از فیلم مستند تا سینمای آدم‌های عادی

دنیس دوکلو[1]
والری ژاک

اشاره

آیا سینما در حال بازآفرینی رابطه‌اش با واقعیت است؟ پس از آن که سینماگران پنداشتند که می‌توان واقعیت را در سینمای مستند به دام انداخت و یا با استفاده از فن تصویرسازی مجازی ویرتوئلی (تصاویری که از طریق کامپیوتر خلق می‌شوند) می‌شود آن را دوباره خلق کرد، متوجه شدند که واقعیت به تعادل هوشمندانه‌تری نیاز دارد. این حساسیت زیباشناسانه جدید، که به نظر می‌رسد از طرف فستیوال کن نیز مورد توجه قرار گرفته است، باید از بین شور و شیفته‌گی سینمای مستند و لذت شعبده بازی با تصویر، راه خاص خود را پیدا کند.

در سال‌های اخیر، تعداد بی شماری از فیلم‌های مستند در سالن‌های سینما به نمایش در آمده‌اند که موضوع خود را به نهادهای مختلف اختصاص داده‌اند: مدرسه در فیلم «بودن و داشتن» از نیکلا فیلیبرت ۲۰۰۲؛ دادگستری، در فیلم «اتاق دهم» ریموند دو پاردون ۲۸۴؛ زندگی خصوصی، در فیلم «اتاق» واندا پدروکستا ۲۰۰۰؛ اقشار اجتماعی، در فیلم در «غرب ریل‌ها» وانگ پینگ ۲۰۰۳؛ جوامع، در فیلم «بولینگ فور کولومباین» مایکل مور ۲۰۰۲ و یا موضوعاتی مثل: مهاجرت غیرقانونی، در فیلم «بوردر لورا» واندینگتون ۲۰۰۴؛ طرح کشتار جمعی، در فیلم «اس ۲۱»؛ (ماشین مرگ خمرهای سرخ) ریتی پان ۲۰۰۲؛ بررسی تاریخ، در فیلم «سالوادور آلنده» پاتریسیو گورمن ۲۰۰۳ و «خاطره یک غارت» فرناندو سولاناس ۲۰۰۳؛ مبارزه علیه قدرت، در فیلم «فارنهایت ۱۱/۹» مایکل مور ۲۰۰۴ و «دنیا به روایت جرج بوش» ربرت گرینوالد ۲۰۰۴؛ انتقاد از رسانه‌های گروهی، در فیلم «اوت فوکسد» (جنگ با خبرنگاری در امپراتوری موردوک) ویلیام کارل ۲۰۰۴، و... بالاخره مصائب نظام نواستعمارگر اقتصادی در فیلم «کابوس داروین» هوبرت ساپر ۲۰۰۵.

آیا می‌توان این رشد مسلم سینمای مستند را با بی‌اعتمادی به سینمای تخیلی و یا میل به واقعیت توضیح داد؟ آری، بی شک بخشی از آن را می‌توان این طور توجیه کرد. درواقع، با این‌که سینماگر مستندساز، دیگر در صدد آن نیست تا از موضوعی که در برابر دوربین به فیلم در می‌آورد، تصویر بی‌طرفانه‌ای ارائه دهد، ولی وظیفه بازسازی واقعیت را برای خود قائل است. این طور به نظر می‌رسد که مستندساز به یاری بانک‌های بزرگ اسناد و تصویر، دوربین‌های سبک و امکان صدابرداری دقیق و تدوین سریع، امتیاز دست یابی به وقایع را پیدا کرده است؛ مثلاً مایکل مور، رابین هود دنیای اخبار و اطلاعات، در فیلم فارنهایت ۱۱/۹ آن روی سکه را به ما نشان می‌دهد، گزارش‌های تقلبی سازمان اداری جرج بوش، نمای درشت کلوزآپ از صورت رئیس جمهور که با توضیحات کارگردان از حالات صورت او همراه است و یا اجرای زنده تحریک کننده‌ای که در آن تصویر رقیب انتخاباتی به طور مستقیم پخش می‌شود و او چهره واقعی خود را نشان می‌دهد. مایکل مور، در جلسات معرفی فیلم تبلیغاتی - سیاسی‌اش، مدام این ترجیع بند را تکرار می‌کرد که این فیلم حقایق را در مقابل دروغ‌های دولت نشان می‌دهد.

