ساختارشکنی نوع

مستند به عنوان یک نوع سینمایی

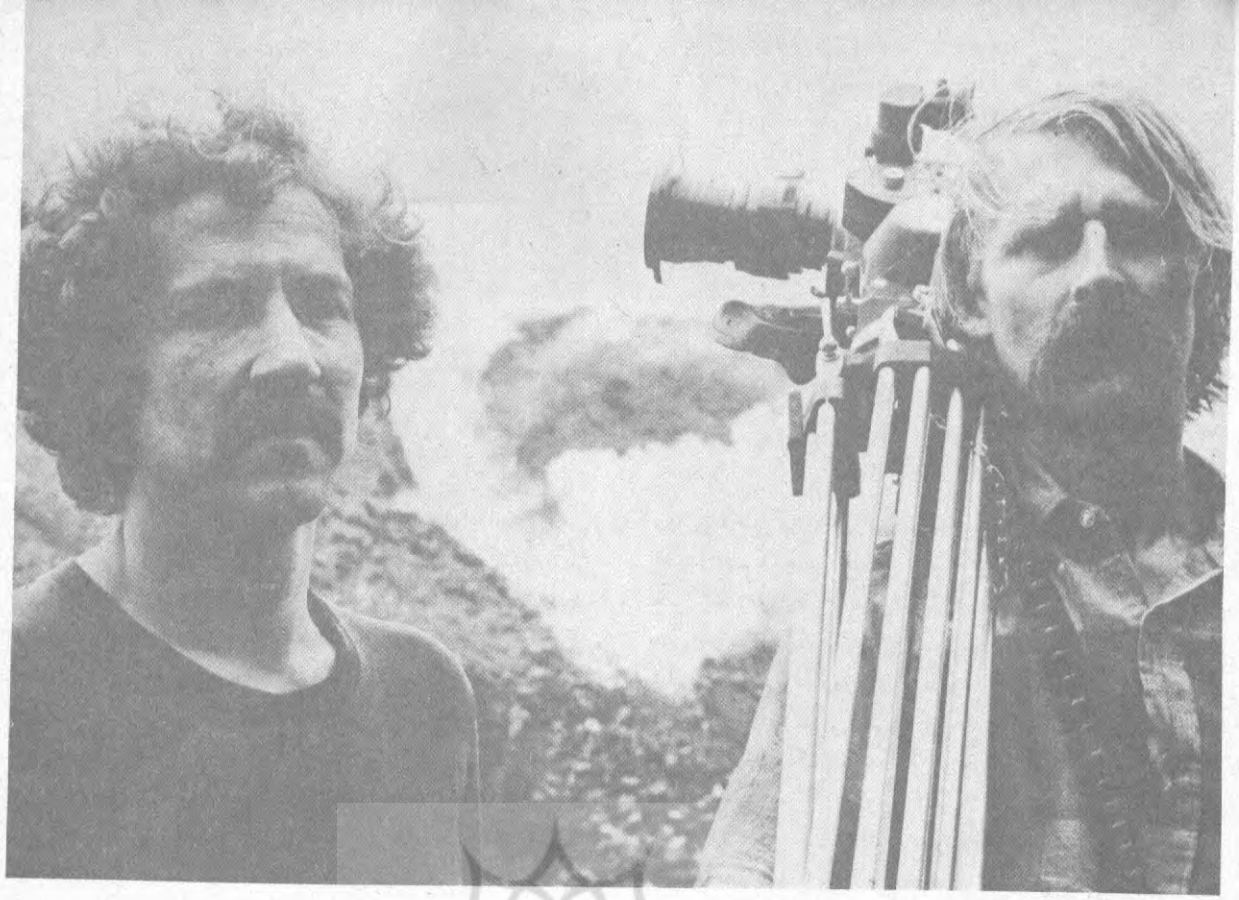
پیتر هوگو

روزی روزگاری، مستند به معنی فیلم حقیقت‌نگار یا تبلیغی و یا هر دو بود. امروزه انواع مختلف سبک مستند در تلویزیون و سینما مرسوم است که بیش از هر چیز دیگری ممکن است، یک «تصویر تبلیغاتی» را تداعی کنند. امّا خیلی از بهترین مستندهای اخیر، فضای گسترده و خاص خود را خلق می کنند که ممکن است بین انتظاراتی متفاوت واقع شوند و با تأثیرات عمومی همراه باشند. در حقیقت یکی از پیشرفت های جسورانه در فیلم های سال های اخیر، این است که آنها بر این روش ضروری تأکید می کنند که یک فیلم مستند باید انواع مختلف انرژی، کمال و ابتکار را نمایش دهد؛ امری که به آشکار از جریان عمومی فیلم های داستانی، کمدی و درام سال ۱۹۹۵ غایب است.

موضوع های اجتماعی و تاریخ سیاسی همواره قلمروی مستند ـ در آبرومندانه ترین شکل آن ـ بوده اند. فیلم های جدید در خیلی از موارد به خوبی خودشان را نشان می دهند؛ در میزانس، شخصیت پردازی و روایت که با فیلم های بلند داستانی هماهنگ می شوند. *Hoop dreams* نوری بر روی زندگی معاصر آمریکایی می اندازد. امّا به قدری در شخصیت پردازی خوب عمل می کند که شما را به این احساس وامی دارد که فیلم را اقتباسی از یک داستان قوی بپندارید. *Crumb* نه تنها برشی از زندگی آمریکایی است که غنای آن از فیلم های داستانی هم فراتر می رود، بلکه تصویری از شخصیت هایی برجسته نیز هست. در حقیقت فیلم های چون *همسر ژوپیتر*، *نرمین: یک اودیسه الکترونیکی*، *من برای این دوران ساخته نشدم*، *مائسترو: پادشاه هنرمندان کابوی* خاطره انگیزترین شخصیت هایی هستند که در سینمای دههٔ نود تصویر شده اند.

