عقلانیت ابزاری و عقلانیت انتقادی در سینمای مستند

احمد میراحسان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فرهنگ صنعت و صنعت فرهنگ در سینمای مستند

ارتقای تفکر درباره پدیده‌های مدرن به یک شالوده نظری دستگاه‌مند و جست‌وجوی یک پایه فلسفی، از ویژگی آگاهی‌های نو است. از همین رو، ما با فلسفه‌علوم و فلسفه صنعت و فلسفه هنر و فلسفه تاریخ و غیره سر و کار داریم. همه می‌دانند که در مورد تکنولوژی مدرن و کلیت فناوری این هایدگر بود که از منظر فلسفه برای نخستین بار بر امر تکنولوژی تأمل کرد.

بدیهی است، چنین بحثی، تمایلی بی‌انتها به سخن انتزاعی و کلی دارد و چنین رویکرد و اسلوب خاص آن نه برای همه دست‌اندرکاران صنعت و نه همه فعالان سینمای مستند و نه برای همه شرکت‌کنندگان در یک همایش سینمایی، مفید و جذاب است. از این رو ترجیح می‌دهم، یک سخن ترکیبی آمیزه‌ای از وجوه اساسی و پرسش‌های بنیادی به انضمام صورت‌هایی از تجربه و موردهای مشخص ماجرای صنعت و سینمای مستند را در ایران و نیز مسائلی که گریبانگیر رابطه هنرمند و سینماگر مستندپرداز و یک ساختار دولتی مدیریت صنعتی است، مطرح کنم.

پرسش‌های بنیادین در این زمینه چیستند؟ و براساس کدام پاسخ‌های عام کدام پرسش‌های خاص در ارتباط با تجربه تاریخی و واقعیت زیسته شده ما در ارتباط با صنعت و فرهنگ سر برمی‌آورد؟

بهتر است نخست فهرست‌وار به این نکات اشاره کنم:

۱. نسبت ما با دوران جدید که دوران غلبه تکنولوژی در همه شئون و نیز توسعه صنعتی همراه دیگر توسعه‌های چند جانبه اقتصادی سیاسی، علمی، فرهنگی در قالب و از منظر مدرنیت است، چیست؟ پرسش از توسعه صنعتی بدیهی است که پیوسته است با مجموعه‌ای ساختاری از توسعه همه‌جانبه که شالوده آن مدرنیته و نگاه متفاوت از نگاه سنتی بر جهان و در کانون قرار گرفتن پرسش نفس و خرد انسانی به‌جای پرسش بنیادین وجود ناب و وجود در ناب‌ترین شکل آن است. پس حال باید بپرسیم نسبت ما با این شالوده، یعنی مدرنیته چه بوده است؟ بدیهی است روشن شدن این نسبت، حال و روز عناصر و اجزاء و نسبت آن‌ها را با هم روشن می‌کند و بر هر تمایز بر رابطه این اجزاء با همدیگر تأثیر می‌نهد.

۲. پرسش بنیادین دیگر، پرسش صنعت و فرهنگ میان ماست از آن‌جا که فرهنگ و مجموعه هنجارهای اجتماعی جهان مدرن با صنعت مدرن متناسب است. نحوه تعامل آن دو در جهان مدرن امری معمایی نیست و به‌سادگی پاسخ‌پذیر است. پدیده‌های تکنولوژیک و صنعتی‌زاده می‌شوند و با خود مناسبات و هنجارهای اجتماعی متناسب را پدید می‌آورند و آن ارزش‌ها در کارکرد اجتماعی صنعت، درونی می‌شوند و حتی خرد انتقادی که دچار سرکشی علیه توسعه عقل‌افزاری می‌تواند گردد، نقد خود را در مسیر ایجاد تعادل و رفع کاستی‌ها به‌سود آزادی نفس انسانی محقق می‌سازد.

اما برای ما چنین نیست. ما می‌توانیم تأمل کنیم که چگونه وقتی پدیده‌ای جهان‌گیر، به ضرورت در حالی‌که آفریده فکر

و ذهن و فرایندهای تحول درونی جامعه ما نیست وارد فضای فرهنگی ما می‌شود، نسبت‌های گوناگونی با هنجارهای موجود و ریشه‌دار در تجربه زندگی ماقبل صنعتی‌مان ایجاد می‌نماید که یکی از این نسبت‌ها نسبت تضاد است.

حال تا فرهنگی که در روح و کارکرد شیء صنعتی و کاربرد اجتماعی آن لانه گزیده خود را غالب کند و مقاومت پیشین را درهم شکند، زمانی طولانی لازم است و در این زمان انواع بحران‌ها پدیدار می‌شود. مثلاً ماشین وارد می‌شود، فرهنگ استفاده از آن وارد نمی‌شود. بدیهی است نباید تفکر ثابت‌انگار داشت. باید دانست این تناقض ابدی نیست و ما هر مرحله از حیات اجتماعی این نسبت متضاد - به سود زایش فکر و روح و نگاه نو و متناسب تغییر می‌پذیرد. همین‌گونه است اثر مناسبات صنعتی بر حقوق انسان، مناسبات صنعتی و اخلاق و مناسبات صنعتی و استتیک در جامعه پذیرنده صنعت.

۳. سینما آینه و عصاره مدرنیته، روح و جان و هنر تکنولوژیک مدرن است که همه وجوه صنعتی، اقتصادی، فرهنگی، اخلاقی، هنری، سیاسی و غیره جهان مدرن را در خود گرد آورده است. تشکیلات تولید و توزیع و خود وسایل دوربین‌ها جملگی محصول داده‌های تمدنی تکنولوژیک و صنعتی هستند. سینما خود هم تجلی عقل‌افزاری و هم عقل انتقادی است و برای همین با صنعت ارتباطی ذاتی دارد ضمن آن‌که، از آغاز هم‌چون پدیده‌ای تکنولوژیک/صنعتی و علمی در قلمرو صنعت و دانش مدرن و آموزش نو تولد یافته و فیلم در اصل همان مستند صنعتی بوده است. در سینمای داستانی نقش صنعت و اختراعات تکنولوژیک به‌صورت توسعه عقل‌افزاری برای ارتقای صنعت سینما و ابزارهای آن هماهنگ با توسعه کل صنعت و جامعه مدرن مطرح بوده و البته تحولات تکنولوژیک سینمای داستان‌پرداز

بنا به نگرشی دگم می‌توانیم بگوییم که صنعت و سینما و صنعت سینمای مستند پدیده‌ای متعلق به غرب است پس ما صنعت نداریم، سینما نداریم و صنعت و سینما در پدیده مدرنیته‌اند و ما مدرنیته نداریم. در نتیجه سینمای مستند صنعت حرف پوچی است. اما مفاهیم ایستا قادر نیستند فرایندهای پیچیده تحول را توضیح دهند

بر تفکر فانتزیک و یا بازنمایی واقعیت تصویر و قالب معنایی آن اثر داشته است.

۴. از سوی دیگر وجهی از هر پدیده‌مدرن رابطه‌اش با ساختار بصری در جهانی است که تصویر جهان را دیدنی کرده و جهان چون ذخیره‌ای برای تصویر محسوب می‌شود و یا بدل شدن جهان به تصویر ما جهان را مجدداً کشف کنیم، در این حالت پرسش بنیادین تبدیل شدن صنعت است به تصویر چه از منظر همه پروسه تولد و تولید و چه از منظر شناخت تصویر سینمایی هم‌چون عامل شناخت صنعت در جامعه مدرن پدیده‌ای ماهوی و پیوسته به حیات صنعت است. در این‌جا پرسش مشخص آن است که ما چرا تصویری از صنعت می‌دهیم. و چقدر تصویری که تولید می‌کنیم با صنعت ما متناسب است و باز بدیهی است پاسخ، نمی‌تواند ثابت انگار باشد زیرا ما در حال تغییر مداوم هستیم و تصویری که در دهه سی یا چهل از صنعت ارائه داده‌ایم فرق می‌کند با تصویری که امروز در سر داریم. و خواهم

گفت آن تصویر از منظر وجه استتیک و فرایند فرمال شکل‌گیری تصویر و عناصر آن و حاشیه صوتی و گفتار و غیره، هنرمندانه اما در همان حال نشان عقب‌ماندگی از درک مستقل صنعت و ضرورت بازنمایی و تعریف و توصیف منطقی برای معرفی دسته‌بندی شده و تخصصی بوده است. پیگیری دقیق این تحولات در تجربه ایرانی ما و تشخیص بحران‌های مراحل مختلف و ریشه‌های آن بحران‌ها و وضعیت امروزی این نسبت، بسیار مهم است. و پرسشی بنیادین این است که باید آن را پی گرفت.

