دختردایی گم‌شده

کتاب سوم (رمزگشایی از اَبَرشاهکارِ استاد و وحیده و مقایسه با فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» شاهکاری جاودانه از ژیگا ورتوف)

ویژه دومین سالگرد فاجعه ۲۲ مهر ۱۴۰۲

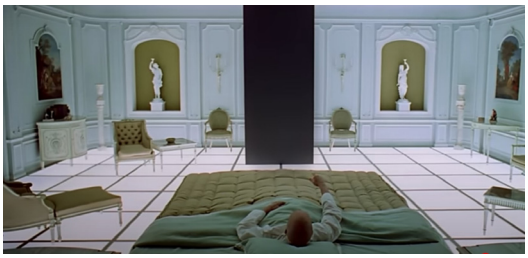
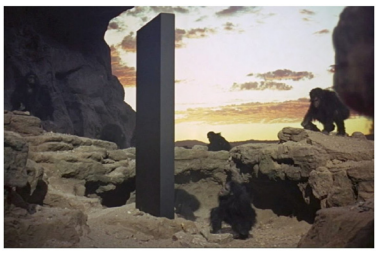
نوشته علیرضا محمدی‌فر

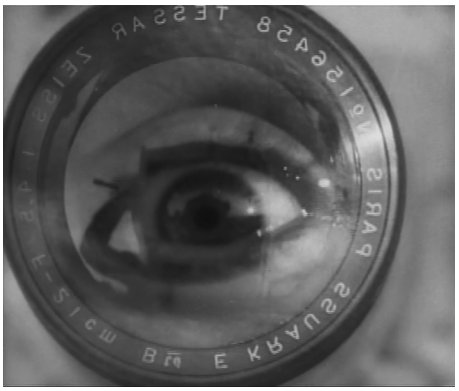
وبگاه ریزپردازنده (rizpardazandeh.com)

۲۱ مهر ۱۴۰۴

ویژه دومین سالگرد
فاجعه ۲۲مهر ۱۴۰۲

- پی‌دی‌اِف این مقالات رایگان است.
- استفاده از مطالب این اثر با ذکر منبع آزاد است.
- نشانی وب: http://www.rizpardazandeh.com
- ایمیل: rizpardazandeh@gmail.com
- کانال تلگرام: @rizpardazandeh



«دخترداییِ گم‌شده»، شاهکار جاودانه استاد مهرجوئی/وحیده

به لحاظ محتوا برتر از دو شاهکار بزرگی که در شمار ۱۰فیلم نخست تاریخ سینما قرار دارند

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» اثر **استاد مهرجوئی/وحیده محمدی‌فر** را می‌توان نقد دو شاهکار بزرگ سینما که در شمار ۱۰فیلم نخست تاریخ سینما جای دارند دانست: فیلم «**۲۰۰۱: اُدیسه فضایی**» اثر **استنلی کوبریک/آرتور سی کلارک** (که تحلیل آن را در کتاب نخست این مجموعه بررسی کردیم)، و فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» اثر **ژیگا ورتوف**.

فیلم «**۲۰۰۱: اُدیسه فضایی**» تکامل انسان را به یک **سنگ سیاه مکعبی** مرموز که **فرازمینی‌ها** ارسال کرده‌اند نسبت می‌دهد، **جعبه سیاهی** که ناگشوده باقی می‌ماند و بر دست‌نایافتنی‌بودن **حقیقت** اشاره دارد. در تصویر سمت راستِ ردیفِ نخست، انسان-میمون‌ها با دیدن **سنگ سیاه مکعبی** به اندیشه فرو می‌روند و این اندیشیدن سبب می‌شود که آنان برای نخستین‌بار از استخوان به عنوان **ابزار** بهره بگیرند. تصویر سمت چپ دوباره سنگ سیاه را در انتهای فیلم نشان می‌دهد و هم‌زمان سمفونی «**چنین گفت زرتشت**» که یادآور **اَبَرانسانِ نیچه** است پخش می‌شود، و مرگ انسان و تبدیل او به یک **اَبَرانسان** به نمایش در می‌آید. اما فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» از **هنرِ سینما** به زیبایی برای بازتاب‌دادن **حقیقت** بهره می‌گیرد. به لحاظ **علمی**، به ویژه به لحاظ **تکامل فرهنگی**، تکامل انسان به یک جعبه سیاه مرموز نیاز ندارد و پیشرفت‌های پرشتاب انسان در ۱۰هزار سال اخیر مدیون **ابزارهای تقویت هوشی** چون رسانه نوشتار، رسانه چاپ، یا وسایلی مانند **هندی‌کم سونی** بوده است. به لحاظ **فلسفی**، هم فیلم «**۲۰۰۱: اُدیسه فضایی**» و هم فیلم«**دخترداییِ گم‌شده**» تحت تأثیر اندیشه‌های **نیچه** درباره **حقیقت** و **هنر** و **ابرانسان** قرار دارند. حضور اندیشه‌های **نیچه** در فیلم«**دخترداییِ گم‌شده**» را در کتابی دیگر بررسی خواهیم کرد.

فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» همچون **افلاطون**، **داستان** و **شعر** و **خیال** و **هنر** را نهی می‌کند و آنها را **ضدحقیقت** می‌نمایاند و محصول بورژوازی می‌داند. از نگاه **ورتوف حقیقت** فقط **سینمای مستند** است که خود آن را **سینما-حقیقت** یا **سینما-چشم** می‌نامد. با این همه، **اتوپیای** او **سوسیالیزه‌شدن** و **دموکراتیزه‌شدن دوربین فیلم‌برداری** است، به گونه‌ای که انسان **خداگونه** بتواند شهر و جامعه را ببیند و فعالیت‌هایش را مستند کند. تصاویر سمت راست و چپ در ردیف وسط مربوط به این فیلم است. در ردیف پایین، دو تصویر سمت چپ که مربوط به فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» است به این تصاویر اشاره دارند.

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» با **جعبه هندی‌کم سونی** که به طور نمادین از آسمان به دریا فرود می‌آید و نماد اتوپیایی است که در آن **دوربین همراه** همگانی می‌شود به جعبه سیاهِ فیلمِ «**۲۰۰۱: اُدیسه فضایی**» طعنه می‌زند: تکامل فرهنگی پرشتاب انسان را **ابزارهای تقویت هوش** مانند فناوری‌های **رسانه** و **ابزارهای ذخیره** و **بازیابی داده‌ها** پدید آوردند، نه **جعبه‌های سیاه فرازمینی**. از نگاه این فیلم، دوربین فیلم‌برداریِ همراه، **فرهنگ ویدئویی سوسیالیستی** را حاکم خواهد کرد.

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نه‌تنها **فیلم مستند** را در صورتی که **سوسیالیزه** و **دموکراتیزه** شود **سینما-حقیقت** می‌داند، بلکه برخلاف فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» در عمل نشان می‌دهد که **سینمای شاعرانه** و **داستانی** (نیمه دوم فیلم) می‌تواند در خدمتِ **حقیقت** باشد و حتی **حقیقتِ آینده** را بشناساند. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» توان‌مندیِ **سینما-چشم** را کاملاً تخیلی نشان می‌دهد: دخترداییِ از آسمان می‌تواند **خداگونه** تمام جهان را به مدد **دوربین‌های فیلم‌برداری همراه** ببیند. برای اطلاعات بیشتر پی‌دی‌اِفِ دو کتاب نخستِ «دخترداییِ گم‌شده» را دریافت کنید (در کانال تلگرام dokhtardaii1 و dokhtardaii2 را جست‌وجو کنید).

فهرست

- رمزگشایی از بهترین فیلم استاد و وحیده /۳
- بینامتنیت/٤
- اتوپیای «دخترداییِ گم‌شده»/٥
- حقیقت-داستان /٦
- فیلم «دخترداییِ گم‌شده» و مانیفست ژیگا ورتوف /۷
- دخترداییِ گم‌شده و اشعار جادویی وحیده /۹
- «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» شاهکاری از ژیگا ورتوف /١٤
- اتوپیای ورتوف از یک زبان جدید سینمایی/ ١٥
- انحصار رسانه فیلم در فیلم «رسانه‌ها احساس ندارند»/۲۰

رمزگشایی از اَبَرشاهکارِ استاد و وحیده

یکی از ایدئال‌هایم ساخت فیلمی بود که نزدیک به ایدئال‌هایم در شعر و موسیقی باشد، یک داستان از وحیده خوندم، ... با این جمله «نباید گرفتگی غروب تو چشمات بیفته» بود که عاشق وحیده شدم.

«فیلم دخترداییِ گم‌شده، فیلم شاعرانه بسیار قشنگی شد، بهترین فیلم منه، ولی هیچ‌کس ندید، حتی از طرف منتقدین و کارشناسان سینما دیده نشد، هیچ‌کس به این فیلم محل نگذاشت.»

داریوش مهرجوئی، مستند «الماس در گام لامینور»

در تاریخ سینما فیلم‌های فراوانی بوده‌اند که در ابتدا به آنها بی‌توجهی شده است، اما بعدها قدر آنها شناخته شده است، مانند فیلم «**قاعده بازی**[1]» اثری از **ژان رنوار**[2] (مربوط به سال ۱۹۳۹ میلادی)، که تا سال ۱۹۵۶ میلادی، یعنی ۱۷سال، مورد بی‌مهری تماشاگران و تحلیل‌گران فیلم بود، اما امروزه در نظرسنجی‌های معتبر در شمار یکی از ۱۰ فیلم نخست تاریخ سینما قرار گرفته است.

یادآوری: **ژان رنوار** یکی از استادان مورد علاقه **استادمهرجوئی** در **دانشگاه کالیفرنیا** بوده است، که کلاس درسش را بسیار آموزنده توصیف کرده است.

اما چرا فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» که بی‌گمان یکی از بهترین فیلم‌های تاریخ ما و یک **اَبَرشاهکار** در تاریخ سینمای جهان است در میان فیلم‌های **استاد** و **وحیده** مهجور مانده است؟ این بی‌توجهی به فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» دلائل مختلفی می‌تواند داشته باشد، اما شاید یکی از مهم‌ترین دلائل آن محتوای این فیلم باشد که با شهامتی کم‌نظیر از یک سو مدیریت ناکارآمد روحانیت در کشور را مورد نقد قرار می‌دهد، با پوشاندن عبا بر خسرو، کارگردانی که توانایی مدیریت عوامل تولید فیلم و در نتیجه توانایی ساخت فیلم را ندارد (اشاره به ناتوانی‌ها در مدیریت کارآمد کشور)؛ و از سوی دیگر، به قربانی‌شدن **حقیقت** و **نابینایی دوربین فیلم‌برداریِ حرفه‌ای در دیدن پاره‌ای از حقایق** و تحمیل **ارزش‌های** غیرعقلانی در سینمای ایران می‌پردازد، و سینمایی را نشان می‌دهد که برای حیات خود ناچار است مثلاً **حجاب اجباری** را که گونه‌ای سانسور هست بپذیرد و **جامعه را به گونه‌ای نشان دهد که آن‌گونه نیست.** این در حالی است که **ژیگا ورتوف**[3]، نظریه‌پرداز برجسته سینما حدود ۱۰۰ سال پیش **سینمای اتوپیایی** را **سینما-حقیقت**[4] یا **سینما-چشم**[5] نامید و **دوربین فیلم‌برداری** را **توسعه چشم** انسان توصیف کرد و رسالت سینما را نشان‌دادن **زندگی به همان‌گونه که هست** ـ یا Life As It Is ـ دانست. **چشمی که واقعیات را نبیند کور است.** حاکمیت در کشور ما مدت‌هاست که چشم‌هایی نابینا دارد، مثلاً دیش‌های ماهواره‌ای را بر پشت‌بام‌ها نمی‌بیند، فیلترشکن‌ها را بر گوشی‌ها و بر کامپیوترهای مردم نمی‌بیند، و یا بی‌حجابی و کم‌حجابی گسترده را نمی‌بیند، و برای آنها قانون‌هایی بیهوده وضع می‌کند و ۴۵ سال است مردم را با چنین قوانینی آزار و شکنجه می‌دهد.

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نوید می‌دهد که **دوربین‌های همراه** در راهند و به **اتوپیای سینما-حقیقت** و به **اتوپیای فردریش نیچه** در مورد **ابرانسان‌هایی** که خودشان **ارزش‌آفرینی** می‌کنند واقعیت خواهند بخشید. با این همه، این فیلم برای این که از آفت سانسور در امان بماند ناچار شده است از دیالوگ‌ها و اشعار **رازآلود** بهره بگیرد که درک فیلم را دشوار می‌کند. از سویی دیگر، واضح است که منتقدان نیز برای تحلیل چنین فیلم‌هایی محدودیت‌هایی جدی دارند.

[1] The Rules of the Game
[2] Jean Renoir

[3] Dziga Vertov
[4] Kino-Pravda
[5] Kino-Eye

بینامتنیت
(intertextuality)

دلیل مهم دیگرِ مهجورماندن فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» می‌تواند محدودیت حدوداً ۳۰ دقیقه‌ای فیلم بوده باشد که سبب شده است این فیلم برای این که بتواند موضوعات فلسفی، روان‌شناسی، سیاسی، اجتماعی، یا فرهنگیِ مختلف مورد نظر خود را دقیق‌تر پوشش بدهد به طور ضمنی ارجاعاتی به متون و فیلم‌های تأثیرگذارِ گذشته داشته باشد ــ که به زبان فنی به **بینامتنی‌بودن** یا **بینامتنیت** مشهور است که یکی از ویژگی‌های اساسی سینمای مشهور به **سینمای پست‌مدرن** نیز هست.

