جلوه‌های خاص نیویورک می‌پردازند تا به تصویر کشیدن جوهرهٔ واقعیت‌های جاری در یک شهر مدرن؛ مشخصه‌های بناها، از دیدی معمارگونه ـ ساختمان فلاتیرون، ساختمان امپیرستیت، پل بروکلین ـ و جاهایی که خیل متنوعی از مردم گرد آمده‌اند؛ سنترال پارک، خیابان چهاردهم.

این معابر، به‌عنوان فضایی برای گستردگی نیویورک و به‌هم ریختگی اجتماعی آن به‌نمایش درمی‌آیند. گرچه فیلم‌های برک هارت کم آوازه‌تر و بی‌ادعاتر از فیلم‌های اروپایی دههٔ ۱۹۲۰ هستند، اما به‌هرحال ساختار غایی سمفونی شهری را از فیلم‌های اروپایی وام گرفته‌اند. «بستی و بلندی بارانداز» با یک گردش سحرگاهی از حاشیهٔ منهتن، زیر پل بروکلین آغاز می‌شود و تا بازار شلوغ کنار رودخانه شرقی ادامه می‌یابد. این گردش با نوای پیانوی ویلی لیون اسمیت "Willie "The Lion Smith همراهی می‌شود. تصاویر برک هارت رسیدن کامیون‌های حاوی خواروبار برای مغازه‌های پایین شهر را نشان می‌دهند. مردها بشکه‌ها و جعبه‌ها را خالی می‌کنند. قایق‌های یدک‌کش در رودخانه شناورند؛ مردها دراز کشیده‌اند و استراحت می‌کنند (می‌شود تصور کرد پس از کار صبحگاهی)، بچه‌ها بازی می‌کنند، مردها پس از کار روزانه، دوروبر میخانه‌های محلی پرسه می‌زنند و بعد راهی خانه می‌شوند و سرانجام در پایان روز، یک مرد خیابان را آب‌پاشی می‌کند و فیلم با گردش دوربین روی پل و حاشیهٔ منهتن در غروب خورشید پایان می‌یابد.

«آب و هوای نیویورک» اثری استادانه‌تر از فیلم قبلی، «بستی و بلندی بارانداز» است. این فیلم به پنج بخش مجزا تقسیم می‌شود که هرکدام با یک لحظهٔ تاریکی از دیگری جدا شده است و هرکدام حول یک وجه خاص از شهر، قوام یافته است. افتتاحیه و اختتامیهٔ فیلم، هر یک با عنوانی برگرفته از یک شعر ادوین دن‌بی Edwin Denby آغاز می‌شوند. بخش افتتاحیه (به‌مدت دو دقیقه و سی وشش ثانیه) افق بخش فقیرنشین منهتن و خیابان‌های آن را به تصویر می‌کشد. (در کل برک هارت کاتالوگی از قلمروهای به‌خصوص شهر سرهم کرده ـ نمای ساختمان‌ها، شیروانی‌ها، جزییات معماری ساختمان‌ها ـ که اغلب با نماهای گسترده و وسیع به تصویر کشیده شده‌اند) این بخش با نواختن پیانوی ویلیام فلاناگان William Flanagan همراهی می‌شود. بخش دوم (همکانی ـ اختصاصی، به مدت پنج دقیقه و دوازده ثانیه) اتفاقاتی را که در یک روز شلوغ در خیابان رخ می‌دهند، ضبط کرده است؛ مردم از راه‌های فرعی به خیابان می‌آیند، راه می‌روند، حرف می‌زنند، واکنش نشان می‌دهند، تلفن می‌زنند و... تأکید به‌کار رفته روی گوناگونی نژادی و شخصی مردم در حین انجام کاری یکسان، سرگرم‌کننده است. «یکشنبه در استرُیا و بقیهٔ تفرج‌گاه‌ها» (سه دقیقه و سی و هشت ثانیه) یک سکانس دربارهٔ تفرج‌گاه‌ها است که با دقتی تاریخ‌نگارانه ثبت شده و در مقابله با خیابان‌های خالی و فعالیت خاموش همسایگان محلهٔ کوبین

Queen جلوه‌یی خاص بخشیده است ـ در این فیلم، افق منهتن، اغلب در دوردست به‌چشم می‌آید. در «غروب» (قسمت اول ؛ یک دقیقه و بیست و دو ثانیه)، برک هارت، جاده‌های منهتن را چون دره‌هایی گود و باریک به تصویر می‌کشد. چشم‌انداز شهر در گرگ و میش غروب، انتزاعی و گرافیکی و دو بعدی شده است. این افتتاحیه، با اولین سکانس رنگی فیلم دنبال می‌شود. (قسمت دوم غروب؛ سه دقیقه و پنج ثانیه) در این سکانس، نور چادر بزرگ تئاتر و تابلوی سردر میخانه‌ها در میدان تایمز به خلق فضایی ویژه، با حال و هوای گرگ و میش منجر گشته است. «تاریکی فزایندهٔ فضای ویژه» (به مدت سه دقیقه و بیست و سه ثانیه، با صدابرداری سرصحنه) ورود و حرکت مردم در فضای قبلی را ثبت می‌کند. آب و هوای نیویورک با یک فصل پایان‌بندی پنجاه و یک ثانیه‌یی پایان می‌یابد؛ سه نما از پل بروکلین و افق پایین شهرِ منهتن.

«زیر پل بروکلین» از نظر ساختاری، به‌یادماندنی‌تر از «پستی و بلندی بارانداز» است، در این فیلم، فعالیت‌های حاشیهٔ مقابل پل ثبت می‌شود؛ فیلم با سکانسی به دقت طراحی شده آغاز می‌شود. (یادبودی از فرم تدوینِ برلین: سمفونی شهر بزرگِ روتمن) سکانس متشکل از نماهایی از در و پنجره‌هایی است که رو به پل گشوده می‌شوند و نماهایی که روی خود پل ثابت می‌مانند. سکانس دوم که با تصویر «فروریزی یک ساختمان» آغاز می‌شود، ویرانی یک ساختمان نزدیک پل را به‌تصویر کشیده است. و با چند نما از دیوارهای فروریخته پایان می‌یابد. (یادگاری از دیوارهای فروریخته‌یی که در دسامبر ۱۸۸۶ در فیلم برادران لومیر، در گراند کافه به نمایش درآمدند.) سکانس فروریزی، با سکانسی از صرف ناهار کارگران دنبال می‌شود. آن‌ها در خیابان و رستوران نزدیک پل غذا می‌خورند. سکانس چهارم روی گروهی از پسران جوان که در رودخانه شرقی شنا می‌کنند تمرکز یافته و با سکانسی از مردها و زن هایی که کار را تعطیل کرده‌اند و به سوی خانه قدم می‌زنند، دنبال می‌شود. «زیر پل بروکلین» با چندنما از خیابان‌های خالی، در اوایل غروب و تصاویری از پل با افق محله‌های فقیرنشین منهتن در پس‌زمینه، که در آغاز شامگاه به‌تصویر درآمده‌اند، پایان می‌یابد.

در مقایسه با سمفونی‌های شهری اروپایی، فیلم‌های برک‌هارت، دست‌کم در نگاه اول، فاقد لایه‌های مجادله برانگیز به‌نظر می‌رسند. انگار از ساختی یک رو، و صرفاً عینی برخوردارند و رویه تدوین برک هارت تقریباً یکنواخت و یکدست، به‌چشم می‌آید، گویا طوری سازماندهی شده است که به خودی خود، به سادگی لذتبخش باشد. البته حتی غیرسیاسی‌ترین فیلم هم می‌تواند معنای موردنظرش را با عرضهٔ محتوای برگرفته از احساسات همگانی معاصر، دربارهٔ اوضاع سیاسی و اجتماعی اعاده کند. همان‌طور که پیتر هاتُن Peter Hutton فیلمساز، در ارتباط با اوژنه آتجت Eugene Atget خاطرنشان می‌کند: «آتجت با تعلق خاطر، به‌ثبت جزییات معماری فضا و حال و هوای خیابان‌های پاریس، در زمان خودش پرداخت. در آغاز به نظر نمی‌رسید آن تصاویر ارزش چندانی داشته باشند. آن‌ها معمولی و آشنا بودند ـ اما آن‌چنان که زمان بر آن‌ها گذشت، به یک موزهٔ مینیاتور تبدیل شدند.» این معنا در مورد آثار برک هارت هم صدق می‌کند، چون تصورات او تحت‌تأثیر جریان‌های مجادله‌برانگیز روز، انتخاب یا تدوین نشده‌اند. برای مثال، سکانس شناکردن پسرهای جوان در رودخانه شرقی در «زیر پل بروکلین» تنها نمایانگر مسرت به‌عنوان یکی از وجوه کودکانهٔ شهر نیست، بلکه به‌زعم من نشان‌دهندهٔ دگرگونی شیوهٔ ارتباط پسران امریکایی با دوربین سینماست. بیشتر پسرها در سکانس شناکردن لخت‌اند و هیچ اعتنایی به ضبط برهنگی‌شان توسط دوربین فیلمبرداری ندارند. مشکل می‌توان گروهی از پسران امریکایی دههٔ ۱۹۹۰ را تصور کرد که بتوانند با این آسودگی‌خاطر و فراغ‌بال از نگاه کنجکاو دوربین رفتار کنند. طی نیم قرن، امریکایی‌ها، به‌خوبی از نیرو و توانایی خطر دوربین برای محدودهٔ خصوصی‌شان آگاه شدند و ناخودآگاه، با بدگمانی، نسبت به انگیزهٔ آن‌هایی که از دوربین استفاده می‌کنند، موضع می‌گیرند.

