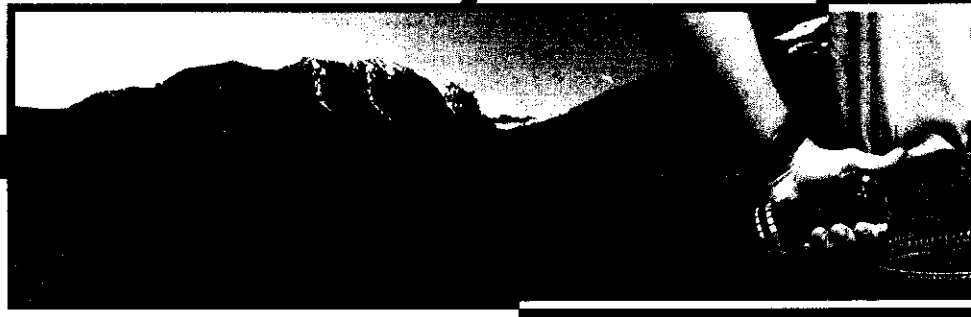
مروری بر چشم‌انداز سینمای مستند ایران

مروری بر چشم‌انداز سینمای مستند ایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



محمد سینا

ثبت، بررسی و تحلیل و کاربرد هر تجربه نظری و عملی در حوزه شناخت سینمای مستند، وظیفه‌ای است که بر گردن تحلیل‌گران سینمای مستند سنگینی می‌کند و پاسخ خود را نیافته است.

مرور دیگرباره دستاوردهای چشم‌انداز سینمای مستند حداقل فایده‌ای که دارد یادآوری کرونولوژیک تاریخی است که هرگز در پرتو آگاهی تحلیلی موشکافی نشده است. این چنین است که دبیران هر دوره، آرایی ارایه می‌دهند که خود می‌تواند دستمایه نقد و بررسی جدید صاحب‌نظران باشد. تلاش‌های انجمن مستندسازان ویژه خانم رضایی و آقایان تهامی‌نژاد، کلانتری، امامی، صافاریان، محصصی، راستین در این پروژه بس چشمگیر و ارجمند است.

لازم است در دیباچه انتشار مروری بر دوره‌بندی ارائه شده، نکاتی را ذکر کنم.

دیباچه بحث سینمای مستند ایران و دهه‌های هفت‌گانه:

مروری بر چشم‌انداز سینمای مستند ایران

ممکن است پرسیده شود که بحث شناخت مسائل ساختاری مواجهه با مدرنیته مدرنیسم و مدرنیزاسیون و میادین رشد سرمایه‌داری در ایران چرا درک وضعیت سینمای مستند سودمند است؟ من آگاهانه بر سه واژه مختلف اشاره کرده‌ام. بدیهی است که مدرنیته، مدرنیسم و مدرنیزاسیون سه مقوله متفاوت‌اند که ضمناً هم بسته به‌شمار می‌آیند. و برخورد ما با هر یک ضمن آن که با دیگری ربط دارد از ویژگی‌هایی برخوردار است که به‌صورت متفاوت بر سینما/ مستند اثر داشته است. مدرنیته، آگاهی ما از یک دوران/ یک عصر و نوع تازه‌ای نگاه به جهان، انسان، طبیعت و یا، بعدالطبیعه و کل هستی و اجتماع بشری است. مدرنیسم تفکر نوگرایانه‌ای است که در فرهنگ و هنر برابر تلقی سنتی می‌ایستد و مدرنیزاسیون، فرایندهای مدرن شدن گوناگون جوامع عقب‌مانده‌ای است که بستر پیدایش مدرنیته و مدرنیسم و تحولات تاریخی این زایش و تحول نبوده‌اند و در رده بالایی با جهان موجودیت یافته‌اند و در فکر ایجاد تغییراتی آگاهانه و اراده‌مند در پایان دادن به عقب‌ماندگی افتاده‌اند. آشکار است که سینمای مستند مثلاً از طریق افرادی که با مدرنیته آشنا شده و آثار مدرنیستی می‌آفریده‌اند تأثیر خاصی گرفته و از مدرنیزاسیون هم تأثیر دیگری، بدیهی است سر برآوردن هر چیز متعلق به جهان مدرن در دل یک فرماسیون و ساختار اقتصادی/اجتماعی و سیاسی و فرهنگی جدا از تحولات مدرن و مربوط به ماقبل مدرن،

بحران و وضع تازه‌ای می‌آفریند و بر شکل تازه‌ای منجر به توسعه‌ای نو می‌شود. که توأم با بحران است.

حال این امر نو یا مناسبات سرمایه‌داری در دل روابط فئودالی باشد، یا هر نهاد خاص مدرن مثل سینمای مدرن در دل جامعه‌ای باشد که آن را در سیر یک فرایند تولید گام‌به‌گام فن و دانش و اختراع و توسعه علمی هم‌وزن تحولات همه‌جانبه دیگر تأسیس نکرده و به‌دست نیاورده در نتیجه این پدیده مدرن نه در بستر مناسبات اقتصادی متناسب و مدرن بلکه در یک وضع تضادآمیز هستی می‌یابند. و لااقل هستی‌شان فعلاً ربطی ندارد به روابط سرمایه‌داری، توسعه تکنولوژی مدرن در بافت و ساخت جامعه توسعه تشکیلات اداری موزون با این روابط مدرن، توسعه فرهنگ لیبرالی متناسب با رشد بخش خصوصی، و سرمایه‌دارانی که از این نهادها به سود توسعه سرمایه‌داری خود سود می‌جویند آن را هم‌چون اجزاء ضرورت‌های فرهنگی، اقتصادی و سیاسی جامعه مدرن حیات پیوسته و متحدی را با کل تحولات ساختاری به‌نمایش می‌نهند. این بی‌ربطی، جدایی و بیگانگی وضع خاص و حیات ویژه برای سینمای مستند نسبت به کشورهای مدرن به‌وجود می‌آورد که آن را با کندی، انحراف و بحران و حالت تزیینی و ابزار دست قدرت کهنه بدل می‌کند. این‌است که بحث سینمای مستند ما و نوع توسعه ساختارهای اقتصادی/اجتماعی مدرن و مدرنیزاسیون ایرانی و مسائل آن به درد می‌خورد و کاملاً به‌طور مشخص فهم آن ضروری است. گفت‌وگو درباره ساختار اقتصادی/سیاسی و ژرف ساخت‌های اجتماعی ما البته جدا از دیگر واقعیت‌ها و مسایل و ضعف‌های خاص و صنعت ما نیست. از پیش پرسش نوع رابطه ما با مدرنیته و گونه رشد سرمایه‌داری در ایران و بحث ناموزونی و نوع رابطه سرمایه‌داری ما در کشورهای پیرامونی، وابستگی و یا نوعی رشد سرمایه‌داری در شرایط گرایش نزولی نرخ سود و رشد سرمایه‌داری انحصاری/امپریالیستی و سپس جهانی شدن سرمایه و تأثیر آن بر شکل‌بندی اقتصادی/اجتماعی کشوری مثل ایران، لااقل طی سه دهه اخیر به‌طور محفلی به‌شدت وجود داشته است. باید بگویم سابقه آن به دوران بعد از انقلاب مشروطه می‌رسد و رابطه انقلابیون ایرانی با سوسیال دموکراسی شوروی، آرای کمینترن و لنین درباره شرق که مبتنی بر تغییر نگرش‌هایی در ایده اروپا محور مارکس بود، و تجربه تازه‌تر انقلاب چین - مائو - و اثر آن بر روشنفکران انقلابی ایران، اسناد سوسیال دموکرات‌ها و احسان‌اله‌خان و رسول‌اوف و سپس اسناد شکل‌گیری حزب توده بر اساس تفاسیر دوران استالین و آنگاه پاره‌ای اشارات به‌وسیله ملیون و لیبرال های ملی ایران نظیر جبهه ملی و اسناد مندرج در گذشته چراغ راه آینده، مباحث دوران مشی چریکی و اشارات پویان و احمدزاده و جزنی و سعید محسن و رجوی و... تحت‌تأثیر مائوئیسم و کاستروئیسم و بالاخره متون سیاسی/ایدئولوژیک مبارزات درون‌گروهی در فدایی‌ها/ مجاهدین، پیکار، رزمندگان، سهند و غیره که کمابیش تفاوت‌هایی با هم داشتند، این بحث به‌صورت خام، محفلی، ذهنی، کلی بافانه وجود داشته است. همه و همه این متون را اگر روی‌هم بگذاریم نمی‌توان مطلب تئوریک و پژوهشگرانه‌ای جامعی بیابیم که مبتنی بر تحلیل علمی باشد و به‌طور مشخص به بررسی مسایل ایران پرداخته باشد و یا حجم کتاب پانصد صفحه‌ای و تحقیقی را دربر گیرد و نتیجه‌ای از آن به‌دست آید. انبوه شعارها و تفاسیری که منابع تحقیقی و آماری آن مشخص نیست تکرارهای پایان‌ناپذیر تئوری‌هایی

است که در سطح جهانی از ایده‌های کلی مارکس درباره شرق تا لنین درباره امپریالیسم و کتاب‌های مائو درباره چین و کاسترو درباره کوبا مطرح شده بوده، حجم مهمی از متون نیروهای سیاسی ما را در تحلیل وضعیت‌های بنیادین زندگی اقتصادی سیاسی و اجتماعی/فرهنگی دربر می‌گیرد.

اما در کنار این متون ما با تحقیقات آکادمیک به‌ویژه از دهه چهل و پنجاه به بعد درباره ایران سر و کار داریم که پس از انقلاب شدت گرفت. مهم‌ترین متون پژوهشی قبل از انقلاب به دوران قاجار و دوران آستانه‌ای و کلیدی در چالش‌های سنت و مدرنیسم می‌پردازد و محققانی نظیر آدمیت، منصوره اتحادیه راوندی، احمد اشرف، هما ناطق، پاکدامن،... پیش از انقلاب در این زمینه کار کرده‌اند. مسلماً انتشار متون مشروطه و خاطرات رجال قاجار در مشروطیت در آگاه شدن ما از مسائل اقتصادی/اجتماعی عصر جدید اثر داشت. و مقالات علمی در نشریات تخصصی نیز ارزشمند بود.

