

«پیتر واتکینز و مشخصاً فیلم
"بازی جنگ" او تأثیر مهمی بر
فعالیت‌های صلح طلبانه من
داشته است.»
- جان لنون

مؤلفان مهجور

پرونده نخست:

پیتر واتکینز

با نوشته‌هایی از

امیرحسین بهروز
نگین حاجی کاظمی
پویا جنانی
دانیال زین‌العابدینی
مهدیس شالچی

مقدمهٔ پرونده: «هر آن چه بخواهی، اینجاست»



امیرحسین بهروز

(ماکیومنتری) شناخته می‌شود، اما در عمده کتاب‌های تاریخ سینما که توسط منتقدین و نظریه‌پردازان سینما به رشتهٔ تحریر درآمده‌است، کم‌تر نامی از او و فیلم‌هایش به چشم می‌خورد. نقطهٔ عزیمت واتکینز از جایی شروع شد که او قالب‌های تلویزیونی مستند را برای بیان افکار و ایده‌های خود مناسب ندید و به همین دلیل، دست به ابداع روشی در مستندسازی تاریخی زد که تقریباً هیچ شباهتی به روش سریال‌ها و برنامه‌های مستند تاریخی متعارف بی‌بی‌سی یا شبکه‌های دیگر تلویزیون نداشت. فیلم‌های او بیش از هر چیز، بر محدودیت‌های بیانی و ظرفیت‌های اندک شیوه‌های مستندسازی تلویزیونی سنتی گواهی می‌دهند. او نه تنها موضوع‌های سیاسی - اجتماعی کم‌تر بازگوشده در رسانه‌های عمدتاً غربی را دستمایهٔ فیلم‌های مستندگونهٔ خود قرار داد، بلکه در برخی از آثارش

ممکن است شما به فیلم‌هایی علاقه‌مند باشید که آوانگارد می‌نمایند و تجربه‌گرا هستند؛ یا شاید به آثاری که مسئلهٔ تخیل و رؤیایپردازی را مورد مذاقه قرار می‌دهند، یا فیلم‌هایی که مستند هستند و یا حتی آثاری که رویکردهای رسانه‌ای را به عنوان سوژهٔ اصلی و محوری برمی‌گزینند. شما برای یافتن هرکدام از این علاقه‌مندی‌ها، می‌توانید به جرگهٔ خاصی از فیلم‌سازان رجوع کنید و یا فیلم‌هایی را در قالب مطالعهٔ موردی بررسی نمایید؛ اما اگر به دنبال موردی می‌گردید که تمام این علاقه‌مندی‌ها را به شکل یک‌جا در خود بگنجاند، باید با ما و سفری که به جهان سینمایی پیترو واتکینز داریم، همراه شوید، فیلم‌ساز مؤلفی که پاسخ‌گوی تمام نیازهای زیبایی‌شناختی متنی و فرامتنی مخاطب است. واتکینز اگرچه عموماً به عنوان پیش‌تاز مستند داستانی (داکیودراما) و مستند جعلی

Filmara
Electronic
Magazine

شمارهٔ ۶
مهر ۱۴۰۳

«هر آن چه بخواهی، اینجاست»

۳

سردبیر: سعید هاشم‌زاده

سردبیر پرونده: امیرحسین بهروز ویراستار: امیرحسین بهروز

همکاران این شماره: نگین حاجی کاظمی، پویا جتانی، دانیال زین‌العابدینی و مهدیس شالچی

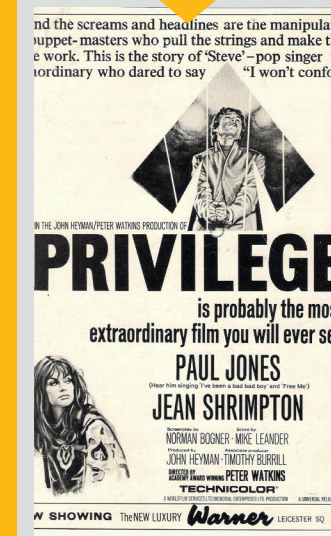
@Filmara_ir

۱۱



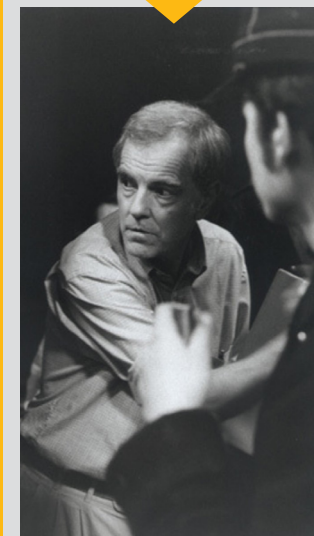
«یک رازآشنایی دگر باید...»

۷



امتیاز ویژه، از آن رسانه -
یدن است!

۳



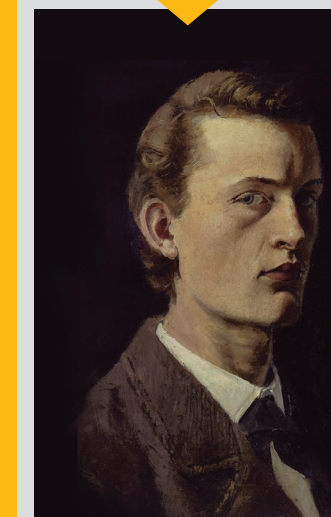
«هر آن چه بخواهی، اینجاست»

۲۱



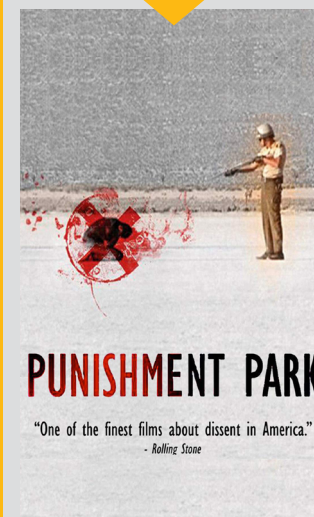
همچون یک خانه‌به‌دوش

۱۷



پرترهٔ مرد هنرمند در جوانی

۱۴



بازی‌های مسخره: ثبتش کن



همچون «بازی جنگ» (۱۹۶۵) و «گلادیاتورها» (۱۹۶۹)، موضعی رادیکال در برابر سیاست‌های رسانه‌های غربی گرفت و به نقد رویکردهای آن‌ها پرداخت.

«شبکه» (۱۹۵۶)، نخستین فیلم واتکینز، واجد ساختاری روایی است. واتکینز در جریان خلق این فیلم به شکل بی‌وقفه در حال امتحان کردن قالب‌های مختلف در جهت رسیدن به نقطه دیدی شخصی است. او با استفاده از نماهای بسیار نزدیک، گاهی تصاویر را از روایت جدا کرده و مخاطب را وارد تجربه زیبایی‌شناسانه خود می‌کند. فیلم صامت است و در لحظاتی که لازم باشد از نوشته‌هایی در میان تصویر استفاده می‌کند. وجود نوشته در میان تصویر در فیلم‌های بعدی واتکینز و تا آخرین فیلمش ادامه پیدا کرد. نوشته‌ها در آثار بعدی او نه تنها به پیشبرد روایت فیلم کمک می‌کنند، بلکه فراتر از آن، به فضایی بدل می‌شوند تا مخاطب نیز در روند حرکت مفهومی فیلم مشارکت کند.

واتکینز در فیلم بعدی خود، یعنی «دفتر خاطرات یک سرباز گمنام» (۱۹۵۹)، اندکی از ساختار روایی جدا شده و روایت اثرش را با رگه‌هایی از فنون مستند خبری تلفیق می‌کند. روایت شاعرانه و غریب یک سرباز که با مسائلی همچون جنگ

و مرگ درگیر است، در کنار تصاویر اکسپرسیونیستی که در قالب شیوه‌های مستند خبری جای و شکل گرفته‌اند، جلوه بی‌نهایت متهورانه‌ای به این فیلم بخشیده است. این اثر نخستین ساخته صدادار واتکینز به شمار می‌رود که بعد از فیلم برداری صداگذاری شد. از طرفی دیگر، در این فیلم برای نخستین بار شاهد حضور راوی واتکینز هستیم. راوی واتکینز راوی کنشگری است که فیلم‌ساز از طریق آن، نظرات بسیار شخصی، احساسات و تفکرات خود را به صورتی صادقانه با مخاطب به اشتراک می‌گذارد.

ساختار فیلم بعدی واتکینز، یعنی «چهره‌های فراموش شده» (۱۹۶۱)، کاملاً به صورت مستند خبری است. واتکینز در این فیلم برای نخستین بار در تاریخ سینما به فیلم‌برداری یک انقلاب به گونه‌ای مستند خارج از زمان و مکان اصلی آن می‌پردازد. او خود از این شیوه با عنوان «بازسازی واقعیت» نام می‌برد. می‌توان گفت که واتکینز با این فیلم به بیان شخصی خود و آن چیزی که در نهایت از او یک مؤلف بی‌چون و چرا ساخت، می‌رسد. او با ترکیب منحصربه‌فرد درام و مستند به شیوه‌ای دست می‌یابد تا از طریق آن مسئله عینیت در سینما را به چالش بکشد. در این فیلم، واتکینز انقلاب ۱۹۵۶ مجارستان را به خیابان‌های کانتربری انگلستان می‌آورد. استفاده از قواعد فیلم‌سازی



خبری و مستند برای بازسازی آن وقایع در زمان و مکان اصلی حادثه، موجب باورپذیری زمان و مکان جعلی می‌شود. «کالودن» (۱۹۶۴) و «بازی جنگ» (۱۹۶۵) نخستین تجربیات ارزشمند واتکینز در خصوص ساختن ماکيومنتری‌های جستارگونه‌ای است که به مسائل جنگ می‌پردازند و به نوعی تم ضد جنگ دارند. «کالودن» نخستین فیلم بلند واتکینز و نخستین مستند تاریخی بازسازی شده به شیوه ماکيومنتری است که در مورد نبرد تاریخی سال ۱۷۴۵ بریتانیا و سرکوب خونین شورشیان جاکوبیت اسکاتلندی به وسیله نیروهای هوادار پادشاه انگلستان برای تلویزیون بی‌بی‌سی ساخته شد و در آن از تکنیک مستندهای خبری آن دوره در مورد جنگ ویتنام استفاده شد. شیوه واتکینز در بازسازی این نبرد تاریخی، در زمان خود کاملاً تازگی داشت. دوربین او همانند دوربین خبرنگاران تلویزیونی وارد جبهه نبرد می‌شود و در حالی که صدای راوی آن را همراهی می‌کند به سراغ فرماندهان جنگی دو طرف نبرد یعنی دوک کامبرلند (فرمانده نیروهای انگلیسی) و چارلز ادوارد استوارت (پادشاه اسکاتلند) که رهبری شورش جاکوبیت‌ها را به عهده دارد، می‌رود و با آن‌ها و شورشیان مصاحبه می‌کند؛ تو گویی دوربین‌های مدرن تلویزیونی در آن زمان حی و حاضر بوده‌اند. واتکینز بعدها همین شیوه را در سایر ماکيومنتری‌هایش از جمله در فیلمی که در مورد کمون پاریس و فیلم زندگی ادوارد مونک، نقاش برجسته نروژی، ساخته نیز به کار گرفته است.

مخالفت با جنگ و سیاست‌های جنگ‌طلبانه دولت‌ها، یکی از تم‌های اصلی آثار ماکيومنتری واتکینز است. موفقیت فیلم «کالودن» و استقبال تماشاگران بی‌بی‌سی از آن باعث شد که این شبکه سفارش ساخت فیلم دیگری را درباره جنگ هسته‌ای به واتکینز بدهد. فیلم «بازی جنگ»، به تبع سبکی که در آثار پیشین مؤلفش دیده می‌شد، یک حمله اتمی فرضی به بریتانیا را به تصویر می‌کشد. واتکینز در این فیلم، علاوه بر بررسی تأثیرات احتمالی یک جنگ هسته‌ای در کشور انگلستان، این نکته مهم را تبیین می‌کند که رسانه‌ها چگونه اداره و کنترل می‌شوند. در نهایت اما فیلم «بازی جنگ» به بهانه‌های واهی (از جمله مثلاً این بهانه که کیفیت هنری فیلم نازل‌تر از آن چیزی بود که تهیه‌کنندگان بی‌بی‌سی انتظارش را داشتند) مورد تردید قرار گرفت و زیر

سؤال برده شد. بی‌بی‌سی در جهت تخریب شخصیت حرفه‌ای کارگردان جوان، پخش فیلم را به مدت بیست سال ممنوع کرد. البته دو سال بعد، یعنی در سال ۱۹۶۷، واتکینز با همین فیلم موفق به دریافت جایزه اسکار بهترین مستند بلند شد؛ جایزه‌ای برای فیلمی که اصلاً مستند نبود! حال چگونه یک فیلم که به طور دائم بر حقیقی نبودن خویش تأکید دارد و موقعیتی تخیلی از یک جنگ محقق نشده را به تصویر می‌کشد، قادر است تا نهادهای قدرت را به چالش کشیده و به نوعی واقعی‌تر از واقعیت جلوه کند؟

این نکته حائز اهمیت است که اگرچه فیلم‌های واتکینز از برخی جهات با سبک سینماوریته در آثار مستند شباهت دارند و آواز برخی از تکنیک‌های اساسی این نوع سینما مانند استفاده از دوربین روی دست، بداهه‌پردازی و مصاحبه استفاده کرده است، اما سینمای او به خاطر بازسازی صحنه‌ها



امتیاز ویژه، از آن رسانه - یدن است!