از سوی دیگر، فیلم‌های برک‌هارت به‌رغم فقدان هر گونه لایهٔ مجادله‌برانگیز، سیاستی استعاری را دنبال می‌کنند؛ در اولین سه‌گانه‌اش از سمفونی‌های شهری نیویورک و در بسیاری از توصیف‌هایی که در سال‌های بعدی به‌دست داده ـ از همه مهم‌تر افسردگی Doldrums (۱۹۷۲) و زیپ Zipper (۱۹۸۷) ـ عشق برک هارت به نیویورک از خلال احساس مسؤلیت‌اش در قبال گستردگی و گوناگونی مردمی که این منزلگاه را پر کرده‌اند به چشم می‌آید.

برک هارت به عنوان یک مهاجر سوئیسی که ویرانی حاصل از جهان‌بینی ملی‌گرایانهٔ مبتنی بر سترگی و برتری نژاد آلمانی، ایتالیایی و ژاپنی را به‌چشم دیده بود، یک آزاداندیش سرسخت، نسبت به زندگی خود و دیگران باقی ماند. چنان‌که فیلم‌های او حاوی نماهای دور و وسیع از گستردگی نیویورک و کمال‌پختگی معماری این شهراند.

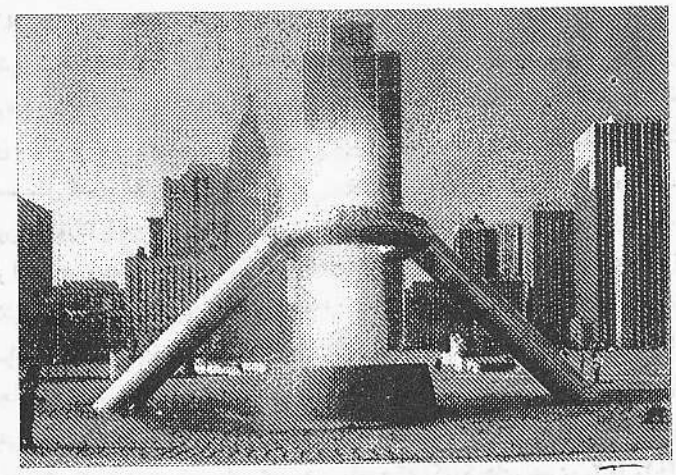
او با تشخصی متکی بر تساوی، مردم کوچه و بازار را در این نماها، از جایگاهی متساوی و چشم در چشم به تصویر می‌کشد. دیدگاه فیلمسازیِ برک هارت، از آن‌هایی که زندگی‌شان را ثبت کرده، مبتنی بر برابری است و چنان‌که منتقدان مستندسازی دههٔ ۱۹۹۰ به او خرده می‌گیرد، برک هارت با تعلق خاطر به موضوعاتش می‌نگریسته و با آن‌ها یکی می‌شده و می‌پیوسته و آن‌ها را از جایی که احساسش به او می‌گفته، به تصویر می‌کشیده. به‌بیان بهتر، اگر از مواجههٔ با آن‌ها سر باز می‌زده و زیاد از آن‌ها دور می‌شده، امکان ثبت رودررو و ملموس آن‌ها را از دست می‌داده. فیلم‌های برک‌هارت او را به‌عنوان فردی معرفی می‌کنند که در جوار تنوع مردم نیویورک، بیش از بومیان امریکایی، احساس راحتی و خودمانی بودن می‌کند. برک هارت به‌عنوان یک فیلمساز، تلاش کرده تا چون یک جهان وطن رفتار کند. چه در فعالیت پویایش در نیویورک ـ نه به عنوان جوهرهٔ هویت ملی، بلکه به‌عنوان زنجیره‌یی بین‌المللی ـ و چه در آثار دیگرش؛ مثلاً در جُنگ دوست داشتنی‌اش، دور دنیا در سی سال Around the world in Thirty years، که خمیرمایهٔ نماهایش از منهتنِ سال ۱۹۶۶، هایی‌تیِ ۱۹۷۹، ناپل ۱۹۵۱، لیمای ۱۹۷۵، توکیوی ۱۹۸۲ و ماینهٔ روستایی ۱۹۸۱ فراهم آمده که هر یک از هفت بخش آن، از دیگری جدا شده، اما همان آزاداندیشی حاکم بر زندگی روزانهٔ هویت‌های طبقه‌ها، نژادها و جغرافیای مختلف در سرتاسر آن به‌چشم می‌خورد.

نیویورکِ وی جی Weegee's NewYork

ان.وای.ان.وای. بروا بروا بروا! N.Y, N.Y,Go! Go! Go!

وسازمان And Organism

نیویورک طی دهه‌های پس از جنگ‌جهانی دوم برای فیلمسازانی چون برک‌هارت به موضوعی پیچیده تبدیل شده بود. فیلم‌های آن‌ها، بر پایهٔ ایدهٔ



فردیت، اما در کیفیتی متفاوت و حتی گاهی متناقض‌نما، شکل می‌گرفت. فیلم‌های شهری برک‌هارت در نیویورک، روی جدایی توده‌های متنوعی که با هم در شهر زندگی می‌کنند تمرکز پیدا کرده بود. وقتی او خودش را یکی از همان مردمی می‌دید که در کنارش در همان عصر، در نیویورک زندگی می‌کردند، با تصویر کشیدن آن‌ها شخصیت خود را می‌نمود. در واقع او اصالتاً یک فیلمبردار خیابانی است. در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، بسیاری از فیلمسازان از بیان حالت‌های درونی خود، بیش از ثبت فردیت‌های دیگران، مجذوب می‌شدند. رشد این جذبه محور اصلی آن چیزی شد که جوناس مکاس Jonas Mekas سینمای نوی امریکا نامیده؛ حرکتی که با گسترش بیان‌گرایی خودآگاهانهٔ مکتب‌های بصری همگام گردید. پیچیدگی فردی این فیلمسازان، یکی دو گسست در دیدگاه‌های نسل قبل به‌وجود آورد؛ دیگر فیلمسازان نمی‌توانستند تجربه‌های شخصیِ شهری‌شان را با به‌تصویر کشیدن تجربه‌های تودهٔ مردم نیویورک کامل قلمداد کنند. فریفتگی آن‌ها به جاذبه‌های فنی، به ریشه دواندن ایده‌هایی منجر شد به که آن‌ها دیدگاه‌ها و توانایی‌های تازه‌یی می‌بخشید.

وی جی. چون ردی برک هارت، عکاس بود و توانست مقدار زیادی تصویر را در نیویورکِ وی جی (۱۹۴۸) Weegee's New York بگنجاند. وضوح و شفافیت مشاهداتش و شیفتگی‌اش به ویژگی‌های فردی، تصاویر او از خیابان‌های نیویورک را مشهور کرده است. به‌هرحال چنان‌که در سه‌گانهٔ نیویورکِ برک هارت پیداست، نه‌تنها عامل حساسیت‌اش نسبت به تصویر فردیت، که توجه‌اش به شیوه‌های تأثیرگذار سازماندهی در فیلم‌هایش، به آفرینش ساختاری عظیم‌تر منجر شده است. به‌نظر نمی‌رسد وی جی خود را به بررسی و کار بر روی تأثیر تدوین فیلم سرگرم کرده باشد ـ یا دست کم در «نیویورک» این‌طور به نظر نمی‌رسد ـ عنوان‌بندی افتتاحیهٔ «نیویورکِ وی جی» سرچشمهٔ عجیب و غریب فیلم را می‌نمایاند؛ «سینمای ۱۶ میلی‌متری، نیویورکِ وی جی را تقدیم می‌کند.» عنوان فیلم نیز بدین شرح است: «سفرنامه‌یی درونی، فیلمبرداری شده به‌وسیلهٔ وی جی.»