همان طور که مورگان سپرلوک در فیلم خود به نام «چاقم کن»، با به نمایش گذاشتن بدن خود، که در اثر خوردن همبرگر (به صورت زنده بر روی صحنه) به مرور چاق و چاق‌تر می‌شود، نشان می‌دهد، چگونه مصرف محصولات رستوران‌های زنجیره‌ای مک دونالد همه را به چاقی مفرط مبتلا خواهد کرد. مایکل مور در فیلم دیگرش، بولینگ برای کولومباین، از همین روش استفاده می‌کند و اطلاعات و مشخصات جرم شناسانه را با کلمات درشت روی صحنه نشان می‌دهد، و یا هوبرت سوپر در فیلم کابوس داروین، تلاش می‌کند تا مسیر ماهی خاردار را در رودخانه نیل تعقیب کند و واقعیت غم انگیزی را که این خوراکی لذیذ با خود همراه دارد، نشان دهد: مرگ محیط زیستی دریاچه ویکتوریا که به علت حضور ماهی‌های شکارگری که در هم می‌لولند، به شدت آلوده شده است؛ و در حالی که اقتصاد جنگی شکوفا می‌شود، کارگران تانزانیا که به شدت استثمار می‌شوند، در فلاکت خسته‌گی و بیماری ایدز از بین می‌روند. تصویر تکان دهنده و ایمان راسخ با هم، کیفرخواستی صادر می‌کنند که تماشاچی به ناچار متقاعد شده نیز، در آن شرکت می‌کند.

تصویر عاری از تقدس

وقتی موضوع این فیلم‌ها در مکان‌هایی اتفاق می‌افتند

که قاعدتاً غیر قابل دست یابی هستند، مثل: دادگاه، کلاس درس، کارخانه و یا بایگانی اداره پلیس، این حضور محتاط دوربین و غیبت تفسیر است که حس در آن‌جا بودن را در تماشاچی به وجود می‌آورد. موفقیت فیلم بودن و داشتن نیکلافیلبرت که در کلاسی در مدرسه ابتدایی می‌گذرد، با میل والدین که می‌خواهند فرزندانشان را در جایی که در دسترسشان نیست، زیر نظر داشته باشند، بی ارتباط نیست. عدسی دوربین ریموند دوپاردون که در روند محاکماتی واقعی، مثل ویدئوهای مراقبتی در مقابل قاضی و محکومین قرار داده شده است، ما را مستقیماً و در غیبت حضور کارگردان، در برابر یک اتفاق ناب قرار می‌دهد؛ همان طور که وانگ پینگ موفق می‌شود تا ما، حضور دوربینش را در جمع کارگران چینی که در یک کوپه قطار به بحث مشغولند و یا در استراحت و یا زیر دوش هستند، فراموش کنیم. آیا این بدین معنی است که هدف، ضبط بدون دخالت موقعیت‌هایی است که در آن آدم‌ها می‌پذیرند تا مثل جانوران وحشی که در فیلم‌های حیوانات به تصویر کشیده می‌شوند، مورد مشاهده قرار گیرند و توسط دوربین سینماگر مستند غافلگیر شوند؟

