مقدمه‌یی بر سینمای مستند

مجید روانجو

پذیرفتن این حقیقت، چندان دشوار و دور از ذهن نیست که زندگی انسان‌های این روز و روزگار و بطبع رویکردها و کنش‌های فردی و اجتماعی آن‌ها به ناگزیر و به طرز غریب و اضطراب‌آوری دستخوش محاصره‌های روانی پی‌درپی و شبیخون‌های تبلیغاتی دم به ساعت انواع اسلوب‌های ابزاری تجارت رسانه‌یی و قلمروهای کژآیین و بی‌مرز رسانه‌های تجاری بوده که ناچیزترین ره‌آورد آن، کاهش به مرور و فراگیر تحریک‌پذیری سیستم‌های مغزی و جسمانی ما در برابر انواع محرک‌های واقعی، احساسی و تفکربرانگیز جهان پیرامون است. در میان گونه‌های مختلف دستاویزهای اندیشه‌گی و چاره‌گری‌های هنری (از وانمودهای نوشتاری تا خلاقیت‌های تجسمی و دیداری) و نیز بلاگردانی‌های مبتنی بر فرایندهای خودشناسی و روان‌درمانی‌های زیست اجتماعی امروز، فیلم مستند (Documentary Film) به مثابه کوششی کامل و مستقل در بازنمایاندن پیوسته‌ی واقعیات انسانی و طبیعی، مبتنی بر دریافت زیبایی‌شناسی انواع نظام‌های اختلاف و تقابل‌های بصری، سعی در افزایش آستانه‌ی تحریک‌پذیری‌های روحی و واکنش‌های فیزیولوژیکی انسان نسبت به محرک‌های بالفعل و کنش‌های بیرونی دارد تا از یک سو طرز تلقی و انگاره‌های هستی‌شناسانه‌ی ما از جهان پیرامون به سنجشی مدام و آگاهی‌مدار آمیخته گردد و از سوی دیگر بتوانیم ضمن ارزیابی همه‌جانبه‌ی رفتار و عملکرد زندگی اکنون خود به مقایسه‌ی کیفی آن چه می‌توانسته‌ایم باشیم بپردازیم.

هم جوهره‌ی جاری در اندیشه‌گی و هم شیوه‌های ساختاری فیلم مستند در پی آن است تا با نفوذ بطئی در ژرفساخت‌ها و لایه‌های ناپیدای جامعه، به حقایق کشف‌ناشده‌یی دست یابد که همزیستی‌های معمول، مرسوم و مکرر و نیز عادی‌نگری‌های مدام ما در رویارویی با آن‌ها جز به هرچه پوشیده‌تر ماندن و دور از دسترس بودنشان نینجامیده است، یعنی یافتن و آشکار ساختن همان درون‌مایه‌ی بیرون از زمان و فرامکانی که «رابرت فلاهرتی» از آن به منزله‌ی «سرشت انسانی و نجات‌بخش آدم‌ها در مقابله با واقعیات هجوم‌آور به حقوق بشری» نام می‌برد؛ فیلم مستند مهیاکننده‌ی بی‌قرار و تحقق‌بخش بی‌تاب آن زمینه‌ها و فراسوی مخاطره‌آمیز فرهنگ بشری است که سبب‌ساز بارآوری و تجلی تصمیمات آزادانه‌ی انسان در طول زمان و اثرگذاری آن بر سیطره‌ی عادات، بنیان‌ها و گسترههای عرفی و قوانین اجتماعی می‌گردد، بنابراین هنرمند مستندساز بر اثر خلق چنین طرح و زمینه‌سازی اشاعه‌ی تصمیماتی از این دست از یک سو «بایدها» و «نبایدها»ی هستی و مناسبات انسانی را نشان می‌دهد و از سوی دیگر به صورتی مصرانه و عقوبت‌پذیر به داوری بی‌خدشه و سرسختانه‌یی می‌نشیند؛ برای محافظت بی‌حد و حصر و دفاع پرشور از فردیت‌ها، عاشقانه‌گی‌ها، رؤیاها، سرکشی‌ها و قانون‌های آمیخته با امیال کمال‌گرای انسانی.

