فیلم مستند و یک تعریف (۳۵)

همایون امامی

در شمارهٔ گذشتهٔ نقدسینما ـ شماره های ۷ و ۸ ـ آراء و دیدگاه های نگره پردازان و مستندسازان بزرگ جهان پیرامون تعریف فیلم مستند به تفصیل نقد و بررسی شد. کسب اطلاع از تعریف فیلم مستند و تلقی ای که مستندسازان بزرگ ایران از این مقوله دارند، به عنوان متممی بر آن نظرها و مباحث، نگارنده را واداشت تا با ترتیب دادن مصاحبه هایی با این بزرگان، این دید گاه ها را به دقت و با شرح و تفصیل کافی، مورد بحث و بررسی قرار دهد. پی گیری این دیدگاه ها، در نخستین گام، شاید مختصات سینمای مستند ما را در عرصهٔ جهانی، به لحاظ درک و استنباطی که از این ژانر داریم، تا حدودی نشان دهد. دیگر آن که تلاشی آغاز شود تا، در پرتو هویت فرهنگی، تعریف سینمای مستند یک بار دیگر مرور و بررسی شود، تا مگر، در جهت کمال، نکته ای بر آن افزوده یا از آن کاسته گردد، و در نهایت به تعریفی دست یابیم که ضمن بازتاب ویژگیهای شاخص سینمای مستند، نشانی باشد از نحوهٔ برخورد فرهنگ و تمدنی دیرینه با پدیده ای جدید و ره آورد غرب.

به منظور دست یابی به ایجاز بیشتر و همچنین درک بهتری که از همجواری تعریفها به دست می آید، هرگونه بحث و بررسی، از سوی نگارنده، در مورد این دیدگاه ها و ردیابی وجوه اشتراک و افتراق آنها به آخر مقاله موکول شده است. فایدهٔ دیگری که بر این نحوهٔ بررسی مترتب است، تحلیل این دیدگاه ها در ارتباط با یکدیگر است، که تنها از این راه میسر می شد.

نگارنده بر خود واجب می داند تا از مساعی صمیمانهٔ این استادان بزرگ که در کمال فروتنی و نهایت دقت و حوصله، انجام این مصاحبه ها را امکان پذیر ساختند، صمیمانه قدردانی وسپاسگزاری نماید.

منوچهر طیاب

اگر به تاریخچهٔ سینمای مستند توجه کنیم، متوجه خواهیم شد که این نوع سینما در چند مرحله شکل گرفته است. مرحله اوّل آن به ابتدای تاریخ سینما مربوط می شود و این که به هرحال، وقتی دوربین فیلمبرداری اختراع شد، صحنه های واقعی فیلمبرداری می شد؛ جز این هم چیزی در مخیلهٔ مخترعین آن نبود. این مسئله خودش زمینه ای شد برای کارهایی که خیلی بعدها انجام شد و نام مستند بر آن نهادند. سینما به هرحال، راه خودش را پیدا کرد، تا

• طیاب: از آنجا که هر اثر هنری بر فردیت و احساس فرد قرار دارد، فردیت، به هرحال حضور پیدا می کند. نمی توان فیلمی ساخت که بر برداشت همگانی قرار داشته باشد.

• طیاب: واقعیت، تنها دست مایه ای است برای کاری که مستندساز انجام می دهد.

این که اروپایی ها متوجه شدند که از سینما می توانند به عنوان وسیله ای برای ضبط بعضی اتفاقات استفاده کنند، به خصوص زمانی که برای مقاصد، احتمالاً سیاسی و اقتصادی خود به اطراف و اکناف جهان رفتند و دیدند استفاده از این وسیله خیلی راحت تر از وسیله ای مثل عکس یا یک گزارش نوشتاری است. بنابراین بدون توجه به این که با این کارشان می توانند راهی جدید فرا روی سینما قرار دهند، آن وقایع را ضبط کردند و آوردند.

بین جنگ جهانی اوّل و دوم از فیلم مستند اکثراً برای کارهای آزمایشی و آموزشی استفاده می شد. در جنگ جهانی دوم، از این وسیله به منظور واقعه نگاری، و یا هر هدف دیگری استفادهٔ چشمگیری شد و به تدریج پای افراد دیگری، به غیر از خبرنگاران، به سینما باز شد. این افراد تلقی خاصی از این مقوله داشتند و یک بافت هنری به این کار دارند. پایه گذاران این شیوهٔ خاص بیشتر از انگلستان بودند. این راهی شد برای ساختن فیلمهایی که به هرحال مستند و در مورد یک پدیدهٔ واقعی خاصی است. به تدریج ذهنیات سازندهٔ فیلم و آن بافت هنری اهمیت بیشتری یافت، و بدین ترتیب راه جدیدی برای تهیهٔ فیلم مستند باز شد، و از اینجا به بعد است که با گذشت پنجاه سال، انواع و اقسام کارها را در این زمینه با برداشتهای مختلف و با فرم های مختلف می بینیم که گاه طابق النعل بالنعل واقعیت است و مستند گزارشی معروف است، که تازه آن هم به هیچ وجه واقعیت نیست. چون هیچ گاه واقعیت در سینما به آن صورت منعکس نمی شود. چون همین که شما در مونتاژ صحنه ها را پس و پیش می کنید، فضای جدیدی می سازید و به آن واقعیتی که جلوی دوربین شما بوده تقدم و تاخر می بخشید.

