از راست: رابرت فلاهرتی، ریچارد لیکاك، فرانسیس فلاهرتی ـ داستان لوئیزیانا

فیلم مستند و یک تعریف (۱)

همایون امامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واقعیت و ذهن، عینیت و ذهنیت، دو مقوله ای است که قرنهاست مورد بررسی واقع می شوند و هرکس با نگاهی خاص آن را تحلیل کرده، ارتباطی نو بین آنها قایل می شود. واقعیت: هر آنچه که به گونه ای مستقل خارج از ذهن وجود داشته باشد ـ خواه عینی و قابل رویت و خواه مادی ولی غیرقابل رویت ـ ذهنیت: هر آنچه که در ذهن یک انسان روی داده است و نتیجه عمل و عکس العمل اندامهای حسی و ادراکی انسان باشد. ذهنیت به اعتباری دیگر، بازتاب واقعیتی بیرونی است در مغز که پس از طی مراحلی که بدان حیات ذهنی گویند، انسان قادر به شناخت و تمیز پدیده ها می شود. این شناخت، متناسب با تجربیات و حکمی است که مغز در این مورد صادر می کند؛ تجربیات و خاطرات قبلی. وجود عکس العمل، مستلزم اراده و اراده، مستلزم شناخت است. بر این اعتبار، هرکس می تواند در برابر واقعیت، ذهنیتی خاص داشته باشد و به گونه ای خاص از واقعیت برداشت کند. بدین ترتیب، آدمهای مختلف در برابر واقعیتی یکه، تعاریف و استنباطهای گوناگونی می توانند داشته باشند. هر یک به فراخور موقعیت ذهنی و پس ماند تجربی خاصی، واقعیت را با تاکید بر بخش خاصی از آن دیده و پاره دیگر آن را بی اهمیت دانسته، آن را نادیده بینگارند. بدین ترتیب، رابطه ای جدید بین عناصر واقعیت به وجود می آید؛ واقعیتی که صرفاً، ذهنی است و دقیقاً شخصی. سینمای مستند بر مبنای این تفسیر شخصی، شکل می گیرد؛ لیکن تفسیرهای پرورده و جامع که محصول اندیشه و ذوق بشر است. می گویم، اندیشه و ذوق. چرا که هیچ گاه. ادراك یا عاطفه محض وجود نداشته است و ندارد. اگر ادراك را فرایندی ذهنی بینگاریم که از بازتابهای حسی شروع و به صدور حکمی نهایی در مورد منبع آن بازتابها که درون طبیعت یا جامعه

وجود دارد، ختم شود، طبیعتاً، ارگانیسم در قبال این شناخت و ادراك، ناگزیر به واکنش است. واکنش ارگانیسم را در ارتباط اراده‌ای که نتیجه جمع بندی تمامی فرضیه های مغزی است عاطفه می گوییم. بنابراین، هر ادراکی، واکنشی عاطفی را به دنبال داشته و هر واکنش عاطفی، لزوماً نتیجه ادراکی خاص است. بدین ترتیب، در واکنش ارگانیسم در برابر یک پدیده، دوق و سلیقه، حس زیبایی شناسی و عواطف انسانی، کاملاً دخالت دارند، و به هیچ روی، نمی توان حتی در خشک ترین روابط، اثری از ذوق، سلیقه و عاطفه جست وجو نکرد.

فیلم مستند، قرار است از طریق تفسیرهای متفاوتی که از واقعیت ـ واقعیتی یکه ـ به دست می دهد، مطالعه کاملی در مورد یک پدیده مشخص انجام دهد؛ چرا که مبنای هر تفسیر، جزء یا اجزایی از واقعیت اند که در هرحال، به طور متفاوت مورد تاکید یا حذف قرار می گیرند و بدین گونه است که فیلم مستند در حفظ، نگهداری و ساخت فرهنگ بالنده هر جامعه، مسؤولیتی خطیر می یابد؛ خطیر تا بدان حد که می تواند ابزار تحمیق باشد و یا وسیله تحقیق؛ تحقیقی کامل که در مطالعه خود، تمامی ابعاد واقعیت را مورد بررسی قرار می دهد. البته، سینمای مستند، تعریفهای متعددی دارد که در بخش دوم همین مقاله به تحلیل و تفسیر آن خواهیم پرداخت. ولی بی مناسبت نیست که در پایان این بحث، اشاره کوتاهی به سبکهای سینمای مستند، داشته باشیم. سبکهایی که مبنای برخورد با واقعیت را تشکیل داده، شیوه های بازتاب آن را در فیلم مستند تعیین می کنند. این سبکها به طور عمده، عبارتنداز: سبک مستند گزارشگر، سبک مستند تبلیغی، سبک مستند شاعرانه، سبک مستند بی واسطه و سبک مستند حقیقت جو یا سینما وریته. البته، سبکهای دیگری نیز در سینمای مستند وجود دارند که طبقه بندی آنها بر اساس موضوع کار بوده است و به هیچ روی، شیوه برخورد خاصی را با واقعیت، تعریف نمی کند؛ سبکهایی چون مستند سیاحتی، مستند اجتماعی، مستند علمی، مستند تاریخ نگار، مستند قوم نگار، مستند حیثیت آور و مستند ویدیویی که بر اساس جایگزینی نوار ویدیویی به جای نوار سلولوئید، طبقه بندی می شود.

مستند گزارشگر

سبکی که همواره با نام و یاد ژیگاورتوف عجین است. سبکی که بر عکسبرداری مستقیم از واقعیت، بی هیچ دخل و تصرفی، استوار است. لیکن در مرحله مونتاژ، کارگردان به کمک ترفندهای تدوینی و تروکاژهای سینمایی، اقدام به بیرون کشیدن رخدادی غیرعادی از درون واقعیتی عادی و روزمره می کند. ورتوف با نظریه «سینما چشم» خود سبکی را در سینمای مستد بنا نهاد که بعدها جانمایه جنبش سینمای مستند انگلستان «جنبش

لنی ریفنشتال ـ نور آبی

سینمای آزاد»، «سبک سینمای بی واسطه آمریکا» و «سینمای حقیقت جو یا سینما وریته» شد.

مستند تبلیغی

«در مستند تبلیغی، هدف بیشتر متقاعد کردن تماشاگر نسبت به موضوعی است که صحت ندارد و وا داشتن او به عملی است که اگر تماشاگر همه حقایق را در مقابل می داشت به آن عمل دست نمی زد.»

