سینما ـ مستند

از سلسله بحث‌های بنیادین درباب مشکلات و موانع سینمای مستند

سازمان و نقش رهبری

محمد سعید محصصی

اشاره: در ماه‌های پایانی سال گذشته در پی فعالیت‌های چندساله عده‌ای از مستندسازان دلسوز کوشش‌هایی برای تأسیس «انجمن مستندسازان ایران» به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی خانه سینما به بار نشست و سینمای مستند به عنوان یکی از اجزای اصلی سینمای ایران، به طور رسمی پذیرفته شد. دلخوش نباشیم، با این رسمیت بخشی البته هیچ اتفاقی نیفتاد، ولی برای آغاز یک حرکت جدی، این امر، یک کار پایه‌ای مهم است. آن را باید به فال نیک گرفت. تشکیل این انجمن بهانه‌ای شد برای دو مطلب در این شماره: یکی مقالهٔ حاضر و دیگر بخش دوم مصاحبه با منوچهر طیاب. نخستین مربوط است به نقش آدم‌های کلیدی، قهرمانان یا راهبران در سینما. البته در این مقاله بیش‌تر از این که به نقش سازمان پرداخته شده باشد به نقش این قهرمانان پرداخته شده. دلیل آن هم روشن است: سازمان بستر حرکت است، و به خودی‌خود نمی‌تواند هدف باشد.

می گویند وقتی دادگاه تفتیش عقاید بالاخره توانست گالیله را وادارد که بگوید خورشید به دور زمین می گردد، یکی از شاگردانش، در هم شکسته نالید: «بدبخت ملتی که قهرمان ندارد.» و قرن‌ها بعد برتولت برشت در نمایشنامهٔ گالیله جمله‌ای در پاسخ این شاگرد، در دهان گالیله گذاشت که: «بدبخت ملتی که نیاز به قهرمان دارد!» آیا گالیلهٔ برشت بر حق است؟ آیا گئورگی پلخانف حق دارد که می گوید «اگر در انقلاب کبیر فرانسه ناپلئون ظهور نمی‌کرد، «تاریخ» ناپلئون را خلق می‌کرد؟» از سیاست فاصله گیریم و به سینمای مستند خودمان بنگریم: آیا چنان که آلن لاول نوشته است: «به هرحال چیزی شبیه به سینمای مستند انگلیس بدون کمک گریرسون هم احتمالاً به وجود می‌آمد؟» (پژوهش‌هایی در سینمای مستند ـ لاول، آلن و هیلر، جیم ـ در ساها کیان، وازریک ـ نشر فاریاب، سال ۶۴، صفحه ۱۰) نگرش مشروط و تردیدآمیز آلن لاول البته تفاوت‌های بارزی با نقطه نظرات جزمی برشت و پلخانف دارد، ولی به نظر می‌آید لاول هم همچون دو نفر دیگر معتقد باشد، نقش قهرمان حتی اگر لازم هم باشد، اساسی نیست. اما این گونه نیست که پلخانف مدعی است. دانشمند منصفی چون سیدنی هوگ، با بررسی همه جانبه‌ای در آرای کلیهٔ جامعه شناسان و نظریه پردازان پیش از خود، در باب نقش شخصیت‌های برجسته در تاریخ، اثبات کرده که قهرمانان نه تنها تعیین کننده رویدادهای تاریخی هستند، بلکه می توانند آنها را پدید آورند و یا سیر تحولات را تغییر بدهند، و با بررسی‌های موشکافانه، بی‌پایه بودن آرای مارکسیست‌ها را نیز برملا ساخته است.

نگارنده بر این باور است که ملت‌های سرفراز آنهایی نیستند که نیاز به قهرمان ندارند، بلکه آنهایی‌اند که نیازشان برآورده می‌شود و سرفرازترها، آن ملت‌هایی‌اند که بستر لازم برای قهرمانان لازم خود را، بهتر فراهم می‌سازند. توده، هویتی بی‌شکل و مطلوب افکار جبری و ماده گرایانه نیست، و جامعه مجموعه‌ای است نه کمی بلکه کیفی و مرکب از فردیت‌های خاص. در یک جامعه، این فردیت‌های خاص، زمانی که با یک معضل یا مسأله مشترک روبرو می شوند، روی به سوی حرکت و هویتی جمعی و شاید جدید می‌آورند و در یک سازمان، متشکل می‌شوند، زیرا راست این است که: «یدا... مع الجماعه...» نقش راهبران یا قهرمانان، دست کم در جامعهٔ امروز، در همین سازمان‌های اجتماعی است که برجسته می‌شود. ناگفته پیداست که مدنظر ما احزاب نیستند، که اصلاً بحث ما سیاست نیست. دنیای سینما، البته، قانونمندی‌های خاص خود را دارد، سازمان‌های خاص خود را، و راهبران خاص خود را.