بدین ترتیب واقعیت، تنها دست مایه ای است برای کاری که مستندساز انجام می دهد. حال اگر به این سری از فیلمها و این نوع فیلمها عنوان مستند اطلاق کنیم، به تعریف جامعی برای کلیه فیلمهایی که در این محدوده ساخته شده اند نمی رسیم. فیلم بسیار زیبایی که عنوانش در خاطرم نیست از یک سری فرمها و شکلها تشکیل شده بود و واقعاً دنیایی را ایجاد می کرد که بیننده را بی اختیار جذب می کرد. وقتی دوربین پس می کشید متوجه می شدید که این دستهٔ یک قاشق چای خوری است که آن گونه در کمال زیبایی و مهارت روی آن کار شده بود، یا مثلاً فیلم **باله مکانیک** از **فرنان لژه** که من نمی توانم قبول کنم به سینمای مستند تعلق دارد. این فیلم قطعه موسیقی زیبایی است که ایشان به زبان سینما ساخته، درست مثل یک باله. همان طور که در باله از حرکات زیبای رقص استفاده می شود، **لژه** هم در فیلمش از حرکت مکانیکی و خشن چرخ دنده ها، حرکات زیبا و نرمی می سازد که شبیه باله است؛ با استفاده از همان ریتم و همان رقص. به نظر من، اطلاق مستند به چنین فیلمهایی درست نیست. چرا راه دور برویم؟ از فیلمهای خودم مثال می زنم. فیلم **ایران سرزمین ادیان** چه سندیتی دارد؟ درست است که در این فیلم آیینها و مناسک ادیان مختلف نمایش داده می شود، ولی این برای ما مفهوم است که این ادیان را می شناسیم، این مراسم را می شناسیم. در نقطهٔ دیگری از دنیا که با چنین مناسکی آشنایی ندارند، تنها با یک سری ریتمها، حرکات، و انسانها در فضاهای مختلف برخورد می کنند. نمی توانم بگویم این فیلم یک فیلم مستند است. یک نفر که اسمش را به خاطر ندارم از آن تحت عنوان **کرونوگرافی مراسم مذهبی** یاد کرده است. درست است که این مراسم در مکانهایی نمایش داده می شود که آنها را مقدس می دانیم، امّا فضای فیلم با فضای واقعی این مراسم به کلی متفاوت است. حالا شاید بشود فیلمهای مستندی را مثال زد که مناسک ویژه ای را به نمایش می گذارند و در کشورهای خارجی هم خیلی مورد استقبال قرار گرفته و جایزه های زیادی را به خود اختصاص داده اند، مانند فیلم **یا ضامن آهو** ساختهٔ **پرویز کیمیاوی**. این ناقض حرف من نیست؛ من فکر نمی کنم که به خاطر این مناسک و درک آن به این فیلمها جایزه داده باشند، بلکه به نظر من از دید غربیها امتیاز فیلم، فضایی است که کیمیاوی ایجاد کرده است.

برگردیم به بحث اصلی و تعریف مستند، من فکر می کنم اگر

دوربین را برابر رویدادی بگذاریم و حتی بدون وقفه بیست‌وچهار ساعته از آن فیلمبرداری بکنیم، تازه با وجود همهٔ اینها ما نتوانسته‌ایم واقعیت جلو دوربین را فیلمبرداری کنیم. چرا که با یک دید و زاویهٔ خاص آن را دیده‌ایم و حتماً ورای آن چیزهای دیگری هم بوده. یعنی اگر من به حرم امام رضا (ع) می رفتم و تمام زائرین را می‌دیدم و صداهایشان را می شنیدم، این رنگهای روی دیوار و نورهایی را که از این آیینه ها منعکس می شود می‌دیدم. با پذیرش این که من می‌توانم اینها را حتی تک تک هم نشان بدهم، ولی نباید فراموش کرد که این مجموعه یک تأثیر کلی روی من دارد، که با هیچ کدام از این ابزارها قابل نمایش نیست. بنابراین بدیهی است که من یک برداشت ذهنی از کلیات می کنم و بعد اگر بخواهم این را به صورت فیلم یا نوشته دربیاورم این یک برداشت منحصر و خاصی است از واقعیت، با مشخصات متفاوت با واقعیت. بنابراین آنچه که در فیلم مستند به عنوان دست‌مایه از آن استفاده می کنیم، همان چیزی است که من و شما و دیگری در واقعیت دیده‌ایم، ولی حالا به سه نوع مختلف و در سه فیلم مختلف بازتاب پیدا می کند. به عنوان مثال در یک مسابقهٔ اسب دوانی، شور و هیجان من برای این که کدام اسب احتمالاً برنده می شود و احساسم هنگام پس و پیش افتادن آنها، چیزی است که منحصر به من است و با تلقی و احساس شما از اسب و سوارکاری کاملاً متفاوت است. حالا اگر قرار شود، دوربین من هم این رویداد را ضبط کند، به آن گونه که همه دیده‌اند که ضبط نمی کند. بنابراین، از آنجا که هر اثر هنری بر فردیت و احساس فرد قرار دارد، فردیت، به هرحال حضور پیدا می کند. نمی‌توان فیلمی ساخت که بر برداشت همگانی قرار داشته باشد.

کامران شیردل

تعریفی که من از سینمای مستند می کنم همان تعریف موجز و مفید **گریرسون** است. البته تعریفهای دیگری هم شده، از جمله تعریف **پل روتا**، **پرلورنتز**، تعریف اتحادیهٔ جهانی سینمای مستند، و غیره، ولی تعریف **گریرسون** دلنشین، منطقی، و عقلانیتر است. تعریفی که به موجب آن سینمای مستند، تفسیر خلاق واقعیت تلقی می شود، و میزان ماندگاری اثر به درجهٔ خلاقیت آن بستگی دارد. هرچه این خلاقیت بیشتر باشد طبعاً ماندگاری و اصالت آن هم بیشتر خواهد بود.

