تنها دل شیر

مجید بسطامی

۱. کامران شیردل تا به امروز، مطرح ترین مستندساز ایرانی است؛ به دلیل قوت تکنیکی که او را از بهترینهای این سرزمین قرارداده، به دلیل استمرار در کار و به دلیل منحصر به فرد بودن. به هر حال، در یک مملکت شصت میلیونی، هر پدیده منحصر به فردی مطرح خواهد شد. شیردل برخلاف بسیاری از همنسلانش که فیلمسازی مستند را به عنوان پلی برای دستیابی به عالم سینمای داستانی در نظر داشتند، با یک نمونه در این زمینه که اتفاقاً در مقایسه با کارهای افرادی نظیر وی، کار چندان بدی هم نیست، عطای این سینما را به لقایش بخشید. نه به سینمای داستانی رو آورد(نظیر تقوایی) و نه به درونمایه مستند در سینمای داستانی پرداخت (نادری، کیارستمی) و نه به اسم فیلم داستانی، مستند ساخت (سینایی، کیمیاوی، شهید ثالث). او مستند بدون برچسب و دنباله ساخته است و فیلمهایش به عنوان نمونه هایی شاخص مطرح هستند. آنچه در این تحریر به آن می پردازم، مبحثی است که می توان آن را برای بسیاری از مستندسازان دیگر هم تکرار کرد. اصولاً این بحث یک عنوان برای تحقیق و بررسی و روزنه ای است که از آن می توان به بسیاری از آثار مستند نگریست. اینجا بیشتر به طرح خود بحث و بررسی اجمالی بعضی کارهای شیردل پرداخته شده است؛ چرا که خود بحث، بسیار پیچیده و چند جانبه است و بررسی آن به تضارب آرا و عقاید صائب تر نیاز دارد و بعد از پخته تر شدن آن، تحقیق درباره آثار شیردل از این زاویه، می تواند به شکل جدی تر دنبال شود. و انجام این مهم بر عهده اهل تحقیق است.

۲. ما در تعریف سینمای مستند، قول «سینمای مستند به منزله تفسیر واقعیت» را برمی گزینیم. در اینجا بنا نداریم، وارد درگیریهای فلسفی و عموماً لفظی شویم. علت اصلی این انتخاب، ارتباط خاص آن با بحث ماست وگرنه، می توان به بحثهای طولانی دربارهٔ موضوعات روش شناسی، فلسفه ادراک، ایده آلیسم یا رآلیسم ... پرداخت. برشمردن این نکات که فیلم مستند به هرحال، از زاویه دید فیلمساز به موضوع نگاه می کند و دستگاهها و ابزار مربوطه نظیر لنز، نوع دوربین، طول هر حلقه فیلم، سکون یا حرکت دوربین و ... در ثبت و ضبط موضوع و همچنین تدوین، صداگذاری، نریشن و ... در فرآیند نهایی پدیده ای به نام فیلم مستند، می توانند پرده ای بر حقیقت باشند، دلایل ساده و نه چندان دقیق نقد تعریف سینمای مستند به منزله «گزارش جزء به جزء از واقعیت» هستند. هرچند خدشه های بالا، جای تأمل بیشتری دارد، اما خود می توانند زمینه ساز طعنه های جدی تر در بحث ادراک حقیقت باشند. به عنوان مثال، می توان پرسید: مگر خود انسان به عنوان ملاك این تقسیم بندی، دارای محدودیت نیست؟ آیا ابزارهای انتقال و ادراك حقیقت در مورد او نظیر حواس و عقل به عنوان شکل دهنده و منسجم کننده نحوه استفاده از این ابزار، خطاکار، جزیی نگر و گذشته گرا نیستند؟ مگر انسانها براساس افکار و عقاید و خصوصیتهای روحی و روانی به درك کردن طبیعت نمی پردازند؟ پس چگونه می توان در مقدمه سینمای اسنادی، انسان را قادر به درك حقیقت تصور کرد و بعد، ابزارش را ناقص و ناقض فرض نمود. حقیقت این است که خود انسان، توانایی ادراك کامل حقیقت را ندارد و دلیل اصلی این که فیلم مستند می تواند (در بهترین نمونه هایش) تفسیری شخصی از واقعیت باشد و نه گزارش جزء به جزء آن، در همین اختلاط تمامی خصلت، تاریخ و جغرافیای انسانی در درك او از حقیقت نهفته است.

