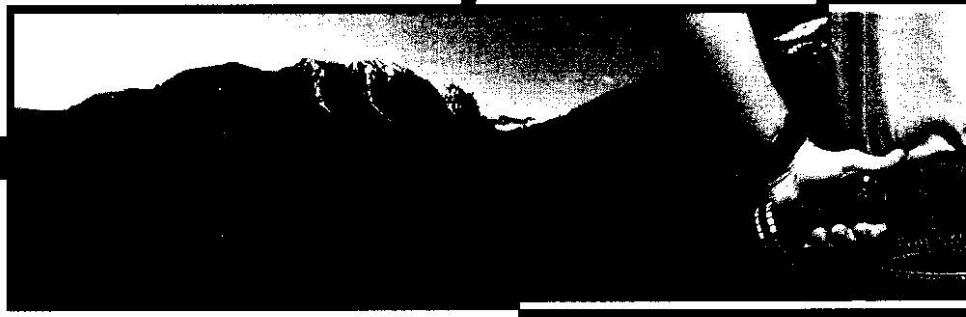
افسون زدایی سینمای مستند

افسون زدایی سینمای مستند



احمد میراحسان

شهر مدرن، مدرنیزاسیون شهری و تصویر سینمایی ماهیتی تابوزدا دارند. سینمای مستند نه تنها در قلمرو مستند انسان‌شناسی یا سیاسی - اجتماعی و پرسشگر، بلکه در قلمرو سینمایی مستند پژوهشگر نیز به صرف سرشت مستند و ویژگی تحقیق علمی می‌تواند خصلتی تابوزاد داشته باشد.

در حقیقت سینما در قالب حرکت تصویرهای واقع‌نمای مستند از واقعیت پدیدار شد. پیش از این هم، تمام تلاشی که منجر به پیدایش عکس شد، ناظر به تصویر واقعیت بود.

در همان ابتدا تصویر متحرک واقعیت سرمنشأ افسون‌زدایی بزرگی در جهان شد که کلاً خود موجودیت تصویر واقع‌نمای اشیا و جهان با خود حمل می‌کرد، و این خود به یک افسون و تابوی تازه تبدیل گشت!

در فرهنگ و جهان‌بینی ماقبل مدرن، به‌ویژه در اسلام، تا آغاز نفوذ مدرنیته در جوامع اسلامی، شمایل‌زدایی راهی برای مقابله با بت‌وارگی اشیا و صور مادی دانسته می‌شد و با تصاویر، به‌خاطر پیشینه نقوش در فرهنگ‌های جادویی و بت‌پرستانه، مخالفت می‌شد. جدا از این، در علوم خفیه و غریبه و دانش‌های جادوگرانه، عکس و تصویر با افسون آمیخته بود و امکانی برای جادو و طلسمگران وجود داشت که از طریق تصویر روح زنده صاحب تصویر را تصاحب کنند و انواع صدمات را بر صاحب تصویر، از طریق اعمال جادوگرانه روی تصویر، وارد آورند. تابو و تصویر انسان در فرهنگ ما در آغاز قرن بیستم این‌چنین نسبتی داشت و خود تصویر یک تابو بود.

با اختراع فن بازتولید و با پیشرفت عکاسی و بالاخره فیلم مستند، این باورها صدمه زیادی خوردند. تصویر فنی نه تنها به افسون‌زدایی از جهان پرداخت، بلکه به خاطر ماهیت تکثرگرای خود به افسون‌زدایی از خود هنر هم اقدام نمود. تصویر تابوزدایی شد و در عوض خود به عاملی تابوشکن بدل گشت! و این همه در متن شهر مدرن به یک همنوایی رسید.

بحث دراز دامن بنیامین درباره هنر در شرایط تکثیر فنی در جهان مدرن و ویژگی‌های افسون‌زدای هنر مدرن تکنولوژیک و جدل آدورنو با بنیامین درباره صفت فرهنگ، و جهان مدرن، تنها بخشی از مبارزه فکری درباره سرشت هنر تصویری مدرن و نیز سینمای مستند و سرشت تابوستیز و افسون‌زدای آن است. نکته بدیع آن‌که با تبدیل گفتمان تصویر واقعیت به گفتمان واقعیت تصویر، ولو در سینمای مستند، ما با افسون‌پردازی جدید، تابوآفرینی تازه درباره ارزش واقعی تصویر مستند، و تابوستیزی نوتر در باره شکایت در خصوص این وجه از تصویر مستند و اعتبار آن و یا حد این اعتبار روبه‌رو بوده‌ایم.

بدین‌سان، هنر که در طول حیاتش کاربردی مذهبی و مذهبی - سیاسی توأم با جذبه و الهام داشته و در معابد و مساجد این نقش را ایفا می‌کرده، با تولد سینمای مستند از موزه‌ها و انحصار طبقات حاکم و اشراف خارج شده

و همراه توسعه تکنولوژی، هنر تکنولوژیک در شهرها به شکل وسیع در دسترس توده‌های شهری قرار گرفت و بازتاب‌دهنده زندگی مردم شهرهای مدرن و پرسش‌های گوناگون علیه افسون‌ها، تابوها و انواع ممنوعیت‌هایی شده است که قدرت یا جهل را بر زندگی اجتماعی تحمل می‌کرده‌اند.

اهمیت یافتن «مردم» در دموکراسی‌های مدرن و شهرها، ساختارهای اقتصادی و سیاسی جدید، اهمیت علم و شناخت علمی و درک مناسبات علّی در رویدادهای گوناگون اجتماعی... روی هم رفته تصویر را به مهم‌ترین دغدغه مدرنیته بدل کرد. و بالاخره، فرایند توسعه اقتصادی - اجتماعی و علمی - تکنولوژیک غرب در سیر مناسبات آزادی و رها شدن از قید استبداد فئودالی و کلیساها، باعث اختراعاتی شد که به‌خواست جامعه مدرن پاسخ می‌گفت: دسترسی به تصویر واقع‌نما هم‌چون مهم‌ترین سرشت محسوس‌گرایی ایدئولوژی مدرنیته در دستور قرار گرفت و از قوانین فرافکنی نور به‌وسیله کشیش کرشر در قرن هفده تا آغاز قرن بیستم مسافتی طی شد تا مدرنیته آینه و عصاره خود، سینمای مستند را بیافریند و آفرید.

تصویر مستند که در وهله اول ترسناک بود، قطاری را راه انداخت که یکسر جهان را تحت تأثیر قرار داد. تصویر خود ماهیتاً همچون پدیده‌ای افسون‌زدا و تابوزدا به‌حساب آمد، انبوه فیلم‌برداران شرکت لومی‌یر و گومون برای ثبت چهره بدوی زندگی‌های دور دست به اکناف جهان رهسپار شدند. این تصویر ضمناً نوعی تلاش برای تماشای گذشته سپری شده ماقبل مدرن و تابوهای آن هم بود که سخت مورد علاقه مردم‌شناسی قرار گرفته بود. جدا از منافع استعماری، چالش فرهنگ مدرن با فرهنگ افسون‌پرداز و تابوباور هم موجد این تلاش و کنجکاوی بود.

هر چند خود سینما به‌زودی از ماهیت اولیه‌اش دور و از پژوهش و آگاهی مستند به زایش و بازتولید افسون جدید مشغول شد و به هیأت سینمای هالیوود همه نیروهای هنر ماقبل مدرن از نمایش و موسیقی و داستان و... را گرد آورد تا تابوهای سرمایه‌داری را تصویر کند و شگفت‌آفرینی‌های افسون‌زای نویی را تجربه نماید، اما سینمای مستند همچنان به مسیر متفاوت خود و سرشت تابوشکنش، لااقل در گونه‌ای از مستندها، ادامه داد.

تابوزدایی سینمای مستند، نه تنها در حوزه پرسش‌های ایدئولوژیک و سیاسی و اجتماعی، بلکه با درهم تنیدگی با صنعت و علم مدرن هم معنا یافت. تبدیل شدن سینمای مستند به یک شیوه پژوهش علمی و ارائه اطلاعات و آگاهی‌های تحقیقی کارآمد، ماهیتاً به تابوشکنی سینمای مستند در همه زمینه‌ها، نه صرفاً از منظر انسان‌شناختی بلکه از دید توسعه علمی و علوم تجربی و پژوهش‌های آکادمیک و توسعه صنایع هم نیرو داده و آن را نیرومند کرده است.

اما چالش‌بعدی از آن‌جا پیدا شد که واقعیت تصویر علیه ایده تصویر واقعیت شورید و نگرش‌های پسامدرنیستی با انگشت نهادن بر سرشت تصویر و جهان مجازی فیلم، ولو فیلم مستند، و تمایزش با جهان واقعی و تأکید بر نشانه‌شناسی دیداری و شنیداری، بر ارزش‌های فیلم مستند همچون محصول ابژه‌ای جدا از سوژه تردید کردند.

هم تردید علیه نگرش دکارتی به رابطه عین و ذهن و گسست آن و هم تردید علیه نطفه‌های پوزیتیویستی شناخت کانتی و محسوس‌گرایی و هم تردید هوسرلی علیه عینیت علم، به زیان قطعیت واقعیت تصاویر مستند بدل شد و عدم قطعیت‌گرایی بزرگ‌ترین ضربه را به توهم تصویر

واقعیت وارد آورد. حال، تصویر واقعیت نیز چیزی بود در ردیف «هر نگاه» پژوهشی و دارای یک شالوده ذهنی که در بهترین حالت یک «نگاه» به واقعیت و تنها یک نگاه تغییرپذیر و قابل تردید را نمایندگی می‌کرد.

حال با افسوس فیلم مستند با ابزار عدم قطعیت‌گرایی مبارزه می‌شد، و دیگر تابوزدایی سینمای مستند شامل تابوزدایی از خود سینمای مستند هم شده بود.

در فیلم **دریایی** که می‌اندیشد، خرت دوخراف ما شاهد یکی از زیباترین آثار سینمایی علیه عینیت تصویر مستند و افسون‌زدایی فیلم مستند و پرسش از مرز واقعیت و ناواقعیت در سینمای مستند و درباره خود تصویر و سرشت آن هستیم.

چنین است که رابطه سینمای مستند و تابو هرگز یک سمت و سوی صلب نداشته و سویه‌های جذاب گوناگونی را شامل می‌شود. در همین بررسی و مرور شتابزده ما با وجهی تازه از رابطه سینمای مستند و تابوهای مدرن در سینمای جهان و سینمای ایران و در ارتباط با زندگی شهر آشنا می‌شویم.

سینما، به قولی این رؤیای جهان محروم از رؤیا، برای انبوه مردمان تنهایی‌زده شهرهای بزرگ، به‌سرعت به چیزی تبدیل شده که در واقع یک افسون تازه با کارکرد ایدئولوژیکی و سیاسی در بسیاری مواقع است و این به سینمای مدرن سرشتی دوگانه داده که ضمن زدایش تابوهای ماقبل مدرن، خود تابوهای تازه‌ای به‌وجود می‌آورد و خود سینما، و اسطوره فیلم از مهم‌ترین تابوهای جامعه مدرن است، با این وصف پرداختن به سرشت تابوزدا و پرسشگر سینمای مستند در جهان و به‌ویژه ایران، بحث نویی است که می‌تواند جذابیت‌های خود را داشته باشد.

به هر رو، جهان به مثابه تصویر سینمایی و دیدنی شدن جهان، با خود سلسله پایان‌ناپذیری از تغییرات، جابه‌جایی‌ها، تأثیرات و بالاخره نتایج برگشت‌ناپذیر برای پروژه مدرنیته پدیدار کرد که هر یک موضوع پژوهش آگاهی‌بخش و جذابی است برای ایجاد تصورهای تازه‌تر و بی‌سابقه، از جمله فایق آمدن تصویر بر منع‌های تابویی و توان آن برای نزدیک شدن و نمایش آن پدیده‌های نهان‌خو. پرسش‌سینمای مستند خود حلقه‌ای از پرسش‌های هنر مدرن تکنولوژیک است با همه هاله‌های معنوی جدید آن و رد و اثر پاک‌نشدنی‌ای که در ادراک ما از خویشتن و زندگی به‌جا نهاده است. جهان مدرن به شیوه‌ای و جهان ماقبل مدرن (که در معرض پدیده‌های مدرنیته و یونیورسالیته آن قرار گرفت و از این مسیر گسترش جهانی وجوه مادی و معنوی تجربه اروپایی وارد عصر جدید شد) به شیوه‌ای دیگر با پرسش‌های دوران تصویر مستند روبه‌رو شدند. سپس گذار به مدرنیت و وضعیت چالش‌آمیز بین زندگی، تولید، فرهنگ، اخلاق و عادات و مفاهیم جهان متصل به انواع مناسبات عینی و ذهنی سنتی و رویدادهای مدرنیت باز وضعیت پر تکاپوی تازه و مسایل نویی مطرح ساخت. یکی از مسایل سینمای مستند در جهان مدرن و در محیط چالش‌انگیز معلق بین سنت و مدرنیته، قدرت تصویر مستند در تابوزدایی است که برای جهان مدرن یک معنا و برای ما معنای متمایزی یافت. آیا سینمای مستند نیروی تابوزدایی دارد؟ همین یک سؤال می‌تواند اهمیت بررسی موضوعی با عنوان تابوشکنی سینمای مستند را مسجل کند. طرفداران تداوم تابوهای اجتماعی، در صورت پاسخ مثبت مراقبت ویژه‌ای علیه سینمای مستند و سانسور بی‌رحمی را پی خواهند گرفت و علاقه‌مندان مدرن تابوشکنی قدر تازه‌ای برای سینمای مستند قایل خواهند شد. راستی چه نسبتی بین تابو و سینمای مستند برقرار است؟

برای پاسخ به این پرسش، یا ارائه گونه‌ای رهیافت تازه در کنار انواع جواب‌های محتمل، لازم است که درک روشنی از تابو و سینمای مستند داشته باشیم. آیا تابو یا سینمای مستند، تعاریف بسته، صلب و بی‌انعطافی دارند که همگان بر آن وحدت نظر یافته‌اند؟ این سؤال دیگری است و به‌نظر من پاسخش منفی است البته! زیرا تابو هیچ‌گاه در محدوده تجربه کوک از پاره‌ای از عادات مردم‌پولینزی متوقف نمی‌شود. و یا صرفاً به‌شکل باوری بدوی باقی نمی‌ماند.