۵. حال می‌توانیم جدی‌تر پاسخ دهیم که آیا ما کماکان جامعه سنتی هستیم و صنعت ما باد هواست و نیست، و سینمای ما وجود ندارد و ربطی به جهان مدرن نداریم؟ یا برعکس ما از وضعیت فقدان سینما و فقدان قابل معنایی نو برای آن هم‌چون هنر مدرن، تا هستی متحول‌اش که به مرور در ما ریشه دوانده و با خود نسبت‌ها و مناسبات صنعتی را در متن هنجارهای مناسب گسترش داده، می‌توانیم افق‌های متفاوت و گاه متضاد بیافرینیم. داشتن این افق و دید در تعیین تکلیف ما با صنعت و فرهنگ صنعتی و صنعت فرهنگ و سینمای مستند بسیار مهم است.

۶. زمانی‌که در این روند ما مفهوم فرهنگ و تکنولوژی را دنبال می‌کنیم، بدیهی است که می‌رسیم به شرایط امروزی. طی ده سال اخیر من بارها درباره آن‌که انقلاب دیجیتالی تأثیری ساختاری بر سینما نهاده حرف زده‌ام و این‌که نباید آن را فقط یک ابزار دید و باید تفکر و ذهنیت دیجیتالی و نگرش دیجیتالی را در همه امور و در سینما ادراک کرد و عناصر گوناگون تکثرگرایی، خاصیت آینگی، دریدن نقاب دموکراتیزه کردن و تنوع، قطعیت گریزی و بسیاری مفاهیم دیگر را به‌درستی تشخیص داد تا به اهمیت نزدیک شدن تصویر به زندگی که تنها به‌وسیله دوربین دیجیتالی امکان یافته پی برد. در این‌جا هم عقل‌افزاری و عقل انتقادی نسبتی با هم دارند. و «ابزار» نوی تولید، فرهنگ مناسب و یا حتی ساختار ذهنی در خور را باید شناخت. بحث تمایز Sublimation (تصعید) Desublimation (تنزیل) و تغییر مضمون کنجکاوی و تغییر قواعد استتیکی را من در همین مورد طرح کرده‌ام. چسبیدن به تلقی‌های محصول دوربین‌های آنالوگ به معنی عدم فهم زبان دیجیتال در سینما به‌طور کلی و در سینمای صنعتی به‌طور مشخص است.

۷. ما نمی‌توانیم به مسایل ریشه‌ای درباره نسبت صنعت و فرهنگ در سینمای مستند بپردازیم بدون آن‌که به معنای صنعت فرهنگ آدورنو نزدیک شویم و یا مفهوم فرهنگ توده‌ای او و مباحث تأثیر تکثیر مکانیکی بر فرهنگ متعلق به بنیامین را ندیده انگاریم.

۸. در متن پرسش‌های اساسی که گوشه‌ای از آن‌ها را بیان داشته‌ام به سؤالات دیگر می‌رسیم: اصلاً فیلم صنعتی چیست؟ ما می‌توانیم فیلم صنعتی تولید کنیم؟ آیا ما فیلم صنعتی تولید کرده‌ایم؟ آیا در مسیر آن پیش رفته‌ایم و یا به عقب؟ و تأثیر تولید این آثار چیست؟

۹. از منظر اقتصادی، سیاسی، اجتماعی فرهنگی و صنعتی موانع رشد سینمای مستند صنعتی چه بوده است؟ موانع رشد به معنای عدم وجود پدیده سینمای صنعتی است؟

۱۰. بحران‌های وضع موجود کدام است؟

۱۱. آیا سوبژکتیویسم که به پاسیفیسم ختم می‌شود و به نفی‌گرایی می‌غلتد و بازتای ایده‌آلیسم چپ و روشنفکرانه است و پوپولیسم که واقعیت تحول اجتماعی را نه در تفکر و روح بلکه صرفاً در امور همگانی پیشرفت توده‌ای می‌بینند و امروز ابزار و دستاویز جریان راست است، قادرند تشخیصی منطقی از واقعیت تحولات و نیز بحران‌های ما در عرصه صنعت و فرهنگ در آینه سینمای مستند ارائه دهند؟ اما

سؤال کلی نخستین و رایجی که می‌خواهم به آن چنگ بزنم و تور معناهای گوناگون را از طریق کشش‌های آن گرد آورم یک سؤال تا حد زیادی عامیانه است که عموماً پاسخی عامیانه هم در مباحث ژورنالیستی به خود اختصاص می‌دهد و خود نیز بارها در جشنواره‌هایی که دعوت داشته‌ام در معرض آن بوده‌ام: خبرنگار می‌پرسد: آیا لازم است فیلم صنعتی، هنری هم باشد؟ و اگر پرسشگری هوشمندتر است سؤال می‌کند تناسب‌های زیبایی‌شناختی و هنرآفرینانه چقدر باید در فیلم صنعتی در نظر گرفته شود؟

و پاسخ نیز سربسته آن است که بله فیلم صنعتی باید به جنبه‌های هنری هم بپردازد و اگر نپردازد فیلم صنعتی چیزی کم خواهد داشت و ضعیف خواهد بود و...

حال اگر ما از این پرسش و پاسخ از بن نادرست فاصله بگیریم و هم پرسش و هم پاسخ را مورد تأمل قرار دهیم، پرسش از این پرسش و مورد سؤال قرار دادن پاسخ، هر دو، می‌تواند ما را به قلمروهای جدی، معقول و رویکردهای فلسفی هدایت کند. اولین نکته آن است که اصلاً فیلم صنعتی چیست و هنر چیست تا بعد معلوم شود چرا باید در مورد لزوم هنری بودن فیلم صنعتی پرسش کرد. بالاخره ولو از منظر منطقیات و مباحث منطق ارسطویی این‌ها باید با تصورات واحد یا متعددی که برمی‌انگیزند، قابلیت تصدیق و اسناد یکی به دیگری داشته باشند، از منظر ایجاب؛ ورنه سلب بر آن جاری می‌شود. پس تصدیق به این‌که سینمای صنعتی وارد بر جنبه هنری هم است، مستلزم این است که نخست تصور مشترکی از سینما، صنعت، هنر و سینما داشته باشیم و سپس تصوری از هنری بودن فیلم صنعتی در ذهن بیافرینیم تا بالاخره تصدیق برای ما حاصل شود، نسبت حکمیه بین محکوم علیه یا موضوع و محکوم یا محمول به‌شکل ایجابی شکل گیرد و حصول تصدیق محقق شود.

اما حقیقت آن است که این تصورات سه‌گانه به تنهایی برای حصول تصدیق به ایجاب یا سلب ممکن است کافی نباشد، یعنی ممکن است ما تصور موضوع و محمول و تصور نسبت حکمیه را بدون تصدیق چه سلب و چه ایجاب داشته باشیم؛ هم‌چون نسبت‌هایی که برای ما مشکوک فیه است.

