فیلم غیرداستانی

نوشتهٔ ریچارد مران بارسام[1]
ترجمهٔ تهمینهٔ بلادی قناد

آشناترین، اما نامفهوم ترین واژه در فرهنگ فیلم یعنی «فیلم مستند»[2] بر فیلمهای خبری تا فیلمهای آموزشی، فیلمهای سیاحتگر یا برنامه‌های ویژهٔ تلویزیون اطلاق می شود. این

مفهوم توسط حرکتهای فیلمسازی خاص و گروههای ذی نفع ویژه، کارگردانانی که هدف خاصی را دنبال می کنند و بالأخره گزارشگران و نقادان فیلم ابعادی گسترده یافته است. بدیهی است زمان آن فرا رسیده که این واژه را مورد تجدید نظر قرار دهیم، فیلمهایی را که با این عنوان شناخته می شوند مورد ارزیابی مجدد قرار دهیم و به خاطر اهدافی چون فهم و درك بهتر و روشنتر، به تبیین دوبارهٔ آن بپردازیم. اما، مهمتر از همه، دانستن این نکته ضروری است که مستند واژه‌ای است که تنها بر یك دیدگاه در ساختن فیلم غیرداستانی دلالت می کند، بدین معنا که هر مستندی فیلم غیرداستانی است اما همهٔ فیلمهای غیرداستانی مستند به شمار نمی روند.

در سال ۱۹۴۸، «اتحادیه جهانی فیلم مستند»[۳] فیلم مستند را این چنین تعریف کرد:

«. . . کلیهٔ روشهای ضبط و ثبت هرگونه از، جنبه‌های واقعیت برروی سلولویید که با فیلمبرداری از صحنه‌های حقیقی یا با صحنه‌سازی دقیق صحیحی انجام گیرد تا به منظور تحریض اشتیاق، وسعت بخشیدن به معرفت و درك انسان، و طرح صادقانهٔ مشکلات در حوزه‌های اقتصاد، فرهنگ و روابط انسانی و ارائهٔ راه‌حل برای آنها، عقل یا احساس را برانگیزد.»

جان گری یرسن[۴] که می توان وی را مهمترین نظریه‌پرداز و مؤثرترین فرد در ظهور و توسعهٔ فیلمهایی که شایستگی چنان عنوانی را دارند دانست، اولین بار واژهٔ مستند را برای توصیف موانا[۵] (۱۹۲۶) اثر رابرت فلاهرتی[۶] به کار برد. گری یرسن فیلم مستند را «برخورد خلاق با واقعیت»[۷] می نامد اما براین باور است که کلمهٔ مستند تا حدودی «بی لطافت و نامناسب»[۸] است. سایر سازندگان و منتقدان فیلم براین تعریف اصلی دیدگاههای خاص خود را نیز افزوده‌اند. «پیرلورنتز»[۹] که تلاش فراوانی را صرف بسط یك دیدگاه کاملاً امریکایی دربارهٔ فیلمسازی غیرداستانی کرد، معتقد است که فیلم مستند «فیلمی حقیقی است که جنبه‌ای دراماتیك»[۱۰] دارد. بازیل رایت[۱۱] فیلمساز انگلیسی، بر این باور است که «جایگاه فیلم مستند را نمی توان درمیان انواع فیلمها یافت بلکه مستند صرفاً روش دریافت و نزدیکی به آگاهی عمومی است». ریچارد مك کان[۱۲] در بررسی فیلم مستند به شیوهٔ امریکایی توجه خود را بر این نکته و نگرش معطوف می دارد که «آنچه در فیلم مستند مدنظر است اعتبار مواد خام نیست بلکه اعتبار و صحت نتیجه است»؛ ولی ویلارد ون دایك[۱۳] فیلمساز امریکایی براین عقیده است که فیلم مستند:

«فیلمی است که در آن عناصر و اجزای مغایر و متضاد نمایشی به جای مطرح کردن اجبار فردی، به نمایاندن اجبار سیاسی یا اجتماعی می پردازند. بنابراین از کیفیتی حماسی برخوردار است و قابلیت نمایش مجدد را نیز ندارد. مستند اجتماعی به بحث دربارهٔ مردم و موقعیتهای واقعی یا واقعیت می پردازد.»

فیلیپ دون[۱۴] دیگر فیلمساز و تهیه کنندهٔ امریکایی، مستند را این چنین تعریف می کند:

«فیلم مستند ذاتاً تجربی و بدیع است.

برخلاف عقیدهٔ عموم ممکن است از هنرپیشه نیز استفاده کند، به واقعیت یا تخیل بپردازد، و از طرحی نیز برخوردار باشد. اما اکثر مستندها در یك امر با هم مشترك هستند: همگی از نیازی معین نشئت می گیرند و هر کدام همچون ایده‌ای مسلح برای ضربه زدن به هر نوع علتی که در ذهن و فکر مبتکر و بنیان گذار است درنظر آورده می شود. بنابر این، در معنایی وسیعتر، تقریباً مستند همواره وسیله‌ای جهت تبلیغ است.»

اینها فقط چند نمونه از تلاش گسترده‌ای است که جهت تبیین و تعریف شکل فیلم مستند انجام گرفته است، چون فیلمسازان، گزارشگران و منتقدان تعاریف زیادی در این خصوص ارائه داده‌اند. اخیراً اندروساریس[15] با اظهار این نکته که چون محتوای همهٔ فیلمها دربارهٔ یك فرد، یك چیز، یك زمان یا یك محل است، بنابراین همهٔ این فیلمها در زمرهٔ فیلم مستند قرار می گیرند. ظاهراً اکنون وقت آن فرا رسیده است که بدون کمك به پیچیدگی و آشفتگی بیشتر در موضوع مورد بحث، واژهٔ جدیدی را ـ فیلم غیر داستانی ـ برگزینیم. البته در این گزینش قصد بر آن نیست که عنوان غیر تخیلی را جایگزین عنوان فیلم مستند بکنیم، بلکه برآنیم که آن را در مفهومی وسیعتر و قابل انعطاف تر بگنجانیم؛ مفهومی که دیدگاههای مختلف فراوانی را در این شکل مهیج فیلمسازی درخود جای دهد.

