سینمای مستند در گذر تاریخ

لادن عباسی

«سینماتوگراف» که بعدها به کوتاهی «سینما» خوانده شد، از آن هنگام که به پیدایی رسید در پی ثبت آنی صحنه‌های زندگی عینی بود. اگر روایتی که نخستین فیلم تاریخ سینما را «بیرون آمدن از کارخانه‌های لومیر» (Sortie des usines de Lumière) ۱۸۹۵؛ (خروج کارگران از کارخانه‌ی لومیر) می‌داند بپذیریم، این فیلم را باید نخستین فیلم مستند نیز دانست؛ در مطبوعات آن زمان چنین می‌خوانیم: «این زندگی عینی است که به هنگام رخ دادن به ثبت رسیده است».

اشتیاق برای شناخت بهتر واقعیت از همان اولین روزهای پیدایش سینما نمایان شد. در این دوره شرکت «لومیر» به سراسر جهان اپراتورها (فیلمبردارانی) می‌فرستد که کارشان ثبت زندگی و رخدادهای مردمان دورافتاده است. گرایش به داشتن دوربین‌های فیلمبرداری سپس در میان کاوشگران، مسافران، روزنامه‌نگاران و مردم‌شناسان پدیدار می‌شود. نخستین اسناد به دست آمده موضوعات بس گوناگونی را در بر می‌گیرند؛ مسابقات ملبورن، تاج‌گذاری نیکلای دوم، ورود گاوبازان، گردش فیل‌ها در پنوم پن و ... در فرانسه «فیلیپ مسگیش» و «فرانسیس دوبلیه» شناخته‌شده‌ترین این شکارگران تصویرند. تماشاگران بی‌درنگ به تولیداتی که سرزمین‌های دورافتاده را برایشان آشکار و رخدادهایی که در جهان می‌گذشت را نمایان می‌ساخت علاقه پیدا می‌کنند و به این ترتیب اخبار و وقایع مسئله‌ی باب روز می‌شوند. در برابر این خواست همگانی و به هنگامی که امکان فیلمبرداری در مکان‌های واقعی وجود نداشت، رخدادها بازسازی می‌شوند؛ «ژرژ ملیس» انفجار رزمناو راین در لنگرگاه هاوانا (۱۸۹۸) را این‌گونه به فیلم درمی‌آورد و شرکت «بیوگراف» در ۱۹۰۵ آتش‌فشان کوه وزوو را با ماکت بازسازی می‌کند. در همین سال نخستین اخبار سینمایی نیز در آمریکا نمود می‌یابد.

در ۱۹۰۷ در پاریس سالنی به نام «پاته ژورنال ۱» ویژه‌ی اخبار ژورنال پدید می‌آید و در سال‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ با آغاز سینمای ناطق این گونه سالن‌ها افزایش می‌یابند (سینه پرس ۲، سینه اک ۳، پاری سوآر ۴)؛ سپس اخبار در نخستین دوره از این سینما به نمایش درمی‌آیند تا آن‌گاه که با پیدایش تلویزیون – که مأموریت بنیادی بی‌درنگش به تماشا درآوردن و آگاهی‌رسانی است – این سنت رو به فراموشی می‌نهد.

اگر مستند را اثری با قالب از پیش اندیشیده بدانیم که حقیقت را از دریچه‌ی نگاه اصیل پدیدآورنده‌اش به دید می‌رساند، گزارش‌ها و اخبار که اغلب بدون برنامه و به گونه‌ی شتابناک ساخته می‌شوند، بیش‌تر پدیدآورنده‌ی بندند تا مستند.

«رابرت فلاهرتی» (۱۹۵۱ – ۱۸۸۴) پدر مستند نوین است. نبوغ این مستندساز آمریکایی در آن بود که می‌دانست مستند باید در پی نقل ماجراهای واقعی قابل اطمینان باشد؛ ماجراهایی که در این حال، قابلیت جذب تماشاگر را نیز داشته باشند. او دو سال به شمال بزرگ می‌رود تا همراه با موضوعات گزارش خود زندگی کند و بر آن می‌شود که زندگی اسکیموها را پیش از رسیدن سفیدپوستان بر روی فیلم به ثبت برساند؛ «نانوک شمالی» (۱۹۲۲) حاصل این کوشش است که تاریخی را در سرگذشت سینما رقم می‌زند. فلاهرتی در ساخت مستند خود از شگردهای پیشبرد داستان در سینمای قصه‌گو بهره می‌گیرد:

– به‌کارگیری نماهای درشت با هدف خلق قهرمان یا شخصیت اصلی

– به‌کارگیری حرکات دوربین برای دراماتیزه کردن کنش

– صحنه‌پردازی برخی سکانس‌ها و هدایت نوع مشارکت موضوع در فیلم

– شبیه‌سازی نخستین برخورد اسکیموها با سفیدپوستان

رابرت فلاهرتی سپس زندگی ساکنان جزیره‌یی در پولینزی را به نمایش می‌گذارد؛ «موآنا» (۱۹۲۵) و «سایه‌های سفید» (۱۹۳۱) و بعدها ماهیگیران جزیره‌ی آران را در «مردی از آران» (۱۹۳۴) و خانواده‌یی فرانسوی‌زبان را در لوییزیانا در «داستان لوییزیانا» (۱۹۴۸).

«جان گریرسون» اسکاتلندی (۱۹۷۲ – ۱۸۹۸)، سازمان‌دهنده‌ی برجسته و انسان‌گرا، فیلم‌هایی ساخت و در عین حال به ساخت فیلم‌هایی کمک کرد که شواهد زندگی روزمره را به تصویر بکشند. او نخستین کسی است که واژه‌ی «مستند» (Documentary) را به کار می‌برد. «ماهیگیران» (۱۹۲۹)، درباره‌ی صیادان شاه‌ماهی در اسکاتلند و شناخته‌شده‌ترین فیلم گریرسون، نخستین فیلم مکتب مستند بریتانیاست که بازده آن در گستره‌ی ده سال بیش از چهارصد فیلم بود. در آمریکا «پل استراند» جنبشی همسان پدیدار می‌سازد؛ «رودخانه» ساخته‌ی «پیرلورنتز» و «شهر» ساخته‌ی «ویلارد وان‌دایک»، از ساخته‌های این جنبش‌اند.

در اروپا مستند اجتماعی در پی کوشش فیلمسازان منفرد و با طبایع گوناگون به عرصه رسید:

– در فرانسه «ژان ویگو» (درباره‌ی نیس، ۱۹۲۹)، «ژرژ روکیه» (فاربیک، ۱۹۴۶)، «ژرژ فرانژو» (خون جانوران، ۱۹۴۸ و هتل دزانولید ۵، ۱۹۵۱)، «آلن رنه» (شب و مه، ۱۹۵۶) و «کریس مارکر» (ماه می زیبا، ۱۹۶۲ و کوبا آری، ۱۹۶۳).

– در اسپانیا «لوییس بونوئل» (زمین بی‌نان، ۱۹۳۲).

– در بلژیک «هانری استورک» (خانه‌های فقر، ۱۹۳۷).

– در هلند «یوریس ایونس» با هانری استورک به شیوه‌ی نیمه‌مخفیانه فیلم شناخته‌شده‌ی «بوریناژ» را درباره‌ی اعتصاب در معادن زغال‌سنگ می‌سازد. در گذر پنجاه سال ما ایونس را در همه‌ی نقاط حساس جهان می‌یابیم؛ در جنگ داخلی اسپانیا (خاک اسپانیا، ۱۹۳۷، با همکاری ارنست همینگوی)، در جنگ‌های استعماری (اندوزی بانگ برمی‌دارد، ۱۹۴۶)، در شیلی (در والپارایزو، ۱۹۶۲)، در ویتنام (آسمان و زمین، ۱۹۶۵) و در لائوس (خلق و اسلحه‌هایش، ۱۹۶۹).

در طول جنگ جهانی اول اپراتورهای اکتوالیته از نبردها فیلمبرداری می‌کنند و به این ترتیب

تقریباً در همه جای دنیا شاهد درآمیختن مستند اطلاع‌رسانی و فیلم تبلیغاتی هستیم. اختیار و اراده‌یی نظامی، افشاگرانه و بسیج‌کننده در کارهای سینماگران متعهد سیاسی در روسیه، آلمان و مانند آن‌ها نمود می‌یابد.

