ردیف کردن اجزاء یک فیلم مستند

عناصر تشکیل دهنده فیلم مستند

مایکل رابیگر
ترجمه: حمید شریفیان

اشاره- در هر وادی از عوالم هنر، یک رشته مبانی نگره‌ای وجود دارد که بر پایهٔ آنها می توان از نقد، تحلیل و ارزش گذاری سخن گفت، و می توان به گونه ای کاربردی در هنگام فعالیت عملی مورد نظر و استفاده قرار داد. از آن جا که در این عوالم، افراد گوناگونی وجود دارند، در باب مبانی نگره‌ای یا نظری، بحث‌هایی پدید می‌آید که هیچ گاه ضرورت وجود این بحث‌ها از میان نمی‌رود، زیرا این بحث‌ها به جریان زندهٔ کار و فعالیت در رشته های هنری، وابسته است و از آن نیرو می گیرد.

سینمای مستند در ایران، به زعم این که در حیطهٔ عمل، فعالیت چشمگیر و درخشانی داشته، در حیطهٔ نظر، چندان فعالیتی را از کارگزاران خود، شاهد نبوده است. بحث های پدید آمده، اغلب در حلقهٔ دوستان همکار مستندساز طرح می شده، به نتیجه می‌رسیده یا نمی‌رسیده است؛ و بازتاب بیرونی لازمی هم نداشته است، و به طبیعت، بهره‌ای نصیب بقیهٔ کسانی که داخل در این بحث ها نبوده‌اند، (به ویژه نسل بعدی مستندسازان) نشده است.

رشته مقاله هایی که از این پس برگردانده و به چاپ خواهد رسید، تا حدودی می تواند جای خالی این مبحث های نظری را پر کند. از مایکل رابیگر در شمارهٔ گذشته فصلنامه مطلبی به چاپ رسید که خیلی بی شباهت به موضوع بخشی از مقالهٔ حاضر نیست، ولی آن چه در پیش روی شماست بسیار کامل تر است و تا حدودی از زاویه ای دیگر به موضوع نزدیک شده است. امید است بتوانیم مطالب دیگر این نویسنده و مستندساز مطرح را در این جا به چاپ برسانیم.

م.م

گرچه ارائه فرمولی جامع که بتواند کلیه نکات مربوط به ساخت یک فیلم مستند را در خود جای دهد غیرممکن به نظر می‌رسد، ولی آن چه به شناخت هرچه بهتر این هنر کمک می کند روش های ساخت و تکنیک های به کار گرفته شده از طرف فیلمسازان مستند است که مورد توجه یک عالم زیبایی شناسی فیلم قرار می گیرد. جالب است بدانیم تعداد عناصر به کار رفته در ساخت یک فیلم مستند چقدر اندک و قلیل است.

تصویر

- مواد فیلمبرداری شده: مردم به کارهای مختلفی مشغولند، فعالیت‌های روزانه خود را دنبال می کنند، کار می کنند، و بازی می کنند. فراموش نکنید، تصاویر اشیاء بی‌جان و چشم انداز محیط در لیست فیلمبرداری شما قرار گیرد.

- مواد فیلمخانه ای: فیلم های اکسپوز شده ای در آرشیوها وجود دارد، فیلم هایی هم مورد استفاده دیگران قرار گرفته است. نقبی به مواد آرشیوی و استفاده از آن می تواند در برنامهٔ فیلمسازی ما قرار گیرد.

- صحبت های مردم: ارتباط مردم با یکدیگر و گفتگوی آنها، حضور آرام و بی سر و صدای دوربین در بین مردم و حتی مخفی از چشم آنها می تواند مورد استفاده قرار گیرد.

- گفتگو با مردم: حضور آگاهانه و مؤثر آدم ها جلوی دوربین و گفتگو با آنها.

- مصاحبه: پاسخ گویی به سئوالات تدوین شده از طرف یکی یا تعدادی از مردم به صورت رسمی، مصاحبه کننده می تواند خارج یا داخل کادر باشد.