پاره‌ای تابو را صرفاً در ارتباط با منظر مذهب و پاره‌ای در پیوند با قدرت تعریف می‌کنند، پاره‌ای آن را منع اجتماعی می‌دانند و گروهی فایده‌مندی آن را در جامعه ماقبل مدرن در قلمرو باور و گروهی در خدمت حفظ جایگاه ثروت و اقتدار توضیح می‌دهند. کسانی تابو را ویژه جامعه ماقبل مدرن و عده‌ای آن را حتی در جامعه مدرن در حال بازتولید به‌صورت تازه می‌خوانند و معتقدند مدرنیته نیز تابوهای خود را دارد. خود سینمای مستند چه واکنشی در برابر این واقعیت‌ها از خود بروز می‌دهد؟ اساساً تصویر چه امکانی برای تابوشکنی دارد؟ درباره سینمای مستند هم وحدت نظر وجود ندارد، کسانی با منظر اثبات‌گرایانه دسترسی به تصویر واقعیت را ممکن و کسانی با منظر بارتی، خود ماهیت استناد را به واقعیت تصویر وابسته می‌دانند و اعتباری برای عینیت و قدرت آن در بازتاب همه وجوه جامع واقعیت قایل نیستند. در این منظر تصویر خود تأویل است و سندیت آن به چیزی جز نگاه خاصی که آن را تولید کرده وابسته نیست و در این صورت ما تنها با واقعیت تصویر درست همان‌جا که نسبت به پدیده‌های جهان ماقبل مدرن افسون‌زداست، خود موجد افسون‌های تازه‌ای است. تابوهایی شکسته و تابوهای تازه زاده می‌شوند...

با این افق از پرسش مایلم جنبه‌های گوناگون نسبت سینمای مستند و تابو را بررسی کنم. و اکنون دوباره تأکید می‌کنم وجود یک درک روشن از تابو و سینمای مستند برای روشن کردن دیدگاه گفت‌وگوی حاضر ضروری است.

تصویر مستند بنا به سرشت آگاهی‌بخش یا صرفاً گزارشگر خود در پی تردید، افشای هیأت حاکمه و مقاومت در برابر تابوهای قرن بیستمی برآمد. تابوی بورژوازی، مالکیت خصوصی، نظام‌قدرت، صحت نهادهای مجازات‌کننده، و قواعد اخلاقی، و... از جمله تابوهایی هستند که در سرمایه‌داری متأخر هم تداوم یافته‌اند. چه نقد پست‌مدرنیستی حقوق بورژوایی، زندان‌ها، تنبیه و سیاست و قوانین و مقررات حاکم بر روابط مرد و زن و... چه اصرار بر تداوم پروژه مدرنیته و نقد تابوهای جامعه سرمایه‌داری انحصار جوی امروز بر اساس آرمان‌ها و ارزش‌های لیبرال، شالوده بسیاری از آثار مستند در غرب را فراهم آورد که سرشتی پرسشگر علیه منع‌های قوی اجتماعی و حوزه‌های فعالیت‌های انسان یا رسوم اجتماعی داشته‌اند.

در **باغ‌وحش** برت هانسترا به تابوهای فرهنگ مدرن خدشه وارد می‌آورد و از دید حیوان درنده به شباهت خود و انسان می‌نگرد. هدی هانیگمان نیز در **فلز و مالیخولیا** علیه تابوی قواعد انسانی در کار مدرن قد علم می‌کند و سرشت رقابت بیرحمانه و نیاز و ضرورت پرخاشجویی در ارتباط با ماشین و ورود به حیطه‌های ممنوع را باز می‌نمایاند. تابوی قانون و تابوهای حقوق بشر در **ارکستر زیرزمینی**، در **فضای مترو پاریس** و **پناه‌جویان سیاسی** و **مهاجران غیرقانونی** یک ایده عالی برای یک مستند جذاب است. هانیگمان در Crazy سازمان ملل متحد، مأموران حافظ صلح و... تابوهای اومانیستی را زیر سؤال می‌برد. روایت دردناک سربازان هلندی که از بر باد رفتن عواطف و خرید

و فروش کودکان و خودفروشی بی‌منع کودکان دچار گسست روانی شده‌اند، در این فیلم تکان‌دهنده قابل تأمل است. در **گرسنگی** هورنه‌کر نیز صفحه‌ای سیاه و رنجبار از تابوی خوشبختی در جهان مدرن به تصویر کشیده می‌شود. تابوهای جنگ در نظام سرمایه‌داری در **آسایشگاه معلولین** ژرژ فرانژو که با همکاری رولان کوستت و فیلم‌برداری زیبای مارسل فرادتال ساخته شد، مورد نقد جانانه قرار گرفت. این فیلم توقیف و سازنده‌اش به هتک حرمت از ارتش و جان باختگان جنگ جهانی متهم شد، چیزی که مستندساز حق پرسش، تردید و افشا و نزدیک‌شدن به آن را نداشت. **خون حیوانات فرانژو** نیز با همین شدت فیلمی تابوزداست. تابوی تمایز انسان و حیوان در درندگی در این فیلم یکسر به زیر سؤال می‌رود، کشتارگاه از سیمای انسان متمدن، نقاب‌دری می‌کند. دوران کودکی پررنج، نگاه بدبینانه به تابوی بورژوایی و قواعد آموزشی آن فیلم **نمره اخلاق صفر** ژان ویگو را شکل داده است. این فیلم از سوی اداره سانسور فرانسه توقیف شد. آنیس واردا در **اولیس** به تابوی واقع‌نمایی خاطره، سند عکس و فیلم‌های مستند برخورد می‌کند و سند را زیر سؤال می‌برد، چیزی که در جهان مدرن بدین‌سان بر افکار و داوری ما غلبه دارد.

فرانسوا رایشنباخ و کریس مارکر در **ضلع ششم پنتاگون** به تابوی نهادهای جنگ سرمایه‌داری امپریالیستی می‌پردازند. چیزی که فکر کردن، انشا و تهیه تصویر و تردید درباره آن با اعمال انواع قدرت رسمی و غیررسمی علیه تردیدگر همراه می‌شود. کریس مارکر در **بدون آفتاب** هم بدون آنکه روایتگر داستانی باشد به رویدادهای جزیی متضمن تابو می‌پردازد.

تابوی درمان و ممنوعیت تردید درباره درمان و پزشکی و علم مدرن در زندگی بزرگ است و پرخطر اثر دنی گیربران مورد بررسی قرار گرفته است. کومولی در **پیدایش یک بیمارستان**، به‌طور جذابی چالش یک معمار را با تابوی گور یک قدیس - که در طرح او باید به سود احساس زندگی و فضای باز - ویران شود به فیلمی ارزشمند بدل کرده است. در **زندان زنان** ژان میشل کاره ما را با سیمای دیگری از تابوی کشور مدرن روبه‌رو می‌کند: بازداشتگاه و قانون و مجازات و تنبیه در نظام بورژوازی مدرن تردیدناپذیر و نهادی ضروری برای حفظ سلامت اجتماعی زندگی شمرده می‌شود.

میشل کاره با کار روی هفت زن زندانی در بزرگ‌ترین بازداشتگاه فرانسه، با نگرش فمینیستی علیه تابوهای جامعه مردسالار قد علم می‌نماید. در **یوزپلنگ** ژان روش درهم‌تنیدگی تابوهای بدوی و وسوسه‌های جامعه مدرن کالایی را در نیجریه به تماشا می‌گذارد. مردانی که باران می‌سازند - یننده - ظاهراً درباره مراسم یننده‌ی است که طی آن سونگای‌ها از خدایان می‌خواهند تا به آنان باران بدهد، اما جدا از این تسخیر و تطهیر و قربانی، ما شاهد نمایش تابوهای جامعه بدوی هستیم که ژان روش با ظرافت دنبال می‌کند. اما بهترین تأثیر در این باره مربوط به تصاویر **شکار شیر با تیر و کمان** است. روش در این‌جا ظاهراً قصد تابوشکنی ندارد بلکه به تصویر تابو می‌پردازد. اما نکته جالب آن است که تصویر مستند، خود در این فیلم ماهیتاً نقشی تابوزدا ایفا می‌کند، تماشاگر به تابوهای قبیله می‌نگرد و احساس می‌کند که چه خوب است که زندگی مدرن و رها از تابو دارد. ژان روش به دیدی نژادپرستانه و نگاهی تحقیرآمیز به آفریقاییان و باورهاشان متهم شده است اما بیش از هر چیز او یک مردم‌شناس بصری است. و تصویر مستند نهایتاً نقشی گوشزدکننده و افشاگر ایفا می‌کند. هولناک‌ترین این آثار **اربابان دیوانه** ژان روش است که به

تصویر هااوکا (اعضای یک فرقه مذهبی در حومه آکرا) می‌پردازد. جالب است که اینان تحت‌تأثیر خدایان باستانی و تابوهای کهن نیستند بلکه تابوها در این‌جا به استعمار جدید و اسطوره‌های زنده قدرت بستگی دارد. فرماندار نظامی دوران استعمار، دکتر، سرجوخه و... آیین قربانی کردن سگ و خوردن خون او کشیده می‌شود و فردا همه آنان بر سر کار خود در یک پروژه ساختمان‌سازی ظاهر می‌شوند. **دهل‌های جنگ تورو** و **بیتی** دیگر اثر ژان روش در این زمینه است. رقص تسخیر در خالصه زیمادائوداسیدو در این فیلم به تصویر کشیده می‌شود و شرکت‌کنندگان در مراسم از جن بیشه می‌خواهند تا محصولشان را در مقابل هجوم ملخ‌ها حفظ کرد.

در **تفنگداران** رایشن باخ به‌شکل ظریفی با تابوهای ارتش مدرن و افسانه دفاع از آزادی برخورد می‌کند. رمون دوپاردون در **اورژانس**، **بزه‌کاران**، و **حوادث**، **پلیس** و **کلانتری** - نهادهای جامعه مدرن - را به نقد می‌کشد. ظاهراً این فیلم‌ها نه تحلیلی‌اند و نه افشاگر، بلکه گواهی است از مکان‌هایی که جنون و دیوانگی و بزه رویداد دردناک هر روزه است و تابوهای جامعه مدرن را شکل می‌دهند و یا از تابوهای سلامت و درستی و قانون محافظت می‌کنند. فیلم دوپاردن اما در اصل یک شهادت افشاگرانه و تابوستیز است. دوپاردن برای این فیلم‌ها به دشواری مجوز فیلم‌برداری را به‌دست آورد و متعهد شد که مسایل مطرح شده در فیلم پیامدهای قضایی نداشته باشد و متعهد به حفظ آبرو شد.

مجدداً تابوی جنگ در فیلم مستند **جنگ بدون نام** کار برتران تاورنیه با همکاری پاتریک روتمان مورد بررسی قرار می‌گیرد. در بین سال‌های ۱۹۵۴ و ۱۹۶۲ حدود سه میلیون جوان فرانسوی سرباز وظیفه یا دوباره فراخوانده شده، در جنگی شرکت کردند که نه نامی داشت و نه کسی می‌خواست بر آن نام‌گذارد. سی سال بعد آنان که لب نگشوده بودند روایتگر شدند. ۱۹۵۶ شهر گرنویل تظاهرات علیه اعزام نیرو به الجزایر. ناظران شرح آن رویداد را می‌دهند و آنانی که علی‌رغم میل باطنی‌شان خود را درگیر جنگ یافتند تجربه‌شان را از ضربه روحی که دیدند بازگو می‌کنند. تابوی قدرت برای حفظ خود رویاروی نگرش‌های اخلاقی و یا سیاسی بشری قرار می‌گیرد و فیلم تاورنیه به این نکات می‌پردازد. تابوهای شهرنشینی به‌وسیله موریس پیالا در **عشق زنده است** و **پلیس** بررسی شده است.

در **دورا از ویتنام**، مهم‌ترین کارگردان‌های سینمای مستند فرانسه، بوریس ایونس، آلن رنه، ویلیام کلاین، ژاک لوک‌گدار، کلود لکوسن، آنی‌یس واردا و... گرد آمدند تا بار دیگر با تفسیر تابوهای قدرت و تصویر جنگ شعور و وجدان جامعه مدرن را علیه تابوهای بورژوازی و سرمایه‌داری معاصر برانگیزند و آن را خنثی کنند و مانع قربانی گرفتن مجدد شوند. این همان منظر تابوزدا از جنگ است که اموس در آماده‌باش و اندوه و همدردی بدان پای می‌فشرد.

امکان تماشای فیلم‌های فوق‌الذکر خوشبختانه به یمن دو چشم‌انداز بسیار جذاب، چشم‌انداز سینمای مستند فرانسه چشم‌انداز سینمای مستند هلند، برای من فراهم آمد، و یکی از انگیزه‌های اندیشیدن به ایده تابوزدایی در سینمای مستند، و ارتباط آن با جامعه مدرن و زندگی شهر یا نگاه انسان مدرن و متمدن به تابوهای بدوی و قبایل، طی همین تماشای انبوه فیلم‌های مستند با هم پدیدار شد. این به نوبه خود منجر به تفکر درباره قدرت تصویر مستند در تابوشکنی و تابو در جامعه مدرن و تفاوت تابوزدایی در کشورهای مدرن و در جامعه در حال گذار ما گشت.