اقدام برای تعریف هرگونه شکل هنری اغلب کاری مخاطره‌آمیز و بی معناست. چون نظریه‌پرداز یا منتقد در تلاش برای اعمال دقت نظر در تعریف خود با مشکل تبیین و روشن ساختن دیدگاه و تکنیك هنرمندان گوناگون روبه‌روست. البته تعاریف درایجاد تفاوتها و طبقه‌بندیها سودمند هستند و مسلماً هر فرد بنابه نظر خویش می تواند به تبیین دقیق این تمایزات اقدام کند. اما از دیدگاه این بررسی، این نکته به‌طور فزاینده‌ای آشکار شد که مفهومی چون «فیلم غیرداستانی» باید آن چنان وسیع باشد که **نانوك شمال**[16] (۱۹۲۲) و **ووداستاك**[17] (۱۹۷۰) را نیز دربرگیرد. فیلم اول یعنی **نانوك شمال** با بودجهٔ کمی در سرزمینهای یخ زده و بایر با استفاده از دوربین دستی قدیمی و مستعمل و دومین اثر یعنی **ووداستاك** با بهره‌گیری از کلیهٔ امکانات فنی موجود که دردسترس فیلمساز معاصر است، به انضمام هلی کوپتر و تجهیزات ویژهٔ نمایشی از پیش ساخته شده، تهیه شد. ممکن است چنین استدلال شود که بیش از آنچه احتمالاً یك دیدگاه تاریخی ابراز می کند رابطهٔ تنگاتنگی میان این دو فیلم وجود دارد مبنی براینکه مثلاً هر دو، زندگی را به تصویر می کشند؛ اما آشکار است که واقعیتهایی چون زمان، تکنیك، دیدگاه هنری، بودجهٔ تهیه، تسهیلات و تماشاگران عوامل مهمی در تعریف و تبیین شکل هنری سینمایی که هر دو فیلم به آن تعلق دارند، هستند.

ارائهٔ تعریفی کاملاً ارزشمند و عملی که دربرگیرندهٔ آثاری چون: **«کهنه و نو»**[18] اثر ایزنشتاین[19]، **مردی از آران**[20] اثر فلاهرتی، **زمین اسپانیا**[21] از ایونس[22]، **بگذار روشنایی باشد**[23] اثر هوستون[24]، **هر روز بجز کریسمس**[25] اثر آندرسون[26] و نهایتاً **فروشنده**[27] از برادران مایسلس[28] باشد، همواره میسر نیست. تلاش برای تعریف چنان طیف وسیعی از فیلمسازی با

اصطلاحی جامع و کلی تنها نوعی خودفریبی به شمار می رود. البته سطور زیادی را می توان دراین باره نگاشت اما حتی در این صورت نیز می توان از بسیاری از آنها بدون خطری جدی چشم پوشید.

فیلم غیرداستانی: تمایزات اصلی

فیلم غیرداستانی به جای موقعیت داستانی به نمایش واقعیت می پردازد. فیلمساز غیرداستانی توجه خود و دوربینش را بر موقعیتها، اشخاص، روندها و حوادث واقعی متمرکز می سازد و تلاش می کند که ارزیابی جدیدی از آنها ارائه دهد. زمانی یك کتابدار به من اظهار داشت که تفاوت میان دو بخش کتابخانه بسیار ساده است: بخش داستانی شامل کتابهایی است که «حقیقی نیستند» درحالی که بخش غیرداستانی کتابهایی را در خود جای می دهد که «حقیقت دارند». بدون اغراق می توان گفت هنگامی که شخص با جای کتابهای **جنگ و صلح**[۲۹] و **اولیسس**[۳۰] یا **نبردمن**(Mein Kampf اثر هیتلر) روبه‌رو می شود، تمایز پیچیده و گیج کننده‌ای رخ می نماید. میان کتابهای تخیلی و غیرتخیلی و همچنین فیلمهایی که با این عناوین شناخته می شوند وجه تشابهاتی وجود دارد. اما هنوز هم بازشناسی فیلم غیرداستانی از همتای آشناترش ضرورت دارد.

به طور کلی، فیلم غیرداستانی از یك موقعیت اجتماعی ناگهانی سرچشمه می گیرد: گاه یك مشکل، گاه یك بحران، گاه یك شخص یا حادثهٔ بظاهر کم اهمیت و ناچیز، معمولاً در صحنه‌ای واقعی با مردم حقیقی، بدون صحنه‌آرایی، لباس، گفتگوی از پیش نوشته شده یا اثرات صدا گذاری به صورت فیلم

فریدریش گریسس

درمی آید و سعی برآن دارد که احساس «بودن در آنجا»[۳۱] را با حداکثر پای بندی به واقعیت، تا آنجا که موقعیت اجازهٔ چنین امری را می دهد، ایجاد کند. فیلم غیرداستانی معمولاً در دو یا سه قسمت که متشکل از یك مقدمه و یك نتیجه‌گیری است، ساخته می شود و برآن است که از الگویی پیروی کند که از مشکل به راه‌حل می انجامد. حتی نوع أخص آن به صورت سیاه و سفید با ضبط و پخش مستقیم صدا (یا صداگذاری شبیه به متن اصلی) با یك قطعه موسیقی که بخشی از یك مجموعهٔ سینمایی به شمار می رود، تهیه می شود. مدت زمان پخش این قبیل فیلمها معمولاً سی دقیقه است اما مدت بعضی از فیلمها کوتاهتر و برخی دیگر به نود دقیقه نیز می رسد.

فیلمساز آثار غیرداستانی در ایجاد «برخورد خلاق واقعیت» می تواند از میان دیدگاههای فراوانی که در این مورد وجود دارد، إداست به انتخاب بزند؛ اما دو دیدگاه از وضوح بیشتری برخوردارند: دیدگاه استنادی و دیدگاه واقعی. دیدگاه مستقیم سینما که در دههٔ ۱۹۶۰ به ظهور و اوج خود رسید در میانهٔ این دو دیدگاه واقع است.

فیلم مستند

بازشناسی فیلم مستند از فیلم واقعی از طریق هدف سیاسی ـ اجتماعی آن یعنی «پیام» انجام می گیرد. فیلم واقعی برآن است که دو جنبه از اموری که اغلب در هنر با یکدیگر ناسازگاری نشان می دهند یعنی وسیله و پیام را درهم آمیزد. هنرمتعالی همواره قدرتمند است و در خاصترین شیوهٔ خود، قادر به خلق واکنشها و احساسات شخصی بالا و در عامترین طریقهٔ خود، قادر به خلق روابط و واکنشهای گروهی نیرومندی است. چنین فیلمی می تواند وسیله‌ای در جهت تغییر و تحول اجتماعی باشد. گرچه فیلم مستند به ندرت با چنین منظوری تهیه می شود؛ اما مسلماً دارای چنین هدفی است و فیلمساز که به این شکل کار می کند درصدد است از سینما برای اهداف و مقاصد مهمتری از سرگرمی و حتی ترکیبی مفید از سرگرمی و آموزش بهره بگیرد. او خواهان اغوا، تأثیرگذاری و دگرگونی و تحول تماشاگران خود است. هدف وی ممکن است هدفی موقت باشد مانند توجیه حملهٔ کشورش به کشور دیگری در زمان بحران (هدف برای امشب[۳۲]) یا هدف کلی باشد مانند ارائهٔ اسنادی خیالی از مردمی بدوی برای نسلهای بعد (مردی از آران). پس آنچه

