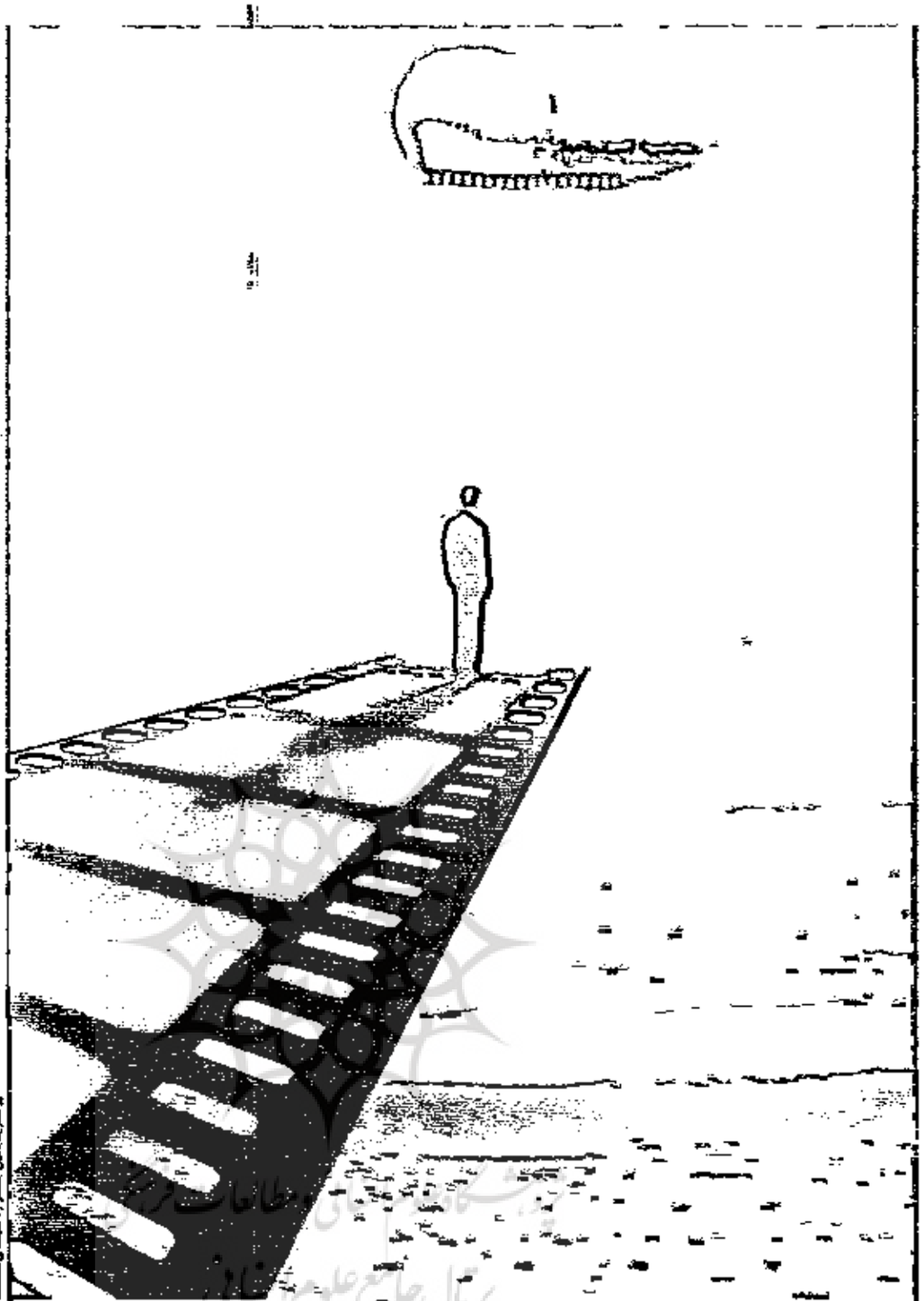

اگر دوربین قلم شود...

