نگاه

سینمای مستند و مصداق واقعیت

■ بسیاری بر این عقیده‌اند که فیلم مستند، فیلمی است که در آن از مصادیق واقعی تصویربرداری شده است و به همین اعتبار تصور آن را دارند که چنین مصادیقی را مستقیما در فیلم کشف کنند. این انتظار به ظاهر ساده متضمن آن است که شی سینمایی را به جای شی واقعی بپذیریم و رسانه سینما را چونان ابزاری بدانیم که قابلیت آن را دارد که به شکلی بی‌واسطه واقعیت بیرونی را به بیننده عرضه کند. نکته مهمی که در این خصوص می‌توان به آن اشاره کرد، این است که وقتی بیننده، فیلمی مستند یا داستانی را مشاهده می‌کند، هیچ راهی برای دسترسی به رویداد ماقبل فیلمی ندارد؛ به بیان دیگر برای آنکه بفهمد از مصادیق واقعی فیلمبرداری شده یا فیلمساز با صحنه‌سازی و تخیل رویدادها را عرضه کرده است، چاره‌ای جز رجوع به نشانه‌های فرامتنی نظیر مصاحبه‌های عوامل، ویژگی‌های شبکه‌های پخش تلویزیونی، تبلیغات رسانه‌ای، حامیان مالی، سوابق کاری سازندگان و پس از آن تیتراژهای ابتدایی و انتهایی فیلم ندارد. به غیر از توجه به این موارد که اطمینان کامل به آنها هم نمی‌تواند چندان جایز باشد، سایر قراردادهای سبکی را به هیچ روی نمی‌توان مختص فیلم مستند دانست. امروزه فیلم‌های بسیاری که تحت عنوان مستندهای ساختگی (Mock Documentary) ساخته می‌شوند و خط‌به‌خط قراردادهای سبکی و روایی سینمای مستند را تقلید می‌کنند، بهترین گواه‌اند که نشان می‌دهند از ابتدا هم این شیوه‌های سبکی مختص مستند نبوده‌اند. فیلم‌هایی نظیر «این اسپینال تپ است» (This is Spinal Tap)، «زلیگ» (Zelig)، «خاطرات دیوید هولزمن» (David Holzman`s Diary)، «در انتظار گافمن» (Waiting for Guffman)، «پروژه جادوگر بلر» (Blair Witch Project)، «روز صفر» (Zero Day) و ده‌ها فیلم دیگر که هر روز هم به تعداد آنها اضافه می‌شود، تاییدی است بر آنچه گفته شد. بنابراین به نظر نمی‌رسد شرط تصویربرداری از مصادیق واقعی برای اثبات مستندبودن یک فیلم ارزشی بیشتر از یک قرارداد داشته باشد اما شواهد موجود نشان می‌دهد، دیدگاه این گروه که دانسته یا نادانسته برآمده از نظریه رئالیسم شفاف «آندره بازن» (Andre Bazin) یا شاید مترقیانه‌تر از او برگرفته از پدیدارشناسی واقع‌گرا و افرادی نظیر «آلن کازه بیه» (Allan Casebier) است، دستیابی به رویداد پیشافیلمی را چونان امری که لازمه مستند بودن یک فیلم است، مسلم می‌انگارند و بر همین مبنا مصادیق ادراک شده در فیلمی را که بر اساس پیش‌فرض‌های توزیع و پخش مستند نامیده شده است، در بدترین حالت مصادیقی هر چند تحریف شده اما در ارتباط مستقیم با واقعیت متعین خارجی در نظر می‌گیرند. تحلیل ماهیت رسانه و نقشی که دوربین در بازنمایی جهان مادی ایفا می‌کند، این نکته را موکد می‌سازد که غالب گونه‌های سینمایی بر پایه ارجاعات کلی