نقش داستان در سینما

مهدی ایوبی

قسمت پنجم

نگاه مستند

تعریف ها

کلمه مستند یا دکومانتر (Documentary) اولین بار توسط «جان گریرسون» برای توصیف فیلم موآنا (Moana) ساخته‌ی «رابرت فلاهرتی (۱)» به کار برده شد.

«گریرسون» فیلم مستند را «روش خلق واقعیت» می‌داند، اما در عین حال اعتقاد دارد کلمه‌ی مستند دور از ذهن است. (۲)

«روش خلق واقعیت» و نه خود واقعیت، زیرا واقعیت به خودی خود هنرمندانه نیست و این هنرمند است که ناگزیر از گزینش است، این گزینش در هر دو مورد (داستان و مستند) وجود دارد، هنرمند به واسطه‌ی گزینش جزئیات مشخص، به مواد خام هنری‌یش شکل منسجمی (الگو) می‌بخشد.

تعریف‌های گوناگون در مورد سینمای مستند موید نقطه نظرات دست اندرکاران این نوع سینما است. یکی از این تعریف‌ها، این نوع را آشناترین، اما مبهم‌ترین و غیر قابل فهم‌ترین اصطلاح در فرهنگ سینمایی می‌داند که به فیلم‌های آموزشی، خبری، اکتشافی و تلویزیونی اطلاق می‌شود.

دیگری، تمام روش‌هایی که برای ثبت هر واقعیت تفسیری بر روی نوار فیلم - چه از صحنه‌ی واقعی، چه به کمک بازسازی صادقانه‌ی صحنه‌های اصلی - به کار می‌رود را، مستند سازی می‌نامد.

فیلم مستند، متوسل شدن به استدلال و احساسات، برای ایجاد تحریک دلخواه، گسترش معلومات انسانی، برخورد واقع‌گرایانه با مسایل و یافتن راه حل آن‌ها در زمینه‌ی اقتصادی، فرهنگی و روابط انسانی است. (۳)

«با زیل رایت» فیلمساز انگلیسی می‌گوید:

فیلم مستند نوع به خصوصی از فیلم نیست، بلکه به سادگی می‌توان گفت روش دست یافتن به اطلاعات عمومی است.(۴)

محدود کردن فیلم مستند جهت دست‌یابی به اطلاعات عمومی، این نوع را تا حد همان کتاب‌های اطلاعات عمومی - که هم حاوی مطالب مهم و هم پیش پا افتاده و نازل می‌باشند - پایین می‌آورد، چرا که چنین برخوردی قایل به ماندگاری اثر هنری نیست. وظیفه‌اش، اطلاع رسانی؛ را که انجام داد تمام شده است. زیرا بعدها این اطلاعات ممکن است بدیهی و ساده به نظر بیایند.

«ریچارد مک کن» نیز اعتقادی دارد که جای بحث دارد:

عوامل تشکیل دهنده‌ی فیلم اعتباری ندارند، بلکه نتیجه‌ی به دست آمده معتبر است. (۵)

چه گونه است که عوامل تشکیل دهنده‌ی فیلم اعتباری ندارد؟ فیلم به خودی خود که ساخته نمی‌شود و همین عوامل با اندیشه‌های خاص که در نهایت به اندیشه‌ی متجلی شده در فیلم منجر می‌شود - فیلم را می‌سازند. این بی اعتبار دانستن عوامل از این دیدگاه نشات گرفته که: موضوع در فیلم مستند به هر شکلی که باشد خود را غالب می‌کند، درست که موضوع مهم است و نتیجه‌ی به دست آمده نیز معتبر، اما چه کسانی دست به گزینش می‌زنند تا آن نتیجه‌ی معتبر به دست آید؟ موضوع به خودی خود جاری و روان است و تا این عوامل تشکیل دهنده- از فیلم نامه نویس، کارگردان، فیلم بردار و مونتور - نباشند و موضوع را مهار نکنند، و آن چه در این میان مهم و کار آمده است را، برنگزینند، به یقین که نتیجه‌یی هم به دست نخواهد آمد و اگر نتیجه‌یی هم باشد در حد همان اطلاع رسانی صرف است و بس.

سینمای مستند از آن نظر مهم است که عمدتاً کاری بیش از مشاهده‌ی سطحی انجام داده و می‌کوشد تا مفاهیم فرعی عاطفی و معانی با اهمیت مضمون‌های طبیعی را القاء کند.

در این میان «فیلیپ‌دان» عقیده دارد:

فیلم مستند با طبیعت گوناگونش، سرشار از ابتکار و تجربه است. برخلاف تاکید همگان ممکن است در فیلم مستند از بازی هنر پیشه‌ها نیز استفاده شود، ممکن است از تخلیل و فانتزی یا حقیقت در فیلم استفاده کنیم. احتمال دارد از حقه‌های سینمایی نیز بهره‌ور شویم، اما اکثر فیلم‌های مستند در یک چیز مشترکند: هر کدام از آن‌ها تحت فشار نیازهای محدودی قرار دارند. هر فیلم مستند با سلاح عقیده‌یی مجهز است که سازنده‌ی آن در مغز خود دارد. در زمینه‌یی وسیع‌تر، فیلم مستند تقریباً همیشه عاملی در خدمت تبلیغات به شمار می‌رود.(۶)

توصیف حقایق، به جای خیال در باره‌ی مسایل حقیقی اشخاص، کارها و حوادث جنبه‌ی غالب فیلم مستند است تا تفسیر جامعی از این مسایل به عمل آید، زیرا در روند بازسازی یا ضبط مستقیم این مسایل بر نوار فیلم آن چه بیش از پیش عاید می‌شود مفهوم سیاسی، اجتماعی فیلم مستند است که در نهایت حاوی یک «پیام» است، پیامی که در دیگر آثار سینمایی همچون فیلم‌های متعارف و غیر متعارف کمتر مشاهده می‌شود و اگر نیز حاوی پیام است باید در لایه‌های زیرین فیلم باشد.