فیلم تبلیغی بر کتمان واقعیت استوار نیست، بلکه از طریق حذف بخشهایی از آن ـ صرفاً از طریق نپرداختن بدان ـ و تاکید گاه مبالغه آمیز روی پاره های دیگر، دست به نوعی تحریف می زند. فیلمساز مستند تبلیغی از دیدگاهی خاص به واقعیت نگریسته، بلکه به کمک شگردهایی ویژه سعی می کند، واقعیت را آن گونه بنمایاند که دلخواه اوست. طبیعی است که از این رهگذر، مستندساز به اصالت واقعیت و تفاوت گاه فاحش آن با بازتاب سینمایی اش، کاری نداشته باشد. برای او صرفاً، انتقال جنبه هایی از واقعیت مطرح است که شاید در کلیت آن رویداد خاص، چندان اهمیت نداشته باشد.

مستند شاعرانه

جنگ دوم جهانی و کشت و کشتار و خرابیهای ناشی از آن، سینماگران کشورهای بیطرف ـ مثلاً سوئد ـ را به فکر می اندازد تا با طرح «مستند شاعرانه» مفری برای انسان آن روز از گرفتاریهای روزانه ناشی از برخوردهای اجتماعی، کار و مشغله، ماشینیزم و پیشروی آن تا قلب عواطف انسان بیابند. سینماگران مهم این سبک، ارنی ساکسدورف (از سوئد)، ژرژ روکیه وژرژ فرانژو (از فرانسه) و برت هانسترا (از هلند) هستند. فیلم «شیشه» نخستین فیلم مستندی که برنده جایزه آکادمی علوم سینمایی آمریکا ـ اسکار ـ

می شود. توسط برت هانسترا ساخته شده است. الگوی بیشتر این فیلمسازان، رابرت‌فلاهرتی و سبک مستند شاعرانه ای است که او پی ریزی نموده است. سینماگر در این سبک، فیلمنامه از پیش نوشته ندارد و در عمل به کمک فراهم آوردن موقعیتهای نمایشی که با واقعیت سنخیت داشته و می توان گفت، کاملاً با آن هماهنگی دارد، به ثبت و ضبط تفسیر خود از آن می پردازد. سینماگر در این سبک، از شکار لحظه های ناب غافل نیست و در پایان به کمک مونتاژی نرم، دقیق و حساب شده، به ترکیب مواد تصویری خود می پردازد. معروفترین فیلم این سبک در بعد از جنگ، فیلم مستند «شیشه» است که هانسترا، آن را به سفارش یک کارخانه شیشه گری ساخته است.

مستند بیواسطه

در این سبک که در سالهای بعد از جنگ جهانی دوم و تحت تأثیر «سینما چشم» و فیلمهای ورتوف به وجود می آید. بیشتر افشای واقعیت مورد تاکید قرار می گیرد تا تحلیل آن. سینماگر در این سبک، بدون هیچ فیلمنامه از پیش نوشته شده ای و بدون استفاده از هیچ بازیگر حرفه ای یا غیر حرفه ای، از آدمهایی استفاده می کند که زندگی هر روزه خود را درست به همان گونه که بوده است و هست، بازی می کنند. در این سبک، استفاده از امکانات صدابرداری همزمان و سر صحنه از ضروریات است. افراد تیم سازنده به دلیل نیاز به تحرک بیشتر و همچنین عدم تأثیر گذاری بر روند رویداد در مقابل دوربین، خیلی محدود بوده و غالباً از یک فیلمبردار، یک صدابردار و یک کارگردان، تشکیل می یابد. در این سبک، شکار لحظات، اهمیت خاص داشته، بر نمایش جزئیات به نحوی که تصویری روشن ـ هرچند گذرا ـ از زندگی مقابل دوربین به دست دهد، استوار است. در این سبک، مصاحبه چون نوعی تحریف واقعیت تلقی شده، استفاده نمی شود. مونتاژ در این سبک، عملاً باید توسط کسانی صورت بگیرد که خود در تمامی مراحل فیلمبرداری، در صحنه حضور داشته اند و قادرند واقعیت مونتاژی را به گونه ای سامان دهند که انطباق کاملی با واقعیت فیلمبرداری شده، داشته باشد. یکی از چهره های مهم این سبک، رابرت درو، فیلمساز آمریکایی است که مستندهایی چون «انتخابات» (۱۹۶۰)، «یانکی نه» (۱۹۶۰)، «نهرو» (۱۹۶۲) ساخته است. موضوع فیلم، در این سری فیلمها، بررسی شخصیتهای خاصی است که با بحرانهای اجتماعی شخصی روبه رو هستند. فیلمسازان سبک مستند بیواسطه، مبنای ساختار نمایشی خود را بر بحرانی بنا می نهند که شخصیت مورد نظر، با آن دست به گریبان است و به همین دلیل، جست وجو برای یافتن فردی با بحرانی خاص در ارتباط با موضوع فیلم و یافتن آن، اهمیت بسیار دارد. همان طور که قبلاً خاطر نشان شد، این سبک بر مبنای افشای واقعیت، شکل گرفته است.

این سبک را «مستند حقیقت جو» نیز خوانده اند[2]. لیکن این نگارنده، آن را معادل مناسبی برای این سبک نمی داند؛ معادلی که بتواند بر ویژگیهای خاص و شاخص این سبک، دلالت داشته باشد. چرا که به اعتباری، تمامی فیلمهای مستند، حقیقت جو هستند و در پی کشف و نمودن حقیقتی به ثبت و ضبط رویدادهای مختلف می پردازند. اصطلاح «سینما حقیقت» نیز که برای اولین بار در این مورد توسط ژرژسادول، وضع می شود[3]، چون ترجمه عنوان «کینوپراودا»[4] است، بیشتر یادآور ویژگیهای سبک سینمای ورتوف است؛ سینمایی بیشتر مبتنی بر گزارش. حال آن که در سینما وریته، برخلاف، دیگر سبکها که تنها به نمودن واقعیت و یا در نهایت، ارائه تفسیری بسنده می کنند، خلق واقعیت مدنظر قرار می گیرد؛ «خلق واقعیت در برابر افشای واقعیت»[5] بدین ترتیب که در این سبک، فیلمساز با درگیری در واقعیتی در حال تکوین با دادن سمت و سوی خاص خود در خلق واقعیتی دیگر، سهیم می شود و این هدف سینماگران سینما وریته است؛ حادثه ای که برای اولین بار در سینمای مستند اتفاق می افتد و به هویت این سینما و ویژگی شاخص آن تبدیل می شود. بدین ترتیب، عنوان «سینما حقیقت» هرچند دیگر عنوانی جا افتاده است، به هیچ وجه، بر وجه شاخص این سبک دلالت نکرده، آن را نمی نمایاند.