- فیلمبرداری مجدد از بازسازی صحنه هایی که عملاً در گذشته اتفاق افتاده است یا به دلائلی امکان فیلمبرداری از صحنهٔ اصلی را نداریم.

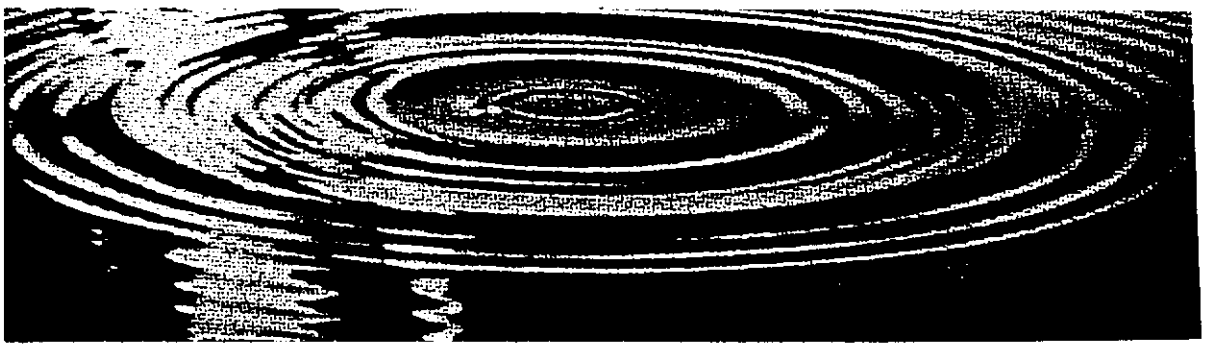
- فیلمبرداری از عکس های ثابت: برای جان بخشیدن به این گونه تصاویر غالباً دوربین را در عرض و طول، و به سوی داخل و بیرون عکس به حرکت درمی آوریم.

- اسناد، عناوین، سطور درشت، کارتون ها و استفاده از امکانات گرافیکی.

- پرده یا کادر خالی از تصویر: تأثیر چنین کاری عکس العمل ما را در آن چه دیده ایم در پی خواهد داشت و یا سبب افزایش توجه ما به صدای موجود خواهد شد.

صدا

- صدای راوی: می تواند فقط یک جنس شنیداری باشد،



یک مصاحبه، یا ترکیبی از صدای عمومی صحنه و صدای مصاحبه همراه با قطعاتی همزمان از نقاط نمایان و شاخص یک تصویر.

- گفتار متن: صدای راوی، مؤلف یا معمولاً یکی از افراد شرکت کننده در فیلم.

- صدای همزمان: صدای همزمان هنگام فیلمبرداری و به طور همزمان انجام می گیرد.

- صدای زمینه: کاربرد این تکنیک از یک نقطه تا کل فضای کار را به صورت همزمان دربر می گیرد.

موسیقی:

- سکوت: غیبت موقت صدا می تواند خالق یک تغییر حالت بسیار مؤثر یا سبب تشدید توجه ما به تصاویر روی پرده یا صفحهٔ تلویزیون باشد.

دیدگاه

گرایش ذهنی ما به سمتی است که جهان بینی یک فیلمساز را «دیدگاه» او می پنداریم. نوع کلیشه ای دیدگاه آن است که فلسفه یا سیستم های سیاسی بر موضوع مورد نظر فیلمساز تحمیل می شود، امّا در اینجا تعریف ما از دیدگاه احساس هویتی است که از درون تحقیقات فیلمساز سربرمی آورد و در قالب داستان فیلم گنجانده می شود. همچون در یک کار ادبی، یک مستند تأثیرگذار و هدف غایی آن عمیقاً تحت تأثیر دیدگاه فیلمساز شکل می گیرد. دیدگاه های زیادی را می توان مثال زد که فهم آن برای دنبال کنندگان فیلم مستند آن قدر روشن و واضح نیست که به ارضای خواستهٔ آنها کمک کند. غالباً با کنار هم چیدن دیدگاه های مختلف و بی طرفی در نگاه به آن می توان به درون مایه آن پی برد. ذیلاً برخی دسته بندی ها و بهترین فیلم ها به عنوان مثال آورده می شود. در این راستا نقاط قوت و ضعف هر یک از فیلم ها مشخص شده است.

