درباره سینمای مستند اجتماعی

جامعه در آینه

در اهمیت سینمای مستند همین بس که اساساً نطفه سینما با یک فیلم مستند بسته شد. آنچه برادران لومیر در فیلم «ورود قطار به ایستگاه» به نمایش گذاشتند، تصویری از واقعیت اجتماعی بود و درواقع تاریخ سینما با فیلم مستند آغاز شد. گرچه هدف آنها از تولد سینما، تولید سرگرمی بود اما سیر تحولات سینما به سمت آگاهی پیش رفت تا سینما ـ به‌ویژه سینمای مستند ـ در مسیر آگاهی با واقعیت، نمایش، روایت و تفسیر آن گره بخورد. از این حیث تحولات اجتماعی هم بر سینما، هم در سینما بازتاب داشت. اولی موجب رشد خود سینما به‌مثابه یک هنر ـ صنعت بود و دومی، سینما را به ابزار و رسانه‌ای مهم در بازتاب و بازنمایی تحولات اجتماعی حائز اهمیت کرد. جایی که جادوی تصویر با ارائه جلوه‌ای از حقیقت به یکدیگر گره خوردند تا سینما، ابزاری برای روشنگری و ارتقای کیفیت دانش و آگاهی مخاطب و جامعه شود. با این حال خود سینمای مستند هم به‌تدریج صاحب گونه‌های مختلف شد. گرچه تا سال‌ها مردم ما سینمای مستند را با مجموعه «راز بقا» مترادف می‌دانستند اما سینمای مستند تنها به مستندهای زیست‌محیطی و حیات‌وحش محدود نمی‌شود، بلکه گستره‌ای از مسائل، پدیده و رخدادهای اجتماعی، به سوژه مستندسازی تبدیل شده و حالا بسیاری از مردم ما چیزی به اسم مستند اجتماعی را می‌شناسند. مستندهای اجتماعی، بازنمایی‌ای از واقعیت هستند که از دریچه دوربین برای مخاطبان روایت می‌شوند. این واقعیت‌ها هر چند با واسطه و از نگاه کارگردان به تصویر درمی‌آیند اما اغلب نگاهی فراتر از نگاه عموم مردم به جامعه دارند. نگاه مستندساز اجتماعی نگاه نقدآمیزی است که به قصد اصلاح و نشان دادن کاستی‌ها و معضلات بخشی از جامعه که معلول برخی نارسایی‌هاست دوربین به دست گرفته است. او با دوربینش جنبه‌هایی را به تصویر می‌کشد که یا کمتر موردتوجه قرار گرفته‌اند یا از چشم همه غیر از خود مستندساز به دور مانده است. مستندهای اجتماعی علاوه بر نگاه منتقدانه، پژوهش‌محور نیز هستند و در بسیاری موارد این قابلیت را دارند که مورد استناد پژوهشگران اجتماعی و طرح‌های آکادمیک قرار بگیرند. جامعه‌شناسان و مردم‌شناسان امروزه مستندهای اجتماعی را به‌عنوان بخش مهمی از منابع تحقیقاتی خود در نظر می‌گیرند و حتی گاهی بسیاری از مستندها مبنای یک پژوهش علمی می‌شود. درواقع اگر در نظریه‌های سینمایی دلیل علاقه مخاطبان به سینمای داستانی را لذت از تماشا عنوان می‌کنند، دلیل تماشای سینمای مستند به لذت انسان از کسب دانش نسبت داده می‌شود. رابطه فیلمسازان مستند با واقعیت اجتماعی را می‌توان به دو دسته تفکیک کرد؛ آنان که انعکاس واقعیت اجتماعی به شکلی عینی را امکان‌پذیر دانسته و گروهی که واقعیت اجتماعی را تنها تصویری بازنمایی‌شده یعنی ذهنی محسوب می‌کنند. فارغ از مباحث تئوریک و نظری درباره گونه‌شناسی سینمای مستند و ویژگی‌های هرکدام به نظر می‌رسد آنچه ضرورت توجه بیشتر به سینمای مستند به‌ویژه مستندهای اجتماعی را در تاریخ معاصر و اکنونیت ما ضروری می‌سازد، وضعیت تاریخی‌ای است که در آن به‌سر می‌بریم که بیش از هر زمان دیگری با مسئله بحران گره خورده است. ما درگیر انواع بحران‌های اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و حتی بحران‌های فردی و روانی هستیم که مستندهای اجتماعی می‌توانند در بازتاب آن نقش محوری و میانجی داشته باشد. به این معنا که به طرح و روایت دلایل و ریشه‌های بحران پرداخته تا دست‌کم جامعه را نسبت به بحران‌های خودش دچار شناخت و آگاهی جمعی کند. بدون آگاهی و فهم بحران نمی‌توان از آن عبور کرد و یکی از بهترین ابزارهای شناخت بحران، بدون شک سینمای مستند به‌ویژه مستندهای اجتماعی است که می‌تواند روایتگر درد باشد و راهی به درمان بیابد. برای تحقق این مهم ابتدا سیاست‌گذاران سینمایی و فرهنگی ما باید به درک درست از سینمای مستند و کارکردهای آن برسند و با برچسب‌هایی مثل سیاه‌نمایی بر سانسور و ممیزی، مستندسازان را با دست‌اندازهای تولید مواجه نکند. بدیهی است سینمای مستند اجتماعی صرفاً روایت نارسایی‌ها و ناکارآمدی‌ها نیست اما صرف ساخت مستندهای همسو با سیاست‌های دولت، آن را به ابزاری پروپاگاندایی تبدیل می‌کند. آنچه روح مستند اجتماعی است رویکرد انتقادی آن در پرداخت و پردازش سوژه و نقد و تحلیل رخدادهای اجتماعی است. اگر زبان نقد و بیان انتقادی مستندهای اجتماعی را از آن بگیریم، درواقع جلوی واقع‌گرایی و حقیقت‌جویی را گرفته‌ایم. جامعه امروز ما به حقیقت‌گویی و شفافیت نیاز دارد تا بتواند وضعیت موجود را چنانکه هست به تصویر بکشد و راهی به راه‌حل پیدا کند. جامعه و واقعیت‌های آن را می‌توان در آینه مستند به تماشا نشست؛ هرچه این آینه شفاف‌تر باشد، بیشتر می‌تواند شفابخش باشد.

