کاغذبی خط

جامعه‌شناسی تصویری

امیر طهرانی

■ استفاده از داده‌های تصویری در تحقیقات جامعه‌شناسی، یک گرایش تحقیقاتی نوظهور در این رشته است که توجه زیادی را در دهه‌های اخیر به خود جلب کرده است. اما آغاز شکل‌گیری جامعه‌شناسی تصویری را می‌توان دهه ۱۹۶۰ میلادی در نظر گرفت. اولین جامعه‌شناسان تصویری با الهام از عکاسان مستند به دنبال تبیین موضوعاتی برآمدند که تا آن زمان از حوزه بررسی جامعه‌شناسان به دور مانده بود. این موضوعات عموما شامل مطالعات تصویری فرهنگ مصرف موادمخدر، گتوهای سیاهان، شهرهای کوچک فقیرنشین و مسایل نژادی می‌شدند. البته در زمینه همین موضوعات تعداد زیادی از کارهای عکاسان مستند موجود بود که به‌نوعی موجبات برقراری دیالوگ میان حوزه‌های بصری و جامعه‌شناسی را مهیاکرد. با پیدایش این بستر و تاثیرات کارهای انجام شده در دیگر حوزه‌های علوم اجتماعی از جمله انسان‌شناسی، گرایش جدیدی تحت عنوان جامعه‌شناسی تصویری شکل گرفت. به طور کلی جامعه‌شناسی تصویری به حوزه‌ای از جامعه‌شناسی اطلاق می‌شود که به تبیین وجوه تصویری زندگی اجتماعی می‌پردازد. جامعه‌شناسی تصویری طیف وسیعی از علایق و کاربردها بر اساس بنیان‌های گوناگون نظری، برنامه‌های پژوهشی متنوع را شامل می‌شود. اما با وجود این تفاوت‌ها، می‌توان دو محور مهم را در جامعه‌شناسی تصویری شناسایی کرد: اول، تصاویر برساخت‌هایی شمایلی هستند، بدین معنا که آنها بازنمایی‌هایی ساخته شده از چیزی معنادار هستند که شخصی برای مقصودی معین در زمانی خاص خلق کرده است. بنابراین، تصاویر نه تنها واجد تاریخ و سیاست هستند، بلکه معمولا دارای خط سیری می‌باشند، سفر از یک بافت اجتماعی به بافتی دیگر و شیوه‌های متفاوتی که به آنها معنا داده می‌شود. دوم، تصاویر بخشی از استراتژی‌های ارتباطی هستند. تصاویر به طور معمول در حال داستان گفتن یا دادن اطلاعات می‌باشند. افزون بر اطلاعاتی که این داستان‌ها منتقل می‌کنند، واجد کارکردی بلاغی نیز می‌باشند که از ارزش‌های حقیقت آنها جدایی‌ناپذیر است. بدین‌ترتیب تمامی جامعه‌شناسان تصویری، بر این موضوع اتفاق نظر دارند که تصاویر منابعی غنی از اطلاعات درباره وجوه کاملا متنوعی از زندگی اجتماعی و فرهنگی فراهم می‌آورد.

اما جهت انجام جامعه‌شناسی تصویری، در سطح تئوری و روش، می‌توان به دست‌کم سه رویکرد متفاوت اشاره کرد:

۱- جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از دوربین و دیگر فناوری‌های ثبت تصویر

در این زمینه، دوربین مشابه یک ضبط‌صوت عمل می‌کند. دوربین‌های ویدیویی و عکاسی به‌طور مشخصی به عنوان فناوری جمع‌آوری اطلاعات برای آزمایش‌ها و کنش‌های متقابل گروه‌های کوچک، مطالعات کلاس درس، قوم نگاری، مشاهدات مشارکتی، تاریخ شفاهی، استفاده از فضاهای شهری و غیره به‌کار می‌روند. از این رو جدا از چگونگی تحلیل دقیق اطلاعات یا نحوه به ثبت‌رسیدن تصویر، جامعه‌شناسان می‌توانند از دوربین برای ثبت و ذخیره اطلاعات مورد علاقه به گونه‌ای که بتوان جزییات را مطالعه کرد، استفاده کنند.

علاوه بر این، فناوری ثبت تصویر اجازه استفاده ماهرانه از اطلاعات تصویری را به ما می‌دهد. این همان چیزی است که برای دانشمندان جامعه‌شناسی امکان مطالعه پدیده‌هایی که بسیار سریع، بسیار کند یا فوق‌العاده کمیاب، یا بسیار بزرگ یا کوچک‌اند را به‌وسیله ثبت آن پدید می‌آورد. به عنوان مهم‌ترین نکته، جامعه‌شناسان تصویری به واسطه تدوینی که انجام می‌دهند، می‌توانند با کنار هم گذاشتن رویدادها به مفهوم آن پی‌ببرند. به‌طور کلی، اولین مفهوم از جامعه‌شناسی تصویری شامل روش‌های تصویری جمع‌آوری و تحلیل اطلاعات در حوزه جامعه‌شناسی است.