به عنوان مثال، در کتابِ نخستِ «**دخترداییِ گم‌شده**»[6] برای **رمزگشایی** فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، این فیلم را به لحاظ موضوع **تکامل انسان** (**human evolution**) یک نقدِ فیلمِ «**۲۰۰۱: اُدیسه فضایی**» دانستیم و این دو فیلم را از این لحاظ مقایسه کردیم.

فرهنگ ویدئوییِ دموکراتیک و سوسیالیستی

در کتابِ **دومِ** «**دخترداییِ گم‌شده**»[7] به پرسش «**چرا فرود جعبه هندی‌کم سونی از آسمان به دریا در فیلم دخترداییِ گم‌شده یک پارادایم‌شیفت بزرگ است؟**» بر اساس یافته‌های باستان‌شناسی و تاریخی پاسخ دادیم و به ظهور یک **فرهنگ ویدئوییِ دموکراتیک** و **سوسیالیستی** اشاره کردیم که در آن مردم هم می‌توانند **فیلم مستند** (**سینما-حقیقت**) تهیه کنند و هم **فیلم‌های تخیلی** به **سبک هالیوود به کمک هوش مصنوعی** (**سینما-خیال**) ــ که **آرمان‌شهر فیلم‌سازی** از نگاه **استاد مهرجوئی** و **وحیده** بوده است.

در حقیقت، فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» فقط درباره **تکامل زیستی انسان** که در ۱۰هزارسال اخیر با **تکامل فرهنگی** پیوند خورده است و تسخیر فضا و **هوش مصنوعی** از دستاوردهای آن بوده است نیست.

داستان این فیلم دست‌کم سه موضوع مهم را در این فیلم حدوداً نیم‌ساعته مورد مداقه قرار داده است: **وضعیت سیاسی کشور و ارزش‌های اجباری حکومتی و دخترداییِ‌های ارزش‌آفرین (یا ابرانسان یا اوبرمنش به بیان نیچه)**، **اتوپیای فیلم‌سازی**، و **دوگانه حقیقت-داستان** (**fact-fiction**) **در فیلم‌سازی**. فیلم **عارفانه** نیز هست، از این منظر به مقاله‌ای جداگانه نیاز دارد. حضور چنین مفاهیم و پیام‌های گسترده‌ای در فیلم مدیون **بینامتنیت** است.

بینامتنیت چیست؟

همه **متن‌ها** به **متن‌های** پیشین ربط دارند و همواره بر بنیاد **متن‌های** پیشین تولید می‌شوند. **جولیا کریستوا**[8]، فیلسوف و منتقد ادبی مشهور، نخستین بار این پدیده را مورد مطالعه قرار داد و از اصطلاح **intertextuality** برای آن بهره گرفت، در فارسی برای معادل این اصطلاح واژه **بینامتنیت** وضع شده است. **بینامتنیت** رابطه بین دو **متن** را توصیف می‌کند.

بینامتنیت در سینما

این پدیده، افزون بر کتاب در **فیلم‌ها** نیز وجود دارد و فیلم‌سازان از منابع فرهنگی گوناگون مانند ادبیات، سنت‌های اجتماعی، افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه، موسیقی یا فیلم‌های پیشین، چه به صورت صریح و چه به صورت ضمنی و چه به صورت آگاهانه و داوطلبانه، چه به صورت ناخودآگاهانه، یا چه به صورت وفادارانه و چه به صورت بازآفرینی بهره می‌گیرند. گاه منابعِ پیشین الهام‌گر خلق یک فیلم جدید هستند.

بینامتنیت در سینما به ارتباط و وابستگی متقابل بین فیلم‌ها و محتواهای دیگر، مانند داستان، شعر، موسیقی، مقاله علمی، چندرسانه‌ای دیجیتال، و مانند آن اشاره دارد. تحلیل‌گران فیلم با درنظرگرفتن چنین ارتباطاتی بهتر می‌توانند دریابند که نویسندگان فیلم‌نامه چگونه از منابع مختلف الهام گرفته‌اند و هدف‌شان از این ارجاعات چه می‌توانسته است باشد.

[6] **http://www.rizpardazandeh.com/articles/riz309/riz309.pdf**
[7] **http://www.rizpardazandeh.com/articles/riz310/riz310.pdf**
[8] Julia Kristeva

اقتباس فیلم‌ها از کتاب‌ها یا نمایش‌نامه‌ها بسیار رایج و از موارد مشهور بینامتنیت است. به عنوان مثال، فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» اقتباسی است از یک داستان کوتاه نوشته **وحیده**.

به اجمال، بینامتنیت در سینما به ما کمک می‌کند تا دریابیم که رابطه فرهنگ موجود با فیلم چگونه بوده است و یافتن این روابط می‌تواند به ما کمک کند که درک ژرف‌تری از پیام‌ها و مفاهیم پنهان در فیلم بیابیم.

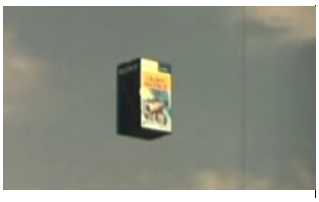
فیلم دخترداییِ گم‌شده یک نمونه کاملاً ناب از بینامتنیت

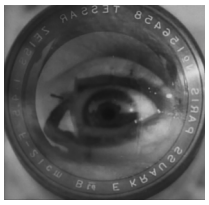
فیلم‌های مشهور به فیلم‌های **پست‌مدرن** از **بینامتنیت** و از تکنیک‌های مختلف سینمایی برای گذر از مرزهای زمان و مکان بهره می‌گیرند. محدودیت حدوداً ۳۰ دقیقه‌ای برای فیلم **دخترداییِ گم‌شده** سبب شده است که چه آگاهانه، چه ناخودآگاهانه به **یک نمونه کاملاً ناب از بینامتنیت** تبدیل شود. از همین روی، درک موفق این فیلم به معلوماتی نیاز دارد که به یافتن ارجاعات **بینامتن** آن کمک می‌کند.

فیلم **دخترداییِ گم‌شده** برای محتوای خود به جز فیلم‌ها و اسناد علمی و یافته‌های باستان‌شناسی که پیشتر ذکر کردیم می‌تواند به کتاب «**جهان هولوگرافیک**»، به آهنگ فولکلور «**دخترداییِ گم‌شده**»، **به کتاب‌های «اتوپیا» نوشته تامس مور و «آتلانتیس نو» نوشته فرانسیس بیکن، به دو شاهکار بزرگ سینما، فیلم«۲۰۰۱: اُدیسه فضایی» و فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» اثر ژیگا ورتوف،** و به آثار فیلسوفانی مانند **افلاطون، کانت، نیچه**، یا **هایدگر** ارجاع داده باشد و البته دلائل چنین رابطه‌ای را بیان کرده‌ایم.

یک شعر **وحیده** در فیلم به **غروب** که نماد آغاز تاریکی‌هاست (**نباید گرفتگی غروب تو چشمات بیفته**) اشاره دارد و شعری دیگر به **پیروزی نور بر تاریکی** و **پایان غروب** در جهان (**و به او بگویید خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند**). خدای خورشید و نور در اساطیر ایرانی **مهر** (**میترا**) و در اساطیر یونانی **آپولو**ست. پیروزی نور بر تاریکی و خیر بر شر یک رؤیای بسیاری از آیین‌ها در جهان بوده است. اشاره به **آیین مهر** از ویژگی‌های بینامتنی دیگر فیلم **دخترداییِ گم‌شده** است.

شایان ذکر است که یک کتاب از این مجموعه به داستان اتوپیا و یک کتاب دیگر از این مجموعه به **ابرانسان نیچه** و **دخترداییِ گم‌شده** اختصاص دارد، که در آینده منتشر خواهد شد.□





فکت‌ها در بهره‌گیری فیلم «دخترداییِ گم‌شده» از بینامتنیتِ غیرمستقیم

کم نبوده است مقالاتی که به ویژه ابرشاهکارهای مشترک استاد و وحیده را به سخره گرفتند و این ابرشاهکارها را فیلم‌هایی کم‌ارزش انگاشتند. واقعیت آن است که بسیاری از مثلاً تحلیل‌گران چنین مقالاتی به دلیل کم‌دانشی خود توان تحلیل بینامتنی چنین شاهکارهایی را ــ که سهل ممتنع هستند ــ نداشته‌اند و متأسفانه به ویژه وحیده را آماج نقادی‌های بی‌بنیاد خود قرار می‌دادند.

بینامتنیت یعنی بهره‌گیری هوشمندانه از گنجینه فرهنگی گذشتگان. فیلم‌ها اغلب به آثار سینمایی یا ادبی پیش از خود ارجاع می‌دهند. ارجاعات می‌تواند مستقیم (بخشی از صدا یا ویدئو یا نوشته از آثار پیشین) باشد، یا غیرمستقیم (الهام‌گرفتن از یک قطعه ویدئویی، صوتی، یا ادبی یا تصاویر نمادین از آثار پیشین).

در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» به ویژه با ارجاع به دو شاهکار فراموش‌ناشدنی و جاودانه تاریخ سینما روبه‌رو هستیم. استاد و وحیده ضمن استفاده مفیدشان از مضامین بدیع این دو فیلم، نادرستی پاره‌ای نظرات این دو فیلم را به‌گونه‌ای شگفت‌انگیز در فقط ۳۵ دقیقه به نمایش در می‌آورند (مدت فیلم «۲۰۰۱: اُدیسه فضایی» ۱۴۹دقیقه است).

فیلم «دخترداییِ گم‌شده» همچون فیلم «۲۰۰۱: اُدیسه فضایی» درباره تکامل است. تصویر سمت چپ ردیف نخست در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» و تصویر سمت راست در فیلم «۲۰۰۱: اُدیسه فضایی» به یک پارادایم‌شیفت در تکامل انسان اشاره دارند، اولی با فرود حرکت‌آهسته جعبه هندی‌کم از آسمان به دریا و دومی با پرتاب حرکت‌آهسته استخوان به آسمان و فضا.

با این همه، فیلم «دخترداییِ گم‌شده» یک فیلم سیاسی، فلسفی، شاعرانه (پوئتیک)، عرفانی، و به ویژه فرهنگی درباره فرهنگ ویدئویی سوسیالیستی و دموکراتیکِ آینده است. افزون بر این، فیلمی پروفتیک (پیش‌گویانه) نیز هست و انقلاب زن‌زندگی‌آزادی را پیش‌بینی می‌کند. یک شاهکار مسلم در تاریخ سینما.

نماد سینما-چشم یا سینما-حقیقت در فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» اثر ژیگا ورتوف با نمایِ نزدیکِ یک چشم پشت لنز دوربین به نمایش در می‌آید (تصویر سمت راست در ردیف دوم)، حال آن که نماد سینما-چشم یا سینما-حقیقت در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» با نمایِ نزدیکِ چشمی به نمایش در می‌آید (تصویر سمت چپ در ردیف دوم) که نمادهای نوار یا رسانه ذخیره فیلم را نمایش می‌دهد. این ویدئوهایِ انبوهِ ذخیره‌شده در رسانه‌های فیلم و ویدئو از چشم‌اندازهای گوناگون است که ما را به حقیقت نزدیک و نزدیک‌تر می‌کند.

اتوپیای «دخترداییِ گم‌شده»

همچنان که گفته شد فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» می‌تواند به دو کتاب تاریخ‌ساز در ژانر اتوپیا اشاره داشته باشد ــ که پاره‌ای از صاحب‌نظران این آثار را آغاز دوره **مدرنیته** می‌دانند: یکی کتاب «**اتوپیا**[9]» (۱۵۱۶میلادی) نوشته **تامس مور**[10] (که بنیاد آن **سوسیالیسم** است و رؤیای **سوسیالیزه‌شدن دوربین فیلم‌برداری** در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» می‌تواند به آن استناد داشته باشد)؛ و دیگری کتاب «**آتلانتیس نو**»[11] (۱۶۲۷ میلادی) نوشته **فرانسیس بیکن**[12] (که **توسعه فناوری** را در **خودسرنوشت‌سازی جامعه** مؤثر می‌داند و فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نیز **توسعه دوربین فیلم‌برداری** را یک عامل مهم برای **خودسرنوشت‌سازی جامعه** و گریز از **توتالیتاریسم** می‌داند). در یک کتاب دیگر اشاره **بینامتنی** فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» را به این دو کتاب بررسی خواهیم کرد.

همچنین می‌تواند به فیلم تحسین‌برانگیز «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**»[13] ساخته **ژیگا ورتوف** ــ که یک فیلم درباره اتوپیای سینماست و مطابق پاره‌ای از نظرسنجی‌ها یکی از ۱۰ فیلم برتر تاریخ سینما و مطابق پاره‌ای دیگر از نظرسنجی‌ها **بهترین مستند تاریخ سینما** شناخته شده است ــ اشاره داشته باشد. این آثار می‌توانند در تحلیل ژانر اتوپیا و در **رمزگشایی** فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» کاملاً سودمند باشند. کتاب حاضر ــ که کتاب سوم «**دخترداییِ گم‌شده**» است ــ ارتباط این اثر را با فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» بررسی کرده است.

یادآوری: ساخت فیلم‌های اتوپیایی برخلاف فیلم‌های دیستوپیایی (ویران‌شهری) که در آنها یک قهرمان علیه دیستوپیا می‌شورد و داستان را مهیج می‌کند بسیار دشوار است. «دخترداییِ گم‌شده» یکی از معدود فیلم‌های موفق ژانر اتوپیا در تاریخ سینمای جهان است.

