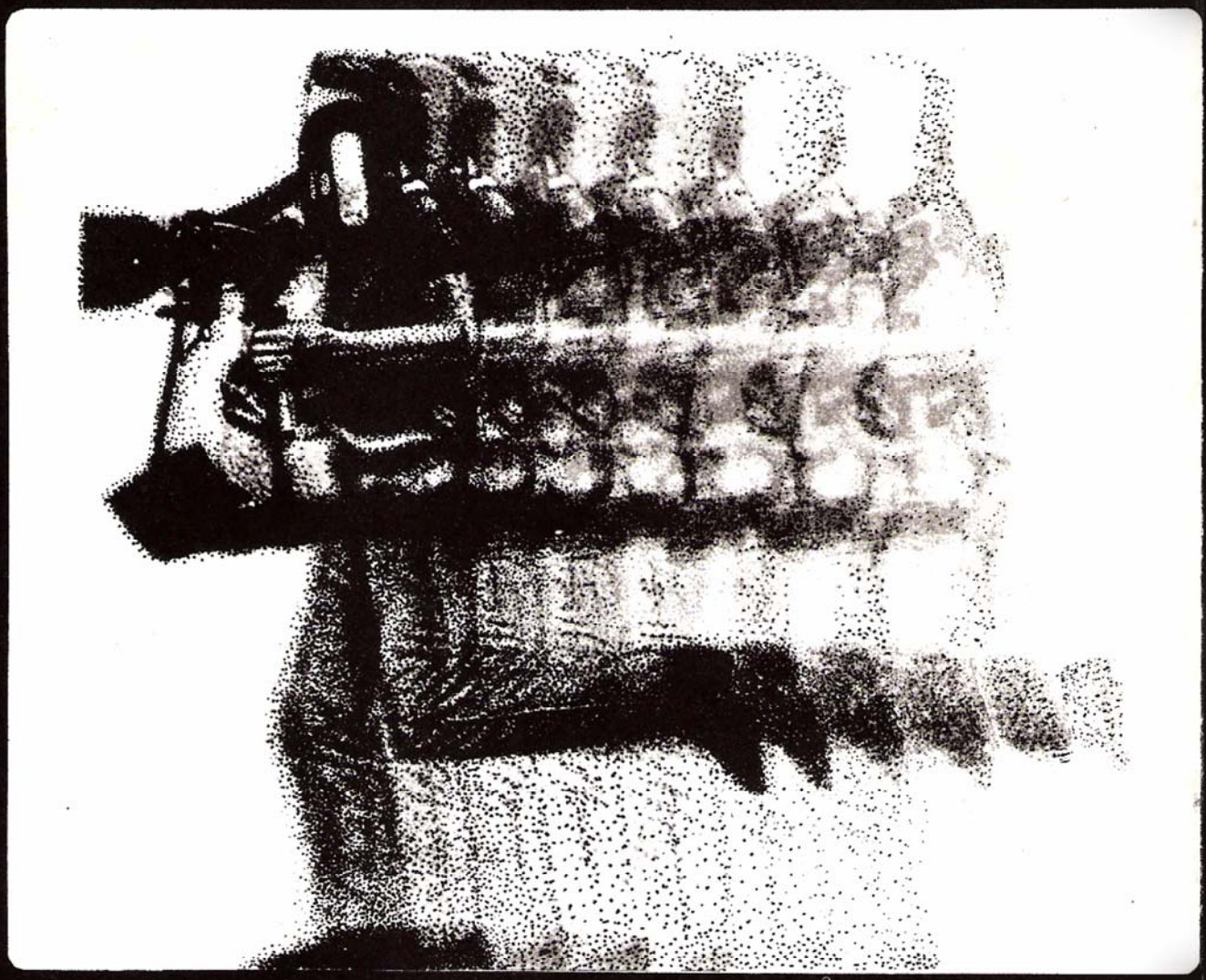
دانشگاه آزاد ایران

مجموعهٔ هنرها-۱

فیلم مستند

حمید نفیسی



۲

۲

فیلم مستند

تاریخ سینمای مستند

حمید نفیسی

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.

ویراستاران:	**محمود مصاحب، ابراهیم رهبر عربانی**
دستیار ویرایش:	**زیبنده نوبری**
ناظر چاپ:	**تقی مرندی**
طراح روی جلد:	**محمد حسین فرجی**
طراح کتاب و صفحه‌آرا:	**فریدون شاکری**
تهیه عکسها از:	**منصور پاکزاد، بهزاد محتشمی**

این کتاب در سه‌هزار نسخه در اسفند ماه **۱۳۵۷** در چاپخانهٔ مرکز تولید انتشارات دانشگاه آزاد ایران به چاپ رسید.

همهٔ حقوق محفوظ است.

فهرست

بخش چهارم
اولین جرقه‌ها ۱

بخش پنجم
مستند واقعه‌نگار ۲۵

بخش ششم
سینمای شیاحتگر ۴۳

بخش هفتم
مستند گزارشگر ۷۱

بخش هشتم
مستند تصویرگرا ۹۳

بخش نهم
خاستگاه مستند اجتماعی ۱۰۷

بخش دهم
مستند تبلیغی ۱۸۳

بخش یازدهم

مستند محاکمه کننده ۲۳۳

بخش دوازدهم
واقعگرای نو و مستند علمی ۲۴۷

بخش سیزدهم
مستند شاعرانه ۲۵۷

بخش چهاردهم
مستند تاریخ‌نگار ۲۷۳

بخش پانزدهم
مستند قوم‌نگار ۲۹۷

بخش شانزدهم
مستند حیثیت‌آور ۳۳۷

بخش هفدهم
مستند بیواسطه ۳۵۵

بخش هجدهم
مستند حقیقت‌جو ۴۲۹

بخش نوزدهم
مستند معترض ۴۵۵

بخش بیستم
مستند ستیهنده ۴۸۵

بخش بیست‌ویکم
مستند ویدیویی ۵۲۳

ارجاعات ۵۳۷

واژه‌نامه ۵۵۷

فهرست منابع فارسی که مورد استفاده کتاب قرار گرفته است ۵۷۱

فهرست فیلمهای ایرانی که در کتاب ذکر شده‌اند ۵۷۳

فهرست انگلیسی، فارسی فیلمها، نوارها و مجموعه‌های تلویزیونی ۵۷۵

کتابنامه ۶۰۳

بخش چهارم

اولین جرقه‌ها

پیدایش سینمای مستند در واقع همان پیدایش سینماست، چرا که اولین فیلمها، فیلمهای مستند بودند ـ فیلمهایی که مناظر، رویدادها، حیوانات و مردم را در حالتهای طبیعی خود نشان می‌دادند.

این سؤال که اختراع سینما چه‌وقت یا به وسیلهٔ چه کسی صورت گرفته است، پرسش صحیحی نیست چرا که سینما را یك نفر اختراع نکرده، بلکه دراثر کوشش مداوم عدهٔ زیادی بمرور پیدا، و کم‌کم شکوفا شده است. فراوانی تعداد مخترعانی که در پیدایش و گسترش سینما دست داشته‌اند، اکتشافات و اختراعات مشابهی که توسط مخترعان مختلف به‌طور همزمان، بدون آگاهی از فعالیتهای یکدیگر، انجام گرفته است و ادعای له و علیه افراد متعدد موجب شده که نتوان براحتی و بآسانی تاریخچهٔ سینما را دنبال کرد. با وجود این، برای اینکه تسلسل و پیوستگی افکار، اختراعات و وسیله‌هایی که بالأخره منجر به وجودآمدن سینما شدند روشن شود، به‌طور فهرست‌وار به مهمترین این اختراعات و اکتشافات اشاره می‌شود (۱).

۱۶۴۶ کشیشی به نام کرشر[1] اصول «فانوس جادو»[2] یا فرا افکنی نور را در کتابی ارائه می‌دهد.

۱۷۲۷ یك پرفسور آلمانی به نام شولتس[3] اصول شیمیایی عکاسی را تصادفاً کشف می‌کند.

۱۸۳۲ ژوزف پلاتو[4] دستگاه فناکیس‌تی‌کوپ[5] را اختراع می‌کند. و سپس، برای اولین بار، به جای استفاده از تصاویر ترسیم‌شده، از عکس برای دستگاه خود استفاده می‌کند.

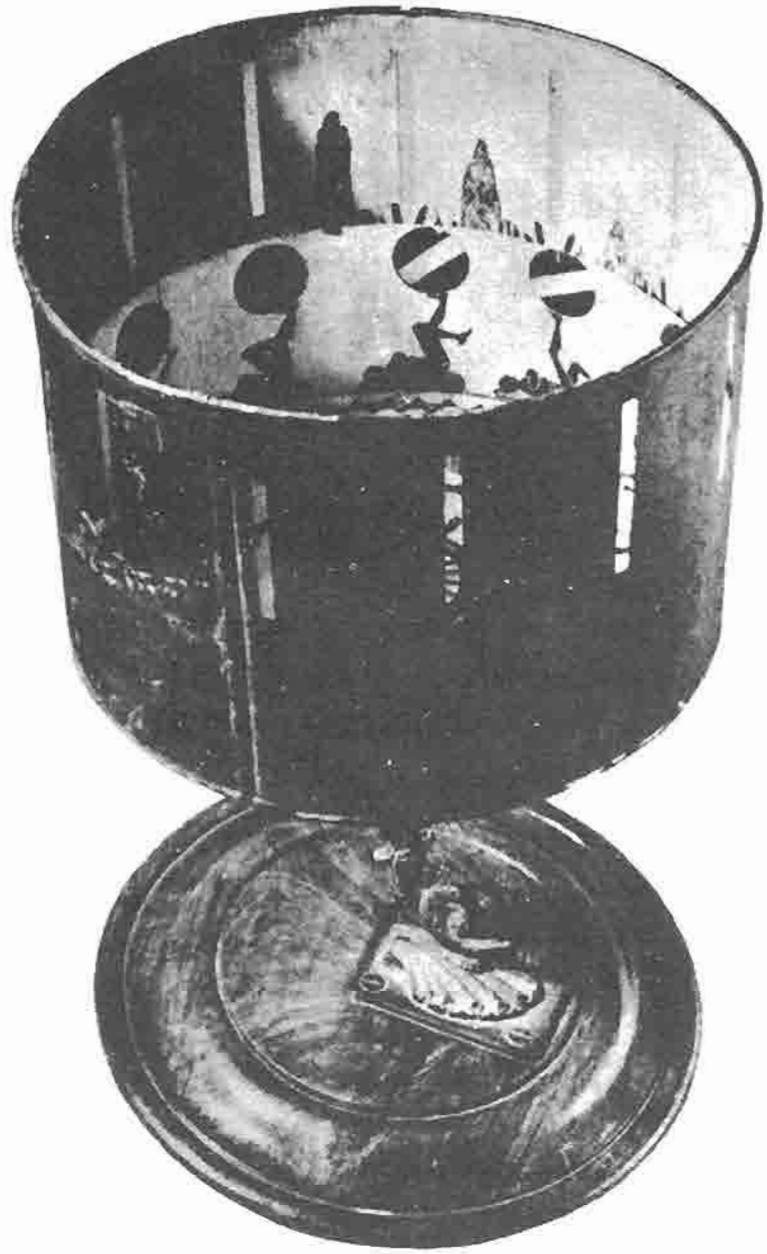
---

1. Athanasius Kircher 2. Magic Lantern 3. Johann Heinrich Schulze

4. Joseph Antoine Ferdinand Plateau 5. Phenakisticope

۱۸۳۲ سایمن استمفر[1] دستگاه استروبوسکوپ[2] را اختراع می‌کند. دستگاههای پلاتو و استمفر، هردو، حرکت را با استفاده از اصل ثبات تأثرات نوری[3] به وجود می‌آورند.

۱۸۳۴ هورنر[4] دستگاه زوئتروپ[5] را اختراع می‌کند.

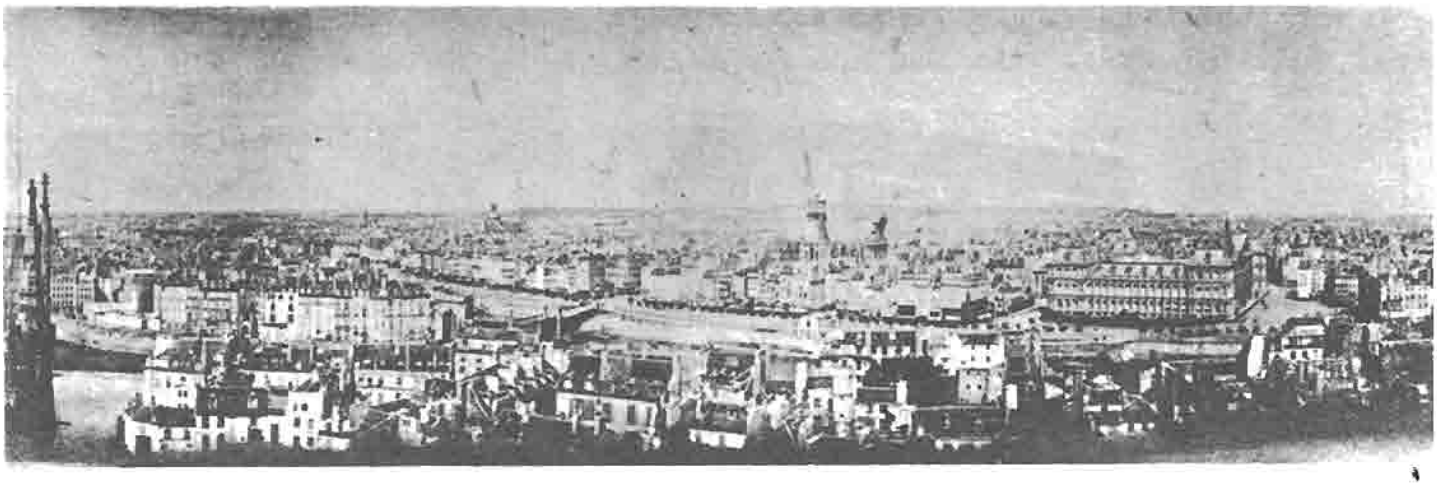


دستگاه زئتروپ ساختهٔ ویلیام هورنر

---

1. Simon Ritter Von Stampfer 2. Stroboscope 3. Persistence of Vision
4. William George Horner 5. Zoetrope

۱۸۳۹ نقاشی پاریسی به نام داگر[1] موفق می‌شود تصاویر بسیار روشن و پایداری را بر روی صفحات مسی آغشته به نقره ضبط کند.



عکس داگر از شهر پاریس (۱۸۴۴)

۱۸۳۹ بایار[2]، بدون آگاهی از اکتشاف داگر، اصول عکاسی پایدار را کشف می‌کند و اولین نمایشگاه عکاسی را تشکیل می‌دهد.

۱۸۳۹ تالبت[3]، دانشمند انگلیسی، موفق می‌شود تصویر را روی کاغذ و به تعداد زیادی چاپ کند. او نام این عکسها را کالوتایپ[4] می‌گذارد. دراثر کوششهای تالبت و دیگران مدت زمانی که برای نوردادن و گرفتن تصویر لازم است مرتباً کمتر می‌شود، تا اینکه بزودی عکاسی به عنوان رقیب نقاشی درمی‌آید.

۱۸۴۲ اولین عکسهای خبری و مستند توسط فرایند[5] داگر گرفته می‌شوند. دو آلمانی به نامهای بیو[6] و استلتسنر[7] از چند محلهٔ هامبورگ که دراثر آتشسوزی مهیب ۱۸۴۲ ویران شده بودند، عکسهایی تهیه می‌کنند.

۱۸۵۰ اولین اسلاید توسط برادران لانگن‌هایم[8] گرفته و نشان داده می‌شود. اسلایدها با دست رنگ شده‌اند و، درحین نشان‌دادن، گفتار و موسیقی آنها را همراهی می‌کند.

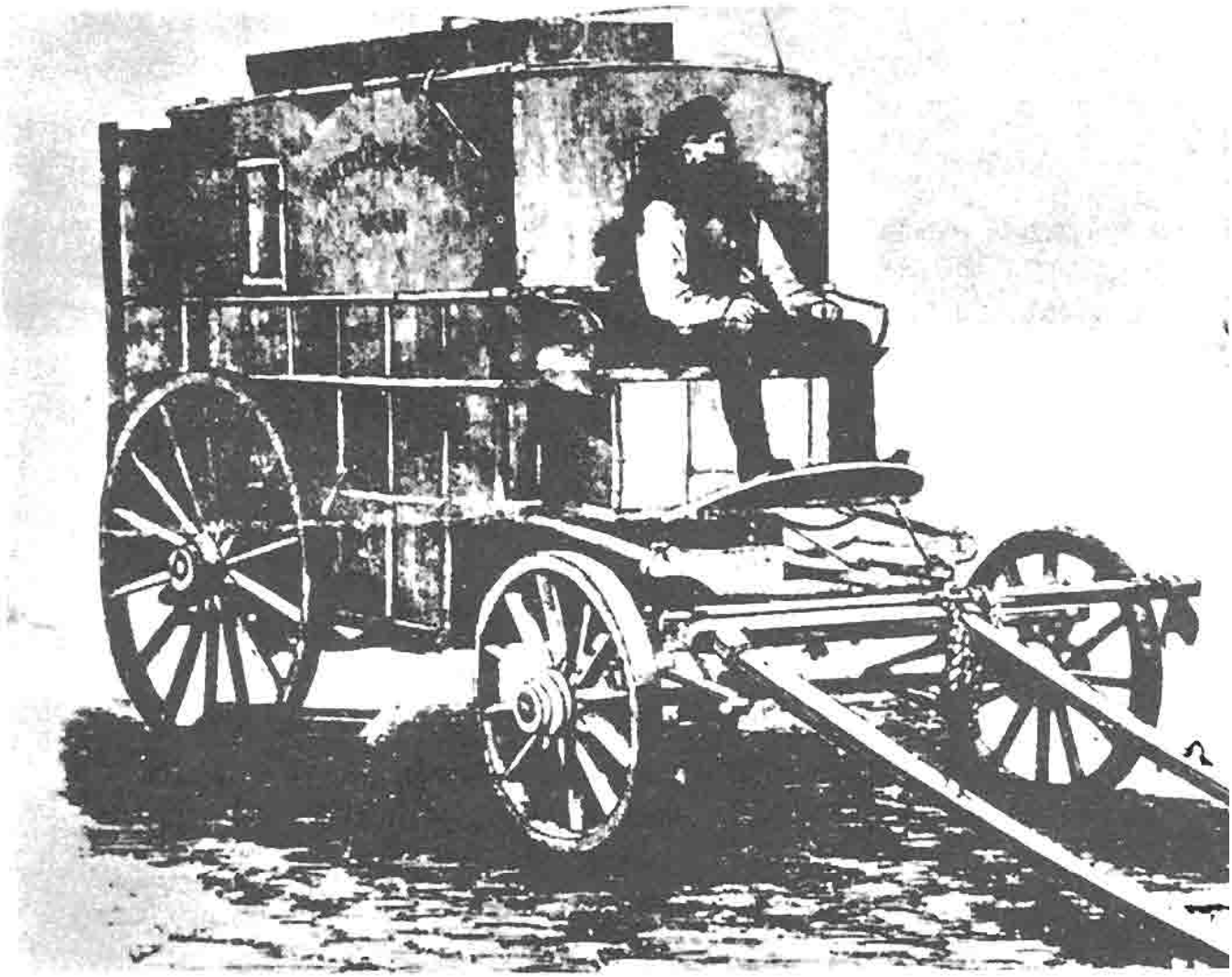
۱۸۵۳ یك افسر اتریشی به نام اوکاتیوس[9] اصول فراافکنی نور «فانوس جادو» را با اصول به وجود آوردن حرکت دستگاه پلاتو به نحو شگرفی برای اولین بار به هم می‌آمیزد. بدین ترتیب اولین پروژکتور فیلم به وجود می‌آید.

---

1. Louis Jacques Mande Daguerre 2. Hippolyte Bayard 3. Henry Fox Talbot
4. Calotype 5. Process 6. Biow 7. Stelzner 8. W. and F. Langenheim 9. Uchatius

۱۸۵۴ اولین عکس مطبوعاتی، در حین افتتاح قصر کریستال که به دست ملکه ویکتوریا و شاهزاده کون سورت در سیدنهام[1] انجام می گرفت، توسط یك عکاس ناشناس گرفته می شود.

۱۸۵۴ اولین عکس از صحنه‌های جنگ توسط فنتن[2] گرفته می‌شود. او دوربین و لابراتوار عکاسی را در درون کالسکه‌ای در صحنه‌های مختلف جنگ با خود همراه می برد.



راجرفنتن و کالسکهٔ عکاسیش

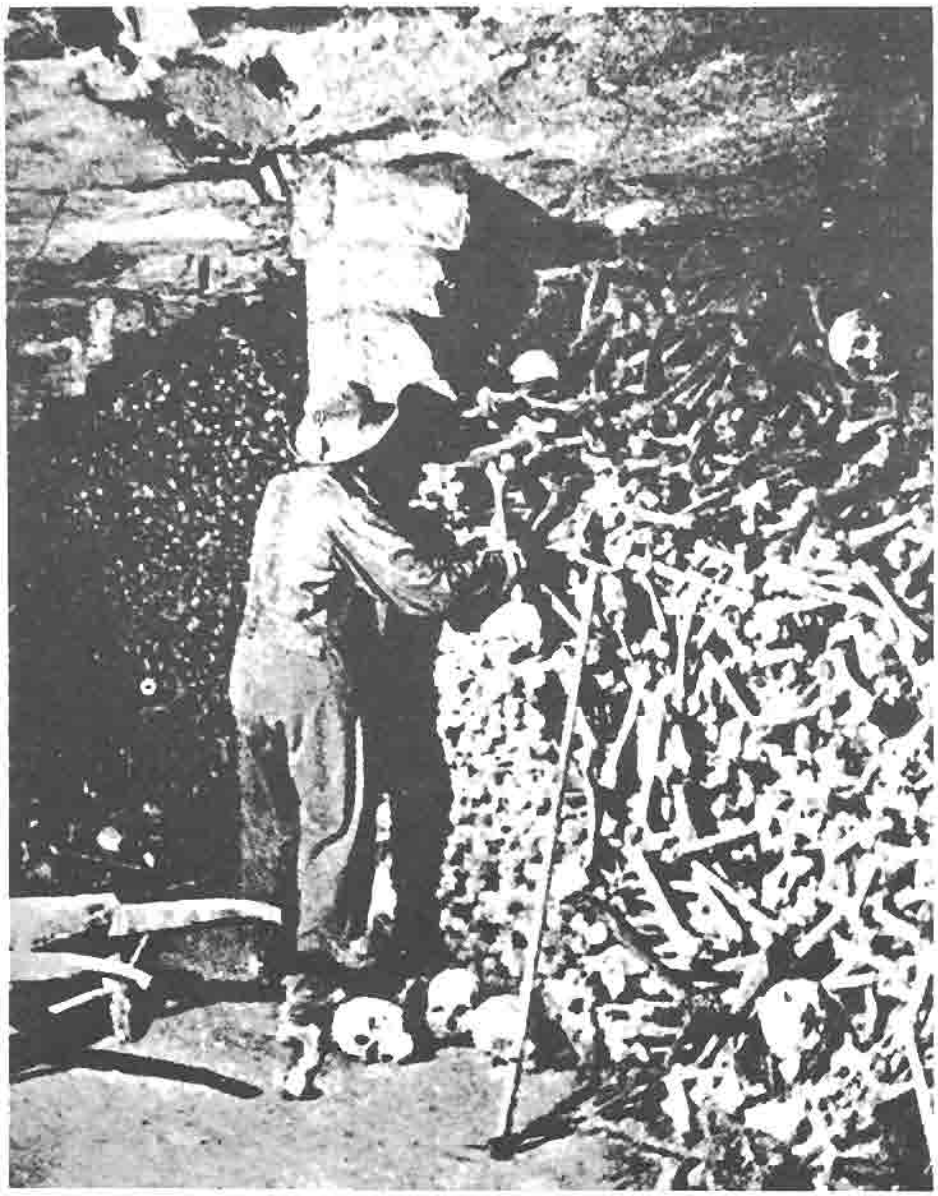
۱۸۶۰ اولین عکسهای مستند واقعی ـ که با عکسهای خبری متفاوت اند ـ توسط نادر[3] از غارهای سرخپوستان امریکا گرفته می شود. نادر برای گرفتن این عکس از درون غارهای تاریك، از نورافکن الکتریکی که خود ساخته بود، استفاده می کند. عکسهای گرفته شده توده‌های بزرگ استخوانهای اجساد سرخپوستان را نشان می‌دهند.

---

1. Sydenham 2. Roger Fenton 3. Gaspar Felix Tournachon (Nader)

نادر

عکس نادر از غارهای سرخپوستان



۱۸۶۱ تا ۱۸۶۵ از ابتدای ظهور عکاسی، تمایل به کشف واقعیت از راه نشان دادن زندگی طبقات پایین اجتماع نیز به وجود می‌آید. متیو بریدی[1] از زندگی و مرگ سربازانی که در جنگهای داخلی امریکا شرکت کرده‌اند، عکسهای متعددی تهیه می‌کند.

۱۸۷۷ رنو[2] دستگاه پراکسینوسکوپ[3] را اختراع می‌کند. این دستگاه نظیر دستگاه اولیهٔ هورنر است که در آن اصلاحات زیادی به عمل آمده.

۱۸۷۷ مایبریج[4] اولین عکسهای پشت سرهم را ـ به جای عکسهای تکی ـ توسط دستگاه زوئوپراکسیسکوپ[5] می‌گیرد. استنفرد، فرماندار وقت کالیفرنیا و مؤسس دانشگاه استنفرد به پرورش اسب علاقه دارد و با یکی از دوستانش شرط بندی می‌کند که اسبها در حین یورتمه رفتن برای لحظه‌ای هر چهارپایشان از زمین بلند می‌شود و، برای اینکه این موضوع را ثابت کند، از مایبریج کمك می‌خواهد. مایبریج تعداد ۱۲ دوربین عکاسی (و بعدها ۲۴ دوربین) را در کنار زمین اسب دوانی با فواصل معین پشت سرهم قرار می‌دهد. به هر کدام از این دوربینها سیمی وصل شده است که دوربین را به آن طرف زمین اسب دوانی متصل می‌کند.

اسبها در حال یورتمه، یك یك سیمها را قطع می‌کنند و در نتیجه موجب گرفتن عکس در همان لحظه می‌شوند. این سلسله عکسها تجزیهٔ حرکات اسب را در لحظات متفاوت یورتمه امکانپذیر می‌سازد. بدین ترتیب، صحت عقیدهٔ استنفرد تأیید می‌شود. گرفتن عکسهای پشت سرهم یکی از مهمترین گامها در پیدایش سینما می‌شود.

۱۸۸۰ ایستمن[6] امریکایی، کارخانهٔ کداك را برای ساختن نوار سلولوئید عکاسی به راه می‌اندازد.

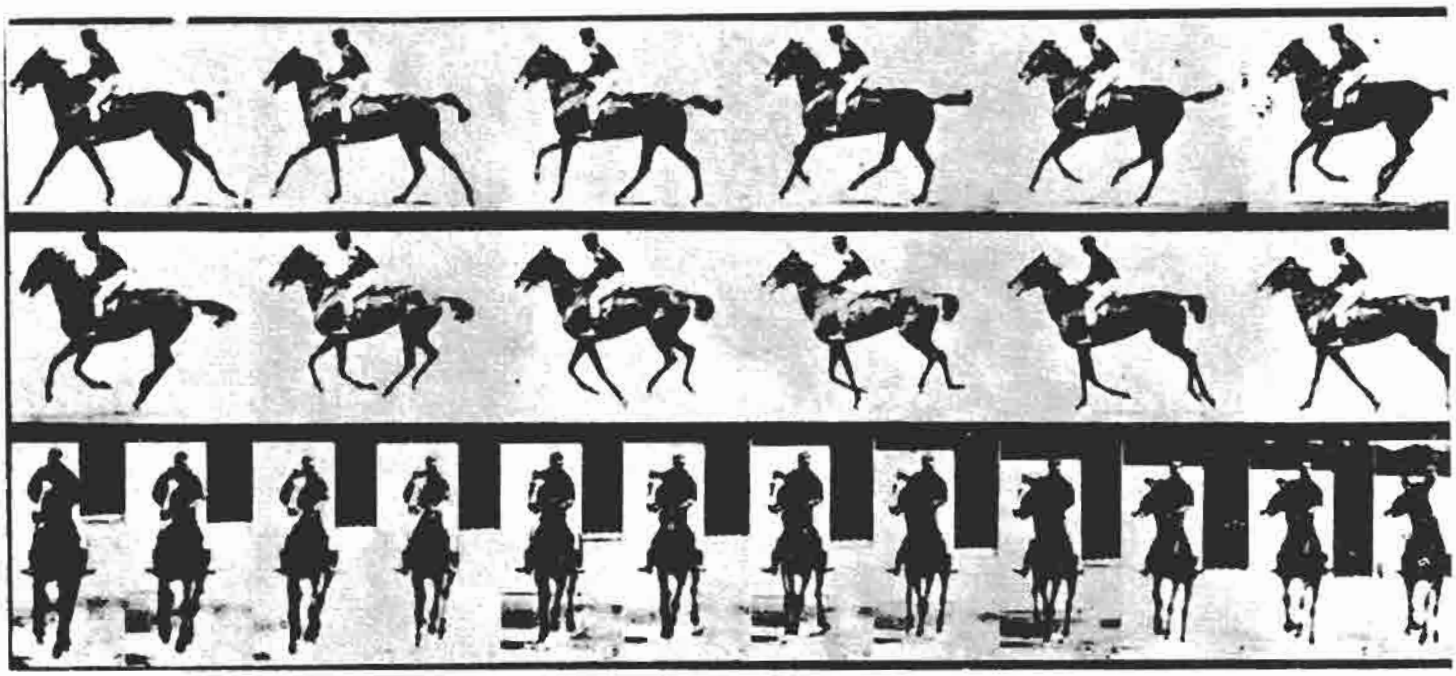
۱۸۸۲ ماری[7] یك «دروبین تفنگی»[8] می‌سازد. این دستگاه می‌تواند ۱۲ عکس در یك ثانیه بگیرد. این رقم بعداً به ۱۰۰ عکس در ثانیه می‌رسد. «دوربین تفنگی» اولین دستگاه قابل حمل فیلمبرداری است.

۱۸۸۷ ماری به جای استفاده از صفحهٔ عکاسی، برای اولین بار، از یك حلقهٔ نوار کاغذی برای ضبط تصاویر استفاده می‌جوید.

۱۸۸۷ گودوین[9] امریکایی، سلولوئید را به عنوان حامل[10] برای مادهٔ شیمیایی حساس عکاسی (نامیز)[11] به کار می‌گیرد.

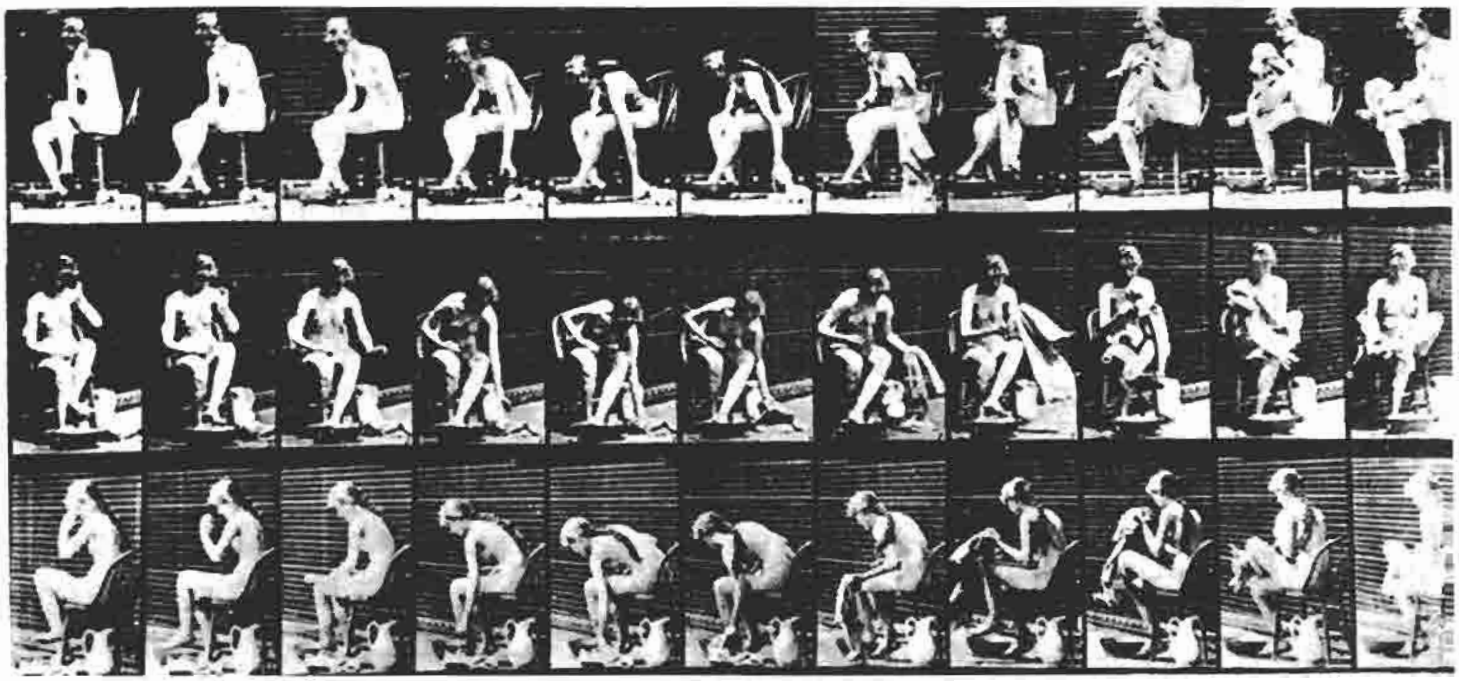
---

1. Mathew Brady 2. Emil Reynaud 3. Praxinoscope 4. Eadweard Muybrige
5. Zoopraxiscope (Zooprascinoscope) 6. George Eastman 7. Etienne Jules Marey
8. Fusil Photographique 9. Hannibal Goodwin 10. Base 11. Emulsion

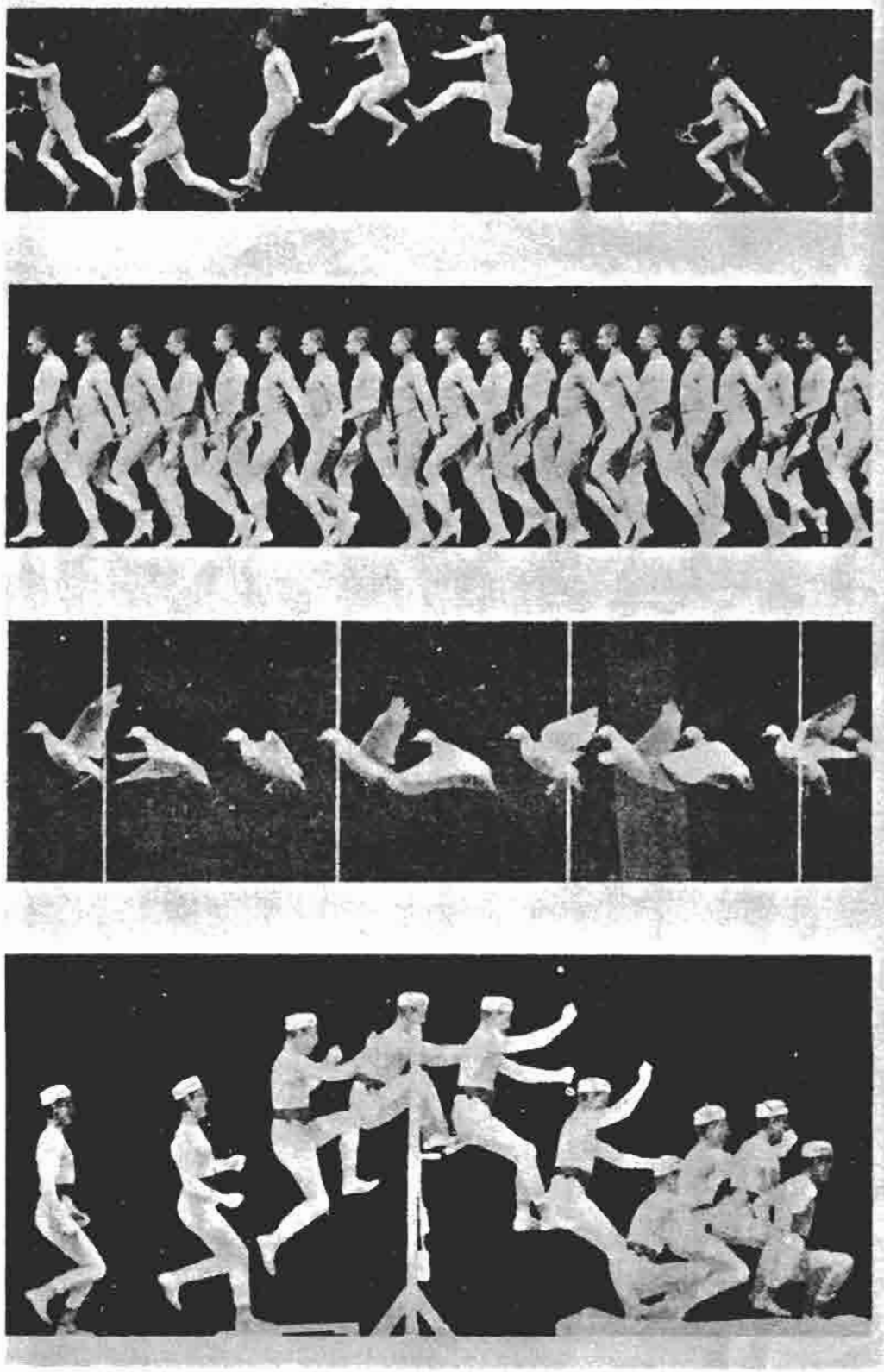


مجموعهٔ عکسهای مایبریج ازپورتمهٔ یك اسب

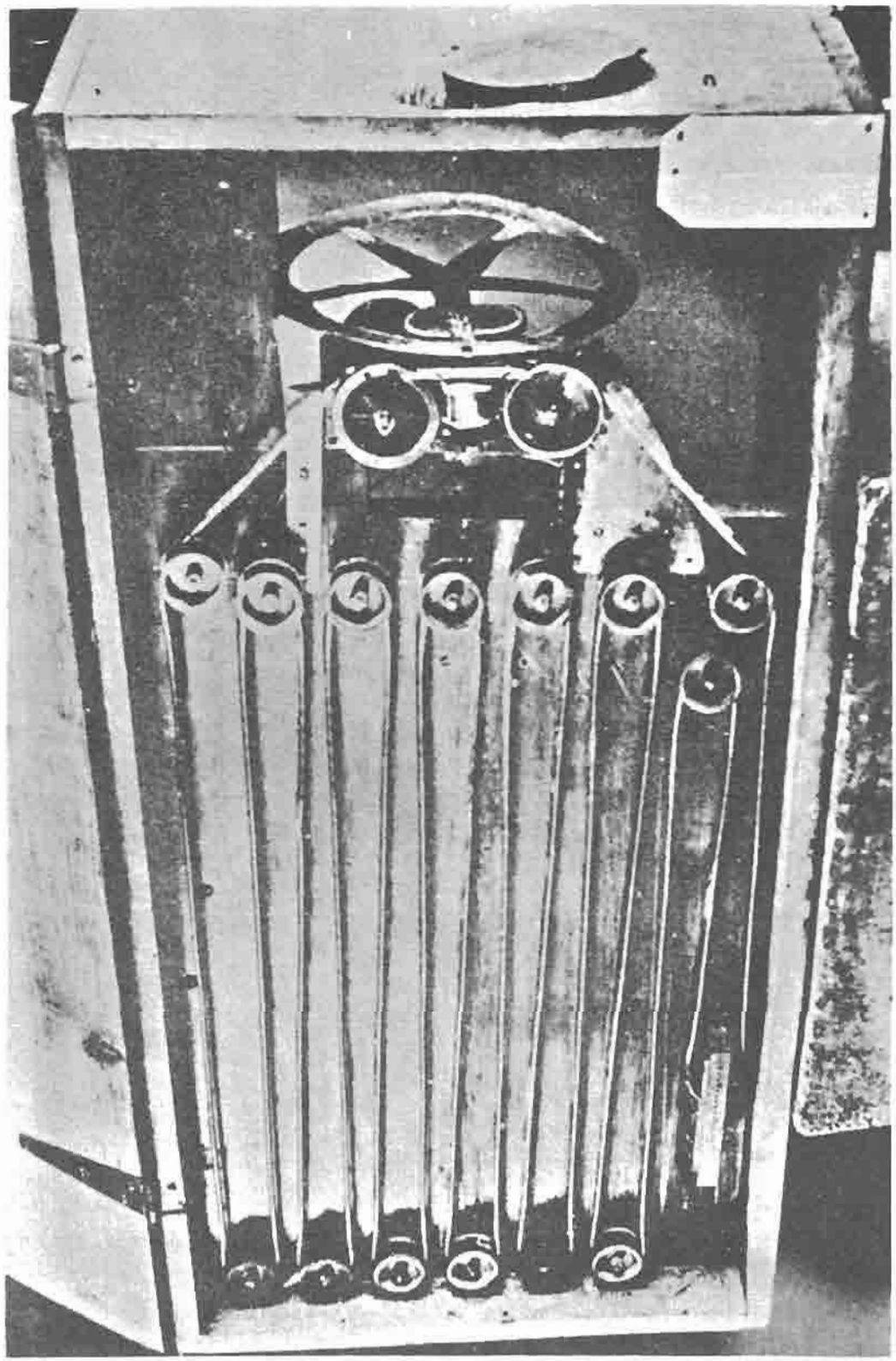
مجموعهٔ عکسهای مایبریج از خانمی در حال شستشو



«دوربین تفنگی» ماری



نمونه‌ای از عکسهای گرفته شده توسط «دوربین تفنگی»



اولین دستگاه شهر فرنگ ادیسن

۱۸۸۸ ماری شروع به استفادهٔ آزمایشی از حلقه‌های عکاسی سلولوئید می‌کند.

۱۸۸۸ اولین دوربین سینما توسط ادیسن[1] آماده می‌شود. او این دوربین را کینتوگراف[2] نام می‌گذارد.

۱۸۸۹ نمایش اولین فیلم آزمایشی در لابراتوار ادیسن انجام می‌گیرد. برای نمایش، ادیسن دستگاه کینتوسکوپ[3] را که مانند دستگاه شهرفرنگ[4] است اختراع می‌کند. ادیسن برای اولین بار کناره‌های فیلمهای خود را سوراخ می‌کند (۴سوراخ برای یك تصویر) و نیز برای اولین بار یك استودیو مخصوص فیلمبرداری به‌نام ماریای سیاه[5] دایر می‌کند.

۱۸۹۲ دمی[6] که به‌مسایل کر و لالها علاقه‌مند است، اولین نمای درشت یك صورت را در حال صحبت کردن توسط دستگاه فونوسکوپ[7] نشان می‌دهد. لبها به‌روشنی کلمات دوستتان دارم[8] و زنده باد فرانسه[9] را ادا می‌کنند.

۱۸۹۴ عکاس آلمانی آنشوتس[10]، یك سلسله عکس را توسط دو پروژکتور خاص به‌نام تاکیسکوپ[11] برروی پرده برای تماشای عموم به‌نمایش می‌گذارد. این اولین بار است که نمایشی از عکسهای سلسله‌ای برای عموم نشان داده می‌شود، و برای دیدن آن بلیت نیز فروخته می‌شود.

۱۸۹۴ افتتاح اولین نمایشخانه که در آن تماشاگران، با استفاده از دستگاههای شهر فرنگ ادیسن، فیلمهای ادیسن و دیگران را می‌بینند. این تماشاخانه در نیویورك، توسط یك نمایشگر کانادایی به‌نام هالند[12] دایر می‌شود.

۱۸۹۴ دو برادر به نامهای لویی[13] و اوگوست لومیر[14] در محیطی که با عکاسی سر و کار دارد ـ پدرشان صاحب یك کارخانهٔ تولید مواد و وسایل عکاسی است ـ پرورش یافته‌اند. این دو برادر مدتها به آزمایش ساختن وسایل فیلمبرداری دست می‌زده‌اند. اما، همچنان که خود اوگوست می‌گوید، اختراع دستگاه سینماتوگراف[15] در یك لحظه، در هنگامی که دچار سردرد شدید و توهمات ناشی از آن شده است، به وجود می‌آید (۲).

۱۸۹۵ در ۱۳ فوریهٔ ۱۸۹۵، اختراع یك شبهٔ برادران لومیر، که هم برای ضبط و هم برای نمایش تصاویر سینمایی به کار می‌رود و در واقع وظایف دوربین فیلمبرداری و دستگاه نمایش فیلم (پروژکتور) را با هم به عهده دارد، تحت شمارهٔ ۲۴۵/۰۳۲، ثبت می‌شود. اولین فیلم

---

1. Thomas Alva Edison 2. Kinetograph 3. Kinetoscope 4. Peep show 5. Black Maria
6. George Demey 7. Phonoscope 8. Je Vous Aime 9. Vive la France 10. Ottomar Anschuts 11. Tachyscope 12. Andrew Holland 13. Louis Jean Lumière
14. Auguste Marie Louis Nicholas Lumière 15. Cinematographe

اوگوست لومیر و لویی لومیر

این دو برادر فیلم *خروج کارگران از کارخانه* (۱۸۹۵) است، که همچنان که از اسمش برمی‌آید، خروج کارگران را از کارخانهٔ پدر مخترعان نشان می‌دهد.

۱۸۹۵ اولین کتاب دربارهٔ عکاسی به نام *تاریخ کینتوگراف، کینتوسکوپ و فنوگراف* توسط دستیاران ادیسن به نامهای دیکسون[1] و آنتوان[2] نوشته و چاپ می‌شود. بجز اشخاصی که به عنوان مبدعین اصلی صنعت سینما به شمار می‌روند، اشخاص و دستگاههای متعدد دیگری نیز در ظهور و گسترش سینما دخالت دارند. از میان این افراد می‌توان پرنس[3]، لوروی[4] و گرین[5] را نام برد. از میان وسیله‌های متعدد، می‌توان این نامهای عجیب و غریب را ذکر کرد: گت‌دمانی گراف[6] (دستگاه پول درآوری)، کرونوفوتوگرافوسکوپ[7]، کانت فیووسکوپ[8] (دستگاه تا پنج شمار)، فانتازماگوریا[9] (دستگاه خیالبافی)، کلانداپکوسکوپ[10] و ولیوسیگرا فیسکوپ[11].

---

1. William Dickson 2. Antoine 3. Louis le Prince 4. Jean Aimé Le Roy
5. William Friese - Greene 6. Getthemoney graph 7. Chrono photographoscope
8. Countfivoscope 9. Phantasmagoria 10. Klondikoscope 11. Veliocigraphiscope

خروج کارگران از کارخانه

۱۸۹۵ برادران اسکلادانووسکی[1] و ماکس[2] دستگاه پروژکتور فیلم را به نام بابوسکوپ[3] می‌سازند. فیلم دراین دستگاه با سرعت ۸ تك تصویر در ثانیه نمایش داده می‌شود. اولین نمایش عمومی فیلم توسط این دو برادر ـ ۷ ماه بعد از نمایش خصوصی فیلم توسط برادران لومیر ـ با فروش بلیت، انجام می‌گیرد. اما این فیلمها حلقه‌ای[4] هستند، زیرا هنوز مفهوم فیلم دنباله‌دار مسلسل به وجود نیامده است.

۱۸۹۵ برت ایکرز[5] اولین فرد انگلیسی‌ای است که فیلم زنده نمایی می‌سازد و آن را برای عموم به نمایش می‌گذارد. نام دستگاهش کینه اوپتیکون[6] است. در این دوربین، برای اولین بار از فیلم ۳۵ میلیمتری ـ که بعداً معیار فیلمهای حرفه‌ای می‌شود ـ استفاده می‌شود.

۱۸۹۶ برادران لومیر دو فیلم مهم دیگر می‌سازند. یکی *رسیدن قطار به ایستگاه*[7] (۱۸۹۵) که دراَن قطار از فاصلهٔ دور بسرعت به طرف دوربین و تماشاگر می‌شتابد و موجب شگفتی و ترس شدید تماشاگران آن زمان می‌شود. و دیگری *باغبان آبپاشی شده*[8] (۱۸۹۵) که در واقع اولین نمونهٔ یك فیلم کمدی و داستانی است. پسری پا روی لولهٔ آبپاشی باغبانی که در

---

1. Emil Skladanowsky 2. Max 3. Bioscope 4. Loop 5. Birt Acres
6. Kineopticon 7. *Arrival of a Train* (*L'arrivée* d'un *Train en Gare*)
8. *Watering the Gardner* (*L'Arroseur Arrosé*)

یك صحنه از فیلم ۳۵ میلیمتری برت ایکرز از یك مسابقهٔ اسبدوانی (۱۸۹۵)

رسیدن قطار به ایستگاه

حال آب پاشیدن روی گلهاست می گذارد و جریان آب را متوقف می کند. باغبان متعجبانه به بررسی سر لوله می پردازد. پسرك پایش را از روی لولهٔ آب برمی دارد، جریان آب دوباره برقرار می شود و باغبان را کـــاملاً خیس می کند. باغبان پسرك را دنبال می کند و بالأخره او را به چنگ می‌آورد و کتك می زند.

۱۸۹۶ نورتن[1] و پسرش، ***فیلمهای سیاحتی***[2] را پایه گذاری می کنند. نام بعضی از فیلمهایشان چنین است: ***ونیز زیبا***[3]، ***رم***[4]، ***برج ایفل***[5] (در شب و در روز)، ***هتل شهر***[6] (در پاریس) و ***ابوالهول و اهرام مصر***[7]. فیلم علمی نیز قبل از پایان قرن ۱۹، توسط مارتین، ف، دانکن[8] ساخته می شود. فیلمهای دانکن، طلایه‌دار فیلمهایی مانند مجموعه‌های تلویزیونی ***راز طبیعت*** و ***رازبقا*** هستند.

۱۸۹۷ اولین فهرست فیلمهای لومیر چاپ می شود. این فهرست حاوی نام ۳۵۸ فیلم است. یك سال بعد، تعداد فیلمهای همین فهرست به ۱۰۰۰ افزایش می یابد و در آن همه نوع فیلم از جمله فیلمهای داستانی، مستند، فرهنگی و فیلمهای حقه‌ای به چشم می‌خورد.

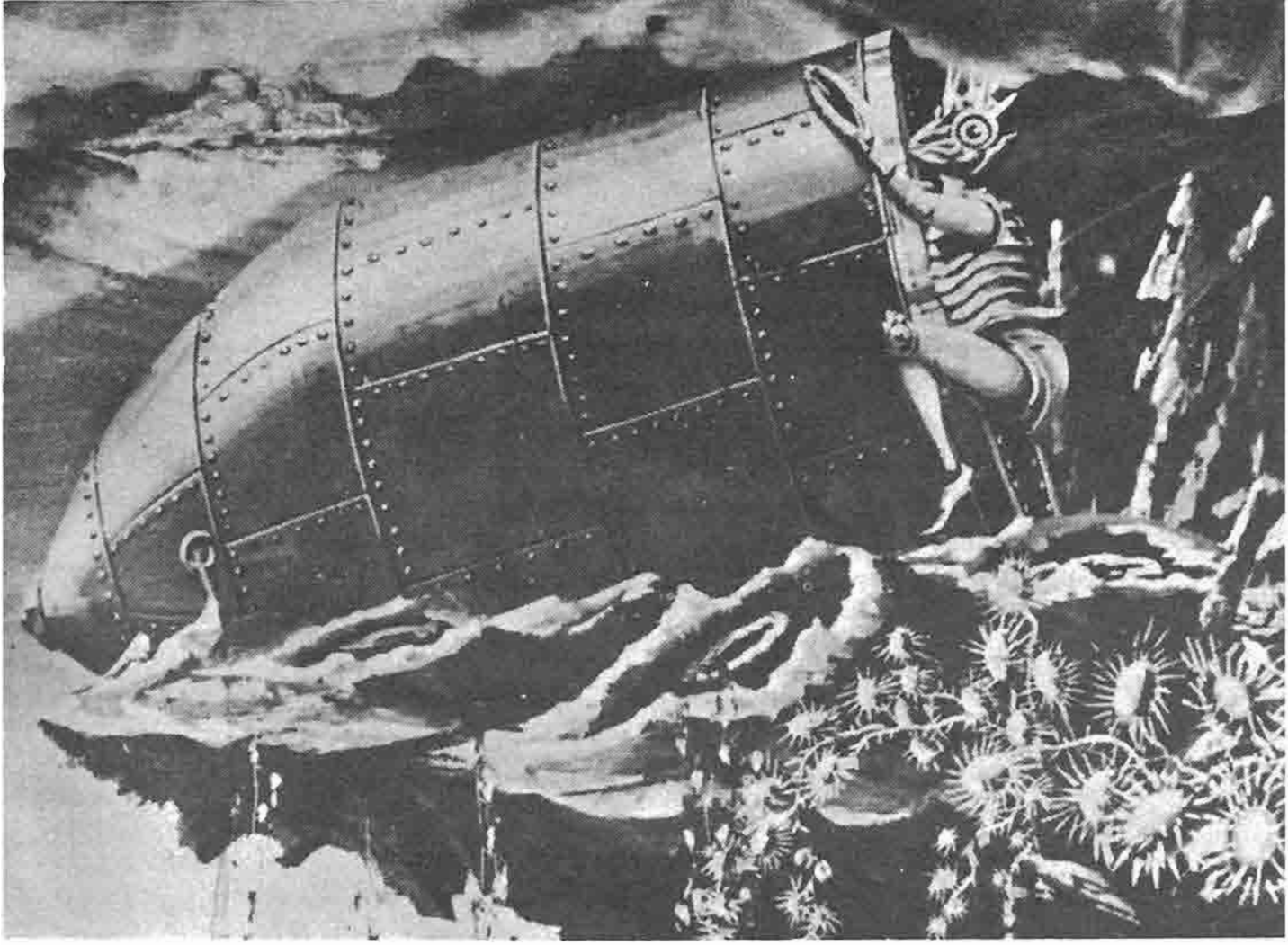
۱۸۹۶ تا ۱۹۱۴ در این مسیر تحولی که جلو برویم به ژرژ ملیس[9] می‌رسیم که تأثیر زیادی در تحول سینما دارد. ژرژ ملیس اول مکانیك بود، بعداً به‌هنرپیشگی و طراحی صحنه روی آورد. او هنر سحر و شعبده بازی را از هودینی[10] شعبده باز معروف، آموخت و پس از دیدن کارهای لومیر فوراً امکانات وسیلهٔ جدید را برای حرفهٔ خود دریافت. خودش در خاطراتش که به‌زبان سوم شخص نوشته شده است می گوید:

«ملیس... پس از جستجو و جمع‌آوری اطلاعات، اولین دوربینش را به‌دست خودش می‌سازد. یك ماه بعد اولین فیلمش را نشان می‌دهد و اولین سینمای عمومی جهان را به‌نام تئاتر روبرت هودینی افتتاح می‌کند. » ملیس، همه کارهٔ فیلمهای خویش است: طراح، صحنه‌پرداز، فیلمنامه نویس، فیلمبردار و کارگردان. فیلمهای او تمامی پهنهٔ سینما را دربر می‌گیرند: فیلمهای درام، کمدی، وادویل، اپرا، اپراکمیك، اپرت، سیاحتی، خیالی، مستند و واقعی. فعالیتهای او در زمینهٔ سینما آنقدر وسیع است که او را «سلطان خیالپردازی»، «ژول ورن سینما» و «ساحر پرده» می نامند.

بین سالهای ۱۸۹۶ و ۱۹۱۴ ملیس در حدود ۴۰۰۰ فیلم درست می‌کند. معروفترین آنها فیلمهای *سیندرلا*[11] (۱۹۰۰)، *ژاندارك*[12] (۱۹۰۰) و *سفری به‌ماه*[13] (۱۹۰۲) است. با وجود مهارت و زبردستی ملیس در فیلمسازی، گرایش اولیهٔ او بیشتر به‌سوی صحنه و صحنه‌پردازی است و شگردهای سینمایش، نیرنگهای صحنه‌ای و تئاتری هستند که جلو

---

1. C. Goodwin Norton 2. *Travel Films* 3. *Beautiful Venice* 4. *Rome*
5. *The Eiffel Tower* 6. *A Hotel in Paris* 7. *The Sphinx and the Pyramids*
8. Martin F. Duncan 9. George Méliès 10. Houdini 11. *Cinderella*
12. *Jeanne D'Arc* 13. *A Trip to the Moon (Le Voyage dans la Lune)*



سفری به ماه

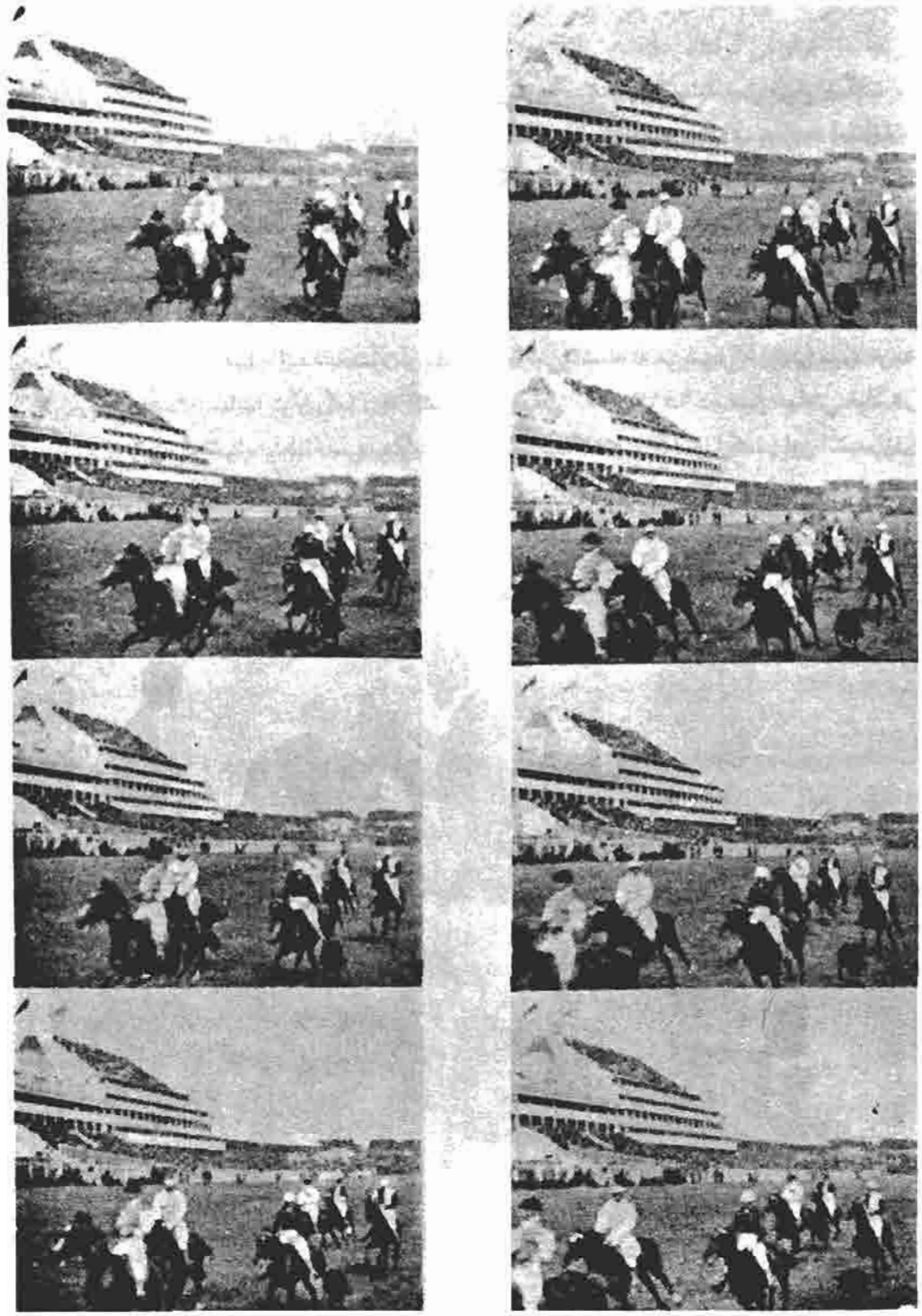
دوربین به‌نمایش گذاشته می‌شوند و روی فیلم ضبط می‌گردند. با وجود این ملیس پایه‌گذار حقه‌های سینمایی فراوانی است و دین سینما به او عظیم (۳).

رابرت پال[1] انگلیسی از روی نمونهٔ دستگاه ادیسن، دستگاه مشابهی به‌نام انیماتوگراف[2] می‌سازد.

اما بزودی از دستگاه ادیسن فراتر می‌رود و به‌فراافکنی تصویر و نشان دادن آن به‌عموم دست می‌زند (۱۸۹۶). وی این دستگاه را تئاترگراف[3] می‌نامد. او سه پایهٔ دوربین را اختراع می‌کند و در هنگام فیلمبرداری، از دوربین متحرك استفاده می‌جوید. هپورث[4] که با پال همکاری می‌کند، بزودی خود به‌صورت فیلمساز مستقلی در می‌آید. او هم مانند سینماگرهای دیگر این دوره هم به‌ساختن فیلمهای داستانی و هم فیلمهای خبری همت می‌گمارد. در این دوره بیشتر فیلمهای غیر داستانی، از نوع فیلمهای خبری هستند. هنوز مفهوم فیلم مستند آشکار نشده است، چرا که هپورث فیلمهایش را در هوای آزاد، از مراسم، تشریفات رسمی یا از رویدادهای سادهٔ روزمره برمی‌دارد و کوشش در به‌وجود آوردن تسلسل در نماها و صحنه‌ها و در نظر گرفتن دید و هدف خاصی، ندارد.

---

1. Robert William Paul 2. Animatographe 3. Theater Graph 4. Cecil Hepworth



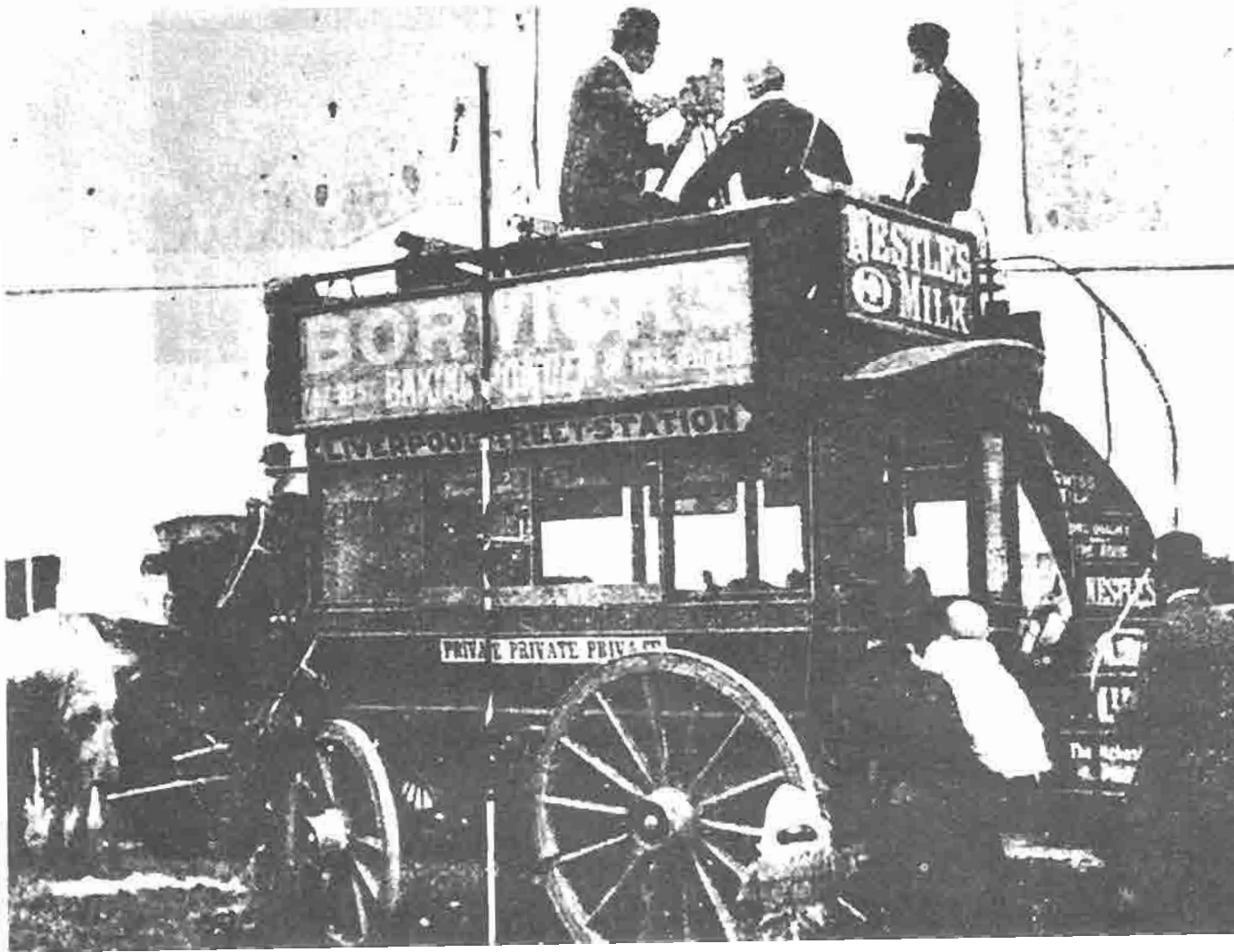
مسابقهٔ اسبدوانی که در سال ۱۸۹۶ توسط پال فیلمبرداری شد.

نتایجی که می‌توان از مطالعهٔ این فهرست فشرده به‌دست آورد، متعدد است و فقط به تعدادی از آنها اشاره می‌شود:

۱. تاریخ پیدایش و گسترش سینمای مستند از تاریخ سینما جدا نیست. حتی می‌توان گفت که پیشرفت صنعت سینما به‌طورکلی مرهون فعالیت کسانی است که در ابتدای به‌وجود آمدن این صنعت، از آن برای ضبط وقایع روزانه استفاده می‌کردند. با نگاهی به این فهرست، روشن می‌شود که از ابتدای ظهور عکاسی و فیلمبرداری، نشان دادن وضعیت زندگی انسان بدون دستکاری و تحریف، یکی از انگیزه‌های مهم روی آوردن به‌این دو هنر است.

۲. سینما از همان ابتدا به‌صورت یك «هنر مردمی» شناخته می‌شود که بیشتر مورد توجه طبقهٔ پایین است. شاید بتوان گفت که آتشسوزی مهیبی که در ۱۸۹۷ در حین نمایش فیلم در پاریس رخ داد از حمایت طبقهٔ سرمایه‌دار از فیلم بشدت کاست، (۴) چرا که در این آتشسوزی صدها نفر که بسیاری از آنها جزء طبقهٔ سرمایه‌دار و کودکان بودند، طعمهٔ آتش شدند و سوختند.

هپورث روی کالسکه، در حال فیلمبرداری از رویدادهای روز.



استقبال بیسابقهٔ مردم عادی از این هنر علل متفاوت و متعدد دارد. در ابتدای رشد سینما تصاویری که مردم عادی را در حین انجام کارهای روزانه نشان می‌دادند تازگی داشتند و مورد توجه عام قرار می‌گرفتند. علاوه بر تازگی دیدن مردم روی پرده، عامل دیگری که توجه تماشاگران (و سینماگران) را به فیلمهای اولیه جلب می‌کرد، حرکت بود. آنچه حرکت می‌کرد بر روی فیلم ضبط می‌شد، مخصوصاً وقتی حرکت فاصله‌ای را کـه باید به طور طبیعی بین تماشاگر و اثر هنری وجود می‌داشت از بین می‌برد. نمونهٔ بارز این موضوع، فیلم *رسیدن قطار به ایستگاه* ساختهٔ لومیر است که در آن تصویر قطاری که بسرعت بزرگ می‌شود و به سـوی تماشاگر می‌آید، فاصلهٔ بین تماشاگر و اثر را از بین می‌برد و موجب ترس و واهمهٔ تماشاگر می‌شود. دلیل دیگر اینکه درك زبان تصویری (فیلمها در آن زمان صامت بودند.) برای افراد طبقهٔ پایین که تازه به سواد آموزی رو آورده بودند و همچنین برای مهاجرین زیادی که در امریکا مستقر شده و زبان انگلیسی نمی‌دانستند، آسان بود، و از طرفی این زبان تصویری یکی از بهترین راههایی بود که سبب به وجود آمدن ارتباط و احساس پیوستگی فرهنگی و اجتماعی بین آنها می‌شد. در عین حال، عکسها و فیلمهای اولیه،با ضبط لحظه‌ها، آنها را جاودانی می‌کردند و بدین ترتیب افسون حفظ و یادآوری خاطره‌ها را به طرزی که تا آن زمان سابقه نداشت، در انسانها می‌دمیدند. کوتاه بودن مدت بسیاری از فیلمهای اولیه (۱ دقیقه) نیز حالت خواب و خیالی بودن این قطعه‌های کوتاه و خاطره انگیز را افزایش می‌دادند.

۳. دو عامل مهم در سینما یعنی توانایی فیلم در گذشتن از سد زبان، آداب و رسوم ملل مختلف و همچنین ایجاد سازمانهای وسیع تولید و توزیع فیلم که توسط لومیر و ادیسن در بسیاری از کشورهای جهان به وجود آمد موجب شد که فیلم بسرعت و ناگهانی از مرز کشورها بگذرد و به صورت یك رسانهٔ گروهی بین‌المللی درآید. تأثیر فیلم به حدی بود که توانست بر ادبیات، شعر و مد کشورهای مختلف آن زمان اثر بگذارد. به نظر نمی‌رسد، رادیو که توسط مارکونی[1] در سال ۱۸۹۵، یا هواپیما که در سال ۱۹۰۳ توسط برادران رایت[2] اختراع شدند، چنین تأثیری عمومی روی مردم زمان خود گذارده باشند.

۴. از همان ابتدای پیدایش عکاسی و مخصوصاً فیلمبرداری، از امکانات این هنرها برای خـیالپردازی و سرگرمی استفاده می‌شد. بعضی از فـیلمهای ژرژ ملیس نمونه‌های بارزی از استفاده از سینما در خـدمت داستانسرایی و سرگرمی است. بسیاری، برادران لومیر را پایه گذار سینمای مستند و بدون فیلمنامه‌می‌شناسندو ملیس را پایه گذار سینمای داستانی و سرگرم کننده به حساب می‌آورند. به طور کلی این یك نظریهٔ قابل قبول است، اما ضمن قبول آن این مسئله را

---

1. Marconi 2. Wright

نباید از نظر دور داشت که هـر کدام از این افراد در عین حال فیلمهای داستانی و فیلمهای مستند (و انواع دیگر فیلم) نیز ساخته‌اند. در واقع سینماگران آن دوره کارشان این بود که هم فیلمهای واقعی و هم فیلمهای داستانی بسازند.

۵. پیدایش سینما مرهون کنجکاوی کسانی است که در رشته‌های دیگری از علوم و فنون، غیر از رشته‌های بنیانی سینما (فیلمبرداری و عکاسی) کار می‌کردند ـ رشته‌هایی که در مرحلهٔ اول به نظر نمی‌رسید رابطهٔ چندانی با سینما داشته باشند. مثلاً مایبریج و ماری هر دو در اثر علاقه به جنبه‌های فیزیولوژیکی حیوانات و انسان دست به اختراعات خود زدند. به هر صورت پیشرفت سریع صنعت سینما در سالهای اول در سایهٔ اختراعات و پیشرفتهای پی در پی و پیوسته‌ای است که در وسایل به وجود آمد. با نگاهی به فهرست قبلی می‌توان مراحل مهم این پیشرفتهای فنی را به صورت زیر خلاصه کرد:

ـ اختراع دستگاههای فراافکنی تصاویر بدون حرکت؛
ـ ارائهٔ مفهوم ثبات تأثرات نوری؛
ـ استفاده از عکس به جای نقاشی؛
ـ اختراع دستگاههای فراافکنی تصاویر متحرك؛
ـ ساختن حامل نامیزهای قابل انعطاف و استفاده از نوار فیلمهای طولانی، مانند حلقهٔ نوار کاغذی و حلقهٔ نوار سلولوئیدی به جای صفحات مسطح شیشه‌ای؛
ـ ساختن مواد شیمیایی حساس که، با استفاده از آن، زمانی که برای نور دادن به فیلم لازم بود به حداقل نقصان می‌یافت؛
ـ اختراع دوربینهای فیلمبرداری که با استفاده از پلکها[1]، عدسیها و مکانیسمهای ویژهٔ دیگر، ضبط تعداد زیادی نما در هر ثانیه را روی نوار فیلم امکانپذیر می‌ساختند، در ضمن به وجود آمدن دوربینهای سبك و قابل حمل برای فیلمبرداری در خارج از استودیو؛
ـ به وجودآمدن استودیو فیلمبرداری؛
ـ تأسیس نمایشخانه برای نشان‌دادن فیلم و فروش بلیت.

به مرور زمان پیشرفتهای وسیعی در مواد، وسایل و تجهیزات نامبرده به وجود آمد و کم کم، با اضافه‌شدن صدا و رنگ به فیلم و امکان ضبط همزمان صدا و تصویر و همچنین افزایش تعداد تماشاگران، سینما به صورت صنعتی عظیم و پویا درآمد.

---

1. Shutter

۶. بسیاری از مخترعانی که فعالیتهای پی‌گیرشان به پیدایش تدریجی سینما انجامید کسانی بودند که اغلب بدون حمایت و پشتیبانی مالی و معنوی و بدون چشم‌داشت به پشتیبانی مؤسسات و سازمانها و گاهگاهی در نهایت یأس به کار خود ادامه می‌دادند. اختراعات و اکتشافات آنها نیز چه‌بسا پایهٔ علمی و نظری قوی و منظم نداشت و از احساس و اشراق و دریافت ناگهانی سرچشمه می‌گرفت. فقط ادیسن بود که از دست‌زدن به تجربه و آزمایشهایی که نمی‌توانست فوراً در خدمت صنعت به کارآید، اجتناب می‌ورزید. وضعیت مالی و زندگی ادیسن، برخلاف بسیاری از طلایه‌داران سینما، تأمین بود. ادیسن توانسته بود از حمایت مالی بانکها برخوردار شود و کارگاه متشکل و منظمی با نیروی انسانی متخصص و علاقه‌مند گرد خود فراهم آورد. ولی بقیهٔ مخترعان و دست‌اندرکاران سینما از امکانات وی برخوردار نبودند و زندگی محقر و فقیرانه و نامتعادلی داشتند. اریك رود در کتاب خود به نام ***تاریخ سینما از پیدایش آن تا ۱۹۷۰*** وضعیت زندگی و نحوهٔ کار این عده از مخترعان سینما را بدین‌ترتیب تشریح می‌کند:

«ویلیام فریزگرین یا دائم مشغول به ثبت‌رساندن اختراعاتش بود یا مرتب اختراعاتش را نیمه‌تمام رها می‌کرد. وی در اثر ورشکستگی به زندان افتاد و بالأخره در کنگرهٔ فیلمسازان با کمتر از دوشیلینگ پول در جیبش فوت کرد. وودویل‌لی‌تام[1] و دو پسرش ـ که ادعای اختراع حلقهٔ لی‌تام را می‌کردند ـ چیزی جز سه تاجر و سه فروشنده و سه نمایشگر شکست‌خورده نبودند. جورج ایستمن (مؤسس کداك) که مسلماً میلیونر شده بود، با شلیك گلوله‌ای خود را کشت و یادداشتی به این مضمون از خود به جای گذارد: «کارم تمام شده است. منتظر چه باشم؟» امیل‌ری‌نو[2]، به روایتی همهٔ وسیله‌هایش را به رودخانهٔ سن[3] پرت کرد. مایبریج که عقاید غیرعملی و گاهگاهی دیوانه‌وار داشت، برای مدت کوتاهی به جرم کشتن فاسق زنش به زندان افتاد. لویی لوپرنس که در همان جهت فکری و کاری لومیر پیش می‌رفت ـ و شاید اولین کسی بود که به فکر سوراخ کردن حاشیهٔ فیلم افتاد ـ در قطاری که از دیژون[4] به پاریس می‌رفت برای همیشه ناپدید شد ـ و ناپدیدشدن او شاید به علت فرار از دست زنش بود. ژان لوروی، که در صنعت فیلمسازی پیشقدم بود و در نیویورك یك شرکت سینمایی دایر کرده بود، بسرعت قدرتش را از دست داد و از نظرها محو شد. الگزاندر گراهام‌بل[5]، مخترع تلفن، می‌گوید: اشتیاق، غم و غصه و نگرانیهای یك مخترع بیش از این است که گوشت و خون انسان بتواند طاقت آن را بیاورد.»(۵)

به قول رود در سالهای اول پیدایش سینما، دیوانگان، نابغه‌ها، شکست‌خورده‌ها، دغل‌کاران همه به سوی معدن طلای سینما هجوم آوردند. ولی در ابتدا سینما بیشتر موجب شکست و ورشکستگی بنیانگذاران آن می‌شد تا موجب موفقیت و ثروتمندشدن آنها.

---

1. Woodville Latham 2. Emil Reynaud 3. Seine 4. Dijon 5. Alexander Graham Bell

بخش پنجم

مستند واقعه‌نگار

از هنگامی که اولین دوربین فیلمبرداری به وجود آمد و از ابتدای پیدایش سینما، مخترعان و سینماگران، عدسی دوربین خود را به سوی موضوعهای عادی و روزمره متوجه کردند. ولی بزودی بسیاری از همین مخترعان و سینماگران، سینما را در خدمت خیالپردازی و داستان‌گویی در آوردند. به‌این‌ترتیب، مسئلهٔ انتخاب یکی از این دو راه بسرعت مطرح شده و بعضی از سینماگران به سینمای ساده و واقعه‌نگار و بعضی دیگر به سینمای داستانی گرویدند. شاید بهترین نمونهٔ چنین موقعیتی رقابت وسیع بین لویی لومیر و تامس ادیسن در کار تولید، توزیع و بازاریابی فیلم باشد که در اواخر قرن نوزدهم به وقوع پیوست. سالها بعد، در سال ۱۹۴۸، ادیسن علاقهٔ اولیه خود را در استفاده از فیلم برای آموزش به این‌ترتیب بیان کرد:

«من امیدهای درخشانی برای نقشی که سینما می‌توانست و یا می‌بایست در آموزش جهانیان به عهده بگیرد درسر داشتم. آموزش به طرزی که روشنتر، زنده‌تر و دست‌اول‌تر از آموزش مرسوم باشد .... وقتی سینما تخصصی شد و به صورت یك نظام عظیم تولید سرگرمی درآمد، دیگر نتوانستم طاقت بیاورم و بازی را به عنوان یك تهیه‌کنندهٔ فعال (در زمینهٔ مستند) رها کردم.» (۱)

باوجود این ادعای ادیسن، در عمل بتدریج توجه وی از به‌کاربردن فیلم برای برآوردن هدفهای آموزشی منحرف شد و به سوی جنبه‌های تجاری و سرگرمی آن تغییر جهت پیدا کرد. برعکس، نظر لومیر بسرعت متوجه اختراعات و نوع سینمایی شد که ضبط همزمان رویدادها و موضوعهای روزمره را امکانپذیر می‌کرد. براین نوع سینما، که بنیان سینمای مستند است، نام واقعه نگار نهاده‌ایم.

بیشك اهمیت اختراعات و وسیله‌های سینما و تأثیر آنها را در نوع و محتوای سینمایی که توسط سینماگر اختیار می‌شود، نمی‌توان ناچیز شمرد. دوربینی که ادیسن از آن برای فیلمبرداری استفاده می‌کرد، بسیار بزرگ بود، به‌طوری که چندین نفر باید در حمل و نقل آن شرکت می‌کردند. از طرفی چون ادیسن می‌خواست دوربینش با سرعت ثابت و معینی کار کند، حرکت آن را با یك موتور الکتریکی تنظیم کرده بود. به‌خاطر این دو عامل (بزرگی دوربین و وجود موتور الکتریکی برای سرعت ثابت) ادیسن برای دوربین خود در ایالت نیوجرسی[1] امریکا استودیویی ساخت به نام ماریای سیاه که دیوارهای آن از کاغذ آغشته به قیر پوشیده شده بود. با چنین وضعیتی، واضح بود که دوربین ادیسن نمی‌توانست به خارج از استودیو برود و از صحنه‌های عادی زندگی مردم فیلم بردارد. به همین جهت، واقعیت بیرون به درون استودیو آورده می‌شد تا در مقابل دوربین قرارگیرد. به‌این‌ترتیب، ادیسن تعداد زیادی فیلم از رقاصه‌ها، شعبده‌بازان، مشت‌زنان، کابویها[2] و مانند آنها در استودیوی خود تهیه کرد. در این فیلمها دوربین معمولاً با بازیگر فاصلهٔ ثابتی داشت و بازیگر را در حین بازی در مقابل زمینهٔ سیاهی (خالی از انسانها و محیط طبیعی) نشان می‌داد.

برعکس، دوربین مورداستفادهٔ لویی لومیر به نام سینماتوگراف کاملاً قابل حمل بود و بیش از ۵ کیلو وزن نداشت (۲). فیلم در این دستگاه توسط دسته‌ای با دست انسان به حرکت در می‌آمد و به این جهت نیازی به نزدیکی به پریز برق یا ثابت‌بودن در جای معینی نداشت. در روزهای آفتابی، همهٔ دنیای خارج، «استودیو»ی لومیر بود و او با این وسیله به دنبال شکار زندگی[3] می‌رفت.

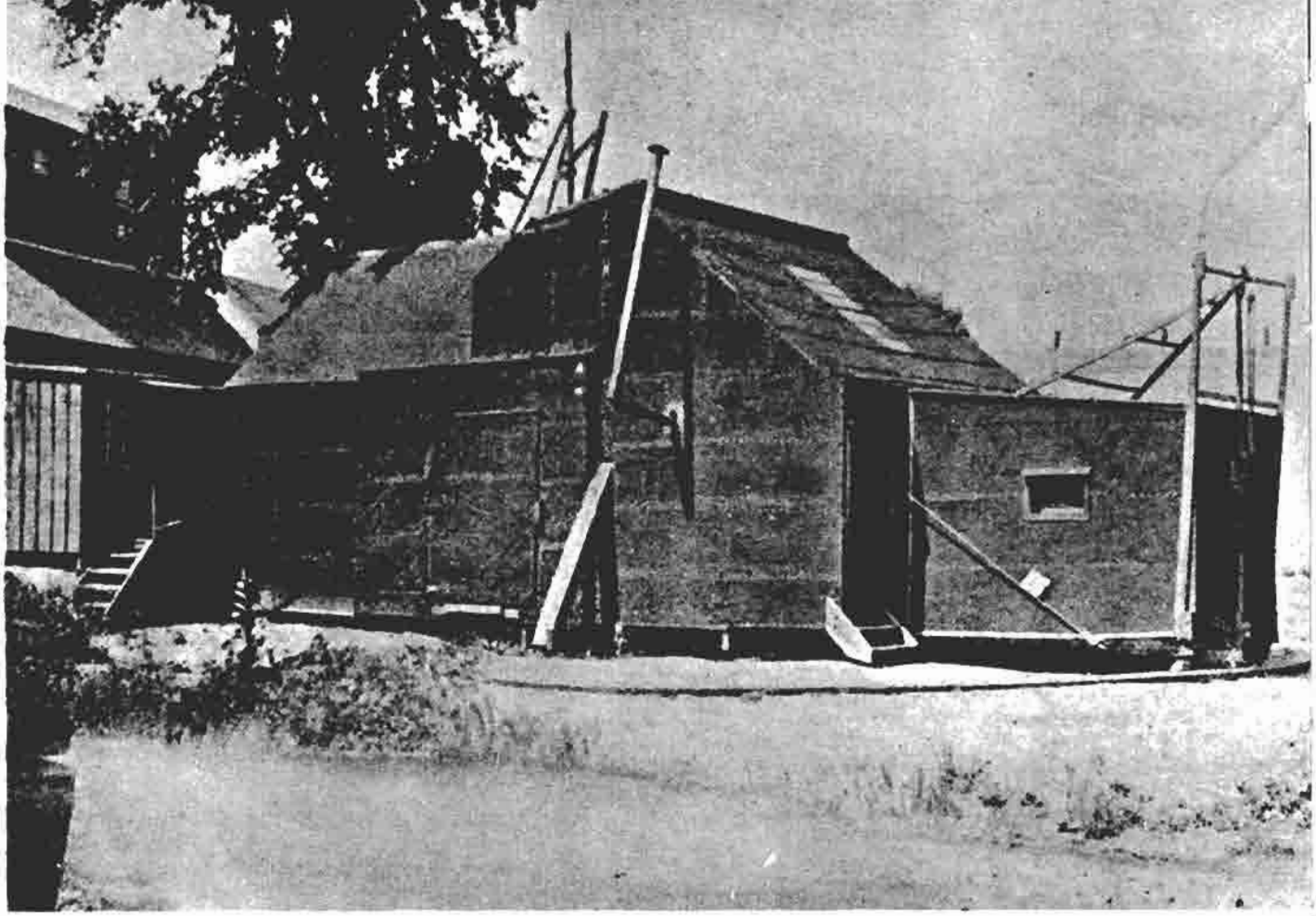
نکتهٔ بسیار جالب دربارهٔ دوربین لومیر این است که می‌شد آن را هم به عنوان دستگاه نمایش فیلم (پروژکتور) و هم برای چاپ فیلم به کار برد. به‌این‌ترتیب، یك فیلمبردار می‌توانست با این دستگاه در یك روز از صحنه‌هایی فیلم بردارد و فیلمش را ظـــاهر کند و شب همان روز نیز آن را توسط همان دستگاه به نمایش گذارد.

علاوه بردوربین قابل حمل و چند کارهٔ لومیر، علاقهٔ تماشاگران در خارج از فرانسه به دیدن مناظر، رویدادها و مردم فرانسه، موجب شد که لومیر به نشان‌دادن وسیع فیلمهای خود در کشورهای دیگر دست بزند و برای این کار یك نظام وسیع بین‌المللی نمایش فیلم تدارك ببیند.

هنوز دوسال از عمر سینماتوگراف لومیر نگذشته بود که فیلمبرداران وی در همهٔ قاره‌ها بجز در نواحی قطب جنوب به نشان‌دادن فیلم پرداختند. در ۱۸۹۶ فیلمهای لومیر در کشورهای انگلیس، بلژیك، هلند، آلمان، اطریش، لهستان، سویس، اسپانیا، ایتالیا، روسیه، سوئد، امریکا، الجزیره، تونس، مصر، ترکیه، هندوستان، استرالیا، هندوچین، ژاپن و مکزیك نشان داده شدند. علاوه بر لومیر، سینماگران دیگر نیز به فعالیت در کشورهای مختلف پرداختند و سینما را به صورت یك جنبش بین‌المللی درآوردند. این مشخصه‌ای است که سینما هنوز هم آن را حفظ کرده و بدان وسعت بیشتری بخشیده است.

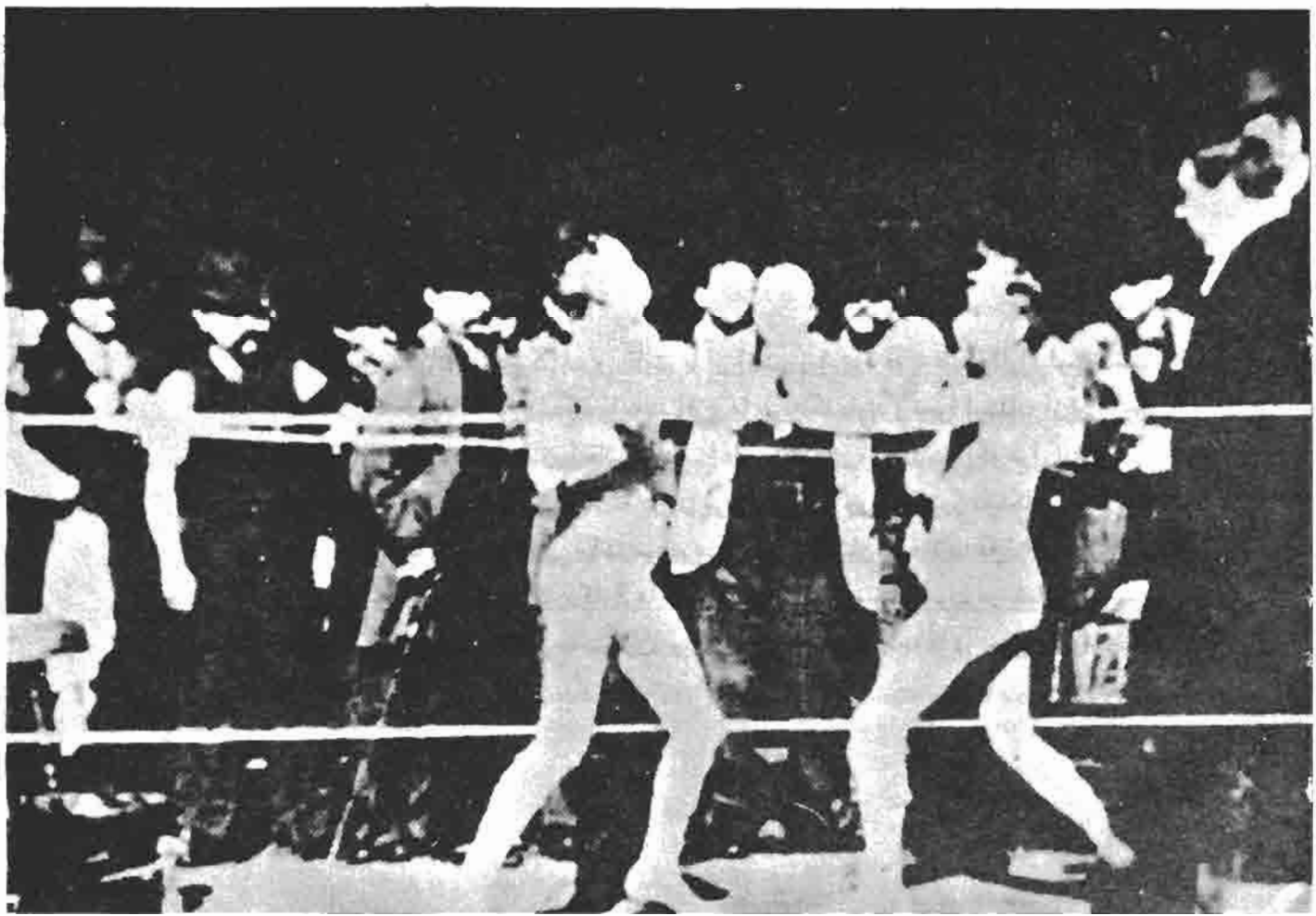
---

1. New Jersey 2. Cow-boys 3. Sur le vif



«ماریای سیاه»استودیوی فیلمبرداری ادیسن

صحنه ای از یك مسابقهٔ مشت زنی که توسط ادیسن در «ماریای سیاه» در ۱۸۹۵ فیلمبرداری شد



EMPIRE THEATRE.

CINEMATOGRAPHE,

LUMIERE'S.

THE CINÉMATOGRAPHE,

which the Directors of the Empire have pleasure in submitting to you, needs little introduction. It is a scientific contrivance which accomplishes nothing less marvellous than the presentation before an Empire audience of accurate records, instinct with life and actuality, of real living moving scenes. The development of instantaneous photography has rendered this marvellous result possible. By the employment of a highly sensitised gelatine band, actuated by most ingenious mechanism, a series of instantaneous snapshot photographs of a living scene are taken with such rapidity that all the varying successive phases of the movement of a crowd, the bustle of a railway station, the actions of a man at work, even the restless motion of the sea, the curl of the breakers, and the dashing of the waves in spray upon the rocks, are faithfully recorded for all time. These photographs are taken at the rate of over 900 per minute. When they are passed once more through the Cinématographe and projected by means of a powerful electric light upon the screen, the succession of images following one another in the same order and with the same rapidity with which they were taken, the effect is to reconstitute the scenes which they record with the most marvellous fidelity and naturalness. The interval during which one picture is substituted for a succeeding one is so infinitesimal, that, the retina of the eye preserving one image until the next one takes its place, an effect of absolute continuity and perfect illusion of life is obtained.

The following Pictures will be shown:—

Dinner Hour at the Factory Gate of M. Lumiere at Lyons.

Tea Time.

The Blacksmith at Work.

A Game at Ecarté.

The Arrival of the Paris Express.

Children at Play

A Practical Joke on the Gardener.

Trewey's Serpentine Ribbon.

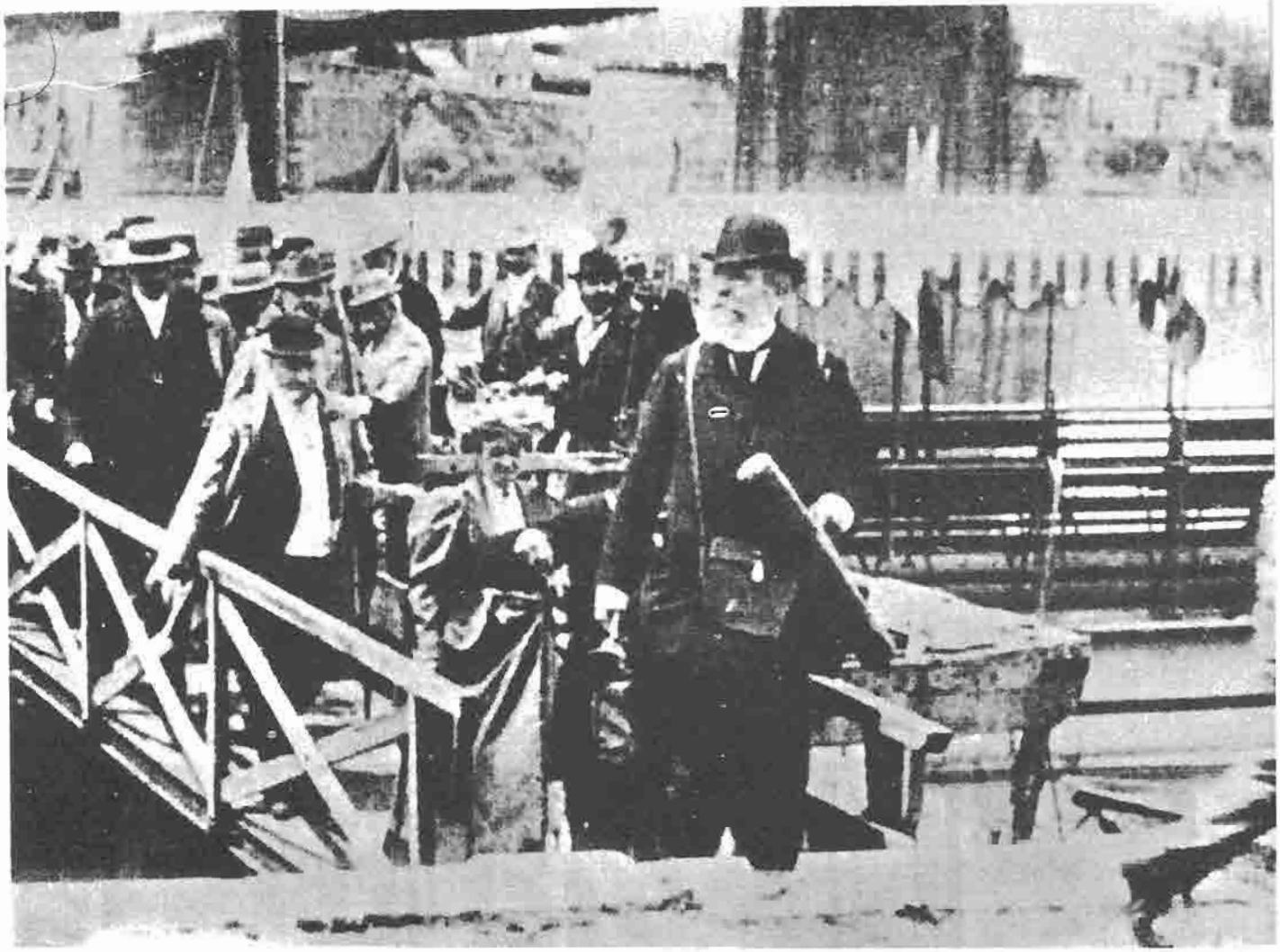
Place des Cordeliers (Lyons).

Bathing in the Mediterranean.

Under the Sole Management of Monsieur TREWEY.

یك آگهی از «تئاترامپایر» لندن که در آن فهرستی از فیلمهای لومیر و همچنین اصول سینما به نحو جالبی تشریح شده است (۱۸۹۶)

علاقه به دستگاه سینماتوگراف و رقابت با آن آنقدر زیاد بود که به فیلمبرداران لومیر دستور داده شده بود که طرز کار این دستگاه را مانند رازی با خود نگه دارند و نحوهٔ استفاده از آن را حتی برای صاحبان قدرت یا زنهای زیبا فاش نکنند. اغلب فیلمهای اولیهٔ لومیر [که طول آنها بیش از یك دقیقه نبود] فیلمهای واقعی بودند که در آن مردم و شرایط روزمره بدون دستکاری نشان داده می‌شدند. این فیلمها موضوعهایی مانند موضوعهای زیر را نشان می‌دادند: قایقرانها، شناگران، مأمورهای آتشنشانی در حین کار، کارگرها در حال بریدن و فروختن چوب در خیابانهای شهر، شخصی در حال یادگرفتن دوچرخه سواری، ویران کردن یك دیوار، بچه‌ها در حین بازی در کنار دریا و آهنگری در حین کار.



ورود شرکت کنندگان به کنگرهٔ عکاسان (۱۸۹۵) اثر لومیر

ولی بزودی لومیر برای جلب توجه بیشتر مردم کشورهای مختلف به فیلمبرداری از وقایع و صحنه‌های روزمرهٔ کشورهای میزبان و نمایش آن فیلمها در همان کشورها پرداخت. تماشاگران کشور میزبان با این امید که تصویر خود را روی پرده خواهند دید، بیش از پیش به رفتن سینما و دیدن فیلمهای لومیر تمایل نشان دادند. مثلاً در سال ۱۸۹۶ در اسپانیا فیلم *ورود گاوبازها*[1] در روسیه فیلم *مراسم تاجگذاری نیکلای دوم*[2] و در استرالیا فیلم *مسابقه‌های ملبورن*[3] به تماشاگران

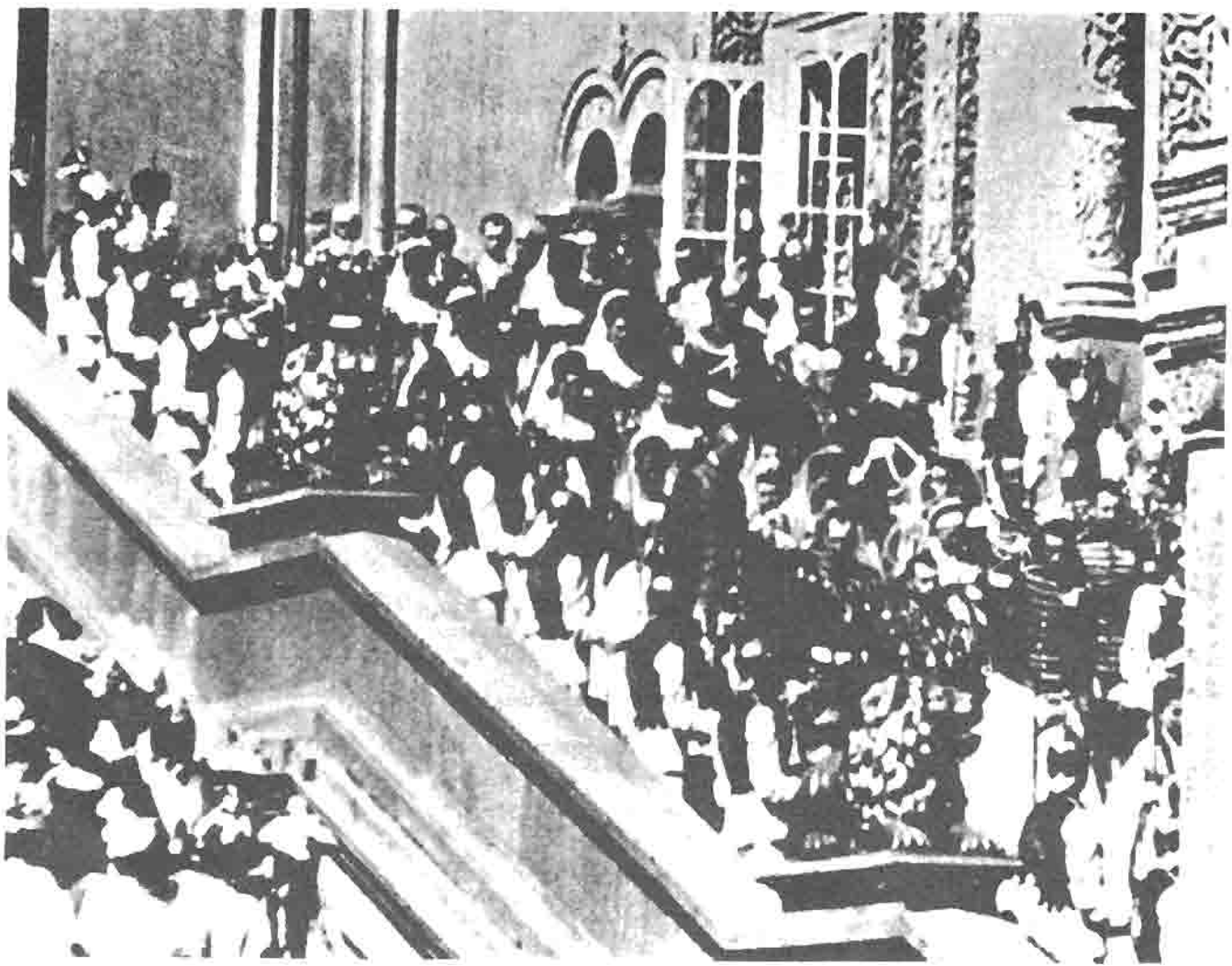
---

1. *Arrival of the Toréadors (Arrivée des Toréadors)*
2. *Coronation of Nicholas II* (*Couronnement du Tzar*) 3. *Melbourne Races* (*Les Courses*)

محلی نشان داده شدند. این فیلمها علاوه براینکه به تماشاگران محلی نشان داده می‌شدند، در پاریس نیز به نمایش گذارده می‌شدند و به‌این‌ترتیب برای اولین بار مردم یك کشور توانستند صحنه‌های واقعی از زندگی مردم کشورهای دیگر را ببینند. برای مثال، در جلسه‌های نمایش فیلمهای لومیر که در مارس ۱۸۹۷ در شهر نیویورك انجام گرفت، فیلمهای متنوع زیر که از کشورهای مختلف گرفته شده بودند، نشان داده شدند:

درس اول راه‌رفتن یك کودك؛
مسابقهٔ کالسکهٔ برقی بین پاریس و بوردو؛
قایقرانی در شهر ونیز؛
نیزه‌اندازی ارتش اطریش؛
خیابان پنجاه‌ونهم (برابر پارك مرکزی) نیویورك؛
صحنه‌ای در نزدیك کنزینگتن جنوبی در لندن؛
بازار ماهی فروشی در مارسی، فرانسه؛

بازگشت مهمانان امپراطور روس پس از تاجگذاری که توسط شارل مواسون، یکی از فیلمبرداران لومیر، در ۱۴ مه سال ۱۸۹۶ در مسکو فیلمبرداری شد.



ماهیگیران از فیلمهای لومیر در سال ۱۸۹۵

شناگران از فیلمهای لومیر در سال ۱۸۹۵

سوارکاران مسلح آلمانی در حال پرش از مانع؛
برف‌بازی در لیون، فرانسه؛
خوانندهٔ سیاهپوست درحال رقص در خیابانهای لندن؛
مسابقهٔ دو با کیسه بین کارکنان کارخانهٔ لومیر و پسران، شهر لیون در فرانسه، حمام مینروا در میلان، ایتالیا (۳).

با وجود اینکه نمایندگان لومیر در به وجودآوردن روشها و شگردهای جدید فیلمبرداری تأثیر عظیمی داشتند، نام اغلب آنها (که نقش فیلمبردار، متخصص لابراتوار و چاپ و نمایش فیلم را به‌عهده داشتند) به فراموشی سپرده شده است. حرکت وارون و دوربین متحرك (سوار قایق، ترن و حتی آسانسور) از جمله شگردهایی است که توسط این عده ابداع شد . البته بسیاری از این افراد در زمان خود مورد توجه و لطف بسیار تماشاگران بودند. مثلاً در ژوئن سال ۱۸۹۶ وقتی مسگویش[1]، فیلمبردار لومیر در امریکا، نمایش فیلمهای لومیر را در «میوزیك هال» نیویورك به پایان رساند، تماشاگران که بشدت تهییج شده بودند او را روی دست به هوا بلند کردند و در همان حال ارکستر آهنگ ملی فرانسه، مارسیز[2] را نواخت. مسگویش در دفتر خاطراتش، احساسات خود را نسبت به این واقعه چنین بیان می‌دارد: «ابراز احساسات باشکوه و مجللی بود، فراموش ناشدنی بود! فراموش ناشدنی!» (۴)

در آخر سال ۱۸۹۷ ناگهان لومیر اعلام کرد که دیگر مانند گذشته به تولید و توزیع فیلم نخواهد پرداخت، بلکه بیشتر نیروی خود را صرف فروش وسایل فیلمبرداری، چاپ و نمایش و همچنین فروش مواد خام خواهد کرد. لومیر از راه نمایش فیلمها ثروت زیادی به دست آورد. در این مدت فیلمبرداران لومیر در بسیاری کشورها روش فیلمسازی را به دیگران آموخته بودند. به همین جهت، با وجود کناره گیری لومیر و فیلمبردارانش از صحنهٔ فیلمسازی، این صنعت توسط افراد بومی و شرکتها و فیلمسازهای دیگر (ادیسن، اسکلادانووسکی و دیگران) بسرعت پیشرفت کرد. ولی الگوی کار همان بود که توسط لومیر و فیلمبردارانش ریخته شده بود.

تا سال ۱۹۰۷ اغلب فیلمهایی که در کشورهای مختلف نشان داده می‌شدند فیلمهای مستند واقعه‌نگار بودند. اما بتدریج تعداد فیلمهای داستانی و خیالی نسبت به فیلمهای مستند زیادتر و از حمایت بیشتر تماشاگران نیز بهره‌مند شد. رکود سینمای مستند واقعه‌نگار در این موقع امر قابل توجهی است که دلایل متعددی دارد و در زیر به تعدادی از آنها اشاره می‌شود (۵).

الف) پس از تغییر جهت فعالیتهای شرکت لومیر، بسیاری از سینماگران دیگر که فیلمهای مستند واقعه‌نگار می‌ساختند، به استفادهٔ بیش از حد الگوی فیلمهای واقعه‌نگار لومیر پرداختند و

---

1. Félix Mesguich 2. Marseillaise

فلیکس مـگویش و دوربینش

این کار را آنقدر ادامه دادند، که به تکرار و یک‌نواختی این فیلمها انجامید. همزمان با تکراری‌شدن موضوعها و برداشتهای سینمای واقعه‌نگار، فیلم داستانی با فعالیت شخصیتهایی مانند ملیس از خلاقیت و نوآوری زیادی بهره می گرفت. در همین زمان اصل ویرایش فیلم (اصلی که در سینما یکباره انقلابی به وجود آورد.) نیز توسط پورتر[1] توسعه می‌یافت.

ب) برای کسب حمایت و موفقیت بیشتر در کشورهای بیگانه، فیلمبرداران لومیر رابطهٔ نزدیکی با قدرتمندان و نمایندگان طبقات بسیار مرفه، مخصوصاً با امپراطوران، مهاراجه‌ها، تزارها، پادشاهان و رئیس جمهوران برقرار کردند. این امر تسهیلات زیادی در کار فیلمبرداری به وجود آورد، ولی در عین حال نظر مردم را نسبت به فیلمبرداران برگرداند، به‌طوری که اغلب مردم، آنها را نمایندگان و تبلیغ گران و اعضای روابط عمومی قدرتمندان و سرمایه‌داران می‌دانستند.

پ) رابطه با قدرتمندان و طبقهٔ حاکمه، بزودی سینماگران مستند را با سازمانهای ارتش روبه‌رو کرد و به خواست این سازمانها، سینماگران به تهیهٔ فیلمهای زیادی مانند فیلمهای جنگ امریکا و اسپانیا، جنگ بوئرها، شورش بوکسرها[2] در امریکا و جنگ ژاپن و روسیه پرداختند. با اینکه نیروهای ارتش ابتدا علاقه‌ای به فیلم نشان نمی‌دادند، بزودی به این وسیلهٔ جدید جذب شدند و از هـرگونه کمکی به فیلمبرداران دریغ نکردند. مثلاً اسمیث[3] هنگام تهیهٔ فیلمی از جنگ بوئرها، به تعدادی نمای نزدیک احتیاج داشت. فرماندهان ارتش انگلیس برای نظیره‌سازی صحنه‌های لازم دستور دادند که سربازان انگلیسی لباس (اونیفورم) سربازان بوئر را بپوشند. به این ترتیب سینمای مستند تحت حمایت ارتشها با حفظ نام «مستند» از حالت ضبط سادهٔ وقایع در حین اتفاق افتادن بیرون آمد و بتدریج تغییر ماهیت داد.

ت) در این زمان، کشورهایی که بزرگترین تولید کنندهٔ فیلم بودند، علایق مستعمراتی زیادتری نیز داشتند، و این امر در طرز تلقی سینماگران نسبت به زندگی بومیها آشکارا تأثیر گذاشت. فیلمهای این سینماگران معمولاً، بومیها را آدمهایی آرام‌شده، خوشحال، عجیب و غریب و اسرارآمیز ولی به‌طورکلی ممنون از حمایت و راهنماییهای اروپاییان و وفادار نشان می‌دادند. صحنه‌های مراسم مذهبی، ازدواج و رقصهای بومیها مورد توجه خاص اروپاییان بودند و از این نظر بومیها به بازیگری در مقابل دوربین تشویق می‌شدند. فقط تعداد بسیار معدودی از فیلمها نشانگر وضعیت زندگی روزمرهٔ بومیها به طور واقعی بودند. مثلاً فیلم ***زنان بومی در حال بارکردن زغال سنگ در کشتی و تلاششان برای معاش***[4] که توسط یکی از فیلمبرداران ادیسن در هند

---

1. Edwin S. Porter 2. Boxers 3. Albert E. Smith

4. *Native Women Coaling a Ship and Scrambling for Money*

غربی[1] گرفته شده بود صحنه‌های دلخراشی از وضعیت رقت‌بار این زنان را نشان می‌داد.

ث) در این زمان، نظیره‌سازی یا دوباره‌سازی دروغین (بدون اعلان اینکه صحنه‌ها نظیره‌سازی یا دوباره‌سازی شده‌اند) در سینما رونق بسیار یافت. این کار ارزش ضبط بدون خدشهٔ وقایع و گزارشگری بدون دستکاری رویدادها را که یکی از مشخصه‌های عمدهٔ سینمای مستند است تا حد زیادی پایین آورد و به اهمیت و قابل اعتماد بودن فیلم مستند در نزد تماشاگرانی که بسرعت به زبان و امکانات سینما آشنا می‌شدند لطمهٔ فراوان وارد کرد.

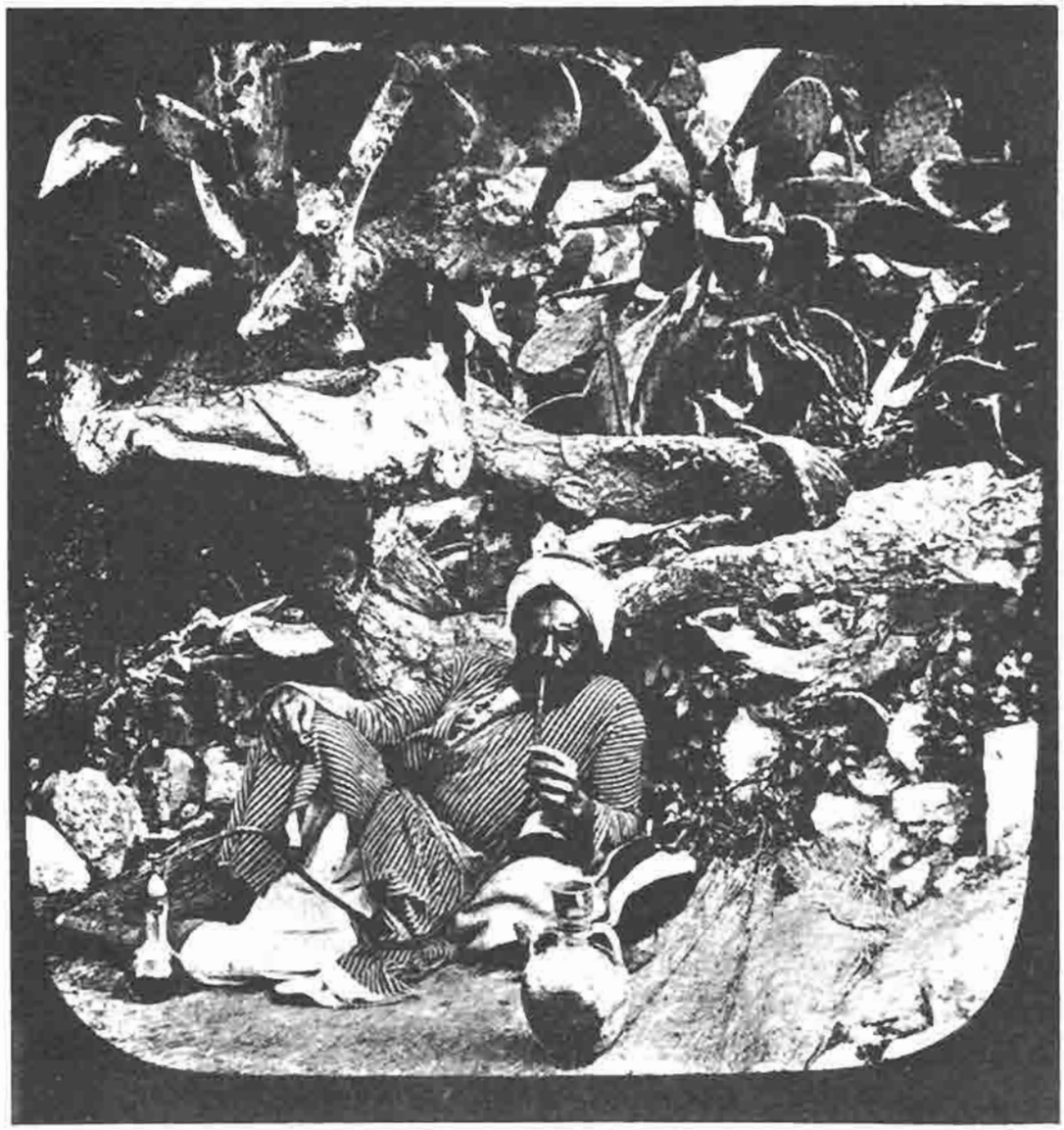
ج) در اواخر دههٔ اول قرن بیستم، فیلمهای داستانی نسبتاً طولانی (بیش از ده دقیقه) به بازار آمدند و مفهوم *ستارهٔ سینما* نیز رایج و مقبول عام شد و به تقویت سینمای داستانی کمك شگرفی کرد. علاوه براین، از سال ۱۹۱۰ به بعد نشان دادن مرتب فیلمهای خبری سینمایی[2] در سینماها رواج یافت. این نوع فیلمها بسیاری از جنبه‌های دروغین تئاتری فیلمهای مستند را به ارث برده بود که در واقع بیش از پیش به افول سینمای مستند آن زمان کمك کرد. از این تاریخ به بعد، سینمای داستانی به صورت برادر بزرگتر سینمای مستند درآمد و آن را کاملاً تحت الشعاع قرار داد.

قسمت اعظم فیلمهای مستند دوران اول رشد سینما به نشان دادن رویدادها و واقعه‌های روزانه اختصاص داشت. در این فیلمها نقش سینماگر جز واقعه نگاری چیز دیگری نبود. ولی بتدریج نشان دادن موضوعهای دیگر نیز مورد توجه سینماگران قرار گرفت. به این ترتیب، علاوه بر فیلمهای واقعه نگار لومیر یا فیلمهای داستانی و خیالی ملیس، انواع فیلمهای دیگر نیز به وجود آمدند که در هر کدام نقش سینماگر به نوعی خاص تجلی کرد. برای نمونه به انواع فیلمهای زیر می‌توان اشاره کرد: *باربرها در سایگون*[3] (۱۸۹۷) و *رژهٔ فیلها در پنوم‌پن*[4] (۱۹۰۱) که ساختهٔ فیلمبرداران لومیر بود یا فیلمهای نورتن که قبلاً از آنها ذکری به میان آمد. در تمام این فیلمها، سینماگر نقش یك سیاحتگر را دارد. فیلمهای *رقص شهباز*[5] (۱۸۹۸) یا *رقص با عصا*[6] (۱۸۹۸)، که سرخپوستان پوئبلو[7] را در امریکا نشان می‌دهد، توسط یکی از فیلمبرداران ادیسن گرفته شدند و اولین نمونه‌های فیلم قوم شناسی به شمار می‌روند. چارلز اربان[8] در سال ۱۹۰۳ تعدادی فیلمهای تحقیقی از جزایر اقیانوس آرام تهیه کرد. وی یك سری فیلم علمی به نام *دنیای ناپیدا*[9]

---

1. West Indies 2. Newsreel 3. *Coolies in Saigon* (*Coolies à Saigon*)
4. *Elephant Processions at Phnom - Pehn (Promenades des Éléphants à Phnom - Pehn)*
5. *Eagle Dance* 6. *Wand Dance* 7. Pueblo 8. Charles Urban 9. *Unseen World*

صحنه‌ای از فیلمهای سیاحتی نورتن



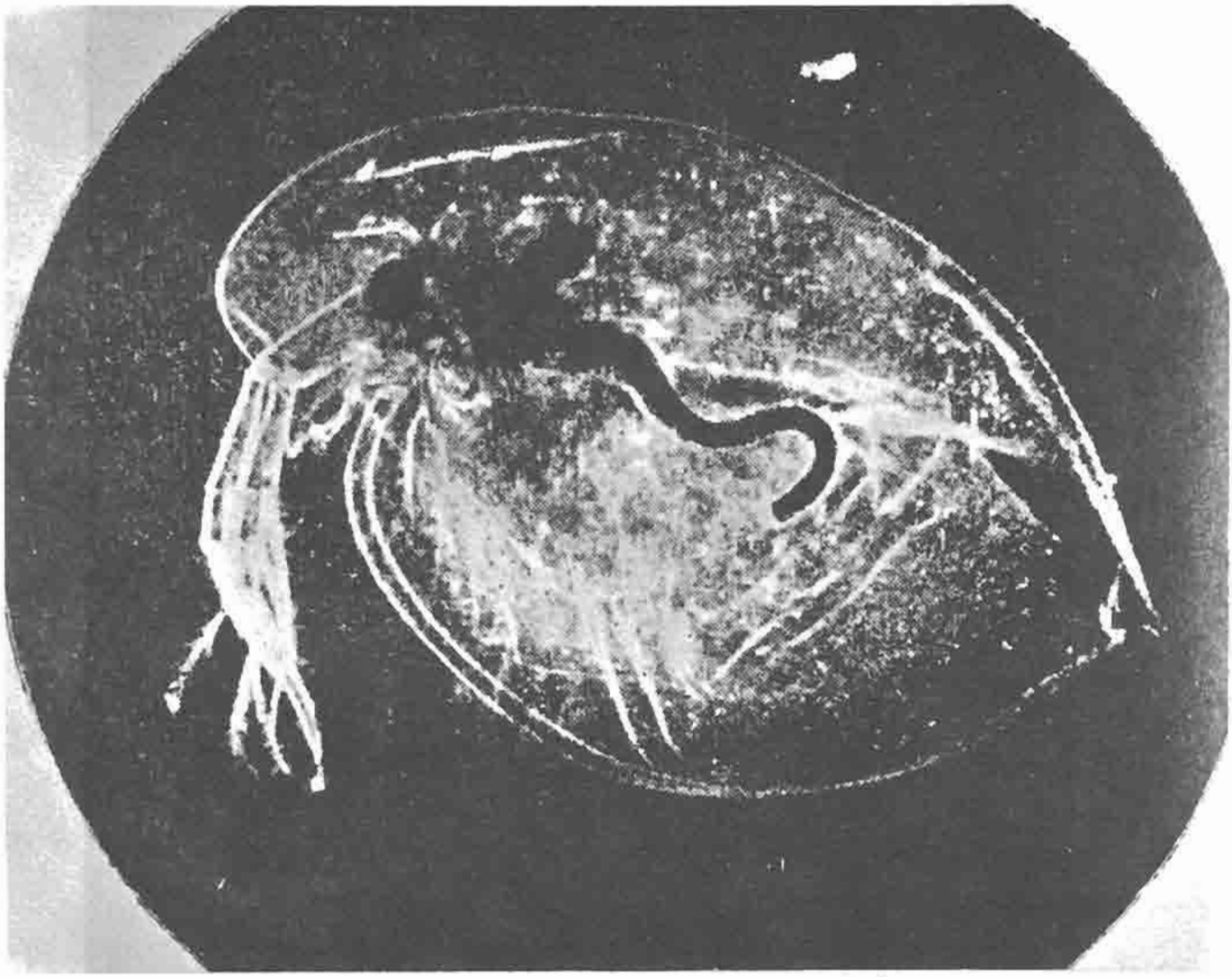
صحنه‌ای از فیلمهای سیاحتی نورتن

(۱۹۰۳) تهیه کرد که با استفاده از میکروسکوپ فیلمبرداری شده بودند، که یکی از آنها به نام *جریان خون در پای قورباغه*[1] (۱۹۰۳) شهرت بسیاری یافت.

ارائهٔ موضوعهای مختلف، از افول سینمای مستند جلوگیری نکرد. فقط به قول اریك بارنو شاید فیلمهای سیاحتی و کشف سرزمینها بود که توانست در میان هرج و مرجی که سینمای مستند آن زمان را در بر گرفته بود با صداقت نسبی به داد سینمای مستند برسد. فیلمی که پانتینگ[2] در

---

1. *Circulation of the Blood in the Frog's Foot* 2. Herbert G. Ponting



تشریح مگس آبی اثر دانکن و اربان

سال ۱۹۱۱ از سفر ناموفق و شوم کاپیتان اسکات[1] به قطب جنوب به نام **سکوت عظیم سپید رنگ**[2] (۱۹۱۲) ساخت، نمونه‌ای از این نوع فیلم است. در این فیلم پانتینگ از وضعیت زندگی گروه کوهنوردی که به رهبری اسکات دو زمستان سخت را در قطب جنوب گذراندند با دقت فیلمبرداری کرد. او، ساختن کلبه، شرایط خواب، خوراك و کار اعضای گروه را با صحنه‌های بسیار زیبایی از طلوع و غروب آفتاب در قطب جنوب نشان داد و سپس گروه را تا آخرین لحظات ممکن دنبال کرد. داستان این بود که اسکات یك دستهٔ طلایه دار از افراد گروه تشکیل می‌دهد،

1. Captain R.F. Scott 2. *The Great White Silence*

۵ نفر از اعضای گروه کاپیتان اسکات که به قطب جنوب رسیدند (نوامبر ۱۹۱۱).

پانتینگ و دیگران را در آخرین پایگاه مستقر می کند و خود با دستهٔ طلایه دار عازم قطب می شود. دستهٔ طلایه‌دار به تصور اینکه اولین گروهی است که قطب جنوب را فتح می کند، دشواریها و مشقات زیادی را متحمل می شود. ولی وقتی به قطب جنوب می رسد، با پرچم یك گروه نروژی که مدت کوتاهی پیش از گروه اسکات به قطب جنوب رسیده بود، رو به رو می شود. ضربهٔ روانی منتج از این واقعیت، احساس شکست و یأس عمیقی را در دستهٔ طلایه‌دار به وجود می آورد. در راه بازگشت به پایگاه چند نفر از اعضا در اثر سرما، گرسنگی و یأس هلاك می شوند و معدودی نیز به زندگی خود خاتمه می‌دهند. وقتی دستهٔ طلایه دار تأخیر می کند پانتینگ و دیگران به سراغ آنها می‌روند و آنها را می‌یابند، و بر سرگذشت غم انگیز آنها از طریق دفتر خاطرات ناخدا اسکات

آگاه می‌شوند. پانتینگ این اطلاعات را در فیلم خودش ذکر می‌کند.

این فیلم در سال ۱۹۱۲ به بازار آمد و فوراً مورد توجه زیاد تماشاگران قرار گرفت؛ بار دیگر در سال ۱۹۳۰ با نام *مدار نود درجهٔ جنوب*[1] نشان داده شد.

پس از تحریف و رکودی که در سینمای واقعه نگار به وجود آمده بود، سینمای سیاحتی جهت مناسبی برای گسترش پیدا کرده بود.

---

1. *Ninety Degrees South*

بخش ششم

سینمای سیاحتگر

رابرت فلهرتی

سینماگران سیاحتگر در تحول فیلم مستند نقش مهمی داشته‌اند. در دورانی که سینمای خبری اولیه، به‌عللی که در بخش پنجم برشمردیم، رو به‌افول و انحطاط کشانده می‌شد، سینماگران سیاحتگر چون پانتینگ راهی تازه فرا راه سینماگران قرار دادند. رابرت فلهرتی نیز سیاحتگری بود که در اواسط دههٔ ۱۹۱۰ به‌سوی سینما کشانده شد و در پرورش و گسترش سینمای مستند سیاحتگر نقشی اساسی به‌عهده گرفت.

پدر فلهرتی مکتشف بود و در اکتشاف منابع زیرزمینی کانادا برای شرکتهای امریکایی مانند شرکت فولاد ایالات متحده فعالیت می‌کرد. در پاره‌ای از سفرهای اکتشافی او، که در کوهستانها و سرزمینهای پربرف انجام می‌گرفت، پسر جوانش رابرت را نیز به‌همراه خود می‌برد:

«حتی در دوران نوجوانیم با پدرم یا مردانش به سفرهای اکتشافی می‌رفتم. این سفرها، که در تابستان به وسیلهٔ بلم و در زمستانها با کفشهای برف رو انجام می‌گرفت، گاهگاهی ماهها به طول می‌انجامید. پاره‌ای از اوقات این سفرها به نقاطی، مانند زمینهای ساحلی آنته‌ریوی شمالی بودند، که هرگز چشم انسانی [سفید پوست] به آنها نیفتاده بود. ما، یا بهتر بگویم پدرم و مردانش، از این زمینها نقشه‌برداری می‌کردیم و به عملیات اکتشافی در آنها می‌پرداختیم. من در این میان فقط یك آدم اضافی بودم.» (۱)

بدین ترتیب علاقه به‌اکتشاف و مبارزه با شداید زندگی از نوجوانی با رابرت فلهرتی درآمیخت، به‌طوری که در سن ۲۱ سالگی خود به‌عنوان یك مکتشف به استخدام سر ویلیام مکنزی[1]

---

1. Sir William Mackenzie

که مسئول اجرای طرح خطوط راه آهن کانادا بود، درآمد. راه آهن کانادا که از غرب به شرق (خلیج هودسن) می‌رفت، بیشتر به انتقال گندم به خلیج هودسن، و سپس حمل آن به‌وسیلهٔ کشتی به اروپا اختصاص داشت. اما در عین حال گردانندگان شرکت راه آهن در نظر داشتند به حمل سنگهای معدنی نیز بپردازند. از این رو رابرت فلهرتی مأمور بررسی و اکتشاف ناحیهٔ خلیج هودسن شد. فلهرتی بیش از چهار سفر اکتشافی به این ناحیه کرد و به عنوان یك مکتشف پرکار، سخت سر و مبتکر معروفیت یافت. هنگامی که در سال ۱۹۱۳، برای سومین سفر، خود آماده می‌شد، مکنزی

رابرت فلهرتی در سن ۲۰ سالگی

به او گفت: «شما به سرزمین جالبی سفر می کنید، سرزمینی که ساکنان آن آدمها و حیوانات جالبی هستند. چرا این بار جزء وسایل خود یك دوربین برای فیلمبرداری نمی برید؟» (۲) فلهرتی از این فکر استقبال کرد و یك دوربین بل اندهاول و یك دستگاه ظهور و چاپ فیلم و تعدادی وسیلهٔ نورپردازی خریداری کرد، و چون در فیلمبرداری بی تجربه بود، یك دورهٔ سه هفته ای فیلمبرداری را نیز به پایان رساند (۳). کار سینمایی فلهرتی چنین آغاز ساده ای داشت. به قول بارنو فعالیت فیلمسازی فلهرتی که اتفاقی شروع شده بود بزودی تمامی ذهن او را به خود مشغول کرد به طوری که فکر اکتشاف منابع زیرزمینی کاملاً تحت الشعاع آن قرار گرفت(۴).

یادداشتی که در تاریخ اول فوریهٔ ۱۹۱۵ در دفتر خاطرات همسرش فرانسیس آمده است، گواه کشش رابرت فلهرتی به سوی سینما و بهره برداری از رسانهٔ فیلم در رشته های آموزشی و علمی است:

«فیلم هنوز یك عامل جانبی در زندگی ماست. چاپ فیلمها تقریباً تمام و ویرایش آنها شروع شده است. اما تا آماده شدن اولین نسخهٔ ویرایش شده، رابرت از نشان دادن آن به من خودداری می کند ... رابرت شیفتهٔ به کاربردن فیلم در تعلیم و تربیت، آموزش جغرافی و تاریخ است. فیلم ارزش این را دارد که شخصی همهٔ زندگی خود را صرف آن کند. چرا ما نکنیم؟» (۵)

به این ترتیب فلهرتی ساعتها فیلم از زندگی اسکیموها[1] را که خود برداشته بود، به هم پیوند زد و در ۱۹۱۶، هنگامی که مشغول بسته بندی این فیلم جهت ارسال به نیویورك بود، آتش سیگارش از روی میز به روی قطعات فیلم روی زمین افتاد و در یك چشم بهم زدن همهٔ منفیهایش ـ همهٔ ۷۰ هزار فوت آن که نمایشش $\frac{1}{2}$ ۱۷ ساعت طول می کشید ـ طعمهٔ آتش شد. چون در آن زمان حامل فیلمها از نیترات ساخته می شد، قابلیت اشتعال آنها به طور خطرناکی زیاد بود. ولی بخت با فلهرتی یار بود که در اثر این اتفاق و کوششی که برای خاموش کردن آتش کرد فقط زخمی و در بیمارستان بستری شد. آنچه باقی ماند، پیش نمونهٔ فیلم[2] بود که در آن زمان نمی شد از آن یك نسخهٔ منفی دیگر تهیه کرد.

فلهرتی از سوختن و از دست رفتن فیلم خوشحال شد، چون از جهتی نفع او را در برداشت: اگر فیلم می ماند و در سینماها به نمایش درمی آمد، حتماً با شکست روبه رو می شد و فلهرتی متقاعد می شد که فیلمساز خوبی نیست. خودش در این مورد می گوید:

«فیلم بدی بود. تنها یك صحنه از این طرف و یك صحنه از آن طرف، بدون هیچ گونه رابطه، بدون هیچ گونه خط داستانی که هماهنگی بین آنها به وجود آورد. این فیلم تماشاگران را

---

1. Eskimos 2. Work Print

از شدت خستگی و یکنواختی دچار حیرت و پریشانی می کرد. مرا که واقعاً خسته و ملول کرد. من و زنم مدت مدیدی روی این موضوع فکر کردیم و بالأخره به دلیل بدی فیلم پی بردیم و بتدریج به این فکر افتادیم که اگر به شمال باز می گشتیم ... این بار من می توانستم فیلم موفقی بسازم. چرا برای مثال یك نفر اسکیموی نوعی و خانواده اش را انتخاب نکنم و یك سال از زندگیشان را نشان ندهم؟ یك اسکیمو کمتر از هر انسان دیگر در این دنیا از منابع لازم برخوردار است. او در نوعی تنهایی و بیکسی به سر می برد که هیچ نژاد دیگری طاقت تحمل آن را نمی تواند داشته باشد. زندگی او مشحون از مبارزه در برابر گرسنگی است. در سرزمین او هیچ چیز نمی روید و برای زنده ماندن باید فقط به آنچه که می تواند برای خوراك بکشد، تکیه کند؛ و تازه این کار را با رودررویی با ترس آورترین ستمگران، یعنی هوای سوزندهٔ شمال که سخت ترین و سوزاننده ترین هوای دنیاست باید انجام دهد.» (۶)

این افکار در دوران جنگ جهانی اول در مغز فلهرتی می گذشت. بسیاری این افکار را فرار از واقعیت تلخ جنگ جهانی به شمار می آوردند. بعضیها نیز مانند کالدر مارشال مبارزهٔ اسکیموها را در برابر شداید و سختیهای طبیعت، تثبیت و تأیید ارزشهای انسانی می دانستند که در دوران جنگ یا درست پس از آن، مورد نیاز باقیماندگان جنگ بود (۷).

در ۱۹۲۰ فلهرتی در یك مهمانی با برادران رویون آشنا شد. این آشنایی منجر به نمایش تنها نسخهٔ فیلم فلهرتی شد. نمایش این فیلم، علاقهٔ برادران رویون را به حمایت مالی از وی برای ساختن یك فیلم کامل ـ آنچه که فلهرتی در نظر داشت ـ جلب کرد. شرط کار فقط این بود که در عنوان فیلم عبارت «برادران رویون تقدیم می کند» گنجانیده شود (۸). قرار شد فلهرتی مرکز عملیات خود را در بندر هریسن[1] در شمال خلیج هودسن قرار دهد. وسایلی که وی با خود برد، عبارت بودند از: دو دوربین اکلی[2] که بهترین دوربین آن زمان برای فیلمبرداری در شرایط و آب و هوای سرد بود چون برای نرم کار کردن قطعات متحرك آن، عوض روغن یا گریس از گرافیت استفاده می شد. مهمتر اینکه سه پایه های این دوربین اولین سه پایه هایی بودند که به عوض دنده از خاصیت دورانی[3] (ژیرو) برای حرکتهای عمودی و افقی دوربین، استفاده می کردند ـ و در واقع نوعی ژیروسکوپ بودند. تا آن زمان فیلمبرداران مجبور بودند برای حرکت عمودی دوربین دستهٔ دنده داری را بچرخانند و همین طور برای حرکت افقی دوربین نیز دستهٔ دیگری را. انجام این دو عمل درآن واحد کار دشواری بود و تازه حرکات عمودی و افقی روانی نیز به دست نمی آمد. اختراع سه پایهٔ ژیرو که به توسط آن می شد حرکات عمودی و افقی را با حرکت فقط یك دسته انجام داد، مورد توجه خاص فلهرتی قرار گرفت. علاوه بر دوربین و سه پایهٔ مذکور، فلهرتی وسایل لازم برای نورپردازی، یك دستگاه ماشین ظهور و چاپ فیلم از نوع ویلیامسون[4] و یك دستگاه

---

1. Port Harrison 2. Akeley 3. Gyro 4. Williamson

مغازهٔ بندرهریسن

پروژکتور[1] از نوع هالبرگ[2] و یك مولد کوچك برق نیز به همراه خود برد. در ۱۵ اوت ۱۹۲۰ فلهرتی به بندر معهود رسید و از میان مردان اسکیمو، ننوك را به عنوان شخصیت اصلی فیلم و سه نفر دیگر را برای کمك به او برگزید. معنی این کار این بود که فلهرتی می بایست زنها و بچه‌ها، ۲۵ سگ، سورتمه، بلم و وسایل شکار آنها را نیز با خود حمل کند. به قول فلهرتی خوشبختانه اولین مجلسی که فیلمبرداری شد شکار سیل[3] بود که به اصرار ننوك انجام گرفت. گفتگوی ننوك و فلهرتی قبل از رفتن به شکار سیل، روشنگر رابطهٔ خاص سینماگر مستند و آدمهای فیلم است. فلهرتی می گوید:

«بالأخره در خاتمهٔ گفتگو من گفتم: فرض کن به شکار رفتیم، می‌دانی که اگر کشتن سیل مخل فیلمبرداری من شود تو و مردانت باید از کشتن سیل خودداری کنید؟ یادت باشد که این تصویر شما در حال شکار است که من می خواهم نه خود شکار و گوشت آن. ننوك با

1. Film Projector 2. Haulberg 3. Seal

جدیت به من اطمینان داد: بله، بله اولین و مهمترین کار آگی (به زبان اسکیموها یعنی فیلمبرداری) است. هیچ مردی تکان نخواهد خورد. هیچ نیزه ای پرتاب نخواهد شد مگر اینکه شما علامت بدهید. قسم می خورم.» (۹)

برای این شکار، سفری چند روزه لازم بود. در طی آن هم فلهرتی مقدار زیادی فیلم از شکار کردن سیل گرفت و هم ننوك و مردانش مقدار زیادی گوشت و عاج سیل به دست آوردند. سه روز پس از بازگشتشان ظهور و چاپ فیلمها به پایان رسید و فلهرتی آمادهٔ نمایش فیلم به اسکیموهای بندر شد. برای اعلام برنامهٔ نمایش، زنگ تنها مغازهٔ دادوستد بندر که متعلق به برادران رویون بود به صدا درآمد. دختر و پسر و پیر و جوان درخانهٔ صاحب مغازه جمع شدند تا فیلم را تماشا کنند. چراغها خاموش شدند و تصاویر روی پرده به حرکت درآمدند. فلهرتی واکنش اسکیموها را نسبت به فیلم این طور بیان می کند:

«... مردی ظاهر می شود، همه ساکت اند. سر در نمی آورند. فروشنده با صدای بلند می گوید: نگاه کنید، این ننوك است. خود ننوك از شدت خـجالت می خندد. هـمه با تعجب می خندند. ها، ها، ها. دوباره همه ساکت می شوند. تصویر ننوك حرکت می کند. سکوت عمیقتر می شود. تماشاگران که از درك موضوع عاجزند، سر بر می گردانند و به پروژکتور خیره می شوند. آنها به پرتو معجزه آسای آن خیره می شوند. آنها به ننوك خیره می شوند، که خود بیش از همه متعجب شده است، و دوباره سرشان را به طرف پرده برمی گردانند. آنها ننوك فیلم را که نیمه خیز در حال حرکت به طرف چیزی در عقب تصویر است دنبال می کنند. چیزی در عقب تصویر است. چیزی که حرکت می کند و سرش را بلند می کند. اتاق از صدای فریاد تماشاگران به لرزه درمی آید: سیل! سیل! ننوك فیلم برمی خیزد و نیزه در دست آماده حمله می شود.

تماشاگران فریاد می زنند: مواظب باش خوب نیزه بیندازی! مواظب باش خوب نیزه بیندازی! مرد نیزه را پرتاب می کند و سیل در آب دریا غلت می زند. مردان دیگری به طنابی که به انتهای نیزه متصل است، هجوم می آورند و آن را در دست می گیرند، و تا آخرین نفس سعی می کنند که سیل را از حرکت باز دارند. تماشاگران فریاد می زنند: نگهش دارید، نگهش دارید، زنان جیغ می کشند: نگهش دارید، نگهش دارید. بچه‌ها جیغ می زنند: نگهش دارید.

ماده سیل، خود را در آب می اندازد و با قفل کردن عاجهایش با عاج سیل نر سعی می کند او را نجات دهد.

جمعیت فریاد می زنند: نگهش دارید.

به نظر می رسد بازوان ننوك و مردانش در حال گسستن است، با وجود این تحمل می آورند. اما بتدریج سیل تقلاکنان مردان را با خود به‌سوی دریا می کشد. تماشاگران با نومیدی فریاد می زنند: نگهش دارید، نگهش دارید. تماشاگران به تصویر ننوك که پاهایش در اثر فشار سیل روی شنها کشیده می شود نگاه می کنند و در حالی که بلند بلند نفس می کشند با

صدای گرفته ندا می‌دهند: باهایت را محکم نگهدار! محکم نگهدار!
سکوت عمیقی حکمفرما می‌شود. ناگهان طناب شل می‌شود و گروه شکارگران با سرعت برق طناب را بالا می‌کشند و سیل را وجب به‌وجب به‌روی شنهای ساحل می‌آورند. تماشاخانه از شدت خوشحالی و سرو صدا به‌لرزه در می‌آید.
شهرت فیلم به‌سراسر ساحل گسترش می‌یابد. به‌طوری که ننوك هر اسکیموی غریبه‌ای را که به‌مغازهٔ داد و ستد می‌آید نزد من می‌آورد و التماس کنان از من می‌خواهد که فیلم *شکار ماهی* را نشانش بدهم. » (۱۰)

نشان دادن فیلمهای گرفته شده به‌شخصیتهای فیلم یکی از روشهایی است که فلهرتی بنیاد نهاد و از آن به‌بعد نیز در سینمای مستند دنبال شد. هدف فلهرتی از این کار این بود که فیلم هر چه

ننوك در حال پرتاب نیزه

نقاشی اسکیموها که ننوك را در حال ساختن خانهٔ یخی، و فلهرتی را در حال فیلمبرداری نشان می‌دهد.

نزدیکتر به‌زندگی و روحیهٔ شخصیتهای واقعی فیلم باشد (به‌قول کالدرمارشال، فیلمی از مردم برای‌مردم). در عین حال وی می‌خواست که به‌این وسیله به‌اسکیموهایی که با او همکاری داشتند، به‌اندازهٔ کافی آموزش برای فیلمسازی بدهد. البته نمی‌توان گفت که این کار افکار بعدی اسکیموها را تحت‌تأثیر قرار نمی‌داد و آنها را به‌صورت بازیگر در نمی‌آورد. به‌هر صورت، آموزش اسکیموها از یاد دادن نحوهٔ نگاه کردن به‌عکس و «خواندن» محتوای آن شروع شد. خود فلهرتی در این مورد می‌گوید:

«وقتی که عکسی به‌آنها نشان می‌دادم، اغلب، آن را وارونه در دست می‌گرفتند و به‌آن نگاه می‌کردند. مجبور می‌شدم عکس را از دستشان بگیرم و آنها را جلوی آینهٔ کلبه‌ام ببرم و

عکس را در کنار تصویرشان ـ که در آینه منعکس شده بود ـ روی آینه بگذارم. آنها ناگهان خودشان را می‌شناختند و نیششان تا بناگوش باز می‌شد.» (۱۱)

فیلمبرداری در شرایط نامساعد و سخت خلیج هودسن کار آسانی نبود. آوردن دوربینها از هوای سرد بیرون به‌درون کلبه موجب می‌شد که بخار آب به‌جدار بیرونی و دستگاههای درونی دوربین بنشیند. برای برطرف کردن بخار آب، فلهرتی مجبور می‌شد که دوربین را از هم باز کند و دستگاههای درونیش را قطعه قطعه خشك و دوباره سوار کند. فلهرتی بزودی به مطلب جالبی پی برد و آن اینکه اسکیموها در کار کردن با وسایل و تعمیر آنها مهارت خاصی دارند. به‌طور مثال هنگامی که او خود پس از باز کردن دوربین عکاسی، از سوار کردن دوبارهٔ آن عاجز شده بود، این کار را به‌یکی از اسکیموها که متصدی دوربینهای فیلمبرداری بود، سپرد و او، دوربین عکاسی را در طول یك شب در پرتو نور شمع بخوبی سوار کرد (۱۲).

شستشوی فیلم در سرمای کشنده و با کمبود آب، امری دشوار بود. برای تأمین آب برای شستشوی فیلم در تمام طول زمستان می بایست دهانهٔ چاهی را که به عمق دو متر در یخ می کندند و به‌آب می‌رسید، همیشه باز نگه دارند، تا براثر شرایط جوی بسته نشود. و آب از محل چاه با سورتمه‌ای که توسط سگها کشیده می‌شد به کلبهٔ فلهرتی آورده می‌شد. فلهرتی و همکارانش، قبل از شستشوی فیلم، بسرعت یخهایی را که در راه روی آب به‌وجود آمده بودند با دست در می‌آوردند. در این میان وجود موی گوزن که از لباسهای پوستی اسکیموها در آب می‌ریخت نیز مشکل را دو چندان می‌کرد. ظهور و چاپ فیلم نیز خالی از دشواری نبود چون فلهرتی بزودی دریافت که جریانی که مولد برق تولید می‌کند منظم نیست و به‌این ترتیب نور ماشین ظهور و چاپ بشدت تغییر می‌کند. برای برطرف کردن این مشکل، فلهرتی از مولد برق چشم پوشید و با تعبیه کردن پنجرهٔ کوچکی در ماشین چاپ به‌استفاده از نور طبیعی خورشید پرداخت. همچنین برای کم و زیاد کردن میزان نوری که برای فیلم لازم بود، از لایه‌های کتان سفید، که در پنجره کار گذاشته بود، سود می‌جست.

فلهرتی در طول زمستان سال ۱۹۲۲ به ویرایش فیلمهایی که از ننوك و دیگر اسکیموها گرفته بود پرداخت و آن را به نام ***ننوك شمالی*** (در پنج حلقه که مدت نمایش آن یك ساعت و ربع بود) آمادهٔ نمایش کرد. اما فلهرتی به علل مختلف در توزیع این فیلم با مشکلات زیادی مواجه شد: اول اینکه ***ننوك شمالی*** برخلاف فیلمهایی چون ***سکوت عظیم*** ***سپیدرنگ*** از جریان سفر معروف و ماجراجویانه‌ای برداشته نشده بود. دوم اینکه، این فیلم یك فیلم سیاحتی معمولی نبود که از نقاط مورد توجه تماشاگران آن زمان گرفته شده باشد، بلکه یك فیلم غیرمعمول غیرتجارتی دربارهٔ جامعه و خانواده‌ای غیرمعمول بود. سوم اینکه، فلهرتی شخصاً هیچ‌گونه سابقه‌ای در فروش فیلم به توزیع‌کنندگان نداشت، و از فوت‌وفن این کار آگاه نبود.

فلهرتی در ابتدا موفق شد فیلم را به شرکت پارامونت نشان دهد. گفتهٔ وی در این مورد نحوهٔ

برخورد توزیع‌کنندگان فیلمهای تجارتی را با فیلم ***ننوك شمالی*** نشان می‌دهد.

«قبل از اینکه نمایش فیلم به اتمام برسد اتاق نمایش از کارمندان شرکت پر شد و فضای اتاق نیز از شدت دود سیگار به رنگ آبی در آمد. هنگامی که نمایش فیلم پایان یافت، همگی بکندی و با بیعلاقگی (این‌طور به نظر رسید) برخاستند و ساکت و آرام اتاق را ترك گفتند. مدیر قسمت نزد من آمد و با محبت بسیار بازویش را دور شانه‌های من انداخت و گفت که خیلی متأسف است اما این فیلم را نمی‌تواند به تماشای عموم گذارد.» (۱۳)

فلهرتی سپس فیلم را در شرکت «فرست ناشنال» به نمایش گذارد. اما پس از نمایش فیلم واکنش مدیران این شرکت نیز آنچنان منفی بود که حتی حاضر نشدند با او در مورد فیلم گفتگویی بکنند و فلهرتی بعداً برای پس گرفتن نسخهٔ فیلم خود با کم‌رویی و عذرخواهی به آنها مراجعه کرد. مدتی بعد فلهرتی توانست فیلم را نشان مدیران شرکت پاته در نیویورك بدهد. در این جلسهٔ نمایش مادام برونت همسر رئیس شرکت پاته نیز حضور داشت و ***ننوك شمالی*** مورد توجه کامل شرکت قرار گرفت، به‌طوری که شرکت مصمم به خرید و توزیع فیلم شد. حال نوبت جلب موافقت شرکت یا فردی برای نمایش فیلم در سینماها رسیده بود. شرکت پاته تصمیم گرفت از خدمات راکسی[1] که در کار نمایش فیلمها معروف بود استفاده کند. اما جلب نظر وی کار آسانی نبود و فلهرتی و شرکت پاته با چندنفر از دوستان راکسی تبانی کردند و از آنها خواستند که در جلسهٔ نمایشی که برای راکسی ترتیب داده می‌شود، آنها مدام با صدای آهسته (ولی نه آنچنان آهسته که راکسی نشنود) از محسنات فیلم با هم صحبت کنند. این شگرد با موفقیت همراه بود، چون به مجرد پایان نمایش فیلم، راکسی واکنش خود را نسبت به ***ننوك شمالی*** با کلمات «حماسه» و «شاهکار» بیان کرد. با وجود این، نمایش این فیلم بتنهایی نمی‌توانست متضمن درآمد لازم باشد، بدین جهت تصمیم گرفته شد که ***ننوك شمالی*** را همراه یکی از فیلمهای بسیار معروف هارولد لوید[2] به نام ***بچه‌ننه***[3] نشان دهند.

به این ترتیب ***ننوك شمالی*** به عنوان فیلم دوم در برادوی نیویورك به نمایش گذارده شد و درآمد نسبتاً مناسبی نیز به دست آورد (۱۴)، ولی در امریکا این فیلم برای مدت طولانی بر پرده نماند. برعکس، در پاریس و لندن با استقبال زیادی روبه‌رو شد و نمایش آن شش ماه طول کشید. منتقدان سینمایی آن زمان نیز عقاید متفاوت و متناقضی نسبت به این فیلم ابراز کردند.

فلهرتی در این فیلم، برخلاف بسیاری از فیلمهای سیاحتی دیگر آن زمان (مانند ***علفزار***)، به نمایش سطحی زندگی بسنده نمی‌کند، بلکه سعی دارد که زندگی و تلاش واقعی اسکیموها را، آن طور که واقعاً هست، به تماشاگر نشان دهد؛ و این کار را نیز از دیدگاه خود افراد بومی انجام می‌دهد. خود وی می‌گوید: «در بسیاری از فیلمهای سیاحتی که می‌بینید، سینماگر آدمهای فیلمش

---

1. Roxy 2. Harold Lloyd 3. *Grandma's Boy*

همسر نانوك و فرزندش در صحنه‌ای از *نانوك شمالی*

را به نظر حقارت می‌نگرد و هرگز به آنها احترام لازم را نمی‌گذارد. او همیشه خودش را شخص مهمی می‌داند که از نیویورك و لندن آمده است، اما من به این مردم متکّی و وابسته بوده ام.» (۱۵)

برخلاف بیشتر فیلمهای سیاحتی آن زمان، در بیشتر قسمتهای این فیلم مردمان بومی به طور

غیرطبیعی در مقابل دوربین نمی‌ایستند یا خودآگاهانه در مقابل دوربین به بازیگریهای مضحك نمی‌پردازند. فقط در چند صحنه است که اسکیموها از حضور دوربین آگاه هستند و در مقابل آن بازی می‌کنند. منتها بازیگری آنها نیز خودمانی و همراه با صمیمیت است. گویی دوربین (فلهرتی) را در جرگهٔ دوستان و آشنایان خود قبول کرده‌اند. برای مثال در صحنه‌ای، ننوك برای اولین بار گرامافونی را کـه فلهرتی با خود آورده بود، در حال کار و آواز خواندن می‌بیند. با خوشحالی و تعجب صفحهٔ گرامافون را برمی‌دارد و در حالی که گویی اجازه می‌خواهد بـه دوربین نگاه می‌کند و آن را برای امتحان با دندانهایش گاز می‌گیرد. در صحنهٔ دیگر وقتی یکی از فرزندان ننوك برای اولین بار روغن کرچك هدیهٔ فلهرتی را می‌چشد،از خوشحالی به دوربین نگاه می‌کند. گویی قصد دارد دوربین و فلهرتی را از خوشحالی و لذت خود آگاه و در آن شریك کند. از طرفی فلهرتی به راز سینما دست یافته بود و می‌دانست که برای شناخت و نشان دادن واقعیت، تنها کافی نیست و در بعضی مواقع ممکن نیست که تنها دوربین را در مقابل رویدادها قرار داد و آنچه را که اتفاق می‌افتد ضبط کرد، بلکه گاهگاهی لازم است در آن دخل و تصرف به عمل آورد. به همین جهت، برای بهتر نشان دادن داخل خانهٔ یخی ننوك که کوچك بود و برای فیلمبرداری فضای کافی نداشت، فلهرتی مجبور شد آن را به دو نیم کند و (ننوك و خانواده اش نیز مجبور شدند شب را در همین خانه به صبح برسانند). تحت چنین شرایطی بود که، برخلاف انتظار، بخار نفسهای ننوك و خانواده اش در درون خانهٔ یخی کاملاً به چشم می‌خورد. یا در صحنهٔ شکار سیل، سیلی که از آب بیرون کشیده می‌شود، خیلی بیحرکت است و به یك سیل تازه شکار شدهٔ نیمه جان نمی‌ماند. یا اینکه فلهرتی در ابتدای کار متوجه شد که ننوك و دیگران لباس کامل اسکیموها را به تن ندارند و برای اینکه یك تصویر واقعی از آنها به دست دهد، مجبور شد متقبل هزینه و صرف وقت زیادی برای فراهم آوردن لباسهای لازم بشود (۱۶). در حین فیلمبرداری بسیار زیبای فیلم نیز در چند مورد حرکات عمودی و افقی دوربین طوری هست که گویی فیلمبردار از قبل این صحنه را با بازیگر فیلم تمرین کرده است.

به هر صورت، مهم هدف سینماگر است. دخل و تصرف در واقعیت، اگر به شناخت و نشان دادن بهتر آن بینجامد، لازم است و جزء مسؤلیتهای سینماگر مستند به شمار می‌رود. به قول مارشال «پاره‌ای از اوقات شخص مجبور می‌شود دروغ بگوید یا اینکه به تصرف در واقعیت یا موضوع مورد نظر بپردازد تا بتواند روح و جان واقعی آن را شکار کند.» (۱۷)

علاوه بر نابگرایان سینمای مستند که بر فلهرتی به خاطر دخالت در واقعیت خرده می‌گرفتند، افراد دیگری نیز چون پال روتا و جان گریرسن از فلهرتی بشدت انتقاد کردند. پال روتا در کتاب کلاسیك خود به نام ***فیلم مستند*** می‌گوید:

«فلهرتی برای فیلمهایش، محلهایی را انتخاب می‌کند که در آنجا انسان برای زنده ماندن هنوز مجبور به تـقلا و کوشش شدید است. ولی بـیشتر اوقات فلهرتی زندگی واقعی

روزانهٔ بومیان را نشان نمی‌دهد، بلکه به بازسازی راه و روش آن قسمت از زندگی آنها که در حال محو شدن و فراموشی است، می‌پردازد. ننوك و خانواده اش و خانواده ای که محور اصلی فیلم *مردارانی* (۱۹۳۴) هستند، دیگر آن طور که در فیلمهای فلهرتی نمایش داده شده‌اند، زندگی نمی‌کنند. قهرمانان *ننوك* و *مردارانی* جز «پیکره‌های مومی» که زندگی اجدادشان را بازی می‌کنند، چیز دیگری نیستند.» (۱۸)

خود فلهرتی انگیزه اش را به نشان دادن راه و رسم گذشتهٔ مردمان بومی چنین بیان می کند:

«من راجع به آنچه سفیدپوستان بر سر مردمان بومی و ابتدایی آورده‌اند، فیلم نخواهم ساخت ... (برعکس) آنچه می‌خواهم نشان دهم عظمت و اصالت شخصیت پیشین این مردم است، قبل از ااینکه سفیدپوستان شخصیت آنها را درهم شکسته و آنها را از بین برده باشند. انگیزهٔ من در ساختن *ننوك* از احساسی که من نسبت به این مردم داشتم و از حس تحسین من نسبت به آنها سرچشمه می‌گرفت. من می‌خواستم آنها را به بقیه بشناسانم.» (۱۹)

احتمالاً عادلانه‌ترین نظرها نسبت به فلهرتی توسط رابرت شروود[1] بیان شده است:

«تا کنون فیلمهای متعدد سیاحتی که حاوی صحنه‌های زیبا و فریبندهٔ زیاد باشند، تهیه شده‌اند. ولی تنها یکی از آنها در خور نام «بزرگ» است و آن فیلم*ننوك شمالی* است. این فیلم بی‌همتاست و در رده‌ای مخصوص به خود قرار دارد. درواقع هیچ فهرستی از بهترین فیلمهای سال یا فیلمهای تمام دوران تاریخ کوتاه سینما، بدون نام این فیلم، کامل نخواهد بود. در این فیلم عامل درام بسیار واقعیتر و حیاتیتر از درامهای ساختگی دیگر بود، زیرا سراسر واقعی و حقیقی بود. ننوك یك آدم خوشگذران و ماجراجو و عهده‌دار نقشی در فیلم نبود که به مجرد پاك شدن بزك[2] سینماییش، فراموش شود. ننوك خود یك اسکیمو بود که برای زنده ماندن در تلاش بود. سرزمین شمال صحنه‌هایی نبود که بتوان آن را به وسیلهٔ ماشینهای تولید باد و توفان یا برفی که از خرده کاغذ تشکیل می‌شود، به وجود آورد. بلکه واقعاً خود سرزمین شمال بود که بینهایت هم ستمکار و نیرومند بود.» (۲۰)

آنچه مسلم است *ننوك شمالی* بسرعت بر دلها نشست و نام ننوك شهرت جهانی پیدا کرد. به‌طوری که چندی پس از به بازارآمدن فیلم، رابرت و فرانسیس فلهرتی در برلین صورت خندان ننوك را روی کاغذ یك نوع بستنی به نام ننوك[3] یافتند. هنگامی که دوسال بعد از اتمام فیلم، ننوك در حین یك سفر شکار هلاك شد، مرگ وی فوراً توسط روزنامه‌ها به اطلاع همه رسید. گفتهٔ رابرت

---

1. Robert Sherwood 2. Make-up 3. Nanuk

ننوك و پسرش در صحنه‌ای از ننوك شمالی

شروود دربارهٔ ***ننوك شمالی*** نیز در سال ۱۹۶۴ جامهٔ عمل پوشید. در این سال در فستیوال فیلم مانهایم[1] سینماگران کشورهای مختلف، فیلم ***ننوك شمالی*** را به عنوان بهترین فیلم مستند تاریخ سینما انتخاب کردند (۲۱).

پس از موفقیت فیلم ***ننوك شمالی***، شرکت پارامونت به فلهرتی مأموریت داد که یك «ننوك دیگر» تهیه کند و پرداخت همهٔ هزینه‌ها را نیز تقبل کرد. به‌همین منظور در سال ۱۹۲۳ فلهرتی به پیشنهاد فردریك اوبراین[2] نویسندهٔ کتاب ***سایهٔ سفید پوستها در دریای جنوب***[3] تصمیم گرفت به دهکدهٔ سافون[4] در جزیرهٔ ساوائی[5] که یکی از جزایر سوموآ[6] است، برود. این جزیره، برخلاف سرزمینهای یخ زدهٔ شمال، از نعمت و برکت طبیعی سرشار بود و فلهرتی که علاقه‌مند بود از تقلا و تلاش انسان در مقابل نیروهای طبیعت فیلم بسازد، مدتها به دنبال موضوعی برای فیلم دوم خود وقت گذراند. ساکنان جزایر سوموآ دارای مشخصه‌های حماسی و قهرمانی اسکیموها نبودند. زندگیشان به‌طور

---

1. Mannheim 2. Frederick O'Brien 3. *White Shadows in South Seas* 4. Safune
5. Savaii 6. Somoa

استثنایی راحت و آسان بود. برای آنها دریا دشمنی شکست ناپذیر به شمار نمی رفت، بلکه استخر عظیم آب گرمی بود پر از انواع غذاهای دریایی. زمین نیز آنقدر پر برکت بود که، به قول مارشال، کشاورزی کار به حساب نمی‌آمد، بلکه یك نوع سرگرمی بود (۲۲).

در مدتی که فلهرتی به دنبال موضوع مناسبی برای فیلم خود می گشت، به کشفی فنی دست یافت که موجب شد فیلمی که بعدها از جزایر سوموآ ساخت، از نظر تصویرهای زیبا و روشن، به عنوان یکی از بهترین و موفقترین فیلمها شناخته شود. این کشف، استفاده از فیلم «پانکروماتیك» (که مخصوص فیلمبرداری رنگی است) در فیلمبرداری سیاه و سفید بود.

پس از یك سال زندگی در میان مردم جزیرهٔ ساوایی و فیلمبرداریهای آزمایشی از آنها، فلهرتی تصمیم گرفت فیلمی از رویدادهای روزمرهٔ این مردم تهیه کند. آن رنج و مشقتی که فلهرتی در فرهنگ این افراد می جست، در مراسم خالکوبی (که از کمر تا زانوها را کاملاً می پوشاند) یافت.

برای این کار فلهرتی پسر جوانی (و خانواده اش) را به عنوان قهرمان فیلم خود انتخاب کرد و بر فیلم نام *موآنا* نهاد (۱۹۲۵) (موآنا به زبان مردمان سوموآ یعنی دریا). در طول فیلم تماشاگر با نحوهٔ تهیهٔ پارچه از پوست درختان، تهیهٔ غذا و خالکوبی آشنا می شود. خالکوبی موآنا نقطهٔ اوج فیلم را به دست می‌دهد. جریان خالکوبی، بسیار دردناك و طولانی است (شش هفته طول می کشد)؛ و موآنا اگر به خاطر فیلم نبود به این کار تن در نمی داد. برای تهیهٔ فیلم *موآنا*، فلهرتی حدود ۲۴۰٬۰۰۰ فوت فیلم برداشت که با معیار فیلمهای مستند آن زمان رقم فوق العاده زیادی بود. در این فیلم فلهرتی برای اولین بار از نمای نزدیك برای روشن کردن مراحل مختلف فعالیتهای بومیان استفاده کرد. تصاویر نزدیکی که از صورت موآنا و مادرش در حین خالکوبی گرفته شد نشان دهندهٔ درد و رنج منتج از این کار بود و به تماشاگران، تصویر روشنی از واقعیت خالکوبی را القا می کرد. در این فیلم فلهرتی به استفادهٔ بیشتری از حرکات عمودی و افقی دوربین[1] دست زد. همچنان که در *ننوك* حرکات افقی دوربین، در پیشبینی از عمل بازیگر انجام می گرفت، در این فیلم نیز فلهرتی از این روش استفادهٔ زیادی کرد. علاوه بر استفاده از تصاویر نزدیك، یکی دیگر از علل تأثیر این فیلم و نزدیکیی که تماشاگر با آدمهای فیلم احساس می کرد این بود که فلهرتی خود فیلمبرداری را انجام می داد و در نتیجه گروه تولید به حداقل نقصان یافته بود و آدمهای فیلم می توانستند بآسانی با این گروه کوچك رابطهٔ انسانی و دوستی برقرار کنند. این کار بعدها با ظهور صدا و با به وجودآمدن اتحادیه‌های صنفی در صنعت فیلمبرداری که موجب اجرای قوانین و مقررات دست و پاگیر و استفادهٔ اجباری از تعداد نفرات زیادتری برای گروههای تولیدی و فنی شد، یکباره از بین رفت. با پیشرفت سینما، فیلمبرداری، یك مسئلهٔ وسیع تدارکاتی شده بود. فقط با وجودآمدن وسایل فیلمبرداری و صدابرداری سبك و کارآی جدید در دههٔ ۱۹۶۰ و کوچك شدن گروههای تولیدی و امکان استفاده از گروههای تولیدی که به اتحادیه‌های نیرومند صنفی تعلق

---

1. Pan & Tilt

موآنا

ندارند، اکنون بار دیگر نزدیکی بین سینماگر فیلم مستند و آدمهای فیلمش امکانپذیر شده است.

وقتی *موآنا* به نمایش گذارده شد، جان گریرسن در نقدی که براین فیلم نوشت برای اولین بار از کلمهٔ «مستند» استفاده جست«*موآنا* که ماوقع مصوری از رویدادهای روزانهٔ زندگی یك جوان

پولنزی و خانوادهٔ اوست، از ارزش مستند بودن برخوردار است»(۲۳). این فیلم صامت است، اما به قول ریچاردلیکاك، سینماگر معروف سینمای بیواسطهٔ امریکا و کسی که از جوانی همکاری خود را با فلهرتی آغاز کرد و فلهرتی را پدرخود می خواند (لیکاك فیلمبردار فیلم ***داستان لویزیانا***

صحنهٔ خالکوبی در موآنا

اثر فلهرتی است.) فیلم *موآنا* بیش از هر فیلم دیگر فلهرتی، «صدا» می‌طلبد. به همین جهت، در حال حاضر لیکاك و مونیکا دختر فلهرتی، دست اندر کار تهیهٔ صدا برای *موآنا* هستند و برای این کار چندین سفر به ساموآ کرده‌اند(۲۴).

متأسفانه منفی فیلم *موآنا* دیگر وجود ندارد، چون به قول فلهرتی، شرکت پارامونت برای صرفه‌جویی، درجا آن را از بین برد (۲۵). این فیلم از محبوبیت *ننوك* در نزد مردم برخوردار نشد و نتوانست سودی نیز برای پارامونت به دست آورد. شکست این فیلم در واقع منجر به جدایی بین فلهرتی و تهیه کنندگان هالیوود شد. چندی بعد فرد موراناو[1]، کارگردان معروف آلمانی، از فلهرتی برای همکاری در تهیهٔ فیلمی دربارهٔ مردمان جزیرهٔ بالی دعوت به عمل آورد، ولی این همکاری در مراحل مذاکره ماند و هرگز جامهٔ عمل نپوشید. فلهرتی مدت کوتاهی نیز با موراناو روی فیلم *تابو*[2] (۱۹۳۱) کار کرد، ولی به علل اختلافات متعددی که به وجود آمد، از این کار نیز دست کشید. مدت زمانی هم برای تهیهٔ فیلمی از مردمان بومی ناحیهٔ سیبری در روسیهٔ شوروی در تلاش بود، اما این کار را نیز بدون نتیجه رها کرد. نزدیك به یك دهه گذشت تا فیلم دیگری از فلهرتی آمادهٔ نمایش شد.

در این زمان، علاوه بر فلهرتی، ماجراجویان و سیاحتگران دیگری نیز چون مریان سی. کوپر و ارنست شودساك به سینما روآوردند. کوپر با همکاری شودساك، که در جنگ جهانی اول عکاس صحنه‌های جنگ بود، فیلم مستند طولانی *علفزار* (۱۹۲۵) را ساخت. این فیلم که توسط شرکت پارامونت توزیع شد، مورد توجه زیاد تماشاگران قرار گرفت.

کوپر در مقدمهٔ کتاب خود به نام *سفری به سرزمین دلاوران* ـ که داستان سفر خود به میان قبایل باباحمدی و فیلمبرداری از آنها را تعریف می‌کند ـ هدف خود را از تهیهٔ فیلم *علفزار* چنین بیان می‌کند:

> «هدف ما این بود که از پیکار واقعی یك قوم کوچنشین که علیه نیروی طبیعت و به خاطر حفظ بقا در جریان است، فیلمبرداری کنیم. از این رو بهتر دانستیم که به میان یکی از اقوامی که در اطراف سلسله کوههایی که از دریای سیاه تا خلیج فارس گسترده است برویم و در زندگی روزمرهٔ آنها شرکت کنیم و هنگامی که در جستجوی چراگاه به مهاجرت می‌پردازند و کوهستانها را درمی‌نوردند همراهشان باشیم.» (۲۶)

اما با وجود تازگی موضوع و فیلمبرداری دقیق و زیبا، *علفزار* یك فیلم نسبتاً سطحی است، چرا که در طی آن سینماگر، برخلاف فلهرتی، خانواده یا فرد خاصی را در نظر نمی‌گیرد تا با نشان دادن وضعیت زندگی او به فیلم خود عمق و روح لازم را ببخشد. در فیلم *علفزار*، ایل بختیاری هم‌چنان یك ایل باقی می‌ماند و تماشاگر با شخصیت هیچ یك از افراد آن آشنا نمی‌شود.

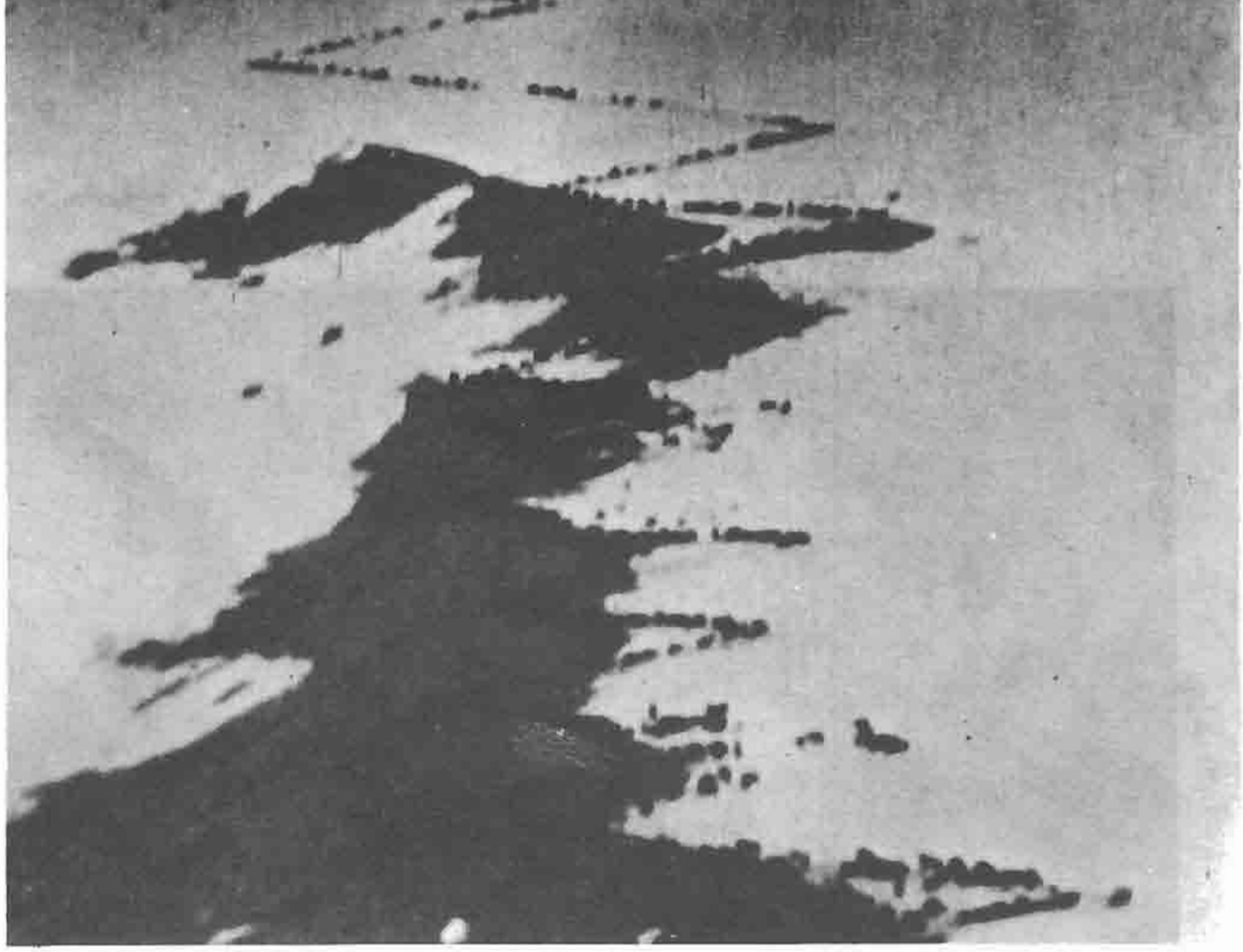
---

1. Fred Muranau 2. *Tabu*

مریان سی کوپر و ارنست شودساك در صحنه‌ای از *علفزار*

همین گروه در ۱۹۲۷ فیلم *چانگ*[1] (۱۹۲۷) را به سفارش پارامونت در کشور سیام فیلمبرداری و به بازار ارائه کرد. در این فیلم، برخلاف *علفزار* ولی مانند *ننوك شمالی*، سینماگران دوربین خود را متوجه خانواده ای سیامی می کنند و تقلای این خانواده را برای زنده ماندن در میان جنگلها و حیوانات درنده به‌تصویر در می‌آورند. اما به‌قول اریك بارنو، به‌نظر می‌رسد صحنه‌های بسیار جالب جنگلهای سیام پر از ببرهایی است که، به‌دنبال غذا، هر سال از هر سه نفر بزرگسال سیامی یك نفر را طعمهٔ خود می‌کنند (۲۷). فیلم، چندان به‌نشان دادن زندگی عادی مردم عادی نمی‌پردازد، بلکه توجه خود را بیشتر به‌سوی حیوانات وحشی و درنده مانند ببر، پلنگ و فیل که در

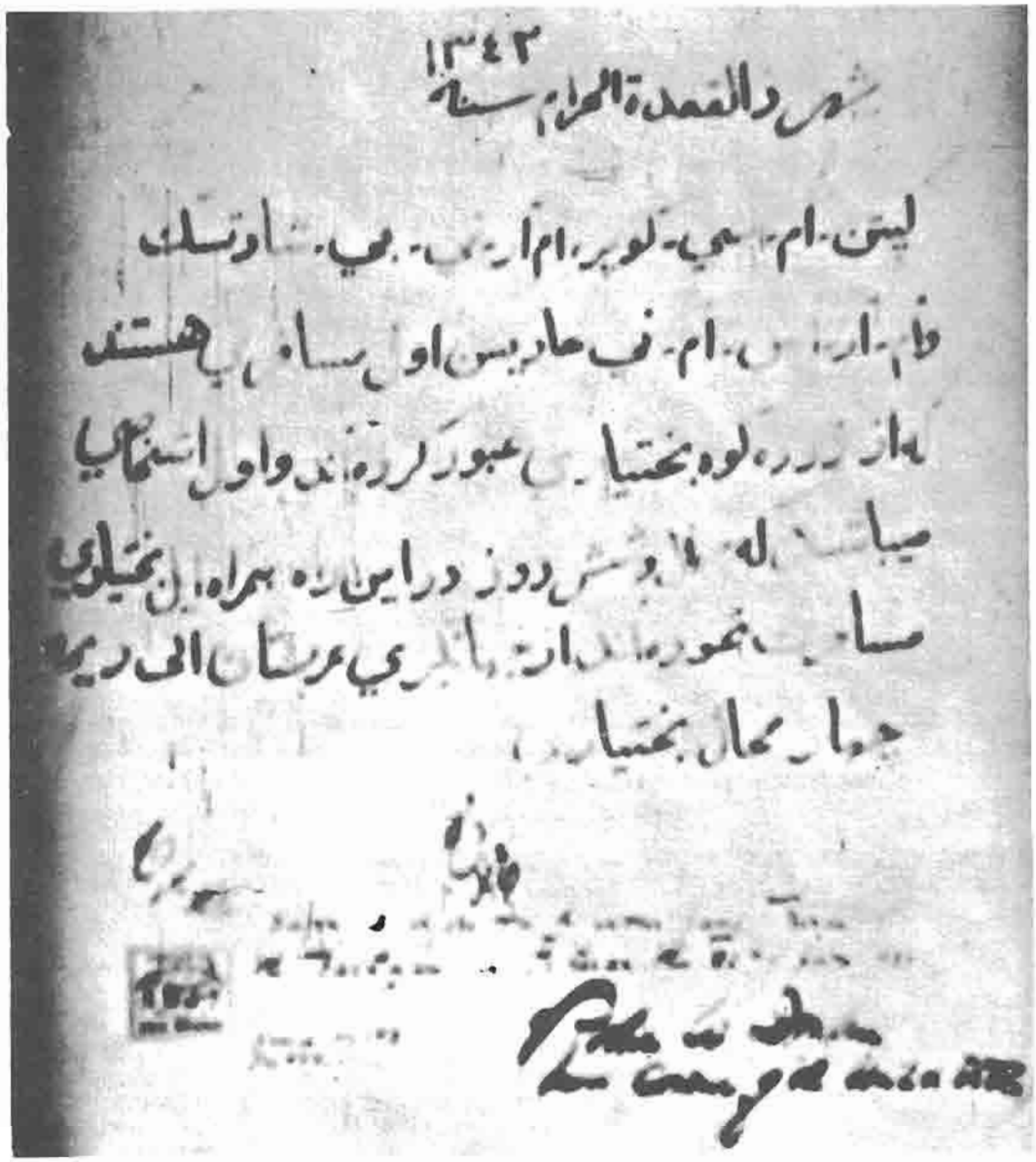
1. *Chang*



صحنه‌های عبور از زرد کوه در علفزار

استفاده از مشکهای باد شده برای ساختن قایق، به منظور عبور از رود کارون ـ صحنه‌ای از *علفزار*

حیدرخان، رئیس ایل بابا احمدی بختیاری، و پسرش لطف‌الله در فیلم *علفزار*



نامهٔ حیدرخان، که مسافرت کوپر، شودساك و خانم هزیسن را همراه ایل، گواهی می‌کند. تصویر این نامه از صحنه‌های آخر *علفزار* گرفته شده است.

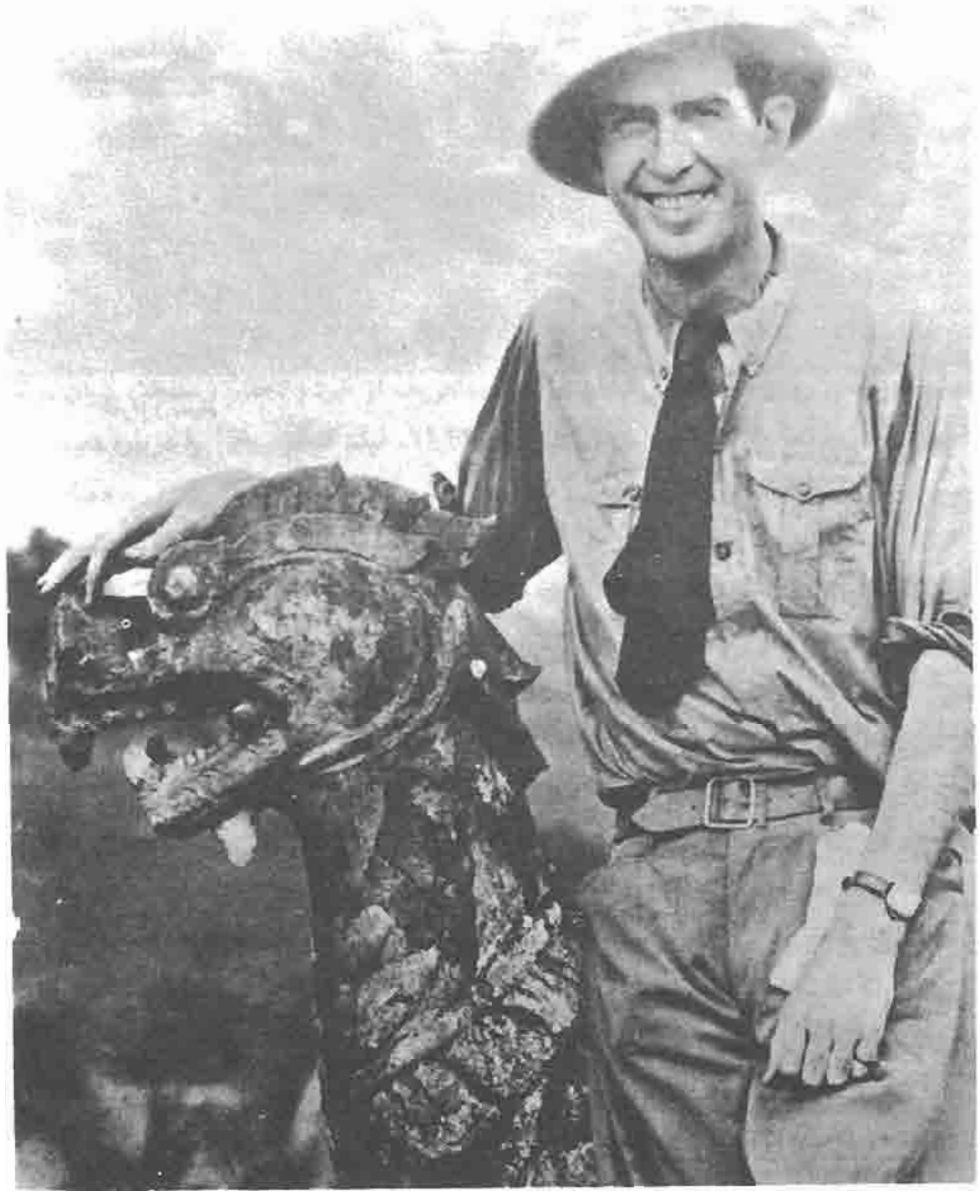
حال حمله و تهاجم هستند، معطوف می‌کند. تصاویر بسیار نزدیك و درشت از این حیوانات، احساس بودن در جنگلهای سیام را به تماشاگر القا می‌کند. اما به نظر می‌رسد که این صحنه‌های بسیار جالب، به‌سبك فیلمهای هالیوود، قبلاً برنامه ریزی شده‌اند. نوشته‌های مطنطن و خود نمایانهٔ فیلم نیز این حالت را فزونی می‌بخشند. برای مثال، در یکی از نوشته‌ها، کورو که یکی از ایلاتیهای لائوسی هست به‌بچه‌اش چنین می‌گوید:

«ای دختر کوچك، حتی پوست آخرین دانهٔ برنج نیز کنده شد!»

یا در لحظهٔ جنگ و بحران، ندای جنگ لائوسیها این چنین نوشته شده است: «شمشیرها بیرون! نیزه‌ها بیرون! ای مردان شجاع بیرون بیایید! به کمك ما بشتاب ای خدای ما، بودا!» (۲۸)

تعریفی که خود کوپر و شود ساك از **چانگ** ارائه دادند، نشان دهندهٔ اهمیت جنبه‌های داستانی و نمایشی این فیلم است. آنها **چانگ** را یك فیلم ملودرام که بازیگران آن انسان، جنگل و حیوانات وحشی هستند، تعریف کردند (۲۹).

ارنست شود ساك در زمان فیلمبرداری فیلم چانگ



کاراون سیاه

بتدریج توجه کوپر و شودساك بیشتر به‌سوی فیلمهای سینمایی و داستانی جلب شد. معروفترین فیلم این دوران از فعالیت آنها، فیلم **کینگ کونگ** (۱۹۳۳) است.

در همین زمان به‌حمایت شرکت سیتروئن، دو فیلم دربارهٔ مسافرت و سیاحت با اتومبیل ساخته شد. اولی، ***کاروان سیاه***[1] (۱۹۲۶) نام داشت و توسط لئون پوارایه[2] که سازندهٔ فیلمهای داستانی بود، کارگردانی شد. این فیلم، مسافرت طولانی و جالبی را که از شمال افریقا شروع می‌شد و به‌جنوب افریقا و بالأخره به‌ماداگاسکار ـ که در آن زمان جزء مستعمرات فرانسه بود ـ خاتمه می‌یافت نشان می‌داد. در طول مسافرت، برای نشان دادن زندگی بومی مردمان کشورهایی که در سر راه بودند فرصت زیادی وجود داشت ـ گواینکه در این فیلم این کار به‌طرزی سطحی و گذرا انجام شد و بیشتر تکیه روی راه و رسم عجیب و غریب بود. دومین فیلم که ***کاروان زرد***[3] (۱۹۳۴) نام داشت، نشان دهندهٔ سفری بود که از لبنان شروع می‌شد و به‌ایران می‌رسید و

---

1. *The Black Cruise (La Croisière Noire)* 2. Léon Poirier
3. *The Yellow Cruise (La Croisière Jaune)*

بالأخره به‌هند و چین ختم می‌شد. این فیلم که شروعش در سال ۱۹۲۹ بود، سالها به‌طول انجامید، تا بالأخره در سال ۱۹۳۴ کامل شد و به‌بازار آمد.

نگاهی به فیلمهای سیاحتی به‌طور کلی این موضوع را روشن می‌کند که هدف بسیاری از آنها انگیختن مردم به‌مسافرت و سیاحت و بالا بردن سود شرکتهای هواپیمایی، راه آهن، اتومبیل‌سازی یا سازمانهای توریستی است که از این فیلمها حمایت مالی می‌کردند. در موارد بسیار کمی نیز این فیلمها با سرمایهٔ شخصی سینماگران مستند تهیه می‌شد.

چون هدف جلب سیاحان بود، سازندگان این فیلمها سعی نمی‌کردند که یك فیلم جامع و کامل که فرهنگ جوامع مورد نظر را نشان دهد، تهیه کنند. برعکس، بسیاری از این فیلمها از صحنه‌های باسمه‌ای که پشت جلد بروشورهای سازمانهای مسافرتی و توریستی را رنگین می‌کنند، پر بود: صورتهای خندان، دهکده‌های آرام، سواحل آفتابی کنار دریا، کوههای با شکوه، آبشارهای پرشتاب. موسیقی و صدای بسیاری از این فیلمهای سیاحتی نیز خالی از خلاقیت است و معمولاً مخلوطی است از قطعات موسیقی غربی یا مخلوطی از آهنگهای بومی (۳۰). به‌این ترتیب، سازندگان این نوع فیلمها از الگویی یکنواخت و تکراری پیروی می‌کردند. علاوه بر این، در بسیاری از مواقع برداشت سطحی و تحقیرآمیزی نسبت به‌مردمان بومی فیلمهای خود بروز می‌دادند. بهترین نمونهٔ این مورد مارتین جانسن و زنش بودند که از ۱۹۱۲ به‌بعد به‌ساختن فیلمهای سیاحتی روی آوردند. در فیلمهای این دو، تعریف از خود و تحقیر و مسخره کردن بومیان پیام اصلی فیلم را تشکیل می‌داد. این دو، در سال ۱۹۲۹، فیلم *کنگوریلا*[1] را دربارهٔ «میمونهای عظیم و مردمان کوچك»، درست در زمانی که فیلم ناطق باب شده بود، ساختند؛ و، به‌همین جهت نیز، توانستند از روایت و قسمتهای کوتاهی از صدای سر صحنه استفاده، و فیلم را به عنوان «اولین فیلم ناطق از قلب آفریقای سیاه» عرضه کنند. در این فیلم آقا و خانم جانسن مرتب در مقابل دوربین ظاهر می‌شوند و شهامت، تیز هوشی و لطافت طبع خود را به‌نمایش می‌گذارند. برای مثال، هنگامی که در یکی از صحنه‌ها، یکی از بومیان نام خود را ادا می‌کند، به‌نظر خانم جانسن شبیه قوری قهوه[2] شنیده می‌شود؛ به‌همین جهت او را «قوری قهوه» نام گذاری می‌کنند و نوشتهٔ فیلم نیز اسم او را به‌همین ترتیب ارائه می‌دهد. روحیهٔ تحقیر آمیز سازندگان فیلم در جاهای متعدد دیگری از فیلم نیز آشکار است. مثلاً، در جایی که روایت آنها، بومیان افریقا را وحشیان کوچك مضحك یا خوشحالترین وحشیان روی زمین معرفی می‌کند؛ یا موقعی که آقای جانسن سیگار برگی به‌یکی از سیاهان کوتاه قد می‌دهد و دل به‌هم خوردگی و استفراغ کردن او را در اثر دود سیگار می‌نمایاند؛ یا زمان دیگری که به‌یك نفر دیگر بادکنکی می‌دهد و عکس‌العمل او را در مقابل ترکیدن آن به‌تماشا می‌گذارد؛ یا وقتی که به‌میمونی آبجو می‌خوراند و واکنش وی را نشان می‌دهد (۳۱).

به‌این ترتیب، هنوز یك دهه از اتمام *ننوك* نگذشته بود که سینمای سیاحتگر رو به‌افول گذارد و

---

1. *Congorilla* 2. Coffee - pot

همهٔ ارزشهایی را که فلهرتی بدانها پابند بود، از دست داد. اما اوضاع اجتماعی زمان جایی برای تأسف خوردن باقی نگذاشت و موجب به‌وجود آمدن مکتبهای جدید سینمایی و ظهور سینماگران مستند دیگری شد.

بخش هفتم

مستند گزارشگر

مستند گزارشگر با نام ژیگاورتوف همراه است. نام اصلی ژیگاورتوف، دنیس آرکادیویچ کافمن[1] (۱۹۵۴ ـ ۱۸۹۶) بود. او یکی از سه پسر کتابداری روسی بود که در جوانی شغل پزشکی را برگزید، اما علاقه‌اش به ادبیات موجب شدکه به نوشتن شعرروی آورد. بعداً تحت تأثیر مکتب آینده گرایی[2]، که در آن موقع اروپا و روسیه را در تب خود گرفتار کرده بود، قرار گرفت و به شعر شاعران بنام‌روسی،چون ولادیمیرمایاکوفسکی[3] علاقه‌مند شد. پیروان مکتب آینده گرایی شیفتهٔ ماشین و آهنگ تند ماشین و تحرك نهفته در ماشین بودند و به تجربه‌های وسیع و جدیدی در زمینهٔ صدا، کلمات و نوشته می‌پرداختند. دنیس کافمن نیز در ۱۹۰۶ آزمایشگاهی برای تجربه روی انواع صداها به وجود آورد که در آن به تولید و ضبط اصوات شاعرانه روی صفحه می‌پرداخت. در این زمان بود که نام خود را به ژیگاورتوف تغییر داد. هر دو کلمهٔ ژیگا و ورتوف در زبان روسی القا کنندهٔ مفهوم، گردیدن و چرخیدن هستند (۱).

همزمان با پیروزی نیروهای بولشویك، ورتوف نیز به کمیتهٔ فیلم انقلاب روسیه پیوست و بزودی ویراستار مجموعهٔ فیلم خبری ***مجلهٔ هفتگی فیلم***[4] شد. از ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۰ جنگ خانگی و جنگ با خارجیان (امریکاییها، انگلیسیها، فرانسویها، آلمانیها و ژاپنیها) که به منظور سرکوبی انقلاب، به روسیه حمله‌ور شده بودند، کشور شوروی را به خاك و خون کشید و، به دنبال آن آشوب، بیخانمانی و گرسنگی سرتاسر کشور را فرا گرفت.

در همین زمان فیلمبرداران متعددی همراه نیروهای انقلابی در جبهه‌های مختلف جنگ به کار مشغول بودند. اما کار آنها فقط فیلمبرداری نبود، بلکه شرکت در جنگ هم بود. صحنه‌های جنگ،

---

1. Denis Arkadievich Kaufman 2. Futurism 3. Vladimir Mayakovsky

4. *Film Weekly (Kino - Nedelia, 1918 - 1919)*

یك فیلمبردار روسی را تبدیل به یك نفر انقلابی دوربین به دست کرده بود:

«.. [فیلمبردار انقلابی روسیه] با گزارشگر بیطرف فیلمهای خبری سینمایی بورژوایی که در بحبوحهٔ شرایط جبههٔ جنگ به دنبال تصاویر مهیج و احساسگرا، می رود، فاصلهٔ بسیاری داشت. او به صورت یك آشوبگر و مبلغ فعال درآمده بود و اغلب از دوربینش به مثابهٔ تفنگ استفاده می کرد.»(۲)

فیلمهای گرفته شده توسط این فیلمبرداران به کمیتهٔ فیلم انقلاب فرستاده می شد. ورتوف نیز آنها را طوری در کنار هم ویرایش می کرد که حاصل کار، فیلمهای کاملی با موضوع واحد و با نوشته‌های گفتاری پرمعنایی بود. مهمترین این فیلمها ***سالگرد انقلاب*** (۱۹۱۹)، اولین فیلم ویرایش شدهٔ ورتوف، است و همچنین است مجموعهٔ فیلمهای خبری ***مجلهٔ هفتگی فیلم*** که در طی سالهای ۱۹۱۸ و ۱۹۱۹ تعداد ۴۳ شماره از آن به بازار آمد. در همین زمان نمایش فیلم توسط قطارهای جنبش[1] باب شده بود. این قطارها، فیلمهای خبری را برای نشان‌دادن به سربازان به جبهه‌های جنگ می بردند و، در عین حال، در هر ایستگاه که توقف می کردند، برای تماشاگران غیرنظامی نیز فیلم را نمایش می‌دادند. اما این قطارها فقط فیلمهای خبری جنگ را نشان نمی‌دادند، بلکه به صورت مدارس سیاری در می‌آمدند و با سخنرانی و نمایش فیلم مسئولیت آموزش سواد، بهداشت و مبارزه با الکلیسم را به مردمی که برای این کار در ایستگاهها گردآمده بودند، نیز به عهده داشتند. علاوه براین، این قطارها با خود روزنامه، مجله و کتاب حمل می کردند و آنها را مجاناً یا در ازای دریافت پول مختصری در اختیار علاقه‌مندان می گذاشتند. در فوریهٔ ۱۹۱۹، روزنامهٔ ***پراودا*** در این مورد نوشت:

«درمدتی که قطار در حرکت نبود، سینمای سیار بدون وقفه برای تماشاگرانش که صدها کودك، کارگران محلی و کشاورزان بودند و مرتب عوض می شدند، فیلم نشان می داد.» (۳)

اما قطار به همه جا نمی رفت و به این جهت از قایقها و کشتیها نیز برای نمایش فیلمها و آموزش مردم استفاده می شد. در این زمان «مولوتوف» سینمایی را در یك قایق اداره می کرد که گنجایش ۸۰۰ نفر تماشاگر را داشت. از فعالیتهای این قایق نیز فیلمبرداران فیلم تهیه کردند (۴).

هنگامی که جنگ خانگی و دخالت کشورهای بیگانه به پایان رسید، ورتوف، با استفاده از هزاران فوت فیلمی که در دوران این جنگها به دست آمده بود، فیلم مستند طولانی ***تاریخچهٔ جنگ خانگی*** (۱۹۲۱) را تهیه کرد. در همین سالها ورتوف به نوشتن مقالات و بیانیه‌های متعددی راجع

---

1. Agit-Trains

به سینما دست زد. بعضی از این بیانیه‌ها در مجلهٔ ادبی *لف*[1]، که سردبیر آن مایاکوفسکی شاعر بود، به چاپ رسیدند. او در این نوشته‌ها، سینمای داستانی را مورد شماتت قرار می‌داد و فرضیه‌های خودش را دربارهٔ سینما و واقعیت بیان می‌کرد. نحوهٔ نگارش ورتوف خطابه‌وار و شعارگونه بود:

«فیلم داستانی معمولی روی تماشاگر معمولی، اثری دارد مانند اثر سیگار برگ یا اثر سیگار معمولی روی آدمی سیگاری. تماشاگر، که در اثر نیکوتین سینما تخدیر شده است، از پردهٔ [سینما] آنچه را که به اعصابش آرامش می‌دهد، می‌مکد و جذب می‌کند. [اما] یك اثر سینمایی که از فیلمهای خبری سینمایی تشکیل شده باشد، او را تا اندازهٔ زیادی بیدار می‌کند، به هوش می‌آورد و طعم و احساس یك پادزهر بدمزه را در وی به جا می‌گذارد.»(۵)

و در جای دیگر ورتوف، اعتراض کنان، سینماگر داستانی را یك افسونگر و سینمای داستانی مرسوم را یك نوع سحر و افسون می‌خواند:

«ما به ضد تبانی کارگردان افسونگر و مردمی که خود را تسلیم افسون کرده‌اند بر می‌خیزیم. فقط آگاهی است که می‌تواند بر ضد وسوسهٔ هر نوع سحری مبارزه کند. فقط آگاهی است که می‌تواند انسانی با ایمان و اعتقادی راسخ به وجود آورد. ما به مردم آگاه نیازمندیم نه به تودهٔ غافل و از خود بی خبر که آمادهٔ تن دادن به هر نوع تلقینی است.»(۶)

پادزهری که ورتوف به ضد نیکوتین سینما و به منظور بیدار و آگاه کردن تماشاگران ارائه کرد، فرضیهٔ *سینما چشم* و یك مجموعهٔ فیلم خبری سینمایی به نام *سینما حقیقت* (۱۹۲۵ ـ ۱۹۲۲) بود که راهگشای سینمای مستند بیواسطهٔ دههٔ ۱۹۶۰ شد. برپایهٔ این فرضیه، لازم است که یك زبان بین‌المللی سینما به وجود آید و حقیقت را آنچنان که اتفاق می‌افتد، بدون واسطهٔ داستان و بازیگری، بیان کند. این کار فقط با استفاده از دوربینی انجام می‌گیرد که مانند چشم انسان متحرك و کنجکاو است:

«عدسی دوربین، نیروی چشم متحرك انسان را دارد. به هر کجا و به درون هر چیزی می‌تواند نفوذ کند و می‌کند. از پهلوی یك ساختمان بالا می‌رود و از پنجره به داخل وارد می‌شود، روی کارخانه‌ها و روی نرده‌های فولادی حرکت می‌کند، به آن طرف خیابان می‌رود، به قطار وارد و از آن خارج می‌شود، بالای یك دودکش و به درون یك پارك می‌رود ....» (۷)

---

1. *LEF*

پوستر فیلمهای سینما چشم

اما قابلیتهای *سینما چشم* از چشم انسان بیشتر است: «ما نمی‌توانیم چشمهایمان را از آنچه خلق شده است بهتر کنیم، اما می‌توانیم دوربین را تـا ابد کامل کنیم.» (۸) دوربین، با مشخصه‌های خاص‌خود، مانند عدسیهای مختلف و قوی، حرکت کند، حرکت تند، حرکت‌وارون، میکروگرافی و دوربین پنهانی می‌تواند لحظات زندگی را بدون پناه بردن به داستانپردازی و بازیگری همان‌طور که واقعاً اتفاق می‌افتند، شکار کند:

سینما چشم شامل همهٔ روشهای فیلمی، همهٔ تصاویر سینمایی و همهٔ روشها و وسایلی است که توسط آن می‌توان حقیقت را فاش کرد .... سینما چشم وسیله‌ای است برای ظاهر کردن چیزهای ناپدید، آشکار کردن پدیده‌های پنهانی، روشنگری مبهمات و نشان دادن پوشیده‌ها.

اما البته کافی نیست که با استفاده از *سینما چشم* فقط قطعات و «تك تصویرهایی از حقیقت» به دست آیند و پشت سرهم به عنوان فیلم ردیف شوند، بلکه لازم است این تك تصویرها براساس موضوع طوری تنظیم شوند که کل آنها نیز نشان دهندهٔ حقیقت باشد (۱۰).