۲- مطالعه اطلاعات تصویری تولیدشده در فرهنگ‌ها

جامعه‌شناسی تصویری در این تلاش است که به مطالعه تمامی گونه‌های تصویری تولید شده بپردازد. هنر، عکس، فیلم، ویدیو، فونت‌ها، آگهی‌ها، معماری، ماشین‌ها، مد، آرایش، حالت‌های چهره، تاتو و بسیاری دیگر، بخشی از مجموعه سیستم ارتباط تصویری تولید شده به وسیله اعضای جامعه می‌باشند. فهم و استفاده همین گونه‌های تصویری به واسطه کدهای نمادین تثبیت شده اجتماعی هدایت می‌شوند. این تصاویر برساخته یا ساختارزدایی می‌شوند و ممکن است به عنوان یک متن به شیوه‌های متفاوتی خوانش شوند. جامعه‌شناسان تصویری ممکن است آنها را دسته‌بندی و تقسیم کنند، یا کاربرد و موقعیت اجتماعی که در آن تولید و مصرف می‌شوند را مورد مطالعه قرار دهند. با توجه به آنچه ذکر شد، مفهوم دوم جامعه‌شناسی تصویری، گرایشی است جهت مطالعه تولیدات تصویری جامعه یعنی تولید، مصرف و معانی آنها.

۳- برقراری ارتباط به وسیله هرگونه تصویر و رسانه‌ای به غیر از لغات

در پایان و با عنایت به مطالب پیش گفته، می‌توان این‌گونه عنوان کرد که جامعه‌شناسی تصویری بازتاب طیفی از تفکر درباره تخیل جامعه‌شناختی می‌باشد که به واسطه گسترش گفتمان‌های جامعه‌شناختی حول متن محوری، روایت محوری، روش‌شناسی‌های پژوهش و استفاده از رسانه ارتباطی نوین در آنها، امکان شیوه‌های دیگری از گفتن را پدید آورده است.

مروری بر مستند بنکسی

از نقش دیوارها تا طرح واقعیت

پوریا جهانشاد

آکادمی اسکار در سال‌جاری میلادی پنج فیلم را شایسته دریافت جایزه بهترین فیلم بلند مستند معرفی کرد. این پنج فیلم عبارت بودند از: «سرزمین گاز» (Gasland) به کارگردانی جاش فاکس (Josh Fox) که به مساله استخراج گاز در ایالات متحده می‌پردازد. فیلم «رسترپو» (Restrepo) ساخته «تیم‌هترینگتون» (Tim Hetherington) و سباستین جانگر (Sebastian Junger) که رویدادهای یک سال حضور آنها در جنگ افغانستان را بررسی می‌کند. مستند هنرمندانه «سرزمین زباله» (Waste Land) به کارگردانی «لوسی واکر» (Lucy Walker)، «ژاو ژاردیم» (Joao Jardim) و «کارن هارلی» (Karen Harley) که به چگونگی خلق آثار هنری از زباله‌های بزرگ‌ترین منطقه بازیافت آن می‌پردازد که در نزدیکی ریو دوژانیرو واقع است. مستند بعدی که در نهایت برنده اسکار شد، «ارتکاب خیانت» (Inside Job) ساخته «چارلز فرگوسن» (Charles Ferguson) است که علل بحران اقتصادی سال ۲۰۰۸ را ریشه‌یابی می‌کند. اما مستند پنجم که به طور قطع و یقین یکی از خبرسازترین فیلم‌های امسال می‌باشد و تقریبا مفصل به بررسی آن می‌پردازیم، «خروج از فروشگاه کادو» (Exit Through the Gift Shop) نام دارد. این فیلم که علاوه بر کاندیداتوری جایزه اسکار، برنده بیش از ۱۵ جایزه بین‌المللی و منتخب بیش از ۱۰ فستیوال معتبر در زمینه فیلم مستند بوده است، باز هم زمینه ساز طرح مباحثی شد که همواره حول و حوش سینمای مستند در رابطه با میزان تخیلی یا واقعی بودن این فیلم‌ها وجود داشت.

این مرتبه اما به نظر می‌رسد نام سازنده فیلم اخیر به تنهایی برای پیچیده‌تر شدن صورت مساله کفایت می‌کند. کارگردانی که نه تنها شواهد نشان می‌دهد هیچ‌وقت به طور جدی اشتغال به فیلمسازی نداشته، بلکه کسی چهره‌اش را هم ندیده و اسم واقعی‌اش را هم نمی‌داند و عجیب‌تر آنکه حتی در همین فیلم نیز در تیتراژ، یادی از او به عنوان کارگردان نمی‌شود اما این فرد مرموز و مساله‌ساز کیست که هر منتقدی به واسطه وجود او مجبور است دلالت نشانه‌های فیلم را با توجه به مشخصات و سوابق چنین سازنده‌ای مورد بررسی قرار دهد؟

