فرانژو

نوشتهٔ ریموند دورگنات[1]

هنرمند

ژرژ فرانژو[2]، گاهی به عنوان کارگردان موج نو مطرح می‌شود. با توجه به تعریفی که از موج نو شده است، نسبت او به موج نو، چندان بی وجه نیست. در واقع اولین فیلم کوتاه او، یک سال پس از فیلم **وانکوک**، کار رنه[3] ساخته شد؛ و اولین فیلم داستانی اش هم زمان با **هیروشیما عشق من**.

اما از دیدگاهی دیگر، او فیلمسازی از نسل قدیمتر است. فرانژو در ۱۲ آوریل ۱۹۱۲ در فوژر بریتانی به دنیا آمد. او در مورد تحصیلات خود در مدارس رسمی می گوید که «مختصر و مقدماتی» بوده است. و می گوید: «برای دوره ابتدایی، مسئولان از روی لطف به من مدرک قبولی می‌دادند، چون من یک برادر دوقلو داشتم که خیلی خوب درس می‌خواند، و معروف است که دوقلوها را هرگز نباید از هم جدا کرد.» اگر چه فرانژو را در پانزده سالگی در جنگل ونسن پیدا می کردید، که زیر درختی دراز کشیده و کتاب «فانتوما»[4] و همچنین آثار **ساد** و **فروید** را می خواند.

«چند ماهی در یک شرکت بیمه کار کردم، اما بعد این کار را رها کردم، و پیش یک تاجر ماکارونی به ساختن و میخکاری جعبه های چوبی حمل ماکارونی پرداختم. البته برای اینکه ظاهر قضیه را حفظ کنم به پدر و مادرم گفتم حسابدار این شرکت هستم.» فرانژو دورهٔ سربازی را در الجزیره گذراند، و گفته شده که تنها سفرش به خارج از کشور فرانسه بوده است. بعد از پایان دورهٔ سربازی در ۱۹۳۲، در رشته صحنه آرایی تئاتر به تحصیل پرداخت، و در **فولی برژه** و **کازینودوپاری** به صحنه آرایی

مشغول شد.

اما اشتیاق او به سینما حد و اندازه نداشت، و پس از ملاقات با **هانری لانگ لوا**[5]، ۵۰۰ فرانک از والدین لانگ لوا قرض کردند تا اولین فیلم از مجموعهٔ **حلقه سینما**[6] را بسازند. در ۱۹۳۴ یک فیلم کوتاه دو نفره ساختند، و در ۱۹۳۷ مجله یی به نام **سینماتوگراف** به راه انداختند. در این مجله آثاری از **پرور، اوتان لارا، برونیوس، کاوالکانتی** و دیگران به چاپ رسید، اما مثل همهٔ مجله های خوب سینمایی، فقط دو شماره دوام کرد. همان سال همراه با لانگ لوا **سینماتک فرانسه**[7] را بنیاد گذاشتند، که تا این اواخر لانگ لوا مدیر آن بود. در ۱۹۳۸ **فرانژو معاون فدراسیون بین المللی آرشیو فیلم**، و از پایان جنگ جهانی (۱۹۴۵) تا ۱۹۵۴ دبیرکل **انجمن سینمای علمی**[8] شد. **فیلم خون حیوانات**[9] شروع یک مجموعهٔ مستند است، که او را در جرگه هنرمندان حساس و سنت شکن سینما قرار می دهد. در ۱۹۵۹ اولین فیلم داستانی خود را ساخت، که همان خصوصیات اضطراب آور را در قالبهای داستانی ارائه می کرد.

فرانژو ترجیح می داد با گروه خودش کار کند. مخصوصاً با فیلمبردارش **مارسل فرادتال** (که ده فیلم او را فیلمبرداری کرد) و با آهنگسازش **موریس ژار** (که برای ۸ فیلم او موسیقی نوشت). فرانژو به فرادتال از آن جهت علاقمند شده بود، چون در فیلم **خون آشام**[10]، **درایر** دستیار فیلمبردار **رودولف ماته** بود، و ژار را از آن جهت انتخاب کرد زیرا به دنبال آهنگسازی بود که ساخته هایش هم ملودیک (آهنگین) و هم آتونال (ناموزون) باشد. مانند اغلب افراد خلاق، فرانژو نیز مایل بود همیشه با همان گروه کار کند: فیلمبرداران، اوژن شافتن، و ژاك مرکانتون، آهنگسازان، ژوزف کوسما، ژان وینه و ژرژ دُلرو، تدوینگر، ژیلبر ناتو، و بازیگران، ادیت اسکوب، اما نوئل ریوا و پیر براسور.

صنعتگر

اول از همه الهام است... ممکن است وقتی به بیرون محل رفته اید، الهام بجوشد.