مردی از آران

آشکار شد این است که در وهلهٔ اول محتوای فیلم بیش از سبك آن اهمیت دارد گرچه محتوا با بهره‌گیری از سبك به دیگران منتقل می شود. دراینجا تمایزات موجود میان صورت و محتوا مهم هستند. نمی توانیم بگوییم فیلمساز مستند اصول سیاسی را بر زیبایی شناسی ترجیح می دهد اما باید این نکته مورد تأکید قرار گیرد که او کاری را برعهده گرفته است واین، تعهدی است که نسبت به آن مسئول است و باید به هدف خاص آن نائل شود. این عوامل مانع هنر متعالی نیز نیستند، و همواره مشوق آن محسوب نمی شوند.

فیلم واقعی

دیدگاه دوم، درخصوص فیلمسازی غیر داستانی مربوط به فیلمساز فیلمهای واقعی است. تفاوت میان فیلم مستند و فیلم واقعی تفاوتی اساسی است که از اهمیت زیادی نیز برخوردار است و نباید مورد غفلت و بی توجهی قرار گیرد. به‌طور کلی فیلم واقعی فاقد پیام خاصی است؛ اما درصورتی که پیامی در فیلم باشد ـ و بسیاری نیز از چنین ویژگی برخوردارند ـ این پیام لزوماً بر سایر جنبه‌های فیلم پیشی نمی گیرد. یك بار دیگر، مشکل ارائهٔ تعریفی برای یك شکل هنری رخ می نماید؛ اما شاید همانندی به شیوهٔ دیگری به روشن ساختن موضوع کمك کند. فیلمهای غیرداستانی با روزنامه‌نگاری خصوصیات مشترك فراوانی دارند، و تفاوت میان فیلم مستند و فیلم واقعی تقریباً همانند تفاوت میان سرمقاله و سایر صفحات خبری روزنامه است. بدین گونه که سرمقاله با همین عنوان تنظیم می شود و خواننده معمولاً می داند که عقایدی را می خواند که به احتمال قوی بر واقعیات مبتنی است. اما صفحات خبری چیز متفاوتی هستند: گاه شامل گزارشهای خبری مشابه از سرویسهای تلگرافی و گاه شامل گزارشهای امضا شده از جانب گزارشگرانی که در محل وقوع حادثه حضور دارند. این مطالب، به تلاش گزارشگران برای عینی جلوه دادن گزارشها توجهی ندارند و معمولاً واقعیات را از طریق «ذهنی بودن» جوابهای خود روشن می کنند.

پس، باید تاکنون این نکته آشکار شده باشد که تمیز فوق العاده دقیق میان دیدگاه استنادی و واقعی به تنظیم مفاهیم محکم و استوار نیازمند است که توانایی غلبه بر هرگونه تجزیه و تحلیل منفعل را دارد. اگر بتوانیم به یاد آوریم که فیلمهای مستند، به واقعیات و اندیشه و فیلمهای واقعی تنها به واقعیت می پردازند، مشکل، حتی اگر کاملاً هم حل نشده باشد حداقل درجهت مقاصد و اهداف این بررسی آشکار و تبیین شده است.

تمایز نهایی، تمایز میان فیلم داستانی (نمایشی) و فیلم غیرداستانی (غیر نمایشی) است. فیلمهای نمایشی یا «داستانی» را، همچنانکه اغلب به این نام خوانده می شوند معمولاً تولید کنندگان مستقل یا استودیوهای بزرگ برای نمایش در سالنهای عمومی تهیه می کنند. آنها به بازیگران یا ستاره‌ها، محلهای واقعی یا صحنه‌های ساخته شده شخصیت و واقعیت می بخشند و درصدد کسب سود هستند و منبع عمدهٔ فیلم سرگرم کننده و یکی از مهمترین شکلهای هنری قرن

بیستم بـه حسـاب می آینـد. واژهٔ نمـایشی معمولاً مفهومی تجاری به دنبـال دارد وهدف عمدهٔ بسیاری از فیلمها، پولسازی یعنی جلب منفعتی برای استودیوست و این، تا زمانی است که تهیه کننده یا استودیو بتواند از عهدهٔ زیانهایی کـه غالبـاً در حین سـاختن یـك فیلم تـوسط کارگردانی گمنـام به وجـود می آید، بـرآید. فیلمسازان غیرداستانی بزرگ گـذشته چـون، فـلاهرتی، لـورنتز و ایـونس به‌خـاطر مـواد، هزینه‌ها، مسائل سیاسی و مشکلات پخش ـ در مقایسه با کارگردانان بزرگ فیلمهای داستانی ـ تنهـا بـه سـاختن چنـد فیلم معـدود اقـدام ورزیده‌اند. این الگو در دههٔ ۱۹۶۰ متحول شد چون بینندگان و پخش کنندگان انگیزهٔ جدیدی را در فیلم غیرداستانی ایجـاد کرده و تـوسعه بخشیدند. اما هنوز بسیار زود است که چنین استنتاج کنیم که در ارتبـاط با سـاختن و تهیهٔ فیلمهای غیرداستانی کارگردانانی پرکار و فعال مانند رنوار[۳۳]، هیچکاك[۳۴]، فورد[۳۵]، برگمان[۳۶]، تروفو[۳۷] و دیگران از نظر کیفی و کمی تولید وجود خواهند داشت.

فیلمهای غیرتخیلی معمولاً به خاطر اهداف تجاری ساخته نمی شوند و پخش آنها توسط تهیه کنندگان تجاری انجام نمی گیرد و جز در مواردی که بـه صورت فـوق العاده‌ای جـالب توجه باشند یا مانند اکثر موارد اخیر، مورد توجه گروه خاصی چون نوجوانان، طرفداران موزیك راك یا علاقه‌مند به بقای وحش واقع شوند، در سالنهای عمومی به نمایش در نمی آیند. واژهٔ غیـرنمـایشی اغلب بـه معنـای آن دسـتـه از فیلمهایی است که بدون پرداخت حق نمایش در مدارس، دانشکده‌ها، کلیساها، اتحادیـه‌ها و

قصد بر آن نیست که عنوان غیـرتخیلی را جایگـزین عنوان فیلم مستند بکنیم بلکه برآنیم که آن را در مفهومی وسیعتر و قابل انعطاف تر بگنجـانیم؛ مفهومی که دیدگاههای مختلف فراوانی را در این شکل مهیج فیلمسازی درخود جای دهد.