«بنکسی» (Banksy) نام مستعار هنرمند ظاهرا ۳۶ ساله انگلیسی است که امروزه بسیاری از جداره‌های شهری در سرتاسر دنیا اثر دست‌هایش را برخود دارند. او که دیوارنگاری را از مناطق محروم شهر زادگاهش بریستول آغاز کرد، در عرض کمتر از ۱۰ سال به شهرتی جهانی رسید؛ شهرتی که هر قدر بیشتر می‌شد و ارزش آثارش را بالاتر می‌برد به گسترش ابعاد شایعات و داستان‌پردازی‌های پیرامون او نیز بیشتر دامن می‌زد. محبوب‌ترین هنرمند ناشناس جهان معاصر که به خلق اثر از دیوار حایل بین فلسطین و اسراییل تا دیزنی لند پرداخته است، دست‌مایه طراحی‌های خود را پلیس‌ها، موش‌ها، سربازها، میمون‌ها و بچه‌ها قرار داده است. او در این شکل هنری، انتقادی‌هایی روشنگرانه و جدی را در قالبی عموما طنزآمیز به دستگاه‌های امنیتی و نظم نمادین مستقر در جوامع سرمایه‌داری وارد می‌کند. «بنکسی» در آثارش با ارجاعات مکرر به کنترل‌های دایمی مردم در شهر که به وسیله دوربین‌های مداربسته اعمال می‌شود، خود را به شکلی پارادوکسیکال به عنوان شورشی معرفی می‌کند که به‌رغم اشکال مختلف چنین کنترل‌هایی همچنان ناشناس به فعالیت‌های غیرقانونی‌اش ادامه می‌دهد. در این رابطه نباید فراموش شود اگرچه «بنکسی» کماکان به عنوان یک فرد، هویت آشکاری ندارد اما در حال حاضر دیگر کسی هم او را بابت ترسیم دیوارنگارهایی که ارزش مادی غیرقابل انکاری دارند، مواخذه نمی‌کند. سرمایه‌داران و شرکت‌هایی که هدف حمله‌های همه‌جانبه «بنکسی» به خاطر پر کردن در و دیوارهای شهرها با کالاهای به زعم او بی‌مصرف کاپیتالیستی بودند، امروزه تشنه معامله سودآور آثار هنرمند شورشی هستند که حتی ناشناس بودنش که به شکلی خود خواسته نتیجه انزجار «بنکسی» از شهرت بود، در دستان آنها به ابزاری تبلیغاتی تبدیل شد. بنابراین طنز قضیه شاید در این نکته نهفته باشد هنرمندی که جهت تهییج افکار عمومی و انتقاد از ساز و کارهای کالایی شدن هنر، با لباسی مبدل و به صورت مخفیانه آثار تقلیدی‌اش از نقاشی‌های کلاسیک و شناخته شده را که گاها واجد جنبه‌ای توهین‌آمیز نیز بودند بر دیوار مهم‌ترین موزه‌ها نصب می‌کرد، در شرایط حاضر آثارش زینت بخش گالری‌ها و موزه‌های مشابه است.

با این وجود مساله به همین جا ختم نشد و هنرمند ناشناس با ساخت مستندی به شدت تیزبینانه نشان داد به ماهیت چنین پدیده‌ای آگاه است اما از طرف دیگر و در عین ناباوری، این فیلم مستقل و کم هزینه بر خلاف سنت رایج انتخاب فیلم‌های اسکاری از میان صدها مستند مطرح که به موضوعات انسانی مورد علاقه اعضای آکادمی می‌پرداختند، انتخاب شد و به این ترتیب مجادله و مسامحه طرفین وارد فاز تازه‌ای شد. و این «بنکسی» بود که اکنون باید برای انتخاب شیوه حضورش در مراسم اسکار تصمیم‌گیری می‌کرد، ناشناس بماند یا در مراسم شرکت کند. البته شورشی حفظ هویت سابقش را به آشکار کردن اجباری چهره‌اش در مراسم ترجیح داد و تصمیم گرفت همچنان دور از انظار اما «بنکسی» بماند.