فیلم مستند جدید اکنون تعریف‌های تازه، روش‌ها و شیوه‌های دیگری را عرضه می‌کند: «سینما، حقیقت»، «سینمای مستقیم»، «فیلم غیر تخیلی» در برابر «فیلم تخیلی»؛ اما آن چه مهم است اینکه فیلم مستند جدید تلاشی برای انتخاب دقیق مفاهیم واقعی و تا سر حد امکان به صورت مستقیم است، تا موانع بین سوژه و فیلم ساز را به حداقل برساند و به طور کلی یک رویداد واقعی و طبیعی باید بیش از هر چیز، حالت خود انگیختگی را تا حدی حفظ کند زیرا فیلم ساز مستند قبل از وقوع رویداد از آن اطلاعی ندارد و پیش داوری نمی‌کند، همان گونه که از واکنش احتمالی شخص یا اشخاص قبل از اینکه عملی از آن‌ها سر بزند چیزی نمی‌داند، پس فعلیت را بر احتمال برتری می‌دهد.

سویه‌ی واقعی مستند

مستند، اصطلاحی است که فقط به فیلم‌های غیر تخیلی اطلاق می‌شود. به عبارت دیگر تمام فیلم‌های مستند غیر تخیلی هستند، اما تمام فیلم‌های غیر تخیلی مستند نیستند.(۷)

عنصر تخیل در برابر عنصر واقعیت شاید بهترین وجه تمایز فیلم مستند با فیلم داستانی باشد. فیلم مستند می‌کوشد ثبت واقعیت کند، از هر آن چه جاری است دست به گزینش می‌زند- که بنابراین بازسویه‌یی از واقعیت را انتخاب می‌کند و نه تمام آن را - پس دیدگاه در فیلم - مستند نقش اصلی را دارد، زیرا حادثه‌یی در زندگی واقعی ممکن است دراماتیک به نظر برسد، اما هنگام ضبط بر روی نوار سلولوئید الزامی نیست که به همان صورت باقی بماند، مگر آن که بهترین نقطه‌ی دید (زاویه) را برای هر حادثه‌ی خاص برگزینیم.

این گونه فیلم با واقعیت سروکار دارد و نه با تخیل، به فضاها، آدم‌ها و رویدادهای واقعی می‌پردازد و نه خیالی، مشاهده کننده‌ی طبیعت است و نه در صدد تقلید کردن از آن، هر چه در این طبیعت به ساختار فیلم کمک می‌کند برای ضبط برگزیده می‌شود، بنابراین در هر بازآفرینی مقداری تفسیر و آفرینش دخالت دارد.

سویه‌ی داستانی

فیلم داستانی به بسط و پیشبرد یک طرح داستانی توجه دارد، حال آنکه فیلم مستند به شرح و تفسیر یک مضمون البته این تمایز کمی مبهم است، زیرا جنبه‌های مستندگونه در فیلم‌های داستانی (همانند خانه‌ی دوست کجاست - دونده - آب، باد، خاک) و فرازهایی از یک داستان را در فیلم مستند هم می‌توان مشاهده نمود (اولی‌ها ، مغول‌ها، اون شب که بارون اومد).

فیلم مستند فاقد اضطراب و دلهره‌ی طرح‌های داستانی است و اگر اضطراب و دلهره‌یی در برخی فیلم‌های مستند وجود دارد در وحله‌ی نخست به خود انگیختگی رویداد مربوط می‌گردد و بعد تدوین هدفمند است که علاقه و توجه‌ی تماشاگر را جذب می‌کند. زیرا مضمون به تنهایی کافی نیست، بل شیوه‌ی ارایه، تناسب و اصالت عوامل بصری می‌توانند به نوعی به وجود آورنده‌ی کشش، حتی اضطراب و دلهره گردند.

«ویلارد وان دایک» فیلم ساز آمریکایی می‌گوید :

فیلم مستند داستانی فیلمی است که در آن، عوامل داستان با نمایندگان نیروهای سیاسی یا اجتماعی برخورد می‌کنند و با «خود» شخصیت سیاسی یا اجتماعی روبرو نمی‌شوند. بنابراین فیلم مستند از بعدی قهرمانانه برخوردار است. همچنین فیلم مستند داستانی نمی‌تواند قانون جدیدی برای اجتماعی وضع کند.(۸)

آن چه اکنون بیش از گذشته در فیلم‌های مستند وجود دارد، نوعی داستان گویی است. نوعی خط روایتی که کشش لازم را در مخاطب به وجود می‌آورد، اما واضح است که خط روایی این گونه فیلم‌ها تفاوت بارزی با خط روایی در فیلم‌های داستانی دارد و از عناصری که در فیلم‌های داستانی استفاده می‌شود، در این نوع فیلم کمتر می‌توان نشانی یافت و اگر عناصری داستانی هم یافت می‌شود به هنگام تدوین و در شکل ساختاری تدوین این نوع فیلم‌ها وجود دارد، یا از نحوه‌ی نگرش فیلم ساز به موضوع مستند فیلم خود.

«کلوز آپ» ساخته‌ی «عباس کیا رستمی» گونه‌یی خط داستانی را در بطن نگاه مستند خود دارا است. آدمی که خود را به جای آدم - سرشناس - دیگری جا زده و پس از روزها نقش بازی کردن دستگیر می‌شود. این نگرش بر آن است تا از طریق حقایقی که انتخاب می‌کند، مسایل روانی و جامعه شناختی‌ی یک جامعه را از طریق فردی که مرتکب جرم می‌شود مورد کنکاش قرار داده و بی‌آنکه حکمی کلی صادر کند، مخاطب را با مسئله درگیر سازد.

فیلم نامه‌ی ضد داستان غیر متعارف

داستان وسیله‌یی ناهشیار است تا نفایی بر روی عدم امکانات ذهنی افراد بکشد.

«چزاره زاواتینی»(۹)

تخیل ... اندیشه

«روایت عامل بسیار مهمی درسینما است، اما سینما به روایت و قصه گویی خلاصه نمی‌شود».

ذهنیت هنرمندانه همواره در جست و جوی راه تازه‌یی بوده که بتواند تخیلی ناب و هنری از واقعیت ارایه دهد، واقعیتی که روزمره نیست، بیشتر واقعیتی هنری که زاییده‌ی تفکر و نگاه هنرمند به عرصه‌های مختلف زندگی است، و نه آن زندگی‌یی که کم و بیش همگان در آن غرقه‌ایم، زندگی‌ی درونی، زندگی‌یی که با چشم و ذهن مسلح و پویا می‌توان آن را دید و احساس کرد، زندگی‌یی که در هر فرد طی می‌شود و تنها از راه نزدیکی به درون ذهن فرد می‌توان آن را احساس کرد، تجربه کرد، تجربه‌یی ناب و بی همتا که معناهای متعدد را باز تاب می‌دهد، معناهایی که در نهایت شکل جمعی می‌یابند، شکلی از یک معضل اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و ...