اما دو چیز باعث عدم شکل‌گیری یک جریان منسجم آگاهی براساس پژوهش‌های آکادمیک شد.

۱. گسست این پژوهش‌ها از فضای زنده تحولات و تأثیر پژوهش‌ها بر رهبران جامعه.

۲. گسست فعالان سیاسی از آگاهی‌های آکادمیک و تحقیقی و این هم شامل حکومت و هم روشنفکران می‌شود.

طبیعی است که حکومت یک وضع ثابت در برابر تولید علم و آگاهی از زیرساخت‌ها و بحران‌های ساختاری نداشت. به مرور همه نهادهای حکومتی برای برنامه‌ریزی نیازمند آگاهی آماری از وضع ایران شدند و با روش‌های جدید و نهادهای تازه آشنا گشتند و اداره آمار و سازمان برنامه‌ریزی و وزارت‌خانه‌ها برای اداره کشور مجبور به پاسخ گشتند و مؤسسه‌های دولتی پژوهشی چون سازمان تحقیقات اجتماعی در دهه چهل شکل گرفت و هم پژوهشگران با اتکاء به دولت و برنامه‌های آن مثل اصلاحات ارضی و ضرورت پرداختن به مسایل تقسیم زمین یا تحول از جامعه کشاورزی به جامعه صنعتی و یا پژوهش درباره صنایع نوپا... اندکی از حالت انتزاعی در آمدند و همه فعالان سیاسی افرادی چون جزنی با کار در نهادهای دولتی و دسترسی به آمار و ارقام کلان، کوشیدند تا تحلیلی متناسب‌تر با واقعیات جامعه ایران ارائه دهند و از دیدگاه‌های سوبژکتیو پویان و توهم مبارزه چریکی روستایی و جنگ دهقانی فاصله بگیرند و متوجه تحولات تازه شهری باشند.

اما در حقیقت این ارتباط برای درک واقعیت‌های زندگی اقتصادی/اجتماعی ایران و بحران‌های و... از همه سو چه از سوی حکومت و چه روشنفکران به دلیل سوبژکتیویسم بنیادین مدام ضربه می‌دید و اجازه نمی‌یافت با فهم آگاهانه ماجرا تا جایی‌که آگاهی می‌تواند نقش ایفا کند، گام‌های ارادی در تسریع حرکت مثلاً در این‌جا در درک نقش سینمای مستند در جامعه در حال توسعه ایران برداشته شود. حکومت به سبب درجه عقب‌ماندگی استبداد آسیایی و سلطنت و دیکتاتور افزایش یابنده از لمس واقعیت بیماری ساختار کشور و حل آن بازمی‌ماند و نظام حاکم و دیکتاتور با سلب آزادی و خودبزرگ‌بینی، روزبه‌روز کمتر مایل به شنیدن حقایق و کاربرد اطلاعات بود و نیز تأثیر عوامل مداخله‌گری در این‌جا در ممانعت از توسعه بر اساس ضروریات رشد مدرن، انکارناپذیر است. غلبه منابع کشور سلطه‌گر بر منافع ملی همان‌طور که به سرنگونی حکومت مصدق

منجر می‌شد، به همان نحو مانع ساختن فیلم مستند به‌وسیله میترافیلم می‌شد.

ساختار ذهنی روشنفکران ایرانی و تأثیر گفتمان‌های رایج در غرب و نگاه تروریستی مثلاً نفوذ گفتمان هویت که پرداخته در دستگاه کشورهای مادر در نگاه به شرق بود و نظر روشنفکران مدرن اروپایی را نسبت به کشورهای عقب‌مانده شکل می‌داد، خود سبب تأثیر بر شناخت واقعیت و رشد الگوهای حاضر آماده فهم و در نتیجه نوع خاصی از حرکت و زندگی سینمای مستند در ساختار ایرانی زندگی می‌شد. وقتی امروز ما کتاب‌های دوران قاجار، سفرنامه‌ها، خاطرات و غیره را می‌نگریم، متوجه شور اولیه‌ای که هرگز به روش علمی پژوهش بدل نشد و شناخت بحران ساختاری جامعه مواجه می‌شویم.

سفرنامه ابراهیم بیک مراغه‌ای، کتاب احمد طالبوف، روزنامه **قانون** ملکم‌خان، **آثار و خطابه‌ها و مقالات** سیدجمال‌الدین اسدآبادی، **مسیر طالبی** میرزا ابوطالب‌خان - **سفرنامه** میرزاخانلرخان اعتصام‌الملک - روزنامه **خاطرات** اعتمادالسلطنه، **سفرنامه** امین‌الدوله - حاج میرزا علی‌خان صدراعظم، **خاطرات** حاج سیاح - **حیات یحیی تاریخ کرمانی**، ناظم‌الاسلام کرمانی، **خاطرات پرنس ارمع** تنها گوشه‌ای از آثاری است که می‌تواند منبع بزرگ اطلاعات ما از تحولات یک جامعه سنتی به‌سوی یک جامعه مدرن باشد. رویدادهای اقتصادی و سیاسی دوران قاجار و مشروطیت و بعد از آن نیز فراوان در آثار گوناگون ضبط شده است. **تاریخ کسروی، انقلاب ایرانی** براون، **انقلاب مشروطیت** ایوانف، **سه مقاله درباره انقلاب مشروطه ایران** پاولویچ، روزنامه **اخبار مشروطیت** و انقلاب ایران - ایرج افشار - **مختصر تاریخ مجلس شورای ملی ایران** سیدحسن تقی‌زاده، **عصر بی‌خبری** ابراهیم تیموری **گوشه‌ای از رویدادهای مشروطیت** امجدالواعظین.

سه سال در ایران دوگوبینو، **ولایات دااالمرزگیودن** رابینو، **دست‌های پنهان سیاست انگلیس در ایران** خان‌ملک ساسانی، **دو سند از انقلاب مشروطه ایران** - شیخ‌الاسلام. **سفرنامه** میرزاصالح شیرازی - **رهبران مشروطه** ابراهیم صفایی، **اسناد سفارت انگلیس** محمود محمود - **بخشی از تاریخ مشروطیت** - سالار فاتح، **فروپاشی‌نظام سنتی و زایش سرمایه‌داری در ایران** - احسان طبری، **استقلال گمرکی ایران** - صفی‌نیا، **گیلان در جنبش مشروطیت** - فخرایی، **تحریم تنباکو در ایران**، نیکی کدی - **تجار در عصر قاجار** و. م. کلوبر، **تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران** - محبوبه اردکانی، **گزارش ایران مخبرالسطنه ایران و انگلیس** محمدمجتهدی، **تاریخ انقلاب آذربایجان و بلواری تبریز** - ویجویه، **ویژگی‌های تاریخ شهرنشینی** - احمد اشرف، **راه‌های سه‌گانه تحول از جامعه کشاورزی به جامعه صنعتی** احمد اشرف **قصص‌العلماء** میرزامحمد تنکابنی، **روابط بازرگانی ایران و روسیه** - انتنر و ماروین - ترجمه نوریان، **مرات‌البلدان ناصری**- اعتمادالسلطنه، **الماثرالآثار** - اعتمادالسطنه - **تاریخ استقرار مشروطیت در ایران**، مستخرج از اسناد محرمانه وزارت امور خارجه انگلستان - حسن معاصر - کتاب آبی وزارت خارجه انگلستان راجع به اوضاع ایران.

این‌ها تعدادی از آثاری بود که سی‌سال پیش زمانی‌که سرگرم ارائه پایان‌نامه‌های سه جریان ایدئولوژیک در انقلاب مشروطیت اسلام، لیبرالیسم، سوسیال دموکراسی بودم به آن برخوردم. و حالا که به نوشته‌هایم رجوع می‌کنم می‌بینیم واقعاً قدمی پیش نرفتیم. باید بگویم، پس از انقلاب انواع تلاش‌های تازه‌تری نیز صورت گرفته تا به درک بحران و عوامل انحطاط یا علل عقب‌ماندگی و یا

شکل توسعه سرمایه‌داری و مسائل ساختاری آن نائل آییم. از دکتر طباطبایی و **دیباچه‌ای بر نظریه انحطاط ایران گرفته تا تجددطلبی و توسعه در ایران معاصر** - غنی‌نژاد یا **اقتصاد ایران در بستر جهانی شدن** - دکتر به‌کیش و امثالهم به اضافه باز انبوهی از خاطرات و سفرنامه‌های تازه و کتاب‌های گوناگون اما آیا به ایده مشخصی درباره ساختار اقتصادی اجتماعی ایران وسایل گوناگون رشد سرمایه‌داری و نهادهای مدرن و موانع این رشد دست یافته‌ایم؟ و یا شاید اساساً این امر دست‌یافتنی نیست. مسلماً تحلیل ساختار جامعه امریکا خیلی دارای وضوح است و مسلماً همین تصویر برای ما از کشور ما وجود ندارد. زیرا صاحبان نگرش‌های ایدئولوژیک کسانی‌که به تفکر فقط این و - آن - گفتمان هویت و دیگر نه این بلکه آن گفتمان تبعیت از ایده هگلی مدرن شدن و نه این و نه آن وضعیت معلق - و این آن دیگر گفتمان تعامل معتقدند برداشت‌های گوناگونی از رشد سرمایه‌داری و بحران ساختاری ما دارند.

موقعیت کلی قابل توصیف از وضع ساختاری و رابطه سینمای مستند با آن بر بستر این تاریخ و این تحلیل‌های گوناگون شامل درک فضای زندگی ما در دوران ورود سینمای مستند یعنی دوران مظفرالدین‌شاه است.