در این سال‌ها، پیش از آن که مکاس Mekas سینمای نوی امریکا را نامگذاری کند، کلیسای یکشنبه‌ها و دانشگاه‌اش کانون سینمایی «سینمای ۱۶ میلی‌متری» Cinema 16 بود که در سال ۱۹۴۷ به‌وسیلهٔ آموس / مارسیا وگل Amos/Marcia Vegel پی‌ریزی شده بود و تا سال ۱۹۶۳ رشتهٔ درازی از فیلم‌های متنوع را عرضه کرد ـ فیلم نیویورک وی جی در دو نوبت برای اعضای این کانون به‌نمایش درآمد ـ آموس وگل، وظیفه خودش می‌دانست که به‌عنوان رهبر سینمای ۱۶ میلی‌متری، به هر شیوه‌یی که شده، سطح آگاهی‌های عرضه شده در فیلم‌های امریکایی را بالا ببرد. وقتی اکران ماهانهٔ فیلم جزو برنامه‌های اصلی سینمای ۱۶ میلی‌متری قرار گرفت وگل اولین توزیع‌کنندهٔ فیلم‌های سینمای آوانگارد شد. وگل در چند مورد در کنار کارگردانان کار کرد تا مطمئن شود فیلم‌های ویژه کامل می‌شوند و به تودهٔ تماشاگران نشان داده می‌شوند. مهم‌ترین و تأثیرگذارترین‌شان فیلم نیویورکِ وی جی بود. فیلم‌برداری وی جی، برای اعضای کانون «سینمای ۱۶ میلی‌متری» شناخته شده بود و وگل تهیه‌کنندگی فیلم را به‌عهده گرفته بود.

وی جی هم مثل بقیهٔ اعضای تحت نظارت وگل نگرشی دربارهٔ چگونگی تدوین و سروسامان دان به پیکرهٔ کلی فیلم نداشت. پس از اتمام فیلم، وگل که نمی‌خواست بخت نمایش فیلم وی جی را از دست بدهد، خودش فیلم را تدوین کرد و عنوان‌بندی افتتاحیه را که در دو نسخهٔ فرعی فیلمِ تمام شده موجود است، به فیلم افزود (فانتزی نیویورک New York Fantasy جزیرهٔ خرگوش Coney Island)، نتیجه‌اش یکی از عجیب‌ترین فیلم‌های مستقل آن‌دوره بود. فیلم بیانگر دیدگاه وی جی نسبت به نیویورک و بینش وگل به عنوان مُبلغ فرهنگی سینمای مستقل، گردید.

بخش فانتزی فیلم نیویورکِ وی جی (هفت دقیقه و بیست و هشت ثانیه) در سپیده‌دم آغاز می‌شود در عرض چهل ثانیه، افق شهر نیویورک به‌چشم می‌آید که از فراز رودخانه هادسون، در بهترین و درخشان‌ترین دقایق سپیده‌دم فیلمبرداری شده است. این منظره با نمایی عالی و کوتاه از ساختمان امپیرستیت ادامه پیدا می‌کند. این تصاویر مقدماتی با سکانسی از بندرگاه دنبال می‌شود که بعضی از نماهای آن با لنزهایی فیلمبرداری شده که تصویر را با داخل کردن زرد ـ آبی ـ قرمز، به‌شکلی رنگین‌کمان گونه درمی‌آورند و بعضی با لنزهای نرمال. بعد فیلم دوباره به ساختمان امپیرستیت و خیابان‌های اطراف آن می‌پردازد. فیلم در شیوهٔ بیان‌گرایانه‌اش، از بازتاب‌ها و ظرافت‌های کیفیتی نور و بافت، بهره فراوانی برده. فیلم با یک سکانس دیگر متشکل از تصاویر میدان تایمز در شب، با نورهای پرزرق و برق و تصویر خیابان‌ها و ساختمان‌های اطرافش ادامه می‌یابد. سکانس با نمایی خارج از کانون دوربین و عنوان «پایان» به‌آخر می‌رسد.

بخش طولانی‌تر (سیزده دقیقه و بیست و سه ثانیه) جزیرهٔ خرگوش، پس از شش ثانیه توقف با این عنوان آغاز می‌شود. «وجود یک میلیون آدم، در بعدازظهر یکشنبه در ساحل، طبیعی است.» در سکانس بعدی، وی جی، نهایت هوش و ادراک و گاهی اسیتلای فیلمبرداری‌اش را اعمال کرده است؛ تصویر رنگی آدم‌هایی که حمام آفتاب می‌گیرند، عشاق، عابران، شناگران، ساحل شلوغ را به همراهی رشته‌یی از آوازهای مردم پسند که به بارورتر شدن تصاویر بصری و ایجاد حال و هوای شاد و شلوغ ساحل کمک می‌کنند.

بخش «جزیرهٔ خرگوش» چون آثار برک هارت، جُنگی است از گوناگونی فزایندهٔ فردیت‌ها و میراث‌های نژادی که برای کسب لذت و خوشی، کنار ساحل، گردآمده‌اند. روز تعطیل، تنها روز فراغت از کار نیست، بلکه روزهایی از چارچوب الگوی حضور در جامعه است. وی جی نسلی را به تصویر کشیده که به نظر نمی‌رسد برایشان مهم باشد، دیگران دربارهٔشان چه فکر می‌کنند.

«جزیرهٔ خرگوش» (و فیلم نیویورک وی جی) در غروب پایان می‌گیرد، چنان‌که ساحل خالی می‌شود و غروب خورشید روی لنز و سطح دریا بازتابی پرزرق و برق از یک آتش‌بازی طبیعی می‌آفریند. کار وی جی، برای نمایش نیویورک خاتمه می‌یابد. نیویورکی که در وهلهٔ نخست به عنوان فضای پیچیدهٔ معماری‌های بوالهوسانه و سپس به عنوان شهری گسترده و جامعه‌یی سرشار از گوناگونی، در تعاملی خود آگاهانه با خودش، به‌چشم می‌آید.

در مقایسه با ثبت مشاهده‌گونهٔ سرراست وی جی که حال‌وهوای جمعیت کناره ساحل را به بیان حالات روحی خودش پیوند زده بود، گرته‌برداری وگل ـ که به خلق یک یادگار سینمایی انجامید ـ دو دست‌آورد برای سینمای مستقل به‌ارمغان آورد. یک فیلم مستند اکتشافی در دنیای مادی و یک بیان آوانگارد در روابط درونی. شاید فراگیرترین فیلم از سری سمفونی‌های نیویورک پس از جنگ فیلم فرانسیس تامپسون Francis Thompson، NY NY(1957) باشد. در این فیلم تامپسون پرداختن به هویت‌های فردی را یکسره کنار می‌گذارد و تمام تلاش‌اش را صرف آفرینش و استفاده از کارکرد خلاقانه لنزها و سطوح بازتاب‌دهنده می‌کند. این فیلم هم مثل دیگر فیلم‌ها با طرح جزییاتی از ساختمان‌ها و پل‌ها شکل می‌گیرد. عنوانی که در آغاز فیلم به چشم می‌اید «یک روز در نیویورک» A Day in New York است. فیلم با برخاستن صدای زنگ یک ساعت آغاز می‌شود و با تشبیه جزییات زندگی ساکنان نیویورک به تصویر ماندگار کوبیستی از خوان گریس Juan Gris ادامه پیدا می‌کند. تامپسون، در این فیلم جابه‌جا از توانایی جن فارل Gene Farrell برای به‌کارگیری تکنیک‌های بصری استفاده کرده، تأثیرات بصری که آن‌دو خلق کرده‌اند، در زمان خودشان بسیار چشمگیر و هوشمندانه و سرگرم‌کننده است.

