فلاهرتی و سینمای مستند

نانوک شمال

مقدمه

در دهه‌ی ۱۹۲۰، نوعی سینمای مستند بکر و جدید پا به عرصه‌ی وجود نهاد. تعدادی از سینماگران با استعداد، از این نوع مستند دفاع کردند و عده‌ای نیز در ساختن این نوع فیلم‌ها افراط کردند: مستند داستانی.

در این میان رابرت فلاهرتی یکی از شخصیت‌های مهم و قریب به یقین مهم‌ترین آنها است. رابرت جوزف فلاهرتی (متولد ۱۸۸۴) در میشیگان آمریکا برجسته‌ترین کارگردان این دوره که از او با لقب پدر سینمای مستند یاد می‌کنند، بسیار دیرهنگام حرفه‌ی سینما را با ساختن فیلم نانوک شمال (۲۲-۱۹۲۰) برای خود برگزید. او پیش‌تر در شمال کانادا، در پی معدن می‌گشت. برای شرکت فردی به نام ویلیام مکنزی کار می‌کرد، چهار بار به مأموریت رفت و هزاران عکس از اسکیموها گرفت.

درواقع آشنایی با فرانسیس هوبارد و ازدواج با او، زندگی فلاهرتی را تغییر داد و اشتراکات وی با همسرش تیم دونفره‌ای به وجود آورد.

«نانوک شمال»، «موآنا»، «تابو»، «مردی از آران»، «بریتانیای صنعتی» و «داستان لوئیزیانا» از عمده کارهای او به شمار می‌رود. وی در سال ۱۹۵۱ در نیویورک درگذشت. مقاله‌ی حاضر نگاهی است کوتاه بر زندگی، آثار و سبک فلاهرتی:

سینما به مثابه یکی از هنرها شامل جنبش‌ها، مکتب‌ها و سبک‌های فردی است که هریک از آن‌ها در تغییر و تحول خود فیلم‌های متفاوتی را پدید آورده و در شکوفایی و غنی کردن زبان سینمایی و توسعه‌ی زمینه‌ی آن سهم ایفا کرده‌اند. سینما ابتدا با یک حلقه نوار حساس فیلم شروع شد و سپس مستندسازان اولیه برای به وجود آوردن نوعی استمرار در نگارش، این نوارها را به هم اتصال دادند. با پیشرفت سریع فن سینما و تولد فیلم داستانی و توجه به فیلم‌های پرهزینه، فیلم‌های مستند جایگاه خود را از دست دادند و در نتیجه فیلم مستند، هنری شد برای تجربه‌گران و علاقه‌مندان. با این حال سینمای مستند را می‌توان، مغز سینمای داستانی دانست، سینمایی که پایه‌ی تمام گونه‌های سینمایی را تغذیه می‌کند. سینمای مستند آیینه‌ای برای گذشته و حال بشریت است. سینمای مستند یعنی صداقت، آزمون، تجربه، دوست‌داشتن همنوع و حافظ وجدان ملت

و تاریخ یک کشور.

با حضور رابرت فلاهرتی، مستندسازان روسی، مکتب انگلیسی و پیشگامان فرانسوی، به سینمای مستند هویت تازه‌ای بخشیده شد. اما دیدگاه این مستندسازان یکسان نبود، عده‌ای فیلم مستند را نوعی بیان شاعرانه دانستند و برخی نیز آن را ابزاری برای شعارهای سیاسی یا زبانی تازه برای هنرهای تجسمی معرفی کردند.

مقاله‌ی حاضر تلاش دارد به دیدگاهی که فیلم مستند را نوعی بیان شاعرانه می‌داند، پرداخته و اصول سینمای مستند شاعرانه و افکار و آثار فلاهرتی را مورد توجه قرار دهد.

سینمای مستند شاعرانه نوعی فیلم مستند می‌باشد که ریشه‌هایش را می‌توان در سه مقطع تاریخی بررسی کرد. دهه‌ی ۱۹۲۰، در این دوره رابرت فلاهرتی نخستین تحول عمده را در سینمای رمانتیک آمریکا پدید آورد، دهه‌ی ۱۹۳۰ که برخی فیلم‌های ساخته شده در انگلستان به رهبری جان گریرسون ساخته شد و سومین مقطع که در طی جنگ جهانی دوم در کشورهای بی‌طرف شکل گرفت. سینمای مستندشاعرانه نه برگردانی عینی از واقعیت است و نه توضیح ماجرا و یک موقعیت. حقایق در این نوع سینما رویکردی است از دیدگاه مستندساز به حقایق اشیاء، فضا، مکان و غیره. در این نوع سینما نگرش فیلم‌ساز به واقعیت است که باعث رشد و ارتقای محتوای عاطفی تصاویر خواهد شد. درواقع نگاه او، تلاشی برای نفوذ به عمق واقعیت و کشف تصاویر زیبا، عاطفی و تغزلی است. مستند شاعرانه به دنبال تصویری خیال‌انگیز و موزون است.

موضوع در مستند شاعرانه در درجه‌ی دوم اهمیت است. فیلم‌های مستند شاعرانه، برخلاف فیلم‌های داستانی مبتنی بر داستان یا نقش‌آفرینی نیست و آنچه مهم می‌نماید یکدستی فضا و محتوای عاطفی تصاویر است. در سینمای مستند شاعرانه ابتدا باید مشاهده کرد، آن گاه به تحلیل درونی‌ای پرداخت که برآیند روابط پدیده‌هاست و سپس تدوین تصاویر فیلم‌برداری شده و خلق فضایی شاعرانه با انتخاب تصاویر خوب و زیبا و به کار گرفتن همه چیز برای پرداخت و بیان سینمایی.