افزون بر این، رجوع به متون فنی‌ای که تکامل و تاریخچه دوربین‌های فیلم‌برداری حرفه‌ای و شخصی و همچنین روش‌های فیلم‌سازی شخصی به ویژه با استفاده از هوش مصنوعی را توصیف کرده‌اند می‌تواند به روشن‌کردن رازهای فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» کمک کند. به ویژه، خواندن کتاب دوم «**دخترداییِ گم‌شده**» سودمند است، که حالت اتوپیایی **دموکراتیزه‌شدن ساخت فیلم به کمک هوش مصنوعی** را بررسی کرده است.

برای دریافت پی‌دی‌اِفِ کتاب‌های اول و دوم تحلیل فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» به نشانی‌های وب زیر مراجعه کنید:

http://www.rizpardazandeh.com/articles/riz309/riz309.pdf
http://www.rizpardazandeh.com/articles/riz310/riz310.pdf

استاد مهرجوئی/وحیده در سکانسِ نخست از یک شاهکار دیگرشان به نام «نارنجی‌پوش» اشاره‌ای دارند به فیلم «دخترداییِ گم‌شده». برخلاف فیلم «دخترداییِ گم‌شده» که در آن خسرو شکیبایی در نقش کارگردان بازی می‌کند و از یک دوربین فیلم‌برداری ۳۵میلی‌متری حرفه‌ایِ دست‌وپاگیر بهره می‌گیرد، وحیده در این سکانسِ مستندگونه از فیلم «نارنجی‌پوش»، با هندی‌کم از استادمهرجوئی به عنوان یک کارگردان، فیلسوف، و روشنفکر فیلم‌برداری می‌کند.

استادمهرجوئی در اینجا بازی می‌کند یا یک فیلسوف و روشنفکر است؟ این سکانس داستان است یا حقیقت؟

وحیده در اینجا بازی می‌کند یا یک شهروند–ژورنالیست است؟ این سکانس داستان است یا حقیقت؟

چنین پرسشی پیشتر در کتاب «**فلسفه فیلم مستند**» نوشته **دیوید لاروکا** (David LaRocca) مطرح شده است، برای فیلم **Medium Cool** (**رسانه‌ها احساس ندارند**) ساخته **هسکل وکسلر** (Haskell Wexler) مربوط به سال ۱۹۶۹ میلادی که در آن **رابرت فورستر** (Robert Forster) در نقش یک فیلم‌بردار خبری بازی می‌کند. در این فیلم **فورستر** از شورش‌ها و تظاهرات‌های واقعی آن هنگام در آمریکا فیلم‌برداری می‌کند، که این پرسش را مطرح کرد که آیا در این فیلم از **فورستر** به عنوان یک بازیگر فیلم‌برداری شده است یا **فورستر** یک فیلم‌بردارِ یک فیلم مستند بوده است، آیا **داستان** است یا **حقیقت**؟

فیلم «**رسانه‌ها احساس ندارند**» به مسائل ناشی از انحصار سرمایه‌داری بر دوربین فیلم‌برداری و پخش فیلم پرداخته است.

استاد مهرجوئی در فیلم «**میکس**» نیمه نخست فیلم «دخترداییِ گم‌شده» را که درباره مشکلات فیلم‌سازی با دوربین فیلم‌برداری ۳۵میلی‌متریِ حرفه‌ای است بسط می‌دهد. **استاد مهرجوئی/وحیده** در **نارنجی‌پوش** مزیت دموکراتیزه‌شدن و سوسیالیزه‌شدن فیلم‌سازی و سهولت کار با هندی‌کم را به نمایش در می‌آورند. سهولتی که سبب می‌شود مردم هرجا با مسائلی روبه‌رو شوند که می‌تواند بهره‌وری جامعه را پایین بیاورد ــ مثلاً انباشتگی زباله در محیط زیست یا در ذهن‌های مردم ــ بتوانند با تهیه ویدئو و انتشار برخط آن چنان مسائلی را حل کنند.

---

[9] Utopia
[10] Thomas More
[11] New Atlantis
[12] Francis Bacon
[13] عنوان این فیلم به زبان انگلیسی «**Man with a Movie Camera**» و به زبان روسی «**Chelovek s kino-appartom**» است.

حقیقت–داستان

(fact-fiction)

بسیاری از فلاسفه و اندیشمندان هنگامی که می‌خواهند از خاستگاه دوگانه **حقیقت** و **خیال** بگویند که سده‌هاست ذهن آنان را تا همین امروز به خود درگیر کرده است معمولاً به حدود ۲۵۰۰ سال پیش باز می‌گردند که **افلاطون** از **دوگانه فلسفه-شعر** در رساله **جمهور** خود نوشت. او که خود پیشتر **شاعری** خوش‌بیان بوده است پس از آشنایی با **ارسطو** از شاعرپیشگی که ابزارش **خیال** است دست می‌کشد و به **فلسفه** روی می‌آورد که معتقد بود می‌تواند ما را به **حقیقت** برساند.

اما واقعیت آن است که انسان از حدود ۱۰هزار سال پیش در **فلات ایران** با **ابزارهای محاسبه‌ای** که با گِل به شکل‌های هندسی مختلف درست کرد و هر کدام را نماینده یک مقدار یا عدد کرد **داستانی** ساخت که **حقیقت** را نشان می‌دهد، مثلاً یک گوی گِلی نماینده ۱۰ پیمانه گندم. از آن هنگام، **فناوری محاسبه** توانست **داستان** بسازد برای **حقیقت**. تا پیش از این اختراع، انسان در جوامع کوچک حدوداً ۳۰نفره زندگی می‌کرد و **حقیقت** برایش مفهومی نداشت. **حقیقت** در **جوامع بزرگ**-**مقیاس** است که معنی و مفهوم پیدا می‌کند.

به مرور زمان با پیچیده‌ترشدن محاسبات، دستیابی **حقیقت** به یک مسئله تبدیل شد و در نتیجه برای بسیاری از مردم باورهای دینی نماینده **واقعیت** و **حقیقت** شد. در دوران **مدرن** اختراع ابزارهایی مانند **تلسکوپ** نشان داد که **حواس انسان** در مشاهده و **درک حقیقت** ناتوانی‌هایی جدی دارند و **فناوری** می‌تواند به حواس انسان کمک کند.

با این همه، تردیدها در **ادراک حقیقت** سبب شد فیلسوفی چون **نیچه** بگوید که اصلاً **واقعیتی** وجود ندارد و برخلاف **افلاطون** او فلاسفه را دروغگو خواند و **هنر** را که با **زیباشناسی** زندگی را شیرین و قابل تحمل می‌کند بازتاب‌دهنده **حقیقت** و **واقعیت** دانست. **پرسپکتیویسم** (**چشم‌اندازگرایی**) یکی از مفاهیم کلیدی فلسفه **نیچه** است. او معتقد بود هر کس حقیقت را از منظر و **چشم‌انداز** خودش می‌بیند و هیچ حقیقت مطلقی وجود ندارد. پرسپکتیویسم به معنی پذیرش تنوع اندیشه‌ها و نسبیت در حقیقت‌هاست.

همچنان که گفته شد در **آرمان‌شهر افلاطون شعر** جای ندارد، اما فیلسوفانی چون **هایدگر شعر** را برتر از **فلسفه** می‌انگارند. **هایدگر** بر این باور بود که **فلسفه** نمی‌تواند **حقیقت** را آشکار کند و برای نمایاندن **حقیقت** به **شاعران** نیاز داریم. او بر این باور بود که شعر می‌تواند در ادراک **حقیقت** به ما کمک کند. او **زبان** را ابزاری برای درک **هستی** می‌دانست و **شعر** را شکلی از زبان می‌دید که می‌تواند در درک **هستی** به ما بهتر کمک کند.

در هر حال، **مدرنیته** توان‌مندی انسان در **شناخت حقیقت** و **واقعیت** را زیر سؤال برد. **کانت** بر این باور بود که توان‌مندی **شناخت حقیقت** و **واقعیت** را نداریم و صرفاً می‌توانیم **پدیدارها** را ادراک کنیم. بر اساس نظرات **کانت** هنگامی که نمی‌توانیم **حقیقت** و **واقعیت** را درک کنیم **فلسفه** همچون **شعر** خیال است.

در این کتابِ سومِ تحلیلِ فیلمِ «**دخترداییِ گم‌شده**» به نقش فناوری **رسانه ویدئویی** پرداخته‌ایم، به ویژه به نقش **دوربین‌های همراه** در برپاسازی یک **اتوپیا** در **فیلم‌سازی مستند** یا **سینما-حقیقت**. چنین اتوپیایی را **ژیگا ورتوف**[14] حدود ۱۰۰ سال پیش در فیلم جاودانه «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» (۱۹۲۹میلادی) به زیبایی به تصویر در آورد و نظریه **سینما-حقیقت**[15] یا **سینما-چشم**[16] را مطرح کرد.

یادآوری: فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» مطابق نظرسنجی Sight and Sound، به عنوان بهترین فیلم مستند تاریخ سینما انتخاب شده است، و در نظرسنجی سال ۲۰۱۲ همین نشریه معتبر رده هشتم بهترین فیلم‌های تاریخ سینما را به دست آورده است.

ورتوف در **مانیفست** خود **داستان** و **تئاتر** و **شعر** را همچون **افلاطون** رد می‌کند، و آنها را ساخته‌هایی از طبقه بورژوا علیه طبقه کارگر و علیه **حقیقت** می‌داند. اما فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» را می‌توان **مانیفستی تصویری** علیه نظرات **ورتوف** دانست، که ارتباط **واقعیت** و **خیال** را با **شعر** و **تصویر** می‌نمایاند. به عنوان نمونه، در این فیلم می‌بینیم که **داستان** و به ویژه **اشعار** پررمز و راز **وحیده** در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، همان‌گونه که در کتاب نخست و کتاب دوم و در این کتاب سوم بیان شده است، نه‌تنها **حقیقتِ اکنون سینما** را در زمان ساخته‌شدن فیلم نشان می‌دهد، بلکه **حقیقتی در آینده** را با **خیال** و با **شعر** پیش‌بینی می‌کند که با ورود **دوربین‌های ویدئویی همراه** در کشور رخ خواهد داد، که رخ داده است: **سوسیالیزه و دموکراتیزه‌شدن سینما** و **انقلاب دروغ‌ستیزانه و حقیقت‌خواهانه حجاب اختیاری توسط دخترداییِ‌ها** (که به **انقلاب زن‌زندگی‌آزادی** شهرت یافته است).

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» تجهیز انسان به **دوربین فیلم‌برداری همراه** را انقلابی در **شناخت** و **ادراک حقیقت** از **چشم‌اندازهای مختلف** در نظر می‌گیرد، به گونه‌ای که انسان با چنین قدرتی به همچون خدایی تبدیل شود که می‌تواند از آسمان همه جهان را از **چشم‌اندازهای گوناگون** زیر نظر بگیرد و به ادراک **حقیقت** نزدیک و نزدیک‌تر شود.□

[14] Dziga Vertov
[15] kino pravda
[16] Kino-Eye

امتزاج عاشقانه فلسفه و شعر

فیلم «دختردایی گم‌شده» و مانیفست ژیگا ورتوف

حقیقت (fact) یا داستان (fiction)؟ این پرسش از ابتدای شکل‌گیری سینما، به ویژه از حدود یک‌صد سال پیش ذهن بسیاری از سینماگران یا حتی فیلسوفان را به خود معطوف کرده است. پاره‌ای از صاحب‌نظران ریشه آن را به اندیشه‌های **افلاطون** و دوگانه **فلسفه یا شعری** که مطرح کرد ــ که به همان دوگانه **حقیقت** یا **داستان** اشاره دارد ــ نسبت می‌دهند. **افلاطون** که در جوانی شاعری چیره‌دست بوده است، پس از آشنایی با **سقراط شعرهایش** را می‌سوزاند و **فلسفه** را پیشه خود می‌کند. از نظر **افلاطون شعر** و **هنر** از خیال و احساس بهره می‌گیرند و نه از **خِرَد**. از همین روی، بر این باور بود که **شعر** و **هنر** ذهن را از واقعیت و **حقیقت** دور می‌کنند و خطرناک هستند.

نخستین فیلم در تاریخ سینما که تا همین امروز به این پرسش دامن زده است فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**»[1] (سال ۱۹۲۹میلادی)، شاهکاری تکرارنشدنی اثر **ژیگا ورتوف**[2] است. فیلمی که در آن دوربین فیلم‌برداری **سوژه فیلم** است و در **ماهیت** و **سرشت فیلم‌سازی** کندوکاو می‌کند ــ شبیه به فیلم **دختردایی گم‌شده**.

یادآوری: فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» مطابق نظرسنجی نشریه Sight and Sound، به عنوان بهترین فیلم مستند تاریخ سینما انتخاب شده است، و در نظرسنجی سال ۲۰۱۲ همین نشریه معتبر رده هشتم بهترین فیلم‌های تاریخ سینما را به دست آورده است.

ژیگا ورتوف همچون **افلاطون شعر** را ــ که شامل **ادبیات** و **تئاتر** و هنرهای دیگر می‌شود ــ خطرناک می‌دانست و **حقیقت** را که **افلاطون** در **فلسفه** جست‌وجو می‌کرد تلاش می‌کرد در **فیلم مستند** آشکار کند.

او در «**ما: گونه یک مانیفست**»[3] همه ابزارهای ویژه **ادبیات**، **تئاتر**، و به ویژه **سینمای داستانی** را رد می‌کند:

ما اعلام می‌کنیم که فیلم‌های قدیمی، بر بنیاد داستان، فیلم‌های تئاتری، و مانند آن، آفت سینما هستند.
از آنها دوری کنید!
چشم‌های‌تان را از روی آنها بردارید!
آنها بسیار خطرناک هستند! آنها مسری هستند!
ما تأکید می‌کنیم که آینده هنر سینما تکذیبِ اکنونِ آن است.