اگر از محدوده این بحث رها شویم و تعریف اولیه را در مقام نظر بپذیریم و امکان ادراك کامل حقیقت را رد کنیم، آن وقت می توان دوباره، تعاریف سینمای مستند را پیش کشید و آن را به دو دستهٔ «مستند به عنوان تفسیر شخصی واقعیت» و «مستند به عنوان تلاشی در جهت گزارش محدود از پدیده ها» تقسیم کرد. این تقسیم بندی، یک تقسیم بندی بنیانی و نظری و تعریفی جامع و مانع از پدیده ای به اسم «فیلم مستند» نیست، بلکه تنها یک تعریف ساده کاربردی از انواعی است که در طول تاریخ سینمای مستند، دیده شده است. یادآوری این نکته مفید است که اصولاً پدیده های انسانی را به سختی می توان براساس عناصر دقیق خارج از محیط و روحیات انسانی تقسیم بندی کرد و باید بین دعواهای روش شناختی تئوری سازها و اهل نظر و تقسیم بندی کاربردی پراگماتیستها، تفاوت گذاشت. مخلص کلام این که از دیدگاه تئوریک و روش شناسی، تعریف ما از سینمای مستند، سینمای مفسر واقعیت بر مبنای دیدگاه سازنده آن است و از نظرگاه کاربردی، هر دو تقسیم بندی را می پذیریم و به تفاوتهای آن دو در عمل خواهیم پرداخت.

۳. سینمای مستند را صرف نظر از تقسیم بندی براساس ماهیت آن، از جهات دیگر نیز می توان دسته بندی کرد. مثلاً، می توان از نظر موضوعی، مستندهای اجتماعی، صنعتی، تاریخی، علمی، محیط زیست و ... داشت و یا از دیدگاه سیاسی، مستند انتقادی جانبدارانه، گزارش و ... داشت و تقسیم بندیهای دیگر.

هدف اصلی از بحث حاضر، پاسخ به این پرسش است که آیا می توان سینمای مستند را به عنوان یک تحقیق اجتماعی پذیرفت؟ به عبارت دیگر، آیا سینمای مستند (خصوصاً اجتماعی) دارای قواعد، ظرایف، پایایی و اعتبار یک تحقیق اجتماعی است؟ تاچه میزان می توان به یک فیلم مستند، استناد کرد؟ حداقل و حداکثر کارایی آن تاکجاست؟ اینها پرسشهای کلی است که در مورد همه فیلمهای مستند اجتماعی، قابل طرح است. اما در این بحث، تنها به چند فیلم شیردل پرداخته ایم.

سئوال ابتدایی تر این است که چنانچه فرض کنیم، می توان به سینمای مستند اجتماعی به عنوان یک تحقیق استناد کرد، آیا فیلم باید نمایشگر روند یک تحقیق باشد یا تنها نتیجه آن را به نمایش درآورد؟ به نظر می رسد که مورد دوم، چندان قابل قبول نباشد. زیرا در آن صورت، هرکس می تواند با نمایش فیلم خود ادعا کند که براساس یک تحقیق دقیق به این نتایج رسیده است. در حالی که اصولاً اعتبار یک تحقیق به امکان بررسی مراحل، نقد، چگونگی توانایی و تکرارپذیری آن بازمی گردد. فیلم باید نشان دهد که به اصول یک تحقیق اجتماعی، وفادار بوده است. فیلم به مثابه یک تحقیق اجتماعی، همانند هر تحقیقی باید دارای اصول زیر باشد:

الف ـ طرح یک پرسش اولیه محدود و واضح: ما در شروع تحقیق، باید تکلیف خودمان را مشخص کنیم و دریابیم که نمی خواهیم (و نمی توانیم) در یک تحقیق، به چندین مسأله پاسخ بگوییم و یک تحقیق، بستری برای یافتن تمام پرسشها و دغدغه های ما نیست. به عنوان مثال، ممکن است مسأله اصلی فیلم «اون شب که بارون اومد» یافتن واقعیت در آن شب مورد نظر بوده باشد. شاید هدف، بررسی شرایط اجتماعی، اقلیمی منطقه بوده است. یا کنکاشی در ژورنالیسم موجود در جامعه و ... حتی ممکن است که قصد، تحقیق نبوده باشد. می توان پرسید که شیردل در «قلعه» به دنبال چه مسأله ای بوده است؟ دلایل به فساد کشیده شدن زنان را جست و جو می کرده؟ یا چگونگی نحوه بازگشت آنان را به جامعه بررسی می کرده است؟ در «تهران... پایتخت ایران است» مسأله اصلی، بررسی وضعیت یک منطقه جنوب شهر بوده یا تحقیق در مورد فعالیت گروههای کمک رسانی متشکل از زنان خیرخواه، بررسی زمینه های اجتماعی مهاجرت و عللی همچون فقر، بیکاری و نظایر آن و یا اصولاً هدف، معرفی تهران با همه تناقضهای درونی آن بوده است.

ب ـ هماهنگی بین موضوع با گستردگی، ابزار، امکانات و روش تحقیق: در هر تحقیق، محقق باید خود را از توهم قدرقدرتی و توانایی یافتن پاسخ برای همه پرسشها رها کند. موضوعات زیبا و مهمی هستند که ممکن است، هر فیلمساز مستندسازی، وسوسه ساخت آنها را داشته باشد. اما باید ببیند، آیا اصولاً امکان ساخت آنها در وضعیت و شرایط موجود، با توجه به امکانات و محدودیتهای مختلف مالی، سیاسی، اجتماعی و علی الخصوص، محدودیت به واسطه محدود بودن مدیوم مربوطه، فراهم است یا نه. به عنوان مثال، آیا جامعه به راحتی می پذیرد که فیلمی درباره زنان بدکاره ساخته شود. در حالی که حتی در زمینه تحقیقات نوشتاری هم درباره این موضوع، چندان آزادی عمل وجود ندارد. آیا آن افراد، می پذیرند که در چنین تحقیقی حضور یابند و حقایق را مطرح کنند. در نهایت، باید بررسی شود که موضوع مورد نظر، نیاز به یک فیلم چند دقیقه ای دارد یا یک سریال چند قسمتی. آیا می توان معضلات یک منطقه جنوب شهری را با همه گستردگی آن، در یک فیلم کوتاه کمتر از نیم ساعت به تصویر کشید، یا این مسأله به یک سریال چند قسمتی نیاز دارد؟

ج ـ طرح تحقیق: هر تحقیقی، باید دارای چارچوبه و ساختمان بندی مشخصی باشد که از تلاش برای پاسخ به یک سئوال یا دغدغه آغاز می شود. روش و چگونگی تحقیق را معرفی می کند. جامعه آماری و تعداد و نحوه نمونه گیری را مشخص می کند و در نهایت، به چگونگی استخراج اطلاعات و نتیجه گیری ختم می شود.

بدون طرح تحقیق، سرصحنه فیلم برداری رفتن و در آنجا به انتظار ایده نشستن، ممکن است، برحسب ذوق و قابلیت کارگردان، فیلمی زیبا که حتی بخشهایی از واقعیت را نیز دربرداشته باشد، پدید آورد، اما نمی تواند به یک نتیجه مستدل و علمی منجر شود. سلام سینمای مخملباف و همچنین بسیاری از مستندهای جنگی، نمونه چنین کارهایی هستند.