تأثیر فیلم هایی چون *Latcho Drom*، *اهل شرق*، *درس های تاریکی* و *مکان آغاز* تا به آنجایی است که دید شاعرانه آنها باعث می شود که ما آنها را صرفاً یک مدرک ساده از زندگی نبینیم. افکار مستقل **ورنر هرتسوگ** در *درس های تاریکی* راجع به جنگ خلیج و پس آیند آن که به رسانه های خبری آمریکا راه پیدا نکرد، با قدرت تمام اثراتی غمگنانه برجای می گذارد. *Latcho Drom* به شکلی مسحور کننده شامل چشم اندازهایی بکر، موسیقی، اجرا و فرهنگ گروه **Gypsy** است که ارتباطی بسنده با روایت نمایشی می یابد؛ بدون اینکه نیازی به داستان و طرحهای قراردادی داشته باشد. *اهل شرق* که به طور کامل بر برداشت های بلند از فضایی غمبار و تراکینگ شات هایی غیرمتعارف از خیابان های تاریک استوار است، فراخوانی حیرت آور برای آگاهی از روسیهٔ سقوط کرده و به طور کلی زندگی شهری در اواخر قرن بیستم است.

شکی نیست که اینها، فیلمهایی بسیار عالی به شمار می آیند. آنها نه تنها به لحاظ کارکرد اطلاعاتی که از خصایص فیلم مستند است در حدی بالا قرار می گیرند، بلکه تازگی و تخیلی که در آنها به کار رفته، دوگانگی غلطی که بین فیلم های داستانی و مستند وجود داشت و به روزهای اوج «موج نو»ی فرانسه مربوط می شد را از بین می برند. ساختارشکنی نوع مفهومی مجازی برای جنبه ای دقیق از پویایی این فیلم ها است. *همسر ژوپیتر* ترکیبی از یک بیانیهٔ شخصی، داستانی کارآگاهی ـ ژورنالیستی، نمایشی موجز و تصویری افسانه ای است. *درس های تاریکی* مرثیه ای آخرالزمانی ـ تغزلی با جهش هایی کنایه آمیز از جنس داستان های علمی تخیلی است. *من برای این دوران ساخته نشدم*، ترکیبی از یک فیلم



ورنر هرتسوگ

تبلیغی، گریزی به یک زندگی، تصویری موسیقیایی با تمهیداتی از نوع فیلم‌های تلفیقی است. *Latcho Drom* قصیده‌ای از نوع فیلم‌های جاده‌ای، ترانه‌ای محلی و رویایی نژادشناسانه است.