در این نوشتار، چهار تن از شخصیت‌های برجسته را که در کنار فعالیت درخشان فیلمسازی خود، و یا بیش از فعالیت فیلمسازی، در عرصهٔ نگره پردازی، تدبیر، راهبری، سازماندهی و مدیریت، در برهه‌ای از زمان و در حیطه‌ای از سینما(ی کشور خود و یا مجموعهٔ خود) نقش بازی کردند؛ مورد بررسی قرار می‌دهیم. اینها به ترتیبی که در مقاله خواهند آمد عبارتند از: جان گریرسون (پدر سینمای مستند)، آرتورالتون (مغز متفکر واحد

فیلم شل)، الکساندر کلوگه (پدر سینمای نوین آلمان پس از جنگ) و شادروان فریدون رهنما (بنیانگذار گروه ایران زمین - تغذیه کنندهٔ فکری شاخه ای کوچک و مهم از سینمای مستند ایران).

اما به نظر می‌رسد، در میان این چهار تن، در مقایسه با سه نفر نخست، رهنما، توفیق کم تری به دست آورد؛ و گذشته از این که اجل مهلتش نداد تا برنامه هایش را چنان که می خواست به پایان رساند، بنیادی که او نهاد، پس از مرگش، بدل به یک نهاد فراگیر، گسترده و زنده نمی شود. درحالی که، با کنار رفتن گریرسون از واحدهایی که در آنها کار می کرد، مرگ آرتورالتون و یا کاستن نقش مدیریتی و راهبرانهٔ آلکساندر کلوگه، واحد فیلم ادارهٔ پست عمومی، واحد فیلم شل و یا سینمای نوین آلمان از فعالیت، جوشش، سرزندگی و بارآوری نمی افتند، حتی پویاتر هم می شوند.

اکنون با این پیش اندیشی به سراغ تک تک این شخصیت ها می رویم:

۱- جان گریرسون

«*گریرسون در تحول و تکامل سینمای مستند، دو کار عمده انجام داد. در مقام منتقد، نظریه پرداز و تهیه کننده بر حال و هوای فیلم هایی که ساخته می شد تأثیر گذاشت، و در مقام مدیر و رئیس سازمان های دولتی به ایجاد تشکیلات تجاری ای که ساختن و نمایش دادن فیلم ها را امکان پذیر می ساخت، کمک کرد.*» (همان منبع، صفحه ۱۱ - ۱۰) اما گریرسون همچون یک روحانی و مبلغ منضبط - می دانیم کمونیست بود و به پارسایی و حسنات اعتقاد داشت- خود را وقف کار و هدفش کرده بود: او... «*مبشر متعهدی نیز بود. با اعتقاد به این که فیلم، یک عامل فرهنگی و اعتقادی است، بدون هیچ تعصبی اصرار داشت تا دیگران را متقاعد کند که فیلم «می تواند» و «باید» در راه پیشرفت اجتماع به کار گرفته شود.*» (سینمای مستند - بارسام، ریچارد - پاریزی، مرتضی - نشر فیلمخانه ملی ایران، سال ۶۲، صفحه ۵۳) گریرسون برای پیشبرد برنامه هایش پیشنهاد داد که دولت و بخش خصوصی متفقاً باید به اجرای برنامه هایش کمک کنند (همان، صفحه ۵۴) و به شدت معتقد بود و اصرار داشت به رغم حمایت و هدایت دولت، «*کارکنان واحد او آزادی داشته باشند تا تجربه ها و تمریناتی را که در استودیوهای تجارتی قادر به روبرو شدن با آن نیستند، از قوه به فعل درآورند*» (همان، همان صفحه)