د ـ بی طرفی: مهمترین و اساسی ترین نکته ای که به یک تحقیق و به یک فیلم مستند به مثابه تحقیق اجتماعی سندیت می بخشد، بی طرفی کارگردان «محقق» در دستیابی و کشف حقیقت است. اصولاً کارگردان به عنوان محقق، صرف نظر از تعلقاتش، باید دغدغه کشف حقیقت را داشته باشد. فیلمهایی که کارگردانان از ابتدا می دانند که در آنها می خواهند به چه نتیجه ای برسند و چه مطلبی را اثبات کنند، حتی اگر به ظاهر، فیلمهای منسجم و زیبایی باشند، ارزش سندیت ندارند. نمونه های چنین فیلمهایی را

کامران شیردل

در تاریخ مستندسازی، خصوصاً مستندهای تلویزیونی کشور به کرات شاهد بوده ایم. به عنوان مثال، در سالهای اولیه بعد از پیروزی انقلاب، تعداد زیادی فیلم درباره محلات جنوب شهر وبه‌ویژه ،کوره های آجرپزی ساخته شد. اما در همگی آنها از ابتدا، معلوم بود که قرار است، کارگران کوره پزخانه، انسانهای محروم و مستضعف و معصومی تصویر شوند و در مقابل صاحبان کوره ها، زالو صفتانی که هدفی جز استثمار کارگران نداشتند. به همین دلیل، به ضعفها و تقصیرهای خود کارگران، به این که آیا واقعاً در مقایسه با زندگی روستاییان در شرایط بهتر یا بدتری بودند، به خدمات بعضی صاحبان کوره پزخانه ها و به نقش کوره پزخانه در انتقال روستاییان به محیط شهری و آشناسازی آنها با فضای کار شهری پرداخته نمی شد. دلیل این که سریالی چون «سراب» با همه وسعتش، مورد انتقاد فراوان قرار می گیرد و اکثریت مخاطبانش درمی یابند که واقعیت مطرح شده در این سراب، سرابی بیش نیست، این است که سازندگان آن در کنکاش خود درباره علل مهاجرت به خارج از کشور، قید بی طرفی را کاملاً کنار گذاشته و به همه پدیده ها از زاویه مورد پسند خود نگریسته اند و به عبارت بهتر: از همان ابتدا، معلوم بوده که قراراست، چه چیزی محکوم شود، چه بیانیه ای صادر گردد و چه نتیجه اخلاقی به دست آید. چنین کاری با الفبای تحقیق که کشف واقعیت است، در تناقض است. سئوال جدید این است که بی طرفی در کجا نمود پیدا می کند و اصولاً خطر ابتلا به نقض بی طرفی، در چه قسمتهایی، سازندگان فیلم را تهدید می کند.

اولین و طبیعی ترین نقض بی طرفی در مرحله انتخاب موضوع است. این که کارگردانی تصمیم می گیرد، در مورد «مشق شب» بچه ها، عشق جوانان به سینما، یا زنان حاضر در «ندامتگاه» فیلم بسازد، در حقیقت، نوعی نقض بی طرفی انجام داده است؛ زیرا با مطرح کردن موضوعی، موضوعات دیگر را به فراموشی سپرده است. این نقض بی طرفی، تنها موردی است که نمی توان از آن اجتناب کرد. به هر حال می توان در هر انتخابی، این سئوال را مطرح کرد: چرا از اینجا؟ چرا از آنجا، نه؟ و باز این سئوال را در مورد آنجا هم پرسید. البته شاید، این اشکال وارد شود که در یک نگاه از بالاتر، ممکن است جهت گیری کلی تحقیقها به صورتی باشد که منجر به حذف پاره ای از موضوعات و بزرگنمایی پاره ای دیگر شود. به ویژه، امروزه که به علت مشکلات اقتصادی، تقریباً تمام سفارشهای ساخت فیلمهای مستند، باید به نوعی از سوی نهادهای دولتی و وابسته به دولت مطرح شود، بعضی موضوعات انتقادی به فراموشی سپرده خواهند شد. این نکته ای قابل طرح و بررسی است. اما به هرحال، این مسأله به سینمای مستند مربوط نیست. بلکه مسأله اجتماعی فراسینمایی است که به روحیات جامعه بازمی گردد و به سینمای مستند هم محدود نمی شود.