در منابع گوناگون وضع این دوران،یک نقطه عطف در نفوذ ساختارهای مدرن، وضعیت دخالت‌های استعماری، انگلیس، پیدایش نهادهای جدید، توسعه آشنایی با جهان مدرن، و تحولات کن‌فیکون کننده علیه نظام مسلط قاجاری، زمین‌داری و استبداد آسیایی است. اما فضای عینی زندگی چه نسبتی با سینمای مستند برقرار می‌کند؟

در حقیقت رویدادهای مهم جامعه ما تا این زمان یعنی زمان ورود سینماتوغراف این فضا را ترسیم می‌کند:

تنها نکته‌ای که باید اشاره کنم، چیزی است که از تمام پراکندگی بحث ساختاری و تحقیق پراکنده دوران‌پهلوی تا اکنون باید نتیجه بگیریم. این بحث به همین تاریخ مکالمات پراکنده استوار است و زیر ساخت نظری و آگاهی آن جدا از این بحران شناخت نیست. اگر جامعه روشنفکری، علمی و آکادمیک ما در فهم رابطه ما و مدرنیته به یک نتیجه شفاف و مبتنی بر پژوهش سترگ دست نیافته مسلماً تأثیر آن بر فهم رابطه سینمای مستند و جامعه مدرن ما و ساختار و فرماسیون ایرانی رشد سرمایه‌داری قابل فهم است. پس بحث با جست‌وجوی فضای زندگی، وضع واقعی ضرورت‌های اقتصادی و اجتماعی و فضای سیاسی و نوع معیشت مردم و حد تقاضاهای فرهنگی آن‌ها از یک‌سو و مستندهای همان زمان و اموری که حیات سینمای مستند را در آن حد و قواره شکل می‌داد و واقعیت موجود آن سینما پیش خواهد رفت و دوران مختلف را دربر می‌گیرد و پرسش‌های هر دوره را مطرح می‌سازد.

- ساختار فئودالی، قدرت استبداد مطلقه، آستان تحولات جدید ایران و سینمای مستند: سینمای بازی شاه، تصاویر مخوف جنگ جهانی اول با زمان قاجار، مدرنیزاسیون رضاشاه، دیکتاتوری زمین‌دار نوخاسته و اوامر اعلیحضرت حاکم بر سینمای مستند و تصاویر محذوف زندگی.

- جنگ جهانی دوم، ظهور امریکا تازه نفس در ایران و نقش آن در سینمای مستند (تصاویر مخوف)

- نهضت ملی شدن نفت، تصویرهای مصدق، ممانعت از پیدایش سینمای ملی مستند.

- نقش امریکا در سینمای مستند

- اصلاحات ارضی، گفتمان هویت و افسانه بورژوازی ملی و سینمای مستند شاگردان تحصیلکرده در خارج.
- اقتصادی نفتی و سینمای مستند در دهه پنجاه
- بعد از انقلاب...

اکنون براساس طرح بررسی ساختاری و بنیادین ما به دوره‌بندی سینمای مستند می‌رسیم و با رجوع به گزارش ارزشمند دوستان مختلفی که آن پروژه را به انجام رساندند دیدگاه منظم‌تری را درباره سینمای مستند ایران پی می‌گیریم.

گزارشی از یک تلاش در عرصه سینمای مستند

این نوشته قرار بوده است که به وجه تاریخی، و چشم‌انداز سینمای مستند باشد، و به‌صورت دهه‌های تاریخی به روند سینمای مستند ایران نگریسته شده بود، از دهه‌های بیست، سی، چهل، پنجاه و سپس شصت، هفتاد و سال‌های هشتاد، خود به‌عنوان یک دهه. و برای هر یک یا دو سه دهه به ضرورت یک دبیر انتخاب شد. ولی من که باشم که دوستان مرا به دبیری کل این هفته برگزیدند. وقتی رسیدم، چنان‌که افتد و دانی، بحث در گرفت، و دهه‌های سینمای مستند. هر یک به تعریفی رسید، دهه، دوره شد. و هر دوره سینمایی بر اثر اختصاصات خود، به تقریب تعریف شد. سه دهه اول تا سال‌های سی، یک دوره شد، و تهامی‌نژاد با آن وسواس علمی تاریخ پژوه، شد دبیر این دوره، سال‌های چهل و پنجاه، یک دوره شد، و من که بیش‌تر هنوز در همان دوره‌ام، شدم دبیر این دوره، که ابتدا خواستم حضرت مسعود شفیق این دوره را مشاع کنم، که شفیق آنقدر گرفتار بود، که دلم نیامد بیش از این گرفتارش کنم. با سعید محصصی دوره را تقسیم کردم که دقت ظریف این دوست، خاصه در سینمای مستند، خود یک تکیه گاه تواند بود.

و سال‌های ۵۷ تا ۶۳ را یک دوره دیگر تعریف کردیم که شد به نام مستند و انقلاب، و همایون امامی دبیر آن. که دیگر عمری است سنگ سینمای مستند را به سینه می‌زند، در یک ارجاع دیگری می‌گفت: امضای من تا به حال زیر نقد هیچ فیلم داستانی نبوده است. که حبذا چنین امضایی! و سال‌های ۶۲ تا ۷۲ سینمای مستند و جنگ تعریف شد، که پیروز کلانتری علی‌رغم روحیه غیرجنگی‌اش - گرچه عصبانی هست - دبیر این دوره شد و هنوز با این سینما کلنجار می‌رود.

احمد میراحسان سخنران برگزیده این دوره بود و دهه هفتاد، که علی‌الاصول از ۷۵ شروع می‌شود، و دهه زایش و رنسانس دیگری برای سینمای مستند است. دوره زایش ژانرهای مختلف سینمای مستند، خاصه سینمای فرهنگی تجربی، و هم‌آن‌که دوره سینمای اجتماعی است، با دبیری شادمهر راستین شد، که خود برآمده این دوره است و می‌تواند معمار نقد این دوره باشد؛ این دوره تا ۸۳ دیده شده، سه جریان در این دوره شکل گرفته، یکی نگره‌های فرهنگی - تجربی، و احیای تجربه‌های گذشته، و جستارهای زبانی و بیانی، دیگری نظرگاه‌های اجتماعی و آسیب‌شناسی اجتماعی، سه دیگر تأثیرات جهانی - از حرکت‌های فرهنگی - اجتماعی تا تکنولوژی مدرن - بر سینما و سینماگران مستند، خاصه نسل جوان، که این مبحث آخر را که در روز پایانی هفته فیلم است، روبرت صافاریان دبیری می‌کند، و چون جلسات در ماه مبارک رمضان بود، چه خویشتن‌داریی می‌کرد. و قرار شد سخنران روز پایانی هم احمد میراحسان باشد. هر روز هفته به یک دوره اختصاص یافت و قرار شد هر روز دو جلسه

نمایش داشته باشیم، هر کدام یک‌ساعت‌ونیم، و از ساعت ۵ تا ۸/۵ هم در باب همان دوره یک جلسه بحث، نه به‌صورت میزگرد و سخنرانی، که به وجه مستدل و مستند، به نحوی که کارگاهی باشد، و صاحب‌نظران مدعو، به زعامت دبیر آن دوره بحث‌شان مستند به نمونه فیلم‌هایی باشد، و به این ترتیب نقدی - نه به معنای تعریض که معمول است - بل به معنای واشکافی و انکشاف واقعیت هر دوره، با نظرگاه‌های جدید و امروزی، صورت گیرد. و مبحث همین‌جاست، هفته فیلم سینمای مستند ایران که از جانب انجمن مستندسازان برگزار می‌شود، به لزوم یک چشم‌انداز تاریخی و به‌اصطلاح کرونولوژیک می‌تواند نبود، در واقع دیدی نقاد و بازنگرانه و کشاف از این سینما لازم است. این دید می‌تواند به نوعی نقد جنبش‌ها، بازیابی و بازشناسی سبک‌ها و تحول‌ها، و دوره‌ها، و وجوه غالب و نحوه موج رشد و رکود باشد. نوعی ارزش‌گذاری جدید بر اساس نگره‌های جدید و امروزین و بازیافت حرکت‌های واقعی، نه مقطعی، و وجوه قوت و علت‌های آسیب‌ها باشد.

این شناخت، نه فقط در باب سینمای مستند ایران، که در باب سینمای ایران در کل، و به وجه عام‌تر در باب کل تاریخ ما، اکنون ضرور است. تاریخ ما، به نوعی حادثه‌نگاری، آن هم به روایت‌های مغلوط از سر اغراض مقطعی چنان آلوده شده - از یونانیان تا ساسانیان، تا اعراب، و بعد مغولان، و بعد شرق‌نگاران وابسته به همه اغراضی جز ایران‌خواهی و ایران‌پژوهی، و ظاهر علمی برای اثبات اغراض فریبمان ندهد - که همه نابودی اسناد، به‌حساب نبود واقعیت در نظر گرفته شده، و نتیجه آن‌که دستاوردهای فرهنگی - تاریخی، و حتی علم تاریخ، در تاریخ ایران گم‌شده ما جز با افسانه‌های عامیانه، به‌عنوان سند موجود مواجه نیستیم. و خیابان می‌شود که بی‌قدران به آن‌جا رسند که کل این ملک را و مردم هوشمند آن را منکر شوند، و اعلام کنند، هر چه داشتیم و داریم از اعراب و از یونان، و لابد از چنین بی‌قدرانی داریم - بگذریم که برای چنین بی‌اعتبار کردن ملی، این بودجه‌ها و خاصه خرجی‌ها از کجاها می‌شود، وگرنه این بی‌قدران، بی‌مزدوری چه خواهند کرد؟

باری، این بازیافت و نگرش دوباره بر سینمای مستند لازم است، خاصه که بر سینمای مستند ما، نقدی چنان نشده که بگوییم نقد دیگری می‌کنیم. به تقریب می‌شود گفت، اصلاً کاری نشده، که چنان است که جامعه ما، سینمای مستند را هنوز به رسمیت نمی‌شناسد، و این نشان از آن دارد، که سینمای مستند از جانب متفکران، ناقدان و مدیران فرهنگی جدی گرفته نشده.