سینمای داستانی نیز به راحتی، این حقیقت گرایی را بر می‌گزیند، مثلاً در فیلم اوپن واتر ۲۰۰۴، کریس کنتیس، با استفاده از کوسه‌های واقعی، وحشتی را که فیلم ترسناک طرح بلر ویچ مطرح کرده بود، به طور مستند بازسازی می‌کند. عطش به دست آوردن ضمانتی حقیقی از طریق تصویر، سینماگران را تا حد شکار گنجینه‌های خصوصی سوق می‌دهد؛ نشان دادن حرکات و اعمال تند و زننده در طول فیلم؛ عجیب به نظر می‌رسد که تاکنون مسئله نزدیکی این مد رئالیستی در سینمای مستند، با برنامه‌های تلویزیونی تله رئالیته (تلویزیون واقعیت)، مورد توجه قرار نگرفته است. برنامه‌هایی مثل بیگ برادرز یا گران هرمانو در هلند یا اسپانیا، ساخت کارهایی مشابه با این فیلم‌ها دارند؛ یعنی دوربین‌هایی به منظور ثبت و ضبط رفتارهای طبیعی و خود جوش قرار داده شده است و بازیگران غیر حرفه‌ای، با رضایت کامل، به موضوع فیلم تبدیل می‌شوند.

البته این درست نیست بگوییم که سینمای مستند نیز در جستجوی به دست آوردن همان تسلطی است که برنامه‌های شو، یعنی تفاله برنامه‌های تلویزیونی، دنبال می‌کنند، ولی باید مواظب بود، زیرا که ساخت کار رئالیتسی می‌تواند در جهت آلت دست قرار گرفتن استفاده شود؛ مثلاً بازیگران غیر حرفه‌ای که زیر سلطه کارگردان قرار می‌گیرند تا او اعمالی را که از اختیارشان خارج است به تصویر درآورد و یا بازیچه قرار دادن تماشاچی؛ او خیال می‌کند که خود زندگی را برایش به تصویر درآورده‌اند. هرقدر سینماگری ادعا کند که سعی کرده است تا واقعیت، خود مستقیماً به روی صحنه بیاید، این خطر بیشتر وجود دارد که بازیگرانش به انسان‌های مفلوکی بدل شوند، تماشاچی‌اش مجذوب چیزهای هیجان آور سطحی شود و خالق آن غایب و یا به چشمی هرزه و کنجکاو تبدیل شود و موضوع فیلم در حد تصاویری تنزل پیدا کند که تنها به عنوان سند خالصی برای فرضیه‌های از پیش ساخته شده، استفاده می‌شود.

اگر سینمای مستند، دارای اصول اخلاقی و گزینشی زیباشناسانه نباشد، برخلاف نیت‌اش، می‌تواند با ساخت کارهای صنعتی‌ای هم‌گام شود که موجب خلق دنیاهایی غیر واقعی‌تر می‌شود؛ فیلم‌هایی مثل گلادیاتور، ترمیناتور، مینوریتی راپرت، ماتریکس، هری پاتر، شرک و... سناریوی این فیلم‌ها، حتی وقتی که از رمان‌های با ارزشی مثل ا. ربات اقتباس شده‌اند (فیلم آمریکایی ساخته الکس پروپاس ۲۰۰۴ که از اثر ایزاک آزیموف اقتباس شده است) به بهانه‌ای برای نمایش شگردهای واقع گرایی فنی تبدیل می‌شوند که در برابر آن تخیل هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند مقاومت کند. به نظر می‌رسد که حتی دنیای خاص آنکی بیلال فناناپذیر، ۲۰۰۴ یا عالم منحصر به فرد ژان پیر ژون آلین، رستاخیز، املی پولن و یکشنبه طولانی نامزدی نیز به این افراط در تصنع مبتلا شده است؛ از بازیگران همچون چارچوبی زنده و یا برای پاسخ دادن به عروسک‌ها استفاده می‌شود، مانند فیلم پل اکسپرس از ربرت زمکی ۲۰۰۴. تماشاچی نیز در مقابل این چیره دستی خلاق ماشین توهم، به خوش باوری متزلزلی تنزل می‌یابد.