اولین فیلمی که در ایران با این سبک ساخته شده «اون شب که بارون اومد» نام دارد و توسط کامران شیردل، عرضه شده است. قضیه از این قرار است که خبری جعلی، مبنی بر از جان گذشتگی یک کودک روستایی در حوالی گرگان در روزنامه ها منتشر می شود. در شبی که ریزش سیل، باعث خرابی ریل راه آهن شده، این کودک مانع از سقوط قطار و نجات جان صدها مسافر بی گناه می شود. روزنامه ها از این حادثه با عنوان «حماسه روستازاده گرگانی» یاد می کنند و شیردل، مأمور ساختن فیلمی حماسی ازاین رویداد می شود. وی در برخورد با ماجرا، متوجه می شود که چنین خبری صحت نداشته و ساخته و پرداخته عده ای سودجوست. مسیر ساخت فیلم، عوض شده، و با ساخت این فیلم، حماسه به هجو تبدیل می شود؛ هجو سیستمی فاسد که برای بقای خود، نیاز دارد که هراز چندگاهی، چنین جنجالهایی علم شود و ذهنها را به خود مشغول دارد.

در شروع بحث ضروری خواهد بود، اگر به ارائه تعریفهایی که فیلم مستند را تبیین کرده، از سایر انواع سینما ـ تخیلی و غیرتخیلی، مستند و واقعی ـ متمایز کند، پرداخته شود. چرا که دانستن این موضوع که «فیلم مستند»، چیست و واجد چه خصوصیاتی از نظر هنری، ساختاری و محتوایی است و همچنین، از چه زاویه ای و به چه منظور به حقایق ـ به طبیعت انسان و جامعه ـ نگریسته و از بازتاب این حقایق که در پاره ای موارد، از صافی اندیشه و عاطفه هنرمند گذشته و در پاره ای دیگر «رونوشت برابر اصل» رویدادی است که اتفاق افتاده، چه اهدافی را دنبال می کنند، خود حائز اهمیت است.

ریچارد میران بارسام، برای سینما، دو نوع کلی قایل است: سینمای تخیلی و سینمای غیرتخیلی. «سینمای تخیلی» که در معنای عام از آن به نام سینمای داستانی یاد می شود، طیف وسیعی است که از طریق داستان ـ و در پاره ای موارد، بدون طرح یک داستان مشخص ـ به بیان مقصود می پردازد. این طیف، از فیلمهای فانتزی و تخیلی مه لیس تا فیلم رئالیستی، ناتورالیستی و نئورالیستی و ... را در بر می گیرد.

«در فیلم غیرتخیلی، سعی می شود تا جایی که وجود داشته تا آنجا که موقعیت اجازه می دهد و هرچه نزدیکتر، واقعیت بازسازی شود.»[6] فیلم غیر تخیلی در دو رده متفاوت، دسته بندی شده است: فیلم واقعی و فیلم مستند. ریچارد میران بارسام، در تعریف «سینمای واقعی» می نویسد: «اساساً فیلم واقعی، فاقد پیام به خصوصی است. اما اگر اتفاقاً حامل پیامی باشد ـ که بعضی از فیلمهای واقعی دربردارنده پیامی هستند ـ الزاماً، اجزای دیگر فیلم را تحت الشعاع خود قرار نمی دهد»[7] و همو در تعریف فیلم مستند، می نویسد: «فیلم مستند، بجای تخیل، به توصیف حقایق می پردازد. سازنده فیلم مستند، دید شخصی و دوربین خود را بر روی موقعیت های واقعی ـ اشخاص، کارها، حوادث، متمرکز کرده و کوشش می کند تفسیر جامعی از آنها به عمل آورد. در صفحات بعد، هنگامی که به بررسی آرای مختلف در تعریف سینمای مستند پرداخته شود، ویژگی «تفسیری شخصی بودن از واقعیت» شمول پیدا کرده، در نقطه نظرات تعداد زیادی از بزرگان سینمای مستند مطرح می شود.

حال، با توجه به ارائه تعریفهای پایه و نخستین در مورد سینمای مستند، آرای مختلف در این زمینه آورده می شود. هدف از این امر، دستیابی به تعریفی موجز، کامل، مانع و شامل از سینمای مستند است، هرچند که سینما خود هنر است و نمی توان در هنر به این تعریفهای ثابت چون اصولی بدون تغییر، نگریست. هنر در سینما متناسب با رشد فرهنگی جامعه های بشری، دایم در حال گذار از «شوندی» تکاملی است و ممکن است در آینده به اصولی که خود ناقض تعریفهای امروزه باشد، برسیم.

۱. ژیگاورتوف به عنوان نخستین نظریه پرداز سینمای مستند که تاثیرات مهمی بر سیر تحولی سینمای مستند به طور خاص و سینمای غیرمستند به طور عام، طی چند دهه، گذاشته است، واضع نظریه «سینما ـ چشم» است. بر اساس این نظریه، دوربین فیلمبرداری، بسان چشمی مسلح از وقایع روزمره جامعه، فیلمبرداری می کند. سپس روی میز مو ویلا با مونتاژ به شیوهٔ خاص که ورتوف پیشنهاد می کند، این تکه های فیلم ـ همچون موادی خام ـ مورد مونتاژ واقع شده، و از این فرآیند، چشم غیرمسلح، چیزهایی خواهد دید که در زمان رویدادشان در عالم واقع، قادر به مشاهده آن نبوده است.

۲. جان گریرسون، سینماگر انگلیسی که او را پدر سینمای مستند خوانده اند، فیلم مستند را «گزارش و تفسیر خلاق واقعیت»[9] تعریف کرده است.

جان گریرسون

۳. پیرلورنتز، که یکی دیگر از چهره های شاخص سینمای مستند آمریکاست، فیلم مستند را «فیلمی که از عاملهای درام برخوردار باشد، می داند.»[۱۰]

۴. پال روتا، که یکی دیگر از فیلمسازان و نگره پردازان سینمای مستند انگلستان است، فیلم مستند را «فیلمی که زندگی واقعی مردم را به نحوی خلاق با توجه به شرایط اجتماعی نمودار سازد»[۱۱] می داند.