در دورهٔ نظارت گریرسون بر تولید فیلم های مستند انگلستان، تغییرات بسیاری در مستندسازی این کشور به وجود آمد... اما مهم ترین تغییری که در زمینهٔ سوژه ها به وجود آمد گسترش موضوعاتی بود که در روزهای آغازین به آنها کم تر توجه می شد و شامل درک بصری بیش تری از جامعه انگلیسی بود. (همان منبع، ص ۶۷) گریرسون در ۱۹۳۷ با همکاری تنی چند از همفکرانش کانون فیلم را تأسیس کرد که: «*محل تسویه عقاید و نظریات برای برنامه ریزی و تولید فیلم بود و... همچنین مرکزی برای کل نهضت فیلم مستند به شمار می رفت. او نظریه ها را دسته بندی کرد، تولید فیلم را بر مبنای آنها امکان پذیر ساخت، و جمعبندی این نظرات را پایه ای برای تهیه فیلم مستند در انگلستان قرار داد.*» (همان، ص ۶۸). اما جالب توجه این بود که واحد فیلم ادارهٔ پست عمومی که در دورهٔ نظارت و مدیریت گریرسون فیلم های ماندگاری را تهیه کرده بود، با رفتن او از رونق نیفتاد و با آمدن آلبرتو کاوالکانتی در مقام مدیر جدید آن خون تازه ای در رگ های آن جریان رفت و علاوه بر روش های جاری گریرسون، «روش های تجربی و تخیلات تازه تری را به کار خود افزود.» (همان، صفحه ۶۸، تاکید از ماست). جملهٔ آخری که از کتاب میران بارسام آوردم، منظور مرا از نقش رهبری و سازمان به خوبی می رساند.

۲- آرتور التون

واحد فیلم شل یک مثال نمونه وار دیگر است. این واحد نیز با مشاوره و راهنمایی گریرسون به وجود آمد. در میان گروهی که گریرسون برای سازماندهی و هدایت آن به واحد شل آورد، نام سرآرتور التون از همه برجسته تر است. او از جوانی از یک سو عاشق تازه های فنی و علمی بود، و از سوی دیگر دلبستهٔ هنرها به طور کلی و سینما، به ویژه. (تاریخچه واحد فیلم شل، تالیف نورمن ویگارس، راهنمای جهانی فیلم، سال ۱۹۸۵، برگردان، م. س، محصصی) التون شخصیتی ذوجوانب بود با قدرت رهبری شاخص، خلاقیت هنری و دانش وسیع از علوم و تکنولوژی و همواره در پی ایجاد ارتباطی میان علوم و هنرها بود. اولین ارتباط را در سینمای مستند، ممکن یافته بود. (همان منبع) او نقش

مهمی در سیاست گزاری و فعالیت های علمی این واحد داشت. او در طی کنفرانس انجمن فیلم های علمی لندن در سال ۱۹۶۶ سخنان جالبی را ایراد کرد: «*بیش تر فیلم های شل به نحوی طراحی شده اند که حال و هوایی مساعد نسبت به گروه نقشی شل خلق کنند... تأثیر روحی این فیلم ها بر روی بیننده با معیارهای عددی و مالی قابل اندازه گیری نیست. در ارتباط با علت ذکر نام گروه شل، فقط در آغاز و پایان عنوان بندی فیلم ها، باید بگویم که ورود بیهودهٔ عنوان شرکت سبب می شود محصولاتی که این فیلم ها دربارهٔ آنهاست از چشم بیننده بیفتند و به فروش نرسند. من به این کار «قانون التون» می گفتم*» (همان منبع) همین سیاست، کماکان ادامه پیدا کرد و هنوز هم از مشخصه های فیلم های شل است. اما التون بنیادی دیگر را در واحد فیلم شل بنا نهاد که آن هم همچنان و پس از مرگ او نیز پابرجا ماند: هدف التون از تولید فیلم در این واحد تنها ارائه یک رشته آموزش های محدود در یک موضوع فنی و علمی و از قبل آن جلب توجه بیننده به محصولات شرکت شل نبود، بلکه هدف دیگر او این بود که در علم و صنعت مسائل پرجاذبه، شگفتی های بسیار و بسا موضوعات جنبی دیگری وجود دارد که در مجموع می توان به باوری جدید از فرهنگ و ارتباط بین انسان ها رسید و همهٔ این کارها در پرتوی خواست و اراده ای قوی برای ارتباط دادن جامعه با تکنولوژی انجام می گرفت. (همان منبع)