این کار دشوار است و راه حلی که ورتوف برای رهایی از این مشکل پیشنهاد می‌کند، به وجود آوردن مطابقت و هماهنگی بین فیلم و واقعیت خارج از فیلم از یك طرف، و استفادهٔ کامل از امکانات سینما برای به وجود آوردن هماهنگی بین تصاویر مختلف فیلم از طرف دیگر است. برای بـه وجود آوردن این هماهنگیها، ویرایش لازم است. اما ویرایش فرایندی است که نباید فقط پس از پایان فیلمبرداری به انجام آن پرداخت، بلکه باید از ابتدای مشاهده و بررسی موضوع تا آخرین مرحله آن را اعمال کرد. ویرایش به زعم ورتوف دارای شش مرحله است:

۱. ویرایش هنگام ملاحظهٔ رویدادها (جهت گیری چشم هنگام مشاهده)؛

۲. ویرایش پس از ملاحظهٔ رویدادها (تنظیم دیده‌ها)؛

۳. ویرایش هنگام فیلمبرداری (تنظیم و انتخاب صحنه‌ها و تطبیق با شرایط متغیر فیلمبرداری)؛

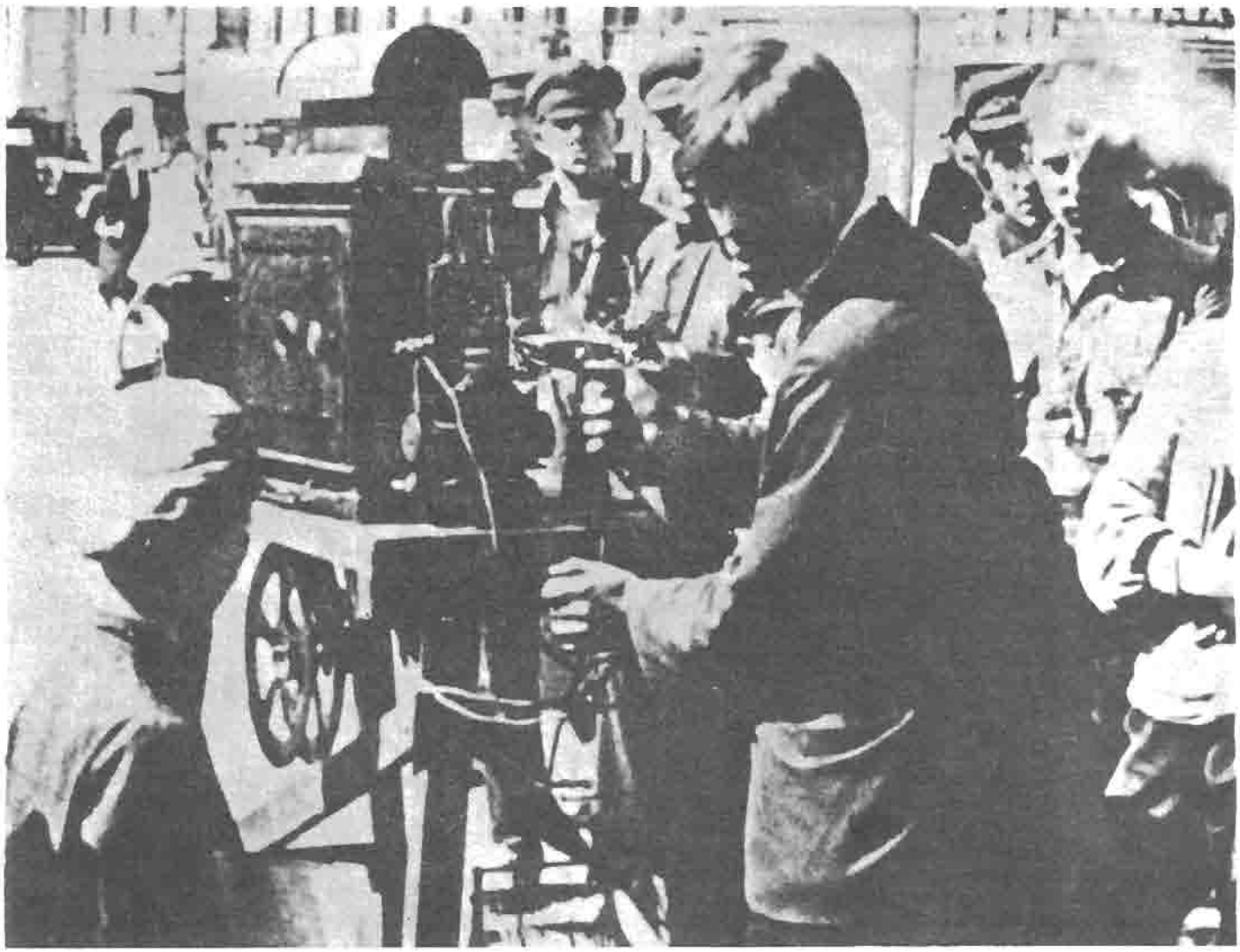
۴. ویرایش پس از فیلمبرداری (تنظیم اولیهٔ فیلم و تشخیص کمبودها)؛

۵. ارزشیابی و قضاوت نسبت به قسمتهای ویرایش شده (با استفاده از قانون نظامی: قضاوت، سرعت عمل، حمله)؛

۶. ویرایش نهایی (تنظیم جامع همهٔ صحنه‌ها و موضوعها با همدیگر و هماهنگ کردن آنها با دید و بینش سینماگر) (۱۱).

با استفاده از این روش ویرایش، *سینما چشم* خود را در آشفتگی ظاهری زندگی وارد می‌کند و کوشش می‌کند جوابی برای پرسشهایی که خود مطرح کرده است بیابد (۱۲).

با یاری گرفتن از این فرضیه‌ها بود که ورتوف مجموعهٔ فیلمهای خبری *سینما حقیقت* را



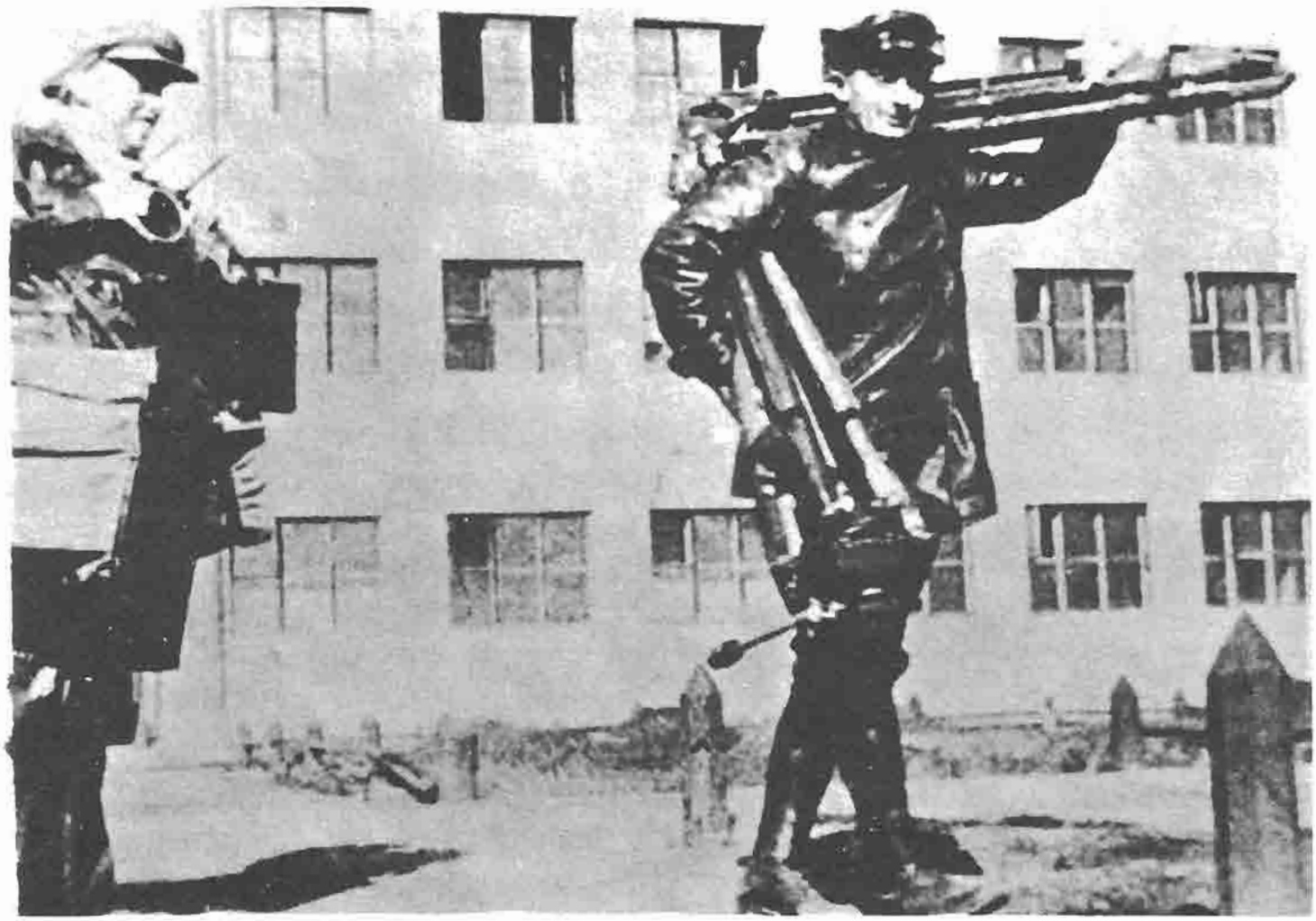
فیلمبرداری سینما حقیقت

تهیه کرد. برای این کار، گروهی فیلمبردار ـ گزارشگر به اقصا نقاط کشور می رفتند و فیلمهایی از رویدادهای روز می گرفتند و برای او می فرستادند. ورتوف این فیلمها را در کارگاهش، واقع در زیرزمین نمناکی در مسکو، ویرایش می کرد. این مجموعه فیلم از جانب بسیاری از سینماگران و دست اندرکاران حرفه ای سینما که سرسپردهٔ سینمای داستانی بودند مورد استیضاح و انتقاد شدید قرار گرفت. آنها ورتوف و پیروانش را «میکروبهای سینما» خواندند. اما مردم عادی از این مجموعه فیلم استقبال زیاد کردند به طوری که اگر نمایش یك شماره از *سینما حقیقت* به تعویق می افتاد، اعتراض می کردند و اعتراض خود را برای شرکتهای سینمایی و روزنامه ها نیز می فرستادند. بزودی علاوه بر مردم عادی، *پراودا*، مهمترین روزنامهٔ شوروی، نیز به دفاع از ورتوف برخاست (۱۳).

ورتوف همزمان با *سینما حقیقت* یك مجموعهٔ دیگر فیلم مستند به نام *سینما چشم* (۱۹۲۴) ـ که از آن فقط یك شماره ارائه شد ـ نیز تهیه کرد. این فیلم فرضیه‌های *سینما چشم* را در عمل بخوبی نشان می‌دهد. ورتوف معتقد بود که فیلمهای مجموعهٔ *سینما چشم* باید شامل موضوعهای زیر باشند:

۱. قدیم و جدید؛
۲. پیر و جوان؛
۳. شرکتهای تعاونی و بازار آزاد؛
۴. شهر و ده؛

سینما حقیقت



ورتوف (طرف راست) و دستیارش

۵. نان؛
۶. گوشت؛
۷. موضوعهای جامعی که در آن دزدی، قماربازی، مشروبخواری، استعمال مواد مخدر، سل، دیوانگی و مرگ، با شجاعت و سلامت، مقایسه شده باشند.

برای فیلمبرداری این موضوعات، ورتوف گروههای متعدد فیلمبرداری را به سراسر شهر مسکو و حومه گسیل داشت، و خود نیز با برادر فیلمبردارش، به نام میخائیل کافمن[1]، با دوربینهای

1. Mikhail Kaufman

پنهانی به فیلمبرداری بازارها پرداخت. آنها سوار بر آمبولانسها به صحنهٔ سانحه‌ها می‌رفتند، از پشت پنجره‌ها به جانیان می‌نگریستند، در اطراف بارهای مشروبفروشی پرسه می‌زدند، با کشاورزان به رقص برمی‌خاستند و به‌طورکلی از همهٔ امکاناتی که تا آن زمان در اختیار سینماگران بود، برای شکار واقعی لحظه‌های زندگی و درگیرشدن با آن استفاده می‌کردند (۱۴).

موفقیت *سینماچشم* به حدی بود که سازمانهای غیرسینمایی به حمایت از دوفیلم بعدی ورتوف همت گماشتند. فیلم *به پیش، شوروی*[1] (۱۹۲۶) یك فیلم اطلاعاتی بود که قرار بود قبل از انتخابات سال ۱۹۲۶ به نمایش گذارده شود. در این فیلم موضوعهای خاصی مانند وضع گذشته و حال و همچنین زندگی در شوروی و زندگی در کشورهای سرمایه‌داری با هم مقایسه شده بود. ویرایش فیلم طوری بود که موضوعها به موازات هم نشان داده می‌شدند و بسیار گویا بودند. *یك ششم دنیا* (۱۹۲۶) نیز با استقبال فراوانی از طرف تماشاگران عادی و مطبوعات، چه در شوروی و چه در خارج، روبه‌رو شد. این فیلم که از جانب سازمان بازرگانی دولت حمایت شده بود، در نوامبر ۱۹۲۶ برای نمایندگانی که در پانزدهمین کنگرهٔ حزب گرد آمده بودند به نمایش درآمد (۱۵). هدف این فیلم این بود که منابع و امکانات وسیع کشور و مردم شوروی را به زبان تصویری بیان کند. برای این کار ورتوف و برادرش میخائیل و بقیهٔ فیلمبرداران به چهارگوشهٔ کشور سفر کردند و از هر دیار تصاویری به ارمغان آوردند. همان‌طور که در بخش روشهای فیلمهای مستند آمد، روایت نوشتاری جالبی که نویددهندهٔ پیدایش روایت گفتاری فیلمهای ناطق بود، قطعات مختلف این فیلم را به هم پیوند می‌داد. این مجموعهٔ مهیج و متنوع نشان‌دهندهٔ زندگی مردم اتحاد جماهیر شوروی در سرزمینهای مختلف آن بود.

فیلم بعدی ورتوف به نام *یازدهمین سال*[2] (۱۹۲۸) مشحون از شگردها و نیرنگهای سینمایی بود که به‌فیلم یك حالت مصنوعی و غیرمستند می‌داد. در این فیلم توجه تماشاگر بیش از فیلمهای قبلی به شگرد و نیرنگهای سینمایی جلب می‌شد. از این نظر آیزنشتاین و پاره‌ای از منتقدان سینما، به ورتوف خرده گرفتند (۱۶). در همین زمان اولین برنامهٔ پنجسالهٔ کشور به رهبری استالین شروع شد. براساس این برنامه، قرار شد در تهیهٔ فیلمها کنترل زیادتری به عمل آید تا رابطهٔ مستقیمی بین محتوای فیلمها و هدفهای سیاسی و ملی برقرار شود. در نتیجه، تأیید فکر فیلم و تخصیص بودجهٔ هر فیلم، منوط به ارائهٔ فیلمنامهٔ مفصلی از طرف فیلمساز شد. برای ورتوف، با روشی که در تهیهٔ فیلمهای مستند گزارشی داشت، نوشتن فیلمنامه کاری دشوار بود. ورتوف ابتدا از نوشتن فیلمنامه سرباز زد ــ این عدم همکاریش در اجرای اصول برنامهٔ پنجساله، او را شخصی خطرناك و «ضد برنامه‌ریزی» معرفی کرد و این روحیه موجب رنجش مقامات دولتی و پایین‌آمدن مقام وی شد. سرانجام او به این کار تن درداد، اما به جای فیلمنامهٔ کامل، نوشته‌هایی در تجزیه‌وتحلیل هدفهای خود برای ساختن هر فیلم، ارائه کرد (۱۷).

---

1. *Forward, Soviet! (Shagai, Soviet!)*
2. *The Eleventh Year (Odinnadtsati)*

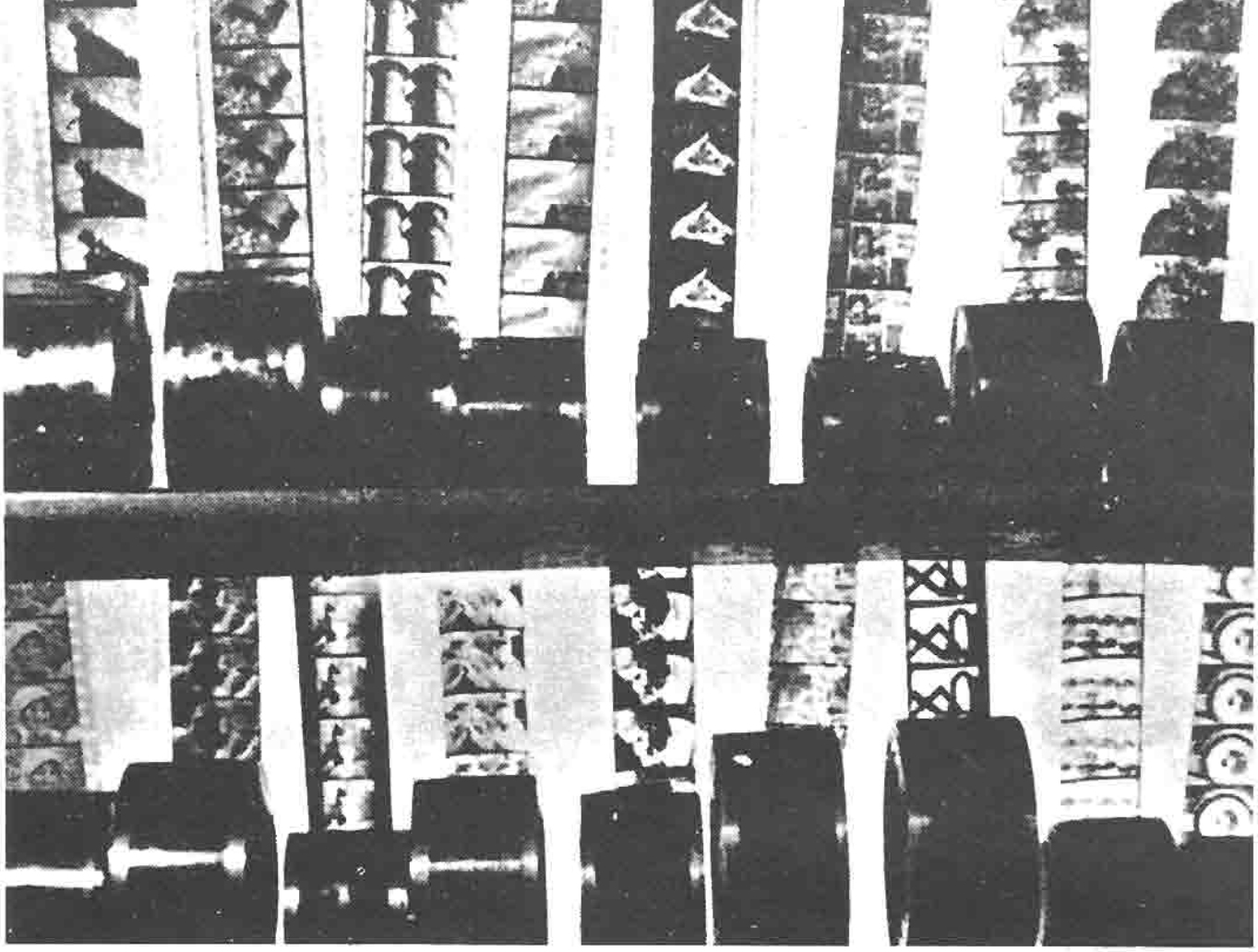
در این زمان ذائقه و سلیقهٔ تماشاگر نسبت به فیلم تغییر و تکوین یافته بود و توجه مردم بیشتر به سوی فیلمهای داستانی سینماگرانی چون پودوفکین، آیزنشتاین و داووژنکوف معطوف بود. بعضی از این فیلمها، مانند *رزمناو پوتمکین*[1] (۱۹۲۵) در عین داستانی بودن، ظاهر و حال و هوای یك فیلم مستند را نیز در خود داشتند. موفقیت این گونه فیلمها، موجب کسادی بازار فیلمهای مستند، مخصوصاً فیلمهای ورتوف شد که بتدریج به سوی یك نوع ساختگرایی[2] خاصی تکامل یافته بودند.

اما ورتوف بزودی توانست یکی از مـاندگارترین فیلمهایش را به نام ***مردی با دوربین فیلمبرداری***[3] (۱۹۲۹) به بازار عرضه کند. در این فیلم، ورتوف نقش یك فیلمبردار فیلمهای مستند و نحوهٔ کار او را با تردستی و تحرك شگفت‌آوری بر پرده آورد.

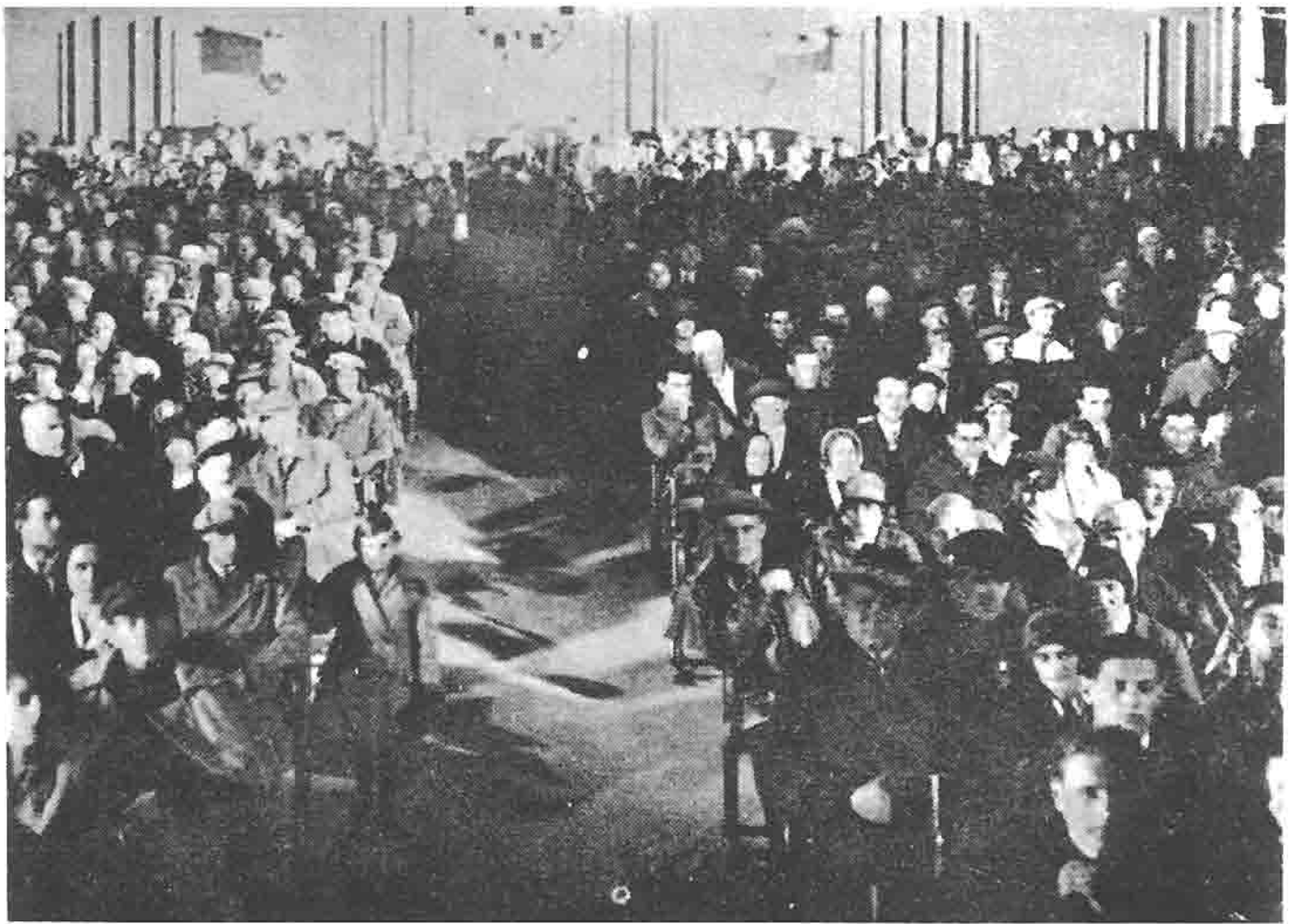
فیلم، مردم را در حین انجام کارهای روزانه‌شان مانند خوردن، راه رفتن، کارکردن و بازی کردن نشان می‌داد. در عین حال، تصاویری از یك فیلمبردار ـ میخائیل کافمن ـ که مشغول فیلمبرداری بود نیز در فیلم وجود داشت. ***مردی با دوربین فیلمبرداری:*** در واقع شامل دو فیلم بود که در یکدیگر ادغام شده بودند: یك فیلم از زندگی روزانهٔ مردم و دیگری از ساختن فیلمی از آن زندگی. هیچ کوششی هم نشده بود که به تماشاگر القا شود که در حال مشاهدهٔ زندگی مردم و فعالیتهای یك فیلمبردار و تکوین یك فیلم است. برعکس، در همه جا به تماشاگر یادآوری شده بود که او شاهد خود زندگی و فعالیتهای مردم نیست، بلکه شاهد لحظاتی است که دوربین از زندگی آنها ضبط کرده (این روحیه و برداشت از رابطهٔ فیلم و واقعیت، بعدها درژان لوگ گودار و در به وجود آمدن گروه ژیگا ورتوف در دههٔ ۱۹۶۰ تأثیر گذاشت). دراین فیلم، دوربین ابزاری خنثی و مرده نیست، بلکه وسیله‌ای زنده است. در صحنه‌ای از فیلم، دوربین عابری را نشان می‌دهد. در صحنهٔ بعد گویی نگاهی بین عابر و دوربین رد و بدل می‌شود، دوربین نیز از چشم عابر دیده می‌شود. در صحنه‌ای دیگر، شخصی در خیابان سوار بر موتورسیکلت است. سپس تصویر دیگری همان موتورسیکلت سوار را که به دنبالش موتورسیکلت‌سوار دیگری که در حال فیلمبرداری از وی است، نشان می‌دهد. بعداً همین صحنه‌ها را در حال نمایش در یك سالن می بینیم، و سپس شاهد واکنش تماشاگران نسبت به همین صحنه‌ها هستیم. بالأخره فیلم در حین نمایش ثابت و بیحرکت می‌شود و به صورت یك سری عکس ثابت که پشت سرهم عوض می‌شوند درمی‌آید، و سپس به‌صورت یك حلقه فیلم که توسط ویراستاری (احتمالاً همسر ورتوف، یلزاوتاسویلووا[4]) در حال بازبینی و ویرایش است، درمی‌آید. انواع و اقسام نیرنگهای فیلمبرداری و سینمایی در این فیلم به کار رفته‌اند. از نظر ویرایش نیز فیلم پیچیده است و در بسیاری جاها موضوعها به صورت موازی و در مقایسه با یکدیگر ویرایش شده‌اند. در آخر فیلم، دوربین، به خودی خود، با احترام به

---

1. *The Battleship Potemkin (Bronenosets Potyomkin)* 2. Structuralism
3. *The Man with the Movie Camera (Chelovek S Kinoapparatum)* 4. Yelizaveta Svilova



صحنه‌هایی از مردی با دوربین فیلمبرداری



صحنه‌هایی از مردی با دوربین فیلمبرداری

تماشاگران تعظیم می‌کند. اما لحظات فراوانی در فیلم وجود دارند که معنی و مفهوم آنها برای تماشاگر روشن نیست.این امر انتقادی را که از فیلم ***یازدهمین سال*** شده بود، تقویت کرد و موجب تضعیف موقعیت ورتوف در روسیهٔ شوروی شد. برعکس، در کشورهای اروپایی، سینماگران از این فیلم استقبال زیادی کردند.

مردی با دوربین فیلمبرداری یك فیلم مستند به معنای متعارف نیست. ولی در آن یکی از مهمترین مسائل سینمای مستند یعنی رابطهٔ بین واقعیت و آنچه توسط سینماگر و گزارشگر فیلم مستند به فیلم درمی‌آید، مطرح می‌شود.

هنگامی که صدا به فیلمهای شوروی راه پیدا کرد، ورتوف فیلم ***وجد: سمفونی حوزهٔ دون***[1] (۱۹۳۱) را ساخت که در آن از صدای ناهمزمان استفاده شده بود. قرار بود این فیلم سهم کارگران معدن زغال سنگ ناحیهٔ دون را در به ثمر رسیدن هدفهای برنامهٔ پنجساله نشان دهد. اما ورتوف دراین فیلم تجربیات زیادی نیز در نحوهٔ استفاده و ویرایش صدا و هماهنگی آن با تصویر کرده بود. این تجربیات، مانند گذشته، توجه تماشاگر را بیشتر به شگرد و تکنیك کار جلب می‌کردند نه به هدف فیلم. و تماشاگران نیز دیگر حاضر نبودند برای تماشای آن دسته فیلمهای تزیینی که نه نمایشی (دراماتیك) بود و نه اطلاعات زیادی به دست می‌داد، پول بپردازند (۱۸).

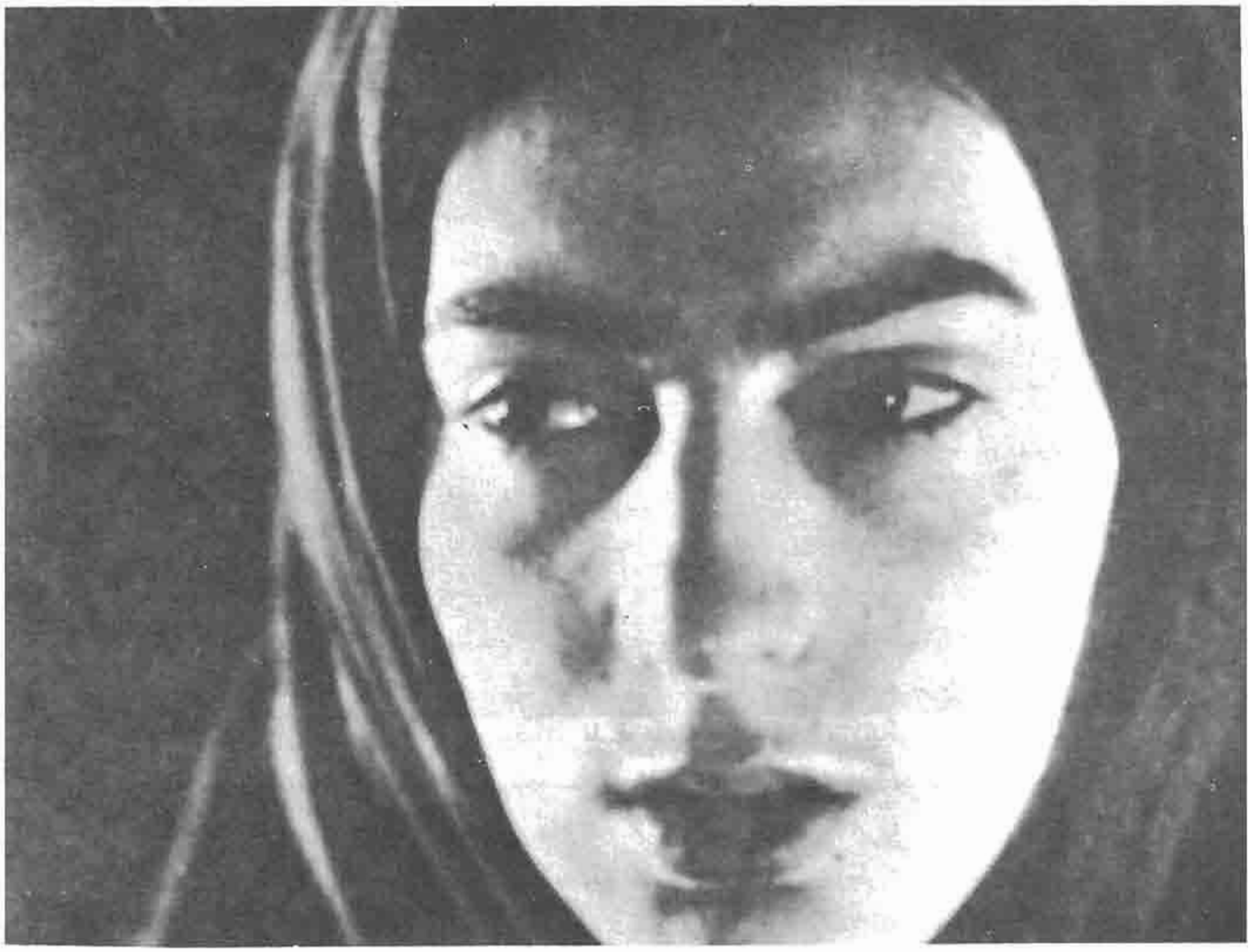
دومین فیلم ناطق ورتوف و آخرین فیلم مهم او سه سال بعد، به نام ***سه سرود برای لنین***[2] (۱۹۳۴) به بازار آمد. در این فیلم، ورتوف اثر فلسفه‌ها و اعمال لنین را بر زندگی زنان شوروی از طریق سه سرود محلی که دربارهٔ او سروده شده بود، مطرح کرده بود. اولین سرود، تصویری بود از وضع رقت بار و زندگی خفقان آور زنان شوروی که چهره اش در پشت نقابی از موی اسب پنهان شده بود. دومین سرود، تأثیر مرگ لنین را به نحو تکان دهنده و مؤثری از طریق چهره های غمزدهٔ زنان نشان می‌داد. سرود سوم نشان دهندهٔ پیشرفتهایی بود که زنان در اثر فلسفه‌های لنین بدان نایل آمده بودند (۱۹). بسیاری از تصاویر این فیلم از بایگانیهای مختلف جمع آوری شده بودند و ویرایش تردستانهٔ ورتوف آنها را به صورت عجیبی زنده کرده بود. پس از این فیلم، ورتوف به تولید فیلم ادامه داد. اما، بتدریج، سکوت اختیار کردوبه‌اصل خود یعنی ویرایش فیلم، شغلی که فعالیت سینماییش را با آن آغاز کرده بود، بازگشت.

نقش مهم ژیگا ورتوف این بود که با فیلمها و فرضیه هایش فیلم مستند را از حالت یك ضبط کنندهٔ سادهٔ رویدادهای پیش پا افتاده و رسمی بیرون آورد و به سینماگر مستند شخصیت گزارشگری را بخشید که دوربین و دید کنجکاوش در همه جا حاضر و ناظر است تا رویدادها را، در لحظهٔ تکوین، برای همیشه روی فیلم ضبط کند و سپس، با کمك ویرایش ماهرانه اش، به آن شکلی مؤثر ببخشد. فیلمها و نظریه‌های ورتوف موجب شدند که سینماگر گزارشگر مقام و موقع

---

1. *Enthusiam: Symphony of the Don Basin (Enthuziazm:Symphonya Donbassa)*

2. *Three Songs of Lenin (Tri Pensi O Leninye)*



سه سرود برای لنین

مهمی را در سینما کسب کند و سینماگران صاحب قریحه و نام متعددی را تحت تأثیر و نفوذ فلسفه‌های خود بیاورد. از جملهٔ این سینماگران، استرشوب است که او نیز کار خود را با ویرایش فیلمها شروع کرده بود.

شوب فیلمهای ***سقوط سلسلهٔ رومانوف*** (۱۹۲۷) و ***جادهٔ بزرگ*** (۱۹۲۷) را به مناسبت دهمین سالگرد انقلابهای فوریه و اکتبر تحت تأثیر ورتوف آماده کرد. او تا این زمان ۲۰۰ فیلم خارجی و ۱۰ فیلم داخلی را برای تماشاگران شوروی ویرایش کرده بود. برای تهیهٔ ***سقوط سلسلهٔ رومانوف*** به مواد تصویری که در گذشته توسط فیلمبرداران خبری دربار و خود تزار تهیه شده بود احتیاج بود، اما بایگانی منظمی از این مواد تصویری در دست نبود و شوب مجبور شد، در جعبه‌های پراکنده و در زیرزمینهای شرکتهای فیلمسازی و موزهٔ انقلاب مسکو، به دنبال آنها

بگردد. او با دقت، خلاقیت و مهارت زیادی به انتخاب و ویرایش این فیلمها پرداخت، و این قطعه فیلمها را که فقط از نظر تاریخی اهمیت داشتند به صورت یك فیلم زنده و مؤثر در مورد سقوط این سلسله در آورد. برای تهیهٔ *جادهٔ بزرگ* نیز که مربوط به رویدادهای سالهای ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷ بود، می بایست همهٔ فیلمهای خبریی که در ده سال گذشته تهیه شده بودند مورد مداقه و بررسی قرار می گرفت. اما در این کار اشکال عمده ای وجود داشت که تاریخنویسان همیشه با آن روبه رو هستند: عدم وجود یك نظام منظم برای بایگانی و فهرست نویسی مواد مربوط به گذشته. فیلمهایی که در دوران انقلاب گرفته شده بودند، به طور منظم بایگانی، و در یك محل متمرکز نشده بودند. با نداشتن شناسنامهٔ کامل هر قطعه فیلم، تعیین محل، موقعیت و شناسایی افرادی که در فیلمهای خبری ظاهر شده بودند، بسیار دشوار بود. شوب به ۲۵۰٬۰۰۰ متر فیلم دسترسی پیدا کرد، اما برای شناسایی قسمت اعظم آنها مجبور شد به فیلمبردارانی که درگرفتن آن فیلمها دست داشتند رجوع کند و از آنها کمك بگیرد (۲۰).

سومین فیلم شوب که تاریخ مصور شوروی را تکمیل می کرد، *روسیهٔ زمان نیکلای دوم*، *لئوتولستوی* (۱۹۲۸) نام دارد و دورهٔ قبل از انقلاب روسیه را از سال ۱۸۹۷ تا ۱۹۱۲، با کمك فیلمهای خبری موجود، نشان می دهد. در این فیلم، تولستوی به عنوان نمایندهٔ مردم زمانش معرفی می شود و فیلمهای با ارزشی که در زمان حیاتش از او گرفته شده بود، با فیلمهای خبری دیگر آن دوره، ادغام شده است. به این ترتیب استرشوب، با استفاده از قطعه فیلمهای مختلف و پراکنده، تاریخ مصور روسیه را از ابتدای سینما تا سال ۱۹۲۸ با یك دید علمی تهیه کرد. فیلمهای دیگری که شوب در آن دوره ساخت از نوع گردآوری نیستند و از نظر اهمیت نیز به پای فیلمهای گردآوری وی نمی رسند. اما سالها بعد، شوب با ویرایش فیلم گردآوری *اسپانیا* و تهیهٔ فیلمهای خبری دیگر توانست مقام خود را تقویت کند.

علاوه بر استرشوب، سینماگران معروف دیگری در این زمان به سینمای مستند گزارشگر علاقه‌مند شدند. یکی از آنها ویکتور تورین[1] بود که قبلاً فیلمهای داستانی زیبا و تمیزی ساخته بود. وی در سال ۱۹۲۹ ناگهان تصمیم گرفت فیلم مستند بلندی دربارهٔ طرح عظیم راه آهن ترکستان ـ سیبری تهیه کند. این فیلم که *ترکسیب*[2] (۱۹۲۹) نامیده شد، با دیدی تازه و طنزآمیز و با پویایی خاصی کشیدن این خط آهن طولانی را به تصویر در می آورد و مراحل مختلف کار را به نحو جالب و پراحساس ـ با استفاده از روایتهای نوشتاری مناسب ـ در برابر تماشاگر زنده می کرد. شاید یکی از مهمترین دلایل مؤثر بودن این فیلم این بود که از ابتدا، مانند خود طرح کشیدن خط آهن، با برنامه ای منظم و حساب شده، شروع شد و تا آخر نیز به همین ترتیب ادامه یافت. خود تورین در نوشته ای که به منظور تأیید طرح فیلم تهیه کرده بود، چنین نظر می دهد:

---

1. Victor Turin 2. *Turksib*

ترکسیب

«به نظر می‌رسد بزرگترین عیب اغلب فیلمهای فرهنگی که تاکنون تهیه شده اند، نداشتن یك تم و موضوع دقیقاً بیان شده باشد .... معمولاً نتیجه، آمیزهٔ درهم برهم و خسته کننده ای از تصاویر است که فقط با تصاویر رابط نامبتکرانه‌ای به هم پیوند داده شده اند .... این موجب می‌شود که صریحترین داده‌ها بر روی پرده ملال‌آور و مبهم جلوه‌گر شود و تماشاگر را تحت‌تأثیر قرار ندهد .... لازم است که از ابتدا طرز تلقی نسبت به فیلمبرداری ترکسیب مانند طرز تلقی نسبت به فیلمهای فرهنگی [مرسوم] نباشد ـ حتی در وسیعترین معنی که می‌توان از این اصطلاح مستفاد کرد. بلکه باید به این فیلم به عنوان یك فیلم بدون بازیگر که کمتر از هیچ فیلم داستانی دیگر نیازمند توجه و مواظبت نیست، نگریست. اگر ما به این نحو عمل کنیم مطمئناً فیلممان دربارهٔ ساختن راه‌آهن ترکستان ـ سیبری

سند شانگهای

(ترکسیب)، نه تنها یك فیلم فرهنگی و سودمند خواهد بود، بلکه فیلمی پرشور و سرگرم‌کننده نیز از آب در خواهد آمد.» (۲۱)

به نظر می‌رسد که مطالب بالا در ساختن فیلم *ترکسیب* دقیقاً به اجرا گذاشته شده اند و آن را به صورت یکی از مهمترین و جالبترین فیلمهای مستند گزارشی این دوره درآورده اند.

فرد دیگری که در همین زمان فعالیتهای خود را در ساختن فیلمهای داستانی موقتاً متوقف کرد و به ساختن یك فیلم مهم مستند همت گماشت، یاکوف بیلیوك[1] است که فیلم *سند شانگهای*[2] (۱۹۲۸) را تهیه کرد. بیلیوك که قبلاً به عنوان مدیر تهیهٔ فیلم *رزمناو پوتمکین* با آیزنشتاین همکاری کرده بود، در این فیلم، گزارش مصوری از شهر شانگهای وجبهه گیریهای اجتماعات مختلف آن و کشت و کشتار نیروهای چیانکایچك در به دست آوردن قدرت عرضه می کند.

فیلم مستند دیگری که در این زمان بر پرده آمد، و یکی از مهمترین فیلمهای مستند این دوره شناخته شد، فیلم *نمك برای سوانتیا*[3] (۱۹۳۰) نام دارد که توسط میخائیل کالاتوزوف[4] (۱۹۷۳-۱۹۰۳) کارگردانی شد. این فیلم، به اجتماع کوچکی در نواحی کوهستانی بین دریای

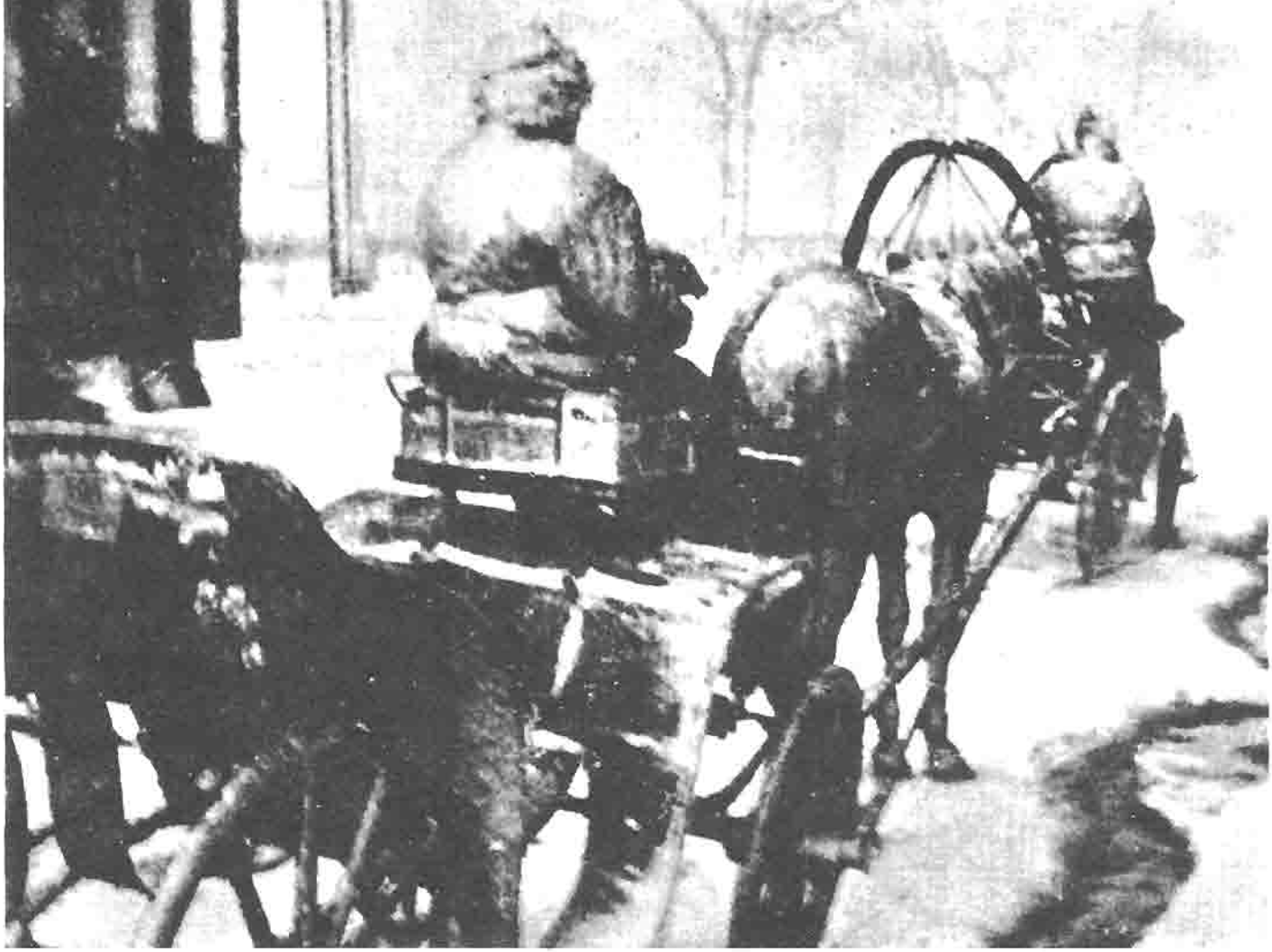
---

1. Yakov Blyokh 2. *Shanghai Document (Shanghaisky Dokument)*

3. *Salt for Svanetia (Sol Svenetii)* 4. Mikhail Kalatozov

سیاه و دریای خزر می‌پردازد. این اجتماع دور افتاده، از کمبود نمك رنج می‌برد. هنگامی که زارعی از فرط خستگی در مزرعه دراز می‌کشد، گاوی به او نزدیك می‌شود تا عرق صورتش را بلیسد. وقتی که زارع ادرار می‌کند، گاوها ادرار او را لیس می‌زنند. هنگامی که کودکی به دنیا می‌آید، سگی جفت وی را لیس می‌زند. اما وضع به همین منوال ادامه پیدا نمی‌کند: جادهٔ جدیدی که به این دهکده کشیده می‌شود، نوید می‌دهد که بزودی نمك از نقاط دیگر به آنجا حمل خواهد شد (۲۲). علاوه بر مسئلهٔ کمبود نمك، کالا توزوف، آیین و مراسم مختلف این مردم عقب افتاده و زندگی مشقت بار آنها را نیز در فیلمش تصویر می‌کند. این امر موجب انتقاد شدید از فیلم می‌شود. بیست و پنج نفر از سرشناسان سوانتیا انکار می‌کنند که هرگز چنین مراسم و وضعیتی در ناحیه‌شان برقرار بوده باشد و خواستار نشان دادن پیشرفتها ـ نه مشکلات و راه و رسم گذشته ـ

نمك برای سوانتیا



بهار

می‌شوند. شاید در اثر این نوع انتقادات و عقاید بود که این فیلم هرگز از توزیع عمومی که باید برخوردار نشد (۲۳). اما این فیلم که از بسیاری جهات به فیلم *سرزمین بدون نان* بونوئل[1] شباهت دارد، فیلمی بسیار مؤثر و گیراست و سازندهٔ آن، کالاتوزوف نیز مانند بونوئل، بعدها یکی از کارگردانان بنام فیلمهای داستانی شد و فیلم *لک‌لکها پرواز می‌کنند*[2] (۱۹۵۷) را که معروفیت جهانی یافت، کارگردانی کرد.

از فیلمهای مستند گزارشی دیگر این دوره باید از فیلم *مسکو*[3] (۱۹۲۷) ساختهٔ برادر ورتوف میخائیل کافمن و ایلیاکوپالین[4] و از فیلم *بهار*[5] (۱۹۳۰) اثر میخائیل کافمن نام برد.

شکی نیست که ورتوف و دیگر سینماگرانی که در این دوره به فیلم مستند روی آوردند، راه جدیدی را فرا راه علاقه‌مندان سینمای مستند قرار دادند؛ ولی، همان گونه که دیدیم، روی سینماگران فیلمهای داستانی نیز تأثیر زیادی گذاشتند. تناقض بین گزارشگری واقعی و بیطرفانه از رویدادها و گزارشگری برپایهٔ نظریه و فلسفهٔ خاص در این دوره ظاهر شد، اما پی آمدهای آن فقط سالها بعد خودنمایی کرد. ولی در این دوره دولت شوروی به رهبری استالین به کنترل

---

1. Louis Bunuel 2. *The Cranes Are Flying (Letyat Zhuravli)* 3. *Moscow (Moskva)*
4. Ilya Kopalin 5. *Spring*

محتوی و طرز تلقی فیلمها پرداخت و دوران طلایی آزادی نسبی سینماگر مستند بسرعت به پایان خود نزدیك شد. در این شرایط بینش سینماگر در چارچوب و در خدمت آرمانها و اهداف سیاسی خاص به کار افتاد ـ کاری که یك دهه بعد در سینمای اغلب کشورها عمومیت یافت.

بخش هشتم

مستند تصویرگرا

در دههٔ دوم قرن بیستم فیلم به صورت یك رسانهٔ گروهی مؤثر در آمد و مورد توجه بسیاری از هنرمندان هنرهای دیگر قرار گرفت. در این میان هنرمندان نقاش علاقهٔ زیادی به سینما و تهیهٔ فیلم از خود نشان دادند. اما آنها شیفتهٔ بی‌چون و چرای سینما نشدند، بلکه با خود تئوریها و افکار جدیدی را نیز به همراه آوردند. برای مثال آنها نور و رابطهٔ فضایی بین اشکال و حرکت آنها را در فضا به عنوان موضوع فیلم، مورد توجه و بررسی قرار دادند. با این دید، هنرمندانی چون هانس ریختر[1] از آلمان و فرنان لژه[2] از فرانسه به تجربه با فیلم دست زدند. ریختر با کمك دوست نقاشش، وایکینگ اگلینگ[3] که از پیروان مکتب سوررئالیسم[4] بود، تعدادی فیلم تجربی و انتزاعی ساخت. رابطهٔ این نوع فیلمها با فیلم مستند در این بود که هنرمندان از موضوعات و اشیاءعادی و روزمره برای فیلمهای تجربی خود استفاده می‌کردند. آنها ابتدا از واقعیت شروع می‌کردند و سپس آن را برای بیان نظرات و احساسات خاص خود تغییر می‌دادند. نمونهٔ چنین فیلمی، ***سمفونی اسبدوانی***[5] (۱۹۲۸) است که توسط ریختر ساخته شده است. در این فیلم، ریختر از صحنه‌های مسابقات اسبدوانی یك سمفونی بصری و جالب به وجود آورد.

فرنان لژه نیز با ساختن فیلم ***بالهٔ ماشینی***[6] (۱۹۲۵) نمونهٔ موفقی از این نوع فیلم انتزاعی مستند به دست داد. قسمت اعظم این فیلم که با کمك هنرمند امریکایی، دادلی مورفی[7] تهیه شده، شامل حرکات چرخ دنده‌ها، پاندولها، اهرمها و مانند آن است (۱). ژان پنلو[8] بعدها با تهیهٔ فیلمهای مستند علمی رابطه‌ای بین علم و هنر به وجود آورد. وی یك زیست شناس بود و به این جهت

---

1. Hans Richter 2. Fernand Léger 3. Viking Eggeling 4. Surrealism

5. *Racing Symphony* (*Rennsymphonie*) 6. *Ballet Mécanique* 7. Dudley Murphy

8. Jean Painlevé

دوربین خود را متوجه دنیای حیوانات دریایی و آبزیان کرد و در فیلمهای خود، با فیلمبرداری و نورپردازی بسیار زیبا، زندگی آنها را با تصاویر بزرگ و گویا، با حرکت تند یا کند به تصویر در آورد.

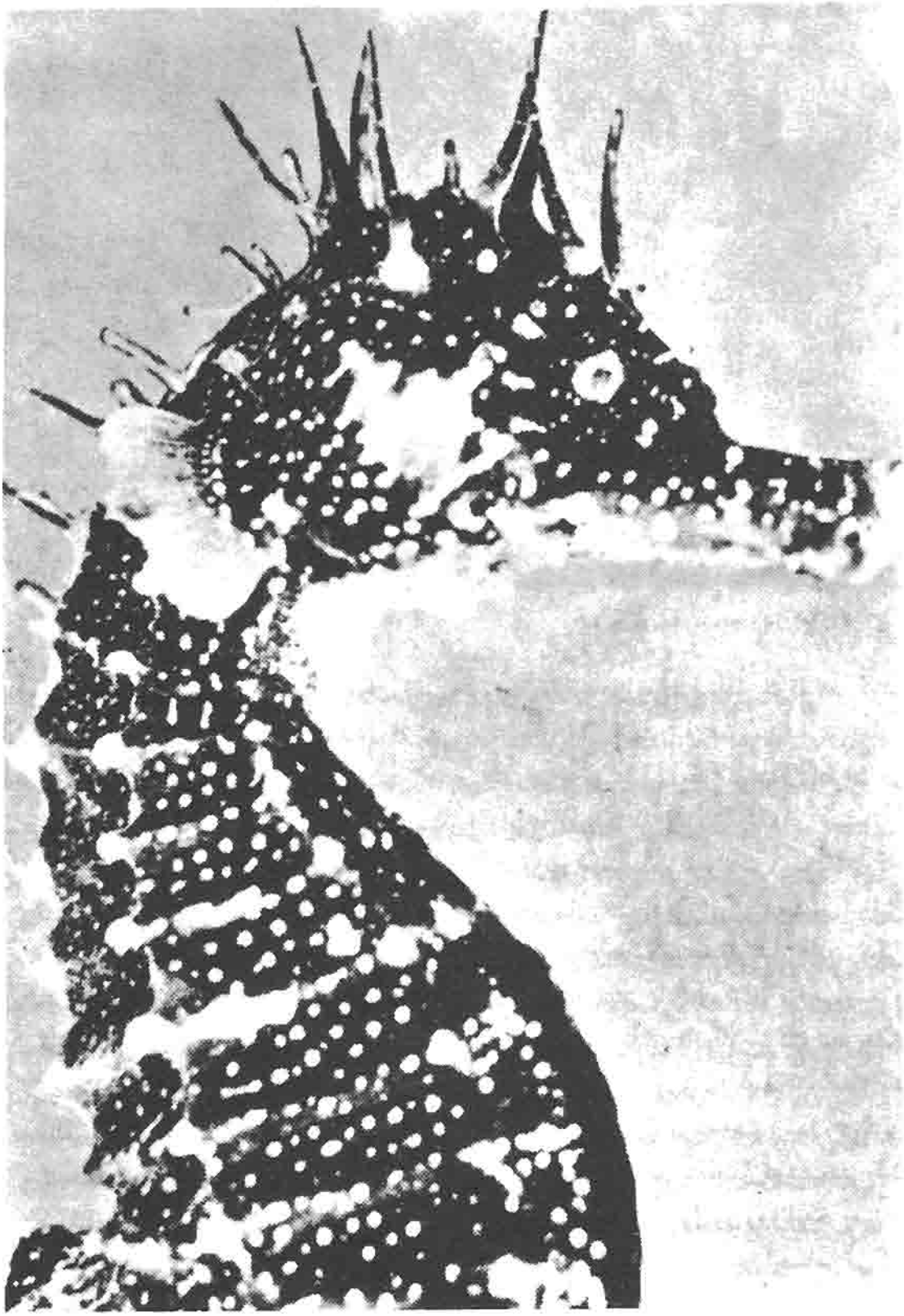
اختاپوت[1] (۱۹۲۸)، ***خارپوست دریایی***[2] (۱۹۲۸) و ***اسب دریایی***[3] (۱۹۳۴) از فیلمهای معروف وی به شمار می‌روند. ***اسب دریایی*** با صحنه‌های بسیار جالب و تصاویر درشت و گویا از زندگی جنسی و نحوهٔ زایمان اسب دریایی، معروفیت بسیار یافت و سازندهٔ آن را به عنوان یکی از «مهمترین پیشروان فیلمهای علمی در فرانسه» (۲) به همه معرفی کرد.

در همین زمان، دیگر سینماگران اروپایی راههای تازهٔ جداگانه ای را در تهیهٔ فیلمهای مستند می‌پیمودند. عده‌ای به تهیهٔ فیلمهایی که به طور کلی به آنها نام ***سمفونی شهرها***[4] نهاده اند، پرداختند. این نوع فیلمها، واقعگرا و غیرداستانی بودند و لحظات متعددی از زندگی شهری را مانند ضربه‌ها و تمهای یك سمفونی موسیقی به هم پیوند می‌زدند (۳). با کوتاه و بلند کردن مدت زمان هر تصویر، و با تکرار متناوب پاره ای از آنها حالت «سمفونیك» این فیلمها بیشتر می‌شد. اما این فیلمها، مانند فیلمهای بسیاری از سینماگران سیاحتگر، فقط تصاویر زیبایی از فرهنگها و مردمانی را که در حال فراموشی هستند نشان نمی‌دادند، بلکه به تصویر کردن زندگی نوینی که در زندگی شهری نمایان شده بود نیز می‌پرداختند. البته علاقه به بررسی و نشان دادن شهر و زندگی شهری خیلی زود در سینما شروع شد. برای مثال، در ۱۹۱۱ مسافری سوئدی، به نام یولیوس جنسون[5] که به امریکا سفر کرده بود، ***فیلم نیویورك ۱۹۱۱***[6] (۱۹۱۱) را ساخت و پال استراند عکاس معروف امریکایی در سال ۱۹۲۱ فیلم ***مان هاتا***[7] (۱۹۲۱) را راجع به ناحیهٔ مانهاتن[8] نیویورك به وجود آورد. میخائیل کافمن (برادر ورتوف) با کمك ایلیاکوپالین نیز فیلم **مسکو** (۱۹۲۷) را تهیه کرد. البته هیچ کدام از این فیلمها با دید یك هنرمند و نقاش ساخته نشده اند و از ساخت و آهنگ پیچیدهٔ یك سمفونی نیز برخوردار نیستند.

اولین فیلم ***سمفونی شهرها*** که با دید جدید به بازار آمد و مورد توجه قرار گرفت، فیلم ***فقط ساعتها***[9] (۱۹۲۶)، اثر یك مهندس معمار و هنرمند برزیلی به نام آلبرتو کاوالکانتی است که در مدت چهار هفته و با هزینهٔ ۲۵٬۰۰۰ فرانك فرانسه ساخته شد(۴). کاوالکانتی پس از آمدن از برزیل به پاریس، ابتدا به طراحی صحنه پرداخت و سپس به کارگردانی این فیلم دست زد. وی بعداً به عضویت گروه مستندسازان انگلیسی که با جان گریرسن همکاری می‌کردند، درآمد. به هرحال، در این فیلم کاوالکانتی سعی دارد که یك روز زندگی شهر پاریس را نشان دهد. فیلم، با تصاویر بیدار شدن مردم از خواب شروع می‌شود و سپس نوبت سرکار رفتن آنهاست. وقتی

---

1. *Devilfish (Le Pieuvre)* 2. *Sea Urchins (Les Oursins)* 3. *Sea Horse (L'Hippocampe)*
4. *The City Symphony* 5. Julius Jaenson 6. *New York 1911* 7. *Mannahatta*
8. Manhattan 9. *Only the Hours (Rien Que les Heures)*

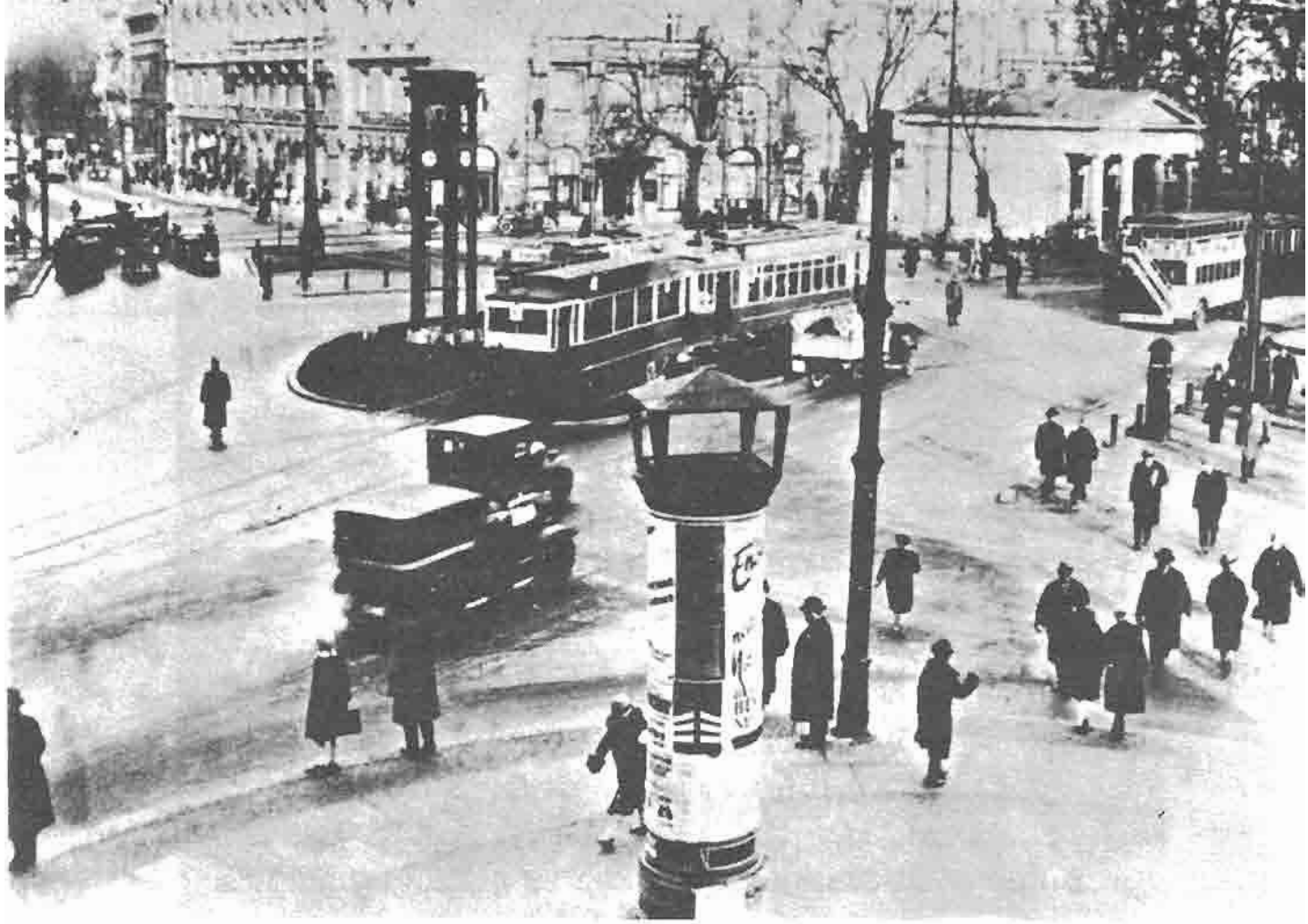


فقط ساعتها

ساعت دوازده اعلام می‌شود، پیر و جوان، فقیر و ثروتمند کار خود را به قصد ناهار متوقف می‌کنند. در اینجا مقایسه‌ای بین دارا و ندار، که یکی از تمهای فیلم است، به عمل می‌آید. در جایی کارگران در کنار خیابان دارند با دست غذا می‌خورند، و در جایی دیگر کارمندان ادارات، در رستورانهای خوب مشغول صرف غذا هستند. در اینجا کاوالکانتی که به نیرنگهای سینمایی[1] علاقه‌مند است، به جای غذای استیک[2] یکی از افراد مرفه، صحنهٔ ذبح حیوانات را در کشتارگاه نشان می‌دهد. خطوط نقاشی شدهٔ دور بشقاب، مانند قابی، این صحنه‌ها را در بر می‌گیرد. اما این صحنه‌ها به خاطر اینکه از آنها به طور ناپخته و بچگانه استفاده شده، چه در نشان دادن زندگی مردم یك شهر و چه در رساندن پیام دیگری، کمکی نمی‌کنند. بالأخره شب فرا می‌رسد و کاوالکانتی صحنه‌های متعددی از زندگی شبانهٔ مردم پاریس را، با استفاده از حرکت تند، جفت کردن تصاویر[3] و دیگر نیرنگهای سینمایی به فیلم در می‌آورد: بازی ورق در یك مکان مجلل؛ یك فالگیر در خیابان؛ زن پیری که کنار خیابان به صورت نشسته به خواب رفته است؛ پسر و دختری که همدیگر را می‌بوسند؛ و سروصدا و تلألؤ چراغهای یك پارك تفریح. همچنان که شب دیر وقت می‌شود، خیابانها حالتی اسرارآمیز و خشن به خود می‌گیرند. شخصی پول زن روزنامه فروشی را می‌دزدد و ملوانی دختری را اغوا می‌کند. وقتی فیلم به پایان می‌رسد بیننده چنین احساس می‌کند

---

1. Special effects 2. Steak 3. Superimposition



برلین: سمفونی شهری بزرگ

که زندگی به همین ترتیب ادامه خواهد یافت و روز بعد نیز مانند امروز با خود بازی، کار، عشق، نفرت، غذا و زباله به همراه خواهد داشت(۵).

در آلمان نیز والتر روتمان[1] که در نقاشی، موسیقی و معماری دست داشت به سینما و به ساختن فیلم از نوع ***سمفونی شهرها*** روی آورد. فیلم معروف وی ***برلین: سمفونی شهری بزرگ***[2] (۱۹۲۷) نام دارد. این فیلم مانند ***فقط ساعتها***، یك روز از زندگی یك شهر را، از صبح زود تا دیر وقت شب، به نمایش می گذارد. روتمان می خواهد با ریتم، آهنگ و طرحهای بصری، زندگی مردم یك شهر را در مقابل تماشاگر زنده کند. برای وی خود مردم به عنوان شخصیتهای جداگانه مهم نیستند، بلکه آهنگ و نحوهٔ فعالیتهای آنهاست که توجه او را به خود جلب می کند. در این فیلم روتمان دید وسیعتری نسبت به کاوالکانتی دارد و سعی می کند که تا حدی ممکن همهٔ جنبه‌های زندگی انسان و حیوانات اطرافش را نشان دهد. مثلاً، در مجلس ناهار، تماشاگر شاهد ناهار خوردن کارگران، اسبها، فیلها، تجار، زنان، یك شیر، یك بچه، یك شتر، یك میمون و مانند آن است. پس از صحنه‌های صرف ناهار، شستشوی ظرفها و دور ریختن زباله‌های منتج از پخت وپز و صرف ناهار می رسد. روتمان که از نظریهٔ ویرایش آیزنشتاین تأثیر پذیرفته بود، قطعات مختلف این مجلس را که در جاهای مختلف گرفته شده اند و افراد و موضوعات مختلف را نشان می دهند، با

---

1. Walter Ruttman 2. *Berlin: Symphony of a Great City* (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*)

ریتم و آهنگ خاصی به هم پیوند می‌زند، به طوری که هماهنگی صحنه‌ها با هم حفظ می‌شود. اما سعی در ارتباط دادن صحنه‌های متفاوت به همدیگر با این نوع ویرایش همیشه موفق و جا افتاده از آب در نمی‌آید.

فیلم با حرکت سریع قطار، که از زمینهای پست و بلند می‌گذرد، و تصاویری از تیرهای چراغ برق، که با حرکت قطار بسرعت بالا و پایین می‌روند، یا پلهایی که از روی سر رد می‌شوند یا خطوط راه آهن که بسرعت به‌هم دور و نزدیك می‌شوند، شروع می‌شود. همچنان که قطار بتدریج از سرعت خود می‌کاهد و به آهستگی وارد ایستگاه راه آهن برلین می‌شود، تصاویر متعددی شهر را که در سکوت بامدادی فرو رفته است، نشان می‌دهند. خیابانها خالی هستند، درها بسته، کرکرهٔ مغازه‌ها و پردهٔ خانه‌ها کشیده شده‌اند و همه جا سکوت و آرامش حکمفرماست، فقط چند نفر که از یك میهمانی شبانه باز می‌گردند دیده می‌شوند. ولی بتدریج فعالیت مردم شروع می‌شود: افراد با دوچرخه، اتومبیل، قطار یا با پای پیاده به‌سر کار می‌روند. درها و پنجره‌های مغازه‌ها و خانه‌ها مانند آلات موسیقی که در یك ارکستر یکی پس از دیگری به‌صدا در می‌آیند، باز می‌شوند. از اینجا، همچنان که فعالیتهای روز با سرعت شروع می‌شوند، آهنگ ویرایش نیز سرعت می‌گیرد: تصاویر متعددی از ماشینهای گوناگون که در کارخانه‌های مختلف به‌کار می‌افتند (اغلب این وسایل بدون کارگر و بدون دخالت دست انسان دارند کار می‌کنند ـ به‌نمایش گذاشتن کار ماشینها بدون دخالت انسان در آن، یکی از مشخصه‌های فیلم روتمان است.) تصاویر درشت از حرکت آدمها و پاهای آنها که به‌سوی آسانسورها، پله‌ها و دفترها پیش می‌روند و تصاویر و سروصدای تلفنها و ماشین تحریرها کـه با تصاویر و سرو صدای میمونها و سگهایی که با هم دعوا دارند پشت سرهم‌می‌آیند و یادآور «ویرایش ضربه زنندهٔ» آیزنشتاین هستند (۶). در بعد از ظهر، باران شروع می‌شود و زنی خود را از ساختمانی پایین می‌اندازد و می‌میرد.

همچنان که روز به‌آخر می‌رسد، فیلم با آهنگ ویرایش آرامتری مردم را در حین گذراندن وقت فراغت و سرگرم کارهای تفریحی مختلف نشان می‌دهد. فیلمبرداری این فیلم توسط کارل فروند[1]، فیلمبردار معروف، به‌نحو بسیار زیبایی انجام شده است. با استفاده از فیلم خام[2] با حساسیت بالا که مخصوص این فیلم ساخته شده بود، فروند توانست بازی نور و رنگها را در شهر برلین روی فیلم ضبط کند و به‌شهر قیافه‌ای عظیم و شکست ناپذیر بدهد. تماشاگرانی‌که درآن دوره نسبت به‌نظام پولی و شرایط اجتماعی در تمام دنیامردد و مأیوس شده بودند، باید از مشاهدهٔ صلابت و پایداری تصاویر این شهر، قوت قلبی پیدا کرده باشند (۷). اما همین شهر ۱۸ سال بعد، در ۱۹۴۵، تقریباً با خاك یکسان شد. مقایسه بین دو فیلم ***فقط ساعتها*** و ***برلین: سمفونی شهری بزرگ*** تفاوتهای این دو فیلم و نگرش سینماگران سازندهٔ آنها را روشن می‌سازد:

---

1. Karl Freund 2. Raw Stock

برلین: سمفونی شهری بزرگ

۱. در ***فقط ساعتها*** تأکید برنشان دادن فرد فرد ساکنان شهر است در حالی که در *برلین* آدمها به‌صورت جمعی مورد نظر هستند. در اولی تماشاگر با زن روسپی و با زن روزنامه فروش آشنایی بیشتری پیدا می‌کند و به‌سر نوشت آنها علاقه‌مند می‌شود. نفس اینکه فعالیتهای این دو زن در قسمتهای مختلف فیلم نشان داده می‌شوند، این آشنایی و علاقه را افزایش می‌بخشد و در ضمن به‌فیلم یك نوع تسلسل و همبستگی می‌دهد. به‌همین جهت برای تماشاگر، قتل زن روزنامه فروش مهمتر و غم انگیزتر است تا مرگ دختری که در *برلین* خود را می‌کشد. چون وضع و روحیهٔ این دختر در *برلین* قبلاً به‌تماشاگر نشان داده نشده است، تماشاگر خودکشی وی را به‌صورت یك عمل ساده و خالی از انگیزه می‌بیند.

۲. ویرایش این دو فیلم با هم تفاوت اساسی دارد. در فیلم *برلین*، آهنگ ویرایش به‌موضوع و افراد فیلم حاکم است و از اولین لحظه‌های فیلم که قطار به‌سوی ایستگاه در حرکت است تا آخرین صحنه‌های فیلم، با کند و تند شدنهای مناسب بیننده را با خود به‌تماشای شهر می‌برد. در *فقط ساعتها*، آهنگ ویرایش از اهمیت کمتری برخوردار است و به‌تماشاگر فرصت داده می‌شود تا در زندگی افراد شهر بیشتر درگیر شود.

۳. در *فقط ساعتها* کاوالکانتی آگاهی بیشتری نسبت به‌اختلاف طبقاتی بین دارا و ندار نشان می‌دهد و دائماً بین افراد این دو طبقه مقایسه به‌عمل می‌آورد و حمایت خود را از فقرا نشان می‌دهد. در *برلین*، روتمان بدون جهت‌گیری و پشتیبانی از طبقهٔ خاصی، مردم و حیوانات را در حالتها و وضعیتهای متفاوت نشان می‌دهد.

به طور خلاصه می‌توان گفت که *فقط ساعتها* تصویری از شهر و بزرگداشتی از مردم طبقهٔ پایین را به تماشاگر عرضه می‌کند در حالی که *برلین: سمفونی شهری بزرگ* تصویری از شهر را از ورای آهنگ و ریتم شهر، جلوی چشم تماشاگر زنده می‌کند(۸).

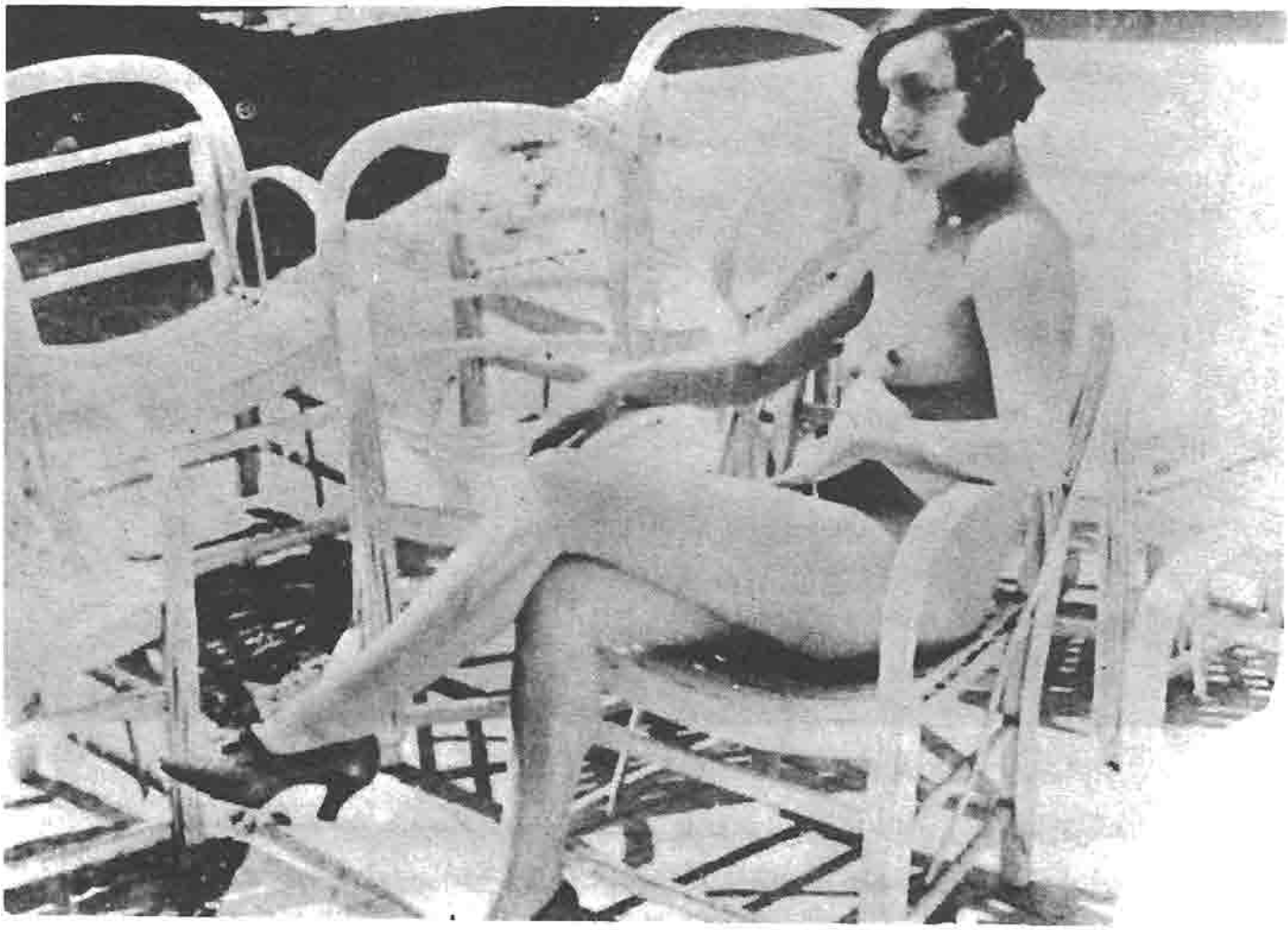
دربارهٔ نیس[1] (۱۹۳۰) فیلم دیگری است کـه با روش *سمفونی شهرها* توسط ژان ویگو[2] و بوریس کافمن[3] (برادر کوچکتر ژیگاورتوف و میخائیل کافمن) تهیه شده است. بسیاری از قسمتهای این فیلم که توسط ویگو کارگردانی و به دست کافمن فیلمبرداری شده بودند، از روش *سینما حقیقت* ورتوف مایه گرفته بودند به این ترتیب که کافمن در یك صندلی چرخدار می‌نشست و دوربین خود را روی زانوی خود پنهان می‌کرد؛ و ویگو او را به اطراف هل می‌داد. کافمن روش فیلمبرداری خود را در این فیلم به این ترتیب توصیف کرد: «روش [ما] این بود که حقایق، اعمال، طرز تلقیها و حالتها را غافلگیر کنیم، و به مجرد اینکه موضوع [فیلم] از فیلمبرداری آگاه می‌شود، فیلمبرداری را متوقف کنیم.»(۹)

دربارهٔ نیس از بسیاری جهات مانند دو فیلم دیگر است که از آنها نام برده شده است، با این تفاوت که یك حالت استهزا و طنزآمیزی در خود نهفته دارد. همکاری این دو بر روی دو فیلم مهم دیگر نیز که حال و هوای فیلمهای مستند را دارند نیز ادامه یافت. این فیلمها عبارتند از: *نمرهٔ اخلاق صفر*[4] (۱۹۳۳) و *آتلانت*[5](۱۹۳۴). اما متأسفانه ویگو در جوانی، در سن ۲۹ سالگی، فوت کرد.

بجز فیلم *برلین: سمفونی شهری بزرگ* که معروفیت بسیار زیادی به دست‌آورد، فیلمهای *سمفونی شهرها* کمتر در سینماهای عمومی نشان داده می‌شدند و بیشتر در باشگاههای

---

1. *On the Subject of Nice (A Propos de Nice)* 2. Jean Vigo 3. Boris Kaufman
4. *Zero for Conduct (Zéro de Conduite)* 5. *L'Atlante*



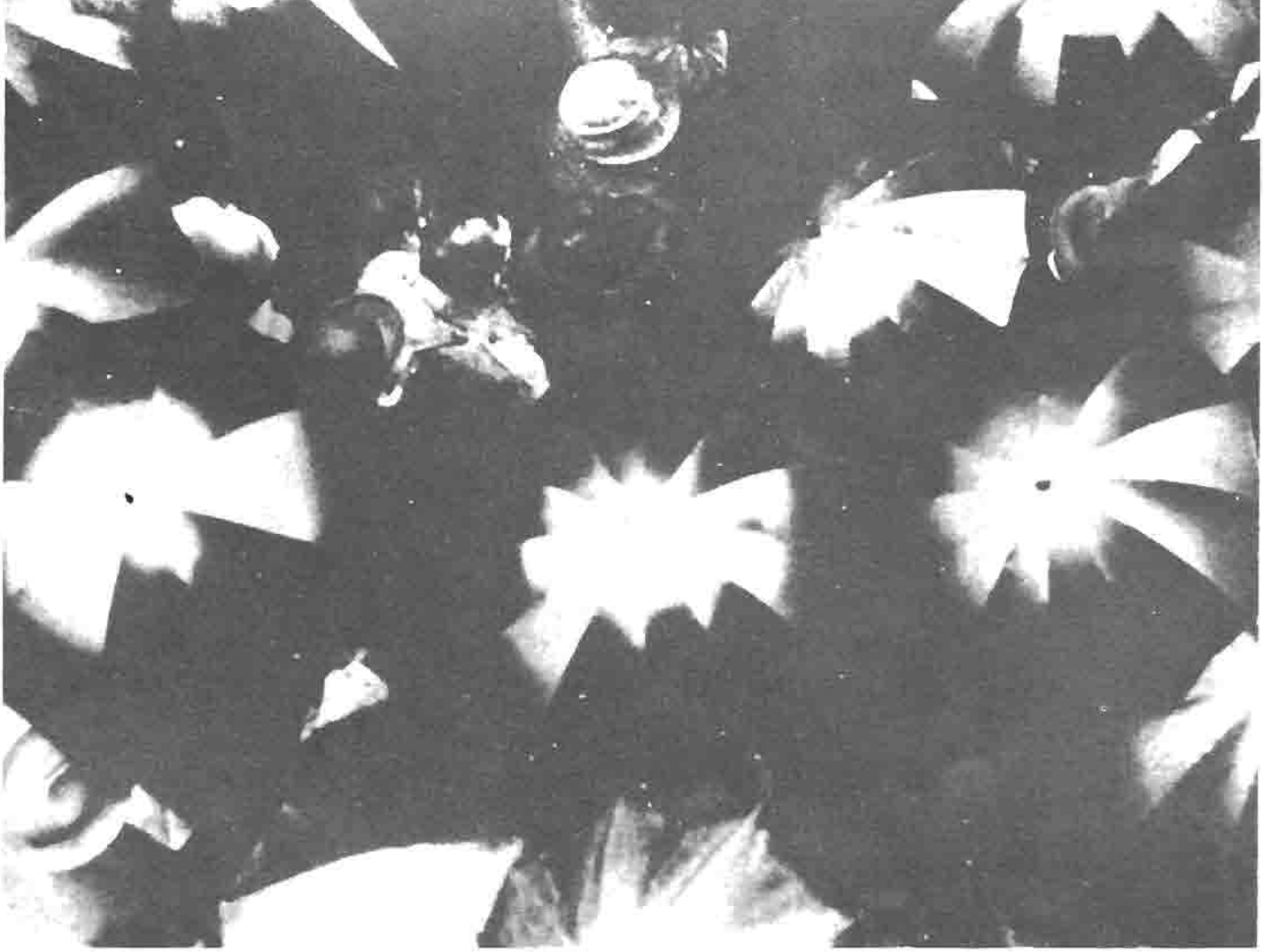
در بارهٔ نیس

سینمایی به روی پرده می آمدند. هانری استورك[1]، که پسر نقاشی بلژیکی بود، تحت تأثیر فیلم *موآنا* ی فلهرتی تصمیم به ایجاد یك باشگاه سینمایی در شهر اوستاند[2] گرفت و خود بزودی شروع به ساختن فیلم کرد. فیلم استورك که با روش *سمفونی شهرها* ساخته شد *تصاویری از اوستاند*[3] (۱۹۳۰) نام دارد. استورك با بوریس کافمن در پاریس و با یوریس ایونس[4]، سینماگر معروف هلندی، مکاتبات زیادی انجام داد و از هر دو دربارهٔ موضوعات سینمایی مطالب زیادی یاد گرفت.

ایونس که ابتدا شیفتهٔ فیلمهای انتزاعی هنرمندان دههٔ ۱۹۲۰ شده بود، به فیلمهای *سمفونی شهرها* علاقه نشان داد و بعدها در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به سوی فیلمهای مستند و سیاسی رو آورد. فیلمی که وی با الهام از روش *سمفونی شهرها* تهیه کرد *پل*[5] (۱۹۲۸) نام دارد که دربارهٔ نحوهٔ

---

1. Henri Storck 2. Ostende 3. *Images of Ostende* (*Images d'Ostende*) 4. Joris Ivens
5. *The Bridge (De Brug)*



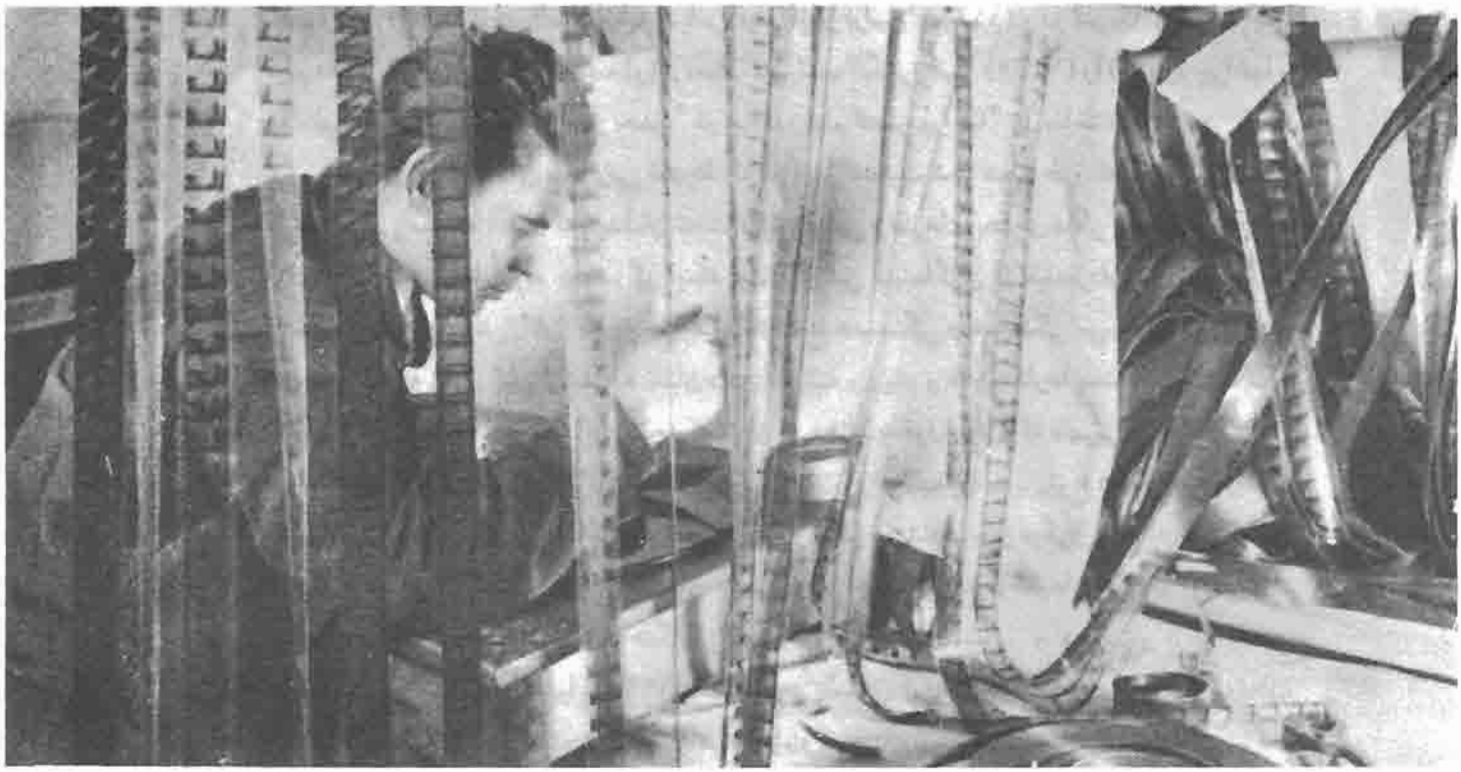
باران

کار یك پل راه آهن در نزدیکی روتردام است. این پل دو طرف یك رودخانه را به هم وصل می کند، از بالای آن قطارها رد می شوند و از زیر آن قایقها و کشتیها. اما چون پل کوتاه است، در موقع حرکت کشتیها، قسمت وسطی آن را باید بالا کشید و، سپس، برای حرکت قطارها دوباره آن را به حالت اول خود بازگرداند. بالا و پایین رفتن این پل باید طوری تنظیم می شد که اجازهٔ رفت و آمد حداکثر وسایل نقلیه را بدهد. حرکات این پل و رفت و آمد انواع وسایل نقلیه در این فیلم به نحوی به همدیگر پیوند زده شده بودند که «آزمایشگاهی از حرکات، رنگها، شکلها، اختلاف سفیدی و سیاهی، آهنگها و رابطهٔ بین همهٔ اینها» به وجود آورده بود(۱۰). این فیلم یك دورهٔ کامل از باز شدن و بلند شدن پل، عبور کشتیها، پایین آمدن و بسته شدن پل و عبور قطارها را با دقت و ظرافت خاصی که از شگرد ویرایش آیزنشتاین بهره گیری کرده است، به تماشاگر نشان می‌دهد.

ایونس فیلم دیگری به نام *باران*[1] (۱۹۲۹) ساخت که در آن، شهر آمستردام را قبل، حین و در پایان ریزش یك باران نشان می‌دهد. اما این فیلم که ایونس آن را یك شعر سینمایی خواند، حاصل ریزش تنها یك باران نبود، بلکه نتیجهٔ کار چهار ماه فیلمبرداری را در برداشت. برای اینکه بتواند حالتهای مختلف این «زن بازیگر متغیرالاحوال» را بر روی فیلم شکار کند، چنین متذکر می شود:

---

1. *Rain (Regen)*



ایونس در حال ویرایش فیلم

«بدون دوربین هیچ جا نمی‌رفتم. در دفتر، لابراتوار، خیابان یا قطار دوربین را با خود به همراه داشتم، با آن زندگی می‌کردم. وقتی می‌خوابیدم، آن را روی میز کنار تختم قرار می‌دادم تا اگر هنگام بیدار شدنم باران آمد، بتوانم از پنجرهٔ اتاقم که بالای تخت بود فیلمبرداری کنم. بعضی از بهترین تصاویر ریزش باران از پنجره‌های مورب، پس از بیدار شدنم از رختخواب، گرفته‌شده‌اند.» (۱۱)

بدین ترتیب بود که ایونس، با دقت و فراست فراوان، ریزش باران و چکیدن قطرات آن را از چترها، اتومبیلها، دوچرخه‌ها، واگنها، پنجره‌ها و بالأخره جمع شدن آن را به صورت جویبارهای تند و سریع نشان می‌دهد. در همین حین وی نشان می‌دهد که چگونه زندگی در آمستردام زیر ریزش باران همچنان ادامه دارد. این فیلم یکی از بهترین فیلمها از نوع *سمفونی شهرها* است، و حالت موضوع خود را با احساسی بس شاعرانه و زیبا به تماشاگر القا می‌کند.

علاوه بر کاوالکانتی، روتمان و ایونس، هنرمندان دیگری نیز به ساختن فیلمهای مستند تصویرگرا روی آوردند. در پاریس مان ری فیلم *امك باكيا*[2] (۱۹۲۷) (دربارهٔ طرحهایی نورانی که اشیاء براق متحرك در حین حرکت منعکس می‌کنند)، در بلژیك شارل دوکوکلر[3] فیلم *مسابقهٔ*

---

1. Man Ray 2. *Emak Bakia* 3. Charles Dekeukeleire

مشت زنی[1] (۱۹۲۷)، در آلمان ویلفریدباس[2] فیلم *بازار برلین*[3] (۱۹۲۹) و در امریکا رالف استاینر[4] فیلم H_2O[5] (۱۹۲۹) را در فرانسه اوژن دسلا[6] فیلم *شب الکتریکی*[7] (۱۹۳۰) را (دربارهٔ چراغها و علامتهای تجارتی) و الکساندر حمید[8] در پراگ فیلم *قصر پراگ*[9] را ساختند.

بسیاری از فیلمهای *سمفونی شهرها* که از آنها صحبت شد، همان طور که گفته شد، توسط سینماگرانی ساخته شدند که دیدشان تحت تأثیر نقاشی و هنرهای بصری دیگر بود و آنها این دید را با خود به سینما آورده بودند. گو اینکه فیلمهای این سینماگران از فیلمبرداری و نورپردازی بسیار زیبا و ویرایش کاراً که به همهٔ فیلم یك نوع همبستگی و هماهنگی می بخشد، برخوردار هستند، اما به طور کلی بیشتر به نشان دادن حرکت و ریتم و ظاهر کارها بسنده می کنند، تا به آشکار کردن جنبه های اجتماعی آنچه که نشان می دهند. به قول روتا ـ که فلهرتی را به خاطر فرار از واقعیات زندگی روزانهٔ انسان متمدن مورد شماتت قرار داده بود ـ این نوع فیلمها نیز جز فرار از واقعیت و دل مشغولی با آهنگ و ریتم حرکت و ظاهر رویدادها چیز دیگری نیستند. این فیلمها از تورم نرخها و دستمزدها و از مسائل اقتصادی و اجتماعی که موضوعات مهم و واقعی فیلم مستنداند بهره ای ندارند (۱۲). هنگامی که روتمان به عنوان مشاور و ویراستار[10] ارشد به لنی ریفنشتال در ساختن *المپیا* (۱۹۳۸) کمك کرد، پاره ای این کار را ادامه ای از دید روتمان، سینماگر مستند نقاش که تحت تأثیر ظاهر اشیاء و حرکت و ریتم است، تشخیص دادند. پیشرفت حرفه ای روتمان به عنوان یك کارگردان، روشنگر این مطلب است که وقتی احساس و علاقه نسبت به تصویرگرایی و ظاهر واقعیت در خدمت قدرت (نازیها) درمی آید، چگونه به یك نوع بی عاطفگی نابخردانه منتهی می شود (۱۳).

ظهور صدا به سینما و پیدایش بحرانهای اقتصادی و اجتماعی در جهان، بسرعت از اهمیت فیلمهای *سمفونی شهرها* که در خدمت تصویر و تصویرگرایی بودند کاست. تغییرات اجتماعی همیشه با بحثها و مشاجرات آرمانی همراه هستند و سینما نیز، که تازگی زبان بازکرده بود، رسانهٔ مناسبی برای ابراز عقاید و آرمانهای متفاوت شد. به این ترتیب کلام جای تصویر را گرفت.

---

1. *Boxing Match (Combat de Boxe)* 2. Wilfried Basse
3. *Market in Wittenbergplatz (Market am Wittenberg Platz)* 4. Ralph Steiner 5. *H_2O*
6. Eugène Deslow 7. *The Electric Night (La Nuit Électrique)* 8. Alexander Hammid
9. *Prague Castle* 10. Editor

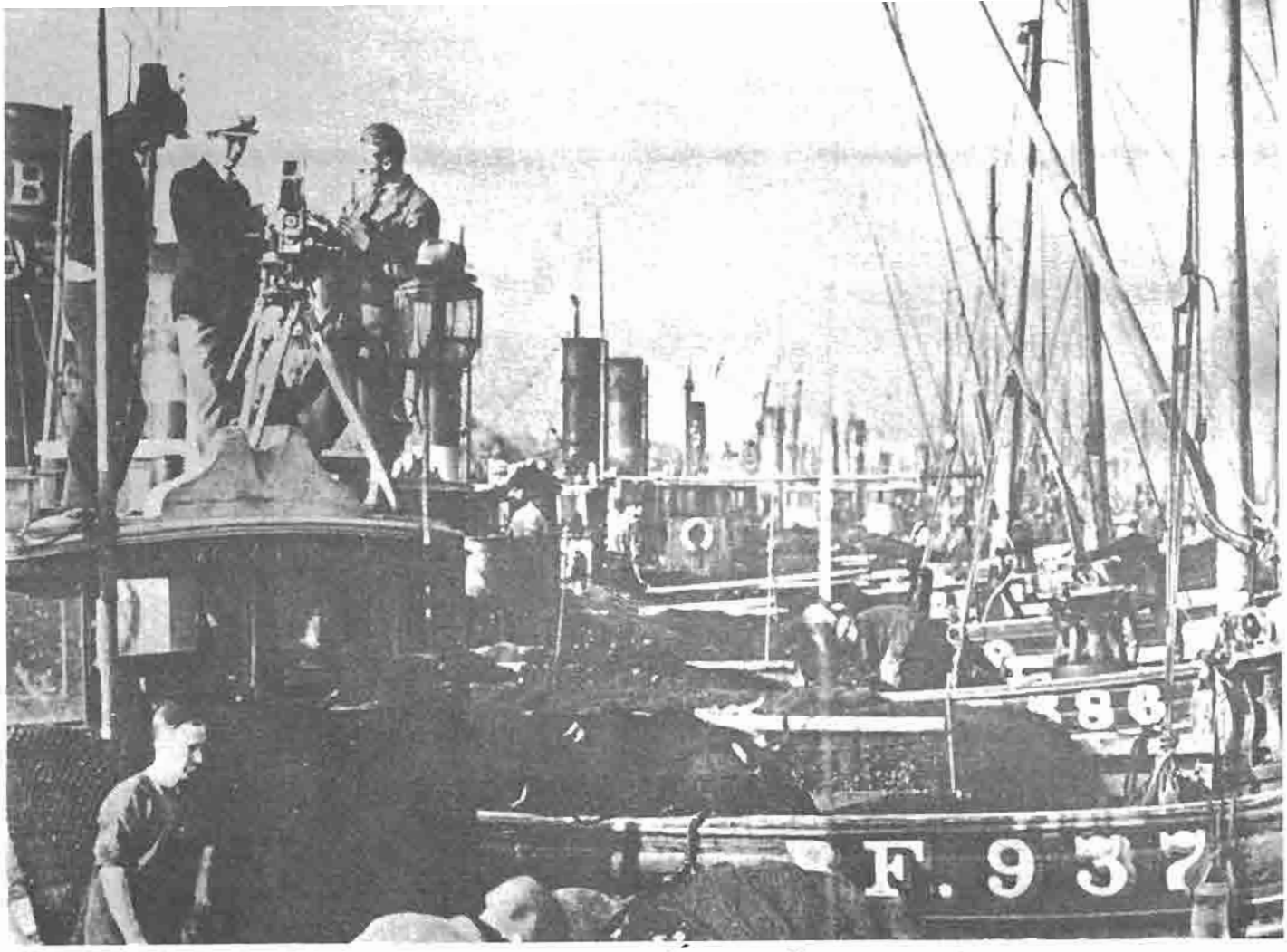
بخش نهم

خاستگاه مستند اجتماعی

جان گریرسن در جوانی

ریشهٔ آنچه که امروزه «فیلم مستند» نامیده می شود، را باید در فعالیتهای «واحد تولید فیلم هیئت بازاریابی امپراطوری» وابسته به دولت انگلیس، جستجو کرد. جان گریرسن (۱۹۷۲ ـ ۱۸۹۸)، سرپرست این واحد، بیش از هر دست اندر کار سینمای مستند در به وجود آوردن یك گروه فعال و مسئول زحمت کشیده است. گریرسن در سال ۱۹۲۴ با استفاده از بورس بنیاد راکفلر به قصد پژوهش در زمینه‌های جامعه شناسی و افکار عمومی عازم ایالات متحدهٔ امریکا شد. در امریکا، وی به نیروی رسانه‌ها و هنرهای جدید در تغییر افکار عمومی پی برد. در عین حال، در آنجا فرصتی یافت تا از نزدیك شاهد نتایج دموکراسی سیاسی و اجتماعی امریکاییان باشد. مشاهدات وی او را متقاعد کرد که عدم کارآیی دموکراسی امریکایی و پیچیدگی و عظمت مسائلی که شهروندان این کشور پهناور با آن رو به رو هستند، سبب شده اند که شرکت آنها در فهم و همچنین حل و فصل مسائل به حداقل نقصان یابد. ولی گریرسن ناامید نبود، و راه چاره را در سینما جست ـ سینمایی که می توانست در آگاه کردن مردم مؤثر باشد و آنها را به شرکت در عمل ترغیب کند. به همین جهت، وی وظیفهٔ خود و هر سینماگر می دانست که مبلغ افکار و آرمانها باشد: «به نظر من سینما یك سکوی وعظ است و من از آن مانند یك مبلغ استفاده می کنم.» (۱)

گریرسن در امریکا با فلهرتی آشنا شد ـ آشنایی آنها یك آشنایی و دوستی توفانی و پرنشیب و فراز بود که تا آخر عمرشان ادامه یافت. برعکس فلهرتی، که بیشتر به تهیهٔ فیلم از مردمان بومی و فراموش شده علاقه مند بود، گریرسن به موضوعات روز که از صنعتی شدن منتج می شدند، رغبت داشت. این گرایش، نگاه گریرسن را به سوی سینمای روسیه و آیزنشتاین کشاند، به طوری که وی نسخهٔ زبان انگلیسی *رزمناو پوتمکین* (۱۹۲۵) را در مدت اقامت خود در امریکا آمادهٔ نمایش کرد. آنچه گریرسن بعدها در سال ۱۹۳۹ راجع به جنبش ده سالهٔ فیلم مستند انگلیس گفت، دقیقاً دید و گرایش او را در مقایسه با دید و گرایش فلهرتی نشان می دهد:



گریرسن در حال کارگردانی فیلم ماهیگیران

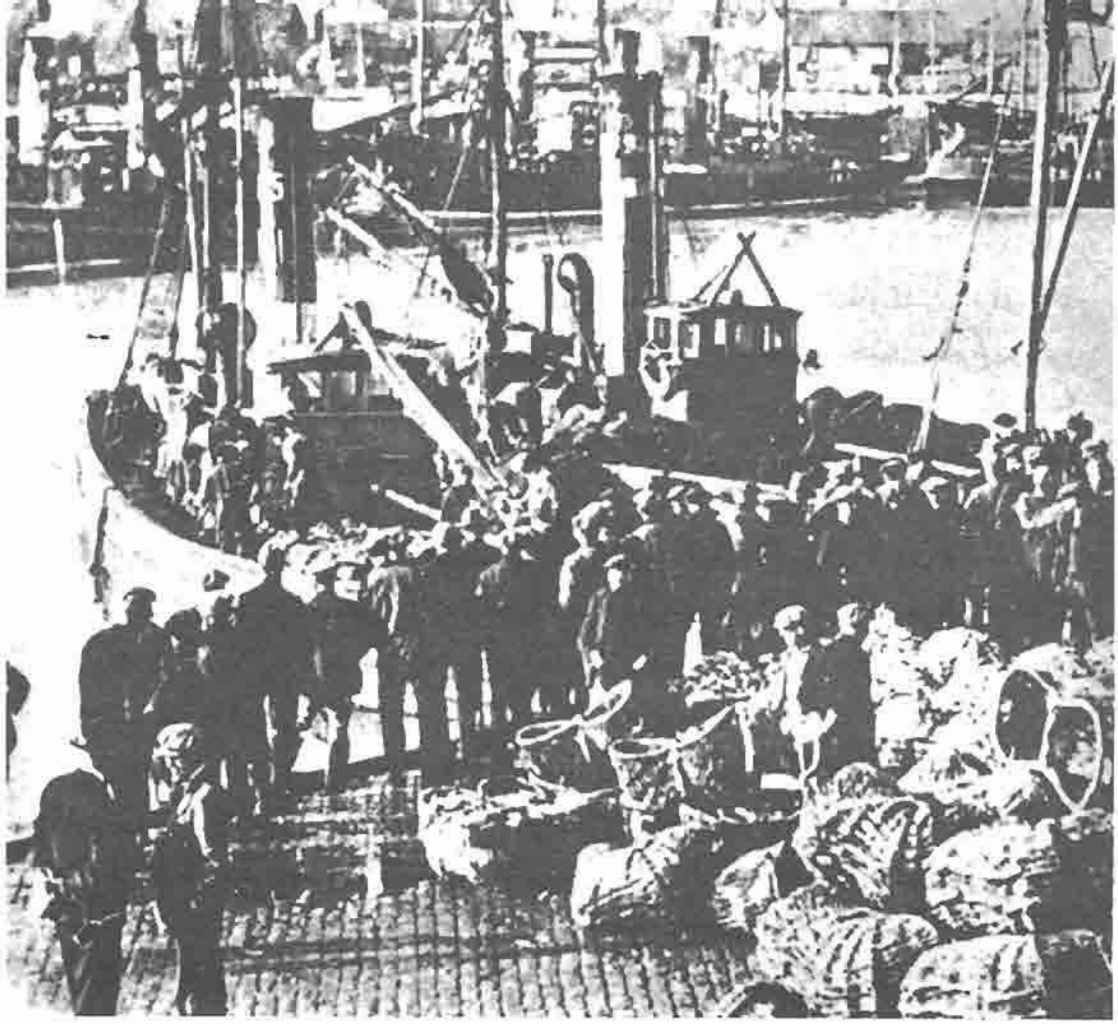
«نیرو و قدرت فیلم مستند از محتوای اجتماعی آن سرچشمه می گیرد نه از جنبه‌های زیبایی شناسانه‌اش. نیت ما نشان دادن مسائل معمول و روزمره، و آگاه کردن شهروندان بود به‌آنچه در اطراف آنها و پیش رویشان در حال وقوع است. ما برای آنچه که در دنیا می گذشت نگران بودیم و دنبال هر نوع وسیله برای روشنگری، هدایت و شریك کردن مردم در سرنوشت خود می گشتیم.» (۲)

بخت با گـریرسن یار بود، او در دوره‌ای از تاریخ می‌زیست که شرایط اجتماعی زمان، «آزمایشگاه اجتماعی» مناسبی فرا راه او قرار داده بود، تا باورها و عقاید اجتماعی و سینمایی خود را در آن بیازماید. روزگار نابسامان و ناآرامی بود، انحطاط اقتصادی و بحرانهای اجتماعی، چندین سال بعد سرانجام به‌جنگ جهانی دوم منتهی می‌شد، و در این میان مسائل اجتماعی متعددی مانند مشکل تعلیم و تربیت، آلودگی محیط زیست، کمبود مسکن و مواد غذایی بروز می کرد.

گریرسن در فوریهٔ سال ۱۹۲۷ به‌انگلستان بازگشت و به‌دیدار استیون تلنتس[1] رئیس هیئت بازاریابی امپراطوری رفت. دولت از طریق این هیئت سعی داشت که تجارت کالاهای انگلیسی را

---

1. Stephen Tallents



ماهیگیران

رونق بخشد و در عین حال احساس یگانگی و همبستگی ملی را نیز در میان مردم افزایش دهد. هیئت تا آن زمان نیز این کار را از راه چاپ نشریات، مقالات و پوسترها، و همچنین اجرای نمایشگاهها انجام داده بود. به‌همین جهت، از گریرسن و نظریه‌هایش که نوید استفاده از امکانات وسیعتری را به‌هیئت می‌داد، استقبال کرد و پیشنهاد وی را در مورد تهیهٔ فیلمی راجع به‌ماهیگیران پذیرفت و بودجهٔ ۲۵۰۰ پوندی درخواستی گریرسن را به‌تصویب رساند (۳).

ماهیگیران[1] (۱۹۲۹) از چند جهت فیلم قابل توجهی است: اول اینکه این فیلم اولین و آخرین فیلمی است که گریرسن شخصاً آن را کارگردانی کرده است. دوم اینکه برای اولین بار مردمان عادی در حین انجام کارهای روزانه‌شان در این فیلم به‌روی پرده آورده شدند. سوم اینکه در این فیلم با فیلمبرداری زیبا و ویرایش مناسب، نه تنها نحوهٔ کار ماهیگیران به‌دقت به‌تصویر در آمد، بلکه روحیه، کارآیی حرفه‌ای، زحمات ماهیگیران و سهمی که در اقتصاد انگلیس دارند نیز بروشنی ترسیم شد. پیام کلی این فیلم صامت، نشان دادن پیشرفتهای ماهیگیری و تبدیل آن از یك کسب و کار کوچك محلی به‌یك صنعت عظیم جهانی است. برای این کار گریرسن فرایند ماهیگیری را از ابتدا تا انتها دنبال می‌کند: ماهیگیران در حال ورود به‌قایقهایشان، پیشروی در

---

1. *Drifters*

دریا و رسیدن به‌محل ماهیگیری، انداختن تور عظیم ماهیگیری در دریا، انتظار کشیدن برای به‌دام افتادن ماهیها، غذا خوردن و استراحت کردن ماهیگیران، به‌دام افتادن ماهیها، جمع‌آوری تور، حرکت به‌سوی ساحل، تخلیهٔ ماهیها، فروش آنها به خریدارانی که به‌محل آمده‌اند، شستشو، نمك زدن، جعبه‌بندی و حمل بقیهٔ ماهیها در بشکه‌های بزرگ توسط وسایل نقلیهٔ مختلف به‌منظور توزیع در بازارهای دیگر.

گریرسن در عین حال که از سرنشینان یك قایق به عنوان الگو برای نمایش قسمت اعظم نحوه و نظام ماهیگیری، فروش و توزیع ماهی استفاده می‌جوید، رابطهٔ این قایق را با صدها قایق دیگر، که در همان زمان مشغول همان کار هستند و با همدیگر «صنعت ماهیگیری» را به وجود می‌آورند، نیز نشان می‌دهد.

در ویرایش این فیلم تأثیر فرضیه‌های آیزنشتاین بخوبی آشکار است. مخصوصاً در قسمتی که جوش و خروش موتور قایق، به حرکت درآمدن قایق، قسمتهای مختلف موتور، ناخدای کشتی، چرخ فرمان ناخدا و دودکش قایق نشان داده می‌شود، این برداشتها طوری به هم پیوند می‌خورد که با وجود صامت بودن فیلم، احساس حرکت و سر و صدا و جنب و جوش بآسانی به تماشاگر القا می‌شود. در حین فیلمبرداری، هوای منقلب، گریرسن را نیز منقلب می‌کند و برای مدت کوتاهی که وی استفراغ می‌کند، دوربین به زمین می‌افتد. اما فیلمبرداری قطع نمی‌شود، دوربین به طور خودکار به تصویربرداری ادامه می‌دهد. ادگار انستی این صحنه‌ها را به نحو جالبی ویرایش کرده است، به طوری که تماشاگر هم توفان و انقلاب هوا را بخوبی حس می‌کند.

فیلم *ماهیگیران* از نظر تسلسل فکری، مطابقت واقعیت ضبط شده با واقعیت خارج، استفادهٔ کامل از امکانات زبانی سینما، شناخت تماشاگر و برآوردن نیاز واقعی وی و بالأخره داشتن شناخت و هدف روشن، فیلمی است بسیار پخته و مؤثر ـ پخته‌تر از آنچه از یك فیلم سال ۱۹۲۹ انتظار می‌رود. به همین جهت نیز، از همان ابتدا، هم مورد توجه سینماگران و هم مورد توجه تماشاگران عادی قرار می‌گیرد و به طور وسیع و مکرر در سینماها نشان داده می‌شود.

در واقع بعد از موفقیت *ماهیگیران* بود که واحد تولید فیلم هیئت بازاریابی امپراطوری به وجود آمد و در عرض سه سال ـ از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳ ـ تعداد کارمندانش از دو نفر به سی نفر رسید و بیش از صد فیلم تولید کرد. اغلب افرادی که به این گروه پیوستند، قبلاً در رشته‌ها و پیشه‌های مختلف کار می‌کردند و در فیلمسازی بی‌تجربه بودند: بسیل رایت (اولین عضو گروه) پس از تحصیلاتش در دانشگاه کیمبریج به گروه پیوست، پال روتا نقاش، طراح و منتقد هنری بود، آرثرالتن[1] ادبیات انگلیسی و روانشناسی خوانده بود، ادگارانستی دستیار تحقیقات علمی بود، جان تیلر و پت جکسن[2] به ترتیب در سنین ۱۵ و ۱۷ سالگی ـ موقعی که هنوز دانش‌آموز بودند ـ به گروه پیوستند، هری‌وات دانشجو بود و کارهای مختلف و پراکنده کرده بود؛ استوارت لگ[3] مهندس

---

1. Arthur Elton 2. Pat Jackson 3. Stuart Legg

مکانیك بود، رابرت فلهرتی مکتشف و فیلمساز بود، هامفری جنینگز[1] نقاش بود، کاوالکانتی مهندس معمار و دبلیو. اچ. آدن، شاعر.

این افراد اغلب، در ابتدای ورود، از کارهای کوچك مانند تمیز کردن دوربین و نمایش فیلم شروع می کردند و سپس به ویرایش اضافات فیلمها و ساختن ***فیلمهای پوستری*** (تبلیغاتی) کوتاه می پرداختند، بتدریج، به عنوان یك سینماگر با تجربه، تهیهٔ فیلمهای مستند را به عهده می گرفتند. وسایل مورد استفادهٔ اعضای گروه، ابتدایی و کهنه بود: دوربینهای سی و پنج میلیمتری کوکی و بزرگ، سه پایه‌های ناجور و پردردسر برای کار مستند که با چرخ دنده حرکت می کردند و امکانات کالبدی واحد نیز همچنان که جان‌تیلر (که بعد خواهرش زن گریرسن شد) می گوید چندان مناسب نبود: «دفتر اولیهٔ واحد تولید فیلم ... شامل دو اتاق کوچك ویرایش و یك مستراح بود که در آن دستگاه پروژکتور نصب شده بود.» (۴) ولی، با وجود این امکانات محدود و تجربهٔ کم، گریرسن بزودی گروه را به جایی رساند که پال روتا آن را «مهمترین سهم و کمك این کشور [انگلیس] به سینما» (۵) خواند، گریرسن دیدی علمی و واقعگرا داشت و از نظر روش کار، همکاری گروهی و کار دسته جمعی را برای تهیهٔ فیلم لازم می دانست. به همین جهت واحد تولید فیلم، در دوران نوزادی سینمای مستند، تنها واحد گروهی فیلمسازی در خارج از شوروی بود (۶)، که برای اولین بار زندگی طبقهٔ کارگر را به روی پرده آورد و این کار را نیز با چنان مهارت، صداقت و روحیهٔ همکاریی انجام داد که برای هیچ کدام از شرکتها و مراکز فیلمسازی آن زمان امکانپذیر نبود (۷).

گریرسن خود راهنمایی کامل گروه را به عهده داشت. به قول هری وات، گریرسن «خدا و یك دیکتاتور بود» و همه او را «رئیس» صدا می کردند. گریرسن خود همهٔ فیلمهای گرفته شده را می دید. استوارت لگ می گوید این کار:

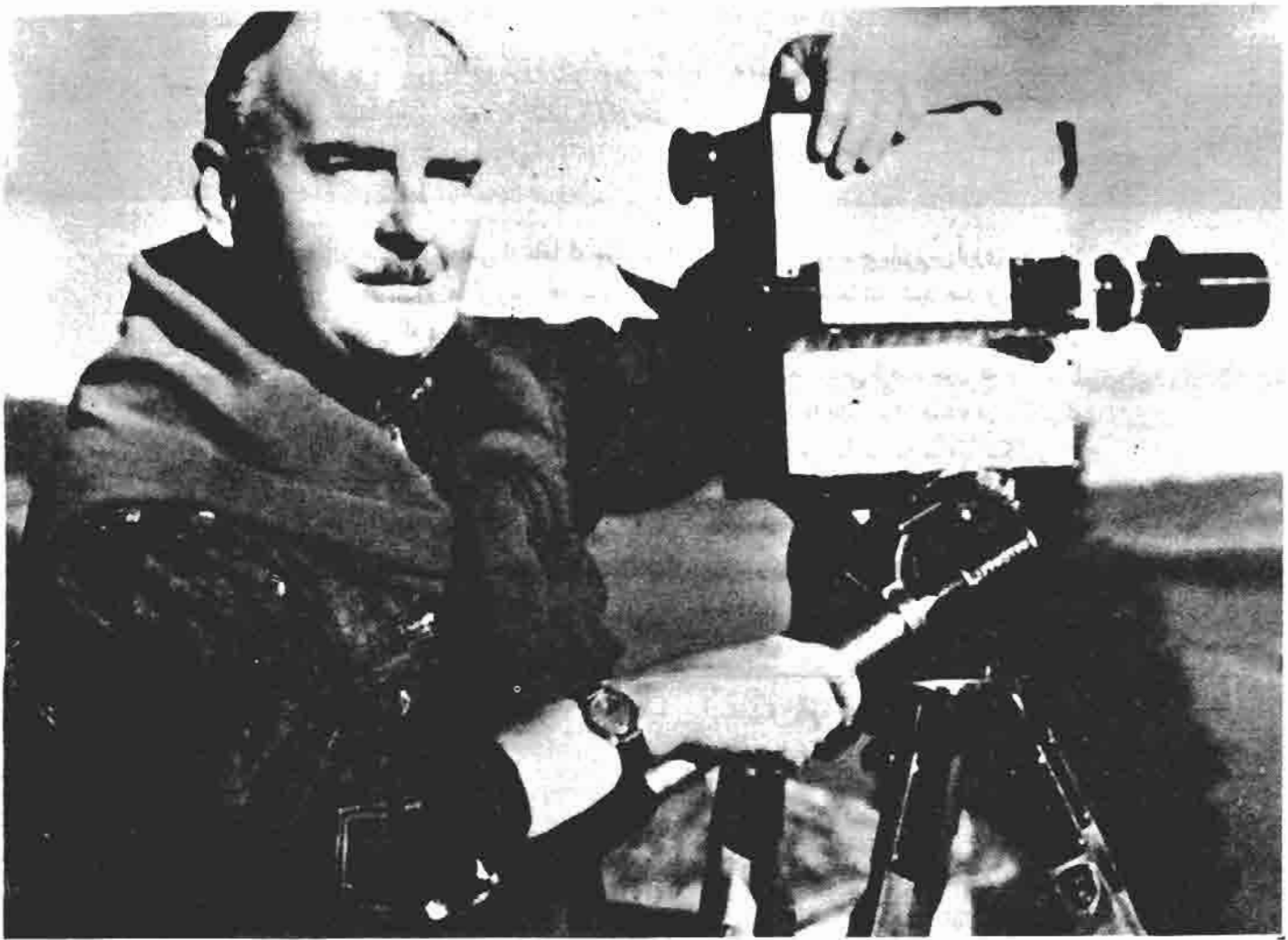
> «... برای بعضی از ماها که جوان و تا اندازه ای کم‌دل بودیم جریان ترس‌آوری بود. چون در آن روزها گریرسن آدم نسبتاً پخته و با سیاستی که بعدها شد، نبود. صدای فحشهای وی که دراثر کوچکترین اشتباه در فیلمبرداری بلند می‌شد، سراسر سالن سینما را پر می کرد. انسان در این جلسات بازبینی، خیلی چیزها یاد می گرفت، چون که او فیلم را تشریح می کرد و به تجزیه و تحلیل قطعه قطعهٔ آن می پرداخت .... او همیشه در مواقعی که گیر می کردیم و به مشکلی برمی خوردیم به کمکمان می آمد. در این مواقع، اشکال را نزد او مطرح می کردیم ... و او فیلم را یك بار می‌دید، سپس دوباره می‌دید و سرانجام فکر تازه‌ای به نظرش می‌آمد که عنوان می کرد. فکر می کنم این یکی از انگیزه‌هایی بود که سبب می‌شد تا به او اعتماد کنیم، و مطمئن باشیم که او هیچ‌وقت آدم را تنها نمی گذاشت، مگر اینکه دست‌کم بارقهٔ امیدی به او بدهد (۸).

---

1. Humphrey Jennings

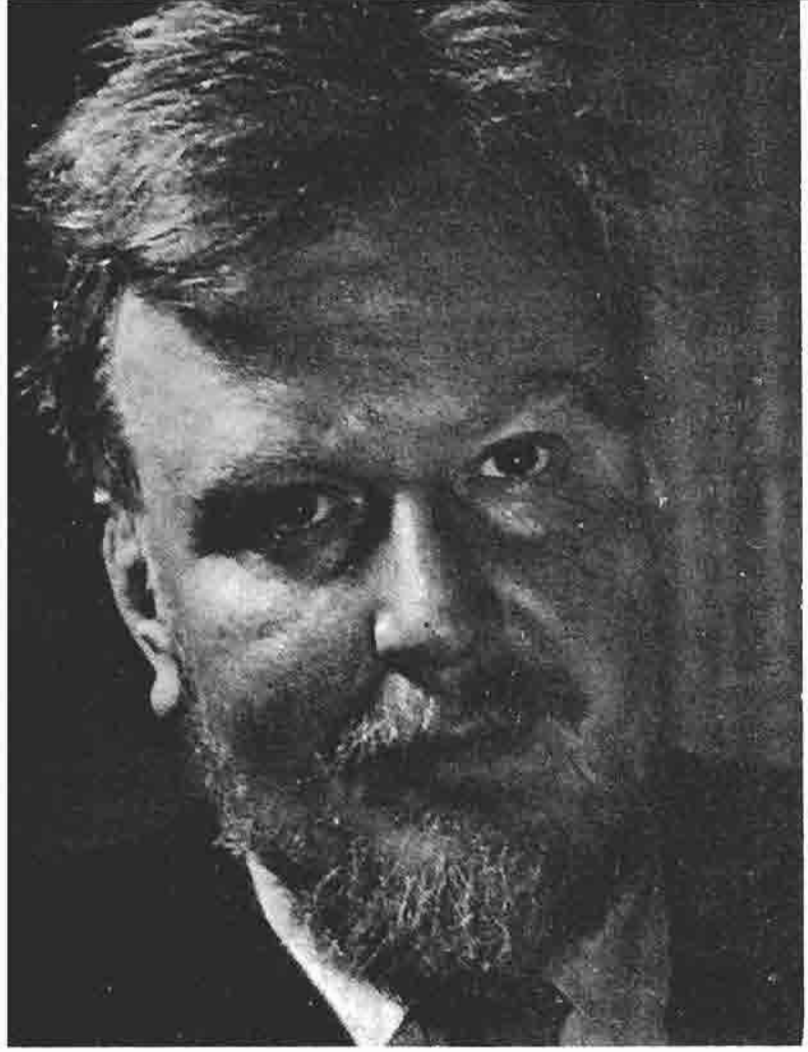
البرتو كاوالكانتى

ـال روتا



بسیل رایت

هری وات



آرثر التن

استوارت لگ

اما بعضیها نیز به نحوهٔ مدیریت او به طورکلی ایراد می‌گرفتند. کاوالکانتی می‌گوید: «کارکردن با گریرسن، که مدیری گیج و بی‌نظم بود، مشکل بود.» (۹)

اعتقاد و علاقهٔ اعضای این گروه به فیلم مستند موجب شد که آنها سختیها و مشقات زیادی را در تهیهٔ فیلمهای خود تحمل کنند. یکی از اولین فیلمهایی که بسیل رایت تهیه کرد، ***دره و ماهور***[1] (۱۹۳۰) نام داشت که راجع به زندگی چوپانی انگلیسی به اسم مارتین بود. شرح جریان فیلمبرداری این فیلم، به هر سینماگری که اکنون دوربین کوچك و قابل حملی دارد و با وجود این از مشکلات فیلمبرداری مستند شکوه می‌کند، قدرت استقامت و دلگرمی می‌بخشد:

«من می‌بایستی جوانی نسبتاً قوی می‌بودم، تا می‌توانستم با مارتین چوپان روی آن همه تپه راه بپیمایم و در عین حال سه‌پایه‌ای عظیم، جعبه‌ای حجیم برای عدسیهای دوربین، دوربین بزرگ ۳۵ میلیمتری و کاستهای اضافی فیلم را نیز با خود حمل کنم. و من همهٔ این وسایل و خرت‌وپرتها را بتنهایی و بدون کمك هیچ دستیاری، به مدت دوهفته‌ونیم در میان تگرگ، توفان و آفتاب، از این طرف دره به آن طرف دره و از روی کوهها، همراه این چوپان با خود بردم.» (۱۰)

برخلاف فیلمهای فلهرتی، در فیلمهای اعضای واحد تولید فیلم به‌طورکلی به شخصیت‌پردازی توجه زیادی نمی‌شد. زیرا به قول ادگر انستی:

«... ما این کار را بیش از حد رمانتیك می‌دانستیم. می‌دانید که آن وقتها همگی ما آدمهایی نسبتاً جدی بودیم و مانند سینماگران روسی معتقد بودیم که سینماگر باید آدمهای فیلمش را نه خیلی غیرانسانی، اما به صورتی سمبلیك به کارگیرد ... کارگران معمولی فیلمهای مستند اولیهٔ ما هرگز ضعفی از خود نشان نمی‌دادند، تنها استثناء شاید فیلم ***مشکلات مسکن*** (۱۹۳۵) باشد که بعدها ساخته شد و در آن شوخی، سبکسری و عیب [افراد] نشان داده شد. و این امر، یعنی نحوهٔ کار با آدمها در فیلم، یکی از بزرگترین تفاوتهای بین فیلمهای مستند اولیه و فیلمهای مستند بعدی است. این موضوع نه تنها در مورد سینماگران انگلیسی، بلکه در مورد کاوالکانتی در فرانسه، روتمان در آلمان و سینماگران روسی نیز صدق می‌کند. [در این فیلمها] انسان همیشه یك سمبل قهرمانی بود، مگر وقتی که از طریق زمین به استثمار دیگران می‌پرداخت.» (۱۱)

به این ترتیب سینماگران این واحد، از سینما برای بیان عقاید خود و «وعظ» و تجزیه و تحلیل موضوعات و مسائل اجتماعی روز سود می‌جستند. محیطی که در واحد تولید فیلم وجود داشت، آزادی گفتار و بیان و همچنین تجربه کردن روشها و شگردهای سینمایی مختلف را امکانپذیر

---

1. *O'er Hill and Dale*

می‌ساخت و سبب می‌شد که سینماگران این واحد در مقایسه با سینماگران فیلمهای سینمایی از آزادی عمل بیشتری برخوردار باشند. بسیل رایت در این مورد می‌گوید «اگر امروز برگردیم و نگاهی به آن فیلمها بیندازیم، ممکن است فکر کنیم که نظرات و انتقادهای اجتماعی در این فیلمها نسبتاً کم‌اند. اما در زمان خود این انتقادها جلوهٔ خیلی خیلی مهمی داشتند، زیرا که هیچ جای دیگر نمی‌شد چنین حرفهایی را در سینما بیان کرد.» (۱۲)

یکی از مهمترین کمکهایی که گریرسن و واحد تولید فیلم هیئت بازاریابی امپراطوری به سینمای مستند کردند، پیداکردن یك مبنای اقتصادی مستمر و جدید برای فیلم مستند بود. این مبنا همان حمایت مالی دولت از فیلم مستند بود که، با پیدایش واحد تولید فیلم در داخل دولت، صورت گرفت. در عین حال، همان گونه که روتا نقل می‌کند، این موضوع خود به پیداشدن راههای دیگری برای حمایت از فیلم مستند منجر شد:

> «من با خود گفتم، کاری که گریرسن علاوه بر ساختن یك فیلم فوق‌العاده جالب به نام ***ماهیگیران*** کرده است، این است که پایهٔ اقتصادی دیگری برای فیلمسازی تدارك دیده است. من متوجه شدم که علاوه برآنچه که گریرسن انجام داده است ـ که مربوط به بودجهٔ دولت بود ـ ما می‌توانستیم از صنایع نیز برای حمایت از فیلمسازی پول بگیریم.» (۱۳)

به این ترتیب حمایت مالی دولت از فیلم مستند، راهگشای حمایت صنایع از فیلم مستند شد و روتا توانست، با حمایت شرکت نفت شل، فیلم ***تماس***[1] (۱۹۳۳) را بسازد.

علاوه بر فکر گسترش منابع مالی برای فیلم مستند، گریرسن راه جدیدی برای توزیع فیلمهای مستند نیز پیش پای سینماگران مستند گذارد. در آن زمان توزیع کنندگان فیلمهای سینمایی، به توزیع فیلمهای مستند علاقه‌ای نشان نمی‌دادند و در تغییر و تبدیل فیلمها ـ مخصوصاً صدای آنها ـ دخالت عمده‌ای می‌کردند. به همین جهت گریرسن از تمایل به توزیع فیلمهای مستند توسط شرکتهای سینمایی و نشان دادن آنها در سینماهای عمومی دست کشیده و توجه خود را بسوی تماشاگران خاص و توزیع فیلم در مدارس، بیمارستانها و کارخانه‌ها معطوف کرد. جملهٔ معروف گریرسن یادآور این گرایش او به سوی تماشاگرانی دیگر است: «ظرفیت جای دهی تماشاگر در خارج از سینماها، بیش از داخل سینماهاست.» (۱۴)

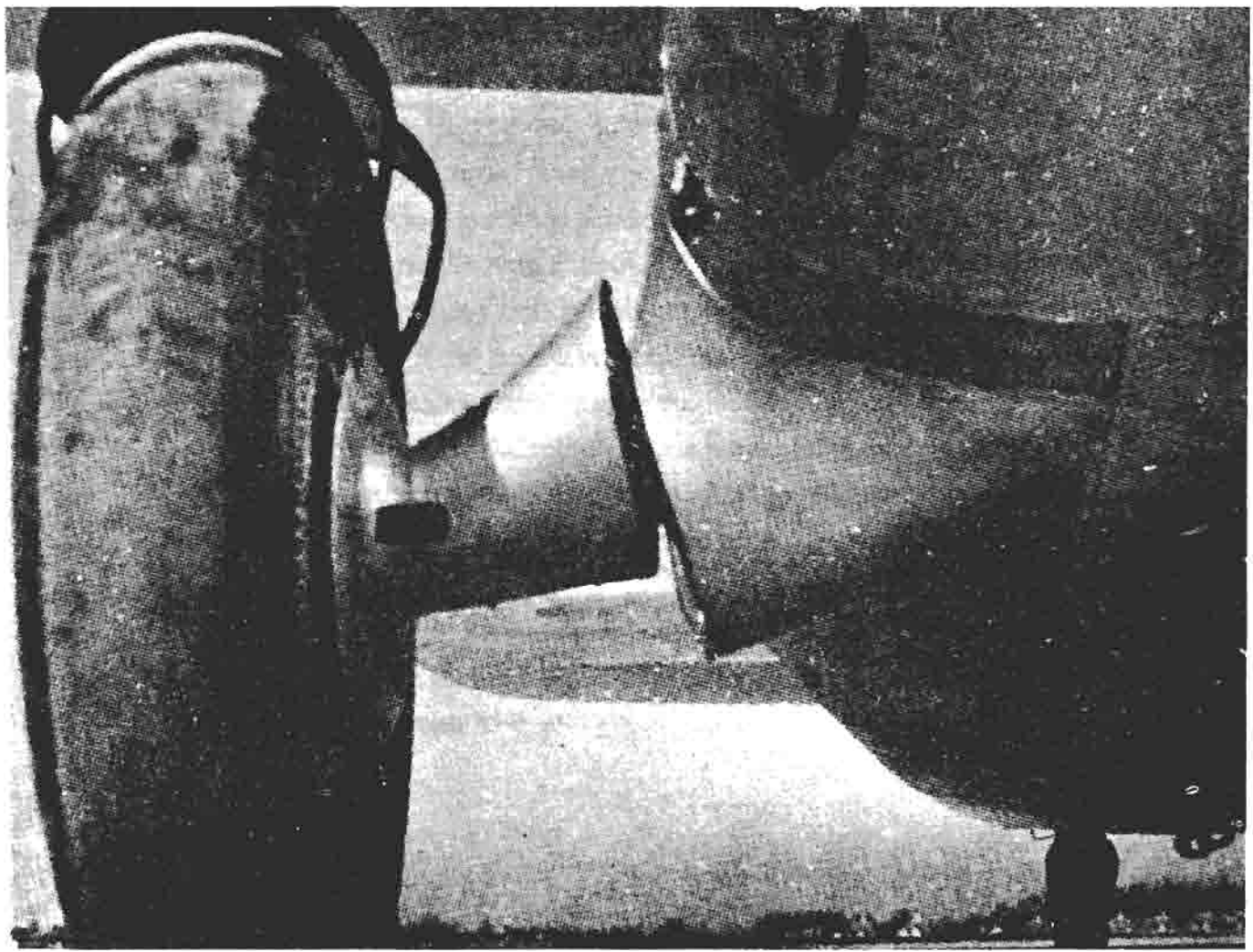
بعد از ***ماهیگیران*** واحد تولید فیلم، فیلمهای متعدد دیگری تهیه کرد. مهمترین فیلم دوران اول فعالیت این واحد، فیلم ***بریتانیای صنعتی***[2] (۱۹۳۳) است که با همکاری فلهرتی ساخته شد. سهم فلهرتی در این فیلم، فیلمبرداری زیبا و دقیقی است که پیشه‌وران را در حین کار نشان می‌دهد. در عین حال این فیلم، شکافی را که بین فلهرتی ـ سینماگر سیاحتگر طبیعتگرا ـ وگریرسن ـ سینماگر

---

1. *Contact* 2. *Industrial Britain*

تماس

تماس



اجتماعی تبلیغگر ـ به وجود آمده بود، مشخص کرد. در اینجا، همکاری فلهرتی را با واحد تولید فیلم به طور مشروح بیان می‌کنیم.

فلهرتی که در کوششهایش برای ساختن فیلمی از شوروی موفق نشده بود، با گریرسن تماس گرفت و گریرسن از او دعوت کرد به انگلستان سفر کند و اعضای واحد را در مورد فیلمبرداری تحت شرایط و آب و هوای نامساعد انگلستان آموزش دهد. در عین حال، قرار گذاشته شد که فلهرتی فیلمی از پیشه‌وران و صنعتگران انگلیس بسازد. گریرسن در مورد نحوهٔ کار فلهرتی در حین تهیهٔ فیلم ـ می‌گوید که فلهرتی مرتب به طور آزمایشی فیلم برمی‌داشت:

« فیلمسازی واقعی فلهرتی در فیلمبرداری ـ انداختن عکس ـ خلاصه می‌شد. او شیفتهٔ کشف دنیا به کمك دوربین بود. اما من همیشه حس می‌کردم که او حتی به دیدن آنچه که فیلمبرداری کرده بود علاقه‌ای نداشت. او فقط دوست داشت فیلم بردارد. به همین جهت نیز به فیلمبرداری و گرفتن فیلمهای آزمایشی ادامه می‌داد. تا بالأخره موقعی رسید که دیگر باید کارش را متوقف می‌کردم، چونکه دیگر پولی نمانده بود. ما ماندیم و آزمایشهای فلهرتی که چیزی بیش از تصاویری اجمالی از انگلستان، نبود، چونکه فیلمبرداری او ـ چه دربارهٔ پیشه‌وری انگلیسیها و چه دربارهٔ هر موضوع دیگر ـ از هیچ خط و هدف فکری مشخصی پیروی نمی‌کرد. اما نگاه و دید او آنقدر خوب و شگفت‌انگیز بود که ما صاحب مقدار زیادی مواد تصویری شدیم.» (۱۵)

چشم باز و دید کنجکاو یکی از مشخصه‌های سینماگر مستند خوب است ـ و فلهرتی صاحب چنین مشخصه‌ای بود. اگر چه به طور کلی همکاری وی با گروه تولید فیلم چندان موفقیت آمیز نبود، دید و برداشتش از جریان فیلم، سینماگران جوان عضو واحد را تحت‌تأثیر شدید قرار داد. بسیل رایت ـ که فلهرتی را در مسافرتی برای فیلمبرداری همراهی کرده بود ـ دربارهٔ تأثیر وی چنین می‌گوید: «با جرئت می‌توانم بگویم که فلهرتی در طی این چند روز، نحوهٔ برخورد مرا با جهان و طریق نگاه کردنم را به مردم و اشیاء تغییر داد و به آن وسعت، عمق و حساسیت خاص بخشید.» (۱۶) اما، همان گونه که خود گریرسن نیز یادآور شده، حس کنجکاوی و شوق بچه‌وار فلهرتی با نظام فیلمسازیی که گریرسن ایجاد کرده بود، تناقض داشت. مثلاً، طبق روال واحد تولید فیلم، قبل از شروع فیلمبرداری *بریتانیای صنعتی*، گریرسن لزوم نوشتن فیلمنامهٔ منظم و کاملی را یادآور شد. فلهرتی در جواب گفت: «من هرگز فیلمنامه ننوشته‌ام و قسم می‌خورم که اکنون نیز این کار را نکنم....» گریرسن جواب داد: «متأسفم باب [مخفف رابرت]، اما چاره‌ای جز این نیست. [و] لازم نیست که خیلی مفصل باشد.» بعد از این گفتگو، فلهرتی به مدت چند روز از نظرها پنهان شد. وقتی که دوباره آمد، پاکت بزرگی که در آن چهار صفحه کاغذ دست نویس قرار داشت تحویل گریرسن داد. روی صفحات اول، و چهارم چیزی نوشته نشده بود. اما روی صفحهٔ دوم فلهرتی به خط خود چنین نوشته بود:

«*بریتانیای صنعتی*
فیلمی از رابرت. ج. فلهرتی
دربارهٔ صنعتگران.»
و در صفحهٔ سوم چنین نوشته بود:
«یك فیلمنامه:
صحنه‌هایی از بریتانیای صنعتی شده.» (۱۷)

به این ترتیب فلهرتی با ارائهٔ چنین ***فیلمنامه‌ای*** پیروز شد و کار فیلمبرداری را شروع کرد. اما این پیروزی دیری نپایید و مدتی که از فیلمبرداری گذشت، تفاوت روش و سبك کار فلهرتی با گریرسن بشدت آشکار شد. مهمتر اینکه فلهرتی تقریباً همهٔ بودجهٔ ۲۵۰۰ پوندی فیلم ـ بزرگترین رقم بودجه برای فیلمهای واحد گریرسن ـ یعنی ۲۴۰۰ پوند آن را خرج کرده بود. «هنگامی که او [فلهرتی] تقریباً ۲۴۰۰ پوند خرج کرده بود، او را بیرون کردم.» (۱۸) داستان خاتمهٔ همکاری فلهرتی با گریرسن از زبان گریرسن چنین است. او می گوید یك شب در رستورانی با هم شام لذت بخشی می خوردیم. در آن میان من گفتم:

> «باب، در ضمن، وقتی پول این شام لعنتی را بپردازیم، در حدود دوهزار و چهارصد واندی پوند خرج [فیلم] کرده ایم. تو دیگر تمام شده ای. او گفت: اما جان، تو باید پول بیشتری برای من دست و پا کنی. من نمی توانم به ساختن این فیلم ادامه دهم، مگر اینکه به من قول ۷۵۰۰ پوند دیگر هم بدهی. من گفتم: خوب باب، من استعفایت را قبول می کنم. با کمال تأسف استعفایت را قبول می کنم، چونکه ۷۵۰۰ پوندی در کار نیست.» (۱۹)

گریرسن پس از دست دادن با فلهرتی، انستی و رایت را مأمور اتمام فیلم کرد. آنچه فلهرتی گرفته بود، مجموعه‌ای از تصاویر زیبا از پیشه‌وران و صنعتگران انگلیسی بود و نمی توانست به خودی خود، فیلم کاملی راجع به صنعتی شدن انگلیس باشد. نتیجهٔ کار گریرسن و گروه، فیلم ***بریتانیای صنعتی*** شد. این فیلم که در آن از تصاویر فلهرتی استفادهٔ زیادی شده است روایتی دارد که یك بازیگر آن را می گوید و موسیقی مجللی نیز آن را همراهی می کند. این فیلم با موفقیت زیادی روبه‌رو شد و سالها بعد خود گریرسن درمورد آن چنین گفت: «....تصاویر بسیار بسیار زیبایی دارد که فلهرتی آنها را از صورت پیشه‌وران انگلیسی گرفته است، و شاید این برجسته‌ترین مشخصهٔ این فیلم باشد.» (۲۰) در واقع مقدار فیلمی که فلهرتی گرفته بود آنقدر زیاد و خوب بود که واحد تولید فیلم هیئت بازاریابی امپراطوری با استفاده از آنها پنج فیلم دیگر ساخت که همهٔ آنها نیز مورد توجه واقع شدند و از نظر تجارتی نیز فیلمهای موفقی بودند. گریرسن درمورد یکی از این فیلمها به نام ***کوزه‌گر انگلیسی***[1] چنین می گوید «زیباترین فیلمی که در عمرم دیده ام.» (۲۱)

---

1. *The English Potter*

بریتانیای صنعتی

این فیلم که توسط فلهرتی فیلمبرداری شده، تنها، یك کوزه گر را در حال ساختن یك کوزه نشان می‌دهد.

به هر صورت، در تهیهٔ فیلم *بریتانیای صنعتی* بود که تفاوت و تناقض سبك کار و آرمان این دو سینماگر بنیادی سینمای مستند، به وضوح به چشم می‌خورد. یکی به دنبال نمایاندن عامل انسانی و کوشش و تقلای انسان در برابر شداید زندگی بود، و دیگری در پی شناخت و بررسی مسائل و مشکلات روز و برانگیختن تماشاگر به عمل در جهت مطلوب.

گریرسن، علاوه بر فلهرتی، سینماگر معروف دیگری را نیز برای کار و آموزش اعضای واحد تولید فیلم به انگلستان دعوت کرد. این شخص آلبرتو کاوالکانتی بود. کاوالکانتی ضمن تهیهٔ

فیلمهای مستند و غیر مستند متعدد تجربیات زیادی در استفاده از صدا در فیلم به دست آورده بود. ورود وی به واحد تولید فیلم، علاوه براینکه آن را بیشتر به سوی کارهای حرفه ای سوق داد، امکان این را نیز به اعضای جوان و پرشور واحد داد که اطلاعات نظری خود را درمورد صدا به مرحلهٔ عمل در آورند. هری‌وات یکی از این جوانان، دربارهٔ کاوالکانتی چنین می گوید:

«تا قبل از آمدن کاوالکانتی، هیچ کدام از ما به ویرایش صدا دست نزده بودیم. به همین جهت ابتدا او به آموزش اصول صدا و صدابرداری و ویرایش آن پرداخت. اما سهم وی خیلی بیش از این بود... او یك [سینماگر] حرفه ای بود... بغایت خلاق و حساس بود، و می توانست یك مجلس فیلم یا یك تصویر را ببیند و فوراً یك راه حل سادهٔ بسیار عملی ارائه کند.» (۲۲)

در سال ۱۹۳۴، بسیل رایت فیلم **سرود سرندیپ** را ساخت و از کاوالکانتی در تکمیل صدای فیلم کمکهای زیادی گرفت. تولید این فیلم کمتر از سه ماه به طول انجامید. فیلمبرداری آن تقریباً در ۷ هفتهٔ متوالی انجام گرفت. مقدار فیلم مصرف شده ۲۳٬۰۰۰ فوت بود و فیلم به طریق صامت فیلمبرداری و صداها بعداً در استودیو ضبط شده بود. یکی از مشکلات تهیهٔ این فیلم نداشتن ماشینهای ظهور و چاپ فیلم در محل فیلمبرداری (سری لانکا) بود ـ و این مشکلی بود که فلهرتی

سرود سرندیپ

در فیلمهای خود، با همراه بردن ماشینهای ظهور و چاپ، حل می کرد. به این جهت فیلمهایی را که رایت می گرفت، برای ظهور از سری لانکا به وسیلهٔ کشتی به لندن می فرستاد. اشکال کار این بود که بین فیلمبرداری و رسیدن خبر از لندن، مبنی بر کیفیت فیلم گرفته شده، حداقل شش هفته فاصله می افتاد. بسیاری از اوقات، علاوه بر ناراحتی خراب شدن فیلم، اشکال دیگری نیز وجود داشت: وقتی خبر به بسیل رایت می رسید، او دیگر در محل فیلمبرداری نبود و امکان فیلمبرداری دوباره از همان محل و موضوع برای او وجود نداشت. هنگامی که، فیلم *سرود سرندیپ* به بازار آمد، مورد توجه زیاد تماشاگران عادی قرار گرفت و به همین علت فیلم در سینماهای معمولی نیز به نمایش گذارده شد.

پس از *بریتانیای صنعتی*، شرکت گومان انگلیس تصمیم به حمایت مالی از فیلم *مرد ارانی* (۱۹۳۴) فلهرتی گرفت. فلهرتی نیز دو نفر از اعضای واحد تولید فیلم گریرسن، یعنی هری وات و جان تیلر، را به خدمت گرفت. این عده با فرانسیس، زن و دیوید، برادر فلهرتی مدت ۲۰ ماه در جزایر اران در نزدیکی ایرلند به سر بردند و دراین مدت به‌مشاهدهٔ وضع زندگی و سپس فیلمبرداری از مردم این جزایر، پرداختند. بیشتر فیلم توسط فلهرتی فیلمبرداری شد، اما در جاهایی، مثلاً در مجلس توفانی شدن دریا، هم فلهرتی و هم تیلر هر دو به طور همزمان از دریا فیلمبرداری می کردند. ظهور و چاپ فیلم هم در محل، توسط لابراتواری که با خود آورده بودند،

مبارزه با طبیعت ـ *مرد ارانی*

حمل علفهای دریایی ـ مرد اراتی

انجام شد، و جان گلدمن کار ویرایش فیلم را به عهده داشت.

این فیلم یك بار دیگر فلهرتی را به موضوع مورد علاقهٔ خود، یعنی کوشش و نبرد انسان در برابر نیروهای مهیب طبیعت، نزدیك کرد. سواحل جزایر اران، از صخره‌های عظیم و مهیب پوشیده شده بود و دریای توفانی و خشمناك همواره با سختی سر به صخره‌ها می‌کوبید. زندگی مردم دشوار بود. آنها از کمبود مواد غذایی، نداشتن مسکن و استثمار مالکان غایب به جان آمده بودند. فلهرتی بار دیگر به قهرمانپردازی و بزرگداشت گذشتهٔ مردم دست زد. سالها بود (به قول هری‌وات درست سه چهارم قرن) که این مردم دیگر کوسه‌ماهی را با نیزه‌های کوتاه، که از درون قایقهای کوچك پرتاب می‌شوند، شکار نمی‌کردند و به همین جهت دیگر این روش شکار را از یاد برده بودند. فلهرتی کسی را که متخصص این کار بود به جزایر اران آورد تا این کار را برای فیلمبرداری به افراد بومی مورد نظر وی بیاموزد (۲۳). این افردا نیز برای فیلمبرداری از صحنه‌های شکار کوسه ماهی، به خاطر توفانی بودن دریا و کوچك بودن قایق، چندین بار جان خود را به خطر انداختند، اما ظاهراً این کار را با دل و جان انجام دادند. در جای دیگر که فلهرتی قصد داشت کمبود خاك زراعتی را در این جزایر سنگلاخ نشان دهد، دوباره به راه و رسم گذشتهٔ این جزایر توسل جست، و نشان داد که چگونه مردم این جزایر از رشته‌های بزرگ و انبوه علفهای عظیم دریایی برای پوشاندن سنگها و سپس زراعت بر روی آنها استفاده می‌کنند. انجام این کار مستلزم حمل دسته‌های بزرگ علف از ساحل به بالای صخره‌ها بود. هری‌وات، که یکی از

دستیاران فلهرتی دراین فیلم بود، می گوید که مردم اران دیگر بندرت به حمل این علفها دست می زدند و وقتی هم این کار را می کردند، آنها را بر پشت الاغها می گذاشتند، نه بر پشت خودشان ـ آنچنان که فلهرتی در ***مرد ارانی*** نشان داد (۲۴).

به هر صورت، فلهرتی دراین فیلم از نظر فیلمبرداری و ویرایش به پختگی خاصی رسیده بود. حرکت روان دوربین که همیشه اندکی از «عمل» جلو بود و گویی آن را پیشبینی می کرد، در تصاویری که وی از قایق سواران و امواج خروشان دریا به وسیلهٔ عدسیهای تله گرفته بود، تماشاگر را درست در بطن موقعیت و عمل قرار می‌داد. صدای فیلم نیز که شامل نیرنگهای صوتی، موسیقی و گفتگوهای کوتاه (که بعداً در استودیو ضبط شدند) بود، حالت در محل بودن را افزایش می‌داد. ***مرد ارانی*** بسرعت مورد توجه تماشاگران و منتقدان قرار گرفت به طوری که جایزهٔ اول فستیوال ونیز را دریافت کرد. اما، مانند گذشته، شدیدترین انتقادها نسبت به این فیلم از جانب گروه گریرسن به عمل آمد. این بار نیز گروه، او را به خاطر نادیده گرفتن وضع نابسامان اقتصادی جهان و همچنین مشکلات واقعی اجتماعی ارانیان کـه پاره ای از آنها از مالکیت غایب زمینها منتج می شد، سرزنش کردند.

واحد تولید فیلم هیئت بازاریابی امپراطوری، علاوه بر فیلمهای ذکرشده، فیلمهای متعدد دیگری نیز تهیه کرد. اما درواقع اغلب آنها چیزی جز تمرین فیلمسازی نبودند (۲۵). ادعای سینماگران این واحد، مبنی براینکه برای اولین بار زندگی کارگران را بر روی پرده آوردند، فقط در معدودی از موارد صحت داشت، زیرا اغلب فیلمهای این واحد فقط به نمایش چهرهٔ کارگران بسنده کرده و به موشکافی وضع اجتماعی آنها نپرداخته بودند. اهمیت این واحد در گسترش سینمای مستند، همچنان که اغلب اعضای آن خود تصدیق می کنند، «... در خود فیلمها نیست، بلکه در به وجودآوردن محیطی است که در آن تجربهٔ [فیلمسازی] می توانست شروع شود.» (۲۶)

واحد تولید فیلم هیئت بازاریابی امپراطوری در ۱۹۳۴، هنگامی که خود این هیئت منحل شد، به ادارهٔ پست انگلیس انتقال یافت، و از این به بعد به نام «واحد تولید فیلم ادارهٔ پست[1]»، تحت سرپرستی استیون تلنتس و جان گریرسن به کار خود ادامه داد. به این ترتیب فیلم ***سرود سرندیب*** که در هیئت بازاریابی امپراطوری شروع شده بود، توسط همان افراد، در واحد تولید فیلم ادارهٔ پست انگلیس به اتمام رسید. در این دوره توسط واحد تولید فیلم، تجربیات جدید و وسیعی در زمینهٔ به کاربردن صدا و موسیقی و استفاده از شعر، زنده نمایی و نگارگری[2]، در فیلم به عمل آمد. کاوالکانتی در زمینهٔ صدا، بنجامین بریتن در زمینهٔ موسیقی، دبلیو. اچ. آدن در زمینهٔ شعر، لن لای[3] و نورمن مك لارن[4] در زمینهٔ زنده نمایی فعالیت عمده و چشمگیری داشتند. چون ادارهٔ پست، علاوه بر پست کشور، مسئول توسعهٔ نظامهای تلگراف، بی سیم، رادیو و تلویزیون نیز بود، گریرسن فرصت را غنیمت شمرد و تعدادی فیلم در زمینه های ارتباطی تهیه کرد.

---

1. General Post Office Film Unit 2. Graphics 3. Len Lye 4. Norman McLaren

از میان فیلمهایی که به نحوی به نظامهای ارتباطی و خدماتی مربوط می‌شوند، فیلمهای زیر را می‌توان نام برد: ***کشتی تعمیر کابل***[1] (۱۹۳۳)، ***پست ساعت شش‌ونیم***[2] (۱۹۳۴)، ***پیشبینی هوا***[3] (۱۹۳۴)، ***کشتی ماهیگیری گرنتن***[4] (۱۹۳۴)، *زیر شهر*[5] (۱۹۳۴) و ***بی‌بی‌سی: صدای بریتانیا***[6] (۱۹۳۵).

فیلمهای ***کشتی تعمیر کابل*** و *زیر شهر* توسط الگزاندر شا[7] ساخته شدند. اولی دربارهٔ کشتیی است که کابلهای ارتباطیی را که در کف دریای مانش قرار دارند تعمیر می‌کند، و دومی دربارهٔ نحوهٔ تعمیر و نگهداری کابلهای تلفن و تلگراف و همچنین لوله‌های آب و گاز است که در زیر خیابانهای لندن کشیده شده اند. در این دوفیلم از روایت و صدای کارگرانی که به کار مشغول هستند، برای بیان مطلب استفاده شده است. فیلم ***پست ساعت شش‌ونیم*** توسط وات و انستی ساخته شد و دربارهٔ نحوهٔ جمع‌آوری، تقسیم‌بندی و ارسال مراسلات پستی است. ***پیشبینی هوا*** ساختهٔ اولین اسپایس[8]، نه تنها راجع به شگرد پیشبینی هواست، بلکه اثر این پیشبینیها را روی کشتیها، هواپیماها و کشاورزی نیز نشان می‌دهد. ***کشتی ماهیگیری گرنتن*** اثر ادگرانستی، فرایند ماهیگیری را، با توجه زیاد به ریزه کاریها و تفصیلات این حرفه، به توسط فیلمبرداری دقیق و روشن تشریح می‌کند. اما توجه بیش از اندازه به نشان‌دادن این ریزه کاریها سبب شده که جای عامل انسانی در آن خالی باشد. ***بی‌بی‌سی: صدای بریتانیا*** یك فیلم مستند طولانی است که توسط استوارت‌لگ ساخته شده است. این فیلم دربارهٔ فعالیتهای سازمان رادیو تلویزیون بریتانیا از مرحلهٔ تهیه و آماده‌سازی تا تولید برنامه‌های رادیویی است و در آن از ترکیب و تلفیق صدا و تصویر به نحو جالب و پویایی استفاده شده است. فیلم آهنگ سریع و متنوعی دارد و یکی از دلایل تنوع فیلم، تنوع خود برنامه‌های سازمان است.

رگه‌های زغال (۱۹۳۶) فیلمی است از کاوالکانتی راجع به نحوهٔ استخراج و توزیع زغال‌سنگ. در این فیلم تجربه‌های مقدماتی ترکیب شعر و موسیقی توسط آدن و بریتن، که بعداً در فیلم ***پست شبانه*** به اوج خود رسید، شروع شد.

یکی دیگر از فیلمهایی که تجربهٔ جالبی بود در استفاده از صدا و روایت و مهمتر از آن در بررسی و انتقاد از وضع اجتماعی انگلیس به شمار رفت، فیلم ***مشکلات مسکن***، به کارگردانی انستی و التن بود. این فیلم توسط واحد تولید فیلم رآلیست برای شرکت گاز انگلستان تهیه شد. شرکت گاز که معتقد بود ویران کردن خانه‌های مسکونی کهنه و قدیمی و ساختن خانه‌های ارزانقیمت دولتی، باعث پیشرفت وضع ناحیه و بالارفتن مصرف گاز در خانه‌ها می‌شود، از این فیلم حمایت کرد.

دراین فیلم از وضع موجود مسکن بشدت انتقاد، و نوسازی خانه‌ها و ساختن خانه‌های جدید

---

1. *Cable Ship* 2. *Six-thirty Collection* 3. *Weather Forecast* 4. *Granton Trawler*
5. *Under the City* 6. *B.B.C: The Voice of Britain* 7. Alexander Shaw 8. Evlyn Spice

مشکلات مسکن

به عنوان راه چاره پیشنهاد می‌شود. برای بیان این پیام، کارگردانان فیلم برای اولین بار از روش مصاحبه‌های خبری با ساکنان خانه‌ها استفاده می‌کنند. مطلب جالب در این فیلم، صداقت و رک‌گویی و عدم واهمهٔ این افراد در بیان روشن مسائل زندگی مانند: تراکم زیاد جمعیت در فضای کوچك، وجود موش و دیگر حیوانات موذی، وضع نامناسب بهداشت و ناامن بودن وضع معماری خانه‌هاست. در عین حال، در مقام مقایسه با مشکلات مسکن ساکنان خانه‌های قدیمی، با دو نفر زن از ساکنان خانه‌های جدید مصاحبه می‌شود، آنها در این مصاحبه‌ها، تمیز بودن و مناسب بودن وضع بهداشتی خانه‌های جدید را تأکید می‌کنند. استفاده از این روش و صراحت بیان افراد مختلفی که در فیلم ظاهر شدند، این فیلم را به صورت یکی ازاجتماعیترین و مؤثرترین فیلمهای

مستند این دوره در آورد. به وجود آوردن محیطی را که درآن افراد خانه‌های قدیم و جدید بتوانند مشکلات خود را به صراحت و راحتی بیان کنند، به روبی خواهر گریرسن که در این فیلم به عنوان دستیار کار می‌کرد، نسبت می‌دهند. اخلاق و رفتار وی طوری بود که بسرعت می‌توانست حس اعتماد مردم را به خود جلب کند. آنها دیگر از حضور دوربین و گروه فیلمبرداری نمی‌هراسیدند و براحتی در مقابل آنها به درد دل می‌پرداختند.

تولید این فیلم از نظر فنی نیز در شرایط آن زمان کار آسانی نبود: از یك واحد سیار بزرگ برای حمل وسایل صدابرداری استفاده می‌شد. دوربینها نیز بزرگ بودند و حرکت دادن آنها بسختی انجام می‌گرفت. نورپردازی در شرایط واقعی امری دشوار بود و برای این کار از تعداد زیادی باتریهای ۱۲ ولتی اتومبیل استفاده می‌کردند (۲۷).

فیلمهای ***مشکلات مسکن و غذا به اندازهٔ کافی هست؟***[1] (۱۹۳۶) ـ که توسط انستی دربارهٔ کمبود مواد غذایی ساخته شد ـ ، به خاطر استفادهٔ مؤثری که در آنها از مصاحبه و موقعیتهای خبری شده بود، بر روزنامه نگاران عصر بیشتر تأثیر گذاشتند تا بر سینماگران.

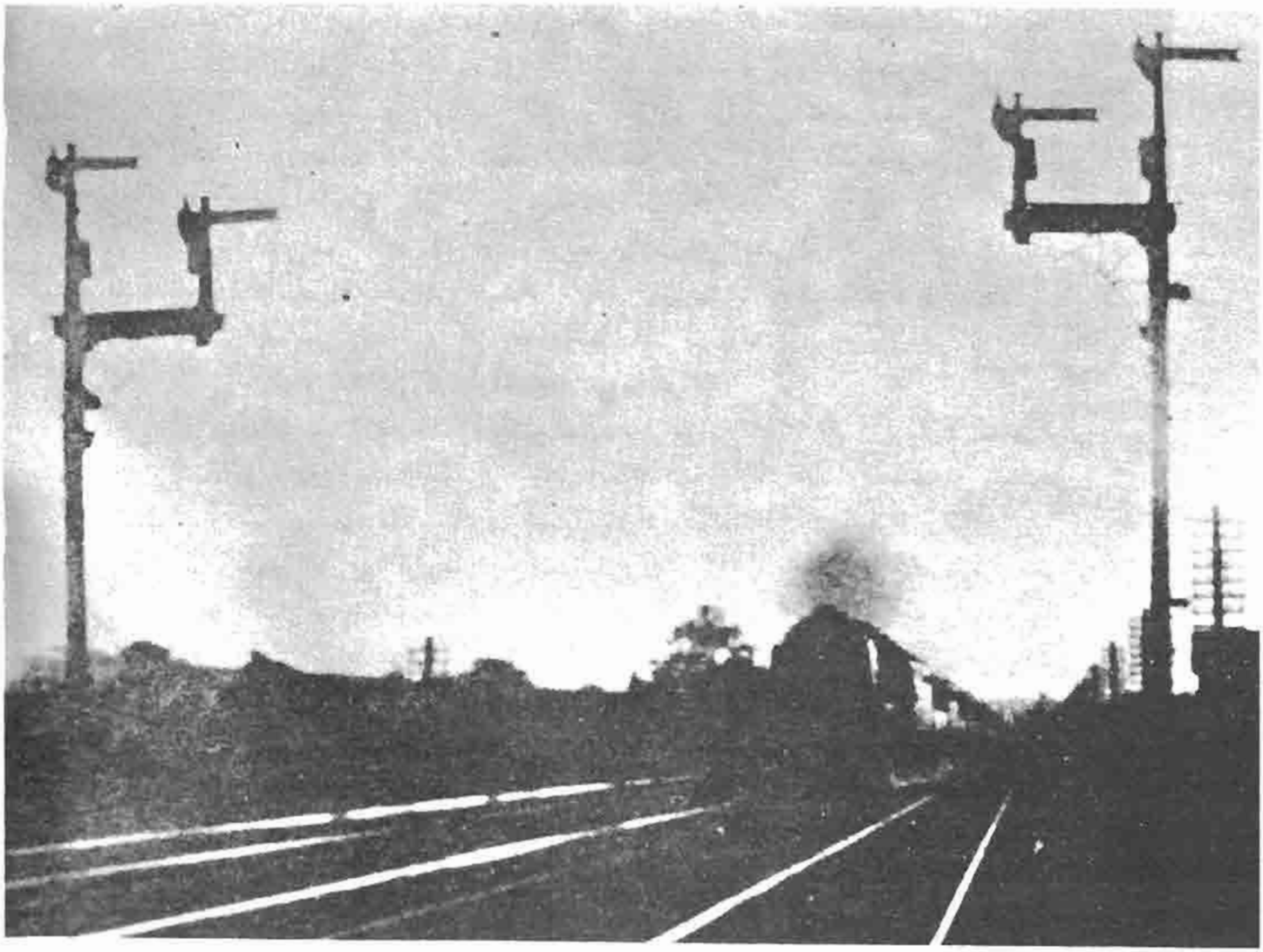
در همین زمان روتا فیلم ***کارخانهٔ کشتیسازی***[2] (۱۹۳۵) را ساخت. این فیلم در مورد نحوهٔ ساختن کشتی بود اما، در عین حال، زمینه‌های اجتماعی و اثری را که ساختن یك کشتی در بهبود وضع اقتصادی و افزایش تعداد کارگران داشت ـ در آن زمان بیکاری مسئلهٔ عمده ای در انگلیس بود ـ نیز نشان می‌داد. روتا می‌گوید: به عنوان یك نفر که در همهٔ زندگیش سوسیالیست بوده است، کوشیدم که زمینهٔ اقتصادی و اجتماعی را نشان دهم.» (۲۸) در آخر، وقتی کشتی که نتیجهٔ زحمات کارگران است، به آب انداخته می‌شود، این ثروتمندان و صاحبان قدرت‌اند که با شکستن شیشه‌های شامپانی مراسم به آب انداختن کشتی را جشن می‌گیرند. در حالی که در همان زمان کارگران که بیکاراند، چون دیگر کاری در زمینهٔ کشتیسازی ندارند، دست در جیب خالی خود کرده، مراسم را نظاره می‌کنند. به قول روتا، شاید این فیلم یکی از اولین فیلمهای مستند انگلیسی باشد که در آن عواقب و اثرات اجتماعی موضوع نیز نشان داده شده است.

در این زمان تولید فیلم و تجربه با صدا و روایت در واحد تولید فیلم ادارهٔ پست ادامه داشت.

پست شبانه (۱۹۳۶) یکی از مهمترین و موفقترین فیلمهای مستند واحد تولید فیلم ادارهٔ پست است که توسط گریرسن تهیه، و توسط بسیل رایت و هری‌وات نوشته و کارگردانی شده است. فیلم، دربارهٔ قطار سریع السیر پستی است که، شبها، محمولات پستی را از لندن به گلاسگو می‌برد. تماشاگران، شاهد نحوهٔ جمع‌آوری محمولات پستی توسط تورهای مخصوص، که در حین حرکت سریع قطار انجام می‌گیرد، هستند. سپس نحوهٔ منطقه بندی و تقسیم محمولات و مراسلات را در قطار، و بالأخره نحوهٔ تحویل این مواد را به دست صاحبانشان، می بینند. فیلم، در حین نشان دادن این جریان ساده، از عوامل درام نیز به نحو جالبی استفاده کرده است. مجلسی که درآن قطار

---

1. *Enough to Eat?* 2. *Shipyard*



پست شبانه

در حال حرکت و گذشتن از دشتها و دهکده‌هاست ـ صدای فیلم، به صورت شعر پرتحرك آدن، خدماتی را که قطار در سر راه خـود به مردم می کند یادآور می شود، و موسیقی پویای بریتن، که کلمات شعر و حرکت چرخهای قطار را ضربه به ضربه دنبال می کند، یکی از مهمترین و معروفترین مجالس فیلم مستند دههٔ ۱۹۳۰ است. گویندگی روایت فیلم را یکی از سینماگران واحد، یعنی استوارت لگ به عهده داشت. در صحنه‌هایی که تقسیم نامه‌ها در واگنهای متحرك نشان داده می‌شود، از واگنی که در استودیو ساخته بودند استفاده کردند. برای نشان دادن حرکت قطار، از کارمندان تقسیم نامه‌ها ـ که واقعاً کارمندان ادارهٔ پست بودند ـ خواستند که به محض شنیدن صدای سوت قطار در استودیو، بدن خود را با حرکات موزون به این طرف و آن طرف حرکت دهند

یا اینکه گلوله‌های نخ را به نحوی آویزان کردند که می‌شد آنها را در خارج از دید دوربین طوری به حرکت درآورد که به نظر برسد نوسان آنها در اثر حرکت قطار است (۲۹).

از ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۷ گریرسن رهبر و نیروی محرکهٔ سینمای مستند انگلیس بود. در همین دوران، علاوه بر واحدهای تولید فیلم هیئت بازاریابی امپراطوری و ادارهٔ پست، واحدهای سازمانهای غیر دولتی متعددی نیز برای تهیهٔ فیلم مستند ـ که در به‌وجود آوردن بسیاری از آنها نیز اعضای گروه گریرسن شرکت داشتند ـ به‌وجود آمدند. مانند «واحد تولید فیلم استرند[1]» که ریاست تولید آن را پال روتا به‌عهده داشت، «واحد تولید فیلم رآلیست[2]» که سرپرستی آن به‌عهدهٔ بسیل رایت بود؛ و «واحد تولید فیلم شل[3]» که به‌سرپرستی ادگرانستی شروع به‌کار کرد. خود گریرسن نیز، پس از اینکه در ژوئن سال ۱۹۳۷ به‌منظور پیشبرد حرفه و تجربیات خود، از واحد تولید فیلم ادارهٔ پست استعفا داد، «کانون فیلم[4]» را به‌وجود آورد. او، با اینکه سفرهای متعددی برای کمك به‌تأسیس سازمانهای فیلمسازی در کشورهای دیگر کرد، تا آخر عمر یعنی تا سال ۱۹۷۲ سرپرستی این کانون را به‌عهده داشت. کانون فیلم، برخلاف واحدهای دیگر که خود فیلم تهیه و تولید می‌کردند، فیلم نمی‌ساخت بلکه بیشتر عهده‌دار کار مشاوره و راهنمایی سفارش‌دهندگان فیلم بود. در واقع کانون فیلم واسطه‌ای بین سفارش دهنده و تولید کنندهٔ فیلم بود.

اولین فیلمی که در خارج از واحد تولید فیلم ادارهٔ پست به‌تهیه کنندگی گریرسن ساخته شد، فیلم ***بچه‌ها در مدرسه***[5] (۱۹۳۷) بود که کارگردانی آن را بسیل رایت به‌عهده داشت. جالب این است که حامی مالی فیلم، صنعت گاز انگلیس بود که در واقع فعالیتهایش رابطه‌ای با وضع مدارس انگلیس نداشت. در این فیلم شرایط نامناسب و بد مدارس انگلیس ـ از قبیل تعداد زیاد شاگرد، کهنگی و خرابی ساختمان مدارس ـ مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته بود، و به‌اهمیت بهبود این نظام، به‌علت اینکه در سرنوشت کودکان یعنی سرنوشت آیندهٔ مملکت مؤثر بود، گوشزد شده بود.

این فیلم و پاره‌ای از فیلمهای مستندی که در این دوره در انگلستان تولید شدند تحت تأثیر دو عامل مهم بودند، یکی وضع اجتماعی و سیاسی جهان و دیگری به‌بازار آمدن مجموعه فیلمهای ***گذر زمان***. وضعیت اجتماعی این دوران در اثر جنگهایی که در منچوری، حبشه و اسپانیا در جریان بود، نامتعادل شده بود. جنگ داخلی اسپانیا، که بسیاری از روشنفکران اروپایی، انگلیسی و امریکایی در آن داوطلبانه شرکت کرده بودند، محیط اجتماعی و سیاسی انگلیس را پر از فعالیت و جنب و جوشهای سیاسی و آرمانی کرده بود، و سینماگران مستند نیز، که خود در جلو جنبشهای اجتماعی بودند، از این وضعیت تأثیر پذیرفتند. در عین حال، سبك خبری و نمایشی ***گذر زمان*** و تأکیدی که این مجموعه فیلم به‌بررسی موضوعات روز و خبری داشت، سینماگران مستند انگلیسی را تحت‌تأثیر قرار داد و آنها را به‌مو شکافی و نشان دادن مسائل و مشکلات روزمرهٔ

---

1. Strand Film Unit 2. Realist Film Unit 3. Shell Film Unit 4. Film Center

5. *Children at School*

اجتماعی کشور راغب کرد. در این دوره است که مشکلات و مسائلی مانند مشکل مسکن (*مشکلات مسکن*)، آلودگی محیط زیست (*فاجعهٔ دود*[1]) (۱۹۳۷) به‌کارگردانی جان تیلر، وضع آموزش و پرورش (*بچه‌ها در مدرسه*)، منافع اقتصادی و سیاست خارجی کشور (*طلوع ایران*[2]) (۱۹۳۸) توسط سینماگران مستند انگلیسی به روی پرده آورده شدند.

طلوع ایران به سفارش شرکت نفت ایران و انگلیس توسط التن تهیه و به‌دست جان تیلر فیلمبرداری و کارگردانی شد. در این فیلم سعی شده بود رشد و پیشرفتهای ایران در جهت صنعتی شدن نشان داده شود. سبك فیلم تا اندازهٔ زیادی شبیه ***گذر زمان*** است، اما از همبستگی و استحکام ساخت سینمایی لازم برخوردار نیست.

از میان فیلمهایی که واحد تولید فیلم ادارهٔ پست ـ که پس از رفتن گریرسن سرپرستی آن را کاوالکانتی به عهده گرفت ـ تهیه کرد، ***دریای شمال***[3] (۱۹۳۸)، ***جوخه ۹۹۲***[4] (۱۹۳۹) و ***وقت فراغت***[5] (۱۹۳۹) را می‌توان نام برد. ***دریای شمال*** دربارهٔ یك کشتی ماهیگیری به نام جان گیلمن[6] است که در دریای شمال گرفتار توفان می‌شود. شدت توفان به حدی است که دستگاه بی‌سیم قایق از کار می‌افتد و سرنشینان قایق توسط کشتی دیگری نجات می‌یابند. این فیلم که هری وات آن را کارگردانی کرد، مخلوطی است از داستانپردازی و قطعات مستند. صحنه‌های توفان در دریا که فیلمبرداری از آنها مشکل بود، همه مستند هستند، اما قسمتهای داخلی قایق در استودیو بازسازی شده‌اند. ***جوخهٔ ۹۹۲*** را نیز هری وات کارگردانی کرد. این فیلم یکی از اولین فیلمهای تبلیغی قبل از جنگ جهانی دوم، و موضوعش مربوط به یك جوخهٔ نیروی هوایی انگلیس هنگام استفاده از بالنهای مخصوص است. در این فیلم نحوهٔ عمل و رفتار مؤدبانه و کارآی افراد این جوخه در شرایط سخت و غیرقابل پیشبینی، مخصوصاً هنگام بمبارانهای مزارع انگلیس توسط دشمن، نشان داده می‌شود. ***وقت فراغت*** که توسط هامفری جنینگز ساخته شده است به چگونگی گذراندن اوقات فراغت کارگران صنایع انگلیس اختصاص دارد.

در سال ۱۹۳۹ در بحبوحهٔ اغتشاشهای سیاسی و اجتماعی دنیا که منتج از جنگ جهانی دوم بود، گریرسن به کانادا رفت و با حمایت و کمك نخست‌وزیر وقت کانادا هیئت ملی فیلم کانادا را به وجود آورد. این سازمان سرمشقی مناسب برای فیلمسازی مستند بود که بعدها در کشورهای دیگر مانند زلاند جدید و استرالیا نیز از آن استفاده شد. هیئت فیلم کانادا بسرعت رشد کرد،و در عرض ۲ سال تعداد کارمندانش به ۵۰۰ نفر رسید (۳۰).

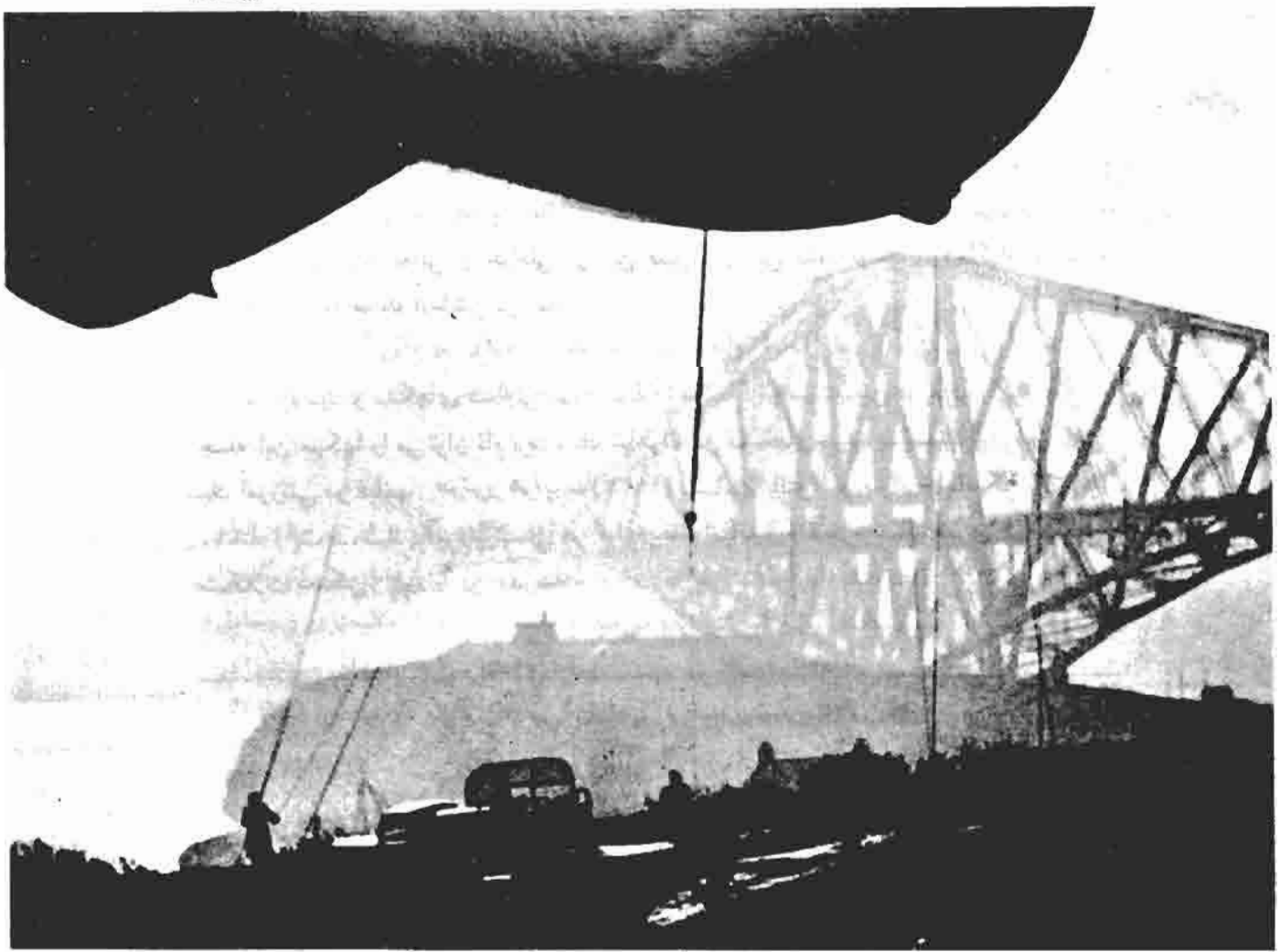
به‌این‌ترتیب، می‌بینیم که سرمشقی که یك‌دهه قبل توسط گریرسن برای فیلمسازی در انگلیس پایه‌گذاری شده بود، بتدریج به کشورهای دیگر گسترش یافت و به صورت یك جنبش سینمایی و آرمانی بین‌المللی درآمد.

---

1. *The Smoke Menace* 2. *The Dawn of Iran* 3. *North Sea* 4. *Squadron 992*
5. *Spare Time* 6. John Gillman

دریای شمال

جوخهٔ ۹۹۲



با نگاهی برآنچه که گذشت، می‌توان مهمترین پیشرفتهای سینمای مستند اجتماعی و تبلیغی قبل از جنگ انگلیس را به ترتیب زیر خلاصه کرد:

۱. فیلم مستند پایهٔ اقتصادی جدید و استواری را که حمایت دولت بود، به دست آورد. کار به همین جا خاتمه نیافت. بتدریج فیلم مستند از حمایت مالی صنایع و سازمانهای خصوصی دیگر نیز برخوردار شد.

۲. ابتدا فیلم مستند به موضوعات ساده و روزمره مانند ماهیگیری، کوزه گری و شیشه‌سازی بسنده می‌کرد، ولی بتدریج موضوعات فیلمهای مستند متنوع و برداشت سینماگران از آنها عمیقتر شد به‌طوری که رفته‌رفته بررسی جنبه‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی به صورت مهمترین مشخصهٔ فیلمهای این دوره درآمد.

۳. سینمای مستند در خدمت آموزش، راهنمایی و ارشاد اجتماعی و سیاسی مردم درآمد و پایه‌ای برای سینمای تبلیغی و دوران جنگ جهانی دوم شد.

۴. با وجود سیاسی شدن فیلم مستند، گروهها و واحدهای تولیدکنندهٔ این نوع فیلم (تحت حمایت مالی سازمانها) آزادی زیادی برای تجربه و آزمایش روشها و شگردهای جدید سینمایی داشتند و مراکزی برای تجربه و فیلمسازی و امکان دادن به جوانان با ذوق به وجود آوردند. به همین جهت، کسانی چون کاوالکانتی، نورمن مك‌لارن، لن‌لای، هامفری جنینگز که در اصل مستندساز نبودند، به انگلیس آمدند و در فضای آزاد و خلاق واحدهای فیلمسازی مستند انگلیس به فعالیت سینمایی پرداختند. استفادهٔ وسیع از صدا، موسیقی، شعر و روایت، داستان و داستانپردازی، زنده‌نمایی و عواملی از این قبیل، در این مدت توسط سینماگران مستند و همکارانشان به محك آزمایش در آمد.

۵. روشها و سبکهای متفاوتی مورد استفادهٔ سینماگران مستند این دوره قرار گرفت که از جمله این سبکها را می‌توان نام برد: سبك شاعرانه در فیلمهای ***سرود سرندیب*** و ***دره و ماهور***، سبك آموزشی در فیلمهای ***موتور هواپیما***[1] (۱۹۳۳) ـ ساختهٔ التن ـ و ***باراز جامائیکا***[2] (۱۹۳۳) ـ ساختهٔ رایت ـ، سبك امپرسیونیستی در فیلم ***پست شبانه*** و بالأخره سبك خبری در فیلمهای ***مشکلات مسکن*** و ***بچه‌ها در مدرسه***.

---

1. *Aero-Engine* 2. *Cargo from Jamaica*

بار از جامائیکا

۶. فیلمهای مستند، از نظر نحوهٔ تولید، عموماً توسط گروههای کوچکی که اغلب به‌طور گروهی فعالیت می‌کردند، تهیه و تولید می‌شد. با تکمیل وسایل فنی سبك این مشخصه در سینمای مستند اهمیت بیشتری یافت.

۷. نحوهٔ توزیع فیلم نیز دستخوش تغییرات عمده‌ای شد. به‌طور کلی راههای توزیع فیلم مستند تنوع پیدا کردند: فیلمهای مستند علاوه برسینماهای عمومی، در مدارس، دانشگاهها، کارخانه‌ها، کلیساها و باشگاهها نیز نمایش داده می‌شدند. پیدایش فیلم ۱۶میلیمتری و وسایل تولید و نمایش آن و همچنین استفاده از ماشینهای سیار نمایش، دسترسی به فیلمهای مستند را در محلهایی غیر از سینماها امکانپذیر کرد. به‌این ترتیب، گروههای متعدد و متفاوت تماشاگر

بآسانی می‌توانستند با قیمت ناچیز ـ و حتی بسیاری اوقات به‌طور مجانی ـ موفق به تماشای این فیلمها بشوند. شاید نمایش مجانی این فیلمها بود که بعدها این توقع را در مردم به‌وجود آورد که فیلم مستند نباید به‌مسائل مادی و اقتصادی و در واقع به «فروش رفتن» و «قابل فروش» بودن توجه کند.

۸. فیلم مستند که تحت حمایت دولت ابتدا از واحد تولید فیلم هیئت بازاریابی امپراطوری شروع شده بود، بسرعت نضج گرفت، به طوری که واحدهای متعدد تولید کنندهٔ فیلم در انگلیس به وجود آمدند. پاره‌ای از اعضای این واحدها نیز بزودی خود در به وجود آوردن و، با یاری به واحدهای تولید فیلم در کشورهای دیگر، نقش مؤثری را ایفا کردند.

سیاسی شدن فیلمهای مستند در این زمان و گرایش آنها به تبلیغ آرمانهای اجتماعی و سیاسی وقت، پدیده‌ای نبود که منحصر به انگلستان باشد. بلکه این مسئله به‌صورت‌خصلتی همه‌گیر و جهانی در آمده بود. در آلمان، به مجرد به قدرت کامل رسیدن هیتلر در ۲۲ سپتامبر ۱۹۳۳، ایجاد یك «اتاق فرهنگ رایش» به سرپرستی ژوزف گوبلز (وزیر اطلاعات و تبلیغات هیتلر) به صورت قانون درآمد. این قانون هدف از ایجاد «اتاق فرهنگ رایش» را چنین بیان می‌کند:

> «به منظور پی‌ریزی یك خط مشی فرهنگی آلمانی، لازم است در سازمانی یگانه، تحت رهبری رایش، هنرمندان خلاق همهٔ رشته‌ها دور هم گرد آورده شوند. رایش باید نه تنها مسیر پیشرفتهای‌فکری و معنوی را تعیین کند، بلکه باید به متشکل کردن و راهنمایی حرفه‌های [مختلف] نیز بپردازد.» (۳۱)

برای این‌کار هفت اتاق کوچکتر، تحت نظر اتاق فرهنگ، برای کنترل این حرفه‌ها به وجود آمدند: هنرهای زیبا، موسیقی، تئاتر، ادبیات، مطبوعات، رادیو و فیلم. هرکس که می‌خواست به فعالیت در یکی از این زمینه‌ها بپردازد، می‌بایست به یکی از این اتاقها، که‌دستورالعملهایش‌حکم قانون‌را داشتند، بپیوندد. نتیجهٔ این کار، «افول تهوع‌آور معیارهای فرهنگی مردمی بود که از مدتها پیش دارای معیارهای [فرهنگی] متعالی بودند.» (۳۲) واکنش هنرمندان در برابر سانسور وسیع، و اِعمال نظر مسئولان نازی هم شدید بود. تقریباً همهٔ نویسندگان معروف، به پیروی از توماس‌مان[1] به خارج از کشور مهاجرت کردند، و تعداد کمی که باقی ماندند، یا خود سکوت اختیار کردند یا اینکه آنها را اجباراً به سکوت واداشتند. اما جالب این است که موسیقیدانان تقریباً همه باقی ماندند و به همین جهت موسیقی و اپرا در دوران هیتلر، بر خلاف هنرهای دیگر شکوفا شد. هیتلر که خود در

---

1. Thomas Mann

جوانی ادعای هنرمندی و نقاشی داشت، نشان دادن تابلوها و آثار بسیاری از نقاشان بزرگ معاصر مانند پیکاسو[1]، سزان[2]، وان گوگ[3]، گوگن[4] و ماتیس[5] را قدغن کرد. رادیو در آلمان نیز، مانند بسیاری از کشورهای دیگر اروپایی، تحت کنترل دولت بود. گوبلز رادیو را مهمترین ابزار تبلیغی می‌دانست، و به همین جهت، کنترل کامل آن را به دست گرفت.

فیلم، توسط شرکتهای خصوصی تهیه می‌شد، اما وزارت اطلاعات و تبلیغات و «اتاق فیلم» همهٔ جنبه‌های صنعت فیلم (تولید، توزیع و نمایش) را تحت کنترل داشتند. نتیجهٔ این کار افول وحشتناك فرهنگ و سینما در آلمان نازی بود. برنامه‌های رادیویی و فیلمها، خسته کننده و، به حد افراط تبلیغی و یکنواخت بودند. بدی فیلمها به حدی بود که موجب اعتراض شدید مردم شد، به‌طوری که بسیاری از رفتن به سینماها برای دیدن فیلمهای آلمانی خودداری می کردند یا اینکه این فیلمها را به تمسخر می گرفتند. واکنش دولت در برابر اعتراض پرسروصدای مردم اخطار شدیدی بود که ویلهلم فریك[6] وزیر کشور وقت، برعلیه «رفتار خیانت کارانهٔ تماشاگران سینما» (۳۳) صادر کرد. تحت نظام متشکل اطلاعاتی و تبلیغات دائم رایش سوم که از طریق روزنامه‌ها، رادیو و فیلم انجام می گرفت، بتدریج سازمان فکری روشنفکران و هنرمندان به جهتی که هیتلر و گوبلز می‌خواستند، سوق داده شد.

فیلمهای تبلیغی دولت هیتلر بیش از حد به بازی با احساسات مردم می‌پرداختند و به آتش افکار و احساسات افراطی ناسیونالیستی پیروان نازیسم دامن می زدند. بسیاری از این فیلمها، از نوع گردآوری بودند که از قطعات فیلمهایی که خود آلمانیها تهیه کرده یا از ارتشهای دشمن به غنیمت گرفته بودند، تشکیل می شدند و به منظور بیان آرمانهای نازیسم و جلب حمایت شهروندان به سیاستهای دولت به هم پیوند زده شده بودند. از میان فیلمهای اولیه که برای تبلیغ سیاستهای حزب نازی ساخته شده بودند می توان از ***آلمان شکوفا***[7] (۱۹۳۳)، ***یکی از بسیار***[8] (۱۹۳۴)، ***اسناد تصویری***[9] (۱۹۳۵) و ***برای ما***[10] (۱۹۳۷) نام برد. این فیلمها همه در چارچوب و تحت کنترل شدید آن نظام سینمایی که گوبلز به وجود آورده بود، به بازار آمدند. در این میان سینماگری بود که توانست تا حدی در خارج از این چارچوب خفقان‌آور، فیلم بسازد: این سینماگر برتاهلن (لنی) آمالی ریفنشتال بود.

برتاهلن آمالی ریفنشتال (متولد ۲۲ اوت ۱۹۰۲)، رقاصه، بازیگر و ستارهٔ سینما بود که به کارگردانی فیلم روآورده بود. ریفنشتال از ابتدا به رقص عشق می‌ورزید و بزودی مورد توجه ماکس راینهارت[11]، قرار گرفت. تحت نظارت راینهارت، ریفنشتال رقاصهٔ معروفی شد، اما به علت آسیبی که به پایش رسید از ادامهٔ کار بازماند. در بستر بیماری، ریفنشتال برای اولین بار یك***فیلم***

---

1. Pablo Picasso 2. Paul Cézanne 3. Vincent Van Gogh 4. Paul Gaugin
5. Henri Matisse 6. Wilhelm Frick 7. *Blutendes Deutschland*
8. *Mans Westmar, Einer Von Vielen* 9. *Bilddokumente* 10. *Für Uns* 11. Max Reinhardt

کوهنوردی را دید و تحت‌تأثیر نوع فیلم و ورزش کوهنوردی قرار گرفت. فیلمهای کوهنوردی، سبك خاصی از فیلم بود که در آلمان به وجود آمده بود و چون رابطهٔ عمیقی با فرهنگ و ارزشهای ملی آلمانی داشت، خواستاران زیادی پیدا کرد. بسیاری این سبك را برای آلمانیها مانند سبك فیلم وسترن برای امریکاییان دانسته‌اند. فیلمهای کوهنوردی معمولاً حاوی یك خط داستانی کوتاه هستند که وقایعش در کوههای پربرف و زیبای آلپ به وقوع می‌پیوندد. در واقع، داستان جز بهانه‌ای برای نشان‌دادن ورزش کوهنوردی و حس شعف و شور و پاکی و شجاعتی که از این ورزش به انسان دست می‌دهد، نیست. ریفنشتال یکباره کار رقص را کنار گذاشت و بین سالهای ۱۹۲۹ و ۱۹۳۱ در پنج فیلم کوهنوردی بازی کرد. در ۱۹۳۱ ریفنشتال به تأسیس یك شرکت فیلمسازی به نام «استودیو فیلم لنی ریفنشتال[1]» پرداخت و به کارگردانی اولین فیلم خود به نام *پرتو آبی رنگ*[2] (۱۹۳۲) دست زد، و هم در این فیلم بازی کرد.

هیتلر *پرتو آبی رنگ* را دید و ریفنشتال را مورد تمجید قرار داد. در این دوره بسیاری از هنرمندان به علت خفقان سیاسی و اجتماعی و سیاستهای غیرانسانی هیتلر، جلای وطن کرده بودند. اما ریفنشتال به عللی که کاملاً روشن نیست، تصمیم گرفت در آلمان بماند. شواهدی در دست است که نشان می‌دهد وی هرگز به عضویت حزب نازی درنیامده بود و به عنوان یك نازی واقعی و معتقد عمل نمی‌کرد و فیلمی نیز برای حزب نساخت (۳۴). ریفنشتال، به گفتهٔ خودش، در این دوره هرگز اسم گریرسن را نشنیده بود و تنها آشنایی مختصری با نام فلهرتی، ایونس و لورنتس داشت. وی فیلمهای مستند تبلیغی اش را در خارج از حیطهٔ تأثیر این سینماگران به وجود آورد.

هیتلر که به قریحه ذاتی و هنری ریفنشتال پی برده بود، از گوبلز خواست که از وی برای تهیهٔ فیلمی از مجمع بزرگ حزب ناسیونال سوسیال (حزب نازی) که در سال ۱۹۳۳ به وقوع می‌پیوست، کمك بگیرد. هنگامی که در اوت همان سال، چند روز قبل از شروع مجمع، هیتلر از ریفنشتال دربارهٔ تدارکاتی که برای تهیهٔ فیلم دیده است پرسید، ریفنشتال در جواب اظهار بی‌اطلاعی کرد. این موضوع موجب خشم شدید و رنجش خاطر هیتلر از گوبلز شد. از قول ریفنشتال نقل کرده‌اند که گوبلز «... نسبت به وی، به خاطر عدم تعهد سیاسی، [کمی] سنش [۳۱ سال]، عدم تجربه‌اش به عنوان سینماگر و [همچنین] زن بودنش، تعصب نشان می‌داد.» (۳۵) به هر صورت ریفنشتال در چند روز آخر، گروهی را به دور خود گرد آورد و از مراسم مورد نظر فیلمی به نام *پیروزی ایمان*[3] (۱۹۳۳) تهیه کرد. متأسفانه در حال حاضر هیچ نسخه‌ای از این فیلم وجود ندارد.

پس از این فیلم، هیتلر که هنوز از دخالتهای گوبلز و عدم اجرای دستور وی نسبت به تهیهٔ

---

1. Leni Riefenstalh Studio -Film 2. *The Blue Light (Das Blaue Licht)*

3. *Victory of Faith (Seig des Glaubens)*

لنی ریفنشتال

فیلم اولی عصبانی بود، از ریفنشتال خواست که فیلمی از مجمع و میتینگ بزرگ سال ۱۹۳۴ حزب تهیه کند. مجمع و میتینگ سال ۱۹۳۴ (به مدت شش روز، از ۴ تا ۱۰ سپتامبر) موقعی برگزار می‌شد که هیتلر قدرت تام را در آلمان (ریاست جمهوری و صدراعظمی) در دست داشت و لازم بود، قدرت رهبری وی، یکپارچگی حزب، عظمت و شکوهی که نازیسم به ملت آلمان عطا

خواهد کرد، مورد تأکید قرار گیرد. ریفنشتال که تاکنون فیلم مستند نساخته بود، خواست از رفیق خود والتر روتمان سازندهٔ فیلم *برلین: سمفونی شهری بزرگ* کمك بگیرد، ولی هیتلر با همکاری روتمان مخالفت کرد. در این موقع رابطهٔ ریفنشتال با گوبلز به دشمنی رسیده بود، او از دخالتهای عمال گوبلز به هیتلر شکایت کرد و هیتلر قول داد که جلو این کار را بگیرد و همهٔ سازمانها را وادارد که با او همکاری کنند. ریفنشتال از هیتلر پرسید که از نظر سیاسی چه مطالبی باید در فیلم باشد. هیتلر جواب داد: «مهم این نیست که چه کسی در فیلم ظاهر می‌شود، مهم این است که فیلم حال و هوای (مجمع و میتینگ) را داشته باشد.» (۳۶) سپس ریفنشتال برای حفظ آزادی عمل و استقلال هنریش سه شرط به هیتلر پیشنهاد کرد:

۱. حزب او (ریفنشتال) را در امور مالی، سیاسی و زیباشناسی فیلم آزاد بگذارد؛
۲. مسئولیت کامل ویرایش نهایی فیلم با او باشد؛
۳. هیچ فیلم دیگری برای دولت نسازد.

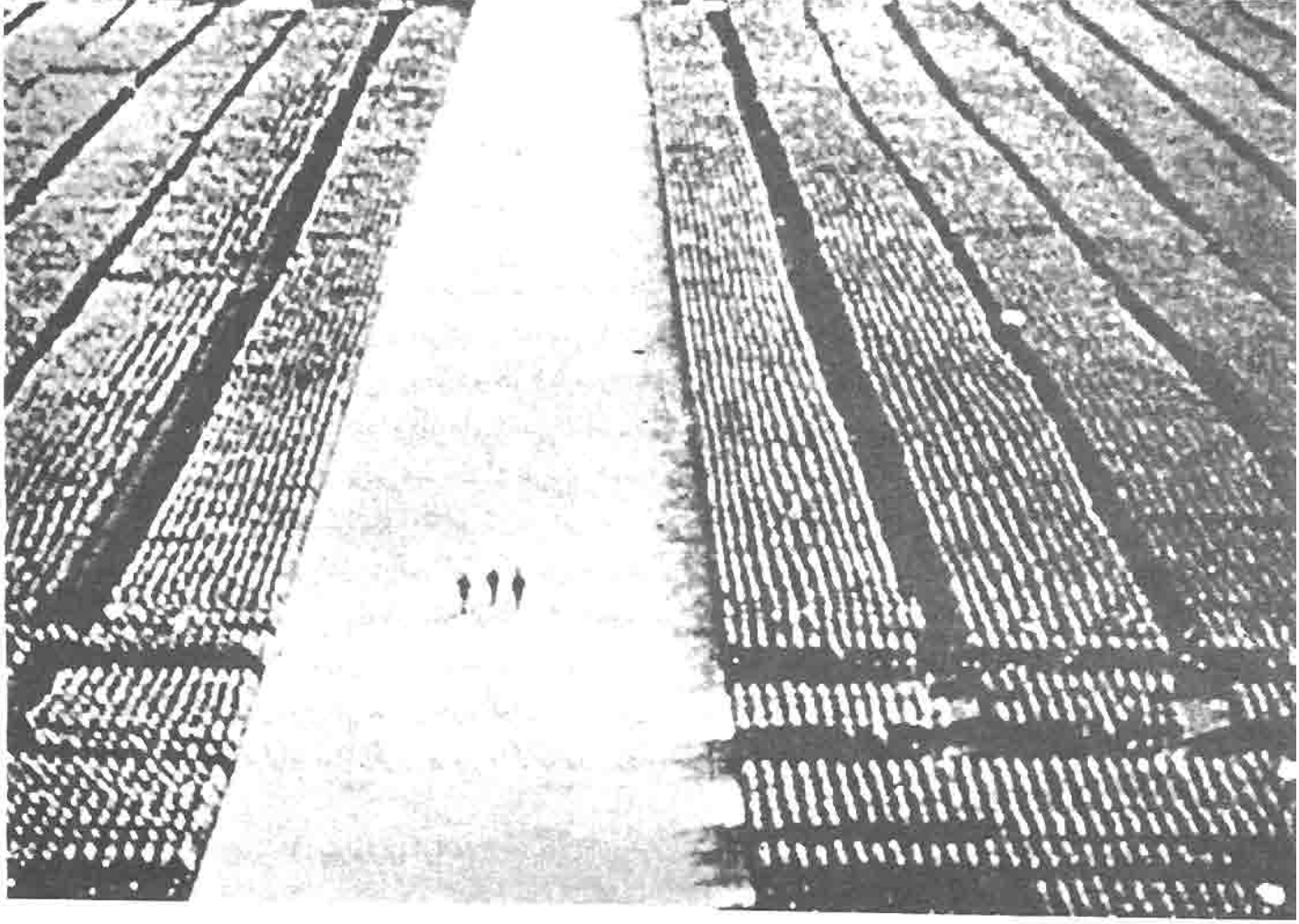
هیتلر با هر سه شرط موافقت کرد، ولی بعد از اتمام *پیروزی اراده*[1] (۱۹۳۵) مجبور شد قول خود را در مورد شرط سوم یك بار بشکند.

قرار شد بودجه (۲۸٬۰۰۰ مارك) و توزیع فیلم را «اوفا» (شرکت سهامی اونیورزوم فیلم[2])، بزرگترین شرکت سینمایی آلمان که تحت کنترل حزب نبود، به عهده بگیرد.

تحت این شرایط بود که ریفنشتال شروع به کار کرد. مجمع عمومی و میتینگ حزب در میدان نورمبرگ انجام می‌گرفت و قرار بود در حدود ۷۰۰٬۰۰۰ نفر در آن شرکت کنند. ریفنشتال می‌گوید که تدارکات مربوط به فیلم در مدت بسیار کوتاه (دو هفته) انجام گرفت. در این مدت وی گروه تولید و فنی نسبتاً بزرگی (۱۷۲ نفر) گرد آورد. در این گروه، جمعاً ۴۵ فیلمبردار و ۱۶ دستیار فیلمبردار، کار می‌کردند و مدیریت فیلمبرداری را سپ آلگایر[3] به عهده داشت. علاوه براین، گروههای صدابرداری و نورپردازی متعدد، ۳۰ دوربین و ۲۲ اتومبیل و راننده و تعداد زیادی مأموران انتظامی در اختیار ریفنشتال گذاشته شدند (۳۷). ریفنشتال و همکارانش، بسرعت، محل دوربینها و حوزهٔ عمل و حرکت آنها را تعیین کردند. چون گردهمایی و رژهٔ هزاران نفر از سربازان و کادرهای حزب، فضای زیادی از شهر را اشغال می‌کرد، لازم بود محلها، سکوها و پلهای مخصوصی برای جایدهی دوربینها آماده شوند. ریفنشتال می‌خواست برای فیلمبرداری از دوربینهای متحرك استفاده کند و چون جمعیت نیز زیاد بود، در نتیجه از وسایل و تجهیزات متحرك که فیلمبرداری را از بالای سر جمعیت امکانپذیر می‌ساختند استفاده کردند. برای مثال،در ستون

---

1. *Triumph of the Will* (*Triumph des Willens*) 2. (UFA)= Universum Film Aktiengesellschaft
3. Sepp Allgeier



پیروزی اراده

بلند ۳۶ متری مخصوص افراشتن پرچم یك آسانسور کوچك کار گذاشتند که می‌توانست در عرض چند ثانیه یك فیلمبردار را با وسایلش به بالا ببرد. همچنین ریفنشتال از ماشینهای آتشنشانی و از نردبانهای بالارونده آنها نیز برای فیلمبرداری استفاده کرد. قرار شد عده‌ای از فیلمبرداران نیز برای فیلمبرداری از هواپیما و کشتیهای هوایی استفاده کنند. به‌طورکلی در این فیلمبرداری از اتومبیلها و انواع سه‌پایه‌ها برای به حرکت در آوردن دوربین بهره‌برداری شد. دوربینهای ثابت، روی پشت‌بامها، در برج کلیساها، در پنجره‌ها، در جویهای کنار خیابان، کف خیابان در داخل جمعیت، در میان صفوف رژهٔ سربازان تعبیه شدند. بهترین محلها به دوربینها اختصاص داشتند.