تفاوت نحوه انسانی و پدیدارشناسانه دوربین در سینمای مستند

◆ روبرت صافاریان

بحث‌های نظری زمانی جالب هستند که از بحث‌های مشخص درباره فیلم‌ها، روش‌های کاری خاص، تکنیک‌های تازه و نوآوری‌های فرمی و روایی خاص ناشی شوند. بحث‌هایی از این دست در حوزه سینمای مستند غالبا ما را به پرسش‌های بنیادین فلسفی می‌رسانند و این فرایند مانند خود فرایند فیلمسازی مستند، جذاب و توأم با کنکاش و کشف و اندیشه‌ورزی است. در این نوشته به نمونه‌هایی از این بحث‌ها اشاره می‌شود.

انسبت تصویر مستند و واقعیت

تصویری که از یک رویداد واقعی گرفته می‌شود تا چه اندازه با واقعیت آن رویداد یا شیء تطابق دارد؟ آیا ما با تماشای یک رویداد، یک آدم یا یک شیء آن را می‌شناسیم؟ آیا حواس بینایی و شنوایی برای دست یافتن به کنه واقعیت یک پدیده کفایت می‌کنند؟ این جا این پرسش مطرح می‌شود که اصلاً خود واقعیت چیست؟ آیا واقعیت، صرفاً هستی و حضور ناب پدیده‌هاست آن طور که توسط حواس ما دریافت می‌شوند یا مناسبات میان پدیده‌های جزئی، آن طور که توسط قوه ادراک، با تجزیه و تحلیل داده‌های حسی به آنها می‌رسیم؟ تجربه تماشای فیلم مستند (و در مواردی فیلم داستانی) به ما آموخته است که گاهی صرفاً با خیره شدن به آدم‌ها و رویدادها در لحظات بحرانی به واقعیت‌هایی پی می‌بریم که شاید از راه دیگری رسیدن به آنها ناممکن می‌بود. در این جا به چند نمونه از فیلم‌های مستند سال‌های اخیر خودمان اشاره می‌کنیم:

در فیلم «که در کابوسی زرد خمیازه می‌کشد» (سوسن بیانی، ۱۳۸۳)، یک فصل بخش زآیمان تستا طولانی وجود دارد که در آن شاهد تولد چندین بچه هستیم. در تولد این کودکان، در گریه کردن‌هایشان، در بدن‌های سرخ‌شان، در خشونت و بی‌تفاوتی و حالت روزمره و عادت شده‌ای که در کار پرستارها و پزشکان بیمارستان هست با تصویری از تولد روبه‌رو می‌شویم که صرفاً از نگاه کردن و شنیدن ناشی می‌شود. فیلمساز، ما را وامی‌دارد که به این پدیده خیره شویم و همین خیره‌شدن، ما را به شناخت تازه‌ای می‌رساند که با شناخت کلیشه شده و مفهومی این پدیده تفاوت دارد و تمام بار رمانتیک و ایدئولوژیک آن را از آن می‌زداید. یا در فیلمی به نام «کاش گفته بودند نه» (رضا قتاح، ۱۳۸۴)، با آخرین لحظات زندگی موتورسواری که در یک پرش با موتور جانش را از دست می‌دهد روبه‌رو هستیم. موتورسوار به شدت دچار تردید شده است و می‌داند که احتمال زیادی وجود دارد که جانش را از دست بدهد. هیچ توصیف ذهنی و گزارش بازسازی شده، نمی‌تواند جایگزین لحظات تلخ تردید و اضطرابی شود که روی تولر ویدئو ضبط شده است. رویهٔ دیداری چیزها واقعی ثبت می‌شوند و امکان دوباره دیدن آنها فراهم می‌شود. چیزی از واقعیت وجود دارد که ناشی از هستی‌شناسی لحظه است و این خاص تصویر مستند است.