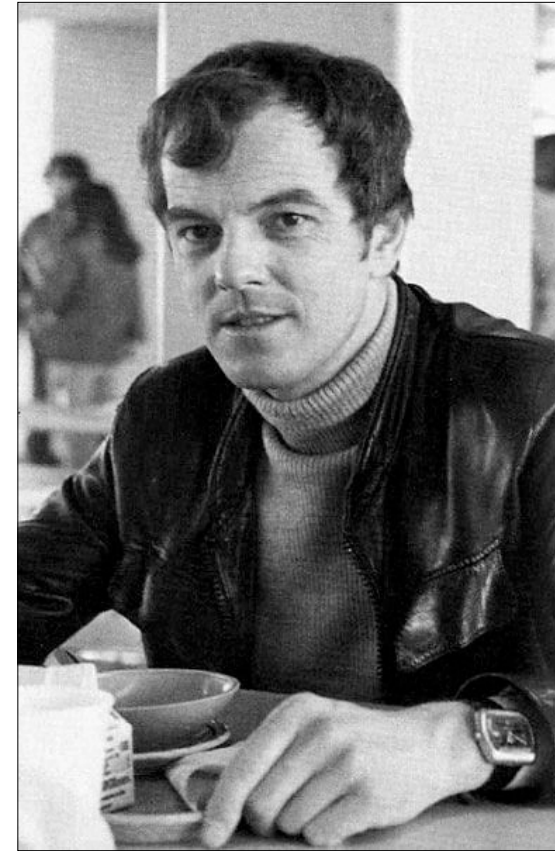
امتیاز ویژه (پیتر واتکینز، ۱۹۶۷)



نگین حاجی‌کاظمی

طبق معمول، نظام سلطه توسط دستگاه‌های خود از قبیل خانواده، کلیسا، افراد مشهور و در انتها رسانه‌های ارتباط جمعی، در پی قوام سوژه‌های ایدئولوژیک مد نظرش برمی‌آید؛ اساساً چیدمان افراد و واقعیت در این نهادها به گونه‌ای است که بتواند «دیگری بزرگ» را پرورش دهد. دیگری بزرگ در واژگان روانکاوی لکان به سوژه‌ای اطلاق می‌شود که معمولاً نماینده انسان‌ها/سوژه‌های دیگری است که فرد در زندگی اجتماعی خود با آنان مواجه می‌شود. اغلب از این اصطلاح برای تشریح مناسبات اجتماعی - خصوصاً در ساحتی که چگونگی ایجاد و دوام سوژه، مورد بحث قرار گرفته - استفاده می‌شود. پس به عبارتی، پرورش «دیگری» توسط این سیستم‌ها معمولاً با این هدف شکل می‌پذیرد که میل جامعه به سمت میل دیگری منتخب نشانه رود؛ همچنان که این

رسانه‌ای که پیتر واتکینز در جریان آن قرار گرفته، گذرگاهی است که رؤس بداعت و اصالتش، با پیش گرفتن سبکی نامتعارف و شکننده آشکار می‌شود؛ اما تباین این پرده‌برداری با دیگر موضع‌های متداولی که نسبت به رسانه گرفته می‌شود از آن جهت است که در اینجا «موقعیت سوژگی فرد» در قامت رسانه اهمیت پیدا می‌کند یا به گفته‌ای دیگر، محل نزاع جایی پا می‌گیرد که دریابیم آن انسان رسانه‌محور خود را نماینده برساختن چه آمالی می‌داند. در فیلم «امتیاز ویژه» اما، واتکینز ضمن در نظرگیری گزاره بیان شده، در تلاش است تا با میل عالمانه‌ای - که به روشنی ناظر بر حقیقت عمل می‌کند - چگونگی پدیدار شدن عارضه‌ها را رهگیری و هجمه ایدئولوژیکی که بحران رسانه به توده‌های مصرف‌کننده وارد کرده است را با سبک دوگانه خود بازنمایی کند.



یا به کل ممنوع شده‌اند و یا به شکلی بسیار محدود اکران و پخش شده‌اند. این یک حقیقت جالب و تکان‌دهنده است که مستندهای جعلی و مستندهای بی‌واسطه با وجود آن که به لحاظ سبکی در دو سمت کاملاً مخالف قرار می‌گیرند، اما به لحاظ رسالت هنری و جنبه‌های فرامتنی متعلق به یک جرگه هستند و خود این نکته مجدد اثبات می‌کند که تقویت داستان‌گویی در مستند و بدل شدن آن به سبک ماکيومنتری بیش از پیش مدیوم سینما را به واقع‌گرایی نزدیک می‌کند.

این پرونده آغاز راهی است که باید طی شود، نقطه عزیمت برای مسیری که برای هموارشدنش به پژوهش‌های پیش‌تر و مبسوط‌تری نیاز است؛ چراکه معتقدیم سینمای پیتر واتکینز، سینمای سهل‌الوصولی نیست و آنقدر عظیم است که نمی‌توان به سادگی و از طریق یک میانبر تمام وجوه زیبایی‌شناختی و هنری‌اش را فراچنگ آورد. در این پرونده تلاش شده است تا تمامی مؤلفه‌های ذکر شده در این مقدمه در واز طریق آثاری که ذکر نشده مورد بازخوانی قرار گیرد.

و استفاده از نابازیگر و بازیگران آماتور در موقعیت‌های شبه‌مستند، تفاوت اساسی با سبک سینماوریته دارد. از همین جهت فیلم‌های واتکینز در واقع مستندهای جعلی یا ماکيومنتری هستند. واتکینز در جهت بهره‌گرفتن از سبک ماکيومنتری، عنصر تخیل را به شکل ویژه و منحصر به فردی به کار می‌برد. بحث تخیل و داستان‌سرایی در سینمای واتکینز در جهت مخالف با رویکردهای توهم‌محور سینمای آمریکا و رویاپردازی و رؤیاسازی‌های آن گام برمی‌دارد. تخیل و داستان‌سرایی در سینمای واتکینز در جهت به چنگ آوردن حقیقت است؛ دقیقاً همان رسالت اصلی‌ای که سبک ماکيومنتری را تعریف می‌نماید.

به این ترتیب و با توجه به برگزیدن سبک ماکيومنتری از سوی واتکینز به عنوان نقشه راه فیلم‌سازی، آثار وی از دو جهت رویکرد جستاری پیدا می‌کنند: نخست به لحاظ تماتیک و دوم به لحاظ سبکی. ماکيومنتری‌های واتکینز از یک سو مقالاتی در حوزه تم‌های جنگ، انقلاب و مبارزات هستند و مفاهیم پیرامون رسانه را در بر می‌گیرند. از طرفی دیگر ماکيومنتری‌های واتکینز در خصوص مباحث سبکی، دو مسئله را به میان می‌آورند: مسئله نخست ضدیت آثار او با فرآیند تک‌قالبی یا مونوفرم است. یکی از اهداف واتکینز از ساختن فیلم در قالب ماکيومنتری به نقد کشیدن رویکردهای تک‌قالبی سینمای جریان اصلی آمریکا بود و نمایش این‌که این رویکرد تک‌وجهی چه وجوه دیگری را نادیده می‌انگارد و از نمایش‌شان امتناع می‌کند. از طرفی دیگر سینمای پیتر واتکینز در یک دیالکتیک جالب با سبک مستندهایی قرار می‌گیرد که به مستندهای مستقیم یا بی‌واسطه معروف بودند. این مدل از مستندها ادعای این را دارند که بدون دخالت هیچ عنصری، صرفاً به بیان آن چیزی می‌پردازند که مقابل دوربین در حال رخ دادن است. دقیقاً مشابه آن کاری که فیلم‌سازی همچون فردریک وایزمن در فیلم «تی‌تی کات فالیز» (۱۹۶۷) انجام داد. فیلم وایزمن مناقشات بسیاری را به وجود آورد و اکرانش متوقف و ممنوع شد. حال وقتی به سینمای پیتر واتکینز که در واقع سوئی کاملاً متفاوتی از مستند مستقیم است، نگریده می‌شود، این واقعیت سربرمی‌آورد که فیلم‌های او نیز



مورد نظر از سویی دائماً دغدغه این را دارد که دیگری جوهر اثرگذاری اش را - در صورت دلزدگی و ناباوری مردم - از کف بدهد، و از سویی دیگر، می داند که در صورت چنین پیشامدی لازم است که فوراً دال‌های متفاوتی را جایگزین آن کند.

واتکینز در راستای نهیب زدن به این سیستم سبعی و نمایش تدبیری که آن‌ها برای تحمل پذیر کردن این سبعت به کار بسته‌اند، نهیبی هم به منطق تولید سلبریتی می‌زند؛ منشی که بی‌توجهی به آن در جهان حاضر منجر به این شده است که پیش از پرداختن به متدولوژی تولید سلبریتیسم، عمده مردم نوک پیکان حمله‌شان را متوجه سلبریتی‌ای کنند که خود فی‌نفسه تلنباری است از تناقض‌های موجود در حیات اجتماعی - سیاسی. ضمن آنکه متعین شدن همان فیکور در این نقش هم تصویری کاذب، رؤیاگون و کاریکاتوری را پدید آورده است. از همین رو، رویکرد نقادانه فیلمساز به خواننده فیلمش، بیش و کم در راستای تحلیل هستی اجتماعی و الگوهای شکل‌پذیری آن پیش می‌رود، نه پرداخت صرف به انسانی در پیکر سلبریتی؛ که این مؤلفه خود کیفیتی قابل تحلیل به این سوژه انسانی مقهور می‌بخشاید.

در واقع، آفرینش چنین سوژه‌های رسانه‌محوری چون «استیون شورت»ها، به نظام سلطه این امکان را می‌دهد

اتفاق می‌بایست طوری رقم خورد که موجبات شکل‌گیری ریشه‌ای افق تفکر سوژه‌ها و مرزهای واقعیت و حقیقت جهان را ترسیم کند؛ آن هم طوری که به نفع نظام سلطه و تداوم آن باشد.

لکان اما در یکی از سمینارهای خود من باب مکانیسم دیگری بزرگ می‌گوید که: دیگری بزرگ، به‌رغم تمامی این قدرت‌های پس‌زمینه، چیزی شکننده، بی‌جوهر و کاملاً مجازی است. مجازی از آن رو که جایگاه آن، جایگاه پیش‌فرضی میان‌ذهنیتی (intersubjectivity) است. همان‌طور که ما هم در فیلم «امتیاز ویژه» شاهد این هستیم که وجودمندی خواننده‌ای پاپ در قاموس دیگری بزرگ، در گرو تفویض نقش حقیقی‌اش به رسانه‌ها و نهادها است. این دستگاه‌ها در ابتدا شخصیت داستان را بدل به انسان رسانه‌ای می‌کنند و در پیروی این دست‌اندازی، موجب آن می‌شوند که سوژه‌های [تحت تأثیر] مقابل، با باورمندی و اعمالشان به این دیگری بزرگ هویت بخشند؛ چرا که در غیر این صورت، میل پاگرفته، رو به زوال رفته و بی‌وجود می‌شود؛ که این امر هم به طریقی امکان فرآوردن افق غایی معنا [آن‌طور که آنان خواستارشان هستند] را از میان خواهد برد. پس سیستم



که بدون بهره‌جویی از زور و اعمال خشونت‌ی خطرآفکن، انسان‌ها را منقاد کرده و کاری کند که این افراد به وضعیت موجودی که نهادها خواستار آن‌اند تمکین یابند. و در این میان، نه تنها در خدمت نظام سلطه تمامیت‌خواه قرار گیرند، بلکه اعمال، افکار و انتخاب‌های‌شان را نیز قائم به خود آزاد و مستقل بدانند؛ گویی آن‌ها، خود کسانی هستند که با خود آگاهی و آزادی‌شان امورات زندگی را سامان می‌بخشند. دقیقاً همان‌طور که در فیلم، سیستم موجود - با سوءاستفاده از قدرت رسانه‌ای خود، که وزنه اصلی‌اش بر دوش شورت است - به صورت بامزه‌ای در افراد جامعه این تصور را پرورش می‌دهد که: این ما مردم هستیم که تصمیم گرفتیم صدایمان را پایین بیاوریم، سربه‌زیرانه به کلیسا رویم و گاهی اوقات هم سیب گاز بزنیم!

