



## از سلسله بحث‌های بنیادین در باب مشکلات و موانع سینمای مستند

# سازمان و نقش رهبری

محمد سعید محمصی

حتی اگر لازم هم باشد، اساسی نیست. اما این گونه نیست که پلخانف مدعی است. دانشمند منصفی چون سیدنی هوگ، با بررسی همه‌جانبه‌ای در آرای کلیه جامعه‌شناسان 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 می‌توانند 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 ماده‌گرایانه 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 می‌شوند، روی به سوی حرکت و هویتی جمعی و شاید جدید می‌آورند و در یک سازمان، متشکل می‌شوند، زیرا راست این است که: «بدا... مع الجماعه...» نقش راهبران یا قهرمانان، دست کم در جامعه 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 عرصه نگره‌پردازی، تدبیر، راهبری، سازماندهی و مدیریت، در برهه‌ای از زمان و در حیطه‌ای از سینما (ی کشور خود و یا مجموعه خود) نقش بازی کردند؛ مورد بررسی قرار می‌دهیم. اینها به ترتیبی که در مقاله خواهند آمد عبارتند از: جان گریسون (پدر سینمای مستند)، آرتورتون (مغز متفکر واحد

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 مقاله حاضر و دیگر بخش دوم مصاحبه با منوچهر طبیب. 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 خودی خود نمی‌تواند هدف باشد.

می‌گویند وقتی دادگاه تفتیش عقاید بالاخره توانست گالیله را وادارد که بگوید خورشید به دور زمین می‌گردد، یکی از شاگردانش، در هم شکسته نالید: «بدبخت ملتی که قهرمان ندارد.» و قرن‌ها بعد برتولت برشت در نمایشنامه گالیله جمله‌ای در پاسخ این شاگرد، در دهان گالیله گذاشت که: «بدبخت ملتی که نیاز به قهرمان دارد!» آیا گالیله برشت برحق است؟ آیا گئورگی پلخانف حق دارد که می‌گوید «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 گریسون هم احتمالاً به وجود می‌آمد؟ (پژوهش‌هایی در سینمای مستند - لاول، آلن و هیلر، جیم - در ساهاکیان، وازریک - 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

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

اما به نظر می رسد، 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 گریسون از واحدهایی که در آنها کار می کرد، مرگ آرتورالتون و یا کاستن نقش مدیریتی و راهبرانه الکساندر کلوگه، واحد فیلم اداره پست عمومی، واحد فیلم شل و یا سینمای نوین آلمان از فعالیت، حوشش، 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 گریسون

«گریسون در تحول و تکامل سینمای مستند، دوکار عمده انجام داد. در مقام منتقد، نظریه پرداز و تهیه کننده برحال 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 گریسون 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) گریسون 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 نمرینانی را که در استودیوهای تجارتنی قادر به روبرو شدن با آن نیستند، از قوه به فعل درآوردند» (همان، همان صفحه) در دوره نظارت گریسون بر تولید فیلم های مستند انگلستان، تغییرات بسیاری در مستندسازی این کشور به وجود آمد... اما مهم ترین تغییری که در زمینه 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) گریسون 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 جمع بندی این نظرات را پایه ای برای تهیه فیلم مستند در انگلستان قرار داد.» (همان، ص ۶۸). اما جالب توجه این بود که واحد فیلم اداره پست عمومی که در دوره نظارت و مدیریت گریسون 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 جساری گریسون، «روش های تجربی و تخیلات تازه تری را به کار خود افزود.» (همان، صفحه ۶۸، تأکید از ماست). جمله آخری که از کتاب میران بارسام آوردم، منظور مرا از نقش رهبری و سازمان به خوبی می رساند.

#### ۲- آرتور القون

واحد فیلم شل یک مثال نمونه وار دیگر است. این واحد نیز با مشاوره و راهنمایی گریسون به وجود آمد. در میان گروهی که گریسون برای سازماندهی و هدایت آن به واحد شل آورد، نام سرآرتور القون از همه برجسته تر است. او از جوانی از یک سو عاشق تازه های فنی و علمی بود، و از سوی دیگر دلپسته هنرها به طور کلی و سینما، به ویژه، (تاریخچه واحد فیلم شل، تالیف نورمن ویگارس، راهنمای جهانی فیلم، سال ۱۹۸۵، برگردان، م. س، محصصی) القون شخصیتی ذو جوانب 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 سیاست‌گذاری و فعالیت‌های علمی این واحد داشت. او در طی کنفرانس انجمن فیلم‌های علمی لندن در سال ۱۹۶۶ سخنان جالبی را ایراد کرد: «بیش‌تر فیلم‌های شل به نحوی طراحی شده‌اند که حال و هوایی مساعد نسبت به گروه نفتی شل خلق کنند... تأثیر روحی این فیلم‌ها بر روی بیننده با معیارهای عددی و مالی قابل اندازه‌گیری نیست. در ارتباط با علت ذکر نام گروه شل، فقط در آغاز و پایان عنوان بندی فیلم‌ها، باید بگوییم که ورود بیهوده عنوان شرکت سبب می‌شود محصولاتی که این فیلم‌ها درباره آنهاست از چشم بیننده بیفتند و به فروش نرسند. من به این کار «قانون التون» می‌گفتم» (همان منبع) همین سیاست، کماکان ادامه پیدا کرد و هنوز هم از مشخصه‌های فیلم‌های 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 آموزش‌های 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، شگفتی‌های بسیار و بسا موضوعات جنبی دیگری وجود دارد که در مجموع می‌توان به باوری جدید از فرهنگ و ارتباط بین انسان‌ها رسید و همه این کارها در پرتوی خواست و اراده‌ای قوی برای ارتباط دادن جامعه با تکنولوژی انجام می‌گرفت. (همان منبع)

### ۳- الکساندر کلوگه

الکساندر کلوگه را پدر سینمای نوین آلمان به حساب می‌آورند، نه صرفاً به خاطر کیرسن، بلکه از این مهم‌تر به این خاطر که پس از دوره جنگ جهانی دوم، این فیلم‌های او بود که نخستین تأییدهای وسیع بین‌المللی را برای سینمای نوین آلمان به دنبال داشت. «او یک کارگردان روشنفکر، حقوق‌دان، استاد افتخاری دانشگاه فرانکفورت و نویسنده فیلم‌های نیمه مستند داستانی بود و به خاطر فعالیت‌هایش در عرصه‌ای نامحدود از فصل مشترک میان سیاست، جامعه‌شناسی، روانشناسی، فلسفه و زیبایی‌شناسی، مشهور بود.» (سینمای جدید آلمان قسمت دوم: هفت کارگردان، برگردان، محمصی، ص ۱۷) او هم به عنوان سخنگو و نظریه پرداز سینمای نوین آلمان، در نوشته‌های خود در باب زیبایی‌شناسی و اقتصاد این سینما بحث کرده، و هم در نقش

رئیس Institut Fur Filmgestalt مبارزه‌ای خستگی‌ناپذیر 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 «بیانیه اوبرهاوزن» در سال ۱۹۶۲ در خلال برگزاری هشتمین جشنواره اوبرهاوزن. این بیانیه را ۲۶ نفر از کارگردانان آلمانی، سازندگان فیلم‌های کوتاه که بیش‌ترشان در جشنواره‌ها درخشیده بودند، امضاء کرده بودند، بسیاری از اینها در سال‌های بعد، مطرح‌ترین فیلم‌های 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 می‌خورد. نگاهی کوتاه به بیانیه اوبرهاوزن نشان می‌دهد که با وجود تمام شایستگی‌های فردی و درخشان الکساندر کلوگه، بستر برای نقش آفرینی او فراهم شده بود: «فیلم‌های کوتاه آلمانی که توسط مؤلفان، کارگردانان و تهیه‌کنندگان جوان تهیه شده و در سال‌های اخیر جوایز زیادی در جشنواره‌های بین‌المللی به دست آورده و با تأیید منتقدان بین‌المللی مواجه شده است. این کارها و موفقیت‌ها، نشان می‌دهد که آینده سینمای آلمان (و تولید فیلم بلند آن) متعلق به آنهاست که به زبان جدیدی در سینما تکلم می‌کنند...» (همان منبع، صفحه ۱۳) امضاء کنندگان بیانیه خواست‌هایی را اعلام می‌کنند که نشان از عزم و تصمیمی راسخ دارد و پشتوانه تأییدهای فکری داخلی و بین‌المللی از آنها سبب می‌شود که در مجلس آلمان (بوندشتاگ) طرح‌هایی برای ایجاد صندوق ضمانت برای حمایت از سینمای نوین آلمان تصویب شود، کمک‌های 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 عرصه تولید فیلم بلند هم قله‌های موفقیت را فتح می‌کنند.

### ۴- فریدون رهنما

رهنما، فارغ‌التحصیل 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 می‌گذارد و به تدریج با فعالیت عملی در عرصه فیلمسازی، آموزش شاگردان سینما و مدیریت دولتی در تلویزیون ملی ایران، منشاء اثرات خیری برای



دانش عمیقی از نه فقط سینما بلکه فرهنگ به طور کلی و فرهنگ ملی - اسلامی به طور اخص داشته است. تحلیل موشکافانه اش از ارزش های سینمایی ای که او در آیاتی از قرآن مجید (سوره یوسف، آیات ۴۷ تا ۵۳) کشف می کند، هنوز هم تازه، جذاب و الهام بخش است؛ همچنین است اشاراتی که به شاهنامه فردوسی و اشعار حافظ و خیام دارد. (واقعیت گرایی فیلم - رهنما، فریدون - 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 دوره 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 عرصه 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 محدوده این سینما انجام شد این بود که «نمایش هایی - که بیشتر فردی بود تا خواسته شده از سوی نهادها، و متضاد حتی با خواسته نهادها - در سیمای مستند شکل گرفت و نتیجه آن بود که مستندهایی درخشان و قابل مقایسه با نخله های مستند جهان داشته باشیم... بعد از انقلاب... گویا در تعریف سینمای مستند به گزارشگری آن اکتفا شده و سینمای مستند از مأموریت معنالی آن نهی شده است» (اصلائی، محمدرضا - مرگ مستند - نقل از نقد

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 بارانش 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 رهاوند و باعث می شد که کارگردان ها دقیق تر به موضوع نگاه کنند. در سایه 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 نماینده خصوصیات محیط خود بودند...» (تاریخ سینمای ایران - مهرابی، مسعود - 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 عهده 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 نامه تحصیلات اوست بیندازیم، متوجه می شویم که او چه

سینما، شماره ۵، صفحه ۶۹) در این جا گرچه تا حدودی درباره 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 می خوریم 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، می توان 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 نمی شکست، بلکه این تندباد، همچون باد بهاری، جوان و شادابی مضاعفی برایش به بار می آورد. 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 نمی آید؟ نمی دانم به این پرسش چه پاسخی می توان 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



بزرگراه های لازم تاریخی - درست خلاف خوشباوری پلخائف. اما وجه مهم تر آن است که برای نقش آفرینی قهرمان، بستر مناسب فراهم باشد. این مهم ترین اصل است.

فراهم کردن بستر برای پذیرش یا نقش آفرینی قهرمان چگونه دست می دهد؟ 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 می آید 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 والا تر بیاید، و چرخه نیاز به فیلم مستند، رفع این نیاز و پیدایش نیازهای تازه، کامل گردد، و چرخ ها، میزان بچرخد.

امروز زمانه، زمانه پیشرفته ای است و ساز و کارهای فراهم سازی بستر نیز - باید - از قانونمندی های همین زمانه پیروی کند. تا دیروز اگر می شد - که همان وقت (منظور رژیم سابق) هم نمی شد - به تلاش های فردی فرزانه ای همچون رهنما در یک دیوانسالاری هزار تو دل خوش داشت، امروز نمی توان. دو سالی دیگر سده 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 هندسه اقلیدسی، پایه فهم هندسه نااقلیدسی به شمار می آید. وجود چنین نهادی، رابطه میان نهادهای دولتی را با شهروند متخصص (سینماگران مستند ساز)، به نحوی قانونمند و مبتنی بر شئون انسانی، تنظیم می کند. یک انسان شایسته، مآل اندیش 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 تماش نیست، بخشی از آن هست). وجود چنین بستری (بر فرض تثبیت شدن این انجمن و هويت یافتن کامل آن)، چون بر مبنای به رسمیت شناختن حقوق قانونی و شهروندی بنا می شود، 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 بی درمان» دوا نیست، اما دست کم یک دواست. دست کم...