این فیلم پرحاشیه که پس از نمایش حواشی دیگری را هم دامن زد با معرفی فردی به نام «تیری گوتا» (Thierry Guetta) آغاز می‌شود. او که اصلیتی فرانسوی دارد و به عنوان فروشنده لباس در لس‌آنجلس کار و زندگی می‌کند، از هر چیز و هر کس با دوربین دیجیتال خود فیلم می‌گیرد. به زودی شیفتگی او به این وسیله و ارتباطش با پسرعموی دیوارنگارش به نام «Space Invader» که در طول فیلم صورت او را شطرنجی می‌بینیم، موجب می‌شود که جذب دنیای زیرزمینی دیوارنگاری شده و در جست‌وجو و همراهی با هنرمندان دیوارنگار از شهری به شهر دیگر سفر کند. او در این راه خطرات بسیاری را از سر می‌گذراند و پیوسته فیلم می‌گیرد. دلیل چنین کاری به گفته خودش این است که چون فیلمساز نیست، نمی‌داند کی باید فیلمبرداری را متوقف کند! در این میان او با هنرمندان زیرزمینی مشهور دیگری نیز نظیر: «زئوس» (Zeus) و «شپارد فیری» (Shepard Fairey) نیز آشنا می‌شود و به کل از خانواده‌اش فاصله می‌گیرد اما نکته عطف فیلم جایی اتفاق می‌افتد که «شپارد»، زمینه ملاقات «تیری» را با کسی که همواره آرزوی دیدنش را داشت، یعنی «بنکسی»، فراهم می‌کند. «بنکسی» به او اعتماد کرده و اجازه می‌دهد از تمامی فعالیت‌هایش تصویربرداری کند. «تیری» همه جا با او همراه می‌شود و در نتیجه بیننده فیلم به واسطه تصاویر دوربین او می‌تواند شاهد خلق برخی از مهم‌ترین آثار «بنکسی»، البته بدون نمایش چهره‌اش باشد. «تیری» بالاخره تصمیم می‌گیرد به هر ترتیبی شده از صدها کاست فیلبرداری شده‌اش فیلمی بسازد. اما نتیجه شش ماه تدوین بسیار ناامیدکننده از کار در می‌آید و «بنکسی» به او پیشنهاد می‌دهد که خودش از راش‌های او فیلم بسازد و «تیری» به جای آن وارد دنیای هنر زیرزمینی شده و دیوارنگاری را تجربه کند. از اینجا به بعد تمرکز فیلم که تاکنون عمدتا بر «بنکسی» بوده است به سمت «تیری» جا به‌جا می‌شود و بیننده در می‌یابد هر آنچه از ابتدای فیلم مشاهده کرده اگرچه توسط «تیری» فیلمبرداری شده اما «بنکسی» آنها را انتخاب و طبق توالی رویدادها تدوین کرده است. در واقع در میانه فیلم جای ابژه و سوژه عوض شده و آنکه قرار بوده مستندی در موردش ساخته شود، خود سازنده مستندی از فیلمساز اولیه شده است. در ادامه با تشویق‌های «بنکسی» و «شپارد» فیلمساز کم‌استعداد که وارد دنیای دیوارنگاری شده با روش‌هایی که ظاهرا آموخته، تصاویری از خود در سطح شهر عرضه می‌کند. پس از چندی او با انتخاب نام مستعار «Mr. Brainwash»، تصمیم به برگزاری نمایشگاهی هنری در ابعادی عظیم می‌گیرد اما چون تاکنون هیچ‌وقت چنین کاری نکرده و کسی هم او را نمی‌شناسد، حامیانی برای این کار نمی‌یابد و از «شپارد» و «بنکسی» درخواست کمک و حمایت می‌کند. بالاخره هم با پیام‌های تبلیغاتی و تعاریف آنها موفق می‌شود این نمایشگاه را افتتاح کرده و آثار خود را با قیمت‌های کلانی بفروشد و پس از آن نیز به عنوان یک هنرمند پاپ جایگاه مناسبی برای خود در جامعه هنری بیابد. نگاه هنرمندانه «بنکسی» در ساخت این فیلم که تجلی آن حفظ مضمون ساخته شدن مستندی از او و بعد چرخش ۱۸۰ درجه‌ای و نشستن در جایگاه فیلمساز است موجب شده فیلم به یک مستند در مورد مستندی که هیچ‌گاه ساخته نشده است، تبدیل شود. چنین خصوصیتی اگرچه به خودی خود واجد ارزش ویژه‌ای نیست اما عدم وجود چیزی که بر قصد بودنش تاکید می‌شود، همواره سوءظن وجود چنین قصدی را از ابتدا، به همراه دارد. به خصوص اینکه در آن‌سوی ماجرا، فیلم دلایل قانع کننده‌ای ارایه نمی‌دهد که توجیه کننده تصمیم هنرمندی چون «بنکسی» برای ساخت مستندی درباره یک فیلمساز آماتور عادی باشد. به این اعتبار بیننده شکاک حق دارد وجود چنین قصدی را زیر سوال ببرد و کل مساله را پیرنگی خیالی بابت جذاب‌تر شدن فیلم تلقی کند.