فرض کنید کسی متهم به قتل شود. تصور آن کس خاص، و تصور قتل و نیز تصور قاتل بودن آن فرد خاص در ذهن ما می‌تواند بدون سلب و ایجاد شکل گیرد، یعنی ذهن ما نتواند حکمی بکند، یعنی اعتراف نمی‌کنیم، این نسبت واقع است یا نه زیرا توان آگاهی به‌وقوع یا عدم وقوع این رابطه را نداریم در این حال ما شک داریم. درباره نسبت فیلم صنعتی و هنر یا کلی‌تر فرهنگ هم می‌شود اصلاً ما در مرحله تصدیق و قطع و یقین نباشیم. هنوز علم به تحقق این رابطه یا عدم تحقق آن در میان نباشد، زیرا تصدیق ارتباط بین فیلم صنعتی و فرهنگ مربوط به همان اذعان به وقوع نسبت یا عدم نسبت است.

معلوم است که در همه این موارد تصدیق امری بدیهی و ضروری نیست بلکه محتاج نظر و تأمل است، و جالب است که بدانیم در تاریخ سینما یکی از جذاب‌ترین جدل‌ها بین آدورنو و بنیامین محصول همین ضروری و بدیهی نبودن تصدیق ارتباط بین صنعت سینما و فرهنگ و حتی مهم‌تر از آن رابطه صنعت و فرهنگ بوده است. تردید آدورنو درباره فرهنگ توده‌ای و اشتیاق بنیامین به تکثرگرایی فرهنگ صنعتی قابل اندیشیدن است. همه می‌دانیم که آدورنو، در مخالفت با جنبه هنری داشتن سینما به‌عنوان صنعت یک مخالف دو آتشه بوده است، چه برسد به آن‌که معتقد باشد سینما و فیلم صنعتی بر فرض قابل تصدیق بودن حکم آن، می‌تواند هنر شمرده شود.

می‌بینیم که تا همین حد ابتدایی چون و چرای منطقی، می‌تواند حوصله پراتیسین هر دو عرصه سینما و صنعت را سر ببرد. ما غالباً دوست داریم به نحو بدیهی به مسائل و پرسش‌هایی که بدیهی نیستند برخورد کنیم و در پی آن پاسخ‌های نامستدل و تأمل نشده‌ای می‌دهیم، تا فوراً و ضرورتاً به‌عمل بپردازیم؛ اما چون مسئله از پیش بدیهی نبود در همان گام اول دچار انواع موانع و اختلاف و مشکلات و حتی اغتشاش می‌شویم. فیلم مستند ما دچار بی‌هویتی، بی‌معنایی می‌شود؛ از سفارش‌دهنده تا سفارش‌گیرنده دچار سرگیجه و خبط و خطا می‌شوند، کار پیش نمی‌رود، هر یک به مقصود نمی‌رسند، و عمل بیهوده و عبث و تزئینی باقی می‌ماند به هیچ‌شکلی پاسخ نمی‌دهد، هیچ گره‌ای مرا هم نمی‌گشاید. چرا؟ به سبب آن‌که از پیش و از پایه مورد تأمل قرار نگرفته، پرسش‌های بنیادین ظاهر نشده و پاسخ نیافته و هر بار باید به سر منزل نخست بازگردیم در حالی‌که نمی‌دانیم ضرورت کار از کجاست. این‌که فیلم‌ساز از فیلم صنعتی چیزی در ذهن دارد و صاحب صنعت چیز دیگر و... محصول همین فقدان پاسخ اساسی است. برعکس همگان، من نمی‌اندیشم که ریشه این مشکلات محصول امر انتزاعی نیاندیشیدن است. بلکه مقدم بر آگاهی آن محصول خود وجود موجود ما در این‌جا می‌دانم و «ما در این‌جا»، یعنی تاریخ معاصر ما، یعنی نوع ارتباط ما با امر صنعتی و با مدرنیته، با مدرن شدن با سینما و با هنر و با فرهنگ جدید و با سینمای مستند و با سینمای مستندی که در عرصه صنعت مشغول به کار است. واقعیت زیسته شده ما در هر یک از این وجوه زندگی طی حرکت صدساله اخیر جامعه ایران، به‌گونه‌ای بوده که مدام برای ما حفره‌ها، قلمروهای ناروشن و پرسایه و پرسش‌های طرح نشده، پاسخ‌های سطحی و یا بی‌پاسخی شایع و عمل کور و تقلید و پدیدارهای مورد تأمل قرار نگرفته و نفوذهای خودبه‌خودی و... پدیدار کرده است. در واقع زندگی معاصر ما سرشار از عدم تأمل بر روی پدیدارهای بنیادین اجتماعی اعم از اقتصادی و سیاسی و فرهنگی است. این‌که چرا تأمل نکرده‌ایم خود محصول واقعیت موجود ماست، صورت‌بندی جامعه ما و هستی مولد، اشکال واقعی مناسبات اجتماعی، نظام بسته سیاسی، مدرنیزاسیون از بالا و دیکتاتوری و تداوم شالوده‌های کهن زندگی که ملزومات جدید و پدیده‌های جدید بسیار کند و مقلدانه در متن آن حیات یافت و مدت‌ها جنبه تزئینی داشتند و از ضرورت‌ها به‌نظر نمی‌رسیدند، و مسائلی از این دست را باید به‌دقت بررسی کرد. تأمل نو و تولید فکر جدید وقتی پدیدار می‌شود که بر متن زندگی وضع تازه‌ای پدید آید و پاسخ نویی بطلبد و مثلاً در یک جامعه روستایی که جاده‌ای خاکی دارد، زندگی به نحوی نیست که مسائل ترافیک در آن طرح شود و اگر جوانی از اهالی روستا که به شهر رفته و با خیابان و عبور و مرور اتومبیل‌ها و پیاده‌ها روبه‌رو شده بخواهد بیاید روستاییان را به‌تفکر درباره قوانین راهنمایی و رانندگی فراخواند و یا سپس فیلم مستندی درباره معضلات ترافیک در این روستا که گاهی اتومبیلی از شهر از جاده خالی حاشیه‌اش می‌گذرد بسازد. البته کار عبثی می‌کند، مگر آن‌که فیلمی بسازد درباره نحوه ارتباط انسان، با اتومبیلی که هر از گاهی از حاشیه روستا می‌گذرد و یا بخواهد اندیشه روستاییان را درباره این وضع ثبت کند، یا آن‌ها را به تفکر درباره همین پدیده وادارد که البته آشکار است آنان چه اندیشه سوررئالی درباره زندگی شهر و ترافیک خواهند داشت؛ اما اگر درباره وضع عینی و یا افق آینده معنادار قبلاً ضرورت آسفالت جاده روستایی فیلمی بسازیم یا آن‌چه روستاییان درباره ذهن و تصورات خود می‌گویند، از بابت آن‌که درباره بازتاب‌ها و صورت‌های ساده ذهنی است که در حد خود می‌تواند جهان

را و حال روز صنعت را باز بتاباند و به طور واقعی درگیر مسائلش شود کاملاً قابل فهم است. به مرور که نفوذ ماشین در این جامعه رشد یافت، جاده کشیده شد، تعداد اتومبیل فراوان شد سپس برحسب واقعیت‌های خود، این جامعه نمونه، دارای تصورات متعدد و در پی آن تصدیقات و سلب و ایجاب و تردیدهای پیچیده‌تری درباره مسائل مبتلابه خواهد گشت، و در هر مرحله بنا به واقعیت زیسته شده‌اش بر روی مسائل تأمل خواهد کرد و به تبع آن فیلم مستند درگیر با مسائل خود را خواهد ساخت. اما همواره ما به یاد خواهیم داشت که این نحوه بازتاب ورود ماشین و توسعه آن با جامعه‌ای که طی چند قرن خود ماشین را تولید و مرحله به مرحله همراه آن تفکر متناسب را در عرصه کاربرد آن تولید کرده و تحولات زندگی‌اش با جزییات فراوان آن‌چه که خود تغییر می‌کند و جهانش تغییر می‌یابد و همه چیز برای او درونی است، فرق خواهد داشت. عدم توجه به این تمایز و تقلید سطحی از دیگران در همان قدم اول راه‌حل‌هایی ذهنی و سوبژکتیو که به‌وجود موجود ما بی‌توجه است پیش پا می‌نهد. از این جا می‌خواهم نتیجه بگیرم چه در عرصه عمل، چه در عرصه تفکر، پدیدارهای مدرن برابر ما وضعیت ویژه‌ای دارند، این وضعیت برعکس پاره‌ای از دیدگاه‌ها به‌نظرم اصیل است، اما تمایز و شباهت خاص خود را با تجربه غرب دارد. از نظر من در حوزه عمل انسانی، حتی فعل تقلیدی، (برخلاف تصور بسیاری)، شکلی از گسترش داده‌های تمدنی است. اما باید پذیرفت تقلید هم‌چون امری که اصالت دارد، ضمناً دارای تمایز با مدلی است که داده‌های تمدنی خود محصول جامعه‌ای مولد است. اگر موضوع را درز بگیریم باید بگوییم سینمای صنعتی مستند از آغاز برای ما مثل بسیاری از پدیده‌های مدرن یک پدیده وارداتی بود. ضمن آن‌که هم‌اکنون روشن شده است چه نیرویی در واقعیت وجود