سازمانهای صنعتی، اجتماعی و فرهنگی به نمایش گذاشته می شوند. البته گرچه استثنائات فراوانی نیز وجود دارد اما آنها قانون نیستند. بسیاری از کارگردانان بزرگ کارشان را با فیلمهای غیرداستانی آغاز کردند و بسیاری از فیلمهای غیرداستانی در تئاترهای تجاری بزرگ به نمایش درآمده‌اند و سود زیادی را عاید کرده‌اند. اما تمایزات مطرح شده در بالا ابزاری مفید و سودمند برای تمیز روشنترین شکلهای فیلمسازی یعنی نمایشی و غیرنمایشی هستند. وقتی که با فیلمهایی مثل انسان آرام[۳۸] (۱۹۴۹) ساختهٔ سیدنی میر[۳۹] مواجه می شویم که درمیان هر دو زمینهٔ هنری گام برمی دارند تنها امکانات و قابلیتهای نامحدود هنر فیلم به خاطر می آید.

فیلم غیرتخیلی نوین: سینمای مستقیم

فیلم غیرتخیلی «نوین» ظاهراً، در فرهنگ و زبان نیز همانند دیدگاهها و تکنیکها مشکلات فراوانی را به بار می آورد. دیدگاه نوین، به هر اسمی که نامیده شود، مرحلهٔ مهم و تعیین کننده‌ای را درتوسعهٔ فیلمسازی غیرتخیلی معاصر ارائه می کند. ادگار مورین[۴۰] فیلمساز فرانسوی، متأثر از فیلمهای صامت کینوپراودا[۴۱] اثر ژیگاورتوف[۴۲] واژهٔ سینما ـ حقیقت [۴۳] را به کار می برد، گرچه دیگران و از آن جمله ماریو راسپولی[۴۴] بر تناسب بیشتر اصطلاح سینمای مستقیم اصرار می ورزند. صرف نظر از واژه، آرمان اصلی یکی بود: استفاده از تجهیزات سبك در تلاشی غیر رسمی برای شکستن موانع موجود میان فیلمساز و موضوع، تسهیل دستیابی به حقیقت کل و تنها حقیقت و نه چیز دیگر، و

فیلمبرداری به موقع از حوادث به هنگام وقوع، به جای سؤال از حوادثی که در گذشته به وقوع پیوسته‌اند. ویژگیهای فنی دیدگاه نوین ساده است: مصاحبه‌های ناگهانی و بدون آمادگی قبلی، استفاده از دوربینهای دستی (قابل حمل)، ضبط و پخش مستقیم صدا و صمیمیت و ارتباط ادراکی و آگاهانه.

اما، اگر در مورد اصطلاحات مشکلاتی وجود دارد، مشکلات بزرگتری گریبانگیر پیامدهای این کلمات است، پیامدهایی که تمایز میان فیلم «غیرداستانی و داستانی» راحتی ظریفتر از آنچه هستند نشان می دهد. مثلاً اگر سینمای مستقیم «مستقیم» است، می توان پذیرفت که فیلمهای دیگر (احتمالاً فیلمهای داستانی) «غیرمستقیم» هستند؟ اگر چنین است، «غیرمستقیم» به چه معنایی است؟ آیا بدان معناست که فیلمها با فیلمنامه، بازیگران و با اهداف معینی تهیه و تولید می شدند؟ آیا بدان معناست که این اندیشه‌ها ماهیت راستین هنر فیلم را به چیزی مبدل می کند که مبهم و حتی غیرقابل دفاع است؟ آیا، حتی در سطح بالاتری، مبین این عقیده است که «غیرمستقیم» مترادف با «غیرحقیقی» است و سینمای مستقیم «حقیقی» است؟ ای. ویلیام بلوئم[۲۵] با اظهاراینکه سینمای مستقیم در وهلهٔ اول براین باور است که دوربین تنها گزارشگر واقعی است و نباید تابع فیلمنامه، جملات نمایشی از پیش تعیین شده، نقل قول روایتی، نظر فردی دربارهٔ داستان بوده و در حقیقت تابع هیچ چیزی جز بیان و ارائهٔ مرتب و منظم و پشت سرهم حوادث نباشد، در حقیقت درجهت روشن ساختن موضوع گام برمی دارد. چنین اظهارنظری

ظاهراً تا زمانی که به خاطر می آوریم که فیلم یك هنر است و دخالت هنرمند در موضوع از پیش فرض گرفته می شود، پاسخگوی بعضی از سؤالات ناشی از مشکل است. همان طور که می دانیم هیچ هنرمندی صرفاً بـه ضبط و ثبت پدیده‌ها نمی پردازد. همچنان که انـدی وارهـول[۴۶] نشـان داده است حتی سـاده‌تـرین فیلمهای خانوادگی[۴۷] دیدگـاه و نگرش انسـان پشت دوربین را منعکس می کند و پایهٔ روند خلاق در این دیدگـاه نهفته است. هنـر فیلم بسیار پیچیده است و مستقیم و غیرمستقیم متأثر از نظریه‌های مربوط به زمان و مکان، اصول نمایش، انواع فیلم، لنزها، وزن، تجهیزات، امورمالی و انـواع عوامـل دیگر است. هیـچ چیزی مانند نوع فیلمسازی مطرح شده توسط بلوئم بر فرضیه مبتنی نیست. امکان سـاختن فیلمی براساس «نمایش پشت سر هم حوادث» وجود دارد ولی درنمایش و تفسیر آن حوادث است که روند عکسبرداری (به عنوان یك هنر فی نفسه) به هنر فیلم مبدل می شود.

جـونـاس مکـاس[۴۸]، منتقـد فیلم ودیـویـد مایسلس هر دو معتقدند که استفاده از واژهٔ فیلم غیرداستانی بـرای شکل نـوین بسیار منـاسبتر است. درعین حال، آنها فیلم غیرداستانی را با مفهوم متناقض داستان غیرداستانی که تـرومن کاپوت[۴۹] به کار می گیـرد، مساوی می داننـد که، گرچه در عمل به موفقیت نائل شده است، اما اصطلاحی است که بیشتر از جنبهٔ کیفیت متنـاقض آن مورد تـوجه است تـا وضوح آن به‌عنوان یك تعریف. جزء لاینفك در هنر فیلمسـازی، رونـد انتخـاب است؛ انتخـاب موضوع، کارکنان، تصـویرهـا (فیلمبرداری و تدوین)، و نوع توزیع. اهمیت انتخاب موضوع امری است که همهٔ نظریه‌های مربوط به سینمای مستقیم بحث دربارهٔ آن را به غفلت و فراموشی می سپارند. بعد ازانتخاب موضوع اصرار بر عینیت بسیار آسان است. اما اگر موضوع ذاتاً کم ارزش و بی مـایه یعنی عـاری از «نیروی معنوی و روحانی»[۵۰] باشد که دی. اِ. پنی بیکر[۵۱] آن را در مرکز این گونه فیلمها می داند، فیلم نیز کم ارزش و بی مایه خواهد بود. هیچ مقدار نور، کار دوربین، پخش صدا، تدوین یا حتی موسیقی قادر به محو این واقعیت نیست.