در طول هفته‌ای که مراسم برگزار شد، ریفنشتال با قدرت رهبری و مقاومت عجیبی نیروها و امکانات تولیدی و فنی را برای فیلمبرداری رهبری کرد. کار وی به واسطهٔ عدم ارتباط واقعی و مستقیم با فیلمبردارانش مشکل بود. درواقع هر فیلمبردار کارگردان فیلمبرداری خود نیز بود. اما، به قول ریفنشتال، ۵۰٪ تصاویر فیلم، از فیلمهایی بود که مدیر فیلمبرداری گرفته بود. به‌طورکلی، مقدار فیلمی که توسط فیلمبرداران متعدد گرفته شده بود، حدود ۶۱ ساعت بود. ریفنشتال مدت ۵ ماه، این فیلمها را ویرایش کرد و، سرانجام، در ۲۸ مارس ۱۹۳۵ *پیروزی اراده* در ۱۰۷ دقیقه آمادهٔ نمایش شد. صدای فیلم مخلوطی از صداها و سخنرانیهای سرصحنه و نیرنگهای صوتی و

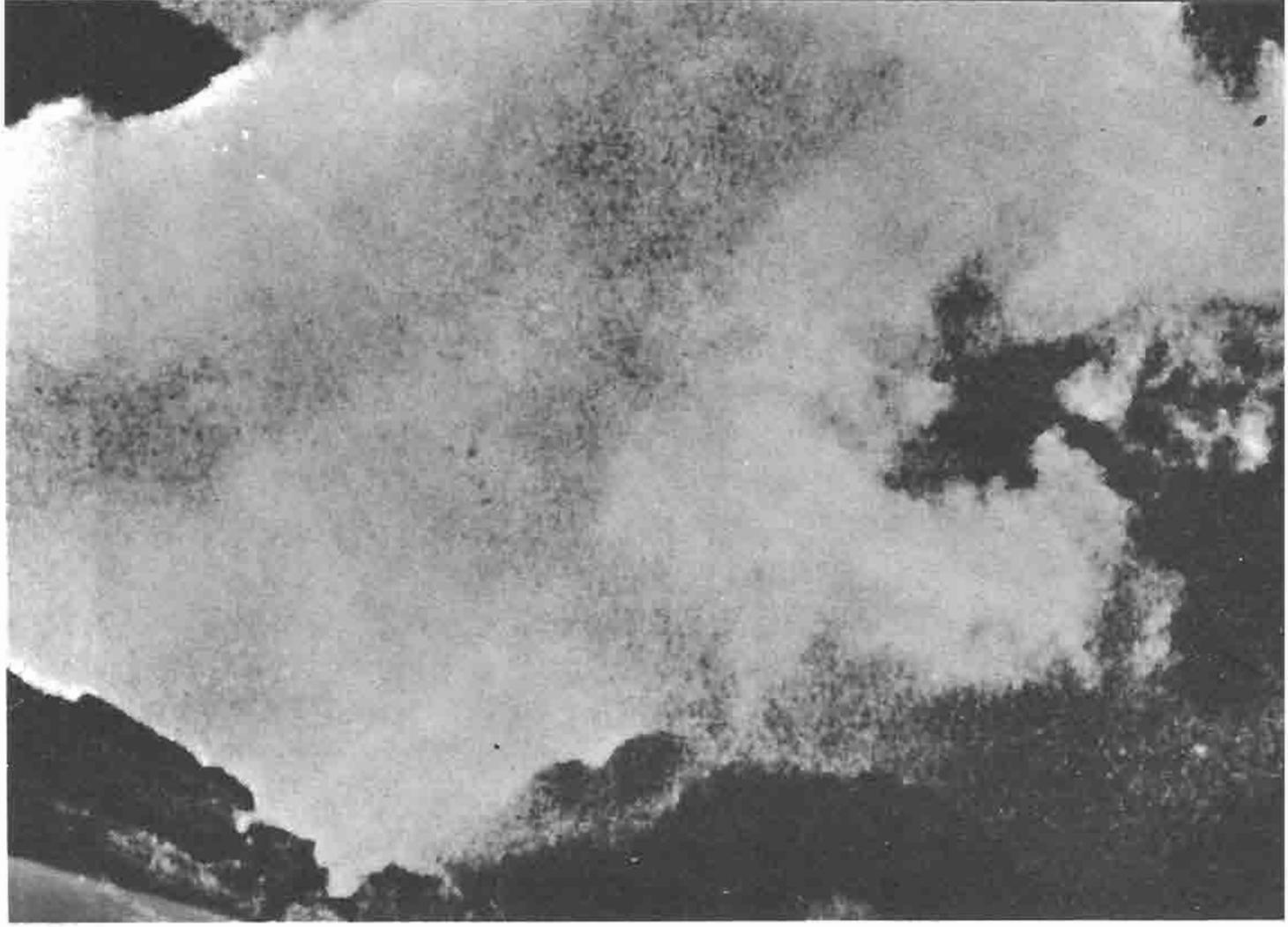
موسیقی مخصوص فیلم تنظیم هربرت وینت[1] است. موسیقی فیلم، که به نحو شگرفی حال و هوای فیلم و تصاویر و حرکتهای دوربین را برجسته می کند، آمیزه ای است که از موتیفهای موسیقیدان معروف آلمانی، ریچارد واگنر (که مورد علاقهٔ خاص هیتلر بود)، سرودهای ملی، سرودهای حزب نازی و سرودها و آوازهای محلی آلمانی. هیتلر برای اولین بار فیلم را در شب افتتاحش در یکی از سینماهای برلین دید و از آن خوشش آمد. به دستور وی گوبلز جایزهٔ ملی فیلم را به ریفنشتال اعطا کرد. فستیوالهای ونیز و پاریس نیز بعداً مهمترین جوایزشان را به این فیلم اختصاص دادند. فیلم در شهرهای بزرگ آلمان مورد استقبال قرار گرفت، اما در شهرهای کوچکتر چندان مورد توجه واقع نشد و به‌طورکلی آن‌طور که بایدوشاید از آن برای تبلیغ استفاده به عمل نیامد (۳۸). بعد از جنگ جهانی دوم نیز طبق قانونی که نمایش فیلمهای مربوط به هیتلر و حزب نازی را منع کرده بود ***پیروزی اراده*** در خود آلمان به نمایش درنیامد، ولی در اروپا، انگلستان و امریکا با استقبال فراوان تماشاگران و سینماگران روبه‌رو شد. عنوانهای اول فیلم چنین‌اند:

۱. ***پیروزی اراده؛***
۲. ***فیلم مستند کنگرهٔ حزب رایش ۱۹۳۴؛***
۳. ***تهیه‌شده به فرمان رهبر؛***
۴. ***خلق‌شده توسط لنی ریفنشتال.***

پیروزی اراده از روایت خالی است. تنها گفتاری که دارد، سخنرانیهای هیتلر و بقیهٔ رهبران حزب و دولت رایش است. در این فیلم، از حزب نازی تجلیل به عمل می‌آید، هیتلر تا شکوه و جلال و قدرتمندی خدا بالا برده می شود و به یگانگی و یکپارچگی حزب و ملت و عدم فردیت و اهمیت مطیع‌بودن و پیروی از مرام نازیسم تأکید می‌شود. به‌طورکلی، فیلم ماهیت این گردهمایی عظیم را با امانت کلی حفظ کرده است و پیامهای فیلم که به آنها اشاره شد، از راه تصویر، موسیقی و ویرایش بسیار کاراً و مدبرانهٔ ریفنشتال به تماشاگر القا می شوند. این فیلم بیشتر اثری حسی و احساسی است تا اثری منطقی. با وجود این، گفته‌های رهبران حزب و هیتلر در فیلم، پیامهای حسی فیلم را تقویت می کنند. رودولف هس (معاون رئیس حزب) که گردهمایی حزب را افتتاح کرد، سرنوشت ملت آلمان را با شخصیت هیتلر چنین عجین می‌داند: «رهبر من ... شما آلمان هستید. هنگامی که شما دست به عمل می زنید، ملت دست به عمل می زند، هنگامی که شما داوری می کنید، [همهٔ] مردم داوری می کنند....» (۳۹) گفته‌های خود هیتلر به مجمع جوانان هیتلری نیز پیام تصویری فیلم را لفظاً تأکید می کند:

---

1. Herbert Windt



پرواز هیتلر از میان ابرها به سوی برلن در ابتدای فیلم *پیروزی اراده*

«ما می‌خواهیم ملتی یکپارچه باشیم، و شما جوانان من، [خود] این ملت خواهید شد. در آینده، ما نمی‌خواهیم شاهد طبقات و گروههای [اجتماعی] باشیم و شما نباید اجازه دهید که این طبقات و گروهها در میان شما رشد کنند. ما می‌خواهیم که روزی شاهد یك ملت باشیم، و شما باید خود را برای این کار آموزش دهید و آماده کنید. ما می‌خواهیم که مردممان مطیع باشند، و شما باید تمرین اطاعت کنید.» (۴۰)

البته فیلم از هرگونه مراجعه به اصول و اعمال ناشایست و غیر انسانی نازیها پرهیز می‌کند. سخنرانیهای رهبران حزب و دولت طوری ویرایش شده‌اند که فقط به جنبه‌های کلی و عمومی می‌پردازند و به سیاستهای خاص هیتلر، چون سوزاندن یهودیان و تسلط برجهان، اشاره‌ای نمی‌شود. *پیروزی اراده* مانند *تولد یك ملت*[1] (۱۹۱۵) از نظر سبك و ارزش سینمایی فیلم شگفت‌انگیز و مهمی است ولی از نظر آرمانی وفکری،فیلمی ضد انسانی و زیان‌آور است.

پیروزی اراده با پرواز هیتلر و ورود به برلن شروع می‌شود، صحنه چنان با شکوه و پر طنطنه است که گویی خدا برای کمك به مردمان آلمان تصمیم به هبوط گرفته است. هواپیمای حامل وی

---

1. *Birth of a Nation*

پیروزی اراده

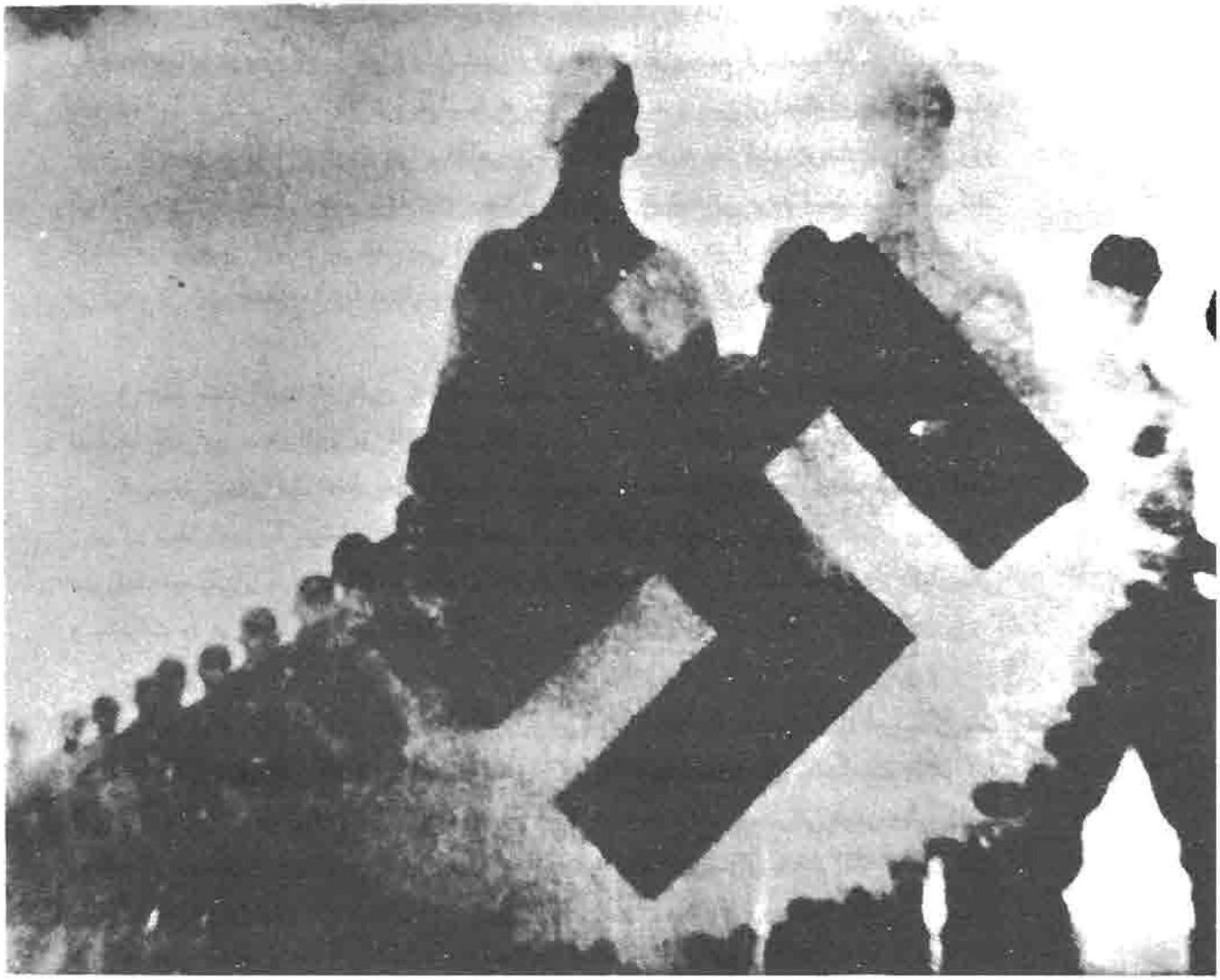
از میان ابرها و مه می‌گذرد، گاهی در پشت ابرها پنهان می‌شود و زمانی در نور آفتاب می‌درخشد. سایهٔ هواپیما بر مردمی که در خیابانهای شهر برای شرکت در مجمع گرد آمده‌اند می‌افتد، گویی دارد آنها را تبرك می‌کند. بالأخره هواپیما به زمین می‌نشیند و پس از لحظه‌ای هیتلر در میان انبوهی از سر و صدا از درون هواپیماظاهر می‌شود. از اینجا به بعد فیلم،رویدادهای شش روز گردهمایی را که شامل سخنرانیها، رژه رفتنها، تفریح و خوشحالی مردم است دنبال می‌کند. گردهمایی را هس افتتاح می‌کند. پس از وی ده نفر دیگر از رهبران حزب و دولت سخنرانی می‌کنند. در این صحنه‌ها ریفنشتال واقعیت را به سه طریق دگرگون می‌کند:

۱. همهٔ سخنرانیها، آن طور که در فیلم دیده می‌شود، مربوط به جلسهٔ افتتاحیهٔ گردهمایی نیست، بلکه این سخنرانیها در جلسات مختلف و در اوقات متفاوت ایراد شده‌اند.
۲. سخنرانیهای فیلم فقط خلاصهٔ ساده و ناچیزی از سخنرانیهای مطول سخنرانان است.
۳. سخنرانیها با عوامل دیداری و شنیداری دیگر (تصاویر صلیب شکسته، پرچمها و صورتها، موسیقی و سرو صداهای مطلوب) در هم آمیخته شده‌اند، تا حس امیدواری، یکپارچگی و پیشرفت را در بیننده تقویت کنند(۴۱).

در این فیلم هیتلر کمتر به طور تمام قد دیده می‌شود: یا سوار بر ماشین روباز است، یا پشت میز سخنرانی، یا در هر حال و موقعیتی هست، از نیم تنه به بالا نشان داده شده است. ظاهراً این امر برای پرهیز از نشان دادن قد کوتاه او بوده است. در صحنه‌های سخنرانی هیتلر، فیلمبرداری همیشه از زوایای پایین انجام گرفته که به او قدرت و عظمت بیشتری بدهد. اما، به طور کلی، می‌توان گفت ***پیروزی اراده*** سند کاملی از احساس، حال و هوا و رویدادهای این گردهمایی بزرگ است. حداقل در ۱۲ برداشت، دوربینها در گوشه و کنار تصویرها دیده می‌شوند. با اینکه در پنهان کردن فیلمبرداران کوشش زیاد شده است (به آنها لباس و اونیفورم مأموران را پوشانده‌اند)، ولی معلوم است باز نتوانسته‌اند بآسانی دوربینها را از نظرها مخفی کنند. و این خود گواه واقعی بودن تصاویر این فیلم است.

بسیاری از منتقدان اظهار عقیده کرده‌اند که سراسر این فیلم بازسازی است. این حرف کاملاً نمی‌تواند درست باشد. بیشك مقدار محدودی از صحنه‌ها بازسازی شده است، مثل صحنه‌ای که در آن ۵۲،۰۰۰ کارگر ضمن درود به هیتلر مـــانند نظامیان بیلهای خود را به مثابه تفنگ روی شانهٔ خود نگه می‌دارند. این صحنه برای خاطر گروه فیلمبرداری، اجرا و بازسازی شده است.

شاید از هیچ فیلمی به اندازهٔ ***پیروزی اراده*** برای ضدیت با شرایط و اصولی که موجب به وجود آمدن آن شده، استفاده نشده باشد. هر کدام از کشورهایی که بعداً در جنگ جهانی دوم با هیتلر درگیر شدند، قطعات زیادی از این فیلم را در فیلمهای تبلیغاتی خود برای نشان دادن ماهیّت



پیروزی اراده

شوم و نیروی مخرب و افسون کنندهٔ این مرد و نظامی که به وجود آورده بود، به کار بردند. در مجموعهٔ فیلمهای *چرا می‌جنگیم* و مجموعه‌های تلویزیونی *قرن بیستم* و *طرح بیستم* بکرات از قطعات این فیلم استفاده شده است. جان گریرسن، پال روتا، دانلدتیلر[1] و رومان کارمن[2] نیز از کسانی هستند که از قطعات *پیروزی اراده* در فیلمهای ضد نازی سود جستند.

بعد از نمایش پیروزی اراده ژنرال بلومبرگ[3]، فرماندهٔ نیروی زمینی، نسبت به کمبود تصاویر از نیروی زمینی در این فیلم به هیتلر شکایت برد. در نتیجه هیتلر، قول سوم خود را به ریفنشتال مبنی براینکه هرگز از او نخواهد خواست که دوباره برای دولت فیلم بسازد، زیر پا گذاشت. قرار

---

1. Donald Taylor 2. Roman Karman 3. General Werner Von Blomberg

شد فیلمی از قدرت نیروی زمینی تهیه شود. این فیلم زیبا *روز آزادی-نیروی دفاعی ما*[1] (۱۹۳۵) به کارگردانی ریفنشتال است.

پس از موفقیت بزرگی کـه ریفنشتال با فیلم *پیروزی اراده* به دست آورده بود، برای تهیهٔ فیلمی از بـازیهای المپیك سال ۱۹۳۶ که قرار بود در برلن انجام شود، بـه «اوفا» پیشنهادی ارائه داد. تا آن زمان فیلم کاملی از مراسم المپیك تهیه نشده بود، فقط در فیلمهای خبری سینمایی، صحنه‌هایی از این مراسم وجود داشت و به همین جهت «اوفا» برای تهیهٔ فیلم طولانی مستندی در این مورد مردد بود. بخصوص که ریفنشتال وقت زیادی (بیش از یك سال) برای ویرایش فیلم می‌خواست و به اعتقاد «اوفا» این امر فیلم را کهنه می‌کرد. گوبلز نیز مخالف ساختن چنین فیلمی بود(۴۲). در نتیجه، ریفنشتال با کمیتهٔ بین‌المللی المپیك به مذاکره پرداخت و بالأخره فیلم *المپیا* (۱۹۳۸) به صورت یك فیلم طولانی دو بخشی تحت حمایت این کمیته تهیه شد.

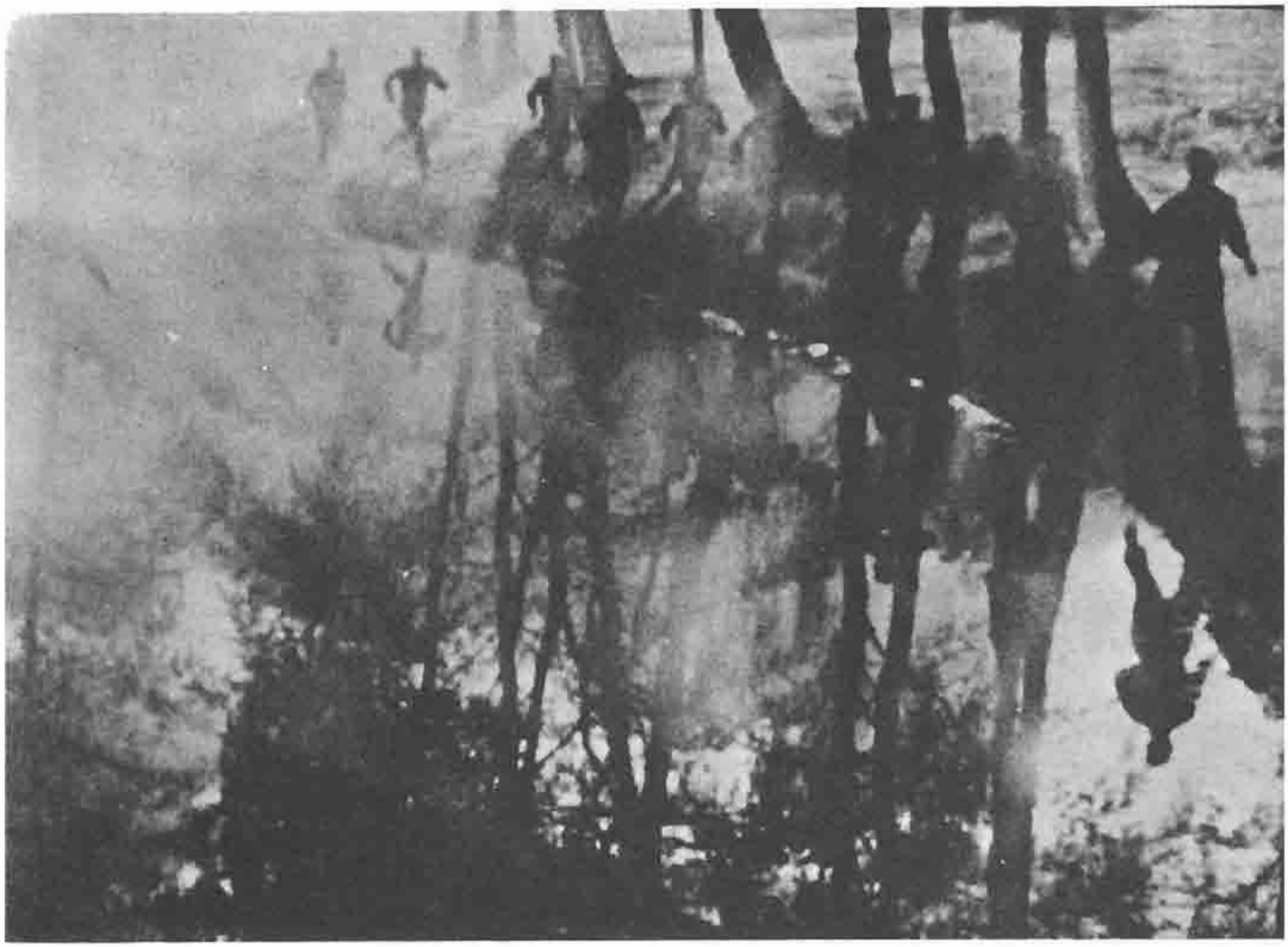
تدارکات تهیهٔ این فیلم نیز مانند *پیروزی اراده* در سطحی عظیم و وسیع انجام گرفت. در ابتدا کمیتهٔ بین‌المللی المپیك نگرانی خود را از حضور دوربین در محلها و میدانهای مسابقه و اثری که ممکن است در پرت کردن حواس ورزشکاران و داوران داشته باشد، ابراز کرد. آنها ریفنشتال را مجبور کردند از کـمیتهٔ المپیك کشورها و از یك یك ورزشکاران شرکت کننده در مسابقات، اجازهٔ مخصوص دریافت کند. این کار ماهها طول کشید، ولی به هر حال به انجام رسید (۴۳). فیلمبرداری این فیلم توسط فیلمبرداران و دوربینهای متعددی که روی اتومبیلها، قایقها، هواپیماها، تراولینگهای برقی و بالنها سوار بودند، صورت گرفت (۴۴).

در *المپیا* از روشها و شگردهای سینمایی مختلف مانند عکسهای ثابت، حرکت کند، عدسیهای تله و فیلمبرداری زیر آب استفاده شده است. مهمترین و شگفت‌آورترین ابداعی که ریفنشتال در این فیلم به کار برد، فیلمبرداری مسلسل و بدون انقطاع از شیرجه رفتن قهرمانان در آب بود که از ابتدای شیرجه تا انتهای آن که شیرجه بازان در آب فرو می‌رفتند با یك دوربین، فیلمبرداری می‌شد. فیلمبرداری قسمت اول شیرجه که پرش قهرمان در هوا و فرود وی به سوی آب بود، با دوربینی مخصوص که در سطح آب قرار داشت صورت می‌گرفت. در قسمت دوم، همچنان که قهرمان به درون آب فرو می‌رفت، فیلمبردار نیز با همان دوربین به زیر آب می‌رفت و با فیلمبرداری خود وی را در زیر آب هـمراهی می‌کرد، در حالی که در همین حال لازم بود دیافراگم و وضوح تصویر را نیز میزان کند. انجام این کار مستلزم مهارت و مدتها تمرین بود.

در آن زمان وسایل فنی به درجهٔ پیشرفت و تعالی لازم نرسیده بودند و، در نتیجه، فیلمبرداری با صدای همزمان از موضوعات متحرك، امری مشکل و تقریباً امکان ناپذیر بود. به همین جهت قسمت اعظم فیلم *المپیا* نیز به صورت صامت فیلمبرداری شد و صداگذاری بعداً در مرحلهٔ ویرایش انجام گرفت. به طور کلی، در مدت ۱۶ روزی که بازیهای المپیك در جریان بود، یك

---

1. *Tag der Freiheit-Unsere Wehrmacht*



"المپیا"

میلیون و دویست هزار فوت فیلم گرفته شد. حجم فیلم گرفته شده به حدی زیاد بود که بازبینی فیلمها بتنهایی دو ماه و نیم، و ویرایش کامل فیلم، ۱۶ ماه به طول انجامید (۴۵). ویرایش این فیلم، که مانند *پیروزی اراده* به عهدهٔ خود ریفنشتال بود، یك شاهکار به شمار می‌رود.

اولین بخش فیلم، دربارهٔ مسابقات دو و میدانی است و با مجلسی که حمل شعلهٔ المپیك را توسط دوندگان از یونان به آلمان و به درون استادیوم عظیمی که هیتلر برآن حاکم است نشان می‌دهد، شروع می‌شود. با وجود اهمیتی که در این مجلس از فیلم به هیتلر داده می شود، این دو فیلم به طور کلی از درگیری با سیاست پرهیز می کنند. در قسمتی که قهرمانان سیاهپوست، مخصوصاً قهرمان نوزده سالهٔ سیاهپوست امریکایی به نام جسی اوونز[1]، چندین مدال طلا می برند، هیتلر با

1. Jesse Owens

اعتراض نسبت به پیروزی نژاد سیاه بر نژاد سفید آریایی، استادیوم را ترک می‌کند. ریفنشتال پیروزی این قهرمانان را نشان می‌دهد، اما خروج اعتراض‌آمیز هیتلر را نشان نمی‌دهد، حتی اشاره‌ای هم به آن نمی‌کند. می‌گویند که نمایندگان گوبلز به ریفنشتال فشار آوردند تا از صحنه‌های پیروزی قهرمانان سیاهپوست چشم بپوشد. اما ریفنشتال به فشار آنها تن در نداد و این صحنه‌ها را با عشق و علاقهٔ یك ورزش دوست، بیطرفانه در فیلم خود آورد(۴۶).

بخش دوم *المپیا* که مهارت و استادی شگرف ریفنشتال را در فیلمبرداری و ویرایش نمایان می‌سازد، بیشتر به نشان دادن رقابت چشمگیر ورزشکاران، لحظات پر احساس و نگران کنندهٔ مسابقات، بازی عضلات و زیبایی حرکات ورزشکاران تخصیص یافته است و در آن از سیاست، سیاست بازی و تبلیغ خبری نیست. بسیاری از صحنه‌ها و مجالس این فیلم جزء شاهکارهای سینما به شمار می‌روند و هنوز توسط سینماگران مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند. یکی از جالبترین مجلسها، مجلس شیرجه است که در آن ریفنشتال برای اینکه حالت رهایی و پرواز شیرجه‌های بلند را برساند، از تعداد زیادی تصویر استفاده می‌کند که در آن ورزشکاران، از زوایای مختلف، در حال شیرجه و غلتیدن در هوا هستند و دیگر فرود آمدن و ورود آنها به آب نشان داده نمی‌شود. اثر کلی این مجلس این است که یکباره تماشاگر خود را مانند ورزشکاران در حال

المپیا

پرواز در هوا احساس می کند، گویی قوهٔ جاذبه ناگهان از بین رفته است. خود ریفنشتال دربارهٔ این مجلس گفته است که فکر این مجلس خیلی ساده بود: وی می خواست از «واقعیت» به «شعر و شاعری» برسد (۴۷).

گو اینکه مراسم المپیك در ۱۹۳۶ به وقوع پیوست، اما ریفنشتال فیلم را در ۱۹۳۸ آمادهٔ نمایش کرد، زیرا ویرایش فیلم (که والتر روتمان نیز که یك نازی دو آتشه شده بود در انجام آن به وی کمك کـرد)، بیش از یکسال و نیم به طول انجامید. فیلم با موفقیت مالی فراوان رو به رو شد و نشان داد که ترس و نگرانی اولیهٔ «اوفا»، در عدم حمایت از فیلمی راجع به بازیهای المپیك، بی پایه بوده است.

بعد از این فیلم مهم، ریفنشتال برای به اجرا در آوردن طرحهای داستانی خود آغاز به کار کرد، اما شروع جنگ فعالیتهای وی را در این زمینه ناتمام گذارد. حزب نازی نیز به او و کارهای هنریش وقعی ننهاد و وی تا مدتها بیکار بود و فقط گاهگاهی فیلمهای کارآموزی و تدریسی[1] تهیه می کرد. بعد از جنگ نیز، با وجود اینکه نازی نبود و عضو حزب نیز نشده بود، توسط متفقین دستگیر و به سه سال زندان محکوم شد. ولی بالأخره در ۱۹۵۲ رسماً نام وی از صورت جنایتکاران جنگ خارج شد، چون هیئتی که مأمور رسیدگی به پروندهٔ وی بود، او را یك نازی دو آتشه قلمداد نکرد، بلکه هنرمندی شناخت که فقط دنباله‌رو نازیها بوده است. اما، به رغم این موضوع، به خاطر تداعی نامش با هیتلر و نازیسم، همیشه مورد تهمت و سرزنش بوده است. هنگامی که در سپتامبر ۱۹۷۴ فستیوال فیلم تلوراید[2] در کلورادو امریکا برنامه ای برای مروری بر آثار ریفنشتال ترتیب داد و از وی برای حضور در فستیوال دعوت به عمل آورد، بسیاری از مردم نسبت به وی واکنش منفی نشان دادند و اعتراض کنندگان یهودی نیز وی را «نوکر وفادار نازیسم» خواندند. با این وجود، سینماگران و سینما دوستان امریکایی در این فستیوال از وی و فیلمهای پر قدرتش تجلیل بسیار به عمل آوردند. در آخر، خود وی در مصاحبه ای ساختن فیلمهای تبلیغی را برای نازیها چنین توجیه می کند که در ساختن این فـیلمها فقط یك هدف هنری و فنی را دنبال می کرده است و اضافه می کند که: «من هیچ مقام بلند یا رابطهٔ عاشقانه ای با هیتلر نداشتم. سال ۱۹۳۴ بود. زنان در صنعت فیلم یا در هیچ جای دیگر مقام و موقعیت بالایی نداشتند. [هنوز] هیچ قانونی برضد یهودیها وضع نشده بود. هیچ کس نمی دانست که [بعداً] چه اتفاقاتی خواهد افتاد.» (۴۸) در مورد تجربیات پس از جنگ و دستگیریش می گوید: «آنها [متفقین] همهٔ مایملك مرا گرفتند ـ وسایلم را، دوربینهایم را، خانه ام، همه چیزم را. دوستانم به ضدیت با من برخاستند و مرا نابود کردند.» (۴۹) ولی ریفنشتال آنقدرها هم که در این مصاحبه به نظر می رسد، ناامید نـیست. از ۱۹۶۵ به بعد در حال تهیهٔ یك فیلم عظیم مستند از زندگی بومیان سودان است، و زندگیش را از راه عکاسی می گذراند.

---

1. Instructional 2. Telluride Film Festival

لنی ریفنشتال

در بلژیك نیز، مانند بسیاری از کشورهای دیگر، فیلمهای مستند اوایل دههٔ قبل از جنگ جهانی دوم، یا به مسائل جنگ کاری نداشتند یا اینکه بر ضد آن بودند. در ۱۹۳۰ هانری استورك، سینماگر بلژیکی که زمانی دستیار ژان ویگو بود، یك فیلم گردآوری به نام *سرگذشت سرباز گمنام*[1] (۱۹۳۰) تهیه کرد. این فیلم که خود وی آن را قطعات «فیلمهای واقعی به هم ویرایش شده» خواند، صامت است و پیام اصلی خود را که ضدیت با جنگ است از راه ویرایشی که از آیزنشتاین تأثیر پذیرفته است، به تماشاگر القا می کند. چند سال بعد، تحت نظارت استورك (و ویرایش خود او)، کارگردان و فیلمبردار ۱۶ ساله‌ای به نام جان فرنو[2] یکی از شاهکارهای سینمای مستند را (۵۰) به نام *جزیرهٔ پاك*[3] (۱۹۳۵) دربارهٔ سفر یك هیئت فرانسوی و بلژیکی به «جزیرهٔ پاك» تهیه کرد. این جزیره که روز عید پاك ۱۷۲۲ کشف شد، وسعت آن ۱۶۵ کیلومتر مربع، جمعیتش در حدود ۸۵۰ نفر، جزء کشور شیلی به شمار می رود، و در ۳،۲۲۰ کیلومتری غرب آن واقع شده است. در این جزیره، که مجسمه‌های متعدد سنگی عظیم شبیه به هم در دشتها و سواحلش سر بلند کرده اند، مردمانی در نهایت بدبختی و مرض (مرض صرع) زندگی می کنند. سینماگر در این فیلم از گذشته و از فرهنگ پر شکوه این مردمان یاد می کند، و در عین حال که زندگی بازماندگان این فرهنگ را که گروهی تیره بخت بیش نیستند نشان می دهد، از مستعمره شدن این جزیره اظهار اندوه می کند.

مسئلهٔ مسکن که در انگلستان به تهیهٔ فیلم *مشکلات مسکن* انجامید. در بلژیك موجب شد که هانری استورك فیلمی به نام *خانه‌های تیره بختی*[4] (۱۹۳۷) راجع به وضعیت یك محلهٔ فقیرنشین و پاکسازی و نوسازی آن تهیه کند. این فیلم، برخلاف *مشکلات مسکن* خشك و خبری وار نیست و تنها به صحبت و مصاحبه نمی پردازد بلکه، با برخورداری از عوامل طنز، درام و موسیقی عالی کثافت و بدبختی ساکنان محله را در مقابل تماشاگر زنده می کند، طعنه‌ها و کنایه‌های بصری این فیلم فراموش نشدنی است: دستان فرسودهٔ زن فقیری که درحال پرداخت سکه برای اجاره بهاست با دستان چاق زنی که ارقامی را در دفتر حسابداری خود وارد می کند، پشت سرهم می آید. مأمور دولت که از بیرون کردن یك خانوادهٔ گرسنه از محل زندگیشان، فارغ شده است درحال خوردن موز است. پوست موز را دور می اندازد و وقتی متوجه می شود که پسر خانواده دارد دوچرخه اش را از میان‌دار و ندار پدر و مادرش که بر کامیون بار شده است، در می آورد، به دنبال وی می دود. اما پایش روی پوست موز خودش لیز می خورد و به زمین می افتد. نظریات و احساسات مردم نسبت به وضع زندگیشان در صورتهایشان و در آوازهای تلخی که می خوانند، پیداست. در آخر فیلم، همچنان که نسبت به پاکسازی و نوسازی محل زندگیشان امیدوار می شوند، آوازهایشان به آهنگ و همسرایی شادمانه تبدیل می شود.

لوئی بونوئل که یکی از پیروان پروپا قرص مکتب سوررئالیسم بود، تا سال ۱۹۳۲ که بتدریج

---

1. *L'Histoire du Soldat Inconnu* 2. John Ferno 3. *Easter Island (L'Ile de Paques)*
4. *Les Maisons de la Misère*

جزیرهٔ پاک

از این مکتب جدایی گرفت، دو فیلم تهیه کرده بود. اولین فیلم وی که با کمك سالوادور دالی[1] نقاش تهیه شد *سگ اندلسی*[2] (۱۹۲۹) نام دارد و دومین فیلم، *عصر طلایی*[3] (۱۹۳۰). هر دو این فیلمها از تئوریها و فلسفه‌های سوررئالیسم بشدت الهام پذیرفته‌اند. اما بونوئل که در اثر مسافرت آلفونسو[4] پادشاه اسپانیا به ناحیهٔ لاس ئوردس[5] و خواندن کتاب مفصلی دربارهٔ ساکنان این ناحیه، بدان علاقه‌مند شده بود، تصمیم به تهیهٔ فیلمی دربارهٔ مردم این ناحیه گرفت.

لاس ئوردس، در نزدیکی سالامانکا، در حوالی مرز پرتقال و اسپانیا واقع و از همه طرف به وسیلهٔ کوههایی بلند و صعب‌العبور احاطه شده است. جمعیت ۶۰۰۰ نفری آن در ۵۲ دهکده پراکنده‌اند و در نهایت بدبختی و عقب افتادگی زندگی می‌کنند. بونوئل، بعد از دیدارش از این سرزمین، وضعیت مردمانش را چنین توصیف می‌کند:

«دربلندیهای لاس‌ئوردس، نان تقریباً ناشناخته است. ساکنان لاس‌ئوردس با کوشش فراوان در مزارع خود، که محصول آن به زور تکافوی ۹ ماه زندگی آنها را می‌دهد، مجبورند کار کنند. آنها تقریباً از هیچ گونه ظرف و ابزار کاری برخوردار نیستند. هیچ حیوان اهلی یافت نمی‌شود و مردم آن هیچ فولکلوری ندارند. در مدت دوماهی که من در آنجا بودم [حتی] یك آهنگ نیز نشنیدم یا در کلبه‌ها و آلونکهای محقرشان یك عکس ندیدم. فقر، گرسنگی، زنا با محارم ـ نتیجهٔ تیره بختی وحشتناك ـ بسیاری از ساکنان این ناحیه را مبتلا به بیماری کرتینیسم[6] کرده است.»(۵۱)

جالب اینجاست که، به قول بونوئل، با وجود اینکه مردم این سرزمین از نظر امکانات تمدن مادی در شرایط اولیه و بدوی به سر می‌برند، از نظر دین، مذهب، اخلاق و نظام فکری همانند مردمان کشورهای متمدن‌اند.

بونوئل که هزینهٔ تهیهٔ فیلمی را دربارهٔ این مردم از افراد مختلف (و از جمله از یك مدیر مدرسه)، گرفته بود در ۱۹۳۲ با یك گروه ۴ نفری به لاس ئوردس سفر کرد ـ گروه متشکل بود از مدیر مدرسه، یك شاعر، یك استاد دانشگاه، یك فیلمبردار،و دو ماه آوریل و مه را در آن سرزمین به سر برد. هدف بونوئل، همچنان که خود می‌گوید، «تهیهٔ یك سند عینی، یك نوع بررسی جغرافیایی انسانی آن [ناحیه بود] .» (۵۲) نتیجهٔ این سفر، فیلم ۲۸ دقیقه‌ای *سرزمین بدون نان*[7] (۱۹۳۲) شد. صدای فیلم متشکل از روایت و موسیقی است. موسیقی انتخابی بونوئل که، در رابطه با تصاویر فیلم، خود نوعی روایت است، سمفونی چهارم برامس است. فیلمبرداری، یك ماه طول

---

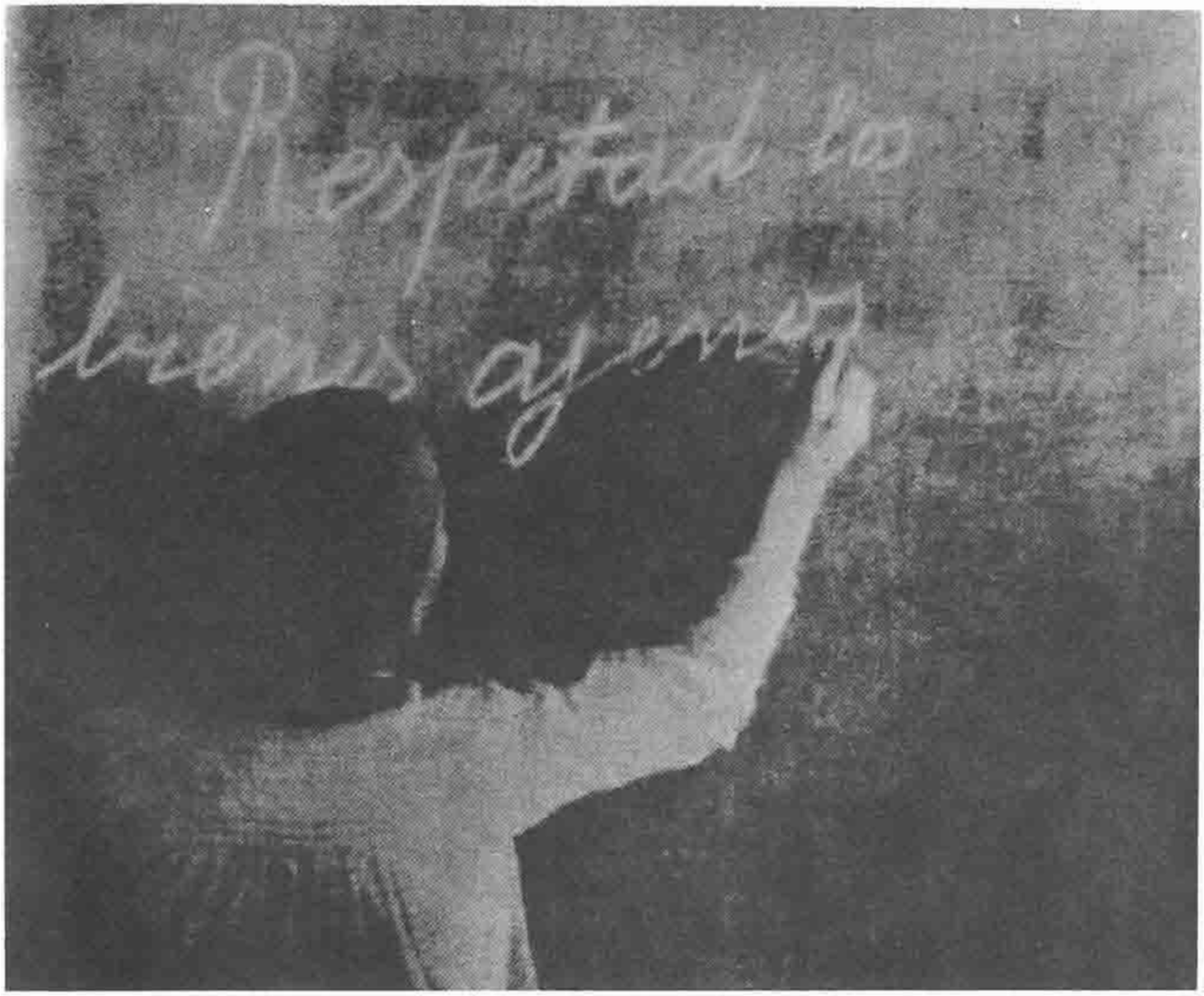
1. Salvador Dali 2. *Un Chien Andalou* 3. *L'Age d'Or* 4. King Alfonso 5. Las Hurdes

۶. Cretinism نوعی بیماری است که در اثر فقدان مادر زادی غدهٔ تیروئید به وجود می‌آید و از نشانه‌های آن، عقب افتادگی جنسی، جسمی و روانی است. کرتینوس، کسی است که به این فقدان و عواقب آن دچار شده باشد.

7. *Land Without Bread* (*Tierra Sin Pan* یا *Las Hurdes*)

روایتگر *سرزمین بدون نان*: «در یك خیابان خالی به دخترکی برخوردیم»

کشید و یك ماه دیگر صرف انتخاب و بازبینی محل شد. گو اینکه هنگام تماشای فیلم این احساس به تماشاگر دست می‌دهد که ممکن است تصاویر بدون مطالعه و فی‌البداهه گرفته شده باشند، در واقع بونوئل اطلاعات زیادی دربارهٔ ناحیه و نحوهٔ زندگی ساکنانش به دست آورده و خود را برای فیلمبرداری کاملاً آماده کرده بود. هنگامی که این فیلم به پایان رسید، نمایش آن به بهانهٔ بی‌احترامی و بدنام کردن اسپانیا، در خود اسپانیا ممنوع شد. به سفارتخانه‌های اسپانیا در خارج نیز دستور داده شد که سعی کنند حتی‌المقدور از نمایش آن جلوگیری کنند. به همین جهت *سرزمین بدون نان* برای اولین بار در ۱۹۳۷ یعنی در اوج جنگ داخلی اسپانیا، در پاریس به نمایش در آمد.(۵۳) ولی، به زعم مخالفت رسمی دولت، واقعیت فیلم چنان بود که دولت مجبور شد برای بهبود وضع ناحیه اقداماتی به عمل آورد.



دانش آموزی در فیلم *سرزمین بدون نان* بر تخته‌سیاه می نویسد: «به مال دیگران احترام بگذارید».

در ابتدای *سرزمین بدون نان*، شاهد عروسی و مراسم کندن پر از سر دو خروس هستیم که پاهایشان را به‌هم بسته‌اند. این مراسم که در دهکده ای سر راه لاس‌ثوردس انجام می گیرد مقدمهٔ خوبی برای ورود ما به سرزمین عجیب مورد نظر است. دوربین، ابهت و سرسختی کوههای ناحیه را نشان می‌دهد، و بالأخره، پس از نشان دادن کلیسای ویران، به خانه‌های مردم لاس‌ثوردس می‌رسد. خانه‌ها بدون پنجره‌اند، سقف خانه‌ها کوتاه است و در آنها هیچ گونه دودکشی تعبیه نشده. در خیابان اصلی، پسرکی از جویی آب می نوشد، دوربین در همان خیابان بتدریج به بالا حرکت می کند و چند خوك را در حال ادرار کردن در همان جوی آب نشان می‌دهد. با وجود این، در این سرزمین نیز، مانند هر جای دیگر، مجموع زوایای یك سه گوش ۱۸۰ درجه است! درس

اخلاق که بچه‌ها در مدرسه یاد می‌گیرند همان است که در فرهنگهای غربی معمول است: پسر بچه‌ای با نظارت معلم روی تخته سیاه می‌نویسد: به مال دیگران احترام بگذارید(۵۴). روایتگرفیلم به اطلاع تماشاگران می‌رساند که در زمستان غذایی در دست نیست و در طول تابستان مردم میوه‌های نارس می‌خورند و به اسهالهای مهلك دچار می‌شوند. مرگ مردم بیشتر به سبب نیش افعیها نیست، بلکه به خاطر نحوهٔ نامناسب مداوا و عفونتی است که از آن منتج می‌شود. بسیاری از مردم فلج و ناقص‌الخلقه‌اند. مالاریا و امراض دیگر فرصتی به مردم نمی‌دهد و آنها که باقی می‌مانند، خیلی زودتر از سنشان پیر می‌شوند. در آخر فیلم بچه‌ها در حـال بازیند، دود از میان شکاف‌دیوار خانه‌های بدون دودکش بیرون می‌زند، مردم در خانه‌هاشان به خواب رفته‌اند و پیرزنی زنگ دری را به صدا در می‌آورد و التماس دعا برای مردگان می‌کند. روایت فیلم به طور خیلی ساده به این جمله ختم می‌شود: «پس از یك ماه توقف در لاس‌ئوردس، آنجا را ترك کردیم.»(۵۵)

بونوئل از ۱۹۳۲ تـا ۱۹۵۰ فیلم قابل اهمیتی عرضه نکرد و بیشتر در هـالیوود به عنوان صدا بـردار، مدیر برگردان فیلمها (دوبله کردن[1])، ویراستار فیلم و شغلهای فنی دیگر به کار پرداخت. در اینجا باید اشاره کرد که در سال ۱۹۳۷ یك فیلم گردآوری به نام ***اسپانیا ۱۹۳۷***[2] دربارهٔ جنگ داخلی اسپانیا تهیه شده بود که تا مدتها از وجود آن خبری نبود؛ اما ده سال پیش یك نسخه از این فیلم در یکی از بایگانیهای فیلم آلمان شرقی پیدا شد و معلوم شد که بونوئل در انتخاب فیلمها، نظارت بر ویرایش فیلم، انتخاب موسیقی و نگارش تفسیر این فیلم همکاری زیاد کرده بود(۵۶). در سال ۱۹۳۹ بونوئل ۱۲ حلقه فیلم ***پیروزی اراده***، و ۱۲ حلقه فیلم ***شروع آتش جنگ***[3] ساختهٔ هانس برترام[4] را به سفارش موزهٔ هنر مدرن نیویورك به صورت یك فیلم ۹ حلقه‌ای ویرایش کرد(۵۷). این دورهٔ خمود بالأخره در سال ۱۹۵۰ با ارائهٔ فیلم ***فراموش شدگان***،[5] که فیلمی داستانی است ولی حال و هوای یك فیلم مستند را نیز دارد، پایان یافت و از آن به بعد بونوئل به تولید فیلمهای متعدد داستانی پرداخت و شهرتش عالمگیر شد.

در همان زمان که در انگلیس مستند اجتماعی و روابط عمومی و در آلمان مستند تبلیغی نضج می‌گرفت، در هلند نیز یوریس ایونس، سیاست و تبلیغ را با فیلم درآمیخت. فیلمهای اولیهٔ ایونس مانند ***پل*** و ***باران*** جنبه‌های تصویر گرایی و امپرسیونیستی قوی داشتند. اما خود ایونس از همان ابتدا، هنگامی که در آلمان در یك کارخانهٔ دوربین سازی کار می‌کرد، در اعتصابات کـارگران شرکت کرده بود و در آمستردام نیز به طور مرتب فیلمهای مستند کشورهای دیگر را که توسط باشگاه سینمایی دست چپی «فیلم لیگا»[6] نشان داده می‌شد، دیده بود. ایونس بزودی یکی از رهبران

---

1. Film Dubbing 2. *Spain 1937* 3. *Baptism of Fire* 4. Hans Bertram
5. *Los Olvidados* 6. Filmliga

این باشگاه سینمایی شد. به نظر وی وظیفهٔ سینماگر این است که مسائل و رویدادهای مهم روز را بررسی کند، آنها را روی فیلم ضبط نماید و احساسات و عقاید خود را نیز دربارهٔ آنها بیان کند:

«تنها جواب من این بود که سینماگر مستند بایستی دربارهٔ مسائلی چون فاشیسم و ضدفاشیسم عقیده ای داشته باشد. اگر قرار است اثرش واجد ارزش دراماتیك، احساس یا هنری باشد، سینماگر بایستی نسبت به این موضوعات نظر داشته باشد ....» (۵۸)

گریرسن نیز همین عقیده را داشت، اما تفاوت این دو سینماگر در این بود که گریرسن معمولاً اجازه نمی‌داد سیاست و مسائل سیاسی حاکم بر فیلمش شوند، در حالی که ایونس از این کار ابا نداشت و آگاهانه جنبه‌های سیاسی را وارد فیلمهایش می‌کرد.

بزودی هنرمندان و سینماگران معروفی چون کاوالکانتی، رنه کلر[1]، پودوفکین و ورتوف برای نمایش فیلمهایشان و بحث دربارهٔ آنها، به دعوت باشگاه سینمایی، به آمستردام آمدند. در این میان فیلمهای ایونس مورد توجه خاص پودوفکین قرار گرفتند، به طوری که وی پس از بازگشت به وطنش از ایونس دعوت کرد که به شوروی برود و فیلمهای خود را نیز همراه ببرد. ایونس با خوشحالی دعوت پودوفکین را قبول کرد. در روسیه شوروی، علاوه بر نمایش فیلمهای خود، موفق شد بسیاری از فیلمهای سینماگران بزرگ شوروی را مانند، ***زمین***[2] (۱۹۴۲) اثر دووژنکوف و ***مادر***[3] (۱۹۲۶) اثر پودوفکین را ببیند و با سینماگران مختلف روسی نشست و برخاست کند. مهمتر اینکه، از ایونس دعوت به عمل آمد که دربارهٔ هر موضوع مربوط به شوروی که وی بدان علاقه‌مند است، فیلمی کارگردانی کند. ایونس نیز یك کارخانهٔ ذوب آهن را که توسط گروههای جوانان در حال ساخته شدن بود، انتخاب کرد(۵۹). ایونس قبل از اینکه این فیلم را، که ***سرود قهرمانان***[4] (۱۹۳۲) نام گذاشت، به پایان برساند، به هلند بازگشت و فیلمی که از نظر شگرد و زیبایی عالی است و خود آن را نوعی «عصر جدید» به صورت مستند خواند، برای شرکت فیلیپس ساخت(۶۰). نام این فیلم، ***سمفونی صنعتی یا رادیو فیلیپس***[5] (۱۹۳۱) است. وقتی برای ساختن فیلم ***سرود قهرمانان*** به شوروی بازگشت در شرایطی که از نظر مادی، فنی و آمادگی وسایل فیلمبرداری بسیار محقر بودند، زندگی و کار فیلمسازی را دنبال کرد. ایونس از فیلمسازی در این شرایط ناراضی نبود، بلکه، چنان که خود بعدها درخاطراتش نوشت، به علت اینکه برای اولین بار خود را با کارو محیط کاریش درگیر و یکی می‌دید، از این بابت احساس رضایت فراوانی می‌کرد(۶۱).

فیلم بعدی وی به نام ***بورینا***ژ[6] (۱۹۳۳)، که با همکاری هانری استورك ساخته شد، محتوی

---

1. René Clair 2. *Earth (Zemlya)* 3. *Mother (Mat)*
4. *Song of Heroes (Pesn O Gueroyakh)* 5. *Industrial Symphony* یا *Philips - Radio*
6. *Borinage*

بورینا ژ

انتقاد شدید وی از نظامی است که وضعیت دلخراش معدنچیان زغال‌سنگ ناحیهٔ بوریناژ واقع در جنوب غربی بلژیك را به وجود آورده است. کارگران معدن این ناحیه به علت نقصان دستمزد، دست به اعتصاب زده بودند و پلیس نیز، با سرعت و شدت عمل زیاد، با آنها به مقابله پرداخته بود. زندگی کارگران در شرایط سختی می‌گذشت. در حالی که مقدار متناهی زغال سنگ، به علت پایین بودن قیمت، در پشت حصارهای سیم خاردار محبوس شده بود، کارگران می‌بایستی برای سوخت و گرم کردن خانه‌هاشان از تفاله‌ها و زغالهای پس مانده استفاده کنند. شرایط فیلمبرداری نیز، به علت کنترل و شدت عمل زیاد پلیس بسیار نامساعد بود و در واقع به صورت پنهان و «زیر زمینی» انجام می‌گرفت.

با وجود اینکه این فیلم پیامی قوی دارد، اما در صحنه‌هایی که در آن اعتصاب کارگران بلژیکی را با کارگران معدن شوروی مقایسه می‌کند، پیام فیلم تضعیف می‌شود. به نظر می‌رسد که صحنه‌های اعتصاب کارگران روسی در استودیو بازسازی شده باشند و به همین جهت هیچ گونه تحرك و حالت واقعی ندارند. برعکس، صحنه‌هایی که درآن وضعیت نامساعد زندگی کارگران بلژیکی نشان داده می‌شوند، خشن و صیقل نیافته‌اند و به طرز مؤثری حالت زندگی آنها را به تماشاگر القا می‌کنند. به قول ایونس «هدف ما در فیلم بورینـاژ این بود که از اثرات مطلوب عکاسی که موجب شود توجه تماشاگر از حقایق ناخوشایندی که ما نشان می‌دادیم منحرف شود، جلوگیری کنیم»(۶۲)

ایونس بعد از *بورینـاژ*، به اتمام طرح فیلم نیمه کاره‌اش به نام *زمین جدید*[1] (۱۹۳۴) پرداخت. هدف این فیلم، که ساختن آن سالها طول کشید، این بود که نشان دهد سدی که در هلند بر آبهای قسمتی از دریای شمال بسته‌اند چگونه پس از خشك شدن و خاك ریزی ـ که خود طرح عظیمی بود ـ زمین زیادتری را برای کشت گندم به‌دست می‌دهد. اما در ۱۹۳۳، که اروپا و امریکا در بحران اقتصادی عظیم و وسیعی فرو رفته بودند و قیمت گندم یکباره سقوط کرده بود، ایونس شاهد به‌دریا ریختن گندمهایی بود که زمین تازه به‌دست داده بود. به این ترتیب، قیمت گندم در بازارهای جهانی ثابت نگه داشته می‌شد. این موضوع که ایونس قبلاً آن را پیشبینی نمی‌کرد، مجلس آخر فیلم وی را تشکیل می‌دهد و، در طی آن، از نظامی که سود مالی را بالاتر از جان مردم گرسنه به‌شمار می‌آورد، بشدت انتقاد می‌شود. انتقادهای ایونس در فیلمهای *بورینـاژ* و *زمین جدید* در حکم انگشت گذاردن به نقاط ضعف نظامهای اقتصادی بلژیك و هلند بود و واکنش شدید مقاومت رسمی این کشورها و بعضی از کشورهای دیگر را که نظام سرمایه‌داری داشتند برانگیخت. برای مثال، در بلژیك و هلند نمایش عمومی فیلم *بورینـاژ* ممنوع اعلام شد، و در پاریس نیز، به‌علت واقعگرایی بیش از حد فیلم *زمین جدید* به‌نمایش در نیامد (۶۳).

ساختن این فیلمها بود که ایونس را به‌عنوان یك سینماگر متعهد به جهانیان معرفی کرد. در

---

1. *New Earth* (*Nieuwe Gronden*)

یوریس ایونس، ارنست همینگوی و رومان کارمن هنگام فیلمبرداری فیلم خاک اسپانیا

دههٔ ۱۹۳۰، از نظر اقتصادی و اجتماعی بحران عظیم و وسیعی جهان را در برگرفته بود و انقلابهای اجتماعی و سیاسی متعددی در کشورهای مختلف جهان در حال رشد و نمو بودند. در این وضعیت گروهی از هنرمندان و هنردوستان ضدفاشیسم امریکایی از ایونس دعوت کردند که فیلمی برضد فرانکو و نیروهایش، که در اسپانیا کشتار می کردند، بسازد. ایونس نیز جان فرنو را برای فیلمبرداری و هلن وان دانگن را برای ویرایش، ارنست همینگوی را برای نوشتن و اجرای روایت فیلم و ویرجیل تامسون و مارك بلیتزاستاین[1] را برای تهیهٔ موسیقی فیلم به همکاری دعوت کرد. ایونس، هدف خود را از تهیهٔ فیلم، چنین بیان می کند:

---

1. Marc Blitzstein

«وظیفهٔ ما این نبود که بهترین فیلم دنیا را [در بارهٔ جنگ اسپانیا]بسازیم، بلکه این بود که فیلم خوبی برای نمایش در امریکا بسازیم تا از این راه برای ارسال آمبولانس به اسپانیا پول فراهم شود. وقتی فیلمبرداری را شروع کردیم ما اغلب منتظر بهترین وضعیت برای گرفتن بهترین تصویر نمی‌شدیم. تنها کوشش ما این بود که تصاویر خوب و قابل استفاده ای بگیریم.» (۶۴)

پس از رفتن به اسپانیا و آشنایی نزدیك با موقعیت و وضعیت سیاسی و اجتماعی موضوع، ایونس خلاصهٔ فیلم مورد نظر خود را فهرست‌وار چنین تشریح کرد:

«جبههٔ خلق. مادرید. یك دهکده. خانوادهٔ یك کشاورز در آنجا. کار گروهی روی یك طرح آبیاری. نبرد در جبهه، ۲۵کیلومتر بیرون از دهکده. بمباران. یك سرباز جوان که پسر کشاورزی است، با هنگ خود در حال جنگ در مادرید است. فاشیستها در دانشگاه سنگر گرفته‌اند. پسر مرخصی گرفته است، [به]خانواده و دهکده اش [باز می گردد .] پسران دهکده را تعلیم می‌دهد. به جبهه باز می گردد. مقایسه بین طرح آبیاری در دست اتمام که آب را به خاك اسپانیا می رساند و نبرد برای استقلال که آزادی را در آن زمین تضمین می کند.» (۶۵)

نتیجهٔ کار، فیلم انقلابی و جانبدارانهٔ *خاك اسپانیا*[1] (۱۹۳۷) است. در این فیلم ایونس و فرنو از صحنه‌های بمبارانهای هوایی، درد و رنج و سرگشتگی خانواده‌های داغدار و تقلای نیروهای ضدفاشیسم به نحو شایسته ای فیلمبرداری کردند. این اولین باری بود که ایونس و فرنو از صحنهٔ جنگ فیلم برمی‌داشتند. با وجود این، از خود تهور زیادی نشان دادند، به طوری که همینگوی از اینکه آنها خود را بیش از حد به مخاطره بیندازند بیمناك بود (۶۶). گواینکه بعضیها این فیلم را تبلیغ صرف خواندند، اما بسیاری نیز از آن تمجید کردند:

«از موقعی که فیلم صامت فرانسوی *شور ژاندارك*[2] (۱۹۲۸) (اثر کارل درایر[3]) به بازار آمد، تا کنون هیچ فیلم دیگری از چهرهٔ انسان چنین مؤثر و دراماتیك استفاده نکرده است. همچنان که صورت پس از صورت از پردهٔ نمایش به تماشاگر می نگرد، فیلم به صورت آلبومی از چهره های روح انسان در حضور مصیبت و محنت در می‌آید.» (۶۷)

موسیقی فیلم مخلوطی است از آهنگهای محلی و بومی اسپانیا. در ابتدا قرار بود اورسون ولز روایت فیلم را به عهده بگیرد. اما نحوهٔ خواندن ولز بیش از حد خطابه ای از آب در آمد. به همین جهت از همینگوی، که روایت فیلم را نوشته بود، خواستند که، به منظور کمك به ویراستاران فیلم،

---

1. *The Spanish Earth* 2. *The Passion of Joan of Arc* 3. Carl Dreyer

جاك شيانيا

خواندن روایت را نیز خودش عهده‌دار باشد. همینگوی با اینکه انتظار نداشت از صدای وی در فیلم استفاده شود، بدون واهمه روایت فیلم را با آرامش و وقار خاص که کاملاً با موضوع و تصاویر فیلم هماهنگی داشت، قرائت کرد (۶۸).

خاك اسپانیا از یك نظر ضعیف است: در این فیلم بیش از حد به خود جنگ پرداخته می‌شود، بدون اینکه به‌دلایل و زمینه‌های اجتماعی و سیاسی که موجب بروز جنگ شده‌اند و نتایجی که جنگ بعداً به‌بار خواهد آورد، توجه شود.

نقاشان و نویسندگانی که ایونس را برای ساختن *خاك اسپانیا* روانهٔ اسپانیا کرده بودند، از وی خواستند که فیلمی به‌طرفداری از چین، که درگیر جنگ با ژاپن بود، بسازد. در اوایل سال ۱۹۳۸ایونس و فرنو ـ که با ایونس مشترکاً کارگردانی این فیلم را به‌عهده داشت ـ به‌سوی چین حرکت کردند. فیلمهایی را که گروه می‌گرفت، برای ظهور و چاپ به‌هالیوود و سپس از آنجا به‌منظور ویرایش به‌نیویورك نزد هلن وان‌دانگن ارسال می‌شدند. ایونس و فرنو، علاوه بر مشکلاتی که روزانه به‌علت حضور در جبهه‌های جنگ داشتند، تحت فشار و سانسور شدید مأموران دولت چیانکایچك و مادام چیانکایچك نیز قرار می‌گرفتند. نحوهٔ سانسور خیلی جالب بود، به‌این ترتیب که هر بار که ایونس یا فرنو از صحنه‌ای فیلم می‌گرفتند، یکی از مأموران سانسور نیز با دوربین ۱۶میلیمتری خود از همان صحنه فیلمبرداری می‌کرد. این فیلم توسط لابراتوار کداك در هنگ کنگ ظاهر و چاپ می‌شد و قبل از اینکه ایونس بتواند فیلم ۳۵میلیمتری خود را برای ظهور و چاپ به‌لابراتوارهای هالیوود بفرستد، مورد سانسور قرار می‌گرفت (۶۹). کوششهای ایونس و فرنو برای تماس با مائوتسه تونگ و نیروهایش نیز بی‌اثر ماندند. در این مورد مقامات دولت چین آنها را از این کار بر حذر می‌داشتند. نتیجهٔ فعالیتهای ایونس و فرنو فیلم

چهارصد میلیون

نیرو و زمین

چهارصد میلیون[1] (۱۹۳۹) است که شباهت زیادی به فیلم ***نبرد چین*** یعنی فیلمی دارد که بعداً فرانك کپرا به‌حمایت از چین ساخت. اما این فیلم «به‌عنوان یك فیلم مستند سیاسی، بیش از حد محتاطانه، خسته کننده و طولانی است.» (۷۰)

نمایش فیلمهای ***خاك اسپانیا*** و ***چهارصد میلیون*** در امریکا موجب شد که مقداری پول جهت کمك به‌جنگجویان اسپانیایی و چینی گردآوری شود. در عین حـال، توجه هنرمندان و سینماگران امریکایی را نسبت به‌امکان تهیهٔ فیلمهای مستند سیاسی برانگیخت. به‌طوری که «گروه سینماگران پیشرو[2]» همچنان که بعداً ذکر خواهد شد، با الهام از روش فـیلمسازی ایونس دو فیلم به‌نامهای ***قلب اسپانیا***[3] (۱۹۳۷) و ***چین حمله را پاسخ می‌دهد***[4] (۱۹۳۷) ساختند. پرلورنتس نیز از ایونس دعوت کرد که در مورد کشیدن برق به‌روستاهای امریکا و تأثیر خوبی که این امر در زندگی آنها خواهد داشت، فیلمی تحت حمایت مالی وزارت کشاورزی امریکا تهیه کند. ایونس موافقت کرد و فیلم ***نیرو و زمین***[5] (۱۹۴۰) را ساخت.

در فیلم ***نیرو و زمین*** فعالیتهای یك خانوادهٔ نمونهٔ روستایی که به‌برق دسترسی ندارد، از

---

1. *The 400 Million* 2. Frontier Film Group 3. *Heart of Spain* 4. *China Strikes Back*
5. *Power and the Land*

بامداد تا شامگاه، مورد بررسی قرار می‌گیرد. هر کاری توسط افراد این خانواده مستلزم صرف وقت و انرژی زیادی است و در مقایسه، همان کار در خانواده‌ای که از برق بهره‌مندند، زودتر، آسانتر، بهتر و با رضایت خاطر افراد انجام می‌شود. فیلم از اِهمال شرکتهای خصوصی برق در رساندن برق به‌روستاهای دور دست انتقاد، و روستاییان را به‌تشکیل تعاونیهایی که از حمایت مالی دولت برخوردار خواهند بود، تشویق می‌کند. پیام این فیلم برخلاف دو فیلم سیاسی و انقلابی دیگر ایونس و مانند فیلم *رودخانهٔ* لورنتس در قالبی آرام، پر احساس و شاعرانه عرضه می‌شود. موسیقی، روایت خوب (که توسط شاعر معروف امریکایی استیون وینسنت بنت[1] نوشته شده است) و تصاویر زیبا و شاعرانه پیام سیاسی فیلم را به‌طور غیر مستقیم در دسترس تماشاگر می‌گذارند. در این فیلم هنر، سیاست و تعهد سینماگر نسبت به‌زمانش با هم در می‌آمیزند و اثری پایدار و ماندنی به‌دست می‌دهند. *نیرو و زمین* مانند *رودخانه* هنوز هم خواستاران فراوانی دارد و، برخلاف بسیاری از فیلمهای این دوره، بعد از، سی و اندی سال، عاری از رنگ و بوی کهنگی و کوته بینی است.

در ژاپن نیز، مانند بسیاری از کشورهای دیگر، فیلمهای مستند اغلب در باشگاههای سینمایی نمایش داده می‌شوند. یکی از رهبران سینمای مستند این دوره در ژاپن، آکیرا ایواساکی[2] است که کارش را در سینما با انتقاد فیلم شروع کرد. در ۱۹۲۹ وی به‌عضویت گروهی به‌نام «انجمن فیلم پرولتر[3]» (پروکینو) در آمد. در این انجمن نیز مانند «اتحادیهٔ ملی عکس و فیلم» امریکا، اعضاء به‌تماشای فیلمهای مستند و به‌تجزیه و تحلیل آنها می‌پرداختند. بسیاری از اعضاء بتدریج خود به‌تهیه و تولید فیلمهای مستند دست زدند. این گروه، که مانند بسیاری از گروهها و انجمنهای سینمایی این دوره از نظر عقاید سیاسی مایل به‌چپ بودند، با بودجهٔ بسیار محدود و وسایل کم به‌فیلمسازی اقدام کردند. فیلمی که آنها برای فیلمهایشان از آن استفاده می‌کردند، «ریورسال» ۱۶میلیمتری بود، و چون در آن زمان تهیهٔ نسخه‌های اضافی از روی فیلم ریورسال ۱۶میلیمتری بآسانی امکانپذیر نبود، پس از مدتی نمایش، فیلمها کهنه و فرسوده و غیر قابل استفاده می‌شدند. توزیع این فیلمها هم عبارت بود از ترتیب نمایش آنها توسط اعضای «پروکینو» در کارخانه‌ها و اتحادیه‌های کارگری و گروههای کشاورزی (۷۱).

در عین حال شرکت سینمایی «توهو[4]»، که یکی از بزرگترین شرکتهای سینمایی ژاپن بود، یك واحد تولید فیلم مستند ایجاد کرده بود. اما، به‌طورکلی، فیلم مستند در ژاپن دیر پا گرفت. اولین نمونه‌های مستند سازی در ژاپن، تهیهٔ فیلمهای خبری سینمایی راجع به‌حملهٔ ژاپن به‌منچوری و شانگهای بود که به‌ترتیب *وقایع منچوری* و *جنبشهای آسیای شرقی* نام داشتند. این فیلمها با لفاظی خاص تبلیغی بودند و از دولتی که ژاپنیها در منچوری مستقر کرده بودند، و در غرب به‌آن

---

1. Stephen Vincent Benet 2. Akira Iwasaki 3. Proletarian Film League (Prokino)
4. Toho

یك دولت «دست نشانده» می‌گفتند، به‌عنوان قسمتی از«نظام جدید آسیا» نام می‌بردند. به‌این ترتیب، دوران رشد سینمای مستند در ژاپن با فیلمهای مستند خبری که جنبه‌های تبلیغی زیادی دارند، شروع می‌شود.

هنگامی که در سال ۱۹۳۷ژاپن دوباره جنگ را با چین آغاز کرد، مستند سازان نیز برای حمله بسیج شدند. شانگهای یکی از شهرهایی بود که مورد حملهٔ ژاپنیها قرار گرفت و بالأخره نیز به‌دستشان افتاد. شرکت توهو سینماگر جوان ژاپنی فومیوکامئی[1] را به‌شانگهای فرستاد تا از تصرف شهر توسط نیروهای ژاپنی فیلمی تهیه کند. کامئی در ابتدا نقاش بود، ولی بعدها، هنگام اقامتش در روسیه، در اثر دیدن فیلمهای سینماگران بزرگ روس، دست از نقاشی کشیده و به‌فیلم رو آورده بود؛ وی از این واقعه فیلم مستند طولانی ***شانگهای***[2] (۱۹۳۸) را با کمك شرکت توهو و ارتش ژاپن تهیه کرد.

چون در آن موقع فیلمهای مستند خبری سینمایی که دربارهٔ جنگ تهیه می‌شدند، به‌اندازهٔ کافی صحنه‌های جنگ را نشان می‌دادند، کامئی تصمیم گرفت که از صحنه‌های کارزار در فیلم خود استفاده‌ای نکند. در عوض از سربازان، افسران و درجه‌داران که در جنگ و تصرف شهر شرکت داشتند خواست که در مقابل دوربین پیروزی خود را تشریح کنند. همزمان با مصاحبهٔ غرورآمیز و وطنپرستانهٔ این افراد، کامئی صحنه‌هایی از ویرانی ناشی از جنگ و گرسنگی و سرگشتگی جمعیت شهر را نشان می‌دهد و از مدفن سربازان نیز در میدان نبرد فیلمبرداری می‌کند. این صحنه‌ها ادعای فیلمهای مستند خبری را مبنی براینکه تعداد کمی از سربازان ژاپنی در این جنگ به‌هلاکت رسیده‌اند نفی می‌کرد، صحنه‌هایی که کامئی از مردم شهر به‌تصرف درآمده گرفته بود فراموش نشدنی است: صف طولانی در جلوی یك تلمبهٔ آب، سربازان پیروزمند ژاپنی که سعی دارند به‌راههای مختلف با بچه‌های چینی طرح دوستی بریزند و صورتها و نگاههای گیج و سرگشتهٔ بچه‌ها که نمی‌دانند چه کار باید بکنند. طبیعی است که مقامات ارتش ژاپن از این فیلم خوششان نیامد.

هنگامی که فیلم دوم کامئی ـ به‌نام ***سربازان جنگجو***[3] (۱۹۳۹) که دربارهٔ زندگی سربازان بود و به‌سفارش توهو تهیه شده بود ـ آمادهٔ نمایش شد، خشم و ناراحتی مقامات ارتش ژاپن موجب منع نمایش فیلم و از بین رفتن منفی آن شد. کوششهای بعدی کامئی برای فیلمسازی نیز با کارشکنی و آزار و انتقاد مقامات رسمی همراه بود. زمان و رویدادهای سیاسیی نیز که چند سال بعد به‌جنگ جهانی دوم می‌انجامید، محیط را خفقان‌آور کرده بود. در همان سال دولت ژاپن، مانند دولت آلمان، اعلام کرد که فقط آن عده از سینماگران که از دولت پروانهٔ فیلمسازی کسب کرده باشند می‌توانند فیلم بسازند. کامئی نتوانست چنین پروانه‌ای بگیرد. چندی بعد نیز قانونی وضع شد که طبق آن مأموران دولت اجازه داشتند هر کس را که تمایلات و عقاید خطرناك دارد قبل

---

1. Fumio Kamei 2. *Shanghai* 3. *Fighting Soldiers (Tatakau Heitai)*

سربازان جنگجو

از اینکه مرتکب گناهی شده باشد، به‌زندان بیفکنند. با استفاده از این قانون، در سال ۱۹۴۱ کامئی به‌زندان افتاد و مدت دو سال در آنجا به‌سر برد.

در این زمان «پروکینو» نیز غیر قانونی اعلام شد. گرچه فیلم مستند رو به‌توسعه بود و دولت نمایش فیلمهای فرهنگی را در همهٔ سینماها اجباری اعلام کرده بود، این توسعه و جنبش فیلم مستند کاملاً تحت کنترل بود و همهٔ سازمانهای سازندهٔ فیلمهای مستند خبری سینمایی در یك سازمان مستند خبری سینمایی رسمی به‌نام «نیپون آیگاشا»[1] متمرکز شده بودند. در چنین سازمانی دیگر جایی برای افرادی نظیر ایواساکی و کامئی نبود.

---

1. Nippon Eiga Sha

در دانمارك فیلمهای مستند زیادی ساخته نشدند. از میان آنچه ساخته شد، از دو فیلم می توان نام برد: ***فیلم دانمارك***[1] (۱۹۳۵) ساختهٔ پول هنینگسون[2] که زندگی روزانهٔ مردم را به نحوی شاعرانه، نشان می داد و حمایت کنندهٔ مالی آن دولت بود؛ و ***ایران نوین***[3] (۱۹۳۹) ساختهٔ تئودور کریستنسن[4] دربارهٔ راه‌آهن سراسری ایران. حمایت کنندهٔ این فیلم کامپساکس، یکی از شرکتهای عظیم مهندسی دانمارك، بود.

همراه با بحرانهای اقتصادی دههٔ ۱۹۳۰ و اثرات وسیع سیاسی و اجتماعی آنها در ایالات متحده، فیلم مستند نیز از راه باشگاههای سینمایی نشئت یافت و بتدریج ابعاد انقلابی وسیعی به خود گرفت. رئیس جمهور امریکا، هربرت هورو، بحران اقتصادی امریکا را ناشی از یك نوع عدم اعتماد به نفس می دانست و به این جهت خوشبینی نسبت به شعائر ملی را تشویق می کرد (۷۲)؛ و، به تبعیت وی، مطبوعات، رادیو و صنعت فیلم همهٔ این خوشبینی را منعکس می کردند. فیلمهای موزیکال از نوع کارهای بزبی برکلی[5] پردهٔ سینماها را در سراسر کشور اشباع کرده بود. تنها نوع فیلم مستند که به عموم نشان داده می شد، فیلمهای خبری سینمایی بودند که از نظر محتوی و نحوهٔ ارائه بی‌شباهت به افسانه‌های فیلمهای هالیوود نبودند. همان گونه که در بخش فیلم خبری سینمایی آمده، شرکت فاکس نشان دادن موضوعات بحث‌انگیز را در فیلمهای خبری سینمایی و در سینماهای خود ممنوع اعلام کرده بود.

سینماگران، عکاسان، نویسندگان و شاعران این دوره، که به نیروی سینما به عنوان یك کاتالیزور اجتماعی معتقد بودند، وقتی از هالیوود و شرکتهای سازندهٔ فیلمهای خبری سینمایی حمایت نشدند، خود به ایجاد یك نظام وسیع تولید و توزیع فیلم مستند پرداختند. در سال ۱۹۳۰ در چنین فضایی «اتحادیهٔ ملی عکس و فیلم» در نیویورك تأسیس شد و تا سال ۱۹۳۲ از اعتصابات، گرسنگی، بیکاری و بیخانمانی مردم فیلم برداشت و به نمایش گذاشت و یك مجموعه فیلم خبری نیز به نام ***فیلم خبری سینمایی کارگران*** به وجود آورد. عکاسان معروف و متعددی دراین انجمن عضو بودند که وضعیت و حال و هوای دوران انحطاط اقتصادی امریکا را به نحو شگرفی در آثار خود منعکس کردند. از آن جمله‌اند: مارگارت برك وایت[6]، برنیس ابت[7]، رالف استاینر، پال استرند[8]، لیوهوروویتز[9] و هربرت کلاین[10]. ویلارد وان‌دایك[11] نیز بعدها به این انجمن پیوست.

جنبشی که در اثر فعالیتهای «اتحادیهٔ ملی عکس و فیلم» در سینما و عکاسی به وجود آمد، سبب شد جنبشها و واحدهای فیلمسازی دیگری مانند «گروه فیلمهای پیشرو» نیز پیدا شود. بسیاری از عکاسانی که نامشان آمد و سینماگرانی چون ایروینگ لرنر[12]، سیدنی میرز[13] و جی لیدا با

---

1. *The Film of Denmark* 2. Poul Henningsen 3. *Iran, The New Persia*
4. Theodore Christensen 5. Busby Berkeley 6. Margaret Bourke - White
7. Berenice Abbot 8. Paul Strand 9. Leo Hurwitz 10. Herbert Klein
11. Willard Van Dyke 12. Irving Lerner 13. Sidney Meyers

این گروه همکاری کردند.

هنگامی که، در ۱۹۳۳ فرانکلین روزولت به ریاست جمهوری ایالات متحده انتخاب شد، وضعیت تا اندازه‌ای تغییر کرد به طوری که سینماگران و عکاسان از حمایت مالی زیادتری برای تولید و توزیع آثار خود بهره‌مند شدند. یکی از این حامیان نیز خود دولت بود که تحت حمایتش فیلم *دستها*[1] (۱۹۳۴) توسط رالف استاینر و ویلارد وان‌دایك ساخته شد. این فیلم کوتاه به دستها می‌پردازد ـ دستهایی که کار نمی‌کنند، دستهایی که کار می‌کنند، دستهایی که پول به دست می‌آورند و بالأخره دستهایی که خرید می‌کنند. اما تهیهٔ فیلمهای مستند کامل در امریکا، از آن نوع که در کشورهای دیگر دیدیم، تا ظهور چند سینماگر هنرمند که بتوانند موضوعات و مسائل دوران خود را درك و به نحو مؤثر و هنرمندانه‌ای منعکس کنند، سالها به طول انجامید.

کسی که در دههٔ قبل از جنگ جهانی دوم، بیش از همه در تهیه و تولید فیلمهای مستند موفق شد، پرلورنتس بود. لورنتس که مانند گریرسن قبل از تهیهٔ فیلم نویسنده و منتقد فیلم بود، عشق و علاقهٔ زیادی به هنرها و نگهداری و محافظت از محیط زیست داشت ولی عملاً از نیروی گریرسن در ترغیب، جلب و به کار گماشتن مردم برخودار نبود، نیز، مانند گریرسن، طبعاً یك مبلغ آرمانی صرف نبود، در عوض هنرمندی بود که سیاست و تعهد اجتماعی را با هنر خود به هم می‌آمیخت.

تا اواخر دههٔ ۱۹۳۰ در حدود ۱۷ وزارتخانه و سازمان دولتی در امریکا به نحوی با تهیه و توزیع فیلمهای مستند آموزشی و تبلیغی سروکار داشتند (۷۳). اما وزارت کشاورزی و رکسفردتاگول[2]، یکی از معاونان این وزارتخانه، بودند که حامی پرلورنتس در فعالیتهای فیلمسازی شدند. در اواسط دههٔ ۱۹۳۰، همراه با بحران اقتصادی شدیدی که در امریکا بروز کرده بود، هزاران کیلومتر از زمینهای زراعتی قسمتهای مرکزی و جنوبی امریکا در اثر خشکسالی، افراط در چرانیدن گله‌ها و کشت بیش از اندازهٔ زمینها، بدون سبزه و علف، بایر مانده و هزاران خانواده نیز به همراه آن بیخانمان و آواره شده بودند. توفان شدید نیز خاك خشك را با خود به این طرف و آن طرف می برد. جان استاینبك[3] در کتاب *خوشه‌های خشم* همین وضعیت، و اثرات اجتماعی آن را به نحو مؤثری تصویر کرده است. لورنتس و شاعر معروف امریکایی آرچیبالد مکلیش[4] نیز، تحت تأثیر این وضعیت، مقاله‌هایی نوشته بودند و وقتی در ۱۹۳۵ تاگول ازلورنتس برای ساختن فیلمی دعوت به عمل آورد، وی از تجربیات خود در نگارش این مقاله استفاده کرد و از نوشته‌های مکلیش نیز در همین زمینه الهام گرفت.

لورنتس فیلمبرداران معروفی چون پال استرند، رالف استاینر و لیو هورویتز را به همکاری دعوت کرد. نتیجهٔ این همکاری فیلم *خیشی که دشتها را شیارزد* (۱۹۳۶) است. اما در حین فیلمبرداری، این گروه، مخصوصاً استرند و هورویتز که عقاید سیاسی و متمایل به چپ داشتند،

---

1. *Hands* 2. Rexford G. Tugwell 3. John Steinbeck 4. Archibald Mac Leish

خیشی که دشتها را شیار زد

چندین بار با لورنتس که می‌خواست فیلمش تبلیغی و سیاسی نباشد، برخورد شدید پیدا کردند. لورنتس می‌خواست فیلمش مسئلهٔ بایر شدن زمین و اثراتی را که بر زندگی روستاییان و اقتصاد مملکت خواهد داشت نشان دهد. ولی به محکوم کردن نظام سرمایه‌داری و ارائهٔ راه حلهای همه‌گیر و جامع بی‌علاقه بود (۷۴). ضعف اصلی فیلم ـ که خود لورنتس نیز بعدها به‌آن اعتراف کرد ـ در همین نکته نهفته بود که راه حلی ارائه نمی‌داد. فیلم با مهاجرت تعداد زیادی از دهقانان آواره، که با مشقت از اوکلاهوما به کالیفرنیا می‌آیند و وارد اردوگاهی که از طرف دولت برای اقامت آنها تدارك شده است می‌شوند، پایان می‌پذیرد. صحنهٔ پایان، راه حل و خاتمهٔ مناسبی برای مسئله‌ای که فیلم مطرح می‌کند نیست. یکی از مهمترین مزایای فیلم، موسیقی آن است که توسط ویرجیل تامسن نوشته شده. برخلاف اغلب فیلمهای مستند گذشته، در این فیلم موسیقی فقط نقش دنباله‌رو تصویر نیست، بلکه خود بُعد دیگری به فیلم می‌افزاید و تصاویر و آهنگ (ریتم) فیلم را غنیتر و پرمعنیتر می‌کند.

تهیهٔ این فیلم با مشکلات زیادی همراه بود. بودجهٔ اولیهٔ فیلم رقم ناچیز ۶۰۰۰ دلار بود. اما، پس از اتمام فیلم، هزینهٔ فیلم به ۱۹۲۶۰ دلار رسیده بود. پاره‌ای از رسیدهایی که لورنتس از مسافرتهای خود در حین فیلمبرداری آورده بود، روی کاغذهای باطلهٔ بسته‌بندی فروشندگان نوشته شده بود. این رسیدها مورد قبول حسابداران دولت نبود. اشکال دیگر وقتی پیش آمد که لورنتس به مقداری فیلم از صحنه‌های جنگ جهانی اول و درو گندم احتیاج پیدا کرد. شرکتهای

سینمایی و سازمانهای تولیدکنندهٔ فیلمهای خبری سینمایی ـ که مقرشان در هالیوود بود ـ بایگانیهای مفصلی داشتند و معمولاً آنها را به قیمت مناسبی در اختیار درخواست کنندگان می گذاشتند. اما آنها که اکنون ورود دولت را در تولید فیلمهای مستند رقابت با خود می دانستند، از هرگونه کمکی به لورنتس خودداری کردند (۷۵). بالأخره، لورنتس در اثر آشنایی با کارگردان معروف امریکا کینگ ویدور[1] و استفاده از نفوذ وی توانست مقداری از تصاویر مورد نظر خود را مستقیماً از کارگردانهای فیلمها بگیرد.

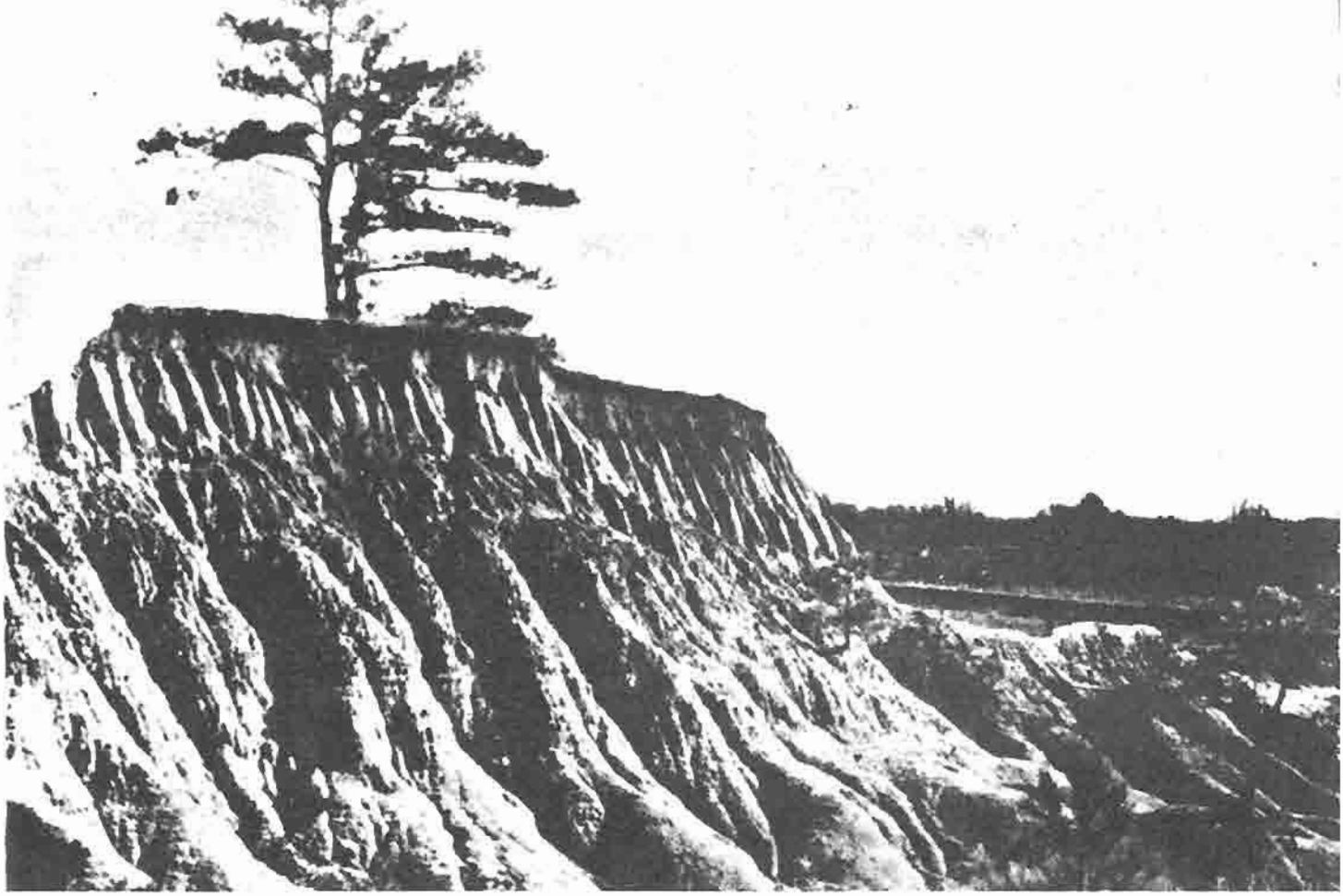
با وجود اینکه *خیشی که دشتها را شیار زد* به علت تحریف داده ها و ارقام و بعضی حقایق، مورد شماتت قرار گرفت (۷۶)، به طور کلی با استقبال منتقدان رو به رو شد. منتقد معروف مجلهٔ *نیشن* آن را یك اثر هنری و یك فیلم سی دقیقه ای فراموش نشدنی دانست (۷۷)، ولی مشکلات لورنتس با اتمام فیلم و استقبال منتقدان پایان نیافت، زیرا هیچ کدام از شرکتهای توزیع کنندهٔ فیلم هالیوود حاضر به توزیع آن نشدند. در اینجا نیز بالأخره یك نفر پیدا، و حاضر شد سد انحصار گرایی نظام فیلمسازی هالیوود را بشکند و فیلم را به نمایش بگذارد. این شخص آرثر میر[2] صاحب سینمای ریالتو[3] در نیویورك بود. نمایش فیلم در این سینما با چنان استقبالی از جانب مردم رو به رو شد که بزودی سینماهای مستقل شهرهای بزرگ نیز آن را به نمایش گذاشتند، و پس از آن از ۱۴۱۶۱ سینمای دایر در آن سال، تعداد ۳۰۰۰ از آنها ـ که همه مستقل بودند و تحت نظارت و کنترل توزیع کنندگان بزرگ هالیوود کار نمی کردند ـ به نمایش *خیشی که دشتها را شیار زد* پرداختند (۷۸).

لورنتس که درگیریهای سیاسی، مالی و مسایل مربوط به *توزیع خیشی که دشتها را شیار زد*، به جان آمده بود، قصد رها کردن کار فیلمسازی تحت حمایت دولت را داشت. اما فکر تهیهٔ فیلمی راجع به رودخانهٔ می سی سی پی او و تاگول را به وجد آورد و به ادامهٔ کار امیدوار ساخت. هدف اصلی لورنتس در ساختن فیلم *رودخانه*، نشان دادن علل به وجود آمدن فرسایش خاك و نحوهٔ جلوگیری از آن بود. فرسایش در اثر چرای زیاد از حد گله ها که موجب از بین رفتن علف و سبزه ها می شد، کشت و زرع متوالی، بریدن جنگلها و درختان و نبودن سیل بندها و مسیلهای هدایت کنندهٔ سیلابها، به وجود می آید. در زمانی که لورنتس شروع به پژوهش برای تهیهٔ این فیلم کرد در حدود ۲۵ درصد از زمینهای درهٔ می سی سی پی دچار فرسایش موضعی یا کامل شده بودند (۷۹).

بودجهٔ فیلم *رودخانه* ۵۰٬۰۰۰ دلار بود و دستمزد خود او نیز به ۳۰ دلار در روز افزایش یافته بود (دستمزد روزانهٔ وی در فیلم قبلی، ۱۸ دلار بود) و با توجه به ضررهای لورنتس در فیلم قبلی، برای نگهداری حسابها و نظارت به امور مالی نیز یك نفر حسابدار در اختیار وی گذاشته شده بود. لورنتس برای فیلمبرداری از فیلمبرداران معروفی چون وان دایك، استاینر، استیسی[4] و هورس

---

1. King Vidor 2. Arthur Meyer 3. Rialto 4. Stacy



فرسایش زمین در رودخانه

وودارد[1] و فلویدکرازبی[2] استفاده کرد. فیلمبرداری، بر پایهٔ فیلمنامهٔ مشخصی نبود، زیرا که لورنتس قبل از فیلمبرداری، فقط قسمتهایی از موضوع فیلم را به صورت فیلمنامه درآورده بود. در اوایل سال ۱۹۳۷ که فیلمبرداری تمام شده و اعضای گروه فیلمبرداری متفرق شده بودند، به لورنتس خبر رسید که رودخانهٔ می سی سی پی طغیان کرده است و عنقریب سیل عظیمی هزاران کیلومتر از زمینهای اطراف آن را فرا خواهد گرفت. لورنتس اجباراً وان‌دایك و کرازبی را با تلفن از نیواورلئان خواست. این دو فیلمبردار از این طغیان و سیل رودخانه مقدار بسیار زیادی تصاویر زیبا گرفتند. در ۸۰۰۰۰ فوت فیلمی که از این راه به دست آمد، نسبت فیلم گرفته شده به فیلم مورد استفاده در *رودخانه* را به نسبتی بیش از ۳۰ به ۱ رساند (۸۰). بعد از آن ویرایش فیلم شروع شد و شش ماه به طول انجامید.

رودخانه فیلمی است که همهٔ عوامل آن مانند موسیقی، روایت، تصویر و ویرایش به نحو شگفتی درهم آمیخته و با هم هماهنگ شده اند. موسیقی متن این فیلم نیز توسط ویرجیل تامسن نوشته شده و محتوی تمهای متعددی است که در فرهنگ امریکا ریشهٔ عمیق دارند و به نحوی به کار رفته اند که حرکت تصاویر را همراهی می کنند و به فیلم عمق و معنی بیشتری می دهند. روایت

---

1. Horace Woodard 2. Floyd Crosby

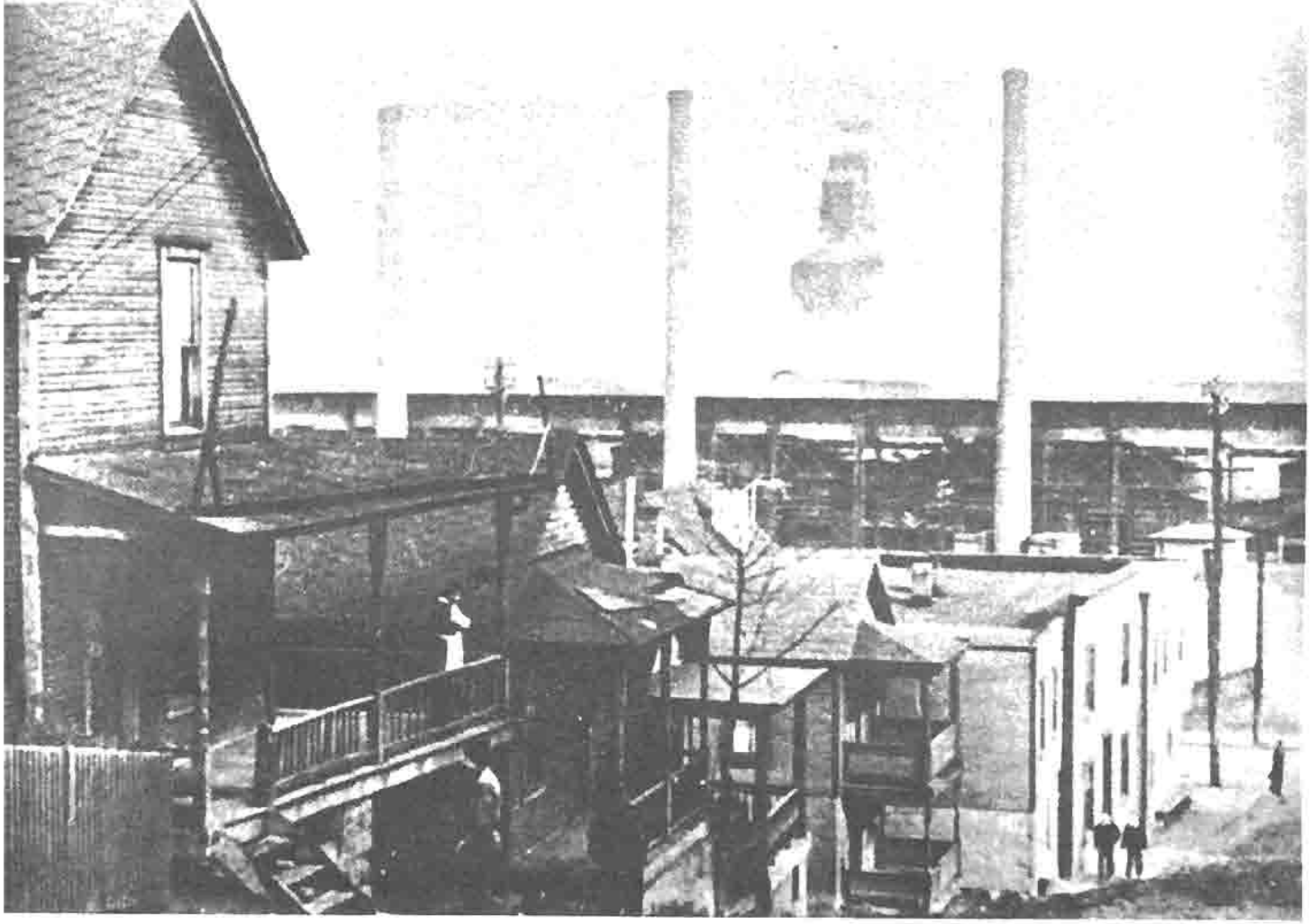
رودخانه که بهترین فیلم ساختهٔ لورنتس است، با استقبال بی‌نظیر منتقدان، سینماگران و مردم عادی رو به رو شد، به طوری که در بسیاری از سینماها، مردم پس از اتمام نمایش فیلم، به افتخار فیلم دست می‌زدند. راجرمانول[1]، منتقد و تاریخدان معروف سینما، در ۱۹۴۴ این فیلم را «مهمترین فیلم مستندی که تا کنون در امریکا تولید شده است» (۸۴) خواند.

«خدمات فیلم ایالات متحده» که چند ماه بعد از به بازار آمدن *رودخانه* به وجود آمد، فیلمسازی و خدمات مربوط به فیلم دولت امریکا را در خود متمرکز کرد و بسرعت به حمایت از تولید و توزیع فیلمهای مستند پرداخت. خود لورنتس نیز مقامی مانند گریرسن در انگلیس به دست آورد. با وجود این، با تعجب باید گفت که: «افول جنبش فیلم مستند در دولت امریکا، با شروع «خدمات فیلم ایالات متحده» آغاز شد.» (۸۵) این امر به خاطر ضدیتهایی بود که از جوانب مختلف و به دلایل مختلف بر ضد گروه لورنتس، که حالا به صورت یك واحد رسمی آفتابی شده بود، ابراز می‌شد. بعضی به علت اینکه خدمات فیلم توسط دموکراتها ایجاد شده است، پاره ای به خاطر نحوه ای که بودجهٔ آن از محل وجوه اعانه تأمین می‌شد، و بعضی به علت اینکه هنوز فیلمسازی را در شأن دولت نمی‌دیدند، با این واحد مخالفت می‌کردند. عده ای نیز به خاطر مسائل مهم دیگری، مانند گرفتاریهایی که نازیها در اروپا ایجاد کرده بودند، به حمایت از فیلم مستند توجه نداشتند. اما دلیل اصلی که منجر به منحل شدن «خدمات فیلم ایالات متحده» شد، دشمنیهایی بود که گروه به ارث برده بود ـ دشمنیهایی که از ضدیت با راه و روش و شخصیت حامیان لورنتس سرچشمه می‌گرفت (۸۶). خود رئیس جمهور نیز، که از حامیان لورنتس و خدمات فیلم بود، توجهش به مشکلات و مسائل اروپا جلب شد و، آنچنان که باید، از لورنتس و واحدش طرفداری نکرد و «خدمات فیلم ایالات متحده»، که در سپتامبر ۱۹۳۸ به وجود آمده بود، در اواسط سال ۱۹۴۰ از هم پاشید. به این ترتیب، رهبری و پیشقدمی موقتی دولت در تهیه و توزیع فیلم مستند بسرعت پایان یافت و گوی بار دیگر به دست حامیان خصوصی افتاد.

اما با نزدیك شدن احساس فاجعه و جنگ جهانی دوم، بتدریج تغییراتی در جهت یابیهای هالیوود پدید آمد و فیلمهایی که محتوای اجتماعی و انتقادی داشتند مانند *خوشه‌های خشم*[2] (۱۹۳۹) به کارگردانی جان فورد[3]، با استقبال روبه‌رو شدند. در همین زمان نیز، همچنان که قبلاً دیده ایم، مجموعهٔ فیلمهای مستند خبری سینمایی به نام *گذر زمان* آغاز به کار کرد. *گذر زمان*، از همان اول، سبك خاص، زنده و بحث انگیزی را در فیلم خبری سینمایی پایه گذاری کرد که بعدها بسیاری از سینماگران را در انگلستان و اروپا تحت تأثیر قرار داد. بتدریج محیط مناسبی برای فیلم مستند به وجود می آمد و سینماگران مستند نیویورك که خود با ایجاد «انجمن فیلم و عکس» در پایه گذاری این روش سینما در امریکا نقش اساسی داشتند، به کار ادامه دادند و یکی از مهمترین فیلمهای مستند این دوره را به نام *شهر*[4] (۱۹۳۹) تهیه کردند. کارگردانی این فیلم را رالف استاینر

---

1. Roger Manvell 2. *The Grapes of Wrath* 3. John Ford 4. *The City*



شهر اثر ویلارد وان‌دایک

و ویلارد وان دایک مشترکاً برعهده داشتند. وان دایک، که از راه عکاسی به سینما وارد شده بود، بزودی فیلمبردار و سینماگر مهمی در سینمای مستند شد. *شهر* اولین کار کارگردانی اوست که به سفارش «مؤسسهٔ برنامه ریزان شهری امریکا[1]» برای ارائه در نمایشگاه جهانی که در ۱۹۳۹ در نیویورک تشکیل می‌شد، تهیه شد. در این فیلم، تکامل برنامه‌ریزی شهری در چهار مرحله به نمایش در آمده است: شهرهای کوچک نیوانگلند[2]، شهرهای برنامه‌ریزی نشدهٔ صنعتی، شهرهای بزرگ و پرجمعیت و صنعتی جدید و بالأخره، شهر برنامه‌ریزی شدهٔ آینده که مورد آرزوی مؤسسهٔ سفارش دهندهٔ فیلم بود. روایت فیلم را لویس مامفرد[3]، و موسیقی آن را موسیقیدان معروف، آرون کوپلاند[4] نوشتند. پیام فیلم نه تنها از راه تقسیم‌بندی منظم فیلم به چهارمرحله، بلکه از تلفیق و هماهنگی فیلمبرداری، ویرایش و موسیقی و از راه طنز به تماشاگر القا می‌شود. برخلاف لورنتس، که فیلمهایش حالتی جدی و خالی از طنز داشتند، *شهر* پر از لحظاتی است که مسائل جدی و مهم را با طنز در مقابل تماشاگر قرار می‌دهد.

در قسمت اول فیلم، تماشاگر با شهرکهای ناحیهٔ نیوانگلند امریکا روبه‌رو می‌شود؛ این شهرکها هر کدام دارای میدانی اصلی هستند که همهٔ فعالیتها در اطراف آن متمرکز شده است. در

---

1. American Institute of City Planners 2. New England 3. Lewis Mumford
4. Aaron Copland

شهر اثر ویلارد وان‌دایك

اینجا نوعی هماهنگی و آرامش بین مردم و محل و نحوهٔ زندگیشان حکمفرماست، و این هماهنگی و آرامش در ویرایش و موسیقی فیلم نیز منعکس است. اما این آرامش دیری نمی‌پاید: قطار، بخار، آهن و فولاد، نمادهای انقلاب صنعتی، یکباره حالت و آهنگ فیلم را عوض می‌کنند و تماشاگر شاهد کثافت، دود، و افزایش سریع جمعیت و بدی وضع زندگی در یك شهر معدنی می‌شود. معلوم است با پیشرفت، وضع شهرها بهتر نمی‌شود: شهر نیویورك مرحلهٔ تکامل یافتهٔ صنعتی شدن را نشان می‌دهد. کثافت و زباله فراوان است، زندگی مردم ماشینی شده، جمعیت زیاد است، ترافیك سرسام‌آور، محل بازی برای بچه‌ها و جای آرامی برای پیك‌نیك بسختی به دست می‌آید. در این قسمت وان دایك و استاینر، با استفاده از دوربین پنهانی، تصاویر بسیار زیبایی از مردم در حال انجام فعالیتهای روزانه تهیه می‌کنند. در مجلسی که مردم در وقت ناهار دور دکهٔ ساندویچ فروشی گرد آمده‌اند، وان دایك با ویرایشی طنز آمیز و شاد، تصاویر کوتاه و متعددی از صاحب دکه و مشتریانش را پشت سر هم می‌آورد و حالت ماشینی آماده شدن غذا، بلعیدن آن و سپس ناراحتی معدهٔ منتج از آن را نشان می‌دهد. بسیاری از قسمتهای *شهر*، یادآور فیلمهای *سمفونی شهرها* است که یك دههٔ پیش در اروپا تهیه می‌شدند.

پس از نشان دادن اشکالاتی که پیشرفت و شهرسازی بدون برنامه‌ریزی برای انسان به وجود می‌آورد، وان دایك راه چاره را در مجلس آخر فیلم جلو پای تماشاگر می‌گذارد. در این قسمت، شهری نشان داده می‌شود که انسان در اثر برنامه‌ریزی منظم، بر مشکلات مختلف آن کاملاً پیروز

شده است. تکنولوژی را به افسار کشیده و بین جنبه‌های مختلف زندگی خود، هماهنگی مناسبی به وجود آورده است. اکنون که بیش از سی‌وهشت سال از تاریخ ساختن فیلم می‌گذرد، هنوز شهرها و به طور کلی انسانها گرفتار مسائلی هستند که در *شهر* نشان داده شده‌اند.

وان دایك فیلمساز پرکاری بود. وی در عرض یك سال بعد از فیلم *شهر*، پنج فیلم تهیه کرد که مهمترین آنها ***شهر واقع در دره***[1] (۱۹۴۰) و ***کودکان باید بیاموزند***[2] (۱۹۴۰) بودند. اولی دربارهٔ اثراتی بود که ماشینی شدن کارخانه‌های ذوب آهن و فولاد برروی یك شهر صنعتی داشتند، و دومی، تجربهٔ جدیدی را در آموزش و پرورش یك شهر کوهستانی ایالت کنتوکی نشان می‌داد. وان دایك در ***شهر واقع در دره*** از روایت اول شخص مفرد، که توسط شهردار شهر ادا می‌شود، استفاده می‌کند (۸۷) و نشان می‌دهد که چگونه ماشینی شدن موجب می‌شود که تعداد زیادی کارگر ماهر بیکار شوند. گو اینکه راه حلی نیز ارائه می‌کند (بازآموزی مهارتهای جدید به کارگران)، اما تأکید عمدهٔ وی برروی زندگی تلخ و نومید و ارائهٔ افرادی است که بیکار شده‌اند. در اینجا از موسیقی و آواز به نحو تازه‌ای برای روایت زندگی یك خانوادهٔ نوعی استفاده شده است. در ***کودکان باید بیاموزند*** نیز روایت، موسیقی و آوازهای محلی به نحو مؤثری در بیان پیام فیلم به کار رفته است.

در همین زمان «گروه فیلمهای پیشرو» نیز توسط افرادی که «انجمن فیلم و عکس» را به وجود آورده بودند، تأسیس شد و بسیاری از نویسندگان، شاعران و عکاسان معروف امریکا را به خود جلب کرد. گو اینکه این گروه به طور کلی تعداد کمی فیلم تهیه کرد، اما به عنوان یك «نهاد اجتماعی» که هدف آن تغییر و اصلاح وضع اجتماعی وقت بود، گروه مؤثری بود. فیلمهایی که توسط این گروه ساخته شده عبارتند از: ***مردم کامبرلند***[3] (۱۹۳۸) که اقداماتی را جهت تأمین اجتماعی مردمی که در ناحیهٔ کوهستانی تنسی زندگی می‌کردند نشان می‌دهد؛ ***جنبش متحد***[4] (۱۹۳۹) که راجع به اعتصاب کارگران کارخانه‌های اتومبیل سازی شهر دترویت است، ***سیل سفید***[5] (۱۹۴۰) و ***سرزمین بومی***[6] (۱۹۴۲).

در ***مردم کامبرلند***، مانند ***مشکلات مسکن*** از گفتگو با مردم عادی که بعدها روش مهمی در برنامه‌ها و فیلمهای خبری تلویزیون شد، به نحو مؤثری استفاده شده است. فیلمبرداری جالب و ماهرانهٔ این فیلم را رالف استاینر به عهده داشت، روایت آن را نویسندهٔ معروف امریکایی، ارسکین کالدول[7] و موسیقی فیلم را آلکس نورث[8] و ارل رابینسن[9] نوشتند. مهمترین فیلمی که توسط «گروه فیلمهای پیشرو» به بازار آمد ***سرزمین بومی*** به تهیه کنندگی و کارگردانی پال استرند و لیوهورویتز بود. در این فیلم، مانند آخرین فیلم لورنتس به نام ***پیکار برای زنده ماندن***، از

---

1. *Valley Town* 2. *The Children Must Learn* 3. *People of Cumberland*
4. *United Action* 5. *The White Flood* 6. *Native Land* 7. Erskine Caldwell
8. Alex North 9. Earl Robinson

سرزمین بومی

«نمایشی کردن» و بازیگران حرفه‌ای استفاده شده و باز، مانند فیلم لورنتس، انتقاد شدیدی از وجود نداشتن عدالت اجتماعی در امریکا به عمل آمده است. فقدان عدالت اجتماعی که در این فیلم به آن پرداخته می‌شود، عدم اعطای حقوق مدنی و اجتماعی به کارگران است ـ کارگرانی که در مزارع، شهرهای کوچك و کارخانه‌های شهرهای بزرگ کار می کنند. «بدها» در این فیلم که از فیلمبرداری عالی استرند و ویرایش آهنگین مناسبی برخوردارست، شرکتهای بزرگ و گروههای متشکل سیاسی دست راستی هستند و «خوبها»، رهبران اتحادیه‌های کارگری (۸۸).

یکی از فعالیتهای مؤثر «گروه فیلمهای پیشرو»، همکاری و همدردی با نیروهای ضدفاشیست بود که در جنگ داخلی اسپانیا بر ضد فرانکو می جنگیدند. در ۱۹۳۶ فرانکو با دولت قانونی ضدیت راشروع کرد و بسرعت از جانب هیتلر و موسولینی مورد حمایت قرار گرفت. ابر قدرتهای

اسپانیا

آن زمان، امریکا، انگلیس و فرانسه، هـر کدام به عللی از فرستادن نیرو و اسلحه برای نیروهایی که بر ضد فرانکو، هیتلر و موسولینی می جنگیدند، خودداری کردند. اما بسیاری از مردم عادی، هنرمندان و سینماگران این کشورها از جان و مال خویش گذشتند و برای شرکت در جنگ داخلی و به طرفداری از نیروهای ضدفاشیست به اسپانیا رفتند. رومان کارمن، سینماگر معروف روسی مقدار زیادی فیلم از صحنه‌های این جنگ شوم گرفت که بعدها توسط استرشوب ویرایش و به اسم *اسپانیا*[1] (۱۹۳۹) آمادهٔ نمایش شد. همان گونه که دیدیم، ایونس نیز به حمایت از نیروهای ضدفاشیست، فیلم *خاك اسپانیا* را تهیه کرد. در این میان اعضای «گروه فیلمهای پیشرو» نیز وارد کارزار شدند. هربرت کلاین مقداری فیلم از فعالیتهای دکتر نورمن بتیون[2] تهیه کرد. دکتر بتیون طبابت خود را در کانادا رها کرده بود و به نیروهای ضدفاشیست در اسپانیا پیوسته و بانك خون را برای اولین بار به وجود آورده بود. این فیلمها بعداً در امریکا توسط استرند و هورویتز ویرایش و کامل شدند و به نام *قلب اسپانیا* به نمایش در آمدند.

در همین زمان، جنگ دیگری در آن سوی اقیانوسها در جریان بود. ژاپن به چین حمله کرده منچوری و هنگ‌کنگ را به تصرف در آورده بود. در عین حال، یك جنگ خانگی عظیم نیز در داخل چین در حال وقوع بود. رهبر این جنگ کسی جز مائوتسه تونگ نبود که راهپیمایی

---

1. *Spain (Ispaniya)* 2. Dr. Norman Bethune

رومان کارمن در حال فیلمبرداری از مائوتسه تونگ برای فیلم در چین

شگفت انگیز و طولانی خود را آغاز کرده بود. همان گونه که دیدیم، ایونس در اثر محدودیتهایی که عمال ژنرال چیانکایچك و زنش برایش فراهم کرده بودند، نتوانست با نیروهای انقلابی و مائوتماس برقرار کند و از آنها فیلم بردارد. اما، یك نفر امریکایی، به نام هری دنهام[1] که قبلاً به حرفهٔ دیگری اشتغال داشت و بعداً به فیلمبرداری رو آورده بود، توانست خود را به نواحی تحت کنترل مائو برساند و از آنجا صدها فوت فیلم بگیرد. مهمتر اینکه وی توانست این فیلمها را، به رغم محدودیتها و سانسور شدید چیانکایچك، از چین خارج کند [پنهان شده در شیشه‌های زنجبیل چینی] و به امریکا بیاورد (۸۹). این فیلمها توسط جی لیدا، سیدنی میرز و ایروینگ لرنر برای گروه فیلمهای پیشرو ویرایش شدند و به نام *چین حمله را پاسخ می‌دهد* به بازار آمدند.

در این فیلم تماشاگر با مائوتسه تونگ، چوته[2] رهبر نظامی انقلاب و با فلسفه‌ها و سیاستهای انقلاب آشنا می‌شود- انقلابی که ریشه در روستاها دارد. نمایش این فیلم در سال ۱۹۳۷، و به بازار آمدن کتاب *ستارهٔ سرخ برفراز چین*[3] اثر معروف «ادگراسنو»[4] نویسنده و خبرنگار امریکایی در همان سال، چشم جهان را به انقلابی که در چین در حال تکوین بود و اثرات وسیعی که می توانست به دنبال داشته باشد، باز کرد. هنگامی که این فیلم در مسکو به نمایش گذاشته شد، رومان کارمن، که از فیلمبرداری صحنه‌های جنگ خانگی اسپانیا بازگشته بود، تحت تأثیر آن قرار گرفته و به

---

1. Harry Dunham 2. Chu Teh 3. *Red Star Over China* 4. Edgar Snow

قصد تهیهٔ فیلمهایی عازم ینان[1]، سرزمین تحت تصرف، مائو شد. فیلمهایی که کارمن از آنجا گرفت، بعداً ویرایش و به نام درچین[2] (۱۹۴۱) به نمایش عموم گذاشته شدند.

اما، همچنان که دامنهٔ جنگ خانگی چین وسعت می گرفت، روحیه و نظرگاه دیگری در کنگره و مطبوعات امریکا پدیدار می شد. این نظرگاه، چیانکایچك را ناجی چین و دشمنان وی را دشمن امریکا نیزبه حساب می آورد. به همین جهت فعالیتهای گروه فیلمهای پیشرو که تأثیر بزرگی در اعتلای فیلم مستند در امریکا گذاشته بود، بتدریج محدود شد.

در دههٔ ۱۹۳۰، فیلم مستند دوران شکوفایی خود را گذراند و در کشورهای مختلف، سینماگران سبکهای متفاوتی را در فیلم مستند پایه گذاری کردند. گریرسن و وان دایك مستند اجتماعی، ایونس مستند سیاسی، لورنتس مستند سیاسی- شاعرانه، فلهرتی مستند شاعرانه- رمانتیك و لنی ریفنشتال مستند تبلیغی را به جهانیان ارائه کردند. پیشرفتها و تغییراتی که در این دوره در نحوهٔ سرمایه گذاری، وسایل و تجهیزات فیلمبرداری و ضبط صدا، توزیع و نمایش فیلمها به وجود آمد و مسائل و مشکلات اجتماعی خاص این دوره، استفاده از روشها و سبکهای جدید و متنوع را امکانپذیر ساختند. اما، با وجود تنوع سبکها، فیلمهای این دوره از یك جهت مهم با هم مشترکند و آن تجزیه و تحلیل و نمایش مسائل و مشکلات اجتماعی در چارچوب فلسفه و فرضیهٔ اجتماعی و سیاسی خاص، و گهگاه ارائهٔ راه حل مناسبی برای اصلاح وضع موجود است. ولی، همچنان که ابرهای جنگ برفراز اروپا هویدا می شدند، نقش سینماگر نیز باید از منتقد و مبلغ اجتماعی فراتر می رفت. سینماگر می بایست فیلمهایی بسازد که به عنوان شیپور و حربهٔ جنگ به کار روند و مردم را به شرکت در جنگ و دفاع از میهن و آرمانهای ملی برانگیزند.

---

1. Yenan 2. *In China*

بخش دهم

مستند تبلیغی

در مستند تبلیغی، هدف بیشتر متقاعد کردن تماشاگر نسبت به موضوعی است که صحت ندارد، و واداشتن او به عملی است که اگر تماشاگر همهٔ حقایق را در مقابل می‌داشت، به آن عمل دست نمی‌زد (۱). البته باید در نظر داشت که پژوهشهایی که در مورد اثر رسانه‌های گروهی (که فیلم نیز جزءِ آن است) به عمل آمده، نشان می‌دهد که آنها معمولاً بتنهایی عامل به وجود آورندهٔ تغییر در افکار و اعمال مردم نیستند. رسانه‌های گروهی بیشتر باورهای پیشین مخاطبان خود را به مجرای خاصی هدایت می‌کنند و به آنها انسجام می‌بخشند، وگرنه معمولاً افکار و اعمال جدیدی به وجود نمی‌آورند. مطابق این پژوهشها، مهمترین عامل در به وجود آوردن تغییر در افکار و عقاید مردم، نظرات و عقاید همتایان و هم مسلکان آنهاست نه رسانه‌های گروهی. با وجود این، رسانه‌ها با امکان وسیعی که در استفاده از عوامل دیداری و شنیداری دارند، می‌توانند احساسات تماشاگر را، دست‌کم برای مدتی، تحت تأثیر قرار دهند و وی را از نظر احساسی متأثر و آمادهٔ پذیرش نمایند. فیلمهای تبلیغی، بالاخص بیش از هر چیز، به عوامل حسی و احساسی پناه می‌برند و کمتر از منطق و نیروی تجزیه و تحلیل استفاده می‌کنند. مخصوصاً اگر از همهٔ رسانه‌ها، مانند ادوات مختلف موسیقی در یك ارکستر، به طور همبسته استفاده به عمل آید (۲). با این حال، قابل اعتماد بودن منبع خبر و پیام مسئلهٔ مهمی است. صحت محتوای یك فیلم وقتی مورد قبول تماشاگر واقع می‌شود که وی نسبت به کسی یا کسانی که در فیلم منشاءِ خبر و پیام اصلی هستند و همچنین نسبت به خود سینماگر و شگرد سینمایی وی، اعتماد داشته باشد. در کشورهایی که منابع خبر و اطلاعات انحصاری نیستند، مردم عادی اخبار و اطلاعات متعدد، متفاوت و متناقضی را دریافت می‌کنند و خود به بررسی و مقایسه و در نتیجه ارزیابی صحت و سقم آنها می‌پردازند. در این شرایط، بتدریج افراد و سازمانهایی به صحت و صداقت و بیطرفی شهرت پیدا می‌کنند و مورد اعتماد واقع می‌شوند. اگر فلان دانشمند، استاد دانشگاه، وزیر، قاضی، مربی تیم فوتبال یا

خبرنگاری در یك فیلم مستند از موضوعی طرفداری کند، تماشاگران، بسته به تجربهٔ گذشتهٔ خود، ممکن است در باور کردن گفته‌های وی شبهه‌ای به خود راه بدهند، یا ندهند.

در عین حال، قابل اعتماد بودن فیلم، تنها مربوط به قابل اعتماد بودن افرادی نیست که در آن ظاهر می‌شوند بلکه، همان‌گونه که در بخش اول کتاب نیز آمده از شگردهای سینمایی مورد استفادهٔ سینماگر نیز سرچشمه می‌گیرد. در فرهنگهایی که سابقهٔ سینمایی طولانیتری وجود دارد و مردم به «دانش بصری» بیشتری نایل شده اند، آن روشها و نیرنگهای سینمایی، که برای دستکاری واقعیت (تبلیغ) از آنها استفاده می‌شود، بزودی و بخوبی قابل تشخیص است و در نتیجه کمتر مؤثر واقع می‌شود.

شگردهای فیلمهای تبلیغی

فیلم برای اینکه بر تماشاگر تأثیر بگذارد، ابتدا باید فهمیده شود. نوع تصاویر، نحوهٔ تنظیم و ویرایش فیلم، سطح و نحوهٔ اجرای روایت از عواملی هستند که به فهم فیلم یاری می‌کنند. شگردهایی که در فهم فیلم و مخصوصاً در مؤثر کردن فیلم به عنوان یك عامل تبلیغ دخالت دارند، متعدد هستند که به اختصار به آنها اشاره می‌شود.

الف) ارتباط بصری

گو اینکه کلمات در فهماندن مطالب فیلم، مهم هستند، اما تصویر در رساندن پیام و مخصوصاً در تأثیر گذاردن بر وجدان ناخودآگاه، نقش اساسیتری دارد. جامعه شناسان و روانشناسان تخمین زده اند که در یك ارتباط رودررو، ۳۵ درصد معنی جملات در خود آنها نهفته است، در حالی که ۶۵ درصد دیگر مفهوم از نحوه‌ای که این جملات ادا می‌شوند [حرکات صورت و دست، نحوهٔ فیلمبرداری و ویرایش]، مستفاد می‌شود. در فیلم، روایتهای طولانی، فهرستهای متعدد آماری، فلسفه بافیهای کلامی هیچ کدام اثر تصاویر بجا و مناسب را ندارند. به همین جهت، در فیلمهای تبلیغیی که تکیه بر بازی با احساسات دارند، به تصاویر و نحوهٔ به کار بردن آنها [ارتباط تصویرها] توجه زیادی می‌شود.

ب) انتقال احساسات

در فیلمهای تبلیغی کوشش می‌شود از احساسات تماشاگر نسبت به موضوع یا نمادی خاص طوری استفاده شود که همان احساسات به موضوع و نماد دیگری نیز انتقال یابد و تعمیم پیدا کند. مثلاً، بسیاری از فیلمهای تبلیغی ضدنازی از علامت صلیب شکسته، که زمانی موجب خوف و وحشت در دلها می‌شد، برای یادآوری قساوت و اعمال غیر انسانی نازیها استفاده می‌کردند و در

نتیجه به تحقیر و سرزنش مردم آلمان می‌پرداختند. تجربیات اولیهٔ کولشوف[1]، کسی که اصول ویرایش فیلم را بنیان گذارد، کاربرد وسیعی در فیلمهای تبلیغی دارد. نشان دادن ظرف غذایی که محتوای آن در اثر وجود شرایط نامساعد خراب و گندیده شده است، به خودی خود، ناراحت کننده است. اما اگر تصویر این ظرف غذا با تصویر زارع جوانی که مشغول خوردن آن است پیوند زده شود، نتیجه تهوع‌آور می‌شود. حال اگر نشان داده شود که این وضعیت ناشی از استثمار جوان توسط ارباب وی است، واکنش منفی تماشاگر از غذای گندیده، متوجه ارباب زارع می‌شود.

پ) مغالطهٔ اما و اما

یکی از نیرنگهای مورد استفادهٔ سینماگران فیلمهای تبلیغی، مغالطهٔ اما و اما است. در چنین مواقعی، سینماگر وانمود می‌کند که بیش از یك راه مناسب برای حل مسئلهٔ مورد نظر وجود ندارد و انتخاب هر راه دیگر، موجب خواهد شد که مشکل دو چندان شود.

ت) شگردهای سینمایی

با استفاده از شگردهای مختلف سینمایی، از قبیل فیلمبرداری از زوایای مختلف، نورپردازی و ویرایش، می‌توان موضوع را طوری نشان داد که، بدون اینکه نظر سینماگر نسبت به آن موضوع آشکارا نمودار شود، اثر جانبداری وی به طور ناخودآگاه در ضمیر تماشاگر نقش بندد. فیلمبرداری از زاویهٔ پایین معمولاً به شخص ابهت و قدرت بیشتری می‌بخشد. نورپردازی می‌تواند موضوع مورد نظر را کریه و بد جلوه دهد و ویرایش می‌تواند تصویر یك شخص را طوری در میان تصویرهای ناخوشایند یا زیبا و مقبول جای دهد، که زشتی یا زیبایی آن تصاویر نیز بر تصویر فرد مورد نظر انتقال پیدا کند و شامل آن نیز بشود.

ث) اشارات و حرکات بدن

یکی از خواص فیلم و تلویزیون به عنوان عامل تبلیغ این است که می‌تواند، به نحو آشکاری، قیافه و حرکات بدن افراد را در جلو تماشاگر زنده کند و، با گرفتن تصاویر نزدیك از صورت افراد، عمق احساسات و عواطف آنها را در ابروها، چشمها، لبها و چینهای صورتشان نشان دهد. در عین حال، نحوهٔ برخورد شخص با دیگران نشان‌دهندهٔ ماهیت و شخصیت وی است. سینماگر مبلغ از این تغییرات چهره و حرکات بدن افراد در برخورد با افراد دیگر و دوربین برای بیان نظر خود استفاده می‌کند.

---

1. Lev Kuleshov

ج) جملات و تصاویر پربار

در فیلمهای تبلیغی اغلب از جملات و تصاویری استفاده می‌شود که از نظر احساسی پربار هستند و تماشاگر را بی اختیار تحت تأثیر قرار می‌دهند. نشان دادن بچه‌ای که از فرط گرسنگی و مرض، گوشتی بر بدنش نیست و دنده‌هایش بشدت بیرون زده‌اند و اشاره به اینکه وضعیت این بچه در اثر استثمار فلان کشور امپریالیستی است، احساس تماشاگر را برضد آن کشور بر می‌انگیزاند.

چ) استفاده از صحنه‌ها و گفته‌های اشخاص در بیرون از زمینهٔ معمول خود

انتخاب صحنه‌ها و گفته‌های اشخاص و استفاده از آنها در متن و زمینه‌ای که مربوط به آن صحنه‌ها و گفته‌ها نیست، یکی از روشهای معمول مورد استفادهٔ سینماگران فیلمهای تبلیغی است. انتخاب صحنه‌ای از یك اغتشاش خیابانی که در آن کتك زدن جوانی توسط پلیس نشان داده می‌شود و سپس استفاده از این صحنه تنها برای اثبات قساوت عمل پلیس، نمونه‌ای از این روش است. اگر این صحنه در زمینهٔ مربوط به خود نشان داده می‌شد، عمل پلیس در چارچوب وقایعی که منجر به اغتشاش خیابانی و واکنش پلیس شده بود، مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گرفت و در آن صورت تماشاگر می‌توانست قضاوتی درست و منطقی داشته باشد. اما به تماشاگر فرصت دیدن جنبه‌های مختلف و عمق موضوع داده نمی‌شود. در این موارد اغلب، قسمتی از صحنه‌ها و گفته‌های اساسی حذف می‌شود و فقط آنچه مورد نظر سینماگر است به نمایش در می‌آید. این موضوع یکی از نکات انتقادی وارد بر برنامه‌های خبری و فیلمها و برنامه‌های مستند خبری سازمانها و شبکه‌های تلویزیونی است.

ح) پیوستن صحنه‌ها برای بیان معنی خاص

پاره‌ای اوقات در فیلمهای تبلیغاتی، صحنه‌های مختلف و نامربوط (که در فضاها و زمانهای مختلف گرفته شده‌اند) طوری با هم ویرایش می‌شوند که گویی مربوط به یك رویداد واحد واقعی هستند. به این ترتیب، صحنه‌های متعدد که خود بتنهایی حاوی معانی و موقعیتهای متفاوت هستند، ممکن است طوری با هم ویرایش شوند، که معنی و مفهومی کاملاً متفاوت و حتی متناقض با محتوای اصلی داشته باشند.

خ) دروغپردازی

دروغپردازی نیز یکی از عمده روشهای معمول سینماگران فیلمهای تبلیغی است. این کار به راههای مختلف انجام می‌گیرد: مثلاً رویدادی را که از اصل اتفاق نیفتاده است جلو دوربین به وجود می‌آورند و وانمود می‌کنند که یك رویداد واقعی است، یا رویدادی را که اتفاق افتاده، طوری دوباره سازی می‌کنند که فقط نمایانگر جنبه‌های مورد نظر سینماگر باشد و نه همهٔ رویداد، یا

صحنه‌ای را از رویداد خاصی بر می‌دارند، و طوری در مورد دیگر استفاده می کنند که گویی این صحنه در موقعیت آن مورد دیگر گرفته شده است.

د) اعتماد به نفس

در فیلمهای تبلیغی استفاده از گوینده، مجری یا روایتگری که با اعتماد به نفس وانمود سازد که از آنچه می گوید اطلاع کامل دارد و به آن معتقد است، یك روش معمول و مقبول است. از این روش در آگهیهای تجارتی و فیلمهای تبلیغی استفادهٔ زیاد می شود. در چنین مواردی، مجریان برنامه یا فیلم از میان بازیگران خوب و حرفه‌ای انتخاب می شوند تا بتوانند براحتی در جلد و شخصیت اشخاص مورد نظر فرو روند. برای این کار از بزك، لباس، نحوهٔ رفتار و گفتار این اشخاص مورد نظر کاملاً تقلید می شود.

ذ) اثبات از طریق تکرار مکرر ادعاها

اگر موضوع یا ادعایی مرتب تکرار شود، بتدریج در روحیه و طرز فکر تماشاگر و شنونده تأثیر می گذارد. در جوامع بسته، که جریان اطلاعات در دست یك سازمان متمرکز انحصاری است، همچنان که گوبلز عملاً به اثبات رسانده است، این روش تأثیر شگرفی دارد. در جوامع باز نیز اگر این روش به مدت طولانی و در سطح وسیعی مورد استفاده قرار گیرد، مؤثر خواهد بود. در امریکا و انگلیس از این روش در آگهیهای تبلیغاتی محصولات جدید و در مبارزات انتخاباتی استفاده می کنند. در آلمان نازی و کشورهایی که سیستم خود کامه دارند، نیز از این روش استفاده شده و می شود.

فحاشی، بدنام کردن، شهادت دادن، خود را جزءِ مردم معمولی جازدن، داوری یك طرفه، تعمیم دادن، تشویق به دنباله روی، همهٔ اینها نیز از شگردهایی هستند که مورد استفادهٔ سینماگران مستند تبلیغی قرار می گیرند.

در زمان صلح کشورهای مختلف همه به نوعی از روشها و شگردهای ذکر شده برای تبلیغ استفاده می کنند. اما در زمان جنگ که آزادیهای فردی، آزادی مطبوعات و رسانه‌های گروهی و رفت و آمدها محدود می شوند، به کار گرفتن این روشها و شگردها نیز حالت جدیتر و حادتری به خود می گیرند و در خدمت موضوعهای وطنپرستانه و میهنی در می آیند.

در تاریخ سینمای مستند، آن نوع فیلم مستند تبلیغی که از همهٔ روشها و شگردهای فیلمهای تبلیغی کمك جست، در حوالی شروع جنگ جهانی‌دوم به‌وجود آمد.

فیلمهای تبلیغی در دوران جنگ برای برآوردن هدفهای متفاوت ساخته می‌شدند که به‌طور کلی آنها را می‌توان به چند دستهٔ زیر رده‌بندی کرد (۳).

الف) برای تشبیه تماشاگر با آدمهای فیلم، به‌طوری که وی تحت تأثیر شجاعت و درد و رنج سربازان قرار گیرد. در این دسته از ***زیبای ممفیس***[1] (۱۹۴۴) ***نبردسان پیترو*** می‌توان نام برد.

ب) در فیلمهای تبلیغی، مخصوصاً آنهایی که برای تماشای عموم تهیه می‌شدند، هدف این بود که ارزش همبستگی و اتحاد و همکاری مردم را در به زانو درآوردن دشمن نشان دهند. فیلمهای ***آنها نیز خدمت می‌کنند***[2] (۱۹۴۰) و ***همشهریان امریکایی***[3] (۱۹۴۲) از این دسته‌اند.

پ) توجیه کردن جنگ و توجیه کردن لزوم شرکت در جنگ از هدفهای فیلمهای تبلیغی جنگی بود. فیلمهای مجموعهٔ ***متحدت را بشناس***[4] (۱۹۴۴)، ***مردان کشتی فانوس‌دار***[5] (۱۹۴۰)، ***به انگلستان گوش فرا دهید***[6] (۱۹۴۲) و مجموعه فیلمهای ***چرا می‌جنگیم*** از این دسته هستند.

ت) فیلمهای تبلیغی که برای تماشاگران دشمن تهیه می‌شدند، هدفشان ارعاب و تحقیر دشمن و تفرقه انداختن بین دشمنان متعدد بود. ***شروع آتش جنگ*** و ***آقایان نجبا***[7] (۱۹۴۰) از این دسته‌اند.

ث) در جنگ‌جهانی دوم تلویزیون هنوز به صورت عمومی مورد استفاده قرار نگرفته بود و فیلمهای مستند این دوره وظیفهٔ رساندن خبر و اطلاع از جبهه‌های جنگ را نیز به عموم مردم به عهده داشتند.

ج) در اواخر جنگ‌جهانی دوم، فیلم تبلیغی جنگی، پی‌آمد جنگ را از نظر روحی، جسمی و مالی نشان می‌داد و مردم را برای دوباره سازی کشور بسیج می‌کرد. فیلمهای ***بگذار بدرخشد*** و ***بازگشت***[8] (۱۹۴۶) جزءِ این رده‌اند.

هیتلر از ابتدای رسیدنش به مقام رهبری آلمان، در پنهان، به پرورش و تکمیل ارتش عظیمی پرداخت و همگام با پیروزیهای بدون جنگش در تصرف اتریش و قسمتی از چکوسلواکی، به پرورش و توسعهٔ نوع خاصی از فیلم نیز اقدام کرد (۴). تحت رهبری گوبلز، فیلم به عنوان حربه‌ای واقعی برای جنگ روانی به کارگرفته شد. نقش سینماگر در این فیلمها دوگانه بود. از یك طرف سینماگر می‌بایست امیدواری و خوشبینی به‌وجود آورد و به تشویق هموطنان خود برای شرکت در جنگ، گذشتن از جان و مال، دفاع از میهن و آرمانهای ملی بپردازد، و، از سوی دیگر،

---

1. *Memphis Belle* 2. *They Also Serve* 3. *Fellow Americans* 4. *Know Your Ally*
5. *Men of the Lightship* 6. *Listen to Britain* 7. *Gentlemen* 8. *Le Retour*

باید در دل دشمن ترس بیندازد و اعتماد سربازان و مردمش را متزلزل و آنها را ضعیف و زبون سازد. فیلمهای ریفنشتال در جهت برآوردن چنین هدفهایی ساخته شدند.

هنگامی که، در سپتامبر ۱۹۳۹، نیروهای ارتش آلمان نازی به لهستان حمله کردند، همزمان با آن نیز جنگاوران جنگهای روانی وارد عمل شدند. معروف است که در حمله به یکی از شهرهای لهستان، فرماندهان نازی، حملهٔ سپاه نازیها را برای مدتی به تعویق انداختند تا فیلمبرداران بتوانند در موقعیتها و زاویه‌های مناسب برای فیلمبرداری از حملهٔ نازیها قرار گیرند. هرجا که ارتش نازیها در حال جنگ بود، صدها فیلمبردار به ثبت وقایع جنگ مشغول بودند و بسیاری از آنها نیز در جبهه‌های جنگ کشته شدند. هزاران فوت فیلمی که به این ترتیب از جبههٔ جنگ به برلن فرستاده می‌شد، به نوعی در مجموعه فیلمهای مستند خبری سینماها به نام ***فیلم خبری سینمایی آلمان*** که زمان بسیاری از آنها به چهل‌دقیقه می‌رسید، به کاربرده می‌شدند. در این فیلمها از موسیقی میهنی، روایت احساساتی و پرحرف، نقشه‌های زنده‌نما و از فیلمهایی که از دشمن به دست آورده بودند، استفادهٔ زیاد می‌کردند (۵).

از میان فیلمهایی که با استفاده از تصاویر جبهه‌های جنگ به طریق گردآوری ساخته شدند از ***شروع آتش جنگ*** اثر هانس برترام می‌توان نام برد. در این فیلم نقش نیروی‌هوایی آلمان درشکست دادن لهستان به نمایش درآمده و، در عین حال، هشداری قوی نیز به انگلیس، که حمایت خود را از لهستان اعلام کرده بود، داده شده است تا خود را در جنگ وارد نکند (۶).

پس از اینکه فیلم اثرات حملهٔ هوایی نازیها را نشان می‌دهد، روایت کنندهٔ فیلم، خطاب به نویل چیمبرلین[1]، نخست‌وزیر وقت انگلستان، چنین می‌گوید: «... یك موضوع را به یادداشته باش: وقتی نیروی‌هوایی آلمان حمله می‌کند، چنین وقایعی اتفاق می‌افتد. علاوه براین، نیروی‌هوایی خود می‌داند که چگونه به مقصرترین مقصرین [انگلیس] حمله کند.» و در آخر فیلم به‌طور تهدیدآمیزی می‌گوید: «آیا اسم شب را می‌شنوی؟ به سوی دشمن!.... بمب، بمب، بمب، به روی انگلستان!» (۷)

فریتس هیپلر در ۱۹۴۰ از فیلمهای نبرد لهستان، فیلم گردآوری ***جنگ در لهستان*** را ساخت و یك سال بعد شکست نیروهای متفقین را در نروژ، هلند، بلژیك، دانمارك و فرانسه در فیلم ***پیروزی در غرب***[2] (۱۹۴۱) به نمایش گذارد.

هیپلر که از ۱۹۳۵ به قسمت فیلم مستند خبری وزارت تبلیغات دولت نازی پیوسته بود، در دوران جنگ شکوفا شد و فیلمهای متعددی ساخت. به قول دیوید استوارت‌هال[3] در کتاب ***فیلم در رایش سوم***(۸) هیپلر، «نابغهٔ پلید»ی بود که عامل به‌وجود آمدن فیلمهای متعدد نازی شد. معروفترین این فیلمها ***همیشه یهودی***[4] (۱۹۴۰) است که یك فیلم ضد یهود و طلایه‌دار سیاستهای

---

1. Neville Chamberlain 2. *Victory in the West* (*Seig im Westen*) 3. David Stewart Hull
4. *The Eternal Jew* (*Der Ewige Jude*)

همیشه یهودی

بعدی هیتلر در این‌مورد است. این فیلم، یکی از خطرناکترین فیلمها خوانده شده است (۹).

مأموریتی که گوبلز در ساختن این فیلم به هیپلر داده بود این بود که یك فیلم مستند ضدیهود تهیه کند. هیپلر نیز، به نحوی بارز ولی شنیع از عهدهٔ این کار برآمد، منتها این فیلم بیشتر یك افسانه است تا یك سند. صحنه‌هایی در این فیلم وجود دارد که یهودیهای جنگ زدهٔ لهستان را که غوطه‌ور در فقر و بدبختی منتج از جنگ هستند در حال معاملهٔ پایاپای با یکدیگر نشان می‌دهد: یك جفت جوراب برای یك لقمه غذا. گفتار فیلم این صحنه‌ها را به این ترتیب توصیف می‌کند: یهودیها در جاهای دیگر توانسته‌اند خودشان را پشت ظاهر متمدن پنهان کنند، اما اکنون تماشاگران آلمانی می‌توانند یهودیها را آنچنان که هستند ببینند یعنی به صورت یك نژاد کثیف، فریبکار و انگل.

در این فیلم هیپلر برای نشان دادن خصوصیات زشت و پلید این نژاد به صورت «مستند»، دست به استفاده از فیلمهای داستانی می‌زند. مثلاً صحنه‌هایی از فیلم *خانهٔ روتشیلد*[1] (۱۹۳۴) یا از *ام*[2] (۱۹۳۲)ـ اثر فریتس لانگ[3] را برای نشان دادن دغلبازی و سنگدلی یهودیها در فیلم خود می‌آورد. به این ترتیب داستان و افسانه به نحو ناشایستی در مستند گردآوری وارد می‌شود. گو اینکه استفاده از صحنه‌هایی از فیلمهای داستانی در فیلمهای مستند سابقهٔ قبلی داشت و گریرسن در فیلم مستند *غلبه*[4] (۱۹۳۰) از یك صحنهٔ فیلم داستانی *واگن سرپوشیده*[5] (۱۹۲۳) استفاده کرده بود و آن را به عنوان یك صحنهٔ تاریخی جا زده بود، یا استرشوب، در فیلم مستند گردآوری خود، به نام *اسپانیا* (۱۹۳۹) صحنه‌های کوتاهی از جنگ را از فیلم داستانی *در غرب خبری نیست*[6] (۱۹۳۰) به عاریت گرفته بود، باوجود این، هیچ کس تا آن موقع از صحنه‌های فیلمهای داستانی تا این اندازه و با این درجه وقاحت استفاده نکرده بود.

موقعی که انگلیسیها این سینماگر معروف فیلمهای مستند خبری و گردآوری دورهٔ نازیها را پیدا و دستگیر کردند، زندگی سینمایی وی به پایان رسید. وی پس از جنگ به عنوان مترجم در نیروی زمینی امریکا مشغول به کار شد. دیویدهال می‌گوید که وی مدتی بعد هیپلر را در شغل کارگزار مسافرتی در برچتسگادن[7] دیده است (۱۰).

فیلمهای مستند جنگی آلمان همه از روایت حراف و شاعرانه و سبك پرخاشگر و اهانت‌آمیز استفاده نمی‌کردند، بلکه گاهگاهی هم، برای تحقیر و تفرقه انداختن بین متفقین، به استفاده از طنز می‌پرداختند. نمونهٔ بارز این نوع فیلم، *آقایان نجبا* (۱۹۴۰) است. منظور از آقایان نجبا، چرچیل، چیمبرلین، هالیفاکس و ایدن رهبران دولت انگلیس بودند که در محیطی نجیب و اصیل به عنوان «جنتلمن» تربیت شده بودند. در این فیلم، با استفاده از قطعه فیلمهای خبریی که از کشورهای دیگر به دست آمده بود، نشان داده می‌شود که در عمل این نجبا چگونه رفتار می‌کنند. ایدن مسافرتهایی طولانی به اقصا نقاط جهان می‌کند تا هندیها و مصریها را وادار کند به خاطر انگلستان بجنگند. در این موقع انگلستان نزدیکترین متحدش، فرانسه را، در جنگ تنها گذاشته و دارد نیروهایش را از جبهه به عقب می‌کشد. همزمان با این عقب‌نشینی و تخلیهٔ نیروها، سربازان انگلیسی با شقاوت و سرسختی تمام، هرچه ساختمان، پل، بیمارستان، مدرسه و مانند آن بود ویران می‌کنند و مردمان بسیاری را به هلاکت می‌رسانند و بقیه را نیز آواره می‌سازند. اما برعکس، در فیلم می‌بینیم که وقتی سربازان آلمانی جایی را تصرف می‌کنند، چگونه با ملایمت و مدارا با مردم رفتار می‌کنند و احتیاجات آنها را برمی‌آورند. در آخر نیز پیام تفرقه اندازانهٔ فیلم به گوش می‌رسد: فرانسویها دارند بتدریج متقاعد می‌شوند که نمی‌توانند به انگلستان امید ببندند، بلکه راه نجاتشان در همکاری با آلمانیهاست.

---

1. *The House of Rothchild* 2. *M* 3. Fritz Lang 4. *Conquest* 5. *The Covered Wagon*
6. *All Quiet on the Western Front* 7. Berchtesgaden

در همین زمینه، فیلم دیگری به نام *پیرامون مجسمهٔ آزادی*[1] (۱۹۴۱)، امریکا را مورد تمسخر و تحقیر قرار می‌دهد. فیلم، صحنه‌هایی از نبردهای خیابانی بین گانگسترها، شورشهای نژادی، اعتصابات کارگری و وضع محله‌های فقیرنشین امریکا را نشان می‌دهد و سپس روایتگر فیلم می‌گوید: بیخود نیست که مجسمهٔ آزادی پشتش را به امریکا کرده است.

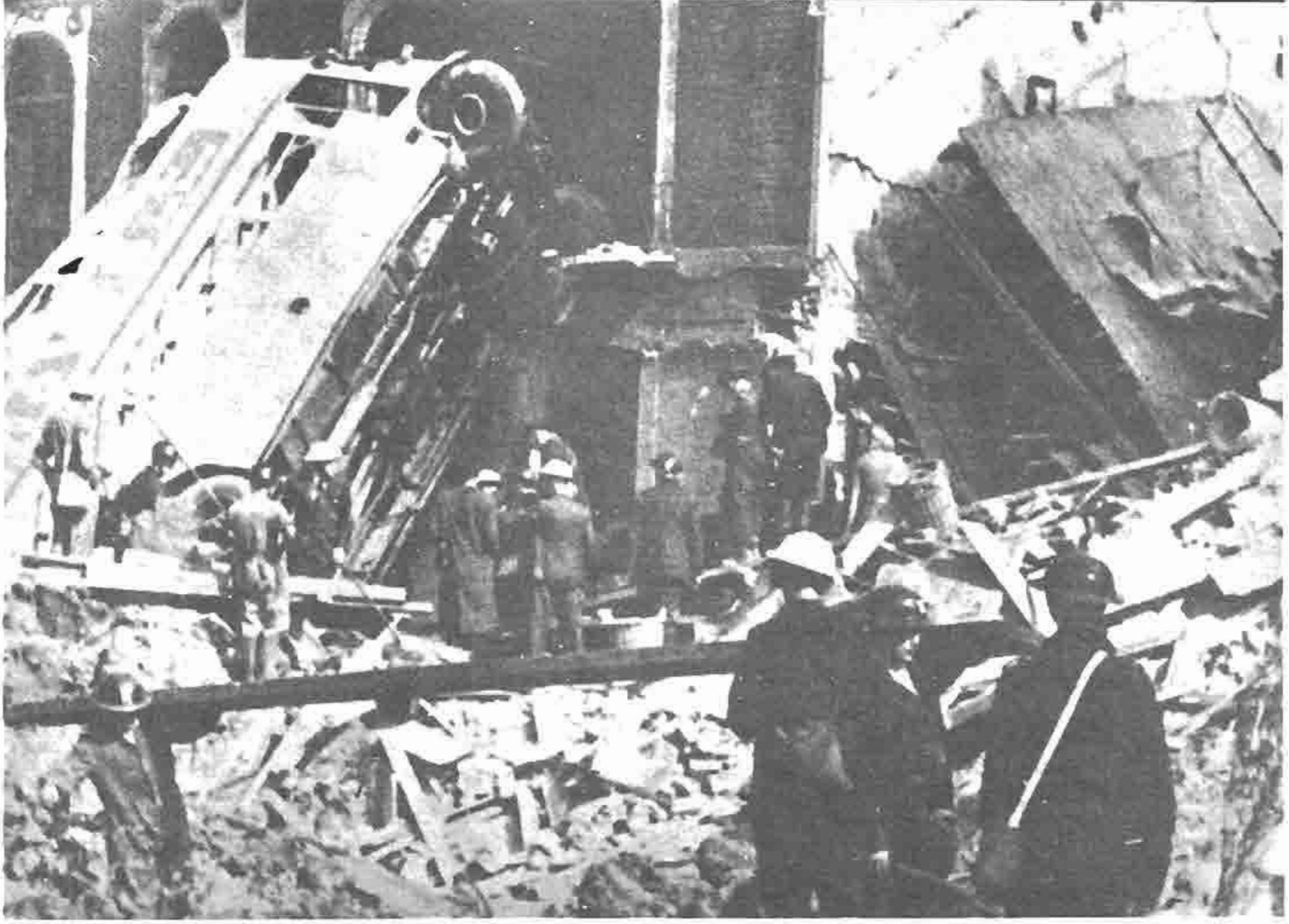
سینماگران انگلیسی که در دههٔ قبل از جنگ، فیلمهای مستند اجتماعی و گهگاه روابط عمومی ساخته بودند، در آغاز جنگ جهانی‌دوم، تحت حمایت وسیع دولت و آمادگی شهروندان انگلیسی و با میراث تجربیات ارزشمندی که در تهیهٔ فیلمهای مستند به دست آورده بودند، وارد میدان جنگ روانی شدند. در ۱۹۳۹ «واحد تولید فیلم ادارهٔ پست» از ادارهٔ پست به وزارت اطلاعات انتقال پیدا کرد و در ۱۹۴۰ به «واحد تولید فیلم کراون[2]» تغییر نام داد (۱۱). این واحد که بسیاری از سینماگران معروف فیلمهای مستند با آن همکاری کردند، فیلمهای متعدد تبلیغی برای استفادهٔ شهروندان انگلیسی تهیه کرد، در عین حال فیلمهای مستند تبلیغی خاصی نیز برای تماشاگران امریکایی ساخت، مانند *لندن تاب می‌آورد*[3] (۱۹۴۰)، *فیل شناور*[4] (که همان *جوخهٔ ۹۹۲* بود با اسم جدید)، *نامه‌ای از خانواده*[5] و *مردان کشتی فانوس‌دار*.

«واحد تولید فیلم کولونیال[6]» نیز فیلمهای مستند آموزشی زیادی برای استفاده در مستعمرات انگلستان ساخت و در عوض تعدادی از فیلمهای کشورهای مستعمرهٔ انگلیس را نیز برای نمایش به انگلستان وارد کرد (۱۲).

هامفری جنینگز (۱۹۰۷ـ۱۹۵۰) که پیش از جنگ جهانی‌دوم با گروه گریرسن همکاریهایی داشت، در دوران جنگ شکوفا شد و فیلمهای تبلیغی شاعرانهٔ زیادی ساخت. وی در ابتدای جنگ با کمك هری‌وات و پت جکسن، فیلم *اولین روزها*[7] (۱۹۳۹) را که تصویری از روحیهٔ مردم در شروع جنگ بود، تهیه کرد. بعداً *حملهٔ بهاره*[8] (۱۹۴۰) را به‌وجود آورد که در آن اهمیت توجه به کشاورزی در جنگ یادآوری شده بود و، در ضمن، از عقب افتادن کشاورزی و بی‌توجهی به آن از پایان جنگ جهانی اول به این طرف نیز، انتقاد به عمل آمده بود. فیلمهای بعدی جنینگز به نامهای *لندن تاب می‌آورد* و *به انگلستان گوش فرا دهید* نام او را برسر زبانها انداختند. فیلم *آتشسوزیها شروع شدند*[9] (۱۹۴۳) که بسیاری آن را شاهکار سینمای انگلیس خوانده اند (۱۳)، او را به عنوان یك شاعر سینمای مستند معرفی کرد. از فیلمهای آخریش می‌توان *از دهکدهٔ ساکت*[10] (۱۹۴۳)، *هشتاد روز*[11] (۱۹۴۴)، *یادنامه‌ای برای تیموتی*[12] (۱۹۴۵) و *مردم شکست خورده*[13] (۱۹۴۶) نام برد.

---

1. *Round the Statue of Liberty* (*Rund un die Freiheitsstatue*) 2. Crown Film Unit
3. *London Can Take It* 4. *Floating Elephant* 5. *A Letter From Home*
6. Colonial Film Unit 7. *The First Days* 8. *Spring Offensive* 9. *Fires Were Started*
10. *The Silent Village* 11. *The 80 Days* 12. *A Diary for Timothy* 13. *Defeated People*



لندن تاب می‌آورد

سبك غنایی و شاعرانهٔ جنینگز در عین حال که با جنگ و موضوعات جنگی تناقض داشت، در مقایسه با سبك سینماگران دیگر کاملاً متفاوت بود. شاید یکی از دلایل استقبال تماشاگران از فیلمهای وی نیز در همین موضوع نهفته باشد. به هرحال، سبك خاص وی از همان اولین فیلمهایی که در شروع جنگ ساخت پیداست.

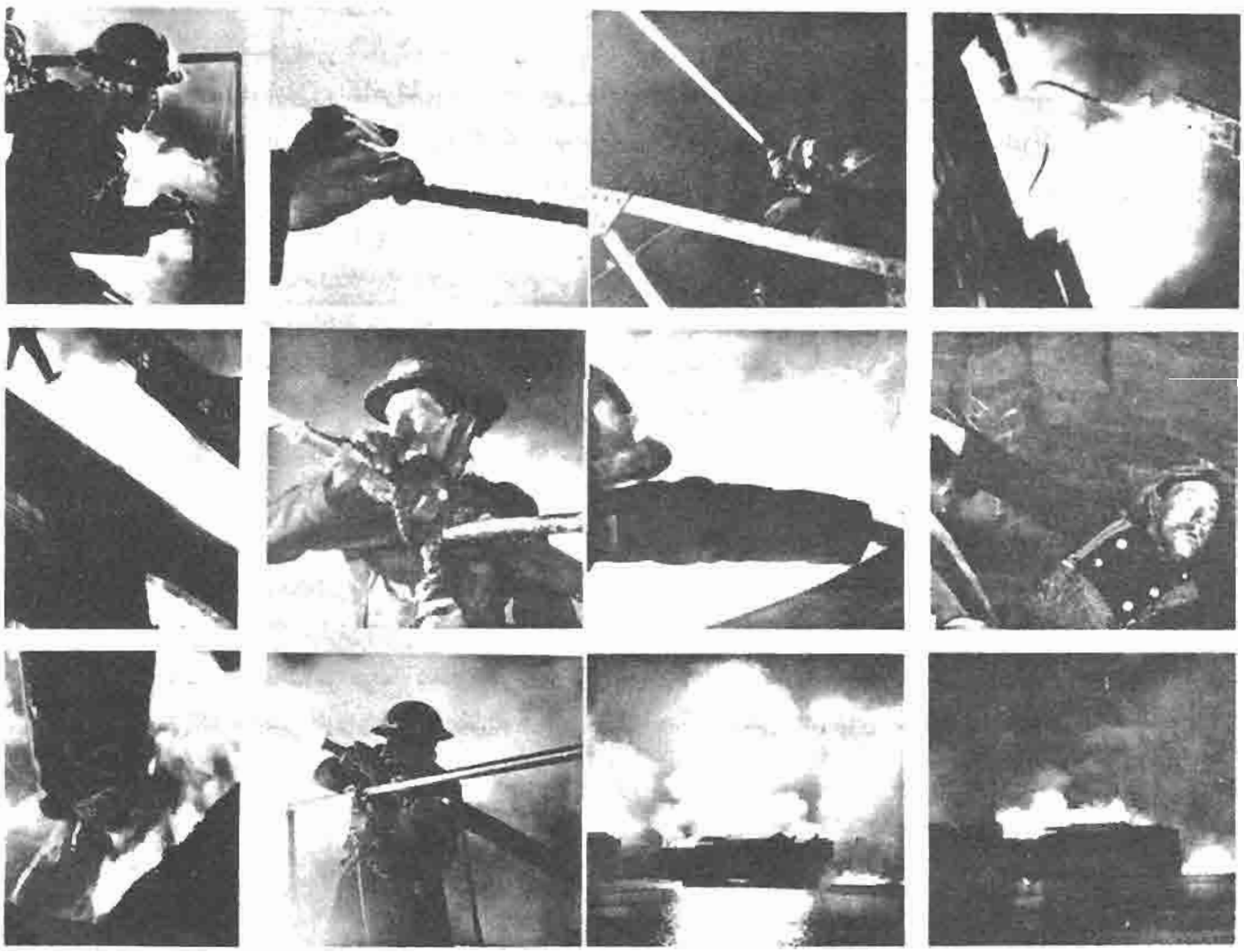
در ***اولین روزها***، همچنان که مردم دور رادیوها گرد می‌آیند تا به خبر اعلان جنگ انگلستان به آلمان گوش دهند، در وضع زندگی آنها بسرعت تغییراتی به‌وجود می‌آید: بالنهای ضد حملهٔ هوایی آسمان را می‌پوشانند، در خیابانها، در زیر سایهٔ درختان تانکها جای می‌گیرند، هزاران کیسهٔ شن برای دفاع کنار دیوارها جمع‌آوری می‌شوند، نور افکنها و آژیرها به کار می‌افتند، گالری ملی از آثار هنری ـ که به جای امنی برده شده‌اند ـ تهی می‌شود و فقط قابهای خالی آنها بردیوارها آویزان می‌مانند.

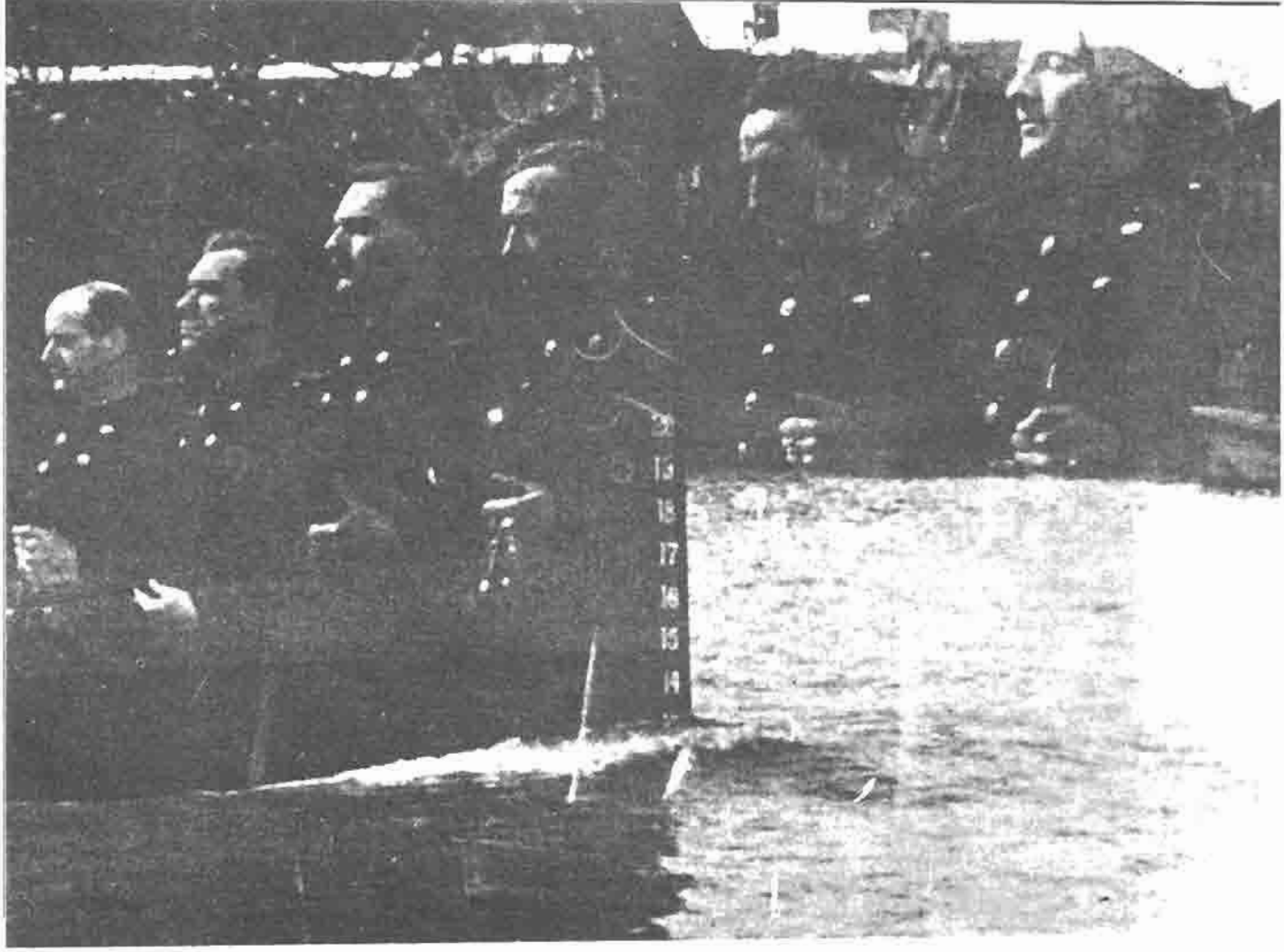
قدرت جنینگز، در به تصویر درآوردن حال و هوای جنگ و در نشان دادن واکنش و روابط انسانها در تحت شرایط و محیط جنگ، نهفته است. در صحنه‌هایی از ***آتشسوزیها شروع شدند*** قبل از شروع بمباران و شروع آتشسوزیها (این صحنه‌ها متأسفانه اندکی طولانی هستند) جنینگز با نیروی یك شاعر سینما، شادی، سرور و آواز خوانی دسته جمعی مأموران آتشنشانی را ترسیم می‌کند و همین طور روابط انسانی و دوستی آنها را هنگام شستن ماشینهای آتشنشانی و بازی

پینگ‌پونگ و بیلیارد. در صحنه‌های بعدی که دو مأمور آتشنشانی در بالای پشت بام یك ساختمان بلند مشغول خاموش کردن آتش‌اند و یکیشان زخمی می‌شود و او را به پایین می‌برند، تنهایی و قدرت ارادهٔ آن یکی را که باقی می‌ماند به نحو بسیار مؤثری نشان می‌دهد. هنر جنینگز در این است که انسانها را در برابر نیروی مخرب جنگ و قساوت انسان نشان می‌دهد، با همهٔ احساسها، ضعفها و قدرتهایشان، و از تبلیغ مستقیم پرهیز می‌کند.

اما ساخت فیلم *آتشسوزیها شروع شدند* یك ساخت کلاسیك داستانی است. قبل از شروع آتشسوزیها، مأموران آتشنشانی را در حال تمیز کردن و شستشوی ماشینها و ابزار کارشان، در حال غذا خوردن، شادی، بازی و مانند آن می‌بینیم. وقتی صدای بمب افکنها به گوش می‌رسد و بمبها فرو می‌افتند (هرگز خود بمب افکنها و بمبها دیده نمی‌شوند)، آتشسوزیها شروع می‌شوند و مأموران برای خاموش کردن آنها در ایستگاههای مختلف آتشنشانی شهر بسیج می‌شوند. در حین انجام عملیات آتشنشانی، یك نفر از مأموران زخمی می‌شود و بالأخره در بیمارستان می‌میرد. سپس مراسم تشییع جنازهٔ وی با صورتهای غمگین همکارانش انجام می‌شود. اما، در ضمن این صحنه، تماشاگر شاهد صحنه‌های حرکت کشتی مهمات نیز هست، کشتیی که اگر مأموران

آتش سوزیها شروع شدند





درآخر فیلم آتش سوزیها شروع شدند، تصویر کشتی مهمات برروی صورتهای مغموم آتشنشانان جفت می‌شود.

آتشنشانی آتش را خاموش نمی کردند آتش به آن سرایت می کرد و مهمات تعداد زیادی از سربازان انگلیسی را با خود به زیر آب می‌برد. به این ترتیب، به طور غیر مستقیم جنینگز سهم مأموران آتشنشانی را در حمایت از سربازان انگلیسی نشان می‌دهد. یکی دیگر از مشخصه‌های فیلمهای جنینگز این است که وی هیچ اشاره‌ای به دشمن ندارد و از روایتهای شدیدالحن و پرتنفر نسبت به دشمن استفاده نمی‌کند.

در نحوهٔ استفاده از صدا و موسیقی نیز، جنینگز همان نظر مثبت و خوش بینانه را نسبت به انسان تحت فشار دارد. در ***به انگلستان گوش فرا دهید***، مجموعه‌ای یاسمفونیی از صداهای انگلستان جنگ‌زده شنیده می‌شود. در صحنه‌ای پیانیست معروف مایراهس[1] را می بینیم که در شهر نیمه ویران لندن، وقت ناهار دارد برای کارگران و مردم جنگ زدهٔ شهر قطعاتی از موتسارت[2]، بتهوون[3] و برامس می‌نوازد. گویی می‌خواهد بگوید که انگلستان حتی در بحبوحهٔ جنگ، به فرهنگ و به نگهداری و حفاظت آن ـ گرچه آلمانی باشد ـ اهمیت می‌دهد. موسیقی هس، سپس به صورت موسیقی متن در می‌آید و به تصاویر نقاط و نواحی مختلف شهر جان می بخشد. در ضمن،

---

1. Myra Hess 2. Mozart 3. Beethoven

موسیقی سالنهای رقص، موسیقی محلی، موسیقی ماشینها و ابزار جنگ در حال حرکت و کار و سروصدای خیابانها و ترافیك چنان با موسیقی کلاسیك در آمیخته است که فیلم را به صورت سمفونی شهری در آورده است که با جنگ و انهدام رو به رو است ـ اما قدرت اراده و مقاومت و انسانیت مردمانش از بین نرفته است و پا برجاست.

جنینگز، به عکس گریرسن و پاره ای دیگر از سینماگران سینمای مستند انگلیس، در فیلمهای خود کمتر از روایت و تفسیر استفاده می‌کرد و به همین جهت نیز در آن زمان مورد انتقاد سینماگران مستند قرار گرفت. اما فیلمهای جنینگز با استقبال زیاد تماشاگران عادی رو به رو شدند. علاوه بر این، فیلمهایی چون ***آتشسوزیها شروع شدند*** و ***به انگلستان گوش فرا دهید*** از معدود فیلمهای مستند بدون کمبود و نواقص هستند که در آن دوران پر آشوب ساخته شدند و بعد از سی و چند سال هنوز می‌توان آنها را، به عنوان فیلم، تماشا کرد و لذت برد.

دو فیلم دیگر جنینگز نیز قابل بحث هستند. یکی ***دهکدهٔ ساکت*** که در آن بمباران ویرانگر یك دهکدهٔ چکوسلواکی توسط نازیها، در دهکدهٔ مشابهی در ویلز انگلستان باز سازی می‌شود و نشان داده می‌شود که در صورت حملهٔ نازیها چه اتفاقات وحشتناکی ممکن است بیفتد؛ و، به همین دلیل، مردم انگلستان باید از همه نظر آمادهٔ دفاع از خود باشند. دیگری ***یادنامه‌ای برای تیموتی*** که آخرین فیلم جنینگز در دوران جنگ است. جنینگز در این فیلم، به عکس فیلمهای دیگرش، از روایت به مقدار زیادی استفاده می‌کند. روایت این فیلم توسط فورستر[1]، نویسندهٔ معروف انگلیسی، نوشته شده و بخوبی توسط بازیگر معروف جان گیلگود[2] ادا شده است. روایتگر، جنگ، فداکاریها و قساوت مردم را نسبت به یکدیگر برای تیموتی، نوزادی که در اواخر جنگ متولد می‌شود، شرح می‌دهد و به او یادآور می‌شود که بخت با او یار بوده است که در زمانی که جنگ رو به اتمام است متولد شده است. اما، در آخر، با تردید نسبت به آینده از او می‌پرسد که با این دنیا و زندگی خود چه می‌خواهد بکند.

جنینگز که لیندزی اندرسن[3]، سینماگر معروف انگلیسی وی را «تنها شاعر واقعی سینمای انگلستان» خوانده بود (۱۴)، بعد از جنگ نیز به ساختن فیلم ادامه داد، اما هیچ کدام از این فیلمها اثر فیلمهای دوران جنگ او را ندارند. وی در ۱۹۵۰، هنگامی که بر بالای صخره‌ای مشغول آماده کردن صحنه برای فیلمبرداری بود، پایش لغزید و به پایین سرنگون و هلاك شد.

علاوه بر جنینگز، سینماگران دیگری نیز در دوران جنگ جهانی دوم در انگلستان به فیلمسازی اشتغال داشتند. انگلستان جزیرهٔ کوچکی بیش نیست و برای زنده ماندن به باز بودن راههای هوایی و آبی و داد و ستد با کشورهای دیگر نیاز حیاتی دارد و، درست به همین دلیل، هدف مناسبی برای حملات هوایی و دریایی نیز هست. به همین علت فیلمهای مستند متعددی که در این زمان در انگلستان تهیه شدند، بیشتر مربوط به درگیریها و جنگهای دریایی است. از اولین و

---

1. E. M. Forester 2. John Gielgud 3. Lindsay Anderson

همفری جنینگز و مایراهس هنگام فیلمبرداری فیلم به *انگلستان گوش فرا دهید*

بهترین این فیلمها، فیلم ***مردان کشتی فانوس دار*** است که توسط دیوید مکداناند[1] ساخته شد. در این فیلم، که از باز سازی استفادهٔ زیادی شده، نشان داده می‌شود که چگونه نازیها به هر نوع هدفی، حتی کشتیهای غیرجنگی، حمله می‌کنند؛ چگونه مردان کشتی در مقابل حمله‌های ناجوانمردانه از خود دفاع می‌کنند؛ و چگونه بالأخره در اثر جراحات وارده و گم‌شدن در مه به هلاکت می‌رسند.

---

1. David MacDonald

تا قبل از فیلم معروف هری وات به نام *هدف امشب*[1] (۱۹۴۱) سینماگران فیلمهای مستند انگلیسی بیشتر دربارهٔ عملیات دفاعی انگلیسیها فیلم می‌ساختند، اما، هری وات برای اولین بار ابتکار عمل را به دست گرفت و یك فیلم تبلیغی مستند راجع به حملهٔ نیروهای انگلیس تهیه کرد. فیلم *هدف امشب* با استقبال زیاد تماشاگران عادی که تشنهٔ خبرهای خوش از تهاجم و دردست گرفتن ابتکار عمل ارتش خود بودند، رو به رو شد. فیلم، حملهٔ بمب افکنهای انگلیس را بر فراز خاك آلمان نشان می‌دهد. سینماگر، با دقت، افراد بمب افکنی را که قرار است به یك مأموریت هوایی بروند دنبال می‌کند و آنها را در حین برنامه‌ریزی، انجام موفقیت آمیز و سپس بازگشتن آنها به وسیلهٔ هواپیمای آسیب دیده‌شان در میان مه غلیظ، نشان می‌دهد. واقعه‌ای که در حین ساختن این فیلم اتفاق می‌افتد، نمایانندهٔ علاقهٔ ارتش انگلیسی نسبت به این فیلم است. قرار بود فرمانده بمبارانهای هوایی انگلستان در صحنه‌ای از این فیلم ظاهر شود. وی با وجود اینکه در «نبرد بریتانیا» به جنگ مشغول بود، موافقت می‌کند که برای فیلمبرداری این صحنه به استودیوی مورد نظر بیاید و یك ساعت وقت به گروه فیلمبرداری بدهد. گروه فیلمبرداری نیز، برای اینکه از تلف کردن وقت فرمانده جلوگیری شود، همهٔ حرکات دوربین را از قبل تمرین می‌کنند. بالأخره فرمانده با کلیهٔ آجودانها و همراهانش از راه می‌رسند. وات رو به فرمانده می‌کند و می‌گوید: «بفرمایید تو قربان. همه حاضریم. بیش از چند لحظه طول نمی‌کشد. لطفاً در این صندلی بنشینید و این طور به طرف فرمانده جناح بچرخید و از او بپرسید: «امشب چه خبر است، جوان؟» وقتی فرمانده در صندلی می‌نشیند و می‌خواهد بچرخد، ناگهان از صندلی صدای ناله‌ای بلند می‌شود. متخصصان به دور صندلی می‌ریزند تا منبع صدا را کشف کنند. تعمیر صندلی چهار ساعت به طول می‌انجامد. ولی تا آن وقت فرمانده و همراهانش دیگر به کار فیلم علاقه‌مند شده بودند و از معطلی زیاد ناراحت نمی‌شوند. به این ترتیب جنگ به خاطر فیلمبرداری از این صحنه، چهار ساعت عقب می‌افتد (۱۵). به طور کلی، سبك کار وات نمایشی نیست، بلکه به طریقی ساده و توصیفی جریان این حملهٔ هوایی را به تصویر در می‌آورد. برعکس فرانك کپرا که در فیلمهای مجموعهٔ *چرا می‌جنگیم*، جنگ را به صورت نبرد بین نیروهای خوبی و بدی و در مقیاس عملیاتی بسیار وسیع نشان می‌دهد، وات جنگ را در کوششها و تقلاهای گروههای کوچك انسانهای متعهد ترسیم می‌کند.

پیروزی در صحرا، اثر روی بولتینگ، یکی از بهترین فیلمهای مستند تبلیغی انگلیسی است که دربارهٔ حمله‌های نیروهای انگلیسی و پیروزیهای آنها ساخته شده است. این فیلم با وضوح و روشنی شگرفی عملیات نیروهای انگلیسی را در شمال افریقا و پیروزی ژنرال مانتگامری را بر رومل نشان می‌دهد. معروف است که گروه فیلمبرداری بولتینگ که در این نبرد تعدادی کشته و زخمی داد، در پاره ای جاها در طلایهٔ سپاه حرکت می‌کرد و حتی طبرق[2] را، قبل از

---

1. *Target for Tonight* 2. Tobruk

پیروزی در صحرا

رسیدن نیروهای ارتش، تصرف کرد (۱۶). بولتینگ بعد از این فیلم، با کمك جان مانك و واحد فیلم فرانك کپرا، فیلمهای *پیروزی در تونس* و سپس *پیروزی در برمه*[1] (۱۹۴۵) را ساخت.

همکاری واحدهای فیلمسازی امریکایی و انگلیسی منجر به ساختن یکی از بهترین و آخرین فیلمهای جنگی شد. این فیلم که *افتخار حقیقی* (۱۹۴۵) نام داشت، توسط کارول رید و گارسن کی ناین کارگردانی شد. قطعات این فیلم مهم ۸۰ دقیقه‌ای، از میان ۶٬۵۰۰٬۰۰۰ فوت فیلم که توسط ۱٬۴۰۰ نفر فیلمبردار متفقین از جبهه‌های جنگ در اروپا گرفته شده بود، انتخاب شد. از

---

1. *Victory in Burma*

میان این ۱٬۴۰۰ نفر، ۱۰۱ نفر در حین عمل زخمی و ۳۲ نفر کشته شدند (۱۷). روایت ***افتخار حقیقی*** را ژنرال آیزنهاور و دهها سرباز ناشناس ادا کردند. به این ترتیب، این فیلم «... به صورت سند زنده ای از نبرد متفقین در اروپا ـ و همچنین دعای پرحرارتی برای صلح ـ درآمد.» (۱۸)

سینماگران انگلیسی نیز، مانند سینماگران آلمانی، در فیلمهای خود از طنز و استهزا برای تحقیر دشمن استفاده می کردند. یکی از معروفترین این فیلمها ***رقص با آهنگ لمبث واك***[1] (۱۹۴۰) [سازندهٔ فیلم شناخته نشده] است که در آن رژهٔ سربازان نازی و راه رفتنهای هیتلر طوری ویرایش شده اند که به نظر می رسد آنها دارند با آهنگ معروف آن زمان به نام لمبث واك، عقب و جلو می روند و می رقصند. در اینجا نیروی عظیم ارتش آلمان و رهبر خدا مانند آن با این نیرنگ سادهٔ سینمایی به مسخره گرفته می شوند.

به طورکلی فیلم، در دوران جنگ، مخصوصاً در مراحل آخر جنگ، نقش ارتباطی جالبی بین نیروهای انگلیسی و نیروها و گروههای زیرزمینی مقاومت که در اروپا مستقر بودند، ایفا کرد. فیلمهایی مانند ***سه آواز مقاومت***[2] (۱۹۴۳) اثر کاوالکانتی مخصوص گروههای زیرزمینی ساخته شده بود و توسط چترهای مخصوص هوایی از هواپیما برایشان به زمین انداخته شد. برعکس، از این گروهها نیز قطعه فیلمهایی به انگلستان می رسید. نهضت مقاومت دانمارك، در مدت جنگ از یك ماشین باری ـ که رانندهٔ آن اونیفورم نازیها را می پوشید ـ استفاده می کرد تا صحنه های حمله و تصرف آلمانها، و همچنین فعالیتهای گروههای زیرزمینی را در شهر کپنهاك روی فیلم ضبط کند. بعضی از این فیلمها از راه سوئد به انگلستان آورده شدند و در فیلمهای خبری سینمایی و مستند انگلیسی به کار رفتند. نیروهای مقاومت دانمارك با شهامت و از خودگذشتگی بی نظیری از فیلم استفاده می کردند. گاه گاه کماندوهای مقاومت به سینمایی می ریختند و مسئول نمایش را مجبور می کردند تا نشان دادن فیلم روز را قطع کند و یکی از فیلمهای مقاومت را نشان دهد. پس از نمایش نیز، به همان سرعت که سینما را تصرف کرده بودند، با فیلم ناپدید می شدند. تحت چنین شرایطی بود که ***رقص با آهنگ لمبث واك*** در دانمارك به نمایش گذارده شد (۱۹).

همهٔ فیلمهای مستندی که در دوران جنگ در انگلیس ساخته شدند، راجع به جنگ نبودند، اما همهٔ آنها دربارهٔ مسائلی اجتماعی و اقتصادی بودند که درآن دوران گریبانگیر اجتماع انگلیس و جهان شده بود. حمایت مالی این فیلمها را دولت یا شرکتها و سازمانهای صنعتی و خصوصی یا شرکتهای سینمایی به عهده می گرفتند. مثلاً فیلم ***دنیای پربرکت*** اثر پال روتا دربارهٔ مسئلهٔ تغذیه بود. روتا در این فیلم مسائل مربوط به کشت و زرع، واردات و صادرات، مالیاتها و حمایتهایی را که از مواد غذایی می شود برای تماشاگر تشریح می کند، سپس مسائل مربوط به کمبود مواد غذایی را، که در اثر جنگ به وجود آمده بود، و اقداماتی را که باید بعد از جنگ برای جلوگیری از قحطی

---

1. *Swinging the Lambeth Walk*

2. *Three Songs of Resistance* (*Trois Chansons de Résistance*)

دنیای پر برکت

و شیوع امراض مختلف انجام گیرد پیش می‌کشد، و در آخر، به راه حل این گونه مسائل که در استفاده از علم و تکنولوژی است می‌پردازد. در این فیلم، که پایهٔ سبك پیچیدهٔ روتا هست، از روایت به‌طرز جالبی استفاده می‌شود. گاهگاهی روایت فیلم، توسط یك خانم امریکایی، که تازه به لندن آمده و از نظام جیره بندی مواد غذایی انگلیس اطلاع زیادی ندارد، قطع می‌شود. روایتگر جواب سؤال خانم امریکایی را می‌دهد و سپس صحبت خود را دنبال می‌کند. در ضمن، در این فیلم از مصاحبه با مردم عادی برای دریافت نظراتشان نسبت به جیره بندی غذاها نیز استفاده می‌شود. نگارگریهاُ ی[1] مناسب نیز در این فیلم زیادند. به‌طورکلی روتا، با استفاده از عوامل دیداری و شنیداری مختلف، به این فیلم و به موضوع مشکل و جامعش غنای خاصی بخشیده است.

---

1. Graphics

فیلم *محصول به‌دست خواهد آمد*[1] (۱۹۴۲) نیز در زمینهٔ مسائل اجتماعی و اقتصادی توسط بسیل رایت تهیه و به وسیلهٔ ماکس اندرسن[2] برای شرکت عظیم «صنایع شیمیایی ایمپریال[3]» کارگردانی شد. این فیلم نحوهٔ بارورکردن و کودرسانی به زمینهای کم‌قوت و عقیم را، به‌منظور مبارزه با گرسنگی در دنیای پس از جنگ، نشان می‌دهد. *سرزمین ما*[4] (۱۹۴۴) به کارگردانی جان الدریج[5] ساخته شد و روایت آن را دیلان تامس[6] شاعر معروف ویلز نوشت. در این فیلم سعی شده تصویری از مردم انگلستان در زمان جنگ به جهانیان داده شود. پال روتا فیلم *سرزمین موعود* را در سال اتمام جنگ، دربارهٔ مسئلهٔ مسکن در انگلیس، به اتمام رساند. در همان سال، فیلم *هنگامی که دوباره شروع به ساختن خواهیم کرد*[7] (۱۹۴۵) دربارهٔ برنامه‌ریزی شهری، توسط رالف باند[8] ساخته شد. این فیلم شباهتهای زیادی به فیلمهای *مشکلات مسکن* و *شهر* دارد.

به‌طورکلی می‌توان گفت که در دوران جنگ جهانی دوم، با وجود عدم یك رهبری جامع و متمرکز، فیلم مستند تبلیغی در انگلستان تحت حمایت دولت، ارتش، شرکتها و سازمانهای خصوصی و سینمایی، روبه شکوفایی و تکامل بود و روی سینماگران کشورهای دیگر، خصوصاً کشور متحدش امریکا، تأثیر گذاشت.

در امریکا نیز همهٔ نیروهای هنری و سینمایی دولت و شرکتهای سینمایی در خدمت جنگ بسیج شدند. اختلافات، رقابتها و کارشکنیهایی که چندسال پیش سینماگرانی چون پرلورنتس را دچار مشکلات فراوان می‌کرد، حال دیگر وجود نداشت، و از نظر آرمانهای ملی و میهنی و وضع بودجه نیز روبه‌راه بود. بودجهٔ سالانهٔ تهیه، تولید و توزیع فیلمهای مستند در این زمان از پنجاه میلیون دلار تجاوز می‌کرد. (این رقم هزینهٔ فیلمسازی نیروی دریایی امریکا را که اعلام نشده است، شامل نمی‌شود.) (۲۵) متحدان امریکا نیز در کشورهای خود بودجه‌های گزافی را برای این کار تخصیص داده بودند.

در شروع جنگ جهانی دوم، در اثر پی‌آمدهای جنگ جهانی اول و نقش امریکا درآن، انزواطلبی هنوز در امریکا روحیهٔ حاکم بود؛ مضافاً به اینکه امریکا با اروپا چندین هزار کیلومتر فاصله داشت و درگیری امریکا در جنگی که در خارج از کشور رخ می‌داد، در نظر شهروندان امریکایی کاری عاقلانه و منطقی نبود. به این ترتیب، موقعی که جنگ جهانی دوم شروع شد، باید در امریکا فیلمهایی ساخته می‌شدند که لزوم جنگ و شرکت امریکا را در آن، لزوم جیره‌بندی غذا، کار بیست‌وچهارساعتهٔ کارخانه‌ها و مرگ فرزندان امریکا را درآن سوی آبها برای مردم توجیه کنند. فیلمهایی که در این دوره ساخته می‌شدند برای سربازان امریکایی در جبهه، برای کارگران در کارخانه‌ها، و گاهی نیز برای مردم در سینماهای عمومی به نمایش گذاشته می‌شدند.

---

1. *The Harvest Shall Come* 2. Max Anderson 3. Imperial Chemical Industries
4. *Our Country* 5. John Eldridge 6. Dylan Thomas 7. *When We Build Again*
8. Ralph Bond

فیلمهایی که سینماگران آلمانی و انگلیسی ساخته بودند، برای سینماگران امریکا در هدایت افکار عمومی و بسیج مردم سرمشق خوبی بودند.

اما تا هنگامی که پایگاه بندر پرل در هاوایی، که متعلق به امریکاست، از جانب نیروی هوایی ژاپن بمباران نشده بود، فیلمهای مستند تبلیغی مهمی توسط امریکاییان ساخته نشد. مهمترین فیلم مستند تبلیغی قبل از این حمله، *باروها را پاسداری می‌کنیم*[1] (۱۹۴۰) اثر لویس دوروشمانت بود که سعی در تغییر روحیهٔ انزواطلبی مردم داشت. اما، به‌قول لورنتس، این فیلم گزارش دقیقی از رویدادهایی نیست که موجب ورود امریکا به جنگ جهانی اول شد، و دلایل روشنی نیز برای ورود عنقریب امریکا به جنگ جهانی دوم ارائه نمی‌دهد (۲۱).

قبل از جنگ جهانی دوم، فعالیتهای لورنتس در امریکا موجب تهیهٔ دو فیلم مستند شد که مستقیماً به جنگ مربوط نبود. در ۱۹۳۹ وی دو نفر از مهمترین و معروفترین سینماگران فیلمهای مستند جهان ـ فلهرتی و ایونس ـ را برای فیلمسازی در واحد «خدمات فیلم ایالات‌متحده» به امریکا دعوت کرد. این دو کار خود را در همان سال، قبل از منحل شدن این واحد، شروع کردند و پس از منحل شدن آن نیز به کار خود ادامه دادند. فلهرتی فیلم *زمین* (۱۹۴۱) را دربارهٔ فرسایش خاك، تثبیت قیمت محصولات کشاورزی و ماشینی‌شدن کشاورزی تهیه کرد. اما این موضوع برای فلهرتی که به تصویرکردن تقلای انسان در مقابل نیروهای طبیعت و به نشان‌دادن فرهنگهای درحال اضمحلال علاقه‌مند بود، موضوع جدید و مشکلی بود. مشکل دیگری نیز وجود داشت که فلهرتی با اینکه در امریکا متولد شده بود، امریکا را به اندازهٔ جاهای دیگر نمی‌شناخت و با راه‌ورسم فیلمسازی تحت حمایت دولت امریکا نیز آشنا نبود. در واقع فیلم *زمین* باعث شد که فلهرتی قسمتی از وطن خود را بهتر بشناسد. او در سفرهایی که به همین منظور کرد، از نزدیك با وضع اسفناك کشاورزان آشنا شد و بشدت تحت‌تأثیر قرار گرفت. به‌طوری که به قول هلن وان‌دانگن ویراستار فیلم، او مکرر از نیروی ویرانگر تمدن و از نظامهای صنعتی که سبب نابودی نیروی انسانی و هنرهای دستی می‌شوند، اظهار نگرانی می‌کرد (۲۲). مشاهدات و نگرانیهای فلهرتی در این‌مورد، بتدریج هستهٔ اصلی فیلم را تشکیل دادند. در این فیلم نیز، مانند فیلمهای دیگر فلهرتی، تقلای انسان برضد یك نیروی خارجی موضوع اصلی است؛ منتها این بار تقلای انسان کشاورز در برابر ماشین خودنمایی می‌کند. ماشینی که کار را با سرعت و کارآیی انجام می‌دهد و دهقان را بیکار و آواره می‌سازد. روایت فیلم، که توسط خود فلهرتی ادا شده است، دید ساده و رمانتیك وی را در بررسی موضوع واقعی این فیلم نشان می‌دهد:

«و حال که ماشین وارد شده است ـ ماشین ذرت‌چینی ـ
دیگر افراد زیادی را در این مزارع نمی‌بینی،

---

1. *Ramparts We Watch*

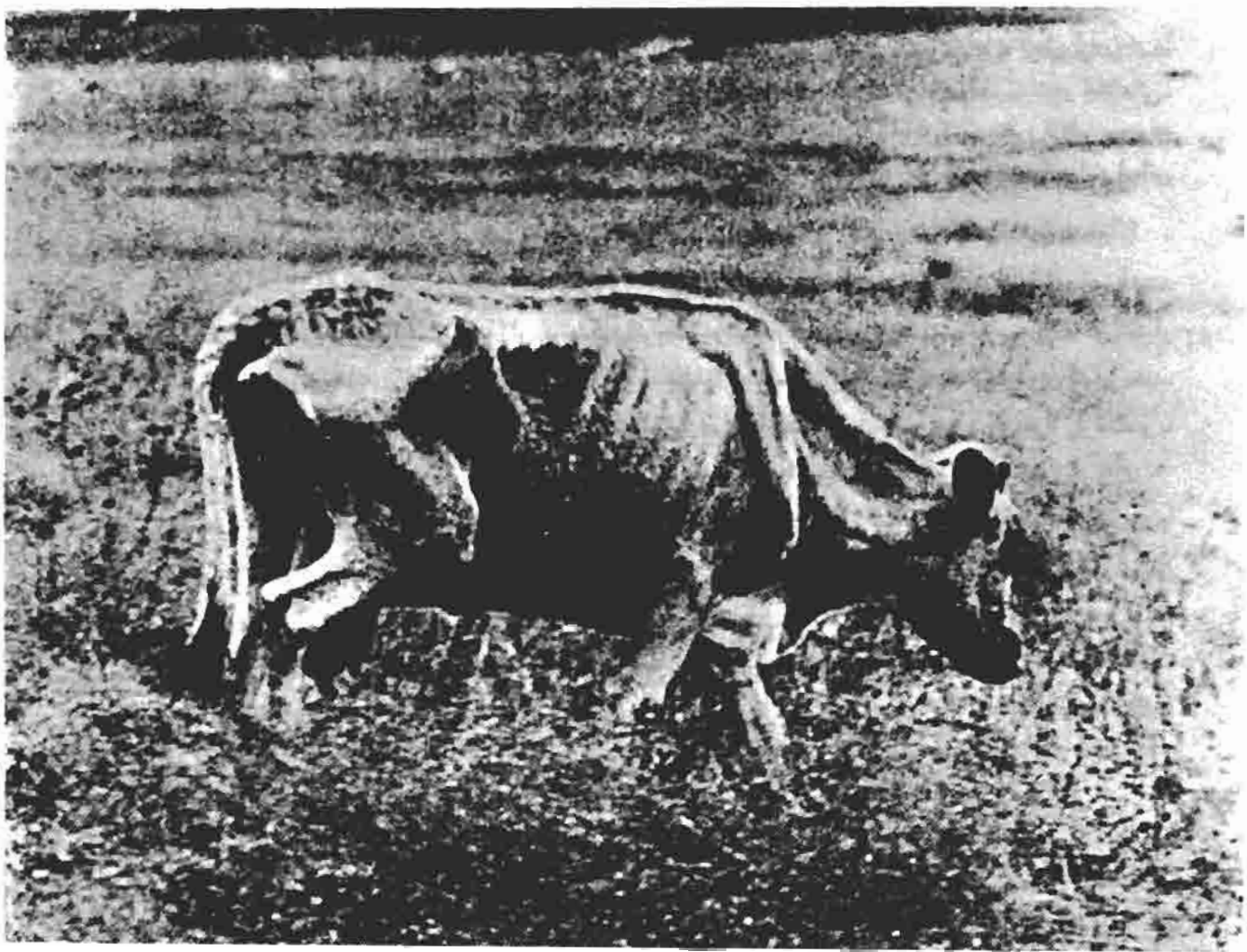
حتی در هنگام درو.
در این گندم‌زارها نیز که در غرب واقع شده‌اند،
آدمهای زیادی را نمی‌بینی.
چند سال پیش بیش نبود که،
هزاران هزار نفر در اینجا به دروی گندم می‌پرداختند.
و حال اینها [باقیمانده‌ها] فقط تعدادی از آنها هستند،
پس‌ماندهٔ ماشینها ...» (۲۳)

تصاویری که وی برای اولین بار با دوربین متحرك از فرسایش خاك گرفت بسیار زیبا و مؤثرتر از تصاویر فرسایش خاك در فیلم ***خیشی که دشتها را شیار زد*** هستند. بچه‌ای که در مزرعه کار می‌کند و مجبور است سبدی را که دوسوم قد خودش است از محصولات کشاورزی پرکند، پسر جوانی که خواب است و در خواب انگشتانش بی اختیار حرکت می‌کند [روایت در اینجا می‌گوید: خیال می‌کند دارد نخود می‌چیند]، اینها قطعات جالب و مؤثری هستند. اما فیلم، به

پس ماندهٔ ماشینها

خیال می‌کند دارد نخود می‌چیند

فرسایش خاك موجب فرسایش حیات می‌شود- سه تصویر از فیلم زمین



طور کلی، اوجی ندارد و راه چارهٔ مناسبی نیز ارائه نمی‌کند. فلهرتی به ساختن فیلمهای مستند اجتماعی آشنا نبود: او دو سال وقت صرف ساختن این فیلم کرد. او نمی‌دانست که فیلم مستند اجتماعی- سیاسی چون راجع به یك موضوع حاد روز است- باید لاجرم در مدت کوتاهتری آماده شود تا پیامش تازه و ارزشمند باشد. مخصوصاً، با توجه به شرایط آن سالها و تغییرات شگرفی که در اثر انحطاط اقتصادی و جنگ بسرعت به وجود آمده بود وقتی فیلم وی آمادهٔ نمایش شد، دیگر پاره‌ای از مسائل حل شده بودند و فیلم وی نمی‌توانست آنقدرها مربوط و موردنظر باشد.

به طور کلی *زمین* فیلم موفق و هماهنگی نیست. فیلم از مجموعه تصاویر زیبایی تشکیل شده است که در بسیاری از اوقات رابطهٔ زیادی نیز با هم ندارند. گویی تماشاگر با یك فیلم صامت روبه‌رو است که باید بین تصاویرش نوشته‌ها و توضیحاتی باشد. اما فیلم ایونس به نام *نیرو و زمین* (۱۹۴۰) که به دعوت لورنتس دربارهٔ رساندن برق به روستاهای امریکا تهیه شد، همان طور که در بخش قبلی دیدیم، فیلم موفقی بود.

وقتی در ۷ دسامبر ۱۹۴۱ پایگاه عظیم نیروی دریایی امریکا در بندر پرل توسط جنگنده‌های ژاپنی بمباران شد، ملت امریکا از خواب برخاست. جنگی که در آن سوی دریاها در جریان بود و فرزندان ملت را بلعیده بود ناگهان حالتی ملموستر و واقعیتر به خود گرفت. چند هفته از این واقعه نگذشته بود که فرانك کپرا خود را در حضور ژنرال جورج مارشال[1]، فرماندهٔ محبوب نیروهای ارتش امریکا یافت:

> «آقای کپرا، فرصتی برایتان پیش آمده که بتوانید به کشورتان و به آرمان آزادی کمك عظیمی بکنید... می‌خواهم با کمك شما طرح تهیهٔ یك مجموعهٔ فیلم مستند و اطلاعاتی- اولین مجموعه در نوع خود در تاریخ مملکتمان- را آماده کنیم. منظور از این مجموعه فیلمها این است که برای سربازانمان شرح دهیم که چرا و برای چه اصول و آرمانی می‌جنگیم.» (۲۴)

کپرا که تا کنون فقط فیلمهای داستانی ساخته بود و خودش را در زمینهٔ فیلمهای مستند بی‌تجربه می‌دانست، از وزارت جنگ امریکا خواست که فیلمهای مستند خبریی را که در اختیار آن وزارتخانه بود و تا آن وقت توسط امریکاییها، آلمانیها و ژاپنیها تهیه شده بود به‌وی نشان دهند. وی پس از دیدن فیلم لنی ریفنشتال، به‌نام *پیروزی اراده*، تحت‌تأثیر شدید آن قرار گرفت، و با زیرکی تمام توانست این فیلم و فیلمهای دیگر را در اختیار خود بگیرد (۲۵).

کپرا برای به‌دست آوردن فیلمهایی که ارتش شوروی - یکی از متفقین - تهیه کرده بود با سفارت شوروی در واشنگتن تماس گرفت. این تماس موجب شد که سرهنگی از دستگاه امنیتی

---

1. George C. Marshall

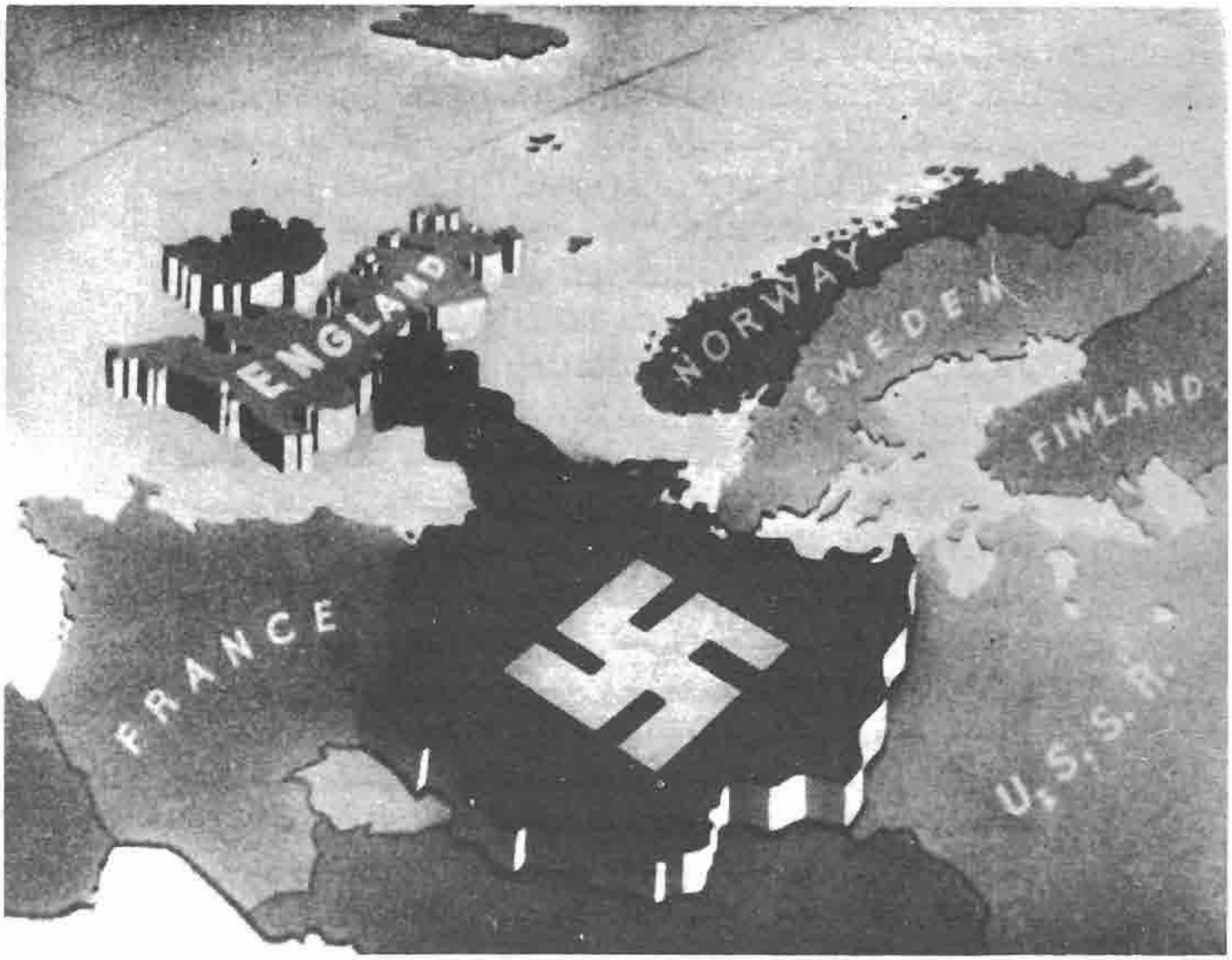
وزارت جنگ او را نزد خود بخواند و به‌او اعلام کند که به‌خاطر سرپیچی از قوانین و مقررات انضباطی جنگ تا اتمام بررسیهای لازم توقیف خواهد بود. کپرا در کتاب خاطرات خود می‌گوید که سپس سرهنگ مزبور عکسی را به‌وی نشان داد که او را دست در جیب در مقابل سفارت روسیه نشان می‌داد. به‌محض دیدن این عکس کپرا می‌گوید: «جناب سرهنگ، اینکه عکس من است که در مقابل سفارت شوروی ایستاده‌ام». اعتراف کپرا فوراً توسط یك منشی یادداشت می‌شود و سرهنگ ادامه می‌دهد: «با اجازهٔ چه کسی شما با نمایندگان یك دولت بیگانه تماس گرفته‌اید؟» کپرا در جواب می‌گوید که او با دستور مستقیم فرماندهٔ ارتش امریکا مسئول تهیهٔ یك مجموعه فیلم است و: «به‌خدا قسم اگر شما نگذارید که من دستور فرمانده را اجرا کنم، یك نسخهٔ گواهی شده از این بازپرسی مهمل را از شما مطالبه خواهم کرد.» کپرا سپس اضافه می‌کند که او یك نویسندهٔ مطبوعاتی را می‌شناسد (منظور او درو پیرسن[1] بود) که حاضر است متن این بازپرسی را کلمه به کلمه در ستون مخصوص به‌خود در روزنامه چاپ کند.