فیلم مستند همواره این وظیفه را بر خود هموار می‌سازد که پیچیدگی‌های مناسبات انسانی را ساده نماید و ابهامات برآمده از قراردادهای اجتماعی را روشن و قابل فهم کند و نشان دهد که قوانین دست و پاگیر و در هم تنیدگی‌های روابط سردرگمی‌آور جوامع امروزی قبل از هر چیز برآمده و محصول عجین‌شدگی درازمدت نداشته‌ها و آرزوهای انسانی و تقابل‌های مستهلک‌شده‌ی آن‌ها با واقعیات انکارناپذیر موجود است. هرچند از آغاز شکل‌گیری اندیشه و ظهور سینمای مستند به مثابه یک پدیده‌ی هنری - بصری خاص تا امروز تحولات ساختاری و دگرگونی‌های مضمونی بسیاری چه در نوع نگاه و قابلیت‌های بازآفرین آن و چه در خصلت‌های داوری‌جویانه‌اش به وقوع پیوسته است، اما همواره حرف اصلی و جوهره‌ی بنیادین آن پدیداری هرچه عریان‌تر و هرچه گسترهمند کردن جدالی است درونی که نخست از سرشت و روند بود - شده‌گی چنین هنری برمی‌خیزد و سپس طی آن هم فیلمساز و هم مخاطب، ناگزیر، به مباحثه‌یی دامنه‌دار و مراوده‌یی رو در رو با عناصر زنده و فعال اجتماعی کشانده می‌شوند؛ این حرف اصلی در طول طرح، تهیه و ساخت سینمایی فیلم و نیز هنگام بازخوانی و ابداع هر باره‌ی آن توسط مخاطب، بر سه محور اطلاع‌رسانی، آگاهسازی و جانبداری بی‌شبهه تبیین و مشخص می‌شود که یکی از مهم‌ترین نتایج قابل تعمیم آن، رویارویی انسان با خودش است.