ما چه بخواهیم و چه نخواهیم، به شیوه خودمان وارد فرایند مدرن‌سازی، آشنایی با مدرنیسم و تعامل فکری و اجتماعی با مدرنیته شده‌ایم اگر داوری دگم درست بود، ما باید از هرگونه پدیده و مناسبات صنعتی و نیز هرگونه امکان تولید فیلم جدا بودیم، درست مثل زندگی یک قبیله بدوی. اما چنین نیست و صنعت و سینما یک واقعیت میان ماست. نفی‌گرایی سوبژکتیویستی در تحلیل درست شرایط معین ایران و بحران‌های صنعت و سینمای مستند به چند خطای اساسی در می‌غلتد که یکی از آن‌ها ایجاد ورطه‌ای پرنشدنی بین عقل ابزاری و عقل انتقادی و فهمی کلیشه‌ای از مدرن بودن است

دارد و این درست همان شکل محقق در تجربه زیسته شده ماست که بهترین حالت بحث ما را محصول پرسش‌هایی می‌کند که از قرن شانزده تا قرن بیست و خصوصاً به‌وسیله آدورنو و بنیامین در دهه نخست قرن بیستم و حول و حوش جنگ جهانی دوم شکل ژرف خود را یافته و بر دوش مباحث مارکس و ضمناً نقد نگره‌های مارکسیستی استوار بوده و به‌وسیله آن‌ها اندیشیده‌شده و ما مصرف کرده‌ایم. و بدیهی است پیش از این مصرف نظری، ما عملاً موضوع مادی را فرو بلعیده‌ایم و دچار رابطه‌نفوذ و ورود پدیده مستند صنعتی و فرهنگ آن بوده‌ایم، یعنی با سازندگان فیلم **علف و کاروان زرد** و قبلاً با ورود سینمایی که در غرب پدیدار شده بوده تماس یافته‌ایم و محصول آن‌ها را مورد استفاده قرار داده و به‌زودی خود، چیزی شبیه آن‌ها تولید کرده‌ایم. پس دقیقاً هم

عملاً و هم نظراً در حوزه رابطه صنعت و فرهنگ در سینمای مستند، برای ما هم‌چنان همان الگوی اصلی تکرار شده است. البته فیلم صنعتی ما تقریباً سه دهه بعد از تولد سینمای مستند تولید شد. چنان‌چه گزارش‌های خبری رضاشاهی را از افتتاح راه‌آهن و صنایع وارداتی ندیده انگاریم. اما به هر رو چه آن‌ها را از جمله فیلم‌های خبرگزاری‌هایی که طی جنگ جهانی و ماجرای ملی شدن نفت فیلم خبری تولید کردند، به‌حساب آوریم و چه از استودیو صنعت نفت و گلستان شروع کنیم؛ در هر دو حالت ما با پدیده‌ای سر و کار یافته‌ایم که از ابزار تا فرهنگ تولید آن در جای دیگر و بر متن تجربه اجتماعی دیگر زاده شد. اما پدیدار شدن و نفوذ و استفاده از این پدیده جدید، در میان ما، دلبخواهی نبود و به خلاف نظر تقی‌زاده یا جهانبگلو عیناً و سراپا مثل غرب نبود و مهر و نشان جامعه ما را داشت. از نظر خود پدیده صنعت، خود سینما و مناسبات اجتماعی ک بر آن بار شده بود این مهر و نشان قابل ردیابی است؛ چه در تجربه رضاخانی فیلم‌های گزارشی و چه در مناسبات صنعت نفت ما شاهد تأثیر دو عنصر دیکتاتوری و نظام بسته دولتی از یک سو و مقتضیات روابط سلطه‌گرانه استعماری از سوی دیگر و واقعیت عینی جامعه و ذهنیت مردم بر سرنوشت فیلم مستند و فعالیت آن در حوزه صنعت هستیم. همان‌طور که زندگی ایرانی در آن دوران قابل انتزاع از این واقعیت‌های سیاسی/اقتصادی و مناسبات اجتماعی و نظام موجود نیست ورود و مصرف و تولید سینمای مستند در قلمرو صنعت هم امکان گسست از فرهنگ دولتی/استعماری را در بدو تولدش ندارد. وجود این وضع به معنی عدم تماس ما با فیلم صنعتی نیست به معنی وضع متمایز آن با غرب است. همه ضرورت‌ها و شکل هستی شناسانه و پدیدارشناختی این است، پدیده را باید در متن این واقعیت خاص دید، در ضمن آن‌که واقف باشیم ماجرای عام یک تمدن جدید به شکل ویژه و ممکن برای ما در حال نفوذ در ماست بسیار مهم است. زیرا این وضع، با وضعیت سنتی و جهان فئودالی و زمیندار کاملاً متفاوت است. مدرنیته، صنعت، سینما، سینمایی که به صنعت می‌پردازد در غرب شکل گرفت و حال مثل همان روستا در حاشیه زندگی ما داشت عبور می‌کرد و سپس این عبور در نفوذ هر چقدر که داشت جدیدتر می‌شد ما بیش‌تر با پدیدارهای ضروری و همراه و پیوسته به آن روبه‌رو می‌شدیم و به کندی تأثیرش در تجربه شخص ما، این‌جا و آن‌جا فیلمی که مستند بود و به صنعت می‌پرداخت در میان ما نمایش داده می‌شد و تولید می‌شد و در محدوده زندگی محدودش عمر می‌گذراند و در فرهنگ و زندگی ما جا باز می‌کرد. آرام آرام تا باز به کندی رشد کند و دوران رضاشاه و محمدرضا شاه را با همه ویژگی‌های مدرنیزاسیون و صنعت وسایل مربوط به صنعت در سیطره دولت و نظام جهانی سرمایه‌داری را پشت‌سر بگذارد و همراه آن فیلم مستند صنعتی در فرهنگی آمیزه ماقبل مدرن و جوانه‌های مدرنیته لنگ‌لنگان و در سیطره دولت مستبد و حد نیازهای واقعی و یا نمایشی آن پیش برود تا برسد به انقلاب اسلامی ۵۷. کسانی‌که همه‌اش واقعیت وجودی و زندگی واقعی را فدای ایده هگلی مفاهیم کلی می‌کنند و هم‌چنان از جامعه سنتی حرف می‌زنند قدرت درک وجود موجود را ندارند. برای ما با تأکید بر اهمیت درک همه ماجرای بنیادین و ساختاری نسبت ما و مدرنیته و نحوه مدرنیزاسیون ما که خود ویژه است، این مقطع ربع قرنی اخیر جذاب است و می‌خواهم درباره همان سخن بگویم. در عمل تا سال ۵۷ چند فیلم‌ساز نظیر گلستان، شیردل و اصلانی به مرور و با رشد صنعت، آثاری را شکل دادند که به معنی تولید سینمای صنعتی در متن یک زندگی غیرصنعتی بود. این‌که تا سال