در مورد رابطهٔ واقعیت و فیلم مستند، معتقدم که فیلم مستند براساس واقعیت ساخته شده، منتها پس از عبور از صافی ذهن فیلمساز، و طبعاً در این مسیر از تخیل و تفسیر شخصی هنرمند متاثر شده. به عبارت دیگر، واقعیت فیلم مستند در حالی که ریشه در واقعیت بیرونی دارد، ولی تخیل و خلاقیت فیلمساز را از آن چیزِ ورای واقعیت ـ و نه فرای واقعیت ـ ارائه می دهد. به عبارتی، مستندساز دست به یک نوع بازآفرینی واقعیت می زند. چرا که، وقتی مستندساز به سوی واقعیت می رود تنها بخش بسیار ناچیزی از آن را می تواند مطرح کند. من همیشه در فیلمهای مستندم سعی داشته‌ام از زوایای مختلف به واقعیت نگاه بکنم. برای این که واقعیت را یک گوی بلوری تراشیده شده از وجوه مختلف می دانم. وقتی نوری به این گوی تابیده می شود رنگهای مختلفی از بازتاب آن روی دیوار تشکیل می شود. من همیشه این گونه به سوی واقعیت رفته‌ام، و این در فیلم **اونشب که بارون اومد** نمود بارزتری دارد. رویدادی اتفاق افتاده است، ما از زوایای مختلف به آن نگاه می کنیم. از این تعدد نقاط دید، تضادها، درگیری‌ها، مسایل و موقعیتهای زمانی و مکانی و ایدئولوژیکی به وجود می‌آید که می‌تواند به خیلی چیزهای دیگر برسد: به طنز، به شوخی، و... . به بیان دیگر، و در واقع، این یک نوع برخورد دیالکتیکی است. در یک جمع بندی می شود این طور گفت، که فیلم مستند تفسیر خلاق واقعیت است. در این خلاقیت، تخیل و تفکر فیلمساز طبعاً سهم عمده‌ای دارد؛ چون این از فیلتر تخیل فیلمساز است که واقعیت نموده می شود. در واقع، مستندساز با فیلم مستندی که از واقعیت می‌سازد، دید و دریچهٔ تازه و کاملاً شخصی‌ای به واقعیت می گشاید، و چشم‌انداز خاصی که خودش از واقعیت می بیند برابر دیدگان ما می گشاید. او در این میان چه می کند؟ در این میان چه روی می‌دهد؟ در این میان استحاله‌ای صورت می پذیرد. مسیر این استحاله این چنین است که، واقعیتی از طریق چشم فیلمساز وارد ذهن و عقل او می شود و از فیلترهای تخیل، دانش فیلمساز ـ که می‌تواند دانشی تجربی، یا آکادمیک باشد ـ از حس، و خیلی نکات موجود دیگر در ذهن فیلمساز، نظیر قابلیتهای تکنیکی و ذهنیش عبور کرده، دست آخر وارد دوربین می شود و بر روی فیلم

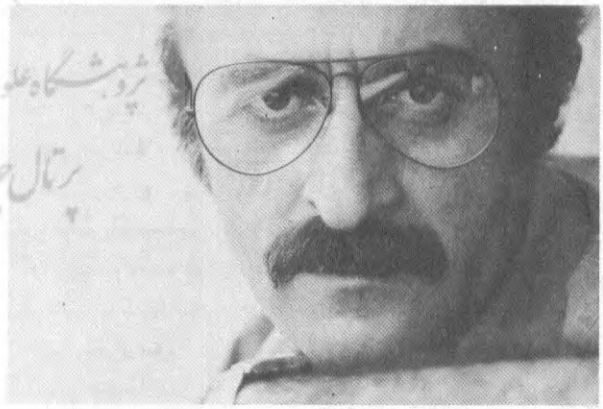
• شیردل: واقعیت را یک گوی بلوری تراشیده شده از وجوه مختلف می دانم. وقتی نوری به این گوی تابیده می شود رنگهای مختلفی از بازتاب آن روی دیوار تشکیل می شود.

• شیردل: واقعیت فیلم مستند درحالی که ریشه در واقعیت بیرونی دارد، ولی تخیل و خلاقیت فیلمساز از آن چیزی ورای واقعیت ـ و نه فرای واقعیت ـ ارائه می دهد.