«در فیلمهای مستند وقت زیادی ندارید هدر بدهید، نمی توانید وقت زیادی بگذارید و دور تا دور فرانسه و حتی بیرون فرانسه را بچرخید تا محل مناسب را پیدا کنید. باید به سرعت تصمیم خودتان را بگیرید، به سرعت ببینید، خیلی سریع... آدم دارد نگاه می کند، و ناگهان می فهمد این محل دقیقاً همان جاست که می خواسته. من بلافاصله فهمیدم که انوالید عالی است، پر از گوشه های پر معنی، و همین طور نوتردام. اول فکر کردم نمی توانم زوایای درست را پیدا کنم، چون به هر حال نوتردام یک کلیسای تقریباً خالی است، اما همه چیز مطابق میل من، با هم جور شد. یعنی حتی اگر کلیسا پر بود هم، باز همان طوری از آب درمی آمد، که من می خواستم. آدم به دنبال دردسر است. حتی اگر آنچه که پیش بینی کرده اید، اتفاق نیفتد، باز هم باید کار جور دربیاید، در این صورت باید بدانید چطور افراد و اشیاء را نگاه کنید، و چیز درست را انتخاب کنید.»

پس از الهام نوبت کلام است: *«در مقابل ماشین تحریر باید الهام بگیرید. وقتی سر صحنه رفتید، دیگر خیلی دیر است... وقتی متن فیلمنامه تهیه شد، همه چیز شماره بندی می شود، و بعد از آن من تغییر زیادی نمی دهم... در واقع از آن به بعد من دیگر حسابی روی بداهه سازی نمی کنم، یا دور و بر خودم گیج گیجی نمی خورم... صحنه آرایی در مستند همیشه مواجه با اشکال است، زیرا هیچ وقت نمی شود همه چیز را پیش بینی کرد. ممکن است ناگهان باد شروع به وزیدن کند، یا مردم عبور کنند، بُخاری در سمت چپ واقع شود، در حالی که شما فکر می کردید در سمت راست بوده، یا درست وقتی شما یک «در» لازم دارید، یک راه پله جلویتان سبز شود... آنچه در مورد محل فیلمبرداری بسیار جالب است، آن است که بتوانید موانع را به نفع خودتان بچرخانید و یک مفهوم اضافی از آن بیرون بکشید... شما باید یک راه حل فوری برای آرایش پیدا کنید، و آنقدرها منتظر نباشید که آن طوری که فکر می کردید، باشد.»*

اما چه چیز را می توان تحت نظارت و اراده داشت؟ چنانچه آهنگساز اغلب فیلمهای او، موریس ژار خاطرنشان می کند: *«فرانژو... گوشی خارق العاده برای شنیدن، و احساسی عظیم برای درك اشیاء داشت، نوعی حس ششم که به او می گفت موسیقی کجا باید باشد...»* **و یک آفرینندهٔ هنر باید تمام جزئیات آفریدهٔ خود را نظاره کند:**

«من هرگز فیلم را تا پایان مرحلهٔ چاپ پزیتیو، و آمادگی برای پخش، رها نمی کنم- هرگز. شما نمی توانید فیلم را در هیچ لحظه یی ترك کنید، همه چیز بسیار مهم است.»

آیا این نیست که وسواسی سرسختانه در مورد جزئیات، منتهی به فرهنگی زیبایی شناختی در تزیین و آرایه می شود؟ و یا اینکه یک جاه طلبی حسی، استعدادهای هنری را شکوفا می سازد؟

«روی یک ماشین سواری متمرکز شدن، و بعد از روی صحنه ها پرواز کردن، از نوژان سور مارن[11] به طرف نوژان لو رُترو[12] حرکت کردن، بعد روی خیابانهای الیزه سر درآوردن، سر آخر روی یک زیرسیگاری با نمای درشت تمام کردن، برای یک بندباز کار بامزه یی است، اما برای من مطلقاً جالب نیست.»

غیبگو و صحنه

سبک فرانژو را باید در عمق آثارش جستجو کود. اگر عجولانه و شتابزده به دنبال مفهوم آن باشیم، ممکن است به جای تحلیلی، به نظر تغزلی برسد، به جای روشنفکرانه به نظر فضاپردازانه برسد، و یا به جای منطقی به نظر توهمی برسد. اما مفاهیم تغزلی یا تحلیلی ممکن است دلالت ضمنی بر یکدیگر داشته باشند. به هر صورت حالت، نشانهٔ مفاهیم است، مفاهیمی که ابتدا توسط الهام حس شده، و سپس از طریق تحلیل استدراك شده است. فضاسازی وسیلهٔ فرض و گمان است و نشانهٔ اشارات. و توهم، نظریه یی در باب جهان به دست می دهد. بنابراین مفهومی عمیق و تغزلی، فلسفی هم هست. نه اینکه معنی آن در فلسفه باشد، بلکه استدراکی را عرضه می کند، که مملو از تجربه است، و در ضمن فلسفه یی را الهام می کند. به عبارتی دیگر تغزل، ترکیبی است، در حالی که فلسفه، تحلیلی است (به همین دلیل است که ما شک می کنیم به اینکه، در همان مفهومی که شعر یک هنر است، فلسفه هم شکلی هنری باشد). از آنجایی که چشمان حساس و غزل پرداز فرانژو، برداشتی فوری و عمیق دارد، این تحقیق خصوصاً سبک او را، و حساسیت و فلسفه اش را مورد ملاحظه قرار داده است.

