بهمن نوروززاده چگینی

سینمای مستند در ایران
در گفت‌وگو با محمدرضا اصلانی

جناب آقای اصلانی، شما از جمله صاحب‌نظرانی هستید که سال‌ها در حوزه‌ی سینمای مستند ایران فعالیت داشته‌اید. با عنایت به این سابقه‌ی حضور، ابتدا این سؤال مطرح می‌شود که اگر سینمای مستند ایران در دهه‌های سی و چهل سینمای موفقی بود، چرا از لحاظ ارتباط با مخاطب و تماشاگر توفیق زیادی به دست نیاورد.

سینمای مستند ایران در دهه‌ی سی و چهل شمسی، توسط دو دسته از فیلم‌سازان شکل گرفت: یک دسته که از گروه فیلم‌سازان اعزامی دانشگاه آمریکایی سیراکیوز به ایران منشعب شدند و در اداره‌ی کل هنرهای زیبای آن زمان در وزارت فرهنگ و هنر وقت، به کار پرداختند. دومین دسته نیز اغلب از تحصیل‌کردگان سینما در خارج از کشور بودند، که کمی بعد، تحصیل‌کردگان و اغلب هنرمندان در ایران به آنان پیوستند.

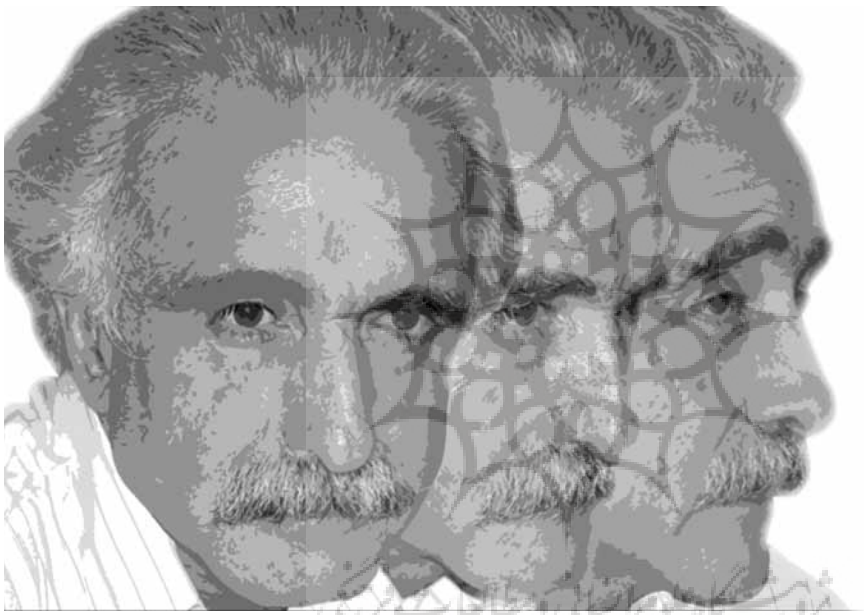
سازمان برنامه و بودجه و شرکت ملی نفت ایران با هدف معرفی و سندسازی از توسعه‌ی صنعتی کشور، همزمان با اداره‌ی کل هنرهای زیبا در وزارت فرهنگ و هنر بانی سینمای مستند فرهنگی شد. پس از تأسیس تلویزیون ملی ایران به انگیزه برنامه‌سازی و به خصوص تأسیس بخش پژوهش تلویزیون ملی به سرپرستی مرحوم فریدون رهنما، مستندهای ساختارگرا در دهه‌ی چهل شکل گرفت.

از یک سو، توجه مدیران فرهنگی نهادها یا سازمان‌های دولتی به ضرورت فیلم مستند و از سوی دیگر، سرخوردگی نسل اندیشمند و پیشروی فیلم‌سازان ایرانی که از روند سینمای داستانی به فیلمفارسی و وابسته بودن آن به اکران و سرمایه‌ی خصوصی دلزده شده بودند، باعث شد که حرکتی در جهت سینمای متفاوت به وجود آید که به ویژه در درون سینمای مستند توانست مجال بروز یابد. به دلیل سرمایه دولتی، نبودن بازده مالی، اندیشه‌های موضوعی- ساختاری مستندسازان جوان و تحصیل‌کرده در آن شرایط توانستند به تجربه‌های تازه دست یابند.

اما اینکه بنابر گزارش تاریخ‌نویسان سینما در ایران، این نوع سینمای مستند، مخاطب و تماشاگر نداشت، می‌باید بگویم که این ارزیابی به دلیل نگاه نادرست این تاریخ‌نویسان است تا واقعیت آن دوره. این فیلم‌ها به جز در کانون‌های فیلم، حتی در مجامع خصوصی فرهنگی نیز به نمایش درنیامدند، و حتی فیلم‌های ساخته شده در تلویزیون، هیچ‌گاه نمایش مشخصی نداشتند. زیرا مدیران فرهنگی یا تهیه‌کنندگان این فیلم‌ها، هدف‌شان نمایش عمومی این فیلم‌ها نبود. این‌گونه فیلم‌ها بیشتر برای فرهنگ‌سازی یا صرفاً به عنوان محصولات وزارت فرهنگ و هنر یا برای نمایش‌های تبلیغی و توجیهی یا مناسبت‌های ویژه‌ی تقویمی ساخته می‌شد. این فیلم‌ها اغلب نیز فقط در همین مواقع به نمایش در می‌آمدند. اگر فیلمی در کانون فیلم روی پرده می‌رفت، یا اگر به کنگره‌ی هزاره دانشمندی فرستاده می‌شد، صرفاً به دلیل موضوعی‌اش دیده می‌شد و بینندگان به ساختار هنری فیلم توجه نداشتند و صرفاً به موضوعی که در فیلم نمایش داده می‌شد، توجه می‌کردند، و فیلم به عنوان یک سند تصویری از ثبت یک موضوع دیده می‌شد.

تا قبل از انقلاب، قرار بود که به دستور وزارت فرهنگ و هنر وقت، در اول هر سانس، یک فیلم کوتاه مستند نمایش داده شود اما صاحبان سینما برای نادیده گرفتن این دستور، غالباً انیمیشن‌های موش و گربه را می‌گذاشتند و ابا داشتند که اول سئانس، یک فیلم متفکر یا مستند باشد، خاصه که بلافاصله بعد از آن یک فیلم درخشان فیلمفارسی یا بنجل خارجی بود که آن فیلم کوتاه نیز اگر کمی متفکرانه می‌بود، به کلی فضا را برهم می‌زد. گویی صاحبان سینما، و صاحبان فیلم، مسؤول کنترل عدم تفکر تماشاگر در جامعه بودند. خب! وقتی فیلمی به نمایش واقعی درنیاید، چه توقعی در برقراری ارتباط با مخاطب می‌توان داشت. کدام مخاطب فیلم *اصفهان*، اثر فاروقی قاجار را دیده است؟ حتی خود منتقدان و تاریخ‌نویسان سینمایی هم در پی دیدن این‌گونه فیلم‌ها نبودند. این فیلم‌ها که نمایش عام نداشتند تا متهم به عدم ارتباط، یا مفتحر به ارتباط با تماشاگر باشند. اصلاً کل مسأله‌ی ارتباط مخاطب در این فیلم‌ها به تجربه درنیامده بود، تا اصل موضوعه باشد.

