مقاله

سینمای مستند و بایدها

● شراره گل‌محمدی

اشاره

در یک تقسیم‌بندی کلی، فیلم‌ها را می‌توان به سه گروه عمده‌ی مستند، داستانی و تجربی تقسیم کرد. انگیزه‌ی اصلی ساختن «فیلم مستند»، ایجاد تغییر در وضع موجود است و ایجاد این تغییر غالباً به دلیل نارضایتی از شرایط حاکم بر آن وضع یا موقعیت است. این نوع فیلم‌ها تفکر یا دیدگاهی را در زمینه‌ای از دانش بشری عرضه می‌کنند و ریشه در زندگی، واقعیات و مضامین غیرداستانی دارند. نوشتار حاضر به بررسی جنبه‌های متفاوت فیلم مستند می‌پردازد.

فیلم مستند به سه‌منظور کلی تولید می‌شود:

۱. اطلاع‌رسانی (مثلاً چگونگی رعایت بهداشت کودکان به‌منظور ارتقای سلامتی آن‌ها در جامعه)

۲. تأثیر گذاشتن یا اعمال نفوذ بر افکار (مثلاً مرور پیشینه و کارایی یک نویسنده‌ی هنرمند یا مصلح اجتماعی و بازتاب مثبت آن بر رأی‌دهندگان).

۳. الهام بخشیدن (مثلاً کندوکاو در مضرات استعمال دخانیات برای تحریک و تشویق معتادین به ترک آن).

بنابراین، مراوده‌ی دانش یا اطلاعات، تولید عقیده و باور، و تحریک علاقه، سه انگیزه‌ی عمده‌ی ساخت فیلم مستند هستند. برای ساختن فیلم مستند باید سه عنصر اصلی، یعنی مضمون فیلم مورد نظر، انگیزه یا علت ساختن آن و مخاطبین (بینندگان متشکل از چه کسانی خواهند بود) را مشخص کرد. فیلم واقعیت در بسیاری مواقع برای کلاس‌ها، تجمعات، کلوپ‌ها و یا قشر مشخص و خاصی، مثلاً فقط برای پنج نفر اعضای هیئت‌مدیره‌ی یک شرکت بزرگ که فقط یک‌بار آن فیلم را می‌بینند، ساخته می‌شود. در موارد دیگر، این گونه فیلم‌ها را می‌توان برای مخاطب عام تهیه کرد.

هنگام ساخت فیلم مستند باید به این پرسش‌ها پاسخ دهیم:

۱. انگیزه‌ی ساختن فیلم، ایجاد چه نوع تغییر و یا ابراز نارضایتی نسبت‌به کدام وضع است؟ به‌عبارت دیگر، از چه کسی می‌خواهیم چه بکند و یا چه چیز را می‌خواهیم ثابت کنیم؟

گاهی این انگیزه دارای یک دلیل ظاهری و یک دلیل واقعی است. مثلاً یک کارخانه‌ی تولیدی بزرگ ممکن است ادعا کند که برای بالا بردن وجهه و اعتبار کارخانه و نشان دادن حسن برخورد با عموم، قصد دارد فیلمی از مراحل پیچیده‌ی کارگاهی خود تولید کند، در حالی که دلیل واقعی آنان ممکن است کوچک کردن کارخانه‌ی رقیب در همان زمینه‌ی تولیدی باشد.

۲. مضمون فیلم چیست و علاوه بر آن سازنده‌ی فیلم چه می‌خواهد بگوید؟ یعنی دیدگاه یا زاویه‌ی نگرش وی در مورد مضمون چیست؟ این مضمون چیست؟

این مضمون و دیدگاه باید کاملاً مشخص باشد تا بدان‌جا که بتوان آن را در یک جمله خلاصه کرد؛ مثلاً: وسایل مدرن کشاورزی به شما وقت بیشتری می‌دهند و وقت، پول است!