کیفیت عبوسانه و ترشرویانه یی که در فضای فیلمهای فرانژو وجود دارد، ممکن است شبههٔ بد اداشدگی و غیر ملفوظ بودن را ایجاد کند. حس او از انسانهای تنها، در مقابل دیوارهای صنعتی چندان غم آور به نظر نمی رسد، بلکه بیشتر به صورت معادلی دلتنگ کننده و خشن از آثار ال. اس. لاری به نظر می آید، همانقدر دورافتاده و جدا از جهان روشنفکرانه. بینش او کیفیتی یکپارچه دارد، و اغلب در ارتباط با انسان اولیه است. او بیشتر به نظر غیبگو می رسد تا تحلیلگر. با این وجود، به ترتیبی غیرمعمول، در مورد روند هنری و نتایج کار خود تحلیل گر و ژرف نگر است، به همین دلیل است که ما نظرات خود او را در مورد فیلمهایش مطرح می کنیم، زیرا او اغلب دقیقترین نقاد آثار خویش است.

همان طور که شاعران از اثرات تباه کننده خودآگاهی نسبت به الهام، می ترسند، احتمالاً معجون عجیب و غریب بی طرفی و اشتیاقی که فرانژو نسبت به کار خود نشان می دهد، از این واقعیت ناشی باشد که سرچشمه الهام او به طرز زاهدانه یی در مقابل نفوذ و دخالت خارجی، مهر و موم شده است. او اهمیت نمی دهد به اینکه قسمت آگاه ذهن او چه خواسته یی دارد، بلکه مثل یک واسط در احضار ارواح، می داند چگونه به حال خواب و خلسه فرو رود، و در عین حال در تمام مدت حضور روح، با عقل سلیم صحبت کند، و در تمام امتحانهایی که از او می شود، ثابت می کند که واقعاً در حال خواب و خلسه است.

شرط اصلی یک چنین حضور دایمی، اغلب فشاری وسواس آور است، چنانچه ژان کورتلن دربارهٔ فرانژو اظهار می دارد: «یک چیز است که آدم را در مورد این مرد به حیرت می اندازد، و آن اینکه هر وقت چند ساعتی را با او می گذرانی، حال چه شب باشد و چه روز، او مدام صحبت را به فیلمهایش می کشاند، و دوست دارد کوچکترین جزئیات را به خاطر آورد، او هنوز از صحنه یی که مثلاً پنج یا شش سال پیش فیلمبرداری شده، با شگفتی حرف می زند، و لذتها و مشکلاتی را که ضمن فیلمبرداری با آن مواجه بوده، به خاطر می آورد، و از فلان و بهمان صحنه که به نظرش بسیار زیبا از آب درآمده، حرف می زند. اما این عمل او به خاطر یک وجود گستاخی خودخواهانه نیست، بلکه فقط به این خاطر است که او با کارهای گذشته و آینده اش زندگی می کند، به همان شدتی که بعضی افراد با معلوماتشان یا با آرزوهایشان زندگی می کنند. فیلمسازی برای او یک نیاز اساسی است، مثل دارو برای بیمار، و او تمام دقایقی را که جزئیات فیلم را آماده می کرده، توضیح می دهد ...»

از این نظر اورسن ولز، نقطهٔ مقابل فرانژو است، او اعتراف می کند که در فیلم بسیار خسته می شود، حتی از فیلمهای خودش، چون به عنوان یک فیلمساز، مغزش از صدای کلاکت بین هر نما سوراخ سوراخ شده است. اما فرانژو، برعکس، صحنه های فیلمش را دوباره زندگی می کند، هم چگونگی ساختن آنها را دوباره می بیند، و هم واقعیت درون فیلمها را، هر دو به شدت حضور دارند و کاملاً بر هم منطبق هستند. در ولز رگه هایی از جادوگری هست، رگه هایی از تردستی و قوالی. او شما را گیج می کند و با آفریدهٔ خود ما را به حیرت می اندازد، با آفریدهٔ خود که به طور یقین از یک تجربهٔ واقعی ریشه گرفته، اما به صورت نمایش درآمده است. در واقع کیفیت نمایشی بودن در فیلمهای ولز چنانکه در سبک نمایشی همشهری کین دیده می شود، به نوعی مثل نمای خارجی یک بنا و کاهش حجم است، و همین امر است که از ولز یک شاعر حقیقی می سازد.

اما فرانژو هنرمندی از نوع مخالف ولز است. هر افکت، هر خیالی در آثار او، بیننده را به واقعیت نزدیکتر می کند، واقعیتی که بدون این افکت یا خیال حس نمی شود. فیلمهای فرانژو روی چشم ذهن اثر می گذارند، مثل یک عمل جراحی آب مروارید روی چشم ـ اما جراحی آب مروارید او، روی فرهنگ ما بوده، و نجات آن از ابتذال ـ فیلمهای او در مقابل هیچ توضیحی مات و کدر نیست، چرا که در مقابل حقیقتی محکم شفاف است. افکتهایی که او در فیلمهایش به کار می برد، دارای سبک است، و آنها را می توان تحلیل کرد، اما افکت در آثار او منحصر به صدا نمی شود بلکه می توان افکت نور ابر، یا نور مه را نیز بررسی کرد. سبک او،

مانند هر سبکی روند، فصاحت و شیوهٔ خود را دارد، اما به نظر می رسد که سبک فرانژو، در مقایسه با کار اغلب سبک گرایان معروف، محو می شود. او پرده سینما را تبدیل به پنجره می کند. در واقع سبک او استفادهٔ کامل از تمام اجزایی است که کار یک کارگردان را تشکیل می دهد (مثلاً تنظیم یک برنامه در حین فیلمبرداری)، ضرب (ریتم)، نور: به طور خلاصه بافت بصری که در سینمای زیبایی شناختی به طور جدی بر آن تأکید شده و مورد تحلیل قرار گرفته است، و به دلیل مواجهه با مشکل ذاتی گرافیک سینمای پرگو و همچنین به خاطر تدوین، زاویه دوربین و حرکات ساده تر شکل گرفته است. سبک فرانژو یک شیوه دیدن است، نه راهی برای غلو کردن یا قبولاندن.آنچه می گوید ممکن است عین حقیقت باشد، اما نکته یی را ناگفته گذاشته، تا بگوید که از طریق باریک بینی و دقت به استعداد هنری دست یافته و قادر است محل فیلمبرداری را تغییر دهد و به آن بیانی شدید که معمولاً خاص استودیوهای بزرگ است، ببخشد (چنانچه کارنه به ساختن یک دستگاه متروی کامل برای **فیلم دروازه های شب**[۱۳] اصرار داشت، تا بتواند تمام شعاعهای نور و تمام ذره های گرد و غبار در فضا را تحت نظر داشته باشد.) به نظر می رسد که فرانژو به همین حد از نظارت بر همه چیز دست می یابد، حتی وقتی در معرض تغییر باد و هوا قرار می گیرد. الهام او از تلفیق علایق مختلف به دست می آید، که معمولاً آن را از هر جهت منحصربه فرد می کند. پیوندی که میان برداشت اکسپرسیونیستی و مستند برقرار می کند، برای نمودن بخش تاریک ماه واقعی است. به قول خودش: *کافکا وقتی ترسناک است که مستند می شود. در مستند، من از سوی دیگر دایره عمل می کنم.*

خون حیوانات

خون حیوانات

اداره سالاران و خرابکاران

قبل از اینکه نمای نزدیکی از مستندهای فرانژو نشان دهیم، بی وجه نیست که نگاهی به زمینهٔ مستندسازی بیافکنیم، زیرا از اواسط سالهای ۳۰ تا اواسط سالهای ۵۰، نقد فیلم در زبان انگلیسی منحصر به نقدنویسانی بود که شدیداً تحت تأثیر سنت مستندسازی انگلستان بودند، یا عملاً با مستندسازی انگلستان همکاری داشتند، و بر این عقیده بودند که عصر طلایی نهضت مستندسازی در انگلستان از آشغال جمع کن ها[14] (۱۹۲۹) شروع می شود، و تا آبهای زمانه[15] (۱۹۵۱) ادامه می یابد. با اینکه مکتب مستندسازی انگلستان به طور یقین شایستگیهای خود را دارد، اما در یک مورد جای بحث می ماند، و آن اینکه مستندسازی انگلستان (به غیر از چند استثناء) به طور کلی برای تجربه های بشری، نهایتاً احساساتی ناقص و اولیه دارد (مثلاً برابر هم نهادن دودکشهای روشن از فروغ آفتاب با کارگران خوشحال) و عواطف آن نسبت به جریانات اجتماعی روز، با نوعی رمانتیسم اداره سالار خفه می شود و به موضوعاتی چون طرز کار ادارهٔ مرکزی پست یا هیأت بازرگانی امپراطوری انگلستان و ساختن فیلمهای فرمایشی از این قبیل می پردازد.

با توجه به این سنت، نقدنویسان سودمندتر دیده اند که با تمام مستندهای فرانسوی که ملاحظاتی مشتاقانه نسبت به انسان دارد، و مفهومی شدیداللحن را القاء می کند، مخالفت ورزند. در مکتب مستندسازی فرانسه می توان از فیلمهایی چون منطقه[16] (۱۹۲۸) از ژرژ لاکومب، نوژان، الدورادوی یکشنبه[17] (۱۹۲۹) از مارسل کارنه، نگهبان فانوس دریایی[18] (۱۹۲۹) از ژان گرمیون، موروان[19] (۱۹۳۰) از ژان اپشتاین، منظومه عاشقانه یی در ساحل دریا[20] (۱۹۳۱) از هانری استورک سرزمین جدید[21] و کارگران معدن زغال سنگ بوریناژ[22] (۱۹۳۴)، از بوریس ایونس، خانه های نکبت[23] (۱۹۳۷) از هانری استورک، امید[24] (۱۹۳۹) از آندره مالرو، جنگ راه آهن[25] (۱۹۴۶) از رنه کلمان، فاربیک[26] (۱۹۴۷) از ژرژ روکیه، گیاهان دریایی[27] (۱۹۴۸) از یانیک بلون، گردنبند صلیب و دوستانم[28] (۱۹۵۴) از روبر منه گز، اربابان دیوانه[29]، (۱۹۵۵) از ژان روش، دریانوردی[30] (۱۹۵۸) از رشن باک، و همچنین مجموعهٔ سینما- حقیقت[31] در سراسر جهان- از ژان روش، کریس مارکر، و ویلیام کلن نام برد.