یادآوری می‌شود که امروزه بسیاری از ویدئوهایی که با دوربین‌های فیلم‌برداری گوشی‌ها تهیه می‌شود داستان ندارند و مستندند و به آرزوی ورتوف جامه عمل پوشانده‌اند.

برای **ورتوف** فیلمِ سرگرم‌کننده بخشی از دنیای پیشاانقلابی است و به لحاظ ایدئولوژیک و زیبایی‌شناسی به سنت‌های هنری و تئاتری بورژوازی گره می‌خورد. از همین روی، از نظر او **فیلم‌های داستانی نفرت‌انگیز هستند، آنها افیون توده‌ها هستند،** که برای مشروعیت‌بخشیدن به جامعه بورژوازی به کار گرفته می‌شوند. به عنوان مثال، در مانیفست «**سینما-چشم**[4]» خود می‌گوید:

مرگ بر داستان‌های جن و پریِ بورژوایی!
زنده‌باد زندگی همان‌گونه که هست!

در توضیح نوشتاریِ اولِ فیلمِ «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» نیز رهنمودهای واضحی را برای تماشاگران به نمایش در می‌آورد تا دریابند چه نوع فیلمی را تماشا می‌کنند:

تماشاگران توجه کنند:
این فیلم یک تجربه را نشان می‌دهد،
در بیانِ سینماییِ رویدادها از زیرنویس یا عنوان‌های میانی بهره نمی‌گیرد
(فیلمی بدون عنوان‌های میانی)،
بدون بهره‌گیری از یک سناریو
(فیلمی بدون سناریو)،
بدون بهره‌گیری از تئاتر
(فیلمی بدون صحنه‌آرایی، بدون بازیگر، و مانند آن)،
هدف این کارِ تجربی ساخت یک زبان سینمایی بین‌المللی
بر بنیاد جدایی کامل سینما از زبانِ تئاتر و ادبیات است.

[1] Man with the Movie Camera
[2] Dziga Vertov
[3] WE: Variant of a Manifesto
[4] Kino-Eye

با این همه، **ورتوف** بارها گفته است که **نظریه مونتاژش** را از اشعار شاعر **فوتوریست**[5] مشهور، **مایاکوفسکی** الهام گرفته است. از همین روست که حتی برای فیلم **مستند** از اصطلاح **شعر مستند**[6] بهره می‌گیرد[7].

تأثیر **مایاکوفسکی** را در نظم و قافیه‌های تصویری و همچنین در نشان‌دادن **زندگی به‌گونه‌ای که هست** در فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» می‌توان دید، به ویژه در نشان‌دادن آشوب روزمره و نظم و بی‌نظمی‌های **فتوریستیِ** جهانِ مدرن. اما این تأثیر فقط تصویری است، چون همچنان که پیشتر گفته شد **استقلال سینما از ادبیات و تئاتر** اساس **نظریه فیلم ورتوف** است.

شکیبایی

در بالای سرم اشعار شاعران پیشین

پوشکین

مایاکوفسکی

و این همه شکیبایی از تو

و باران بوسه بر درختان زردآلو

مرا به یادگار بگذار در این سرزمین

مرا به یادگار بگذار

وحیده محمدی‌فر

(کتاب «همیشه خانه‌ها دورند، ولی دوری دست‌های تو نزدیک است»، نشر قطره)

معادل ابیاتِ شعریِ فیلمِ «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**»آن چیزی است که **ورتوف** آنها را **مصرع‌های مونتاژ** می‌نامد: تصاویری که با هم متناظر هستند و ساختار ریتمی فیلم را پدید می‌آورند.

در حقیقت، او به دنبال یک **الفبای سینما** بود تا یک **زبان سینمایی** و یک **دستور زبان** برای سینما ابداع کند: «**مدت ۱۵ سال درباره نوشتن فیلم مطالعه کردم، برای این که بتوانم با دوربین بنویسم، نه با قلم. چون هیچ الفبایی برای فیلم نبود، تلاش کردم این الفبا را بسازم**». او معتقد بود که فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» از یک **زبان بین‌المللی بر اساس جدایی کامل سینما از ادبیات بهره گرفته است**. منظور **ورتوف** آن است که فیلم باید خودش را از **روایت** و از انواع **ادبیات** مبتنی بر کاراکتر جدا کند.

شورای سه[8] شامل خودِ **ورتوف**، همسرش، **الیزاوتا اسویلُوا**[9]، که یک تدوین‌گر فیلم بود، و برادر کوچک‌ترش، **میخائیل کافمن**[10]، که یک عکاس و فیلم‌بردار بود، می‌خواست چنین زبانی را پدید بیاورد. **اسویلُوا** تدوین‌گر و **میخائیل کافمن** فیلم‌بردارِ فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» بارها در این فیلم در نقش واقعی‌شان ظاهر می‌شوند (شبیه به نقش فیلم‌بردار در فیلم **دخترداییِ گم‌شده**).

فوتوریسم

فوتوریسم (**Futurism**) گونه‌ای از هنر مدرنیسم است که در سال ۱۹۰۹ در ایتالیا رواج پیدا کرد، که اتحاد مفاهیم و ابعادِ ظاهراً متضاد را تقدیس می‌کند: نظم و آشوب، سرعت کنترل‌شده و سرعت دیوانه‌وار، و شهر و فرد.

از لحاظ هنری، تصاویری مانند تصاویر فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» این تنش‌ها را به نمایش در می‌آورند که عصر ماشینی را ستایش می‌کنند و در **انقلاب صنعتی دوم** بروز پیدا کرده‌اند. در این فیلم ویژگی‌های **فوتوریسم** مانند گسترش شهر، گسترش ساخت‌وساز، گسترش صنعت، حرکت قطارها، و حمل و نقلِ حامل‌های انرژی جنب‌وجوش شهری را افزون می‌کنند، و در نتیجه، رشد آن را پایدار می‌کنند. شهر را می‌بینیم که از طریق نیروی کار زحمت‌کش در حال توسعه عمودی است، با هدفِ رسیدنِ بدون محدودیت به آسمان.□

منابع این بخش:

Spiegel, Simon. Reiter, Andrea. Goldberg, Marcy. *Utopia and Reality: Documentary, Activism and Imagined Worlds*. 2020, University of Wales Press.

[5] futurist
[6] documentary poetry
[7] "On Mayakovsky," in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, 186.
[8] Council of Three
[9] Elizaveta Svilova
[10] Mikhail Kaufman

دخترداییِ گم‌شده و اشعار جادویی وحیده

همچنان که گفته شد **ورتوف** در تجربه پیچیده سینمایی خود، به ویژه در فیلمِ «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**»، **صریحاً** می‌گوید که می‌خواهد سینما را از قیمومیت **ادبیات** و **تئاتر** آزاد و سینماتوگرافی ۱۰۰درصد ناب را فراهم کند: «**ما اعلام می‌کنیم که فیلم‌های قدیمی، بر بنیاد داستان، فیلم‌های تئاتری، و مانند آن، آفت سینما هستند**».

حال اگر با استانداردهای مانیفستِ **ورتوف** یا **شورای سه** بخواهیم درباره فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» داوری کنیم، که به‌گونه‌ای گسترده هم از **شعر** بهره می‌گیرد و هم از **تخیل**، آیا این فیلم را می‌توان فیلمی در تضاد با **حقیقت** ندانست؟

سوژه هر دو فیلم **دوربین فیلم‌برداری** است، در یکی امکانات دوربین فیلم‌برداری برای نشان‌دادن **حقیقت** و در دیگری محدودیت‌های دوربین فیلم‌برداری حرفه‌ای ۳۵میلی‌متری در نشان‌دادن **حقیقت** و همچنین پیش‌بینی برطرف‌شدن این محدودیت‌ها با **هندی‌کم‌ها** یا **دوربین‌هایِ فیلم‌برداریِ همراه** به نمایش در می‌آید.

همچنان که پیشتر گفته شد فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» را می‌توان تلفیقی از **حقیقت** و **داستان** دانست، چرا؟ فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» دو نیمه دارد. نیمه نخست **پشت صحنه** یک فیلم است که هرگز ساخته نشده است و اصلاً قرار نبوده است ساخته شود. **فیلم‌های پشت صحنه** معمولاً فیلم‌هایی **مستند** از رفتارهای عواملِ تولیدِ یک فیلم، **همان‌گونه که هست**، و یا گفت‌وگو با آنها درباره فیلمی است که در حال ساخت آن هستند. به بیان دیگر، نیمه نخستِ فیلم می‌خواهد **مستند** باشد و **حقیقت** را بنمایاند.

از همین روی، برای بازیگران این فیلم از نام کوچک **واقعی** و **حقیقی** خودشان در فیلم استفاده شده است، مانند **علی** برای **علی مصفا** یا **نگار** برای **نگار فروزنده** که **نقش بازی‌گر** را بر عهده دارند؛ دستیار اول و دوم نیز همان‌هایی هستند که در فیلم نقش **دستیار اول** و **دوم** را با نام واقعی خودشان دارند، و یا **فیلم‌بردارِ** واقعی همان است که در فیلم نقش **فیلم‌بردار** را با نام واقعی خودش بازی می‌کند.

اما **خسرو شکیبایی** بازیگرِ نقشِ **کارگردان** است، که می‌دانیم که واقعاً **بازیگر** است و کارگردان نیست، و نقشی که بر عهده دارد با نقش کارگردان واقعی، یعنی **استاد مهرجوئی** کاملاً متفاوت است. او نقش یک **کارگردانِ هم‌سو** با **غول‌های** داخل فیلم را ــ که **حقیقت** در فیلم‌سازی برایش اهمیتی ندارد ــ با نام **خسرو بازی** می‌کند. **خسرو** فیلم‌برداری **داستان** را به گونه‌ای به پیش می‌برد که مورد نظر **غول‌هایی** است که دخترداییِ را اسیر کرده‌اند و **نمادی** از **توتالیتاریسم** هستند.

عکسی از استادمهرجوئی و خسرو شکیبایی در جزیره کیش. خسرو شکیبایی با همین عبا در برابر علی که می‌خواهد با هندی‌کم به جست‌وجوی دخترداییِ در دریا برود می‌ایستد و فریاد بر می‌آورد که فیلم‌برداری زیر آب ممنوع است. عبا در اینجا نماد ناکارآمدی حکومت نیز هست. (عکس از جمشید بایرامی)

اما نیمه دوم نیمه **تخیلی** و **اتوپیایی** فیلم است و از زمانی آغاز می‌شود که یک **جعبه هندی‌کم سونی** که نمادی از **دوربین‌های فیلم‌برداری شخصی** و **همراه** و **همه‌جاحاضر** است از آسمان به دریا فرود می‌آید و به گذاری بزرگ در زندگی و **فرهنگ** انسان اشاره می‌کند: **فرهنگ ویدئویی دموکراتیک**. گسترده‌شدن امکانات **وب**، ظهور برنامه‌های ابتدایی **تدوین ویدئو** برای کاربردهای شخصی مانند برنامه **Adobe Premiere** یا **Avid Media**، و بعدها **Windows Movie Maker** که به **دموکراتیزه‌شدن** و **سوسیالیزه‌شدن تدوین ویدئو** انجامید، و ظهور امکانات **هم‌رسانی ویدئو** که با وبگاه **ShareYourWorld.com** در سال ۱۹۹۷میلادی آغاز شد و بعدها با **اینستاگرام**، **فیس‌بوک**، و **یوتیوب** تکامل یافت **پخش ویدئو** را نیز در سطح جهان **دموکراتیزه** و **سوسیالیزه** کردند. اما رواج **هندی‌کم‌ها** و **دوربین های همراه** این نوید را می‌داد که همچون انقلاب **دستگاه چاپ** در سده پانزدهم میلادی، انقلاب بزرگی در جهان با گسترش **فرهنگ تصویری/صوتی** پدید بیاید، به گونه‌ای که هر انسانی، یا به تعبیر فیلم، **هر دخترداییِ گمنامی** بتواند ضمن تولید ویدئو از چشم‌انداز خودش، به منبع بزرگی از ویدئوهای تولیدشده توسط مردم جهان دسترسی پیدا کند. فیلم چنین قدرت **اتوپیایی‌ای** را برای **توسعه چشم** به نمایش گذاشت، با **پرواز تخیلی** روح **دخترداییِ** و **علی** و تماشای **جزیره کیش** از آسمان. به بیان دیگر، در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»به جای آن که

همچون فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» احاطه دوربین بر شهر از پشت بام یک آسمان‌خراش به نمایش در بیاید از نیروی خیال بهره گرفته شده است و توان‌مندی تجهیز انسان به دوربین فیلم‌برداری را با دو روحی که می‌توانند در آسمان پرواز کنند و همه‌جا را ببینند به نمایش در آورده است. این نیمه تخیلی به ویژه نظرات **ورتوف** را نقد می‌کند و نشان می‌دهد که **خیال** نیز می‌تواند در خدمت **حقیقت** باشد و حتی **دموکراتیزه** شود و از انحصار استودیوها بیرون بیاید. از ابتدای دهه ۲۰۲۰ میلادی، **هوش مصنوعی مولد** (generative AI) توان فیلم‌سازیِ داستانی و آهنگ‌سازی به سبک حرفه‌ای و هالیوودی را نیز دموکراتیزه کرده است، هرچند در حال حاضر، برای فیلم‌های کوتاه چنددقیقه‌ای.