در این شکل ناب هنری که در صدد از میان بردن عادت‌ها است، دنیای تازه‌یی آفریده می‌شود، دنیایی که در آن می‌توان چیزهایی را دید که پیش از آن ندیده‌ایم، یا اگر هم دیده‌ایم به واسطه‌ی همان عادت، در آن‌ها دقیق نشده‌ایم، تنها نگاه کرده‌ایم و گذشته‌ایم، گذشته‌ایم زیرا نگاه کردن به آن‌ها تخیل‌مان را به بازی نگرفته است، و به همین دلیل هر تصویربانی ادراک تازه‌یی از موضوع نشده است و تنها معنایش را تکرار کرده، و در نهایت آن چیز - شی، انسان، اجتماع، موضوع - مفهوم خود را از دست داده و فقط همان مفهومی برایش باقی مانده که بر حسب عادت به آن خو گرفته‌ایم.

هنر ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند. میان ما و تمام چیزهایی که به آن‌ها خو گرفته‌ایم (مثلاً کار، لباس پوشیدن، تزیین خانه، همسر و ...) فاصله می‌اندازد،

اشیاء را چنانکه «برای خود وجود دارند» به ما می‌نمایاند و همه چیز را از حاکمیت سـ ـن خودکا که زاده‌ی ادراک حسی ماست می‌رهاند.(۱۰)

نگاه «شکلوفسکی» ـ که نقل قول از او است ـ در مسیر آشنایی زدایی پیش می‌رود و آشنایی زدایی از عناصر مسلط در نگاه هنرمند نواندیش است.

این واژه، واژه‌ی آشنایی زدایی یا بیگانه سازی پیچیده و غیر قابل لمس به نظر می‌رسد، زیرا چه لزومی دارد ما نسبت به مسایل بیگانه باشیم؟ بحث بر سر همان عادت‌ها است، عادت‌هایی که حواس ما را نسبت به مسایل برنمی‌انگیزد، زیرا مسایل به نظر آشنا می‌آیند، پس لزومی ندارد با این مسایل آشنا کلنجار برویم، پس هنگامی که مسایل تا این حد بدیهی و آشنا جلوه کنند از نگاه ما دور می‌شوند و نمی‌توانیم آن‌ها را ببینیم و هنرمند اصل آشنایی زدایی را بر همین منوال به کار می‌گیرد تا واقعیتی فراتر از واقعیت جاری و آشنا را به ما نشان دهد، واقعیتی که از دور نمایه‌ی داستان غیر متعارف برمی‌آید و از منظری دیگر ـ منظری سوای منظر آشنا ـ به ما نمایانده می‌شود. «آنتونیونی» همین مسئله را از زاویه‌یی دیگر چنین می‌بیند: تا چند سال پیش سلیقه‌ی مردم در بند روال‌های خاصی از داستان سرایی و سنت‌های روایی خاص بود. فیلم می‌باید در سطح جریان داشته باشد. و در روایت، از ریتمی مکانیکی که حواس تماشاگر را جلب کند، تبعیت کند. بعد مردم کم‌کم متوجه شدند که ریتم را می‌توان شکست، که فیلم را می‌توان جور دیگری نوشت و می‌توان داستان‌های رئالیستی‌تری گفت که براساس احساس‌ها یا روابط فردی بین افراد باشد.

فیلم نامه‌ی ضد داستان (غیر متعارف) چنانکه از نامش برمی‌آید در صدد حفظ و قوام بخشیدن به عناصر داستانی‌ی مرسوم نیست و به همین جهت در این گونه فیلم نامه از کشمکش به معنای مقابله‌ی دو عنصر متضاد نمی‌توان نشانی یافت، همان‌گونه که شخصیت نیز چونان شخصیت فیلم نامه‌ی داستانی کاملاً به ما معرفی نمی‌شود، و لازمه‌ی توجه به شخصیت، رسیدن به عرصه‌ی ذهن او است، زیرا شخصیت از طریق عمل، چه عینی و چه ذهنی، زمان و مکان را عرضه می‌کند.

ساختار روایتی که در فیلم نامه‌ی داستانی بر مبنای موقعیت پایدار اول، دگرگونی و موقعیت پایدار تازه شکل می‌گرفت در این جا به هم می‌ریزد و ممکن است موقعیت ناپایدار اساس کار قرار گیرد، زیرا دیگر در اینجا اساس، تقلید از واقعیت یا بازسازی واقعیت نیست، بل به جای این‌ها به واقعیت عرضه شده از منظر نگارنده (نظرگاه) و واقعیت داستانی غیر متعارف می‌پردازد.

در آثار ذهنی، که طیف وسیعی از فیلم نامه‌های با داستان غیرمتعارف را در بر می‌گیرد، طرح تا حد سویه‌یی از داستان تکامل می‌یابد، اما داستان دانسته نمی‌شود، به عبارتی طرح «گونه‌یی جستجوی داستان» است، و تنها به توهم طرح بسنده می‌شود، چرا که در اینجا پا به جهان احتمالات گذاشته‌ایم، جهانی که در آن هیچ چیز قطعی نیست، بنابراین با بی‌رنگ شدن طرح روبرو می‌گردیم و به طورکلی مفهوم طرح از میان می‌رود. «ریکور» در مورد داستان مدرن (غیر متعارف) می‌گوید:

به راستی چیزی از مفهوم ارسطویی طرح باقی نمانده است، مفهومی که تقلید از کنش به حساب می‌آمد. همراه با محو زمینه‌ی کنش‌ها هم از بین رفتند.(۱۱)

به همین سبب طرح داستانی چندان مهم نمی‌نماید، خط داستانی در حال درهم شکستن است و ایده‌های قراردادی طرح‌های داستانی کنار گذاشته می‌شود و تعداد وقایع به شکل پرداخت‌های دراماتیک در رویداد فیلم انگشت شمار گشته، که همین‌ها هم با فواصل زیاد رخ می‌دهند، داستان واقعی به کمک وسایل دیگری پیش می‌رود، وسایلی از نوع سبک و روش بیان که بسیار مهم می‌نماید و از داستان و طرح فراتر رفته، نقش مرکزی ایفاء می‌کند.

