خوانشی دوباره از
هویت زنانه در قاب سینما
و چند یادداشت دیگر

آزاده بی‌زارگیتی

نامه فرهنگ

گفتارهای انسان‌شناسی و فرهنگ
شمارهٔ چهارم: خوانشی دوباره از هویت زنانه در قاب سینما و چند یادداشت دیگر
جستارهایی از آزاده بی‌زارگیتی
صفحه‌آرا: مینا مغانلو
تیر ماه ۱۴۰۴

انسان‌شناسی و فرهنگ
انتشارات نامهٔ فرهنگ

www.anthropologyandculture.com
instagram.com/nameh.farhang
telegram.com/namehfarhang_iiac
namehfarhang@gmail.com

فهرست مطالب

مقدمه..... ۱

زیبایی‌شناسی فمینیستی..... ٤
تکرار ابدی؛ نگاهی به ردّپای جنسیت در زندگی روزمره ۵
وقتی از زیبایی‌شناسی فمینیستی در سینما حرف می‌زنیم، از چه حرف می‌زنیم؟....۲۱
به یاد چشمان آبی غمگینش در ستایش زندگی روزمره..... ۳۲

سینما به‌مثابه میدان نبرد..... ٤٦
نگذار روياها بميرند؛ نگاهی به مستند «سلما» ٤۷
زنِ سرسخت؛ بازنمایی جنسیت و مشارکت اجتماعی/سیاسی ۵۹
دیگری؛ بازنمایی مشارکت اجتماعی/سیاسی زنان ٦٦

نگاهی به چند مستند پرتره ۷۵
ضیافتی برای شیفتگان سانتاگ ۷٦
عکاس گم‌نام خیابان‌ها..... ۸۸
تکیه بر مردسالارانه‌ترین مسند سیاسی جهان..... ۹٦
ردّ خونین مجروحی که در پنبه‌زار سپید سینه‌خیز می‌رود.....۱۰۷
شفا در تنهایی است ۱۱۵
سلام بر غم.....۱۲٤

باقی یادداشت‌ها..... ۱۳۳
چهره‌ی هنرمند در جوانی..... ۱۳٤
ثبت تاریخ سوررئالیستی زنانه..... ۱٤۱
نگاهی به مستند "هفده‌ساله‌ها"..... ۱٦۳
این‌ها هم حق زندگی دارند..... ۱٦۹
خاطره‌هایِ پراکنده..... ۱٦۹
مستند "زنانه"..... ۱۷۵

و چند یادداشت دیگر..... ۱۸۲
از سینمای شاعرانه که حرف می‌زنیم، از چه حرف می‌زنیم؟..... ۱۸۳
سینماگرِ شاعر..... ۱۹٤
آینه‌بندان..... ۲۰۰

آدمی زن زاده نمی‌شود، زن می‌شود.

سیمون دوبوار

مقدمه

روزی، روزگاری، زنی فیلمساز...

زمانی بود که فرهنگ مردمحور سینما اغلب تلاش می‌کرد تا از زنان تنها شیء یا ابژهٔ جنسی بسازد و کلیشه‌های جنسیتی و فرودستی زنان رابازتولید کند.

زمانی که زنان در پیش روی دوربین چیده می‌شدند تا با زیبای و «دلبری»هایشان، نگاه خیرهٔ مردان را به تعبیر لورا مالوی، روانهٔ سالن‌های تاریک سینما کنند. روزگاری زنانگی دستمایه‌ای نبود جز برای برای بهره رساندن به آزمندی مردان و انباشتن جیب‌هایشان چراکه آن‌ها که سینما را جز تداومی در پهنهٔ زن‌ستیزانه نمی‌دیدند: روزگاری دراز که تا امروز هنوز ادامه دارد. زنان بازیچه‌هایی برای مردانی بودند که کودکی خویش را پشت سر نگذاشته و هنوز چون پسربچه‌هایی همیشه تشنه به دنبال خیال خویش به پرده‌های سینما سرمی‌کشیدند. شاید باید گفت سینمای مستند آمد که به همراه خود، بلوغی مذکر را حاصل کند. اما باز هم، جایی که تنها با نامیدن خویش به نام «واقعیت»، پای بر آن می‌فشرد که زن را در ابعادی که مردان آن‌ها را «زنانه» می‌دانستند، بازتولید کند: مادری و خواهری و همسری و... که اینجا و آنجا از

ذهن فیلمسازان مستند مرد می‌گذشتند و همچون عروسک‌هایی خیالین، ایشان را در میان روستاها و کوه‌ها، در میان شهرها، دشت‌ها و دریاها جای دهند و بازی‌هایی را که واقعیت می‌نامیدند، به فیلم درآورند. اما حتی روزگاری آمد که مردان با خود گفتند که چقدر این زنان درد می‌کشند و بیاییم دردشان را به نمایش بگذاریم. مخاطبان را احساساتی کنیم و گریه به چشمانشان بیاوریم تا فروش بیشتری داشته باشیم. این چنین بود که مادران خسته و پیر و افسرده و در بستر مرگ به نمایش گذاشته شدند؛ خواهران و همسران و دختران به هرکاری تن می‌دادند که مردان وادارشان کرده بودند و مردان دیگری همه این صحنه‌ها را به فیلم در می‌آوردند و «مستند» می‌کردند تا دیگرانی افسوس بخورند، و بعد، به زندگی‌شان با همان بی‌رحمی همیشگی بازگردند و واقعیت‌ها را به حال خود واگذارند.

اما زمانی هم رسید که سرانجام زنان با دستانشان چشم دوربین‌ها را پوشاندند.همه چیز در تاریکی فرو رفت، در ابهام و خیالی تردیدآمیز و هراسناک. لحظه‌ها می‌گذشتند و پی‌درپی هم می‌رفتند تا... دوباره دوربین‌ها کلید خوردند و این بار زنان جای و جایگاه خود را، اما این‌بار، پشت این دوربین، این هیولای مردانه یافتند. روزی و روزگاری و زنانی فیلمساز. آنجا بودند که نشان دادند تنها شکل و شرط وجودی‌شان آن نیست که مادران و خواهران و همسران و دختران خوبی باشند، بلکه می‌توانند فیلمسازان بسیار خوبی و بهتر از بسیاری از مردان باشند. زنان بر آن شدند که آنچه در هزاران سال بر ایشان رفته بود، خود با زبان زنانهٔ خویش روایت کنند؛ و این امر نه تنها در سینما بلکه در ادبیات، در هنرها، در علم و دانش به ویژه تاریخ. زنان بر آن

شدند تا از زندگی خود بگویند؛ از دردهایشان، از بی‌تفاوتی‌ها و کینه‌توزی‌هایی که بابت «زن بودن» خود کشیده بودند.

با شروع جنبش‌های زنان، زنان به شکل رسمی مصمم شدند که تاریخ را، یا دست‌کم تاریخ خود را، دوباره نه از زبان پدران و همسران و برادران تنبیه‌گر و فرمانبردار، بلکه از زبان مادران دوست‌داشتنی، و مردان متفاوت، و حتی از زبان مادرانی که هرگز کودکی را به جهان نیاورده بودند اما می‌توانستند مهربان‌تر از مادری طبیعی باشند، روایت کنند. زنان نمی‌خواستند ناله و زاری کنند؛ زنان دلشان خون بود، زجرها کشیده بودند اما بر آن نبودند که انتقام این زجرها را از مردان یا از زنان دیگر بگیرند. آن‌ها می‌خواستند تنها، راویانی باشند، در کنار مردان و نه علیه آن‌ها، بر زندگی خویش و زندگی همهٔ انسان‌ها. و اینجا بود که سینما بار دیگر زاده شد. اما این بار نه از سر کنجکاوی، یا صرفاً برای پول‌سازی و شهرت و سینه سپر کردن‌ها و رخ‌نمایی جاهلانهٔ «شجاعت‌ها» و خشونت‌های مردانه، بلکه از سر عشق، عشقی به آفرینش و خلاقیت. کودکی به نام هنر که آغوش مادرش را می‌یافت و نخستین بار می‌فهمید که به جز پدر، مادری هم هست که او را مهربانانه و با عشقی بی‌پایان در آغوش بگیرد. این گونه بود که دوربین زنانه آفریده شد و فیلم زنانه و سوژه زنانه. اما هیچ کدام از این «زنانه»ها، نه در معنای جنسیتی آن بلکه در معنای حقیقی زنانگی بود، یعنی خود زندگی. زندگی با همهٔ عشق‌ها و زیبایی‌ها و لذت‌هایش، با همه نفرت‌ها و زشتی‌ها و دردهایش. زندگی با همهٔ پیچ‌وخم‌ها با همهٔ هزارتوهای بی‌پایان و اسرارآمیز و پُر رمز و رازش.

و آزادی، آزاده‌ای زاد، که در میان ده‌ها و صدها آزاده دیگر جای گرفت بی‌آن‌که جای کسی را تنگ کند و بی‌آن‌که جایگزینی داشته باشد: همچون هر انسانی که در خود منحصربه‌فرد است. آزادهٔ ما، همانی بود و هست که با

قصه‌های حقیقی‌اش درد و رنج‌های آمیخته با لذت‌ها و زیبایی‌های زندگی را برایمان روایت می‌کرد و هر روز می‌کند.

چه جست‌وجو و کندوکاوها که باید می‌کرد، چه شب‌های بی‌خوابی و چه موانع و فرازوفرودهای ملال‌آور و کُشنده‌ای که باید به جان می‌خرید؛ چه درهای بسته‌ای که می‌بایست ساعت‌ها و روزها پشت آن‌ها با دلهره بسیار اما با اندکی امید، با دلی آکنده از هیجان آفرینش، به انتظاری دردآور و طولانی می‌نشست تا شاید گشایشی در کارش از راه برسد و روایتی گمشده در دل تاریخ، یا دور افتاده از همهٔ چشم‌ها به چشمان بی‌شمار ارزانی شود. روایت آن زن جوانی که بیماری وجودش را همچون اهریمنی در بر گرفته بود و از خونش می‌مکید و اندام‌هایش را به هیولاهایی ترسناک تبدیل کرده بودند، اما آنقدر جنگید تا سرانجام به فرشته‌ای زیبا و سرشار از زندگی و شادی بدل شود (فرشته‌ای روی شانهٔ راست من/ ۱۳۹۰). روایت آن زنان و مادران کهنسال که عمر و زیبایی و عشق خود را با بمب‌های بی‌رحمی که از آسمان بر سرشان فرومی‌ریختند، از دست دادند (سپیده‌دمی که بوی لیمو می‌داد/ ۱۳۹۳). روایت آن زنان جوان و پرتوانی که در انقلاب مشروطه کنار ننشستند و با تمام وجود جانشان را فدای آزادی‌خواهیشان کردند (نیمهٔ پنهان ماه/ ۱۳۹۵). روایت زنانی که مفتون داستان «مرد نان آور خانه» نمی‌شوند و با هزاران سختی و درد و رنج معیشت خود را در میان آب‌های پرخروش و پر خطر به دست می‌آورند (اهل آب/ ۱۳۹۷). روایت آن زنانی که به دور از جامعهٔ مردانه و ستیزنده‌ای خود، جامعه‌ای که «زن بودن» و «کار زنان» را چنان در کلیشه‌های سخت فرو برده بود و می‌برد که امیدی نبود هرگز روزی بتوانند به کسی ثابت کنند آن‌ها فقط

«زن» نیستند، و یا بهتر، به آن‌ها بفهمانند «زن بودن» یعنی زنده بودن و عشق به زندگی، یعنی معنا بخشیدن به زندگی و آفرینندگی نه صرفاً در نقش یک مادر زاینده انسانی دیگر، بلکه همچنین در نقش یک هنرمند، در نقش یک سازنده، در نقش یک صنعتگر(دختران نجار / ۱۳۹۹). روایت دخترکی که در تنهایی‌اش زیر لب زمزمه می‌کرد، دوست داشت صدایش در جهان بپیچد؛ که مردم به شنیدنش بیایند، بر صحنه‌ای برود و آهنگ صدایش شادی را چون خونی در رگ‌های انسان‌های دیگر به جریان درآورد و برای این کار آمادگی داشت تا کهنسالی انتظار بکشد و زمین و زمان بجنگد(ماه سایه/ ۱۴۰۱).

آزاده همیشه برایم به مثابهٔ خواهر کوچکتری بود که با سینمایش توانسته بود هم سختی‌های جانکاه مردمان این سرزمین را نشان دهد و هم گرفتار تحقیری که بیگانکان دوست داشتند در مردم سرزمینش بشوند، نشود. و در این موارد همیشه با یکدیگر صحبت می‌کردیم. در یکی از این گفت‌وگوها بود که روزی همان گونه که همیشه با مهربانی و آرامش و عشق (که ذاتی دوگانه برایش شده است) از فیلم‌هایش و دردی که برای ساختن آن‌ها می‌گفت مرا به یاد مادری انداخت که گویی از فرزندان گوناگونش می‌گوید: هر کدامشان قصه‌ای داشتند و روایتی ناگفته و ناشنیده، از دردها و رنج‌هایشان و از اینکه چه آزارها که برای تبدیل آن روایت‌ها به فیلم نکشیده و چه مصیبت‌ها که هر روز باید برای به نمایش درآوردن آن‌ها نکشد. از اینکه چقدر فکرش مشغول این زندگی‌های گم‌شده و از دست رفته بوده و هست و برای همین، همیشه می‌خواسته و می‌خواهد به هر قیمتی ولو یک‌تنه بار کار بسیاری از یاریگران دیگر، از پژوهشگر و نویسنده و کتابخوان و... را خود به تنهایی بر دوش بکشد و هنوز مطمئن نیست که آیا حق کار را ادا کرده یا نه. اما من که کارها و و زندگی او را تا اندازه‌ای می‌شناختم و درباره‌ی چندین فیلم از فیلم‌هایش نوشته بودم. وظیفهٔ

خود دانستم ابتدا از او نه تنها برای روایتگری و پژوهش‌هایش تشکر کنم، بلکه برای آنکه مرا برانگیخته بود که متونی بنویسم که بعدها، تا امروز و فکر می‌کنم، برای همیشه به نوشتن آن‌ها افتخار خواهم کرد. متونی زنانه که مردی توانسته بود بر صفحات کاغذ جاری کند و خطوط و قوانین بیولوژیک و تاریخی را تا اندازه‌ای در جامعه‌ای تا به این حد زن‌ستیز و مردسالار، زیرپا و پشت سر گذارد. از او تشکر کردم که به گونه‌ای مستقیم یا غیر مستقیم روح خود را از خلال فیلم‌هایش در این نوشته‌ها جاری کرده بود. و به او گفتم که هیچ چیز از یک پژوهشگر کم ندارد . بینشی قدرتمند دارد و زبانی زیبا و قدرت تحلیلی تحسین‌برانگیز از او خواستم که نوشته‌های پراکنده‌اش را که بسیاری از آن‌ها خوانده بودم، گرد آورد و او با تردید نسبت به ارزش واقعی گردآوری این جزیره‌های پراکنده و نیز امکان انجام این کار میان هزاران کار دیگر اشاره می‌کرد. اما سرانجام روزی برایم نوشت که این کار را کرده است و از آنجا بود که پژوهشگری که خود به نگاه پژوهشگرانهٔ تیزبین و قلم اندیشمند و فیلمسازی صاحب سبک خود همواره به سبب آرمان‌گرایی‌اش و عموماً به سبب سلوک خاصش به دیدهٔ تردید می‌نگریست؛ و همواره خود را تنها جست‌وجوگری می‌دانست؛ دوباره زاده شد یا بهتر بگوییم به زایش خود تحقق بخشید.

می‌گویم دوباره زیرا از همان ابتدا آزاده نه تنها یک فیلمساز که یک نویسندهٔ تحلیلگر و پژوهشگر و از همه مهم‌تر ناقدی بود و هست که در این مجموعهٔ مقالات که امروز «انسان‌شناسی و فرهنگ» منتشر می‌کند، هر کسی می‌تواند این را به روشنی سپیده‌دمی نمناک و آفتابی ببیند.

امروز آزاده این کار را با همکاری دوستان ما در انسان‌شناسی و فرهنگ به ویژه همکار گرامی‌ام مدیر انتشارات مجموعهٔ ما، خانم زهره دودانگه و همکاران جوان و توانایش، به اتمام رسانده و افتخاری آفریده که می‌تواند در این روزهای تلخ و نومیدانه، تا همیشه، روزگار و دل ما را شاد کند. و بی‌شک میراثی مکتوب برای آیندگان بر جای بگذارد که بدانند در این روزگاران سخت، بودند کسانی که عاشق بودند و می‌نوشتند و نوشتن برایشان سلاح قدرتمندتر از هر سلاح کُشنده و ناتوان از خلق زندگی بود. این چند خط را نوشتم تا بخشی از دینی را که به آزاده داشتم، بخشی از دینی را که فرهنگ ایران به او و نه فقط برای این نوشته‌های اندیشمندانه، بلکه به ویژه برای ساختن فیلم‌های زیبا و پایدار از روایت مردمان این سرزمین رنج‌کشیده دارم، ادا کرده باشم. صفحات این ویژه‌نامه را با عشق بخوانیم زیرا آکنده از عشق هستند، آکنده از درد و لذتی که معنای زندگی است و یادگاری بر روزی و روزگاری که زنی فیلمساز شد و زیبایی آفرید و در میان موج قدرتمندی از زنان، منجیان حقیقی این روزگار دردناک، شاید روزی فرهنگ این پهنه را به ساحلی امن و روشن و خوشبخت برسانند.

ناصر فکوهی
مدیر انسان‌شناسی و فرهنگ

درباره‌ی این جزیره‌های پراکنده

این مقاله‌ها و یادداشت‌ها سیروسلوک من است در جهان فیلم‌ها. واکاوی در جهانِ سینما؛ خاصه مستند. به واقع بهتر است اعتراف کنم که جز سه یادداشت آخر، به فیلم‌هایی پرداخته‌ام که زنان تولید کرده‌اند یا درباره‌ی زنان است، تا در لایه‌های پرده‌ی سینما به‌خصوص از خلال برخی مستندها دریابم، در بازنمایی مسئله‌ی زن، چیستی‌اش و موقعیت اجتماعی و فرهنگی این چیستی، در برابر پدرسالاری کجا هستیم؟

نیز ببینم در سال‌های اخیر، افزون‌برزیبایی‌شناسی فیلم‌ها، رویکرد جامعه‌شناسی آن‌ها درخصوص زنان چگونه بوده؟ کجا بازنمایی امر واقع بوده، کجا گفتمان مسلط را به نقد کشیده و سویه‌ای نو و رهایی‌بخش به خود گرفته‌است؟

در مقام فیلم‌ساز و تماشاگر زن، همیشه میان پژوهش و فیلم‌سازی و نوشتن در رفت‌وآمد بوده‌ام. در این سال‌ها هر زمان فرصتی دست می‌داد و میسر می‌شد به فیلم‌هایی می‌پرداختم که گمان می‌کردم دیدن آن‌ها ضروری است. از آنجا که سینمای رسمی جهان، بیشتر مردانه است؛ تلاش می‌کردم به فیلم‌هایی بپردازم که گاه ترسیم سویه‌های رهایی‌بخش است در زندگی زنان. زنانِ گرفتار در نظامِ پدرسالار، همچون مستند "سلما"ی مغموم کیم لانگینوتو که هرگز

عاملیتش را از دست نمی‌دهد. از فیلم‌هایی گفتم که سنت پدرسالاری را به چالش می‌کشند؛ همچون "زینت، یک روز به‌خصوص" ساخته‌ی ابراهیم مختاری یا فیلم‌های شانتال آکرمن، چهره‌ی تأثیرگذار سینمای فمینیستی که با نبوغ بی‌مانندش، همواره انگاشت‌های پیشین را به چالش می‌کشد. شکی نیست که جای فیلم‌های بسیاری، به‌ویژه مستندهای خوب ایرانی در این میان خالی است.

به هر روی، معتقدم امروزه آثار سینمایی علاوه‌بر کارکرد فیلمیک، می‌توانند با شیوه‌ی بازنمایی خود، هم انگاره‌های پیشین را به چالش کشند و هم در بازسازی هویتی تازه و انگاره‌های انسانی‌تر نقش مهمی داشته باشند. مسیری که لورا مالوی، کاپلان. ای. آن و دیگران در دهه‌های شصت و هفتاد شروع کردند و تا هنوز ادامه دارد.

حقیقت این است که همه‌ی این سال‌ها یادداشت‌هایم را از دریچه‌ی فکر و قلبم نوشته‌ام؛ نه فقط از خلال نظریه و تئوری‌پردازی‌ها. شاید به همین دلیل لحنی صمیمی دارند. گاهی پرشور و گاه غم‌زده و بی‌قاعده حتی. برای خودم نوشته‌ام، انگار؛ برای خودم و شما. تا خودم و شما را به کشف دوباره‌ی فیلم‌ها دعوت کنم. تا دوباره جهان فیلم‌ها را زندگی کنیم؛ شاید. تا دوباره جهان تازه‌ای بسازیم؛ شاید.

بیشتر مقاله‌ها و یادداشت‌ها در این سال‌ها در مجله‌ی زنان امروز منتشر شده‌است و تجربه، سینما ادبیات، آزما و وزن دنیا.

از همراهی فرشته حبیبی عزیزم بسیار ممنونم که اگر نبود، یادداشت‌ها گوشه‌ای خاک می‌خوردند. قدردان پیگیری‌های ناصر فکوهی، دوست و استاد

هستم که لطف و امیدبخشی‌اش اگر نبود، شاید هیچ‌وقت به جمع‌آوری یادداشت‌ها فکر نمی‌کردم که جزیره‌هایی بودند پراکنده که حالا از من دور افتاده بودند. باید از دیگرانی هم یاد شود که نامشان اینجا نیامد، اما لطفشان فراموش نمی‌شود.

به امید روزهای روشن
تهران
تابستان ۱۴۰۳
آزاده بی‌زارگیتی

زیبایی‌شناسی فمینیستی:

- تکرار ابدی؛ نگاهی به ردّپای جنسیت در زندگی روزمره با تمرکز بر دو مستند "زنانه" مهناز افضلی و "خبرهایی از خانه" شانتال آکرمن.

- وقتی از زیبایی‌شناسی فمنیستی حرف می‌زنیم، از چه حرف می‌زنیم؟

- به یاد چشمان آبی غمگینش. در ستایش زندگی روزمره؛ با نگاهی به آثار شانتال آکرمن.

تکرار ابدی؛ نگاهی به ردّپای جنسیت در زندگی روزمره با تمرکز بر دو مستند «زنانه» مهناز افضلی و «خبرهایی از خانه» شانتال اکرمن

«زندگی‌اش مثل خطی صاف، مثل کاموایی بافتنی که الان درازبه‌دراز روی قالی افتاده است، سی سال بود به همین صورت ادامه داشت. سی سال بود که همه سال‌هایش شبیه به هم بودند و همه ماه‌هایش و همه روزهایش بی‌هیچ دگرگونی، بی‌هیچ اتفاق. زن از این بابت گله نداشت، از اتفاق واهمه داشت. با هر سرماخوردگی ساده‌ی خودش یا شوهرش پریشان می‌شد. نه از ترس بیماری که از تغییری که در برنامه‌ی زندگی‌اش ایجاد می‌شد. دوست داشت دقیقاً بداند هرروز، هرساعت چه در پیش دارد. مدت‌ها طول می‌کشید تا با هر تغییری خو بگیرد.»

(همه عصرها، زویاپیرزاد)

*

شاید در وهله‌ی نخست، بنا بود که به تفسیر زندگی روزمره و جنسیت به‌واسطه‌ی بازخوانی دو فیلم مستند بسنده کنیم و کمی هم توضیح دهیم که معیار انتخاب این فیلم‌ها چه بوده‌است؟ اما با ورود به این بحث، پرسش‌های دیگری نیز پی‌درپی مطرح شدند: زندگی روزمره چیست؟ چه دلیلی دارد وقتی

از زندگی روزمره صحبت می‌کنیم، از جنسیت صحبت کنیم؟ آیا زندگی روزمره امری جنسیت‌بردار است؟ چرا بازنمایی این امر در فیلم‌های مستند یکی از اولویت‌های زمان ما است و چگونه می‌توان امور به‌ظاهر خرد و پیش‌پاافتاده‌ی زندگی روزمره را به یک اثر هنری بدل کرد؟

زندگی روزمره

مفهوم زندگی روزمره که امروزه بیش از پیش متفکران اموراجتماعی به آن توجه نشان می‌دهند، امری سیال، پیچیده، متناقض و گسترده است و شاید در تعریفی واحد نگنجد؛ متفکرانی چون یورگن هابرماس، تئودور ادورنو، لوکاچ، التوسر، مارکس، زیمل، رولان بارت، میشل فوکو، هنری لُفور، میشل دوسرتو، والتربنیامین و اگنس هلر ازجمله کسانی بودند که هریک سعی کردند به تأمل وکشف مفهوم زندگی روزمره در حوزه‌ی فرهنگ، علوم‌اجتماعی، سرمایه‌داری،

هنر، زیبایی‌شناسی و... بپردازند و به‌گونه‌ای به رویدادهای تکرارشونده‌ای که همه ما را با خود و با مفهوم ملال ناشی از خود درگیر می‌کند بیندیشند، آن را به نقد کشند و سویه‌های متفاوت زندگی روزمره را برای ما رمزگشایی کنند. متفکران حوزه‌ی مطالعات زندگی روزمره از زندگی روزمره‌ای سخن می‌گویند که نه‌تنها نازل و پیش‌پاافتاده نیست، بلکه نگریستن به آن بسیار ضروری است و نه فقط به فهم، تأمل، بلکه بیش از هرچیز به نقد احتیاج دارد تا از مسخ‌شدگی فاصله گیرد و بتواند رویکردهای رهایی‌بخشی را که مدنظر این دسته از متفکران است محقق سازد. در این بین، به‌ویژه می‌توان به کتاب‌های هانری لُفور (۱۹۹۱ تا ۱۹۰۱) که در باب نقد زندگی روزمره نوشته‌است، اشاره کرد. «لفور درکتاب سه جلدی نقد زندگی روزمره عمدتاً بر سلطه‌ی ارزش‌های سرمایه‌داری در متن زندگی روزمره تأکید می‌کند. او معتقد است مصرف‌گرایی روزافزون پس از جنگ جهانی دوم و پس از شورش‌های دانشجویی دهه‌ی شصت، معنای تازه‌ای به تحلیل و نقد زندگی روزمره داده‌است. در اینجا، لفور بر توصیف و تفسیر زندگی روزمره محدود نمی‌شود، بلکه هدف وی نقد بنیادین زندگی روزمره‌ی غربی و تلاش برای یافتن توان‌های رهایی‌بخش در برابر این سلطه است.»[۱]

شاید فیلم مستند یکی از مناسب‌ترین رسانه‌ها برای طرح زندگی روزمره باشد؛ چراکه افزون‌بر ثبت و ضبط و بازنمایی واقعیت‌های زندگی روزمره‌ی مردمان، می‌تواند به فهم نقد زندگی روزمره و تولید معناهای جدید کمک و ازسویی با جامعه‌شناسان و متفکران علوم‌اجتماعی پیوند برقرار کند و وارد گفت‌وگو شود.

آیا پرداختن به مفهوم زندگی روزمره جنسیت‌بردار است؟

پرداختن به زندگی روزمره مختص جامعه‌ی مدرن است. شاید به این دلیل که انسان مدرن از قرن نوزدهم به بعد، به‌واسطه‌ی تجربه‌ی جنگ‌های خون‌بار جهانی و نیز مواجهه‌ی سیری‌ناپذیرش با مصرف‌گرایی، ناگهان بیش از پیش بر خویشتن تأمل کرد و از زیستن روی زمین ملول با مفهوم ملال درگیر شد؛ همان ملالی که مارگریت دوراس برای تعریفش «ملال محتوم» را به کار می‌گیرد و چخوف آن را احمقانه و مزخرف برمی‌شمارد. در واقع بیش از هفتاد درصد مردم دنیا با تکرار ملال‌انگیز عقربه‌ها و ساعت‌ها و شب‌ها و روزها درگیرند و به تعبیر زیمل هیولای تکرار هم مردان و هم زنان را -فارغ از طبقه‌بندی اجتماعی- در خود هضم می‌کند.

اما به گفته‌ی لفور انسان‌های مدرن همگی به یک شکل در معرض روزمرگی و تئوریزه‌شدن فردیت و با خودبیگانگی ناشی از آن قرار نمی‌گیرند،

بلکه روزمرگی و مصرف‌شدگی و سرکوب، زنان و حتی جوانان را بیش از دیگران هدف قرار می‌دهد. [۲] شاید به همین جهت است که این قشر، بیش از دیگران به تغییر و ایده‌های خلاقانه در امور جزئی و به‌ظاهر پیش‌پاافتاده‌ی زندگی خود علاقه‌مندند و سعی می‌کنند با نوآوری، شادمانی‌های کوچکی برای خود بیافرینند. لفور از این نوآوری‌ها همچون نوعی مقاومت در برابر سلطه‌ی تکرار یاد می‌کند.

اینکه زنان بیش از مردان به ملال و کسالت ناشی از زندگی روزمره و عوارض آن دچار می‌شوند، به شکل عام به‌دلیل همان جایگاه سنتی است که جامعه به آن‌ها می‌دهد و علاقه‌مند است «پنه‌لوپه‌وار» از آن اطاعت کنند؛ جایگاهی که به تعبیر لُفور نه‌تنها طبیعی نیست، بلکه بیشتر مصنوعی و ساخته و پرداخته‌ی اجتماع است.

سمانه مرتضوی در مقاله‌ای براساس نظریات دوسرتو خوانش درستی از شرایط زنان و به حاشیه رفتن آن‌ها ارائه می‌دهد: [۳] در واقع جامعه با سوق دادن زنان به عرصه‌های خصوصی/خانه و با تمایل به محدود کردن زنان به امور جزئی مانند خانه‌داری و مراقبت از فرزندان تلاش می‌کند تا -خودآگاه یا ناخودآگاه- آن‌ها را به انسان‌هایی در حاشیه تبدیل و ازسویی آن‌ها را از مشارکت در عرصه‌های اجتماعی محروم کند و ازسویی دیگر، کمتر شدن حضور زنان در عرصه‌های اجتماعی تنها به معنای کنترل حضور آنان در عرصه‌های اجتماعی نیست، بلکه همان‌گونه که دوسرتو، متفکر و نظریه‌پرداز فرانسوی زندگی روزمره، به‌درستی به آن اشاره می‌کند «خشونت، دیگر تنها به خشونت بدنی محدود نمی‌شود و هر نوع سرکوب و امر غیرفیزیکی و ذهنی را هم شامل می‌شود.»

ازسوی دیگر، باورها و هنجارهای حاکم بر جامعه که قابلیت زنان را در حدّ شهروند درجه دوم تنزل می‌دهد، باعث می‌شود جایگاه آنان در جامعه چنان پیش‌پاافتاده و خرد به نظر رسد، که نه‌تنها جای چندانی در عرصه‌های اجتماعی نداشته باشند که در متون فلاسفه و نظریه‌پردازان هم جایی پیدا نمی‌کنند و ازسویی سینما و اینجا سینمای مستند هم پرداختن به روایت و توصیف زندگی و تجربه‌های روزمره‌ی آنان را چندان مهم نمی‌شمارد یا دست‌کم به بازتولید روزمرگی بسنده می‌کند و تلاش آن‌ها برای رهایی‌بخشی را چندان مهم و ضروری به‌شمار نمی‌آورد. به همین جهت، شاید در تاریخ سینمای مستند ایران فیلم‌هایی با این رویکرد، تعدادشان به انگشتان دو دست هم نرسد. فیلم‌هایی همچون "نسرین" (صفی یزدانیان)، "لیلا" (ناهید رضایی، ۱۳۷۷)، "تنها در تهران" (پیروز کلانتری، ۱۳۷۷)، "طلاق به سبک ایرانی" (زیبا میرحسینی و کیم لانگینتو، ۱۹۹۸)، "زنانه" (مهنازافضلی، ۱۳۸۱)، "پشت فرمان زندگی" (سحر سلحشور، ۱۳۸۷)، "ناخوانده در تهران" (میناکشاورز، ۱۳۸۹)، "تصویر زنی درکنارم" (پوریا جهانشاد، ۱۳۹۲) نمونه‌هایی هستند که گاهی در برخی از سکانس‌ها و گاهی به تمامی با این رویکرد پیش می‌روند.

مستند "زنانه" و زندگی روزمره

فیلم "زنانه"ی مهناز افضلی در میان مستندهای ایرانی یکی از مناسب‌ترین فیلم‌هایی است که می‌توان آن را بر مبنای نظریات لُفور و دوسرتو (نظریه‌پردازان زندگی روزمره) بازخوانی کرد.

"زنانه" روایتی مؤثر و تکان‌دهنده از زندگی چند زن است، که به ناگزیر در توالت پارک لاله تهران زمان‌های زیادی را می‌گذرانند!.

مهناز افضلی که در فیلم‌های "بدون شاهد" و "کارت قرمز" هم بر موضوع زنان تمرکز داشته‌است، با "زنانه" به‌واسطه‌ی دوربینش ما را با دنیای عجیبی آشنا می‌کند.

این فیلم، نوعی بازنمایی است از نمونه رفتارهای تکرارشونده‌ای که این زنان در زندگی روزمره‌ی خود با آن مواجهند. شاید به نظر برسد که فیلم "زنانه" به قشر خاصی از زنان توجه می‌کند که دور هم جمع شده‌اند و مشکلات و

درددل‌های خود را جلوی دوربین برای ما واگویه می‌کنند و انتخاب پارک لاله به‌عنوان مکان خاصی در شهر هم به این تداعی ذهنی کمک می‌کند. اما ازسویی می‌توان همان‌گونه که مارکوزه به فضاهای لامکان و لازمان اشاره می‌کند، توالت پارک لاله را استعاره‌ای از فضای لامکانی در یک شهر دانست و فیلم را همان‌گونه که از نامش برمی‌آید، بازنمایی از شرایط واقعی گروه زیادی از زنان ایرانی –با فرهنگ‌های متفاوت شهری– به‌شمار آورد. کسانی که حتی در خانه که قرار بود مکانی امن باشد، به‌صورت تکرارشونده‌ای با رفتارهای سرکوب‌گرانه مواجهند. رفتارهایی که گاه حتی شیوه‌ی انسانی زندگی کردن را از آن‌ها می‌گیرد و از این رو است که آن‌ها پیوسته با تخطی از الگوها، به راه‌ها و تلاش‌هایی هرچند کوچک برای تغییر و رهایی می‌اندیشند.

شاید به نظر رسد که "زنانه" غیر از یکی دو سکانس (مانند نگاه کردن زنی در آیینه و شانه زدن موهایش) چندان زندگی روزمره‌ی این زنان را بازنمایی نمی‌کند و بیشتر به واگویه‌های آنان بسنده می‌کند. اما فیلم هوشمندانه در لایه‌های زیرین خود و در میان این واگویه‌ها، خشونت پنهان و تکرارشونده‌ای را که شخصیت‌های فیلم هریک به‌گونه‌ای در زندگی روزمره با آن مواجهند برای ما بازنمایی می‌کند و سویه‌های نقادانه‌ی خود را هم به همراه دارد. فیلم (به تعبیر دوسرتو) نشان می‌دهد که خانواده و جامعه با کنترل شخصی‌ترین روابط زنان تلاش می‌کنند تا زندگی آن‌ها را از معنا خارج و چون شیء در کنترل خود گیرد و این اشیای غمگین و گیج را به بیگانگانی در میان جمع بدل کند. دوسرتو در کتاب کنش زندگی روزمره تشریح می‌کند که چگونه زنان و جوانان با تأمل و تعمق بر زندگی روزمره و شناخت توانایی‌های بالقوه‌ی خود می‌توانند زندگی

خویش را تغییر دهند و به تولید و بازتولید معنا بپردازند. [۴] او در این مسیر، از دو مبحث استراتژی و تاکتیک یاد می‌کند. دوسرتو معتقد است که باید در برابر گفتمان غالب مقاومت کرد، در برابر آن ایستاد و آن را به چالش کشید و با تأمل و شناخت خود راه‌های خلاقانه و امیدوارانه‌ای برای رهایی‌بخشی را کشف کرد؛ رهایی‌بخشی‌ای که به تعبیر لُفور دیگر به دست متفکران و قهرمانان اتفاق نمی‌افتد و باید از خود کنش‌گران انتظار داشت... . شاید همان‌گونه که دوسرتو و لفور می‌گویند، بشود تلاش زنان فیلم "زنانه" را هم نوعی رویکرد مقاومتی برای تغییر و رهایی‌بخشی قلمداد کرد؛ تلاشی که با همه ابعاد مثبت و منفی‌اش به‌الزام با اعمال قهرمانی هم‌سویی ندارد و در همین کنش‌های خرد معنا می‌یابد؛ یکی دل‌خوش به خوشی‌های کوچک است، یکی با استراتژی فرار از خانه، یکی با تاکتیک مصالحه با خانواده و یکی نیز با اندیشیدن و اقدام به خودکشی. به هرحال، فیلم "زنانه" فضای تأمل و گفت‌وگویی را فراهم می‌آوردکه تا پیش از این، چندان در مستندهای ایرانی با آن مواجه نبودیم. از این منظر، اینکه کسانی درباره‌ی خودشان فکر می‌کنند، حرف می‌زنند و عصیان می‌کنند امری مدرن است؛ عصیانی که البته از تعقل در آن چندان خبری نیست.

روزمرگی به‌مثابه امری هنری

یکی دیگر از مباحثی که هانری لفور در مبحث مطالعات زندگی روزمره به آن توجه می‌کند، این است که چگونه می‌توان زندگی روزمره را به یک اثر هنری بدل کرد؟ یعنی اگر تا پیش از این، فیلسوفان و متفکران زندگی روزمره یا تاریخ خرد را همچون امری نازل و پیش‌پاافتاده قلمداد و توجه خود را به امور متعالی یا قهرمانانه معطوف و محدود می‌کردند، متفکران تأملات انتقادی زندگی روزمره می‌کوشند تا در خوانش خود از زندگی، مرزهای سنتی میان امور متعالی

و خرد را به چالش کشند و توجه ما را به این جزئیات به‌ظاهر خسته‌کننده‌ی زندگی جلب کنند. شاید در سینما، هیچ‌کس مانند شانتال آکرمن -فیلم‌ساز بلژیکی- تا به این اندازه با ظرافت به تجربه‌های روزمره توجه و از آن استفاده‌ی خلاقانه نکرده‌است. آکرمن همان کاری را انجام داده‌است که لفور در علوم‌اجتماعی. به همین جهت کار آکرمن بسیار به جامعه‌شناشی نزدیک است. یکی از جذاب‌ترین بخش‌ها، کشف نسبت و پیوند میان مطالعات زندگی روزمره با آثار شانتال آکرمن مانند مستند "خبرهایی ازخانه" است که با موضوع، ساختار و شکلی به‌طور کامل متفاوت از "زنانه" می‌توان ردّپای مطالعات انتقادی زندگی روزمره را در آن جست‌وجو کرد.

شانتال آکرمن که سازنده‌ی بیش از چهل فیلم مستند و داستانی است، به شکلی خاص توجه فیلم‌هایش را به روایت و توصیف زندگی روزمره‌ی زنان و هویت و احساسات و عواطف زنانه معطوف و سعی می‌کند در آثارش صدای خاموشان و به تعبیر نظریه‌پردازان زندگی روزمره، انسان‌های در حاشیه را انعکاس دهد.

چگونه شانتال آکرمن زندگی روزمره را به یک امر هنری بدل می‌کند؟

راست گفته‌اند که «شانتال آکرمن مانند چخوف و جویس دارای نبوغ عجیبی است برای نگاه کردن به زندگی روزمره؛ به جنبه‌هایی از زندگی که زمان زیادی از ما می‌گیرند، اما از فرط تکرار چنان بدیهی به نظر می‌رسند که هیچ فرصتی برای نگاه کردن به آن پیدا نمی‌کنیم.» [۵] و نمی‌دانیم که همین جزئیات چقدر می‌تواند در شکل‌دهی هویت اجتماعی مؤثر باشد؟

در واقع همان‌گونه که زیمل و لفور تأکید می‌کنند، شانتال آکرمن هم به‌خوبی زندگی روزمره را مانند امری زیبایی‌شناسانه بررسی می‌کند. او در "خبرهایی از خانه" با بر نامه‌های مادرش که بخشی از زندگی روزمره او است تأمل کرده، نامه‌هایی که «با نظم حیرت‌آوری بین سال‌های ۱۹۷۳ تا ۱۹۷۱» ازسوی مادر آکر من برای دخترش نوشته شده، که در بیست‌ویک سالگی، کشور و خانواده‌اش را برای رسیدن به استقلال هنری و ساختن فیلم به مقصد نیویورک ترک کرده‌است.

افزون‌بر این، او که از این نامه‌ها استفاده‌ی روایی ساختاری می‌کند و با کمک آن‌ها ما را به درک اتوبیوگرافیکالی از زندگی خود سوق می‌دهد، به ما یادآور می‌شود چگونه می‌توان از نامه‌هایی که تنها از سر دل‌تنگی مادرانه نوشته شده‌است و در شرایط معمولی شاید سطرهای پیش‌پاافتاده و خرد زندگی به‌شمار آیند، در امری خلاقانه -بخوانید تولید یک فیلم مستند- استفاده کرد؛ نامه‌هایی که شاید از لای خرده‌ریزه‌های کشوی میز تحریری در عصر دل‌تنگ پاییزی بیرون آمدند و حالا تکثیر شدند تا با ما در میان گذاشته شوند.