دانای کل

توجه اصلی این نوع فیلم حرکت آزادانه ای است در زمان و فضا تا یک هوشیاری و آگاهی چندوجهی را پیشنهاد دهد. از مشخصات این نوع دیدگاه اظهار نظری است که از طریق سوّم شخص مفرد منتقل می شود. دانای کل خودرا از بند نظرات شخصی آزاد کرده و بیش تر کل نگر است. گفتار متن مأموریت دارد مطلب و دیدگاه فیلم را به طور ضمنی به مخاطب بفهماند یا جانشین یک سند دقیق باشد و این از طریق راوی القاء می گردد. هستهٔ مرکزی تشکیل دهندهٔ فیلم به سادگی می تواند دید کلی فیلمساز باشد که بدون هیچ توجیه یا توضیحی روی پرده ظاهر می گردد. فیلم های مستندی را می توان دید که فیلمساز تظاهری به بروز دیدگاه خود ندارد، دانای کل در این دسته از فیلم ها دلیلی بر تواضع و فروتنی مؤلف فیلم است. فیلمساز نمی خواهد بین مخاطب و سوژه قرار گیرد، او تمایل دارد بیننده قضاوت خودرا داشته باشد. گاهی موضوع یا سوژه فیلم بسیار پیچیده و بغرنج است و فهم آن نیاز به مطالعات بسیار دارد، مانند جنگ و روابط نژادی. در اینجا قضیه احتمالاً از حیطهٔ دیدگاه برخورد فردی و قانونی خارج می شود و در نتیجه دیدگاه دانای کل اجتناب ناپذیر است. این نیز می تواند مشکل ساز باشد. اگر وطن پرستی آخرین پناهگاه جنگ طلبی و رذالت باشد، دانای کل نیز آخرین پناهگاه مستمسک تبلیغات چی هاست. پس باید با حواس کاملاً جمع متوجه اظهارات غیرصادقانه و مخفی نگاهداشتن واقعیات توسط مفسرین به دلیل شرایط محیطی بود.

در این جا به نمونه فیلم هایی می پردازیم که داستان شان بر اساس دانای کامل روایت شده است. فیلم کلاسیک باران اثر یوریس ایونس(۱۹۲۹) مستندی از بی قراری رفتار آدمی در قبل، حین و بعد از بارانی سیل آسا همراه با طوفان در یک شهر بزرگ، آمستردام است. فیلم خالق حالتی است از یک رفتار مالیخولیایی و یادآور خاطره ای از دوران طفولیت. فیلم درباره نیس اثر ژان ویگو. ماهیت انتقادی فیلم نشأت گرفته از انقلابی است که

ویگو در مونتاژ تصاویر آفریده است. نمایش جامعه ای ثروتمند و غرق در تباهی که به دست خودش در حال نابودی است. این دو فیلم فیلم های صامتی هستند که از ترکیب موسیقی با ضرب آهنگ قدرتمند تصاویر شکل می گیرند. فیلم های پیروزی اراده و المپیاد اثر لنی ریفنشتال. کارگردان برای درس گیری از اعمال گذشته زبانی عینی را به کار می گرد و دیدگاه به شدت انحرافی هیتلر و آلمانش را به نمایش می گذارد. ریفنشتال با استادی فیلمی ساخته است بدون گفتار متن، اتفاقاتی که در پس تصاویر این فیلم می افتند حکایت از ارتباط قدرت با وقایع فاجعه آمیز دارد.