و این امر یعنی این‌که جامعه ما به تفکر صنعتی نرسیده - نه فقط به دوران صنعتی - که سینمای مستند شاخصه حضور صنعتی هر جامعه‌ای در جهان مدرن است، و شاخصه تفکر صنعتی نسبت به جهان. و اگر این سرزمین هنوز درگیر روایت خطی است - از سازنده تا مصرف‌کننده - می‌توانیم گفت از آن است که ما هنوز در جهان پیش صنعتی و با مسائل جهان پیش‌صنعتی زندگی می‌کنیم. مصرف‌کردن ابزارهای صنعتی، با زندگی صنعتی کردن و تفکر صنعتی داشتن، دو امر جداست، و مشتبه نکنیم این وجه را - انجمن مستندسازان، اگر کاری می‌کند در این هفته، می‌تواند کاری باشد بنیانی، نه اولیه، و نه پیروانه، نه تکراری. هفته‌ای بگذاریم و هر آن‌چه دیگران به تصورات خود گفته‌اند - که تازه نگفته‌اند - همان‌ها را تکرار کنیم، این نه کار من است، نه کار انجمن، نه کار دوستان دبیر. انجمن حتی به وجه اساسنامه‌ای‌اش که

نگاه کنیم، موظف به ارتقاء صنفی - کیفی این سینماست. یعنی این‌که موظف است که موازین سنجش و نگاه و رشد را فراهم آورد، نه این‌که تکرار را در این سینما - چه فرق می‌کند که نگاه و رفتار تکراری داشته باشیم. یا ساخت و تولید تکراری و تکثیری - این سینما هنوز ناشناخته است. نه برای خارجیان، که از برای ملت‌ما. و نیز حتی می‌توانیم ادعا کرد برای سینماگران ما. خاصه برای نسل جوان سازنده ما. این ناشناختگی انقطاعی آورده، که گویی نسل جدید - به قول احمدرضا احمدی، چون تاکسی‌متر از نو زده شده و از نو راه افتاده. بی‌هیچ پشتوانه و تجربه‌ای. از خود شروع کرده، و این از خود شروع کردن، ظاهر امر است. در واقع یعنی خود را نفی کردن، و در ملغمه‌های جهانی گم شدن و تکرار تجربیات و ساختارها و بینش‌های تک‌ساحتی شده و عامی شده جهانی. وقتی وجود، منقطع می‌شود از تاریخ خود، یعنی منقطع شده از همه دستاوردهای خود، پس ناگزیر در جوف دستاوردهای عمومی - بگیریم عام و عامی - می‌باید حرکت کند، و حل شود. جهان اجازه حرکت مستقل را بدون تاریخیت نمی‌دهد. و سینمای مستند و به دلیل سکوتی که بر آن رفته، گویی بدون تاریخ است. - جزوه‌های کرونولوژیک ایجاد اعتبار تاریخی نکرده‌اند، یک عنوان و چند اسم به دنبالش، به‌عنوان شناسنامه‌و فیش اعلام، هیچ ذهنیت اعتباری - تصویری از آثار و تاریخ و دستاوردها، ایجاد نمی‌کند. با همه ارزش این کارها و زمینه بود نشان برای تحقیق - مهم این است که این هفته، نقاد اعتبارات یک دوره تاریخی باشد، که همپای تاریخ سینمای جهان است، و در آن نه تنها کم تلاش نشده، که بل کم دستاورد نداشته است، در جایی گفته‌ام که چند سرزمین‌اند که سرزمین سینمای مستند می‌توانند نامیده شد. یکی انگلیس است یکی فرانسه، یکی هلند، و دیگری بی‌هیچ همتایی، ایران است. - مجموعه اروپای شرقی و شوروی سابق را به دلایلی کنار می‌گذاریم - دست‌کم این‌که در میان کشورهای جنوب، یا جهان سومی‌های سابق! ایران مهم‌ترین کشور مستندساز است که تاریخ تولید مداوم دارد، و به لحاظ ارزش ساختاری و تجربیات زبان سینمایی خود، موجد یک سبک و زبان سینمایی خاص است.

مسأله این است که تفاوت بگذاریم بین رسانه، و فیلم، و خاصه فیلم مستند. اغلب فیلم مستند را یکی از انحاء رسانه تلقی می‌کنند. حال آن‌که مستند رسانه نیست. رسانه، یک نظام تکثیر و پراکشن است. و سینمای مستند یک نظام تولید و خلاقیت. ترکیبی از صنعت و هنر است. و همواره هر دو خصلت را دارد. نه این‌که می‌شود وقتی فقط یک صنعت باشد، و وقتی فقط یک هنر، که هر دو است در همه وقت در هر اثر. هر یک از دو وجه را که فاقد باشد - زیبایی‌شناسی و ساختار شکافنده هنری، یا ساختار و اعتبار تکنولوژیک - به آن نمی‌توان گفت سینمای مستند. بل، کاری است در حوزه دیگر رسانه‌ها، خاصه رسانه کلامی.

و همین‌جا بگویم که کار سینمای مستند نه این است که تحقیقات مکتوب را به‌تصویر کشاند، که تحقیق مکتوب خود جاذبه، اعتبار، و کاربردهای خود را دارد، و کاربرد آن ماناتر، مستدل‌تر، و عمیق‌تر می‌تواند بود. و چه لزومی دارد مسأله‌ای را که می‌توان در کلام، هر چه مشبع‌تر و مستدل‌تر ارائه کرد. به زور تصویر ابتر و کم‌عمق، یا خلاصه و عمومی‌تر کرد. به سیاق ویرجینا وولف که مواضعه می‌کند با سینما، و در مقابل سینمانویسی و تصویرنویسی که به شیوع و مد شدن سینما، در ادبیات

رایج شده بود، برمی‌خیزد، که باید آن‌گونه نوشت که نتوان آن نوشته را به سینما گرداند. - به خلاف همینگوی و خط دراز سینمایی‌نویسان - اکنون می‌توان گفت فیلم ضرروت‌ها و زبان خاصه خود را می‌تواند داشت که نتوان ما به ازاء آن را در نوشتار کلامی - مشبع‌تر و جامع‌تر اغلب - یافت. آن‌چه به نوشته در تواند آمد، در سینما بی‌لزوم است. آن‌چه سینماست، وقتی است که به نوشته نتوان گفت. - جای بحث اقتباس‌های ادبی - سینمایی هم در این‌جا بی‌وجه است که نمونه‌های اعلامی این اقتباس‌ها، ولز و برسون‌اند، که دیگر تکرار ادبی نیستند...

از این منظر، موضوع‌گرایی در سینمای مستند - که شبهه همیشگی است - خود مبحثی است که می‌باید به آن پرداخت: موضوعی که در کلام و متن‌های نوشتاری ادبی - تحقیقاتی می‌تواند طرح شود، اگر فیلم مستندی خلاصه شده و بی‌قدر شده آن است - اغلب مع‌الاسف هست - چه لزومی و چه سینمایی؟

و این سخن به معنای حذف تعریف اطلاع‌رسانی از سینمای مستند نیست. که به معنای حذف ساده‌پنداری اطلاع‌رسانی‌ها به سیاق تلویزیونی است و خلط برنامه‌سازی تلویزیونی با سینمای مستند است. اطلاع‌رسانی تلویزیونی چه در اخبار، و چه در برنامه‌سازی‌های دیگر، گفتن وجه عام است از یک امر. و اطلاع‌رسانی در سینمای مستند، انکشاف دراماتیک از موضوع است، به آن وجه که آن موضوع تبدیل به یک عاطفه علمی، و کشف پنهان‌ترین وجه موضوع، و نیز کشف وجهی ناپیدا از موضوع، و نیز ظرفیت دراماتیک شدن موضوع است، که این ظرفیت خود یک اطلاع و علم و آگاهی جدید است که به مخاطب داده می‌شود. و این مهم‌ترین و اصلی‌ترین وظیفه فیلم مستند است.

این نیست که گفتار و مصاحبه‌ها، وظیفه اطلاع‌رسانی داشته باشند، که بل هرگون از تصویر - به تعبیرات هایدگر و آدرنو - و نه البته گزاره‌های خبری که تصویر به معنای خلاقیت تصویر و ظهور تصویر، خود حامل یک اطلاع دراماتیک به مخاطب به‌عنوان یک اطلاع عمیق و هستی بخش از هستی موضوع و انکشاف ظرفیت دیالکتیک موضوع، انتقال می‌یابد. مخاطب در این صورت می‌تواند به یک بازسازی و بازپردازی از تصویر دراماتیک، یا مسأله موضوع دست یابد، و آن‌گاه خود خالق دوباره اثر باشد. و آن‌گاه است که مباحث مدرن مخاطب‌شناسی، موضوعیت می‌یابد، و مرگ مؤلف و... نه مستند به معنای تکرای صحنه واقع، به بهانه عدم دخالت در موضوع، که این دیگر مرگ مؤلف نیست فقط؛ بل، مرگ تفکر است و مرگ خلاقیت.

سینما - مقاله، مبحث دیگر است البته. اما مقاله تصویری نیز، مقاله کلامی نیست، مقاله‌ای که به کلام می‌توان گفت به تصویر تکرار کردن وجهی نمی‌تواند داشت. در سینما حتی صداها و نیز خاصه کلام خود تصویراند، تصویر پلاستیک. و تصویر آوایی. این دو بر هم بر هم‌کنش دارند، و این برهم‌کنش به هیچ‌عنوان قابل برگشت به متن کلامی، یا نشانه‌های متنی کلامی نیست. در سینما از کلام به وجه روایت تصویری استفاده می‌شود، نه به وجه روایت کلامی.

از این رو، بحث‌های نظری موضوعی، یا بحث‌های نظری جامعه‌شناسانه، اگر ازپایگاه خود زبان یا بیان سینمای مستند و از درون پلاستی سیته این زبان - که خود کشف ظرفیت پلاستی سیته موضوع است - نباشد، بحث‌هایی است مربوط به حوزه‌های کلامی یا ادبی، یا پدیده‌شناسی‌های اجتماعی که در حوزه کلان جامعه

انسانی می‌تواند گنجید و برآمده از این حوزه کلان است، که در آن صورت همه اشکال فرهنگ، از جمله زبان کلامی و زبان تصویری، و زبان آوایی - موسیقی - هم‌چون هر پدیده دیگری از فعالیت‌های انسانی، در این حوزه می‌گنجد، بی آن‌که تشخصات خود را مطرح کند.