هیچ‌یک از نمونه‌هایی که آوردم شده از تماهای بلند تشکیل نشده است که این بحث به یکی از مناقشه‌های قدیمی تاریخ تئوری فیلم مربوط می‌شود؛ به بحث بازن-سکانس در برابر مونتاژ (بازن در برابر آیزنشتاین). نظریه هستی‌شناسی تصویر فوتوگرافیک بازن، اگر از نمای بلند حمایت می‌کند، به خاطر تأکیدش بر حضور واقعیت در تصویر فوتوگرافیک است. او معتقد است قدرت سینما و قوت فیلم‌های خوب از این نیروی تصویر فوتوگرافیک ناشی می‌شود که واقعیت را به وفادارانه‌ترین شکل ممکن بازمی‌آفریند. در حالی که در مونتاژ آیزنشتاینی سخن بر سر ساخت یک واقعیت جدید با همنشینی دو تصویر متفاوت است. در اولی تأکید روی، ... دیدن و دیدن است؛ در دومی تأکید روی ساختن و دخل و تصرف.

امّا واقعیت تنها از این گونه لحظات ناب تشکیل نشده است. چه بسا ما با مشاهده آدم‌ها و چیزها، هیچ از واقعیت وجودی‌شان در نمی‌یابیم مگر اینکه به اطلاعاتی درباره گذشته‌شان دسترسی داشته باشیم و روابطشان با آدم‌های دیگر و محیط پیرامونشان را بشناسیم؛ در غیر این صورت حقیقت خود را بر ما آشکار نمی‌کند. در این جا برای روشن شدن موضوع، به یک نمونه دیگر اشاره می‌کنیم.

فیلم مستند «کارت قرمز» (مهناز افضلی، ۱۳۸۵)، به معمای قتل زن یکی از فوتبالیست‌های مشهور کشور و وضعیت زن صیغه‌ای او که متهم به قتل است، می‌پردازد. طبعاً این پرسش که چه کسی زن را کشته است در کانون چنین فیلمی جا دارد تا پایان هم معلوم نمی‌شود چه کسی این کار را کرده است؟ فیلم «کارت قرمز» از پاسخ به این پرسش ناتوان است. آدم‌هایی که جلوی دوربین قرار می‌گیرند یا خود، واقعیت را نمی‌دانند یا اگر می‌دانند جلوی دوربین بیان نمی‌کنند. در این مورد برای شناختن حقیقت ماجرا، رویه بیرونی و ظاهر دیداری-شنیداری چیزها کفایت نمی‌کند بلکه نیاز به شناخت گذشته و شناخت مناسباتی است که خود را بر ما آشکار نمی‌کنند. این آشکار نکردن، در عمق خود به یک دلیل بنیادین برمی‌گردد که همانا تفاوت بین شکل حضور اجتماعی آدم‌ها (نقش‌های اجتماعی که آدم‌ها اتخاذ می‌کنند) و حقیقت وجودی آنهاست.