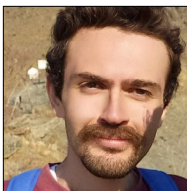
داستان شخصیت استیون شورت، شرح حال ستاره‌ای رو به زوال است که عاقبت با مساعدت زنی (جین شرمپتون) که مأمور به تصویر کشیدن او است، دگرگون می‌شود. آن زن [تنها] کسی است که یأس و تنهایی چشمان او را درمیابد و تصویری مضمحل با چشمانی خالی از او خلق می‌کند؛ این همان نگاهی است که نظام سلطه به او دارد. شورت در واقع چیزی بیش از یک عروسک خیمه‌شب بازی است. او بومی خالی برای تشکیلاتی است که روی آن هر آنچه که خوش دارند، نقاشی کنند. او از هنر و کارش خلع ید شده و به جای کارکرد هنجارگذاری، تربیت و اتوریت هرنمندان‌اش، دچار انفعال و بیرون‌ماندگی شده است. اما این ارزیابی جایی از هم می‌گسلد و این هنرمند مستأصل را به سرحدی می‌رساند که باری دیگر، از این خواب کابوس‌وار بیدار شده و خود را اسیر ماشین بییند که او را خلق کرده و تحت انقیاد قرار داده است. باری، او هم سرانجام، به عنوان یک انسان، نهیب تنفر به سوی همگان برمی‌آورد.

موسیقی راک اند رول (Rock & Roll) که فی‌نفسه رویدادی مناقشه‌برانگیز بوده است، در این فیلم هم نقشی متناقض به خود می‌گیرد. به طور کلی، این ژانر از همان بدو شکل‌گیری خود (همگام با دهه ۱۹۵۰) در حکم رسانه‌ای بکر، مطابق با میل فرهنگ توده ظهور پیدا کرد. به نظر می‌رسد حکمی که این ژانر افسارگسیخته حامل آن است، استطاعت تغییر جهان، تجربه فرهنگی نو و تحریک به مصرف کالا را دارا باشد. این موسیقی پاپ به منزله

پدیده فرهنگی‌ای فوق‌العاده هوس‌انگیز و انطباق‌پذیر [با ذهنیت و امیال فردی]، نشانه‌ای است از عمده تنش‌ها و تعارض‌هایی که امروز مفاهیم هویت، یگانگی اجتماعی و جنسیت دچار آن هستند؛ همچنان که این ژانر ملازمت ناخودآگاهانه این مفاهیم - در الگوهای نیاز و خیال‌پروری - را نیز تحت سیطره خود دارد. از جهتی هم می‌توان موسیقی راک اند رول را - در اصیل‌ترین کیفیت خود - همچون رسانه‌ای شخصی در نظر آورد که با تنش خود، گسست را به نمایش می‌گذارد. در فیلم پیش‌گویانه واتکینز اما، این ژانری که بالقوه ضد فرهنگ مرسوم به حساب می‌آید، بدل به کالایی فرهنگ‌محور می‌شود؛ یا با ادعایی کلی می‌توان کارکرد موسیقی استیون شورت در فیلم «امتیاز ویژه» را به این شکل تأویل کرد که: غایت کنشگری نهاد‌های فرهنگی - اقتصادی فیلم زمانی است که با به‌کارگیری موسیقی مردم‌پسند شورت [در جایگاه یک رسانه]، تمامی ابعاد ممکن لذت و واقعیت را در هم آمیزند یا - به تعبیری روانکاوانه - ضمن به رسمیت شناختن تکانه‌های واپس‌روانه یا جسمانی، آن تکانه‌ها را در چارچوب یک دیگربودگی اجتماعی و مقید به قانون و هنجار لحاظ‌شده، مهار کنند.

«یک رازآشنایی دگر باید...»

نگاهی به فیلم «گلادیاتورها» (پیتر واتکینز، ۱۹۶۹)



پویا جانی

فیلم آن را از معنای سنتی‌اش تهی سازیم؛ یا به عبارت سزاتر، فیلم آن را برایمان از معنا تهی کند. عنوان «گلادیاتور» در وهله نخست، یادآور نوعی عالمیت و هستی‌شناسی است: خوی پهلوانی، منش شجاعت و شهامت، پایداری و پایداری؛ نبرد بر سر سرنوشت، دوراهی عزت و ذلت. دیدن این عنوان و هضم آن در ذهنمان، دایره‌ای از انتظارات را برایمان شکل می‌دهد، لکن به محض پیشروی در روایت و اصلاً با آگاهی به ایده ناظر فیلم، این دایره از درون فرو می‌پاشد؛ چه ما هرگز با گلادیاتورهایی بدان مفهوم که ذکرش رفت سروکار نداریم، بل با رونوشت‌ها و کاریکاتورهایی از آنان سروکار داریم که به اقتضای جهان مدرن و مختصات ابرقدرت‌های آن دگر بار صورت‌بندی شده‌اند. اگر گلادیاتورهای رومی گزیده‌بردگانی بودند دائماً دل مشغول بقا و دل‌شیفته خدمت، منتهی

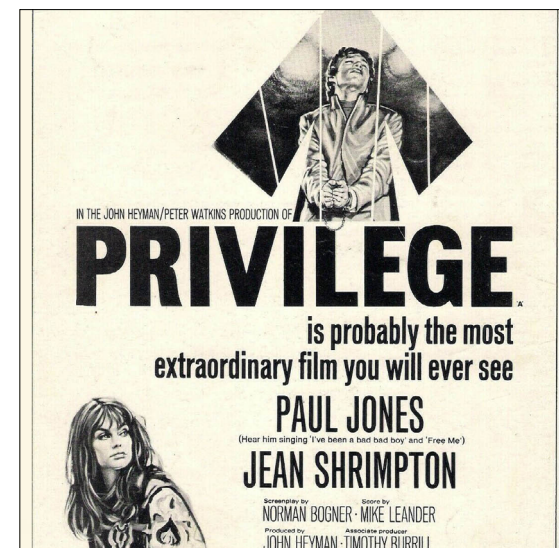
اینکه چرخش بی‌امان گردونه فناوری چه بر سر سرنوشت و سرنوشت بشر خواهد آورد، اینکه «دنیای قشنگ نو»ی ما چه طور همچون یک برشی میان جنگ‌سالاران قسمت می‌شود، و اینکه در «تمدن سیاره‌ای» ما چشمانی نهان و تیزنگر چگونه انسان را در چنبر مهار خود به یوغ اسارت درمی‌آورند، البته هیچ‌یک مسئله بکر و بدیعی نیست، از برای طرح و بحث و به کالبد هنر برساختن. اینکه این تحول (عروج یا سقوط؟) به چه زبانی بیان شود یا از آن چه مراد آید، امر تعیین‌کننده است.

«گلادیاتورها» چنانکه از نامش پیداست، درباره رزم است و رزمجویان، اربابان و بردگان. تلمیح این نام به تاریخ روم باستان و سیرک‌های پراوازه اشرف و درباریان روم نیاز به شرح ندارد. اما نکته درست بر سر همین اشارت است: ما با این نام مواجه می‌شویم تا طی تماشای



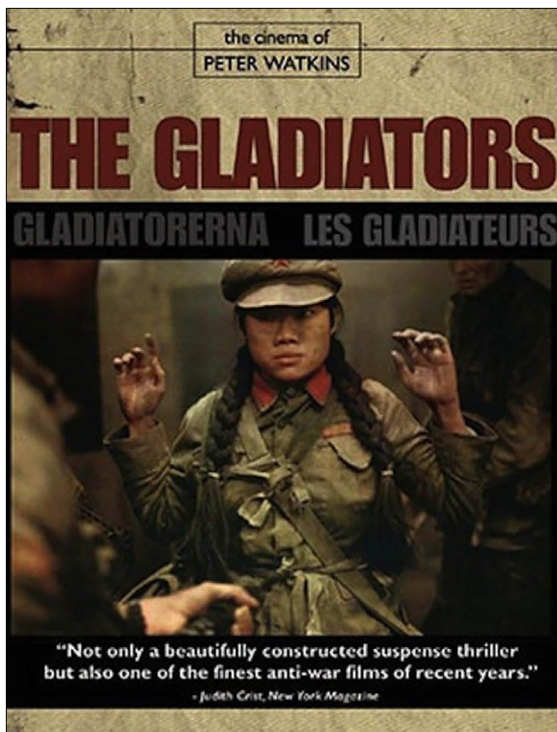
منابع:

- ریچاردز، بری (۱۳۹۹). روان‌کاوی فرهنگ عامه: نظم و ترتیب نشاط. ترجمه: حسین پاینده. تهران: انتشارات مروارید.
- حیدری، آرش. (۲۸ آذر ۱۴۰۱). حمله به سلبریتی یا نقد سلبریتیسم؟ تهران: خبرگزاری ایرنا.



همچنین مؤلفه فرمی‌ای که پیتر واتکینز آن را دستاویز خویش قرار می‌دهد، مطابق با سبک آزاد و شخصی او، یعنی بهره‌مندی همزمان از عناصر دراماتیک در کنار مستندنگاری یا به عبارتی «داکیودراما» است. البته که تفاوت به کارگیری این تکنیک در فیلم «امتیاز ویژه» با باقی آثار او از این جهت است که وی اغلب در فیلم‌هایش این روش نامتعارف را در راستای بازسازی عینی رویدادهای تاریخی به کار می‌بسته است، اما در این اثر داستانی، او با ترکیب اعتراف‌های صحنه‌سازی شده، صحبت مستقیم با دوربین و سکانس‌های استادیومی، از جنبه‌های مشخص رسانه‌ای سینما، تلویزیون و تبلیغات برای استیضاح و گرفتن موضعی رادیکال نسبت به خود همان رسانه‌ها بهره می‌جوید.

در نهایت اما، استیون شورتر شخصیتی است که واتکینز او را از بین فرهنگ توده بیرون کشیده است؛ فرهنگ توده‌ای که روابطشان خودجوش و اصیل نیست، لیکن همواره به واسطه راهکارهای متنوع رسانه توتالیتزر غالب - که اینجا بازنمایی شاخصش برگرفته از خواننده‌ای پاپ است - تولید و مصرف می‌شود. همان‌طور که پیش‌تر اذعان داشتیم، برقراری آماج سیستم سلطه، در قبال پذیرش سهل‌تر پیدادگری‌اش توسط این جمیع، نیازمند برساختن هژمونی‌ای است که خیال آنان را از احتیاج به سرکوب و ستیزه‌جویی مستقیم آسوده نگاه دارد. به همین جهت، واتکینز در این فیلم به صورت هوشمندانه‌ای نگاه پیش‌بینانه خود را بیش از آنکه معطوف به قهرمان داستان کند، متوجه تمام رژیم‌های قدرت توتالیتزی می‌کند که نیاز دائمی‌شان رهبرانی خودباخته و نقش‌پرداز است که در سامان‌های فرهنگی، مذهبی و اقتصادی، آلت دستشان باشند. بنابراین نقد پیتر واتکینز در فیلم «امتیاز ویژه» دقیقاً جایی قوام می‌گیرد و از شمایل ناصحانه خود خارج می‌شود که وی در پی فهم مسئله می‌رود؛ اینکه: چه ایده‌هایی کجا و چگونه فراگیر می‌شوند و هندسه گفتارشان چطور می‌تواند چیزی را به جامعه حقنه کند. به نظر می‌رسد کارگردان پیش‌آگاهی وجود «امتیاز ویژه» را به ما می‌دهد، اما این موضوع که امتیاز در نهایت دست‌به‌دست شدنش از آن کیست، برایش میدان منازعه نیست؛ چرا که منازعات خیالی همواره امتیاز ویژه خود را به واقعیت عالمانه‌ای که ناظر بر حقیقت عمل می‌کند، می‌بازند.



سربازان وارد تاریکی (غار تشرفی، زهدان مادر) می‌شوند، شاخ‌به‌شاخ با برف و سرمای مصنوعی؛ از موانع سترگ کوره‌راه‌ها می‌جهند، به‌سان اولیس و یارانش به زنان اغواگر (پری‌ها) برمی‌خورند، ناچار و ناگزیر به «انتخاب»؛ ولی این‌همه نه برای آنکه «اساطیر کهن» قبیله‌شان را درونی کنند؛ بلکه به‌جهت پیروی از خدایان نوظهورشان، ولو در جامه‌ی دروغین صلح، همانکه در موتیف نمای پرچم‌ها، در طول فیلم بارها و بارها نمادینه شده است: هرچیز می‌بایست در اراده‌ی «برادر بزرگ» اورولی، در تمامیت تک‌چشم جهان‌بین ویرانشهری ذوب گردد و قطره‌قطره ناپدید آید...

منابع:

- «مستند؛ درام و ساختار دراماتیک»، همایون امامی، نشر ساقی.
- «آیین‌ها و نمادهای تشریف»، میرچا الیاده، ترجمه‌ی محمدکاظم مهاجری، بنگاه نشر و ترجمه‌ی پارسه.
- «قدرت اسطوره»، جوزف کمبل، ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر مرکز.

گویی آن شرکت‌کننده‌ی خاص با کنش و انتخابش، در تاریخ جاودانه‌گشت.

بنابراین، فیلم در بن و بنیان و بنیه‌ی خود، یک درام را به عاریت گرفته، اما مایل است تا در پیکره‌اش جان مستند بدمد. فیلم ابداً مستند نیست؛ فقط برخی از عناصر شمایی مستند را در خدمت درام درآورده است. به همین دلیل گفتیم که فیلم بی‌شباهت به یک مستند جعلی نیست. باری، پس از همه‌ی این تذکرها، می‌رسیم به آخرین ایستگاه و اولین پرسش: اینکه اگر فیلم به‌سان خیلی از آثار هنری دگر، درباب سیطره‌ی فناوری است و پیروزی عقل ابزاری و اراده‌ی معطوف به قدرت، در یک آشوب پیش‌آخرالزمانی، چه چیز آن را متمایز و متفاوت می‌کند؟ نظرگاه خاص آن چیست؟ القصة، هسته و حرف حساب آن چیست؟

«گلادیاتورها»، درحقیقت حکایت یک «آیین تشریف» و «رازآشنایی» و «رازآموزی» است؛ اما در قد و قامت مدرن آن؛ و بی‌آنکه به خلاف تشریف‌های کلاسیک حماسی و عرفانی، خبری از یک قهرمان واحد و قانونی باشد. ما در اینجا قهرمان مشخصی نداریم، شاید مگر کاراکتری که به زن ویتنامی یاری می‌رساند. بیش‌تر مشتی «سوژه» درهم‌کوفته داریم و گیج‌و‌گول، که تکلیفشان را با خود نمی‌دانند. سویه‌ی مضحک چنین تشریفی در همین جاست: اگر روزگاری تشریف به تعبیر کمبل، «آشناشدن با راز هستی» بود، در اینجا تنها جشن بالماسکه‌ای است، نهایتاً در خدمت اراده‌ی کور جنگ‌سالاران، که حتی حین تشریفات ملال‌آورشان برای افتتاح بنای کذابی صلح، باز گوشه‌چشمی تنگ‌نظرانه به هم می‌افکنند تا نشان دهند اختلافات دیرین و ذاتی هرگز نباید که رفع شود. مایه‌های ازلی و ابدی همان خونی است که پس از ریخته‌شدن، از چرک‌زخمش می‌جوشد و می‌جوشد تا جهان را در سرخی‌اش بکامد و بیلعد. تشریف در جوامع کهن نوعی مراسم و مناسک آیینی بود که طی آن تشریف‌یابنده (نوجوان، شمن، جنگجو) اهمیت رنج را برای راحت، و ارزش تاریکی را برای روشنی درمی‌یافت؛ می‌مرد تا دگربار زاییده شود. لیک در اینجا ما با نوعی رازآشنایی اخته‌شده، سکولارگشته و ناسوت‌زده مواجهیم که صورت و شمایل و ریخت‌شناسی آن تشریف را حفظ کرده، بی‌آنکه از معنی و مفهومش برخوردار باشد. درست مثل خدمت اجباری؛ صرفاً یک «بازی» که باید همراه با قوانین و مراتبش مراعات گردد.

سال. درخلال این مصاحبه، روایت از طریق کات‌های پیاپی و مونتاژ موازی می‌کوشد تا میان جوانان شرکت‌کننده و وقایع عظیم سیاسی و صفوف دولتمردان یک قیاس معنایی بیافریند.

پ) بهره‌وری فراوان از نمای کلوزآپ با لنز تله؛ که حس مستند فیلم را تقویت می‌کند؛ به‌ویژه در نماهای مصاحبه‌ای. ت) غیاب هرگونه ردی از صفحه‌ی تلویزیون، تصویر آنچه که تماشاگران - دولتمردان - مشغول دیدنش هستند؛ درواقع ما تنها آنچه که دوربین فیلمبردار فیلم از بازیکنان برای ما ضبط کرده می‌بینیم و تقریباً هیچ‌وقت محتوای تلویزیون روبه‌روی رهبران سیاسی، یا صفحه‌ی پیش روی آن دو افسر مجری را نمی‌بینیم. هیچ مدرکی نداریم دال بر آنکه آنچه در قاب‌های فیلم و فیلمبردارش بر ما عارض می‌شود، همان تصویری است که به خورد کاراکترهای فیلم داده شده است. دولتمردان را همیشه در حال نگاه به لنز دوربین خود فیلم می‌بینیم؛ چنین پرداخت شده که گمان بریم و بل یقین نماییم که لنز دوربین فیلم همان تلویزیونی است که سیرک سربازان را پخش می‌کند. به دیگر سخن، ما - مخاطبان خارجی فیلم - به لحاظ موضع‌شناختی، چندان تفاوتی با بازیگران نمایش فیلم، سربازان بخت‌برگشته، همان لعبتکان فلک لعبت‌باز سیاسیون نداریم. در سطحی کلان‌تر همان جایگاهی را داریم که سربازان در ترازوی مینیاتوری. «بازی صلح» همان وصف‌الحال زندگی ماست در تمدن جهانی و سیاره‌ای آتی، که در آن با پنبه سر می‌برند؛ به‌ویژه که پایان‌بندی فیلم و حکایت مجازات آن شرکت‌کننده به واسطه‌ی «انحراف» وی - کمک به زن همنوع - گواه ماست. این‌ها همه تعیین مرز میان واقعیت مستندگونه و ساختار درام خود فیلم را بر ما دشوار خواهند نمود؛ مسابقه بسان یک «رئالیتی شو» (reality show) برای دولتمردان پخش می‌شود، اما چه کسی گفته که زندگی خود ما نیز به یک نمایش واقع‌گرایانه بی‌شباهت است؟

ث) موسیقی کلاسیک (گوستاو مالر) در صحنه‌های مارش و شکوه؛ که طی آن موسیقی با متن نوعی ارتباط فرامتنی برقرار می‌کند و بر جنبه‌های مستندگونه می‌افزاید.

ج) استفاده از فریم‌های فریزشده‌ی سیاه و سفید در پایان فیلم؛ که به عطف واپسین حیثی تاریخی و ژورنالیستی می‌دهد و توهم واقعی بودن آن را نزد ما به کاشت می‌گذارد.

در عرصه‌ای واقعی و حقیقی که به یک معنا نمونکی بود از صحنه‌ی رزم زندگی، سربازان چندملیتی و بین‌المللی این فیلم آن‌سان درمانده‌اند که در گونه‌ای فضای سایبری، شبیه‌سازی‌شده، بل وانمایی‌شده با موانع ساختگی می‌ستیزند؛ نه از آن رو که بحث بر سر حفظ جان یا چیرگی وطن است، بدان سبب که کل و کلیت این کارناوال و دادوقال، صرفاً مانسته به یک «بازی» است، بلکه خود بازی است؛ همان‌طور که در آغاز فیلم نیز از «بازی‌های صلح» سخن رفته بود. در این بازی بازیکنانی هستند؛ مجربانی هم حاضر و ناظر. با این وجود، مرز میان مجاز و واقع چندان روشن نیست؛ گاه این بازی آن‌قدر جدی می‌شود که به جنگ پهلوی می‌زند، گاه آن‌سان نمایشی و مینیاتوری است که به شوخی می‌گراید. صلح در تیررس مطرح‌شدن است، لیکن تنها در مقام یک بازی نمایشی، یک مانور، که مقصود نهایی از آن هم چندان شفاف نشده است. درست است که بر جنگ بیرونی مهر خاتمه خورده، اما نمایندگان هر کشور حالا بایستی در این «مناسک صلح» توانایی و لیاقتشان را ثابت کنند. در ادامه به این مورد پیش‌تر خواهیم پرداخت.

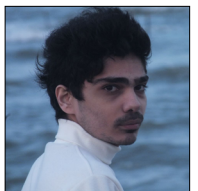
پس شاید بتوان گفت عنوان فیلم کاربستی توأمان تلمیحی، کنایی و آشنایی‌زدایانه دارد. به‌واقع گلادیاتورهایی در کار هستند، اما نه برخاسته از آن آبشخور و نه از بهر نیل به آن هدف. «گلادیاتورها» حتی به‌رغم شروع از چنین موضعی، بر آن است تا حال‌وهوای یک مسابقه، یک بازی، یک ستیز نمایشی و افسارشده را، آن روحی را که در پس دوربین‌ها و تلویزیون‌های مداربسته نهفته است، از متن به فرم فیلم منتقل کند. به این منظور، به آمیزه‌ای متوسل شده از عناصر درام و مستند؛ قسمی مستند مصاحبه‌ای و بازتابی، و مستند جعلی. این عناصر تلفیقی را می‌توان در محورهای زیر خلاصه نمود:

الف) استفاده‌ی گاه‌وبی‌گاه از صدای راوی؛ که عمدتاً در راستای بیان ماقوع به کار رفته است.

ب) مصاحبه با سربازان شرکت‌کننده در بازی؛ سربازانی از بلاد گوناگون نظیر آلمان، انگلستان، فرانسه، ژاپن و ویتنام. بی‌آنکه سیمایی از مصاحبه‌کننده ببینیم، با بازیکنان و انگیزه‌هایشان آشنا می‌شویم؛ جوانانی در حدود بیست الی بیست‌وپنج

بازی‌های مسخره: ثبتش کن

درباره «پارک مجازات» (پیتر واتکینز، ۱۹۷۱)



دانیال زین‌العابدینی

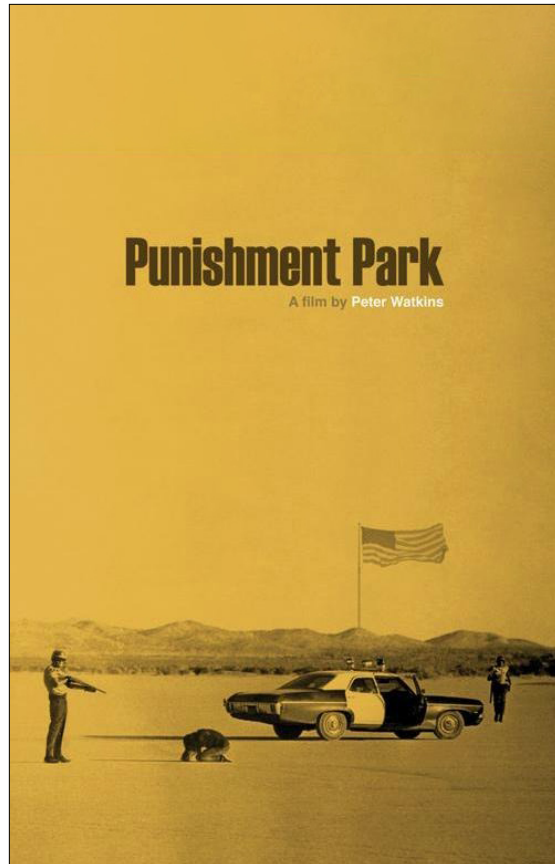
پیتر واتکینز یکی از مهمترین فیلمسازان در ترکیب تصاویر مستند و ساختگی است. واتکینز برای دست‌یابی به نظام بصری خود از ماهیت و ذات درونی تصویر برای شکل دادن به واقعیت بهره می‌برد. پیتر واتکینز در بازسازی‌های مورد نظر خود از موقعیت‌ها، به سبک سینماوریته از دوربین بهره می‌برد؛ از انواع تکنیک‌ها و استراتژی‌هایی که یک تصویر را به واقعیت خام و خالص تبدیل می‌کنند. یکی از روش‌های تکرارشونده در فیلم‌های او ایجاد یک تصویر دانه‌ای، آرشیوی و ژورنالیستی برای رسیدن به واقعیت سازمان‌دهی‌شده و شکل دادن به انواع ایده‌ها و مانیفست‌ها است. سینمای واتکینز را می‌توان تلاقی میان تصویر آبیستره آوانگاردیسم و مجموعه پلان‌های کم‌کیفیت دوربین روی دست و آرشیوی دانست. به عنوان مثال، «ادوارد مونک» بیش از آنکه یک بازگویی

تاریخی باشد، تداعی رمانتیسیم است. به هر روی، نمی‌توان کتمان کرد که گاه روش‌های پیتر واتکینز به حدی واقع‌گرایانه‌اند که آن‌ها را به مثابه موقعیت‌های عینی جذب و هضم می‌کنیم. به عنوان مثال، احتمال دارد مخاطبان عامی که فیلم «پارک مجازات» را تماشا می‌کنند، وجوه ساختگی و ابعاد ناواقعیت این مستند ساختگی را درک نکنند و آن را به عنوان سندی تاریخی مورد بررسی قرار دهند.