۵. ریچاردمک کن، می نویسد: «علی رغم وسایل مخابراتی امروز که رو به توسعه است و به نظر می رسد. می توان با آن فریادهای گوشخراشی کشید «مستند ساز» می داند بهترین وضعیت او خبر رسانی، آگاهی دادن و پافشاری است»[۱۲].

۶. بازیل رایت، مستندساز انگلیسی، معتقد است: «فیلم مستند نوع مخصوصی از فیلم نیست، بلکه بسادگی می توان گفت، روش دست یافتن به اطلاعات عملی است»[۱۳].

۷. فیلیپ دان، فیلمساز و تهیه کننده آمریکایی، می نویسد: «... فیلم مستند با طبیعت گوناگونش، سرشار از ابتکار و تجربه است: برخلاف تاکید همگانی ممکن است در فیلم مستند از بازی هنرپیشه ها نیز استفاده شود. ممکن است از «تخیل و فانتزی» یا «حقیقت» در فیلم استفاده کنیم. احتمال دارد از حقه های سینمایی نیز بهره ور شویم. اما اکثر فیلم های مستند در یک چیز مشترکند: هر کدام از آنها تحت فشار نیازهای محدودی قرار دارند. هر فیلم مستند با سلاح عقیده ای مجهز است که سازنده آن در مغز خود دارد. در زمینه ای وسیع تر، فیلم مستند تقریباً همیشه عاملی در خدمت تبلیغات بشمار می رود.»[۱۴]

فیلم مستند به اعتباری اسنادی نیز می تواند از انواع دیگر متمایز شود.

۸. آندریوساریس، پیشنهاد می کند: «بدلیل آن که فیلمها به چیزی، کسی، زمانی و یا محلی استناد می کنند، باید همه آنها را در شمار فیلمهای مستند به حساب آوریم»[۱۵].

۹. در سال ۱۹۴۸، اتحادیه جهانی فیلم مستند، این نوع فیلم را به شرح زیر تعریف کرده است: «تمام روشهایی که برای ثبت هر واقعیت تفسیری بر روی نوار فیلم ـ چه از صحنه واقعی، چه به کمک بازسازی صادقانه صحنه های اصلی به کار می رود، مستندسازی نام دارد. فیلم مستند، متوسل شدن به استدلال و احساسات، برای ایجاد تحرک دلخواه، گسترش معلومات انسانی، برخورد واقع گرایانه با مسائل و یافتن راه حل آنها در زمینه اقتصادی، فرهنگی و روابط انسانی است»[۱۶].

۱۰. ویلارد وان دایک، فیلمساز امریکایی، می نویسد: «فیلم مستند داستانی، فیلمی است که در آن عوامل داستان، با نمایندگان نیروهای سیاسی یا اجتماعی برخورد می کنند و با «خود» شخصیت سیاسی یا اجتماعی روبرو نمی شوند. بنابراین فیلم مستند از بعدی قهرمانانه برخوردار است. همچنین فیلم مستند داستانی نمی تواند قانون جدیدی برای اجتماع وضع کند، اما فیلم های مستند اجتماعی با مردم واقعی و موقعیت های حقیقی یا عین واقعیت برخورد می کنند»[۱۷].

۱۱. آکادمی هنرها و علوم سینمایی آمریکا، فیلم مستند را به شرح زیر تعریف می کند: «فیلم مستند فیلمی است که موضوعهای تاریخی، اجتماعی، علمی و اقتصادی را بررسی کند. فیلمبرداری مستند یا در هنگام وقوع حوادث یا بعداً توسط بازسازی آنها انجام می گیرد. در این نوع فیلم اهمیت محتوای واقعی بیش از محتوای سرگرم کننده است»[۱۸].

با توجه به روح اصلی و جوهر واقعی هر نظریه، می توان نکات مشابه زیادی را در آنها جست. پس به منظور تسهیل در امر بررسی، کلیه نظریات فوق را در سه نظریه زیر، خلاصه می کنیم:

● گریرسون سرانجام گزارش داستان گونه ی وقایع و امور خاص اجتماعی را به عنوان روش اساسی دراماتیزه کردن موضوع فیلم برگزید.

● روش فلاهرتی این بود که فیلم هایش را پیرامون یک داستان ساده دراماتیزه کند.

● اتحادیه جهانی فیلم مستند: تمام روش هایی که برای ثبت هر واقعیت تفسیری بر روی نوار فیلم - چه از صحنه واقعی، چه به کمک بازسازی صادقانه صحنه های اصلی - به کار می رود، مستندسازی نام دارد.

● چگونه می توان تصور کرد که یک فیلمساز با کار بست هر اندازه ساده ابزارها و تمهیدات مختلفی از قبیل لنز، حرکت دوربین، زاویه، اندازه نما، فیلتر، نور و... که هر یک به تنهایی می توانند در تحریف یا دگرگونی و یا لااقل، تعدیل واقعیت تأثیر بسزایی داشته باشند، بی طرف باقی بماند؟

۱. فیلم مستند، همچون تفسیر خلاق واقعیتی اجتماعی که در نظریات ورتوف، گریرسون، پیرلورنتز، ویلاردوان دایک، پال روتا، فیلیپ دان اتحادیه جهانی فیلم مستند و آکادمی هنرها و علوم سینمایی آمریکا و همچنین نظریه ریچارد مک مکن، متجلی است.

۲. نظریه بازیل رایت.

۳. نظریه آندریوساریس.

اینک در زیر به بررسی ویژگیهای هر نقطه نظر، خواهیم پرداخت، به دلیل وسعت و قابلیت بحث انگیزی بیشتر، نظرات بند «۱» را به آخر موکول کرده، به بررسی و تعمق در سایر نظریه ها می پردازیم. نظریه بازیل رایت را به خاطر آن که فیلم مستند را به عنوان یک روش دستیابی به اطلاعات - و صرف دستیابی به اطلاعات - تلقی می کند، نمی توان تعریفی درست از فیلم مستند ارزیابی کرد. چرا که فیلم مستند به اعتبار بسیاری از آراء و فیلمهای موجود، خود یک واقعیت است.