سینمای مستند در ایران از چند سو با تابوهای اجتماعی و منع‌های قوی اجتماعی روبه‌رو بوده است.

در وهله اول مسأله برمی‌گردد به خود حضور سینما در ایران به‌ویژه در متن یک جامعه اسلامی. این پدیده بعد از انقلاب اسلامی و تشکیل جمهوری اسلامی ایران به یک پارادوکس عظیم و بسیار قابل تأمل تبدیل شد.

پرسش نخست ما این است که گریختن تماشاگران فیلم مستند لومی‌یر - **ورود قطار به ایستگاه** - از پرده سینما، واقعاً برای آن بود که آن‌ها تصور می‌کردند که قطار حالا از پرده بیرون می‌آید و آن‌ها را زیر خواهد گرفت؟ مگر آنان پول بلیت نداده و وارد یک‌سالن نشده بودند؟ شاید موضوع چیز دیگری بود و آن تماشاگران نمی‌توانستند بر تصور خود از تصویر ثابت فایق آیند و از خود تصویر متحرک سینمایی و نه تصور واقعی قطار می‌گریختند؟

اگر چنین باشد ما با ماجرای یک تابو ستیزی ذهن و تصور از ذهن و تصویر روبه‌رو هستیم.

تابوی تصویر حالا با بار تابوستیزی‌اش سر به دنبال تماشاگران نهاده بود. و بعد از زمان بسیار کوتاهی تماشاگران خود با اشتیاق سوار قطار سینما می‌شدند تا فرصتی برای تابوشکنی بیابند، در این جا سینما آرام آرام تابوهای فرهنگی، اخلاقی و سنتی و حتی تابوهای سیاسی را درمی‌نوردید، بوسیدن بر پرده سینما، به بوسیدن در خیابان‌ها بدل می‌شد، از این پس زندگی اندک‌اندک شروع به تبعیت از تصویر نمود و تصویر که خود به یک تابوی قهار بدل شده بود یکی از مهم ترین وظیفه‌هایش را تابوشکنی قرار داد. پرسش از تابو و عبور از تابو به نیرومندترین قدرت‌های سینما یا از نیرومندترین قدرت‌هایش شد که چه در لفافه داستان، روایت، افسانه، تخیل، درام، و چه در شکل سرراست تصویر واقعیت ظاهر گشت و این با لیبرالیسم، با دموکراسی، با علم مدرن، با عقلانیت انتقادی، با یونیورسالیسم، با کالا شدن تصویر متحرک، با سرمایه‌داری متأخر، با جهانی‌شدن ارزش‌های اجتماعی، با سنت‌ستیزی و با انواع و اقسام ویژگی‌های بنیادین جامعه مدرن تطابق داشت.

اما در ایران، پس از پنج سال سینمای مستند وارد کشوری شد که هیچ‌یک از پس‌زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، علمی، تکنولوژیک و فرهنگی - اخلاقی آن قبلاً شکل نگرفته بود. سینما آینه مدرنیته بود و زمانی‌که مظفرالدین‌شاه در سفر اروپایی‌اش مجذوب سینماتوغراف شد، ما هنوز از نظر ساختار اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، علمی و... یک جامعه ماقبل مدرن بودیم، گرچه از قرنی پیش جامعه ایران به انحای گوناگون مدرنیته را حس کرده و نشانه‌هایی از آن را در وجوه ایدئولوژیک، فکر علمی، فکر سیاسی، و انواع پدیده‌ها و درخواست‌ها، روزنامه‌ها و درخواست‌های عدالت‌خواهانه و آزادی و... لمس کرده بود و لااقل علمای مترقی و نخبگان درباری و تجار و روشنفکران مدرن شهری در ایران و عراق به امر مدرن اندیشیده بودند. اما فاصله بین یک ژرف ساخت و یک ساختار و یک جامعه تمام عیار ماقبل مدرن با جامعه مدرن با جنبش‌های فکری پر نمی‌شود.

مظفرالدین‌شاه با ورود سینما ارکان زندگی سنتی را بدون آن‌که بداند متزلزل کرد.

سیدمحمد بهشتی و پرویز دوایی، در مقدمه خود به نکته‌ای اشاره کردند که حاوی همین چالش سینما با روح ماقبل مدرن ما بود: «ما به اختیار خود دچار این قطار شعبده‌باز - سینما - نشدیم. ما حیرت‌زده بودیم. این‌که سینما با ما چه کرد قصه‌ای پرماجرا و طولانی است. شاید عجیب‌ترین عجایب تمدن جدید سینماست. کدام‌یک از محصولات همه تمدن‌ها را می‌شناسید که این‌گونه همه را

دچار خود کرده باشد یا این‌گونه جای پایش را بی‌اجازه بر همه جغرافیای عاطفه علم خیال خاطره انسان قرن اخیر بتوان دید» مهندس سیدمحمد بهشتی که مدتی طولانی از مسؤلان تراز نخست سینمایی دولت جمهوری اسلامی بوده و از جمله کسانی‌است که در تطبیق سینما و مقتضیات زندگی در ایران اسلامی و نیز رهایی سینمایی از تفاسیر متحجر تلاش فراوان به خرج داد، در این مقدمه به چهره و سیمای عادت ستیز سینما در ایران اشاره کرده و در پی او پرویز دوایی هم این نکته را همانجا مورد توجه قرار داد:

«این آتش البته از گور فرنگی برمی‌خیزد. محمدعلی جمال‌زاده، استاد گرامی ما در جریان تحقیق و مقابله متون قدیمی عرفانی فارسی با اشاره به مستشرقی که مشوق او بود و مرتب متون جدیدی برایش می‌آورد گاهی صدایش درمی‌آمد:

«فرنگی کار دست ما داد!»

فرنگی کار به دست ماها داد. این لقمه را او در دامان ما گذاشت. و منظور فقط روش تحقیق و تاریخ نیست که در آخرین اشکالش از آن‌ها گرفته‌ایم. منظورم خود این قوطی اسرار، بازیچه معجزه‌گر، این فانوس جادوست که ناگهان از آسان باز و ناشناس به درون جنگل تاریک قبیله ما افتاد بی‌آن‌که روحاً آماده پذیرش آن بوده باشیم. یعنی مرحله به مرحله تکوین آن در ادوار مختلف یک جامعه باز پوینده در جریان یک فرهنگ زنده گسترده را پیموده باشیم و از این تضاد بین سنت و درخشش صاعقه چه شورها که برنخاست، چه چشم‌ها که خیره نشد، فریاد به تحسین یا لعن و خشم که بر آسمان نرفت!»

بدیهی است که نویسندگان هر دو درگیر نوعی جذبه تابوستیزانه سینما و تقابل آن با منع‌های قوی اجتماعی هستند. ما ممکن است با تصویری که می‌سازند موافق نباشیم. ایران هرگز یک قبیله تاریک نبود که سینما بر آن فرود آمده باشد. فروپاشی و رکود و مرض و استبداد و غل و زنجیر قاجاری نمی‌توانست همه میراث بزرگ معنوی را در روح ایرانی یکسره نابود کرده باشد و ما را همان‌گونه مواجه با سینما کند که افراد یک قبیله افریقایی را. این بیان غلوآمیز است. اما نکته‌ای که نویسندگان ناخودآگاه تحت‌تأثیر آن قرار گرفته‌اند، سرشت تابوستیز سینما در چالش با سنت‌های یک جامعه متمدن سنتی است. اگر تمدن بزرگی در ایران وجود نداشت نه سینما چنین می‌توانست ریشه بدواند و نه ستیز آن با تابوها این همه اهمیت می‌یافت.

فیلم **حاجی آقا آکتور سینما** نمونه بارز فیلمی است که در همان قدم اول دچار منع‌های قوی اجتماعی ایران است و اتفاقاً خود این منع‌های قوی اجتماعی را به فیلم بدل می‌سازد. بدیهی است که اگر جامعه ایران یک جامعه قبیله‌ای تمام و عیار بود، درگیر شدن یک فیلم‌ساز مدرن غریبه با تابوهای آن، کار را ناممکن می‌کرد. فیلم‌ساز کشته می‌شد. فیلم سوخته می‌شد. اما همان پس‌زمینه باعث شد **حاجی آقا آکتور سینما** ساخته شود، نفوذ مدرنیت، مخاطبانی برای این سینما پدید آورد و طرفدارانی. اوگانیانس کشته نشد اما ورشکست شد، حاجی‌آقا سوزانده نشد، اما تعداد زیادی را برای تماشا جلب نکرد. توجه به همه این ابعاد واقعیت در درک سرشت تابوستیز سینما در ایران مهم است. این فیلم یک اثر داستانی است اما خود سوژه اولین فیلمی که در فضای منع‌های اجتماعی علیه سینما و عملکرد تابوهای مذهبی ـ فرهنگی علیه پدیده‌های تابوستیز ساخته شد، چون مستقیماً در جاده مشکلات فیلم‌سازی در ایران است، به‌خوبی نشان‌دهنده تأثیر فکر مستند بر سینمای داستانی ما از یک‌سو و درگیر شدن با تابو چون یک سوژه

است. مسأله زن بی‌حجاب، و زن بر پرده برای فرهنگی که بر زن پرده‌نشین استوار است یک تابو است. اوگانیانس می‌خواهد علیه این تابو بستیزد. هر چند این تابوستیزی با خواست قدرت همنوا شده است. مدرنیزاسیون رضاشاهی با تکیه بر غرب و قدرت تابوستیز استعمار مدرن به سود برنامه‌های استعماری و مدرن‌گرایی از بالا و بر مبنای دیکتاتوری یک حکومت کودتایی در آن زمان حاکم بود و سینمای اوگانیانس تا حدی بر این عامل در چالش با منع‌های سنت تکیه می‌کرد. اما تابوستیزی اصلی در همان تصویرهای زنی که موهایش دیده می‌شود جریان دارد. و حضور زن بر پرده خود تابوزدایی زن پرده‌نشین محسوب می‌شود. پیش‌تر از آن میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی در سفر اول مظفرالدین‌شاه در ۱۲۷۹ نخستین فیلم مستند سینمای ایران را از مظفرالدین‌شاه در اوستانه بلژیک - **جشن گل** - بر نواری ثبت کرد که تماشای آن چیزی جز تابوشکنی قدرت مطلقه سلطنت قاجاری نیست. نه صرفاً با آن سیمای بیمار و سبیل‌های آویزان و چهره‌مات شاه که اثری از اقتدار در او نبود و در متن زندگی اروپایی محقر و کوچک به نظر می‌رسد با لباس‌هایی که به تن او زار می‌زدند، بلکه در عین حال به‌خاطر حضور بی‌هیچ چالش مظفرالدین‌شاه در میان آن همه زنان بی‌حجاب که در زیبایی و گل و نور غرق بودند. قبله عالم و سلطان دین پناه بی‌دست و پاتر از آن به‌نظر می‌رسید که بتواند از حرامی جلوگیری و نهی کند. او خود با پرده‌دری تصویر، به اندازه کافی مشعوف از این فضای رها از حرام‌های مذهبی‌اش به‌نظر می‌آمد. اگر که سلطان عملیات «حرام» خود را همواره از چشم‌ها دور می‌داشت. و در نزد همگان نماز می‌خواند و در خلوت شراب می‌نوشید، حال تصویر افشاگر و عریان و نقاب‌برانداز، چیز دیگری را نشان می‌داد.

تابوی خوراک و تابوی رفتار وقتی به‌وسیله خود قدرت حامی تابو زیرپا گذاشته شود مسلم است که این پایان یک نظام قدرت و ناقوس مرگش خواهد بود. سلطنت قاجار از میان رفت. اما سینما ماند تا حکایت‌های تازه‌ای سر کند که بسیار عجیب‌تر از حکایت نخست بوده است و از شگفتی‌آفرینی‌هایش این‌که یک انقلاب دینی خود عرصه رادیکال تابوزدایی‌ها در همه جوانب زندگی و از جمله در سینمای مستند ما می‌شود که لااقل در تاریخ پیش از انقلاب اسلامی بی‌سابقه است.

از این پس ما با سینمای مستند روبه‌رو هستیم.

تابوی قدرت فیلم **علفزار** (مریان سی کوپر، ارنست بی‌شودساک) را در ایران سانسور می‌کند. سانسور رضاشاهی نمی‌خواهد تابوی قدرت با نشان دادن یک شیء - تفنگ - در دست افراد ایل بختیاری صدمه ببیند.

منع قوی اسلحه از تابوهای سیاست رضاشاه بود و نمی‌بایست مورد تخطی قرار می‌گرفت. او قادر به کنترل ایل بختیاری نبود، برای همین تصویر آشکارکننده واقعیت برای او خطرناک بود: «در سراسر **علفزار** مردان بختیاری با تفنگ دیده می‌شوند و این مغایر با سیاست رضاشاه در این دوران است که اقدامات گسترده‌ای را در جهت خلع سلاح قبایل و عشایر به‌کار گرفته است. لذا فیلم در سال عرضه‌اش اجازه نمایش به‌دست نمی‌آورد. تا این زمان فیلم‌های مستند گزارشی از فعالیت‌های رضاشاه و اخبار پیشرفت و توسعه نیازی به سانسور نیافته بودند. **علفزار** اولین فیلم مستندی است که با فیلم‌هایی مثل **تاجگذاری رضاشاه در کاخ گلستان**، **افتتاح مجلس شورای ملی** (۱۳۰۵) **رضاشاه و مجلس مؤسسان و تکیه دولت** (۱۳۰۴) و **کلنگ نخست بنای راه‌آهن تهران** (۱۳۰۶) و **افتتاح بانک ملی ایران** (۱۳۰۶) متفاوت است. **علفزار** (۱۳۰۴) درگیر تابوی

دیکتاتوری است.»