ما، در این هفته، در حوزه تشخص سینمایی سینمای مستند حرکت می‌کنیم، و تقلیل این سینما به امر عمومی - هر چند ارتباط ساختاری آن با امور عمومی جهان موجود لازم است که دیده شود - در واقع تقلیل مستقیم فیلم‌سازان و سینمای مستند است به کارگزاران و خدمتگزاران تکنوکراتیک امور اجتماعی. و بی‌واسطه این امر مطرح می‌شود که سینمای مستند زائده امور تحقیقات مردم‌شناسان، و زائده امور پدیده‌شناسی اجتماعی - سیاسی و... است.

سینمای مستند زائده امور تحقیقات مردم‌شناسان و تحقیقات ساختارمند کلامی دیگر علوم و ادبیات نیست. سینمای مستند چرخ پنجم و دنده کمکی نیست. سینمای مستند زبانی دارد که می‌تواند در حوزه خود رازگشایی، و رازآفرینی کند، نه این‌که رازهای دیگر زبان‌های فرهنگ را به‌گونه‌ای دیگر تکرار کند، یا بگوید، یا راجع به آن‌ها صحبت کند، سینمای مستند راجع به موضوعی صحبت نمی‌کند، بل خود موضوع است.

این هفته در حوزه بیانی سینمای مستند، از خود سینمای مستند رازگشایی می‌کند، و از پرتو این رازگشایی می‌تواند رازهای درونی اجتماع را پرتوافکنی کند. نه این‌که از طریق مسایل اجتماع و رازگشایی این مسایل پرتوی بر سینمای مستند افکنده شود.

ما به زبان‌آوری سینمای مستند ارج می‌نهیم، و هر آن اثر که تجربه‌ای باشد در گسترش زبان سینمای مستند، و از این طریق پرتوی باشد در گشودن رازی جدید از جهان، به‌عنوان تجربه سینمایی، و به‌عنوان تجربه در زبان سینما، محمل جست‌وجو و اعتبار ماست.

زبان، یا بیان سینمایی مستند ایران، هم‌چون عکاسی دوران قاجار، خود یک سبک جهانی پیشرو، و از پیشروان زبان سینمایی در جهان است. و هنوز نه نقادان ما، و نه نسل جدید بر آن توجهی کرده‌اند، و پرتوی افکنده‌اند، که بخش اعظم این دستاوردها، در شرکت نفت، در فیلم‌خانه ملی، و در آرشیو مهر و موم شده تلویزیون خاک می‌خورند، و کسی را به آن‌ها نه دسترسی است، و نه سهل است رسیدن به آن‌ها، که هزار و یک نامه می‌خواهد، هزار و یک مجوز، و هزار و یک توجیه و دلیل. واقع این است که این آثار زندانی‌اند. چندان زندانیان طولانی مدت و ابدی که دیگر هیچ‌کس به یادش نمانده که چنین زندانیانی هستند. کسی نمی‌داند چه بسیار آثار، که کسی تاکنون ندیده، وقتی چنین است آرشیو آیا جز یک زندان تعبیری دیگر دارد؟ آرشیو برای جمع‌آوری، دسته‌بندی، و ایجاد سهولت دسترسی است. نه قفل و زنجیر و به فراموشی سپردن. که چه بسیار از این کارها، در جابه‌جایی‌ها، در به اصطلاح به انبار آرشیو رفتن، به نبودن رفته‌اند، اکنون دیگر حتی نه زندانی، که نیستند. و به این‌چه می‌توان گفت؟ کشتن یک انسان مگر نه این است که کار او را بکشی؟ اعنی گم کنی اگر هست. در سیاهچال بپوشانی. نه این است؟ گیرم به هزار و یک دلیل و تخدیر و مصلحت. کدام مصلحت اجازه می‌دهد که انسانی کشته شود، بپوسد. و من می‌گویم گم و ناپیدا کردن و مفقود کرد کار و تاریخ یک انسان، یک دوره، یک تاریخ، یک فیلم‌ساز بدبخت، جز کشتن اوست؟ و نه این‌که فیلم‌سازان ما، حتی آثار خود را ندارند، و اگر بخواهند به خودشان نمی‌دهند؟ وقتی

مؤلف چنین است، وای به حال جامعه، از کجا بداند چه دستاوردی داشته، و با این دستاورد اکنون چه می‌توان کرد. این است که می‌شود یک عامی، یک صفر کیلومتر، که خودش باید بدود و اگر بختی داشته باشد و دهایی، به هزار سخت‌کوشی به آن‌جایی برسد که نسل‌ها پیش لابد خیلی پیش‌تر بوده‌اند. تاوان این تکرار، این رنج بیهوده، این بی‌تاریخ و بی‌تجربه‌شدن، این عقب‌ماندن را چه کسی به‌عهده گرفته است؟ بگذار تا بگوییم: من دوست دارم امروز پرتنش، پرتلاش و زیبای سرزمینم را. این مردمم را که در خیابان‌ها غر می‌زنند، در خانه نگران به دنبال یک جای راحت‌اند، در اداره اخمواند، و در مجموع مهربان و تلاش گرند و صبور و باهوش. دو سال پیش این سرزمین را هم دوست دارم، با همه شورها و مباحثه‌ها، و پیش‌بینی‌ها و بگومگوها، و انتخاب و انتخاب نکردن‌ها، و دهه هفتاد را هم دوست دارم، با همه بازنگری‌ها، توجیه‌ها، و راهپویی‌ها ودوران زخم باشکوه جنگ را هم دوست دارم. و سال‌های زیبای انقلاب را که هنوز جوانی من است. و سال‌های هزاره‌های پنجم و ششم را از قبل تاریخ؛ با آن سفال‌های خاکستری در تپه معمورین در دل سایت فرودگاه امام (ره) و ریتون‌های درخشان هخامنشی را دوست دارم، نقش دیواره‌های آن را و آن چادر اشکانی را و نقاشی‌هترا را، وقار انسان وارسته. آن حجم اسطوره نگار معبد آناهیتا را دوست دارم، و آن گنبد ظریف و بی‌نقص شیخ لطف‌الله را، و آن شعر با طراوت درخت آسوریک را، و آن رثای از دل برآمده محتشم کاشی را، و این شبستان بغل گوشمان، مسجد سپهسالار را.

از هشت هزار سال پیش تا هم این ساعت که این مطلب معوج می‌نویسم، به چنگ و دندان نمی‌گذارم هیچ پاره‌ای از این ارث عظیم از من ربوده شود. من مالک بزرگ‌ترین ارثیه جهانم و به آن مفتخرم و این سینما نیز مجموعه ارثی است که به من رسیده، هیچ فریمی از آن را نمی‌توانم دید که گم شود، نادیده شود، که هر فریم آن خود حامل همه این هشت هزار سال زیباست، و زیباست از این‌که من ملتم هستم، نه من خود: من ملتم و سرزمینم، و مذهبم، و دینم و تفکر آرمانیم را تخیل اسطوره‌ایم را، هیچ‌یک را نمی‌توانم از هم جدا کرد، من رضا نمی‌دهم به مثله کردن خود؛ که من انسان همه این‌ها هستم.

سینمای مستند ما، انباشته از همه این جامعیت من است. و از این رو شاید عزیزترین میراث، و اکنون آن است که این میراث را با احترامی هر چه بیش‌تر، و عیاری هر چه کامل‌تر، به دید بگذاریم.

پس، ما کاری دیگر داریم.

قصد مروری و چشم‌اندازی از سر رفع تکلیف نیست، یا حتی به‌ظاهر علمی، که چیزی از قلم نیفتد.

ما می‌خواهیم تا نقدها را بود آیا که عیاری گیرند.

ما می‌خواهیم شعر دردناک این سینما را کشف کنیم.

ما می‌خواهیم عیار خالص این سینما را کشف کنیم.

ما می‌خواهیم سینمای نادیده این سینما را کشف کنیم.

ما می‌خواهیم برسیم به رسیدگی این سینما.

ما می‌خواهیم صدای واقعی این سینما را - نه صدای غیرواقعی و ظاهری آن را - بشنویم.

ما می‌خواهیم تصویر واقعی این سینما را ببینیم.

ما می‌خواهیم تجربه‌های اصلی این سینما را و دستاوردهای آن را برای زبان و فرهنگ سینما، از دل فراموشی‌ها پیدا کنیم.

ببینیم، نگاه کنیم، بحث کنیم، جدل کنیم، بشناسیم، بگوییم. ما می‌خواهیم شروع کنیم.

محمدرضا اصلانی

باز هم قرار است با این نوشته، ضمن ارائه تصویری کلی از سینمای مستند ایران، به آثاری خاص و در دسترس اشاره شود؟ و یک‌بار دیگر بسیاری از چهره‌ها و فیلم‌های سینمای مستند ایران تا یک فرصت دیگر در نقاب فراموشی فرو روند؟ چنین رویکردی، بیش‌تر ناشی از در دسترس نبودن گنجینه سینمای ایران، کم بها دادن به صنف، مطلق کردن تاریخ سینما بدون نگاه به مجموعه‌های متفاوت، حمایت نکردن مستندسازان از فیلم‌ها و نظریات فیلم‌سازی خودشان هم بوده است. آیا همان‌طور که فیلم‌های مظفرالدین‌شاه و میرزا ابراهیم‌خان عکاسباشی متعلق به سال ۱۳۱۷ هجری قمری (۱۹۰۰ و ۱۹۰۱ میلادی) هشتاد سال بعد (یعنی ۱۳۶۱ و ۱۳۷۹) در کاخ گلستان پیدا شد و جشن گل در استاند بلژیک با تمام زیبایی‌اش جلوه کرد، دلقک‌های دربار پشت‌سر مظفرالدین‌شاه راه افتادند و مردمانی سواره و پیاده به دل رودخانه زدند) بحث و شوق و اکتشاف به‌وجود آورد، باید منتظر ماند تا روزی هم نوبت نشانه‌شناسی و کشف ارزش‌های پنهان مانده تمام گنجینه‌فیلم‌های معاصر فرا برسد؟

در مورد بخش‌های فیلم‌برداری شده درون کاخ گلستان دو نظریه وجود دارد: آقای دکتر شهریار عدل، کارشناس میراث فرهنگی، این فیلم‌ها را به «یادگاری، مستند، خبری و سینمایی» تقسیم کرده و فیلم‌های سینمایی را که ۲۰۰ متر است از نوع مضحک (بورلسک) دانسته‌اند[1]. نظریه دوم این‌است که این فیلم‌ها، مستنداند و در شیوه اجرای دوباره (re-enactment) ساخته شده‌اند[2].