در فرهنگ ویدئویی دموکراتیک، «سینما-چشم» (kino-eye) همه‌جاحاضر است و غروب ندارد

به عنوان مثال، محدودیت‌های دوربین‌های فیلم‌برداری حرفه‌ای ۳۵میلی‌متری به گونه‌ای است که به هماهنگی میان **عوامل فیلم** نیاز دارد و اگر این هماهنگی صورت نگیرد در تصویربرداری از لحظات زودگذر، مانند **غروبِ آفتاب** ناتوان است. **خسرو**، کارگردان، برای فیلم‌برداری از یک صحنه بارها به **علی** می‌گوید که

«نباید گرفتگی خورشید تو چشمات بیفته»

اما تهیه چنین صحنه‌ای پس از یک ماه برداشت‌های مجددِ ناموفق به دلیل ناهماهنگی عوامل فیلم شکست می‌خورد.

واضح نیست؟ تصور کنید همین حالا در خیابان یک **روباه** می‌بینید و دوست دارید این رویداد را مستند کنید، در آرمان‌شهر فیلم‌سازی امروز، مستندکردن چنین رویدادی بسیار آسان است، بلافاصله گوشی را از جیب بیرون می‌آورید و فیلم‌برداری می‌کنید، اما پیش از آن که هندی‌کم‌های ارزان‌قیمت و سبک‌وزن یا گوشی‌های دوربین‌دار رایج شوند مردم چنین امکانی را ــ چه در زمان **ورتوف**، چه حتی در زمان ساخته‌شدن فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» ــ نداشتند.

آرمان‌شهر «**سینما-چشم**» یا «**kino-eye**» مورد نظر **ورتوف** فقط با **دوربین‌های فیلم‌برداری همراه** ممکن شده است. **سینما-چشمی** که **غروب** ندارد و **همه‌جاحاضر** است، همان‌گونه‌که **وحیده** با صدایی جادویی می‌خواند:

«و به او بگویید خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند».

حقیقت و داستان در رسانه‌های باستانی

از کتیبه‌های گِلی **داستان** «**حماسه گیلگمش**» مربوط به حدود ۲۷۰۰ سال پیش، تا ۳۰۰۰۰کتیبه گِلیِ **حقیقت** از اسناد اداری و مالی یافت‌شده در تخت‌جمشید مربوط به حدود ۲۵۰۰ سال پیش، و تا **رسانه فیلم** امروز، **رسانه**، چه **رسانه دست‌نویس** بوده باشد چه **رسانه چاپ**، یا بعدها **رسانه فیلم** مجموعه‌هایی بوده‌اند از **حقیقت** و **داستان**. حتی اگر به تصاویر ظروف سفالی دوران **نوسنگی** نگاه کنیم تلفیق **حقیقت** و **داستان** را در آنها می‌توانیم بیابیم. به عنوان مثال، به نقاشی روی قطعه سفال زیر که مربوط است به ۶۳۰۰تا ۶۰۰۰ سال پیش که در **آکروپل شوش** یافت شده است توجه کنید که **نقش روایی شکارچی و شاخ‌های خیالی بز کوهی** را نشان می‌دهد.

یا به تصاویر شاخ‌های **خیالی** گوزن و بز کوهی در جام‌های سفالی یافت‌شده در **تپه‌سیلک** کاشان مربوط به حدود ۵۷۵۰ تا ۵۳۵۰ سال پیش توجه کنید. **رسانه** همواره یک **ثبت‌کننده خیال انسان** بوده است.

یا به تصویر **خیالی نماد همبستگی** در عکس پایین-راست (قطعه سفال یافت‌شده در روستای **سیله** چهارمحال‌وبختیاری، ۷۸۰۰تا۷۶۰۰سال پیش) و تصویر **بزی که با شاخ‌هایش به آب نگاه می‌کند** در عکس پایین-چپ (کاسه سفالی یافت‌شده در **چغاماران** کرمانشاه، ۶۰۰۰تا ۵۸۰۰ سال پیش) توجه کنید.

عکس‌ها از مژده حمزه تبریزی، موزه ملی ایران

رسانه فیلم و پخش یک دروغ بزرگ به جای حقیقت

زندگی همان‌گونه که هست ـ یا **Life As It Is** ـ اساس سینمای آرمانیِ حقیقت‌جویِ **ورتوف** است. اما در **ویران‌شهر** یا **دیستوپیای دخترداییِ‌ها**، **غول‌ها** اجازه نمی‌دهند که **حقیقت** آشکار شود. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نمونه‌ای آشکار و مشهور از **دروغ** سازمان‌یافته در **سینمای واقعی** و رسانه‌های تصویری دیگر مانند **تلویزیون** را نشان می‌دهد که با اجبارِ غول‌ها **حقیقت** را قربانی می‌کنند. به عنوان مثال، در یکی از صحنه‌ها که **خسرو**، کارگردان، از دخترانی که قرار است در مرکز خرید به **علی** بابت خریدِ **هندی‌کم** تبریک بگویند **می‌خواهد** که **مطابق سبک زندگی خودشان نباشند** و حجابی را به نمایش بگذارند که مطابق نظر **غول‌ها**ست.

وظیفه سینما چیست، حقیقت یا فریب؟

محمود کلاری بازیگرِ نقش فیلم‌بردار در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» است، او فیلم‌بردارِ همین فیلم نیز هست؛ بازیگر است یا فیلم‌بردار؟ داستان است یا حقیقت؟ او هست یا او نیست؟ پاسخ این است: دوربین فیلم‌برداری بخشی از زندگی همه انسان‌ها باید باشد، رؤیایی که با دوربین‌های فیلم‌برداری گوشی‌ها ممکن شده است.

نیمه نخست فیلم «دخترداییِ گم‌شده» مستندگونه‌ای است از پشت پرده فیلمی که هرگز ساخته نمی‌شود که در آن علی می‌خواهد با هندی‌کمی که از بازار خریده است به جست‌وجوی دخترداییِ گم‌شده و طعمه‌دریاشده برود.

پرسش حقیقت یا داستان پرسشی قدیمی است، افلاطون به جای آنها از دوگانه فلسفه برای حقیقت و شعر برای هنر و خیال سخن می‌گوید. اما در سینما نخستین بار حدود ۱۰۰ سال پیش، ژیگا ورتوف در فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری»، فیلم‌بردار این فیلم، یعنی میخائیل کافمن، را بارها در حال فیلم‌برداری در خود فیلم نشان می‌دهد، که می‌تواند به پرسش حقیقت یا داستان اشاره داشته باشد. با وجود این، ورتوف به صراحت داستان را فریبی می‌داند که سینماگران از آن باید دوری کنند. اما استاد مهرجوئی/وحیده در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» نشان داده‌اند که داستان و خیال می‌توانند در خدمت حقیقت باشند.

ممنوعیت‌های بی‌مورد فیلم‌برداری در مکان‌های عمومی به ویژه توسط دوربین‌های حرفه‌ای یک عامل دیگرِ سانسورِ **حقیقت** است، که در یکی از صحنه‌ها به آن اشاره می‌شود، صحنه‌ای که **خسرو**، کارگردان، عبا پوشیده است و فریاد بر می‌آورد که فیلم‌برداری زیر آب **ممنوع** است، یعنی ناچار است که بپذیرد که **حقیقتِ** همه مکان‌ها را فیلم‌سازی نکند.

میخائیل کافمن هم بازیگر نقش فیلم‌بردار در فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» است، و هم فیلم‌بردار این فیلم؛ بازیگر است یا فیلم‌بردار؟ داستان است یا حقیقت؟ او هست یا او نیست؟

فیلم‌بردار، میخائیل کافمن، یک بازیگر مصنوعی در نقش فیلم‌بردار نیست، اما بارها در حین فیلم‌برداری یا به هنگام رفتن به صحنه فیلم‌برداری حضورش به نمایش در می‌آید، تا این حس القا شود که او فقط فیلم‌برداری می‌کند و زندگی واقعی را همان‌طور که هست مستند می‌کند. این ویژگی خصوصیتِ حقیقت‌بودگی مستند را می‌نمایاند و تقویت می‌کند. از سوی دیگر، او به عنوان یک گزارش‌گر بی‌تاب، یک رویدادنگار آماده، و یک آرشیویست دقیق نشان داده می‌شود. او یک کاراکتر داستانی و تخیلی ندارد که در پلات سینمایی گنجانده شده باشد، کاراکتری حقیقی است. فیلم‌بردار ــ که تماشاگران در فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» می‌بینند ــ فقط زندگی را در یک شهر آرمانی مستند می‌کند. دوربین دوم نیز حاضر است و اتاق تدوین نیز بارها نشان داده می‌شود تا تماشاگران با فرایند تکنیکی تولید فیلم آگاه شوند.

کافمن از بام یک آسمانخراش از شهر فیلم‌برداری می‌کند تا اتوپیای فیلم‌برداری آزاد را نشان دهد. در نیمه نخست فیلم «دخترداییِ گم‌شده» از ممنوعیت‌ها در فیلم‌برداری گفته می‌شود، اما در نیمه دوم دو روح در آسمان جزیره کیش نماد انسان‌هایی آزاد در ثبت حقیقت هستند.

یادآوری: میخائیل کافمن برادر کوچک‌تر ژیگا ورتوف است که نام حقیقی‌اش دیوید کافمن است. ورتوف تحت تأثیر فوتوریسم نام خود را به ژیگا ورتوف (به معنی «فرفره چرخنده») تغییر داد تا معنی آن به انقلاب صنعتی و به فوتوریسم اشاره داشته باشد.

اتوپیای فیلم‌سازی

نیمه دوم فیلم که **دخترداییِ** را در آسمان نشان می‌دهد و روح **علی** نیز به دنبال او به آسمان می‌رود کاملاً **تخیلی** است. در واقع، فرود نمادین **جعبه هندی‌کم** از آسمان به دریا به تجهیز انسان به دوربین فیلم‌برداریِ همراه و **جهش تکاملی انسان** اشاره دارد؛ دیگر قوانین ممنوعیت فیلم‌برداری در عمل نمی‌تواند اجرا شود. از همین روی، **وحیده تک‌مصرع زیر را** با صدایی جادویی می‌خواند:

«و به او بگویید خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند»

هندی‌کم یا گوشیِ همراه مجهز به دوربین فیلم‌برداری به اتوپیای **سینما-چشمی اشاره دارد که همه‌جاحاضر است و غروب** نمی‌کند و شب و روز و از بی‌نهایت چشم‌انداز می‌تواند ویدئو تهیه کند. **وحیده** برای توفان‌هایی که دخترایی‌ها می‌توانند با **رسانه ویدئو** به پا کنند و در نهایت جنبش حجاب اختیاری را به پیروزی برسانند ــ **که در عمل ۲۵ سال بعد روی می‌دهد** ــ **تک‌مصرع** زیر را می‌خواند:

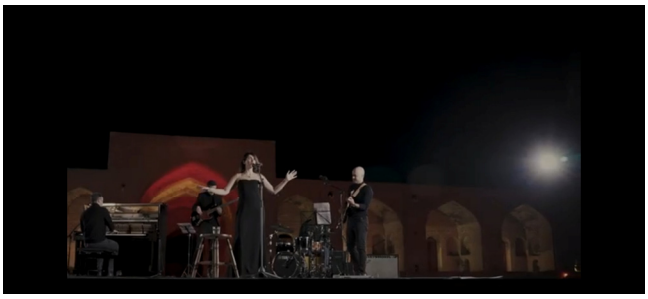
«وقتی باد با گیسوانت بازی می‌کند، می‌دانم که مال منی»

فیلمی که فیلمنامه‌اش حاصل اندیشه‌های یک **فیلسوف—سینماگر** (**استادمهرجوئی**) و یک **شاعر—سینماگر** (**وحیده محمدی‌فر**) است و **داستانی کاملاً تخیلی** و **شاعرانه** دارد آیا می‌تواند **حقیقت** را بنمایاند؟ مگر مخالفت **ورتوف** با چنین سینمایی نبوده است؟

آیا اگر **افلاطون** و **ورتوف** امروز زنده می‌شدند و این فیلم را تماشا می‌کردند ساخت چنین فیلمی را که از **شعر** و **خیال** به گونه‌ای سنگین بهره گرفته است گناهی نابخشودنی نمی‌دانستند؟ آیا روح **افلاطون** می‌تواند تصور کند که یک **فیلسوف** و یک **شاعر** برای یافتن **حقیقت** **همکاری** کنند و داستان بیافرینند؟

اما فرود **جعبه هندی‌کم** در دریا، **دخترایی** را که در دریا **گم شده بود**، چنان قدرتمند می‌کند که بتواند به آسمان عروج کند، و **چشم** او همان گونه که **ورتوف** دوربین فیلم‌برداری را **توسعه چشم** نامیده بود و از اصطلاح **سینما—چشم** بهره گرفته بود بتواند همچون یک **سایبورگ**[11] از آسمان، کلِ جزیره کیش را که نمادی از ایران یا جهان است خداگونه و **آزادانه** تماشا کند، و به ممنوعیت بی‌مورد در مکان‌های عمومی خاتمه بدهد، شبیه به فیلم‌برداری **میخائیل کافمن** از پشت‌بام یک آسمان‌خراش با دوربین فیلم‌برداری در فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**».