بنابراین، یادکردن از آن به عنوان یک روش دستیابی به اطلاعات و تاکید کردن بر این که فیلم مستند، نوع به خصوصی از فیلم نیست، به نظر غیرمنطقی می نماید. چرا که با عنایت به سطرهای قبل و تفاوتهایی که ریچارد میران بارسام، بین فیلمهای واقعی و فیلم مستند، قایل شد، می توان برای فیلم مستند، یک واقعیت جدید قایل شد و از آن به عنوان واقعیتی نو نام برد که با بازآفرینی یک واقعیت مادر - عینی - از یک سو، ریشه در واقعیات، یعنی بیرون و از سوی دیگر، ریشه درذهنیات و عواطف و احساسات هنرمند دارد و عجیب نخواهد بود، اگر در پاره ای موارد، این واقعیت جدید با واقعیت بیرونی که منشاء واقعیت هنری است، متفاوت بوده و حتی مغایرت داشته باشد. این خود نقض تعریف بازیل رایت است؛ چرا که در ساختن یک فیلم مستند، تنها نمایش لحظه به لحظه یک واقعیت مدنظر نیست، بلکه با توجه به تعاریف نگره های مختلف سینمایی، می توان گفت، اصولاً امکان این که فیلمی بیطرفانه در مورد یک واقعیت ساخت، وجود ندارد. زیرا، نفس سینما مبتنی بر گزینش و نمایش بخشی از واقعیت است و فیلمساز بر حسب ان که از چه زاویه یا بخشی آن واقعیت را مورد گزینش و نمایش قرار داده باشد، در آن واقعیت دست برده است. مگر نه این است که دو نفر با دو دیدگاه متفاوت در برابر یک واقعیت عینی می توانند، برداشتهای متفاوتی داشته باشند؟ حال چگونه می توان تصور کرد که یک فیلمساز با کاربست - هر اندازه ساده ابزارها و تمهیدات مختلفی از قبیل لنز، حرکت دوربین، زاویه، اندازه نما، فیلتر، نور ... که هریک به تنهایی می توانند در تحریف یا دگرگونی و یا لااقل، تعدیل واقعیت تأثیر بسزایی داشته باشند، بی طرف باقی بماند؟

در مورد نظریه آندریوساریس، تنها می توان گفت که آری می توان بر این اعتبار، تمامی سینما و حتی ادبیات داستانی را به خاطر طرح رویدادهایی که در زمان و مکان مشخصی می گذرند، مستند دانست. لیکن این تعریف نه تنها برای فیلم مستند تمایزی قایل نمی شود، بلکه با پذیرش آن، تنها باور خود را از مفهوم مستند محدود کرده ایم و با همین محدودیت، بعدها قادر به تبیین مواردی از فیلم مستند که با فیلم واقعی مرزبندی بسیار ظریفی دارند، نخواهیم بود. چرا که بالاخره، هر فیلمی، متعلق به هر نوع سینمایی که باشد، باز محور مواردی که مطرح می کند، انسان و مسائل و مشکلات اوست. خواه در شکلی رویایی و کابوسگون و خواه در شکلی واقع گرا. خواه در این فیلم، گوشه ای از مسایل انسان و یا آینده او به طرزی تخیلی نمایش داده شود و خواه با دیدی واقع گرا و در روالی واقعی، باز نتیجه فرقی نمی کند.

با توجه به مطالبی که در بالا عنوان شد، به عام ترین و کامل ترین تعریفی که از سینمای مستند ـ شده است، می رسیم؛ یعنی تعریفهای مندرج در بند «۱». در زیر، این تعریفها را به اجمال، بررسی می کنیم:

گریرسون در تعریف خود از مفهوم «گزارش و تفسیر خلاق واقعیت» صحبت می کند. شاید نتوان تعریفی از این موجزتر برای هر پدیده ای که پیرامون ما وجود دارد به دست داد. گریرسون، فیلم مستند را تفسیری خلاق می داند که مستندساز از واقعیتی بیرونی می دهد. به عبارت دیگر، او در این تعریف به اتکای ارتباط دیالکتیکی عینیت و ذهنیت، فیلم مستند را بسان بازتاب عاطفی پدیده های عینی ارزیابی می کند.

بنابه دلایلی که گذشت، نمایش واقعیت هر اندازه هم واقعی باشد، باز بخشی از واقعیت است و به همین دلیل، می تواند خود واقعیت نباشد و به اعتقاد این نگارنده، هیچ گاه، خود واقعیت نخواهد بود. بیان این نظریه از سوی گریرسون، درك ظریف و تیزبینانه او را از وسعت مقوله به نام واقعیت نشان می دهد.

سینما به کنار. حتی در جریان نقل یک رویداد، از سوی یک راوی، باز نمی توان از دخالت عاطفی او نسبت به عناصر مثبت و منفی واقعه، صرف نظر کرد. به بیان دیگر، او تفسیر خود را از واقعیت به نقالی نشسته است. ناگفته نماند که در بعضی از فیلمها، بیان در خدمت تفهیم بیشتر مقوله ای است که می خواهد مطرح کند. مثلاً در یک فیلم علمی آموزشی که می خواهد برای مثال، از «اصل بقای ماده و انرژی» صحبت کند، تمام هم و غم سازنده معطوف این اصل است که چطور با ابزار خاصی که دارد، برای مخاطبان خاصی که در نظر گرفته، موضوع را به نحو ساده ای تشریح کند و در این مورد، تفسیر او از واقعیت ـ هرچند او واقعیت را تفسیر نکرده، بلکه تشریح می کند ـ همان واقعیت خواهد بود. ولی فراموش نکنیم، این فیلمها در رده فیلمهای واقعی جای دارند، نه در رده فیلمهای مستند. چرا که فیلم مستند، همیشه با داوری توام است ... «اگر سینمای مستند تنها بر نظریه واقعگرایی خام بنیاد یافته بود با فیلم خبری یا فیلم گزارشی قرابت می یافت. گریرسون احساس کرد اگر قرار است جاه طلبی اش در مورد استفاده از سینما به قصد مشارکت دادن مردم در روند تاریخ را عمل کند، دستمایه اش باید «دراماتیزه» یا «تفسیر» شود. انگیزه دراماتیزه کردن دستمایه ی اساسی، اغلب با اصل واقعگرایی خام تناقض داشت. اما گریرسون گویا، هشیارانه بر این تناقض آگاه نبود و تنها خواهان آن روشهایی از دراماتیزه کردن بود که چندان زننده و ناخوشایند نباشد»[۱۹].