هلن وان دونگن Helen Van Dongen در مورد داستان لوئیزیانای فلاهرتی می‌نویسد:

عامل اصلی در انتخاب نماها، محتوای عاطفی و مفهوم درونی نماهاست. هنگامی که احساس و فضای موردنظر از طریق سکانس‌ها با هم مرتبط شوند، وحدت و تعادل بین قالب و محتوا حاصل می‌شود. ارزش‌های وزنی نیز به خودی خود در مرحله‌ی تدوین فیلم به دست می‌آید.[۱]

در مستند شاعرانه مسیر داستانی فیلم، بیشتر مربوط به کنار هم قرار دادن تصاویر بر حسب محتوای عاطفی آن است برای ایجاد فضایی که در درون آن وقایع داستان فیلم جریان می‌یابد. همان گونه که در شعر، تضاد و قیاس نوعی ضرب‌آهنگ شعری به دست می‌دهد، در کنار هم قرار دادن تصاویر نیز عملی مشابه صورت می‌دهد. مانول Manvell منتقد انگلیسی می‌نویسد:

کنار یکدیگر گذاشتن تصاویر ساده است و هر تصویر، معنای تصویر

تابو

بعدی را غنا می‌بخشد. سینما نیز مانند شعر، نیروی خود را از قیاس تصاویر و ارتباط اندیشه‌ها و کنار هم قرار دادن اعمال بشری به دست می‌آورد.[۲]

بی‌تردید مهم‌ترین عوامل در مستند شاعرانه، فضای کلی و تداوم حکایت به وسیله‌ی تعیین دقیق تصویر، صدا و موسیقی با حساب استدلالی است، هرچند کلیه‌ی مواد به کار گرفته شده واقعی است، اما تنها کنار هم قرار دادن آزاد در تدوین می‌تواند یک هماهنگی تجسمی و احساس شاعرانه به فیلم بدهد. دوربین نمی‌تواند چنین احساسی ایجاد کند و این هنرمند است که با در نظر گرفتن همه‌ی این عوامل چنین امری را به وجود می‌آورد.

فلاهرتی: زندگی و آثار

کار یک هنرمند و اثری که از خود باقی می‌گذارد چیزی جز انعکاس سرشت و تجلی احساسات و مشخص کردن نگرش شخصی او نخواهد بود. زندگی و تجارب او به مثابه عوامل مهم در فعالیت خلاقه‌ی او به شمار می‌روند و از طریق همین عوامل، هنرمند اثرش را طرح، و به آن شخصیت و هویت می‌بخشد.

رابرت جوزف فلاهرتی در فوریه‌ی ۱۸۸۴ در میشیگان آمریکا به دنیا آمد و در ۱۹۵۱ در نیویورک درگذشت. مدرسه برای وی، مانند تمامی کسانی که عاشق سفر هستند، بسیار تنگ بود و نفس کشیدن را برایش مشکل می‌نمود. در هفده سالگی مدرسه را ترک کرد و به سرزمین سرخپوست‌ها و طبیعت بکر بازگشت. پدرش معدن بزرگ آهن کشف کرده بود و فلاهرتی به همراه مهندسان و کارشناسان در کارگاه‌ها، سنین آغازین خود را گذرانده بود. این کارگاه‌ها به لحاظ محدوده‌ی شرقی ـ غربی به مراتب وسیع‌تر و طولانی‌تر از کشور انگلستان می‌نمود.

زندگی او پس از مراجعه به کالج معدن میشیگان و آشنایی با فرانسیس هوبارد، که بعدها همسرش شد، تا حدودی تغییر کرد. وجوه مشترک این دو، یک گروه دو نفره را تشکیل داد، گروهی که با هم سفر می‌کردند، فیلم‌نامه می‌نوشتند و فیلم‌برداری می‌کردند. فلاهرتی جوان با این که از کودکی آگاهی عملی و تجربی فراوانی در مورد معدن به دست آورده بود، اما چیزی او را وادار می‌کرد که به دور دست‌ها بنگرد، به سرزمین‌های شمالی.

نخستین سفر اکتشافی او به شمال در سال ۱۹۱۰ انجام گرفت. او پنج بار به این سفرهای اکتشافی رفت که هریک حدود شش سال به طول کشید. فلاهرتی، مشاهداتش را در این سفرها در یادداشت‌های روزانه‌اش، که شامل کشفیات او از سال ۱۹۱۰ بود، آورده است.

او در بازگشت از دومین یا سومین سفرش، از اشتیاق خود در رابطه با زندگی اسکیموها سخن گفت و توانست در سفر بعدی‌اش، یک دستگاه دوربین فیلم‌برداری با خود ببرد. قطعات مختلف سرزمین‌های «بافن» و «بل چر» فیلم‌برداری و توسط همسرش تدوین و به حلقه‌های فیلم شکل حکایتی داده شد اما در اثر بی‌احتیاطی نگاتیف از میان رفت.

فلاهرتی در پی آن بود که اسکیموها را نشان دهد. می‌خواست آنها را نه از دید مردم متمدن، که از دید خودشان نشان دهد. او در اولین تلاش خود در پی جنبه‌های زیبایی تصویری بود، در حالی که می‌بایست وجه داستانی زندگی اسکیموها را ارائه دهد. او باید به شمال بازمی‌گشت. بدین ترتیب با همکاری تیری مالت Teiry Mallet مدیر بازرگانی برادران رویون Revillon توانست فیلم نانوک Nanouk را بسازد. فرانسیس فلاهرتی می‌نویسد: «نانوک شمال» در واقع بدعت‌گذار نوعی فیلم مستند بود، اولین فیلمی که در مورد آدم‌های معمولی ساخته می‌شد، آدم‌هایی که کارهای معمولی و روزمره انجام می‌دهند، آنها خودشان بودند.[۳]

فیلم چنان خوش درخشید که کمپانی پارامونت به فلاهرتی پیشنهاد ساخت نانوک دیگری را داد.