مجموعهٔ هفت فیلمی *چرا می‌جنگیم* برای این مورد قبول دولت و ارتش امریکا قرار گرفت که جوابی رسمی و قطعی به‌این سؤال به‌دست می‌داد: «خط مشی دولت در دههٔ شوم ۱۹۳۱ـ ۱۹۴۱ چه بود؟» (۲۶) ارتش امریکا که به‌طور مرتب هزاران نفر سرباز و افسر تازه وارد را به‌خود جذب می‌کرد از این فیلمها به‌نحو مؤثری در کار آموزش نظامی و توجیه سیاسی جنگ و نقش امریکا در آن استفاده می‌کرد. تنها *پیش در آمد جنگ* در عرض سه سال (از ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۵) به ۹ میلیون سرباز نشان داده شد (۲۷). به‌طورکلی فیلمهای مجموعهٔ *چرا می‌جنگیم* ـ در رسیدن به‌هدفهای خودـ از موفقترین فیلمهای دوران جنگ هستند. در این فیلمها که همگی به‌طورکلی از نوع مستند گردآوری هستند، از عوامل مختلف دیداری و شنیداری به‌نحو مؤثر و همبسته‌ای استفاده شده است: روایت، موسیقیهای محلی و میهنی، نمودار، نقشه، نگارگری، زنده نمایی و بازسازی. سبك روایت فیلمها، خشن و پرطمطراق است. مثلاً در *تفرقه بینداز و حکومت کن*، روایتگر ناظر چنین می‌گوید: «غلبه بردنیا بدون برخورد شدید با صخره‌ای به‌نام بریتانیا امکانپذیر نیست.» (۲۸) هنگام شنیدن این کلمات، تصویر یك نقشه را نشان می‌دهد که روی آن قسمتهای تحت کنترل نازیها با رنگ سیاه و قسمتهای تحت کنترل متفقین با رنگ سفید مشخص شده است. از قسمت سیاه که روی آن علامت نازیها با هیبت و عظمت نقش بسته است، بردار عریض سیاه رنگی که نشان دهندهٔ ارتش نازیهاست به‌سوی بریتانیا حرکت می‌کند و پس از برخورد با «صخره» ی بریتانیا مچاله می‌شود و درهم می‌شکند.

حرفهای کپرا دربارهٔ روشها و شگردهای فیلم *پیش درآمد جنگ* ـ که در سال ۱۹۴۲در امریکا برندهٔ بهترین فیلم مستند شناخته شد ـ برداشت و روش عمومی او را در فیلمهای مجموعهٔ

---

1. Drew Pearson



«غلبه بر دنیا بدون برخورد شدید با صخره ای به نام بریتانیا امکانپذیر نیست». از فیلم *تفرقه بیندازو حکومت کن*.

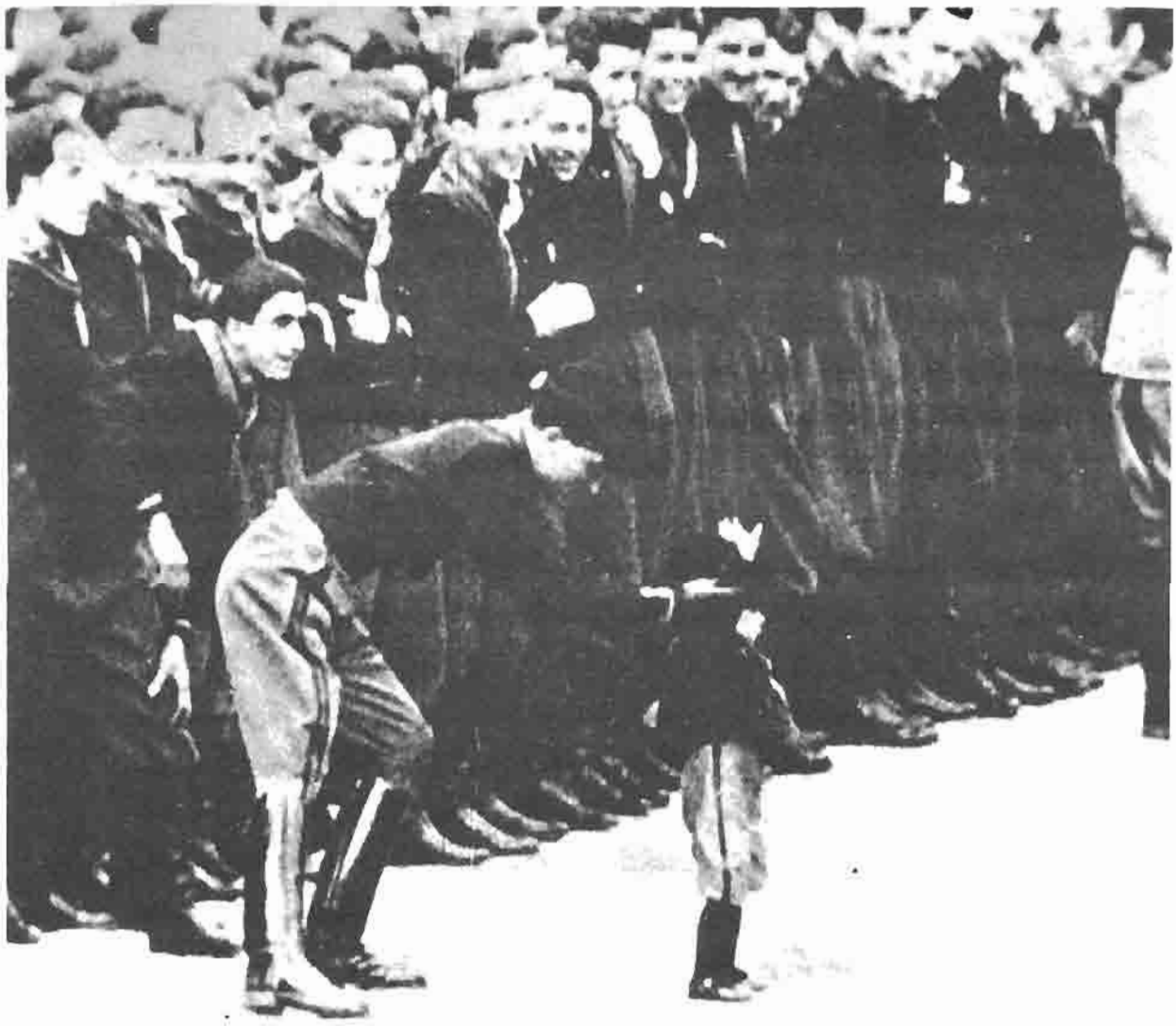
چرا می‌جنگیم نشان می‌دهد. کپرا در مصاحبه‌اش می‌گوید که چگونه قصد داشت، با استفاده از فیلمهای به‌دست آمده از طرف دشمن (ژاپن و آلمان)، فیلم **پیش درآمد جنگ** را برای توجیه ورود امریکا به‌جنگ بسازد:

«و من در این کار موفق شدم، بدون اینکه از فیلم دیگری جز فیلمهای خود ژاپنیها و آلمانیها استفاده کنم. ما هیچ صحنه‌ای را، جز نقشه‌ها و عنوان روزنامه‌ها، بازسازی نکردیم. و به‌این ترتیب، با زبان خود آنها [دشمن] شرح دادیم که چرا فرزندان این مملکت

[امریکا] لباس سربازی به‌تن کرده‌اند و آمادهٔ جنگ شده‌اند. آنها [سربازان امریکایی] باید این پیشرفت سریع دیکتاتوری را که در حال بلعیدن ما بود متوقف می‌کردند.
ولی من که تا آن موقع فیلم مستند نساخته بودم از تجربهٔ فیلمهای داستانی و در اماتیك که به‌دست آورده بودم، استفاده کردم و موضوع را به‌نحو دراماتیکی نشان دادم. به‌نظر من این تجربه نشان داد که درام، به‌همان اندازه که در فیلمهای نوع دیگر مؤثر است، در فیلمهای مستند نیز می‌تواند بخوبی به‌کار گرفته شود.» (۲۹)

سینماگران و هنرمندان زیادی از سینمای داستانی امریکا به‌طور گمنام به‌ویرایش، تهیه و اجرای موسیقی، روایتگری و کارگردانی این فیلمها کمك کردند. فلهرتی و ایونس نیز همکاریهایی داشتند که چندان مثمر ثمر نبود.

یك کودك ایتالیایی سلام نازی را یاد می‌گیرد- از فیلم پیش درآمد جنگ



چهار افسر نازی در حال اسارت در یك اردوگاه روسی- از فیلم نبرد روسیه

هنگام تهیهٔ *چرا می‌جنگیم* در مواقعی که به اندازهٔ کافی تصاویر واقعی و مستند از صحنه‌های جنگ در دسترس نبود، از فیلمهایی که از شرکتها و استودیوهای هالیوود گرفته می‌شد، استفاده به‌عمل می‌آمد. به‌همین جهت، در تعدادی از این فیلمهای هفت‌گانه مانند ***تفرقه بینداز و حکومت کن***، ***نبرد چین*** و ***جنگ به‌امریکا کشیده می‌شود***، از قطعات فیلمهای داستانی نیز استفاده شده است (۳۰).

کپرا، توجیه ورود امریکا را به جنگ در ***پیش درآمد جنگ***، می‌آورد و سپس، در فیلمهای دیگر، به‌بررسی جنبه‌های مختلف جنگ می‌پردازد: در ***حملهٔ نازیها*** فیلم، «تاریخچهٔ ارادهٔ دیوانه‌وار»، دیوانگی و شهوت دیوانه‌وار غلبهٔ رهبران نازی را نشان می‌دهد. در ***تفرقه بینداز و حکومت کن*** شگرد سیاسی بسیار موفقیت‌آمیز هیتلر را در استفاده از تبلیغ، دروغپردازی و سفسطه برای تفرقه انداختن و سپس فتح کشورها تصویر می‌کند. در ***نبرد بریتانیا*** تصویری از شجاعت و استقامت انگلیسیها در برابر شکستها (شکست دنکرك) و حمله‌های نیروی هوایی نازیها، ارائه می‌دهد؛ در ***نبرد چین*** با تصاویر شگفت‌انگیزی از کشت و کشتار میدان جنگ به‌نشان دادن رشادت چینیها در مقابله با دشمن می‌پردازد؛ در ***نبرد روسیه*** حملهٔ نازیها را به‌روسیهٔ شوروی با جامعیت و عمق کامل بررسی می‌کند. روایتگر می‌گوید: «ممکن است ژنرالها در عملیات جنگی پیروز شوند. امّا سرانجام این مردم هستند که در نبردها پیروز می‌شوند.» فیلم علل

شکست تازیها را در شوروی بیان می کند، صحنه‌های واقعی و اعجاب‌آوری از محاصرهٔ لنینگراد و دفاع مردم را نشان می‌دهد و در آخر با تصویری از یك سرباز شکست خوردهٔ آلمانی که با کفشهایی که از کاغذ درست کرده، روی یخ در حال گذشتن است، خاتمه می‌یابد. این فیلم با استقبال زیادی در شوروی رو به رو شد. شاید این فیلم تنها فیلمی باشد که توسط سینماگران یك کشور دوست راجع به‌کشور دیگری ساخته شده و با چنین گرمی مورد توجه و تأیید قرار گرفته باشد (۳۱). در ***جنگ به‌امریکا کشیده می‌شود*** روحیه، خصایص و شعایر ملی امریکا را تجزیه و تحلیل می کند و روحیهٔ انزواطلبی پیش از جنگ جهانی دوم را و روحیهٔ قوی و جنگاور فعلی مردم را که در اثر حملات هیتلر و حملهٔ ژاپنیها به‌بندر پرل به‌وجود آمده است، به‌نحو جالبی نشان می‌دهد. برای این کار از انواع روشها و شگردها، از سرشماریها، افکار عمومی، مصاحبه، روایت و تصاویر واقعی استفاده می‌جوید.

علاوه برارتش امریکا که از فیلمهای این مجموعه برای کارآموزی افراد خود استفاده می کرد، تعدادی از این فیلمها به‌زبانهای دیگر برگردانده شدند و در کشورهای مختلف به‌نمایش در آمدند. اما همهٔ فیلمهای این مجموعه با موفقیت یکسان رو به رو نشدند. مثلاً نسخ فیلم***نبرد چین*** که در آن همبستگی کامل مردم چین را تحت فرمان چیانکایچك نشان می‌داد، بزودی جمع‌آوری شدند. انقلاب مائوتسه تونگ در این فیلم به‌حساب نیامده بود.

در زمان جنگ، فیلمهای مجموعهٔ ***چرا می‌جنگیم*** در امریکا برای مردم عادی نیز به‌نمایش گذارده شد، و به‌این ترتیب، برای اولین بار ارتش امریکا نقش آموزش ملی و سیاسی مردم را نیز به‌عهده گرفت و جالب این است که با مخالفت زیادی هم از طرف روشنفکران وقت مواجه نشد. دلایل این عدم مخالفت متعدد بودند: این فیلمها تحت حمایت ژنرال مارشال که مورد احترام مردم بود تهیه شده و در یك دورهٔ بحرانی و جنگ زده به‌مردم نشان داده می‌شدند. تعدادی از فیلمها نیز حامی پاره‌ای از آرمانهای روشنفکران آن زمان بودند. مثلاً فیلم ***پیش درآمد جنگ*** با نظر آزادیخواهان و سوسیالیستها موافق بود و از انقلابیونی که در جنگ داخلی اسپانیا برضد فرانکو جنگیده بودند پشتیبانی می‌کرد. یا فیلمهای ***نبرد روسیه*** و ***نبرد چین*** بشدت از روسیه و چین جانبداری می‌کردند. اما، پس از جنگ، با تغییر خط مشی سیاسی دولت امریکا، سرنوشت این فیلمها نیز تغییر کرد به‌طوری که دولت نمایش فیلمهای ***نبرد روسیه*** و ***نبرد چین*** را در امریکا محدود کرد.

واحد فیلمسازیی که کپرا برای ساختن ***چرا می‌جنگیم*** به‌وجود آورد، در تهیهٔ فیلمهای دیگری نیز به‌سینماگران و سازمانهای مختلف کمك کرد. یکی از مهمترین این کمکها، تهیهٔ یك مجموعه فیلم بود که دو روز در هفته فقط برای نیروهای ارتش امریکا نشان داده می‌شد. این مجموعه***مجلهٔ تصویری نیروی زمینی و دریایی***[1] نام داشت. هر فیلم بیست دقیقه‌ای این مجموعه، برپایهٔ نامه

---

1. *The Army - Navy Screen Magazine*

و درخواستی که سازندگان فیلم، از افسران و سربازان دریافت می کردند ساخته می شد و هدف آن جوابگویی به‌مسائل و نیازهای نظامیان بود.

درعین حال واحد کپرا دو فیلم دیگر به‌نامهای ***متحدمان، انگلیس را بشناسیم***[1] (۱۹۴۴) و ***سرباز سیاهپوست***[2] (۱۹۴۴) ساخت. فیلم انگلیسی به ***انگلستان گوش فرا دهید*** (۱۹۴۲) مورد توجه زیادی در امریکا قرار گرفته بود و فیلم ***متحدمان، انگلیس را بشناسیم*** کوشش امریکاییان برای شناساندن انگلیسیها به‌سربازان امریکایی است. ***سرباز سیاهپوست*** سعی براین دارد که نقش مهم سربازان سیاهپوست امریکا را در جنگهای میهنی امریکا نشان دهد. اما این فیلم که به‌نظرات نژادپرستی نازیها و ژاپنیها می تازد، به‌تعصب نژادیی که در امریکا و در ارتش وجود داشت و موجب جدایی سیاهپوستها و سفیدپوستها شده بود اشاره ای نمی کند؛ به‌طورکلی این فیلم موفق نیست.

در زمان جنگ، هالیوود و سینماگران فیلمهای داستانی نیز به‌موضوع جنگ پرداختند. از میان فیلمهایی که هالیوود در این دوره ساخت، از ***گزارشی از الئوسین***[3] (۱۹۴۲) اثر جان هوستن، ***زیبای ممفیس*** (۱۹۴۴) اثر ویلیام وایلر[4] و ***نبرد میدوی***[5] (۱۹۴۴) اثر جان فورد، می توان نام برد. این فیلمها همه داستانی هستند ولی برپایهٔ وقایع جنگ ساخته شده اند. اما مهمترین فیلمهایی که کارگردانان سینمای داستانی امریکا در زمان جنگ ساختند دو فیلم مستند جان هوستن به‌نامهای ***نبردسان پیترو*** و ***بگذار بدرخشد*** هستند که شرح آنها در فصل اول بخش دوم کتاب آمده است.

علاوه برنیروهای ارتش، سازمانهای دولتی دیگری نیز در این دوره به‌کار تهیه، تولید و توزیع فیلمهای مستند تبلیغی همت گماشتند. یکی از این سازمانها «ادارهٔ اطلاعات جنگ[6]» وابسته به‌دولت امریکا بود. از وظایف این اداره یکی این بود که اقدامات و هماهنگیهای لازم را جهت توزیع و نمایش فیلمهای مستند تبلیغی ـ و به‌طورکلی فیلمهایی که تحت حمایت نیروهای ارتش تهیه می شدند ـ برای عموم معمول دارد. این اداره، با استفاده از وسایل نمایش ۱۶میلیمتریی که در اختیار داشت، خود نیز ترتیب نمایش این فیلمها را در اماکن آموزشی، کارگری و اجتماعی می‌داد. در عین حال، این اداره فیلمهایی نیز برای استفادهٔ تماشاگران غیر امریکایی تهیه می کرد تا سیاستها و خط مشیهای دولت امریکا را برای آنها تشریح کند. این فیلمها بحث‌انگیز نیستند، زیرا بیشتر فقط یك نظر را که همان سیاست دولت بود، نشان می‌دادند و از ارائهٔ نظرهای متفاوت پرهیز داشتند (۳۲). با این وجود، پاره ای از این فیلمها جنبه‌هایی از زندگی و وضع امریکای این دوران را نشان می‌دهند. از میان فیلمهای حمایت شده به‌وسیلهٔ «ادارهٔ اطلاعات جنگ» می توان از این فیلمها نام برد: ***شهرك***[7] (۱۹۴۱)، اثر کارگردان معروف فیلمهای داستانی یوزف فون اشترنبرگ

---

1. *Know Your Ally, Britain* 2. *The Negro Soldier* 3. *Report From Aleutians*
4. William Wyler 5. *The Battle of Midway* 6. Office of War Information (OWI)
7. *The Town*

که زندگی سادهٔ یك شهرك واقع در نواحی مرکزی امریکا را نشان می‌دهد. ***داستان کامینگتن***[1] (۱۹۴۵)، به‌کارگردانی هلن گریرسن که مربوط به‌وضع آوارگان جنگ و جذب دردناکشان در فرهنگ یك شهر کوچك نیوانگلند امریکاست. ***توسکانینی: سرود ملتها***[2] (۱۹۴۵)، توسکانینی رهبر معروف ارکستر را در حال کار و زندگی نشان می‌دهد. این فیلم را الکساندر حمید، فیلمبردار چکوسلواکی که نام اصلیش الکساندر هگن شمید بود و در دوران جنگ به‌امریکا گریخته بود، کارگردانی کرده است. ***سرگذشت یك جیپ***[3] (۱۹۴۳)، به‌کارگردانی جوزف کرامگولد[4] داستان اختراع جیپ را از زبان فرضی یك ماشین جیپ تعریف می‌کند. ***شیشه پاك کن***[5] (۱۹۴۵)، اثر جولزبوشر[6] نیز طرز کار یك نفر شیشه پاك کن را که کارش پاك کردن شیشه‌های عمارت امپایراستیت نیویورك است، نشان می‌دهد.

به‌طورکلی در این دوره «ادارهٔ اطلاعات جنگ» تعداد ۳۰تا ۴۰فیلم مستند تازه، علاوه برفیلمهای خبری سینمایی و فیلمهای داستانی هالیوود، را به‌۱۷ زبان آماده و در کشورهای مختلف توزیع کرد و از این راه تصویری از زندگی مردم امریکا را در دوران جنگ به‌مردم کشورهای دیگر نشان داد (۳۳).

فیلمهای ***بگذار بدرخشد***، ***افتخار حقیقی*** و ***بازگشت*** از مهمترین فیلمهای دوران جنگ هستند. اهمیت آنها بیشتر در این است که حین نشان‌دادن جنگ و قساوت و کشت و کشتاری که جزءِ جدایی‌ناپذیر جنگ است، به نشان دادن اثراتی که این جنگ بر روی انسان و انسانیت می‌گذارد نیز می‌پردازند، و ندای مثبتی را در دل انسان زجرکشیدهٔ این جنگ خانمانسوز، بیدار می‌کنند و امید به زندگی و بهسازی دوبارهٔ شرایط اجتماعی را پی‌می‌افکنند. ***بازگشت***، اثر عکاس معروف، هانری کارتیه‌برسون[7]، «تکان دهنده‌ترین سند رنج و شادیی انسان است که از [اسناد] جنگ جهانی‌دوم بیرون آمده است.» (۳۴) حمایت کنندهٔ مالی این فیلم ادارهٔ اطلاعات امریکاست. این فیلم آزاد کردن سربازان و غیرنظامیان فرانسوی زندانی در اردوگاههای کار اجباری نازیها را نشان می‌دهد. بیرون آوردن این افراد نیمه زنده از اردوگاهها، سوار کردن آنها در ماشینهای باری، بردن آنها به بیمارستانها برای گذراندن دوران نقاهت، و بالأخره بازگشت آنها به کشورشان فرانسه و به آغوش خانواده و دوستانشان، تماشاگر را در یك مسیر پرتلاطم احساسات، از غم و غصه و رنج به امید و شادی می‌برد. فیلمبرداری به نحو بسیار ساده ای انجام گرفته است: بسیاری از برداشتها با دوربین ثابت گرفته شده‌اند. فیلم از روایت (به زبان فرانسه) کم استفاده می‌کند. اما موسیقی مناسبی به تصاویر، بعد و عمق لازم را می‌دهد. به این ترتیب، این فیلم با القای احساس پیروزی بریأس و رنج، به صورت یك کار هنری در می‌آید که سالها پس از جنگ نیز تماشای آن به انسان قوت قلب و امید می‌بخشد.

---

1. *The Cummington Story* 2. *Toscanini: Hymn of the Nations* 3. *Autobiography of a Jeep*
4. Joseph Krumgold 5. *The Window Cleaner* 6. Jules Bucher 7. Henri Cartier-Bresson

در دوران جنگ جهانی دوم، انگلیس، امریکا و آلمان بیش از هرکشور دیگری فیلمهای مستند تبلیغی مربوط به جنگ ساختند. اما کشورهای دیگر نیز در این زمینه فعالیتهایی داشتند. گریرسن در ۱۹۳۹ «هیئت فیلم ملی کانادا» را پایه‌گذاری کرد و بسیاری از سینماگران «واحد تولید فیلم ادارهٔ پست» و سینماگران معروف کشورهای دیگر را به همکاری خواست. این هیئت، تحت سرپرستی گریرسن، بسرعت رشد کرد، و به عنوان یکی از مهمترین مراکز فیلمسازی در کانادا درآمد. یکی از اولین فیلمهایی که در این هیئت ساخته شد، فیلم ***ابرهای جنگ برفراز اقیانوس آرام***[1] (۱۹۴۱) است که حوادث و عملیاتی را که توسط ژاپنیها در اقیانوس آرام انجام می‌گرفت بررسی می‌کند، و جالب این است که پیشبینی جنگ بین امریکا و ژاپن ـ قبل از حملهٔ ژاپنیها به بندر پرل ـ می‌پردازد. این فیلم با پیشگویی دقیق خود، درست یك ماه قبل از حملهٔ ژاپنیها به بندر پرل آمادهٔ نمایش شد و «یونایتد آرتیست» توزیع آن را در امریکا به عهده گرفت. استوارت لگ، که در ساختن این فیلم دست داشت، می‌گوید که نمایش آن در نیویورك با حملهٔ ژاپنیها تقریباً همزمان اتفاق افتاد (۳۵).

در همین زمان هیئت فیلم، تحت نظارت استوارت لگ، به تهیهٔ مجموعهٔ فیلمهای خبری ***دنیای پرتحرك*** پرداخت. این مجموعه از ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۵، مانند ***گذر زمان***، به‌طور مرتب در سینماها نشان داده شد و موفقیّت زیادی به دست آورد. بوریس کافمن برادر ورتوف نیز در این زمان مدتی با هیئت فیلم همکاری کرد و در به وجود آوردن جنبش مستندسازی در کانادا عامل مؤثری شد.

در دوران جنگ، تهیهٔ فیلمهای مستند در فرانسه، به علت تصرف آن کشور توسط نیروهای نازی، تقریباً به حال توقف درآمد. اما در اواخر جنگ جهانی فیلمهایی ساخته شدند: ***یادداشتهای نیروی مقاومت***[2] (۱۹۴۵) که توسط ژان‌پنلوه و تعدادی سینماگر دیگر به‌وجود آمد نشان دهندهٔ فعالیتهای نیروهای مقاومت فرانسه در جنگ جهانی دوم بود. ***نبرد راه‌آهن***[3] (۱۹۴۶)، فیلم دیگر در همین زمینه، ساختهٔ رنه‌کلمان[4] است. در این فیلم فعالیتهای نیروهای مقاومت فرانسه برضد سربازان نازی به نحو دراماتیکی بازسازی شد. ***لعنت‌شدگان***[5] (۱۹۴۷)، باز به کارگردانی همین سینماگر، که یك فیلم مستند بازسازی دربارهٔ یك زیردریایی فراری آلمانی است. ژان گرمیون[6] نیز فیلم ***سپیده‌دم ششم ژوئن***[7] (۱۹۴۶) را دربارهٔ حملهٔ نورماندی ساخت.

در اواخر جنگ که همکاریهای ایونس با فرانك کپرا به پایان رسید، دولت هلند از وی دعوت کرد که به اندونزی (که یکی از کشورهای مستعمرهٔ هلند بود) برود و سرپرستی هیئت فیلم اندونزی را به عهده بگیرد. قرارداد مفصلی که شعارهای وطنپرستانهٔ زیاد داشت و تعهد هلند را به حمایت از آرمان آزادیخواهی و دموکراسی می‌رساند، برای ایونس نوشتند. برای تهیهٔ وسایل از امریکا نیز، بودجهٔ گزافی در اختیار وی گذاشتند و قرار شد که اولین کارش، فیلمبرداری از، «آزاد کردن»

---

1. *War Clouds in the Pacific* 2. *Le Journal de la Resistance* 3. *Bataille du Rail*
4. René Clement 5. *Les Maudits* 6. Jean Grémillion 7. *Le 6 Juin à l'Aube*

نبرد راه آهن

استرالیا باشد. وقتی کشتیهای «آزاد کنندگان» ـ که ایونس و همراهانش نیز در یکی از آنها بودند ـ به استرالیا رسیدند، خبر رسید که در اندونزی احمد سوکارنو قیام کرده و استقلال اندونزی را اعلام داشته است. ایونس که طبق قرارداد، سرپرست هیئت فیلم اندونزی بود، خواست از «آزاد شدن» اندونزی فیلم تهیه کند، اما به او اجازهٔ این کار را ندادند، و او نیز به ناچار قرارداد خود را منتفی اعلام کرد. در این موقع کارگران جاوه‌ای یکی از کشتیها ـ که قصد رفتن به اندونزی و سرکوب کردن انقلاب سوکارنو را داشت ـ از کار کناره گرفتند ولی کارگران هندی شروع به هدایت کشتی به سوی اندونزی کردند. به دنبال این قضیه یك قایق موتوری متعلق به اتحادیهٔ کارگران استرالیا، به تعقیب کشتی پرداخت و با بلندگو کارگران هندی را متقاعد کرد که از این

ندای اندونزی

مأموریت دست بردارند. ایونس هم فرصت را غنیمت شمرد و با دوربین فیلمبرداری کهنهٔ خود از این واقعه فیلمبرداری کرد و فیلمی به نام *ندای اندونزی*[1] (۱۹۴۶) به‌وجود آورد و به نمایش گذارد. عکس‌العمل کشورهای هلند و انگلیس ـ که هر دو قصد «آزاد کردن» کشورهای مستعمره را داشتند ـ نسبت به این فیلم شدید بود. در هلند ایونس را خائن خواندند و نمایش فیلم را ممنوع اعلام کردند. در استرالیا ابتدا جلو نمایش فیلم را گرفتند و سپس، به خاطر محبوبیت انقلاب اندونزی، دوباره آن را به نمایش گذاشتند. دو نسخه از این فیلم به‌طور قاچاق به اندونزی برده شد و برای نیروهای انقلابی سوکارنو، که برضد نیروهای هلندی و انگلیسی می‌جنگیدند، به‌طور مرتب به نمایش درآمد (۳۶).

---

1. *Indonesia Calling*

در هند، در دهه‌ای که بتدریج به جنگ جهانی دوم منتهی شد، فعالیتهای نیروهای استقلال طلب شدت گرفت. دولت انگلیس نیز، برای بهبود وضع، به اقداماتی در زمینهٔ افزایش آزادی و استقلال سیاسی در داخل هند دست زد. یکی از این اقدامات، آزاد کردن نمایش تعداد زیادی فیلم خبری در سال ۱۹۳۷ بود که نمایش آنها تا آن زمان توسط نیروها و مقامات انگلیسی در هند قدغن شده بود. زیادی تعداد این فیلمها، متحیر کننده است و نشان می‌دهد که تا چه حد انگلیسیها سعی داشتند احساسات هندیها نسبت به انقلاب و استقلال، برانگیخته نشود. بسیاری از این فیلمها دربارهٔ رفت و آمدها، ملاقاتها و سخنرانیهای مهاتماگاندی است (۳۷). ولی تنوع موضوعات، این فیلمها را به صورت سندهای واقعی و مستند تاریخ جنبش استقلال طلبی هند درآورده است. بعدها از این فیلمها در تهیهٔ فیلمهای گردآوری تاریخی، استفادهٔ زیادی شد.

اما این آزادی نسبی دیری نپایید. با اعلان جنگ انگلیس به آلمان، مقامات انگلیس در هند، آمادگی هند را برای جنگ با آلمان اعلام کردند. اما استقلال طلبان هندی اظهار داشتند که اعلان جنگ هند به آلمان باید از جانب مردم هند صورت گیرد نه از طرف دولت انگلیس. به همین جهت نیز، طرفداران استقلال، خود را از شرکت در جنگ کنار کشیدند. در همین زمان دولت انگلیس به ناچار، الگزاندرشا و تعدادی سینماگر دیگر را، به منظور تهیهٔ تعدادی فیلم مستند خبری دربارهٔ جنگ، به هندوستان اعزام کرد. شرکت «فاکس قرن بیستم» نیز به برگرداندن[1] فیلمهای مستند خبری موویتون[2] به زبان هندی اقدام کرد. برای اینکه نمایش این فیلمها که یا توسط دولت ساخته شده بود یا مورد تأیید آن بود همه گیر شود، بزودی نشان دادن فیلم مستند تحت عنوان کلی ***فیلمهای اطلاعاتی هندوستان***[3] و فیلمهای خبری تحت عنوان ***رژهٔ خبرهای هندوستان***[4]، در سینماهای عمومی کشور اجباری شد. استقلال طلبان، این مجموعه فیلمها را مورد شماتت قرار می‌دادند و به مجرد به قدرت رسیدن، از نمایش ***فیلمهای اطلاعاتی هندوستان*** جلوگیری کردند. اما جالب این است که هنوز یکسالی از این نگذشته بود که خود آنها از دولتهای محلی خواستند که جیرهٔ معینی از فیلمهای تأیید شده از طرف آنها را برای نمایش اجباری در سینماهای عمومی در نظر بگیرند (۳۸).

پس از استقلال کامل، «بخش تولید فیلم» وابسته به وزارت اطلاعات و رادیو تلویزیون هندوستان مأمور تهیهٔ فیلمهای مستند خبری لازم جهت پخش در سینماها شد. سینماها در پخش این فیلمها اختیار انتخاب نداشتند و هر فیلمی را دولت به آنها می‌داد، اجباراً نشان می‌دادند.

تحت سرپرستی ازرامیر[5] در همین زمان بخش تولید فیلم وزارت اطلاعات و رادیو تلویزیون بتدریج به صورت یك سازمان وسیع فیلمسازی درآمد به‌طوری که در اواسط دههٔ ۱۹۵۰ تعداد ۵۲ فیلم مستند کامل و ۵۲ فیلم مستند خبری به پنج زبان برای نمایش در سینماها تهیه شد.

---

1. Dubbing 2. Movietone 3. *Information Films of India* 4. *Indian News Parade*
5. Ezramir

گردانندگان بخش تولید فیلم بیشتر به روایت این فیلمها توجه می کردند تا به تصاویر آن؛ به همین جهت، فیلمها از روایت و اطلاعات فراوان پر بودند. شاید تعدد زبانهایی که باید این فیلمها به آنها برگردانده می‌شد، یکی از دلایل مهم این جهت‌گیری بود. بتدریج، نیروی فیلمسازی در بخش تولید فیلم شروع به رشد کرد و فیلمهای تولید شده توسط این بخش در فستیوالهای جهانی مورد توجه قرار گرفتند. فیلمهای *جیپور*[1] (۱۹۵۱)، *سمفونی حیات*[2] (۱۹۵۶)، *خاجوراهو*[3] (۱۹۵۶) و *بودا گوتاما*[4] (۱۹۵۶) بترتیب در فستیوالهای ونیز، مونتویدئو، مانیل وکان به دریافت جایزه یا افتخارنامه‌هایی نایل آمدند (۳۹). باید گفت که بخش تولید فیلم، به خاطر تهیهٔ فیلمهای بهتر، پرداخت حقوق بیشتر به کارکنان فنی، وسعت نظام تهیه، تولید و توزیع، و نظارت خلاقانهٔ ازرامیر بتدریج به صورت سازمان بزرگ و قابل اهمیتی درآمد. اما زیادی تعداد تماشاگران فیلمهای تهیه شده در این بخش، بیشتر ناشی از سیاست دولت در نمایش اجباری این فیلمها در سینماها بود؛ دولت و فیلمهای مستند دولتی نیز موفقیت خود را در به دست آوردن این انبوه تماشاگران، مدیون فیلمهای داستانی شرکتهای خصوصی بودند. بخصوص که سیاست انحصارگرایی دولت در تهیهٔ فیلمهای مستند منجر به تحمیل استانداردها و برداشتهای یکنواخت شده بود و فیلمها به صورت خسته کننده و ملال‌آور درآمده بودند؛ و اگر نمایش این فیلمها اجباری نبود، بدون شك تماشاگران آنها به شدت نقصان می‌یافت (۴۰).

در چنین شرایطی که نمایش فیلمهای مستند دولتی در سینماها اجباری بود، تنها راهی که سینماگران مستقل برای نمایش فیلمهای خود در سینماها داشتند، فروش فیلمهایشان به بخش تولید فیلم بود. بسیاری از سینماگران، توزیع کنندگان و نمایش‌دهندگان فیلم از این وضعیت انحصارگرایانه‌ای که دولت به وجود آورده بود شکایت داشتند. اما شکایتهای آنها به جایی نرسید و در دههٔ ۱۹۵۰ وضع به همان منوال ادامه یافت.

ایجاد یك واحد تولید فیلم توسط شرکت شل در برمه و تصمیم این واحد به حمایت از فیلمهای مستندی که به طور آزاد در هند تهیه می‌شد، هوای تازه‌ای برای سینماگران این فیلمها بود. حمایت این شرکت که در کشورهای دیگر موجب تهیهٔ فیلمهای خوبی شده بود، در هند نیز به تهیهٔ تعدادی فیلم مستند قابل ذکر انجامید: از جمله، فیلمهای *پارچه*[5] (۱۹۵۶)، به کارگردانی پال زیلز[6]، *دهکده‌ای در تراوانکور*[7] (۱۹۵۷)، به کارگردانی فالی بیلی موریا[8] و *پانچ توپی: دهکده‌ای در بنگال غربی*[9] (۱۹۵۷)، به کارگردانی هاری‌داس گوپتا[10]. اما متأسفانه به دلایل متعددی فعالیتهای این واحد تولید فیلم بسرعت و بدون مقدمه متوقف شد و دورهٔ کوتاه شور مستندسازی آزاد در هند به پایان رسید (۴۱).

---

1. *Jaipur* 2. *Symphony of Life* 3. *Khajuraho* 4. *Gotama the Buddha* 5. *Textiles*
6. Paul Zils 7. *Village in Travancore* 8. Fali Bilimoria
9. *Panchtupi: a Village in West Bengal* 10. Hari Das Gupta

در خاور دور جنگهای داخلی موجب شد که فیلم هم توسط نیروهای دولتی چیانکایچك و هم توسط نیروهای انقلابی مائو مورد استفاده قرار گیرد. پیش از سال ۱۹۳۹ تعدادی از سینماگران

دهکده‌ای در تراوانکور

طرفدار مائو، «گروه تولید فیلم ینان[1]» را به سرپرستی یوان موجی[2] تشکیل داده بودند، اما آنها بایستی تا سال ۱۹۳۹ صبر می کردند تا اینکه بتوانند وسایل لازم را برای تهیهٔ فیلم به دست آورند. در این سال ایونس یك دوربین فیلمبرداری برای آنها فرستاد و آنها خود نیز تعدادی دوربین و دیگر وسایل لازم فیلمبرداری را در جنگ با ژاپنیها متصرف شدند. گروه تولید فیلم ینان، به‌مجرد به‌دست‌آوردن این وسایل، به کار تهیهٔ فیلم از موضوعات واقعی پرداخت. اولین فیلم گروه، ***ینان و ارتش جادهٔ هشتم***[3] (۱۹۳۹) به کارگردانی یوان موجی است. گروه تولید فیلم ینان بین سالهای ۱۹۳۹ و ۱۹۴۵ تعداد ۲۱ فیلم تهیه کرد. فیلمبرداری ***ینان و ارتش جادهٔ هشتم*** را عکاس و فیلمبردار با تجربه‌ای، به نام ووین هسین[4]، به عهده داشت که چندی بعد فیلم ***دکتر بتیون***[5] (۱۹۳۹) را نیز فیلمبرداری کرد. دکتر بتیون کسی بود که قبلاً به همراه جنگجویان ضد فاشیست در جنگ داخلی اسپانیا شرکت کرده بود، و در چین نیز با شهامت به مداوا و جراحی جنگجویان کمونیست مشغول بود. فیلم هسین فعالیتهای نه‌ماه آخر زندگی دکتر بتیون را نشان می‌دهد و برای اولین بار در چین احساس در میدان جنگ بودن و اثرات ناشی از جنگ را به تماشاگر القا می کند (۴۲). سالها بعد، با ویرایش دوبارهٔ این فیلم و افزودن صدا برآن، فیلم دیگری به نام ***به یاد بتیون***[6] (۱۹۶۱) ساخته شد. این فیلم در بزرگداشت از تنها شخص خارجیی است که فعالیتهای مثبت وی در راه انقلاب مورد تأیید دولت جمهوری خلق چین قرار گرفته است.

فیلمهای دیگری که توسط گروه تولید فیلم ینان تهیه شدند، فیلمهای خبری ساده‌ای از جلسه‌ها و سخنرانیها و کنفرانسها هستند. مانند: ***جلسهٔ بسیج کردن در شانسی، چاهار و هوپی***[7] (۱۹۳۹)، ***فستیوال بین‌المللی جوانان***[8] (۱۹۴۱)، ***ینان سی‌امین سالگرد انقلاب ۱۹۱۱ را جشن می‌گیرد***[9] (۱۹۴۱) و ***رفیق مائوتسه تونگ در جلسهٔ بحث هنر در ینان***[10] (۱۹۴۲). بعضی از این فیلمها نیز راجع به فعالیتهای توسعهٔ ملی و صنعت بودند، مانند: ***روزنامهٔ پشت جبههٔ دشمن***[11] (۱۹۳۹)، ***پارچه‌بافی پشت جبههٔ دشمن***[12] (۱۹۳۹)، ***تعاونی جوانان ناحیهٔ تانگ***[13] (۱۹۳۹)، و ***برای تولید و کار و کوشش بیشتر متحد شوید***[14] (۱۹۴۲) گروههای سیاری که به نقاط مختلف گسیل می‌شدند، این فیلمها را برای مردم به‌نمایش درمی‌آوردند.

---

1. Yenan Film Group 2. Yuan Mu-Jih
3. *Yenan and the Eight Route Army (Yenan ho Ba lu Chun)* 4. Wu Yin-hsien
5. *Dr. Bethune* 6. *In Memory of Bethune*
7. *Shansi, Chahar and Hopei Mobilization Meeting* 8. *International Youth Festival*
9. *Yenan Celebrates the Thirtieth Anniversary of the 1911 Revolution*
10. *Comrade Mao Tse-Tung at the Arts Froum in Yenan*
11. *Newspaper Behind Enemy Line* 12. *Cloth-weaving Behind Enemy Line*
13. *Tang County Youth Cooperative* 14. *Production and Struggle Unite*

دکتر بتیون هنگام مداوای بیماران ارتش جادهٔ هشتم- از فیلم دکتر بتیون

هنگامی که در ۱۹۳۷ گروه فیلم پیشرو در امریکا، فیلم **چین *حمله را جواب می‌گوید*** (۱۹۳۷) را از میان فیلمهایی که فیلمبردار آماتوری به نام هری دنهام گرفته بود، به‌وجود آورد، سینماگر شوروی، رومان کارمن نیز به فیلمبرداری از چین امیدوار شد و به عوض بازگشت به اسپانیا، در ۱۹۳۸ به چین سفر کرد. کارمن در این سفر فیلمهای زیادی از مبارزه و مقاومت نبردهای کمونیست گرفت که بعدها در فیلم**در چین** (۱۹۴۱) گردآوری شدند. برخلاف ایونس که مزاحمتهای حکومت چیانکایچك مانع فیلمبرداری وی از ینان شده بود، کارمن توانست این کار را انجام دهد و فیلمهای خوبی از جنگجویان انقلابی و مائو تهیه کند.

هنرمندان و سینماگران کشورهای دیگر نیز در این دوره به رویدادهایی که در چین می گذشت علاقه‌مند شده بودند و عدهٔ زیادی از آنها به قصد همکاری با انقلابیون به ینان آمده بودند؛ اما این عده نسبت به نقش خود در پیشبرد انقلاب عقاید متفاوتی داشتند. در مهٔ سال ۱۹۴۲، در بحبوحهٔ جنگ جهانی دوم، مائو اصول و راه همکاری هنرمندان و روشنفکران را با انقلاب مشخص کرد. او چنین می گوید:

> «وظیفهٔ هنرمندان و نویسندگان انقلابی چنین است که پرده از روی اعمال نیروهای سیاه که [زندگی] مردم را به مخاطره می اندازند بردارند و همهٔ تقلاهای انقلابی مردم را بستایند ....لازم است که هنگام پیش بردن انقلاب، شخص [هنرمند] خودش را کاملاً با مردم یکی احساس کند. هدف روشن نشست امروز ما این است که هنر و ادبیات را جزئی از ماشین انقلاب به‌شمار آوریم و آنها را به صورت سلاحهای نیرومندی برای اتحاد و آموزش مردم، و درعین حال برای حمله به دشمن و نابودی او، درآوریم به‌طوری که بتوانیم به مردم کمك کنیم تا یك دل و یك جان مبارزه کنند.» (۴۳)

ازاین تاریخ به‌بعد، در نواحیی که تحت حکومت انقلابی کمونیستها بود، ابتدا هنرهای مرسوم و ادبیات و بعدها سینما، به خدمت سیاست، حزب و تبلیغ درآمدند. در سال ۱۹۴۹ نیروهای چیانکایچك شکست خوردند و مائو و همکارانش قدرت را در سراسر کشور به دست گرفتند. در اولین سال پس از پیروزی، فیلم ***سر بلند کنید خواهران***[1] (۱۹۵۰) به کارگردانی شی‌هوی[2] به بازار آمد. این فیلم وضع اجتماعی قبل از انقلاب را که سبب پیدایش تعداد زیادی روسپی شده بود مورد مداقه قرار می‌دهد و سعی براین دارد که نشان دهد که چنین وضعی در دوران پس از انقلاب امکانپذیر نیست. شخصیت اصلی این فیلم زنی فاحشه است که در ۱۵ دقیقهٔ اول فیلم با روشی که شباهت زیادی به روش سینمای بیواسطه دارد، روبه دوربین، داستان زندگی خود را به‌نحو تأثرانگیز و زنده ای بیان می کند. او می گوید که چگونه با خانواده اش از روستا به شهر آمدند و در پکن مسکن گزیدند. پس از مرگ پدرش و بی‌پولی، مادر و دختر به جستجوی کار برمی‌آیندومادر

---

1. *Stand up Sisters* 2. Shih Hui

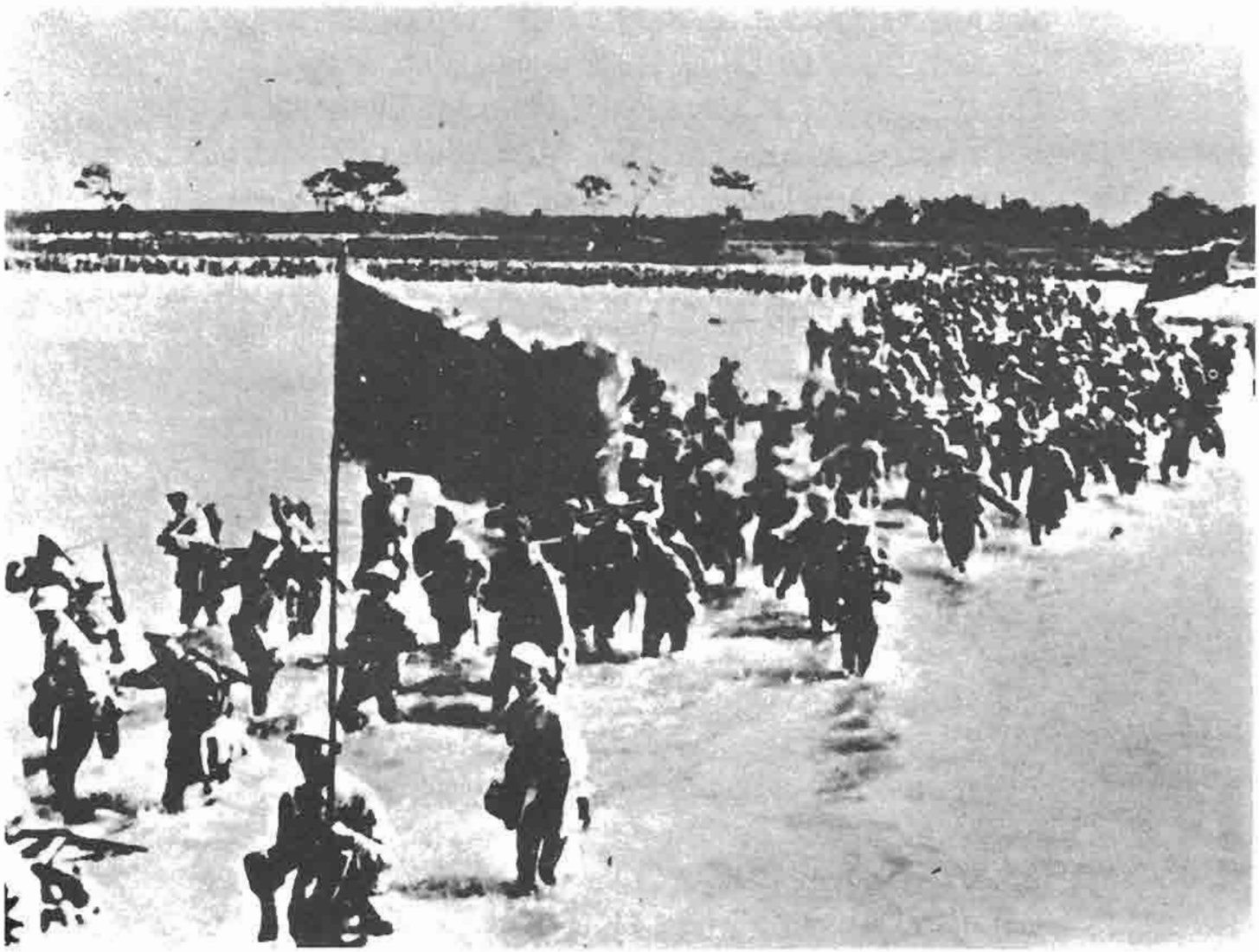
پای سندی را با انگشت‌زدن امضا می‌کند، به خیال اینکه سند، مربوط به قرارداد استخدام در یك کارخانهٔ ریسندگی است، غافل از اینکه با این کار دختر خود را در اختیار یك فاحشه‌خانه گذاشته است. صحنه‌های هتك ناموس از دختر در ابتدای ورود به فاحشه‌خانه، سقط جنین توسط «مادام» به وسیلهٔ قیچی و بدون استفاده از داروهای بیهوشی، در تابوت گذاشتن دختر دیگری که دچار خونریزی شدید شده بود و میخ کردن در تابوت، داغ کردن (نشاندارکردن) دخترانی که خیال فرار به مغزشان خطور کرده بود، همهٔ این صحنه‌ها به نحو روشنی وضع این فاحشه‌خانه را در جلو چشمان تماشاگر زنده می‌کنند. تماشاگرانی که این فیلم را تماشا می‌کردند، با دقت و رقت آن را می‌پذیرفتند، زیرا می‌دانستند چنین اعمالی در گذشته اتفاق افتاده و چه بسا که ممکن بود خود آنها قربانی این اعمال می‌شدند (۴۴).

در سال پیروزی انقلاب، همکاری در زمینهٔ تهیهٔ فیلم بین دو کشور شوروی و چین به ثمر رسید. به‌این‌ترتیب که دو کارگردان شوروی به نامهای سرگئی گراسیموف[1] و لئونیدوارلاموف[2] و تعدادی فیلمبردار به قصد تهیهٔ یك فیلم مستند طولانی دربارهٔ چین به این کشور سفر کردند. مسئلهٔ عمده در تهیهٔ این فیلم، زیادی مطالب بود، مخصوصاً، با توجه به این موضوع که هدف سینماگران نشان‌دادن مراحل مختلف مبارزهٔ مردم چین برای کسب آزادی درصد سال گذشته بود. با همکاری شدید سینماگران دو کشور و با شوری که وجود داشت، برنامه‌ریزی دقیقی برای فیلمبرداری دو فیلم ریخته شد و فیلمها هر دو به موقع آمادهٔ نمایش شدند. اولین فیلم ***چین آزادشده***[3] (۱۹۵۰) به کارگردانی گراسیموف و دومی، ***پیروزی مردم چین***[4] (۱۹۵۰) به کارگردانی وارلاموف بود. گراسیموف می‌گوید که واکنش مردم و دولت چین نسبت به فیلم ***چین آزادشده*** مانند واکنش و رفتار برادر با برادر بود (۴۵).

در همین زمان «استودیو فیلم پکن[5]» یك فیلم طولانی تبلیغی در دو قسمت به بازار عرضه کرد. این فیلم بر ضد امریکا، که حامی چیانکایچك بود و بزودی در مورد کره با چین درگیر می‌شد، ساخته شده بود و در ***مقابل تهاجم امریکا مقاومت و به کره کمك کنید***[6] (۱۹۵۱) نام داشت. فیلمبرداری این فیلم را هسوشیائوپینگ[7] و ۱۲ فیلمبردار دیگر به‌عهده داشتند. دولت چین که قصد نمایش هرچه وسیعتر این فیلم را داشت راه جدیدی را برای نمایش این فیلم برگزید: علاوه بر نمایش فیلم در سینماها، هر سازمان موظف بود که اعضای خود را گرد آورد و فیلم را برایشان به نمایش بگذارد و تعداد تماشاگران را هم به دولت اطلاع دهد. بعلاوه، لازم بود که پس از اتمام نمایش فیلم، جلسهٔ بحث گروهی دربارهٔ فیلم به وجود آید، تا چشم و گوش مردم نسبت به اعمال امریکاییها باز شود (۴۶).

---

1. Sergei Grasimov 2. Leonid Varlamov 3. *Liberated China*
4. *Victory of the Chinese People* 5. Peking Film Studio
6. *Resist American Aggression and Aid Korea* 7. Hsu Hsiao-Ping



پیروزی مردم چین

در خاور دور، جنگهای داخلی موجب شد که فیلم، هم توسط نیروهای دولت چیانکایچك و هم توسط نیروهای انقلابی مائو مورد استفاده قرار گیرد.

در ژاپن نیز فیلم مستند خبری و تبلیغی، به‌خاطر جنگ جهانی دوم، مقام و مرتبهٔ مهمتری را کسب کرد و مانند کشورهای اروپایی و امریکایی برای رساندن خبر و بسیج مردم و تبلیغ برضد دشمنان به کار گرفته شد. فیلمهای خبری سینمایی *نیپون آیگاشا* در سینماهای عمومی با موفقیت بسیار زیادی به نمایش درآمدند. مخصوصاً که صاحبان سینماها به هر خانواده‌ای که یکی از اعضایش در لباس سربازی در صحنه‌ای از فیلم ظاهر می‌شد، یك عکس از همان صحنه را می‌دادند. درعین‌حال، سینماگران فیلمهای مستند ژاپنی نیز به‌نوبهٔ خود فیلمهایی از جنگها و

فداکاریهای ارتش خود تهیه کردند مانند فیلمهای: ***مدارك جنگی مالایا***[1] (۱۹۴۲)، ***سربازان مقدس آسمان***[2] (۱۹۴۲) که دربارهٔ نیروهای چترباز است و ***فوراً غرق شده***[3] (۱۹۴۳) که از داخل زیردریایی ژاپنی، غرق کشتیهای دشمن را نشان می‌دهد. همچنین، ژاپنیها در کشورهایی که مورد تصرفشان قرار می‌گرفت (مانند کره، فیلیپین، هندوچین، اندونزی، برمه و مالزی) صنعت و مهارتهای فیلمسازی خود را به کار می‌انداختند و فیلمهای «مشترك» می‌ساختند. این امر علاوه براینکه موجب تهیهٔ تعدادی فیلم طرفدار ژاپن شد، به تربیت و بالابردن مهارت فیلمسازی در این کشورها نیز غیرمستقیم کمك کرد (۴۷).

در روسیهٔ شوروی، برخلاف ژاپن، فیلم مستند از ابتدا موردتوجه و استفادهٔ وسیع سینماگران بود. در دههٔ ۱۹۳۰ سینمای داستانی بر سینمای مستند پیشی گرفته بود، اما جنگ جهانی دوم بار دیگر توجه دولت و سینماگران را به سوی فیلم مستند بازگرداند. همان گونه که گذشت، استرشوب و رومان کارمن در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ و اوایل دههٔ ۱۹۴۰ فیلمهایی چون ***اسپانیا*** و ***در چین*** راآمادهٔ نمایش کرده بود. علاوه براین، در همین موقع بنا برپیشنهادی که ماکسیم گورکی در زمان حیاتش کرده بود، فیلم مستند مهمی به نام ***یك روز در دنیایی نوین***[4] (۱۹۴۰) تهیه شد که به موضوعات جنگی مربوط نبود. پیشنهاد گورکی این بود که در یك روز همهٔ فیلمبرداران فیلمهای خبری سینمایی در اقصا نقاط شوروی به ضبط رویدادهای آن روز بپردازند و فیلمهای خود را برای تنظیم و ویرایش به مسکو بفرستند. وی معتقد بود که فیلم نهایی، تصویر روشنی از زندگی مردم این کشور را، تحت نظام جدید، دربر خواهد داشت. به همین جهت، بزودی یك‌صد تلگرام به فیلمبرداران مختلف مخابره شد که در آن، روز ۲۴ اوت ۱۹۴۰ به عنوان روز معهود اعلام شده بود. در این روز چهل‌هزار فوت فیلم گرفته شد که پس از تدوین به صورت یك فیلم هفت حلقه‌ای (۲۰۷۰ متری) درآمد که در هفتم دسامبر همان سال نمایش داده شد (۴۸). فکر این فیلم جالب است و توسط ورتوف نیز کاملاً ماهرانه اجرا شد. روشنی و سادگی فکر بدان حد است که توانست قدرت خلاقهٔ لجام‌گسیخته و افراطهای سینمایی ورتوف را تا اندازه‌ای به بند بکشد و یك فیلم خبری سینمایی واقعی و ساده به دست بدهد. پال روتا در عین حال عقیده دارد که ضعف این فیلم و بسیاری دیگر از فیلمهای خبری سینمایی این است که هماهنگی و همبستگی زیادی بین قطعات آن موجود نیست:

> «علی‌رغم تازگی و جذابیت ذاتی پاره‌ای از صحنه‌ها و تأثیر عمومی وسعت و عظمت، واقعی‌بودن صحنه‌ها به‌خودی خود، برای به‌هم پیوستن آنها به همدیگر کافی نبود. هیچ دلیل واقعاً متقاعدکننده‌ای وجود نداشت که چرا همهٔ فیلم می‌باید در یك روز فیلمبرداری می‌شد (۴۹).

---

1. *Malayan War Record (Marei Senki)* 2. *Divine Soldiers of the Sky (Sora no Shimpei)*
3. *Sunk Instantly (Gochin)* 4. *A Day in a New World (Den Novovo Mira)*

اما میخائیل اسلوتسکی، که تنظیم و ویرایش این فیلم را به‌عهده داشت، نوشت که تهیهٔ این نوع فیلم بسیار مهم است و اضافه کرد که: «این فیلم آخرین فیلم در نوع خود ش نخواهد بود.» (۵۰)

نوع دیگری از فیلم مستند که در این دوره در روسیهٔ شوروی مورد توجه قرار گرفت، فیلمهای زندگینامهٔ اشخاص مهم مانند چایکوفسکی، مایکوفسکی و پاولوف بودند (۵۱).

همچنان که جنگ جهانی دوم شدت و وسعت می گرفت، سینماگران معروف سینمای شوروی به ساختن فیلمهای مستند مربوط به جنگ روی آوردند: آلکساندر دووژنکوف فیلم *آزادی*[1] (۱۹۴۰)، واسیلی بلیایف[2] فیلم *خط مانرهایم*[3] و *خاک استونی*[4] (۱۹۴۰) و ایلیا کوپالین و پوزلسکی[5] به اتفاق هم فیلم *به‌سوی دانوب*[6] (۱۹۴۰) را ساختند.

اما هنگامی که در صبح روز ۲۲ ژوئن ۱۹۴۱ نیروهای آلمان نازی با شدت و قدرت زیاد از سه جانب به شوروی حمله کردند، سینماگران شوروی نیز برای مبارزه با دشمن، بسیج شدند. بحثها و گفتگوهای زیادی که با شرکت سینماگران معروف مانند پودوفکین و الکساندروف[7] انجام گرفت، موجب به وجودآمدن شکل تازه ای از فیلم شد. این شکل تازه، یك مجموعه فیلم کوتاه بود تحت نام کلی *آلبوم فیلمهای جنگی*[8] (۱۹۴۱) که شامل همه نوع فیلم مانند کمدی، تراژدی، غنایی و مستند بود. بعضی از این فیلمها برای تماشاگران خارجی نیز به نمایش درآمد. مثلا *آلبوم دوم*، در امریکای شمالی و جنوبی به نام *این دشمن است*[9] (۱۹۴۱) به نمایش گذارده شد. عنوان بعضی از این آلبومها دلبستگی سازندگان آن را به جنگ و موضوعات جنگی نشان می‌دهد: *ضدهوایی انگلیسی*[10]، *ناوگان انگلیس*[11]، *لندن تسلیم نخواهد شد*[12] و *زنان نیروی هوایی*[13].

در همین زمان، فیلمهای خبری «کینو» به‌طور هفتگی موضوعات مربوط به جنگ را برای عموم به‌نمایش می‌گذاردند. سینماگران و فیلمبرداران فیلمهای خبری، با رشادت و تهور زیاد، در جبهه‌های مختلف جنگ به فیلمبرداری و بسیاری اوقات به جنگ کردن مشغول بودند. وقتی که کارمندان و کارگران فنی مرد استودیوهای فیلمسازی به جبههٔ جنگ فرا خوانده شدند، زنان جای آنها را گرفتند. اهمیت فیلم به‌قدری بود که نمی‌شد از ساختن و نمایش آن دست برداشت (۵۲). با نزدیك‌شدن صحنهٔ جنگ به مسکو، استودیوهای سینمایی با همت شگفت‌آوری همه در عرض بیست و چهار ساعت تخلیه و در اقصا نقاط کشور پراکنده شدند. موسفیلم[14] و لن فیلم[15] به قزاقستان

---

1. *Liberation (Osvobozhdeniye)* 2. Vasili Belayev
3. *Mannerheim Line (Liniya Mannerheim)* 4. *Estonian Earth* 5. Poselsky
6. *To the Danube* 7. Grigori Alexandrov 8. *Fighting Film Albums*
9. *This Is the Enemy* 10. *English Anti-Aircraft* 11. *The British Fleet*
12. *London Will Not Surrender* 13. *Women of the Air Force* 14. Mosfilm 15. Lenfilm

و سویوزدت فیلم[1] به تاجیکستان انتقال یافتند. اما «استودیوی مرکزی فیلمهای سینمایی خبری[2]» همچنان در مسکو باقی ماند و در شرایط سخت و ناامن به تهیهٔ فیلمهای خبری مهم از صحنه‌های جنگ ادامه داد. هیتلر با غرور اعلام کرده بود که در ۷ نوامبر ۱۹۴۱ نیروهای پیروزمند آلمان را در میدان سرخ مسکو مورد خطاب قرار خواهد داد، اما چنین نشد، در عوض در این روز استالین در میدان سرخ سربازان شوروی را مورد خطاب قرار داد. در این موقع از نبردی که در خارج از مسکو بین نیروهای آلمانی و شوروی به وقوع پیوست، فیلم معروف ***شکست ارتشهای آلمانی در حوالی مسکو***[3] (۱۹۴۲) ساخته شد. چند ماه بعد، همین فیلم با روایتی به زبان انگلیسی (که توسط ادواردجی. رابینسن[4] خوانده شد)، تحت نام ***مسکو به حمله جواب می‌دهد***[5] در امریکا انتشار یافت و در همان سال برندهٔ جایزهٔ اسکار شد و به صورت یکی از مهمترین فیلمهای زمان جنگ درآمد.

فیلم مستند دیگر این زمان مربوط به محاصرهٔ لنینگراد است و ***لنینگراد می‌جنگد***[6] (۱۹۴۲) نام دارد. این فیلم توسط رومان کارمن کارگردانی شده است. کارمن و فیلمبردارانی که این فیلم را تهیه کردند، مانند ساکنان این شهر همه در محاصره بودند. شرایط کار سخت و طاقت فرسا بود:

> «کار مشکلی بود، همان جیرهٔ ناچیز بقیهٔ جمعیت [شهر] نیز نصیب فیلمبرداران می‌شد. هوا بشدت سرد بود. فیلمبرداران که دوربینهای خود را روی شانه حمل می‌کردند، هر روز بیش از ۹/۵ کیلومتر در خیابانهای یخزده راهپیمایی می‌کردند.... گالینا زاخاروا[7] که یك دستیار تهیه بود، هر روز بین شانزده تا بیست کیلومتر پیاده راه می‌رفت و وسایلش را با خود حمل می‌کرد....» (۵۳)

یکی از بهترین و مهمترین فیلمهای مستند دربارهٔ موضوعات جنگ در شوروی فیلم ***استالینگراد***[8] (۱۹۴۳) است که توسط لئونید وارلاموف کارگردانی شد. در این فیلم، صحنه‌های شگرفی از نبرد و مبارزهٔ نیروها و مردم شوروی با نیروهای آلمان نازی وجود دارد. نبردهای خیابانی و نبردهای خانه به خانه با مردم استالینگراد در این فیلم به‌طرز مؤثری تصویر شده است. سینماگر معروف روسی، دووژنکوف، نیز در این زمان به تهیهٔ یك فیلم مستند به نام ***پیکار برای اوکرائین*** (۱۹۴۳) نظارت کرد. در ساختن این فیلم یولیاسولنتسوا[9] (همسر دووژنکوف) و یاکوف اودینکوف[10] با دووژنکوف همکاری‌داشتند. این فیلم که بخوبی روحیه و سبك کارغنایی دووژنکوف

---

1. Soyuzdet Film 2. Central Newsreel Studio
3. *The Defeat of the German Armies Near Moscow (Razgrom Nemetzkikh Voisk pod Moskvoi)*
4. Edward G. Robinson 5. *Moscow Strikes Back* 6. *Leningrad at War* (*Leningrad u Borbe*) 7. Galina Zakharova 8. *Stalingrad* 9. Yulia Solntseva
10. Yakov Audeyenkov

را در رودررویی با موضوع مشکلی، چون جنگ، نشان می‌دهد برعکس فیلمهای مستند دیگر این دورهٔ شوروی، فیلمی شخصی راجع به جنگ است و می‌تواند الهامبخش هر هنرمندی باشد که به ساختن فیلم مستند دست می‌زند (۵۴).

در روسیه نیز مانند کشورهای دیگر، جنگ موضوع مهمی برای فیلمهای داستانی و فیلمهای مستند هنری به دست داد و در دوران جنگ فیلمهای داستانی متعددی با موضوعات جنگی تهیه شدند. قهرمانان بسیاری از این فیلمها، زنان و کودکان بودند. در ضمن، پاره‌ای از فیلمهای داستانی و مستند تبلیغی امریکایی و انگلیسی نیز به زبان روسی برگردانده شدند و در سینماها برای عموم به نمایش درآمدند. از میان سینماگران امریکایی، چاپلین و کپرا در این دوره مورد توجه خاص قرار گرفتند.

علاوه بر جنگ و مسائل مربوط به آن که در فیلمهای داستانی هم راه پیدا کردند، گذشتهٔ روسیهٔ شوروی نیز مورد توجه سینماگران قرار گرفت. بتدریج، با نزدیک‌شدن پایان جنگ، آیزنشتاین قسمت اول فیلم معروف خود *ایوان مخوف*[1] (۱۹۴۴) را تهیه کرد.

در سال آخر جنگ، سینماگران مستند و شرکتهای سینمایی به تهیهٔ تعدادی فیلم مستند و خبری اقدام کردند که از آن میان این فیلمها را می‌توان نام برد: *پیروزی در اوکرائین*، تهیه شده با نظارت دووژنکوف، *به‌سوی متارکه با فنلاند*[2] (۱۹۴۴)، اثر یولی رایزمن[3]، *شکست ژاپن*[4] اثر ناتان زارکی[5] و جوزف هایفتز[6] و *فرانسهٔ آزادشده*، ویرایش شده توسط سرگئی یوتکویچ. ضمناً، رایزمن فیلم *برلین*[7] (۱۹۴۵) را، که در آن ورود نیروهای شوروی به برلین و فتح برلین را نشان می‌دهد، کارگردانی کرد. در تهیهٔ این فیلم بزرگ، فرمانده سپاهی که به برلین می‌رفت، با رایزمن همکاری زیادی کرد و همهٔ امکانات لازم ـ که شامل سیستم مخابره و ارتباط مکتوب بود ـ را در اختیار فیلمبرداران گذاشت. فیلمهای گرفته‌شده توسط این فیلمبرداران در عرض ۱۶ روز طوری ویرایش شدند که چنانچه رایزمن می‌گوید: «تماشاگر آنچه را که ما در جبهه دیده بودیم، فکر کرده بودیم و فهمیده بودیم احساس می‌کند.» (۵۵)

به‌طورکلی، در دوران جنگ جهانی دوم، دولتهای مختلف به اهمیت فیلم در تأثیر گذاری بر افکار عمومی و بسیج مردم پی بردند. به‌همین جهت، سینماگران فیلمهای مستند در این دوره بیش از هر زمان دیگر به مراکز قدرت و سیاست نزدیک شدند و از حمایت مالی و فنی فراوان سود جستند. در سالهای بعد از جنگ وضعیت و نقش دیگری منتظر این سینماگران بود. آنچه دووژنکوف در ۱۹۴۲ در «کنفرانس سینمای امریکا و انگلیس» در لندن گفت، به‌درستی نقشی را که سینماگران مستند می‌بایست در دههٔ بعد از جنگ به‌عهده بگیرند، تشریح کرد:

---

1. *Ivan the Terrible (Ivan Grozny)* 2. *Towards an Armistice with Finland*
3. Yuli Raisman 4. *The Defeat of Japan* 5. Nathan Zarkhi 6. Joseph Heifetz
7. *Berlin*

پیروزی در اوکرائین

«سینماگران، دنیای امروز را صیقل و جلا ندهید و در فیلمهایتان آن را بزك نکنید. دنیا در حال حاضر سخت بیمار است. هنر خود را با مسائل فردی ناچیز منحرف نکنید. سینما می‌تواند و باید برای خود هدفهای والایی در نظر بگیرد. سینما باید به دردناکترین و شدیدترین مسائل روز جواب گوید. باید با صداقت به انسان رنج کشیده کمك کند تا مسیر و راه خود را بیابد.» (۵۶)

بخش یازدهم

مستند محاکمه کننده

يرژی بوساك

در پایان جنگ جهانی دوم عده ای از سینماگران گویی به ندای دووژنکوف گوش فرادادند و به تهیهٔ فیلمهای مستندی پرداختند که مستقیماً دربارهٔ این جنگ بود. ویژگی عمده ای که این فیلمها داشتند این بود که، برخلاف فیلمهای مستند زمان جنگ، بیشتر قساوتها، روشهای شکنجه و به‌طورکلی رفتار غیرانسانی سربازان و مردم کشورهای مختلف را در طول جنگ به نمایش می‌گذاشتند. در این فیلمها، سینماگر نقش یك دادستان را به‌عهده داشت که اعمال ناشایست و خلاف اخلاق و انسانیت آدمها را در دوران جنگ متذکر می‌شد و آنها را به جرم ارتکاب این اعمال مورد سرزنش و شماتت قرار می‌داد. در زمان جنگ کشورهای مختلف به همراه نیروهای جنگنده، فیلمبردارانی نیز به جبهه می‌فرستادند تا از صحنه‌های مختلف فیلمبرداری کنند. فیلمهای مستند محاکمه‌ای معمولاً براساس این سندهای فیلمی تهیه می‌شدند.

در یوگسلاوی، بتدریج که نیروهای پارتیزان بر دولت دست‌نشاندهٔ نازیها فائق می‌آمدند، سینماگران نیز از آثار باقیماندهٔ اردوگاههای نازی، که نشان‌دهندهٔ اعمال خشونت‌آمیز آنها بود، فیلمبرداری می‌کردند. فیلم *یازه‌نوواك*[1] (۱۹۴۵) که توسط گوستاوگاورین[2] و کوستاهلواتی[3] کارگردانی شد، با استفاده از همین فیلمها و فیلمهایی که از دشمن به غنیمت گرفته شده بودند، و همچنین تصاویر و عکسهای متعدد دیگر، ساخته شد. این فیلم، اولین فیلمی است که پس از جنگ در یوگوسلاوی اجازهٔ نمایش گرفت. در دادگاههای رسیدگی به جنایتهای جنگ نیز از این فیلم استفاده به عمل آمد (۱). به طور کلی، بین سالهای ۱۹۴۵ و ۱۹۴۷ در یوگوسلاوی در حدود ۶۷ فیلم مستند ساخته شدند که بسیاری از آنها دربارهٔ موضوعات مربوط به جنگ جهانی دوم بود (۲).

در لهستان نیز آلکساندر فورد[4] و یرژی بوساك[5] چنین فیلمهایی ساختند. این دو، قبل از جنگ

---

1. *Jasenovac* 2. Gustav Gavrin 3. Kosta Hlavati 4. Alexander Ford
5. Jerzy Bossak

جهانی دوم، به انتشار بیانیه‌های انقلابی (و به تهیهٔ فیلمهای معدودی) دست زده بودند و از این نظر مورد اعتماد دولت و صنعت سینمای رسمی وقت واقع نشده بودند. اما، به علت اینکه در طی جنگ جهانی دوم مجموعهٔ فیلمهای خبری *لهستان جنگجو*[1] را تهیه کردند که برای سربازان به نمایش درآمد، موقع سیاسیشان خوب شد و توانستند، در سالهای آخر جنگ، فیلم *ماجدانك*[2] (۱۹۴۴) را دربارهٔ اردوگاههای کار اجباری نازیها، که در ماجدانك لهستان واقع شده بود، بسازند. در این فیلم، صحنه‌های رقت‌آوری وجود دارد که مردم را در حال جستجوی دوستان و خویشاوندان خود در این اردوگاه نشان می‌دهد. بسیاری، آشنایان خود را در حالی یافتند که در میان انبوه مردگان، مانند الوارهای چوب، روی هم انبار شده بودند، تصاویر نیم میلیون جفت کفش و تلهای بزرگی از عینك، مو و دندانهای انسان، اثر این صحنه‌های رقت‌آور را تشدید می‌کنند. این فیلم نیز در دادگاههای بررسی جنایتهای جنگ به عنوان مدرك مورد استفاده قرار گرفت. علاوه بر این فیلم، بوساك سالها بعد به کمك واکلا کازیمیرزاك[3] فیلم دیگری تهیه کرد به نام *طلب آمرزش برای پانصد هزار نفر*[4] (۱۹۶۳). این فیلم، که قسمت اعظم آن از قطعه فیلمهای به دست آمده از نازیها ساخته شده است، کشت و کشتار نازیها را در محله‌های فقیرنشین ورشو به طرز وحشتناکی تصویر می‌کند.

نیروهای ارتش امریکا، انگلیس، فرانسه و شوروی نیز گروههای فیلمبرداری مخصوصی جهت گردآوری اسناد مصور از جنایتهای جنگی نازیها به صحنه‌های کارزار گسیل می‌داشتند. معمولاً گروههای فیلمبرداری امریکایی، شامل یك فیلمبردار، یك مترجم زبان آلمانی و یك نفر متخصص اطلاعاتی بود. علاوه بر فیلمهایی که این گروهها می‌گرفتند، نیروهای متفقین در حین جستجوهای خود، موفق به کشف فیلمهای زیادی در بایگانیهای ارتش و در خانه‌های افسران و درجه‌داران نازی شدند. مثلاً از خانهٔ یك افسر نازی، یك فیلم ۸ میلیمتری به دست آوردند که نشان می‌داد چگونه سربازان نازی تعدادی یهودی را از خانه‌هایشان در اشتوتگارت[5] بیرون آوردند، و پس از کتك زدن و لخت کردن آنها، موهای سرشان را در دست گرفتند و در حضور عابرانی که بدون اعتراض شاهد ماجرا بودند، آنها را در خیابان به دنبال خود به زمین کشیدند. این فیلم را که طول آن بیش از یك دقیقه و نیم نبود بعداً فوری چاپ کردند که هر یك تصویر یك بار دیگر تکرار شد و به این ترتیب طول فیلم به سه دقیقه رسید. این فیلم در دادگاه نورمبرگ، که در آن رهبران نازی محاکمه می‌شدند، مورد استفاده قرار گرفت. در خانهٔ افسر دیگری فیلمی پیدا شد که نشان می‌داد، چگونه سربازان نازی پسر جوان گرسنه‌ای را به درون اتاق مسدودی بردند و اگزوز اتومبیلی را با لوله‌ای به تنها روزنهٔ این اتاق وصل، و سپس موتور اتومبیل را روشن کردند. در ویلایی خارج از مونیخ که محل رفت و آمد هاینریخ هیملر[6] بود، یك فیلم ۳۵ میلیمتری از آزمایشات

---

1. *Fighting Poland (Polska Walczaca)* 2. *Majdanek* 3. Waclaw Kazimierczak
4. *Requiem for 500'000 (Requiemdeya 500'000)* 5. Stuttgart 6. Heinrich Himmler

زندگی روزانهٔ اشمیت، افسر گشتاپو

و تجربیات طبی نازیها در اردوگاههای کار اجباری به دست آمد. در جبهه‌های مختلف نیز آلبومهای یادگاری از سربازان کشته شدهٔ نازی به دست آمد که در آنها، به همراه عکسهای خانوادگی و مناظر طبیعی، عکسهایی نیز از اعمال وحشتناك نازیها وجود داشت. سالها بعد، سینماگران مختلف از این گونه آلبومها در ساختن فیلمهایی مانند ***آلبوم فلیشر***[1] (۱۹۶۲) به کارگردانی یانوس مایوسکی[2] و ***زندگی روزانهٔ اشمیت، افسر گشتاپو***[3] (۱۹۶۳) اثر یرژی زیارنیك[4] استفاده کردند.

---

1. *Fleischer's Album* (*Album Fleischera*) 2. Janus Majewski 3. *The Everyday Life of Gestapo Officer Schmidt* (*Powszedni Dzien Gestapowca Schmidta*) 4. Jerzy Ziarnik

فیلمها و عکسهای زیادی به عنوان شاهد جنایات نازیها در دادگاه نورمبرگ نشان داده شدند. خود دادگاه نیز از نظر فیلمسازی مورد توجه خاص قرار گرفت و فیلمهای زیادی از جریانات آن گرفته شد.این فیلمها در دو فیلم مستند، که توسط سینماگران شوروی و امریکا ساخته شدند، به کارگرفته شدند. رومان کارمن سینماگر اهل شوروی فیلم *داوری ملتها*[1] (۱۹۴۶) را- که ویرایش آن را یلیزاوتاسویلووا[2] همسر و ویراستار ورتوف به عهده داشت- کارگردانی کرد. این فیلم در نواحی مختلف آلمان، که تحت تصرف نیروهای شوروی بود، و بعدها در خود روسیهٔ شوروی به معرض تماشای عموم گذارده شد. از جانب امریکا نیز فیلم *نورمبرگ*[3] (۱۹۴۸) را استوارت شولبرگ[4] که عضو یکی از گروههای فیلمبرداری و تجسس امریکا بود، تهیه کرد. این فیلم که توسط پرلورنتس در امریکا آغاز شده بود، تحت حمایت دولت نظامی امریکا در آلمان ساخته شد. فیلم *نورمبرگ* نیز در نواحی مختلف آلمان که تحت تصرف نیروهای امریکایی و انگلیسی بود نمایش داده شد، اما به در خواست خاص کونراد آدناوئر[5]، صدراعظم وقت آلمان، هرگز در خود امریکا به نمایش در نیامد. در ۱۹۵۰ نیز همهٔ نسخه‌های فیلم توسط وزارت کشور امریکا جمع آوری شد. در آلمان این فیلمها مورد توجه فراوان تماشاگران قرار گرفتند، به طوری که ماهها بر پردهٔ سینماها نشان داده شدند.

بسیاری از بایگانیهای فیلمهای نازیها که منابعی غنی برای فیلمهای مستند بودند در قسمتی از خاك آلمان که بعدها آلمان شرقی خوانده شد، قرار داشتند. این بایگانیها را ابتدا نیروهای شوروی متصرف شدند، اما در سال ۱۹۵۵ دوباره به دولت آلمان شرقی بازگرداندند، و مبنای تهیهٔ فیلمهای مستند محکوم کنندهٔ متعددی قرار گرفت. از کسانی که در استفاده از فیلمهای این بایگانیها پیشگام بودند، زن و شوهری آلمانی به نام اندرو و انلی تورندایك[6] را می توان نام برد که، در طی سالها، صدها هزار فوت فیلم این بایگانیها را که نظم خاصی نداشتند، مورد ملاحظه و مداقه قرار دادند. اندرو که در یك خانوادهٔ امریکایی- آلمانی در ۱۹۰۵ به دنیا آمده بود، در نوجوانی به تهیهٔ فیلمهای تبلیغاتی برای استودیوهای اوفا مشغول شد. پدر اندرو یکی از اعضای هیئت مدیرهٔ شرکت کروپ بود، اما خود اندرو بتدریج برضد دستگاه سیاسی و وضع موجود حکمفرما در آلمان نازی برخاست. دولت نیز، به منظور تنبیه، او را به جبههٔ شرقی جنگ فرستاد. در آنجا وی به دست نیروهای شوروی افتاد و مدت چهار سال در زندان به سر برد. پس از آزادی از زندان، در سال ۱۹۴۸، به آلمان شرقی بازگشت و به ساختن فیلمهای مستند، برای سازمان فیلمسازی دولت مشغول شد. وی در حین ساختن فیلمی دربارهٔ یك مدرسه، به معلم جوانی که

---

1. *Judgment of the Nations* (*Sud Narodov* به زبان روسی *Gericht der Völker* به زبان آلمانی)
2. Yelizaveta Svilova 3. *Nuremberg (Nurnberg)* 4. Stuart Schulberg
5. Konrad Adenauer 6. Andrew and Annelie Thorndike

شما و بسیاری از رفقای دیگر

مدرسه را بنا نهاده بود، دل بست و با وی ازدواج کرد. اندرو و اتلی، بزودی به صورت یك تیم فعال برای ساختن فیلمهای مستند در آمدند.

فیلمهای این دو نفر بیشتر از نوع گردآوری و دربارهٔ وجود وادامهٔ آرمان نازی در آلمان غربی بود. اولین فیلم مهمشان ***شما و بسیاری از رفقای دیگر***[1] (۱۹۵۵) نام دارد که در آن، پس از تشریح تاریخ آلمان مدرن، اتحاد و همبستگی سازمانهای نظامی و صنعتی آلمان را برمی‌شمارد و وجود چنین همبستگی را در آلمان غربی و رشد دوبارهٔ آن را در کشور، از طریق اشاره به سوابق

1. *You and Many a Comrade (Du und Mancher Kamerad)*

اندرو تورندایك (سمت راست) و یوریس ایونس در رمان فیلمبرداری فیلم دوستی پیروز می‌شود، در سال ۱۹۵۲

نازی گرایی رهبران وقت دولت آلمان غربی، نشان می‌دهد. در عین حال، در مقام مقایسه، نشان می‌دهد که چگونه در آلمان شرقی امکان یك چنین اتحاد و همبستگی مضری بین ارتش و صنایع وجود ندارد.

یکی از اثرات این فیلم در آلمان شرقی این بود که مقامات مسئول را متوجه منابع گرانبهای فیلمی کرد که در اختیار بود و موجب شد که یکی از بهترین و جامعترین نظامهای بایگانی و فهرست نویسی فیلم دنیا در آلمان شرقی به وجود آید. این بایگانی در ویلهلمزهاگن[1] در نزدیکی

1. Wilhelmshagen

برلن قرار دارد. شرایط جوی قسمتهای بیشمار و تو در توی این بایگانی با دقت کنترل می‌شوند تا به فیلمهای موجود در آن خدشه‌ای وارد نیاید. منابع تصویری این بایگانی سبب شدند که آقا و خانم تورندایك تصمیم گرفتند مجموعه فیلمی به نام *بایگانیها شهادت می‌دهند* ....[1] تهیه کنند. اما از این مجموعه فقط دو فیلم به نامهای *تعطیلات در جزیرهٔ سیلت*[2] (۱۹۵۷) و *عملیات شمشیر توتونی*[3] (۱۹۵۸) تهیه شدند.

هرکدام از این فیلمها، با استفاده از فیلمهای موجود در آرشیوها، پرونده اعمال و کردار گذشتهٔ دژخیمان نازی را که پس از جنگ به مقامهای مهمی در آلمان غربی می‌رسند پیش روی تماشاگر می‌گذارد. در *تعطیلات در جزیرهٔ سیلت*، شخصیت مورد نظر هاینتس راینفارت[4] است که پس از جنگ در شهری در جزیرهٔ سیلت واقع در دریای شمال سکونت می‌کند و بعداً به مقام شهرداری شهر نایل می‌شود. فیلم، او را غرق در رفاه نشان می‌دهد، اما در عین حال با ارائهٔ عکسها و فیلمهای زیادی که از بایگانیهای فیلم به عاریت گرفته شده، نشان می‌دهد که این شخص چگونه وظایف خود را در مقام افسر نازی مسئول اعدامها در ورشو انجام می‌داده است. در مواقعی که تشریح مورد خاصی لازم بود، آقا و خانم تورندایك، فیلم را از حرکت باز می‌داشتند و بر روی یك تصویر ثابت، موضوع مورد نظر را به وسیلهٔ برداری برای تماشاگر مشخص می‌کردند. فیلم بعدی این دو *عملیات شمشیر توتونی*، مربوط به شخصیت و اعمال گذشتهٔ هانس اشپایدل[5] است که، بعد از جنگ، یکی از رهبران نظامی سازمان دفاع آتلانتیك شمالی (ناتو) شد. در این فیلم، این شخص به خاطر انجام انواع فعالیتهای سری و امنیتی و کشتار کمونیستها و یهودیها در فرانسه و ویرانگریهای دیگر در روسیهٔ شوروی به محاکمه کشیده می‌شود و برای اثبات جنایاتش، مدارك تصویری زیادی که از بایگانیها به دست آمده است به نمایش درمی‌آید.

سینماگر دیگری که در آلمان شرقی به ساختن فیلمی محاکمه‌ای از شخصیتهای آلمان غربی اقدام کرد یوآخیم‌هلویگ[6] بود. نام فیلمش که شروعی داستانی دارد *خاطراتی برای آن فرانك*[7] (۱۹۵۸) است: دختری، هیجان زده، به خانه می‌دود تا به مادرش خبر دهد که برای بازی نقش آن فرانك انتخاب شده است. از اینجا به بعد فیلم سرنوشت فجیع این دختر و مرگش را در اردوگاههای کار اجباری نازیها به طور مستند نشان می‌دهد. و سپس، با ارائهٔ تصاویر و فیلمهای زیادی، ثابت می‌کند که عاملان شکنجه و مرگ این دختر اکنون صاحب مقامهای مهمی در آلمان غربی هستند.

فیلمهای آقا و خانم تورندایك و هلویگ مورد توجه منتقدان آلمان غربی نیز قرار گرفتند. اما

---

1. *The Archives Testify* .... 2. *Holiday on Sylt (Urlaub auf Sylt)*
3. *Operation Teutonic Sword* (*Unternehmen Teutonenschwert*) 4. Heinz Reinefarth
5. Hans Speidel 6. Joachim Hellwig
7. *A Diary for Anne Frank* (*Ein Tagebuch für Anne Frank*)

چون اغلب این فیلمها، با ارائهٔ مدارك مفصل، نازیهای سابق را در موقعیتهای مناسب و بالایی در آلمان غربی نشان می‌دادند، به اختلاف بین دولتها و ملتهای آلمان شرقی و آلمان غربی بیش از پیش دامن زدند. در عین حال دولت آلمان غربی براثر نمایش این فیلمها تحت فشار قرار گرفت که به بررسی جنایات و محاکمهٔ نازیهای سابق بپردازد. باید یادآوری شود که گو اینکه هستهٔ اصلی فیلمهای آقا و خانم تورندایك را مدارك تاریخی تشکیل می‌داد، نحوهٔ ارائهٔ این مدارك، به فیلمهای این دو حالتی تبلیغی می‌دهد. ساده نشان دادن یك موضوع پیچیده، دست بردن در مدارك، ویرایش پشت هم مطالبی که در واقع با هم رابطه‌ای نداشتند، استفاده از صحنه‌های ساختگی که بعداً فیلمبرداری شدند، بدون آگاهانیدن تماشاگر نسبت به این کار، همهٔ این عوامل، فیلمهای تورندایك ها را از حالت یك فیلم مستند بیرون می‌آورد. در واقع این فیلمها، محاکمه به وسیلهٔ دوربین و ویرایش‌اند و، در نهایت، تأثیرشان بر احساس تماشاگر است نه بر منطق و فکر او (۳).

در ژاپن به نسبت کشورهای دیگر وارد در جنگ، فیلمهای محاکمه‌ای کمتری ساخته شدند. شاید انفجار دو بمب اتمی روی شهرهای ناکازاکی و هیروشیما و اثرات وحشتناك آن، جنایات سربازان ژاپنی و آلمانی را در جنگ، تحت الشعاع قرار داده بود. همان گونه که قبلاً دیده ایم آکیرا ایواساکی و فومیوکامئی سینماگران فیلمهای مستند دههٔ ۱۹۳۰ ژاپن از نظر عقیده و آرمان متمایل به چپ و ضد ارتش‌سالاری بودند. ولی اکنون که جنگ به پایان رسیده و سپاهیگری وجههٔ سابق خود را از دست داده بود، ایواساکی و کامئی نیز احیا شده بودند. آنها تحت حمایت واحد تولید فیلمهای خبری سینمایی *نیپون آیگاشا* به تهیهٔ فیلمی دربارهٔ اثرات دو بمب اتمی همت گماشتند. اما تهیهٔ این فیلم با ورود نیروهای امریکایی همزمان شد. مقامات امریکایی نظارت بر فیلم را بر عهده گرفتند و بزودی فیلمهای گرفته شده را «سری» اعلام کردند و تا ربع قرن بعد که فیلمها برگردانده شدند آنها را در واشنگتن نگاه داشتند. در همین زمان قرار شد با حمایت نیروهای متصرف امریکایی در ژاپن، ایواساکی یك فیلم گردآوری عظیم دربارهٔ تاریخ ژاپن نوین تهیه کند. این فیلم که *تراژدی ژاپن*[1] (۱۹۴۶) نام دارد، توسط کامئی کارگردانی شد و، علاوه بر برشمردن تاریخ ژاپن، به سرزنش فئودالیسم و سپاهیگری در ژاپن پرداخت و نیروها و اشخاصی را که اعمالشان منتهی به جنایات جنگ جهانی دوم شده بود مورد شماتت و انتقاد قرار داد.

متأسفانه این فیلم، که تهیهٔ آن توسط یکی از بخشهای نیروهای امریکایی مستقر در ژاپن تأیید شده بود، توسط بخش دیگری از همان نیروها، برای نمایش مناسب شناخته نشد. شاید دلیلش این بود که سینماگران، در این فیلم، امپراطور ژاپن را به صورت یك جنایتکار جنگ معرفی کرده بودند، در حالی که سیاست نیروهای مستقر در ژاپن این بود که امپراطور سرکار بماند و دولت جدیدی روی کار آورد؛ به همین علت فیلم *تراژدی ژاپن* یك فیلم کمونیستی شناخته شد. به این ترتیب، یك بار دیگر سینماگر مستندی که قصد محاکمهٔ جنایتکاران را داشت، با محدودیت و

---

1. *The Tragedy of Japan* (*Nihon no Higeki*)

فشار سیاسی رو به رو شد و جای پای خود را متزلزل یافت.

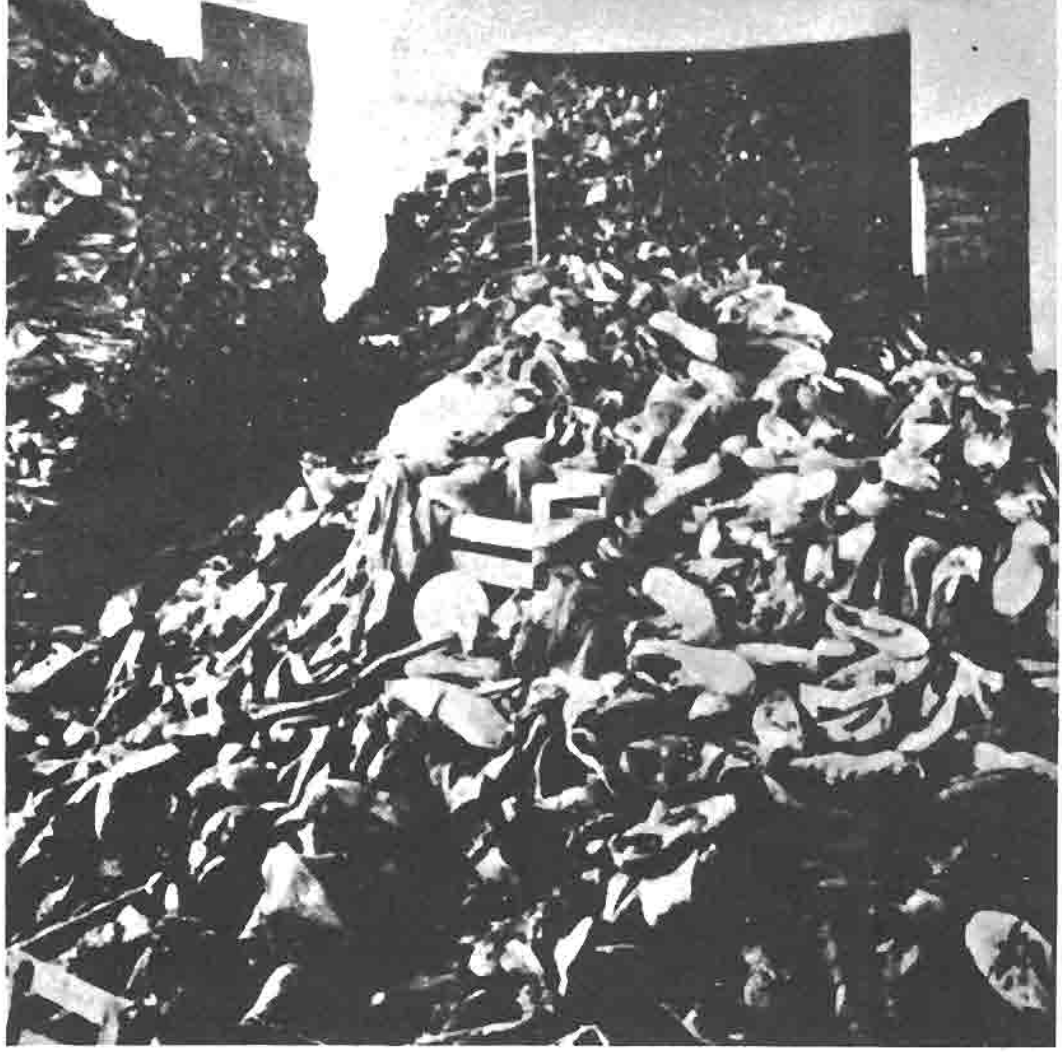
در همین زمان در فرانسه، آلن رنه[1]، با ساختن فیلمهای مستند، شروع به کار کرد. وی در ابتدا فیلمهای *وان گوگ*[2] (۱۹۴۸) و *گرنیکا*[3] (۱۹۵۰) را ساخت. در این فیلمها وی تجربیات زیاد و مؤثری در استفاده از عکس، نقاشی و ویرایش کردن آنها با صحنه‌هایی از موضوعات همین عکسها و نقاشیها به دست آورد. او که قبلاً فیلم گردآوری نیکول ودره[4] به نام *پاریس ۱۹۰۰*[5] (۱۹۴۷) را ویرایش کرده بود، به قابل باور و معتبر بودن فیلمهای گردآوری و خبری به عنوان منابع تاریخی مشکوک بود و این تردید را در فیلمهای مستند اولیهٔ خود به منصهٔ ظهور رسانده بود (۴). رنه در فیلم بعدی خود، *شب و مه*[6] (۱۹۵۵)، که یك فیلم مستند است و در اولین فیلم داستانی بلند خود، به نام *هیروشیما، عشق من*[7] (۱۹۵۹)، تقلا و کوشش مغزی و فکری انسان را در درك واقعیت اردوگاههای کار اجباری و حوادث ناشی از بمب اتمی به نحو شگرفی نمایش می‌دهد.

رنه در *شب و مه*، فیلمهای رنگیی را که ده سال پس از جنگ از اردوگاه خالی و ویران شدهٔ نازیها در آوشویتس[8] گرفته است با تصاویر و فیلمهای سیاه و سفید همان اردوگاه در زمان جنگ به هم پیوند می‌زند. تصاویر رنگی، حالتی زیبا و تجسمی به این اردوگاههای ویران شده، با سیمهای خاردار، اجاقهای آدمسوزی، فضاهای شلوغ و بهم ریخته‌اش می‌بخشند. اما رنه اجازه نمی‌دهد که این احساس برای مدتی طولانی در تماشاگر باقی بماند. این تصاویر کارت پستالی، متناوباً جای خود را به تصاویر عبوس و مشمئز کننده‌ای از اعمال نازیها در این اردوگاه می‌دهند. چشمان گود رفته، بدنهای استخوانی نیمه زنده، صفوف آدمهای عریان، تل کفشها، عینکها و دیگر اموال قربانیان، کوره‌ها همه به نحو غیر منتظره و ضربه زننده‌ای تماشاگر را به روحیه و حالت آوشویتس در آن دوران می‌برند. روایت تفکر برانگیز و نیرومندی که توسط ژان کرول[9] نوشته شده است نیز به این صحنه‌ها همبستگی و برندگی بیشتری عطا می‌کند. این روایت، در عین اینکه مشحون از احساسات و درد است، چگونگی به وجود آمدن این اردوگاه و اتفاقاتی را که در آن به وقوع می‌پیوست با سلاست و سادگی بیان می‌کند. در اواخر فیلم، دوربین بآرامی از کنار اجاقهای آدمسوزی می‌گذرد و سیمهای خاردار، برج مراقبت ویران و آجرهای سیمانی شکسته را نشان می‌دهد و روایتگر چنین نقل می‌کند:

«اجاقهای آدمسوزی دیگر مورد استفاده نیستند. ادوات نازیها دیگر کهنه شده‌اند. ارواح نه میلیون مرده این چشم انداز را تسخیر کرده‌اند. چه کسی برفراز این برج دیده بانی عجیب پاسداری خواهد کرد، تا آمدن دژخیمان جدید را اعلام کند؟ آیا این دژخیمان با ماتفاوتی دارند؟»

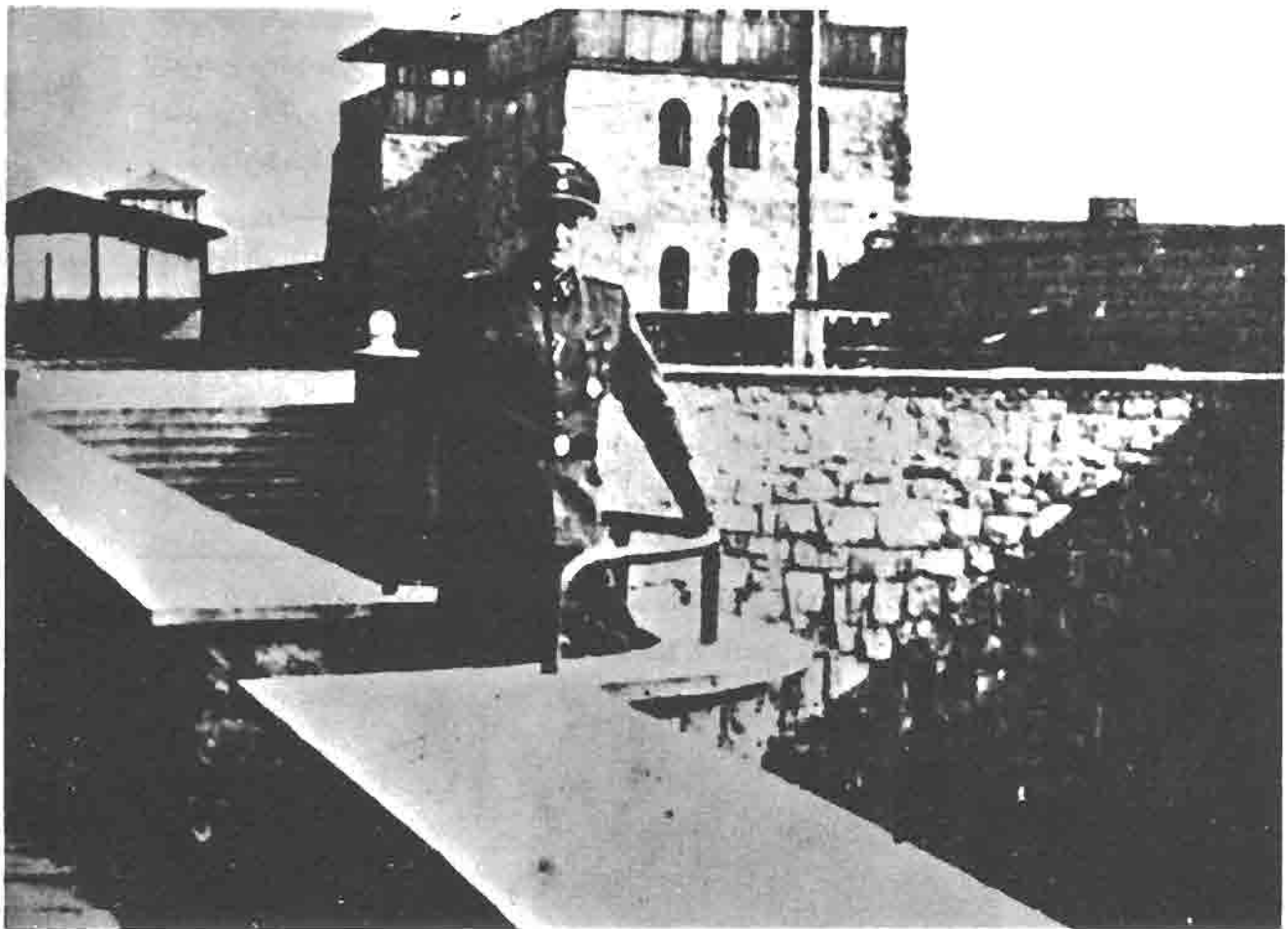
---

1. Alain Resnais 2. *Van Gogh* 3. *Guernica* 4. Nicole Védrès 5. *Paris 1900*
6. *Night and Fog (Nuit et Brouillard)* 7. *Hiroshima Mon Amour* 8. Auschwitz
9. Jean Cayrol



تل کفشهای قربانیان کوره‌های آدم سوزی- از فیلم شب و مه

«آیا این دژخیمان با ما تفاوتی دارند؟» از فیلم شب و مه



به این ترتیب، سینماگران مستند در مدتی بیش از یك دهه و نیم گرفتار موضوعات مربوط به جنگ و بحرانهای اجتماعی حوادث ناشی از آن بودند. آنها در این مدت از حمایت مالی دولت و ارتش برای تهیه و توزیع فیلمها برخوردار شدند. بسیاری از اوقات فیلمهایشان، که بیش از فیلمهای داستانی خواستار پیدا کرده بودند، در محلهای مختلف به نمایش در می‌آمدند. اما اکنون دورهٔ دیگری که دورهٔ سکوت و آرامش بود، پیش روی آنها بود. در این دنیای تازه که داشت از بهت ناشی از جنگ خارج می‌شد، نقشی دیگر انتظار سینماگران مستند را می‌کشید.

بخش دوازدهم

واقعگرای نو و مستند علمی

رم: شهر بيدفاع

در زمانی که پاره ای از سینماگران مستند، نقش دادستانی را به عهده گرفته بودند، در دنیای سیاست واقعه ای در حال تکوین بود که بر نقش سینماگران مستند تأثیر گذاشت و پاره ای از آنها را به انتخاب راههای دیگری واداشت. این واقعه، بروز اختلاف بین امریکا و روسیهٔ شوروی یعنی دو ابر قدرتی بود که در زمان جنگ متحد یکدیگر بودند، و اکنون، در جنگ سردی با یکدیگر درگیر شده بودند. در اتمسفری که این جنگ جدید به وجود آورده بود، «روان بی حس شده بود و سخاوت و جوانمردی از دست رفته می نمود.» (۱) در میان دلسردی و سخت‌دلی منتج از این وضعیت، هنرمندان با پشتکار سینما، به نشان دادن انسان دوستی، گرمی و شفقتی که از زندگی اجتماعی مردم آن‌زمان رخت بربسته بود، همت گماشتند، و این کار را در چارچوب فیلمهای داستانی که حالت و گرایشی مستند گونه داشتند به مرحلهٔ اجرا در آوردند. از مشخصه‌های این نوع فیلمها که به فیلم واقعگرای نو[1] معروف شدند این بود که: موضوع این فیلمها، وضع اجتماعی پس از جنگ بود، رویدادهای فیلمها، در خیابانها و در محل زندگی مردم اتفاق می افتادند نه در استودیوهای فیلمبرداری؛ بازیگران فیلمها بازیگر حرفه ای نبودند بلکه اغلب آنها در دنیای سینما و ستارگان سینما، ناشناخته بودند؛ و خود فیلمها نیز یك نوع گرمی انسانگرایی خاصی را که در فضای اجتماعی و سیاسی آن زمان وجود نداشت، به انسان معمولی نسبت می‌دادند.

می توان گفت که جنبش واقعگرای نو با نمایش فیلم رم، ***شهر بیدفاع***[2] (۱۹۴۵) اثر روبرتو روسلینی[3] به وجود آمده بود. گو اینکه نطفهٔ سینمای واقعگرای نو در فیلم ***وسوسه***[4] (۱۹۴۲) اثر لوچینو ویسکونتی[5] تهیه شده بود، اما بالیدن و شکوفا شدن این روش در سینما، پس از نمایش و استقبال شدید تماشاگران از رم، ***شهر بیدفاع*** به وقوع پیوسته بود. آنچه که آرتورنایت دربارهٔ رم، ***شهر بیدفاع*** می گوید، به طور کلی در مورد فیلمهای واقعگرا نیز صدق می کند:

---

1. Neo-Realist
2. *Open City (Roma, Citta Aperta)*
3. Roberto Rossellini
4. *Ossessione*
5. Luchino Visconti

«در این فیلم، روسلینی کوشید تا، با دقتی هر چه تمامتر، کشمکشها، رنجها و مقاومت قهرمانی مردم عادی رم را در سالهای اشغال آلمانها نشان دهد. غیر از قهرمانان اصلی، کمتر کسی از بازیگران این فیلم بازیگر حرفه‌ای بود. در حقیقت، بسیاری از آنها مردم عادی- یا سربازان نازی- بودند که دوربینی پنهان در پشت بام یانهفته در اتومبیل از آنها فیلمبرداری کرده بود. کمتر صحنه‌ای از این فیلم در استودیو تهیه شد، زیرا که هم پول کافی برای این کار نبود، و هم روسلینی و چزاره زاواتینی[1] (که سناریو را نوشته بود) احساس کردند که جنبهٔ مستند خیابانها و خانه‌ها و حیاطهای واقعی، صدق و صفای داستان فیلم را تأیید و تأکید خواهد کرد.» (۲)

این فیلم یکباره راهگشای تهیهٔ فیلمهای واقعگرای نو متعددی توسط کارگردانان معروف ایتالیا و کشورهای دیگر شد. خود روسلینی یك سال بعد، فیلم *پائیزا*[2] (۱۹۴۶) را ساخت. و ویتوریو دسیکا[3] فیلمهای *واکسی*[4] (۱۹۴۶) و *دزدان دوچرخه*[5] (۱۹۴۸)، لوئیجی زامپا[6] فیلم *زندگی در صلح*[7] (۱۹۴۶)، آلدوورگانو[8] فیلم *خورشید همچنان طلوع می کند*[9] (۱۹۴۶)، لوچینوویسکونتی فیلم *زمین می لرزد*[10] (۱۹۴۸) و آلبرتولاتوادا[11] فیلم *بیرحم*[12] (۱۹۴۸) را در ایتالیا ساختند. رنه کلمان در فرانسه فیلم *نبرد راه آهن*، ولفگانگ استاوت[13] فیلم *قاتلان در میان ما هستند*[14] (۱۹۴۶) را در آلمان، فردزینمان[15]، کارگردان امریکایی، فیلم *جستجو*[16] (۱۹۴۸) را درسویس، لوئیس بونوئل فیلم *فراموش شدگان*[17] (۱۹۵۰) را در مکزیك، و سیدنی میرز فیلم *کودك ساکت*[18] (۱۹۴۸) را در امریکا با واقعگرایی خاصی تهیه و به بازار ارائه کردند.

به این ترتیب سینماگران سینمای داستانی، با استفاده از مشخصه‌های فیلمهای مستند، به تهیهٔ فیلمهای داستانی واقعگرا پرداختند.

از طرفی، در همین زمان توجه سینماگران مستند نیز به بررسی و نمایش مسائل اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی معطوف شده بود؛ اما در این زمینه فیلمهای مهمی تهیه نشد. به همین جهت، به اختصار از این فیلمها یاد می‌کنیم. در بلژیك کارگردان جوانی به نام ژان کلاینگ[19] فیلم *وارث گذشته*[20] (۱۹۴۸) را دربارهٔ تاریخ فرهنگ آن کشور تهیه کرد و شارل دو کوکلر[21] فیلم *خانه‌ها*[22]

---

1. Cesare Zavattini 2. *Paisa* 3. Vittorio de Sica 4. *Shoeshine (Sciuscia)*
5. *Bicycle Thieves (Ladri di Biciclette)* 6. Luigi Zampa
7. *To Live in Peace (Vivere in Pace)* 8. Aldo Vergano
9. *The Sun Always Rises (Il sol sorge Ancora)* 10. *The Earth Trembles (La Terra Trema)*
11. Alberto Lattuada 12. *Without Pity (Senze Pieta)* 13. Wolfgang Staudte
14. *The Murderers Are Among Us (Die Morder Sind unter uns)* 15. Fred Zinnemann
16. *The Search* 17. *Los Olividados* 18. *The Quiet One* 19. Jean Cleinge
20. *Héritiers du Passé* 21. Charles Dekeukelaire 22. *Maisons*

پائیزا

دزدان دوچرخه

زمین می‌لرزد

کودك ساکت

(۱۹۴۸) را دربارهٔ مسائل مسکن، و *فضا برای زندگی*[1] (۱۹۴۹) را دربارهٔ سیر تحول اجتماعی کشور بلژیك از ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ ساخت.

در هلند، جان‌فرنو، سینماگر معروف فیلمهای مستند، فیلم *سدهای شکسته*[2] (۱۹۴۵) را دربارهٔ انهدام سدهای هلند در اثر بمبارانهای هوایی، و *آخرین گلوله*[3] (۱۹۴۵) را دربارهٔ واکنش مردم هلند در زمان جنگ جهانی دوم ساخت. در همین، موقع برت‌هانسترا نیز به تهیهٔ فیلمهای مستند شاعرانه، که بعداً دربارهٔ آنها صحبت خواهد رفت، پرداخت.

در آلمان گونتراشنابل[4] فیلم *۷/۴/۳*[5] (۱۹۴۸) را دربارهٔ یکی از معدنهای زغال سنگ در آلمان و مسائل و مشکلاتی که کار در آن و استخدام معدنچیان جدید، به همراه داشت، ساخت. پترشنکلاند[6] فیلم *مهاجران*[7] (۱۹۴۹) را دربارهٔ مسئلهٔ عظیم مهاجران، در آن قسمت از برلین که تحت نظارت نیروهای انگلیس اداره می‌شد، تهیه کرد.

در دانمارك توربن سووندسن[8] فیلم *دورهٔ سالخوردگی*[9] (۱۹۴۷) را بر پایهٔ فیلمنامه‌ای از کارل درایر دربارهٔ خانه‌های سالخوردگان به وجود آورد، سورن ملسون[10] فیلم *تعطیلات مردم*[11] (۱۹۴۷) را، آستريد هنينگ جنسن[12] فیلم زیبای *پال تنها*[13] (۱۹۴۹) را دربارهٔ کودکان، و بالأخره تئودور کریستنسن فیلم *راه آهن*[14] (۱۹۴۸) را دربارهٔ فعالیتهای یك ایستگاه راه آهن ساختند. در شوروی و. پتروف[15]، فیلم *نبرد استالینگراد*[16] (۱۹۴۹)، میخائیل اسلوتسکی[17] ، *اوکرائین شوروی*[18] (۱۹۴۷) و واسیلی بلایف فیلم *صاحبان درو بزرگ*[19] (۱۹۴۷) را تهیه کردند.

در چکوسلواکی پیری وایس[20] فیلم *مرز ربوده شده*[21] (۱۹۴۶) و یوریس ایونس فیلم تبلیغی *اولین سالها*[22] (۱۹۴۹) را ساختند.

در لهستان، واندا یاکوبووسکا[23] با فیلم *آخرین مرحله*[24] (۱۹۴۷) وضع زندگی زنان را در بازداشتگاه آوشویتس، و آلکساندر فورد با فیلم *خیابان*[25] (۱۹۴۷) تراژدی محله‌های فقیرنشین ورشو را با واقع‌بینی خاصی نمایش دادند.

در استرالیا جان‌هایر[26] به پیروی از فیلم *رودخانهٔ* پرلورنتس فیلم *دره متعلق به ماست*[27] (۱۹۴۹) را ساخت که دربارهٔ لزوم متمرکز کردن بهره برداری از رودخانهٔ ماری[28] بود. در همین زمان

---

1. *L'Espace d'une Vie* 2. *Broken Dykes* 3. *The Last Shot* 4. Gunter Schnable
5. 3/4/7 6. Peter Shankland 7. *Refugees (Fleuchtlinge)* 8. Torben Svendsen
9. *The Seventh Age* 10. Soren Melson 11. *People's Holiday*
12. Astrid Henning-Jensen 13. *Palle Alone in the World* 14. *We Are the Railway*
15. V. Petrov 16. *The Battle of Stalingrad* 17. Mikhail Slutsky 18. *Soviet Ukraine*
19. *Masters of the Great Harvest* 20. Jĭrí Weiss 21. *The Stolen Frontier*
22. *The First Years* 23. Wanda Jakubowska 24. *The Last Stage* 25. *The Border Street*
26. John Heyer 27. *The Valley Is Ours* 28. Murray River

جفری بل[1] از مرکز فیلم انگلستان به استرالیا آمد و دو فیلم به نامهای از ***زمین نگهداری کنید***[2] (۱۹۵۰) و ***زراعت برای آینده***[3] (۱۹۵۰) را دربارهٔ فرسایش خاك تهیه کرد.

در زلند جدید ایووتیش[4] ***جزیرهٔ سفید***[5] (۱۹۴۷) را دربارهٔ سفری اکتشافی به جزیره‌ای آتشفشانی، و مایکل فرلانگ[6] فیلمهای ***مسکن در زلند جدید***[7] (۱۹۴۸) و ***ریتم و حرکت***[8] (۱۹۴۸) را تهیه کردند.

در هندوستان احمد عباس[9] فیلم داستانی مستندگونهٔ ***کودکان زمین***[10] (۱۹۴۶)، را دربارهٔ قحطی وحشتناك سال ۱۹۴۴ ناحیهٔ بنگال ارائه کرد.

در دوره‌ای که از آن گفتگو می‌شود، عده‌ای از سینماگران نیز، توجه خود را به تهیهٔ فیلمهای علمی معطوف کردند. این امر به خاطر پیشرفتهای علمی و تکنیکی دنیای تازه بود. از طرفی تهیهٔ فیلم از موضوعهای علمی، خود منجر به اختراع دستگاههای جدید فیلمبرداری شد. فیلمهای علمی تهیه شده در این دوره را نمی‌توان فیلمهای مستند کاملی دانست، ولی به هر حال این فیلمها جزءِ فیلمهای مستند به شمار می‌روند و در اینجا به اختصار از این فیلمها نام برده می‌شود.

پس از جنگ در انگلستان، فیلمهای مستند علمی، تحت حمایت واحد تولید فیلم شل به بازار آمد (۳) که از آن میان می‌توان از ***اصول پرواز***[11] (۱۹۴۷ـ۱۹۴۵) اثر گراهام تارپ[12] و ***فرایندهای پالایشگاه***[13] (۱۹۵۰ـ ۱۹۴۶) اثر دنیس سیگالر[14] نام برد. در همین زمان، واحد تولید فیلم رآلیست نیز فیلمهایی علمی به بازار ارائه کرد که از آن جمله است ***چشمان فرزندانتان***[15] (۱۹۴۵) اثر الکس استراسر[16]، ***رؤیاهای فرزندانتان***[17] (۱۹۴۷) اثر جین ماسی[18]، ***یادگیری کودکان در اثر تجربه***[19] (۱۹۴۷) اثر مارگارت تامسن[20] و مجموعهٔ فیلم ***شگردهای بیهوشی***[21] (۱۹۴۸ـ ۱۹۴۴).

در فرانسه نیز بعد از جنگ جهانی دوم فیلمهای مستند علمی زیادی ساخته شدند. ژان پنلوه یکی از پایه گذاران این روش است که فیلم ***قاتل آب شیرین***[22] (۱۹۴۷) را دربارهٔ تنازع بقا در میان حیوانات کوچك آبهای شیرین و ***خفاش خون آشام***[23] (۱۹۴۵) را دربارهٔ عادات زندگی خفاش خون آشام ساخت. یك افسر نیروی دریایی فرانسه به نام ژاك ـ ایوکوستو[24] نیز فیلم ***بازماندگان***[25] (۱۹۴۵) را دربارهٔ بازماندهٔ کشتیهای غرق شده و محیط زیر دریا و فیلمهای ***مناظر زیر دریا***[26]

---

1. Geoffrey Bell 2. *Hold the Land* 3. *Farming for the Future* 4. Ivo Tisch
5. *White Island* 6. Michael Furlong 7. *Housing in New Zealand*
8. *Rhythm and Movement* 9. Ahmed Abbas 10. *Children of the Earth*
11. *Principles of Flight* 12. Grahame Tharp 13. *Refinery Processes* 14. Denis Segaller
15. *Your Children's Eyes* 16. Alex Strasser 17. *Your Children's Sleep* 18. Jane Massey
19. *Children Learning by Experience* 20. Margaret Thompson
21. *Techniques of Anaesthesia* 22. *L 'Assassin de l' Eau Douce* 23. *Le Vampire*
24. Jacques-Yves Cousteau 25. *Epaves* 26. *Paysages Sous-marins*

(۱۹۴۷) و *یادداشتهای زیر آب*[1] (۱۹۵۰) را به وجود آورد. در روسیهٔ شوروی نیز الکساندر زوگوریدی[2] فیلم *در میان شنهای آسیای میانه*[3] (۱۹۴۳) را دربارهٔ زندگی حیوانات و حشرات بیابان قراقوم[4]، و بوریس دولین[5] فیلم *قانون عشق بزرگ*[6] (۱۹۴۴) را دربارهٔ زندگی یك خانوادهٔ روباه در جنگلهای سیبری تهیه کردند (۴).

به طور خلاصه، نتایج حاصل از جنگ جهانی دوم در سینما، گرایش سینماگران فیلمهای داستانی به استفاده از روشهای سینمای مستند بود. این گرایش منتج به تولید تعدادی فیلم داستانی شد که نام واقعگرای نو به آنها اطلاق می‌شود. همچنین، سینماگران سینمای مستند نیز، تحت تأثیر شرایط اجتماعی و اقتصادی کشورهایشان، به بررسی و نمایش مسائل اجتماعی و واقعی روز پرداختند. پاره‌ای از سینماگران نیز نگاه کاوشگرانهٔ خود را متوجه انسان و دنیای اطراف انسان کردند، و به این ترتیب، فیلمهای علمی زیادی نیز تهیه شد. اما این، همهٔ انواع فیلم مستند نبود که در این دوران پرالتهاب تهیه شد، بلکه سینماگران مستند واکنش خود را به گونهٔ دیگری نیز نشان دادند.

---

1. *Carnet de Plongée* 2. Alexander Zguridi
3. *In the Sands of Central Asia (V Peskakh Srednei Azii)* 4. Kara Kum
5. Boris Dolin 6. *The Law of the Great Love (Zakon Velikoi Lyubvi)*

بخش سیزدهم

مستند شاعرانه

آرنی ساکسدورف

واکنش بسیاری از سینماگران مستند نسبت به کشت و کشتار و قساوت جنگ جهانی دوم، روآوردن به موضوعات تاریخ طبیعی و علمی و نگاه شاعرانه‌ای بود که به زیباییهای زندگی اطرافشان داشتند. این تمایل، در بحبوحهٔ جنگ، ابتدا در کشورهای بیطرف به وجود آمد. سوئد کشوری بود که بیطرفی خود را اعلام کرده بود. در این کشور سینماگر ۲۳ ساله‌ای به نام آرنی ساکسدورف[1]، با تهیهٔ دو فیلم شاعرانهٔ کوتاه دربارهٔ سوئد که خود آنها را «سرودهایی برای تابستان سوئد» می‌خواند، پا به دنیای سینما گذارد. اولین فیلم او ***راپسودی اوت***[2] (۱۹۴۰)، و دومین فیلمش ***سرزمین ما سرشار از حیات است***[3] (۱۹۴۱) نام دارد. مسئولان شرکت تولید فیلم سوئد ـ این شرکت یکی از مهمترین شرکتهای سینمایی سوئد بود ـ با دیدن این فیلمها، به حمایت از او برخاستند. ساکسدورف، با یاری این شرکت، توانست فیلمهای متعددی دربارهٔ طبیعت، کودکان، زندگی حیوانات و رابطهٔ حیوانات با انسان بسازد و چه در زمان جنگ و چه بعد از آن از این راه به شهرت جهانی برسد (۱).

ساکسدورف برای ساختن این نوع فیلمها آمادگی قبلی مناسبی داشت. او در کودکی به بیشه‌ها و جنگلهای نزدیك خانه‌شان می‌رفت و ساعتها در آنجا به تماشای طبیعت و رفتار حیوانات می‌پرداخت. او با حیوانات بزرگ شده بود و بزودی توانسته بود حیواناتی چون روباه و سمور آبی را رام خود کند. ساکسدورف در جوانی، ابتدا به عکاسی و سپس به فیلمبرداری علاقه‌مند شد و در این کارها مهارت زیادی به دست آورد. اولین فیلمی که تحت حمایت شرکت تولید فیلم سوئد ساخت، فیلم بسیار محبوب ***یك داستان تابستانی***[4] (۱۹۴۱) است که در آن ماجراجوییها و غارتگریهای یك روباه را تشریح می‌کند. در این فیلم، مانند اغلب فیلمهای ساکسدورف، فیلمبرداری دقیق و ماهرانه است؛ ویرایش فیلم از آهنگ پویایی برخوردارست و به

---

1. Arne Sucksdorff 2. *August Rhapsody (Augustirapsodi)*

3. *This Land Is Full of Life (Din Tilvaros Land)* 4. *A Summer's Tale (En Sommarsaga)*

مردم شهر

نحو جالبی قساوت و رحم و شفقت حیوانات را با بیطرفی در کنار هم نشان می‌دهد.

بعد از این فیلم ساکسدورف فیلمهای کوتاه مستند زیادی دربارهٔ طبیعت و حیوانات تهیه کرد که از آن جمله‌اند: *باد از سوی باختر*[1] (۱۹۴۲)، *وقت گوزن*[2] (۱۹۴۳)، *مرغ نوروزی!*[3] (۱۹۴۴)، *سپیده دم*[4] (۱۹۴۴)، *سایه‌های روی برف*[5] (۱۹۴۵) و *دنیای تقسیم شده*[6] (۱۹۴۸). او برای ساختن این فیلمها، فیلمنامهٔ کامل از قبل آماده شده ای در دست نداشت، بلکه بر پایهٔ خط فکری و داستانی خاص و مشاهدهٔ دقیق موضوع، کار را شروع می کرد و مقدار زیادی فیلم می گرفت. سپس این فیلمها را با ویرایش مناسبی طوری به هم پیوند می کرد که نتیجهٔ کار یك شعر تصویری از زندگی حیوانات و یا طبیعت بود. البته همیشه این شعر، یك شعر لطیف نبود بلکه ممکن بود مانند *دنیای تقسیم شده* شعر مؤثر و گویایی باشد از خشونت طبیعت و حیوانات.

علاوه بر فیلمهای مربوط به زندگی حیوانات، ساکسدورف فیلم معروف *مردم شهر*[7] *(۱۹۴۷)* را نیز تهیه کرد که یك فیلم امپرسیونیستی راجع به شهر استکهلم بود و از فیلم برلین: سمفونی

---

1. *Wind from the West (Vinden Från Väster)*
2. *Reindeer Time (Sarvtid)*
3. *Gull !(Trut!)*
4. *Dawn (Gryning)*
5. *Shadows on the Snow (Skuggor Över Snön)*
6. *A Divided World (En Kluven Värld)*
7. *People in the City (Människor i stad)*

شهری بزرگ تأثیر پذیرفته بود. وی سپس به هندوستان مسافرت کرد و دو فیلم به نامهای *دهکدهٔ هندی*[1] (۱۹۵۱)، و *باد و رودخانه*[2] (۱۹۵۱) ساخت. هر سهٔ این فیلمها از نظر فنی و سینمایی با شگردی عالی ساخته شده اند، اما تیزبینی خاص فیلمهای زندگی حیوانات را ندارند، به طوری که بسیل رایت در مورد فیلم *مردم شهر* می گوید که علی رغم زیباییهای بصری، تأثیر عمومیی که این فیلم در تماشاگر به جا می گذارد، بسیار پیش پا افتاده است (۲). ساکسدورف، بعد از این فیلمها، دوباره به موضوع مورد علاقهٔ خود بازگشت و فیلم *ماجرای بزرگ*[3] (۱۹۵۳) را، که به قولی از شاهکارهای اوست، تهیه کرد.

به نظر می رسد که *ماجرای بزرگ* از زندگی خود ساکسدورف تأثیر پذیرفته باشد، زیرا که در آن ماجراهای زندگی یك پسربچه، یك روباه و یك سمور آبی و حیوانات دیگر نشان داده می شود. روایت فیلم از زبان یك بزرگسال است که به گذشتهٔ خود بر می گردد و زندگی و ماجراهای خود را در بیشه‌ها و جنگلها باز می گوید. تماشاگر در این فیلم شاهد زندگی حیوانات، خورد و خوراك، بازی و روابط جنسی آنها و رابطهٔ آنها با انسان است. ساکسدورف نشان می‌دهد که حیوانات فقط هنگامی به خشونت و کشت و کشتار دست می زنند که برای بقای خود به آن محتاج باشند. اما انسان نه تنها برای بقای خود، بلکه به دلایل و بهانه‌های مختلف به خشونت متوسل می شود. از نظر ساکسدورف کودکان از این امر مستثنی هستند و فقط هنگامی که پخته‌تر می شوند، سادگی خود را از دست می‌دهند و به خشونت رو می آورند.

ساکسدورف با بسیاری از حیواناتی که در این فیلم ظاهر می شوند، طرح دوستی ریخته بود، به‌طوری که آنها از وی و دوربینش نمی‌هراسیدند و به‌زندگی عادی خود در حضور دوربین ادامه می‌دادند. تصاویر بسیار نزدیك و زیبایی که در این فیلم از نحوهٔ زندگی و رابطهٔ حیوانات با یکدیگر وجود دارد، خود گواه این امر است. در صحنه‌ای، تماشاگر شاهد شوخیهای یك روباه با یك سمور آبی است. در صحنهٔ دیگر جغدی از روی درختی بلند می شود تا موشی را از روی زمین برداردو بخورد. دوربین، پرواز جغد و خوردن موش را با راحتی و تسلط زیاد نشان می‌دهد. نحوهٔ فیلمبرداری این صحنه به‌این ترتیب بود: جغدی که با ساکسدورف انس گرفته بود، برشاخهٔ درختی نشسته بود. ساکسدورف به‌درخت نزدیك می شود و دوربینش را آمادهٔ فیلمبرداری می کند. اما جغد که از وی نمی‌هراسد همچنان نشسته بردرخت باقی می‌ماند. ساکسدورف موشی را که در جیبش قایم کرده بود از جیب در می‌آورد و به‌زمین می گذارد و به‌پشت دوربین خود می رود و پرواز جغد را روی درخت و گرفتن موش و بلعیدن آن را فیلمبرداری می کند. فیلمبرداری از چنین صحنه‌هایی در شرایط دیگر، مهارت و ساعتها وقت می خواهد. اما ساکسدورف، به‌علت انس و الفتی که با حیوانات داشت و آشنایی به‌عادات زندگی آنها، می توانست در مدتی کمتر و با کارآیی بیشتر از

---

1. *Indian Village (Indisk By)* 2. *The Wind and the River (Vinden Och Floden)*
3. *The Great Adventure (Det Stora Äventyret)*

آنها فیلمبرداری کند.

استفاده از چنین صحنه‌هایی موجب شد که پاره‌ای به‌این بهانه که ساکسدورف در واقعیت دست برده و موجب بروز خشونت و رفتار خاصی در حیوانات شده است، وی را مورد انتقاد قرار دهند. جواب ساکسدورف به‌منتقدان این بود که وی فقط موقعیت را آماده کرده است، ولی در واکنش حیوانات و کنترل نحوهٔ رفتارشان دخالتی نداشته است. این روش ساکسدورف یادآور روش مشابهی است که فلهرتی در فیلمهایش به‌کار برده بود. با این تفاوت که در فیلم ***نانوک شمالی***، در مجلس شکار سیل،و در فیلم ***مرد آرانی***، در مجلس شکار کوسه ماهی، به‌آماده کردن موقعیتی که دیگر وجود نداشت برای خشونت (شکار) اقدام کرده بود. اما ساکسدورف این کار را، همچنان که در طبیعت اتفاق می‌افتاد، انجام داده و اجازه داده بود که عمل، روال همیشگی و طبیعی خود را طی کند. به‌همین جهت است که نتیجهٔ کار وی همیشه از نظر صحت و اعتبار کاملاً متقاعد کننده است (۳). ساکسدورف همچنین معتقد بود که خشونت جزئی از طبیعت است و نباید آن را با رمانتیك‌گرایی، ساده و آرام نشان داد.

ساکسدورف، مانند بسیاری از سینماگران مستند، به‌کشورهای دیگر مسافرت می‌کرد و سرانجام در برزیل اقامت گزید و فیلم ***وطن من کوپاکابانا است***[1] (۱۹۶۵) را در بارهٔ نوجوانان محله‌های فقیرنشین ریودوژانیرو ساخت. این فیلم از دید روشن و از سلاست ***ماجرای بزرگ*** برخوردار نیست، و به‌نظر می‌رسد که ساکسدورف در ارائهٔ پیام فیلم دچار ابهام شده است. ساکسدورف در برزیل برای مدتی سرپرستی یکی از مدارس فیلمسازی آن کشور را به‌عهده گرفت و به‌وضع بدویان برزیل که در جنگلها زندگی می‌کردند علاقه‌مند شد. اما بتدریج به‌سوی سینمای داستانی گرایش پیدا کرد.

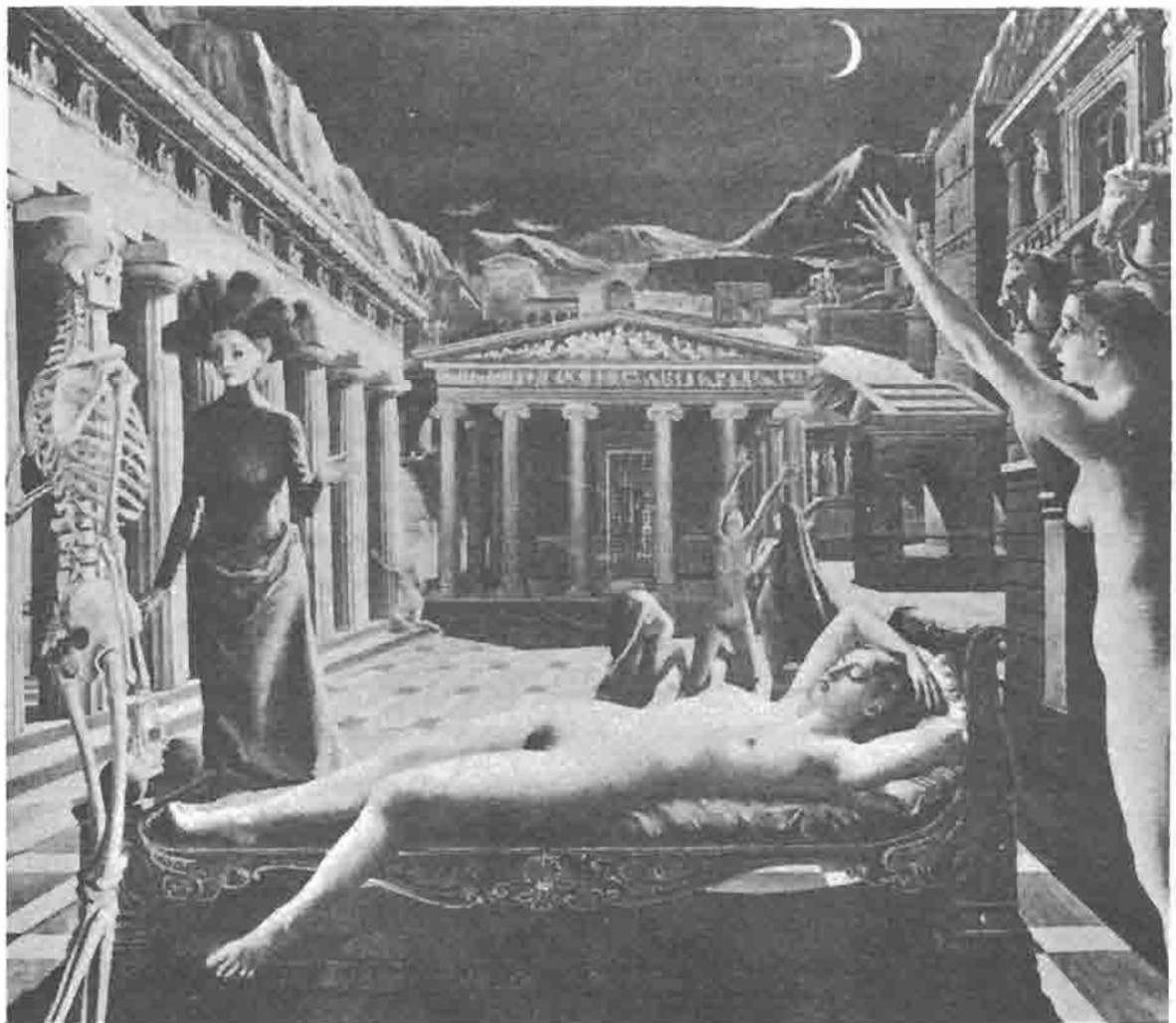
در همین زمان سینماگران مستند کشورهای دیگر نیز، به‌مشاهدهٔ اطرافشان، با دیدی شاعرانه، گرایش پیدا کردند. یکی از موضوعات مورد توجه این سینماگران، زندگی روستایی بود. در بحبوحهٔ جنگ و ماشینی شدن، آرامش و صفا و صداقت زندگی روستایی فریبندگی خاصی داشت.

هانری استورك یکی از همین سینماگران بود که در بلژیك از علاقهٔ دولت به‌افزایش تولیدات کشاورزی استفاده کرد و یك مجموعه فیلم به‌نام ***سمفونی روستایی***[2] (۱۹۴۴) در بارهٔ فصول سال در یك دهکده ساخت. او دو سال بعد، فیلم ***دنیای پل دلوو***[3] (۱۹۴۶) و ***روبنس***[4] (۱۹۴۸) را در بارهٔ دو نقاش معروف تهیه کرد. در این فیلمها با حرکات روان دوربین، موسیقی مناسب، اشعار پل الوار[5] (در فیلم اول) و آهنگ ویرایش احساس نقاشیهای پل دلوو و پیتر روبنس به‌تماشاگرا لقا می‌شود.

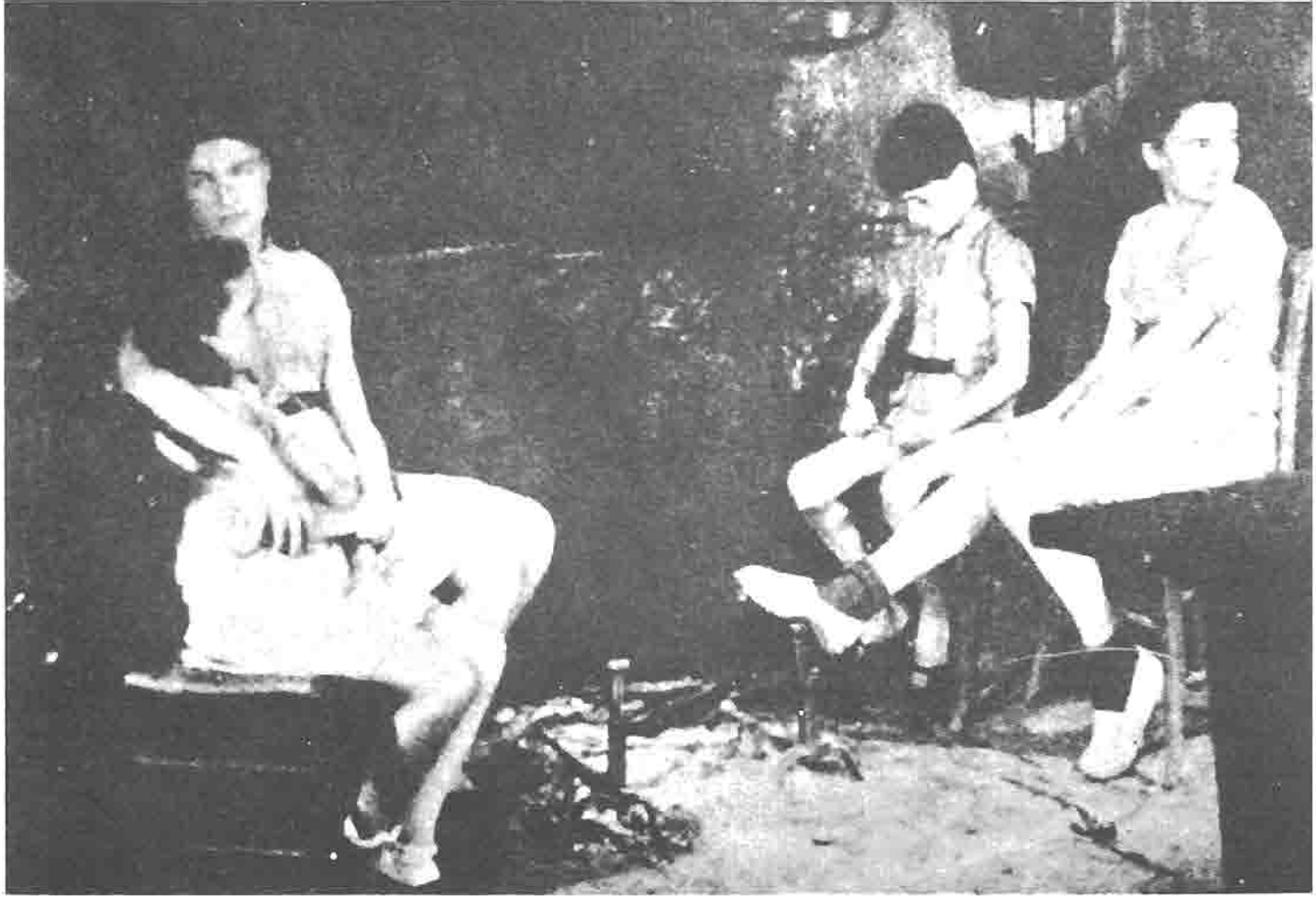
---

1. *My Home Is Copacabana*
2. *Peasant Symphony (Symphonie Paysanne* or *Boerensymfonie)*
3. *Le Mond de Paul Delvaux* 4. *Rubens* 5. Paul Eluard

سمفونی روستایی



دنیای پول دلوو



فاره بیك

در فرانسه، ژرژ روکیه[1] در جوانی تحت تأثیر فلهرتی فیلم *انگورچینی*[2] (۱۹۲۹) را ساخته بود ولی بعداً به‌علل نیاز مالی به‌کار چاپ روی آورده بود. او در زمان جنگ دوباره به‌فیلمسازی پرداخت و دو فیلم کوتاه شاعرانه دربارهٔ پیشه‌وران بومی به‌نامهای *چلیك ساز*[3] (۱۹۴۵) و *چرخ‌ساز*[4] *(۱۹۴۵)* ساخت. همچنین تصمیم گرفت فیلمی راجع به‌مزرعهٔ دوران کودکیش که فاره‌بیك نام داشت، بسازد. در فیلم *فاره بیك*[5] (۱۹۴۶)، روکیه، مانند استورك، گذر یك سال را در مزرعه مرور می‌کند، اما این کار را از ورای زندگی روزانهٔ دهقانان، و همچنین از طریق فعالیتهای موسمی و حیاتی آنها (شخم زدن، کاشتن، درو کردن، مرگ، تولد و ازدواج) نشان می‌دهد. دوربین کنجکاو روکیه به‌همهٔ تفصیلات و جزئیات زندگی آنها، به‌حرکت سایه‌ها و جنبش خزندگان و روییدن گیاهها توجه می‌کند و آنها را بعضی وقتها با فیلمبرداری معمولی، و پاره‌ای از اوقات با حرکت بسیار کند به‌طرز شگرفی به‌روی پرده می‌آورد؛ به‌طوری که تماشاگر خود را در لحظات زندگی و حیات این مزرعه حاضر می‌یابد. قدرت مشاهدهٔ روکیه در سینما بی‌نظیر خوانده شده است (۴). بعد از این فیلم روکیه دیگر فیلم مستند طولانی مهمی نساخت و به‌ساختن فیلمهای کوتاه ادامه داد؛ مدتی نیز به ژان پنلوه در ساختن فیلمی دربارهٔ آثار لویی پاستور کمك کرد. آخرین

---

1. Georges Rouquier 2. *Vendanges* 3. *Le Tonnelier* 4. *Le Charron*
5. *Farrebique*

خون حیوانات

فیلم مستند قابل ذکر وی، فیلم ***نمک زمین***[1] (۱۹۵۰) است که بی‌شباهت به ***فاره بیك*** نیست و در بارهٔ ناحیهٔ کامارگ[2] فرانسه ساخته شده است.

سینماگر دیگر فرانسوی به‌نام ژرژفرانژو[3]، برخلاف موضوع آرام بخش ***فاره بیك*** موضوع پرخشونتی را برای فیلم خود به‌نام ***خون حیوانات***[4] (۱۹۴۹) انتخاب کرد. او در این فیلم، با دقت و کنجکاوی شاعرانه‌ای، رویدادهای یك کشتارگاه را که در حوالی پاریس مه آلود قرار دارد، بررسی می‌کند. مسئله‌ای که در ***خون حیوانات***، باید به‌آن اشاره شود این است که تصویر و صدا در آن عمداً به‌نحو متناقضی به‌کار گرفته شده است. روایت فیلم با صدا و حرکاتی بچگانه ادا می‌شود، در حالی که تماشاگر شاهد تصاویر وحشتناك و خونین از کشتار حیوانات است، مثل صحنه‌ای که در آن خون گرم حیوانات در هوای سرد، بخار می‌شود و منظرهٔ غریبی به‌وجود می‌آورد.

در هلند برت هانسترا به‌ساختن فیلمهای مستند شاعرانه پرداخت. او پسر یك مدیر مدرسه بود و از نوجوانی به‌عکاسی علاقه داشت اما اولین فیلم خود را بعد از جنگ جهانی دوم، در سن

---

1. *Le Sel de La Terre* 2. Camargue 3. Georges Franju

4. *Blood of the Beasts (Le Sang des Bêtes)*

سی سالگی، به اتمام رسانید. وی از همان ابتدا نبوغ خاصی در شکار لحظه‌ها و رویدادهای عادی (به‌صورتی شاعرانه) داشت و، برای این کار، از شگردهای سینمایی خاصی نیز استفاده می‌کرد. مثلاً دراولین فیلم خود، به‌نام ***انعکاس هلند***[1] (۱۹۵۰)، شهرها، دهکده‌ها، مناظر و آدمهای هلند را از راه انعکاس تصویرشان در آب کانالها به‌تماشاگر نشان می‌دهد. فیلم با تصویر ساختمانی که وارونه در آب کانالی منعکس شده شروع می‌شود. امواج آب، تصویر ساختمان را به‌حرکت در می‌آورند. سپس تصاویر فیلم از حالت وارونه در می‌آید. از اینجا به بعد، در فیلم مناظری از کشور و مردم هلند، که در آبهای آرام، مواج و متحرك منعکس شده، به‌طرز جالب و غیر منتظره‌ای به‌تماشاگر عرضه می‌شود، هانسترا یك سال بعد فیلم ***پانتاری***[2] (۱۹۵۱) را ساخت و در آن از حرکت کند و تند و مقایسهٔ این دو باهم به‌نحو مؤثری استفاده کرده (پانتاری به‌زبان یونانی، به‌معنی در تغییر بودن دایمی همه چیز است). مثلاً، در بخشی از فیلم، حرکت ابرها به‌صورت تند، و حرکت آبهای جاری به‌صورت کند نشان‌داده می‌شوند. این دو صحنه طوری برروی هم جفت[3] شده‌اند که شباهت این دو جریان طبیعی یعنی حرکت ابرها و حرکت آبها را به‌انسان یادآور می‌شود. در جای دیگر، برگهایی که در اثر باد خزان این طرف و آن طرف می‌روند، ناگهان مانند پرندگان به‌پرواز در می‌آیند.

پس از این تجربه‌های جالب اولیه، هانسترا پیشنهادی از طرف یك کارخانهٔ شیشه‌سازی، مبنی برساختن یك فیلم مستند از آن کارخانه، دریافت کرد. صاحب کارخانه، همراه با پیشنهاد فیلم، فیلمنامهٔ کامل آن را نیز به‌هانسترا ارائه داد. با وجود اینکه فیلمسازی برپایهٔ فیلمنامهٔ دقیق و کامل (با روایت لازم) از سبك هانسترا به‌دور بود، این پیشنهاد را قبول کرد با این شرط که، همزمان با ساختن فیلمی برپایهٔ فیلمنامهٔ صاحب کارخانه، خود نیز فیلمی جداگانه دربارهٔ شیشه‌سازی تهیه کند. علاوه براین، صاحب کارخانه نیز مجاز باشد که هر کدام از دو نسخه را که خواست مورد استفاده قرار دهد، فقط حق مؤلف نسخهٔ دوم را هانسترا در اختیار خواهد گرفت. صاحب کارخانه با شروط هانسترا موافقت کرد و هانسترا هر دو فیلم را ساخت. فیلمی که هانسترا برپایهٔ فکر خود ساخت، ***شیشه***[4] (۱۹۵۸) نام دارد. این فیلم یکی از معروفترین فیلمهای کوتاه تاریخ سینمای مستند است، و برندهٔ جایزهٔ اسکار شده است.

در این فیلم، هانسترا، عشق و علاقهٔ خود را به‌پیشه‌وران خودکفا که در مغازه‌های کوچك شیشه‌گری خود با هنرمندی و تردستی شگفت‌آوری ظروف زیبای شیشه‌ای می‌سازند با تصاویری زیبا و نرم تصویر می‌کند. در عین حال، در مقام مقایسه، سری به‌یك کارخانهٔ شیشه‌سازی می‌زند و طرز کار ماشینی در کارخانه را نشان می‌دهد. در این قسمت که فیلم به‌کار در کارخانه می‌پردازد، حادثه‌ای رخ می‌دهد: بطری شکسته‌ای ناگهان جریان خودکار ماشینها را

---

1. *Mirror of Holland (Spiegel Van Holland)* 2. *Panta Rhei* 3. Super - impose
4. *Glass (Glas)*

به‌هم می‌ریزد و تا نظم و ترتیب دوباره برقرار شود، بطریهای متعددی پشت سرهم به بطری شکسته می‌خورند و با سروصدا می‌شکنند. در این فیلم موسیقی جاز به‌طرز عجیبی با تصاویر و حرکات پیشه‌وران در حین کار هماهنگی دارد، به‌طوری که به‌نظر می‌آید این تصاویر هستند که موجد

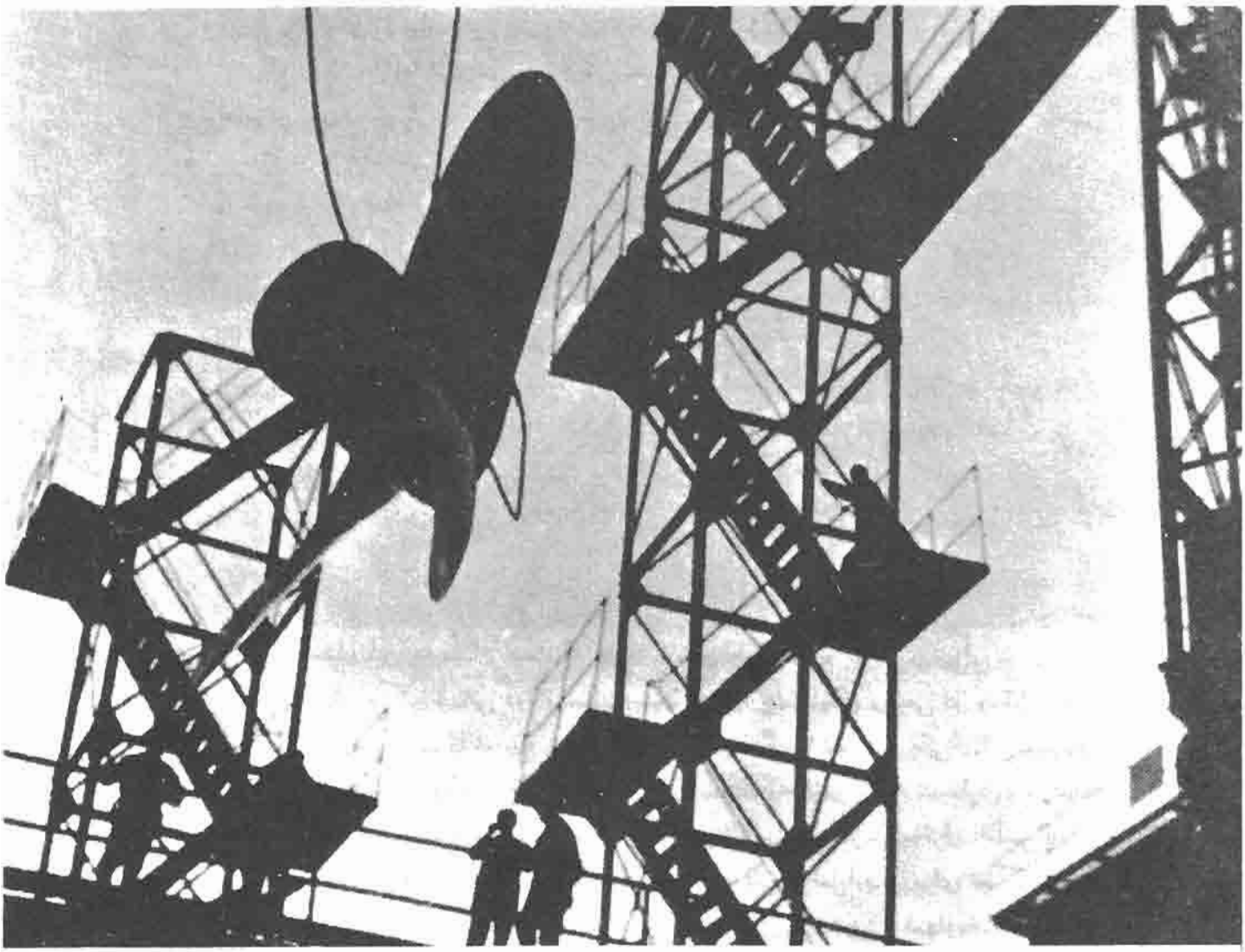
برت هانسترا

گردشی در شهر قدیمی

موسیقی‌اند. هانسترا خود این فیلم را یك «شعر سینمایی» خوانده است.

در لهستان نیز پس از جنگ با ملی شدن صنعت سینما و به‌وجود آمدن مدرسهٔ سینمایی ووج[1] که معروفیت جهانی دارد، سینما یکباره شکوفا شد. در این مدرسه، که تحت سرپرستی یرژی توپلیتز[2] اداره می‌شد، انواع مهارتهای فیلمسازی را به‌کارآموزان می‌آموختند. همزمان با این جریان، گروه فیلمسازی پیشروی استارت[3] نیز، که سالها پیش تأسیس شده بود، به فعالیت خود در

1. Lods 2. Jerzy Toeplits 3. START



تولد یک کشتی

تهیهٔ فیلمهای مستند ادامه می‌داد. در این مورد مخصوصاً از یرژی بوساك می‌توان نام برد که فیلم *سیل*[1] (۱۹۴۷) او جایزهٔ بهترین فیلم مستند را درکان به‌خود اختصاص داد. علاوه بربوساك سینماگران متعددی نیز در لهستان به‌تهیهٔ فیلمهای مستند شاعرانه رو آوردند. از فیلمهای مستند شاعرانهٔ این دوره فیلمهای زیر قابل توجه‌اند:

گردشی در شهر قدیمی[2] (۱۹۵۸)، اثر آندرژمونك[3]؛ *نوازندگان*[4] (۱۹۶۰)، اثر

---

1. *The Flood* 2. *A Walk in the Old City (Spacerek Staromiejski)* 3. Andrzej Munk
4. *Musician (Muzykanci)*

کازیمیرکاراباس[1]؛ و *تولد یك کشتی*[2] (۱۹۶۱)، اثر جن لومنیکی[3]. در این فیلمها سعی شده که کمتر از روایت و تفسیر استفاده شود. در عوض به‌مشاهدهٔ دقیق رویدادها و جریانات تکیه شده است. فیلمهای این سینماگران از دید شخصی و گرمی برخوردار هستند و پاره‌ای از آنها واکنش سینماگران را به صنعتی شدن بازگو می کنند. مثلاً کاراباس، فیلم *نوازندگان* را با فعالیتهای پرجنب و جوش و سرو صدای غیر قابل تحمل یك کارخانه شروع می کند؛ و پس از پایان کار کارخانه، عده‌ای از کارگران را نشان می‌دهد که برای تشکیل یك ارکستر و تمرین آهنگها، در محلی دور هم جمع می‌شوند. وقتی که این گروه شروع به نواختن می کنند، تصویر کارخانه نشان داده می شود که ساکت و آرام در سکوت شبانگاهی فرو رفته است.

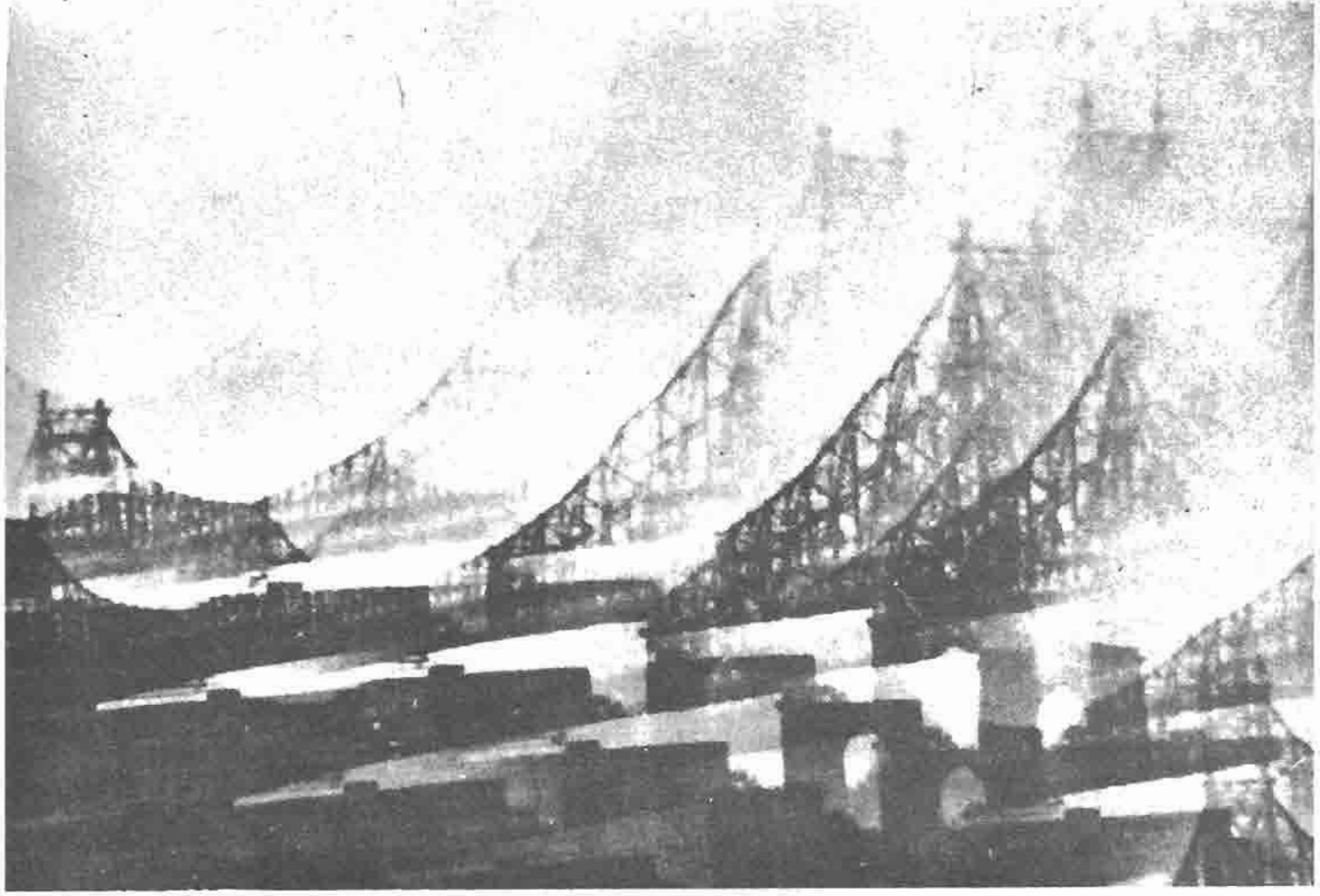
در یوگوسلاوی، گرایش سینماگران سازندهٔ فیلمهای مستند شاعرانه، در جهتی دیگر خودنمایی کرد: نمایش واکنش آدمها تحت فشار با رقابت و مسابقه. فیلمهای میکامیلوسویچ[4] به نامهای *نمایش ژیمناستیك*[5] (۱۹۶۲) و *میز سبزرنگ*[6] (۱۹۶۵)، از این دسته‌اند. ولادیمیر باسارا[7] نیز در فیلم *دستها و ریسمانها*[8] (۱۹۶۴)، قالیبافان را حین کار یکنواخت و پرفشار خود نشان می‌دهد. در صحنه‌ای که بی شباهت به کار پیشه‌وران شیشه‌گر در فیلم *شیشه* نیست، موسیقی زیبای چنگ، انگشتان پرتحرك بافندگان قالی را در حین کار، با دقت همراهی می کند ـ گویی انگشتان این هنرمندان است که دارند تارهای چنگ را به صدا در می‌آورند.

در دوران جنگ جهانی دوم و سالهای بعد از آن، پیشرفتهای وسیعی در وسایل و مواد فیلمسازی به‌وجود آمد که بتدریج چهرهٔ سینمای بعد از جنگ را تغییر داد. یکی از این پیشرفتها، به کار گرفتن ضبط صوتهای تکامل یافته‌ای بود که ضبط و بازشنوی مواد شنیداری را در حدی عالی امکانپذیر می‌ساخت. در قبل از جنگ زمینهٔ تجربیات بسیاری از سینماگران، نقاشی بود، در حالی که در دوران بعد از جنگ، صدا و نیرنگهای صوتی عوامل مهمی برای تجربه و تجربه اندوزی در سینما شدند. و پیشرفتهای دیگر، پیدا شدن و به بازار آمدن فیلمهای بسیار حساس، عدسیها و دوربینهای جدید و کارآمد بودند.

فرانسیس تامسن[9]، سینماگر امریکایی، از عوامل فنی جدید ـ مانند انواع عدسی، منشور و آینه‌های دق خاص ـ استفاده کرد تا تصویر شاعرانه و توهم‌آوری از شهر نیویورك ارائه دهد. نتیجهٔ کار، فیلم رنگی زیبای *نیویورك، نیویورك*[10] (۱۹۵۸) است. تامسن همچنین از روشهای مشابهی در فیلم چند پرده‌ای *زنده بودن*[11] (۱۹۶۴) که با همکاری الکساندر حمید ساخت، استفاده

---

1. Kazimierz Karabasz 2. *A Ship Is Born (Narodziny Statku)* 3. Jan Lomnicki
4. Mica Milosevic 5. *Gymnastic Performance* (Koucertogimnastiko) 6. *The Green Table (Za Zelenim Stolom)* 7. Vladimir Basara 8. *Hands and Threads (Ruke I Niti)*
9. Francis Thompson 10. *N. Y., N. Y.* 11. *To Be Alive!*



نیویورك، نیویورك

کرد. شرلی کلارك[1] نیز در همین زمینه با رنگ تجربیات زیادی کرد و فیلم ***پلها می‌چرخند***[2] (۱۹۵۹) را تهیه کرد. استندیش لادر[3] در فیلم ***مردگان***[4] (۱۹۶۸) از مردم شهر نیویورك که سوار بر پله‌های برقی ایستگاه راه آهن گراندسنترال هستند، با عدسی دورنگر (تله فوتو)، موسیقی عزا و حرکت کند[5] و حرکت و اُرون[6] فیلم، چنان تصویری به وجود آورد که گویی مردگانند که به آهستگی و بتدریج به دخمه و مغاکی فرو می‌روند.

در پایان این بخش باید گفت که فیلمهای مستند شاعرانه منتج از یك دید بسیار شخصی و فردی است و کوشش دارد که احساسات شاعرانه در میان مشغله، جنب و جوش و ماشینی شدن اجتماعات پس از جنگ جهانی دوم، برای انسان مفری جلوه دهد. کار این سینماگران، بجز معدودی، در سطح جهانی مورد توجه قرار نگرفت و در سطح بیانیه‌های شاعرانهٔ فردی باقی مانده است. اما، همزمان با این روندهای سینمایی، سینماگر مستند نقش دیگری نیز برای خود به دست آورده بود.

---

1. Shirley Clarke 2. *Bridges Go Round* 3. Standish D. Lawder 4. *Necrology*
5. Slow Motion 6. Reverse Motion

بخش چهاردهم

مستند تاریخ‌نگار

همان گونه که در بخشهای پیشین دیدیم، فیلم مستند در دورهٔ جنگ جهانی دوم بیشتر در خدمت تبلیغ و بسیج افکار عمومی و نیروهای ارتش بود. اما، پس از جنگ، در جهتهای دیگری رشد کرد، به طوری که منجر به ساختن فیلمهای مستند محاکمه کننده، واقعگرا، علمی و شاعرانه شد. به علاوه، در این دوره که به سبب جنگ جهانی دوم در تاریخ ملل نقطهٔ عطفی به وجود آمده بود، پاره‌ای از سینماگران با نگرشی تاریخی به گذشته نگاه کردند. این نگاه به عقب، به تهیهٔ تعدادی فیلمهای مستند تاریخ نگار انجامید. منابع عظیم فیلمهای خبریی که در قبل از جنگ و در حین آن گردآوری شده بودند، مورد استفادهٔ سینماگران مستند تاریخ نگار قرار گرفتند. این سینماگران می‌خواستند تاریخ و فرهنگ گذشتهٔ خود را از راه این منابع دیداری و شنیداری برای تماشاگران زنده کنند.

در فیلمهای مستند تاریخ‌نگار، سینماگر از اسناد واقعی استفاده می‌کند و به همین علت فیلمش تا اندازهٔ زیادی به مواد دیداری و شنیداری که از گذشته مانده‌اند و در بایگانیهای[1] فیلم موجودند، محدود می‌شود. این مواد شامل فیلم، عکس، روایت و مصاحبه است. در عین حال، سینماگران تاریخ نگار از آثار تاریخیی که از گذشته به جا مانده‌اند و از مصاحبه و گفتگو با بازماندگانی که در رویدادهای گذشته شرکت داشته‌اند نیز استفاده می‌کنند تا عوامل دیداری و شنیداری موجود در بایگانیها را غنا بخشند.

اما، استفاده از بایگانی فیلمهای گذشته، همیشه با اشکالات زیادی همراه بوده است که در زیر به تعدادی از این اشکالات اشاره می‌شود:

۱. در دوران سینمای صامت فیلمها با سرعت ۱۶ تصویر در ثانیه فیلمبرداری می‌شدند. با ظهور صدا در سینما، معلوم شد که برای به دست آوردن بهترین صدا از نظر کیفیت، سرعت ۲۴

---

1. Archives

تصویر در ثانیه مناسبتر است. به این ترتیب، سرعت ۲۴ تصویر در ثانیه به صورت استاندارد فیلمبرداری و نمایش فیلمهای ناطق درآمد. اما نمایش فیلمهای دوران صامت، با سرعت ۲۴ تصویر در ثانیه، موجب می‌شود که تصویر و حرکت به نحو مضحکی تندتر از معمول نشان داده شود. چون در دوران جنگ، به خاطر پیدا کردن ریشه‌های تاریخی جنگ، علاقه به تهیهٔ فیلمهای تاریخی زیاد شده بود، بتدریج روش کش آوردن[1] فیلمها مرسوم و نقص حرکت غیر عادی و تند از نظر فنی بر طرف شد. کش‌آوردن فیلم معمولاً به این طریق انجام می‌گیرد که از هر دو تك تصویر دومین تك‌تصویر، تکراری چاپ می‌شود. به این ترتیب ۱۶ تك تصویر به ۲۴ تك تصویر تبدیل می‌شود. تصاویر فیلمهای دوران سینمای صامت که با این فرایند «کش آمده» باشند، وقتی توسط پروژکتور معمولی (که با سرعت ۲۴ تصویر در ثانیه کار می‌کند) نمایش داده شوند، طبیعی به نظر می‌رسند. اما انجام این کار مستلزم صرف هزینهٔ گزاف است.

۲. بیش از نیمی از تاریخ سینما در زمانی طی شده است که حامل فیلمها، نیترات بوده است. در فیلمهای ۳۵ میلیمتری قبل از سال ۱۹۵۲، از این نوع حامل که قابلیت اشتعال آن زیاد است و بتدریج فاسد و خراب می‌شود، استفاده شده است (۱).

جریان فاسد و خراب شدن فیلمهای نیترات به‌این ترتیب است: ابتدا تصاویر فیلم، رنگ خود را از دست می‌دهند و بتدریج محو می‌شوند. سپس، وسط نوار فیلم حالت چسبندگی پیدا می‌کند و بخارهای متعفنی از آن متصاعد می‌شود؛ و، سرانجام فیلم به‌صورت پودر در می‌آید. فیلمهایی که حامل نامیزشان نیترات است قابلیت اشتعال شدید دارند. اما، در حین فاسد شدن، قابلیت اشتعال آنها باز هم افزایش می‌یابد، به‌طوری که ممکن است به‌خودی خود هم شعله‌ور شوند (۲).

برای جلوگیری از نابود شدن فیلمها، لازم است که فیلمها مجدداً روی فیلمی که حامل آن استات است، ضبط شوند. در حال حاضر این کار، دشوار، هزینهٔ آن زیاد (۲٬۰۰۰ دلار برای فیلمهای سینمایی سیاه و سفید و ۱۰٬۰۰۰ دلار برای فیلمهای سینمایی رنگی) (۳)،و تمایل به‌انجام آن از طرف سازمانهای ذینفع، ناچیز است به‌طوری که گنجینهٔ پرارزش فیلمهای گذشته به‌طرف اضمحلال و نابودی می‌رود. در سالهای اخیر تعدادی از بایگانیها، به‌ضبط فیلمهای نیترات خود روی نوار تلویزیونی اقدام کرده‌اند. اما بایگانی نوارهای تلویزیونی- که بسیار حساسند - باید تحت شرایط جوی بسیار دقیق و متعادلی انجام گیرد. علاوه براین، سرعت خرابی این نوارها و ریختگیهایی[2] که در آنها به‌وجود می‌آید، زیاد است. و به‌این ترتیب انتقال فیلمهای نیترات به‌نوار تلویزیونی، راه حل خوب و قابل قبولی به‌دست نمی‌دهد.

۳. بسیاری از فیلمهای قدیمی به‌علت بایگانی در شرایط نامناسب، لطمه دیده‌اند و

---

1. Stretching 2. Drop - outs

تصاویرشان رنگ خود را از دست داده و تار شده‌اند. اصلاح کردن این فیلمها، امری دشوار و پرهزینه است. اخیراً امکاناتی به وجود آمده (این امکانات ابتدا در امریکا گسترش یافت.) است که می‌توان به‌توسط آن تصاویر قدیمی را (همانند تصاویری که از سفینه‌های فضایی به‌زمین می‌رسد.) روی نوار تلویزیونی ضبط کرد و سپس، با استفاده از کامپیوتر و روشهای خاص پرورش تصویر، وضوح[1]، شفافیت و رنگ اصلی تصاویر را به‌آن باز گرداند. با استفاده از این روش، در سال ۱۹۷۶، فیلم *برباد رفته* (۱۹۳۳) ترمیم و از یکی از شبکه‌های تلویزیونی امریکا پخش شد (۴).

۴. به‌کار بردن مواد دیداری و شنیداری بایگانیها، مستلزم پرداخت حق مؤلف و تن دادن به‌درگیریهای قانونی و اداری دست‌و پاگیر است. بسیاری اوقات این درگیریها چنان زیاد است که موجب دلسردی سینماگران مستند می‌شود.

۵. بایگانیهای فیلمهای مستند هنوز، چنانکه باید و شاید، شناخته نشده است و سازمانهای کشوری و بین‌المللی از آنها حمایت لازم را به‌عمل نمی‌آورند. نمونهٔ این امر امتناع فدراسیون بین‌المللی بایگانیهای فیلم نسبت به‌عضویت بایگانیهای فیلم مستند در آن فدراسیون است (۵).

۶. تأسیس و نگهداری بایگانی فیلم به‌نیروی انسانی، بودجه و وسایل و تجهیزات خاصی احتیاج دارد. متأسفانه در بسیاری از کشورها، سازمانهای دولتی از اعطای کمکهای مالی کافی به‌این بایگانیها کوتاهی می‌کنند. نتیجهٔ این کار این است که بایگانی فیلمها در حدی محدود و ناقص انجام می‌گیرد و نیروی انسانی و تجهیزات نمایشی کافی برای فهرست نویسی، نگهداری و خدمت به‌مراجعان وجود ندارد.

در اینجا باید متذکر شد که بسیاری از مسائلی که در مورد بایگانی فیلمها ذکر شد، در مورد بایگانی نوارهای برنامه‌های تلویزیونی نیز صادق است (۶).

با وجود این، غنای گنجینه‌های با ارزش فیلمهایی که در زمان جنگ گرفته شده بود و شگرد کش‌آوردن فیلمهای قدیمی، جذبهٔ لازم را برای تهیهٔ فیلمهای گردآوری تاریخ‌نگار به وجود آورد. طبیعی است که در ابتدا، موضوع این فیلمها، جنگ و مسائل مربوط به آن بود. اما، بتدریج موضوعات دیگری نیز مورد توجه قرار گرفتند. فیلم *پاریس ۱۹۰۰* (۱۹۴۷) اثر نیکول ودره که با استفاده از بایگانیهای فیلم به وجود آمده بود، ناگهان تماشاگران را با تصویر زنده‌ای از پاریس گذشته روبه‌رو کرد. هیچ‌کس انتظار نداشت که چنین مواد تصویری از پاریس آن دوره وجود

---

1. Focus

داشته باشد. در همین زمینه، در ایتالیا کارلو اینفاسلی[1] فیلم *رژهٔ نیم‌قرن*[2] (۱۹۵۱) را ساخت و در شوروی ایلیاکوپالین فیلم *سالهای فراموش‌نشدنی*[3] (۱۹۵۷) را ـ فیلم کوپالین به مناسبت چهلمین سالگرد انقلاب روسیه تهیه شده بود. هر دو فیلم از محبوبیت زیادی برخوردار شدند و تماشاگران را از غنای مواد فیلمی گذشته به شگفت آوردند. در ایرلند و جمهوری خلق چین نیز دو فیلم مستند تاریخی ساخته شدند که در آنها سینماگران، تقلای مردم کشورشان را برای استقلال سیاسی به نمایش گذاردند. جورج ماریسن[4]، در فیلم *من ایرلند هستم*[5] (۱۹۵۹)، کوششهای مردم ایرلند را برای کسب استقلال سیاسی از انگلستان نشان می‌دهد. فویا[6] و هوانگ بائوشان[7] در جمهوری خلق چین، با ساختن *یك جرقه می‌تواند در سبزه‌زار آتش برپا کند*[8] (۱۹۶۱)، تاریخچهٔ به وجودآمدن جمهوری خلق چین را، با استفاده از مدارك تصویری موجود، ارائه کردند. در آلمان شرقی نیز خانم و آقای تورندایك فیلم *معجزهٔ روسی*[9] (۱۹۶۳) را با، استفاده از مواد تصویریی که در بایگانیهای شوروی وجود داشت و تا آن زمان کسی به کشف آنها نایل نشده بود، تهیه کردند. در هندوستان سینماگر معروف، ساتیاجیت‌ری[10] به تهیهٔ فیلم *رابیندرانات تاگور*[11] (۱۹۶۱) دربارهٔ شاعر معروف هندی پرداخت. دید این فیلم، وسیعتر از نمایش زندگی تاگور است، زمان و دوره‌ای را که شاعر در آن می‌زیسته نیز در برمی‌گیرد. سینماگر دیگری، به نام ویتالبهای جاوری[12] فیلم گردآوری تاریخی *مهاتما*[13] (۱۹۶۸) را دربارهٔ گاندی ساخت و در آن قطعه فیلمهای بسیار نادری را از این شخصیت بزرگ ـ که پاره ای از آنها توسط انگلیسیها توقیف شده بودند ـ به کار گرفت (۷).

در دههٔ بعد از جنگ، تاریخ خود سینما نیز مورد توجه سینماگران مستند قرار گرفت و به تهیهٔ تعدادی فیلم در این مورد منتهی شد. فیلمهایی که در فرانسه دربارهٔ تاریخ سینما ساخته شده اند، عبارتند از:

تولد سینما[14] (۱۹۴۶)، اثر روژه لینهارت[15]، که تاریخ به‌وجودآمدن سینما را با دقت و سلاست یك مقالهٔ علمی ولی به‌طرزی گیرا تشریح می‌کند. در این فیلم اختراعات، اکتشافات، وسایل و مواد مختلفی که منجر به پیدایش سینما شدند، مورد مداقه و بررسی قرار می‌گیرند. درعین حال

---

1. Carlo Infascelli
2. *Cavalcade of a Half Century (Cavalcata di Mezzo Secolo)*
3. *The Unforgettable Years (Nesabyvajemyje Gody)*
4. George Morrison
5. *I Am Ireland (Mi Se Eire)*
6. Fu Ya
7. Huang Bao-Shan
8. A Spark Can Start a Prairie Fire (Hsing Hsing Chih Huo Keyi Liao Yuan)
9. *The Russian Miracle (Das Russische Wunder)*
10. Satyajit Ray
11. *Rabindranath Tagore*
12. Vithalbhai K. Jhaveri
13. *Mahatma*
14. *Naissance du Cinéma*
15. Roger Leenhardt

ساتیاجیت ری هنگام کار روی فیلم *رابیندرانات تاگور*

فیلم به‌طرزی شاعرانه و مؤثر، مسائلی مانند ثبات تأثرات نوری[1] و طرز به وجودآمدن حرکت را در سینما و تماشاگر نشان می‌دهد. *تولد سینما* نمونهٔ ذوق و پادزهر کامل تعلیم‌گرایی خشک خوانده شده است (۸).

ملیس بزرگ[2] (۱۹۵۲) ساختهٔ ژرژ فرانژو، که دربارهٔ زندگی و آثار ملیس، سینماگر و ساحر معروف است. صدای زنانه‌ای که تفسیر اولین بخش این فیلم را به عهده دارد، آهنگ والس پیانو، و حضور پیرزن مالیخولیایی که مادر ملیس است، مجموعاً فضای صمیمی و گرمی در این فیلم

1. Persistence of Vision 2. *Le Grand Méliès*

ایجاد می‌کند. اما تأثیر فیلم بیشتر در نشان‌دادن تضاد بین زندگی بی‌نور این شعبده‌باز و دنیای افسانه‌آسایی است که وی هر فیلمهای خود ارائه می‌دهد. این فیلم مصداق گفتهٔ آپولینر[1]، شاعر معروف در مورد ملیس است: «من و تو هر دو یك حرفه داریم: مادهٔ عادی را روح و جان می‌بخشیم.» (۹) در این فیلم، مجموعه‌ای از فیلمهای مختلف ملیس مانند ***سفری به ماه***[2] (۱۹۰۲) و ***مردی با سرکائوچویی***[3] (۱۹۰۲) نشان داده می‌شود. در عین حال، بازیگوشی و کنجکاوی ملیس به عنوان یك مخترع و افسونگر به طرزی مؤثر و شاعرانه به تصویر درمی‌آید.

در عصر سینما[4] (۱۹۵۰) ساختهٔ پیرسریا[5]، که در آن منحصراً از مدارك و فیلمهای قبل از سال ۱۹۱۴ استفاده می‌شود و تماشاگر از غنای نیروی تخیل سینماگران آن زمان، به شگفت می‌آید.

لومیر[6] (۱۹۵۳) اثر پل پاویو[7] که در آن تعداد زیادی از فیلمهای لومیر به نمایش درمی‌آید؛ اما این فیلم جز ارائهٔ آثار لومیر، ارزش دیگری ندارد (۱۰).

کندو کاو در بایگانیهای فیلم دوران جنگ نیز به تهیهٔ چند فیلم مهم گردآوری تاریخی انجامید. سینماگر فرانسوی، فردریك روسیف[8]، یك فیلم گردآوری تاریخی فراموش نشدنی از ظهور و به قدرت رسیدن ژنرال فرانکو در اسپانیا تهیه کرد. این فیلم که ***مردن در مادرید***[9] (۱۹۶۲) نام دارد، شامل تصاویر بسیار غنی و گیرایی است از جنگ داخلی اسپانیا که منتهی به پیروزی فرانکو و طرفدارانش شد. روایت فیلم، علاوه بر توصیف و تفسیر وقایع، گفتار و شعرهایی از نویسندگان و شاعران معروف ضد فاشیست ـ مانند فرانسوا موریاك[10]، آنتوان دوسنت اگزوپری[11]، ژرژبرنانوس[12]، گارسیالورکا[13] و میگل ارناندث[14] را نیز در بردارد. تصویر و صدا با همبستگی و هماهنگی، جنگ، علل جنگ، تقلا برای زنده ماندن (یا مرگ شرافتمندانه) و اثرات آن را بررسی، و در برابر تماشاگر به‌نحو مؤثری زنده می‌کنند. علاوه بر این روایت فیلم در ابتدا و در انتهای فیلم، همراه با تصاویر گویا به بیان شرایط موجود در اسپانیا در دوران قبل و بعد از جنگ داخلی می‌پردازد. در ابتدای فیلم روایتگر چنین می‌گوید:

---

1. Guillaume Apollinaire 2. *A Trip to the Moon (Le Voyage dans la Lune)*
3. *L'Homme à la tête de Caoutchouc* 4. *Au Temps du Cinématographe* 5. Pierre Ceria
6. *Lumière* 7. Paul Paviot 8. Frédéric Rossif 9. *To Die in Madrid (Mourir à Madrid)*
10. François Mauriac 11. Antoine de Saint - Exupéry 12. George Bernanos
13. Garcia Lorca 14. Miguel Hernandez

مردن در مادرید

«اسپانیا، سال ۱۹۳۱
۵۰۳٬۰۶۱ کیلومتر مربع ـ تقریباً به اندازهٔ فرانسه ـ وسعت، و ۲۴ میلیون نفر جمعیت دارد.
در این سال، نیمی از جمعیت ـ یعنی ۱۲ میلیون ـ بیسواد هستند، و هشت میلیون نفر فقیر.
دو میلیون نفر کشاورز بدون زمین وجود دارد، و بیست هزار مالك، که نیمی از اسپانیا در تملك آنهاست.
ولایاتی به طور کامل در تصاحب یك نفر است.
میانگین دستمزد کارگران:
از یك تا سه پزتا[1] در روز است.
بهای یك کیلو نان یك پزتا است.
۲۰،۰۰۰ راهب،

1. Peseta

۳۱،۰۰۰ کشیش،
۶۰،۰۰۰ روحانی،
و ۵،۰۰۰ دیر وجود دارد.
۱۵،۰۰۰ افسر، که از میان آنها ۸۰۰ نفرشان ژنرال هستند.
برای هر شش نفر، یك افسر و برای هر ۱۰۰ سرباز یك ژنرال وجود دارد.
یك پادشاه ـ آلفونس سیزدهم ـ دارد که
چهاردهمین فرمانروا، پس از ایزابل کاتولیك، است»

سپس فیلم، ریشه‌های جنگ خانگی و نحوهٔ به قدرت رسیدن فرانکو را باسلاست نشان می‌دهد و، در آخر، روایتگر فیلم اوضاع اسپانیا را در ۸ سال بعد، یعنی در زمانی که فرانکو قدرت کامل را در دست گرفته است، چنین توصیف می‌کند:

«اسپانیا، سال ۱۹۳۹
۵۰۳٬۰۶۱ کیلو متر مربع ـ تقریباً به اندازهٔ فرانسه ـ وسعت و دو میلیون نفر زندانی دارد.
۵۰۰ هزار خانه ویران،
و ۱۸۳ شهرك تقریباً نابود شده‌اند.
در عرض سه سال، یك میلیون مرگ همراه با خشونت اتفاق افتاده است و ۵۰۰ هزار نفر جلای وطن کرده‌اند.
ارتش، متشکل از ۶۰۰ هزار سرباز است.
یك حزب: حزب فالانژ؛
یك دین رسمی: مذهب کاتولیك؛
یك رهبر یگانه، کادی یو (لقب ژنرال فرانکو)؛
دستمزدها به سطح سال ۱۹۳۶ بازگشته‌اند.
مالکان عمده، زمینهایشان را
دوباره تصاحب کرده‌اند.
کلیسا [نیز] مایملك و اقتدار خود را باز یافته است.»(۱۱)
فیلمهای دیگری که در همین زمینه تهیه شدند، عبارتنداز:

نبرد من[1] (۱۹۶۰)، ساختهٔ اروین لایزر[2]، که با حمایت سوئدیها تهیه شد.

---

1. *Mein Kampf* 2. Erwin Leiser

آیشمن و رایش سوم[1] (۱۹۶۱)، ساختهٔ همین کارگردان که سویسیها از آن حمایت کردند.

زندگی آدولف هیتلر[2] (۱۹۶۱)، ساختهٔ پال روتا، که فیلم جامعی است و با کمك مالی سازمانهای دولتی آلمان غربی تهیه شد.

فاشیسم معمولی[3] (۱۹۶۵)، ساختهٔ سینماگر روسی، میخاییل روم[4]، که در آن ظهور نازیسم بررسی شده است. روم در این فیلم نه تنها به تشریح جنایات نازیها می‌پردازد، بلکه نشان می‌دهد که چگونه بتدریج جامعه‌ای همهٔ ارزشهای خود را از دست می‌دهد. روم در عین حال نگرانیهای خود را در مورد ریشه گرفتن مجدد نازیسم نیز ابراز می‌دارد.

باستانشناسی[5] (۱۹۶۷)، ساختهٔ آندرژبروژوژوسکی[6] که در لهستان تهیه شد. این فیلم یك گروه باستانشناس را در حین حفاری نشان می‌دهد. همچنان که گروه شیئی را کشف می‌کند، دوربین به سراغ آن شیء می‌رود: یك لیوان حلبی، یك عروسك، یك شانهٔ سر. تنها صدایی که به گوش می‌رسد، صدای عملیات حفاری است. تماشاگر در ابتدا نسبت به این اشیاء و صاحبان احتمالی آنها مشکوك و کنجکاو می‌شود، اما، بتدریج به حقیقت دردناکی پی می‌برد: محل حفاری، اردوگاه کار اجباری آوشویتس است و این اشیاء متعلق به زندانیان اردوگاه.

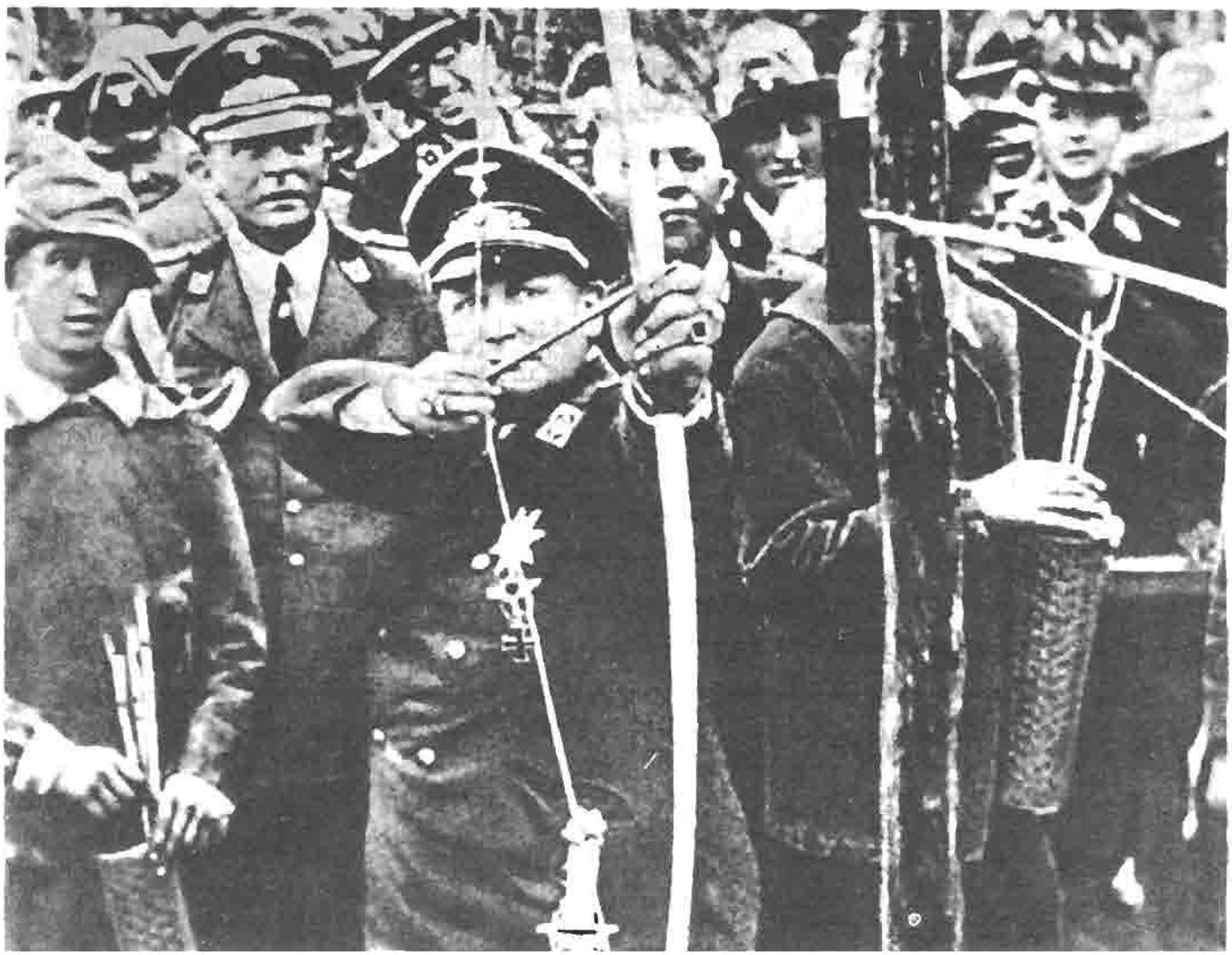
یاکوت ارلیخ[7]، دیوید برگمان[8] و حییم گوری[9] نیز بر پایهٔ شواهدی که در ۱۹۶۱ در محاکمهٔ آیشمن ارائه شده بود و، با استفاده از ۲۰۰ فیلم از بایگانیهای مختلف، فیلمی کوبنده از سیاست ضد یهود هیتلر تهیه کردند.

عنوان این فیلم که *هشتاد ویکمین ضربه*[10] (۱۹۷۷) است از داستان زندگی پسر جوان یهودی گرفته شده است که در دوران سلطهٔ نازیها در یکی از اردوگاهها با هشتاد ضربه مورد شکنجه قرار گرفت ولی زنده ماند تا بعد از جنگ به اسرائیل مهاجرت کند. اما در اسرائیل هیچ کس داستان زندگی او را باور نکرد و این موجب وارد شدن هشتادویکمین ضربه به روح این جوان شد (۱۲). بعدها، بالاخره داستان وی در طی محاکمهٔ آیشمن آشکار، و مورد تأیید همگان قرار گرفت. فیلم

---

1. *Eichmann and the Third Reich* (*Eichmann und das Dritte Reich*)
2. *The Life of Adolf Hitler* (*Das Leben Adolf Hitlers*)
3. *Ordinary Fascism* (*Obyknovennyj Facshism*) 4. Mikhail Romm
5. *Archaeology (Archeologia)* 6. Andrej Brozozowski 7. Jacquot Ehrlich
8. David Bergman 9. Haim Gouri 10. *The 81st Blow*

فاشیسم معمولی



هشتاد و یکمین ضربه حاوی تصاویر واقعی و شگفت آوری از اعمال نازیها نسبت به یهودیان است. بسیاری از تصاویر این فیلم کهنه هستند، اما از ورای سوسوی نور فیلم، جنایات نازیها در تصاویری که بسیاری از آنها توسط مأموران نازی گرفته شده اند، به وضوح نمایان است. روایت فیلم به زبان عبری و از گفته‌های شهود واقعی است که بعضی آرام، بعضی پر شورو با حرارت، بعضی ساده و بعضی فیلسوفانه ادا می شوند و از بلاهایی که عمال نازیها بر سر یهودیان آورده اند، سخن می گویند. روایت عمومی فیلم، بانگرشی تاریخی به بررسی سرگذشت واقعی یهودیان، از اولین مراحل نیرو گرفتن نازیسم، تا آخرین مرحلهٔ سرنوشت یهودیان، که به اتاقهای گاز ختم می شود، می پردازد: تحریم یهودیان، تعقیب و اذیت و آزار آنها، مدفون کردن دسته جمعی آنها در گورهای دسته جمعی، شکست مبارزهٔ مسلحانهٔ یهودیان، اردوگاههای کار اجباری، اعدام دسته جمعی با گاز، سوزاندن اجساد و بالأخره، در پایان، منظره‌ای باقیمانده از آوشویتس، که بی شباهت به مناظر عکسبرداری شده از سطح کرهٔ ماه نیست. تأثیر فیلم **هشتاد و یکمین ضربه** ناشی از هماهنگی عجیب شرح حال افراد با تصاویر به کار گرفته شده در فیلم، و همچنین به هم پیوستگی عوامل دیگر فیلم است. این هماهنگی، پیام منطقی ـ عاطفی نیرومندی را برای فیلم تهیه می کند.

باستانشناسی

محقق معروف نازیسم یوآخیم فست[1] نیز فیلم *زندگی هیتلر*[2] (۱۹۷۷) را دربارهٔ هیتلر ساخت. در این فیلم تحقیقی، با استفاده از تصاویری که کمتر از آنها استفاده شده بود، و با دیدی جامع و منصفانه رشد هیتلر به عنوان یك فرد، مورد بررسی و مداقه قرار می گیرد (۱۳). فیلمهای دیگری که در مورد نازیسم ساخته شده اند، معمولاً آشکارا، روالی پر تهمت و زننده و محکوم کننده دارند، اما این فیلم، به نحوی منطقی، موضوع را مورد بررسی قرار می‌دهد. نحوهٔ بیان و طرز سخنرانی و نیروی افسانه‌ای کلمات هیتلر که در بحبوحهٔ قدرتش کم نظیر بود، توسط عکسها و فیلمهای مناسب تحلیل می‌شوند. روایت فیلم نیز با دیدی تاریخی و تحلیلی، تصاویر فیلم را قوت می بخشد.

در جمهوری خلق چین نیز، با استفاده از شواهد باستانشناسی، فیلم مستند جالبی به‌بازار آمد. این فیلم که توسط «استودیوی فیلمهای علمی و آموزشی پکن[3]» ساخته شده است، *حفاری یك گور ۲۱۰۰ ساله*[4] (۱۹۷۱) نام دارد. موضوع مورد توجه فیلم، بدن یك زن چینی است که در ناحیهٔ هونان[5] درون شش تابوت تو در تو گذاشته شده و در عمق حدود ۲۰متری دفن شده بود. به‌واسطهٔ عمق و تابوتهای تودرتو، بدن این زن به‌نحو شگرفی تازه مانده بود به‌طوری که هنوز حاوی رطوبت بود. برای اطلاع از وضع این زن و احتمالاً محیطی که وی در ۲۱۰۰ سال پیش در آن می‌زیست، اقدام به‌کالبد شکافی شد. فیلم، شکافتن کالبد زن را در حضور متخصصان باستانشناسی، آناتومی، پاتولوژی و بیوشیمی نشان می‌دهد. اطلاعات و مشخصاتی که از نتیجهٔ کالبد شکافی و بررسیهای دیگر به‌دست آمد، عبارتنداز: زن در هنگام مرگ ۵۰ساله و صاحب بچه و نوع خون «آ» بوده، مرگ براثر بیماری دراز مدت نبوده، بلکه زن احتمالاً دچار سکتهٔ قلبی شده است. نداشتن علایم مربوط به‌بستری بودن طولانی، وجود بعضی نشانه‌های سکتهٔ قلبی و حضور هستهٔ خربزه در معده و روده‌های زن، همهٔ اینها، ناگهانی بودن مرگ وی و احتمال سکتهٔ قلبی را توجیه می کنند. علایم سل در یکی از ششهای زن هویدا بود. در کبد و مقعد وی کرمکها و تخم کرمهایی دیده شد. پارچه‌های ابریشمی و اشیاء قیمتی درون تابوتها، نشان دهندهٔ تمکن مالی صاحب آن بود. کارشناسان، زن را همسر یکی از رؤسای سلسلهٔ هان غربی[6] تشخیص دادند. و سرانجام روایتگر فیلم اعلام می کند این زن از زندگی مرفهی برخوردار بوده و این رفاه در نتیجهٔ استثمار مردم عادی به‌دست آمده است (۱۴).

طبیعی است که در این سالها، کماکان موضوع جنگ نیز مورد توجه سینماگران تاریخ نگار بود. در جنگ جهانی دوم، تحت نظارت آکیرا ایواساکی از اثرات دو بمب اتمی روی دو شهر ناکازاکی و هیروشیما فیلمهایی گرفته شده بود (این فیلمها تا مدتها توسط وزارت دفاع امریکا

---

1. Joachim C. Fest 2. *Hitler, A Career* (*Hitler, eine Karriere*)

3. Peking Scientific and Educational Film Studio 4. *2100 Year Old Tomb Excavated*

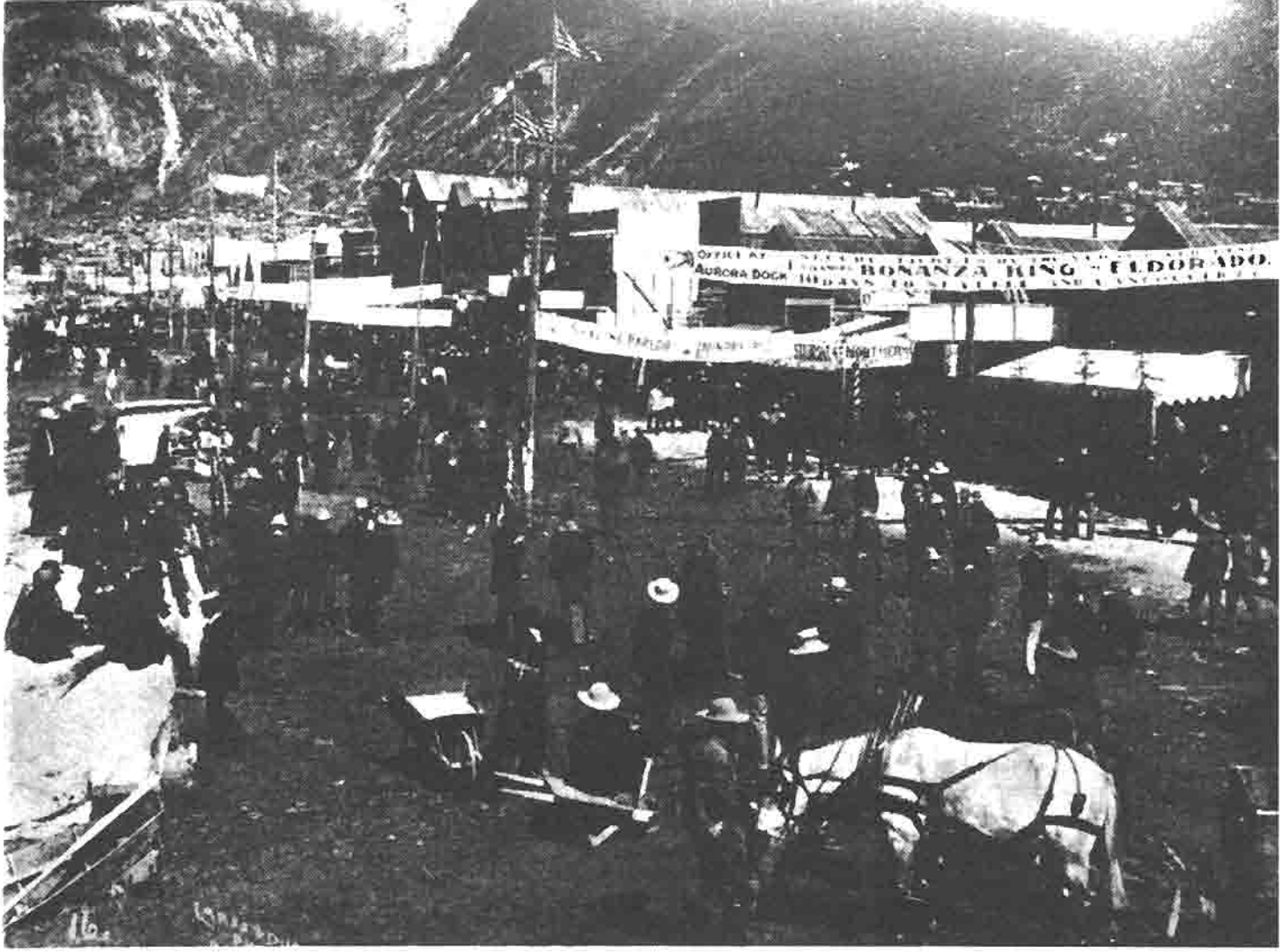
5. Hunan 6. Western Han Dynasty

سری اعلام شده بود). از این فیلمها، تحت حمایت دانشگاه کلمبیا، فیلم گردآوری ***هیروشیما ـ ناگازاکی: اوت ۱۹۴۵***[1] (۱۹۷۰) تهیه شد. این فیلم، سند کوبنده ای از اثرات جسمی و روحی سلاح مخوف بمب اتم را ارائه می‌دهد. در این فیلم شهرها و عمارات ویران و با خاك یکسان می‌شوند؛ بچه‌ها و کودکان ناقص الخلقه به‌دنیا می‌آیند؛ در اثر حرارت شدید، نقش لباسهای زنان بر روی پوستشان حك می‌شود؛ سوختگی، بیماری و مرگ و میر، در همه جا بیداد می‌کند. روایت فیلم توسط یك زن ژاپنی که خود یکی از قربانیان این فاجعه است و یك نویسندهٔ امریکایی به‌نام پال روندر[2]، که لحنی مشحون از طنز تلخ دارد، ادا می‌شود. در جایی صدای را برت اوپنهایمر[3] که خود یکی از مخترعان بمب اتمی است به‌گوش می‌رسد که این عبارات را از کتاب مقدس هندوها به‌نام ***بهاگاواد گیتا***[4] تکرار می‌کند: «حال من، مرگ که ویران کننده دنیاهاست، شده ام.»(۱۵) اما تأثیر فیلم، بیشتر به‌خاطر تصاویر وحشت‌آور و مؤثری است که درد و رنج قربانیان و محکومان به‌مرگ اتمی را در برابر چشمان تماشاگر زنده می‌کند. فیلم با مخالفت به‌ادامهٔ آزمایشهای هسته‌ای پایان می‌یابد، اما انگشت اتهام را به‌سوی کسی دراز نمی‌کند. با تماشای این فیلم جنگ هسته‌ای بشدت برای تماشاگر ملموس می‌شود.

در همین زمان، در کشورهای غربی، سازمانهای تلویزیونی اقدام به‌تهیهٔ فیلمهای گردآوری تاریخی تلویزیونی کردند و مجموعه‌های تلویزیونی درخشانی به‌تماشاگران عرضه داشتند که شرح آنها در بخش سوم همین کتاب آمده است. البته سینماگران سینمای مستند نیز در این مدت از پای ننشستند و این بار برای تهیهٔ فیلمهای تاریخ‌نگار، علاوه براستفاده از فیلمها، به استفاده از عکسهای موجود در بایگانیها نیز پرداختند. یکی از معروفترین این فیلمها، فیلم ***شهر طلایی***[5] (۱۹۵۷) است که توسط کالین لو[6] و ولف کونیگ[7] و تحت حمایت هیئت فیلم کانادا تهیه شد. در دههٔ ۱۸۹۰، به‌علت کشف طلا در اطراف شهر داسون[8]، این شهر به‌صورت مرکز هجوم و تجمع افراد زیادی در آمده بود. لو و کونیگ قصد داشتند فیلمی از وضع این شهر در آن زمان تهیه کنند. این دو، در ضمن پژوهشهای اولیهٔ خود، از وجود ۲۰۰ عدد منفی شیشه‌ای (به‌اندازه ۲۰×۲۵ سانتیمتر) از عکسهای قدیمی آگاه شدند. این منفیها[9] که اغلبشان توسط عکاسی به‌نام ا. ای. هیگ[10] در بحبوحهٔ تجمع مردم در شهر داسون گرفته شده بود، در حین خراب کردن یك خانهٔ قدیمی، به‌دست آمدند. عکسهایی که از این منفیها چاپ شد، سینماگران را یکباره با تصویر روشن و شگفت‌آوری از وضع شهر داسون رو به رو کرد. کیفیت منفیها و عکسهای منتج از آنها به‌حدی خوب بود که دوربین فیلمبرداری می‌توانست، در حین فیلمبرداری، روی عکسها حرکت کند و بازوم کردن و گرفتن تصاویر درشت، جزئیات زندگی مردم و تب طلا را، بوضوح نشان دهد. در

---

1. *Hiroshima - Nagasaki: August 1945* 2. Paul Ronder 3. Robert Oppenheimer
4. *Bhagavad-Gita* 5. *City of Gold* 6. Colin Low 7. Wolf Koenig 8. Dawson
9. Negatives 10. A. E. Haig



شهر طلایی

شهرهای دیگر، مانند سیتل[1]، منفیهای زیادتری از هیگ به‌دست آمد. منفیهای هیگ چنان روشن و واضح بودند که سینماگران تصمیم گرفتند فیلم خود را برپایهٔ آنها قرار دهند. به‌قول خود لو، منفیهای هیگ بر فیلم چیره شدند (۱۶).