حضور آدم‌ها جلوی دوربین، حضوری اجتماعی است و ذاتا نباید انتظار داشته باشیم که با تمام حقیقت وجودی خود، جلوی دوربین ظاهر شوند. رابطه نقش و خود واقعی در این جا به پرسش مهمی بدل می‌شود. آدم‌ها کی نقش‌بازی می‌کنند و کی خودشان هستند؟ آیا همان موقع که نقش بازی می‌کنند در عین حال خودشان نیستند (دست کم تا حدودی)؟ و آیا نقش، جزئی از واقعیت وجودی انسان نیست؟ آیا نمی‌توان گفت که در موقع نقش‌بازی کردن هم، آدم خودش است و واقعیت وجودی او از همین نقش‌های متعددی تشکیل شده است که یکی بعد از دیگری بازی می‌کند؟ این بحث در داوری مصاحبه‌ها بسیار مهم است. چگونه می‌توان کسی را واداشت حقیقت را بگوید؟ اگر این کار امکان‌پذیر نیست، پس اعتبار مصاحبه‌هایی که در فیلم‌های مستند می‌بینیم چیست؟ فیلمساز از ما می‌خواهد حرف‌های مصاحبه‌شونده را باور کنیم یا نه، صرفا می‌خواهد بگوید «این آدم این حرف را می‌زند»؟ در صورت اخیر، وقتی که داوری درباره راست و دروغ بودن حرف‌های مصاحبه‌شونده ناممکن باشد، اصلا وجود مصاحبه در فیلم چه حسنی دارد؟ و البته مسأله فقط راست و دروغ گفتن از روی منافع نیست، مسأله فراموشی و برداشت ذهنی مصاحبه‌شونده از موضوعی که راجع به آن حرف می‌زند نیز مطرح است. بسیار پر خورده‌ایم که آدم‌ها جزئیات زندگی خودشان را هم فردست به یاد نمی‌آورند و در برخی موارد که سندهایی وجود دارند می‌توان این امر را اثبات کرد. چه بسا انسان تصور ذهنی خود از واقعه‌ای در گذشته را همچون حقیقت آن واقعه به ذهن می‌سپارد. همه این‌ها اعتبار مصاحبه‌شوندگان و مصاحبه‌های فیلم‌های مستند را مورد چون و چرا قرار می‌دهند. گاهی به نظر می‌رسد که مصاحبه‌ته به اعتبار گزارش راست مصاحبه‌شوندگان از واقعه‌ای، بلکه به اعتبار چهره و ادا و اطوار خود مصاحبه‌شونده، مهم و جالب است. چه چیز جذاب‌تر از دیدن دو هوو است که سال‌ها بعد از مرگ شوهر مشترکشان با خنده و شوخی از خاطرات تلخ سالیان دور و کتک خوردن‌ها و رقابت‌هایشان با هم حرف می‌زنند. در این جا از صحنه‌ای از فیلم «کرمه: خاطرات و رؤیاها» (ابراهیم مختاری) صحبت می‌کنیم. این صحنه نه به اعتبار آنکه چیزهایی که این دو زن تعریف می‌کنند درست است یا نادرست، بلکه به اعتبار حقیقت این لحظه که این دو زن درباره آن گذشته تلخ به این گونه حرف می‌زنند جذاب است و به خودی خود سندی است بر اینکه چگونه گذر زمان تلخ‌ترین خاطره‌ها را به چیزی توستالژیک بدل می‌سازد و باز دیگر می‌رسیم به رابطه وجودی تصویر فوتوگرافیک با واقعیت انقضامی و مشخص که بنیاد قدرت تأثیرگذاری آن است.

■ انگیزه‌های ثبت کردن، خاطره و فراموشی

شما هم شنیده‌اید که زندگی مانند رودی جاری است و هرگز نمی‌توان دو بار در یک رودخانه شنا کرد. لحظات، گریزپا هستند و اشیاء و آدم‌ها و مناسبات در دگرگونی دائم‌اند. انسان در حال پیر شدن است و سرانجام می‌میرد. میل به حفظ واقعیت گریزان و نابودشونده، گویی میلی غریزی در انسان است. به جا گذاشتن اثری از خود از قدیم‌ترین زمان‌ها رایج بوده است. وقایع‌نگاری کوششی بوده است برای فائق شدن بر گذر بی‌رحم زمان که همه چیز را به نابودی می‌کشد. یا رواج نقاشی واقع‌گرا در سده‌های اخیر هزاره دوم، کسانی که وسعشان می‌رسید با سفارش پرتره‌های رنالیستی خود به تقاشان، در صدد بر می‌آمدند با گذر زمان و غلبه مرگ مبارزه کنند. عکاسی و سینما این امید را در انسان دمیدند که دیگر، راه حل نهایی پیدا شده است و می‌توان لحظات زندگی‌ای را که گویی آن به آن بخار می‌شود و به هوا می‌رود ثبت کرد.