از این روست که سینمای ویرتوئل و سینمای واقعیت، هر دو، از ورای کیش حقیقت، به نقطه مشترکی می‌رسند؛ در سینمای مستند، همچون سینمای تخیلی، سازنده فیلم، دیگر دنیای ویژه خود را خلق نمی‌کند و بازیگر، تجلی چنین بینشی نیست و تماشاچی نیز خود را در این دنیا پیدا نمی‌کند. از این پس، این واقعیت است که با هم طراز کردن همه عناصر فیلم که در خدمت او قرار دارند، بر هنر هفتم حکمروایی می‌کند.

آیا در مقابل این تهدید باید آرزو کرد تا سینمای گذشته باز گردد؟ آیا باید به راه حل کلاسیک که در برخورد با واقعیت‌های اجتماعی، فاصله را رعایت می‌کرد، اکتفا نمود؟ مثل فیلم زیبای استاد کوستا گاوراس (تیغه گیوتین) که از رمان زیبا و طنزآمیز دونالد وستلاک اقتباس شده است. آیا باید این نیاز همیشه‌گی به یک حقیقت سینمایی را که روز به روز سرزنده‌تر است، مورد انتقاد قرار داد؟ این امر، یعنی نادیده گرفتن این‌که تماشاچی هرقدر هم کنجکاو دیدن شگردهای تصویری باشد، دیگر از معمای چگونه ساخته شدن آن چندان متعجب نمی‌شود؛ زیرا او با شناختی که از ابزار این فن دارد (نرم افزارهای تدوین فیلم و غیره)، به خوبی، هم از چگونه‌گی روند ساخته شدن فیلم‌هایی که در پشت صحنه تهیه می‌شوند و هم از مسائل و اتفاقاتی که در حین تهیه یک فیلم به وجود می‌آید، مطلع است؛ در حالی که، سینمای هالیوودی و همچنین سینمای مؤلف، هر دو، در این امر متفق‌اند که رازهای هنرشان را فقط در دسترس حرفه‌ای‌ها قرار می‌دادند، چگونه می‌توان از این‌که بیان سینمایی تا به این حد به ما نزدیک و در میان ما حضور دارد، خشنود نبود؟ نوستالژی مؤلف - خالق که مشغولیت فکری حرفه سینما است، تعداد بی شماری از آثار سینمای معاصر را به سرزمین ارواح تبدیل کرده است؛ همان طور که امانوئل بوردو درباره شارانوامی کاواز، براون بونی ونسان گالو، یا قصه ماری و ژولین ژاک ریوت می‌نویسد، این فیلم‌ها ناممکن بودن عجیب زندگان را نشان می‌دهند

که به بازیگران نیز سرایت می‌کند؛ بازیگرانی که نوع بازی‌شان، تمام قراردادهای بازیگری را در هم می‌ریزد. همان طور که «سرژ دانی» منتقد سینما از پیش حس کرده بود، به نظر می‌رسد که این سینما، با پرسوناژهای منزوی و گوشه‌گیر، دکورهایی خالی و متروکه، نهایتاً محکوم است که از داشتن تماشاچی چشم بپوشد؛ اما آیا این امر اجتناب‌ناپذیر است؟

نخستین پاسخ به این سؤال، از طرف موج نو مطرح شد. با ژان لوک گودار از نفس افتاده و تروفو چهارصد ضربه، دوربین به خیابان آمد، پرسوناژهای قهرمان و یا ضد قهرمان، روایت خطی زمان و گفت و شنود ادبی، به نفع نقطه نظر شخصی، با رجوع مکرر به سینمای استادان، کنار گذاشته شد. موج نو، باتقدس زدایی تصویر و عادی کردن آن، امکان دست یابی به آن را برای همه‌گان فراهم کرد. ژان لوک گدار، با صحه گذاشتن بر مرگ سینمای مؤلف، خود را به عنوان تاریخ‌نویس این دوره معرفی می‌کند و هنری را که پیشنهاد می‌کند، اثر مؤلف نیست، بلکه بیشتر هنر آدم‌ها و، هنر دل است.