و دایمی به جهان پیرامون معنا می‌یابند و در این مورد به ندرت می‌توان فیلم‌هایی را یافت که هیچ ارجاعی به آن نداشته باشند. سینمای آوانگارد و تجربی و جنبش‌های سینمایی نظیر دادائیستی، سوررئالیستی، امپرسیونیستی، استراکچرالیستی و بسیاری دیگر، هیچ‌کدام از ارجاع به مصادیق بیرونی تهی نیستند؛ البته منظور این نیست که این مصادیق الزاما به عینیتی مشخص و آشکار در جهان اشاره دارند، بلکه مقصود آن است که مقیاس فاصله این فیلم‌ها از فیلم‌های واقع‌گرا، که ناگزیر در تقابل با یکدیگر هویت یابی می‌گردند، خود به خود به نسبتی که با مصادیق خارجی برقرار می‌کنند، مرتبط است؛ این نسبت اگرچه در پاره‌ای موارد خصوصا در مورد فیلم‌های مشخصا «انتزاعی به سمت صفر میل می‌کند اما هیچ‌گاه صفر مطلق نمی‌شود. در همین ارتباط، بسیاری از ارجاعات متاثر از اندیشه‌های روانکاوانه فروید درخصوص روان و ناخودآگاه که در فیلم‌ها صورتی نمادین یافته‌اند و برآمده از تجربیات روانی انسان‌اند، با وجود آنکه تاویل پذیرند اما دلالت‌های آشکاری نیز دارند. بدیهی است حتی غالب فیلم‌های علمی – تخیلی را نیز می‌توان به این صورت مورد بررسی قرار داد؛ اینکه روزنامه‌نگاری بتواند در آسمان پرواز کند، اصلا محتمل نیست و با عقل جور در نمی‌آید اما با توجه به مقدماتی که در فیلم «سوپرمن» ارایه می‌شود، این رخداد کاملا منطقی و پذیرفتنی است. اگر با استناد به نظر «پیرس» (Peirce) فیلسوف و منطق دان برجسته، امر واقعی را چیزی بدانیم که دستیابی به آن، جز با وساطت نشانه‌ها امکانپذیر نمی‌گردد و اگر غایت داستان‌گویی را دستیابی به واقعیتی توصیف کنیم که هیچگاه به طور کامل به چنگ نمی‌آید، آنچنان که در خودنگاری‌های برخی آثار ادبی مستتر است، جایی که «ادیپ شهریار» را داستانی می‌دانند درباره خطر هولناک داستان‌گویی که منجر به محکومیت و کوری و تبعید می‌شود؛ حقیقتا کدام‌شکل از روایت، جز روایت‌های به اصطلاح داستانی و فیلم‌های منطبق بر آنها موفق می‌شوند پوسته نفوذناپذیر واقعیت را خراشیده نمایند. آنچه می‌شود از این بحث نتیجه گرفت، این است که بینندگان فیلمی، داستانی اگرچه مصادیق فیلم را دریافت می‌کنند اما طبیعتا در این نوع فیلم چندان ارزش و اهمیتی برای واقعی بودن آنها در زندگی روزمره‌شان، قایل نیستند اما همین گروه در تماشای فیلمی مستند توقع دارند که مصادیق فیلم واقعی و تعیین یافته باشند که دلیل این امر همان فرض تصویربرداری از مصادیق واقعی است اما آیا اگر این فرض را هم بپذیریم، می‌توانیم ادعا کنیم که آنچه در فیلم می‌بینیم، تنها مصداق‌اش همان شی مشابه در جهان خارج است؟ به عبارت دیگر آیا می‌توان ادعا کرد شی و تصویر آن با هم رابطه‌ای وجودی دارند؟ دلیل شکل گرفتن چنین ادعاهایی فراموش کردن نقش وساطت در فیلم است، وساطت سازنده، بیننده و رسانه.