هیچ یک از مستندهای انگلیسی نمی تواند با فیلمهایی چون اسب آبی[32] (۱۹۳۴) ژان پن لووه، کارهای ذوقی[33] (۱۹۳۹) از ژاک بروئیوس، خرده ریز[34] (۱۹۴۵)، از ژاک ایوکوستو یا فیلمهای هنری الن رنه کوس برابری زند.

اگر قدرت یا ضعف مکتب مستندسازی انگلستان به خاطر

● فرانژو: درمقابل ماشین تحریر باید الهام بگیرید. وقتی سر صحنه رفتید دیگر خیلی دیر است.

● فرانژو پردهٔ سینما را تبدیل به پنجره می کند.

● فرانژو: کافکا وقتی ترسناک است که مستند می شود. در مستند، من از سوی دیگر دایره عمل می کنم.

● فرانژو هم، مثل رنه و اغلب دیگر کارگردانان تندرو و مستقل محکوم بود به اینکه به ترتیبی زیرجلی و بی اجازه عمل کند.

● حقیقت یک صدای کوچک و آهسته است، که از شیپور دور طلای بیانات رسمی و یا اجماع عام نمی دمد.

اعتقاد مدیر مدرسه وار و اداره سالار آن به حقانیت برترش است، غنای معنوی مکتب مستندسازی فرانسه، از این واقعیت برخاسته است که اغلب کارگردانانش تفاوتی میان ارزش فیلمهای مستند و داستانی قائل نیستند. مسلم شده است که در فیلمهای مستند، شعر و واقعیات را باید یک در میان به هم تابید. به هر حال، یک شبکهٔ کامل از نظام ها، روندها و تمهیدات است، که همگی از جوانب مختلف، بالا، پایین، اطراف، در هم تنیده شده اند.

برچسب «مستند» از طریق انتساب به جنبهٔ بصری واقعیت، نوعی سندیت ایجاد می کند، که ناموجه است، زیرا واقعیت بسیار کمی در جنبهٔ ظاهری وجود دارد. برخلاف مثال قدیمی، دوربین نه تنها اغلب دروغ می گوید، بلکه به ندرت قادر است حقیقت را ببیند. با این برچسب، معنای ذهنی از مستند دوری می کند، زیرا تمام ارتباطها را نمی توان در یک ملخص ظاهری و مادی، با یک نظرگاه ثابت، دید. اگر تدوین فیلم مستند، امری حیاتی است، بدان خاطر است که کنار هم چیدن نماها، شیوه یی معمول است برای نشان دادن آن واقعیتهایی که دوربین نمی تواند ببیند. سرعت بریدن و دوختن در تدوین، چشم را گول می زند، اما تدوین یک جریان مجرد است، به همین جهت، اغلب فیلمهای مستند، شرح و تفصیل (یا زیرنویس) دارند، تا آن بُعد کلی را برقرار کنند، بُعدی را که بدون آن، بسیاری از مستندها، فیلمهایی بسته و محدود و تقریباً بدون معنی خواهند شد (و شاید به طرز غریبی تند و تیز). به علاوه، بدیهی است که دوربینها اغلب دروغ می گویند، زیرا دروغها جلوی دوربین به نمایش درآمده اند، یا آفریده شده اند، یا جزئیاتی انتخاب شده اند که عمداً نصیح و بلیغ باشند. بدین ترتیب «طرف ما» صورتهایی روشن، صمیمی و دوستانه دارند، اما سرباز دشمن عبوس و ترشرو است، و سایه ها بر اخم و ترشرویی تأکید می کنند. «طرف ما» در میانهٔ جنگ حمام آفتاب می گیرند، نامه به منزل می نویسند، به پدر روحانی گوش می دهند، و یا تصمیماتی جوانمردانه می گیرند، در حالی که طرف دیگر در کلاه خودهای آهنی، عبوس و بد اخم، در تمرین نیزه اندازی زیاده روی می کنند. هر چقدر این جریانهای مخالف ماهرانه ساخته شده باشند، مع الوصف اغلب مستندها هدفی ایدئولوژیک دارند. در واقع، ارتباط میان مستند و اداره سالاری به این معنی است، که مستند بیش از تمام انواع فیلم، با شعارهای سیاسی اشباع شده، و از آنجا شهرتی عظیم به خاطر پوچی زاهدانه و خسته کننده اش به دست آورده است.

