کارگاه مستند

به کوشش همایون امامی
با سپاس از آقای محمد تهامی‌نژاد

- گفت‌وگویی در باب جنبه‌های مختلف سینمای مستند (۲)
- پرورش ایده
- بازیگری

این دست‌نوشته‌ها، متن پیاده‌شده‌ی گفت‌وگوهایی است در مورد وجوه مختلف سینمای مستند و مطالعه‌یی است که به منظور تقویت و بهینه‌سازی موقعیت آن صورت گرفته است. در این‌جا بخش دوم این گفت‌وگو را می‌خوانید. باشد که انتشار آن تا به انتها بدون وقفه پیش رود. این نکته را هم اضافه کنم که به دلیل حفظ اصالت گفت‌وگوها سعی شده در متن دستی برده نشود؛ در مواقعی که ضرورت افزودن ایجاب می‌کرد، موارد اضافه‌شده را در کروشه قرار دادیم تا روشن شود که بر متن افزوده شده است.

همایون امامی

گفت‌وگویی در باب جنبه‌های مختلف سینمای مستند (۲)

گفته‌هایی دور اما هنوز تازه

کیمیاوی: در ادامه‌ی حرف آربی، من فکر می‌کنم بیش‌تر به خاطر دِسانتی‌مان است، یعنی به خاطر احساسی که داریم - که شاید آن هم از مذهب باشد. برای مثال تعزیه را در نظر بگیریم. حال ممکن است همان قضیه‌ی چند هزار سال پیش نباشد، نمایشی باشد از آن چه وجود داشته که فعلاً ما می‌گوییم امام حسین(ع) را این‌طور کشته‌اند، ولی مردم کشته شدن حسین(ع) را نگاه نمی‌کنند بلکه سانتی‌مان خود را بهانه‌ی کشته شدن امام حسین(ع) قرار می‌دهند تا احساسات خود را بیرون بریزند؛ یعنی به سندیت قضیه توجه نمی‌کنند، جز این که احساسات خود را دخالت دهند.

آزادی‌ور: یعنی می‌توانیم از این حرف به این نتیجه برسیم که سینمای مستند جنبه‌ی واقع‌گرایانه هم دارد که اصلاً در فرهنگ ما نیست؛ این را می‌خواهید بگویید؟

آربی: خیر، می‌خواهم بگویم حدودی را که مثلاً بعداً راجع به سینما صحبت می‌کنیم، حدود نوع ذهن مستندی که ما در ایران داریم کمی روشن شود. بعد بگوییم این حدود کار شده و بدانیم چه نوع مستندی را می‌گوییم.

اصلانی: من فکر می‌کنم هنوز زود است ما به این مسایل برسیم. تا به حال تعریفی برای سینمای مستند و غیرمستند نشده است تا برسیم به انشقاق قضیه که در کجا هست؛ آیا به یک تفکیک و تعریف مشخصی رسیده‌ایم؟

آربی: ببینید، حتی در فیلم خبری، مثلاً نوع خبری که گرفته می‌شود، می‌تواند تمام جوانب را در خود راه دهد، یعنی خبر از همه چیز بدهد و یک نوع فیلم خبری هست که حدود را مشخص می‌کند و فقط خبر این حدود را می‌دهد و تمام این‌ها با عمل خود یک ارزش مستند پیدا می‌کنند. ارزش سندی آن‌ها از خود سند واقعه، ممکن است گویاتر باشد، یعنی برای مثال من بعد از ۴۰ سال می‌روم آرشیو، یک محلی را نگاه می‌کنم که تمام فیلم‌های خبری را گرفته‌اند، بلافاصله از لابه‌لای این نوع مسایل که گرفته شده پی به آن ذهنی می‌برم که آن‌ها را به وجود آورده. می‌بینم که این‌ها فقط این چیزها را دیده‌اند و انعکاس داده‌اند و چیزهایی غایب است. خود این مسئله یک ارزش سندی دارد که از اتفاق به دست می‌آید نه از آن چیزی که در خود فیلم‌ها به عنوان سند پیدا شده است. سینمای مستند خواه‌ناخواه همیشه چنین موضوعی را به عنوان پشتوانه دارد، یعنی یک جنبه‌ی سندی برای آن موضوع در آن هست که خبر از دیدگاه می‌دهد؛ به اصطلاح خبر از خواست آدم‌ها و سازمان‌هایی که آن‌ها را تولید کرده‌اند. این سازمان‌ها مثلاً بیش‌تر به آدم‌های دیوانه فیلم داده‌اند تا به آدم‌های معقول. این حدود را می‌توان پیدا کرد، ولی این که یک سند موازی با وقایع، فیلم‌هایی که در آن‌ها فانتزی بیش‌تر مطرح است، کم‌تر می‌توان این مسئله را ارزیابی کرد. خیلی ساده بگیریم، ده - بیست فیلمی را که سازمان تلویزیون ملی ایران ساخته، پنجاه سال بعد این فیلم‌ها را ببینید. ارزش سندی این فیلم‌ها در این است که چنین فیلم‌هایی در چنین دوره‌یی ساخته شده‌اند، ولی شما یک سند تاریخی در این دوره که چه هدف‌هایی با ساختن این فیلم‌ها به عنوان سند دنبال می‌شده را نمی‌توانید پیدا کنید.

