

تحلیل چند مستند شاعرانه، بر مبنای فلسفه شوپنهاور

پرستو جهانگیریان^{۱*}، سیامک عبدالهی^۲

۱. دانشجوی کارشناسی سینما، دانشگاه علمی و کاربردی، واحد سروش، تهران، ایران.

۲. دکتری فلسفه، دانشکده الهیات، پردیس فارابی دانشگاه تهران، قم، ایران.

چکیده

اثر مستند، گوشه‌ای از واقعیت است که از طریق سرشت آدمی، خاص دیده می‌شود؛ غنا و ابهام نهفته در کُل زندگی را انعکاس می‌دهد و همین امر، آن را به مرزی فراتر از مشاهده عینی می‌کشانند. بنابراین، مستندها بازتولید واقعیت نیستند، بازنمون جهان‌اند و همین بازنمون، مظهر دیدگاهی ویژه از جهان است. مستند، ادبیات منحصر به فرد خود را دارد، رویدادها را در چارچوب مفهوم‌گرایی قرار می‌دهد، ذهن را به چالش می‌کشد و تفکر را بر دریای حقیقت، معلق نگه می‌دارد تا زمانی که هر کس، پاسخ خود را بیابد. در این پژوهش، هم‌پوشانی ژرف‌ترین و هنری‌ترین شاخه سینمای مستند، یعنی مستند شاعرانه با فلسفه شوپنهاور که در باب تفکر، زمان، طبیعت بشری، اراده و ... سخن گفته است، مورد بررسی قرار می‌گیرد. تمام بخش‌های فلسفه جهان‌شمولی که شوپنهاور به آن اشاره می‌کند، گویی با نخ‌هایی نامرئی به کلمه رنج متصل شده‌اند؛ همان رنج‌شی که در بطن آثار شاعرانه یافت می‌شوند و همان رنجی که از اراده و تصور نشأت می‌گیرد. از این‌رو، می‌توان از تفکرات شوپنهاور به موضوعات زیست‌محور پل زد.

واژه‌های کلیدی

شوپنهاور، سینمای مستند شاعرانه، فلسفه، بقا، رنج.

مقدمه

همیشه ناتوان خواهد بود؛ و آن حقیقت، اصالت زندگی واقعی است (گوتیه، ۱۳۸۴، ۱۵۵).

از این روی، شاعر فیلم مستند می‌کوشد طبیعتی بیافریند که مثل طبیعت واقعی دارای ابدیت باشد و با ابدیت آن، جاودانگی خودش نیز تثبیت شود (براهنی، ۱۳۴۴، ۱۸) و همان‌طور که ارسطو در کتاب بوطیقا بیان می‌کند: شعر چیزی است نزدیک به فلسفه، زیرا هدف شعر، بیان امور طبیعی و جهان‌شمول است. منظور از جهان‌شمول، تمام چیزهایی است که انسان، به احتمال یا ضرورت، می‌گوید یا انجام می‌دهد (ارسطو، ۱۳۹۸، ۸۷).

مستند شاعرانه، بر نسبت‌های بصری، ویژگی‌های آهنگین یا ریتمیک، میان‌وندهای توصیفی و سازمان‌یافتگی شکلی، تأکید دارد. ساختار فیلم، به استعاره‌ای برای بیان رابطه فیلمساز با موضوع فیلم تبدیل می‌شود. این رابطه می‌تواند منبعث از حال و هوایی عاطفی به موضوع، یا دربردارنده نوعی دیدگاه فلسفی، عرفانی یا نگرشی ایدئولوژیک باشد (طاهری، ۱۳۹۶، ۱۴۰).

در چنین موقعیتی، دیگر نگاه فیلمساز، حالتی ساده ندارد، نگرش او به واقعیت، سبب ارتقای محتوای عاطفی تصاویر می‌گردد. نگاه جستجوگر فیلمساز مستند شاعرانه، کوششی برای نفوذ به درون واقعیات و کشف تصاویر زیبا، عاطفی و تغزلی می‌شود. آن‌چه در این‌جا دارای اهمیت است، تصویر خیال‌انگیزی است که موزون باشد (دهقان‌پور، ۱۳۹۸، ۱۷۴).

پل روتا^{۱۱} فیلم مستند را به چند دسته تقسیم می‌کند:

۱) سنت طبیعی‌گرا (داستانی)؛

۲) سنت واقع‌گرا (اقلیمی، پیشرو)؛

۳) سنت خبری؛

۴) سنت تبلیغاتی (کوینتار، ۱۳۸۹، ۱۳).

اگرچه گی گوتیه^{۱۲} معتقد است که مستند تغزلی یا شاعرانه، بیش از این‌که بر پایه حقایق و واقعیات ساخته شود، مبتنی بر اندیشه است (گوتیه، ۱۳۸۴، ۱۱۶)، اما، کوینتار^{۱۳}، سنت واقع‌گرا را همان مستند شاعرانه می‌داند. این مستند، نه تبدیل عینی واقعیت است و نه هم‌چون فیلم‌های گزارشی و خبری، نقل داستانی یک موقعیت. بلکه بنا بر ترتیبی ذهنی و دید خاص فیلمساز از اشیاء، ساخته می‌شود. این امر به هیچ‌وجه به معنای قطع رابطه با طبیعت واقعی و یا از پیش ساختن واقعیات و موقعیت‌ها نیست؛ برعکس، این امر جستجویی اساسی، فراسوی نگرشی ساده و ارتقای محتوای عاطفی هر تصویر است تا واقعیت مشاهده شده، ژرف‌تر و واقعی‌تر عرضه شود. این اشعار تصویری، بر یکدستی فضا و محتوای عاطفی تصاویر تکیه دارند. موضوع این فیلم‌ها، در مرحله دوم اهمیت قرار می‌گیرد. حکایت مستند، تابع ترتیب تصاویر، رویدادهای طبیعی که طی فیلمبرداری اتفاق افتاده و نیز بینش شخصی کارگردان است (کوینتار، ۱۳۸۹، ۱۵).