اخیراً پیشرفت بازار ۱۶ میلیمتری و پیشرفت دوربینهای کم وزن، هزینه تولید فیلم مستند را تقلیل داده، و همچنین آن را از منابع تأمین مالی قدیمی اش آزاد کرده، و به این ترتیب راه را برای تولد دوبارهٔ وجه هنری و معنوی آن، با عنوان سینما- حقیقت

هموار کرده است. سینمای آزاد را می توان به عنوان خانهٔ بین راه میان این دو دانست، که نوعی رمانتیسم ایدئولوژیک را از مکتب قدیم به ارث برده، اما به رعایت کردن مراعات نشدنیها (عشاق، جاز، حمالها، جوانها) و به انتقاد از سازمانهای مستقر تسلیم شده است. با این حال جالب توجه است که در تکمیل این نقل و انتقال می بایست به مستند نام تازه یی داده شود، یک اسم فرانسوی، زیرا مکتب انگلیسی هیچ وجه اشتراکی با آن ندارد. سینما ـ حقیقت (سینما ـ وریته) شکوفایی طبیعی بذرهای فرانسوی است.

مستندهای فرانژو، به دلیل فن اجرا (تکنیک) رسمی اش، و به دلیل تأکید بر جریانها یا مکانها به جای تکیه بر افراد، به سنت قدیم وابسته است. بهترین مستندهای او، اغلب فیلمهایی سفارشی هستند. اما اگر فیلمهای او اوج زیبایی و کمال نظری سنت قدیم را عرضه می کنند به خاطر استادی فرانژ و در سبک نیست، بلکه شرایط فیلمسازی به این مهارت و استادی اجازه داده، تا جایی برای عملکرد پیدا کند.

از ۱۹۴۵ مستندهای فرانسوی در موقعیتی بهتر از مستندهای انگلیسی قرار گرفت. سازمان امریکایی ـ انگلیسی تهیه کنندهٔ فیلمهای داستانی، سرمایهٔ اندکی برای ساختن فیلمهای کوتاه درنظر گرفت، که معمولاً با فیلمهای ضعیف الحال نگاهی به زندگی سر و تهش به هم می آمد. با این حال گاه فیلمهای مستند در برنامه های عادی سینما می خزیدند، بخصوص در وست اند[۳۵] (بخش غربی لندن) که فیلم داستانی را همراه با یک فیلم مستند نشان می دادند. به طور کلی نهضت مستندسازی نه فقط در تولید، سفارشی بود، بلکه در پخش و نمایش نیز به بخش دولتی اختصاص داشت. معمولاً فیلم باید مورد توجه تمام مسؤولان قرار می گرفت، تا اجازهٔ نمایش بگیرد. و آنچه باب طبع مسؤولان قرار نمی گرفت، حتی اجازه ساخت پیدا نمی کرد.

در فرانسه، برنامهٔ سینمایی فیلمهای داستانی، به مستندهای کوتاه جا می داد. گرایش حمایت از بازار فیلمهای فوری سهمیه یی، تا حدی با برنامهٔ کیفیت برتر دولت جبران شده بود، و یک جایزهٔ نقدی قابل توجه، برای فیلمهایی در نظر گرفته شده بود که از حد نصابی خاص برخوردار بودند. مستندها بیشتر با برنامه های معمولی سینما پیوند شده بودند، و به آسانی می توان دید چگونه این امر باعث شده بود که فیلمها از خصائص انسانی محروم نشوند، خطری که همواره سنت مستندسازی انگلستان را تهدید می کرده است. و کارگردانانی چون فرانژو نمونهٔ بسیار خوبی بودند که از مواهب کیفیت برتر برخوردار شوند، و برخلاف همکاران انگلیسی شان، در مقابل تهیه کنندگان، اعتبار بیشتری داشته باشند.

چگونگی ارتباط با کار سفارشی عمیقاً متفاوت است. اتکاء مطلق این نوع فیلم به اداره سالاری و صنعت، موجب است که اغلب فیلمهای مستند انگلیسی کاملاً در خدمت شکوه و جلال امپراطوری بازار و بازرگانی انگلیس، ادارهٔ کل پست، وزارت فلان و بهمان، شرکت نفتی شل و غیره باشد. در بهترین حالت این مستندها روی نظام درونی تضادها کار می کردند و یک بخش از سازمانی را در مقابل بخش دیگر علم می کردند، یعنی به عبارت دیگر از یک جیب درمی آوردند و در جیب دیگر می گذاشتند. مسأله اسکان، هدفی بود برای تخلیهٔ حلبی آبادها، زیرا فیلمهای آن توسط شرکت گاز سرمایه گذاری شده بود، و می خواست تمام حلبی آبادها را از بین ببرد، تا بتواند به خانه های جدید گاز اضافی بفروشد. به این ترتیب، حتی نادر فیلمهای مستند نسبتاً تندرو انگلیسی هم، در خدمت سرمایه داران بود. پس تصادفی نیست اگر این نوع فیلم از مسیر خود خارج می شود، و طرفدار جبهه های مختلف حزبی می گردد. البته گاهی فیلمهایی با ملاحظهٔ دو طرف ساخته می شد. مانند فیلم همه روز به استثناء کریسمس[۳۶] اما به هر صورت مستندهای انگلیسی در حد فیلمهای فرانژو تندرو و مبتکرانه نبودند، و از امکاناتی که وجود داشت استفاده نمی کردند.