شهوت ثبت کردن، شهوت ممانعت از نابودشدن بی‌وقفه چیزهاست. موزه درست کردن، عکس گرفتن، آلبوم درست کردن و حالا فیلم‌وبدئو گرفتن، همه، جلوه‌های گوناگون همین میل‌اند. اما با ورود تلویزیون و دوربین‌های ویدئویی ارزان قیمت، این گرایش به نقطه بوچی و بی‌معنایی می‌رسد. می‌توان همه لحظات زندگی را ثبت کرد (با دوربین ویدئویی از آن فیلم گرفت). هم اکنون هزاران دوربین در فروشگاه‌ها و خیابان‌ها از لحظه لحظه زندگی‌مان فیلم می‌گیرند. اما این فیلم‌ها به چه درد می‌خورند؟ آیا این پوچ نیست که ثبت کردن، جای زندگی کردن را بگیرد؟ اگر وضع به همین منوال پیش برود انسان باید به جای زندگی کردن به ثبت لحظات زندگی بپردازد. این امر اساسا نشدنی است. به همین سبب چه بسیار تصاویر ثبت‌شده‌ای که هرگز کسی آنها را نگاه نمی‌کند حتی خود کسانی که آن فیلم‌ها را گرفته‌اند. شاید پیدا شدن امکان ثبت واقع گرایانه لحظات زندگی به انسان آموخته باشد که اتفاقا بیش از آنکه دغدغه نگاه داشتن، داشته باشد، باید به زندگی کردن بیندیشد و دیگر اینکه اگر قرار است تکه فیلمی دوباره دیده شود باید نمونه‌وار، تدوین شده و جذاب باشد.

در دیدن لحظات عادی زندگی هم لذتی هست، اما به نظر می‌رسد این لذت محدود به نخستین دوران پیدایش ضبط این گونه تصویرهاست و امروز که تصویر، متحرک به امری عادی تبدیل شده است، این جذابیت هم، رنگ باخته است. نوعی هنر وجود دارد که قاعده‌اش این است که آدم‌ها پس از ساختن اثر، آن را از بین می‌برند. گویا چنین سنتی در هنر شرق یا هندوستان هم وجود دارد. این نوعی اعتراض به شهوت حفظ و ثبت در برابر زندگی است و پذیرش این واقعیت که در نهایت هیچ چیز را نمی‌توان نگاه داشت. حتی اگر هم بتوان چنین کرد، باید این چیز به شکل چیزی صیقل یافته و از حالت خام خارج شده باشد، باید روی آن کار شده باشد. وقتی مقدار لحظات ثبت شده به مقدار لحظات زندگی نزدیک می‌شود، تصویر ضبط شده به سبب شباهتی که از نظر غیر گزینشی بودن به زندگی پیدا می‌کند، به تدریج جذابیت خود را از دست می‌دهد. گزینش لحظاتی از میان این لحظات ثبت شده، کاری است که در تدوین فیلم‌ها انجام می‌شود تا مجموعه‌ای قابل دیدن که در حوصله یک تماشای عادی بگنجد پدید آید.

پس رواج دوربین‌های ویدئویی ارزان، ما را به نقطه‌ای می‌رساند که با آسان‌سازی و امکان‌پذیر ساختن ضبط همه لحظات زندگی در سطح فنی و در یک سطح عمیق‌تر، توهمی بودن نقش ضبط همه چیز و مبارزه با فراموشی و نابودی را آشکارتر می‌کند.

■ بحث‌های اخلاقی و مرز بین بازی و زندگی

ساخت فیلم مستند و به خصوص نمایش گسترده تصویرهای مستند از تلویزیون، مستندسازان را با مسائل اخلاقی و حقوقی پیچیده‌ای روبه‌رو می‌سازد. آیا ما حق داریم تصویر کسی را در وضعیتی که خود دوست ندارد، شکار کنیم و به معرض تماشا، همگان قرار دهیم؟ آیا آدم‌ها صاحب تصویر خود هستند و تسبیت به آن حقوقی دارند؟ در برخی موارد پاسخ به این پرسش‌ها آسان است. مثلا وقتی کسی آشکارا از تصویربردار می‌خواهد تو فیلم نگیرد و تصویربردار هم به او می‌گوید که این کار را نمی‌کند اما بعد همین نخواستن و همین دروغگویی، تصویربردار به عنوان نوعی زرنگی بر پرده می‌آید، حقوق شخص، آشکارا زیر پا نهاده شده است. اما اگر در یک ورزشگاه بزرگ از آدم‌هایی که سرگرم تماشای بازی فوتبال هستند، در لحظاتی که شاید خود نخواهند، فیلم گرفته شود و از تلویزیون پخش شود، آیا خلافی اتفاق افتاده است؟