۳. فیلم‌ساز به چه کسی می‌خواهد آن را بگوید؟ مخاطبین کیستند؟ مثلاً دانش‌آموزان رشته‌ی تجربی سراسر کشور؟ حفاران چاه‌های نفت؟ یا گروه‌های بزرگ‌تر و کوچک‌تر متعلق به سایر اصناف؟

٤. میزان اطلاعات بینندگان در مورد مضمون چه‌قدر است؟ مثلاً اگر فیلمی برای جراحان متخصص ساخته می‌شود، باید در آن از مقدمات پزشکی صرف‌نظر کرد. درحالی‌که فیلمی در مورد دیابت (مرض قند) و عوارض و خطرات پنهان آن، به مقدمات پزشکی برای توده‌ی ناآگاه نیاز دارد.

۵. بعد از تماشای فیلم از بینندگان چه توقعاتی داریم؟ سازنده‌ی فیلم می‌خواهد که آن‌ها چه کنند؟

هدف نهایی، ایجاد نوعی دیدگاه و یا تولید عمل و یا عکس‌العملی در بینندگان است. مشخص کردن این هدف باعث می‌شود فیلم بر محور مشخص‌تر و مؤثرتری ساخته شود.

٦. مشخصه‌های تکنیکی فیلم چیست؟ مثلاً کادر فیلم ۸، ۱٦ یا ۳۵ است؟ آیا دارای صدای هم‌زمان یا سینک هم هست و یا در مرحله‌ی صداگذاری، فقط از صدای نقلی استفاده می‌شود؟ رنگی است یا سیاه و سفید؟ آیا از نقاشی متحرک (انیمیشن) نیز برای مثلاً نشان دادن طرز کار قسمت‌های داخلی یک موتور پیچیده استفاده می‌شود؟

نویسنده‌ی فیلم‌نامه باید از کاربرد این مشخصه‌های تکنیکی مطلع باشد تا استفاده‌ای مؤثر و بجا از آنان به‌عمل آورد.

۷. بودجه چه‌قدر است؟ اطلاع از بودجه‌ی موجود امکان یک برنامه‌ریزی واقع‌بینانه را با عطف به این مهم میسر می‌سازد. انتخاب‌ها و استفاده از امکانات تکنیکی

نیز در ارتباط با سطح بودجه صورت می‌پذیرد.