نگاه کردن به زندگی روزمره در اغلب آثار دیگر او همچون "تمام شب" (۱۹۸۲) و "از شرق" (۱۹۹۳) نیز اهمیت ویژه‌ای دارد؛ چندان‌که به آثار او لقب

«هیچ اتفاقی نمی‌افتد» را می‌دهند و شاید به همین جهت شجاعت و خلاقیتش ستودنی است؛ چراکه در گیرودار سینمای تجاری و مصرفی هضم نمی‌شود و نگاه مستقل خود را حفظ می‌کند. اما فیلم دیگر او به نام "ژان دیلمن" (۱۹۷۶) که یک سال پیش از مستند "خبرهایی از خانه" (۱۹۷۷) ساخته شده‌است هم یکی از بهترین نمونه‌ها در زمینه‌ی سینمای غیرروایی به‌شمار می‌رود. این فیلم، به سه روز و بیست دقیقه از زندگی روزمره‌ی یک زن می‌پردازد. زنی که به تعبیر نیچه درگیر تکرارهای ابدی و بی‌پایان است؛ غذاپختن، شستن ظرف‌ها و دستمال‌های گردگیری، مراقبت از فرزند و کودک همسایه...!. آکرمنِ جوان به‌خوبی در انتهای فیلم با پایان حیرت‌انگیزی نشان می‌دهد که ماندن در این وضعیت ملال و تکرار «به همان اندازه که زنان را از اجتماع دور می‌کند، چقدر می‌تواند آن‌ها را دچار خشونت پنهان کند و به آن‌ها و دیگران آسیب بزند.» آکرمن جایی در گفت‌وگویی بیان کرده که بخشی از این فیلم را هم از روند زندگی مادرش وام گرفته‌است.

جالب اینجا است که اگر شانتال آکرمن ایده‌ی ساختاری "خبرهایی از خانه" را بر مبنای یکی از عناصر مهم زندگی روزمره –نامه‌های یک مادر و دختر– بناکرده باشد، ایده‌ی بصری فیلم را هم بر مبنای یکی دیگر از عناصر مهم زندگی روزمره که در مطالعات زندگی روزمره از آن به‌عنوان «پرسه‌زنی در شهر» یاد می‌شود بنا می‌کند. مبحثی که والتر بنیامین بسیار زیبا آن را بیان و با تئوریزه‌کردن آن به فهم‌پذیری تجربه‌ی انسان مدرن از شهر و زیست شهری کمک کرده‌است. او زندگی روزمره را همچون اشعار بودلر در خیابان‌های هر شهر جست‌وجو می‌کند. در واقع به نظر می‌رسد شانتال آکرمن با مباحث مطالعاتی نقد زندگی روزمره آشنایی کامل داشته و از آن‌ها در آثارش به‌خوبی استفاده‌ی ساختاری و مفهومی کرده‌است.

در وهله‌ی نخست، به نظر می‌رسد که شهر و نامه‌ها نسبت بی‌ربطی به هم دارند و این پرسه‌زنی دوربین در میان شهر به‌گونه‌ای سیال و آزاد کنار کلمات و نامه‌ها چیده شده‌است؛ چراکه از این تصاویر شهری، از این خیابان‌ها، متروها و... در میان نامه‌های مادر نشانی نیست و خود شانتال آکرمن هم در این‌باره مداخله‌ای نمی‌کند. اما حقیقت این است که هرچه پیش‌تر می‌رویم، احساس می‌کنیم همان‌گونه که آکرمن نامه‌های مادر را برای ما می‌خواند، با تماشا کردن شهر و زل زدن به آن، گویا شهر را هم برای ما می‌خواند و ازسویی با این پرسه‌زنی، ردّپای خود را در شهر به‌جا می‌گذارد. شیوه‌ای که بی‌شک سطرهایی

از والتر بنیامین را دوباره در ذهن ما تداعی می‌کند: «برای زندگی کردن باید ردّپایی به‌جا گذاشت.»

به‌این‌ترتیب، آکرمن تثلیث شهر، مادر و دختر را می‌سازد و همان‌گونه که سعی دارد از طریق نامه‌ها به فهم ما در رابطه‌ی مادر و دختر کمک کند، بر پلان‌های شهری تأکید می‌کند که شاید تأکیدی است بر فاصله‌ای که بین این دو افتاده، تأکیدی بر تنهایی زنی که برای کسب استقلال هنری‌اش تنهایی غمگنانه‌ای را سال‌ها بی‌هیچ شکوه‌ای در شهری غریب تاب آورده‌است؛ تنهایی‌ای که تکثیر شده تا با ما در میان گذاشته شود... شاید از این راه پس از ثبت این تنهایی، او دیگر تنها نیست.

پی‌نوشت‌ها:

[۱] نگاه کنید به مقاله‌ی «سنت‌های مطالعه‌ی زندگی روزه و تأملی بر مطالعات زندگی روزمره‌ی ایران»: عباس کاظمی، کتابچه‌ی همایش نمود زندگی روزمره در سینمای مستند.

[۲] نگاه کنید به کتاب «زندگی روزمره در ایران مدرن، با تأمل بر سینمای ایران»: هاله لاجوردی، نشر ثالث، ۱۳۸۸.

[۳] نگاه کنید به مقاله‌ی «زنان چگونه در زندگی روزمره‌ی خود گفتمان مردسالار را به چالش می‌کشند؟»: سمانه مرتضوی، سایت انسان‌شناسی و فرهنگ.

[۴] همان مقاله

[۵] همان مقاله

وقتی از زیبایی‌شناسی فمینیستی در سینما حرف می‌زنیم، از چه حرف می‌زنیم؟

«به‌جای اتخاذ موضع منفی در برابر جریان غالب سینما، باید روابط بین زنان و سینما را بازسازی کرد.»

(لورا مالوی)

*

نخستین گفتمان‌های فمینیستی شاید از کتاب جریان‌ساز و بحث‌برانگیز اتاقی از آن خود اثر ویرجینیا وولف شروع شد؛ کتابی که در ۱۹۲۵، نخستین بار به شکل جدی عنوان کرد: آیا تاکنون از خود پرسیده‌اید که چرا تا آن زمان هیچ زنی در تاریخ ادبیات جهان وجود ندارد؟ جریانی که سیمون دوبووار، متفکر و نظریه‌پرداز فرانسوی، دو دهه‌ی بعد در کتاب جنس دوم به ریشه‌یابی و آسیب‌شناسی آن پرداخت.

این دو، به همراه بسیاری دیگر باعث ایجاد یک جریان فکری شدند که انگاشت‌ها و جریان‌های فکریِ تثبیت‌شده‌ی پیشین را به چالش کشید؛ جریان فکریِ مبتنی بر فمینیسم که به دریافت عمیقی از فرودستی تاریخی-اجتماعی زنان رسیده بود و نشان می‌داد که چگونه برخی از آفرینندگان آثار هنری با

بازنمایی نوع ویژه‌ای از زیست اجتماعی به این فرودستی دامن زده و آن را پایدار کرده‌اند. عناصری مانند نادیده انگاشتن کار زنان، ابژه‌انگاری اندام زنان در نگاره‌پردازی‌های سینما و برداشت رمانتیک از بهره‌کشی سکسی از زنان و... نیز مزید بر علت بود. [۱]

این پژوهش‌ها، که بیشتر در دهه‌های ۷۰، ۸۰ و ۹۰ میلادی انجام شد، سعی کرد بر توسعه‌ی نقد دانشگاهیِ فمینیستی و زیبایی‌شناسی در سینما نیز تأثیر گذارد تا بتواند فضایی برای دگرگونی و ترمیم انگاشت‌های هنری فراهم کند. برای نمونه، لورا مالوی (۱۹۴۱)، نظریه‌پرداز انگلیسی، که جستارهایش در حوزه‌ی سینما از راه‌گشاترین و مستندترین نظریات در فیلم‌سازی معاصر

است، طی این سال‌ها تلاش داشت با بررسی آرای ژاک لاکان، لویی آلتوسر، و فروید و همچنین، با تمرکز بر سینمای هالیوود پژوهش‌های گسترده‌ای انجام دهد. او در نظریاتش بر این مسئله تأکید داشت که ــخلاف آنچه ویرجینیا وولف به‌درستی در نسبت بین حضور زنان و تاریخ ادبیات جهان گفته بودــ در سینمای جهان به‌ویژه هالیوود، ازاتفاق زنان حضور دارند، اما حضورشان اغلب فقط بر یک زاویه‌ی دید خاص و غریزهٔ اسکوپوفیلیک[1] تکیه دارد. در واقع مطالعات گسترده‌ی مالوی نوآوری بزرگی در نظریه‌ی فیلم به وجود آورده بود.

مالوی که اکنون نظریه‌پردازان و علاقه‌مندان سینما او را با مفهوم «نگاه خیره‌ی مردانه» می‌شناسند، در گسترهٔ مطالعاتش، با سویه‌ای انتقادی، نگاه خیره‌ی مردانه را در سینما به سه دسته تقسیم می‌کند: نگاه دوربین به زن به شکل یک شیء فعل‌پذیر، نگاه هنرپیشگان مرد به‌گونه‌ای که قوی و نافذ به نظر برسد، و نگاه تماشاگر که در جایگاه تماشاگرِ مذکر قرار داده می‌شود. مالوی معتقد است که این نوع لذت بردن سطحی از هنر و به‌ویژه سینما را باید کُشت و به‌جای آن نوعی دیگر از گفتمان سینمایی را خلق کرد. او نظریاتش را در ۱۹۷۳، در مقاله‌ی مشهور خود، لذت بصری و سینمای روایی، منتشر کرد.

به‌این‌ترتیب، طرفداران این گفتمان و به‌ویژه لورا مالوی، با کاویدن گفتمان‌های پیشین، تلاش کردند الگوهای ازپیش‌موجودِ مسائل جنسیتی را به چالش کشند و از این راه، به آفرینش‌گری‌های جدیدی بپردازند و به عبارتی، طرحی نو دراندازند؛ طرحی نو که از دلِ آن کسانی مانند مارگریت دوراس، آنیس واردا، شانتال آکرمن، مارگرتا فون‌تروتا و جین کمپیون پدید آمدند. نسل

۱- واژه‌ی انتخابی فروید برای نگاه به دیگری به‌صورت موجودی اروتیک.

جدیدی از فیلم‌سازان که با سینمای مؤلف خود تلاش کردند، با استفاده از قواعد و قراردادها و زیبایی‌شناسی نو، نوع نگاه به زن را در سینما بهبود بخشند.

نسل جدید فیلم‌سازان، ازسویی در سینمای روایی و ازسوی دیگر در رابطه‌ی بین بیننده و متن، سعی داشتند ما را با درک جدیدی از جهان روبه‌رو کنند و همان‌گونه که مالوی تأکید داشت، نوع دیگری از گفتمان سینمایی را به وجود بیاورند. فیلم‌سازانی که هرچند از سبک‌ها و روش‌های گوناگون و زیبایی‌شناسی متفاوتی بهره می‌جویند و سینمای آنان فقط بر یک نظریه‌ی

خاص مبتنی نیست، اما با خلق آثارشان امکان ارائه‌ی شمایلی کلی از زندگی زنان را فراهم می‌کنند و راهی به رازوارگی و خلوت شخصیت‌های آن‌ها می‌گشایند.

"امی" ساخته‌ی لورا مالوی، از نخستین فیلم‌های آوانگارد معاصر است، که بر مبنای همین نظریات تلاش می‌کند بازنمایی متفاوتی از زنان ارائه دهد؛ روشی که بعدها می‌توانیم ردّپای آن را در آثار آنیس واردا، فیلم‌ساز پیش‌رویی که او را مادربزرگ سینمای موج نوِ فرانسه می‌نامیدند، دنبال کنیم.

واردا از نسل سینماگران پرشوری بود که می‌خواستند سینما و جهان را دوباره کشف کنند. او که به قول خودش یک عمر برای رسیدن به سینمای مستقل و متفاوت جنگیده بود، تلاش می‌کرد در اغلب آثارش توجه همگان را به وضعیت اجتماعی زنان جلب کند.

بیشتر آثار آنیس واردا، همچون "کلئو"، "ساعت ۵ تا ۷" و "یکی آواز می‌خواند و دیگری نه" (هر دو محصول ۱۹۷۷) و "خانه‌به‌دوش" (۱۹۸۵)، به‌دلیل انتخاب موضوع و تدابیر روایی متفاوت، نوآوری مهمی در سینمای اجتماعی و به‌ویژه سینمای زنان محسوب می‌شدند که اغلب در مطالعات فمینیستی سینما به آن‌ها ارجاع می‌شود.

هرچند واردا از محدود کردن فیلم‌های خود به حوزه‌های مطالعات فمینیستی پرهیز می‌کرد، اما در تمام دوران فیلم‌سازی‌اش به وضعیت اجتماعی زنان توجه داشت و به‌ویژه در ۱۹۷۷، در سیاسی‌ترین فیلم خود،"یکی آواز می‌خواند و دیگری نه"، سعی کرد با الهام از جنبش زنان در دهه‌ی ۷۰، فضای روایی متفاوتی ایجاد کند که نویدبخش انگاشت‌های زیبایی‌شناسانه‌ی نوینی در ساحت سینما شد. او در این فیلم، با انتخاب موضوع (زنان در جایگاه سوژه‌ای فاعل) و بعد با انتخاب شیوه‌ی روایی (سناریویی که خودش نگاشته بود)، ساختارهای پیشین را به چالش کشید؛ ساختارهایی که زنان را در جایگاه

شیء منفعلی به تصویر می‌کشیدند. به این شکل، واردا زیبایی‌شناسی نوینی برای فیلم خود خلق کرد.[۲]

فیلم مهم دیگری که در دهه‌ی ۷۰ میلادی، فضایی برای تفسیر دغدغه‌های انسانی فیلم‌سازش به نظر می‌رسد و چالشی نوین در ترسیم فرم و محتوا به‌شمار می‌آید "ژان دیلمن، شمارهٔ ۲۳، خیابان کامرس کویی ۱۰۸۰، بروکسل" ساخته‌ی شانتال آکرمن در ۱۹۷۵ است؛ فیلمی که از دیدگاه لورا مالوی، نظریه‌پرداز معاصر حوزه‌ی سینما و زنان، یکی از بهترین نمونه‌ها است. چراکه آکرمن، فیلم‌ساز تجربه‌گرای بلژیکی، در فیلم "ژان دیلمن" به شکلی انقلابی تمام انگاره‌های هنری و کلیشه‌ای پیشین را به هم می‌ریزد و با شیوه‌ی روایی و ساختاری متفاوت، تصویری از زندگی خاص یک زن را بر پرده‌ی سینما بازنمایی می‌کند که تا آن زمان بدین‌گونه بازنمایانده نشده بود.

---

۲ – این فیلم روایت زندگی متفاوت دو زن از دوران جوانی آن‌ها است و دشواری‌های مسیر رسیدن به کمال و استقلال آنان را برای بیننده بازنمایی می‌کند.

آکرمن با نماهای بلند، تکراری و قاب‌های ایستا و آهنگی کُند، سه روز از زندگی ژان دیلمن (دلفین سیرینگ) را به‌دقت بررسی می‌کند. مادری که آشپزی و نظافت می‌کند و برای تأمین معاش خود و پسرش تن به فحشا می‌دهد! فیلم با ترسیم روایی، نوع ملال‌گونه‌ای از زیبایی‌شناسی را در سینما به وجود می‌آورد که تا مدت‌ها به سبک روایی آکرمن بدل شده بود؛ سبک و ساختاری که پیش از این هم آکرمنِ تجربه‌گرا آن را در فیلم دیگرش "من، تو، آن مرد، آن زن" (۱۹۷۴) آزموده بود.[۳] او زاویه‌ی دید و زیبایی‌شناسیِ خاصی نسبت به جهان داشته و این نگاه را در تمامی آثارش مانند ترجیع‌بندی شاعرانه به بهترین شکل ممکن آورده‌است؛ روشی که به شکلی منحصربه‌فرد در فیلم‌های مارگریت دوراس فرانسوی هم (به‌ویژه در "آواز هند"، ۱۹۷۵) با استفاده از قاب‌های ایستا

۳ – فیلمی که پرتره‌ای از یک زن (شانتال آکرمن) را در فضاهای مختلف (اتاقی قفل‌شده، یک کافه، یک کامیون) با استفاده از قاب‌هایی ایستا و در آهنگِ روایِ آرام و پرملالی ترسیم می‌کند.

و استفاده از کمترین دیالوگ برای رسیدن به نوعی بیانِ متمایز زنانه و زیبایی‌شناسی متفاوت استمرار می‌یابد. بی‌شک "آواز هند" به‌دلیل همین ویژگی‌های متمایز زیبایی‌شناسانه است که به یکی از مهم‌ترین فیلم‌های مدرنیستی دهه‌ی ۷۰ بدل می‌شود.

پیش‌تر که می‌رویم، در مسیر شکوفایی یک اندیشه و نوعی بلوغ، انگار به نسل جدیدتری از سینمای زنان برمی‌خوریم که کارگردانانی مانند جین کمپیون و مارگارتا فون‌تروتا از نمونه‌های مؤثر آن هستند.

فیلم گزنده‌ای مانند "نازنین" (۱۹۸۹) و فیلم شگفت‌انگیزی همانند "پیانو" (۱۹۹۳)، که توجه جهانیان را به خود جلب کرده بود، هر دو از آفریده‌های جین کمپیون، در واقع ادامه‌ی همان مسیری بودند که بنا داشت انتظارات روایی و اجتماعی پیشین را به چالش بکشد و بیان جدیدی از خواست‌ها و جهان زنانه را ترسیم کند؛ همان مسیری که فون‌تروتا، کارگردان صاحب‌سبک آلمانی، آن را به شکل پرشوری ادامه داد. هرچند فون‌تروتا به اندازه‌ی آکرمن یا دوراس تجربه‌گرا نبود و از قواعد زیبایی‌شناسی سهل‌الوصول‌تری برای بیان مضامین خود بهره می‌جست، اما این کارگردان آلمانی توانست با انتخاب موضوع‌ها و رویکردهای روایی، که عامدانه برگزیده بود، بخش مهمی از تاریخ سرزنده و پرشور فرهنگ سینمای زنان را معنا بخشد. فون‌تروتا که مانند بسیاری از کارگردانان زن آلمانی، اغلب مورد غفلت تاریخ‌نگاران قرار گرفته، از فیلم‌سازان دیگری است که بی‌شک می‌توان ردّپای نظریات لورا مالوی را در آثارش دنبال کرد. او به‌دلیل آثارش، "خواهرانِ آلمانی" (۱۹۸۱)، "رزا لوکزامبورگ" (۱۹۸۶) و "هانا آرنت" (۲۰۱۲) ــ که این آخری برشی است از زندگی شورانگیز آرنت،

فیلسوف و نویسنده‌ی آلمانی (زنی که نه منفعل است و نه قربانی و نه شیءشده و نه فم‌فتال[٤] سینمای نوآر)ــ یک بار دیگر نه‌تنها بحث نگاه خیره به زن را در تاریخ سینمای جهان به چالش کشید و کُشت، بلکه با ساختار روایِی خاص فیلم تلاش کرد ما را درون وجود یک زن بکشاند و نسبت او را با اندیشگی و حقیقت افشا کند.

زنان فون‌تروتا همگی قهرمانانی هستند که در مسیر روایت فیلم، به شکلی باشکوه، برای بیان حقیقت پافشاری و دلیری می‌کنند، چراکه هیچ‌کدام از آنان با انفعال و ترس میانه‌ای ندارند.

فون‌تروتا، که ظهور او با جنبش‌های فمینیستی در آلمان پیوند خورده بود، فرضیه‌ی مردانگی فعال و زنانگی فعل‌پذیر را در سینما به چالش می‌کشد و به‌این‌ترتیب، از کاراکترهای همیشگی زن «منفعل» یا «قربانی» در سینما فاصله می‌گیرد تا سینمای رسمی رایج را واژگون کند و به آن معنایی دوباره بخشد.
آثار فون‌تروتا بر پایه‌ی نظریه‌ی مالوی تلاش می‌کنند، در فرایند روایی خود، بازنمایی از زندگی زنان را در سینما ساخت‌شکنی کنند و شاید نوعی ضدسینما به وجود آورند. این سینما تا حدودی به نظریه‌ی ساده اما دقیق لورا مالوی نزدیک است؛ نظریه‌ای که تأکید داشت به‌جای اتخاذ موضع منفی در برابر جریان غالب سینما باید روابط بین زنان و سینما را بازسازی کرد و در این بازنگری، زیبایی‌شناسیِ نوینی آفرید.

---

٤ – زن مرگ‌آفرین، زن فتنه‌جو، از کاراکترهای همیشگی فیلم نوآر، که از رمان‌های گوتیک و به‌وسیله‌ی فیلم‌سازان و تکنیسین‌هایی که از دست رژیم نازی گریخته و به آمریکا رفته بودند، وارد هالیوود (و فیلم نوآر) شد. نک: سوزان هیوارد، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، مترجم: فتاح محمدی، نشر کاربر هزارهٔ سوم، ص ۴۷۲.

پی‌نوشت‌ها:

[۱] کارولین کرس میر، فمینیسم و زیبایی‌شناسی، زن در تحلیل‌ها و دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی، ترجمهٔ: افشنگ مقصودی، نشر گل‌آذین، ص ۲۳۵

به یاد چشمان آبی غمگینش در ستایش زندگی روزمره؛ با نگاهی به آثار شانتال آکرمن

«شانتال آکرمن مرده است، اما فیلم‌های بزرگش به زندگی ادامه می‌دهند.»
(مارک کانیر)[۱]

«فایده ندارد، باید زندگی کنیم. دایی وانیا! باید به زندگی ادامه بدهیم. شب‌ها و روزهای دراز و ملال‌انگیزی در پیش داریم. باید با صبر و حوصله رنج‌ها و سختی‌هایی را که سرنوشت برای ما می‌فرستد تحمل کنیم. باید برای دیگران کار کنیم و وقتی عمرمان به سر رسید، بی‌سروصدا بمیریم. و آنجا زیرِ خاک... خواهیم گفت که زندگی ما تلخ بود. و خدا به ما رحم خواهد کرد. و من و تو دایی، ما، دایی عزیزم! به زندگی‌ای خواهیم رسید که درخشان خواهد بود؛ خوب و زیبا خواهد بود. آن وقت شادمانی می‌کنیم و به رنج‌های گذشته با رقّت نگاه می‌کنیم و لبخند می‌زنیم و آرامش پیدا می‌کنیم. دایی! من ایمان دارم؛ ایمانِ ملتهب و گرم.»[۲]

جملات سونیا در دایی وانیای چخوف شاید بهترین توصیف درباره‌ی آثار شانتال آکرمن، فیلم‌ساز آوانگارد بلژیکیِ لهستانی‌تبار است؛ توصیف ملالی که عریان سخن می‌گوید و چون موتیفی به موسیقی متن همه آثار او بدل شده‌است؛ ملالی که بازگوکننده‌ی زندگی مصیبت‌بار انسان مدرن است، ملالی عریان‌کننده‌ی روزمرگی، همان ملالی که مارگریت دوراس از آن به‌عنوان ملال محتوم یاد می‌کند و چخوف آن را احمقانه و مزخرف می‌داند.

در واقع اگر نخستین نکته درباره‌ی آثار شانتال آکرمن این باشد که محور همه واکنش‌ها و حوادث فیلم‌هایش زنان هستند، دومین نکته‌ی مهم درباره‌ی آثارش توجه به تجربه‌ی یک‌نواخت زندگی روزمره‌ی زنانی است در دایره‌ی ملال، اسیر!

به تعبیری، تلاش برای نقد روزمرگی و برون‌رفت از این ملال، به‌واسطه‌ی سینما، با آرزوی تغییر و رسیدن به جهانی انسانی‌تر، انگار مهم‌ترین دل‌مشغولی این فیلم‌ساز است. هرچند به نظر می‌رسید در این سال‌های آخر،

خوش‌بینی‌اش هم برای ایجاد تغییر در زندگی روزمره و شنیدن «بوی بهبود ز اوضاع جهان» کمتر شده بود.

به هر حال، این‌ها مفاهیمی بودند که آکرمن جوان، از نخستین فیلم‌های تجربی و حیرت‌انگیزش همچون "شهرم را منفجر کن" (۱۹۶۸)، "هتل مونتری" (۱۹۷۲)، "ژان دیلمن..." (۱۹۷۵)، "من، تو، او..." (۱۹۷۶)، "خبرهایی از خانه" (۱۹۷۷)، "قرار ملاقات‌های آنا" (۱۹۷۸)، "شرق" (۱۹۹۳)، "اسیر" (۲۰۰۰) و حتی در آخرین اثرش، که "نه یک فیلم خانگی" (۲۰۱۵) نام داشت و فیلمی بود درباره‌ی مادرش، چون سینماگری مؤلف به آن‌ها می‌پرداخت؛ آثاری که درست به‌دلیل کاوش در این مفاهیم، امروزه به یکی از مهم‌ترین منابع بازنمایی زندگی روزمره در میان منتقدان و سینماگران بدل شده‌است.

شخصیت استثنایی و سینمای جسور و بی‌پروای او نه‌تنها در رویکرد منحصربه‌فردش در فرم با سینمای معمول آن روزها تفاوت داشت، بلکه در تعامل عمیق و انسانی‌اش با سوژه‌ها و موضوعات فیلم‌هایش نیز رویکردی دیگرگونه داشت.

فیلم‌های آکرمن همان فیلم‌هایی نبودند که همیشه ساخته می‌شدند؛ همان فیلم‌های قصه‌گویی نبودند که با موسیقی و تدوینی نمایشی احساسات تماشاگر را به غلیان وادارند و گاه تا مرز ابتذال پیش برند. او تلاش می‌کرد تا لحظات روزمره‌ی زندگی پیرامونش را در ساختاری غیرمعمول برای تماشاگرانش به نمایش گذارد تا آنان را عادت دهد به تماشای جزئیات، به تأمل و تماشای لحظاتِ به‌ظاهر پیش‌پاافتاده‌ای که از نظر او بسیار باارزش بود و ازسویی قابل نقد. او این مفاهیم را در ساختاری بدیع و ناب و تجربه‌گرا روایت

می‌کرد. شاید به همین دلیل از او به‌عنوان هنرمند ناب سینمای نامتعارف یاد می‌کنند.

آکرمن جوان البته این نگاه تجربی و ساختارشکنانه را متأثر از تماشای "پی‌یرو خُله"ی ژان‌لوک گدار در پانزده سالگی می‌دانست و مواجهه با آثار

زیرزمینی و تجربی نیویورک و کسانی مانند استن براکیج، مایکل اسنو و اندی وارهول را در شکل‌گیری این سبک فکری بی‌تأثیر نمی‌دید.

اما واقعیت این است که به نظر می‌رسد فارغ از آوانگاردیسم سینمای گدار و ساختارشکنی‌های اندی وارهول، که الهام‌بخش آکرمن در ساخت آثارش بوده‌اند، آثار آکرمن از نظر جهان‌بینی و ساختار و سبک شخصی از هر دوِ این‌ها فاصله‌ی بسیار دارد و برآمده از نگاه متفکرِ فیلم‌ساز و مؤلف خلاقی است که فیلم‌هایش ازسویی بر اساس اتوبیوگرافی و زندگی شخصی او و خانواده‌اش ـبه‌ویژه مادرش‌ـ ساخته می‌شود و ازسویی تجسم زندگی حقیقی انسان سرگشته‌ی معاصر است؛ انسانی که چون شبحی سرگردان در فضای تنگ و ملال‌آور روزمرگی سیر می‌کند و همین شکل از زندگی است که او را دچار ازخودبیگانگی و مصرف‌گرایی کرده‌است. آکرمن فیلم‌سازی است که به این ملال و ازخودبیگانگی بدگمان می‌باشد.

آکرمن در مقام هنرمندی فیلسوف و سینماگری نقاد، این بدگمانی را در همان فیلم نخست خود با نام "شهرم را منفجر کن" ـفیلمی کوتاه که به سبک سیاه و سفید و در هجد ەسالگی فیلم‌ساز ساخته شده‌است و خودش نقش اول آن را بازی می‌کندـ برای ما به تصویر می‌کشد؛ فیلمی عصیان‌گرانه که در همان واکنش اول، همه را مسحور و بهت‌زده کرد. فیلم در نماهایی بلند و طولانی لحظاتی از زندگی دختر جوانی را ترسیم می‌کند که در حال جست‌وخیز در گوشه‌وکنار آشپزخانه است و ناگهان، خسته از زندگی ملال‌انگیز روزمره، با باز کردن شیر گاز به زندگی‌اش خاتمه می‌دهد.

در واقع این ملال او است که به نومیدیِ ویرانگر و گسست اندوه‌بارش از زندگی می‌کشاند. "شهرم را منفجر کن" را بی‌شک می‌توان مقاله‌ای حیرت‌انگیز در باب مینی‌مالیسم و بیانیه‌ی استعاری آکرمن درباره‌ی زندگی روزمره‌ی یک زن دانست.

او این نگاه منتقدانه و این سبک سینمایی را در فیلم بعدی‌اش به نام "ژان دیلمن، شمارهٔ ۲۳، خیابان کامروس کوئی، ۱۰۸۰، بروکسل" نیز ادامه می‌دهد. او این فیلم را با بازی دلفین سیریگ، بازیگرِ سال گذشته در مارین‌بادِ آلن رنه، در بیست‌وچهار سالگی ساخت.

این فیلم، نام آکرمن را به‌عنوان سینماگری پیشرو، صاحب‌سبک و خلاق، که دغدغه‌اش تمرکز و تأمل بر زندگی زنان است، بر سر زبان‌ها انداخت؛ فیلمی که به‌راستی جریان مسلط سینما را در نگریستن به زنان تغییر داد. "ژان دیلمن..." نشان داد که تأثیر آثار آکرمن کمتر از تئوری‌های لورا مالوی نیست که در آن

سال‌ها، با نظریات نوین خود نگاه مسلط و خیره به زن را بر پرده‌ی سینما به چالش می‌کشید. او با این فیلم، همانند مارگریت دوراس و مارگریت فون‌تروتا رویکردهای نظری جدیدی را درباره‌ی نقش زنان در سینما مطرح و سعی کرد نگاه به زنان را در سینما، به‌خصوص سینمای هالیوود ـکه زنان را تنها در هیئت یک شئ منفعل تقلیل‌یافته می‌خواست‌ـ نقد کند.

"ژان دیلمن..." سه روز و بیست دقیقه از زندگی یک‌نواخت روزمره‌ی زنی است که در بروکسل برای گذران زندگی تن‌فروشی می‌کند؛ مادری که تنها نیست و با پسرش زندگی می‌گذراند، اما گویی در انزوایی خاموش می‌زید. ژان تسلیم تکرارهای ابدی و بی‌پایان زندگی روزمره است؛ کارهایی مثل پختن غذا، شستن ظرف‌ها، شستن حمام و سرویس‌های بهداشتی، گردگیری با دستمال‌ها، واکس‌زدن کفش‌ها، مراقبت از فرزند و کودک همسایه و...! آکرمن خود درباره‌ی نگاه غالب بر زندگی ژان در این فیلم می‌گوید: «گویا ژان باید زندگی‌اش را طوری تنظیم کند که هیچ فضا و زمانی برای افسرده شدن یا اضطراب نداشته باشد. او اصلاً نمی‌خواهد یک ساعت هم وقت آزاد داشته باشد، چراکه نمی‌داند ـیا یاد نگرفته‌ـ چطور باید آن را پُر کند.»

تأکید بر تماشای تک‌تک لحظه‌های زندگی و کارهای روزمره‌ی ژان به این فیلمِ داستانی رنگ و بویی مستند داده‌است؛ تماشای دقیقه‌های یک‌نواخت و تکرارشونده‌ای که در آن هیچ اتفاق دیگری نمی‌افتد و شاید همین هیچ اتفاقی نیفتادن بیانیه‌ی اصلی آکرمن است. آکرمنِ جوان با برداشت‌های بلند و آرام و طولانی و پرهیز از برش‌های مداوم در تدوین، این ریتم کُند و کش‌دار را به ویژگی زیبایی‌شناسانه‌ی اثرش بدل می‌کند. سپس، به‌خوبی در انتهای فیلم، با

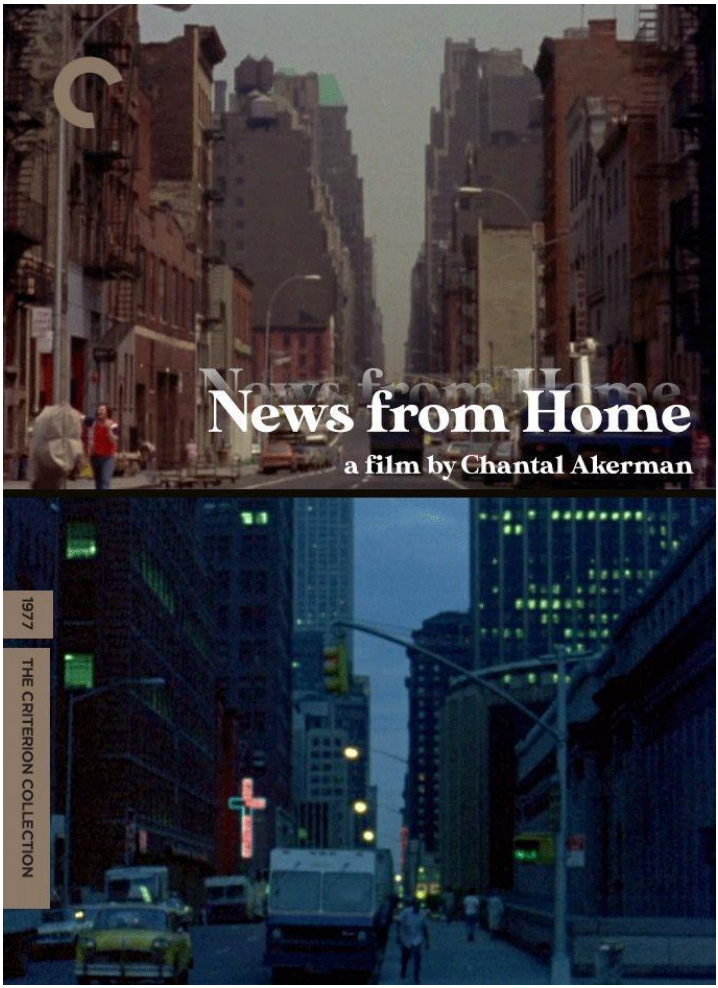
پایانی جسورانه و حیرت‌انگیز در یک ضربه‌ی نهایی نشان می‌دهد که نگه داشتن و ماندن در وضعیت ملال و تکرار بی‌هیچ خلاقیتی چگونه «به همان اندازه که زنان را از اجتماع دور می‌کند، می‌تواند آنان را دچار خشونتی پنهان کند و به آن‌ها و دیگران آسیب برساند...» نکته اینجا است که شانتال آکرمن در جایی گفته که او بخشی از این فیلم را از مدل و روند زندگی روزانه‌ی مادرش وام گرفته‌است. درست دو سال بعد، یعنی در ۱۹۷۷، اکرمن جوان همین روش نگریستن را با وام گرفتن از نامه‌های مادرش در مستند "خبرهایی از خانه" و بعدها در "قرار ملاقات‌های آنا" دنبال می‌کند.

هانری لفور، متفکر فرانسوی و از نظریه‌پردازان زندگی روزمره، می‌گوید که زندگی روزمره و ملال ناشی از آن بیش از همه مختص جامعه‌ی مدرن است، اما انسان‌های مدرن همگی به یک شکل در معرض روزمرگی و تئوریزه شدن فردیت و ازخودبیگانگی ناشی از آن قرار نمی‌گیرند. زنان و حتی جوانان بیش از دیگران در معرض روزمرگی و مصرف‌شدگی و سرکوب قرار دارند. شاید به

همین دلیل است که این قشر بیش از دیگران به تغییر و ایده‌های خلاقانه در امورِ به‌ظاهر جزئی زندگی خود علاقه‌مندند و سعی می‌کنند با نوآوری، شادمانی‌های کوچکی برای خود بیافرینند. این همان ایده‌ای است که آکرمن سعی می‌کند از راه سینما به‌خوبی برای ما عریان کند؛ مقوله‌ای که این روزها اهمیت جامعه‌شناختی فراوانی دارد و از آن با عنوان زندگی روزمره یاد می‌شود. درست به همین دلیل است که منتقدان سینما و نظریه‌پردازان جنبش‌های زنان آثار آکرمن را به‌عنوان متن‌های مهم و کلیدی انسان معاصر می‌خوانند.

در واقع بسیاری از نظریه‌پردازان معتقدند که آکرمن مانند چخوف و جویس نبوغی دارد برای نگاه کردن بادقت به جنبه‌هایی از زندگی که وقت زیادی از ما می‌گیرند، ولی ما اغلب آن‌ها را به‌دلیل توجه به مباحث اجتماعی/سیاسی جنجالی پیرامون خود و خروج از روزمرگی چندان مهم نمی‌شماریم. اما چگونه می‌توان برای برون‌رفت از این ملال و روزمرگی، زندگی روزمره را به یک اثر هنری و رهایی‌بخش بدل کرد؟

این پرسشی است که شانتال آکرمن، که شاهکار خود (ژان دیلمن...) را با تمرکز بر جزئیات و جنبه‌های به‌ظاهر پیش‌پاافتاده‌ی زندگی ساخته بود، کمی بعدتر با استفاده از یکی از عناصر معمولی زندگی روزمره یعنی نامه‌های مادرش به آن پاسخ داد. او با این ایده‌ی مرکزیِ ساده و معمولی توانست اثر مهم دیگر خود، یعنی مستندِ "خبرهایی از خانه" را بسازد؛ اثری که بار دیگر مورد توجه و تحسین منتقدان و نظریه‌پردازان زندگی روزمره ـ که معتقد بودند وقت آن رسیده با نگاهی نو به عناصر زندگی روزمره در جهت امری خلاق و رهایی‌بخش نگریسته شود ـ قرار گرفت.



به نظر می‌رسد در این اثر، آکرمن همچون نظریه‌پردازان زندگی روزمره معتقد بود نباید روزمرگی را جزو امور پیش‌پاافتاده‌ای تلقی کرد که از جامعه‌شناسی، شناخت‌های فلسفی و هنر کنار گذاشته می‌شوند، بلکه باید دید

چگونه می‌توان با نظریه‌های انتقادی زندگی روزمره هم‌سو شد و آن را به اثری هنری و رهایی‌بخش بدل کرد و این‌گونه از آن ملال محتوم نیز رهایی جُست.

او "خبرهایی از خانه" را با تصاویری از نیویورک آغاز می‌کند؛ دوربین در قاب‌هایی طولانی نماهایی از خیابان‌های نیویورک را نمایش می‌دهد که تنها گاهی ماشین‌هایی از کوچه‌های خلوتش عبور می‌کنند. گویا نماهای طولانی و بی‌تحرکِ فیلم با ریتم زندگی آدم‌ها در آن سال‌های نیویورک هم‌نوایی دارد. خیلی طول نمی‌کشد که صدای آکرمن را می‌شنویم. او نامه‌هایی را که مادرش با نظم حیرت‌انگیزی نوشته و از بلژیک برایش فرستاده با لحن محزونی می‌خواند و تصاویرِ پیش‌رو تنها نماهایی یک‌نواخت از تنِ شهری است که آکرمن در جوانی برای ایجاد تغییری در زندگی‌اش و ساخت فیلم به آن هجرت کرده و در پناهِ خلوت و غربت آن مأوا گزیده‌است.

در یکی از این نامه‌ها می‌شنویم:

«فرزند عزیزم! نامه‌ات رسید. امیدوارم بیشتر برایم بنویسی. در هر حال، امیدوارم زودتر به خانه برگردی. امیدوارم تا الان کار گیر آورده باشی. فکر می‌کنم نیویورک به‌ت خوش می‌گذرد. برای همین ما هم با اینکه دلمان برایت تنگ شده خوشحالیم. کِی برمی‌گردی؟ اینجا همه‌چیز مثل سابق است. اما سیلویا سرما خورده و من هم چندان حال خوبی ندارم. فشارخونم خیلی پایین آمده و برای آن قرص می‌خورم. امروز تولدم است و احساس اندوه می‌کنم. امروز یک روز شنبه‌ی کسالت‌آور و ساکت در فروشگاه است. برای تولدم، شام را با دوستانمان خواهیم خورد. تولد تو هم در پیش است و من برایت بهترین‌ها

را آرزو می‌کنم. زود برایم بنویس. نگران کار تو، نیویورک و همه‌چیزم. از طرف هر سه‌تای‌مان تو را در آغوش می‌گیرم. ما همیشه به تو فکر می‌کنیم. مادرت.»

در این مستند نیز هیچ نوع تعلیق هیچکاکی‌ای در روایت وجود ندارد؛ جملاتِ نامه‌ها تکه‌تکه و کوتاهند و قاب‌ها مثل فیلم‌های دیگر آکرمن اغلب در نماهایی طولانی روی یک دوربین ثابتِ بی‌جان کوچه‌ها، خیابان‌ها و متروهای شهر را به ما نشان می‌دهند.

به‌این‌ترتیب، فیلم‌ساز از ملال شهر و نگرانی‌های مادرش سمفونی نیویورک را می‌سازد و آهنگ زندگی شانتالِ جوان را نیز به‌واسطه‌ی این نماها و نامه‌ها برای ما می‌نوازد؛ سمفونی‌ای که به شکلی غیرمرسوم گوشه‌ای از رازهای زندگی آکرمن را آشکار می‌کند، بی‌آنکه از خودش چیزی بگوید یا سطری بخواند؛ ساختن زندگی‌نامه‌ی خود از طریق کلمات مادر. اینجا فاصله‌ی میان من و تو فرومی‌ریزد، مادر و دختر در یک صدا ادغام می‌شوند؛ حالا مادر و دختر انگار یک تن‌اند!