با پیشنهاد فردریک اوبراین Fredrik O'Brein ، او به اتفاق همسرش به دریاهای جنوب رفت. آنها در سال ۱۹۲۳ به سمت ساموا Samoa رهسپار شدند و طی دو سال (۱۹۲۵-۱۹۲۳) فیلم «موآنا» فیلم‌برداری شد، تجربه‌ای اندوه‌بار که باعث شد فلاهرتی در چند زمینه درس عبرت بگیرد.

فلاهرتی در سال‌های بعد با عدم توفیق در رابطه با فیلم «سایه‌های سفید در دریاهای جنوب»[۴]، در سال ۱۹۲۷ طرح فیلمی را درباره‌ی پوئبولوهای[۵] سرخپوست نیومکزیکو برای کمپانی فوکس تهیه کرد، اما چون فوکس می‌خواست داستان عاشقانه‌ای به فیلم اضافه کند، با مخالفت فلاهرتی مواجه شده و کار ناتمام ماند.

«تابو» فیلم مشترک او با مورنو Murnau بود. اساساً فلاهرتی با این قبیل فیلم‌های غیربومی سنخیت نداشت. این فیلم نیز به دلیل کشته شدن مورنو در تصادف رانندگی ناتمام ماند. فیلم «بریتانیای صنعتی»

نانوک شمال

(۱۹۳۱) را نیز فلاهرتی مشترکاً با گریرسون ساخت. فلاهرتی در سال‌های بعد و در اثر یک برخورد اتفاقی با یک جوان ایرلندی با جزایر آران ARAN که بیش از دوازده ساعت با لندن فاصله نداشت، آشنا شد. وی طی دو سال و با همکاری میکاییل بالکون Michael Balcon به عنوان تهیه‌کننده، «مردی از آران» را فیلم‌برداری کرد. او هم‌سان با نانوک و موآنا، تلاش کرد تا با انسان‌های بدوی آن جا کار کند تا در فیلم همراه هم باشند.

این شیوه‌ی کاری بود که در ساختن بیشتر فیلم‌ها از آن پیروی کردیم. ما عده‌ای از افراد آنجا را که از همه صمیمی‌تر بودند، انتخاب کردیم. آنها در فیلم، خانواده‌ای را تشکیل می‌دادند تا داستان را توسط آنها روایت کنیم. یافتن این آدم‌ها کار طولانی و مشکلی است، چرا که یافتن چهره‌هایی که در مقابل دوربین پایداری کنند، بسیار پیچیده است.[۶]

فرانسیس فلاهرتی می‌نویسد:

او اول فکر نمی‌کرد چطور فیلم‌برداری کند، برعکس، اول فیلم‌برداری می‌کرد و سپس براساس تصاویر موجود، تفکر خود را سر و سامان می‌داد.[۷]

فلاهرتی خود می‌گوید که دیالوگ‌های فیلم اهمیت نداشتند و این موضوع که تماشاگران متوجه مفهوم این جملات بشوند برایش مهم نبود، کمااینکه عده زیادی از مردم اصلاً آن‌ها را نفهمیدند.

این نوع بینش نسبت به مقوله‌ی سینمای مستند، کار فلاهرتی را از دیگر معاصرانش به ویژه مکتب سینمای مستند انگلیسی به رهبری جان گریرسون متمایز می‌کند. این تفاوت‌ها و اختلاف‌نظرها را می‌شد پیش از این در همکاری فلاهرتی ـ گریرسون در ساختن فیلم «بریتانیای صنعتی» (۱۹۳۱) مشاهده کرد.

پل روتا که از فیلم‌سازان این مکتب بوده است درباره‌ی «مردی از آران» می‌نویسد:

قهرمانان آرانی و نانوک همچون پیکره‌های مومی بودند که نقش اجداد و نیاکان خود را ایفا می‌کردند، همین امر باعث می‌شد صحت تحقیقات او را مورد مطالعه و مباحث اجتماعی فیلم‌هایش را مورد تردید قرار دهیم.

مستند تغزلی بیش‌تر از این که بر پایه‌ی حقایق ساخته شود مبتنی بر اندیشه است. این قبیل مستندها تحلیل اجتماعی را مدنظر قرار نمی‌دهد.[۸]

فلاهرتی در سال‌های ۳۹–۱۹۳۸ داستان‌های «صندلی ناخدا» و «اربابان سفیدپوست» رانوشت. در سال ۱۹۳۹ فیلم «زمین» و در سال ۱۹۴۶ داستان لوئیزیانا را که یکی از زیباترین و شاعرانه‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما به شمار می‌رود، طی دو سال در زمین‌های باتلاقی لوئیزیانا

رابرت فلاهرتی

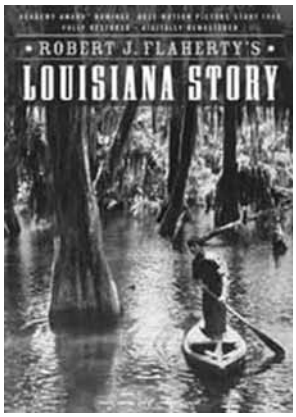
فیلم‌برداری کرد. این فیلم نخستین بار در سال ۱۹۴۸ به نمایش درآمد.

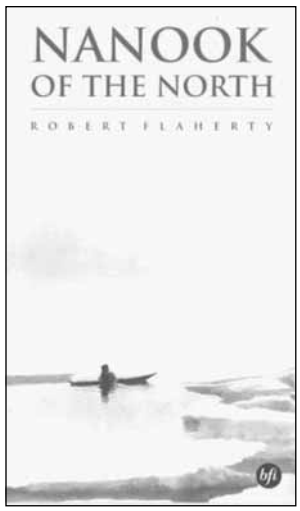
فلاهرتی ۳۵ سال از زندگی‌اش را صرف سینما کرد تا سینما را به شکل یک ابزار بیانی به کار بگیرد. فلاهرتی را به دلیل کیفیت و صداقتی که با آن آثارش را ساخته است، پدر سینمای مستند نامیده‌اند.