نگاهی دوباره به حقیقت سینما

سینما – حقیقت یا حقیقت سینما

عکس: corbis

پوریا جهانشاد

باوجود آنکه همواره تلاش‌هایی در کار بوده است تا جنبش‌های سینمای مستقیم (Direct Cinema) و سینما-حقیقت (Cinema-Verite) هم‌سنگ هم تلقی شوند اما شاید شباهت‌های آنها را تنها بتوان در ویژگی‌های تجهیزات جدید مورد استفاده‌شان نظیر دوربین‌های ۱۶ میلی‌متری سبک و وسایل قابل حمل ضبط صدا که به راحتی در دسترس بودند، خلاصه کرد. در حالی که دسته اول مدعی ضبط بی‌واسطه واقعیت بودند و حضور خود را بی‌تاثیر بر این فرآیند می‌دانستند، هواداران سینما-حقیقت با فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» (Chronicle of a Summer) اثر ژژان‌روش (Jean Rouch) و «ادگار مورن» (Edgar Morin) که در سال ۱۹۶۱ به نمایش درآمد، مدعی شیوه تازه‌ای در بازنمایی واقعیت شدند. این شیوه تازه که به گواهی اسناد تاریخی، صورت‌بندی مجدد اما آگاهانه و به روز نظریات «ورتوف» (Vertov) در مورد سینمای مستند است، واقعیت را نتیجه مواجهه سینماگر و دوربین‌اش با مشارکت‌جو می‌داند. به عبارت دیگر همانند «ورتوف» که لنز دوربین و پس از آن شیوه تدوین را واسطه دریافت واقعیتی می‌دانست که با چشم غیرمسلح قابل مشاهده نیست؛ شیوه مشارکتی سینما - حقیقت نیز بر نقش مداخله‌جویانه دوربین و تجهیزات سینمایی در آشکارسازی واقعیت تاکید دارد. اما این شیوه بر خلاف سلف خود که به‌رغم تصاویر خود ارجاعش، در حیطه نظر و شعار جایگاهی انسانی برای وساطت قایل نبود؛ مداخله علنی فیلمساز و تحریک مشارکت‌جو را تنها راه عیان ساختن جنبه‌های پنهان افراد می‌داند.

«روش» در برابر عقیده مزورانه مستندسازانی که سعی در کمرنگ جلوه دادن نقش غیرقابل انکار خود در بازنمایی واقعیت دارند؛ در مصاحبه‌ای که ۱۰ سال بعد از ساخت فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» انجام داد با صراحت به جایگاه میانجی‌گرایانه خود در بسط و فشرده‌سازی زمان و از شکل‌اندازی و حذف تصاویر و سایر دخل و تصرف‌ها اشاره کرده و حتی چنین کارهایی را در کمال صداقت دروغگویی نامیده است. اما با این حال او واقعیت فیلم را برآمده از دل چنین دروغ‌هایی می‌داند و همین نکته کلید فهم سینما - حقیقت است. به همین منظور آنچه باید در مورد آن کنکاش شود معنا و مفهوم واقعیتی است که در قالب آشکار شدن وجوه پنهان افراد یا آنچه او جنبه‌های تخیلی اما واقعی وجود انسان‌ها نامیده است، نمود می‌یابد.

امروزه با توجه به مباحث گسترده‌ای که در حوزهای فکری مختلف در مورد مساله هویت انجام شده چنین به نظر می‌رسد فرض وجود یک جوهره ثابت و تعیین‌یافته برای «خود» (Self) که دست یافتن به آن برای هر کس امری مقبول و هدف غایی به حساب می‌آمد به شدت محل تردید است. متفکران زیادی از فوکو (Foucault)، آلتوسر (Althusser) و لکان (Lacan) گرفته تا کلنر (Kellner) و گافمن (goffman) با نگاهی بدبینانه به ذات‌انگاری نهادینه در اموری که بدیهی فرض شده‌اند، اهداف ایدئولوژیک در پس این طبیعی‌سازی‌ها را هر کدام به شیوه‌ای به چالش کشیده‌اند. اروین گافمن در کتاب «ارایه» خود «در زندگی روزمره» (The Presentation of Self in Everyday Life) که در سال ۱۹۵۹ منتشر شد به صراحت «خود» را بر ساخته‌ای اجتماعی می‌داند که در تعامل با دیگران کسب می‌شود. از دیدگاه او زندگی صحنه تئاتری است که مردم همچون بازیگرها در آن ایفای نقش می‌کنند و هر کدام به اقتضای شرایط دراماتیک آن، هویتی را برای خود برمی‌گزینند. به این اعتبار هر کس نقشی را که تصور می‌کند دیگران از او انتظار دارند، بازی می‌کند تا مورد توجه آنها قرار گیرد و در نتیجه تصور «خود»ی واقعی به یک توهم تبدیل می‌شود. با این تفاسیر می‌توان گفت؛ فقط زمینه‌های اجتماعی – تاریخی ملاک واقعی یا تصنعی بودن جلوه‌های انسانی که در زندگی روزمره با آنها مواجهیم، هستند؛ ضمن آنکه چنین احکامی متکی به رمزگانی ایدئولوژیک‌اند که خود نمایانگر ارزش‌های کلی و گذرا حاکم بر آن جامعه هستند.