در گذشته، در بسیاری از فیلمهای گردآوری تاریخ‌نگار، از عکس نیز استفاده شده بود، ولی تا قبل از *شهر طلایی* فیلمی تهیه نشده بود که در آن از عکس به‌طور کامل استفاده شود. کونیگ، که خود عکاس ماهری بود، و لو، که با شگردهای زنده‌نمایی و کار با دوربین زنده‌نمایی آشنایی داشت، امکانات زیادی در این عکسها برای بیان سینمایی یافتند. در فیلم *شهر طلایی*، حرکات دوربین، بسیار روان، سیال و با معنی است. تصاویر درشت، به‌نحو شگرفی ریزه کاریهای زندگی و فضای تب‌آلود شهر داسون را در برابر تماشاگر زنده می‌کند. روایت فیلم، که شکل بیان خاطرات را دارد، توسط نویسندهٔ کانادایی، پیربرتن[2]، ادا می‌شود و حالتی شخصی و گرم به‌فیلم می‌دهد. ابتدا، فیلم با بازگویی خاطرات توسط برتن و قطعه فیلمهایی از شهر داسون در قبل از تب طلا، شروع می‌شود. اما بزودی این آغاز سنتی، جای خود را به‌روشی جدید می‌دهد. از اینجا به‌بعد، فیلم انحصاراً به‌استفاده از عکسهای هیگ می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه یکشبه

---

1. Seattle 2. Pierre Berton

شهر طلایی

شهر داسون از یك دهکدهٔ کوچك معدنی به‌یك شهر پرجمعیت شلوغ تبدیل می‌شود، در آن بارها و کاباره‌های متعدد به‌وجود می‌آید و زنهای خود فروش زیادی به‌آن رو می‌آورند. روایت فیلم در عین حال که پر از احساس است، به‌طرزی منطقی و بیطرفانه وضع شهر را از دید یکی از اهالی آنجا تشریح می‌کند. صدا و تصویر در این فیلم چنان هماهنگ هستند که تماشای این فیلم یك «تجربهٔ نادر و شگفت‌انگیز» است (۱۷). این فیلم برندهٔ جایزهٔ اسکار و موجب پیدایش جهت تازه‌ای در فیلم مستند تاریخ نگار شد.

در امریکا توجه به‌عکس به‌عنوان منبع اصلی تهیهٔ فیلمهای تاریخ نگار، موجب شد که، تحت حمایت سازمان رادیو تلویزیون ملی، دو فیلم مهم در مورد غرب امریکا ساخته شود. یکی **غرب *واقعی*** (۱۹۶۱)، که روایت آن توسط بازیگر معروف فیلمهای غربی امریکایی، گاری کوپر[1] ادا می‌شود، و در آن حرکت مکتشفان به‌سوی غرب امریکا تصویر شده است. دیگری ***پایان راه***[2] (۱۹۶۵)، که فتح غرب و اسکان سفیدپوستان را در آنجا از دید سرخپوستان نشان می‌دهد، و روایت آن را بازیگر معروف دیگر فیلمهای غربی، والتر برنان[3] ادا می‌کند. تهیه کنندگی این فیلمها را دانلدهیات، نویسندگی آنها را فیلیپ رایزمن جونیور[4] و پژوهشهای تصویری آنها را دنیل جونز[5] به‌عهده دارند. برای تهیهٔ هر دو این فیلمها، از دهها هزار عکس، که از بایگانیهای متعدد به‌دست آمده بود، استفاده شده است.

---

1. Gary Cooper 2. *End of the Trail* 3. Walter Brennan 4. Philip Reisman Jr.
5. Daniel Jones

در همین زمان که عکس به‌عنوان خوراك اصلی فیلمهای مستند تاریخی درآمده بود، عده‌ای از سینماگران، با استفاده از عکسها و مخصوصاً نقاشیهای موجود و با به‌کار گرفتن شگردهای زنده‌نمایی، کپسولهای امپرسیونیستی تاریخ‌نگار جالبی به‌وجود آوردند، به‌این معنی که با استفاده از عکس و نقاشی، در مدت چند دقیقه، تاریخ طولانی فرهنگ یا هنر یك مملکت یا دنیا را به‌صورت فیلم به‌تماشاگر عرضه می‌کردند. چارلزبریورمان[1] در فیلم خود به‌نام ***یك کپسول زمان از امریکا***[2] (۱۹۶۷)، در عرض سه‌دقیقه، تاریخ دویست سالهٔ امریکا را از راه صدها نقاشی و عکس که با سرعت شگرفی از مقابل چشم تماشاگر رد می‌شدند، ارائه کرد. برایان داسیلوا[3] در فیلم ***سالشمار***[4] (۱۹۷۱) که مدت آن ۱/۲۰ دقیقه است، تاریخچهٔ تمدن غرب را از پیش از تاریخ تا زمان حاضر، با استفاده از ۶۰۰عدد نقاشی خطی نشان داد و قضاوت را نسبت به‌آیندهٔ این تمدن به‌تماشاگران سپرد (۱۸). دن مك‌لافلین[5] که سالها مربی زنده‌نمایی در دانشگاه کالیفرنیا در لوس‌آنجلس بود، در فیلم ***یك میلیونیم ثانیه***[6] (۱۹۶۹) به‌طرزی امپرسیونیستی و تجریدی، در عرض شش دقیقه، سه هزار سال تاریخ بشر را از راه عکس، نقاشی و نگارگری به‌تصویر در آورد. کن رودولف[7] فیلم ۶دقیقه‌ای ***گالری***[8] (۱۹۷۱) را، با استفاده از دو هزار نقاشی معروف تاریخ هنر دنیا، تهیه کرد. فیلم با نقوش مردمان بدوی روی دیوارهای غارها شروع می‌شود، و پس از نشان دادن نمونه‌های معروف و مهمی از سبکها و مکتبهای مختلف هنر نقاشی، به‌نقاشیهای دوران حاضر می‌رسد. در این فیلم برای نشان دادن نقاشیها، از انواع شگردهای سینمایی، مانند زوم، چرخش افقی[9]، چرخش عمودی[10]، جفت کردن تصاویر و نمایش چند فیلم روی یك پرده به‌طور همزمان، استفاده شده است. آهنگ پیشرفت فیلم نیز سریع و یکنواخت نیست، بلکه دارای تنوع مناسبی است که چشم را خسته نمی‌کند.

استفاده از نقاشی، مجسمه و دیگر آثار تاریخی باقیمانده از فرهنگهای گذشته به‌تهیهٔ فیلمهای مستند تاریخ‌نگار متعددی انجامید. پاره‌ای از سینماگران، با تأکید برآثار هنری و تاریخی موجود، تاریخ فرهنگ و هنر یك ملت را رقم زدند. بعضی از آنها با تأکید برآثار یك هنرمند، تاریخچهٔ زندگی، فعالیتها و آثار آن هنرمند را تصویر کردند. دسته‌ای دیگر، با استفاده از اکتشافات باستانشناسی، به‌نمایش گذشتهٔ جامعه‌ای پرداختند.

در اغلب کشورها، فیلمهای مستند از تاریخ فرهنگ آن کشورها تهیه شده است. در چکوسلواکی، اسواتوپلوك استودنی[11] تاریخچهٔ سبك باروك را در فیلم ***سوئیت باروك***[12] (۱۹۵۸)، در سوریه صلاح دهنی[13] تاریخ هنر سوریه را در فیلم ***آثار هنری عرب در سوریه***[14] (۱۹۶۲)، در سیلان

---

1. Charles Braverman 2. *An American Time Capsule* 3. Brian Da Silva 4. *Chronology*
5. Dan McLaughlin 6. *Micro Second* 7. Ken Rudolph 8. *Gallery* 9. Pan 10. Tilt
11. Svatopluk Studeny 12. *Suite Baroque* (*Barokni Suita*) 13. Salah Dehny
14. *Les Vestiges de l'art Arabe en Syrie (Al Asar el Arabia Fi Sourya)*

اچ. پی. پررا[1]، هنر و معماری سیلان را در فیلم *هنر و معماری در سیلان*[2] (۱۹۵۷)، و در کلمبیا گیلرمو آنگولو[3] و آلوارو گونزالز مورنو[4] تاریخ هنر کلمبیا را در فیلم *هنر کلمبیایی*[5] ارائه دادند.

در ایران نیز مصطفی فرزانه سه فیلم راجع به هنر و تاریخ ایران تهیه کرد: *مینیاتورهای ایرانی*[6] (۱۹۵۸)، دربارهٔ نقاشیهای مینیاتور ایران، *کوروش بزرگ*[7] (۱۹۶۱)، به مناسبت دوهزار و پانصدمین سال شاهنشاهی کوروش؛ و *زن و حیوان*[8] (۱۹۶۲)، دربارهٔ موضوعهای زن و حیوان که در آن از آثار هنری نمایشگاه «۷۰۰۰ سال هنر ایران» که در پاریس به نمایش در آمده بود، استفاده شده است. علاوه براین، منوچهر طیاب نیز تعدادی فیلم از آثار و ابنیهٔ تاریخی ایران تهیه کرد. نور و حرکت، مایه‌های اصلی فیلمهای وی هستند. *مسجد جامع* (۱۹۷۰ برابر با ۲۵۲۹ شاهنشاهی)، *چهلستون* (۱۹۷۳ برابر با ۲۵۳۲ شاهنشاهی)، *معماری صفویه* (۱۹۷۴ برابر با ۲۵۳۳ شاهنشاهی) و *آستان قدس رضوی* (۱۹۷۴ برابر با ۲۵۳۳ شاهنشاهی) از جمله فیلمهای منوچهر طیاب هستند. هژیر داریوش نیز در فیلم *گود مقدس* (۱۹۶۲ برابر با ۲۵۲۱ شاهنشاهی) سعی کرد با استفاده از یك زورخانهٔ دایر امروزی (زورخانهٔ بانك ملی ایران)، تاریخچه‌ای از زورخانه‌ها و نقش آنها در تاریخ تحول جامعهٔ ایرانی به دست دهد و در ضمن فضا و حال و هوای یك زورخانهٔ امروزی را با آداب و رسومش به تماشاگر عرضه کند.

در هندوستان، بیمال روی[9] در فیلم *بوداگوتاما* (۱۹۵۶) با استفاده از آثار هنری مختلف، داستان بودا را بیان کرد. در مصر سعد ندیم[10] در فیلم *داستانی از نوبیا*[11] (۱۹۶۳)، کارهای هنری قبیلهٔ نوبی را که به علت ساختن سد اسوان مجبور به مهاجرت شده بودند، نشان داد. در فرانسه ویلیام نوویك[12]، با استفاده از نسخ تذهیب شده، زندگی مردم قرون وسطی را در فیلم *تصاویر قرون وسطی*[13] (۱۹۵۰) به تصویر درآورد و روژه لینهارت، با استفاده از نقوش گلدوزی شده بر پارچه‌ای که در ناحیه‌ای به نام بایو[14] واقع در شمال غرب فرانسه به دست آمده بود، حمله و پیروزی نورمانها را به انگلیسیها در قرن یازدهم، در فیلم *فتح انگلیس به دست نورمانها*[15] (۱۹۵۵) زنده کرد (۱۹). نقوش باستانیی که توسط نقاشان ما قبل تاریخ بر دیوار غارها در فرانسه و اسپانیا کشیده شده بودند، در فیلم زیبای *نقوش ماقبل تاریخ*[16] (۱۹۵۴) به کار گرفته شدند. کارگردانی این فیلم را آرکادی[17] و توماس ال. رو[18] به عهده داشتند. دو نفر فرانسوی به نامهای ژان دومینیگ لاژو[19] و میشل

---

1. H. P. Perera 2. *Art and Architecture in Ceylon* 3. Guillermo Angullo
4. Alvaro González Moreno 5. *Art Colombien (Arte Colombiano)*
6. *Miniatures Persanes* 7. *Cyrus le Grand* 8. *La Femmeet l'animal* 9. *Bimal Roy*
10. Saad Nadeem 11. *A Tale from Nubia* 12. William Novik 13. *Images Mediévales*
14. Bayeux 15. *The Norman Conquest of England (La Conquête de l'Angleterre)*
16. *Images Préhistoriques* 17. Arcady 18. Thomas L. Rowe 19. Jean - Dominique Lajoux

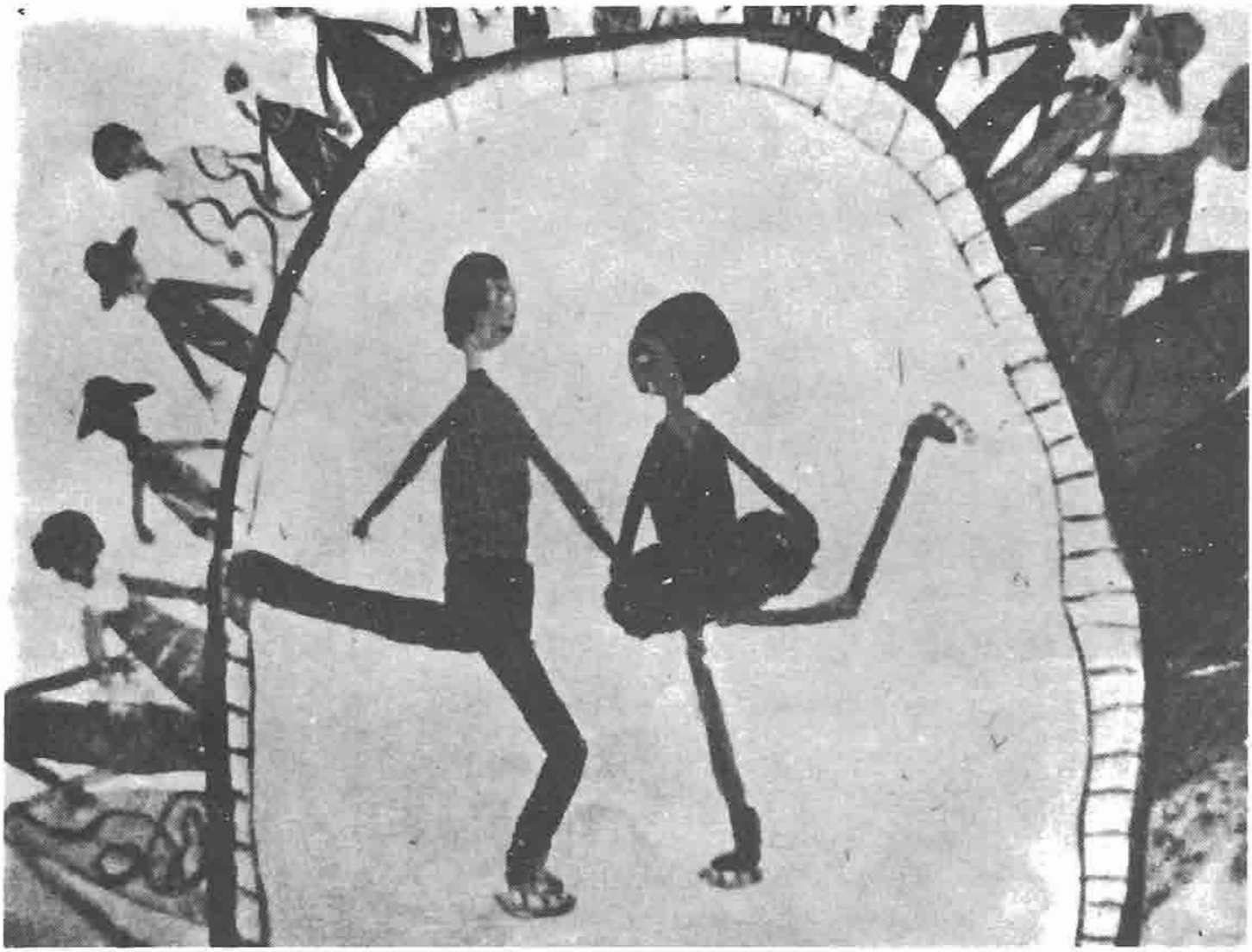
فریدون رهنما هنگام فیلمبرداری فیلم داستانی سیاوش در تخت جمشید

مینیان [1]، از نقوشی که بسیاری از آنها توسط انسان عصر نوسنگی [2] بر روی سنگهای ناحیهٔ تاسیلی ناژر الجزایر کشیده شده بودند، فیلم زیبا و شاعرانهٔ *تاسیلی ناژر* [3] (۱۹۶۲) را ساختند.

در ایران، فریدون رهنما، هنگام رویارویی با باقیماندهٔ آثار باستانی و عظیم تخت جمشید، سؤالاتی از خود می‌کند که عیناً از مصاحبهٔ او نقل می‌شود: «ویرانه‌ای است که هزاران سال پیش ساخته بودند. ما از یك واقعیت عینی به همه گونه تصور و تخیل کشیده می‌شویم. اینها که بودند؟ چه بودند؟ آنچه امروز می‌بینیم تا چه اندازه واقعیت دارد؟» (۲۰) پاسخ به این سؤالها، فیلم **تخت جمشید** (۱۹۶۷ برابر با ۲۵۲۶ شاهنشاهی) است. در این فیلم ابتدا با چند تصویر کوتاه فرایند بنای کاخها ـ از سنگ به تخته سنگ و، متعاقباً، به ستونهای بلند که سر در آسمان دارند ـ نشان داده می‌شود. سپس، نقوش سنگها، با استفاده از فیلمبرداری، ویرایش و صدای ماهرانه زنده می‌شوند و حیات امپراطوری بزرگ هخامنشی را پیش روی تماشاگر جلوه‌گر می‌سازد. هیجان جنگ و ستیز آن عصر، به کمك نوعی ویرایش منقطع و کوبندهٔ تصاویر و نقوش، به همراه موسیقی ضربدار به تماشاگر کاملاً القا می‌شود. از آن پس آرامش بعد از جنگ و شکست بر همه جا حکم می‌راند. دروازه‌ها، ستونها، تخته سنگها، بتنهایی و به طور پراکنده در زیر باران دیده می‌شوند.

---

1. Michel Meignant 2. Neolithic (Néolithique) 3. *Tassili N'Ajjer*



کودکان قرن ما

آهنگ آرام ویرایش و موسیقی، فرو نشستن جلال و بزرگی پادشاهی هخامنشی را بیان می‌کند. به این ترتیب، رهنما با مدد گرفتن از آثاری عینی که از گذشتگان به جا مانده، روزگار آنها را، به نحوی شاعرانه، نظیره‌سازی می‌کند و پاسخی برای سؤالهای خود می‌جوید.

نقاشیهای کودکان نیز برای ترسیم تاریخ اجتماعی، مورد توجه سینماگران قرار گرفته است. در فرانسه، پیرگیلبو[1]، در فیلم ***بدویان سیزده ساله***[2] (۱۹۶۰)، پاریس را از دید نوجوانان سیزده سالهٔ یك مدرسه نشان می‌دهد. پرلوف داوید[3] در فیلم ***خالهٔ چینی و دیگران***[4] (۱۹۵۸)، یك دهکدهٔ

---

1. Pierre Guilbaud 2. *Les Primitifs du Treize* 3. Perlov David

4. *Tante Chinoise et les Autres*

فرانسوی را از ورای نقاشیهای دختر جوان مریضی که در اوایل قرن حاضر می‌زیسته، با حالتی رقت‌آمیز و شاعرانه، تصویر می‌کند. در ژاپن، سوسوموهانی[1] نقاشیهای کودکان را به عنوان نمادهای وضع اجتماعی ژاپن، در فیلم ***کودکان نقاش***[2] (۱۹۵۵) به کار گرفت. در شوروی ایگور بسارابوف[3] و آلکساندر نووگرودسکی[4]، با استفاده از هنر کودکان، تاریخچه‌ای از وضع کودکان را، از ابتدای انقلاب روسیه، در فیلم ***کودکان قرن ما***[5] (۱۹۷۱) ارائه دادند.

همزمان با این روندها، سینماگران دیگری به گزارش تاریخ زندگی یا آثار هنرمندان پرداختند. مهمترین فیلمها در این باره در فرانسه ساخته شدند. نلی کپلان[6] فیلمهای گیرای ***گوستاوموررو***[7] (۱۹۶۱) و ***رودولف برسلن***[8] (۱۹۶۲) را با استفاده از آثار این دو هنرمند تهیه کرد. روژه لینهارت، زندگی و آثار اونوره دومیه نقاش و کاریکاتوریست را در فیلم ***دومیه***[9] (۱۹۵۸) و شرح حال گوستاو کوربه[10]، نقاش اواخر قرن نوزدهم، را با استفاده از نقاشیهایش، در فیلم ***مردی با پیپ***[11] (۱۹۶۲) زنده کرد. انریکو فولشینیونی[12] با استفاده از طرحها، نقاشیها و یادداشتهای نابغهٔ علم و هنر، لئوناردو داوینچی، فیلم ***لئوناردو داوینچی: کمال گرایی مصیبت بار***[13] (۱۹۵۳) را تهیه کرد. در نروژ، هانس نورد[14] آثار نقاش معروف، ادوارد مانك را در فیلم گیرا و تکان‌دهنده‌ای به همین نام در سال ۱۹۶۳ نشان داد. در انگلستان جان رید[15]، فیلم ***هنری مور***[16] (۱۹۵۸) را با استفاده از مجسمه‌ها، خانه و کارگاه وی ساخت. در شوروی، ا. کوستوف[17] تحلیلی از زندگی و آثار آندره روبلف را در فیلم ***آندره روبلف***[18] (۱۹۵۹) عرضه کرد.

به طور خلاصه، در دو دههٔ بعد از جنگ جهانی دوم، سینماگران فیلمهای مستند، با استفاده از بایگانیهای فیلم و عکس، به ترسیم دوران جنگ پرداختند. در عین حال، با استفاده از همین منابع، به نگارش دیداری و شنیداری تاریخ اجتماعی، فرهنگی و هنری همت گماشتند. در این زمینه، آثار هنرمندان اعصار مختلف، گنجینهٔ با ارزشی از مواد اولیهٔ تاریخی بود که در اختیار این سینماگران قرار گرفت.

---

1. Susumu Hani 2. *Children Who Draw* (*Eo Kaku Kodomotachi*) 3. Igor Bessarabov
4. Alexander Novogrudsky 5. *Children of Our Century* (*Deti Nashego Veka*)
6. Nelly Kaplan 7. *Gustave Moreau* 8. *Rodolphe Breslin* 9. *Daumier*
10. Gustave Courbet 11. *L'Homme à la Pipe* 12. Enrico Fulchignoni
13. *Leonardo da Vinci: The Tragic Pursuit of Perfection* 14. Hans Nord 15. John Reed
16. *Henry Moore* 17. A. Kustov 18. *André Rublev*

بخش پانزدهم

مستند قوم‌نگار

در طول تاریخ سینمای مستند، بجز فیلم، عکس، مجسمه، نقاشی، عوامل هنری دیگر چون رقصهای بومی و موسیقی محلی کشورهای مختلف نیز، توجه سینماگران را به خود جلب کرده است. این روند جدید که فرا راه سینماگران مستند قرار گرفته، سرانجام به تهیهٔ فیلمهای مستند قوم‌نگار[1] منتهی شده است. مبداءِ تاریخ فیلمهای مستند قوم نگار را می‌توان، آن طور که ژان روش[2] پیشنهاد کرده است، ۴ آوریل ۱۹۰۱ دانست. در این روز شخصی به نام بالدوین اسپنسر[3] (که بعدها به خاطر فیلمهایی که از بدویان استرالیا تهیه کرد، معروف شد) از مراسم رقصهای «باران» و «کانگورو»، که توسط بدویان استرالیا اجرا شده بود، فیلمی تهیه کرد (۱).

بین سالهای ۱۹۰۸ و ۱۹۱۰، «گروه اکتشافی هامبورگ برای دریای جنوب»، به تهیهٔ یك فیلم بیست دقیقه‌ای از مراسم رقص بومیان ملانزی و میکرونزی پرداخت. گاستون ملیس[4]، برادر ملیس معروف نیز در ۱۹۱۲ فیلمهای کوتاهی در تاهیتی و زلند جدید تهیه کرد و خانم و آقای جانسن نیز در ۱۹۱۷ و ۱۹۱۸ از قبایل آدمخوار جزایر سلیمان واقع در اقیانوس کبیر فیلمهایی گرفتند. اما این نوع فیلمها حداکثر چیزی جز اسناد مصور از این مراسم نبودند و فیلمبرداری، ویرایش و نظم فکری قوی و ماهرانه‌ای نداشتند.

هنگامی که، در ۱۱ ژوئن ۱۹۲۲ فیلم ***نانوك شمالی*** اثر رابرت فلهرتی نمایش داده شد، فیلم مستند قوم نگار قدم مهمی به جلو برداشت. پاره ای از نظرگاههای فلهرتی، پایه‌هایی برای سینمای قوم‌نگار شدند که اهم آنها عبارتند از:

۱. با اینکه فلهرتی مردم شناس نبود، یکی از مهمترین خصوصیات مردم شناسان را داشت و آن کنجکاوی، هوشیاری و قدرت مشاهده بود. علاوه براین، فلهرتی یك مشاهده کنندهٔ متفنن نبود، بلکه ماهها وقت خود را صرف آشنایی با فرهنگ بومیان می کرد و در آن غوطه‌ور می‌شد. او به

---

1. Ethnographic Documentary 2. Jean Rouch 3. Baldwin Spencer 4. Gaston Méliès

طور عمقی با آداب و رسوم آنها برخورد می‌کرد و هرگز وضع آنها را از دید یك نفر خارجی با تعصبات و ارزشهای بیگانه نمی‌سنجید. مدتی را که وی در نواحی اسکیموها زندگی کرد ۱۱ سال بود که ۱۲ ماه آن صرف ساختن ***ننوك شمالی*** شد. برای ساختن ***موآنا*** بیش از یك سال و نیم در ساموآ زندگی کرد و برای تهیهٔ ***مرد ارانی*** نیز یك سال و نیم در جزایر اران به سر برد.

۲. فلهرتی از مشخصات رسانهٔ فیلم آگاه بود و احساس می‌کرد که اگر تماشاگر خودش را با شخصیت یا شخصیتهای فیلم یکی احساس کند، بهتر از وضعیت آنها آگاه می‌شود. وی همیشه در فیلمهایش تأکید به نمایش شخصیتهایی داشت که خود نمادهایی از فرهنگ مورد نظرش بودند. به این ترتیب، فیلم از حالت غیرشخصی و سرد خود بیرون می‌آمد و روح و زندگی پیدا می‌کرد.

۳. فلهرتی همیشه سعی داشت که شخصیتهای اصلی فیلم خود را در حال درگیری با نیروهای مختلف نشان دهد: این نیرو در ***ننوك شمالی*** و ***مرد ارانی***، طبیعت بود و در ***موآنا*** فرهنگ ساموآ و درد و شکنجهٔ ناشی از خالکوبی.

۴. فلهرتی برای نشان دادن برداشتی که پس از زندگی در میان بومیان به دست آورده بود، پاره‌ای از اوقات به بازسازی رویدادها و اعمال مردم می‌پرداخت. ساختن خانهٔ یخی برای فیلمبرداری (در ***ننوك شمالی***) و اقدام به خالکوبی (در ***موآنا***) و شکار کوسه (در***مرد ارانی***) که هیچ کدام در آن زمان در ساموآ و جزایر اران مرسوم نبودند، نمایانگر این امر است. وی عقیدهٔ خود را نسبت به تصرف در واقعیت چنین بیان داشت: «گاهی لازم است که شخص دروغ بگوید. بسیاری از اوقات برای شکار روح واقعی چیزی چاره‌ای جز دخل و تصرف در آن نیست.»

۵. همان گونه که دیدیم، فلهرتی معمولاً فیلمهای گرفته شده را به بومیانی که در فیلم ظاهر می‌شدند، نشان می‌داد. این کار امکان باز خورد[1] و رابطهٔ متقابل بین سینماگر و موضوعش را زیاد می‌کند و امکان اصلاح و تطبیق فیلم را با فرهنگ و واقعیت مورد نظر، افزایش می‌دهد. البته معلوم نیست که خود فلهرتی واقعاً تا چه حد به کار برد این نوع بازخورد مؤمن و معتقد بود و تا چه حد از واکنش مردمان بومی در اصلاح فیلمهای خود استفاده می‌کرد. مهم این است که وی این روش خاص را در سینما پایه گذاری کرد و راهی نو فرا راه سینماگران و مردم نگاران بعدی قرار داد.

۶. یکی دیگر از شگردهای فلهرتی، که بعدها دیگران را مؤثر افتاد، تأکید بر بیان بصری و استفاده از امکانات فیلم است. این تأکید که در فیلمهای اولیهٔ وی، به علت صامت بودن فیلمها،

---

1. Feedback

اجباری بود، بعدها به‌صورت اصلی قبول شده برای وی درآمد. وی سعی می کرد یك موضوع را با استفاده از تصویر ولی بدون یاری گرفتن از صدا و روایت گفتاری یا نوشتاری بیان کند؛ و در این راه چون از شناخت کافی نسبت به‌موضوع برخوردار بود، می توانست به‌پیش بینی عمل بپردازد و با نرمی خاصی با دوربین، افراد و اعمالشان را دنبال کند. فلهرتی این کار را با حالتی کاوشگرانه انجام می‌داد، در حینی که دوربین بتدریج موضوعی را مورد نظر قرار می‌داد و به‌کشف آن نایل می‌شد، تماشاگر نیز، در همان زمان، در مشاهده و اکتشافات دوربین شریك می‌گشت. این کار تماشاگر را در فیلم و در اعمال شخصیتهای فیلم شریك و درگیر می کرد و به‌فیلم عمق و احساس دیگری می بخشید.

بعد از فلهرتی، از کوپروشودساك می توان نام برد که در ۱۹۲۵ فیلم *علفزار* را به‌بازار آوردند. این دو بعد از *علفزار*، قصد تهیهٔ فیلمی راجع به‌هایل سلاسی، پادشاه حبشه، را داشتند و برای این منظور مقداری فیلم نیز تهیه کرده بودند؛ اما، در واقعه‌ای که یادآور وضع فلهرتی است، همهٔ فیلمهایشان در یك آتشسوزی در یك کشتی نابود شد. فیلم *علفزار*، برخلاف *ننوك*، تأکیدی برنشان دادن شخصیتها یا شخصیت خاصی ندارد، جز اشاره‌ای که گهگاه به‌رئیس ایل بختیاری و پسرش می کند. به‌همین جهت،حالت فیلم خشك و بی احساس است. بعدها کوپر در مصاحبه‌ای اظهار داشت که قصد داشته است بار دیگر سفری به‌ایران بکند و از یك خانوادهٔ بختیاری در حال کوچ فیلمبرداری کند، اما به‌علت کمبود بودجه نتوانسته است به‌این کار دست بزند و ناچار به‌آنچه قبلاً گرفته بود، بسنده کرده است. فیلم *علفزار* با وجود همهٔ نقایصش منبع خوبی برای قوم‌نگاران است.

در دههٔ ۱۹۲۰و ۱۹۳۰ پاره‌ای از سینماگران به‌تهیهٔ فیلمهای داستانی که ریشه و زمینهٔ مردم‌شناسی داشتند، اقدام کردند. پاره‌ای از آنها که برپایهٔ پژوهش و برداشتهای واقعی از فرهنگ کشورهای مختلف ساخته شده بودند، می‌توانستند در چارچوب یك فیلم داستانی و نمایشی، مسائل و ارزشهای فرهنگی و اجتماعی جوامع مورد نظر را نشان دهند. اما این کار مسئلهٔ مهمی را مطرح می کند و آن اینکه آیا داستان و داستانپردازی می تواند واقعیت و حقیقت را نشان دهد یا نه و این مسئله‌ای است که همیشه سینماگران فیلمهای مستند و قوم‌نگار با آن دست به‌گریبان بوده اند.

در دهه‌های بعد، علاوه برفیلمهای داستانی قوم‌نگار، فیلمهای سادهٔ زیادی از مراسم رقص و آداب و رسوم مردم عادی و بومیان کشورهای مختلف تهیه شد. پاره‌ای از فیلمهایی که «مؤسسهٔ تحقیقات فیلم گوتینگن[1]» بین دهه‌های ۱۹۴۰ و۱۹۵۰ از مراسم رقص و موسیقی قبایل بدوی کشور برزیل، و در دههٔ ۱۹۶۰از مراسم رقص و موسیقی قبایل بدوی کشورهای چاد و ساحل عاج تهیه کرد، از این دسته هستند. همچنین فیلمهایی که «مؤسسهٔ مطالعات بومیان استرالیا[2]» در دهه‌های ۱۹۴۰تا ۱۹۶۰ از بومیان استرالیا تهیه کرد نیز اغلب جزءِ این دسته به‌شمار می‌روند.

---

1. Institut fur der Wissenschaftlichen film Göttingen

2. Australian Institute of Aboriginal Studies

اما قدم اصلی دیگر در رشد فیلم قوم‌نگاری در دههٔ ۱۹۴۰ توسط دو مردم‌نگار به‌نامهای مارگارت مید[1] و گرگوری بیتسن[2] برداشته شد. این دو، در پژوهشهای خود در بارهٔ فرهنگ، شخصیت و تربیت کودکان دربالی به‌استفاده از عکس و فیلم اقدام کردند و این دو رسانه را به‌عنوان ابزارهای پژوهش به‌کار بردند و در این راه ۲۵٬۰۰۰ عکس و ۶۷۰۵ متر فیلم ۱۶ میلیمتری گرفتند. بسیاری از عکسها در کتاب مهمی که این دو نوشتند (به نام *شخصیت بالیاییها*) مورد استفاده واقع شدند. فیلمها نیز، پس از ویرایش، به‌صورت شش فیلم جداگانه در آمدند. این فیلمها به‌معنای واقعی قوم نگار هستند، به‌این ترتیب که حالتی توصیفی دارند و رفتار بالیاییها را (مخصوصاً در رابطه با کودکان) بوضوح نشان می‌دهند و نتایج بررسیها و پژوهشهای گروه را نیز در اختیار تماشاگر می‌گذارند. در فیلم *جذبه و رقص در بالی*[3] (۱۹۵۰) رقصهای مرسوم در بالی بررسی، و در *رقابت کودکان در بالی و گینهٔ نو*[4] (۱۹۵۰)، رفتار کودکان در بالی و گینهٔ نو بررسی و با هم مقایسه می‌شوند.

مید و بیتسن اولین کسانی بودند که از فیلم به‌عنوان یك ابزار پژوهش استفاده کردند، و این کار را طوری انجام دادند که آنچه که بیانش با فیلم بهتر و مؤثرتر بود، توسط فیلم، و آنچه که بیانش با نوشته مناسبتر بود، توسط یادداشت برداری و گزارش ضبط می‌شد. به‌این ترتیب پژوهش آنها یك پژوهش چند رسانه‌ای همبسته بود. در عین حال این دو به‌اثری که دوربین و حضور وسایل فیلمبرداری ممکن است روی بومیان داشته باشد، آگاه بودند و قدمهایی در برطرف کردن این اشکال برداشتند. فیلمبرداری این فیلمها را بیتسن به‌عهده داشت و روایت آنها را مارگارت مید.

با وجود پیشرفتها و ابداعات فلهرتی، مید و بیتسن در تهیهٔ فیلمهای قوم‌نگار، سالها طول کشید تا این ابداعات و شگردها، آن طور که باید و شاید، مورد توجه و استفادهٔ سینماگران و قوم‌نگاران واقع شوند. جنگ جهانی دوم، فعالیتها و مسافرتهای قوم‌نگاری و مردم نگاری را متوقف کرد. چندین سال بعد از اتمام جنگ بود که جنبش جدید چند جانبه‌ای در تهیهٔ فیلمهای قوم نگاری به‌وجود آمد. مرکز این جنبش دانشگاه هاروارد در امریکا بود، و اولین قدمها در این راه توسط خانوادهٔ مارشال، که در ابتدا رابطه‌ای با دانشگاه هاروارد نداشت، برداشته شد.

در ۱۹۵۱ لارنس مارشال[5] که تاجری بازنشسته بود، برای سفری اکتشافی دربارهٔ بوشمنها[6] عازم ناحیهٔ کالاهاری واقع در افریقای جنوبی شد. در این سفر زنش، لورنا، پسرش جان، و دخترش الیزابت و چند نفر دیگر وی را همراهی می‌کردند؛ اما کار اصلی این سفر اکتشافی به‌عهدهٔ خانوادهٔ مارشال بود و، برای این امر، تقسیم کار جالبی نیز انجام گرفته بود. قرار شده بود که لورنا بررسی و پژوهشهای قوم نگاری را انجام دهد؛ جان فیلم تهیه کند و الیزابت نیز در بارهٔ

---

1. Margaret Mead 2. Gregory Bateson 3. *Trance and Dance in Bali*
4. *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* 5. Laurence K. Marshall 6. Bushmens

بوشمنها، کتابی بنویسد. گزارشهای لورنا و کتاب الیزابت، به‌نام *مردم بی‌آزار*[1]، مورد توجه زیاد مردم نگاران و خوانندگان عادی قرار گرفتند. جان نیز تا سال ۱۹۵۴ صدها هزار فوت فیلم از بوشمنها تهیه کرد و، در تماسی که در این سال با دانشگاه هاروارد گرفت، این دانشگاه به‌استفاده از فیلمهای جان مارشال اظهار علاقه کرد و «مرکز مطالعهٔ فیلم» را به‌سرپرستی یکی از دانشجویان دورهٔ فوق لیسانس، که در فیلمسازی و بومشناسی تجربه داشت، بنیادگذارد. این دانشجو که رابرت گاردنر[2] نام داشت، با جان مارشال در ویرایش پاره‌ای از فیلمهای گرفته شده همکاری کرد. نتیجهٔ این همکاری فیلم *شکارچیان*[3] شد که در ۱۹۵۵ به‌اتمام رسید، اما در ۱۹۵۸ به‌بازار آمد.

شکارچیان از بسیاری جهات از روشها و شگردهای فلهرتی تأثیرپذیرفته است: فیلمبردار مدتهای مدید در میان بومیان بوشمنها زندگی کرده بود و با آداب و رسوم آنها بخوبی آشنا شده بود؛ فیلم، چهار نفر از افراد بوشمنها را در پیکار سختشان در برابر طبیعت و زرافه‌های وحشی نشان می‌دهد؛ با زخمی شدن یك زرافه توسط نیزهٔ زهرآلود، پیکار شروع می‌شود و، پس از مدتی نزدیك به‌دو هفته که بوشمنها با پای برهنه و با سماجت زرافه را دنبال می‌کنند، بالأخره با هلاك شدن زرافه و فراهم شدن خوراك برای خانوادهٔ بوشمنها خاتمه می‌یابد.

این فیلم، که با موفقیت زیادی رو به رو شد، در عین حال حاوی اشکالات زیادی نیز بود. مثلاً، برخلاف آنچه که در فیلم ادعا شده است، تصاویر شکار، در عرض دو هفته گرفته نشده‌اند بلکه نتیجهٔ چهار سال فیلمبرداری جان مارشال هستند. چهار مردی که پس از زخمی کردن زرافه به‌دنبال او در بیابانها می‌دوند، همیشه همان چهار نفر اولی نیستند. بالأخره اشکال اصلی که از عدم حرفه‌ای بودن مارشال به‌عنوان یك بومشناس و قوم نگار سرچشمه می‌گیرد این است که وی در فیلم *شکارچیان* تأکید زیادی بر گرسنگی زیاد بوشمنها و کمبود مواد غذایی دارد، در حالی که پژوهشهای بومشناسی بعدی ثابت کردند که بوشمنها از منابع غذایی و پروتئینی کافی برخوردارند و ادعای خود بوشمنها نسبت به‌کمبود مواد غذایی در اثر مقایسه‌ای بوده است که بین وضع خود و جیپها و ماشینهای باری پر از غذای خانوادهٔ مارشال می‌کرده‌اند. با وجود این، تاکنون نسبت به‌صحت نوع و نحوهٔ شکار آنچنان که نشان داده شده است، ایرادی به‌این فیلم گرفته نشده، و این جنبه از فیلم، ارزش خود را حفظ کرده است. جنبهٔ ارزشمند دیگر این فیلم این است که مارشال به‌مشاهدهٔ زندگی و نحوهٔ شکار بوشمنها قناعت نکرده، بلکه کوشش کرده که به‌درون فکر و احساس آنها نیز راه یابد و آن را به‌تماشاگر القا کند؛ و این کار را با استفادهٔ هوشمندانه از روایت به‌انجام رسانیده است. روایتگر در بعضی جاها با زبانی ساده، عمل و آنچه را برپرده می‌گذرد تشریح و توصیف، و در پاره‌ای جاها از زبان بومیان افکار و احساسات درونی آنها را در حین کار و شکار بیان می‌کند.

---

1. *The Harmless People* 2. Robert Gardner 3. *The Hunters*

چند سال بعد، در ۱۹۶۱، گاردنر گروهی اکتشافی برای مطالعهٔ زندگی قبایل دانی[1] تشکیل داد و عازم ناحیهٔ ایریان[2] یا (گینهٔ جدید سابق) که متعلق به‌اندونزی است، شد. در آن زمان بیش از بیست سال از کشف قبایل دانی گذشته بود؛ با وجود این، مردم این قبایل هنوز تیشه‌های سنگی به‌کار می‌بردند و در جنگها (که دائما در آنها درگیر بودند) از تیر و کمان و نیزه استفاده می‌کردند. تفاوت دانیها با بوشمنها در این بود که دانیها اقتصاد و زندگیشان برزراعت مبتنی بود و از آن بوشمنها برشکار. گروه اکتشافی گاردنر شامل افراد متعددی بود که در زمینه‌های بومشناسی، تاریخ طبیعی، گیاهشناسی و عکاسی و فیلمبرداری و شناخت قبایل دانیها تجربه داشتند. به گفتهٔ گاردنر هدف گروه این بود که پس از سه سال یك فیلم اصلی، یك تك نگاری علمی، یك کتاب برای استفادهٔ عموم، یك کتاب مصور، و یك مجموعه نوارهای صوتی از این قبیله تهیه شود (۲). این هدف جامهٔ عمل پوشید، و همهٔ این مواد تهیه شدند علاوه براین، فیلمها و گزارشها و کتابهای دیگر که هر کدام مبین دید سازنده و نویسندهٔ خود بودند نیز تهیه شدند که در آنها کوششی برای یکسان کردن نظرها و تحمیل نظریه‌ای واحد وجود نداشت. این امر در بررسیهای بومشناسی و قوم‌نگاری تازگی داشت.

از ابتدای کار، به‌کمك مترجم گروه و هدایایی که گروه گاردنر به‌همراه داشت، رابطهٔ مناسب و متقابلی بین افراد قبیله و گروه برقرار شد. خود گاردنر می‌گوید: «از بعد از ظهر اولین روز تماسمان تا بازگشت آخرین نفرمان، در بیست و شش ماه بعد، رابطهٔ ما با دانیها تقریباً ایده‌آل بود.» (۳) یکی از مزایای کار این بود که دانیها نمی‌دانستند دوربین عکاسی و فیلمبرداری چیست و به‌چه کار می‌آید. گاردنر برای «آلوده نکردن» دانیها همهٔ عکسها و مجلات را از دسترس آنها خارج کرد، چرا که می‌خواست رفتار دانیها را، بدون اینکه دوربین و عکس و فیلم برآن تأثیر بگذارد، ضبط کند. گاردنر مسائل مربوط به تهیهٔ یك فیلم قوم‌نگار را به سه دسته تقسیم می‌کند که در زیر به‌آنها اشاره می‌شود:

۱. مسائل مربوط به‌فکر و ساخت کلی فیلم. همان‌گونه که در ابتدای این بخش اشاره کردیم، بسیاری از مردم نگاران نمایش واقعیت را با کمترین دخالت در واقعیت که بسیاری اوقات شامل نشان دادن تصاویر دور و بیحرکت و خسته کننده از واقعیت است، یکی می‌دانند. این کار مسئولیت سینماگر را در تطابق واقعیت با زبان سینما نادیده می‌گیرد. گاردنر در این زمینه می‌گوید:

«شکل یك فیلم مردم‌نگاری، مانند هر نوع فیلم دیگر، باید از به‌کار بردن مناسب و خلاقهٔ رسانهٔ (فیلم) سرچشمه گرفته باشد. هر سینماگری باید تصمیم بگیرد که فیلمش حاوی چه

---

1. Dani 2. Irian

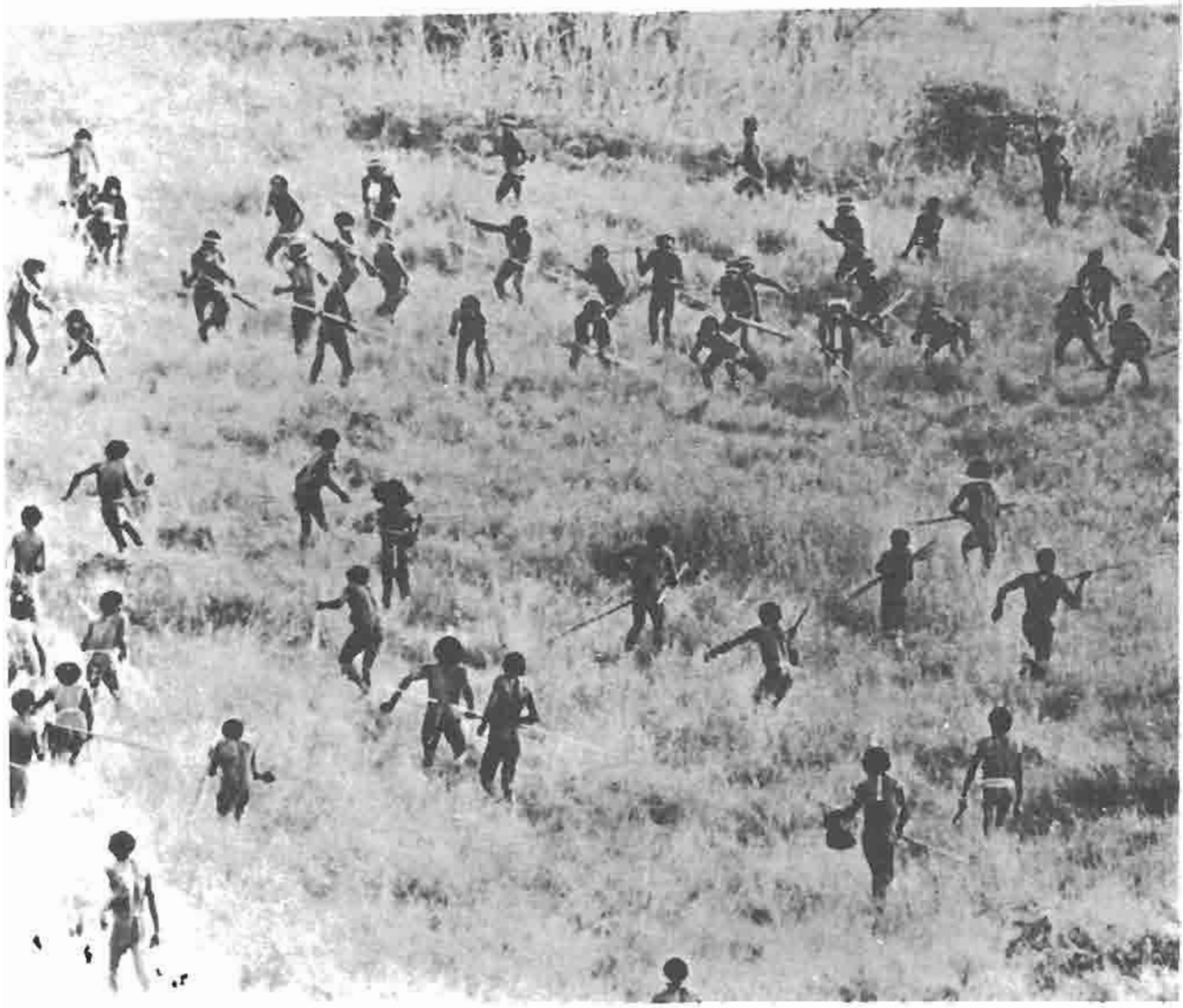
هدف و تأثیری باشد- و البته لازم است که خودش بداند که چگونه این موضوع را بیان کند.» (۴)

۲. مسائل فنی تهیهٔ فیلمهای قوم‌نگاری. مهمترین این مسائل عدم آگاهی بسیاری از قوم‌نگاران با فیلم و زبان فیلم است. فیلم، مانند هر رسانهٔ دیگر، دارای زبان بیانی خاصی است که برای بیان بهتر و مؤثرتر ساختن آن، به‌کار گرفتن دستور زبان صحیح آن لازم است. فیلم می‌تواند جریاناتی را نمایش دهد که اگر بنا بود به‌صورت نوشته ارائه شوند، باید صفحات زیادی سیاه می‌شدند و تازه آن حالت و روح واقعی را نیز نداشتند.

۳. مسائل مربوط به‌روش کار. این‌گونه مسائل مربوط به‌انتخاب سبك فیلم، موضوع (تم) فیلم، نحوهٔ برداشت سینماگر، نوع شخصیتها و محلهای مورد نظر و طول زمان فیلم است.

با توجه به مسائل مذکور، گاردنر در مورد فیلم خود تصمیم گرفت حقایق و داده‌های زندگی دانیها را از راه زندگی و رفتار شخصیتهای خاص نشان دهد و سعی در «عینی» و بیطرف بودن فیلم از راه تصاویر دور و بیحرکت، نکند بلکه، با تمرکز بر روی زندگی و رفتار چند نفر از بومیان، حقایق زندگی و آداب و رسوم آنها را به تصویر در آورد و از این طریق بر گیرایی و جذابیت کار بیفزاید. برخورد گاردنر با زندگی بومیان به وی نشان داد که یکی از مهمترین فعالیتهای بومیان دانی آماده شدن برای جنگ با همسایگان و قبایل دیگر است. در امتداد مرزی که سرزمین دانیها را از زمین دیگران جدا می‌کرد، تعداد زیادی برجهای نگهبانی تعبیه شده بودند که افرادی شبانه‌روز در آنها کشیك می‌دادند تا مبادا از جانب قبیله یا همسایه‌ای متخاصم، غافلگیر شوند. خصلت و روحیهٔ جنگ و خصومت همیشه بر زندگی کلیهٔ افراد حکمفرما بود و مراسم پیچیده‌ای برای مقابله با این وضعیت و روبه رو شدن با مرگ به وجود آورده بود. کودکان از روستاهای خود خارج نمی‌شدند؛ زنان به مزارع و باغهایی که تحت نظر کشیك‌چیان نبودند، نمی‌رفتند و مردان نیز هر جا قدم می‌گذاردند، با خود اسلحه همراه می‌بردند. مشاهدات گاردنر وی را متقاعد کرد که موضوع اصلی فیلم باید نحوهٔ برخورد دانیها با مسئلهٔ خشونت و جنگ و نحوهٔ کنترل آن باشد. گرچه انتخاب این موضوع جنبه‌های دیگر فرهنگ آنها را نادیده می‌انگاشت، اما چون خشونت و جنگ یکی از اساسیترین فعالیتهای اجتماعی این گروه را تشکیل می‌داد، بررسی دقیق همین امر، مسائل زیادی را نیز دربارهٔ فرهنگ دانیها روشن می‌کرد.

برای به تصویر درآوردن موضوع فیلم، گاردنر یك مرد و یك پسر جوان را، به عنوان شخصیتهای اصلی فیلم، برگزید و اعمال و زندگی آنها را در مدت ۶ ماه دنبال کرد و از آنچه که فکر می‌کرد به مصور کردن و تفهیم نظام خشونت کنترل شدهٔ آنها کمك می‌کند، فیلم گرفت. گاردنر خود اذعان داشت که فیلمش همهٔ جنبه‌های زندگی دانیها را نشان نمی‌دهد؛ و بعضی



پرندگان مرده

صحنه‌ها که در واقعیت پشت سرهم اتفاق افتاده‌اند، در فیلم همزمان نشان داده شده‌اند. اما، به زعم او، هیچ صحنه‌ای بازسازی نشده و از بازیگری در آنها هیچ خبری نیست (۵).

فیلمهای گرفته شده در اولین ۶ ماه مسافرت گروه، تحت عنوان ***پرندگان مرده***[1] (۱۹۶۳) آمادهٔ نمایش شد. تصاویر زیبا و گیرای فیلم نقش و مراسم جنگ را در زندگی دانیها نشان می‌دهد و روایت فیلم، برداشت دانیها را از آنچه اتفاق می‌افتد و فلسفه‌شان را نسبت به زندگی و مرگ بیان می‌کند. گرچه این فیلم پس از بررسی نسبتاً کوتاهی از قبیلهٔ‌دانی تهیه شد، اما به طور کلی به علت

---

1. *Dead Birds*

وجود متخصصان با تجربه در زمینه‌های اجتماعی، مردمشناسی و فیلمبرداری، از نظر محتوی و شکل فیلمی قابل اعتماد است. ارزش این فیلم هشتاد و سه دقیقه‌ای، به خاطر مقالاتی تحلیلی که به همراه آن منتشر شد، چندین برابر شد و امروز، از نظر یك سند قوم نگاری، نمونهٔ قابل ملاحظه‌ای به شمار می‌رود.

در همین هنگام ، گاردنر، هیلاری هریس[1] را که عکاس و فیلمبرداری حرفه‌ای بود به تهیهٔ فیلمی از قبیلهٔ نوئر[2] حبشه ترغیب کرد. فیلم هریس که *نوئرها*[3] (۱۹۷۰) نام دارد، مردمان بلندقامت و باریك اندام این قبیله و نحوهٔ دامداری و گله‌داری آنها را با تصاویری بینهایت زیبا نشان می‌دهد، اما، از نقطهٔ نظر صحت محتوای قوم نگاری، مشکوك است. تجربه و سابقهٔ هریس در فیلمبرداری از رقص و باله در نحوهٔ فیلمبرداری و برداشت وی از گله‌های این قبیله نمایان است. آشکار است که هدف وی بیشتر نمایش‌دادن زیباییهای دیداری زندگی این مردم و گله‌های آنها بود نه بررسی و شناخت وضع زندگیشان. در یك مجلس از این فیلم، برای اولین بار در یك فیلم قوم نگار، از صدای همزمان (که توسط گاردنر ضبط شده بود) استفاده می‌شود. این مجلس، پیرمردی را در حال پاسخگویی به سؤالی نشان می‌دهد.

همزمان با اتمام *پرندگان مرده*، گاردنر به حبشه سفر کرد و، سالها بعد، از فیلمهایی که از قبایل بدوی آنجا گرفته بود فیلم *رودهای شن*[4] (۱۹۷۴) را به وجود آورد. گاردنر در فیلم *رودهای شن*، از صدای همزمان و از روش مصاحبه استفاده می‌کند و همهٔ فیلم را به صحبتهای یك زن از ناحیهٔ هامار[5] حبشه اختصاص می‌دهد که در مقابل دوربین به تشریح زندگی خود می‌پردازد. هنگام صحبت زن، گاردنر از تصاویری از زندگی قبیلهٔ زن که مؤید حرفهای زن است، استفاده می‌کند. در جاهای دیگری از فیلم نیز از روایت استفاده می‌شود تا موضوع اصلی فیلم که نقش زن در جامعهٔ هامار باشد به تماشاگر تفهیم گردد. اما موضوع فیلم، بسیار گسترده و مشکل است و بآسانی به تصویر در نمی‌آید. گاردنر می‌خواهد نه تنها رفتار و اعمال روزانهٔ زنان را، بلکه جهان‌بینی و برداشت‌شان را نیز از زندگی نشان دهد؛ در نتیجه کارش دو چندان دشوار می‌شود. اما با این فیلم که گاهگاهی فهم آن مشکل و قسمتهایی از آن تکراری است، گاردنر قدمی دیگر به سوی فیلم مستند قوم نگار واقعی نزدیك شده است.

بعد از *شکارچیان* گاردنر و جان مارشال هر کدام به راه خود رفتند. اما فیلمهایی که جان مارشال از بوشمنها گرفته بود، منبع گرانبهایی بود و بزودی گروهی با شرکت لورنامارشال و تیموتی اش[6] (عکاس و قومشناس) و فرانك گالوین[7] (ویراستار فیلم) تصمیم به ویرایش این فیلمها گرفتند و در حدود بیست فیلم کوتاه تك موضوعی از آنها تهیه کردند. اولین این فیلمها *نلوم چای*[8] (۱۹۶۶) نام دارد و مراسم جذبه و خلسهٔ بوشمنها را نمایش می‌دهد. در این فیلم، گروه به این

---

1. Hilary Harris 2. Nuer 3. *The Nuer* 4. *Rivers of Sand* 5. Hamar
6. Timothy Asch 7. Frank Galvin 8. *Nlum Tchai*

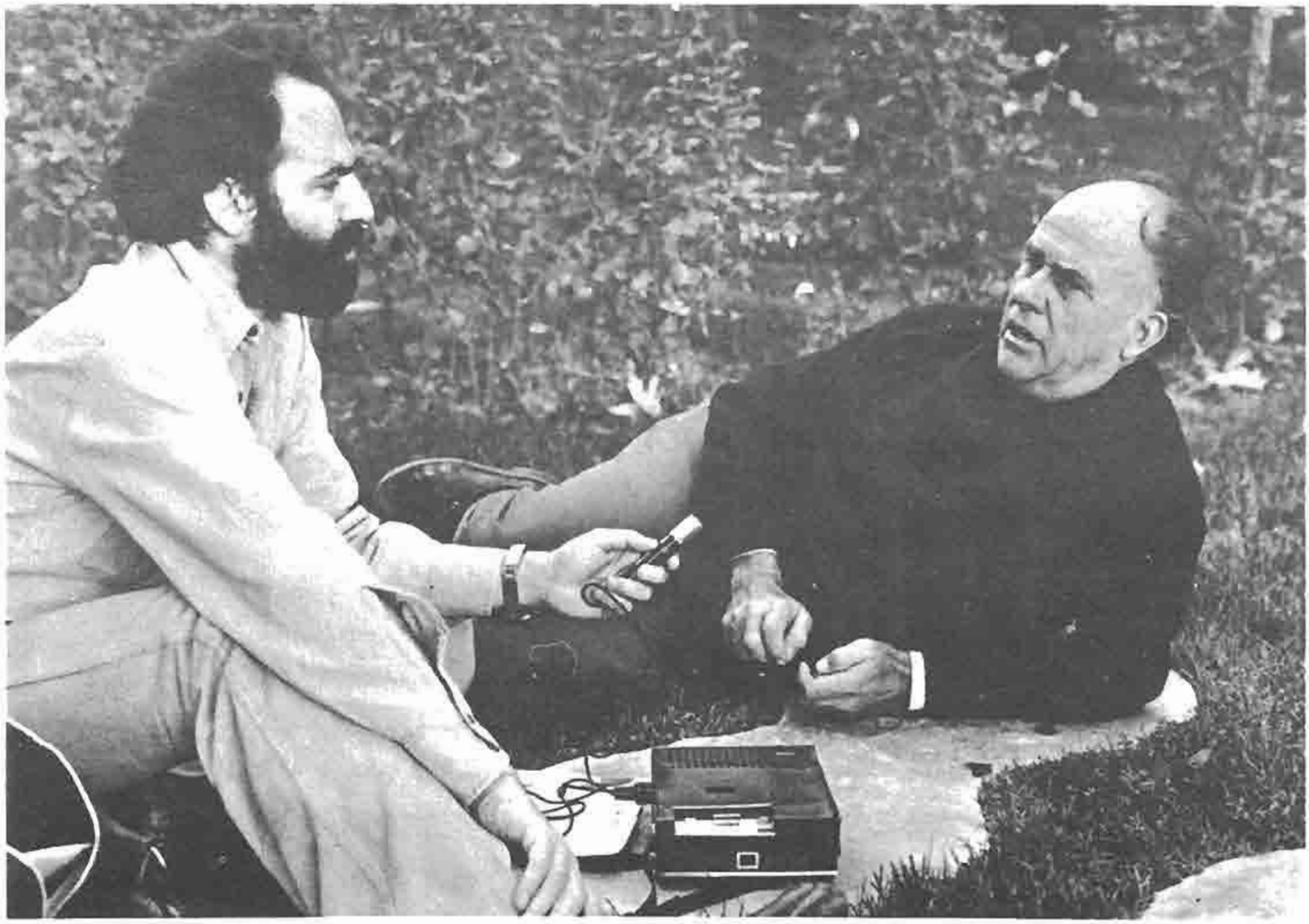
مسئله برخورد که چگونه می‌توان موضوع و عمل پیچیده ای را تشریح کرد، بدون اینکه مجبور به استفاده از روایت پرحرف و مزاحمی شد. راه حلی که بالأخره انتخاب شد، جالب و آموزنده است. آنها مراسم خلسه را دوباره نشان دادند: بار اول از طریق تعداد زیادی عکس و روایت مناسب که مراسم را تشریح می‌کرد، و بار دوم فیلمی از مراسم با صدای همزمان اما بدون هیچ گونه روایتی. این شگرد در فیلمهای دیگر گروه، از جمله در فیلم ***مشاجره‌ای بر سر یك ازدواج***[1] (۱۹۶۷) به کار گرفته شد. این فیلم بحث و مشاجرهٔ لفظی شدیدی را بین دوگروه بوشمن نشان می‌دهد. این مشاجره از آنجا سرچشمه می‌گیرد که یك زن، پس از اینکه شوهرش او را ترك می‌کند، با مرد دیگری ازدواج می‌کند ولی بعداً دوباره او را به شوهر اولش باز می‌گردانند. مشاجره بر سرتعیین حدود و ثغور وظایف و مسئولیتهاست، و طبیعی است که سینماگر قوم نگار را در موقعیت پیچیده ای قرار می‌دهد. هر چه که بتدریج سینماگر قوم نگار قصد فراتر رفتن از ضبط ظاهری فعالیتهای روزانه و رخنه کردن به درون نظام فکری و طرز تلقی بومیان را می‌کند، کارش دشوارتر می‌شود و گاهگاهی مجبور است که واقعیت ظاهر را فدای واقعیت باطن و درونی زندگی بومیان بکند.

چند سال بعد جان مارشال با قومشناس دیگری به نام ناپلئون شانیون[2] که دربارهٔ قبایل یانومامو[3] ساکن جنوب ونزوئلا بررسیهای مفصل کرده بود، به تهیهٔ چند فیلم از این قبایل پرداخت و از روشهای ذکر شده در بالا به نحو مؤثری استفاده کرد. مهمترین فیلم این دو ***جشن***[4] (۱۹۶۸) نام دارد که دربارهٔ جشنی است که افراد دهکده‌های مختلف آن بر پا می‌دارند. در این فیلم نیز مانند ***مشاجره‌ای بر سر یك ازدواج***، ابتدا شخصیتهای اصلی با عکس و روایت معرفی می‌شوند و سپس فیلم با صدای همزمان نشان داده می‌شود و در جاهای لازم نیز زیرنویس همراه است.

همزمان با فعالیتهای گاردنر ، مارشال و اش در امریکا، در فرانسه نیز جنبش جدیدی برای تهیهٔ فیلم قوم نگار پدیدار شد. مهمترین فرد در این جنبش ژان روش بود که در ابتدا به ادبیات علاقه داشت، ولی تحصیلاتش را در رشتهٔ مهندسی راه و ساختمان به پایان رسانده بود و بتدریج به مردمشناسی نیز علاقه پیدا کرده بود. در جنگ جهانی دوم وی همراه مهندسان راه و ساختمان فرانسوی عازم نیجریه شد. تماس نزدیك با مردمان کشورهای نیجریه، سنگال و ساحل طلا، توجه وی را بیش از پیش به مردمشناسی معطوف کرد. طولی نکشید که وی یك دوربین فیلمبرداری ۱۶ میلیمتری تهیه کرد و به ضبط رویدادهای زندگی روزانهٔ بومیان پرداخت (۶). اما، در این دوران، استفاده از دوربینهای ۱۶ میلیمتری هنوز باب نشده بود و همهٔ وسایل لازم برای مراحل مختلف تولید فیلم ۱۶ میلیمتری به بازار نیامده بود. خود ژان روش در مصاحبه ای با نگارنده می‌گوید: «در ابتدا فیلم چسبان[5] وجود نداشت و فیلمساز مجبور بود با انگشتان دست،سر دو قطعه فیلم را در

---

1. *An Argument About a Marriage* 2. Nepoleon Chagnon 3. Yanomamo 4. *The Feast*
5. Splicer



ژان روش (سمت راست) و نگارنده

مقابل هم میزان کند و آنها را بچسباند. فیلم بین[1] و میز ویرایش فیلمی نیز در کار نبود. ویرایش فیلم با استفاده از پروژکتور فیلم[2] انجام می گرفت. [از وسایل تولید فیلم ۱۶ میلیمتری] فقط دوربین و پروژکتور وجود داشت.» (۷)

با وجود این، ژان روش فیلمهای متعددی تهیه کرد. تعدادی از فیلمهای اولیهٔ وی عبارتنداز: *شکار اسب آبی*[3] (۱۹۴۶)، *ختنه سوران*[4] (۱۹۴۸)، *نبرد در رودخانهٔ نیجر*[5] (۱۹۵۱)، *باران آوران*[6] (۱۹۵۱)، *اربابان دیوانه*[7] (۱۹۵۳) و *شکار شیر با تیر و کمان*[8] (۱۹۶۵).

---

1. Viewer 2. Film Projector 3. *Hippopotamus Hunt (Chasse à l'Hippopotame)*
4. *Circumcision (Circoncision)* 5. *Bataille Sur Le Grand Fleuve*
6. *The Rain Makers (Les Hommes Qui Font la Pluie)* 7. *The Manic Priests (Les Maîtres Fous)*
8. *Chasse Au Lion a l'Arc et aux Flèches*

مهمترین فیلمهای این دورهٔ روش، ***اربابان دیوانه*** و ***شکار شیر با تیر وکمان*** است. ***اربابان دیوانه*** به نمایش آداب و مراسم خلسهٔ مردمان و کارگران ساکن گینه (که در آن موقع مستعمرهٔ انگلستان بود) می‌پردازد. فیلم با تصاویری از زندگی عادی شهر شروع می‌شود و، سپس، به نشان دادن مراسم خلسه و اجرای آئین هاوکا[1] می‌پردازد. در این مراسم، مردان در اطراف مجسمهٔ کوچکی از حکمران انگلیسی گینه که سوار بر الاغی است قرار می‌گیرند. تعدادی از آنها شروع به اعتراف به اعمال خود می‌کنند و این کار را با سرعت زیاد و به صورت سخنرانی در حضور دیگران انجام می‌دهند. در اینجا، مردان هر کدام نقش خاصی را که منعکس کنندهٔ نفوذ تکنولوژی غربی و استعمار انگلیس است، بازی می‌کند. یکی لوکوموتیو و دیگری زن پزشك انگلیسی ناحیه می‌شود. یك نفر فرماندهٔ قشون انگلیسی، دیگری ژنرال و تعدادی نیز سرباز انگلیسی می‌شوند و به نحو عجیبی به تقلید رفتار انگلیسیها می‌پردازند. فیلم با نشان دادن صحنه‌هایی از مراسم نظامی که توسط خود سربازان انگلیسی در گینه اجرا می‌شود، تقلید هوشمندانه و تمسخرآور سیاهان را از انگلیسیها نمودار می‌سازد. در این حال شورایی تشکیل می‌شود و تصمیم به قربانی کردن سگی گرفته می‌شود. پس از سربریدن سگ، نوبت به جوشاندن، خوردن گوشت و نوشیدن خون وی می‌رسد. در حین اجرای این مراسم که با رقص، تشکیل شوراها، دعوا و نزاع و حرکات و سروصدای زیاد همراه است، بسیاری از مردان در حالت خلسه و جذبهٔ شدید فرو می‌روند و کف به دهان می‌آورند.مراسم در اواخر شب به پایان می‌رسد. فردا صبح، تماشاگر شاهد کارگرانی است که به کندن گودال و مجرایی مشغولند. تصاویر درشت از این کارگران، آنها را آرام و خوشحال نشان می‌دهد. اما اینها همانهایی هستند که شب قبل، چنان شیفته و دیوانه‌وار در مراسم شرکت می‌کردند، ولی اکنون تشابهی بین قیافه و رفتار این کارگران و افراد شب‌قبل وجود ندارد: گویی دودستهٔ متفاوت بوده‌اند.

ژان روش اجرای این مراسم را که در سال ۱۹۵۷ به همراه استقلال یافتن گینه، متوقف شد، واکنشی در برابر استعمار انگلیسیها و همچنین مفر و سوپاپ اطمینانی برای تحمل این استعمار می‌داند، در عین حال وی این مراسم را نوعی درمان روانی جالب توجه به شمار می‌آورد (۸).

شکار شیر با تیروکمان نحوهٔ شکار شیر را با تیرهای زهرآگین توسط مردان کشور نیجر نشان می‌دهد. در سال ۱۹۵۷ تعداد کمی شیرو شکارچی شیر در نیجر باقی مانده بود و رئیس گروهی از شکارچیان بومی که فیلم ***شکار اسب‌آبی*** ژان‌روش را دیده بود، از او برای ساختن فیلمی از شکار شیر، دعوت به عمل آورد. اما فیلمبرداری به علت اینکه یکی از شکارچیان عاشق شیر مورد نظر بود، متوقف گردید، و روش به فرانسه بازگشت. بعدها، وقتی که شکارچی عاشق درگذشت، دوباره روش به نیجر خوانده شد و در این سفر ***شکار شیر با تیروکمان*** آمادهٔ تهیهٔ گردید. در این فیلم نحوهٔ به دست‌آوردن زهر از گیاهان، آماده کردن تیر و اندودن آن به زهر و سپس

---

1. Hauka

سیاهان هنگام اجرای مراسم «هاوکا» کف بردهان می‌آورند ـ از فیلم *اربابان دیوانه*

آماده کردن زهر ـ از فیلم *شکار شیر با تیر و کمان*

شکارچی تحت تأثیر مرگ شیر جوان، به مرگ فرزند خود فکر می‌کند ـ از فیلم شکار شیر با تیر و کمان

شکار شیر، به نحوی پر از احساس و خوفناك نشان داده می‌شود. در صحنه‌ای روایتگر می‌گوید که شیر به یك نفر از شکارچیان حمله می‌کند. فیلمبردار (روش) که نزدیك محل حمله است از وحشت با حرکت تند دستش (که موجب ناواضح شدن تصویر می‌شود) فیلمبرداری را متوقف می‌کند. چند ثانیه بعد فیلمبرداری دوباره شروع می‌شود. ژان روش بعد از فیلمبرداری، این صحنه‌ها را به شکارچیان نشان داد، اما آنها به علت اینکه شکار شیر را نشان نمی‌دهند، آنها را نپسندیدند، و فیلمبرداری دوباره آغاز شد. در این جریان، تعدادی شیر و حیوانات درنده چون کفتار و یوزپلنگ ـ با تیرهای زهرآگین به نحو رقتباری به هلاکت می‌رسند. لحظات مرگ این حیوانات، مخصوصاً شیر جوانی که به استفراغ می‌افتد، اثر عجیبی بر تماشاگر می‌گذارد. خود شکارچیان نیز که در این لحظات، شاهد مرگ شیر هستند، به نحو شگرفی تحت تأثیر طلسم مرگ حیوان قرار می‌گیرند. این امر از نگاههای مشحون از رقت، غم و سبعیت و احساس عمیق رابطه با حیوان، هویداست. علت وجود این حالت التهاب در شکارچیان این است که شیر جوانی را کشته‌اند و در افسانه‌های بومی گفته شده است که اگر شکارچی شیر جوانی را بکشد، خود فرزندش را از دست خواهد داد. در اینجا شکارچی که تیرش به شیر جوان خورده است، در حین تماشای این صحنهٔ مرگ، به مرگ حتمی فرزند خود فکر می‌کند. (همین شکارچی فرزند خود را در همین سال از دست داد.)(۹)

بعد از این فیلمها، روش به تجربیات سینمایی جالبی دست زد که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ تأثیر زیادی بر سینماگران دیگر گذاشت و به فیلم مستند قوم نگار نیز وجهه و حیثیت زیادی بخشید. راجع به این مرحله از فعالیت روش بعداً صحبت خواهد شد.

گروههای دیگری که در تهیهٔ فیلمهای قوم‌نگار می‌کوشیدند، در دانشگاههای کالیفرنیا در برکلی و لوس‌انجلس مستقر بودند. در دههٔ ۱۹۵۰ یکی از بومشناسان دانشگاه کالیفرنیا در برکلی، یك مجموعه فیلم از سرخپوستان کالیفرنیا تهیه کرد. تفاوت این مجموعه فیلم با اغلب فیلمهای قوم‌نگاری که تا آن موقع تهیه شده بودند (غیر از کارهای فلهرتی) این بود که وی از سرخپوستان خواست که آداب و رسوم گذشته‌شان را برای خاطر حفظ آنها برروی فیلم، جلوی دوربین بازسازی کنند. در دانشگاه کالیفرنیا در لوس‌انجلس کلاسها و دوره‌های خاصی نیز در مورد فیلم مردم‌نگاری وجود دارد، و هرساله دانشجویان تعدادی فیلم مردم‌نگاری از کشورهای مختلف تهیه می‌کنند. در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، چیك استراند[1]، برای طرح فیلمسازی خود در این دانشگاه، تصمیم گرفت فیلمی از سرخپوستان وارائو، ساکن ونزوئلا، تهیه کند. این سرخپوستان برای اولین بار بیست سال پیش در اثر مسافرت میسیونهای کاتولیك (فرانسیسکان) اسپانیایی به آنجا، با دنیای خارج و متمدن تماس پیدا کرده بودند. تأکید فیلم بر مقایسهٔ دید و برداشت یك زن سرخپوست و یك راهبهٔ کاتولیك است. فیلم این دو را در حال صحبت و بیان خاطرات و عقاید شخصی خود نشان می‌دهد. تصاویر فیلم نه تنها سعی در مصور کردن گفته‌ها دارند، بلکه طوری به کار گرفته شده‌اند که گفته‌ها را تجزیه و تحلیل و تفسیر می‌کنند. به این ترتیب، تماشاگر با مفهوم زمان، ازدواج، خانواده، دین و مذهب، کار، تعلیم و تربیت و مرگ از دو نظرگاه متفاوت آشنا می‌شود. در اواخر فیلم، شوهر زن سرخپوست در اثر بیماری می‌میرد و او را به خاك می‌سپارند. در اینجا تفاوت دید این دو زن و نظام فکری و روانی فرهنگهایی که این دو زن نمایندگان آنند، نشان داده می‌شود. از نظرگاه راهبه، شوهر سرخپوست، به آسمان و به بهشت مسیحیان خواهد رفت. در حالی که زن سرخپوست، مرگ را جریانی مانند حیات و دنبالهٔ آن می‌داند. تصاویر فیلم که تغییر و تحول زیبایی را در آب و هوا و مناظر طبیعی نشان می‌دهد، دید زن سرخپوست که مرگ را جزئی از زندگی می‌داند. تأکید می‌کند. سرانجام فیلم با این شعر سرخپوستی خاتمه می‌یابد:

«مانند نیلوفر آبی
در امواج دائما متحرك
شناور خواهم شد.» (۱۰)

در دههٔ ۱۹۶۰ در یك طرح پژوهشی به نام «طرح تهیهٔ فیلم از اسکیموهای نت‌سیلیك»[2] ۹ عدد

1. Chick Strand 2. Netsilik Eskimo Film Project

اسکیموهای نت سیلیک

فیلم رنگی یکساعته توسط کونتین براون[1] برای «مرکز گسترش آموزش[2]» امریکا تهیه شد. هدف این فیلمها این بود که بر پایهٔ پژوهشهای موجود و براساس خاطرات سالمندان اسکیمو، وضعیت چهل سال پیش اسکیموها با دقت بازسازی شود و آداب و رسوم، نحوهٔ ماهیگیری و شکار و مسائلی از این قبیل همانند گذشته برای تماشاگر زنده شود. جامعهٔ مخاطب این فیلمها دانش‌آموزان امریکایی بودند. فیلمها، با صدای طبیعی، و بدون روایت هستند؛ در عوض دستورالعملها، آزمونها و رساله‌هایی برای استفادهٔ دانش‌آموزان تهیه شدند که تحلیل، تفسیر و فهم فیلمها برای آنها آسان باشد (۱۱).

طرح فیلمسازی دیگری نیز در اینجا قابل ذکر است که از نظر قوم‌نگاری مهم بوده، اما نتیجهٔ آن تهیهٔ فیلمهای مستند به معنی واقعی نبوده است. در ۱۹۶۶ سال ورث[3] متخصص رشتهٔ ارتباطات، و جان ادر[4]، مردمشناس، طرحی را به مرحلهٔ اجرا در آوردند که در طی آن سرخپوستان ناواهو[5] امریکا که تا آن زمان فیلم نساخته بودند (و بعضی از آنان حتی فیلم ندیده بودند) برای اولین بار تعدادی فیلم تهیه کردند. به‌طور کلی فرضیهٔ این دو این بود که فیلمی که توسط قبیلهٔ ناواهو ساخته

---

1. Quentin Brown 2. Education Development Center Inc. 3. Sol Worth

4. John Adair 5. Navajo

می‌شود، با در نظر گرفتن فرضیه‌های زبانشناسی و با توجه به زبان و فرهنگ سرخپوستان، الزاماً شخصیت و ماهیتی ناواهویی خواهد داشت و از نظر دید و زبان سینمایی با فیلمهایی که دیگران ساخته‌اند، متفاوت خواهد بود. نتیجهٔ این کار بیست فیلم شد که توسط ده نفر از افراد ناواهو در سنین مختلف ساخته شد. عدم تماس مستقیم با دوربین، و عدم نگاه مستقیم به درون عدسی دوربین و تأکید برروی جستجو و راه رفتن از عوامل مهم افراد ناواهو است که در این فیلمها بیش از هرچیز دیگر جلب توجه می‌کند. به هر صورت این طرح اهمیت فیلمهایی را که توسط خود بومیان تهیه شده‌اند به عنوان مواد اصلی برای پژوهشهای بومشناسی و قوم‌نگاری مطرح می‌کند. توصیف جامعی از خود طرح و نتایج و عکسهایی از آن در کتاب *از دید ناواهو* (۱۲). آمده است.

در زمینهٔ استفاده از دید بومیان در تهیهٔ فیلمهای قوم‌نگاری، دانلد رانداستورم[1] و رانلد رانداستورم[2] فیلمی راجع به مراسم سنتی چای خوردن ژاپنیها به نام *راه*[3] (۱۹۷۳) تهیه کردند. قبل از ساختن این فیلم، آنها تاریخچهٔ این مراسم کهن و مفصل را که جنبه‌های عرفانی و «زن» (۱۳) در آن زیاد است، و نحوهٔ اجرای امروزی آن را مورد بررسی دقیق قرار دادند و سپس، هنگام تهیهٔ فیلم نیز، از همین جنبه‌ها و فلسفه‌های عرفانی در ترکیب تصاویر و ویرایش فیلم استفاده کردند. برای آگاهی بیشتر تماشاگر نیز به تهیهٔ رساله‌ها و جزوه‌های جداگانه‌ای پرداختند.

در همین دوران، در کشورهای مختلف دیگر نیز مخصوصاً در استرالیا، فیلمهای قومشناسی متعددی تهیه شدند. ژاك ویه‌مینو[4] فرانسوی فیلم *مردم فراموش شده*[5] (۱۹۵۷ ـ ۱۹۵۶) را دربارهٔ زندگی مردم پیتجانجارا،[6] که در نواحی مرکزی استرالیا سکنی دارند، تهیه کرد. چند سال بعد همین شخص به تهیهٔ فیلم *مردمان واقی*[7] (۱۹۶۱) دربارهٔ زندگی و ساکنان درهٔ واقی، که در گینهٔ نو واقع است، پرداخت. در این فیلمها، فیلمبرداری، صدا و ویرایش بجا، زندگی مردمان بومی را در برابر چشمان تماشاگر زنده می‌کند. در استرالیا سیسل هومز[8] فیلم گیرای *جالامبو*[9] (۱۹۶۴) را از مراسم سوگواری بدویان نواحی شمال شرقی آن کشور ساخت و یان دنلوپ[10] دو مجموعه فیلم خوب به نامهای *مردم بیابان غربی استرالیا*[11] (۱۹۶۶) و *مردمان بیابان*[12] (۱۹۶۶) را آماده نمایش کرد. این فیلمها فعالیتهای روزانه و زندگی پرمشقت بدویان ساکن بیابانهای غرب استرالیا را با دقت و گیرایی خاص به تماشاگر عرضه می‌کنند (۱۴).

فیلم مستند در ایران سابقهٔ زیاد و وسیعی ندارد. با وجود این، در این دوره، تحت حمایت سازمانهایی چون وزارت فرهنگ و هنر و سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران، تعدادی فیلم که قصد نمایش فرهنگ کهن و آداب و رسوم بومی مردم ایران را داشتند، ساخته شدند. اغلب این فیلمها به

---

1. Donald Rundstorm 2. Ronald Rundstorm 3. *The Path* 4. Jacques Villeminot
5. *Les Hommes Oubliés* 6. Pitjandjara 7. *Les Hommes de la Waghi* 8. Cecil Holmes
9. *Djalambu* 10. Ian Dunlopp 11. *People of the Australian Western Desert*
12. *Desert People*

معنی تام فیلم مستند قوم‌نگار نیستند، بلکه بیشتر در زمرهٔ گزارشهای کمابیش خبری از آداب و مراسم مردم این سرزمین قرار می‌گیرند. ایل بختیاری و کوچ سالانهٔ آنها از ابتدای سینما، مورد توجه خاص سینماگران خارجی و ایرانی بوده است. فیلم *علفزار* اثر کوپر اولین فیلمی است که کوچ این ایل را مد نظر قرار داد. اما بین این فیلم و دومین فیلم از همین ایل که توسط یك کارگردان ایرانی تهیه شد، بیش از سه دهه فاصله افتاد. فیلم *شقایق سوزان* (۱۹۶۰ برابر با ۲۵۲۰ شاهنشاهی) ساختهٔ هوشنگ شفتی، شباهتهای زیادی به *علفزار* دارد اما، به طور کلی، فیلمی سطحی است و از فضای واقعی، دقت و کنجکاوی *علفزار* برخوردار نیست. *گوسفندها باید زنده بمانند*[1] (۱۹۷۳)، اثر آنتونی هووارث[2]، نحوهٔ کوچ (از خوزستان به اصفهان) و زندگی کوچندگان را با تصاویر بسیار زیبایی نشان می‌دهد: دخترکی که بچه گاوی به پشت دارد (و تصویری مشابه را در فیلم *علفزار* به یاد می‌آورد)؛ مردانی که در رودخانه به هم آب می‌پاشند؛ نخ ریسیدن؛ خمیر کردن؛ چادر زدن؛ داغ کردن گونه‌های گوسفندان با علائم مخصوص شناسایی و عبور از رود و کوه و دشت. روایت فیلم از قول جعفر، رئیس قبیله، ادا می‌شود. هنگام عبور از گذرگاههای خطرناك، صدای وی به گوش می‌رسد که می‌گوید اگر قبیله کوچ نکند، همبستگی و اتحاد و در نتیجه هویت خود را از دست می‌دهد. در جاهای دیگر روایت فیلم از قول جعفر و دیگر افراد قبیله قصه‌هایی را تعریف می‌کند و اطلاعاتی را علاوه بر آنچه در تصاویر دیده می‌شوند به تماشاگر می‌دهد و به توصیف رابطهٔ اجتماعی و اقتصادی قبیله با دهات اطراف و دولت می‌پردازد.

این فیلم محبوبیت زیادی در خارج از ایران کسب کرد و در سینماهای متعددی در امریکا برای عموم به نمایش گذارده شد. سازمان سخن پراکنی بریتانیا نیز آن را از شبکهٔ سراسری خود پخش کرد.

فیلم *جرس* (۱۹۷۴ برابر با ۲۵۳۳ شاهنشاهی) اثر کیومرث درمبخش، که حرکت ساربانان شتر سوار را در کویر نشان می‌دهد، حاوی پاره‌ای تصاویر زیبا و گیرا از فعالیت ساربانان در حین نماز، حرکت و گرفتار شدن آنها در توفان شن است. صحنه‌ای که در آن ساربانان در زیر آبشار آب گوارا و خنك، به‌حالت حرکت کند نشان داده می‌شوند، طراوت و تشنگی ساربانان را پس از در نوردیدن شنزارهای تفته بخوبی برای تماشاگر زنده می‌کند. اما، به‌طورکلی، این فیلم جز یك سری تصاویر زیبا و روایت غیر قابل مفهوم که از زبان عصاری بیان می‌شود، چیزی دیگری به‌دست نمی‌دهد.

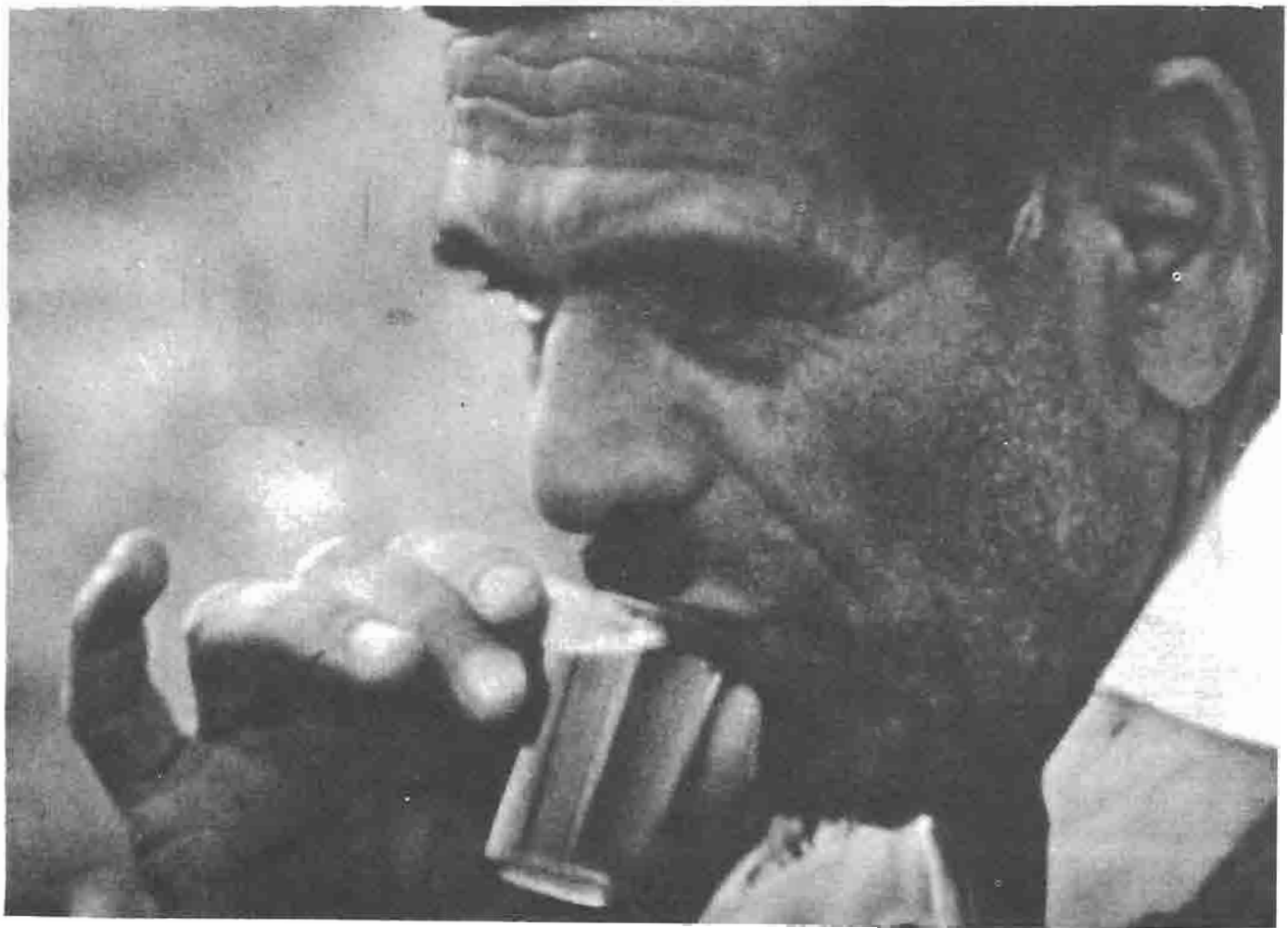
در فیلمهای مربوط به‌کوچ که از آنها صحبت رفت (بجز *جرس*)، همیشه یك عامل مهم، یعنی وابستگی افراد ایل به‌حیوانات و احشام خود مطرح بوده است که یکی از دلایل مهم کوچ آنها می‌شده است. نادر افشارنادری و حسین طاهری دوست دو فیلم ساختند و در آنها توجه خود را به‌آن دسته از جوامع ایلاتی معطوف کردند که وابستگی شدید به‌درختان و محصولات نباتی دارند.

---

1. *Bakhtiari Immigration: The Sheep Must Live* 2. Anthony Howarth

دخترکی که بچه گاوی بر دوش دارد ـ از فیلم گوسفندها باید زنده بمانند

جعفر، رئیس قبیله ـ از فیلم گوسفندها باید زنده بمانند



فیلم افشارنادری *بلوط* (۱۹۶۶ برابر با ۲۵۲۵شاهنشاهی) و فیلم طاهری دوست نیز *بلوط* (۱۹۷۲ برابر با ۲۵۳۲ شاهنشاهی) نام دارد.

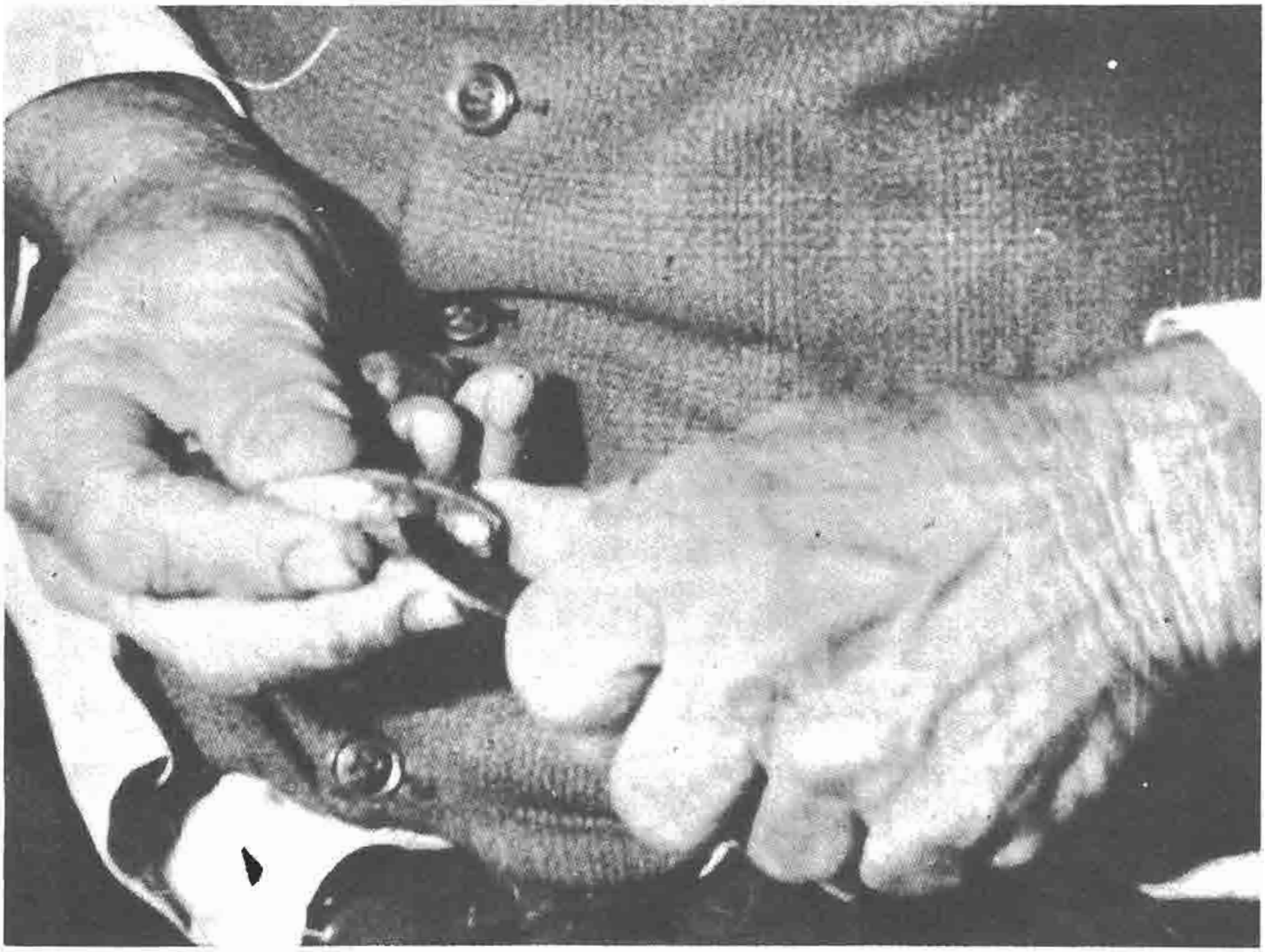
نادر افشارنادری، که خود مردمشناس است، به‌منظور پژوهش و برنامه‌ریزی یك طرح عمرانی بیش از یك سال در بویراحمد کهگیلویه به‌سر برد. او که از نوجوانی به‌عکاسی روی آورده بود، بتدریج متوجه شد که لازم است قبل از اجرای طرحهای عمرانی که به‌احتمال قوی سیمای ناحیه را دستخوش تحولات وسیع خواهد کرد، فعالیتها و آداب و رسوم بومی مردمان ناحیه برروی فیلم ضبط شود (۱۵). به‌همین جهت، دوربین و وسایل صدابرداری خریداری کرد و به‌همراهی همسرش به‌کهگیلویه بازگشت. این دو تازه‌کار، که تا آن زمان فیلمی نگرفته بودند، مدت ۹ماه بتدریج از مردمان ناحیهٔ بویراحمد، از نقش بلوط در زندگی آنها و از فعالیتهای دیگرشان فیلم برمی‌دارند. فیلمبرداری فیلم را خود افشارنادری و صدا برداری را همسرش به‌عهده می‌گیرد. فیلمبرداری این فیلم رنگی، سابقهٔ عکاسی فیلمبردار را مشخص می‌سازد. ترکیب زیبا و مناسب تصاویر، عدم تحرك دوربین و کمی حرکات چرخشی و زوم، همه نشانگر این موضوع هستند. فیلم هیچ‌گونه روایتی ندارد و تنها صدای آن، صدای سر صحنه است که هنگام ویرایش به‌نحو خلاقانه‌ای با تصاویر پیوند داده شده است.

موضوع اصلی فیلم آماده ساختن بلوط و تهیهٔ نان از آن است. اما در این میان کوشش شده است تا زندگی روزانهٔ این مردمان کوچنشین، با تأکید برنحوهٔ تقسیم کار در فصول پاییز، زمستان و بهار نشان داده شود (۱۶). فیلم، مراحل مختلف آماده سازی بلوط را برای تهیهٔ نان تشریح می‌کند، و نشان می‌دهد که چگونه قسمت اعظم بار انجام این کار برعهدهٔ زنان است. در عین حال، فیلم به‌نمایش جنبه‌های دیگر زندگی قبایل بویراحمد و بهمئی نیز می‌پردازد: ساختن چپق در خاك زمین (توسط مردان)، بچه‌داری (توسط زنان)، شخم زدن (توسط مردان)، آب آوردن (توسط زنان)، شیر دوشیدن (توسط زنان)، گله‌داری (توسط مردان)، کره درست کردن (توسط زنان)، درو کردن (توسط مردان)، بزم عروسی (توسط زنان)، سوارکاری (توسط مردان) و کوچ کردن. به‌اعتقاد افشارنادری در مردمشناسی نمی‌توان یك جنبه از زندگی (مثلاً نحوهٔ استفاده از بلوط) را جدا از بافت آن اجتماع مورد توجه قرارداد و هدف وی در ملحوظ کردن فعالیتهای دیگر مردم ناحیه در فیلمش نیز، پیروی از همین اصل بوده است (۱۷). گر چه این مسئله به‌خودی خود صحیح است، نباید انتظار داشت که همهٔ یك جامعه و روابط و فعالیتهای پیچیده و تو در توی آن به‌نحو مؤثر و جالبی در یك فیلم جای داده شوند. اقدام افشارنادری به‌گنجانیدن این همه مطلب در فیلم موجب شده است که با وجود داشتن تصاویر مناسب و استفادهٔ بسیار ماهرانه از صدا و ویرایش، فیلم *بلوط* وی تصویری جسته گریخته و ناهمگن از زندگی این دو قبیله به‌دست دهد. عدم روایت روشنگر نیز فهم و دنبال کردن این فعالیتهای متفاوت و رابطهٔ آنها را باهم دیگر اندکی مشکل می‌سازد. با وجود این، این فیلم از نظر مردمشناسی سند خوبی است.

برعکس، غلامحسین طاهری‌دوست در فیلم *بلوط* خود، توجهش را فقط به‌نحوهٔ استفاده از

بلوط اثر نادر افشارنادری

بلوط اثر نادر افشار نادری



بلوط اثر حسین طاهری دوست

بلوط معطوف گرداند و، از نظر سینمایی، فیلم همبسته و جزمتری ارائه داد. طاهری دوست که دوران سپاهی دانش خود را در بویراحمد کهگیلویه گذرانیده بود، بعد از پایان دورهٔ سپاهی به‌خدمت سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران درآمد و برای ساختن اولین فیلمش *بلوط* بار دیگر راهی کهگیلویه شد. او که در مدت اقامت خود در محل، با مردم و آداب و رسوم آنها آشنا شده بود، از آنها خواست تا همهٔ مراحل چیدن و آماده سازی بلوط را برای نان پختن، که معمولاً ماهها به‌طول می‌انجامد، در مدت کوتاهی برای وی انجام دهند. فیلمبرداری فیلم بیش از دو روز و نیم به‌طول نینجامید. با وجود این، چون مردان عادی کار عادی خود را در مقابل دوربین انجام می‌دهند، بازسازی کوتاه مدت آنها از یك جریان دراز مدت، به‌چشم نمی‌خورد و تماشاگر متوجه آن نمی‌شود. تنها در آخر فیلم، هنگامی که مرد خانواده رو به‌دوربین می‌کند و می‌پرسد: «تمام

شد؟»، تماشاگر ممکن است متوجه این شود که «بازیگران» در واقع کار عادی خود را خارج از موعد خویش انجام می‌داده‌اند و از این امر ناراحت، و منتظر پایان آن بوده‌اند. طاهری دوست خود در مصاحبه‌ای با نگارنده، این موضوع را تصدیق کرد (۱۸).

بلوط طاهری دوست، با دقت و کنجکاوی، ریزه کاریهای تهیهٔ نان را از بلوط توسط افراد ایل بویراحمدی، نشان می‌دهد: پوست کندن و آسیاب کردن بلوطهای بی‌پوست که با غلتاندن سنگ بزرگی برروی سنگ دیگر انجام می‌شود، تهیهٔ خمیر، ورآمدن خمیر، حمل آن برپشت زنان تا سرچشمهٔ آب، شستشوی خمیر تلخ مزه تا حدی که شیرین شود، گلوله کردن خمیر با دست تر و قرار دادن آن در مشك، حمل مشکها به‌طرف اقامتگاه ایل، در آوردن خمیر به‌صورت ورقه‌ای نازك و پختن نان برپشت ماهیتابه‌ای که وارونه روی آتش قرار دارد. همهٔ این فعالیتها که توسط زنان

بلوط اثر حسین طاهری دوست

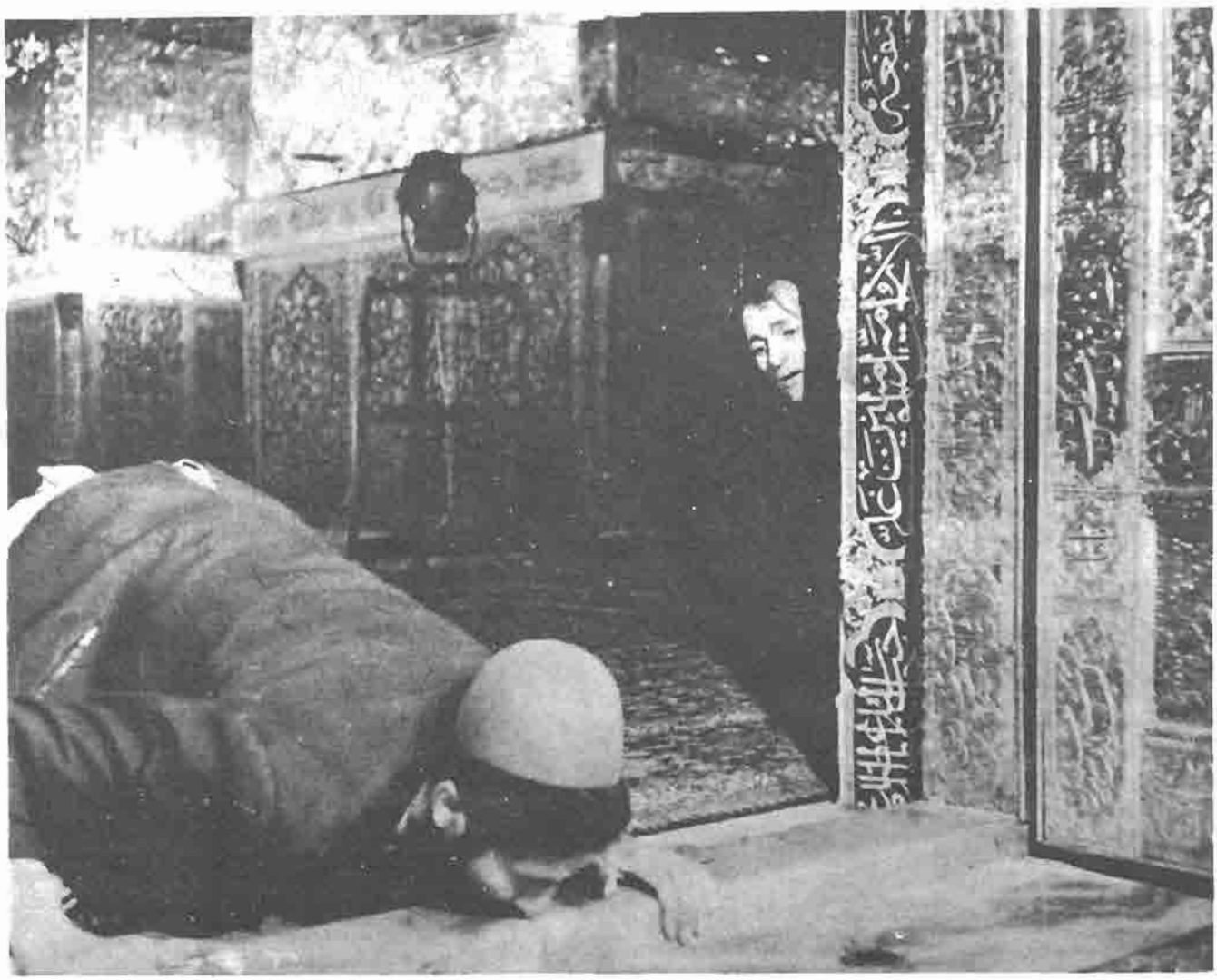
اسماعیل امامی (فیلمبردار) و پرویز کیمیاوی حین فیلمبرداری *یاضامن آهو*

انجام می‌گیرند، با صراحت و روشنی به تصویر در آمده‌اند. سپس فیلم فعالیت مردان را در ذبح یك بز و پیچاندن پوستش برای شفا به دور پای آسیب دیدهٔ مردی بیمار و بالأخره شام «کِلك و گوشت» (کلك یعنی بلوط آماده شده برای خوردن) را که آن شب نصیب خانوادهٔ مورد نظر در فیلم می‌شود نشان می‌دهد. این فیلم نیز، مانند فیلم افشارنادری، فاقد روایت است، اما صدای طبیعی صحنه‌ها و نیرنگهای صوتی مناسب و همبستگی موضوع، موجب شده است که تماشاگر در دنبال کردن ماوقع کمبودی احساس نکند. اما آنچه مرد خانواده در آخر بر زبان می‌راند «تمام شد؟»، ناگهانی و بدون مقدمه است و برای تماشاگری که از شرایط فیلمبرداری و نظر «بازیگران» آگاهی ندارد، نامناسب و گیج کننده است. در نتیجه، به‌اعتبار مستند بودن فیلم لطمه می‌زند.

تعدادی از سینماگران ایرانی نیز به‌فیلمبرداری از مراسم مذهبی و آداب و رسوم بومی ایرانیان رو آوردند. پرویز کیمیاوی با تصویر پردازی ماهرانه، فیلم ***یا ضامن آهو*** (۱۹۷۱ برابر با ۲۵۳۰

شاهنشاهی) را از زیارت زائران در حرم حضرت رضا در مشهد تهیه کرد. حضرت رضا لقب خود را به‌عنوان ضامن آهو از آنجا به‌دست آورده است که، طبق روایات، روزی آهویی که توسط یك شکارچی تحت تعقیب بوده است به آن حضرت پناه می برد. امام هشتم نیز نزد شکارچی، ضامن آهو می‌شود و به‌این ترتیب آهو را از مرگ نجات می بخشد. با توجه به نکتهٔ بالا، در این فیلم، تصویر و صدا به‌نحو گیرا و گهگاه طنزآلودی به‌هم در آمیخته‌اند. مثلاً در ابتدای فیلم، دوربین از پایین به‌سقف آینه‌کاری شده و چلچراغهای مجلل حرم حضرت رضا می نگرد و به‌آرامی از زیر آنها می گذرد، گویی دارد آنها را لمس می کند. در همین حین، درهای حرم توسط دستانی نامرئی، در برابر حرکت روان دوربین باز می‌شوند. (فیلمبرداری این قسمت با دوربین روی دست انجام گرفته است.) (۱۹) هنگام تماشای این صحنه، تماشاگر صدای استغاثهٔ زائرانی را که دیده

پرویز کیمیاوی با کنجکاوی بر جریان فیلمبرداری *یا ضامن آهو* نظارت می‌کند.



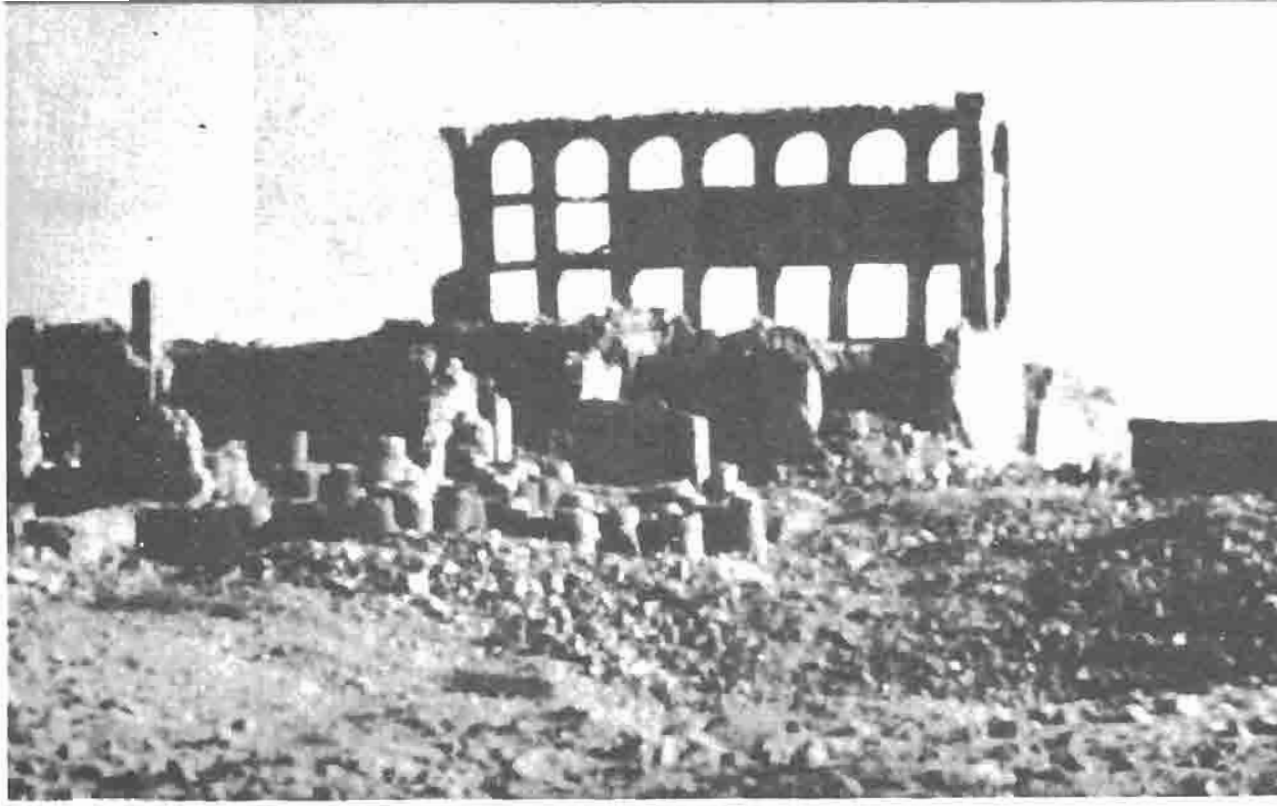
نمی‌شوند می‌شنود که درد و رنج خود را با ناجی خود در میان می‌گذارند و به‌درگاه او پناه می‌برند. جلال و زرق و برق درون حرم با لابه‌های زائران بخت برگشته و همچنین با نام فیلم، تناقض زیرکانه‌ای را مطرح می‌کند. دوربین که گهگاه به‌صورت پنهانی به‌کار گرفته شده کنجکاو و مهربان است و به‌دستها و پاها و شور ایمان مردم توجه دارد.

ناصر تقوایی، سینماگر جنوب ایران، در فیلم *اربعین* (۱۹۶۸ برابر با ۲۵۳۶ شاهنشاهی) نظر خود را متوجه نوعی شور و ایمان دیگر می‌کند. وی در این فیلم مراسم سوگواری مردم بوشهر را به

ناصر تقوائی

زنی در تاریکی، از
کوچه‌های تو در توی
بوشهر بسرعت می‌گذرد -
از فیلم *اربعین*

«دایره‌های تو در توی
مواج گوشت و پوست
انسانی» - از فیلم -
اربعین



باد جن

مناسبت چهلمین روز شهادت امام حسین نشان می‌دهد. کوبیدن پرچمها، بر پاکردن علمها، طبل دوسره زدن، نوحه خوانی و سینه زنی مراسم این عزاداری هستند که دوربین شاهد تقوایی، با تأکیدی کم و بیش، هر کدام را نشان می‌دهد. بیش از همه تأکید فیلم بر روی مراسم نوحه خوانی و سینه زنی آهنگین و پرشور عزاداران است. این مراسم توسط تعداد زیادی مرد پیر و جوان با نظم و آرایش خاص به صورت دایره های تودرتوی مواج گوشت و پوست انسانی و یا به صورت نقبی از سینه زنانی که در برابر هم‌دیگر قرار گرفته اند و به یك نوع مسابقهٔ مهیج سینه زنی دست زده اند، انجام می گیرد. فیلم، روح یك گزارش را دارد و به چندوچون این مراسم نمی‌پردازد. فیلمی است فاقد گفتار و تنها صدای آن، صدای طبیعی مراسم است.

تقوایی در فیلم بعدی خود به نام *بادجن* (۱۹۷۱ برابر با ۲۵۳۰ شاهنشاهی) به مراسم دفع زار یا بادجن در بندر لنگه رو می‌آورد. روایت شاعرانه و پر تأثیر فیلم با صدای چند رگه و لرزان شاعر نامی ایران، احمد شاملو، ادا می‌شود و در ابتدا به همراهی تصویر، سبب ویرانی بندرلنگه را بادجن اعلام می کند که ریشه در مهاجرت سیاهپوستان افریقا به این ناحیه دارد. لنگه، جن زده است و تصاویر متعددی از خرابه‌های آن و پنجره‌ها و درهای باز و بسته، وجود این موجود نامرئی را تأیید می کند و حالتی ماوراء طبیعی به تماشاگر عرضه می کند. مردمان لنگه نیز از حملات جن مصون نیستند. بادجن که در بدن حلول می کند، الزاماً در نتیجهٔ بیماری جسمی خاصی نیست، بلکه بیشتر ریشه در اعتقادات و باورهای اجتماعی دارد و باید از بدن دفع گردد. برای این کار، مراسمی برگزار می‌شود که در آن زن و مرد شرکت می کنند و با خواندن ورد، ذکر، دف‌زدن و حرکات موزون، شخص جن‌زده را به حالت خلسه فرو می برند و بتدریج جن را از بدن وی خارج می‌سازند. این مراسم که دیگر کمتر اجرا می‌شود، خصوصی است و غریبه را بدان راهی نه. تقوایی به علت آشنایی با خطهٔ جنوب و آداب و رسوم آن و هم به علت آشنایی با پاره ای از شرکت

کنندگان، به درون این دایرهٔ خصوصی راه می‌یابد. خود دوربینی دردست دارد و فیلمبرداری نیز از بیرون مجلس، از راه سوراخی که اتاق را به بیرون مرتبط می‌کند، عمل فیلمبرداری را به طور پنهانی انجام می‌دهد. فیلمبرداری گزارشی و ساده است و مراسم و رویدادهایی را که در مجلس دفع جن به وقوع می‌پیوندد بسادگی نشان می‌دهد. اما ساخت فیلم نسبتاً پیچیده است: گاهی به سادگی یك گزارش، و زمانی به لطافت و اسرار آمیزی یك شعر، نقطهٔ نظر سینماگر را به تماشاگر القا می‌کند. روی هم رفته این فیلم می‌تواند سند خلاقانه‌ای برای بومشناسان باشد.

یکی از فیلمبرداران سازمان رادیوتلویزیون ملی ایران، به نام منوچهر طبری، از مراسم ذکر و تیغ‌زنی دراویش قادری در سنندج فیلم گزارشی کوتاه (۱۱ دقیقه)و تکان‌دهنده ای به وجود آورد، به نام ***لحظاتی چند با دراویش قادری*** (۱۹۷۳ برابر با ۲۵۳۲)، که چنانکه از اسمش پیداست، فقط لحظاتی را در حضور و درمیان دراویش قادری ترسیم می‌کند و این لحظه‌ها را به صورت طبیعی و بدون پیرایه‌های روایت، موسیقی و تفسیر به تماشاگر عرضه می‌دارد. اثر فیلم نیز بیشتر در طبیعی بودن لحظه‌هاست نه در کامل بودن و یك دست بودن ساخت و بیان قوی فیلم. فیلم با تصاویری از درودیوار اتاق خانقاه شروع می‌شود، و سپس آغاز مجلس ذکر را که در آن مردان مختلف، پیروجوان شرکت دارند و به دست بوس شیخ می‌آیند، نشان می‌دهد. سپس با، حضور

باد جن

باد جن

میکروفونی که روی سه پایه‌ای بر روی قالی قرار دارد، مراسم گفتن ذکر و دف‌زدن شروع می‌شود. بتدریج آهنگ خواندن تندتر می‌شود و ناگهان همه می‌ایستند و در حالتی خلسه‌وار به سماع (رقص) مشغول می‌شوند و سرهایشان را که موهای بلند افشان دارد دور می گردانند. هنگامی که جذبه و از خود بیخودی شدید می‌شود، افراد شروع به انجام اعمال خارق‌العاده می کنند. دوربین که روی دست و در میان جمع است با حرکات «دیوانگان» تکان می خورد و با آهنگ دف به طرف جلو و عقب زوم می کند. پاره ای از آنها، که در حال جذبه هستند، سعی می کنند که اعمال خود را در مقابل دوربین انجام دهند، ولی مشخص است که این اعمال برای آنها عادی است و مخصوصاً برای خاطر دوربین به آن دست نمی‌زنند. یکی مشتی از تیغ ریش‌تراشی را به دهان می برد و قورت می‌دهد؛ دیگری حباب لامپای یك چراغ نفتی را به دندان می گیرد و آن را می جود و

می‌خورد؛ سه دیگر سرماری را در دهان می‌کند و پس از چندین بار جویدن ممتد، سروی را از بدن جدا می‌کند و قورت می‌دهد و تعدادی دیگر سیخهای بلند (تیغ) به درون پوست و گوشت بدن خود فرو می‌کنند. پیرمرد نیمه عریانی که بربلندی ایستاده است، بیش از ۱۰ تیغ در لالهٔ گوش، بینی، لب، گلو، پشت و پوست شکم خود فرو می‌کند. خونی در کار نیست و نگاهی پر از التهاب و حاکی از سرگشتگی در چشمان شرکت کنندگان می‌درخشد. در آخر یکی از مجذوبان، به قصد بلعیدن عدسی دوربین به سوی دوربین می‌آید و همه جا تاریك می‌شود (۲۰).

در این فیلم دوربین در بطن واقعه وارد شده است و فیلمبردار خود تحت تأثیر واقعه، واکنش نشان می‌دهد و در رویداد درگیر می‌شود. زومهای به عقب و جلو پی‌در پی گواه این امراند. فیلم به بررسی چگونگی و علل وجودی این مراسم و حتی تشریح آنچه می‌گذرد نمی‌پردازد و، در نتیجه،

لحظاتی چند با دراویش، قادری

اطلاعات قومشناسی لازم را به بیننده نمی‌دهد؛ بلکه فقط سندی کوتاه از یکی از مراسم دراویش قادری ارائه می‌کند.

به منظور برطرف کردن این عیب و گسترش فیلم، منوچهر طبری فیلم دیگری (این بار رنگی) از زندگی و مراسم ذکر و تیغ‌زنی دراویش قادری تهیه کرده است. طبری در این فیلم که عنوان موقت آن ***مطرب عشق*** است و در سال ۱۹۷۸ برابر با ۲۵۳۷ شاهنشاهی به اتمام خواهد رسید، به زندگی کشاورزی و دامداری دراویش توجه می‌کند و مراسم و اعمال محیرالعقول آنها را نیز با دوربینی که در همه جا حضور دارد و درگیر در رویدادهاست، به تصویر می‌کشد.

شرکت «تلویزیونی بین‌المللی گرانادا[1]» نیز با همکاری مرکز مردمشناسی ایران، وابسته به وزارت فرهنگ و هنر، فیلم یك ساعته‌ای از «زندگی روزانه و عوامل ذهنی و معنوی گروه کوچکی از دراویش قادری در ده بایوه» (۲۱)، که در نزدیکی مرز ایران و عراق قرار دارد، تهیه کرد. فیلم ***درایش کردستان***[2] (۱۹۷۳)، توسط برایان موزر[3] تهیه و کارگردانی، و توسط مایك دادز[4]، فیلمبردار فیلم ***گوسفندها باید زنده بمانند***، فیلمبرداری شده است. این فیلم مایهٔ قومشناسی نیرومندی دارد، و در این راه از دو قومشناس به نامهای اندروسینگر[5] و علی بلوکباشی بهره گرفته است. تصاویر و روایت فیلم، خلاصه‌ای از وضع جغرافیایی ده، کوچه‌ها، دکانها، مهاجرت کردهای عراقی به ایران و استقرار آنها در بایوه، استفادهٔ آنها از معافیت گمرکی برای وارد کردن و فروش اجناس لوکس از عراق، گله‌داری، کشاورزی، مراسم عروسی و رابطهٔ مردان و زنان ده، به دست می‌دهد. در عین‌حال که فیلم این مسائل را نشان می‌دهد، از قول ساکنین ده، که خود را درویش قلمداد می‌کنند، ایمان و اعتقادشان را به دین اسلام (تسنن و مذهب شافعی) و به شیوخ قادری روایت می‌کند. کشاورزی که در حال باد دادن گندم به وسیلهٔ شانه است یا چوپان جوانی که گوسفندان خود را به چرا برده است، می‌گویند که درویش باید ایمان داشته باشد تا بتواند تیغ بزند. درویش تیغ می‌زند که ایمانش ثابت شود. ایمان و اعتقاد نه تنها به دین اسلام است، بلکه به شخص شیخ نیز هست: «اگر الان تیغ بزنم می‌میرم. اما اگر شیخ حسین اجازه بدهد، تیغ می‌زنم اما نمی‌میرم و درد هم نمی‌کشم.» (۲۲) سپس چوپان می‌گوید که هرچه شیخ، برادران و پسرانش بگویند، او با اعتقاد راسخ انجام خواهد داد.

فیلم پایه‌های اقتصادی طریقت قادری را می‌شکافد: پس از اصلاحات ارضی، شیخ دیگر نمی‌توانست صاحب زمین زیادی باشد. ولی دراویش به‌انحای متعدد (مانند هبه، ذکات و مشارکت) زمینهای خود را در اختیار وی گذاردند. شیخ نیز از دراویش برای زراعت و کشت زمینها، برای کار در آشپزخانه و خانهٔ خود و در بنایی مسجد کمك می‌گیرد. یکی از دراویش این نظام اقتصادی را به این ترتیب توجیه می‌کند: «شیخ برای خدا کار می‌کند، منهم برای شیخ.» به

---

1. Granada Television International 2. *Dervishes of Kurdestan* 3. Brian Moser
4. Mike Dodds 5. Andrew Singer

نیلسه فرخ کرمی درویش طریقه قادری
منسوب حضرت شیخ هادی هاشمی قادری ۱۳۲۵

مطرب عشق

این ترتیب دراویش هم از نظر اقتصادی و هم از نظر معنوی زندگی خود را وابسته به شیخ احساس می‌کنند و مجلس ذکر برپا می‌دارند و گاهگاهی به اعمال محیرالعقول دست می‌زنند و در این راه خدا و شیخ را حامی و حافظ خود می‌دانند. وصل کردن سیم لختی که برق شهر در آن جریان دارد به بدن یك درویش، خوردن شیشهٔ لامپ چراغ، دست به دست گرداندن مار زهردار، تیغ زدن و لیسیدن کفگیری که در آتش، داغ و تفته شده است (توسط کودکان) همهٔ اینها، با اعتقاد به حمایت شیخ از آنها، انجام می‌گیرد. در آخر، فیلم تأثیر عوامل جدید فرهنگ نوشهری را بر ده، که موجب نقصان نیرو و قدرت هشت قرنی شیوخ می‌شود، بر می‌شمارد و با این سؤال: آیا مریدان شیخ همان راه شیخ را خواهند رفت؟ و با تصویر کودکی که در گهواره آرمیده است و پستانکی به دهان دارد، تمام می‌شود.

در همین زمان که ضبط آداب و رسوم اجتماعات بشری به صورت یکی از جالبترین موضوعات سینمای مستند در آمده بود، توجه پاره‌ای از فیلمبرداران و سینماگران به ضبط زندگی و عادات حیوانات معطوف شد. پاره‌ای از فیلمهایی که توسط این افراد گرفته شده بود، در فیلمهای والت‌دیسنی مانند *جزیرهٔ سیل*[1] (۱۹۴۸)؛ *درهٔ سمور آبی*[2] (۱۹۵۰) و *بیابان زنده*[3] (۱۹۵۳) مورد استفاده قرار گرفتند. با اینکه فیلمبرداری بسیاری از فیلمهای دیسنی بجاست و به نحو جالبی رفتار و عادات حیوانات و پرندگان وحشی را نمایش می‌دهد، به‌طور کلی این فیلمها حالتی کمابیش باسمه‌ای دارند به این معنی که در آنها، با استفاده از موسیقی و ویرایش، یك نوع خط داستانی و دراماتیك به موضوع تحمیل می‌شود. علاوه براین، به بسیاری از حیوانات یك نوع هویت انسانی داده شده است. ژاك کوستو که در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ چند فیلم مستند مربوط به زیر دریاها ساخته بود، چند فیلم مستند دیگر از جمله فیلمهای *دنیای ساکت*[4] (۱۹۵۶) و *دنیای بی‌خورشید*[5] (۱۹۶۴) را تهیه کرد. کوستو بعد از این فیلمها، فیلمهای دیگری نیز ساخت، اما شهرت جهانی او به خاطر مجموعه فیلمهای تلویزیونی متعددی است که در بسیاری از کشورها به نمایش در آمده‌اند.

فردریك روسیف نیز که سالها قبل *مردن درمادرید* را ساخته بود بتدریج به تهیهٔ فیلم از زندگی حیوانات پرداخت و فیلمهای متعددی در این‌باره ارائه کرد. مهمترین کارهای وی دو مجموعه فیلم به نامهای *آخرالزمان حیوانات*[6] (۱۹۷۳) و *اپرای وحشی*[7] (۱۹۷۵) است. در مجموعهٔ شش فیلمی *آخرالزمان حیوانات*، که تهیهٔ آن دو سال به طول انجامید، روسیف با مشاهدهٔ دقیق و هوشیارانهٔ زندگی حیوانات، عادات و رفتار آنها را نشان می‌دهد و رابطهٔ متقابل همزیستی انسان و حیوان، و تأثیر یکی را بر دیگری از طریق مسائل محیط زیست، قصه‌ها و افسانه‌های

---

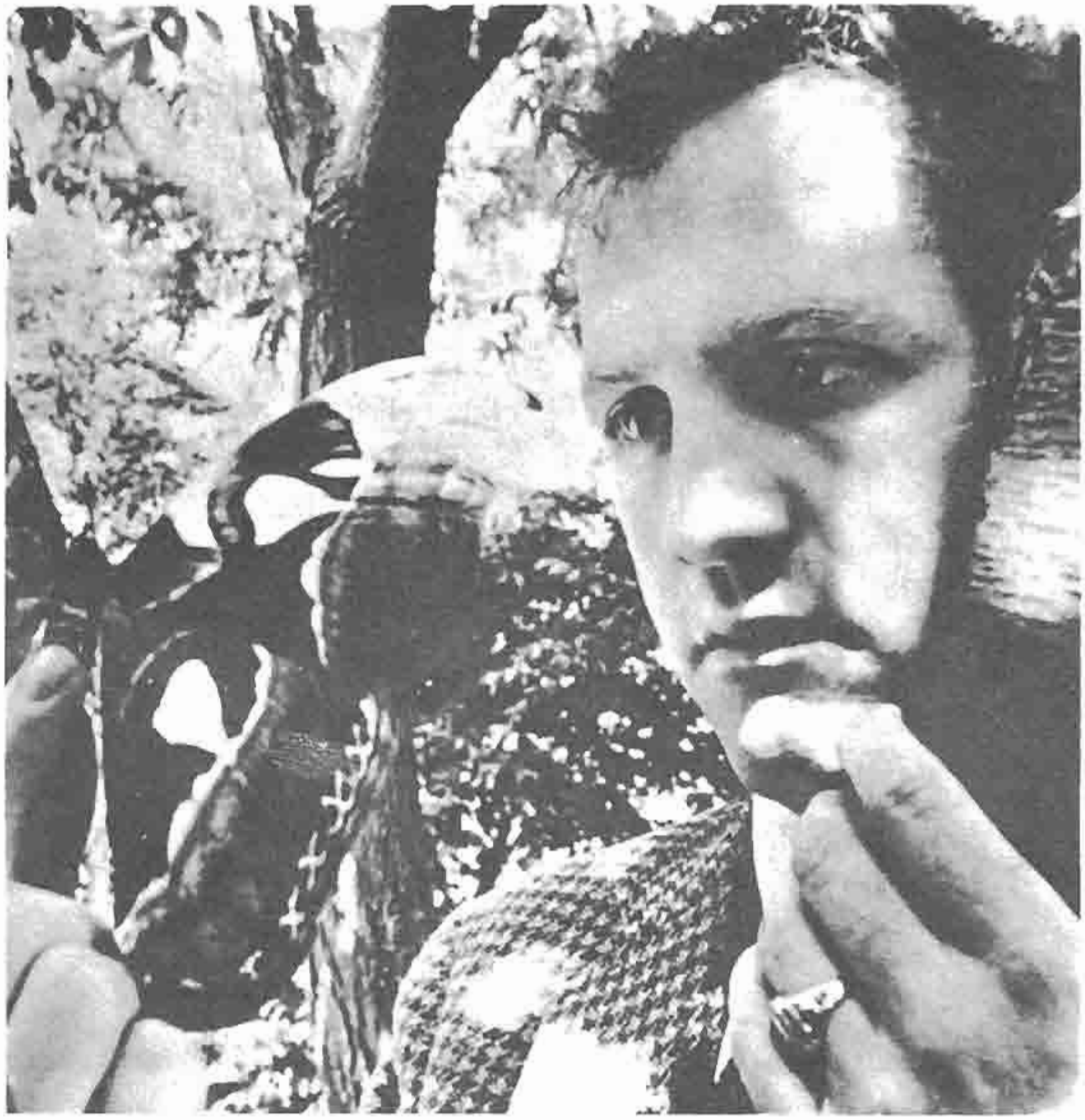
1. *Seal Island* 2. *Beaver Valley* 3. *The Living Desert*

4. *The Silent World (Le Monde du Silence)* 5. *World Without Sun (Le Monde Sans Soleil)*

6. *L'apocalypse des Animaux* 7. *Opera Sauvage*

آخرالزمان حیوانات اثر فردریك روسیف

مربوط به خدایان و حیوانات مقدس تصویر می‌کند. بسیاری از انواع جانوران، در اثر پیشرفت تمدن، در حال نابودی هستند و به آخر الزمان خود نزدیك شده‌اند. اما فیلم نه تمدن و صنعت را محکوم می‌کند، نه بازگشت به زندگی بدوی را تشویق (۲۳). روسیف برای تهیهٔ ۶ فیلم مجموعهٔ تلویزیونی *ایرای وحشی* به کشورهای مختلف مانند هندوستان، مجارستان، ونزوئلا، پرتقال، نروژ و ایران سفر می‌کند و از زندگی حیوانات و وحوش، تابلوهای تصویری بسیار زیبایی می‌سازد. حرکت بسیار کند تصویر از جنبش و جهش و پرواز جانوران، به نحو شگفت‌آوری تماشاگر را به تأمل وا می‌دارد. حیوانات دریایی، خزندگان، درندگان و پرندگان همه با این روش فیلمبرداری، به صورت زیباترین و سیالترین موجودات هستی در برابر چشم تماشاگر خودنمایی می‌کنند. در عین حال، در این مجموعه روسیف سعی کرده است که در هرجا که از حیوانات فیلم می‌گیرد، آداب و



دکتر هلستروم در فیلم *خاطرات دکتر هلستروم*

رسوم، رقصها و موسیقی مردمان بدوی آنجا را نیز ضبط کند. روایت کاوشگرانهٔ این دو مجموعه توسط فرانسوا بیه‌دو[1] و موسیقی زیبای آنها توسط وانگلیس پاپاتاناسیو[2] تهیه شده است.

فعالیتهای پژوهشی خانم جین گودال[3] با حیوانات نیز منتهی به تهیهٔ فیلمهای خوبی راجع به حیوانات شده است که در آنها اطلاعات زیادی نسبت به عادات و نظام رفتاری حیوانات به تماشاگر داده می‌شود. از آن جمله است فیلم ***سگهای وحشی افریقا***[4] (۱۹۷۳)، به کارگردانی

---

1. François Billetdoux 2. Vanguelis Papathanassiou 3. Jane Goodal
4. *Wild Dogs of Africa*

بیل تراورس[1] و هیوگووان لاویك[2] که در آن، به نحوی شگفت‌آور، رفتار اجتماعی یك گله سگ وحشی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد، و داستان ماده سگ حامله‌ای که از گله رانده و طرد شده و برخورد گله با او و توله‌هایش، به نحوی که یادآور اجتماعات انسانی است، به تصویر در می‌آید.

در ***خاطرات دکتر هلستروم***[3] (۱۹۷۱ که در ایران به نام ***دنیای مورچگان*** بر پرده آمد)، در چارچوبی نیمه داستانی، تصاویر بسیار درشت و بحث‌انگیزی از زندگی، عشق، مرگ و میر، خورد و خوراك و جنگ و جدال حشرات به تماشاگر عرضه می‌شود. در اینجا حشرات، رقیب سرسخت انسان معرفی می‌شوند، به طوری که پس از پایان فیلم تماشاگر از قدرت و نیروی حشرات هراسان و متعجب می‌شود. در ***انسان و حیوان***[4] (۱۹۷۲) برت‌هانسترا با طنزی تلخ و با هوشیاری و شیطنت، اعمال و رفتار انسان را با حیوانات و میمونها مقایسه می‌کند. ***آخرین فریاد مرغزار***[5] (۱۹۷۵)، اثر آنتونیو کلیماتی[6] و ماریوموورا[7] نیز با طنزی تلخ، سبعیت انسان و حیوان را در اجتماعات خود، و هنگامی که با هم برخورد می‌کنند به طرزی پرخشونت نشان می‌دهد.

مسئلهٔ مهمی که در مورد فیلمهای قوم‌نگاری مطرح می‌شود، تأثیری است که این فیلمها، و اصولاً عکس و فیلم بر روی بومیان می‌گذارند. اطلاعات به دست آمده نشان می‌دهد که صاحبان فرهنگهای شفاهی به طرز عجیبی تحت‌تأثیر عکس و فیلم ـ این نشانه‌های فرهنگ مکتوب و چند رسانه‌ای عصر حاضر ـ قرار می‌گیرند، به طوری که تغییرات وسیعی در نگرش آنها نسبت به خود و جهان و در ارزشهایشان به وجود می‌آید. هم اکنون مطالعات و پژوهشهای زیادی در این مورد در دست انجام است (۲۴). در عین‌حال، در تهیهٔ این‌گونه فیلمها، نظرات و پیشداوریهای سینماگران، آگاهانه یا به‌طور ناخودآگاه، در فیلم وارد می‌شود. برای پرهیز از تحمیل این پیشداوریها بر دید و ادراك سینماگر از موضوعات بومی، لازم است که قبل از شروع فیلمبرداری، تا حدامکان، آشنایی با فرهنگهای مورد نظر، از لحاظ علمی و تحقیقی هم از راه مطالعهٔ کتابها و نوشته‌ها و هم از راه زندگی طولانی و نشست و برخاست با بومیان، انجام گیرد. به این ترتیب، سینماگر خارجی، زندگی و فرهنگ بومیان را تنها با معیارهای فرهنگ خود و پیشداوریهای موجود در آن نخواهد سنجید، بلکه، با اطلاع از ارزشها و معیارهای خود بومیان، نگرشی معتدلتر و مقرونتر به واقعیت به دست خواهد آورد. شاید با این روش فیلم قوم‌نگاری از حالت «فرزند امپریالیسم غربی» (۲۵)، بودن آن، چنانکه پاره‌ای به آن نسبت می‌دهند، به درآید.

در دو دههٔ بعد از جنگ جهانی دوم، اکتشافات و اختراعات زیادی در رشته‌های مختلف علوم به وقوع پیوست. علاوه براین، پیشرفتهای شگرفی که در وسایل و مواد فیلمبرداری و صدا برداری

---

1. Bill Travers 2. Hugo Van Lawick 3. *The Hellstrom Chronicle*
4. *Ape and Superape* 5. *Ultime Grida Salla Savana* 6. Antonio Climati
7. Mario Movra

به وجود آمد، مکتشفان، دانشمندان و سینماگران را به سوی ضبط جریانات و اکتشافات علمی سوق داد. فیلمبرداری با اشعهٔ ایکس، فیلمبرداری توسط دوربینهای مینیاتوری از درون ششها، معده، روده‌ها و آلت تناسلی زنان، فیلمبرداری با سرعت بسیار زیاد (میلیونها تصویر در ثانیه)، همهٔ این امکانات پهنهٔ موضوعات مورد نظر سینماگران را به وضع شگرفی دگرگون کردند و بدان وسعت بخشیدند.

تعداد تماشاگران فیلم نیز در تمام کشورها، رو به افزایش نهاد. تنوع این تماشاگران نیز خود تهیهٔ انواع فیلمهای مستند را ایجاب می‌کرد. علاوه براین، پیدایش تلویزیون به عنوان یك عامل نمایش دهندهٔ فیلمهای ساخته شده، یکباره توزیع فیلمهای مستند را بشدت تحت‌تأثیر قرار داد و خود از این نظر به صورت جام جهان‌نما و پنجره‌ای گشوده رو به جهان درآمد. مجموعهٔ فیلمهای روسیف‌ودیسنی برای پخش توسط تلویزیون ساخته شدند.

پیشرفتهایی که بعدها در وسایل فیلمبرداری سوپر ۸ به وجود آمد، راهگشای جهت دیگری در تهیهٔ فیلمهای مستند و مستند قوم‌نگار شد. قیمت نسبتاً ارزان، وزن کم و قابلیت حمل وسایل فیلمبرداری سوپر ۸، به علاوهٔ هزینهٔ مناسب مواد خام و ظهور و چاپ این فیلمها، این سیستم فیلمسازی را مورد توجه سینماگران مستند و مردم‌نگاران قرار داد (۲۶).

بسیاری از فیلمهای قوم‌نگار این دوره تحت حمایت دانشگاهها و مؤسسات علمی و آموزشی تهیه شده بودند. اما نوع دیگری از حمایت فیلم، که در دههٔ ۱۹۳۰ ابتدا در انگلستان نضج گرفته بود، دوباره در این دوره به نحو بارز و پیچیده‌ای سربلند کرد و آن حمایت شرکتهای بزرگ از فیلم مستند بود. شرکتهای بزرگ، خود نهادهای اجتماعی و اقتصادی مهمی هستند که علایق و دید خاصی نسبت به نقش خود و اجتماع خود در سر می‌پرورانند. حمایت آنها از فیلم مستند که در دورهٔ بعد از جنگ به پیشرفتهای فکری، فنی و زیباشناسی زیادی نایل شده بود، در جهت تصویر کردن و پشتیبانی کردن از علایق و دید خاص این شرکتها بود. هدف مستقیم این شرکتها در حمایت از فیلم مستند، افزایش فروش محصولاتشان نبود. بلکه این شرکتها بیشتر به تبیین هدفها، نقش و دید خاص سیاسی و ملی و بالا بردن حیثیت و اعتبار معنوی خود توجه داشتند. در اینجاست که سینماگر مستند با مشکل مواجه می‌شود، زیرا دید خاص شرکتها همیشه منطبق بر واقعیت مورد نظر و دید سینماگر از آن، نیست.

بخش شانزدهم

مستند حیثیت آور

همان گونه که در فصل دوم ، بخش دوم کتاب آمده، حمایت شرکتها و صنایع از فیلم مستند، به پیشرفت و رشد این نوع فیلم، کمك زیادی کرده است. ***ننوك شمالی*** از معروفترین فیلمهایی است که در دو دههٔ اول پیدایش سینما، به منظور کسب اعتبار، مورد حمایت شرکت برادران رویون قرار گرفت. در دههٔ ۱۹۳۰ که جان گریرسن الگوی حمایت دولت از فیلم مستند را به وجود آورد، شرکتها و صنایع را نیز متوجه پشتیبانی از فیلم مستند کرد. تأسیس واحد تولید فیلم شل اولین قدم مشخص در این مورد بود. این واحد که تحت سرپرستی ادگرانستی در انگلستان به وجود آمد، به خاطر وسعت جهانی عملیات شرکت نفت شل، بزودی در بسیاری از کشورها به فیلمبرداری و تأسیس بایگانیهای فیلم اقدام کرد. سیاست شرکت شل در تهیهٔ این فیلمها این بود که از تبلیغ مستقیم برای شرکت پرهیز شود و فقط نام شرکت در ابتدا و علامت مخصوص شل در آخر فیلم ظاهر شود (۱). اما موضوع بسیاری از فیلمهای این واحد، مربوط به هواپیما و اتومبیل بود و به طور غیرمستقیم با نفت و فراورده‌های آن مربوط می‌شد.

بسیاری از فیلمهای دیگر این واحد نیز فرهنگ ملتهای مختلف را مورد مداقه قرار می‌داد و علاقه به مسافرت را در تماشاگر بر می‌انگیخت. واحد فیلم شل در استرالیا، تحت کارگردانی جان‌میر[1] فیلم ***در آن سوها***[2] (۱۹۵۴) را دربارهٔ حمل محمولات پستی در جادهٔ بردزویل[3] که ۴۸۰ کیلومتر طول دارد و از میان بیابانهای مرکز استرالیا می گذرد، تهیه کرد. موضوع فیلم، به سینماگر این امکان را می‌داد که از مردم و شهرکهای سرراه تصاویر زیادی به دست دهد. واحد فیلم شل در برمه نیز به تهیهٔ چند فیلم از جمله فیلم ***دهکده‌ای در تراوانکور*** (۱۹۵۷) به کارگردانی فالی بیلی موریا و ***رقصهای نظامی مالابار***[4] (۱۹۵۷) به کارگردانی پال‌زیلز، اقدام کرد. در آسیای جنوب شرقی، واحد فیلم شل فیلم گیرای ***مردم ساکن قایقها***[5] (۱۹۶۱) را دربارهٔ هنك کنگ ساخت. در

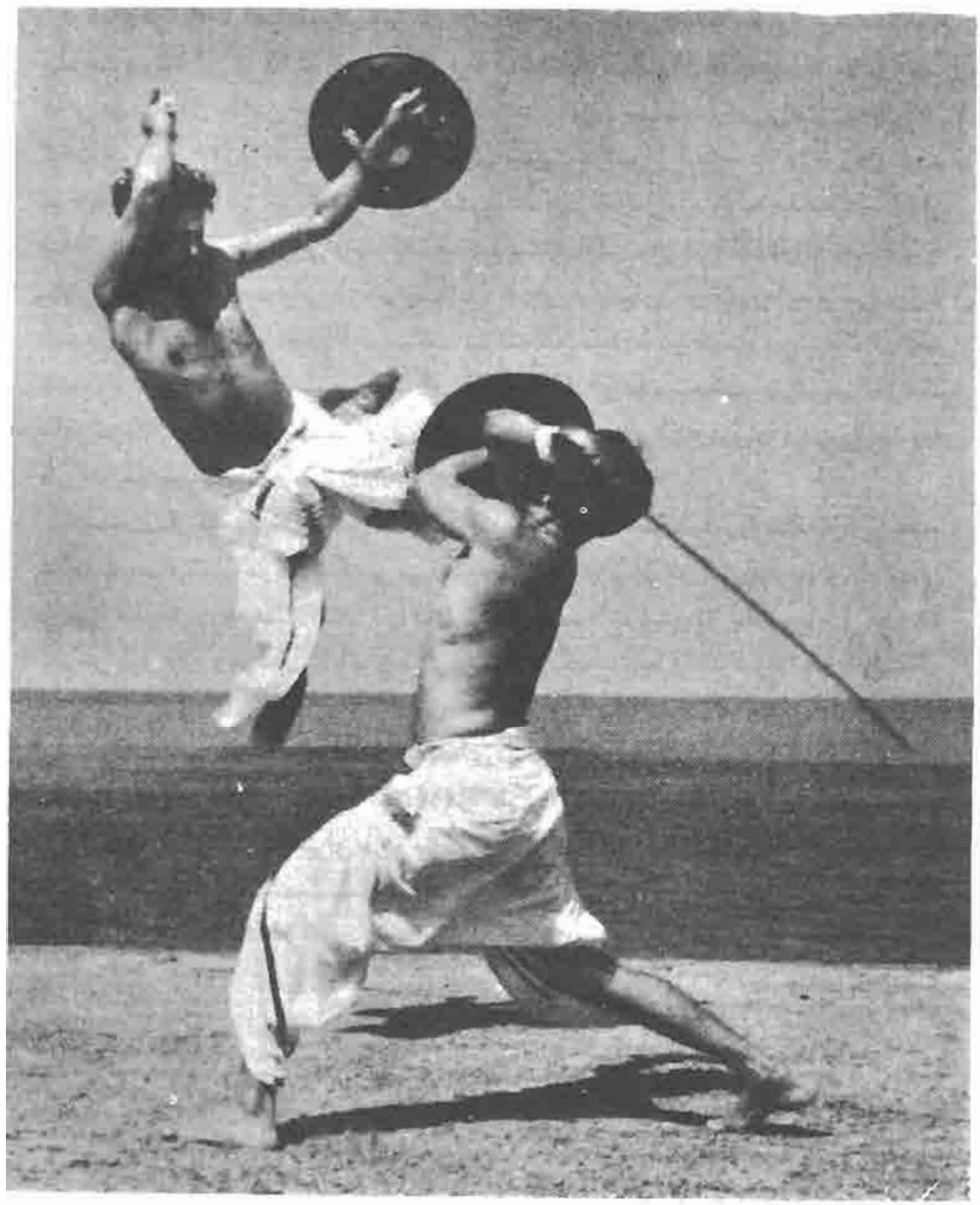
---

1. John Meyer 2. *The Back of Beyond* 3. Birdsville 4. *Martial Dances of Malabar*
5. *The Boat People*

عین حال، همان گونه که دیده ایم، واحد تولید فیلم شل فیلمهای علمی زیادی مانند، *دنیای رقیب* اثر برت‌هانسترا را نیز تهیه کرد.

ضمن اینکه شرکتهای عظیم چند ملیتی نیرومند می شدند، آگاهی آنها نسبت به امکان کسب اعتبار و وجهه، از طریق حمایت از فیلمهای مستند، افزایش می یافت. شرکت نفت استاندارد (نیوجرسی) یکی از این شرکتها بود که فلهرتی را برای ساختن فیلم *داستان لویزیانا* برگزید. همان گونه که در فصل دوم بخش دوم آمده است، این فیلم بدون اینکه ذکری از حامی فیلم بکند به طور غیرمستقیم و زیرکانه، کاوش، اکتشاف و استخراج نفت را، صنعتی عظیم و انسانی و عامل پیشرفت و سعادت مادی و معنوی انسان معرفی کرد.

رقصهای نظامی مالابار

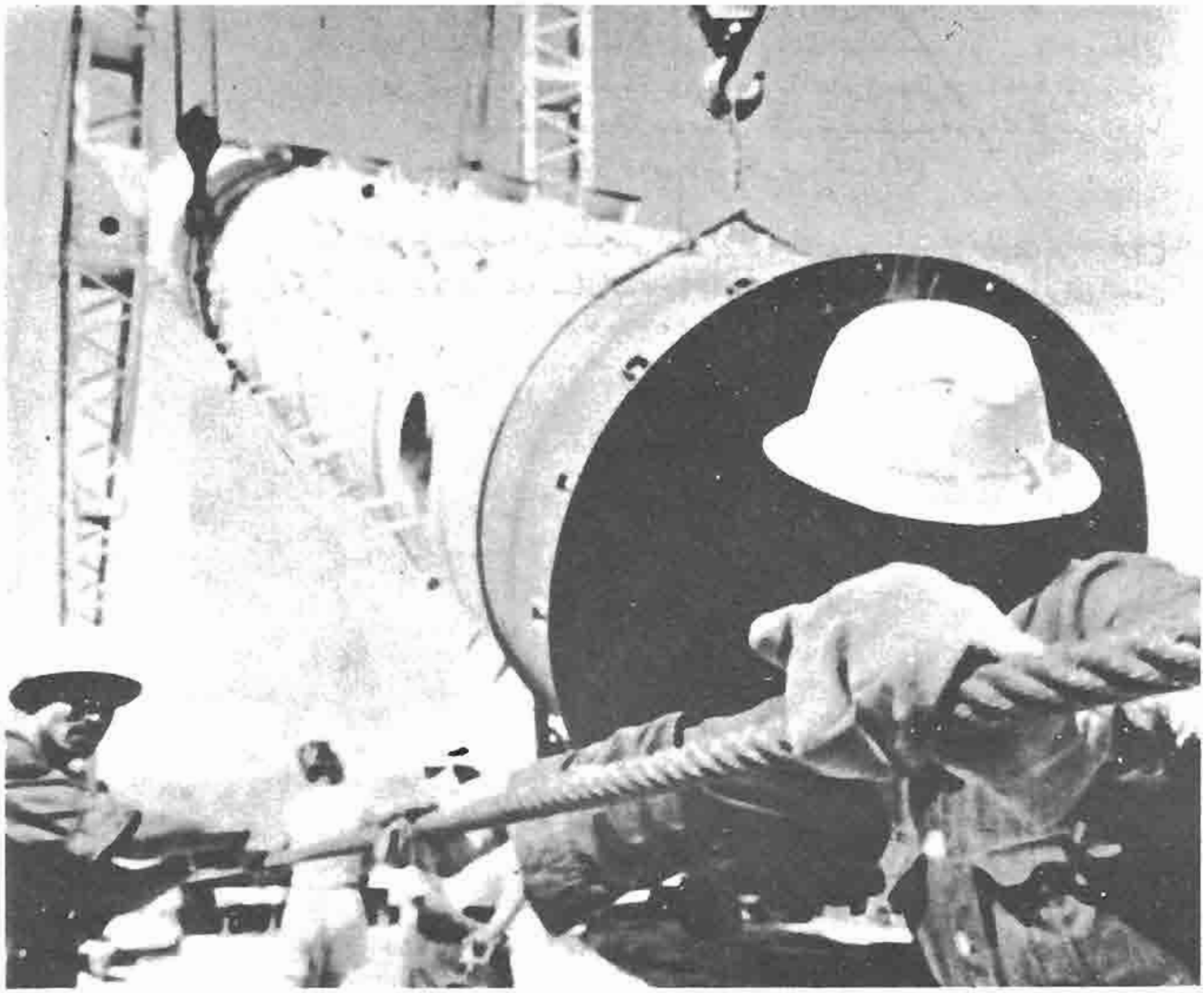


ابراهیم گلستان

سالها بعد در ایران، شرکت ملی نفت ایران، به حمایت از تهیهٔ فیلمی همت گماشت که دربارهٔ کشیدن لولهٔ نفت از چاههای نفت آغاجاری به سواحل خلیج فارس و از آنجا، از زیر آبهای خلیج، به جزیرهٔ خارك بود. این فیلم که *موج و مرجان و خارا* (۱۹۶۲ برابر با ۲۵۲۱ شاهنشاهی) نام دارد، در طول سه سال به کارگردانی الن‌پندری و تهیه کنندگی ابراهیم گلستان ساخته شده است. فیلم با تصاویر زیبا از ماهیها، مرجانها و سنگهای زیردریا و به همراه روایتی شاعرانه، آغاز

موج و مرجان و خارا

می‌شود. دوربین بتدریج از گردش کوتاه خود در زیر آب به سطح آب می‌آید و جزیرهٔ مرجانی خارك را که برای احداث لنگرگاه بارگیری کشتیهای نفتی در نظر گرفته شده است، نشان می‌دهد: در ساحل، قایقهای ساکت، دیوارهای خراب، چوپانی که زیر سایهٔ درختی آرام نشسته و گله‌اش که به چرا مشغول‌اند، دیده می‌شوند. ناگهان صدای غرشی رعدآسا، سکوت و تنهایی رخوت انگیز جزیره را برهم می‌زند. هلیکوپتری برای اکتشاف و بررسی آمده است. از این مرحله به بعد فیلم بتدریج و با منطقی استوار گام به گام، مراحل مختلف حفر خندق و جوش‌دادن، قیرگونی کردن و دفن صدها لوله را از محل چاههای نفت تا ساحل خلیج فارس نشان می‌دهد. سپس نوبت به ریختن سیمان به دور لوله و فرستادن آن به زیر دریا و کشیدن لوله توسط کشتی و رساندن آن به تأسیسات نفتی جزیرهٔ خارك و در انتها، پرکردن نفتکشهای عظیم می‌رسد.



موج و مرجان و خارا

گزارش مراحل مختلف این لوله‌گذاری با تصاویری زیبا و بجا و با حرکت و آهنگی متعادل همراه است. روایت پرحرف فیلم گاهگاه بیش از حد شاعرانه می‌شود که با موضوع، نامتناسب است. در *موج و مرجان و خارا* برخلاف *داستان لویزیانا*، از شخصیت‌پردازی و توجه به روابط انسانی خبری نیست. فیلم گزارشی است، و اهمیت صنعت نفت (حامی فیلم) را در پیشرفت و صنعتی شدن کشور به تماشاگر القا می‌کند. در عین حال، با ترکیبی از ماشین‌آلات عظیم‌الجثه و عوامل انسانی، اهمیت نقش تکنولوژی و نیروی انسانی ماهر خارجی را در این پیشرفت، به طور غیرمستقیم (و شاید ناخواسته)، یادآور می‌شود.

سینماگر ایرانی، بهرام بیضایی، خلاصهٔ نظریات خود را دربارهٔ این فیلم چنین بیان می‌کند:

«این فیلم چهل دقیقه‌ای با همهٔ نکات مثبت و منفی خود شاید یکی از بهترین فیلمهایی است که ـ در ایران ـ ممکن است به سفارش یك شرکت دست و دلباز و ولخرج ـ اما از کیسهٔ خلیفه ـ روی تأسیسات و برنامه‌های ساختمانی و صنعتی جزیرهٔ خارك ساخت. و در عین حال، بعدها وجود این فیلم ماندنی و گران معرف ملتی خواهد بود که کار نمی‌کرد، اما حماسه‌های دو میلیون تومانی دربارهٔ کار می‌ساخت.» (۲)

در همین زمان نیز سازمانهای خصوصی دیگر ایران به اهمیت حمایت از فیلم پی بردند. فروغ فرخزاد فیلم شاعرانه و تلخ *خانه سیاه است* (۱۹۶۲ برابر با ۲۵۲۱ شاهنشاهی) را برای انجمن

فروغ فرخزاد

جذامیان ایران ساخت. فیلم در جذامخانهٔ بابا باغی آذربایجان فیلمبرداری شده است و جذامیان پسر و دختر و پیر و جوان را در حال فعالیتهای روزانه خود ترسیم می‌کند و زشتیهای ظاهری جذام و نقصهای بدنی جذامیان را می‌نمایاند، اما، در عین حال، انسان بودن و انسانیت جذامیان را در برابر و علی‌رغم این زشتی منظر، به تماشاگر یادآور می‌شود.

در ابتدای فیلم، هنگامی که پرده هنوز تاریك است، صدای مغموم فرخزاد شنیده می‌شود که موضوع و هدف اصلی فیلم را چنین بیان می‌کند:

«زشتی مفهوم مادی ندارد. نه. جذامخانه و جذامیها زشت نیستند. اگر به همین زشتی، به عنوان یك آدم نگاه کنید، زیبایی می‌بینید. وقتی یك مادر جذامی را می‌بینید که بچه‌اش را شیر می‌دهد یا برای او لالایی می‌خواند، چطور می‌توانید بگویید این زشت است. زشتی فقط در برخورد اول به چشم می‌خورد. بعد آدم به مرحلهٔ انسانی می‌رسد.» (۳)

فیلم با لحظاتی که مشحون از طنزی تلخ است شروع می‌شود: کلاس درس جذامخانه است. دانش آموزان از روی کتاب درسی به صدای بلند قرائت می‌کنند. پسربچه‌ای که انگشتانش در اثر جذام خورده شده است، چنین می‌خواند: «تو را شکر می‌گویم که به من دست دادی تا کار کنم.» یا

خانه سیاه است

آنکه چشمها و صورتش دچار جذام شده است می گوید: «تو را شکر می گویم که به من چشم دادی تا زیباییهای دنیا را ببینم.» نگاه تلخ فرخزاد نسبت به آنچه سرنوشت با این مردمان کرده است، بار دیگر در آخر فیلم در صحنهٔ کلاس درس منعکس می شود. در آنجا دانش آموزی در جواب معلم که از او مثالی چند برای زیبایی می خواهد، گل و گیاه و طبیعت را نمونه می آورد. دانش آموز دیگری دست و پا را جزءِ عوامل زشت به حساب می آورد و پسر دیگری روی تختهٔ سیاه کلمهٔ خانه را می نویسد و برای تکمیل جمله، اضافه می کند: «خانه سیاه است.» این صحنه‌ها، در عین حال که طنزآلود و پر از احساس هستند، تماشاگر را نسبت به صداقت فیلم مشکوك می کنند و این سؤال را برای تماشاگر پیش می آورند که آیا فرخزاد این صحنه‌ها و گفته‌های افراد را از پیش، معین و با این افراد تمرین کرده است؟

اما گذشته از این اشکال عمده که، به اعتبار مستند بودن فیلم به طور کلی لطمه می زند، ***خانه سیاه است*** مستندی است شایان توجه، شاعرانه و ظریف، که احساس شفقت و ترحم در آن موج می زند. روایت فیلم که مخلوطی از متون مذهبی اسلامی و تورات است (۴) و با صدای زنانه و به صورتی شعرگونه ادا می‌شود، تأثیر تصاویر را دو چندان می کند.

در اواسط فیلم، با تصاویر روشن و درشتی که در درمانگاه گرفته شده، همراه با روایتی دقیق که با صدای مردی ادا می‌شود، علل جذام تشریح می‌شود. در بقیهٔ فیلم، کراهت منظر و نقص عضو جذامیان با شور آنها برای زندگی آمیخته شده و تصاویری فراموش نشدنی به وجود آورده است. زنی با چشمان ناقص با دقت چشمان خود را سرمه می کشد، زنی دیگر موهای بلند و افشان دختری را شانه می‌زند، بچه‌های جذامی در صحن جذامخانه با شادی و سروصدا توپ‌بازی می کنند، زنان برای عروسی یك زوج جذامی، بزك می کنند، لباس نو می پوشند و پایکوبی می کنند. اما زندگی در جذامخانه فقط این لحظات پر و آکنده از حیات نیست، بلکه لحظات یکنواخت، بی هدف و غم‌انگیز نیز دارد. مردی از کنار دیواری می گذرد و با هر چند قدمی که بر می‌دارد، روزهای هفته را می‌شمارد. «یکشنبه، دوشنبه، سه‌شنبه...» و مرتب به این عمل ادامه می‌دهد. برگهای پاییزی به روی گودال آبی ریخته‌اند، صدای قارقار کلاغها به گوش می‌رسد و راوی زن فیلم (فرخزاد) می گوید« مثل آب ریخته شده ام و مثل آنان که از قدیم مرده اند، برمژگانم سایه موت است.» (۵)

خانه سیاه است وضع رقتبار ساکنین جذامخانه، یکنواختی و یأس زندگی آنها را نمایش می‌دهد. در عین حال، با حالتی پر از غصه، انسان بودن و زیبایی درونی آنها را بوضوح در برابر تماشاگر زنده می کند. پیام فیلم آشکار است: جذامیان زشت نیستند، آنها مانند بقیهٔ مردم انسانند. از این نظرگاه، برداشت فیلم باید با دید حامی فیلم منطبق بوده باشد.

آلبرت لاموریس[1] قبل از آمدن به ایران فیلمهای شاعرانهٔ بسیار زیبایی مانند ***یال سپید***[2]

---

1. Albert Lamorisse 2. *Crin Blanc*

باد صبا

(۱۹۵۲) و *بادکنک قرمز*[1] (۱۹۵۵) ساخته بود. وی در سال ۱۹۶۸، به دعوت وزارت فرهنگ و هنر، برای تهیهٔ فیلمی دربارهٔ ایران به این کشور مسافرت کرد. تهیهٔ فیلمی دربارهٔ کشور پهناور ایران امری دشوار است و، به همین جهت، لاموریس مدتها به الگو و شکل فیلم فکر کرد. پس از مطالعات، بررسیها و گفتگوهایی که با مسئولین امر در وزارت فرهنگ و هنر به عمل آورد، تصمیم گرفت از باد به عنوان قهرمان یا روایتگر فیلم و همچنین به عنوان عامل پیوند دهنده که بین قسمتهای مختلف فیلم هماهنگی و همبستگی ایجاد می کند، استفاده کند. به همین علت در این فیلم که *باد صبا*[2] (۱۹۶۹) نام دارد. بسته به موقعیت، انواع بادها مانند باد سرخ، باد سمور، باد دیو، باد شرطه و باد صبا وظیفهٔ راهنمایی تماشاگر را در یك گشت و گذار از ایران، به عهده می گیرند و،

---

1. *Le Ballon Rouge* 2. *Le Vent des Amoureux (Lover's Wind)*

برای این منظور، سراسر ایران را در می‌نوردند. برای اینکه نقاط دیدنی ایران از دید بادها نشان داده شوند، ۸۵٪ فیلم از هوا توسط هلیکوپتری که مجهز به وسایل خاص فیلمبرداری است، فیلمبرداری شده (۶). و با وجود مسائل تدارکاتی وسیعی که در فیلمبرداری از چنین موضوعاتی در پیش است، فیلمبرداری فیلم بیش از دو ماه به طول نینجامید.

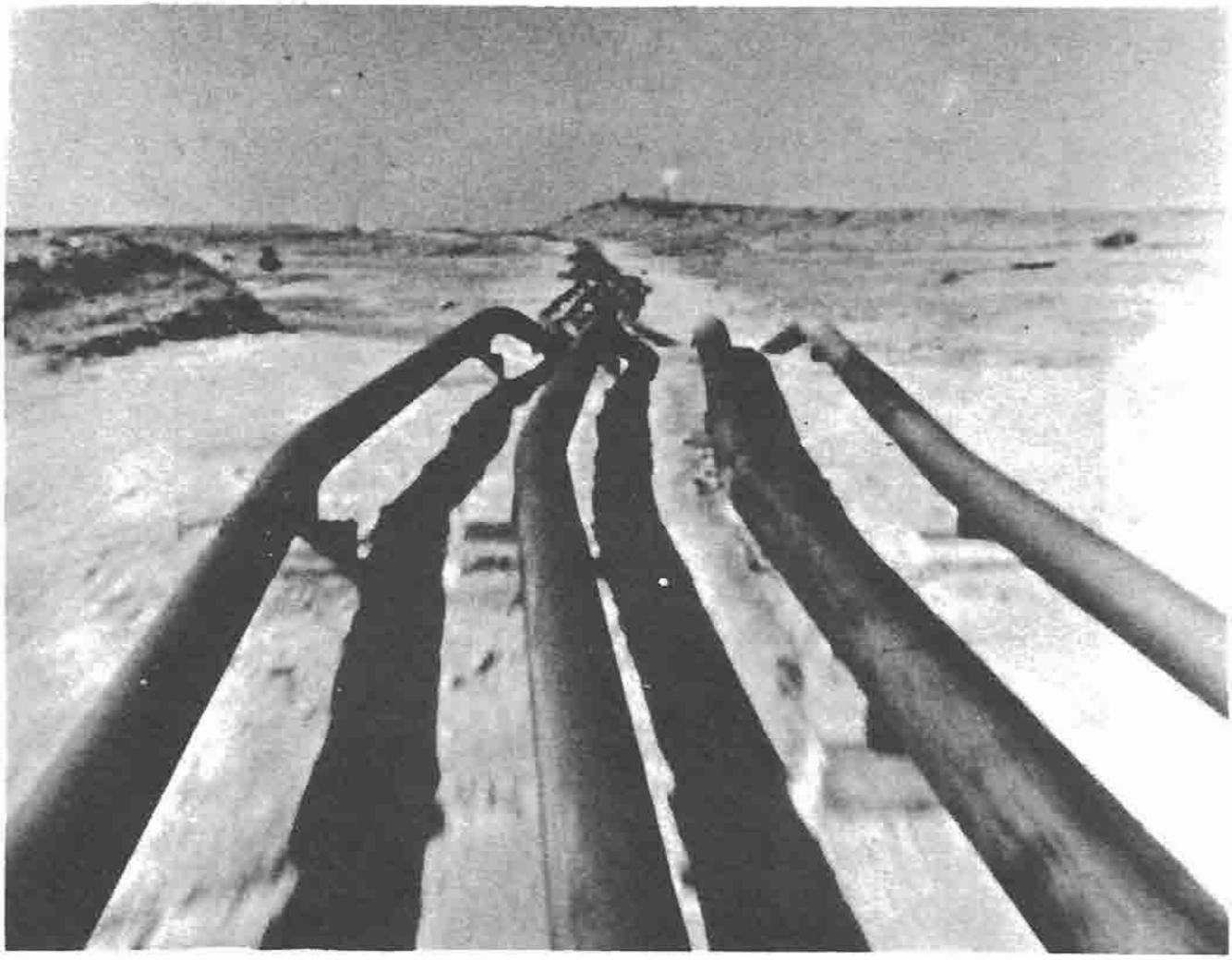
باد صبا بسیاری از مهمترین آثار و ابنیهٔ تاریخی و مناظر و عوامل طبیعی ایران را که در سراسر کشور پراکنده‌اند، به نحو شگرف و شاعرانه‌ای مانند یك چل تکه، به تماشاگر عرضه می‌کند:

سواحل خلیج فارس، ارك بم کرمان، شهر قدیمی شوش، پالایشگاه آبادان، لوله‌های نفت و گازهای شعله‌ور جنوب، تخت جمشید، آثار و ابنیهٔ تاریخی اصفهان، دهات و سرزمینهای کوهستانی و بیابانی، کوچ قبایل بختیاری، شهر قم، حرم حضرت رضا در مشهد، حرکت قطار در تونلها، کوه دماوند، شهر تهران و دریای خزر و مناظر شمال کشور. اما فهرست آنچه در این فیلم نشان داده می‌شود هرگز نمی‌تواند احساسی را که در تماشاگر در اثر دیدن آنها برانگیخته می‌شود، بیان کند. *باد صبا* لحظاتی از ایران امروز و دیروز را تاریخگذاری می‌کند. جوهر فیلم، بازی نور و حرکت سیال دوربین است که مانند پرنده‌ای می‌نشیند و بر می‌خیزد، یا مانند بادی، با آرامش و تسلط بر دیدنیهای این سرزمین پهناور پنجه می‌کشد و آنها را با عشق و شوق لمس می‌کند.

استن براکج[1]، سینماگر پرقدرت سینمای تجربی امریکا، معتقد است که دوربین باید ادامه‌ای از وجود و دست انسان باشد. و، به همین جهت نیز، به قول خودش مدتها با دوربین سوپر ۸ بدون استفاده از منظریاب آن به تمرین فیلمبرداری پرداخت و به حدی در این کار ماهر شد که می‌توانست بدون استفاده از چشم و تنها با دست‌خود، صحنه را ببیند و دوربین به دست از آن فیلمبرداری کند. دوربین براکج جزئی از بدن او شده بود (۷). در *باد صبا* نیز دوربین چنین حالتی را دارد: یك آلت لامسهٔ بیقرار و متحرك است که مانند دست نوازشگری آنچه را که می‌بیند، لمس می‌کند و پرنده‌وار به همه جا سر می‌کشد. در جایی، دوربین، تصویر درشت پرنده‌ای را در حال پرواز نشان می‌دهد. بعد، دوربین خود نیز مانند پرنده‌ای به پرواز در می‌آید و حرکتش آنقدر روان می‌شود که گویی نیروی جاذبه وجود ندارد و تماشاگر را نیز با خود به پرواز در می‌آورد. پرنده از روی کوهها می‌پرد. ناگهان تصویر عوض می‌شود و تماشاگر دیگر پرنده را نمی‌بیند، بلکه نمای وسیع تخت جمشید را می‌بیند که از پشت کوه ظاهر می‌شود، گویی چشم تماشاگر جای پرنده را گرفته است. چند لحظه بعد دوربین، تصویر بسیار درشت یکی از سر ستونهای شکستهٔ تخت جمشید را نشان می‌دهد که نیمی از آن در هواست و نیمی دیگر بر ستون تکیه دارد. دوربین بتدریج، و سپس بسرعت، به طرف عقب و بالا صعود می‌کند و باز منظرهٔ کلی تخت جمشید را نشان می‌دهد. در جای دیگر، منظرهٔ عمومی شهر اصفهان دیده می‌شود و دوربین همراه با آهنگ

---

1. Stan Brakhage



باد صبا

ساز تنها، به گنبد مسجد مدرسه چهار باغ نزدیك می شود و این نزدیك شدن هرآن بیشتر می شود، تا آنجا که یك سطح چند مترمربعی گنبد فضای تصویر را پر می کند- گویی پرنده ای از دور به گنبد نزدیك شده و به دور آن طواف کرده است.

در جاهایی ریتم و آهنگ بصری تصاویر شگفت انگیز است. مثلاً، در یك مجلس، دوربین با سرعت زیاد از بالا و از کنار تعدادی لولهٔ نفت که در بیابانها و کوهساران خوزستان نفت را حمل می کنند، می گذرد. چون حرکت هلیکوپتر زیاد است و تصویر نزدیك، در اثر پستی و بلندیهای زمین و پیچ و خمهای لوله‌ها، ناگهان لوله‌ها روی پرده زنده می شوند و به طرز عجیبی از این طرف به آن طرف پرده می جهند. موسیقی ساز تنهای ایرانی نیز اثر این حالت را دو چندان می کند.

تصاویری که از شالیزارهای شمال گرفته شده، مانند غزلهای فارسی هستند. آبی که در آنها راکد ایستاده، مانند آینه ای که سراسر زمین را پوشانده، تصویر آسمان آبی و ابرهای سپید رنگ را

بادصبا

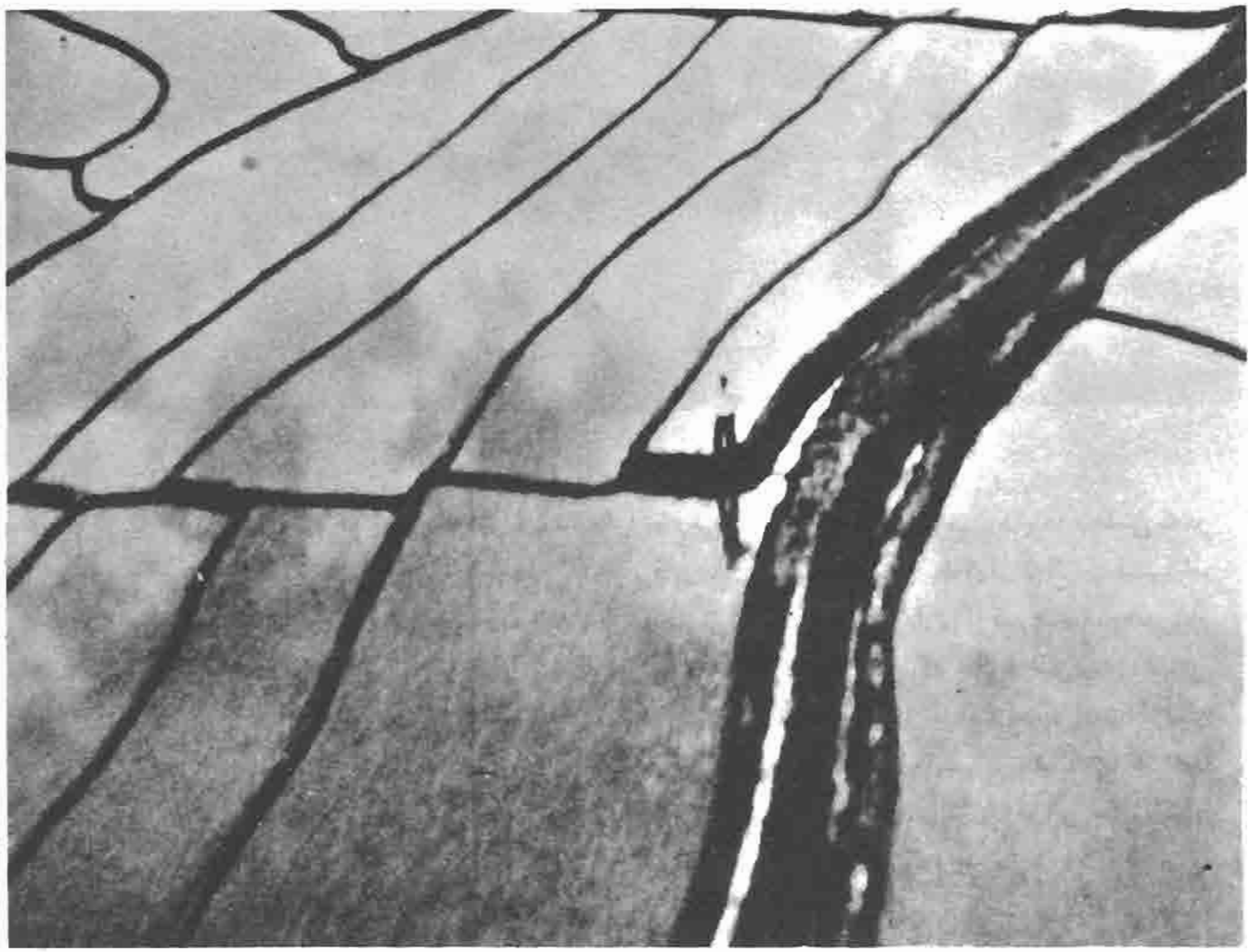
در خود منعکس می‌کند. و در این حال تك آواز یك زن (احتمالاً پری زنگنه) رقت و شور خاصی به وجود می‌آورد.

صحنه‌هایی هم که از روی زمین گرفته شده، همان روانی و سیال بودن صحنه‌های هوایی را حفظ کرده، به طوری که از این نظر تفاوتی بین آنها نیست. تصاویری که از آینه‌کاریها و چلچراغهای درون کاخ گلستان ارائه می‌شود، ظرافت و شکنندگی آنها را القا می‌کند. پرویز کیمیاوی هم در قسمتی از فیلم *یا ضامن آهو* که در آن قسمتهای داخلی حرم حضرت رضا را نشان می‌دهد به چنین کاری دست زده است. اما در اینجا صدای عجز و لابه و شرح غم و غصه زیارت کنندگان از زبان خودشان، نوعی بیان طعنه‌آمیز و طنز تلخ به فیلم داده است. در حالی که در صحنه‌های کاخ گلستان که لاموریس گرفته، موسیقی و روایت فیلم تأکیدی است بر عظمت و زیبایی آینه‌ها و چلچراغها.

حالت گشت و کشف نادیده‌ها در فیلم قوی است و، به نوعی، روش مکاشفه و دلهرهٔ بصری فلهرتی را به یاد می‌آورد. دوربین کنجکاو است و در هر چیز زیباییهای شگفت انگیز می بیند: در سرزمینهای برهوت، کوهستانهای صعب، شالیزارها، حرکات موزون و شهوت انگیز دامنهای بلند و رنگارنگ زنان کوچ کننده.

ناگفته نماند که فیلمبرداری با هلیکوپتر یا از روی زمین، برپایهٔ شناسایی قبلی و در پاره ای از اوقات آماده سازی صحنه از پیش انجام گرفته است. صحنه‌هایی که کوچ ایل بختیاری را میان دشت وسیعی نشان می‌دهند، از این دسته هستند. آماده‌سازی صحنه در این مجلس شامل کنترل زمان و محل حرکت و لباسهای افراد این ایل بوده است. ولی، به‌هر صورت، نفس خود کوچ، عملی ساختگی و تحمیل شده از جانب سینماگر نیست، چون کوچ، خصوصیت قدیمی ایل بختیاری است. اما در پاره‌ای از قسمتها، سینماگر صحنه‌های ساختگی به‌وجود آورده، مانند مجلسی که در آن، تپهٔ عظیمی از قالیهای شسته شده پوشانده شده و هلیکوپتر آنقدر به‌آنها نزدیك

باد صبا



باد صبا

می‌شود که باد پروانه‌های آن، قالیها را جمع می‌کند و با خود به اطراف می‌برد. یا در مجلسی که در خلیج فارس قایقرانان محلی را سوار برقایق بادی خود نشان می‌دهد، ناگهان در اثر بد طینتی باد، قایق واژگون می‌شود و قایقرانان به‌درون آب می‌افتند. برای فیلمبرداری از این صحنه، چندین بار تمرین کرده بودند. یا، در مجلس آخر فیلم، نشان داده می‌شود که چگونه طبق سنت قدیمی ترکمنها، تازه دامادی سوار براسب با عروس خود (که وی نیز سوار بر اسبی دیگر است) از میان دشتهای سرسبز شمال در حال فرارند، مردان خانوادهٔ عروس نیز با اسب در تعقیب آنها. اگر آنها بتوانند راه را برعاشقان ببندند، عروس را از چنگ داماد بیعرضه در می‌آورند. در این حال، ناگهان باد صبا یا باد عاشقان، به‌داد این دو می‌رسد و جلوی مردان خانوادهٔ عروس می‌ایستد و آنها را مجبور به‌عقب نشینی می‌کند. در اینجا، عقب‌نشینی مردان عروس با حرکت وارون فیلم، نشان داده می‌شود. عاشقان جسته از بند نیز به‌راه خود ادامه می‌دهند و فیلم پایان می‌پذیرد.

روایت انگلیسی *باد صبا* که از زبان انواع بادها (توسط منوچهر انور) ادا می‌شود، در بسیاری جاها حراف و نامناسب است و به‌درك و لذت تماشاگر از تصاویر لطمه می‌زند. در جاهایی که به‌جای روایت از سازهای تنهای ایرانی استفاده می‌شود، هماهنگی و همگنی عجیبی بین تصویر و صدا به‌وجود می‌آید و معجونی لذتبخش خلق می‌شود که دل را به‌هوس دیدن ایران می‌اندازد و ایرانی را از تنوع و شگفتی سرزمین خود، به‌غرور می‌آورد. اما متأسفانه، به‌طورکلی، این فیلم جز تصاویر زیبا، شگفت‌انگیز و متنوع اطلاع دیگری به‌تماشاگر نمی‌دهد و، از نظر روایت، ساخت کلی و نحوهٔ اتمام فیلم ضعیف است.

پس از تهیهٔ *باد صبا* حامی فیلم دوباره از لاموریس دعوت کرد که برای اضافه کردن مجالسی از صنعتی شدن کشور به‌فیلم، به‌ایران سفر کند. لاموریس در این سفرش به‌ایران هنوز چند صحنه‌ای بیش نگرفته بود که برای فیلمبرداری از سد عظیم کرج به‌آن ناحیه رفت. در حین فیلمبرداری، هلیکوپتر حامل وی، فیلمبردار و خلبان، به‌سیمی که در بالای سد، کوههای دو طرف سد را به‌هم می‌پیوست، گیر کرد و فوراً سرنگون شد و به‌قعر دریاچهٔ پشت سد فرو رفت و سرنشینانش را نیز با خود برد و به‌هلاکت رساند. پس از بیرون آوردن هلیکوپتر و سرنشینان آن، فیلم درون دوربین را ظاهر کردند و به‌عنوان بزرگداشت لاموریس، صحنه‌هایی را که وی در این سفر گرفته بود همراه با تصاویر سد کرج (که بدون ویرایش پشت سرهم آمده اند)، به‌صورت مقدمه در اول فیلم *باد صبا* آوردند.

در دو دههٔ بعد از جنگ جهانی دوم، تولید فیلمهای مستند و کوتاه که به‌حمایت صنایع تهیه شده بودند، بشدت افزایش یافت و توزیع آنها نیز گسترش وسیعی پیدا کرد. اما تلویزیون که به‌تعداد زیادی برنامه نیاز مبرم داشت، به‌توزیع این فیلمها پرداخت و خود نیز بتدریج به‌صورت یکی از مهمترین حامیان فیلمهای مستند درآمد.

در طی این دو دهه، رقابتهای دو ابر قدرت جهانی (شوروی و امریکا) سبب بروز یك سلسله مخاصمات شدید لفظی و سیاسی شد که بدان جنگ سرد نام نهاده اند. این مخاصمات موجب جهت‌گیریها و قطب بندیهای آرمانی و سیاسی وسیعی در امریکا، شوروی و در کشورهای دیگر شد. تلویزیون نیز که در همین دوران بتدریج به‌پختگی خاصی رسیده بود، توجه خود را به‌مبارزات آرمانی منتج از جنگ سرد معطوف کرد. مهمترین اثر این توجه، مبارزهٔ ادوارد مورو و فرد فرندلی (سازندگان مجموعه فیلمهای مستند تلویزیونی ***نگاهی به رویدادهای روز***) با سناتور مك کارتی بود که در زیر هر کاسه‌ای نیم کاسه‌ای می‌دید و هر فعالیتی را می‌خواست به‌شوروی و کمونیسم بین المللی منتسب کند. همان‌طور که در فصل سوم بخش دوم دیدیم، برنامه‌های شجاعانهٔ ***پروندهٔ میلورادولویچ*** و ***گزارشی دربارهٔ سناتور مك کارتی*** که این دو نفر تهیه کرده بودند، موجب برملا شدن روشهای مردم فریبانهٔ مك کارتی، افول قدرت وی و بالأخره فروکش کردن تب ضد کمونیستی شد.

علاوه بر***نگاهی به رویدادهای روز***، شبکه‌های تلویزیونی امریکایی، مجموعه فیلمهای

مستند تلویزیونی متعددی به‌وجود آوردند و به‌این ترتیب راه را برای تهیهٔ فیلمهای مستند تلویزیونی مربوط به‌حوادث و اوضاع داخلی و خارجی هموار کردند. برای مثال مجموعهٔ *سی. بی. اس. گزارش می‌دهد* فیلم *سرگذشت یك دکهٔ شرط بندی*، مجموعهٔ *کتاب سفید* وابسته به «ان. بی. سی.» فیلمهایی چون *پاناما: منطقهٔ خطر*، *آنگولا: سفری به‌میدان جنگ* ، *نبرد نیوبرگ* و *تجارت قمار* و مجموعهٔ *نمای نزدیك* وابسته به «ا. بی. سی.» فیلمهایی چون *یانکی، نه !*، *بچه‌ها تماشا می‌کردند* و *بحران* را عرضه کردند.

اما این‌گونه فیلمها انگشت شمارند، زیرا افزایش قدرت نظامی و اقتصادی دو ابر قدرت و رقابتهای سیاسی و نظامی این دو، موجب افزایش احساسات ملی‌گرایی و محدود شدن آزادی عمل سینماگران مستند در کشورهای مربوط به‌این دو جناح شده بود.

خوشبختانه از اواخر دههٔ ۱۹۵۰ به‌بعد، با تغییراتی که بمرور در اوضاع اجتماعی و سیاسی بین‌المللی به‌وجود آمد، سینماگران فیلمهای مستند، روندها و شگردهای جدیدی برای فعالیت و فیلمسازی خود پیدا کردند.

بخش هفدهم

مستند بیواسطه

یکی از روندهای تازهٔ دهه‌های بعد از جنگ، جنبش کوتاه مدت «سینمای آزاد»[1] در انگلستان بود. این جنبش که افراد مهم آن لیندزی اندرسن، کارل رایتز[2] و تونی ریچاردسن[3] بودند، در واقع جنبشی اساسی در سینمای مستند نبود، بلکه به یك نوع جهت گیری و راهگشایی خاص در زمینهٔ سینمای مستند نظر داشت. این جنبش یا این طرز تفکر در سینمای مستند، با شش برنامهٔ نمایش فیلم که همراه با نوشته‌ها و مقالات انتقادی و تحلیلی زیادی بود، بین سالهای ۱۹۵۶ و ۱۹۵۹ پدیدار شد. مهمترین فیلمهایی که در طی این سه سال در تئاتر ملی فیلم در لندن به نمایش در آمدند عبارتند از: ***دنیای خواب و خیال***[4] (۱۹۵۳)، اثر لیندزی اندرسن از انگلستان، ***باشگاه جاز***[5] (۱۹۵۶)، اثر تونی‌ریچاردسن و کارل رایتز از انگلستان، ***خون حیوانات***، اثر ژرژ فرانژو از فرانسه، ***خیابان باوری***[6] (۱۹۵۶)، اثر لایونل راگوسین[7] از امریکا، ***پاراگراف صفر***[8] (۱۹۵۶)، اثر ولودزیمیرز بورووویك[9] از لهستان، ***وقت فراغت***[10] (۱۹۵۷)، اثر کلادگورتا[11] و آلن تانر[12] از انگلستان، ***هر روز جز روز کریسمس*** (۱۹۵۷)، اثر لیندزی اندرسن از انگلستان، ***خانهٔ پیر زنان***[13] (۱۹۵۷)، اثر جن لنیکا[14] از لهستان و بالأخره ***ما بچه‌های لمبث هستیم***[15] (۱۹۵۹) اثر کارل رایتز از انگلستان.

سینماگری که در تبیین و تشریح اصول «سینمای آزاد» از همه فعالتر بود، لیندزی اندرسن بود که در این زمینه مقالات و بیانیه‌های متعدد نوشت. از میان نوشته‌های وی و دیگران می توان اصول سینمای آزاد را به این ترتیب دانست: (۱)

---

1. Free Cinema 2. Karl Reisz 3. Tony Richardson 4. *O' Dreamland*
5. *Momma Don't Allow* 6. *On the Bowery* 7. Lionel Rogosin
8. *Paragraph Zero (Paragraf Zero)* 9. Wlodzimierz Borowik 10. *Nice Time*
11. Claude Goretta 12. Alain Tanner 13. *House of Old Women (Dom Starych Kobiet)*
14. Jan Lenica 15. *We are the Lambeth Boys*

باشگاه جاز

خیابان باوری

۱. سینماگر باید هم در بیان دید شخصی خود نسبت به موضوع و هم در تهیهٔ فیلم، خارج از چارچوب قراردادها و ضوابط نظام تهیهٔ فیلمهای تجارتی، آزادی داشته باشد.

۲. بین هنر و جامعه و همچنین بین سینماگر و جامعه باید رابطهٔ مستقیمی وجود داشته باشد. سینماگران باید در فیلمهای خود اوضاع اجتماعی وقت را مورد بررسی قرار دهند.

۳. سینماگر، صاحب معیار و ارزشهایی است که به ناچار آنها را در فیلمهای خود منعکس می‌کند. لازم است که وی شهامت بیان صریح عقاید خود و دفاع از آنها را داشته باشد. خود اندرسن معیار و ارزشهای مورد دفاع سینماگر را، «آزادیخواهی» و «انسانگرایی» می‌دانست.

فیلمهایی که در شش برنامهٔ نمایش «سینمای آزاد» نشان داده شدند کمابیش این اصول را تأیید می‌کردند. مثلاً: در ***دنیای خواب و خیال***، نحوهٔ گذراندن اوقات فراغت مردم در یك پارك تفریحات با طنزی انتقادی به تماشاگر ارائه می‌شود. در ***باشگاه جاز***، بررسی کاوشگرانه و هوشیارانه‌ای از یك باشگاه جاز و رقصندگان آن؛ در ***خون حیوانات***، دیداری شاعرانه و پرخشونت از یك کشتارگاه در پاریس، در ***پاراگراف صفر***، وضع زندگی فواحش، در ***خیابان باوری***، مطالعه‌ای در وضع و حالت یك نفر الکلی که در بارها و در خیابان باوری نیویورك پلاس و سرگردان است؛ در ***وقت فراغت***، نحوهٔ گذران اوقات فراغت افراد، در ***هر روز جز روز کریسمس***، نمایی انسانی از یك بازار میوه و گل در لندن، در ***خانهٔ پیر زنان***، تصویری عمیق از آخرین روزهای زندگی تنهای پیرزنان، و در ***ما بچه‌های لمبث هستیم***، تصویری جدی از زندگی جوانان طبقهٔ کارگر به تماشاگر ارائه می‌شود.

از مهمترین فیلمهایی که مستندسازان این گروه ارائه کردند، فیلمهای لیندزی اندرسن است. فیلم ***بچه‌های پنجشنبه***[1] (۱۹۵۴) از اندرسن، کودکان کر و لالی را حین بازی، تفریح و درس خواندن در مدرسه‌ای نشان می‌دهد. فیلم که سرشار از لحظات بسیار زیبا، رقت‌انگیز و انسانی است، روی مشکل این کودکان مکث نمی‌کند، بلکه به روحیهٔ شاد و انسانی و فعالیتهای پر از خلاقیت و کنجکاوی آنها می‌پردازد. روایت شاعرانه و دقیق فیلم نیز به نحو شایسته‌ای توسط ریچارد برتن، بازیگر معروف سینما، ادا شده است. در ***هر روز جز روز کریسمس***، اندرسن دوربین و ضبط صوت کنجکاو متحرك خود را به بازار سبزه و میوهٔ معروف لندن که کاونت گاردن[2] نام دارد می‌برد و جریان تأمین انواع میوه، سبزی، گل و گیاه را به این بازار که تا دو سال پیش به مدت ۳۰۰ سال در یك محل ثابت، هرروز جز روز کریسمس به روی مشتریان باز بود، تشریح می‌کند. رسیدن بار از اطراف و اکناف به بازار (در نیمه شب)، پایین آوردن بار از ماشینهای

---

1. *Thursdays Children* 2. Covent Garden

بچه‌های پنجشنبه

باری، تنظیم و چیدن مواد در جاهای مخصوص خود (از نیمه شب تا سحر)، باز شدن بازار برای مشتریان (۷ صبح)، فروش همهٔ جنسها (۱۰/۳۰ صبح) و کندوکاو پیرزنان و پیرمردان در باقیمانده‌ها و دور انداخته‌های بازار (۱۱ صبح) کلاً در فیلم نشان داده می‌شود. در عین حال، وضع و روابط دوستانهٔ کارگران بازار و همچنین احساس غرور حرفه‌ای آنها نیز با محبت و علاقه در لابلای فیلم ترسیم می‌شود و حتی تماشاگر آخرین زن باربر این بازار را می‌بیند که دیگر کاملاً پیر شده است ولی هنوز به کار خود ادامه می‌دهد. در تمام مدت فیلم، آدمهای فیلم حضور دوربین و سینماگران را نادیده می‌گیرند، فقط در آخر فیلم، اندرسن یك یك افراد مهم فیلم را نشان می‌دهدکه به نحوی آشنا و دوستانه به دوربین نگاه می‌کنند و لبخند می‌زنند، و به این ترتیب، رابطهٔ تماشاگر با آدمهای فیلم (و رابطهٔ کارگردان با آنها) کامل می‌شود. اندرسن انسان دوستی و برداشت مثبت خود را نسبت به کارگران و مردم طبقهٔ پایین با تقدیم فیلم خود به این افراد ثابت می‌کند. این امر در نوشته‌ای که همزمان با نمایش *هر روز جز روز کریسمس*، منتشر شد نیز منعکس است. قسمتی از این نوشته چنین است:

«من می‌خواهم مردم ـ مردم عادی، نه فقط سردمداران ـ ارزش، اهمیت و شأن خود را دریابند تا اینکه بتوانند بر پایهٔ این دریافت عمل کنند.» (۲)

آخرین زن باربر، از فیلم *هر روز جز روز کریسمس*

یکی از کارگران فیلم هر روز جز روز کریسمس که در آخر به دوربین نگاه می‌کند و لبخند می‌زند.

بسیاری از سینماگرانی که فیلمهایشان جزء برنامه‌های «سینمای آزاد» ارائه شد، بتدریج به سوی فیلمهای داستانی کشانده شدند و در این زمینه به موفقیتهای چشم‌گیری نیز نائل آمدند. به طور کلی، انتخاب موضوعهای اجتماعی و مسائل روز و ابراز عقیده و احساس مشخص سینماگر نسبت به این موضوعها در فیلمهای مستند این عده به چشم می‌خورد. مهمتر اینکه در فیلمهای سینماگران سینمای آزاد، نوعی روحیهٔ جستجوگرانه و کاوشگرانه نسبت به مسائل اجتماعی و استفادهٔ خلاق از صدا و روایت نیز نهفته است. در عین حال، باید به یاد داشت که روش و شگرد کار سینماگران این نوع سینما، محیطی مناسب برای پیدایش سینمای مستند شاهد یا بیواسطه به وجود آورد.

نقش سینماگر شاهد، بزودی در کار سینماگران تلویزیونی متمرکز شد. دنیس‌میچل[1] مستند سازی بود که برای سازمان سخن پراکنی بریتانیا برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی مستند زیادی تهیه کرده بود. وی به رفتن به کوچه و خیابانها و مشاهدهٔ موضوعات عادی و تبیین احساسات مردم معمولی علاقهٔ فراوان داشت، به طوری که در مصاحبه‌ای اعلام کرد که جوهر فیلم مستند وابسته به رفتن به خیابانی پرت و ضبط حال و هوا و «بوی» آن خیابان است. به عقیدهٔ او، سینماگر مستند باید بدون پیشداوری و فکر قبلی بیرون برود و بگذارد که «خیابان خود، حرف بزند» و او نتیجه را روی فیلم ثبت کند (۳). میچل با چنین افکاری، به شهر شیکاگو امریکا رفت و جای تعجب نیست که در آنجا فیلم ***شیکاگو: اولین برداشتها از یك شهر بزرگ امریکایی***[2] (۱۹۶۰) را تهیه کرد. در این فیلم که نوعی فیلم ***سمفونی شهرها*** (اما این بار ناطق) هست، وی تصویری مؤثر از حال و هوا و «بوی» این شهر بزرگ و پر جنب‌وجوش به دست می‌دهد.

نمایش این فیلم از بی. بی. سی، با موفقیت زیادی همراه بود. اما مقامات شهر شیکاگو بشدت نسبت به نمایش فیلم اعتراض کردند و پخش آن را به مدت شش سال به تعویق انداختند. شهردار نیرومند وقت شیکاگو، ریچارد دیلی[3]، که هنوز فیلم را ندیده بود، اظهار کرد که «شاید بهتر باشد نزد تهیه کنندهٔ فیلم بروم و یکی توی پوزش بزنم.» سخنگوی تلویزیون کانال ۷ شیکاگو ـ کانالی که در تهیهٔ فیلم با میچل همکاری کرده بود ـ چنین بیان داشت که «به هیچ وجه امکان پخش این فیلم در شیکاگو وجود ندارد». منتقدان فیلم نیز در شیکاگو به فیلم حمله کردند، اما یکی از آنها که شاید معتدلترین همهٔ منتقدان بود فیلم ***شیکاگو: اولین برداشتها از یك شهر بزرگ امریکایی*** را فیلمی با لحظاتی لطیف و خشن و گاهی شاعرانه و زیبا، گاهی بد و شرور و گاهی پر از طنز و خلاقیت و بالأخره «فیلمی عالی... فیلم مستند فوق‌العاده پخته و جالب توجهی» (۴) خواند.

بردن دوربین به خیابانها، کاری بود که ورتوف آن را در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ پایهٔ اصلی کار خود قرار داده بود. ولی، با وجود تعالی روش ویرایشش، به علل عدم کارآیی دوربین و غیاب ضبط صوت و صدا در سینما نتوانسته بود آن طور که انتظار داشت به نظریه‌های خود در این مورد جامهٔ عمل بپوشاند. بزودی، با راه پیدا کردن صدا به سینما، این کمبود برطرف شد. در سینمای صامت، ویرایش معنی دقیق و روشنی داشت، زیرا که نمایندهٔ سخن بود. اما، به قول ریچارد لیکاك، «... با ظهور صدا، حقیقت وحشت‌آوری آشکار شد: دیگر برای جبران کمبود سخن، در سینمای ناطق احتیاجی به یك جانشین تصویری نبود.» (۵) به این ترتیب، باورود صدا، سینما از نظر ویرایش به قهقرا رفت. علاوه براین، برای ضبط صدا، به علل فنی، دوربین از حرکت و کنجکاوی افتاد و در اتاقکی ضد صدا محبوس شد. از این زمان به بعد بود که صدا به سینما مسلط شد و دوربین ثابت به قول ژان رنوار[4]، به صورت محرابی درآمد که در اطراف آن کاهنان اعظم (کارگردان

---

1. Denis Mitchell 2. *Chicago: First Impression of a Great American City*
3. Richard Daley 4. Jean Renoir

و فیلمبرداران)، قربانیان (بازیگران) را به درون شعله‌های آتش می‌انداختند:

«... و در این میان، دوربین، بیحرکت ـ یا تقریباً بیحرکت ـ ایستاده است و اگر حرکتی بکند، حرکتش از نظراتی که کاهنان اعظم برایش مقرر کرده‌اند، پیروی خواهد کرد و نه از نظرات قربانیان.» (۶)

رنوار به انتقاد از وضع موجود بسنده نمی‌کند، بلکه راه حل خود را نیز ارائه می‌دهد. او می‌گوید «من می‌خواهم این موضوع را به اثبات برسانم که دوربین در نهایت فقط یك حق دارد و آن ضبط رویدادهاست، همین و بس. من نمی‌خواهم که دوربین حرکات بازیگران را معین کند، بلکه می‌خواهم بازیگران حرکات دوربین را مشخص کنند.» (۷)

هنگامی که، در دههٔ ۱۹۵۰، وسایل سبك و قابل حمل فیلمبرداری و صدا برداری ۱۶ میلیمتری رواج یافتند، به استبداد صدا و دوربین ثابت، بتدریج خاتمه داده شد. «قربانیان» خود اهمیت زیادتری پیدا کردند و آنچه رنوار خواسته بود، یعنی تصویر برداری و ضبط صدای مردم تحت شرایط عادی جذبه و شور تازه‌ای به سینما آورد. سینماگران مستند حرفه‌ای، برای ضبط صدای همزمان، از دوربینی استفاده می‌کردند که توسط سیمی به ضبط صوت وصل می‌شد و این سیم علایم حرکت همزمانی دوربین و ضبط صوت را از خود عبور می‌داد. همچنان که دوربین به آزادیی مشابه آزادی دوران صامت باز می‌گشت و از آن هم فراتر می‌رفت، وجود این سیم رابط برای فیلمبرداران و صدا برداران دردسرهایی به وجود می‌آورد و تحرك و چابکی آنها را محدود می‌کرد. باید راه چاره‌ای اندیشیده می‌شد. راه چاره را بالأخره گروه رابرت درو فرا راه سینماگران قرار دادند. درو که مدتی برای مجلهٔ **لایف** کار کرده بود، می‌خواست نحوهٔ تهیهٔ عکسهای مستند از موضوعات روز را که در این مجله به تعالی رسیده بود، به سینما تعمیم دهد. برای این کار، اساسیترین نیاز چابکی دوربین و ضبط صدای همزمان[1] بود. این کار بدون انقلاب و پیشرفتی فنی و تکنولوژیك امکانپذیر نبود. لیکاك، البرت می‌زلز، دان الن پنی بیکر و چند نفری دیگر گروه درو را تکمیل کردند و برای کامل کردن وسایل و روشهای فیلمبرداری و صدابرداری به تجربیات و آزمایشات متعددی دست زدند. نتیجه، به وجود آوردن سیستم ضبط صدای همزمان بود که بدون سیم اتصال بین دوربین و ضبط صوت کار می‌کرد. ابتدا با بهره‌گیری از دیاپازون و، سپس، با استفاده از موتورهای کریستال ـ کنترل، همزمانی این دو وسیله را تحقق بخشید. برای ضبط صدا نیز از میکروفونهایی استفاده می‌شد که حاوی فرستندهٔ کوچکی بود و، به این ترتیب، احتیاجی به سیم میکروفون نبود. دیگر دوربین، ضبط صوت، و موضوع فیلم کاملاً جدا از هم اما «همزمان» با هم و در تماس و واکنش با هم بودند و فاصلهٔ بین سینما و موضوع به حداقل کاهش یافت.

---

1. Sync Sound Recording

رابرت درو

این اختراعات و پیشرفتهای تکنولوژیکی موقعیت را برای پیدایش آن نوع سینمایی که «سینمای شاهد» یا «سینمای بیواسطه[1]» خوانده شده است، آماده کرد.

به طور کلی مشخصه‌های عمدهٔ سینمای بیواسطه به این شرح است:

۱. در سینمای بیواسطه از هیچ بازیگری، چه حرفه‌ای چه غیرحرفه‌ای، استفاده نمی‌شود. سینماگر از مردم، حین انجام فعالیتهای عادی آنها فیلمبرداری می‌کند.

۲. نقش سینماگر، شکار واقعیت در حال تکوین است. وی تنها شاهدی بر واقعه است نه

---

1. Direct Cinema

کسی که در آن دخالت می‌کند و بدان شکل می‌دهد. سینماگر هیچ‌گونه دخالتی در نحوهٔ رفتار افرادی که از آنها فیلم می‌گیرد، ندارد و به اصطلاح از کارگردانی آنها خودداری می‌کند. عدم دخالت در رویدادها تا آن حد در این نوع سینما مهم است که سینماگر هرگز از افراد فیلم نمی‌خواهد که عملی را دوباره تکرار کنند.

