گفت‌وگو با همایون امامی پژوهشگر سینمای مستند
مستندساز هم روایت می‌کند هم تفسیر

رضا صائمی
خبرنگار گروه فرهنگ

سینمای مستند را می‌توان تولد نقد اجتماعی در ساختار بصری دانست؛ سینمایی که نه با سرگرمی که با آگاهی گره می‌خورد و هویت و کارکرد می‌یابد. نسبتی که بین سینمای مستند و تصویر واقعیت وجود دارد، آن را به ابزاری بیانگرانه در روایت آنچه هست، تبدیل می‌کند. بدیهی است وقتی که واقعیت دچار بحران شده یا از وضعیت نرمال و طبیعی خود خارج می‌شود، سینمای مستند می‌تواند از ظرفیت‌های بیانگرانه خود برای پرداختن به بحران‌ها، ریشه‌ها و دلایل، برای توصیف و تبیین واقعیت استفاده کرده و حتی برای برون‌رفت از آن پیشنهاد و راهکار ارائه دهد. البته اگر خودش در درون همین بحران مستحیل و مستأصل نشود. آنچه در ارتباط با این موضوع جای پرسش است، این است که اساساً مستندسازی باید بازتاب واقعیت باشد یا بازنمایی و تفسیر آن. به همین بهانه با همایون امامی، مستندساز و از پژوهشگران برجسته سینمای مستند به گفت‌وگو نشستیم تا نسبت سینمای مستند و تحولات اجتماعی را واکاوی کنیم.

اینکه بین سینمای مستند و تحولات اجتماعی در هر جامعه‌ای نسبتی معنادار برقرار است، شکی نیست، اما پرسش این است که این نسبت را چطور باید صورت‌بندی کرد؟ به شکل بازتاب و انعکاس تحولات یا با بازنمایی و تفسیر آنها؟

اگر از تحولات اجتماعی درکِ ژرف‌تری فراتر از انتقالِ قدرت از دودمانی به دودمانی دیگر مراد کنیم، در آن صورت باید به بحثِ فرهنگ و سطحِ عمومی فرهنگ جامعه تکیه کنیم. وقتی جان گریرسون در ارتباط با بورسیه تحصیلی‌اش پا به خاکِ آمریکا گذاشت، در پی این بود که چگونه می‌توان سطح فکر و فرهنگِ جامعه‌اش را ارتقاء بخشد؛ جامعه‌ای که تلاش برای معاش مجالی برای اندیشه‌ورزی و مطالعه برایش باقی نگذاشته و به راحتی در زمان‌های همه‌پرسی‌های سیاسی مورد سوءاستفاده قرار می‌گرفت. در چنین شرایطی گریرسون کوشید بهترین ابزاری که آگاهی‌های اجتماعی را بالا برده، شناسایی کند تا بتواند به این وضعیت ناخوشایند خاتمه دهد. خُب این یک نوع برخورد با تحولاتِ اجتماعی است. او در پایان سفر و تحت تأثیر اندیشه‌های والتر لیپمن سرانجام به این نتیجه رسید که بهترین وسیله برای رشدِ آگاهی اجتماعی، فیلمِ مستند است؛ امری که به اعتقادِ من همچنان صادق است. قصد ندارم در این فرصتِ کوتاه به شاخه‌های مختلفِ کارکرد فیلم مستند بپردازم، لذا به این استنتاج بسنده می‌کنم که فیلم مستند یکی از مهم‌ترین عوامل رشدِ آگاهی‌های اجتماعی است و رشدِ آگاهی‌های اجتماعی سرمنشأ درستِ هر تحولِ اجتماعیِ مدنظرِ شماست. بنابراین می‌خواهم بگویم بین تحول‌های اجتماعی و فیلمِ مستند، ارتباطی مستقیم وجود دارد، ولی نه ارتباطی یک‌شبه یا یک‌ساله و ۱۰ ساله، بلکه ارتباطی زمان‌بر تا باورهایِ فرهنگیِ یک جامعه، تا رسوب‌های فرهنگیِ نادرست از آن جامعه رخت بر بسته و اندیشه‌های نو همراه با نگرشِ نو و باورهای نو باتوجه به تعدد و تنوع سطح آگاهی آن - به‌خصوص در جوامع شهری و روستایی و.... - بر آن جامعه حاکم شود و اما در مورد بازتاب یا بازنمایی یا تفسیر. من معتقدم اگر چه بین بازنمایی، بازآفرینی و تفسیر، تفاوت‌های بسیاری هست و هرکدام کارکردِ خاصِ خودشان را دارند، ولی در این مورد هر سه مؤثرند. منتها بسته به فیلم و واقعیتِ برابرِ دوربین میزانِ این تأثیرگذاری متفاوت است. مثلاً در فیلم‌هایی که مخاطب عام دارند فیلم‌های مستندی که به شیوه بازنمایی ساخته شده باشند چون مستقیماً به نمایش واقعیتِ برابر دوربین پرداخته و کمتر در آن از بیان نمادین، شاعرانه، یا دوپهلو و آیرونیک سود جسته‌اند، طبعاً با مخاطب عام زودتر ارتباط برقرار کرده و مفهوم‌های مورد نظرِ خود را منتقل می‌سازند؛ به‌عنوان نمونه می‌توان به فیلم‌های «کودک و استثمار» (۱۳۶۱ - ۱۳۵۹)، ساخته محمدرضا اصلانی یا فیلم «انقلاب و دادگاه‌های مبارزه با اعتیاد» (۱۳۶۴) ساخته‌ی فریدون جوادی اشاره داشت که واقعیت را در خالص‌ترین و بی‌پیرایه‌ترین شکلش ارائه می‌کند. حال آنکه در مستندهایی که واقعیتِ برابرِ دوربین مورد بازآفرینی قرار گرفته و از خلوصِ واقعی‌شان به سود زیبایی‌شناسی یا گسترشِ حسی و عاطفی کاسته می‌شود بیان، کمی دچار پیچیدگی شده و درک مفهوم‌های پنهانِ آن برای مخاطبِ عام تا اندازه‌ای دشوار می‌شود. به‌عنوان نمونه از این دست فیلم‌ها می‌توان به فیلمِ شاعرانه‌ی «کسوف» (۱۳۶۰) ساخته‌ی زنده‌یاد کیومرثِ درم‌بخش، «جامِ حسنلو» (۱۳۴۶) ساخته‌ی محمدرضا اصلانی اشاره داشت.