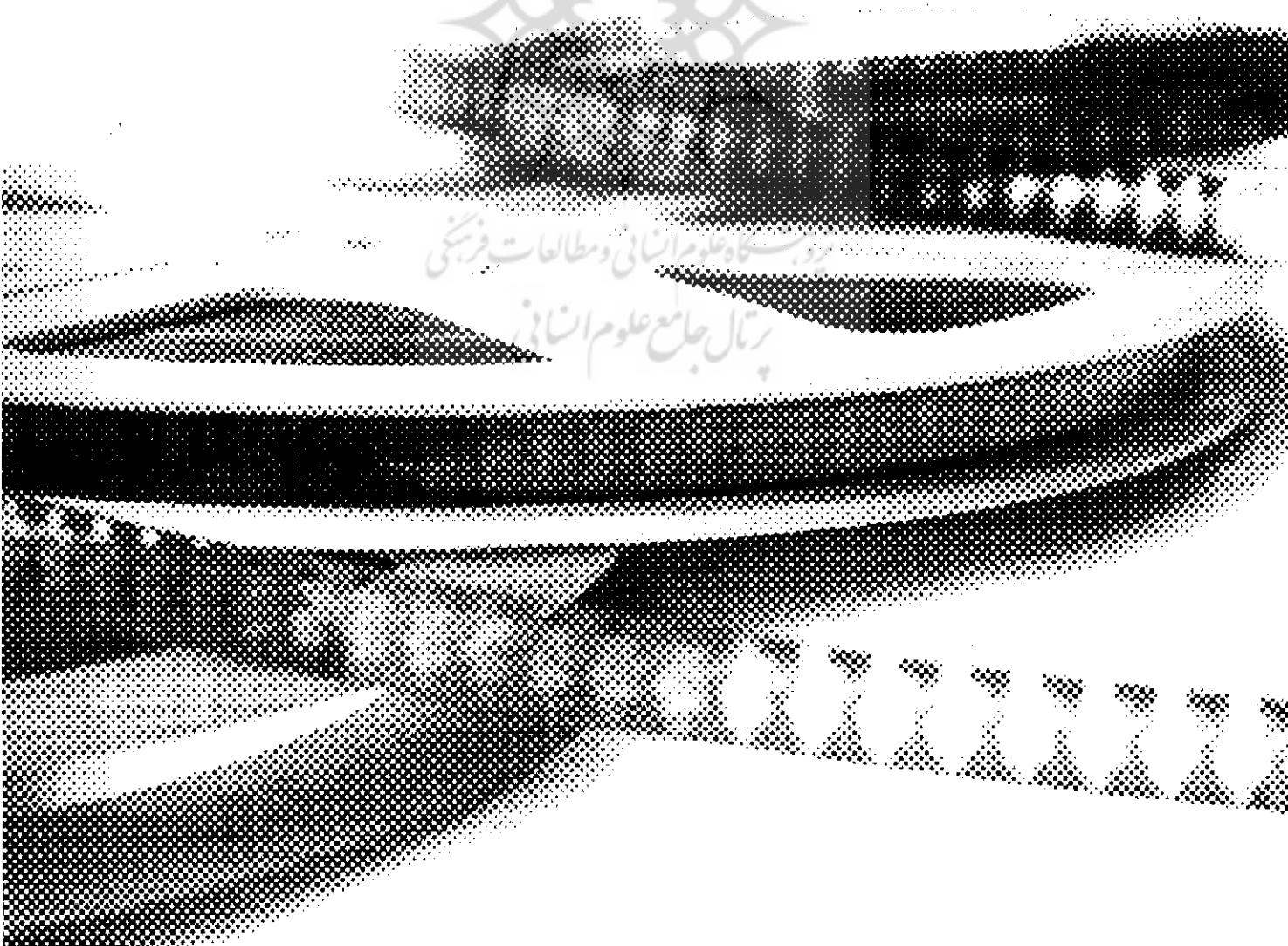
۸ انتخاب مشاور یا مشاورین؛ یعنی شخصی که با مقوله‌ی مورد نظر آشنایی نزدیک دارد و با صحبت صریح در مورد آن موافق است. مشاور مناسب می‌تواند شما را از ساعت‌ها تحقیق معاف کند، مانع اشتباهات احتمالی شود، مشکلات و قوانین مربوط به موضوع را توضیح دهد و در مورد افراد ذی‌ربط اطلاعاتی بدهد.

در خاتمه شایان ذکر است که فیلم‌نامه‌ی فیلم مستند را می‌باید با:

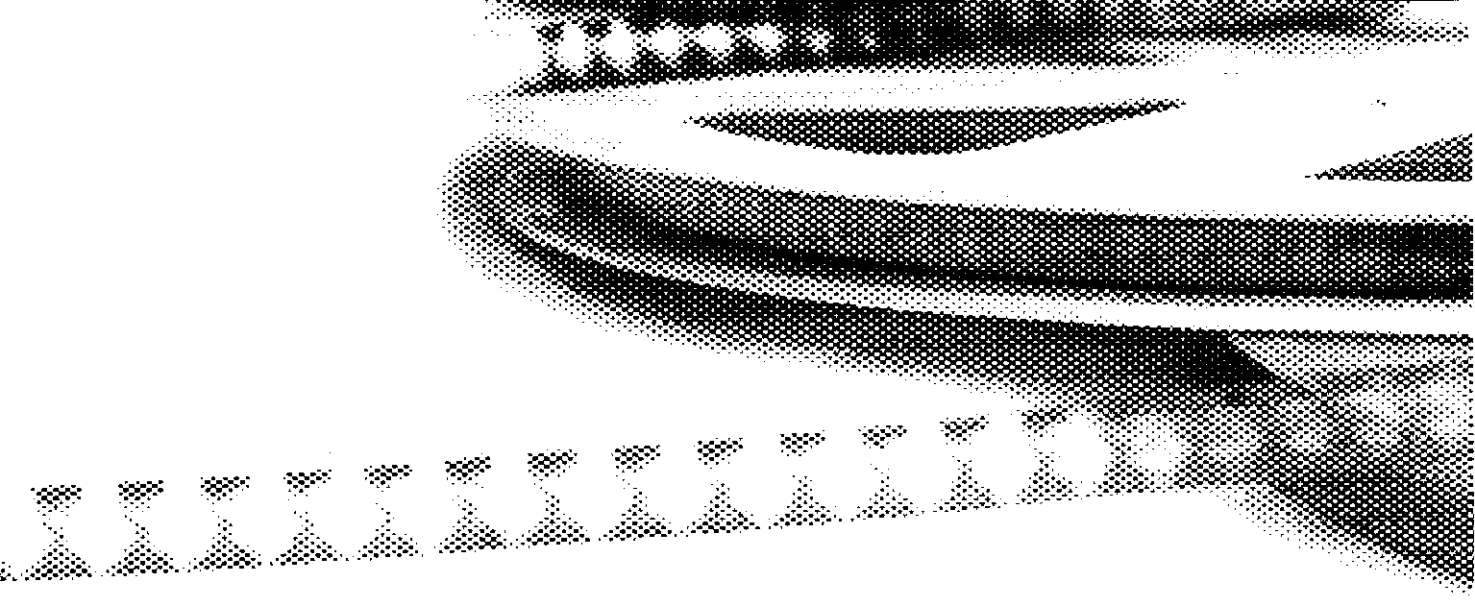
طرح اولیه، شرح سکانس و سناریوی فیلم‌برداری که هریک، نسخه‌ی تکامل‌یافته‌تر از ماقبل خود است، نوشت. این روش به مکتب انگلیسی مستندسازی و اعتقاد راسخ جان گریرسون، شخصیت برجسته‌ی این مکتب، به داشتن فیلم‌نامه‌ی منسجم قبل از فیلم‌برداری، نزدیکی بیشتری دارد و با دو مکتب رابرت فلاهرتی آمریکایی که معتقد بود، مستند عمدتاً مخلوق دوربین است، و ژیگاورتر روسی که اعتقاد داشت، فیلم‌ها اعم از مستند و یا غیرمستند روی دستگاه تدوین خلق می‌شوند، تفاوت‌هایی دارد که در فرصتی مناسب به شرح آن‌ها خواهیم پرداخت.

سینمای مستند و سیاست

زمان پیدایش فیلم‌های مستند به صورت یک سینمای مستقل، به‌طور دقیق روشن نیست و نمی‌توان سبکی مشخص برای آن معلوم کرد. تنها از طریق پیشرفت آن طی سال‌ها کوشش دست‌اندرکاران و به کمک فیلم‌های خبری و طرح‌های تجسمی پیروان مکتب زیباشناسی می‌توان تاریخ و مشخصات آن را روشن ساخت. آثار مستند را می‌توان به هشت گروه گزارش خبری، قوم‌نگاری،



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



مردم‌شناسی، سیاسی، داستانی، تبلیغاتی، ایدئولوژیک سیاسی و سینمایی تقسیم کرد.

هر فیلم حامل یک پیام است. این پیام در دوره‌های متفاوت تاریخ سینما به شکل‌های گوناگون وجود داشته است. با پیدایش مسائل جدید فرهنگی، اجتماعی و سیاسی، سطح توقعات مردم جوامع بالا رفت و آن‌ها خواهان طرح موضوعات مهم‌تر و عمیق‌تری در سینما شدند. در این زمان، وسعت و فراگیری سینما در میان ملل گوناگون بیش از پیش جلوه می‌نمود. طرح مسائل اجتماعی، انسانی، فرهنگی، سیاسی و... در این مقطع ضروری به‌نظر می‌رسید و سینما که در عصر سرمایه‌داری به‌وجود آمده بود، ناگزیر برای بقای خود در خدمت این سیستم قرار می‌گرفت. لیکن فیلم‌سازان متعهد در موضع مخالفت با سیستم سرمایه‌داری قرار گرفتند و در زمینه‌ی مسائل سیاسی به فیلم‌سازی سیاسی روی آوردند.