۵۷هم مباحث فلسفی درباره رابطه صنعت، فرهنگ و فرهنگ صنعت و صنعت فرهنگ در میان ما بعید و دور و نایاب است مربوط به همان واقعیت‌های توسعه صنعت و فرهنگ و سینما و حد تأمل ما بر روی آن‌هاست. همه‌چیز در یک محدوده و طبیعتاً در این انتزاع، بیش‌تر هم‌چون یک امر زیبایی‌شناختی رخ می‌نمایاند. اما در سال ۵۷ چه اتفاقی افتاد که آن فضای بسیار کند و بی‌علاقه به پرسش‌های بنیادین کم‌کم تغییر کرد؟ اگر ما چون یک حزب اپوزیسیون رادیکال که کارش نفی مطلق یک حکومت برای براندازی و تبلیغ جهت کسب قدرت خود است به واقعیات زندگی نگاه کنیم، البته باید با یک نفی انگاری نیهلیستی و مطلق‌انگار سر و کار داشته باشیم. نفی‌کننده هر تغییر و حتی موافق پس‌رفت فئودالی باشیم و من نه تنها با این نظر مخالفم و در نگاه من این تحلیل نه تنها علمی نیست بلکه با واقعیت‌های آماری و ملموس روزمره نمی‌خواند. لااقل در حوزه سینمای مستند فعال در قلمرو صنعت با آمار و با تجربه شخصی می‌توان به‌طور کمی و کیفی اثبات کرد که فیلم‌سازی و صنعت فیلم مستند ما ارتقاء یافته است. این واقعیت شخص مبتنی است بر یک پایه اساسی نحوه تحولات انقلابی که نقش توسعه مدرن را به‌عهده گرفت و با همه تعارض‌ها و کشمکش‌ها و تحجرها و تخریب‌هایی که از سوی دیدگاه‌های دگم روبه‌رو بوده‌ایم عملاً، پاسخ به نیازهای توسعه در دستور واقع شده و مدیریت کلان با هر ضعف و قوتی وادار به پاسخ به آن‌ها گشته است زیرا این‌ها مطالبات زندگی و واقعیت‌اند نه مباحث روشنفکرانه و خردی مجرد. پس مشکل در کدام ساختار است؟ وقتی زندگی مدرن شهری توسعه می‌یابد، با هر اغتشاش و آلودگی و ترکیب جهان سومی، بالاخره این زندگی شهری است و نه مسائل همان روستا. این‌که در مباحث ژورنالیستی به استعاره از بحران شهرنشینی و واقعیت چندگانه زندگی نابسامان شهری حرف می‌زنیم و می‌گوییم تهران روستایی است که بزرگ شده است، هرگز به معنای آن نیست که تهران عیناً یک روستا است. حتی اگر ما یک کدخدا به شهر تهران بیاوریم او مجبور است قواعد زندگی شهری را در نظر بگیرد و نهادهای آن را بیافریند ولو حتی نتواند مشکلات شهر را حل کند به هیچ‌وجه نمی‌تواند آسفالت‌ها را با جاده خاکی بدل سازد، اتومبیل‌ها و ادارات و آپارتمان‌ها را برچیند و راه رشد تفکر و نگاه مدرن را که به کندی در فضای صنعتی رشد می‌کند مطلقاً سد کند؛ البته بنا به شالوده تاریخی توسعه تهران و مدرنیزاسیون آن و تأثیر فرهنگ بسته و قهر از آن بنیادهای توسعه ما، این شهر، دارای اغتشاش و بحران‌ها و ناموزونی‌های جدی است اما به هر رو این شهر را چه کلانشهر بدانیم چه ندانیم، چه الگوی نیویورک را تنها الگوی کلانشهر بدانیم و چه باور کنیم بنا به واقعیت ناموزونی توسعه نظام مردن هر جای دنیا به شیوه خود کلانشهر خود را پدیدار کرده و غیره، مسائل تهران مسائل زندگی مدرن شهری است توأم با ناموزونی و اغتشاش و بدیهی است یکی از پدیده‌های این نظم مدرن، پیدایش فیلم‌هایی است که به مسائل زندگی شهری و صنعتی می‌پردازد. درباره ظهور صنعت هم دقیقاً این قاعده برقرار است و با توسعه صنعتی، راه‌های جدید، توسعه برق و جاده و نهادهای جدید در روستاها، افزایش کارخانه‌ها و رشد صنایع دولتی و صنعت نفت و پتروشیمی و ساختمان‌سازی و صنایع اتومبیل‌سازی و انواع و اقسام فعالیت‌های صنعتی،... سینمای مستندی که در این قلمرو کار می‌کند، بیش‌تر و بیش‌تر با مسائل تازه روبه‌رو شده است. همین جشنواره‌های گاه بی‌رونق و گاه با رونق که به رابطه صنعت و سینمای مستند می‌پردازد نموداری از ارتقاء پدیده در جامعه ماست. اما در این‌جا

هم‌چنین یک تناقض ساختاری وجود دارد که شرایط خود ویژه و مشکلات فیلم صنعتی ما را می‌سازد. آن چیست؟

حالا دوباره به سر منزل اول برمی‌گردیم و درباره فرهنگ صنعت و صنعت فرهنگ و مشکلات آن در سینمای مستند ما بنا به همان شالوده‌ها و بنیادهای متمایز بحث می‌کنیم و بدیهی است این‌ها برای ما در ارتباط با سینما به‌طور عام و سینمای مستند به‌طور خاص در این بحث معنا می‌یابد.

در خصوص سینما به‌عنوان یک هنر مدرن تکنولوژیک قبلاً سخن گفته‌ام و معنای تکثرگرایی، روابط صنعتی، لیبرالیسم نیز هم‌چنین واقعیت این است که ما از لابه‌لای اغتشاش و بحران سرمایه‌داری مواجه با ضرورت تولید فیلم‌های صنعتی مستند در ارتباط با صنعتی که داریم و در ظرف سینمای مستندی که داریم، شده‌ایم. به‌نظرم در قلمرو سینمای مستند ما باید واقعیت وجود این سینما و صنعت و سینمای مستند صنعتی را بپذیریم و سپس آن را از اغتشاش برهانیم. من همه این بحث را درباره ادراک از سینمای ایران که در پی پاسخ به سینما چیست طرح می‌شود، مقدمه بحث ویژه صنعت و فرهنگ و سینمای مستند قرار می‌دهم.

به نظرم ما باید با بحران‌ها و مسائل ساختاری جامعه ما، با بحران‌های مزمن توسعه ساختاری و نیز بحران‌های مزمن سینمای ایران که آن هم بحرانی ساختاری است و در عین حال نشان‌دهنده تأثیر چند بحران متفاوت ملی و بین‌المللی است که از زندگی عمومی به درون سینما سرریز کرده است، بدون پرده‌پوشی روبه‌رو شویم تا مشکلات سینمای صنعتی را در ایران به‌درستی درک کنیم.

بنا به همان نگرش دگم می‌توانیم بگوییم که ما صنعت نداریم و سینما نداریم و صنعت و سینما دو پدیدار مدرنیته‌اند و ما مدرنیته نداریم در نتیجه سینمای صنعتی مستند حرف پوچی است.

مفاهیم ایستا قادر نیستند فرایندهای هر چند بطئی شکل‌گیری زمینه‌های ضروری سینمای صنعتی را به مرور درک کنند.