۳ـ الکساندر کلوگه

الکساندر کلوگه را پدر سینمای نوین آلمان به حساب می آورند، نه صرفاً به خاطر کبرسن، بلکه از این مهم تر به این خاطر که پس از دورهٔ جنگ جهانی دوم، این فیلم های او بود که نخستین تأییدهای وسیع بین المللی را برای سینمای نوین آلمان به دنبال داشت. «*او یک کارگردان روشنفکر، حقوقدان، استاد افتخاری دانشگاه فرانکفورت و نویسندهٔ فیلم های نیمه مستند داستانی بود و به خاطر فعالیت هایش در عرصه ای نامحدود از فصل مشترک میان سیاست، جامعه شناسی، روانشناسی، فلسفه و زیبایی شناسی، مشهور بود.*» (سینمای جدید آلمان قسمت دوم: هفت کارگردان، برگردان، محصصی، ص ۱۷) او هم به عنوان سخنگو و نظریه پرداز سینمای نوین آلمان، در نوشته های خود در باب زیبایی شناسی و اقتصاد این سینما بحث کرده، و هم در نقش رئیس Institut Fur Filmgestalt مبارزه ای خستگی ناپذیر برای ایجاد وضعیتی بهتر برای فیلمسازان آلمانی را پی گرفته است (همان منبع) او در عین حال نقش مهمی داشت در تحریر و پیگیری برای اجرای «بیانیهٔ اوبرهاوزن» در سال ۱۹۶۲ در خلال برگزاری هشتمین جشنواره اوبرهاوزن. این بیانیه را ۲۶ نفر از کارگردانان آلمانی، سازندگان فیلم های کوتاه که بیش ترشان در جشنواره ها درخشیده بودند، امضاء کرده بودند، بسیاری از اینها در سال های بعد، مطرح ترین فیلم های بلند سینمای نوین آلمان را ساختند، علاوه بر کلوگه در میان دیگران نام کسانی مانند: فولکر شلوندورف، اولریش و پیتر شامونی، ژان ماری اشتر اوب و هانس یورگن زیبربرگ به چشم می خورد. نگاهی کوتاه به بیانیه اوبرهاوزن نشان می دهد که با وجود تمام شایستگی های فردی و درخشان الکساندر کلوگه، بستر برای نقش آفرینی او فراهم شده بود: «*فیلم های کوتاه آلمانی که توسط مؤلفان، کارگردانان و تهیه کنندگان جوان تهیه شده و در سال های اخیر جوایز زیادی در جشنواره های بین المللی به دست آورده و با تأیید منتقدان بین المللی مواجه شده است. این کارها و موفقیت ها، نشان می دهد که آیندهٔ سینمای آلمان (و تولید فیلم بلند آن) متعلق به آنهاست که به زبان جدیدی در سینما تکلم می کنند...*» (همان منبع، صفحه ۱۳) امضاء کنندگان بیانیه خواست هایی را اعلام می کنند که نشان از عزم و تصمیمی راسخ دارد و پشتوانهٔ تأییدهای فکری داخلی و بین المللی از آنها سبب می شود که در مجلس آلمان (بوندشتاگ) طرح هایی برای ایجاد صندوق ضمانت برای حمایت از سینمای نوین آلمان تصویب شود، کمک های تضمینی به آنها اعطا شود و... با پیگیری خود این فیلمسازان که نماینده و رئیسی چون کلوگه را در کنار خود داشتند، به زودی در عرصهٔ تولید فیلم بلند هم قله های موفقیت را فتح می کنند.