پیدایش موج جدیدی در سینما، دست‌اندرکاران این وسیله را علیه سینمای مخرب بسیج کرد. آن‌ها دریافته بودند که سینما وسیله‌ای برای کمک به انسان و افکار اوست و از جنبه‌های فراگیری و وسعت عمل فرهنگی این رسانه مطلع بودند. هم‌چنین اعتقاد داشتند که سینماگر بدون پیام و تفکر وجود ندارد. آن‌ها می‌گفتند: مبتذل‌ترین فیلم‌ها پیام‌های مخرب سیاسی دارند و متعهدترین سینماگران پیام‌های مترقی سیاسی می‌دهند.

حرکت‌های مردم در جوامع تحت ستم زمینه‌ی مناسبی برای پیدایش سینمای سیاسی بود. از این‌رو، سینماگران ناگزیر از قبول مقوله‌ی سیاست شدند. این‌که سینما اساساً پدیده‌ای سیاسی است، بدان معنی نیست که سینما به‌عنوان ابزار سیاسی می‌تواند اساس و بنیان جوامع را دگرگون سازد. بلکه چون حامل ایده‌ی سیاسی است، نهایتاً سیاسی عمل می‌کند. برخی فیلم‌ها اهداف سیاسی ویژه‌ای را دنبال می‌کنند. ممکن است درجهت تغییر افکار و اذهان مردم درباره‌ی موضوعات سیاسی عمل کنند. و یا این‌که درپی حمایت از اندیشه‌های یک شخص یا یک ایده باشند.

به هر صورت، سینما راه خود را می‌گشاید و اهداف خود را پیش می‌راند. بیشتر فیلم‌های سیاسی که در سال‌های اخیر ساخته شده‌اند، از موضع مخالف با نظام‌های حاکم بر کشورهای تحت ستم سخن می‌گویند. این فیلم‌ها به بررسی دقیق مسائل سیاسی در شکل‌های متفاوت پرداخته‌اند. درنتیجه میان سینماگران متعهد بحث و جدلی سخت بر سر شکل کار به‌وجود آمده است. باید توجه داشت، سینمای مشهور به «سینمای مستند سیاسی» در عصر حاضر با تمامی گستردگی و وسعت مفهوم، از فیلم‌های آموزشی تا بازسازی واقعیت تاریخی، اساس اصلی فیلم‌سازی سیاسی انقلابی را تشکیل می‌دهد.

نگاه شرقی

در غرب تعریف‌ها همراه با تکنیک و فناوری ارائه شده‌اند و هر تعریفی به فراخور فناوری تازه متولدشده، در سطح و شکل محیطی آن مطرح شده است. آن‌چه تعریف ما را از غرب در پایان قرن بیستم و آغاز سال ۲۰۰۱ متمایز کند، درون‌نگری و گاه ماورایی دیدن اشیا

و پیرامون است. تعمیم و گسترش چنین نگاهی خود را در تعریف هنرهای گوناگون در شرق نمایان می‌سازد. اگر سینمای امروزین ما در سطح جهان مطرح شده، به واسطه‌ی دریافت و ارائه‌ی چنین تعریفی از محیط و زندگی اجتماعی در سینماست. پذیرش این دریافت مربوط به یک قرن یا چند قرن پیش نیست. ریشه‌ی آن را باید در نیاکان جست‌وجو کرد.

اگر یکه‌تازی‌های اقوام متجاوز به ایران را در نظر بگیریم، آن‌چه سبب شد ایران در مقابل این یورش‌ها نجات یابد، مغبون دشمن نشود و تبعات هجوم جدید را در خود حل کند تا ما امروز در آستانه‌ی قرن ۲۱ به آن ببالیم، همان شاخص روش دیدن است. این شاخص که خود را در زندگانی پنهانی و درونی ما جای داده، باعث شده است هر عامل فناوری مدرن را از صافی آن عبور دهیم؛ هرچند معبرهای این صافی نباید آن‌قدر تنگ باشند که از مدرنیسم دور بمانیم و نتوانیم میان سنت و مدرنیسم، هماهنگی به‌وجود آوریم.