چنین برداشتی از «خود» باعث می‌شود علت هم‌ذات‌پنداری و پذیرفتن نقش‌های مختلف بازیگران را از سوی مردم دریابیم. شواهد نشان می‌دهد تماشاگران سینما غالبا به شکلی ناخودآگاه و بدون هیچ تحلیل روان‌شناختی و اجتماعی خاص، بازی کردن افراد در نقش‌های متفاوت را چون اصلی بنیادی که لازمه زندگی اجتماعی است، باور دارند، به طوری که حتی نشانه‌های ظاهری سوپراستارها نظیر برخی مشخصات فیزیکی‌شان که در نقش‌های مختلف هم تکرار می‌شوند، نمی‌توانند مانع بینندگان در پذیرفتن واقع‌نمایی فیلم‌ها شوند. همین اصل موجب می‌شود که کارگردان یک فیلم با فراهم آوردن زمینه سینمایی مناسب نسبت به موفقیت عملکرد دوگانه دوربین در انکار واقعیت بازیگر و تایید حضور او در قالبی دیگر، مطمئن باشد. چنین استدلالی به معنای آن است که بازیگر حضوری ناتمام در برابر دوربین دارد. حضوری که متضمن غیاب است؛ به بیان دیگر، پذیرفتن شخصیت تخیلی روی پرده به واسطه انکار حضور بازیگر حاصل می‌شود.

از طرف دیگر، دوربین نیز برای بازیگر چنین ویژگی دارد. او به عنوان کسی که به این حرفه اشتغال دارد با توجه به میزانسن و دکوپاژ اثر به خوبی می‌داند که چه موضعی را باید مقابل دوربین داشته باشد تا در راستای اهداف فیلمنامه و کارگردان تصویری ایده‌آل از خود ارایه کند. اما چنین هدفی تامین نمی‌شود اگر او نتواند در قالب نقش مورد نظر دوربین را انکار کند؛ دوربینی که برای شخصیت داستانی وجود خارجی ندارد.

نباید تصور کرد چنین مواجهه‌ای با دوربین مختص بازیگران فیلم‌های داستانی است. نگاهی گذرا به بسیاری از مستندهای مشاهده‌ای سال‌های دور و نزدیک، نشان از آگاهی افراد مقابل دوربین به عملکرد دوگانه آن دارد. این آگاهی که اغلب به صورتی پارادوکسیکال با نادیده انگاشتن ناشیانه یا ظریف حضور دوربین نمود می‌یابد، حاکی از تلاش وافر فیلمساز و افراد حاضر در فیلم به منظور دستیابی به شفافیتی رمزگذاری شده در تصاویر است که بتوان آن را همچون واقعیت خارجی به بینندگان حقه کرد. تفاوت این فیلم‌ها با فیلم‌های داستانی علاوه بر فرض واقعی بودن زمینه وقوع رویدادها در این است که افراد در آن به جای بازی در نقش دیگران، نقش خود را بازی می‌کنند؛ خصوصیتی که تقریبا تمام مستندها را می‌توان واجد آن دانست؛ اما اتخاذ شیوه‌های یاد شده فراتر از آن قصد دارد تصویر فرد را جایگزین واقعیت او در جهان کند در حالی که باید توجه داشت بازی در نقش خود به معنای یکسان دانستن «خود»ی که بازی می‌کند و «خود»ی که بازی می‌شود، نیست و از این نظر با بازی در نقش دیگران تفاوتی ندارد. اگر تفاوتی وجود دارد به دلیل آن است که در فیلم‌های داستانی به خاطر وجود لفظ داستان فرض بر آن است که وجه تخیلی نقشی که بازی می‌شود به طور کلی از وجوه بازیگر آن در دنیای واقعی متمایز است در حالی که می‌شود پذیرفت فیلم مستند توانایی آن را دارد برخی جلوه‌های شخص را که قابلیت ثبت بر پرده را دارند، نمایش دهد. در این میان نکته‌ای که نباید در هیچ شکلی از فیلم فراموش شود تفاوت ماهوی بین تصویر یک شخص و خود آن شخص است. با این وجود بسیاری از بینندگان جهت بالاتر بردن حظ بصری خود از دیدن فیلم‌ها همواره تلاش دارند با دستاویز قرار دادن برخی نشانه‌ها، داستان‌هایی در خصوص این همانی وجوه یادشده بسرایند.