پدیده‌هایی در دورانی فاقد منع و در دوره‌ای دیگر حاوی یک منع نیرومند اجتماعی‌اند. البته این منع به ارواح و نیروهای ماورایی و یا خرافی ربطی ندارد. سینمای مستند ایران در دورانی تصاویری ممنوع فراهم آورد که در دوره‌های بعد نمایش آن مقدور بود.

در پنجاه و پنجمین جلسات نمایش فیلم فیلم‌خانه ملی ایران به تاریخ سی‌ویکم خردادماه ۱۳۸۴ یکی از فیلم‌های فیلم‌خانه ملی ایران به‌نمایش درآمد که فیلمی است درباره تریاک. از آن‌جا که «تصویر ایران: ۱۳۱۹-۱۳۰۰ در فیلم‌های مستند» مفصلاً به این فیلم‌ها می‌پردازد و از نظر بحث ما وجوهی از تابوشکنی فیلم مستند در این گفت‌وگو مستتر است. مایلم عیناً بخش «در یک شهر ایرانی» را نقل کنم:

یکی از فیلم‌های موجود در فیلم‌خانه ملی ایران که متأسفانه عنوان‌بندی ندارد (یا ما نسخه بدون عنوان و در نتیجه با یک ناشناخته روبه‌روییم) فیلمی است بعد از طرح موضوع تریاک ایران در جامعه ملل و آمدن سیاح سوئدی سون هدین (نویسنده کتاب کویرهای ایران) به ایران. در محوطه‌ای با دیوارهای گلی، دو زن سر کوچه ایستاده‌اند. در نمای بعد دوربین به آن‌ها نزدیک‌تر است و یکی‌شان مشک بر دوش دارد. مردی میانسال با ریش تراشیده و در لباسی بلند با تکمه‌های فلزی از ته کوچه به‌سوی دوربین می‌آید. میان‌نویس:

nalkas, men datacker Hon hela an siktet

Savida ej en man

زن جوان رو می‌گیرد. تصویر درشت زن. در این روگیری، چادر روی چشم به‌صورت افقی بسته می‌شود و کاملاً بسته است. مرد از برابر زن‌ها می‌گذرد و به‌سوی دوربین می‌آید. میان‌نویس: Utom ognonen

این چه زبانی است... براساس ترجمه داود اخویان (یک دوست تحصیلکرده سوئد) وقتی مردانه برای زن رد می‌شود نوشته می‌شود «بدون چشم» در صحنه بعد تعدادی پسربچه کتاب به دست‌به مدرسه می‌روند.

barn marsehera mot stavigst till skolan

En grupp

دو پسربچه از پنجره به دوربین می‌نگرند. شعری از خیام:

Jagg sadde visdomen....

دهانه بازارچه یا کوچه‌ای سقف‌دار است. مادر و بچه‌ای و چند نفر با کلاه نمدی وارد می‌شوند و یک سلمانی دوره‌گرد، برای سرتراشی مشتری خود، آماده می‌شود. مردی از راست کادر می‌آید تا جنسی را روی ترازوی دستی بکشد. دو مرد که یکی کلاه نمدی دارد و دیگری شال بر سر بسته، کنار دیوار قلیان می‌کشند.

Det far en evropeisx....

دوست دیگری در سوئد، جمله را این‌گونه ترجمه کرد: «برای یک مسافر اروپایی. این بازار جذابیت ویژه‌ای دارد» درباره این بازار سحرانگیز و جذاب که به واقع هیچ نسبتی با بازارهای ایرانی ندارد، در همین مقاله باز سخن خواهیم گفت.

به هر صورت، حساسیت اصلی روی تریاک است. می‌دانیم که حدود سال ۱۳۰۲ تا ۱۳۰۴ در جامعه ملل (سوییس) سر و صدای زیادی در دنیا بلند شده بود. ارفع‌الدوله دانش چند سال بعد در انجمن طرفداران جامعه ملل گفت:

«تریاک ایران چون صدی هجده مورفین دارد و تریاک ممالک دیگر از صدی هشت تا صدی دوازده، در بازار

خارجه نمی‌توانستند با تریاک ایران رقابت نمایند، لذا در تمام جراید چنان وانمود کردند که تنها ایران تریاک می‌کارد و دنیا را مسموم می‌سازد. به این واسطه روزنامه‌های دنیا فریاد می‌کردند که جامعه ملل باید از ایران بخواهد که تریاکش را ریشه‌کن نماید. از جامعه ملل تقاضا کردیم کمیسیونی به ایران و سایر ممالک فرستاده، تحقیق نمایند که اگر ایران تریاک می‌فروشد برای احتیاجات طبی و صنعتی است نه برای مسموم کردن دنیا».

برخی از تصاویر فیلم مذکور از جمله همان کوچه‌های طاقدار و ابتدای بازارچه‌ای محلی در فیلمی با عنوان سوییس آلمائز نوازنده نابغه سازدهنی در یک بازار ایرانی به‌کار رفته است. فیلم مذکور متعلق به روزهای اشغال ایران در دهه بیست است و صحنه‌های دیگر نیز دارد. شترها در بیابان حرکت می‌کنند. از برابر سه ماشین می‌گذرند که هر سه چرخ‌های پره‌ای دارند و چند نفر چیزهایی بار آن می‌کنند. مردی روستایی کنار گاز غلوآمیزی به انار می‌زند و یک قلپ چای می‌نوشد. دیگری چپق می‌کشد و مردانی کنار قلیان، پشت به دیوار نشسته‌اند، بچه‌ها با لباس‌های مندرس و پاره، سوار بر الاغ دیده می‌شوند. کل این صحنه‌ها، دایم به لوییس آلمائز قطع می‌شود که درون فضای استودیو، سازدهنی می‌نوازد. گرچه تعمیم بخشی شناخت اروپاییان از رفتار ایرانیان، اغراق‌آمیز و غالباً غلط و مغرضانه بود، ما نیز در نقدهای خود، خاص را با عام می‌آمیختیم و نویسندگان اعتراض نامه‌ها کمتر بویی از انسان‌شناسی بصری برده بودند زیرا از جنبه‌بصری و جداسازی دخالت و نقش کارگردان در امر واقع، با واقعیت‌های انکارناپذیر روبه‌رو هستیم که به‌ویژه در فیلم سوئدی متعلق به بخش‌های مرکزی ایران است.

در این‌جا دو نکته‌ای که به‌شدت مورد توجه این مقاله می‌تواند باشد هر دو در ارتباط با تابوشکنی فیلم مستند قرار دارند. اولی مربوط به تصاویر زنان و مردی است که می‌آید:

«به محض این‌که یک مرد از راه می‌رسد، تمام صورتش را به‌جز چشم‌ها می‌پوشاند».

پیداست که چشم فیلم‌ساز و دوربین سوئدی به‌شدت متوجه یک منع قوی اجتماعی در جامعه مسلمان ایران است. و حجاب و پوشاندن صورت از نامحرم و آن صحنه زنی که جز چشم‌ها همه صورتش را پوشانده و تصویر مستند آن را ثبت کرده است.

نکته دوم درباره تابو خود تصویر و تابوآفرینی قدرت تحریف و تابوزا و دشواری مجزا کردن واقعیت خالص از نگاه کارگردان است. باید بگویم انسان‌شناسی بصری واقعاً در ارتباط با ادراک تابوها دچار مشکل است. دوربین به‌سختی می‌تواند داوری سازنده فیلم را ندیده بگیرد. و نگاهی که بر فیلم حاکم است محصول یک دریافت انسانی متفاوت با محیط واقعی فیلم مستند است.

اعتراض به نگاه اغراق‌آمیز تماشاگر خارجی به رفتار ایرانیان، صرفاً اعتراض به غلوآمیز بودن، جعل و تصویر خدشه‌آمیزی نیست که فیلم مستند ارائه می‌دهد، بلکه اعتراض به نگاه انسانی پشت آن و عدم فهم علل این تحریف است. گذشته از این واقعیت که همه تصویرهای مستند از گذشته با هر نگاه، بالاخره در نهایت یک سند تکرارناپذیری بصری است، باید بگویم نحوه بازتاب تابوها در آثار مستند وابسته به دیدگاه و حد فهم فیلم‌سازان است و تابوشکنی آثار مستند در عین حال می‌تواند وابسته به دو زبان کاملاً یا نسبتاً فهم‌ناپذیر برای یکدیگر باشد که دچار سوءتفاهم می‌شوند. زبان محیط واقعی و زبان سازنده فیلم مستند و تفسیری که بار امور منع‌آمیز می‌شوند.

در **کاروان زرد** مراسم عید اضحی و تشریفات قربانی عید اضحی ثبت شده است. تصاویر نحر شتر در کاروان زرد بسیار جذاب و از منظر بحث ما یک نگاه مدرن به یک آیین ماقبل مدرن جالب است.

تصاویر مستند ایران در اشغال از دریچه دوربین متفقین در پنجاه و سومین دوره جلسات نمایش فیلم فیلم‌خانه ملی ایران ۲۴ آذرماه ۱۳۸۳ به‌نمایش درآمد. تهامی‌نژاد به تأثیر فیلم‌های آلمان و تصویر درخشان هدایت در **حاجی آقا** و تأثیر فیلم‌های جنگی بر مخاطب ایرانی می‌گوید و تصویری از داستان هدایت را گوشزد می‌نماید. جایی‌که میخچیان به حاجی می‌گوید:

«من توی فیلم دیدم قشون آلمان مثل آهن و فولاد رویین‌تنه، مگر کسی می‌تونه جلوشو بگیره؟»

در واقع میخچیان به‌نوعی یادگیری مشاهده‌ای نایل شده است و تصاویر تبلیغاتی سینمایی را در فیلم مستند که انتظاری جز واقع‌نمایی از آن‌ها نمی‌رود واقعی می‌انگارد.

به هر حال، ترویج افسانه آلمان و بدل شدن قدرت آلمان هیتلری به یک تابو که تردید به آن در میان بسیاری از روشنفکران روا نبود مربوط به همین فیلم‌های مستند تبلیغی است. و نشان می‌دهد فیلم مستند هم هرگز تصویر واقعیت نیست و واقعیت تصویری با توان بالای تحریف واقعیت است.

در میان فیلم‌های خبری که فرستادگان و فیلم‌سازان خبرگزاری‌های جهان در دوران اشغال از ایران تهیه کردند، جدا از همه تصویرها که فضای شهری، ساختمان‌های مدرن، کلاه‌فرنگی، شهرداری و... را نشان می‌دهد، حضور زنان و مردان متجدد در کنار زنان چادری مهم‌ترین تصاویری است که می‌توانم در ارتباط با بحث حاضر به آن اشاره کنم. در فیلم **زنان ایران Women of Persia**، رؤسای ایل اجازه می‌دهند که کارگردان غریبه تصویر زنان‌شان را بگیرد. با توجه به آن‌که این تصویر می‌توانست قبلاً از منظر اخلاق عشیره‌ای ممنوع باشد، در فیلم مستندی به سال ۱۳۲۴ مهم است.

تابوی قدرت، در مقطع نخست‌وزیری دکتر مصدق هم سبب چالش با تصویر مستند شد. در پنجاه و چهارمین دوره جلسات نمایش فیلم فیلم‌خانه‌ملی ایران - تصویر دکتر مصدق و زمانه او در سینمای مستند - بارها ما با خاطره تصویرهای مستندی روبه‌رو می‌شویم که به قول تهامی‌نژاد دلایل حساسیت فیلم‌های مستند را بیش‌تر آشکار می‌سازد، زیرا تصاویر مستند از آن‌چه با تمایل و اهداف و آگاهی قدرت منطبق نیست، امری ساختارشکن می‌سازد. برای همین تصاویر فراوانی از دکتر مصدق و مبارزات او از بین برده شده‌اند، از جمله تصاویر جریان ورود جناب آقای نخست‌وزیر از امریکاست. بالاخره تصویرهای نطق‌های غرای مصدق هرگز به روی نوار سلولوئید ضبط نشد و باقی نماند:

«تنها گناه بزرگ من این است که صنعت نفت ایران را ملی کردم و بساط استعمار و اعمال نفوذ سیاسی و اقتصادی عظیم‌ترین امپراتوری جهان را از این مملکت برچیدم».

در یک فضای مستبد و بسته که پرسش از تابو و عبور از تابو را ناممکن می‌نمود، ابراهیم گلستان فیلم مستند **گنجینه‌های گوهر** را می‌سازد. روشنفکران سطحی، این فیلم مستند را که بنا به خواست محمدرضاشاه ساخته شده بود، نشانی از خیانت هنرمند راست‌گرا به آرمان‌های انقلابی دانستند. اما چنین داوری پوچی نشان ناتوانی در خواندن تصاویر و فهم آن و توجه به کلام روی تصاویر بود. زیرا این فیلم در برابر تابوی قدرت و توهمات سلطنت پهلوی افشاگری می‌کرد. منشأ جواهر و ثروت را عرق و چهره

زحمتکشان می‌دانست و جلوه یاقوت سلطنتی را بر فخر و حشمت می‌خواند و این اثری در سال ۱۳۴۵ و به سفارش بانک مرکزی بود و نظام سیاسی در اقتدار استبدادی‌اش نابردبار می‌نمود.