خلاقیت شانتال آکرمن و تجربه‌گرایی او در انتخاب این شیوه‌های روایی و ادغام زندگی روزمره‌ی شهری و نامه‌های مادرش انتخابی ستایش‌برانگیز است. شاید درست می‌گویند که آکرمن بدین‌وسیله تثلیث شهر، مادر، دختر را می‌سازد و همچنین، سعی دارد از طریق نامه‌ها به فهمِ ما درخصوص رابطه‌ی مادر و دختر کمک کند؛ دختری که خانواده‌اش در بلژیک را برای ساخت فیلم در نیویورک ترک کرده‌است.

تأکید بر پلان‌های شهری شاید تأکیدی است بر فاصله‌ای که بین این دو افتاده؛ تأکید بر تنهایی زنی که برای کسب استقلال هنری این تنهایی اندوه‌بار را سال‌ها، بی‌هیچ شکوه‌ای، در اَبَرشهری غریب تاب آورده؛ تنهایی‌ای که حالا تکثیر شده تا با ما در میان گذاشته شود.

آکرمن که حدود چهل فیلم مستند و داستانی از خود به‌جا گذاشت و در تمام آثار مهم خویش به تجربه‌های رادیکال در سینما پرداخت، بیش از همه با شاهکارش، "ژان دیلمن..." و مستند "خبرهایی از خانه" در خاطر همگان مانده‌است. او جایی در ۱۹۸۲، به‌صراحت درباره‌ی فیلم‌هایش گفته بود: «اگر مردم به سینما می‌روند تا از روزمرگی فرار کنند، من اما عاشق امر روزمره‌ام و می‌خواهم آن را در آثارم نشان دهم.»

هرچند نامتعارف بودن سبک و اندیشه‌های آکرمن در مقایسه با سینماگران دیگر سهم زیادی در ناشناخته ماندن او داشت، هرچند گاه مردم و بعضی منتقدان از تماشای فیلم‌های آکرمن خسته و دل‌زده به نظر می‌رسند، اما همه این‌ها شاید معنی‌اش این باشد که آکرمن به هدفش رسیده‌است. در واقع او توانسته ملال و فروپاشی و ویرانیِ جهانی را که در آن زیسته است به‌خوبی عریان کند و نشان دهد چگونه هیولای روزمرگی انسان معاصر را از درون می‌خورد و به زوال می‌کشاند. کسی چه می‌داند، شاید درک آن ملالِ محتوم باعث شد روزی ناگهان به زندگی‌اش پایان دهد، درست مانند سیلویا پلات، درست همانند ویرجینیا وولف، درست مثل آن سکستون، مثل والتر بنیامین، مثل چزاره پاوزه، مثل همه این نابغه‌های غمگین!

پی‌نوشت:

[۱] فیلم‌ساز و منتقد

[۲] دایی وانیا، آنتوان چخوف، مترجم: هوشنگ پیرنظر، انتشارات آگاه، ۱۳۵۷.

سینما به‌مثابه‌ی میدان نبرد؛
یا چگونه می‌شودنابرابری‌های اجتماعی و روش‌های به چالش کشیدن سنت پدرسالار را از خلال رسانه و فیلم بازنمایی و فهم-پذیر کرد؟

- نگذار رویاها بمیرند؛ نگاهی به مستند «سلما»

- زنِ سرسخت؛ نگاهی به مستند «گفت‌وگو در مه»

- دیگری؛ نگاهی به مستند «زینت، یک روز به‌خصوص»

نگذار رویاها بمیرند؛ نگاهی به مستند «سلما» ساخته‌ی کیم لانگینوتو

"با خستگی راه می‌رفتم/پشت سرم را نگاه می‌کردم/به نظر می‌آمد که دارم طنابی را می‌کشم/ تپه‌ی اندوه را با دست راستم / و کوه امید را با دست چپ‌ام"

(مرام‌المصر؛ شاعر فمینیست اهل سوریه)

*

کمتر فیلم‌سازی را می‌شناسم که زاویه‌ی دید خاصی نسبت به جهان داشته باشد و این نگاه را در بیشتر آثارش مانند ترجیع‌بندی شاعرانه به بهترین شکل ممکن برای ما بسراید؛ شعری که هر بار دنیای تازه‌ای را به روی ما می‌گشاید و کیم لانگینوتو شاید یکی از پرشورترین مستندسازانی باشد که با این تعاریف می‌شناسم. توجه به شرایط زنان در فرهنگ‌های متفاوت –و به‌طور کلی زنانگی– از ویژگی اصلی آثار کیم لانگینوتوی مستندساز است. مستندسازی که دوربینش همراه او به سفر می‌رود و با فرهنگ‌های چهل‌تکّه‌ی جهان می‌آمیزد؛ کنار آن‌ها نفس می‌کشد و هر مستند از پس مستندی دیگر، به ما هم فرصت می‌دهد تا به قلب زندگی و تاریک و روشنای زندگی این زنان نزدیک و نزدیک‌تر

شویم و ببینیم که این زنان در فرهنگ‌های متفاوت چگونه زندگی می‌کنند و چگونه افتان‌وخیزان با تبعیض‌ها کنار می‌آیند؟

کیم لانگینوتو که کارگردانیِ شانزده فیلم مستند به‌یادماندنی را در جوامع و فرهنگ‌های مختلف بر عهده داشته‌است -این فیلم‌ها حدود سی جایزه‌ی بین‌المللی از جشنواره‌های معتبر جهان همچون ساندنس، هات‌داگز، مونیخ، بفتا و کن را برای او به ارمغان آورده‌است- مستندسازی که با سفر به کشورهایی مانند هند، کامرون، آفریقای جنوبی، مصر، ژاپن، ایران و... توانسته از سفرهایش فیلم‌های مؤثر و تکان‌دهنده‌ای بسازد، که هریک هزارتویی هستند که به یاری آن بحث‌های مختلفی را در سطوح فرهنگ و انسان‌شناسی برانگیخته‌است.

او تلاش می‌کند با نگاهی مشاهده‌گر، سنت‌ها و زیستِ گروه‌ها و اقوامِ در حاشیه را برای ما بازنمایی کند؛ به همین جهت مستندهای دور دنیای او علاوه‌بر اینکه هریک تکه‌ای از آیینه‌ای می‌شوند که بخش‌هایی از زندگی زنان را در سراسر جهان برای ما ترسیم می‌کنند، کارکردی دوسویه دارند و دستمایه‌ی خوبی برای حوزه‌های جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی است و این یکی از برجسته‌ترین وجوه همه آثار او می‌باشد که به وی نقشی فراتر از یک مستندساز می‌دهد.

مستندسازی که در تمام آثارش سعی می‌کند با دوربینی مشاهده‌گر و با کمترین تفسیر، گزارشی صمیمی از زندگی شخصیت‌هایش ارائه دهد. بااین‌همه، ارزش این مستندات به این است که بیشتر این فیلم‌ها افزون‌بر اینکه تلاش می‌کنند تا به بازنمایی زندگی این زنان در فرهنگ‌های متفاوت بپردازند، آرام و بی‌هیاهو سعی دارند تا سنت‌هایی را که بر آن است تا زنان را به مفهوم دیگری تقلیل دهد و به حاشیه‌ای شدن جایگاه آن‌ها در بستر اجتماعی منجر شود، به چالش کشد. در نگاهی گذرا می‌شود ردّ این روند –توجه به شرایط زنان در فرهنگ‌های دیگر– را در تمام آثارش، از نخستین آثار تا آخرین مستندهایش، دنبال کرد. برای نمونه، در مستند "طلاق به سبک ایرانی" فیلم تحسین‌شده در جشنواره‌ی ایدفا و شفیلد که به همراه زیبا میرحسینی ساخته بود، کیم لانگینوتو توانسته با دوربین مشاهده‌گر خود بدون کم‌ترین مداخله، به بخشی از زندگی زنان ایرانی که برای طلاق در دادگاه‌های ایران آمدوشد داشتند بپردازد و با فیلم صمیمانه‌ای، واکنش‌های آنان را در رابطه با فرهنگ و قوانین ثبت کند.

او با مستند دیگرش "زنان کشتی‌گیر" –که یکی از خشن‌ترین مستندهای کیم لانگینوتو به‌شمار می‌آید– ما را به جهان چهار دختر جوان کشتی‌گیری

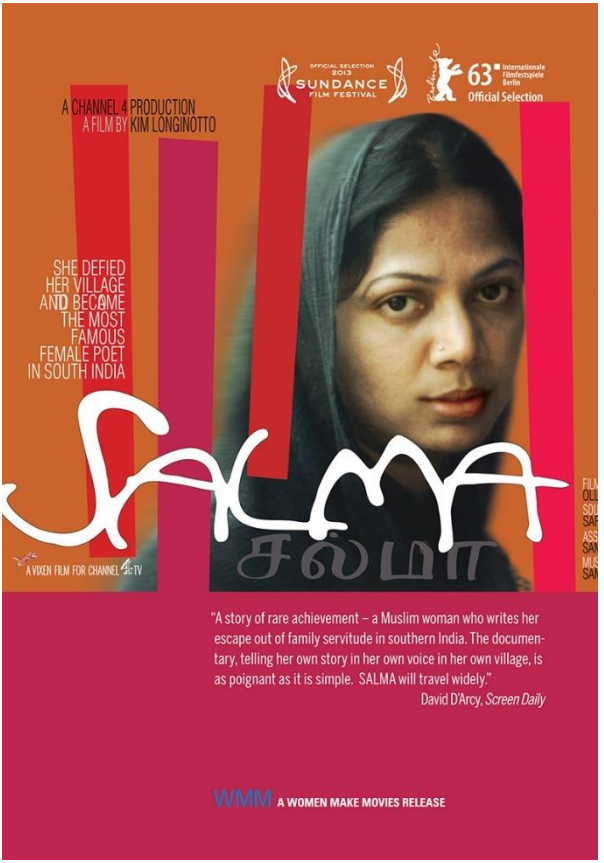
نزدیک می‌کند که تلاش می‌کنند به کشتی‌گیران متبحری بدل شوند و در این مسیر بارها تا مرز شکست و پیروزی پیش می‌روند.

"فراری" مستند دیگری از کیم لانگینوتو که در پناهگاه دختران فراری در ایران فیلم‌برداری شده‌است و نگاهی دارد به زندگی دختران نوجوانی که به‌ناگزیر خانه‌های خود را ترک می‌کنند.

فیلم "روزی که هرگز فراموش نمی‌کنم" درخصوص دختران کنیایی است که با هراس در بی‌پناهی مطلق باید به سنت ختنه‌ی زنان تن دهند. ردّپای این نگاه را به‌خوبی می‌توان در اثر دیگر او "خاله‌های سخت‌گیر" که در دوربان آفریقای جنوبی فیلم‌برداری شده‌است تا "ساری‌های صورتی" دید و "سلما" از آخرین مستندهای کیم لانگینوتو شاید یکی از بهترین نمونه‌ها برای مواجهه با این نگاه فیلم‌ساز باشد؛ مستندی که در میان مستندهای کیم لانگینوتو آن را بیش از همه دوست می‌دارم. "سلما"یی که درباره‌ی یکی از تلخ‌ترین بلاهایی است که به بهانه‌ی سنت و فرهنگ بر سر زنان می‌آید، انگار.

"سلما"، سلمای معصوم و مغموم کیم لانگینوتو؛ شاید یکی از به‌یادماندنی‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین مستندهای چهره‌نگاری باشد که تاکنون دیده‌ام. روایتی از زندگی شاعره‌ای که زندگی او هم به شعری غم‌زده می‌ماند، انگار...! تلخ‌ترین شعری که تاکنون خوانده‌ام، شاید... .

لحظه‌ی آغاز "سلما" را به یاد می‌آورم. لحظه‌ای که ساکت و آرام از پنجره‌ی ماشین به بیرون نگاه می‌کند، به شهر، به مردمانش، نمی‌توان فراموش کرد آن چشم‌ها را؛ آن چشم‌های نافذ غمگین را که یک‌پارچه رنج است، یک‌پارچه سکوت و چه آشنا به نظر می‌رسد!.



حقیقت این است که "سلما" مستندی چهره‌نگار معمولی نیست؛ چراکه سلمای معصوم و مغموم نیز تنها یک شاعر معمولی نیست. "سلما" روایت یک رنج است؛ روایت اندوهناک یک زندگی. او و همه دختران روستای چنار[۵] به محض رسیدن به نخستین قاعدگی –تا قبل از ازدواج– باید در خانه‌ی خود، در

۵– روستایی در جنوب هندوستان

اتاقی محبوس و از جامعه جدا شوند و دوران نوجوانی شوم و ملالت‌باری را سپری کنند. سلما هم تا سال‌ها در خانه‌ی پدری زندانی است. در اتاقی که تنها ارتباطش با بیرون به‌واسطه‌ی پنجره‌ای کوچک است. همان پنجره‌ی کوچکی که سلما در سکانسی از فیلم وقتی که بعد از سال‌ها به آن اتاق می‌رود، کنار آن می‌ایستد، به بیرون خیره می‌شود و با صدای محزونی می‌گوید: «من نمی‌دانم چرا آن پنجره آنجا است؟ شما هیچ‌چیز را نمی‌توانید از آنجا ببینید» این سکانس یکی از تکان‌دهنده‌ترین و تلخ‌ترین لحظاتی است که شاید هر آدمی با آن مواجه شود.

سلمای سیزده‌ساله تا سال‌ها با سکوت اعتراض‌آمیزی تلاش می‌کند مقاومت کند، به ازدواج اجباری تن ندهد و در همان اتاق زندانی بماند. او تا سال‌ها زندان تاریک را تاب می‌آورد. اما سرانجام با وجود مقاومت‌های بسیار ناچار به ازدواج می‌شود، ولی ازدواج پایان اندوه نیست. اندوه دیگری می‌آید و در دل زندگی‌اش ساکن می‌شود. سلما تا سال‌ها در خانه‌ی همسرش هم حبس می‌شود...!

چگونه ممکن است این همه رنج را تاب آورد و ناامید نشد؟ چگونه می‌شود این همه رنج را تاب آورد و ادامه داد و جنگید. همین‌چیزها است که "سلما" را برای ما دوست‌داشتنی‌تر می‌کند. همین تاب آوردن و تسلیم سرنوشت نشدن فضیلت سلما است. او که در تمام این سال‌ها با سکوتش این همه خشونت را تاب آورده‌است، حالا اعتراضش تغییر شکل می‌دهد و به قالب کلمات درمی‌آید. او سال‌ها است دریافته که تنها مایه‌ی دل‌خوشی‌اش شعرهایش هستند، انگار. تنها با شعرها است که می‌تواند از پس این تنهایی ویران‌کننده برآید. پس دور از چشم دیگران احساسات و عواطفش را در تکّه‌پاره‌های کاغذ می‌نویسد و سرانجام روزی آن‌ها را پنهان از چشم بقیه، به‌وسیله‌ی مادرش به دست ناشری می‌سپارد. شعرهایی که حال‌وهوایش را از تجربیات زندگی شاعر الهام گرفته‌است. اکنون نوشتن، نقطه‌ی عطفی در زندگی‌اش به‌شمار می‌آید؛

چندان که بعد از سال‌ها با تلاش از یک شاعره‌ی شناخته‌شده در جنوب هند به یک کنشگر اجتماعی بدل می‌شود و این همان چیزی است که "سلما" را ویژه و خاص می‌کند

ویژگی مهم سلما این است که با همه سختی‌ها سعی می‌کند تا مانند مادرانش، مثل مادرِ مادرانش و همه دختران ده، تسلیم سرنوشت نباشد. با اینکه بارها به مرز ناامیدی و سرخوردگی رسیده، اما واکنش او به این شرایط متفاوت است، متفاوت از دیگران؛ او رویاهایش را از دست نمی‌دهد، به‌جای اینکه به شرایط سرکوب تن دهد یا عاصی از شرایط، خودش را در شبی زمستانی به آتش کشد، مقاومت می‌کند و پس از سال‌ها ایستادگی به شاعر و سیاستمداری محلی بدل می‌شود. زنی که حالا تلاش می‌کند تا با روشنگری، دختران روستا را از تقدیر محتومی که آنان را فراگرفته نجات دهد. کیم لانگینوتو جایی در گفت‌وگویی او را به نلسون ماندلای هند تشبیه می‌کند و در توضیح کوتاهی علت تمایلش را برای ساخت مستند "سلما" همین زندگی بی‌نظیر او می‌داند و می‌گوید که من فکر می‌کنم آن چیزی که این موضوع را برای من منحصربه‌فرد می‌کند آن است که شرایط مشابه این، هزاران هزار سال است که در سراسر جهان برای زنان اتفاق می‌افتد؛ اما تعداد بسیار کمی از آن‌ها می‌توانند از این وضعیت خارج شوند و ازسویی آنچه که بر آن‌ها گذشته است را تا به این اندازه صمیمی که "سلما" برای ما بازگو می‌کند، روایت کنند. او چیزی را از ما پنهان نمی‌کند و با شهامت همه‌چیز را برای بیننده می‌گوید. آنچه سلما انجام می‌دهد، ایستادن در برابر کل فرهنگ و آداب و رسوم است. شما شاید تنها یک زن مانند او را ببینید که بگوید: «به‌طور قطع باید زندگی متفاوتی برای من در جای دیگری

وجود داشته باشد. این زندگیِ یک‌شکلی که همه آن را زندگی می‌کنند، تنها نوع زندگی نیست...!»، «سلما یکی در یک میلیون است؛ یکی در یک تریلیون.»

حقیقت این است که "سلما" تنها چهره‌نگاریِ موفقی از زندگی یک شاعره نیست؛ بلکه توفیق دیگر این مستند در ارزش‌های اجتماعی آن است. شخصیت سلما واسطه‌ای می‌شود تا این مستند ما را با زیرلایه‌های عمیق‌تر اجتماعی آشنا کند. فیلم‌ساز تلاش می‌کند در روایت فیلم با گفت‌وگو با چند شخصیت دوروبر سلما و گاه با تدوینی موازی رگه‌هایی از زندگی زنان و دختران روستا را هم برای ما ترسیم کند؛ تماشای زندگی همه زنان و دخترانی که سرنوشتی مشابه دارند و هریک آیینه‌ی دیگری‌اند. و اکنون آن‌ها هم در مواجه با فیلم‌ساز و در کنار سلما گوشه‌هایی پنهان از زندگی‌شان را برای ما واگویه می‌کنند. می‌بینیم که شرایط سلما مانند نمایش سوگناکی پیوسته تکرار می‌شود. همین نگاه تیزبینانه‌ی فیلم‌ساز است که مستند "سلما" را به یک مستند چهره‌نگارانه‌ی اجتماعی مؤثر بدل می‌کند و بر تفسیر جامعه‌شناسانه‌ی فیلم می‌افزاید.

کیم لانگینوتو ساختار مشاهده‌گرانه‌ی فیلم را هم از دل رئالیسم جاری در فیلم وام می‌گیرد و گاه به روایتی مستقیم و گزارش‌گونه بسنده می‌کند. او به سبک مستندهای مشاهده‌گر سعی دارد دخالت خود را کم کند تا دست‌یابی بی‌واسطه با واقعیت فراهم شود. زندگی سلما را در جریان زندگی و کار روزانه‌اش نمایش می‌دهد و با کمک گفت‌وگو و خاطره، با لحن آرامی لحظه‌ها و موقعیت‌های به‌یادماندنی‌ای را برای ما خلق می‌کند. نکته این است که چندان هم تلاش نمی‌کند که برای نشان دادن زندگی یک شاعره، نوعی نگاه شاعرانه را هم در ایده‌ی ساختار فیلم بیامیزد. حتی آنچه که از شعرهای او می‌شنویم هم کم است و کوتاه؛ اما همین که هست، همین واسطه‌ی حضور خود سلما، انگار

شعر است. همین آرامشش شعر مجسم است؛ سکوت سلما، صدای سلما، حلقه‌های اشکی که بر چشمانش می‌نشیند، همین لب‌خنده‌های گاه‌وبی‌گاهش که انگار هرگز با جهان سرِ ستیز نداشته و ندارد، همه و همه به شعر اندوه‌زایی می‌ماند که مستندی عمیق، ماندگار و شاعرانه را خلق می‌کند.

لحظه‌ی آغاز "سلما" را دوباره به یاد می‌آورم. فراموش نمی‌توان کرد آن چشم‌ها را، آن چشم‌های نافذ و غمگین، لحظه‌ای که سوار بر قطار، ساکت و آرام به بیرون پنجره نگاه می‌کند. در آن لحظه به چه می‌اندیشد؟ چه چیز از ذهنش می‌گذرد؟ شاید به مردمی که از او می‌خواهند هرگز از رویاهایش چیزی نگوید. رویاهایش را بمیراند و با این همه سلما هنوز زنده است؛ هنوز از رویا سرشار.

لحظه‌ی آغاز "سلما" از یادم نمی‌رود و با تکرارش در سکانس‌های پایانی فیلم، سطرهای نابی از آنا آخماتوا، شاعره‌ی روس، در ذهنم تداعی می‌شود:

چگونه فراموش کنم که جوانی من چطور سرد و خاموش گذشت؟
چگونه زندگی روزمره جای همه‌چیز را گرفت
و عمرم مثل دعای یکشنبه‌ی کلیسا، یک‌نواخت و خسته‌کننده سپری شد؟
چه راه‌ها دوشادوش آن کس رفتم که اصلاً دوستش نداشتم
و چه بارها دلم هوای آن کس کرد که دوستش داشتم.
حالا دیگر راز فراموش‌کاری را از همه‌ی فراموشکاران بهتر آموخته‌ام.
دیگر به گذشت زمان اعتنایی نمی‌کنم
اما آن بوسه‌های نگرفته و نداده
آن نگاه‌های نکرده و ندیده را که به من باز خواهد داد؟ [۱]

و چقدر تقدیر همه زنان شاعره‌ی جهان شبیه به هم است، انگار.

پی‌نوشت:

[۱] گزیده‌ی شعرهای عاشقانه، خاطره‌ای در درونم است، آناآخماتوا، مترجم: احمد پوری، نشرچشمه

زنِ سرسخت؛ بازنمایی جنسیت و مشارکت اجتماعی/ سیاسی از خلالِ مستندِ «گفت‌وگو در مه»

تدوام مناسبات مردسالارانه: اگرچه ایران تحولات عمیقی را در عرصه‌ی جنسیتی سپری و مفهوم برابری جنسیتی به نحوی ژرف در اذهان بسیاری از

جوانان رسوخ کرده‌است، ولی ساخت قدرت همچنان صیغه‌ای مردسالار و تبعیض‌آمیز دارد. گواه روشن آن هم فقدان مشارکت سیاسی زنان در نهادهای سیاسی همچون ریاست جمهوری، مجلس خبرگان و شورای نگهبان است. [۱]

از این زاویه، «گفت‌وگو در مه» در تاریخ سینمای ایران برشی کوتاه اما معنادار است؛ گفتمانی نو، آن هم در جامعه‌ای که زنان و روایت‌های‌شان هنوز در پهنای سینمای مردانه‌ی ایران چندان جایی ندارد. این مستند نیز همچون "زینت، یک روز به‌خصوص" از نخستین فیلم‌هایی بود که مبارزات سرسختانه‌ی یک زن با فرهنگ پدرسالار را در ایران مرئی کرد.

مرئی شدن نبرد زنی که به‌عنوان بخشی از نیروی جامعه می‌خواهد به مثابه عاملیتی سیاسی-اجتماعی به عرصه‌ی انتخابات و شورها وارد شود و در این مسیر در دل جامعه‌ی سنتی‌اش هویت‌های جدید و گفتمان‌های تازه‌ای در پیرامونش متولد کند.

«گفت‌وگو در مه» ساخته‌ی محمدرضا مقدسیان، بی‌شک یکی از تأثیرگذارترین آثار مستند این سال‌ها است. نه‌تنها در الهام‌بخشی و مبارزه‌طلبی‌اش، بلکه در قصه‌گویی و شیوه‌ی روایتش، در ارتباط با تماشاگر و هم در چگونگی برخورد یک مستندساز با موضوع. این است که هنوز هم تروتازه است و چرا نباشد؟ وقتی که یک مستندساز در عین این‌که تلاش می‌کند تا سند روزگار خود باشد و هم‌زمان سعی دارد تا با روایتی چالش‌برانگیز و جذاب، تماشاگر را درون داستان بکشاند و او را شریک کند در نظاره‌ی زندگی یک زن! زنی سرسخت؛ آذر، آذر زینلی.

زنی که به‌مرور تمثیلی می‌شود از زن معاصر، زنی که می‌خواهد بماند... می‌خواهد بسازد، امّا برای خویشانش هم غریبه است... چه برسد به حاج کمال؛ حاج کمال کمالی!.

«گفت‌وگو در مه» برشی از زندگی آذر زینلی است، تنها زن شورای روستای دستجرد. با آنکه با رأی مردم بالا آمده‌است، امّا کدخدای ده حاضر نیست با او در یک جلسه بنشیند. اصلاً چرا باید زنی در شورا باشد؟: «من یک عمر با شیران نشسته‌ام، با روباه نمی‌نشینم!»

فیلم با نماهایی از مه و دشت و دوربین روی دستی که سایه‌ی مردی داس به دست را تعقیب می‌کند آغاز می‌شود که آورنده‌ی نامه‌ای است. نامه‌ای که واسطه‌ی آشنایی ما می‌شود با موضوع، با آذر، با حاج کمال و حتی سبک و سیاق مستندساز و رویکردش را با موضوع، همان اول به ما نشان می‌دهد.

مقدسیان در همان آغاز، خود را وارد موضوع می‌کند و می‌پرسد:

– چی بود این؟ نامه بود حاج کمال؟

– سفارشیه.

– چه سفارشی؟ می‌شه بخونی؟

– نه؟ سفارشیه. بعداً با هم صحبت می‌کنیم.

– کی این نامه را برای شما نوشته حاج کمال؟

– این نامه از غیب اومده. غیب. غیب، می‌دانی چیه؟ از غیب آمده.

– فکر می‌کنم که نامه‌ای از آذر خانم برای شما آورده.

– من نمی‌دانم، دیگر با آذر خانم سروکار ندارم... اصلاً چنین نامه‌ای برای من نیامده... صد کلمه، یک کلمه!

این آغاز، خودش یکی از درخشان‌ترین‌های سینمای مستند است. حاج کمال را هم نخستین بار اینجا می‌بینم... که یکی‌به‌دو می‌کند با فیلم‌ساز... که رندی‌اش را رو می‌کند... و نشان می‌دهد که چه اندازه لجباز است.

البته، آنکه قهرمان "گفت‌وگو در مه" است، آذر است، آذر زینلی. مستند هم قهرمان‌های خودش را دارد... قهرمانی که «پویاست» و «به معرفتی رسیده‌است که نمی‌تواند از آن دست بشوید» و مقدسیان با هوشمندی داستان زندگی او را برایِ ما تعریف می‌کند.

او در مقابل آذر قهرمان، ضدقهرمانی را هم قرار می‌دهد که البته چندان هم ضدقهرمان نیست؛ حاج کمال ریش‌سفید شورا را به ما می‌شناساند تا آذر برایِ ما کامل‌تر شود؛ حریف قدری که خون به دل آذر می‌کند، امّا آمده‌است انگار که به آذر اعتبار بیشتری بخشد تا به شناخت دقیق‌تری از او برسیم. از گره‌هایی که قرار است سد راهش باشد، از نبردش با کهنه‌پرستی، از غصه‌خوردنش برای درخت‌های خشکیده‌ی روستا. زنی که حس مسئولیت بالایی دارد. زنی که دوست ندارد مانند بقیه‌ی زنان روستا باشد؛ می‌خواهد کاری بکند، امّا نمی‌گذارند. نمی‌خواهند صدایش را بشنوند و خُب، "گفت‌وگو در مه" ساخته می‌شود که صدایِ او باشد. صدایِ اعتراض او باشد و مگر نه اینکه مستند باید صدایِ بی‌صدایان باشد و مقدسیان از پسِ این امر به‌خوبی برآمده‌است.

فیلم‌ساز-پژوهشگر چون آذر را طی پژوهش و بازبینی‌های متعدد خوب شناخته‌است، چالش‌های او را به‌درستی بیان می‌کند. به‌گونه‌ای که از دیدن آذر در تجمع این همه بیگانه دلت می‌گیرد، جایی که تک‌تک درها را می‌زنند، امّا زنان ده نمی‌آیند. به یاد آورید که به‌تنهایی در کوچه‌ها قدم می‌گذارد و صدای

عوعوی سگ‌ها تمام روستا را لبریز کرده‌است. بااین‌وجود، تلاش او را تحسین می‌کنی و جدالش، با حاج کمال برای او می‌شود نبرد علیه سنت‌های پوسیده، انگار. بی‌آنکه فیلم به ورطه‌ی شعار کشیده شود، این تعارض و جدال با تدوین موجز و درستی که در روایت فیلم بسیار مؤثر است، به‌قدری صادقانه روایت می‌شود که درست می‌شود بخش جذاب فیلم.

چیرگی فیلم‌ساز و تدوین‌گر -محسن عبدالوهاب- در هم‌نشینی دو شخصیت جذاب فیلم تا به آنجا است که تو افزون‌بر اینکه با آذر احساس هم‌دلی عمیقی داری، ازسوی دیگر نمی‌توانی از حاج کمال متنفر باشی و انگشت اتهام را سوی او بگیری.

در واقع مقدسیان در ترسیم این دو، با شیوه‌ی ترکیبی مشاهده‌گرانه و تعاملی‌اش روشی را برگزیده که حاج کمال عبوس فیلم، نه‌تنها رنگ‌وبوی انسانی خود را در فیلم حفظ کرده، بلکه با طنازی‌اش به یکی از شیرین‌ترین شخصیت‌های سینمای مستند بدل شده‌است. نگاه کنید جایی که به شیرینی، ترانه‌ی مشهور «رعنا» را برای ما می‌خواند.

دقت کنید که یک مستند شخصیت‌نگار تا چه اندازه باید با ظرافت عمل کند که هم بتواند لایه‌های درونی و انگیزه‌های آذر را به‌خوبی ترسیم کند و هم بتواند توافق شخصیت لجبازی مثل حاج کمال را بگیرد و البته همراهی این دو را تا پایان فیلم داشته باشد که پا پَس نکشند؟ که باشند تا انتها و از همه مهمتر اینکه خودِ فیلم‌ساز هم بتواند در برابر کج‌خُلقی‌های حاج کمال دل‌سرد نشود و حتی جایی متواضعانه بگوید: «من معذرت می‌خواهم» و آن‌ها که مستند شخصیت‌نگار ساخته‌اند، می‌دانند که سخت‌ترین بخش ماجرا همین است، انگار و این نکته‌ای است که تبحر فیلم‌ساز را در روش‌شناسی با موضوع نشان

می‌دهد و نمایان می‌کند که تنها موضوع نیست که اهمیت دارد، بلکه برخورد با موضوع شاید مهمتر است.

ازاین‌رو، "گفت‌وگو در مه" هم سرگرم‌کننده است و هم آگاهی‌بخش و ورودش به سینمای خانگی بی‌شک موفق؛ پنجره‌ای برای دیدن، تجربه‌ی جدیدی که مخاطبانش را با خود به قلمرور گفتمانی تازه‌ای می‌برد تا صدای اعتراض زنی را بشنوند که می‌خواهد شنیده شود و به قول آن منتقد محبوب «چه خوب که فیلم آن‌گونه تمام می‌شود... که گویی هرگز تمام نمی‌شود.»

پی‌نوشت:

[۱] چرا انقدر از زنان هراس دارند؟، مهران صولتی

دیگری؛ بازنمایی مشارکت اجتماعی / سیاسی زنان از خلالِ مستندِ «زینت، یک روز به‌خصوص»
ساخته‌ی ابراهیم مختاری

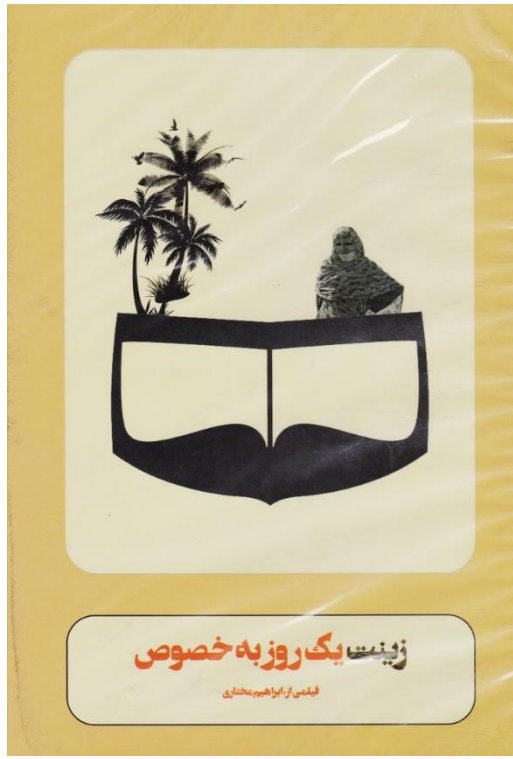
مستندسازان با سرک کشیدن به گوشه و کنار جهان و بازنمایی نقش زنان بومی و مبارزات آن‌ها، جهانی تازه از تبعیض‌ها و تلاش‌های زنان در نبرد با این

تبعیض‌ها را برای ما عریان می‌کنند و "زینت، یک روز به‌خصوص" هم یکی از این‌ها است.

فیلم موضوعی سرراست دارد. روایت یک روز از زندگی زینت؛ زینت دریایی، نامزد اولین انتخابات شورای «صَلخ»، به همین سادگی. پیچیدگی‌اش آنجا است که مردم شهر -بعضی مردم شهر- حضور یک زن را در شورا باعث بی‌آبرویی می‌دانند. پس به او، زینت، هشدار می‌دهند که به حدّ خود قانع باشد و از انتخابات به نفع همسرش کناره گیرد و زینت که پُر از عشق است... عشق به همین مردم و برای آنان رویاهایی در سر دارد، قانع نیست به حدّ خودش، لابد و کنار نمی‌رود و اصرار دارد که بماند و پِی راهی است برای بهتر کردن اوضاع؛ با آوردن آب شیرین، تأسیس مدرسه‌ی دخترانه، آسفالت شهر، زمین بازی و نمی‌خواهد اجازه دهد کسی رویاهایش را بگیرد و به نفع رویاهای خود می‌ایستد و همین ویژگی‌ها است که فیلم را جذاب و دیدنی می‌کند تا "زینت، یک روز به‌خصوص" را سند اصیلی بدانیم از دورانِ خودش و حتی شاید این روزها...!.

فیلم با عکسی از زینت آغاز می‌شود؛ زینتی در پس برقع. رسم است در جنوب انگار، که زنان بعد از ازدواج برقعی بر صورت ببندند [عجب رسمی!] و برداشتن برقع چیزی است «شبیه لخت شدن در انظار عمومی»!. این است که کات بعدی، آن‌چنان به‌یادماندنی و تأثیرگذار است که می‌خورد به عکس صورت بی‌برقع زن و صدایی خارج از کادر که صدای زینت است و برایِ ما از خودش می‌گوید و این شروع فیلم است. شروعی موجز و هوشمندانه که برای بیننده کافی است تا او را در همان ابتدا بی‌هیچ گزافه‌گویی با شخصیت جسور زینت آشنا کند. فیلم با تصاویر دسته‌ای از زنان در صف انتخابات ادامه می‌یابد. تابلویی سورئال از زنان برقع‌پوشی که آمده‌اند تا برای انتخاب نامزد منتخب

خود، انگشت بزنند. دوربین رویِ دستیِ صمیمانه، که گویای این تصاویر است. دوربینی که با همین صمیمت وارد زندگی زینت می‌شود و ما را یک روز کامل پرهیجان تا انتهای شب رأی‌گیری می‌کشاند. فیلم‌ساز با دوربین مشاهده‌گر خود و پرهیز از نورپردازی، چنان صمیمانه به موضوع نزدیک می‌شود که شیوه‌ی مشاهده‌گرانه‌ی فیلم و ارتباط‌گیری با سوژه را باید از نمونه‌های درخشان سینمای مستند به‌شمار آورد.



همه‌چیز واقعی و صادقانه است. تصنعی در کار نیست. قاب‌ها شیک و مسحورکننده نیستند و قرار نیست که این‌گونه باشد. سبک تصویربرداری درست از دلِ زندگی زینت بیرون آمده‌است، انگار همه اجزای دیگر فیلم نیز در تداوم این لحنِ صادقانه مؤثرند. مختاری، زینت را در دلِ زندگی روزمره‌اش دنبال می‌کند؛ آشپزی می‌کند، غذا می‌خورد، با کسانی که از بیرون خبرهای ضدونقیض می‌آورند گپ‌وگفت دارد، با خالو بحث می‌کند و هم‌چنان

چشم‌به‌راهِ نتایج شمردن آرا است. هیجانی ناشی از انتظار که ما را تا پایان فیلم با خود می‌کشاند.

فیلم‌ساز فضایی فراهم می‌کند تا بیننده را به تأمل وادارد که بداند موضوع این نیست که مثلاً زینت خوش و خرم در خانه‌اش نشسته‌است و یک‌شبه تصمیم گرفته که برقع را بردارد و بهورز شود یا اینکه یک‌شبه، با مژه‌برهم‌زدنی تصمیم گرفته نامزد انتخابات شورای شهر و روستا باشد؛ از سرِ جاه طلبی!. خوبی فیلم این است که هرچه این مجادله جلوتر می‌رود، ما علاوه‌بر اینکه به دنیای زینت نزدیک‌تر می‌شویم، او را می‌بینیم که صبورانه در برابر خالو –که خود نمادی از تفکر مردسالار است– ایستاده، مأیوس نمی‌شود و هرگز در جایگاهِ یک قربانی آرزوهایش را نمی‌بازد.

ویژگی زینت در این است که اصرار دارد تا پایان راه باشد و مصر است که خالو را هم از خواب شیرین بیدار کند. او پیوسته تأکید می‌کند که «نمی‌خواهد دست روی دست بگذارد» و «غصه بخورد» و تنها و تک‌افتاده مانند بقیه‌ی زنان برقع‌پوش این جزیره‌ی سرگردان، منتظر بنشیند تا روزی باد بیاید و آرزوی‌هایش را با خود ببرد و سرانجام خالو ناراحت از این شکست بلند می‌شود و از در بیرون می‌رود.

این بحث‌ها و پرسش‌های جلوی دوربین، هرچند که گاهی ما را نسبت به موضع‌گیری خالو حیرت‌زده و عصبی می‌کند، امّا چنان صادقانه و خودمانی اتفاق می‌افتد که تو افزون‌بر اینکه به شیوه‌ی نگریستن زینت به جهان نزدیک می‌شوی، جایی دلت برای خالو می‌سوزد و حتی گاهی یاد آن جمله‌ی سینایی

می‌افتی که درباره‌ی "عروس آتش" گفته بود: «در شرایط ظلم همه مظلومند» انگار!.

مشاهده‌گر بودن فیلم البته به این معنا نیست که فیلم منفعل است و از تنش‌های هیجانی و عاطفی خالی. برعکس، مختاری جایی مانند هزتزوگ عمل می‌کند: « ما نباید مگس روی دیوار باشیم، من می‌خواهم زنبور سرخی باشم که نیش می‌زند.» مختاری هم با قرار دادن فیلم در متن بستری اجتماعی درست همین کار را می‌کند. برای نمونه، در سکانس گفت‌وگوی خالو و زینت که خالو خیلی دل‌سوزانه، جمله‌های به‌نسبت توهین‌آمیزی را خطاب به زینت می‌گوید، بی‌شک نگاه مسئولانه‌ی مستندسازی اجتماعی را می‌بینی که انگار می‌خواهد با ظرافت یادآوری کند که حواسِ ما باشد موضوع تنها یک «زن» و یا «یک روز به‌خصوص» نیست. او از خلال حرف‌های خالو گوشزد می‌کند که زینت تنها دستمایه‌ای است برای پرداختن به پرسشی بزرگتر. پرسشی درباره‌ی تلاش جان‌فرسایِ زنان در جامعه‌ای بسته! و تو را به فکر وامی‌دارد که به‌راستی زینت از چه تعداد مانع گذشته و کم نیاورده و عقب‌نشینی نکرده‌است و باز چه تعداد مانع دیگر باید بگذرد؟!

و به‌راستی چگونه مستندساز با استادی تمام از این هفت خوان، تا به این حدّ موفق بیرون آمده‌است؟ اینکه آدم‌ها «بی‌توجه به دوربین به کار خود ادامه دهند» و «جلوی دوربین جوری باشند که انگار دوربین وجود ندارد» این لحنِ فیلم، هرچند که ویژگی سبک مشاهده‌گر است، امّا رسیدن به آن، به قول روبرت صافاریان، کمال مطلوب هر مستندسازی است که همیشه میسر نمی‌شود!.

اینکه زینت و خالو تا به این اندازه با دوربین خودمانی‌اند و احمدی، همسر زینت، هم همین‌طور، اینکه در لحن، گفتار، راه رفتن و لباس پوشیدن آدم‌ها هیچ تصنعی نیست و آدم‌ها، حتی آدم‌های حاشیه‌ای که به خانه رفت‌وآمد

دارند، چنان با دوربین راحتند که هیچ‌کدامِ آنان حضور دوربین را مزاحم فرض نمی‌کنند و آن را مانند یک حس خوب واقعی به هم انتقال می‌دهند، از این حیث، "زینت، یک روز به‌خصوص" تجربه‌ی بسیار موفقی است؛ تجربه‌ی قابل‌اعتمادی در «اکنونیِ» صادقانه‌ی فیلمی مستند و همین‌ها است که همچون خونی گرم، فیلم مستند را زنده نگه می‌دارد و به تداوم عینی و عاطفی آن با مخاطب کمک می‌کند.