یا نوار ثبت و ضبط می‌شود. در حقیقت می‌توان گفت که در اینجا، واقعیت مورد بازسازی قرار گرفته است؛ حالا این بازسازی می‌خواهد سی ثانیه، یک دقیقه، ده دقیقه، شصت، یا صد دقیقه، و یا بیشتر طول بکشد. رابطهٔ بین واقعیت بیرونی و بازسازی آن در فیلم مستند یک چنین شکلی دارد و از طریق این مسیر به دست می‌آید. به بیانی دیگر می‌توان گفت که عملاً جغرافیای این قضیه بدین ترتیب است که واقعیتی خارج از وجود فیلمساز اتفاق می‌افتد، و در پی آن برخورد فیلمساز را داریم ـ در مورد خود من دو حالت داشته است: یا به طور اتفاقی کاری به من پیشنهاد شده، و یا این که به دلیل جذابیت موضوعی خاص، به سوی آن رفته‌ام. در این مورد، محو آن موضوع می‌شدم، به درون آن می‌رفتم، و دربارهٔ آن تحقیق می‌کردم. به واسطهٔ این تحقیق با موضوع آشنا می‌شدم. این آشنایی منجر به شناخت شده را از فیلتر ذهن و تجربه، علم و دانش، و علاقه‌هایم عبور می‌دادم، یاد می‌گرفتم، شیفته‌اش می‌شدم، به راز و رمزش پی می‌بردم، و از طریق این شناخت و مطالعه، عاشق موضوع می‌شدم ـ بدون اینکه بخواهم عرفان بازی دربیاورم، چون اصلاً این مسئله مقولهٔ ذهن من نیست به مصداق این گفتهٔ اهل عرفان که می‌گویند: *عشق فرع آشنایی است*، از طریق این شناخت و مطالعه عاشق موضوع می‌شدم؛ اول آشنا می‌شوید و بعد عاشق می‌شوید. هرچه میزان این آشنایی بیشتر بشود، میزان این عشق نیز رو به افزایش خواهد گذارد. نهایت آشنایی و عشق، جنون است. یا این که اصلاً آشنا نمی‌شوید و در واقع عشقی در بین نیست و شما فکر می‌کنید که عشقی هست و به همین دلیل هم این عشق زود زایل می‌شود و از بین می‌رود. گاهی اوقات این عشق به طور ناگهانی و حسی به وجود می‌آید، یا این که در شما نسبت به بعضی مسایل، انگیزه‌هایی وجود دارد، مثلاً شما نسبت به مسایل اجتماعی گرایش دارید، یا این که تجربه‌ها، بینش و نگرشهای خاصی که نسبت به یک مقوله دارید ـ مثلاً مقولهٔ اجتماعی ـ انگیزه‌ای در گزینش یک موضوع خاص می‌شود، و طبعاً با یک دیدگاه خاص سیاسی. این بدیهی است، چرا که هرکس یک ساختار ذهنی دارد. به عبارت دیگر این جزء اعتقادات اوست، جزء جهان بینی اوست، و جزء ایمان و مذهب اوست. وقتی مستندسازی دست به این کار می‌زند، به عبارتی، در این روند نیز پاسخ سوالات خود را می‌یابد، و هم از طریق این فیلم و این موضوع سوالات خودش را در جامعه مطرح می‌سازد، یا بازسازی می‌کند و ارائه می‌دهد؛ **ندامتگاه** برای من چنین حالتی را داشت.

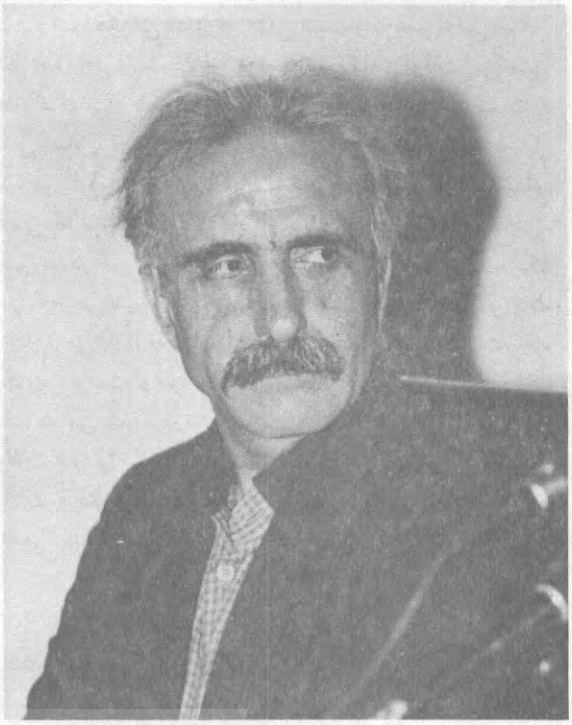
محمدرضا اصلانی

معتبرترین تعریفی که تا به امروز از فیلم مستند ارائه شده، تعریفی است که **جان گریرسون** به دست می‌دهد: *سینمای مستند تفسیر خلاق واقعیت است*. از دید من هم این تعریف، کاملترین تعریف است، ولی در شکل اجرایی آن کمی بحث دارم؛ بحثم هم بر سر تعریف واقعیت است. با این تصور صوری که چون دوربین در



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

• اصلانی: واقعیت امری است فرّار و به این سادگی تسلیم نشده، خود را وانمی‌نهد... ما ساده اندیشانه فکر می‌کنیم که چون دوربین با واقعیت مواجه است، پس واقعیت را ضبط می‌کند... دوربین با دگردیسی و تحریف از واقعیت سر و کار دارد، و جالب بودن آن هم به همین دلیل است... من در تعریف گریرسون مفهوم «تفسیر خلاق» را می‌فهمم، ولی «واقعیت» را نه، و طبعاً با آن موافق نیستم.



• اصلانی: من در عبارت «تفسیر خلاق از واقعیت» با حذف «واقعیت»، می گویم: «فیلم مستند یک تفسیر خلاق است از عناصری که در جهان وجود دارد.»