مرحله بعدی، نمونه گیری است. محقق نباید همه جا به دنبال نمونه های موید برود. بلکه باید نمونه ها، تصادفی، جامع و تا حد ضرورت، زیاد باشد تا بتوان نتایج نمونه را به کل جامعه آماری، گسترش داد. مثلاً برای جست و جوی علل فساد جنسی در میان زنان، نباید به سراغ یک طبقه یا منطقه خاص رفت و یا برای اثبات رشد و گسترش دین در کشوری چون بوسنی، نباید تنها در جست وجوی نمونه های موید بود.

مرحله بعدی، مشاهده است. باید مشاهده ما، یک مشاهده فراگیر باشد؛ هم در مناطق مختلف و هم در گروههای اجتماعی ساکن در این مناطق. در طراحی سئوالات، نحوه بیان آنها و نتیجه گیری از پاسخ به تحریک ما، نباید دیدگاهها و نظرات خود را تحمیل کرد. مثلاً، مصاحبه شونده را در شرایطی قرارداد که

بنابه دلایلی (ترس، خجالت و ...) نتواند واقعه را بیان کند. یا او را درموقعیت خاصی که دیدگاه خاصی را می پروراند، قرارداد. نکته آخر، این که در انتخاب محلهای فیلم برداری، افراد و زمان فیلم برداری، قاب بندی، نوع لنز، حرکت و ... باید توجه داشت که بیان تصویری به بیانیه سیاسی اجتماعی تبدیل نشود؛ چرا که هر مقدار نظرات و عقاید شخصی فرد را به طور غیر طبیعی وارد کار کنیم، جنبه اسنادی و واقع گرایی اثر، کاهش می یابد.

یک اثر مستند، بارها و بارها، قابلیت خدشه دار کردن اصل بی طرفی را دارد. به هنگام انتخاب موضوع، فیلمساز می تواند موضوعاتی را انتخاب کند که اصولاً، قابلیت تحقیق بی طرفانه یا همه جانبه نگرانه را با توجه به شرایط، نداشته باشد. مثلاً، علل انحرافات جنسی یا دلایل رشد علاقه جوانان به گروههای غربی و یا علل غیر سیاسی شدن دانشجویان و ....می توان به همه نمونه ها نپرداخت. یا نمونه های خاص را عمومیت بخشید و بر روی آنها زوم کرد. یا در میان نمونه ها با ابزار سینمایی ایجاد اختلاف کرد و در نهایت، می توان نمونه های موید را به هنگام تدوین ارجحیت داد و غیر موید را حذف کرد، یا درصد آنها را تغییر داد. مسأله تحقیق و اصول آن، بسیار وسیع تر از این مقدار است. اما به نظر می رسد که همین مقدار برای ادامه بحث ما کافی باشد.