تصاویر مستند و خبری از ایران

نخستین فیلم‌های خبری، در دوره پهلوی اول بر پرده ظاهر شد و محدود به تصاویری بود که توسط خان‌بابا معتضدی در تهران و شهرستان‌ها در معیت شاه، فیلم‌برداری می‌شد. بر اساس اسناد مکتوب، فیلم‌بردارهای سینما ایران تبریز در این دوره، اولین مستندهای گزارشی از زندگی شهری را گرفتند ولی هیچ‌اراده‌ای برای نگهداری این اسناد وجود نداشت. واقعاً از نتیجه زحمات خان‌بابا معتضدی جز همان تصاویر تاجگذاری چه مانده است؟ متأسفانه تا آن‌جا که می‌دانم ایشان هم قبل از آن‌که فیلم‌هایش را به یک خارجی بفروشد هیچ نسخه‌ای از آن‌ها فراهم نیاورد. خوشبختانه فیلم‌های سندیکای آلمانی راه آهن از جمله the trans-persia railway (بخش جنوبی) با اولین نماهای هوایی فوق‌العاده زیبایش در آرشیوها باقی مانده است.

کوپر و شودزاک با همکاری خانمی به اسم مارگرت هریسون فیلم **علف** را در سال ۱۹۲۵ ساختند. لئون پوواریه و آندره سوواژ کاروان زرد را سال ۱۹۳۳ براه انداختند و صحنه شتر کشون وسط خیابان هنوز غریب است. جان تایلور در سال ۱۹۳۸ فیلم **طلوع ایران** را[3] برای گریرسون ساخت. از شرکت کامپساکس نیز فیلم فوق‌العاده زیبایی در جشنواره جهانی فیلم تهران به‌نمایش در آمد.

ایران در اشغال

ایران، گرچه در جنگ دوم جهانی بی‌طرف بود ولی مقتضیات جنگ و بهانه تمایل دولت ایران به محور، سبب شد کشور به اشغال متفقین در آید. به همراه نیروهای شوروی، انگلیس و سپس امریکا، فیلم‌بردارانی در کسوت نظامی وارد ایران شدند و با پوشش سراسری مجموعه‌ای مستند، بر جای نهادند[4] که شامل دو دسته فیلم است: فیلم‌های داخل ایران (مثل: big three in Tehran

the یا خروج نیروهای شوروی از آذربایجان) و فیلم‌هایی مرتبط با ایران در خارج از کشور (سفر قوام‌السلطنه به شوروی یا سی و ششمین اجلاسیه سازمان ملل متحد درباره ایران) بخشی از این فیلم‌ها در پنجاه و سومین دوره جلسات نمایش فیلم فیلم‌خانه ملی ایران با عنوان «ایران در اشغال، از دریچه دوربین متفقین (۱۳۲۰ تا ۱۳۲۶) به‌نمایش درآمد». دهه بیست، دوران تأمین زیرساخت‌های سینمای ایران بود.

سال ۱۳۲۱ ابراهیم معتمدی از ورود یک معلم اسکی و فعالیت‌های او فیلم گرفت. سرهنگ گلسرخی و ستوان خلیقی، استودیو ارتش را فعال کردند. سال ۱۳۲۷ جانی باغداساریان، سیمیک کنستانتین و همکارانشان فیلم بسیار زیبای تشییع‌جنازه اسقف اعظم ارامنه تبریز را ساختند.[۵] دکتر کوشان از حضور دکتر مصدق در سازمان ملل و از سازمان خدمات اجتماعی، سیمان ری و در دهه سی از فعالیت‌های شرکت نفت فیلم ساخت. با وجود این، «اخبار ایران» در اختیار اداره اطلاعات سفارت امریکا در تهران قرار گرفت. این اداره فیلم‌های خبری برای نمایش در سینماهای کشور را فراهم می‌آورد. در سال ۱۹۵۰ سرویس اطلاعاتی امریکا تعداد ۱۶ واحد سینه موبیل روانه ایران کرد تا فیلم‌های آموزشی و تبلیغاتی را در مدارس، پارک‌ها، گاراژها و البته روستاها - که در اولویت برنامه امریکا بود - به‌نمایش درآورد.[۶]

سازمان فیلم‌برداری دانشگاه سیراکیوز

سرلشکر حاجعلی رزم‌آرا نخست‌وزیر (تیر تا اسفند ۱۳۲۹) «موافقنامه جدید اصل چهار را با سفیر امریکا امضا نمود»[۷] و «ویلیام وارن رئیس اصل چهار، تمام روستاهای ایران را وجب به وجب گشت و گروهی را به استخدام درآورد تا به برنامه‌های امریکا تحقق ببخشد».[۸] جدا از مجموعه فعالیت‌های اصل چهار، در مارس ۱۹۵۱ ده فیلم‌ساز (کارگردان، صدابردار، فیلم‌بردار، کمک فیلم‌بردار، نویسنده فیلم‌نامه) نیز از سازمان فیلم‌بردار دانشگاه سیراکیوز به ایران آمدند و با همکاری مؤسسه‌های ایرانی، تعدادی فیلم ۱۶ میلی‌متری از عملیات اصل چهار و آموزش‌های مختلف بهداشتی، کشاورزی، تربیتی در روستاهای اطراف تهران، در مدارس داخل شهر و حتی درون استودیو ساختند.

نظریه‌های مختلفی درباره اهداف امریکا از تولید فیلم، صادر شده است.[۹] براساس داده‌های موجود به‌نظر می‌رسد، با عنایت بر چالش‌های مهم سیاسی دهه بیست و آغاز دهه سی و برآورد شدن روستاییان به‌عنوان نیروهای معارض آینده، این فیلم‌ها می‌خواست نشان بدهد که تغییر و رشد در جامعه روستایی و فقیر ایران، بدون نیاز به اقدامات رادیکالیستی، امکان‌پذیر است.

در دی‌ماه ۱۳۳۲ برنامه آموزشی این گروه به‌راه افتاد تا نیروهای آینده اداره تولید فیلم سازمان سمعی و بصری هنرهای زیبای کشور را آموزش بدهد. حدود چهار سال بعد ماشاالله ناظریان فارغ‌التحصیل کلاس سیراکیوز، مجله فرهنگ و زندگی را منتشر ساخت که نخستین‌بار به‌طور تخصصی به سینمای مستند می‌پرداخت. به نوشته مرحوم علاءالدین پزشکی در صفحه ۳۴ شماره ۴: «اکنون کلیه امور تهیه فیلم به‌دست همان شاگردان دیروز که متخصصین امروز می‌باشند در کمال دقت و مهارت انجام می‌شود». بنابراین سازمان سمعی و بصری اداره هنرهای زیبای کشور، توسط فارغ‌التحصیلان و اندک افرادی که به استخدام درآمده بودند (مانند دکتر نعمان) اداره می‌شد. چندی بعد واحد فیلم استریپ به واحد عکاسی بدل شد.

تداوم دو جریان فیلم‌سازی دهه سی

در دهه سی، دو جریان عمده فیلم‌سازی مستند در ایران وجود داشت که تا مدت‌ها تداوم داشت:

۱. سازمان فیلم‌برداری ارتش، اداره اطلاعات امریکا، سازمان فیلم‌برداری دانشگاه سیراکیوز، بعداً، سازمان مشترک سمعی و بصری در اداره هنرهای زیبایی که در دهه چهل بدنه اصلی وزارت فرهنگ و هنر را تشکیل داد. محمد قلی‌سیار، ابراهیم حوریانی، کفافی، پطروس پالیان، هوشنگ شفتی، مهرانگیز تربتی، ناصر سوالونی، روح‌الله امامی، مازیار پرتو و دیگران بخش فیلم اداره هنرهای زیبا را تشکیل دادند. برخی از آثار آنان از جمله **زندگی سربازی** ساخته ابراهیم حوریانی، **مروارید سیاه** (نسخه سیاه و سفید) اثر محمدقلی سیار، اوج کارهای اساتید سیراکیوز را به‌یاد می‌آورد. شایق سوزان. **ایران سرزمین طبیعت‌های زیبا**(محصول سازمان جلب سیاحان در دهه پنجاه) و به‌ویژه **رقص رونما** ساخته هوشنگ شفتی که (این یکی) گرچه جز ضبط هنرمندانه یک رویداد هنری نیست اثری به یادماندنی به‌جای می‌گذارد.

۲. بخش خصوصی که از آغاز دهه بیست با همان فیلم ابراهیم معتمدی شروع شد و با دکتر کوشان می‌توانست به صورت صنعتی مطرح شود که امکان نیافت. ابراهیم گلستانی بعد از تولید از **قطره تا دریا** (۱۳۳۶) ساختاری تشکیلاتی برای این سینما به‌وجود آورد. وی **چشم‌اندازها** را بین سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۴۱ برای شرکت‌های عامل نفت ساخت. فیلم **موج و مرجان و خارا** (آلن پندری - ۱۳۳۶ تا ۱۳۴۰) و **خانه سیاه است** (فروغ فرخزاد - ۱۳۴۱) در سازمان فیلم گلستان و با دوربین ۳۵ میلی‌متری ساخته شدند. فیلم‌های گلستان، به‌قول خودش «می‌رفت در سالن سرد کانون فیلم»، به‌عبارت دیگر مخاطب خودش را در یک جریان اقتصادی نمی‌یافت.