جهان فلاهرتی

فلاهرتی از جمله فیلم‌سازانی است که نگرشی خاص از جهان دارد و از آن جمله فیلم‌سازانی است که دید خود را در اثر سینمایی‌اش متبلور کرده است. زندگی انسان، همزیستی با طبیعت و مبارزه برای زنده ماندن اساس آثار فلاهرتی است. در فیلم «نانوک شمال»، نانوک، انسانی است که طبیعت قاهر او را احاطه کرده و او برای تنازع بقا در جنگ با طبیعت است و با محیط همزیستی یافته است، همان گونه که در «مردی از آران» زمین بایر جزیره‌ی آران، قهرآمیز نشان می‌دهد.

فلاهرتی تنها در پی نشان دادن مبارزه‌ی انسان بر علیه طبیعت نیست، که او مبارزه‌ی انسان را در مقابله با زشتی‌ها و پستی‌های جامعه‌ای که او را دربرگرفته است، نشان می‌دهد. در فیلم «تابو»، ماتاهی بر علیه تاجران چینی و کارفرمایان سفیدپوست برخاسته است. او در این فیلم سعی دارد تحولاتی که در زندگی بومیان به وسیله‌ی سفیدپوستان به وجود آمده





مردی از آران

را نشان دهد و بر آن نیست که انسان امروز را رسوا کند. او در پی ارائه‌ی صدماتی است که در اثر فروپاشیدن فرهنگ کهن و زندگی سنتی انسان به وجود آمده است.

فلاهرتی در آثار خود تنها انتقاد نمی‌کند، که سازش با محیط را نیز در آدمی مورد توجه قرار می‌دهد. وقتی فلاهرتی برای ساختن نانوک دیگری به دریاهای جنوب می‌رود، موضوع طور دیگری است. در اینجا طبیعت قاهر بر انسان سخت نمی‌گیرد که انسان قربانی بی‌قیدی خود، در برابر زندگی راحت است. به او ایراد گرفته می‌شود که چرا سرزمین‌های دوردست را برای فیلم‌برداری برمی‌گزیند و چرا در فیلم‌هایش به جای نشان دادن زندگی امروزی، گذشته را بازسازی می‌کند. او در پاسخ به کسانی که کار و شیوه او را در «موآنا» مورد انتقاد قرار داده بودند، می‌نویسد: در زمانی که هنوز ممکن بود، تلاش کردم برای نجات و حفظ سندی از این مردم، آن را بازسازی کنم و شکوه و زیبایی‌شان را بازگو کنم. به نظرم رقص موآنا یک سند زنده‌ی قوم‌شناسی است، با اینکه من همیشه فیلم‌هایم را به شیوه‌ی انسانی ساخته‌ام. این فیلم در مورد انسان‌ها است و من تلاش کرده‌ام بر کیفیت‌های خاص آنها متکی شوم. در فیلم‌های من آدم‌ها همان طور که هستند ظاهر می‌شوند، و اساساً واقعیت در فیلم‌های من هرگز تغییر شکل نداده است. ساموایی‌ها مایل بودند لباس نیاکانشان را بر تن کنند. هیچ شاعری این مردم را به صورتی که درآمده‌اند، توصیف نکرده است پس چرا یک سینماگر باید چنین کاری بکند.[۹]

اگر به آثار فلاهرتی دقت کنیم، همواره نوعی مناظره دیده می‌شود، مناظره میان انسان و طبیعت از جمله در فیلم «نانوک» بین انسان و دریا؛ در فیلم «مردی از آران» بین انسان و ماشین؛ در فیلم «زمین» بین استثمارگر و استثمار شده؛ در فیلم «تابو» میان انسان و اختراعات جدید؛ در فیلم «داستان لوئیز یانا» انسان و حضور دکل چاه‌های نفت.

آژل می‌نویسد:

«برای فلاهرتی، شرافت و نجابت آدمیان و قبیله‌های نخستین، تنها مربوط به رابطه‌ی دردناکی است که بر هماهنگی انسان و محیط او منطبق است. این رابطه، نوایی می‌زاید که طنین آن در دنیای ماشینی قرن بیستم گم شده است.»[۱۰]

فلاهرتی در فیلم‌هایش هرگز قهرمان‌سازی نمی‌کند. فیلم‌هایش ضدحماسی و همه چیز ساده و واقعی است. نگاه پی‌گیر او از حکمتی اشراقی پیروی می‌کند، که در آن طبیعت نشان‌دهنده‌ی اسرار خلقت است. به نظر او همه چیز مهم است و همه چیز ارزش تماشا کردن را دارد. نگرش کیهانی او، با تأکید بر رقابت انسان برای بقا و هماهنگی و تطبیق با محیط پیرامون، وجه مشترک آثار او می‌باشد.

رابرت فلاهرتی به‌همراه فیلمبردارش ریچارد لیکاک

سبک فلاهرتی:

آیا به راستی سبکی تحت عنوان «سبک فلاهرتی» وجود دارد؟ و آیا این سبک مکتب زیبایی‌شناسی نوینی در سینما پدید آورده است. ابتدا لازم است مراحلی که هر فیلم او طی می‌کند و عوامل مختلفی که مکتب زیبایی‌شناسی او را در سینما مشخص می‌کند، مورد توجه قرار دهیم.

۱ـ آمادگی

۲ـ فیلم‌برداری (قسمت تحلیلی)

۳ـ تدوین (قسمت ترکیبی)

ـ آمادگی

یکی از نکات مهم در فیلم‌های فلاهرتی، این است که موضوع همواره در خدمت کشف محیط و نشان دادن فضایی ناشی از آن محیط بوده است. موضوع در آثار وی از قبل تعیین نمی‌شود، بلکه در عمل و در محیط شکل می‌گیرد. چنان‌چه در ساختن «نانوک» خطوط اصلی موضوع، به تدریج و همراه با پیشرفت فیلم‌برداری مشخص می‌شود. ولی اصل داستان و موضوع فیلم به هنگام تدوین، پس از دیدن تمامی قسمت‌های فیلم‌برداری شده و از طریق بازسازی فضای کلی فیلم به وجود می‌آید. فلاهرتی در فیلم‌هایش و در بیان موضوع همواره به حقیقت وفادار بوده است، اما گاه با بازسازی و احیای گذشته، ما را با تاریخ نیز آشنا می‌سازد.