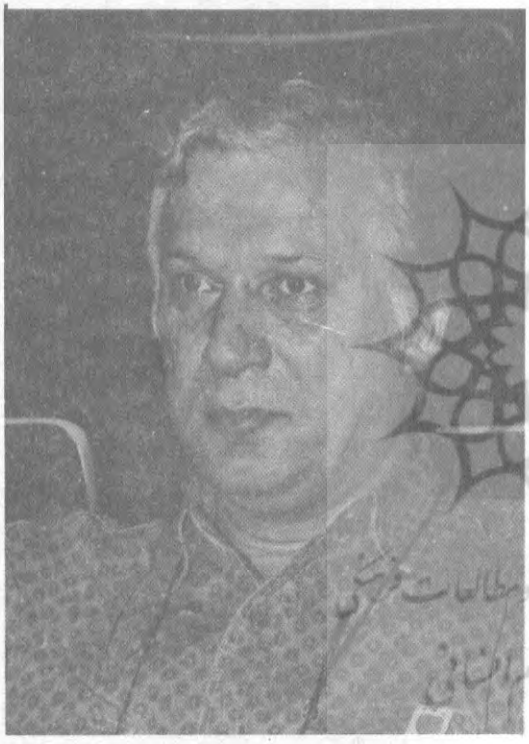
برابر واقعیت قرار می گیرد، پس واقعیت را ثبت می کند، موافق نیستم. چرا که معتقدم واقعیت امری است فرار و به این سادگی تسلیم نشده، خود را وانمی نهد. علاوه بر این، دوربین انقطایی عمل می کند، برخلاف چشم که گستره‌ای انضمامی دارد. به این ترتیب که ما بخشی از جهان را با چشم می بینیم، اما در واقع گویی، تمامی جهان به این بخش منضم شده ـ در حالی که واقعیت عکس این است. دوربین با کادری که به وجود می آورد، به جای این که منضم کند، می برد، و این بریدن اولین تحریفی است که در واقعیت انجام می دهد ـ بنابراین، آن خاصیت فرار بودن واقعیت را دوچندان می کند و ما ساده اندیشانه فکر می کنیم که چون دوربین با واقعیت مواجه است، پس واقعیت را ضبط می کند. ولی می بینیم که در عمل، دوربین با دگردیسی و تحریف واقعیت سر و کار دارد، و جالب بودن آن هم به همین دلیل است. چرا که در غیر این صورت ـ به فرض محال ـ نتیجه تصویری می شد، دقیقاً شبیه آنچه ما هر روز می بینیم و به دلیل تکرار این دیدن نسبت به آن دچار یک نوع عادت و روزمرگی می شویم. ولی دوربین با بریدن بخشی از واقعیت ـ آن بخش که برای فیلمساز مهمتر است ـ آن را مورد تأکید قرار می دهد. به بیان دیگر، به آن اشاره می کند، طوری که واقعیت از این طریق خودش را تازه تر متبلور می کند؛ خودش را اثبات می کند و این اثبات واقعیت، خود آن واقعیت نیست، و درست به همین دلیل من در تعریف **گریرسون** مفهوم *تفسیر خلاق* را می فهمم، ولی واقعیت را نه، و طبعاً با آن موافق نیستم. چرا که معتقدم واقعیت دست نیافتنی است، غیرقابل درک است. ولی می توانم معتقد باشم که فیلم مستند تفسیر خلاق تمثال واقعیت است. و این با تعریف **گریرسون** متفاوت است. **پیرس**، به عنوان یک سمیولوژیست، واقعیت را به صورتهای تمثیلی و نمادی تقسیم می کند. در بخش اوّل، تصویر به دلیل این که چیزی را منعکس می کند، در حوزهٔ بیان تمثالی قرار می گیرد. اما وقتی واقعیت از طریق تبدیل شدن به فوتونهای نور تجزیه می شود، و بعد از طریق ترکیب نقاطی که طی فرایندی شیمیایی از تأثیر این فتونها بر املاح نقره به وجود آمده، شکل می گیرد، در واقع با واقعیت روبه رو نیستیم، بلکه با دیاگرامی از واقعیت روبرو هستیم. دیاگرامی که به دلیل فشردگی این نقاط، توهم تصویر واقعیت را به وجود می آورد و درست به همین دلیل در سینما با واقعیت مواجه نیستیم، بلکه با فتون و نور مواجهیم. به بیانی دیگر و بر مبنای تعریف **گریرسون**، در سینمای مستند با تفسیر کسی روبرو هستیم که این فتونها و نورها را هماهنگ می کند. این تفسیر می تواند تفسیر واقعیت باشد، می تواند تفسیر حقیقت باشد، می تواند تفسیر یک موضوع و موقعیت باشد، می تواند یک تفسیر **هرمنوتیک** باشد. در اصل، آنچه مهم است، این است که مورد تفسیر قرار می گیرد و به همین دلیل، من در عبارت *تفسیر خلاق از واقعیت* با حذف *واقعیت*، می گویم: **فیلم مستند یک تفسیر خلاق است از عناصری که در جهان وجود دارد.** چرا؟ چون معتقدم واقعیت پنهانکار است و همین پنهانکاریِ موجب فریب ما می شود. این پنهانکاری و به دنبال آن، این فریب از آنجا ناشی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می شود که واقعیت دائماً در حال تغییر است، و ما با ارائه بخشی از واقعیت که به جای تمامی آن عرضه می کنیم بسیاری بخشها و جنبه های دیگر واقعیت را می پوشانیم. اصلاً حذفش می کنیم، و در واقع به این صورت از طریق حذف جهان به تعریف جهان می رسیم، و این امری است خطرناک و به همین دلیل هم هست که همواره حرفهٔ فیلمسازی، در بطن خودش، همیشه سیاسی و مشکوک به نظر می آید. چون در واقع، هرچه را که می سازی، احساس می کنی به جای این که چیزی را گفته باشی، چیزی را نگفته ای و پنهان کرده ای، به همین جهت است که سینمای مستند بیشتر با سیاست درگیر است، تا سینمای داستانی. خلاصه، من سینمای مستند را به این ترتیب می بینم. به همین دلیل با این نظر که، با مستندسازی، واقعیت را می شکافیم آن را بازآفرینی می کنیم، زیاد موافق نیستم. معتقدم، در فیلم مستند ترکیب خاصی از عناصرِ جهان را آنطور که خود می خواهیم ارائه می دهیم، و این ترکیب شامل اشیاء بیرونی و اشیاء درونی است. در حقیقت شامل اشیاء بیرونی، اشیاء درونی و فیلم (سلولوئید) یا نوار است. از ترکیب این سه عامل است که چیزی خلق می شود. حال هرچه این ترکیب غیرمنتظره تر باشد، خلاقه تر و طبعاً، هرچه این ترکیب به سمت کلیشه و معمولی بودن برود خلاقه نیست. این گونه است که ما واقعیت را مورد تحریف قرار می دهیم و آن پنهانکاری که از آن صحبت شد، اینجا معنی پیدا می کند. درست است که در ترکیب غیرمنتظره هم باز یک مقدار پنهانکاری وجود دارد، ولی پنهانکاری ای که چیزی را در خود به تجلی وامی دارد: موردی که تازه آشکار می شود، چیز جدیدی که تا به حال پنهان بوده است. بدین ترتیب من خلاقیت را تنها در صورت تحقق نوعی انکشاف محقق می دانم؛ نوعی انکشاف از درون پنهان شده ها. به همین دلیل آن دسته از سبکهای سینمای مستند که مبنا را بر عدم دخالت مستندسازی می گذارند و مدعی عدم دخالت در واقعیتند، گزارشی تصویری بیش نیستند. گزارشی که حاکی از مرگ جهان و اشیاء است. حال آن که، من دوست دارم هستی جهان را گزارش بدهم، جهانی که مدام دارد می جوشد و از درون آن واقعیتهای نو و جدید خلق می شود. درست مثل برخورد نعل اسب و سنگ، و جرقه ای که از این میان حادث می شود. این قضیه به قدری جالب است که خداوند در قرآن به آن قسم می خورد. به نظر من اگر ما بتوانیم پدیده ها و اشیاء را آنطور به هم برخورد بدهیم، که از این برخورد جرقه تفکری نو و جدید بیرون بزند، به جوهر واقعیت نزدیک شده ایم، و چون تنها این نحوه نگریستن به جهان و اشیاء است که جوهر تحرک واقعیت را در خود دارد، و اصلاً بر آن مبتنی است، پس واجد ارزش است، ولی چنانچه در روشی دیگر بخواهیم تنها آن جرقه را به تصویر بکشیم، چیزی را به تصویر کشیده ایم که دیگر نیست شده، دیگر بدان صورت وجود ندارد. نکتهٔ آخر این که، جرقهٔ حاصل از برخورد عناصر این جهان با یکدیگر، در برخورد با ذهن های مختلف، جرقهٔ اندیشه های متفاوتی را به دنبال دارد، و این نحوهٔ گزارش از جهان است که به دلیل برخورداری از ذات حرکت، گزارش از هستی جهان تلقی می شود.