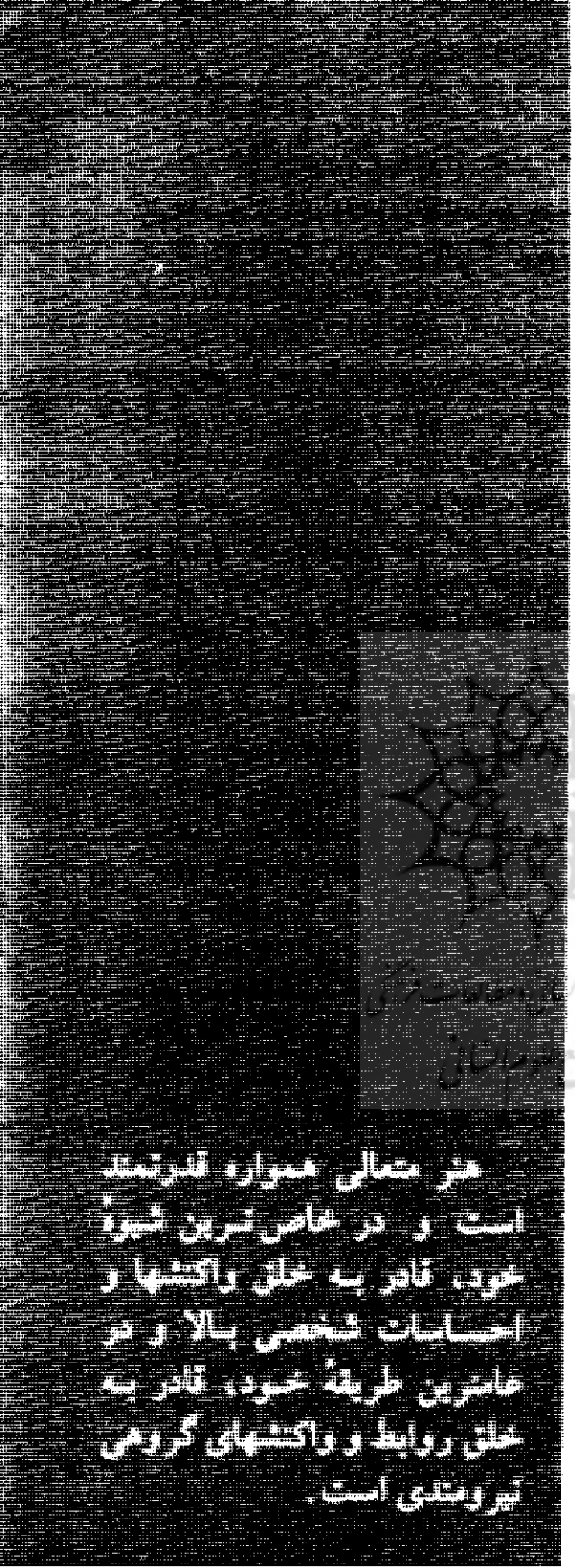
پس، فیلم غیـرداستـانی نـوین چیست؟ تلاشی است که برای در اختیار گرفتن مستقیم بُعدی از ابعاد واقعیت که با دقت انتخاب شده است، با حداقل موانع موجود میان فیلمساز و موضوعش. بـه همین منظور است کـه بدون فیلمنـامه و تمـرین (گرچـه شواهـد درونی در بسیاری از فیلمها تا حدودی بر تهیه و تنظیم قبلی دلالت دارند) فیلمبرداری انجام می شود و در ارتباط با محل حرکت افراد در فیلم، گفتار آنها و محل بیان گفتگوها نسبتاً نامحدود است. کار دوربین نـزدیك است و اغلب بـه بینـنده این احسـاس موقت را القـا می کند کـه‌او نیـز در «آنجـا» حضـور دارد؛ ضبط و پخش صـدا مستقیم است و اغلب با بیشتر شـدن صدای زمینه که حتی واقعیت بیشتری بدان می بخشد همراه می گردد. تدوین نیز بر ارائه و بیان پشت سرهم حوادث بیش از نمـایش دراماتیـك آن تلاش می کند و به تداوم بیش از تناوب تمایل دارد. از جمله پیشگـامـان آن می تـوان از لیندسی آندرسون، رایتس[۵۲] و گای برنتون[۵۳] در انگلستان، ولف کوئنیگ[۵۴]، زومن کرویتر[۵۵]، پیر

پرالت[۵۶]، آلن کینگ[۵۷]، و میشل برالت[۵۸] درکانادا، و نهایتاً ژان رُوش[۵۹]، ادگار مورین، ماریو راسپولی، کریس مارکر[۶۰] و ژرژ روکیه[۶۱] در فرانسه نام برد. اما مهم ترین پیشگامان درتوسعه و تأثیرگذاری بر جهت فیلم غیرتخیلی نوین، فیلمسازان امریکایی هستند. (در این جا مفهوم فیلمساز باید دربرگیرندهٔ تهیه کننده، کارگردان، عکاس، فیلمبردار، متخصص ضبط و پخش صدا، تدوینگر و موسیقیدان باشد. چون بسیاری از فیلمهای برجستهٔ امریکایی به‌جای اینکه تنها متعلق به یک کارگردان باشد نتیجهٔ تلاشهای گروهی است). در فهرست پیشگامان می توان نام افرادی را چون ریچارد لیکاک[۶۲]، دی. ا. پنی بیکر، رابرت درو[۶۳]، گریگوری شوکر[۶۴]، آلبرت و دیوید مایسلس[۶۵] شارلوت ورین[۶۶]، ویلیام سی. جرسی[۶۷] و فردریك وایزمن[۶۸] مشاهده کرد. آنها به همان نحو چشمگیری که جان گری یرسن و همکارانش در دههٔ ۱۹۳۰ عمل کردند برروند فیلمسازی نوین تأثیر گذاشته‌اند، بسیاری را برای پیوستن به سوی خود ترغیب کرده‌اند، و بینندگان زیادی را نسبت به‌کار خود علاقه‌مند ساخته‌اند.