۱۹۹۴ و در کتاب «مرزهای محوشده» به تاریخچه‌ی عمومی فیلم مستند، نگاه فلسفی متفاوتی می‌افکند و از آن قطعیت رئالیستی پیشین فاصله گرفته و عنصرِ عدمِ قطعیت را در مستندهای جدید غالب می‌بیند. ویژگیِ دیگری که نیکولز در این مستندها شناسایی می‌کند، حضور حسی و عاطفیِ مستندساز است که تا به آن روز واقعیت‌گرایی فیلمِ مستند را خدشه‌دار ساخته و از اعتبارِ آن می‌کاست. حال در موقعیتِ جدید، شناختِ کاملِ واقعیت از دو بخش تشکیل می‌شود؛ نخست، بخشِ ادراکی و دوم، بخش حسی و ترکیب شناختِ ادراکی و شناختِ حسی است که شناختِ کامل‌تری از آن پدیده ارائه می‌دهد؛ آن هم نه به ضرسِ قاطع بلکه به‌مثابه‌ی خوانشی شخصی و فردی تا در ترکیب با برداشتِ مخاطب به کمال بیشتری از شناخت دست یافته و شناسایی کامل‌تری را سامان دهد. بنابراین اگر از بحث اغتشاش صرف‌نظر کرده و این تداخل را زائیده‌ی نوعی تغییرِ نگرش فلسفه‌ی شناختی بدانیم که دیگر امرِ شناخت را محدود به شناختِ ادراکی ندانسته و ترکیبِ شناختِ ادراکی و شناختِ حسی را معتبر می‌داند آن وقت برخوردمان با قضیه به گونه‌ی دیگری خواهد بود. بر چنین بستری است که نیکولز علاوه بر چهار شیوه ابداعی خود که در اوائل دهه‌ی ۹۰ مطرح کرده بود، در همین دهه، شیوه‌ی جدیدی مطرح کرد که آن‌را شیوه‌ی اجرایی یا پرفورماتیو نامید. در این شیوه که آمیزه‌ای بود از خیال و واقعیت، امرِ شناخت از برآیند ادراک و احساسِ نهفته در واقعیت، همراه با دریافت و پس‌زمینه‌های ذهنی مخاطب شکل می‌گرفت. طبعاً اینجا نسبت بین امرِ واقع و بازنماییِ آن در فیلم مستند، متفاوت از گذشته است و همین امر هست که تردید و تشکیکِ شما را در واقعی بودن آنچه در یک فیلم مستند می‌بینید، برمی‌انگیزد.