N.Y , N.Y از قید آن‌چه روتمن در برلین، سمفونی یک شهر بزرگ پایه‌گذاری کرد، رهاست. در واقع این فیلم بیشتر نمایان‌گر دغدغه‌های تامپسون و هیجان‌های شخصی او برای تبدیل شدن به فیلمسازی مستقل است، تا تحلیل و نقد شهر مدرن. تامپسون نیویورک را محیطی رمانتیک، پر از رنگ و سرشار از انرژی و معماری‌های زیبا معرفی می‌کند. او تلاش می‌کند با بهره‌گیری از تکنیک به تأثیراتی فراتر از آن‌چه در تجربه‌های معمول سینمای تجاری تعریف شده است دست یابد. اطمینان ضمنی او به توانایی تماشاچی برای درک و لذت بردن از این تکنیک‌ها، نه تنها منعکس‌کنندهٔ شوروشوق او به‌عنوان آفرینندهٔ صحنه‌یی هنری، که همچنین نمایانگر شعف پدری است که کودکش را به نیویورک می‌برد تا چیزی ورای محیط معمول کودکانه‌اش به او نشان دهد.

ممکن است لازم باشد نقش سیاسی ـ اجتماعی شهر، به‌عنوان یکی از پایگاه‌های جامعهٔ مدرن تجزیه و تحلیل شود اما از دیدگاه تامپسون، ما می‌توانیم در برنز و بیاش و زرق و برق شهر غرق بشویم و از آن لذت ببریم. در واقع هم نیویورک برای بسیاری از ما، تنها محلی برای گشت‌وگذار است. یکی از موارد پیشرفت در ارزش‌گذاری فیلمسازی خود ـ بیانگرانه، افزایش اِعمال شیوهٔ فیلمبرداری دستی است. این شیوهٔ دربرگیرندهٔ ترکیبی آگاهانه از حرکات مورد نظر فیلمساز است (استن براکیج Stan Brakhage و جناس مکاس مشهورترین خالقان این گسترش‌اند). ممکن است یک نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی، با حرکات حساب نشدهٔ قلم‌مویش از عناصر تأثیرگذار در این روند باشد یا موسیقی جاز و پاپ به شکلی با آن مرتبط گردند. استفادهٔ پیچیده و خلاقانه ماریا منکن Maria Menken از دوربین دستی و حرکات آزادانه‌اش، به ساخت یکی از دلنشین‌ترین سمفونی‌های استثنایی انجامیده است: بروا بروا بروا Go! Go! Go! (۱۹۶۴) (یک فیلم یازده و نیم دقیقه‌یی، صامت رنگی.)

بروا بروا حاصل گشت و گذارهای ماریا منکن، از سال ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۴ در نیویورک و اطراف آن است. چه خود منکن قبول داشته باشد یا نه، فیلم‌اش یک سمفونی شهری است که با ساختاری کُل و کشاد رشته‌یی از عنصر آشنای پل‌ها، ساحل‌ها، بارانداز‌ها و افق‌های نیویورک و منهتن را نمایش می‌دهد.

ماریا منکن، در سراسر فیلم‌اش از تمهیدات زمانی ایجازی استفاده کرده است. این تقدیر، البته، باعث سرعت یافتن آهنگ فیلم شده است و چرخه‌یی از افکت‌های سینمایی را خلق کرده است که به ایجازی بصری دامن زده‌اند. عالی‌ترین تصاویری که با استفاده از این تمهید آفریده شده‌اند در بخش اسکلهٔ نیویورک دیده می‌شوند. ثبت حرکت یدک‌کش‌ها در تنگه‌ها و کرجی‌هایی که روی آب شناورند، ثبت مراسم فارغ‌التحصیلی دانشگاهیان، در این صحنه‌ها، افکت‌هایی به‌وجود آمده که تکنیک‌های بصری N.Y. N.Y را به خاطر می‌آورد. البته منکن برای خلق آن‌ها از لنز مخصوص استفاده نکرده است. گذشته از تمهیدات زمانی و فرم فیلمبرداری آزادانه، ماریا منکن در خلال بروا بروا بروا، پیامی جدی عرضه می‌کند. تأکید فیلم‌های، بیش از آن‌چه با واقعنمود سازی‌های سبکی و جسارت ضمنی‌اش نشان داده می‌شود، دربارهٔ شهر و انسان مدرن است. شهر برای منکن مثل تامپسون یک مکان شگفت‌انگیز برای اکتشاف‌های سینمای شخصی است. گرچه این روزها استفاده از تمهیدات زمانی کلیشه به نظر می‌رسد و تازگی خودش را از دست داده است، اما می‌شود دید این تدبیر در تلاش یک فیلمساز مستقل چون منکن چگونه به کار رفته است. جناس مکاس، تحت تأثیر منکن، در فیلم عاشقانه‌اش Cassis (۱۹۶۶)، در به‌تصویر کشیدن یک بندر فرانسوی در مدیترانه، از سپیده دم تا غروب آفتاب، از همین تمهیدات استفاده کرده است. همین‌طور در فیلم حماسی شخصی‌اش Walen (1978). در میانهٔ دههٔ ۷۰، خیل عظیمی از فیلمسازان خوش ذوق به این تدبیر روی آوردند. برای هیلاری هریس Hillary Harris تمهید زمانی ایجازی یک کارکرد معنایی ویژه است که ساختار نظام‌یافتهٔ زندگی شهری اروپایی را به‌نمایش درمی‌آورد و در فیلم سازمان Organism (۱۹۷۵) او با استفاده از تمهیدات فیلمبرداری‌یی که زمان مرده را حذف می‌کرد، شمای نیویورک را با تصاویری ریز برداشته شده Microphotography از سیستم درونی پیکرهٔ انسان، کنار هم قرار می‌داد تا تصور بصری این ایده را القا کند که سازمان دهی کلان شهرها، نسخهٔ بزرگ نمایی شدهٔ سیستم درونی ماست که زنده‌مان نگاه می‌دارد. هریس برای نمایش دیدگاه کلی‌اش، از

**«کار درست را انجام بده» به کارگردانی اسپایک لی یک سمفونی شهری است. فیلمی که از اصول مسلم التقاطی رونمن، ورتف و کاوالکانتی و دیدگاههای آزادمنشانه استعاری برک هارت پیروی می‌کند و به شکاف عمیق میان محدودهٔ فردی و اجتماعی و صفات فردی و تکنیکی‌یی که شهر نیویورک را محصور کرده‌اند و سمفونی شهری در پی توصیف آن‌هاست، نزدیک می‌شود**

دو جور تصویر ریز فیلمبرداری شده استفاده می‌کند. تصویری از جریان خون و نمای پویایی از حرکت مردم در پیاده‌روها و خیابان‌ها. بلافاصله پس از عنوان‌بندی، تصویری که با استفاده از تمهیدهای زمانی ایجازی شکل گرفته است به‌نمایش درمی‌آید. هریس در طول فیلم Organism، متناوباً با ایجاد پیوند میان تصاویر حرکت مردم و وسایل نقلیه در خیابان‌های شهر و حرکت ذرات در جریان خون، بین آن‌ها یک قیاس تشبیهی به‌وجود می‌آورد. او با استفاده از تصویرنـاواضـح و تـند شدهٔ حرکت اتومبیل‌ها در شب، که چراغ‌های جلوی آن‌ها چون ذرات شناور در جریان خون است، به این توهم دامن می‌زند. پایگاه بصری هریس، با استفادهٔ او از باند صدایی که اصوات و موسیقی‌های الکترونیکی متصاعد می‌کند، تشدید و قرینه‌سازی شده است. در این میان صدای دو نفر، یکی مرد و یکی زن که مـی‌شود حـدس زد زیست‌شناس‌اند، فرآیندهای گوناگون زیستی بدن انسان را تشریح می‌کند. هریس تـراک صـدا را چـنان بـه‌کـار گـرفته کـه هـرگاه زیست‌شناس دربارهٔ موضوع حرف مـی‌زند، تصویر تند شده‌یی از موضوع مورد بحث به‌نمایش درمیاید. وقتی صدای زن توضیح می‌دهد که چگونه «غذا به بدن انسان می‌رسد و به انرژی برای فعالیت تبدیل مـی‌شود»، مـا حـرکت تسریع شدهٔ کامیون‌هایی را می‌بینیم که در شهر خواروبار توزیع می‌کنند. وقتی مرد می‌گوید: «وقتی بدن خوابیده، ذهن ناخودآگاه مشغول فعالیت عمده‌یی است»، ما چشم‌اندازهایی از شهر را می‌بینیم که از عصر به غروب می‌گرایند.