مختاری جایی درباره‌ی این «خودمانی بودن» در آثار مستند گفته بود: «خودمانی شدن دوربین با شخصیت‌هایی که می‌خواهم در آن‌ها فیلم بسازم از ضروریات ساخت این نوع مستندها است. در واقع پیش از خودمانی شدن دوربین، باید مستندساز با شخصیت‌هایش خودمانی شود و برای رسیدن به رابطه‌ی خودمانی، مستندساز بهتر است کاری کند که شخصیت او را بپذیرد و این نیاز اساسی است و وجودش به پُربارشدن مستند کمک می‌کند...» [۱]

به هر حال، مختاری با دنبال کردن زندگی زینت در یک روز به‌خصوص و مشاهده‌ی عاملیت، کنش‌ها و واکنش‌های او به اتفاقات آن روز، فیلم الهام‌بخش و جذابی را پدید آورده‌است. فیلمی که به‌گونه‌ای تو را به تماشای جهان می‌کشاند؛ جهانی که واقعی است. جهانِ زینت است، جهانی که هست و وجود دارد، جهانی که زینت به‌تنهایی آن را می‌سازد و امّا فیلم‌ساز، یک بار دیگر ما را وادار می‌کند تا به تماشایش بنشینیم، تا به قول شاعر باشد این جهان «بیش از آنچه هست» و « ما باشیم، بیش از آنچه هستیم». بودنی که در مواجهه با پایان فیلم، امکان سرخوشی‌اش دوچندان می‌شود، وقتی که سرانجام در

انتهای شب، خبر می‌رسد که: زینت به‌اتفاق آرا به‌عنوان نماینده‌ی شورا انتخاب شده‌است و این خبر شادی‌بخشی و خوش‌حالت می‌کند که چه خوب زینت هرگز با خالو سازش نکرد و چه خوب که «به نفع رویایش» پا پس نکشید و امیدورانه ادامه داد. امیدی که برای او امکانی است برای ساختن دنیایی بهتر، انگار.

دنیایی بهتر برای مردمانی که «این همه دوستشان دارد و این همه از او دورند».

تو گویی که او هنوز هم در دل این جامعه‌ی سنتی، دیگری است، غریبه است. غریبه‌ای در میان جمع.

پی‌نوشت:

[۱] ماهنامه‌ی فیلم، شماره ۳۸۶، سال ۱۳۸۷، ص ۱۰۵.

نگاهی به چند مستند پرتره:

- ضیافتی برای شیفتگان سانتاک؛ درباره‌ی سوزان سانتاگ

- عکاس گم‌نام خیابان‌ها؛ درباره‌ی "در جست‌وجوی ویوین مایر"

- تکیه بر مردسالارانه‌ترین مستند سیاسی جهان؛ درباره‌ی مستند "غیرمنتظره"

- ردّ خونین مجروحی که در پنبه‌زار سپید سینه‌خیز می‌رود؛ درباه‌ی مستند "برای سما"

- شفا در تنهایی است؛ درباره‌ی مستند "سرزمین عسل"

- سلام بر غم؛ درباره‌ی مستند "توران خانوم

ضیافتی برای شیفتگان سانتاگ؛ نگاهی به مستندِ "درباره‌ی سوزان سانتاگ" ساخته‌ی نانسی کیت

«کتابخانه‌ام بایگانی آرزوهای من است.»
(سوزان سانتاگ، دفترچه‌ی خاطرات)

*

لوس ایریگاری در بازتابش زن دیگر و این جنسی که جنس نیست، بر غیبت زنان از نظام اجتماعی، فلسفه و تاریخ متمرکز می‌شود. جنسی که در سراسر سنت فلسفی غرب از افلاطون آن جنسی است که چندان در مقام فیلسوف، سفیر اجتماعی/ سیاسی و ... بازنمایی نمی‌شود. به همین‌جهت پرداختن به زن در جایگاه اجتماعی متنوع و متکثر دریچه‌ای است که در آگاهی‌بخشی و تغییر تفکر مسلط جامعه راه‌گشاست.

*

"درباره‌ی سوزان سانتاگ" پرتره‌ی یکی از بزرگ‌ترین و محبوب‌ترین متفکران معاصر است؛ نظریه‌پرداز، نویسنده، فیلم‌ساز و فعال سیاسی که مشهورترین نوشته‌هایش را علیه تفسیر، بیماری به‌مثابه استعاره و درباره‌ی عکاسی می‌دانند؛

متفکری که نیویورکر او را به‌دلیل گستردگی آثار و رویکرد صریح و انتقادی‌اش یکی از بانفوذترین منتقدان نسل خود به‌شمار می‌آورد.

سوزان سانتاگ در طول زندگی‌اش متفکری معترض شناخته می‌شد که به افشاگری سیاست‌های جنگ‌افروزانه‌ی سیاستمداران می‌پرداخت و آن را به چالش می‌کشید. او را که از مخالفان دوآتشه‌ی جنگ ویتنام و از معدود نویسندگانی بود که پس از حادثه‌ی یازده سپتامبر، علیه سیاست‌های آمریکایی سخن می‌گفت، بسیاری به‌دلیل عقاید صریح سیاسی‌اش می‌ستودند. سانتاگ در ۱۹۶۷، در گردهمایی پارتیسان ریویو نوشت: «آمریکا بر پایه‌ی نسل‌کشی بنا شده‌است، بر اساس فرضیه‌ی بی‌چون‌وچرای حق سفیدپوستان اروپا برای نابودی ساکنان رنگین‌پوست که از حیث تکنولوژی عقب‌تر [از این] هستند که بتوانند قاره‌ی خود را زیر سلطه‌شان بگیرند.» او در خشم و نومیدی و اندوه چنین نتیجه گرفت: «حقیقت این است که هیچ‌کس، نه موتسارت نه شکسپیر نه دولت‌های شورایی نه کلیساهای باروک نه نیوتون نه اعطای حق به زنان، نه

کانت نه مارکس، نه رقص‌های باله بالنشینو... آنچه را این تمدن خاص بر سر جهان آورد، جبران نمی‌کند. نژاد سفید سرطان تاریخ بشر است.» [۱] سانتاگ بارها برای هم‌دلی با مردم سارایووی در محاصره‌ی صرب‌ها به آنجا سفر کرد و هم‌زمان با نوشتن مقالات و کتاب‌هایی در حوزه‌ی عکاسی، فرهنگ، بیماری و فعالیت‌های پُرشورش در زمینه‌ی حقوق بشر و نقد اندیشه‌های کمونیسم و ایدئولوژی‌های راست به یکی از محبوب‌ترین و درعین‌حال، انتقادشده‌ترین متفکر معاصر بدل شد. در واقع سانتاگ به مرزی رسیده بود که بشر و موقعیت کنونی‌اش برای او منشأ اندوهی بی‌پایان و زخمی علاج‌ناپذیر بود و او برای تسلی و کاهش این رنج در جهتِ ساختن آرمان‌شهری که می‌دانست و آگاه بود هرگز ساخته نخواهد شد، تلاش می‌کرد.

و حالا نانسی کیت بر آن است که با استفاده از فیلم‌های آرشیوی، مصاحبه‌ها، گفت‌وگو با دوستان و نیز از خلال عکس‌ها، فیلم‌ها و تصاویر جادویی و منحصربه‌فردی که از سانتاگ به دست آورده‌است، حضور او، زندگی شگفت‌انگیزش و اهمیت تفکر این زن را در تاریخ معاصر در قالب مستندی نود دقیقه‌ای روایت کند. هرچند این مستند، به مستندهایی با ساختار مشخص مدیوم تلویزیون پهلو می‌زند و در ساختار، حرف بدیع و تازه‌ای برای ما ندارد، اما فیلم‌ساز تلاش می‌کند دقیق‌ترین و نزدیک‌ترین تصویر را از سانتاگ نشان دهد؛ تلاشی دشوار که نانسی کیت با روایتی پُرکشش و جذاب و با چینش درست پلان‌ها تا حدود زیادی از پس آن برمی‌آید. او فیلمی می‌سازد که افزون‌بر ترسیم پرتره‌ای از سوزان سانتاگ، به‌گونه‌ای آیینه‌ای از جهان پُراضطرابِ معاصر ما است؛ جهانی که سانتاگ هیچ‌وقت از هیچ اتفاقی در آن بی‌تفاوت و سرد عبور نکرد. نانسی کیت که خود در ۱۹۸۴، از دانشگاه هاروارد فارغ‌التحصیل شد، پیش از این، به‌جز ساخت آثار مستندی مانند "افراد متأهل" و "دروازه‌ای از اشک"، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود را در ۱۹۹۵ به ساخت مستندی با استفاده از مواد آرشیوی و فیلم‌های خانوادگی اختصاص داده بود. این مستند با نام "ویتنام خودشان" به داستان پنج زن آمریکایی می‌پردازد که در جریان خدمتشان در جنگ ویتنام با زوجی ملاقات می‌کنند و فیلم سرگشتگی‌ها و پیچیدگی‌های هویتی آنان را از خلال فیلم‌های آرشیوی و تصاویر گرفته‌شده شرح می‌دهند.

بر همین منوال، "درباره‌ی سوزان سانتاگ" هم مواجهه‌ی نانسی کیت با سانتاگ است، به‌واسطه‌ی چیدمانی از تصاویر آرشیوی، تماشای عکس‌ها و فیلم‌های کمتر دیده‌شده از او و گفت‌وگوهایی با خانواده و دوستانش. این تصاویر و فیلم‌های آرشیوی و کمیابْ مستند نانسی کیت را برای تماشاگران

فیلم و شیفتگان سانتاگ به ضیافتی شورانگیز بدل کرده‌است. در وهله‌ی نخست، شاید به نظر برسد که فیلم تمامی شگفتی و جذابیت خود را از شخصیت منحصربه‌فرد سانتاگ می‌گیرد، اما بی‌شک هوشمندی نانسی کیت در مقام مستندساز، تجربه‌ی او در ساخت مستندهای آرشیوی و نیز سبک و شیوه‌ی او در طراحی و دکوپاژ و چگونگی جان دادن به تصاویرِ خامِ آرشیوی و معنابخشی به آن‌ها است که از عناصر مهم روایت پُرکشش و دیدنی این مستند به‌شمار می‌رود؛ مستندی که سعی می‌کند بر پایه‌ی نظری و فلسفی خودِ سانتاگ در کتاب علیه تفسیر از هرگونه تحلیل آثار او فاصله گیرد و بیش از همه زمینه‌ی شناخت این زن را برای مخاطب فیلم فراهم کند.

فیلم با تصاویری از سانتاگ و صدای خارج از کادر گویندگانی آغاز می‌شود که برای بیننده‌ای که شاید او را نمی‌شناسد، یادآور می‌شود سانتاگ یکی از بحث‌برانگیزترین نویسندگان و منتقدان معاصر است. او مبارزی بی‌امان برای حقوق بشر، مبارزی بی‌امان علیه جنگ، باهوش‌ترین زن آمریکا، منتقد، فعال، مقاله‌نویس و کسی است که ۱۷ کتاب نوشته و جوایز بزرگی ازجمله جایزه‌ی ملی کتاب آمریکا را از آن خود کرده‌است. سپس، به‌سرعت نانسی کیت تکه‌هایی از وجود این چهره‌ی متفکر را کنار هم می‌چیند. او در مسیر طراحی خود ما را به تماشای تصاویر کمتر دیده‌شده‌ای از سانتاگ می‌برد؛ تماشای سانتاگ در کودکی، سانتاگ در نوجوانیِ سرد و غم‌زده‌اش و پناه بردنش به

کتاب‌ها، سانتاگ در جوانی و مأواجویی‌اش در کلمات، سانتاگ در میان‌سالی و در اوج و فرودش، سانتاگی پر از شورِ نوشتن و علاقه‌مند به سینما.

در بیشتر تصاویر و عکس‌هایی که نانسی کیت در قالب کلاژی بصری از وجود سانتاگ فراهم آورده، او با چهره‌ای قدرتمند، با نگاهی جادویی و خیره به دوربین، به ما زل زده‌است. در تصاویر جدیدترش، آن تکه موی سفید بر فراز پیشانی و نگاه خیره‌ی در حال اندیشیدن در پیشگاه کتابخانه‌ای باشکوه، نقل‌قولی از زنی اساطیری را تجسم می‌بخشد که روزگاری در دفترچه‌ی خاطراتش نوشته بود: «کتابخانه‌ام بایگانی آرزوهای من است.»

هرچند سانتاگ در بسیاری از نوشته‌ها و آثارش از والتر بنیامین آلمانی و رولان بارت و ژان‌لوک گدار فرانسوی تأثیر پذیرفته‌است، ولی در خیرگی و قدرت چشم‌هایی که در این تصاویر می‌بینیم از نگاه مالیخولیایی و اندوه عمیق بنیامین و شیطنت و تجربه‌گرایی گدار چیزی به چشم نمی‌آید. بیش از همه به نظر می‌رسد با تصویر تندیسی نفوذناپذیر، مرمرین و سخت از میکل آنژ روبه‌روییم که در گوشه‌ی قاب‌عکسی سیاه و سفید در میان هجوم سایه و نور به چشمان متحیر و کنجکاو ما زل زده‌است. اما ویژگی فیلم نانسی کیت و نقطه‌عطف اثر او به‌یقین همین است؛ اینکه تلاش می‌کند چیزی بیش از

بیوگرافی چهره‌ای تسخیرناپذیر و افسانه‌ای نشان دهد. گویا می‌خواهد نقاط تاریک و روشن روح این اسطوره‌ی معاصر را در پیش روی دوربین مستندش افشا کند.

در واقع با فیلم نانسی کیت، اگرچه بیش از پیش متوجه رویکرد سانتاگ به عکاسی، نویسندگی، فیلم‌سازی و حتی جنگ خواهیم شد، از خلال گفت‌وگو با دوستان و خانواده‌اش و شرح مراوده‌های آن‌ها با سانتاگ (به‌خصوص گفت‌وگو با خواهرش، جودیت، که شاید از عاطفی‌ترین لحظات فیلم به‌شمار آید) درمی‌یابیم که تصویر افسانه‌ای اَبَرقهرمان خلل‌ناپذیری که در خیالمان بافته‌ایم چندان هم کامل نیست. متوجه می‌شویم که او در زندگی شگفت‌انگیزش چگونه گاه عاشقانش را می‌آزارد. چگونه با وجود روحیه‌ی بسیار جنگنده‌اش، در لحظات بیماری در نبرد تن‌به‌تن با افسردگی، ترس از نیستی و مرگ، درهم می‌شکسته و فرومی‌ریخته، درست در همان زمانی که یکی از پرنفوذترین روشنفکران دوران خودش بوده‌است. چگونه رمان‌هایش چندان موفق نبوده و بعضی از آن‌ها به توصیف دوستانش «افتضاح» بوده، در حالی که جایزه‌ی ملی کتاب آمریکا را هم از آن خود کرده‌اند. منتقدی در فیلم اشاره می‌کند که این جایزه، بیشتر به‌دلیل شخصیت حرفه‌ای سانتاگ به او اهدا شده‌است و نه برای کتاب و درنهایت، درمی‌یابیم که هراس جدی‌گرفته‌نشدن در ادبیات چه سرخوردگی‌ای را در وجود سانتاگ پدید آورده‌است. کسی که از خلال مصاحبه‌های فیلم می‌فهمیم رفتار او با نزدیکانش و یا عشاقش گاه بازتولید صرف نظام سلطه و پدرسالاری است.

این‌ها نشان می‌دهد که وجود سانتاگ هم مانند بسیاری کسان، بسیاری از ما، با تاریکی و روشنایی پیوند خورده‌است و همین تصاویر او را سرسخت‌تر، زمینی‌تر و باورپذیرتر می‌نمایاند. چراکه به گواهی فیلم، امید و اراده همیشه بخشی جدایی‌ناپذیر از وجود سانتاگ بودند و همین بود که ادامه‌ی بقا را در جهانی چنین سرد و سیاه برایش ممکن می‌کرد و شوق او را برای زیستن دوچندان.

دیوید ریف، پسر سوزان سانتاگ، جایی در این‌باره می‌نویسد: «او اعتقاد داشت امید و اراده همه آن چیزی بود که باید در کودکی ویران‌شده‌اش می‌جست تا بتواند خود را از آن محله بیرون آورد و به دانشگاه شیکاگو برساند، که آنجا هم در هفده سالگی موفق شود با پدرم ازدواج کند، در حالی که فقط حدود یک هفته از آشنایی‌شان می‌گذشت. هفت سال بعد، همین احساس به او توان داد تا زندگی‌اش را با وجود همه موانع بسازد و نه فقط آن را دوباره بسازد، بلکه حتی دو یا سه یا چهار برابر بهتر از پیشینیانش و به او قدرت داد از ازدواجِ [اشتباهش] رها شود. برکلی، شیکاگو، کمبریج، ماس، آکسفورد، پاریس و سرانجام نیویورک... او با بال‌های امید به این مکان‌ها رسید و آن‌گونه که گاهی خودش نقل می‌کرد، هنوز دختری نوجوان در توسکان آریزونا بود که با تخیلش در تمام این مکان‌ها زندگی کرده بود. همیشه شروعی تازه وجود داشت، کاری نو.» [۲]

به‌این‌ترتیب، مستند "درباره‌ی سوزان سانتاگ" شمایلی واقعی از سانتاگ است. عصاره‌ای از تجربه‌های زندگی نویسنده‌ای که تا لحظه‌ی آخر بیماری، آن دَم که سرطان، به تعبیر خودش، تنش را چون ویتنامی با حملات شیمیایی مورد هجوم قرار داده بود، فقط آفرید و از لابه‌لای کلمات تیره و تاریک، جهان زیباتری خلق کرد. وقتی در ۱۹۹۵، از سانتاگ پرسیدند که هدف ادبیات

چیست؟ او پاسخ داد: «رمانی ارزش خواندن دارد که قلب را تعلیم دهد، احساس شما را از امکانات بشری بسط دهد، از آنچه که سرنوشت انسان است و آنچه که در جهان رخ می‌دهد. چنین رمانی درون ما را می‌آفریند.» [۳]

به‌راستی شاید همه این خستگی‌ناپذیری و اندیشه‌ورزی سانتاگ چهره‌ی او را به آخرین نسل از روشنفکران مستقلی بدل کرد که به تعبیر بنیامین، در این روزگار، کمیاب و رو به انقراض‌اند؛ روشنفکرانی به اندازه‌ی کافی متفکر، به اندازه‌ی کافی مسئول، به اندازه‌ی کافی معترض، به اندازه‌ی کافی پرشور و تا حدودی ویرانگر.

پی‌نوشت‌ها:

[۱] سوزان سانتاگ، در جدال با مرگ، دیویدریف، مترجم: فرزانه قوجلو، ص ۹.

[۲] همان، ص ۱۲۱.

[۳] همان، ص ۹.

عکاس گم‌نام خیابان‌ها؛ نگاهی به مستند "در جست‌وجوی ویوین مایر" ساخته‌ی جان مالوف

«در جست‌وجوی ویوین مایر» مستندی است شخصیت‌نگار درباره‌ی نامرئی‌بودن؛ نامرئی‌بودن و غیاب یک زن در تاریخ؛ تاریخ رسمی عکاسی؛ مستندی درباره‌ی ویوین دورتی مایر (1926-2009)، عکاس پرشور خیابانی، که بسیاری از او به‌دلیل پرکاری و منتشر نکردن عکس‌هایش در زمان خود، با نام امیلی دیکنسونِ شاعر آمریکا یاد می‌کنند.

اما چگونه می‌شود زن نامرئی و در حاشیه را به تاریخ برگرداند؟

تا ۲۰۰۷، که برحسب تصادف، برخی عکس‌های مایر در یک حراجی در شیکاگو، به معرض فروش گذاشته شد، کسی هم‌چنان نامی از او نشنیده بود و درست هم‌زمان با اینکه جان مالوف، کلکسیونر و علاقه‌مند به عکاسی، نگاتیوهای مایر را از حراجی شیکاگو خرید، پنجره‌ی جدیدی رو به زندگی هر دوِ آن‌ها گشوده شد.

شور مرئی کردن مایر و بازگرداندن او به تاریخ رسمی به مسئله‌ای برای مالوف بدل شد. مالوف مشتاقانه تلاش کرد تا در مسیر جست‌وجو جلوه‌های مختلف زندگی مایر را رازگشایی کند. تلاش مالوف از همان روزهای نخست برای شناخت ویوین مایر و مجموعه‌ی عظیم او آغاز شد. او نگاتیوها را اسکن کرد و در کامپیوتر شخصی‌اش به دیدن عکس‌ها مشغول شد؛ قاب‌هایی که عکاسی ناشناس ثبت کرده و تا پیش از آن حتی کسی چندان نامش را نشنیده بود. طولی نکشید که تلاش مالوف برای شناخت این عکاس به موضوع مستندی جذاب و تأثیرگذار بدل شد. جان مالوف در این مستند تلاش می‌کند با استفاده از نگاتیوهای تازه‌یافته، اسکن آن‌ها، گفت‌وگو با آشنایان و عکاسانی چون ماری الن مارک (عکاس مشهور آمریکایی)، تکه‌هایی از زندگی پررمزوراز خانم مایر را ـ که در زمان ساخت فیلم دیگر در قید حیات نیست ـ برای ما روایت کند. در واقع سعی دارد شناخت ما را با توجه به یافته‌هایش از خانم مایر شکل و معنا دهد و ازسویی رازهای زندگی شگفت‌انگیز او را افشا کند؛ رازهای زندگی عکاسی که آثارش را در زمان حیات خود به نمایش عموم نگذاشته بود. شاید بتوان گفت تلاش سخت‌کوشانه‌ی مالوف در قبال مایر به‌مثابه گونه‌ای کشف است: کشف زندگی رازآلود ویوین مایر، عکاس خیابان‌ها و مردم در حاشیه‌ی شیکاگو. «حالا که مجموعه‌ی عکس‌های مایر دست من است، وظیفه دارم دنیا

را با کارهای او آشنا کنم تا بفهمند او یکی از عکاسان بزرگ حاضر است. هرچقدر بیشتر این کار را می‌کنم، خودم بیشتر مجذوب این زن می‌شوم. او زنی باهوش و خلاق بوده و بدون شک نبوغ زیادی در عکاسی خیابانی به خرج داده‌است». [۱]

مالوف در تصویرسازی از زندگی مایر سعی می‌کند نزدیک‌ترین و صادقانه‌ترین تصویر را به‌لحاظ فرم و محتوا ترسیم کند. شاید به همین دلیل است که او داستان کشف نگاتیوها ازسوی خود و داستان زندگی مایر را از زبان راویان فیلم موازی هم پیش می‌برد. در کمال شگفتی از خلال گفت‌وگوها درمی‌یابیم که بسیاری از کسانی که روبه‌روی دوربین مستند مالوف صحبت می‌کنند و به‌گونه‌ای راویان فیلم او هستند، کودکانی‌اند که مایر طی زندگی‌اش به‌عنوان پرستار بچه از آن‌ها مراقبت کرده‌است. نانسی گینزبرگ، یکی از

مصاحبه‌شوندگان، در سکانسی از فیلم درباره‌ی مایر می‌گوید: «روزی که به منزل ما آمد، یک کت بلند پوشیده بود که او را بیشتر شبیه مری پاپینز جلوه می‌داد، اما دو چیز او را متمایز می‌کرد: یکی جعبهٔ بزرگی که همراه خودش آورده و دیگری دوربین عکاسی‌اش که از گردنش آویزان بود. البته لهجهٔ غلیظ فرانسوی‌اش هم مشخصه‌ی بارز دیگرش بود.»

او در جایی دیگر از فیلم می‌گوید: «با این‌همه، فکر نمی‌کنم که خانم مایر علاقه‌ی چندانی به پرستاری کودکان داشت. او فقط مجبور به انجام این کار بود، چون کار دیگری نمی‌دانست.» به‌این‌ترتیب، هریک از راویان، خاطرات متفاوت و متضادی را از مایر روایت می‌کنند: آن‌ها گاه او را زنی مهربان، قوی و جذاب و گاه تلخ، مبهم و رازآمیز می‌دانند و همین تضادها و تلاش مالوف برای طرح این تضادها است که ما را برای شناخت بیشتر خانم مایر برمی‌انگیزاند. در میان همه این توصیف‌ها، اما راویان در یک نکته مشترک‌اند: هیچ‌کدام آن‌ها طی همه این سال‌ها هم‌زیستی با پرستار بچه، در تمام ساعت‌ها و لحظه‌هایی که در کنار او بوده‌اند، از اهمیت عکس‌ها و انبوه نگاتیوهای خلاقانه‌ی او اطلاع چندانی نداشته‌اند، تا همین چندوقت پیش که مالوف، خانم پرستار بچه‌ی گمنام را کشف کرد؛ خانم پرستار گمنامی که نه‌تنها حالا چندان گمنام نیست، که نامش به شکل حرفه‌ای در عرصه‌ی عکاسی بر سر زبان‌ها افتاده و به ستاره‌ی درخشان فیلم مالوف بدل شده‌است.

"در جست‌وجوی ویوین مایر" نقطه‌ی عزیمت خوبی برای شناخت این عکاس و تلاش برای رسیدن به فهم جهان او است. مستندی جذاب و تا حدودی غافلگیرکننده که سعی دارد به‌خوبی شخصیت اصلی فیلمش را به‌واسطه‌ی آدم‌ها، عکس‌ها، سلف‌پرتره‌ها و زندگی پیرامون بشناساند و عکاس خیابانی را که حالا دیگر در میان ما نیست، برای ما به شخصیت درک‌شدنی و آشنایی بدل کند. عکاسی که محور اصلی عکس‌هایش خیابان بود و زندگی روزمره‌ی مردم خیابان. عکاسی که این حرفه برای او همچون عشق به امری

هستی‌شناسانه بدل شده بود، به دریچه‌ای برای رسیدن به آگاهی و شناخت. لذت ثبت جهان با دوربین برای وی جایی فراتر از شهرت معنا می‌گرفت و دلیل این‌همه گمنامی هم همین بود و این به‌یقین همان نکته‌ای است که در فیلم مالوف مغفول مانده‌است!.

در واقع فیلم مالوف با همه تلاش‌های تحسین‌برانگیز سازنده‌اش برای کشف ویوین مایر و رمزگشایی از رازهای زندگی او نتوانسته‌است به این پرسش پاسخ دهد که به‌راستی دلیل این‌همه گمنامی چه بود. آیا انزواطلبی و خلوت‌گزینی یا زندگی سخت و فقیرانه‌ی مایر باعث می‌شد که این عکاس پرشور خیابانی از چاپ و انتشار آثارش در زمان خود پرهیز کند؟ آیا ویوین مایر، امیلی دیکنسونِ شاعر آمریکا، را باید ادامه‌ی همان سنتی دانست که از سال‌ها پیش، زنان را در گمنامی و حاشیه می‌خواست؟ سنتی که کسانی مانند ژرژ ساند و جرج الیوت را واداشت برای نه گفتن به سنت‌ها و کلیشه‌های فرهنگی، آثار خود را با هویتی نامتعارف یا مردانه به جامعه معرفی کنند؟!

هرچه بود، ویوین مایر نیز همانند جرج الیوت، ژرژ ساند، خواهران برونته و بسیاری دیگر از هنرمندان و نویسندگان پیش از خود با همه دشواری‌ها، سرانجام توانست با ثبت بیش از صد و پنجاه هزار عکس از مردم و معماری شهرهای شیکاگو، نیویورک، یمن و نقاط دیگر جهان، در عرصه‌ی هنر حضوری مؤثر و جاودانه داشته باشد.

نبوغ و نگاه منحصربه‌فرد مایر در عکاسی خیابانی و سلف‌پرتره در محیط‌های شهری، باعث شد تا قاب‌هایش امروزه طرفداران بسیاری داشته باشد؛ سلف‌پرتره‌هایی ساده و خلاق از سایه‌ی ویوین مایر در شیشه‌ها و آب‌ها و آیینه‌های شهر. قاب‌هایی که به قول اریک کیم، عکاس آمریکایی، درس‌هایی برای عکاسی است و به ما یادآور می‌شود «گاهی اوقات که سخت است در

عکاسی خیابانی سوژه‌ای پیدا کنیم، به یاد داشته باشیم که همیشه خودمان را داریم. پس از خود، سایه‌ها و انعکاستان عکس بگیرید.» [۲]

حالا شما به‌وسیله‌ی دوربین مستندتان قابی خلاقانه از معماری یک شهر هستید، تکه‌ای از تاریخ یک خیابان. حالا شهر با شما واقعی‌تر است. شهر با شما است که واقعیت دارد، درست همچون عکس‌های ویوین مایر؛ عکاسی که امروز عکس‌هایش طرفداران بسیاری پیدا کرده و موضوع کتاب، نمایشگاه و فیلم مستند شده‌است. هرچند این نابغه‌ی عکاسی در دوران زندگی خود از عکس‌هایش صاحب درآمد ناچیزی هم نبود و در تنهایی و فقر جان سپرد.

پی‌نوشت‌ها:

[۱] زندگی و کار عکاس خیابانی، ویوین مایر، نورا دونیل، مترجم: محسن آزاده.

[۲] همان

تکیه بر مردسالارانه‌ترین مسند سیاسی جهان؛ درباره‌ی مستند "غیرمنتظره"

مستند "غیرمنتظره"[٦] به کارگردانی تورستن کرنز و ماتیاس اشمیت درباره‌ی زنی است که داستان زندگی‌اش به یکی از جذاب‌ترین زندگی‌نامه‌های زنان در تمام دوران‌ها بدل شد. داستان صعود غیرمنتظره‌ی آنگلا مرکل در عرصه‌ی سیاست.

---

٦ - محصول آلمان، 2016

مستندی به‌مثابه سفری که زندگی آنگلا مرکل را از زمان ورود به عرصه‌ی سیاست در ۱۹۸۹ تا سال‌ها بعد و رسیدن به صدارت دنبال می‌کند.

در سینمایی که آکنده از فیلم‌های سیاسی با الگوهای ازلی است، سینمایی که در آن ساختن فیلم‌هایی با نگاه‌های تک‌جنسیتی رواج دارد، "غیرمنتظره" فیلمی است که زمین بازی را تغییر می‌دهد و چهارچوب‌های گفتمانی تازه‌ای برای ما ترسیم و واقعیت‌هایی سیاسی را بازگو می‌کند.

فیلم تلاش می‌کند با کمک گفت‌وگوها و جست‌وجو در آرشیو، ما را به فهم سیاسی و زیست اجتماعی آنگلا مرکل نزدیک‌تر کند و چیزهایی را به ما نشان دهد که نمی‌دانیم. "غیرمنتظره" ما را می‌برد به فراسو، فراسوی وجود زنی که چهره‌ی مردانه‌ی سیاست را تغییر می‌دهد و به قول دیوید گریبر، انسان‌شناس و نویسنده‌ی معاصر، نشان می‌دهد چگونه حضور زنان در عرصه‌ی سیاسی و اجتماعی نه‌تنها برای حل مشکلات زنان، بلکه برای حل مشکلات اجتماع لازم است. این شاید همان نقطه‌ی قوتی است که "غیرمنتظره" را از مستندهای پیشین که درباره‌ی زندگی مرکل ساخته شده‌اند، همانند "ظهور مرکل" ساخته‌ی اندرو مار (۲۰۱۳) تا حدودی تفاوت می‌کند. "غیرمنتظره" در شیوه‌ی اجرا به آن دسته از مستندهای تلویزیونی نزدیک می‌شود که بیشتر بر آرشیو، گفت‌وگو با افراد مشهور، ریتم سریع تدوین و حادثه‌پردازی‌های متوالی متکی‌اند و تلاش می‌کند در وهله‌ی نخست، برای تماشاگرانش جذاب، سودمند و سرگرم‌کننده باشد. هرچند ماجراها به شکل خطی و سریع پشت هم قرار می‌گیرند، هم‌زمان کرنر و اشمیت با تصاویر آرشیوی خوبی که از موقعیت‌های مختلف زندگی مرکل، از جوانی تا میان‌سالی، جمع‌آوری کرده‌اند تماشاگر را با جزئیات ظریف و لایه‌های زیرین شخصیت او آشنا می‌کنند و در مسیر ساختاری فیلم، با تأمل بر زندگی مرکل، مستندی آگاهی‌رسان و الهام‌بخش تدارک می‌بینند.

آنان به‌واقع شخصیتی فعال، جدی، صورت‌سنگی، اما مهربان و طناز از مرکل به نمایش می‌گذارند و ویژگی‌هایی را که تاکنون کمتر در او سراغ داشته‌ایم تصویر می‌کنند: زنی که وقت‌شناسی برایش اهمیت ویژه‌ای دارد، تا سرحدّ شکنجه از خود کار می‌کشد، در جلسات طولانی و بی‌پایانی حضور می‌یابد و ساعات کمی از شبانه‌روز را به خواب و استراحت اختصاص می‌دهد.[۱]

اما آنگلا مرکل کیست؟ دختر کوچکی که روزگاری از اسب و سگ می‌ترسید چگونه به قدرتمندترین زن جهان و الهام‌بخش‌ترین رهبر سیاسی اروپا بدل شد و یک تغییر اجتماعی انقلابی را رقم زد؟ "غیرمنتظره" پاسخی به همین پرسش‌ها است، انگار؛ هم‌نشینی دل‌نشینی با صدراعظمی دلیر.

روایت "غیرمنتظره" بر زندگی آنگلا مرکل از ۱۹۸۹ به بعد متمرکز است، اما فیلم در مسیر روایتش ما را با زندگی دختر جوانی مواجه می‌کند که هرچند به نظر می‌رسید همه هدفش تا حوالی ۱۹۸۶، گرفتن دکترای فیزیک از دانشگاه

لایپزیگ است، در مدت کوتاهی به بالاترین جایگاه قدرت در اروپا می‌رسد و در چشم‌برهم‌زدنی نخستین صدراعظم زن آلمان می‌شود؛ دختر شجاعی از آلمان شرقی و فرزند پدری کشیش و مادری معلم که به دیدگاه‌های کمونیستی آلمان شرقی علاقه‌ای نداشتند و با این حال، دخترشان به شاخه‌ی جوانان حزب اتحاد سوسیالیستی آلمان پیوسته بود.

زندگی در آلمان زیر سیطره‌ی سیاست‌های افراط‌گرایانه‌ی نژادی بسیار دشوار بود. اما آنگلای جوان که از همان نوجوانی ضدیت عمیقی با حزب نازی سابق داشت، با وجود کلیشه‌های جنسیتی که همواره زنان را از ورود به عرصه‌ی

سیاست منع می‌کرد، جسورانه در تلاش بود تا نظام قدرت را نقد کند و عادت‌های غلط رایج را به چالش کشد. مرکل که در تمام دوران جوانی‌اش از برنامه‌های اقتصادی کلان آلمان و نیز افزایش بدهی‌ها و تعداد زیاد بی‌کاران انتقاد می‌کرد، وقتی دریافت دولت‌مردان کاری نمی‌کنند، تصمیم گرفت خودش دست‌به‌کار شود. او همواره درجست‌وجوی افق‌های تازه بود و این خصوصیات منحصربه‌فرد او را از هم‌نسلانش متمایز می‌کرد.

فیلم شیوه‌ی شکل‌گیری شخصیت و سیر تفکر و تکامل مرکل را ترسیم می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه در تمام زندگی، شخصیتی دلیر و مصمم داشته و با وجود خشکی و سرسختی، چقدر مثبت‌نگر و شوخ‌طبع بوده و چه برخورد طنزآمیزی با مسائل داشته‌است. مرکل در ۱۹۸۹ (۳۵ سالگی)، وارد عرصه‌ی سیاست شد و در اواخر استقرار دولت کمونیستی آلمان شرقی در اعتراضات خیابانی حضوری فعال داشت. او به‌سرعت عضو حزب بیداری دموکراتیک و در زمان فروپاشی دیوار برلین سخنگوی حزب شد. سپس به حزب دموکرات مسیحی آلمان پیوست و در ۲۰۰۰، با افشای رسوایی‌های مالی در حزب و انتقادهای تند به رهبری آن، نخستین رهبر زن این حزب در طول تاریخ آن شد. این زن جوان فیزیک‌دان با نوع تفکر و روحیه‌ی خود و جسارت طغیان توانست در سمت‌های مختلف و مهمی حضور داشته باشد، از وزیر امور زنان و جوانان و وزیر محیط‌زیست تا رهبر حزب دموکرات مسیحی و نخستین صدراعظم زن در تاریخ آلمان. مرکل هرگز راه‌حل‌های قهری و هیجانی را الگوی سیاسی خود نکرد و توانست دولتی ائتلافی با سوسیال دموکرات‌ها تشکیل دهد. طرفداران سیاست‌های مرکل در انتخابات سال‌های بعد هم قاطعانه از او حمایت کردند. او پس از پیروزی در انتخابات ۲۰۱۷، برای چهارمین بار به صدراعظمی آلمان رسید.

مستند "غیرمنتظره" در شخصیت‌پردازی مرکل با همه کشمکش‌ها و دگرگونی‌ها به‌درستی عمل می‌کند و در دومین زیرمتن فیلم هم که به بحران پناهندگی مهاجران می‌پردازد، ارتباط میان زندگی مرکل و اقدامات سیاسی‌اش را به‌خوبی عیان می‌سازد. در سکانس هم‌دلانه‌ی مرکل و مهاجران که یکی از کوتاه‌ترین اما دل‌نشین‌ترین درون‌مایه‌های فیلم است، سیاست مرکل را در

مواجهه با پناهندگان می‌بینیم و درمی‌یابیم که مرکل به قولی چگونه «برای مهاجرین مادری کرده‌است».[۲]

"غیرمنتظره" در سطح دیگری نشان می‌دهد که چگونه در جهانی که شاهد رشد افراطی نژادپرستی در میان رهبران سیاسی هستیم، مرکل در مدار قدرت با دلیری تمام نگاه حمایتی به مهاجران دارد. او هرگز ترسی ندارد از اینکه به دلیل این کمک‌ها و حمایت‌ها ازسوی کشورهای دیگر سرزنش شود. او سیاستمداری است که گوشی شنوا و قلبی همراه دارد برای مهاجران. شاید به استناد همین‌ها است که روزنامه‌ی آلمانی زود دویچه زایتونگ درباره‌ی مرکل می‌نویسد: «با شروع بحران اقتصادی و محصور شدن منطقه‌ی یورو، سیاستمداری جدید بیش از دیگران درخشید. آنگلا مرکل رهبر قدرتمندترین اقتصاد جهان است، کسی که به‌طور هم‌زمان با بحران‌های بین‌المللی روبه‌رو بود و در جایگاهی قرار داشت که چشم‌ها به برنامه‌های نجات‌بخش او دوخته شده بود.»

در فیلم می‌بینیم آنگلا مرکل که همواره تفکری انتقادی داشت و در دوران صدارتش مخالفانش کم نبودند، بااین‌وجود این صدراعظم توانست در طی سال‌ها بسیاری از مخالفانش همچون سارکوزی را برای مصالحه‌ی بیشتر و درک بهتر موقعیت به گفت‌وگو دعوت کند تا به دستاورد بهتری برسد. شاید به دلیل همین پختگی مرکل است که در بخش‌هایی از فیلم می‌بینیم رابطه‌ی اوباما و همراهانش با او تا چه اندازه هم‌دلانه است. با آنکه آمریکا از دوران جرج دبلیو بوش ارتباط چندان خوبی با مرکل نداشته‌است، روزی فرا می‌رسد که سیاستمداران جدیدش تصمیم می‌گیرند در اقدامی شگفت‌انگیز به این زن، یعنی صدراعظمی از اروپای شرقی، مدال آزادی اهدا کنند.

فیلسوف سیاسی آلمان، هانا آرنت، در جایی می‌گوید: «تنها استعاره‌ای که می‌توان درمورد حیات ذهن درک کرد، حس زنده بودن است. بدون نفس زندگی، جسم آدمی جسدی بیش نیست. بدون تفکر، ذهن آدمی مرده است.»[۳]

"غیرمنتظره" به ما نشان می‌دهد آنگلا مرکل، فارغ از گرایش‌های سیاسی‌اش و بی‌آنکه بخواهیم از او قدیسی بسازیم، در هستی سیاسی خود تا اندازه‌ی زیادی با این نگاه آرنت هم‌سو بوده‌است؛ چراکه ذهن خلاق و سیاسی او در تمام مسیر زندگی‌اش به‌مثابه کنشگری می‌مانست که خوب یا بد تلاش می‌کرد با ایجاد تغییر و تأثیرگذاری، برای مردم سرزمینش دنیای بهتری بسازد. هرچه هست، آنگلا مرکل حالا سیاستمداری است که حتی اگر انتقادهایی هم به او داشته باشیم، نمی‌توانیم نادیده‌اش بینگاریم. او نخستین صدراعظم زن آلمان و دلیرترین صدراعظم این روزهای اروپا است که بر مردسالارانه‌ترین مسند سیاسی جهان تکیه زده‌است. صدراعظمی که شیوه‌ی زندگی و منش سیاسی‌اش می‌تواند برای بسیاری از زنان و مردان در تمام جوامع الهام‌بخش باشد.