«پارک مجازات» کوشش دارد به مسائل مربوط به دهه هفتاد آمریکا بپردازد. عصری که با اعتراضات کمونیستی دانشجویان، هیپی‌ها، بلک‌پنترها و فمینیست‌ها همراه بود. در آن دوران اعتراضات قوت گرفت. جوانان با کنش‌های نیروهای نظامی آمریکا در ویتنام مخالف بودند و به روش‌های گوناگون این مخالفت‌های خود را نشان می‌دادند؛ چه به صورت فرهنگی و چه

خشونت‌آمیز و تهاجمی. پس می‌توان گفت دهه شصت و هفتاد میلادی، آمریکا از نظر نظم و ثبات اجتماعی و سیاسی در موقعیت مناسبی قرار نداشت. بدینی و احساس نیاز به انقلاب شدت گرفته بود (یکی از شخصیت‌های زندانی می‌گوید: «برای رسیدن به انقلاب باید خشن بود») و دیگر چیزی تحت‌عنوان آمریکای آرمانی و بی‌نقص عینیت بیرونی برای شهروندان نداشت. چیزی که در آن دوران، اساس هالیوود نو را نیز شکل داده بود. «پارک مجازات» به عنوان یک اثر مستند ساختگی یا شبه‌مستند به بازسازی و خلق یک بازی دیوانه‌وار می‌پردازد. واتکینز نشان می‌دهد که چگونه این مخالفان انقلابی قرار است توسط سیستم سرکوب‌گر مجازات شوند. برای مجازات این افراد یک بازی طراحی می‌شود؛ بازی‌ای که چه بخواهند و چه نخواهند، باید به آن تن دهند. تنها گزینه پذیرش است و پاسخ به عصیان، انفجار گلوله‌ای بر تن عصیانگر خواهد بود. در طول روایت پرجاذبه و درگیرکننده پیتر واتکینز، ما با دو اصل تصویری روبه‌رو هستیم: میزانسن‌های خبری، مکالمه‌ای و آرشیوگونه‌ای که در آن‌ها شاهد مجموعه‌ای از بازجویی‌ها، جنگ‌های کلامی و قضاوت پرونده در رویکردی سرکوب‌گر و تک‌ساحتی هستیم و از سوی دیگر، کیفیات ساختگی پروژه که دیدگاهی آینده‌نگر در خود دارند. قضاوت در دو بخش شکل می‌گیرد: قضاوت مسئولین صاحب قدرت که پیش از هرچیز، براساس منافع جناحی تصمیم‌گیری می‌کنند و اخلاقیات انسانی و قانونی را کتمان می‌کنند و همچنین، قضاوتی که خود مخاطبان به عنوان مشاهده‌گر فعال نسبت به موقعیت شکل‌گرفته پیدا می‌کنند. البته، لازم به ذکر است که نویسنده این متن کوشش ندارد طرف هیچ‌کدام از این مانیفست‌های سیاسی را بگیرد و صرفاً بازگویی و شرح استراتژی‌های واتکینز هدف اصلی است.

«پارک مجازات» اولین فیلم بداهه پیتر واتکینز است. او بر مبنای جوشش میان دو خصیصه متفاوت برای رسیدن به یک اصل بیانی واحد پیش می‌رود. مشهور است که واتکینز برای تمام فیلم‌هایی که پیش‌تر ساخته بود، همیشه از فیلمنامه و متن دیالوگ استفاده کرده، اما در اینجا رویکرد متمایزی اتخاذ کرده است. اساساً ذات مستند به فیلم گرفتن از موقعیتی اطلاق می‌شود که به دور از استراتژی‌های چیدمانی و مهندسی‌شده رخ می‌دهد و



ثبت می‌شود. بداهه‌پردازی دراماتیک نیز بدین معناست که بازیگران براساس حال‌وهوا و حس درونی لحظه و بر ساخته از ماهیت موقعیت و شخصیت خود، مجموعه‌ای از ژست‌ها و دیالوگ‌ها را طراحی کرده و ادا کنند. جوشش میان بداهه دراماتیک و حقیقت‌طلبی مستندگونه و از سوی دیگر ساختگی بودن تمام این عناصر، باعث شده تا با یک اثر سینمایی موجز و بزرگ روبه‌رو شویم که در تاریخ سینما شماری اندک به این قدرت عرضه شده‌اند. «پارک مجازات» با چنین تدابیری قادر است برای مان توهّم واقعی و مستند بودن را در تمام عناصر القا کند و به گونه‌ای ما را به درون ماجرا ببرد که با هر رخداد تکان‌دهنده به فکر فرو رویم و حتی خشمگین شویم.

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۶
مهر ۱۴۰۳

بازی‌های مسخره:
ثبتش کن

۱۵

Filmara
Electronic
Magazine

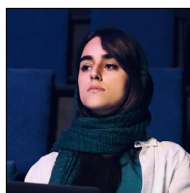
شماره ۶
مهر ۱۴۰۳

بازی‌های مسخره:
ثبتش کن

۱۴

پرترهٔ مرد هنرمند در جوانی

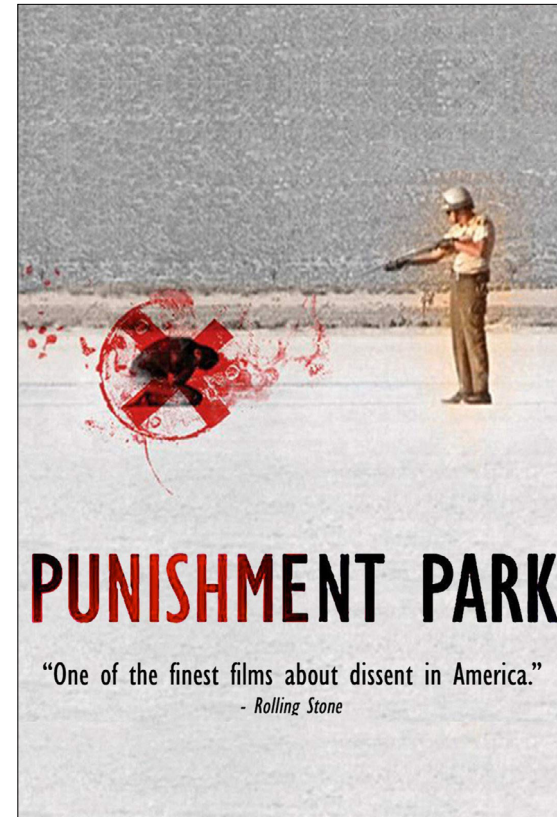
نگاهی به فیلم «ادوارد مونک» (پیتر واتکینز، ۱۹۷۴)



مهدیس شالچی

فیلم به شکل وفادارانه‌ای تحت تأثیر نحوهٔ روایت خود مونک است. وقایع به تکه‌پاره‌هایی تبدیل شده‌اند که کسی در تداعی آزاد به خاطر می‌آورد و باز به خاطر می‌آورد؛ گویی فیلم دربارهٔ به‌خاطرآوردن است. رخدادهایی که به شکل بصری (همچون تصویر زن در غروب، سرفه‌های خونی ادوارد، مرگ خواهر و ...) یا شنیداری (شعرها و مکالمات تکراری که با یکی از آن‌ها فیلم به پایان می‌رسد) یا معانی (تلقی از رفتارهای زنان، تأثیر رنگ بر به تصویر کشیدن مرگ) یا در قالب‌های حسی (که حس ادوارد پیرامون همه‌چیز را شکل داده است) رمزگذاری می‌شود. تمام این چیزها در حافظه باقی مانده و مدام بازخوانی می‌شود. وقت و بی‌وقت خاطره رخ می‌نماید و شاید هر بار پرهیب‌وار هیئت تازه می‌یابد. داکبودراما بازنمایی جهان را دراماتیزه می‌کند؛ درست همچون عمل به یادآوردن.

واتکینز در بیانیه‌ای راجع به خاطرات مکتوب ادوارد مونک، که با همکاری موزهٔ اسلو در دسترسش قرار گرفت، گفته است که این نوشتار مالا مال از احساسات درهم‌آمیختهٔ نقاش است. مونک در خاطراتش از همه‌چیز حرف زده است؛ احساساتش راجع به هنرش، زندگی، مرگ و زنان. دربارهٔ تمام این موضوعات گزاره‌های کوتاهی نوشته و از نقطه یا ویرگول استفاده نکرده است تا رشته‌های افکارش را به هم بیافد. جایی از آخرین کریسمس با مادرش در ۱۸۶۸ حرف می‌زند و لحظه‌ای بعد، ناگهان از خستگی و ناامیدی بیست سال بعدش در دکان قاب‌سازی می‌گوید. در پاراگراف بعدی از خشم و اندوهی که نسبت به پدرش حس می‌کند، پرده برمی‌دارد، اما بلافاصله ما به اولین بوسهٔ او و خانم‌های برگ برمی‌گردیم. این‌گونه است که او بدون برداشتن قلم از روی کاغذ تجربه‌ای را در دل تجربه‌ای دیگر به تحریر درآورده است.



از کشتار مشهور کنت استیت - قتل چندتن از دانشجویان غیرمسلح توسط نیروهای ملی اوهایو - می‌گذرد و یک گروه خبرنگار بریتانیایی و آلمانی به مکانی تحت‌عنوان پارک مجازات فرستاده شده‌اند تا از وقایع فیلم بگیرند. از سوی دیگر، مخاطبانی نیز بوده‌اند که پیتر واتکینز بریتانیایی را به دلیل دیدگاه‌های غرض‌ورزانه به آمریکا محکوم کرده‌اند. فیلم دیدگاه‌های گوناگونی به خود داشته و هیچ‌گاه اکران سینمایی گسترده‌ای نداشته است. وینسنت کانبی نیز از مخالف‌های فیلم بود. کانبی آمریکایی و نویسندهٔ نیویورک‌تایمز نوشت: «واقعیت‌های کنونی را با دیدی از آینده نمایش می‌دهد و اثری است که بیشتر مجذوب تأثیرات وحشت است و به عامل‌ها تعلق خاطر ندارد.» امی توپین در نوشته‌ای با فاصلهٔ سی سال از کانبی اشاره کرده که در حال حاضر تأثیرات فیلم بزرگ واتکینز با رویدادهایی چون ابو غریب و تمام کنش‌های جنگی که در دل تاریخ معاصرمان رخ داده‌اند، عینیت یافته و همچنان زنده است.