آزادی‌ور: این موضوع جنبه‌ی دیگری هم دارد، این که آن آدم چه چیزهایی را دیده و چه مسایلی را خواسته از محیط اطرافش جدا کند و ضمناً روی این نگاتیو چیزهایی ضبط شده، مثلاً ساختمانی که امروز خراب شده، یک نوع لباسی که در فلان ده می‌پوشیدند و اکنون دیگر نمی‌پوشند، مراسمی بوده که حالا دیگر وجود ندارد؛ یعنی گذشته از نظر خاص فیلمساز، باز چیزهای دیگری هم در کار مستند هست که اهمیت دارند.

آربی: و آن اتفاقی است که به‌طور غیرمستقیم ضبط می‌شود. علی‌رغم خواست سازنده‌ها یک اتفاق دیگری هم با جنبه‌های به اصطلاح روشن‌تری نسبت به فیلم‌های ذهنی یا فیلم‌های داستانی ضبط می‌شود و این مستقیماً در اهداف اولیه‌ی یک فیلمساز نیست، در حالی که نوع سینمای مستند با برنامه‌ریزی، به خاطر ضبط همین مسئله که مثلاً فلان محله را می‌خواهند [که در آینده] این محله وجود نخواهد داشت، به همین علت برنامه‌ریزی شده که از آن روی

یک طرح سیستماتیک فیلم بردارند و نگهداری کنند.

اصلانی: این چیزی است که لومیرها[1] و دیگران به دنبالش بودند.

آربی: آن‌ها فکر می‌کردند سینما می‌تواند این باشد.

اصلانی: یعنی در فیلم‌های اولیه‌ی آن‌ها دقیقاً مشاهده می‌کنیم که قطار عبور می‌کند و چیزی غیر از این نیست.

آربی: خود آن واقعه، آن گذر زمانی که دارد به‌طور طبیعی اتفاق می‌افتد و شما ضبط می‌کنید و نگه می‌دارید و شما عاملی هستید که فقط آن را به عنوان سند نگه می‌دارید، درست مثل این بوده که فلان کتاب از پدرم به من ارث رسیده و من آن را بعداً به بچه‌ام می‌دهم. من وسیله‌یی هستم که این سند را انتقال می‌دهم. سینمای مستند می‌تواند این‌چنین باشد. من کسی باشم که یک مقدار اطلاعات را ضبط می‌کنم و به دیگری انتقال می‌دهم. من یک گیرنده هستم و منتقل‌کننده، بیش از این دخالتی ندارم؛ دخالت من در حد مثلاً فنی قضیه است. این برای من در بطن سینمای مستند است. سینمای مستند یعنی این.