شکل ... محتوا ... ساختار

فیلم نامه با داستان غیر متعارف چه در شکل، و چه در محتوی و نهایت، در ساختار نیز از اشکال و ساختارهای سنتی پیروی نمی‌کند و قوانین تازه‌یی را می‌آفریند.

این «گونه»ی سینمایی بیشتر در شکل بیانی است که موجودیت می‌یابد و در نتیجه بحث تفاوت در شکل و محتوا را برنمی‌تابد، چرا که عقیده دارد این دو لازم و ملزوم یکدیگرند، هر چند محتوایی که صرفاً قصد دادن «پیامی» را داشته باشد غیر هنری می‌داند و هنر را به صورت ناب می‌پندارد، بدون حشو و زواید و پیرایه‌های تحمیلی.

همان‌گونه که پیش از این در بخش داستان نوشته شد، این

داستان طی فرآیند آفرینش به صورت یک «پژوهش» جلوه می‌کند و قصد نظریه پردازی ندارد، پژوهش نیز مرحله‌یی ابتدایی در خلق اثر هنری به شمار می‌رود که همواره در جاده‌یی بی انتها ره می‌سپرد، یعنی فضای بازی که امکان پژوهش‌های متعدد آتی را در خود و با خود دارد، زیرا به دلیل نفس پژوهشگرانه‌ی چنین اثری، اثر همواره زایشی دوباره خواهد داشت و هیچ‌گاه «میرنده» نیست و چون با زمان و مکان به عنوان عناصری کار آمد و مهم سروکار دارد، همواره به آدمی و موقعیت او در جهان می‌پردازد، بنابراین دیدگاه و منظرش همیشه نو و تازه جلوه می‌کند.

سینمای نوشتاری که خصوصاً در دهه پنجاه و پس از آن در کار سینماگران ناب ، نظیر «آلن رنه»(۱۲) «روبر برسون»(۱۳)، «ژان لوک گدار»(۱۴) و «آلن روب گری یه» ظاهر شد، بیشتر نوعی گرایش به سوی هنر تجریدی به شمار می‌آمد که به لحاظ امکانات بیانی تازه‌اش، از یکسو نحوه‌ی بازگویی سنتی داستان پردازی پیشین را زیر سوال می‌برد و از سوی دیگر شکافی عمیق در مسیر قصه به وجود می‌آورد که ماحصل آن سینمایی پیچیده، انتزاعی و سخت استعاری بود.(۱۵)

به این ترتیب مشاهده می‌کنیم که این گونه فیلم نامه ـ فیلم ـ ابتدا در فرانسه وتوسط گروهی سازمان یافت که ژانرهای مختلف و سبک‌های گونه‌گون را بر نمی‌تافتند و قصد آن داشتند که این همه را در هم ادغام کرده و اصولاً پای بند سبک خاصی نباشند، جز نوآوری که با ذات زمانه‌شان هماهنگ باشد. این پای بند نبودن از ابتدا و توسط فیلم‌نامه کاملاً مشهود بود، زیرا هیچ خط ارتباطی مشخصی میان حوادث و وقایع و رخدادهای دنیای فیلم نامه و داستان را نمی‌شد تشخیص داد و هر آنچه بود پیرامون شخصیت و اعمال او دور می‌زد، اعمالی که گاه کاملاً در نقطه‌یی مقابل و متضاد هم قرار می‌گرفتند و براساس رخداد قبلی سامان نمی‌یافتند، بل پویا و دینامیک و خود انگیخته جلوه کرده، دنیای ساخته‌ی فیلم ساز ـ فیلم نامه نویس ـ را پیش می‌بردند.

در این «شکل» وقایع همواره در مرز تخیل و واقعیت سیر می‌کند، چیزی که واقعی می‌نماید ممکن است تخیلی باشد و هنگامی که گمان تخیل در مخاطب ایجاد شود، در همان حال به محیل بودن آن نیز شک برده می‌شود.

فیلم‌نامه ـ فیلم ـ قصد آن ندارد که از واقعیت جاری نسخه برداری کند، بازتابی از واقعیت باشد، آیینه‌یی برابر زندگی واقعی و روزمره بگذارد و از درون آن همه چیز را ببیند، فیلم‌نامه ـ فیلم ـ واقعیت تازه‌یی می‌آفریند که یکسر ممکن است تخیلی باشد، ولی مربوط به دنیای ساخته شده توسط ذهن خلاق هنرمند؛ واقعیتی به مراتب ناب‌تر و راستین‌تر از آن واقعیتی که دیگر به آن عادت کرده‌ایم و معانی تازه و نو را در ذهن‌مان برنمی‌انگیزد.

داستان به معنای متعارف آن، که آغاز و میان و پایان داشته باشد، رویدادها و وقایع سلسله‌وار، از پی هم بیایند و هر یک نشات گرفته از ما قبل خود باشد و ما بعد خود را شکل بخشد، شخصیت با وقایع عینی درگیر باشد، نیروهای متضاد در پی هدفی مشخص و جامع با هم درگیر شوند، کشمکش‌ها، کنش‌ها شکل بگیرند و مبنای زمانی واقعه بر روی خط مستقیمی حرکت کند، گره افکنی‌ها، اوج

و فرود و تعلیق در آن وجود داشته باشد، در این «گونه» جایی ندارد، زیرا این سینما با به کارگیری تصاویر مستقیم از واقعیت، به عنوان ماده‌ی خام اولیه‌اش، در راستای خلق نمادهایی ذهنی و گاه انتزاعی در نقطه‌ی مقابل آن قرار می‌گیرد.

فیلم‌نامه از طریق تمهیدهای خلاقانه قادر است به طور حسی تماشاگر را در حوادث و زمان و مکان فیلم راهبر باشد، گفتار ساده از کلام و واژه‌های پر مفهوم و بی‌پیرایه، کار برد فواصل زمانی متغیر، ایجاد کنش و واکنش دیالکتیکی میان کلام و تصویر و موتیف یا موتیف‌های خاص که کاربرد نشانه‌یی می‌یابند، همگی می‌توانند در سازمان دهی یک اثر نوشتاری جامع برای فیلم موثر باشند.