کمال این فیلم‌ها، پدیدار شدن عناصری فوق‌العاده روحانی در آنها است. گریز **برایان ویلسون** به «فرزندان خدا» و لحظات روحانی فیلم‌ها (در *ثرمین و من برای این...*) عقایدی از تجربیاتی آشفته با جسارتی فراگیر را عرضه می‌کنند که مقتدر و توانمند به نظر می‌آیند. اگر حرف‌های بی‌مقدمهٔ مگی کوگان متکبرانه به نظر می‌آید، امّا در *همسر ژوپیتر*، کشش شگرفی که در ما به وجود می‌آید و همینطور انتقال روحانی بیانیه‌های او از خلال فیلم، از صمیمیتی جادویی و مسحور کننده خبر می‌دهد. *Latcho Drom* سبب خلسه‌ای رازآلود می‌شود که ناشی از کارگردانی مبتکرانه **تونی گاتلیف** است. او در این فیلم موفق می‌شود هماهنگی پیروزمندانه‌ای بین روح موسیقی و تصویری سینمایی ایجاد کند. وقتی که **گاتلیف** از کرین شات برای رفتن به درون ـ یا خارج شدن از ـ یک چشم‌انداز استفاده می‌کند که در آن مردان و پسرها زیر یک درخت پربرگ بلند، آهنگی را می‌نوازند، خیلی بیشتر از یک تصویرسازی صرف از یک ترانه، ما را با فیلم درگیر می‌سازد. به نظر می‌رسد که دوربین مثل یک روح منتظر صحنه است؛ هرچند که دوربین برای موسیقی و جان بخشیدن به آن حرکت می‌کند. در این‌جا به همان اندازه‌ای که مردان و موسیقی اهمیت دارند، درخت نیز اهمیت پیدا می‌کند، به نحوی که اصلاً موضوع آن فصل از فیلم می‌شود. این صحنه یکی از لحظات موفق فیلم است که در آن موسیقی، دوربین و چشم‌انداز صحنه به شکلی برابر، یکدیگر را در احساس و حرکت یاری می‌دهند.

در تصویر کردن جنگ خلیج به عنوان یک عملکرد وحشیانهٔ زیست محیطی، درس‌های تاریکی با زاویهٔ دید و حرکت آهستهٔ یک هلی‌کوپتر به چشم‌اندازهایی ویران و چاه‌های نفت سوزان نگاه می‌کند طوری که فیلم ابعادی روحانی از یک موسیقی کلاسیک تشییع شده به خود می‌گیرد. فیلم به طور مختصر با بازماندگان جنگ ملاقات می‌کند. امّا آنها قدرت حرف زدن ندارند و در عوض از سکوتی فصاحت‌آمیز برخوردارند. عقیده **هرتسوگ** در سراسر فیلم تکرار می‌شود. امّا با انزجار و جسارتی همراه است که به نظر می‌آید، می‌خواهد بگوید که گرفتارهای این جنگ، به خاطر وحشت و ناامیدی به ندرت توان حرف زدن دارند. احساس هرتسوگ از جنگ خلیج به عنوان یک حادثه غیرقابل توضیح، به جادوی فیلم **رابرت کریمر** (*مکان آغاز*) پهلو می‌زند. کریمر در این فیلم با بعضی از اشخاصی که در مستند سال ۱۹۶۹ او در جنگ ویتنام درگیر بودند، دوباره ملاقات می‌کند و تبعات جنگ و اثرات مسموم آن را در جامعهٔ آمریکا بررسی می‌کند. امّا همچنان نسبت به ویتنامی‌ها با تواضع نگاه می‌کند. امّا بزرگترین لطمهٔ فیلم این است که ما از قبل با چهره‌های ویتنامی‌ها آشنا بوده‌ایم؛ چهره‌هایی که به خاطر آرامش استثنایی و اعتماد به نفس غیرمتظاهرانهٔ‌شان، قابل توجه هستند. و قاری که آنها در ما برمی‌انگیزند آنقدر عمیق است که هیچ نیازی به خودآگاهی ندارد. شکیبایی پدیدار آمده در این تصاویر، از آرامش و یک منش خوددار سخن می‌گوید که هرگز غربیها در مواجهه با دوربین از آن نصیبی نبرده‌اند.

