سینمای مستند بازتاب یا بازاندیشی واقعیت؟

قسمت سوم و پایانی

پوریا جهانشاد

همان طوری که اشاره شد، تفسیر فیلم‌برداری از مصادیق واقعی به عنوان رمزگان، به نظر تنها گریزگاهی است که برای تشخص بخشی به گونه‌ای از فیلم، تحت عنوان مستند، می‌تواند قابل اتکا باشد. وقتی ما این امر را به صورت اختیاری یا حتی از روی اجبار به علت عدم دسترسی به واقعیت پیشا فیلمی، همچون یک قرارداد می‌پذیریم، در واقع دالی را جایگزین مدلول فیلم می‌کنیم؛ یعنی آن چه از معنای فیلم استنباط می‌شود، خود دالی است که تصویربرداری از مصادیق واقعی را به عنوان مدلول خود، جایگزین مدلول اولیه می‌کند. یعنی در حالی که ماهیت فیلم مستند تفاوتی با فیلم‌های دیگر ندارد، اما این فیلم‌ها به واسطه رمزگان مورد اشاره، دارای وجه استعاری شاخصی گردیده‌اند که به وقایع زندگی روزمره و رویدادهای جاری اشاره دارند، اگرچه هیچ گاه با آنها خلط نمی‌شوند. همان طور که قراردادی که یک گل سرخ را به عنوان سمبلی برای عشق تعبیر می‌کند، نه تنها آن را از واقعیتی متصور که واژه عشق به آن ارجاع دارد متمایز می‌داند، بلکه گل سرخ را هم به عنوان گل سرخ و دارای ماهیتی مشخص در نظر می‌گیرد.

ماهیت تثبیت شده سینما در مقام رسانه‌ای تشکیل شده از نشانه‌های دیداری و شنیداری که دریافت گونه‌های متفاوت آن وابسته به ادراک بیننده‌ای است که نقش تفسیر کننده متن سینمایی را ایفا می‌کند، قطعاً همچون ماهیت گل سرخ، مقدم است بر استعاره‌هایی که متن حامل آنهاست؛ و این خصوصیت موجب می‌شود هیچ نوعی از فیلم را نتوانیم از لحاظ انعکاس واقعیت خارجی، موثق‌تر از انواع دیگر بدانیم.

بنابراین توجه به مفهوم رمزگانی که در تشریح فیلم مستند به تفصیل به آن اشاره شد، موجب می‌شود فیلم مستند را، فیلمی مدعی ضبط واقعیت و نه بازتاب دهنده واقعیت ارزیابی کنیم. اما چون بیننده به حقیقت امر وقوف لازم را ندارد، این مطلب از سطح ادعا فراتر نخواهد رفت.[1] با این حال شکی نیست که همین ادعا می‌تواند وجه ممیزه این فیلم‌ها باشد، و چه بسا پرداخت مناسب ابژه‌ها، همگام با انتخاب ساختاری آگاهانه برای اثر، حتی باعث شود فیلم دارای کارکردهای آموزشی و پژوهشی ارزشمندی گردد.

اما برای این که فیلم مستند در چنین جایگاهی قرار گیرد و بتواند اعتباری را که به شکلی ناخواسته در پی چانه‌زنی‌های مستمر تاریخی بر سر اثبات واقعی بودن تصویر روی پرده تا حدود زیادی از دست داده بود مجدداً باز پس گیرد، لازم است با پرهیز از یک‌سونگری‌های ایدئولوژیک، هم‌راستا با نگره‌های انتقادی که بر نقش فعال رسانه‌ها در شکل‌گیری ساختار واقعیت اجتماعی تأکید دارند، رویه‌های سنتی بر جا مانده از تفکر اصالت طبیعت و نظایر آن را که موجب بی‌اعتمادی به سینمای مستند شده است، مورد بازنگری قرار دهد.

این نگره‌ها که در حوزه سینما و مسائل مربوط به بینندگی و از چهارچوبی روان‌شناختی – فلسفی، بسیار وامدار نظریات لکان – آلتوسر و از منظر خوانش‌های زبان شناختی از روایت متکی به بازخوانی نظریات امیل بنونیست هستند، همگی بر یک مسئله اتفاق نظر دارند که، رسانه سینما عموماً با حذف نمود کلیه عناصر بیانی، خود را همچون امری تاریخی، فارغ از هرگونه ارجاع به پدید آورنده عرضه می‌کند که در نتیجه ظاهر کلیتی هماهنگ و منسجم را می‌یابد. نوئل کرول نظریه پرداز برجسته فیلم در این رابطه چنین اظهار می‌کند: «این کل هماهنگ به نوبه خود از دو جنبه، از لحاظ ایدئولوژیکی مورد انتقاد است. اول، راه‌هایی که هنگام تولید موضوعات یکسان (به مفهوم آلتوسری – لکانی آن) به کار می‌گیرد، و دوم، راه‌هایی که برای خلق تصویر واقع‌گرایانه که از نقطه نظر سیاسی خطرناک است، به کار می‌برد؛ همان تأثیری که فیلم را الگویی از واقعیت جلوه می‌دهد که خود را روایت می‌کند.[2]