هرچند مرکل در دوران قدرت سیاسی‌اش ذهنیت جنسیتمند را کم‌وبیش کنار گذاشت و هرگز خود را یک فمینیست ننامید، حضورش برای جنبش‌های زنان که سال‌ها برای مشارکت سیاسی با چالش‌های جدی ازسوی جامعه و دولتمردان مواجه بودند، دستاورد مهمی بود. او در طی دوران صدارتش، زنان بسیاری را بر مسند قدرت نشاند و سیاست‌هایش برای رفع تبعیض از زنان و بهبود شرایط آنان همواره تحسین‌برانگیز است.

پی‌نوشت‌ها:

[۱] استفن کورنلیوس، آنگلا مرکل، مترجم: هایده وهاب‌زاده، نشر روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۹، ص ۸۶.

[۲] سخنرانی مسرت امیرابراهیمی، جامعه‌شناس و کنشگر اجتماعی، در زمینه‌ی چالش‌های زنان در عرصه‌ی سیاست، در کمپین تغییر چهره‌ی مردانه‌ی مجلس (کانون شهروندی زنان، ۲۶ آذر ۱۳۹٤).

[۳] جاناتان کات، سوزان سونتاگ: متن کامل گفت‌وگوی مجله رولینگ استون، ترمترجم: فرشیده میربغدادآبادی، تهران، حرفه‌ی نویسنده، ۱۳۹٦، ص ۱۲.

ردّ خونین مجروحی که در پنبه‌زار سپید سینه‌خیز می‌رود؛
نگاهی به مستند "برای سما"
ساخته‌ی وعدالخطیب و ادوارد واتس

گُدار جایی گفته بود: «فیلم حقیقتی در بیست‌وچهار بار در ثانیه است. پس من به این نتیجه می‌رسم که اگر از زندگی‌ام فیلم بگیرم، می‌توانم آن را بهتر بفهمم» و شاید همه‌چیز از همین‌جا شروع شد: نخستین جرقه‌ی مستند اول شخص؛ ایده‌ای که سال‌ها بعد و تا اکنون در شکل‌های گوناگون ادامه پیدا کرد و شد

شیوه‌ای غالب برای بیان خویشتن؛ مکاشفه‌ای با خود و جهان، اعتراف و برهنه کردن احساسات و تأملات خود در ساحت دوربین که پیش‌ترها در ادبیات مرسوم بود، اما در سینما، آن هم در سینمای مستند، آیین جدیدی بود که نمونه‌ی مشهورش شد "زمان نامتناهیِ" راس مک الوی.

"برای سما" هم نمونه‌ی تأثیرگذار دیگری از این دست مستندهای خودبیان‌گر است. مستندی که جایزه‌ی چشم طلایی جشنواره‌ی کن ۲۰۱۹ و عنوان بهترین مستند جشنواره‌ی ایدفا از چشم تماشاچیان را به دست آورد و نامزد جایزه‌ی اسکار ۲۰۱۹ شد و سپس نمایش جهانی‌اش را در ابعادی وسیع آغاز کرد.

"برای سما" به طراحی وعدالخطیب و ادوارد واتس، در واقع نوع دیگری از مستند خودبیان‌گر است. وعدالخطیب روزنامه‌نگار بیست‌وشش‌ساله‌ای است ساکن حلب، که با شوری انقلابی در دل روزهای جنگ عاشق می‌شود، ازدواج می‌کند و خیلی زود به وجود جنین کوچکی پی می‌برد که در وجودش هستی یافته‌است. زنی که در برابر وحشت جنگ مقاومت می‌کند تا فرزند کوچکش را از دل تاریکی و خون پیروزمندانه به دنیا بیاورد.

وعدالخطیب با ضبط تصاویری ساده از زندگی روزمره‌اش چگونه توانسته اثری تأثیرگذار بیافریند و جامعه‌ی جهانی را با خود همراه کند؟ او در این مستند چه کرده‌است؟ حقیقت این است که تولد سما، دختر کوچک وعدالخطیب، در روزهای غم‌انگیز جنگ افق تازه‌ای را برای وعد رقم می‌زند، تا آنجا که او تصمیم می‌گیرد روایت فیلم را به روزشمار زندگی مادری بدل کند که می‌کوشد احساسات و عواطف خود را با جنین تازه‌شکل‌گرفته‌اش در میان بگذارد.

او با دوربین فیلم‌برداری ساده‌اش به ثبت زندگی در میان عشق و آتش و خون می‌پردازد و تلاش می‌کند با این مستند در قالبِ نامه‌ای تصویری به دخترش سما بگوید که چه آرمان‌هایی داشته و چرا سال‌های زیادی از جوانی‌اش را در جنگ سپری کرده‌است. از روزهایی که دانشجویی هجده‌ساله بوده تا روزهایی که عاشق می‌شود و روزهایی که سما را باردار است و با همراهی همسر پزشکش، حمزةالخطیب، تصمیم می‌گیرند شهر را ترک نکنند و بیمارستانی برای تسلای زخم‌های مردم حلب بسازند و در همان‌جا زندگی کنند.

شنیدن گفت‌وگوی میان وعد و سما و لحن صمیمانه‌ی او برای بازگویی احساسات شخصی‌اش، این مستند را به اثری تأثیرگذار بدل کرده‌است. جایی از فیلم، وعدالخطیب خطاب به دخترش می‌گوید: «من می‌خواهم تو این موضوع را درک کنی که چرا من و پدرت چنین کارهایی انجام دادیم. می‌دانم که می‌دانی چه خبر است، در چشمانت می‌بینم. اصلاً مثل یک بچه‌ی معمولی گریه نمی‌کنی و همین مسئله قلبم را می‌شکند.» خودنگاره بودنِ "برای سما" در قالب یادداشت‌های تصویری و تصاویر ارزشمندی که طی سال‌های ۲۰۱۲ تا ۲۰۱۶ از زندگی شهروندان حلب ضبط کرده، بی‌شک از دلایل مهمی است که

این فیلم به مستندی فراموش‌نشدنی بدل شده و آن را همچون آلبومی خانوادگی برای سما به یادگار گذاشته‌است.

لیکن حقیقت این است که هرچند این مستند در قالب یادگاری برای سما است، اما وعدالخطیب با فیلم‌برداری روزبه‌روز از زندگی‌اش، همچون بسیاری از مستندهای خودبیان‌گرِ موفق، از این مرز فراتر می‌رود و تک‌گویی‌ها و تأملاتش را با هوشمندی به مسائل انسانی و معیشتی شهروندان حلب، که روزهای اندوه‌باری را از سر می‌گذرانند، پیوند می‌زند.

در تصاویر می‌بینیم بسیاری از کسانی که از خانه‌های‌شان آواره می‌شوند یا در کف خیابان‌های خون‌آلود جان می‌سپارند کودکان‌اند. کودکانی که نخستین کلماتی که می‌آموزند بمب‌های خوشه‌ای و اسباب‌بازی‌شان اتوبوس‌های منفجرشده با این بمب‌ها است. این تصاویر به‌زودی به‌شکل موتیفی تکرارشونده در فیلم حضور دارند. پس طولی نمی‌کشد که "برای سما" با شیوه‌ی روایت و تدوین هوشمندانه‌اش به‌گونه‌ای به هستی همه کودکان شهر و آینده‌ی نامعلومشان بسط می‌یابد.

وعدالخطیب در مسیر روایت پراحساس و تکان‌دهنده‌ی فیلم به ما نشان می‌دهد که چگونه می‌توان یک مستند اول شخص را به‌صورت رویدادی اجتماعی بیان کرد و از شخصیت مرکزی فیلم به ساحتی کلان‌تر رسید. چراکه به قول ویرجینیا وولف در اثر ضد جنگِ سه گینی سلاخی و کشتارهای جنگی بی‌شک پدیده‌ای عام و کلی است و هیچ مهم نیست چه کسی به دست چه کسی کشته می‌شود، بلکه قبل از هرچیز تصاویر تکان‌دهنده‌ی مستند نشان‌گر این است که ماشین کشتار همیشه و در همه‌جا بی‌رحمانه عمل می‌کند.

ویرانی خانه‌ها و اجساد تکه‌پاره‌ی کودکان و زنان و مادرانی که حاصل جنگ است، نشان می‌دهد که جنگ حتی به غیرنظامیان هم رحم نمی‌کند و فقط آدمی که از نظر اخلاقی یک هیولا است می‌تواند این تصاویر را ببیند و عذاب نکشد و منزجرانه، برای برانداختن آنچه مسبب این ویرانی و کشتار می‌باشد، روی برنگرداند.

"برای سما" ثبت دلیرانه‌ی زیستن در جوار جنگ است؛ مستندی در رثای مردمی که صدای امیدشان بلندتر از ناامیدی و صدای آوازشان بلندتر از صدای

بمب‌ها. مرثیه‌سراییِ یک زن مبارز با دوربین فیلم‌برداری‌اش به امید آنکه روزی سیاست‌مداری آن را ببیند و به استقرار صلح بیندیشد.

بنابراین، "برای سما" با ساختار روایی‌اش استثنایی جسورانه است. فیلمی با کنشی گفتمانی که نگاه انتقادی خود را به جهان ارائه می‌دهد و ازسویی رفتار حاکمان را به پرسش می‌کشد.

این مستند، در میان انبوه فیلم‌های کلیشه‌ای و تکراری ژانر جنگ، که فرمول‌های ارتباطی ثابتی را دنبال می‌کنند، فیلمِ پیشرویی به‌شمار می‌آید. اغلب، فیلم‌های جنگی تبارشان به هالیوود یا آثاری بازمی‌گردد که در خلال جنگ جهانی دوم ساخته شده‌اند. این فیلم‌ها، که بیشتر به سفارش دپارتمان‌های جنگی هر کشور ساخته می‌شدند، بنا داشتند فقط به ستایش مردان قهرمان بپردازند و آن‌ها را به ادامه‌ی جنگ ترغیب کنند. فیلم‌هایی که کمتر به عواقب جنگ و تأثیر آن بر زندگی انسان‌ها می‌پرداختند و کمتر روحیه‌ی منتقدانه و پرسش‌گرانه داشتند.

پیش از این، شاید فقط بتوان به فیلم‌های معدودی مانند مستند "پنج دوربین شکسته" ساخته‌ی عماد برنات و گای داویدی اشاره کرد که آن هم روایتگر بخشی از تاریخ خاورمیانه از زاویه‌ی دید یک شهروند شجاع فلسطینی است. فیلم‌های داستانی چون "شکارچی گوزنِ" مایکل چیمینو و "اینک آخرالزمانِ" فرانسیس فورد کاپولا هم از معدود آثاری هستند که به تأثیر جنگ بر روان آدم‌ها پرداختند، اما به نظر می‌رسد سازندگان این فیلم‌ها نیز جسارت چندانی نداشتند که مشروعیت نظام حاکم آمریکا را به چالش کشند.

در طول تماشای "برای سما"، پیوسته سطرهایی از آثار غادةالسّمان، شاعر و نویسنده‌ی مشهور سوری، پیش چشم‌هایم رژه می‌رفتند و گویی تلخی واژگانش بر سرنوشت وعد و سما هم سایه گسترده است. او پیش‌تر در کابوس‌های بیروت نوشته بود: «وسط میدان جنگ زندگی می‌کنم، بی‌هیچ سلاحی و بی‌آنکه کاری از دستم برآید، جز همین کشیدن قلم بر کاغذ و به‌جاگذاشتن سطرهایی لرزان مانند ردّ خونین مجروحی که در پنبه‌زار سپید سینه‌خیز می‌رود.» [۱]

پی‌نوشت:

[۱] غادةالسّمان، کابوس‌های بیروت، مترجم: احسان موسوی خلخالی، تهران: نشر نی، ۱۳۹۷.

شفا در تنهایی است؛ نگاهی به مستند "سرزمین عسل" ساخته‌ی لوبومیر استفانوف و تامارا کوتوفسکا

"سرزمین عسل" فیلم شاعرانه‌ی شخصیت‌محوری که می‌توان آن را تصویری در نقد زندگی مدرن هم دانست، یکی از مهم‌ترین مستندهای ۲۰۱۹ بود. مستندی که از آن استقبال بی‌نظیری شد و بسیاری از منتقدان سینمایی آن را در فهرست سالیانه‌ی خود از برترین آثار سینمایی ۲۰۱۹ قرار دادند. این اثر، نامزد

بهترین مستند بلند و بهترین فیلم غیرانگلیسی زبان اسکار ۲۰۲۰ بود و جوایز بهترین فیلم‌برداری و بهترین مستند سینمای جهان و نیز جایزه‌ی بزرگ هیئت داوران جشنواره‌ی ساندنس را به دست آورد.

خدیجه موراتووا آخرین نفر از نسل زنبورداران وحشی است. او جسورانه همچون جنگ‌جویی تنها در دل کوهستان به کارش ادامه می‌دهد و زندگی ساده‌اش را با فروش بسته‌های عسل در شهرهایی فرسنگ‌ها دور می‌گذراند. خدیجه تمام سال را برای زنبورهای عسل آوازهایی پرشور می‌خواند و با آن‌ها رابطه‌ی صمیمانه‌ای دارد. او را می‌بینیم که با لباس زرد پرشکوهی از لبه‌ی صخره‌ها بالا می‌رود و خود را شادمانه، بی‌هیچ محافظی، از دل علف‌زارهای وحشی به کندوهای عسل می‌رساند.

خدیجه از نسل سلیمان است، انگار. پیامبری که با طبیعت آشنا است و زبان زنبورها را خوب می‌فهمد. بی‌تردید همین ویژگی‌ها است که این فیلم را به شعر بلند باشکوهی بدل می‌کند؛ شعری که دیگر کسی نمی‌تواند ادامه‌اش دهد یا بار دیگر بسرایدش. او در دهکده‌ای متروک زندگی می‌کند؛ جایی که آسمان بال‌های بی‌کرانش را می‌گستراند، ابرهایش آرام و پرغرور در آسمان آبی‌اش در جریان‌اند و آب‌هایش از دل کوه‌ها و جنگل‌ها سرچشمه می‌گیرند. جایی که نه از برق خبری است، نه از گاز و نه از آب لوله‌کشی، بااین‌حال، در مسیر روایت فیلم با خود می‌گوییم: چقدر اینجا زندگی زیباست!

"سرزمین عسل" توجه خود را به بازنمایی رویدادهای زندگی سخت‌کوشانه‌ی زن زنبوردار تنهای مقدونیه‌ای معطوف کرده‌است. کارگردانان این فیلم، لوبومیر استفانوف و تامارا کوتوفسکا، با ثبت زندگی این زن و مادر کم‌بینای کهن‌سالش و زندگی آرام آن دو تلاش کرده‌اند تا در دل کوهستان، مستند شاعرانه‌ای بسازند و با نگاهی تازه و متفاوت به جهانِ واقعْ تفسیر ذهنی خود را از زندگی شخصیت اصلی فیلم ارائه دهند. آن‌ها توانسته‌اند این بازنمایی در امر واقع را به مرزهای استعاره و حتی بازسازی نزدیک کنند.

"سرزمین عسل" طی سه سال فیلم‌برداری در دل طبیعت وحشی منطقه‌ی بالکان ساخته شده‌است. فیلم‌برداری ویژه‌ی این مستند، از جوهره‌ای شاعرانه برخوردار است و با بینش زیبایی‌شناختی و مناسب‌ترین حرکات دوربین نمونه‌ی خوبی از بازنمایی رابطه‌ی انسان و طبیعت تصویر می‌کند. فمی دات و سمیر لوما، فیلم‌برداران این مستند، تصاویری دیدنی از چشم‌اندازهای بی‌کران بالکان ثبت کرده‌اند و از آن دل‌نشین‌تر لحظه‌های درخشان و صمیمانه‌ی

خدیجه و مادرش است که در بیشتر جاها با نور شمع گرفته شده، گویی قاب‌هایی برگرفته از نقاشی‌های کاراجیو و ورمیر شاکله‌ی فیلم‌برداری این مستند را تشکیل می‌دهند. سبک فیلم‌برداری بیش از همه توجهش به درخشانی نورها است. نماهایی از حضور خدیجه و مادرش در اتاقی تاریک با پس‌زمینه‌هایی به‌طور کامل تیره، در زیر شعاع‌های کم‌نور شمع، بی‌درنگ یادآور نقاشی‌هایی از ورمیر است؛ آن‌قدر که انگار نقاش هلندی جان یافته و بار دیگر تصمیم گرفته‌است پرتره‌هایی ساده از زندگی روزمره‌ی زن زنبورداری را، این‌بار در مقدونیه، در مکتب باروک بازنمایی کند؛ سبکی که تلاشی برای ارتقای محتوای عاطفی نماها است و در ترسیم مضاعف این شاعرانگی بی‌تأثیر نیست.

این فیلم، با اینکه مستندی شخصیت‌محور و در ساختار و روایت و شاعرانگی یادآور فیلم‌های مشهور مکتب فلاهرتی همچون "داستان لوئیزیانا" یا "نانوک شمالی" است و درعین‌حال، تلاش می‌کند ما را با مفهوم جدیدی از زندگی مواجه کند. فصلی از فیلم را به یاد بیاورید که در آن، با ورود خانواده‌ای دوره‌گرد به دهکده‌ی متروکِ محل زندگی خدیجه و مادرش، ناگهان زندگی این دو دست‌خوش تغییراتی می‌شود. خانواده‌ی تازه‌وارد با لشکری از کودکان پرهیاهو و موتورهای غرّان آرامشِ ساکنان تنهای دهکده را به هم می‌ریزند، ولی بااین‌حال، خدیجه با مهربانی حضور این غریبه‌ها را می‌پذیرد و به آن‌ها خوشامد می‌گوید. همین‌جا است که می‌بینیم چگونه خدیجه، زمانی‌که از دل‌بستگی خانواده‌ی تازه‌وارد به فعالیت زنبورداری آگاه می‌شود، مهربانانه تلاش می‌کند فوت‌وفن نگه‌داری از زنبورها را به آن‌ها آموزش دهد، با شور و شوق و شفقتی که آن را از هم‌جواری با طبیعتِ بخشنده آموخته‌است. اما به‌زودی همانی می‌شود که چشم‌به‌راهش نیستی. همانی می‌شود که نباید بشود. چیزی نمی‌گذرد که شخصیت سودمحور حسین، یکی از تازه‌واردها، و بی‌توجهی او به طبیعت جدالی را میان آن دو به وجود می‌آورد. گفت‌وگوها و جدال آن‌ها با هم، افزون‌بر اینکه به فیلم سویه‌های محیط‌زیستی می‌دهد، برساخت‌های اجتماعی جدیدی را برای ما افشا می‌کند که بی‌شباهت به وضعیت امروز جهان نیست؛ جهانی که از بی‌حواسی و زیاده‌خواهی آدم‌ها به جاده‌ای تاریک و بی‌انتها شباهت دارد و در آن دیگر از آرامشِ نخستین و شفقت هم‌دلانه‌ی نسل‌های پیشین خبری نیست.

خدیجه زنبورداری است که تا به امروز در روش بومی‌اش به چرخه‌ی طبیعت احترام گذاشته‌است. او نیمی از عسل کوهستان را برای خود برمی‌دارد و نیمی را برای زنبورهای زرد کوهستان به‌جا می‌گذارد. قانون طلایی زنبوردار تنهای مقدونیه از این قرار بوده: «نیمی از کاسه‌ی عسل برای تو، نیمی از کاسه‌ی عسل برای من.»

رابطه‌ای که او با محیط‌زیست برقرار می‌کند موجب تعادلی در چرخه‌ی زندگی می‌شود. اما این تازه‌واردها، با غژغژ یک‌ریز و کلافه‌کننده‌ی موتورهای برقشان این تعادل را از بین می‌برند و حاصلش می‌شود غلبه‌ی هولناکی بر طبیعت.

آن‌ها سود سریع و بیش از حد می‌خواهند و به سهم خود هیچ قانع نیستند. حتی به نظر می‌رسد حالا هم که فوت‌وفن زنبورداری را از خدیجه آموخته‌اند،

دیگر نه‌چندان همسایگی او برای‌شان اهمیت دارد و نه راه‌ورسم زنبورداری‌اش. این است رسم این غریبه‌های پرهیاهو که نیامده، آرامش خدیجه را بر هم می‌زنند، زنبورهایش را از بین می‌برند و تنها به سود مضاعف خود می‌اندیشند. همین‌چیزها است که خدیجه را تلخ می‌کند و کم‌کم می‌بینیم که توانِ با غریبه‌ها بودن دیگر در او نیست. حالا انگار زیباترین شفا در تنهایی است. مرگ نظیفه، مادر هشتادوپنج‌ساله‌ی خدیجه نیز در پایان فیلم درد و تنهایی خدیجه را افزون می‌کند؛ مرگی که به‌مثابه مرثیه‌ای پایانی، استعاره‌ای برای این مستند شاعرانه رقم می‌زند. شاید او و خدیجه آخرین شمایل از نسلی باشند که رو به انقراض

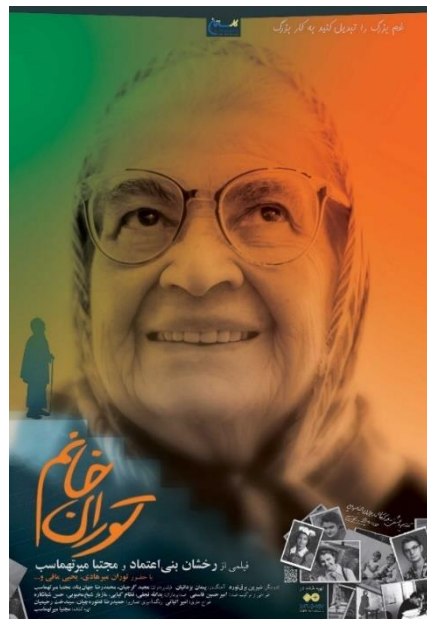
است؛ نسلی که طنین هم‌دلی و مهربانی‌شان به‌زودی در این دنیای صنعتی و بی‌رحم گم خواهد شد و این شاید غم‌انگیزترین واقعیت جهان است.

هرچند نوع فیلم‌برداری و روایت فیلم گاهی آن را به‌شدت به ساختاری داستانی نزدیک می‌کند، اما به نظر می‌رسد این شیوه‌ی روایت را می‌توان ناشی از خلاقیت فیلم‌سازانش در بیان موضوع موردنظرشان هم دانست؛ شکلی از فیلم‌سازی که گاه رنگی از خیال به خود می‌گیرد.

به نظر می‌رسد کارگردان‌ها هوشمندانه و بدون اشاره‌ی مستقیم تلاش کرده‌اند در فصل ورود غریبه‌ها، سازوکارهای انباشت سرمایه را نقد کنند و با ورود آن‌ها و بازنمایی شیوه‌ی زندگی‌شان، بی‌آنکه کسی را داوری کنند، به شکلی استعاری مفهوم جدیدی بسازند؛ مفهومی که به‌واسطه‌ی آن یادآوری می‌کنند عامل انسانی و الزامات زندگی مدرن چگونه با بی‌توجهی می‌توانند محیط‌زیست، اخلاقیات، عشق، انسانیت، دوستی و همه ارزش‌های ساده اما باشکوه زندگی را به مخاطره بیندازند و آن را از معنا تهی کنند. آن‌ها داستان زندگی این زن و همسایگانش را برای تفهیم این کلیت ترسیم می‌کنند تا به پاس صداقت، صمیمیت و احساس تعهد خدیجه در برابر طبیعت و زندگی، شمایل یک زن قهرمان را تصویر کنند؛ قهرمانی که تلاش‌ها و شکل زندگی فروتنانه‌اش پیشنهادی جدی برای شیوه‌ای از زیستن و صلح با طبیعت است.

"سرزمین عسل" فیلم چندلایه‌ای است که پرسش‌های بسیاری برمی‌انگیزد؛ پرسش‌هایی که لازم است انسان معاصر گاهی از خود بپرسد؛ پرسش‌هایی که در عین سادگی شاید از نظر فلسفی و اخلاقی هم بتوانند چیزهایی به ما بیاموزند، برای رهایی سیاره‌ی کوچک زمین از این‌همه بحرانی که مانند بغض گلویش را می‌فشارد و قدرت یک مستند خوب در همین است انگار؛ در پرسش‌انگیزی و آگاهی‌بخشی‌اش.

سلام بر غم[۷]؛ نگاهی به مستند "توران خانم" ساخته‌ی رخشان بنی‌اعتماد و مجتبی میرتهماسب



[۷] – نام رمانی از فرانسواز ساگان، نویسنده‌ی فرانسوی

«هر اندوهی قابل‌تحمل است، اگر آن را به قالب داستانی درآورید یا داستانی در باب آن بگویید.»
(ایساک دینسن)

*

«غم بزرگ را تبدیل کنیم به کار بزرگ.»
(توران میرهادی)

*

توران میرهادی کیست؟ چگونه می‌زیسته‌است؟ آرمان‌ها و دغدغه‌های ذهنی‌اش چه بوده‌است؟ برای رسیدن به آرمان‌ها و اهداف بزرگش چگونه تلاش کرده‌است؟ چطور در این مسیر بر مشکلات فائق شد؟ انسانی که زندگی‌اش آکنده از تأملاتی برای ساختن جهانی بهتر بود و بیش از همه در او شفقت و هم‌دلی موج می‌زد و این همان چیزی است که این روزها در جهان پیرامون ما ضرورتی است کمیاب که آدم‌ها از آن دست کشیده‌اند؛ انگار جامعه را به شکل خانواده‌ی خود دیدن، به شکل یک خانواده‌ی ابَرانسانی.

تلاش مستند "توران خانم" آخرین ساخته‌ی مشترک رخشان بنی‌اعتماد و مجتبی میرتهماسب ـ در ادامه‌ی مجموعه مستندهای "کارستان"ـ تا حدود زیادی پاسخ دادن به این پرسش‌ها است. کندوکاوی در زندگی توران‌خانم میرهادی، معمار نهاد کودکی در ایران؛ زنی که از انسان و عشق مفهوم والایی در ذهن داشت.

"توران‌خانم" مستندی شخصیت‌نگار است که برای من بیش از آنکه درباره‌ی توران میرهادی، از بنیان‌گذاران شورای کتاب کودک در ایران باشد، مستندی است که به شعری بلند و پرشور می‌ماند؛ شعری در رثای انسان و عشق.

درنگ که می‌کنم می‌بینم یکی از ویژگی‌های مهم آثار رخشان بنی‌اعتماد، با توجه به کارنامه‌ی ارزشمندش، توجه به زنان مؤثر در طبقات متفاوت اجتماعی بوده‌است. او پیش از این هم در بسیاری از آثار داستانی و مستندش چون "نرگس" (۱۳۷۰)، "روسری آبی" (۱۳۷۳)، "بانوی اردیبهشت" (۱۳۷۶)، "گیلانه" (۱۳۸۳)، "زیر پوست شهر" (۱۳۷۹)، "این فیلم‌ها رو به کی نشون می‌دین" (۱۳۷۱)، "آخرین دیدار با ایران دفتری" (۱۳۷۴) و "همه‌ی درختان من" (۱۳۹۳) همواره شخصیت محوری فیلم‌هایش را به زنان سپرده و به شکل هوشمندانه‌ای در شخصیت‌پردازی زنان در آثارش موفق عمل کرده‌است؛ شخصیت‌هایی فعال، مستقل و تسلیم‌ناپذیر که با حضورشان شوق زیستن و شور زندگی را به اجتماع پیرامونشان تزریق می‌کنند و این نگاه اجتماعی قوی و مؤثر همان چیزی است که ردّ آن را در بسیاری از آثار مستند مجتبی میرتهماسب چون "بانوی گل سرخ" (۱۳۸۷)، "ساز مخالف" (۱۳۸۳) و "صدای دوم" (۱۳۸۳) هم می‌توان دنبال کرد؛ محتوای اجتماعی‌ای که بی‌شک وام‌دار سابقه‌ی مستندسازی این دو فیلم‌ساز است. این فیلم‌سازان حالا بر پایه‌ی شناخت صحیح خود از جامعه و نیاز به معرفی الگوهای موفق، تلاش می‌کنند به موضوعات مهم و ضروری جامعه بپردازند و در آثارشان انسان‌های شاید گمنام و ناشناخته‌ای را ترسیم کنند که منحصربه‌فردند و هریک رویاهای بزرگی در سر دارند و تلاش می‌کنند با تحقق رویاهای‌شان برای خود و دیگران جهان بهتری بسازند.

در واقع رخشان بنی‌اعتماد و مجتبی میرتهماسب که سال‌ها است هریک جداگانه و به شیوه‌ی خاص خود فیلم می‌سازند و هرکدام در فیلم‌سازی صدا و

سبک خود را پیدا کردند، حالا در انتهای مجموعه فیلم‌های "کارستان" (۱۳۹۶-۱۳۹۲)، که دغدغه‌های مشترک و هدف‌داری را ترسیم می‌کنند، ایده‌ی ساخت فیلم مشترکی را درباره‌ی توران میرهادی دنبال و با این مستند زمینه‌هایی را برای تأمل درخصوص این زن و هدف‌های والای او فراهم کرده‌اند؛ زنی که تمام دوران زندگی‌اش را با «عشق به کودکان سرزمینش» زیسته و «منشأ خیر و صلح و دانش برای کودکان» سرزمینش شده‌است.

توران میرهادی و همه برادران و خواهرانش دوران نوجوانی پرشوری را تجربه کردند. هریک از افراد خانواده‌ی او برای خودشان رسالتی قائل بودند و سعی می‌کردند در پیشرفت کشور تلاش کنند و اثرگذار باشند. اعضای این خانواده مفهوم والایی از انسان و عشق را در خود می‌پروراندند و همین ظرایف باعث شد خصلت‌ها و آرمان‌های منحصربه‌فردی پیدا کنند. «من امروز در این سن و سال منظور مادرم را بسیار خوب درک می‌کنم. او از عشق تصور یک شعله‌ی فروزان مداوم را در وجود انسان داشت. شعله‌ای که گرما و حرکتش دائمی است، تمامی ندارد و در هر لحظه از آدمی چیز بهتری می‌سازد. انسان را تشویق می‌کند تا از خودش تصویر بهتری بسازد و به واقعیت آن تصویر در درون خود برسد.» [۱]

"توران خانم" تنها چهره‌نگاری‌ای از زندگی یک انسان موفق نیست؛ توفیق دیگر این مستند در ارزش‌های اجتماعی آن است. شخصیت توران خانم واسطه‌ای می‌شود تا این مستند ما را با زیرلایه‌های عمیق‌تر اجتماعی آشنا کند؛ مستندی که یادآور می‌شود قابلیت‌های آدمی ساختن است و هم‌دلی و مهر ورزیدن، آن هم در جهانی که در آن با زنجیره‌ی خسته‌کننده‌ای از انسان‌های غیرهم‌دل مواجهیم. کوشش‌های توران خانم نمونه‌ی مؤثر تحقق این نوع آرمان و رویا است که می‌شود بشر را از وضعیتی که در آن است رهایی بخشید و به

قولی گریختن بشر از این وضع ظلمانی را هنوز امیدی هست، اگر بتوانیم برخی مفاهیم را از نو بازخوانی کنیم و به چالش بکشیم.

فیلم ما را با شمایل کمیابی از انسانی مهربان و آرمان‌گرا پیوند می‌دهد. انسان‌هایی که هم‌دلی بلدند. بلدند این جهان مخوف را به جای بهتری برای زیستن بدل کنند. آن تلاش جمعی باشکوه را برای انتشار فرهنگ‌نامه یادتان هست؟ آن وجود سر تا پا شوق را یادتان هست، وقتی میزهای کار را می‌چینند تا کنار هم غذا بخورند؟ آن صحنه‌ی باشکوه که توران میرهادی با لبخند شیرینش میان بچه‌ها می‌نشیند و با عشق به آن‌ها گوش می‌سپرد تا از نظرهای‌شان بهره‌مند شود؟ همه این‌ها سکانس‌هایی از فیلم است که سبب می‌شود آرام‌آرام درون بی‌تکبر و شخصیت والای او را کشف کنیم.

پروست می‌گفت که غم‌ها زمانی که به اندیشه و نظر بدل شوند، کمی از قدرت مجروح کردن قلب ما را از دست می‌دهند و اینجا، در مستند "توران خانم" عمیق‌ترین و به‌یادماندنی‌ترین فصل فیلم شاید سکانسی است که در آن جمله‌ای را هنگام تماشای عکس‌های خانوادگی از زبان توران میرهادی می‌شنویم: «مادر می‌گفت غم بزرگ را تبدیل کنیم به کار بزرگ» جمله‌ای که شاید دغدغه‌ای در ذهن خود فیلم‌سازان باشد که حالا بعد از تولید شش فیلم در مجموعه‌ی "کارستان" بر آن تأکید دارند و چه بهتر که چنین جمله‌ی مؤثری را از شخصیت اصلی فیلم هم می‌شنویم.

بی‌شک او پریشانی و یأس خود را با کار تسکین می‌بخشید و لابد با چنین تفکر والایی بود که فقدان برادر، غم از دست دادن فرزند و اعدام همسر اولش را تاب آورد و به قول پسرش با کار، هاله‌ای شکست‌ناپذیر دور خودش کشید و در کنار این تاب‌آوردن‌ها ادامه داد و برای ساختن جهانی بهتر جنگید و همین

تاب‌آوردن‌ها، همین از غمِ بزرگ کار بزرگ ساختن‌ها، همین تسلیم سرنوشت نشدن‌ها و مهربانی بی‌دریغ به انسان است که توران خانم را برای ما دوست‌داشتنی‌تر و مواجهه با او را در این مستند برای تماشاگرانش به تجربه‌ی دیداری مؤثر و لذت‌بخش بدل می‌کند.

فیلم همچون دیگر آثار بنی‌اعتماد و میرتهماسب در گونه‌ای از مستند شکل می‌گیرد که از ارائه‌ی ساختاری پیچیده اجتناب می‌کند و هرگز برای تأثیر بیشتر از ساختار دراماتیک یا بازسازیِ دوباره بهره نمی‌جوید، بلکه برعکس با تکیه بر لحن و فضایی ساده و صمیمی (در تمام حوزه‌های فیلم از طراحی، کارگردانی و فیلم‌نامه گرفته تا وجوه تکنیکال فیلم همچون تصویربرداری، تدوین و صدا) تلاش می‌کند شناخت ما را از شخصیت اصلی فیلم با صمیمیت بیشتری همراه کند. به این ترتیب، در چنین حال و هوایی فیلم‌سازان این حس خوب را به تماشاگر می‌دهند که در فضایی صمیمی که آرمان اصیل شخصیت فیلم را به‌خوبی ترسیم می‌کند نفس بکشد. سادگی و صمیمیت اینجا به نقاط قوّت این اثر بدل می‌شود.

پیوند نماها هم با استفاده از چینش قاب‌هایی که اغلب استادانه با دوربین روی دست گرفته‌شده در همین راستا و تا حدود زیادی با فهم درست از جهان فیلم‌ساز انجام شده‌است. پایان مستند "توران خانم" با بالا رفتن از پله‌های خالی ساختمان شورای کتاب کودک و شنیدن صدای نفس‌های توران میرهادی از دوردستی که دیگر نیست و چرخش دوربین در لابه‌لای اعضای شورای کتاب کودک شاید تأییدکننده‌ی این نگاه در جهان فیلم بنی‌اعتماد و میرتهماسب

است؛ نگاهی ساده اما عمیق که از مرگ کسی حکایت دارد که تا آخرین لحظه‌ی فیلم مرگش را باور نداشته‌ام!.

توران خانم شخصیتی است که مشاهده‌ی زندگی او بی‌شک می‌تواند نگاه تماشاگرانش را دگرگون کند. یقین دارم بیننده‌ی مستند "توران خانم" پس از دیدن فیلم دیگر همان آدم قبلی نخواهد بود و نسبت به آنچه در جهان می‌گذرد، احساس مشارکت و مسئولیت حقیقی بیشتری خواهد داشت. و چه توفیقی برای یک فیلم‌ساز بالاتر از این؟ متبرک باد نام او.

پی‌نوشت:

[۱] توران میرهادی، مادر و خاطرات پنجاه سال زندگی در ایران، به کوشش سیمین ضرابی، ص ۱۴۲.

باقی یادداشت‌ها:

- چهره‌ی هنرمند در جوانی؛ درباره‌ی مستند "حرفه: مستندساز"

- ثبت تاریخ سورئالیستی زنانه؛ مصاحبه‌ای با فیلم‌سازان مستند "حرفه: مستندساز"

- نگاهی به مستند "هفده‌ساله‌ها"

- این‌ها هم حق زندگی دارند؛ نگاهی به مستند "زنجموره"

- خاطرات پراکنده؛ نگاهی به مستند "خانه‌ی قمر خانم"

- مستند "زنانه"؛ منظور از خشونت بر زنان چیست؟

چگونه می‌شود خشونت بر زنان در زندگی روزمره را از خلال فیلم مستند فهم‌پذیرکرد؟

چهره‌ی هنرمند در جوانی؛ درباره‌ی مستند "حرفه: مستندساز"

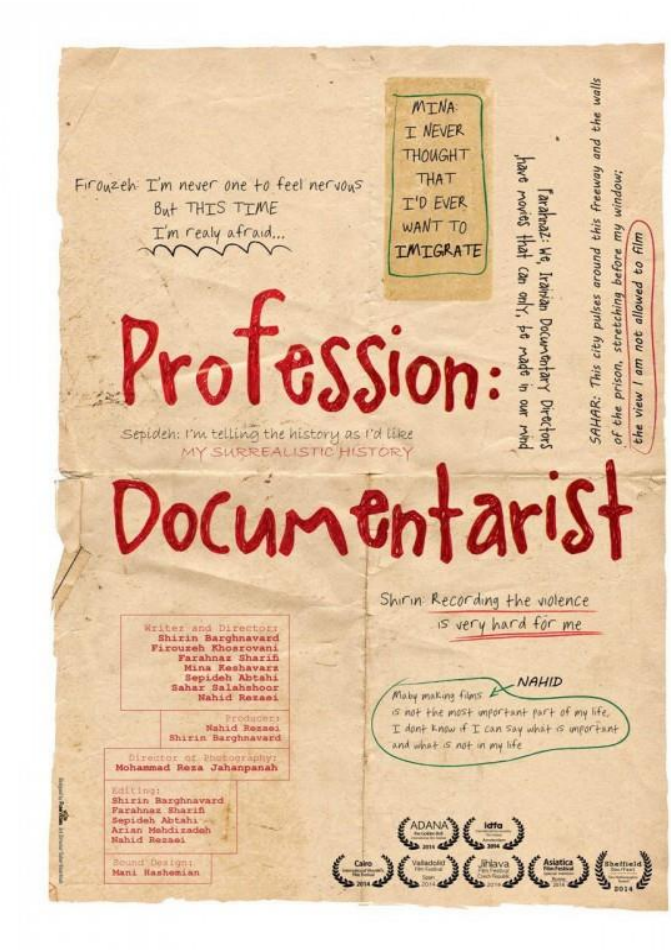
"حرفه: مستندساز" تجربه‌ای تازه است در سینمای مستند ایران. اینکه هفت کارگردان –هفت کارگردان زن– تصمیم می‌گیرند کنار هم قرار گیرند و در قالب هفت اپیزود کوتاه از پشت دوربین به تماشای خود بنشینند و ما را هم در این تماشا شریک کنند، به‌خودی‌خود ایده‌ی جذابی است. نمونه‌های دیگرش شاید بشود مجموعه فیلم‌های کوتاه "پاریس دوستت دارم"، "نیویورک، دوستت دارم"، "یازده سپتامبر" یا فیلم سه اپیزودی "بلیت‌ها"، مستندهای "رویای نوجوانی"، "خاطرات نوجوان"، "هفت زن فیلم‌ساز نابینا"، "هفده‌ساله‌ها" و...! اما حقیقت این است که "حرفه: مستندساز" نمونه‌ای به کلی متفاوت است با آنچه که تاکنون دیده‌ایم. مهم‌ترین تفاوت آن هم در شیوه‌ی روایتش است. در این‌جا قرار است به شیوه‌ی فیلم‌های خودبیانگر سوژه و ابژه یکی باشد. در این‌جا مستندساز خود یک فیلم مستند است و یک فیلم مستند، اوست؛ یعنی قرار است هر مستندساز در هر اپیزودِ خودچهره‌نگارانه رازی را، حقیقتی را برای ما بگشاید و جنبه‌ای از زندگی خود را بر حسب موقعیتی که دارد برای ما روایت کند؛ از خلال زندگی شخصی در ایران. ایرانِ این سال‌ها...! و در شکلی

متواضعانه هم قرار نیست که هیچ‌یک از اپیزودها بهترین باشد؛ چراکه هیچ مستندی در مفهوم ازلی-ابدی بهترین نیست؛ زیرا هر مستند با هر قالبی که برگزیده است، از خاطره‌نگاری تا توصیف تا بازی‌گوشی‌های خیال‌پردازانه‌ی روایی و آرشیوی، فرصتی برای دیدن جهان است. فرصتی برای بهتر دیدن و قرار است در قالب اثری خودچهره‌نگارانه سند صادقانه‌ای را به جامعه ارائه دهد و بعد تازه‌ای را به حافظه‌ی عمومی و تاریخ اجتماعی بیفزاید.

اینکه فیلم‌سازان "حرفه: مستندساز" تا کجا با ویژگی‌های فیلم‌های خودچهره‌نگار هم‌سو هستند و تا کجا توانسته‌اند مجال شناخت و عریان‌سازی خود را در پیشِ‌روی دوربین پیدا کنند و چقدر توانسته‌اند رازهایی را برای ما بگشایند و لحظات عاطفی و مؤثری از خود را در همین مجال کوتاه شکار کنند، پرسش‌هایی است که در فرصتی دیگر به آن خواهم پرداخت.