این گرایش در اتحاد جماهیر شوروی به خدمت انقلاب درمی‌آید؛ «ژیگا ورتوف» (۱۹۵۴ - ۱۸۹۵) کار خود را با تدوین فیلم‌های کوتاه «یادمان انقلاب اکتبر» و دیگر فیلم‌های کوتاه تبلیغاتی در کمیته‌ی سینما در مسکو آغاز می‌کند، «پودوفکین» (۱۹۵۳ - ۱۸۹۳) «گرسنگی، گرسنگی، گرسنگی» (۱۹۲۱) را درباره‌ی گرسنگی در نواحی ولگا می‌سازد و «آیزنشتاین» (۱۹۴۸ - ۱۸۹۸) با «اعتصاب» (۱۹۲۵)، «رزمناو پوتمکین» (۱۹۲۵) و «اکتبر» (۱۹۲۷)، با انگیزه‌های ایدئولوژیک به بازی اخبار بازسازی‌شده گام می‌نهد.

ژیگا ورتوف که سخت زیر نفوذ «لف کولوشف» و جنبش آینده‌گرا و متأثر از فیلم آمریکایی «تعصب» ساخته‌ی «گریفیث» (۱۹۱۶) بود، بیانیه‌ی «سینما - چشم» (کینو - گلاز) را انتشار داد که تئوری‌های آن در مجموعه فیلم‌های «کینو - پراودا» (سینما - حقیقت) نمود پیدا می‌کند. او بر قدرت مطلق دوربین اذعان می‌کند. ورتوف در ۱۹۲۹ اثر بسیار شناخته‌شده و برجسته‌ی خود «مردی با دوربین فیلمبرداری» را می‌سازد که یک سمفونی تصویری درباره‌ی شهری بزرگ است (اودسا). او که پژوهش‌هایش را با حوزه‌ی صدا نیز سازگاری بخشیده بود، چند متن دیگر از نوع نیمه‌مستند می‌آفریند که یکی از آن‌ها «اشتیاق» محصول ۱۹۳۱ است که نشانگر تدوین صداهای صنعتی و بریده گفت‌وگوها برای آفرینش یک سمفونی صوتی است. ورتوف فعالیتش را همان‌گونه به پایان برد که آن را چون تدوینگر اخبار سینمایی آغاز کرده بود. نظریات ژیگا ورتوف چه از سوی «ژان روش» و چه از سوی «ژان لوک گدار» به خوبی بازگویی شده‌اند.

در آلمان نازی «لنی ریفنشتال» (۲۰۰۳ - ۱۹۰۲) در سال ۱۹۳۵ «پیروزی اراده» را می‌سازد. این فیلم تبلیغی که نمایشگر گردهمایی رایش سوم در نورنبرگ است، به کمک میزانسن (زوایا و حرکات دوربین و نمادها و نشانه‌ها) موضوع خود را بزرگی می‌بخشد. ریفنشتال هیچ گفتار متن توضیحی به کار خود نمی‌افزاید. در ۱۹۳۶ او «خدایان ورزشگاه» (المپیا) را فیلمبرداری می‌کند که بازی‌های المپیک برلین را دستمایه قرار می‌دهد و فیلمی هنری است. در این فیلم برای نخستین بار چندین نوآوری فن‌آورانه نمایان می‌شوند.

«فرانک کاپرا» (۱۹۹۱ - ۱۸۹۷) به هنگام جنگ جهانی دوم برای وزارت جنگ کار می‌کند و مدیریت ساخت مجموعه فیلم‌های پرآوازه‌ی «چرا می‌جنگیم» (۱۹۴۵ - ۱۹۴۲) را بر عهده می‌گیرد که خود او چند بخش آن را کار می‌کند؛ «پیش درآمد جنگ» و «تازی ضربه می‌زند» (۱۹۴۲)، «تفرقه بینداز و حکومت کن» (۱۹۴۳، با همکاری مشترک آناتول لیتواک)، «نبرد چین» (۱۹۴۴، با همکاری مشترک آناتول لیتواک) و «دشمنان ژاپن را بشناسید» (۱۹۴۵، با همکاری مشترک یوریس ایونس).

ساخت ابزارهای سبک‌وزن در سال‌های آغازین دهه‌ی ۱۹۶۰ که برای فیلمبرداری و ضبط صداهای هم‌زمان در فضای بیرونی به کار گرفته شدند چشم‌اندازهای نوینی را در زمینه‌ی مستند بازگشود؛ موضوعات می‌توانستند فیلمبرداری شوند و صداها و گفتارها نیز در همان زمان ضبط گردند بی‌آن‌که نیاز باشد در استودیو جلوی دوربین بازآفرینی شوند. در این دوره دو رویکرد از بنیان متفاوت به پیدایی رسیدند؛ «سینما مستقیم» در آمریکا و «سینما وریته» در فرانسه.