آغاز فیلم غیرداستانی

اولین پیشگامان و توسعه دهندگان فیلم غیرداستانی امریکاییها، روسها و انگلیسیها بوده‌اند. اما مؤثرترین نظریه‌ها را انگلیسیها و خصوصاً جان گری یرسن و پال روتا[۶۹] مطرح کردند.

جان گری یرسن حقیقتاً پدر فیلم مستند به شمار می رود. او به هنگام بررسی فیلم موانا



هنر متعالی همواره قدرتمند است و در خاص‌ترین شیوهٔ خود، قادر به خلق واکنشها و احساسات شخصی بالا و در عامترین طریقهٔ خود، قادر به خلق روابط و واکنشهای گروهی نیرومندی است.

اثر فلاهرتی در سال ۱۹۲۶ برای اولین بار واژهٔ مستند را به کار برد و سرپرستی اولین گروه تهیهٔ فیلم مستند را در شرکت فیلمسازی امپایر، که با مسئولیت دولت بریتانیا در سال ۱۹۲۸ تأسیس شد برعهده گرفت. گری یرسن پایه‌ای سالم و فلسفی را که گرچه منظم و مداوم نبود در جهت توسعهٔ فیلم مستند بنا کرد. وی از آغاز درصدد ایجاد نوعی حس اجتماعی بود و همواره میهن پرستی و تعهد خود را نسبت به اهداف ملی فراتر و برتر از هرگونه استفاده و موفقیت شخصی که می توانست با فیلمهایش بدان نائل آید، قرار می داد. جنبش مستند انگلستان آن چنان که بر آموزش ملی تأثیر گذاشت نفوذ زیادی در فیلم به عنوان یك هنر نداشت و منشأ آن به جای اهداف زیبایی شناختی در مقاصد اجتماعی نهفته است.

گری یرسن بر این باور بود که دیدگاه استنادی اساساً تبلیغی است و نه زیبایی شناختی، و برای او فیلم مناسبترین و دراماتیك ترین وسیله برای ابراز عقایدش در خصوص جامعه و صلح جهانی بود. گرچه نظریه‌های اصلی او قبل از جنگ جهانی دوم تنظیم شده بود اما وی عمیقاً متأثر از دو جنگ جهانی بود. همان طور که خود بدان معترف است ساختن فیلمهایی با پیامی اجتماعی در صحنهٔ جهانی از اولویت فوق العاده‌ای برخوردار بود. سایر هنرمندان با تجزیه و تحلیل پاسخهای دیگران در مورد جنگ اظهارنظر می کردند ولی گری یرسن مصمم به اثبات این نکته بود که جهان با آموزش و ارتباطات جهانی می تواند به محل مناسبتری برای زندگی مبدل شود. برای او هنر و زیبایی شناسی تنها وسیله‌ای برای یك هدف یعنی آموزش ملی به شمار می رفت.

اصول مستند گری یرسن بنیادین هستند. اولاً، وی براین باور بود که مستند، شکل هنری نوین و ضروری است و خود او از آن طریق به مشاهده، انتخاب و افشای جهان واقعی پرداخت. ثانیاً، فیلمساز مستند نسبت به سازندهٔ فیلمهای داستانی از سطح تخیلی تری از ترجمان و تفسیر موضوع برخوردار است، و نهایت اینکه موضوع و داستانهای «خام» واقعیتر از قطعات نمایشی هستند. این به اصطلاح «تجلی جزئی از باورها»[۷] بدون اشتباه و تناقض نیست، اما به وی کمك کرد تا عقاید اساسی خود را مبنی براینکه فیلم مستند باید برخوردی خلاق با واقعیت روزانه باشد و این که فیلمساز باید در به تصویر کشیدن و متجلی ساختن احساسات ملی و گسترده‌تر ساختن ابعاد

اهداف اجتماعی متعهد باشد، تقویت کند.

دیدگاه وی به‌اندازهٔ کافی ثابت و منظم نیست تا بتوان آن را فلسفه‌ای خاص نامید؛ اما در مرکز آن باور ساده‌ای نهفته است مبنی براینکه «اگر ما می خواستیم از جنگ جلوگیری کنیم مجبور بودیم هیجان صلح را در قلوب مردم به وجودآوریم. این عقیده‌ای ساده است که تاکنون سعی و تلاش من بر تبلیغ و اشاعهٔ آن مصروف شده است.»

پل روتا علاوه براینکه فیلمهای مستند فراوانی را تهیه و کارگردانی کرده، نقدی نیز دربارهٔ گونه‌های سینمایی به رشتهٔ تحریر درآورده‌است. در مقدمهٔ اولین چاپ کتابش که فیلم مستند[۷۱] (۱۹۳۵) نام دارد، از فیلمی سخن می گوید که حامل پیامی برای جامعهٔ امروز و فرداست. تصور او از فیلم مستند اغلب ایده‌آلیستی است اما استدلالهایش نمایانگر باوری صحیح و بنیادین در شکل است. او اظهارمی دارد که فیلمسازان مستند دقت بیشتری درتهیهٔ فیلمهای خود به خرج می دهند، سازندگان ماهرتری هستند و بیش از فیلمسازان نمایشی «استدلال قوی تری»[۷۲] را در پس انتخاب موضوع و دیدگاهشان می توان یافت.

تأکید روتا همواره بر بُعدی انسانی بوده‌است. او دوستدار فیلمهایی است که روشنگر گذشته، مفسر حال و مکمل آینده هستند. او به مسائلی می پردازد که برزمان و مکان پیشی می گیرد و برای نمایاندن این مسائل در پی یافتن نمونه‌هایی صریح و روشن در جهان معاصر است. او معتقد است که فیلمساز مستند باید جامعه‌شناس و فیلمبردار و در صورت لزوم شاعر نیز باشد. روتا بر این باور اصرار دارد که هنرمند فیلم مستند دارای حسن نیت است؛ فردی که به بیان گری پرسن قادر به «ایجاد هیجان صلح»[۷۳] است. او در واقع برای فیلمساز همان نقشی را قائل است که فلاهرتی مدتها قبل بدان معتقد بود و مدتها بعد از آن، باور روتا در مورد هنرمند گسترده‌ترین باور به شمار می رفت، یعنی وی هنرمند را چون مربی، روشنگر و بالأخره آرامش بخش تصور می کرد. روتا همانند شلی[۷۴] فیلمسازان را «قانون گذاران بشری»[۷۵]، محسوب می کند اما در عین حال مجبور است آنها را مطلع سازد و مورد احترام و حمایت خویش قرار دهد.