اما فیلمهای مستند فرانسوی، حتی اگر مسئولین دولتی و یا تهیه کننده را راضی نمی کرد، حداقل می توانست جایزهٔ کیفیت برتر را ببرد، و منتقدان و تماشاگران را خشنود کند، تا جایی که برای گیشه بلیط فروشی، سرمایه گذاری خوبی به شمار می آمد.

به دلیل همین شرایط، چه از نظر مالی و چه محدودیتهای دیگری که از طرف تهیه کننده، بر فیلمساز تحمیل می شد، تا همین اواخر فیلمسازانی بودند که حاضر به ساختن فیلم مستند نمی شدند. از این رو، فرانژو هم، مثل رنه واغلب دیگر

کارگردانان تندرو و مستقل محکوم بود به اینکه به ترتیبی زیرجلی و بی اجازه عمل کند.

چهار شکل اصلی زیرآبی عمل کرد و نقب زدن عبارتند از: ملاحظه نسبت به دو طرف، بازی متقابل، زاویهٔ بسته و جواز شاعرانه. در اولی، **یعنی ملاحظهٔ نسبت به دو طرف**، مقصود واقعی چنان به آرامی و دقت جاسازی می شود، که افراد حساس به این نوع پیامها، بلافاصله آن را درك می کنند. معمولاً مردمی که از درك این پیامها ناراحت می شوند، اصلاً آن را نمی بینند. عکس العمل در مقابل اینگونه فیلمها بسیار گوناگون است، زیرا برخی جزئیات که از چشم کسی غایب شده، به چشم دیگری دیده می شود و باعث خشنودی او می گردد.

در مورد دوم یعنی **بازی متقابل**، فیلمساز از تمام دانش و امکانات نمایشی استفاده می کند، تا بیننده نکته یی را از یک اشاره بفهمد. یعنی از سخنانی که چندان واضح بیان نشده و به ترتیبی غیرمستقیم و سربسته گفته شده، لذّت ببرد، و یا با تأکید بر جنبه های غیرمعمولی موضوع موردنظر، هدف اصلی خود را به صورت منظور اصلی سفارش دهنده بنمایاند. مثلاً، در فیلمهای نظامی، که به سفارش ارتش ساخته شده، تأکید کند که جنگ جهنم است، و محتاطانه از نقطه نظرهای سفارش دهنده طفره برود، تا به حدی که شرط اصلی سفارش باطل شود (یا حداقل برای بینندگان غیروابسته باطل شود، در حالی که برای بینندگان وابسته شرط اصلی سفارش سر جای خود هست). حتی اگر سفارش دهنده متوجه شد که فیلم، با یکی از این شیوه ها تغییر کرده، فیلم چنان ذو وجهین باشد که تهیه کننده نتیجه بگیرد که وصله پینه کردن فیلم فایده ندارد، زیرا وسواس زیادی، هزینهٔ اضافی دارد. به هر صورت تهیه کنندگان فیلمهای مستند، مدام به دنبال نگاه جدیدی به موضوعات قدیمی هستند، و به همین جهت کارگردانان محافظه کار، اغلب به دلیل اینکه امکانات محدود است، از زیر نقب می زنند.

جواز شاعرانه را می توان جواز پیشگویانه ویا جواز تبلیغاتچیان نیز خواند: می گویند وقتی کارگردانی (یا نویسنده یی)، اعتبار کافی داشته باشد ـ چه به عنوان یک هنرمند و چه به عنوان بالابرندهٔ درآمد گیشهٔ سینما ـ آنگاه *نظام* برای او راه گریز را باقی می گذارد، و حتی بینندگان که از این وضعیت متنفر هستند، اگر فیلمساز اعتبار کافی داشته باشد، نتیجه گیری خود را خواهند کرد. تمام این شیوه های نقب زدن به آزادی توسط فیلمسازها در غرب و در اروپای شرقی، به طور مساوی مورد استفاده قرار می گیرد، نه فقط به خاطر دلایل سیاسی واضح، بلکه به خاطر اخلاق گروه فشار، توافقهای بازرگانی، تمایلات تماشاگران، و دلایل مختلف دیگر. اوضاع آنقدر مغشوش است که ممیز سالاری اغلب خشمگینانه ترین حملات خود را به فیلمهای هنرمندان محافظه کاری می کند، که به دلیلی کمی مختارانه عمل کرده اند. حتی کتابها به اندازه فیلم مستند با انتقاد و نفرین مواجه نیستند. آنها فقط مواجه با یک نظر انتقادی هستند، چنانکه می دانیم منتقدین هرگز در بین خود به موافقتی نمی رسند، و هر هنرمند سینما می داند تفسیر و تأویلهای اجباری، پیچ داده، یا عجیب و غریب منتقدان چیست. از این رو تهیه کنندگان بیشتر دوست دارند به خاطر نقدهایی که درباب فیلمهای فرانژو نوشته شده، مورد تقدیر قرار گیرند، به آنها به خاطر نقب زدنهایی که در فیلمهای فرانژو هست، هشدار داده شود.