برای بسیاری از بینندگان که تصاویر فیلمی که مستند نامیده می‌شود را معادل واقعیت خارجی می‌گیرند، وجود چنین رویدادهایی قطعا داستانی می‌نماید اما با توجه به اینکه در وجود خارجی داشتن هنرمندی به اسم «تیری گوتا» با همان آثاری که «بنکسی» تصویر کرده است، شک و شبهه‌ای وجود ندارد آیا کارگردان این فیلم نمی‌توانست طوری رویدادهای فیلم را شرح و تعدیل کرده و کنار هم بچیند که برای هر بیننده‌ای منطقی جلوه کند، یا کارگردان نمی‌توانست به جای پرهیز از نشان دادن خلق آثار توسط «تیری» که بسیار تامل‌برانگیز است، با نمایش دادن وجوه هنری او احتمال پدید آمدن هر تردیدی را نسبت به هنرمند بودنش از میان بردارد؟

به نظر می‌رسد «بنکسی» در نهایت زیرکی با ایجاد شبه عمدی در قصد «تیری» مبنی بر ساخت مستندی از او و همین‌طور خودش از «تیری» و از طرفی با انتخاب و چیدمان تصاویری که ماجرای موفقیت «تیری» را چندان باورپذیر نشان نمی‌دهند، قصد اشاره به چیز دیگری را دارد. نکته‌ای که اتفاقا از جنبه اخلاق مستندسازی می‌تواند بسیار حایز اهمیت باشد. جایی که ایجاد تردید در مستند نمایی به واسطه تقویت کارکرد استعاری تصاویر به بهانه ارجاع به واقعیتی اصیل بر فریب تماشاگران با توسل به چیدمان تصاویری باورپذیر، ارجح است.

اما پیش از وارد شدن به این مباحث در ارتباط با فیلم، به نظر لازم می‌آید از پاره‌ای تصورات رایج در مورد فیلم مستند بداهت‌زدایی شود. در این زمینه مهم‌ترین نکته این است که به‌یاد داشته‌باشیم واقع‌گرا بودن یک فیلم که نتیجه منطقی باورپذیری تصاویر است ارتباطی با مستند بودن آن ندارد و برعکس. زیرا واقع‌گرایی که در هر زمان بر پایه قراردادهایی مشخص قوام می‌یابد، وقتی ضرورت وجودش احساس می‌شود که فیلمساز بخواهد جهانی خیالی را بر جای دنیای واقعی بنشاند نه هنگامی که بازنمایی واقعیت خارجی توسط تصویر سینمایی در شکلی از فیلم به نام مستند از قبل مفروض است. اینکه تصور کنیم می‌توانیم مستند یا داستانی بودن فیلم‌ها را از روی تصاویر آنها تشخیص دهیم، امروزه بسیار ساده‌اندیشانه و گمراه‌کننده است که مثال‌های نقض فراوانی برای هر دو دسته دارد. بنابراین برای تضمین مستند بودن یک فیلم چاره‌ای جز تکیه بر اطلاعات و شواهد بیرونی، اطمینان به فیلمساز، رسانه‌ها و سوابق دست‌اندرکاران باقی نمی‌ماند. با این حال جای شک نیست که باورپذیری خصوصا در سینمای داستانی که اصلی‌ترین وظیفه آن در شکل رایج‌اش سرگرم کردن بیننده و بخشیدن لذت همذات پنداری به او است، شرط اساسی و تعیین‌کننده است اما همین ضرورت چنان که به شکلی مفصل در نظریات سینمایی به آن پرداخته شده، از چارچوبی ایدئولوژیک نشأت می‌گیرد که فیلم را نه چون چیزی ساخته شده، بلکه همچون واقعیتی ازلی به مخاطب عرضه می‌کند و تلاش دارد رابطه یک سویه با بیننده را برای او به توهم رابطه‌ای تبدیل کند که بیننده در آن به نقش یک فرا روایتگر (Meta Narrator) تصور آن را دارد که به آسانی فیلم را همچون یک واقعیت تاریخ مند، می‌بیند و بدون نیاز به هیچ مفسری دریافت می‌کند.

از این مقولات می‌توان نتیجه گرفت برای باورپذیر بودن رویدادهای یک فیلم، عموما سطحی از دلالت‌های تصویری به‌کار گرفته می‌شود که در آن شی روی پرده دقیقا چیزی است که ریخت‌شناسی (Morphology) به آن گواهی می‌دهد. به بیان دیگر در فیلمی که قصد آن ارایه تصاویری واقع‌گرایانه است، زنجیره همنشینی تصاویر به صورتی سامان می‌یابد که کمتر دلالت‌های ضمنی آنها موکد شود اما چنین توقعی از فیلم مستند غالبا نه در لوای واقع‌گرایی، بلکه به صورتی ناخودآگاه شده بابت درکی از فیلم مستند رواج یافته است که تصویر را هم ارز واقعیت می‌داند؛ یا در واقع مصادیق فیلمی مستند را همواره در پیشگاه بیننده حاضر می‌داند. حال آنکه نمای یک فیلم، بسته به زمینه‌های اجتماعی ادراکی و ایدئولوژیک آن و همین‌طور رمزگان سینمایی و ژانری اثر، می‌تواند در بردارنده طیف متفاوتی از دلالت‌ها باشد که چه بسا آشکارترین آن همواره نمی‌تواند در خوانش اثر نسبت به سایر دلالت‌ها ارجح باشد.