به خاطر این هدف است که نوشته‌ها و فیلمهای او حامل نمونهٔ غیرقابل اشتباهی است از انسانی فداکار و بینا و انسانی که هنرش، گرچه

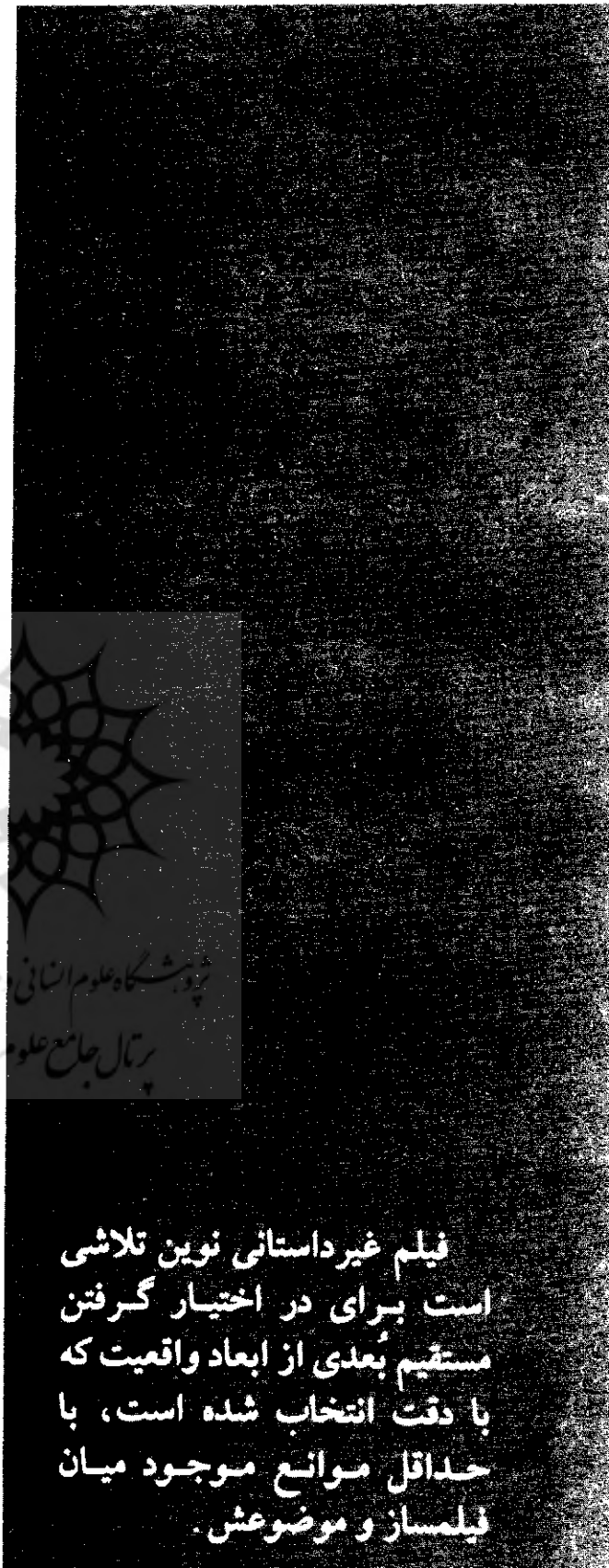
«سیاسی» است، اما در نهایت در تلاش برای متحد کردن بشریت چهره‌ای غیرسیاسی به خود می گیرد. اگر آگاهی اجتماعی دههٔ ۱۹۳۰، دیدگاه روتا را از هنر و جامعه جلوه‌گر می سازد این دیدگاه بر باوری مبتنی است که شاید بتوان آن را معنوی و روحانی نامید؛ اینکه هنر و علم می توانند با یکدیگر برای حل مشکلات جهانی تلاش کنند. از آن به بعد ما سرگردان و بی هدف شده‌ایم و بسیاری از مشکلات جهانی با عواقبی وحشتناك رو به افزایش هستند. اگر امروزه دیدگاه روتا از فیلمساز به عنوان هنرمند راستین تا حدودی مخدوش به نظر می رسد این نه اشتباه او که اشتباه ماست و روتا ما را متقاعد می سازد که فیلم غیرداستانی نیز همانند فیلم داستانی، هنر است و مانند انواع هنرهای دیگر می تواند درجهت روشن ساختن وضعیت بشری به کار رود.

انواع دیگری از فیلم غیرداستانی

فیلم غیرداستانی شامل فیلمهای مستند، واقعی، سیاحتگر، پرورشی ـ تربیتی، آموزشی یا کلاسی، خبری و بالأخره مصور یا کارتونی است. همان طور که ملاحظه شد فیلم مستند از فیلم واقعی خصوصاً از جهت تکنیك و شکل می تواند متمایز باشد؛ اما گونه‌های فرعی زیرین اغلب با گونه‌های عمدهٔ فیلم غیرداستانی دسته‌بندی می شوند.

فیلمهای سفری

فیلمهای سفری یا سیاحتگر که اغلب نیز به این نام خوانده می شوند، یکی از قدیمیترین و



فیلم غیرداستانی نوین تلاشی است برای در اختیار گرفتن مستقیم بُعدی از ابعاد واقعیت که با دقت انتخاب شده است، با حداقل موانع موجود میان فیلمساز و موضوعش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شایعترین صورتهای فیلم غیرداستانی است. این گونه فیلمها قدرت دوربین را در گرد آوردن مردم با شناخت بصری از یکدیگر، نشان می دهند. فیلمهای سفری اولیه به نمایش بصری اماکن و مردم دیگر آن چنان پای بند بودند که فرانسویان آن فیلمها را با نام مستند می شناختند. اما معنای اراده شده از این واژه در نزد فرانسویان کاملاً متفاوت از معنای آن نزد انگلیسیهاست؛ بدین معنا که فیلمهای سفری اولیه واقعاً به خلق اسناد یا به عبارتی دقیقتر، به خلق گزارشهای بصری واقعی می پرداختند اما درحوزهٔ کلی فیلم مستند آن چنان که ما از آن اراده می کنیم، کاری انجام نمی دادند.