کارهایی از این دست زنگ خطری را نیز به صدا درمی آورد و آن این که تمامی این فیلم ها تلاش دارند مخاطب خود را متقاعد کنند. فیلم هایی که به جای چالش واقعی مانعی در راه شفافیت ذهن ها بر مسائل مشکل و پیچیده دنیای واقعی ایجاد می کنند، در حقیقت می کوشند بیش تر به چگونگی واقعه بپردازند

گرایش ذهنی ما به سمتی است که جهان‌بینی یک فیلمساز را 'دیدگاه' او می‌پنداریم. نوع کلیشه‌ای دیدگاه آن است که فلسفه یا سیستم‌های سیاسی بر موضوع مورد نظر فیلمساز تحمیل می‌شود.

تا با مخاطب خودشان ارتباط برقرار کنند. این گونه فیلم ها همچنین ما را از خطری که زیر نقاب جریان «هنر برای هنر» نهفته است آگاه می سازند.

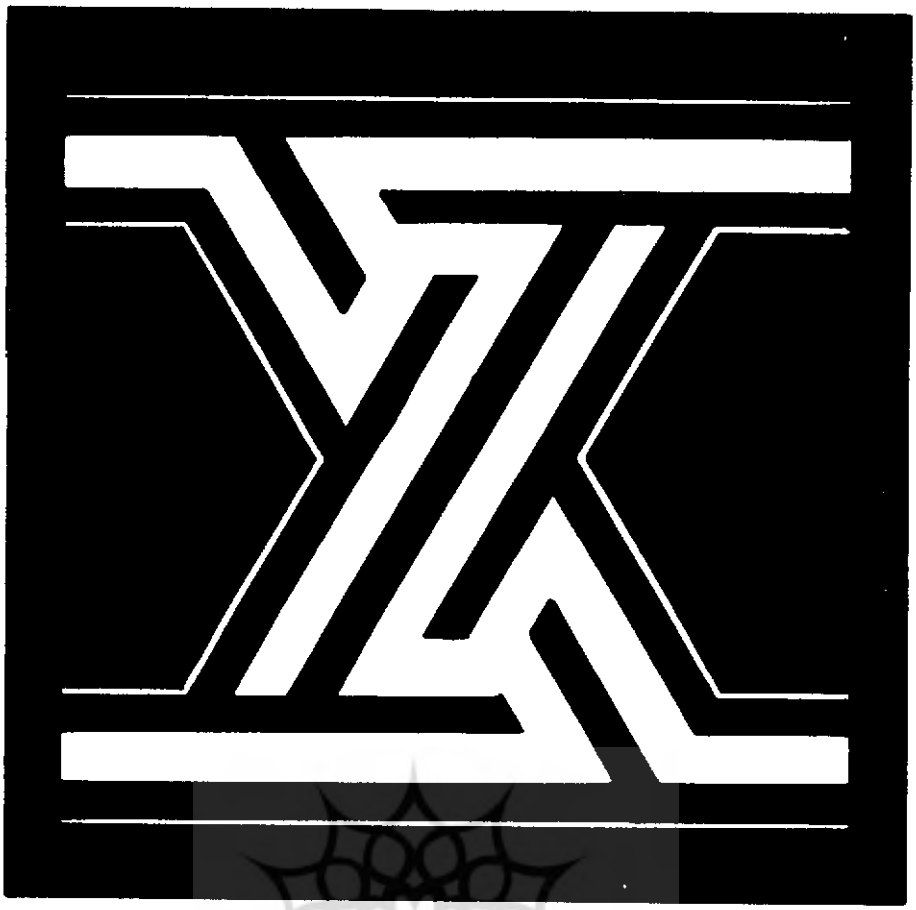
فیلم های خیشی که دشت ها را بریدند (۱۹۳۶) و رودخانه (۱۹۳۷) اثر پیر لورنتز متکی به گفتار متنی هستند که فیلم را به یک تصنیف (بالاد) مرثیه مانند تبدیل کرده است؛ کاری با حال و هوای محلی که ظاهراً فضایی بی طرفانه و صمیمی دارد. شبیه سازی و تدوین طنزآمیز فیلم تصویری شلوغ از سرزمینی غارت شده در اثر جهل و فرصت طلبی سیاسی را می دهد.