فیلم‌نامه‌ی خلاقه با ساختاری محکم که همه‌ی عناصر اندیشه‌ی اصلی اولیه را در بطن خود داشته باشد، در شکل‌نهایی‌یش اثری است که با وجود تغییرات ـ از ماده‌ی خام اولیه گرفته تا مرحله‌نهایی ـ به طور مسلم همچنان هسته‌ی اصلی تفکر و ذهنیت فیلم‌نامه نویس را دارا باشد.

شخصیت در این گونه فیلم‌نامه از ابعاد قهرمانانه تهی است، بیشتر درون گرایی او مورد توجه است و همواره ذهن او پیش برنده‌ی وقایع است و در حقیقت همچون پژوهشگری به دنبال مقوله‌ی مورد پژوهش می‌رود، خود به درستی مسیر را نمی‌داند، کور سوی خاطره‌یی، یادی، واژه‌یی، تصویری او را به زمان و

فضایی می‌برد که انگار در آن بوده، در آن می‌زیسته و آن فضا را به اندازه‌ی خود اشتغال کرده. پویایی و دگرگونی در این شخصیت بیشتر درونی است، به دنبال یک حس که به درستی هم نمی‌شناسد می‌رود، این حس می‌تواند، احساسی باشد از زمانی بر باد رفته، شهری که برایش اکنون دیگر وجود ندارد، شخصی که در زمان و فضایی و به نوعی بر او تأثیر گذاشته و به طور کلی وقایع، که او می‌سازدشان، زیرا زندگیش از پیش ساخته و پرداخته نشده، او خود زندگیش را می‌سازد، زندگی‌یی که اگر چه ذهنی می‌نماید، اما برگرفته از واقعیاتی است که همواره در او بوده و با آن‌ها زیسته.

در این گونه با «پایان» به شکل قراردادی ـ چه خوش و چه ناخوش ـ روبرو نیستیم، هر چه هست در همان محدوده‌ی زمانی ی فیلم شکل می‌گیرد و در کل نمودار «جهان پیشنهادی» هنرمند است که برای درک آن باید به درون این جهان راهی باز کنیم و منطق درونی آن را بشناسیم و مگر می‌توان برای جهان، پایانی متصور شد؟ زیرا اگر بخواهیم پایانی برای داستان غیر متعارف قایل شویم دچار تعارض با نفس پژوهشگرانه‌ی آن می‌شویم، چرا که پژوهش نقطه پایانی ندارد و هر پایان ظاهری پژوهش آغاز پژوهش دیگری است، برآمده از پژوهش قبلی.

زمان و فضا

زمان و فضا را در فیلم نمی‌توان از هم جدا دانست زیرا به گونه‌یی دیالکتیکی با هم مربوطند؛ تا جایی که زمان، فضا را می‌سازد و فضا، زمان را. زمان و فضا در داستان غیر متعارف کاربرد وسیع‌تری نسبت به فضا و زمان در داستان‌های متعارف و شناخته شده دارد، زیرا زمان در این گونه داستان‌ها (متعارف) بیشتر به صورت خطی و مستقیم و گاهنامه‌یی عمل می‌کند و اگر گاه مثلاً با رجعت به گذشته روبرو می‌شویم بیشتر به این دلیل است که خط داستانی را روایت کرده باشد و به نوعی بازنمایی رخدادی باشد که منتج به رخداد کنونی گشته، پس عنوان بازی با زمان را نمی‌توان به آن اطلاق کرد.

زمان و فضا در داستان غیر متعارف و فیلمی که از اصول کلاسیک و قواعد سینمای داستان گو پیروی نمی‌کند، به عنوان عنصری پویا عمل می‌کند، به گونه‌یی که زمان و فضا در بافت کلی فیلم همچون رویدادها و شخصیت‌ها عمل کرده و هر آنچه رخ می‌دهد به واسطه‌ی زمان است، زمانی که گاه ذهنی می‌نماید، گاه عینی و به هر صورت در این نوع، همواره بایستی در جست و جوی زمان برآمد، چرا که بدون فهم زمان درک و تأویل معانی تصاویر بغرنج می‌نماید.

تمامی تجربه‌ی حسی ما در چهار چوب فضا و زمان رخ می‌دهد و جهان فیلم، آدم‌ها و حوادث آن در درون آن زندگی و جنبش دارند و هستی خود را از آن بدست می‌آورند.(۱۶)

به همین دلیل جهان واقعی (فیزیکی) و جهان سینمایی با هم تفاوت اساسی دارند و اجزای تشکیل دهنده‌ی آن‌ها نیز، چرا که میان فیلم و واقعیت اختلاف وجود دارد.

حرکت در زندگی واقعی به گونه‌یی به هم پیوسته است، در حالی که حرکت بر پرده‌ی سینما گسسته؛ حرکت در زندگی تابع

زمان عقربه‌های ساعت **است که بی‌وقفه** پیش می‌روند اما حرکت بر پرده‌ی سینما تابع زمانی‌ی عقربه‌های ساعت نیست، «جهان متن» خود زمان خود را می‌آفریند، برای همین می‌توان فضا و زمان را از هم جدا کرد. توسعه دادیا فشرده کرد، فضاها و زمان‌های گوناگون را در هم آمیخت، فواصل مکانی را از میان برداشت و زمان را کاهش داد، گسترش داد و آن را متوقف ساخت.

اگر فیلم را به صورت «تجربه‌یی حسی از ذهن» بدانیم، بنابراین می‌توان حالت‌های بسیار متفاوتی از این تجربه را به نمایش گذاشت. حالت‌هایی از واقعیت و خیال، محسوس و مجرد، طیف‌های گوناگونی از ضرورت قراردادها؛ گاه انگاره‌های واقعیت، گاه منطق تصورات و گاه سیلان عواطف یا پرواز خیال که به دنبال هم می‌آیند و بدین ترتیب «فضا ـ زمان» سینمایی در دست فیلم ساز وسیله‌یی است نامحدود.