در سکانسی از فیلم «**دخترایی گم‌شده**» که فروشنده دوربین از خصوصیات **هندی‌کم سونی** تعریف می‌کند، می‌گوید «**اونقدر می‌تونه فیلم‌برداری کنه که به اتم و ذرات زیراتمی برسه**». به بیان دیگر، نویسندگان فیلم‌نامه «**دخترایی گم‌شده**»، پیشرفت‌ها در دوربین‌های فیلم‌برداریِ همراه را تا جایی می‌دانند که بتواند **حقیقت** و **ذات** هستی را



توفان دخترایی‌ها: پرستو از حقیقت خواند

کنسرت است یا کنسرت نیست؟ حقیقت است یا داستان؟

حدود ربع قرن پیش زوج فیلسوف/شاعر، استادمهرجوئی/وحیده، در فیلم شاعرانه «دخترایی گم‌شده» پیش‌بینی کردند که دخترایی‌ها با دوربین‌هایِ فیلم‌برداری توفان به پا خواهند کرد و درستی و صداقت و حقیقت را به نمایش در خواهند آورد. امروزه پیامدهای این توفان را همه‌روزه در خیابان‌ها می‌بینیم. یکی از رعدوبرق‌های این توفان کنسرت فرضی پرستو احمدی بود.

ترکیب هنر اجرا یا پرفورمنس‌آرت (performance art) با رسانه ویدئوی دیجیتال و با امکان هم‌رسانی ویدئو در اینترنت و شبکه‌های اجتماعی به یکی از کاربردهای پراستفاده امروزی از دوربین فیلم‌برداری اشاره دارد که می‌تواند شکلی دیگر از داستان را روایت کند که می‌تواند حقیقت را بنمایاند. خلاقیت در پرفورمنس‌آرت یعنی مطرح‌کردن پرسش‌هایی که پاسخ‌دادن به آنها می‌تواند بهره‌وری جامعه را افزون کند. پرفورمنس‌آرتِ پرستو احمدی فوران خلاقیت است.

پرستو احمدی با پرفورمنس‌آرتِ کنسرت فرضی خود حقیقت زندگی بسیاری از دخترایی‌ها را به نمایش در آورد، نه‌تنها حجاب اختیاری، بلکه خوانندگی و برگزاری کنسرت. آنها نمی‌خواهند دروغ بگویند و از حقیقت نگویند، حتی اگر مجازات زندان داشته باشد.

طراح «کنسرت فرضی» با «فرضی»دانستن کنسرت در این روزهایی که شاهد ورود فناوری هوش مصنوعی مولد (generative AI) هستیم پرسش بزرگی را برای جامعه مطرح می‌کند: فرض کنید چنین کنسرتی را هوش مصنوعی مولد تهیه کرده باشد، که هر کاربری در جهان و ایران می‌تواند تعداد زیادی از آنها را با بهره‌گیری از هوش مصنوعی مولد بسازد، آیا برای تعداد زیادی از ایرانیان برای طراحی چنین کنسرت‌هایی پرونده قضایی تشکیل خواهد شد؟

انتخاب یک کاروان‌سرا برای این پرفورمنس‌آرت، به ایران به عنوان سرزمین مرکزی جاده ابریشم اشاره دارد که بدون رواداری نمی‌توانسته است چندهزارسال با این جاده تولید ثروت کند. ترکیب شعر و موسیقی با فضای کاروان‌سرا و اجرای فوق‌العاده پرستو احمدی توفان به پا کرد، همان‌گونه که استادمهرجویی/وحیده پیش‌بینی کردند. بی‌گمان، توفانی که به پا کرد توفنده‌تر از پرفورمنس‌آرت بسیاری از برجستگان این هنر، مانند ماریا آبراموویچ بود.

وقتی باد با گیسوانت بازی می‌کند، می‌دانم که مال منی

[11] cyborg

فراتر از **پدیدارهای کانت**، فیلسوف پرآوازه، یا **تک‌چشم‌اندازهای نیچه** برای **انسانِ خداگونه‌شده** بنمایاند.

گذشته از آن، نیمه **دومِ** فیلم می‌خواهد به یک **حقیقت** دیگر اشاره کند که یک پیامد رواج **دوربین‌های همراه** است: **سینما-حقیقتی** (یا سینمای مستندی) که **ورتوف** آرزو می‌کرد، که رویدادی است که امروزه همگی شاهد آن هستیم، چه هنگامی که خودمان از یک نوازنده خیابانی ویدئو تهیه می‌کنیم، چه هنگامی که ویدئوی بازی بچه‌گربه‌ها و یک سگ در یک پارک را که یک **شهروندژورنالیست** هم‌رسانی کرده است تماشا می‌کنیم.

دخترداییی با فوت‌کردن از آسمان توفان به می‌کند و کارگردان، خسرو، را که حاضر نیست حقیقتِ سبک زندگی دختران را بپذیرد بر زمین می‌کوبد، خسرو برمی‌خیزد و با بلندگو به علی چنین می‌گوید:

«مهم نیست، به آسمون نگاه کن، تا حالا هزار تا عروس اومده و فوت کرده و باد ما رو برده، تو فقط بازیتو بکن، نباید گرفتگی غروب تو چشمات بیفته». او با این سخن، به شکست جنبش‌های حجاب اختیاری پیشین اشاره می‌کند.

اما خسرو باید منتظر می‌ماند تا قدرت واقعی دخترداییی‌ها را ۲۵ سال بعد با انقلاب حقیقت‌خواهانه و ارزش‌آفرین حجاب اختیاری و «زن‌زندگی‌آزادی» ببیند، یعنی زمانی که هر دخترداییی یک دوربین فیلم‌برداری برای ثبت حقیقت دارد. رؤیای ظهور ابرانسان یا اوبرمنش نیچه بدون ظهور فناوری‌هایی مانند دوربین فیلم‌برداری همراه یا هوش مصنوعی ممکن نبوده است.

در مجموع، قدرتی که دختردایی با **دوربینِ فیلم‌برداری همراه** پیدا می‌کند در حدی است که وقتی با دهانش فوت می‌کند توفان به پا می‌شود و روسری‌های روسری‌فروش را از بند می‌رهاند و کارگردانِ هم‌سو با غول‌ها را بر زمین می‌کوبد. این قدرت دخترداییی‌ها را در انقلاب **حقیقت‌خواهانه و ارزش‌آفرین حجاب اختیاری** یا **انقلاب زن‌زندگی‌آزادی** در سال ۱۴۰۱ دیدیم، که با **رسانه ویدئو** توانست **حقیقت** را همان‌گونه که هست به نمایش در آورد.

توان‌مندی شعر و داستان

فیلم و **زندگی** از نظر **ورتوف** یکی هستند. او بر این باور بود که وظیفه سینما **داستان** نیست، نمایاندن **حقیقت** است. **سینما-حقیقت** یا **سینما وریته**[12] از نظر **ورتوف** سینمایی بدون بازیگر، بدون صحنه‌آرایی، و بدون فیلم‌نامه، و در مجموع «**زندگی آن‌گونه که هست**» است. گذشته از آن، از نظر **ورتوف** سینما باید **عمومی** شود و به جای آن که در انحصار طبقه بورژوازی باشد و **داستان‌هایی** را به تصویر در آورد که نفع طبقه بورژوازی را می‌نمایاند باید به همگان تعلق داشته باشد و هر **مردی** (یا در ادبیات کمونیستی، هر **کارگری**) باید دوربین فیلم‌برداری داشته باشد و **حقیقت** را بنمایاند (در فیلم «**دخترداییی گم‌شده**» صفت «گم‌شده» به معنی «**هر دخترداییی** با یک دوربین فیلم‌برداری» است؛ این فیلم به‌گونه‌ای **پیش‌گویانه** نشان می‌دهد که **دخترداییی‌ها** با رواج **دوربین‌های فیلم‌برداری همراه** و استفاده از آنها، حدود ۲۵سال بعد، **انقلاب حقیقت‌خواهانه حجاب اختیاری** خود را به پیروزی می‌رسانند).

به بیان دیگر، **استادمهرجوئی/وحیده** با **شعر** و **داستان خیالی** توانستند بر **سانسور** و بر پوشانده‌شدن **حقیقت** فائق بیایند و نه‌تنها **حقیقتِ** اکنون را بنمایانند بلکه **حقیقت آینده** را نیز به درستی پیش‌بینی کنند. در جایی که غول‌ها فیلم‌برداری زیر آب و روی آب را ممنوع کرده‌اند آیا **ورتوف** می‌تواند از **حقیقت** و از **سینما-حقیقت** صحبت کند.

استادمهرجوئی/وحیده ورود **هندی‌کم‌ها** به صحنه را که نماد دوربین‌های ارزان‌قیمت و پرقدرت و شخصی و عمومی هستند آغاز دوران **سینما-حقیقتِ** رؤیایی و اتوپیاییِ **ژیگا ورتوف** می‌دانند که می‌تواند **دروغ** و **فریب** و **سانسور** را در سینما بسیار دشوار کند و برای هر رویدادی همه‌جاحاضر باشد، و در عین حال، با شاهکارشان، فیلم «**دخترداییی گم‌شده**»، **توان‌مندی شعر** و **داستان** را برای آشکارکردن **حقیقت** اثبات کنند.

تاریخ را کسانی می‌نوشته‌اند که **ابزار رسانه** را در اختیار و معمولاً در انحصار خود داشتند، که زمانی **قلم** بود، بعدها **چاپ**، و بعدها **دوربین‌های فیلم‌برداری حرفه‌ای**. اما **استادمهرجوئی/وحیده** پیش‌بینی می‌کنند که از زمانی که **دوربین‌های فیلم‌برداری همراه** رایج شوند این **مردم** و به ویژه **دخترداییی‌ها** هستند که به گونه‌ای که **ورتوف** نشان داده است تاریخ را به شکل **سینما-حقیقت** ثبت خواهند کرد.□

[12] cinéma vérité

«مردی با یک دوربین فیلم‌برداری»
شاهکاری از ژیگا ورتوف

فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**»[1] یکی از ساخته‌های فراموش‌ناشدنی **ژیگا ورتوف**[2] است که در سال ۱۹۲۹ میلادی، یعنی ۹۵ سال پیش به نمایش در آمد، **فیلمی که از آن به عنوان بهترین مستند تاریخ سینما یاد می‌شود و بی‌گمان یکی از ۱۰ فیلم برتر تاریخ سینماست.**

تماشای این فیلم شما را واقعاً حیرت‌زده خواهد کرد، به ویژه در این دوران **گوشی‌های هوشمند** که بسیاری از مردم را به **مستندسازانی** تبدیل کرده است که از زندگی خودشان و از زندگی اطرافیان‌شان، **همان‌گونه که زندگی می‌کنند،** و از طبیعت و از شهر **همان‌گونه که هست** مستندسازی می‌کنند. در **اتوپیای فیلم‌سازی ورتوف** نیز زندگی **همان‌گونه که هست** مستندسازی می‌شود. از نظر **ورتوف،** سینما یعنی نشان‌دادن «**فکت‌های زندگی**».

شناخت سینما و حتی درک پاره‌ای از شاهکارهای بعدی سینما، مانند فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» بدون تماشای این شاهکار تاریخی دشوار است. به عنوان مثال، فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» تنها راه متحقق‌شدن **اتوپیایی** را که **ژیگا ورتوف** در فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» به نمایش در آورده است **دوربین‌های فیلم‌برداری همراه** می‌داند.

با این همه، فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» نوسان بین **حقیقت** (یا **fact**) و **داستان** (یا **fiction**) است. **ورتوف** در این فیلم یک بدیل و **آلترناتیو** برای سینمای **داستانی** می‌سازد. این فیلم تصوری از یک فناوری اتوپیایی، از نگاه شخصی یک سوسیالیست، یعنی **ورتوف** است: این ایده که انسان باید در نهایت **ماشینی** بشود که نقائصش را برطرف می‌کند.

ادراک واقعیت با **حواس پنج‌گانه** با محدودیت‌های فراوانی روبه‌روست، به گونه‌ای که **کانت،** فیلسوف پرآوازه، گفته است که **درک واقعیت** و **درک ذات آنچه هستی است** ممکن نیست. **ورتوف** چاره برطرف‌کردن چنین نقصی را استفاده از فناوری می‌داند. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نیز بر همین ایده تأکید دارد و حتی غایت توسعه فناوری را **خداگونه‌شدن انسان** در **ادراک واقعیت** می‌داند.

فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» هم‌سویی‌های فراوانی با استراتژی‌های ادبی **تامس مور**[3] در کتاب مشهورش «**اتوپیا**[4]» (منتشرشده در سال ۱۵۱۶ میلادی) دارد. **ورتوف** در این فیلم که یک نمونه ناب از فیلم‌سازی آوانگارد است همچون اتوپیای **تامس مور** که در آن نوعی اقتصاد **سوسیالیستی** را برای آرمان‌شهر خود پیشنهاد کرد، نگرش آرمان‌گرایانه **سوسیالیستی** خود را درباره **رسانه فیلم** نشان می‌دهد.

این فیلم نهایتی را می‌خواهد به نمایش در بیاورد که سینما می‌تواند به آن دست یابد. هنگامی که از **حقیقت** و از آینده سینما در سینما صحبت می‌کنیم نمی‌توانیم از **نئورئالیسم** ایتالیا، از مکتب **سینمای مستقیم**[5] آمریکا، یا از **سینما-وریته**[6] فرانسه که همگی به نوعی مدیون فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» **ورتوف** هستند صحبت نکنیم. **زندگی همان‌گونه که هست** یا «Life-As-It-Is» بنیاد سینمای **ورتوف** است.