بین تحول‌های اجتماعی و فیلمِ مستند، ارتباطی مستقیم وجود دارد، ولی نه ارتباطی یک‌شبه یا یک‌ساله و ۱۰ ساله، بلکه ارتباطی زمان‌بر تا باورهای فرهنگیِ یک جامعه، تا رسوب‌های فرهنگیِ نادرست از آن جامعه رخت بر بسته و اندیشه‌های نو همراه با نگرشِ نو و باورهای نو باتوجه به تعدد و تنوع سطح آگاهی آن - به‌خصوص در جوامع شهری و روستایی و.... - بر آن جامعه حاکم شود

آیا می‌توان از گونه‌ای مستند به اسمِ مستندِ بحران هم حرف زد؟ منظور مستندهایی است که به بحران‌های طبیعی، انسانی و اجتماعی می‌پردازند. این گونه‌ی مستند چه ویژگی‌ها و چه کارکردهایی دارد؟

در بحثِ گونه‌شناسی فیلمِ مستند اساساً گونه‌ای به نام «مستندِ بحران» نداریم. در مروری به سبک‌شناسی سینمای مستند به این اصطلاح در سالِ ۱۹۵۹ در جریانِ شکل‌گیریِ «مستندِ بی‌واسطه» آمریکا برمی‌خوریم که با معادلِ انگلیسیِ Direct Cinema در روندِ مورفولوژی سینمای مستند ثبت شده است. در این گونه از سینمای مستند، مستندساز حقِ هر نوع دخالتی در رخدادِ برابرِ دوربین را از خود سلب می‌کند. به این ترتیب نه از فیلمنامه، نه از تدوین، نه از به‌کارگیری فضاهای خاص و دراماتیزه کردن رخداد، موسیقی و... سود نمی‌جوید تا توانسته باشد آن لحظه‌های نابِ واقعی از رفتار و کلام شخصیت را با دوربینش ثبت کند. او حتی از کاربرد گفتار نیز صرف‌نظر می‌کند تا با تکیه بر صحبت‌ها، لحن و نوعِ صدای خش‌دار شخصیت‌هایی برابر دوربین فضایی ایجاد کند که در آن واقعیتِ برابر دوربین در خالص‌ترین شکلِ خود به مخاطب عرضه شود. چنین است که او اعلام می‌دارد، نباید به او «کارگردانِ فیلمِ مستند» که «مستندساز» گفته شود و خود را به مگسی روی دیوار تشبیه می‌کند. خُب در چنین شرایطی که او تمام عناصرِ جذاب سینمایی را از فیلمش حذف می‌کند، این خطر مطرح می‌شود که مخاطب از همان ابتدا، همراهی با فیلمش را رها کرده و به کار دیگری بپردازد. پیروانِ سبک سینمای مستندِ بی‌واسطه در اینجا تدبیری می‌اندیشند تا همراهی مخاطب با فیلم را بی‌آن‌که اصولِ خود را زیرِ پا بگذارند، تا به آخر حفظ کنند. چنین می‌شود که موضوعِ فیلم‌هایشان را از بین آدم‌هایی برمی‌گزینند که در حین دست‌وپنجه نرم کردن با یک بحران روحی، روانی و اجتماعی هستند. به‌عنوان نمونه در فیلم «صندلیِ اعدام» (۱۹۶۲)، موقعیتِ حساس فردی به‌نامِ «پال کرامپ» را تصویر می‌کنند که به‌خاطرِ ارتکاب به قتل قرار است با صندلی الکتریکی اعدام شود. فیلم تلاش وکلای او را تصویر می‌کند که می‌کوشند حکمِ دادگاه را با تخفیف به حبسِ ابد تبدیل کنند؛ یا در فیلم دیگری به نام «بحران» (۱۹۶۳) که به مسئله تبعیض و اختلاطِ نژادیِ دانشگاه‌ها در ایالتِ آلاباما در آمریکا پرداخته و درامِ فیلمش را بر مبنایِ آن بنا می‌سازد. با چنین پیشینه و تعبیری از بحران می‌توان از «مستندِ بحران» صحبت کرد، آن‌هم نه از گونه‌ای به نام مستندِ بحران. اگرچه در سال ۱۳۸۷ کتابِ کم‌حجمی از سوی نشرِ ساقی منتشر شد که از عنوانی چون «مستندِ بحران» برخوردار بود و در آن به گفت‌وگو با مستندسازان و کارگردانان، در حوزه‌ی دفاعِ غیرعامل پرداخته و موضوعِ بحران و فاجعه را از جنبه‌های گوناگونِ مردم‌شناسی و مستندسازی مورد بررسی قرار می‌داد.

در سال‌های اخیر شاهدِ استفاده از مستند در فیلم‌های داستانی هستیم، یا روایتی مستندگونه در آثارِ سینمایی. آیا این ساختارهاشکلی از سینمای رئالیستی است؟ یا تداخلی ژانری که ممکن است منجر به ایجاد آثاری مغشوش شود؟ آیا می‌توان آنها را جزئی از فیلم جستار دانست؟

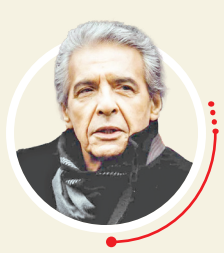
ببینید برخلاف آنچه شما معتقدید سابقه تداخل دو شاخه فیلم داستانی و فیلمِ مستندِ به سال‌های اخیر و مثلاً یکی، دو دهه‌ی اخیر بازگردد، باید بگویم این امر پیشینه‌ای طولانی‌تر دارد و نخستین‌بار توسط سرگئی آیزنشتاین مطرح شد. او با اصطلاح Film Faction از این ترکیب صحبت کرده و می‌کوشد در فیلمِ «زنده‌باد مکزیک» این نظریه را اجرایی کند؛ امری که با پایانِ غم‌انگیز فیلم صورت نگرفت؛ اگرچه او همین نظریه را در فیلم‌های «اکتبر» (۱۹۲۷) و «رزمناو پوتمکین» (۱۹۲۵) تا حدودی به کار گرفت؛ ولی قرار بود صورتِ پرورده‌ترِ آن را در فیلم «زنده‌باد مکزیک» به کار بندد که فیلم به آن فرجامِ تلخ دچار شد.