این حقیقت است که در آغاز مثلاً دوران رضاشاه، **کاروان زرد** هم‌چون یک فیلم صنعتی با سرمایه‌گذاری سیتروئن برای تبلیغ این اتومبیل حین سفر به شرق دور، ساخته شد و ما کاملاً در موضع عیان کشوری توسعه نیافته قرار داشتیم که فیلم صنعتی به آن وارد می‌شود و حتی وقتی در آن ساخته می‌شود بی‌ارتباط به سطح توسعه عقلانیت‌افزاری و تفکر مدرن از تضاد عوامل هم‌چون ابزار سود می‌جویند. اما واقعیت آن است که از آن زمان تاکنون ما در حوزه تجربه صنعت، روابط و مناسبات و پدیده‌های صنعتی و خلاقیت‌های صنعتی، خیلی آزمون‌های دشوار از سر گذرانده‌ایم، و پدیده‌های موجودی وجود دارند که نیازهایی دارند و ما با تئوری فقدان کالبد معنایی به یک تفسیر پاسیفیستی در می‌غلتیم که اجازه نمی‌دهد به‌طور جزیی مسائل کلان و جزییات وضعیت عینی را بشناسیم و درباره آن‌ها تصمیم‌گیری کنیم.

اتفاقاً وقتی به پاره‌ای موارد و پدیده‌های پراکنده که می‌نگریم، مؤید همان داوری شتابزده است که با مشتی داوری‌های کلی می‌خواهد به نفی کامل برسد. اگر چنین داوری‌هایی درست می‌بودند باید دکان صنعت و سینما و سینمای مستند و سینمای مستند صنعتی را ببندیم.

اما چه بخواهیم و چه نخواهیم فعالیت صنعتی در این کشور ادامه دارد و سینما در اشکال گوناگون بر پرده بزرگ یا کوچک به‌صورت ۳۵ یا دیجیتالی از ویدئوکلوپ‌ها و یا DVDها تماشا می‌شوند. و از قرار فیلم صنعتی هم ساخته می‌شود. پس آیا بهتر نیست به‌جای وضع نفی‌گرانه و پاسیفیستی به تأمل و تفکر درباره پدیدارهای موجود بپردازیم

و از طی کردن مسیرهای هر چند دشوار برای فروکش بحران‌ها و توسعه منطقی سینمای مستند صنعتی و پیوند فرهنگ و صنعت سرباز نزنیم.

فرض کنید ما در سال ۱۳۳۵ هستیم آیا چیزی به نام طراحی صنعتی، آموزش طراحی صنعتی، پیوند طراحی صنعتی با صنعت و فرهنگ و صنف اصلی طراحی صنعتی در ایران که اولین‌بار در سال ۱۳۶۱ از طریق کنکور فنی مهندسی دانشجو گرفت، وجود دارد که سپس کسی بخواهد درباره تعاملات فرهنگی و صنعتی طراحی صنعتی با جامعه ما فیلم بسازد؟ و این فیلم در دسته فیلم‌های صنعتی دسته‌بندی شود؟ اما شما امروز در این‌باره فیلمی مستند می‌سازید. چنین رویدادهایی می‌تواند در عرصه‌های بسیار وسیع مورد آزمایش قرار گیرد. نتیجه آن است که افسانه جامعه سنتی با فعالیت واقعی صنعتی که داریم و درباره آن فیلم می‌سازیم، یکسره بر باد می‌رود. اما هم‌چنان که صنعت ما بحران‌های چندگانه دارد، مناسبات، مدیریت، سرمایه و پخش فیلم صنعتی هم بحرانی است. در این‌جا اساس تلاش من مرزبندی با دو دیدگاه سوبژکتیویسم پاسیفیستی از یک‌سو و ابژکتیویسم پوپولیستی از سوی دیگر است در حوزه تولید فیلم صنعتی و ادراک نسبت آن با فرهنگ. ما باید از این دو گرایش افراطی روی بگردانیم تا به فهم وجودی و در زمانی نائل شویم که یکی پشت‌گونه‌ای پیواتینیسم ایدئولوژیک و ادراک منجمد از مدرنیته سنگر می‌گیرد و هر چیز به جز مدل مدرنیته‌امریکایی را نفی می‌کند و دنبال ایده کلی است و چشم بر واقعیت فرو می‌بندد. و دیگری ما را به سطح صوری و عینی مظاهر مدرنیت و تحولات معطوف می‌کند و با دیدگاهی مردم‌پرستانه و توده‌گرا همین وضع صوری و عمومی را دلیل پیش‌رفت معنوی و نو شدن مردم و به ثمر رسیدن توسعه همه جانبه و تحول ذهنیت و رواج فرهنگ

اولین آثاری که ما در حوزه‌ی صنعت به‌طور مستند آفریده‌ایم، محصول مدرنیزاسیون دولتی مستند و نیز شرکت استعماری نفت و سپس محصول همکاری سازمان اطلاعات آمریکا و دانشگاه سیراکیوز در ایران بود

نو می‌داند و به کثرت و عموم بها می‌دهد. ما فیلم‌های کثیر صنعتی داریم و همین کافی است! نفی‌گرایی سوبژکتیویستی در حوزه تحلیل شرایط معین ایران به چند خطا در می‌غلتد:

۱. ایجاد ورطه‌ای بزرگ بین عقلانیت ابزاری و عقلانیت انتقادی.

۲. عدم ادراک تأثیر دیالکتیکی توسعه عقلانیت ابزاری بر عقلانیت انتقادی

۳. تأکید یک سویه بر توسعه فرهنگی/سیاسی و ندیده انگاشتن تأثیر تحولات تکنولوژیک صنعتی/اقتصادی واقعی بر فرهنگ سنتی و شیوه زیست و تولید ماقبل مدرن که در شرایط کشورهایی که زادگاه مدرنیته نبوده و تجربه هفتصدساله رنسانس و پانصدساله توسعه تکنولوژیک و اختراعات و چهارصد ساله انقلاب علمی/فکری و حدود سیصد ساله پیروزی انقلاب پورژوادموکراتیک و انقلاب صنعتی و مدرنیته‌متقدم و صدساله توسعه مدرنیته متأخر را ندارند.

حال ببینیم این موارد در سینمای مستند ما چگونه به‌شکل خاص خود راه‌های پرفراز و نشیب ایجاد ارتباط صنعت و فرهنگ را تجربه کرده است. چگونه عقب‌ماندگی‌ها و شرایط ناموزون از نظر صنعتی و اقتصادی و سیاسی تأثیر ویرانگر و کند کننده‌اش را بر توسعه این سینما باقی نهاده است و چگونه علیرغم این واقعیت سینمای صنعتی مستند بنا به واقعیت تحولات بطئی مدرن در ایران مراحل تازه‌ای را طی کرده و پیش‌رفته است.

ابتدا باید به یاد آوریم که رابطه فرهنگ و صنعت در جامعه مدرن و گرد آمدن‌شان در سینمای مستند صنعتی، ارتباطی همگراست. جامعه به‌طور فعال جامعه‌ای مولد تکنولوژی است، و چه فرهنگ تکنولوژیک و فرهنگ و هنجارهای اخلاقی و سیاسی و اجتماعی حاکم بر صنعت و چه فرهنگ در مفهوم عمومی‌تر که آن هم فرهنگی مدرن و یک‌پارچه و البته تحت enframing عصر تکنولوژی است و مدرنیت نام دارد؛ مانعی بر سر راه تعامل‌شان در سینمای مستند فراهم نمی‌آورند و برعکس خود صنعت ماهواً حاوی هنجارهای روابط مدرن و شالوده‌فرهنگ مدرن است، و نیز در فضای فرهنگی مدرن و هنجارهای مدرن هستی دارد و منطق مناسبات سرمایه‌داری متأخر بر اساس نیازهای خود، فیلم صنعتی می‌آفرینند. در سینمای صنعتی هم همگرایی عقل ابزاری و عقل انتقادی،و روح و نوع اندیشه و حتی نقد کاملاً واقعی است. البته این دو در جاهایی می‌توانند ضمن همسویی ماهوی داری تنافر منافع باشند. مثلاً یک صاحب صنعت اتومبیل‌سازی وقتی‌که فیلمی در معرفی فرایند تولیدش سفارش می‌دهد ممکن است از نتیجه کار وقتی حاوی نوعی نقد آشکار و پنهان است، خشنود نباشد و خواهان تأثیر بر خود فیلم‌ساز و تفکر او شود، و چون صاحب سرمایه است این را حق خود می‌داند و طبق همان هنجارهای مدرن و روح قراردادهای دموکراتیک فیلم‌ساز هم حق ندارد زیرآبی برود و نیش بزند و مجبور است فرمان صاحب سرمایه و سفارش‌دهنده را مراعات کند. نکته مهم آن است که در این کشورها [منظور کشورهای صنعتی پیش‌رفته] کم و بیش صنایع اصلی خصوصی است و فیلم‌ساز با دولت و اقتدارهای دولتی روبه‌رو نیست، با این همه شرکت‌های صنعتی نقش خود را دارند.