«هرگز جلال و جلوه یاقوت به فخر و حشمت تاریخ، بستگی نداشت. هرگز درخشش الماس، تضمین زنده ماندن ملت نشد. این سنگ‌ها، نشانه نعمت نبود. هر سنگ از میان این همه گوهر، گویای صفحه‌ای است از سرگذشت مردم ایران. تاریخ بی‌تفاخر سیصد سال در جمله‌های پرجلای جواهر».

تصاویر جواهرات و تخت پادشاهی پر از یاقوت و زمرد و الماس و تاج سلطنتی پهلوی می‌آمیزد با تصاویر مردمی که در کوه و دشت عرق می‌ریختند و کار می‌کردند و بیل می‌زدند. و این تصاویر نشان گسست سلطنت و ملت بود که به زبان سینمای مستند ثبت می‌شد.

تابوی بیماری جذام در فیلم **خانه سیاه است** فروغ مورد تعرض شاعرانه‌ای قرار می‌گیرد. او به منع و دورداشت جذامیان نگاه تازه‌ای می‌اندازد. هژیر داریوش در **ولی افتاد مشکل‌ها**، تابوی رابطه پسر و دختر و تابوهای اخلاقی جامعه سنتی را مورد پرسش قرار می‌دهد پس از چهل سال، میترا فراهانی در سال ۸۴ فیلم تابو را می‌سازد. درباره این فیلم اشاره شده است که: «تمام برداشت‌ها و تعریف‌هایی که در عبارت‌های روابط زن و مرد می‌گنجد موضوعی است که همواره در جوامع مختلف مورد بحث بوده و هنوز هم هست».

پیداست که قوانین و فرهنگ در ایران رابطه دختر و پسر را رسماً بر اساس رهنمودهای اسلام شکل می‌دهند. اما توسعه مدرنیته، منع‌های مذهبی را به‌ویژه در دو دهه اخیر به چالش طلبیده است. امروز رابطه دختر و پسر پیش از ازدواج رسمی، روابط افراد منحرف و قانونی شدن ازدواج آن‌ها در غرب مقوله‌ای قبیح نیست. اما در ایران نفوذ ایده‌ها و روابط غربی شدیداً مورد اعتراض حامیان ارزش‌های سنتی و اصیل دینی است و هرگز رسماً پذیرفته نمی‌شود. فراهانی در فیلم مستند خود به نام **تابو** با افراد مختلف زن و مرد و دختر و پسر ایرانی سخن می‌گوید. و فیلم نشان می‌دهد تابو بودن موضوع گفت‌وگو تا چه حد گفت‌وگو را دشوار می‌کند.

پاسخ متفاوت به پرسش رابطه دختر و پسر نشان‌دهنده تفاوت و تمایزهای چشمگیر در جامعه ما است. همان‌قدر که نیروهای مدرن و غرب‌گرا خواهان تکرار الگوی رابطه غربی‌اند، نیروهای مسلمان و پایبند سنت‌ها که جوانانی مؤثر در سرنوشت ایران‌اند آن را بی‌بندوباری و در مسیر اضمحلال و فساد می‌دانند.

فاصله بین تصور این‌که این روابط جزیی از آزادی‌های شخصی و باورهایی که بنا به برداشت‌های دینی و سنتی این روابط را جزیی از فرایند از خودبیگانگی و بی‌هویت کردن فرهنگ مستقل اعلام می‌کند کاملاً محسوس است.

فیلم **قلعه** کامران شیردل اثر مهم دیگری است که نقش تابوزدا دارد و کارش به ممیزی برخورد و نمایش آن ممنوع شد.

تابوی سیستم آموزش رسمی، در فیلم **زنگ تفریح** به سود یک رویکرد به لمس طبیعت مورد نقد قرار می‌گیرد و کهنگی، سرشت بسته به کور آن نفی می‌شود.

تابوهای تفکر انقلابی در **قضیه شکل اول اشکل دوم**، سوژه اصلی است. این فیلم اصلاً موقعیتی شعاری، نفی‌کننده و تحلیلی و با موضع مؤلف بر نمی‌گزیند و صرفاً نقش یک گواه را بازی می‌کند. البته کیارستمی در **نان و کوچه** با تابوی ساختار مستند ستیز سختی به راه می‌اندازد.

سینمای مستند از منظر قدرت تابوزدایی و نیز قدرت تابوآفرینی جدید، نگاهی است که بررسی مفصل آن هم‌چنان پا برجاست. به هر رو این زندگی چالش‌های سنت و مدرنیته در سینمای مستند بازتاب می‌یابد. البته افق کوتاه فکری و وضع لرزان سینمای مستند و ممنوعیت درگیری به آزاد با انواع تابوها از علل سستی این‌گونه آثار میان ماست.

بررسی فیلم‌های مستند نشان می‌دهد که این آثار، هنوز عمیقاً درگیر تابوزدایی و تابوشکنی نشده‌اند. هر چند رابطه سینمای مستند و سینمای غیرداستانی و مستندگون و سینمای داستان‌گو در قلمرو تابوشکنی ابعاد تازه‌ای به تابوزدایی تصویر می‌دهد.

فیلم‌هایی نظیر **خشت و آیینه و شب قوزی، سیاوش در تخت جمشید، گزارش، کلاغ، بانو، پری، مشق‌شب، کلوزآپ، زندگی و دیگر هیچ، طعم گیلاس، ننه گیلانه، ده، لیلا، سارا، سگ‌کشی، چریکه تارا، دایره، نفس عمیق، بمانی، سیب، نوبت عاشقی، پدر، مارمولک، سلام سینما** و... آثاری هستند که از نظر قدرت تابوزدایی هرگز کم‌اثرتر از آثار مستند نبوده‌اند. سینمای عمومی‌تر در ایران به‌ویژه پس از دوم خرداد در حوزه پرسش از رابطه پسر و دختر و زن و مرد و مناسبات جنسی و جنسیتی و نیز گاه پرسش از قدرت سیاسی و حقوق دست به تابوزدایی زده‌اند، **شوکران، دوئل، بانوی اردیبهشت، گاوخونی، دختری با کفش‌های کتانی، من ترانه پانزده سال دارم، متولد ماه مهر، آژانس شیشه‌ای، ارتفاع پست، لیلی با من است** و... بسیاری دیگر فیلم‌های تابوزدای سینمای **عامه‌پسند** و یا **روشنفکرانه** سال‌های اخیرند که هرگز کم‌قدرت‌تر از فیلم‌های مستندی چون **روزگار ما، آرزو کاندیدای ریاست‌جمهوری، مدرسه، مریم، و عنکبوت آمد، صدای ماه، گفت‌وگو در مه، کشتی نوح یک مساوی پنج، اینجا تهران است، لاتاری ایرانی، فوتبال به سبک ایرانی، زندگی همین است، آقایان پرنده، پژسنگ، دوو، جویندگان کار در دو نما** و... نیستند.

تابوزدایی در این آثار دربرگیرنده قلمروهای مختلف است و به هر حوزه سرکی می‌کشد.

در آثار مستند ما این پرسش‌ها جای مهم‌تری دارد:

۱. پرسش از تابوهای مذهبی
۲. پرسش از تابوهای سیاسی
۳. پرسش از تابوهای اجتماعی
۴. پرسش از تابوهای اقتصادی
۵. تابوهای جنگ

در این میان شاید بیش از هر چیز پرسش از موقعیت زنان و کودکان و نوجوانان و سیاست در چالش‌سنت و مدرنیته تفکر سینمای مستند را به خود اختصاص داده است. بررسی این تابوها و تابوشکنی آن در سینمای مستند البته خود کاری دیگر و مفصل خواهد بود.

به هر رو مایلم در پایان به‌طور ویژه نکاتی را درباره سینمای تابوستیز مستند و نیز آثار مستندگون کیارستمی بازگو کنم. رابطه مستند و تابو وضعیت پر تکاپوی تازه و مسایل نویی را مطرح می‌سازد.

همان‌طور که گفتم اولین مسأله آن است که ما می‌دانیم تصویر از جنس آشکارگی و پیدایی پدیدارهاست. در حالی‌که تابو از دورداشت‌هاست. کلمه‌ها سرشت پرده‌پوشی دارند اما تصویر برهنه می‌کند. چگونه می‌توان تابو را در سینمای مستند جست‌وجو کرد؟ و سینمای کیارستمی با رویکردگرایی چگونه بدین کار موفق می‌شود؟

اگر یک وجه عقل مدرن عقل ابزاری است، وجه دیگرش عقل انتقادی است. همین عقل حتی خود عقل را مورد نقد قرار می‌دهد. پس در اصل این فضای جدید است که

به‌طور نسبی در کشورهای مختلف بنا به درجه مدرن بودن‌شان امکانات بیش‌تری برای بررسی و نقد تابو ایجاد می‌کند. ظاهر شدن تابو مربوط به سیطره عصر تصویر هم هست. تصویر مستند با آشکار کردن می‌پوشاند. برای همین تابو در جامعه مدرن با آشکار شدن، حقیقت تابو بودنش را با نحوه خاص آشکار شدن می‌پوشاند. اما نکته اصلی در سینمای مستند یا مستندگون نظیر سینمای کیارستمی آن است که در این آثار برای شکستن تابویی فیلم ساخته نمی‌شود، بلکه تصویر مستند ناظر به انسان و رفتار اوست چون در خود زندگی پرتب و تاب و پرتحول و پرکشاکش ما نه به‌عنوان عملی روشنفکرانه، بلکه هم‌چون کنش‌های مردم و ضرورت‌ها و پیامدهای نو شدن، شکستن تابو وجود دارد.

فیلم اول: افسون‌زدایی دوربین

من آن روحم که همه‌چیز را نفی می‌کند و به حق هر آن‌چه گام نهد به‌وجود حقش است که به ذلت شود نابود.

فاوست

دوربینی نابودکننده که با نابود کردن و شرارت، خیر اعظم است!

ساختار مستندهای اخیر پیروز کلانتری که واشکافی در اعماقش چیزی جز ستایش دوربین نیست و حال دوربینی که تصور عمومی از دانشجو و تصور دانشجو از خودش را نابود می‌کند در حال خلق است. ستایش دوربین مستند که علیه توهم مستند عمل می‌کند چون هیچ در پی آن نیست که به واقعیتی دیگر استناد کند بلکه هر آن‌چه که روبه‌روی دوربین رخ می‌دهد خود همان مستند است؛ چه بازی الهی و چه بازی شیطانی و چه عمل طبیعی انسانی و چه آن‌چه در هر حال به نمایش بدل می‌شود. این ساختار نمایشی گریزی از عریان‌سازی و دریدن نقاب «خود» ندارد تا «نفس» با جزییات متشخص و واقعیت آن‌چه که هم‌اکنون برابر دوربین هست تماشا شود و من مایلم با دستبرد کوچکی به تفسیر بر من از پارادوکس «شر/خیر» در فاوست با جانشین کردن دوربین پیروز کلانتری، تصویری از وجود و هستی این شیء فراهم آورد که با شرارت خود، خیر بزرگ فراهم می‌آورد. آن‌جا که می‌گوید مفیستو در عین حال «بخشی از آن قدرتی است که جز شرکاری نمی‌کند و با این همه خالق خیر است» (۱۳۳۵)، به نحوی معماوار، درست همان‌طور که اراده و عمل خلاق خداوند در مقیاس کیهانی خلاق است. شهوت اهریمنی برای نابودی و تخریب نیز دست آخر نقشی خلاق ایفا می‌کند. فاوست فقط در صورتی قادر خواهد بود چیزی در این جهان بیافریند که با او از طریق این قدرت‌های مخرب عمل کند؛ در واقع از رهگذر کار کردن با شیطان و طلب «هیچ‌چیز مگر شر» است که او می‌تواند کارش را در کنار خداوند به پایان ببرد و «خالق خیر باشد». حال می‌توان فهمید که چگونه گواه دوربین بر دشمنی با آزادی و انواع حرمان‌ها و اغتشاش به خیر تصویر بدل می‌شود و درست در چنین افقی است که ما می‌بینیم کلانتری نیز مشتاق است تا همه منابع خلاقیت را در اختیار گیرد، ولی در عوض خود را با قوای تخریب و تباهی رودررو می‌بیند. اما معماها و تناقضات از این هم عمیق‌تر است. او قادر به خلق چیزی نخواهد بود مگر آن‌که مهیای رها ساختن همه چیز و پذیرش این واقعیت باشد که هر آن‌چه تاکنون آفریده است و در واقع همه‌آن‌چه او احتمالاً در آینده خلق خواهد کرد باید نابود گردد تا راه برای خلاقیت فزون‌تر

گشوده شود. این همان دیالکتیکی است که آدمیان مدرن به‌منظور ادامه حرکت و زیستن باید بدان گردن نهند.

در پانویس فاوست گوته: تراژدی توسعه و رشد نیز اشاره به لوکاچ می‌شود که چنین ادعا می‌کند که در این شکل جدید دیالکتیک خیر و شر نخست توسط تیزبین‌ترین ناظران توسعه سرمایه‌داری مشاهده و درک شد. و او دوربین کلانتری است که موشکاف تغییراتی است که درونش کشمکش و توفان جاری است.

چرا دوربین **در زندگی همین است**، ساخته پیروز کلانتری، تجسم و تجلی دیالکتیک خیر و شر است آن هم نه صرفاً در حد تیزبین‌ترین ناظر توسعه سرمایه‌داری آن‌گونه که لوکاچ می‌گوید. بلکه جست‌وجوگر آشفتگی‌ها و ناهنجاری‌ها و عدم توافق‌های فردی که در حقیقت چونان افشاکننده یک اغتشاش جمعی و تزلزل ژرف ساخت‌ها، ظهور و بروز می‌یابد و صرفاً در منظر کاپیتالیستی متوقف و تعریف نمی‌گردد «بلکه بر تراژدی در تمام صور خلاقیت و سازندگی مدرن تأکید می‌کند، درست همان‌طور که «تجربه مدرنیته» آن را فاش می‌سازد».