تصور بسیاری بر آن است که تصاویر ظاهرا بی‌واسطه دوربین‌های مدار بسته و مخفی که مردم از حضور آنها مطلع نیستند، مناسب‌ترین محل برای مشاهده این وجوه است. چنین تصور خام دستانه‌ای به این معناست که هنوز هم به‌رغم شیوه‌های متنوع و پیش‌رویی که در امر تصویرسازی پدید آمده و دانشی که حول آنها در تعامل با علوم اجتماعی شکل گرفته، دید زدن پنهان افراد بهترین راه شناخت آنهاست. اینکه امکان مشاهده ناپیدای مردم در پاره‌ای موارد می‌تواند در حوزه رفتارشناسی به عنوان یک ابزار مفید واقع شود به معنای صرف‌نظر کردن از امکانات دیگر نیست. بدیهی است اگر تصویر، صرفا چیزی به دنبال هر چه بیشتر نزدیک شدن به واقعیت قابل مشاهده جهان خارج بود، تنها به کار گزارش‌های خبری می‌آمد که آشکار است هیچ فرد آگاه و عاقلی ارزش واژه مستند که دلالت بر وجود تفکری خلاقانه و انسانی در پس تصاویرش دارد را به چنین گزارش‌هایی فرو نمی‌کاهد.

مستندهایی که به هر طریق حضور دوربین را انکار می‌کنند تا به خیال خود جهان واقعی را به تصویر درآورند، اگرچه ممکن است از بسیاری نظرها واجد ارزش باشند اما به دلیل آنکه درک کاملی از ماهیت تصویر سینمایی ندارند و نقش خلاقانه‌ای برای فیلمساز قایل نیستند، نمی‌توانند از لحاظ دسترسی به وجوه مختلف افراد چندان از فیلم‌های گزارشی فراتر رفته و کاشف جنبه‌های پنهان انسان شوند و چه بسا به شکلی معکوس اراده‌ای که در پشت این انکار وجود دارد، مستقیم یا غیرمستقیم باعث شود افراد در فیلم، نقشی را صرفا برای آن فیلم بازی کنند که به واسطه تلقی‌شان از خواست کارگردان و حامیان و بینندگان احتمالی شکل گرفته است و کوچک‌ترین ارتباطی با خودشان یا آمال و آرزوهایشان ندارد. پس ظاهرا معقولانه‌ترین راه برای کشف و شهود نمودهای انسانی نه تلاش برای دست یافتن به بی‌واسطه‌گی ناممکن، بلکه قدم نهادن در راهی است که این وساطت را هر چه بیشتر بدیع و هدفمند کند. مستند «وقایع‌نگاری یک تابستان» نمونه مناسبی برای بحث در این ارتباط است. فیلم با تصاویری از گفت‌وگوی سه نفره «روش»، «مورین» و زن جوانی به اسم «مارسلین» شروع می‌شود. طی این گفت‌وگو مشخص می‌شود زن جوان باید مصاحبه‌هایی را ترتیب دهد که در آنها سوالاتی نظیر میزان خوشبختی افراد در زندگی‌شان طرح شود. به تدریج این مصاحبه‌ها ابعادی جدی‌تری به خود می‌گیرند و در محل‌های زندگی مشارکت‌کنندگان ادامه می‌یابند. در حالی که «روش» و «مورین» به صورت آشکار در فیلم حضور و دخالت دارند و هرازگاهی هم در مورد استراتژی‌های ادامه تصویربرداری بحث می‌کنند، دوربین همراه افراد در محل‌های کار و استراحت‌شان حاضر می‌شود و «مورین» هم شخصا اقدام به مصاحبه با آنها می‌کند. شیوه مصاحبه‌های «مورین» و دکوپاژ تصویر به صورتی است که مصاحبه‌شوندگان را تهییج و وادار به برقراری ارتباط می‌کند. مشارکت جویان به تدریج دامنه آشنایی‌شان با یکدیگر گسترش یافته و به بحث و تبادل نظر در خصوص مسایل مختلف می‌پردازند. در اواخر فیلم، تصاویر گرفته شده از مشارکت جویان برای آنها به نمایش درآمده و از آنها خواسته می‌شود در مورد آنها به اظهار نظر بپردازند. در پایان «روش» و «مورین» به بحث در مورد اظهارات افراد پرداخته و به نوعی آینده فیلم را پیشگویی می‌کنند.