به واسطه‌ی امکان «بازی با زمان» می‌توان آثاری پدید آورد که چهره‌ی اصلی و مشخص آن‌ها «زمان» باشد، قطعه‌هایی بسیار از «گذشته‌ها» که در «اکنونی» یگانه شکل می‌گیرند، رخدادها یکدیگر را دنبال نمی‌کنند و از هم منتج نمی‌شوند، بدون نمایش و بدون آغاز، آینده با خاطره‌ها همسو می‌شود و به طورکلی همچون گاهنامه‌ی ذهن انسان عمل می‌کند.

استفاده از زمان در این گونه فیلم تابع منطق نیست، از رابطه‌ی علت و معلولی طرح داستان منتج نمی‌شود، زیرا به درستی نمی‌توان گفت در گذشته چه چیزی اتفاق افتاده؟ و این اتفاق زاییده‌ی ذهنی است که همواره دوست دارد گذشته را در اکنون بیابد یا اکنون را در

آینده شکل بخشد؟

باز نمایی خاطره، ذهن، یا در این شکل از استفاده‌ی زمانی، بر مسیر مستقیمی پیش نمی‌رود، پراکندگی جزء اصلی آن است، اتفاق‌ها و گذشته هیچ گاه به شکلی پله پله و نردبانی بر هم استوار نمی‌شوند، بل پاری از خاطره در لحظه شکل می‌گیرد، به تصویر در می‌آید و آن گاه پاری دیگر، که ارتباطی هم با خاطره و یاد قبلی ندارد جایگزین آن می‌گردد و این شکل یادآوری ی ذهنی چندان با ذهن انسان ناهماهنگ نیست و کدام انسانی است که مدعی شود تمام رویدادهای گذشته‌ی زندگیش را بلاانقطاع و پشت سر هم از نظر زمانی و مکانی می‌تواند بازگو کند؟

«آلن روب گری یه»، مولف فیلم نامه و همکار «آلن رنه» در ساختن فیلم «سال گذشته درمارین باد» نوشته است:

تصویرها امور خیالی هستند، و خیال، اگر به «بستگی» زنده باشد همواره در زمان حاضر جای دارد. خاطره‌هایی که «باز می‌بینیم»، جاهای دور، دیدارهای آینده، یا حتی رخدادهایی مربوط به گذشته که هر یک از ما در ذهن خود به آن‌ها نظم می‌دهیم تا در پی، به باوری دست بیابیم، گونه‌یی فیلم درونی هستند که با برگرفتن توجه خود از آنچه گرداگردمان روی می‌دهد، پیوسته در ذهنمان نمایش داده می‌شود. اما در لحظه‌هایی دیگر یکسر برعکس، تمامی حواس خود را به ضبط این دنیای بیرونی متمرکز می‌کنیم، دنیایی که به یقین وجود دارد. پس فیلم کامل ذهنی ما در برگیرنده‌ی پاره‌های واقعیت موجود است، چیزهایی که اکنون می‌بینیم و می‌شنویم. این فیلم همچنین پاره‌های گذشته، آینده و حتی آن بخش‌ها را که یکسر به دنیای وهم تعلق دارند، نیز در بر می‌گیرد.(۱۷)

اما «زمان حال» چیست؟ زمان حال نیز در گذر است و در این‌گذر تبدیل به «زمان گذشته» می‌گردد، این «دم»، این «اکنون» گذشتنی است و دگرگون شدنی و جلوه‌ی آن نیز در همین گذر است و بنابراین «زمان حال» با «زمان گذشته» همزیستی دارد، از هم جدا نشدنی، دو روی یک سکه و بهتر است گفته شود، سکه‌ای که هر دو رو را در یک رو دارد.

زمان مستقیم، زمان موازی، بازگشت به گذشته، زمان معکوس و زمان از نیمه‌ی ماجرا، عمده زمان‌هایی هستند که در فیلم‌های داستانی مورد استفاده قرار می‌گیرند، اما در فیلم‌های با داستان غیر متعارف عمدتاً از زمان مختلط (شکسته) و زمان نامنظم سود می‌برند.

زمان مختلط (شکسته) و زمان نامنظم برخلاف شیوه‌های معمول داستان پردازی عمل می‌کنند، در این شیوه، زمان ظاهراً آشفته، نامنظم و بی سازمان است. زمانی نیست که هم جهت با عقربه‌های ساعت باشد، بل این زمان از هنگامی آغاز می‌شود که عقربه‌های ساعت بایستند.

عبور از زمان حال از طریق بازگشت‌های پی‌درپی به گذشته و گذشته در گذشته صورت می‌گیرد، بی آنکه ترتیب و توالی رویدادها و تسلسل زمانی آن‌ها رعایت شود، گذشته و حال در هم می‌آمیزند تا اندیشه‌یی و رویدادی شکل پذیرد و در این گذر،گاه با بی‌تداومی مطلق روبرو می‌شویم، آغاز و پایان، فراز و فرود متعارف در این زمان معنا ندارد و هر چه هست به واسطه‌ی این زمان نامنظم شکل می‌گیرد.

در عرصه‌ی ادبیات داستانی نویسندگان زیادی این شیوه‌ی زمانی را به کار گرفتند، صادق هدایت (بوف کور) هوشنگ گلشیری (شازده احتجاب) بهرام صادقی (ملکوت)، و در عرصه ادبیات نمایشی و فیلم‌نامه و فیلم، بهرام بیضایی (در اکثر آثارش)، ابراهیم گلستان (در برخی فیلم‌ها و داستان‌هایش)، پرویز کیمیاوی (مغول‌ها)، آربی آوانسیان (در نمایش‌ها و فیلم چشمه) و...

سینمای ضد داستان در ایران

گرچه این گونه سینما (فیلم) در جهان و از دهه‌های پیش شروع شده و گسترش یافته و هر بار ابعاد تازه‌یی ـ نگرش جدیدی ـ را باب کرده، اما در ایران فیلمی را که ساختار کلی‌اش برآمده از چنین سینمایی باشد کمتر می‌توان سراغ گرفت.