زندگی همین است بیان‌کننده گونه‌ای از کاربرد هم زنده و هم زننده دوربین است. دوربین بی‌واسطه، بدون حجب و حیا و کاملاً به حالتی دریده، برابر سوژه ایستاده و موضوع چشم‌در چشم آن می‌دوزد، حتی اگر او با یک مخاطب غایب، کارگردان، یا آن‌کس که پشت دوربین یا کنار آن قرار گرفته سخن گوید. معنای اصلی این رفتار گرفتار شدن در شرارت دوربین است با قدرت مخرب و رسواکننده، اما این شری است که خالق خیر است و همه این‌ها بیان‌کننده تراژدی مدرن بودن ما به شیوه خود ما، شیوه ایرانی ماست، که یکی از فیلم‌های مجموعه‌ایرانی دیگر فیلم کلانتری بر آن شهادت می‌دهد. قبلاً نهاد تهران نیز به همین شیوه نگاشته شده بود. در آن‌جا نیز دوربین در مقامی نزدیک به قلم، و با حضور مهم خود، گونه‌ای مقاله سینمایی را رقم می‌زد که ثبت وجوهی از شهر مدرن مثل احساس تنهایی بود.

چرا دوربین کلانتری با شیطان کنار می‌آید، شرارت می‌کند، شیطنت می‌کند؟ به‌نظرم این نقش ویژه یک روح و نگاه و موقعیت مدرن بودن و یک شهریگری جدید است که در کلانشهر شیطانی/الهی تهران زاده می‌شود و رشد می‌یابد و ضرورت‌های فرهنگی/دیدگاهی این زندگی شهری را به همه مختصاتش باز می‌گوید. کلانتری نه تنها در این فیلم بلکه در فیلم‌های دیگرش، **بهناز، پرسه و این فیلم‌ها را چه کسی می‌بیند** (فیلم رخشان بنی‌اعتماد که کلانتری در تدوین و شکل‌دهی‌اش نقش داشت)، و درگیر روح شهر، و مکاشفه آن است. نه شهر به‌طور کلی بلکه شهری که هستی نگرست تشخص یافته، و متعین خاص خود را دارد، یعنی شهر تهران، شهری آینه مدرنیزاسیون ایرانی و همه مسایل آن. ما از دانشگاه و زندگی دانشجویی عبور می‌کنیم تا به یک فضای بزرگ‌تر برسیم. حال در زندگی همین است، این دوربین پیرامون زندگی دانشجویان غور و کاوش می‌کند تا ما را به یک عصر و دوران، زمانی‌که زمان یک کلانشهر و پیچ‌و تاب و چالش‌های بنیادین‌آن است، هدایت کند. حقیقت آن است که به نظرم نسخه‌ای که در مجموعه ایرانی دیگر باز تدوین شد، هر چند نسبت به نسخه اولیه شسته رفته‌تر است اما اصلاً حال و روح آن را ندارد. آشفتگی نسخه اول با آشفتگی جهان دانشجویان و زمانه و شهر آشوب‌زده و معلق همنواست. جدا از آن، اگر ما اصل را نسخه The other Iran بگیریم و پیشنهادهای Artiele را داوری کنیم، می‌بینیم تصاویری به‌عنوان «راش» با حساب آمده‌اند و کنار گذاشته شده‌اند که حاوی

اطلاعات ذی‌قیمت درباره تم زندگی شهری و به‌ویژه کلانشهر تهران و قلب آن، دانشگاه تهران، بوده‌اند؛ تصاویر و حرف‌ها و فضای فیلمیک مستند بی‌بدیل که هرگز چیزی جانشین آن نخواهد بود و تکان‌دهنده و مؤثر و سرشار از زندگی و پر از اشتیاق‌انگیزی و ایجاد کشش برای تماشا هستند. این‌ها ثابت می‌کند که اتفاقاً کنار نهادن این سکانس‌ها یا قسمتی از سکانس‌ها تا یک قرارداد مربوط به سرمایه یعنی۵x۲۶، پنج تا بیست‌وشش دقیقه محقق شود، چه حذف بیهوده‌ای بوده است.

کم شدن وزن شعر دهه هفتاد و زبان نسل مغشوش که از نومیدی می‌گذرد و زندگی را کشف می‌کند و آن را با آمیزه‌ای از تلخی و طنز و تخطی در شعر غریب خود باز می‌سازد. چیزی از چهره امروزی و روح شهر و معنای آن را کم‌وزن کرده است.

در بخش‌های محذوف، آن عطش کسب فردیت، درگیری با گذشته‌ای که نگذشته و آزادی نمونه‌های درخشانی دارد. هر چند که «بی‌پولی» و «فقر»، «فقدان چشم‌انداز» امیدبخش و امن شغلی، تغییر در ارزش‌ها کم و بیش در نسخه برای تلویزیون‌های اروپایی حفظ شده است. وقتی از منظر تصویر فضای شهری و انسان‌شناسی بصری، این فیلم با آثار مستند پیش از انقلاب مقایسه می‌شود، آشکارا شاهد رشد و توسعه شالوده‌های نگرشی و فیلمیک هر دو خواهیم بود. در واقع عمق فیلم در سینمای پیش از انقلاب نظیر ندارد، و بی‌واسطگی ساختاری به‌نظرم بسیار غنی‌تر از مثلاً فیلمی نظیر **اون شب که بارون اومد** محسوب می‌شود. اثری که در بازسازی‌ها و روایت ساختگی و دوباره ساخته شده شکل گرفته بود و بهره‌اش از حضور بلاواسطه سوژه و نسبت مستقیمش با دوربین هم‌چون یک رابطه فرمی/ معنوی اصلاً قابل مقایسه با کاری نیست که در فیلم کلانتری صورت گرفته است.

فیلم کلانتری با نمایش مستقیم یک فضای عمومی/ دانشگاهی موفق می‌شود که به رادیکالیسمی دانشجویی اشاره کند و سپس با رجوع به نمونه‌های فردی، کیفیت جزیی و ملموس این رادیکالیسم را در فکرها و رفتارهای فردی دانشجویان معنا بخشد. به‌نظر من در نسخه ایرانی **زندگی همین است** چهل و اندی دقیقه مجال خوبی است برای ایجاد یک رابطه بین فضای عمومی دانشگاه، هویت فردی دانشجو و گره‌های کور زندگی سیاسی ما و رابطه فرد و قدرت و فرد و شرایط فرهنگی/اجتماعی و چالش‌های موجود. در فیلم یک روانشناسی فردی و اجتماعی از دانشجویان یا لااقل گروهی از دانشجویان جاری است که در میان آن‌ها دغدغه حقوق فردی و مدنی، یک تفسیر و نگاه تازه به مسایل بحرانی نظیر فقر و پرسش‌های گوناگون که در یک جامعه در حال کشمکش و تحول وجود دارد که فیلم‌ساز به خوبی ابعاد جدی امید و نومیدی و آگاهی و احساس بن‌بست و درک‌های نو را به‌نمایش گذاشته است.

خود فیلم از همه مهم‌تر سراسر نقش یک پژوهش را ایفا می‌کند، پژوهشی که زندگی می‌شود، تصمیم‌گیری نمی‌شود، فرضیه‌ای را بنا نمی‌نهد، و از کلیشه‌های آکادمیک پژوهش سود نمی‌جوید، بلکه از ظرفیت دوربین قابل حمل و پرتحرک‌مدرن و با ایجاد ارتباط زنده با سوژه فراهم می‌آید. این ارتباط از حس در زمان در همین زندگی، همین شهر و همین دانشگاه بودن حاصل می‌شود، در این‌جا دانشگاه صرفاً جایی برای آموختن اطلاعات آکادمیک نیست بلکه جای زده و یک تجربه نحوه تطبیق سوبژکتیویسم آرمان‌گرا و آگاهی‌های محض با چالش‌های حاد جامعه‌ای نظیر جامعه ماست. متأسفانه در فیلم این چالش به سود آزادی

به پایان نمی‌رسد و دانشجویان کشف می‌کنند حقوق بشر می‌تواند بی‌جواب بماند.

اما زندگی مسلماً به پایان نرسیده است. نگاه‌ها پخته‌تر شده و زندگی هم ادامه دارد. دوربین کلانتری شرارت می‌کند و به حوزه‌های ممنوعه نزدیک می‌شود و از میوه آگاهی می‌خورد، و وسوسه می‌کند که از آن بچشیم اما بی‌تردید خود این شرارت جزیی از پروژه خیری است به اسم دوربین/دیدنی شدن جهان برای آگاهی و فائق آمدن بر شرارت.

اما سؤالی در این‌جا وجود دارد که به‌نظر من بسیار پراهمیت است. چرا دوربین کلانتری سیمایی از دانشجویان را به ما نشان می‌دهد؟ دانشجویان سیماهای دیگر، باورهای دیگر و حرف‌های دیگری هم دارند که در این فیلم حضور متنوع آن نگاه‌ها حذف شده است و اثری از آن دانشجویان نیست. راستی چرا؟

خزانه پایتخت ایران؟!

شیردل برجسته‌ترین فیلم‌ساز مستند اجتماعی است که فیلم‌های سفارشی او از سوی نهادهای شهری مثل سازمان زنان و درباره پدیده‌های شهری و نهادهای اجتماعی و سیاسی نظیر قلعه و زندان می‌کوشد وجهی افشاگر داشته باشد. **تهران پایتخت ایران**، فیلم شهری کامران شیردل، موقعیت ویژه‌ای دارد که به آن یکتایی می‌بخشد. فیلم پیش از انقلاب و پس از انقلاب سفید شاه به سفارش گروه فرهنگ ملی وابسته به سازمان زنان ایران ساخته شد تا فعالیت‌شان را در جهت به ثمر رساندن انقلاب شاه به تصویر کشد و تلاش‌های‌شان در محلی به‌نام خزانه، جهت رهانیدن محل از فساد و جهل و بیماری و فقر، به تماشا بگذارند. اما فیلم با گرفتن یک موضع و نگاه‌تردیدگر و افشاکننده جنبه تازه‌ای را شکل می‌دهد. از قرار، شیردل وقعی به قرارداد و آرای مالکان فیلم نگذاشت و فیلم توقیف شد که کامران شیردل با راش‌های بازمانده در همان اوایل انقلاب فیلم **تهران پایتخت ایران** را ساخت. پس فیلم نمی‌توانست با روایت و روایت‌گری قبل ساخته شود و به نمایش درآید. ساختن فیلم با راش‌های باقیمانده در زمان دیگر، یکسر ساختن چیز تازه‌ای است که نقش و مهر زمان تدوین نهایی را بر چهره دارد و با زمانی دیگر در حال گفت‌وگو است و البته می‌تواند ما را دچار توهم کند.

در آغاز فیلم دوربین وارد دهلیزهای گور مانند گود می‌شود و نوری مسیر حرکت دوربین را روشن می‌کند و ما در دو طرف با مردمی خفته بر خاک، چون مردگان و کرم‌ها، برخورد می‌کنیم. صدای زنی اطلاعات اولیه فیلم را ارائه می‌دهد. روایت‌گر روایت می‌کند که گروه فرهنگ ملی وابسته به زنان برای به ثمر رساندن وظیفه‌اش نسبت به انقلاب مقدس شاهنشاه از سال ۱۳۴۲ در محلی به‌نام خزانه قدم‌هایی برداشت، محلی که بیست و هفت‌هزار نفر جمعیت دارد؛ و دوربین هم‌چنان در دهلیزهای خزانه پیش می‌رود. این پیش درآمد همراه با یک موسیقی ترکمنی به تیتراژ «تهران... پایتخت ایران در متن سیاه قطع می‌شود. پس از تیتراژ صدای دو ضربه و صدای خواندن درس»، «تهران پایتخت ایران است» که کودکی آن را می‌خواند و سپس ادامه نریشن شنیده می‌شود که از شروع کار و مشکلات زیادی حرفی می‌زند که در آغاز داشتند. راوی شرح می‌دهد که محل با بیست‌وهفت هزار نفر جمعیت تنها دو مدرسه داشت، حمام نداشتند و عموماً بیکار بودند، و از وضع بچه‌ها سخن می‌گوید و مونتاژ صدای گفتار را به صدای کودک دیگری در کلاس درس متصل می‌سازد که همان درس «تهران پایتخت ایران» را ادامه می‌دهد:

«شاهنشاه آریامهر در تهران زندگی می‌کنند» و... .

تصاویر روی خانه‌های خزانه گره می‌خورد به تک‌گویی یک راوی دیگر از خانه‌هایی که از هر کدام ده پانزده بچه بیرون می‌آیند و در زمستان از سرما سگ‌ها را بغل می‌کنند تا یخ نزنند و گرم شوند...، بدون وسایل اولیه... .

البته ما در تأثیر بصری این رویدادها بازمی‌مانیم و مجبوریم به روایت کلامی اکتفا کنیم. در واقع ساختار فیلم مبتنی است بر تصاویر تکان‌دهنده و منفی خزانه، کلاس درس و چهره کودکان روایت خانم عضو سازمان زنان که فیلم به سفارش آن‌ها تهیه شده و روایت‌گر اقدامات مثبت‌شان برای بهبود اوضاع، رسیدگی به بچه‌ها و بهداشت و لوله‌کشی و... است و خواندن درسی از کتاب درسی در کلاس به زبان بچه‌ای است که از تهران پایتخت ایران می‌گوید. در کلاس اکابر حرف از ایرانی است که از زمان بسیار قدیم پادشاه داشته و پادشاهی از پدر به پسر به ارث می‌رسد و به پسر بزرگ پادشاه ولیعهد می‌گویند. پادشاه ما... روایت می‌کند. مصاحبه‌کننده/راوی درباره شغل این مردم، دزدی و انواع خلاف و طلاق و بیکاری حرف می‌زند.