خُب شاید اگر دقیق‌تر خواسته باشیم به تعامل بین سینمای مستند و داستانی نگاهی بیاندازیم، باید به عقب برگردیم. در سال ۱۹۹۴ بیل نیکولز در کتابِ معروفش «مرزهای محوشده» اعلام می‌دارد مرزهای بین گونه مستند و داستانی در حال کم‌رنگ شدن هستند؛ امری که به قول دکتر ضابطی‌جهرمی آن‌را به‌عنوانِ یک حقیقت تاریخی و گریزناپذیر باید پذیرفت. ما قبل از این و در مسیر تداوم همان سینمای فَکشنِ آیزنشتاین و نیازهای بیانی فیلمِ مستند به زیرگونه‌های دیگری ازقبیلِ مستندداستانی، داستانی مستند، داکیودرام رسیده بودیم تا اینکه بیل نیکولز در سال

خبرسازان

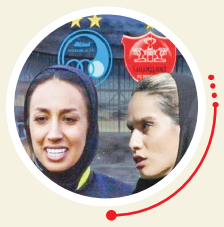
انتقاد ضرغامی به حکم شروین

چندی پیش شروین حاجی‌پور، خواننده آهنگ «برای...»، با انتشار پستی در صفحه اینستاگرامش، از اعلام حکم دادگاهش خبر داد. براساس پستی که شروین حاجی‌پور در صفحه اینستاگرامش منتشر کرده بود، او به بیش از ۳ سال حبس محکوم شده است. شروین در این حکم به ۸ ماه حبس به اتهام تبلیغ علیه نظام، ۳ سال حبس به اتهام تحریک مردم به اغتشاشات و ۲ سال ممنوع‌الخروجی از کشور محکوم شده است. عزت‌الله ضرغامی، وزیر میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی، صبح دیروز در بیست‌ویکمین گردهمایی سالانه باستان‌شناسی ایران درخصوص حکمی که برای شروین حاجی‌پور اعلام شده در جمع خبرنگاران به انتقاد از چنین حکمی پرداخت و گفت: «با یک نگاه نادرست مجازات یک خواننده را خلاصه کردن کتاب حقوق زن شهید مطهری تعیین می‌کنند، چه خوب که شهید مطهری بین ما نیست!»



ابتلای فرامرز اصلانی به سرطان

ظهر دیروز فرامرز اصلانی، خواننده، از تشخیص سرطان خود خبر داد و اعلام کرد که قصد دارد باقیمانده سال ۱۴۰۲ را به درمان و مراقبت از روحیه‌اش اختصاص دهد. آقای اصلانی در پست اینستاگرامی شخصی خود درخصوص این واقعه نوشت: «همانند یک مسافر در این راه پیچیده، من نیز سایه سرطان را لمس کردم. بنابراین اعلام می‌کنم که قصد دارم باقیمانده این سال را به درمان و مراقبت از روحیه‌ام اختصاص دهم. با هر سپیده‌دم، قلب من شجاعت بیشتری پیدا می‌کند و جان را با اندیشه و انرژی بیشتری برمی‌انگیزد تا گامی در مسیر بهبودی بردارم.» او در بخش دیگری از این نوشته آورده است: «پس عزیزانم، من قول می‌دهم که آسمانی از سفر خود را به‌عنوان یک مسافر در این آب‌های ناشناخته همراه با شما به اشتراک بگذارم، با وعده دوباره ملاقات زیر آغوش تابش نور در سپیده‌دم در سال ۱۴۰۳.» آقای اصلانی اعلام کرده که ارتباط و تماس‌هایش، محدود خواهد بود و خطاب به طرفدارانش نوشته است: «در اندیشه شما، ایران و ترانه و آواز هستم.»



داور زن در دربی تهران

صبح دیروز شایعه‌ای مطرح شد که فدراسیون فوتبال ایران می‌خواهد یکی دیگر از الزامات فیفا را در دربی پیش‌روی تهران اجرایی کند. ماجرا از این قرار است که به احتمال زیاد قرار است یک داور زن، در جمع ۴ داور دربی حضور داشته باشد که لایسنس وی‌ای‌آر دارد. نکته قابل توجه در این زمینه این است که در بین داوران ایرانی غیر از موعود، دو داور خانم نیز توانستند لایسنس اتاق وار را کسب کنند و اگر کمیته داوران و فدراسیون بخواهند، آن دو می‌توانند در بازی دربی کنار بنیادی‌فر در اتاق وار، کوبل داوری را تکمیل کنند. اگر کمیته داوران تا آن زمان بخواهد و چنین تصمیمی بگیرد، قربانی و ذکایی دو داور خانمی هستند که برای نخستین‌بار به دربی ورود کرده و تاریخ‌ساز می‌شوند و برای همیشه در تاریخ دربی نام آن‌ها حک خواهد شد. گفتنی است این دو داور زن، از داوران بین‌المللی ایران هستند که بارها تجربه قضاوت در مسابقات برون‌مرزی را تجربه کرده‌اند