۳. برای شکار واقعیت، سینماگر به «در لحظه بودن» تأکید دارد و از تهیهٔ فیلمنامهٔ مدون اجتناب می‌ورزد.

۴. از وسایل سبك و قابل حمل فیلمبرداری و صدابرداری استفاده می‌شود. به جای اینکه افرادی که در فیلم ظاهر می‌شوند، برای فیلمبرداری نزد سینماگر بیایند، سینماگر خود نزد آنها،به محل کار و زندگیشان، می‌رود و با دوربین و ضبط صوت سبك خود، به ثبت لحظات آنها می‌پردازد. برای این منظور، از وسایل نورپردازی بزرگ و سنگین، از سه پایهٔ دوربین، از سیمهای برق و همزمانی و از بقیهٔ آلات و ادوات فیلمبرداری سنتی بهره نمی‌گیرد.

۵. صدا برداری در سرصحنه و به صورت همزمان (سینك) انجام می‌شود.

۶. تعداد افرادی که در تهیه و فیلمبرداری شرکت دارند، بسیار محدود است. گروه فیلمبرداری معمولاً فقط متشکل از یك فیلمبردار و یك صدا بردار است و، به این جهت، گروه قابلیت انعطاف و تغییرپذیری وسیعی دارد.

۷. ویرایش فیلمهای بیواسطه به نحوی انجام می‌گیرد که همان رویدادهایی که سینماگر شاهد آن بوده است، بر روی فیلم زنده شوند. در این نوع فیلم، حادثه یعنی موضوع فیلم خود تعیین کنندهٔ قالب و سبك فیلم است. انتخاب موضوع، فیلمبرداری و ویرایش فیلم، همه مراحلی از یك روند تکاملی و همبسته هستند که بهتر است توسط خود سینماگر انجام گیرند. اگر ویرایش فیلم به کسان دیگری که خود در هنگام فیلمبرداری حضور نداشته‌اند واگذار شود، آنگاه آنها، بی‌بهره از آنچه در واقع گذشته است، فقط بر پایهٔ فیلمهای موجود به تنظیم و ویرایش فیلمها می‌پردازند و در این راه ممکن است دیدی جانبدارانه و متفاوت با واقعیت به فیلم تحمیل کنند. به همین دلیل است که اغلب سینماگران سینمای بیواسطه، خود ویراستاری فیلمهایشان را نیز به عهده می‌گیرند یا اینکه در این کار نظارت مستقیم و دایمی اعمال می‌کنند. البته ناگفته نماند که خود عمل فیلمبرداری و ویرایش، نوعی پالایش واقعیت و دخل و تصرف در آن است، اما مهم این است که این کارها توسط افرادی انجام گیرد که متعهد به عدم دخالت آگاهانه نسبت به واقعیت باشند.

۸. از مصاحبه که خود نوعی تصرف در واقعیت است استفاده به عمل نمی‌آید. موسیقی و روایت نیز که ابزارهای عادی فیلمهای مستندند، در این نوع سینما مورد استفادهٔ زیادی ندارند. موسیقی متن به طور کلی به کار نمی‌آید و روایت نیز تنها برای روشنگری آنچه که بر پرده است به کار می‌رود.

آتش شوق رابرت‌درو به تهیهٔ فیلم به سبك سینمای بیواسطه را لیکاك، شعله‌ورتر کرد. لیکاك در ۱۹۲۱ در جزایر قناری به دنیا آمده و در مزرعهٔ موز پدرش بزرگ شده بود. او بیش از سیزده سال نداشت که، تحت‌تأثیر فیلم *ترکسیب*، فیلمی راجع به کشت موز به نام ***موزهای جزیرهٔ قناری***[1] (۱۹۳۵) ساخت. این فیلم مورد توجه قرار گرفت. لیکاك دورهٔ دبیرستان خود را در انگلستان گذرانید، یکی از همکلاسان وی مونیکا[2]، دختر رابرت فلهرتی بود: از این راه بود که فلهرتی فیلم لیکاك را دید و پسندید. سپس لیکاك برای تحصیل در رشتهٔ فیزیك به دانشگاه هاروارد در امریکا وارد شد، اما قبل از اخذ لیسانس، وارد ارتش امریکا شد و در دوران جنگ جهانی دوم به فیلمبرداری از صحنه‌های جنگ پرداخت. پس از بازگشت از جنگ، لیکاك با فلهرتی تماس گرفت. فلهرتی بدون اینکه فیلم دیگری جز فیلم ***موزهای جزیرهٔ قناری*** از لیکاك دیده باشد، با خوشحالی از وی دعوت کرد که برای فیلمبرداری فیلم ***داستان لویزیانا*** به وی کمك کند (۸). در حین تهیهٔ این فیلم، لیکاك درسی آموخت که بعدها وی را در به وجود آوردن جنبش سینمای بیواسطهٔ امریکا، یاری داد. روزی قرار بود فلهرتی و لیکاك از بالا رفتن پسرك بومی و راکون (حیوان تربیت یافته‌اش) از درختی، فیلمبرداری کنند. اما در راه، نگاه کاوشگر فلهرتی متوجه تار عنکبوت بسیار زیبایی شد که در میان درختان و گیاهان تنیده بود: فلهرتی تمام روز را صرف فیلمبرداری از آن تار کرد (۹). این طرز کار کردن در سینمای آن روز، کاملاً غیرعادی و غیرحرفه‌ای بود. اما لیکاك از این واقعه و به طور کلی از نحوهٔ کار فلهرتی آموخت که همیشه متوجه اطراف خود باشد و به یاد داشته باشد که «... جریان فیلمبرداری یك جریان مکاشفه است. در طی آن دربارهٔ چیزی صحبت نمی‌کنی، بلکه آن را کشف و آشکار می‌کنی. برای کشف کردن تنها چیزی که لازم است این است که با چشم و گوش باز نگاه کنی و بشنوی.» (۱۰)

کشف رویدادها از راه دوربین هوشیار و کاوشگر، و عدم علاقه به استفاده از روایت، روش مورد قبول لیکاك و دیگر سینماگرانی شد که با رابرت‌درو همکاری می‌کردند. تعدادی از فیلمهایی که درو و همکارانش تحت حمایت «شرکت تایم[3]» تهیه کردند، بعدها تحت عنوانهای کلی «دوربین زنده» و «نمای نزدیك» از سازمان رادیو تلویزیون امریکا (ا. بی. سی.) پخش شد. اولین فیلم مهم این گروه فیلم ***انتخابات***[4] (۱۹۶۰) است که فیلمبرداری آن را لیکاك، آلبرت می‌زلز،

---

1. *Canary Island Bananas* 2. Monica 3. Time, Inc. 4. *Primary*

سناتور هامفری در فیلم *انتخابات*

پنی بیکر و ترنس مك کارتی فیل گیت[1] به عهده داشتند. این فیلم مبارزهٔ انتخاباتی سناتوران امریکایی، جان کندی[2] و هیوبرت هامفری[3] را برای مقام ریاست جمهوری امریکا نشان می‌دهد. درو و لیکاك، هنگام گفتگوهای اولیهٔ خود با این سناتورها، به آنها قول داده بودند که هرگز از آنها سؤالی نکنند و از آنها نخواهند که صحنه‌ای را برای خاطر دوربین دوباره تکرار کنند. به این ترتیب، فیلمبرداران در توی ماشین، هواپیما، اتاقهای کنفرانس، خیابان، در میان جمعیت و در هرجا که نامزدهای انتخاباتی می‌رفتند، به دنبال آنها بودند، و با دوربین شاهد خود از فعالیتهای آنها فیلمبرداری می‌کردند.

پیچیدگی مسائل، فعالیتهای متعدد، خستگی مفرط دست اندرکاران، تماس با مردم و تحرك و جنب‌وجوش دایمی که همراه یك مبارزهٔ انتخاباتی است در این فیلم بروشنی نشان داده شده است. در صحنه‌ای سناتور هامفری، از فرط خستگی، در اتومبیل خود که در خارج شهر زیر باران حرکت می‌کند، آرمیده است و فقط صدای برخورد برف پاك کنها به شیشهٔ اتومبیل سکوت را می‌شکند. در صحنه‌ای دیگر (هر دو این صحنه‌ها را لیکاك فیلمبرداری کرده بود)، در شب بعد از روز رأی دهی، سناتور کندی، خسته و کوفته، در اتاق هتل خود نشسته است و انتظار نتیجهٔ

---

1. Terence McCarthy Filgate 2. John F. Kennedy 3. Hurbert Huratio Homphrey

سناتور کندی در فیلم *انتخابات*

انتخابات را می‌کشد. فیلمبرداری طوری است که احساس و فضای پرانتظار اتاق را برای تماشاگر زنده می‌کند. لیکاك در مورد فیلمبرداری از هر دو صحنه می‌گوید که هیچ کدام از سناتورها اصولاً متوجه فیلمبرداری او نبودند. به این ترتیب، در این فیلم، فیلمبردار در نقش شاهدی آگاه عمل می‌کند. در صحنهٔ دیگری که توسط آلبرت می‌زلز گرفته شده است، تصویر در ساختمانی را از بیرون نشان می‌دهد که در اطراف آن عده‌ای جمع شده‌اند. ژاکی[1] همسر کندی، وارد تصویر می‌شود و، به دنبال وی، خود کندی. سپس در باز می‌شود و ابتدا ژاکی و بعد کندی وارد ساختمان می‌شوند. دوربین درست پشت سر کندی حرکت می‌کند. جمعیت زیادی در داخل ساختمان جمع شده‌اند، ولی همچنان که کندی پیش می‌رود، آنها با ابراز احساسات برای وی راه باز می‌کنند. کندی با سرعت با تعدادی از هواخواهان خود دست می‌دهد، از پلکانی بالا می‌رود و بالأخره به روی صحنهٔ سالن کنفرانس که پر از جمعیت است می‌رود و پشت میکروفون و رو به آنها می‌ایستد. در همهٔ این مدت دوربین چالاك می‌زلز با سناتور کندی است و احساس بودن در محل را به نحو شگرفی به تماشاگر القا می‌کند.

در امریکا *انتخابات* فقط توسط چهار ایستگاه تلویزیونی نشان داده شد، اما در میان

---

1. Jackie Kennedy (Onassis)

سینماگران و سینما دوستان مورد توجه بسیار قرار گرفت و انتقادهای زیادی را، له و علیه، برانگیخت. ژان لوك گودار از لیکاك و دیگران انتقاد کرد که از نظر سیاسی «ساده» اند و فیلمی تهیه کرده اند که خیلی کمتر از کتاب تئودوروایت[1] به نام ***پروردن یك رئیس جمهور***[2] (۱۹۶۰) دربارهٔ نظام انتخاباتی امریکا به تماشاگر اطلاع می دهد (۱۱). اما باید به یاد داشت که هدف این سینماگران تشریح و دادن اطلاعات دقیق در مورد نظام انتخاباتی امریکا نبود، بلکه مشاهده و شکار رویدادها و شخصیتهای درگیر در این انتخابات مورد نظر بود، بخصوص که در سطح ایالت ویسکانسین[3] انجام می گرفت. علاوه براین، همان گونه که لیکاك در مصاحبه ای با نگارنده راجع به فیلم ***سیمایی از استراوینسکی***[4] (۱۹۶۴)ـ ساختهٔ خودش ـ گفت: «فیلمهای من برای کسانی شناخته شده اند که به موضوع فیلم علاقه مند هستند و نسبت بدان اطلاعات اولیهٔ لازم را دارند.» سالها بعد، اریك بارنو فیلم ***انتخابات*** را بدرستی چنین ارزشیابی کرد:

> « آنها [گروه درو] فیلمی با جذابیتی بیکران، و از نظر تاریخی قابل توجه ساختند. آنها با ارائهٔ گنجینهٔ پرباری از تصویر و صدا ـ که آگاهی بخش، تحیرانگیز، اضطراب آور، مفرح و برانگیزنده بود ـ برآگاهی مردم نسبت به دو رهبر در حال ترقی، و همچنین به اطلاع آنها راجع به نحوهٔ اجرای یك مبارزهٔ انتخاباتی، افزودند. هیچ فیلمی قبل از این نتوانسته بود فشار روحی، سرو صدا، خوشی و مانورهای دشوار و پیچیدهٔ یك مبارزهٔ انتخاباتی را این چنین شکار کند.» (۱۲)

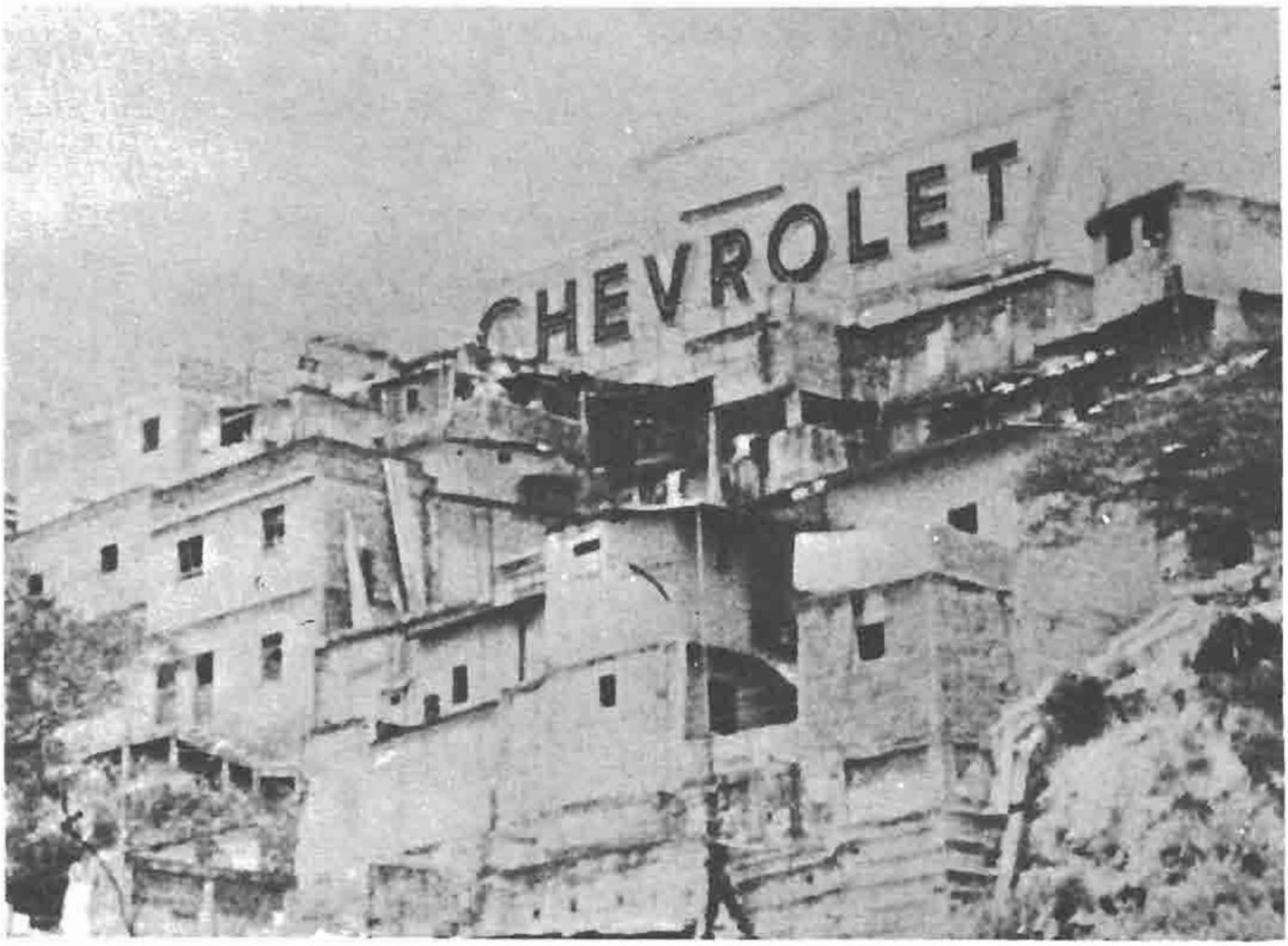
انتخابات، پیشاهنگ فیلمهای مستند بیواسطهٔ امریکاست. ولی جالب این است که، به علت مشکلات فنی (مانند وجود سیم رابط همزمانی بین دوربین و ضبط صوت)، صدای قسمت اعظم آن به صورت همزمان ضبط نشده است. در فیلم ***ادی***، که یك سال بعد ساخته شد، این اشکالات فنی برطرف شدند و، برای اولین بار، دوربین، ضبط صوت و میکروفون مستقلاً (بدون سیمهای رابط) مورد استفاده قرار گرفتند.

فیلم بعدی درو ***یانکی، نه!*** (۱۹۶۰) است. در این فیلم سعی شده است که وضع بحرانی امریکای لاتین، از راه نشان دادن تعدادی از شخصیتهای مهم این سرزمین، توصیف شود. با دیدن این فیلم، تماشاگر احساس می کند که اوضاع سیاسی کشورهای امریکای لاتین خطرناك است. در آنجا آزادیهای فردی و سیاسی توسط دولتهایی که از حمایت امریکا برخوردارند، به کمترین حد نقصان یافته و وضع بحرانی شدیدی را به وجود آورده است. در عین حال، در کوبا، کاسترو که مورد حمایت امریکا نیست، در میان مردم کوبا از محبوبیت فراوانی برخوردارست. فیلم ***یانکی، نه!*** در واقع حکم یك اخطار را برای سیاستمداران امریکا داشت، و ریاست جمهور امریکا را

---

1. Theodore H. White 2. *The Making of a President* 3. Wisconsin

4. *A Stravinsky Portrait*



یانکی، نه!

تحت‌تأثیر قرار داد. جان‌کندی که در انتخابات پیروز شده بود و در آن زمان ریاست جمهوری امریکا را به عهده داشت، پس از دیدن ***انتخابات*** (که از آن خوشش آمده بود)، فیلم ***یانکی، نه!*** را دید. در پایان فیلم، با حالتی گرفته و متفکر، به درو نزدیك شد و از او پرسید «خوب، [برای بهبود وضع] چکار می‌توانیم بکنیم؟» درو که انتظار این سؤال را نداشت جواب داد: «تنها کاری که من می‌توانم بکنم این است که سعی کنم مسئله را نشان دهم.» (۱۳)

گروه درو فیلمهای متعددی راجع به مسائل و شخصیتهای روز امریکا (و خارج از امریکا) ساختند: در ***بچه‌ها تماشا می‌کردند*** (۱۹۶۰) به مسائل نژادی در دبستانها، در ***ماجراهایی در سرزمین جدید***[1] (۱۹۶۱) به یك روز از زندگی پرزیدنت کندی در کاخ سفید، در ***کنیا، افریقا***[2]

---

1. *Adventures on the New Frontier* 2. *Kenya, Africa*

جین‌فوندا در فیلم چین

(۱۹۶۱) به اوضاع سیاسی کشور کنیا پرداختند. در *ادی* (۱۹۶۱)، سینماگران نگاه خود را متوجه ادی ساکس، رانندهٔ مسابقات اتومبیلرانی کردند و مراحل مختلف آماده شدن و اجرای مسابقه را، با فیلمبرداری پرتحرك و صدای کاملاً همزمان، نشان دادند. فیلمهای بعدی گروه از جمله *دیوید*[1] (۱۹۶۱) دربارهٔ یك نفر الکلی، *فوتبال*[2] (۱۹۶۱) دربارهٔ یك مسابقهٔ فوتبال بین تیمهای دو دبیرستان، *نهرو*[3] (۱۹۶۲) دربارهٔ نخست‌وزیر وقت هندوستان، *جین* (۱۹۶۲) دربارهٔ بازیگر تئاتر و سینما، جین فوندا[4]، به هنگام اجرای نمایشی در نیویورك، همه گرایش سینماگران گروه درو را به انتخاب موضوعاتی که مربوط به کار و فعالیت شخصیتهای خاصی است، نشان می‌دهد. همین

---

1. *David* 2. *Football* 3. *Nehru* 4. Jane Fonda

طور که از نام اغلب فیلمهای این گروه برمی‌آید، هرکدام از فیلمها در مورد شخصیتهایی است که با مسائل و بحرانهای شخصی یا اجتماعی خاصی رو به‌رو هستند، و این مسائل و واکنشهای این شخصیتها در برابر آنهاست که ساخت و احساس درام را در این فیلمها به وجود می‌آورد، و گرنه فیلمهای مستند بیواسطهٔ این گروه، ساختی نمایشی ندارد که برپایهٔ فیلمنامه باشد.

هواداران این ساخت بحرانی بالا معتقدند که استفاده از موضوعات و موقعیتهای بحرانی در فیلمهای مستند بیواسطه، مزایای زیر را دربردارد: (۱۴)

۱. موضوع (شخصیت) فیلم که در موقعیتی دراماتیك و بحرانی به سر می برد، کمتر به دوربین و بازیگری در مقابل آن توجه دارد و به این ترتیب طبیعیتر عمل می‌کند.

۲. مراحلی که خود به موقعیت بحرانی منتهی می‌شوند و واکنش شخصیت فیلم در برابر این موقعیت، ساخت دراماتیك و جذابی به فیلم می‌دهند.

۳. هنگامی که شخصیت فیلم با بحران رو به‌رو می‌شود، نحوهٔ عمل و واکنش او، اطلاعات زیادی را در مورد شخصیت و ارزشهای او به دست می‌دهد. به این ترتیب، تماشاگر فکر و روح او را از دریچهٔ بازی می‌بیند.

اما پرداختن به آدمها و تأکید در نشان دادن آنها به عنوان موضوع اصلی فیلم، خود مسائل مهمی به وجود می‌آورد که به آنها اشاره می‌شود:

۱. امکان تحمیل ساخت و روبنای دراماتیك بر رویدادهای فیلم از طرف سینماگر در هر موقعیتی وجود دارد. این وضعیت یا به علت عادت به فیلمسازی دراماتیك و این نوع نگرش است یا عمداً توسط سینماگر برای ایجاد تأثیر بیشتر اعمال می‌شود. نتیجه، به هرصورت، تصرف در واقعیت است.

۲. جستجو برای پیدا کردن بهترین و مناسبترین (دراماتیك‌ترین) فرد یا کسان ممکن است خود موضوع فیلم را تحت‌الشعاع قرار دهد.

۳. رابطهٔ بین سینماگر و آدمهای فیلم در ارائهٔ موضوع و پیام فیلم اثر می‌گذارد. به این معنی که دوربین روی رفتار و عمل آدمهای فیلم تأثیر می‌کند. سینماگر باید بتواند این موضوع را در نظر داشته باشد و برای آن راههای چاره‌ای بیندیشد.

۴. عینیت مطلق در سینما مفهومی ندارد حتی در سینمای بیواسطه، زیرا دستها و مغزهایی که

واقعیت را روی سلولوئید ضبط و ویرایش می‌کنند، خواه ناخواه در آن تغییرهایی به وجود می‌آورند.

اگر موضوع و موقعیتی که برای فیلم انتخاب می‌شود، از درام و بحران کافی برخوردار نباشد، این روش فیلمسازی، ممکن است موجب تولید فیلمی یکنواخت و خسته کننده شود، و سینماگر نیز، برای جان دادن به فیلم، به فیلم ساختی دراماتیك تحمیل کند، در این حالت، اگر تماشاگر متوجه تحمیل ساخت دراماتیك بر واقعیت بشود، فیلم دیگر حالت مستند ادعایی خود را نخواهد داشت و در واقع فیلم مستند شکست خورده ای خواهد بود. نمونهٔ چنین وضعیتی فیلم*نهرو* است که فیلمبرداری آن را لیکاك و صدا برداریش را گرگوری شاکر به عهده داشتند. در ابتدای فیلم لیکاك و شاکر در مقابل دوربین ظاهر می‌شوند و دربارهٔ روش فیلمبرداری خود صحبت می‌کنند و، در عین حال، قول و قرار خود را با نهرو به تماشاگر یادآور می‌شوند. قرار آنها با نهرو این است که آنها مزاحم فعالیتهای او نشوند و فقط شاهدی براعمال او باشند، و او نیز، به نوبهٔ خود، حضور آنها را هنگام فیلمبرداری نادیده بگیرد. سپس فیلم، نهرو را که در جریان مبارزهٔ انتخاباتی است نشان می‌دهد. روایت فیلم را نیز خود لیکاك و شاکر باز می‌گویند. در حین فیلمبرداری بتدریج بر سینماگران آشکار می‌شود که این انتخابات آنچنان که آنها فکر می‌کردند، بحرانی در زندگی سیاسی نهرو به حساب نمی‌آید، زیرا که محبوبیت او آنقدر زیاد است که رقابت قابل بحثی با وی نمی‌شود. از این نظر، فیلمبرداری خالی از درام و بحران پیش می‌رود. سینماگران، برای اینکه از این وضعیت درآیند، برآن می‌شوند که قول و قرار خود را با نهرو برهم بزنند و مصاحبه‌ای با او ترتیب دهند. متأسفانه مصاحبه نیز بخوبی پیش نمی‌رود، زیرا که سؤالها بیش از حد ساده و خارج از موضوع و پرت است و نهرو نیز در جواب حرف مهمی نمی‌زند و واکنش خاصی از خود نشان نمی‌دهد. با وجود این، به تصمیم درو، سینماگران، به منظور رهانیدن فیلم از حالت یکنواختی، از این مصاحبه در فیلم استفاده می‌کنند. اما فیلم*نهرو* همچنان فیلمی ساختگی و خسته کننده باقی می‌ماند و از نظر روال سینمای بیواسطه نیز فیلمی ناموفق به شمار می‌رود.

ساخت بحرانی در دو فیلم دیگر گروه درو که بعداً ساخته شد، با موفقیت زیادی رو به‌رو شد. ***صندلی اعدام*** (۱۹۶۲) موقعیت حساس پال کرمپ را که به خاطر ارتکاب به قتل محکوم به اعدام با صندلی برقی شده بود در برابر تماشاگر زنده می‌کند. فیلم، فعالیت وکلای کرمپ را در دادگاه و کوشش (موفقیت‌آمیز) آنها را برای تبدیل حکم اعدام وی به حبس ابد، تصویر می‌کند. طبیعی است که برای تهیهٔ چنین فیلمی، بایستی ساعتها از وقایع دادگاه و رویدادهای دیگر، فیلم بگیرند. معروف است که بین ۳۰ تا ۳۵ ساعت فیلم گرفته شد (۱۵). نتیجه، فیلمی قوی است که حاوی لحظات پراحساس متعددی است. در صحنه‌ای دوربین، مسئول زدن کلید صندلی برقی را ـ که برای تمرین از کریدوری رد می‌شود، از آسانسوری بالا می‌رود، از کریدور دیگری می‌گذرد و بالأخره وارد اتاق صندلی اعدام می‌شود ـ دنبال می‌کند. این صحنه، احساسی را که کرمپ در آخرین لحظات عمرش خواهد داشت (آنگاه که به سوی صندلی می‌رود)، به تماشاگر القا می‌کند.

پال کرمپ در زندان ـ از فیلم *صندلی اعدام*

در صحنه‌ای دیگر کرمپ که منتظر رسیدن خبر اعدام یا حبس ابد است، با ویراستار کتابش مشغول گفتگوست. در اینجا ویراستار از وی می‌خواهد که قسمتی از کتاب را دوباره از نو بنویسد. کرمپ با نگاهی حیرت زده می‌پرسد: «می‌خواهید این کار را الان بکنم؟» در صحنه‌ای دیگر، که یکی از وکلای کرمپ با تلفن از حمایت مقامات مذهبی نسبت به تخفیف حکم کرمپ آگاه می‌شود و در حالی که شدیداً تحت‌تأثیر قرار گرفته است، گوشی را زمین می‌گذارد، سیگاری روشن می‌کند و از خوشحالی بشدت به گریه می‌افتد. به دست آوردن چنین تصاویری (صحنهٔ اخیر را لیکاك فیلمبرداری کرد) فقط هنگامی امکانپذیر است که رابطهٔ بسیار نزدیك و حس اعتماد زیادی بین سینماگر و موضوع فیلم وجود داشته باشد.

ممکن است همان طور که گودار گفته است فیلم *صندلی اعدام* اطلاع زیادی نسبت به نظام

وکیل کرمپ ـ از فیلم *صندلی اعدام*

دادگستری امریکا به دست ندهد و بتوان به ادعای او با تماشای فیلم داستانی ***تشریح یك قتل***[1] (۱۹۵۹) اثر اتوپرمینجر[2] اطلاع بیشتری در این مورد به دست آورد (۱۶). اما فیلم ***صندلی اعدام*** دست کم بحران زندگی کرمپ را به نحو شایسته و پراحساسی به تصویر کشیده است.

فیلم دیگر گروه درو به نام ***بحران*** (۱۹۶۳) نیز از درام موجود در خود موضوع فیلم، کمك می‌گیرد. ***بحران*** مسئلهٔ تبعیض نژادی و اختلاط نژادی دانشگاهها را در ایالت آلاباما ی امریکا (که یك مسئلهٔ اجتماعی است) به صورت اختلاف و بحرانی بین رئیس جمهور (جان کندی) و وزیر کشور (رابرت کندی) و فرماندار آلاباما (جورج والاس) نشان می‌دهد. به این ترتیب، در آن واحد هم مسئله‌ای اجتماعی بررسی می‌شود و هم شخصیتهای مهم و قدرتمند مورد بررسی و مداقه قرار

---

1. *Anatomy of a Murder* 2. Otto Preminger

می‌گیرند. ولی، چون مبارزه و رابطهٔ این دو جناح دارای عاملهای دراماتیك زیادی است، تا اندازه‌ای طرح مسئلهٔ اجتماعی اختلاط نژادی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

برای به دست آوردن تصویری دقیق و همه جانبه از این اختلاف، گروههای فیلمبرداری در آن واحد در نقاط و موقعیتهای مختلف به فیلمبرداری پرداختند و مخالفت فرماندار آلاباما را با ورود دانشجویان سیاهپوست به دانشگاه آلاباما و اقداماتی را که رئیس جمهور، وزیر کشور و نیروهای ارتش ملی در مبارزه با وی انجام دادند، ثبت کردند. فیلم پر از لحظات حساس و دراماتیك است، اما منتقدان سینمایی برآن خردهٔ فراوان گرفتند، زیرا به اعتقاد آنها هنگام فیلمبرداری فیلم *بحران*، شخصیتها تحت‌تأثیر حضور دوربین بودند و به «بازیگری» دست زده بودند. انتقادی که از این فیلم شده است، علاوه بر تأثیر حضور دوربین، مسئلهٔ دیگری را نیز برای سینماگران فیلمهای بیواسطه مطرح می‌کند و آن، دخالت در زندگی شخصی شخصیتهای فیلم و خدشه وارد آوردن به حرمت زندگی خصوصی آنهاست. این مسئله‌ای است که سینماگر فیلمهای مستند بیواسطه باید بدان آگاه باشد و از به وجود آمدن آن جلوگیری کند. هنگام بحث دربارهٔ فیلمهای برادران می‌زلز، از این مسئله صحبت خواهیم کرد.

به علت مشکلاتی که ا. بی. سی. در جمع‌آوری آگهیهای همراه نمایش *بحران* پیدا کرد، این

رابرت کندی و دخترش در فیلم *بحران*

فیلم چهار ماه بعد از اتمام، بر پردهٔ تلویزیون ظاهر شد (۱۷). در این موقع دیگر، از نظر محتوای خبری، ارزش خود را از دست داده بود. چند هفته بعد، جان کندی، رئیس جمهور امریکا در تکزاس به قتل رسید.

چند موضوع دیگر در مورد فیلمهای گروه درو قابل ذکر است. اول اینکه نفس نشان دادن مردم در حالت طبیعی و در حین انجام کارهای معمولی، الزاماً نمی‌تواند انگیزه و چرایی اعمال آنها را نشان دهد. دوم اینکه گروه درو سعی می‌کردند شاهدی بر رویدادها باشند و، بدون واسطهٔ عوامل سینمایی، مانند فیلمنامه، روایت، بازیگری، موسیقی، جوهر رویدادها را به تصویر درآورند. چنانکه در بخش بعدی خواهیم دید، این گرایش بتدریج جای خود را به دیدی جانبدارانه و سیاسی داد. سوم اینکه قهرمانان فیلمهای درو طوری انتخاب شده‌اند که در حال مبارزه با بحران و موقعیتی حساسند، اما اغلب این قهرمانان دیدی مثبت و ماجراجو دارند. آنها مرد عملند و در این مبارزه معمولاً پیروز می‌شوند. از این نظر قهرمانان درو، شباهت زیادی به قهرمانان یکی از امریکاییترین کارگردانان سینمای داستانی امریکا، یعنی هواردهاکز دارند (۱۸).

گروه درو در دههٔ ۱۹۶۰ گرایش جدیدی را در سینما به وجود آورد و نوعی سینمای از بند رسته را بنیان نهاد. شرکت تایم-لایف و شبکهٔ رادیو تلویزیونی ا. بی. سی. نیز، با حمایت خود در تهیه و نمایش این فیلمها، راهی جدید فرا راه سینماگران فیلمهای مستند قرار دادند. اما به خاطر ماهیت خاص این فیلمها، اختلاف سرمایه‌گذاران این فیلمها و آگهی دهندگان با شبکهٔ ا. بی. سی، بتدریج شدت یافت و کم‌کم موجب از هم گسستن گروه شد. نمونه‌ای از این اختلاف در فیلمی که خود لیکاك، جدا از گروه، برای ا. بی. سی. تهیه کرد، آشکار است.

در ۱۹۶۳ در شهر ابردین[1] واقع در ایالت داکوتای جنوبی[2] امریکا خانم فیشر[3] یك پنج قلوی سالم زایید. خبر این واقعه در همه جا پیچید و خبرنگاران از اطراف به شهر ابردین هجوم آوردند. مردمان شهر نیز خود را آمادهٔ هجوم توریستها کردند. اتاق بازرگانی جلساتی تشکیل داد و رژه‌هایی برنامه‌ریزی شد. مغازه‌داران و شرکتهای تجارتی هدایا و سوغاتیهایی به مناسبت زایمان خانم فیشر برای توریستها فراهم کردند، و پاره‌ای از شرکتها و مردم، هدایای زیادی به خانوادهٔ فیشر دادند: غذای کودك، صدها کفش، لباس، و انواع و اقسام آلات و ادوات برقی خانگی. در چنین موقعیتی بود که ریچارد لیکاك و جویس چوپرا[4] (صدا بردار) برای ساختن فیلم، خود را در میان این جمع، در وسط تب تجارتگرایی یافتند. آنها با دقت و هوشیاری از رویدادهای مذکور فیلم گرفتند و مهمتر از همه واکنش خانم فیشر را، که از این همه فعالیت به حیرت افتاده بود، روی فیلم ضبط کردند. فیلم ابتدا یك‌یك پنج قلوها و دکتری را که در وضع حمل خانم فیشر کمك کرده است، معرفی می‌کند. در صحنه‌های بعدی بچه‌های دیگر خانم فیشر متوجه می‌شوند که گربه‌ای پنج بچه در اصطبل خانه‌شان زاییده است و با شوق و ذوق مادرشان را برای دیدن این واقعه به

---

1. Aberdeen 2. South Dakota 3. Fischer 4. Joyce Chopra

آنجا می برند. سپس، روایت فیلم با لحنی طعنه‌آمیز، استقبال مردم را از پنج قلو زاییدن خانم فیشر، همراه با تصاویری مؤثر نشان می‌دهد. عکاس مجلهٔ *ساتردی ایونینگ پست*[1] خانم فیشر و خانواده را سوار ماشین فورد قدیمی مدل «تی» می‌کند و از آقای فیشر که رانندگی را به عهده دارد می‌خواهد که مرتب دور بزند، تا چند عکس از آنها گرفته شود. در صحنه‌ای دیگر، عکاس مزبور از همهٔ هدایای رسیده که روی زمین چیده شده است، عکس عمومی برمی‌دارد. در جلسه‌ای مقامات شهر نسبت به امکان تجارت توریسم صحبت می‌کنند، و چند نفر از آنها نسبت به اهانت به حرمت زندگی شخصی خانوادهٔ فیشر سخن می‌گویند. در یك جلسهٔ ناهار رسمی، شهردار شهر با حالتی مطنطن چنین می‌گوید «هرگز مقام رسمی هیچ شهری در تاریخ، نظارت بر رویدادی این چنین خطیر یا مسئولیتهایی این چنین با هیبت و عظیم را به عهده نداشته است.» (۱۹) عکس‌العمل همراه با دلزدگی و سکوت خانم فیشر بدون استفاده از روایت، به فیلم عمق و تأثیر شگفت‌انگیزی می‌بخشد. رژه‌ای به مناسبت اولین ماه تولد پنج قلوها ترتیب داده شده است، و آقا و خانم فیشر در اتومبیل رو باز به طرف جایگاه خود می‌روند. سر و صدا و موزیك فراوان است، و باز واکنش خانم فیشر در نگاه گیج و خالی از احساس او، منعکس. اما بارانی نابهنگام شروع به باریدن می‌کند و به رژه و فیلم خاتمه می‌دهد. هنگامی که فیلم، از هم پاشیدن جشن و رژه را نشان می‌دهد، روایتگر فیلم با کنایه می‌گوید: «این یك روز معمولی جشن در ابردین، داکوتای جنوبی، شهر کوینت[2] امریکا، بود.» لیکاك این فیلم را *روز مادر مبارك باد*[3] (۱۹۶۳) نام نهاد.

شبکهٔ رادیو تلویزیونی ا. بی. سی. از پخش این فیلم خودداری کرد و خود، با استفاده از فیلمهایی که لیکاك و چوپرا گرفته بودند، فیلمی دیگر تهیه کرد و آن را به نام *پنج قلوهای فیشر*[4] (۱۹۶۳) نمایش داد. در این فیلم تصاویری که تأکید براستثمار موقعیت برای هدف تجارت و فروش اجناس بود به کمترین حد نقصان یافت. گفته‌های نامناسب شهردار و پاره‌ای از واکنشهای ناخوشحال خانم فیشر نسبت به رویدادها حذف شدند. یك خبرنگار به عنوان مجری، در فیلم ظاهر شد، اطلاعات و آماری راجع به شهر و وضعیت آن به تماشاگر داد و مصاحبه‌هایی با افراد مختلف به عمل آورد. فیلم به طور کلی دید مثبتی نسبت به وقایع شهر ابردین پیدا کرد، در حالی که فیلم لیکاك حالت رسمی و ساختگی نداشت، و با طنزی شاد و برنده، واکنش این شهر را نسبت به چنین واقعه‌ای و نیز واکنش خانم فیشر را نسبت به مردم شهر نشان می‌داد. در فیلم لیکاك تماشاگر احساس می‌کرد که خود در محل حاضر، و شاهد اوضاع است.

فیلم *روز مادر مبارك باد* هیچ‌گاه از تلویزیونهای امریکا پخش نشد. اما در تلویزیونهای اروپا به نمایش درآمد، با موفقیت زیادی رو به‌رو شد و چندین جایزهٔ بین‌المللی مهم را به خود اختصاص داد.

یك سال بعد لیکاك فیلم *سیمایی از استراوینسکی* را دربارهٔ موسیقیدان و آهنگساز بزرگ

---

1. *Saturday Evening Post* 2. Quint 3. *Happy Mother's Day* 4. *The Fischer Quintuplets*

خانم و آقای فیشر در فیلم روزمادر مبارك باد

تهیه کرد. فیلم نمونهٔ خوبی از بهره گیری از روش سینمای بیواسطه در به دست دادن تصویری از یك شخصیت است، بدون اینکه سینماگر بخواهد ساختن دراماتیك و نمایشی برفیلم تحمیل کند. شاید دلیلش این باشد که برای تهیهٔ این فیلم، لیکاك و سارا هادسن[1] (صدا بردار فیلم) خود را در زندگی استراوینسکی حل کردند و با او رفیق صمیمی شدند. لیکاك در جواب این سؤال نگارنده که آیا هرگز با موضوعها و شخصیتهای فیلمش دوستی برقرار کرده است، جواب داد که بجز استراوینسکی با هیچ کس نتوانسته است این کار را بکند. دوستی و اعتمادی که بین این دو به وجود آمد موجب شد که هم لیکاك فهم، درك و حساسیت زیادتری نسبت به موضوع خود داشته

1. Sarah Hudson

سیمایی از استراوینسکی

باشد و هم استراوینسکی با راحتی، آرامش و اعتماد بیشتری، خودش باشد. فیلم، رابطهٔ استراوینسکی را با هنرش، و نیز وی را در حال گفتگو با همکارانش (به زبانهای مختلف) و هم هنگام تمرین قطعاتی با ارکستر، نشان می‌دهد. ***سیمایی از استراوینسکی*** فیلمی متعالی در روال سینمای بیواسطه است و پختگی لیکاك و اعتماد دو طرف را به یکدیگر می‌رساند.

چند سال بعد لیکاك فیلم ***رؤسای پلیس***[1] (۱۹۶۹) را دربارهٔ یك گردهمایی رؤسای ادارات پلیس شهرهای مختلف امریکا که در شهر هونولولو تشکیل شده بود تهیه می کند. لیکاك می گوید سازمان رادیو تلویزیون عمومی (حامی فیلم) از وی خواسته بود فیلمی دربارهٔ امریکا بسازد که

1. *Chiefs*

رؤسای پلیس

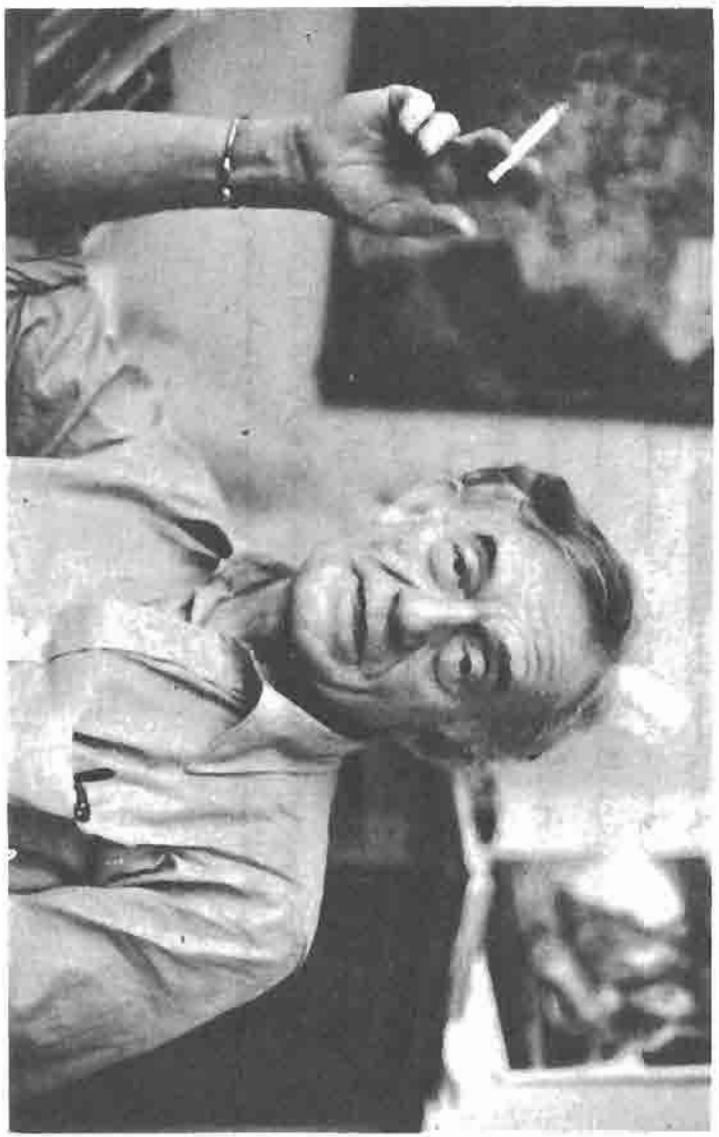
حال و هوا و فضای کشور را در آن سال از نظر شخصی خودش نشان دهد. لیکاك نیز تهیهٔ فیلمی از این گردهمایی را به عنوان نمادی از وضع اجتماعی آن زمان امریکا، برگزید. به قول خود او حامی فیلم تنها دو شرط به او تحمیل کرد: یکی اینکه، کنگرهٔ امریکا اولین تصویر فیلم باشد و دیگر اینکه مدت فیلم بیش از ۲۰ دقیقه نباشد (۲۰). لیکاك هر دو شرط را پذیرفت. لیکاك در این فیلم اجازه می‌دهد که رؤسای پلیس شهرهای مختلف امریکا، مخصوصاً اوکلند و لوس‌آنجلس، (که از پر نفوذترین رؤسای پلیس بودند) عقاید خود را طی گفتگوها و سخنرانیهایشان بیان کنند. آنها به ضد استادان دانشگاه و دانشجویانی هستند که دست به انقلاب می‌زنند، و مخالف با نظام

جاری امریکا هستند. رئیس پلیس لوس آنجلس می گوید که وی می خواهد ماهیت واقعی این افراد را به مردم بشناساند و آنها را در این جریان نابود کند. وی می‌گوید که امریکا به یکی از دشوارترین زمانهای تاریخی خود رسیده است و در این میان نقش هیچ کس مهمتر از نقش یك رئیس پلیس نیست (۲۱). سپس، فیلم به نشان دادن تعداد زیادی از آلات و ادوات جدید و هولناك که مورد استفادهٔ ادارات پلیس هست (و یا در آینده خواهد بود) می پردازد. در این گردهمایی وسایل بسیار کارآمد ضد آشوب، که توسط متخصصان اختراع شده، به شرکت کنندگان معرفی می شوند. در اینجا صحنه‌هایی پرطنز و انتقادآمیز وجود دارد، اما همچنان که خود لیکاك نیز می گوید، قصد وی تحقیر رؤسای پلیس نیست، بلکه دادن اخطاری به‌ملت امریکاست.

رؤسای پلیس از سازمان رادیو تلویزیون عمومی امریکا پخش شده و به همراه فیلم مستند دیگری که پنی بیکر و لیکاك ساخته بودند *(فستیوال مانتری)* در سینماها به نمایش درآمد. اشکال عمدهٔ فیلم *رؤسای پلیس* این است که فیلم به هیچ وجه ماهیت این گردهمایی و افرادی را که در آن شرکت دارند به طور مستقیم معرفی نمی کند، بلکه می گذارد تماشاگر خود از محتوای کلام افراد پی به ماجرا ببرد، این امر باعث گمراهی پاره‌ای از تماشاگران می‌شود.

در ۱۹۶۹ انستیتوی تکنولوژی ماساچوست (ام. آی. تی.) از لیکاك برای تدریس تولید فیلم دعوت به عمل آورد. لیکاك با این شرط این دعوت را پذیرفت که اجازهٔ نوآوری و دست زدن به تجربیات فیلمی و فنی را داشته باشد و هنوز نیز در آنجا مشغول کار است. در این مدت مهمترین کار و دلمشغولی او در ام. آی. تی. به وجود آوردن نظام تولید و توزیع ارزانقیمت برای فیلم بوده است. او دوربینهای سوپر ۸ و ضبط صوتهای کاست معمولی را (با استفاده از تکنولوژی گروه درو در مورد فیلمبرداری همزمان ۱۶ میلیمتری) طوری اصلاح کرد که بتوانند، به طور همزمان، با سرعت ۲۴ تصویر در ثانیه حرکت کنند. علاوه بر این، وی میز ویرایش خاصی نیز برای ویرایش تصویر و صدای سوپر ۸ ساخت. فیلمهایی که وی و دانشجویانش، با استفاده از این وسایل، می‌سازند پس از ویرایش، به روی کاست تلویزیونی کپی می‌شوند. لیکاك حل مشکل تولید و توزیع فیلمهای مستند را در این می‌داند که سازندگان وسایل سینمایی و تلویزیونی به تولید وسایل فیلمبرداری و ضبط کاراً و ارزانقیمت سوپر ۸ و ویدیو بپردازند. به قول او زمانی که صفحهٔ تلویزیونی مانند صفحهٔ گرام به قیمت ارزان به فروش روند، آنگاه مشکل فیلم (مستند) حل می‌شود. اما نمی‌شود گفت که مسئله به همین جا ختم می‌شود، چون، پس از، از میان برداشتن مشکلات فنی تولید و توزیع فیلم، باز همان مسئلهٔ اساسی مطرح می‌شود که از چه فیلم بسازیم، و چگونه و با چه روشی به این کار اقدام کنیم.

لیکاك که چندی قبل شکوه کرده بود که، به واسطهٔ عدم توزیع فیلمهایش، معمولاً پس از فیلمبرداری دیگر علاقه‌ای به اتمام آن ندارد. اکنون با استفاده از نظام جدیدی که به وجود آورده است، به تهیهٔ تعدادی فیلم اقدام کرده است. خودش این نوع فیلمها را «شخصی» می خواند. شاید این جهت‌گیری جدید، تاحدی به علت وسایل سبك و امکانات وسیعتری باشد که در اختیار دارد.



بیچارد لیکاك در دفتر خود در ام. آی. تی.

دان الن پنی بیکر

یکی از این فیلمها *دیداری با مونیکا*[1] (۱۹۷۴) نام دارد. فیلم، رنگی سوپر ۸ است که، پس از ویرایش، روی کاست تلویزیونی رنگی منتقل شده است. مدت آن بیش از ۹ دقیقه نیست، و فیلمبرداری در یك بعد از ظهر، و ویرایش آن در عرض چهار و نیم ساعت انجام گرفته است (۲۲). لیکاك در این بازدید، در واقع بیش از هر چیز، به دیدار خانهٔ دوست و معلم دیرین خود رابرت فلهرتی می‌رود و سه نفر از دانشجویان خود را از ام. آی. تی. با خود همراه می برد. اکنون در خانهٔ فلهرتی، دخترش مونیکا، که روزی در انگلستان با لیکاك همکلاس بود، زندگی می کند. فیلم چند تصویر کوتاه بیشتر از خود مونیکا ندارد. بقیهٔ فیلم، تصاویری از قبر فلهرتی، باغ و درختان اطراف، بازی سایهٔ برگها و سایهٔ دانشجویان لیکاك و شنای آنها را در دریاچهٔ اطراف نشان می‌دهد. صدای فیلم اغلب صدای پیانویی است که یکی از دانشجویان در خانهٔ مونیکا با حالتی پراحساس می نوازد. فیلم به طور کلی حالت مرور و نگاهی به گذشته را دارد و با شفقت و عشق و جذبهٔ عمیق سازندهٔ آن عجین شده است. فیلم ساده و بی‌پیرایه است، دیدی بسیار شخصی و شاعرانه دارد و جهت جدیدی را در کار لیکاك و در سینمای مستند نشان می‌دهد.

دان الن پنی بیکر، یکی دیگر از اعضای گروه درو بود که بعد از فیلم *انتخابات* از گروه جدا

---

1. *A Visit to Monica*

شد و خود مستقلاً به تهیهٔ فیلمهای مستند پرداخت. یکی از اولین فیلمهایی که وی مستقلاً ساخت ***الیزابت و ماری***[1] (۱۹۶۴) نام دارد که در واقع یك روز از زندگی دو خواهر دوقلو را نشان می‌دهد که یکی از آنها کور و کودن است. فیلم به نحو تأثرانگیزی با یك نوع ویرایش مقایسه‌ای، لحظاتی از زندگی این دو کودك را تصویر می‌کند. بعد از این فیلم، پنی بیکر بتدریج بیشتر به طرف فیلمبرداری از موضوعات و شخصیتهایی کشانده شد که مربوط به اجرای نمایش و موسیقی و بازیگری بودند: «من می‌خواهم سر و کارم با کسانی باشد که بازیگر و اجرا کننده هستند زیرا آنها تا اندازه‌ای (در مقابل دوربین) مصونیت دارند.» (۲۳) به این ترتیب، او دوربین حساس خود را متوجه کسانی ساخت که با نمایش، سینما، بازیگری و حضور دوربین آشنا بودند، واهمه و ترسی از آن نداشتند و می‌توانستند در برابر آن طبیعیتر عمل کنند. نتیجهٔ این گرایش، تعدادی فیلم شد که مهمترین آنها ***به عقب نگاه نکن***[2] (۱۹۶۶) و ***فستیوال مانتری***[3] (۱۹۶۸) است.

موضوع ***به عقب نگاه نکن***، کنسرتهایی است که باب دیلان[4] خوانندهٔ معروف امریکایی در ۱۹۶۵ در انگلستان داد. دوربین، لحظات پشت پرده، مذاکرات، مصاحبه‌ها، رفت و آمدها و لحظات انتظار دیلان را قبل و بعد از اجرای کنسرتهایش نشان می‌دهد، پنی بیکر نیز، مانند لیکاك، اطلاعات زیادی علاوه برآنچه که در حال اتفاق افتادن و برپرده است، به تماشاگر نمی‌دهد. سبك راحت و غیر رسمی فیلم به طرز جالبی منعکس کنندهٔ سبك زندگی جوانان آن زمان و وضع روحی و گرایش خود دیلان است. به قول پنی بیکر، در این فیلم «دیلان در حال بازیگری لحظات زندگی خودش است، اما این لحظات را با صحت و امانت بازی کرده است.» (۲۴) او لحظه‌ای بردبار، لحظه‌ای دیگر بی‌حوصله و تندخو است، لحظه‌ای به گوش است و لحظه‌ای دیگر سؤال مصاحبه کننده را با سؤال دیگری جواب می‌دهد. و بالأخره لحظاتی در دوربین خیره می‌شود، گویی می‌خواهد آن را از رو ببرد. شاید این گونه واکنش از جانب دیلان مرهون این باشد که فیلمبردار (پنی بیکر) با دوربینش (که در پاره‌ای جاها تنها با دیلان در یك اتاق است) دیگر از حالت یك شاهد بیرون می‌آید و او را به واکنشی رو در رو برمی‌انگیزاند.

پنی بیکر در مقدمهٔ کتابی که از روی فیلم ***به عقب نگاه نکن*** آماده کرده بود، نحوهٔ کار خود را در تهیهٔ این فیلم (که حاوی بسیاری از خصوصیات سینمای بیواسطه است)، چنین بیان می‌کند:

> «این [کتاب] فیلمنامهٔ فیلم ***به عقب نگاه نکن*** نیست، چون این فیلم بدون فیلمنامه ساخته شده است. برعکس، این کتاب نوشته‌ای از وقایع و گفتارهای فیلم است که پس از اتمام فیلم از روی آن تهیه شده. این نوشته به همان اندازه می‌تواند گویا باشد که قدرت شنوایی انسان می‌تواند از فیلم اخذ کند، و به این جهت هرگز جایگزین واقعیت خود فیلم نمی‌تواند باشد.... تهیهٔ فیلم بازی و معمای پیچیده‌ای بود. هیچ کس نمی‌دانست چه اتفاقی خواهد افتاد و باید از چه ضابطه و معیارهایی پیروی کند. فیلمبردار (که خود من بودم) فقط آنچه

---

1. *Elizabeth and Mary* 2. *Don't Look Back* 3. *Monterey Pop* 4. Bob Dylan

به عقب نگاه نکن

را که اتفاق می افتاد می توانست فیلمبرداری کند. برداشت دوباره امکانپذیر نبود. بعلاوه من اصلاً سعی نکردم که افکار و نظریات خود را در عمل و صحنه وارد، و آنها را کنترل کنم، بلکه نحوهٔ عمل را به اختیار آدمهای موضوع فیلم گذاشتم. طبیعی است که من فیلم را مطابق آنچه باور داشتم اتفاق افتاده است، تدوین کردم ولی، در حین این کار، اعتقاد راسخ داشتم که هر کوششی برای تغییر و تعویض رویدادها، آن رویدادها و تمامی فیلم را تحت تأثیر قرار خواهد داد و تماشاگر را نسبت به صحت و سقم فیلم مشکوک خواهد کرد. نظم فیلم کاملاً به ترتیب تاریخ و برابر با نظم رویدادهاست و برای فیلمبرداری هیچ صحنه‌ای از قبل آماده نشده بود. هدف من در این فیلم ستایش یا ایرادگیری و تقبیح باب دیلان یا دیگر آدمهای فیلم نیست. این فیلم نوعی گزارش است از آنچه اتفاق افتاده.» (۲۵)

فستیوال مانتری

در ***فستیوال مانتری*** پنی‌بیکر تصویری از فستیوال موسیقی پاپ و راك امریکا را که در ۱۹۶۷ در مانتری کالیفرنیا تشکیل شد به دست می‌دهد. این فیلم در واقع سندی ساده و انتخاب شده از اجراهای خوانندگان و گروههای محبوب آن زمان (مانند هندریکس[1]، چاپلین[2]، هو[3]، ماماز و پاپاز[4] و اوتیس‌ردینگ[5]) است و ادعای زیادی نیز در مستند بودن ندارد. شش فیلمبردار (که پنی‌بیکر، البرت می‌زلز و لیکاك نیز جزءِ آنها بودند) با شش دوربین که با سیستم همزمانی صدای

---

1. Jimmy Hendrix 2. Janis Joplin 3. WHO 4. Mammas and Pappas
5. Otis Redding

بدون سیم کار می‌کردند از اجراها و واکنش تماشاگران فیلم گرفتند. صدا، توسط یك دستگاه ضبط صوت ۸ باندی امپکس (که یکی از باندهایش حامل علایم همزمانی دوربینها و ضبط صوت بود)، ضبط شد. تصویر و صدای این فیلم به نحو مؤثری حال و هوا، رنگ و بو و فضای جنبش و همبستگی جوانان امریکا را در آن سالها و اهمیت موسیقی راك را در زندگیشان نشان می‌دهد.

فیلمهای ***به عقب نگاه نکن*** و ***فستیوال مانتری*** به صورت فیلمهای مستند طولانی در سینماها نشان داده شدند و از نظر تجارتی نیز موفقیتی نسبی به دست آوردند. روندی که پنی بیکر در این فیلمها، مخصوصاً ***فستیوال مانتری*** شروع کرد، پایه گذار یك سبك فیلم مستند در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ شد، و آن ضبط اجراهای موسیقی بود، مخصوصاً موسیقی و کنسرتهای راك اندرول. از معروفترین فیلمهای این سبك، فیلمهای ***فستیوال وودستاك***[1] (۱۹۶۹) و ***پناهم بده***[2] (۱۹۷۰) هستند.

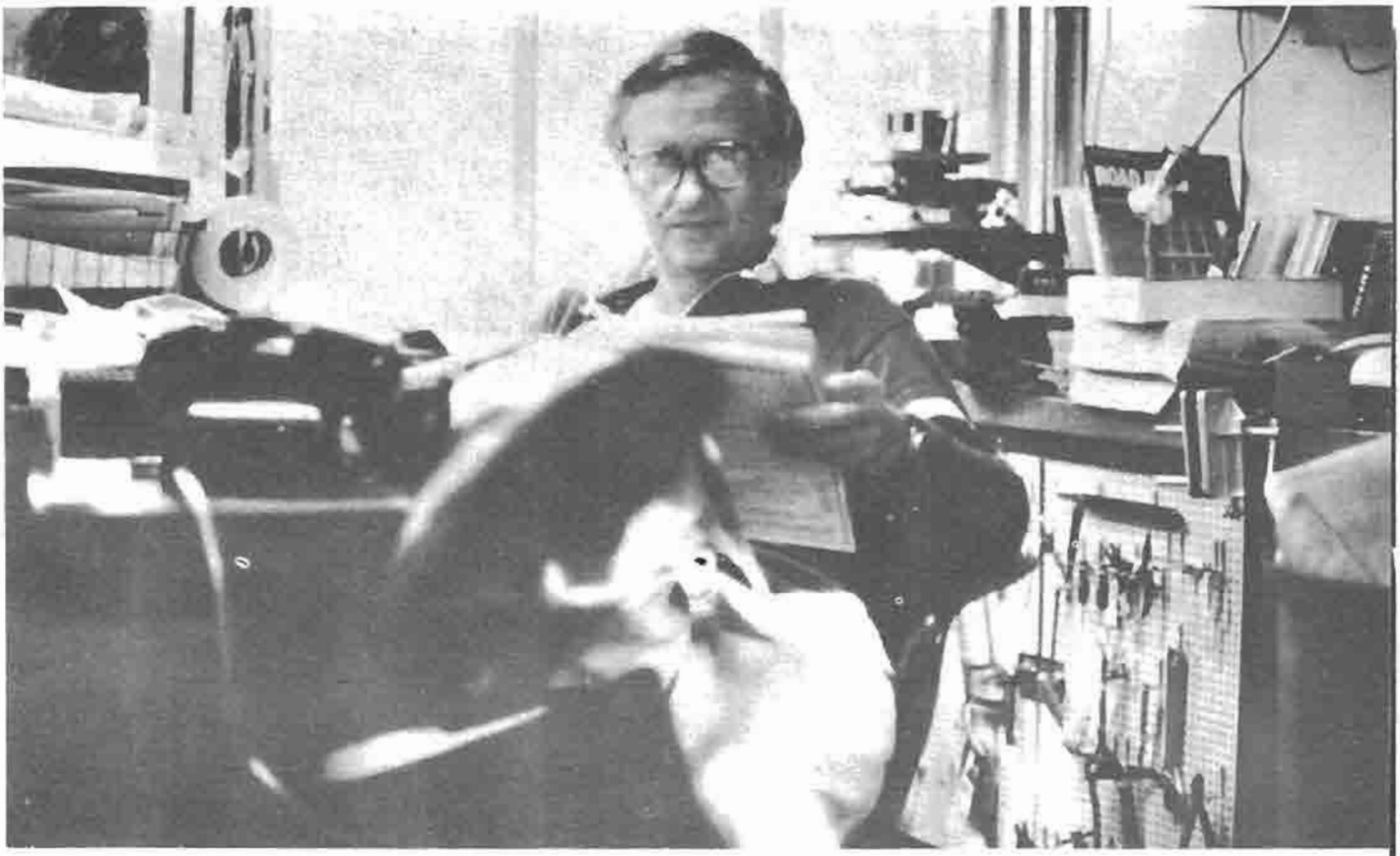
نگاهی به سه فیلم ***فستیوال مانتری***، ***فستیوال وودستاك*** و ***پناهم بده*** روشنگر دوران تحول جنبش پر سر و صدای جوانان دههٔ ۱۹۶۰ امریکاست. در ***فستیوال مانتری***، پنی بیکر لطافت، زیبایی و شور این جنبش را که با موسیقی خلاقانه، طرحهای رنگ و وارنگ‌سکس، مواد مخدر و سالهای صلح در ویتنام عجین شده بود، بر پرده می‌آورد. یك سال بعد مایکل وادلی[3]، از فستیوال عظیم سه روزهٔ موسیقی راك که در ایالت نیویورك تشکیل می‌شد (و در حدود ۵۰۰ هزار نفر شرکت کننده داشت)، فیلم ***فستیوال وودستاك*** را تهیه می‌کند. به قولی جمعیتی که در این سه روز برای شرکت در این فستیوال گرد آمده بودند، می‌توانست دومین شهر پر جمعیت و در عین حال کوتاه عمرترین شهر ایالت نیویورك را تشکیل بدهند (۲۶). در موسیقی، نحوهٔ رفتار و زندگی شرکت کنندگان این فستیوال، آرزوها و ایده الهایی که در ***فستیوال مانتری*** شروع شده بودند، پخته‌تر و عمیقتر نمودار شدند. اما، سال بعد، برادران می‌زلز در فیلم ***پناهم بده***، افول تدریجی آرزوهای پرشور این جنبش و سربرآوردن خشونت و تاریکی را با ظرافت خاص و مؤثری، بیان کردند. دربارهٔ ***پناهم بده*** باز در جای دیگر صحبت خواهد شد.

ناگفته نماند که بعد از موفقیت وسیع این فیلمها، در دههٔ ۱۹۷۰ شرکتهای بزرگ تولید فیلم امریکایی هرکدام به تهیه و توزیع فیلمهای متعددی راجع به فستیوالها و اجراهای موسیقی راك اقدام کردند، ولی هیچ کدام از آنها تأثیری مانند تأثیر این سه فیلم در سینماگران و مردم نداشتند. پنی بیکر نیز خود به تهیهٔ فیلم از اجراهای موسیقی ادامه داد، اما فیلمهای مستند مهم دیگری تهیه نکرد.

برادران می‌زلز (دیوید و آلبرت)، هر دو دارای درجهٔ دانشیاب در روانشناسی هستند، اما به عوض کار در رشتهٔ خود، به فیلم روی آورده‌اند. آلبرت قبلاً در فیلمبرداری بسیاری از فیلمهای درو همکاری کرده بود و دیوید نیز، در صنعت سینمای هالیوود، فعالیتهایی داشت. این دو، پس از

---

1. *Woodstock* 2. *Gimme Shelter* 3. Michael Wadlie



البرت می‌زلز در دفتر کارش

دیوید می‌زلز در دفتر کارش

جوزف لوین در حال دادن جایزهٔ اسکار به سوفیالورن برای بازی در صحنهٔ «دوزن» ـ از فیلم شومن

جدا شدن آلبرت از گروه درو، به تهیهٔ فیلمهای بیواسطه اقدام کردند و در این راه به نوعی تعالی و معروفیت جهانی دست یافتند. معروفترین فیلمهای این دو عبارتند از: ***شومن***[1] (۱۹۶۲)، که راجع به تهیه کنندهٔ معروف فیلمهای سینمایی، جوزف ای. لوین[2] است، ***بیتلها در امریکا***[3] (۱۹۶۴)، که کنسرتهای گروه معروف بیتلها را در شهرهای امریکا نشان می‌دهد، و ***مارلون براندو معرفی می‌شود***[4] (۱۹۶۵)، که در آن مصاحبه‌هایی با هنرپیشهٔ معروف امریکایی ارائه می‌شود، ***فروشندگان***[5] (۱۹۶۹)، که مربوط به طرز کار چهار نفر فروشندهٔ کتاب مقدس است، ***پناهم بده*** که کنسرتهای گروه راك معروفی به نام رولینگ استونز[6] را در امریکا عرضه می‌کند، ***باغهای***

---

1. *Showman* 2. Joseph E. Levine 3. *What's Happening! The Beatles in the U. S. A*
4. *Meet Marlon Brando* 5. *Salesman* 6. Rolling Stones

مارلون براندو در فیلم *مارلون براندو* معرفی می‌شود

خاکستری[1] (۱۹۷۷)، که نشانگر زندگی یك مادر و دختر است. برادران می زلز فیلمی هم در دست تهیه دارند که احتمالاً *کریستو*[2] نام خواهد گرفت و مربوط به طرز کار هنرمند معروف چکوسلواکی الاصل به نام کریستو است.

همان گونه که از نام این فیلمها پیداست، تا قبل از **فروشندگان**، فیلمهای برادران می زلز در مورد شخصیتهای معروف و محبوب بود. اما این دو با تهیهٔ فیلم **فروشندگان** به شخصیتهای معمولی پرداختند و در این راه به یك نوع پختگی خاص در فکر و نحوهٔ اجرای فکر رسیدند. شاید

---

1. *Grey Gardens* 2. *Cristo*

یکی از علل این پختگی این بود که آنها در کودکی با فروشندگی اجناسی چون قلم موی رنگ، دایرة المعارف و لوازم آرایش، امرار معاش می کردند و به زندگی پرنشیب و فراز فروشندگان دوره گرد از نزدیك آشنا بودند.

در فیلم ***فروشندگان*** نیز، چون دیگر فیلمهای این دو، گروه تهیهٔ فیلم بسیار کوچك و مرکب از آلبرت (فیلمبردار) و دیوید (صدابردار) است. شخصیتهای اصلی فیلم چهار نفر فروشندهٔ دوره گرد هستند که کارمند یك شرکت اند و برای فروش کتاب مقدس به خانه های مردم مراجعه می کنند. سینماگران، این چهار نفر را، به طور جداگانه، در حین کار، هنگامی که به خانه ها مراجعه می کنند، دنبال می کنند. وقتی در خانه باز می شود، فروشنده خود و جنسی (کتاب مقدس) را که برای فروش دارد معرفی می کند. دیوید و آلبرت در جواب سؤال صاحبخانه که علت حضور آنها را می پرسد، می گویند که دارند فیلمی که حاوی جنبه های انسانی و خصوصی زندگی فروشندهٔ مورد نظر است، تهیه می کنند. جالب این است که اغلب قریب به اتفاق صاحبخانه ها از فیلمبرداری سینماگران جلوگیری نکردند و اجازه دادند که از تمامی مدت جلسهٔ فروشندگی فیلمبرداری شود. فروشنده ها نیز هر کدام، با روشی خاص که به نسبت هر خریدار تفاوت می کرد، سعی براین داشتند که وی را متقاعد کنند که خرید یك کتاب مقدس دیگر برایش ضرورت دارد. فیلم، پر از صحنه هایی است که در آنها مهارت فروشندگان در به کار بردن روشهای روانشناسی و بازی کردن با احساسات مردم به منصهٔ ظهور می رسد. به عنوان نمونه متن صحبت صحنه ای را که در آن یکی از فروشندگان به نام پال سعی دارد یك نسخه از کتاب مقدس را به زن خانه دار جوانی در خانه اش و با حضور دختر کوچکش، بفروشد در اینجا می آوریم:

پال: پر فروشترین کتاب در دنیا، کتاب مقدس است. یکی از دلایلش این است که کتاب مقدس بهترین نوشتهٔ ادبی تمام اعصار است. (کتاب را ورق می زند.) واقعاً کتابی عالی است. نیست؟ اینها که می بینید شبان و سه پادشاه اند. فرار [امت اسرائیل] به مصر، کودکی عیسی، بازگشت مریم به ناصره ... پیدا کردن عیسی در بیت المقدس توسط مریم، خوب حالا متوجه می شوید که چطور این کتاب می تواند در خانه منبع الهام و ایمان باشد (رو به بچه می گوید:) می پسندی، عزیزم؟ اسمت چیه؟

زن: کریستین

پال: به به، مثل مادرش زیبا و باهوشه، (در حالی که نوازشش می کند) مگر نه کریستین؟ میدونی اسم من چیه؟ پال ... پال، همان پولس رسول که می شناسی.

زن: کریستین تو یك پسرعمو داری که اسمش پال هست، مگه نه؟

پال: متوجه می شوید که چقدر این کتاب مقدس کامله، قیمتش هم خیلی کمه، ۴۹ دلار و ۴۹ سنت بیشتر نیست. و برای فروشش نیز سه راه داریم. یکی به صورت نقد (بچه خمیازه می کشد)، دیگری نقد هنگام تحویل کتاب (معاملهٔ سلف) و راه سوم خرید به صورت

قسطی. کدام یك از راهها برای شما مناسب است، اولی، دومی، یا سومی؟

زن: من جدی علاقه‌ای به ...

پال: چطور ...

زن: باید با شوهرم در این مورد مذاکره کنم.

پال: اما... اما... اما... نمی‌خواهید بهش هدیه‌ای بدهید؟ روز تولدش نزدیك نیست؟ این کتاب هدیهٔ خیلی خوبیه.

زن: درست می‌گویید.

پال: ما اهمیت زیادی به ... (با مهربانی کتاب را نوازش می‌کند) کتاب مقدس هنوز پر فروشترین کتاب دنیاست، بنابراین ... (بچه با بی‌حوصلگی شروع به پیانو زدن می‌کند.)

زن: واقعاً از عهدهٔ خریدش برنمی‌آیم. غرق در صورتحسابهای دوا و دکتر شده ایم (پیانو زدن ادامه دارد).
(پال، در حالی که احساس شکست روی صورتش نقش بسته است با نگاهی خالی از احساس به زمین می‌نگرد.) (۲۷)

سینماگران بیش از همه به نشان دادن پال می‌پردازند و علاوه بر جلسه‌های فروش در خانه‌های مردم، او را به همراه سه همکار دیگرش در همایشهای ***فروشندگان*** کتاب مقدس، در اتاقشان در هتلی در شهر میامی، هنگام قمار بازی، تماشای تلویزیون، پشت تلفن، در حال صحبت با همسران و دوستانشان، نشان می‌دهند. در فیلم با به کار گرفتن پاره‌ای از روشهای فیلمهای داستانی مانند ویرایش موازی و «نگاه به آینده[1]» نحوهٔ کار این چهار نفر، شکستهای پی در پی پال در فروش و موفقیت دیگران تصویر می‌شود. به خاطر استفاده از این روشها، به نحوهٔ ویرایش ***فروشندگان*** ایرادهای بسیار گرفته شده است. اما باید این موضوع را در نظر داشت که همان گونه که آلبرت می‌زلز گفته است در ویرایش این فیلم سعی شده است به آنچه که روی فیلم ضبط شده احترام گذارده شود (۲۸) و به آن خدشه‌ای وارد نیاید. به نظر وی فیلمسازی با روش سینمای بیواسطه شامل دو مرحلهٔ عمدهٔ فیلمبرداری و ویرایش است. در مرحلهٔ اول، فیلمبردار برداشت خود را از موضوع، بدون توسل به پیشداوریهای فلسفی، اجتماعی و احساسی، بیان می‌کند: «آنچه که ما می‌کنیم این است که فارغ از عوامل دست و پا گیری، چون پیشداوری، وسایل فیلمبرداری و حمایت مالی از جانب دیگران، تا آن حد که امکان دارد، به موضوعات فیلم خود نزدیك شویم.» (۲۹) برای این کار به قول او، «نقش سینماگر، نگاه کردن، شنیدن و ضبط کردن

---

1. Flash Forward

پال در فیلم فروشندگان

شارلوت زورین ،ویراستار تعدادی از فیلمهای برادران می‌زلز، در دفتر کار آنها

است. همین و بس. در این صورت واسطه ای بین موضوع فیلم و فیلمبردار وجود نخواهد داشت.» (۳۰)

در مرحلهٔ دوم، ویراستار فیلم، برپایهٔ تصاویری که از واقعیت به روی فیلم ضبط شده است، و با نهایت امانت و احترام به آنها، به تنظیم و ویرایش می پردازد. در این مرحله ویراستار فیلم همکار مهمی برای سینماگر است و در شکل بخشیدن به فیلم تأثیر زیادی دارد. به همین جهت نیز نام شارلوت زورین[1] که ویراستار *فروشندگان* است همپای نام سازندگان فیلم (برادران می زلز) بر روی فیلم ظاهر می شود.

یکی از انتقادهایی که براین فیلم شده است این است که فیلم یکنواخت و خسته کننده است.

---

1. Charlotte Zwerine

این فیلم برخلاف اغلب فیلمهای گروه درو، لیکاك و حتی خود می‌زلز، برپایهٔ یك ساخت و موضوع بحرانی شکل نگرفته است، بلکه از شخصیتهای عادی، هنگام کار عادی، تهیه شده است. خود آلبرت می‌زلز بر این عیب صحه می‌گذارد و می‌گوید که برای برطرف کردن این ایراد در فیلمهای دیگر «باید روی این مسئله بیشتر کار کنیم.» (۳۱)

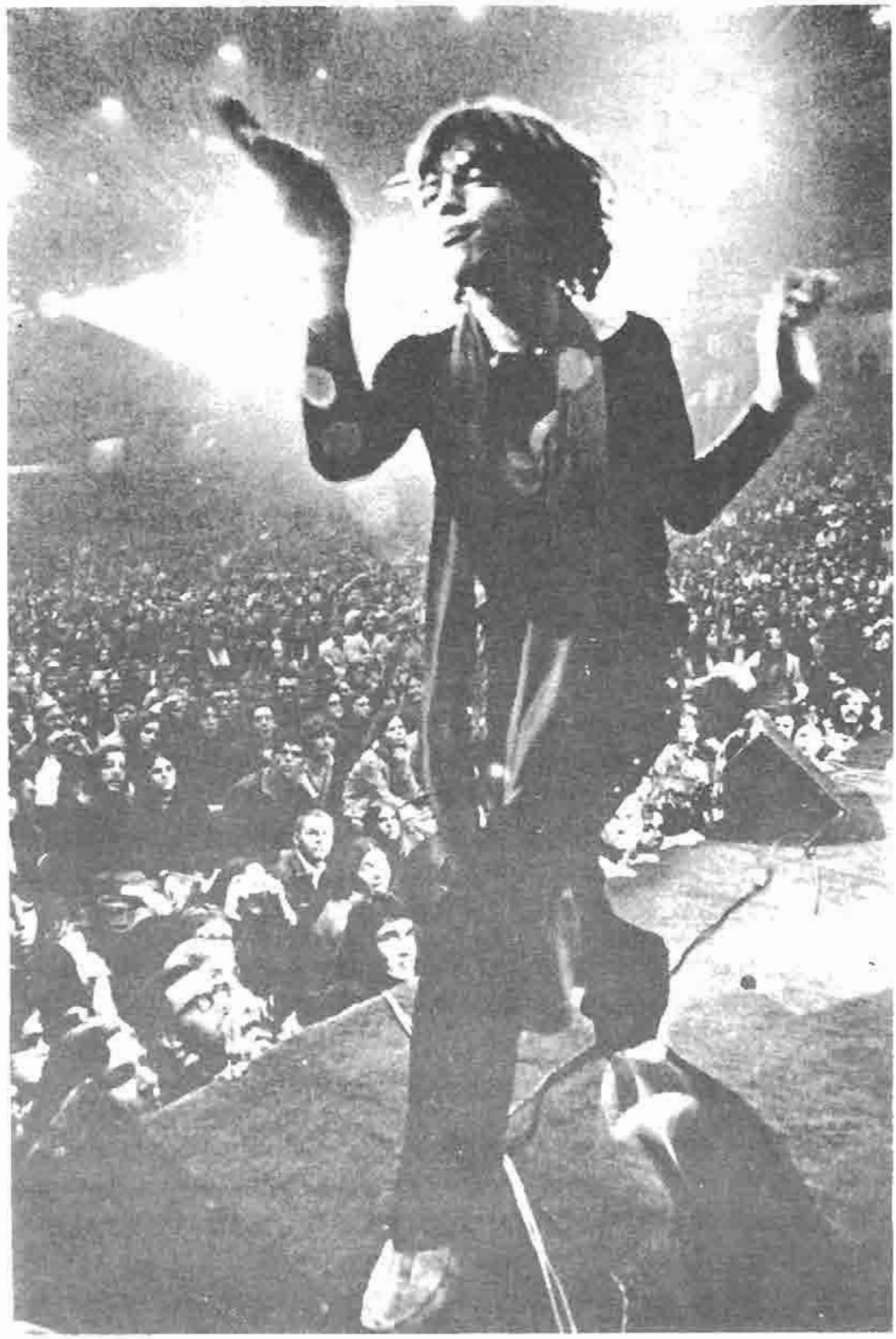
فیلم بعدی برادران می‌زلز، ***پناهم بده***، است که در آن تعدادی از کنسرتهای گروه معروف راك به نام رولینگ استونز ارائه می‌شود. همان گونه که قبلاً هم اشاره شد، این فیلم افول ارزشهای جنبش جوانان امریکا را که در فستیوالهای دههٔ ۱۹۶۰ با شور و هیجان و امید همراه بود، تصویر می‌کند. فیلم، روحیه‌ای کنجکاو و کاوشگر دارد و می‌خواهد چگونگی قتل جوان سیاهی را که در کنسرت استونز در آلتمانت کالیفرنیا اتفاق افتاد مورد بررسی قرار دهد. در این فیلم، مانند فیلم *نهرو*، سینماگران در خود فیلم ظاهر می‌شوند و روش کار خود را تشریح می‌کنند. فیلم از یك سو کنسرتهای استونز را به ترتیب نشان می‌دهد و، از سوی دیگر، آماده سازی و اجرای کنسرت و صحنهٔ قتل را در آلتمانت گزارش می‌کند. در عین حال، گهگاهی اعضای گروه استونز را، هنگام بازبینی قطعاتی از فیلم، و همچنین واکنش آنها را نسبت به آن قطعات (این قسمت یادآور نحوهٔ کار ژان روش است.)، تصویر می‌کند. به این ترتیب، فیلم ***پناهم بده*** از ساختی پیچیده ولی روشنگر برخوردارست. همچنان که فیلم به جلو می‌رود، گروه رولینگ استونز در حین اجرای آهنگهای خشن‌تر و تندتر نشان داده می‌شوند. در حین اجرای یکی از آنها، تماشاگران نیز از خود خشونت نشان می‌دهند و بتدریج درگیریهایی به وجود می‌آید. اما خود گروه رولینگ استونز، به علت فاصله و جمعیت زیاد، از اهمیت آنچه در حال وقوع است بی‌خبر است. تماشاگران فیلم که به وسیلهٔ اخبار از واقعهٔ قتل خبردارند، هنگام تماشای این قسمت از فیلم متوجه عدم آگاهی گروه هستند و این خود موجب نوعی دلهره در تماشاگران فیلم می‌شود. بتدریج اجرای برنامهٔ کنسرت در اثر درگیریها و زد و خوردهایی که بین دستهٔ اوباشان موتورسیکلت سوار و شرکت کنندگان در فستیوال درمی‌گیرد، قطع می‌شود. در یکی از این زد و خوردها، جوان سیاهی (به طریق حرکت کند) نشان داده می‌شود که طپانچه‌ای در دست دارد و یکی از این اوباشان او را با کارد به قتل می‌رساند.

فیلم ***پناهم بده*** به خاطر ماهیت موضوع، واقعهٔ قتل و همچنین به خاطر ساخت و ویرایش دراماتیکی که دارد، برخلاف ***فروشندگان***، یکنواخت و طولانی به نظر نمی‌رسد، بلکه تماشاگر را بسرعت و بشدت تحت تأثیر قرار می‌دهد.

با فیلم ***باغهای خاکستری*** بار دیگر برادران می‌زلز به بررسی و نشان دادن موضوعهای عادی می‌پردازند و فیلمشان موفقتر از فیلم ***فروشندگان*** از آب در می‌آید. فیلم، پیرزن هشتاد ساله‌ای را به نام ادیت بویه بیل[1] (عمهٔ ژاکلین کندی، همسر سابق رئیس جمهور امریکا) نشان می‌دهد که با

---

1. Edith Bouvier Beale



میک جاگر در صحنه‌ای از فیلم پناهم بده

دختر ۵۷ ساله‌اش سالهاست تنها در خانه‌ای قصرمانند زندگی می‌کند. خانه و باغات اطراف خانه که **باغهای خاکستری** نام دارد، قدیمی، کهنه و مخروبه شده است و مادر و دختر فقط از چند اتاق خانه استفاده می‌کنند. مادر پیر و بیمار، اغلب در تختخواب است، اما از سرزندگی زیادی برخوردار می‌باشد. مرتب با دخترش در حال بحث و منازعهٔ لفظی است. شعر و آهنگ می‌خواند و کلاههای رنگارنگ به سر می‌گذارد. دختر، که آرزو دارد هنرپیشه شود، از اینکه مجبور شده به خاطر نگهداری از مادر خود، از این کار دست بکشد و به یك نوع زندگی انزواطلبانه تن دهد، ناراضی است و احساس خود را بروشنی و صراحت به مادرش می‌گوید و تقصیر این را که نتوانسته است هنگام مبارزهٔ انتخاباتی جان کندی به او کمك کند به گردن مادرش می‌اندازد. گفتگویشان در این مورد به ترتیب زیر ادامه می‌یابد:

«مادر: آره، هر کاری که نتوانستی بکنی، به نظرت عالی جلوه می‌کنه. در اون موقع تو نمی‌خواستی این کارو [کمك به کندی را] بکنی.
دختر: نمی‌توانستم از اینجا برم
مادر: قدرت انتخاب داشتی...
دختر: نمی‌تونستم اینجا را ترك کنم ....»(۳۲)

ایدی در جوانی- از فیلم *باغهای خاکستری*

خانم ادیت بیل- از فیلم *باغهای خاکستری*

ایدی (دختر خانم بیل) در مصاحبه‌ای گفته است: «آنها [آلبرت و دیوید] فوراً مورد اعتماد من قرار گرفتند. آنها جزئی از ما و ما جزئی از آنها بودیم.» (۳۳) این اعتماد در صحنه‌های متعدد، خود را نشان می‌دهد. مخصوصاً ایدی با دوربین رابطه‌ای خصوصی برقرار می‌کند، با آن حرف می‌زند، در مقابل آن نسبت به مادرش نظر می‌دهد و رفتار او را تفسیر می‌کند و همچنین با دوربین شوخی می‌کند و به اشاره و کنایه‌های سکسی می‌پردازد. در مقابل دوربین، مانند یك مدل، مرتباً لباسها و کلاههای رنگارنگ خود را نمایش می‌دهد، می‌رقصد، می‌خواند و بازی در می‌آورد. در صحنه‌ای دیوید، در حالی که ضبط صوت ناگرا به گردن ومیکروفون تفنگی به دست دارد، به مادر کمك می‌کند تا از پلکان پایین بیاید. در صحنه‌ای دیگر، ایدی به مادر، دیوید و آلبرت که پشت دوربین است، خوراکی تعارف می‌کند. صدای آلبرت از پشت دوربین به گوش می‌رسد که می‌گوید «نه متشکرم!» در اینجا آشکارا سینماگران جزء فامیل اپن دو شده‌اند. رابطه، مستقیم و بیواسطه است.

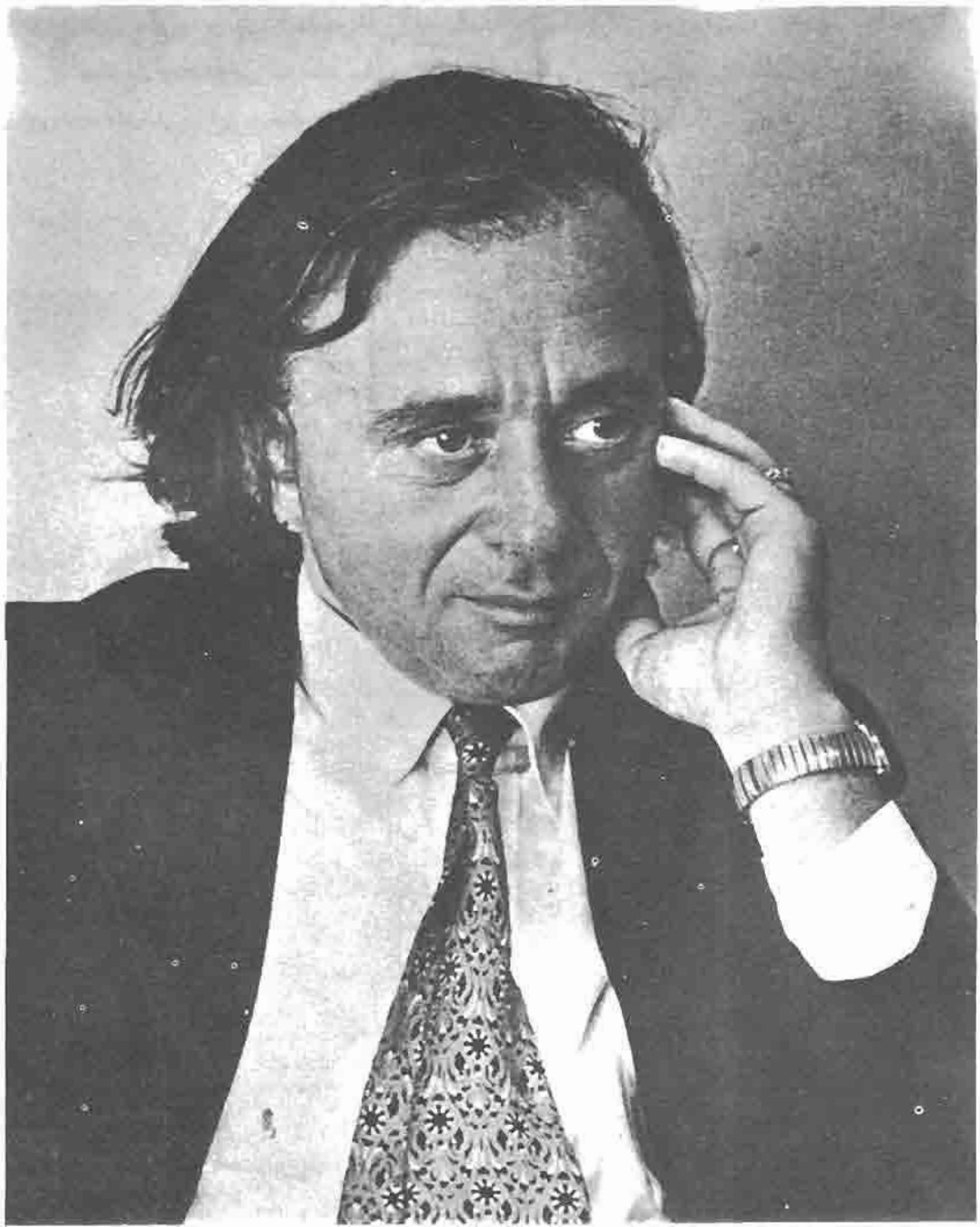
وضع زندگی مادر و دختر نامناسب است. اتاق خوابشان (که بیشتر اوقات خود را در آنجا صرف می‌کنند) کثیف، به هم ریخته و پراز کاغذ و روزنامه است. گربه‌ای در پشت قاب عکسی که روی زمین قرار دارد یا روی روزنامه‌هایی که روی تخت مادر ریخته شده کثافت می‌کند. به نظر نمی‌آید که این دو هیچ چیز زندگی خود را از سینماگران پنهان کرده باشند. بعضیها برادران می‌زلز را به خاطر «استراق سمع و بصر» و دخالت در زندگی خصوصی خانم بیل و دخترش، مورد سرزنش قرار داده‌اند. اما آلبرت بشدت با این اتهام مخالف است. وی می‌گوید ما در این فیلم به نقطهٔ حساسی از فرهنگ امریکا انگشت گذارده‌ایم و آن برداشت مردم امریکا نسبت به سالمندان و گرایششان در مطرح نکردن مسائل آنهاست. «اگر ما موفقیتی داشته‌ایم ... در جلب اعتماد مردم [شخصیتهای فیلم] بوده است. » (۳۴) گواه این موضوع در یکی از صحنه‌ها به چشم می‌خورد: شب است، مادر پیرخسته است و در رختخواب. رو به‌دوربین می‌کند و با مهربانی و اعتماد می‌گوید: «خیلی شما دو تا را دوست دارم، اما می‌خوام بخوابم.» (۳۵)

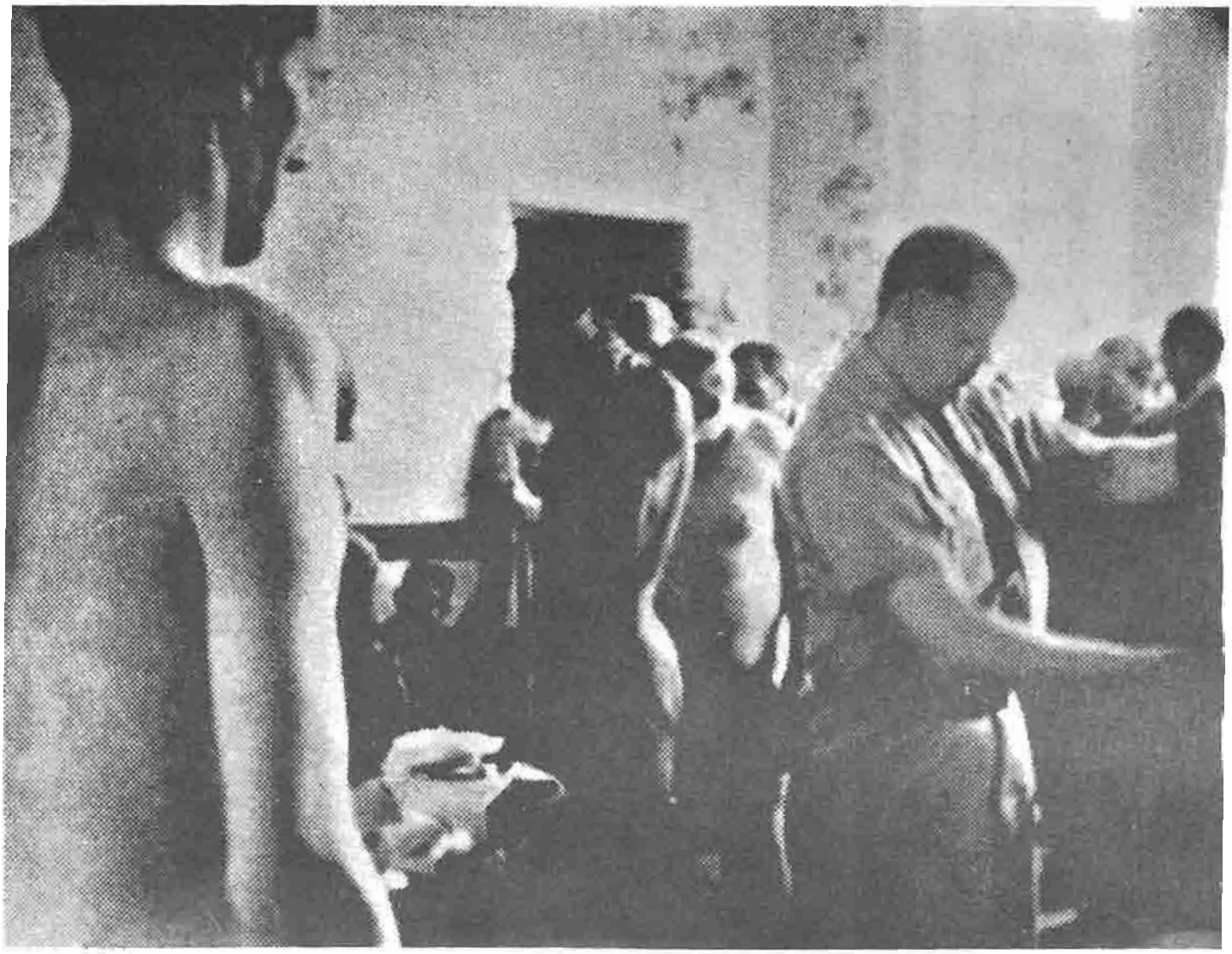
فیلم با صحنه‌هایی که مادر را در حال نیمه خواب و نیمه بیداری، هنگام زمزمهٔ آواز نشان می‌دهد و دختر را در پشت نرده‌ها در حال رقص، تمام می‌شود. فیلمبرداری ***باغهای خاکستری***

البرت (دوربین به دست) و دیوید می‌زلز در اتاق خواب ایدی و ادیت بیل

شش هفته و ویرایش شصت ساعت فیلم گرفته شده، دو سال به طول انجامید (۳۶). فیلم تصویری راستین از زندگی این مادر و دختر به دست می‌دهد. خود ایدی این نکته را با جملات زیر تأیید می‌کند: «برادران می‌زلز، حقیقت‌گو بودند. آنها جوهر هر موقعیتی را شکار می‌کردند. هیچ تفاوتی بین نحوهٔ زندگی ما و آنچه بر پرده می‌بینیم، وجود ندارد.» (۳۷) ***باغهای خاکستری*** نشان دهندهٔ به کمال رسیدن برادران می‌زلز و پختگی روش سینمای بیواسطه است. برخلاف لیکاك، که از حمایت مالی دیگران برخوردار بوده است و در نتیجه تقریباً صاحب هیچ کدام از فیلمهای خود نیست، برادران می‌زلز، برای تهیهٔ فیلمهای خود، از حمایت مالی هیچ کس استفاده نکردند، و در نتیجه، از استقلال و کنترل کامل بر کار خود برخوردار شدند. تاکنون فیلمهای این دو بیشتر در

فرد بك وانزمن





نمایش تی‌تی کات

سینماها، مدارس و باشگاههای سینمایی به نمایش گذاشته شده، و فقط تعداد محدودی از آنها توسط تلویزیون نشان داده شده است.

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، شبکهٔ تلویزیونی غیر تجارتی امریکا به حمایت مالی از یکی از مهمترین سینماگران سینمای بیواسطه همت گماشت. این سینماگر فردریك وایزمن[1] نام دارد که پیش از رو آوردن به سینما، وکیل دادگستری بود. وی سینماگر پرکاری است، و در عرض ده سال، ده فیلم ارزنده به بازار ارائه کرده است: *نمایش تی تی کات*[2] (۱۹۶۷)، دربارهٔ مجرمان دیوانهٔ یك

---

1. Frederick Wiseman 2. *Titicut Follies*

دبیرستان

زندان واقع در ماساچوست امریکا؛ ***دبیرستان***[1] (۱۹۶۸)، دربارهٔ رویدادهای یك دبیرستان واقع در پنسیلوانیا؛ ***نظم و قانون***[2] (۱۹۶۹)، دربارهٔ پاسگاه پلیس شهر کانزاس؛ ***بیمارستان***[3] (۱۹۷۰)، دربارهٔ یك بیمارستان بزرگ شهر نیویورك، ***خدمت مقدماتی***[4] (۱۹۷۱)، دربارهٔ نحوهٔ اجرای مرحلهٔ خدمت مقدماتی نظام وظیفه در کنتاکی؛ ***دیر***[5] (۱۹۷۲)، دربارهٔ یك راهب خانه واقع در میشیگان؛ ***دادگاه صغیرها***[6] (۱۹۷۳)، دربارهٔ یك دادگاه مخصوص رسیدگی به جرمهای جوانان و خردسالان واقع در ممفیس، ***انسان اولیه***[7] (۱۹۷۴)، دربارهٔ یك طرح تحقیقاتی بر روی میمونها در مرکزی در آتلانتای جورجیا؛ ***رفاه***[8] (۱۹۷۵)، دربارهٔ نظام تأمین رفاه مردم در یك ادارهٔ رفاه در نیویورك، و بالأخره ***گوشت***[9] (۱۹۷۶) دربارهٔ یك کشتارگاه در کولورادو.

به طور کلی مشخصه‌های فیلمهای وایزمن که آثار او را از آثار دیگر سینماگران سینمای بیواسطه امریکا جدا می‌کند بدین شرحند:

---

1. *High School* 2. *Law and Order* 3. *Hospital* 4. *Basic Training* 5. *Essence*
6. *Juvenile Court* 7. *Primate* 8. *Welfare* 9. *Meat*

۱. وایزمن، به خلاف برادران می زلز و ریچارد لیکاك، توجه خود را به بررسی وضع یك یا چند شخصیت محدود نمی کند، بلکه نگاه موشکاف خود را به مؤسسات عمومی و نظامهای اجتماعی امریکا می اندازد. این امر، با مروری به عنوان فیلمهای او، مشخص می شود. بعضیها چون آلبرت می زلز، به وایزمن به این علت ایراد گرفته اند که در فیلمهای وی با وضع زندگی و گرایشهای ذهنی و اجتماعی هیچ شخص بخصوصی آشنا نمی شوند (۳۸).

۲. وایزمن کمتر به موضوعاتی می پردازد که جنبه های دراماتیك، نمایشی یا «بحرانی» داشته باشند. البته این عقیده به این معنی نیست که فیلمهای وی خالی از درام و احساس هستند، بلکه بیشتر اشاره به نوع خاص موضوعهایی است که وی برای فیلمهای خود انتخاب می کند. در فیلمهای او معمولاً تماشاگر خود را رودر رو با شخصیت یا شخصیتهایی نمی بیند که در بحران و در تنگنای وضعی مشکل و چالش انگیز گرفتار شده باشند. احساس نمایش و درام در فیلمهای وایزمن بیشتر از تلاش در رودررویی افراد با نظامهای داخلی مؤسسات سرچشمه می گیرد.

۳. وایزمن با تمرکز به وضع مؤسسه ای عمومی (چون زندان، بیمارستان، دبیرستان و دادگاه)

نظم و قانون

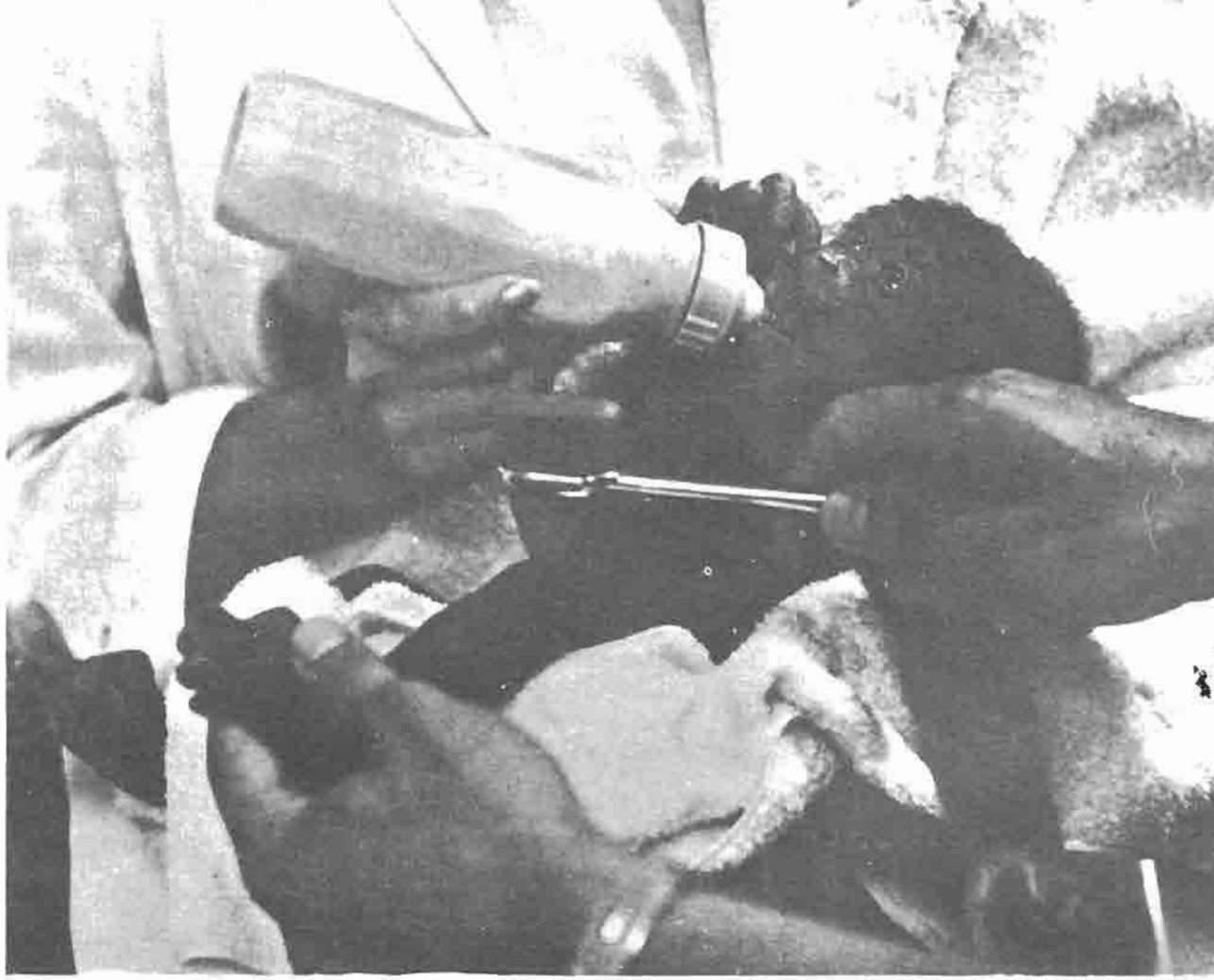
خدمت مقدماتی

یا تأکید بر نظامی اجتماعی (چون رفاه) سعی بر این دارد که انعکاس و نمونه‌ای از مسائل اجتماعی را به طور کلی مطرح کند (۳۹). درواقع، انتخاب این مؤسسات و نظامها، الگو و موردی برای بررسی و پژوهش وضع کلی اجتماع به دست می‌دهد.

۴. فیلمهای وایزمن، دارای چنان تسلسل و هماهنگیی هستند که می‌توانند براحتی به عنوان یك مجموعه فیلم دربارهٔ اوضاع اجتماعی و مؤسسات عمومی امریکایی به حساب آیند. تسلسل این فیلمها در واقع تسلسل و یك دستیی را که در مؤسسات مختلف امریکا وجود دارد گوشزد می‌کند. مثلاً در *دبیرستان* و *دیر* انعکاسی از حالت و روش نظامیان در *خدمت مقدماتی* به چشم می‌خورد.

۵. وایزمن نیز، مانند دیگر سینماگران سینمای بیواسطهٔ امریکا، قبل از فیلمبرداری، به پژوهش دامنه‌داری در مورد موضوع مورد نظر خود دست نمی‌زند: «فیلمبرداری خود، پژوهش است.» (۴۰) چرا که سینماگر با دیدی باز به مشاهده و ضبط بیواسطهٔ موضوع مورد نظر

دیر



انسان اولیه

می‌پردازد و، مانند فلهرتی، از فیلمبرداری برای کشف و مکاشفه استفاده می‌کند. سینماگر سعی می‌کند عقاید و پیشداوریهای خود را در این راه دخالت ندهد.

۶. در عین حال فیلمهای وایزمن کاملاً بیطرف و خالی از نظر و دید خاص سینماگر نیستند. به قول خودش، نظرگاهش در ساخت فیلم و در رابطهٔ مجلسها و موضوعهای فیلم متجلی می‌شود (۴۱). فیلمهای وی نظرگاهی مشخص و دیدی کاوشگرانه دارند. ویرایش فیلم نیز به این دید عمق می‌بخشد. در هر فیلم نیز تصاویر و صحنه‌های متعددی برای گردآوری داده‌ها و نتیجه‌گیری به کار گرفته شده‌اند.

۷. فیلمهای وایزمن خالی از روایت هستند و به این ترتیب فاصلهٔ کمتری بین تماشاگر و رویدادها و شخصیتهای فیلم وجود دارد. به قول وایزمن تفاوت فیلمهای بیواسطهٔ بدون روایت با فیلمهای مستند معمولی مانند تفاوت یك نمایش (تئاتر) خیابانی با نمایشی است که در تالاری بزرگ و مجلل اجرا می‌شود (۴۲). در فیلمهای مستند بیواسطه که از روایت سود نمی‌جویند، مرتباً اهمیت موضوع و مسئله، تجزیه و تحلیل آن، و راه حلهایش از راه روایت به تماشاگر گوشزد نمی‌شود. تماشاگر خود، چون سینماگر، به کشف موضوع که بر پرده است، می‌پردازد.

رفاه

بیمارستان

۸. در فیلمهای وایزمن، اهمیت برداشتها، پیشداوریها و ارزشهای تماشاگر نیز، به همان اندازهٔ برداشتها و ارزشهای سینماگر، مهم هستند و در فهم و درك فیلم کمك می‌کنند.

۹. در فیلمهای وایزمن نیز، مانند فیلمهای می‌زلز و لیکاك، اهمیت به دست آوردن اعتماد اشخاصی که از آنها فیلم برداشته می‌شود، آشکار است. هنگامی که سینماگر توانست اعتماد و اطمینان این افراد را به صداقت و امانت خود و نحوهٔ کارش جلب کند، آنگاه، این افراد حالتی طبیعیتر و عادیتر به خود می‌گیرند و کمتر به پنهان کاری و بازیگری در مقابل دوربین متوسل می‌شوند.

۱۰. برخلاف دیگر سینماگران سینمای بیواسطهٔ امریکا، وایزمن خود فیلمبردار فیلمهای خود نیست، برعکس، وی صدابرداری همزمان فیلمها و ویرایش آنها را به عهده دارد. این امر اهمیت کلام و ساخت فیلم را در کارهای وایزمن ظاهر می‌سازد. فیلمبردار او از فیلم*نظم و قانون* به بعد ویلیام براین[1] است و همهٔ فیلمهایش به طریقهٔ سیاه و سفید فیلمبرداری شده‌اند.

۱۱. بیشتر فیلمهای وایزمن به حمایت شبکهٔ رادیو تلویزیونی عمومی امریکا ساخته شده و از ایستگاههای تلویزیونی همان شبکه نیز پخش شده‌اند. این موضوع از فیلم*دبیرستان* به بعد، در مورد همهٔ فیلمهای او، صدق می‌کند (۴۳).

ناگفته نماند که پخش فیلمهای او همیشه بدون دردسر نبوده است. مثلاً او در پخش اولین فیلمش، *نمایش تی تی کات*، که نام خود را از برنامهٔ نمایشی زندانیان دیوانهٔ این زندان بخصوص به عاریت گرفته است، دچار اشکالات زیادی شد. با وجود اینکه فیلم قبلاً مورد تأیید مقامات رسمی ایالت ماساچوست (که زندان در آن واقع است)، قرار گرفته بود، سرانجام وایزمن به علل متعددی از جانب همین مقامات تحت تعقیب قانونی قرار گرفت. جالب اینجاست که وایزمن در فیلمهای بعدی خود به چنین اشکالی برنخورد. او حتی برای پخش فیلم از آنها که فیلم برمی‌داشت، اجازهٔ کتبی نمی‌گرفت، فقط قبل یا بعد از فیلمبرداری از آنها می‌پرسید که آیا با نمایش فیلم در تلویزیون و سینما موافقند یا نه. اگر کسی موافقت نمی‌کرد، وی آن قطعه فیلم را دور می‌انداخت. ولی کمتر کسی به سؤال وی جواب منفی داد.

با وجود اینکه فیلمهای وایزمن برمحور نظرگاه خاصی فراهم آمده‌اند، خالی از احساس، ترحم، رقت و شوخ طبعی نیستند. مثلاً، در صحنه‌ای از فیلم*دبیرستان* خانم مدیر جوان دبیرستان، با چشم گریان، نامه‌ای را که یکی از فارغ‌التحصیلان آن دبیرستان فرستاده برای مدعوین

---

1. William Brayne

می‌خواند. این جوان، پس از فراغت از تحصیل، به خدمت زیر پرچم رفته است و از صحنهٔ جنگ ویتنام نامه‌ای برای مدیر سابق خود داده است. جوان که قرار است با چتر در پشت جبههٔ دشمن فرود آید، از معلمان و مدیر مدرسه برای آموختن راه و رسم زندگی به او تشکر می‌کند، و چون احتمال می‌دهد که در این عملیات جان سالم بدر نبرد، وصیت می‌کند که، در صورت مردن، مدرسه از پول بیمهٔ عمرش یك بورس تحصیلی به یکی از دانش‌آموزان دبیرستان بدهد. او در آخر نامه‌اش می‌نویسد «من می‌دانم که فقط یك نفر نظامی هستم که به انجام وظیفه مشغول است.» مدیر جوان مدرسه نیز، پس از خواندن این سطر، با چشمان اشکبار می‌گوید «وقتی چنین نامه‌ای دریافت می‌کنیم، می‌فهمیم که در کارمان در این دبیرستان موفق بوده‌ایم.» طنز این صحنهٔ رقت‌انگیز در این امر نهفته است که موفقیت دبیرستان در تربیت «نفر» برای اجتماع خلاصه شده است.

بسیاری از فیلمهای وایزمن برندهٔ جوایز بین‌المللی شده‌اند و نام او را در امریکا و در اروپا به عنوان یکی از باارزشترین سینماگران سینمای مستند و سینمای بیواسطهٔ این زمان، بر سر زبانها انداخته‌اند.

روش سینمای بیواسطه که به خاطر پیشرفت شگرف در وسایل و شگرد کار و شرایط اجتماعی و اقتصادی خاص به وجود آمده بود، منحصر به امریکا نشد و در کشورهای دیگر نیز ریشه گرفت و خودنمایی کرد. در فرانسه، روشهای سینمای بیواسطه در فیلمهای سینماگران متعددی هویدا شد. تفاوت بسیار کلی سینمای بیواسطهٔ امریکا و فرانسه در این است که در سینمای بیواسطهٔ فرانسه، تأکید روی یك موضوع خاص است، در حالی که در آثار سینماگران امریکا، سینماگر بیشتر به نشان دادن شخصیتها و افراد توجه دارد. آنچه سینماگر سینمای بیواسطهٔ کانادا پی‌یر ژونو[1] به ژان روش گفت، بروشنی موضع سینماگران فرانسوی را در این مورد بیان می‌کند. او چنین می‌گوید: «حال ما می‌توانیم از هر چیز فیلمبرداری کنیم. اما [ابتدا] لازم است موضوعی داشته باشیم.» اگر قرار است این گفته در مورد سینماگران بیواسطهٔ امریکا مخصوصاً لیکاك و می‌زلز، صدق کند، لازم است که در آن تغییری جزئی بدهیم، به این ترتیب: «حال ما می‌توانیم از هر چیز فیلمبرداری کنیم. اما [ابتدا] لازم است فردی را در نظر داشته باشیم.» (۴۴) به این ترتیب، روش (به عنوان نمادی از سینماگران سینمای بیواسطهٔ فرانسه) همیشه در پی تنظیم مواد فیلم شده بر مبنای فلسفه‌ای خاص و به منظور اثبات فرضیه‌ای خاص است.

برعکس، به قول جوناس مکاس[2] منتقد و سینماگر پیشرو امریکایی، سینماگران سینمای بیواسطهٔ کانادا، اغلب نه آنچنان در پی بررسی شخصیتها و نه چندان به دنبال اثبات فرضیه‌ها و نظریه‌های خاص هستند، بلکه بیشتر از موضعی اخلاقی به موضوع مورد توجه خود می‌نگرند (۴۵). با وجود این، در آثار پاره‌ای از سینماگران کانادایی، شباهتهایی با دیگر سینماگران اروپایی

---

1. Pierre Juneau 2. Jonas Mekas

پسر تنها

و امریکایی دیده می‌شود.

از این میان، از گروندگان جنبش سینمایی «چشم بی‌ریا» می‌توان نام برد.

ولف کونیك، که تحت تأثیر شدید فیلمهای لیندزی اندرسن مخصوصاً فیلم **بچه‌های پنجشنبه** قرار گرفته بود، به همراهی رومان کرویتور[1]، ترانس مك کارتی فیل گیت، پیر پرو[2] و میشل برو[3] یکی از پایه‌گذاران سینمای بیواسطه کانادا شد ـ سینمایی که خود آنها عنوان «چشم بی‌ریا»[4] برآن نهادند. هدف پیروان «چشم بی‌ریا» مانند دیگر سینماگران سینمای بیواسطه که تاکنون از آنها صحبت رفته است، شکار لحظات زندگی بدون استفاده از فیلمنامه، به منظور برانگیختن احساسات مردم و فهماندن و نشان دادن این امر به آنهاست که زندگی براستی واقعی، خوب و سرشار از معنی و مفهوم است (۴۶). کونیك و کرویتور در فیلم *پسر تنها* (۱۹۶۳) به بررسی وضع خوانندهٔ محبوب جوانان آن زمان، پال آنکا[5] و دوستداران موسیقی او پرداختند. اما، به قول لوئی مارکورل، در این فیلم و فیلمهای دیگر این دو بآسانی می‌توان محدودیت «چشم بی‌ریا» را به چشم دید. بی‌ریا بودن تنها کافی نیست، سینماگر باید موضعی اخلاقی و اجتماعی به خود بگیرد و هم از تصویر و هم از صدای فیلم به نحو هماهنگ و همبسته‌ای استفاده به عمل آورد (۴۷).

---

1. Roman Kroitor 2. Pierre Perrault 3. Michel Brault 4. Candid Eye 5. Paul Anka

برگهای کمرشکن

مك کارتی فیل گیت انگلیسی که با فرانسویان گروه «چشم بی ریا» همکاری می کرد، به نحو مناسبی مانند لیکاك ـ به استفاده از صدای همزمان با فیلم پرداخت و فیلمهایی مانند ***برگهای کمر شکن***[1] (۱۹۵۹) را تهیه کرد. ***برگهای کمر شکن*** به وضوح، تصویر و صدای کارگرانی را که با مشقت زیاد به چیدن برگهای تنباکو در مزارع ناحیهٔ اونتاریو در کانادا اشتغال دارند نزد تماشاگر می آورد.

پیر پرو، با همکاری فیلمبردار و سینماگر دیگر کانادایی میشل برو، فیلمهای متعددی ساخت. فیلمهای پیر پرو، براساس آنچه خود کاناداییها آن را «کلام زنده»[2]، «عمل زنده»[3] یا «سینمای زنده»[4] نامیدند بنا شده اند، و به طور کلی یك نوع جستجو و آگاهی نوپایی را نسبت به ماهیت و ریشه های فرهنگ کبك[5]، سرزمین مادری این دو سینماگر، از خود بروز می دهند (۴۸). این جستجو و آگاهی در ابتدا به تهیهٔ سه فیلم طولانی انجامید: ***دنبالهٔ جهان***[6] (۱۹۶۳)، ***سلطنت روز***[7] (۱۹۶۷) و ***مرکبهای دریایی***[8] (۱۹۶۸).

---

1. *The Back - Breaking Leaf (La Feuille qui Brise les Reins)* 2. Parole Vécue
3. Action Vécue 4. Cinema Vécue 5. Quebec 6. *Pour la Suite du Monde*
7. *Le Règne du Jour* 8. *Les Voitures d'Eau*

میشل برو در حال فیلمبرداری صحنه‌ای از فیلم *دنبالهٔ جهان*

مردمی که در این سه فیلم نشان داده می‌شوند، ساکنین جزیرهٔ کوچکی به نام ایل اوکودر[1] هستند که در ۸۰ کیلومتری شمال کبك واقع شده است: راه و رسم زندگی سکنهٔ جزیره بسیار قدیمی و کاملاً ناهماهنگ با آهنگ پیشرفت تاریخ است. پرو، در فیلم اول، توجه خود را به افسانه‌ای که دربارهٔ شکار لاك پشت دریایی در میان مردم جزیره ریشه دوانیده است، معطوف کرد. در فیلم دوم او اعضای یك خانواده را به کشور اجدادشان در فرانسه برد ـ جایی که اجداد اغلب ساکنین کبك از آنجا به کانادا آمده بودند. بعد از بازگشت خانواده به کانادا، پرو از مکالمات و گفتگوهای اعضای خانواده و دوستانشان دربارهٔ سفرشان به کشور اجدادی و مکاشفاتی که در

1. Ile - aux - Coudres

رابطه با ریشه‌های فرهنگی و ملی خود کرده بودند، فیلمبرداری نمود. در این فیلم، یادآوریهای خاطرات و افسانه‌ها و بیان لفظی آنها توسط آدمهای فیلم، طوری گرفته شده‌اند که از حالت یادآوریهای شخصی و خصوصی، خارج می‌شوند و جنبه‌های عمومیتر به خود می‌گیرند. قطعهای سریع، گذشته، حال و آینده را به هم پیوند می‌زنند ولی آنچه به این صحنه‌ها همبستگی می‌دهد، تسلسل فکر و احساس آدمهای فیلم است. زنجیری که قطعات فیلم را به نحو ماهرانه‌ای به هم پیوند می‌زند زبان و بیان لفظی آدمها ست نه تصاویر سینمایی. پرو در سومین فیلم طولانی خود به بررسی زندگی پیشه‌وران جزیره می‌پردازد که، با احترام به سنت قدیمی اجدادشان، به ساختن قایقهای چوبی ادامه می‌دهند، ولی این پیشه‌وران دیگر نمی‌توانند در برابر رقابت شرکتهای انگلیسی که از کشتیهای فلزی و روشهای جدید استفاده می‌جویند، مقاومت کنند.

پرو دربارهٔ روش سینمایی و توجه دقیق خود به کلام چنین می‌گوید: «من به درون خانهٔمردم راه پیدا کرده و به گذشته‌شان دست یافته‌ام. هیچ چیزی واقعیتر از پیرمردی نیست که از وقایعی که براو گذشته است سخن می‌گوید. اغلب ممکن است حقایق رویدادها خود ارزش زیادی نداشته

لطنت ، و ز

باشند، اما بیان آنها، دارد. من سکوت می‌کنم و گوش می‌دهم.» (۴۹) به این طریق است که پرو تاریخ و فرهنگ فرانسویان کانادا را، از راه کلام، در برابر تماشاگران زنده می‌کند.

فیلمهای مهم بعدی پرو ***کشوری بی‌ذوق سلیم***[1] (۱۹۷۰) و ***آکادی، آکادی***[2] (۱۹۷۱) نام دارد که گرایش او را به مسائل سیاسی روز و هویت کبکی خود نشان می‌دهد. در ***کشوری بی‌ذوق سلیم*** او به بررسی یك فکر تجریدی یعنی مفهوم کشور می‌پردازد و در ***آکادی، آکادی*** جنبش دانشجویان را در یك دانشگاه فرانسوی زبان و سوابق تاریخی ناحیه‌ای که دانشگاه در آن قرار دارد بررسی می‌کند. فیلمهای دیگر پرو ***کشوری در انتظار شماست***[3] (۱۹۷۶) و ***طعم آرد***[4] می‌باشند.

به قولی پرو، سینمای بیواسطه را نیرومندترین روش برای شکار زندگی، آنچنان که واقعاً هست، می‌داند. اما او به شکار زندگی آنچنان که هست کفایت نمی‌کند، بلکه آن را شکار و سپس تنظیم می‌کند. این کار از شناخت وسیع و عمیق وی از وضع آدمهایی شروع می‌شود که در فیلمهایش ظاهر می‌شوند و به ویرایش بسیار دقیق و کلمه به کلمهٔ فیلم خاتمه می‌یابد. او سعی ندارد که واقعیت و زندگی مردم مورد توجه خود را کاملاً فی‌البداهه و فوری بر فیلم ضبط کند. به همین جهت نیز فیلمبرداری فیلمهای پرو اغلب ماهها و گاه سالها به طول می‌انجامد. اما این فیلمبرداری روند دقیق و منظمی ندارد و برحسب احتیاجات، موقعیت، محل، افراد و حتی نیازهای ویرایش فیلم، تغییر می‌کند (۵۰).

شاید آنچه ژان روش در مورد فیلم ***دنبالهٔ جهان*** گفت بهترین توصیف از پرو و نوع کارهای او باشد:

> «شیوهٔ فیلمبرداری [این فیلم] از برسون، اندیشه‌اش از ورتوف و احساسش از فلهرتی است. این [فیلم] ***مرد ارانی*** با صدای سر صحنه و ***فاره‌بیك*** با دوربین متحرك است.» (۵۱)

در همین دوران، سینماگر انگلیسی زبان کانادایی، به نام الن کینگ[5] که سالها قبل فیلمی به نام ***خیابان عشرت و الکل***[6] (۱۹۵۶) از محلهٔ فقیر نشین و پاتوق بینوایان و رانده شدگان اجتماع ساخته بود، فیلم ***وارندیل***[7] (۱۹۶۷) را دربارهٔ یك آسایشگاه کودکان روانی تهیه کرد. این فیلم به نحو مؤثری احساسات و روحیهٔ برافروخته و مشوش این کودکان و رابطهٔ نزدیکشان را با کارکنان آسایشگاه نشان می‌دهد. درمان این کودکان از راه استفاده از دارو و یا روشهای مرسوم پزشکی و روانپزشکی انجام نمی‌گیرد، بلکه از طریق جدیدی اعمال می‌شود: کودکان تشویق می‌شوند از خود خشونت نشان دهند تا اینکه کارکنان آسایشگاه مجبور شوند، برای جلوگیری از خشونت

---

1. *Un Pays Sans Bon Sens* 2. *Acadie Acadie* 3. *Un Royaume Vous Attend*
4. *Le Goût de la Farine* 5. Allan King 6. *Skid Row* 7. *Warrendale*

«راه رفتن روی پوستهٔ تخم مرغ» ـ وارندیل.

بیشتر با آنها تماس بدنی ایجاد کنند و آنها را در بغل بگیرند و، به این ترتیب، رابطه‌ای نزدیك و آکنده از احساس و تب بین آنها به وجود آید. دوربین کاوشگر کینگ، به انفجارهای احساس کودکان و به حس اعتماد و محبتی که با این روش روان‌درمانی بین کودکان و کارکنان به وجود می‌آید، توجه می‌کند و فیلمی پر نشیب و فراز و ملتهب به وجود می‌آورد. صحنه‌ای که در آن خبر مرگ آشپز آسایشگاه به کودکان می‌رسد، سرشار از احساسات لجام گسیخته و ابراز احساسات صادقانه و بسیار مؤثر آنهاست. اما برعکس تصاویر، صدای فیلم خوب و واضح نیست و در توجه و تمرکز تماشاگر به فیلم خلل وارد می‌آورد.

کینگ که کار با مردمان عادی را هنگام فیلمبرداری فیلم ***خیابان عشرت و الکل*** امری بسیار حساس و ظریف و شبیه به «راه رفتن روی پوسته تخم مرغ» (۵۲) دانسته بود، توانست در فیلم ***وارندیل*** به نحو شگرفی، در موقعیتی چنین حساس، اطمینان و اعتماد بچه‌ها را نسبت به خود و گروه فیلمبرداریش به دست آورد.

همین احساس اعتماد نسبت به سینماگر، اگر با عادت دادن شخصیتهای فیلم با محیط و شرایط فیلمبرداری همراه باشد، موجب نزدیك شدن زیاد شخصیتهای فیلم با دوربین می‌شود. این موضوع در فیلم **دو همسر**[1] (۱۹۶۹) هویداست. در این فیلم که ده هفته از زندگی یك زن (آنتوانت) و شوهرش (بیل ادواردز) را نشان می‌دهد، کینگ توجه خود را به بررسی بحران زندگی و ازدواج این دو معطوف می‌کند. بزودی گروه فیلمبرداری اعتماد این دو را به دست می‌آورد و، در حین نورپردازی همهٔ خانه، آنها را به حضور و نحوهٔ کار خود عادت می‌دهد. سینماگران با زن و شوهر قرار می‌گذارند که هیچ گونه کوششی برای دخالت در زندگی آنها نکنند، آنها را رهبری نکنند، از آنها چیزی نخواهند و سؤالی نکنند؛ به شرط اینکه آنتوانت و بیل نیز، به نوبهٔ خود، از همین قرار پیروی کنند. نتیجه، ۷۰ ساعت فیلم است که به صورت یك فیلم نیمساعته به بازار ارائه شد. ساخت این فیلم، نمایشی است، و در آن سعی شده است مجلسهایی که از نظر معنی و محتوای احساسی با هم ربط دارند ـ و در ضمن پر از بار عاطفی هستند ـ به قصد تحت تأثیر قرار دادن تماشاگر، خارج از ترتیب زمانی رویدادها به دنبال هم آورده شوند (۵۳). به طور کلی، فیلم **دو همسر** فیلم چندان موفقی نیست، زیرا زندگی یك زن و شوهر بسیار معمولی و غیر جالب را مورد بررسی قرار می‌دهد. این دو نیز در اثر تجربه‌ای که از بازیگری در تئاتر دارند، آشکارا در برابر دوربین «بازی» می‌کنند و می‌کوشند عطش کنجکاوی تماشاگر را نسبت به زندگی خود سیراب کنند و، در واقع، نمایش خوبی برای آنها ترتیب دهند (۵۴). اما ***وارندیل*** فیلم بسیار موفقتری است، به طوری که ژان‌رنوار پس از تماشای آن، کینگ را «بزرگترین هنرمند سینمای امروز نامید.» (۵۵) شاید در آن هنگام اشارهٔ او به مهارت کینگ در شکار لحظات پراحساس و عریان زندگی شخصیتهای فیلمهایش بود.

---

1. *A Married Couple*

چندین سال بعد در امریکا، تهیه کننده ـ کارگردانی، به نام گریگ گیلبرت[1] با امکاناتی بس بیشتر، از کینگ فراتر رفت. وی پس از جستجوی زیاد، یك خانوادهٔ هفت نفره (زن و شوهر، سه دختر و دو پسر) به نام لاود[2] را که در شهر سانتاباربارا[3] در ایالت کالیفرنیا زندگی می کردند، برای فیلمبرداری انتخاب کرد. فیلمبردار، الن ریموند[4] و زنش سوزان، مدت هفت ماه در جوار این خانواده زندگی کردند و هر روز از آنها فیلم برداشتند. نتیجهٔ کار، ۳۰۰ ساعت فیلم بود که بعداً، توسط چهار ویراستار فیلم، ویرایش شد و به صورت یك مجموعهٔ ۱۲ ساعته به نام ***یك خانوادهٔ امریکایی***[5] (۱۹۷۳) از شبکهٔ تلویزیونی عمومی امریکا به نمایش در آمد.

این مجموعه فیلم از بسیاری عاملهای سینمای بیواسطه برخوردارست: مردم عادی را در شرایط عادی در حین انجام کارهای روزمره نشان می‌دهد. گروه فیلمبرداری کوچك است (یك فیلمبردار و یك صدا بردار)، وسیله‌ها قابل حمل و نقل هستند (دوربین اکلر و ضبط صوت ناگرا)، صدا به صورت همزمان ضبط می‌شود، گروه تولید سعی می کند برداشتهای دوباره نگیرد و نحوهٔ عمل و بازیگری را به آدمهای فیلم تحمیل نکند. اما، با وجود این، عاملهای دیگری در حین فیلمبرداری وجود داشت که عادی بودن رفتار آدمهای فیلم را تحت تأثیر قرار می‌داد. مثلاً گروه تولید برای اینکه بتواند فیلمبرداری را بسهولت و فوریت انجام دهد، تمام اتاقهای خانه را نورپردازی کرده بود و این نورپردازی در تمام مدت فیلمبرداری پا برجا بود. دیگر اینکه، باوجود عادت به حضور دوربین، اعضای خانواده هر کدام به نوعی تحت تأثیر آن قرار می گرفتند.

تأثیر حضور دوربین در مجالسی که دوربین با یکی از افراد خانواده تنهاست و رابطه‌ای یك به یك بین این دو وجود دارد، بیشتر به چشم می خورد (مانند رابطه بین باب دیلان و پنی بیکر در ***به عقب نگاه نکن***). مادر خانواده، پت، در این مورد چنین می گوید:

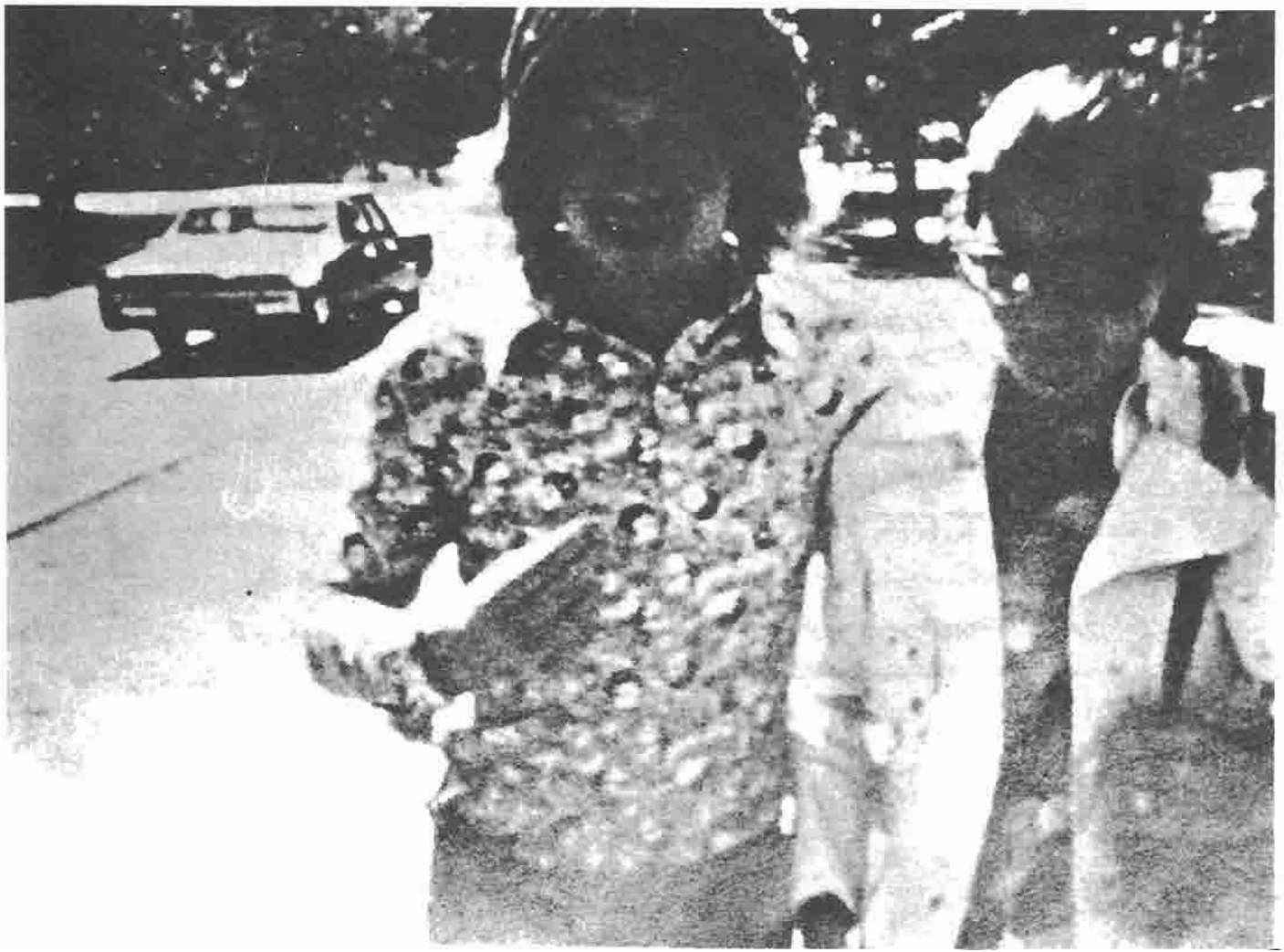
> «کار ما در حین فیلمبرداری این بود که تا حد امکان طبیعی، راحت و صریح باشیم و وانمود کنیم که گروه فیلمبرداری اصلاً وجود ندارد ... ما سعی خودمان را می کردیم. اما گاهگاهی اتفاق می افتاد که الن (که در فیلمبرداری از گفتگوهای تلفنی مهارتی بسزا داشت، و اگر گفتگو به نحو بدی خاتمه می یافت فوراً روی صورت شخص زوم می کرد.) روی صورت من زوم می کرد. من در سکوت محض آنجا نشسته بودم و به هیچ چیز دیگر نمی توانستم بنگرم جز به عدسی دوربین، آن وقت دستهایم را جلوی عدسی می بردم و فریاد می زدم کافی است الن .... بعضیها انتقاد کرده اند که، بعد از اینکه ما به حضور دوربین عادت کردیم، شروع کردیم از خود واکنشهای زیادتری نشان دادن و در واقع بازی کردن در مقابل دوربین ... اما، هر چه بود، در فرصت کوتاهی که ما داشتیم، توانستیم در حضور دوربین، تا حدامکان، به آزادی و صراحت برسیم.» (۵۶)

گروه فیلمبرداری به تناوب، مدتی را با یك یك اعضای خانواده به سر می بردند و آنها را

---

1. Graig Gilbert 2. Loud 3. Santa Barbara 4. Alan Raymond 5. *An American Family*

اقای لاود و یکی از دخترانش- از فیلم *یك خانوادهٔ امریکایی*



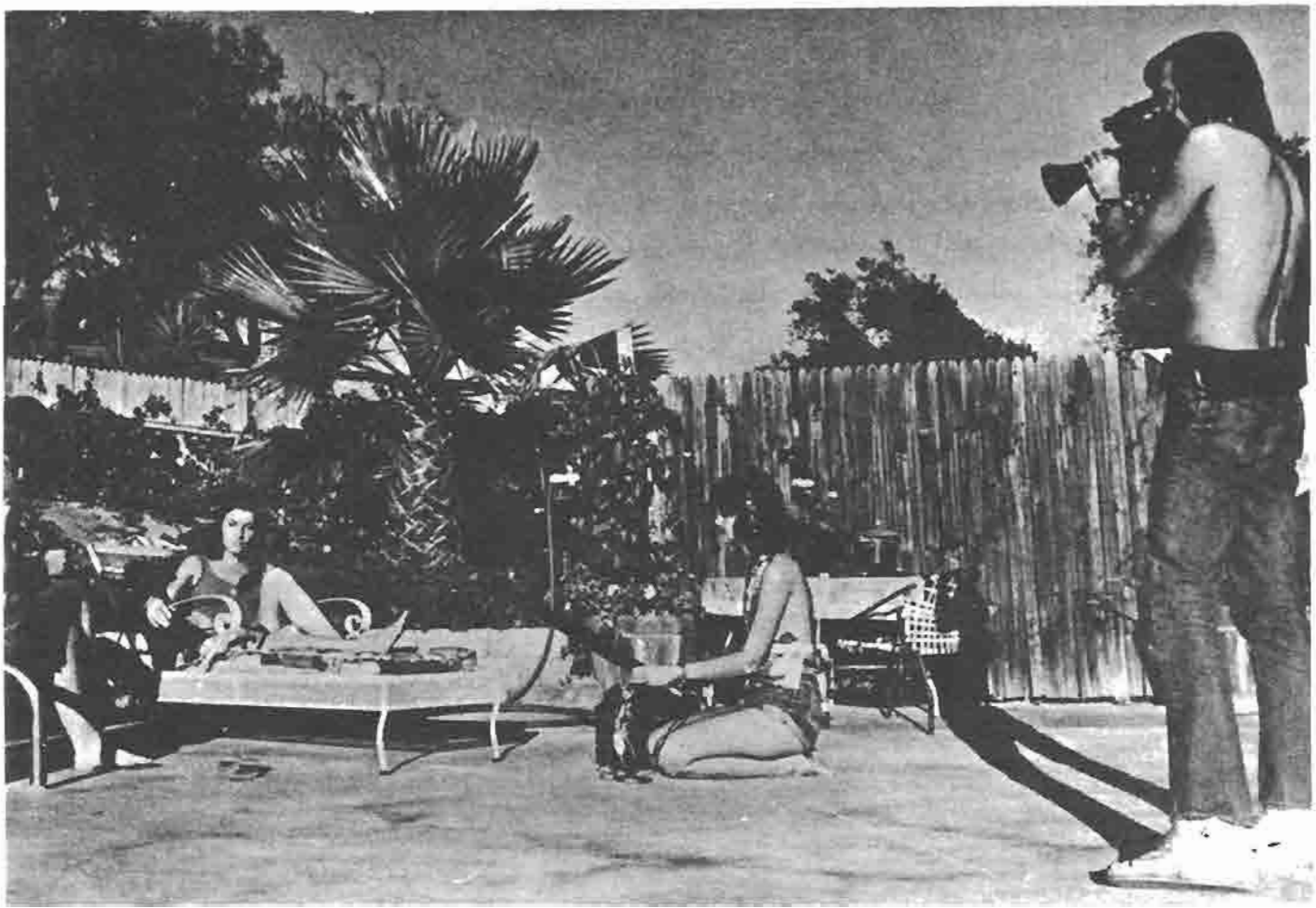
خانم لاود و یکی از پسرانش- از فیلم *یك خانوادهٔ امریکایی*

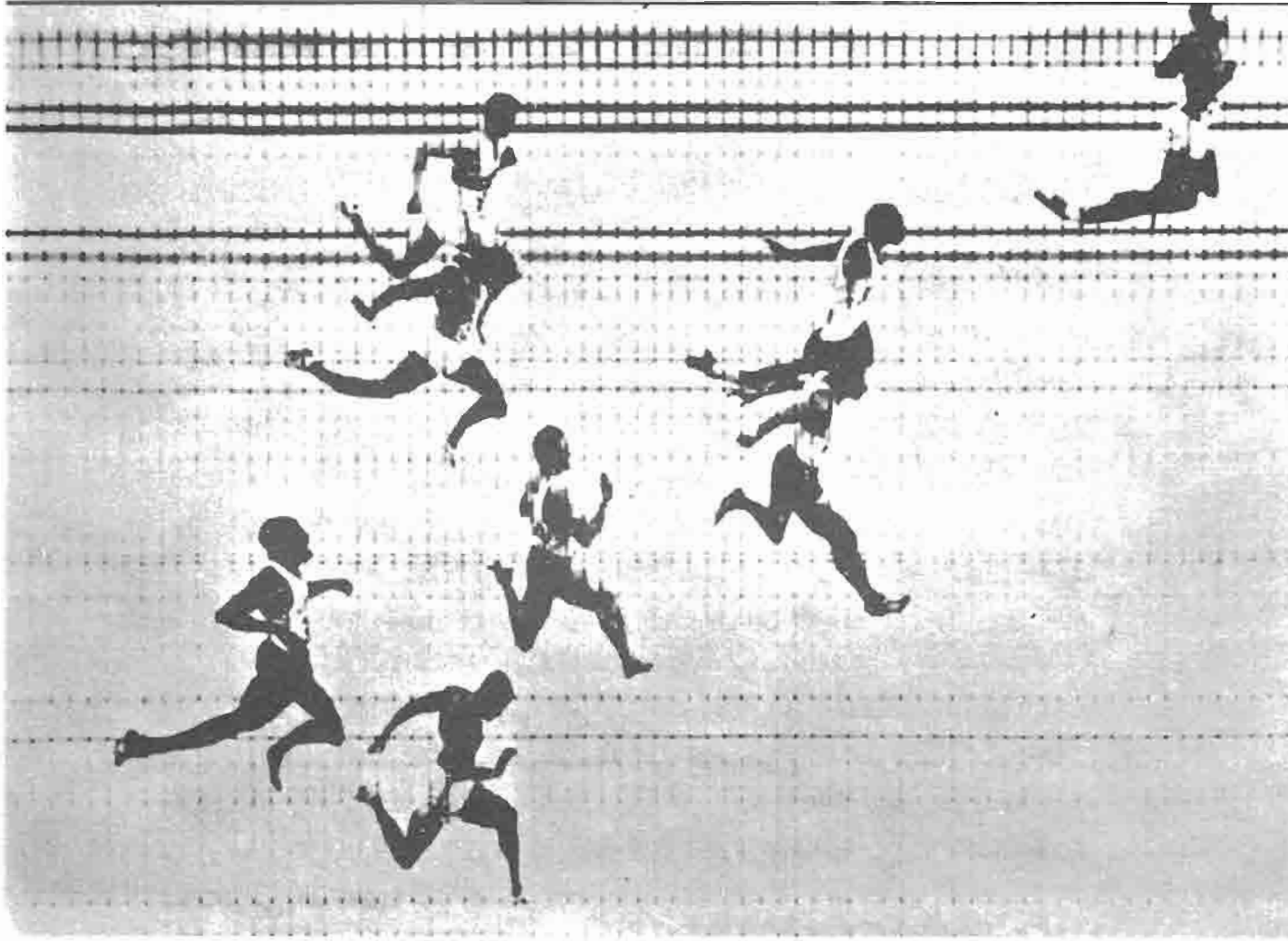
درلحظات خصوصی و حین فعالیتهای شخصی، کار، تفریح و بازی تصویر می کردند و، گاهگاهی، نیز به فیلمبرداری از لحظاتی که اعضای خانواده با هم بودند، می‌پرداختند. پاره ای اوقات نیز فیلمهای گرفته شده را به خانواده نشان می‌دادند. در هفت ماهی که فیلمبرداری به طول انجامید، رویدادهای مهمی برخانواده گذشت که مهمترین آنها طلاق گرفتن پت از شوهرش بیل بود. این کار در صحنهٔ پراحساسی اتفاق می افتد که در آن پت، برای اولین بار، شکست کامل رابطه‌شان را برای بیل تشریح می‌کند و در حضور دوربین از او طلاق می‌خواهد.

با وجود این، به طور کلی فیلمهای این مجموعه حالتی «سرد» دارند، و فاصله‌ای بین اعضای خانواده و تماشاگر احساس می‌شود. البرت می‌زلز، دلیل این فاصله را این می‌داند که الن و سوزان ریموند خود این افراد را برای فیلم انتخاب نکرده بودند، و، به آن اندازه که باید، با آنها نزدیك نبودند. دیگر اینکه، به قول وی، ظاهراً این عدم نزدیکی آنها با اعضای خانواده برپایهٔ این نظریه قرار داشت که سینماگر سینمای بیواسطه باید روی موضوع مورد نظر فیلمش کمترین تأثیر را بگذارد و برای موفقیت دراین کار باید سعی در نامرئی بودن و فقط شاهد بودن داشته باشد. می‌زلز به این گرایش ایراد می گیرد و آن را دلیل اصلی «سردی» و فاصلهٔ بین «بازیگر» این فیلم و تماشاگر می‌داند (۵۷).

شاید دلیلهای دیگر این سردی در این نهفته باشد که نه تنها موضوع فیلم را کس دیگری

فیلمبردار الن ریموند و زنش سوزان هنگام فیلمبرداری از خانم لاود





بازیهای المپیک توکیو

(تهیه کننده) انتخاب کرده است، بلکه به این دلیل که فیلمبردار و صدابردار اصلی (الن و سوزان ریموند) با فیلمبردار و صدابردار سوپر هشت که به دنبال یکی از پسران خانواده به پاریس رفت، فرق داشتند، و سرانجام، اینکه ویرایش فیلمها توسط کسانی انجام گرفت که خود در فیلمبرداری شرکتی نداشتند و، در نتیجه، از بار عاطفی صحنه‌ها بی‌خبر بودند (۵۸).

به زعم کسانی که به این نوع فاصله معتقدند *یك خانوادهٔ امریکایی* پر از صحنه‌های گیرا و جذاب است که تماشاگر را با نیرو و کشش نامرئی به تماشا و دنبال کردن این مجموعه می کشاند. این کشش از عدم دستکاری زیاد واقعیت سرچشمه می گیرد، و همچنین، از آگاهی تماشاگر به این موضوع که اعضای خانواده بازیگر نیستند، بلکه انسانهایی هستند عادی که لحظات عمر خود را می گذرانند.

در کشورهای دیگر نیز این گونه سینمای مستند، همزمان با امریکا، در حال تکوین بود. در سوئد جن ترول[1] در فیلم *سیمای اوسا*[2] (۱۹۶۵)، تصویری خیره کننده از زندگی یك کودك ۴ ساله به دست داد. در ژاپن کن ایچیکاوا[3] در فیلم *بازیهای المپیك توکیو*[4] (۱۹۶۴)، با استفاده از تصاویر بسیار نزدیك، روح بازی و رقابت شرکت کنندگان در مسابقات را روی فیلم ضبط کرد. یك سال

---

1. Jan Troell 2. *Portrait of Osa (Portratt av Asa)* 3. Kon Ichikawa
4. *Tokyo Olympiad*

یك روز در هند

قبل از این، ناگیسا اوشیما[1] فیلمی قوی با سبك سینمای بیواسطه برای تلویزیون ژاپن تهیه کرده بود. این فیلم که ***ارتش شاهنشاهی فراموش شده***[2] (۱۹۶۳) نام دارد، وضع رقت بار گروهی از سربازان فلج و صدمه دیدهٔ کره ای را که برای خدمت در زیر پرچم امپراطور ژاپن تربیت شده و هنوز در توکیو به سر می برند، نشان می‌دهد. این گروه قربانی سیاستهای دو دولت ژاپن و کره شده بودند. دولت ژاپن می گفت که اینها سربازان کره ای هستند و باید از جانب دولت کره از آنها نگهداری شود. برعکس، دولت کره اظهار می‌داشت که چون این عده هنگام خدمت در زیر پرچم امپراطور ژاپن زخمی و فلج شده اند، باید دولت ژاپن از آنها نگهداری کند. با وجود این، سربازان کره ای خود را از تك و تا نمی انداختند و به یك زندگی نسبتاً عادی ـ اما مشحون از بدبختی ـ ادامه می‌دادند. در هندوستان، سینماگر جوانی به نام سوك دف[3] فیلم **هندوستان ۱۹۶۷**[4] (۱۹۶۷) را ساخت و در آن تصویری زنده از مردم هند و عادات متنوع آن به دست داد. این سینماگر، چند سال بعد، این فیلم را دوباره ویرایش کرد و نسخهٔ کوتاهتری به نام ***یك روز در هند***[5] (۱۹۷۲) به بازار ارائه کرد.

هندوستان و فرهنگ پهناور و ریشه دارش، سینماگر کشور دیگری را نیز شدیداً تحت تأثیر

---

1. Nagisa Oshima 2. *Forgotten Imperial Army (Wasurerareta Kogun)* 3. S. Sukhdev
4. *India 67* 5. *An Indian Day*

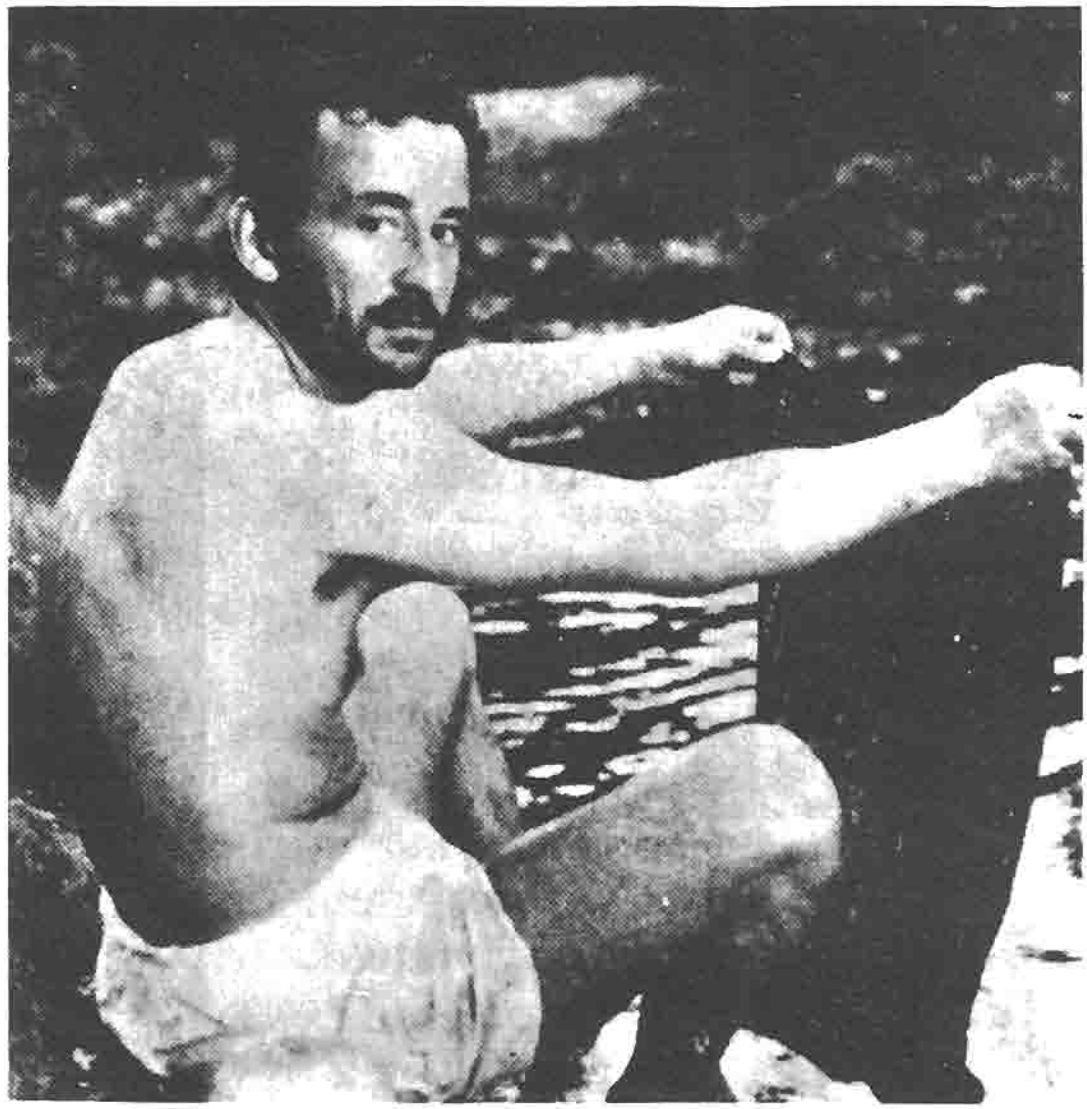
قرار داد، به طوری که مدت پنج سال، به طور مرتب، به فیلمبرداری از مردم این کشور پرداخت. این شخص کسی جز لویی مال[1]، سینماگر معروف فرانسوی و رایزن فرهنگی وقت دولت فرانسه در هندوستان، نبود. نتیجهٔ کارش فیلم مستند طولانی ***کلکته***[2] (۱۹۶۸) و یك مجموعهٔ هفت فیلمی به نام ***خیال هند***[3] (۱۹۶۸) برای پخش از تلویزیون بود. دراین فیلمها مال، که خود را «مخل» و ناخوانده و در اجتماع هندوستان بیگانه احساس می‌کرد، سعی براین داشت که از پیشداوریهای غربی بپرهیزد. به همین جهت نه به مصاحبه با روشنفکران هندی (که با معیارهای غربی از کشورشان صحبت می‌کردند) پرداخت و نه خود به دنبال اثبات نظریه یا فرضیهٔ خاصی در مورد مردم هند برآمد. برعکس، وی هستهٔ اصلی کار خود را برکشف هند از راه دوربین و «برخوردهای اتفاقی» با مردم و نمادهای زندگی آنها، قرار داد (۵۹).

دوربین آگاه و کنجکاو مال به همه جا سرمی‌زد. در صحنه‌ای مردمان گرسنگی کشیدهٔ یك دهکده، حبوبات با ارزشی را که خود برای خوردن احتیاج دارند، هر روز به عنوان قربانی برای خدایان خود می‌آورند. خدایان آنها دراین مورد، تعدادی موش هستند. در صحنه‌های دیگر مردم مشغول کار، اجرای مراسم شادی، مراسم مذهبی و، گدایی هستند یا بیکارند. دراین فیلم نظامهای اجتماعی چون نظام طبقاتی[4] و ادیان مختلف و تأثیر سهمگین گرایش به غرب، مورد مداقه قرار می‌گیرند. در جاهایی از فیلم که احتیاج به روایتگر هست، خود مال با صدایی آرام و خودمانی این کار را به عهده می‌گیرد. ویرایش فیلمهای گرفته شده هیجده ماه به طول انجامید. این مجموعه فیلم از شبکه‌های تلویزیونی چندین کشور نشان داده شد، اما، هنگامی که برای اولین بار از سازمان سخن پراکنی بریتانیا پخش شد، خشم دولت هند را برانگیخت به طوری که نمایندهٔ سازمان سخن‌پراکنی بریتانیا را از هندوستان اخراج کرد (۶۰). مال معتقد است که وی با واقعگرایی و امانت‌کار کرده است و اعتراض و خشم دولت هند بی‌پایه است.

خشم دولتها در مورد فیلم مستند بیواسطه متوجه یك سینماگر دیگر نیز شد. در ۱۹۷۲ سینماگر معروف ایتالیایی، میکل آنجلو آنتونیونی[5] (که در اوایل جوانی فیلمهای مستند ساخته بود) برای تهیهٔ فیلمی در چین، به آن کشور مسافرت کرد. آنتونیونی و فیلمبردار زبردستش لوچیانوتاوولی[6] مدت ۵ هفته در چین به سر بردند و از نقاطی که راهنمایانشان اجازه می‌دادند، فیلمبرداری کردند. ناگفته نماند که از چندین جا نیز که آنتونیونی اجازهٔ فیلمبرداری نداشت، به طور پنهانی فیلمبرداری کردند و این مسئله را در روایتی که به زبان خود آنتونیونی ادا می‌شود، به تماشاگران متذکر شدند. نتیجهٔ کار آنها ۹ ساعت فیلم بود. نسخه‌ای که پس از ویرایش در تلویزیون ایتالیا نشان داده شد، ۴ ساعت، آنکه در فرانسه نشان داده شد ۲ ساعت، و بالأخره آنکه در امریکا توسط سازمان ا. بی. سی. نشان داده شد، یك ساعت و ۴۰ دقیقه طول داشت (۶۱).

---

1. Louis Malle 2. *Calcutta* 3. *Phantom India* 4. Caste
5. Michelangelo Antonioni 6. Luciano Tavoli



لونی مال

فیلم چین[1] (۱۹۷۲) برای اولین بار، بعد از انقلاب مائو در چین، تصویری وسیع و همه جانبه از مردم این سرزمین به تماشاگران سینما ارائه می‌کند. خود آنتونیونی هدفش را از این فیلم چنین بیان می‌کند: «می‌خواستم هویت و شخصیت انبوه مردم [ناشناس] را ظاهر کنم.» به نظر می‌رسد در بسیاری جاها آنتونیونی در هدف خود موفق شده و توانسته باشد با نگاه حساس خود به انبوه وسیع مردم چین نگاه کند، به درون آنها رسوخ کند و تصاویری از نزدیك از این مردم به دست دهد. صحنه‌ای که در آن کودکی از پشت درختی، با حجب، با دوربین قایم موشك‌بازی می‌کند، و تصاویری بسیار از این نوع، نمادهایی از شخصیت چینی به دست می‌دهند.

---

1. *Chung - Kuo*

خیال هند

چین

اما، با نمایش این فیلم، صدای اعتراض شدید و وسیع دولت چین مبنی بر عدم امانت کاری آنتونیونی و تحریف پیشرفتهای به وقوع پیوسته در چین، بلند شد. نویسندگان مختلف چین این فیلم را «ارتجاعی» و نسبت به انقلاب فرهنگی افتراآمیز قلمداد کردند (۶۲). پاسخ آنتونیونی به اعتراضات این بود که وی می‌خواسته است آنچه را یکی از مقامات چینی، مهمترین موفقیتهای انقلاب چین خواند، یعنی «پرورش انسان جدید»، را نشان دهد. و وی سعی داشته است این انسان جدید را در ارتش، در مزارع و در میان رفتگران، سیاستمداران و ... نشان دهد. آنتونیونی در این مورد می‌گوید:

«من به عوض نشان دادن آن ساخت و سازمان اجتماعی و سیاسی که انقلاب چین به وجود آورده بود، به پیروی از تمایل طبیعی خودم، روی افراد و به نشان دادن [چهره]ی این انسان

جدید تأکید کردم، چون برای درك این سازمانها، بایستی مدت بسیار زیادتری را در آنجا به سر می‌بردم.» (۶۳)

در عین حال، وی می‌گوید که در تصویر کردن چهرهٔ این انسان، «هیچ کوششی برای اعمال نظر خود نکردم. من آنچه را که دوربین دید، ثبت کردم.» (۶۴) بدیهی است که دوربین به طور خودکار نمی‌بیند، بلکه دستها و مغزی که پشت آن قرار دارند، در آنچه دوربین می‌بیند تأثیر می‌گذارد.

سینمای بیواسطه جنبش سینمایی وسیع و عمیقی بود. به‌خاطر کارآیی وسایل فیلمبرداری و صدابرداری و پیشرفتهایی که در ساختن فیلمهای خام[1] با حساسیت بالا به دست آمده بود، در دههٔ ۱۹۶۰ روش سینمای بیواسطه بسرعت، مقبولیت جهانی یافت در عین حال، این روش به نحو مؤثری با اوضاع ناآرام اجتماعی این دهه هماهنگ بود، زیرا می‌توانست در شکار وضع روحی و اجتماعی معمول این دوران، کاربردی عمیق داشته باشد. تحرك دوربین از بند (سه پایه) رسته، به حدی بود که مشکلات و سؤالاتی را در مورد تأثیر آن بر موضوعات فیلم پیش آورد. اغلب سینماگران سینمای بیواسطهٔ امریکا، با آگاهی از این موضوع، سعی در کاهش دادن اثر دوربین داشتند. سینماگران دیگری، خصوصاً ژان روش که خود یکی از پایه‌گذاران نوعی سینمای بیواسطه بود، به راهی دیگر رفتند.

1. Raw Stock

بخش هجدهم

مستند حقیقت‌جو

عبارت سینماوریته[1] (سینمای حقیقت‌جو)، ترجمهٔ فرانسوی اصطلاح کینوپراودا[2] است که ژیگاورتوف به مجموعه‌ای از فیلمهای خود اطلاق می‌کرد. تاریخ‌نگار معروف فرانسه، ژرژسادول[3] می‌گوید که وی برای اولین بار در سال ۱۹۴۸ در کتاب تاریخ سینمای خود این عبارت فرانسوی را در مقابل اصطلاح ورتوف به کار برده است (۱). پاره‌ای چون لوئی مارکورل معتقدند که اول بار در سال ۱۹۶۱ عبارت «سینمای حقیقت‌جو» برای توصیف فیلم ژان روش به نام ***وقایع تابستانی***[4] (۱۹۶۱) به کار گرفته شده است (۲). به هر صورت ریشهٔ این عبارت در هر جا که باشد، مسلم این است که ***وقایع تابستانی*** راهی جدید را فرا راه سینماگران گذارد.

ژان روش به خاطر تأکید بر اعمال و مراسم عجیب و غریب افریقاییان در فیلمهایش، مخصوصاً در ***اربابان دیوانه*** مورد اعتراض منتقدین، مخصوصاً افریقاییان قرار گرفت. این افراد، در تأکیدی که سینماگران اروپایی بر این گونه اعمال می‌گذاردند، نوعی تحقیر و کوچك کردن فرهنگهای افریقایی را مشاهده می‌کردند و این سینماگران را فرزند خلف امپریالیسم غربی به حساب می‌آوردند. روش در اثر این انتقادها به بررسی راهها و شگردهای دیگری برای تهیهٔ فیلم برآمد و هنگام تهیهٔ فیلم داستانی خود به نام ***ژاگوار***[5] (۳) (۱۹۶۷) (که سالها در دست ساختن بود)، بتدریج به تجربیاتی در این مورد دست زد. وی پاره‌ای از فیلمهای گرفته شده را به یك نفر افریقایی نشان داد و نظرات و واکنشهای وی را نسبت به این فیلمها بر روی نوار صدا ضبط کرد و بعداً در فیلم اصلی به‌کار برد. در همین زمان روش دست‌اندر کار تهیهٔ یك فیلم مستند از وضع رقت‌بار کارگران افریقایی در ابیجان واقع در ساحل عاج بود. ابیجان شهری عجیب و شگفت‌انگیز، و شدیداً از فیلمهای هالیوود تأثیر پذیرفته بود. بعضیها نام مغازه‌هایشان را شیکاگو، هالیوود و مانند آن گذارده بودند، و عده‌ای از کارگران خود را به نامهای ادواردجی ـ رابینسن،

---

1. Cinéma Verité 2. Kino Pravda 3. Georges Sadoul

4. *Chornicle of a Summer (Chronique d' un Eté)* 5. *Jaguar*

ادوارد جی رابینسن و دوروتی لامور در فیلم من، یك سیاه

ادی کنستانتین، دوروتی لامور و تارزان صدا می‌زدند. روش نه تنها از زندگی و کار عادی این کارگران فیلمبرداری کرد، بلکه از آنها خواست که جنبه‌های خیالی زندگیشان را که بازی کردن نقش بازیگران سینما به طور فی‌البداهه بود، در مقابل دوربین، اجرا کنند. نتیجه، فیلم ***من، یك سیاه***[1] (۱۹۵۸) است. به نظر می‌رسد که کارگران، با تن دادن به خیال و افسانه، می‌توانستند تا اندازه‌ای زندگی و وضع شاق خود را، که در اثر استعمار به وجود آمده بود، تحمل کنند.

تبلور عقاید، نظریه‌ها و تجربیات روش، در فیلم بعدی وی، که با کمك جامعه‌شناس فرانسوی، ادگارمورن[2] ساخته شد، به‌چشم می‌خورد. در این فیلم که ***وقایع تابستانی*** (۱۹۶۱) نام دارد، یکباره ساخت جدیدی برای فیلم مستند (قوم نگار) ارائه شد که بعدها تأثیر زیادی نیز بر سینمای داستانی نهاد.

---

1. *I, a Black (Moi, un Noir)* 2. Edgar Morin

ژان روش و همکارش در تابستان سال ۱۹۶۰ که جنگ الجزیره بر فرانسه سایه افکنده بود، با استفاده از جدیدترین و سبکترین وسایل فیلمبرداری ۱۶ میلیمتری و دستگاههای ضبط صدای همزمان، قصد ضبط روحیه و طرز فکر «این طایفهٔ عجیب ساکن پاریس» (۴) را کردند. فیلم، تعداد زیادی از ساکنین پاریس را نشان می‌دهد، اما بر روی چهار نفر بیش از همه تکیه می کند: یك آوارهٔ آلمانی، یك زن ایتالیایی ساکن پاریس، یك دانشجوی سیاه از افریقا و یك کارگر کارخانهٔ رنو. دراین فیلم سینماگران، مانند سینماگران سینمای بیواسطهٔ امریکا، فقط شاهد رویدادها نیستند بلکه خودشان نیز در آنها شرکت می کنند یا در به وجود آوردن رویدادها نقشی به عهده می گیرند. اغلب اوقات روش یا مورن، همراه شخصیتهای فیلم، جلوی دوربین ظاهر می شوند و در بحثها، مصاحبه‌ها و گفتگوها شرکت می کنند. آنها از مردم پاریس که به علت جنگ طولانی الجزایر، دچار شك و تردید نسبت به سیاستهای دولت و آرمانهای اجتماعی و نقش خودشان در اجتماع

وقایع تابستانی

شده‌اند، می‌پرسند: «به ما بگویید آیا احساس خوشبختی می‌کنید؟» این سؤال درآن شرایط، سؤالی با معنی و کاوشگرانه بود و واکنشهای متعدد و متنوعی را برانگیخت. بعضیها جوابی نمی‌دادند، پاره‌ای کوشش می‌کردند جوابی بیابند و چندتایی نیز بشدت تحت تأثیر احساسات قرار می‌گرفتند. وقتی که مقدار زیادی از فیلم ویرایش شده بود، روش این فیلمها را به شرکت کنندگان در فیلم نشان داد و واکنش آنها را نیز نسبت به صحت و سقم این صحنه‌ها، بر روی فیلم ضبط کرد. این قسمت، بخش دوم فیلم را تشکیل می‌دهد. بخش سوم فیلم، روش و مورن را نشان می‌دهد که در کریدورهای موزهٔ مردم شناسی پاریس قدم می‌زنند و فیلمی را که ساخته‌اند مورد بررسی و ارزشیابی قرار می‌دهند.

آنها، با الهام از ورتوف، روشی را که در تهیهٔ این فیلم به کار برده بودند، «سینمای حقیقت‌جو» خواندند، زیرا که ورتوف نیز چون روش و مورن به دنبال «حقیقت» در خیابانها گشته بود و، در غیاب صدا در سینما، سعی کرده بود واقعیت ظاهری رویداد را بشکافد و به درون رسوخ کند. اما این بار روش و مورن، با امکانات وسیعتری چون وسایل قابل حمل و حساس و امکان صدابرداری سر صحنه، توانستند شگرد ابداعی ورتوف را تعالی بخشند. مشخصه‌های مهم «سینمای حقیقت‌جو» و تفاوتهایش با سینمای بیواسطهٔ امریکا، به طور خلاصه عبارتند از:

۱. فیلم، تنها به نشان دادن سینماگران در حین فیلمبرداری اکتفا نمی‌کند و این مسئلهٔ مهم را پیش می‌کشد که این دوربین نیست که از صحنه‌ای فیلم می‌گیرد بلکه این سینماگر (موجود زندهٔ تأثیرپذیر) پشت دوربین است که فیلمبرداری می‌کند. فیلمبرداری نیز (مخصوصاً فیلمبرداری فیلم مستند)، نتیجهٔ رابطه و واکنش متقابلی است که بین شخصیتهای فیلم و سینماگران به وجود می‌آید واین رابطه خود در رفتار شخصیتها و در برداشت سینماگران از موقعیت و از واقعیت تأثیر می‌گذارد.

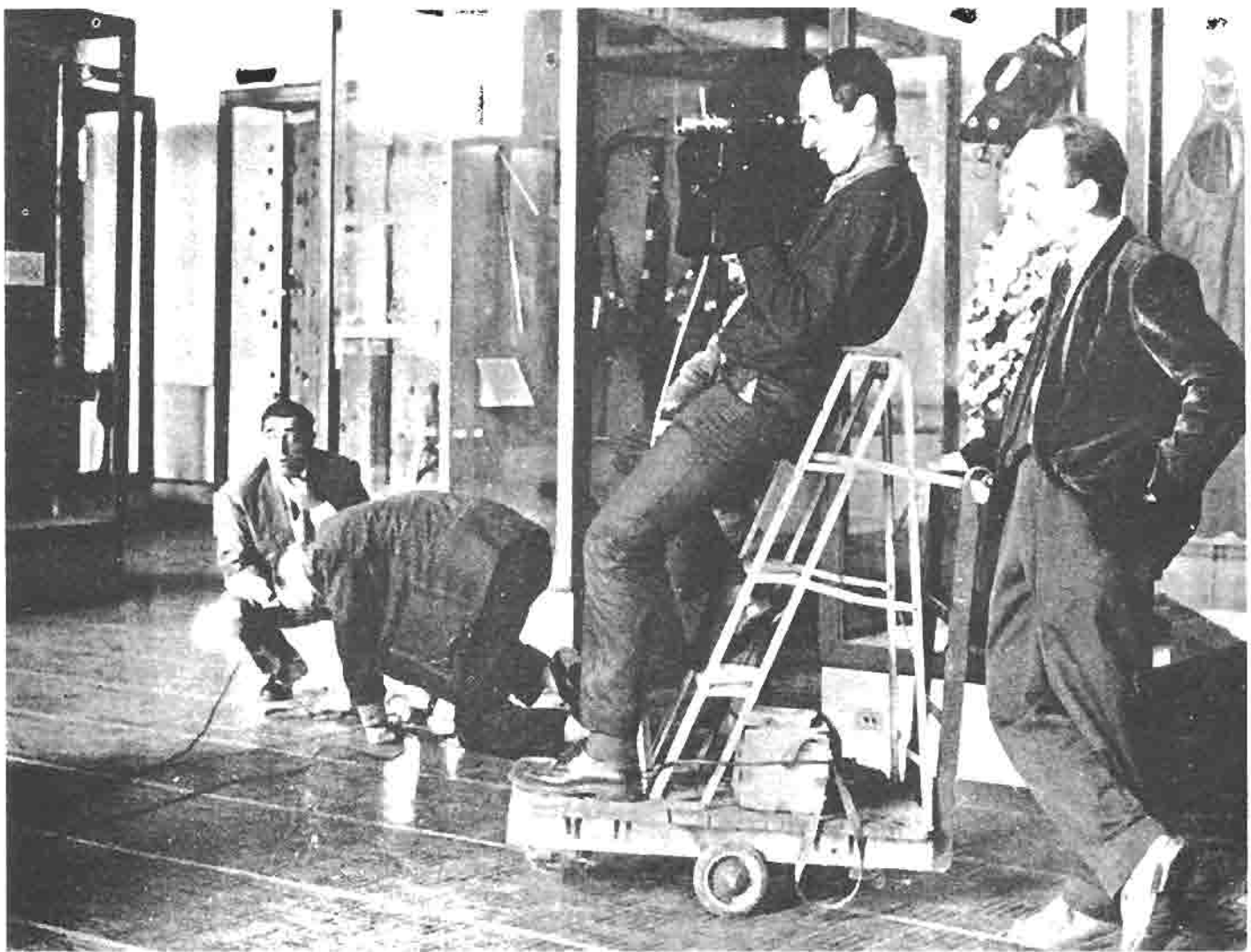
۲. شگرد روش که شامل نشان دادن فیلم به شخصیتهای فیلم و ضبط واکنش آنها می‌شود، خود راهی پیش‌پای سینماگر مستند می‌گذارد تا شاید بتواند اثر مسئلهٔ اول را به نوعی نقصان بخشد. زیرا در بازبینیی که شخصیتها از تصاویر خود به عمل می‌آورند هم با «تصویر» خود آشنا می‌شوند و هم به کمبودها، برداشتها و تفسیرهای نادرست سینماگر (که در فیلمهای قوم نگاری ممکن است یك نفر بیگانه باشد) پی می‌برند. به این ترتیب، سینماگر می‌تواند واقعیت را تا اندازه‌ای با دید شخصیتهای فیلم مطابقت دهد.

۳. مسئلهٔ دیگری که روش ژان‌روش مطرح می‌کند و خود تا اندازه‌ای نیز بدان پاسخ می‌گوید، همان مسئلهٔ قدیمی و مهم فیلم مستند است: چگونه می‌توان با استفاده از روشهای فیلم مستند به فکر و ذهنیات افراد پی‌برد و آن را با تصویر نشان داد؟ چگونه می‌توان به فیلم مستند

ساخت داد بدون اینکه از داستان و خط داستانی استفاده شود؟ بدون اینکه درام و نمایش در آن وارد گردد؟ چگونه می‌توان، بدون عوامل نمایشی، فیلم مستندی ساخت که هم نزدیك به واقعیت و هم جالب و گیرا باشد؟ به نظر می‌رسد که روش معتقد است که اگر یك فیلم قرار است از حد یك سند علمی فراتر رود، باید که ظاهر واقعیت، با عینیت و بیطرفی نشان داده شود و، در عین حال، احساسات و ذهنیات مربوط به آن نیز به نمایش گذارده شود. برای این کار، روش به یك طرف ایستادن و شاهد بودن وقایع اعتقاد ندارد بلکه معتقد است که باید واقعیت را برانگیخت و خلق کرد (۵).

خلق واقعیت در برابر افشای واقعیت. این موضوع یکی از تفاوتهای عمدهٔ بین سینمای جانبدارانهٔ روش و سینمای بیواسطهٔ سینماگران امریکایی را آشکار می‌کند. روش معتقد است که «شاهد» رویدادها بودن کافی نیست چرا که چیزی جز یك «گزارش گواهی شده» به دست نمی‌دهد (وی با این عبارت از فیلم *نمایش تی‌تی‌کات* فردریك‌وایزمن انتقاد می‌کند). سینماگر «نمی‌تواند فقط شاهد رویدادهای اطرافش باشد و هیچ موضعی نگیرد. فکر می‌کنم باید موضع بگیرد.» (۶)

فیلمبرداری وقایع تابستانی



۴. روش برخلاف مستندسازان سینمای بیواسطهٔ امریکا و کانادا، معتقد است که حضور دوربین و شرکت سینماگران در عمل، عوض اینکه شخصیتهای فیلم را محدود و خجول کند، به آنها کمك می‌کند که روح و جان خود را در مقابل دوربین نمایان سازند و، به اصطلاح، در مقابل دوربین پرده از دل بردارند. به زعم او اگر به کسی بگوییم که در مقابل دوربین قرار بگیرد و احساسات و ذهنیات خود را بیان کند، وی براحتی می‌تواند ژرفترین ذهنیات خود را افشا کند (۷). روش گواه این موضوع را، واکنش یکی از زنان فیلم ***وقایع تابستانی*** به نام مارسلین می‌داند. ژان‌روش از وی خواسته بود ضبط صوت ناگرا را با خود ببرد و همچنان که در خیابانها قدم می‌زند، خاطرات خود را از روزگاری که در یك اردوگاه کار اجباری نازیها حبس بود، بیان کند نتیجه، یك مجموعه اعترافات است که تاکنون مارسلین، در هیچ موقعیتی (رودررو) به انجام آن مبادرت نکرده بود (۸). وی با اعتماد کامل به رسانه، پرده از دل برداشته و کنه وجود خود را در مقابل آن عریان کرده بود. اگر دوربین و ضبط صوت (یا رسانه‌ها به طور کلی) واقعاً چنین اثری دارند، پس سینمای حقیقت‌جو در واقع کمك می‌کند که یك واقعیت، در مقابل دوربین «واقعیتر»، عمیقتر و پر احساستر افشا شود. این امر تأثیر روحی شدیدی روی بعضی از شخصیتها می‌گذارد و ممکن است از نظر روانی، مشکلاتی برای آنها ایجاد کند. پس شاید بهتر باشد که از بازیگران حرفه‌ای استفاده شود تا اینکه به زندگی شخصی و روحی آنها لطمه‌ای وارد نیاید. به این جهت است که روش بیش از پیش به سوی نوعی سینمای داستانی کشانده شده است.

مارسلین در وقایع تابستانی

۵. اعتقاد روش براین است که گذاردن مردم در شرایطی مصنوعی که برای آنها غیر طبیعی است (به عوض فیلمبرداری از آنها در شرایط طبیعی)، گاهی موجب می‌شود که واکنشهایی از خود نشان دهند که خیلی بهتر کنه ذهن و احساس آنها را آشکار سازد. گواه این عقیده همان صحنه‌ای است که دربارهٔ مارسلین در بالا آورده شد که در طی آن، روش از وی می‌خواهد، هنگام راه رفتن از خیابانها (شرایط غیر طبیعی)، به مرورِ خاطرات خود بپردازد و یا کاری که وی در فیلم بعدی خود می‌کند. روش در فیلم *هرم انسانی*[1] (۱۹۶۱) که مطالعه‌ای در ارتباط سیاهپوستان و سفیدپوستان ابیجان است، از دانش‌آموزان سیاه و سفیدی که هرگز اختلاط نژادی پیدا نکرده بودند، خواست به طور مشترك و مختلط در ساختن فیلم شرکت کنند. این، شرایط غیرطبیعی مورد نظر وی را به وجود آورد و موجب شد که در جریان تهیهٔ فیلم، احساسات و افکار دانش‌آموزان بر خودشان و تماشاگران آشکار شود و نزدیکی زیادی بین این دو گروه به وجود آورد (۹). این جریان نوعی کشف برای خود «بازیگران» و همچنین تماشاگران است.

وقایع تابستانی که مهمترین فیلم روش است، فیلم غیر متعارفی بود، و درك آن برای بسیاری از تماشاگران آن زمان مشکل. اما روشهای مورد استفادهٔ آن، هم در سینمای داستانی و هم در سینمای مستند، تأثیر زیاد گذاردند. اما باید یادآور شد که سینماگران قومنگار ـ که ژان‌روش در ابتدا خود یکی از آنها بود ـ کمتر تحت تأثیر وی قرار گرفتند و بندرت از شگردهای ابداعی وی استفاده کردند زیرا سینماگران قومنگار شگرد روش را دخالت در واقعیت می‌دانستند. اما سینماگران پیشرو فرانسوی چون ژان‌لوگ‌گودار از وی تأثیر شدید پذیرفتند. این تأثیر را در فیلمهای سینماگر معروف فرانسوی دیگری به نام کریس‌مارکر[2] نیز می‌توان دید.

مارکر یك خبرنگار بود و مانند روش به کشورهای مختلف سفر کرد؛ فیلمهایی که از این کشورها تهیه کرد برای وی معروفیتی کسب کرده بودند. این فیلمها عبارت بودند از: ***یکشنبه در پکن***[3] (۱۹۵۵)، ***نامه‌ای از سیبری***[4] (۱۹۵۷) و ***کوبا، بله!***[5] (۱۹۶۱). ولی تأثیر کارهای ژان روش را در فیلم بعدی وی به نام ***ماه مهٔ زیبا***[6] (۱۹۶۳) می‌توان دید. مارکر نیز در این فیلم مانند ژان روش در ***وقایع تابستانی*** ، توجه خود را به مردم پاریس معطوف می‌کند. اما این بار درست بعد از خاتمهٔ جنگ الجزایر است، یعنی هنگامی که مردم فرانسه توانسته‌اند نفسی براحت بکشند و اندکی نسبت به آیندهٔ خویش امیدوارتر و خوشبینتر شوند. مارکر در ***ماه مهٔ زیبا*** به صحبت با معدودی از ساکنان پاریس نمی‌نشیند، بلکه با افراد مختلف مصاحبه می‌کند. مصاحبه‌ها کمتر از ***وقایع تابستانی*** انتزاعی و کلی هستند و با حالتی تهاجمی به جنبه‌های زندگی روزانهٔ پاریسیها ربط پیدا می‌کنند: «آیا ماه مه برای شما ماه مهمی بود؟»، «آیا در ماه مه اتفاقی برایتان افتاد؟»، «پول برای

---

1. *La Pyramide Humaine* 2. Chris Marker 3. *Sunday in Peking (Dimanche à Pékin)*
4. *Letter from Siberia (Lettre de Sibérie)* 5. *Cuba Si!* 6. *The Lovely May (Le Joli Mai)*

یکشنبه در پکن

شما چه معنی و ارزشی دارد؟»، «فکر می کنید که ما در یك نظام دموکراسی زندگی می کنیم؟» (۱۰) این گونه سؤالها، واکنشهای احساسی زیادی برمی انگیخت. اما فیلم فقط مصاحبه نیست، بلکه در قسمتهایی روایتگر، به تفسیر اوضاع شهر می پردازد و تصویری از ناخوشی و ناخوشحالی زندگی شهری و «سلولهای تنهایی» آن به دست می دهد. اما به قول اریك رود تصاویر گذرای مردم پاریس، یا نظریات، قضاوتها و فلسفه بافیهای آنها نمی تواند چیزی جز اطلاعات سطحی نسبت به مردم پاریس، به دست دهد (۱۱).

شگردی که روش بنیاد نهاده بود، در جاهای دیگر نیز مورد توجه سینماگران قرار گرفت. در شوروی، قرار بود سینماگر معروف فیلمهای داستانی، گریگوری چوکرا[1]، راجع به نبرد معروف استالینگراد و جنگ جهانی دوم فیلمی داستانی تهیه کند. او این موضوع را مهمتر از آن می‌دانست که به صورت فیلمی داستانی درآورد، ولی جستجویش در بایگانیهای فیلمهای خبری و مستند از این نبرد، نشان داد که به اندازهٔ کافی مطلب دیداری از این رویداد در دست نیست. در اینجا بود که به فکر استفاده از شگرد روش افتاد. وی برای این کار به کشورهای مختلف سفر کرد و از مردم عادی راجع به نبرد استالینگراد و جنگ جهانی دوم سؤال کرد و جوابها و واکنشهای متفاوت آنها را ضبط کرد. بعضی کاملاً ناآگاه، برخی آگاه، برخی بافراست و بعضی با اهمال ابراز عقیده کردند. چوکرا این مصاحبه‌ها را در فیلم ***خاطره***[2] (۱۹۶۹) همراه با فیلمهای خبری از نبرد استالینگراد به تناوب نشان داد و گاهگاهی نیز، با استفاده از موسیقی آرام و زیبا (که متناقض با کشت و کشتار و قساوت شگفت‌انگیز رویدادها بود)، به خاطرهٔ این نبرد مهم، عمقی خاص بخشید.

در امریکا که مدتی درگیر «جنگ سرد» با «بلوك شرق» بود، فیلمی با روش مستند حقیقت جو تهیه شد که موجب دامن زدن بیشتر به آتش این جنگ شد. این فیلم ***نقب***[3] (۱۹۶۲) نام دارد، و فعالیتهای سه دانشجوی ساکن برلن غربی را در حفر کردن نقبی در زیر زمین که برلن غربی را به شرقی متصل می‌ساخت و هدف آن فرار دادن عده‌ای از مردم آلمان شرقی به غربی بود نشان می‌دهد. شبکهٔ رادیو تلویزیونی ان. بی. سی. امریکا برای جلب همکاری این سه دانشجو، مبلغ ۷٬۵۰۰ دلار به طور پنهانی به آنها داد. فیلمبرداری و صدابرداری توسط دو فیلمبردار جوان اهل برلن، و ظهور و چاپ فیلم نیز در لابراتوار قابل اعتمادی در برلن انجام گرفت. فیلم، در نهایت خفا و پنهانکاری، (حتی پنهان از رؤسای شبکه) همزمان با حفر نقب پیش رفت. هنگامی که کار حفر به اتمام رسید، ۲۶ نفر از اهالی برلن شرقی به برلن غربی فرار داده شدند و بیست ساعت فیلم گرفته شده با سرعت ویرایش، و حامی پرنفوذی نیز برای نشان دادن آن در تلویزیون پیدا شد. این حامی، شرکت نفت گلف بود. این فیلم در زمان بحران موشکها، که رابطهٔ امریکا و شوروی را بسیار تیره کرده بود، آماده شد و وزارت کشور امریکا از آن، به این علت که موجب تیره تر شدن

---

1. Grigori Chukrai 2. *Memory (Pamat)* 3. *The Tunnel*

نقب

روابط خواهد شد، بشدت انتقاد کرد. آلمان شرقی نیز که از مسئلهٔ پرداخت پول به محصلین برلن غربی آگاه شده بود، از آن به عنوان اسلحه‌ای برای دامن زدن به آتش جنگ سرد استفاده به عمل آورد. در خود امریکا نیز عده‌ای از فیلم، به این بهانه که شرکت ان. بی. سی. با پرداخت پول در واقع به تکمیل حفر نقب کمك کرده است، انتقاد کردند (۱۲). با وجود این،فیلم *نقب* در دسامبر همان سال از تلویزیون پخش شد.

در ژاپن، شگرد مستند حقیقت‌جو، برای تهیهٔ فیلمی از فاجعه‌ای که در حال وقوع بود، مورد استفاده قرار گرفت. در شهر ساحلی میناماتا مردان قوی‌بنیه شروع به لرزیدن کردند بدون اینکه بتوانند آب دهانشان را قورت دهند و زنان، بچه‌های ناقص‌الخلقه به دنیا آوردند. خوشبختانه بسیاری از این کودکان مردند اما تعدادی از آنها زنده ماندند. بررسیها نشان داد که این امراض،

نتیجهٔ ریختن فاضلاب کارخانه‌ای به دریا بود که حاوی مقدار زیادی جیوه بوده است. به این ترتیب، مقدار جیوهٔ بدن ماهیانی که از این آبهای آلوده تغذیه می کردند، افزایش یافت و آن عده از ساکنان شهر نیز که از این ماهیان تغذیه می کردند، به نوبهٔ خود، دچار مسمومیت جیوه می شدند. قربانیان این فاجعه، یا خود را پنهان می کردند و انزوا اختیار می کردند یا اینکه از جانب بقیهٔ مردم و مغازه‌داران مورد تحریم قرار می گرفتند. هنگامی که فاجعه آفتابی شد، مسئولین کارخانه و دولت هیچ مسئولیتی دراین مورد تقبل نکردند و، به این ترتیب، ندای قربانیان به جایی نرسید تا اینکه نوریاکی توشی موتو[1]، به قصد تهیهٔ فیلمی از این موقعیت، به دیدار آنها شتافت و درد و تألم آنها را ضبط کرد. این کار یکباره قربانیان را به سرنوشت خود و به عمل برضد مسببین فاجعه امیدوار کرد. طرح فیلمسازی، نقطهٔ عطفی در زندگی آنها شد و دلیلی برای همبستگی و اتحاد. همزمان با پیشرفت فیلم، گروه، راهها و استراتژیهای مختلف را برای مقابله با وضعیت، مورد نظر قرار داد. یکی از این راهها این بود که هرکدام از قربانیان مقداری از سهام کارخانه را خریداری کنند و به این ترتیب به جلسهٔ سهامداران کارخانه راه یابند. این جلسه که یکی از «دراماتیک‌ترین رو در رویی‌های فیلم شده» است در حضور گردانندگان کارخانه اتفاق افتاد (۱۳).

رئیس کارخانه شروع به خواندن نوشته‌ای که بیانگر موضع کارخانه است، می کند. اما قربانیان افلیج که لباس سوگواری پوشیده اند فریاد می زنند «بگذار قربانیان میناماتا صحبت کنند. بگذار آنها صحبت کنند.» اما رئیس کارخانه بدون وقفه به خواندن ادامه می‌دهد. دراین حال قربانیان ابتکار عمل را به دست می گیرند و به طرف رئیس کارخانه هجوم می برند. پلیس در برقراری نظم موفق نمی‌شود و زنی خود را به رئیس می‌رساند و یقهٔ او را به دست می گیرد و با فریاد محتوای قلبش را در صورت وی بیرون می‌ریزد. ولی وی آرام و عبوس مانند یك مجسمه می ایستد و عکس‌العملی از خود نشان نمی‌دهد. بقیهٔ قربانیان نیز به تأسی به سوی مسئولین کارخانه می آیند و با آنها درگیر می شوند.

این فیلم که ***میناماتا***[2] (۱۹۷۱) نام دارد مورد توجه زیاد قرار گرفت و راهی نو در سینمای مستند پیش‌پای سینماگران قرار داد. در اینجا سینماگر خود در واقعه شرکت دارد و چه بسا خودش برانگیزنده و کاتالیزور واقعیت است. این گرایش در سینما، با اوضاع اجتماعی زمان مطابقت و همخوانی داشت ـ زمانی که بتدریج وارد یك مرحلهٔ تغییر و تحول سریع می‌شد.

در کانادا، هیئت فیلم در ۱۹۶۷، به منظور بالا بردن علاقه و شرکت مردم در حل مسایل اجتماعی، تهیهٔ یك مجموعه فیلم مستند کاوشگر را تحت نام کلی ***چالش برای تغییر***[3]، به عهده گرفت. مسئول این مجموعه سینماگر معروف امریکایی، جورج استونی[4] بود که قبلاً فیلمهای مستند اجتماعی خوبی چون ***همهٔ بچه‌هایم***[5] (۱۹۵۳) را ساخته بود. یکی از طرحهای این مجموعه برای

---

1. Noriaki Tsuchimoto 2. *Minamata* 3. *Challenge for Change*
4. George C. Stoney 5. *All My Babies*

یك کودك میناماتا

«آرام و عبوس مانند یك مجسمه» - از فیلم میناماتا

تجاوز به سرزمین سرخپوستان

افزایش شرکت مردم در سرنوشتشان، این بود که کار با وسایل فیلمسازی را به سرخپوستان بومی کانادا بیاموزند تا آنها خود بتوانند دربارهٔ موضوعات مورد نظرشان فیلم بسازند. یکی از موضوعاتی که در آن موقع توجه سرخپوستان را به خود جلب کرده بود این بود که آنها نمی‌توانستند، طبق معاهده‌ای که در ۱۷۹۴ تهیه شده بود، با استفاده از معافیت گمرکی بین امریکا و کانادا سفر کنند. اعتراضات آنها نیز ظاهراً به جایی نرسیده بود، به همین جهت، گروهی از سرخپوستان، به رهبری مایک میچل[1] تصمیم گرفتند رفت و آمد را از پلی که بر روی رودخانهٔ مرزی بین امریکا و کانادا در ناحیهٔ کورنوال[2] واقع در ایالت اونتاریو[3] بسته شده بود، متوقف و، در عین حال، از این برنامه فیلمی تهیه کنند. در واقع دو طرح اعتصاب و فیلم سازی همزمان و همگام با هم برنامه ریزی شدند.

همان طور که انتظار می‌رفت، بستن پل توسط سرخپوستان، موجب رو در رویی و زد و خورد بین اعتصابیون و پلیس شد. فیلمی که از برنامه ریزیهای این گروه و زد و خوردشان در هوای برف‌آلود و زیر صفر با پلیس تهیه شد، ***تجاوز به زمین سرخپوستان***[4] (۱۹۶۹) نام دارد. فیلم و فعالیتهای جانبی گروه، که گردانندگان هیئت فیلم را خوش نیامده بود، به قدری مؤثر بود که بالأخره دولت به اعتراض آنها جواب مثبت داد و موجب به وجود آمدن همبستگی سیاسی و اجتماعی زیادتر سرخپوستان شد.

کالین لو سینماگر دیگر کانادایی که با مجموعه فیلمهای ***چالش برای تغییر*** کار می کرد نیز،

---

1. Mike Mitchell 2. Cornwall 3. Ontario 4. *You Are on Indian Land*

از همین روش در ساختن تعدادی فیلمهای کوتاه مستند استفاده به عمل آورد. همکاری وی با مردمی که فیلم دربارهٔ آنها ساخته می‌شد بسیار وسیع بود به طوری که مردم خود در انتخاب موضوع فیلم، فیلمبرداری، ویرایش فیلم و حتی توزیع آنها با سینماگر، همکاری نزدیك داشتند (۱۴). فرنان دان‌سرو[1] سینماگر فرانسوی زبان کانادایی، نیز در فیلم *سن‌ژروم*[2] (۱۹۷۲)، که دربارهٔ شهر کوچك ۳۵٬۰۰۰ نفری به همین نام در نزدیکی مونرآل است، از همین روش استفاده جست. وی بعد از هر جلسه فیلمبرداری، فیلمهای ظاهر شده را به مردم شهر نشان می‌داد و به آنها اجازهٔ بحث و گفتگو و حتی سانسور فیلم را نیز می‌داد. هنگام نمایش فیلم نهایی نیز، که در سینماهای محلی انجام گرفت، مردم به بحث و گفتگو نسبت به محتوای فیلم و مسائل مطرح شده درآن، تشویق می‌شدند. حتی در جواب سؤالی که یکی از تماشاگران فیلم پیش آورده بود، دان‌سرو، قطعاتی از فیلمها را که در نسخهٔ نهایی نگنجانده بود، به عنوان مثال و برای روشن ساختن سؤال تماشاگر، به نمایش درآورد. به این ترتیب، سینماگر نقش یك «عامل تغییر اجتماعی» را در این فیلمها به عهده گرفت.

نقش کاتالیزور اجتماعی، با به وجود آمدن وسایل کارآی فیلمبرداری و صدابرداری سوپر ۸ و مخصوصاً وسایل ضبط و ویرایش نوارهای تلویزیونی قابل حمل در دههٔ ۱۹۷۰، اهمیت زیادی پیدا کرد. تولید کنندگان آماتور نوارهای تلویزیونی، با وسایل قابل حمل و بینش جدید و انتقادی خود، عاملی برای رابطهٔ اعضای مختلف اجتماع و نقطهٔ عطفی برای آگاهی و بسیج افکار عمومی محله، ناحیه یا گروههای هم فکر شدند. به این وسیله، این تولید کنندگان، سد یك طرفهٔ «تلویزیون» را شکستند و امکان ارتباط متقابل مردم را با تلویزیون به وجود آوردند دراین مورد بعداً بیشتر سخن خواهد رفت.

در ایران کامران شیردل که تحصیلات سینمایی خود را در ایتالیا انجام داده بود، با الهام از یك خبر که به طور وسیع در جراید پخش شده بود، فیلم ***اونشب که بارون اومد*** (۲۵۲۶ برابر با ۱۹۶۷ میلادی) را با سبکی شبیه سبك ژان‌روش تهیه کرد. خبر مورد نظر این بود که یك پسر جوان از روستایی در گرگان، شب هنگام، متوجه می‌شود که پلی که راه آهن از آن می‌گذرد، در اثر ریزش باران خراب شده است. صدای سوت قطار، رسیدن عنقریب آن را اعلام می‌کند. روستازادهٔ گرگانی نیز کتش را درمی‌آورد، آن را به نفت چراغی که در دست داشته آغشته می‌کند و آتش می‌زند. و به این ترتیب قطار و سرنشینانش را نجات می‌دهد. اما صحت این خبر بسرعت از همه جانب مورد اعتراض قرار می‌گیرد. شیردل از این موقعیت استفاده می‌کند و با گروه کوچکی عازم گرگان می‌شود تا پرده از معما بردارد.

گروه فیلمبرداری در محل با یك مجموعه حرفها و ادعاهای متناقض نسبت به آنچه که واقعاً اتفاق افتاده است رو به رو می‌شود. خبرنگار روزنامهٔ کیهان (که این خبر را قبل از همه گزارش

---

1. Fernand Dan Serau 2. *Saint - Jérôme*

کرده بود)، فرماندار، استاندار، مسئولین راه‌آهن، رانندهٔ قطار، کدخدای محل، سپاهی دانش و بالأخره خود روستازاده، هر کدام برداشتی متفاوت از واقعه دارند:

«مسئولین راه‌آهن ناحیه دسته جمعی وجود کودك حماسه ساز را نفی می‌کنند و عمل متوقف کردن قطار را به خود نسبت می‌دهند. استاندار کودك را همچنان قهرمان اصلی ماجرا می‌داند و مسئولین راه‌آهن را مقصر قلمداد می‌کند. فرماندار معتقد است که هر دو در ماجرا سهم دارند زیرا هر دو در یك لحظه قطار را متوقف کرده‌اند. کدخدای محل، سپاهی دانش و مخبر روزنامهٔ کیهان پسرك روستایی را به دلایلی قهرمان می‌دانند؛ سپاهی ترویج به طور کلی در مورد قضیه اظهار بی‌اطلاعی می‌کند ....» (۱۵)

شیردل که بدون فکر و فیلمنامهٔ قبلی به محل رفته بود (۱۶)، هنگامی که با چنین موقعیتی رو به رو می‌شود، فکر اصلی فیلم را در همین تناقض‌گوییها پیدا می‌کند و با هوشیاری شگفت‌انگیزی مصاحبه‌هایی ناب با یك یك افراد درگیر در واقعه، ترتیب می‌دهد. در ابتدا پاره ای از افراد و مقامات به مصاحبه تن در نمی‌دادند، اما شاید به خاطر خواصی که شیردل معتقد است یك سینماگر مستند باید داشته باشد، بالأخره به این کار راضی شدند. به زعم او این خواص

کامران شیردل در زمان فیلمبرداری *اونشب که بارون اومد*

عبارتند از: «بینش تند و تیز، واکنش سریع و مقداری شیطنت و بازیگوشی.» فیلمبرداری فیلم ۱۲ روز و ویرایش آن بیش از یك سال به طول انجامید. دلیل طول مدت ویرایش، همزمان کردن صدا و تصویری بود که به صورت همزمان ضبط نشده بود (شیردل برای صدابرداری از یك ضبط صوت پرفکتون[1] کوکی استفاده کرده بود).

در ابتدای *اونشب که بارون اومد*، روایتگر فیلم (نصرت کریمی) مأموریت گروه را برای تهیهٔ فیلمی حماسی از عملیات قهرمانی روستازادهٔ گرگانی، با نشان دادن نامهٔ رسمی مأموریت، تشریح می‌کند. سپس، با طنزی برنده، به بیان ماجرا می‌پردازد. مصاحبه‌ها یکی پس از دیگری با تفسیرهای برندهٔ روایتگر ظاهر می‌شوند. تماشاگر در عین خنده، به پیچیدگی موضوع و برداشتهای متعددی که از واقعیت شده است، پی می‌برد. در آخر فیلم، روستازاده را در حالی که پشت به دوربین در حال دویدن در امتداد خط راه‌آهن است، می‌بینیم. در این حال کادر فیلم جمع می‌شود و روستازاده در حال فرار، در یك تصویر کوچك در وسط پرده نشان داده می‌شود.

این فیلم که بالأخره پس از سالها گمنامی در سال ۲۵۳۴ در سومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران برندهٔ جایزهٔ اول فیلمهای کوتاه شد، یادآور فیلم معروف سینماگر زبردست ژاپنی آکیراکوروساوا[2] به نام *راشومون*[3] (۱۹۵۰) است، که در آن حتك ناموس و کشته شدن شوهر عروس جوان، از دید افراد مختلف، نمایش داده می‌شود. کاوشگری شیردل و تهاجم وی به واقعیت، نشان می‌دهد که حقیقت، ثابت و جاودانی نیست و بستگی زیاد به درك کسی دارد که شاهد آن است. فیلم خود جبههٔ مشخصی در برابر این تناقضها نمی‌گیرد، فقط جوانب و برداشتهای مختلف را نشان می‌دهد و تصمیم‌گیری نسبت به صحت و سقم و چرایی این برداشتها را به تماشاگر وا می‌گذارد.

چند سال بعد سینماگر فرانسوی آلمانی الاصل، به نام مارسل اوفولس، با استفاده از مصاحبه و فیلمهای مانده از جنگ جهانی دوم، فیلمی مؤثر و غنی در روال مستند حقیقت جو، به نام *غم و همدردی*[4] (۱۹۷۰) ساخت. وی نیز در این فیلم چهار ساعته به برداشتهای قالبی از واقعیت حمله کرد و نشان داد که برداشت و تصویری که تا آن زمان از فعالیتهای نهضت مقاومت فرانسه در جنگ جهانی دوم در اذهان مردم نقش بسته بود، برداشتی ساده و یك بعدی بوده است. این تصویر، افراد نهضت مقاومت را قهرمان، و اعمال آنها را کاملاً حماسی قلمداد می‌کرد. اوفولس برای بررسی صحت موضوع به شهر کلرمون فران[5] فرانسه می‌رود و با بازماندگان دوران اشغال نازیها گفتگو می‌کند. اما، دوربین کاوشگری اوفولس نه تنها شاهدهایی برای نظریهٔ بالا می‌یابد، بلکه در میان بازماندگان، با انواع دیدها و برداشتها روبه‌رو می‌شود. عده‌ای بر ضد آلمانها جنگیده بودند، تعدادی با آنها همکاری و همدستی کرده بودند. و پاره‌ای تا حد امکان خود را دور نگهداشته و

---

1. Perfectone 2. Akira Kurosawa 3. *Rashomon*

4. *The Sorrow and the Pity (Le Chagrin et la Pitié)* 5. Clermont-Ferrant

غم و همدردی

بیطرفی اختیار کرده بودند. متصدی یك هتل، اشغال نازیها را، عامل کساد شدن کارش می‌داند. یك مغازه‌دار یهودی می‌گوید که، از ترس، یك آگهی در روزنامه چاپ کرده و به‌کاتولیك بودن اعتراف کرده بود. یك زارع که جزء نهضت مقاومت بود و سالها در اردوگاههای کار اجباری نازیها به سر برده بود، بدون احساس کینه و انتقام از نازیها حرف می‌زد. مندس فرانس، نخست‌وزیر اسبق فرانسه که خود به عنوان خائن توسط دولت دست نشاندهٔ آلمانها در فرانسه (دولت ویشی) محاکمه و زندانی شده و بعداً از زندان گریخته بود، با بزرگواری با رفتار نازیها روبه‌رو می‌شود، آنتونی ایدن، نخست‌وزیر اسبق انگلیس، که خود از نزدیك شاهد به قدرت رسیدن هیتلر بود، انداختن گناه را به گردن فرانسویها ـ به خاطر تسلیم شدنشان در مقابل نازیها و رفتارشان در دوران اشغال ـ مناسب نمی‌داند و می‌گوید باید انسان فشار روحی منتج از حمله و اشغال را خود به طور مستقیم احساس، و سپس قضاوت کند (۱۷).