خسرو سینایی

تعریفی که شخص من از سینمای مستند دارم، احیاناً با تعریف آکادمیکی که در سطح کلی و در طی سالها مطرح شده، کمی متفاوت است. زمانی از سینمای مستند به عنوان ترجمه اصطلاح **سینمای دکومنتر** (Documentary Film) صحبت می شد. در آن زمان سینمای مستند تعریف مشخصتری داشت. اگر فیلمسازی ـ اینجا دیگر کارگردان نمی گوئیم، چرا که در کار فیلم مستند، کارگردانی و فیلمسازی درهم ادغام می شوند ـ از موضوعی جالب که یک بار پیش آمده بود، فارغ از شکل خاص هنرپیشه، داستان، و غیره، و بسته به خلاقیتش برداشت می کرد، اسمش را سینمای مستند می گذاشتند، یا سینمای داکومنتر. اما، سینما از همان روز اولی که شکل گرفت همواره به عنوان یک ابزار در خدمت ذهن خلاق فرد قرار گرفت. این ابزار از همان روزی که **برادران لومیر** در یک طرف و **ژرژ مه لیس** در طرف دیگر قرار گرفت و



به عنوان دو پایه گذار سینمای مستند و داستانی تخیلی شناخته شدند، همواره ماهیتی دوگانه داشته است. اما نکتهٔ مهم این است که آن برداشت خاص مه لیس، یعنی آن نوع از برداشت که بر **کنسرو کردن** آثار نمایشی، صحنه، هنرپیشه، داستان، و غیره به دلیل این که در آن جنبه سرگرم کنندگی، و احیاناً جنبه قهرمان سازی و ستاره سازیش قویتر بود، طبعاً بیشتر مورد توجه مردم قرار گرفت. آن طرف ماجرا، این واقعیت بود که همواره وجود داشت، همیشه حضور داشت، و سینما برای ثبت وقایعی که در جوامع انسانی اتفاق می افتادند همیشه وسیلهٔ بسیار مؤثری بوده، و نادیده گرفتن این ابزار، به شناخت و بررسی مسایل فرهنگی جوامع لطمهٔ بزرگی می زد. به این ترتیب سینمای مستند با سینما متولد می شود و از همان روز اوّل هم. طی سالها و سالها با تکامل

• سینایی: کم کم مرزهای بین سینمای داستانی و سینمای مستند از بین می رود. به این دلیل که این دو نوع سینما به یک اندازه از هم آموخته اند.

• سینایی: من اصطلاح «سینمای مستقل» را به جای سینمای مستند پیشنهاد می کنم.

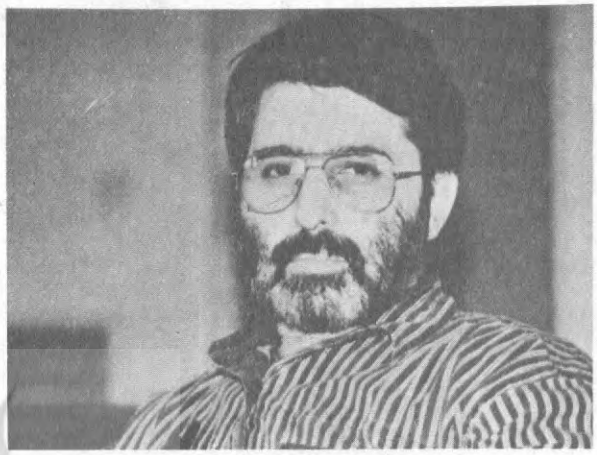
وسایل سینمایی، امکانات سینمای مستند و امکانات نفوذ فیلمساز به قلب واقعیت ـ به جائی که در آن سالها، برای **ورتوف** به دلیل حجیم و سنگین بودن دوربین غیرممکن بود ـ افزایش یافت.