همسر ژوپیتر تصویری از یک زن بی‌خانمان است که با گروهی از سگ‌های اهلی در سنترال پارک نیویورک زندگی می‌کند. تصویری که کارگردان ارائه می‌کند، عبوس و تاریک است. امّا این تصویر در دستان **مایکل نگروپونت** سندی است که حاصل اندیشهٔ عمیق او دربارهٔ روح و بقای زندگی است. قسمت جذاب فیلم بر تصویرسازی دوگانه‌ای از مگی کوگان استوار است؛ زنی گیرا و در عین حال نامأنوس. جنبهٔ دیگری از فیلم، معرفی خود **نگروپونت** (یک زندگی قراردادی و راحت) از خلال پیگیری داستان مگی است. صداهای خارج از قاب **نگروپونت** با گزارش‌هایی افسانه‌ای از گذشتهٔ مگی آمیخته می‌شود و به این شکل *همسر ژوپیتر* به فیلمی بدل می‌شود که می‌توان در آن، نمایش همه‌جانبه از مفاهیمی استثنایی را دید. مگی به خودش به عنوان همسر ژوپیتر اشاره می‌کند و در قسمت‌هایی از زندگی نامهٔ خود به خانوادهٔ کندی، آلبرت انیشتین، **گرتاگاربو**، جنایتکاران لاس و گاس، آشویتس و رابرت رایان گریز می‌زند. او آشکارا یک شخصیت محلی است که تا اندازه‌ای هم به دیوانگانی که در پارک‌ها زندگی می‌کنند، شباهت دارد. در مرحلهٔ ساخت فیلم، **نگروپونت** به بعضی از تحقیقاتش نیز مراجعه می‌کند. **نگروپونت** در تحقیقات خود علت دوری خانوادهٔ مگی را متوجه شده و کشف می‌کند که او در گذشته درشکه‌چی پارک بوده است. روش روانشناسانهٔ فیلم، نشانگر یک اعتماد کامل زنانه است. **نگروپونت**، گاه تاریخ خانوادهٔ خودش را نیز در فیلم می‌گنجاند. در واقع تحقیقات او از زندگی مگی به تحقیقات او در زندگی خودش تبدیل شد. گریزهای او به فرزندانش، باعث شد تا *همسر ژوپیتر* به بیانیه‌ای شخصی نزدیک باشد که جزئیاتی بیشتر از وجود مگی کوگان در آن ارزیابی می‌شود. در عین اینکه **نگروپونت** گذشتهٔ قطعه قطعه شدهٔ مگی را پیدا می‌کند، فیلم او، مگی را به عنوان یک قهرمان قوی و کاردان معرفی می‌کند. به نظر می‌رسد که قدرت مگی هم به لحاظ جسمی و هم به لحاظ روحی، مبارزه‌ای با مفاهیم قراردادی یک زندگی راحت است که در حاشیه فیلم به آن اشاره می‌شود. مثل *Crumb*، فیلم ما را به قلمروی احساساتی نگران کننده می‌برد و نوری شگفت‌انگیز بر جنبه‌های تاریک زندگی آمریکایی می‌اندازد. و یا مثل *ثرمین*، *مائسترو* به یک انرژی قهرمانانه و روحانی در ارتباط‌های روزمره بدل می‌شود.