امروزه تعریف حریم عمومی، عوض شده است؛ چرا که وقتی در حریم عمومی هستی نه تنها ممکن است توسط آدم‌هایی که در معرض دیدشان هستی دیده شوی، بلکه ممکن است تصویرت ضبط شود و هزاران نفر دیگر نیز تو را ببینند. این گونه در معرض دوربین‌ها زندگی کردن و تحت نظر بودن، موضوع تعدادی از فیلم‌های سینمایی قرار گرفته است که با عمق کمتر یا بیشتر به آن پرداخته‌اند. فیلم‌هایی مانند «نمایش ترومن» که تمام زندگی یک انسان برای نمایش از تلویزیون طراحی شده و دوربین‌های متعدد از همه لحظات زندگی او فیلم می‌گیرند و به صورت دیگر در فیلم «قاتلین بالفطره» جایی که مرز بین زندگی و نمایش رسانه‌ای در هم ریخته است، جایی که آدم‌های اصلی در برابر دوربین‌های رسانه‌ها و برای بینندگانی که از طریق تلویزیون آنها را دنبال می‌کنند بازی یا زندگی می‌کنند. در معرض دوربین بودن، کیفیت تازه‌ای در زندگی آدم‌ها به وجود آورده است که بدون تردید بر شیوه ساخت فیلم‌های مستند هم موثر است. امروزه حضور دوربین به چیزی عادی بدل شده است و به خصوص نزدیک شدن اندازه دوربین‌های تقریبا حرفه‌ای و تجهیزات آنها به دوربین‌های خانگی باعث شده است آدم‌ها جلوی دوربین، راحت‌تر و بیشتر خودشان باشند؛ یعنی از یک سوی دیگر، ممکن است فاصله نقش و نفس، کاهش پیدا کرده باشد.

بحث‌های اخلاقی امروز، بحث‌های حقوقی فردا هستند و اگر امروز از مجاز بودن فیلم گرفتن از آدم‌ها از نظر اخلاقی بحث می‌کنیم، فردا نیازمند تدوین قوانینی خواهیم بود که این امور را سامان دهند.

■ ذات ایدئولوژیک تکنولوژی‌های فیلمسازی

پیدایش دوربین‌های ویدئویی و سپس شکل پیشرفته‌تر و کوچک‌تر و ارزان‌تر آن که از تکنولوژی دیجیتال برای ثبت تصویر استفاده می‌کنند و تأثیر این تحولات بر شیوه‌های عملی و سبک بصری فیلمسازی، به بحث‌هایی درباره ماهیت تحولات یادشده دامن زد. یکی از این بحث‌ها این است که آیا آن طور که «مایدگر» می‌گوید تحول تکنولوژیک و اساسا تکنولوژی، ذات ایدئولوژیک دارد؟ آیا ما با پیدایش امکانات تصویربرداری، وارد دوران تازه‌ای از سینما شده‌ایم که با سینمای پیش از خود تفاوت ماهوی دارد و باید تاریخ سینما را به دو دوره دیجیتال و آنالوگ تقسیم کرد؟ شخصا با این شیوه قیاسی، یعنی شروع کردن از یک اصل کلی (ذات ایدئولوژیک تکنولوژی) و سپس تعمیم آن به مورد خاص (در این جا سینمایی ماهیتا متفاوت) میانه‌ای ندارم و ترجیح می‌دهم بعد از بررسی پراتیک مشخص تکنولوژی جدید و آثار آن در حوزه‌های فیلمسازی، به نتیجه‌گیری بپردازم.