چنانچه صحنه‌های خالکوبی در موآنا، صحنه‌ی شکار کوسه در «مردی از آران» در عین وفاداری به تاریخ و احترام به سنت‌های محلی بازسازی شده‌اند.

فلاهرتی به دلیل آگاهی و اشراف بر کار فیلم‌برداری، گروهش را به چند نفر محدود کرده بود. از جمله در داستان «لوئیزیانا» که همراهان او، محدود به همسرش، یک فیلم‌بردار و یک تدوین‌کننده بود. فلاهرتی با مشخص شدن محل و سفر به آنجا مدتی فضای محیط و روحیه‌ی ساکنانش را مورد توجه قرار می‌داد. در دوره‌ی آمادگی، او مدتی با بومی‌ها زندگی می‌کرد و بازیگرانش را از میان آنها انتخاب می‌کرد. در واقع با آماده شدن خطوط اصلی موضوع، فیلم‌برداری شروع می‌شد.

ـ فیلم‌برداری

در این مرحله، تمام شخصیت‌ها، اشیاء و عوامل طبیعی مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرند و از برخی قسمت‌ها به اختیار فیلم‌برداری می‌شود. گریفیث در «دنیای رابرت فلاهرتی» می‌نویسد: فلاهرتی نخستین کارگردانی بود که دریافت چشم دوربین، دارای ساختمانی شبیه به انسان نیست تا در سطح گسترده، تنها آنچه را که می‌خواهد انتخاب و مشاهده نماید. چشم دوربین تمام چیزهای مقابلش را بدون هر گونه قوه‌ی تمیز ثبت می‌کند. بیشتر سینماگران تلاش می‌کنند، از چیزهایی که پیش‌تر دیده‌اند فیلم‌برداری کنند، اما فلاهرتی به دوربینش بیش از خود اعتماد می‌کرد. او در پی آن بود تا چیزهایی را که چشمش نمی‌دید، اما دوربین قادر به دیدن آن بود، مشاهده کند. فلاهرتی از همه چیز فیلم‌برداری می‌کرد اما در مرحله‌ی تدوین، فیلم‌های خود را می‌ساخت، یعنی سبک او ابتدا براساس مشاهده و پس از آن انتخاب بود.

صداقت هنری فلاهرتی باعث شده بود که او در مرحله‌ی فیلم‌برداری و مرحله‌ی تدوین از حقه‌های سینمایی استفاده نکند. سبک او از طریق صداقت و حقیقت در کارش نیز مشخص می‌شد. می‌توان مرحله‌ی فیلم‌برداری فلاهرتی را قسمت تحلیلی کار او نامید دوره‌ای که در برگیرنده‌ی بررسی، ساخت، آزمایش و آزادی کامل در ثبت لحظه‌های مؤثر در بازسازی فضای حقیقی محیط بود.

ـ تدوین

مرحله‌ی تدوین در کار فلاهرتی، قسمت ترکیبی است. در این مرحله او به خلاصه کردن و تشدید عقاید می‌پردازد و بیننده را تحت تأثیر نظم به کار گرفته شده در انتخاب تصاویر، قرار می‌دهد. او با ایجاد استمرار در زیبایی‌های تجسمی و عاطفی به بازسازی فضا می‌پردازد. به نظر او تدوین‌کننده مانند یک نقاش، شاخص‌ترین خطوط یک حرکت را انتخاب کرده و بر بوم به تصویر می‌کشد و بیننده در تخیل خود به این حرکت جان می‌دهد. بنابراین برای نشان دادن حرکت در زندگی فلاهرتی به انتخاب چند لحظه‌ی حساس در این حرکت دست می‌زند تا با کنار هم قرار دادن این لحظه‌ها، طرح و حجم آن شکل یافته، و بیننده با تخیل خود آن را کامل کند. به طور مثال وی صحنه‌ی رقص موآنا را با ۶۰۰۰ متر فیلم و تدوین آن، ساخته است یا در داستان لوئیزیانا حدود ۷۰۰۰۰ متر فیلم‌برداری کرده است. او برای کنار هم قرار دادن موضوعات تفکیک شده، در جست‌وجوی ظرافت پیوند به وسیله‌ی تدوینی است که متکی بر

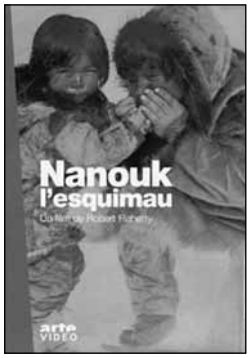
رجوع مستمر به یک ترجیع‌بند[11] شکل می‌گیرد.