در سطور پیش با آوردن فرازهایی از مقاله «جنبش سینمای مستند: جان گریرسون»، در رابطه با استنباط و مراد گریرسون از عبارت «تفسیر خلاق واقعیت» مشخص شد که همان دراماتیزه شدن فیلم مستند است که بسان تنها روش موجود با اتکا بر ایجازی هنرمندانه که نفس ساختار فیلم می طلبد، این امکان را برای فیلمساز فراهم می کند تا در کمترین زمان به برقراری بیشترین و کاملترین ارتباط بپردازد. آلن لاول، در تشریح استنباط گریرسون از مفهوم دراماتیزه شدن می نویسد: «سینمای دهه ی بیست، سه روش گوناگون دراماتیزه کردن دستمایه ی مستند را عرضه می کرد. اولین و آشکارترین آنها روش دراماتیزاسیون تاکیدی شوروی بود. استفاده از قصه و طرح داستانی، تیپ سازی شخصیت، تمهیدات تدوین فصیح و غیره. بدیهی است این همان روشی بود که باید گریرسون را مجذوب می کرد. زیرا، کارگردانان شوروی هم سینما را یک سلاح اجتماعی می دانستند. اما در حقیقت، به نظر نمی رسد گریرسون چندان هم مجذوب تکنیکهای سینمای شوروی بوده باشد. بی اعتمادی و بدگمانی ناشی از پس زمینه ی کالونیستی او نسبت به داستان پردازی و حقه های استادانه هنری، علت این بی علاقگی بود. مهم تر از این، گویا اختلاف ایدئولوژیک او با کارگردانان شوروی بود. گریرسون احساس می کرد، روشهای دراماتیزاسیون تاکیدی آنان تنها به درد وضعیت انقلابی می خورد ... سایر روشهای امکان پذیر دراماتیزاسیون، توسط فلاهرتی و مکتبی که «فقط ساعتهای» کاوالکانتی و «برلین» روتمان نماینده اش بودند مطرح شد.

روش فلاهرتی، این بود که فیلمهایش را پیرامون یک داستان ساده دراماتیزه کند. گریرسون با این روش مخالف بود، زیرا داستان فلاهرتی با دید رمانتیکی از جهان همراه بود که گریرسون آن را منسوخ می شمرد. از دیدگاه گریرسون «برلین» و «فقط ساعتها» مناسب ترین نمونه ها بودند. هر دو فیلم، زندگی شهرهایی را در یک روز بخصوص پی می گرفت. با مونتاژ نماها، حوادثی که تنها وجه مشترکشان همزمان بودن آنها بود، مقطعی عرضی از زندگی شهری را به دست می دادند. و دیگر روایت ساده ان حوادث نبودند. این روش تاثیر زیادی بر فیلمسازان ان دوره گذاشت. اما گریرسون ایراد عمده ای به این روش می گرفت: «کاوالکانتی» و «روتمان» در مقام هنرمند فیلم می ساختند و نه مبلغ «پروپاگاندیست». فنون تدوینشان در جهت آفرینش الگوهای انتزاعی و موزون به کار گرفته می شد. گریرسون مدتها، با این نوع فیلمسازی مبارزه می کرد. و «برلین» هدف ویژه او بود.

گریرسون سرانجام گزارش داستان گونه ی وقایع و امور خاص اجتماعی را به عنوان روش اساسی دراماتیزه کردن موضوع فیلم برگزید. مثلاً «ماهیگیران» (۱۹۲۹) جریان کار مردانی را که ماهی صید می کنند پی می گیرد، جریانی که از ساحل شروع می شود تا به دریا رفتن و سپس بازگشت آنان و فروش و مصرف ماهی ها ادامه می یابد»[۲۰].

در یک جمع بندی، می توان گفت، عناصر عمده تعریف گریرسون از سینمای مستند در وهلهٔ اول، تبلیغی بودن آن است. بدین معنی که فیلم مستند در خدمت عقیده‌ای اجتماعی و حول تفسیری که هنرمند از یک واقعیت عرضه می دارد، شکل می گیرد. بنابراین، انگیزه و هدف تولید فیلم مستند از این دیدگاه ارتقای سطح آگاهی یک جامعه است. روشی که گریرسون برای رسیدن بدین هدف برمی گزیند، دراماتیزاسیون است. در این ارتباط، باید گفت، واقعیت ذهنی هنرمند که مولود واقعیت اجتماعی و عینی است، اگر نگوییم بیش از اصل واقعیت ارزشمند است، باید بپذیریم که همسان آن ارجمند است. چرا که به برقراری یک ارتباط علل و معلولی در قالبی حسی نسبت به عناصر مختلف واقعیت می پردازد.

در تعریف «پرلورنتز» است که تمامی بار شکل بندی فیلم مستند در دراماتیزاسیون متجلی می شود. به عبارت دیگر، او فیلم مستند را از این زاویه بررسی کرده و شاخص عمدهٔ خود را برای شناسایی فیلم مستند دراماتیزاسیون می انگارد. تا آنجا که در تاریخهای سینما می خوانیم، مستندسازی در دههٔ سی تحت تأثیر جنبش سینمای مستند انگلستان توسط لویی دورشمون و پرلورنتز در آمریکا پایه گذاری می شود. در این مورد می خوانیم:

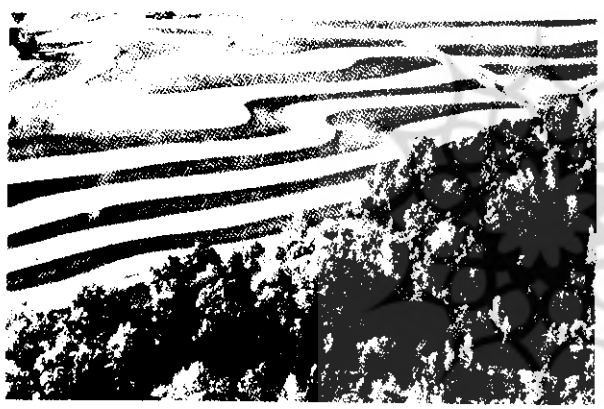
«فیلم خیشی که مزارع را شخم زد (۱۹۳۶) اثر پرلورنتز برای سینمای مستند آمریکا همان وجهه ای را کسب کرد که فیلم «صیادان» «گریرسون» برای سینمای انگلیس»[۲۱].