اربابان دیوانه فیلمی بسیار مشهور از ژان روش، فیلمی ترسناک و مردم شناسانه از جشن های مردم غنا. مردان این قوم به صورت یک رسم معمول در بین درختچه ها مخفی می شوند. آن قدر در خلسه فرو می روند تا کف از دهان شان جاری می شود. این عمل احترامی به سران استعمارگر آنهاست. فیلم چگونگی کشتن یک سگ و خوردن آن را نمایش می دهد. فیلم روش واقعیتی علمی را روایت و مورد مداقه قرار می دهد.

فیلم بازی جنگ اثر پیتر وات کین. با برخوردی منطقی و فرض این که در صورت بمباران اتمی شهر لندن چه حادثه ای رخ می نماید را به تصویر می کشد. بی طرفی محض کارگردان چهره ای زشت و جهنمی از یک جنگ محتوم اتمی را که به صورت خزنده در جریان است حکایت می کند. فیلمی به شدت تبلیغاتی که ما را در فضایی سرشار از صراحتش به خوابی مغناطیسی فرو می برد و جدای از قهرمان سازی های معمول به فکری منطقی وامی دارد تا در این سرنوشت محتوم به فکر همدیگر باشیم و عشق بورزیم.

آلن و سوزان ریموند که سریال بسیار بحث انگیز یک فامیل آمریکایی را در دهه ۱۹۷۰ برای شبکه **PBS** ساختند، کارشان را در سال ۱۹۷۷ با ساختن فیلم دستبندهای پلیس ادامه دادند. ظاهراً فیلم کار بسیار خطرناک پلیس را در یکی از فقیرترین و خشن ترین محله های نیویورک مورد توجه قرار می دهد. امّا شرایط به گونه ای تغییر می کند که تماشاگر دستخوش هیجانات متضاد شده و فریادش برای تفسیر وقایع درمی آید. ریموند تلاش دارد با ایجاد موازنه ای بین مواد هیجان انگیز فیلمش با تعاریف حیرت آور ستوان پلیس بینشی از جامعهٔ خود بدهد، امّا این موازنه با احساس وحشیانه ای که در پس هر نما وجود دارد برهم می خورد، گرچه فیلم در دل خودش خط و بهره ای از خشونت نیز دارد.

سریال های تاریخی تلویزیون معمولاً بخش عظیمی از وقایع تاریخی را دربرمی گیرند. آنها برای این کار از منابع پشتیبانی کننده برخوردارند و ارتشی از کارگران را به خدمت می گیرند. با این همه، دانای کل به طور طبیعی امتیازی است در اختیار کارگردان. شبکهٔ تلویزیونی تایمز فیلم جهان در جنگ را در دههٔ ۱۹۷۰ ساخت. شبکهٔ **WGBH** فیلم ویتنام: یک تاریخ تلویزیونی را در دههٔ ۱۹۸۰ تولید کرد، و حتی فیلم جنگ داخلی اثر کن برن در سال ۱۹۹۰ همه برگرفته از کتاب های تاریخی با تأکید بر حقایق است. قاطعانه می توان چنین گفت، گرچه این نقطه نظرات غیرشخصی بیان می شود امّا خطر این وجود دارد که این شیوه کار به نوعی سرپوش گذاشتن بر روی واقعیات