ورتوف از کار و زندگی واقعی ساکنان یک شهر سوسیالیستی در یک روز مستندسازی می‌کند، با یک سینمای تجربی **زیبایی‌شناسانه**. با این حال، به عنوان یکی از نمونه‌های اولیه فیلم مستند، این فیلم یک نمونه کامل از ژانر نوسانی بین **حقیقت** و **داستان** است، که یک تصور کاملاً اتوپیایی را پدید می‌آورد. از همین روی، فیلم صامت و شاعرانه **ورتوف** در این مقاله به عنوان یک **مستند اتوپیایی** مطرح شده است، یا دقیق‌تر، به عنوان یک بیان سینماییِ اتوپیایی از مفاهیمِ اتوپیایی با در نظرگرفتن سنت ادبی این ژانر. به بیان ساده، اتوپیاهای فیلمی و ادبی به تصوراتی از یک دنیای دیگر و یک جامعه بهتر برای حال یا آینده اشاره دارند.

[1] The Man with the Movie Camera
[2] Dziga Vertov

[3] Thomas More
[4] Utopia
[5] direct cinema
[6] cinéma vérité

اتوپیای ورتوف از یک زبان جدید سینمایی

فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» یک مانیفست به شکل فیلم است: بیان سینمایی نظرات **ورتوف** درباره **رسانه فیلم** با خلق یک شکل جدید از هنر سینما و تلاشی برای متحقق‌کردن اهداف افراطی گروهی که **کینوکس**[7] نامیده می‌شد. **کینوکس** گروهی از سینماگران اتحاد جماهیر شوروی بودند که می‌خواستند با **رسانه فیلم** انقلاب به پا کنند، با به کارگیری پتانسیل کامل این رسانه و استفاده از همه ابزارهای سینمایی. این گروه بر این باور بودند که **سینما اصلاً نباید داستانی** باشد، بلکه باید صرفاً بر بنیاد تصاویرِ مستند باشد. **شورای سه**[8] برای مدیریت یک انقلاب در رسانه فیلم شامل سه نفر بود: خودِ **ورتوف**، همسرش، **الیزاوتا اسویلُوا**[9]، که یک تدوین‌گر فیلم بود، و برادر کوچک‌ترش، **میخائیل کافمن**[10]، که یک عکاس و فیلم‌بردار بود. **اسویلُوا** تدوین‌گر و **میخائیل کافمن** فیلم‌بردارِ فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» نیز بودند و بارها در این فیلم در نقش واقعی خودشان ظاهر می‌شوند.

در تیتراژ توضیحی اول فیلم رهنمودهای واضحی برای تماشاگران به نمایش در می‌آید تا دریابند چه نوع فیلمی را تماشا می‌کنند:

تماشاگران توجه کنند:
این فیلم یک تجربه را نشان می‌دهد،
در بیان سینمایی رویدادها از زیرنویس یا عنوان‌های میانی بهره نمی‌گیرد
(فیلمی بدون عنوان‌های میانی)،
بدون بهره‌گیری از یک سناریو
(فیلمی بدون سناریو)،
بدون بهره‌گیری از تئاتر
(فیلمی بدون صحنه‌آرایی، بدون بازیگر، و مانند آن)،
هدف این کار تجربی ساخت یک زبان سینمایی بین‌المللی
بر بنیاد جدایی کامل سینما از زبان تئاتر و ادبیات است.

خودمختاری و استقلال سینما

مهم‌ترین اهداف **ورتوف** در توضیحات ابتدایی فیلم آمده است. خودمختاری و استقلال سینما به عنوان یک شکل هنری ناب در اینجا بیان می‌شود: این تجربه پیچیده سینما را از قیمومیت ادبیات و تئاتر آزاد می‌کند و سینماتوگرافیِ نابِ ۱۰۰درصد را فراهم می‌کند. در «**ما: گونه یک مانیفست**[11]» همه ابزارهای ویژه ادبیات، تئاتر، و به ویژه سینمای داستانی را برای سینما رد می‌کند:

ما اعلام می‌کنیم که فیلم‌های قدیمی، بر بنیاد داستان، فیلم‌های تئاتری، و مانند آن، آفت سینما هستند.
از آنها دوری کنید!
چشم‌های‌تان را از روی آنها بردارید!
آنها بسیار خطرناک هستند! آنها مسری هستند!
ما تأکید می‌کنیم که آینده هنر سینما تکذیب اکنون آن است.

برای **ورتوف** فیلم سرگرم‌کننده بخشی از پیشادنیای انقلابی است و به لحاظ ایدئولوژیک و زیبایی‌شناسی به سنت‌های هنری و تئاتری بورژوازی گره می‌خورند. از همین روی، **فیلم‌های داستانی نفرت‌انگیز هستند، آنها افیون توده‌ها هستند،** که برای مشروعیت‌بخشیدن به جامعه بورژوازی به کار گرفته می‌شوند. به عنوان مثال، در مانیفست «**سینما-چشم**[12]» خود می‌گوید:

مرگ بر داستان‌های جن و پریِ بورژوازی!
زنده‌باد زندگی همان‌گونه که هست!

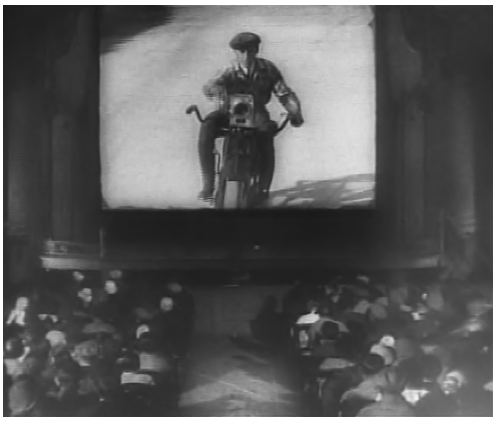
به بیان **ورتوف** «فیلم مجموع **حقیقت‌ها** و **فکت‌هایی** است که بر روی فیلم ضبط شده است».

هدف نهایی **ورتوف** ساخت یک «**زبان سینمای**» جهانی و مستقل است، با بهره‌گیری از امکانات **رسانه فیلم**. او در پی ساخت یک الفبای جدید سینما است که یک زبان سینمایی جدید را پدید بیاورد.

فیلم‌ها فقط باید **سینما-حقیقت**[13] باشند، حقیقتِ نابِ فیلمی؛ **ورتوف** می‌خواهد «**زندگی همان‌گونه که هست**» به نمایش در بیاید، که نمی‌تواند به نظر او با چشم ناقص و محدود انسان مشاهده شود، بلکه با «**سینما-چشم**» است که **حقیقت** می‌تواند آشکار شود.

تماشاگر باید **حقیقت** را ببیند. **ورتوف** معتقد بود «**سینما به عنوان یک نیروی انقلابی می‌تواند روی آگاهی توده‌ها اثر بگذارد**». سینما می‌تواند به عنوان یک ابزار آموزشی برای ساخت جامعه نوین به کار گرفته شود. فیلم مستند **سینما-چشم** است، یک چراغ راهنمای انقلاب.

[7] kinoks
[8] Council of Three
[9] Elizaveta Svilova
[10] Mikhail Kaufman
[11] WE: Variant of a Manifesto
[12] Kino-Eye
[13] kino pravda



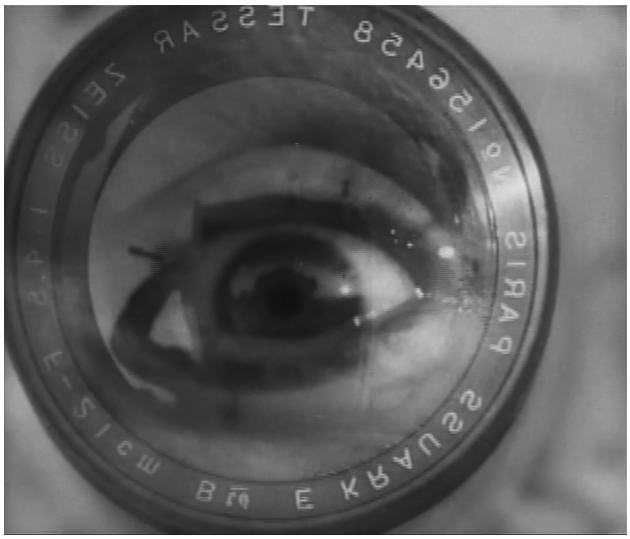
در سالن سینما؛ فیلم‌بردار با دوربین فیلم‌برداری به سوی تماشاچیان حرکت می‌کند، که به آرزوی ورتوف در همگانی‌شدن رسانه فیلم اشاره دارد..

نوسان بین حقیقت و داستان؟

تصاویر به‌دنیاآمدن یک نوزاد، زندگی شهری، درون خانه‌ای که یک بانوی زیبا خفته است، حرکت قطارها، مراسم عروسی و طلاق، و آیین تشییع‌جنازه، یا تصاویری حقیقی از آتش‌نشان، راننده تراموای، معدن‌کاوِ زغال‌سنگ، آرایش‌گر، و یا تصاویر فیلم‌برداری که از شهر فیلم‌برداری می‌کند، و مانند آن، که در فیلم به نمایش در می‌آید همگی تصاویری حقیقی هستند. امروزه، معمولاً ده‌ها ویدئویی را در اینترنت تماشا می‌کنیم که مردم با گوشی تهیه می‌کنند و موضوعات آنها شبیه به موضوعات فیلم **ورتوف** است. اما اتوپیای **ورتوف** حالا همان‌گونه که در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» به صراحت به نمایش در آمده است با **دوربین‌های فیلم‌برداریِ همراه** محقق شده است.

ورتوف با این فیلم اتوپیای هنری ادعایی خود را در مورد «**زبان مطلق سینما**» به نمایش در می‌آورد، و در عین حال، هم‌زمان روی هدف خود از آموزش‌دادن به تماشاگران تأکید می‌کند که در حال تماشای مستندی آینده‌نگرانه از آینده جامعه ضدسرمایه‌داری شوروی هستند. فیلم با ورود تماشاگران به سینما آغاز می‌شود تا این حس به تماشاگران واقعی القا شود که خودشان در وسط همان فیلم قرار دارند.

فیلم‌بردار نیز بارها نشان داده می‌شود تا این حس القا شود که او فقط فیلم‌برداری می‌کند و زندگی واقعی را **همان‌طور که هست** مستند می‌کند. دوربین دوم نیز حاضر است و **اتاق تدوین** نیز بارها نشان داده می‌شود تا تماشاگران با فرایند تکنیکی تولید فیلم آگاه شوند.



«سینما–چشم» در فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» و در فیلم «دخترداییِ گم‌شده»

تصویر چشمِ بالایی مربوط به فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» و تصویر چشمِ پایینی مربوط به فیلم «دخترداییِ گم‌شده» است. در تصویر بالا بر لنز و در تصویر پایین بر نوار ذخیره‌گر محتویات ویدئویی تأکید شده است.

همچنان که پیشتر گفتیم، فیلم «دخترداییِ گم‌شده» یک نمونه ناب از بینامتنیت (intertextuality) در تاریخ سینماست.

از ابتدا **ورتوف**، **سالن سینما** را نه‌تنها به عنوان مکانی که در آن **اتوپیا** به بحث و گفت‌وگو گذاشته می‌شود، بلکه به عنوان یک **سوژه** بنیادی که در آن **اتوپیا** حقیقت پیدا می‌کند به نمایش در می‌آورد. در نتیجه، صحنه‌های آغازین و پایانی فیلم که سالن سینما را نشان می‌دهند به تماشاگران و به مخاطبان پرولتاریا به عنوان **قهرمانان** و همچنین به عنوان مخاطبان اتوپیایی نگاه می‌کند که در خود فیلم نشان داده می‌شود. در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نیز دخترداییِ‌های مجهز به دوربین همراه به عنوان **ابرانسان‌ها** و **قهرمانان** آینده معرفی می‌شوند.

فیلم‌بردار، **میخائیل کافمن**، یک بازیگر مصنوعی در نقش فیلم‌بردار نیست، که بارها در حین فیلم‌برداری یا به هنگام رفتن به صحنه فیلم‌برداری حضورش به نمایش در می‌آید. این ویژگی خصوصیت **حقیقت** مستند را می‌نمایاند و تقویت می‌کند. از سوی دیگر، او به عنوان یک گزارش‌گر بی‌تاب، یک رویدادنگار آماده، و یک آرشیویست دقیق نشان داده می‌شود. او یک کاراکتر **داستانی** و تخیلی ندارد که در پلات سینمایی گنجانده شده باشد، او **حقیقی** است. فیلم‌بردار ــ که تماشاگران در فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» می‌بینند ــ فقط زندگی را در یک شهر آرمانی مستند می‌کند. همان‌گونه که یک جهان‌گرد پرتغالی به نام **رافائل هیتلودی** در داستان **اتوپیا** نوشته **تامس مور** وضعیت جزیره **اتوپیا** را برای خوانندگان روایت می‌کند، **میخائیل کافمن**، **فیلم‌بردار**، یک راهنمای تماشاگران می‌شود تا اتوپیای سینمای آینده شوروی را تماشا کنند.

همان‌گونه که ماکس هورکهایمر، فیلسوف مشهور آلمانی، تعریف می‌کند، اتوپیا همواره «دو رویه» دارد: انتقاد از وضع موجود، و نمایش آنچه باید باشد.

در فیلم ورتوف انهدام گذشته و وضع موجودِ دیستوپیایی با تصویر به نمایش در می‌آید. در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» افزون بر تصویر، شعر «وقتی باد با گیسوانت بازی می‌کند می‌دانم مال منی»، اتوپیای حجاب اختیاری و انهدام وضع دیستوپیایی موجود را نوید می‌دهد.