دهه چهل و توجهات شکلی

در دهه چهل، فارغ‌التحصیلان سینما بازگشته از اروپا، جذب اداره کل هنرها زیبا شدند و مسیر دیگری را در برابر آموزه‌های قبلی گشودند: هژیر داریوش، محمد فاروقی قاجار، منوچهر طیاب و کامران شیردل (فارغ‌التحصیل مرکز تجربی سینماتوگرافی رم) و خسرو سینایی، در هنرهای زیبا که به فرهنگ و هنر تبدیل می‌شد، مستند ساختند. در این دوره سبک فیلم‌سازی گذشته با تغییراتی تداوم داشت و هژیر داریوش نیز تقریباً در همان سبک فیلم می‌ساخت. حتی در سال‌های بعد نیز شیوه مستندسازی توصیفی (expository) که با شیوه مشاهده‌ای ترکیب می‌شد در فیلم‌های داوود روستایی از جمله **شمشیر** و **ویرمونی** و آثار حسین ترابی از جمله **فردوسی و مردم** به‌خوبی دوام آورد. مستندسازان تحصیل کرده اروپا هر یک حامل تجربیاتی از سینمای مستند دنیا بودند و تمایل کلی به برتری و ارجحیت شکل از طریق تدوین وجود داشت که پیش از آن در کارهای ابراهیم گلستان نیز آزموده شده بود. در فیلم‌های شیردل، البته تجربیات شکلی با مضامین اجتماعی - سیاسی در می‌آمیخت. توجه به انضباط فنی، تقسیم کار و دویدن روح صنعت در ضرباهنگ‌های تند شونده و کند شونده زندگی معاصر در **ریتم** ساخته منوچهر طیاب مشهود و قابل درک است. هم‌چنان‌که در فیلم **خراب آباد** ابراهیم گلستان، همین ضرباهنگ در معنای انتزاعی‌تری به‌کار رفته است. در واقع سینمای مستند جدید به‌تدریج دریافت‌های حسی و ادراکی خود درباره جهان را از طریق

تدوین و به قول محمدرضا اصلانی (به‌ویژه درباره فیلم نیشدار و ساخته منوچهر انور)، «کشف روابط موجود در میان اشیا و گزاره حقیقت ذوات»، به‌شکل بدل می‌ساخت. (آمارگیری و تهیه گزارش در کهکیلویه - بویراحمد و تولید فیلم **بلوط** دکتر نادرافشار نادری (شروع فیلم‌برداری از پاییز - ۱۳۴۶) نیز مبین رشد اندیشه علمی در شناخت مسائل ایران است. (مردم‌نگاری فیلم **بلوط** - در صورت وفاداری به اصول مردم‌نگاری - و بر اساس فصل‌بندی از پاییز تا بهار سال بعد را دربر می‌گیرد. در غیر این صورت فیلم می‌توانسته همان سال ۱۳۴۶ تمام شده باشد. البته در عنوان‌بندی فیلم تاریخ تولید ۱۹۶۰ ذکر شده است). فرهاد ورهرام نیز در مرکز پژوهش‌های دهقان و روستایی ایران، فیلم می‌ساخت و برای کارهای بزرگ‌تر آینده مثل **تاراز** و **پیرشالیار** آماده می‌شد.

در دهه چهل و پنجاه، مستندسازی عمدتاً در ید دولت بود و تا آن‌جا که می‌دانم اندیشه اقتصاد بازار فیلم مستند وجود نداشت. در این بخش فیلم‌سازانی مثل محمد فاروقی قاجار، بهرام ری‌پور، حسن محمدزاده، بزرگمهر رفیعا، همایون پورمند، دکتر کاووسی و آرتم اوهانجانیان، گنجینه اسناد بصری ایران را رشد دادند. معذلک در همین دوره دو فیلم بخش خصوصی توفیق تجارتی یافت و **خانه سیاه است** فروغ فرخزاد در سینما سعدی به‌نمایش درآمد.

الف. **خانه خدا** (ابوالقاسم رضایی و جلال مقدم و فیلم‌بردارهای‌شان - ۱۳۴۵) که به همان شیوه توصیفی - مشاهده‌ای و مبتنی بر گفتار توصیفی ساخته شده بود به‌طور گسترده در کشور توزیع شد.

ب. عجایب سفرهای برادران امیدوار

فیلم‌های بخش دولت هیچ‌کدام با چنین الگویی از مصرف، تولید نمی‌شد و در دهه پنجاه نیز: **فروغ جاویدان** (شاهرخ گلستان) و **به امید دیدار** (هوشنگ شفتی)، گرچه برای سینماها ساخته شده بودند ولی پاسخ مناسبی از تماشاگر دریافت نداشتند.

تلویزیون و مستند مشاهده‌ای

در سال ۱۳۴۵ تلویزیون ملی ایران به‌کار افتاد و تعدادی از مستندسازان به آن پیوستند از جمله احمد فاروقی قاجار و جلال مقدم که نخستین فیلم‌ها را برای پخش هفته اول ساختند. این مستندسازان هیچ‌یک، محصول فضای تلویزیون نبودند، آن‌ها با خود تجربه‌ها و شیوه‌های متفاوتی را آوردند که از تجربه‌گرایی و شعر محمدرضا اصلانی **جام حسنلو**، واقع‌گرایی حسنعلی کوثر **مرگ یک کلاغ**، مباحثه واقعیت و خیال **پ پلیکان** ساخته پرویز کیمیاوی جامعه‌نگاری ناصر تقوایی در **بادجن** و مستندهای مردم‌نگارانه زکریا هاشمی در زادگاهش قلعه محمد علی‌خان، گسترده بود. محمد زرفام فیلم‌بردار که نامش جزو بنیانگذاران تلویزیون ثبت شده به یاد می‌آورد که در واحد خبر محمود ایثاری برادر علی‌ایثاری مسؤول فیلم‌بردارها بود:

گاهی با او سر فیلم‌برداری می‌رفتم، معمولاً دو تا دوربین داشت دو دوربین را کنار هم می‌کاشت. با یک دوربین برای تلویزیون و با دوربین دوم برای خبرگزاری‌ها، فیلم‌برداری می‌کرد»

تغییر رسانه، سرعت در تولید و تبدیل ابزار کار از ۳۵ به ۱۶ به‌تدریج، تأثیر خودش را بر سینمای مستند، بر جای نهاد. برای مثال در فرهنگ و هنر، فیلم سازانی که قادر بوند دوربین روی دست کار کنند، انگشت‌شمار و مثال‌زدنی بودند. اما در تلویزیون اساساً، ریل و کرین که در فرهنگ و هنر عادی بود،کنار گذاشته شد. در این‌جا

دیگر موسیقی‌دان بزرگی چون لوریس چکناواریان رهبر سابق ارکستر سمفونیک لندن وجود نداشت. بنابراین موضوع و غرایب بصری، بیش‌تر مورد توجه قرار گرفت. برای مثال فیلمی چون **مطرب عشق** منوچهر طبری یا گزارش جواد گنجی‌زاده از دراویش خاکسار، **هیجان** درونی و فوق‌العاده خود را از طریق دوربین مستقیم منتقل می‌کردند و حاوی اطلاعات تازه درباره زندگی‌های ناشناخته در ایران بودند.

از تجربه سینمای مستقیم به انقلاب

در حالی‌که فیلم‌هایی مثل **انسان وحشی**، **حیوان وحشی** ساخته برت هانسترا به دلیل صرف وقت و بودجه روی پژوهش سینمایی و کشف زیبایی‌های بصری و شعر سینمایی‌اش و یا حتی **عجایب پاریس** به‌خاطر نانموده‌ها و غرایب دیداری و شگفت‌آورش مورد توجه تماشاگران سینمای اکران قرار گرفت و یا مدارس سینمایی ما غالباً با فیلم‌های سیاه و سفید آلن رنه مثل **پل گوگن** و **گرنیکا** و **ونسان ونگوگ** شروع می‌شد، نسل مستندسازان تلویزیون، عملاً در فضای خبر و گزارش و تحقیق و سرعت انتقال خبر و رودررویی با مسائل اجتماعی، امکانات محدود فنی و تولیدی، پرورش می‌یافت. این نسل (البته در کنار تجربیات سینمایی نصیب نصیبی و معدودی دیگر) بنا بر ضرورت، از میان تمام تجربیات سینمای مستند و بر اساس مقتضیات کار در تلویزیون، شیوه دو رگه ترکیبی - مشاهده‌ای را ترجیح داد. در سینمای مستند شیوه مشاهده‌ای به دو زیرمجموعه سینمای مستقیم و سینما وریته تقسیم می‌شود که شکل‌های دقیق‌تر آن خیلی دیر در ایران شناخته شد. سینمای ترکیبی - مشاهده‌ای عبارت بود از تأکید بر گفتار، احتراز از تدوین و رویکرد به نظریه مونتاژ ممنوع آندره‌بازن، استفاده از دوربین روی دست. این نوع فیلم، هر چه بیش‌تر از نمادگرایی و تدوین مفاهیم پرهیز داده می‌شد و سرعت و امکانات محدود تلویزیون، راهی به زیبایی‌شناسی مستند به شیوه آلن رنه - فی‌المثل در **آواز استیرن** که فیلمی درباره صنعت با کرین‌های به قول ژان لوک گودار خداگونه است - باقی نمی‌گذاشت. و از جنبه نظری بر این عقیده متکی بود که «چه می‌گویم نه آن‌که چگونه می‌گویم». محمد بزرگ‌نیا، همایون شهنواز، ابراهیم مختاری، مهدی مدنی، نظام کیایی، بهمن مقصودلو (فیلم اردشیر محصص را ساخت)، منوچهر عسکری‌نسب، زکریا هاشمی (روزهای که در گروه آموزش روستایی بود) و ناصر برهان آزاد در این شیوه فیلم‌هایی ساختند که لااقل از جنبه اطلاع‌رسانی و ثبت تاریخ بصر سرزمین، آثار مهمی محسوب می‌شوند. در سال‌های بعد، تعدادی از آنان از جمله ابراهیم مختاری روی ساختار تدوینی فیلم مستند، وقت گذاشتند.