۴. حال به سئوال اصلی خود باز می گردیم. آیا فیلمهای اجتماعی شیردل را می توان به عنوان تحقیق اجتماعی دارای جنبه اسنادی درنظر گرفت؟ هرچند که در ابتدا ممکن است، چنین استنباطی در مورد کارهای او جایز به نظر برسد، اما نگاه دقیق تر به فیلمهای وی، این نظر را مورد آسیب قرار می دهد. فیلم «اون شب که بارون اومد» در این میانه، علی رغم ظاهر محققانه ترش، نسبت به یک تحقیق اجتماعی از همه دورتر است. این مسأله تنها به واسطه برخورد یک جانبه و عدم رعایت اصل بی طرفی که در جای جای ساختار فیلم، تدوین و مصاحبه ها نهادینه شده به وجود نیامده است. بلکه اصولاً به نظر می رسد که شیردل، عمداً یک فرصت و سفارش تحقیقاتی را به امور دیگری مبدل کرده است. او از ابتدا، در مورد اصل واقعه تکلیف خود را روشن ساخته و این مطلب را که «روستازاده گرگانی با از جان گذشتگی قطار را نجات داده» قاطعانه صحیح دانسته است (هرچند به صراحت اعتراف نمی‌کند). لذا می بینیم، علی رغم اظهارات ضد و نقیضی که در گفته های موافقان این تز دیده می شود، او اظهارات متناقض مخالفین را در کنار هم، بزرگ کرده، هیچ دلیل موثقی را در میان موافقین جست و جو نمی کند. به عبارت دیگر، گویی قرار است مخالفین روستازاده، ثابت کنند که این واقعه، اتفاق نیفتاده است. وگرنه، محکوم می شوند. به همین دلیل، تنها مدرك مستدل پسرك، همان گزارش وزارت کشور است که بارها در فیلم تکرار می شود و این، یعنی ضعیف ترین نوع سندآوری و استدلال.

اما فیلم از زاویه دیگری، قابل توجه است. در هربار تماشای فیلم، بیشتر احساس می کنم که شیردل با پذیرش صد درصد واقعه، دو هدف عمده را دنبال کرده است: اول، هجو همه وقایع و شخصیتهای فیلم و دوم، نوعی روان شناسی اجتماعی موقعیت شغلی افراد. ما در مورد اول، می بینیم که هیچ مطلبی در فیلم جدی نیست. فیلم با تصاویری از روستایی که حادثه در آن اتفاق افتاده، آغاز می شود و گروه، ادعا می کند که به دلیل زمان زیاد، به یک تحقیق مردم شناسانه دست زده است. اما در هجو همین تحقیق درباره هرمطلب مهم و غیرمهمی از روستا، حتی سگها و گربه های آن سخن می گوید. کلاکت زدن، نوع طرح سئوالات، زوایای مختلف و بعضاً متضاد دوربین که ناگهان فرد مورد مصاحبه را در یک فضای خالی رها می کند، حرکت دستها، نحوه مونتاژ و تأکیدها و از همه مهمتر، حضور نصرت کریمی، فیلم را هرچه بیشتر به سمت یک هجویه نزدیک کرده است. اما آنچه این هجویه را تکمیل کرده، مورد دوم است؛ یعنی، روان شناسی اجتماعی شغل. فیلم که از ابتدا پذیرفته، روستازاده گرگانی، چنین کاری را انجام داده، به کنکاش درباره علل موافقت و مخالفت افراد، برحسب پایگاه و نقش اجتماعی آنها می پردازد. خبرنگار جوان روزنامه کثیرالانتشار که به دنبال یک خبر جنجالی می گشته تا احتمالاً بتواند، پله های ترقی را طی کند، به دروغ از نجات جان دویست مسافر سخن گفته و موافق روستازاده است. مدیر مسؤول روزنامه محلی «آوای شمال» که در مقابله با این برگ برنده روزنامه پایتخت، باید از خود حرکتی نشان دهد و احتمالاً بسیاری از مسؤولین متهم محلی هم دارای روابط نزدیکی با وی هستند، مخالف جریان است. فرمانداری که می خواهد هم از قهرمان بازی یکی از شهروندانش استفاده کند و هم مسؤولین محلی را محکوم نکند، یکی به میخ می زند و یکی به نعل. مسؤولین راه آهن از پلیس و نگهبان خط تا مسؤولین رده بالای منطقه، در قطب مخالف و اهالی روستا، کدخدا و سپاه دانش، در قطب موافق، همگی دارای نقشهای اجتماعی دارای منفعت نسبت به واقعه هستند. اگر این فکر از ابتدا، اندیشه شده بود و اگر آن تلاش آزار دهنده و متظاهرانه را برای اثبات اقدام روستازاده نداشت و اگر عدالت را در برخورد با طیفهای مختلف رعایت

کرده بود، خود این موضوع می توانست به یک موضوع قابل توجه و کنکاش در دستیابی به ارتباط دو مفهوم «عامل سود و منفعت» و «ارائه واقعیت» تبدیل شود.