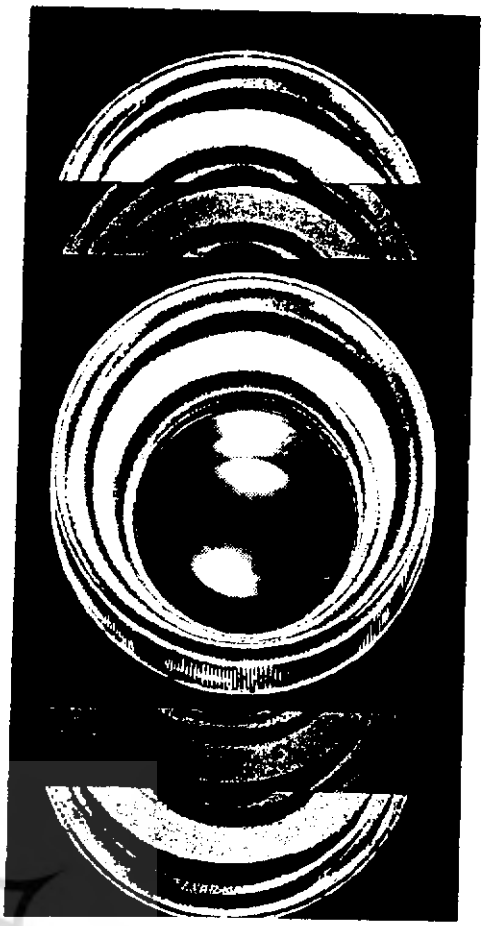
تاریخی بشود تا باعث بیداری نوع بشر. فیلم منتقدانه ای مانند فیلم قلب‌ها و مغزها اثر پیتر دیویس بیننده را بدون هیچ شک و شبهه ای به بحث و مجادله دعوت می کند. دیویس تلویحاً به جریان های خاصی در فرهنگ آمریکایی اشاره دارد که به نحو اجتناب ناپذیری غرق شد تا اشتباه فاجعه بار درگیری آمریکا در جنوب شرق آسیا را پدید آورد. به همین خاطر بیننده به طور شفاف و روشن و به جای این که زیر رگبار اطلاعات دست‌ها را بالا ببرد و تسلیم شود، برداشت‌ها و نگرش خود را از راه کارهای پیشنهادی پیدا می کند.

یک شخصیت، همراه (درون) فیلم

حکایت فیلم در این نوع از دیدگاه توسط یک شخصیت اصلی روایت یا به نمایش درمی‌آید. این شخصیت ممکن است در وقایع پیش برنده فیلم محوریتی اصلی یا حضوری فرعی داشته باشد، بازیگر عمده باشد، راوی باشد و یا ناظر بر وقایع باشد این حضور به مثابه خلق یک زندگی نگاری شخصی(اتوبیوگرافی) است. نقاط ضعفی بر این حالت مترتب است، و آن نمایش دیدگاه یک فرد است که به گروه یا طبقه خاصی از مردم تعمیم داده می شود و این مسلماً نارسایی دارد و کفایت نمی کند. از طرفی سخن گوی جامعه شدن ممکن است تجسم خودخواهی فرد معنی شود و خطرناکتر این که سرنوشت بشر در تنهایی و جدای از پیکره جامعه تجربه می شود و این تجربه یعنی بازگذاردن یک فرد برای در اختیار گرفتن همه چیز به طور انفرادی است.

رابرت فلاهرتی در فیلم نانوک شمال از هر دو این موانع که فراراه فیلمسازان مستند است عبوری موفقیت‌آمیز دارد. چهرهٔ اصلی فیلم اسکیمویی شکارچی است که می کوشد علی‌رغم طبیعت خشن قطب به زندگی ادامه دهد. احساس غریبی از صمیمت با نانوک و فامیلش در مخاطب زنده می شود و این ناشی از تصاویری است که بیننده برروی پرده مشاهده می کند و خود را با زندگی نانوک شریک می پندارد. همان گونه که قبلاً ذکر شد بسیاری از صحنه ها برای سینمایی شدن اثر فلاهرتی بازسازی شده است. ولی این کار چنان با مهارت اجرا می شود که هیچ شکی از واقعی بودن آنها باقی نمی گذارد. در کار بعدی فلاهرتی داستان لوئیزیانا(۱۹۴۸) داستان پردازی شورانگیز فلاهرتی جای خود را به احساساتی گری می دهد و تدبیر او در فیلمسازی هر بیننده ای را به تحسین وامی دارد و داستان لوئیزیانا را به کاری بی بدیل تبدیل می کند.