در واقع چالش اصلی این نظریات با الگوهای طبیعی‌سازی است که امر مصنوع و دستکاری شده را همچون واقعیتی اصیل در دل فرهنگ جاسازی می‌کند و فیلم‌سازان، غالباً بی‌توجه به ساز و کار این طبیعی‌سازی جهت‌دار، آنها را به کار می‌گیرند و مخاطبان هم آنها را چونان حقیقتی مسلم، می‌پذیرند و مصرف می‌کنند. این همان نکته‌ای است که باعث می‌شود دامنه نقد به قواعد پذیرفته شده و سنتی سینمای مستند و حتی رویکردهای مترقیانه‌تر آن، که از پدیدارشناسی تأثیر پذیرفته‌اند نیز کشیده شود؛ جایی که این گرایش‌ها بی‌توجه به فرایندهای طبیعی‌سازی، آن چه را واقعی می‌نماید، به جای واقعیت گرفته و از آنها نتایج کلی استخراج می‌کنند.

نشانه‌شناسی به عنوان رویکردی که سعی در تشریح و تفسیر چگونگی دریافت ابژه‌های تصویری

دارد، معتقد است، مدالیته[3] بالای نشانه‌های شمایلی تنها به معنی باورپذیرتر بودن این نشانه‌هاست و ارتباطی به واقعی بودن آنها ندارد. به قول سوزان لنگر متفکر و منتقد هنری: «تصویر اساساً نماد است نه یک کپی تکثیر شده از آن چه نمایش می‌دهد.»[4]

دانیل چندلر هم با تأکید بر قراردادی بودن شمایل‌ها اضافه می‌کند: «نشانه‌شناسان عموماً مدعی‌اند که شمایل محض هرگز وجود ندارد، همیشه عنصری از قراردادهای فرهنگی دخیل است. پیرس توضیح می‌دهد که اگرچه همه تصاویر مادی (مثل نقاشی) به خاطر شباهت با موضوعشان دریافت می‌شوند، اما در وجه بازنمایی‌شان قراردادهای فراوانی وجود دارد.»[5]

بدین سان آن چه را می‌توان تأثیر رویکردهای انتقادی بر سینمای مستند نامید، خودآگاهی مستتر در تمام لایه‌های فیلم است. و همین جنبه است که خود را به شکل ارجاعات آشکار و پیچیده به رسانه سینما و ماهیت تصویر سازی در فیلم مستند آشکار می‌کند. اما خودآگاهی فقط در حیطه سبک و تکنیک‌های ساخت و تدوین فیلم خلاصه نمی‌شود، بلکه می‌تواند همچون بسیاری از آثار مستند ارزشمند این سال‌ها، نظیر فرامستندهای کریس مارکر معطوف به رمزگشایی از شیوه مألوف مستندسازی باشد. این گرایش مارکر که در فیلم **بدون خورشید** کاملاً عیان می‌گردد، تلاش دارد الگوها و قالب‌های سینمای مستند که تصویرسازی از ملل مختلف را در چهارچوب کلیشه‌های پیشتر فرافکنی شده رسانه‌ای بازتولید می‌کند، به چالش کشد. او در این راه تصاویری از جنبه‌های مختلف زندگی مردم ژاپن را در کنار کلیشه‌های فرهنگی منسوب به آنها، بازنمایی‌های رسانه‌ای ژاپنی‌ها، تصاویر ضبط شده از رسانه‌های آن کشور و همچنین تصاویری از آفریقا قرار می‌دهد که در این بین ارجاعات مکرر بینامتنی و فرامتنی که رسانه‌های تصویری و به خصوص سینمای مستند را نشانه رفته‌اند و صدای راوی که سفرنامه شخص دیگری را در ارتباط با این مکان‌ها نقل می‌کند، متنی چند لایه و چند وجهی ارائه می‌دهد که عملاً پیدا کردن مصداقی معین در جهان مادی برای آن امکان‌ناپذیر نشان می‌دهد.

این مسئله به معنای آن نیست که هیچ مصداقی برای فیلم نمی‌توان متصور شد، بلکه اشاره‌اش به این مطلب است که ساختار فیلم به گونه‌ای است که در راستای نقد شکل سنتی سینمای مستند در تقلیل چندگانگی معنایی تصاویر به در دسترس‌ترین و آشکارترین نمود آن، از برجسته‌سازی مصادیق مشخص برای فیلم جلوگیری می‌کند تا ساده‌انگاری تعمدی این سینما را به چالش کشد.