شیردل: چیزی که البته آربی می‌گوید، شکل ایده‌آلی از کار مستند است که می‌تواند وجود داشته باشد و مشکل هم می‌تواند به وجود بیاید؛ برای این‌که فرض کنید اندی وارهول[2] و آدم‌هایی مانند او مثلاً دوربین را می‌گذارند و ۱۵ - ۱۰ ساعت خواب یا نشستن یا خوردن یک آدم را ضبط می‌کنند و به انگیزه و هدف این آدم‌ها کاری ندارند، اما این شکلی از سینمای مستند می‌تواند باشد برای ضبط واقعیات. این واقعیات از مرز و حدودی که بگذرند، مرزهای فرهنگی دیگری به خودشان می‌گیرند و بعد آن‌وقت در ایسم‌های مختلف می‌توانند مطرح شوند و راه به بحث‌ها پیدا کنند. اما این شکل، همان‌طور که آربی گفت، در ایران وجود نداشته و در ممالک دیگر هم تا آن‌جا که خوانده و دیده‌ام کم‌تر وجود داشته است، چون به هر حال وقتی میان دوربین و واقعیتی که مقابل دوربین هست می‌نشیند، خواه‌ناخواه به عنوان یک عنصر فرهنگی، به عنوان عاملی که واقعیت را از طریق زاویه و اندازه‌ی دوربین، یعنی بلندی و کوتاهی لنزی که می‌گذارید، نوع نگاتیوی که انتخاب می‌کنید و ساعتی که فیلم می‌گیرید و احیاناً ساعتی را که برای فیلمبرداری انتخاب می‌کنید و فیلمبرداری که انتخاب می‌کنید و این فیلم در کدام لابراتوار و با چه شرایطی چاپ می‌شود، در تمام این‌ها وقتی شما دخالت می‌کنید، خواه‌ناخواه دیگر این سینما، آن سینمای به اصطلاح مستند ایده‌آل با آن شکلی که مطرح می‌شود، مطلق نیست؛ این سینمای دیگری است. بله، ما برای سهولت، این تقسیم‌بندی را انجام می‌دهیم و می‌گوییم این سینمای مستند است و سینمای مستند چیزی است که برای آن، داستان و شخصیت‌پردازی به اصطلاح قصه‌یی - از نظر ادبی - قایل نمی‌شویم، بلکه واقعیت و رویدادی را از طریق سینمای خودمان ضبط و منتقل می‌کنیم. فکر می‌کنم که درباره‌ی این سینماست که باید صحبت کنیم، یعنی سینمایی که داستانی نیست و به آن معنا قصه ندارد؛ شخصیت‌پردازی به آن صورت انجام نمی‌شود. فکر می‌کنم که در مورد این سینماست که باید به بحث بنشینیم و به‌طور دقیق صحبت کنیم.

کیمیاوی: سینمای مستند، به [آن] مفهوم مطلق که شیردل می‌گوید، اگر مسئله‌ی انتخاب موضوع، گروه، نور و ... هم نباشد دقیقاً نمی‌تواند سینمای مستند باشد؛ یعنی شما از یک تخم‌مرغ، که جوجه‌یی از آن در شرایط خاصی بیرون می‌آید ۱۵ ساعت فیلم می‌گیرید، ممکن است از تخم‌مرغ دیگری در همان شرایط، ۱۰ ساعته جوجه‌یی بیرون بیاید. می‌خواهم این را بگویم که بعضی از سندها هستند که ارزش سند دیگری را از بین می‌برند.

شیردل: در واقع هر فیلمسازی در رابطه با واقعیت و رویدادی که مقابل دوربینش اتفاق می‌افتد، بیان مستند خود را از دل آن رویداد ارایه می‌دهد و این طبیعی است که تو به هر حال در میان نشستی و از میان برنخاستی.

اصلانی: فکر می‌کنم این موضوع در ایران کم اتفاق می‌افتد، چون اغلب فیلمسازان هیچ نوع ذهنیتی نسبت به موضوعی که با

آن مواجه می‌شوند ندارند.

شیردل: کلی گفتم، نه در مورد ایران. من فکر می‌کنم مسئله‌یی که در مورد ایران به وجود می‌آید، درباره‌ی همان شکل خبری یا آرشیوی، هنری، تجاری یا حتی آموزشی است که گفتیم. باید ببینیم فیلمساز اگر آدم باشعور، آگاه و صادقی باشد، یعنی میلش به این باشد که واقعیتی را از طریق دوربین خود بیان کند، در رابطه با یک نظام اجتماعی، سیاسی و اقتصادی، با دستگاهی که به او دستور می‌دهد، معمولاً می‌دانیم که فیلم‌هایی که در ایران ساخته می‌شوند بیش‌تر فیلم‌هایی فرمایشی هستند، در چنین شرایطی فیلمساز باید چه محدوده‌هایی را طی کند تا بتواند بیش‌ترین واقعیت را نسبت به آن قدرت و نظامی که بالای سر او هست و انتظار دیگری از او دارد، بیرون بکشد.