از نظر تماشاچی، دیگر کارگردان و بازیگر، لزوماً از ما بهترانی نیستند که او، حرکات و رفتارشان را از طریق مجله‌های آدم‌های مشهور دنبال کند. همچنین، با توهم و خیالی که بر اساس آن، همه آرزو دارند هنرمند شوند قطع رابطه شده است. گواه آن نیز تعدد مدرسه‌های سینمایی و تئاتری است؛ در حالی که تعداد کمی از این هنرجویان موفق به یافتن شغلی مناسب می‌شوند. مبارزات شاغلین سینما و تئاتر، نمایانگر بی ثباتی شغلی آن‌هاست و وجهه اغراق شده آن‌ها را زیر سؤال می‌برد. به نظر می‌رسد که دیگر موقعیت استثنایی هنرمند که در مقایسه با شغل‌های حقوق بگیر معمولی، تافته جدا بافته‌ای بود، به پایان رسیده است.

علی رغم مقاومت‌ها، سینمای دل که گودار به آن امیدوار بود به وجود آمده است. بعضی از کارگردان‌ها، به جای ناله و زاری از مرگ مولف، با تغییر رابطه‌شان با بازیگر، گروه فنی و تماشاچی، حیات جدیدی به آن بخشیده‌اند؛ مثلاً عباس کیارستمی که با غیر حرفه‌ای‌ها، سینمایی داستانی می‌سازد. او با آن‌ها و با حرکت از واقعیت آن‌ها، که واقعیتی جا به جا شده و از طرف آن‌ها پذیرفته شده است و با امتناع از هر نوع کنجکاوی تصویری، پرسوناژهایش را می‌سازد. صمیمیت با بازیگران به حدی است که حالت طبیعی‌اش که از آن‌ها به دست می‌آورد، به مراتب حقیقی‌تر از آن چیزی است که در سینمای مستند حاصل می‌شود. در فیلم ده صحنه، جروبحث ملور طلاق گرفته با پسرش درباره انتخاب زندگی شخصی، در اتومبیل، از شدت درستی و دقت، تکان دهنده است. در طعم گیلاس، خویشتن داری سرباز جوان از شرکت در خودکشی، به قدری آدمی را تحت تاثیر قرار می دهد که به سختی می‌شود باور کرد که او نقش بازی می‌کند. کیارستمی، همه‌گانی کردن و خلاقیت را با هم آشتی می‌دهد؛ بدون این‌که فنون جدید را نادیده بگیرد؛ مثلاً استفاده از دوربین‌های دیجیتالی که او را هرچه بیشتر به بازیگران و مناظر فیلم‌هایش نزدیک می‌کند. امتناع او در استفاده از شگردهای غیرطبیعی به منظور کنترل هیجان و احساسات، با سینماگرانی که مانیفست معروف دگم‌های ۹۵ [۲] را امضا کردند، مشترک است؛ مثلاً استفاده بی رویه از موسیقی، زیبایی‌شناسی شسته رفته و تراولینگ‌های چشمگیر و یا اعمال سطحی و ظاهری مثل قتل و غیره.

در سینمای مستند، همچون سینمای تخیلی، سازنده فیلم، دیگر دنیای ویژه خود را خلق نمی‌کند و بازیگر، تجلی چنین بینشی نیست و تماشاچی نیز خود را در این دنیا پیدا نمی‌کند

گم نشدن در احساسات نیک و زیبا

در روش برادران دارden، لوک و ژان پیر، تماشاچی بیشتر با گوشت و پوست عوامل داستان روبرو است تا با روان آن‌ها؛ یعنی بیشتر از آن‌که کلمات تعیین کنند که چه چیزی باید ما را تحت تاثیر قرار دهد، این رودررویی جسمی است که حس و هیجان به وجود می‌آورد و این در کار بازیگران احساس می‌شود؛ مثلاً الیویه گورمه در مدت فیلم برداری فیلم فرزند، اکیداً سعی می‌کرد تا با بازیگر جوانی که نقش قاتل پسرش را بازی می‌کرد، فاصله رفتاری خود را نگه دارد تا تنشی واقعی در صحنه به وجود آید.