شیوه مشارکتی سینما – حقیقت نیز بر نقش مداخله‌جویانه دوربین و تجهیزات سینمایی در آشکارسازی واقعیت تاکید دارد. اما این شیوه بر خلاف سلف خود که به‌رغم تصاویر خود ارجاعش، در حیطه نظر و شعار جایگاهی انسانی برای وساطت قایل نبود؛ مداخله علنی فیلمساز و تحریک مشارکت‌جو را تنها راه عیان ساختن جنبه‌های پنهان افراد می‌داند

نکته مهم در مورد این فیلم آن است که برخلاف مستندهای مشاهده‌ای، فیلمسازان مدعی هستند که واقعیت این فیلم نه واقعیتی محض، بلکه واقعیت تعاملی است که به واسطه حضور گستاخانه دوربین و تجهیزات و مواجه عوامل ساخت و مشارکت جویان به وجود آمده است. بنابراین آنچه به عنوان واقعیت در فیلم آشکار می‌شود، بدون دخالت مستقیم سازندگان امکان وجود نمی‌یافت. صحنه‌های برخورد و بحث مشارکت‌کنندگان با هم، مصاحبه‌ها، صحنه‌های مربوط به رو در رو شدن افراد با تصاویرشان، همه به دلیل برنامه‌ریزی و روند ساخت این فیلم برای بینندگان قابل مشاهده شده‌اند. حتی صحنه معروف تک گویی «مارسلین» در میدان کنکورد، جز از طریق در اختیار داشتن وسایل ضبط صدا که بنا به خواست کارگردان صورت گرفته، امکان حادث شدن را نمی‌یافت.

از سوی دیگر، مواجهه مشارکت‌کنندگان با دوربین و سوالات «مورین» باعث شده است، افراد هر کدام به شیوه‌ای به ابراز خود بپردازند. «ماریلو» دختر ایتالیایی در حالی که به سوالات «مورین» که هر لحظه چالش برانگیزتر می‌شوند پاسخ می‌دهد، به کشف و شهودی متقابل با دوربین دست می‌زند. او در ابتدا ظاهرا توجه چندانی به دوربین ندارد اما به تدریج بیننده در می‌یابد که «ماریلو» تلاش دارد با نادیده گرفتن دوربین شیوه رفتاری‌اش در برابر آن را که به طوری محسوس در حال تغییر است طبیعی جلوه دهد. طی این رابطه با دوربین چندبار نگاهش با آن تلاقی می‌کند اما هر بار «ماریلو» به گونه‌ای عشوه گرانه سعی بر نادیده گرفتنش دارد. این شیوه انکار که در واقع راهکاری برای تصدیق حضور دوربین است، «ماریلو» را در جایگاه سوژه‌ای قرار می‌دهد که تلاش دارد نقش ابژه را بازی کند. نحوه مواجهه «ماریلو» با دوربین و کنش‌اش در برابر آن، این وسیله را به شکلی خود خواسته به ابزار بیانگری‌اش تبدیل می‌کند. «ماریلو» در واقع به دوربین واکنش نشان نمی‌دهد، بلکه به تماشاگرانی نظر دارد که به واسطه حضور دوربین در آن مکان حاضرند.

در سوی دیگر و با وساطت همین دوربین، «ماریلو» در برابر بینندگان و روی پرده حاضر خواهد بود اما به عکس مستندهای معمول، خودآگاهی ملموس او در جایگاه سوژه لذت یک چشم چرانی پنهان را از مخاطب سلب می‌کند.

نظیر چنین صحنه‌هایی در جای جای فیلم به چشم می‌خورد و مشارکت‌کنندگان از هر فرصتی در مقابل دوربین و پرسش مصاحبه‌کننده استفاده می‌کنند تا در برابر دیدگان تماشاگران آنچه از خود در نظر داشته و تخیل می‌کنند و می‌پسندند، آزادانه بروز دهند؛ چیزهایی که در زندگی روزمره همواره نسبت به ابرازشان تردید داشته‌اند. این جلوه‌ها نمودهایی از «خود»اند که مصداقی خارج از فیلم ندارند. به بیان دیگر، اگر برای هر فیلمی به شکلی مرسوم و البته ناخودآگاه شده در اثر تکرار، در جست‌وجوی یافتن مصادیقی در جهان واقع هستیم تا تصاویر را درک کرده و سندیت آنها را بسنجیم؛ این فیلم به درستی نشان می‌دهد ارجاع یک تصویر سینمایی نه به جهان خارج، بلکه در واقع به جهان تصاویر سینمایی است. معنای این جمله وقتی آشکار می‌شود که رمزگان بی‌شماری که چارچوب‌های نشانه‌شناختی یک فیلم مستند را می‌سازند در نظر داشته باشیم.