با این همه، نقش او در فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» فراتر از یک راهنمای صرف برای اتوپیا، شبیه به نمونه ادبی **رافائل هیتلودی** (راوی **اتوپیا** در کتاب **اتوپیای تامس مور**) است. **ورتوف** نه‌تنها فیلم‌بردار را به عنوان **خالق** فیلم در فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» مطرح می‌کند، بلکه به طور استعاری او را به عنوان معمار برابری‌گرای شهر ارتقا می‌دهد. این **دوربین فیلم‌برداری** است که تصاویر شهر را در فیلم سلولوئیدی ثبت می‌کند و به شهرِ آرمانی امکان می‌دهد که در چشم حیرت‌زده تماشاگران بارها و بارها بر روی پرده سینما زنده شود. به بیان دیگر، فیلم‌بردار **خالق** این شهر نمونه آرمانیِ کارگران در دهه ۱۹۲۰ است. در یک صحنه کوتاه در اواخر فیلم، فیلم‌بردار و دوربین، شهر را از یک مکان مرتفع بر روی پشت‌بام‌های شهر یا تقریباً از آسمان، همان‌گونه که دیده می‌شود، کاملاً **حقیقی** مشاهده می‌کنند ــ حالا به عنوان **سوژه** و محصول کار خودشان. این اثر یک **برهم‌نمایی** یا **superimposition** دیگر است که فیلم‌بردار را که در حال نصب دوربین خود در نقطه‌ای بر فراز شهر است، به‌ظاهر بزرگ نشان می‌دهد تا این حس پدید بیاید که او هر حرکتی بر روی زمین را خداگونه می‌تواند مشاهده کند (چنین حسی در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» با پرواز دو روح در آسمان به نمایش در می‌آید).

فیلم‌بردار، سازنده شهر

ورتوف مفاهیم گوناگون اتوپیایی را در فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» مانند شهر اتوپیایی آینده، «انسان الکتریکی کامل»، و تصور اتوپیایی از چشم‌انداز جامعه سوسیالیستی به نمایش در می‌آورد. فیلم غیرداستانیِ «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» علیه قراردادهای گذشته فیلم‌سازی می‌تازد و تولد سینمای اتوپیاییِ جدید را نوید می‌دهد.

فیلم «دخترداییِ گم‌شده» نیز علیه نظام فیلم‌سازی انحصاری سرمایه‌داری و توتالیتاریستی می‌شورد و فناوری دوربین فیلم‌برداری همراه را به تولد سینمای اتوپیاییِ سوسیالیستی و دموکراتیک پیوند می‌زند.

این تصاویر پیشنهاد می‌کنند که در آیندهٔ شهر آرمانی، **دوربین فیلم‌برداری** به هرچیزی از هر زاویه و هر موقعیت و هر **چشم‌انداز** (**پرسپکتیو**) ممکنی کنترل و نظارت خواهد داشت. البته، این قدرت فقط با پشتیبانی دوربین فیلم‌برداری ممکن شده است، که در اینجا شخصی شده است ــ که تماشای شهر از بالا را همیشگی می‌کند، و اطمینان می‌دهد که هیچ‌چیز از نگاه **کینوک** (**kinok**) یا **سینما** نمی‌تواند بگریزد و سینما با حقیقت آمیخته می‌شود. در بافتار نظریه فیلم **ورتوف**،

حضور و همه‌جاحاضربودنِ دوربین فیلم‌برداری، به امکانات اتوپیایی دوربین فیلم‌برداری اشاره دارد.

دوربینی که بر شهر نظارت می‌کند.

با وجود این، هنگامی که امروز این صحنه را می‌بینیم، نظارت لنز بلند و پرقدرت دوربین بر شهر و بر هر حرکت ساکنان آن می‌تواند یادآور «**برادر بزرگ در حال تماشای شماست**» در داستان **نوزده‌هشتادوچهار**[14] (**۱۹۸۴**) نوشته **جورج اورول**[15] نیز باشد، با امکانات **دیستوپیایی** آن مانند نظارت کامل افراد و کل جامعه.

شهر در مجموع نه‌تنها به عنوان یک **ارگانیسم زنده** بلکه به عنوان یک ماشینِ کاردرست نمایش داده می‌شود. فناوری در اتحاد شوروی به عنوان ابزار پیشرفت و آزادکننده انسان است، که هنوز به کمال ماشین‌ها دست نیافته است. از این روی، از نگاه **ورتوف**، برای تکامل جامعه، انسان باید هم‌تراز حالت کمال ماشین شود و به «**انسان الکتریکی کامل**» تبدیل شود. **رسانه فیلم**، به ویژه تکنیک مونتاژ، امکان ساخته‌شدن این انسان آرمانی مصنوعی را با تلفیق انسان و ماشین فراهم می‌کند:

«من سینما-چشم هستم، من انسانی تکامل‌یافته‌تر از آدم می‌سازم، من هزاران انسان مختلف را مطابق با نقشه‌های فنی مختلف می‌سازم.

من سینما-چشم هستم.

از یک شخص دست‌هایش را می‌گیرم، قدرت‌مندترین و چالاک‌ترین دست را؛ از شخص دیگر پاهایش را می‌گیرم، تندروترین و خوش‌قواره‌ترین پا را؛ از سومی، زیباترین و خوش‌سخن‌ترین سر را می‌گیرم ــ و از طریق مونتاژ یک انسان کامل جدید می‌سازم.»

او بر این باور بود که آینده سوسیالیستی باید از شر خبائث جامعه بورژوازی، مانند **الکل** یا **فیلم‌های داستانی** رهایی یابد، که هدف‌شان ناآگاه‌کردن مردم است. **ورتوف** پوستر یکی از فیلم‌های داستانی را در کنار صحنه‌هایی قرار داده است که در مشروب‌فروشی‌ها مشروب می‌نوشند. هرچند، به منظور نشان‌دادن موفقیت **انقلاب فرهنگی** در اتحاد شوروی، فیلم‌بردار مشروب‌فروشی را ترک می‌کند، از کلیسای مطرود و پشتیبان ناآگاهی مردم عبور می‌کند، و به کلوپ کارگران وارد می‌شود تا به **زنان و مردان تراز نوین** بپیوندد.

شهر اتوپیایی

شهر اتوپیایی را **فیلم‌بردار** می‌سازد، اما در نهایت فیلم سینمایی‌شده آن توسط **ورتوف** تحت نام «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» برای نمایش ارائه می‌شود. در اصل، **ورتوف** یک اتوپیای سینمایی از یک شهر آرمانی می‌سازد که ساکنانش شهروندان سوسیالیست آرمانی‌ای هستند که ماشین‌ها را عاشقانه به کار می‌گیرند. اما هم‌زمان او با ابزار مونتاژِ تحول‌آفرین یک شهر سوسیالیست آینده را به نمایش در می‌آورد، یک اتوپیای در حال ساخت که در آینده پدیدار خواهد شد.

در پاره‌ای از سکانس‌ها، با **کنارهم‌گذاری** نماها در عمل تضاد بین سبک زندگی‌های **کارگری** و **بورژوازی** را نشان می‌دهد که در آن هنگام هنوز در اتحاد جماهیر شوروی وجود داشت. از همین روی، فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» شامل انتقاد از وضعیت موجود شوروی و همچنین آلترناتیو اتوپیایی خودش هست که می‌تواند با آنالیزکردن معنای فیلم و آرایش نماها یا شات‌های منفرد رمزگشایی شود. این مفهوم در فیلم نوعی خودانتقادی است که از ویژگی‌های ادبیات اتوپیایی است.

مکانِ خوبِ **حقیقیِ** ادعایی **ورتوف** در حقیقت یک مونتاژ از تصاویر ضبط‌شده پراکنده در پنج شهر مختلف شوروی آن زمان ــ **مسکو**، **کیف**، **دونباس**، **یالتا**، و **ادسا** است.□

منبع:

Spiegel, Simon. Reiter, Andrea. Goldberg, Marcy. *Utopia and Reality: Documentary, Activism and Imagined Worlds*. 2020: UNIVERSITY OF WALES PRESS.

[14] Nineteen Eighty-Four
[15] George Orwell

انحصار رسانه فیلم
در فیلم «رسانه‌ها احساس ندارند»

زمانی که دوربین‌های فیلم‌برداری و رسانه‌های پخش مانند تلویزیون پرهزینه بودند عوامل مختلفی مانند **سرمایه‌داری** حتی در **نظام‌های دموکراتیک** سبب می‌شدند **حقیقت** دستکاری شود. با آن که فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» سوءاستفاده **نظام‌های توتالیتر** را از **رسانه فیلم** مورد تأکید قرار داده است، اساس سوءاستفاده از **رسانه فیلم** را، چه داستانی باشد چه مستند، **انحصار ضبط و پخش ویدئو** و **مردمی‌نبودن دوربین فیلم‌برداری** می‌داند. به عنوان مثال، **هسکل وکسلر**[1] در شاهکار خود فیلم «**رسانه‌ها احساس ندارند**[2]» (سال ۱۹۶۹ میلادی)، به خوبی نشان داده است که در یک کشور دموکراتیک مانند آمریکا نیز **انحصار سرمایه‌داری بر رسانه فیلم** می‌تواند سبب شود **واقعیت** مخدوش و وارونه نشان داده شود.

در سکانس نخست فیلم «**رسانه‌ها احساس ندارند**»، هنگامی که یک فیلم‌بردارِ خبری، که نقشش را **رابرت فورستر**[3] بازی می‌کند، و صدابردارش به صحنه یک تصادف فجیع رانندگی می‌رسند، از صحنه تصادف و مجروح آن در سکوت فیلم‌برداری می‌کنند. هنگامی که فیلم‌برداری را به پایان می‌رسانند و در بازگشت به اتومبیل خود می‌رسند **فورستر** به صدابردارش می‌گوید که با اورژانس تماس بگیرد. او معتقد است وظیفه فیلم‌برداری برای او مهم‌تر است، تا کمک به مجروح. چرا به‌موقع کمک نکرد؟

در این تصادف **وکسلر**، کارگردان فیلم، می‌خواهد نشان بدهد که چگونه شغل فیلم‌سازی می‌تواند حتی شما را از احساسات‌تان و از آنچه فیلم‌برداری می‌کنید جدا کند.

فیلم «**رسانه‌ها احساس ندارند**» ـ که بی‌گمان از شاهکارهای تاریخ سینماست ـ فیلمی درباره یک فیلم‌بردار با بازی **رابرت فورستر** و درباره ماهیت **واقعیتی** است که **رسانه فیلم** نشان می‌دهد، که توسط یک فیلم‌بردار، **هسکل وکسلر** کارگردانی می‌شود.

این فیلم که **فورستر** در آن از شورش‌ها و تظاهرات‌های واقعی دهه ۱۹۶۰ میلادی در آمریکا فیلم‌برداری می‌کند، این پرسش را مطرح می‌کند که آیا در این فیلم **فورستر** یک **بازیگر** است یا یک **فیلم‌بردارِ واقعیِ** یک فیلم مستند؟ این فیلم **داستان** است یا **حقیقت؟ بازی** است یا **واقعیت؟**

فیلم به ما یادآوری می‌کند که همیشه دوربین **واقعیت** را نمی‌نمایاند و رسانه فیلم می‌تواند نظر تماشاگران را دستکاری کند؛ **و ژورنالیسم تلویزیونی**، دست‌کم در دهه‌های ۱۹۶۰ یا ۱۹۷۰ یا ۱۹۸۰ (دهه‌های پیشااینترنت) **هرگز درباره فکت‌ها نبوده است**، بلکه بیشتر ترکیبی بوده است از حساسیت‌زدایی و **دستکاری واقعیت** برای هیجان‌های زودگذر. حتی در این فیلم دانشجویان افراطی نزدیکی رسانه‌ها را به نهاد قدرت تقبیح می‌کنند.

فیلم نشان می‌دهد که خبرهای تلویزیونی عامدانه **داستان** را با **واقعیت** ترکیب می‌کنند **تا پریننده شوند. واقعیت** مهم نیست، تعداد بینندگان مهم است. کارگردان بر آن است که نشان دهد رسانه‌ها چگونه زندگی ما را شکل می‌دهند و افکار عمومی را از کنش سیاسی مستمر منحرف می‌کنند.

حتی در بخشی از فیلم، **فورستر** متعجب می‌شود از این که مدیرانش او را از تهیه گزارش درباره سیاست‌مداران سیاه‌پوست و زاغه‌نشین‌ها می‌هراسانند. با وجود این، او اغلب از تنش‌های نژادی گزارش تهیه می‌کند. هرچند، چنین گزارش‌هایی برای FBI نیز مفید بوده است و **فورستر** در می‌یابد که مدیرانش عکس‌ها و اطلاعاتی را که او خواسته بود حذف شوند به پلیس و اف‌بی‌آی داده‌اند. اعتراض می‌کند که سبب اخراجش می‌شود.

با این همه، فیلم «**رسانه‌ها احساس ندارند**» دوربین فیلم‌برداری را برای گزارش فساد و مسائل غیراخلاقی همچون یک **اسلحه** می‌داند؛ به عنوان مثال، مدیر آموزش تیراندازی به شوخی به دوربین **فورستر** نگاه می‌کند و می‌پرسد پر است؟ (گلوله دارد؟)□

فیلم «رسانه‌ها احساس ندارند» که رابرت فورستر در آن از شورش‌ها و تظاهرات‌های واقعی اواخر دهه ۱۹۶۰ در آمریکا فیلم‌برداری می‌کند، این پرسش را مطرح می‌کند که آیا در این فیلم فورستر یک بازیگر است یا یک فیلم‌بردارِ واقعیِ یک فیلم مستند؟ این فیلم داستان است یا حقیقت؟ بازی است یا واقعیت؟ او هست یا نیست؟

منبع عکس و مقاله:

LaRocca, David. *The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Fiction, Truth*. 2017 by Lexington Books.

[1] **Haskell Wexler**
[2] Medium Cool
[3] Robert Forster