در تمامی آثار سینمایی، حتی در عام‌ترین و سطحی‌ترین آنها، ردی از فلسفه را می‌توان یافت، اما هنگامی که از سینمای فلسفی سخن به میان می‌آوریم، منظورمان آثاری است که مخاطب را وادار به تفکر و فلسفیدن می‌کند. اگر فلسفه در سینمای داستانی ظهور کند، داستان، هم‌چون تمثیلی از واقعیت، با فلسفه آمیخته می‌شود و مخاطب را به فکر وامی‌دارد؛ اما سینمای مستند، خود واقعیت است که با فلسفه به مثابه حقیقت زندگی، یکی می‌شود و سپس در اندیشه مخاطب نفوذ پیدا می‌کند. به بیانی دیگر، سینمای مستند و فلسفه، رسالتی مشترک دارند: کاوش و بیان حقیقت.

امر واقعی، به طور همزمان عبارت است از چیزی که دسترسی مستقیم بدان محال است و مانعی که راه این دسترسی مستقیم را سد می‌کند؛ چیزی که از چنگ ما سر می‌خورد و پرده مغشوش‌کننده‌ای که باعث می‌شود چیزی را از دست بدهیم. در عین حال، برای اینکه امر واقعی به تجربه درآید، باید چیزی وجود داشته باشد که باعث این تجربه گردد و آن چیز، توهم محض نیست (شیهان، ۱۳۹۸، ۱۱۵ و ۱۱۷). حال آنکه مستند می‌تواند به منزله مبدل فلسفه در درون ساحت نمادین به بازتاب جهان واقعی، عمل کند.

مستندات، شاهد فراهم می‌آورند و بعداً همان‌ها را برای ساختاربخشی به نگرش یا استدلال شخصی یا واکنش شاعرانه و بلاغی خود درباره جهان به کار می‌گیرند و ما انتظار داریم که حاصل انتقال این شواهد، چیزی بیش از اطلاعاتی کسالت‌آور، از آب درآید (Nichols, 2001, 38).

سینمای مستند شاعرانه

شعر، کلامی لطیف و موزون است با حال و هوایی خیال‌انگیز، در ذهن می‌رقصد و انسان را به منظور کشف ناشناخته‌ها، به قعر معانی می‌برد. شعر، زاینده بروز حالتی ذهنی است برای انسان، در محیطی از طبیعت؛ به این معنی که به شاعر حالتی دست می‌دهد که در نتیجه آن، او با اشیاء محیط خود و با انسان‌ها رابطه ذهنی پیدا می‌کند. اشیاء در این رابطه روحی، حالت مطلقاً فیزیکی و مادی خود را از دست می‌دهند، و بخشی از احساسات و اندیشه شاعر را به عاریه می‌گیرند (براهنی، ۱۳۴۴، ۵).

سینمای شاعرانه یا درهم آمیختگی شعر و تصویر، به دو بخش داستانی و مستند تقسیم می‌شود. از شاعران سینمای مستند می‌توان به رابرت فلاه‌رتی^۱، برت هانسترا^۲، گادفری رچیو^۳، یوریس ایونس^۴، آلبرتو کوالکانتی^۵، آرنه سوکسدورف^۶، ران فریک^۷، گریگوری کولبرت^۸، آلن رنه^۹ و ... اشاره کرد.

ادگار مورن^{۱۰} در مدح سینمای مستند می‌گوید: وقتی صحبت از فیلم می‌کنم، منظورم فیلم مستند است. فیلم داستانی اگر بتواند تمام حقیقت‌ها را کسب و ضبط کند، لاجرم در دستیابی به یک حقیقت،

زندگی، یک بار است؛ یعنی باری که برای رفع حوائج باید به دوش کشید. وقتی این وظیفه به انجام رسید، تازه سروکله و وظیفه دوم پیدا می‌شود، یعنی دفع ملالت، که هم‌چون باز شکاری، بالای سرمان پرواز می‌کند و برای حمله به آنجا که زندگی‌ای از نیاز تهی است، مهیا می‌شود. اولین وظیفه، گرفتن حق خود از زندگی است و دومین، رفع کسالت و آفت فراغت از نیاز است؛ زیرا در غیر این صورت، کسالت خود باری می‌شود بر زندگی (همان، ۸۱).