این پیشرفت‌هایی که در شکل به وجود آمده در محتوا نیز حضور دارند؛ اما به صورتی پیچیده‌تر و غیر قابل پیش بینی. ما در این‌جا، همچون در خود زندگی، با دوراهی مواجه می‌شویم. در طعم گیلاس، میل خودکشی سبب می‌شود تا آگاهی جدیدی به دست آید. در فیلم من یک آدمکش استخدام کردم (۱۹۹۱ از گوریساکی)، ژان پیر لئو، که نقش یک تبعیدی منزوی را بازی می‌کند به خاطر عشقی که دیر کشف می‌شود، از قرار داد قتل خود که شخصاً دستورش را داده، صرف نظر می‌کند. در زندگی یک معجزه است (۲۰۰۴ امیر کوستوریکا)، وقتی که حیوانات حقیر، عمل سرنوشت ساز را متوقف می‌کنند، ما را با زمان حال آشتی می‌دهند؛ یعنی آن جایی که جستجوی یک مفهوم، مثلاً ناسیونالیسم، تمایل و ذوق هنری و غیره، به ناامیدی منجر می‌شود، با این‌که مرگ حضور دارد اما پیروز نمی‌شود، بدون آن‌که در پایان‌های خوش ساده دلانه معجون‌های هالیوودی سقوط کنیم. در تضاد با نوستالژی سینمای مولف ستایشگر مرگ، از کیارستمی که اعلام می‌کند زندگی مهم‌تر از سینماست تا برادران دارden که تاکید می‌کنند که برای پرسوناژ پدر فیلم، حضور حیاتی مهم‌تر از خاطره فرزند مرده‌اش است، اصرار بر این است که زندگی ادامه دارد. این برتر دانستن زندگی، امتناع از مقوله قربانی بودن را به دنبال دارد؛ زوج عاشق فیلم زندگی معجزه است، از کلیشه و دیدگاه قالبی درباره جنگ داخلی صرب و بوسنی سر باز می‌زند؛ روستاییان ایرانی فیلم زیر درختان زیتون، به جای این‌که مغلوب زلزله شوند، مرده‌های خود را دفن می‌کنند، فوتبال بازی می‌کنند و خانه‌هایشان را از نو می‌سازند.

النور فوشر در اولین فیلم خود به نام دختر گلدوز (۲۰۰۳)، بین مادری که در سوگ پسرش به افسردگی مبتلا است و میل به خودکشی دارد، با یک نوجوان سرخورده رابطه نزدیکی به وجود می‌آورد. همان طور که نزد برادران دارden، چوب و کار با آن، قهرمان‌های فیلم را گرد هم آورد، در این‌جا، پارچه، مهره و نخ‌های رنگی گلدوزی هنری، تکیه گاه ملاقات دو زن است و موجب می‌شود تا آن دو حیات را ترجیح دهند.

علی رغم نزدیکی‌ای که در این فیلم‌ها به وجود می‌آید همه آن‌ها از پرداختن به گفتمان عفو کردن امتناع می‌ورزند و در احساسات نیک و زیبا گم نمی‌شوند. این فیلم‌ها، بیشتر آدم‌هایی را نشان می‌دهند که دور از هر نظریه‌پردازی، راه حل‌های بدیع و بی‌سابقه‌ای پیدا می‌کنند که در مجموع نمی‌توان آن را به واقعیتی یگانه، حتی اگر مبارزاتی باشد، تنزل داد.

---

۱ ـ دنیس دوکلو: جامعه‌شناسی مرکز ملی تحقیقات جامعه شناس فرانسه

والری ژاک: فیلسوف فرانسوی

۲ ـ جنبش سینماگران دانمارکی در سال ۱۹۹۵ به رهبری لارس فون تریر برای مبارزه با بودجه‌های زیاد و علیه شگردهای تصنعی در سینما