اما همین فیلم‌های دیده نشده در داخل، نخستین آورندگان جوایز جشنواره‌های فیلم برای سینمای ایران و نخستین شناسندگان سینمای آبرومند ما به خارج از کشور بودند، چه در جشنواره‌های فرهنگی و چه در سینه تک‌ها. به دلیل همین فیلم‌های کوتاه مستند و نه فیلمفارسی اکران شده‌ی به اصطلاح پربیننده، در سینه‌تک فرانسه و در زمان سرپرستی لانگ لوآی مرحوم، برای نخستین‌بار شب سینمای ایران برگزار شد. آیا این اتفاق نشانهٔ موفقیت و اقبال و داشتن مخاطب نیست؟ آیا سینمانویسان ما این واقعه‌های سندی را به عمد ندیده‌اند، یا دست برقضا فراموش کرده‌اند؟ هر دو، عذر بدتر از گناه است. این حقایق را باید گفت که تاریخ‌نویسان به اصطلاح محترم سینمای ما نه درست می‌نویسند و نه می‌خواهند که درست بنویسند. گویی سینمای ما به همان چند صد فیلمفارسی اکران شده ختم شده است.



از قضا فیلم‌هایی که محترم ماند، همان فیلم‌هایی بود که جایی نمایش عمومی نیافت؛ و به دلیل نداشتن نمایش عمومی، و به تعبیر شایع بی‌مخاطب بودن، آغازکننده و ادامه‌دهنده‌ی افتخار حضور سینمای ایران در جهان بودند. آیا این فیلم‌ها موفق نبودند؟! پس موفق بودن را چه تعریف می‌کنید؟

سینمای مستند و نیمه داستانی، و بعدها داستانی در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بود که سینمای ایران را جدی کرد و به آن اعتبار فرهنگی داد. آیا همین برای موفق بودن کافی نیست؟ سینمای ایران اگر توانست در دهه‌ی چهل معتبر باشد، به دلیل فیلم‌های داستانی اکران شده‌اش نبود بلکه به دلیل همین فیلم‌های کوتاه مستند بود. آیا اعتبار داشتن این فیلم‌ها مهم‌تر است یا مصرف آنها؟

فیلمفارسی‌های آن دوره، مصرف می‌شدند، و به عنوان کالای فرهنگی که می‌باید گفت ضد فرهنگی دوران خود بودند و هیچ‌گونه تأثیر بعدی، یا اعتبار بعدی را فراهم نکردند. البته در ایجاد یک اشتغال تخصصی و فراهم آوردن گروه‌های فنی ـ تخصصی سینما به عنوان یک صنعت نقش مهمی داشتند، اما برای فرهنگ‌زایی و تأثیر معتبر و جهت‌دهنده بخشیدن به فرهنگ عمومی ـ تخصصی سینما، این سینمای مستند بود که راهگشا شد، خاصه سینمای مستند دهه‌ی چهل شمسی.

تأثیرات سینمای نئورئالیست ایتالیا از سویی، و سینمای تجربی و مستند فرانسه از سوی دیگر، توانست یک زبان سینمایی راهگشا و متفکر را در سینمای ایران موجب شود و به ثمر رساند. اگر در همان زمان تولید، این فیلم‌ها امکان پخش‌های عام‌تری می‌یافتند و دیدن فیلم کوتاه و مستند می‌توانست به سنت و عادت مخاطب ایرانی تبدیل شود ـ

که هنوز هم دلیل پخش نادرست صورت نگرفته ـ آن‌گاه می‌توانستیم در باب موفق یا ناموفق بودن این سینما و ارتباط با مخاطب و تماشاگر نظر دهیم.

آیا در روند سینمای مستند ایران، می‌توان دهه‌ی سی را از زاویه تغییرات شکلی و زیبایی‌شناسی مستند کلاسیک، دهه‌ی چهل را به لحاظ تدوین مستندهای توصیفی، و اواخر دهه‌ی پنجاه و دهه‌ی شصت را از آن رو که سینمای مستند توصیفی به سوی سینمای مستقیم مشاهده‌ای حرکت می‌کرد، مهم دانست؟ یا باید این قول را قبول کرد که دهه‌ی چهل،دوره‌ی رونق سینمای مستند بوده، اما دهه‌ی شصت کارنامه‌ی موفقی ارائه نداده است؟

به طور کلی دهه‌ی سی، دهه‌ی شکل‌گیری بسیاری از ساختارهای صنعتی در ایران محسوب می‌شود. در این دهه، شرکت نفت به یک سازمان ایرانی تبدیل می‌گردد. سازمان برنامه و بودجه شکل می‌گیرد، با فعالیت سرم‌سازی در انستیتوپاستور، بسیاری از بیماری‌های مزمن واگیر ریشه‌کن می‌شود، سد سازی‌های عظیم و کاربردی برای تولید برق، و تنظیم آبیاری شکل می‌گیرد، صرف‌نظر از تبعات نیک و بد آن، نفت به منبع درآمد ثروت اصلی مملکت تبدیل می‌شود. در این شرایط دگرگونی‌های ساختاری، به واسطه‌ی ملی شدن نفت، ایران یک دوره آزادی سیاسی ـ اجتماعی را پشت سر می‌گذارد و تفکر نقّاد در جامعه نقش جدی و جهت‌دهنده می‌یابد.

مستندسازی دهه‌ی سی اما در حاشیه، میراث خوار گروه سیراکیوز می‌شود. گروهی که برای ایجاد زمینه‌های توسعه از جانب سازمان‌های فرهنگی امریکا، از جمله دانشگاه سیراکیوز، فعالیت می‌کرد، افراد ایرانی متخصص برای تداوم آن به وجود می‌آورد. از جمله یک گروه فیلم‌سازی تشکیل می‌شود که فیلم‌های آموزشی روستایی ـ شهری می‌ساخت. بر اثر این تولیدات، یک گروه ایرانی با تخصص‌های فنی فیلم‌سازی شکل گرفت که بعد با ابزارهای فیلم‌سازی، از جمله اتومبیل‌ها، لابراتوار، و پروژکتورها و چند دوربین فیلم‌برداری به ادارهٔ کل هنرهای زیبای وقت منتقل شدند و این هنرهای زیبا هم شد مرکز تولیدات مستند در وزارت فرهنگ و هنر.

این روند توسعه صنعتی و نیز تداوم تولید فیلم‌های مستند و خبری از امور کشور و تبلیغ نظام بود که به تدریج به برنامه‌ی ثابتی برای تولید فیلم مستند فرهنگی بدل شد و درواقع، فیلم‌سازی مستند را نظام‌وقت رسمیت داد.

اگر این روند را در بخش نیروها و قدرت‌های تولید اجتماعی و اقتصادی بشناسیم، سینمای ایران نیز در دهه‌ی سی شمسی وجه صنعتی و تولید خود را شکل می‌دهد که همزمان با دهه‌ی پنجاه میلادی قرن بیستم یعنی، دهه‌ی کلاسیک شدن سینماست. به هر حال این نحو از سینما بر فیلم‌سازان ایران نیز اثرگذار بوده است. سینمای کلاسیک شده‌ی امریکا و اروپا، خاصه سینمای فرانسه و ایتالیا بر روند شکلی سینمای ما، خاصه در بخش مستند تأثیرگذار بوده است. در بخش مستند، دانش‌آموختگان ایرانی در مدارس و مراکز آموزش سینمایی اروپایی، بیشتر میراث‌دار آموزش‌های خود در غرب بوده‌اند.

در دهه‌ی پنجاه قرن بیستم میلادی سینمای مستند به ویژه تحت‌تأثیرات مکتب گریرسون بود، و هنوز به دهه‌ی شصت میلادی نزدیک نشده بودیم که به سینمای پدربزرگ‌ها، اعتراض می‌شود و راهی دیگر از جمله با نظرات نقد مدرن، و آندره بازن که در *کایه‌دو سینما* سروصدایی را به راه انداخته بود، در باب هماهنگی زبان فیلمیک و زبان واقعی، مباحث جدید شکل می‌گیرد. دهه‌ی شصت میلادی، دهه‌ی بازنگری، تجربه و احیای دوران دهه‌های پیشین میلادی است؛ سیل نظریه‌ها است که در اروپا عرضه می‌شود، سینماگرانی چون آلن رنه، برسون، سینماگران موج نو و مهم‌تر از همه، گدار سینما را فتح می‌کنند، و موج این سینما، به ایران می‌آید. از طریق کانون فیلم است که در آغاز دهه‌ی چهل شمسی و همزمان با دهه‌ی شصت میلادی، موج سینمای مدرن و روشنفکرانه وارد ایران می‌شود.

از سوی دیگر، تحولات سیاسی چهره‌ی ایران را عوض می‌کند. شکست سیاسی دهه‌ی سی شمسی با کودتای بیست و هشت مرداد، از اواخر دهه‌ی سی مورد بازنگری قرار می‌گیرد و در دهه‌ی چهل شمسی جریان‌های معترض سیاسی را شکل می‌دهد. جریان‌های چپ چریکی و مذهبی به دلیل فقدان آزادی سیاسی و شدت سرکوب پلیسی ـ امنیتی جایگزین نهضت‌های سیاسی فعال می‌شوند: این وقایع بر سینمای مستند تأثیرات خود را می‌گذارد و سینمای مستند به سوی مدرن شدن، معترض شدن، نقاد بودن و تحقیقی شدن رو می‌آورد.

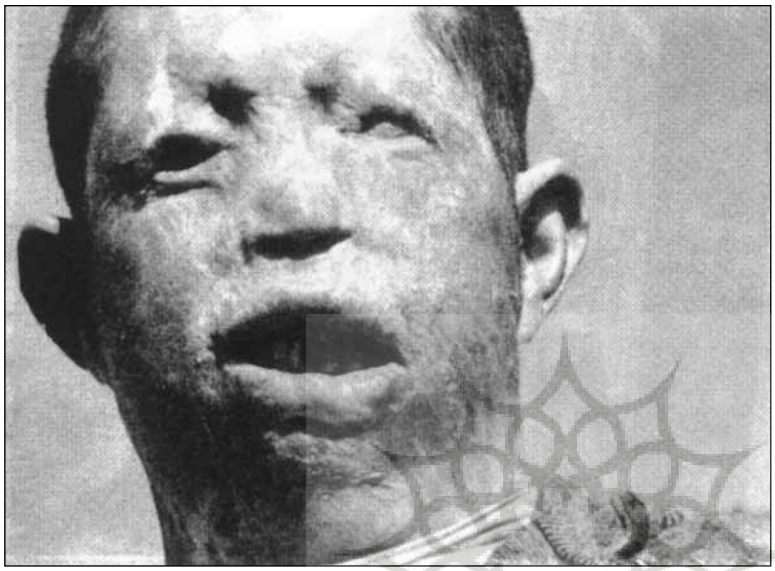
به این ترتیب، دهه‌ی سی شمسی دهه‌ی شکل‌گیری کلاسیک سینمای مستند ما است. دهه‌ی چهل را می‌توان دهه‌ی تجربه‌گرایی در سینمای مستند ایران دانست، از فیلم *نیشدارو* ساخته‌یِ انور تا فیلم *خانه سیاه است* ساخته‌ی فروغ فرخزاد، تا فیلم *تخت جمشید* اثر فریدون رهنما، تا فیلم *اصفهان* ساخته‌ی احمد فاروقی و *حسنلو* تمام این تجربه‌ها کم نیست و نیز توجه به مرام سیاسی، جامعه‌شناسی، زندگی مردم نه به عنوان قبایل کوچ‌رو که زندگی به مفهوم

تحولات مدرن، یا تناقضات یک جهان مدرن، در زندگی روزمره‌ی مردم برخاسته از سنت‌ها را نمایش داده است.

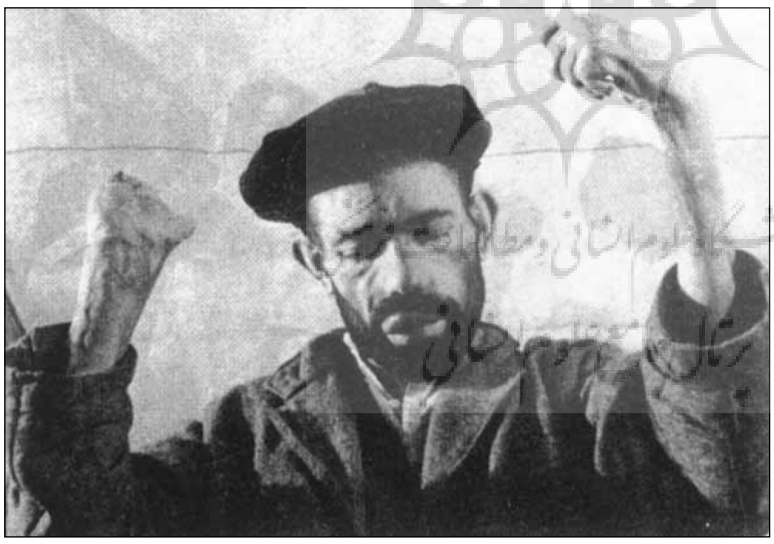
با تولید فیلم‌هایی از ترابی، شیردل، نادر افشار نادری و دیگران می‌توان گفت که حتی رویکرد این فیلم‌ها به موضوعات خود نوعی تجربه بود. در این دهه، سینمای مستند بستر تجربه‌های سینمایی و موضوعات سینمایی بود که بعدها، در سینمای داستانی نیز تأثیرات بنیانی داشت و بخشی از این سینماگران با این تجربه‌ها در مستندسازی به سینمای داستانی وارد شدند.

تأثیر این حرکت بعدها در دهه‌ی شصت و در واقع در آخر دهه‌ی پنجاه و چند سال اول دهه‌ی شصت، خود را در سینمای واقع‌نگار اجتماعی ـ سیاسی، نشان می‌دهد که فیلم‌های مستند اجتماعی ـ سیاسی یا گزارشی ـ تحلیلی در تلویزیون و کانون پرورش فکری کودکان ساخته می‌شود.

خانه سیاه است



جنگ تحمیلی همه‌ی این جریان‌ها را متوقف می‌سازد و تولید مستند را به سوی نوعی سینمای سیاسی ـ گزارشی رمانتیک و تبلیغی پیش می‌برد، و با این حرکت، بی‌آن که عمدی باشد، دستاوردهای دهه‌ی چهل و چند سال ابتدای دهه‌ی شصت را بی‌اثر می‌کند. این اتفاق، لطمه‌ای بنیانی بر سینمای مستند و نیز سینمای داستانی ما برجا می‌گذارد. با آنکه این حرکت خواه ناخواه ضروری و اجتناب‌ناپذیر بود، اما به دلیل ناتوانی تئوریک سازندگانش از سینمای مستند ـ تحلیلی و به تبع آن سینمای داستانی، دیگر نمی‌توان آن را کارنامه‌ی پیشرو و درخشان خود ـ که از انقلاب انتظار می‌رفت ـ دانست. درحالی که با پیروزی انقلاب اسلامی، همه‌ی سینماگران این تصور را داشتند که دهه‌ی آینده، دهه‌ی سینمای مستند خواهد بود.



خانه سیاه است

حتی آغاز جنگ ایران و عراق می‌توانست دستمایه‌ی یک مجموعه کار درخشان از سینمای مستقیم و تحلیل‌گر باشد، که نشد. به دلیل نحوه‌ی نگرش فیلم‌سازان جوان تازه آمده به سینما و عدم توجه به نقاط قوت گذشته و اهمیت تجربه‌های پیشین، آنها این دوران را بدون بهره‌گیری و تکامل دستاوردهای قبلی شروع کردند. به دلیل نگرش سیاسی رمانتیک که اجازه‌ی هر نوع تحلیل، بازنگری، نقد، تجربه و شهامت بیانی را منتفی می‌کرد، بیش از همه، سینمای مستند ما از نقد تهی شد، و کارکرد سینمای مستند از موضوع تحلیل به جایگاه تبلیغ تقلیل یافت، و فیلم‌های تبلیغی ـ تهییجی، به عنوان نمونه‌های برتر سینمای مستند، جایگزین تعریف درست سینمای مستند شد و در نتیجه، زیبایی از این سینما رخت بربست.

با این فرض که سینمای مستند ایران در دهه‌ی شصت موفق بوده، آیا اهمیت این دهه، بر خلاف دهه‌ی چهل که بیشتر شیوه‌های شاعرانه و شخصی مبتنی بر گفتار، ریتم، موسیقی و تأکید بر تصویر بود، به دلیل کارکرد سینمای مشاهده‌ای و ناظر است؟ آیا می‌توان آثاری را که از شما، مقدسیان، مختاری و دیگران در این دوره ارائه شدند، دلیلی بر صحت این فرض دانست؟

تجربیات دوره‌ی نخست دهه‌ی شصت شمسی که سینمای مستقیم و مقاله‌های سینمایی بود، شیوه‌هایی مانند کودک

و استثمار را به سینمای ایران پیشنهاد می‌داد. این روش در کار چند نفری از فیلم‌سازان قدیمی و نیز سینماگران دیگر دیده می‌شد. در کار آنها خطابه‌های تحلیل‌گرا، سبک شخصی، ریتم‌های ساختاردهنده، و شاعرانگی وجود داشت و از طریق ارائه سازمان یافته و پژوهشگر واقعیات، معنا دهنده‌ی ریتم، گفتار و موسیقی برای تحولات پی در پی و شتاب گیرنده‌ی دهه‌ی شصت شمسی می‌توانست دستاوردی پیش‌برنده باشد. بنابراین، اهمیت و سبک این مقطع (سال‌های ۶۳ ـ ۱۳۵۸) را در این کارها می‌توان دید ـ همان‌گونه که خود گفتید ـ اما پی‌گیری نشد.

در پرسش نخست به عدم ارتباط سینمای مستند ایران با مخاطب اشاره شد. حال اساساً آیا این عدم ارتباط را می‌توان به برداشت مخاطب عام از سینمای مستند مرتبط دانست که آن را مترادف با حیات وحش و آزمایش‌های علمی می‌داند؟ در این راستا نقش تلویزیون را از دهه‌ی چهل به بعد تا چه حد مؤثر می‌دانید؟ نقش دانشگاه‌ها چگونه بوده و سینمای مستند تا چه حد توانسته است خود را از طریق این شخصیت‌ها معرفی کند؟

در باب نداشتن مخاطب در سؤال اول اشاره کردم که نظرم چیست؛ اما در همین جا بگویم که می‌باید بحث نداشتن مخاطب از وجه دیگری نیز بررسی شود و آن اینکه سینمای مستند، برخلاف سینمای داستانی که اکران وسیعی دارد و اساساً برای عموم است، تفاوت دارد. سینمای مستند بایستی به طور تخصصی موضوعی را تحلیل کند و اغلب نیز متخصصان باید آن را ببینند.

اما به هر حال سینمای داستانی اکران شونده برای عموم جامعه توقع و فهم عمومی را نیز در سینما به عنوان یک امر بدیهی نهادینه کرده است، و این نظریه‌ی نهادی شده در همه‌ی شاخه‌های سینما سرایت یافته است. حال آنکه سینمای مستند با کارکردهای متفاوت، می‌تواند حضور دیگری داشته باشد. این عموم‌نگاری یا عام‌نگاری در سینمای داستانی پرمخاطب تنها یک وجه کارکردی سینما است، وجهی که برای سینمای صنعتی یا سینما- صنعت، می‌تواند جالب باشد. اصطلاح صنعتِ فرهنگ که اندیشمندان مکتب فرانکفورت هنگام مطالعات جامعه‌شناختی فرهنگ در شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری می‌گفتند، به خوبی این وجه سینما را نشان می‌دهد.

سینمای تجربی ما در دهه‌ی شصت شمسی اگر بخواهد به عام‌نگاری به عنوان اصل نهادی جلب مخاطب توجه کند، دیگر سینمای تجربی نیست، بل تکرار سینمای متعارف است اما در ضرباهنگ فشرده‌تر و کوتاه‌تر؛ این نکته‌ای مهم است که مدیران فرهنگی اساساً به آن توجهی نکرده‌اند.

سینمای مستند در واقع همانند سایر شاخه‌های علوم، قلمرویی کاملاً تخصصی است. تحلیل، تحقیق، اعلام نظریه، کشف موضوع و گسترش معنای آن، که در سینمای مستند جزء امور ضروری شکل‌گیری هر تولید و خلاقیت است، نمی‌تواند عام‌نگاری کند، بل تولید و تماشای سینمای مستند امری تخصصی است. این مسأله‌ی عام‌نگارانه از آنجا پیش آمده است که با پخش و مصرف تولیدات صنعتی، سینمای مستند را در همان مسیری قرار دهند که سینمای داستانی متعارف تعریف می‌شود، در حالی که در هر امر تخصصی لزوماً نباید که همه‌ی جامعه با آن سروکار داشته باشند، یا از شبکه‌ی عام تلویزیونی پخش شود. برای مثال، یک فیلم دقیق علمی در جریان کشف و تکنولوژی پزشکی، به یک بانوی خانه‌دار چه سرگرمی‌ای می‌تواند بدهد؟ حال آنکه این فیلم برای مؤسسات پزشکی جهان، یک موضوع حیاتی است و پزشکان جهان‌طالب دیدن آن خواهند بود. اگر این فیلم در این مؤسسات و برای این پزشکان و در چند هزار نسخه توزیع شود، چه گردش اقتصادی برای خود فیلم ایجاد می‌شود؟ و چه مقدار مخاطب واقعی خواهد داشت؟

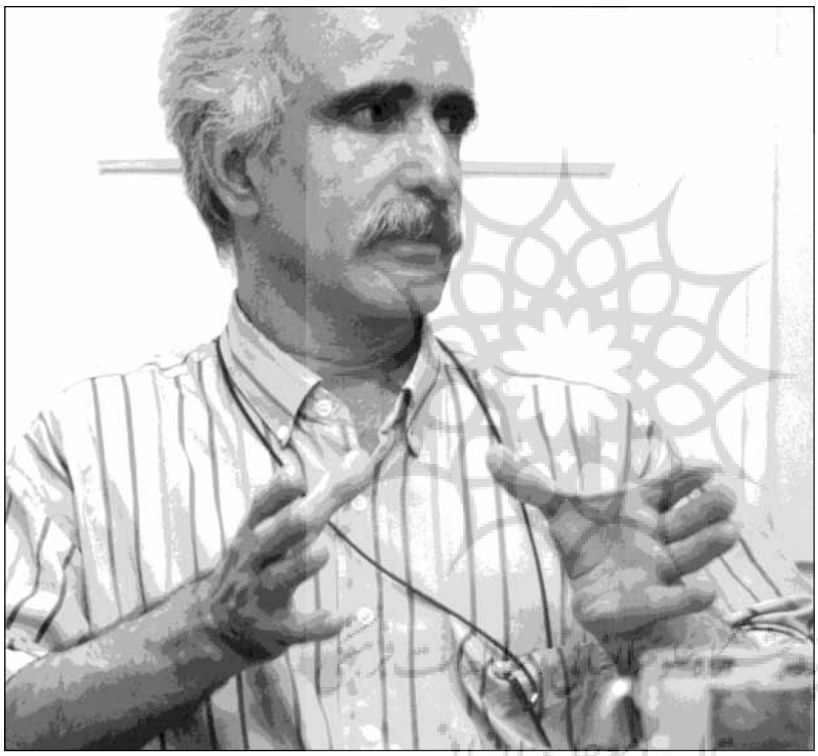
اگر همین فیلم مستند را در ساعتی از پیش اعلام شده و در یک شبکه‌ی سراسری پخش کنند چه مقدار بیننده‌ی تخصصی جلب خواهد کرد و چه مقدار بیننده‌ی عام خواهد داشت؟ این نحو نگرش عام‌گرایانه در پخش سینمای مستند، نه در ایران، که در جهان به کاربرد سینمای مستند لطمه زده است.

اما در جهان سینماگران تخصصی سینمای مستند به این بخش عام اصلاً توجهی ندارند، بل هر فیلم مستند جریان تخصصی تولید و پخش خود را دارد. اگر ژان روش منتظر می‌ماند که هر فیلم او را کانال تلویزیونی فرانسه یا آلمان بنا بر سلیقه‌ی عام پخش کنند، قبل از آنکه به هشتاد و چند سالگی برسد از گرسنگی مرده بود. اما ژان روش یک ساختمان چهار طبقه در اختیار داشت و فیلم‌هایش را آماده‌ی پخش می‌کرد و از پیش به موسسات مردم‌شناسی – تخصصی اعلام می‌کرد که فیلمی در باب فلان موضوع مردم‌شناختی خواهد ساخت. مؤسسات علمی هم می‌دانستند که ژان روش فیلم را زمینه‌ساز تحقیق و دانش خود می‌داند، بنابراین از پیش کپی‌های فیلم روش را می‌خریدند و پولش را به حسابش واریز می‌کردند و به این ترتیب ژان روش هزینه‌ی تولید فیلمش را از پیش با روند پخش تخصصی به دست می‌آورد. به این ترتیب، شأن علمی ژان روش نیز در کار خود محفوظ می‌ماند و او در جمع متخصصان جهان به عنوان یک منبع علمی

اصیل و کارا، و ستایش شونده در نظر گرفته می‌شد. به این ترتیب فیلم او مخاطب درست داشت و نه مصرف‌کننده.

سینمای مستند برای مصرف در اوقات فراغت و مصرف عام و پرکننده‌ی وقت بیکاری نیست، بل برای مخاطب آگاه، کار تخصصی و نتایج تحلیل تخصصی است، چه در امر موضوعی و چه در کشف ساختار موضوع و چه در زیبایی‌شناسی ساختار فیلم و زبان و کارکرد سینما. بنابراین سینمای مستند در حوزه‌ای کاملاً تخصصی قرار دارد و نه حوزه‌ای عمومی. گرچه بخشی از سینمای مستند می‌تواند کارکردهای عمومی، آموزشی و جذاب هم داشته باشد، خاصه در حوزه‌ی محیط زیست که یک شاخه‌ی آن حیات وحش است، اما در اساس کارکرد تخصصی دارد. کارکرد فیلم مستند را درواقع در کارکرد تخصصی خود یعنی در حوزه‌ی آموزش عام می‌توان یافت. از این رو در قبل از انقلاب مجموعه‌ی *راز بقا* که دربارهٔ زندگی حیات وحش بود، و پا به پای سایر برنامه‌های جذاب تلویزیونی حرکت می‌کرد، متأسفانه به جای آنکه کارکرد آموزشی محیط‌زیست را در مجموعه‌ی عام بینندگان گسترش دهد به صورت سرگرمی کودکانه درآمد.

از این رو، گمان دارم که سینمای مستند، حتی در وجه به اصطلاح جذاب خود، صرفنظر از ارائه‌ی تحقیقات فشرده‌ی تخصصی بصری خود امری تخصصی است وکارکرد آن نیز در حوزه‌های تخصصی است.



می‌توان هنگام کار در این حوزه به مخاطب‌پذیری هم دست یافت اما بصیرت سینمای مستند با موضوعات عمومی و گزارش‌های عمومی برای عام نیست. برای مثال، یک تحلیل و تحقیق عریان‌کننده و آشکارکننده از آسیب‌های شهری ـ اجتماعی تهران در پخش تلویزیونی با استقبال عمومی و اطلاع ضعیف مدیران فرهنگی جز آشوب اجتماعی چه می‌تواند نتیجه دهد؟ حال آنکه مشاهده‌ی همین فیلم می‌تواند مدیران هوشمند اما گرفتار جامعه را به شناخت صحیح امور هدایت کند و برای آنان مسیر یک برنامه‌ریزی معین را به صورت فشرده فراهم آورد. سینمای مستند، چنین کارکرد عظیم اجتماعی‌ای را می‌تواند داشته باشد. این یک کارکرد تخصصی است. با تأسف باید گفت نهادهای تصمیم‌گیر اجتماعی ـ سیاسی ما از این کارکرد فشرده‌ی سینمای مستند غافل‌اند و ضرورت آن را درنیافته‌اند. سینمای مستند ما هنگام تحلیل آسیب‌های اجتماعی به دلیل پخش عام، غالباً دچار ممیزی می‌شود در حالی که تماشاگر متخصص مانع از ممیزی می‌گردد و این نکته‌ای بس مهم است زیرا بی‌توجهی به آن باعث می‌گردد که سینمای مستند از گسترش تجربه‌ی خود در زمینه‌ی اختصاصی‌اش محروم ماند و به تدریج آن می‌شود که ما در مباحث اجتماعی خود در سینما از تحلیل نقاد و کشاف محروم مانده‌ایم، و حتی تجربه‌ی هنری ـ فرهنگی‌مان را در سینمای مستند از دست داده‌ایم و سینمای مستند ما هر بار که به این موضوعات می‌پردازد، به دلیل نداشتن سابقه‌ی قدرتمند تحلیل، به شعارهای عام‌پسند و بی‌نیاز به ممیزی و غیرتخصصی روی می‌آورد، لذا کارکرد آن برای عام می‌تواند جنبه‌ی منفی داشته باشد.

در واقع در این باب لازم است یک نهضت دانشگاهی برپا شود و شاخه‌های مختلف دانشگاهی این وجه تخصصی سینمای مستند را پی‌گیرشوند و آن را به یک امر تحقیقاتی ـ آموزشی تبدیل کنند. هنوز دانشگاه‌های ما تحقیق و دانش را امری مکتوب می‌دانند و جزوه‌نویسی مسائل و موضوعات رایج است، حال آنکه سینمای مستند در عین برخورداری از زیبایی هنری در هر موضوع، می‌تواند فوری‌ترین و فشرده‌ترین دانش‌افزایی را برای حوزه‌های آموزشی ـ تخصصی به صورت شنیداری ـ دیداری داشته باشد. هر دو سوی این تولید صنعتی ـ هنری به یکدیگر می‌توانند یاری

برسانند، در حالی که سینمای مستند ما از کارکردهای تخصصی خود برکنار مانده و حداکثر به فیلم‌های تبلیغاتی از موضوعات صنعتی ـ علمی اکتفا کرده است و از سوی دیگر به زیبایی‌شناسی کم دانش روی آورده است.

سینمای مستند ما در باب مسائل اجتماعی ـ سیاسی نیز به طور دائم با موانع مواجه است و با این روند، نقد و کشف که دو عنصر اساسی سینمای مستند است، از آن رخت بربسته است. تلاش مستندسازان ما معطوف به آن شده است که چگونه با انواع نمادها که حساسیت ممیزی ایجاد نکند به تحلیل و نقد آسیب‌های اجتماعی بپردازند. این نمادگرایی و پیچیده‌گویی اساساً با بیان علمی که نیازمند وضوح و روشنی است تضاد دارد.

تولید و مصرف سینمای مستند، می‌باید جایگاه تخصصی خود را در نظام علمی کشور بازیابد. هنوز این امر در تفکر مدیران نهادهای فرهنگی و هنری ما شکل نگرفته است و آنها سینمای مستند را به عنوان امری مهجور یا سرگرم‌کننده می‌دانند، حال آنکه در صورت ایجاد جایگاه مناسب تولید و مصرف سینمای مستند و تفهمی شدن موضوعات و ساختارهای آن می‌تواند برای توسعه‌ی علمی ایران مفید باشد. علاوه بر این، بازخورد این کارایی در توسعه‌ی پایدار کشور، یکی از بزرگ‌ترین منابع می‌باشد، اما متأسفانه در حال حاضر این‌گونه نیست. در آن صورت، سینمای مستند می‌تواند یک شاخه‌ی اصلی و بزرگ پژوهش در مملکت ما به شمار رود.

یکی از نکات مطرح در سینمای مستند ایران در سال‌های اخیر، اهمیت بحث پژوهش است. دیدگاهی بر آن است که پژوهش در این حوزه تنها باید از طریق دوربین صورت بگیرد و به دوربین همانند یک قلم نگاه شود. دیدگاهی دیگر معتقد است که ابتدا لازم است تحقیق و پژوهش صورت گیرد و سپس فیلم‌نامه نوشته شود. در مورد این دو دیدگاه چه نظری دارید؟ آیا اگر بخواهیم وجه مشترکی بین این دو دیدگاه در نظر بگیریم، می‌توان گرایش به سینمای مستند مشاهده‌ای را نقطه‌ی اشتراک دانست؟

به طور کلی تحقیق پیش از تولید در هر کاری لازم است. دانایی اصل بنیادین در خلق و کشف است. اما خود خلق و دانایی نیز از روند یک تحقیق حاصل می‌شود. اگر واژه‌ی تحقیق را در معنای درون واژه‌ای آن دریابیم متوجه می‌شویم که به معنای به حقیقت رساندن است؛ این معنا با پژوهش به عنوان جست و جو فرق می‌کند.

چندان تفاوتی نمی‌کند که فیلم مستند باشد یا داستانی، هرگونه فیلمی، مبتنی بر یک نگاه و دانایی پیشینی ساخته می‌شود. اگر داستانی نوشته می‌شود، نویسنده از بینهایت داستان‌های دیگر به خودی خود ، در درون یک فرهنگ شخصی یک داستان را ضروری تشخیص می‌دهد و سپس در باب تک‌تک شخصیت‌ها ناگزیر است که صاحب اطلاعات و آگاهی‌های خاص شود تا بتواند آنها را بپروراند و چون پروراند، خود نویسنده دارای آگاهی جدیدی می‌شود و مخاطب نیز با خواندن این ماجرا به آگاهی جدیدی دست می‌یابد که حداقل‌آن یک حس جدید و دگرگونی متفاوتی نسبت به حس‌های شناخته شده‌ی قبلی است. این امر در سینمای مستند به عنوان «تحقیق پیشینی» مطرح می‌شود. برای مثال برای ساختن سد، این که سد در کجا باید ساخته شود و با چه ضرورتی و با چه ساختاری و با چه امکاناتی و این که چگونه سازمان تولید آن را ایجاد کنی و حتی این که چگونه می‌توانی یک گروه را برداری و بروی فیلم مستندی از سد بگیری؛ همین اطلاعات اولیه، خود یک تحقیق است، حتی اگر این اطلاعات را از یک دوست شنیده باشی، یا از یک گزارش روزنامه‌ای یا در یک تحقیق از فرد دیگری خوانده باشی.

نقطه‌ی آغاز هر فیلم مستند نیز آگاهی و شناخت اولیه و پیشینی است. اما این تحقیق می‌تواند کافی نباشد و حتی گاهی گمراه‌کننده محسوب گردد. در این دانش اولیه که هر کسی می‌تواند به آن دست یابد، دانش حاصل از یک فیلم مستند دانشی خاص است، دست‌نایافتنی و پنهان که فیلم‌ساز در جست‌وجوی آن و به شوق چنین دانش و شناختی انگیزه می‌یابد تا به سوی موضوعی برود. آن مقدار سؤال‌هایی که یک دانش اولیه در او برمی‌انگیزد، انگیزه‌ی کسب دانش و اطلاعات بعدی می‌شود و سؤال‌های درونی‌تری را پدید می‌آورد. این سؤال‌های درونی، آغاز انگیزش ساخت فیلم مستند برای مستندساز است.

اغلب گفته می‌شود که ساخت یک فیلم یعنی به تصویر کشیدن همین اطلاعات اولیه و داوری این است که تحقیق یعنی مجموعه‌ای از اطلاعات. در حالی که در فیلم مستند، تحقیق مجموعه‌ی اطلاعات نیست، بل ساختار دادن به اطلاعات است برای رسیدن به پرسش‌های درونی‌تر و پرسش‌های جدیدتر؛ پرسشی‌هایی که دیگران مطرح نکرده باشند. تحقیق در فیلم مستند، یک سامانه‌ی دانش است که در آن نظریه شکل می‌گیرد و مستندساز براساس این نظریه پرسش‌های بعدی را بنا می‌نهد و برانگیزاننده‌ی پرسشی تازه است که در درون موضوع پنهان

بوده است و اکنون که آشکار می‌شود، مخاطب را با پرسش جدیدی مواجه می‌کند، نه اینکه پایان پرسش‌ها باشد. تحقیق با پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها آغاز می‌شود و مخاطب را برمی‌انگیزد که خود پرسشی جدید بسازد و برای پاسخ آن تحقیق کند.

این روند در سراسر فیلم مستند، از پیش تولید تا تولید تا پس‌تولید (تدوین و صداگذاری) ادامه دارد. یک تحقیق فیلمیک در مرحله‌ی فیلم‌برداری، دوربین را قادر می‌کند که خود یک پژوهشگر – پرسشگر باشد. و سؤال‌های دوربین به سؤال‌های بعدی منجر شود که چگونگی تدوین را شکل دهد. فرضاً دوربین از یک کشاورز چه می‌تواند پرسش کند؟ تدوین با این پرسش چه پاسخ می‌تواند بدهد؟ آیا تدوین باید تنها پاسخ سرراست را عرضه کند؟ یا این پاسخ می‌تواند روی یک مجموعه‌ی پرسش و پاسخ‌های بی‌نهایت عرضه شود، و پاسخ به یک سؤال، تجربه‌ی پاسخ به سؤالی دیگر را در ذهن مخاطب بر انگیزد؟

نادر افشار نادری
هنگام فیلمبرداری *بلوط*

پس می‌توان از فرآیند پیوسته‌ی پرسش و پاسخ تحقیق در فیلم‌سازی مستند سخن گفت. هیچ گاه با تحقیق اولیه، پرونده‌ی تحقیق فیلم مستند بسته نمی‌شود. فیلم مستند، ما به‌ازای یک تحقیق اولیه از طریق حرکات مختلف دوربین یا مصور کردن یک تحقیق نوشتاری نیست، بلکه تحقیق اولیه، مجموعه‌ی اطلاعات مکتوب که اغلب مباحث پراکنده و بی‌هدف است، می‌باشد. این دوربین مشارکت‌کننده است که اجازه می‌دهد نویسنده موضوع را بازنویسی کند، و پرسشگر موضوع باشد، پرسشگری درون موضوع و نه بیرون از آن. دوربینی که از روستایی سؤال می‌کند شما چه کار می‌کنید؟ در حالی که می‌بینیم روستایی بیل به دست در آفتاب شدید در زمین زخم خورده ایستاده است، این سؤال در واقع ضد سؤال است. چنین پرسشی نه تنها پرسش نیست بلکه پرسش‌های اساسی و درونی و هر پرسش دیگری را بی‌اعتبار می‌کند. دوربین مشارکتی نیز چنین پیش آگاهی را در خود دارد، و می‌تواند جزئی از موضوع باشد و در درون مسأله حضور یابد و به عضوی از اعضا مبدل گردد.

جام حسنلو

هیچ مرحله از تحقیق و فیلم‌نامه و سپس فیلم‌برداری، به معنای توقف خلاقیت نیست بلکه برانگیزنده‌ی خلاقیت و پیش‌برنده‌ی مرحله‌ی بعدی است. تحقیق اولیه، به خلاقیت در صحنه امکان بروز می‌دهد، و خلاقیت در صحنه، خلاقیت در تدوین را موجب می‌گردد نه اینکه دوربین در خدمت تحقیق نوشتاری اولیه باشد، و مستندساز تحقیق اولیه را مصور کند و تدوین هم در تداوم فیلم‌برداری، صحنه‌های گرفته شده را پشت سر هم به یکدیگر بچسباند.

هر مرحله در تولید فیلم مستند، یک مرحله از سازمان دادن به آگاهی و ایجاد پرسش جدید برای آگاهی تازه است. بنابراین هر مرحله‌ی بعدی، جوشش پرسش‌های جدید و مواجه شدن با پرسش‌های نو است. سینمای مستند مشاهده می‌کند تا پرسش را تولید کند. در واقع سینمای مستند، تولیدگر پرسش است، و پرسش درون موضوعی، خود در واقع طرح فلسفی مسأله است و واشکافی آنچه تاکنون پنهان بوده می‌باشد. خلاقیت مستندساز آشکار کردن

پنهانی‌ها و هدایت مخاطب به انگیزش کشف‌های جدید است و به این ترتیب مخاطب خلاق تولید می‌شود و هر مخاطب، یک فرد خلاق جدید و کاشف جدید و پرسش‌کننده‌ی جدید است.

گفته می‌شود که دوره‌های سینمای مستند ایران را می‌توان به سینمای توصیفی، سینمای اول شخص و اکنون هم به تدریج به سینمای حدیث نفس کارگردان تقسیم کرد، شما تا چه حد با این تقسیم‌بندی موافقید؟

این تقسیم‌بندی هوشمندانه است و می‌تواند صائب باشد، اما مرزهای این‌چنین برای سینمای مستند ایران، اگر هم وجود داشته باشند، به محدودیت‌ها کمک می‌کنند تا به گسترش درک آن. سینمای مستند، در واقع برخاسته از خود روند شناخت است، نه تعیین مرز برای شناخت. اکنون که سینمای مستند حدیث نفس‌ها به یک جریان اصلی بدل شده است، حتی در فیلم‌های هالیوودی که در آن ساختار قصه‌گویی حاکم است، مونولوگ‌های حدیث نفس اول شخص در بسیاری از فیلم‌ها به اقتباس از رمان‌های ادبی وجود دارد. در سینمای مستند این کار تا به آنجا پیش می‌رود که آن مستندساز امریکایی دوربین را برمی‌گرداند و از خودش ـ از چهره‌ی خودش ـ تصویر می‌گیرد و خود را می‌بیند.