مستندساز در پرداخت به بحران‌های اجتماعی و عمومی چه جایگاهی دارد؟ شاهد و ناظر یا روایتگری تفسیرگرا؟

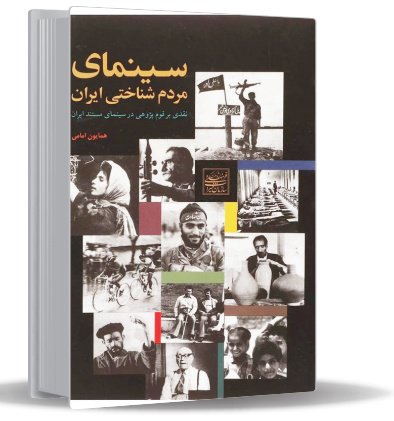
مستندساز در برابر بحران‌های اجتماعی می‌تواند تمام این حالت‌هایی که برشمردید را داشته باشد، یعنی هم شاهد و ناظری باشد که رخدادی بحرانی و التهاب‌های اجتماعی را در فیلم خود ثبت کند و درعین حال می‌تواند روایتگری تفسیرگرا باشد. به نظرِ من در بازه‌های زمانی خاص حالتِ دیگری را هم می‌توان برای مستندساز در نظر گرفت و آن نقشی است که او را در جایگاه مشارکتی قرار می‌دهد؛ به این معنا که در همان حالی که به ثبت رخداد برابرِ دوربین می‌پردازد، در مشارکت با برخی شخصیت‌ها در تغییر آن می‌کوشد. به این معنا که تلاش می‌کند آن را به سمت‌وسویی که خود درست می‌داند، هدایت کند. به‌عنوان نمونه می‌توان از بحرانی صحبت کرد که در یک روستا و در فیلم «گفت‌وگو در مه» (۱۳۸۰) ساخته‌ی محمدرضا مقدسیان یاد کرد. در این فیلم کارگردان می‌کوشد به‌صورتی مشارکتی، رخداد برابر دوربین را در دفاع از یکی از شخصیت‌های عضو شورای روستا به سمت‌وسویی درست و عقلانی هدایت کند. داستان از این قرار است که مش‌کمال، عضوِ دیگر این شورا، حضور یک زن را در شورا برنتافته و چون ریاست شورا را به‌عهده دارد، از برگزاری نشست برای حل مشکل‌های روستا ممانعت به عمل می‌آورد. روستائیان که مرعوب ریش‌سفیدی و نفوذِ کلام او هستند جرأت اعتراض نداشته و در حضور او لب از لب باز نمی‌کنند. در چنین شرایطی که قنات روستا نیاز به لایروبی داشته و شته تمام درختان و باغ‌ها را گرفته و بسیاری مشکل‌های دیگر گریبانگیر روستائیان است؛ مقدسیان در پشتیبانی از خانم زینعلی که عضو فعال شورا هم تلقی می‌شود؛ از تمام تدبیرها و امکاناتِ موجود سود می‌جوید تا موقعیتی فراهم کرده و مش‌کمال را وادار به همراهی کند که ممکن نمی‌شود. به هر صورت این هم نمونه‌ای است از نسبتِ کارگردان با واقعیتِ برابرِ دوربین در هنگامِ ثبتِ رخداد.

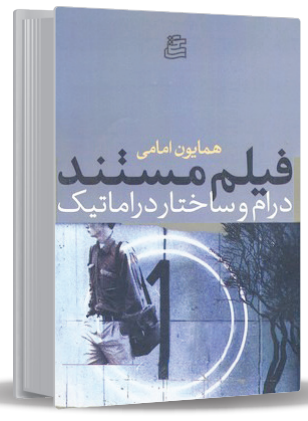
در وضعیتِ کنونی که با انواع بحران‌های اقتصادی و اجتماعی مواجه هستیم، به نظر می‌رسد که مستندسازی هم خود دچار بحران شده و نمی‌تواند قابلیت بیانگری خود را در پرداختن به بحران‌ها نشان دهد. چقدر با این تحلیل موافق یا مخالفید؟

متأسفانه همینطور است، به هر حال وقتی کلِ سینمایِ ما تحت تأثیر بحران‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی از هم پاشیده و آخرین نفس‌هایِ خود را می‌کشد، طبیعی است که سینمایِ مستندِ ما هم وضعیتِ بهتری نداشته باشد. البته معتقدم وضع و موقعیتِ سینمای مستندِ ما کمی بهتر است. در این بهبود وضعیت چند عامل مؤثر است: نخست به‌واسطه‌ی امکاناتی است که مستندسازان ما از خارج دریافت کرده و مستندهایشان را با حامیان(فاند)های جهانیِ موجود در حاشیه‌ی جشنواره‌های بزرگ مثلِ ایدفا می‌سازند. بی‌آنکه استقلالِ اندیشه و تفکرشان در تولید این‌گونه مستندها خدشه‌دار شود، گذشته از این مورد باید از حمایت‌هایی که بخشِ خصوص به‌صورتی بسیار بسیار محدود از تولید فیلم مستند می‌کند، یاد کرد. یادمان باشد یک فیلمِ مستند معمولاً نه در ارتباطی تجاری که در پاسخ به هدف‌ها و نیازهای فرهنگی ساخته می‌شود و طبیعی است که در این مورد بخشِ خصوصیِ علاقه‌مند به موضوع‌هایی چون حفظِ میراثِ فرهنگی، رخدادهای تاریخی، آسیب‌های اجتماعی مثلِ کودکان کار و خیابان، اعتیاد و... کمرِ همت بسته و وارد میدانِ تولیدِ فیلمِ مستند شوند؛ به‌خصوص کنشگران مدنی گرد آمده در یک سَمَن(سازمان‌های مردم‌نهاد). امکانِ دیگری هم در رابطه با تولیدِ یک فیلمِ مستند وجود دارد و آن هم شیوه تعاونی است. به این معنا که گروهِ تولید یک فیلمِ مستند مانند کارگردان، تصویربردار، تدوینگر و... دستمزدی دریافت نکرده و متناسب با ارزشِ کارکردِ فعالیت‌شان در فروشِ فیلم سهیم می‌شوند و در این صورت یک فیلمِ مستند می‌تواند با حداقل نقدینگی برای پاسخ به هزینه‌های جاریِ عمدتاً دورانِ تولید ساخته شود. مجموعه‌ی این شرایط، موقعیتی را فراهم می‌کند که به تسریعِ امرِ تولید یک فیلمِ مستند بیانجامد. قطعاً در این موقعیت هم، نقش بازدارنده نهادهای دولتی همچنان تأثیرگذار است و می‌تواند به کندی روندِ تولید بیانجامد. البته اگر منظورِ شما بحرانی است که به‌واسطه‌ی فقدانِ آزادی، گریبانگیرِ مستندساز در تلاطم‌های خیابانی است، باید بگویم همینطور است که شما اشاره می‌کنید. اگرچه شمارِ مستندهایی که در این‌گونه رخدادها تولید شده اندک است؛ ولی یک مستندساز در هر حال بنا به رسالتی که برای خود قائل است مستندش را حتی با چهار قطعه عکس هم که شده می‌سازد. به هر حال موقعیت سینمای مستند امروز ما چنین است و باید کج‌دارومریز به نحوی با آن کنار بیاییم تا این زمستان هم بگذرد.

با توجه به شرایط اجتماعی و سینمایی کنونی، چه چشم‌اندازی برای آینده‌ی سینمای مستندِ ایران متصور هستید؟

قطعاً با توجه به اینکه شرایط و موقعیت نابسامان سینمای امروز ایران نمی‌تواند پایدار باقی بماند و سخت، تأکید می‌کنم سخت ناپایدار است، آینده را روشن می‌بینم. آثارِ مستندی که راجع به مسائلِ اجتماعی، فرهنگی ما تحتِ همین شرایط و در چند سالِ اخیر آن هم با نگاهی نو و بدیع ساخته شده و با خود موجی از درخشش‌های سینمایی را در سطحی جهانی در پی داشته‌اند، ما را به آینده سینمای مستندِ ایران امیدوار می‌سازد. در عین حال شیوه‌های بدیعِ مستندسازی، سبک‌های نوینی که هر یک به‌مثابه پنجره‌ای جدید به سوی واقعیت گشوده می‌شود، بسترِ این امیدواری را تشکیل می‌دهد.