هریس هم مانند منکن، دست‌کم یک سکانس را بـه بـیان یک پیام اخـلاقی ویـژه دربارهٔ زندگی شهری اختصاص داده است، در کنار اظهارنظر مرد کـه مـی‌گوید: «همهٔ نارسایی‌ها از عوامل بیرونی سرچشمه نمی‌گیرند.» تصویری از فشردگی ترافیک ـ و آلودگی که به‌خاطر ازدحام وسائل نقلیه در شهر بـه‌وجود مـی‌آید و سـلامتی شـهروندان را تـهدید می‌کند، روی پرده می‌آید. اما در فیلم بروا بروا این پـیام بـا اسـتفاده از تأثـیرات جـادویی خـود تـمهید زمانی به‌کار رفته به ذهن متبادر می‌شود.

فیلم هریس، جابه‌جا با افه‌های ایجاز زمانی که دورنـمای کـلان شـهر را آن‌طـور کـه گـویی از فـراز ساختمان امپیرستیت دیده می‌شود، نقطه‌گـذاری کرده است. به‌راستی، هریس، در بعد زمان، با نبوغ خود دست به ابتکار در تصاویری زده که در آن از تمهیدهای زمانی ایجازی استفاده شده است. برای مثال یک افهٔ ایجازی بیست و هفت ثانیه‌یی که با نور باند پرواز فرودگاه لاگوادیا آغاز می‌شود. بعد زوم‌یک (عقب کشیدن کادر تصویر)ی که نشان می‌دهد، باند پرواز چراغانی شده، تنها جزیی از چشم‌انداز وسیع منهتن است. با تصویر رودخانه شرقی و لانگ آیلند، و بعد، پس از این‌که سپیده‌دم صحنه را فـراگـرفت، هریس، به کارخانهٔ کنار ساحل ازوم این» می‌کند. این تـمهیدات زمـانی، هـمراه بـاگـسترش قـابلیت‌های نـمایشی، سـمفونی شـهری را بـه پدیده‌یی تـبدیل می‌کنند که حتی می‌شود از آن یک فیلم خلاصه و جمع‌وجور بیرون کشید. از قرار معلوم، در هـمان سال ۱۹۷۵ بود که توجه هریس به تصویر نامأنوس و فوق‌العادهٔ به‌وجود آمده با تمهیدات زمانی جلب شد.

ایـن دغدغه، زمـینهٔ بـه‌کـارگیری مـوسیقی عـلمی تخیلی الکترونیکی در کارهای بعدی او را فـراهـم آورد. در تورنتو، فیلمـساز سوپر ۸ میلی‌متری، جان پـورتر John Porter شـروع بـه ثـبت فـعالیت‌هایی پیرامـون تـورنتو و گـردآوری آن‌هـا در یک دوجین فیلم کرد. بدین شیوه یک شجرنامه مفصل و بدیع از زندگی شـهری عـرضه شـد. در سـال ۱۹۸۰ ایـن تدبیر تأثیر قابل توجهی بر تخیل تودهٔ مردم داشت. استفادهٔ فراگیر از دستمایهٔ تمهید زمانی، به خصوص در نیویورک و لس‌آنجلس، بیش از آن که باعث شود koyaanisqatsi یکـی از رایـج‌ترین و شـناخته شده‌ترین فیلم‌ها در محیط‌های دانشگاهی امریکا و یکـی از عـامه‌پسندترین فـیلم‌های تـاریخ سـینمای امریکا بشود (نسخهٔ ۳۵ میلی‌متری، بـه کـارگردانی گـادفری رجـیو Godfrey Reggio و فـیلمبرداری ران فربه) به تعالی این شیوه در فیلم ران فـرنکه Chronos (1987) انجامید. و در فـیلم آب و نـیرو Water and Power (۱۹۸۹) پـات اونـیل pat O'Neill گامی دیگر به جلو برداشت. او در این فیلم از چـاپگر نـوری‌یی استفاده مـی‌کرد کـه لایـه‌های مختلف تصاعد تصویر ایجازی شده را در لس‌آنجلس و دهکـده‌های اطـراف آن، ضبط مـی‌کرد. نـتیجه، انتقاد از قراردادهای سمفونی شهری بود که چرا در آن‌ها شهر کاملاً از محدودهٔ روستا جدا شده است.

نیویورک فیلمسازان مستقل را هم جذب کـرد. در آن میان نمی‌توان نقش تصویرگر نیویورک پیتر هاتون Peter Hutton را نادیده گرفت. فیلم‌های او، چهره‌های نیویورک New York Portraits در سـه قسـمت در سـال‌های ۱۹۷۶، ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ به‌نمایش درآمدند کـه نـمایانگر آرامشی متفکرانه، خاموش و اغلب ادای دین به تصویربرداری برادران لومیر از نیویورک بودند. فیلم «ماهی فـروش کـتوی نـیویورک» New York Ghetto Fishmarket (1903) ابداع «سیستم عجیب و غریب» دیگری بود که چرخش تصاویر سینمایی نیویورک را در نهاد خـود مسـتتر داشت. فیلم IMAX 3-D در میان دریای زمان Across the Sea of Time ۱۹۹۵ به کارگردانی استفان لو Stephan Low لو جنگ سرد را بـا تـعقیب زنـدگی پسـری روسـی کـه در بـندر نیویورک از کشتی پایین پریده و دنبال اقـامتگاه پدربزرگش می‌گردد، به‌تصویر می‌کشد. پسرک برای زنـده مـاندن، عکس‌هـای قـدیمی نـیویورک را کـه پدربزرگش گرفته و به‌وسیلهٔ نامه به‌دست او رسیده است، می‌فروشد. سفر ویژه پسر در شهر نیویورک با شگفت‌زدگی او از شهری که یادآور «شهر تضادها»ی «براونینگ» است، به یـادماندنی است. چـنان کـه از طرح برمی‌آید، فیلم او به خاطر به‌کارگیری دو فرم 3-D چنین دلفریب شده است؛ فـیلم مـیان تـصویر

منهتن قرنِ گذشته که در عکس‌ها به چشم می‌آید و منهتن سال ۱۹۹۵ که با جلوه‌های IMAX 3-D مجسم شده نوسان می‌کند. هر دو قسمت فیلم گیرا هستند و یکدیگر را کامل می‌کنند. هرکدام از آن‌ها برای تماشاگران نمایانگر شهر زمان خود هستند.

**کار درست را انجام بده به کارگردانی اسپایک لی به‌منزلهٔ یک سمفونی شهری**

**Spike Lee's Do the Right Thing as City Symphony**

نیروی هالیوود چنان بر طرز فکر امریکایی دربارهٔ سینما تأثیر گذاشته است که تاریخ سینمای مستقل، در بهترین حالت آن، در حاشیهٔ آگاهیِ تماشاگران قرار می‌گیرد، حتی برای آن‌هایی که خود را فرهیخته می‌دانند. فاصلهٔ این آثار از جریان اصلی فیلمسازی، آن‌ها را گمنام‌تر نیز می‌سازد. این الگو در مورد فیلم‌های تجاری‌یی که از جریان اصلی سینمای هالیوود و محتوی سرگرم‌کنندهٔ آثار قراردادی آن منحرف شده‌اند نیز صدق می‌کند. کارِ درست را انجام بده Do the Right thing به کارگردانی اسپایک لی Spike Lee ساخته شده در سال ۱۹۸۹ نمونهٔ بارزی در این رده است. اثر لی، به‌عنوان ساخته‌یی که یک روایت سرگرم‌کننده را در قالبی نامتعارف مطرح می‌کند و دسته‌یی از شخصیت‌های جورواجور را گرد می‌آورد طبقه‌بندی شده است، اما دیدگاه «سمفونی شهری بودنِ» فیلم نادیده گرفته شده، در حالی که «کار درست را انجام بده» می‌تواند به عنوان یک سمفونی شهری قلمداد بشود. فیلمی که از اصول مسلم التقاطی‌یی که در اروپا به‌وسیلهٔ روتمن، ورتف، کاوالکانتی پایه‌گذاری شدند و از دیدگاه‌های آزادمنشانه استعاری فیلم‌های برک هارت پیروی می‌کند و به شکاف عمیق میان محدودهٔ فردی و اجتماعی و صفات فردی و تکنیکی‌یی که شهر نیویورک را محصور کرده‌اند و سمفونی شهری در پی توصیف آن‌هاست، نزدیک می‌شود، علاوه بر این‌که ساختار «کار درست را انجام بده» در راستای مثالی سمفونی شهری است.