غم و همدردی

اما به دست آوردن مصاحبه‌های گویا با افراد مختلف، کار دشواری بود. اوفولس در این مورد چنین می‌گوید: «بزرگترین مشکل من متقاعد کردن مردم به انجام مصاحبه بود»؛ اما خودش فوراً اضافه می‌کند که اگر سینماگر استعداد کافی در مصاحبه کردن، در زرنگی و خوش صحبتی، در سیاستمداری و جلب اعتماد مردم داشته باشد، می‌تواند در راضی ساختن مردم به مصاحبه توفیق یابد (۱۸). استفاده از مصاحبه برای کندوکاو در موضوعی خود مستلزم ساخت جدیدی در هنگام ویرایش فیلم است. **غم و همدردی** ساختی «چل تکه‌ای» دارد، به این معنی که خط داستانی یا فکری ثابت را دنبال نمی‌کند، بلکه چل تکه‌ای از اطلاعات مختلف را نسبت به موضوع به دست می‌دهد و، به این ترتیب، آگاهی تماشاگر از موضوع همه جانبه‌تر و عمیقتر می‌شود. بدیهی است

که در این روش کار، نقش ویراستار فیلم و نزدیکی وی با کارگردان فیلم، اهمیت بسیار دارد. اوفولس به این امر آگاهی دارد و می‌گوید ویراستار فیلمش، «هر دقیقه از روز» را با وی کار می‌کرد.

غم و همدردی با ساخت چند بعدی و چل تکه‌ای خود، تصویر کلیشه‌ای و قهرمان پرورانهٔ نهضت مقاومت فرانسه را که در اذهان نقش بسته بود، در هم شکست، ولی آن را از بین نبرد بلکه به آن وسعت و عمق بیشتری بخشید. اما دولت فرانسه را این همه خوش نیامد به طوری که از پخش فیلم در تلویزیون فرانسه جلوگیری کرد. یکی از مقامات رسمی دولت دوگل در مورد این فیلم چنین گفت: «افسانه در حیات یك ملت اهمیت بسیار دارد؛ پاره‌ای افسانه‌ها هرگز نباید از هم پاشیده شوند.» (۱۹)

اما اوفولس که قبلاً فیلم ***مونیخ یا صلح یك صدساله***[1] (۱۹۶۷) را دربارهٔ رویدادهایی که به جنگ جهانی دوم منتج شدند، برای تلویزیون فرانسه ساخته و با عکس‌العمل منفی مقامات دولت روبه‌رو شده بود، اکنون قصد از هم پاشیدن افسانه‌های ملی را نداشت. هدف او بررسی و شکافتن این افسانه‌ها بود.

وی بزودی نگاهش را متوجه جنگ و کشتاری کرد که سالهاست کشور ایرلند را منقلب ساخته است. فیلم حساس و پر مغز ***احساس از دست دادن***[2] (۱۹۷۵) نتیجهٔ این نگاه وی است. اما مهمترین کار اوفولس تاکنون، آخرین فیلم وی، ***به یاد عدالت***[3] (۱۹۷۶)، است. این فیلم عظیم، که تماشای آن چهار ساعت و نیم طول می‌کشد، به بررسی یکی از مهمترین وقایع قضایی و اجتماعی قرن حاضر یعنی دادگاه نورمبرگ و اثرات تصمیمات آن، می‌پردازد.

به یاد عدالت از دو بخش عمده تشکیل می‌شود: بخش اول ***نورمبرگ و آلمانیها*** و بخش دوم ***نورمبرگ و دیگر جاها*** نام دارد. فیلم متشکل از عوامل دیداری متعدد زیر است:

۱. فیلمهای مستند و خبری گذشته که به همراه روایت جدید مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

۲. فیلمهای مستند و خبری گذشته، که با فیلمهای تازه گرفته شده، به هم پیوند زده شده‌اند. بسیاری اوقات این فیلمهای گذشته و حال، دو مرحله از زندگی یك نفر را ترسیم می‌کنند.

۳. فیلمهای مستند و خبری گذشته، که به طور مستقیم رابطه‌ای با وقایع مورد نظر ندارند، اما به نحوی در روشنگری فضای آن زمان مؤثر هستند.

---

1. *Munich, or the Hundred Year Peace (Munich, ou la Paix Pour Cent Ans)*

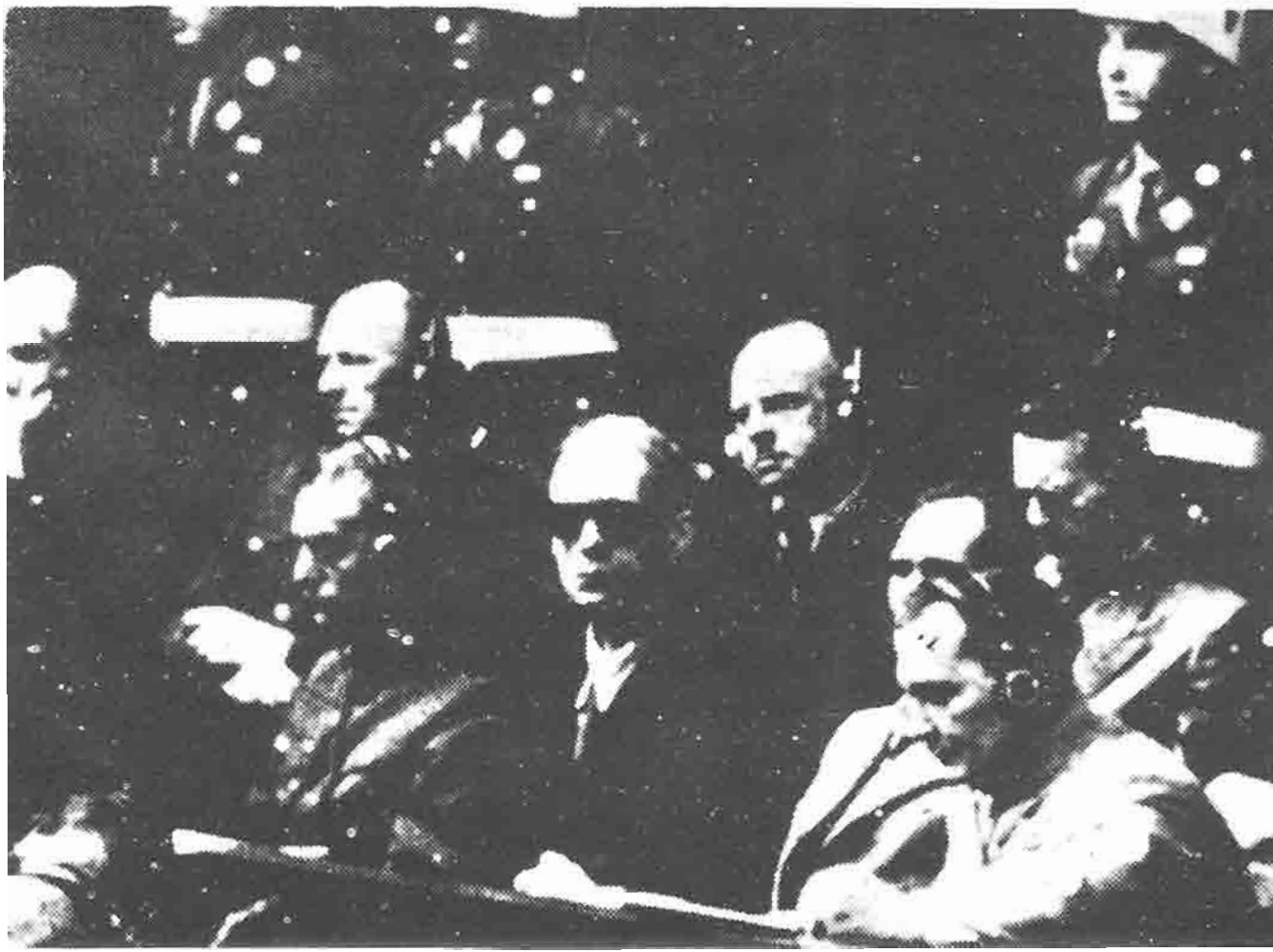
2. *A Sense of Loss* 3. *The Memory of Justice*

۴. مصاحبه با اشخاصی که به نوعی با وقایع نورمبرگ و جنگهای بعد از آن درگیر بوده اند.

۵. مصاحبه با افراد عادی، که در وقایع تاریخی مورد نظر شراکتی نداشته اند ولی در این مورد ابراز عقیده می کنند (۲۰).

اوفولس از میان ۸۰ ساعت فیلم و مصاحبه با حداقل ۴۰ نفر توانسته است فیلمی پویا با پیچیدگی، وسعت و عمقی بی حد و حصر به وجود آورد. فیلم *به یاد عدالت*، با بررسی دادگاه نورمبرگ آغاز می‌شود؛ با استفاده از فیلمهای خبری و مستند، به تصویر کردن اعمال نازیها می پردازد؛ متهمان نازی، قضات دادگاه و شاهدها را حین جریان دادگاه نشان می‌دهد؛ به مصاحبه با بازماندگان دادگاه می‌پردازد؛ و عکس‌العمل پاره ای از آنها را در مقابل تصاویر اعمال گذشتهٔ خود نمایش می‌دهد. بررسی گفته‌های این افراد مسائلی چون لزوم تشکیل چنین دادگاهی، لزوم محاکمه کردن طرف شکست خورده در جنگ توسط نیروی پیروزمند، تعریف «جنایات جنگی» عمومی و قابل عمل بودن اصولی که در این دادگاه پایه گذاری شده را پیش می کشد. اوفولس فیلم را از ابتدا با پیروی و جانبداری از یك خط فکری خاص محدود نمی کند، بلکه اجازه می دهد که تکه‌هایی یکی پس از دیگری به این چل تکه اضافه شود. بتدریج که این داده ها و تکه‌ها گردآور،

به یاد عدالت



می‌شوند، دید و برداشتی خاص (براثر این شواهد)، متجلی می‌شود. تماشاگر، که خود در جریان این بررسی و کندوکاو با سینماگر شریك است، به طور طبیعی به همان نتیجهٔ کلی و برداشت سینماگر می‌رسد: دادگاه نورمبرگ، با همهٔ کمبودهایش، اصول و معیارهای مناسبی را بنیاد گذارد (۲۱)؛ اما اوفولس به این نتیجه‌گیری بسنده نمی‌کند و در سراسر قسمت دوم فیلم سؤالاتی مانند سؤالات زیر مطرح می‌کند: آیا این معیارها و اصول در مورد نیروهای پیروزمند در جنگ جهانی دوم نیز، به کار گرفته شدند؟ آیا کسی اعمال متفقین را در بمبارانهای درسدن، هیروشیما و ناگازاکی مورد سؤال قرار داد؟ آیا جنگ فرانسه در الجزایر و جنگ امریکا در ویتنام با همان معیارها و اصول سنجیده شده‌اند؟

شاید آنچه خود اوفولس در سخنانش که قبل از نمایش فیلم ***به یاد عدالت*** در فستیوال کان سال ۱۹۷۶ ادا کرد، هدف کلی وی را در این فیلم بیان کند. او می‌گوید نام فیلم را از مطلبی که روزی از افلاطون خواند، اقتباس کرد. در این مطلب افلاطون نظر داده بود که انسان که خود مانند سایه‌ای در این دنیا سرگردان است، در عمق جانش یاد و خاطرهٔ یك زندگی ایده‌آل و یك عدالت

مارسل اوفولس

کامل را محفوظ نگه می‌دارد. به همین جهت «من فکر می‌کنم این فیلم بیش از هر چیز هم انعکاس و هم کندوکاوی است در رابطه‌ای که بین جوامع نو و تصور آنها از عدالت وجود دارد.»

توزیع *به یاد عدالت* که از نظر همبستگی و انسجام مطلب، فیلمی معجزه‌آسا خوانده شده است (۲۲)، با مشکلات فراوان همراه بود، به طوری که حمایت کنندگان انگلیسی و آلمانی فیلم، برای مدتی آن را از دست اوفولس بیرون آوردند و خود به ویرایش آن اقدام کردند. اما سروصدایی که در این مورد توسط هواخواهان فیلم در امریکا برپا شد، بالأخره موجب یك نوع سازش بین حمایت کنندگان و سینماگرگردید: نسخه‌ای بسیار کوتاهتر از نسخهٔ اوفولس (که مورد نظر حمایت کنندگان بود) در آلمان نشان داده می‌شود و در جاهای دیگر نسخهٔ اصلی خود اوفولس (۲۳).

سینماگران فیلمهای مستند حقیقت‌جو از بسیاری از روشها و شگردهای فیلمهای مستند بیواسطه استفاده جستند ولی در عین حال خود به ابداع روشهای جدید نیز پرداختند. آنها از سینمای بیواسطه، مشاهدهٔ دقیق، عدم استفاده از بازیگر، فیلمنامهٔ کامل از پیش آماده شده و موسیقی متن را به عاریت گرفتند. در ضمن، از نظر روش کار فیلمبرداری، سینماگران مستند حقیقت‌جو مانند سینماگران مستند بیواسطه، از وسایل سبك و قابل حمل برای فیلمبرداری در شرایط عادی با صدای همزمان، استفاده به عمل آوردند. در عین حال، خود روحیهٔ کاوشگری و کشف حقایق پشت چهرهٔ «شخصیت»ها و رویدادها را بیش از سینماگران بیواسطه مد نظر قرار دادند. توجه این سینماگران کمتر به تهیه و نمایش چهره یا نمایش «سیمایی» از افراد بود، بلکه بیشتر، کندوکاو موضوع و مسئله‌ای خاص را در نظر داشتند. این کار را با استفاده از مصاحبه در سطحی وسیع و نو، و با ویرایش دقیق و منسجم این مصاحبه‌ها انجام می‌دادند. در عین حال، سینماگران مستند حقیقت‌جو تنها نقش شاهد رویدادها را برای خود کافی نمی‌دانستند، بلکه معتقد بودند که سینماگر می‌تواند (و باید) نسبت به موضوع مورد بحث نظر و عقیده داشته باشد و این عقیده را فعالانه بیان کند. علاوه بر این، در پاره‌ای جاها، سینماگر فیلمهای مستند حقیقت‌جو، نقش یك کاتالیزور عمل را بازی می‌کرد و موجب می‌شد که، با برانگیختن شخصیتهای فیلم، به نوعی واکنش و رابطهٔ نزدیك با شخصیتهای فیلم، دست یابد که در شرایط عادی امکان دسترسی به آن وجود نمی‌داشت.

گو اینکه سینماگران فیلمهای مستند حقیقت‌جو توانسته بودند خود (و تماشاگران خود) را از مصیبت روایتهای مطنطن، پیشداورانه و غیرطبیعی دورانهای پیشین تاریخ مستند برهانند، در پاره‌ای جاها خود (و تماشاگران) را گرفتار مصاحبه‌ها و چهره‌های حراف و یکنواخت مصاحبه شوندگان کردند؛ و، چون در این نوع فیلمها ضبط صدا به صورت همزمان و در حالتی طبیعی انجام می‌گرفت، مصاحبه‌ها و گفتگوها با لهجه و گویشهای محلی و ملی ادا می‌شد. این امر ترجمه و برگردان این فیلمها و، در نتیجه توزیع بین‌المللی آنها را، دستخوش محدودیتهایی می‌ساخت.

مهمترین خصیصهٔ این سینماگران، علاقه و کشش آنها به کشف حقایق، نه از راه اعتراض و

اعتصاب بلکه از راه مشاهدهٔ دقیق و کندوکاو پژوهش صادقانه و برندهٔ واقعیت بود. اما در همین زمان که این نوع سینما جریان داشت، جهت دیگری نیز در سینمای مستند در حال ریشه گرفتن بود- جهتی که نه تنها کاوش و پژوهش یك موضوع و تم را در برداشت، بلکه اعتراضی قوی و سیاسی نسبت به موضوع و واقعیت در حال وقوع را نیز شامل می‌شد.

بخش نوزدهم

مستند معترض

استادان مدرسه سینمایی «ووج» در حال مصاحبه با دانشجویی از گانا. در عکس،
یرژی توپلیتز(سمت راست) و یرژی بوساك (نفر دوم از سمت راست) قرار گرفته‌اند

در اواسط دههٔ ۱۹۵۰ در سینمای لهستان جنبشی به وجود آمد که آن را جنبش «فیلمهای سیاه» یا «فیلمهای مستند سیاه» نام نهادند. هدف گروندگان به این جنبش، انتقاد از اوضاع اجتماعی وقت بود. گو اینکه، به طور کلی، انتقاد از خود یکی از اصول سیاسی دولتهای کشورهای اروپای شرقی بود، اما به علل مختلف تهیهٔ فیلمهای انتقادی در گذشته بندرت امکانپذیر شده بود. اکنون، با آب شدن یخهای کدورت بین شوروی و کشورهای اروپای شرقی، روابط و مناسبات این کشورها با هم روالی طبیعیتر به خود گرفته بود. در چنین فضایی سیاسی بود که جنبش «فیلمهای سیاه» ابتدا در لهستان سر برآورد و با حمایت مدرسهٔ معروف سینمایی «ووج» و رهبران صنعت سینمای لهستان، بتدریج نضج گرفت.

یکی از فیلمهای مهم این جنبش در لهستان فیلم **جزیرهٔ امید**[1] (۱۹۵۶) نام دارد که توسط بودان پوربا[2] کارگردانی شده است. این فیلم که به تشریح وضع یك آسایشگاه مسلولین می‌پردازد، نه تنها آلمانها را برای سیاست قتل عام همنوع به انتقاد می گیرد بلکه مسئولین وقت لهستانی را نیز برای دیر جنبیدن و دیر عمل کردن مورد شماتت قرار می‌دهد. همین نوع عکس العمل و انتقاد در فیلم جن لومنیکی به نام ***خانه‌ای برای زنان سالمند***[3] (۱۹۵۶) به چشم می خورد. سینماگر دیگر لهستانی، ادوارد اسکورژوسکی[4] در فیلم **بچه‌ها متهم می کنند**[5] (۱۹۵۷)، مسئلهٔ اعتیاد پدران و مادران بچه‌ها را مورد نظر قرار می‌دهد (۱).

در همین مدت یرژی بوساك و یاروسلاو بروژوژووسکی[6] فیلم مهمی به نام ورشو ۵۶[7] (۱۹۵۶) را تهیه کردند که حاوی انتقادی شدید از پیشرفت کند برنامه‌های خانه‌سازی در پایتخت لهستان بود. روایت این فیلم را که از بعضی جهات به **مشکلات مسکن** اثر ادگرانستی و آرثرالتن شباهت دارد یك نفر زن به عهده دارد. فیلم با صدای وی چنین شروع می‌شود: «اینجا شهر من، موطن من،

---

1. *Isle of Hope* 2. Bohdan Poreba 3. *A Home for Aged Women* 4. Edward Skorzewski
5. *Children Accuse* 6. Jaroslov Brzozowski 7. *Warsaw* 56 (*Warszawa 56*)

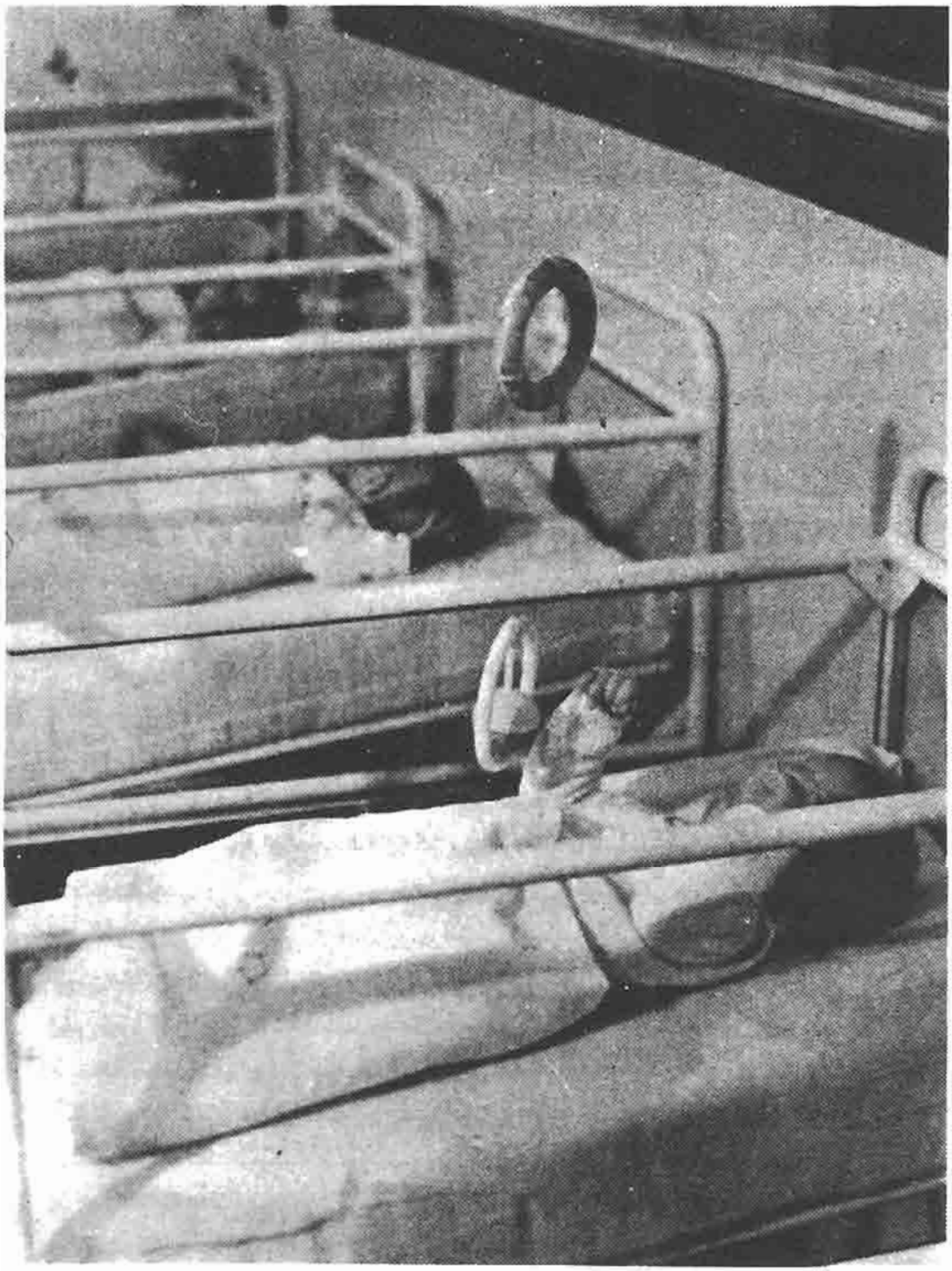
ورشو است.» در اینجا فیلم برای مدتی، پیشرفتهایی را که در امر خانه‌سازی در ورشو به وقوع پیوسته است، نمایش می‌دهد. بعد دوباره صدای زن به گوش می‌رسد که می‌گوید: «این نیز شهر من و موطن من است.» در اینجا فیلم آپارتمانهای کهنهٔ پیش از جنگ را نشان می‌دهد که یا خراب شده یا نیمه مسکونی یا خالی هستند. سپس توجه فیلم به یکی از این ساختمانهای بلند آپارتمانی که کاملاً مسکونی است، معطوف می‌شود، و تماشاگر از نزدیك شاهد وضع اسف‌انگیز این ساختمان می‌شود. یکی از دیوارهای ساختمان، در اثر سقوط بمب، از بین رفته است و ساکنان آپارتمانهای این ساختمان به غارنشینان شباهت پیدا کرده اند. مادری کودك خود را، برای اینکه از لب پرتگاه پرت نشود، با طناب به پایهٔ تخت بسته است (۲).

شرایط سیاسی و اجتماعی که در لهستان موجب به وجود آمدن جنبش فیلمهای مستند سیاه یا انتقادی شد، در دیگر جوامع اروپای شرقی نیز کمابیش وجود داشت. به همین جهت، این جنبش به کشورهای دیگر مانند مجارستان، چکوسلواکی و یوگوسلاوی گسترش یافت. اما دوران آب شدن یخهای کدورت به طول نینجامید. در ۱۹۵۷ سربازان شوروی به مجارستان فرستاده شدند و در نتیجهٔ آن، حداقل برای مدتی، جنبش فیلمهای سیاه متوقف گردید؛ ولی بتدریج وضع عوض شد. سینماگر مجار، آندراس کوواکس[1] که در دوران محدودیت اخیر، سالهای دانشجویی خود را گذرانده بود، به رابطهٔ فرد با دولت به عنوان موضوعی برای فیلمی مستند، توجه پیدا کرد و مسافرتی که در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ به پاریس کرد، او را با کارهای ژان روش و دیگر سینماگران سینمای حقیقت‌جو آشنا ساخت. توجه به مسائل فرد و دولت و آشنایی وی با شگرد سینمای حقیقت‌جو، او را برای تهیهٔ فیلم *مردم سختگیر*[2] (۱۹۶۴) آماده کردند. کوواکس در این فیلم به مصاحبه با دانشمندان و مخترعینی دست می‌زند که ابداعات و اختراعاتشان، به علل مختلف، هرگز آفتابی نشده است. مصاحبه با این افراد و بررسی وضع یك یك آنها نشان می‌دهد که ترکیبی از دیوانسالاری، نداشتن وجدان کار، عدم مسئولیت‌پذیری و حسادتهای حرفه‌ای و شرارت و بدطینتی خالص، موجب شده است که این ابداعات و اختراعات در نطفه خفه شوند. کوواکس سپس فیلم *دیوارها* یا *نسل گم شده*[3] (۱۹۶۸) را ساخت. این فیلم نیز از روش سینمای حقیقت‌جو تأثیر پذیرفته است و شامل مجموعه‌ای از گفتگوها و بحثهای سیاسی است که توسط کارگران کارخانه‌ای انجام می‌گیرد. انگیزهٔ بحثهای سیاسی آنها انتقادی است که یکی از مهندسین کارخانه از مدیران آن به عمل آورده ـ انتقادی که آنها را خوش نیامده است. اکنون وی و دیگر کارگران، منتظر هستند که مدیران کارخانه، پس از بازگشت مدیر عامل کارخانه از مسافرت، نسبت به سرنوشت این مهندس منتقد رأی بدهند. بعد از این فیلم نیز، کوواکس تعدادی فیلم مستند برای تلویزیون مجارستان تهیه کرد.

---

1. András Kovács 2. *Difficult People* (*Nehéz Emberek*) 3. *Walls* یا *Lost Generation*

بچه‌های محبت ندیده



نمونهٔ فیلم مستند سیاه در چکوسلواکی فیلم ***بچه‌های محبت ندیده***[1] (۱۹۶۴) است که توسط کورت گلدبرگر[2] دربارهٔ نظام مهدکودك در چکوسلواکی، ساخته شده است. در سالهای بعد از جنگ، به منظور افزایش استفاده از زنان در صنایع، دولت از به وجود آمدن مهدهای کودك (برای نگهداری کودکان زنان کارگر)، حمایت فراوان می‌کرد. به همین جهت، بزودی تعداد زیادی مهدکودك مجهز و مرتب آماده به کار شدند و با استقبال زیاد مردم مواجه گشتند. اما، در دههٔ ۱۹۶۰، هنگامی که گلدبرگر به مطالعه و مصاحبه با جوانان بزهکار پرداخت، متوجه شد که بسیاری از آنها دوران کودکی خود را در این مهدهای کودك به سر آورده بودند. بتدریج موضوع فیلم در ذهن گلدبرگر متبلور شد: دلیل روآوردن این جوانان به ارتکاب جرم و بزهکاری این است که آنها در کودکی از نظر روانی و فکری به اندازهٔ کافی مورد توجه قرار نگرفته‌اند. ***بچه‌های محبت ندیده*** با چنین موضوعی آماده شد و نمایش آن مردم عادی را شدیداً تحت تأثیر قرار داد و مقامات دولتی را نیز، پس از یك مقاومت اولیه، جزءِ خواستاران فیلم درآورد. تأثیر فیلم را در مقامات دولتی می‌توان در تغییر سیاستی که آنها در این زمینه ظاهراً آغاز کردند، مشاهده کرد. از آن به بعد، هر مادری تا مدتها پس از زایمان، در خانه نزد فرزند خود می‌ماند و در این مدت از حمایت مالی دولت بهره می‌برد.

در ۱۹۶۸، هنگامی که سربازان پیمان ورشو به چکوسلواکی حمله کردند، از جانب مردم چکوسلواکی اعتراض و تظاهرات شدید و وسیعی به مورد اجرا گذارده شد. در این میان دانشجویی به نام جن پالاك[3] به حالت اعتراض خود را با آتش سوزاند و هزاران نفر از اهالی شهر با سکوت احترام‌آمیزی در مراسم سوگواری و تشییع جنازهٔ وی شرکت کردند. فیلم ***تشییع جنازهٔ جن پالاك***[4] (۱۹۶۹) که از این مراسم گرفته شد، فیلمی است مؤثر و بدون روایت که اعتراض عمیق ولی ساکت سینماگر و مردم چکوسلواکی را بر ضد حکومت و سیاستهای شوروی و پیمان ورشو به منصهٔ ظهور می‌رساند. به همین علت، فیلم ***تشییع جنازهٔ جن پالاك*** کاملاً با روحیهٔ انتقادی و اعتراض آمیز فیلمهای مستند سیاه مطابقت دارد.

بر عکس سینماگران چکوسلواکی که اعتراض خود را نسبت به اوضاع اجتماعی زمان از راه انتقادهای جدی و برنده ظاهر می‌ساختند، سینماگران یوگوسلاوی نظرات انتقادی خود را از راه مزه، طنز و روحیه‌ای شاد به تماشاگر ارائه می‌کردند. این نوع فیلم با وجود ظاهر خوشبین و خوش‌آیندش، از برادر کوچك خود کمتر برنده و موشکافانه نبود. اولین تجربهٔ مهم در این زمینه فیلم رژه[5] (۱۹۶۳) اثر دوسان ماکاوجف[6] است که مراحل آماده سازی مراسم و رژهٔ روز مه را نشان می‌دهد. سینماگر برای این کار بیش از هر چیز به مراحل و عملیاتی که برای اجرای رژه باید طی شود توجه می‌کند و، در این راه انواع دیوانسالاری،تفوق‌جویی، رقابت، مراسم مفصل و گاهگاه

---

1. *Children Without Love* (*Děti Bez Lásky*) 2. Kurt Goldberger 3. Jan Palach
4. *The Funeral of Jan Palach* 5. *Parade* (*Parada*) 6. Dušan Makavejev

خنده‌آور را نشان می‌دهد. این نوع فیلم و انتقادی که در آن در لفافهٔ طنز و شوخی از یکی از مهمترین مراسم ملی شده بود، در واقع مانند پنبه‌ای بود که با آن سر می‌برند. بعد از نمایش موفقیت‌آمیز این فیلم، دولت تصمیم گرفت تا مراسم اجرای رژهٔ روز مه را ساده‌تر کند.

به قولی، ماکاوجف سینما را شامل «عملیات پارتیزانی.... برضد هر چیز که ثابت، معین، مستقر، جزمی (دگماتیك) و همیشگی» است می‌دید. به نظر وی این همه، هم در استالینیسم[1] و هم در پنتاگونیسم[2] نهفته است. سینماگر پارتیزان منتقدی است که هر روش و شگرد سینمایی را ـ که شامل «شور زندگی» نیز می‌شود ـ برای مقابله با این عوامل به کار می‌گیرد. به همین جهت، یکی از منتقدین امریکایی، دیوید رابینسن[3] آثار ماکاوجف را «شور زندگی در سنگر» لقب داد.

یکی از سینماگرانی که با استفاده از روشهای سینمایی، به ضد یکنواختی و کلیشه‌ای بودن روشهای دولت برخاست، برانکوچلوویچ[4] است که در فیلم ***مهرلاستیکی***[5] (۱۹۶۵)، تاریخ طنزآلودی از پیدایش مهرهای لاستیکی را، که در ادارات استفادهٔ زیاد دارد، با ویرایشی گیرا و سریع، به تماشاگر عرضه می‌کند. آیا مضحك نیست که به همه چیز ـ از گواهینامهٔ ازدواج گرفته تا گوشت خوراکی مردم، باید مهر بخورد؟

اما در این میان سینماگران یوگوسلاوی، تعدادی فیلم مستند سیاه که به نحوی جدی ارائه می‌شدند نیز تهیه کردند. از مهمترین آنها می‌توان فیلمهای زیر را نام برد: ***پیشروان کوچك***[6] (۱۹۶۸) اثر زلیمیرزیلنیك[7] دربارهٔ ساکنان جوان و کم سالی که در محله‌های فقیرنشین از راه جیب‌بری و فحشاء امرار معاش می‌کنند؛ ***محل تقاطع***[8] (۱۹۶۹)، اثر کرستیوپاپیچ[9]. در فیلم اخیر، سینماگر در ایستگاه راه آهن به مصاحبه با مسافرین می‌پردازد: مسافرین از مسائل و مشکلات متعددی که استفاده از قطار و ایستگاه برای آنها دارد، اظهار شکوه می‌کنند؛ در این حین، مدیر ایستگاه سر می‌رسد، وی نیز شکوه دارد منتها شکوه‌اش از سینماگر است که فقط به نشان دادن مشکلات و جوانب منفی ایستگاه پرداخته است؛ او می‌خواهد که شیشه‌ها، سنگهای مرمر و زیباییهای ایستگاه عرضه شود نه بدبختی و فلاکت و شکایت مردم. پاپیچ در فیلم بعدی خود، به نام ***قطارهای مخصوص***[10] (۱۹۷۱) مسئلهٔ بیکاری و مهاجرت کارگران یوگوسلاوی را به آلمان غربی مطرح می‌کند. کارگردان دیگر یوگوسلاوی، ولاتکوژیلیچ[11]، در فیلم ***یك روز دیگر***[12] (۱۹۷۱)، تصویری دقیق و تألم انگیز از کسانی به دست می‌دهد که دچار امراض پوستی هستند، دستشان از همه جا کوتاه شده و بالاجبار برای معالجه به چشمه‌ها و استخرهای آب معدنی هجوم آورده اند.

در یوگوسلاوی نیز، مانند دو کشور دیگر، تغییراتی که در محیط سیاسی بلوك شرق به وجود

---

1. Stalinism 2. Pentagonism 3. David Robinson 4. Branko Čelović
5. *The Rubber Stamp* (*Pečak*) 6. *Little Pioneers* (*Pioniri Maleni*) 7. Želimir Zilnik
8. *Intersection* (*Cvor*) 9. Krsto Papič 10. *Special Trains* (*Specijalni Vlakovi*)
11. Vlatko Gilić 12. *One More Day* (*Dan Više*)

می‌آمد، تحمل‌پذیری دولت را نسبت به فیلمهای سیاه و انتقادی دستخوش تغییر ساخت، به طوری که نمایش فیلمهای داستانی و مستند بسیاری از سینماگران پیشرو و منتقد یوگوسلاوی ـ مانند تعدادی از فیلمهای ماکاوجف و زیلنیک ـ ممنوع شد. محدودیتهایی که بر سینماگران تحمیل می‌شد موجب گردید که بعضی از آنان جلای وطن کنند. مثلاً، ماکاوجف در سال ۱۹۷۴ یوگوسلاوی را ترك کرد و در پاریس اقامت گزید، و در همان جا به کار فیلمسازی پرداخت (۳).

با وجود این محدودیتهایی موسمی، به طور کلی فیلمهای انتقادی در کشورهای اروپای شرقی، بی تأثیر نبودند و حتی در آگاه کردن مردم و مسئولان سازمانها نسبت به نظرات مردم، نقشی مؤثر به عهده داشتند.

در کشورهای غربی نیز قدرت تحمل دولتها نسبت به فیلمهای مستند انتقادی در دورانهای مختلف، متفاوت بوده است. فشار دولتهای غربی بر سینماگران مستند معمولاً به طریقی غیر مستقیم انجام می‌گیرد، ولی در این کشورها فقط دولتها نیستند که عوامل فشار بر سینماگر را به وجود می‌آورند بلکه شرکتها و صاحبان صنایع بزرگ که پاره‌ای از آنها از قدرت و بنیهٔ اقتصادی و سیاسی بین‌المللی برخوردار هستند، و همچنین شبکه‌های تلویزیونی نیز به نوبهٔ خود در اِعمال فشار به سینماگران دست دارند. شاید بهترین موردی که نشان دهندهٔ این امر باشد، جنگ امریکا در ویتنام است که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ پایه‌ریزی شد و تا سال ۱۹۷۵ نیز ادامه داشت. در حین این جنگ نیز، مانند هر جنگ دیگر، نه تنها از اسلحه‌های آتشزا و کشنده استفاده می‌شد، بلکه از فیلم نیز به عنوان اسلحه‌ای برای تبلیغ و «شست و شوی مغزی»، استفاده به عمل می‌آمد.

سینماگران مختلف در قبل و بعد از جنگ جهانی دوم، با تهیهٔ فیلمهای مستند، توجه مردم را به ویتنام جلب کرده بودند: *باربرها در سایگون* (۱۸۹۷)، *رژهٔ فیلها در پنوم‌پن* (۱۹۰۱)، *کاروان زرد* (۱۹۳۴)، *سایه‌های آرام هندوچین*[1] (۱۹۳۵) و *تپه‌های معطر دشت تونکن*[2] (۱۹۳۵). دو فیلم آخر، مانند بسیاری از فیلمهای هیئت امپراطوری انگلیس، هدفی جز گسترش و انسجام پیوندهای بین فرانسه و مستعمراتش، نداشتند. بعد از جنگ جهانی دوم نیز بررسیها و مسافرتهای سینماگر روسی، رومان کارمن، به *ویتنام*[3] (۱۹۵۵) منتهی شد. کارمن در این فیلم نشان می‌داد که چگونه نیروهای هوچی‌ـ مین[4] در حال جنگ با فرانسویان، به ایجاد صنایع و مؤسسات هنری، آموزشی و تحقیقاتی وسیعی دردل جنگلهای انبوه ویتنام، اقدام کرده‌اند. اما هیچ کدام از این فیلمها در امریکا به عموم نشان داده نشده‌اند.

ریشه‌های تاریخی جنگ امریکا در ویتنام را باید در جنگ فرانسویها در ویتنام جستجو کرد که بالأخره در سال ۱۹۵۴، با شکست نیروهای فرانسوی، پایان یافت. در دوران جنگ، دولت

---

1. *Peaceful Shadows of Indochina* (*Harmonieux Ombrages d'Indochine*)
2. *Perfumed Hills of the Tonkin Plains* (*Collines Parfumées des Plateaux Mois*)
3. *Vietnam* 4. Ho Chi - Minh

ویتنام اثر رومان کارمن

امریکا به دولت فرانسه کمکهای مالی فراوان می‌کرد و بعد از آن نیز، تحت حمایت آیزنهاور و سپس جان کندی رؤسای جمهور امریکا، درگیری مستقل امریکا در ویتنام آغاز شد و بسرعت ریشه گرفت. اما نه شبکه‌های تلویزیونی و نه شرکتهای تولید فیلمهای خبری سینمایی (که رو به زوال بودند) به تهیهٔ فیلمهای مستند مهم که روشنگر درگیری افزایش‌یابندهٔ امریکا در ویتنام باشند، اقدام نکردند.

برعکس، اولین فیلم مستندی که در این باره در امریکا به عموم نشان داده شد، فیلمی بود که تحت نظارت وزارت دفاع امریکا و به منظور توجیه درگیری آن کشور در ویتنام ساخته شده بود.

این فیلم که *چرا ویتنام؟*[1] (۱۹۶۵) نام داشت، شباهت زیادی به مجموعه فیلمهای *چرا می‌جنگیم* دارد و جامعهٔ مخاطب آن، دانش‌آموزان و سربازانی بودند که برای رفتن به ویتنام آماده می‌شدند. اما این فیلم به نحو عجیبی تاریخ را تحریف کرده و حقیقت را مقلوب نشان داده است. منتقدی دربارهٔ این فیلم اظهار داشت که در امریکا استفاده از روشهای این فیلم در فیلمهای کمونیستها، «شست‌وشوی مغزی» خوانده می‌شود، در حالی که اکنون همین روشها در فیلمی که با حمایت دولت امریکا ساخته شده است، به کار گرفته شده‌اند. فیلم می‌گوید همان‌گونه که چندین سال پیش فرزندان امریکا برای مبارزه با هیتلر عازم اروپا شدند، اکنون لازم است که برای درهم شکستن ویتنامیها به ویتنام بروند. فیلم، برخلاف واقعیت، ادعا می‌کند که کنفرانس ژنو، از کشور ویتنام سابق، دو ویتنام به وجود آورده است و اکنون ویتنام شمالی است که به ویتنام جنوبی حمله کرده و، به همین جهت، سربازان امریکا باید به دفاع از ویتنام جنوبی برخیزند.

اما در این دوران از جانب سازمانهای تلویزیونی در تهیهٔ فیلمهای مستند کاوشگر راجع به ویتنام، سکوتی عجیب حکمفرما بود. در فیلمهای خبری این سازمانها، غالباً نقطهٔ نظر حاکم در دولت، به تماشاگر القا می‌شد. در غیر این صورت، به احتمال قوی رؤسای شبکه‌های تلویزیونی یا گزارشگران آنها مورد شماتت فوری ریاست جمهور وقت امریکا، لیندون جانسن، قرار می‌گرفتند. علاوه براین، بسیاری از حامیان برنامه‌های تلویزیونی و آگهی دهندگان تلویزیونی، خود شرکتهای بزرگی بودند که وابستگیهای زیاد به صنایع نظامی و دفاعی امریکا داشتند و طبیعی است که، در این گیرودار، برای حمایت از فیلمهایی که درگیری امریکا در ویتنام را مورد انتقاد قرار دهد، قدمی بر نمی‌داشتند. فیلمهای خبری در ابتدای جنگ جزء اخبار شبانه از شبکه‌ها و ایستگاههای تلویزیونی امریکا پخش می‌شدند و هر شب، هنگام شام «مهمان» خانواده‌های امریکایی بودند؛ و ،با وجود لحظات روشنی که از جنگ نشان می‌دادند، سرانجام در چنگ پر قدرت مجموعهٔ «دولت ـ نظامیان ـ صنایع»، به طور کلی عقیم ماندند و بندرت تصویری واقعی و همبسته از آنچه در ویتنام می‌گذشت، به دست دادند.

اما، در خارج از امریکا، سینماگران کشورهای دوست و دشمن، به تهیهٔ فیلمهای متعدد با دیدی دیگر و با برداشتی انتقادی دست زدند. این فیلمها که در خود امریکا نشان داده نمی‌شدند، به جهانیان، تصویری روشن از آنچه در ویتنام می‌گذشت، ارائه دادند. از جمله، فیلمهایی است که، در اوائل جنگ امریکا در ویتنام، توسط پارتیزانهای ویت‌کونگ تهیه شد. مثلاً فیلم *نگوین‌هون‌تو با مردم امریکا صحبت می‌کند*[2] (۱۹۶۵) است که در آن یکی از رهبران ویت‌کونگ پیامی برای مردم امریکا می‌فرستد. چاشنی پیام وی، تصاویری هستند که فیلمبرداران

---

1. *Why Vietnam?*

2. *Nguyen Hun Tho Speaks to the American People*(*Chu Tich Nguyen Hun Tho Noi Chuyen Noi Chuyen* Voi Nhan Dan My)

هانوی، سه شنبه، سیزدهم

ویت‌کونگ از صحنه‌های جنگ گرفته‌اند. اما پیام این فیلم ساده به مردم امریکا نرسید چرا که فیلم در امریکا به عموم نشان داده نشد. از میان فیلمهای بعدی، که با مهارت بیشتر توسط ویت‌کونگها ساخته شدند، از فیلم *راه جبهه*[1] (۱۹۶۹) می‌توان نام برد. این فیلم کوشش و جانبازی سربازان ویت‌کونگ را در حمل و نقل آذوقه و مهمات، از راه نهرها و کوره راههای جنگلی، در زیر بمباران و رفت و آمدهای هواپیماهای اکتشافی دشمن، نشان می‌دهد. به طور کلی *راه جبهه* توانسته است به نحو بارزی، روحیهٔ قوی و شاد و رفاقتهای سربازان ویت‌کونگ را در شرایط نامناسب جنگ ثبت کند. فیلم دیگری که در همین زمان توسط نیروهای ویتنام شمالی ساخته شد، *مدارک گواه*[2] (۱۹۶۹) نام دارد که در آن تصاویر زیادی از اثرات انواع بمبها و جنگ افزارهای امریکا را برروی مردم غیر نظامی، حیوانات، گیاهان، مزارع، خانه‌ها و مدارس ویتنام شمالی، به همراه مقدار زیادی آمار، ارائه می‌دهد.

این فیلمها در کشورهای کمونیست نشان داده شدند، اما نمایش آنها در امریکا با مشکلات زیاد همراه بود. اغلب آنها در گمرک بنادر و فرودگاههای امریکا توقیف شدند و تعداد کمی نیز که

---

1. *The Way to the Front (Duong Ra Phia Truoc)*
2. *Some Evidence (Vai Toibac Cua de Quoc My)*

۷۹ بهار زندگی

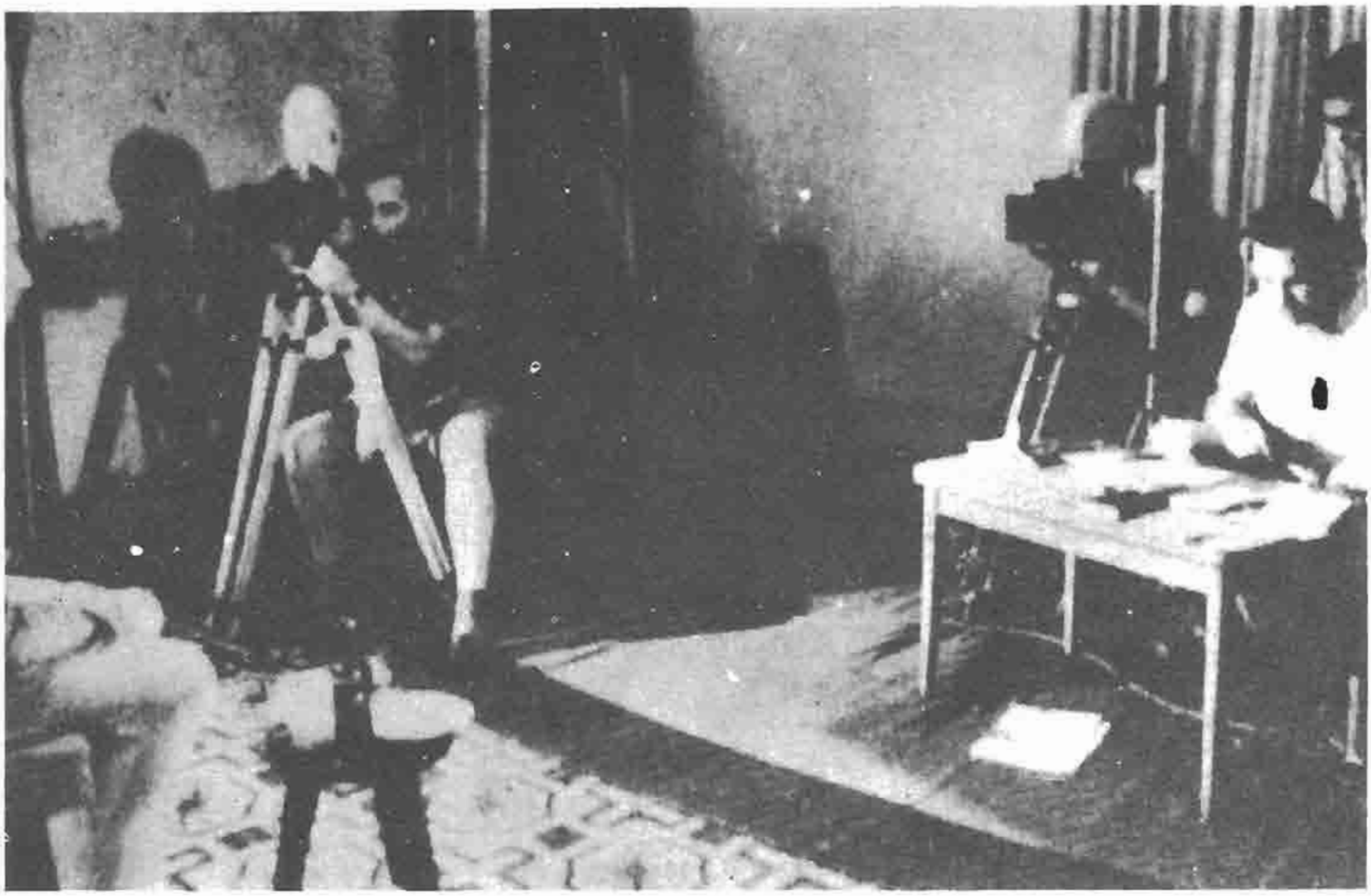
پنهانی وارد کشور شدند، فقط در بعضی دانشگاهها به نمایش در آمدند. توزیع بسیاری از این فیلمها را شرکت «فیلمهای مستند امریکا»[1] یا «نیوزریل (۴)»ـ که یك گروه تولید و توزیع فیلمهای سیاسی استـ به عهده داشتند.

همچنان که درگیری امریکا در ویتنام عمیقتر و وسیعتر می‌شد، سینماگران کشورهای دیگر نیز به تهیهٔ فیلمهای مستندی در این باره، اقدام کردند. سینماگر معروف کوبایی، سانتیاگوآلوارز[2] یك روز جنگ ویتنام را در فیلم *هانوی، سه‌شنبه، سیزدهم*[3] (۱۹۶۷)، زندگی مردم لائوس را که در

---

1. American Documentary Films 2. Santiago Alvarez

3. *Hanoi, Tuesday the 13 th* (*Hanoi, Martes Trece*)



هنگام فیلمبرداری مصاحبه ها در *خلبانان پیژامه پوش*

زیر بمبارانهای فزایندهٔ هواپیماهای امریکایی در شبکه‌ای از غارها انجام می‌گرفت در فیلم ***لائوس، جنگ فراموش شده***[1] (۱۹۶۷)، و بزرگداشتی از زندگی هوچی-مین را، تا هفتاد و نهمین بهار زندگیش، در ***۷۹ بهار زندگی***[2] (۱۹۶۹) عرضه کرد (۵).

خولیوگارسیااسپینوزا[3]، سینماگر دیگر کوبایی، به همراه شاعر معروف کوبایی به نام روبرتو فرناندث رتامار[4] به ویتنام شمالی سفر کردند و فیلمی قوی به نام ***جهان سوم، جنگ جهانی سوم***[5] (۱۹۷۰) از صحنه‌های جنگ (که روایت آن را رتامار به عهده داشت) به ارمغان آوردند. هنگام نمایش این فیلم، روزنامهٔ *لوموند* فرانسه که تحت تأثیر نیروی انتقاد و اعتراض فیلم نسبت به درگیری امریکا در ویتنام قرار گرفته بود، چنین نوشت: «برای [این] سینماگران، با آغاز جنگ

---

1. *Laos, The Forgotten War* (*La Guerra Olivadada*)
2. *79 Springtimes* (*79 Primaveras*)
3. Julio Garcia Espinosa
4. Roberto Fernandez Retamar
5. *Third World, Third World War* (*Tercer Mundo, Tercera Guera Mundial*)

صحنه‌ای از *خلبانان پیژامه پوش*

ویتنام که نماد جنگهای آزادیخواهانهٔ جهان سوم است، جنگ جهانی سوم، شروع شده است.» (۶)

والتر هی‌نووسکی[1] و گرهاردشومان[2] از آلمان شرقی، چهار فیلم نیمساعته، که حاوی مصاحبه‌های طولانی با خلبانان امریکایی دستگیر شده در ویتنام شمالی بودند، تحت نام ***خلبانان پیژامه پوش***[3] (۱۹۶۷) تهیه کردند. کوشش شرکت «فیلمهای مستند امریکا» برای وارد کردن این فیلمها به امریکا به جایی نرسید، اما سازمان رادیو تلویزیون ان. بی. سی. فیلم ***خلبانان پیژامه پوش*** را وارد کرد و صحنه‌هایی از آن را در برنامه‌های خبری تلویزیونی خود به همراه نوشته‌ای که اصل فیلمها را «کمونیست» اعلام می‌کرد، برای عموم نمایش داد.

---

1. Walter Heynowski 2. Gerhard Scheumann 3. *Pilots in Pyjamas* (*Piloten in Pyjama*)

همراه یك گردان از نیروی دریایی ویتنام جنوبی

اما فیلمهای مستند ضد امریکایی فقط از جانب کشورهای «دشمن» تهیه نمی‌شد، بلکه سینماگران پاره‌ای از کشورهای دوست نیز به این کار دست می‌زدند. در ژاپن، تهیه کنندهٔ مجموعه‌های مستند تلویزیونی، جونیچی اوشی یاما[1] مدت یك ماه با سربازان ویتنام جنوبی که در حال جنگ بودند، به سر برد و سه فیلم تهیه کرد که در آنها وحشیگریها و اعمال خشونت‌آمیز و غیرانسانی این سربازان تصویر شده بود. نام کلی این سه فیلم ***همراه یك گردان از نیروی دریایی ویتنام جنوبی***[2] (۱۹۶۵) است. در این فیلمها تماشاگر، به همراه این سربازان که در

---

1. Junichi Ushiyama
2. *With A South Vietnamese Marine Battalion (Minami Betonamu Kaiheidaitai Senki)*

سرود اندوهگین نژاد زرد

جستجوی نیروهای ویت‌کونگ هستند، از دهکده‌ای به دهکده‌ای دیگر می‌رود و، در اغلب دهکده‌ها، مشاهده می‌کند که فقط زنان و کودکان باقیمانده‌اند. اگر مردی پیدا شود، فوراً «مورد مؤاخذه» و «بازپرسی» از نوعی قرار می‌گیرد که بسیاری از اوقات به مرگ وی منتهی می‌شود. در آخر فیلم دوم، یکی از افراد این گردان، سر مرد «مشکوکی» را با تیر از بدن جدا می‌کند. این صحنه موجب شد که نمایش این مجموعه فیلم در ژاپن- به درخواست دولت وقت- متوقف شود.

در انگلستان، «شرکت تلویزیونی بین‌المللی گرانادا» در مجموعه فیلمهای مستند ***دنیای پر تحرک***، فیلم ***تظاهرات***[1] (۱۹۷۰) را ارائه داد. این فیلم تظاهرات وسیع ضد امریکایی را که، در بیرون از سفارت امریکا در لندن، بوقوع پیوست و همچنین فعالیتهای مأمورین پلیس و انتظامی را در ساکت کردن آن، نشان می‌دهد. همین شبکه، فیلم ***ژنرالهای پشت جبهه***[2] (۱۹۷۰) را دربارهٔ فعالیتها و درگیریهای سازمان جاسوسی امریکا (سیا) در لائوس، تهیه کرد.

در کانادا نیز هیئت فیلم کانادا به تهیهٔ فیلمهای مستند انتقادی اقدام کرد و یکی از مؤثرترین فیلمهای این دوره را، به نام ***سرود اندوهگین نژاد زرد***[3] (۱۹۷۰) به کارگردانی مایکل روبو[4] عرضه

---

1. *The Demonstration* 2. *The Back - Seat Generals* 3. *Sad Song of Yellow - skin*

4. Michael Rubbo

مدار هفده درجه

داشت. این فیلم، با صراحت و روشنی شگرفی، به هم ریختگی و دگرگونیی را که جنگ در زندگی ویتنامیها به وجود آورده است نشان داد. سینماگر معروف، یوریس ایونس، که در این زمان در پاریس مستقر شده بود، فیلم ***آسمان و زمین***[1] (۱۹۶۵) را به سبك سفرنامه دربارهٔ ویتنام ساخت. وی سپس، فیلم ***مدار هفده درجه***[2] (۱۹۶۷) را دربارهٔ زندگی مردم در ویتنام شمالی به سبك ***سینما حقیقت*** تهیه کرد. همچنین، فیلم ***مردم و تفنگهایشان***[3] (۱۹۶۷) را دربارهٔ جنگ امریکا در لائوس ساخت، که نمایش آن در فرانسه قدغن، ولی در جاهای دیگر با استقبال روبه‌رو شد. نبیل ماله[4]، سینماگر سوریه‌ای، فیلم کوتاهی به نام ***بمب آتشزا (نی پالم)***[5] (۱۹۷۰) دربارهٔ بمبهای آتشزای امریکایی تهیه کرد. این فیلم ساخت و حالتی شبیه یك آگهی تجارتی تلویزیونی امریکایی دارد و، با طنزی برنده، خواص این سلاح ویران کننده را، که گویی یك وسیلهٔ آرایش است، به تماشاگر گوشزد می‌کند. در همین سال، شش سینماگر معروف اروپایی، کریس‌مارکر، ژان لوك گودار، آلن رنه، آینس واردا[6]، یوریس ایونس، کلودلولوش[7] و ویلیام کلاین[8] از امریکا، هر کدام فیلمهای

---

1. *Le Ciel, la Terre* 2. *17th Parallel (17e Parallèle)*
3. *The People and Their Guns (Le Peuple et ses Fusils)* 4. Nabil Maleh 5. *Napalm*
6. Agnès Varda 7. Claude Lelouch 8. William Klein

کوتاهی دربارهٔ جنبه‌های مختلف جنگ ویتنام تهیه کردند که مجموعاً در فیلم *دور از ویتنام*[1] (۱۹۶۷) ارائه شد. این فیلم از گرایش و برداشتهای فرانسویان و سردرگمی آنها نسبت به این جنگ، که ریشهٔ آن را در درگیری کشور خودشان در ویتنام باید جستجو کرد، تصویری روشن و بی‌ریا به دست می‌دهد (۷).

بسیاری از این فیلمها هرگز در امریکا نشان داده نشدند و آنچه که در زمان جنگ ویتنام در تلویزیونهای امریکا بر پرده آمدند، از قطعاتی کوتاه و ناچیز تجاوز نمی‌کرد. یکی از دلایل گردانندگان سازمانهای تلویزیونی امریکا برای این امر این بود که چون کارمندان خودشان در تهیهٔ این فیلمها شرکت نداشته‌اند، آنها نمی‌توانند به صحت و سقم محتوای این فیلمها اعتماد کنند. اما، بتدریج آنها از اعتماد به فیلمهای فرستادگان و خبرنگاران خود به ویتنام نیز بازماندند. دلیل دیگر، این بود که، به نظر گردانندگان سازمانهای تلویزیونی، نشان دادن فیلمهای انتقادی دیگران ممکن است در نظر بعضیها در امریکا، به حساب کمك به دشمن گذاشته شود و برای آنها دردسرها و درگیریهای مالی و حیثیتی فراوان به بار آورد.

با وجود این، همچنان که بآهستگی موج نارضایتی از جنگ در امریکا به وجود می‌آمد، گاهگاهی تصاویری روشن و انتقادی از وضع جنگ به صفحه‌های تلویزیون امریکا راه پیدا می‌کرد. در ۱۹۶۵، یکی از خبرگزاران فرستادهٔ سازمان رادیو تلویزیون سی. بی. اس.، به نام مورلی سیفر[2]، یکی از سربازان نیروی دریایی امریکا را در کنار تعداد زیادی خانه و کلبه در دهکده‌ای که ظاهراً پناه دهنده افراد ویت کونگ بوده است نشان داد. این سرباز برای مجازات مردم دهکده که به ویت کونگها پناه داده بودند، فندکش را روشن کرد و در حدود ۱۲۰ خانه و کلبه را به آتش کشید. واکنش مردم و سازمانهای امریکایی در برابر این فیلم متفاوت، اما در هر حال شدید بود. بعضیها از آنچه امریکا در ویتنام می‌کرد، عده‌ای از نقش تلویزیون و بالأخره وزارت دفاع نیز از سیفر بشدت ناراضی شدند (۸). دو سال بعد، سیفر بار دیگر گزارشی از ویتنام تهیه کرد. گزارش وی این بار صورت یك فیلم مستند، به اسم *ویتنام به روایت مورلی سیفر*[3] (۱۹۶۷) را داشت. فیلم از حدود و ضوابط «بیطرفی» شبکهٔ سی. بی. اس. پا فراتر نگذاشت، اما پر از لحظه‌هایی بود که بینندهٔ امریکایی را با نمای جدیدی از ویتنام آشنا می‌کرد و وی را به فکر وا می‌داشت. در صحنه‌ای او با سربازانی که از یك مأموریت بمباران هوایی بازگشته‌اند مصاحبه می‌کند و از آنها می‌پرسد که هنگام شکار و کشتاری که به وسیلهٔ جتها و هلیکوپترهای مسلح می‌کنند، چه احساسی به آنها دست می‌دهد:

کاپیتان: «وقتی این کارو می‌کنیم، خیلی خوشم می‌آد. احساسی از موفقیت بهم دست میده. تنها راه پیروز شدن، به نظرم، اینه که اونا را بکشیم.

---

1. *Far From Vietnam (Loin du Viêt-Nam)* 2. Morley Safer 3. *Morley Safer's Vietnam*

خلبان: من احساس می کنم که [اونا] فقط یه هدفی مثل هدفهای دیگه هسن. همین طور که ما در امریکا به آدمك تیراندازی می کردیم، اینجا به ویتنامیها، ویت کونگها شلیك می کنیم.

یك نفر دیگر (حرف اولی را قطع می کند): ویت کونگها، ما به ویت کونگها شلیك می کنیم نه به ویتنامیها.

خلبان: (در حال خنده): خیلی خوب. ما به ویت کونگها شلیك می کنیم. به هر حال وقتی که آدم به طرف پایین سرازیر می شه و اونارو می بینه، درست مث آدمك چوبی یا چیزی شبیه اون به نظر میان. اونوقت تو هم یه چند تا موشك به طرفشون شلیك می کنی. مث اینکه اصلاً آدم نیستند.» (۹)

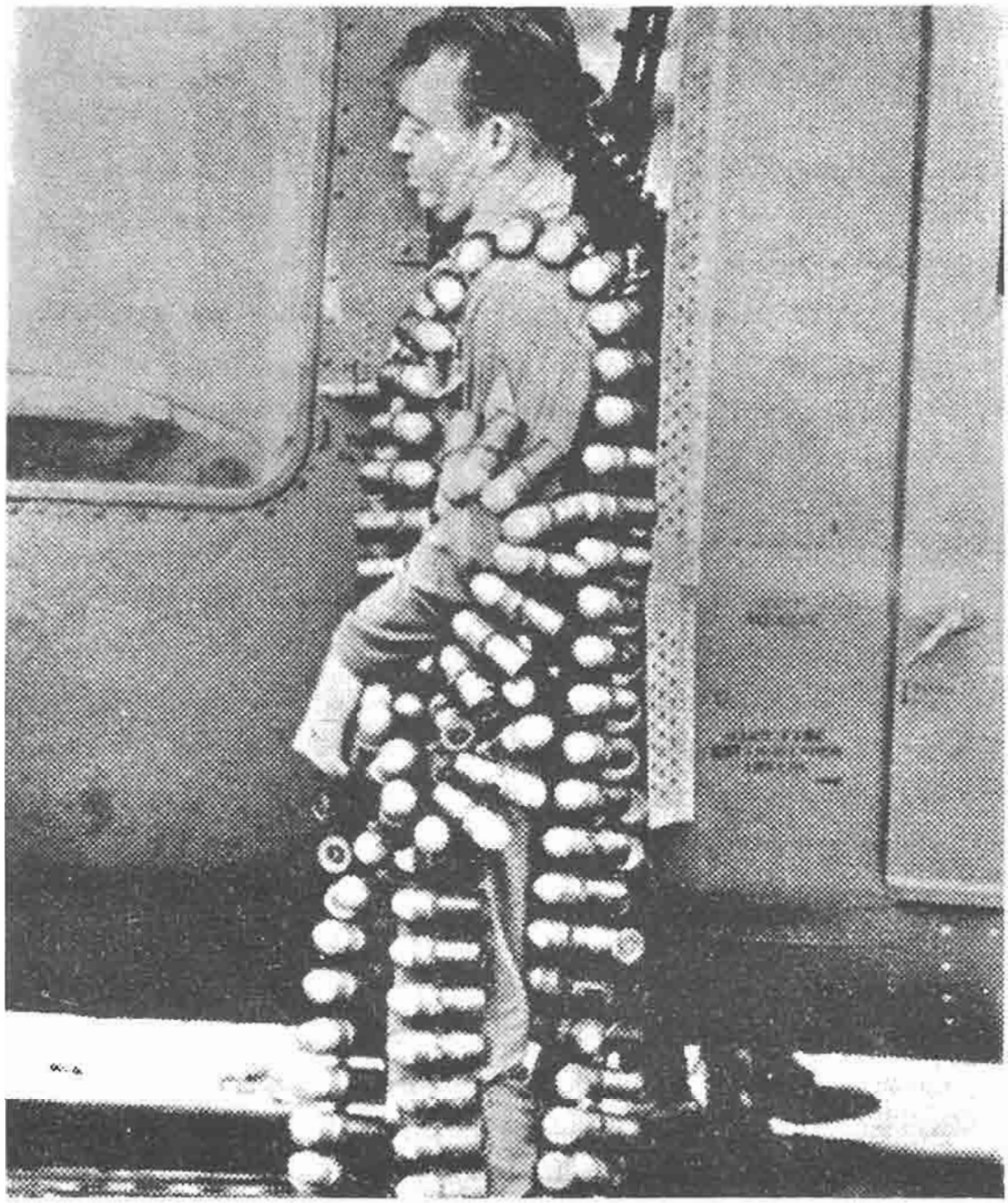
تعدادی از سینماگران، با استفاده از فیلمهایی که از منابع مختلف بین المللی دربارهٔ جنگ ویتنام گردآوری کرده بودند، فیلمهای مهمی ساختند که تفاوت بین گفته‌های رهبران سیاسی و نظامی امریکا را با آنچه در واقع سربازان امریکایی در ویتنام انجام می‌دادند، نشان می‌دادند. از این دسته، از فیلمهای زیر می‌توان نام برد:

زمان ملخ[1] (۱۹۶۷)، اثر پیترگسنر[2] و ***در سال خوك***[3] (۱۹۶۹)، اثر مهم و خلاقهٔ امیل دو آنتونیو.[4] اما، در همین زمان تعدادی از سینماگران امریکایی خود به ویتنام و به صحنه‌های کارزار رفتند و فیلمهای مؤثری از آنچه در جنگ می‌گذشت برای تماشاگران کشور خود به ارمغان آوردند. پیرشوندورفر[5] یکی از خبرگزاران سابق مجلهٔ *لایف*، فیلم ***رستهٔ اندرسن***[6] (۱۹۶۷)، و یوجین جونز[7] فیلم ***چهره‌ای از جنگ***[8] (۱۹۶۸) را تهیه کردند. هر کدام از این دو نفر، به همراهی یك رسته یا گردان از سربازان امریکایی به قلب صحنه‌های جنگ رفتند و با تصویر برداری بسیار زیبا (مخصوصاً *رستهٔ اندرسن*)، روزها و شبهای این سربازان را در تحت شرایط بسیار دشوار به تصویر درآوردند. در این فیلمها سعی شده بود از تفسیر و روایتهای سیاسی و پیشداورانه خودداری شود و، در عوض تصویر و واقعه، صورت مردان به هنگام جنگ، گذشتن از میان جنگلهای انبوه، عبور از رودها و جویبارها با اسلحه و مهمات، خستگی مفرط ناشی از جستجوهای بیهوده و جنگیدن مداوم و بالأخره مرگ سربازان را به تماشاگر بفهماند.

وزارت کشور امریکا مسافرت اتباع امریکایی (شامل خبرگزاران و سینماگران) را به ویتنام شمالی قدغن کرده بود، اما سینماگری به نام، فیلیکس گرین[9] که در امریکا زندگی می کرد و تبعهٔ

---

1. *Time of the Locust* 2. Peter Gessner 3. *In the Year of the Pig*
4. Emile de Antonio 5. Pierre Schoendorffer 6. *The Anderson Platoon*
7. Eugene Jones 8. *A Face of War* 9. Felix Greene



در سال خوک

انگلیس بود، توانست به ویتنام شمالی سفر کند. وی که قبلاً برای سازمان سخن پراکنی بریتانیا کار کرده بود، در اوائل دههٔ ۱۹۶۰ به چین سفر کرد و فیلم چین[1] (۱۹۶۳) را که به طور کلی فیلمی توریستی است ارائه کرد (۱۰). با وجود این، به خاطر سیاستهای منبعث از «جنگ سرد»، نمایش

1. *China!*

چین در امریکا با مشکلات زیادی مواجه شده بود. در سال ۱۹۶۷ وی مسئولین سازمان سی. بی. اس. را به حمایت از فیلمی راجع به ویتنام شمالی متقاعد کرد. هنگامی که سال بعد، در پایان مسافرتش، فیلم *در ویتنام شمالی*[1] (۱۹۶۸) را به اتمام رساند، مسئولین شبکه فقط به نشان دادن قطعاتی از آن در برنامهٔ اخبار خود اکتفا کردند. در حالی که سازمان رادیو تلویزیون عمومی امریکا یك نسخهٔ ۴۹ دقیقه‌ای آن را نشان داد و برای حفظ «بیطرفی»، پس از پایان فیلم، تجزیه و تحلیل و بحثی دربارهٔ آن را نیز به نمایش گذارد. فیلم زندگی مردم ویتنام شمالی را که در سایهٔ جنگ و بمباران هواپیماهای امریکایی به سر می‌برند، بروشنی نشان می‌دهد. تماشاگران، با دیدن فیلم، متوجه می‌شوند که چگونه جنگ به همهٔ جنبه‌های زندگی ویتنامیها رخنه کرده است: در کنار خیابانها، پناهگاهها و سنگرهای تك نفره، به صورت چاههای سیمانی کم‌عمق کنده شده است. خیابانها و ساختمانهای غیرنظامی، در اثر بمباران، ویران شده اند. دختران، هنگام عبور یا بمباران هواپیماهای دشمن، تفنگ به دست می‌گیرند و تیراندازی می‌کنند و، سپس، به کار و گفتگو مشغول می‌شوند. فیلم *در ویتنام شمالی* نشان داد که چگونه ادعای دولت امریکا مبنی بر اینکه هدف بمبارانهای هوایی امریکا، تأسیسات نظامی واقع در ویتنام شمالی و پایتخت آن هانوی هستند، صحت ندارد.

همچنین، فیلم نشان داد که مردم ویتنام شمالی در ترس و وحشت دایم به سر نمی‌برند بلکه، با وجود شرایط بسیار نامناسب، هنوز انسانیت، وجدان کار و کوشش خود را حفظ کرده اند. واکنش نسبت به فیلم شدید بود: حتی قبل از نمایش فیلم توسط سازمان رادیو تلویزیون عمومی امریکا، ۳۹ نمایندهٔ مجلس که هنوز فیلم را ندیده بودند ـ طی نامه‌ای به رئیس سازمان، لغو نمایش آن را خواستار شدند. قسمتی از نامه چنین می‌گوید:

> «هنگامی که جوانان امریکا زندگی خود را در جنگی برضد دشمن سنگدل از دست می‌دهند، بدون شك، وظیفه داریم که خانواده‌های آنها و مردم امریکا را در مقابل هر چیز که دشمن را تقویت کند، محفوظ نگاه داریم.» (۱۱)

اما فیلم *در ویتنام شمالی* از جانب مردم و منتقدین به طور کلی مورد استقبال قرار گرفت. یکی از منتقدین آن را چنین توصیف کرد: «این فیلم آنقدر متأثر کننده است که ابتدا شخص را شرمنده، سپس خشمگین و سرانجام مصمم می‌کند که هر آشنایی را وادار به تماشای آن کند.» (۱۲) گرین بعد از این فیلم، یك فیلم سیاحتی یکساعته به نام *تبت*[2] (۱۹۷۶) دربارهٔ مردم تبت تحت نظام چینیها تهیه کرد (۱۳).

همچنان که جنگ ویتنام در زمان ریاست جمهوری ریچاردنیکسون به کامبوج و به بمباران

---

1. *Inside North Vietnam* 2. *Tibet*

سرباز زمستان

وسیع آن کشور کشیده می‌شد، سینماگران منتقد نیز فعالیتهای خود را در داخل امریکا وسعت می‌دادند. جوزف استریک[1] در فیلم ***مصاحبه با سربازان بازگشته از جنگ در می‌لای*** (۱۹۷۱)، سنگدلی و شقاوتی را که موجب کشتار و قتل عام تعداد زیادی مردم در ویتنام شده بود به نحوی تأثیر برانگیز بر پرده آورد و برندهٔ جایزهٔ اسکار شد. در این زمان تعدادی از سربازان امریکایی برگشته از جنگ ویتنام نیز در خود امریکا به مخالفت با سیاست دولت و اعتراض به ادامهٔ کشتار در ویتنام برخاستند و، برای روشنگری و بسیج افکار عمومی نسبت به اعمالی که از سربازان امریکایی در ویتنام سرزده بود، جلسات، کنفرانسها و دادرسیهایی تشکیل دادند. فیلم ***سرباز زمستان***[2] (۱۹۷۲) که توسط گروه وینتر فیلم[3] ساخته شده است، سندی از این کنفرانسها و

---

1. Joseph Strick 2. *Winter Soldier* 3. Winter Film

دادرسیها به دست می‌دهد. در طی آن، یك یك سربازان از جنگ برگشته که دراین کنفرانس شرکت دارند، به ارتکاب اعمال شنیع و غیرانسانی و کشت و کشتار سربازان و مردم غیرنظامی ویتنام، اعتراف می‌کنند. دلیلی که اغلب آنها برای اعمال خود ارائه می‌دهند این است که به جنگ و کشت و کشتار عادت کرده بودند و، اگر مانند دیگران درآن شرکت نمی‌کردند، دیوانه می‌شدند.

اما فیلم سرباز زمستان، به طور کلی، یك فیلم کامل و سینمایی نیست، بلکه تنها سندی تصویری از آنچه دراین دادرسیها گفته شده است، می‌باشد (۱۴).

در ۱۹۷۴ بازیگر معروف سینما، جین فوندا که به سیاست و مخالفت با برنامهٔ دولت امریکا در ویتنام روآورده بود، با تام هیدن[1] و فیلمبردار معروف، هکسل وکسلر، سفری به ویتنام شمالی و مناطق تحت کنترل نیروهای ویتنام شمالی کردند. نتیجهٔ این سفر، فیلم *آشنایی با دشمن*[2] (۱۹۷۴) بود دراین فیلم سعی شده است به آمار و ارقامی که هر روز از جانب دولت امریکا در مورد تعداد سربازان و کشته‌شدگان ویتنام شمالی، صادر می‌شد روح و تحرکی داده و نشان داده شود که این ارقام نمایندهٔ قلبها، دستها و صورتهای انسانهایی بوده است که روزگاری می‌طپیده است (۱۵).

در همین زمان پیتردیویس[3] فیلم *قلبها و اندیشه‌ها*[4] (۱۹۷۴) را، به حمایت شرکت سینمایی کلمبیا، تهیه کرد. این فیلم قوی، سعی براین دارد که آن ریشه‌های فرهنگی و سیاسی را که موجب به وجود آمدن امپریالیسم جهانی امریکا شد و نیز تأثیری را که این نیروی عظیم، نه تنها بر قلبها و اندیشه‌های ویتنامیها، بلکه برجان و دل مردم امریکا گذاشت، نشان دهد (۱۶). این فیلم متشکل است از ۲۵۰ ساعت فیلمی که توسط دیویس برداشته شده؛ ۲۰ ساعت فیلم خبری که از جاهای دیگر به عاریت گرفته شده؛ مقدار زیادی مصاحبه با سربازان و مسئولان ماشین جنگی امریکا؛ تعدادی مصاحبه با ویتنامیها؛ تصاویری از قربانیان جنگ و تأثیراتی که جنگ بر زندگی و کار آنها داشته است؛ قطعاتی از فیلمهای سینمایی امریکایی دربارهٔ جنگ؛ تصاویری از مسابقات فوتبال در دبیرستان و جلسات خانه و مدرسهٔ مدارس امریکا.

فیلم، آکنده از لحظات بسیار مؤثر و سینمایی است. در قسمتی از فیلم دیویس به مصاحبه با سربازان امریکایی از جنگ بازگشته می‌پردازد. تماشاگر در تصویرهای درشت و نزدیك از صورت این افراد، شاهد گفتگوهای این سربازان است که از گذشته و نحوهٔ تربیت و آموزش رایج در امریکا صحبت می‌کنند که آنها را به صورت «سربازان تکنولوژیکی تمام عیار»ی در آورده است. ولی آنها اکنون به نقش و تأثیر نهادهای عمومی امریکا (مانند تعلیم و تربیت و ارتش) آگاه شده اند و به ضدیت با آن برخاسته‌اند. سپس دوربین عقب می‌کشد و به نشان دادن تصاویر دور، از این سربازان می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه این افراد، در اثر جنگ فلج و معیوب شده‌اند. در اینجا طنز تلخ موقعیت این افراد، به نحو تأثرانگیز و سینمایی به تماشاگر القا شده است. در

---

1. Tom Hayden 2. *Introduction to the Enemy* 3. Peter Davis
4. *Hearts and Mind*

صحنه‌ای دیگر، دیویس یك پیرمرد تابوت ساز ویتنامی را نشان می‌دهد که خود ۷ فرزندش را در جنگ از دست داده است و اکنون هر هفته تابوت ۸۰۰ تا ۹۰۰ کودك ویتنامی را، که در اثر سم‌پاشیهای امریکاییها مرده‌اند، میخ می‌کند تا به خاك سپرده شوند. پیرمرد با صورت پر چروك و صدای شکسته رو به دوربین می‌گوید: «ما تا زمانی که برنجمان [خوراکمان] تمام نشده است، خواهیم جنگید. آن موقع هم دوباره زمینها را شخم خواهیم زد و به جنگ ادامه خواهیم داد. شما هرگز در ویتنام پیروز نخواهید شد. » (۱۷)

فیلم *قلبها و اندیشه‌ها* در عین اینکه فیلمی پر احساس و بسیار تأثرانگیز و قوی است، از نظم و همبستگی لازم برخوردار نیست، و سیاست و راه چاره‌ای خاص را فرا راه تماشاگران قرار نمی‌دهد. در عین حال، حاوی لحظات تکراری و حرفهای کلی و ساده لوحانهٔ زیادی نیز هست. با وجود این، *قلبها و اندیشه‌ها*، «فیلمی کاملاً متعهد، درخشان و بغایت تکان دهنده است.» (۱۸)

با ادامهٔ جنگ ویتنام، انتقاد کشورهای دوست و دشمن از درگیری امریکا در آن جنگ

قلبها و اندیشه‌ها

پنتاگون خود را می‌فروشد

بتدریج افزایش یافت. در خود امریکا نیز، از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ به بعد، فضای انتقادی وسیع و پرشوری نسبت به این جنگ و دیگر سیاستهای دولت به وجود آمد. در این وضعیت، شبکه‌های رادیو تلویزیونی نیز با جرئت بیشتر به بررسی و مداقهٔ اوضاع پرداختند. یکی از بهترین فیلمهایی که به حمایت شبکه‌ها در این موقع تهیه شد، فیلم ***پنتاگون خود را می‌فروشد***[1] (۱۹۷۱) است که تحت حمایت شبکهٔ سی. بی. اس. توسط پیتر دیویس ساخته شد. این فیلم مسئلهٔ جنگ ویتنام را به طور مستقیم مورد توجه قرار نمی‌دهد بلکه با، روالی منطقی و پی گیر، نشان می‌دهد که چگونه

1. *The Selling of the Pentagon*

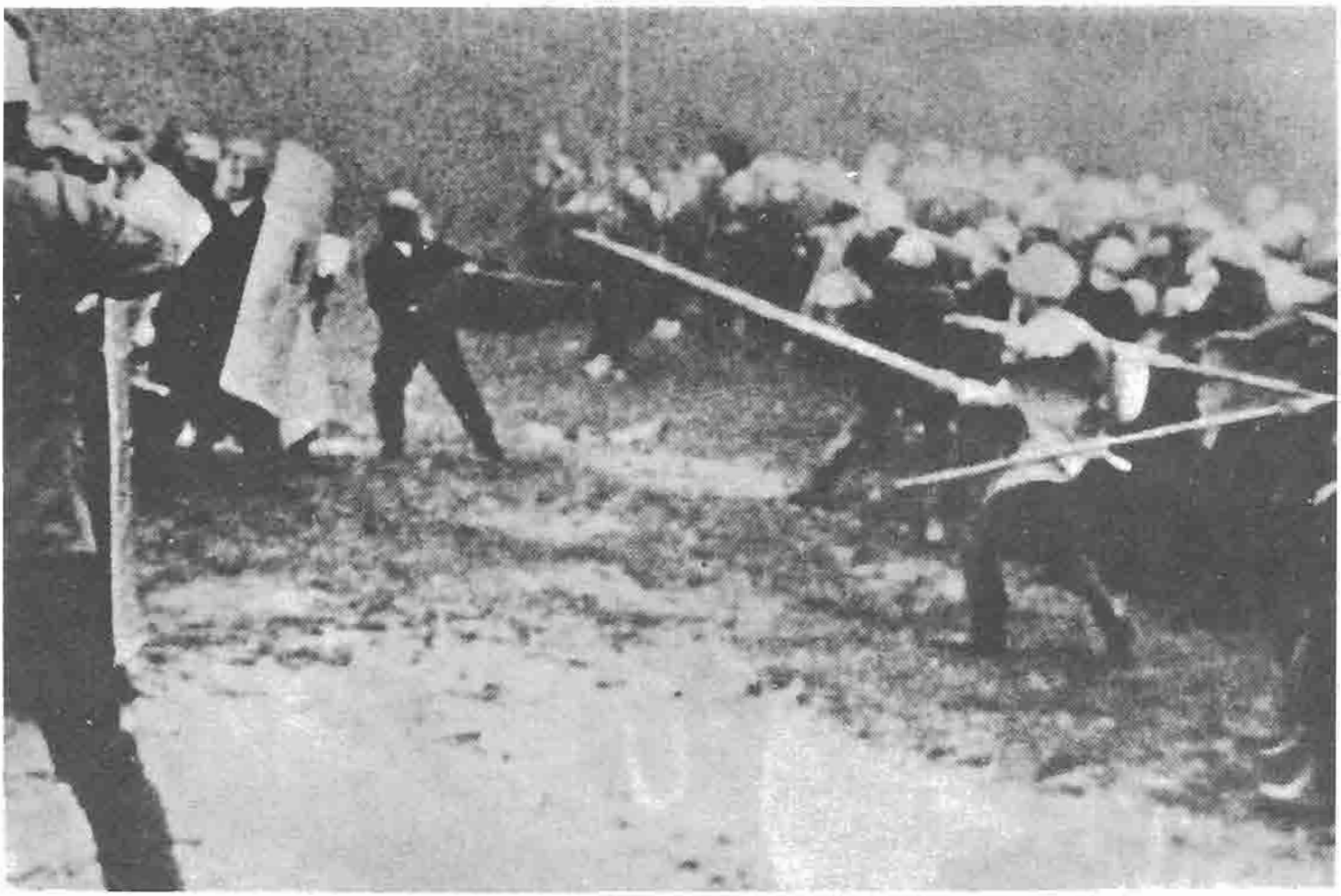
وزارت دفاع امریکا (پنتاگون) به راههای مختلف از این جنگ و فعالیتهای مربوط بدان، مانند یك محصول تجارتی، حمایت می کند. فیلم افشا می کند که وزارت دفاع از بودجهٔ عظیمی برای روابط عمومی برخوردار است (بودجه‌ای که بیش از مجموع بودجه‌های سازمانهای خبر هر سه شبکهٔ عظیم تلویزیون تجارتی امریکاست.) و چگونه از این بودجه برای القا و گسترش حس سپاهیگری در مردم استفاده می کند. در این راه پنتاگون از رابطهٔ نزدیك خود با نمایندگان مجلس، تهیهٔ فیلمهای روابط عمومی و تبلیغی و برگزاری «گشتها» و مانوورهای متعدد برای مردم و کودکان امریکایی، استفاده جسته و حتی به گمراه کردن سازمانهای خبری (شامل خودسی. بی. اس.) نیز پرداخته است. فیلم ***پنتاگون خود را می‌فروشد*** در بهترین ساعات شب از شبکهٔ تلویزیون سی. بی. اس. پخش شد و فوراً با استقبال و انتقاد شدید مواجه گردید. معاون رئیس جمهور وقت آن را «بی اعتبار و باعث بدنامی»، و بیننده‌ای، گزارشگر فیلم را، «جاسوس یك دولت خارجی» خواند. وزارت دفاع نیز فیلم را متهم به عدم رعایت بیطرفی کرد و در خواست دیدن فیلمها و مصاحبه‌هایی را نمود که در فیلم نهایی گنجانده نشده بودند. اما، فیلم با چنان استقبالی روبه‌رو شد که چند هفته بعد شبکهٔ تلویزیونی مزبور، بار دیگر به نمایش آن اقدام کرد و هنگامی که چندی بعد افتضاح «اسناد پنتاگون» به وجود آمد و کتابی به همین نام به چاپ رسید، معلوم شد که این فیلم، آنقدرها هم انتقادی و جانبدارانه نبوده و فقط وضع را به نحوی منطقی و محتاطانه مورد بررسی قرار داده است (۱۹). بعلاوه، باید گفت که غالب اطلاعاتی که توسط فیلم ارائه شده بود، قبلاً نیز به طور مفصلتر و انتقادیتر در مطبوعات و کتابهایی که در امریکا انتشار یافته بود، مورد بحث قرار گرفته بودند. اما: هنگامی که فیلمی مستند و انتقادی برپایهٔ همین اطلاعات در پربیننده‌ترین ساعات پخش می‌شود، اثر و واکنشی قویتر در تماشاگر به جا می‌گذارد.

بسیاری از فیلمهای مستند انتقادی که در این دوره در کشورهای دیگر ساخته شدند، از جنگ ویتنام تأثیر پذیرفته بودند. مثلاً، در سوئد، مردم بر ضد اجرای مسابقهٔ تنیس «کاپ دیویس» که در آن ورزشکاران کشور رودزیا نیز شرکت می کردند، به تظاهرات مفصلی دست زدند. هدف اصلی از تظاهرات، ضدیت با سیاست نژادپرستانهٔ دولت رودزیابود اما، بزودی، حالتی ضد امریکایی و ضد جنگ ویتنام به خود گرفت و سینماگر جوان سوئدی به‌نام بوویدربرگ[1] از این وقایع، فیلم پرتحرك ***مسابقهٔ سفید***[2] (۱۹۶۸) را تهیه کرد.

در ژاپن فیلمهای مستند انتقادی در بحبوحهٔ جنگ ویتنام، لبه‌ای برنده اتخاذ کردند. چون بسیاری از محمولاتی که امریکا برای جنگ ویتنام می فرستاد از راه ژاپن، ارسال می‌شد، موجب اعتراضها، و هم تولید فیلمهای معترض زیادی در داخل ژاپن شد. این فیلمها نه در سینماهاو نه در شبکهٔ تلویزیونی ژاپن نشان داده نمی‌شدند بلکه از راه باشگاههای سینمایی، اتحادیه‌های اصناف و گروههای سیاسی فعال، به تعداد زیادی تماشاگر، نمایش داده می‌شدند. یکی از مهمترین

---

1. Bo Widerberg 2. *The White Game (Den Vita Sporten)*



دهقانان دومین سنگر

فیلمهای مستند انتقادی در این دوره مجموعه فیلم *سانریزوکا*[1] است که از سه فیلم مستند طولانی تشکیل شده است.دولت ژاپن، به علت حجم افزایندهٔ پروازهای هواپیماها (به علت جنگ)، تصمیم گرفته بود که در نزدیکی توکیو، در ناحیهٔ سانریزوکا، فرودگاه بین‌المللی دیگری تدارک ببیند. اما صاحبان زمینهای این ناحیه، که اغلب کشاورز بودند، از واگذاری و فروش زمینهای خود خودداری می‌کردند و مصمم بودند که اجازه ندهند فرودگاهی در زمینهایشان ساخته شود. اعتراض، مقاومت و مبارزهٔ مردم مدت چهار سال طول کشید. در این مدت سینماگر ژاپنی، شین‌سوکه اوگاوا[2] و گروهش از نزدیک شاهد و درگیر اوضاع بودند. اوج مبارزه در فیلم سوم به نام ***دهقانان دومین سنگر***[3] (۱۹۷۱) نمایان می‌شود. در این فیلم، مبارزهٔ مردم، تبدیل به نبرد با پلیس

---

1. *Sanrizuka* 2. Shinsuke Ogawa

3. *The Peasants of the Second Fortress (Daini Toride no Hitobito)*

دهقانان دومین سنگر

می‌شود؛ نبرد توسط زارعین در سنگری که در زمینهایشان کنده اند ادامه می‌یابد. زنان خود را به دیوارهای سنگرها زنجیر می‌کنند و انبوه دانشجویان، به عنوان همدردی به خیابانها می‌ریزند و با نیروهای پلیس به زد و خورد می‌پردازند.

در هندوستان نیز که در گذشته نسبت به تهیهٔ فیلمهای انتقادی بذل مساعی چندانی به عمل نیامده بود، در این دوره، جرقه‌های اعتراض آمیزی هویدا شدند: خواجه احمد عباس[1] فیلم *حکایت چهار شهر*[2] (۱۹۶۸) را دربارهٔ پیشرفتهایی که شهرهای عمدهٔ هندوستان بدان نایل شده

---

1. Khwaja Ahmad Abbas 2. *A Tale of Four Cities* (*Char Shehr Ek Kahani*)

بودند ساخت. اما، در عین حال، به نحوی واقعگرایانه و معترض به نشان دادن اوضاع نامناسبی که در این شهرها وجود داشت (از جمله مسائلی چون محله‌های فقیرنشین و فحشا در شهر بمبئی)، پرداخت. هیئت ممیزی فیلمها، می‌خواست این فیلم را در طبقهٔ «تماشا برای افراد کمتر از ۱۸ سال ممنوع»، رده بندی کند، اما عباس موافقت نکرد و تهدید کرد که موضوع را به دیوانعالی کشور ارجاع دهد تا این نهاد قضایی تصمیم بگیرد که آیا فیلم مستند که به وضع اجتماعی معترض است می‌تواند با همان مواد قانون که در اصل برای ریشه‌کن کردن مواد مستهجن و وقیح وضع شده اند، قضاوت شود یا نه؟ و همین کار را هم کرد. اما، قبل از اینکه دادگاه نتیجهٔ تصمیم خود را اعلام کند، خود دادگاه ظاهراً به طور خصوصی به ممیزان هشدار داده بود که در صورت صدور رأی، کفهٔ ترازو به سوی عباس خواهد چربید. به این جهت نیز، ممیزان از حرف خود عدول کردند و فیلم ***حکایت چهار شهر*** برای عموم به نمایش در آمد. مبارزهٔ عباس، چه از راه تهیهٔ این فیلم و چه از راه مراجع قانونی، در تاریخ هندوستان بیسابقه بود.

یکی از خصوصیات سینمای مستند، بررسی و انتقاد از وضع موجود بوده است. اما در این دوره که جنگ سرد و همچنین کدورت بین کشورهای بلوك شرق برجهان سایه افکنده و بزرگترین و نیرومندترین کشور روی زمین در جنگی خطرناك و «نامحبوب» گرفتار آمده بود، محیطی آماده برای فیلمهای مستند معترض به‌وجود آمد. افزایش کارآیی وسایل و گسترش مهارتها و شگردهای سینمایی، وسعت یافتن شبکه‌های تلویزیون و توزیع فیلم، به‌وجود آمدن ماهواره‌های مخابراتی که کرهٔ زمین را زیر پوشش صدا و تصویر خود می‌گرفتند، آهنگ دائم‌التزاید درگیریها و مبارزات اجتماعی و بین‌المللی، فزونی جنگهای مرزی و استعمارگرانه همه،اشکال و روشهای جدیدی را در فیلمهای مستند طلب می‌کردند.

در مدتی که این عوامل به‌وجود می‌آمدند و به‌همه جا نشت می‌کردند، بتدریج راه برای سینمای مستندی که به بررسی و کندوکاو جنبه‌های مختلف زندگی شخصی، سیاسی و اجتماعی، و مبارزه با آنها توجه داشته باشد، هموار می‌شد.

بخش بیستم

مستند ستیهنده

هنگام اجاقها

جنگ ویتنام و دیگر جنگهای آزادیخواهانه‌ای که در این دوره در امریکای لاتین، آسیا و افریقا شعله‌ور شده بودند، فضای مناسبی را برای تهیهٔ فیلمهای مستندی که زندگی سیاسی جوامع مختلف را مورد پژوهش و انتقاد شدید قرار می‌دادند، به‌وجود آوردند. بسیاری از این فیلمها، از نظر سینمایی، ساده هستند و جنبه‌های انقلابی و ضدرژیمی زیاد دارند و در واقع نقش یك پارتیزان سینمایی را به‌عهده می‌گیرند. در بعضی کشورها این فیلمها توسط گروهها و اشخاص، به‌صورت پنهانی و بدون نام، با وسایل بسیار ساده تهیه شده و می‌شوند. توزیع آنها نیز خارج از روال معمول انجام می‌گیرد. بعضی اوقات این فیلمها، فقط جنبهٔ خبری و گزارشی دارند. پاره‌ای اوقات حرافانه و پر از شعارهای سیاسی و گاهگاهی نیز بسیار تهاجمی و یکطرفه هستند. شاید آنچه چزاره زاواتینی ـ که خود زمانی پیشرو فیلمهای واقعگرای نو در ایتالیا بود ـ در بارهٔ این نوع فیلم گفته است بهترین و دقیقترین توصیف برای آن باشد. وی می‌گوید که این نوع سینمای ستیهنده (مبارز) سیاسی یعنی تولید «فیلم توسط تعداد زیادی سینماگر برای تعداد زیادی [تماشاگر]، [یعنی] یك کوکتیل مولوتوف وطنی دست‌ساز» (۱)

این نوع فیلم ستیزه‌جو، که در کشورهایی چون امریکا، فرانسه، ایتالیا، آرژانتین و کوبا تهیه می‌شد، به‌خاطر جهت‌گیریهای افراطی و سادگی بیش از حد شگردهای سینمایی به‌کار برده شده در آن، نمی‌تواند جزء «سینمای مستند» کامل، رده بندی شود و بحث دربارهٔ آن باید در مقام و مقالی دیگر دنبال شود. اما، در همین کشورها، علاوه براین نوع فیلم، فیلمهای مستند تکامل یافته‌ای نیز تهیه می‌شد که جنبه‌های سیاسی وسیع و شدید داشتند.

در چند سال گذشته سینمای مستند سیاسی در کشورهای «جهان سوم» رشد و نموی وسیع پیدا کرد. در آرژانتین فرناندو سولاناس[1] و اوکتاویو گتینو[2] فیلم بسیار مؤثر و چهار ساعت و سه ربعهٔ ***هنگام اجاقها***[3] (۱۹۶۸) را تهیه کردند. اسم این فیلم از عبارتی انتخاب شده است که اولین

---

1. Fernando Solanas 2. Octavio Getino 3. *Hour of the Furnaces* (*La Hora de los Hornos*)

مکتشفین اروپایی و امریکایی که به‌سواحل جنوبی امریکای جنوبی رسیدند، به‌کار بردند. آنها، هنگامی که در دل شب به‌ساحل نزدیك می‌شدند، از دور متوجه آتش اجاقهای سرخپوستان بومی امریکای جنوبی شدند و به‌این ترتیب، به‌حضور آنها پی بردند. دهها سال بعد چه‌گوارا از این عبارت، برای بسیج مردم به‌انقلاب، استفاده کرده بود و اکنون سینماگران همین شعار را، برای برانگیختن مردم به‌عمل، به‌کار گرفتند. فیلم سه قسمت دارد. در قسمت اول، با تجزیه و تحلیلی منطقی، روشهای استعمار کهنه و جدید ارائه می‌شود؛ در قسمت دوم پیدایش و افول پرونیسم[1]، و، در قسمت سوم، ندایی برای عمل آگاهانه.

تولید فیلم سه سال به‌طول انجامید. در این مدت سولاناس و گتینو به‌سراسر کشور سفر کردند و با دست اندرکاران و گروههای انقلابی و سیاسی صحبت کردند. در پاره‌ای از جاها، فیلمهایی را که از یك گروه گرفته بودند نشان گروه دیگری دادند و، به‌این ترتیب، موجب تبادل اطلاعات و نظریه‌ها بین گروهها شدند. گاهگاهی این فیلمها موجب می‌شد که گروههای همفکری که در جاهای مختلف مشغول فعالیت بودند از احوال و حضور یکدیگر با خبر شوند. به‌این ترتیب، فیلم عاملی در به‌وجود آوردن انقلاب و انقلاب نیز عاملی در ساختن فیلم شد (۲). فیلم از انواع روشها و عوامل، مانند روش مستند بیواسطه، مستند حقیقت جو، روایت، موسیقی و داستانپردازی استفاده می‌کند. مهمتر اینکه تماشاگر را به‌عمل دعوت می‌کند و می‌گوید که هر کس که فقط تماشاگر باشد یا یك بزدل یا یك نفر خائن است (۳). در آخر نیز یادآور می‌شود که فیلم تمام نیست. همچنان که انقلاب پیش می‌رود این فیلم نیز ادامه خواهد داشت و قطعاتی به‌آن اضافه خواهد شد.

در شیلی نیز فیلمهای مستند سیاسی زیادی تهیه شده اند، از آن جمله است: ***آشنایی با شیلی***[2] (۱۹۷۱)، اثر میگل تورس[3] که، با دیدی تاریخی، اثرات استعمار داخلی و خارجی را برمردم شیلی نشان می‌دهد، و فیلم ***هنگامی که خلق بیدار می‌شود***[4] (۱۹۷۳)، اثر یك گروه انقلابی در شیلی که به‌قدرت رسیدن سالوادور آلنده[5]، رئیس جمهور فقید شیلی و اوضاع کشور را در طی یك سال از دوران زمامداری وی، نشان می‌دهد (۴).

در برزیل لیون هرزمن[6] فیلم ***اکثریت مطلق***[7] (۱۹۶۴) را دربارهٔ فقر و تهیدستی مردم شمال شرق برزیل، و جرالدوسارنو[8] فیلم ***ویراموندو***[9] (۱۹۶۵) را دربارهٔ مهاجرت زارعین شمال شرق برزیل به‌شهر سائوپالو، تهیه کردند.

نیروهای زیرزمینی انقلابی اوروگوئه نیز وجود خود را با کمك سینماگر سوئدی، جن لیندکویست[10] در فیلم ***توپاماروها***[11] (۱۹۷۳) اعلام کردند.

---

1. Peronism 2. *Introduction to Chile* 3. Miguel Torres 4. *When the People Awake*
5. Salvador Allende 6. Leon Hirszman 7. *Maioria Absoluta* 8. Geraldo Sarno
9. *Viramundo* 10. Jan Lindquist 11. *Tupamaros*

هنگامی که خلق بیدار می‌شود

در کشورهای افریقایی، تا مدتها، غیر از فیلمهای مستند گزارشی و روابط عمومی که از واحدهای تولید فیلم دولتی بیرون می‌آمد، فیلم مستند قابل ذکری تهیه نشده بود (۵). اما، وضع به‌همین منوال ادامه نیافت. در افریقای جنوبی، سینماگران انقلابی در پنهان، فیلم ***پایان گفتگو***[1] (۱۹۷۱) را تهیه کردند. این فیلم، نژادپرستی وسیع و همه جانبه‌ای را که در افریقای جنوبی قانون روز است، از دیدگاه سیاهان نمایش می‌دهد. فیلم در عین حال که خشمگین است از حد منطق خارج نمی‌شود و با دیدی تحلیلی، از ورای فعالیتهای روزانه، نحوهٔ کار این نظام قرون وسطایی را افشا می‌کند و در آخر فهرستی طولانی از نام کسانی که در زندانهای دولتی جان سپرده اند، ارائه می‌دهد.

---

1. *End of Dialogue* (*Phela - Ndaba*)

سینماگر دیگر سیاهپوست افریقای جنوبی، نانا ماهومو[1]، فیلمی مؤثر به نام *آخرین گور در دیمبازا*[2] (۱۹۷۴) در بارهٔ نژادپرستی در افریقای جنوبی تهیه کرد، که به‌طور پنهانی برای نمایش از کشور خارج شد. دوربین متحرك و کنجکاو ماهومو به‌درون خانه‌ها، مدارس، کوچه پس کوچه‌ها راه پیدا می‌کند و وضع اسفناك زندگی سیاهان را در افریقای جنوبی در برابر تماشاگر می‌شکافد. در آخر فیلم، روایتگر اعلام می‌کند که در مدت یك ساعتی که تماشاگر مشغول دیدن فیلم بوده است ۶خانواده از شهرها بیرون رانده شده‌اند، ۶۰کودك جان سپرده‌اند، ۶۰ نفر سیاهپوست به‌بهانه‌های ساختگی دستگیر شده‌اند و شرکتهای استخراج طلا، ۳۵٬۰۰۰ لیرهٔ استرلینگ سود برده‌اند (۶). با وجود این نوع استفادهٔ دراماتیك و نمایشی از عوامل صدا و تصویر، این فیلم، طولانی و خسته کننده است.

فیلمبردار معروف سوئدی، سون نایکویست[3]، نیز برتری‌خواهی سفید پوستان افریقا را نسبت به‌سیاهان افریقا، از راه عکس، صدا و فیلمهای خبری گذشته و با استفاده از دفتر خاطرات و نامه‌های خانوادگی پدر و مادرش که در اوائل قرن بیستم به‌عنوان مبلغین مذهبی به‌کنگو رفته بودند، به‌نمایش در آورد.

دیگر سینماگران غربی نیز، با توجه به‌اوضاع کشور اوگاندا تحت فرماندهی ژنرال ایدی امین، به‌تهیهٔ فیلمهایی دست زدند. باربت شرودر[4]، سینماگر فرانسوی، مدت دو هفته با ایدی امین به‌سر برد و فیلم پرطنز *ایدی امین دادا*[5] (۱۹۷۶) را تهیه کرد. این فیلم، که با همکاری و تأیید خود امین ساخته شده است، امین را در انواع حالات و در حال گفتگو و سخنرانی نشان می‌دهد. خود شرودر می‌گوید: «امین برای من کاریکاتوری از قدرت است. در هر رئیس دولتی ذره‌ای از امین وجود دارد، اما وی کاریکاتورترین آنهاست. این فیلم تنها دربارهٔ امین نیست، بلکه دربارهٔ قدرت است.» (۷) یوجین جونز نیز در فیلم *وحشیان و شجاعان*[6] (۱۹۷۶) به‌مصاحبه با امین و نشان دادن اوضاع اوگاندا تحت فرماندهی او می‌پردازد. وی تغییر اوضاع سیاسی و اجتماعی کشور را، از راه تأکید بر زندگی نگهبان یك پارك ملی در اوگاندا، نمایش می‌دهد.

در سنگال سینماگران فیلمهای داستانی چون عثمان ثمبین[7] و ماهاما ترائور[8] نیز به‌ساختن فیلمهای داستانی سیاسی مهمی که حال و هوای فیلمهای مستند را دارند اقدام کردند. عثمان ثمبین می‌گوید: «من قصد ساختن فیلم برای دوستانم یا دستهٔ محدودی از متخصصین ندارم. من به‌افشاکردن مسائل مردمی علاقه‌مندم که به‌آنها تعلق دارم... برای من سینما وسیله‌ای برای عمل سیاسی است.» (۸) گرایش برای به‌کار گرفتن سینمای نیمه داستانی-نیمه مستند به‌عنوان وسیلهٔ تجزیه و تحلیل و عمل سیاسی، محدود به‌سینماگران فیلمهای داستانی سنگال نیست، بلکه شامل

---

1. Nana Mahomo 2. *Last Grave at Dimbaza* 3. Sven Nykvist 4. Barbet Schroeder
5. *Idi Amin Dada* 6. *The Wild and the Brave* 7. Ousmane Sembene
8. Mahama Traore

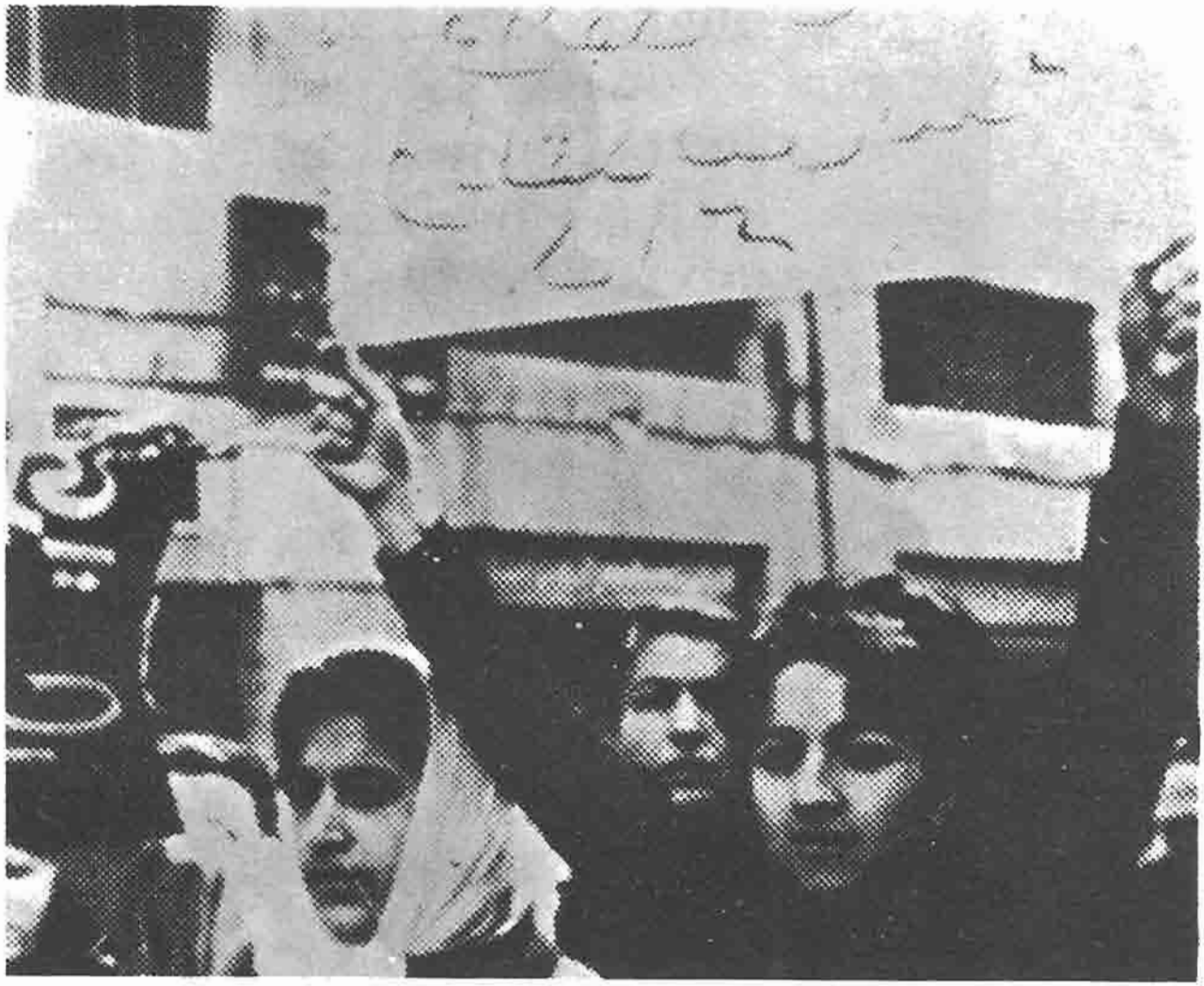
آخرین گور در دیمبازا

بسیاری از سینماگران اروپایی و امریکای جنوبی نیز می‌شود، مانند: گودار، مارکر، ایوبواسه[1]، کوستاگاوراس[2] و ژان ماری استروب[3] در فرانسه، گلوبر روشا[4] در برزیل، الیوپتری[5]، فرانسسکو روزی[6] و جیلو پونته گوروو در ایتالیا و توماس گوتیرث آلیا[7] در کوبا.

در کشورهای عرب به‌واسطهٔ انقلاب جمال عبدالناصر در مصر، مبارزهٔ موفقیت‌آمیز مردم الجزایر برضد نیروهای فرانسوی و بالأخره به علت مبارزهٔ پی گیر سازمانهای انقلابی فلسطینی و

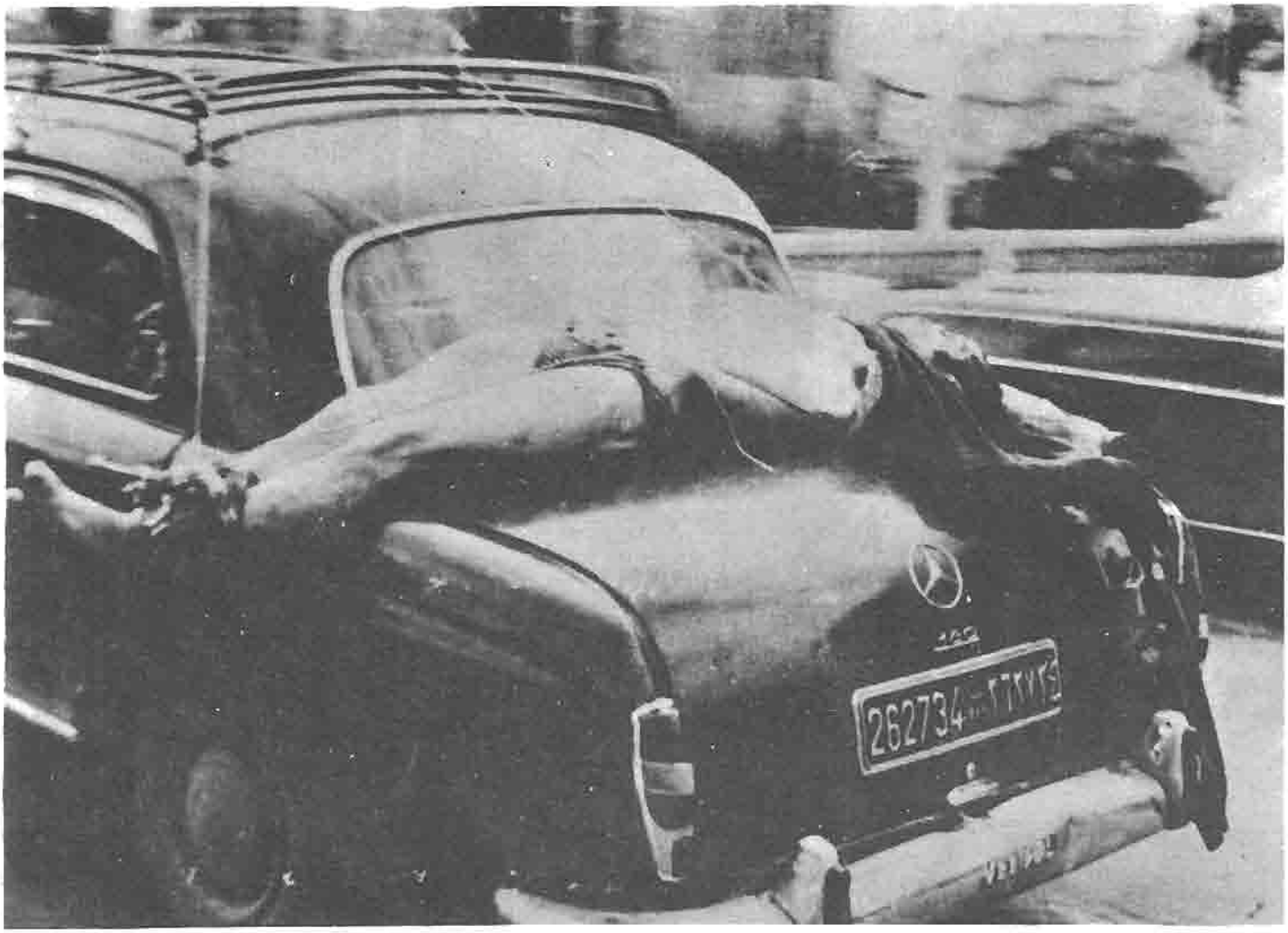
---

1. Yves Boisset 2. Costa - Gavras 3. Jean - Marie Straub 4. Glauber Rocha
5. Elio Petri 6. Francesco Rosi 7. Tomas Gutierrez Alea



ایدی امین دادا

جنگهای اعراب با اسرائیل، بتدریج پایه‌های یك جنبش سینمایی متعهد به‌وجود آمد. سیاسیترین گروه عربی که به‌تهیهٔ فیلمهای مستند و نیمه مستند سیاسی اشتغال دارد، «انجمن سینمایی فلسطین» است که متشکل از سینماگران گروههای مختلف فلسطینی است، و سینما را بازوی جنگندهٔ انقلاب و در خدمت آزادی فلسطینیها می‌داند (۹). اغلب فیلمهایی که توسط اعضای این گروه، مانند مصطفی ابوعلی و اعضای گروههای دیگر انقلابی تهیه شده است، کوتاه و گزارشی هستند، اما وقایع و رویدادهای مبارزهٔ طولانی فلسطینیها را از دید خودشان تصویر می کنند. هدف غائی این انجمن مبارزه با «استعمار نظامی، اقتصادی و فرهنگی است که افریقا، آسیا و امریکای لاتین را به‌بند کشیده و چاپیده است زیرا عدم آگاهی، فقر و عدم توسعهٔ این نواحی، ریشه در سیاستهای امپریالیستی دارد.» (۱۰)



مامردم فلسطین هستیم

سینماگران خارجی که با هدفهای فلسطینیها همدردی داشتند نیز کوشش کردند فیلمهایی در روشنگری وضع مبارزان تهیه کنند، اما تا کنون موفقیت زیادی کسب نکرده اند. فیلم ژان لوك گودار دربارهٔ فلسطینیها که قرار بود *تا پیروزی* نام داشته باشد، ناتمام ماند. سینه نیوز[1] که متشکل از گروهی از سینماگران متعهد امریکاست فیلم *ما مردم فلسطین هستیم*[2] (۱۹۷۴) را ساخت، اما علی‌رغم تداوم و همبستگی مطلب، نتوانست، آن‌طور که باید و شاید، از عهدهٔ شناخت مسائل و تاریخ مردم فلسطین برآید و فیلمی ناقص ارائه داد (۱۱). در دوران جنگ خانمان براندازی که در اواسط دههٔ ۱۹۷۰، در مدتی بیش از یکسال و نیم، در لبنان جریان داشت صنعت سینمای لبنان

---

1. Cine News 2. *We Are the Palestinian People*

لبنان ... چرا؟

مانند بسیاری دیگر از صنایع کشور دچار اختلال شدید شد، به‌طوری که بسیاری از سینماگران و تهیه کننده‌های بزرگ، کشور خود را ترک کردند. اما پاره‌ای از سینماگران جوان و متعهد به‌جا ماندند و با دوربینهای ۱۶میلیمتری خود به‌ضبط وقایع جنگ در خیابانها پرداختند (۱۲). شاید گویاترین و منصفانه‌ترین فیلمی که راجع به‌این جنگ ساخته شده است، فیلم *لبنان... چرا*[1]؟ (۱۹۷۷) اثر ژرژشامشوم[2] باشد. شامشوم که در نیجر به‌دنیا آمده و سالها در لبنان و در کشورهای مختلف اروپایی (فرانسه، آلمان غربی، لهستان و یونان) زندگی و کار کرده است، بیش از هر چیز خود را لبنانی می‌داند و در این فیلم سعی براین دارد که با دیدی بیطرفانه، ریشه‌های جنگ لبنان را

---

1. *Liban... Pourquoi?* 2. Georges Farouk N. Cham Choum

از زبان طرفهای درگیر در جنگ نمایان سازد. اما، در این میان، بیش از هر چیز به‌حرفهای ضد و نقیض و مغرضانه برمی‌خورد. در نتیجه، فیلم بیش از آنچه به‌روشنگری علل جنگ را تشریح کند، به‌تصویر کردن بیهودگی جنگ، کشت و کشتار وحشیانه و سودجوییهای سیاسی طرفین مخاصمه می‌پردازد. خود شامشوم در مصاحبه‌ای با نگارنده می‌گوید: «همه‌شان، همهٔ افراد جبهه‌های مختلف درگیر در جنگ، دروغ می‌گویند. من به‌حرفهای آنها اعتماد ندارم. ممکن است در ابتدا واقعاً نظریاتی صادقانه داشته‌اند، اما اکنون آنها آنچه می‌گویند و می‌کنند به‌خاطر سود شخصی و مصلحتهای سیاسی است.» (۱۳)

تکمیل این فیلم یکصد دقیقه‌ای که، از میان ۳۶ساعت فیلم تدوین شده بود دو سال به‌طول انجامید. در ابتدا، لبنان و بیروت آباد و زیبا را با تصاویر متعددی از مناظر طبیعی خیابانها و ساختمانهای مدرن نشان می‌دهد. سپس در مجلسی بیروت ویران شده در جنگ را تصویر می‌کند. از آن به‌بعد، مصاحبه‌های متعددی با مسئولان ارتش و دولت لبنان، جناحهای مختلف درگیر در جنگ و آدمهای عادی نشان داده می‌شوند. گفته‌ها و نظریات، که بسرعت مانند گلوله‌هایی به‌سوی تماشاگر شلیك می‌شوند، متناقض و متفاوتند. صحنه‌های کارآموزی نظامی و کشت و کشتار و جنگ خیابانی و زندگی مردم عادی در زیر شلیك گلوله‌ها و توپها به‌این گفته‌ها بُعد می‌بخشند اما به‌تناقض وسیع بین آنها سرو سامان و پیوستگی نمی‌دهند.

سینماگر در این مورد می‌گوید: «من نمی‌دانم دلایل واقعی جنگ لبنان چیست؟ اما می‌دانم که دلایل متعددی دارد. فقط یك علت ندارد.» (۱۴) تماشاگر نیز در پایان فیلم متوجه همین موضوع می‌شود و به‌پیچیدگی و عمق درگیری آگاه می‌شود.

در نسخه‌ای از ***لبنان... چرا؟*** که در ششمین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران (۲۴آبان ـ ۶آذر ۲۵۳۶) نشان داده شد، فیلم با صحنه‌هایی از رؤسای کشورهای بزرگ مانند امریکا، شوروی و جمهوری خلق چین پایان می‌یابد و ظاهراً می‌خواهد این پیام را القا کند که عامل جنگ، علایق سیاسی و اقتصادی و قدرتهای بزرگ است. اما این صحنه‌ها فقط یکی از دلایل جنگ را به‌عنوان دلیل اصلی ارائه می‌دهند و علاوه برآن یکدستی و هماهنگی فیلم را به‌هم زده، «تحمیلی» به‌نظر می‌رسند. در گفتگو با شامشوم، وی به‌این ضعف صحه گذارد و اعلام کرد که در نسخهٔ نهایی که بزودی در خواهد آمد، این صحنه‌ها حذف خواهد شد.

در فرانسه نیز گروهها و کالخوزهای متعددی برای تهیهٔ فیلمهای مستند سیاسی به‌وجود آمدند و به‌حمایت از سینماگران مبارز پرداختند (۱۵). از میان این سینماگران که فیلمهای مستند مبارز متعدد تهیه کرده‌اند، از کریس مارکر و بخصوص از آخرین فیلم وی به‌نام ***افق سرخی می‌زند***[1] می‌توان نام برد. این فیلم که خود مارکر آن را ***صحنه‌هایی از سومین جنگ جهانی*** خوانده است (۱۶)، به‌نحو شگرفی مبارزهٔ وسیع و گسترده‌ای را که از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ تا سال جاری در

---

1. *Le Fond de L' Air Est Rouge*

کشورهای مختلف گیتی سر برافراشته بود با ویرایشی بسیار ماهرانه ترسیم می‌کند. بسیاری از صحنه‌های این فیلم از فیلمهای سینماگران دیگر گردآوری و به‌عاریت گرفته شده است. استفادهٔ ماهرانه از صدا (موسیقی، نیرنگهای صوتی، انواع روایتها و مصاحبه‌ها)، به‌فیلم وسعت و عمق عجیبی می‌بخشد و حوادث و ناآرامیهای وسیع این دههٔ پرتلاطم را پیش روی تماشاگر زنده می‌کند. گهگاه صدا با تصویر همراه و همگن، و در بعضی موارد ضد و نقیض به‌کار گرفته شده، اما، در همه جا، ظرافتی که در فکر و اجرای آن نهفته است به‌این صحنه‌های گردآوری شده جان تازه‌ای دمیده است. *افق سرخی می‌زند* نا آرامیها و مبارزات مردم را در کشورهای مختلف مانند انگلیس، شوروی، ویتنام، آلمان غربی، چکوسلواکی، شیلی، پرتغال، امریکا، ایرلند و فرانسه زنده می‌کند، اما، بیش از همه، تأکید پرتشریح اوضاع فرانسه دارد و از مبارزاتی که در خاورمیانه، افریقا و برخی از کشورهای آسیایی در جریان بوده است، ذکری مهم به‌میان نمی‌آورد. با وجود این، در پایان فیلم، تماشاگر با نظر مارکر ـ دایر براینکه جنگ جهانی سوم در گرفته است و در عرصهٔ آن کشورهای استعمارگر و استعمارزده و کشورهای دارا و ندار در مقابل هم قرار گرفته‌اند ـ همراه می‌شود.

لبنان ... چرا؟

لی هاروی آزوالد در قضاوت شتابزده

در امریکا که بیش از همه مورد شماتت و ستیزه‌جویی سینماگران جهان سوم واقع شده بود در این دوره (دوران جنگ ویتنام و بعد از آن)، سینماگران و گروههای متعدد و مبارز زیادی که گرایشهای سیاسی دست چپی داشتند، سر برآوردند. از جمله از امیل دو آنتونیو می‌توان یاد کرد. مهمترین فیلمهای وی ***سؤالی در مورد رعایت آیین دادرسی***[1]، (۱۹۶۲) ***قضاوت شتابزده***[2] (۱۹۶۷) و در ***سال خوک و گروه زیرزمینی***[3] (۱۹۷۷) هستند. دوآنتونیو در ***سؤالی در مورد رعایت آیین دادرسی***، با استفاده از ۲۰ساعت فیلم که از دادگاههای سناتور مك کارتی از شبکهٔ سی. بی. اس خریده بود، به‌بررسی نحوهٔ کار جلسات این دادگاه می‌پردازد و نشان می‌دهد که

---

1. *Point of Order* 2. *Rush to Judgement* 3. *Underground*

امیل دو آنتونیو

چگونه مك كارتی و وكیل مدافعی كه برضد او بود، هر دو، جز دو سخنران مردم فریب چیز دیگری نبودند و چگونه عطش این دو برای نمایش خود بزرگ كردن، نشان دهندهٔ شكست و افول فرهنگ امریكاست. در فیلم *قضاوت شتابزده*، دوآنتونیو نیز توجه خود و لبهٔ تیز انتقادش را متوجه نحوهٔ كار دولت و كمیسیونی می‌كند كه از جانب دولت مأمور ترور جان‌كندی رئیس جمهور امریكا شده بود، خود دوآنتونیو نیز در مورد تهیهٔ فیلم راجع به‌این موضوع بسیار بحث‌انگیز ـ كه هنوز در بارهٔ آن شك و تردید های اساسی وجود دارد ـ می‌گوید كه فیلم، نوار مغناطیسی، دوربین، ضبط صوت و ماشین ویرایش[1] كه برروی آن فیلم نشان داده می‌شود، تا زمانی كه من از آنها استفاده نكرده‌ام خنثی و بیطرف هستند. آنها به بیطرفی یك تفنگ یا یك ماشین تحریر هستند (۱۷). بدین

---

1. Moviola

ترتیب دوآنتونیو از فیلم خود به‌عنوان تفنگی کمك می‌گیرد تا ترور کندی و فضای فسادآلود شهر دالاس (شهری که در آنجا به‌قتل رسید) و نحوهٔ کار و قضاوت کمیسیون رسمی دولت را، به‌انتقاد بگیرد. در *گروه زیرزمینی* وی به‌مصاحبه با ۵نفر از اعضای گروه انقلابی ودر آندرگراوند[1] در امریکا می‌پردازد. چون اغلب این افراد تحت تعقیب قانونی پلیس فدرال امریکا بودند، دوآنتونیو صورتهای آنها را نشان نمی‌دهد بلکه، برعکس، تماشاگر در همهٔ فیلم شاهد دوآنتونیو، هکسل وکسلر(فیلمبردار) و مری لمپسن[2] است که در حال مصاحبه و گفتگو با اعضای گروه اند (۱۸).

از جمله گروههایی که به‌تهیهٔ فیلمهای متعهد اشتغال داشته‌اند از «نیوزریل» «وینتر فیلم »، «پاسیفیك استریت فیلم کولکتیو»[3] و «ترای کنتیننتال فیلم سنتر »[4] و «سینه مانیفست»[5] می‌توان نام برد. این گروهها یا خود رأساً یا به‌طور مشترك با سینماگران دیگر، به‌تهیهٔ فیلم اقدام می‌کنند. در عین حال، هر کدام از این گروهها، توزیع فیلمهایی را که خود یا سینماگران هم مرام کشورهای دیگر تهیه کرده‌اند، به‌عهده می‌گیرند.

همچنان که جنگ ویتنام ابتدا به‌جنگی وسیع و فرسایشی، و سپس بتدریج روبه‌اتمام گذارد، سینماگران و گروههای سازندهٔ فیلمهای مستند، از مسائل برونی، به‌مسائل درونی و داخلی جامعهٔ امریکا کشانیده شدند و به‌کاوش و مبارزه با جنبه‌های مختلف جامعهٔ امریکا پرداختند. یکی از موضوعاتی که در این دوره جلب توجه کرد، وضع زندانها و زندانیان امریکا بود. در این زمینه تعداد زیادی فیلم ساخته شد که از آن جمله‌اند: *زندان*[6] (۱۹۷۲)، اثر مایکل اندرسن[7]، سال لانداو[8]، پال جیکوبز[9] و بیل یاراس[10]، که تصویری واقعی از نزدیك از درون یك زندان را به‌دست می‌دهد، *قصد آزار است*[11] (۱۹۷۳)، اثر استیون اولاکی[12] و اسکات سیگلر[13] در بارهٔ کوشش زندانیان یك زندان ایالت ماساچوست برای اصلاح وضع زندان، *سه هزار سال و حبس ابد*[14] (۱۹۷۳)، اثر رندال کونراد[15] راجع به‌تجربهٔ زندانیان یکی از زندانهای ایالت ماساچوست در ادارهٔ امور زندان، *اتیکا*[16] (۱۹۷۴)، اثر سیندافایرستون[17] از خانوادهٔ فایرستون، صاحب شرکت لاستیك‌سازی فایرستون، در بارهٔ شورش زندانیان زندان اتیکا که منجر به‌فرستادن نظامیان به‌زندان و کشتن ۴۰نفراز زندانیان شد، *به‌کودکانمان بیاموزیم*[18] (۱۹۷۴)، اثر نیوزریل جهان سوم[19] دربارهٔ رابطهٔ نظام زندانیهای امریکا با نظام سرمایه‌داری، و بالأخره *توطئه: زندانی شدن مارتین سوستری*[20]، (۱۹۷۴) اثر پاسیفیك استریت فیلم کولکتیو، که محاکمه و محکومیت ناعادلانهٔ سوستری و رفتارش را در زندان

---

1. Weather Underground 2. Mary Lampson 3. Pacific Street Film Collective
4. Tricontinental Film Center 5. Cine - Manifest 6. *The Jail* 7. Michael Anderson
8. Saul Landau 9. Paul Jacobs 10. Bill Yahraus 11. *With Intent to Harm*
12. Stephen Ujlaki 13. Scot Siegler 14. *3000 Years and Life* 15. Randall Conrad
16. *Attica* 17. Cinda Firestone 18. *Teach Our Children* 19. Third World Newsreel
20. *Frame-up: The Imprisonment of Martin Sostre*

اتیکا

نشان می‌دهد (۱۹).

ماهیت کار و وضع کارگران نیز موضوعی بود که توجه سینماگران این دوره را به‌خود جلب کرد. در اینجا به‌چند نمونه اشاره می‌شود. در سال اول دههٔ ۱۹۷۰ فرد واردنبرگ[1] فیلم مستند کوتاه (۱۵ دقیقه‌ای) *کار*[2] (۱۹۷۰) را ساخت، و در آن با تصاویری گویا و ویرایشی بسیار مناسب، با خود بیگانگی عمیقی را که در اثر کار در کارخانجات بزرگ به‌وجود می‌آید، به‌نمایش در آورد. فیلم با علامت الکتریکی بزرگی که بر روی یکی از شاهراههای شهر دترویت نصب شده و گزارش دقیقه به دقیقهٔ تولید اتومبیل را در کارخانه‌های اتومبیل سازی عظیم شهر به‌دست می‌دهد،

---

1. Fred Wardenburg 2. *Work*

شروع می‌شود. در هنگام فیلمبرداری، این رقم ۵٬۷۴۸٬۶۵۳ دستگاه بود. سپس، دوربین به‌درون یکی از این کارخانه‌ها می‌رود تا نشان دهد که چگونه این همه اتومبیل ساخته می‌شود. در اینجا کارگرانی نشان داده می‌شوند که در کنار کمربند متحرك قطعات ماشین، ایستاده‌اند و هر کدام مانند ماشین به‌انجام یك عمل ساده و مکانیکی، در زمانی بسیار کوتاه، مشغولند. تماشاگر می‌بیند که انسان بندهٔ ماشین شده است و ساعات کار را در محیطی خسته‌کننده، یکنواخت و خالی از شور می‌گذراند. در این قسمت از فیلم، روایتگری گهگاه عباراتی مناسب را در مورد ماهیت کار از کارل مارکس می‌خواند. مقایسه بین کارگران سفیدپوست، که در یك کارگاه کوچك ساختن بدنهٔ اتومبیل کار می‌کنند و کارگران سیاهپوست که در یکی از کارخانه‌های عظیم اتومبیل سازی در کنار کمربند کار می‌کنند، تفاوت بین ماهیت کار و میزان با خود بیگانگی که در اثر کار در کارخانه‌های ماشین‌سازی ایجاد می‌شود را هویدا می‌سازد.

فیلم *بالأخره خبر رسید*[1] (۱۹۷۱)، که توسط یکی از واحدهای نیوزریل ساخته شد، فیلمی کاملاً متفاوت و انقلابی بود. فیلم سعی بر این دارد که کوشش کارگران سیاهپوست وابسته به «انجمن کارگران سیاهپوست انقلابی[2]» را که در کارخانه‌های اتومبیل سازی دترویت کار می‌کردند در تحلیل موضع کارگران در امریکا و متشکل شدن و اقدام به عمل سیاسی آنها را نشان دهد. فیلمبرداری و ویرایش فیلم تحت حمایت و نظارت دقیق نمایندهٔ کارگران انقلابی انجام می‌گرفت تا در به تصویر درآوردن موضوع، خدشه و اشتباهی رخ ندهد. در ابتدا که نیوزریل هنوز بودجهٔ ساختن فیلم کاملی را به سینماگران خود نداده بود، یکی از سینماگران، برای به‌دست آوردن وجوه لازم، اقدام به قاچاق مواد مخدر کرد ولی در مرز کانادا دستگیر و به ده سال زندان محکوم شد. بدین ترتیب، تهیهٔ فیلم خود با اقدام سیاسی همراه بود. پیش از شروع و همچنین بعد از آغاز تولید، اختلاف نظرهای شدیدی در انجمن کارگران سیاهپوست انقلابی و حتی خود نیوزریل نسبت به بهترین راه عمل در تهیهٔ فیلم پیش آمد که تا آخر کار نیز ادامه داشت. این اختلاف بالأخره بعدها منجر به از هم پاشیده شدن انجمن شد. اما، تا زمانی که اوضاع بر وفق مراد بود، سینماگران تحت نظارت نمایندهٔ انجمن، به تهیهٔ فیلم اشتغال داشتند و در این راه نیز تعدادی از کارگران سیاه را در امر فیلمسازی کارآموزی دادند و از آنها در تولید فیلم استفاده به عمل آوردند. فیلم تحلیلی مارکسیستی از وضع کارگران امریکا، مخصوصاً سیاهپوستان به‌دست می‌دهد، سپس، فعالیتهای گروههای کارگران سیاهپوست را برای متشکل شدن و انجام انتخابات کارگری، در کارخانه‌ها نشان می‌دهد. در ضمن، وضع کارگران سفیدپوست و کارگران زن و رابطهٔ گروههای انقلابی سیاسی دیگر با گروههای انقلابی کارگری نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. فیلم به خودی خود، دارای ساخت استوار و همبسته‌ای نیست، و شاید این موضوع از اختلاف نظرها و فراز و نشیبهایی منتج شده باشد که در آن موقع گریبانگیر گروههای سیاسی کارگری و فیلمسازان شده بود. اما فیلم،

---

1. *Finally Got the News* 2. League of Revolutionary Black Workers

بقولی، علی‌رغم این عیبها، تا مدتها پایدار خواهد ماند زیرا دربارهٔ یك شخص یا شخصیتهای خاصی نیست، بلکه فکر و آرمانی خاص را مورد توجه قرار می‌دهد که بسیار ریشه‌دار و عمیق است (۲۰).

چند سال بعد زنی سینماگر، به نام باربارا کوپل[1] که قبلاً در ساختن فیلمهایی چون ***قلبها و اندیشه‌ها***، ***سرباز زمستان*** و ***پناهم بده*** کار کرده بود، فیلم***ناحیهٔ هارلان امریکا***[2] (۱۹۷۶) را، در بارهٔ اعتصاب معدنچیان زغال سنگ این ناحیه، تهیه کرد. این فیلم که ساختن آن پنج سال به طول انجامیده، در ابتدا به طور خلاصه تاریخچه‌ای از تقلای معدنچیان در دهه‌های گذشته را برای متشکل شدن و مبارزهٔ آنها را برای به دست آوردن حقوق بیشتر و شرایط کاری امنتر، از راه فیلمها و آهنگهای قدیمی، نشان می‌دهد سپس نشان می‌دهد که چگونه معدنچیان معدن مورد نظر متشکل می‌شوند و رأی می‌دهند که به اتحادیهٔ معدنچیان امریکا بپیوندند، اما، مدیران معدن و شرکت مربوط، با این کار مخالفت می‌کنند. معدنچیان نیز اعتصاب می‌کنند. شرکت، کارگران دیگری را برای شکستن اعتصاب، تحت حمایت پلیس، به سر کار می‌فرستد. درگیریهایی به وجود می‌آید که موجب زد و خورد و دستگیری تعدادی و بالأخره مرگ یکی از معدنچیان می‌شود. زنان و خانوادهٔ معدنچیان در حمایت از شوهران و مردان خود نقشی اساسی به عهده می‌گیرند. سرانجام اعتصابیون موفق به پیوستن به اتحادیهٔ معدنچیان می‌شوند، و قرار داد جدیدی با شرایط بهتر به دست می‌آورند. اما، در انتهای فیلم، نشان داده می‌شود که این اولین مرحلهٔ مبارزه است و اعتصابهای دیگر نیز به دنبال است، زیرا مسائل اساسی این معدنچیان بخصوص، و معدنچیان امریکا به طور اعم، هنوز کاملاً حل و فصل نشده‌اند (۲۱).

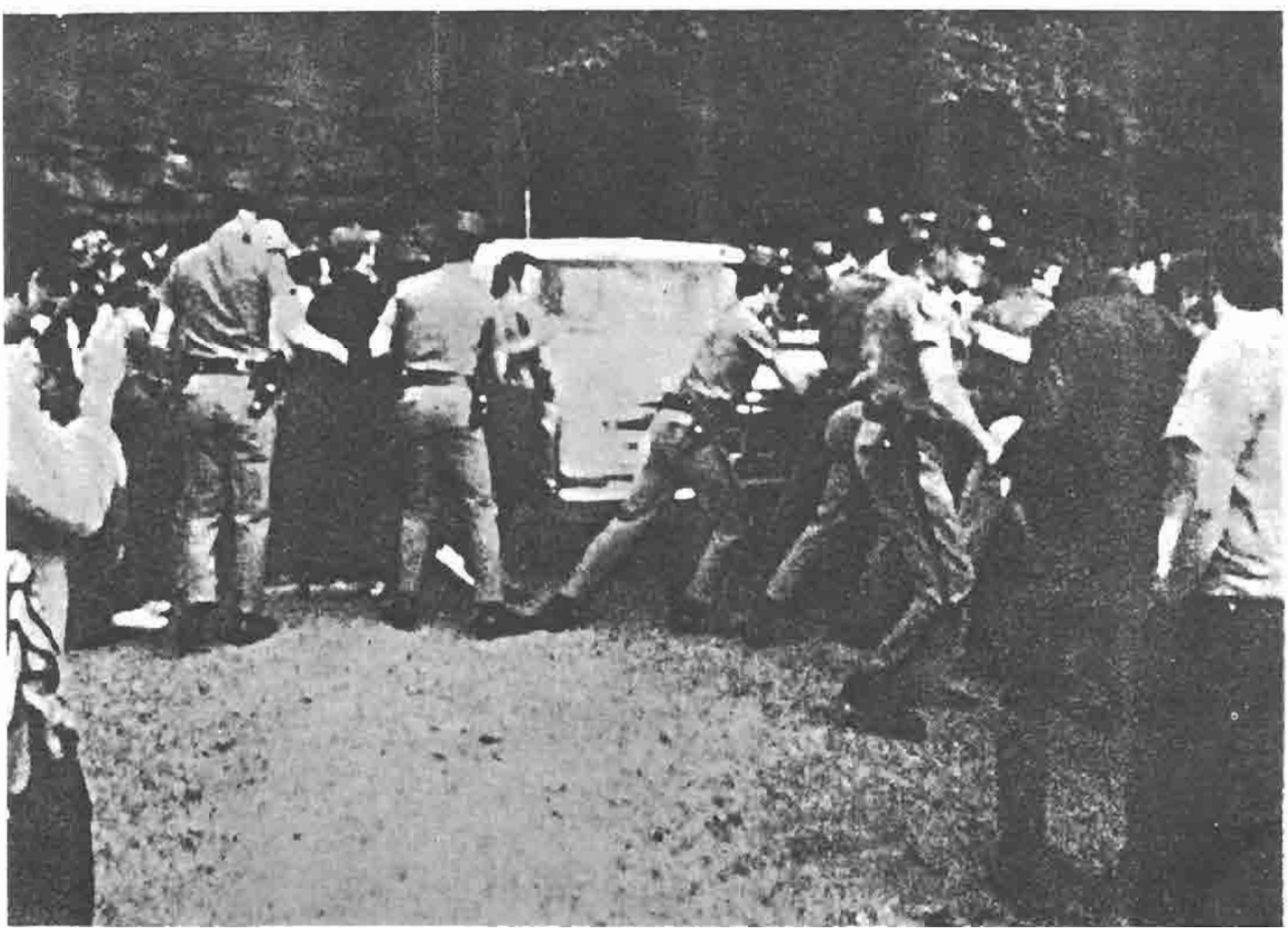
ساختن فیلم با مشکلات زیاد همراه بود. در مرحلهٔ اول، مشکل، به دست آوردن پول برای تهیهٔ فیلم بود. کوپل می‌گوید که بودجهٔ ساختن فیلم از انواع منابع خصوصی ـ مانند بنیادها، اشخاص، دوستان، انجمنهای خیریه و مانند آن ـ تأمین می‌شد. گاهگاهی ساختن فیلم به علت کمبود بودجه، متوقف می‌گردید و وی مجبور می‌شد، برای به‌دست‌آوردن پول بیشتر، قطعاتی از فیلم را به صورت نمونه برای نمایش به علاقه‌مندان و تأمین بودجه، ویرایش کند. مشکل دیگر این بود که، در ابتدا، معدنچیان و خانواده‌شان، سینماگران را تحویل نمی‌گرفتند. پس از کوششهای زیاد، اعتماد معدنچیان جلب شد، اما در این هنگام مشکل دیگری سر برآورد و آن سختی و خطرناکی موقعیت بود. پلیس مسلح بود، نمایندگان و سرکارگران و قلدرهای شرکت، همه مسلح بودند، و محیطی حساس و پرخشونت به وجود آورده بودند. مثلاً، در صحنه‌ای وضع بدین قرار است: شب است، دوربین در جایی در خیابان است، ناگهان صدای مسلسلی به گوش می‌رسد که شلیك می‌شود و مسیر گلوله‌ها در تاریکی روشن می‌گردد. دوربین، سرگشته به این طرف و آن طرف نگاه می‌کند سروصدا و فریاد مردم به گوش می‌رسد و تصاویر اشباح‌مانندی که در تاریکی در حال فرارند،

---

1. Barbara Kopple 2. *Harlan County U.S.A*

قلدران شرکت، هفت تیر به دست در پشت ماشینها کمین کرده‌اند ــ از فیلم *ناحیهٔ هارلان امریکا*

پلیس هنگام عمل، در فیلم *ناحیهٔ هارلان امریکا*



دیده می‌شوند. ناگهان اتومبیل سرکارگر اصلی، در نور کم‌سویی ظاهر می‌شود. فیلم با حرکت کند لحظهٔ پرمخاطرهٔ بعدی را نشان می‌دهد. سرکارگر پشت رل است، هفت‌تیرش را بلند می‌کند و، بانگاهی جدی، به طرف دوربین هدف می‌گیرد. چند لحظه پر تب و تاب می‌گذرد و او هنوز هفت‌تیر را به طرف هدف نگاه داشته است. اما بالأخره منصرف می‌شود و هفت‌تیر را پایین می‌آورد.

فیلم، با لحظات درخشانی، واقعیت این اعتصاب ۱۳ ماهه را، به نحوی مستند و بسیار مؤثر، تصویر می‌کند. در صحنه‌ای، اعتصاب‌شکنها و سرکارگران و قلدران با هفت‌تیرها و تفنگهایشان در پشت اتومبیلهایشان در خیابان کمین کرده‌اند. زنان معدنچیان که مسلح به چوبدستی و انواع اسلحه‌های خانگی هستند، راه را به اعتصاب‌شکنان بسته‌اند. در این حال رئیس‌پلیس به زنان نزدیك می‌شود و از نمایندهٔ آنها که قبلاً او را می‌شناخته است می‌خواهد که دست از این کار بردارند. آن زن مخالفت می‌کند و با صدای بلند می‌گوید که رئیس پلیس نمی‌تواند از عهدهٔ وظایف خود به نحو عادلانه‌ای برآید. در اینجا دوربین به سوی رئیس پلیس می‌گردد و او را که به طرف اعتصاب‌شکنان باز می‌گردد، نشان می‌دهد. در راه‌رفتن او عزم جزمی که باید در چنین موقعیتی وجود داشته باشد، نیست و مبارزهٔ درونی وی محسوس است: به دست زنان شکست

رئیس پلیس در حال مذاکره با سرکارگر شرکت ـ در فیلم *ناحیهٔ هارلان امریکا*

باربارا کوپل (دوربین به دست) و یکی از فیلمبرداران، هنگام فیلمبرداری *ناحیهٔ هارلان امریکا*

خورده و تحقیر شده است، اما باید نزد اعتصاب‌شکنان مرد برود و عدم موفقیت خود را به نحوی «مردانه» برای آنها توجیه کند. شاید به خاطر زن بودن کارگردان و یکی از فیلمبرداران، فیلم *ناحیهٔ هارلان امریکا* فعالیتهای زنان را مفصلاً تشریح، و با احساسی گرم نشان می‌دهد، اما زندگی خانوادگی آنها و رابطه‌شان را با مردانشان تصویر نمی‌کند. فیلم فقط یك فکر و موضوع دارد و آن پیدایش و ادامهٔ اعتصاب و مبارزهٔ معدنچیان برای کسب حقوق بیشتر، وضع کار سلامت‌تر و امنتر و متشکل‌شدن سیاسی آنهاست. در این راه نیز، به قول خود کوپل، سینماگر نمی‌تواند بیطرف باشد.

«مخصوصاً هنگامی که شاهد مرگ افراد در اثر ریه‌های سیاه شده بودم، وقتی که بیوه‌زنانی را دیدم که شوهرانشان در انفجارهای معدن کشته شده بودند، و هنگامی که مغز لارنس جونز [یکی از معدنچیان که در فیلم کشته می‌شود] را روی زمین پخش شده دیدم، یا وقتی که خودم هدف گلوله‌های مسلسل قرار گرفتم. خوب، طبیعی است که در چنین موقعی، جهت‌گرفتن اجتناب‌ناپذیر بود.» (۲۲)

ندیمه‌های اتحادیه

فیلم ***ناحیهٔ هارلان امریکا*** با موفقیت زیادی روبه‌رو شد و برندهٔ جایزهٔ اسکار بهترین فیلم مستند گردید.

ریشه‌گرفتن نهضت آزادی زنان، به شرکت زنان در تهیهٔ فیلمهای مستند سیاسی زیادی انجامید. سینماگران جولیارایکرت[1]، جیمز کلاین[2] و مایلز موگولسکیو[3] پس از خواندن کتاب مستند ***اعضای عادی*** (۲۳) تصمیم گرفتند از فعالیتهای زنان در سالهای ۱۹۳۰ برای به وجودآوردن اتحادیه‌های کارگری، فیلمی تهیه کنند. فیلم آنها، که ***ندیمه‌های اتحادیه***[4] (۱۹۷۶) نام دارد، سه زن را نشان می‌دهد که فعالیتهای خود را در دههٔ ۱۹۳۰ با عباراتی روشن و طنزآلود، بیان می‌کنند. چاشنی صحبتهای این سه نفر ـ که یکیشان کارگر لباسشویی، دیگری کارگر کارخانه و سومی کارگر کشاورزی است ـ فیلمهای دست اول و آهنگهای قدیمی زمان است. ترکیب این عوامل با چنان تردستی و مهارتی انجام گرفته است که «تاریخ گفتاری» مؤثری از دههٔ ۱۹۳۰ و فعالیتهای سیاسی کارگران آن موقع به دست می‌دهد (۲۴). فیلم، دشواری زندگی زنان و کوششهای آنان را در متشکل کردن کارگران، و به وجودآوردن اتحادیه‌های کارگری، به نحو مؤثری، تصویر می‌کند ـ

---

1. Julia Reichert 2. James Klein 3. Miles Mogulescu 4. *Union Maids*

جویس چوپرا

اتحادیه‌های کارگری که اکنون دیگر به کارگران و مسائل واقعی آنها حساسیت نشان نمی‌دهند و به آن توجه نمی‌کنند.

حامی این فیلم نیو دی فیلمز[1] است که متشکل از گروهی زنان متعهد و آزادیخواه است. این گروه و سینماگران زنی که با آن همکاری داشته‌اند، در چند سال گذشته، فیلمهای بسیار خوبی تهیه و توزیع کرده‌اند که در عین سیاسی و متعهدبودن، شخصی نیز هستند. این سینماگران، برخلاف سینماگران دست‌چپی ـ که به طورکلی گرفتار نظریه‌ها و آرمانهای سیاسی هستند، فیلمهایشان معمولاً خالی از موشکافی، روشن بینی و بصیرت لازم نسبت به مسائل شخصی است و پر از شعارها و سخنرانیهای آرمانی می باشد ـ فیلمهایی تهیه کرده اند که، همزمان به پرداختن به موضوعات شخصی، با روشن‌بینی خاصی، چارچوب و محیط سیاسی و اجتماعی خارج از موضوع شخصی را نیز در برمی‌گیرند. بدین ترتیب، فیلمهایشان به بهترین وجه جزءِ فیلمهای مستند مبارز (ستیهنده) قرار می‌گیرند.

جویس چوپرا، که زمانی به عنوان صدابردار لیکاك، در فیلم *روز مادر مبارك باد* عمل کرده

---

1. New Day Films

دختران ۱۲ ساله

بود، هنگامی که ۸ ماهه حامله بود به تهیهٔ فیلمی راجع به خودش و اثری که بچه‌دارشدن بر زندگی، حرفه و رابطه با شوهرش می‌گذاشت، اقدام کرد (۲۵). فیلم *جویس در سن ۳۴ سالگی*[1] (۱۹۷۳) با مجلسی بسیار تأثرانگیز آغاز می‌شود. جویس در حال زایمان است، شوهرش در کنار وی قرار دارد. دوربین صورت جویس را که از شدت درد و فشار زایمان درهم پیچیده و کج شده است نشان می‌دهد. بتدریج سربچه بیرون می‌آید و سپس خودش بیرون می‌آید. در همین لحظه ناگهان همهٔ آثار درد و کژی از صورت جویس رخت برمی‌بندد و خنده ای درخشان صورتش را می‌پوشاند. به این ترتیب فیلم، عمق شادی لحظهٔ زایمان را ثبت می‌کند و سپس کوشش جویس را برای ادامهٔ فیلمسازی و فعالیت شوهرش را برای نویسندگی ـ در عین بچه‌داری ـ نشان می‌دهد. بچه برای آنها مسائل شخصی و سیاسی متعددی را که مستلزم بررسی دوبارهٔ نقش مرد و زن در اجتماع است، پیش می‌کشد. در آخر، صدای جویس به گوش می‌رسد که می‌گوید: «فکر نمی‌کنم دیگر بچه‌دار شوم.»

بعد از این فیلم، چوپرا با «مرکز گسترش آموزش» به همکاری پرداخت و برای برنامهٔ درسی «نقش زنان در جامعهٔ امریکا»، که در دبیرستانها مورد استفاده است، به تهیهٔ تعدادی فیلم اقدام کرد. هدف از این برنامه این است که مسائل و مشکلاتی را که دختران و پسران دبیرستانی با آنها روبه‌رو هستند، و همچنین اثرات و عواقب راههایی را که آنها در زندگی انتخاب خواهند کرد، برای آنها روشن سازد (۲۶). از میان فیلمهایی که چوپرا برای این برنامه ساخته است از *دختران ۱۲ ساله*[2] (۱۹۷۵) و *کلورا و آلبی*[3] (۱۹۷۶) می‌توان نام برد. اولی دختران یك مدرسهٔ دخترانه را

---

1. *Joyce at 34* 2. *Girls at 12* 3. *Clorae and Albie*

شرلی مك لین در فیلم *نیمهٔ دیگر آسمان: یاد بودی از چین*

مورد توجه قرار می‌دهد، و دومی دربارهٔ دو دوست سیاهپوست است که هرکدام برای زندگی و حرفهٔ خود راههای متفاوتی را انتخاب کرده‌اند.

نحوهٔ توزیع و استفادهٔ این فیلمها که در مدارس و به همراه متون و مطالب چاپی مرجع انجام می‌گیرد، خود جهت جدیدی را در توزیع فیلمهای مستند، در برابر سینماگران قرار می‌دهد.

در بهار سال ۱۹۷۳ دولت جمهوری چین کمونیست از بازیگر معروف و متعهد سینما، شرلی مك‌لین، دعوت کرد که به همراه گروهی از زنان معمولی امریکایی و یك گروه فیلمبردار زن برای دیداری از چین به آن کشور سفر کند. مك‌لین نیز هفت زن امریکایی را با زمینه‌ها، تجربه‌ها و حرفه‌های مختلف برگزید: یك نفر کارمند اداری، یك نفر که برای حقوق مدنی سیاهان کار می‌کرد، یك مددکار اجتماعی سرخپوست، یك روانشناس بالینی، یك نفر خانه‌دار، یك جامعه‌شناس از پورتوریکو و یك دانش‌آموز دختر ۱۲ ساله. کلادیا وایل نیز هم فیلمبرداری و هم کارگردانی فیلم را با شرکت مك‌لین به عهده داشت.

این گروه مدت سه هفته در جمهوری خلق چین ماندند و در این مدت از شهرهایی که همیشه خارجیان را برای گشت می‌برند، دیدن کردند (شانگهای، پکن، هنگ چا). عنوان فیلم، ***نیمهٔ دیگر آسمان: یادبودی از چین***[1] (۱۹۷۴)، از یکی از گفته‌های مائو آمده است که می‌گوید زنان باید از

---

1. *The Other Half of the Sky: a China Memoire*

حقوق مساوی با مردان برخوردار باشند تا بتوانند از عهدهٔ نگهداری از نیمهٔ آسمانی که مربوط به آنهاست، برآیند.

پیام کلی فیلم نیز دقیقاً همین است. فیلم با توجه مخصوص به زنان چین، نشان می‌دهد که آنها چگونه از حقوق مساوی با مردان برخوردارند و چگونه از طفولیت، ارزشهای «خوب» در آنها دمیده می‌شود. فیلم با فیلمبرداری بسیار زیبا، کودکان را هنگام بازی در خیابان و تمرین ویلن و پیانو زدن نشان می‌دهد. فکر همبستگی و اتحاد به جای رقابت از همان ابتدا به آنها تلقین، و در بازیهای آنها متجلی می‌شود. در یك بازی، دو گروه کودك دو سر طنابی را به دست می‌گیرند و مقابل هم می‌ایستند و سپس شروع به کشیدن به طرف خود می‌کنند. در امریکا برندهٔ بازی، گروهی است که توانسته است از نظر نیروی بدنی بر گروه دیگر فایق آید و آن را به طرف خود بکشاند. در چین، این بازی برنده ندارد، چون هدف، همکاری و اتحاد با یکدیگر است (۲۷).

گروه، به انواع جاها سر می‌زند و زندگی روزانهٔ مردم و زنان را از نزدیك مشاهده می‌کند: خانه‌ها، مزارع، مهدهای کودك، انجمنهای شهر، مدارس، بیمارستانها (در اینجا شاهد یك زایمان با سزارین هستند که با بیحسی سوزنی انجام می‌گیرد.) دیوار چین، نمایش باله و مراسم ماه مه. در همه جا صورتهای خوشحال و بشاش چینیها دیده می‌شود. مصاحبه با آنها نیز عدم فساد، دزدی،

نیمهٔ دیگر آسمان: یاد بودی از چین

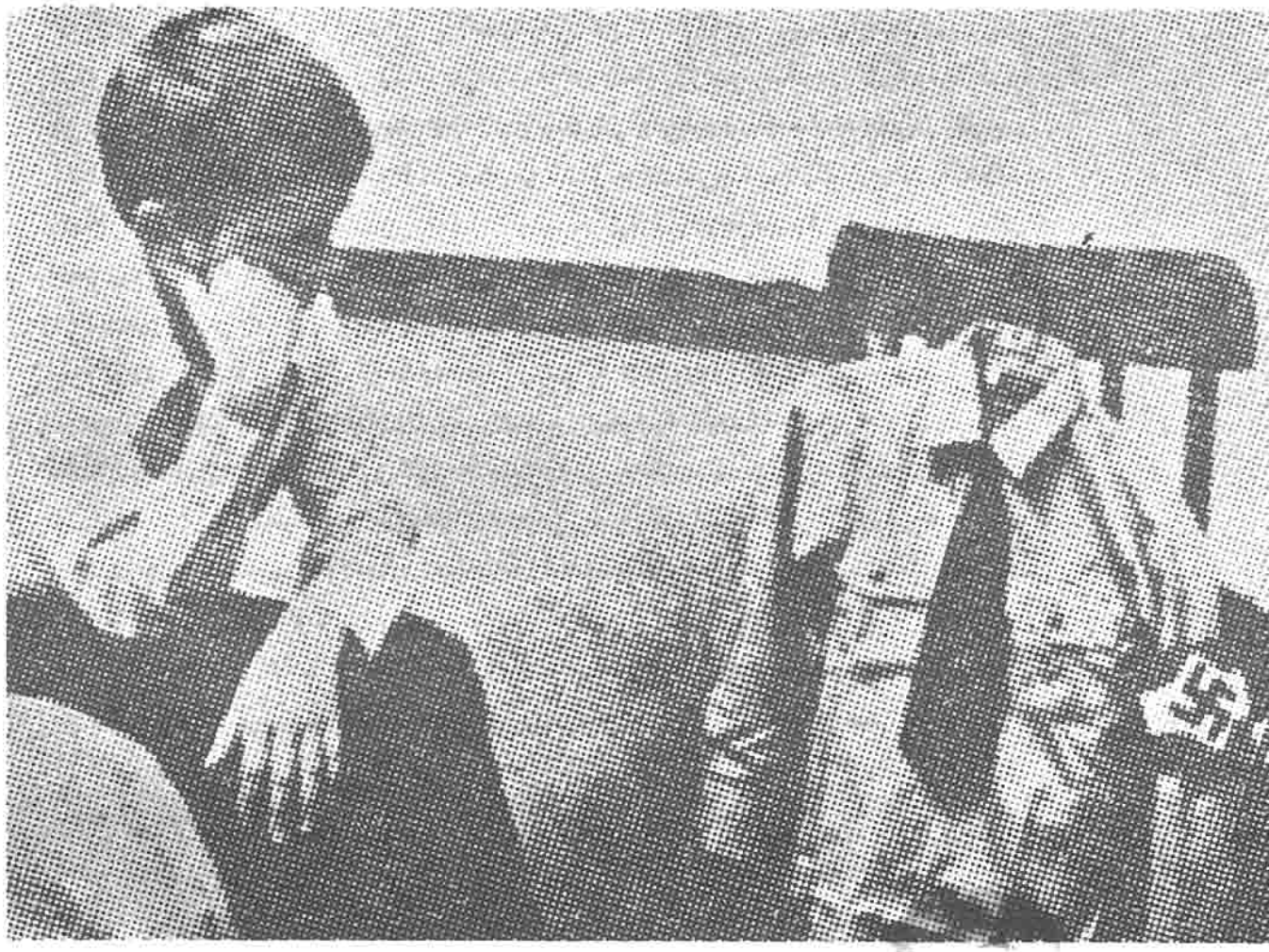
فقر و همجنس‌گرایی را در اجتماع چین جدید تأکید می‌کند (۲۸). اما سینماگران، عدم آزادیهای فردی را نیز مورد توجه قرار می‌دهند. در مصاحبه‌ای مك‌لین از سرپرست یك کارگاه سفالگری می‌پرسد که اگر در چین یك هنرمند نابغه چون میکل‌آنژ به وجود آید که نخواهد کارها و ظروف استاندارد و معمولی تحویل دهد، با او چکار می‌کنند. جواب سرپرست کارگاه این است که «کار مشکلی است اما می‌توان او را تغییر داد.» (۲۹) عدم هرگونه فساد و آزادی بیان هنری و خوشحالی ظاهری زیاد مردم چین، چنانکه توسط این فیلم نمایش داده شده، موجب انتقاد از فیلم شده است (۳۰)، بدین معنی که، به زعم منتقدین، سینماگران تحت تأثیر گشتهایی که چینیها برای آنها ترتیب داده بودند، قرار گرفته‌اند و در نتیجه، فیلم بیشتر به نشان دادن نکات مثبت فرهنگ چینیها می‌پردازد و کمتر به بررسی نکات تاریك و نامناسب نظام آنها توجه دارد. با وجود این، ***نیمهٔ دیگر آسمان: یادبودی از چین*** به طور کلی، به خاطر گرمی، لحظات انسانی و افشاگرانه و محبتی که نسبت به موضوعات خود دارد، با استقبال زیادی رو به‌رو شده است. گرمیی که در این فیلم وجود دارد، در ***چین*** آنتونیونی وجود ندارد. ***نیمهٔ دیگر آسمان: یادبودی از چین*** در سینماها و در شبکهٔ تلویزیون عمومی امریکا برای عموم به تماشا گذارده شده است.

در همین زمان، سینماگر معروف فیلمهای مستند، یوریس ایونس، و مارسلین لوریدان[1] مدت یك سال و نیم به دعوت چوان‌ـلای، نخست‌وزیر وقت جمهوری خلق چین، به قصد تهیهٔ فیلمی در آن کشور به سر بردند. نتیجه، ۱۲ ساعت فیلم تحت نام کلی ***چگونه یوکونگ کوهها را از جای خود تکان داد***[2] (۱۹۷۶) است که شامل ۵ فیلم مستند طولانی و تعدادی فیلمهای مستند کوتاه است، هرکدام از این فیلمها، که نتیجهٔ ماهها مشاهده و زندگی با مردم چین است، یك جنبه از زندگی این مردم را نشان می‌دهد، مانند: یك خانواده، یك مسابقهٔ فوتبال، یك داروخانه، یك پادگان ارتش، یك کارخانهٔ ژنراتورسازی و هنرهای دستی چین. سینماگران از ورای مشاهده و ثبت موضوعات بالا، نکات زیادی را راجع به مقام زنان‌ـمانند نحوهٔ تنظیم کار، نقش انتقاد، سازمان خانواده، نحوهٔ تلفیق آرمانهای سیاسی در کارهای روزانه‌ـبرای تماشاگر افشا می‌کنند. اما این فیلم ادعای آن را ندارد که هم فرهنگ چین را بر پرده می‌آورد و هم ملت چین را. همان‌گونه که خود ایونس گفته است: «این فیلم راجع به چین نیست، بلکه راجع به عده‌ای از مردم چین است.» طبیعی است که با وجود آزادیی که ایونس و لوریدان نسبت به محلها و موضوعهای فیلمبرداری داشتند، با محدودیتهایی نیز رو به‌رو بودند. خود ایونس که نظر مثبت و عشق و علاقه‌اش نسبت به چین و نظام چین آشکار است، این موضوع را این طور بیان می‌کند: «وقتی شما برایتان مهمانی سر می‌رسد، میزتان را جمع‌وجور می‌کنید و به [خانه‌تان] سرو سامان می‌دهید. مخصوصاً اگر مهمانتان با خود دوربینی داشته باشد.» (۳۱)

---

1. Marceline Loridan

2. *How Yukong Moved the Mountains (Comment Yukong déplaçe les Montagnes)*



کالیفرنیا رایش

نازیسم که بعد از شکست آلمان در جنگ جهانی دوم و خودکشی هیتلر، نیروی خود را از دست داده بود، در این سالها بآهستگی در اروپا و امریکا توسط گروههای کوچکی احیاء شد. در امریکا، با کشته‌شدن جورج راکول[1] رهبر حزب نازی امریکا در دههٔ ۱۹۶۰، فعالیتهای این حزب بشدت نقصان یافت. اما از بین نرفت، بلکه تغییر ماهیتی داد که از اسم جدیدش آشکار است: «حزب ناسیونال سوسیال سفیدپوستان[2]» حزب جدید در خانواده‌ها رخنه می کند و مردم را با تبلیغ و فعالیتهای حزبی، از کودکی به سوی نازیسم سوق می‌دهد. فیلم ***رایش کالیفرنیا***[3] (۱۹۷۶)، اثر والتر پارکز[4] و کیت کریچلو[5]، فعالیتهای اعضای شعبهٔ این حزب را در کالیفرنیا نشان می‌دهد. این دو تهیهٔ فیلم را در سال ۱۹۷۴، در زمان دانشجویی در دانشگاه استنفرد کالیفرنیا آغاز کرده اند، اما

---

1. George Rockwell 2. National Socialist White People's Party 3. *California Reich*
4. Walter Parkes 5. Keith Critchlow

جلب اعتماد اعضاءحزب نازی برای فیلمبرداری مستلزم آشنایی و صرف وقت زیاد بود. به همین علت، تهیهٔ فیلم بیش از دو سال به طول انجامید (۳۲). اما این مدت تلف نشده بود. نزدیکی و حس اعتمادی که بین سینماگران و اعضاء حزب برقرار است در صحنه‌های متعدد به منصهٔ ظهور می‌رسد. مثلاً، در صحنه‌هایی که رئیس حزب از وضع کودکیش و از تنهایی شدیدش صحبت می‌کند، یا در آنجا که پسر یازده سالهٔ یکی از اعضاء عقایدی متناقض با پدرش عنوان می‌کند و در عین حال می‌گوید که به خاطر احترام و علاقه به پدرش با او مخالفت نمی‌کند، صحنه‌هایی بسیار پراحساس هستند. تماشاگر براحتی از اعتماد طرفین نسبت به هم آگاه می‌شود و خود نیز، به‌نوبه، با آدمهای فیلم نوعی نزدیکی احساس می‌نماید. به‌طورکلی در این فیلم تماشاگر شاهد مردمی است که به نظر بسیار عادی و معمولی می‌آیند، در جلسات و فعالیتهای مختلف حزبی شرکت می‌کنند، بر روی کیك علامت صلیب شکسته را با شکلات می‌کشند، و فلسفه و راه و رسم نازیسم را به کودکانشان تلقین می‌کنند. پسرك پنج ساله‌ای حرکات کاراته را که برای به کاربردن بر ضد «جهودها و کاکاسیاهها» یاد گرفته است، نشان می‌دهد (۳۳). فیلم سعی دارد پیدایش و ریشه‌یافتن نازیسم را از راه نشان‌دادن چند شخصیت خاص تصویر کند و با این پیام فیلم را پایان دهد که هیتلر نیز در ابتدا با گروه کوچکی کار را شروع کرد و اکنون نیز احتمال

کالیفرنیا رایش

«ای مسیح از تو متشکرم» ـ مارجوگورتنر هنگام وعظ در فیلم مارجو

بروز هیتلری دیگر، یا حداقل پاگرفتن جدی نازیسم، وجود دارد. ***رایش کالیفرنیا*** با استقبال زیاد منتقدین و مردم روبه‌رو شد و نامزد جایزهٔ اسکار گردید. اما پیروان نازیسم و هم دست‌چپیهای دوآتشه را خوش نیامد، به‌طوری که سینماگران و سینمایی را که در آن فیلم نشان داده می‌شد مورد تهدید و آزار قرار دادند (۳۴).

در این دوره، علاوه بر مسائل سیاسی و اجتماعی حاد، موضوعات دیگر زندگی نیز توجه سینماگران مستند را به خود جلب کرد. هاوارد اسمیث[1] و سارا کرنوکان[2]، فیلم ***مارجو***[3] (۱۹۷۲) را دربارهٔ زندگی یك مبلغ و موعظه گر انجیل، به نام مارجوگورتنر[4]، تهیه کردند. فیلم با فیلمهای قدیمی که گورتنر را در سن سه سالگی هنگام وعظ نشان می‌دهد، شروع می‌شود. تماشای این کودك خردسال، با موهای فرفری طلایی، صدای کودکانه و حرکاتی که شباهت به عروسکهای پشت پرده دارد، مردم را می‌ترساند، به گرویدن به عیسی مسیح ترغیب می‌کند، و تماشاگر را به نحوی مؤثر با مسئلهٔ استثمار افراد که گاهگاهی در مذاهب و ادیان مختلف رخ می‌دهد، رو به‌رو می‌سازد. در بقیهٔ فیلم، گورتنر که حال جوان بالغ و خوش قیافه‌ای شده است، تربیت شدید و بیرحمانهٔ خود را در زیر دست مادرش تشریح می‌کند: از جمله اینکه چگونه او را مجبور کردند در سن ۴ سالگی

---

1. Howard Smith 2. Sarah Kernochan 3. *Marjoe* 4. Marjoe Gortner

مراسم ازدواج یك زن و مرد را به جا آورد. حفظ کردن عبارات و مراسم ازدواج برای کودکی به آن سن دشوار بود ولی مادرش، به منظور مجازات او را کتك نمی‌زد، «چون علائمی بر روی بدنم به جا می گذارد.» (۳۵) در عوض او را با گذاشتن بالشی بر روی صورتش یا فرو کردن سرش به زیر آب وان حمام، تنبیه می کرد. اما از سه میلیون دلاری که گورتنر بتدریج در طی سالها برای پدر و مادرش از راه وعظ به دست آورد، هرگز چیزی به او داده نشد. در سن ۱۴ سالگی به نهضت جوانان پیوست و به استفاده از مواد مخدر پرداخت. سپس، برای به دست آوردن پول، دوباره به سوی وعظ رو آورد و در این راه با موفقیت زیادی رو به‌رو شد. فیلم، او را هنگام وعظ نشان می‌دهد که چگونه با مهارت و تکیه کلام «یا مسیح از تو متشکرم» و حیله‌های نمایشی دیگر مردم بینوا را مجذوب خود می کند، به طوری که بعضیها از شدت شیفتگی از حال می‌روند. در آخر جلسه نیز از آنها در خواست اعانه می کند و بعد در اتاقش در هتل، باز از مسیح تشکر می کند، اما این بار به خاطر کوه اسکناسی ـ که روی تختش انباشته شده است. کودك استثمار شده، اکنون انتقام خود را می گیرد و خود به استثمار دیگران می‌پردازد. فیلم به نحوی مؤثر، سرگشتگی و تاریخچهٔ زندگی این جوان را، که پس از این فیلم، قصد رها کردن وعظ و بازیگری در سینما را دارد، نشان می‌دهد و در عین حال نظام استثمارگر وعظ و تبلیغ مذهبی را نیز بروشنی افشا می کند (۳۶).

تامس اندرسن[1]، با استفاده از عکسها، فیلمها و مطالب دیگری که توسط ادوارد مایبریج به جا مانده بود، فیلم حساسی راجع به زندگی و پژوهشهای مفصل این پیشرو سینما، به نام ***مایبریج***[2] (۱۹۷۴) تهیه کرد. این فیلم کمتر به سرگذشت جنجال برانگیز و پرنشیب و فراز این مخترع می‌پردازد. بلکه بیشتر به بررسی پژوهشها و کارهای او در مورد ضبط حرکات انسان و حیوان به وسیلهٔ تعداد زیادی دوربین عکاسی که به صورت سری قرار گرفته‌اند، توجه می کند (۳۷).

در این دوره انواع ورزشها موضوع فیلمهای مستند ساده‌ای، قرار گرفتند. به طور نمونه، بروس براون[3] که قبلاً فیلم ***تابستان بی‌پایان***[4] (۱۹۶۶) را دربارهٔ موج سواری تهیه کرده بود: فیلم ***هریکشنبه***[5] (۱۹۷۱) را دربارهٔ موتور سیکلت‌سواری ساخت. در این زمان، فیلمهای متعددی نیز راجع به بازیهای المپیك ساخته شد که از میان آنها از ***دیدگاه هشت نفر***[6] (۱۹۷۳) می توان نام برد که بازیهای المپیك سال ۱۹۷۳ را از دید هشت سینماگر معروف دنیا به تصویر درآورد. تهیه کنندهٔ فیلم دیویدوولپر بود. چندی بعد، جورج باتلر[7] و رابرت فیوره[8] فیلم ***عضلات آهنین***[9] (۱۹۷۷) را دربارهٔ ورزش زیبایی اندام ساختند.

در این مدت، شبکه‌های تلویزیونی نیز از پای ننشستند و خود به تهیهٔ فیلمهای مستند متعددی

---

1. Thomas Anderson 2. *Muybridge* 3. Bruce Brown 4. *Endless Summer*
5. *On Any Sunday* 6. *Visions of Eight* 7. George Butler 8. Robert Fiore
9. *Pumping Iron*

هر یکشنبه

که مسائل روز را درمد نظر داشتند، پرداختند. از آن جمله سازمان تلویزیون مستقل انگلستان (آی. تی. ا.) دو فیلم مستند یك ساعته دربارهٔ نحوهٔ کار پلیس و نحوهٔ اجرای عدالت، به نحوی که در شهر لوس‌آنجلس واقع در کالیفرنیای امریکا عمل می‌شود، تهیه کرد. کارگردان این دو فیلم که ***شهر فرشتگان***[1] (۱۹۷۷) و ***دفاع فرشتگان***[2] (۱۹۷۷) نام دارند، جان اینگرام[3] است که با گروهش به مدت سه هفته با پلیس لوس‌آنجلس، متهمان، محکومان به حبس ابد و وکلای آنها به سرآورد. اهمیت این فیلمها در این است که نحوهٔ کار پلیس و اجرای عدالت امریکا را از دیدگاه یك

1. *City of Angeles* 2. *Angel's Defence* 3. John Ingram

سینماگر انگلیسی نشان می‌دهد. ***شهر فرشتگان***، پلیس لوس آنجلس را در حین کار و انجام وظیفه نشان می‌دهد. دوربین روی دست اینگرام، با روانی در همه جا ـ در خیابان یا در خانه‌های مردم ـ همراه با پلیس است. هنگام رسیدگی به دعواهای خانوادگی، مسائل مهاجرین غیرقانونی، معتادین به الکل و تصادفات و زدوخوردها، فیلم نحوهٔ کار پلیس و پیچیدگی و تب‌وتابی را که با آن همراه است نشان می‌دهد. صدای یکی از مأمورین پلیس به گوش می‌رسد که فیلمها و مجموعه‌های پلیسی تلویزیونی مانند ***کوجاک***[1] را غیرواقعی می‌خواند و سپس می‌گوید «ما خدا و مافوق بشر نیستیم.» فیلم نشان می‌دهد که چگونه این افراد باید روزانه با مسائل زیادی روبه‌رو شوند و تصمیماتی فوری اتخاذ نمایند که گاهی سرنوشت مردم و قربانیان را تعیین می‌کند ـ کاری که بس دشوار است و همه کس نمی‌تواند از عهدهٔ آن برآید.

اینگرام در فیلم دوم، ***دفاع فرشتگان***، به بررسی مسئلهٔ مجازات اعدام می‌پردازد و با تعداد زیادی محکومین به مرگ در زندان سن کونتین[2] و با خانواده‌های آنها و بیش از همه با وکلای مدافع آنها در این مورد صحبت، می‌کند. فیلم در واقع یك مقالهٔ تصویری است که متشکل از یك مجموعه مصاحبه و گفتگو و بحث دربارهٔ حفظ مجازات اعدام یا از بین بردن آن است. از وراء این مصاحبه‌ها و جدلها، نظام انتخاب هیئتهای منصفه، نحوهٔ کار دادگاهها، دادستانها و وکلا مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. اما حرفها همه منطقی، سرد و خشك نیست. مصاحبه با زندانیان و محکومان به مرگ که اکنون به انتظار روشن شدن تکلیفشان هستند، احساس و عمق خاصی دارد. یکی از زندانیان که بر گذرش زمان در موقع انتظار (خصوصاً انتظار مرگ) توجه دارد، می‌گوید: «هر روز که می‌گذرد، یك روز از زندگی ماست که از دست می‌رود» دیگری که از انتظار، جانش بر لب آمده، می‌گوید اگر می‌خواهند بکشند، همین الان بیایند مرا بکشند.» (۳۸)

این دو فیلم در عین حال که با تأیید منتقدین انگلیسی روبه‌رو شده،اما انتقاداتی را نیز برانگیخت. منتقدی آنها را «یك جفت فیلم خاکستری و غم‌انگیز» (۳۹) و دیگری «سهل‌گیر و کم‌عمق» (۴۰) خواند.

افتضاح واترگیت موجب توجه زیادتر و دقیقتر رسانه‌های گروهی به فعالیتهای سازمانهای دولتی و بررسی عمیق در ریشهٔ مسائل و اوضاع شد. این موضوع خود به تهیهٔ تعدادی فیلمهای کاوشگرانه و مبارز منتهی گردید. از آن میان، از برنامهٔ دوساعتهٔ ***جنگ پنهانی سیا***[3] (۱۹۷۷) به گزارشگری بیل مویرز[4] و کارگردانی جودی کریکتن[5] می‌توان نام برد که در تابستان سال ۱۹۷۷ از شبکهٔ سی. بی. اس. امریکا پخش شد. این برنامه که یکی از بهترین مستندهای پژوهشگر در سالهای اخیر (۴۱) و «یك کار خبرگزاری (ژورنالیستی) فوق‌العاده... شاید هم جاه‌طلبانه‌ترین مستند که در نوع خود به تهیهٔ آن اقدام شده است.» (۴۲) خوانده شده است، با استفاده از فیلمهای قدیمی و مصاحبه با افراد و نمایش موقعیت حاضر، تاریخچه و تحلیلی عمیق و وسیع از

---

1. *Kojak* 2. San Quentin 3. *CIA's Secret War* 4. Bill Moyers 5. Judy Crickton

درگیریهای امریکا با کوبا را به دست می‌دهد. فیلم با صحنه‌ها و سخنان خشونت‌بار و تلخ مهاجرین کوبایی که در شهر میامی زندگی می‌کنند و به اعمال خرابکارانه دست می‌زنند، شروع می‌شود. یکی از آنها می‌گوید: «ما کشتن و خرابکاری را از سیا یاد گرفتیم»، روایتگر فیلم (مویرز) فوراً اضافه می‌کند که آنها اکنون همان روشها را در شهر میامی به کار می‌برند. دلیل آنها برای دست‌زدن به این اعمال این است که احساس می‌کنند دولت امریکا به موقع از آنها پشتیبانی نکرده و به آنها خیانت کرده است. از اینجا فیلم با استفاده از مصاحبه با کوبایی‌های مهاجر، مأموران و مسئولان وقت سیا، خود کاسترو و همچنین قطعه فیلمهای تاریخی بسیار، از زمانی که آیزنهاور، ریاست جمهور وقت امریکا، برنامهٔ قتل کاسترو را تصویب کرد، به روشنگری طرز عمل سیا در قبال کوبا می‌پردازد. «سناریو»ی وقایع از هنگام اخذ تصمیم ریاست جمهور به طور خیلی خلاصه به ترتیب زیر در فیلم ارائه می‌شود: سیا ۱۴۰۰ نفر کوبایی را برای حمله به کوبا تربیت می‌کند. برادران کندی (رئیس جمهور و وزیر کشور) حادثهٔ «خلیج خوکها» را می‌آفرینند که موجب رسوایی امریکا و همچنین احساس لو رفتن و خیانت نسبت به کوبایی‌های سیا می‌شود. بعد از این واقعه، کندی‌ها، به طور پنهان، جنگ با کاسترو (تحریم اقتصادی) و برنامهٔ قتل او (تربیت تعدادی تروریست) را آغاز می‌کنند. با استفاده از یك نیروی تروریست ۲۰۰۰ نفری و عملیات بسیار پیچیده و وسیع و پنهانی، افراد سیا و کوبایی‌های راستگرا به طور دایم به کوبا حمله می‌کنند و به انواع حیل برای ترور کاسترو متوسل می‌شوند. «بحران موشکها» اتفاق می‌افتد و بزودی بعد از آن جان کندی به قتل می‌رسد. بعضیها قتل او را مربوط به درگیریش با کوبا دانسته‌اند. بعد از قتل کندی، برنامهٔ قتل کاسترو بتدریج کاهش یافت. اما کوبایی‌های کارکشته که شدیداً ضد کاسترو، و بیشتر آنها ساکن ایالت فلوریدا بودند، به این اوضاع اعتراض داشتند. عده‌ای از آنها در فعالیتهایی که به افتضاح واترگیت انجامید، شرکت داده شدند، عده‌ای دیگر خود با اغماض مسئولان، به فعالیتهای آتشین خود بر ضد کاسترو ادامه دادند و عده‌ای نیز بشدت به مخالفت با سیاست مسالمت‌آمیز امریکا نسبت به کوبا پرداختند. به قول یکی از مسئولین سیا: «تربیت‌شان کرده‌ایم، به راهشان انداخته‌ایم، اما دیگر نمی‌توانیم متوقفشان کنیم.» فیلم با جملات یکی از کوبایی‌های مهم ضد کاسترو خاتمه پیدا می‌کند که سرخوردگی خود را از سیا و دولت امریکا، بخصوص با سؤال سادهٔ زیر بیان می‌کند: «به چه کسی می‌توان اعتماد کرد؟» (۴۳)

به نظر می‌رسد که فیلم ***جنگ پنهانی سیا*** به طور کلی به نحوی منصفانه و تحلیلی تاریخ پیچیدهٔ این درگیری وسیع را بررسی کرده است. فیلم از مصاحبه با افراد زنده (کوبایی‌ها، مسئولین سیا و کاسترو)، مصاحبه با گذشتگان، مصاحبه‌های مطبوعاتی و سخنرانیهای جان کندی، از فیلمهای واقعی رویدادهای گذشته (خلیج خوکها، بحران موشکها، قتل کندی) و از فیلمهای وقایع حاضر (نحوهٔ عمل، سیاستها و فعالیتهای فعلی کوبایی‌ها) به نحو جالب و مؤثری استفاده به عمل می‌آورد به طوری که تماشاگر علاقه‌مند به موضوع، هرگز احساس خستگی یا سردرگمی نمی‌کند.

یولاندا مك شین

در این اواخر شبکهٔ تلویزیونی یورکشایر[1] انگلستان به افشاگری از نوع دیگری اقدام کرد. در ۱۹۷۶ پلیس ناحیهٔ ساسکس[2] خبردار شد که خانم هنرمند ۶۰ ساله‌ای به نام یولاندا مك‌شین[3] به متقاعد کردن مادرش به خودکشی پرداخته است. مادر وی ۸۷ سال داشت و در یك خانهٔ مخصوص سالمندان زندگی می‌کرد. بررسیهای پلیس نشان داد که یولاندا بشدت در قرض فرو رفته است و در صورت مرگ مادرش، مبلغ ۷۰٬۰۰۰ دلار به ارث خواهد برد. در ضمن پلیس اطلاع پیدا کرد که یولاندا قصد ملاقات مادرش را در «روز مادر» دارد. پلیس با اجازهٔ مقامات خانهٔ سالمندان، از طریق سوراخی که به اتاق خانم مك‌شین کردند، به ضبط دیدار یولاندا باوی برروی نوار تلویزیونی اقدام کردند. نوار این ملاقات $۳\frac{۱}{۲}$ ساعته، پس از احوالپرسی و خوش و بشهای اولیه، نشان داد که ناگهان مادر موضوع صحبت را عوض می‌کند و می‌پرسد:

«چند تا با خود آورده‌ای؟

---

1. Yorkshire Television 2. Sussex 3. *Yolanda Mc Shane*

ـ پانزده تا.
ـ مگه واقعاً ۱۵ تا لازمه؟
ـ نمیدونم... برای اغلب مردم ده تا کشنده است، اما اگه به همراه ویسکی اونهارو بخوری، پنج تا هم کافیه... مادر این راه، یعنی مخلوط کردن قرصهای مسکن با الکل مهلکه و [تازه بعداً] مشکل بتونند محتوای معده تو تجزیه کنند....
ـ این کار یه گناه کبیره است.
ـ مردم در هر گوشه و کناری دارن این کارو می کنن. دیگه این روزها گناه به حساب نمی آد. اما [بهرحال] تصمیم باتوس.
ـ اما اینکار از سر بزدلی نیست؟
ـ نه بزدلی نیست، دیگه مرضت بهتر نمی‌شه. اگه تو یك سگی را تو این حال می‌داشتی، [برای کشتن] می‌بردیش پیش دامپزشك، مگرنه؟
ـ سگ که روح نداره» (۴۴)

همهٔ این صحنه‌ها و صحنه‌های دیگر روی نوار تلویزیون توسط پلیس ضبط شدند. پلیس هنگام خروج یولاندامك‌شین از نزد مادرش، او را دستگیر کرد و قرصهای مسکن را از مادرش پس گرفت. چندی بعد دادگاه دختر را به ۲ سال زندان محکوم کرد. در این اثناء تهیه کننده، مایکل دیکین[1]، و کارگردان جان ویلیس[2] از ماجرا با خبر شدند. نوارها را از پلیس گرفتند، با یولاندابه مصاحبه پرداختند و جویای تاریخ زندگی و انگیزهٔ او نسبت به القاء فکر خودکشی به مادرش شدند. او ادعا کرد که مادرش ۴۰ سال است که فکر خودکشی دارد و این کار وی، فکر خود یولاندا نبوده است. فیلمی که این دو از این مصاحبه‌ها و نوارهای پلیس تهیه کردند ***پروندهٔ یولاندا مك‌شین***[3] (۱۹۷۷) نام دارد که از تلویزیون یورکشایر پخش شد و فوراً با نظرات مثبت و منفی وسیعی روبه رو گردید. منتقدی فیلم را «نفرت انگیزترین نمونهٔ تجاوز به حرمت درد و الم خصوصی افراد که تا کنون تلویزیون به ما ارائه داده است» (۴۵) خواند. منتقد دیگری روش پلیس را در ضبط پنهانی لحظات خصوصی زندگی مردم، مورد انتقاد قرار داد. اما رئیس پلیس از روش خود و از دادن نوار به سینماگران دفاع کرد. به خاطر اینکه به قول وی این کار موجب آشنایی بیشتر مردم با مسائل مربوط به سالمندان و مآلاً موجب بهبودی وضع آنها خواهد شد. منتقد *تایمز* لندن اظهار نظر کرد که به خاطر آمیزه‌ای از خودکشی، قتل از روی ترحم، حرمت زندگی خصوصی، استراق بصر و مسائلی مانند آن، این فیلم حاوی همهٔ عوامل نمایشی دراماتیك یك فیلم بسیار جالب، و در عین حال آموزنده است (۴۶).

در این دوره که جنگ ویتنام روبه خاتمه می‌رفت، فیلمهای مستند زیادی تهیه شدند که

---

1. Michael Deakin 2. John Willis 3. *The Case of Yolanda McShane*

هدفشان کندوکاو مسائل روز و مبارزه جویی با نابرابریها و مشکلات اجتماعی بود.

پیدایش جنبش فیلم مستند جانبدار و مبارز در کشورهای جهان سوم، پیدایش نهضت زنان سینماگر، و بررسی مسائلی چون زندان و زندانیان و مسائل کارگری از موضوعاتی بودند که در این دوره در سینمای مستند وارد شدند. شبکه‌های تلویزیونی نیز در این مدت به پژوهش مسائل جامعهٔ حاضر و افشاگری و مبارزه با آنها پرداختند و به موفقیتهای بسیار چشمگیری نایل آمدند. اما ظهور وسایل و تکنولوژی جدیدی، راه را برای نوعی مستندسازی که با «ویدیو» انجام می‌گرفت، باز کرد. گرچه این نوع مستند سازی با فیلم انجام نمی‌گیرد، اما چون از روشهای سینمای مستند استفاده می‌جوید و راهی جدید و بسیار نیرومند برای تولید و توزیع این فیلمها به دست می‌دهد، جا دارد که به آن نیز اشاره‌ای بشود.

بخش بیست و یکم

مستند ویدیویی

تا اواخر دههٔ ۱۹۶۰، تهیهٔ نوار تلویزیونی[1] فقط در حیطهٔ متخصصین حرفه‌ای و با وسایل استودیویی یا واحدهای سیار تلویزیونی عظیم امکانپذیر بود.

به واسطهٔ پیچیدگی، وزن و قیمت سرسام‌آور وسایل، و همچنین احتیاج به نیروی انسانی متخصص و متعدد، استفاده از این وسایل، برای تولید نوارهای مستند حرفه‌ای (به پهنای ۲ اینچ) غیر ممکن بود. اما، هنگامی که، در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، وسایل ضبط نوار تلویزیونی $\frac{۱}{۲}$ اینچی به بازار آمد، ناگهان راهی جدید در تهیهٔ نوارهای مستند فراراه سینماگران و ویدیوگران[2] گذارده شد. این دستگاهها شامل یك دوربین کوچك به اندازهٔ یك دوربین فیلمبرداری سوپر ۸، یك دستگاه ضبط و پخش نوار (به گنجایش یك نوار ۲۰ دقیقه‌ای) که به وسیلهٔ تسمه‌ای به شانهٔ تصویر بردار آویزان می‌شود و میکروفونی است که روی خود دوربین نصب شده و به وسیلهٔ آن می‌توان صدا را، همزمان با تصویر، برروی یك نوار ضبط کرد. مزیت این دستگاه نسبت به وسایل فیلمبرداری، علاوه بر ارزانی قیمت و قابل حمل بودن، امکان بازبینی[3] فوری نوارها پس از عمل تصویربرداری[4] است. علاوه بر این، قیمت نوارها ارزان است و احتیاجی به ارسال آن به لابراتوار نیست. ویرایش نوارها نیز توسط دستگاههای خاص به طریقهٔ الکترونیکی، بدون احتیاج به بریدن نوار، انجام می‌گیرد.

در ابتدای پیدایش دستگاههای ضبط و پخش قابل حمل، توجه ویدیوگران مانند سینماگران اولیه، متوجه ضبط ساده و گزارشی رویدادها و آنچه در اطراف می‌گذشت، شد. اما، بتدریج، با تکمیل وسایل و استفاده از آنها، انواع روشها و موضوعات، مورد استفادهٔ این افراد قرار گرفتند. پیدایش یك نهضت واقعی مستند با این وسیله، به علت عدم کارآیی وسایل ویرایش، مدتها به طول انجامید، اما اکنون این نهضت به راه پختگی و شکوفایی افتاده است. تقریباً همهٔ این نوارها توسط

---

1. Video - tape 2. Video Artists or Videomakers

3. Playback 4. Videotaping

گروههای خاصی روی نوارهای نیم اینچ و به صورت سیاه و سفید (بتازگی رنگی) ضبط شده اند.

مستند ویدیویی[1] در جریان گسترش، به موضوعات متفاوتی توجه کرده است. یکی از اولین موضوعاتی که بدان توجه شد سیاست بود. سال ۱۹۷۲ سال انتخابات ریاست جمهوری امریکا بود. طبق معمول هرسال، شبکه‌های تلویزیونی، ساعتها و روزها از وقت خود را به بررسی مسائل مربوط به انتخابات و گروههای بزرگ احزاب جمهوریخواه و دموکرات می گذراندند. در این میان مایکل شمبرگ[2] و گروه «تاب ولیوتی‌وی[3]» با دوربین کوچك و متحرك خود، از درون به گروههای جمهوریخواهان نگریستند و نوار *چهار سال دیگر*[4] (۱۹۷۲) را ارائه دادند. جان رایلی[5] و استفان مور[6] از گروه گلوبال ویلج[7]، که به جنگ فرسایشی و طولانیی که در ایرلند همچنان ادامه دارد، علاقه‌مند شده بودند، چندین بار به ایرلند جنوبی و شمالی سفر کردند و با مردم عادی، مبارزین ارتش آزادیبخش ایرلند و خانواده هاشان مصاحبه کردند. به صحنه های جنگ و زدو خورد راه پیدا کردند و به زندان افتادند. نتیجهٔ فعالیتها و زحمات آنان *نوارهای ایرلندی*[8] (۱۹۷۳) است.

این دو ویدیوگر در ابتدا نقطه نظر خاصی نسبت به موضوع نداشتند و فقط به تصویر برداری از آنچه به نظرشان جالب می‌آمد می‌پرداختند (۱). کمی بودجه مرتب برای آنها اشکال ایجاد می کرد و مجبور می‌شدند از منابع خصوصی پول قرض کنند. علاوه بر این، مبارزین انقلابی کاتولیك در ابتدا به آنها اعتماد نمی کردند، اما هنگامی که پیامی از یکی از رهبران پنهان ارتش آزادیبخش ایرلند روی نوار تلویزیونی برای خانواده و هم رزمانش آوردند، ناگهان یخهای کدورت آب شد و آنها توانستند به خانه‌ها و دلهای مبارزین راه یابند. آنها علاوه بر مصاحبه، از حملهٔ سربازان انگلیسی به یکی از خانه‌های مشکوك و از صحنه‌های کارزار و تیراندازی نیز تصویربرداری کردند. تصویربرداری با وسایل تلویزیونی آن زمان در داخل منازل و در شبها کاری دشوار بود و به همین جهت بسیاری از جاهای نوار، تصاویر، آج[9] بیش از حد دارند. بتدریج که ویدیوگران در اوضاع بیشتر درگیر می‌شدند، فکر و آرمانشان نیز نسبت به جنگ ایرلندیها، متبلورتر می‌شد و به جهت گیری به نفع مبارزین کاتولیك متمایل می گردید. در اینجا خود رایلی و مور می گویند که:

> «ما می خواستیم نواری تهیه کنیم که دیدگاه مشخصی داشته باشد، و در عین حال که آن را به نحوی محکم و مؤثر بیان می کند، تا حد امکان امین و صادقانه نیز باشد. ما هرگز به دروغ اطلاعاتی ارائه ندادیم. هرگز به‌طور دستکاری، صدا [ی نامربوط] به روی صحنه‌های نوار نگذاردیم. هرگز تطابق و زمان‌بندی تصاویر و صحنه‌ها را با آنچه در واقعیت اتفاق افتاده بود، به هم نزدیم. ولی در عین حال نیز هیچ تعهدی نیز نسبت به رعایت بیطرفی احساس نکردیم.» (۲)

---

1. Video documentary 2. Michael Shamberg 3. Top Value TV (TVTV) 4. *Four More Years* 5. John Reilly 6. Stefan Moor 7. Global Village 8. *Irish Tapes* 9. Grain

نوارهای ایرلندی

جان رایلی و استفان مور هنگام ویرایش نوار نیم اینچی نوارهای ایرلندی

این نوار در ابتدا برای ارائه روی چندین «مانیتور» (۳) تلویزیونی به صورت همزمان، آماده شد تا به وجه مناسبتری فضا و محیط واقعی را، حین تماشا به وجود آورد. اما نمایش نوار به این طریق مستلزم وسایل زیاد و پیچیدگیهای خاصی بود. بعلاوه، توزیع این نوار و پخش آن از تلویزیون به صورت اولیه امکانپذیر نبود. به همین جهت نسخه‌ای تک‌نواری آماده شد و از تلویزیونهای امریکا به نمایش درآمد. هزینهٔ تولید این نوار که با استقبال زیاد روبه‌رو شده است، در مقایسه با تولید یك فیلم ۱۶ میلیمتری، فوق‌العاده اندك است. یك فیلم مستند از موضوعی مانند جنگ ایرلند، معمولاً بیش از ۲۰۰ هزار دلار خرج برمی‌دارد، در حالی که کل هزینهٔ تولید این نوار بیش از ۲۰ هزار دلار نبود.

چهار سال دیگر و ***نوارهای ایرلندی*** از بسیاری از شگردهای مستند حقیقت‌جو استفاده کردند، بدین معنی که از دید کاوشگرانه، نزدیکی با موضوع فیلم، نداشتن فیلمنامهٔ از پیش آماده شده، استفاده از وسایل قابل حمل ضبط صدا به صورت همزمان، کار با گروه تولید کوچك برخوردارند. اما این نوارها از روایت استفاده‌ای نمی‌کنند.

نوار ***کوبا و مردمش***[1] (۱۹۷۳) که توسط گروه «داون‌تاون کامیونیتی تلویژن»[2] ساخته شده است، از روایتگر استفادهٔ زیاد به عمل می‌آورد. نوار دیگری که همین گروه تهیه کرد، ***مهاجرین چینی در امریکا***[3] (۱۹۷۳) نام دارد و به فرهنگ، خانواده، مسائل سالمندان و جوانان چینی توجه می‌کند که به امریکا آمده و تعدادی از آنها در شهرك چینیها در نیویورك زندگی می‌کنند. هر دوی این نوارها از تلویزیون عمومی نیویورك پخش شده است (۴). بروس گروند[4] و برنت شارمن[5] نوار ***هیچ چیز تا این حد ارزش ندارد***[6] (۱۹۷۳) را ساختند و در آن انتقاد شدیدی از درگیری امریکا در ویتنام عرضه کردند.

یکی دیگر از موضوعات مورد علاقه ویدیوگران، بررسی شخصیتها و مسائل شخصی و خصوصی است. خصوصیات وسایل تلویزیون قابل حمل، ضبط صدای همزمان و امکان بازبینی فوری نوارها، این نوع مستندسازی را در ویدیو بیش از فیلم قابل دسترس می‌سازد. باب و اینگرید وایگاند[7] در نوار ***والتر***[8] (۱۹۷۴)، زندگی یك معلم ورزش را مورد توجه قرار می‌دهند و نحوهٔ کار و فعالیتها و خاطرات وی را در زندان و اردوگاههای کار اجباری نازیها به نحو مؤثر و خصوصی برای تماشاگران افشا می‌کنند (۵).

زایمان[9] (۱۹۷۵) که توسط جان رایلی و همسرش، جولی گوستافسون[10]، تهیه شده است، به تشریح زایمان چهار زوج می‌پردازد که هر کدام به روش خاصی از زایمان تن می‌دهند. زایمان یکی در بیمارستان، با استفاده از بیهوشی کامل و انواع وسایل آخرین سیستم انجام می‌گیرد، زایمان دیگری در خانه، با استفاده از روش لوبویه[11]، زایمان سومی به صورت طبیعی، با استفاده از روش لاماز[12]، و زایمان آخری با استفاده از قابله. سینماگران، فکر تهیهٔ این نوار را مدیون زایمان بچهٔ خودشان هستند. این نوار رنگی است و روی نوار $\frac{3}{4}$ اینچ ضبط شده است، علاوه بر مجلسهای طولانی و غیر منقطع زایمان، به مصاحبه با یك یك زوجها می‌پردازد و لحظه‌های درد و شادی‌آور زایمان را بر صورت زن و شوهرها، به نحو مؤثری، ثبت می‌کند. در عین حال نوار، مصاحبه‌هایی را با دکتر لوبویه، مارگارت مید و دیگر صاحبنظران امور زایمان و خانواده در میان صحنه‌های دیگر به کار می‌برند. پیام اساسی این افراد این است که زایمان یك عمل جراحی

---

1. *Cuba: The People* 2. Downtown Community Television
3. *Chinatown: Immigrants in America* 4. Bruce Grund 5. Brent Sharman
6. *Nothing So Precious* 7. Bob and Ingrid Wiegand 8. *Walter*
9. *Giving Birth:Four Portraits* 10. Julie Gustafson 11. Leboyer 12. Lamaz

کارول و پل روسو پولوس هنگام تصویر برداری یکی از نوارهایشان

خشونت‌بار نیست و نباید هم باشد (۶).

این نوار از تلویزیون عمومی امریکا پخش شد و مورد توجه فراوان قرار گرفت. بسیاری در طی مقالات مخصوص زنان، تماشای آن را قبل از زایمان به زنان آبستن توصیه کردند (۷).

جولی گوستافسون نوار *سیاستهای نزدیکی*[1] (۱۹۷۳) را که شامل مصاحبه با ده نفر زن (بین ۱۵ تا ۵۴ سال) در مورد عشقبازی، نزدیکی و مسائل جنسی است، ارائه کرد. این نوار برداشتها و نظرگاههای متفاوت را در امور جنسی مورد توجه قرار می‌دهد.