توضیح زیر، تا اندازه‌ای روشهای دستیابی پرلورنتز را به بافت و ساختی دراماتیک در فیلم «باران» (۱۹۳۷) نشان می دهد:

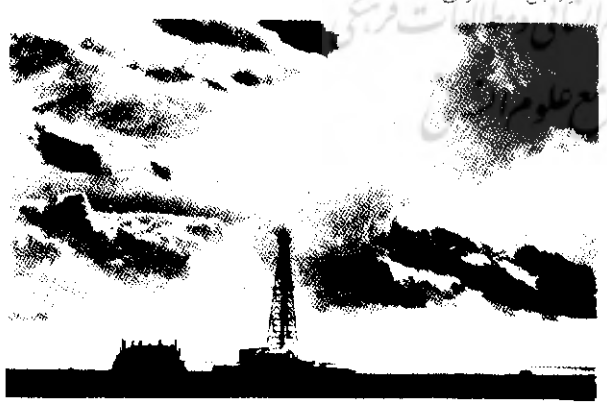
«مونتاژ پویا، تفسیری شاعرانه و موسیقی آهنگسازان معاصر آمریکایی در این فیلمها به سان سرودی در توصیف مناظر آمریکا و معنویت پیشگامان آن متجلی گردید[۲۲].»

مونتاژی پویا، تفسیر شاعرانه و موسیقی و ... فاکتورهایی هستند که همچون عناصر اصلی، بدان نگریسته شده است؛ عناصری که ساختار دراماتیک فیلم را می سازند. در مورد مونتاژ پویا، می توان این طور استنباط نمود که این گونه فیلمها از مونتاژی روایتی برخوردار نبوده، عامل مونتاژ در آنها چون عامل مهمی در

مردی از آران ـ فلاهرتی



سوزمین ـ فلاهرتی



داستان لوئیزیانا ـ فلاهرتی

● جان گریرسون: فیلم مستند گزارش و تفسیر خلاق واقعیت است.

● پیر لورنتز: فیلم مستند فیلمی است که از عاملهای درام برخوردار باشد.

تقویت و انتقال حس یا تفسیر یک واقعه به کار برده می شود. به عبارت دیگر، فیلمساز با تکیه بر ذهن، خاطرات، تصور و تخیل، تماشاگر و حالت تداعی معانی از روشهای مونتاژی خاصی استفاده می کند که دوران اوج و شکوفایی اش در شوروی دهه دوم قرن جاری، داشته است. مواردی چون استفاده از تکنیکهای مونتاژی خاصی که به «مونتاژ تمثیلی»، «مونتاژ استعاری»، و «مونتاژ روشنفکرانه» و با الهام از نظریه پردازان بزرگی چون کوله شوف، وزوالود، پودوفکین، سرگئی آیزنشتاین، ژیگاورتوف و تا حدی، الکساندر داوژنکو، صورت می پذیرفت.

در مورد استفاده خلاقانه از باند صدا و تأثیر عمیق آن در مونتاژ و ساختار دراماتیک، می خوانیم:

«در تداوم کوتاه اما کاملی که از «ترانه سیلان»[۲۳] (۱۹۳۵) ساخته ی بازیل رایت بررسی کردیم، به ندرت از صدای حقیقی استفاده شده است. بازیل رایت، نوار صدای فیلمش را برای تفسیر و تأویل غیرمستقیم در مورد تصویرهایش بکار می برد، نه به منظور افزودن بعد واقعگرایانه دیگری به ارائه موضوعش. بنابراین صداهای حقیقی مناسب مقصود او نیستند. نمونهٔ دیگر، همین نوع کاربرد صدای تفسیری را در فیلم «گاو آهنی که دشتها را شخم زد» از پرلورنتز، می توان یافت. فصلی از فیلم که وضع کشاورزی آمریکا در سالهای جنگ اول جهانی (۱۸ ـ ۱۹۱۴) را بررسی می کند، نماهایی از نواحی روستایی و دهقانان را در حال کار بر روی زمین نشان می دهد. همراه با این نماها یک مارش نظامی، صدای پای سربازان در حال رژه رفتن، شلیک اسلحه و گفتاری را می شنویم که در میدان سان و رژه ادا می شود. اینها البته تا حدی حاکی از آنند که زندگی روزمره عادی و یکنواخت دهقانان در فصل کشت، در حالی جریان دارد که سربازان در جبهه می جنگند. اما معنای تلویحی دیگری نیز وجود دارد. تداوم فیلم دال بر آن است که کشاورزی در زمان جنگ حالت اضطراری و انضباط شدید ارتش را به خود گرفته است. این نکته ها مستقیماً در گفتار بیان نشده اند. تعبیر خاصی از تضاد موجود در ضرباهنگ و محتوای صدا و تصویرها، خود جلوهٔ مطلوب را القا می کند»[۲۴].

البته، این موارد بخشی از امکانات عملی سینمای مستند برای دستیابی به فرمی دراماتیک است. خالی از لطف نخواهد بود، اگر در این مقوله، یادی بکنیم از تجربیات و استفاده های درخشان همفری جینگز: «یکی از مسائلی که در برخورد با جینگز پیش می آید ـ و در فیلمهایش به حادترین شکل بروز می کند ـ آنست که هرچند او تصویرهای عمومی را بکار می برد، این تصویرها حاوی تداعیها و توارد هایی بود که معمولاً عامه ی مردم بطور کلی بدان دسترسی ندارند»[۲۵]. آلن لاول، در ادامهٔ این مبحث که سر تا سر به همفری جینگز اختصاص دارد به عواملی چون استفاده خلاقانه از گفتار، مونتاژ و موسیقی، اشاره کرده و از آنها به سان عواملی که ساختار دراماتیک فیلمهای وی را شکل می دهند یاد می کنند، او در مورد فیلم «لندن تاب می آورد» می نویسد: «در اواخر فیلم جملهٔ ... و آنان هزاران نفر را خواهند کشت از زبان رینولدز «با نمای گربه ای همراه می شود که محتاطانه از ویرانه های خانه ای بیرون می آید. کاربرد صدا توسط جینگز، بدون این کار هم استادانه است. گفتار در کنار تصویرهایی بکار گرفته شده است که پیش از آن که واژه ها را مصور سازند، واکنش های ما را بدان می آمیزند. گفتار هم در خدمت تصویرهاست و هم در خدمت صداهای طبیعی و در هنگامی قطع می شود که مثلا بمب افکن ها دارند نزدیک می شوند و طنین صدایشان فضای لازم را خلق می کند»[۲۶].