۴ـ فریدون رهنما

رهنما، فارغ التحصیل مدرسه سینمایی ایدک فرانسه در سال ۱۳۳۶، با دانش وسیعی از سینما و فرهنگ جهان و به ویژه فرهنگ اسلامی و ایرانی ما، پا به وطن می گذارد و به تدریج با فعالیت عملی در عرصهٔ فیلمسازی، آموزش شاگردان سینما و مدیریت دولتی در تلویزیون ملی ایران، منشاء اثرات خیری برای

سینمای ایران، به ویژه سینمای مستند ایران می گردد. «رهنما در سال ۱۳۴۵ به تلویزیون آمد و مرکزی برای ساختن فیلم های مستند به وجود آورد. در این سال او افراد علاقمند را در این مرکز جمع کرد (گروه ایران زمین) جدا از این افراد، افراد دیگری که مستقلاً به فیلمسازی مشغول بودند، به جمع رهنما و یارانش پیوستند... اولین کار رهنما بعد از انتخاب افراد، تقسیم کردن ایران به چند قسمت بود. او هر منطقه را به شخصی که آشنایی کامل با آن داشت، سپرد. سنتی که فریدون رهنما در تلویزیون ایجاد کرد... فیلمسازان را از آشفتگی می رهاند و باعث می شد که کارگردان ها دقیق تر به موضوع نگاه کنند. در سایهٔ این خط مشی، فیلم هایی به وجود آمد که با دیگر آثار تهیه شده در تلویزیون تفاوت چشمگیری داشت و شخصیت های این آثار اکثراً نمایندهٔ خصوصیات محیط خود بودند...» (تاریخ سینمای ایران ـ مهرابی، مسعود ـ انتشارات فیلم، سال ۶۳)

رهنما از آن چه می خواست آگاهی کامل داشت و هم در نقش یک نظریه پرداز و هم در نقش یک سازمانده و مدیر، به خوبی توانست از عهدهٔ کارش برآید. نگاهی به مفاد آنچه که به عنوان «حرف های تازه ای از سی سال پیش» به قلم او در نقد سینما، شماره ۵ به چاپ رسیده نشان می دهد که این متفکر همان گونه که مهرابی در کتاب خود آورده، با آگاهی و هدف مشخص و با برنامه ریزی به دنبال چه بوده است.

اگر نگاهی کوتاه به کتاب «واقعیت گرایی فیلم» که پایان نامهٔ تحصیلات اوست بیندازیم، متوجه می شویم که او چه دانش عمیقی از نه فقط سینما بلکه فرهنگ به طور کلی و فرهنگ ملی ـ اسلامی به طور اخص داشته است. تحلیل موشکافانه اش از ارزش های سینمایی ای که او در آیاتی از قرآن مجید (سورهٔ یوسف، آیات ۴۷ تا ۵۳) کشف می کند، هنوز هم تازه، جذاب و الهام بخش است؛ همچنین است اشاراتی که به شاهنامهٔ فردوسی و اشعار حافظ و خیام دارد. (واقعیت گرایی فیلم ـ رهنما، فریدون ـ صفحات ۵۶ تا ۶۰ و ۶۴ تا ۶۸، نشر مروارید، سال ۱۳۵۴) برخورد او با خطاطی، نقاشی، مجسمه سازی و معماری ایرانی نیز بر همین سبک و سیاق است. همین مختصات است، که در کنار قدرت سازماندهی و مدیریت، نقش رهنما را در دورهٔ خود از همگنان ممتاز می کند و در دل سینماگران نوجوی دلبسته به فرهنگ خودی اعتماد و باور می آفریند. و همین باور و اعتماد

است که برای حرکت این قهرمان (در عرصهٔ بسیار محدودش)، بستر می آفریند برای ایفای نقش. متأسفانه این بستر، جوی کوچکی بود و جریان آن، خلاف جریان اصلی حاکم بر جامعه. آنچه در محدودهٔ این سینما انجام شد این بود که «تلاش هایی ـ که بیشتر فردی بود تا خواسته شده از سوی نهادها، و متضاد حتی با خواستهٔ نهادها ـ در سینمای مستند شکل گرفت و نتیجه آن بود که مستندهایی درخشان و قابل مقایسه با نحله های مستند جهان داشته باشیم... بعد از انقلاب... گویا در تعریف سینمای مستند به گزارشگری آن اکتفا شده و سینمای مستند از مأموریت متعالی آن تهی شده است» (اصلانی، محمدرضا ـ مرگ مستند ـ نقل از نقد