اما در کنار بیان دغدغه‌های شخصی، از منظر محتوایی نکته‌ی مهم و هوشمندانه‌ای در "حرفه: مستندساز" مستتر و بسیار ارزشمند است و آن پیوند امر «شخصی» و «اجتماعی» می‌باشد؛ در واقع آن‌ها در این خودبیانگری چندان حضور خود را به رخ نمی‌کشند، بلکه به بهانه‌ی نمایش خود، درون‌مایه‌های اجتماعی را با آثار خود پیوند می‌زنند. به تعبیری هریک از فیلم‌سازان با هر دغدغه‌ای -جنگ، سانسور، مهاجرت، آلبوم‌های خانوادگی، انقلاب، تنهایی و شادی- با وجود اینکه بیان شخصی و ذهنی‌ای را برای خودبیانگری برگزیده‌اند، اما مفاهیم هر اپیزود به‌گونه‌ای است که از روایت شخصی فراتر می‌رود و بر حسب ضرورت‌های اجتماعی سویه‌های انتقادی خود را هم به همراه می‌آورد؛ حتی اگر در وهله‌ی نخست، به نظر می‌رسد که قرار است با مستندهای خودچهره‌نگارانه‌ی هفت زن و با فیلم‌هایی فقط زنانه روبه‌رو شویم؛ یعنی زنانی با استفاده از دوربین، فقط سوبژکتیوه‌ی خاص زنان

را بیان کنند و فیلم‌ها از منظر تماتیک به کندوکاو و بازنمایی هویت زنان در فیلم محدود شود -روشی که محافل و منتقدان سینمایی از اواخر سال‌های هزارونهصدوشصت به آن توجه کردند و معتقدم که ضرورت ساختش هنوز احساس می‌شود.



در مواجهه با فیلم‌های "حرفه: مستندساز" مشخص می‌شود که بازتابندگی صرف جهان زنانه هدف فیلم‌سازان یا تنها هدف آنان نبوده و این رویکرد نه به مفهوم نفی زنانگی، نه نگاه متمرکز بر آن است؛ به تعبیری با وجود جوهره‌ی زنانه‌ای که هریک از فیلم‌ها با خود به همراه دارند، فیلم‌سازان کمی آن سوتر

می‌روند و بیان شخصی را به‌عنوان واسطه‌ی زبانی برای بازتاب دغدغه‌های اجتماعی-صنفی خود برمی‌گزینند. حتی حضور زنانه هم که با توجه به تحولات اجتماعی دستخوش تغییراتی شده‌است، با توجه به شرایط اجتماعی بازنمایی می‌شود.[۸]

با این تحلیل، "حرفه: مستندساز" با وجود گزینش بیان شخصی و شیوه‌ی روایت اول شخص که در تمام اپیزودها برگزیده است، معنای تازه‌ای نیز می‌یابد. شاید به همین خاطر است که این مستند خودنگارانه‌ی بلند، در بسیاری از اپیزودها به تعداد زیادی از تماشاگران خود -دستِ‌کم نسلی که متأثر از این شرایط زیسته‌است- اجازه می‌دهد که با آن، احساسِ «این‌همانی» کند. یک روزنامه‌نگار و یا نویسنده‌ای حرفه‌ای یا حتی یک کارگردان تئاتر هم‌دوره‌ی ما، حوالی همین نسل‌ها هم پس ازتجربه‌ی دیدنِ "حرفه: مستندساز" همراه فیلم می‌شود و پرسش‌ها یکی از پس دیگری می‌خزد در سرش و با خود می‌گوید که به‌راستی چه کسی این سال‌ها، همه این سال‌های کودکی و جوانی از جنگ، خشونت و سانسور هراس بود؟ «انگارمن بودم». چه کسی میان ماندن و رفتن همیشه سرگردان بود؟ «انگار من بودم». چه کسی ترانه‌ی آن خواننده‌ی زن را در یک عصر تابستانی کنار امواج دریا با خود زمرمه می‌کرد؟ «انگارمن بودم». در روزهایی که تنها یک پنجره، یک پنجره کافی بود برای رسیدن، برای رسیدن به لحظه‌ی آگاهی و ملال! ملال زیسته‌ی یک نسل؛ نسلی که نسل من بود.

۸- نگاه کنید به اپیزود فرحناز شریفی

به‌این‌ترتیب، "حرفه: مستندساز" در نگاه دیگر، بیشتر از همه به روایت احوالِ نسلی می‌ماند که به دور از هر نگاه ایدئولوژیک و سیاست‌زده‌ای می‌خواهد چند دهه از تاریخ تحولاتِ ایران و تلاطم‌های اجتماعی-سیاسی آن را در قالب دغدغه‌های روزمره یا در قالبی بازی‌گوشانه برای ما بازنمایی کند. نسلی که آنان را نسل سوم می‌خوانیم. نسلی که می‌خواهد بی‌اینکه گریبان کسی را بگیرد، به بی‌پناهی خود در برابر تاریخ و رابطه‌اش به آن وجهه‌ی درونی بخشد. نسلی که می‌خواهد با ثبت تاریخ، رابطه‌ی اکنونش را با وقایع تاریخی بازخوانی کند؛ وقایعی که ازسویی، به‌وسیله‌ی هر فیلم‌ساز و از زاویه‌ی دوربین او در اپیزودی مستند و سند خواهد شد و ازسویی دیگر، با ثبت آن وقایع به مواجهه‌ی فیلم‌ساز با خود و کشف دوباره‌ی خود در دل آن وقایع منتج می‌شود؛ چراکه جهان درون، بی‌جهان بیرون معنا ندارد، انگار. همین است که فیلم‌ساز راهیِ خلوت می‌شود. خویش را جست‌وجو می‌کند. درون و بیرون را به چالش می‌کشد و می‌بیند کم نیستند پرسش‌ها، دغدغه‌ها. این ملال فراگیر، این سرخوردگی‌ها که به همان بیرون ربط دارد، انگار. به همین بخشی از تاریخ. ولی چه خوب است که این تاریخ، این چالش درون و بیرون گفته می‌شود، روایت می‌شود؛ روایتی که همزمان نوعی مکاشفه هم هست برای فیلم‌سازش؛ نوعی مراقبه و مکاشفه‌ی مدرن و درنهایت، نوعی تراپی شاید. به‌طور کلی، یکی از اهداف این مستند بلند خودچهره‌نگارانه هم همین است، انگار -چندان‌که در همه جای دنیا مرسوم است؛ نوعی غلبه بر بی‌حوصلگی و ملال. به‌جای اینکه همه پرسش‌ها، نگرانی‌ها، همه این ملال محتوم، جانت را بخراشد باید ثبت شود. ثبت شود تا با ثبت آن آرام گیری. ثبت ملال یک جور گریز از ملال است انگار و رهایی از ملال شاید همان چیزی باشد که این جمع را به خود

خوانده است تا از انفعال بیرون آیند و به یک عمل اجتماعی در رابطه با حرفه‌ی خود دست زنند.

البته همه‌جا که ملال نبوده، همیشه که تاریک نبوده، در کنار ملال، شادی و شوری هم بوده‌است؛ نگاه کنید به اپیزود آخر و شور و شعف دمیده در جماعت مردمی که بعد از نتیجه‌ی انتخابات نودودو، سرخوش و هیجان‌زده از این مشارکت اجتماعی به خیابان‌ها ریختند و به امید روزهای بهتر، برای سرزمین خود شادی کردند و دوربین هم می‌رود برای ثبت این شادمانی، این بخش از تاریخ که تجربه‌ای است منحصربه‌فرد و یگانه. به‌طور کلی، اپیزود آخر یک جور دعوت هم هست. اپیزودی که نوعی شیوه‌ی بودن و سازش مهربانانه با جهان را هم به ما پیشنهاد می‌دهد؛ دعوتی که با پذیرفتن آن می‌شود دنیای بهتر و زیباتری برای خود و دیگران ساخت، دنیایی شادتر و این دعوت ازسوی فیلم‌سازی است که ازاتفاق نسل سومی هم نیست، ولی از نفس نیفتاده و هنوز تازه‌نفس است.

در آخر اینکه "حرفه: مستندساز" به‌تازگی در نخستین حضور بین‌المللی خود در جشنواره‌ی شفیلد انگلستان، به نمایش گذاشته شده‌است و با دریافت جایزه‌ی تیم هترینگتون از آن تقدیر شد.

پرونده‌ی پیشِ‌رو نگاه نویسندگان سینمای مستند به مجموعه‌ی بلند "حرفه: مستندساز" است که با نظریه‌ها و نقدهای خود، هریک وجوهی تازه از این مستند بلندِ اپیزودیک را بررسی می‌کنند.

ثبت تاریخ سوررئالیستی زنانه؛
مصاحبه‌ای با فیلم‌سازان مستند "حرفه: مستندساز"

(آزاده بی‌زارگیتی، فرشته حبیبی)

تا جایی که ما می‌دانیم این اتفاق تا به حال در سینمای مستند ایران و یا حتی در سینمای داستانی ما رخ نداده‌است؛ این هم‌دلی و هم‌راهی میان هفت نفر برای ساخته شدن فیلمی هفت‌تکه‌ای. فیلمی که گرچه هفت زن با هفت نگاه و سلیقه‌ی متفاوت و با هفتاد جور دل‌مشغولی و دغدغه آن را ساخته‌اند، ولی به کلیتی یک‌دست و صمیمانه رسیده‌است. "حرفه: مستند ساز" مستندی هفت

اپیزودی است که به شیوه‌ی خودبیانگر، روایت زندگی و تجربه‌های شخصی-اجتماعی زنانی فیلم‌ساز متعلق به سه نسل را پیش روی ما می‌گذارد.

روایت این تجربه‌ها دنیای پررمزوراز، متنوع و پر از جزئیاتی را با خود به همراه می‌آورد. دنیای شخصی آدم‌هایی که به شکلی سیال رخدادهای روزمره زندگی‌شان را با خاطرات سال‌های دور و فرازونشیب‌های جامعه‌ی امروز درآمیخته‌اند و حال تب‌زده‌ی دوران را عریان و بی‌واسطه جلوی لنز دوربین به تماشا گذاشته‌اند. این نوعی ثبت و ضبط خودمانی از بزنگاه تاریخی است که ما در آن ایستاده‌ایم، طرح پرسش‌هایی بی‌جواب که شمایل روزگار ما را ترسیم می‌کند و درنهایت، نوعی ثبت تاریخ سوررئالیستی به دست زنان است.

"حرفه: مستندساز" به‌تازگی در جشنواره‌ی بین‌المللی مستند شفیلد، که بزرگ‌ترین رویداد مستند انگلیس است، جایزه‌ی تیم هترینگتون را دریافت کرد. به همین بهانه با این هفت مستندساز گفت‌وگو کردیم؛ مستندسازانی که اغلب آنان به‌جز این فیلم، اثر یا آثار مهم دیگری هم در پرونده‌ی کاری خود دارند: شیرین برق‌نورد، فیروزه خسروانی، فرحناز شریفی، سپیده ابطحی، مینا کشاورز، سحر سلحشور و ناهید رضایی.

*

- فیلم "حرفه: مستندساز" هفت اپیزود دارد و در هر اپیزود دنیای امروزِ ما از نگاه زنی به تصویر کشیده شده‌است. پیش از شروع بحث، لطفاً تک‌تک مختصری درباره‌ی فیلمتان و دنیایی که در آن تصویر کرده‌اید، بگویید.

- از شیرین شروع کنیم که اپیزود اول کارِ اوست:

شیرین: فیلم من درباره‌ی جنگ است و ترسم از جنگ. ما ۱۳۸۹ این کار جمعی را شروع کردیم. وقتی داشتیم درباره ایده‌های این فیلم حرف می‌زدیم، شایعه‌ی جنگ علیه ایران خیلی زیاد بود. بحث بر سرِ حمله‌ی اسرائیل به ایران بود و همه در هول و هراس و دلهره بودیم. من از خشونت و جنگ خیلی می‌ترسم. در ضمن، جنگ هشت‌ساله‌ی ایران و عراق برای من یک گره ذهنی بود. پیش از شروع این فیلم، من تحقیق مفصّلی درباره‌ی جنگ انجام داده و با ده دوازده زن شهید مصاحبه کرده بودم. وقتی تصمیم گرفتیم فیلم بسازیم، فکر کردم این مهم‌ترین دغدغه‌ی من است و بنابراین تلاش کردم درباره‌ی واکنش و دل‌مشغولی‌های جامعه‌ای که سایه‌ی جنگ بالای سرش بود فیلمی بسازم.

ناهید: آن زمان حرف جنگ و احتمالش این‌قدر زیاد بود که ما فکر می‌کردیم سرانجام همه‌چیز به جنگ می‌رسد و بنابراین، موقع چیدمان اپیزودها، اپیزود

شیرین را گذاشتیم انتها. اما بعد از انتخابات ۱۳۹۲ نظرمان تغییر کرد و چیدمان را عوض کردیم.

شیرین: همه گروه می‌گفتند که فیلم باید با جنگ تمام شود، چون مهم‌ترین موضوعِ آن روزها احتمال جنگ بود. البته در طرح موضوع جنگ، من فقط توپ و تانک و موشک مدنظرم نبود و بیشتر به موضوع خشونت فکر می‌کردم.

- بقیه‌ی اپیزودها چطور چیده شدند؟ یعنی اینکه مثلاً کدام اپیزود اول بیاید و کدام وسط...

ناهید: تقدم و تأخر فیلم‌ها بیشتر بستگی به این دارد که حرف آن‌ها چطور کنار هم معنی می‌دهد و کدام ترکیب بهتر است. ما ملاحظات مختلفی داشتیم و شاید این ترکیب برای خودمان بیشتر معنا داشته باشد تا مخاطب. چیدمان‌های گوناگونی را امتحان کردیم و مهم‌ترین جابه‌جایی همین بود که اپیزود شیرین (با موضوع جنگ) در انتهای فیلم بود، ولی جمع به این نتیجه رسید که اپیزود دیگری جای آن را بگیرد.

– درنهایت، اپیزود خود تو انتهای فیلم قرار گرفت. موضوع فیلم تو سرخوشانه‌تر و امیدبخش‌تر است. روند فیلمت طوری است که در آخر انگار با دنیا به یک نوع سازگاری رسیده‌ای. تو در واقع داری به ما «بودنی دیگر» را پیشنهاد می‌کنی.

ناهید: من بیشتر از اینکه فیلم ساختن برایم مهم باشد، زندگی روزمره و روابطم مهم است. فیلم‌سازی به من کمک می‌کند که خودم را بهتر بفهمم. بین چهل تا پنجاه‌سالگی، دغدغه‌ی من حرفه‌ام بود. من علایق خیلی زیادی دارم و اتفاقی وارد فیلم‌سازی شدم. همیشه برایم سؤال بود که آیا می‌توانستم شغل دیگری داشته باشم. آن روزها، وقتی این حرفه به مشکل برخورد، همان روزهایی که خانه سینما هم تعطیل شد، رفتم دنبال اینکه چیزهای دیگری را تجربه کنم. روی همکاران و دوستانم فشار زیاد بود و تحمل این بیکاری‌ها سخت. همه داشتند به کارهای دیگری که می‌شد انجام داد، فکر می‌کردند. این‌ها موضوع فیلم من شد. من دلم نمی‌خواست در این فیلم راجع‌به چیزهای

مهم حرف بزنم، بلکه دلم می‌خواست فیلمی درباره‌ی چیزهای کوچکی که به زندگی روزمره مربوط می‌شد بسازم. چیزهایی که برایم مهم بود در فیلم دیده شوند یکی محله بود و دیگری ارتباطات بین آدم‌ها در فضای شهری. می‌خواستم در محله‌ی خودم، زیر پل کریم‌خان، باشم و فکر می‌کنم آدم می‌تواند یک شهر و حتی یک دنیا را در زندگی خود و در محله‌ی خودش تعریف کند. می‌خواستم در فیلمم زندگی جریان داشته باشد.

- جایی در فیلم می‌گویی «چرا بعضی‌ها می‌گویند کارهای آدم مثل بچه‌های آدم‌اند؟ چطور ممکن است مثلاً دماغ بچه‌ی آدم را ببرند و آدم حرفی نزند؟!»

ناهید: این‌ها اتفاق افتاده بود. یکی از فیلم‌های مرا با حذف پنج دقیقه جایی پخش کردند. هنوز سرِ آن پنج دقیقه‌ای که از فیلمم درآمده‌است، به‌شدت ناراحتم. اما در این فیلم، ما دلمان می‌خواست بیشتر امید و مقاومت را نشان دهیم و نق نزنیم.

سپیده: اینکه ما به هر حال «باید زندگی کنیم» مهم‌ترین حرفِ فیلم ناهید بود و در واقع فیلم ناهید به ما می‌گفت که این را یادمان نرود.

- سپیده! فیلم تو درباره‌ی خاطرات است. چطور به این ایده رسیدی؟ و آن تاریخ به قول تو سوررئالیستی که در فیلم به آن اشاره می‌کنی، چطور شکل گرفت؟

سپیده: در سال‌های اخیر، چیزی که ذهنم را درگیر کرد اتفاق منحصربه‌فردی بود که داشت در ایران می‌افتاد: ثبت وقایع با دوربین‌های موبایل. در هر جمعی مردم موبایل‌به‌دست فیلم و عکس می‌گرفتند و این برای من به یک موضوع تبدیل شد. منِ مستندساز هرگز نمی‌توانستم اتفاقات را این‌طور ثبت کنم. عده‌ی کثیری داشتند این ابژه را ثبت می‌کردند و نفْس این کار برای من جذاب شده بود. از طرفی، مسئله‌ی کودکی و فراموشی و به خاطر آوردن چیزی از دوران کودکی دغدغه‌ی ذهنی‌ام بود و وقتی این‌ها را به هم ارتباط می‌دادم، می‌دیدم که دوربین چقدر به ثبت همه آن چیزهای شخصی و خانوادگی و تاریخی کمک می‌کند.

خاطرات گنگی از خاله‌ام داشتم که هم‌زمان با انقلاب مرده بود. شروع کردم به زنده کردن خاطرات دورم. همه این‌ها به هم وصل و طوری شد که انگار من به‌وسیله‌ی دوربین و آرشیو می‌خواستم آن مقطعی از تاریخ را که به من ربط

دارد، بازخوانی کنم. ساخت این فیلم، باعث شد چند خاطره‌ی مهم کودکی‌ام را یک‌جا جمع کنم. هیچ فیلمی موجود نبود و من مجبور شدم به آرشیوهای خانوادگی دیگران رجوع کنم و چیزهای جذابی دیدم که برخی را در فیلم به کار گرفتم.

فرحناز: یکی از بخش‌های جذابِ پشت صحنه‌ی فیلم سپیده موقعی بود که آرشیوها را درآورده بودیم و شروع کردیم به سرهم‌کردن.

- فیلم خودِ تو هم بر پایه‌ی آرشیوهای خانوادگی ساخته شده...

فرحناز: من علاقه‌ی دیوانه‌واری به آرشیو دارم که نمی‌دانم چطور شکل گرفته‌است. همیشه سعی می‌کنم طوری از آرشیو استفاده کنم که بیانِ زمان حال هم باشد. صرفاً به‌عنوان چیزی که مربوط به گذشته است، از آن استفاده نمی‌کنم. استفاده از آرشیو بیشتر یک‌جور بازخوانی است. جمع کردن عکس‌ها

و آرشیو کردن آن‌ها را دوست دارم. داستانِ درونِ عکس‌ها را دوست دارم. فقط به‌عنوان «مستند» به آن فکر نمی‌کنم، با آن‌ها تخیل می‌کنم. بعضی وقت‌ها فکر می‌کنم از سرهم‌کردن عکس‌ها یک داستان بنویسم و بر اساسش فیلم بسازم.

ناهید: یکی از ایده‌های اولیه‌ی ساخت فیلم گروهی‌مان این بود که هرکس یک عکس انتخاب کند و روی آن فیلم بسازد.

فرحناز: درباره‌ی اپیزودی که در این فیلم دارم، دو دغدغه‌ی هم‌زمان داشتم؛ یک دغدغه‌ام این بود که درباره‌ی خانواده‌ام فیلمی بسازم و دغدغه‌ی دیگرم ممنوعیت صدای زنان بود. من از سر فیلم "قمر (صدای ماه)" که پایان‌نامه‌ی دانشگاهم بود، با این موضوع درگیر بودم. از طرف دیگر، در خانواده‌ی من به خاطر پرجمعیت بودن هرکسی برای خودش سازی می‌زد و یک نوع موسیقی گوش می‌داد. یکهو در ذهنم جرقه خورد که این دو تا را با هم روایت کنم. شروع کردم به روایت کردن داستان خانواده‌ای که در آن هرکس به یک خواننده علاقه داشت. من اختلاف سن زیادی با سایر اعضای خانواده داشتم و سلیقه‌ام با تأثیری که از همه آن‌ها گرفتم، شکل گرفت.

فیلم "صدای ماه" توقیف شد و پخش عمومی نداشت. بعدش به خواننده‌ی زنِ دیگری فکر می‌کردم که صدایش را دوست داشتم و اصلاً برای من شمایل یک دوره‌ی طولانی فرهنگ ایران بود، اما نشد که بسازمش. در اپیزودی که در فیلم "حرفه: مستندساز" دارم، درباره‌ی همه این‌ها حرف زده‌ام. حرف زدن راجع‌به فیلمی که دوست داری بسازی و نمی‌توانی، مثل این است که فیلمت را هم ساخته‌ای و هم نساخته‌ای. من این فرم روایت را دوست داشتم.

- در بعضی از اپیزودهای فیلم کمتر تصویر می‌بینیم و بیشتر عنصر صدا فیلم را جلو می‌برد، مثلاً فیلم فیروزه این‌طور است.

فیروزه: پروژه‌ی من اسمش هارد تو هارد بود. قابلیت تصویری پروژه‌ام خیلی کم بود و به همین دلیل در کارم تصویر خیلی مونوتن است، اما به هر حال ساختار خاص خود را دارد. قصه‌اش هم به تجربیات شخصی خودم برمی‌گردد. من همیشه از فرودگاه ترس داشتم و دلهره‌ی این را که نکند اتفاقی بیفتد. همیشه فکر می‌کردم یک روز نوبت من می‌شود و بالاخره هم یک روز اتفاق افتاد و اسمم را توی فرودگاه اعلام کردند. خیلی رفتارشان محترمانه بود و اصلاً وارد حوزه‌ی خصوصی زندگی‌ام نشدند.

یک بار شش تا مستندساز را خواستند و من خیلی نگران شدم. این نگرانی موضوع فیلم من شد. در فیلم زنی را می‌بینیم که در حال جمع کردن وسایل شخصی‌اش است و ضمناً دارد خاطره‌ای طولانی را تعریف می‌کند؛ خاطره‌های خودم از پرسش‌ها و پاسخ‌ها.

- لحنی که در نریشن این فیلم استفاده شده، خیلی صمیمانه و واقعی به نظر می‌رسد...

فیروزه: من ابتدا برای گفتار فیلم متنی نوشته بودم که خیلی خشک بود. یک بار داشتم همان خاطرات را برای فرحناز تعریف می‌کردم و رکوردر را روشن و ضبط کردیم. بعداً هر کاری کردیم و هرچه ضبط کردیم خوب نشد و درنهایت، تصمیم گرفتیم از همان ضبط اولیه استفاده کنیم چون حس و حال خوبی داشت.

فرحناز: و این شد ویژگی فیلمش. صدایش بعضی جاها اصلاً قابل شنیدن نیست، ولی چون حس و حال خوبی دارد از همان استفاده کردیم.

- مینا! موضوع فیلم تو مهاجرت بود. چرا مهاجرت را انتخاب کردی؟

مینا: راستش همه بچه‌های گروه قرار بود دغدغه‌ی شخصی‌شان را در فیلم طرح کنند و آن روزها مسئله‌ی من تردید رفتن از ایران یا ماندن بود. اتفاقاتی برایم افتاده بود که دوست داشتم از همه‌چیز دور باشم. در آن شرایط درباره‌ی همه‌چیز این احساس را داشتم: ترک کردن. زمان زیادی طول کشید تا ایده‌ام منسجم شود و به این نتیجه برسم که چطور آن را بیان کنم. خیلی فکر کردم به اینکه چه چیزی باعث شد به این نقطه برسم. همان‌ها شد متنی که برای فیلمم نوشتم. در خانواده و اطرافم ظرف مدت یک سال، خیلی‌ها مهاجرت کرده بودند. هم وسوسه‌ی رفتن داشتم، هم دلم می‌خواست بمانم، چون اینجا بود که می‌توانستم کار کنم و اصلاً حرفه‌ام اینجا معنی می‌شد. درگیر این تردیدها بودم. پایان فیلمم هم با همان تردیدها بود، چون نتوانسته بودم تصمیم درستی بگیرم.

- و فیلم سحر؟

سحر: یک سال من در خانه‌ای بودم که نزدیک زندان بود. از پنجره‌اش حصارهای زندان را می‌دیدم. این موضوع درگیری ذهنی‌ام بود. احساس می‌کردم خیلی نزدیکم به آنجا. بعد این‌ها با پس‌زمینه‌ی زندگی شخصی و خانوادگی‌ام درهم آمیخت و ماحصلش شد آن هفت دقیقه‌ای که در فیلم می‌بینید.

- فیلم‌برداری فیلم تو طوری بود که انگار دوربین را جایی ثابت کاشته باشی...

سحر: این فرمی بود که به آن فکر و انتخابش کرده بودم. طوری بود که انگار دوربین را گذاشته‌ام و خودم دارم از خودم فیلم می‌گیرم. می‌خواستم با کمترین استفاده از دکوپاژ و تکنیک سینمایی تصویر بگیرم. می‌خواستم فاصله بگیرم از همه این چیزها و سعی کنم بیشترین تأثیر را بگذارم.

- خب، حالا بیایید درباره‌ی شکل‌گیری ایده‌ی اولیه‌ی ساخت این فیلم هفت‌نفره حرف بزنیم...

سپیده: در سال‌های اخیر، شرایط تولید مستقل فیلم خیلی سخت شده بود و من و فرحناز که با هم در یک دفتر مشترک کار می‌کردیم به این فکر کردیم چه کنیم که هم بتوانیم مستند بلند بسازیم و هم از فضای ناامیدی و خستگی در حرفه و اجتماع دربیاییم. هم‌زمان با بقیه‌ی بچه‌ها هم حرف زدیم و آرام‌آرام نطفه‌ی کار گروهی شکل گرفت. بعضی از بچه‌ها دیرتر به گروه ملحق شدند و بعضی‌ها گروه را ترک کردند، تا اینکه رسیدیم به این هفت نفر و کار جدی شد.

- وقتی هسته‌ی اولیه‌ی گروه شکل گرفت، چقدر طول کشید تا به نقاط مشترک برسید و موضوعات انتخاب شوند؟

شیرین: جلسات زیادی داشتیم. تا موقع راف‌کات تقریباً ۵۵ جلسه گذاشته بودیم، در طول یک سال و نیم. سه چهار ماه طول کشید تا هرکدام به ایده‌ای رسیدیم که توانستیم نظر بقیه را جلب کنیم. یکی از جذابیت‌های کار این بود که تا آخرین لحظه، در عین اینکه همه به نوعی استقلال داشتند، اما در کار هم نظر می‌دادند و از هم تأثیر می‌گرفتند.

ناهید: انتخاب موضوع زمان زیادی از ما گرفت. راجع به تک‌تکِ ایده‌ها حرف زدیم و کم‌کم به دو سه تا خط اصلی رسیدیم. تصمیم گرفتیم از مسائلی حرف بزنیم که مسئله‌ی روز است و دغدغه‌ی ذهنیِ حالِ حاضرمان. فهرست‌های بلندبالایی از موضوعات مختلف داشتیم، ولی به‌دلیل اینکه می‌خواستیم در ساخت فیلممان آزادی داشته باشیم و پای تهیه‌کننده وسط نیاید و درنهایت، رسیدیم به ایده‌ی "حرفه: مستندساز".

- به نظر می‌رسد هریک از شما موضوعی را که از قبل دغدغه‌ی ذهنی‌اش بوده‌است کار کرده؟

ناهید: طبعاً ما کاراکترهای متفاوتی داشتیم. می‌خواستیم خودمان باشیم. درعین‌حال، دلمان می‌خواست این فیلم هفت اپیزود مستقل نباشد، یعنی لازم بود نوعی یک‌دستی و هارمونی وجود داشته باشد. اینکه هرکسی فیلم را چطور روایت کند، مهم بود. خیلی با هم مشورت می‌کردیم. پیش می‌آمد که دل‌خور می‌شدیم و حتی دعوا می‌کردیم، ولی درنهایت، هرکسی آزادی‌هایی داشت و فیلم خودش را می‌ساخت.

- اینکه خودتان تک‌تک سوژه‌ی کار باشید، در روند کار ایجاد شد یا از اول بنا بود فیلمِ خودبیانگر بسازید؟

فرحناز: کمی طول کشید تا تصمیم گرفتیم که همه درباره‌ی مشکلات حرفه‌مان حرف بزنیم، اما از همان موقع دیگر قطعی شده بود که روایت فیلم‌ها «اول‌شخص» باشد.

مینا: ما به موضوعات مختلفی مثل بی‌پولی، سفر و موسیقی فکر کرده بودیم. حتی به ساختارهای گوناگون فکر کردیم؛ مثلاً اینکه درباره‌ی یک عکس فیلم بسازیم یا این ساختار که همه فیلم‌ها خودنگاری باشد. اما بعد دیدیم هر موضوعی که طرح می‌شود چند نفر موافق نیستند و گفتیم چیزی باشد که دغدغه‌ی همه در آن بگنجد و کسی به موضوع محدود نشود. ناهید "حرفه: مستندساز" را پیشنهاد داد و همه قبول کردند. این طوری شد که هرکسی سمت بیان خودش رفت. مسائل دیگری هم بود؛ مثلاً اینکه می‌خواستیم فیلم با بودجه‌ی کمی جمع شود و همین باعث شد سبکمان خودبیانگر باشد و دوربین را ببریم در خانه‌های خودمان و دغدغه‌های‌مان را مطرح کنیم، البته طوری که خیلی هم شخصی نشود و رویکرد اجتماعی داشته باشد.

- فیلم‌های خودنگار یا خودبیانگر در سینمای مستند ما زیاد متداول نبوده‌است. معدود آثارِ موجود هم اغلب ساخته‌ی زنان است. شیرین و مینا و فرحناز نمونه‌هایش را قبلاً کار کرده بودند. شاید این بک‌گراند قبلی هم کمک کرد که روایت اول‌شخص را انتخاب کنید...

فرحناز: من فکر می‌کنم محتوای فیلم اقتضا می‌کرد که این زاویه‌ی دید را انتخاب کنیم. چون پای مسائل حرفه‌مان در میان بود، این نوع روایت و فرم را با خودش آورد.

سحر: البته این هم بود که ما نمی‌خواستیم حکم کلی صادر کنیم و بنابراین، اگر هرکس از زاویه‌ی دید خودش حرف می‌زد و مشکلات و دغدغه‌هایش را طرح می‌کرد، بهتر بود.

ناهید: ضمن اینکه موضوع ما ابعاد خیلی زیادی داشت و با این روش، یک دید چندوجهی برای طرح موضوع ایجاد شد.

سپیده: فیلم ما درباره‌ی حرفه‌ی مستندسازی نیست. چون در روند یافتن ایده برای هر کداممان یک تم خاص برجسته بود و آن تم‌ها تعمیم‌پذیر به دیگری نبودند، دست آخر رسیدیم به اینکه هرکس از دغدغه‌ی شخصی خودش با زاویه‌ی دید اول‌شخص حرف بزند، البته با محوریت حرفه‌مان.

- درنهایت، فیلم وجهه‌ای کاملاً اجتماعی دارد. وجوه اجتماعی‌اش خیلی پررنگ است و دغدغه‌های شخصی در آن حالت عمومی پیدا کرده‌اند. درعین‌حال، حرف زدن از دنیای شخصی و خودبیانگری یکی از ویژگی‌های هنر زنانه است و در اینجا شاید بتوان گفت دیدن وقایع اجتماعی از زاویه‌ی نگاه زنانه.

ناهید: البته تلاش مضاعفی نشده‌است برای اینکه فیلم‌ها خیلی زنانه باشند. این فیلم‌ها چون خیلی صریح درباره‌ی خود ما هستند شاید زنانه به نظر می‌رسند. من ده سال پیش در مدرسه‌ی دخترانه فیلمی ساختم و هر بار که فیلم دیده می‌شد همه می‌گفتند اگر این‌ها پسر بودند، هیچ حرفی ازشان درنمی‌آمد. من موافقم که این یک ویژگی زنانه است.

فرحناز: سؤالی مطرح است که اصلاً فیلم زنانه چیست؟ مردهایی هم هستند که فیلم‌هایی می‌سازند درباره‌ی زنان و دغدغه‌های زنان.

- منظور از سینمای زنانه همان سینمایی‌ست که با خودش تعاریف جدید و نگاه جدیدی را به جهان سینما آورده‌است. سینمایی که روابط میان زنان و جهان و سینما را بازنمایی و حتی بازبینی ,و بازسازی می‌کند.

ناهید: بله، و زن‌هایی هم هستند که با نگاه و دید مردانه فیلم می‌سازند. در واقع این یک تعریف و یک ویژگی است برای شناختن نوعی از سینما یا هنر. در برخی اپیزودهای "حرفه: مستندساز" دغدغه‌های زنانه دستمایه‌ی فیلم شده، مثلاً فیلم فرحناز این‌گونه است.

سحر: دغدغه‌های دیگری هم در این فیلم‌ها هست، مثلاً جنگ، مهاجرت و انقلاب.

فرحناز: تا آنجا که من می‌دانم سینمای زنانه لزوماً سینمایی نیست که از دغدغه‌های زنانه بگوید. سینمای زنانه نوعی بیان است؛ مثلاً همان‌طور که راه رفتن زن با راه رفتن مرد متفاوت است و حتی اگر زن مثل مرد شلوار بپوشد، این تفاوت آن دو را از هم متمایز می‌کند، نگاه و حضور زن هم ممکن است معنایی زنانه به فیلمش بدهد. من تلاشی نکردم به این زبان نزدیک شوم و اگر هست کاملاً ناخودآگاه است.

شیرین: من خیلی به سینمای زنانه و مردانه قائل نیستم. همه ما زن هستیم، ولی تفاوت‌های بسیاری داریم. به نظرم این تعریف بی‌معنی است. برخی از مسائل کاملاً به فیزیک و بیولوژی زنان مربوط می‌شود، مثلاً من قبلاً فیلمی درباره‌ی بارداری ساختم و خُب اگر زن نبودم، شاید برایم امکان‌پذیر نبود این‌قدر درباره‌ی مادرانگی خالص حرف بزنم. بحث پیچیده‌ای است. اگر می‌گوییم شعر فروغ زنانه است، این زنانگی از ذاتش برمی‌آمده. در این فیلم هم من زنم و دغدغه‌هایم مربوط به زن بودنم است، مربوط به نگاه یک زن در جنگ و اگر مردی آن را می‌ساخت، قطعاً متفاوت بود.

- درباره‌ی شعر فروغ آن زنانگی که می‌گویید در شعرهای او هست، به نظر می‌رسد بیشتر مبتنی بر شناخت بوده تا اینکه ناخودآگاه و ذاتی باشد. او کاملاً جنس خودش را می‌شناخته و دیگر اینکه سینمای زنانه می‌تواند تعاریف مختلفی را در بر بگیرد، از طرح دغدغه‌های زنانه تا نگاه زنانه.

مینا: من با آن قسمت از بحث موافقم که زنان از فضای شخصی بیشتر حرف می‌زنند. اصولاً این حرف زدن از فضای خصوصی در روحیه‌ی زنان غالب‌تر است و شاید این وارد دنیای سینما هم می‌شود.

سحر: شاید هم در زمانه‌ی ما این‌جوری است و زنان در همه عرصه‌های هنری این گرایش را نشان می‌دهند. اما ما فقط می‌خواستیم خودمان باشیم، بدون هیچ تأکیدی.

- فیلم به‌رغم اینکه شخصی است، سعی می‌کند ناکامی‌ها و دل‌خوری‌های حدود یک دهه را به نحوی واگویه کند. ولی درعین‌حال،

انگار حواستان بوده که به اثر اگزوتیک ناامیدکننده تبدیل نشود، به‌خصوص با مدل چیدمان این هفت اپیزود و اینکه در اپیزود پایانی امید بیشتری نهفته است.

فیروزه: حضور در این پروژه برای ما مثل این بود که هر کدام هفت فیلم ساخته‌ایم، آن‌قدر که درگیر کار گروهی بودیم و در کار هم حضور داشتیم. شاید چون ما درد مشترک داشتیم، به نوعی تراپی هم بود برای‌مان. خودمان را می‌گستراندیم و حرف‌های‌مان را می‌زدیم. خیلی بحث و جدل بود و حتی در مقاطعی فرساینده شده بود.

- هرکسی نریشن فیلم خودش را نوشت؟

فیروزه: بله، هرکسی خودش می‌نوشت، ولی بعد در جمع می‌خواندیم و نظر می‌دادیم.

- همه فیلم‌ها گفتار متن دارند و می‌شود گفت که عنصر صدا غالب است. در برخی اپیزودها خیلی تصویر نمی‌بینیم و بیشتر می‌شنویم. اگر صدا قطع شود، شاید تصویر در برخی صحنه‌ها به‌تنهایی رسا نباشد. حالا همین عنصر صدا به ساختار فیلم تبدیل شده و نوعی هارمونی ایجاد کرده‌است.

فرحناز: اصلاً از اول قرار بود فیلم من صامت باشد!

فیروزه: فیلم ماجراهای زیادی را در سال‌های اخیر مطرح می‌کند و در آن حرف زیاد است. از اول هم قرار بود که نریشن داشته باشیم، ولی به این میزان و حجم نه. بعضی از نریشن‌ها آخر نوشته شدند.

سحر: به نظر من فیلم شخصی و خودبیانگر باید روایت و نریشن داشته باشد. در این نوع فیلم‌ها بیان عنصر مهمی است و باید نمود پیدا کند. صدای هرکسی نماینده‌ی شخصیت و زندگی و دغدغه‌هایش است. قرار شد هر کسی

روی اپیزود خودش گفتار داشته باشد، حتی اگر صدای خوبی ندارد و حتی اگر الکن است.

مینا: وقتی شروع کردیم به نوشتن و هرکسی از زبان خودش نوشت و فکر کرد چه تصویرهایی در فیلمش داشته باشد، دیدیم چقدر نریشن زیاد است و بعد فهمیدیم این استایل فیلم ماست.

سپیده: قانون و چهارچوبی وجود نداشت، ولی ما مدام با مراقبت از کار خودمان و بقیه در یک پروسه‌ی کارگاهی جلو می‌رفتیم و کم‌کم در آن بی‌نظمی به ساختار می‌رسیدیم. در عین اینکه ما داشتیم دیالوگ کردن و جدل کردن را تمرین می‌کردیم، خط فیلم را هم جلو می‌بردیم. همیشه یکی دو نفر داشتند روند کلی را کنترل می‌کردند و البته این نقش مدام عوض می‌شد.

ناهید: یک اصل کلی برای‌مان وجود داشت که همیشه به هم یادآوری می‌کردیم و آن این بود: به خودت مراجعه کن. معیار هرکسی برای ساخت فیلمش خودش بود. آن وقت‌هایی که با یکدیگر صرف کردیم، باعث شد که با هم به هارمونی درونی برسیم. همه رخدادهای واقعی زندگی ما در جریان این فیلم‌سازی بود و ما هنگام کار یک نوع دل‌گرمی از حضور هم داشتیم. اگر هارمونی در فیلم هست، در واقع از رابطه‌ی بین ما و از زندگی کردن ما با هم نشئت می‌گیرد.

- هزینه‌های فیلم چطور تأمین شد؟ هرکسی هزینه‌ی فیلم خودش را پرداخت؟

شیرین: فیلم ما تهیه‌کننده و سرمایه‌گذار نداشت، ولی ما موفق شدیم درنهایت، به یک فیلم برسیم و آن را به سرانجام برسانیم. اصولاً احتمال اینکه

هفت نفر بتوانند بدون بالاسر و رئیس پروژه‌ی بزرگی را به سرانجام برسانند خیلی کم است. از نظر من کاری که ما کردیم اهمیتش از کیفیت فیلم مهم‌تر بود... ما همگی یک فیلم‌بردار داشتیم. در تدوین خیلی به هم کمک کردیم. ما یک گذشت‌هایی کردیم، همدیگر را درک و از هم حمایت کردیم که این فیلم تولید شود و ثابت کنیم که می‌شود.

اخیراً فیلم را در جشنواره‌ای نمایش دادیم. آنجا از من پرسیده شد که نمی‌شد فلان اپیزود نباشد یا بعضی‌ها می‌گفتند سطح فلان فیلم با بقیه یکی نیست... . ما حتی به مخیله‌مان خطور نکرد و اصلاً به خودمان اجازه ندادیم که درباره‌ی حذف دیگران فکر کنیم. این به نظرم یک رفتار متمدنانه بود و بزرگ‌ترین تمرین بود برای ما.

ناهید: ما مدیرتولید نداشتیم. برای به سرانجام رساندن فیلم، قرار گذاشتیم هرکس هزینه‌های خودش را تمام و کمال بپردازد.

سحر: درعین‌حال، که همه هر امکانی داشتند تمام و کمال در اختیار بقیه می‌گذاشتند.

- این یک‌جورهایی می‌تواند الگوی سینمای مستقل باشد؟

ناهید: نه. چون مگر تا کِی می‌شود این‌طوری مجانی و بی‌درآمد کار کرد؟ از نظر اقتصادی الگوی جالبی نیست. فقط یک مسیر هم‌دلانه است، برای وقتی مُصر باشیم ایده‌ای را به سرانجام برسانیم.