نظریهٔ پال روتا، بازتاب خلاق زندگی واقعی مردم را موضوع اصلی فیلم مستند می داند. در نقطه نظراتی که تا کنون مورد بحث قرار گرفت، وجوه مشترک زیادی را می توان جست. از نظر روتا، یک فیلم مستند با دو شاخص مهم، مورد ارزیابی و تمایز قرار می گیرد: اول، بازتاب زندگی واقعی مردم و جامعه چیزی که در نظریات گریرسون نیز مورد تاکید قرار گرفت ـ دوم، شکل خلاق این بازتاب که فرای واقعیت است. همین جا می توان نتیجه گرفت که این فرا واقعیتی بودن فیلم مستند، خود به منزلهٔ بازآفرینی واقعیت است و پر واضح است که واقعیت بازآفرینی شده، خود موجودیتی مستقل از واقعیت اجتماعی داشته و می توان آن را واقعیتی جدید پنداشت. این تعبیر به نوعی دیگر در نظرات فیلیپ دان نیز منعکس است و حتی می توان گفت، کاملتر و صریح تر عنوان می شود. نظریه فیلیپ دان را از دو وجه، به اجمال مورد ارزیابی قرار می دهیم: اول، از نقطه نظر تاکیدی که او بر تفسیری بودن فیلم مستند دارد، تا آنجا که صراحتاً می گوید: «... هر فیلم مستند به ملاح عقیده ای مجهز است که سازنده آن را در مغز خود دارد»[۲۷]. دوم، شکلی که این عقیده برای مطرح شدن، بدان نیاز دارد. در مورد وجه اول، می بینیم که محور، همان محوری است که قبلاً در نظرات گریرسون، پال روتا، جینگز و دیگران مطرح شد؛ یعنی، احساس تعهد نسبت به جامعه ای که همیشه در معرض آسیبهای مختلف قرار داشته و اجرای این تعهد در قالب تفسیری مشخص که از آسیب مورد نظر ـ بخوان واقعیت مورد نظر ـ به دست می دهد. مورد دوم که شکل ارائه این داوری و تفسیر را مورد ارزیابی قرار می دهد، دست فیلمساز را تا بدان حد باز می گذارد که از راهیابی فانتزی، تخیل و حتی حقه های سینمایی و همچنین استفاده از بازی هنرپیشه، بیمی در مورد اصالت استنادی اثرش به دل راه ندهد. این سخن مرز بین سینمای مستند و داستانی را به ظریف ترین حد خود تقلیل می دهد، یا حتی به جرأت می توان گفت که از بین می برد تا بدانجایی که تفکیک این دو از یکدیگر، سخت دشوار و گاه غیرممکن می نماید.

در تعریفی که آکادمی هنرها و علوم سینمایی آمریکا از فیلم مستند به دست می دهد، ضمن تکرار ویژگی داشتن قابلیت بازسازی، آن را در عرصه تاریخی، اجتماعی، علمی و اقتصادی بسط داده، بر هدفمند بودن آن و این که به علت سرگرمی ساخته نشده، تاکید می ورزد.

شاید بتوان گفت، کاملترین تعریف از فیلم مستند، توسط

همه خاطرات دنیا ـ آلن رنه

اتحادیه جهانی فیلم مستند ارائه شده؛ چرا که نقطه نظرات بسیاری را در خود دارد. اول آن که فیلم مستند، تفسیر واقعیت است. به عبارت دیگر، خود، یک واقعیت است؛ واقعیتی که از تفسیر واقعیتی دیگر به وجود آمده است. دوم، آن که از نظر شکل، این ثبت رویداد می تواند مستقیماً انجام پذیرد و یک بار برای همیشه، یا این که در مقابل دوربین و توسط هنرپیشه یا همان افراد واقعی بازسازی شود. سوم، آن که توان فیلم مستند را از عرصهٔ ادراکات فراتر برده و عرصهٔ احساس را نیز مشمول آن ساخت، بدین معنی که فیلمساز، بخشی از پیام خود را از طریق احساس با مخاطب در میان می نهد و تنها در حیطهٔ ادراک ـ مانند فیلمهای واقعی ـ باقی نمی ماند و بالاخره، چهارم، آن که عرصه هایی که فیلم مستند می تواند در ارتقای سطح کیفی آنها موثر باشد؛ یعنی عرصه های اقتصادی، فرهنگی و روابط انسانی. می توان واژه اجتماعی را جایگزین روابط انسانی کرد و به مفهوم کاملتری رسید که آن هم روابط اجتماعی است. □

ادامه دارد

○ پانوشتها

۱. حمید نفیسی، فیلم مستند، ج۲، صص ۱۸۳، انتشارات دانشگاه آزاد ایران، چ اوّل۱۳۵۷، تهران.

۲. همان، صص۴۲۹.

۳. در سال ۱۹۴۸، ژرژسادول این اصطلاح را برای نامیدن سبک فیلم «وقایع نابستانی» ساخته ژان روش بکار برده است.

۴. عنوانی که ژیگاورتوف به سبک سینمایی خود داده است.

۵. حمید نفیسی. همان، صص۴۳۳.

۶. ریچارد میران بارسام، سینمای مستند، ترجمه مرتضی پاریزی، تهران، اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی، چ اوّل۱۳۶۲، ص۱۶.

۷. همان، ص۱۷.

۸. همان، ص۱۵.

۹. حمید نفیسی، ج۱، تهران، دانشگاه آزاد، چ اوّل ۱۳۵۷، ص۲.

۱۰و ۱۱. حمید نفیسی، همان، صص۴.

۱۲ و ۱۳. ریچارد میران بارسام، همان، صص۸ و ۱۴.

۱۴ و ۱۵. ریچارد میران بارسام، همان، صص۱۳ و ۱۴.

۱۶، ۱۷و ۱۸. حمید نفیسی، همان، صص۴.

۱۹. جیم هیلر و آلن لاول، پژوهشهایی در سینمای مستند، ترجمه وازریک در ساهاکیان، چ اوّل فاریاب، ۱۳۶۴ ص۲۵.

۲۰. جیم هیلر و آلن لاول، همان، ص۲۵.

۲۱. اولریش گرگور و اوتو پاتالاس، تاریخ سینمای هنری، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران، نشر ماهور، ۱۳۶۸. چ اوّل. ص۳۹۵.

۲۲. همان.

۲۳. در بعضی منابع از این فیلم تحت عنوان «سرود سراندیب» یاد شده است.

۲۴. کارل رایتس و گوین میلار، فن تدوین فیلم، ترجمه وازریک در ساهاکیان، تهران سروش چ اوّل ۱۳۶۷، ص۱۹۵.

۲۵. جیم هیلر و آلن لاول، همان، ص۷۴.

۲۶. جیم هیلر و آلن لاول، همان، ص۸۹.

۲۷. ریچارد میران بارسام، همان، ص۱۴.