غفلت از مباحث ذکر شده و نادیده گرفتن دلالت‌های ضمنی تصویر موجب شده است بسیاری از بینندگان، فیلم «خروج‌ازفروشگاه کادو» را فیلمی تخیلی و غیرمستند ارزیابی کنند، در صورتی‌که توجه به نشانه‌های فیلم در مورد چگونگی موفقیت «تیری»، می‌تواند ما را به این نتیجه برساند که «بنکسی» در قالبی تلویحی از بیننده می‌خواهد که او را در پس چنین اتفاقی در نظر آورد و اینچنین است که عدم تمایل کارگردان در نمایش دادن صحنه‌هایی از آفرینش آن همه آثار در نمایشگاه عظیم «تیری» معنا می‌یابد و ساخت فیلمی مستند از آن فیلمساز آماتور سابق و انجام تبلیغات برای برگزاری نمایشگاه او هم جایگاه معینی در فیلم پیدا می‌کند. «بنکسی» به نظر با این کار ماسکی تازه به چهره می‌زند و در کمال صداقت با نشانه‌های بسیاری که در فیلم باقی می‌گذارد، به شیوه‌ای نه عیان و متداول در سینمای مستند اما هنرمندانه از مخاطب می‌خواهد که از زیر نقاب «تیری» او را رویت کند. بنابراین اگرچه همان‌طوری که قبلا هم اشاره شد از شواهد تصویری نمی‌توان در مورد واقعی یا خیالی بودن رویدادها احکام قطعی صادر کرد اما امکان چنین قرائتی که ممکن است اندکی هم وجه رمانتیک داشته باشد، نشان می‌دهد نمی‌توان همواره با تعاریف ثابت و ذهنیت‌های از پیش تعیین یافته، نسبت غیرواقعی بودن به یک فیلم داد. با این حال می‌شود موارد دیگری را نیز در تایید مستند بودن این فیلم شاهد آورد، اما شاید مهم‌ترین آنها در جهان خارج از فیلم مشاهده شد و عکاسی که کپی عکس مشهور او از گروه موسیقی «Run DMC» در نمایشگاه «تیری» یا همان «Mr Brainwash» عرضه شده بود، از «تیری» طبق قوانین مربوط به حقوق مولف شکایت کرد؛ «تیری» با استفاده از این موقعیت قسم خورد که تنها او طرف این شکایت است و پای شخص ثالثی در میان نیست اما به زودی روشن شد این عکاس از دوستان نزدیک «شپارد» و همکار او در چندین پروژه بوده است و حتی با پسر عموی «تیری» یعنی «Space Invader» نیز دوستی صمیمانه‌ای دارد و این در حالی است که «شپارد» دستیار «بنکسی» هم در ساخت این فیلم بوده است. چنین مواردی نشان می‌دهد در فیلم مستند تنها به کمک شواهد خارجی است که می‌توان شواهد داخلی را مبنی بر مستند بودن یک فیلم تا حدود زیادی اثبات کرد.

نگاهی به سایت‌ها

در حاشیه بودن سینمای مستند و نبود رسانه‌های مکتوب تخصصی این حوزه در کشور، هر چند برای مدت‌ها باعث شده بود دسترسی علاقه‌مندان این سینما به اخبار و اطلاعات مربوط به آن محدود شود، اما امروزه به لطف تکنولوژی‌های تازه و دنیای مجازی هر کس می‌تواند به سهم خود از این دریای بیکران سهمی نصیب خود کند. اما اینکه چگونه در آشفته بازار دنیای مجازی این علاقه‌مندان می‌توانند سریع‌تر و مطمئن‌تر به اطلاعات مورد نیازشان دست پیدا کنند و کجا می‌توانند از شرح و یادداشت تا تحلیل مستندها را بیابند، از اهمیت زیادی برخوردار است. بنابراین همان طوری که در صفحه مستند قبلی اطلاعاتی در مورد یکی از این سایت‌ها به نام «رای بن مستند» در اختیار خوانندگان قرار گرفت، امروز نیز شرحی بر سایت‌های تخصصی «و مستند» که توسط دست‌اندرکاران آنها تنظیم شده است، ارایه می‌شود.