آنچه که خود من به عنوان فیلمساز از آغاز فعالیتم تا به امروز آموخته و می آموزم، این است که کم کم مرزهای بین سینمای مستند و سینمای داستانی از بین می رود. چرا؟ به این دلیل که این دو نوع سینما به یک اندازه از هم آموخته اند. سینمای مستند از سینمای داستانی و بالعکس. به عنوان نمونه به فیلم **شوهران** و **زنان اثر وودی آلن** اشاره می کنم. فرم ها و حرکات دوربینی که در این فیلم به کار گرفته شد، دیگر حتی به عنوان یک فیلم مستند، (در نوار ویدئویی) که از مجالس و جشنهای خانوادگی برداشته می شود نیست. آن هم بد، آن هم با تکانهای بدی که آگاهانه و عامداً به دوربین داده شده. خُب پس می بینیم که فیلمهای داستانی نیز از فیلمهای مستند آموخته است، و یا حتی در فیلم معروف J. F. K، فرم، فرم مستند است. منتهی به جای افراد حقیقی، هنرپیشه گذاشته شده. پس تعریفی که به زعم من، با توجه به نزدیکی بیش از حد سینمای مستند و داستانی به یکدیگر، می توان ارائه کرد، این است که ترجیحاً به جای سینمای مستند بگوئیم سینمای مستقل. سینمایی که در واقع فارغ از معیارهای هنرپیشه، داستان، تولید وسیع و غیره توسط فیلمساز شکل می گیرد. حالا ممکن است فیلمساز در این سینما از عوامل واقعی موجود هم استفاده بکند، اما ضرورتاً لازم نیست که این عوامل موجود وقتی در کنار هم قرار گرفتند، حتماً واقعیت را نشان بدهند. ممکن است یک فضای کاملاً **سورئال** را نشان بدهند؛ بدون اینکه حتی لازم باشد به واقعیت وفادار باشند، یا از واقعیتها استفاده بکنند، ولی واقعیتها را به نوعی در کنار هم قرار بدهند که در نهایت، آن ترکیب دیگر واقعی نباشد، بلکه یک **سورئالیته** باشد. به عنوان مثال، به یک فیلم از خودم اشاره می کنم: **شرح حال**، فیلمی که دقیقاً نمی توان گفت مستند است یا داستانی. چرا که مجسمه ها واقعی هستند. کبوتر هم واقعی است اما هرگز کبوتری به آن گالری نیامده. این فیلم وقتی می توانست مستند باشد که مجسمه های **ژازه طباطبایی** را نشان بدهیم و در این مورد هر فرم هنرمندانه ای را هم که می خواهیم انتخاب کنیم. امّا چنین کاری نکردیم. حتی طباطبایی گاهی می گوید، *اگر من اوّل فیلم دیده می شدم شاید بد نبود*. من معتقدم که هدف من در این فیلم نشان دادن یک مجسمه ساز نبود. هدف من برداشت از این مجسمه ها به عنوان موجودات مسخ شده بودند، و موجودی که در این میان مسخ نشده به ناگزیر او هم مسخ می شود. در اینجا درست است که ما از عوامل واقعیت استفاده کردیم، ولی در ترکیب این عوامل با هم به فضایی رسیدیم که اصلاً با واقعیت سر و کار ندارد، ولی در مقابل به بیانی رسیدیم که می تواند شعر باشد، و شعر هم یک واقعیت است. به این دلیل، چون مستند بار استناد به واقعیت را در خودش حمل می کند، کمی برای من آزاردهنده است. چرا که در مفهوم محدودیت ایجاد می کند. اینجاست که من می گویم سینما یک ابزار است. در دست شاعر، شعر سینمایی، در دست داستان پرداز، داستان سینمایی، در دست گزارشگر، گزارش سینمایی را می سازد و غیره. چون مستند مفهوم استناد در آن هست، کمی گمراه کننده است. به این دلیل، خود من طی سالها، شاید به علت کمبود امکانات یا عدم تصویب فیلمنامه ها و یا عدم برخورداری از بودجهٔ کافی، ناچار بوده ام همیشه از عوامل واقعی استفاده بکنم اما از این عوامل واقعی به نوع دیگری استفاده کردم، تا به بیان دیگری برسم. بنابراین وقتی واژهٔ **مستند** را به کار می بریم، مفهوم آن با رابطهٔ سینما و ذهن خلاق هنرمند مغایرت پیدا می کند؛ یعنی با هم جور درنمی آید و به همین دلیل من اصطلاح **سینمای مستقل** را به جای سینمای مستند پیشنهاد می کنم، یعنی سینمایی مستقل از داستان، هنرپیشه، و غیره. سینمایی که به دلیل عدم کاربرد داستان به ناگزیر به هنرهای تجسمی بیشتر متکی است، و این ناگزیری از آن جا سرچشمه می گیرد که استخوان بندی اصلی آن بر ادبیات اتکاء ندارد. در سینمای به اصطلاح داستانی، داستان آن پشت ایستاده است. اگر داستان، داستانی قوی باشد، به رغم وجود ضعف در بافت فیلم، باز هم کاستیها پوشیده می ماند. در صورت حذف داستان، استحکام بافت فیلم باید بتواند فیلم را سرپا نگهدارد. به این ترتیب سینما گر ناچار می شود به عوامل تجسمی، ریتم، مونتاژ، نورپردازی، و غیره بهای بیشتری بدهد؛ اینجاست که از سینما خیلی چیزها می شود آموخت. به این ترتیب، توضیحات من در جهت کاهش ارزش سینمای مستند نیست، بلکه در این راستاست، که کاربرد اصطلاح **مستند** می تواند با استنباط عامی که از مفهوم مستند در اذهان وجود دارد تأویل شود، و ذهنیت اشتباهی را شکل بدهد که مغایر با اصول سینمای هنری، زیبایی شناسی و خلاقیت باشد.