این سخنان هر چند مختصر و جنبی، در توضیح شرایط غریبی که فرانژو، و بسیاری هنرمندان دیگر در آنها کار می کنند، لازم است، زیرا از این طریق می توان فهمید چرا سینمای فرانژو، مانند سینمای بونوئل، این همه محیلانه است. به هر حال حقیقت یک صدای کوچک و آهسته است، که از شیپور دور طلای بیانات رسمی و یا اجماع عام نمی دمد.

این واقعیت که رنه و فرانژو، هر دو به صراحت نشان داده اند که هرگز موضوعی را به تهیه کننده پیشنهاد نکرده، بلکه فقط موضوعات پیشنهاد شده را پذیرفته اند، و آنچه را به آنان محول شده، به بهترین وجه ساخته اند، دال بر فشار نظام است. ممکن است این وسواس، ناشی از سفسطه باشد (امّا اگر کسی می تواند تغییر صورتی به کارش بدهد، چرا اقدام به کار نکند؟) لکن این وسواس هم دلایل وجودی خود را دارد.

اولاً به ما یادآوری می کند، که هر چه فیلمهاموفقیت آمیزتر ساخته شده باشند، باز هم اگر فیلمسازان واقعاً آزاد بودند، فیلمهای ساخته شده شدیدتر و بازتر می شدند. ثانیاً هنرمند

ژودکس

نقب زن، محل امنی را برای گریز از تله ها درنظر می گیرد، زیرا ممکن است در آن تله ها سرنگون شود. پیشنهاد ساختن فیلمی به تهیه کننده با موضوعی دلخواه، اغواگرانه است، اما بعد، وقتی در مقابل مشکلات و فشارها قرار گرفت، مدام آن را تلطیف می کند، و به آن خیانت می کند. بهترین کار، چه از نظر عملی و چه از نظر هنری آن است که موضوعاتی انتخاب شوند، که چندان دلخواه نیستند. اما در عوض بر پیچیدگیها و اختلافات نمی افزایند. زیرا در شق اول ممکن است این موضوع مورد قبول اجماع عام قرار نگیرد. (در نتیجه موضوع نقب زده، تلطیف می شود) در شق دوم ممکن است اجماع عام در مورد آن تردید کند (و یک موضوع مطمئن باعث اغتشاش شود). در شق اول اگر کارگردانی معروف بشود به اینکه مشکل می آفریند، ممکن است این معروفیت کاملاً او را وادار به سکوت کند. اما اگر اثبات شود که فیلمساز قدرت دارد موضوع را تغییر دهد و آن را مطابق ذوق اجماع عام بچرخاند، آنگاه به عنوان یک صنعتگر قابل اعتماد پذیرفته می شود، و تهیه کننده او را در زمرهٔ کسانی می گذارد که می توانند برایش آفرین منتقدان را به دست آورند.

هیچ یک از نکاتی که برشمردیم نشانگر آن نیست که فیلمهای فرانژو و رنه، صرفاً نسج فیلمهایی بوده اند، که آنها واقعاً می خواسته اند بسازند. زیر جلکی و مخفی کاری شان، بخشی از پیچیدگی درونی آنهاست. ظرافت عبوسانه و ترشرویانه شان در دوره یی خود را با اجتماع وفق داده که در آن دوره فقط فیلمهای ملودرام اجازه داشت باعث ارضاء خاطر بیننده شود. □

ترجمهٔ سودابه فضایلی

پانوشتها

1.Roymond Durgnat
2. George Franju
3. Resnais

۴. فانتوما Fantomas، نام شخصیت تبه کار و ظالم کتابی است که توسط مارسل آلن Marcel Allain و پیر سووستر Pierre Souvestre در ۱۹۱۱ نوشته شده است، فانتوما متخصص در ارتکاب جنایتی بدون نقص است، او به سادگی از دست دشمن خونی اش کارآگاه ژوو Jove فرار می کند. موفقیتی که اولین کتاب فانتوما به دست آورد، مؤلفان کتاب را بر آن داشت تا یک مجموعه کتابهای پلیسی بنویسند، که این مجموعه را می توان کتابهای کلاسیک از نوع پلیسی به شمار آورد. شخصیت فانتوما، و بسیاری از خیالبافیهایش، توسط فراواقعگرایان ـ سوررئالیستها ـ مورد استفاده قرار گرفته، و چندین فیلم از بخشهای مختلف فانتوما ساخته شده است.

5. H. Langlois
6. Cercle du Cinema
7. Cinematheque Francaise
8. Institut de Cinematographie
9. Le Sang des Betes
10. Vampyr
11. Nogent-sur-marne
12. Nogent-le-Retrou
13. Les portes de La Nuit
14. Drifters
15. Waters of time
16. La Zonen
17. Nogent, Eldorado du dimanche
18. Gardien de Phare
19. Morvan
20. Idylle a' la Plage
21. New earth
22. Boringe
23. Les maisons de la misere
24. Espoir
25. Bataille du Rail
26. Farre bique
27. Geomons
28. Ma jeannette et mes Copains
29. Les maitres fous
30. Marines
31. Cinema-Ve'rite
32. Hippocampe
33. Violons d'Ingres
34. Epare
35. West End
36. Everyday except Christams