سحر: سینمای مستقل یعنی همین دیگر. یعنی کسی ایده‌ای دارد که هیچ‌کس حاضر نیست حمایتش کند و برای ساختن آن ناگزیر است از این الگو استفاده کند؛ کار مشترک بکند، از امکانات دوستانش استفاده کند و...

ناهید: ولی فکر می‌کنی چند بار می‌شود این‌جوری فیلم ساخت؟

سحر: به نظر من این کاری بود که باید در این مقطع با این سبک و سیاق ساخته می‌شد، وگرنه ارزش‌هایی را که الان دارد نداشت. ما حرفمان را زدیم بدون اینکه کسی برای‌مان چیزی را تعیین کند. گروه هم مدام ما را هُل می‌داد که خودمان باشیم و کارکردش این بود که به ما شجاعت می‌داد حرفمان را بزنیم.

- برای نمایش دادن فیلم چه فکری کرده‌اید؟ هیچ موضوعی برای گرفتن مجوز نمایش دردسرساز نمی‌شود؟

شیرین: نه. با اینکه هیچ خودسانسوری‌ای نبوده‌است، همه در فیلم حجاب داریم و خیلی از خط قرمزها را رعایت کرده‌ایم.

سپیده: ما می‌خواستیم اینجا کار و زندگی کنیم، ولی درعین‌حال دلمان می‌خواست تا آنجا که می‌شود کمتر خودسانسوری کنیم و امید داشتیم که بتوانیم فیلم را در اینجا نمایش دهیم. تغییر و تحولاتی هم اتفاق افتاد که باعث شد بتوانیم آن را، هرچند خصوصی، نمایش دهیم. ما سعی کردیم به بیانی نزدیک شویم که میانه و متعادل باشد؛ فیلم نه سفارشی باشد و نه زیرزمینی.

سحر: اولین قدم این بود که فیلم ساخته شود و بعد از آن امید به نمایشش مطرح بود. درنهایت، اگر هم نمایش داده نشود، ما خوشحالیم از اینکه ساخته شده‌است.

فرحناز: اگر الان ما فیلم مستندی بسازیم که ممیزی نداشته باشد، چه اتفاقی برایش می‌افتد؟ آیا سالن سینمایی هست که آن را نمایش دهد؟ آیا تلویزیون آن را می‌خرد؟ آیا می‌توانید آن را بفرستید به بازار فرهنگی کشور و برای‌تان عایدی داشته باشد؟ نه. پس هیچ فرقی نمی‌کند. ما حتی اگر نمایشی برای فیلم نداشته باشیم، به لحاظ اقتصادی متضرر نشده‌ایم. ما می‌خواستیم

کاری بکنیم که جواب‌گوی هیچ‌کس نباشیم. من در فیلم خودم واقعاً حداقلِ خودسانسوری را داشتم، آن هم فقط در نوشتن بعضی از جمله‌ها.

مینا: ما درباره‌ی جامعه‌ای حرف می‌زنیم که در آن فیلم مستندی هم که مجوز دارد بستری برای عرضه ندارد و اتفاق خاصی برایش نمی‌افتد؛ فوقش در یکی دو تا جشنواره‌ی رسمی شرکت می‌کند و یکی دو تا سالن غیررسمی آن را نمایش می‌دهند.

فرحناز: البته در خیلی از جاهای دنیا همین‌طور است، با این تفاوت که در آنجاها معمولاً دولت حامی سینمای مستند است. در ایران، مستندسازها وضعیتی مشابه نویسنده‌ها دارند. ما هم باید فیلممان را در دو هزار نسخه کپی کنیم و به همه بدهیم؛ مخاطبِ محدود دارد، ولی بالاخره مخاطب دارد. یک نویسنده چند سال می‌نشیند یک رمان می‌نویسد. چند نفر می‌خوانند؟ چند نفر می‌شناسندش؟ ذهن چند نفر را با کاری که کرده‌است درگیر می‌کند؟ کار هنری اصولاً در سرزمین ما مهجور است. از نظر مخاطب، این دو گروه خیلی شبیه به هم هستند.

ناهید: یک جنبه‌ی کار برای ما جنبه‌ی تسلیم نشدن به بی‌کاری و ناامیدی و وادادن بوده‌است. در آن شرایط این برای ما یک راه بود. شاید در شرایط دیگر راه‌کارهای دیگری پیدا کنیم. گاهی شرایط ایجاب می‌کند که کاری در این شکل بروز کند. درباره‌ی خودسانسوری هم فکر می‌کنم کمی داشته‌ایم. نمی‌خواستیم فیلمی بسازیم که خارجی‌ها را جذب کنیم. در ضمن، استقلال کارمان آن‌قدر برای‌مان اهمیت داشت که حتی نمی‌خواستیم این انگ را به ما بزنند که تهیه‌کننده‌ی خارجی داریم.

ناهید: شاکله‌ی اصلی فیلم بر این است که در اینجا نمایش داده شود و بنابراین بسیاری از شئونات و چهارچوب‌ها رعایت شده.

فیروزه: من فکر می‌کنم تک‌تکِ اپیزودها قابل‌دفاع است.

شیرین: ما در صحنه‌هایی از فیلم که به زمان حال مربوط می‌شود، همه ضوابط و شئونات را رعایت کرده‌ایم، مگر جاهایی که مربوط به آرشیو هستند. آرشیو را که دیگر نمی‌شد ساخت. این‌ها آرشیوهای خانگی و غیررسمی است. الان همه توی گوشی‌های‌شان آرشیو شخصی دارند و به هم نشان می‌دهند.

- هیچ‌کدامتان نمی‌خواهید این اپیزودها را به فیلم بلند تبدیل کنید؟

فرحناز: من قصد دارم روزی درباره‌ی موسیقی و خانواده‌ام یک مستند بلند بسازم.

شیرین: من هم درباره‌ی زنان و جنگ ایده‌های زیادی دارم.

- واکنش مخاطبان خارجی در جشنواره‌ی شفیلد چطور بود؟

شیرین: من به نمایندگی از طرف گروه در این جشنواره شرکت کرده بودم. بازخوردها خیلی عالی بود. این فیلم جزو معدود فیلم‌هایی بود که در خیابان برایش صف کشیده بودند و همه‌ی بلیت‌ها فروخته شده بود. بیشتر پرسش‌ها درباره‌ی این بود که فیلم چقدر روی خودِ مردم ایران تأثیر داشته‌است. می‌گفتند که تا به حال، چنین تصویری از ایران ندیده بودند.

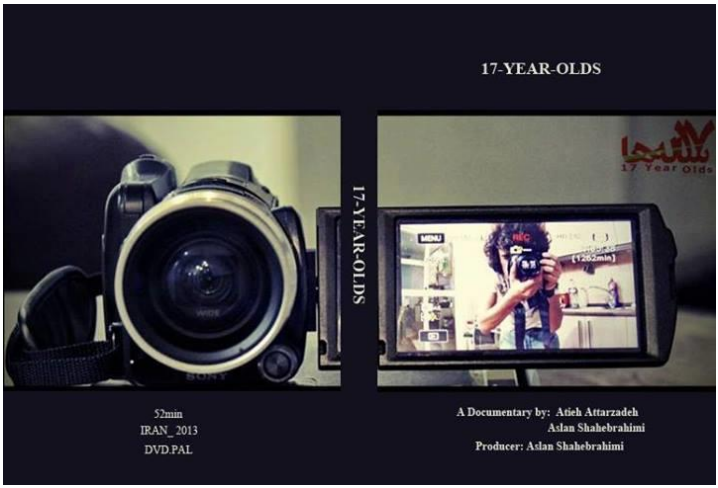
نگاهی به مستند "هفده‌ساله‌ها"؛
به کارگردانی عطیه عطارزاده و اصلان شاه‌ابراهیمی

مکاشفه‌ای با خود، اعتراف و برهنه کردن خود جلوی ساحت دوربین که پیش‌ترها در ادبیات مرسوم بود، اما در سینما -آن هم سینمای مستند- آیین جدیدی بود که نمونه‌ی مشهورش شد "زمان نامتناهی" راس مک ال وی و مستند "هفده‌ساله‌ها" به کارگردانی عطیه عطارزاده و اصلان شاه‌ابراهیمی که در واقع نوع دیگری از همین مستند "اول شخص" است، انگار!

"هفده‌ساله‌ها" تجربه‌ی مشترکی است میان کارگردانان و چهار نوجوان هفده‌ساله برای مشاهده و ثبت زندگی‌شان. این مستند قرار است که بخشی از روحیه‌ی نوجوانان طبقه‌ی متوسط ایرانی را که کمتر تا کنون با آن روبه‌رو بوده‌ایم برای ما به تصویر کشد. صداهای کمتر شنیده‌شده‌ای که اغلب تلویزیون یا رسانه‌های عمومی چندان به آن نمی‌پردازد.

از این نگاه، "هفده‌ساله‌ها" تجربه‌ای بدیع و ارزشمند است. اما جذابیت فیلم در این است که قرار شده این هفده‌ساله‌ها که همگی در یک گروه تئاتر نیز تمرین بازیگری می‌کنند، با هدایت کارگردان دوربین هندی‌کمی بردارند و خود را در برابر دوربین واگویه کنند. این را در غالب ویدئوهای اعتراف‌گونه‌ای می‌گویند که امروزه در همه‌جای دنیا رایج، محبوب و پرمخاطب است، اما نمونه‌اش را در ایران کمتر دیده‌ایم. به این ترتیب، با کمک سینمای دیجیتال فرصتی برای این چهار نوجوان پیش می‌آید که بتوانند بالقوه یک فیلمساز باشد؛ مینی ژانری که مدتی است در سرتاسر جهان به شیوه‌ای غالب برای بیان خویش بدل شده‌است و کسانی که نمی‌توانند یا مهارت بیان خویش را ندارند، به کمک کارگردانان و هنرمندان دیگر راهی برای بیان خود و اثبات جایگاه خویش در هستی پیدا می‌کنند. کارگردانان از آن‌ها می‌خواهند تا با همین هندی‌کم ساده

خود را کشف کنند و هرکدام رها از هرگونه قید و بند سینمای مستند حرفه‌ای و زیبایی‌شناسانه، جهان واقعی خود را مقابل دوربین روایت می‌کنند و انگار



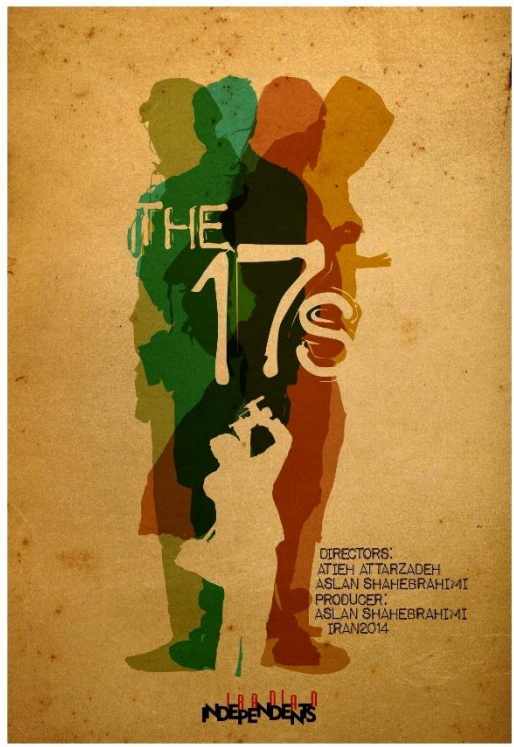
این‌گونه است که بیشتر از همیشه می‌توان به حقیقت، همان حقیقت جدال‌شده در سینمای مستند، دست پیدا کنند.

کارگردانان پیش از کار، بچه‌ها را هدایت کرده‌اند تا چگونه با دوربین دوست شوند، برای این سیر از خود گفتن و ما را با زندگی خصوصی خود درگیرکردن... و حالا این هفده‌ساله‌هایی که می‌خواهند هستی خود را داشته باشند و به قید و بندهای زندگی معمول تن ندهند، مقابل دوربین‌اند وبرای ما می‌گویند به چه چیزی فکر می‌کنند؟ دغدغه‌ها، کابوس‌ها و رویاهای‌شان چیست؟ آیا آن‌ها نسبت به بزرگترها، خوشبخت‌ترند؟ آیا جهان آنان جهان شادتری است؟ این دختران و پسران با چنان رک‌گویی صادقانه‌ای عشق بزرگ، اندوه بزرگ و آرزوهای بزرگ خود را در خانه‌های غمناک و به‌هم‌ریخته‌شان جلوی دوربین واگویه می‌کنند که کشف و تماشای این نسل غریب برای

چشمانِ کنجکاوِ بیننده‌ای که ما باشیم، بسیار دیدنی است. آن‌ها همان‌گونه زندگی می‌کنند که دلشان می‌خواهد و رک و صادقانه چیزهایی را جلوی دوربین می‌گویند، که آدم‌ها اغلب برای بیانش رودربایستی دارند و یا از بیان آن سر بازمی‌زنند. تاجایی که به نظر می‌رسد کشف این درون و مواجهه‌ی عریان و مستند با خود شاید سرانجام بتواند روزی زندگی آن‌ها را از اینکه هست هم دگرگون کند و به اوج برساند. می‌شود گفت در مسیر فیلم‌برداری –طی یک سال و هفته‌ای یک بار– آن‌ها چندان به حس و نگاه خود نزدیک می‌شوند که بی‌هیچ تجربه‌ای می‌توانند گاه تصاویر مؤثر، قوی و شاعرانه‌ای از خودشان ثبت کنند و

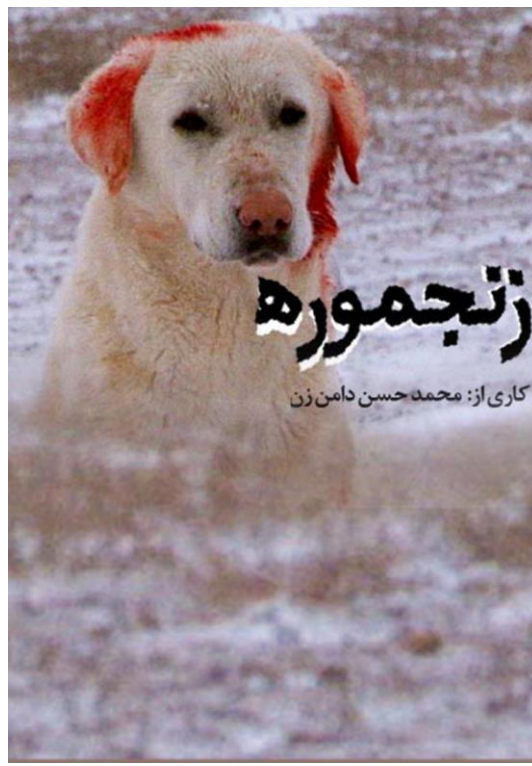
این همان حس خوشایندی است که باید از دل این آماتوریسم شیرین و دوست‌داشتنی سر برآرد، انگار.

به همین دلیل، "هفده‌ساله‌ها" آغاز خوب و جسورانه‌ای است برای ساخت این دست از مستندهای خودبیانگر؛ اینکه تیمی از کارگردانان و تدوینگر و تهیه‌کننده بی‌آنکه حضورشان احساس شود، همه‌وهمه کنار این نوجوانان ایستاده‌اند و در مسیرگذاری فیلم، آن‌ها را هدایت می‌کنند تا به تماشای خود از پشت لنز دوربین بنشینند و ما را هم همچون شاهد در جست‌وجو و ثبت هویت اجتماعی خود شریک کنند، ایده‌ی جذابی است.



بااین‌وجود، فیلم که پیش می‌رود گاهی گمان می‌کنی اگر طراحان همچون یک واسط در طراحی، مسیرگذاری و گسترش ایده، حضور موثرتری داشتند و کمی بیشتر در دل روابط و احوال این چهار نفر سرک می‌کشیدند یا اگر این یادداشت‌های روزانه که به مثابه اعترافات شخصی و جسورانه‌ای رو به دوربین واگویه می‌شوند، می‌توانست با خوانش‌های اجتماعی بیشتری وارد مکالمه شود، بی‌شک "هفده‌ساله‌ها" می‌توانست بسیار بیشتر از این‌ها خود را با ذهن بیننده‌ی نامأنوس همراه کند؛ با این حال "هفده‌ساله‌ها" وجودِ مغتنم و قابل‌بحثی است برای سینمای مستندِ خودبیانگرِ ایران؛ آمدنش مبارک باشد.

این‌ها هم حق زندگی دارند؛ نگاهی به مستند "زنجموره" ساخته‌ی محمدحسن دامن‌زن



ارزش مستندهای محمدحسن دامن‌زن تنها در شیوه‌ی مستندسازی‌اش خلاصه نمی‌شود. شاید برای من شیوه‌ی نگاهی که برگزیده مهمتر از همه است. دامن-زن مستندسازی اجتماعی است و تبار فیلم‌سازی‌اش نشان داده که همواره ساختن مستندی درباره‌ی زنان برای او در اولویت قرار دارد. این است که هر فیلم دامن‌زن در مقام یک مستندساز از پس فیلم دیگر، مکاشفه‌ای می‌شود انگار تا این جهان زنانه را بهتر بشناسیم. زنانی که تجربه‌های زیستی متفاوتی دارند. زنانی در متن یک حرکت اجتماعی، زنانی وانهاده در انزوای یک سنت دست‌وپاگیر. زنانی که می‌گریند، زنانی که می‌خوانند، زنانی تاریخ‌ساز حتی...! این است که فیلم‌هایش "طرقه"، "دختر فرمان‌فرما" و این آخری "زنجموره" همه صدایی واحد دارند، صدایی کمتر شنیده‌شده؛ صدای زنان. این نکته، آثار او را در جایگاه متفاوتی قرار می‌دهد.

هنوز یادم است که "طرقه" -اولین مستندی که از محمدحسن دامن‌زن دیده بودم- همه روز داشتم به آن‌ها فکر می‌کردم؛ به آن پنج زن. پنج زن از خراسان جنوبی که در انزوای تنگ خانه‌های‌شان با شور وصف‌ناپذیری لالایی و ترانه‌های عامیانه می‌خواندند. زنانی که گاهی هم می‌نواختند تا شب‌های بلند زمستان را تاب آورند و هیچ‌کس صدای آن‌ها و سازشان را تاب نمی‌آورد انگار و کارگردان مسئولانه در "طرقه" تلاش می‌کرد تا این سرکوب، تنهایی و تک‌افتادگی را بازنمایی کند و سویه‌های انتقادی خود را نیز در این مستند برای ما ترسیم کند.

"زنجموره" فیلم اخیر این مستندساز هم در ادامه‌ی همین مسیر، فیلم مؤثری است. در "زنجموره" با سه زن روبه‌رو هستیم. این فیلم هم ما را به دیدار سه زن می‌برد. زنانی که ننشسته‌اند تا تماشاگر خنثای جهان پیرامون خود باشند. آن‌ها کنشگرند. جور عاطفه‌ی ازدست‌رفته‌ی همه ما را بر دوش می‌کشند که گاهی حواسمان نیست به اتفاقاتِ دوروبرمان. به خیلی چیزها حواسمان نیست. حتی حواسمان نیست که حیوانات شهرمان هم حق و حقوقی دارند که باید به آن احترام بگذاریم؛ آن‌ها مزاحمانی نیستند که باید با شلیک گلوله‌ای از دستشان خلاص شد و همه دغدغه‌ی اصلی فیلم همین چند خط است. همین تلاش این‌ها، که چیز کمی هم نیست انگار.

"زنجموره" با قاب‌های بسته‌ای از صورت زنان شروع می‌شود. زنانی که صورت نمناکشان از واقعه‌ای خبر می‌دهد. صورت‌هایِ نمناک به نگاهِ سگ‌هایی پیوند خورده که ناباورانه به ما زل زده‌اند و ملتمسانه می‌خواهند که زنده بمانند. فیلم تلاش این زن‌ها است برای زنده نگاه داشتن این حیوانات. برا ی پناه دادن به حیواناتی که یکی معلول است، یکی جا ندارد، یکی پایش

شکسته، یکی دستش، یکی هم در بی‌پناهی مطلق مادرش را به بهانه‌ی ساماندهی شهر کشته‌اند.

تصاویر آرشیویِ تکان‌دهنده‌ای هم که در مسیر روایت و تدوین فیلم به‌درستی انتخاب شده، نشان‌دهنده‌ی نسبت‌های درستی است که کارگردان برگزیده تا تلاش این زنان را بی‌هیچ گزافه‌گویی برای ما معنادار کند؛ چراکه تلاش آن‌ها هم واکنشی است به همین تصاویر؛ تصاویرِ کشته شدن سگ‌ها. تصاویری که ازغم‌انگیزترین تصاویر جهان است، انگار...! نکته‌ی جالب فیلم در این است که در واقع زنان این فیلم، هریک از طیف‌های مختلفی هستند و تجربه‌های زیستی متفاوتی هم دارند، اما همگی در مقام انسان برای خودشان مسئولیت اجتماعی قائل‌اند و آنچه که از ما می‌خواهند هم همین است؛ مقاومت علیه این بی‌تفاوتی. آن‌ها با نگاه نگران و پرسشگرشان ما را هم وامی‌دارند که نسبت به مشاهدات و اتفاقات پیرامون خود خنثی نباشیم و از خود پرسش‌هایی داشته باشیم.

این سه زن، نگاه متفاوتی هم به موضوع دارند و فیلم‌ساز سعی می‌کند با ایجاز منحصربه‌فردی در شیوه‌ی روایت، شخصیت‌هایش و نوع نگاه آنان را به ما معرفی کند. این ایجاز، آنجا که دوربین به خانه‌ی یکی از شخصیت‌های فیلم سرک می‌کشد و به ما هم اجازه می‌دهد تا دقایقی بی‌واسطه در گوشه‌گوشه‌ی آن خانه‌ی شلوغ و امن به مشاهده‌ی زندگی معمول و روزمره‌ی او بپردازیم، که در همه زندگی‌اش عشق به این حیوانات و مهرورزی‌اش به آن‌ها موج می‌زند، کارکرد مؤثری دارد. البته جاهایی هم هست که این فشردگی و ایجاز در بازنمایی زندگی روزمره مخل است و باعث می‌شود که هنوز دلت بخواهد با

شخصیت فیلم بیشتر سر کنی، او را در متن زندگی و فعالیت روزمره و اجتماعی‌اش بیشتر بشناسی، بیشتر ببینی و این موضوع به‌ویژه زمان‌هایی بیشتر احساس می‌شود که فیلم در مسیر خود، گاهی به گفت‌وگوهای مستقیم و رو به دوربین و یا پشت گوشی تلفن شخصیتی بسنده می‌کند.

بااین‌وجود، "زنجموره" فیلم موفق و مؤثری است و مستندساز از پس موضوعی که انتخاب کرده به‌خوبی برمی‌آید و خیلی خوب می‌تواند آن حس برانگیزاننده را در مخاطبانش به وجود آورد. او موضع متفاوت و جدال‌برانگیز شخصیت‌های فیلم را ه به‌درستی برای ما بازنمایی می‌کند؛ چندان‌که فیلم پس از تماشا، مخاطب را به پرسش‌هایی سوق می‌دهد و او را کنجکاو نگه می‌دارد که به‌راستی کدام گزینه درست است؟ چگونه می‌توانیم حامی حیوانات باشیم؟ در کوه و طبیعت؟ در خانه‌های‌مان؟ در پناهگاه‌های امن حیوانات؟.

یکی از زنان فیلم معتقد است که این حیوانات باید در طبیعت نگهداری شوند، باید آزاد باشند، در طبیعت سر غذا بجنگند، سر جفت بجنگند و آوردن آن‌ها به خانه و پناه دادن و عقیم کردنشان یک جور کشتن است. دیگری معتقد است که ما انسان‌ها در این دنیای مدرن و با شهرسازی، آزادی این سگ‌ها را گرفته‌ایم و آزاد بودن آن‌ها در این شهرهای بزرگ و بی‌دروپیکری که هر لحظه بیمِ کشته شدن حیوانات می‌رود، چندان درست نیست.

فیلم به هیچ‌کدام از پرسش‌هایی که طرح می‌کند پاسخ نمی‌دهد. قرار هم نیست که پاسخی داشته باشد؛ در واقع طرح سؤال می‌کند و بیننده را هم به مشارکت وامی‌دارد. اما مهمتر از این پرسش‌ها، شاید نکته‌ای است که فیلم به ما گوشزد می‌کند و چندان هم توقع عجیبی نیست؛ این نکته‌ی ساده را در آرامش بپذیریم که حیوانات هم زنده‌اند، که جان دارند که حق زندگی دارند و ما حق نداریم آن‌ها را از حق زنده بودن محروم کنیم. اگر همین چیزهای کوچک را

بدانیم، دنیا جای بهتری می‌شود انگار؛ نمی‌شود؟... می‌شود حیوانات را هم دوست داشت و برای محافظت شهروندان از سگ‌های شهر، به راه‌حل‌های دیگری اندیشید؛ به راه‌حلی غیر از کشتن آن‌ها. دوست داشتن حیوانات هم آموختنی است!.

خاطره‌هايِ پراكنده؛ نگاهی به مستند "خانه‌ي قمر خانم"

"خانه‌ي قمر خانم" براي من تداعي‌گر اين جمله‌ي ورتوف[۹] است، انگار: «زنده‌باد زندگي به همان صورت كه هست...» اين است كه فيلم را مستندي در ستايش زندگي مي‌دانم؛ همين زندگي روزمره، همين سادگي‌ها. بخش زيادي از توفيق فيلم هم بي‌شك مرهون اين سادگي است. مرهون فيلم‌سازي كه سادگي را پيش‌پاافتاده نمي‌داند و تلاش مي‌كند تا با ارزش نهادن بر فرهنگ عامه و

۹- فيلم‌ساز مشهور دهه‌ی ۱۹۲۰

زندگي روزمره -بحثي كه سال‌ها است در حوزه‌ي جامعه‌شناسي به آن پرداخته مي‌شود- مستند چشم‌نواز و صميمی‌ای را پيش رويِ ما به نمايش گذارد.

فيلم‌ساز تصميم مي‌گيرد تا به زندگيِ يكي از خويشانش سرك بكشد و دست ما را هم بگيرد و به تماشاي اين زندگي، به تماشاي جان جهان اين زندگي، دعوت كند. زندگي زنِ ميان‌سالي كه شمايل آشنايي دارد و تنها ويژگي‌اش اين است كه تصميم دارد خانه‌ي قديمي خود را بفروشد و احتمال دارد كه آپارتمان‌نشين شود و تنها اتفاق بزرگِ زندگي‌اش نيز همين است، انگار؛ تغيير از وضعيتي به وضعيت ديگر.

پيرزني سرزنده، با لبخندهاي گاه‌وبي‌گاهي كه شوقِ كودكانه‌اي دارد. كماكان سفر مي‌رود، عاشق پرتقال‌هاي حياط خانه است، نماز مي‌خواند، گاهي از سياست حرف مي‌زند، گاهي زبان انگليسي مي‌خواند و چند كلمه‌اي هم فرانسه مي‌داند...!

فيلم با صداي او، با صدايي كه يادداشت‌هاي روزانه‌ي سفر به مشهد را براي ما مي‌خواند شروع مي‌شود. خاطراتي بريده‌بريده، با لهجه‌ي شيرين آذري. ميزانسي هوشمندانه كه فيلم‌ساز از همان ابتدا ما را به روحيات و خلق‌وخوي قمر خانم نزديك و نزديك‌تر مي‌كند. اما قمر خانم همان‌گونه كه گفته شد، براي ما شمايل آشنايي دارد. زني كه آيينه‌ي تمام‌نماي مادربزرگ‌های ما است؛ كمي بيشتر، كمي كمتر، چه فرق دارد؟ همان چهره، همان چروك‌ها، همان مهرباني‌ها، همان رابطه با اشيا و خانه‌اي كه با زندگي جواني‌شان درهم تنيده و امروز محملي شده‌است براي معرفي اين زن؛ معرفي روابط يك خانواده و تغييري كه قرار است براي آنان اتفاق بيفتد.

البته، پناهنده این تغییر را نیز به سادگي چیزهاي دیگر براي ما روایت مي‌کند؛ به سادگي آدم‌هایش. او اینجا هم قصد ندارد که بیننده را درگیر نوستالژي غم‌بار گذشته کند یا برای مثال، در ستایش از مدرنیته جملات قصار گوید. فیلم‌ساز و همه آدم‌هاي فیلم انگار، این تغییر را ضرورتي مي‌دانند که باید اتفاق بیفتد؛ ضرورتي برخاسته از خود زندگي.

هرچند که خانه، اشیا، قاب‌ها و حیاط خانه‌ی قمر خانم حتي، خاطرات یك عمر را درون خود دارند و خاطرات یك عمر چیز کمي نیست، انگار...! با این حال، بنایي که فرسوده شد، جای آن باید با بناي جدیدی عوض شود؛ همین. این است که خانه خالی می‌شود از زمان، از مکان، از خاطراتش، از خاطراتِ پراکنده‌اش «و روزی چشمت را باز می‌کنی و می‌بینی که دیگر نیست» و حقیقی‌تر از همه هم «همین نبودن است» انگار و جایِ خالی‌ای که با هیچ‌چیز پُر نمی‌شود... .

لیکن این معرفتي است که آدم‌ها باید به آن برسند و اگر نرسند کلاهشانِ پس معرکه است... و این معرفت به‌یقین بسیار تعمیم‌پذیر است، به ساختار یك جامعه، به مرحله‌ي گذار، به خانواده همچون هسته‌ي مرکزي اجتماع و هرچیز دیگري، شاید.

اما فیلم‌ساز آگاهانه از غلتیدن در دام آرایه‌هاي ادبي و اشکال استعاري مي‌گریزد تا آدم‌ها و اشیا، معاني ذهني و تلویحي خود را با ظرافت در ذهن بیننده ایجاد کنند، یا نکنند...! تا آنجا که مستندساز خانه را هم انتزاعي‌تر به ما نشان مي‌دهد؛ خانه را تنها با جزئیاتش مي‌شناسیم. در دایره‌ي روابطش با اشیا، با آدم‌ها، با دایره‌اي که روزي شادي آورده بود، صدای ممتدِ چرخِ خیاطی، عبایي قدیمي و عکس‌هایي که در یك نگاه، فرهنگ و ریخت‌شناسي ملتی را به همراه دارد. اما اشیای خانه نماد چیزي نیستند، قرار هم نبوده باشند، بلکه خودِ

خودِ اشیا هستند. شاید به مفاهیم بیروني ارجاعي داشته باشد، امّا بیش از همه دعوتي است براي دیدن؛ براي دیدن دسته‌جمعي اشیای آدم‌ها و مستندي که اسباب‌کشي بهانه‌اش می‌باشد.

این است که شاید بتوان "خانه‌ي قمر خانم" را نمونه‌ي خوبي از مستندهایي دانست که کارگردان زندگي خصوصي یکي از خویشانش را به عرصه‌ي مستند کشانده و توانسته‌است با پرسه‌زدن حوالي زندگي شخصي او «و خاطرات و میزان دل‌بستگي‌اش به خانه‌ي موروثي» مستندی صمیمي و ماندگار براي ما ترسیم کند.[۱۰]

"خانه‌ي قمر خانم" تا پایان سخن، لحنِ آغازینش را دنبال مي‌کند و هرچند که فیلم با سفر قمر خانم به آمریکا و پلان‌هایي از شهر در شب پایان مي‌گیرد، امّا هم‌چنان کلِ مسیر فیلم هیچ اتفاقي رخ نمي‌دهد. بیننده نیز برحسب سبك و سیاق فیلم، منتظر اتفاقي نیست و رضایت دارد...! دوربین هم در همان نماهاي به‌نسبت دور نظاره‌گر خانه است، حتي انگار «در جریان وقایع شرکت نکند و به‌مرور در حرکتي تدریجي به‌نوعي دوربین سوبژکتیو نزدیك شود.» قاب‌ها و شکل تدوین نیز در هم‌سویي با این سادگي و بي‌رخدادي پافشاري دارند؛ ایده‌اي که هرچند به نظر مي‌رسد از زمان برادران لومیر تا به امروز ادامه دارد و بخشي از ذاتِ سینماي مستند است، امّا ایده‌ي پرخطري است که خوشبختانه آیدا پناهنده و گروهش، با توانایي در نزدیك شدن به سوژه و ثبت شش ماه از ناب‌ترین لحظات زندگي قمر خانم، به‌خوبي از پس آن برآمده‌اند.

۱۰- ردّپاي این شکل از مستندسازي را مي‌توان در سینماي جهان نیز دنبال کرد و بي‌تردید یکي از آن‌ها، مستند ساده و تأثیرگذار "Best Boy" ساخته‌ی Ira Wohl است.

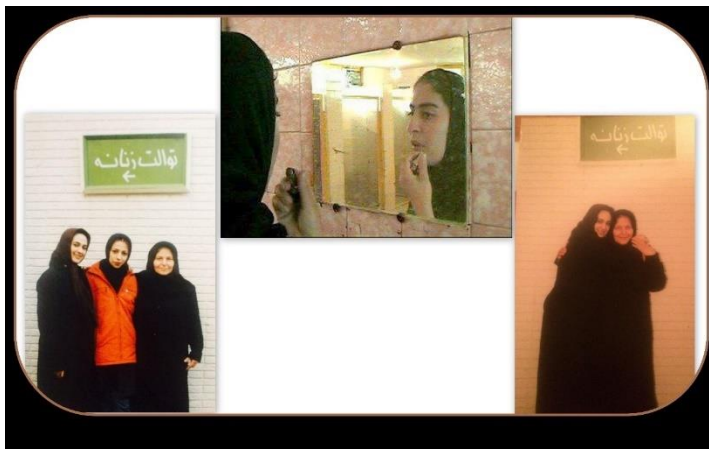
شاید این مستند، حتي مي‌توانست بیش از این واقعیت را از دلِ رخدادهاي زندگي بیرون کشد و ما را به جهان خانه و روحِ متغیر آدم‌هایش نزدیک و نزدیك‌تر کند؛ با فعال کردن واقعیت و کشمکش‌هایِ ذهنی برادران و خواهرانی که ممکن است سرِ چیزهایی با هم توافق نداشتند و شاید هم داشتند می‌توانست در تفکیک و پاره‌پاره شدن زندگی مدرن، کالایی شدن همه‌چیز، نقد اقتصاد، روابط اجتماعی یا مثبت و منفی بودن زندگی روزمره حرفی بزند و پیشنهادهای خارق‌العاده و قهرمانانه‌ای ارائه دهد. اما فیلم چه بخواهیم چه نخواهیم با امتناع از این قاعده، زیست جهان خودش را دارد و در معاشر بودن با امر روزمره، زیبایی‌شناختی کردن امر روزمره، ثبت این زیست جهان و ثبت یک حسرت عاطفی به‌شیوه‌ی خودش موفق بوده‌است.

پیگیري و جزئي‌نگريِ بي‌مانند آیدا پناهنده در پرداخت سینمایي و رابطه‌ي صمیمي‌اش با سوژه، نشان از شناخت دقیق مستندسازي دارد که توانسته‌است "خانه‌ي قمر خانم" را به یکي از مستندهاي ماندگار و موفق سینمایِ مستند بدل کند. فیلمي که آرزو دارم هرچه زودتر در پیش‌خانِ شهرِ کتاب‌ها و کتاب‌فروشي‌هاي شهر عرضه شود و چشمان مشتاقانِ سینمایِ مستند را بنوازد. امّا "خانه‌ي قمر خانم" در آخرین تماشایش، برای من خاطره‌ی عجیبی به‌جا گذاشت؛ شب بود. قمر خانم[۱۱] را براي بار سوم مي‌دیدم؛ در اتاقي نیمه‌روشن، نیمه‌تاریك، لمیده بر کاناپه‌ی یاسی رنگ. فیلم تمام شد. تلویزیون روشن بود. صبح شده بود. از شعاعِ تندِ نورِ پنجره از خواب بیدار شدم، گیج بودم. خوابش را دیده بودم، انگار. هنوز زیبا بود، هنوز جوان. برگ‌هاي پاییزي درخت پرتقال و ماگنولیا بر سر و گیسش می‌ریخت و زمین را می‌پوشاند. برگ‌ها را تندتند از

۱۱- عنوانِ یادداشت، نامِ کتابی از گلی ترقی است.

روی زمین جارو می‌کرد و بلندبلند مي‌خنديد. صورتم خيس... اين آخرين ديدار با مادربزرگي بود كه سال‌ها بود حتي به خواب هم او را نديده بودم. صبح بود؛ بيست و هشت مرداد نود و يك.

مستند "زنانه"؛ منظور از خشونت بر زنان چیست؟ چگونه می‌شود خشونت بر زنان در زندگی روزمره را از خلال فیلم مستند فهم‌پذیر کرد؟



سال‌ها پیش، بسیاری از متفکران زندگی روزمره همچون دوسرتو و لفور بر این مفاهیم تأکید داشتند: «خشونت دیگر تنها به خشونت بدنی محدود نمی‌شود و هر نوع سرکوب و امر غیرفیزیکی و ذهنی را هم شامل می‌شود.» دستِ‌کم از آن سال‌ها به بعد، از بسیاری آثار هنری انتظار می‌رفت با تأمل و تأکید بر این

مفاهیم و بازاندیشی در مفاهیم کهن، دامنه‌ی آگاهی‌بخشی و تغییر را وسعت دهند. اما حقیت این است که بسیاری از پدیدآورندگان آثار هنری، نه‌تنها همچنان به شکل سنتی به نمایش کلیشه‌وار زندگی روزمره بسنده کردند، بلکه با بازتولید این مفاهیم گفتمان مسلط جامعه را –درخصوص تبعیض، نابرابری و خشونت– قدرت بخشیدند و به گسترش سیستماتیک آن دامن زدند.

فیلم "زنانه"ی مهناز افضلی در میان مستندهای ایرانی یکی از کمتر دیده‌شده‌ترین و شاید مناسب‌ترین فیلمی است که در ساحت این گفتمان تازه قرار می‌گیرد و بنابراین، می‌توان آن را در ادامه‌ی نظریات فیلسوفان زندگی روزمره مانند لُفور و دوسرتو و در بحث نمودِ خشونت در زندگی روزمره‌ی زنان بازخوانی کرد. فراموش نکنیم "زنانه" در بستر جامعه‌ای ساخته شد که حوالی سال ۵۷، ماه‌های منتهی به انقلاب ۵۷، در مکانی موسوم به شهرنو، محل زیست کارگران جنسی به آتش کشیده شد. طی این آتش‌سوزی خشونت‌بار و در پی حمله ایدئولوزی رادیکال، بدن ستم‌دیده‌ی چند زن به شکل هولناکی سوخت و جزغاله شد. برخی از این کارگران جنسی، موسوم به سردسته‌های شهرنو به نام پری بلنده و شهلا چهارچشم هم درسال ۵۸ اعدام شدند.

حتی حدود ۱۳۴۵ هم که کامران شیردل تلاش کرد تا فیلم "قلعه" را درباره‌ی کارگران جنسی شهرنو بسازد، فیلم در نیمه‌ی فیلم‌برداری توقیف و سال‌ها بعد با عکس‌هایی از کاوه گلستان تکمیل شد.

حدود ۱۳۸۰، مهناز افضلی خلاف گفتمان مسلط و تحقیرآمیزی که نسبت به کارگران جنسی در سطح جامعه وجود داشت، روایتی مؤثر، صمیمی و تکان‌دهنده از زندگی این زنان را در مستند "زنانه" بازنمایی کرد. روایتی از

زندگی چند زن که ناگزیر در توالت پارک لاله تهران زمان‌های زیادی را می‌گذرانند. مهناز افضلی که در فیلم‌های "بدون شاهد" و "کارت قرمز" هم بر موضوع زنان تمرکز داشته‌است، با "زنانه" به‌واسطه‌ی دوربین صمیمی‌اش ما را با دنیای عجیبی آشنا می‌کند. او نشان می‌دهد چگونه می‌توان امور به‌ظاهر خرد و پیش‌پاافتاده‌ی زندگی روزمره در یک جامعه‌ی پدرسالار را به یک اثر هنری بدل کرد. چگونه می‌شود از خلال یک اثر هنری، به‌درستی بخشی از شهر و فضای شهری را بازخوانی کرد. چگونه می‌شود نوعی از زیست زنانه و شکلی از خشونت پنهان خانگی را که در زیر پوست شهر جریان دارد، از خلال یک فیلم مستند و فضایی نامتعارف برای تماشاگر تبیین و فهم‌پذیر کرد.

این فیلم، نوعی بازنمایی است از نمونه رفتارهای تکرارشونده‌ای که برخی از زنان در زندگی روزمره‌ی خود با آن مواجهند. و مهم‌تر اینکه شاید به نظر رسد که فیلم "زنانه" به قشر خاصی از زنان و همان برخی از زنان (کارگران جنسی) توجه می‌کند که دور هم جمع شده‌اند. مشکلات و درددل‌های خود را جلوی دوربین برای ما واگویه می‌کنند و نکته‌ی مهم این است که به‌واسطه‌ی نوع ارتباط صمیمی کارگردان با شخصیت‌ها -که از موضع قدرت نیست- نوع تدوین، چیدمان گفته‌ها و لحظه‌های عاطفی فیلم، نه‌تنها زخم‌های روزمره‌ی شخصیت‌ها و واگویه‌های‌شان خرد و پیش‌پاافتاده تلقی نمی‌شود، بلکه ابعاد مختلف زندگی قربانیان خشونت خانگی را برای ما بازنمایی می‌کند. حالا ما از خلال این مستند و شکل نزدیک شدن به درونیات شخصیت‌ها با انواعی از خشونت سیستماتیک روبه‌روایم که نشان می‌دهد چگونه انواع خشونت بر سلامت و امنیت روانی زن تأثیر می‌گذارد و او را به انزوای اجتماعی، اضطراب، گریز از خانواده و حتی خودکشی سوق می‌دهد.