در آمریکا فیلمسازانی چون «ریچارد لیکاک»، «دان پنبیکر»، «آلبرت» و «دیوید مایزلس»، ابزارهای نوین فیلمبرداری و ضبط صدا را در شرایط عینی به کار می‌گیرند تا سبک جدیدی از گزارش تلویزیونی پنهانی را گسترش دهند؛ در این صورت آن‌ها می‌کوشیدند در بهترین زمان در بهترین مکان باشند تا وقوع رخدادهای بیرونی را به فیلم درآورند، در حالی که خود تا می‌توانند در کنار بایستند.

فیلم‌هایی همچون «انتخابات مقدماتی» (۱۹۶۰، درباره‌ی رویارویی‌های سرنوشت‌ساز برای گزینش نامزدهای انتخاباتی ویسکانسین میان هوبرت هامفری و جان اف. کندی) و «صندلی» (۱۹۶۳، درباره‌ی تلاش برای کاهش کیفر گناه یک سیاه‌پوست)، به گونه‌ی انکارناپذیری نیاکان مستندهای تلویزیونی نوین هستند؛ هرچند تلویزیون از مستند استفاده‌یی معمولی و متعارف می‌کند و این همان گرایشی است که نابگرایان جنبش سینمای مستقیم می‌کوشند تا آن‌جا که می‌توانند از آن بپرهیزند. «فردریک وایزمن» نیز به نوبه‌ی خویش متخصص توصیف خنثی اما بی‌رحمانه‌ی نهادهاست؛ «دبیرستان» (۱۹۶۸)، «قانون و نظم» (۱۹۶۹)، «رفاه» (۱۹۷۵) و «فروشگاه» (۱۹۸۳).

«ریمون دپاردون»، عکاس و مستندساز فرانسوی هم فیلم‌های «بخشی از ستاد انتخاباتی» (۱۹۷۴ که توانست در سال ۲۰۰۲ به نمایش درآید)، «شماره‌ی صفر» (۱۹۷۷)، «اتفاقات» (۱۹۸۳) و «جرایم آشکار» (۱۹۹۴) را ساخته است.

اصطلاح سینما وریته را فیلمسازان فرانسوی برای توصیف چند و چون کاری که در سال‌های ابتدایی دهه‌ی ۱۹۶۰ آغاز کرده بودند به کار گرفتند. این ژان روش بود که این اصطلاح را با فیلم «خاطرات یک تابستان» (۱۹۶۱، با همکاری ادگار مورن، جامعه‌شناس) مناسب به‌کارگیری دید. مفهوم مستند روش بیش‌تر مداخله‌گرایی را در خود نهفته دارد تا مشاهده؛ او بر این باور بود که نقش دوربین، شتاب بخشیدن به عواطف و احساسات است تا به این شکل آدم‌ها به اقرار درافتند.

مستند در حقیقت بر دو راهه‌ی دشوار سازگاری با دو مطالبه گرفتار آمده است؛ از یک سو نشان دادن واقعیت کاملاً آشکار و بی‌پرده (که در غیر این صورت به گفته‌ی آنیس واردا بیم آن می‌رود که چیزی جز دوکومانتور ۶ نباشد) و از سوی دیگر بیان فردی (که در غیر این صورت بیم آن می‌رود که سرد و ملال‌آور باشد). این محدودیت دوگانه موجب غنای این گونه‌ی سینمایی است، چرا که راه را بر نگره‌ها و راه حل‌های گوناگون کارگردانان مختلف باز می‌گذارد و در این حال هم هواداران هنر (والتر روتمن، برلین سمفونی شهر بزرگ، ۱۹۲۸)، هم پیروان اصالت، چهره‌های راسخ و وفادار ذهنیت (مارکر و ویگو)، هم هواداران عدم مداخله (لیکاک)، هم سند خام (رپورتاژ) و مستند داستانی‌شده که آشکارا اکنون سینمای مستند را در غلبه‌ی خود دارد (فلاهرتی) در این سینما امکان بروز می‌یابند.

مستند در عمل از سالن‌های سینما رخت بربسته است. تلویزیون، به‌ویژه از هنگام گسترش شبکه‌ها، پخش‌کننده‌ی اصلی این گونه شده هرچند آمیزه‌ی درهم و برهمی از گزارش ساده‌ی اخبار، فیلم آموزشی، بایگانی‌های از پیش آماده و پژوهش نوین حقیقت و راه‌های تجزیه و تحلیل آن را پدید آورده است ■