از همان هنگام که واژه‌ی «مستند» نخستین بار توسط «جان گریرسون» در سال ۱۹۲۶ به مجموع ساخت - محتوای فیلم «موآنا» (Moana) ساخته‌ی فلاهرتی اطلاق گردید، فیلمسازان و نظریه‌پردازان سینمایی بسیاری کوشیدند تا این نوع «هنر دیداری خاص» را در چارچوب تعاریف و تعابیر زبانی و قالب‌های فکری - مضمونی مشخص و مدون‌شده‌یی قرار دهند تا بتوانند در پناه و موجودیت این کلمه، وجوه مختلف و عناصر دراماتیک، جنبه‌های فرمیک و خلاقیت‌های نشانه‌پردازی بصری و نیز اشکال متنوع و آشناگریز روایی چنین هنری را شناسایی و دامنه‌دار نمایند؛ اما حقیقت این است که واژه‌ی مستند با همه‌ی پیشینه و ادراکات ذهنی و زبانی نهفته و متبادر از آن، آن‌گاه که به منزله‌ی «دالّی» فراگیر با قابلیت‌های ارجاع مادی و معنایی مشخص در زبان رخ می‌دهد، نمی‌توان «مدلول» صریح و محدودیت‌خواهی برای آن قایل شد، زیرا در کاربرد عام و یا استعمال خاص این واژه همواره انبوهی از ابهامات و انباشته‌یی از کلیات و مفاهیم تفکیک‌ناپذیر دخیل‌اند که به ناچار ما را به گستره‌ی فیلم‌های خبری - گزارشی، تعلیماتی، اکتشافی و نیز انواع فیلم‌های پژوهشی مردم‌نگارانه (Ethnographic Films) و برنامه‌های سرگرمی‌آور تلویزیونی رهنمون می‌سازند که اغلب مبتنی بر برداشت‌های آکادمیک از پاره‌های واقعیات خام و دست‌خورده‌اند که به قصد دلالت کردن بر تجربیات معناشده در واقعیت شکل گرفته‌اند. با این تفاصیل چنین به نظر می‌رسد که بهتر است ماهیت و نحوِ عملی سینمای مستند را نه در تعاریف طبقه‌بندی‌شده و نظریات دانشگاهی که در امکان‌ها، رویکردهای کشف‌آمیز و واقعیاتی جست‌وجو کرد که ذهن می‌تواند از پی آن، پیوندهای وجودی و عمیقاً انسانی میان جهان و تصویر ایجاد کند. فیلم مستند به ما امکان نوع خاصی از استدلال و احساسات را می‌دهد که به‌کارگیری آن‌ها علاوه بر آن‌که موجبات تحریک‌پذیری سیستم مغزی می‌گردد و حس ترغیب به گسترش معلومات را پرشورتر برمی‌انگیزاند، موجب بروز برخوردهای واقع‌گرایانه با پدیده‌ها و قوانین اجتماعی و طبیعت و یافتن راه حل‌های عملی برای رهایی از فروبستگی‌های اقتصادی، فرهنگی و مناسبات انسانی می‌شود. در گذشته چنین استنباط می‌شد که فیلم مستند بیش‌تر از هر چیز روشی دیداری برای به دست آوردن و انتقال اطلاعات عمومی است و بسیار افزون‌تر از آن‌که به عوامل تشکیل‌دهنده‌ی فیلم و عناصر مؤثر در وجوه خلاقانه‌ی آن اعتبار بخشیده شود تنها به جنبه‌ی پیام‌رسانی و آن چه حاصل کار بود توجه می‌شد، در صورتی که امروزه به درستی دریافته‌ایم که در موجودیت فیلم مستند ابتکار و تجربه و هم‌آمیزی خلاقانه و معطوف به بیان کشف‌آمیز و بصری این دو حرف اصلی را می‌زند؛ این ادعا به همان اندازه که در مورد فیلم‌هایی مانند «فروشنده» (۱۹۶۹) ساخته‌ی «برادران مایزلس» و «وود استاک» (۱۹۷۰) اثر «مایکل وادلی» مصداق دارد، در آثار اولیه‌ی «برادران لومیر» و نیز مستندهای

عامه‌پسند دوران سینمای رومانتیک آمریکا هم قابل جست‌وجو و تحلیل است. همخانه کردن تخیل و واقعیت، عجین نمودن فانتزی با حقیقت و به خدمت گرفتن تکنیک‌ها و قابلیت‌های سینمای روایت‌پرداز، از جمله امکانات و فرصت‌های عملی سینمای مستند به شمار می‌روند که در طول نزدیک به ۹۰ سال توانسته‌اند تحولات ساختاری و مضمونی چشمگیری را در تهیه، ساخت و عرضه‌ی این نوع فیلم‌ها به وجود آورند. با این همه، روش مستندسازی هیچ‌گاه نتوانسته فارغ از قابلیت‌های تبلیغی و وجه اطلاع‌رسانی خود، تنها متکی به اسلوب‌های سینمایی بازآفرینی واقعیت، معرفی گردد و همواره رگه‌های تلخی از «در خدمت تبلیغات بودن» در مبانی نظری و ساختارهای اجرایی آن جریان داشته است؛ از تبلیغات شورآفرین و احساس‌برانگیز مرام‌ها و جنبش‌های آوانگارد اجتماعی گرفته تا معرفی غلوآمیز یک محصول صنعتی یا کشاورزی.