درونی دیدن اشیا، امکان ماورایی دیدن به ما می‌دهد و این شکل نگاه کردن توأم با کنکاش به اشیا و محیط باعث می‌شود، فیلم‌ساز با ارائه‌ی نمادها، با تعریف جدید از سطح به عمق موضوع پیش برود و تصوری غیرقابل دیدن را در معرض دید همگان قرار دهد. یا این‌که روش جدید یا زاویه‌ی نوینی برای دریافت و کشف حقیقت ارائه کند. با آگاهی از این‌که فیلم کوتاه به غیر از تعریف فیزیکی آن، در هر فرهنگ شاخصه‌های خاص خود را داراست، این‌گونه دیدن را می‌توان مهم‌ترین عامل تمایز تعریف میان فیلم کوتاه در غرب و ایران‌زمین دانست.

فیلم مستند و واقعیت

مستندساز، مثل هر هنرمند دیگری، شور و شوق «کشف» و یافتن را در تصاویر و اصوات دارد؛ یافتنی که همیشه به نظر او معنی‌دارتر از هر چیزی است که می‌تواند «ابداع» کند. برخلاف فیلم‌ساز داستانی، فیلم‌ساز مستند فعالیت خود را صرف ابداع نمی‌کند، بلکه با گزینش و تنظیم یافته‌هاست که «خودش» را بیان می‌کند. این گزینش‌ها عملاً مجموعه‌ای از تفاسیر و تعابیر او از واقعیت هستند. کار او همان‌طور که نظریه‌پرداز سینمای مستند، جان گریرسون گفته: «تفسیر خلاق واقعیت است.» مستندساز چه موضع ناظر، واقعه‌نگار، مفسر و یا هر موضع دیگری را برگزیند، نمی‌تواند از ذهنیت خود فرار کند. زیرا او در هر حال دیدگاه شخصی خود را از جهان به نمایش می‌گذارد.

مستندساز برای روگردانی از «ابداع» محدودیت‌های بسیار سختی را تحمل می‌کند، زیرا ناگزیر است نه به تخیل بلکه به واقعیت استناد کند. درحالی‌که فیلم‌ساز داستانی مجاز است از تخیلات خویش بهره بگیرد و کسی هم از او به خاطر خلق توهمی از واقعیت خرده نمی‌گیرد. برعکس، برای فیلم‌ساز مستند واقعیت ماده‌ی خاصی است که باید به آن شکل دهد و از آن به‌عنوان عامل انتقال معنی استفاده کند. کار او از این جنبه مثل کار یک مجسمه‌ساز روی قطعه‌ای سنگ بی‌شکل است. فیلم‌ساز داستانی به واقعیت تخیلی خود با طرحی از پیش تنظیم و تعیین شده که قابل کنترل و تکرار در اجراست، میزانسن می‌دهد تا به زیبایی دست یابد، اما مستندساز، زیبایی پنهان در واقعیت‌های مستقل از تخیل و ذهنیت خود را کشف و بیان می‌کند.

مستندساز برای دادن شکل هنری (سینمایی) به واقعیت ناگزیر است، چیزی به آن بیفزاید و یا از آن بکاهد. او ناگزیر است در برخی موارد به بازسازی و یا زمینه‌سازی روی آورد. زیرا در هر حالت، قاب‌بندی نماها و خواص تصویری عدسی‌ها به ناچار خود را بر فضای رویدادها و درنتیجه خود رویداد تحمیل می‌کند. ضمن این‌که جبراً باید تصویر واقعیت را از زاویه‌ی معینی فیلم‌برداری کند. بنابراین، فضای رویداد و زمان آن، به‌ویژه در صورت استفاده از تدوین، فشرده و یا باز می‌شود. بنابراین، «واقعیت جامع» در مستند و به‌طور کلی در سینما یک فرض خلاف است. مستندسازی ناگزیر است که به گزینش و تنظیم بخش‌هایی از واقعیت دست بزند تا نهایتاً از واقعیت طبیعی به یک واقعیت هنری (سینمایی) برسد. در این صورت است که اثر او واجد ارزش و تأثیر هنرمندانه خواهد بود.