آپارات

باغِ آشوویتس

منطقه مورد علاقه / جاناتان گلیزر

داستان فیلم «منطقه مورد علاقه» در زمان جنگ جهانی دوم در اردوگاه کار اجباری آشوویتس رخ می‌دهد. فرمانده این اردوگاه، رودولف هوس و همسرش هدویگ، تصمیم می‌گیرند تا در خانه و باغی کنار اردوگاه زندگی رویایی برای خود بسازند. اما زندگی آنها با وقوع اتفاقات غیرقابل پیش‌بینی دچار تغییر و تحولات خاصی می‌شود. این فیلم سینمایی، سعی می‌کند تلاش این زوج برای ساختن یک زندگی رویایی را در کنار وقایعی که آن‌ها باید با آن دست‌وپنجه نرم کنند، دقیقاً دیوار به‌دیوار اردوگاه کار اجباری به تصویر بکشد. فیلم درواقع می‌خواهد تصویر هولناک آشوویتس را پشت دیوار یک باغ نشان دهد. این فیلم در سال ۲۰۲۳ توسط جاناتان گلیزر، نویسنده و کارگردان، براساس رمانی به‌همین نام از مارتین آمیس در سال ۲۰۱۴ ساخته شده است.

عقل بچه بدن بزرگسال

بیچارگان / یورگوس لانتیموس

فیلم «بیچارگان» بازآفرینی از داستان «فرانکنشتاین» است. درواقع این فیلم داستان زن جوانی به نام «بلا باکستر» را به تصویر کشیده که پس از سرنوشتی دراماتیک، توسط دانشمندی به اسم «گادوین باکستر» به زندگی برمی‌گردد. مغز «بلا» با مغز یک نوزاد جایگزین شده و با هویت خود دچار چالش و بحران شده است. او سردرگم است و سعی می‌کند توسط دکتر گادوین بار دیگر راه و رسم زندگی را بیاموزد. بلا که احساس می‌کند نمی‌تواند از این دام خارج شود با حمایت وکیلی به اسم «دانکن ودربرن» از دست گادوین فرار می‌کند تا راهی سفری پرماجرا شود. او در طول این سفر و به مرور زمان سعی می‌کند به اصل خود بازگردد. این فیلم سعی می‌کند روابط انسانی، نابرابری‌های اجتماعی را در قالب طنز تلخ بیان کند. استون در نقش بلا باکستر، در رأس گروه بازیگران بیچارگان قرار دارد. این دومین همکاری استون با «لانتیموس» بعد از فیلم سوگلی است که سومین نامزدی اسکار را برای این بازیگر به ارمغان آورد.

همکاری پلیس با قاتل

قاتل فرقه‌ای / جان کی‌یس

فیلم «قاتل فرقه‌ای» با سکانسی آغاز می‌شود که یک پلیس در کافه‌ای نشسته و دست روی پرونده‌ای از مافیا می‌گذارد که سرآغاز دردسر برای او است. این پلیس که به صورت مخفیانه، برای خود پلیس مخفی استخدام کرده و به صورت حرفه‌ای به او آموزش داده، نمی‌داند قرار است چه سرنوشتی در انتظارش قرار بگیرد. با کشته شدن این کارآگاه معروف، دستیارش که آموزش‌دیده‌ی خود او بود، پرونده قتل او را برعهده می‌گیرد و در جریان تحقیقات مجبور می‌شود با قاتل رئیس‌اش همراه شود تا پرده از رازهای هولناک شهر بردارد و عدالت را برای قربانیانش برقرار کند. در این راستا، قاتل به‌صورت بی‌رحمانه‌ای افرادی را از سر راه بر می‌دارد ولی پلیس به دلیل همکاری صوری با او نمی‌تواند دستگیرش کند. فیلم «قاتل فرقه‌ای» به کارگردانی جان کی‌یس در سال ۲۰۲۴ ساخته شده است.