رضایت مطلق در کار نیست؛ انسان‌ها به شکل چاره‌ناپذیری بی‌قرارند. هر میل ارضاشده‌ای، مولد میل تازه‌ای می‌شود، بنابراین، هیچ خوشبختی خاصی به معنی شوپنهاوری، نمی‌تواند همه کمبودهای ما را مرتفع کند و هیچ خوشبختی‌ای نمی‌تواند مدتی طولانی دوام بیاورد؛ با این حال، ما طوری در تعقیب آن هستیم که انگار می‌تواند پایدار و کاملاً چاره‌ساز باشد. همین اشتیاق انسان برای رسیدن به خوشبختی و سعادت، انگیزه اصلی و بنیادین انسان‌ها برای خودخواهی است (جانوی، ۱۳۹۵، ۲۳۹ و ۲۸۷).

شوپنهاور، چهار انگیزه بنیادین برای اعمال انسان برمی‌شمرد. او زمانی عمل انسان را عمدی قلمداد می‌کند که آن عمل، چیزی را به عنوان هدف نهایی داشته باشد، یعنی یا در توافقی با یک اراده باشد یا در تضاد با آن. او انگیزه‌های ضداخلاقی خودخواهی که میل به سعادت فاعل و کینه‌توزی که میل به بدبختی دیگری است را مقدم بر وجه اخلاقی انسان می‌داند؛ زیرا معتقد است که انگیزه اصلی و بنیادین در انسان‌ها هم‌چون حیوانات، خودخواهی است، یعنی اشتیاق برای هستی و خوشبختی (همان، ۲۳۸).

یک عذاب مفرط درونی، یک بی‌قراری دائمی و دردنی لاعلاج، در شخصی که به نهایت شرارت می‌رسد، بروز می‌کند. آن‌گاه، وی غیرمستقیم به دنبال تسکینی می‌رود که مستقیماً نمی‌تواند به دست آورد. پس تلاش می‌کند تا رنج خود را از طریق مشاهده رنج دیگری سبک کند، و هم‌زمان نیز این را تجلی قدرت خود می‌انگارد. برای او، رنج دیگری تبدیل به یک هدف فی‌نفسه می‌شود که خونخواری را به وجود می‌آورد (شوپنهاور، ۱۳۹۸ الف، ۳۵۷).

تمام حرکتهایی که از ماده سر می‌زند، نشان‌دهنده یا پدیدار اراده است و نیز باید علتی داشته باشد. این علت، در مورد حرکت یک سنگ، مکانیکی است و در مورد انسان، یک انگیزه؛ اما هرچه هست، علت، هرگز نمی‌تواند غایب باشد. هر پدیدار ارادی، حتی آن که خود را در جسم بشری متجلی می‌سازد، پیوسته به جدال و نبرد ادامه می‌دهد؛ به همین روی، شاهد کشاکش و جدال در تمامی قلمروهای طبیعی برای به دست آوردن پیروزی هستیم (همان، ۱۶۱).

دستی سراسر پوشیده از اسکلت‌ها، تو گویی عرصه جنگ است؛ چیزی نیست جز اسکلت‌هایی از لاک‌پشت‌های عظیم. همان‌ها که از دریا به این راه آمده‌اند تا تخم‌هایشان را بریزند، دچار هجوم سگ‌های وحشی

از آن‌جا که علم هرمنوتیک، عمل رمزگشایی است که از فحوا و معنای ظاهر، به معنای نهفته یا مکنون می‌رسد، می‌توان مقصود کوینتار از بینش شخصی را در هرمنوتیک روح تبیین کرد؛ این سطح از هرمنوتیک در جستجوی اندیشه مسلط بر اثر و نوع نگرش به زندگی است که در مخلوق بیان می‌شود یا تجسم می‌یابد (پالمر، ۱۳۹۸، ۵۳ و ۸۹)؛ اما آن‌چه از مطالعه آثار شاعران سینما به دست می‌آید، خبر از آن می‌دهد که نگرش مؤلف و دیدگاه عصر یا همان «روح اثر در فهم هرمنوتیکی»، به شدت مغفول واقع شده است.

فلسفه شوپنهاور

در جهان شوپنهاور، هر آن‌چه به هر طریقی متعلق به جهان باشد، با مشروط بودن به ذهن همراه است و تنها برای ذهن وجود دارد. پس جهان، تصور است. تصور دارای دو بخش اصلی و جدایی‌ناپذیر است: عین و ذهن. صورت‌های عین، زمان و مکان هستند اما ذهن در مکان و زمان واقع نمی‌شود و در هر وجود تصورپردازی، یک‌ه‌تاز است. حال آن‌که ماده با پیوند زمان و مکان و در نتیجه فعالیت، نمود پیدا می‌کند؛ زیرا اگر جهان را کد و بی‌حرکت می‌بود، هیچ چیز دوام و استمرار نداشت، در نتیجه، تصور ماده غیرممکن می‌شد (شوپنهاور، ۱۳۹۸ الف، ۲۹، ۳۱ و ۳۶).

آنچه وجود داشته، دیری نمی‌پاید و چندان اندک وجود دارد، گویی هرگز وجود نداشته است. هرچه اکنون هست، لحظه‌ای دیگر باید گفتم بوده است، بنابراین آنچه به زمان حال و حال حاضر تعلق دارد، هرچند فاقد اهمیت باشد، بر هر چیز مهم گذشته و حال، کامل توفیق دارد چرا که حال حاضر، واقعیت بالفعل است و ارتباطش با گذشته، ارتباط چیزی است با هیچ چیز (شوپنهاور، ۱۳۹۸ پ، ۷۶).