سینما، شماره ۵، صفحه ۶۹) در این جا گرچه تا حدودی دربارهٔ وضع سینمای مستند پس از انقلاب بزرگنمایی شده، اما رگه هایی مهم از واقعیت در این بیان نهفته است. خواننده تاکنون، البته نباید بر این باور بوده باشد که بر وضع پیش از انقلاب افسوسی می‌خوریم و نیز این که قصد بت ساختن از قهرمانان داریم. هدف، نه خود قهرمان، که آثار وجود اوست، البته در ارتباط متقابل با سازمان و افراد (فیلمسازان). که در یک کلام با اشاره به کار مرحوم رهنما، می‌توان گفت: اگر سنت مستندسازی منسوب به رهنما بدل به درخت تنومندی همچون جنبش مستندسازی انگلستان شده بود، بر اثر تندبادهایی همچون انقلاب بزرگ اسلامی درهم نمی‌شکست، بلکه این تندباد، همچون باد بهاری، جوان و شادابی مضاعفی برایش به بار می‌آورد. و چنین نشد.

اصل، سینمای مستند است، قهرمان و سازمان هر دو بهانه اند!

اما آیا جای افسوس است که پس از شادروان رهنما، قهرمان پدید نمی‌آید؟ نمی‌دانم به این پرسش چه پاسخی می‌توان داد. اما یک چیز روشن است، ملتی زنده، اگر قهرمان نداشته باشد، بالاخره آنرا خواهد زایید، هرچند دیر، خیلی دیر، و یا حتی نه در

بزنگاه های لازم تاریخی ـ درست خلاف خوشباوری پلخانف. اما وجه مهم تر آن است که برای نقش‌آفرینی قهرمان، بستر مناسب فراهم باشد. این مهم ترین اصل است.

فراهم کردن بستر برای پذیرش یا نقش‌آفرینی قهرمان چگونه دست می‌دهد؟ آیا اصلاً ما، به عنوان کارشناسان و یا کارورزان سینمای مستند وظیفه ای تاریخی داریم برای فراهم سازی این بستر؟ که قهرمان ظهور کند؟ که چه بشود؟

قهرمان در هر عرصه ای پدید می‌آید تا کار در آن عرصه به سامان برسد، نه این که قهرمان پدید بیاید، که قهرمان داشته باشیم. در سینمای مستند ایران، هدف پدیدار شدن یک جریان قوی و بالنده است، این که کار مستند هر روز کیفیتی والاتر بیابد، و چرخهٔ نیاز به فیلم مستند، رفع این نیاز و پیدایش نیازهای تازه، کامل گردد، و چرخ ها، میزان بچرخد.

امروز زمانه، زمانهٔ پیشرفته ای است و ساز و کارهای فراهم سازی بستر نیز ـ باید ـ از قانونمندی های همین زمانه پیروی کند. تا دیروز اگر می شد ـ که همان وقت (منظور رژیم سابق) هم نمی‌شد ـ به تلاش های فردی فرزانه ای همچون رهنما در یک دیوانسالاری هزار تو دل خوش داشت، امروز نمی‌توان. دو سالی دیگر سدهٔ بیست و یکم فرا رسیده و ما باید نهادهای قرن بیستمی خود را کامل کرده باشیم. داشتن انجمن صنفی برای سینماگران مستند ایران، پاسخ به یک نیاز قرن بیستمی است؛ این به معنی کهنه شدن و سپری شدن دوره نیست، بلکه همچون شناخت هندسهٔ اقلیدسی، پایهٔ فهم هندسهٔ نااقلیدسی به شمار می‌آید. وجود چنین نهادی، رابطهٔ میان نهادهای دولتی را با شهروند متخصص (سینماگران مستندساز)، به نحوی قانونمند و مبتنی بر شئون انسانی، تنظیم می کند. یک انسان شایسته، مآل‌اندیش و راهبر، با فرض وجود چنین رابطه ای، نقش اصلی خود را بهتر ایفا می کند، و اصلاً معنای دیگر آن بستر، وجود چنین رابطه ای است (و اگر تمامش نیست، بخشی از آن هست). وجود چنین بستری (بر فرض تثبیت شدن این انجمن و هویت یافتن کامل آن)، چون بر مبنای به رسمیت شناختن حقوق قانونی و شهروندی بنا می‌شود، از تبدیل قهرمانان به آدم های فعال مایشاء و مستبد نیز جلوگیری خواهد کرد. اشتباه نکنیم! این چنین انجمنی، بر فرض رسیدن به تمام اهدافش، «بر هر درد بی‌درمان» دوا نیست، اما دست کم یک دواست. دست کم.