این فیلم همچون «برلین، سمفونی یک شهر بزرگ» که با پیش‌درآمدی بر سمفونی زندگی در برلین آغاز می‌شود (با ارکستراسیون پویای بصری‌یی از عبور قطارها از راه‌آهن، از روستا به سوی شهر) با یک پیش‌درآمد آغاز می‌شود؛ سکانس افتتاحیه برلین براساس «جنگِ قدرت» دشمن مردم Public Enemy شکل گرفته است: افتتاحیهٔ لی نیز حرکت مقدماتی قراردادی را به نمایش درآورده و همزمان، آن را با نیروی افریقایی ـ امریکایی‌ها، درهم می‌آمیزد چنان‌که در دشمن مردم به چشم می‌آید و حرکات موزون رُزی پرز Rosie Perez به آن آب و رنگ داده است. به دنبال پیش‌درآمد، کنش کار درست را انجام بده، چون کنش برلین؛ سمفونی یک شهر بزرگ و دیگر نمونه‌های سمفونی‌های شهری سنتی، از صبح زود، سپیده‌دم، آغاز می‌شود و طی روز تا غروب آفتاب ادامه می‌یابد و چنان‌که فیلم روتمن با یک آتش‌بازی خاتمه می‌یابد (این آتش بازی ـ اغلب با انعکاس نور خورشید در غروب ـ در دیگر سمفونی‌های شهری هم تکرار شده)، کار درست را انجام بده با یک آتش‌بازی اجتماعی که در واقع به آتش کشیده شدن شهرت سال Sal است پایان می‌یابد ـ قالب طغیان اجتماعی‌یی که لی آن را به‌عنوان هستی‌گریزناپذیر و چرخه‌یی آهنگِ روز کاری هر کلان شهر مدرن می‌بیند ـ آن‌چه «کار درست را انجام بده» را از فیلم «برلین، سمفونی یک شهر بزرگ» متمایز می‌کند، البته، استفادهٔ فراگیر لی از انبوه کاراکترهای جورواجور است که کنش اعمال می‌کنند و واکنش نشان می‌دهند و دنیایی متفاوت با دنیایی که روتمن آفریده است می‌آفرینند. اما این انحراف از احساس روتمن نسبت به سمفونی شهری، فیلم لی را در ردهٔ آثاری چون «هیچ چیز به‌جز ساعت‌ها» قرار می‌دهد که دست‌کم در مقایسه با فیلم روتمن نسبت به ساختار «سمفونی شهری بودن» و روایت و کاراکتر متعهد مانده است. در «هیچ‌چیز به‌جز ساعت‌ها» تنها روایت یک روز که در پاریس می‌گذرد و دربرگیرندهٔ تودهٔ مردم که سرکار می‌روند و برای امرار معاش عرق می‌ریزند و به خانه برمی‌گردند، نیست، بلکه دربارهٔ فردیت‌هاست. در گزارش کاوالکانتی دربارهٔ روز، ما با دخترجوانی آشنا می‌شویم که روزنامه توزیع می‌کند، و مرد جوانی که به نظر می‌رسد بی‌کار است و با دخترک رابطه دارد. بعد می‌فهمیم دختر دیگری که با زن روزنامه‌فروش دوست است یک فاحشه است که با همدستی مرد که پا انداز اوست دخترک را اغفال می‌کنند و او را رها می‌کنند تا بمیرد. در این فیلم یک روایت استعاری هم وجود دارد که در پیرزنی که در خیابان‌ها تلوتلو می‌خورد مجسم می‌شود. (آیا او پاریس است؟ آیا او آزادی است؟) گسترش این روایت سمبولیک / فرهنگی، از میان «هیچ‌چیز به‌جز ساعت‌ها» برخاسته و قالب‌های اطلاعاتی‌یی دربارهٔ زندگی پاریس فراهم می‌آورد که در فیلم «برلین؛ سمفونی یک شهر بزرگ» نادیده گرفته شده‌اند. البته، «کار درست را انجام بده» از این هم فراتر می‌رود؛ این فیلم پر از شخصیت‌هایی است که بسیاری از آن‌ها در فردیت‌هایی مجزا بسط یافته‌اند و در ارتباطات زمانِ محدود فیلم، باقی می‌مانند. فیلم، در شیوهٔ ارتباط کاراکترها برگردانی از فیلم برلین سمفونی یک شهر بزرگ روتمن است. در فیلم روتمن فردیت‌ها با ماشینِ زندگی شهری، هم‌طبقه و یکسان شده‌اند اما در کار درست را انجام بده، زندگی شهر براساس واکنش‌های شهروندان خاص، دوستانه یا دشمنانه است.

در حقیقت روزِ لی در زندگی شهر مدرن در یک محلهٔ مجرد می‌گذرد؛ یک محله جدا افتاده در قلب بخشِ بدفورد ـ بروکلین . علیرغم شعار آزادانه‌یشانهٔ «همهٔ نیویورکی‌ها، به‌طور برابر، شهروندانند»، هیچ محله‌یی در هیچ بخشی از شهر نیست که بتواند قالب فراگیر و کلی کنش‌های شهری را بیان کند. تودهٔ شهروندانی که زیر لوای عنوان اقلیت افریقایی ـ امریکایی زندگی می‌کنند، معمولاً به شکل دسته نشان داده می‌شوند. دستهٔ مردمی که زندگی‌شان قابلیت به‌تصویر کشیده شدن در سینمای تجاری یا مستقل را ندارد. لی گستردگی این شهروندان در حاشیه قرار داده شده را توصیف می‌کند و چون برک هارت به بند کشیده شدن روح آزادی در این طبقه را القاء می‌کند. حتی عصیانی که در پایان فیلم به ویران شدن اعتبار سال Sal. در ارتباط با رادیو رحیم (بیل نان Bill Nunn) به‌نمایش درمی‌آید، نمایانگر اولین لحظات طغیان امریکایی، به‌هنگام تهاجم به ویژگی‌های انگلیسی با بهانهٔ حفظِ آزادی فردی است. چنان‌که کاوالکانتی القا می‌کند، جنایت تنها قلمرو اجتناب‌ناپذیر زندگی شهری نیست اما یکی از چیزهایی است که زندگی شهری را هیجان‌انگیز و رمانتیک می‌کند؛ لی القا می‌کند که وقتی خشونت در روایت نژادی جنبهٔ اجتناب‌ناپذیر لیبرالیسم سرمایه‌داری باشد، تنها یک کنش رمانتیک تلقی می‌شود، حتی اگر ویران کردن اعتبار سال، برای بعضی از شهروندان یک خودارضایی لحظه‌یی به‌همراه داشته باشد، محلهٔ بد ـ استای را چه از نظر استعاری و چه از نظر درونی، نابود می‌کند: چه سَل (دنی ایلو Danny Aiello) و چه شخصیت ایتالیایی‌اش ـ و تمام نیرویی که آن‌ها در

**کار درست را انجام بده،**
**به سوی قالب‌های سمفونی شهری**
**میل می‌کند فیلم، از پایه‌های متناقض**
**نمای ژانریک تشکیل شده**
**که آن را به‌عنوان نمونه‌یی**
**از سمفونی‌های شهری**
**امریکایی و افریقایی ـ امریکایی**
**دهۀ ۱۹۲۰ می‌نمایانند**