تعمق در صورت فیلم آشکار می‌کند هیچ عنصری در فیلم به شکل کامل حاضر نیست؛ تصاویر دائماً به یکدیگر ارجاع می‌دهند و مدلول جهت ارجاع به مصداق، نهایی نمی‌شود و به همین علت هم هست که این فیلم در برابر سینمای مستند مألوف، غالباً به نوشتار تشبیه می‌شود.[6]

در واقع، با وجود آن که **بدون خورشید** فیلمی مستند تلقی می‌شود، از لحاظ نقد بنیادی که به قواعد پذیرفته شده سینمای رایج (اعم از مستند و داستانی) وارد می‌کند، هم‌خوانی بیشتری با سینمای فرهیخته تجربی و آوانگارد دارد تا شکل محافظه‌کار سینمای مستند. در انتها ذکر این نکته ضروری است که آن چه در سطور پیش و در بحث از خودآگاهی ضروری نهفته در فیلم بیان شد، موجب نمی‌شود که نتوانیم فیلم مستند را به عنوان ابزاری برای پژوهش و ارزیابی‌های علمی به کار بریم؛ کوشش در جهت برملا ساختن ساز و کار زبانی رسانه در جهت تمایزگذاری تصاویر و چیزها، آنجا معنادار می‌شود که به نقش آن در برابر تمامیت خواهی عقیدتی گروهی که با رویکردهای ایدئولوژیک خاص و ابزاری به نام سینمای مستند مدعی در اختیار داشتن یگانه حقایق جهان هستی هستند، توجه ویژه کنیم. رویکرد انتقادی در نظریه سینمای مستند بر این اعتقاد نیست که تصاویر، در بردارنده واقعیت نیستند، بلکه عقیده دارد که هیچ گروهی به واسطه تسلط بر وضعیتی اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و رسانه‌ای، نمی‌تواند موضع سخنگوی صاحب اقتدار را اختیار کند و از جانب دیگران سخن بگوید.

فیلم‌های **ترین تی. مین‌ها**، به عنوان مستندسازی قوم‌نگار، گواهی است بر این که گرایش‌های جدید در سینمای مستند تا چه حد می‌توانند در بازشناسی کلیشه‌های رایج فرهنگی به خصوص در حوزه انسان‌شناسی[7] کارکرد داشته باشند و تا چه اندازه می‌توانند با تکیه بر تکثرگرایی برآمده از این ساختارها، ابزارهای بیانی را از قید و بندهای اقتدار و انحصار آزاد کنند.

بنابراین اگر بتوان وظیفه‌ای را برای سینمای مستند متصور بود، بازخوانی هر آن چیزی است که لفظ واقعیت را یدک می‌کشد. در این راستا لزومی ندارد که تمام فیلم‌های مستند همانند فیلم **بدون خورشید**، جهت تصویرسازی ساختارهای پیچیده بیانی را به کار گیرند. تنها لازم است حتی آنجا که سینمای مستند به طور مشخص رویکردی آموزشی و پژوهشی را برمی‌گزیند، هم‌زمان با مباحث علمی، موقعیت سوژه سخن‌گو و همچنین کارکردهای بیانی اثر، در حد خود، آشکار شود تا مخاطب بتواند با توجه به دیدگاه‌ها و جایگاه‌های نظری و ایدئولوژیک پدیدآورندگان، در مورد اثر قضاوت کند. در این صورت اگر فیلم به مصداق مشخصی هم در جهان واقع ارجاع دهد، بیننده از نشانه‌های مستتر در متن می‌تواند از دلایل ارجاع به آن مصادیق آگاه شود. در نتیجه مصادیق را نه به عنوان حقیقتی یگانه، بلکه به عنوان نتایج آن نگاه و تفکر خاص ارزیابی می‌کند. این سخن یادآور جمله‌ای است که روژه تایور جهت تحلیل و تمجید آثار مارکر به کار برده است؛ او اعتقاد دارد: «کار بزرگ کریس مارکر این است که سینما حقیقت من[8] را جایگزین سینما حقیقت کرده است.»[9] این جابه‌جایی دقیقاً همان عملی است که مارکر با بازنگری در شکل سنتی سینمای مستند انجام داده است؛ چالشی که بیش از هر چیز وامدار تفسیری روشنگر از کارکردهای زبان سینمایی است، آنجا که تصاویر نه ابزاری جهت سرکوب و تثبیت اقتدار، بلکه سندی است که چگونگی کارکرد غیبت‌ساز رسانه را در نیست انگاشتن هر آن چه پایه‌های تسلط را لرزان می‌کند، عیان می‌سازد.