نگاهی به فیلم شیردل برای ما یادآور دورانی است که در آن ایدئولوژی و افشاگری رژیم گذشته، مهم‌تر از شهرشناسی، نوعی مشاهده بی‌طرفانه سویه‌های مختلف شهر، و حتی رعایت سینمای مستند از تعهدات منطقی فیلم‌ساز و سرمایه‌گذار بود. اما این همه وانهاده می‌شد تا وضع تلخ و شرایط نکبت‌بار و غیرانسانی زندگی در شهری که پایتخت کشور نفت است گواهی شود. تلقی رایج چپ می‌کوشید از همه امکانات، حتی یک فیلم سفارشی سود جوید تا علیه سفارش‌دهنده دست به افشاگری بزند. بدیهی است انباشت ستم اجتماعی، دیکتاتوری، عقب‌ماندگی، فساد مدیریت و مشکلات یک کشور جهان سومی را در سایه گفتمان مسلط دوران هویت، استقلال، انقلاب و... فضای مناسبی برای انتقاد می‌آفرید. تناقض وضعیت واقعی و چهره دردزای زندگی موجود با ادعاها، جشن‌ها، و آوازه‌گری‌های رسمی هنرمندان و روشنفکران را وا می‌داشت که عمیقاً مشغله روشنفکرانه‌شان افشای ستم و استبداد باشد. نظام موجود با همه جثه دیکتاتوری سعی می‌کرد مانع هر آزادی، از جمله آزادی مستندسازی شود و مستندی که مورد حمایت قرار می‌گرفت فیلم‌های گذشته‌گرا و میراث‌های فرهنگی گذشته و یا تبلیغ زمان حاضر بود. فیلم‌سازان روشنفکر نیز می‌کوشیدند از هر فرصتی برای ثبت یک آگاهی، یک افشا، یک کنایه سود جویند و البته این‌گونه فیلم‌سازان زیاد نبودند و جدی‌ترین‌شان که سعی می‌کرد با لمس بلاواسطه رویدادها، چهره‌زندگی موجود را ثبت کند کامران شیردل بود. متأسفانه تصاویر او از معدود تصاویری است که گوشه‌ای از چهره شهر تهران را ثبت کرده است. با توجه به اطلاعات بسیار اندک آن دوران درباره پرسش شهر و شهرشناسی این تصاویر هم از قدرت ثبت همه‌سویه شهر بازمانده‌اند و همان‌طور که گفتم به شکل محدود و با تفکری متمرکز بر افشاگری ساخته شده‌اند، در حالی‌که در همان زمان تهران در استان یکی از مهم‌ترین دوران‌های تغییر و تحولی بود که قشر مدرن متوسط و پایتخت و شهر در معرضش بودند، اما کوره‌پزخانه‌ها و دو حرف از کار در حالی‌که بیکاران با هم کشتی و دعوا می‌گیرند مورد توجه فیلم‌ساز است.

به هر رو مجموعه‌های مستند **قلعه، ندامتگاه زنان، تهران پایتخت ایران، اون‌شب که بارون اومد** و... بیان‌کننده حساسیت شیردل به لمس واقعیت و خصوصاً واقعیت‌های شهری و نهادهای مدرنی است که گویای تابوهای اجتماعی ایرانی است که می‌خواهد مدرن باشد اما اسیر دست

توسعه‌نیافتگی و بی‌کفایتی است.

ویژگی این آثار نوعی چالش بین اهداف سرمایه‌گذار از ساختن فیلم و مقاصد کارگردان است. برای همین فیلم ناگزیر از یک بندبازی برای خشنودی مالک فیلم است تا ضمناً روشنگری‌های فیلم‌ساز نیز در فیلم تحقق یابد. نکته دیگر، تخطی از یک شیوه روشمند علمی و غلبه گرایش ایدئولوژیک بر فیلم‌هاست که البته ارزش‌های خود را دارد، اما هرگز نمی‌تواند مانع این پرسش شود که آیا پایتخت ایران خزانه و تهران همان خزانه است فیلم تا پایان بر همین افشای چهره ذلت‌بار زندگی در گود و میان زباله‌ها و زندگی در خرابه، و... و مطالب متناقض کتاب‌های درسی و شرح خانم عضو سازمان زنان است.

خانم مصاحبه‌کننده/راوی با ذکر مشکلات اشاره می‌کند که موفقیت‌هایی داشته‌اند ولی نه به‌طور کامل. دوربین دوباره در لابه‌لای گودها چرخ می‌زند. از خودفروشی کودکان حرف می‌زند، و گوینده اظهار امیدواری می‌کند که به آرزوهایش، پیشرفت و باسوادی و وضع بهتر اقتصاد، دست یابد. تأکید فیلم بر روی «تهران پایتخت ایران است» و صدای گفت‌وگو با خانم راوی خارج از متن و پرسش از خوب بودن اجرا، جنبه‌های دیگر فیلم شیردل است که می‌کوشد به بی‌واسطگی دست یابد. این فیلم با همه ارزش‌های بی‌بدیل اجتماعی‌اش این پرسش را برای ما زنده نگاه می‌دارد که اغوایی که در فیلم است آیا منبعث از واقعیت است یا نگاه فیلم‌ساز؟ چرا فیلم‌ساز با تلاش قابل تحسین -هر چند ناکام- زنانی که با روحیه‌ای اصلاح‌گرا می‌کوشند در گود خزانه با پلشتی و فقر و مرگ در حد توان‌شان مبارزه کنند، رفتار همدلانه‌ای ندارد؟ آیا خود این زنان امدادگر هم دروغ می‌گفتند و حقیقتی در فعالیت‌شان وجود نداشت؟ اگر این‌طور است، چرا فیلم‌ساز حاضر به ساختن فیلمی درباره یک دروغ شده است؟ و اگر نه، چرا توان توجه به تراژدی ناتوانی فردی و تصویر عوامل بحران‌زای قاهر را ندارد؟

همشهری

همشهری یکی از فیلم‌های معدود شهری پیش از دهه هفتاد است که در آن نگاهی ژرف وجود دارد و ما موفق می‌شویم از طریق دنبال کردن رفتار معین شهرنشینان به اعماق فرهنگ و به معضل و پرسش یک دوران پی ببریم. نمایش بی‌واسطه یک چهره از زندگی شهر تهران در فیلم **همشهری** کیارستمی به چنان رویداد پرماجرایی تبدیل می‌شود که وسعت تأویل آن و امکان تأویل وسعیش واقعاً جذاب است.

فیلم پنج سال بعد از انقلاب تمام شد. فیلم‌ساز در آغاز موضوع فیلمش را توضیح می‌دهد. ماجرای مستند ناظر به یک رویداد شهری است. کلانشهر تهران، مرکز مدرنیزاسیون ایران، بنا به علل متعدد گرفتار مسأله ترافیک است. برای رفع مشکل از سال ۱۳۵۹ طرح ممنوعیت تردد وسایل نقلیه شخصی در محدوده مرکز شهر تهران به اجرا درآمد. اتومبیل‌های شخصی و بدون مجوز از ساعت شش صبح تا سه بعدازظهر حق ورود به منطقه ممنوعه را نداشتند. فیلم **همشهری** درباره رفتار رانندگان شخصی و ارتباطشان با مأمور اجرای طرح ترافیک در یکی از ورودی‌های محدوده در مرداد ۱۳۶۲ است. در این‌جا ما با انواع شگردها و رفتارهای اغواگر، راست و دروغ و تخطی و مطالبه زیرپا نهادن قانون از سوی همشهریان که می‌خواهند وارد منطقه ۱۶ مرکزی و ممنوعه شوند روبه‌رو می‌شویم.

درک کهنه از شکل فیلم مستند، سبب سوءتفاهم منقدان سنتی که طبق کلیشه‌ها دنبال تخیل و ترفندهای فیلم‌ساز

هستند تا دریابند فیلم‌ساز به «واقعیت» چه افزوده نسبت به همشهری هم شده است. این‌که یک خط داستانی محصول تخیل‌فیلم‌سازی هر چند کم‌رنگ، فصل‌ها و نماهای فیلم را به هم پیوند نمی‌زند، سایه دلخوری این منتقدان معتاد به اشکال سنتی فیلم‌سازی است، اما **همشهری**، نظیر قضیه **شکل اول‌شکل دوم**، یکی از آثار نویددهنده دوران تازه و ضرورت یک تحول جدی تکنولوژیک در دوربین‌هاست که خصوصاً برای مستندسازی به‌کار می‌آیند. این فیلم پیشگویی سبکی تازه، دوربینی تازه و فیلم‌های شهری تازه در دوران آینده، دوران دیجیتال است.

عدم فهم این‌که چگونه تکنولوژی بر تخیل و زیبایی‌شناسی تأثیر می‌نهد و آن را تبدیل به یک امکان درونی خود و توان تحرک و تثبیت بلاواسطه رویداد زنده می‌کند، در زمان ساخته شدن فیلم **همشهری** فهم نمی‌شد و بعدها هم اهمیت این پدیده را که در واقع مبین تنزیل به‌جای تصعید زیبایی‌شناختی است کمتر کسی درک کرد و همچنان تصور همان تخیل آنالوگ را پرورش داده و بنا به همان نسبت به ساختارهای ثبت بلاواسطه مشکوک و یا ناآگاه بودند.

فیلم **همشهری** یک فیلم با دوربین دیجیتال نیست اما فیلمی است به غایت بیان‌کننده ضرورت تولد دوربین‌های دیجیتالی، و سبک کیارستمی را که به یک سبک مستند شهری پرتحرک، زنده و مستقیم نزدیک است چون طلیعه سبک دیجیتالی معرفی می‌نماید. برای همین منتقد سنتی در تحرک و ساخت‌شکنی آنالوگ یک نوع گسسته‌کاری می‌بیند و در جایی‌که جذابیت در اشکال زنده‌ترین واکنش و انرژی فراوان کنش مردم نهفته است و ما را میخ‌کوب می‌کند، او در پی ایجاد جذابیت‌های رایج دوربین‌های آنالوگ و ساختکارها و تصنع فیلم‌ساز است. **همشهری** یکی از بهترین نمونه‌هایی است که می‌تواند پیش‌درآمد سینمایی دیجیتالی نام گیرد و با حرکت در شهر گره خورده است و به ما امکان از بین بردن موانع لمس شهر را یادآوری می‌کند و به مفهوم پرداخت دوربینی که مثل جثه‌ای مزاحم روبه‌روی واقعیت کاشته می‌شود و بر همه رفتارها تأثیر می‌نهد و یا امکان ضبط رویدادهای تکرارناپذیر را از دست می‌دهد، اعتنایی ندارد زیرا پرداخت و ساخت جذاب تازه‌ای را نمایندگی می‌کند که منبعث از توان تماس بلاواسطه و فوری با زندگی و ثبت «بازی» در جریان است. پس اگر در این‌جا ما با ساختار رها کردن فیلم‌نامه/داستان از پیش نوشته شده و بی‌ارزش شدن پرداخت فیلم‌نامه‌ای روبه‌رو هستیم، و اگر در این‌جا نظم صحنه‌پردازی داستانی می‌گسلد و وحدت زیبایی‌شناسی سنتی فیلم در هم می‌شکند، این نه یک نقص که یک ویژگی اتفاقاً ضروری است. ادراک کهنه زیبایی‌شناسی از تصویر و فیلم قادر نیست در شهرشناسی بصری اهمیت ارتباط بی‌وقفه و بی‌مجال را برای داستان‌پردازی و یا کار بر حسب قواعد آنالوگ درک کند. متوجه نیست در این‌جا همه آن نیروی نگاه، دانایی، تبحر و قدرت استتیک در فیلم‌ساز جمع شده تا دوربین را در زمانی تکرارناپذیر با تیزهوشی به امکان ثبت ناب‌ترین عکس‌العمل‌ها بدل سازد، که هرگز هیچ پرداخت پرهزینه‌ای آن زندگی زنده را نمی‌تواند تکرار کند.