صحنه مواجهه مشارکت‌کنندگان با تصاویرشان گواهی است بر این مطلب؛ در این نما افراد به یکدیگر معترض‌اند که در برابر دوربین بازی کرده یا رفتاری تصنعی داشته‌اند. «مورن» در این مورد به درستی اظهار می‌کند که حتی اگر آنها بازی هم کرده‌اند، همان اصیل‌ترین چهره شان است. بازی آنها نه بازی شخصی در نقش دیگر و نه همچون عملکرد افراد در برابر دوربین مخفی؛ بلکه آنها لباس آمال خود را پوشیده‌اند و وجهه‌ای از خود را به نمایش می‌گذارند که تنها امکان پدیداری آن در سینما و به واسطه سینماست؛ بنابراین به دلیل عدم وجود مصداق در جهان واقع برای چنین نقشی است که سایر مشارکت جویان آن را باور ندارند.

با توجه به مطالب فوق می‌توان گفت؛ جنبش سینما –حقیقت به جرات پایه‌گذار سینمایی است که آگاهانه به جای تلاش‌های بی‌حاصل و فریب کارانه در جهت بازتولید واقعیت خارجی، بازنمایی جهان را دستاویز درک واقعیت سینمایی قرار داده است.

آن‌سوی آینه

«وقایع‌نگاری یک تابستان» یک مستند جامعه‌شناختی خیال‌انگیز

بهرنگ صدیقی

■ فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» نمونه‌ای ناب از مستندی جامعه‌شناختی است. نه صرفا به این علت که ادگار مورن جامعه شناس در ساخت آن دستی داشته که بیشتر به سبب ویژگی‌هایش. مرور این ویژگی‌ها کمک می‌کند تا با شناخت مصداقی نمایا از این نوع مستند، ضمن گشودن باب بحث در این خصوص بستر الهام‌گیری برای ساخت چنین مستندهایی نیز مهیا شود. در وهله نخست این فیلم، فیلمی پژوهش محور است. معیارهای یک پژوهش کیفی جامعه‌شناختی در این فیلم به دقت رعایت شده است. نه اینکه نتایج پژوهشی جامعه‌شناختی را گزارش کند، بلکه فیلم از اساس در حین مراحل چنین پژوهشی ساخته شده است. چنین است که مخاطب نظاره‌گر صورت‌بندی یک پژوهش است و گام به گام آن را همراهی می‌کند. همچون هر پژوهش کیفی، این فیلم نیز با پرسشی آغازین شروع می‌شود: آیا مردم خوشحال‌اند؟ ژان‌روش و ادگار مورن در حکم محقق/فیلمساز نه طرح و نقشه دقیقی برای یافتن پاسخ این پرسش دارند و نه چارچوب تئوریک از پیش معینی که قصد آزمون آن را داشته باشند. این است که ابتدا به خیابان می‌روند و پرسش‌شان را از مردم و رهگذران و هر که به تورشان بیفتد، می‌پرسند اما به تدریج، در خلال ساخت فیلم/پژوهش دامنه کار را محدود و محدودتر می‌کنند و به همین ترتیب متمرکز و متمرکزتر می‌شوند. در این مسیر افرادی که برای مصاحبه، چه مصاحبه‌های انفرادی و چه مصاحبه‌های جمعی، انتخاب می‌شوند، طیفی متنوع را شامل می‌شوند؛ زنان و مردانی از سنین و قومیت‌ها و ملیت‌ها و مذاهب متفاوت، مجرد و متاهل با وضعیت‌های شغلی و سطح درآمد و سبک‌های زندگی گوناگون. به این ترتیب است که محققان/فیلمسازان در این فیلم وفاداری خود را به معیارهایی که در روش تحقیق کیفی نمونه‌گیری نظری خوانده می‌شود، نوعی نمونه‌گیری که در خلال پژوهش سر و شکل می‌یابد، نشان می‌دهند. در همین خصوص، یعنی وفاداری فیلم به معیارهای پژوهش کیفی جامعه‌شناختی، خوب است به شیوه مصاحبه‌ها و بحث‌های گروهی که ادگار مورن و ژان روش در فیلم ترتیب می‌دهند نیز توجه شود. معیارها کاملا با تکنیک‌های