زمانی را به یاد آوریم که آنی‌یس واردا، گرمیون، آلن رنه، و حتی گودار به قولی ژرژ پسی فیلم صنعتی می‌ساختند و آزاد بودند تا حدودی نگره زیبایی‌شناسانه و تفکر خود را در فیلم‌های‌شان بازتاب دهند. امروز روابط عمومی شرکت‌های صنعتی به قول پسی درخواست‌های مشخص‌شان را در پیش روی کارگردان‌ها می‌گذارند، ایده‌های‌شان را طلب می‌کنند و کارگردان‌های کاملاً مشخص و تخصصی وظایف‌شان را انجام می‌دهند. آن‌ها در فرانسه ربع قرن است که جمعیت تخصصی خود را دارند. راه‌آهن فرانسه SNCF،شرکت مترو RATP، حتی ژاندارمری و ارتش و وزارت کار و صنایع نظیر شرکت‌های خصوصی صنعتی به آن‌ها رجوع می‌کنند و این‌ها نشان‌دهنده شکل‌گیری فضای تولید فیلم صنعتی است. آن‌ها آرشیو ملی فیلم‌های صنعتی و آرشیو صوتی، تصویری صنعت، تجارت و شرکت‌ها را تأسیس کرده‌اند. درباره نقش فیلم‌های صنعتی در توسعه صنعتی تفکر روشن و آزمایش شده‌ای دارند. و تأثیر این‌گونه سینما را در امریکا، فرانسه، انگلیس، ایتالیا، سوئیس و غیره بررسی و پژوهش کرده‌اند. درباره مسائل مختلف نسبت فرهنگ و صنعت، نظیر جایگاه زیبایی شناسی در فیلم صنعتی، نحوه آرشیو کردن، حقوق فیلم‌سازان متخصص و حقوق سفارش‌دهندگان به دستاوردهای فرهنگی و حقوقی و هنجارهای تثبیت شده‌ای نائل آمده‌اند. صاحبان صنایع‌شان

بنا به فرامین دولتی و یا تشویق‌های ذهنی نیست که ضرورت تولید فیلم صنعتی و معرفی تولیدات خود را به طالبان صنعت‌گر و یا دیگران کشف می‌کنند، بلکه روابطی واقعی و رقابت و شناخت ضروری در حوزه تولید و توزیع این نیاز را پیش می‌آورد و آن‌ها به این نیاز پاسخ می‌گویند. بدین‌سان است که فیلم صنعتی بازتاب‌دهنده چهره زمان از منظر ارزش‌ها هم به‌شمار می‌آید.

اما در ایران چه مشکلات و چه تحولاتی داشته‌ایم که ما را هم از یک تفکر پوپولیستی بازمی‌دارد و هم با برداشت پاسیفیستی مقابله می‌کند؟

اولین آثاری که ما در حوزه صنعت به‌طور مستند آفریده‌ایم محصول دولت مستبد و شرکت استعماری نفت است. سپس کار گروه سیراکیوز را داریم و بعد صاحب شدن استودیوی انگلیسی‌ها به‌وسیله یک ایرانی و فیلم‌های صنعتی/فرهنگی استودیو گلستان و البته سپس باز فعالیت نهادهای دولتی. همه می‌دانیم در دهه سی و چهل فیلم مستند از یک‌سو در اختیار و سیطره، دولت ایران بود و از سوی دیگر در سیطره اصل چهار ترومن. گروه سیراکیوز که گروهی دانشگاهی بود و در پشت آن پنتاگون - وزارت دفاع - امریکا و نهادهای اطلاعاتی قرار داشتند.

در این‌جا ما با چند پدیده روبه‌رو هستیم که هنر مربوط به چگونگی مواجهه ما با ابزار در سینمای مستند است و ماهیت عقل ابزاری فعال در حوزه مستند صنعتی و هم مربوط به مسائل مرتبط با تفکر، تجزیه و تحلیل، روایت صنعت.

در هر دو مورد واقعیت آن است که ما با یک پس‌ماندگی روبه‌روییم، در همان حال که ظهور هستی و موجودیت واقعی پدیده‌های صنعتی که قابلیت ثبت تصویری داشته باشند و فرهنگ بصری همراه آن پیشاپیش در میان ما تحقق یافته است.

در نتیجه نمی‌توانیم بگوییم، ما یک فیلم صنعتی در حاشیه زندگی ساخته‌ایم تا آن‌جا که صنعت برای ما وجود داشته با خود فیلم صنعتی خود را هم همراه آورده و این موجودیت، موجودیت پیش‌رونده‌ای بوده است، قبلاً، تا زمانی، استخراج نفت و صنعت نفت در ایران مبتنی بر زمینداری وجود نداشت، بدیهی است که فیلم مهار آتش چاه نفت هم بی‌معنا بود. دیدگاهی که به‌طور کلی مدام به جامعه سنتی اشاره می‌کند، فرایند خود ویژه رخنه در واقعیات مناسبات و تولید و زندگی سنتی را نمی‌بیند، به‌طور ذهنی‌گرایانه به نفی پدیده‌های تازه می‌پردازد. بدیهی است که ما با فیلم‌سازی صنعتی، به‌طور واقعی به همین طریق می‌توانستیم آشنا شویم، انگشت‌شمار افراد متخصص و نخبه‌وارد کار شوند و تصاویر و صوت سینمای مستند صنعتی بدین‌گونه تولد یابد. البته در غرب تولد اولین تصاویر صنعتی در همین فضا صورت نگرفت زیرا زمانی که امکان فیلم‌برداری از صنایع حتی همان تصاویر خروج کارگران از کارخانه لومی‌یرها، تحقق یافت، در سراپای جامعه فرایندهای تولید صنعتی، مناسبات مبتنی بر این تولید و پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی و سیاسی جامعه بورژوایی متقدم کامل شده بود.

بدیهی است ما به شیوه ولونتاریستی قادر نیستیم تاریخ را به میل خود درآوریم. ما نمی‌توانستیم مثل فرانسه فیلم صنعتی را آغاز کنیم درست به همین دلیل ساده که مثل آن‌ها نبودیم. اما این امر که سبب انواع خودویژگی‌ها، پس‌ماندگی‌ها و بحران‌ها در تولد و سپس رشد سینمای صنعتی ما در شرایط کشور پیرامونی و استبدادی و ماقبل مدرن است نباید از آن‌سو، اساساً وجود این پدیده نو و نتایج حرکت این پدیده‌ها را نفی کند.

یکی از موارد اساسی بحران آن است که در همه دهه سی و چهل، هم رشد جامعه و مدرنیزاسیون کند است و هم نقش دیکتاتوری و ساختار کهنه حکومت و سیطره دولت سبب می‌شود در همه جا و در عرصه سینمای مستند صنعتی هم نقش بی‌رقیب متعلق به دولت باشد، و هم حرکت‌های خصوصی سرکوب شوند یا از تماس با فضاهای بازتولید صنعتی باز بمانند و در واقع فضای صنعتی بازی وجود نداشت و بخش خصوصی هم در سیطره حکومت بود. بدیهی است این رشد بطئی تولید صنعتی و نیز سانسور شدید دولتی دست به دست هم داده و تولید فیلم مستند صنعتی را تقریباً ناچیز کرده است. دولت بی‌رقیب نیازمند معرفی صنعتی نبود که تحرکی نداشت. جز تبلیغ شاهکارهای شاهانه که زبان بصری خود را داشت. از این‌جا دو پدیده در سینمای مستند صنعتی رخ می‌نمایاند:

۱. این سینما عامل شناخت صنعت نیست و یا بسیار اندک چنین است و اگر هم چنین باشد با سانسور روبه‌رو می‌شود نظیر تهران پایتخت ایران است اثر شیردل.