جنیفر دانکن اشاره دارد که «پیتر واتکینز به حقیقت آنچه انجام می‌داد باور داشت و بر آن بود تا دانش و آگاهی خود را به دیگران منتقل کند.» در واقع آنچه پیتر واتکینز را به نمادی بزرگ تبدیل کرده، همین مسئله است: چقدر در تمام استراتژی‌ها و کیفیات سینمایی و ابزار می‌توان در نهایت به جوهره و اساس پدیده و یک انگاره دست یافت. واقعیتی که واتکینز به دنبال آن بود صرفاً انعکاس گزاره‌های دست‌نخورده یا بازتاب رویدادها به صورت نمابه‌نما نبود، بلکه این دغدغهٔ مهم بود که چقدر می‌توان به اساس و ذات یک رویداد/تصویر دست یافت. ممکن است «بازی جنگ» ما را به سوی فیلم - مقاله ببرد، احتمال دارد «ادوارد مونک» واتکینز را عینیت آوانگاردیسم و رمانتیسیسم تلقی کنیم، اما «پارک مجازات» همان جوهرهٔ حقیقت است که در پی آن





خاطره عمدتاً یکدیگر را نادیده می‌گیرند و در «مصالحه» تاریخ، خاطره را به ماده‌ی برساننده‌ی خود بدل نمی‌کند بلکه آن را به عنوان منبع در نظر می‌گیرد. از آنجا که خاطره نمی‌تواند با واقعه همزمان باشد، فاصله‌ای بین واقعه و متن هست که با نگاهی گذشته‌نگر طی می‌شود. این در حالی است که در نوشته‌ای تاریخی قرار است تجربیات تاریخ‌نویس و سوژه‌ی روایت او هرگز با هم ادغام نشوند یا مؤلف شاهد اولیه و ممتاز رویداد نباشد. فرض بر این است که خاطره‌نویس نوشته‌ای را برای معاصران یا آیندگان خود می‌نویسد. برای او تاریخ، خاطره است. خاطره، تاریخی است که شایسته‌ی به‌خاطر سپرده شدن است. نکته‌ی قابل تأمل آبجکتیفای (objectify) کردن تجربه‌ای سوژکتیو است. و مواجهه‌ی شخصی با یک اتفاق، چیزی به نگاه تاریخی به آن اضافه می‌کند. یک مواجهه‌ی سوژکتیو برای تبدیل شدن به ماده‌ی تاریخی نیاز به تغییرشکل یافتن دارد. خاطره است که گذشته را دگرگون کرده است.

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۶
مهر ۱۴۰۳

پرتره‌ی مرد هنرمند در
جوانی

۱۹

این میان آثار شبه‌خاطراتی نیز وجود داشتند؛ خاطراتی که کاملاً بر واقعیت منطبق نبودند، اما واقعی به نظر می‌رسیدند. اعتبارسنجی تاریخی با مخاطب و بنا به میزان آگاهی او بود. در نتیجه، تاریخ به عنوان علم آگاهی از حقیقت درباره‌ی گذشته، به خطر می‌افتاد. تاریخ و خاطره هر دو مترصد یافتن جایگاه صحیح خود برای بیان نقدهایی بر گذشته بودند. در بیان خاطرات از روایت اول شخص استفاده می‌شد تا مدعی حقیقت باشد. راوی جایی بین تاریخ و داستان می‌ایستاد، زیرا که در آن زمان اعتبار تاریخی نوشتار را شاهدان عینی آن تعیین می‌کردند. ضمن اینکه به علت اهمیت یافتن تجربه‌ی ذهنی، استفاده از آن منجر به تولید اسناد قانع‌کننده‌تری از احساسات شد. اگرچه رویدادهای مبتنی بر حافظه (آثار تاریخی) و رویدادهای تولیدشده در متن (رمان اول شخص) یکسان عمل نمی‌کنند، بعدها سوژه‌ی شخصی از نوشتار تاریخی خارج شد؛ زیرا حافظه همواره موقعیت ناپایداری میان حقیقت و خیال دارد. حالا جای خالی سوژه‌ی مشخص را چه چیزی پر می‌کند؟ این سؤال ساختار متن تاریخی را معین می‌کند. یک واقعه می‌تواند نه خاطره‌ای شخصی و نه جمعی باشد. خاطره‌نویسی زمان‌بندی حافظه است؛ زمان نویسنده بین گذشته و آینده، زمانی که از آن می‌گوید و زمان عمومی که همه چیز را در بستر خود شکل داده و می‌دهد. تاریخ و

شکل‌گیری خاطرات در فیلم یادآوری می‌شوند. و در این سیر خطی تاریخ، در کنار روند تداعی، غلیان خاطره از مواجهه با چیزها دیده می‌شود. خاطراتی که در پی بازخوانی، تغییر شکل می‌یابند تا به شکلی جدید بروز کنند. واتکینز این دو شیوه به‌خاطر آوردن را در هم می‌آمیزد.

صداها به شیوه «ویس - اور» توسط خود واتکینز برای تشریح وضعیت یا خواندن خاطرات به زبان انگلیسی شنیده می‌شود و مصاحبه‌کننده زن از پشت دوربین به زبان نروژی مصاحبه می‌کند. شخصیت‌ها با هم در گفت‌وگویی روزمره شریک می‌شوند و یا مستقیماً با دوربین صحبت می‌کنند؛ آنطور که ژرار ژنت می‌گوید: ادغام دایژسیس (نقل کردن) و مایمسیس (نشان دادن). فیلم‌ساز یا نقاش هیچ‌کدام جایگاه محکمی برای روایت اتخاذ نکرده‌اند. آن‌ها حتی در ساحت‌های زبانی خود ساکن نیستند و تنها مقیم‌اند.

روایت سوم شخص از خاطرات، جنبه‌ی تاریخی به متن می‌دهد. گویی ماده‌ی ساخت این متن نه ذهنی، بلکه به‌گونه‌ای عینی است. این در حالی است که متن مذکور، به تصویر کشیدن تجربه‌ی حسی مونک با کلام است. اما مؤلف آن جای خود را به نام‌های دیگری داده و خود را چون دیگری انگاشته است. تا اینکه سرانجام کسی به نام پیترو واتکینز بر مسند روایت می‌نشیند. مستند دراماتیک، شکاف‌هایش را با مواد داستانی پر و جایگاه محکم پروتاگونیست اثر را از آن سلب می‌کند. در عین حال، فیلم با تلاش برای نهادینه کردن یک باور و در پی بازنمایانه بودنش استفاده از رتوریک اجتماعی و زیباشناختی‌اش، قدرت و جذابیت مستندنگارانه خود را تضمین می‌کند.

حال سؤال اینجاست که این اثر دقیقاً چه چیزی را به تصویر کشیده است و چرا به این شیوه روایت شده؟ برای پاسخ به این سؤال‌ها نیاز است کمی به عقب برگردیم تا کارکرد تاریخ، حافظه، خاطره و ارتباطشان با هم و نقش راوی را در هرکدام تبیین کنیم.

قرن ۱۸ دوران طلایی رمان‌های فرانسوی بود که به آن‌ها خاطره‌نگاری می‌گفتند. این‌ها پیش‌نیاز آن چیزی بودند که در قرن بعد به عنوان رمان‌های تاریخی شناخته می‌شدند. قبل‌تر اعتبار دادن به خاطرات به عنوان راهی برای درک گذشته/ تجربه‌ی تاریخی بحث‌برانگیز بود. خاطرات مدعی بودند که گذشته را می‌توان به عنوان تجربه‌ی شخصی درک کرد. در

ابتدای فیلم از سوم شخص بودن راوی خاطرات مونک حرف زده می‌شود. این نکته فتح باب مهمی است به شیوه‌ی روایت شدن فیلم و اینکه چرا باید آن را یک مستند دراماتیک/تاریخی/بیوگرافیک یا حتی اتوبیوگرافیک دانست. فیلم «ادوارد مونک» ساخته‌ی پیترو واتکینز است. واتکینز انگلیسی پس از سانسور و توقیف شدن «بازی جنگ» و در پی آن برخورد خصمانه با فیلم دیگرش، یعنی «امتیاز ویژه»، برای همیشه انگلیس را ترک کرد و در این تبعید خود خواسته ماند. «ادوارد مونک» که در تبعید ساخته شد نیز پس از به نمایش درآمدن در نروژ و سوئد و مواجهه با اقبال عمومی، سرانجام در سال‌های ۲۰۰۴ و ۲۰۰۵، در قالب نسخه‌ای کوتاه‌تر و ترمیم‌شده به فرانسه، آمریکا و کانادا راه پیدا کرد و بالأخره در سال ۲۰۰۶ به صورت DVD عرضه شد. این وضعیت تناسب بسیاری با تجربه‌ی مونک درباره‌ی آثار تخطئه‌شده‌اش دارد.

پیترو واتکینز در زمستان ۱۹۶۸ برای اولین بار با آثار مونک مواجه می‌شود و در نتیجه احساس نزدیکی با افکار نقاش تصمیم می‌گیرد او را روایت کند. به گفته‌ی واتکینز این فیلم شخصی‌ترین اثر او است. واتکینز هنرمندی را شناخته که همچون خود او است و قدر آثارش کیلومترها دورتر شناخته شده و پیش از آن، هر بار، آماج حمله‌ی منتقدان قرار گرفته است. اما گذشته از برهم افتادن تصویر این دو هنرمند، واتکینز با لحنی تمثیلی در قالبی مستند و در پی ادغام این دو شیوه (که الزاماً چندان هم سازگار به نظر نمی‌آیند) قصد دارد تا از ناکامی انسان‌ها حرف بزند. روند کار به‌گونه‌ای است که ما از قابی متشکل از کودکان کار یک خانواده و پدر و مادر کارگیشان به سرمیز خانواده‌ای از طبقه متوسط و بعد به محفل کوچک روشنفکران یا به فاحشه‌خانه می‌رویم. همگی در مسیر مضمحل شدن‌اند. یکی را فقر، یکی را سل، آن دیگری را الکلی یا مرگ خود خواسته و دیگری را سفلیس می‌کشد. جا به جای فیلم پرتره‌هایی از افراد صورت می‌بندد که یا با ما حرف می‌زنند و چیزی را مقابل دوربین حکایت می‌کنند یا گاه به‌گاه

به سوی دوربین می‌چرخند و از ما پاسخی می‌طلبند. این در حالی است که بسیاری از آنان در آثار متقدم نقاش، چشم‌هایشان را از ما و از هم می‌دزدیدند.

تعارضات میان نهادهای جامعه در کنار رویدادهای تاریخی همزمان، همچون بستر

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۶
مهر ۱۴۰۳

پرتره‌ی مرد هنرمند در
جوانی

۱۸

همچون یک خانه به دوش

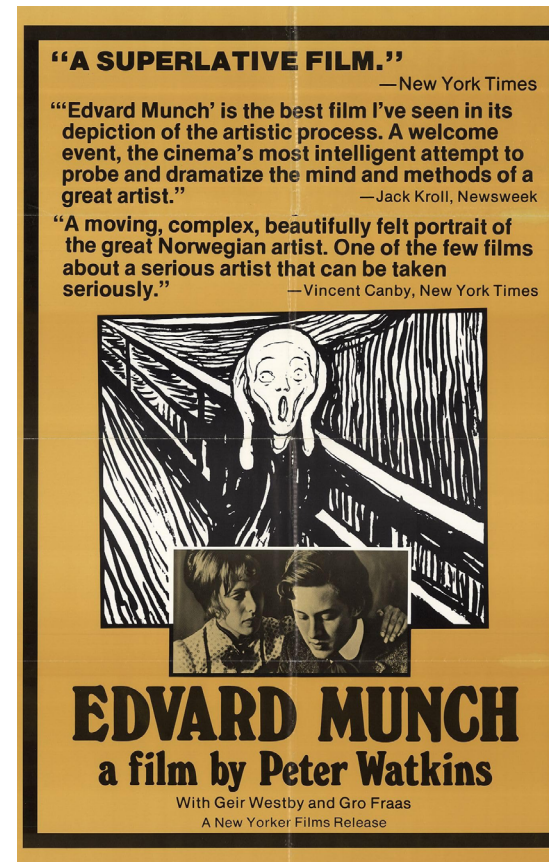
نگاهی به فیلم «کمون» (پاریس، ۱۸۷۱)، (پیترو واتکینز، ۲۰۰۰)



امیرحسین بهروز

مدیوم تصویر دگرگون‌ساز این چنین در لباسی از رادیکالیسم تجربه‌گرایانه شمایل بخشد. پاسخ به این پرسش که چرا واتکینز برای واپسین پروژه سینمایی‌اش به سراغ چنین سوژه ملتهب و در عین حال قدرنابیده‌ای رفت، شاید در گرافیتی نقش‌بسته بر دیوار یک ایستگاه شلوغ نهفته باشد که اعلام کرد: «نه، کمون نمرده است.» نخستین نکته اساسی در مورد «کمون» و به‌طور کلی عمده آثار واتکینز، در سبک برجسته آن‌ها نمایان می‌شود. فرمی که واتکینز برای چنین بیان رادیکالی برمی‌گزیند، ماکيومنتری یا مستند جعلی است. فرم ماکيومنتری فرمی است که ادعاها و پیش‌فرض‌های مستندگونه را کنار می‌گذارد، اما از تکنیک‌ها و وجوه فرمی مدیوم مستند بهره می‌برد و همانند آثار مستند به دنبال بازنمایی واقعیت‌ها و انتقال حقیقت است. این فرم در واقع نشان می‌دهد که بدون احتیاج به