مصاحبه‌های کیفی سازگار است. آنان در این مصاحبه‌ها و بحث‌ها صرفا نقش شنونده‌ای فعال را بازی می‌کنند و به این بسنده می‌کنند که با کلماتی مختصر مصاحبه‌شوندگان را ترغیب به حرف زدن کنند به این ترتیب مصاحبه‌شوندگان امکان می‌یابند نقشی را که می‌خواهند ایفا کنند. این است که مصاحبه‌ها و بحث‌های گروهی نزدیک می‌شود به مصاحبت؛ گپ و گفتی دوستانه و صمیمانه در فضایی غیررسمی. اما فارغ از نکات روش شناختی که به آن اشاره شد، فیلم سویه‌های جامعه‌شناختی دیگری نیز دارد. یکی از آنها بی‌تردید موضع فیلم در قبال «واقعیت» است. بینش جامعه‌شناختی حکم به سیالیت واقعیت می‌دهد. اینکه امر واقع نه امری از پیش معین که صرفا در بافت و زمینه است که واقعی می‌نماید. چنین بینشی است که واقعیت را از اساس دست‌نایافتنی می‌یابد و چه بسا وجودش را منکر شود. فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» هم در نهایت پاسخی قطعی برای پرسشی که با آن شروع شده بود، نمی‌یابد و عاقبت به ما نمی‌گوید که کلید خوشحالی چیست. این پرسش پاسخی نمی‌یابد چون این فیلم از اساس در پی پاسخ هم نیست، بلکه می‌خواهد همان سیالیت واقعیت را به رخمان بکشد. اینکه چه تنوع و تکثری می‌توان یافت در پاسخ به یک پرسش. کافی است به آدم‌ها نزدیک شویم تا این تنوع و تکثر را دریابیم. تکثری که نه فقط میان افراد متفاوت با ویژگی‌های گوناگون که حتی در روال زندگی هر فرد و چه بسا در هر لحظه لحظه زندگی تک تک شان نهفته باشد. از قضا، این همان هدفی است که هر پژوهش کیفی جامعه‌شناختی هم دنبال می‌کند. اینکه به جای یک کاسه جلوه دادن همگان و از این راه آب ریختن به آسیاب نظام‌های سلطه در پی برملا کردن همین تنوعات باشیم. خوشحال بودن تو به بافت و زمینه و موقعیت تو و البته تغییر مدام آنها برای تو بستگی دارد و خوشحال بودن من به همین‌ها برای من. ماریلو را در فیلم ببینید که چه نوسانی دارد میان غم و شادی. این حقیقت سیالی که در این فیلم/پژوهش نمود می‌یابد، البته چیزی نیست که به خودی خود باشد و فیلمساز، محقق به سراغ آن برود و شکارش کند. این حقیقت سیال محصول تعامل و بازی متقابل فیلمساز، پژوهشگر و بازیگر، مصاحبه شونده است. آن چه در میانه این تعامل خلق می‌شود یکه و بی‌بدیل است. متعلق به آن لحظه است. در آن لحظه سویه‌ای از شخصیت‌ها بروز و ظهور می‌یابد که در مواردی برای خودشان هم ناآشناست. چنان ناآشنا که برخی‌شان وقتی بازی، زندگی‌های خود را در پایان به تماشا می‌نشینند خود را به جا نمی‌آورند یا باور نمی‌کنند. اشتباه نکنید! اگر فیلم را ندیده‌اید باید تذکر دهم که بحث‌ام درباره فیلمی «مستند» است. اگر ادعای معمول فیلم‌های مستند را مبنی بر «واقعیت‌نگاری» به خاطر آورید بدعت این فیلم بیشتر اهمیت می‌یابد. این فیلم محصول بینشی جامعه‌شناختی است. بینش جامعه‌شناختی است که این فیلم را به مستندی جامعه‌شناختی بدل کرده است و همین است که مواجهه انتقادی‌اش را با امر واقع ممکن ساخته است. عنوان این فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» است اما شما گول نخورید. در این فیلم هیچ رد و نشانی از واقعیت نیست.