فیلمهای پرورشی - تربیتی، آموزشی یا کلاسی

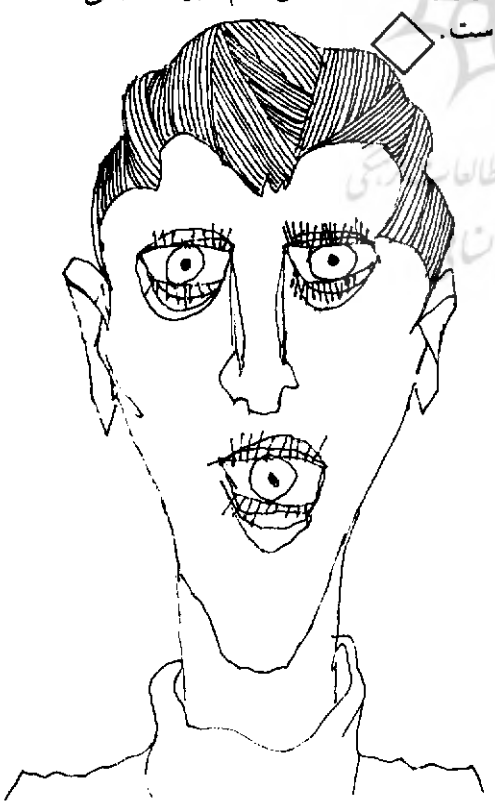
قدرت فیلم غیرداستانی در علاقه‌مند کردن یك تماشاگر، در جلب توجه او و در تأثیر گذاری بر رفتار وی با موفقیت تامی در آن دسته از فیلمهای گسترده و معمولاً ناشناخته که جنبهٔ آموزشی دارند، نشان داده شده است. از این فیلمهای آموزشی در هر مورد اعم از کلاسهای آمادگی پیش دبستانی تا مراکز اطلاعاتی میادین نظامی استفاده می کنند که در حد انتظار نیز عموماً موفق هستند. با این گونه فیلمها می توان به کودکان روشهای بی خطر، به نوجوانان آموزش جنسی، به سربازان راههای جلوگیری از نفوذ مراکز جاسوسی و به کشاورزان مزیتهای چرخهٔ زراعتی محصول را آموخت. سازمانهایی چون یونسکو در تلاش برای آگاه ساختن و آموزش مردم عقب مانده به مزیتهای اموری چون کنترل بیماریهای مسری و آبیاری مخصوص، این گونه فیلمهای آموزشی یا

اطلاعاتی را به‌طور گسترده‌ای به خدمت می گیرند. این فیلمها را می توان برای آموزش فروشندگان جهت چگونگی فروش بیشتر، آموزش زنان خانه‌دار برای مصرف کمتر، نشان دادن زدن ضربهٔ توپ در مسافتی طولانیتر به گلف بازان روز یکشنبه و بالأخره درتعلیم دادن کارگران صنعتی در مورد ایمنی کارخانه مورد استفاده قرار داد. به طور خلاصه، این فیلمها را می توان در آموزش تقریباً هر چیزی به هر فردی به‌کار گرفت و کیفیت و موفقیت آنها را می توان تنها در جدیت تلاش و کامل بودن دیدگاه به‌کار گرفته شده در ساخت آنها خلاصه کرد.

فیلمهای خبری

نوعی از فیلم غیرداستانی که زمانی در اوج؛ اما اکنون درحال محو و نابودی است فیلمهای خبری هفتگی یا پانزده روزه است. این نوع از روزنامه‌های صحنه‌ای گاه در سالنهای ویژه فیلمهای خبری واقع در شهرهای بزرگ یا به طور اعم، با بهره‌گیری از یکی دو ویژگی عمدهٔ فیلمهای کارتونی یا سفری به نمایش در می آمدند. بعضی از آنها مانند سریال مارش زمان[۷۶] یا این امریکاست[۷۷] منعکس کنندهٔ تعصب نمایشی خاصی بود درحالی که دسته‌ای دیگر چون فیلمهای استودیوهای پارامونت[۷۸] یا پت[۷۹] گزارشی کاملاً عینی را نمایش می دادند.

جز در موارد بسیار استثنایی، فیلم خبری سریعاً در حال محو و نابودی است. همانند سایر فیلمهای غیرداستانی، فیلم خبری نیز از نقطه نظر تهیه مواد خام بر حوادث واقعی مبتنی بود و معمولاً دیدنی ترین این حوادث با شانس بهتری برای تضمین موفقیت و پخش مجدد خود رو به‌رو بودند. فیلم خبری این موضوعات را در شکل ساده و توصیفی در حداقل زمان ممکن ارائه می داد و اگرچه اغلب دیدگاهی طنزآلود در ارتباط با عناوینی چون مُد اتخاذ می کرد اما معمولاً بدون نقطه نظر یا تعصب خاصی بود. غالباً در ارتباط با عناوینی چون مسابقات کِشتیرانی در اقیانوس اطلس یا دوومیدانی دیدگاهی خام و بدون تمایل داشت و می توان مطمئن بود که فیلم خبری بخشی از اشتیاق رو به‌افول به حوادث بود که امریکا را دهه‌های اولیه قرن حاضر شکل داد. درحال حاضر پخش گزارشهای خبری و مستندهای نمایشی در تلویزیون کاملاً جانشین فیلم خبری نمایشی شده است.



● این مطلب را آقای ریچارد مران بارسام از کتاب تاریخ انتقادی فیلم غیرداستانی **Nonfiction Film: A Critical History** (New York: E. P. Dutton and Co. Inc., 1973) اقتباس کرده است.

پاورقی

1- Richard Meran Barsam
2- Documentary
3- World Union of Documentary
4- John Grierson
5- Moana
6- Robert Flaherty
7- «a creative treatment of actuality»
8- «clumsy»
9- Pare Lorentz
10- «a factual film which is dramatic»
11- Basil Wright
12- Richard Mac Cann
13- Willard Van Dyke
14- Philip Dunne
15- Andrew Sarris
16- Nanook of the North
17- Woodstock
18- Old and New
19- Eisenstein
20- Man of Aran
21- The Spanish Earth
22- Ivens
23- Let There Be Light
24- Huston
25- Every Day Except Christmas
26- Anderson
27- Salesman
28- Maysles brother
29- War and Peace
30- Ulyses
31- «being there»
32- Target for Tonight
33- Renoir
34- Hitchcock
35- Ford
36- Bergman
37- Truffaut
38- The Quiet One
39- Sidney Meyers
40- Edgar Morin
41- Kino - Pravda
42- Dziga Vertov
43- cinéma vérité
44- Mario Ruspoli
45- A. William Bluem
46- Andy Warhol
47- «home movie»
48- Jonas mekas
49- Truman Capote
50- «spiritual energy»
51- D. A. Pennebaker
52- Karel Reisz
53- Guy Brenton
54- Wolf Koenig
55- Roman Kroiter
56- Pierre Perrault
57- Allan King
58- Michel Brault
59- Jean Rouch
60- Chris Marker
61- Georges Rouquier
62- Richard Leacock
63- Robert Drew
64- Gregory Shuker
65- Albert and David Maysles
66- Charlotte Zwerin
67- William C. Jersey
68- Frederick Wiseman
69- Paul Rotha
70- «minor manifesto of beliefs»
71- Documentary Film
72- «more profound reasoning»
73- «make peace exciting»
74- Shelley
75- «legislators of mankind»
76- «March of Time»
77- «This is America»
78- Paramount
79- Pathé

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی