



ناگفته‌های سینمای مستند

سال‌ها پیش وقتی در سال‌های میانی دهه‌ی هفتاد با راهگشایی «محمدرضا اصلاتی»، می‌رفتیم نخستین پایگاه مطبوعاتی را برای سینمای مستند در فصلنامه‌ی نقد سینما بگشاییم، اصلاتی دست‌نویس‌های کاغذی دست‌نوشته را به من داد که تا به امروز از آن به دقت نگهداری کرده و همواره مترصد فرصتی برای انتشار آن بوده‌ام. این دست‌نوشته‌ها، متن پیاده‌شده‌ی گفت‌وگوهایی است در مورد وجوه مختلف سینمای مستند و مطالعه‌ی آن است که به منظور تقویت و بهینه‌سازی موقعیت آن صورت گرفته است. متن صحبت‌ها همان است که بود، بی‌هیچ حذف یا اضافه‌ی. به رغم بی‌معنا بودن برخی عبارات، آن‌ها را همان‌طور آوردم. تنها دستی به سر و وضع برخی جملات کشیدم تا متن از روانی بیش‌تری برخوردار شود. به منظور حفظ وجه اسنادی آن، از ارسال آن برای گفت‌وگوکنندگان خودداری شد تا گفت‌وگو اصالت خود را وانهد. با سپاس از محمدرضا اصلاتی و سایر دوستان این نشست: از این شماره شاهد انتشار تدریجی آن خواهید بود؛ باشد که مورد توجه قرار گیرد.

هماون اصالتی

گفت‌وگویی در باب جنبه‌های مختلف سینمای مستند

گفته‌هایی دور اما هنوز تازه

یک ارزش عینی تاریخی پیدا بکند و سندیت بالقطره داشته باشد در یک تلقی از سینما به چشم نمی‌خورد و نمی‌تواند هم به چشم بخورد یا چنین سینمایی وجود داشته باشد همیشه در آن انتخاب هسته دیدگاه هست. چه این نوع دیدگاه چهره‌ی یک هنرپیشه باشد و یک داستان و چه اتفاقی باشد که در یک خیابان می‌افتد یا در یک کارخانه و به اصطلاح نحوه‌ی به دست آمدن یک کالا، زندگی یک کارگر در موقعیت‌ها و شرایط طبیعی. در همه‌ی این مسائل، یک مقارن انتخاب و دخالت وجود دارد در نتیجه نمی‌توان مطلقاً آن را یک سند تلقی کرد ولی خوب در دنیا همیشه سینمای مستند به عنوان این که راجع به مسائل به صورتی بلافاصله و مستقیم صحبت می‌کند شناخته شده و با این مفهوم در ایران، شاید بتوان گفت که اصلاً فیلمی به این صورت به وجود نیامده و ساخته نشده است. برای نمونه حتی یک فیلم نمی‌توانیم پیدا کنیم که دست کم تلاش کرده باشد کاملاً عینی، با حداقل دخالت در موضوع فیلمبرداری، تلویز و - ارایه شود. با اگر این نوع فیلم‌ها ساخته شدند با هدف مشخص عینی به وجود نیامدند که مثلاً برای آموزش یا حل مشکلاتی مورد استفاده قرار گیرند.

در خارج، دست کم برای این موضوع، برنامه‌ریزی‌هایی صورت می‌گیرد برای نمونه ده سری فیلم ساخته می‌شود برای این که موضوعی را از جایی شروع و به جایی ختم کنند تا آن را به شکلی مثلاً مدرسه‌ی ارایه دهند این برنامه‌ریزی در رابطه با ارایه خودش یک ارزش عینی پیدا می‌کند این نوع برنامه‌ریزی اصلاً در زمینه‌ی فیلمسازی غیرداستانی وجود ندارد و کاملاً اتفاقی کسی به موضوعی احساس نزدیکی می‌کند و آن را می‌سازد و یکی دیگر به موضوعی دیگر علاقه‌مند می‌شود؛ مثلاً یک کارخانه این نوع برنامه‌ریزی در ایران وجود ندارد برای مثال فرهنگ و هنر هم اگر برنامه‌هایی داشته برای این که جنبه‌ی سندی به موضوعی بدهد، مثلاً معماری یا آثار تاریخی و غیره می‌خواهم بگویم که حتی این‌ها هم روی برنامه‌ی نیست برنامه‌ی که از یک دید مشخص و از منشایی معین سرچشمه گرفته باشد و بگویم که این به هر حال از یک ارزش استنادی برخوردار است. ریشه‌ی تمام این موارد هم‌چنان باز به ذهن فرد فیلمساز برمی‌گردد یعنی خیلی شخصی و به همان اندازه‌ی که ممکن بود در یک فیلم داستانی خلاقیت خود را بروز بدهد یک مثال می‌زنم، «خانه سیاه است» در ظاهر یک فیلم مستند و در باطن بهترین نمونه است برای این که ببینیم چطور یک موقعیت مستند کاملاً جنا می‌شود و به یک موقعیت خلاقه و شاعرانه بدل می‌گردد این نوع سینمای مستند - اگر بتوانیم آن را سینمای مستند بدانیم - در ایران وجود دارد.

اصالتی: من فکر می‌کنم که شاید بتوانیم یک تفاوت کلی بین فیلم مستند

آزادی‌ور: من فکر می‌کنم بهتر است راجع به تفاوت سینمای مستند و غیر مستند صحبت کنیم و بگویم که اصولاً سینمای مستند به عنوان یک وسیله‌ی بیانی چه هست؟ ما راجع به این کلیات صحبت می‌کنیم و بعد وارد جزئیات می‌شویم و از این رهگذر، جنبه‌های آموزشی، تجارتي - البته اگر فیلم مستند جنبه‌ی تجارتي داشته باشد - جنبه‌ی هنری و جنبه‌ی آرشویی سینمای مستند را بررسی کنیم. در ضمن بگویم که این بحث بهتر است جنبه‌ی آموزشی داشته باشد؛ در حقیقت برای کسانی که احتمالاً نمی‌دانند سینمای مستند چه امکاناتی دارد چه خصوصیاتی دارد و بالاخره این که چه کاربردهایی دارد و اصولاً چه معنایی دارد چون در ایران، سینمای مستند سینمای جدی‌یی نیست در نزد عوام و مردم، یک فیلمساز مستند کارگردان و فیلمساز تلقی نمی‌شود.

اصالتی: البته این موضوع در خواص هم هست کسانی هم که خود دستی در کار سینمای مستند دارند آن را زیاد جدی نمی‌گیرند. آزادی‌ور: بله، ولی به هر حال مردم نمی‌دانند که سینمای مستند وجود دارد اصالتی: بله برای این که این تصور را افکار عمومی برای مردم می‌سازند این فیلم مستند نیست که مردم نمی‌دانند این تهیه‌کنندگان و دست‌اندر کاران هستند که این افکار را به وجود می‌آورند چون این ارزش‌ها برایشان مطرح نیست حتی برای کارگردانان سینمای مستند هم این موضوع پیش‌درآمدی برای فیلمسازی یا منبع درآمد است و به هیچ وجه جدی نیست.

آزادی‌ور: چرا سینمای غیرمستند این مسئله را ندارد؟

اصالتی: برای این که سینمای غیرمستند به عنوان یک حرفه مطرح می‌شود در حالی که سینمای مستند یک اثر اولیه برای فیلمساز شدن است. اولین گامی است که یک علاقه‌مند به فیلمسازی برمی‌دارد. تازه آن هم اگر خیلی جدی گرفته شود.

آوانسیان: راستش من خودم هیچ‌وقت تفاوت سینمای مستند و غیرمستند را نفهمیدم. نفهمیدم که چطور ممکن است یک سینما مستند باشد و یکی دیگر مستند نباشد غیر از این تفاوت ظاهری که برای مثال فیلمی راجع به قالی است و فیلمی دیگر مثلاً داستان یک خانواده است. من فقط یک تفاوت این‌طوری می‌بینم ولی برای من هر دوی این‌ها یک ارزش استنادی و تاریخی دارند به معنای این که سندی هستند از یک مقدار اتفاقات حال یکی ظاهرش به مفهوم عامی غیرخلاقه است و یکی خلاقه؛ یعنی یکی از تخیل یا از ذهنیات سرچشمه گرفته و یکی در ظاهر از ذهنیات سرچشمه نرفته؛ چون موضوع فیلم در سینما خواهناخواه اساسش به یک تنظیم مرتبط می‌شود و به کار گرفتن ضوابط و قواعد بیانی فنی و سینمایی. چون این نظام در آن دخالت دارد سینمای مطلقاً عینی که



یا اسوالد که واقعاً همان‌طور زنده نشان می‌دادند می‌تواند یک سند باشد که هیچ‌وقت از بین نمی‌رود و کهنه نمی‌شود

اصالتی: من نفهمیدم

آوانسیان: من نفهمیدم. این موضوع راجع به ذهن ایرانی است. ذهن ایرانی اصلاً از مسئله‌ی سندیت آن‌قدر فاصله دارد که نمی‌تواند با سینمای خود سند بسازد و سند ارایه کند. تمام تاریخ ایران را نگاه کنید؛ اصلاً بر پایه‌ی سند جلو نمی‌رود و حتی ادبیاتش هم سندیت ندارد. شاهنامه را شما نمی‌توانید به عنوان یک سند قبول کنید که مثلاً کجایش را فردوسی گفته و کجایش را نگفته است. این یک جور ذهنیت است که اصلاً به مسئله‌ی سند ایمان ندارد، به یک جور وفاداری، به یک ارزش به اصطلاح عینی زمینی. آن‌طوری که همیشه یک فرهنگ ذهنی است. با تخیل بیش‌تر زندگی می‌کند حتی با جعل کردن بیش‌تر زندگی می‌کند. واقعیت زندگی را نمی‌تواند بپذیرد؛ به همین خاطر مسئله‌ی انعکاس دادن جنبه‌ی سندی در سینما چون با او غریبه است، از آن فاصله می‌گیرد و در تمام فیلم‌های مستند ساخته شده در ایران، ارزش‌های سندی به همان اندازه است که صورت فلان هنرپیشه در فلان سن و سال در فیلمی ضبط شده و حالت سندی پیدا کرده است. به این مسئله از این دیدگاه که این واقعه ماندگار شود نگاه نشده، ارزش داده نشده است چرا که هدف این نبوده. پس در یک مفهوم، ذهن ایرانی عمیقاً با یک جور مسئله‌ی سندسازی یا سینمای مستند فاصله می‌گیرد. این از این به اصطلاح خمیره‌ی ذهنی‌اش و دوم این که تمام فیلم‌هایی که به عنوان مستند ساخته شده‌اند از این حد فراتر نمی‌روند بلکه رابطه‌ی خود را با آن واقعه بررسی می‌کنند یعنی یک دیدگاه ذهنی بلافاصله در آن وارد شده و این نوع سینمای مستند را اگر بخواهیم و بتوانیم به آن مستند بگوییم، بله، در ایران وجود دارد و این در حدی است که مثلاً فیلم «یک اتفاق ساده» ساخته‌ی «سهراب شهیدثالث» هم سینمای مستند می‌شود. چون تمام عوامل سازنداش در ظاهر سندیت دارد و این نوع سینمای مستند هست که وجود دارد و حتی فکر می‌کنم که مسئله‌ی لوله‌کشی نفت (۱) را که گلستان ساخته و یک آتش (۱۳۴۱) و ... تمام این فیلم‌ها جنبه‌ی خلاقه‌شان به جنبه‌ی مستندشان می‌چربد یعنی بیش‌تر آن واقعه بهانه‌ی شده تا ذهنیاتی به کار گرفته شود. خوب شبیه آن را در فرهنگ‌های سینمای مستند اروپا هم می‌بینیم منتها با یک تفاوت و آن این که به غیر از این نوع فیلم‌ها، فیلم‌های دیگری هم هستند که فقط جنبه‌ی نظام‌مند روی یک برنامه‌ی بسیار ساده را فقط دنبال کرده است؛ بدون هیچ‌گونه اظهار نظری. این نوع سینما اصلاً در ایران وجود ندارد ■

۱- ابراهیم گلستان در زمینه‌ی نفت و طی سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۴۴ با موضوع نفت این فیلم‌ها را ساخته استند «از قطره تا دریا» (۱۳۳۶)، مجموعه‌ی «چشم‌انداز» (در ۶ قسمت، ۴۱ - ۱۳۳۶)، «یک آتش» (۱۳۴۰) و بالاخره تهیه‌کننده و نویسنده‌ی گفتار متن فیلم «موج و مرجان و خارا» (۱۳۴۱) به کارگردانی «آلن پندری».

و داستانی بگذاریم. به نظر من سینمای مستند دوقطبی است و به‌عکس آن سینمای داستانی یک‌قطبی است. در سینمای داستانی یک قطب شخصی است که فکر اولیه را می‌سازد و این فکر اولیه را به واقعیت تبدیل می‌کند. در هر حال آن واقعیت استادی است که «آربی» می‌گوید؛ ولی در واقع در فیلم مستند، یک قطب خارج از فرد وجود دارد؛ به این صورت که علاوه بر فردی که فیلم را می‌سازد، یک قطب دیگری هم وجود دارد که موضوع است و سینمای مستند «سنتز» این دو قطب است. باید بینیم که این دو قطب در سینمای مستند به چه شکلی یا هم بافت پیدا می‌کنند بافتی که به‌طور معمول در ایران هیچ‌وقت هماهنگ نیست و یک سنتز قابل قبول شاید به وجود نیاورده است اما این نکته را هم باید در نظر داشت که این دو قطب همواره می‌توانند یکدیگر را کامل کنند، اشتباهات همدیگر را جبران کنند؛ ولی در سینمای داستانی این اتفاق نمی‌افتد چون یک قطب وجود دارد ممکن است به کلی اشتباه باشد چون این قطبی که عمل می‌کند در خود فیلمساز متمرکز است. در واقع در تخیل اوست و حتی اگر خلاقیت بگوییم، این به واقعیت تبدیل می‌شود. واقعیتی که ممکن است کاذب باشد یا خیلی اساسی‌تر ذهنی (سوزبکتیو) اما در مستند همیشه یک مقدار از واقعیت وجود دارد به خاطر آن قطب بیرونی و عینی (ایزکتیو) و به همین جهت است که می‌توانیم بگوییم که هیچ‌وقت فیلم بد وجود ندارد. به هر حال، چیزی در این عامل خارجی وجود دارد که به خودی خود درست و واقعی است اما آن قطب دیگر که با این واقعیت مواجه می‌شود، اگر بخواهد که آن را کشف کند، ممکن است آن قطب نتواند با آن هماهنگ شود و خودش را مطرح کند به این شکل است که می‌توانیم به سینمای مستند نگاه کنیم. اگر می‌خواهیم تفاوتی بگذاریم؛ یعنی به‌طور اساسی بین سینمای داستانی و مستند چنین تفاوتی بگذاریم، شاید بتوانیم به چنین نتیجه‌ی برسیم.

آزادی‌ور: با فیلم «اون شب که بارون اومد»، مثالی می‌زنم. ممکن است شیردل در آن دخالت کرده باشد؛ ولی منکر اتفاقاتی که افتاده و در فیلم هست، نمی‌توان شد. ممکن است در نوع تدوینش دخالت کرده باشد و آن‌ها را طوری کنار هم قرار داده باشد که به نظر مضحک‌تر یا جدی‌تر آمده باشد ولی این اتفاقات آن‌جا افتاده است.

اصالتی: به هر حال همین که کلادی دارد و این کار وقتی موضوع را محدود می‌کند، خود نوعی دخالت است و حتی اگر شما در آن دخالت نکنید دوربین دخالت می‌کند، البته به‌طور فیزیکی. از آن‌جا که این دخالت به‌وسیله‌ی کسی تنظیم می‌شود به محض این که اسم تنظیم روی هر قضیه‌ی می‌آید یعنی یک دخالت یعنی شما یک امکان بالقوه را تبدیل به امکانی بالفعل می‌کنید و این خود دخالت است مانند عمل مکانیکی کاشتن یک تخم؛ آیا در صحرا به خودی خود به وجود می‌آید یا این که شما هستید که آن را می‌کارید و از دیم به دست‌پرور تبدیل می‌کنید؟ پس وقتی عملی را انسان انجام می‌دهد بدون دخالت نیست و نمی‌توانیم منکر این دخالت شویم اما چه حدود از دخالت انجام می‌شود و چه منطقی دارد؟ این دخالت است که تا به حال خود را مطرح نکرده به همین جهت این دخالت‌ها به جای این که نیروهای نهفته بر مسئله را بروز دهند نیروهای خفته‌ی آن را از میان می‌برد.

کیمیای: فیلم شیردل اگر کمی در آن جنبه‌های مستند وجود دارد به خاطر ضد و نقیض بودن مسئله است. یعنی درباره‌ی بچه‌سؤال مطرح می‌شود و کسانی درباره‌ی او نظرات مختلف می‌دهند و این شاید به اهمیت قضیه اضافه کند در صورتی که اگر شیردل می‌رفت و با رییس رامهان گرگان مصاحبه می‌کرد، این موضوع جنبه‌ی یک‌طرفه نداشت. سوزمهایی هم هست که به مرور سندیت خود را از دست می‌دهند یعنی در زمان به‌خصوصی، موضوع روز بوده‌اند ممکن است ده سال آینده موضوع فیلم شیردل را کسی باور نکند در ایران چون ما هیچ‌گونه سندی نداریم و منبع اطلاعاتی در جایی نداریم، برای مثال شما اگر بخواهید درباره‌ی «عباس میرزا» یک فیلم مستند بسازید، نمی‌توانید و مجبور هستید خیال‌پردازی کنید و دوباره شخصیت‌سازی کنید سوزمهایی مثل قتل کندی