بشمار لحظات شادمانه‌ای را که داشته‌ای،

بشمار ایام شادمانه‌ای را که از غم رها بوده‌ای،

و بدان هر آن‌چه بوده‌ای، همان

بهتر می‌بود که وجود نمی‌داشت (جانوی، ۱۳۹۵، ۲۶۱).

در جهانی که دوام هیچ چیز ممکن نیست، جایی که همه چیز در گرداب بی‌امان تغییر و تبدل گرفتار آمده، جایی که همه چیز با شتابی دیوانه‌وار در حرکت و گریز و مغلوب حرکت و پیشرفت است، مشکل بتوان احساس خوشحالی و خرسندی کرد. چگونه می‌توان در جایی آرام و قرار یافت که تنها شکل هستی، شدن مداوم و هرگز نابودن است؟ انسان، هیچ‌گاه خشنود نیست و سرتاسر زندگی را به دنبال خشنودی خیالی می‌دود، خشنودی‌ای که به ندرت به دست می‌آید و وقتی هم که به دست آمد، همان بیداری از خواب خوشحالی است. دست آخر هم تفاوتی نمی‌کند که در طول زندگی، خوشبخت بوده یا بدبخت، چون زندگی‌وی، چیزی به جز یک اکنون گذرا نبوده و اکنون پایان یافته (شوپنهاور، ۱۳۹۸ پ، ۷۸ و ۷۹).

مکان ظاهر می‌شود. چنان‌که هیچ آغاز و پایانی برای زمان وجود ندارد و ما پیوسته در زمان حال زندگی می‌کنیم. زمان، هر لحظه، درست همان‌گونه که والدِ خود، یعنی لحظه قبل را به عقب رانده، خود نیز به همان سرعت محو می‌شود. گذشته و آینده (قطع نظر از اهمیت محتوایشان) هم‌چون رویایی پوچ و غیرواقعی‌اند؛ اما حال تنها مرز بین این دو است، بدون امتداد یا استمرار (همو، ۱۳۹۸ الف، ۲۹، ۳۳ و ۳۶). هستی ما، سراسر بر لحظه در حال گذر بنا شده است و همین گذرا بودن زمان، وجود ماده را ممکن می‌سازد. از سمت دیگر، عدم ثبات زمان، زندگی را چون رویایی مه‌آلود از میان می‌برد و نابود می‌کند (همو، ۱۳۹۸ پ، ۷۸). در چند سکانس از «خاکستر و برف»، قایقی روی آب‌های روان در گذر است، اما جهت حرکت آن، قابل تشخیص نیست. چنان‌که نمی‌توانیم دریابیم که قایق به جلو حرکت می‌کند، یا به عقب بازمی‌گردد. قایق و سرنشینان، بی‌وقفه و معلق بر آب‌ها، از زمان حال می‌گذرند:

نمی‌توانم بگویم دورتر می‌شوی، یا نزدیک‌تر می‌آیی،

من دل‌تنگ آن آرامشم که یافتم، وقتی در صورت تو نگریم؛

شاید اگر صورتت اکنون به من بازمی‌گشت،

آسان‌تر بازش می‌یافتم آن صورتی را که به نظر می‌رسد از دست داده‌ام؛

صورت خودم را (از مستند «خاکستر و برف»).

زندگی چون سیاره‌ای است که به محض انصراف از حرکت در مدار خود، به درون خورشید منظومه سقوط می‌کند و به گفته افلاطون، شدن مداوم و هرگز نابودن، تنها شکل هستی و وجود است (شوپنهاور، ۱۳۹۸ پ، ۷۸). این‌گونه است که اگر ژرف‌تر به گذر زمان در زندگی و نیز در خاکستر و برف بنگریم، خواهیم دید که هیچ تفاوتی بین گذشته و آینده وجود ندارد و به طور مداوم، زمان حال است.

۲) «سمساره» ۱۵: خوشبختی شوپنهاوری

«سمساره» (۲۰۱۱)، به کارگردانی ران فریک، ساخته شده است. واژه «سمساره»، به چرخه زندگی، مرگ و انتقال روح از جسم مرده به جسمی تازه، در آیین‌های بودایی و هندو گفته می‌شود. این مستند شاعرانه، مشکلات زندگی صنعتی و شهری را به طور موازی با مشقات زیست قبیله‌ای و بدوی، پیش می‌برد. شاهدیم که انسان، چگونه ربات‌وار به امید دست‌یافتن به آسایش، در جهت رشد زندگی ماشینی تلاش می‌کند.

در «سمساره»، در موقعیت‌های اجتماعی گوناگون، انسان‌هایی را می‌بینیم که با جسمی خسته و روحی فرسوده، برای زنده ماندن یا بهتر زندگی کردن در تقلا و تکاپو هستند. گویی فراموش می‌کنند که هرگونه تلاش، از کمبود، نقص یا عدم رضایت از وضعیت موجود ناشی می‌شود و مادام که خشنودی حاصل نشده باشد، انسان در رنج است. می‌توان تصور کرد که انسان با عاری کردن نفس خود از خواهش‌ها، می‌تواند فارغ از درد و رنج زندگی کند، اما اگر انسان تهی از نیاز شود

شدند، سگ‌ها آنها را به پشت خوابانند، جوشن پشتشان را دریدند، پوسته‌های کوچک روی شکمشان را نیز و آنها را زنده زنده بلعیدند. چنین است که ببری هم بر سگ‌ها هجوم می‌آورد. اکنون، تمام این نکت، هزاران سال است که تکرار می‌شود، سال‌های متمادی. به کدامین گناه باید چنین جان‌کدنی را تحمل کنند؟ مقصود از این صحنه وحشت چیست؟ تنها پاسخ این است که اراده معطوف به زندگی، چنین خویش را عینیت می‌دهد (بانگ، ۱۳۹۳، ۱۲۳).