در همین ابتدا باید تکلیف را مشخص کرد؛ این اثر از جمله فیلم‌های عمر نگارنده است که هر لحظه و در هر جایی این آمادگی را دارد تا به تماشای آن بنشیند. اثر سترگ، یکه و بی‌همتایی که مایکل وین در همان ابتدای مقاله مشهورش با عنوان «تراژدی تاریخ: کمون؛ اثر پیترو واتکینز» این‌گونه از آن یاد می‌کند: «در آمیزه‌ای از رادیکالیسم سرسختانه و تجربه‌گرایی هنری، «کمون» احتمالاً مهم‌ترین فیلم اروپایی از زمان شورشیان بزرگ مدرنیست در سینما مانند آیزنشتاین و ورتوف است» (وین، ۱۴۰۱: ۱۱۰). اما فارغ از این علاقه شخصی، هرکسی که با سینمای واتکینز آشنایی داشته باشد قطعاً به این حقیقت واقف است که هیچ فیلم‌ساز دیگری هیچ‌وقت نمی‌توانست چنین فیلمی بسازد؛ هیچ هنرمندی در هیچ کجای این کره خاکی قادر نبود تا تراژدی کمون را در قالب



تمام نیروهایی که بدان‌ها وارد می‌شود، دست آخر مانند فیگورال‌های مونک از ریخت می‌اندازد. امر واقع مشترک میان مونک و واتکینز آن دو را به یک فیگور بدل می‌کند. اگرچه ما تنها مونک را می‌بینیم، گویی واتکینز با روایت او درمی‌آمیزد. عکس، نقاشی، مستند، تاریخ و خاطره در یک نقطه می‌توانند تلاقی کنند. تبدیل سوژه‌ها به فیگورها، دلوز در منطق احساس از سه نیرو حرف می‌زند که فیگورها را شکل می‌دهند: ۱. نیروهای منزوی‌ساز که چون بستر به سوژه جای می‌دهند و از بیرون به او نیرو وارد می‌کنند (تمام ساختار تاریخی و اجتماعی ترسیم‌شده در اثر و وقایع بیرونی). ۲. نیروهای کزریخت‌سازی که حاصل تنش‌های درونی خود شخصیت است و در نهایت، ۳. نیروی ازهم‌پاشی: که فیگور به سمت میدان حرکت می‌کند و فقط ردی از خود باقی می‌گذارد. شاید این همان وقتی است که مونک پس از تمام به خاطر آوردن‌ها و رؤیت‌پذیر شدن نیروهای نامرئی اطرافش، خود را در آسایشگاه روانی بستری می‌کند. گویی سوژه جیغ می‌کشد و سرانجام از هم می‌پاشد.

ارائه می‌دهد، گویی خاطره/واقعیه‌ای را ثبت می‌کند تا به یاد بماند. این بدین معنا نیست که عکس تقلید واقعیت است؛ هنرمند می‌تواند حقایق بیشتری را بدان بیفزاید. مستندها در دموکراسی بازنمایانه، حافظ منافع افراد در زمینه انتخاب‌شده توسط اثر هستند و استفاده از نابازیگران به جای افراد حقیقی به بازنمایاندن اجتماع توصیف‌شده دامن می‌زند. البته در اینجا روایتی از تاریخ، برآمده از روایت عینی راوی سوم شخص خاطرات، تلاش می‌کند تجربه‌ای ذهنی را شکل بدهد. نشانه‌های سینما که عینی هستند بدین ترتیب به نشانه‌های ذهنی بدل می‌گردند. عینیت روایت و ذهنیت شخصیت در هم می‌آمیزد؛ گویی صدای راوی و صدای درونی شخصیت با هم ادغام شده‌اند. بازنمایی درونی نقاش/فیلم‌ساز. اینکه تعریف کردن، گزارش دادن و فکر کردن شخصیت در هم آمیخته و همچون گفتمان غیرمستقیم آزاد در فیلم ظاهر می‌شود، فیلم را به حالتی نیمه‌ذهنی بدل کرده که همچون فرآیند غلیان به خاطر آوردن عمل می‌کند و نیمی خودآگاهانه و نیمی ناخودآگاهانه است. واتکینز تابلوهای نقاشی را می‌بیند و خود را به یاد می‌آورد، مونک در مواجهه با هر زنی معشوقه نخستینش و خواهر محترمش را و خود فیلم تمام افراد و شرایط آن دوره را.

این امر نه تنها در ماده مکتوب که کسی خودش را چون دیگری خطاب می‌کند، بلکه بارها در فرم این اثر مستند که صدا و تصویر نامنطبق بر هم میان روایتگر و کنشگر حضور می‌یابد، صدق می‌کند. در بسیاری از نقاط فیلم دوربین نزدیک به پی‌اوی (POV) مونک، اما نه دقیقاً منطبق بر آن است. این مسئله جایگاهمان را به ما یادآوری می‌کند و فقط چیزی را که او احتمالاً می‌دیده نشان می‌دهد. گویی او خود را مانند بسیاری چیزها از بیرون می‌دیده و جایگاه دقیق او در مقام ناظر بر ما مشخص نمی‌شود. استفاده از این شیوه به آشفتگی اثر و آشوبناکی آن نیز کمک کرده است. کوگیتوی هنر اینجاست که متولد می‌شود: سوژه تجربی به دنیا نمی‌آید بدون آنکه همزمان در سوژه‌ای استعلایی انعکاس یابد که به آن و در آن به خود می‌اندیشد.

اما این بازنمود - اجازه بدهید بگویم - نیمه‌تاریخی و نیمه‌ذهنی در پی ترسیم فیگورهاست. فیلم‌ساز این فیگورها را با

فریب دادن پنهانی مخاطبان برای ایجاد برخی پیش فرض‌ها، با تصنعی جلوه کردن و نمایش فریب آمیز بودن ادعاهای خود، می‌توان قادر به بیان حقایق موجود در مستندات شد و حتی از آن فراتر رفت و نقدهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی مدنظر خود را به مخاطب منتقل نمود. به بیانی دیگر، فیلم‌های سبک ماکيومنتری آثاری داستانی و کاملاً ساختگی با صحنه پردازی و بازیگران ازپیش تعیین شده هستند، اما با برگزیدن سبک و میزانسنی مستندگونه، صاحب جوهی واقع نما می‌شوند و به نوعی سبک مستند را جعل می‌کنند؛ به طوری که مخاطب مشاهده کننده یک ماکيومنتری ممکن است در وهله نخست و تا جای قابل ملاحظه‌ای از زمان فیلم متوجه ساختگی یا غیرواقعی بودن فیلم نشود.

ماکيومنتری از شیوه‌های مختلفی بهره می‌برد تا به اهداف دوجانبه خود مبنی بر سرگرم کننده بودن و سوبه‌های انتقادی دست یابد. یکی از کارکردهای مهم ماکيومنتری، آگاه کردن مخاطب از چیزهایی است که بدون چون و چرا می‌پذیرد. استفاده از قراردادهای مستند در ماکيومنتری نه برای طرح ادعای حقیقت، بلکه در جهت ارائه یک بحث و تفسیر انتقادی است. مستند از این قراردادها برای تأکید بر صحت بازنمایی‌های خود استفاده می‌کند، درحالی‌که ماکيومنتری این قراردادها را نه در خدمت بازنمایی صرفاً تاریخی، بلکه در جهت رابطه‌ای پیچیده تر و واژگون کننده در خصوص بازنمایی واقعیت به کار می‌گیرد. به یک معنا، «یک ماکيومنتری، تزویر، شوخی و تمهیدات فرمی را در جهت ایجاد فاصله‌ای انتقادی یا کیمیک میان خود و صداقت و عقلانیت مستند به کار می‌برد» (Juhasz and Lerner, ۲۰۰۶: ۱).

ماکيومنتری‌ها حاوی بسیاری از عناصر سبکی مستندهای انعکاسی و سینماوریتیه، مانند حرکات ناپایدار دوربین یا نمایشی که اعضای پشت صحنه را آشکار می‌کنند یا لحظاتی که آدم‌ها مستقیم به دوربین خیره می‌شوند و شروع به صحبت می‌کنند، هستند. ماکيومنتری‌ها با استفاده از جعل رویدادها، خود را از گفتمان رایج فیلم سازی مستند مبنی بر ضبط رویدادهای واقعی جدا می‌کنند و هدف اصلی و اساسی خود را بر پایه به چالش کشیدن فیلم سازی مستند قرار می‌دهند. بنا بر نظر روسکو، «در فرم ماکيومنتری به این دلیل که

نقض کارکرد متعارف رمزها و قراردادهای مستند وجود دارد، قابلیت ذاتی برای جهت دادن مخاطب به سوی تعاملی انعکاسی قابل رؤیت است» (Roscoe and Hight, ۲۰۰۱: ۱۸۲). فیلم‌های ماکيومنتری با این هدف که حس ساختگی بودن خود را کاهش دهند، بر تصنع خود تأکید می‌کنند؛ بنابراین، ماکيومنتری‌ها از طریق تمهیدات مختلف و به شیوه‌های گوناگون، قراردادهای فرم مستند را تصاحب می‌کنند تا با جعل آن‌ها کمبودهای ذاتی خود مدیوم مستند را نمایان سازند و تفسیری انتقادی بر جنبه‌های متفاوت پدیده‌های فرهنگی و سیاسی و اجتماعی ارائه کنند.

بی‌شک تنها چهره مهمی که می‌توانست به چنین تمهیدی شکل بخشد، برتولت برشت است. متوسل شدن به چنین مدرنیست‌های غربی حیرت آور است؛ آن‌هم زمانی که حتی منتقدی مارکسیست مانند فردریک جیمسون اعلام می‌کند که تجربیات فرهنگی حمایت شده از جانب برشت و بنیامین دیگر مربوط به شرایط ویژه زمان ما نیستند. حضور تفکر برشتی اما از جهتی دیگر متهورانه می‌نماید. برشت به طور دائم این گلایه را از گئورگ لوکاچ داشت که چرا او علی‌رغم



رویکرد انقلابی‌اش در بحث رئالیسم، آن‌طور که باید در مورد فرم رئالیسم انقلابی عمل نمی‌کند. به نظر می‌رسد که برگزیدن فرم ماکيومنتری از سوی واتکینز در واقع جامه عمل پوشاندن به دغدغه‌های برشت در مورد وجود یک فرم رادیکال واقع گرایانه است. «کمون»، این ماکيومنتری بی‌بدیل، مرز میان مستند و داستان را از نو مخدوش کرد و به مرحله جدیدی رساند.

واتکینز فیلم «کمون» را در طی سیزده روز در کارخانه‌ای متروک در حومه پاریس ساخت؛ فیلمی که شورش انقلابیون فرانسوی در بهار ۱۸۷۱ را علیه حکومت سلطنتی این کشور روایت می‌کرد؛ رویدادی که به عنوان یکی از مهم‌ترین رویدادهای جنبش کارگری و کمونیستی در تاریخ معاصر اروپا شناخته می‌شود. واتکینز برای باورپذیرتر کردن فضا و آدم‌های فیلم، در روزنامه‌های فرانسوی برای نقش مخالفان کمونیسم آگهی داد و از افرادی که دیدگاه‌های ضد کمونیستی داشتند، برای بازی در فیلم دعوت کرد. دویست بازیگر غیر حرفه‌ای این رویداد تاریخی را بر صحنه‌ای همچون صحنه تئاتر بازسازی کردند. اما واتکینز فقط به بازسازی بسنده نمی‌کرد؛

بلکه این رویداد را از فضای تاریخی‌اش جدا کرد و به زمان معاصر کشاند و آن را از دو زاویه و نگاه متضاد، یعنی زاویه تلویزیون دولتی فرانسه و زاویه تلویزیون دولت کمون، نشان داد. به گفته واتکینز، رویداد کمون همواره موضوعی حاشیه‌ای در سیستم آموزشی فرانسه بوده، درحالی‌که این اتفاق، رخدادی کلیدی در تاریخ جنبش طبقه کارگر اروپا محسوب می‌شود. به گفته او، بسیاری از بازیگرانی که در این فیلم بازی کردند، پیش از این حتی یک کلمه هم درباره این موضوع نشنیده بودند (جاهد، ۱۳۹۸).