فیلم فروشنده اثر برادران مایلز ۱۹۶۹، زمانی که پال برنان سعی در متقاعد کردن همکارانش را دارد تا به فروشندگی کتاب مقدس به مردمی که تمایل به خرید آن را ندارند» ادامه دهد فیلمساز با فاصله گیری از زندگی خصوصی او ناظر بر وقایع فیلم می شود. معمولاً دو دسته از فیلم ها تماشاگر دعوت می شود یا طرف پیروز و برنده را تشخیص دهد، امّا زمانی که دوربین پال را برای نمایش انتخاب می کند تماشاگر بلافاصله بازنده را تشخیص می دهد. این کار ما را به تفکر وامی دارد و با طبیعت رقابت آشنا می سازد و آن این که نیاز و فعل خواستن بشر را



وامی دارد تا خوب کار کند، هرچند در مسابقه ای نابرابر قرار گرفته باشد. پل برنان بدون این که به خودش فکر کند، به کارش می اندیشد و آن را ادامه می دهد، و آن گونه که ما شاهد تلاش و سرنوشت محتومش هستیم در نظرمان پدران و مادران مان مجسم می شوند و این که چگونه در اعتقادات شان خود را شریک بدانیم.

و رنر هرتزوگ با فیلمش سرزمین سوت و کور (۱۹۷۱) بر داستان زندگی زنی کور و کر انگشت می گذارد که به مدت

فیلم‌های مستندی را می‌توان دید که فیلمساز تظاهری به بروز دیدگاه خود ندارد؛ دانای کل در این دسته از فیلم‌ها دلیلی بر تواضع و فروتنی مولف فیلم است. در واقع فیلمساز نمی‌خواهد بین مخاطب و سوژه قرار بگیرد.

۳۰ سال در انستیتوی معلولین است و سرانجام زبان مخصوص آنها را می آموزد. در فیلم سفرهای او را دنبال می کنیم تا به شناسایی کسانی که در تنهایی و ناامیدی به سر می برند بپردازیم، مشکلی که خود او روزگاری با آن دست به گریبان بود. در فرایند فیلم، اعتقاد و سادگی معنوی او به ما می آموزد که برای ایجاد ارتباط، بشر چه ابزاری نیاز دارد و چه چیز به ویرانی و نابودی این نیاز می انجامد. فینی استرابنیگر در مقابل چشمان حیرت زده ما از شخصیتی خام و بی سلیقه تبدیل به شخصیتی می شود که روح بلند انسان آن را از زاویه عشق و اصالت خانوادگی می بیند.

جری بروک با فیلمش ای.اف.استون و زندگی هفتگی اش (۱۹۷۳) داستانی قهرمانانه از زندگی یک معلول را به تصویر می کشد. او به زندگی روزنامه نگاری می پردازد که تلاش می کند سرافرازانه هم بر ناشنوایی پیروز شود و هم بر لیست سیاه ساخته مک کارتی. استون به انتشار روزنامهٔ خودش که مخالف با سیاست های واشنگتن است همت می گمارد. او ترسیمی بی رحمانه از اعمال خلاف قانون دارد و توجه را به لغزش هایی که در یک جامعه با حکومتی آزاد وجود دارد سوق می دهد. داستان او که اغلب توسط خودش بیان می شود یک هرج و مرج واقعی است، و او درست بر ممکن حال و هوای فیلمی از کاپرا به صورت قهرمان زندگی واقعی جلوه گر می شود.

فیلم رابرت اپتاین زمان هاروی میلک (۱۹۸۴) فیلمی است کاملاً ایده آلیستی. میلک عضو فعال یک دسته از جوانان سانفرانسیسکو بود که فیلم از او قهرمانی مردمی که بناحق خونش ریخته شد یاد می کند. تلاشگری جذاب و بت شکن که به چهره ای مسیحایی تبدیل می شود و نهایتاً توسط حاسدان مصلوب می گردد. تفکیک خوبی از بدی، و بدون تردید اوج فیلم لحظه ای است که درمی یابیم چگونه کج روی های زندگی به راه راست تبدیل می شود و این چیزی است که با نیاز یک کار درام جفت می شود، آن قدر که فیلم از میلک ذهنیتی قهرمانانه می پروراند. ■