جان گریرسون، از نخستین پیشگامان نظریه‌پردازی سینمای مستند در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، جامعه‌شناس و هنرپژوهی بود که با اعتقاد راسخی که به حاکمیت توده‌های محروم و زحمتکش سراسر جهان داشت می‌کوشید سینما و به‌ویژه سینمای مستند را به منزله‌ی عاملی فرهنگی - اعتقادی با اثرگذاری پایان‌ناپذیر تبیین نماید و سازندگان فیلم‌ها را متوجه این «اصل بنیادی و بی‌خدشه» نماید که سینما «می‌تواند» و «باید» وسیله‌یی باشد در خدمت مردم و تکامل قانون‌مند اجتماع. از دید او فیلم‌هایی مانند «ده روزی که دنیا را تکان داد» (۱۹۲۸) ساخته‌ی «آیزنشتاین»، «زمین» (۱۹۳۰) اثر «داوژنکو» و «تورکسیب» (۱۹۲۸) به کارگردانی «ویکتور تورین»، «شاخصه‌های فرهنگی بی‌مانندی» بودند برای درک و شناخت هرچه عمیق‌تر زندگی یک ملت. گریرسون اعتقادی قوی داشت مبنی بر این که سینما قبل از آن‌که وجه هنری و جنبه‌ی سرگرمی داشته باشد، نوشتاری است در راستای اشاعه‌ی آموزش برای خدمت کردن و عاملی است که بی‌واسطه از منطق و حس میهن‌پرستی مایه می‌گیرد.

فیلم «صیادان» (۱۹۲۹) ساخته‌ی گریرسون، اگرچه دربرگیرنده‌ی برخی از اصولی‌ترین جنبه‌های فکری و نظری‌پردازانه‌ی اوست و نمی‌توان از سطح بالای فیلمبرداری و تدوین استادانه‌ی آن غافل بود، اما به‌واقع می‌توان تعلق خاطر پنهانی گریرسون را به دنیای فلاهرتی و نگره‌ی ناتورالیستی وی، در سوژه‌یابی و تکنیک‌های ساختاری صیادان به روشنی تشخیص داد. اهمیت فلاهرتی در شناخت‌شناسی سینمای مستند از آن جهت چشمگیر و به‌شدت اثرگذار است که او بی‌آن‌که پرچمدار جنبش فیلمسازی به‌خصوصی باشد و بی‌آن‌که درصدد تئوریزه و مدون کردن نظریه‌ی سینمایی خاصی برآید، تنها با ساختن تعداد انگشت‌شماری فیلم برجسته (نانوک شمالی، موآنا، مردی از آران، زمین و داستان لوییزیانا) توانست «واقعیت» و «واقعی» (Factual) را درونی زاد و بود دنیای سینمای مستند گرداند. برتری فلاهرتی و روش مستندسازی او بر فیلمسازانی نظیر جان گریرسون را شاید بتوان به دو یا چند ویژگی اساسی قابل بیان مربوط دانست:

۱- بازآفرینی حقیقی اوضاع و رویدادهای حقیقی زندگی مردم مبتنی بر زمینه‌ها و نه اعتقادات سیاسی - اجتماعی به منظور بیان انسانی و نه سیاسی - تبلیغاتی یک نگاه عمیقاً شخصی و فراگیر.

۲- ابداع نوع به‌خصوصی مستندسازی با فرم‌های هنری خاص که در آن تفکر و سپس نوشتار، بخش تعیین‌کننده و غیرقابل کتمانی را بر عهده دارد و توجه زایدالوصف به اثرگذاری و اثرپذیری زنده و فعال در مناسبات میان مؤلف - کارگردان با بینندگان اثر؛ به طوری که آن چه تک‌تک مخاطبان از لحظه‌لحظه‌ی فیلم‌های او می‌آموزند، او خود پیش از این از حقایق زندگی انسان‌ها و سرچشمه‌های فرهنگی آن‌ها آموخته است.

۳- هم‌آمیختگی تجربیات عملی و اندوخته‌های نظری با نوعی رومانتی‌سیسم شخصی و سرشار از حس و غنای شاعرانه برای طرح پرسش‌های پیچیده از دشواری‌های محیط زندگی و مشکلات عظیم انسانی که طی سال‌ها و قرن‌ها بر روابط انسان و طبیعت سایه افکنده است.