■■■

«پیک مستند» که کارش را در بهمن‌ماه ۱۳۸۵ شروع کرد، در میان سه سایت تخصصی سینمای مستند ایران، قدیمی‌ترین است. روبرت صافاریان و پیروز کلانتری، بنیان‌گذاران سایت، در آن زمان در معرفی سایت و کاری که قرار بود انجام دهند، چنین نوشتند: ما دو تن از علاقه‌مندان سینمای مستندیم که سال‌هاست از دور و نزدیک دستی در این‌گونه از سینما داریم؛ درباره سینمای مستند بحث می‌کنیم، می‌نویسیم، فیلم مستند می‌سازیم و می‌کوشیم جذابیت‌های این بخش از سینما را به سینمادوستان بشناسانیم و مسایل این سینما و معضلات مشخص آن را از دید خودمان تحلیل کنیم. با این سایت، ما نیز به رسم روزگار، آنلاین می‌شویم. در واقع، این سایت ادامه همان کاری است که سال‌هاست داریم می‌کنیم. در روزهای جشنواره فجر سال ۸۵ که سایت تازه راه‌افتاده بود، اعتراضات مستندسازان را به نحوه بد نمایش فیلم‌های مستند منعکس کرد و در روزهای عید ۸۶ نظرخواهی مفصلی درباره اتفاقات خوب و بد سینمای مستند در سال ۸۵ داشت و در ماه‌ها و سال‌های بعد آن انرژی اولیه تا حدودی فروکش کرد، اما «پیک مستند» به کار خود ادامه داد. بسیاری از فیلمسازان و نویسندگان عرصه مستند مطالب آن را می‌خواندند و درباره دیدگاه‌های خود در آن می‌نوشتند. انعکاس بحث‌هایی که میان مستندسازان درباره تحریم سومین دور جشنواره سینما حقیقت در گرفت، از پرطرفدارترین مطالب این سایت بوده است. از دو سال پیش گردانندگی سایت بر عهده روبرت صافاریان است. پیروز کلانتری به همراه چند نفر از دوستانش سایت مستند را راه انداخته‌اند. درباره اهداف و دیدگاه‌های «پیک مستند» در خود سایت چنین نوشته شده است: «پیک مستند» می‌کوشد از جو خودستایانه‌ای که گریبانگیر اهالی سینمای مستند است، دوری کند. مستندسازی کار جذابی است و نوشتن درباره مسایل نظری آن، فوت و فن عملی آن و نقد فیلم‌های مستند، عرصه بسیار گسترده‌ای است. باید بیشتر در این زمینه‌ها نوشت تا درباره برتری‌های واهی سینمای مستند و مستندسازان. «پیک مستند» توانایی دنبال کردن رویدادهای سینمای مستند را به طور منظم و روزمره و اطلاع‌رسانی در این زمینه را ندارد، اما سایت تئوریک ناب هم نیست و در ارتباط با مسایل روز سینمای مستند ایران، مقاله، تحلیل و یادداشت منتشر می‌کند.

Address: www.peykemostanad.com

نگاه

درباره مستند «من ساکن سفرم» به کارگردانی احمد میراحسان

یک سند و شاهد از روزگار ما

حامد ادیب

■ مهندس بهشتی در جایی از فیلم «من ساکن‌سفرم»، ساخته احمد میراحسان، خطاب به مستندسازان می‌گوید: «لعنت بر شما اگر فیلمی بسازید که درباره تهران حرف‌هایی بزنید که همه می‌دانند». حالا میراحسان فیلمی ساخته پر از جزییات فراوان که جایش واقعا در سینمای مستند ما خالی بوده است.

سندی تکان‌دهنده و ماندگار از زندگی کنونی ما با نگاهی هنرمندانه و شاعرانه تصویر را ثبت می‌کند، به چهره دو شهر، ابر شهر تهران و شهر کوچک لاهیجان در آیینه مشغله‌ها، روابط و آدم‌های دو شهر و پرسش فرهنگ در حال حاضر به نمایش می‌گذارد.

این فیلم یکی از فیلم‌های پروژه شهر من است که در آن ۱۰ فیلم مستند به کارگردانی مستندسازان نامدار ایران، رخشان بنی‌اعتماد، محمدرضا اصلانی، فرزاد موتمن، محسن عبدالوهاب، محمد شیروانی، پیروز کلانتری، مهوش شیخ‌الاسلامی، محسن امیریوسفی، رضا بهرامی‌نژاد و با همراهی احمد میراحسان تولید شده است.