کیمیاوی: به هر حال فیلمسازان مختلف در برخورد با یک موضوع، نظرگاه واحدی ندارند، ولی مسئله این است که ببینیم یک فیلمساز تا چه حد این قابلیت را دارد که به یک موضوع نزدیک شود.

شیردل: چه حرف درستی است. نانوکِ فلاهرتی[3] یا داستان لوییزیانا یا فیلم‌های مشابه – من از آدم‌هایی صحبت می‌کنم که ستون‌های این کار هستند – می‌بینیم که زندگی آدمی از دیدگاه آدمی دیگر بیان می‌شود، یعنی زندگی یک اسکیمو از دید فلاهرتی و این یک فیلم مستند است، اما این فیلم مستند، از دید فلاهرتی، با دید آدم دیگری، با تجربه، فرهنگ، صبر و حوصله‌ی خود و با شرایطی که با آن درگیر است، تفاوت دارد. بعد از تعریفی که آربی از سینمای مستند، به مفهوم مطلق کرد، اکنون می‌توانیم به سینمایی بپردازیم که آدمی در این میان به عنوان خلاق و تنظیم‌کننده نشسته و خواه‌ناخواه تجربه، فرهنگ، احساس و شعر [شعور؟] خود را از طریقی ارایه می‌دهد.

آربی: اگر از نظر تاریخی به موضوع نگاه کنیم، تفاوت آشکاری بین دوره‌ی لومیرها و مه‌لیس[4] مشاهده می‌کنیم. سینمایی هست که با روابط مصنوع نوعی سندیت پیدا می‌کند [و در عین حال] نوع دیگری از سینما [هم] هست که با عوامل طبیعی، به وجود طبیعی و در ارتباط طبیعی، به نوعی بیان می‌رسد. این دو شیوه را در کار مه‌لیس و لومیرها می‌بینیم. در [روند] پیشرفت سینما، نوع دیگری به وجود آمده که حد بین این دو است، یعنی هم مصنوعی و هم واقعی است و این‌ها طوری در هم ادغام می‌شوند که مرز مستند و غیرمستند از بین می‌رود و جنبه‌ی مستند کارِ فلاهرتی فقط این است که او رفته و زندگی یک اسکیمو را بدون آن‌که صورتش را رنگ کند، بدون آن‌که او را در یک موقعیت مصنوعی قرار بدهد، از او فیلم گرفته است [به نحوی] که اکنون این فیلم در تاریخ سینما به عنوان فیلم مستند شناخته می‌شود، ولی سندیتش از این حد تجاوز نمی‌کند، یعنی به آن مفهوم گسترده‌ی سند ربطی ندارد. داستان لوییزیانا، اصلاً یک فیلم داستانی است که پسربچه‌یی در آن بازی می‌کند. فیلم ساخته شده؛ مصنوعاً در آن بازی شده، منتها از بازیگر استفاده نشده است. پسربچه‌یی ادای بازیگر را درمی‌آورد. فیلم سفر[5] بیضایی، به همان اندازه مستند است که به همان اندازه داستانی؛ موقعیت‌ها طبیعی است، بچه‌ها طبیعی هستند، اما همگی ادای طبیعت را درمی‌آورند برای این که دوباره سندیت پیدا کنند. فیلم سهراب شهیدثالث[6] یا فیلم‌های شبیه این‌ها، همیشه این حد مصنوع وجود دارد. حالت مطلقاً غیرمصنوع، به کار بردن دوربین مخفی است که پیروان سینما وریته[7] می‌خواستند دوباره سینما را به کار لومیرها نزدیک کنند ■

ادامه دارد

۱- Louis Lumiere – Auguste Lumiere

۲- Andy Warhol

۳- Robert Flaherty

٤- Georges Meleies

۵- سفر (۱۳۵۱)، نویسنده و کارگردان: بهرام بیضایی، محصول کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

٦- به نظر می‌رسد منظور، فیلم یک اتفاق ساده (۱۳۵۲) باشد، اگرچه فیلم طبیعت بی‌جان (۱۳۵٤) شهیدثالث و اصولاً شمار بیش‌تری از ساخته‌های وی می‌تواند مصداق این ارجاع تلقی شود.

۷- Cinéma Verité