روز به‌وجود می‌آورند ـ از بین رفته است. و در پی فرونشستن آتش‌بازی به‌عنوان پایان‌دهندۀ روز، ادامه فیلم بیانگر تنها اشتباهی لحظه‌یی در تاریخ طولانی ارتجاع بوده است، به‌خصوص صحنه‌یی که در آن دامایر (اوسیه دیویس Ossie Davis) در آپارتمان خاله‌اش (رابی دی Rubby Dee) از خواب برمی‌خیزد ـ علی‌رغم این اغتشاش لی کاملاً روشن می‌کند که حتی یک محله از بدِ ـ استای هم هیجان‌انگیز، پرزرق‌وبرق و به‌طور موجز یک محله آمریکایی، باقی نمی‌ماند. عدۀ کثیری از آن‌هایی (به‌خصوص سفیدپوستانی) که «کار درست را انجام بده» را دیده‌اند، آن را به‌عنوان فیلم خطرناک بنیادگرایانه که در آن اسپایک لی، افریقایی ـ امریکایی‌ها را علیه اروپایی ـ امریکایی‌ها می‌شوراند، قلمداد می‌کنند. علی‌رغم همۀ تفسیرهای مخالف و موافق، لی در وفاداری‌اش به جدایی نژادی و ابراز خشونت، با به‌کارگیری «موکیه» که خودش نقش او را بازی می‌کند، پافشاری می‌کند. کسی با انداختن قوطی انفجاری به منزل سَل از پنجره، به قتل رادیورحیم توسط پلیس، واکنش خشونت‌آمیز نشان می‌دهد. اما اسپایک لی یک وجۀ بنیادین را در فیلم محو کرده است. فرافکنی لی، به‌عنوان کارگردان، وجهی را که جلوه‌یی از «مردی با دوربین فیلمبرداری» ورتف را منعکس می‌کند، از بین برده است؛ در فیلمِ ورتف تنها به کشف شگفتی‌های شهر مسکو پرداخته نشده است. ما فرایند ساختن فیلم مستند از یک شهر را کشف می‌کنیم. مردی را که ما در فیلم ورتف در حال کادربندی کردن دوربین می‌بینیم خودِ ورتف نیست، بلکه برادرش میخائیل کافمن Mikhail Kafman است ـ کارکرد او به‌عنوان همزادی برای کارگردانی است که در همان زمان دارد از پشت صحنه فیلمبرداری می‌کند و فرایند آفرینش یک قالبِ جدید را طی می‌کند. این قالب جدید به‌وسیلۀ قرینه‌سازی میان فیلمبرداری کافمن و تصویری است که او به هنگام فیلمبرداری ورتف می‌گیرد و پر از حقه‌های قابل ذکر است. بعضی از آن‌ها به‌نقش دوربین فیلمبرداری توجه دارد و بعضی نیز از منظری که به‌تصویر کشیده شده و برخی دیگر قابلیت‌های سوپرایمپوز کردن را به هنگام تدوین می‌نمایانند. سمفونی شهری ورتف جادو و هیجان فن‌آوری ماشینی و نیروی آن برای به‌نمایش درآوردنِ فرد کارگر و جامعه‌یی است که او به‌عنوان جزیی از آن، حرکتی رو به تعالی را می‌پیماید. کار درست را انجام بده، یک فرافکنی و بازنمایی ذهن فیلمساز در راهی متفاوت اما مرتبط است. مطمئناً مخاطبان اسپایک لی می‌دانند او کیست؛ من معتقدم لی، یکی از شناخته شده‌ترین کارگردان‌های امریکایی پس از آلفرد هیچکاک است. آن‌هم به‌خاطر پدیدآیی او در مقیاس‌های فراگیر است. اول، حضورش در مجموعه‌های Nike در کنار مایکل جردن در اواخر دهۀ ۱۹۸۰ و بعد، در سال‌های اخیر ؛ در بازی‌های نیویورک نیکس. لی حتی در اولین صحنه‌های کار درست را انجام بده، که هویت‌اش شکل می‌گیرد، از تأثیر حضورش به‌عنوان شخصیتی شناخته شده، در روایت‌های فیلم‌هایش آگاه ا.ت

لی می‌داند که تماشاگران رفتارِ کاراکتر او را که قوطی انفجاری را برای ساختارشکنی، داخل پنجرۀ سَل می‌اندازد، به حساب حمایت او ـ به‌عنوان کارگردان ـ از ساختارشکنی اجتماعی نمی‌گذارند. البته به‌رغم چنین پایانی، نمی‌توان گرایش تلویحی به سبک اکسپرسیونیستی فیلم را نادیده گرفت. در کار درست را انجام بده، لی از یک سبک پرقدرت اکسپرسیونیستی استفاده کرد که تا حد زیادی به فیلم‌های اکسپرسیونیستی اولیه مدیون است. (لی در مصاحبه‌اش گفته: خواستم از زاویه‌های عجیب و غریب، مثل آن‌هایی که در مرد سوم Third man به کار رفته است، استفاده کنم. آن‌ها هاله‌یی مضطرب‌کننده، گرد تصاویر فیلم پدید می‌آورند.) این استفاده از روح مشخص اکسپرسیونیسم، در سینمای نوی امریکا بسیار مرسوم است. کار درست را انجام بده از همان افتتاحیه با نماهایی آغاز می‌شود که توجه تماشاگران را به‌سوی دوربین معطوف می‌کنند. چنان‌که روزی پرز، در «جنگ قدرت» می‌رقصد، میزانسن حاکم بر صحنه که مدام با رقص او تغییر می‌کند، توجه را به تعهد لی در سکانس طولانی‌یی که از چند اجرای متفاوت، تداوم یافته است جلب می‌کند. یا پیکرۀ فیلم با چنان Extreme close-up از چهرۀ پدرِ خانم سینیور لاو (ساموئل ال جکسون Saumel.L. Jackson) و میکروفون‌اش آغاز می‌شود که ما نمی‌توانیم مطمئن باشیم چیزی که به آن نگاه می‌کنیم، همان‌است که تصور می‌کنیم یا نه. در جایی دیگر لی برای این‌که گرمای روز را به تصویر بکشد، نمای گیج‌کننده‌یی از چهرۀ تینا (پرز) که در آب سرد فرورفته است نشان می‌دهد. بعد، وقتی موکیه به آپارتمان تینا می‌رود و می‌خواهد از داخل فریزر یخ بیرون بکشد، ما حرکات او را از «داخل» فریزر می‌بینیم. یا وقتی رادیورحیم مونولوگ سرشار از عشق و نفرتش را رو به دوربین ادا می‌کند، دست و پاهایش به خاطر نزدیکی بیش از حد لنزها، از ریخت افتاده‌اند. البته بیشترین تأثیر چنین لحظه‌هایی هنگامی است که مجموعه‌یی از کاراکترها، انتساب‌های قالبی نژادی‌شان را به‌سوی دوربین و تماشاگران پرتاب می‌کنند.

خشونت اکسپرسیونیستی لی، به‌ویژه ما را متوجه کارگردانی او در فیلم و همزادش در فیلم، موکیه، می‌کند. همان‌طور که میخائیل کافمن همزاد ورتوف است، موکیه همزاد لی است، اما اگر کافمن و ورتف، در قالب پدیدار شدن یک پدیده بودند که در پایه، تصویر ایدئولوژیک یکدیگر را منعکس می‌کردند، لی و موکیه قابلیت‌های بسیار متفاوت را پدید می‌آوردند. چنان‌که درآمد حاصل از شغل توزیع پیتزای موکیه، فقط یک درآمد بخورونمیر است و چنان که جید می‌گوید، او را به هیچ‌جا سلسلۀ طبقه‌های نژادی که آفریده، به خصوص آن‌چه در خیابان مشهود است، به‌تصویر می‌کشد: لی نمی‌رساند، همزادش اسپایک لی، یک فیلمساز موفق است. فاصله میان اسپایک لی /موکیه و اسپایک لی /کارگردان، هنگامی که موکیه آن دو قوطی ویرانگر را داخل پنجرۀ سَل می‌اندازد به تناقض تبدیل می‌شود. تفکر متعصبانۀ موکیه دربارۀ مرگ رادیورحیم و مراودۀ سَل با پلیس به عملی خشونت‌بار می‌انجامد که همان ویران کردن اعتبار سَل است. لی هم مسئول یک سری پاسخ‌های

خشونت‌آمیز است که طی ماه‌هایی بروز کردند که کار درست را انجام بده، داشت جوانه می‌زد (از جمله خشونت نسبت به پلیس). اما به‌هرحال، درگیری‌های او باعث شدند، عده‌یی به راه بیایند. در واقع لی یک شم قوی داشت، یک فرصت‌طلبی که موکیه فاقد آن بود: «گاهی موقع کار، وقتی آماده می‌شویم تا یک صحنه را فیلمبرداری کنیم، من به همهٔ این جوان‌ها نگاه می‌کنم. هنرمندان سیاه‌پوستِ صاحب نام و تکنیسین‌ها، احساس خوبی است که در موقعیتی باشی که وقتی مردم به کار نیاز دارند، آن‌ها را استخدام کنی، ما نمی‌توانیم همه را استخدام کنیم، اماهر کاری که بتوانیم می‌کنیم».