«تمامیت فلسفی» شوپنهاور، دربرگیرنده دو واقعیت مسلط بر زندگی، یعنی اراده و تصور و آن‌چه از این دو زاده می‌شود، یعنی رنج، تلاش برای بقا و خودخواهی و ... است که در مستندهای شاعرانه، تبلور یافته‌اند. از این‌رو، در این مقاله، از نقطه‌نظر شوپنهاور یا با «نگاهی شوپنهاوری»، به تحلیل آثار پرداخته شده است.

تحلیل چند مستند شاعرانه از نگاه شوپنهاور

پس از بررسی آثار مستند شاعرانه و غور در آنها با نگاهی شوپنهاوری، در نظر گرفتن فضای سیال مستندات انتخاب‌شده که با ناپایداری جهان شوپنهاوری، هم‌پوشانی دارند، تقابل و هم‌جواری عقل و غریزه و نقش کلیدی اراده انسان که در نظریات شوپنهاور و این مقالات به وضوح مشاهده می‌شوند، و به‌طور کلی، اهمیت قرابت معنایی نگاه فیلسوف با آثار، موجب انتخاب این اشعار مصور شده است که پژواک جامع‌تر و روشن‌تری از تفکر شوپنهاور ارائه می‌دهند.

۱) «خاکستر و برف» ۱۴: زمان‌مندی شوپنهاوری

مستند «خاکستر و برف» (۲۰۰۵)، به کارگردانی گریگوری کلبرت، در ابتدا، ما را مسخ‌تصاویری انتزاعی از رقص شاعرانه انسان با حیوانات می‌کند. جهانی بدون جدال و رقابت را بازمی‌آفریند و ما را مسحور عشق و آرامشی می‌کند که میان تمامی اجزای طبیعت موج می‌زند. اما همه چیز، در یک چشم بر هم زدن، محو و نابود می‌شود؛ هم‌چون خاکستر و برف.

شوپنهاور، زمان را چون زهدانی می‌داند که تمامی موجودات، پیش از تولد در آن می‌میرند و اراده به مثابه شیء، فی‌نفسه و نامیرا با گذر زمان، باعث می‌شود همه چیز به یک آن در داستان ما، بدل به خاکستر شود و تمامی ارزش خود را از دست بدهد (شوپنهاور، ۱۳۹۸ پ، ۷۶). هم‌چنین، از تصاویر «خاکستر و برف» می‌توان دریافت که صلح باید در میان اجزای طبیعت حاکم باشد و محدود به مکان، زمان یا ماده نشود، چنان‌که در این مستند، هیچ مرزی میان انسان و حیوان وجود ندارد و حتی زمان و مکان، قابل تشخیص نیستند.

جهان می‌توانست در مکان محض، راکد و بی‌حرکت باشد، بدون هیچ دگرگونی، توالی یا فعالیت، اما با فعالیت، تصور ماده نیز ظهور می‌کند. در زمان محض، همه چیز گذرا می‌شد، بدون هیچ‌گونه پایداری، مجاورت و بنابراین همبودی، و نهایتاً بدون دوام یا استمرار، و در این حالت، باز هم بدون ماده. بنابراین، ماده تنها در خلال ترکیب زمان و

از این شهوت است و برای رام کردن آن تلاش می‌کند، اما از طرفی نیز تنها انسان است که می‌تواند رفتاری خودخواهانه و منفعت‌گرایانه داشته باشد، چون تنها انسان، دارای عقل است (شوپنهاور، ۱۳۹۶، ۱۷).

در اردوگاه آشویتس، هزاران نفر را به محض ورود به کمپ، در مقابل چشمان یکدیگر و به بهانه رعایت بهداشت، برهنه می‌کنند و در یک چشم بر هم زدن، همه غرورشان را از بین می‌برند. بدیهی است که تنها قوه تعقل می‌تواند روش‌هایی چنین خلاقانه برای هر چه بیش‌تر تحقیر کردن انسان‌ها طراحی کند. هیچ حیوانی، دیگر حیوانات را صرفاً به هدف عذاب‌دادن شکنجه نمی‌کند، ولی انسان، این کار را می‌کند؛ و این همان وجه شیطانی شخصیت اوست که به مراتب از وجه حیوانی‌اش خطرناک‌تر است. انسان، در نهایت یک وحشی و دیوی هولناک است. این را صرفاً با اهلی کردن و مهار کردن او که تمدن نامیده می‌شود، فهمیده‌ایم. از این‌رو، وحشت می‌کنیم اگر گاهی طبیعت او، سر باز کند. هر کجا و هر گاه، غل و زنجیر قانون و نظم فرو افتد و جای خود را به هر ج و مرج و بی‌نظمی دهد، او، خود واقعی‌اش را نشان خواهد داد (Schopenhauer, 2010, 18-19).