از آن‌جا که سینمای مستند چه در بیان بصری و چه در ساختارهای مضمونی خود همواره در جست‌وجوی نشان دادن حقایق و بازتاب آن‌ها در زندگی انسان و طبیعت است، ناگزیر هم فیلمساز و هم مخاطب را بر آن می‌دارد تا تفسیری روزآمد، روشن، ژرف و جامع از تنوع ارزش‌ها، مناسبات، افراد، شغل‌ها، رویدادها و مشکلات موجود ارایه دهند

از آن‌جا که سینمای مستند چه در بیان بصری و چه در ساختارهای مضمونی خود همواره در جست‌وجوی توصیف و نشان دادن حقایق و بازتاب آن‌ها در موقعیت‌های متنوع زندگی انسان و طبیعت است، ناگزیر هم فیلمساز و هم مخاطب را بر آن می‌دارد تا تفسیری روزآمد، روشن، ژرف و جامع از تنوع ارزش‌ها، مناسبات، افراد، شغل‌ها، رویدادها و مشکلات موجود ارایه دهند؛ چنین تفسیری که اغلب در دلِ خود داوریِ اجتناب‌ناپذیری را به همراه دارد، به ناچار حقایق بیانی و زیبایی‌شناسی نشانه‌های دیداری فیلم را معطوف و آمیخته به چیزی خاص - پیام؟ - می‌کند که به نظر می‌رسد با مفهوم ذاتی هنر در تقابل است. این تقابل و رویارویی پیش از آن‌که آشکارکننده‌ی محدودیت‌ها، قابلیت‌ها و دیگر ویژگی‌های اختصاصی هنر سینمای مستند باشد، مشخص‌کننده‌ی درجه‌ی صداقت، قدرت تحلیلی و برخورداری از مهارت‌های تکنیکی و میزان خودانکایی فردیِ فیلمساز است که امروزه در اغلب فیلم‌های مستند جدید خود را به اشکال واقعیات آمیخته در هنر دیداری و جدال درونی فرم و محتوا برای پیشی گرفتن یکی بر دیگری نشان می‌دهد. نکته‌ی دیگر این که به همان طرز و سبب که فیلم مستند به‌طور مستقیم تحت تأثیر شرایط، اوضاع و تحولات بطئی و ناگهانی در مناسبات اجتماعی است، عامل مؤثر و تغییردهنده‌یی هم در وضعیت انسان معاصر و موقعیت‌ها، دغدغه‌ها و رویارویی‌هایش با دشواری‌های زیست امروز است؛ نیل به چنین خاستگاه و عاملی، مقاصدی بسیار مهم‌تر از سرگرمی و حتی آمیزه‌یی از شیوه‌های تفریحی - آموزشی را برای سینمای مستند جدید رقم می‌زند حتی می‌توان در این رویارویی، به نوع نگاه فیلمسازانی اشاره کرد که کوشیده‌اند از حقیقت پیشی بگیرند و به نوعی زیبایی‌شناسی محض برسند که در آن فردیت به مثابه بینشی قوی برای تفهیم سوژه به کار گرفته شده است. هیچ‌گاه نمی‌توان در اندیشه، نوشتار، تهیه، ساخت و نمایش فیلم‌های مستند از عوامل مؤثر و به‌شدت تعیین‌کننده‌یی مانند زمان، نگاه هنری، تکنیک‌های سینمایی، بودجه‌ی تولید، امکانات ساخت و سطوح مختلف قابلیت‌های تفهیمی و درک هنری مخاطب چشم پوشید.

معمولاً فیلم‌های مستند در سینمای عمومی به نمایش درنمی‌آیند مگر آن‌که ساختار اجرایی و مضمون سوژه‌ی آن‌ها به طرزی غریب و غیرعادی از موضوعات گوناگونی وام گرفته باشد، اما به نظر می‌رسد از این دست دلایلِ از قبل تقریرشده نمی‌توانند از جمله‌ی پاسخ‌های اقناعی و مناسبی به شمار آیند برای این همه دورافتادگی و غربت مرسوم‌شده‌یی که سینمای مستند را به گمشدنی خودخواسته دچار کرده است.