ما از تأثیرات جهانی فیلم‌سازی بر کنار نیستیم خاصه فیلم‌سازان که قشر هوشمندتر جامعه‌اند، و هم دست‌اندرکار صنعتی جهانی‌اند و نمی‌توانند که بر کنار از جریان جهانی کار خود را دنبال کنند یا در آن اشرافی داشته باشند. این سه مرحله که در ضمن سه مرحله‌ی سینمای مستند جهانی نیز بوده است حاصل تجربیات و سرخوردگی‌ها و فلسفه‌های جهانی است. سینمای مرحله‌ی نخست، تحت تأثیر تفکر تحصّلی است. سینمای دوره‌ی دوم، حاصل نگرش هستی‌شناسانه و اگزیستانسیالیست است و سینمای دوره‌ی سوم، حاصل سرخوردگی‌های اجتماعی از جهان پر از شکست بعد از فروپاشی شوروی است؛ عیان شدن بسیاری از دروغ‌ها در جهان غرب و نظام‌های حتی به ظاهر دموکراتیک است. اکنون دیگر جز حدیث نفس برای کارگردانان چه مانده است؛ و این را در ادبیات هم می‌بینیم، در ادبیات مدرن و پست‌مدرن اروپایی، در احیای سینمای تجربی نیویورکی هم دیده می شود.

اکنون یک دوران رمانتیک دیگر آغاز شده است که انسان امروزی داغدار سرنوشت خود، پرتاب شده از همه‌ی امیدها و رها شده در کیهان دروغین رسانه‌ها و مفقود شدن خود و جهان و پوچی همه‌ی وعده‌ها که مدرنیته و جهان صنعتی وعده می‌داد. انسان امروزی که زندانی رسانه‌ها، تبلیغات و نظام‌ها است، اکنون فقط با خود مواجه است، نه به عنوان یک اگزیستانس بل به عنوان یک نان‌اگزیستانس ـ لاوجود ـ و این تراژدی روزگار ما است که در روزمرگی کوچه و خیابان‌های نیویورک، کوچه و خیابان‌های بغداد، این بمب خودکشی راه افتاده است. اکنون دیگر فقط در محلات و شهرهای افغانستان و عراق نیست که در خیابان‌های لس‌آنجلس و نیویورک هم هر نفر یک بمب شده است که راه می‌رود، حمل و نقل می‌شود، بمبی خودسودخته، بمبی قابل انفجار. بی‌خود نیست که در مقابل آن هر چه بیشتر فیلم‌های وسترن تازه‌ای از جنگ و مبارزه و آدم‌های تک نفره در برابر جماعت قدرتمند و مقابله‌ی قدرت‌های فردی و جمعی، ساخته می‌شود و فیلم‌های سامورایی این چنینی وارد دنیای پست‌مدرن می‌شود، و زنان بر نوک درختان پرواز می‌کنند و با شاعرانگی از دم شمشیرهای تیز و چابک جهان بیرحم می‌گذرند و جا خالی می‌کنند. این فیلم‌ها نیز جنبه‌های حدیث نفس یافته‌اند و رمانتیسم حدیث نفس به این شکل در سینمای صنعتی آمریکا بروز می‌کند و در فیلم‌های مستند با مراجعه به خود، به عنوان یک قربانی روزمره‌ی دیدن موضوعات با مرکزیت خودیابی یک دوره شکل می‌گیرد. البته ریشه‌ی سینمای ما به این شدت هنوز آسیب ندیده است، اما بی‌تأثیر از جریان عمومی و کلی دوران نیست. از این‌رو، جامعه‌ای نیست که در آن سرخوردگی‌ها بیش از آن است که پناه به خود و ارجاع به تراژدی درون با بیان حدیث نفس، پیش نیاید و حدیث عام نشود.

یکی از مباحث عمده در سینمای مستند ایران، بحث تنوع موضوعی آن است. اساساً آیا می‌توان گفت در سینمای مستند ما تنوع موضوعی وجود دارد، اما دیده نمی‌شود و تنها مخاطبان خاصی دارد؟

درست به دلیل اصرار و عادت به پخش عمومی فیلم‌ها که قبلاً مضرات و خیرات آن را گفتیم ـ به ناگزیر بسیاری از موضوعات در سینمای مستند ما محدود و به اصطلاح به خط قرمز نزدیک شدن است. این‌گونه پخش، در واقع باعث کم شدن تنوع موضوعات، یکنواختی آثار، و بی‌خاصیتی آثار است. اگر به آثار مستند ما با نگاه تخصصی و گستره‌ی جهانی تخصص‌ها نگریسته شود، فیلم مستند می‌توان کارایی خود در شاخه‌های مختلف علوم و هنرها به دست آورد، چه در نحوه‌ی بیان، چه گزارش انتقادی و چه دست یازیدن به موضوعات که ایران سرزمین موضوعات است، چاه نفتی است بدون خرج استخراج؛ موضوعات این سرزمین چه در زمینه‌ی مسائل شهری ـ اجتماعی، سیاسی و اقتصادی، چه در زمینه‌های فرهنگی، از موسیقی تا انواع سنت‌ها، انواع اجتماعات فرهنگی، انواع چهره‌ها، انواع سرزمین‌ها، انواع آیین‌ها، چه در زمینه‌ی جغرافیای انسانی، و جغرافیای زیستی، کمتر سرزمینی چنین تنوع موضوعی دارد، چنان‌که یک محاسبه که انجام شده است، تنها در باب باستان‌شناسی سال‌ها وقت لازم است که فقط به معرفی موضوعات و مکان‌های آن پرداخت و همه‌ی اینها، مخاطبان خاص خود را در جهان دارند. مردم‌شناسی نیز از مهمترین موضوعات است و برای چندین مؤسسه‌ی مردم‌شناسی در جهان جذاب است. آیا هیچ می‌دانیم چند مؤسسه و دانشکده‌ی مردم‌شناسی در جهان هست؟ هر مؤسسه اگر فقط یک نسخه از یک فیلم مردم‌شناسی بخواهد هیچ فیلم سینمایی تجاری هم این همه نسخه نمی‌تواند بفروشد و این همه مخاطب (نه مصرف‌کننده) موجب رونق چرخه اقتصادی کشور ما می‌شود.

خلاصه کنم؛ سینمای مستند یعنی سرمایه‌ی ملی که متأسفانه به دلیل نداشتن یک استراتژی فرهنگی و هنری هر روز از آن عقب‌تر می‌مانیم و هر روز فرصت‌ها را هدر می‌دهیم و هر روز نسل‌های خود را از آن محروم‌تر می‌کنیم و هر روز از کارآیی آن می‌کاهیم. فیلم مستند در سرزمین ما یک صنعت ملی و برای سرزمین ما یک سرمایه‌ی ملی است. از این‌رو، ضرورت حیاتی دارد که هر چه زودتر آن را دریابیم.