در آشویتس، آرام‌آرام، انسان‌ها را از همه چیز تهی می‌کنند. هر شخصیت غنی انسانی، به اسکلتی نزار تبدیل می‌شود که ناچار است برای هر ثانیه بقاء، به جان دیگری بیفتد. در این ساختمان‌های هولناک با انبوهی از آدم‌های گرسنه، هر قاشق سوپ، بسیار گران‌بهاست. یک قاشق غذای کمتر، مساوی است با یک روز زندگی کمتر. آن‌چه موجب این شرارت و دگرآزاری می‌شود، خودخواهی است. هر شخص خودخواه، طوری زندگی می‌کند که گویی خودش تنها چیز واقعی است و تنها سعادت خودش اهمیت دارد. همین خودخواهی، منجر به دزدی و برده‌داری و آسیب‌زدن و صدمه‌زدن به دیگران، قتل یا حتی آدم‌خواری می‌شود (جانوی، ۱۳۹۵، ۲۴۰-۲۴۱). شخص خودخواه، رنج دیگری را تشخیص می‌دهد اما مجاب نمی‌شود که چون دیگری رنج خواهد برد، از عمل کردن اجتناب کند. این قبیل افراد، شخصیتی شرور دارند، یعنی شخصیتی که اصولاً ظالم است (همان، ۲۵۰).

اجساد بسیاری، در جای جای اسارت‌گاه بر زمین افتاده است؛ اما هنوز تعداد زیادی از این استخوان‌های متحرک، باید کاملاً نابود شوند. کشتن با دست، زمان‌بر است، پس کوره‌های آدم‌سوزی حاضر می‌شوند. بسیاری، زنده زنده می‌سوزند، بسیاری به وسیله لیفتراک، جمع شده و درون گورهای دسته‌جمعی پرتاب می‌شوند.

اکنون که با شما صحبت می‌کنم

آب برکه‌ها و خرابه‌ها

آکنده از گودال‌گورهای دسته‌جمعی است

آبی سرد و گل‌آلود

به تیرگی خاطرۀ ما

جنگ در حال چرت‌زدن است

اما همیشه یک چشمش را باز نگه می‌دارد

چه؟ پوچی، خلاء و کسالتی هولناک، او را فرا می‌گیرد، که مبارزه با آن هم به اندازه مبارزه با نیاز دردناک است (همو، ۱۳۹۸ الف، ۳۰۹-۳۰۷).

در سکاسی از «سمساره»، شاهدیم مردی با کت و شلوار تمیز و مرتب، در دفتر کار مدرن و شیک نشسته است. ابتدا برداشت می‌کنیم که فرد از موقعیت اجتماعی مناسبی برخوردار است و بالتبع، باید تا حدودی از زندگی‌اش راضی باشد، اما ناگهان رفتار عجیب او، ما را شوکه می‌کند. مرد، خمیری سبزرنگ را با حالتی چندش‌آور بر صورت خود می‌مالد، خودش را هم چون مجسمه‌ای گریم می‌کند و با خشونت، لباس‌هایش را می‌درد. این کارها را بارها تکرار می‌کند و هر بار، عاجزانه، فریادی دردناک برمی‌آورد، خسته است و رنج می‌برد. به نظر می‌رسد که می‌خواهد با هر فغان، خودش را از بند زندگی روزمره و تکرار مکررات برهاند؛ اما گویی دیوارهای اتاق و میز کار، هم‌چون سیم خاردار، پیرامونش را فراگرفته‌اند. او، خلاف ربات‌هایی که سعی می‌کنند واقعی باشند (در سکانس پیشین)، در تلاش است تا با کتمان کردن حقیقت انسان بودن یا تبدیل کردن خود به فرد یا شیء دیگر، از رنج زندگی بکاهد. درست همان‌طور که نیاز و کمبود، بلای همیشگی مردم‌اند، کسالت نیز بلای عالم زندگی روزمره است (همان، ۳۱۱).

آدم‌ها در «سمساره»، به دنبال چیزی گمشده هستند، شاید در جستجوی خوشبختی. به همین خاطر کار می‌کنند، آرزو و هدف دارند و رنج‌هایشان را تاب می‌آورند، اما در نهایت، چهره‌های غمبارشان خبر از آن می‌دهد که: سعادت و لذت، سرابی است که فقط از راه دور قابل رؤیت است و هنگامی که به آن نزدیک می‌شویم، ناپدید می‌گردد (همو، ۱۳۹۸ ب، ۱۵۱).

برای ما انسان‌ها، خوشبختی، همیشه در آینده یا در گذشته نهفته است و زمان حال را می‌توان با ابر کوچک تیره‌ای مقایسه کرد که باد، آن را در دشت آفتابی حرکت می‌دهد؛ در پس و پشت این ابر، همه چیز روشن است، اما خودش همواره سایه‌ای دارد (یانگ، ۱۳۹۳، ۲۸۵).

۳ «شب و مه» ۱۶؛ خودخواهی شوپنهاوری

آلن رنه در مستند شاعرانه «شب و مه» (۱۹۵۶)، فجایع جنگ جهانی دوم و جنایاتی که در اردوگاه کار اجباری آشویتس^{۱۷} رخ داده را به تصویر می‌کشد. «شب و مه»، خودخواهی و خون‌خواهی انسان در زندگی واقعی، توانایی او در شکنجه کردن، بهره‌کشی و نسل‌کشی و لذت‌بردن از تماشای انسان‌های زجرکشیده را می‌نمایاند و بر این امر صحنه می‌گذارد که انسان، درنده‌ای است شکارچی؛ به محض دیدن انسانی ضعیف‌تر در جوار خود، بی‌درنگ روی او می‌پرد (Schopenhauer, 2010, 17).