چند فیلم پیش از انقلاب، جنبه‌هایی از این گونه سینما را دارا هستند، اما به تمامی نمی‌توان آن‌ها را جزو سینمای با داستان غیر متعارف دانست. نمونه‌هایی چون : «سیاوش در تخت جمشید» که نگرشی غیر متعارف به تاریخ دارد و در لحظاتی گذشته و حال و آینده را در هم می‌آمیزد، اما بیشتر به سینمای مستند گرایش دارد، همچنین «طبیعت بیجان»، «مغول‌ها» ، «اوکی مستر» ، «باغ سنگی» ، «یک اتفاق ساده»، «پ ، مثل پلکان» و «اون شب که بارون اومد» که جنبه‌های مستند گونه‌شان برداستان حتی به صورت غیر متعارف برتری دارد و اصولاً بهتر آن است که در رده‌ی فیلم‌های مستند جایشان داد.

از میان آثار ساخته شده در این سال‌ها شاید بتوان نمونه‌هایی چون «ملکوت»، «شازده احتجاب»، «مرثیه»، «صبح روز چهارم»، «چشمه»، «در غربت» و «گزارش» را با اغماض جزو فیلم‌هایی دانست که داستان‌های خود را به سبک وسیاق گذشتگان بازگو نمی‌کنند، زیرا از این میان «مرثیه» و «گزارش» تنها به عنوان ناظری بی‌طرف اندیشه‌ی موجود در فیلم را توسط نماهایی از واقعیت بدون دستکاری هنرمندانه عرضه می‌کنند، همان کاری که «سهراب شهید ثالث» در فیلم «در غربت» می‌کند. اما «ملکوت» و «شازده احتجاب» که هر دو برگرفته از داستان‌هایی به همین نام می‌باشند، هم در روایت داستان و هم در شیوه‌ی بیانی خود، تا حدودی به سینمای ضد داستان (داستان غیر متعارف) نزدیک می‌شوند، چه، هسته مرکزی فیلم‌ها بر ذهنیت شخصیت‌ها بنا شده و از زمان نیز به عنوان عنصری کار آمد و نه خطی و مستقیم استفاده به عمل می‌آورند و بیش از آن که مفهوم داستان روایت شده مّد نظر باشد، سبک و شیوه‌ی بیانی آن‌ها است که به چشم می‌آید. «صبح روز چهارم» ساخته‌ی «کامران شیردل» که بنا بر قول فیلم ساز ادای دینی است به سینمای «ژان لوک گدار» و فیلم «از نفس افتاده» ی او، چه در داستان (ضد داستان) و چه در شیوه بیانی تقلیدی است از همین فیلم که خود این فیلم پایه‌یی بود بر موج نوی فرانسه و سینمایی که یکسر جدا از سینمای کلاسیک عمل می‌کرد.

پس از انقلاب نیز در مقابل فیلم‌های داستان گو، فیلم‌هایی ساخته شد که جنبه‌های داستانی در آن‌ها کمرنگ وضعیف بوده، اما ساختار این فیلم‌ها به گونه‌یی نبوده که بتوان آن‌ها را در سینمای ضد داستان ـ داستان غیر متعارف ـ جای داد.

«دوندد» و «آب، باد، خاک» از این گونه‌اند. که گرچه داستان به معنای متعارف در آن‌ها وجود ندارد اما بیشتر «شبه ضد داستان» هستند، چرا که، در هر دو فیلم از واقعیت موجود استفاده شده و شخصیت در جهانی می‌زید که قابل لمس است و در زمانی واقعی ـ خطی ـ مسیر حرکت را می‌پیماید. اصل علت و معلولی رعایت می‌شود و هر رویداد از رویداد قبلی نشات گرفته، گیرم به سبک و سیاقی دیگر و با استفاده از پاره رخدادهایی که شکل نهایی داستان را کامل می‌کنند و بیشتر به گونه‌یی از طرح می‌مانند که سویه‌یی داستانی می‌یابند. آثار بعد از انقلاب «عباس کیا رستمی» همچون «اولی‌ها»، «خانه‌ی دوست کجاست»، «کلوزآپ»، «مشق شب»، «زندگی و دیگر هیچ» نیز بیشتر واقعیاتی هستند که با دیدگان مستند به آن‌ها نگریسته شده، هر چند «کیارستمی» روایت خود را از واقعیت به نمایش می‌گذارد و در جهت اندیشه‌ی مرکزی فیلم واقعیت موجود را دستکاری می‌کند و این حتی در «خانه‌ی دوست کجاست» که سویه‌یی داستانی دارد ـ نه با اوج و فرود و تعلیق‌های رایج سینمای داستان گو ـ نیز به وضوع قابل مشاهده است.

دو فیلم «یار در خانه» و «در کوچه‌های عشق» نیز داستان خود را از دید مستند به تصویر می‌کشند و خط روایی بیشتر محملی است تا دوربین واقعیات را از دریچه‌ی چشم خود به تماشا بگذارد.

«نارونی» و «نقش عشق» را اگر جدای از عرفان نمایی شان مورد ملاحظه قرار دهیم، به گونه‌یی سینمای ضد داستان (داستان غیر متعارف) می‌رسیم، فیلم‌هایی که شیوه‌ی بیانی در آن‌ها اصل بوده و بیشتر از طریق ذهنیت شخصیت اصلی که در زمان سفر می‌کند و یاد و خاطره را با زمان حال پیوند می‌زند روبرو خواهیم شد، هر چند در این دو اثر هنرمند آن قدر اسیر «چه گونه گفتن» بوده که همین «چه گونه گفتن» را نیز نتوانسته به فعل در آورد.

سخن آخر اینکه، سینمای ضد داستان (داستان غیر متعارف) در اینجا آسان که باید و شاید نتوانسته رشد کند و این مهم جدای از سلیقه‌ی تماشا چی عام، بازمی‌گردد به خود هنرمند که هنوز نتوانسته «زبان سینمایی» خاص خود را بیافریند، زبانی که گرچه سهل و ساده نیست، اما در یک ساختار شکیل می‌تواند همپای سینمای متعارف داستان گو کلیت سینمای ایران را تشکیل دهد.