در تدوین داستان لوئیزیانا یا مردی از آران، این شیوه به کار گرفته شده است. او در مردی از آران با تدوین موازی، پدر را در حین یک کار و مادر و پسر را مشغول کار دیگری نشان می‌دهد. فلاهرتی با اینکه همچون کارگردانان روسی متکی بر تدوین بود، اما روش او کاملاً متفاوت از روس‌ها می‌نمود، چرا که تدوین در نظر آنان، در خدمت جدلی روشنفکرانه بود. به نظر فلاهرتی تدوین، یعنی کنار هم قرار دادن تصاویری که یک کلیت را به وجود آورند. ترکیبی انعطاف‌پذیر که از فضایی کلی تبعیت می‌کند، فضایی که پیش‌تر معین شده، اما چون این فضا در محدوده‌ی طبیعی معین شده است، هیچ عنصر خارجی را به مثابه تزیین صحنه نمی‌توان مورد استفاده قرار داد. بنابراین در روش فلاهرتی تدوین جذب کننده جایی ندارد. از نظر فلاهرتی هر چیزی که در داخل چارچوب قرار گیرد، ماشین (داستان لوئیزیانا) باشد. برای او حرکت همواره عنصری هدایت شده است، برای رسیدن به ترکیبی آهنگین در تصویر. به نظر او ترکیب تجسمی حرکت در تصویر، فضایی سحرآمیز و جادویی به صحنه می‌بخشد. در داستان لوئیزیانا، اهمیت حرکت‌های فضایی در اندیشه‌ی فلاهرتی دیده می‌شود. برای فلاهرتی همه چیز باید برای به وجود آوردن فضا و توازن به کار گرفته شوند. به نظر او ارزش تجسمی به تصویردادن، ناشی از یک حرکت تنظیم شده است. به باور وی نور و سایه ـ روشن اهمیتی فراوان دارند. چنان‌که در انتقاد از مورنو در فیلم تابو می‌نویسد: روش فیلم‌برداری و نورپردازی این فیلم بیش از آنکه پولی‌نزی باشد، اروپایی است.

ـ گذر زمان در تصویر

فلاهرتی با پرداخت زمان هر تصویر سینمایی، گذر زمان را در آن تصویر بیان می‌کند. پرداخت زمان هر تصویر که طولانی‌تر از زمان واقعی

رابرت فلاهرتی (نشسته روی صندلی) هنگام فیلمبرداری *داستان لوئیزیانا*



اهمیت دارد. تدوین نوار صدا نیز همچون تدوین تصاویر اهمیت فراوانی دارد و اصوات و موسیقی می‌بایست با اهمیتی مشابه به اوج برسند. صدا در داستان لوئیزیانا یک مجموعه‌ی زنده و مستقل است که همچون تصویر به ایجاد فضا و استمرار عاطفی داستان کمک می‌کند.

تدوین در سبک فلاهرتی، جایگاهی مانند فیلم‌برداری دارد. نوار صدا و موسیقی نیز هم ردیف تصویر است و اصولی که در تدوین صدا و موسیقی استفاده می‌شود شبیه به تدوین تصویر می‌باشد.[12]

زیبایی‌شناسی و زبان سینمایی

ـ حرکت و ترکیب فضایی

اساساً حرکت و ترکیب فضایی برای هر تصویر، مسئله‌ی مهم و اصلی مکتب زیبایی‌شناسی فلاهرتی است. این حرکت در آثار فلاهرتی می‌تواند حرکت رقص (تابو و موآنا)، حرکت نیروی طبیعی (مردی از آران) یا حرکت آن است یک تروکاژ نیست، روشی است برای بیان احساسی عمیق‌تر و واقعیتی متعالی‌تر. موریس شرر Maurice Schere درباره‌ی نانوک می‌نویسد: من تنها آنجایی که اسکیمویی را در گوشه‌ی تصویر می‌بینم مطرح می‌کنم، جایی که اسکیمو در کمین خوک‌های دریایی است. در این صحنه بیش‌تر از هیجان آن واقعه، رمز زمان است که ما را مضطرب می‌کند. این اضطراب را می‌توان در مردی از آران و داستان لوئیزیانا نیز دید، تصاویر تلاطم دریا در مردی از آران یا زمان حفاری در داستان لوئیزیانا. زمان برای فلاهرتی به مثابه‌ی حرکت و ترکیب تجسمی، ابزاری برای بیان است و می‌توان پرداختی به آن داد که روحیه‌ای خاص یا فضایی مشخص را وصف کند.

سبک و تأثیر فلاهرتی

بی‌تردید سبک فلاهرتی و روحیه پیشگامی‌اش، بر بسیاری از

سینماگران تأثیر گذاشته است. تأثیر او بر مستندسازان انگلیسی از جمله‌ی آنها است. او که پس از کارگردانی تابو و اختلاف با هالیوود به اروپا و از آنجا به روسیه رفت به دعوت گریرسون در سال ۱۹۳۳ رهسپار انگلستان شد. تأثیر او در کارگردانی «بریتانیای صنعتی» با همکاری گریرسون بر مستندسازان انگلیسی قابل توجه بود. ژرژسادول George Sadoul به نقل از گریرسون می‌نویسد: «حضور فلاهرتی در پیشرفت نگاه انسانی پیروان مکتب انگلیسی تأثیر زیادی گذاشت. به قول گریرسون، فلاهرتی مستندسازان را از حکومت ستمگر مکتب امپرسیونیست رهایی داد. گریرسون می‌نویسد که ما توجه خود را از ایجاد ترکیبات آهنگین به زمینه‌ای معطوف کردیم که عمدتاً مشاهده‌ی مستقیم و آگاه بود، و دیگر برای هماهنگ کردن عناصر زیبایی‌شناختی، چندان اهمیتی نمی‌داد.»[۱۱]

در نتیجه مکتب انگلیسی تحت تأثیر فلاهرتی، از تهیه‌ی آثار موزون و مجرد در مسیری انسانی‌تر توجیه شد. تأثیر فلاهرتی را می‌توان در مستندهای بازیل رایت Basil Wright و همفری جنینگز Hamphry Jennings همچون پست شبانه و یادداشت‌های روزانه برای تیموتی مشاهده کرد.

علاوه بر تأثیر مستقیم فلاهرتی بر مکتب انگلیسی، سبک او بر مستندسازان کشورهای دیگر به دلیل اینکه فیلم‌های مستندشان متعلق به یک مکتب نبود چندان تأثیر مستقیم بر جای نگذاشت. این تأثیر غیرمستقیم را می‌توان به طور مثال در آثار ساتیاجیت رای کارگردان هندی، آرنه سوکس دورف Arne Sucksdorf مستندساز سوئدی، ژان روش Jean Rouch و ژاک دوپون Jacques Dupont فرانسوی، انریکو گراس Enrico Grass ایتالیایی و لایونل راگوسین آمریکایی Lionnel Rogosin مشاهده کرد.