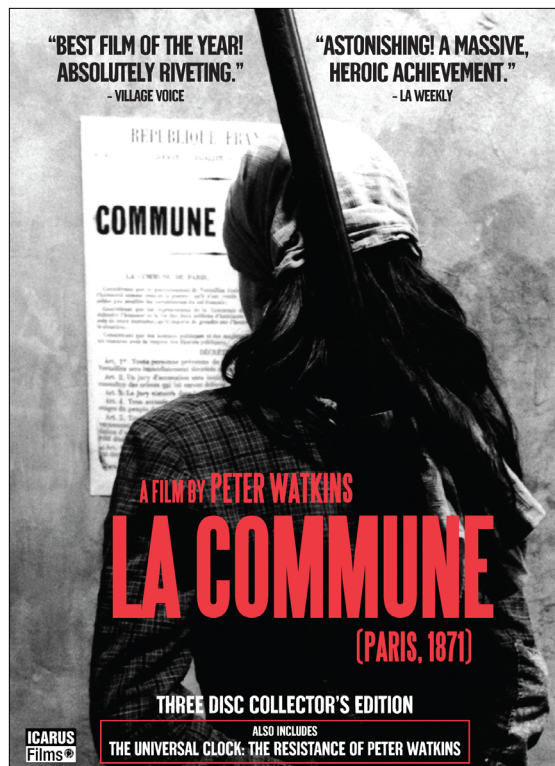
علی‌رغم ظاهر به شدت مستندگونه‌اش، فیلم از ابتدا به شکل خودبازتابنده‌ای بر فیلم بودن خود تأکید می‌کند. حضور تیم فیلم برداری به همراه تجهیزاتشان در نخستین سکانس، بازیگرانی که با معرفی خویش به بازیگر بودن خود اعتراف می‌کنند و حضور بازیگران در نقش خبرنگاران با میکروفون، آن هم در جهانی که در سال ۱۸۷۱ میلادی می‌گذرد، خودبازتابندگی اثر را تشدید می‌نماید. همه به دوربین نگاه می‌کنند و هیچ تلاشی برای نادیده گرفتن آن از خود نشان نمی‌دهند. دوربین نیز غالباً تا نگاه افراد را به خود جلب نکند، جای دیگری نمی‌رود. این آگاهی نسبت به وجود دوربین در مخاطب نیز نفوذ می‌کند. اطلاعات بسیاری درباره فیلم و فیلم برداری آن در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد؛ مثلاً این که موضوع فیلم فقط درباره کمون نیست، بلکه به نقش رسانه‌ها در گذشته و امروز نیز می‌پردازد؛ این که فیلم در سیزده روز فیلم برداری شده است، هر برداشت بلند حدود ده دقیقه طول می‌کشد، لوکیشن فیلم در محله یازدهم پاریس است و رویدادها به ترتیب زمان وقوع دنبال می‌شوند و سایر اطلاعات، همه و همه در شکل دهی روندی آموزشی در مورد رسانه و انتظاراتی که در طول فیلم برای مخاطب ایجاد می‌شوند، نقش دارند. بنابراین با قاطعیت این حقیقت مهم اثبات می‌شود که «کمون (پاریس، ۱۸۷۱)» در جایگاه یک ماکيومنتری، در واقع یک فیلم جستار نیز هست.

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۶
مهر ۱۴۰۳

همچون یک
خانه به دوش
۲۳

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۶
مهر ۱۴۰۳

همچون یک
خانه به دوش
۲۲



مستند آرته، پخش کننده معتبر تلویزیونی فرانسوی، تأمین شد. در ابتدا، آرته به فیلم کامل شده پاسخ مثبت داد و قول داد که فیلم را تا حد امکان به تماشاگران بیش‌تری برساند. با این حال، آرته به‌طور فزاینده‌ای نسبت به فیلم بی‌تفاوت ماند و تبدیل به منتقد فیلم شد و علی‌رغم اعلامیه‌های عمومی برای حمایت از فیلم، شروع به تحت فشار قراردادن واتکینز به‌صورت خصوصی برای تدوین مجدد فیلم و به حداقل رساندن وجوه رادیکالی آن کرد. زمانی که واتکینز این فشار و دستور تحمیلی را نپذیرفت، مدیران اجرایی آرته اعلام کردند که فیلم در ساعات پرمخاطب پخش نخواهد شد. آرته به‌جای اینکه فیلم را در دو یا سه قسمت و به‌صورت یک مینی‌سریال پخش کند و این اثر هنری را به یک رویداد فرهنگی بزرگ تبدیل کند، آن را در یک پخش یک‌باره، آن هم در ساعات اولیه صبح، مدفون ساخت. به نوعی آرته همان کاری را با این فیلم واتکینز کرد که پیش‌تر بی‌بی‌سی با فیلم دیگرش، یعنی «بازی جنگ» (۱۹۶۵)، کرده بود.

منابع

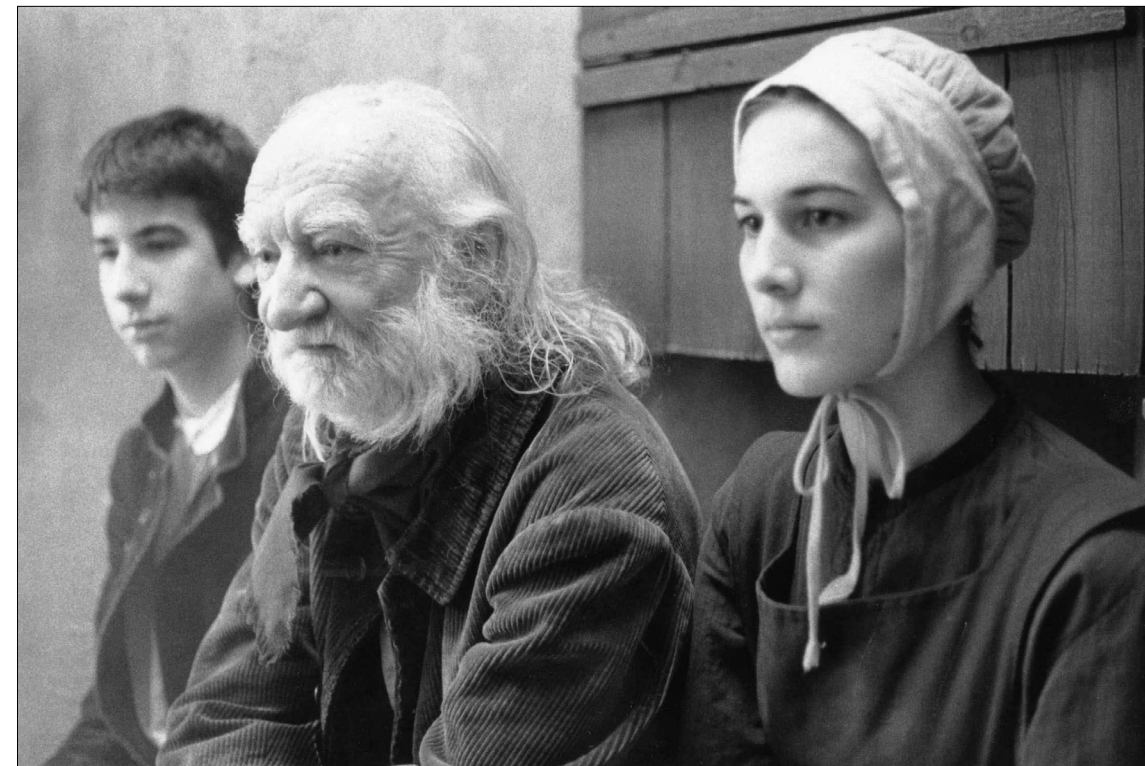
- جاهد، پرویز (۱۳۹۸). «پیتر واتکینز و روایت مارکسیستی تاریخ». بازبانی از: <https://cine-eye.net>
- وین، مایکل (۱۴۰۱). «تراژدی تاریخ: کمون؛ اثر پیتر واتکینز». فصل‌نامه علمی - ترویجی مطالعات هنرهای زیبا. ترجمه: امیر اکبرپور. دوره ۳. شماره ۹. زمستان.
- Benjamin, Walter (1988). Understanding Brecht. Verso, London.
- Juhasz, A. ; Lerner, J. (2006). F is for phony: fake documentary and truth's undoing. Minneapolis: University of Minnesota press.
- Roscoe, J. ; Hight, C. (2001). Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality.

Manchester; New York: Manchester University Press; Distributed exclusively in the U.S.A. by Palgrave.

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۶
مهر ۱۴۰۳

همچون یک
خانه‌به‌دوش

۲۵



هم گفته شد، رویکرد رسانه‌ای در «کمون» بسیار قوی و جالب توجه است. این فیلم مباحثات جدی پیرامون جدایی کمون از کلیسا و دولت، به‌ویژه در حوزه آموزش را مورد مذاقه قرار می‌دهد. همچنین چگونگی یکی‌شدن مطالبه‌های رهایی‌بخش متمایز زنان با اتحادیه زنان که توسط الیزابت دمیتریف مارکسیست سازمان‌دهی شده بود را بررسی می‌کند. این فیلم حتی ابایی از مبارزه خود علیه تبعیض جنسیتی کمون‌های مرد تربیت‌شده در نظام سوسیالیسم پرودون ندارد؛ که با اظهارات صریحی که در مورد حقارت زنان داشتند، به‌شدت مورد حمله قرار گرفتند. بحث رسانه در این فیلم، جدای از وضوح حضورش، در جایی خود را بهتر بازنمایی می‌کند که بیش از عاملیت سببی افراد، این پوشش تلویزیونی رویدادها است که صحنه‌ها را به هم پیوند می‌دهد و از پس آن یک زاویه دید «تاریخ از پایین» به فیلم می‌دهد؛ زاویه دیدی که در واقع تاریخ مردم است، نه تاریخ رهبران و نخبگان.

رویکرد زیبایی‌شناسانه سیاسی واتکینز همواره او را از نخستین فیلمش، در هر جایی که بوده، درگیر سانسور، جلوگیری از پخش و یا پخش واکران‌های به‌شدت محدود کرده‌است. بودجه «کمون» توسط پروداکشن ۱۳ و واحد

دانشگاه کلمبیای نیویورک، برای برگزاری سمیناری آموزشی دعوت شد تا به بررسی نقش رسانه‌های سمعی - بصری بپردازد. در این سمینار، واتکینز به همراه دانشجویان با موشکافی فرم‌های روایی متوجه به‌کارگیری استاندارد شده و یکسان‌سازی‌شده‌ای شدند که نام آن را «مونوفرم» یا تک‌قالب گذاشتند؛ تقریباً مشابه همان رویکردی که کالین مک‌کیب در قالب اصطلاح «متن کلاسیک واقع‌گرا» از خود نشان داده بود. به عبارتی، مونوفرم همان قوانین ثابت و تثبیت‌شده تکنیکی و تماتیکی است که سینمای هالیوود در جهت تثبیت ارزش‌های رؤیای آمریکایی از آن‌ها بهره می‌برد. فیلم «کمون» به‌واسطه سبک ماکبومتری‌اش از ساختار خفه‌کننده مونوفرم اجتناب می‌کند؛ همان‌طور که والتر بنیامین در رابطه با تأثیر حماسی برشت بیان می‌کند، «کنش‌ها را توسعه نمی‌دهد تا به‌جایش وضعیت را بازنمایی کند» (Benjamin, ۱۹۸۸: ۴). در واقع، «کمون» ساختار گفتمانی تأثیر حماسی را دارد که برشت آن را به‌صورت گسترش منحنی‌ها و پرش‌ها با هر صحنه برای خودش توصیف می‌کند. به تبع همین نکات و مسائلی که پیش‌تر

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۶
مهر ۱۴۰۳

همچون یک
خانه‌به‌دوش

۲۴

Filmara Electronic Magazine

شماره ۶ | مهر ۱۴۰۳

REPUBLIQUE FRANÇAISE COMMUNE

LA COMMUNE DE PARIS.

Considérant que le gouvernement de Versailles viole l'armistice comme vers de la guerre; qu'il s'est mis à offrir aux ennemis les combattants de la France;

Considérant que les représentants de la Commune ont défendu l'Union et la vie des deux millions d'habitants, en se sacrifiant pour qu'il n'y ait pas de guerre civile;

Considérant que des hommes politiques et des magistrats ont osé trahir les intérêts de la République;

DÉCRET

Art. 1^{er}. Toute personne prévenue de trahison sera immédiatement déportée.

Art. 2. Un jury d'accusation sera institué pour juger les crimes qui lui seront dévolus.

Art. 3. Le jury statuera sur les crimes.

Art. 4. Tous accusés seront jugés par le jury.

Art. 5. Tous accusés seront jugés par le jury.

Art. 6. Tous accusés seront jugés par le jury.

Art. 7. Tous accusés seront jugés par le jury.

Art. 8. Tous accusés seront jugés par le jury.

Art. 9. Tous accusés seront jugés par le jury.

Art. 10. Tous accusés seront jugés par le jury.

A FILM BY PETER WATKINS

LA COMMUNE

(PARIS, 1871)