در فیلم «تهران... پایتخت ایران است» اصولاً مشخص نیست، فیلم چه هدفی را دنبال می کند. تبلیغ عملکرد موسسه زنان یا انتقاد از آن موسسه. بیان مشکلات یک منطقه جنوب شهر یا ارائه تصویری از تهران به عنوان پایتخت؟ تحقیق دربارهٔ علل مهاجرت یا دلایل فقر محله و ...؟ اگر می خواهیم تصویری از تهران ارائه دهیم، چرا این قدر محدود شده ایم و اگر قصدمان طرح مشکلات یک منطقه است، چرا این چنین ادعای عام گرایی داریم؟ اگر می خواهیم تصویری از این منطقه نشان دهیم، چرا این چنین گزینشی عمل کرده ایم؟ آیا همه مردم این ناحیه در فقر مطلق زندگی می کنند و ما مشاغلی نظیر کسب و تجارت و نظایر آن و یا مشاغل دولتی نداریم؟ چرا با افراد تحت آموزش و تکفل این موسسه، مصاحبه نشده است و در عوض، با افراد دیگری و درباره مضامین متفاوتی گفت و گو انجام می شود؟ چرا صدای مسؤول موسسه، گهگاه بر روی تصاویر متناقض پخش می شود؟ قطع نکردن صدای مسؤول در انتهای فیلم، بعد از اتمام ضبط رسمی برای چیست؟ یعنی، قصد نقد عملکرد این موسسه بوده؟ آن هم با همین یکی دو نمای بی ربط؟ و سئوال اصلی این که اگر کسی امروز این فیلم را ببیند، می تواند در مورد تهران به عنوان پایتخت ایران در آن سالها، اظهار نظر قاطعی انجام دهد؟ یا تنها می تواند از وجود چنین محلی آن هم احتمالاً، محله ای در حال رشد و پیشرفت، سخن بگوید. می بینیم که این فیلم نه با طرح سئوال اصلی مواجه بوده، نه طرح تحقیق داشته و نه در نمونه برداری و مشاهده بی طرفی را رعایت کرده است.

ما در «قلعه» اصولاً با هیچ طرح تحقیقی خاصی روبه رو نیستیم. گویی فیلم، تنها می خواسته به جمع آوری داده ها بپردازد و البته، این جمع آوری بسیار محدود و در دایره طیف و طبقه خاصی انجام می شود. همچنین، مشخص نیست که قصد سازنده اش، جمع آوری علل و چگونگی ورود زنان به مکانهای فساد بوده یا چگونگی خروج آنها و اینکه این زنان، امروزه، واقعاً به راه راست بازگشته اند یا نه. ما اصولاً، سئوالات پرسشگر را نمی شنویم تا دریابیم طراحی درست داشته اند یا نه، هرچند که به نظر می رسد، اصولاً سؤالی در کار نبوده و افراد آزاد بوده اند که هرآنچه می خواسته اند، بگویند. به هرحال، ما در «قلعه» نمی توانیم به هیچ نتیجه گیری کلی برسیم. اما این فیلم، شاید بهتر از دو فیلم قبلی باشد؛ چرا که حداقل، ادعای بررسی یک

تهران پایتخت ایران است

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تهران پایتخت ایران است

معضل اجتماعی را به طور عام ندارد.