منتقدان فلاهرتی

مکتب انگلیسی که در ابتدا بسیار سبک او را مورد توجه قرار داده بود، پس از مدتی به این سبک عنوان طبیعت‌گرایی رمانتیک زیبایی‌شناسی داد. این مکتب با رهبری گریرسون، فلاهرتی را به علت بازسازی زندگی مردمان بدوی و در شرف نابودی، مورد سرزنش قرار داد و از اینکه فلاهرتی از پرداختن به مسائل اجتماعی و اقتصادی طفره می‌رود، انتقاد می‌کرد. از جمله پل روتا Paul Rotha که یکی از منتقدان او به شمار می‌رود. به نظر روتا سبک فلاهرتی، راه‌حل‌های دنیای جدید را نادیده می‌گیرد و عاری از هر گونه اقدامی برای بررسی و تحلیل مسائل اجتماعی است. مساله‌ی حیاتی برای ما برآوردن نیازهای افراد باگسترش تولیدات و انتخاب بهترین روش اقتصادی است. به نظر روتا، دریافت فلاهرتی نسبت به وضعیت امروز یک واکنش احساسی در مقابل گذشته است.

بی‌تردید این تفاوت نظر میان روتا و فلاهرتی اساسی است. برداشت شاعرانه و زیباشناختی و انسانی فلاهرتی با مسیر مادی‌گران قابل مقایسه نیست. زیرا این مسیر، سینما را بیشتر وسیله‌ای برای بحث‌های سیاسی و اجتماعی تلقی می‌کند تا هنری الهامی.

شاید روتا ویژگی واقعی آثار فلاهرتی را درک نکرده است. «نانوک»، «موآنا» یا «مردی از آران» فیلم‌های حماسی به شمار نمی‌روند، بلکه فیلم‌هایی ساده‌اند که می‌خواهند تنازع بقا را میان انسان و طبیعت به تصویر کشند. فلاهرتی یک واقعیت‌گرا است، واقعیت‌گرایی که انسان را در خود انسان جست‌وجو می‌کند، بدون آنکه مرزی فاصل نژاد یا اجتماع میان آن‌ها بکشد. گریفیث در مقام دفاع از فلاهرتی می‌نویسد، منتقدان طبیعت‌گرای رمانتیک از وی به عنوان روسو بدوی‌گرا که در جست‌وجوی عدن گمشده یا خیالی است، نام می‌برند. اما او در شناخت انسان یک واقع‌گرا بود. او در پی آن بود تا شرایطی که انسان را به آزمایش می‌کشاند و تقابل انسان را در این آزمایش‌ها نشان دهد.

فلاهرتی یک شاعر سینما است. برداشتی خاص از دنیا دارد و می‌خواهد آن را با ما تقسیم کند. هنرش درونگرا است و تصویر سینمایش به آزادی در تصور راه می‌رود و تماشاگر را وامی‌دارد از مشاهده‌ی ساده فراتر رفته و به جست‌وجوی ذات اشیاء بپردازد. او نه به واسطه‌ی اندیشه که از طریق عاطفه سخن می‌گوید.

تا پیش از فلاهرتی فیلم‌های مستند، اساساً ضبط حقایق واقعی و مسلم بوده، و ورای تصویر سینمایی‌شان، از هر گونه خلاقیت عمیق به دور بودند. اما نگاه شاعرانه‌ی فلاهرتی، توانست فیلم‌های مستند را انسانی کند و آن را وسیله‌ای برای بیان هنری و دیدگاهی ویژه نسبت به دنیا قرار دهد.

پس از جنگ جهانی دوم و ظهور تلویزیون جایگاه فیلم‌های داستانی به خطر افتاد و سینما تلاش خود در تولیدات عظیم به کار گرفت و در نتیجه فیلم، صنعتی با سرمایه و سود بسیار شد. اما سبک فلاهرتی با محاسنی چون گروه کوچک، بازیگران غیرحرفه‌ای، کارگردانی در پرداختی طبیعی، عده زیادی را با سرمایه‌ی ناچیز به طرف خود جلب کرده است. سینما و به ویژه سینمای مستند در مقابل تهدید تلویزیون است و شاید یکی از راه‌حل‌ها برای مقابله با این خطر مستند داستانی است. مستند داستانی، سینمای جهانی است که در آن انسان بیش از پیش در پی شناخت انسان و جاهای ناشناخته زمین است.

پانوشت‌ها:

۱ – فواد کونیتار. رابرت فلاهرتی و سینمای مستند شاعرانه، ترجمه سودابه فضائلی، ص ۱۰

۱ – همان

۲ – راجر مانول. فیلم و مردم، چاپ پنگوئن، ۱۹۹۵، ص ۹۲

۳ – فرانسس اچ فلاهرتی. شیوه‌ی کار فلاهرتی. ماهنامه ایماژاسون، شماره‌ی ۱۸۳، آوریل ۱۹۶۵.

4- white shadows of the south seas

۵ – سرخپوستان جنوب شرقی اتازونی (نیومکزیکو، کلرادو و آریزونا)

۶ – نقل از هانری آژل. رابرت فلاهرتی، انتشارات سگرز، پاریس، ۱۹۶۵، ص ۱۱۰.

۷ – همان.

۸ – پل روتا. نقل از کتاب فیلم مستند، انتشارات فی براند فی‌بر، لندن، ۱۹۵۲.

۹ – فواد کونیتار، رابرت فلاهرتی و سینمای مستند شاعرانه، ص۲۷

۱۰ – هانری آژل. سینماگرهای بزرگ، ۱۹۵۹.