ثرمین: یک اودیسهٔ الکترونیکی مستندی جذاب دربارهٔ زندگی حیرت‌آور و غریب *لئون ثرمین* است؛ دانشمند و مخترعی روسی‌الاصل که به عنوان پدر موسیقی الکترونیک شناخته شده است. فیلم همچنین قطعاتی کنایه‌آمیز و مبتکرانه دارد که ردیفی غنی و غیرمتعارف از پیچیدگی مضامین را شامل می‌شود: علم، هنر، سینما، جنگ سرد، گروه بیچ بویز، دانشمندان دیوانه و تاریخ مدرن سیاسی. در روزهای آغازین رادیو، **ثرمین** یک وسیله موسیقی الکترونیکی اختراع کرد که با حرکات دست به واسطهٔ یک زمینهٔ مگنتیک بین دو آنتن نواخته می‌شد. این وسیله صدایی وهم‌آور تولید می‌کرد که در کنسرت‌های موسیقی قابل استفاده بود. امّا بهترین عملکرد آن در خلق فضای خارجی فیلم‌های علمی-تخیلی دههٔ پنجاه بود. این وسیله در حوزه موسیقی مورد پذیرش قرار گرفت و راهش را به درون هالیوود پیدا کرد. آغاز کار آن با کار **میکلوش روژا** (برندهٔ اسکار موسیقی به خاطر فیلم *طلسم شده* **هیچکاک** در سال ۱۹۴۵) همراه بود و بعدها در دههٔ پنجاه و شصت نیز به موسیقی پاپ راه یافت. (به خصوص در گروه بیچ بویز.)

بدون شک **لئون ثرمین** موضوع مناسبی برای یک فیلم مستند است. امّا چیزهای بیشتری در زندگی او وجود دارد. بین دو جنگ جهانی، **ثرمین** در آمریکا زندگی می‌کرد و همسرش یک بالرین سیاه‌پوست به نام **لاوینیا ویلیامز** بود. در سال ۱۹۳۸ توسط کا. گ. ب دزدیده شد و او را به روسیه برگرداندند. در سال ۱۹۴۵ اعلام کردند که او مرده است. امّا در دههٔ شصت غربیها کشف کردند که پس از گذراندن هفت سال در زندان استالین، اکنون زنده است و کارش محدود به ساختن وسایل الکترونیکی برای پلیس مخفی است. امّا همچنان به کارهای سابقش، یعنی موسیقی الکترونیک ادامه می‌دهد.

سازندهٔ فیلم **استیون مارتین** توانست با **ثرمین** در سن ۹۴ سالگی (سه سال قبل از مرگ او در ۱۹۹۴) در خانه‌ای در روسیه و یک سفر توریستی به آمریکا گفتگو کند و همین گفتگوها عناصر پیشبرندهٔ فیلم شدند. امّا *ثرمین* بازیگران مکمل دیگری نیز دارد؛ **کلارا راک مور** نوازنده **ثرمین**، **رابرت موگ** آهنگساز معروف و **برایان ویلسون** از گروه بیچ بویز. امّا موسیقی **ثرمین** بر فیلم مسلط است و در نتیجه فیلم **مارتین** بدل به فیلمی موزیکال شده است. مارتین از موسیقی **ثرمین** الهام گرفت و در مونتاژ توانست به گفتگوها جنبه‌ای رازآمیز و تناقض‌آمیز بخشد. او همچنین از عکس‌ها، فیلم‌های خانگی و مواد آرشیوی نیز استفاده کرد. نماهایی که از کرملین گرفته شده، وجهه‌ای تغزلی دارد و همراهی

ویم وندرس

آن با بیانیه های ثرمین جنبه ای کنایه آمیز به فیلم داده است. استفاده از فیلم های خانگی ثرمین و نگاه های محبت آمیز کلارا به او در لحظاتی از جشن تولد او که در این فیلم مستند آمده اند، نشان دهندهٔ تصویری از دنیایی گمشده و عشقی از دست رفته است. فیلم با کنایه هایی از نوع سینما و ریته به پایان می رسد؛ صحنه ای که **راک مور** و **ثرمین** رو به دوربین حرکاتی را اجرا می کنند که آشکارا ترکیبی از خلوص و بی میلی است.