ساختار فیلم **همشهری** حاصل تلاش برای ضبط همین برخوردهای بلاواسطه روزمره مردم‌شهر تهران با پلیس ترافیک است. در این‌جا ماجرای هر فرد، بازی هر فرد، چهره و رفتار او، تلاش هر راننده برای پروراندن یک دروغ متقاعدکننده با پیشنهادی نامشروع و غیرقانونی برای شکستن قانون به یک اصل ساختاری/نمایشی نو بدل

می‌شود که وقتی به‌درستی کنار هم قرار می‌گیرد و پیش از آن با تیزهوشی و عمق ثبت می‌گردد، ما را با فیلمی جذاب روبه‌رو می‌کند. چنین است که دوستانی نظیر آقای غلام حیدری در کتاب خویشال، عباس کیارستمی متأسفانه متوجه نشده‌اند همان مأمور در همان روز و همان دقایق و همان آدم‌ها اگر فرضاً به‌وسیله ایشان و دوربین در دست ایشان و یا افرادی دیگر ضبط می‌شد، احتمالاً فیلمی به جذابیت **همشهری** کیارستمی در نمی‌آمد، چنان‌که صدها بار آزموده‌ایم که هر ثبت واقعه در حال وقوع منجر به اثری جذاب نمی‌شود. این قضاوت به معنی چیست؟ اگر پرداخت درونی رویدادهای فی‌البداهه تصویری، نگاه و قوای انباشته شده در مؤلف دلیل شکل‌بندی مجذوب‌کننده فیلم و تولید ساختاری تازه برای ایجاد کشش نیست، پس چیست؟ اتفاقاً علی‌رغم خط داستانی از پیش تعیین شده، به قول ایرج کریمی، **همشهری** فیلمی است که تماشاگر پس از تماشای آن احساس می‌کند که فیلمی پرماجرا با داستانی جذاب دیده که قدرت تشخیص چهره خود را در دل ماجراها دارد. این فیلمی آینه‌گون است که باز باید گفت نه صرف ضبط گسسته و «بی‌تخیل» رویداد، بلکه ضبط قدرتمند و یکه آن است که سبب این خاصیت آینگی شده است. طرح ترافیک و آدم‌ها وسیله‌ای هستند که فیلم‌ساز از خلال آن به یک ژرف ساخت تکان‌دهنده در زندگی شهری و عبور و مرور ما در فضای عمومی شهر و خیابان دست می‌یابد: «**همشهری** چه می‌خواهد بگوید؟ این فیلم قصد دارد چه چیزی نشان بدهد؟ مسلم است که موضوع فیلم طرح ترافیک و درستی یا نادرستی آن نیست. موضوع این فیلم ماهیت و چهره «قانون» در شرایط اجتماعی ویژه‌ای است. این شرایط به درون پس از انقلاب منحصر نمی‌شود بلکه رشته‌ای است که سر دراز دارد. فیلم می‌کوشد تا نشان دهد که قانون و نحوه عملکرد آن در معرکه این شرایط چه و چگونه است».

کیارستمی در جایی گفته: «گاهی واقعیت را نشان می‌دهیم که زشتی آن را تغییر بدهیم یا باعث تغییرش بشویم، یعنی به صرف نشان دادن واقعیتی که دلپذیر نیست قصد تغییرش را داریم. یعنی واقعیت را به بدی‌ای که هست نشان می‌دهیم ک تغییرش دهیم این هدف دارد و البته بی‌اعتبار نیست».

رابطه شهر، قانون، رفتار مردم با قانون، و قانون گریزی در فیلم **همشهری** به خوبی نشان داده شده است. حالا پس از دیدن فیلم می‌توان فهمید مردمی که انقلاب می‌کنند تنها یک قدم برمی‌دارند و اگر خود تغییر نکنند و نخواهند با ارزش‌های جدید، به نحو ضابطه‌مند برخورد کنند و مراعات نمایند، چیزی تغییر نمی‌کند و شهر در آمیزه‌ای از بحران‌های مزمن، هجوم ماشین، گریز از قانون و غیره دست و پا خواهد زد.

فیلم **همشهری**، فضا را باز می‌گذارد تا ما به ریشه‌های بحران‌های شهری بیندیشیم. مسلماً فیلم نشان می‌دهد که روابط حاکم بر شهر سالم نیست و باید تغییر کند هم‌چنان که اخلاق حاکم بر آدم‌های شهر این‌گونه‌اند. مستند **همشهری** یکی از بهترین‌و قوی‌ترین مستندهای شهری و ایرانی است که چهره انواع آسیب‌های درونی ما را فاش می‌سازد. این شهر، این منع قانونی، این عدم پاسخ به ضرورت، این نیروی گریز از قانون، این مردمی که رشوه می‌دهند، دروغ می‌گویند و بیمارند، بیمار نیستند، استاد دانشگاه هستند، بیمارند، بیمارند، بیمارند و یا گرفتارند، گرفتارند و گرفتارند. در چنبره شهر این‌ها، همه و همه، در فیلم **همشهری** با تصویر ماهرانه و مؤثر ضبط شده است که با لایه‌های گوناگونش، معضل ترافیک، طرح‌های قانونی،

قانون‌گریزی و... از فیلمی ساده روایتی عمیق از زندگی شهری و فرهنگ ما می‌سازد.

پرنده‌های ممنوع

آقایان پرنده هم فیلم خوبی است و هم بهرامی‌نژاد یک دوست نازنین است و هم من صریح حرف خواهم زد. **آقایان پرنده** بهرامی‌نژاد فیلمی است متعلق به بعد از انقلاب، و فیلم نمونه‌وار نسل جوان مستندساز ماست. این سخن هرگز اشاره به یک مفهوم صرفاً زمانی/تاریخی نیست، بلکه منظور سرشت، نگاه، سبک، مسایل و جهان از زاویه دوربین یک فیلم‌ساز جوان است، جهانی که در وهله نخست یک شهر و نسبت آن با موسیقی است. این رابطه گروه موسیقی و شهر، بیان‌کننده و شهادت‌دهنده یک پس‌زمینه مهم‌تر اجتماعی و سیاسی و ایدئولوژیک است که «قدرت» حاضر آن را اراده کرده و رابطه این آقایان جوان و شهر و موسیقی را تحت‌تأثیر قرار داده است. دیگر مسلم است که بهرامی‌نژاد به قول مفسران فوتبال! از امیدهای آینده فیلم‌سازی ماست؛ و این فوتبال همان بلای جان موسیقی در فیلم **آقایان پرنده** هم هست! این فیلم روایت زندگی چند جوان شهری دوستدار موسیقی و نوازنده راک نیست که در شهر افسرده و رو به زوالشان با ممنوعیت‌های گوناگون و مشکلات متعدد برای اجرای موسیقی روبه‌رو هستند و کار به ناکامی می‌کشد. در حالی‌که بازی فوتبال گرم است و کار به آن‌جا می‌کشد که او با چشم‌بند سیاه می‌نوازد. بله چشم‌بند سیاه! و این خیلی‌خیلی نمایشی است. این فیلم بدون داعیه، بدون شعار و بدون تظاهر، در حقیقت روایت نسبت قدرت، هنر، جوانی و شهر است که در پرسش حد آزادی متعین در شهر به‌وسیله قدرت برای ارائه موسیقی روبه‌روست و منع‌های رسمی ایدئولوژیک/سیاسی را در لایه‌درونی‌اش به چالش می‌کشد و معضل اجتماعی را مطرح می‌سازد.

نقاط بحران‌زای این ارتباط که در کانون این جوان‌ها ظهور می‌یابد چیست؟

مردم بی‌تحرک، شهر کهنه و افسرده (فرهنگ کهنه و افسرده)، عدم امکان تمرین موسیقی در خانه، کشتی کهنه و به‌گل‌نشسته‌ای که قرار است محل تمرین‌شان شود، مجوز اجرای موسیقی، شکست اجرا، بر باد رفتن آرزوها و تصویر داستانی پایان کار و چشم‌بند سیاه! بهرامی‌نژاد با این مصالح روایی فیلمی ساخته که بر هر کس در همان لحظه تماشا معلوم می‌شود فیلمی جذاب و بازیگوش و پرداخته با منطق روایت‌های دارای استقطس است، یعنی لحظه‌ای ما را وانمی‌گذارد و می‌خواهد دم به دم با ماجرایی کوچک و ماجرایی بصری یا روایی، به‌خود متوجه نگاه دارد. اما...

اما **آقایان پرنده** که دارای این همه نکات مثبت است حاوی پرسش‌هایی است برای من که شاید طرح آن‌ها برای کارگردان افق تازه‌ای باز کند. او می‌خواهد در افق آینده فیلم داستانی بسازد و شاید همین چشم‌انداز منجر به ایجاد مسایلی برای سینمای مستندش شده است. قبل از طرح پرسش لازم است پاره‌ای از ویژگی‌های فیلم در ارتباط با شهر مورد اشاره قرار گیرد.

فیلم راوی یک ندارد، راویان دیگر هم دارد که با هم برای روایت ماجرای خود و موسیقی، ما را به یک حس نقادانه از شهری که هویت و بزرگی‌اش را از کف داده مبتلا می‌سازند. رضا بهرامی‌نژاد می‌گوید که موسیقی را دوست دارند اما در برابر میل و آن‌چه وابسته به غریزه حیات و زندگی‌شان است قدرت و شهر، ایستادگی می‌کنند. موسیقی پدیده‌ای حرام به‌شمار می‌آید، در نتیجه بر سر

راهشان برای پاسخ به میل و خواست روحی/فرهنگی، اقتدار شهر و شهر/قدرت چون سد سدید قد برمی‌افرازد.

آیا در این فیلم و در این‌جا یک روایت عصیان‌آلود، ساخت‌شکن و اعتراض‌آمیز شکل می‌گیرد که با موسیقی معترض راک پیوند دارد و شهر پس‌زمینه این رابطه موسیقی و اعتراض است؟ یا برعکس، موسیقی بهانه است تا ما به روایت/شهری که سربلندی و زندگی و نشاطش را از دست می‌دهد توجه کنیم! این گروه موسیقی که جایی برای تمرین نمی‌یابند و عاشق موسیقی غربی و اجراکنندگان آن هستند و مشکلات را پشت‌سر می‌نهند اما نهایتاً هم ناکام می‌مانند، چه چیز را تصویر کرده‌اند؟ بیانگری فردیت و یا یک نسل را یا نابیانگری قدرت را؟

فیلم بدون اصرار به گزینش یک‌سویه، با مویه‌های گوناگون و درهم تافته پیش می‌رود. اما من سؤال‌هایی دارم:

پرسش نخست من آن است که فیلم مستند آیا ارزش استناد و گواهی دادن دارد یا نه؟ و آیا آگاهی پیشرو نسبت به ماهیت تغییر و تحولات درونی شهر، می‌تواند در پیشرو بودن یک فیلم داشته باشد یا نه؟ و از این نظر چه تمایزی بین یک فیلم داستانی، که طبق قرارداد در حال بیان ماجرایی است که هیچ ارجاعی به واقعیت بیرونی ندارد، با فیلمی مستند وجود دارد؟ آیا مثلاً فیلم مستندی درباره مغز، قلب، کلیه، شهر انزلی، و... می‌تواند وجود داشته باشد که به مخاطبان اطلاعات نادرستی بدهد؟ مثلاً اگر یک فیلم مستند درباره چشم اطلاعات غلطی به دانشجویان پزشکی بدهد و این اطلاعات آموزشی چنانچه مثلاً مبنای عمل جراحی چشم قرار می‌گیرد، آیا کور شدن بیمار جرم فیلم مستند نیست؟ این فیلم حتماً باید ارجاع درستی به خود واقعیت یعنی ساختمان چشم داشته باشد و تصویری از واقعیت ارائه دهد. اما آیا در علوم انسانی و تصویر از پدیدارهایی نظیر تصویر از فرهنگ، شهر، قانون و... فیلم مستند ارزش استناد دارد و می‌توان توقع تطبیق واقعیت تصویر با تصویر واقعیت را داشت؟ و حال درباره **آقایان پرنده** چه؟

مثالی می‌زنم: به‌نظر من از یک دیدگاه علمی و حرفه‌ای و تجربی، انزلی شهر زنگ زده و در حال زوال و مرده نیست بلکه برعکس تبدیل شدن آن به بندر آزاد و تحولات حاصل از زندگی اقتصادی جدید و توریسم و تحولات شهرسازی، تکاپویی گسترده در آن به‌وجود آورده است که مشکل آن را از نوع دیگر می‌کند، یعنی مدرنیزاسیونی که چهره شهر را به‌دشت تغییر داده نه این‌که با سکون همراه کرده باشد. در این تغییر پاک و محو شدن شناسنامه و هویت پیشین و نشانه‌ها و حافظه تاریخی و جمعی شهر خطر بالفعلی است که البته مستندسازی که قصد اشاره به معضل مهم شهر را دارد یا تصویر اجتماعی از آن ارائه می‌دهد ناگزیر باید به آن توجه کند.

در فیلم داستانی وقتی ما نیازمند یک شهر دل‌زده و زنگ‌زده و ساکن و دل‌مرده و... هستیم می‌توانیم فضای شهر را چنین به‌نمایش درآوریم. حال پرسش آن است که در یک فیلم مستند با ارجاع معین به شهر معین اگر ما حرفی وارونه بزنیم آیا این بیان‌کننده جعل و تحریف به‌شمار می‌آید یا ناتوانی ما در فهم فرایندهای درونی واقعیتی که به آن ارجاع می‌دهیم؟ و شاید بتوانیم بگوییم اساساً موضوع نباید چنین دیده شود و در فیلم مستند هم آن‌چیزی که مهم است تجربه و نگاه فیلم‌ساز است و از نگاه فیلم‌ساز حتی عسلویه می‌تواند به تصویری راکد و متروک بدل گردد و آن‌چه در این‌جا تعیین‌کننده است خواست و ضرورت‌های روایت است و فرقی هم بین فیلم مستند و داستانی از نظر ارجاع و سندیت اصلاً وجود ندارد. چنان‌که کشتی نقاشی

شده به‌وسیله یک نقاش واقعی دیگر در **آقایان پرنده** می‌تواند کار یکی از بروبچه‌های گروه موسیقی راک را که در فیلم می‌بینمشان نمود شود و یا گروهی که اصلاً جدی نیست و موجودیتی مستمر ندارد و فاقد واقعیت مستمر است و صرفاً برای این فیلم شکل گرفته و یکی دو برنامه اجرا کرده، می‌تواند به‌عنوان یک گروه موسیقی واقعی و مستمر معرفی گردد و مهم آن است که این تصاویر ساخته شده اگرچه عین واقعیت نیستند و فی‌الواقع جلوی دوربین اتفاق می‌افتد، لیکن حاوی حقیقتی ژرف‌تر از هر تصویر سطحی از واقعیت هستند و هرگز هم مغایر فیلم‌سازی خلاق محسوب نمی‌شوند. ■