در این مدت علاوه بر ویدیوگران امریکایی، در فرانسه نیز کوششهای پیگیری برای تهیهٔ نوار

---

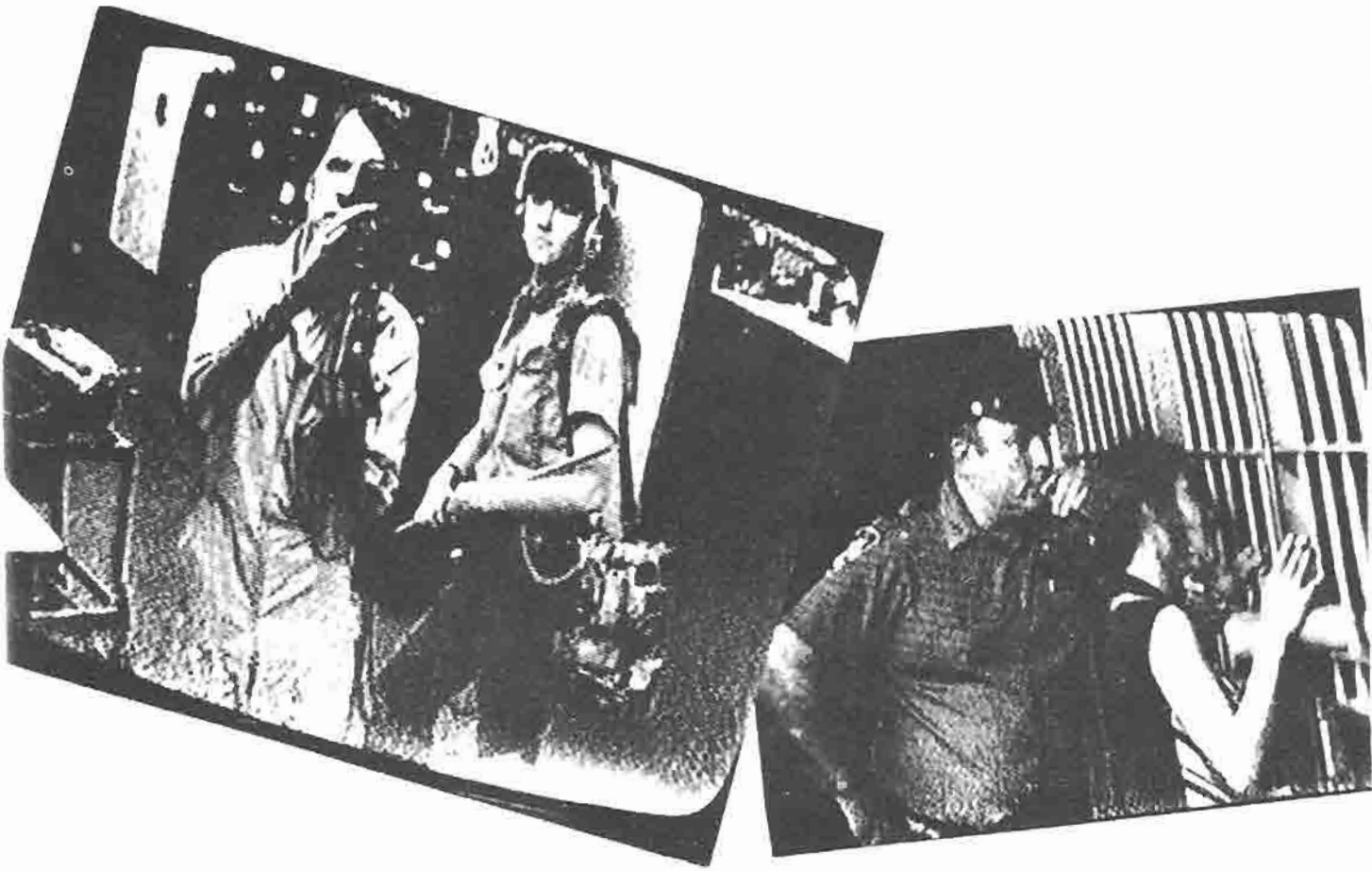
1. *The Politics of Intimacy*

روسپیان سن نی‌زیه

تلویزیونی به عمل آمد. نمایش این نوارها در خود فرانسه با دشواریهای زیادی همراه بوده است مخصوصاً از این لحاظ که دولت، به خاطر محتوای سیاسی و انتقادی شدید نوارها، به انواع دلایل و بهانه‌ها از نمایش آنها در مجامع عمومی جلوگیری کرده است. مثلاً دولت اجازه نمی‌دهد نوارها در مدارس عمومی نمایش داده شوند به این بهانه که سیمی که دستگاه ضبط و پخش نوار را به مانیتور متصل می‌کند، یك«سیستم پخش» است و پخش نیز فقط با اجازهٔ دولت و توسط سازمانهای خاص امکانپذیر است (۸). در فرانسه گروهها و کالخوزهای متعددی برای حمایت از ویدیوگران مستند مبارز به وجود آمدند (۹). از میان نوارهای ویدیوگران فرانسوی، از نوارهای زیر می‌توان نام برد: ***سن‌نی‌زیه***[1] (۱۹۷۳) اثر کارول و پل‌روسوپولوس[2] که تظاهرات و اعتصاب روسپیان پاریس و بست‌نشستن آنها را در کلیسای سن‌نی‌زیه نشان می‌دهد. این نوارها، علاوه بر فعالیتهای بالا، به مصاحبه با روسپیان می‌پردازد و آمال و آرزوهای آنها را ثبت می‌کند. این دو ویدیوگر نوار ***مونیخ ۱۹۷۲: سپتامبر سیاه***[3] (۱۹۷۳) را نیز تهیه کردند و در آن حملهٔ تروریستهای «سپتامبر سیاه» را به المپیك مونیخ و همچنین سیاهی سپتامبر فلسطینیها را که تحت فشار و خشونت اسرائیلیها قرار دارند، به نحو مؤثر و طنز آمیزی نشان می‌دهند. نوار سعی بر این دارد که

---

1. *Saint Nizier* 2. Carol and Paul Roussopolous 3. *Munich 1972: Septembre Noir*



نوارهای پلیس

نشان دهد اتحاد و همبستگی که در بازیهای مونیخ وجود دارد، ظاهری است، و کشت و کشتار و تفاوتهای اساسی که بین کشورها و گروههای متخاصم وجود دارد، همچنان ادامه خواهند داشت. اما نوار با وجود آنکه در آغاز به نحوی قوی و محکم شروع می‌شود در آخر دچار ضعف می‌شود و به شعارگرایی و تحریف می‌پردازد (۱۰).

چندسال بعد زن و شوهری که فیلمبرداری فیلم ***یك خانواده امریکایی*** را عهده‌دار بودند، برای تصویر برداری از نحوهٔ کار مأمورین پلیس ناحیهٔ برانکس[1] نیویورك، به استفاده از ویدیو روی آوردند. الن و سوزان ریموند، با استفاده از دستگاههای ضبط نوار نیم اینچی که مجهز به لامپ تصویر حساستری بودند، به همراه نفرات پلیس، به مأموریتها و گشتهای روزانه و شبانهٔ آنها رفتند و نتیجهٔ کارشان را با عنوان ***نوارهای پلیس***[2] (۱۹۷۶) ارائه دادند. ناحیه برانکس از نظر خشونت و جنایت ناحیه‌ای بسیار خطرناك به شمار می‌رود. سوزان می گوید در اولین شبی که به

1. Bronx 2. *The Police Tapes*

همراه پلیس، رفتند از وحشت آنچه در برابر خود دیدند. برجای میخکوب شدند. آنچه آنها دیدند این بود که پلیس باید به زنی که شوهرش برای خرید یك بسته سیگار از خانه خارج شده بود خبر می‌داد که کسی به شوهرش با چاقو حمله کرده و او را از پای درآورده است. زن ۱۶ تا ۱۷ ساله بود، و چهارمین بچه‌اش را در شکم داشت. صحنه‌های رقت‌آور و پرخشونت دراین نوار زیاد است، و در پایان نوار، تماشاگر به نحو بارزی به پیچیدگی و شقاوت کار اعضای پلیس پی می برد.

دراین نوار، الن و سوزان ریموند از اصول مستند بیواسطه کاملاً پیروی کرده اند. خود دراین مورد می‌گویند که در حین تصویر برداری:

«ما وجود نداریم. چیزی نمی‌گوییم، سعی براین داریم که نامرئی باشیم و حضورمان احساس نشود. این کار، یعنی پنهان شدن در گوشه کنارها با سحر و جادو امکانپذیر نمی‌شود، فقط با صبر و حوصله ـ که هیچ چیز جای آن را نمی گیرد ـ جامهٔ عمل می پوشد. اگر شخص قدرت ارادهٔ لازم را برای صبرکردن و ادامهٔ تمرکز حواس داشته باشد، سرانجام لحظات واقعاً شگفت‌آور خودشان را نشان می‌دهند.»(۱۱)

الن و سوزان ریموند هنگام تصویر برداری *نوارهای پلیس*

برای اینکه بتوانند در چنین شرایطی که اغلب شبها، در پشت بامها، در خانه‌های مردم یا در کوچه پس کوچه‌ها اتفاق می‌افتاد به تصویربرداری بپردازند، از لامپ تصویر حساس نووی کان[1] که معادل ۸٬۰۰۰ آسا[2] حساسیت دارد، استفاده به عمل آوردند. با چنین دیدگاه و وسایل کاری است که ویدیوگران موفق می‌شوند حرفهای رك و بی‌پردهٔ رئیس پلیس را به ترتیب زیر ضبط کنند:

«جامعهٔ ما، معتادین به مواد مخدر، جانی، معتادین به الکل و دیگر عوامل کژسازگار را به وجود می‌آورد ... امریکا متوجه مشکلات خود نیست. اینجا در قلب محلهٔ زاغه نشینها، این مشکلات پنهان در کمین نشسته‌اند. وظیفهٔ من این است که همان جا نگهشان دارم، تا محلهٔ زاغه‌نشینان فراموش شود. تا آن حد که من در وظایفم موفق هستم، تا همان حد به سرپوش گذاشتن بر اوضاع کمك کرده‌ام و به اجتماعم آسیب رسانده‌ام.» (۱۲)

این نوار که تهیه و تولید و انتقال آن به نوار ۲ اینچی، بیش از ۲۰٬۰۰۰ دلار خرج برنداشته بود، با موفقیت زیاد از تلویزیونهای عمومی امریکا نشان داده شد.

به وجود آمدن وسایل ضبط و پخش تصویر قابل حمل، نمایش نوارها و کاستهای تلویزیونی را در خانه‌ها، باشگاهها و انجمنهای کوچك و متشکل امکانپذیر ساخته است. در عین حال، سازمانهای تلویزیونی نیز به اهمیت این نوع کارهای مستند «غیر حرفه»‌ای پی برده‌اند و در پخش نوارهای مستند تلویزیونی این گروهها، اقداماتی کرده‌اند. پیدایش نظامهای تلویزیون کابلی نیز راه وسیع دیگری را برای توزیع و پخش این گونه نوارها به دست داده‌اند. این تلویزیونها، با شبکهٔ خدمت دهی وسیعی که در شهرها و ناحیه‌ها به وجود می‌آورند، می‌توانند در آینده امکانات وسیع و تعداد تماشاگران بیشمار محلی و ناحیه‌ای را برای نوارهای تلویزیون مستند دست و پا کنند، و وسیله‌ای برای افزایش آگاهی و انسجام جوامع محلی شوند. در عین حال، امکان استفاده از ماهواره‌های مخابراتی برای تبادل برنامه‌ها و پوشش وسیع و بین‌المللی این ماهواره‌ها، همهٔ جامعهٔ جهانی را تماشاگر فیلمها و نوارهای مستند خواهد کرد و احتمالاً به یك نوع آشنایی و همبستگی بین‌المللی بین کشورها خواهد انجامید.

فیلم مستند با واقعه‌نگاری سادهٔ حرکات و رویدادهای روزمره آغاز شد و، طی دهه‌های متمادی، خود را با نشیب و فرازهای اجتماعی هماهنگ کرد. گاهی پیشرو حوادث بود، و زمانی نسبت به آن از خود واکنش نشان می‌داد. در این مدت سینماگر مستند در نقشهای متفاوت ظاهر شد: واقعه نگار، سیاحتگر، گزارشگر، تصویرگر، تبلیغگر، دادستان، واقعگرا، شاعر، قومنگار، شاهد، حقیقت‌جو، معترض و مبارز. سینماگر مستند با زمان همراه بوده است و به آن عشق می‌ورزد. مروری بر نقشها، گواه با زمان بودن سینماگران مستند است. همگامی فیلم مستند با زمان، مستلزم جذب روشهای سینمای داستانی و هنرهای دیگر، و همچنین ابداع روشها و شگردها و وسایل

---

1. Nuvicon Tube 2. ASA

نوینی بوده است که، به نوبهٔ خود، بر سینمای داستانی اثری عمیق گذاشته است. با وجود این، از همه مهمتر، هدف کلی سینماگر مستند است که در طی زمان، با همهٔ تغییرات و تحولات، کمابیش پابرجا مانده است و علت آن سرسپردگی این سینما به شکافتن و افشاگری واقعیت است. دراین راه کمی و کاستی فراوان بوده است اما بر روی هم، سرافرازی و غرور از آنِ این سینماست و آینده نیز.

ارجاعات

بخش ۴. اولین جرقه‌ها

۱. در نگارش مطالب این بخش، از کتاب زیر استفادهٔ زیاد شده است:

Ceram, C.W. *Archaeology of the Cinema.* (New York: Harcourt Brace and World Inc.).

2. Ceram, C. W. *Archaeology of the Cinema.* (London, 1965). p. 149.

۳. برای آگاهی از زندگی و آثار ملیس به کتاب زیر رجوع کنید:

Hammond, Paul. *Marvellous Meliés.* (London: Fletcher and Son Ltd., 1974).

4. Rhode, Eric. *A History of the Cinema from Its Origins to 1970* . (London: Butler and Tanner, Frome and London, 1970). p. 19.
5. Ibid. p. 25.

بخش ۵. مستند واقعه نگار

1. Edison, Thomas Alva. *The Diary and Sundry Observations of Thomas Alva Edison.* (New York, 1948). p. 83.
2. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). p. 6.
3. Ibid. p. 13.
4. Mesguich, Felix. *Tours de Manivelle "Souvenirs d'un chasseur d'images.* (Paris: Grasset, 1933). p. 10.

۵. برای نگارش این قسمت، از کتاب زیر استفادهٔ زیادی شده است:

Barnouw, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). pp. 20 – 30.

بخش ۶. سینمای سیاحتگر

1. Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye, the Life of Robert J. Flaherty.*(New York: Harcourt, Brace and World Inc.,1963). p. 23.
2. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). p. 33.
3. Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye, the Life of Robert J. Flaherty.* (New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1963). p. 55.
4. Op. cit., Barnouw. p. 33.
5. Ibid. p. 35.
6. Ibid. p. 77.
7. Ibid. p. 78.
8. Ibid. p. 79.
9. Ibid. p. 80.
10. Ibid. pp. 81 – 82.
11. Ibid. p. 84.
12. Ibid. p. 120.
13. Ibid. p. 92.

۱۴. رقم دقیق درآمد *نانوک شمالی* معلوم نیست، ولی بر پایهٔ اطلاعاتی که به دست آمده و در کتاب مارشال بدان اشاره شده است، مبلغی بین ۳۶٬۰۰۰ تا ۴۳٬۰۰۰ دلار در هفته بوده است.

15. Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye, the Life of Robert J. Flaherty.* (New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1963). p. 94.
16. Ibid. p.85.
17. Ibid. p. 97.
18. Rotha, Paul. *Documentary Film.* (London: Faber and Faber, 1952). pp. 105-108.
19. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). p. 45.
20. Op. cit., Marshall. p. 94.
21. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). p. 43.
22. Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye, the Life of Robert J. Flaherty.*(New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1963).p. 108.
23. Grierson, John. "Flaherty's Poetic Moana", *The Documentary Tradition, from Nanook to Woodstock.* Introduced by: Lewis Jacobs (New York: Hopkinson and Blake, 1971). p. 25.

۲۴. از مصاحبهٔ نگارنده با ریچارد لیکاک، ژوئن ۱۹۷۷.

25. Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye, the Life of Robert J. Flaherty.* (New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1963). p. 120.

۲۶. کوپر، ماریان‌سی. *سفری به سرزمین دلاوران*، ترجمهٔ امیرحسین ظفر ایلخان بختیاری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۴، ص. ۲.

27. Griffith, Richard. "Grass and Chang", *The Documentary Tradition, from Nanook to Woodstock*. Selected, Arranged and Introduced by: Lewis Jacobs (New York: Hopkinson and Blake 1971). p. 23.
28. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). p. 50.
29. Barsam, Richard Meran. *Non-fiction Film: a critical history.* (New York: E. P. Dutton and Co., 1973). pp. 11-12.
30. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film.* (New York: E.P. Dutton and Co., 1973). pp. 50-51.

بخش ۷. مستند گزارشگر

1. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film.* (New York: Oxford University Press). pp. 52-70.
2. Leyda, Jay. *Kino: a history of the Russian and Soviet film.* (London: George Allen and Unwin Ltd., 1960). p. 137.
3. Op. cit., Leyda. p. 138.
4. Ibid. p. 139.
5. Schnitzer, Luda and Jean, and Marcel Martin (Eds.) *Cinema in Revolution.* Translated and with additional material by David Robinson. (London: Secker and Warburg, 1973). p. 81.
6. Ibid. p. 83.
7. Rotha, Paul. *Documentary Film.* (London: Faber and Faber, 1952). p. 88.
8. Sitney, Adams P. (Ed.). *Film Culture Reader.* (New York: Praeger Publishers, 1970). p. 356.
9. Ibid. p. 362.
10. Ibid.
11. Leyda, Jay. *Kino: a history of the Russian and Soviet film.* (London: George Allen and Unwin Ltd., 1960). pp. 178 - 179.
12. Sitney, Adams P. (Ed.). *Film Culture Reader.* (New York: Praeger Publishers, 1970). p. 373.
13. Op. cit., Leyda. p. 177.
14. Op. cit., Leyda. p. 178.
15. Op. cit., Leyda. pp. 250-251.
16. Op. cit., Barnouw. p. 61.
17. Op. cit., Leyda. p. 282.
18. Op. cit., Leyda. pp. 312-313.
19. Op. cit., Leyda. pp. 223-225.
20. Op. cit., Leyda. pp. 260-261
21. Op. cit., Barnouw. p. 69.
22. Op. cit., Leyda. p. 293.

بخش ۸. مستند تصویرگرا

۱. برای اطلاع بیشتر از فعالیتهای لژه و دیگر نقاشان و هنرمندان مکتب سوررئالیسم در زمینهٔ سینما، به کتاب زیر مراجعه فرمایید:

Lawder, Standish. *The Cubist Cinema.* (New York: New York University Press, 1975).

2. Rotha, Paul. *Documentary Film.* (London: Faber and Faber, 1952). p. 86.
3. Barsam, Richard Meran. *Non-fiction Film: a critical history.* (New York: E.P. Dutton and Co., Inc., 1973). p. 28.
4. Rotha, Paul. *Documentary Film.* (London: Faber and Faber, 1952). p. 86.
5. Barsam, Richard Meran. *Non-fiction Film: a critical history.* (New York: E.P. Dutton and Co., Inc., 1973). p. 30.
6. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). p. 74.
7. Rhode, Eric. *A History of the Cinema from Its Origins to 1970.* (London: Allen Lane, Penguin Books Ltd., 1976). pp. 179 - 180.
8. Chapman, Jay. "Two Aspects of the City: Calvalcanti and Ruttman", *The Documentary Tradition, from Nanook to Woodstock.* Introducted by Lewis Jacobs (New York: Hopkinson and Blake, 1971). p. 42.
9. Kaufman, Boris. "Jean Vigo's A'propos de Nice", *The Documentary Tradition.* Op. cit., p. 78.
10. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). p. 78.
11. Ivens, Joris "The Making of Rain", *The Documentary Tradition.* Op. cit., p. 61.
12. Rotha, Paul. *Documentary Film.*(London: Faber and Faber, 1952). pp. 108-109.
13. Rhode, Eric. *A History of the Cinema from Its Origins to 1970.* (London: Allen Lane, Penguin Books Ltd., 1976). p. 180.

بخش ۹. خاستگاه مستند اجتماعی

1. Grierson, John. *Grierson on Documentary.* (Ed.) Forsyth Hardy, Revised. (London: Faber and Faber, 1966). p. 202.
2. Grierson, John. *Grierson on Documentary.* (Ed.) Forsyth Hardy, Revised. (London: Faber and Faber, 1966). p. 18.

۳. پال روتا بودجهٔ فیلم *ماهیگیران* را رقمی زیر ۲٬۰۰۰ پوند می‌آورد. دراین مورد به کتاب زیر رجوع شود:

Elizabeth Sussex. *The Rise and Fall of British Documentary.* (Berkeley: University of California Press, 1975). p. 8.

4. Sussex, Elizabeth. *The Rise and Fall of British Documentary.* (Berkeley: University of

California Press, 1975). p. 10.
5. Rotha, Paul. *Documentary Film*. (London: Faber and Faber, 1952). p. 96.
6. Barsam, Richard Meran. *Non-fiction Film, a critical history*. (New York: E. P. Dutton and Co., Inc., 1973). p. 40.
7. Op. cit., Rotha. p. 96.
8. Op. cit., Sussex. p. 37.
9. Ibid. p. 54.
10. Op. cit., Sussex. p. 20.
11. Op. cit., Sussex. p. 18.
12. Op. cit., Sussex. p. 49.
13. Ibid. p. 34.
14. Op. cit., Sussex. p. 13.
15. Op. cit., Sussex. p. 23.
16. Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye, the Life of Robert J. Flaherty*. (New—York: Harcourt, Brace and World Inc., 1963).
17. Ibid. p. 137-138.
18. Op. cit., Sussex. p. 24.
19. Ibid. p. 26.
20. Ibid. p. 24.
21. Op. cit., Sussex. p. 25.
22. Op. cit., Sussex. p. 49.
23. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film*. (New York: Oxford University Press,1974). p. 98.
24. Op. cit., Sussex. p. 31.
25. Ibid. pp. 42-43.
26. Op. cit., Sussex. pp. 42-43.
27. Op. cit., Sussex. p. 63.
28. Op. cit., Sussex. p. 57.
29. Op. cit., Sussex. P. 68.
30. Op. cit., Sussex. p. 113.
31. Shirer, William L. *The Rise and Fall of the Third Reich*. (London: Pan Books Limited, 1964). p. 301.
32. Ibid.
33. Op. cit., Shirer. p. 308.
34. Barsam, Richard Meran. *Filmguide to Triumph of the Will*. (Bloomington: Indiana University Press, 1975). p. 12.
35. Op. cit., Barsam *Filmguide*. p. 13.
36. Op . cit., Barsam. pp. 14,22.
37. Op. cit., Barsam. p. 23.
38. Op.cit., Barsam. p. 26.
39. Op. cit., Barsam. *Filmguide*. p. 39.
40. Ibid. p. 48.
41. Op. cit., Barsam. *Filmguide*. p. 41.

42. Mitchens, Gordon. "An Interview with a Legend", *Film Comment*. Vol. 3. No. I (Winter 1965). p. 9.
43. Op. cit., Barnouw. pp. 107-108.
44. Riefenstahl, Leni. "Notes on the Making of Olympia", *Non-fiction Film Theory and Criticism*. Edited by Richard Meran Barsam. (New York: Dutton, 1976). p. 326.
45. Op. cit., Riefenstahl. pp. 329-330.
46. Op. cit., Barnouw. pp. 109-110.
47. Op. cit., Mitchens.
48. "Misguided Genius", *Newsweek*. September 16. 1974. p. 61.
59. Ibid.
50. Wright, Basil. *The Long View: A Personal Perspective on World Cinema*. (London: Secker and Warburg, 1974). p. 337.
51. Aranda, Francisco. *Luis Bunuel: A critical Biography*. Translated and Edited by: David Robinson. (New York: Da Capo Press, Inc., 1976). p. 89.
52. Ibid.
53. Op. cit., Aranda. p. 90.
54. Conrad, Randal. "The Minister of the Interior Is on the Telephone: The Early Films of Luis Bunuel", *Cineaste*. Vol. VII, No. 3, 1976. p. 8.
55. Op. cit., Aranda. p. 96.
56. Op. cit., Conrad. p. 8.
57. Op. cit., Aranda. pp. 292-293.
58. Ivens, Joris. *The Camera and I*. (New York: International Publishers, 1969). p. 136.
59. Op. cit., Barnouw. p. 133.
60. Ivens, Joris. *The Camera and I*. (New York: International Publishers, 1969). p. 62
61. Op. cit., Barnouw. p. 134.
62. Op. cit., Ivens. p. 88.
63. Op. cit., Barsam. *Non-fiction* .... p. 91.
64. Ivens, Joris. "Spain and the Spanish Earth", *Non-fiction Film Theory and Criticism*. (New York: Dutton, 1976). p. 355.
65. Op. cit., Ivens *Non-fiction* .... *Criticism*. p. 365.
66. Op. cit., Barnouw. p. 135.
67. Op. cit., Ivens. *Non-fiction* ..... *Criticism*. p. 373.
68. Rhode, Erik. *A History of the Cinema from Its Origins to 1970*. (London: Allen Lane, Penguin Books Ltd., 1976). p. 338.
69. Op. cit., Ivens. *The Camera and I*. p. 178.
70. Op. cit., Barsam. *Non-fiction* .... p. 94.

۷۱. برای نگارش این قسمت، از کتاب *فیلم مستند*، اثر اریك بارنو استفاده شده است.

72. Op. cit., Barnouw. p. 111.
73. MacCann, Richard Dyer. *The People's Film*. (New York: Hastings House Publishers, 1973). p. 45.
74. Op. cit., MacCann. p. 65.

75. Op. cit., MacCann. p. 65.
76. Op. cit., MacCann. pp. 78-83.
77. Op. cit., MacCann. p. 69.
78. Op. cit., MacCann. p. 71.
79. Op. cit., MacCann. p. 72.
80. Op. cit., MacCann. p. 74.
81. White, William L. "Pare Lorentz", *Scribner's*. 105. No. 1, January, 1939. p. 7.
82. Op. cit., Barnouw. p. 118.
83. Op. cit., MacCann. p. 75.
84. Op. cit., MacCann. p. 77.
85. Ibid. p. 87.
86. Op. cit., MacCann. p. 88.

۸۷. برای نگارش قسمت مربوط به ویلارد وان دایك از کتاب زیر استفاده شده است:

Richard Barsam, *Non-fiction Films* ... pp. 111-119.

۸۸. برای آگاهی بیشتر از نحوهٔ کار «گروه فیلمهای پیشرو» مخصوصاً فیلم *سرزمین بومی* به مصاحبهٔ لیوهوروتیز در مقالهٔ زیر مراجعه کنید:

"Native Land, an Interview with Leo Hurwitz", *Cineaste*. Vo. VI, No. 3. 1974, pp. 2-7.

۸۹. برای نوشتن این قسمت، از کتاب *فیلم مستند*، اثر اریك بارنو استفاده شده است.

بخش ۱۰. مستند تبلیغی

۱. در نوشتن این مقدمه از کتابهای زیر استفاده شده است:

a. Madsen, Roy Paul. *The Impact of Film*. (New York: MacMillan Publishing Co., Inc., 1973). pp. 395-419.
b. Maynard, Richard A. *Propaganda on Film: a nation at war*. (New Jersey: Hayden Book Co., Inc., 1975). pp. 7-15.
2. Ellul, Jacques. *Propaganda: the formation of men's attitude*. Translatedby: Konrad Keller and Jean Lerner. (New York: Alfred Knopf, 1965).
3. Barsam, Richard Meran. *Non-fiction Film: a critical history*. (New York: E. P. Dutton and Co., Inc., 1973). pp. 163-164.

۴. برای آگاهی بیشتر از شگردهایی که در فیلمهای تبلیغی نازیها به کار برده می‌شد، به کتاب زیر مراجعه کنید:

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German Film*. (New Jersey: Princeton University Press, 1947). pp. 275-288.

۵. برای آگاهی بیشتر از فیلمهای خبری سینمایی آلمانیها در این دوره، به بخش سوم کتاب فصل فیلم خبری سینمایی رجوع کنید.

۶. برای آگاهی بیشتر از فیلمهای گردآورده آلمانی که در دوران جنگ جهانی دوم تهیه شدند، به بخش سوم کتاب، فصل فیلم گردآوری رجوع کنید.

7. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). pp. 140-141.
8. Hull, David Stewart. *Film in the Third Reich: a study of the German Cinema 1933-1945.* (Berkeley: University of California Press, 1960).
9. Vogel, Amos. *Film As a Subversive Art.* (New York: Random House, 1974). p. 180.

۱۰. بسیاری از نکاتی که در این قسمت راجع به فیلم گردآوری در آلمان نازی آمده، از کتاب *فیلم مستند اریك بارنو* اقتباس شده است.

۱۱. برای آگاهی بیشتر از فعالیتهای واحدهای مختلف فیلمسازی که در انگلستان به وجود آمدند به کتاب زیر مراجعه کنید:

The Factual Film (An Arts Enquiry Report.) (London: Oxford University Press, 1947).

12. Op. cit., Barsam. *Non-fiction Film*... p. 204.
13. Lovell, Alan and Jim Hillier. *Studies in Documentary.* (New York: The Viking Press, 1972). p. 98.
14. Anderson, Lindsay. "Only Connect: some aspects of the work of Humphrey Jennings", *Non-fiction Film: theory and criticism.* (New York: Dutton, 1976). p. 246.
15. Sussex, Elizabeth. *The Rise and Fall of British Documentary.* (Berkeley: University of California Press, 1975). p. 130.
16. Op. cit., Erik Barnouw, *Documentary*... p. 148.
17. MacCann, Richard Dyer. *The People's Films.* (New York: Hastings House, Publishers, 1973). pp. 171-172.

۱۸. نایت، آرتور. *تاریخ سینما*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران، کتابهای جیبی، ۱۳۴۵، ص ۲۹۵.

19. Op. cit.,Erik Barnouw, *Documentary*... pp. 149-150.
20. Rotha, Paul. *Documentary Film.* (London: Faber and Faber, 1952). p. 345.
21. Lorentz, Pare. "The Ramparts We Watch", *The Documentary Tradition, from Nanook to Woodstock.* (New York: Hopkinson and Blake, 1971). p. 196.
22. Dongen, Helen Von. "Robert J. Flaherty: 1884 1951", *Non-fiction Film: theory and criticism.* Edited by: Richard Meran Barsam. (New York: Dutton, 1976). p. 216.
23. Op. cit., MacCann. p. 101.
24. Capra, Frank. *The Name Above the Title: an autobiography.* (New York: MacMillan, 1971).

۲۵. بسیاری از مطالب مربوط به فعالیتهای فرانك كپرا از كتاب كپرا كه ذكر شد اقتباس شده است:

The Triumph of the Will (Triumph des Willens)

26. Op. cit., Capra. pp. 336-337.
27. Op. cit., MacCann. p. 157.
28. Op. cit.,Barnouw. p. 159.

۲۹. ترجمهٔ آزادی از مصاحبهٔ مك‌كفی از كتاب زیر:

McCaffey, Donald W. "Frank Capra: the ideal and the real." *The American Cinema*. Donald E. Staples (Ed.). (Washington D. C.: United States Information Agency, Voice of America Forum Series, 1973). p. 142.

30. Op. cit., Barnouw. p. 160.
31. Leyda, Jay. *Films Beget Films*. (New York: Hill and Wang, 1964). p. 58.
32. Op. cit., MacCann. p. 142.
33. Ibid. p. 147.
34. Op. cit., Barsam. *Non-fiction Film*... pp. 201-202.
35. Op. cit., Sussex. pp. 113-114.
36. Op. cit., Barnouw. pp. 169-172.
37. Barnouw, Erik. and S. Krishnaswamy. *Indian Film*. (New York: Columbia University Press, 1968). p. 117.
38. Ibid. pp. 131-132 and 184.
39. Ibid. pp. 195-196.
40. Ibid. p. 273.
41. Ibid. pp. 189-190.
42. Leyda, Jay. *Dianying: an account of films and film audience in China*. (Cambridge, Mass: MIT Press, 1972). pp. 151-152.
43. Ibid. p. 153.
44. Ibid. pp. 186-187.
45. Ibid. pp. 188-189.
46. Ibid. p. 201.
47. Anderson, Joseph L. and Donald Richie. *The Japanese Film: art and industry*. With a forewordby Akira Korosowa. (Rutland, Vermont, USA and Tokyo: Tuttle, 1959). p. 158.
48. Leyda, Jay. *Kino: a history of the Russian and Soviet film*. (London: George Allen and Unwin Ltd., 1960). p. 359.
49. Rotha, Paul. *Documentary Film*. (London: Faber and Faber, 1952). p. 289.
50. Op. cit., Leyda. *Kino:*...p. 375.
51. Ibid. p. 359.
52. Ibid. p. 369.
53. Ibid. p. 372.

54. Schnitzer, Luda and Jan and Marcel Martin (Eds.) *Cinema in Revolution*. Translated and with additional material by David Robinson. (London: Secker and Warburg, 1973). pp. 152-153.

55. Op. cit., Leyda. *Kino:...* p. 387.

56. Op. cit., Leyda. *Kino:...* pp. 377-378.

بخش ۱۱. مستند محاکمه کننده

۱. در نگارش این بخش،مگر در جاهایی که مرجع دیگری داده شده، از کتاب زیر استفاده به‌عمل آمده است:

Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film*. (New York: Oxford University Press, 1974). pp. 172-182.

2. Liehm, Mira and Antonin J. Liehm. *The Most Important Art: Eastern European film after 1954*. (Berkeley: University of California Press, 1977). p. 124.

3. Vogel, Amos. *Films as a Subersive Art*. (New York: Random House, 1974). p. 169.

4. Rhode, Eric. *A History of the Cinema from Its Origins to 1970*. (London: Allen Lane, 1974). p. 465.

بخش ۱۲. واقعگرای نو و مستند علمی

1. Erik Rhode. *A History of the Cinema from Its Origins to 1970*. (London: Allen lane, Penguin Books Ltd., 1976). p. 431.

۲. نایت، آرتور. *تاریخ سینمای پیشین*.

۳. در نگارش این قسمت، از کتاب زیر استفاده شده است:

Rotha, Paul. *Documentary Film*. (London: Faber and Faber, 1952). pp. 245-343.

۴. تهیهٔ فیلمهای مستند علمی در دههٔ اول پیدایش سینما با کوششهای پیگیر پرسی اسمیث (Percy Smith) نضج گرفت. اسمیث فیلمهای متعددی از حیوانات و نباتات تهیه کرد، و برای این کار به اختراع وسایل خاص فیلمبرداری و نورپردازی پرداخت. از همان ابتدا، فیلمهای وی مورد توجه زیادی قرار گرفتند. در کتابی که در سال ۱۹۱۲ نوشته شده از پرسی چنین یاد شده است: «آقای پرسی اسمیث دارای (چنان) استعدادی است که به موضوعاتش یك نوع جذابیت ظریفی می‌بخشد که شایان تحسین است.»
از جمله فیلمهای اولیهٔ اسمیث فیلمهایی راجع به انرژی و سرسختی یك مگس، تخمگذاری یك مرغ و روییدن یك گیاه و شکفتن گل آن است. برای اطلاع بیشتر از کارهای اسمیث به کتاب زیر مراجعه کنید:

Talbot, Fredrick A. *Moving Pictures: how they are made and worked.* (Philadelphia: J. B. Lippincott Co., 1912). pp. 190-196.

یکی دیگر از کسانی که در ابتدای تاریخ سینما برای فیلمبرداری موضوعات علمی دست به آزمایشات و اختراعات زیادی زده است لوسین بول (Lucien Bull) فرانسوی است که در سال ۱۹۵۲ موفق به فیلمبرداری یك میلیون تك تصویر در ثانیه شد. برای اطلاع از آثار این فیلمبرداری به کتاب زیر مراجعه کنید:

Cinèmatheque Scientifique Internationale, *Lucien Bull.* Bruxelles: Imprimerie Hayez, 1967.

بخش ۱۳. مستند شاعرانه

۱. برای نگارش این قسمت بجز در جاهایی که مراجع دیگر داده شده، از کتاب زیر استفاده شده است:

Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non - fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). pp.186-198.

2. Wright, Basil. *The Long View: a personal perspective on World Cinema.* (London: Secker and Warburg, 1974). p. 346.
3. Ibid. p. 349.
4. Ibid. pp. 248-249.

بخش ۱۴. مستند تاریخ‌نگار

1. Kuehl, Jerry. "The Historian and Film", *Sight and Sound.* Vol. 45, No. 2, Spring 1976. p. 119.
2. Culhane, John. "Nitrate Won't Wait", *American Film.* Vol. II, No. 5, March 1977.p 55.
3. Ibid. p. 59.
4. Kuttna, Mari. "Computer Behind the Screen", *Sight and Sound.* Spring 1977. p. 85.
5. Op. cit., Jerry Kuehl.

۶. برای آگاهی بیشتر در مورد مسائل و مشکلات سینماگران فیلمهای تاریخ نگار در مراجعه به بایگانیها، به کتاب زیر مراجعه کنید:

Smith, Paul (Ed.). *The Historian and the Film.* (Cambridge University Press, 1976).

۷. برای نگارش این قسمت، از کتاب *فیلم مستند* اثر اریك بارنو استفاده شده است.

8. Agel, Henri. *Repetoire Analytique de 80 Courts-metrages en 16 mm.* (Paris: Les Editions de L'Ecole, 1961). p. 190
9. Ibid. p. 192.

۱۰. برای اطلاع بیشتر در مورد فیلمهایی که راجع به تاریخ و شخصیتهای سینما ساخته شده است، به منبع زیر مراجعه کنید:

Trojan, Judith. "Films on Films: a check-list", *Take One*. March and May, 1977, Vol. 5, Nos. 8 and 9.

11. Marabout Universite, *Mourir à Madrid* (Film de Frédéric Rossif, Texte de Madeleine Chapsal). (Paris: Editions Seghers, 1963). pp. 7-8 and 147-148.
12. Public Broadcasting Service – Program News, Documentary Showcase No. 120. 4/1/1977.
13. "Hitler, eine Karriere", *Variety*. June 26, Vol. 287, No. 8. p. 26.
14. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film*. (New York: Oxford University Press, 1974). pp. 209-210.
15. Barsam, Richard Meran. *Non-fiction Film: a critical history*. (New York: E. P. Dutton and Co., Inc., 1973). p. 203.
16. Op. cit., Barnouw. pp. 209-210
17. Op. cit., Barsam. *Non-fiction*... p. 243.
18. Parlota Jr., Salvatore J. *Film Too Good for Words*. (New York: R. R. Bowker Company, 1973). p. 113.

۱۹. پارچه‌ای که در «بایو» پیدا شده است ۷۰/۵ متر طول و ۴۹/۵ سانتیمتر عرض دارد و اکنون در موزهٔ بایو نگهداری می‌شود.

۲۰. شعاعی، حمید. «فریدون رهنما»، تهران، ۲۵۳۵، ص۷۶.

بخش ۱۵. مستند قوم نگار

۱. در نگارش پاره‌ای از این بخش، از کتاب زیر استفاده شده است. هر جا که مرجعی غیر از این کتاب بوده تذکر داده شده است:

Heider, Karl G. *Ethnographic Film*. (Austin: University of Texas Press, 1976). pp. 16 - 45

2. Gardner, Robert. "A Chronicle of Human Experience: Dead Birds", *The Documentary Tradition from Nanook to Woodstock*. Selected, arranged and introduced by Lewis Jacobs. (New York: Hopkinson and Blake, 1971). p. 430.

3. Ibid. p. 432.

4. Ibid. p. 433.

5. Ibid. p. 436.

6. Thomson, David. *A Bibliographical Dictionary of the Cinema.* (London: Secker and Warburg, 1975). p. 438.

۷. از مصاحبهٔ نگارنده باژان روش، اصفهان، مهرماه ۲۵۳۶.

۸. ایضاً مصاحبهٔ نگارنده باژان روش.

۹. ایضاً مصاحبهٔ نگارنده باژان روش.

10. Kinder, Marsha and Beverle Houston. *Close-up: a critical perspective on film.* (New York: Harcourt Brace Janovich, Inc., 1972). p. 115.

11. Balikci, Asen and Quentin Brown. "Ethnographic Filming and the Nestilik Eskimos" *Educational Services, Inc., Quarterly Report.* (Newton, Mass.: ESI, 1966). pp. 19-33.

12. Worth, Sol and John Adair. *Through Navajo Eyes: an exploration in film communication and Anthropology.* (Indiana: Indiana University Press 1973).

۱۳. zen فرقه و آئینی بودائی است که مخصوصاً در ژاپن رواج دارد. پیروان زن در جستجوی بینشی نهایی هستند و معتقدند که کوشش فکری، کارهای نیك و اجرای اعمال دینی به خودی خود ارزشی ندارند و مانع بینش واقعی هستند. رستگاری را باید با نگریستن در دل خود با دیده ای درون بین جستجو کرد (نقل از دایرة المعارف فارسی).

14. UNESCO, *Premier Catalogue Selectif International de Films ethnographiques sur la region du Pacific.* (Paris: UNESCO, 1970)

۱۵. از مصاحبهٔ نگارنده با نادر افشار نادری، اصفهان، مهرماه ۲۵۳۶.

۱۶. نادر افشار نادری، خلاصهٔ فیلم *بلوط* به زبان انگلیسی، ص۱ (نسخهٔ زیراکس).

۱۷. از مصاحبهٔ نگارنده با افشار نادری، تهران، آبان ۲۵۳۶.

۱۸. از مصاحبهٔ نگارنده با حسین طاهری دوست، تهران، آبان ۲۵۳۶.

۱۹. از مصاحبهٔ نگارنده با اسماعیل امامی، فیلمبردار فیلم *یا ضامن آهو*، مورخ مرداد ۲۵۳۶.

۲۰. از مصاحبهٔ نگارنده با منوچهر طبری، مورخ مرداد ۲۵۳۶. طبری می گوید که این مرد که در حال «عصیان» بود به‌طرفّ وی آمد و دو بازوی او را که دوربین را جلوی چشمش نگه داشته بود، گرفت و عدسی آن را در دهان خود فرو برد که فیلمبرداری قطع شد و اطرافیان او را از دوربین جدا کردند.

۲۱. به نقل از روایت فیلم.

۲۲. به نقل از روایت فیلم.

23. Pelaton, Aime. "Frederic Rossif Vent Fascinee les telespectateurs Pendant Six Semaines", *Tele-Magazine.* 13 June 1973. pp. 54-55.

۲۴. برای آگاهی از نظریه‌ها و تأثیر فیلم و عکس برروی فرهنگهای بدوی و نمونه‌هایی از آن به کتاب زیر رجوع فرمایید:

Carpenter, Edmund. *Oh! What a Blow that Phantom Gave Me!* (New York: Bantam Books, 1973).

25. Hennebelle, Guy. *Les Cinemas Africains en 1972.* (Paris: Society Africanine d'edition, 1972). p. 284.

۲۶. برای اطلاع از مسائل تهیهٔ فیلمهای سوپر ۸ در مورد موضوعات جامعه شناسی و مردم‌نگاری به مقالهٔ زیر مراجعه کنید:

Zalisk, Robert and Eileen."Using Super-8 in the Social Sciences", *American Cinematographer.* December, 1976. pp. 1432-1445.

بخش ۱۶. مستند حیثیت‌آور

1. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film.* (New York: Oxford University Press 1974).

۲. بیضائی، بهرام .«کارنامهٔ فیلم گلستان»،*آرش*، شمارهٔ ۵، آذر ۱۳۴۱، ص۵۵.
۳. کاوسی، هوشنگ.«خانه سیاه است»، *سینمای آزاد*، آذرماه ۱۳۵۰، ص۷۹.
۴. کاوسی، ص۸۴.
۵. از گفتار فیلم.
۶. اطلاعات مربوط به این فیلم در مصاحبه‌ای با غلامحسین علاقبند مدیر کل ادارهٔ کل تولید فیلم و عکس وزارت فرهنگ و هنر که مدیریت تهیهٔ این فیلم را نیز به عهده داشته‌اند؛ در اختیار نگارنده گذاشته شده است.
۷. این موضوع را براکج در سال ۱۹۷۱ در یك سخنرانی، در دانشگاه کالیفرنیای لوس‌آنجلس، که نگارنده نیز در آنجا حضور داشت، بیان کرد.

بخش ۱۷. مستند بیواسطه

1. Lovell, Alan and Jim Hillier. *Studies in Documentary.* (New York: Viking Press, 1972). pp. 136-137.
2. Sussex, Elizabeth. *Lindsay Anderson.* (London: Studio Vista Ltd., 1969). p. 33.
3. Bakewell, Joan and Nicholas Garnham. *The New Priesthood: British television today.* (London: Allen Lane, The Penguin Press, 1970). pp. 184-195.

4. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. (New York: Oxford University Press, 1974). p. 234.

5. Leacock, Richard. "For an Uncontrolled Cinema", *Film Culture Reader*. Edited by p. A. sitney. (New York: Praeger, 1970). p. 77.

6. Leacock, Richard. "Technology and Reality at the Movies", Reprinted from *Technology Review*. Vol. 75, No. 4, February 1973. p. 3.

7. Ibid.

۸. از مصاحبهٔ نگارنده باریچاردلیکاك در بوستون، امریکا، تیرماه ۲۵۳۶.

9. Op. cit., Barnouw. *Documentary* .... p. 236.

۱۰. ایضاً از مصاحبهٔ نگارنده بالیکاك.

۱۱. ایضاً از مصاحبهٔ نگارنده بالیکاك.

12. Barnouw, Erik. *Tube of Plenty: the evolution of American television*. (New York: Oxford University Press, 1975). p. 267.

13. Ibid. p. 278.

14. Mamber, Stephen. *Cinema Verite in America: studies in uncontrolled documentary*. (Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1974). p. 71.

15. Ibid. p. 97.

۱۶. ایضاً از مصاحبهٔ نگارنده باریچارد لیکاك.

17. Op cit. Barnouw. *Tube of Plenty* ... p. 331.

18. Bringuier, Jean-Claude. "Libres Propos sur le Cinema-Verite", *Cahiers du Cinema*. No. 25, July 1963. p. 16.

۱۹. نقل از روایت خود فیلم.

۲۰. نقل از خود فیلم.

۲۱. نقل از خود فیلم.

۲۲. ایضاً از مصاحبهٔ نگارنده با لیکاك.

23. Levin, G. Roy. *Documentary Explorations: 15 interviews with filmmakers*. (New York: Doubleday, 1971). pp. 259-260.

24. Ibid.

25. Pennebaker, D. A. *Don't Look Back*. (Ballantime Books, 1968).

26. Kinder, Marsha and Beverle Houston. *Close-up: a critical perspective on film*. (New York: Harcourt Brace Janovich, Inc., 1972). p. 134.

۲۷. ترجمهٔ آزادی از فیلمنامه‌ای که پس از اتمام فیلم *فروشندگان*، از روی آن تهیه شده و در کتاب زیر به چاپ رسیده است:

Maysles, Albert and Dauid, with Charlotte Zwerine. *Salesman* (transcript.) (New York: New American Library, 1969). p. 3.

28. Op.cit., G. Roy Levin. p. 271.

۲۹. از مصاحبهٔ نگارنده با آلبرت می‌زلز، تیرماه ۲۵۳۶، نیویورك.

30. Lopate, Philip, Richard Burgin and Holland Cotter. "Interview with Al Maysles", *New York Art Journal.* Vol. 1, No. 3 and 4, December, March 1976 -77. p. 16.

31. Op. cit., G. R. Levin. p. 277.

۳۲. نقل از گفتگوی خود فیلم.

33. Michener, Charles with Katrine Ames. "The Eavesdroppers", *Newsweek.* March 8, 1976. p. 53.

۳۴. ایضاً نقل از مصاحبهٔ نگارنده با آلبرت می‌زلز.
۳۵. نقل از گفتگوی فیلم.
۳۶. ایضاً نقل از مصاحبهٔ نگارنده با آلبرت می‌زلز.

37. Op. cit., Charles Michener with- p. 53.

38. Op. cit., Philip Lopate. p. 53.

39. Op. cit., Stephen Mamber. p. 216.

40. Atkins, Thomas R. (Ed.). *Frederick Wiseman.* (New York: Monarch Press, 1976). p. 47.

41. Ibid. p. 49.

42. Ibid. p. 44.

43. Wiseman, Frederick "Propos", *Positif.* Janvier 1976, recueillis et traduits par yves-Andre Delubac. p. 17.

44. Mekas Jonas. *Movie Journal: the rise of a new American cinema, 1959-1971.* (New York: Collier Books, 1972).pp. 103-104.

45. Ibid. p. 154.

46. Marcorelles, Louis. *Living Cinema: a new direction in contemporary filmmaking.* Translated by Isabel Quigly. (London: George Allen and Unwin Ltd., 1973). p. 67.

47. Ibid. p. 68.

48. Marsolais, Gilles *L'aventure du Cinema Direct.* (Paris: Editions Seghers, 1974) p. 280.

49. Op. cit.,Marcorelles. p. 82.

50. Ibid. p. 78.

51. Op. cit., Gilles Marsolais. p. 280.

52. Reid, Alison (Ed.). *Allan King.* (Ottawa, Canada: Canadian Films Institute, 1971). p. 1.

53. Rosenthal, Alan. *The New Documentary in Action: a casebook in filmmaking.* (Berkeley

and Los Angeles: University of California Press, 1971). p. 31.

54. Barsam, Richard Meran. *Non-fiction Film: a critical history.* (London: George Allen and Unwin Ltd., 1973). p. 269.

55. Op. cit., Alan Rosenthal. p. 22.

56. Ward, Melinda "Pat Loud : an interview", *Film Comment.* November-December, 1973. p. 21.

۵۷. نقل از مصاحبهٔ نگارنده با آلبرت می‌زلز.

58. Krueger, Eric. "An American Family", *Film Comment.* November-December, 1973. p. 18.

59. Michener, Charles. "Louis in Wonderland", *Newsweek.* June 12, 1972. p. 51A.

60. Ibid.

61. Stern, Michael. "Antonioni: Enemy of the People", *Saturday Review, World.* 5/18/1974. p. 15.

62. *Book Catalogue, Literature.* (Peking: China Publications Center, 1976). pp. 48-49.

63. Bachmann, Gideon "Antonioni After China: art verses science", *Film Quarterly.* Summer 1975, Vol. XXVIII, No. 4. p. 99.

64. Op. cit., Michael Stern. p. 15.

بخش ۱۸. مستند حقیقت‌جو

1. Mamber, Stephen. *Cinema Verité in America: studies in uncontrolled documentary.* (Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1974). p. 5.
2. Marcorelles, Louis *Living Cinema: a new direction in documentary filmmaking.* (London: George Allen and Unwin Ltd., 1973). p. 34.

۳. Jaguar بزرگترین گربهٔ بَر جدید، دارای لکه‌های سیاه و خالهای مرتب برروی پوست است، ممکن است کاملاً سیاهرنگ باشد.

4. Freyer, Ellen. "Chronicle of a Summer - ten yeras after", *The Documentary Tradition: from Nanook to Woodstock.* Selected, arranged and introduced by Lewis Jacobs. (New York: Hopkinson and Blake, 1971). p. 437.

5. Ibid. pp. 440 - 441

6. Ibid.

7. Ibid. pp. 440 and 442.

8. Levine, G. R. *Documentary Explorations: 15 interviews with filmmakers.* (New York: Doubleday, 1971). p. 142.

9. Wright, Basil *The Long View: a personal perspective on world cinema.* (London: Secker and Warburg, 1974). p. 499.

10. Barnouw, Erik *Documentary: a histroy of the non-fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). p. 255.

11. Rhode, Eric - *A History of the Cinema from It's Origins to 1970.* (London: Butler and Tanner Frome and London, 1970). p. 534.

12. Barnouw, Erik *Tube of Plenty: the evolution of American television.* (New York: Oxford University Press, 1975). pp. 320-322.

13. Op. cit., Barnouw. *Documentary* ... p. 256.

14. Op. cit., Marcorelles. p. 84.

۱۵. «پنجمین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران»، *سینمای ۵*، ۳۰ آبان ـ آذر ۲۵۳۵، شمارهٔ ۲۶، آذر ۲۵۳۵، کاتولوگ جشنواره، شمارهٔ صفحه ندارند.

۱۶. نقل از مصاحبهٔ نگارنده با کامران شیردل، خرداد ۲۵۳۶.

17. Zimmerman, Paul D. "The Ordeal of History", *Newsweek.* April 10, 1972. p. 61.

18. Demby, Betty Jeffries. "A Discussion with Marcel Ophuls", *Filmmaker Newsletter.* Vol. 6, No. 2, December 1972. p.

19. Op. cit., Erik Barnouw. *Documentary*... p. 261.

20. Simon, John."Of Men and Justice: a platonic relationship", *New York.* October 25, 1976. p. 90.

21. Rich, Frank "Matters of Justice", *New Times.* May 2, 1975. p. 60.

22. Baumbach, Jonathan "Going to the Movies: the 19th New York Film Festival", *Partisan Review.* Vol. XLIII, No. 4, 1976. p. 601.

23. Shawcross, William."Film on the guilt at Nuremberg stopped by Row", *London Sunday Times.* 1/18/1976.

بخش ۱۹. مستند معترض

1. Wright, Basil. *The Long View: a personal perspective on world cinema.* (London: Secker and Warburg, 1974). p. 420.

2. Barnouw, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film.* (New York: Oxford University Press, 1974). p. 263.

3. Thomsen, Braad. "Let's put the Life Back in Political Life: an interview with Dusan Makavejev", *Cinéaste.* Vol. VI, No. 2, 1974. p. 15.

۴. Newsreel برای اطلاع بیشتر از فعالیتهای سازمان نیوزریل به مقالهٔ زیر رجوع کنید:

Bill Nichols. "Newsreel Film and Revolution", *Cinéaste.* Vol. No. 4, 1973. pp. pp. 7-13.

5. Myerson, Michael (Ed.). *Memories of Underdevelopment: the revolutionary films of Cuba.* (New York: Grossman Publishers, 1973). pp. 187-188.

6. Ibid. pp. 176-177.

7. Armes, Roy. *The Ambiguous Image: narrative style in modern European Cinema.* (Bloomingdale (Indiana): Indiana University Press, 1976). p. 216.

8. Barnouw, Erik. *Tube of Plenty: the evolution of American television.* (New York: Oxford University Press, 1975). p. 381.

9. Ibid. p. 400.

10 Lewis, Leon. and William D. Sherman. *The Landscape of Contemporary Cinema.* (Buffalo (N.Y.): Buffalo Spectrum Press, 1967). p. 85.

11. Op. cit.,Erik Barnouw. *Tube of Plenty*... p. 395.

12. Ibid. p. 394.

13. Glaessner, Verina. "Tibet", *BFI Monthly Film Bulletin.* Vol. 44, No. 521, June 1977.

14. Rubenstein, Lenny. "Winter Soldier/DC III", Cinéaste. Vol. II, No. 4, 1973.

15. Tuchman, Mitch. "New Documentaries at Filmex", *Film Quarterly.* Vol. 29, Fall 1975. p. 42.

16. Weiner, Bernard "Hearts and Minds", *Film Quarterly.* Vol. 28, Winter 1974. p. 60

17. Ibid. p. 62.

18. Zimmerman, Paul D. "Faces of War", *Newsweek.* March 3, 1975. p. 44.

19. Op. cit.,Erik Barnouw. *Documentary* ... p. 282.

بخش ۲۰. مستند ستیهنده

1. Furhammar, Leif and Folke Isaksson. *Politics and Film.* Translated by Korsti French. (London: Studio Vista Publishers, 1971). p. 6.

2. MacBean, James Roy. *Film and Revolution.* (Bloomington (Indiana): Indiana University Press, 1975). p. 184.

3. Ibid. p. 189.

4. Surkin, Marvin. "Introduction to Chile: when the people awake and que hacer?" *Cinéaste.* 1974, Vol. VI, No. 2. pp. 52-53.

5. Wright, Basil. *Long View: a personal perspective on world cinema.* (London: Secker and Warburg, 1974). p. 612.

6. Tuchman, Mitch. "New Documentaries at Filmex", *Film Quarterly.* Vol. 29, Fall 1975. p. 41.

7. *Cinema 5, Educational Catalogue.* (New York: 1977). p. 19.

8. "Film-makers have a great responsibility to our people: an interview with Ousmane Sembene", *Cinéaste.* 1973, Vol. VI, No. 1. p. 27.

9. Hennebelle, Guy. "Toward a Revolutionary Arab Cinema: an interview with the Palestinian Cinema Association", *Cinéaste*. 1974, Vol. VI, No. 2. p. 33.

10. Ibid. p. 35.

11. Rubenstein, Lenny. "We Are the Palestinian People", *Cinéaste*. 1974, Vol. VI, No. 3. pp. 35-36.

12. Cowie, Peter (Ed.). *International Film Guide, 1978*. (New York: Tantivy Press, 1978). p. 221.

۱۳. از مصاحبهٔ نگارنده با ژرژشامشوم. تهران. آذر ماه ۲۵۳۶.
۱۴. ایضاً از مصاحبهٔ نگارنده.

15. *Cinéma D'aujourd'hui: Cinema Militant*. No. double 5-6. Mars-Avril 1976. pp. 33-140.

۱۶. نقل از *راهنمای نمایش فیلم*، ص ۲.

17. Marcorelles, Louis. *Living Cinema: a new direction in contemporary film-making*. (London: George Allen and Unwin Ltd., 1970). p. 114.

18. Librach, Ronald S. "de Antonio, Lampson and Wexler's UNDERGROUND", *Take One*. Vol. 5, No. 10, July-August 1977. p. 12.

19 Georgakas, Dan. "Prison Films", *Cinéaste*. 1974, Vol. VI, No. 3. pp. 33-34.

20. Georgakas, Dan. "Finally got the news: the making of a radical film", *Cinéaste*. 1973, Vol. V, No. 4. pp. 2-6.

21. Farber, Stephen. "A Striking Success", *New West*. July 4, 1977. p. 66.

22. McNally, Judith. "The Making of Harlan County U.S.A.", *Filmmakers Newsletter*. May 1977, Vol. 10, No. 7. p. 32.

23. Lynd, Alice and Staughton. *Rank and File*. (Beacon Press).

24. *The Village Voice*. 1/31/77. pp. 48-49.

۲۵. از مصاحبهٔ نگارنده با جویس چوپرا. بوستون. امریکا. تیر ماه ۲۵۳۶.

26. *Education Development Center: catalog of films and publications*. (Newton (Mass.): EDC, 1976). p. 6.

27. Carroll, Kathleen. "The People's Republic seen person-to-person", *Sunday News*. February 23, 1975. p. 10.

28. Weiler, A. H. "Film: MacLaine in China", *New York Times*. 3/13/1975.

29. Kissel, Howard. "The Other Half of the Sky", *Women's Wear Daily*. 3/10/1975.

30. "The Other Half of the Sky: a China memoir", *Variety*. 2-19-1975.

31. Glaessner, Verina. "Comment Yukong déplaça les montagues", *Monthly Film Bulletine*. Feb. 1977, Vol. 44, No. 517. pp. 20-21.

۳۲. از مصاحبهٔ نگارنده با پارکزوکریچلو، تهران، آذر ۲۵۳۶.

33. "California Reich", *Media Mix*. May.1977, Vol. 8, No. 7. p. 1.

۳۴. ایضاً از مصاحبهٔ نگارنده با پارکزوکریچلو.

35. Braun, Eric. "Marjoe", *Films and Filming*. March 1976. p. 39.

36. Zimmerman, Paul D. "Thank You Jesus", *Newsweek*. July 31, 1972. p. 49.

37 Brown, Geoff. "Eadweard Muybridge: zoopraxographer", *Monthly Film Bulletine*. September 1976, Vol. 43, No. 512. p. 190.

۳۸. نقل از روایت فیلم.

39. Last, Richard. "Depressing British View of U.S. Crime", *The Daily Telegraph*. Thursday, July 7, 1977. p. 13.

40 Church, Michael. "Candid Camera on American Cops", *The London Times*. Thursday, July 7, 1977. p. 14.

41. "Television", *The Village Voice*. June 13, 1977. p. 53.

42. Buchanon, Patrick. "Kennedy's Secret War Against Castro Documented by CBS", *TV Guide*. Vol. 25, No. 26, June 25, 1977. p. A-3.

۴۳. همهٔ نقل قولها از روایت فیلم گرفته شده است.

44. "Candid Camera: The Police Film a Bizarre Suicide Story", *Time*. September 5, 1977. p. 14.

45. "An Invasion of Privacy", *Newsweek*. September 5, 1977. p. 55.

46. Op. cit., *Time*. p. 17.

بخش ۲۱. مستند ویدیویی

1. Reilly, John and Stefan Moore. "The Making of the Irish Tapes", *Filmmakers Newsletter*. December 1975, Vol. 8, No. 2.

۲. این نقل قول، ترجمهٔ آزادی است از مقالهٔ رایلی و مورکه قبلاً ذکر شد.

۳. مانیتور (Monitor) دستگاه تلویزیونی است که به دستگاه ضبط و پخش نوارها و کاستهای تلویزیون وصل می‌شود و از آن طریق می‌توان تصاویر پخش شده را مورد بازبینی قرار داد. تلویزیونهای معمولی منازل از عهدهٔ چنین کاری بر نمی‌آیند.

4. *Global Village :third annual video documentary festival* (Catalog). 1977. p. 9.

5. "TV Review: videotapes living up to star billing", *New York Times*. Thursday, February 6, 1975.

6. O'Connor, John J. "TV Weekend", *The New York Times*. Friday, December 17, 1976.

7. Gray, Ann. "Giving Birth: Four Portraits", *Birth and the Family Journal*. Spring 1977, Vol. 4, No. 1

8. Wiegand, Ingrid. "Video. Documents: roun two" , *The Soho Weekly News*. Thursday, March 4, 1976.

9. *Cinéma d'aujourd'hui*. Cinema Militant. No. double 5-6. Mars-Avril 1976. pp. 141-159.

10. Op. cit.,Ingrid Wiegand.

11. Berman, Bruce. "The Police Tapes: shooting the savage south Bronx", *Millimeter*. June 1977, Vol. 5, No. 6. p. 64.

12. Barnouw, Erik. "Summary of the Seminar Week - Public Television and the Independent Film: the underrepresented Amercan television", International Film Seminars, Inc., New York, June, 1977.

واژه‌نامه*

A

animated	زنده‌نما
animated film	فیلم زنده‌نما
animation	زنده‌نمایی، نقاشی متحرك
animation camera	دوربین زنده‌نمایی
animation desk	میززنده‌نمایی
animation stand	دستگاه زنده‌نمایی
announcer	اعلام کننده، برنامه‌گو
answer print	نمونهٔ آخر
archive	بایگانی
archivist	بایگان
ASA (American Standard Association)	آسا (واحد حساسیت فیلم)
audience	مخاطب، گروه مخاطب
audio	صدا (صدا در تلویزیون)
audio cassette	کاست صدا
audio tape-----reel to reel tape	نوار صدا، حلقهٔ صدا
audio-visual	دیداری ـ شنیداری
audio-visual materials	مواد (ماده‌های) دیداری ـ شنیداری

* این معادلها در جلسه‌های اصطلاحشناسی رسانه‌های دیداری-شنیداری دانشگاه آزاد ایران، پیشنهاد شده‌اند.

B

background	عقب، زمینه
background music	موسیقی زمینه
background noise	نوفهٔ زمینه
base	حامل (نامیز)
breakdown (to) a script	صحنه‌بندی کردن (نقشنامه)
broadcast (to)	پخش کردن
broadcasting	پخش (رادیوتلویزیونی)

C

cable television	تلویزیون کابلی
camera (motion picture)	دوربین فیلمبرداری
camera (still)	دوربین عکاسی
camera crew	گروه دوربین
camera person	تصویر بردار (در تلویزیون)، فیلمبردار (در سینما)
camera speed	سرعت فیلمبرداری
camera track	ریل دوربین
candid camera	دوربین پنهانکار
cap (lens)	سرپوش (عدسی)
caption	نوشته (فیلم)، نگاره
cartoon	مضحك قلمی
cartridge	کارتریج
cassette	کاست
cassette-vision	کاست مصور
cast	بازیگران
cast (to)	انتخاب بازیگر (بازیگران)
cel	طلق شفاف
celluloid	سلولوئید
cement (film)	چسب مایع (فیلم)
censorship	سانسور، ممیزی
changing bag	کیسهٔ تعویض
channel	گذار، کانال
character	شخصیت

cinematographer	فیلمبردار
cinematography	صنعت سینما
cinema verite	سینمای حقیقت‌جو
cinerama	سینه راما
clapper board	دقه
clapper	دقه‌زن
close shot (CS)	نمای نزدیك
close-up (CU)	نمای نزدیك
color film stock	فیلم رنگی خام
commentary	تفسیر
commentator	مفسر
communication	ارتباط، پیام رسانی
communication medium	رسانه
compilation	گردآوری
compilation film	فیلم گردآورده
composition	ترکیب (اجزاء)
contrast	دوفامی
contrast	تضاد (سایه روشن)
copy	نسخه
copy (to)	نسخه برداری کردن
copyright	حق نشر
copyright (to)	ثبت حق نشر
core	قرقره
costumes	لباس
cut	قطع
cut (to)	برش دادن
cut away (shot)	(صحنه) لایی
cutter	برشکار
cutting	برش
cutting copy ⟶ work print	

D

dailies	نمونهٔ فوری

develop (to)	ظاهر کردن (فیلم)
developing	ظهور
dialogue	گفت و شنود
diaphragm	مردمك
direct cinema ⟶ cinéma vérité	
director	کارگردان
direct transmission	پخش مستقیم
discussion	بحث، گفتگو
dissolve	محو و ظهور (تصویر)
dissolve (to)	محو و ظهور (کردن)
distribution	توزیع
documentary film	فیلم مستند
double	بدل
dramatization	نمایشی کردن، گزاف نمایی
drive-in theater	سینمای ماشین‌رو
dropout	ریختگی
dubbed	برگردان، برگردانده
dubbing	برگردان
dupe negative ⟶ duplicate negative	
duplicate (to)	تکثیر کردن، نسخه برداری کردن
duplicate negative	نسخهٔ منفی
duplication	تکثیر، نسخه‌برداری

E

edit (to)	ویراستن، ویراسته کردن
editing	ویرایش
editing table	میز ویرایش (فیلم)
editor	ویراستار
educational television	تلویزیون آموزشی
emulsion	نامیز
entertainment film	فیلم تفریحی
ethnographic film	فیلم قوم نگاری
evaluation	ارزشیابی

exhibition	نمایش
expose (to)	نوردادن، گرفتن (عکس یا فیلم)
exposed (film)	(فیلم) گرفته شده
exposure	عکس
exposure	نوردهی، نوردادن
exposure meter	نورسنج
extra	سیاهی لشگر
extreme close up (ECU)	نمای بسیار نزدیك
extreme long shot (ELS)	نمای بسیار دور

F

fade (to)	محو کردن
fade	محو
fade-down	محو (کردن، شدن)
fade-in	ظهور (تصویر)
fade-out	محو (تصویر)
fast motion	حرکت تند
feature film	فیلم بلند
feedback	بازخورد
fiction film	فیلم داستانی
field	میدان
field of view	میدان دید
film library	فیلمخانه
film (to)	فیلمبرداری کردن
film can	جعبهٔ فیلم
film club	باشگاه فیلم
film crew	گروه فیلمبرداری
film eye (kino glaz)	سینما چشم
film magazine	مخزن فیلم
film-market	بازار فیلم
filmmaker	سینماگر
film society	انجمن فیلم
film speed	سرعت فیلم

film stock	فیلم خام
film truth (kino pravda)	سینما حقیقت، سینما راستی
filter	پالایه
fine cut	ویرایش آخر
focus	وضوح
focus (to)	میزان کردن
foreground	جلو
frame	تك تصویر
freeze frame	تصویر متوقف
freeze frame (to)	توقف تصویر

G

grain	آج
graininess	آجیدگی
grainy	آجیده، درشت آج
graphic	نگاره
graphics	نگارگری
graphics artist	نگارگر
gyro head	سرسه پایهٔ ژیروسکپی

H

head leader	سر فیلم
high speed film	فیلم بسیار حساس

I

image	تصویر
improvisation	بدیهه سازی
in focus	صاف
information	اطلاع، آگاهی
insert	(صحنهٔ) درجی
insert (to)	درج کردن (صحنه)، درج (صحنه)
insertion	درج
insert shot	برداشت درجی
instructional television	تلویزیون تعلیمی
interview	مصاحبه

L

laboratory	آزمایشگاه، لابراتوار
lens	عدسی
lens cap	سرپوش
library shot⟶ stock shot	
light	نور
light (to)	نورآرایی کردن
lighting	نورآرایی
light intensity	شدت نور
lip sync	همخوانی (لب و صدا)
live recording	ضبط زنده
live transmission	پخش زنده
location	محل
long shot (LS)	نمای دور

M

magic lantern	فانوس جادو (پروژکتور اسلاید)
magnetic	مغناطیسی
make-up	بزك
mass communication	ارتباط جمعی
mass media	رسانه‌های گروهی
medium	رسانه
medium close up (MCU)	نمای نیمه نزدیك
medium long shot (MLS)	نمای نیمه‌دور
medium shot (MS)	نمای میانه
message	پیام
microphone	میکروفون
mix	ترکیب
mix (to)	ترکیب کردن، آمیختن
mixer	ترکیب کن
mixer	ترکیب کننده
mobile unit	واحد سیار
moderator	گردانندهٔ (برنامه)

monitor (television)	مانیتور، گیرندهٔ مدار بسته
motion picture	فیلم، فیلم سینمایی
motion picture (film) camera	دوربین فیلمبرداری

N

narration	روایت
narrator	روایتگر
negative cutting	برش منفی
negative (film)	فیلم منفی
newsreel	فیلم خبری سینمایی
nitrate base	حامل سوختنی
nitrate film	فیلم نیتراتی
noise	نوفه
non-sync sound	فیلم ناهمزمان

O

(on-camera) narration	روایت (درون صحنه)
optical	نوری
out of focus	تار
overexposed	پرنور

P

pan	چرخش افقی (دوربین)
pan left	چرخش به چپ
pan right	چرخش به راست
peepshow	شهرفرنگ
perforation	سوراخ (حاشیهٔ فیلم)
persistence of vision	ثبات تأثرات نوری
photograph	عکس
photographer	عکسبردار، عکاس
photographic gun	دوربین تفنگی
photography	عکسبرداری، عکاسی
picture	تصویر
playback	بازشنوی، بازبینی
pre-production	تهیه

presenter	مجری
print	نسخه
print (to)	چاپ کردن
printer	دستگاه چاپ (فیلم)
process (to)	عمل آوردن (فیلم)
process (film) to	ظاهرکردن
process shot	نیرنگ تصویری (در لابراتوار)
producer	تهیه کننده
production	تولید
production company	شرکت تولید (فیلم)
production crew	گروه تولید
project (to)	تصویر افکندن
projection	تصویرافکنی
projectionist	تصویرافکن
projector	(دستگاه) تصویرافکن، پروژکتور (فیلم، اسلاید، فیلم استریپ)
propaganda	تبلیغ
propaganda film	فیلم تبلیغی
property	ابزار صحنه
public	مخاطب (مخاطبان) و تماشاگر (تماشاگران)، خواننده (خوانندگان)، شنونده (شنوندگان)
push	بالابردن حساسیت فیلم

R

radio	رادیو
radio receiver	(دستگاه گیرندهٔ) رادیو
reccy → reconnoiter (to)	
reconnoiter (to)	محل‌یابی کردن، محل یافتن
reconnoitering	محل‌یابی
reconstruction or re-enactment	بازسازی
record (to)	ضبط کردن
record	صفحه
recording	ضبط
rehearsal	تمرین

rehearse (to)	تمرین کردن
release print	نسخهٔ نمایش
reversal film	فیلم تصویر مثبت، فیلم حاضری
rough cut	ویرایش اول
rushes ⟶ dailies	
rush print ⟶ rushes	

S

safety base (acetate)	حامل نسوز
safety film	(فیلم) نسوز
scene	صحنه
scenery	آرایه
screen (motion picture)	پردهٔ (سینما)
screen (television)	صفحهٔ (تلویزیون)
script	نقشنامه (= فیلمنامه، نمایشنامه، تصویرنامهٔ تلویزیونی، متن رادیویی)
script breakdown ⟶ breakdown	
sequence	مجلس
serial (television)	مجموعه‌های ادواری تلویزیونی
set	آرایش صحنه
set design	صحنه‌آرایی
set designer	صحنه آرا
shoot (to) ⟶ film (to)	
shooting	فیلمبرداری
shooting script	نقشنامه فیلمبرداری
short film	فیلم کوتاه
shot	برداشت
shot-gun mike	میکروفون تفنگی
shutter	پلك (عدسی)
sign	نشانه
signal	علامت
silent (film)	صامت (فیلم ـ)
simulate (to)	نظیره ساختن، شبیه‌سازی کردن
simulation	نظیره‌سازی، شبیه‌سازی

single system sound recording	صدابرداری روی فیلم
slide	اسلاید
slow motion	حرکت کند
sound	صدا
sound (film)	ناطق (فیلم ـ)
sound effect	نیرنگ صوتی
special effect	نیرنگ تصویری (در صحنه)
speed	سرعت
splice	پیوند
splice (to)	پیوند کردن
splicer	پیوند افزار
splicing tape	نوار چسب (ویرایش)
sponsor	حامی مالی
sponsor (to)	حمایت کردن، کمك مالی کردن
sponsorship	حمایت مالی
still camera	دوربین عکاسی
stock shot	تصویر پیش آماده
story board	طرحنامه
stretching	کش‌آوردن، کش‌دادن
studio	استودیو، کارگاه
subtitle	زیرنویس
superimpose (to)	(روی هم) جفت‌کردن، جفت (هم) کردن
superimposition	تصویر جفتی
symbol	نماد
synchronization	همزمانی، همزمان‌سازی
synchronized recording	صدابرداری همزمان
synchronized (sync) sound	صدای همزمان
synchronizer	همزمان ساز

T

tail leader	ته‌فیلم
take	برداشت
telephoto lens	عدسی دورنما

television	تلویزیون
television documentary	مستند تلویزیونی
television magazine	جُنگ تلویزیونی
television receiver	(دستگاه گیرندهٔ) تلویزیون
theater	سینما
theater chain	سینمای شبکه‌ای، سینمای زنجیره‌ای
tilt	چرخش عمودی (دوربین)
tilt down	چرخش (دوربین) به پایین
tilt-up	چرخش (دوربین) به بالا
title	عنوان، اسم
transmission	فرستادن
transmit (to)	فرستادن
transmitter	فرستنده
travel film	فیلم گشت‌گذاری، فیلم سیاحتی
two-way television	تلویزیون دوطرفه

V

video	تصویر (در تلویزیون)
video cassette	کاست تلویزیونی
video cassette player	دستگاه پخش کاست تلویزیونی
video cassette recorder	دستگاه ضبط کاست تلویزیونی
video disk	صفحهٔ تلویزیونی
video documentary	مستند ویدیویی
videomaker	ویدیوگر
video tape	نوار تلویزیونی
video tape recorder	دستگاه ضبط تلویزیونی
viewer	بیننده (ـی تلویزیون)، فیلم‌بین
viewfinder	منظریاب
voice-over narration	روایت بیرون صحنه

W

western	(فیلم) وسترن
wide angle lens	عدسی بازگوشه
work print	پیش‌نمونه

zoom	زوم
zoom (to)	زوم کردن
zoom in	زوم‌پیش
zoom lens	عدسی زوم
zoom out	زوم‌پس

فهرست فیلمهای ایرانی که در کتاب ذکر شده‌اند

آستان قدس رضوی	۱۳۵۳	هجری شمسی	ـ ۱۹۷۴ میلادی
اربعین	۱۳۴۶	« «	ـ ۱۹۶۷ میلادی
اونشب که بارون اومد	۱۳۴۶	« «	ـ ۱۹۶۷ میلادی
باد جن	۱۳۵۰	« «	ـ ۱۹۷۱ میلادی
بلوط	۱۳۴۵	« «	ـ ۱۹۶۶ میلادی
بلوط	۱۳۵۱	« «	ـ ۱۹۷۲ میلادی
تخت جمشید	۱۳۴۶	« «	ـ ۱۹۶۷ میلادی
جرس	۱۳۵۳	« «	ـ ۱۹۷۴ میلادی
خانه سیاه است	۱۳۴۱	« «	ـ ۱۹۶۲ میلادی
زن و حیوان	۱۳۴۱	« «	ـ ۱۹۶۲ میلادی
سیاوش در تخت جمشید			
شقایق سوزان	۱۳۴۰	« «	ـ ۱۹۶۱ میلادی
کوروش بزرگ	۱۳۴۰	« «	ـ ۱۹۶۱ میلادی
گود مقدس	۱۳۴۱	« «	ـ ۱۹۶۲ میلادی
لحظاتی چند با دراویش قادری	۱۳۵۲	« «	ـ ۱۹۷۳ میلادی
مسجد جامع	۱۳۵۲	« «	ـ ۱۹۷۳ میلادی
مطرب عشق	۱۳۵۶	« «	ـ ۱۹۷۷ میلادی
معماری صفویه	۱۳۵۳	« «	ـ ۱۹۷۴ میلادی
موج و مرجان و خارا	۱۳۴۱	« «	ـ ۱۹۶۲ میلادی
مینیاتورهای ایرانی	۱۳۳۷	« «	ـ ۱۹۵۸ میلادی
یا ضامن آهو	۱۳۵۰	« «	ـ ۱۹۷۱ میلادی

فهرست انگلیسی، فارسی فیلمها، نوارها و مجموعه‌های تلویزیونی

A

ABC's Wide World of Sports	دنیای پهناور ورزش
Acadie, Acadie (1971)	آکادی آکادی (۱۹۷۱)
Adventures on the New Frontier (1961)	ماجراهایی در سرزمین جدید (۱۹۶۱)
Aero-Engine (1933)	موتور هواپیما (۱۹۳۳)
L'Age d'Ore (1930)	عصر طلایی (۱۹۳۰)
Airport (1973)	فرودگاه (۱۹۷۳)
Air Power (1956-1957)	نیروی هوایی (۱۹۵۷ـ۱۹۵۶)
All My Babies (1953)	همهٔ بچه‌هایم (۱۹۵۳)
All Quiet on the Western Front (1930)	در غرب خبری نیست (۱۹۳۰)
All the President's Men (1976)	مردان ریاست جمهور (۱۹۷۶)
America (1973)	امریکا (۱۹۷۳)
American Family, An (1973)	یك خانوادهٔ امریکایی (۱۹۷۳)
American Time Capsule, An (1967)	یك کپسول زمان از امریکا (۱۹۶۷)
Anatomy of a Murder (1959)	تشریح یك قتل (۱۹۵۹)
Anderson Platoon, The (1967)	رستهٔ اندرسون (۱۹۶۷)
André Rublev (1959)	آندره روبلف (۱۹۵۹)
Angel's Defence (1977)	دفاع فرشتگان (۱۹۷۷)
Angola: Journey to a War (1961)	آنگولا: سفری به‌میدان جنگ (۱۹۶۱)
Animated Gazette, The (1910)	مجلهٔ زنده (۱۹۱۰)
Animal Festival, The (La Fête Sauvage)	جشن وحوش
Anniversary of the Revolution (Godovshtchina Revolutsii, 1919)	سالگرد انقلاب (۱۹۱۹)
Ape and Superape (1972)	انسان و حیوان (۱۹۷۲)
L'Apocalypse des Animaux (1973)	آخر الزمان حیوانات (۱۹۷۳)
Apocalypse Now (1977)	آخرالزمان رسیده است (۱۹۷۷)

Archaeology (Archeologia, 1967)	باستانشناسی (۱۹۶۷)
Archives Testify, The (1959-58)	بایگانیها شهادت می‌دهند(۱۹۵۸_۱۹۵۷)
Argument About a Marriage, An	مشاجره‌ای بر سر یك ازدواج
Argument at Indianapolis (1953)	مباحثه در ایندیاناپولیس (۱۹۵۳)
Army-Navy Screen Magazine, The	مجلهٔ تصویری نیروی زمینی و دریایی
Arrival of a Train (Arrivée d'un Train en Gare, 1895)	رسیدن قطار به ایستگاه (۱۸۹۵)
Arrival of the Toreadors (Arrivée des Toréadors, 1895)	ورود گاوبازها (۱۸۹۶)
Art and Architecture in Ceylon (1957)	هنر و معماری در سیلان (۱۹۵۷)
Art Colombien (Arte Colombiano)	هنر کلمبیایی
L'Assassin de l'Eau Douce (1947)	قاتل آب شیرین (۱۹۴۷)
L'Atlante (1934)	آتلانت (۱۹۳۴)
Attica (1974)	اتیکا (۱۹۷۴)
Autobiography of a Jeep (1943)	سرگذشت یك جیپ (۱۹۴۳)
August Rhapsody (Augustirapsodi, 1940)	راپسودی اوت (۱۹۴۰)
Au Temps du Cinématographe (1950)	در عصر سینما (۱۹۵۰)

B

Back-Breaking Leaf, The (La Feuille qui Brise les Reins, 1959)	برگهای کمرشکن (۱۹۵۹)
Back of Beyond, The (1954)	در آن سوها (۱۹۵۴)
Back-Seat Generals, The (1970)	ژنرالهای پشت جبهه (۱۹۷۰)
Bakhtiari Migration :The Sheep Must Live (1973)	گوسفندها باید زنده بمانند (۱۹۷۳)
Ballet Mécanique (1925)	بالهٔ ماشینی (۱۹۲۵)
Baptism of Fire (Feuertaufe, 1940)	شروع آتش جنگ (۱۹۴۰)
Basic Training (1971)	خدمت مقدماتی (۱۹۷۱)
Bataille d'Alger, La (1968)	نبرد الجزیره (۱۹۶۸)
Bataille Sur Le Grand Fleuve (1951)	نبرد در رودخانهٔ نیجر (۱۹۵۱)
Battle of Britain, The (1943)	نبرد بریتانیا (۱۹۴۳)
Battle of China, The (1944)	نبرد چین (۱۹۴۴)
Battle of Midway, The (1944)	نبرد میدوی (۱۹۴۴)
Battle of Newburgh, The (1962)	نبرد نیوبرگ (۱۹۶۲)
Battle of Russia, The (1943)	نبرد روسیه (۱۹۴۳)
Battle of San Pietro, The (1945)	نبرد سن پیترو (۱۹۴۵)
Battle of Santiago Bay, The (1899)	نبرد خلیج سانتیاگو (۱۸۹۹)
Battle of Stalingrad, The (1949)	نبرد استالینگراد (۱۹۴۹)

Battleship Potemkin, The (Bronenosets Potyomkin, 1925)	رز مناوپوتمکین (۱۹۲۵)
B.B.C.: The Voice of Britain (1935)	بی‌بی‌سی: صدای بریتانیا (۱۹۳۵)
Beautiful Venice (1896)	ونیز زیبا (۱۸۹۶)
Beaver Valley (1950)	درهٔ سمور آبی (۱۹۵۰)
Berlin (1945)	برلین (۱۹۴۵)
Berlin: Symphony of a Great City (Berlin: die Sinfonie der Grosstadt, 1927)	برلین: سمفونی شهری بزرگ (۱۹۲۷)
Berlin Wall	دیوار برلین
Bethune (1964)	دکتر بتیون (۱۹۶۴)
Bible and Archaeology, The (1976)	انجیل و باستانشناسی (۱۹۷۶)
Bicycle Thieves (Ladri di Biciclette, 1948)	دزدان دوچرخه (۱۹۴۸)
Bilddokumente (1935)	اسناد تصویری (۱۹۳۵)
Biography of a Bookie Joint (1961)	سرگذشت یك دکهٔ شرط بندی (۱۹۶۱)
Biography of a Cancer (1965)	زندگینامهٔ سرطان (۱۹۶۵)
Biography of a Missile (1959)	سرگذشت یك موشك (۱۹۵۹)
Birth of Nation (1915)	تولد یك ملت (۱۹۱۵)
Black Cruise, The (La Croisière Noire, 1926)	کاروان سیاه (۱۹۲۶)
Blood of the Beasts (Le Sang des Betês, 1949)	خون حیوانات (۱۹۴۹)
Blue Light, The (Das Blaue Licht, 1932)	پرتو آبیرنگ (۱۹۳۲)
Blutendes Deutschland (1933)	آلمان شکوفا (۱۹۳۳)
Boat People, The (1961)	مردم ساکن قایقها (۱۹۶۱)
Bonanza (1952-)	بونانزا (-۱۹۵۲)
Border Street, The (1947)	خیابان (۱۹۴۷)
Borinage (1933)	بوریناژ (۱۹۳۳)
Boxing Match (Combat de Boxe, 1927)	مسابقهٔ مشت‌زنی (۱۹۲۷)
Bridge, The (De Brug, 1928)	پل (۱۹۲۸)
Bridge too Far, A (1977)	یك پل اضافه (۱۹۷۷)
Bridges-go-Round (1959)	پلها می‌چرخند (۱۹۵۹)
British Fleet, The (1941)	ناوگان انگلیس (۱۹۴۱)
Broken Dykes (1945)	سدهای شکسته (۱۹۴۵)
Business of Gambling, The (1963)	تجارت قمار (۱۹۶۳)

C

Cable Ship (1933)	کشتی تعمیر کابل (۱۹۳۳)
Calcutta (1968)	کلکته (۱۹۶۸)
California Reich (1976)	رایش کالیفرنیا (۱۹۷۶)

Campaign in Poland (Feldzug in Polen, 1940)	جنگ در لهستان (۱۹۴۰)
Canada Carries on (1941-)	کانادا پیش می‌رود (۱۹۴۱ـ)
Canary Island Bananas (1935)	موزهای جزیرهٔ قناری (۱۹۳۵)
Candid Camera (1947-1968)	دوربین پنهانکار (۱۹۶۸ـ۱۹۴۷)
Cargo from Jamaica (1933)	بار از جامائیکا (۱۹۳۳)
Carnet de Plongée (1950)	یادداشتهای زیر آب (۱۹۵۰)
Case Against Milo Radulovich, A0589839, The (1953)	پروندهٔ میلیو رادولوویچ (۱۹۵۳)
Case of Yolanda McShane, The (1977)	پروندهٔ یولاندا مك شین (۱۹۷۷)
Cathy Come Home (1966)	کتی به خانه‌ات برگرد (۱۹۶۶)
Cavalcade of a Half Century (Cavalcata di Mezzo Secolo, 1951)	رژهٔ نیم قرن (۱۹۵۱)
CBS Reports (1959)	سی. بی. اس. گزارش می‌دهد (۱۹۵۹ تا کنون)
Chair, The (1962)	صندلی اعدام (۱۹۶۲)
Challenge for Change (1967-)	چالش برای تغییر (۱۹۶۷ـ)
Chang (1927)	چانگ (۱۹۲۷)
Charron, Le (1945)	چرخ ساز (۱۹۴۵)
Chasing the Dragon (1966)	تعقیب اژدها (۱۹۶۶)
Chasse Au Lion a l'Arc et aux Flèches (1965)	شکار شیر با تیروکمان (۱۹۶۵)
Chicago: First Impression of a Great American City (1960)	شیکاگو: اولین برداشتها از یك شهر بزرگ امریکایی (۱۹۶۰)
Chiefs (1969)	رؤسای پلیس (۱۹۶۹)
Chien Andalou, Un (1929)	سگ اندلسی (۱۹۲۹)
Childhood Rivalry in Bali and New Guinea (1952)	رقابت کودکان در بالی و گینهٔ نو (۱۹۵۲)
Children Accuse (1957)	بچه‌ها متهم می‌کنند (۱۹۵۷)
Children at School (1937)	بچه‌ها در مدرسه (۱۹۳۷)
Children Learning by Experience (1947)	یادگیری کودکان در اثر تجربه (۱۹۴۷)
Children Must Learn, The (1940)	کودکان باید بیاموزند (۱۹۴۰)
Children of Our Century (Deti Nashego Veka, 1971)	کودکان قرن ما (۱۹۷۱)
Children of the Earth (1946)	کودکان زمین (۱۹۴۶)
Children Were Watching, The (1960)	بچه‌ها تماشا می‌کردند (۱۹۶۰)
Children Who Draw (Eo Kaku Kodomotachi, 1955)	کودکان نقاش (۱۹۵۵)
Children Without Love (Děti Bez Lásky, 1964)	بچه‌های محبت‌ندیده (۱۹۶۴)
China! (1963)	چین (۱۹۶۳)
China Strikes Back (1937)	چین حمله را پاسخ می‌دهد (۱۹۳۷)
Chinatown: Immigrants in America (1973)	مهاجرین چینی در امریکا (۱۹۷۳)
Christmas in Korea (1953)	کریسمس در کره (۱۹۵۲)

Chronicle of a Summer (Chronique d'un Été, 1961)	وقایع تابستانی (۱۹۶۱)
Chronology (1971)	سالشمار (۱۹۷۱)
Chung-Kuo (1972)	چین (۱۹۷۲)
CIA's Secret War (1977)	جنگ پنهانی سیا (۱۹۷۷)
Ciel, la Terre, Le(1965)	آسمان و زمین (۱۹۶۵)
Cinderella (1900)	سیندرلا (۱۹۰۰)
Circumcision (Circoncision, 1948)	ختنه‌سوران (۱۹۴۸)
Circulation of the Blood in the Frog's Foot (1903)	جریان خون در پای قورباغه (۱۹۰۳)
City, The (1939)	شهر (۱۹۳۹)
City of Angeles (1977)	شهر فرشتگان (۱۹۷۷)
City of Gold (1957)	شهر طلایی (۱۹۵۷)
Civilization (1972)	تمدن (۱۹۷۲)
Clorae and Albie (1976)	کلورا و آلبی (۱۹۷۶)
Close-up (1960-1963)	نمای نزدیك (۱۹۶۰ـ ۱۹۶۳)
Cloth-weaving Behind Enemy Line (1939)	پارچه‌بافی پشت جبههٔ دشمن (۱۹۳۹)
Coal Face (1936)	رگه‌های زغال (۱۹۳۶)
Columbo	کلمبو
Comerade Mao Tse-Tung at the Arts Forum in Yenan (1942)	رفیق ماتوتسه تونگ در جلسهٔ بحث هنر در ینان (۱۹۴۲)
Congorilla (1932)	کنگوریلا (۱۹۳۲)
Conquest, The (1930)	غلبه (۱۹۳۰)
Contact (1933)	تماس (۱۹۳۳)
Coolies in Saigon (Coolies à Saïgon, 1897)	باربرها در سایگون (۱۸۹۷)
Coronation of Nicholas II (Couronnement du Tzar, 1898)	مراسم تاجگذاری نیکلای دوم (۱۸۹۸)
Cossacks of the Don (Donskiye Kazaki, 1908)	قزاقهای دون (۱۹۰۸)
Covered Wagon, The (1923)	واگن سرپوشیده (۱۹۲۳)
Cranes Are Flying, The (Letyat Zhuravli, 1957)	لك‌لکها پرواز می‌کنند (۱۹۵۷)
Crin Blanc (1952)	یال سپید (۱۹۵۲)
Crisis: Behind a Presidential Commitment (1963)	بحران (۱۹۶۳)
Cristo (1977)	کریستو (۱۹۷۷)
Cuba Si! (1961)	کوبا، بله! (۱۹۶۱)
Cuba: The People (1973)	کوبا و مردمش (۱۹۷۳)
Cummington Story, The (1945)	داستان کامینگتن (۱۹۴۵)
Cyrus le Grand (1961)	کوروش بزرگ (۱۹۶۱)
Czar's Arrival in Paris, The (1896)	ورود تزار به پاریس (۱۸۹۶)

D

Daimier (1958)	دومیه (۱۹۵۸)
David (1961)	دیوید (۱۹۶۱)
Dawn (Gryning, 1944)	سپیده‌دم (۱۹۴۴)
Dawn of Iran, The (1938)	طلوع ایران (۱۹۳۸)
Day in a New World, A (Den Novovo Mira, 1940)	یك روز در دنیایی نوین (۱۹۴۰)
Day the World Ended, The	روزی که جهان پایان یافت
Dead Birds (1963)	پرندگان مرده (۱۹۶۳)
Deep Throat (1973)	گلوی عمیق (۱۹۷۳)
Defeated People (1946)	مردم شکست‌خورده (۱۹۴۶)
Defeat of Japan, The (1945)	شکست ژاپن (۱۹۴۵)
Defeat of the German Armies Near Moscow, The (Razgrom Nemetzkikh voisk pod Moskvoi, 1942)	شکست ارتشهای آلمانی در حوالی مسکو (۱۹۴۲)
Demonstration, The (1970)	تظاهرات (۱۹۷۰)
Dervishes of Kurdestan (1973)	دراویش کردستان (۱۹۷۳)
Desert People (1966)	مردمان بیابان (۱۹۶۶)
Desert Victory (1943)	پیروزی در صحرا (۱۹۴۳)
Devil and Mrs. Jones, The (1973)	شیطان و خانم جونز (۱۹۷۳)
Devilfish (Le Pieuvre, 1928)	اختاپوت (۱۹۲۸)
Diary for Anne Frank, A (Ein Tagebuch für Anne Frank, 1958)	خاطراتی برای آن فرانك (۱۹۵۸)
Diary for Timothy, A (1945)	خاطرات تیموتی (۱۹۴۵)
Difficult People (Nehez Emberék, 1964)	مردم سختگیر (۱۹۶۴)
Divide and Conquer (1943)	تفرقه‌بینداز و حکومت‌کن (۱۹۴۳)
Divided World, A (En Kluven Värld, 1948)	دنیای تقسیم‌شده (۱۹۴۸)
Divine Soldiers of the Sky (Sora no Shimpei, 1942)	سربازان مقدس آسمان (۱۹۴۲)
DJalambu (1964)	جالامبو (۱۹۶۴)
Doctor Zivago (1965)	دکتر ژیواگو (۱۹۶۵)
Don Juan (1926)	دون‌ژان (۱۹۲۶)
Don't Look Back (1966)	به عقب نگاه نکن (۱۹۶۶)
Dream Street (1921)	خیابان رؤیاها (۱۹۲۱)
Drifters (1929)	ماهیگیران (۱۹۲۹)

E

Eagle Dance (1898)	رقص شهباز (۱۸۹۸)
Earth (Zemlya, 1930)	زمین (۱۹۳۰)

Earth Trembles, The (Terra Trema, 1948)	زمین می‌لرزد (۱۹۴۸)
Easter Island (L'Ile de Pâques, 1935)	جزیرهٔ پاك (۱۹۳۵)
Eddie (1961)	ادی (۱۹۶۱)
Edvard Munch (1963)	ادوارد مانك (۱۹۶۳)
Eichmann and The Third Reich (Eichmann und das Dritte Reich, 1961)	آیشمن و رایش سوم (۱۹۶۱)
Eiffel Tower, The (1896)	برج ایفل (۱۸۹۶)
80 Days, The (1944)	هشتاد روز (۱۹۴۴)
81st Blow, The (1977)	هشتادویکمین ضربه (۱۹۷۷)
Electric Night, The (La nuit Électrique, 1930)	شب الکتریکی (۱۹۳۰)
Elephant Processions at Phnom-Pehn (Promenades des Éléphants à Phnom-Pehn, 1901)	رژهٔ فیلها در پنوم‌پن (۱۹۰۱)
Eleventh Year, The (Odinnadtasti, 1928)	یازدهمین سال (۱۹۲۸)
Elizabeth and Mary (1964)	الیزابت و ماری (۱۹۶۴)
Emak Baika (1927)	امك بایکا (۱۹۲۷)
Empire (1963)	امپایر استیت (۱۹۶۳)
Endless Summer (1966)	تابستان بی‌پایان (۱۹۶۶)
End of Dialogue (Phela-Ndaba, 1971)	پایان گفتگو (۱۹۷۱)
End of the Trail (1965)	پایان راه (۱۹۶۵)
English Anti-Aircraft (1941)	ضدهوایی انگلیسی (۱۹۴۱)
English Potter, The	کوزه‌گر انگلیسی
Enough to Eat (1936)	غذا به اندازهٔ کافی هست؟ (۱۹۳۶)
Enthusiasm: Symphony of the Don Basin (Enthuziasm: Symphonya Donbassa, 1931)	وجد: سمفونی حوزهٔ دون (۱۹۳۱)
Epaves (1945)	بازماندگان (۱۹۴۵)
Eruption of Mt. Pelée (1906)	آتشفشانی کوه پله (۱۹۰۶)
Eruption of Mt. Vesuvius (1905)	آتشفشانی کوه وزوویوس (۱۹۰۵)
L'Espace d'une Vie (1949)	فضا برای زندگی (۱۹۴۹)
Essene (1972)	دیر (۱۹۷۲)
Estonian Earth (1940)	خاك استونیا (۱۹۴۰)
Eternal Jew, The (Der Ewige Jude, 1940)	همیشه یهود (۱۹۴۰)
Everyday Except Christmas (1957)	هر روز جز روز کریسمس (۱۹۵۷)
Everyday Life of Gestapo Officer Schmidt, The (Powszedni Dzien Gestapowca Schmidta, 1963)	زندگی روزانهٔ اشمیت؛ افسر گشتاپو (۱۹۶۳)
Exorcist, The (1974)	جن‌زده (۱۹۷۴)
Exorcist II (Sorcerer, 1977)	جن‌زده ـ ۲ (۱۹۷۷)

F

Face of War, A (1968)	چهره‌ای از جنگ (۱۹۶۸)
Faces (1968)	صورتها (۱۹۶۸)
Facts from Feces (1966)	اطلاعات از مدفوع (۱۹۶۶)
Fall of the Romanov Dynasty, The (Padeniye Dinasti Romanovikh, 1927)	سقوط سلسلهٔ رومانوف (۱۹۲۷)
Far from Vietnam (Loin du Vietnam, 1967)	دوراز ویتنام (۱۹۶۷)
Farming for the Future (1950)	زراعت برای آینده (۱۹۵۰)
Farrebique (1946)	فاره بیك (۱۹۴۶)
Feast, The (1968)	جشن (۱۹۶۸)
Feeding the Baby (Le Repas de Bébé, 1895)	غذا دادن به بچه (۱۸۹۵)
Feeling of Depression, The (1950)	احساس افسردگی (۱۹۵۰)
Feeling of Hostility, The (1948)	احساس خصومت (۱۹۴۸)
Feeling of Rejection, The (1947)	احساس شکست (۱۹۴۷)
Fellow Americans (1942)	همشهریان امریکایی (۱۹۴۲)
Femme et l'Animal La (1962)	زن و حیوان (۱۹۶۲)
Fight for Life (1940)	پیکار برای زنده ماندن (۱۹۴۰)
Fight for Our Soviet Ukraine (Bitva za Nashu Sovietskoyu Ukrainu, 1943)	نبرد برای نجات اوکراثین (۱۹۴۳)
Fighting Film Albums (1941)	آلبوم فیلمهای جنگی (۱۹۴۱)
Fighting Poland (Polska Walczaca, 1944-)	لهستان جنگجو (۱۹۴۴-)
Fighting Soldiers (Tatakau Heitai, 1939)	سربازان جنگجو (۱۹۳۹)
Film of Denmark, The (1935)	فیلم دانمارك (۱۹۳۵)
Film-truth (Kino-Pravada, 1922-1925)	سینما حقیقت (۱۹۲۵-۱۹۲۲)
Film Weekly (Kino-Nedelia, 1918-1919)	مجلهٔ هفتگی فیلم (۱۹۱۹-۱۹۱۸)
Finally Got the News (1971)	بالأخره خبر رسید (۱۹۷۱)
Fire in Odessa (1898)	آتشسوزی در اودسا (۱۸۹۸)
Fires Were Started (1943)	آتشسوزیها شروع شدند (۱۹۴۳)
First Days, The (1939)	اولین روزها (۱۹۳۹)
First Tuesday	اولین سه‌شنبه
First Years, The (1949)	اولین سالها (۱۹۴۹)
Fischer Quintuplets, The (1963)	پنج قلوهای فیشر (۱۹۶۳)
Fleischer's Album (Album Fleischera, 1962)	آلبوم فلیشر (۱۹۶۲)
Floating Elephant (1939)	فیل شناور (۱۹۳۹)
Flood, The (1947)	سیل (۱۹۴۷)
Fond de L'Air Est Rouge, Le (1977)	افق سرخی می‌زند (صحنه‌هایی از

	سومین جنگ جهانی) (۱۹۷۷)
Football (1961)	فوتبال (۱۹۶۱)
Forgotten Imperial Army (Wasurerareta Kogun, (1963)	ارتش شاهنشاهی فراموش شده (۱۹۶۳)
Forward, Soviet!! (Shagai, Soviet!, 1926)	به پیش، شوروی! (۱۹۲۶)
400 Million, The (1939)	چهارصد میلیون (۱۹۳۹)
Four More Years (1972)	چهار سال دیگر (۱۹۷۲)
Fox Movietone News (1927-63)	اخبار ناطق شرکت فاکس (۱۹۲۷ـ۱۹۶۳)
Fox News (1919-)	اخبار از شرکت فاکس (۱۹۱۹ـ)
Frame-up: The Imprisonment of Martin Sostore (1974)	زندانی شدن مارتین سوستوره (۱۹۷۴)
French Connection, The (1973)	رابط فرانسوی (۱۹۷۳)
Freundschaft Siegt (1956)	دوستی پیروز می‌شود (۱۹۵۶)
Funeral of Jan Palach, The (1969)	تشییع جنازهٔ جن پالاك (۱۹۶۹)
Für Uns (1937)	برای ما (۱۹۳۷)

G

Gallery (1971)	گالری (۱۹۷۱)
Gaumont Weekly (1912-1921)	هفته نامهٔ گومان (۱۹۲۱ـ۱۹۱۲)
Gentlemen (1940)	آقایان نجبا (۱۹۴۰)
German Newsreel, The (Die Deutsche Wochenschan)	فیلم خبری سینمایی آلمانی
Gimme' Shelter (1970)	پناهم بده (۱۹۷۰)
Girls at 12 (1975)	دختران ۱۲ ساله (۱۹۷۵)
Giving Birth: Four Portraits (1975)	زایمان (۱۹۷۵)
Gladiatorerna (1968)	قهرمانها (۱۹۶۸)
Glass, (Glas 1958)	شیشه (۱۹۵۸)
Godfather, The (1972)	پدرخوانده (۱۹۷۲)
Gone with the Wind (1933)	بر باد رفته (۱۹۳۳)
Gotama the Buddha (1956)	بودا گوتاما (۱۹۵۶)
Gout de la Farine, Le (1977)	طعم آرد (۱۹۷۷)
Graduate, The (1967)	گراجویت (فارغ‌التحصیل) (۱۹۶۷)
Grandma's Boy	بچه ننه
Grand Méliès, Le (1952)	ملیس بزرگ (۱۹۵۲)
Grand Prix (1949)	مسابقهٔ اتومبیلرانی گران پری (۱۹۴۹)
Granton Trawler (1934)	کشتی ماهیگیری گرانتن (۱۹۳۴)
Grapes of Wrath, The (1939)	خوشه‌های خشم (۱۹۳۹)
Grass (1925)	علفزار (۱۹۲۵)

Great Adventure, The (Det Stora Äventyret, 1953)	ماجرای بزرگ (۱۹۵۳)
Great Road, The (Veliky Put, 1927)	جادهٔ بزرگ (۱۹۲۷)
Great War, The	جنگ بزرگ
Great White Silence, The (1912)	سکوت عظیم سپیدرنگ (۱۹۱۲)
Green Table, The (Za Zelenim Stolom, 1965)	میز سبزرنگ (۱۹۶۵)
Grey Gardens (1977)	باغهای خاکستری (۱۹۷۷)
Guernica (1950)	گرنیکا (۱۹۵۰)
Gull! (Trut!, 1944)	مرغ نوروزی (۱۹۴۴)
Gun Smoke (1955)	دود اسلحه (۱۹۵۵)
Gustave Moreau (1961)	گوستاو مورو (۱۹۶۱)
Gymnastic Performance (Koučertogimnastiko, 1962)	نمایش ژیمناستیك (۱۹۶۲)

H

Hands (1934)	دستها (۱۹۳۴)
Hands and Threads (Ruke I Niti, 1964)	دستها و ریسمانها (۱۹۶۴)
Hanoi, Tuesday the 13th (Hanoi, Mertes Trece, 1967)	هانوی، سه‌شنبه سیزدهم (۱۹۶۷)
Happy Mother's Day (1963)	روز مادر مبارك باد (۱۹۶۳)
Harlan County, U.S.A. (1976)	ناحیهٔ هارلان امریکا (۱۹۷۶)
Harmless People, The (1959)	مردم بی‌آزار (۱۹۵۹)
Harvest of Shame (1960)	درو شرم‌آور (۱۹۶۰)
Harvest Shall Come, The (1942)	محصول به‌دست خواهد آمد (۱۹۴۲)
Hearst Metrotone News (1929 - 1967)	اخبار ناطق هرست (۱۹۶۷ـ ۱۹۲۹)
Hearst-Selig News Pictorial (1914-1915)	اخبار مصور شرکت هرست‌ـسلیگ (۱۹۱۵ـ ۱۹۱۴)
Heart of Spain (1937)	قلب اسپانیا (۱۹۳۷)
Hearts and Minds (1974)	قلبها و اندیشه‌ها (۱۹۷۴)
Hellstrom Chronicle, The (1971)	خاطرات دکتر هلستروم (۱۹۷۱)
Henry Moore (1958)	هنری مور (۱۹۵۸)
Héritiers du Passé (1948)	وراث گذشته (۱۹۴۸)
High Chapparal	چاپارل
High School (1968)	دبیرستان (۱۹۶۸)
Hippopotamus Hunt (Chasse à l' (1)' Hippopotame, 1946)	شکار اسب آبی (۱۹۴۶)
Hiroshima, mon Amour (1959)	هیروشیما، عشق من (۱۹۵۹)
Hiroshima-Nagasaki: August, 1945 (1970)	هیروشیمـــا ـ نازاکی: اوت ۱۹۴۵ (۱۹۷۰)
L'Histoire du Soldat Inconnu (1930)	سرگذشت سرباز گمنام (۱۹۳۰)
History of the Civil War (Istoriya Grazhdanskoi Voini, 1921)	تاریخچهٔ جنگ داخلی (۱۹۲۱)
History of the Helicopter (1951)	تاریخچهٔ هلیکوپتر (۱۹۵۱)

Hitler, A Career (Hitler, eine Karriere, 1977)	زندگی هیتلر (۱۹۷۷)
Hold the Land (1950)	از زمین نگهداری کنید (۱۹۵۰)
Holiday on Sylt (Urlaub auf Sylt, 1957)	تعطیلات در جزیرهٔ سیلت (۱۹۵۷)
Hollywood: The Fabulous Era (1961)	هالیوود: عصر شگفت‌انگیز (۱۹۶۱)
Hollywood: The Golden Years (1961)	هالیوود: سالهای طلایی (۱۹۶۱)
Hollywood: The Great Stars (1961)	هالیوود: ستارگان بزرگ (۱۹۶۱)
Homme à la pipe (1962)	مردی با پیپ (۱۹۶۲)
L'Homme à la tête de Caoutchouc, (1902)	مردی با سرکائوچویی (۱۹۰۲)
Hommes de la Waghi, Les (1961)	مردمان واقی (۱۹۶۱)
Hommes Oubliés, Les (1956-1957)	مردمان فراموش شده (۱۹۵۷ـ۱۹۵۶)
Hospital (1970)	بیمارستان (۱۹۷۰)
Hôtel in Paris, A (1896)	هتلی در شهر پاریس (۱۸۹۶)
Hour of the Furnaces, The (La Hora de las Hornos, 1968)	هنگام اجاقها (۱۹۶۸)
House of Old Women (Dom Starych Kobiet, 1957)	خانهٔ پیرزنان (۱۹۵۷)
House of Rothchild, The (1934)	خانهٔ روتشیلد (۱۹۳۴)
Housing in New Zealand (1948)	مسکن در زلند جدید (۱۹۴۸)
Housing Problems (1935)	مشکلات مسکن (۱۹۳۵)
How an Airoplane Flies (1947)	هواپیما چگونه پرواز می‌کند (۱۹۴۷)
How Yukong Moved the Mountains (Comment Yukong déplaça les Montagnes,1976)	چگونه یوکونگ کوهها را از جای خود تکان داد (۱۹۷۶)
H_2O. (1929)	آب (H_2O) (۱۹۲۹)
Hunters, The (1955)	شکارچیان (۱۹۵۵)
Hunting Big Game in Africa (1907)	شکار حیوانات وحشی در افریقا (۱۹۰۷)
Husbands (1969)	شوهرها (۱۹۶۹)

I

I, a Black (Moi, un Noir, 1958)	من یك سیاه (۱۹۵۸)
I Am Ireland (Mise Eire, 1959)	من ایرلند هستم (۱۹۵۹)
Idi Amin Dada (1976)	ایدی امین دادا (۱۹۷۶)
I.F. Stone's Weekly (1973)	هفته نامهٔ آی. اف. ستون (۱۹۷۳)
Images Médiévales (1950)	تصاویر قرون وسطی (۱۹۵۰)
Images of Ostende (Images d'Ostende, 1930)	تصاویری از استند (۱۹۳۰)
Images Préhistoriques (1954)	نقوش ماقبل تاریخ (۱۹۵۴)
In China (1941)	در چین (۱۹۴۱)
Indian Day, An (1972)	یك روز در هند (۱۹۷۲)
India 67 (1967)	هندوستان ۶۷ (۱۹۶۷)

Indian Village (Indisk By, 1961)	دهکدهٔ هندی (۱۹۶۱)
Indonesia Calling (1946)	ندای اندونزی (۱۹۴۶)
Industrial Britain (1933)	بریتانیای صنعتی (۱۹۳۳)
Industrial Symphony or Philips-Radio (1931)	سمفونی صنعتی یا رادیو فیلیپس (۱۹۳۱)
Information Films of India (1943)	فیلمهای اطلاعاتی هندوستان (۱۹۴۳)
In Memory of Bethune (1961)	به یاد بتیون (۱۹۶۱)
Inside North Vietnam (1968)	در ویتنام شمالی (۱۹۶۸)
International Newsreel, The (1917-29)	فیلم خبری سینمایی بین‌المللی (۱۹۲۹ـ۱۹۱۷)
International Youth Festival (1941)	فستیوال بین‌المللی جوانان (۱۹۴۱)
Intersection (Cvor, 1969)	در محل تقاطع (۱۹۶۹)
Interview with My Lai Veterans (1971)	مصاحبه با سربازان بازگشته از جنگ در می‌لای (۱۹۷۱)
In the Sands of Central Asia (V Peskakh Srednei Azii, 1943)	در میان شنهای آسیای میانه (۱۹۴۳)
In the Year of the Pig (1969)	در سال خوك (۱۹۶۹)
Introduction to Chile (1971)	آشنایی با شیلی (۱۹۷۱)
Introduction to the Enemy (1974)	آشنایی با دشمن (۱۹۷۴)
Iran: the New Persia (1939)	ایران نوین (۱۹۳۹)
Irish Tapes (1973)	نوارهای ایرلندی (۱۹۷۳)
Isle of Hope (1957)	جزیرهٔ امید (۱۹۵۷)
Ivan the Terrible (Ivan Grozny, 1944)	ایوان مخوف (۱۹۴۴)

J

Jaguar (1967)	ژاگوار (۱۹۶۷)
Jail, The (1972)	زندان (۱۹۷۲)
Jaipur (1951)	جیپور (۱۹۵۱)
Jane (1962)	جین (۱۹۶۲)
Jasenovac (1945)	یازه نوواك (۱۹۴۵)
Jaws (1975)	آرواره‌ها (۱۹۷۵)
Jazz Singer, The (1927)	خوانندهٔ جاز (۱۹۲۷)
Jean d'Arc (1900)	ژاندارك (۱۹۰۰)
Journal de la Resistance, Le (1945)	یادداشتهای نیروی مقاومت (۱۹۴۵)
Joyce at 34 (1973)	جویس در سن ۳۴ سالگی (۱۹۷۳)
Judgment of the Nations (Sud Naradov IN RUSSIAN, Gericht der Völker, IN GERMAN, 1946)	داوری ملتها (۱۹۴۶)
Juvenile Court (1973)	دادگاه صغیرها (۱۹۷۳)

K

Kenya, Africa (1961)	کنیا افریقا (۱۹۶۱)
Khajuraho (1956)	خاجوراهو (۱۹۵۶)
Killing of a Chinese Bookie, The (1976)	قتل شرط بند چینی (۱۹۷۶)
King Kong (1933)	کینگ کونگ (۱۹۳۳)
Kino-Eye (Kino-Glaz, 1924)	سینما چشم (۱۹۲۴)
Kinograms (1919-1931)	کینوگرامز (۱۹۳۱_ ۱۹۱۹)
Kino-Pravada ⟶ Film-truth (1922-1925)	سینما_حقیقت (۱۹۲۵_۱۹۲۲)
Know Your Ally, Britain (1944)	متحدت، انگلیس را بشناس (۱۹۴۴)

L

Land, The (1942)	زمین (۱۹۴۲)
Land of Promise (1945)	سرزمین موعود (۱۹۴۵)
Land Without Bread (Tierra Sin Pan OR Las Hurdes, 1932)	سرزمین بدون نان (۱۹۳۲)
Laos, the Forgotten War (La Guerra Olivadada, 1967)	لائوس جنگ فراموش شده (۱۹۶۷)
Last Grave at Dimbaza (1974)	آخرین گور در دیمبازا (۱۹۷۴)
Last Shot, The (1945)	آخرین گلوله (۱۹۴۵)
Last Stage, The (1947)	آخرین مرحله (۱۹۴۷)
Last Tango in Paris (1973)	آخرین تانگو در پاریس (۱۹۷۳)
Law and Order (1969)	نظم و قانون (۱۹۶۹)
Law of the Great Love, The (Zakon Velikoi lyubvi, 1944)	قانون عشق بزرگ (۱۹۴۴)
Leningrad at War (Leningrad V Brobe, 1942)	لنینگراد می‌جنگد (۱۹۴۲)
Leonardo da Vinci: The Tragic Pursuit of Perfection (1953)	لئوناردو داوینچی: کمالگرایی مصیبت‌بار (۱۹۵۳)
Letter From Home, A	نامه‌ای از خانواده
Letter from Siberia (Lettre de Sibérie, 1957)	نامه‌ای از سیبری (۱۹۵۷)
Let There Be Light (1945)	بگذار بدرخشد (۱۹۴۵)
Liban ... Pourquoi? (1977)	لبنان... چرا؟ (۱۹۷۷)
Liberated China (1950)	چین آزاد شده (۱۹۵۰)
Liberated France (Osvobozhdjennaja Franzija, 1944)	فرانسهٔ آزاد شده (۱۹۴۴)
Liberation (Osvobozhdeniye, 1940)	آزادی (۱۹۴۰)
Life of Adolf Hitler, The (Das Leben Adolf Hitlers, 1961)	زندگی آدلف هیتلر (۱۹۶۱)
Life on Earth (1977)	حیات روی کرهٔ زمین (۱۹۷۷)
Listen to Britain (1942)	به انگلستان گوش فرا دهید (۱۹۴۲)
Little Pioneers (Pioniri Maleni, 1968)	پیشروان کوچك (۱۹۶۸)

Living Camera, The (1963)	دوربین زنده (۱۹۶۳)
Living Desert, The (1953)	بیابان زنده (۱۹۵۳)
London Can Take It (1940)	لندن تاب می‌آورد (۱۹۴۰)
London Will Not Surrender (1941)	لندن تسلیم نخواهد شد (۱۹۴۱)
Lonely Boy (1962)	پسر تنها (۱۹۶۲)
Louisiana Story (1948)	داستان لویزیانا (۱۹۴۸)
Lovely May, The (Le Joli Mai, 1963)	ماه مه زیبا (۱۹۶۳)
Lover's Wind (Le Vent des Amoureux, 1969)	باد صبا (۱۹۶۹)
Love Story (1971)	داستان عشق (۱۹۷۱)
Lucky Lady (1974)	خانم خوشبخت (۱۹۷۴)
Lumière (1953)	لومیر (۱۹۵۳)

M

M (1932)	ام (۱۹۳۲)
Mahatma (1968)	مهاتما (۱۹۶۸)
Maioria Absoluta (1964)	اکثریت مطلق (۱۹۶۴)
Maisons (1948)	خانه‌ها (۱۹۴۸)
Maisons de la Misère, Les (1937)	خانه‌های تیره‌بختی (۱۹۳۷)
Majdanek (1944)	ماجدانك (۱۹۴۴)
Malayan War Record (Marei Senki, 1942)	مدارك جنگی مالاگا (۱۹۴۲)
Manic Priests, The (Les Maîtres Fous, 1955)	اربابان دیوانه (۱۹۵۵)
Man of Aran (1934)	مرد ارانی (۱۹۳۴)
Mannerheim Line (Liniya Mannerheim, 1940)	خط مانرهایم (۱۹۴۰)
Mans Westmar, Einer Von Vielen (1934)	یکی از بسیار (۱۹۳۴)
Man With a Movie Camera, The (Chelovek s Kinoapparatom, 1929)	مردی با دوربین فیلمبرداری (۱۹۲۹)
March of Time, The (1935-1951)	گذر زمان (۱۹۵۱ ـ ۱۹۳۵)
Marjoe (1972)	مارجو (۱۹۷۲)
Mark Twain's America (1960)	امریکا از دید مارك تواین (۱۹۶۰)
Market in Wittenbergplatz (Market am Wittenbergplatz, 1929)	بازار برلین (۱۹۲۹)
Married Couple, A (1969)	دو همسر (۱۹۶۹)
Martial Dances of Malabar (1957)	رقصهای نظامی مالابار (۱۹۵۷)
Masters of the Great Harvest (1947)	صاحبان درو بزرگ (۱۹۴۷)
Maudits, Les (1947)	لعنت شدگان (۱۹۴۷)
McMillan and Wife	مك‌میلان

Meat (1976)	گوشت (۱۹۷۶)
Medium Cool	رسانهٔ سرد
Meet Marlon Brando (1965)	مارلون براندو معرفی می‌شود (۱۹۶۵)
Meet Mr. Lincoln (1959)	آقای لینکلن معرفی می‌شوند (۱۹۵۹)
Mein Kampf (Den Blodiga Tiden, 1960)	نبرد من (۱۹۶۰)
Melbourne Races (Les Courses, 1896)	مسابقه‌های ملبورن (۱۸۹۶)
Memory (Pamat, 1969)	خاطره (۱۹۶۹)
Memory of Justice, The (1976)	به یاد عدالت (۱۹۷۶)
Memphis Belle (1944)	زیبای ممفیس (۱۹۴۴)
Men of the Lightship (1940)	مردان کشتی فانوس‌دار (۱۹۴۰)
Mental Mechanism	مکانیسم مغز انسان
Micro Second (1969)	یك میلیونیم ثانیه (۱۹۶۹)
Midnight Blue (1975)	سکس در نیمه شب (۱۹۷۵)
Midweek	وسط هفته
Minamata (1971)	میناماتا (۱۹۷۱)
Miniatures Persanes (1958)	مینیاتورهای ایرانی (۱۹۵۸)
Mirror of Holland (Spiegel Van Holland, 1950)	انعکاس هلند (۱۹۵۰)
Mirror of the Day, The (1935)	آینهٔ رویدادهای روز (۱۹۳۵)
Moana (1926)	موآنا (۱۹۲۶)
Momma Don't Allow (1956)	باشگاه جاز (۱۹۵۶)
Monde de Paul Delvaux, Le (1946)	دنیای پل دلوو (۱۹۴۶)
Monterey Pop (1968)	فستیوال مانتری (۱۹۶۸)
Morley Safer's Vietnam (1967)	ویتنام به روایت مورلی سیفر (۱۹۶۷)
Moscow (Moskva, 1927)	مسکو (۱۹۲۷)
Moscow Flooded (1898)	مسکو سیلزده (۱۸۹۸)
Moscow Railway System, The (1898)	شبکهٔ راه‌آهن مسکو (۱۸۹۸)
Moscow Strikes Back (1942)	مسکو به‌حمله جواب می‌دهد (۱۹۴۲)
Mother (Mat, 1926)	مادر (۱۹۲۶)
Munich 1972: Septembre Noir (1972)	مونیخ ۱۹۷۲: سپتامبر سیاه (۱۹۷۲)
Munich, or the Hundred Year Peace (Munich, ou la Paix Pour Cent Ans, 1967)	مونیخ یا صلح یکصد ساله (۱۹۶۷)
Murderers Are Among Us, The (Die Mörder Sind Unter Uns, 1946)	قاتلان در میان ما هستند (۱۹۴۶)
Musicians (Muzykanci, 1960)	نوازندگان (۱۹۶۰)
Mutual Weekly, The (1912-)	هفته نامهٔ میوچوال (۱۹۱۲-)
Muybridge (1974)	مایبریج (۱۹۷۴)
My Home is Copacabana (1965)	وطن من کوپاکابانا است (۱۹۶۵)

N

Naissance du Cinéma (1946)	تولد سینما (۱۹۴۶)
Nanook of the North (1922)	ننوك شمالی (۱۹۲۲)
Napalm (1970)	بمب آتشزا (ناپالم) (۱۹۷۰)
Nationwide	در سراسر کشور
Native Land (1942)	سرزمین بومی (۱۹۴۲)
Native Women Coaling a Ship and Scrambling for Money (1903)	زنان بومی در حال خالی کردن زغال ـ سنگ در کشتی و تلاششان برای معاش
Nazis Strike, The (1942)	حملهٔ نازیها (۱۹۴۲)
NBC White Paper (1960)	کتاب سفید ان. بی. سی. (۱۹۶۰)
Necrology (1968)	مردگان (۱۹۶۸)
Negro Soldier, The (1944)	سرباز سیاهپوست (۱۹۴۴)
Nehru (1962)	نهرو (۱۹۶۲)
New Earth (Nieuwe Gronden, 1934)	زمین جدید (۱۹۳۴)
Newspaper Behind Enemy Line (1939)	روزنامهٔ پشت جبههٔ دشمن (۱۹۳۹)
New York 1911 (1911)	نیویورك ۱۹۱۱ (۱۹۱۱)
"N.Y., N.Y." (1958)	نیویورك، نیویورك (۱۹۵۸)
Nguyen Hun Tho Speaks to the American People (Chu Tich Nguyen Hun Tho Noi Chuyen Voi Nhan Dan My, 1965)	نوین هون‌تو با مردم امریکا صحبت می‌کند (۱۹۶۵)
Nice Time (1957)	وقت فراغت (۱۹۵۷)
Night and Fog (Nuit et Bruillard, 1955)	شب و مه (۱۹۵۵)
Night Mail (1936)	پست شبانه (۱۹۳۶)
Nightmare in Red (1955)	کابوس سرخ (۱۹۵۵)
Ninety Degrees South (1930)	مدار نود درجهٔ جنوب (۱۹۳۰)
Nlum Tchai (1966)	نلوم چای (۱۹۶۶)
Norman Conquest of England, The (La Conquête de l'Angleterre, 1955)	فتح انگلیس به‌دست نرمانها (۱۹۵۵)
North Sea (1938)	دریای شمال (۱۹۳۸)
Nothing So Precious (1973)	هیچ چیز تا ایـن حد ارزش ندارد (۱۹۷۳)
Nuer, The (1970)	نوئرها (۱۹۷۰)
Nuremberg (Nürnberg, 1948)	نورمبرگ (۱۹۴۸)

O

O'Dreamland (1953)	دنیای خواب و خیال (۱۹۵۳)
O'er Hill and Dale (1930)	دره و ماهور (۱۹۳۰)
Olividados, Los (1950)	فراموش شدگان (۱۹۵۰)
Olympia (1938)	المپیا (۱۹۳۸)
Omnibus (1952)	جُنگ(۱۹۵۲)
On Any Sunday (1971)	هر یکشنبه (۱۹۷۱)
One More Day (Dan Vise, 1971)	یك روز دیگر (۱۹۷۱)
One Sixth of the World (Shestaya Chast Mira, 1926)	یك ششم دنیا (۱۹۲۶)
Only the Hours (Rein Que Les Heures, 1926)	فقط ساعتها (۱۹۲۶)
On the Bowery (1956)	خیابان باوری (۱۹۵۶)
On the Subject of Nice (À Propos de Nice, 1930)	دربارهٔ نیس (۱۹۳۰)
Open City (Roma, Città Aperta, 1945)	رم: شهر بیدفاع (۱۹۴۵)
Opera Sauvage (1975)	اپرای وحشی (۱۹۷۵)
Operation Teutonic Sword (Unternehmen Teutonenschwert, 1958)	عملیات شمشیر توتونی (۱۹۵۸)
Ordinary Fascism (Obyknovennyj Faschism, 1965)	فاشیسم معمولی (۱۹۶۵)
Ossessione (1942)	وسوسه (۱۹۴۲)
Other Half of the Sky: a China Memoire, The (1974)	نیمهٔ دیگر آسمان: یادبودی از چین (۱۹۷۴)
Our Country (1944)	سرزمین ما (۱۹۴۴)

P

Paisa (1946)	پائیزا (۱۹۴۶)
Palle Alone in the World (1949)	پال تنها (۱۹۴۹)
Panama: Danger Zone (1960)	پاناما: منطقهٔ خطر (۱۹۶۰)
Panchtupi: a Village in West Bengal (1957)	پانچ توپی: دهکده‌ای در بنگال غربی (۱۹۵۷)
Panorama (1965)	جهان‌نما (۱۹۶۵)
Panta Rhei (1951)	در تغییر بودن دائمی همه چیز (۱۹۵۱)
Parade (Parada, 1963)	رژه (۱۹۶۳)
Paragraph Zero (Paragraf Zero, 1956)	پاراگراف صفر (۱۹۵۶)
Paramount News (1927)	اخبار پارامونت (۱۹۲۷)
Paris 1900 (1947)	پاریس۱۹۰۰ (۱۹۴۷)
Passion of Joan of Arc, The (1928)	شور ژاندارك (۱۹۲۸)
Path, The (1973)	راه (۱۹۷۳)
Pathé Daily News (1914-1939)	اخبار روزانهٔ پاته (۱۹۳۹-۱۹۱۴)

Pathé Gazette, The (1910 -)	مجلهٔ پاته (۱۹۱۰-)
Pathé Journal, The (1910 -)	وقایع روز از شرکت پاته (۱۹۱۰-)
Pathé News (1939-1956)	اخبار پاته (۱۹۵۶-۱۹۳۹)
Pathé's Weekly (1911-1914)	هفته نامهٔ پاته (۱۹۱۴-۱۹۱۱)
Paul Tomkowitz: Street Railway Switchman (1954)	سوزنبان قطار (۱۹۵۴)
Paysages Sous-Marins (1947)	مناظر زیر دریا (۱۹۴۷)
Pays Sans bon Sens, Un (1970)	کشوری بی‌ذوق سلیم (۱۹۷۰)
Peaceful Shadows of Indochina (Harmonieux Ombrages d'Indochine, 1935)	سایه‌های آرام هندوچین (۱۹۳۵)
Peasants of the Second Fortress, The (Daini Toride no Hitobito, 1971)	زارعین دومین سنگر (۱۹۷۱)
Peasant Symphony (Symphonie Paysanne OR Boerensymfonie, 1944)	سمفونی روستایی (۱۹۴۴)
People and Their Guns, The (Le Peuple et ses Fusils, 1970)	مردم و تفنگهایشان (۱۹۷۰)
People of Cumberland (1938)	مردم کامبرلند (۱۹۳۸)
People of the Australian Western Desert (1966)	مردم بیابان غربی استرالیا (۱۹۶۶)
People of the City (Människor i Stad, 1947)	مردم شهر (۱۹۴۷)
People's Holiday (1947)	تعطیلات مردم (۱۹۴۷)
Perfumed Hills of the Tonkin Plains (Collines Parfumées des Plateux Mois, 1935)	تپه‌های معطر دشت تونکین (۱۹۳۵)
Phantom India (1968)	خیال هند (۱۹۶۸)
Picturesque Kiev (1898)	کی‌یف زیبا (۱۸۹۸)
Pilots in Pyjamas (Piloten in Pyjama, 1967)	خلبانان پیژامه‌پوش (۱۹۶۷)
Plow that Broke the Plains, The (1936)	خیشی که دشتها را شیار زد (۱۹۳۶)
Point of Order (1962)	سؤالی در مورد رعایت آیین دادرسی (۱۹۶۲)
Police Tapes, The (1976)	نوارهای پلیس (۱۹۷۶)
Politics of Intimacy, The (1973)	سیاستهای نزدیکی (۱۹۷۳)
Portrait of Jason (1967)	سیمای جیسون (۱۹۶۷)
Portrait of Osa (Porträtt av Åsa, 1965)	سیمای اوسا (۱۹۶۵)
Pour la Suite du Monde (1963)	دنبالهٔ جهان (۱۹۶۳)
Power and the Land (1940)	نیرو و زمین (۱۹۴۰)
Powered Flight (1951)	پرواز با نیروی موتور (۱۹۵۱)
Prague Castle	قصر پراگ
Prelude to War (1942)	پیش درآمد جنگ (۱۹۴۲)
Primate (1974)	انسان اولیه (۱۹۷۴)
Primitifs du Treize, Les (1960)	بدویان سیزده ساله (۱۹۶۰)

Principles of Flight (1945-1947)	اصول پرواز (۱۹۴۷ ـ ۱۹۴۵)
Privilège (1967)	حق ویژه (۱۹۶۷)
Production and Struggle Unite (1942)	برای تولید و کار و کوشش بیشتر متحد شوید (۱۹۴۲)
Project XX (1954-1964)	طرح بیستم (۱۹۶۴ـ۱۹۵۴)
Proletkino	سینمای کارگر
Pumping Iron (1977)	عضلات آهنین (۱۹۷۷)
Punishment Park (1971)	پارك مجازات (۱۹۷۱)
Pyramide Humaine, La (1961)	هرم انسانی (۱۹۶۱)

Q

Quiet One, The (1948)	کودك ساکت (۱۹۴۸)

R

Rabindranath Tagore (1961)	رابیندرانات تاگور (۱۹۶۱)
Race for Space, The (1960)	مسابقه برای تسخیر فضا (۱۹۶۰)
Racing Symphony (Rennsymphonie, 1928)	سمفونی اسب‌دوانی (۱۹۲۸)
Railway Battle (Bataile du Rail, 1946)	نبرد راه‌آهن (۱۹۴۶)
Rain (Regen, 1929)	باران (۱۹۲۹)
Rain Makers, The (Les Hommes Qui Font La Pluie, 1951)	باران آوران (۱۹۵۱)
Ramparts We Watch (1940)	باروها را پاسداری می‌کنیم (۱۹۴۰)
Rashomon (1950)	راشومون (۱۹۵۰)
Real West, The (1961)	غرب واقعی (۱۹۶۱)
Refinery Processes (1946-1950)	فرایندهای پالایشگاه (۱۹۵۰ـ ۱۹۴۶)
Refugees (Fleuchtlinge, 1949)	مهاجران (۱۹۴۹)
Règne du Jour, Le (1967)	سلطنت روز (۱۹۶۷)
Reindeer Time (Sarvtid, 1943)	وقت گوزن (۱۹۴۳)
Report from Aleutians (1942)	گزارشی از آلئوسین (۱۹۴۲)
Report on Senator McCarthy (1954)	گزارشی دربارهٔ سناتور مك‌کارتی (۱۹۵۴)
Requiem for 500,000 (Requiem dla 500,000, 1963)	طلب آمرزش برای پانصد هزار نفر (۱۹۶۳)
Resist American Aggression and Aid Korea (1951)	در مقابل تهاجم امریکا مقاومت و به کره کمك کنید. (۱۹۵۱)
Retour, Le (1946)	بازگشت (۱۹۴۶)
Rhythm and Movement (1948)	ریتم و حرکت (۱۹۴۸)
Rival World, The (Onze Grootste Vijand, 1955)	دنیای رقیب (۱۹۵۵)

River (1937)	رودخانه (۱۹۳۷)
Rivers of Sand (1974)	رودهای شن (۱۹۷۴)
Rodolphe Breslin (1962)	رودولف برسلن (۱۹۶۲)
Rome (1896)	رم (۱۸۹۶)
Room 222	کلاس ۲۲۲
Rough Sea at Dover, A (1896)	دریای توفانی ساحل دوور (۱۸۹۶)
Round the Statue of Liberty (Rund um die Freiheits-statue, 1941)	سرامون مجسمهٔ آزادی (۱۹۴۱)
Roving Report (1957-1963)	گزارشگر سیار (۱۹۶۳ـ ۱۹۵۷)
Royaume Vous Attend, Un (1976)	کشوری در انتظار شماست (۱۹۷۶)
Rubber Stamp, The (Pečak, 1965)	مهر لاستیکی (۱۹۶۵)
Rubens (1948)	روبنس (۱۹۴۸)
Rush to Judgment (1967)	قضاوت شتابزده (۱۹۶۷)
Russia of Nicholas II and Leo Tolstoy, The (Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy, 1928)	روسیهٔ زمان نیکلای دوم و لئو تولستوی (۱۹۲۸)
Russian Miracle, The (Das Russiche Wunder, 1963)	معجزهٔ روسی (۱۹۶۳)

S

Sad Song of Yellow-skin (1970)	سرود اندوهگین نژاد زرد (۱۹۷۰)
Saint-Jérôme (1972)	سن ژروم (۱۹۷۲)
Saint Nizier (1973)	سن نی‌زیه (۱۹۷۳)
Salesmen (1969)	فروشندگان (۱۹۶۹)
Salt for Svanetia (Sol Svanetii, 1930)	نمك برای سوانتیا (۱۹۳۰)
Salt of the Earth (1954)	برکت زمین (۱۹۵۴)
San Francisco Earthquake (1906)	زلزلهٔ سانفرانسیسکو (۱۹۰۶)
Sea Horse (L'Hippocampe, 1934)	اسب دریایی (۱۹۳۴)
Seal Island (1948)	جزیرهٔ سیل (۱۹۴۸)
Search, The (1948)	جستجو (۱۹۴۸)
Searchlight (1957-1960)	نورافکن (۱۹۶۰ـ ۱۹۵۷)
Sea Urchins (Les Oursins, 1928)	خارپوست دریایی (۱۹۲۸)
See it Now (1951-1958)	نگاهی به رویدادهای روز (۱۹۵۸ـ۱۹۵۱)
Sel de La Terre, Le (1950)	نمك زمین (۱۹۵۰)
Selling of the Pentagon, The (1971)	چگونه پنتاگون خود را می‌فروشد (۱۹۷۱)
Sense of Loss, A (1975)	احساس از دست دادن (۱۹۷۵)
17th Parallel (17e Parallèle, 1967)	مدار هفده درجه (۱۹۶۷)

Seventh Age, The (1947)	دورهٔ سالخوردگی (۱۹۴۷)
79 Springtimes (79 Primaveras, 1969)	۷۹ بهار زندگی (۱۹۶۹)
Shadows (1960)	سایه‌ها (۱۹۶۰)
Shadows on the Snow (Skuggor över Snön, 1945)	سایه‌های روی برف (۱۹۴۵)
Shangai (1938)	شانگهای (۱۹۳۸)
Shanghai Document (Shanghaisky Dokument, 1928)	سند شانگهای (۱۹۲۸)
Shansi, Chahr and Hopei Mobilization Meeting (1939)	جلسهٔ بسیج کردن در شانسی، چاهار و هوپی (۱۹۳۹)
Ship is Born, A (Narodziny Statku, 1961)	تولد یك کشتی (۱۹۶۱)
Shipyard (1935)	کارخانهٔ کشتیسازی (۱۹۳۵)
Shoeblack at Work in a London Street (1896)	واکسی هنگام کار در خیابانهای لندن (۱۸۹۶)
Shoeshine (Sciuscià, 1946)	واکسی (۱۹۴۶)
Showman (1962)	شومن (۱۹۶۲)
Silent Village, The (1943)	دهکدهٔ ساکت (۱۹۴۳)
Silent World, The (le Monde du Silence, 1956)	دنیای ساکت (۱۹۵۶)
Since the Days of Cyrus (1971)	از زمان کوروش تاکنون (۱۹۷۱)
6 Juin à l'aube, Le (1946)	سپیده دم ششم ژوئن (۱۹۴۶)
Six-thirty Collection (1934)	پست ساعت شش‌ونیم (۱۹۳۴)
60 Minutes	۶۰ دقیقه
Skid Row (1956)	خیابان عشرت و الکل (۱۹۵۶)
Sleep (1963)	خواب (۱۹۶۳)
Smoke Menace, The (1937)	فاجعهٔ دود (۱۹۳۷)
Some Evidence (Vai Toibac Cua de Quoc My. 1969)	مدارك گواه (۱۹۶۹)
Song of Ceylon (1935)	سرود سرندیب (۱۹۳۵)
Song of Heroes (Pesm O Gueroyakh, 1932)	سرود قهرمانان (۱۹۳۲)
Sorrow and the Pity, The (Le Chargin et la Pitié, 1970)	غم و همدردی (۱۹۷۰)
Sound of Music, The (1965)	اشکها و لبخندها (۱۹۶۵)
Soviet Ukraine (1947)	اوکرائین شوروی (۱۹۴۷)
Spain 1937 (1937)	اسپانیا ۱۹۳۷ (۱۹۳۷)
Spain (Ispaniya, 1939)	اسپانیا (۱۹۳۹)
Spanish Earth, The (1937)	خاك اسپانیا (۱۹۳۷)
Spare Time (1939)	وقت فراغت (۱۹۳۹)
Spark Can Start a Prairie Fire, A (Hsing Hsing Chih Huo Keyi Liao Yuan 1961)	یك جرقه می‌تواند در سبزه زار آتش بر پا کند (۱۹۶۱)
Special Enquiry (1952-1957)	تحقیقات ویژه (۱۹۵۷-۱۹۵۲)

Special Trains (Specijalni Vlakovi, 1971)	قطارهای مخصوص (۱۹۷۱)
Sphinx and the Pyramids, The (1896)	ابوالهول و اهرام مصر (۱۸۹۶)
Spirit of Change-Iran (1970)	ایران ـ روح تغییر (۱۹۷۰)
Spring (1930)	بهار (۱۹۳۰)
Spring Offensive (1940)	حملهٔ بهاره (۱۹۴۰)
Squadron 992 (1939)	جوخهٔ ۹۹۲ (۱۹۳۹)
Stalingrad (1943)	استالینگراد (۱۹۴۳)
Stand up Sisters (1950)	سربلند کنید خواهران (۱۹۵۰)
Sting, The (1973)	نیش (۱۹۷۳)
Stolen Frontier, The (1946)	مرز ربوده شده (۱۹۴۶)
Story of ----, The (1962)	داستان زندگی... (۱۹۶۲)
Stravinsky Portrait, A (1964)	سیمایی از استراوینسکی (۱۹۶۴)
Street in Paris, A (1898)	خیابانی در پاریس (۱۸۹۸)
Suite Baroque (Barokni Suita, 1958)	سوئیت باروك (۱۹۵۸)
Summer's Tale, A (En Sommarsaga, 1941)	یك داستان تابستانی (۱۹۴۱)
Sun Always Rises, The (Il Sol Sorge Ancora, 1946)	خورشید همچنان طلوع می کند (۱۹۴۶)
Sunday in Peking (Dimanche à Pékin, 1955)	یکشنبه در پکن (۱۹۵۵)
Sunk Instantly (Gochin, 1943)	فوراً غرق شده (۱۹۴۳)
Swarm, The (Not Released Yet)	انبوه حشرات (هنوز به‌بازار نیامده است)
Swimming in the Moscow River at 20 Degrees (1898)	شنا در رودخانهٔ مسکو در حرارت ۲۰ درجه (۱۸۹۸)
Swinging the Lambeth Walk (1940)	رقص با آهنگ لمبث واك (۱۹۴۰)
Symphony of Life (1956)	سمفونی حیات (۱۹۵۶)

T

Tabu (1931)	تابو (۱۹۳۱)
Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht (1935)	روز آزادی ـ نیروی دفاعی ما (۱۹۳۵)
Tale from Nubia, A (1963)	داستانی از نوبیا (۱۹۶۳)
Tale of Four Cities, A (Char Shehr Ek Kahani, 1968)	حکایت چهار شهر (۱۹۶۸)
Tang County Youth Cooperative (1939)	تعاونی جوانان ناحیهٔ تانگ (۱۹۳۹)
Tante Chinoise et les Autres (1958)	خالهٔ چینی و دیگران (۱۹۵۸)
Target for Tonight (1941)	هدف امشب (۱۹۴۱)
Tassili N'Ajjer (1962)	تاسیلی ناژر (۱۹۶۲)
Teach Our Children (1974)	به کودکانمان بیاموزیم (۱۹۷۴)
Techniques of Anaesthesia (1944-1948)	شگردهای بیهوشی (۱۹۴۸ـ۱۹۴۴)

Textiles (1956)	پارچه (۱۹۵۶)
They Also Serve (1940)	آنها نیز خدمت می‌کنند (۱۹۴۰)
Third World, Third World War (Tercer Mundo, Tercera Guera Mundial, 1970)	جهان سوم، جنگ جهانی سوم (۱۹۷۰)
This is the Enemy (1941)	این دشمن است (۱۹۴۱)
This Land is Full of Life (Din Tillvaros Land, 1941)	سرزمین ما سرشار از حیات است (۱۹۴۱)
3/4/7 (1948)	۷/۴/۳ (۱۹۴۸)
Three Songs of Lenin (Tri Pensi O Leninye, 1934)	سه سرود برای لنین (۱۹۳۴)
Three Songs of Resistance (Trois Chansons de Resistance, 1943)	سه آواز مقاومت (۱۹۴۳)
3000 Years and Life (1973)	سه هزار سال و حبس ابد (۱۹۷۳)
Thursday's Children (1953)	بچه‌های پنجشنبه (۱۹۵۳)
Tibet (1976)	تبت (۱۹۷۶)
Time of the Locust (1967)	زمان ملخ (۱۹۶۷)
Titicut Follies (1967)	نمایش تی‌تی کات (۱۹۶۷)
To be Alive! (1964)	زنده بودن (۱۹۶۴)
To Die in Madrid (Mourir à Madrid, 1962)	مردن در مادرید (۱۹۶۲)
Tokyo Olympiad (1964)	المپیك توکیو (۱۹۶۴)
To Live in Peace (Vivere in Pace, 1946)	زندگی در صلح (۱۹۴۶)
Tonnelier, Le (1945)	چلیك ساز (۱۹۴۵)
Toscanini: Hymn of the Nations (1945)	توسکانینی: سرود ملتها (۱۹۴۵)
To the Danube (1940)	به سوی دانوب (۱۹۴۰)
Towards an Armistice with Finland (1944)	به سوی متارکه با فنلاند (۱۹۴۴)
Towering Inferno	آسمانخراش جهنمی
Town, The (1941)	شهرك (۱۹۴۱)
Tragedy of Japan, The (Nihon no Higeki, 1946)	تراژدی ژاپن (۱۹۴۶)
Trance and Dance in Bali (1950)	جذبه و رقص در بالی (۱۹۵۰)
Trials of Charles De Gaulle, The (1965)	مشقات شارل دوگل (۱۹۶۵)
Tribal Eye, The (1975)	از دیدگاه بومیها (۱۹۷۵)
Trip to the Moon, A (Le Voyage dans la line, 1902)	سفر به ماه (۱۹۰۲)
Triumph of the Will, The (Triumph des Willens, 1935)	پیروزی اراده (۱۹۳۵)
True Glory, The (1945)	افتخار حقیقی (۱۹۴۵)
Tunisian Victory (1944)	پیروزی در تونس (۱۹۴۴)
Tunnel, The (1962)	نقب (۱۹۶۲)
Tupamaros (1973)	توپوماروها (۱۹۷۳)
Turksib (1929)	ترکسیب (۱۹۲۹)
Twentieth Century, The (1957)	قرن بیستم (۱۹۵۷)

21st Century, The	قرن بیست‌ویکم
21st Monte Carlo Rally (1951)	بیست‌ویکمین مسابقهٔ اتومبیلرانی مونت‌کارلو (۱۹۵۱)
Twisted Cross, The (1956)	صلیب شکسته (۱۹۵۶)
2100 Year Old Tomb Excavated (1971)	حفاری یك گور ۲۱۰۰ ساله (۱۹۷۱)

U

Ultima Grida Salla Savana (La Grande Caccia, 1975)	آخرین فریاد مرغزار (۱۹۷۵)
Underground (1977)	گروه زیرزمینی (۱۹۷۷)
Under the City (1934)	زیر شهر (۱۹۳۴)
Unforgettable Years, The (Nesabyvajemyje Gody, 1957)	سالهای فراموش نشدنی (۱۹۵۷)
Union Maids (1976)	ندیمه‌های اتحادیه (۱۹۷۶)
United Action (1939)	جنبش متحد (۱۹۳۹-)
Universal Animated Weekly, The (-1913)	هفته‌نامهٔ زندهٔ شرکت یونیورسال (۱۹۱۳-)
Universal News (-1967)	اخبار یونیورسال (-۱۹۶۷)
Unseen World (1903)	دنیای ناپیدا (۱۹۰۳)

V

Valley is Ours, The (1939)	دره متعلق به ماست (۱۹۳۹)
Valley Twon (1940)	شهر واقع در دره (۱۹۴۰)
Vampire, Le (1945)	خفاش خون آشام (۱۹۴۵)
Van Gogh (1948)	وان گوگ (۱۹۴۸)
Vendages (1929)	انگورچینی (۱۹۲۹)
Vestiges de l'Art Arabe en Syre, Les (Al Asar Al Arabia Fi Sourya, 1962)	آثار هنری عرب در سوریه (۱۹۶۲)
Victory at Sea (1952)	پیروزی در دریا (۱۹۵۲)
Victory in Burma (1945)	پیروزی در برمه (۱۹۴۵)
Victory in the Ukraine and the Expulsion of the Germans from the Boundaries of the Ukrainian Soviet Earth (Pobeda na pravoberezhnoi Ukraine i izgnaiye nemetsikh zakhvatchikov za predeli Ukrainskikh Sovietskikh zemel, 1945)	پیروزی در اوکرائین و بیرون راندن آلمانیها از مرزهای سرزمین اوکرائین (۱۹۴۵)
Victory in the West (Sieg im Westen, 1941)	پیروزی در غرب (۱۹۴۱)

Victory of Faith (Seig des Glaubens, 1933)	پیروزی ایمان (۱۹۳۳)
Victory of the Chinese People (1950)	پیروزی مردم چین (۱۹۵۰)
Vietnam (1955)	ویتنام (۱۹۵۵)
Village in Travencore, A (1957)	دهکده‌ای در تراوانکور (۱۹۵۷)
Viramundo (1965)	ویرامونده (۱۹۶۵)
Visions of Eight (1973)	از دیدگاه هشت نفر (۱۹۷۳)
Visit to Monica, A (1974)	دیداری با مونیکا (۱۹۷۴)
Vitagraph Monthly of Current Events, The (1911-1912)	ماهنامهٔ رویدادهای جدید از شرکت ویتاگراف (۱۹۱۲ـ۱۹۱۱)
Voitures d'Eau, Les (1968)	مرکبهای دریایی (۱۹۶۸)

W

Walk in My Shoes (1962)	خود را به جای من بگذارید (۱۹۶۲)
Walk in the Old City, A (Spacerek Staromiejski, 1958)	گردشی در شهر قدیمی (۱۹۵۸)
Walls OR Lost Generation (1968)	دیوارها یا نسل گم شده (۱۹۶۸)
Walter (1974)	والتر (۱۹۷۴)
Wand Dance (1898)	رقص با عصا (۱۸۹۸)
War Clouds in the Pacific (1941)	ابرهای جنگ برفراز اقیانوس آرام (۱۹۴۱)
War Comes to America (1945)	جنگ به امریکا کشیده می‌شود (۱۹۴۵)
War Game, The (1966)	بازی جنگ (۱۹۶۶)
Warrendale (1967)	وارندیل (۱۹۶۷)
Warsaw 56 (Warszawa 56, 1956)	ورشو ۵۶ (۱۹۵۶)
Watering the Gardner (L'Arroseur Arrosé, 1895)	باغبان آبپاشی شده (۱۸۹۵)
Way to the Front, The (Duong Ra Phia Truoc, 1969)	راه جبهه (۱۹۶۹)
We Are the Lambeth Boys (1959)	ما بچه‌های لامبث هستیم (۱۹۵۹)
We Are the Palestinian People (1974)	ما مردم فلسطین هستیم (۱۹۷۴)
We Are the Railway (1948)	راه آهن (۱۹۴۸)
Weather Forecast (1934)	پیشبینی هوا (۱۹۳۴)
Weekend	آخر هفته
Welfare (1975)	رفاه (۱۹۷۵)
What Do You Say to a Naked Lady? (1970)	واکنش شما در مقابل یك خانم عریان چیست؟ (۱۹۷۰)
What's Happening! The Beatles in the U.S.A. (1964)	بیتلها در امریکا (۱۹۶۴)
When the People Awake (1973)	هنگامی که خلق بیدار می‌شود (۱۹۷۳)

When We Build Again (1945)	هنگامی که دوباره شروع به ساختن خواهیم کرد (۱۹۴۵)
White Flood, The (1940)	سیل سفید (۱۹۴۰)
White Game, The (Den Vita Sporten, 1968)	مسابقهٔ سفید (۱۹۶۸)
White Island (1947)	جزیرهٔ سفید (۱۹۴۷)
Why Vietnam? (1965)	چرا ویتنام؟ (۱۹۶۵)
Why We Fight (1942-1945)	چرا می جنگیم؟ (۱۹۴۵ـ۱۹۴۲)
Wide Wide World (1956)	دنیای پهناور پهناور (۱۹۵۶)
Wild and the Brave, The (1976)	وحشیان و شجاعان (۱۹۷۶)
Wild Dogs of Africa (1972)	سگهای وحشی افریقا (۱۹۷۲)
Wind and the River, The (Vinden Och Floden, 1951)	باد و رودخانه (۱۹۵۱)
Wind from the West (Vinden Från Väster, 1942)	باد از سوی باختر (۱۹۴۲)
Window Cleaner, The (1945)	شیشه پاك كن (۱۹۴۵)
Winston Churchill: The Valient Years (1960)	وینستون چرچیل: سالهای دلاوری (۱۹۶۰)
Winter Soldier (1972)	سرباز زمستان (۱۹۷۲)
With A South Vietnamese Marine Battalion (Minami Betonamu Kaiheidaitai Senki, 1965)	همراه یك گردان از نیروی دریایی ویتنام جنوبی (۱۹۶۵)
With Intent to Harm (1973)	قصد آزار است (۱۹۷۳)
Without Pity (Senza Pieta, 1948)	بیرحم (۱۹۴۸)
Woman Under the Influence, A (1975)	زنی تحت سلطه (۱۹۷۵)
Women of the Air Force (1941)	زنان نیروی هوایی (۱۹۴۱)
Woodstock (1969)	فستیوال وود استاك (۱۹۶۹)
Work (1970)	کار (۱۹۷۰)
Workers Leaving the Lumière Factory (Sortie des Usines, 1895)	خروج کارگران از کارخانه (۱۸۹۵)
Worker's Newsreel (1931)	فیلم خبری سینمایی کارگران (۱۹۳۱)
World in Action, The (1941-1945)	دنیای پرتحرك (۱۹۴۵ـ ۱۹۴۱)
World Is Rich, The (1947)	دنیا غنی است (۱۹۴۷)
World of Plenty (1943)	دنیای پربرکت (۱۹۴۳)
World of————, The (1962)	دنیای... (۱۹۶۲)
Worldwide	در سراسر جهان
World Without Sun (le Monde Sans Soliel, 1964)	دنیای بی‌خورشید (۱۹۶۴)

Y

Yanqui, No! (1960)	یانکی, نه! (۱۹۶۰)
Yellow Cruise, The (La Croisière Jaune, 1934)	کاروان زرد (۱۹۳۴)

Yenan and the Eight Route Army (Yenan ho Ba Lu Chun, 1939)	ینان و ارتش جادهٔ هشتم (۱۹۳۹)
Yenan Celebrates the Thirtieth Anniversary of the 1911 Revolution (1941)	ینان سی‌امین سالگرد انقلاب ۱۹۱۱ را جشن می‌گیرد (۱۹۴۱)
You and Many a Comrade (Du und Mancher Kamerad, 1955)	شما و بسیاری از رفقای دیگر (۱۹۵۵)
You Are on Indian Land (1969)	تجاوز به زمین سرخپوستان (۱۹۶۹)
Your Children's Eyes (1945)	چشمان فرزندانتان (۱۹۴۵)
Your Children's Sleep (1947)	رؤیاهای فرزندانتان (۱۹۴۷)

Z

Z (1969)	زد (۱۹۶۹)
Zero for Conduct (Zéro de Conduite, 1933)	نمرهٔ اخلاق صفر (۱۹۳۳)

فهرست منابع فارسی که مورد استفاده کتاب قرار گرفته است

افشار نادری، نادر .«بلوط» خلاصهٔ فیلم بلوط به زبان انگلیسی (نسخهٔ زیراکس).
افشار نادری، نادر .مصاحبه با نگارنده، اصفهان، مهر ۲۵۳۶ و تهران، آبان ۲۵۳۶.
امامی، اسماعیل . مصاحبه با نگارنده، تهران، مرداد ۲۵۳۶.
بیضائی، بهرام . «کارنامهٔ فیلم گلستان»*آرش*، شمارهٔ ۵، آذر ۱۳۴۱.
سینمای آزاد . کتاب اول، تهران، انتشارات سینمای آزاد، آذر ۱۳۵۰.
سینمای آزاد . کتاب دوم، تهران،انتشارات سینمای آزاد، شهریور ۱۳۵۱.
سینمای آزاد . کتاب سوم، تهران، مروارید، اردیبهشت ۱۳۵۲.
سینمای زمان . ترجمهٔ پرویز شفا، تهران، چاپخانهٔ درفشان، شهریور ۲۵۳۵.
شعاعی، حمید . فروغ فرخزاد، تهران، مرداد ۲۵۳۶.
شعاعی، حمید . فریدون رهنما، تهران، ۲۵۳۵.
شیردل، کامران . مصاحبه با نگارنده، تهران، خرداد ۲۵۳۶.
طاهری دوست، حسین . مصاحبه با نگارنده، تهران، مرداد ۲۵۳۶.
طبری، منوچهر . مصاحبه با نگارنده، تهران، مرداد ۲۵۳۶.
علاقبند، غلامحسین . مصاحبه با نگارنده، تهران، بهار ۲۵۳۶
کاوسی، هوشنگ . «خانه سیاه است» سینمای آزاد، آذر ۱۳۵۰.
کوپر. ماریان سی: *سفری به سرزمین دلاوران* ، ترجمهٔ امیرحسین ظفر ایلخان بختیاری تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۴
نایت، آرتور. *تاریخ سینما* ، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران، کتابهای جیبی، چاپ چهارم، ۱۳۵۴.
وزارت فرهنگ و هنر . دومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران، تهران، وزارت فرهنگ و هنر، آذر ۱۳۵۲، (کاتالوگ جشنواره).
وزارت فرهنگ و هنر پنجمین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران، ۱۴ آذر ۲۵۳۵، تهران وزارت فرهنگ و هنر شمارهٔ ۲۶، آذر ۲۵۳۵، (کاتالوگ جشنواره).
ویژهٔ سینما و تئاتر . کتاب ۲ و ۳، تهران، انتشارات بابک.

کتابنامه

Adair, John. See Worth, Sol; and –

Agel, Henri. *Repertoire Analytique de 80 Courts-métrages en 16mm.* Paris: Les Editions de L'Ecole, 1961.

Aghed, Jan. "Entretien avec Babara Kopple," (sur Harlan County, U.S.A.). *Positif.* Revue de Cinéma, 198, (Octobre, 1977). Régie Information, Paris, 26.

Alpert, Hollis. "The Lively Ghost of Leni," *Saturday Review,* 55 (March, 25, 1972), 65-67.

Ames, Katrine. See Michener, Charles with-

Anderson, L. Joseph; and Donald Richie. *The Japanese Film: Art and Industry.* With a Foreword by Akira Korosowa. Rutland (Vermont, U.S.A.) and Tokyo: Tuttle, 1959.

Anderson, Lindsay. "Only Connect: Some Aspects of the Work of Humphrey Jennings," *Non-Fiction Film: Theory and Criticism* (New York: Dutton, 1976).

Andrew, J. Dudley. *The Major Film Theories: An Introduction.* New York: Oxford University Press, 1976.

Aranda, Francisco. *Luis Bunuel: A Critical Biography.* Translated and Edited by David Robinson. New York: Da Capo Press, 1976.

Armes, Roy. *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema.* Bloomingdale, Indiana: Indiana University Press, 1976.

Armes, Roy. *The Cinema of Alain Renais.* New York: A. S Barnes, 1968.

Armes, Roy. *French Film.* London: Studio Vista, 1970.

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

Arnheim, Rudolf. *Films as Art* (An Adaptation of Film). Berkeley: University of California Press, 1957.

Atkins, Thomas R. (ed). *Frederick Wiseman.* New York: Monarch Press, 1976.

Bacheller, Martin A. Editor in Chief. *The CBS News Almanac, 1977.* Maplewood, N.J.: Hammond Almanac, 1976.

Bachmann, Gideon. "Antonioni After China: Art Versus Science," *Film Quarterly*, Vol. XXVIII, No. 4 (Summer 1975), 99.

Badelley, W. Hugh. *The Technique of Documentary Film Production* (Revised Edition). New York: Hastings House Publishers, 1969.

Bakewell, Joan; and Nicholas Garnham. *The New Priesthood, British Television Today.* London: Allen Lane, The Penguin Press, 1970.

Balazs, Bela. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art.* Translated by Edith Bone. London: Dobson, 1952.

Balcon, Michael, et al. *Twenty Years of British Film 1925-1945.* London: Falcon, 1947.

Balikci, Asen; and Quentin Brown. "Ethnographic Filming and the Nestilik Eskimos" Educational Services, *Quarterly Report* (Newton, Mass.: ESI, 1966).

Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film.* New York: Oxford University Press, 1974.

Barnouw, Erik. *The Golden Web: A History of Broadcasting in the United States.* Vol. II-1933-53. New York: Oxford University Press, 1968.

Barnouw, Erik. *The Image Empire: A History of Broadcasting in the United States.* Vol. III-From 1953. New York: Oxford University Press, 1970.

Barnouw, Erik; and S. Krishnaswamy. *Indian Film.* Bombay: Orient Longmans, 1963.

Barnouw, Erik. Personal Interview, Washington, D.C., June, 9, 1977.

Barnouw, Erik. "Summary of the Seminar Week-Public Television and the Independent Film: The Under-represented American Television," *International Film Seminars* (New York: June, 1977).

Barnouw, Erik. *Tube of Plenty: The Evolution of American Television.* New York: Oxford University Press, 1975.

Barsam, Richard Meran. *Filmguide to Triumph of the Will.* Bloomington: Indiana University Press, 1975.

Barsam, Richard Meran. "Leni Riefenstahl-Artifice and Truth in a World Apart," *Film Comment*, 9 (November-December, 1973).

Barsam, Richard Meran. *Non-Fiction Film- a Critical History.* London: George Allen & Unwin, 1973.

Baumbach, Jonathan. "Going to the Movies: The 19th New York Film Festival," *Partisan Review*, Vol. XLIII, No. 4, 601.

Baxter, John. *The Australian Cinema.* Sydney: Pacific Books, 1970.

Bazin, André. *Jean Renoir.* Translated by W. W. Halsey and William H. Simon. New York: Simon & Schuster, 1973.

Bazin, André. *What Is Cinema?* Volume II. Selected and Translated by Hugh Gray from the last two volumes of *Qu'est-ce le Cinéma?* Berkeley: University of California Press, 1971.

Beaumont, Roger. "Images of War: Films as Documentary History," *Military Affairs*, 35 (February, 1971), 5-7.

Berman, Bruce. "The Police Tapes: Shooting The Savage South Bronx," *Millimeter*, Vol. 5, No. 6 (June, 1977), 64.

Bernheim, Nicole-Lise. "Notre histoire n'est pas la leur," *Le Monde* (Décembre, 8, 1977), 21.

Beveridge, James A. *Script Writing for Short Films.* Paris: UNESCO, 1969.

Bluem, William A. *Documentary in American Television.* New York: Hastings House Publishers, 1965.

Book Catalouge, Literature, Peking: China Publications Center, 1976, 48-49.

Bouthillier, Jeannine. "Entretien avec Pierre Perrault," (Levesque). *Positif*, Revue de Cinéma, 198 (Oct., 1977), Régie Information Paris, 42.

Bowen, Harold G. "Thomas Alva Edison's Early Motion-Picture Experiments," *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers* (September, 1955), 508.

Braun, Eric. "Marjoe," *Films and Filming* (March, 1976), 39.

Brigade, Emilie. *Anthropological Cinema.* New York: Museum of Modern Art, 1974.

Bringuier, Jean-Claude. "Libres Propos sur le Cinéma-Vérite," *Cahiers du Cinéma*, 25 (July, 1963), 16.

British Universities Film Council. *Films for Historians* (Revised Edition). Surrey, U.K.: The Greshma Press, 1974.

Brown, Geoff. "Eadweard Muybridge, Zoopraxographer," *Monthly Film Bulletin*, Vol. 43, No. 512 (September, 1976), I90.

Brown, Les. "U.S. TV and Film Concerns Increase Investment in BBC Productions," *The New York Times* (March, 9, 1976), 58M.

Brown, Quentin. See Balikci, Asen; and-

Buchanon, Patrick. "Kennedy's Secret War Against Castro Documented by CBS," *TV Guide*, Vol. 25, No. 26 (June, 25, 1977), A-3.

Burgin, Richard. See Lopate, Philip,-

Cahiers du Cinéma. *Russie, Années Vingt.* Numéro special 220-221 Mai-Juin, 1970. Revue Mensuelle de Cinéma. Paris.

Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye, the Life of Robert J. Flaherty.* New York: Harcourt Brace & World, 1963.

"California Reich," *Media Mix*, Vol. 8, No. 7 (May, 1977), 1.

Cameron, Evan. "A Diary for Timothy," *Cinema Studies*, No. 1 (Spring 1967).

Canada. National Film Board. Films 1968/69 availabe for rental and purchase in the United States. Ottawa, 1968.

"Candid Camera, The Police Film, a Bizarre Suicide Story," *Time* (September, 5, 1977), 14.

Canberra, Australia. National Library. Film Division. Films Suitable for Children. Canberra, 1965.

Capra, Frank. See McCaffey, Donald W.; and-

Capra, Frank. *The Name Above the Title: An Autobiography.* New York: MacMillan, 1971.

Carpenter, Edmund. *Oh! What a Blow that Phantom Gave Me!* New York: Bantam Books, 1973.

Carroll, Kathleen. "The People's Republic Seen Person-to person," *Sunday News* (February, 23, 1975), 10.

Catalogue of Egyptian Documentary and Short Films. Cairo: General Egyptian Cinema Organization, 1969.

Catalogue Général des Films Français de Court Métrage. Paris: Uni-France Film, 1953.

Ceram, C.W. *Archaeology of the Cinema.* New York: Harcourt Brace & World, undated.

Chamchoum, Georges Farouk N., Personal Interview, Tehran, December, 1977.

Chapman, Jay. "Two Aspects of the City: Calvalcanti and Ruttman," *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Introduced by Lewis Jacobs, (New York: Hopkinson & Blake, 1971).

Chopra, Joyce, Personal Interview, Boston, U.S.A.: June, 13, 1977.

Church, Michael. "Candid Camera on American Cops," *The London Times* (Thursday, july, 7, 1977), 14.

Cinéaste, New York, Quarterly, 1969.

Cinéma d'Aujourd' hui. Cinéma Militant, No. double 5-6 (Mars-Avril, 1976).

CINEMA 5, Vth Tehran International Film Festival. November 21-December 5, 1976. Printed at the Ministry of Culture and Arts Press, Tehran.

CINEMA 54, IVth Tehran International Film Festival. November-December, 1975. Printed at the Ministry of Culture and Arts Press, Tehran.

Cinemathèque Scientifique Internationale, Lucien Bull. Bruxelles. Imprimerie Hayez, 1967.

Cocks, Jay. "Shades of Madness," *Time* (October, 18, 1976).

Cogley, John. *Report on Blacklisting, I: Movies.* Fund for the Republic, 1956.

Cogley, John. *Report on Blacklisting, II: Radio-Television.* Fund for the Republic, 1956.

Cohen, Louis Harris. *The Cultural-Political Traditions and Developments of the Soviet Cinema,* 1917-1972. New York: Arno Press, 1974.

Conference of Commonwealth and State Film Representatives. *Minutes.* Lindfield, N.W.W: Commonwealth Film Unit. 1966.

Conrad, Randal. "The Minister of the Interior Is on the Telephone: The Early Films of Luis Bunuel," *Cinéaste,* Vol. VII, No. 3 (1976), 8.

Cooper, Arthur. "Flying Flicks," *Newsweek* (August, 21, 1972), 35.

Cooper, Marian C. *Grass.* New York: Putnam, 1925.

Cotter, Holland. See Lopate, Philip; Richard Burgin; and-

Council of Europe. Council for Cultural Co-operation. Council of Europe Film Weeks; Paris 1964-Edinburgh 1965. Starsbourg, Council of Europe, 1966.

Cowie, Peter. *Swedish Cinema.* London: Tantivy, 1966.

Critchlow, Keith. See Parkes, Walter; and-

Crowdus, Gray. "Filming in Harlan. An Interview with Barbara Kopple and Hart Perry," *Cinéaste,* Vol. VIII, No. 1 (Summer 1977), 22-25.

Culhane, John. "Nitrate Won't Wait," *American Film,* Vol. II, No. 5 (March, 1977).

Curtis, David. *Experimental Cinema.* New York: Universe Books, 1971.

Cyr, Helen W. *A Filmography of the Third World:* An Annotated List of 16mm Films. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, 1976.

Czechoslovak Short Films 1965-66. Prague: Czechoslovak Filmexport, 1966.

Davis, Douglas; and Allison Simmons (ed). *The New Television: A Public/Private Art.* Cambridge: MIT Press, 1977.

Dawson, Bonnie (Compiled by). *Women's Films in Print*: An Annotated Guide to 800 16mm Films Made by Women). San Francisco: Booklegers Press, 1975.

Demby, Betty Jeffries. "A Discussion with Marcel Ophuls," *Filmmakers Newsletter*, Vol. 6, No. 2 (December, 1972).

Dickinson, Thorold. *A Discovery of Cinema*. London: Oxford University Press, 1971.

Dickinson, Thorold; and Catherine de la Roche. *Soviet Cinema*. London: Falcon, 1948.

Dongen, Helen Von. " Robert J. Flaherty: 1884-1951,"*Non-Fiction Film: Theory and Criticism*, ed. Richard Meran Barsam, (New York: Dutton, 1976).

Durgnat, Raymond. *Franju*. London: Studio Vista, 1967.

Durgnat, Raymond. *Luis Bunuel*. Berkeley: University of California Press, 1968.

Edison, Thomas Alva. *The Diary and Sundry Observations of Thomas Alva Edison*. New York, 1948.

Edmonds, Robert. *About Documentary: Anthropology of Film: A Philosophy of People and Art*. Preface by Lewis Jacobs, Dayton, Ohio: Pflaum Pub., 1974.

Education Development Center. *Catalog of Films and Publications*. Newton, Mass.: EDC, 1976, 6.

Eisenstein, Sergei M. *Film Essays and a Lecture*. Edited and Translated by Jay Leyda. Foreword by Grigori Kozintsev. New York: Praeger, 1970.

Eisenstein, Sergei. *The Film Sense*. Edited and Translated by Jay Leyda. New York: Harcourt Brace, 1942.

Ellul, Jacques, *Propaganda: The Formation of Men's Attitude*. Translated by Konard Keller and Jean Lerner. New York: Alferd Knopf, 1965.

Encyclopaedia Cinematographica. ed. G. Wolf. Institut für den Wissenschaftlichen Film, D-34 Gottingen, Nonnenstieg 72. 1974.

Epstein, Renee. "TV TV," *Film Comment* (Sept. - October, 1975), 34.

Farber, Stephen. "A Striking Success," *New West* (July, 4, 1977), 66.

The Factual Film (An Arts Enquiry Report). London: Oxford University Press, 1947.

Fiddick, Peter. "TV Learns Mantreal's Lessons," *The Guardian* (Monday, August, 9, 1976), 9.

Fielding, Raymond. *The American Newsreel, 1911-1967.* Norman, U.S.A.: University of Oklahoma Press, 1972.

Fielding, Raymond. "The Nazi-German Newsreel," *Journal of the University Film Producers Association,* 12 (Spring 1960), 3-5.

Film and the Historian. London: British Universities' Film Council, 1968.

Film Comment. New York, Quarterly, 1962.

Film Culture. New York, Irregularly, 1955.

Film Library Quarterly. Greenwhich, Conn., 1967.

"Filmmakers Have a Great Responsibility to Our People," An Interrview with Ousmane Sembene, *Cinéaste*, Vol. VI, No. 1 (1973), 27.

Film Quarterly. (Successor to *Quarterly of Film, Radio and Television*). Berkeley: University of California Press, 1958.

Filmfront. New York: National Film and Photo League, 1934-35. Merged with *New Theatre.*

Film Vocabulary. Compiled and Arranged by S.I. van Nooten. Netherlands: Published under the Auspices of the Council for Cultural Cooperation of the Council of Europe.

Films by and/or about Women. Berkeley: Women's History Research Center, 1972.

Films Division Catalogue, 1949-1966. New Delhi, India (Republic): Ministry of Information and Broadcasting, 1967.

Fisher, Heinrich. "The Theatre and Cinema in Nazi Germany," *Tricolor*, 3 (New York: July-August, 1954), 114-118. Reprinted from *Writing and Daylight* (Autumn 1944).

Fraenkel, Heinrich. See Manvell, Roger; and-

French, Philip. *The Movie Moguls, an Informal History of the Hollywood Tycoons.* London: Penguin. 1971.

Freyer, Ellen. "Chronicle of a Summer - Ten Years After," *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Selected, Arranged and Introduced by Lewis Jacobs, (New York: Hopkinson & Blake, 1971), 437.

Friendly, Fred W. *Due to Circumstances Beyond Our Control* ..... New York: Random House, 1967.

Funt, Allen. "What do you say to a naked lady?" *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*, ed. Alan Rosenthal, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press).

Furhammar, Leif; and Folke Isaksson. *Politics and Film.* Translated by Kersti French. London: Studio Vista Publishers. 1968, 1971.

Gale, Chapman Wesley. *The Social Documentary in Art Education.* University of Oregon, 1976.

Gardner, Robert. "A Chronicle of Human Experience: Dead Birds," *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Selected, Arranged and Introduced by Lewis Jacobs, (New York: Hopkinson & Blake, 1971).

Garnham, Nicholas. See Bakewell, Joan; and-

Geduld, Harry M. (ed). *Film Makers on Film Making.* Bloomington: Indiana University Press, 1967.

Georgakas, Dan. "Finally got the News, The Making of a Radical Film," *Cinéaste*, Vol. V, No. 4 (1973), 2-6.

Georgakas, Dan. "Prison Films," *Cinĕaste*, Vol. VI, No. 3 (1974), 33-34.

Gerbner, George; and Larry Gross. "The Scary World of TV's Heavy Viewer," *Psychology Today* (April, 1976).

Gertner, Richard (ed). *International Motion Picture Almanac.* New York: Qugley Publishing, 1975.

Gilliatt, Penelope. "About Rebellion: Two Fine Documentaries," *New Yorker* (May, 16, 1977), 97-100.

Glaessner, Verina. "Comment Yukong Déplaça Les Montagnes," *Monthly Film Bulletin*, Vol. 44, No. 517 (Feb., 1977), 20-21.

Glaessner, Verina. "Tibet," *BFI Monthly Film Bulletin*, Vol. 44, No. 521 (June, 1977).

Goldberg, Mike. *Video Exchange Directory.* Vol. 2. Vancouver, B.C., 1972.

Goldie, Grace Wyndham. *Facing the Nation, Television and Politics 1936-1976.* London: The Bodley Head, 1977.

Gomes, P.E. Salles. *Jean Vigo.* Berkeley; University of California Press, 1971.

Gray, Ann. "Giving Birth: Four Portraits," *Birth and the Family Journal,* Vol. 4, No. 1 (Spring 1977).

Green, Galvin. "Punishment Park," *Cinéaste,* Vol. V, No. 2 (Spring 1972).

Green, Galvin; and Jay Cocks. "Shades of Madness," Time (October, 18, 1976).

Grenville, John Ashley Soames. *Film as History: The Nature of Film Evidence* (an Inaugural Lecture Delivered in the University of Birmingham on 5th March, 1970). Birmingham, Eng.: University of Birmingham, 1971.

Grierson, John. "Flaherty's Poetic Moana," *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock,* Introduced by Lewis Jacobs, (New York: Hopkinson & Blake, 1971).

Grierson, John. *Grierson on Documentary,* ed. Forsyth Hardy. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.

Griffith, Richard. "Grass and Chang," *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock,* Selected, Arranged and Introduced by Lewis Jacobs, (New York: Hopkinson & Blake, 1971).

Griffith, Richard. *The World of Robert Flaherty.* New York: Euell, Sloan & Pearce, 1953.

Griffith, Richard; and Arthur Mayer. *The Movies* (Revised). New York: Simon & Schuster, 1970.

Griffith, Richard. See Rotha, Paul with-

Gross, Larry. See Gerbner, George; and-

Halberstam, David. "CBS: The Power and the Profits", *Atlantic* (January, 1976).

Halberstadt, Ira. "An Interview with Fred Wiseman," *Filmmakers Newsletter,* Vol. 7, No. 4 (Feb., 1974).

Halliwell, Leslie. *The Filmgoer's Companion* (Revised). New York: Hill & Wang, 1970.

Hammond, Paul. *Marvellous Meliés.* London: Fletcher & Son, 1974.

Hardy, Forsyth (ed). *Grierson on Documentary* (Revised). London: Faber & Faber, 1966.

Heider, Karl G. *Ethnographic Film.* Austin: University of Texas Press, 1976.

Hennebelle, Guy. *African Cinema.* New York: Pitman, 1973.

Hennebelle, Guy. *Les Cinémas Africains en 1972.* Paris: Société Africaine d' Edition, 1972.

Hennebelle, Guy. *Guide des Films Anti-impérialistes.* Paris: Editions du Centenaire, 1976.

Hennebelle, Guy. "Toward a Revolutionary Arab Cinema, An Interview with the Palestinian Cinema Association," *Cinéaste*, Vol. VI, No. 2 (1974),33.

Heusch, Luc de. *Cinéma et Sciences Sociales*, No. 16, Paris: UNESCO, 1962.

Hillier, Jim. See Lovell, Alan; and-

Hitchens, Gordon. "An Interview with a Legend," *Film Comment*, 3 (Winter 1964-1965), 4-11.

Hitchens, Gordon. "Leni Riefenstahl Interviewed by Gordon Hitchens," *Film Culture*, 56-57 (Spring 1973).

Hitchens, Gordon. "Nazi Films in the American Archives," *Film Literature Quarterly*, 5 (Spring 1972).

Hitchens, Gordon; Bond, Birk; and Hanhardt, John. "Henry Jaworsky, Cameraman for Leni Riefenstahl, Interviewed," *Film Culture*, 56-57 (Spring 1973).

"Hitler, eine Karriere," *Variety*, Vol. 287, No. 8 (June 26), 26.

Hopkinson, Peter. *The Role of Film in Development.* Paris: UNESCO, 1971.

Houston, Beverle. See Kinder, Marsha; and-

Hughes, Robert (ed). *Film Book 1: The Audience and the Filmmaker.* New York: Grove Press, 1959.

Hughes, Robert (ed). *Film Book 2: Films of Peace and War.* New York: Grove Press, 1962.

Hull, David Stewart. *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema 1933-45.* Berkeley: University of California Press, 1960.

Information Please Almanac. *Atlas and Yearbook 1975.* ed. Ann Golenpaul, (29th Edition). New York: Dan Golenpaul Associates, 1974.

International Film Guide. London: The Tantivy Press, Annual, 1964.

International Film Guide, 1976. ed. Peter Cowie. New York: The Tantivy Press, 1976.

"An Invasion of Privacy," *Newsweek* (September, 5, 1977), 55.

Isaksson, Folke. See Furhammar, Leif; and-

Ivens, Joris. *The Camera and I.* New York: International Publishers, 1969.

Ivens, Joris. "The Making of Rain," *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Introduced by Lewis Jacobs, (New York: Hopkinson & Blake, 1971).

Ivens, Joris. "Spain and The Spanish Earth," *Non-Fiction Film: Theory and Criticism* (New York: Dutton, 1976).

Jacobs, Lewis. *The Rise of the American Film: A Critical History.* New York: Harcourt Brace, 1939.

Jacobs, Lewis (ed). *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock.* New York: Hopkinson & Blake, 1971.

Jowett, Garth. *Film: The Democratic Art.* Boston: Little, Brown, 1976.

Kaba, Wayne. "Four-Walling," *Film Comment* (November-December, 1975).

Kael, Pauline. "Harlan County," New Yorker (Jan. 24, 1977), 84-86.

Kaufman, Boris. "Jean Vigo's" *A Propos de Nice, The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Introduced by Lewis Jacobs, (New York: Hopkinson & Blake, 1971).

Kaye, Evelyn. "Women Share Motherhood, Careers," *Boston Sunday Globe* (July, 18, 1976), 25-28.

Khan, M. *An Introduction to the Egyptian Cinema.* London: Informatics, 1969.

Kinder, Marsha. "Reflections on JEANNE DIELMAN," *Film Quarterly*, Special Book Issue. Berkeley: The University of California Press, Summer 1977.

Kinder, Marsha; and Beverle Houston. *Close-up: Critical Perspective on Film*. New York: Harcourt Brace & Janovich, 1972.

Kissel, Howard. "The Other Half of the Sky," *Women's Wear Daily* (March, 10, 1975).

Klane, Wolfgang; and Manfred Lichtenstein (eds). *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR, 1967.

Klapper, Joseph T. *The Effects of Mass Communication*. New York: The Free Press, 1960.

Klee, Paul. *Diaries*. ed. Flix Flee. Berkeley: University of California Press. 1964.

Klein, Walter J. *The Sponsored Film*. New York : Hastings House, 1976.

Knight, Arthur. *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies*, New York: MacMillan, 1957.

Knight, Arthur. "U.S. Contemporary Cinema Scene," *The American Cinema*, ed. Donald E. Staples,(Washington, D.C.: United States Information Agency, Voice of America Forum Series, 1973).

Knight, Derrick; and Vincent Porter. *A Long Look at Short Films*. Oxford: Pergamon Press, 1967.

Koury, Phil A. See Smith, Albert E., In Collaboration with-

Kracauer, Siegfried. "Conquest of Europe on the Screen: The Nazi Newsreel, 1939-40," *Social Research*, 10 (September, 1943).

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

Kracauer, Siegfried. "The Hitler Image," *The New Republic*, 110 (January, 3, 1944).

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.

Krishnaswamy, S. See Barnouw, Erik; and-

Kroll, Jack. "Going Ape-Again," Newsweek (December, 20, 1976).

Krueger, Eric. "An American Family," *Film Comment* (November -December, 1973), 18.

Kuehl, Jerry. "The Historian and Film," *Sight and Sound*, Vol. 45, No. 2 (Spring 1976), 119.

Kuleshov, Lev. *The Principles of Film Direction.* Moscow, 1941.

Kuttna, Mari. "Computer Behind the Screen," *Sight and Sound* (Spring 1977), 85.

Lajoux, J.D. "L' Ethnologue et la Caméra," *La Recherche*, No. 4, Paris, 1970.

Last, Richard. "Depressing British View of U.S. Crime," *The Daily Telegraph* (Thursday, July, 7, 1977), 13.

Lawder, Standish. *The Cubist Cinema.* New York: New York University Press, 1975.

Leacock, Richard. "For an Uncontrolled Cinema," *Film Culture Reader*, ed. P.A. Sitney, (New York: Praeger, 1970).

Leacock, Richard, Personal Interview, Boston, U.S.A.: June, 13, 1977.

Leacock, Richard. "Technology and Reality at the Movies," Reprinted from *Technology Review*, Vol. 75, No. 4 (February, 1973), 3.

Leori-Gourhan, A. Cinéma et Sciences Humaines, "Le Film Ethonologique Existe-t-il?" *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie*, No. 3 (Paris, 1948).

Lesage, Julia Lewis. *The Films of J.L. Godard and Their Use of Brechtian Dramatic Theory* (Ph. D. dissertation). Indiana University, 1976.

Levin, G. Roy. *Documentary Explorations: Fifteen Interviews with Filmmakers.* Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971.

Lewis, Leon; and William D. Sherman. *The Landscape of Contemporary Cinema.* Buffalo, N.Y.: Buffalo Spectrum Press, 1967.

Leyda, Jay. *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*, Electric shadows. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972.

Leyda, Jay. *Films Beget Films.* New York: Hill & Wang, 1964.

Leyda, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film.* London: George Allen & Unwin, 1960.

Leyda, Jay (ed). *Voices of Film Experience.* New York: MacMillan, 1977.

Leynse, Humphrey W. *Selected Short Subjects: Studies in Cinema.* Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt Publishing, 1974.

L'herminier, Pierre. *Jean Vigo.* Paris: Editions Seghers, 1967.

Librach, Ronald S. "de Antonio, Lampson and Wewler's UNDERGROUND," *Take One*, Vol. 5, No. 10 (July-August, 1977), 12.

Lichtenstein, Manfred. See Klane, Wolfgang; and-

Liehm, Mira; and Antonin J. Liehm. *The Most Important Art: East European Film after 1945.* Berkeley: University of California Press, 1977.

Lindsay, Vachel. *The Art of the Moving Picture.* First Published New York: MacMillan, 1916, New York: Liveright, 1970.

The Listner. London: British Broadcasting Corporation, Weekly, 1930.

Lopate, Philip; Richard Burgin; and Holland Cotter. "Interview with Al Maysles," (New York) *Art Journal*, Vol. 1, No. 3 and 4 (December-March 1976-77), 16.

Lorentz, Pare. "The Ramparts We Watch," *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock* (New York: Hopkinson & Blake, 1971).

Lovell, Alan; and Jim Hiller. *Studies in Documentary.* New York: Viking, 1972.

Low, Rachael. *The History of the British Film 1906-1914.*London: Allen & Unwin, 1949.

Low, Rachael. *The History of the British Film 1914-1918.* London: Allen & Unwin, 1950.

Low, Rachael. *The History of the British Film 1918-1929.* London: Allen & Unwin, 1971.

Low, Rachael; and Roger Manvell. *The History of the British Film 1896-1906.* London: Allen & Unwin, 1948.

Low, Rachael; and Roger Manvell. *The History of the British Film I.* London: Allen & Unwin, 1948.

Lynd, Alice and Staughton. *Rank and File.* Bacon Press.

MacBean, James Roy. *Film and Revolution.* Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1975.

MacCann, Richard D. "Documentary Film and Government," *The American Cinema*, ed. Donald E. Staples, (Washington, D.C., 1973).

MacCann, Richard D. *Film and Society*. New York: Charles Scribner's Sons, 1964.

MacCann, Richard D. *Hollywood in Transition*. Boston: Houghton Mifflin, 1962.

MacCann, Richard D. *The People's Films: A Political Hisotry of U.S. Government Motion Pictures*. New York : Hastings, 1973.'

MacDonnel, Kevin. *Eadweard Muybridge: The Man who In- vented the Moving Picture*. Boston: Little, Brown, 1972.

Madsen, Roy Paul. *The Impact of Film, How Ideas are Communicated Through Cinema and Television*. New York: MacMillan Publishing, 1973.

Mamber, Stephen. *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1974.

Mancel, Frank. *Film Study: A Resource Guide*. Granbury, N.J.: Associated University Press, 1973.

Manvell, Roger. *Films and the Second World War*. New York: Dell Publishing, 1974.

Manvell, Roger; and Heinrich Fraenkel. *The German Cinema*. New York: Praeger, 1971.

Manvell, Roger, See Low, Rachael; and-

Marabout Université. *Mourir à Madrid* (Film de Frédéric Rossif, Texte de Madeleine Chapsal). Paris: Editions Seghers, 1963.

Marcorelles, Louis. *Living Cinema: New Direction in Contemporary Film Making*. London: George Allen & Unwin, 1970.

Marcorelles, Louis. "Le Fond de L'air Est Rouge - Les Cailloux du Petit Poucet," *Le Monde* (8 Décembre), 21.

Marguiles, Lee. "The Year of the Magazine," *Los Angeles Times* (June, 30, 1977), 21.

Marsolais, Giles. *L'aventure du Cinéma Direct*. Paris: Editions Seghers, 1974.

Martin, Marcel. See Schnitzer, Luda and Jean; and-

Mast, Gerald. *A Short History of the Movies*. New York: Pegasus, 1971.

Mast, Gerald. "The Studio Years," *The American Cinema. ed.* Donald E. Staples, (Washington, D.C.: United States Information Agency, Voice of America Series, 1973.

Matthews, J.H. *Surrealism and Film.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1971.

Mayer, Arthur. See Griffith, Richard; and-

Mayer, Michael F. *The Film Industries: The Practical Business/Legal Problems in Production, Distribution and Exhibition.* New York: Hastings House Publishers, 1973.

Maynard, Richard A. *Propaganda on Film: A Nation at War.* New Jersey: Hayden Book, 1975.

Maysles, Albert and David; with Charlotte Zwerin. *Salesman* (Transcript). New York: New American Library, 1969.

Maysles, Albert, Personal Interview, New York, U.S.A.: June, 14-15, 1977.

McCaffey, Donald W.; and Frank Capra, "The Ideal and the Real," *The American Cinema*, ed. Donald E. Staples, (Washington, D.C.: United States Information Agency, Voice of America, Forum Series, 1973).

McCormick, Ruth. "Salt of the Earth," *Cinéaste*, Vol. V, No. 4 (Winter 1973), 53-54.

McCormick, Ruth. "Union Maids," *Cinéaste,* Vol. VIII, No. 1 (Summer 1977), 50-51.

McNally, Judith. "The Making of Harlan County U.S.A," *Filmmakers Newsletter*, Vol. 10, No. 7 (May, 1977), 32.

Mekas, Jonas. *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971.* New York: Collier, 1972.

Mesguich, Felix. *Tours de Manivelle, Sourveniers d'un chasseur d'images.* Paris: Grasset, 1933.

Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* Translated by Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.

Metz, Christian. *Language and Cinema.* Translated by Donna Jean Umiker Sebeok. New Jersey: Mouton, 1974.

Michele, Russen. "A Woman Under the Influence," *Cinéaste*, Vol. VII, No. 1 (Fall 1975), 34-36.

Michener, Charles. "Louis in Wonderland," *Newsweek* (June, 12, 1972), 51 A.

Michener, Charles with Katrine Ames. "The Eavesdroppers," *Newsweek* (March, 8, 1976), 53.

"Misguided Genius," *Newsweek* (September, 16, 1974).

Mitry, Jean. "Remarks on the Problem of Cinematic Adaptation," Translated by Richard D. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* (Spring 1971).

Mitry, Jean. *Histoire de Cinéma.* 3 volumes to date. Paris: Universitaires, 1967, 1969, 1971.

Mitry, Jean. Le Motet L'Image. p. Edition du signe, 1972.

Moore, Stefan. See Reilly, John; and-

Morgenstern, Joseph. "Pressure Cooker," *Newseeek* (December, 16, 1968), 58.

Morin, Edgar. See Rouch, Jean; and-

"Movies, Reaching for the Brass Ring," *Time* (May, 31, 1976), 42.

Moving Picture World. (July, 29, 1911).

Mullen, Pat. *Man of Aran.* New York: Dutton, 1935.

Munsterberg, Hugo. *The Eternal Values.* Boston: Houghton, Mifflin, 1909.

Muybridge, Eadweard. *Animal Locomotion.* Philadelphia: Lippioncott, 1888.

Myerson, Michael. *Memories of Underdevelopment: The Revolutionary Films of Cuba.* New York: Grossman, 1973.

National Audiovisual Center. *U.S. Government Films: A Catalog.* Washington: National Archives and Records Service, General Services Administration, 1969.

"Native Land, an Interview with Leo Hurwitz," *Cinéaste*, Vol. VI, No. 3 (1974), 2-7.

Neergaard, Ebbe. *Documentary in Denmark: One Hundred Films of Fact in War, Occupation, Liberation, Peace 1940-1948.* Copenhagen: Statens Film Central, 1948.

Neergaard, Ebbe. *The Story of Danish Film.* Copenhagen: Det Danske Selskab, 1962.

Nemeskürty, Isván. *Word and Image: History of the Hungarian Cinema.* Budapest: Corvina, 1968.

New York (State). State Library, Albany. Division of Library Development. *Film Catalog of the New York State Library.* Albany: University of the State of New York, State Education Department, 1966.

Nichols, Bill. "Newsreel Film and Revolution," *Cinéaste*, Vol. No. 4 (1973), 7-13.

Niver, Kemp R. *Motion Pictures from the Library of Congress, Paper Print Collection 1894-1912.* Berkeley: University of California Press, 1967.

O'Connor, John J. "TV Weekend," *The New York Times* (Friday, December, 17, 1976).

On the Cable: The Television of Abundance (Report of the Sloan Commission on Cable Communications). New York: McGraw-Hill Book, 1971.

"The Other Half of the Sky: A China Memoir," *Variety* (February, 19, 1975).

Parkes, Walter and Keith Critchlow, Personal Interview, Tehran: December, 1977.

Parloto Jr.; and Salvatore J. *Films Too Good for Words.* New York: R.R. Bowker, 1973.

Pelaton, Aimé. "Frederic Rossif Veut Fasciner les Téléspectateurs Pendant Six Semaines," *Télé-Magazine* (June, 13, 1973), 54-55.

Pennebaker, D.A. *Don't Look Back.* Ballantine Books, 1968.

"The Porno Plague," *Time* (April, 5, 1976), 49.

Porter, Vincent. See Knight, Derrick; and-

Pudovkin, V.I. *Film Technique and Film Acting.* Translated by Ivor Montagu. London: Vision Press, 1954.

Quigley, Martin, Jr. *Magic Shadows: The Story of the Origin of Motion Pictures.* Washington: Georgetown University Press, 1948.

Racheva, Maria. *Present-day Bulgarian Cinema.* Sofia: State Printing House, undated, (ca. 1968).

Ramsaye, Terry. *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture.* New York: Simon & Schuster, 1926.

Red Channels: The Report of Communist Influence in Radio and Television. New York: American Business Consultants, 1950.

Reid, Alison (ed). *Alan King.* Ottawa, Canada: Canadian Films Institute, 1971.

Reisz, Karel. *The Technique of Film Editing.* London: Focal, 1953.

Renan, Sheldon. *An Introduction to the American Underground Film.* New York: E.P. Dutton, 1967

Reilly, John; and Stefan Moore. "The Making of the Irish Tapes," *Filmmakers Newsletter,* Vol. 8, No. 2 (December 75).

Rhode, Eric. *A History of the Cinema From It's Origins to 1970.* London: Butler & Tanner Frome & London, 1970.

Rich, Frank. "Matters of Justice," *New Times,* (May, 2, 1975), 60.

Richie, Donald. *Japanese Cinema.* Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971.

Richie, Donald. See Anderson, L. Joseph; and-

Riefensthal, Leni. "Notes on the Making of Olympia," *Non-Fiction Film: Theory and Criticism,* ed. Richard Meran Barsam, (New York: Dutton, 1976).

Riefenstahl, Leni. "Riefenstahl Statement of Sarris/Gessner Quarrel About Olympia," *Film Comment,* 4 (Fall-Winter 1967).

Riefenstahl, Leni. "Reply to Paul Rotha," *Film,* 48 (Spring 1967).

Road, Sinclair. See Rotha, Paul with-

Roche, Catherine de la. See Dickinson, Thorold; and-

Rosenthal, Alan. *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making.* Berkeley: University of California Press, 1971.

Rotha, Paul. *Documentary Film.* London: Faber & Faber, 1952..

Rotha, Paul. *Documentary Diary: An Informal History of the British Documentary Film*, 1928-1939. New York: Hill & Wang, 1973.

Rotha, Paul. *The Film Till Now: A Survey of World Cinema.* With an Additional section by Richard Griffith. London: Vision Press & Mayflower Publishing, 1960.

Rotha, Paul; Sinclair Road; and Richard Griffith. *Documentary Film* (Revised). New York: Hastings, 1952.

Rouch, Jean. *The Cinema in Africa: Present Position and Current Trends.* Paris: UNESCO, 1962 (Mimeographed).

Rouch, Jean; and Edgar Morin. *Chronique d'un Été.* Paris: Interspectacles, 1962.

Rouch, Jean. "Le Film Ethnographique," *Ethnologie Générale. Encyclopédie de la Pléiade*, Editions Gallimard, 1968. 429-471.

Rouch, Jean. *La Caméra et les Hommes* (Texte inédit). Paris, 1973.

Rouch, Jean, Personal Interview, Esfahan, Iran: October, 12-18, 1977.

Rubenstein, Lenny. "We Are the Palestinian People," *Cinéaste*, Vol. VI, No. 3 (1974), 35-36.

Rubenstein, Lenny. "Winter Soldier/DC III," *Cinéaste*, Vol. II, No. 4 (1973), 48.

Sadoul, Georges. *Dictionary of Film Makers.* Translated, Edited, and Updated by Peter Morris. Berkeley: University of California Press, 1972.

Sadoul, Georges. *Dictionary of Films.* Translated, Edited, and Updated by Peter Morris. Berkeley: University of California Press, 1972.

Sadoul, Georges. *Histoire du Cinéma.* Paris: Flammarion, 1962.

Sandford, Jeremy. "Cathy Come Home," *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making* by Alan Rosenthal. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.

Sardan, J.P. Olivier de. "Où Va le Cinéma Ethnographique?" *Ethnographic*, 65 (Paris, 1971).

Sarlat, Paul. "Actors' Salaries: Let's Make a Deal," *Film Comment*(July-August, 1975).

Sarris, Andrew. *The American Cinema.* New York: E.P. Dutton, 1968.

Sarris, Andrew; and Dick Schapp Discuss Riefenstahl Film. "Olympiad 1936," *Film Culture*, 56-57 (Spring 1973).

Schnitzer, Luda and Jean; and Marcel Martin (eds). *Cinema in Revolution.* Translated and with Additional Material by David Robinson. New York: Hill & Wang, 1973.

Schramm, Wilbur. *Mass Media and National Development.* Palo Alto: Stanford University Press, 1964.

Screen (The Journal of the Society of Education in Film and Television). London, 1960.

Seton, Marie. *Portrait of a Director: Satyajit Ray.* Bloomington and London: Indiana University Press, 1971.

Shawcross, William. "Film on the Guilt at Nuremberg Stopped by Row," *Sunday Times* (London, January, 18, 1976).

Sherman, William D. See Lewis, Leon; and-

Shirer, William L. *The Rise and Fall of the Third Reich.* London: Pan Books, 1964.

Sight and Sound. London: British Film Institute, Quarterly. 1932.

Sim mons, Allison. See Davis, Douglas; and-

Simon, John. "Of Men and Justice: A Platonic Relationship," New York (October, 25, 1976), 90.

Sitney, Adams P. (ed). *Film Culture Reader.* New York: Praeger Publishers, 1970.

Skvorecky, Josef. *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema.* Translated by Michael Schonberg. Toronto: Peter Martin Associates, 1971.

Smith, Albert E., In Collaboration with Phil A. Koury. *Two Reels and a Crank.* Garden City, N.Y.: Doubleday, 1952.

Smith, Paul (ed). *The Historian and the Film.* Cambridge University Press, 1976.

Smith, W. Eugene; and Aileen M. Smith. *Minamata.* New York : Holt, Rinehart & Winston, 1975.

Snyder, Robert L. *Pare Lorentz and the Documentary Film.* Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1968.

Spottiswoode, Raymond. *Film and Its Techniques.* Berkeley: University of California Press, 1951.

Spottiswoode, Raymond (General Editor). *The Focal Encyclopaedia of Film and Television Techniques.* New York: Hastings House, 1969.

Sprecher, Daniel. *Guide to Foreign Government Loan Film, 16mm.* 1st ed., 1969-70. Alexandria, Va.: Serina Press, 1969.

Sprecher, Daniel. *Guide to State-Loan Film, 16mm.* Alexandria, Va.: Serina Press, 1969.

Sorensen, Thomas C. *The Word War: The Story of American Propaganda.* New York: Harper, 1968.

The Spanish Cinema. Madrid: Diplomatic Information Office, 1949.

Starr, Cecile. *Ideas on Film.* Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1971.

Stern, Michael. "Antonioni: Enemy of the People," *Saturday Review World* (May, 18, 1974), 15.

Stott, William. *Documentary Expression and Thirties America.* New York: Oxford University Press, 1973.

Strebel, Elizabeth Grottle. "Primitive Propoganda: The Boer War Films," *Sight and Sound,* Vôl. 46, No. 1 (Winter 1976-1977).

Surkin, Marvin. "Introduction to Chile, When the People Awake and .....?" *Cinéaste,* Vol. VI, No. 2 (1974), 52-53.

Sussex, Elizabeth. *Lindsay Anderson.* London: Studio Vista, 1969.

Sussex, Elizabeth. *The Rise and Fall of British Documentary.* Berkeley: University of California Press, 1975.

Swallow, Norman. *Factual Television.* New York: Hastings House Publishers, 1966.

Take One. Toronto: Bimonthly, 1969.

Talbot, Frederic A. *Moving Pictures: How They Are Made and Worked.* Philadelphia: J.B. Lippincott, 1912.

"Talking Back to Your Television Set," *American Film*. James Monaco, Vol. II, No. 7 (May,1977), 58–59.

Taylor, John Russel. *Cinema Eye, Cinema Ear: Some Key Film Makers of the Sixties*. New York: Hill & Wang, 1964.

"Television," *The Village Voice* (June, 13, 1977), 53.

Teoplitz, Jerzy. *Hollywood and After*. Translated by Boleslaw Sulik from Polish. Chicago: Henry Regnery, 1974.

Thomsen, Braad. "Let's Put the Life Back in Political Life," An Interview with Dunsan Makavejev, *Cinéaste*, Vol. VI, No. 2 (1974), 15.

Thomson, David. *A Bibliographical Dictionary of Film*. New Jersey: Morrow, 1975.

Trojan, Judith. "Films on Films: A Check-list," *Take One*, Vol. V, Nos. 8 and 9 (March - May, 1977).

Tuchman, Mitch. "New Documentaries at Filmex," *Film Quarterly*, Vol. 29 (Fall 1975), 41.

"TV Review: Videotapes Living up to Star Billing," *New York Times* (Thursday, February, 6, 1975).

UNESCO. *Dix Ans de Films* sur *l'Art (1952-1962)*. (i. Peinture et Sculpture). Paris: UNESCO, 1966.

UNESCO. *Premier Catalogue Selectif International de Films Ethnographiques sur la Région du Pacific*. Paris: UNESCO, 1970.

United Nations 16mm Film Catalog 1975-76. New York: UN Office of Public Information.

United Nations Visual Information Board Secretariat, *Catalog of Films by the United Nations Family on International Development* (Revised Edition). New York: United Nations, 1973.

Variety. New York, Weekly, 1905.

Vaughn, Dai. "Berlin Versus Tokyo," *Sight and Sound*, Vol. 46, No. 4 (Autumn 1977), 210-215.

The Village Voice (January, 31, 1977), 48-49.

Vogel, Amos. *Film As a Subversive Art.* New York: Random House, 1974.

Ward, Melinda. "Pat Loud, an Interview," *Film Comment* (November-December, 1973).

"Watergate on Film," *Time* (March, 29, 1976), 40-45.

Watkins, Peter. "The War Game," *The New Documentary in Action:* A Casebook in Film Making by Alan Rosenthal. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.

Watt, Harry. *Don't Look at the Camera.* New York: St. Martin's Press, 1974.

Wegg-Prosser, Victoria. "The Archive of the Film and PHOTO LEAGUE," *Sight and Sound*, Vol. 46, No. 4 (Autumn 1977), 245-247.

Weiler, A.H. "Film: MacLaine in China," *New York Times* (March, 13, 1975).

Weiner, Bernard. "Hearts and Minds," *Film Quarterly*, Vol. 28 (Winter 1974), 60.

Wells, Alan. *Picture-Tube Imperialism?* The Impact of U.S. Television on Latin America. Maryknoll, N.Y.: Orbis, 1972.

Whale, John. *The Half-Shut Eye: Television and Politics in Britain and America.* London: MacMillan, 1969.

White, William L. "Pare Lorentz," *Scribner's*, 105. No. 1 (January, 1939).

Whyte, Alastair. *New Cinema in Eastern Europe.* London: Studio Vista, 1968.

Wiegand, Ingrid. "Video Documents: Round Two," *The Soho Weekly News* (Thursday, March, 4, 1976).

Wiseman, Frederick. "Propos," *Positif* (Janvier, 1976). Recueillis et Traduits par Yves-André Deluback, 17.

Wissenschaftliche Filme, 1976. Teilverzeichnis V. Allgemeine und Regionale Ethnologie. Institut für den Wissenschaftlichen Film. Gottingen.

Wollen, Peter. *Signs and Meanings in Cinema.* Indiana: Indiana University Press, 1974.

Women's Films, a Critical Guide. Audio-visual Center Bloomingdale, Indiana: Indiana University Press, 1975.

World Directory of Stockshot and Film Production Libraries. Oxford: Pergamon Press, 1969.

Worth, Sol; and John Adair. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology.* New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1972.

Wright, Basil. *The Long View, a Personal Perspective on World Cinema.* London: Alfred Knopt, 1974.

Yellin, David G. *Special: Fred Freed and The Television Documentary.* New York: MacMillan, 1972.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema.* New York: E.P. Dutton, 1970.

Zalisk, Robert and Eileen. "Using Super-8 in the Social Sciences," *American Cinematographer,* (December, 1976) 1432-1445.

Zimmerman, Paul D. "Faces of War," *Newsweek* (March, 3, 1975), 44.

Zimmerman, Paul D. "Movies on the Tube," *Newsweek* (April, 10, 1972).

Zimmerman, Paul D. "The Ordeal of History," *Newsweek* (April, 10, 1972), 61.

Zimmerman, Paul D. "Queen of the Blues," *Newsweek* (September, 17, 1973), 60.

Zimmerman, Paul D. "Thank You Jesus," *Newsweek* (July, 21, 1972), 49.

Zwerin, Charlotte. See Maysles, Albert and David with-