واقعیت این است که در دل هر انسان، دیوی وحشی خفته است که فقط در انتظار فرصتی است تا بغرد و حمله کند، به دیگران درد وارد آورد، یا اگر سر راهش قرار گیرند، آنها را بکشد. این سرچشمه شهوت مبارزه و جنگ است. شوپنهاور معتقد است که عقل، مأمور مراقبت

ما بازگشت دوباره امید را به خود تلقین خواهیم کرد

همان گونه که تصاویر به گذشته می پیوندند

هم چنان که یکبار برای همیشه، از تازیه‌های کمپ‌ها علاج پیدا کرده‌ایم،

تظاهر می کنیم که همه این‌ها تنها یکبار اتفاق افتاده، در یک زمان و مکان معین.

چشممان را به دور و برمان می بندیم،

و در گوش خود پنبه‌ای می نهیم،

برای نشنیدن فریاد بی پایان بشریت (قسمتی از نریشن «شب و مه»).

هم انسان و هم حیوان می کشند، اما حیوان، این کار را برای بقا انجام می دهد. فقط انسان است که به دلایل دیگر می کشد و دلایلش را پنهان می کند و همیشه خودش را ابزاری برای اخلاق و عدالت به شمار می آورد (بارنو، ۱۳۹۳، ۳۱۷). از هم‌پوشانی تصاویر «شب و مه» و تفکر شوپنهاور، چنین برمی آید که اگر لجوج‌ترین و سنگدل‌ترین خوش بینان را از میان بیمارستان‌ها، درمانگاه‌ها و اتاق‌های جراحی، زندان‌ها و برده‌خانه‌ها، از میان میدان‌های نبرد و میدمین اعدام عبور دهیم، اگر همه زوایای تیره و تار رنج را به او نشان دهیم، بی شک او نیز در نهایت خواهد فهمید که این احسن عوالم ممکن، چه جور جهانی است (جانوی، ۱۳۹۵، ۲۸۳).

۴ «نانوک از شمال»؛ بقای شوپنهاوری

«نانوک از شمال» (۱۹۲۲)، مستند شاعرانه‌ای است به کارگردانی رابرت فلاهرتی و موضوع آن، حول زندگی روزمره یک اسکیمو به نام نانوک و خانواده‌اش است که در قطب شمال زندگی می کنند. در این مستند، شاهد تلاش‌های مداوم آنها برای غلبه بر عوامل زیست محیطی مثل سرما، برف و بوران، گرسنگی و حمله حیوانات وحشی در سرزمینی غیرقابل کشت و مزرعه هستیم. فلاهرتی، به خوبی تقلای انسان برای بقا و چگونگی ارتقای مهارت‌هایش برای مقابله با عوامل معاند را به تصویر کشیده است.

در سکانسی از فیلم، نانوک و خانواده‌اش به شکار شیرماهی می روند. شیرماهی، حدود دو تن وزن دارد و در دریا، حیوانی وحشی و در خشکی، بی دفاع و در مانده است. نانوک، پس از تلاش بسیار، موفق می شود نیزه‌اش را در بدن یکی از شیرماهی‌ها فرو کند. جفت حیوان به دام افتاده، برای نجات او به کمکش می آید؛ اما شکارچی‌ها دست از تلاش بر نمی دارند، تا این که آب، لاشه بی جان حیوان را به سمت ساحل می کشاند. نانوک و خانواده‌اش آنقدر گرسنه‌اند که نمی توانند تا انتقال لاشه به پناهگاه صبر کنند. بنابراین، همان جا لاشه را تکه تکه کرده و هر کدام، قسمتی از آن را به دندان می کشند (Nichols, 2001, 4-5)، چرا که عالم جانوران، عالم چنگ و دندان و خون است، هر روز، در هر لحظه، هزاران جانور همدیگر را زنده زنده می درند و می بلعند. شیون و فریاد، لحظه‌ای در جهان طبیعت قطع نمی شود.

در سکانسی دیگر، نانوک را می بینیم که از زیر یخ‌های قطوری که زمین را فرا گرفته است، بی آنکه ماهی را ببیند، آن را شکار می کند. در

ابتدا، تبحر او در صید، سپس شادی او برای جان ستاندن از یک ماهی، ما را حیرت زده می کند و بار دیگر پی می بریم که مابعدالطبیعی جهان چیزی است آن چنان نفرت انگیز و غیرقابل قبول که پا گذاشتن به عرصه هستی، بهتر از زیستن تحت شرایط موجود است (مگی، ۱۳۹۴، ۳۶۰ و ۳۶۱).

هر حیوانی، صرفاً به این منظور دارای عقل است که بتواند غذا بیابد و به چنگ آورد. در مورد انسان هم فرقی ندارد، فقط اینکه دشوارتر بودن شرایط بقای او و تنوع بی پایان نیازهایش، ایجاب می کند که عقل بیش تری داشته باشد (جانوی، ۱۳۹۵، ۱۹۵). همان طور که مشاهده می کنیم، نانوک، در حالی که نمونه‌ای از انسان‌های بدوی و غیرمتمدن است، نیازهایش تفاوت چندانی با نیازهای قلمرو جانوری ندارد و صرفاً برای رفع نیازهای اولیه تلاش می کند، چطور با هوشمندی، کل روز را به اعمال مشقت باری چون شکار، ساختن پناهگاه یخی و کوشش برای زنده ماندن، می گذراند.