شاید بعُد فرافکنی کار درست را انجام بده، به روشنی از سمفونی‌های شهری اروپایی از جمله آثار ورتوف متمایز باشد. تأکید ویژهٔ این فیلم روی نژادگی لی چون برک هارت (و در مقیاسی نامتعارف‌تر وی جی) گستردگی شهر مدرن را در مثل برک هارت، با کاراکترهایش چشم در چشم برخورد می‌کند. اگر فیلم لی را به‌عنوان یک سمفونی شهری صِرف قلمداد کنیم، این حقیقت مهم را نادیده گرفته‌ایم که فیلم، اثری داستانی‌است، نه مستند یا آوانگارد. اما «کار درست را انجام بده» بیش از آن‌که فیلمی داستانی باشد. اثری، دست‌کم، دووجهی است؛ اول این‌که این فیلم هم داستانی است هم مستند که نشان می‌دهد یک فرایند تولیدی پیشرو می‌تواند برای دستیابی به موفقیت به هر راهی متوسل بشود. لی، نه‌تنها به طرح دوبارهٔ مسالهٔ نژادپرستی قناعت نمی‌کند ـ بلکه برای او تعهد فیلمساز در حل قضیه به‌شکلی است که هم افریقایی‌ـامریکایی‌ها، سرشان به کار خودشان گرم باشد و هم اروپایی‌ـامریکایی‌ها، به احساس بیگانگی‌شان فائق بیایند و ترس‌شان از همسایه‌های سیاه‌پوست‌شان بریزد.

دوم این که، از همان شروع پروژهٔ ساخت فیلم، لی مطمئن بود که فیلم یک نسبت صریح هم با تاریخ فیلم‌های مستند خواهد داشت:

«طی پیش‌تولید، کمپانی یونیورسال از من خواست تا برای ساخت یک فیلم از فرایند ساخته شدن فیلم اصلی، یک کارگردان معرفی کنم. من فیلمسازی به‌نام سنت کلایر بورن St.Clair Bourne را که یک مستندساز کهنه کار بود پیشنهاد کردم. وقتی سنت کلایر را ملاقات کردم از او خواستم تا با دقت و توجه، یک فیلم، دربارهٔ ساخته شدن «کار درست را انجام بده» کارگردانی کند. ما از بِد ـ استای فیلمبرداری کردیم. به مدت هشت هفته داخل محله مستقر شده بودیم و نیروی امنیتی خصوصی، ثمرهٔ اسلام ـ فراخان Fruit of Islam-Farrakhan را اجیر کرده بودیم تا از لوازم فیلمبرداری و دو خانهٔ مقرمان، پاسداری کند. مسلماً نیازمان به فیلم مستندی که سنت کلایر می‌ساخت، اجتناب‌ناپذیر بود.»

سنت کلایر بورن یک فیلم مستند پنجاه و هشت دقیقه‌یی از فرایند ساخته شدن فیلم لی «کار درست را انجام بده» Making Do the Right thing ساخت. این فیلم ابعاد سمفونی شهری کار درست را انجام بده را نه‌تنها با تکیه بر مشخصه‌های فرمی آن، بلکه با نمایش درون‌مایهٔ زندگی شهری‌یی که به فیلم لی پیوند می‌خورد، پدیدار می‌نماید؛ هنگامی که لی، یک روز درمحله بد ـ استای را نمایشی (دراماتیزه) می‌کند. بورن رویدادهای نامأنوس محلهٔ بد ـ استای را ثبت می‌کند. فیلم بورن، شخصیت‌های غیرداستانی‌یی را بارور می‌سازد که در کار درست را انجام بده، پدیدار نشده‌اند، مانند مردان ثمرهٔ اسلام که توسط لی استخدام شده بودند و رشتهٔ بلندی از ساکنان محله، از جمله زن معتاد بدبختی که برای تأمین خرج اعتیادش برای گروه کار می‌کرد و مردمان مختلفی که با دستمزدهای کم و زیاد به‌تولیدِ لی، یاری می‌رساندند. به‌راستی شخصیت‌هایی که در فیلم بورن ظاهر می‌شوند، مدرک مستدلی برای توصیف لی از جامعهٔ طبقاتی و بیان دغدغه‌یی است درمقابل آنانی که این توصیف را ناشی از تعصب و هوچی‌گری لی می‌دانند.

فیلم بورن، همچنین معانی استعاری پیشروی فیلم لی را با ثبت روابط حاکم میان جمعیتی که لایه‌های نژادی فیلم را به‌وجود آورده‌اند، بسط می‌دهد. برای مثال، طی گفت‌وگوی چند هنرپیشه در پشت صحنهٔ فیلم لی، دنی آیلو تأکید می‌کند؛ هنگامی که ایتالیایی‌ـامریکایی خوانده می‌شود، هیچ تعلقی به ایتالیا احساس نمی‌کند و خودش را یک امریکایی‌ـایتالیایی می‌داند. جیان‌کارلو اسپوسیتو Giancarlo Esposito که نیمه سیاه‌پوست و نیمه‌ایتالیایی است و در فیلم نقش یک سیاه‌پوست به نام بوگی را ایفا می‌کند، می‌گوید که به اصل و نسب ایتالیایی‌اش احساس وابستگی می‌کند و خودش را یک ایتالیایی‌ـامریکایی می‌داند. به بیان دیگر، فیلم بورن، نشان می‌دهد که الگوهای شخصیتی، از ریشه‌های گوناگون نژادی می‌توانند طی یک فرایند تولید هنری با کار کردن در کنار یکدیگر بر تعلقات نژادی خود هم وفادار بمانند. فیلم بورن، کار درست را انجام بده، را نه در حد دل‌مشغولی‌های لی و تاریخ سینمایی افریقایی ـ امریکایی، بلکه در حیطهٔ زندگی شهری نیویورک بررسی می‌کند. یکی از تصاویر نهایی فیلم، تصویر خیابان تازه‌یی است که در این محله احداث شده است و نمای نهایی فیلم، گردشی است از خیابان به افق منهتن در دوردست. سرانجام، هنگامی که فرمِ به‌خصوصِ چند نژادهٔ نیویورک نمی‌تواند مصداق مناسبی برای واقعیت‌ها و چالش‌های بنیادین امریکا باشد، کوشش‌های لی و بورن، با ملیت امریکایی به‌سخن می‌آید، چنان‌که جان تارتورو John Turturro، هنرپیشهٔ نقش پینوی آتشین‌مزاجِ کار درست را انجام بده می‌گوید: «این تنها یک فیلم نیویورکی نبود، این فیلم دربارهٔ هر شهری در کشور و یا حتی یک شهر کوچک بود.» البته، تنوع نژادی یک حقیقت ماهوی در زندگی بسیاری از شهرهای دنیاست. می‌شود گفت، نمایش همزیستی لی در بروکلین به‌صورت متناقض نما، استعاری است از بعد فراملی زندگی شهری در سراسر دنیا.

در پایان، این واقعیت که بگوییم کار درست را انجام بده، به سوی قالب‌های سمفونی شهری میل می‌کند، کاملاً معقول به‌نظر می‌رسد. فیلم، از پایه‌های متناقض نمای ژانریک تشکیل شده که آن را به‌عنوان نمونه‌یی از سمفونی‌های شهری امریکایی و افریقایی‌ـامریکایی دههٔ ۱۹۲۰ می‌نمایانند که حالا به‌عنوان مصداق ملیت‌های درون این شهرها به تصویر کشیده شده‌اند. امریکا پویایی اجتماعی‌یی را که از گروه‌های بزرگ شهروندان به‌وجود می‌آید محدود کرده است. تعدادی از این گروه‌ها، در کار درست را انجام بده، به‌تصویر کشیده شده‌اند. و این فیلم به خاطر نمایش حدود خطرناک محدودیت‌های اجتماعی، ستایش‌برانگیز است. کار درست را انجام بده، به‌خاطر شهامت کارگردان و نمایش پیچیدگی چالش‌های اجتماعی در یک فیلم تجاری و یافتن راه‌هایی برای بازنمایاندن واقعیت‌هایی که همزمان، قراردادهای رسانهٔ تجاری را به‌کار می‌گیرند و به مبارزه می‌طلبند. موضوع تاریخی‌اش و فرایند تولیدی که در تعامل با زندگی شهری شکل گرفته است، به‌عنوان کامل‌ترین فیلمِ اسپایک لی در تاریخ سینما باقی می‌ماند. □