Letcho Drom را نمی توان به آسانی دسته بندی کرد: فیلمی مستند، امّا موزیکال است، فیلمی جاده ای امّا حماسه ای فرهنگی ـ نژادی نیز هست. آنچه مسلم است اینکه از آغاز فیلم شیفته آن می شویم و این شیفتگی تا آخر فیلم ادامه پیدا می کند. فیلم **گاتلیف** به مدت ۹۰ دقیقه به زندگی واقعی گروه **Gypsy** می پردازد. در بعضی از لحظات فیلم که **Gypsy** ها سنن خود را از خلال موسیقی اجرا می کنند، ردپاهایی از جنبه های تاریخی فرهنگ آنها به چشم می خورد. و در بعضی از ترانه های فیلم، به تاریخ جنگ های شکنجه آور و زندگی بادیه نشینی آنها اشاره می شود. امّا فیلم بیش از هر چیزی یک رجز سینمایی شامل فرهنگ، موسیقی، رقص، ریتم و نیروی زندگی آنها است. **گاتلیف** که اجدادش جزو کولی ها بوده اند، مهارت قابل ملاحظه ای از شناخت سینما در فیلمش نشان می دهد و فیلم او یکی از مستندهای درخشانی است که دیدن آن برای ما خاطره ای شگرف از استفادهٔ صدا و تصویر برجای می گذارد. فیلم البته تمرکز ویژه ای روی طرح، گفتگو و شخصیت ها ندارد و از زاویه ای ملودراماتیک به آنها نمی نگرد. به نظر می رسد که حرکت های دوربین میل چندانی برای پرداختن به یک آدم خاص ندارد، بلکه گاهی اوقات روی یک جمعیت متمرکز می شود و گاهی روی یک آدم تنها. دوربین در ارتباط با یک شخصیت کمی روی آن مکث می کند و بعد آن را رها می کند تا به گروهی دیگر و صحنه ای دیگر بپردازد. حرکت های آزاد دوربین به فیلم میزانسنی می دهد که برای فیلم ساختاری بومی ـ قبیله ای به ارمغان می آورد و به این نحو، فیلم با موسیقی و ریتم فعالیت های روزانهٔ افراد هماهنگ می شود.

برای من *Latcho Drom* و *اهل شرق* بهترین فیلم های مستندی هستند که در چند سال اخیر دیده ام. ستایش من از این فیلم ها به خاطر نگاه هنرمندانه به موضوع آنهاست. **ژان لوک گدار** در فیلم *The kids play Russian* به این مسئله به خوبی اشاره می کند که غرب دیگر نمی داند چه داستانی بگوید و چه افسانه هایی بیافریند. این فیلمها در کنار فیلمهایی چون *The kids play Russian* و *JLG / JLG* مستند به حساب می آیند، امّا انتساب این فیلم ها به مستند صرفاً به خاطر فقدان یک واژه بهتر است. این حرکت شاید از **گدار**، **رنه** و بالاتر از همه **کریس مارکر** (در رأس هرم موج نو) آغاز شده باشد، امّا یقیناً توسط آدم هایی چون **لوئی مال**، **ورنر هرتسوگ**، **ویم وندرس**، کارهای اولیه **ماکاوچف** (*ت مثل تقلب*، *نوری بر فراز برادارک*، *من و راجر*، *دروازه های بهشت*، *رادیوم سیتی*)، بعضی از کارهای **شانتال آکرمن** و شاید همهٔ کارهای **جیمز بنینگ**، و **جان جاست** ادامه پیدا کرده است. بیشتر این فیلم ها در زمانه خود، کامل ترین و اصیل ترین کارهای سینمایی بوده اند. شاید قسمتی از زیبایی این آثار مدیون دقت و ایجاز آنها باشد. □

ترجمه: ح. گ