قلمرو گیاهی، منبع تغذیه حیوانات است و در قلمرو حیوانی، هر حیوان، شکار و غذای حیوانات دیگر می شود؛ زیرا هر حیوان، تنها از طریق حذف پیاپی وجود دیگری، می تواند وجود خود را حفظ کند. در نهایت، نوع بشر، چون سایر اجزای طبیعت را مطیع خود می سازد، طبیعت را هم چون وسیله‌ای می نگرد که برای استفاده شخص خودش به وجود آمده است (شوپنهاور، ۱۳۹۸ الف، ۱۶۱-۱۶۲).

نتیجه گیری

انسان، اراده می کند، عمل اراده او معطوف به هدفی است و تنها در رابطه با آن هدف، اراده، قابل تصور می شود. او تصمیم می گیرد، عمل می کند و بی وقفه، اعمالی را انجام می دهد. همین امر است که تصور مکان و زمان و «زمان مندی شوپنهاوری» را ممکن می سازد.

با فهم «احسن عوالم ممکن» و جهانی تاریک با سوسوی نور ستارگان، پیچیدگی درونی و دشواری‌های بیرونی انسان و کشمکش او با سایر موجودات، به درونمایه «خوشبختی شوپنهاوری» پی می بریم که بیان کننده رنج است؛ رنجی که گاه ما را به اسارت می گیرد و گاه به محض درک ماهیتش، مسیر را به ما می نمایاند.

آدمی، این شب است، این هیچ خالی ... اندرون طبیعت، در تصورات و باز نمودهای خیالین و همناک برای دست یافتن به بقای شوپنهاوری. پیرامون، سراسر شب است، چرا که انسان‌های بسیاری، سایه «خودخواهی شوپنهاوری» را بر سراسر جهان افکنده‌اند. بصیرت این شب، دستگیر کسی می شود که به درون دیدگان انسانی خیره شود، در درون شبی که مهیب و ترسناک می شود.

پی نوشت

1. Robert J. Flaherty
2. Bert Haanstra
3. Godfrey Reggio

گوتیه، گی. (۱۳۸۴). سینمای مستند سینمای دیگر. ترجمه نادر تکمیل همایون. تهران: انتشارات ماتیکن.
 مگی، براین. (۱۳۹۴). فلاسفه‌ی بزرگ. ترجمه عزت‌الله فولادوند. تهران: انتشارات خوارزمی.
 یانگ، جولیان. (۱۳۹۶). شوپنهاور. ترجمه حسن امیری آرا. تهران: نشر ققنوس.

Nichols, Bill. (2001). Introduction to documentary. Bloomington: Indiana University Press

Schopenhauer, Arthur. (2010). On Human Nature: Essays in Ethics and Politics. Translated by T. Bailey Saunders. New York: Courier Corporation

4. Joris Ivens
5. Alberto Cavalcanti
6. Arne Sucksdorff
7. Ron Fricke
8. Gregory Colbert (1960-)
9. Alain Resnais (1922-2014)
0. Edgar Morin
1. Poul Routha
2. Guy Gauthier
3. Fuad Quintar
4. Ashes and Snow
5. Samsara
6. Night and Fog
7. Auschwitz
8. Nanook of the North

فهرست منابع

- ارسطو. (۱۳۹۸). بوطیقای ارسطو. ترجمه سعید هنرمند. تهران: نشر چشمه.
- بارنو، اریک. (۱۳۹۳). تاریخ سینمای مستند. ترجمه احمد ضابطی چهارمی. تهران: انتشارات سروش.
- براهنی، رضا. (۱۳۴۴). طلا در مس. تهران: چاپخانه چهر.
- پالمر، ریچارد. ا. (۱۳۹۸). علم هرمنوتیک. ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: نشر هرمس.
- جانوی، کریستوفر. (۱۳۹۵). راهنمای شوپنهاور. ترجمه رضا ولی یاری. تهران: نشر مرکز.
- دهقانپور، حمید. (۱۳۹۸). سینمای مستند ایران و جهان. تهران: سمت.
- شوپنهاور، آرتور. (۱۳۹۶). در باب طبیعت انسان. ترجمه رضا ولی یاری. تهران: نشر مرکز.
- (۱۳۹۸ الف). جهان همچون اراده و تصور. ترجمه رضا ولی یاری. تهران: نشر مرکز.
- (۱۳۹۸ ب). در باب حکمت زندگی. ترجمه محمد مبشری. تهران: انتشارات نیلوفر.
- (۱۳۹۸ پ). جهان و تأملات فیلسوف. ترجمه رضا ولی یاری. تهران: نشر مرکز.
- شیهان، شان. (۱۳۹۸). ژیزک. ترجمه محمدزمان زمانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- طاهری، آرین. (۱۳۹۶). مستندشناسی از نظریه تا گونه‌شناسی. تهران: انتشارات سوره مهر.
- کوینتار، فواد. (۱۳۸۹). رابرت فلاهرتی و سینمای مستند شاعرانه. ترجمه سودابه فضایی و منیژه عراقی‌زاده. تهران: روزبهان.