نمای آخر

«هنر ـ صنعت» سینما به عنوان رسانه‌یی با مخاطبین گسترده و ناهمگون ـ ناهمگون از نظر تفکر و سلیقه ـ در زندگی ی شمار زیادی از مردم این سرزمین جای خود را بازکرده؛ چه سینمای داستان گو و چه گونه‌های دیگر سینما محمل مناسبی هستند برای بحث‌ها، جدل‌ها و نظرها، موافقین و مخالفین، سوای سلیقه برآنند تا نظریه و فرضیه‌های خود را به اثبات برسانند و این پویایی ی هنر، و عنصر پژوهشگرانه‌ی آن است که به چنین بحث‌هایی مجال می‌دهد. اما آنچه در این میان مهم می‌نماید، نفس هنر و نفس سینما است، به دور از فلسفه بافی‌ها، سیاست زدگی‌ها و ترجیح گونه‌یی خاص بر گونه‌ی دیگر.

کدامین داور بی‌غرضی است که در کلیت یک فیلم مسایل سیاسی، مذهبی، اقتصادی جامعه‌شناسی و... را جدای از هم بررسی می‌کند و مگر می‌توان چنین کرد؟ ممکن است در اثر هنری یکی یا

چند مورد از این مسایل غالب باشند، اما مهم‌تر از این یا آن نگرش، سینما نه برای تحمیق و نه برای تبلیغ یک سیاست خاص به وجود نیامده ـ هر چند در اکثر موارد چنین است ـ زیرا چنین اثری ماندگار نخواهد بود، دچار روزمرگی گشته و از بین خواهد رفت.

انسان، در کانون توجه هنرمند. انسانی با فرهنگ، مذهب، بینش خاص خود. و هر آنچه هست پیرامون این انسان است که شکل می‌گیرد و پدیده‌های اجتماعی، سیاسی، مذهبی، اقتصادی و فرهنگی را مگر می‌توان جدای از انسان مورد کنکاش، بررسی و پژوهش قرارداد؟

پیوند انسان با قصه و داستان همیشگی است، اما انسان امروزین با انسان پیشین تفاوت‌های بارزی دارد، اندیشه‌ی انسان امروزین ساختاری دیگر می‌طلبد، ساختاری نو و بدیع، چه در نگرش و چه در مضمون، زیرا این انسان با انسانی که با حکایت‌ها، مثل‌ها و افسانه‌ها می‌زیست فاصله‌یی بعید دارد، افسانه‌های انسان امروزین با پرتاب سنگی به فضا شکل نمی‌گیرد، پیچیدگی، تخیل سرشار و نبوغ ودیعه نهاده شده در فکرش او را از این وادی به آن وادی می‌کشاند، از تخیل به واقعیت، از واقعیت به فرا واقعیت، از زمین به کهکشان‌ها، از درون خود به خالق، از داستان به شبه داستان و در یک کلام: شناخت خود و شناخت هستی.

می‌توان سینمای داستان گو را دوست داشت، می‌توان سینمای غیر متعارف را دوست داشت و می‌توان هیچ کدام را دوست نداشت یا، یکی را بر دیگری ترجیح داد؛ دوست داشتن یا دوست نداشتن؛ ترجیح دادن یا ترجیح ندادن، هیچ یک مهم نیست، مهم آن است که سینما ـ چه داستان گو و چه غیر آن ـ «چه‌گونه» و «چه» چیز را می‌گوید و مهم‌تر آن که مخاطب «چه گونه» و «چه طور» اندیشه‌ی نهفته در فیلم را دریافت می‌کند.

یادداشت ها :

۱) رابرت فلاهرتی؛ مستند ساز، از آثار وی «مردی از آران» ، «نانوک شمالی» و ...

۳ و ۲) سینمای مستند، ریچارد میران بارسام، ترجمه‌ی مرتضی پاریزی، تهران ٦٢، چاپ اول، ص ١٣، نشر فیلم خانه‌ی ملی ایران

۸و۷و٦و۵و۴)همان منبع، ص ۱۴

۹) چزاره زاواتینی؛ فیلم‌نامه نویس ایتالیایی

۱۰) ساختار وتاویل متن، بابک احمدی، دو جلد، تهران ۷۰، چاپ اول، ص ۴۷، نشر مرکز

۱۱) همان منبع، ص ٦۴۳

۱۲) آلن رنه؛ فیلم ساز فرانسوی، از آثاری «هیروشیما عشق من»، «سال گذشته در مارین باد» و...

۱۳) روبربرسون؛ فیلم ساز فرانسوی، از آثار وی «پول»

۱۴) ژان لوک گدار؛ فیلم ساز فرانسوی، از آثار وی «از نفس افتاده»

۱۵) ماهنامه‌ی فرهنگ و سینما، شماره ۸، ص ۱۰

١٦) فصل نامه‌ی فارابی، شماره ۱۱، ص ۱۷۵

۱۷) از نشانه‌های تصویری تا متن، بابک احمدی، تهران ۷۱، چاپ اول، ص ۲۸۰ / ۲۷۹، نشر مرکز ■

بهار

مؤسسه هنری بهار فیلم

هنرهای تصویری و تجسمی گیاه چنان گویا هستند که اثرات آن از انبوه کلام مکتوب فراتر می‌رود.

ما می‌توانیم در عصر ارتباطات با استفاده از کارشناسان مجرب در زمینه هنرهای نمایشی، تجسمی و تبلیغات و فیلمسازی یاور شما باشیم.

تولید فیلم: تهیه تیزر تلویزیونی به طریقه ویدئو، فیلم‌های ۱۶ و ۳۵، تهیه فیلم‌های خبری، مستند، داستانی و تولید فیلم سینمایی.

گرافیک : آرم، پوستر، بروشور، کاتالوگ، لیبل، تصویرسازی تبلیغاتی و...

چاپ و انتشارات : انجام کلیه امور انتشاراتی از مرحله طراحی تا اجرا

عکاسی : تهیه عکس و اسلایدهای خبری، صنعتی، آموزشی و تهیه آلبوم

برگزاری نمایشگاه/ مشاوره در امور هنری

تهران: صندوق پستی ۵۷۷۸ ـ ۱۴۱۵۵
خیابان شهید دکترمفتح ـ بالاتر از تقاطع طالقانی پلاک ۱۲۳ـ طبقه سوم
تلفن:۸۸۳۹۲۹۲،۸۸۲۵۱۵۱، ۸۳۷۵۰۰
فاکس: ۸۳۰۸۴۷
تلکس: ۲۱۴۴۵۴