کما اینکه فنون دیجیتال در فیلمسازی به رشد گرایش‌هایی کاملا متضاد یاری رسانده‌اند، هم فیلمسازی ساده‌تر و ارزان‌تر و حضور در گوشه‌های فراموش‌شده زندگی را ممکن ساخته‌اند و هم به سینمای پرزرق و برق و پر از جلوه‌های ویژه و تخیل از نوع سینمای جرج لوکاچ کمک کرده‌اند. هم امکانات تازه‌ای برای رئالیسم و حضور زنده آدم‌ها و رویدادها بر فیلم فراهم آورده‌اند و هم به سینمای تخیلی، دستکاری در تصویر و سینمای کاملا ساخته شده (و حتی برداشتن مرز بین انیمیشن و تصویر رئالیستی) یاری رسانده‌اند. این امر از آن سخن می‌گوید که ظاهرا تقسیم‌بندی بنیادین‌تر بین همین دو گرایش گفته شده، تحت همه شرایط تکنولوژیک، راه خود را دنبال می‌کند.

مستندسازی در ایران به پیدایش سبک بصری خاص یا جنبشی با اهداف اجتماعی معین بدل نشده است و بیشتر به سمت یک سلیقه جهانی مبتنی بر جلوه‌های تدوین کامپیوتری رفته است

بحث دیگری که به آنچه آمد مرتبط است این پرسش است که آیا این تکنولوژی تازه، ذاتا دموکراتیک‌تر است؟ به این پرسش نیز تنها بعد از تحقیق مشخص در پی‌آمدهای رواج تکنولوژی دیجیتال در فیلمسازی باید پاسخ داد. در نگاه نخست چنین به نظر می‌رسد که با این دوربین‌های ارزان، آزادی دیرینه دوربین-قلم تحقق پیدا کرده و هر کس می‌تواند هر فیلمی را که دوست دارد بسازد. به عبارت دیگر فیلمسازی دموکراتیک شده و فیلمساز می‌تواند قیدوبندهایی را که قدرت سیاسی (حکومت) و اقتصادی (سرمایه) بر روند فیلمسازی تحمیل می‌کردند، کنار بزند و آزادانه فیلم بسازد. اما در یک بررسی مشخص‌تر می‌بینیم که مسائلی مانند امکان واقعی نمایش فیلم‌های ساخته‌شده، لزوم رعایت استانداردهای فنی تصویر و صدا و شکل‌گیری سلیقه‌ای عمومی که فیلم‌های با استاندارد فنی پایین را نمی‌پذیرد، جهانی شدن و همشکل شدن فرهنگ (شکل‌گیری شرایطی که در آن گاه خصوصی‌ترین سلایق هم به پیروی از سلیقه‌ای که توسط شرکت‌های بزرگ و فرهنگ مصرف‌گرای جهانی رواج داده می‌شود محکوم‌اند) می‌تواند باور به پیدایش سینمای ارزان و آزاد شخصی را مورد چون و چرا قرار دهد.

این درست که خرده‌فرهنگ‌ها و جریان‌های حاشیه‌ای می‌توانند به یاری این تکنولوژی، فیلم‌های خود را بسازند اما تجربه نشان می‌دهد که این جریان‌های به ظاهر خصوصی و کوچک نیز مستقیم و غیرمستقیم تحت‌سلطه سلیقه‌های رایج جهانی قرار می‌گیرند. برای مثال فیلمسازی مستند توسط گروه بزرگی از جوانان ایرانی در دهه اخیر به پیدایش سبک بصری خاص یا جنبش خاصی با اهداف اجتماعی معین بدل نشده است و به نظر روز به روز بیشتر به سمت یک سلیقه جهانی مبتنی بر جلوه‌های تدوین کامپیوتری و ریتم و موسیقی تند، فارغ از موضوع مشخص فیلم، رفته است. به عبارت دیگر، در عصر سلطه فرهنگ مصرفی که شرکت‌های بزرگ چندملیتی ترویج می‌کنند اگر دوربین فلم هم بشود، باز با آن چیزی را خواهند توشت که یا فرهنگ غالب می‌خواند. به این ترتیب اهمیت تکنولوژی، تحت‌الشعاع سلسله‌های سیاسی و اجتماعی کلان‌تری قرار دارد که به شیوه استفاده از تکنولوژی‌های جدید شکل می‌دهند ◆