شهید سیدمرتضی آوینی

واقعیت یعنی مجموعهٔ آنچه وقوع پیدا می کند و با این تعبیر، واقعیت هم شامل آفاق می شود و هم شامل نفوس، و گستره ای بسیار وسیعتر از آنچه را که معمولاً دربارهٔ واقعیت می اندیشند دربرمی گیرد. قرآن مجید واقعیت را نسبت به ما به دو بخش آفاق و انفس تقسیم می کند؛ که عالم آفاق، عالم طبیعت بیرون از ماست: «سنریهم آیاتنا فی الآفاق و فی انفسهم»

• آوینی: اگرچه فیلمساز می تواند در واقعیت تصرف کند و از حقیقت ماجرا دور و یا بدان نزدیک شود، اما نهایتاً مادهٔ اصلی کار او بیرون از خودش قرار دارد. تفاوتی در همین حد، فیلم مستند را، ماهیتاً از فیلم داستانی تمایز می بخشد.



• آوینی: اگر «تعلق به حق» در هنرمند موجود باشد، فیلم مستند می تواند تا آنجا پیش رود که با حقیقت متحد شود. این اتحاد برای هنر دینی بسیار مهم است.

در نزد ما، واقعیت همان عالمی است که به تعبیر عرفا عالم مشیت یا عالم فعل خداست؛ هم عالم بیرون از ما را شامل می شود و هم عالم درون ما را. در این تعبیر، واقعیت، معنایی نزدیک به حقیقت پیدا می کند. می گوییم تو از یک دریچهٔ خاص به جنگ نگریسته ای، اما واقعیت جبهه ها چیز دیگری است.

واقعیتی که در فیلم مستند انعکاس می یابد، اگرچه ضرورتاً منطبق بر واقعیت خارج نیست، اما، به هر تقدیر، فیلمساز ناچار است صورت واقعیت را از بیرون اخذ کند و آن را مادهٔ اصلی کار خویش قرار دهد. به این ترتیب اگرچه او باز هم می تواند در واقعیت تصرف کند و از حقیقت ماجرا دور و یا بدان نزدیک شود، اما نهایتاً، مادّهٔ اصلی کار او بیرون از خودش قرار دارد. تفاوتی در همین حد، فیلم مستند را، ماهیتاً از فیلم داستانی تمایز می بخشد. الفاظ ماده و صورت با مفهوم منطقی آن به کار رفته است.

البته این هست، که اگر تعلق به حق در هنرمند موجود باشد، فیلم مستند می تواند تا آنجا پیش رود که با حقیقت متحد شود. این اتحاد برای هنر دینی بسیار مهم است. چرا که ما معتقدیم: اثر هنری باید، نهایتاً، در نظام حقیقی خلقت جذب شود، تا آنجا که بتوان گفت این اثر ـ بالذات مخلوق همهٔ آنچه در عالم تحقق می یابد ـ به مشیت مطلقهٔ خداوند بازمی گردد؛ بالذات یا بالعرض. زیباییها بالذات و زشتیها بالعرض ـ ولکن فعل هنری، از آن جا که به وساطتِ صفت خلاقیت روح خدایی انسان انجام می گیرد ـ عین حسن و بهاء حضرت حق است و بر این اساس می تواند در نظام احسن عالم جذب شود و بالذات، به خلاقیت خدایی منتسب گردد. روشن است که این مطلب تحقق نمی یابد مگر با فنای هنرمند در خدا. هنرمند باید آیینگی بداند، که آیینه از خود هیچ ندارد و هرچه هست، آن وجود حقیقی است که خود را در آیینه می نگرد. واقعیت خارج، آیینهٔ مشیت خدا است و اگر هنرمند اهل حق باشد می تواند حقیقت را در آن میان بازیابد و واقعیت را برای رسیدن به حقیقت بشکافد. آنچه که فیلم مستند را از واقعیت دور می کند، نگاه هنرمند است، یعنی به عبارت دیگر خود او. این خود، اگر از میان برخیزد، هنرمند به شهود حقیقت می رسد و می تواند درست نگاه کند.

ملاک صحت ادراک را، حکمت قدیم، مطابقت با واقع می گرفتند، اما این امر مشروط بر آن است که آنچه در عالم واقع می شود به حقیقتی ثابت و مطلق رجوع داشته باشد. اگر سوفسطاییانی پیدا شوند که در این امر بدیهی شک کنند و بگویند حقیقت امری نسبی است، چه اتفاقی می افتد؟ آیا بازهم، می توان مطابقت با واقعیت را ملاک صحت ادراک گرفت؟ آیا بازهم، واقعیت معنایی ثابت خواهد داشت؟ یا هرکسی واقعیت را بر مبنای بینش خویش معنی خواهد کرد؟ آن سوفسطائیان پیدا شده اند و حقیقت مطلق را انکار کرده اند و واقعیت، ملاک ثابت خویش را گم کرده و بشر، خود ملاک واقعیت شده است.

اما این حرفها، غالباً، در مقابله با تکنیک، جز سخنانی زیبا، اما غیرعملی هیچ نیست. فیلمسازی این چنین، که از یک سو، فانی فی الله باشد و از دیگر سو، بر تکنیک فیلمسازی نیز تسلطی به کفایت داشته باشد، از نوادر است؛ و النادر کالمعدوم. ■