آثار مستندی که از تهران بنا بر نگاه هر فیلمساز تصویری ارایه می‌دهد. در این بین فیلم احمد میراحسان، جذابیت‌های خاصی دارد. گذشته از آنکه فیلم‌های دیگر ۳۰ دقیقه و فیلم او ۷۵ دقیقه است و کمی طولانی به نظر می‌رسد و جا دارد که اندکی کوتاه شود، باید گفت: «من ساکن سفرم مشخصات و مولفه‌هایی دارد که می‌تواند این اثر را به عنوان مستندی شهادت‌دهنده زمانه ما معرفی کند. نکات برجسته فیلم از همان نامش و پارادوکس «من‌ساکن سفرم» شروع می‌شود. این جنبه در همه فیلم جاری است. مثلا یکی از جذابیت‌های فیلم، زندگی سیال فیلمساز در دو شهر است که فیلم روایت اول شخص از نگاه اوست، فیلم در دو شهر می‌گذرد. شهر تهران که همه از موقعیت بی‌نظیرش در میان شهرها باخبریم و فیلم به جنبه‌های تازه این شهر اشاره می‌کند و محل کار میراحسان است و شهر لاهیجان که محل زندگی اوست. شهری تاریخی با گذشته پربار فرهنگی، شهری سرشار از زندگی و در عین حال مدرن و شیک و زیبا که در فیلم پر از روابط صمیمانه و سرزنده است و فیلمساز مصنوعا آن را شهری مرده نشان نداده اما با این همه در همه‌جا در عمق شهر به قول فیلم با افق عمودی و بن‌بست زندگی فرهنگی روبه‌رو می‌شویم و برخلاف آن گذشته پربار شهر که از ابنیه و آدم‌هایش پیداست و به آن در فیلم اشاره می‌شود و جدا از گرما و سر زندگی شهر، از معماری شهری گرفته تا بناها، از تئاتر گرفته تا سینما، از موسیقی تا بازیگری و قصه‌نویسی ما همه جا با مرگ، در خود فرورفتگی بن‌بست و افسردگی مانع فعالیت استعدادهایی روبه‌رو هستیم که دچار پژمردگی و بیکاری‌اند و به حاشیه رانده شده و محکوم به انزوا و بیکاری شمرده‌شده‌اند و این نکته تراژیکی است. فیلم چیزهای زیادی درباره دو شهر از نگاه میراحسان با ما می‌گوید و از همه مهم‌تر خود این رفتار و آمد در دو شهر نشان روح زندگی کنونی تهران، مهاجرت مدام و بی‌وقفه و عدم استقرار مداوم آن است برای همین است که تهران را پر از آشفتگی و بی‌قراری و دود و اغتشاش و عدم مدیریت بسامان شهری و هزار مشکل و بی‌قانونی و اتفاق‌هایی که مغایر حقوق و آزادی و امنیت شهروندی است به طور ضمنی در فیلم می‌بینیم، به سبب ویژگی عظیم غول‌آسا و ابرشهری‌اش، از تنگناها می‌گریزد و مهارناپذیری‌اش به یک ویژگی مثبت شهر بدل می‌شود و به امکانی برای تنفس آزادانه‌تر فرهنگی و نابود نشدن از بی‌شغلی و بیکاری می‌دهد.

میراحسان در فیلم با بیان بصری مناسب با ما در میان می‌گذارد و او با نگاه اسنوب و سطح مشبه روشنفکر نگاه به تهران مخالفت می‌ورزد که تنها بد گفتن از تهران آموخته و شهر را شهر خود نمی‌داند و با آن زندگی نمی‌کند و تمایزی بین این شهر و شهرزاد با شهریار و استبداد قایل نیست و درک غلطی از شهر دارد. ساختار فیلم به‌رغم کمی کشدار بودن ساختار بسیار مناسبی است که به طور پارالل زندگی دو شهر را به نمایش می‌نهد و البته بهتر است کمی کوتاه و ادیت شود. بسیار باهوش است و کارگردانی خود را در پشت یک رهایی و عدم استقرار پنهان می‌کند. نریشن‌ها بسیار عالی جا افتاده و ما را با فیلم همراه می‌کند و ظرفیت و جذابیت‌های کنایی فیلم، لحن شاعرانه و در بدر آن بسیار خوب از آب درآمده است خصوصا آن شعر زیبا در امامزاده صالح و آن کپشن آغاز فیلم موثر است.فیلم پر از سکانس‌های تاثیرگذار درخشان است که آدم نمی‌تواند اگر قرار باشد فیلم کوتاه شود کدام را بردارد. دو صفحه آغازین در تهران و لاهیجان، بازار لاهیجان، سکانس کارگردان جوانی که کارش در کافی‌شاپ دردسر ایجاد کرده و در خانه میراحسان حین صحبت با او کارگردان دچار سرفه سختی می‌شود، عدم استقرار و دویدن‌های مدام میراحسان در تهران که پی کارهایش است و غالبا به مشکل برمی‌خورد، زیرزمین، خانه دوستی که در آن از آزمون هنرمندان به تهران حرف می‌زنند و بسیاری از صحنه‌های فیلم به‌یادماندنی است. مخصوصا جلو سینمای تعطیل آن، نوازنده دوره‌گرد که با خواندن مردی با عینک سیاه مواجه می‌شود، عالی است.خانه میراحسان وزوز مگس یا زنبور، فیلمخانه که پی تصویرهای انقلاب می‌رود اما (بادجن) نصیبش می‌شود. صحبت در محل به توپ بستن مجلس با آن مرد تبریزی و....

همه اینها فیلم را به یک شاهد زندگی این سال‌های ما بدل کرده و به عنوان یک سند باقی خواهد ماند. سند از شهرها و آدم‌هایی دچار تناقض. خوبی فیلم‌های مستند میراحسان آن است که برخلاف اغلب مستندسازان نگاه اقتصادی‌اش صرفا متوجه دیگران نیست و لبه تیز حمله متوجه خود اوست. او خود را بیان و عریان می‌کند و در این بین حتی از زخمی کردن خود ابایی ندارد.