۲. از سوی دیگر دغدغه‌های غیرتخصصی سبب می‌شود که در سینمای صنعتی، بیش‌تر وجوه ادبی درخشان، بازنمایی سینمایی زیبایی‌شناسانه و زبان نمایشی به جریان مسلط فیلم‌ساز صنعتی بدل شود که نمونه از یاد نرفتنی آن **موج و مرجان و خار**ای ابراهیم گلستان است.

عقب‌ماندگی توسعه تکنولوژی و فرهنگ مدرن و توسعه سینمای هنرمندانه مستند آن هم در سیطره دولت سبب شد که تجربه‌های مربوط به شیوه‌های علمی، مستندهای مشاهده‌گرانه و اسلوب‌های مربوط به انسان‌شناسی صنعتی بسیار محقر توسعه یابد. درباره تأخیر از سیره مشاهده مشارکتی، محمد تهامی‌نژاد در انسان‌شناسی بصری در سینمای مستند ایران باب جذابی می‌گشاید که شایسته است پژوهنده‌ای چون او توصیف مفصلی از این تأخیر و کاستی در اختیار علاقمندان بگذارد.

اما پس از انقلاب ما شاهد توسعه چشمگیری در حوزه فیلم مستند صنعتی هستیم، با همه آشفتگی و اغتشاش و بحران، فضای جنگ و جدل‌های داخلی و تأثیر نگرش‌های متحجر در کند کردن روند تحولات ضروری مدرن و جنگ خارجی و...؛ در دهه هفتاد با نشانه‌های انکارناپذیری از تحول بنیادین در دیدگاه فیلم‌سازی مستند صنعتی مواجه‌ایم. در دهه سی و چهل گفتیم هم سیطره بلامنازع دولت در این قسمت وجود داشت و هم، نگرش و اسلوب فیلم‌سازی فیلم‌سازان معطوف به شیوه‌های نمایشگرانه و استتیک دراماتیک بود. اما در دهه هفتاد اساساً نگاه به فیلم مستند تغییر یافت، نوعی رشد عقلانیت‌افزاری و عقلانیت‌انتقادی نوعی ادراک بهتر ساختار فیلم صنعتی و نقش تفکر و گونه‌ای تمایل به فهم ارتباط صنعت و فرهنگ پدیدار شد، جشنواره‌های صنعت و فرهنگ مؤید همین ضرورت تازه در فضای رشد قلمروهای فعالیت صنعتی در ایران از یک سو و توسعه برداشت عمیق‌تر از مدرنیته در نسل جوان است.

امروز ما درباره بصری شدن ساختار فرهنگی جوامع سخن می‌گوییم. انقلاب دیجیتالی و انقلاب اطلاعاتی و ارتباطی تأثیر فزاینده‌ای بر ساختار جامعه، درک نیازهای صنعتی و فهم و ساختار فکری جامعه باقی می‌نهد. از زمان مک‌لوهان که به تأثیر رسانه‌ها بر انسان اشاره کرده تا امروز زمانی طولانی گذشته است. تصویر، جهان را می‌سازد و میل شدید به نگریستن، چیزی است که دوربین به‌طور عمومی در نسل‌های جوان پدید آورده است. ما همان‌طور که مسابقات ورزشی، روایت، و سیاست و رویدادهای روزمره جهانی را عادت کرده‌ایم از چشم دوربین بنگریم، به همان‌سان همپای تحولات مادی، عادت پیدا می‌کنیم که از

چشم دوربین، صنعت را مشاهده کنیم. این روزها رایج شده است از اصطلاح سوررئال برای اغتشاش‌های محیرالعقول در واقعیت‌های زندگی‌مان بهره می‌گیریم، اما این خود گمراه‌کننده‌است. ما به شیوه خود درگیر رئالیته خودایم که چیزی است آمیزه تراژدی و کمدی و این اصلاً سوررئال نیست بلکه کاملاً رئال است. با همه این‌ها ما مایلیم تصاویر برای ما منبع اطلاعات درباره صنعت باشد و این یک پیشرفت است. و واقعی است و ربطی هم به جامعه سنتی ندارد. هر فیلم سال‌های اخیر و فیلم‌های تازه صنعتی گویای این توسعه است. در «جشنواره‌فرهنگ و صنعت» بنای اندیشه‌فیلم شادمهر راستین درباره کتابخانه ملی مورد بحث قرار گرفته است. خود این فیلم و شرح و توصیف آن آینه‌ای است از توسعه عقل‌افزاری و عقل مدرن و نگاه و تفکر نو. من آن را نقل می‌کنم تا در خلال توصیف فیلم دریابیم ما چگونه با فرایندهای توسعه روبه‌رو هستیم و با نگرش پاسیفیستی مرزبندی کنیم. صنعت و فرهنگ فیلم شادمهر را چنین معرفی می‌کند و این معرفی خود بیان درجه رشد عقل ابزاری و عقل انتقادی در سینمای مستند ماست: شادمهر راستین با تقسیم‌بندی و طبقه‌بندی فیلم با محدودیت سوخت صنعت و موضوعیت کتابخانه ملی، بنای جدید کتابخانه ملی را از هر نظر مناسب استفاده صحیح از انرژی به حساب آورده است. او از طرح معماری، گردش آفتاب، پنجره در نما،نور در سقف، پنجره‌های سقفی شروع و به نمای شمالی غربی، جنوبی، شرقی و حیاط داخلی، پارکینگ، تأسیسات و سیستم برق‌رسانی ختم می‌کند. انتهای فیلم با یادبود و گرامی‌داشت مرحوم یوسف شریعت‌زاده مهندس طراح پروژه غرب زندگی او و اتمام فیلم با غروب خورشید به‌عنوان منبع اصلی و تأمین‌کننده سوخت یکسان بازی می‌کند.

راستین در مستند بنای اندیشه در پژوهش پیرامون بهینه‌سازی مصرف سوخت و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی با نقش نور در معماری اسلامی آغاز می‌کند و با اشکال مختلف استفاده داشت از نور به‌وسیله نریشن و با حضور مهندس‌های طراح مشاور نقطه‌نظرات خود را در باب توجه به فضا تا حجم، صرفه‌جویی در انرژی و ویژگی‌ها و تغییرات ناشی از تابش نور به مخاطب معرفی می‌کند. متمرکز شدن فیلم‌ساز بر روی موضوعی خاص و همه جانبه دیدن ابژه مورد نظرش نوعی استحکام به اثر بخشیده است. استحکامی که صنعت را چرخه‌ای در خدمت تفکر و اندیشه آدمی می‌داند و به نوعی که هم‌چون گذشته نمی‌توان به آن به‌عنوان ماده‌ای بی‌روح نگریست بلکه همان‌طور که رقص نورهایی که از پنجره‌ها در زمان‌های گوناگون به داخل مجموعه می‌تابند شکل بالنده، سرزنده و جاندار به ابژه‌ای بی‌جان بخشیده‌اند.

از فیلم **همشهری** تا **قطار محلی**، آثار سینایی و شیردل تا فرشاد فدائیان، راه‌هایی پیموده شده است که نشان جدی بودن نسبت فرهنگ و صنعت در سینمای مستند ماست. ما نمی‌توانیم با انفعال با برعکس با غلو کردن و ندیده انگاشتن عدم نفوذ ژرف فرهنگ مدرن در مردم، راه‌های کژی را بپیماییم که به بهبود کار و زندگی ما کمکی نمی‌کند. پرداختن جدی نقد و پژوهش و مباحث تئوریک درباره سینمای مستند امری واجب برای ماست. ■