11- Leit Motive

۱۲ – فواد کونیتار، رابرت فلاهرتی و سینمای مستند شاعرانه، صص۴۰-۳۴
۱۲ – ژرژ سادول. تاریخ سینمای جهان، فلاماریون، ۱۹۵۴، ص ۲۷۰.

منابع:

۱ـ کونیتار، فواد. رابرت و سینمای مستند شاعرانه، ترجمه‌ی سودابه فضائلی، تهران، ۱۳۶۰.

۲ـ بارنو، اریک. تاریخ سینمای مستند، ترجمه‌ی احمد ضابطی جهرمی، تهران: سروش ـ کانون اندیشه‌ی پژوهش‌های سیما، ۱۳۸۰.

۳ـ گوتیه، گی. سینمای مستند ـ سینمای دیگر، ترجمه‌ی نادر تکمیل همایون، تهران: انجمن سینمای جوانان ایران، ۱۳۸۴.

۴ـ دهقانپور، حمید. سینمای مستند ایران و جهان، تهران: سمت، ۱۳۸۲.

۵ـ همپ، باری. ساختن فیلم مستند، ترجمه‌ی جمال آل احمد، تهران: ساقی، ۱۳۸۲.

۶ـ رود، اریک. تاریخ سینما از آغاز تا ۱۹۷۰، ترجمه‌ی حسن افشار، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲.

۷ـ اشتری، بیژن. سینمای انگلستان از آغاز تا ۱۹۹۲. تهران: زرین، ۱۳۷۱.

۸ـ درساهاکیان، وازریک و جیم هیلر. پژوهش‌هایی در سینمای مستند، تهران: فاریاب ۱۳۶۴.

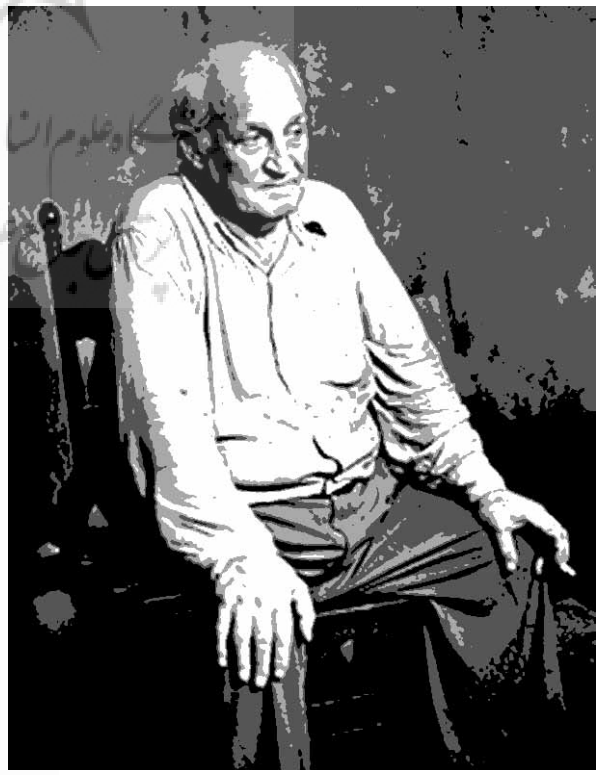
۹ـ میران بارسام، ریچارد. سینمای مستند، ترجمه‌ی مرتضی پاریزی، تهران: فیلم خانه ملی ایران، ۱۳۶۲.

10- Sadoul, Georges. The French Cniema, London: Falcon press, 1952

11- Rabiger, Michael. Directing the documentary. Boston-London: Focal Press, 1992.

12- Grierson, J. Documentary. Forsyth Hardy(ed). Revised (Focal Press.)

رابرت فلاهرتی



چکسه: کتاب تخصصی کاغذ
محمدحسن‌علی
انتشارات همایش دانش، ۱۳۸۵

در ابتدای کتاب آمده است: چکسه chakse نوعی کاغذ بوده که در آن زر و مشک و دارو می‌پیچیدند. استعمال این واژه در آثار شاعرانی چون انوری، گویای اصالت و قدمت آن است. از سوی دیگر کاربرد خاص آن ما را با ابعاد گوناگون هویت کاغذ آشنا می‌کند؛ نخست اینکه کاغذ مانند طلا از دیرباز وسیله و هدف تجارت بوده است. دوم اینکه کاغذ میراث‌بان فرهنگ و تاریخ است و سوم اینکه کاغذ محمل آگاهی، محرم رازها و مرهم دلخستگی‌هاست... .

چکسه، با رویکردی کاربردی و تفکیک شده به بررسی ابعاد گوناگون موضوع کاغذ پرداخته است. چکسه، یک مجموعه‌ی ۸ جلدی یا ۱۱ جلدی خواهد بود که در هر یک از جلدهای آن یک نوع کاغذ مورد بررسی قرار می‌گیرد. مجلد اول چکسه، به کاغذ تحریر که نقشی اساسی در نشر دارد، پرداخته است. از طرفی با تقسیم‌بندی جلدها براساس انواع کاغذ و مقوا در هر جلد ضمن معرفی یکی از انواع کاغذ تاریخچه، استانداردها، فرآیند تولید، موارد استفاده، بازیافت، صنعت و بازار و غیره با محوریت همان نوع کاغذ به نگارش درآمده است. هم‌چنین نمونه‌هایی از کاغذ مورد مطالعه در هر جلد همراه با تکنیک‌های مختلف چاپی، به کتاب ضمیمه شده است. از حواشی کتاب نیز جهت توضیحات تکمیلی و مطالب جنبی استفاده شده تا خواننده در استفاده از متن راحت‌تر باشد.

با اینکه هر یک از جلدهای کتاب به موضوعی خاص می‌پردازد، اما در نگاهی کلی، این مجموعه را می‌توان مرجعی جامع برای پژوهشگران و صنعتگران به شمار آورد.