از نقاط خلاقانه‌ی فیلم "زنانه" که آن را برای من جذاب‌تر می‌کند و زاویه‌ی دید منحصربه‌فردی به فیلم می‌دهد و آن را از فیلم‌های اجتماعی نزدیک به خودش متفاوت می‌کند، انتخاب جغرافیای توالت پارک لاله‌ی تهران برای ساختار روایی فیلم است؛ واگویه‌هایی که در فضایی بسته و جغرافیایی به‌ظاهر مینیمال اتفاق می‌افتد.

ازسویی هرچند "زنانه" در چهارچوب روایتی مینیمال و در محیطی بسته، یعنی توالت عمومی اتفاق می‌افتد، هم‌زمان نوعی بازپس‌گیری بخشی فضای عمومی شهر توسط زنانی است که از زیست خصوصی و عادلانه در آن پس‌رانده شده‌اند. ازسویی دیگر، این بازپس‌گیری فضای عمومی باوجود همه تفاوت‌هایی که میان این شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد و به‌گونه‌ای خودشان بازتولید نظام پدرسالار هستند -برای مثال، درباره‌ی انگ‌هایی که در باب باکرگی و... به یکدیگر می‌زنند و همدیگر را قضاوت می‌کنند- این توالت عمومی که سرنوشت محتوم این زنان را در دل خود جا داده است، سبب ایجاد نوعی فضای هم‌دلی و هم‌راهی می‌شود. اما می‌توان همان‌گونه که مارکوزه به فضاهای لامکان و لازمان اشاره می‌کند، توالت پارک لاله را استعاره‌ای از فضای لامکانی در یک شهر دانست و فیلم را همان‌گونه که از نامش برمی‌آید، بازنمایی از شرایط واقعی گروه زیادی از زنان ایرانی -با فرهنگ‌های متفاوت شهری- به‌شمار آورد که در گوشه و کنار شهر با آن دست به گریبانند؛ کسانی که حتی در خانه‌ای که قرار بود مکانی امن باشد، به‌صورت تکرارشونده‌ای با رفتارهای سرکوبگرانه مواجهند. رفتارهای سرکوبگرانه‌ی سیستماتیکی که گاه حتی آرزوی یک زندگی معمولی و انسانی را از آن‌ها دریغ می‌کند و ازاین‌رو است که آن‌ها پیوسته با

تخطی از الگوها، به راه‌ها و تلاش‌هایی هرچند کوچک برای تغییر و رهایی می‌اندیشند. شاید به نظر رسد که "زنانه" غیر از یکی دو سکانس (مانند نگاه کردن زنی در آیینه و شانه زدن موهایش) چندان زندگی روزمره‌ی این زنان را بازنمایی نمی‌کند و بیشتر به واگویه‌های آنان بسنده می‌کند. اما فیلم هوشمندانه در لایه‌های زیرین خود و در میان این واگویه‌ها، خشونت پنهان و تکرارشونده‌ای را که شخصیت‌های فیلم هریک به‌گونه‌ای در زندگی روزمره با آن مواجهند برای ما بازنمایی می‌کند و سویه‌های نقادانه‌ی خود را هم به همراه دارد.

فیلم –به تعبیر دوسرتو– نشان می‌دهد که خانواده و جامعه با شکلی از خشونت و کنترل شخصی‌ترین روابط زنان تلاش می‌کنند تا زندگی آن‌ها را از معنا خارج و چون شیء در کنترل خود گیرد و این زنانِ به‌مثابه اشیای غمگین و گیج را به بیگانگانی در میان جمع بدل کند. مستندی که نشان می‌دهد چگونه خانواده به‌عنوان نهادی پدرسالار کنترلگری و خشونت را درونی و به امری روزمره بدل می‌کند.

اما پرسش مهم ما و فیلم‌ساز این‌جا است که بسیاری از این زنان در برابر فشارهای ناشی از خشونت چه می‌کنند؟ عاملیت و سویه‌ی رهایی‌بخش آن‌ها در برابر گفتمان غالب چیست؟ دوسرتو در کتاب کنش زندگی روزمره تشریح می‌کند که چگونه زنان و جوانان با تأمل و تعمق بر زندگی روزمره و شناخت توانایی‌های بالقوه‌ی خود می‌توانند زندگی خویش را تغییر دهند و به تولید و بازتولید معنا بپردازند. او در این مسیر، از دو مبحث استراتژی و تاکتیک یاد می‌کند و معتقد است که باید در برابر گفتمان غالب مقاومت کرد، در برابر آن ایستاد و آن را به چالش کشید و با تأمل و شناخت خود راه‌های خلاقانه و امیدوارانه‌ای را برای رهایی‌بخشی کشف کرد؛ رهایی‌بخشی‌ای که به تعبیر لُفور

دیگر به دست متفکران و قهرمانان اتفاق نمی‌افتد و باید از خود کنشگران انتظار داشت... . شاید همان‌گونه که دوسرتو و لفور می‌گویند بشود تلاش زنان فیلم "زنانه" را هم نوعی رویکرد مقاومتی برای تغییر و رهایی‌بخشی از چرخه‌ی خشونت قلمداد کرد؛ تلاشی که با همه ابعاد مثبت و منفی‌اش به‌الزام با اعمال قهرمانی هم‌سویی ندارد و در همین کنش‌های خرد معنا می‌یابد.

در نوع چینش گفت‌وگوها و تدوین فیلم می‌بینیم که تاکتیک، زنی دل‌خوش به خوشی‌های کوچک است. زنی با استراتژی فرار از خانه، زنی با تاکتیک مصالحه با خانواده و یکی نیز با اندیشیدن و اقدام به خودکشی قدمی برمی‌دارد تا برای فرار از فشار خشونت کاری کند.

به هر حال، فیلم "زنانه" فضای تأمل و گفت‌وگویی را فراهم می‌آوردکه تا پیش از این، چندان در مستندهای ایرانی با آن مواجه نبودیم. از این منظر، اینکه کسانی درباره‌ی خودشان فکر می‌کنند، حرف می‌زنند و عصیان می‌کنند امری مدرن و امیدوارکننده و این به‌واسطه‌ی شیوه‌ی مواجهه‌ی مهناز افضلی به‌عنوان کارگردان با سوژه‌ی مدنظر می‌باشد که اتفاق می‌افتد. رابطه‌ی دوربین، کارگردان و شخصیت‌ها دوستانه است و اینکه بارها و بارها به‌عنوان کارگردان به توالت عمومی شهر می‌رود، بی‌اینکه فیلم‌برداری کند، باعث می‌شود روابط صمیمانه و مطمئنی شکل گیرد که سبب این روایت صمیمی جلوی دوربین می‌شود و آن زنان عشق‌ها، ترانه‌ها، غم‌ها، اندیشیدن‌ها و عصیان‌های خود را جلوی دوربین عریان کنند. و نکته‌ی غم‌انگیزش در این است که البته در این نوع عصیان از تعقل چندان خبری نیست و به هیچ‌وجه فضایی برای آن وجود ندارد. عصیان و آرزوی رهایی که فیلم "زنانه" در زیرلایه‌های خود به‌گونه‌ای نشان می‌دهد، مؤکد

این است که چگونه در فقدان نهادهای حمایتی، جامعه، مسئولین و... این امید به رهایی‌بخشی، دریغا که چندان هم به تغییر و بهبود اوضاع نمی‌انجامد. در حالی که حسرت و آرزوی هر مستندسازی این است که با اثرش برای بهبود اوضاع جهان قدمی بردارد؛ هرچند کم، هرچند کوچک.

فیلم با شانه‌زدن موی حلیمه، زن میان‌سال، به پایان می‌رسد. زنی که از پیش از انقلاب تاکنون، کارگر جنسی بوده‌است و فیلم‌ساز به نوعی برای ما این واقعیت را فهم‌پذیر می‌کند که چگونه تداوم ستم بر بدن زنان و سرکوب زیست زنانه یک واقعیت اجتماعی است که تاریخی به قدمت پدرسالاری دارد.

و چند یادداشت دیگر:

از سینمای شاعرانه که حرف می‌زنیم:

- از سینمای شاعرانه که حرف می‌زنیم، از چه حرف می‌زنیم؟

- سینماگر شاعر؛ نگاهی به کتاب *دگرخوانی سینمای مستند*

- آینه‌بندان؛ نگاهی به مستند "تهران، هنرهای مفهومی"

از سینمای شاعرانه که حرف می‌زنیم، از چه حرف می‌زنیم؟

«هر شعر همچون نشانه‌ای است که باید رمزگشایی شود.»[۱۲]

*

حقیقت این است که تعریف مستند، به‌ویژه مستند شاعرانه، ساده‌تر از تعریف عشق نیست. تعریف واحدی از تعریف وجود ندارد، انگار. به‌راستی که نمی‌توان برای مستند شاعرانه اصول دقیقی تبیین کرد و تعریفی واحد ارائه داد، زیرا همیشه خطر غرق شدن در نوعی جزمی‌گری و تک‌صدایی وجود دارد. اما به گمانم مکتب مستند شاعرانه هرچه که هست، از تجربه‌ی جهان‌بینی سازنده‌ی آن و اندیشه‌ی او نسبت به اشیا، انسان و جهان در برابرش شکل می‌گیرد. سازندگانی که اغلب، ژرف‌ترین حس را از واقعیت دارند. آنان عاشقان انسان و جهان‌اند؛ آشکارکنندگان پنهان‌ترین احوالات و لایه‌های آگاهی.

---

۱۲ – ژان کوکتو، خون یک شاعر، ۱۹۳۲.

به گمانم زمانی که از مستند شاعرانه حرف می‌زنیم، بیش از همه درخصوص آن دسته از آثاری حرف می‌زنیم که در گستره‌ی بیانیِ شاعرانه و رازآلود سلوک می‌کنند و ردپای این طی‌طریق را می‌توان در سینمای داستانی هم در آثار تارکوفسکی، برگمان، آنتونیونی، کیارستمی یا در شکل استعلایی آثار شگفت‌انگیز ترنس مالیک دید؛ سینمایی که آثار رابرت فلاهرتی، یوریس ایونس، روتمن، فروغ فرخزاد، محمدرضا اصلانی و... از نمونه‌های درخشان آن در سینمای مستند به‌شمار می‌آیند. آثاری که به سبب وجه‌ی غنایی و جادویی‌شان، می‌توانند تسکین یا مرهمی باشند. آثاری که برآمده از معرفت و

نازک‌خیالی سازندگانی است که ازسویی تا حدودی به گفتمان روایی از جنس خود پای‌بندند و از سویی دیگر، ساحتی شاعرانه دارند.

رابرت فلاهرتی را شاید بیش از همه بتوان با "نانوک شمالی" و "داستان لوئیزیانا" آغازگر این سینما دانست: سینمای مستند شاعرانه؛ سینمایی بهره‌مند از نگاهی غنایی به انسان و زندگی روزمره‌ی او. بیهوده نیست که ژان رنوار در توصیف مکتب انسانی و تغزلی رابرت فلاهرتی (۱۹۵۱، ۱۸۸۴) به‌عنوان پدر مکتب مستند شاعرانه می‌نویسد: «مکتبی به نام مکتب فلاهرتی وجود ندارد. بسیاری از مردم سعی می‌کنند به تقلید از او بپردازند، اما آن‌ها موفق نخواهند شد. زیرا فلاهرتی از سیستم خاصی پیروی نمی‌کرد. فقط سیستم او، عشق ورزیدن هم چیزی است که هرگز نمی‌توانید آن را بیاموزید.»

و جایی دیگر در توصیف آثار فلاهرتی یا به تعبیری در توصیف دسته‌ی مستندهای شاعرانه می‌خوانیم: «مستند شاعرانه نه تبدیل عینی واقعیت است و نه نقل داستانیِ یک موقعیت، آن‌چنان که در فیلم‌های گزارشی و خبری دیده می‌شود.» بلکه واقعیت از طریق اندیشه‌ی فیلم‌ساز نگریسته و به ترتیبی ذهنی

و بنابر دید خاص او از اشیا ساخته می‌شود. این امر به هیچ‌وجه به معنای قطع رابطه با طبیعت واقعی یا ازپیش‌ساختن واقعیات و موقعیت‌ها نیست؛ برعکس، این امر جست‌وجویی اساسی است فراسوی نگرشی ساده و ارتقای محتوای عاطفی هر تصویر تا واقعیت مشاهده‌شده ژرف‌تر و واقعی‌تر عرضه شود. فیلم‌های مستند شاعرانه، برخلاف فیلم‌های گزارشی و داستانی، بر داستان یا نقش‌آفرینی مداومی متکی نیست، بلکه بیشتر بر یک‌دستی فضا و محتوای عاطفی تصاویر تکیه دارد. موضوع این فیلم‌ها در مرحله‌ی دوم اهمیت قرار دارد و حکایت، تابع انتخاب تصاویر بعدی است، و برحسب طبیعت رویدادهایی می‌باشد که طی فیلم‌برداری اتفاق افتاده و نیز بر بینش شخصی کارگردان تنظیم می‌شود.

پس بهتر است ما هم این سینما را با نماهایی آرام، طولانی، گاهی شاید تند و تپنده با «تأثرات تغزلی فیلم‌سازش از امر واقع» به‌هم‌آمیخته در یاد بسپاریم؛ سینمایی که قاب‌هایش آرام و عاشقانه به هم می‌پیوندند و پیوند (تدوین) عاطفی نماهایش لحن و ضرب‌آهنگ شعر دارد انگار؛ سکوت‌ها و صداها و موسیقی هم لحنی مهربان و مهرآمیز و انسانی. نماهایی که هرچه پیش می‌روند، در پیوند، همانند سطرهای یک شعر، کامل‌کننده و گسترش‌دهنده‌ی ساختی تغزلی و اندیشمندانه‌اند؛ بیهوده نیست که سینمای آرام (slow cinema) را هم در این دسته گنجانیده‌اند و این‌ها همه از شاخصه‌ها و عوامل ساختاری سینمای شاعرانه است، انگار...!

سینمایی که به‌مثابه یک شعر، شعری غنایی، رازوار است و در ابهام و باید رمزگشایی شود. رازوارگی از آن دست که در "خانه سیاه است" فروغ فرخزاد –

از درخشان‌ترین و انسانی‌ترین مستندهای شاعرانه‌ی جهان- می‌بینیم؛ به یاد بیاوریم صدای فروغ را وقتی که با لحن محزون شاعرانه‌اش در گفتار متن فیلم می‌خواند:

در هاویه کیست که تو را حمد می‌گوید ای خداوند!؟
در هاویه کیست؟
نام تو را ای متعال! خواهم سرایید
نام تو را با عود ده تار خواهم سرایید،
زیرا که به شکلی مهیب و عجیب ساخته شده‌ام؛
استخوان‌هایم از تو پنهان نبود، وقتی که در نهان به وجود می‌آمدم
و در اسفل زمین نقش‌بندی می‌گشتم.
در دفتر تو همگی اعضای من نوشته شده
و چشمان تو ای متعال! جنین مرا دیده‌است
چشمان تو جنین مرا دیده‌است.
گفتم کاش مرا بال‌ها مثل کبوتر می‌بود
تا پرواز کرده، راحتی می‌یافتم
هر آینه به جایی دور می‌رفتم
و در صحرا مأوی می‌گزیدم.
می‌شتافتم به پناهگاهی از باد تند و توفان شدید،
زیرا که در زمین، مشقت و شرارت دیده‌ام.
دنیا به بطالت آبستن شده و ظلم را زاییده است
از روح تو به کجا بگریزم و از حضور تو کجا بروم.
اگر بال‌های باد سحر را بگیرم و در اقصای دریا ساکن شوم،
در آنجا نیز سنگینی دست تو بر من است.

مرا باده‌ی سرگردانی نوشانده‌ای
چه مهیب است کارهای تو.

بااین‌همه، البته "خانه سیاه است" همانند هر فیلم دیگری شاعرانه‌بودنش را تنها از گفتار متن ادیبانه و تسلط فروغ بر تورات و ادبیات با لحن محزون فروغ در خواندن گفتار متن درنمی‌یابد؛ از کلام به کلام پیامبران می‌ماند انگار؛

"خانه سیاه است" شاعرانگی‌اش را از درهم‌آمیزی ادبیات و سینمای شاعرانه و از درهم‌آمیزی واقعیت و احساسی که از بینش شاعرانه‌ی فروغ برمی‌آید، کسب می‌کند. فروغی که توانسته‌است با نبوغ تغزلی خاصی که در نگریستن به جزئیات زندگی جذامیان دارد، نور حقیقت را بگستراند و چنین ساحت شاعرانه‌ای را برای ما بسراید. پیوند عاطفی نماهای "خانه سیاه است" هم -که تدوینگرش ازقضا فروغ بود- بینش انسانی و فضای شاعرانه‌ی این فیلم

درخشان را تداوم می‌بخشد. البته بد نیست یادآور شویم که برای خلق اثری شاعرانه بنا نیست که همیشه فیلم‌سازش به ناگزیر شاعر باشد، بلکه کافی است حال‌وهوای شاعرانه‌ی جهان رنگ و بوی تغزلی اشیا و آدم‌ها را خوب بشناسد. همچون سالکی که راز ابرها برای او مسجّل است، پیش از آنکه باران ببارد!

با اینکه هنوز ارائه دادن تعریف واحدی از سینمای مستند شاعرانه ساده نیست، اما خوب است بخشی از این یادداشت را به بیان دیدگاه اندیشه‌ورزان و نظریه‌پردازان سینمای مستند درباره‌ی ماهیت سینمای مستند شاعرانه اختصاص دهیم. بی‌شک مهم است که ما خصلت تاریخی مستند شاعرانه را از یاد نبریم. راجر دانول، منتقد انگلیسی، در این‌باره می‌نویسد: «برخی از فیلم‌ها اشعار غنایی کوتاهی هستند، که در آن یک سلسله از تصاویر توصیفی به هم وابسته می‌شوند. این وابستگی، در اثر توافق میان عاطفه و فضا است که در عکس‌برداری متجلی می‌شود. این وابستگی، همچنین در زمان تدوین فیلم (که وزن خاص خود را همچون قافیه‌ی یک شعر به دست می‌آورد) و در اثرات ناشی از صدا و موسیقی که به گوش و چشم امکان درک موضوع را می‌دهد، تجلی می‌کند.»

این نگرش، شاید به آنچه برداشت ما از سینمای شاعرانه است نزدیک‌تر باشد. نظریه‌ای که با الهام از آثار شکل‌گرایان روسی، همچون فلاهرتی شکل گرفته‌است. ازسویی روزگاری بعدتر، بیل نیکولز، از نظریه‌پردازان سینمای مستند، در مقدمه‌ای برای فیلم مستند با تکیه بر آوانگاردیسم سینمای شاعرانه، مستند شاعرانه را بیش از همه برگرفته از سنتی مدرن می‌داند و معتقد است: «مستند شاعرانه آن نوع از مستند است که با آوانگارد مدرن، دارای قلمرو مشترک است و ریشه‌ای محکم در سنت فیلم‌های تجربی دارد. شیوه‌ی شاعرانه، قراردادهای تدوین تداومی و منطق و حس وجود یک فضای خاص در زمان و مکان را فدا می‌کند تا درنتیجه، به کشف تداعی‌ها و الگوهایی نائل شود که

شامل ریتم‌های زمانی و هم‌جواری فضایی است. در این فیلم‌ها کنشگران – کنشگران اجتماعی به‌ندرت– شخصیت‌هایی تمام عیار، دارای

پیچیدگی‌هایروانی و عقایدی ثابت در جهان هستند. مردم نوعاً به‌عنوان مواد خام، وهم‌تر از سایر اشیایی هستند که فیلم‌سازان آن‌ها را برمی‌گزینند و درون تداعی‌ها و الگوهای خود می‌چینند. برای مثال، ما قرار نیست که هیچ‌کدام از کنشگران اجتماعی "باران" یوریس ایونس را بشناسیم، اما از تأثیر تغزلی‌ای که ایونس از یک رگبار تابستانی در آمستردام خلق می‌کند، غرق لذت می‌شویم.»

"داستان باد" ایونس هم که در هشتادونه سالگی او ساخته شده‌است، بی‌شک از این قاعده مستثنی نیست. همچنین، نیکولز بلافاصله مکاشفه‌ی کریس مارکر در "بی‌آفتاب" (۱۹۸۲) و "طلوع عقرب" کنت انگر (۱۹۶۳) را به یادمان می‌آورد که تأکید کند این گروه از فیلم‌سازان، چگونه عناصری تجربی و مستند را درهم آمیخته و در این آوانگاردیسم توانسته‌اند آثاری تا حدودی پیشرو و شاعرانه بسازند یا بهتر است بگوییم چگونه در تداوم و تکامل این نوع از شاعرانگی نقش داشته‌اند؟

همچنین، بیل نیکولز درخصوص شاعران سینما و گرایش‌های هنری‌شان در دوران آوانگاردها در کتاب مقدمه‌ای بر فیلم مستند می‌نویسد: «توانایی عملیِ فیلم برای تولید یک ثبت فتوگرافیک از واقعیت بیرونی، در نظر این هنرمندان عیب و نقش محسوب می‌شد. اگر یک المثنای کامل، تمام آن چیزی بود که آرزو می‌شد، پس دیگر چه جایی برای اشتیاق هنرمند و برای تکانه‌ها و صورخیال او که جهان را دوباره می‌نگریست، باقی می‌ماند؟؛ آن‌که از عهده‌ی یک تکنسین سینما هم برمی‌آمد. اما این تعاریف نیکولز آیا همه‌ی چیزی بود

که درباره‌ی این نوع از آوانگاردیسم و دقیق‌تر بگوییم سینمای مستند شاعرانه وجود داشت؟»

شاید در میان مستندسازی‌های ایرانی بشود به محمدرضا اصلانی اشاره کرد؛ فیلم‌سازی که به‌واسطه‌ی خیال خلاق و نواندیشی و وجهی از بازی‌گوشی شکل دیگر واقعیت را برای ما ترسیم می‌کند؛ شاعر و فیلم‌سازی که همیشه در آثارش، آشکارکننده‌ی آن امر ناپیدا و عریان‌کننده‌ی آن خیال خلاق بوده‌است. ازآن‌رو، در کتاب دگرخوانی سینمای مستند، که نوشته‌ی او است، مکرر تکرار می‌کند که «جهان در جان ماست»؛ پس، از آن است که جهان را به‌گونه‌ای می‌بیند که جان، جهان را. با چنین سازوکاری این فیلم‌سازِ مؤلف، جهان شگفت‌انگیز خود را در آثارش می‌سازد؛ واقعیت خودش را از جهان. واقعیتی که از جان عاشقش مایه گرفته و با همین غم عشق است که شورمندترین شعرهای سینمای مستند را می‌سراید. به خاطر بیاوریم مستند "جیغ" را، به خاطر بیاوریم "جام حسنلو" را، "فهرج" را. روشی که اگر آن را در تعریف بیل نیکولز از صدای مستندساز در سینمای مستند بازنمایی (representation) هم بگنجانیم، یعنی دریافت شخصی فیلم‌ساز از واقعیت، بی‌راه نگفته‌ایم.

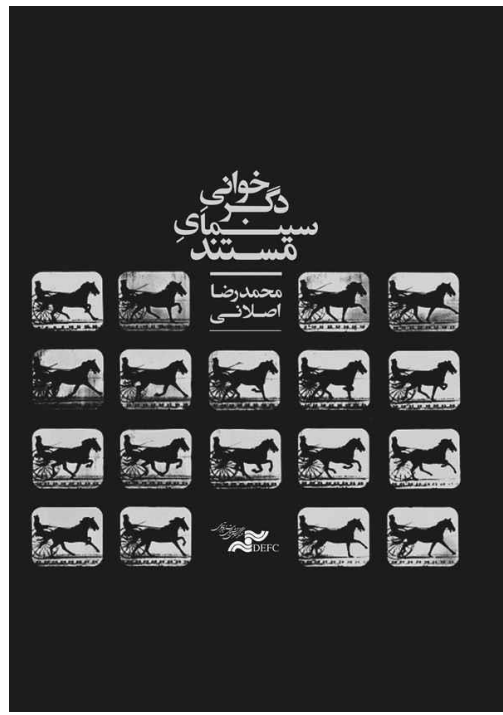
به هر حال، هرچه هست این قرائت‌های متفاوت از مستند شاعرانه طی سال‌ها ماندند و بسط یافتند. نظریه‌پردازان بسیاری آمدند؛ هریک پرسشی کردند از جهان و نظری دادند!؛ عقاید و آرایی متفاوت در باب سینمای مستند شاعرانه. قطعیتی هم در کار نیست، قرار هم نبوده که باشد، انگار.

اما برای من هنوز هم مواجهه با مستندی شاعرانه، با شاعرانگی کردن در یک اثر مستند مواجهه‌ای شیرین است؛ هر اثر شاعرانه درعینِ‌حال که متکی بر

واقعیات است، جنبه‌هایی از شخصیت فیلم‌سازش را نیز در بر دارد؛ انگار فیلم‌سازی که چه بخواهیم و چه نخواهیم، امکانی برای درک مؤثرتری از واقعیت برای تماشاگرش فراهم می‌آورد. سینمای شاعرانه برای من هنوز همان سینمایی است که نسبت واقعیت و احساس در آن، مثل نسبت تن و جان است؛ سینمایی که معناهای نهفته‌ای دارد، تماشاگرش را به رمزگشایی و سلوکی درونی دعوت می‌کند، سینمایی که گاه بخشی از حرف‌هایش را در سکوت می‌زند، به زبان اشاره سکوتی که دربردارنده‌ی معرفتی غنایی است، همانند بیت‌الغزل‌های حافظ.

این سینما، عواطف عمیق‌تری را در تماشاگرش برانگیخته می‌کند؛ قادر است زندگی معنوی و درونی او را غنا دهد و زیباتر کند. پس تماشاچی بعد از مواجهه با آن، انسان دیگری خواهد شد؛ انسان بهتری از این جهت که این سینما، سینمای مؤثرتری است؛ سینمایی که سینماگرش چون فرشته‌ای در تلاش است برای نجات جان.

سینماگرِ شاعر؛ نگاهی به کتاب *دگرخوانی سینمای مستند* از محمدرضا اصلانی



«و سینماگران با اشاره‌ای محتاط و گریزنده به خلیفةالله بودن- شاعران جهان‌اند. بی‌که خود بدانند یا بخواهند. اغلب نمی‌دانند چه شعرهای عظیمی می‌گویند و اغلب نمی‌دانیم چه شعرهای عظیمی را زیر پا لگد می‌کنیم.»[۱۳]

*

محمدرضا اصلانی از دهه‌ی چهل می‌آید. دهه‌ای که در آن هر فیلم یک حادثه بود و هر فیلم‌ساز حادثه‌ای دیگر؛ برخاسته از گروه پژوهشی ایران زمین که فریدون رهنما راه انداخته بود آن سال‌ها.

اما تمام این سال‌ها تا امروز، محمدرضا اصلانی در سینما و ادبیات حضوری پررنگ داشته‌است و دارد؛ حضوری عاشق، چه در مقام شاعری مستندساز چه در مقام سازنده‌ی مستندهای شاعرانه و نظریه‌پرداز و البته که اصلانی همچون فیلم‌ساز محبوبش برسون، پیش از آنکه فیلم‌ساز و شاعر باشدف نقاش بوده‌است.

در این سال‌ها که با سیر اندیشه‌های او آشنا شدیم، هربار در آثارش تجربه‌ی نویی به چشم می‌خورد که با نگاهی غیرخطی و تا حدودی پیچیده، بر آن است که ما را با نشانه‌ها و معناهای تازه‌ای مواجه کند و این یعنی کشف دوباره‌ی جهان؛ یعنی به‌گونه‌ای دیگر به تماشای جهان نشستن؛ از مجموعه شعر شب‌های نیمکتی، روزهای باد (۱۳۴۱) گرفته تا مستند "جام حسنلو" (۱۳۴۴) که هنوز هم در تاریخ سینمای مستند تجربی ایران اثری یگانه است.

در تمام این سال‌ها، آنچه که اصلانی را در آثارش از سریال "سمک عیار" گرفته تا فیلم بلند سینمایی "شطرنج باد" و مستندهای "جیغ" و "تهران، هنر

---

۱۳ - برگرفته‌شده از متن کتاب، صفحه‌ی ۹۸

مفهومی" به‌گونه‌ای خاص متمایز می‌کند، اندیشیدن و تفکر به‌وسیله‌ی ادبیات و سینما است؛ او عاشق است، عاشق سر کردن با معماری و اشیا و دنیای شگفت‌انگیز نورها و سایه‌ها و با همین عاشق بودن است که می‌خواهد شعر دردناک سینما را هم کشف کند.

او معتقد است که سینمای مستند هم به هیچ روی به‌دلیل «روایت پرماجرای آدمیان و اشیای جهان، روایتی است شورانگیز و حکایتی است سرگرم‌کننده حتی و اگر این بنا شد به‌دلیل شرایط تحمیلی آن است، نه به‌دلیل ذاتی آن.»[۱۴]

سینمایی که برای او، بیش از هرکسی به فرهنگ آغشته و این است که هر فریم از فیلم‌هایش گاه میراث‌دار هزاران سال است که بر این ملت گذشته؛ گویا که می‌خواهد با نگاه کردن به گذشته جویای کشف آینده باشد.

و این کتاب، دگرخوانی سینمای مستند هم که به‌وسیله‌ی نشر رونق و به همت مرکز گسترش سینمای مستند، تجربی و پویانمایی منتشر شده‌است، بی‌شک از مجموعه آثار محمدرضا اصلانی جدا نیست و به قصد کشف دوباره‌ی سینمای مستند است این‌بار؛ در پیوند با حیات فرهنگی و فلسفی‌اش

در واقع آنچه را که اصلانی سال‌ها در مجموعه آثارش -به‌ویژه آثار مستندش- آزموده، این‌بار تأملات آن را در کتابش دنبال و منتشر کرده‌است. ازاین‌رو، دگرخوانی سینمای مستند هرچند از تعاریف معمول در حیطه‌ی سینمای مستند، بحث و جدل‌های همیشگی بر سر چیستی واقعیت دور

---

۱۴ - برگرفته‌شده از پیش‌گفتار کتاب

نمی‌شود، اما فراتر از توصیف متداول سینمای مستند پیش می‌رود؛ نوعی سلوک عارفانه‌ی یک شاعر مستندساز با سینمای مستند، نوعی جدال فلسفی و بازخوانی جدی‌ای که تنها از نگاه دقیق ذهنی اندیشه‌ورز بر مبنای تحقیق برمی‌آید و از پیوند سینمای مستند ایران با میراث هزاران ساله‌ی فرهنگ بومی و جهانی تؤامان می‌گوید و برخلاف کتاب‌های رایج درباره‌ی سینما، بحثی وسیع‌تر را نشانه می‌گیرد.

البته کتاب در مقدمه، ما را با تعاریف سهل و ساده‌ای از مستند و واقعیت (که با مستند وابستگیِ بی‌واسطه دارد یا دستِ‌کم این‌گونه گفته شود) و مشخصات و ویژگی‌هایی که تاکنون از آن‌ها شنیده‌ایم آشنا می‌کند. اما در قدم بعدی، چنان‌که از اصلانی برمی‌آید –همچنان که از هر متفکری– کتاب در این تعاریف سهل و ساده نمی‌ماند.

او در این تعاریف سرراست، به دیده‌ی تردید می‌نگرد. در واقع کتاب اصلانی کتاب تردید است، کتاب تأمل است، کتاب مواجهه‌ی تازه با مفاهیم کهن که ما را نیز در این سلوک با خود به سفری تازه می‌برد.

او می‌گوید: «بگذار دیگران بیندیشند، آنچه خود می‌اندیشند، اما مرا در باب امر متناقض‌نمای واقعیت دائم نفی‌کننده تأملاتی است... بی‌اینکه این تأملات، نظر تخصصی فلسفی‌ای باشد به بر شمردن آرای دیگران یا نظر تخصصی علمی. اینجا تأمل در باب عالم است از دید کسی که تأمل می‌کند و سینماگر جز نگاه چه دارد؟»[۱۵]

به‌این‌ترتیب، او تلاش می‌کند تا دوباره با مفهوم واقعیت روبه‌رو شود و با روش‌شناسی خود، ما را به جهان سؤال‌ها ببرد؛ اینکه امر واقع در فیلم مستند

---

۱۵ – برگرفته‌شده از متن کتاب، ص ٤٤.

چه می‌تواند باشد؟ چگونه می‌شود در باب آن اندیشید، آن را کشف کرد و آیا ما را به واقعیت، هیچ راهی هست؟

اصلانی معتقد است: «اگر ما در مواجهه با جهان واقع، با عدم قطعیتی موقتی مواجهیم در سازوکار دریافت و ادراک ما نیز چیزی رخ می‌دهد که ما را با بازنمود و سرانجام ما را با بازساخت واقعیت مواجه می‌کند؛ می‌توان گفت، ما واقعیت را می‌سازیم؛ واقعیت خودمان را می‌سازیم. هیچ واقعیت در خودساخته و پرداخته‌شده‌ی پیشینی یا آماده‌ای در جهان وجود ندارد.»[۱۶]

سند مستند، صنعت مستند، رسانه ی مستند، عکاسی ما و سینمای ما ازجمله فصل‌های دیگر کتاب است که نویسنده از منظر تأملات فلسفی- تاریخی خویش به آن پرداخته و حاصلش بحث‌های جامعی است که باید در مجالی مفصل‌تر از معرفی کتاب به آن پرداخت.

پرداختن به مستند دهه‌ی چهل آخرین فصل از مباحث کتاب دگرخوانی سینمای مستند است. مقاله‌ی مفصلی که نویسنده در آن به‌خوبی جریان‌های روشنفکری نوگرای موسوم به دهه‌ی چهل را در عرصه‌ی سینما، ادبیات و نقاشی بررسی می‌کند؛ مبحثی که برای پیگیران سینمای مستند، بحثی خواندنی و جذاب است.

او در این فصل به تأثیر سازندگان و روشنفکران این دوران در زایش فرزانگی و گاه چرایی خاموشی فرزانگان می‌پردازد و از حضور و تأثیر فاضلانه‌ی کسانی چون فریدون رهنما، قطبی، مصطفی فرزانه، فرخ غفاری و... در تداوم و تکامل

---

۱۶ - برگرفته‌شده از متن کتاب، ص ۷۶.

خلاقانه‌ی سینمای مستند یاد می‌کند؛ حضوری که کم بود و کوتاه، اما یگانه بود و هیچ کم نداشت.

با همه این‌ها که گفته شد، دگرخوانی سینمای مستند البته کتاب آسان‌خوانی نیست، اما خواننده‌ای که با معرفت سینمایی و منظر نگاه محمدرضا اصلانی و اندیشه‌های او آشنایی دارد، هرچه که پیش می‌رود با جهان فلسفی و تاریخی نویسنده و پرسش‌های بی‌پایانش هم‌سوتر می‌شود، چندان که خیلی زود نگاه هزارتوی کتاب و تفسیر خلاقانه‌اش از اساطیر و فرهنگ و سینما، مانند متن شاعرانه‌ای در جهان جانش خانه می‌کند.

دگرخوانی سینمای مستند بی‌شک برای پیگیران و خوانندگان جدی سینما اثری مهم و بحث‌برانگیز است.

آینه‌بندان؛ نگاهی به مستند "تهران، هنر مفهومي" ساخته‌ی محمدرضا اصلاني

«جوانمردا! این شعرها، چون آینه دان. آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود، اما هرکه در او نگه کند صورت خود تواند دیدن و دانی که شعر را در خود هیچ معنی نیست، اما هرکس از او آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست.»

(عین‌القضات، نامه‌ها)

آيا تهران را مي‌شود جور ديگر ديد؟ آيا تهران براي همگان يكسان به ديدار درمي‌آيد؟

هرچند تهران يكي و ثابت است، امّا "تهران، هنر مفهومي" پاسخي می‌باشد به اشتياق اصلاني براي اين به‌گونه‌ای ديگر ديدن... آن‌گونه كه زنده است، واقعيت دارد، امّا شعري ديداري نيز هست، انگار؛ مستندي است شاعرانه؛ تهران در انعكاس آينه‌ها.

البته اصلاني در همين آينه‌ها هم به دنبال خود تهران است؛ تهرانِ متصل به زمان حال، تهران مستند، تهران شلوغِ پُرازدحام، با آسمانی سربي، گاه آبي... امّا تلاش مي‌كند زباني متفاوت از مستندهاي رايج براي بيان مفاهيم مستند خود پيدا كند و به قاب و تصويري برسد كه كمتر ديده شده و اين همان سلوك اصلاني‌وار است. سير نگاه او به موضوعی كه به‌خوبی هم از پس آن برآمده‌است.

در فيلم مي‌بينيم آنچه را كه چشمان ما نمي‌بيند يا كمتر مي‌بيند. همين است كه برخي منتقدين آن را در كنار "جيغ" و "جام حسنلو" از بهترين آثار استاد مستندساز در تناسب فرم و محتوا مي‌دانند.

"تهران، هنر مفهومي" با اينكه به نظر مي‌رسد ادامه‌ی راه "برلين، سمفوني يك شهر بزرگ"[۱۷] است، امّا خود به اثري تازه و مستقل تبديل مي‌شود كه از مستندهاي شاعرانه‌ی اين‌گونه -كه در دهه‌ی بيست و سي ميلادي به اوج خود رسيد- و اغلب، از تحليل اجتماعي فاصله مي‌گرفت بسيار پيشروتر است؛ به تعبيري هرچند وجوه تغزلی "تهران، هنر مفهومي" همچون ساير مستندهاي شاعرانه‌ی هم‌گونش قابل‌تأمل و درخشان است، ولي اصلاني تنها به

---

[۱۷]- ساخته‌ی ارزشمند ويليام روتمن

«سرگرم‌سازي و رويا‌پردازي» با آيينه‌ها مشغول نيست و اصرار دارد تا مكاشفات اجتماعي خود را هم ضبط كند و آن را با ما در ميان بگذارد.

از ويژگي‌هاي ديگر فيلم، صداي راوي، محمدعلي سپانلو، و حضور او در فيلم است. سپانلو كه خود از شاعراني است كه تهران به بهترين شكل در اشعارش رسوخ كرده، هم‌نشينِ دل‌نشين محتواي اشعارش با فرم و تصاوير اصلاني در اين فيلم، تجربه‌اي منحصربه‌فرد است. راوي‌ای كه حالا در جايگاه يك ناظر، با اشعارش حال و هواي شاعرانه‌ی اثر و تكميل معناسازي اجتماعي آن را به اوج مي‌رساند و شعرهایی كه به زندگی امروز ما نگاه می‌اندازد و آیینه‌ی واقعی آدم‌های زمان ما است، آیینه‌ی واقعی همین خیابان‌ها:

خیابان بی‌کار
خیابان دل‌تنگ پروازهای جوانی
خیابان بخت کلاغان
پُر از آرزوهای ازدست‌رفته است.
پر از عشق‌های دورافتاده از اوج
پر از بالکن‌های خالی ز عشاق
پر از کالبدهای خاموش خورشید
و بنیادهایی که هم هست، هم نیست...

به‌این‌ترتیب، هرچند كه تصاوير بدون اشعار هم بار دراماتيك و معنايي لازم را دارند، ولی انتخاب به‌جايِ اشعار ازسوی محمدرضا اصلاني -كه خود از بنيانگذاران شعر حجم در دهه‌ی چهل خورشيدي است- تبادل تصاوير آيينه‌ها و اشعار را مؤثرتر كرده‌است.

تصوير، صدا و تدوين نيز لحن شهر را دارند، انگار و در راستاي سازواره‌هاى ذهني خالق اثر. دوربين جستجوگر است، ايستا نيست، داناي كل نيست، شيفته‌ى حركت است؛ خواه حركتِ ماشين، خواه حركت دوّار دور تنديس ابن هيثم در موزه‌ى سينما؛ گاه نرم و آرام در خيابان سپهسالار پرسه مي‌زند، گاه بر فراز برج ميلاد، همراه راوي ناظر اين شهر پرهياهو است.

صدا نيز در تداوم عاطفي فيلم نقش اساسي دارد؛ هم صدا است، هم سكوت، هم عابران تكيده و مبهوت و هم قيل‌وقال رانندگان خطي شهر.

شبانكاره هم در جست‌وجوي اين است كه بتواند به قرائت اصلاني از تهران و سبك شخصي او نزديك و نزديك‌تر شود؛ سبك شخصي مستندسازي كه طي همه اين سال‌ها، با همه نظرات مخالف و موافق، «صداقت هنري خود را هرگز قرباني نكرد و ميان قيل‌وقالِ آدم‌هاي شهر، همين شهر شلوغ، به كار خود ادامه داد... .»

شايد اصلاني با اين قرائت از تهران مي‌خواست يادآوري كند كه تهران، تنها سكونتگاهي براي شهروندان يك شهر نيست يا مجموع سواري‌هايي كه قرار است مسافري را از "بهارستان" به تجريش برساند. شايد با اين قرائت از تهران و با اين آشنازدايي، مي‌خواست باور كنيم كه قلب تهران هنوز پرتپش است، هنوز هم مي‌شود تهران را با شعر، ادبيات، هنر، عشق -عشقي عميق و انساني- با جور ديگر ديدن نجات داد... شايد، هنوز هم.

Nameh Farhang Publications

instagram.com/nameh.farhang
telegram.com/namehfarhang_iiac
namehfarhang@gmail.com