۵. در یک جمع بندی کلی، می توان به این نتیجه رسید که این سه فیلم شیردل، دارای شرایط و ضوابط یک تحقیق جامع و اصولی نیستند. البته، همگی آنها منعکس کننده بخشی از واقعیت هستند که شاید بتوانند در یک تحقیق جامع تر مورد استفاده قرارگیرند. به عبارت دیگر، از نظر کاربردی، جنبه جمع آوری اطلاعات را دارند. فیلمهای شیردل، عموماً مسأله مورد تحقیق را به خوبی نمی شناسند و لذا، دارای طرح خاصی هم نیستند و اغلب، کار را به مرحله تدوین واگذاری می کنند. دارای سیستم نمونه گیری و مشاهده دقیق و تصادفی نیستند. عنصر بی طرفی به دفعات و در مراحل مختلف، در آنها نقض می شود و از همه بدتر این که در انتخاب موضوع یا فیلم برداری و ... و انتخاب اسامی فیلمها، ادعای جامعیت و کلان نگری دارند.

سئوالی که مطرح می شود، این است: چرا چنین است؟ بی شک، عامل اصلی را باید در روحیات قومی و ارزشهای کهن ما جست و جو کرد. ما بیش و پیش از این که در جست و جوی حقیقت باشیم، به دنبال واقعی نشان دادن دیدگاهها و سلایق و علایق خود هستیم؛ بدون این که اندکی در رسیدن به این دیدگاهها و علایق، از روشهای علمی سود جسته باشیم. از طرف دیگر، گزارشهای یک طرفه و کاملاً تبلیغاتی که در سیستم رسانه های دولتی و وابسته به دولت از بدو پیدایش این رسانه ها وجود داشته، سبب شده است که در مقابل، عده‌ای نیز برضد این تبلیغات دست به اقدام بزنند؛ افرادی تربیت شده در همین جامعه که معمولاً در افراط و تفریط، کمتر از رسانه های دولتی عمل نکرده اند. به همین دلیل، این فیلمها، بیش از این که ارائه دهنده تصویر جامعی از موضوع باشند، تنها به عنوان بخشی از واقعیت، شاید در آینده به کار آیند. جماعت منتقدین هم که معمولاً از هر نغمه مخالفی لذت می برند، برای چنین آثاری، کف می زنند و کارگردانان را به تکرار این اشتباه تشویق می کنند. نگاهی اجمالی به سینمای مستند امروز، نشان می دهد که این آفت با توجه به دیدگاههای کهنه تبلیغاتی بعضی مدیران و وضعیت اقتصادی سینما، روزبه روز، تشدید می شود.

۶. جای این سئوال باقی می‌ماند، که پس دیدگاه و تأثیر کارگردان، چه شد و نقش هنر در این مبانه چیست؟ اگر قرار باشد که ما همواره در فکر وجه اسنادی تحقیق اجتماعی باشیم، این سخن که «فیلم مستند به منزله تفسیر واقعیت است» چه می شود؟ همچنین، آیا فیلم، از نظر هنری دچار محدودیت و اشکال نمی شود؟ هر دو پرسش، قابل توجه اند. ولی مانعی برای تحقیق اجتماعی معرفی نمی کنند، هرچند آن را مشکل می سازند. اگر هدف، دستیابی به حقیقت، علی رغم همه نتایج مورد پسند یا ناپسند باشد، همچنان ما تفسیری سینمایی از واقعیت خواهیم داشت. مگر دیدگاه و تأثیر کارگردان در مسیر جست و جوی حقیقت، نمی تواند خود را نشان دهد؟ مگر حقیقت جویی، نمی تواند خود یک دیدگاه باشد؟

خلق هنری نیز خود را، فقط در بیانیه صادر کردن نشان نمی دهد و اتفاقاً عکس این است. فیلم برداری، تدوین، ریتم در تدوین، نریشن، افکت و ... می توانند در زمینه ایجاز و بیان موثر تصویری و معادل یابی سینمایی، خود را نشان دهند؛ به شرط آن که فرضهای اولیه تحقیق را مورد توجه قرار دهند. تدوین در «اون شب که بارون اومد»، حرکتهای مناسب دوربین و تضاد بین گفتار نریشن و تصاویر، در «تهران... پایتخت ایران است» زومها و زوم بکها در فیلم «ندامتگاه» و ... همگی نشان از دقت در بیان هنری است؛ دقتی که متأسفانه در جهت کشف حقیقت به کار گرفته نشده است. □