شیوه دوربین مستقیم و سینما حقیقت، در جریان انقلاب اسلامی، هم بیش‌تر شناخته شد هم کاربرد داشت. از مسائل انقلاب، این فیلم‌ها تدوین شده است: **برای آزادی** (حسین ترابی)، **به‌سوی آزادی** (مسعود جعفری جوزانی)، **تا مرز پیروزی** (عباس صالحی و مهدی حقی) **ترانه آزادی** (فیروز ملک‌زاده، چنگیز صیاد)، **جست‌وجو** (امیر نادری)، **سقوط ۵۷** (باربد طاهری)، **طغیان** (شاهرخ حاتمی)، **لیلة‌القدر** (محمدعلی‌نجفی برای آ یت‌فیلم). از این مجموعه، **لیلة‌القدر**، بیش‌تر از فیلم‌های دیگر بر گفتار، عکس و سندهای تاریخی برای تأویل و تفسیر انقلاب، متکی است.

وضعیت انقلابی جامعه، شرایط را برای تحقیق در احوالات گذشته سرزمین و میراث حکومت‌ها، فراهم

آورد. **عدل پهلوی** (داودنژاد)، **هفت قصه از بلوچستان** و **خان گزیده‌ها، با دکتر جهاد در بشاگرد**، و **شهر دورود** توسط مرتضی آوینی در واحد سینمایی جهادسازندگی ساخته شد. گروه اقتصاد تلویزیون با مسؤولیت سعید اعتمادی نیز مرکز رویکرد اقتصادی - سیاسی بود: **مس، فلز سیاسی** (علی یعقوبی)، **اتل** (جمشید زاهدی و یعقوبی درباره صنعت مونتاژ)، **تالبوت** (مجید خالقی سروش)، **خاک تا خاک** (منوچهر مشیری) و هم‌چنین **کودک و استثمار** محمدرضا اصلانی و **کوره‌پزخانه** محمدرضا مقدسیان نیز در عین توجهات دیداری به گذشته می‌پرداختند. و نسبت به آینده هشدار می‌دادند. در فیلم‌های بحران مسکن شرایط موجود در سال ۶۰بررسی می‌شد و از این مجموعه، هیچ فیلمی در زمان خود به‌نمایش در نیامد.

جنگ

با هجوم نیروهای عراقی در اول مهرماه ۵۹ بیش‌ترین امکانات تولید فیلم مستند در اختیار جنگ قرار گرفت. نهادهایی مثل جهادسازندگی، واحد جنگ و تولید تلویزیون تهران و تمام شهرستان‌های ایران، واحد فرهنگی امور جنگ‌زدگان و فرهنگسرای نیاوران،بر فیلم مستند متمرکز شدند. از **فتح خون** (مرتضی آوینی) فیلم‌های **روایت فتح** به تهیه‌کنندگی مهدی همایونفر تا فیلم‌های **ماندن تا رهایی** (کار مشترک هادی سیف، چنگیز صیاد، حسن کریمی و فیروز ملک‌زاده (که به دیدار آوارگان جنگی در تمام اردوگاه‌های جنگ می‌رفت)، **زندگی در ارتفاعات** (حمیدنژاد)، **پل پیروزی** (مهدی مدنی بسیاری از سال‌های جنگ را در جبهه گذراند. یادم هست پدرشان مرحوم شده بود با او در دزفول تماس گرفتم گفت این‌جا هم هر روز دهه‌ها پدر شهید می‌شوند و تا کارش تمام نشد نیامد). فیلم‌سازان جنگ، یکی دو تا نیستند.

از اواسط دهه شصت، علی‌رغم امتناع و مقاومت مستندسازان، ویدئوی سبک‌وزن با قدرت نوردهی بالا، زمان تصویربرداری طولانی‌تر و خدمه کم‌تر، به‌تدریج به یک وسیله مسلط تبدیل شد. در همین زمان جبرانیت اجتماعی و تعلق مستندساز به لایه‌های مختلف جامعه شهری و به‌عنوان یک هنرمند،نوع نگاه او را تعیین می‌کرد و گاهی هم چنین تنوعی حتی در جبهه تعمیق انقلاب، قابل پذیرش نبود. اما رویکرد اجتماعی به‌ویژه انتقاد اجتماعی هیچ‌گاه توقف نیافت. حتی رخشان بنی‌اعتماد، قبل از ورود به عرصه سینمای داستانی، مستندهای خود را در دهه شصت ساخت.

همشهری و **مشق شب** (کیارستمی - ۱۳۶۳و۱۳۶۶) مستندهای متعلق به سینمای اجتماعی ایران هستند که در خارج از دو بخش سنتی (ارشاد اسلامی و سیمای جمهوری اسلامی) یعنی در کانون پرورش فکری ساخته شدند و مانند فیلم **پل پیروزی** روی پرده به‌نمایش در آمدند.

اکثر فیلم‌سازان دهه شصت هر موضوع و هر فیلم مستندی را به صورت یک روایت کلان درمی‌آوردند که خود را در برابر روایت‌های دیگر قرار می‌داد. این نظریه مطلق بودن خود را به‌تدریج از دست داد و در فیلمی مثل **سلام سینما** (محسن مخملباف - ۱۳۷۴) تماشاگر را به گفت‌وگو فرا خواند و در صدمین سال سینما تماشاگران انبوه را برای تماشای فیلم مستند به سینماها کشاند.

از اواخر دهه هفتاد، به تبعیت از **مرثیه گمشده** (خسرو سینایی) و فیلم بسیار زیبای **گیزلا**، فیلم‌هایی درباره مصائب و عواقب بعد از جنگ، آغاز شد. مثل **مهین**

(سودابه مرادیان ـ ۱۳۷۸) و **شناسایی و کاغذهای بی‌جواب** (ابراهیم اصغرزاده). اما فیلم‌سازی در جبهه‌های جنگ در خارج از مرزهای ایران هم‌چنان ادامه داشت. گروه «گزارشگران آزاد» با کارگردان‌هایی مثل محمدحسین جعفریان و رضا برجی در تمام جبهه‌های جنگ آزادیبخش مسلمانان، از فلسطین، افغانستان تا کوزوو، حاضر بودند. **حماسه ناتمام** (محمدحسین جعفریان ـ ۱۳۸۰) یادگاری از احمدشاه مسعود و جبهه پنجشیر است. در دهه هفتاد، مجموعه‌های چندین قسمتی در تلویزیون ساخته شد. از جمله **کودکان سرزمین ایران** در بهار سال ۱۳۷۳ در واحد کودک و نوجوان شبکه ۲ سیما به تصویب رسید و در فاصله ۱۳۷۴ تا ۷۶ تعداد ۵۲ فیلم به مدیریت مرحوم محمدرضا سرهنگی تولید شد. (فیلم‌بردار ۱۹ فیلم از این مجموعه مرتضی پورصمدی بود). در این دهه بیش از تمام تاریخ سینمای ایران، نهادهای دولتی و معدود افراد و شرکت‌های بخش خصوصی به تولید مستند و گزارشی و فیلم مشارکتی پرداختند (که این یکی در بخش دولت، تعریف خاص خود را دارد). افزایش تولید در بخش خصوصی و یا حضور مستندسازان غیر کارمند در تولیدات مستند دولتی سبب ایجاد تشکل‌های «انجمن مستندسازان» و «انجمن تهیه‌کنندگان سینمای مستند ایران» شد. جشنواره‌ها، نمایش‌های خصوصی و تبدیل فیلم و نوار به CD سبب افزایش نمایش اثر مستند از اواسط دهه هفتاد شد. فیلم‌های تاریخ سینمای ایران، بیش از همیشه، در این زمان، مشاهده شدند و بیش از تمام تاریخ سینمای مستند ایران، درباره فیلم مستند، نقد، کتاب، مقاله نظری چاپ شده و یا درباره این سینما سخن گفته و برنامه ساخته‌اند ولی تولید فیلم مستند هنوز اقتصادی نیست. زندگی از طریق تولید فیلم نمی‌گردد.[۱۰]

در حالی‌که تلویزیون به‌عنوان عمده‌ترین تولیدکننده فیلم مستند در دهه هفتاد، بیش‌تر روی آثار فرهنگی، شخصیت‌های مذهبی، هنری و علمی، هم‌چنین یادگارهای جنگ و جغرافیای انسانی ایران متمرکز شده بود و مستندهایی تولید کرد مثل: **پروفسور دکتر محمود حسابی** (ساخته حسین مختاری که روابط عمومی صدا و سیما آن را فیلم محبوب بینندگانش معرفی کرد) و **پرنیان** (ارد عطارپور)، **لاخ مزار و همسران حاج عباس** (دو فیلم از محسن عبدالوهاب) و **رؤیای مروارید** (ابوالفضل صفاری)، **ورجم** (محمد مقدم)، **قشم** (ارد زند) که هر کدام برنده یک یا چند جایزه ایرانی و یا خارجی هستند. در بخش خصوصی شاید به دلیل یافتن بازار و یا درک حساسیت‌های اجتماعی و پر کردن جای خالی چنین نگاهی، آثاری با رویکرد به مسائل اجتماعی و با دید جامعه‌شناختی ساخته می‌شد و می‌کوشید تا به‌تدریج به مدد نوع نگاه و انتخاب مضامین‌اش چرخه اقتصادی ـ تولید، توزیع و نمایش ـ را کامل کند (روزگار ما رخشان بنی‌اعتماد از آن جمله است که در این‌جا شخصیت شناخته شده کارگردان فیلم نیز عامل مؤثری است). هر چند مستندسازان و برنامه‌ریزان سینمایی، هنوز قادر نشده‌اند تا به صورتی نظام‌مند بخشی از منبع اقتصادی سینمای اکران را در اختیار سینمای مستند قرار دهند یا منابع تازه‌ای خلق کنند. بنابراین هنوز ورود به عرصه اقتصاد صنعتی بازار برای رشد این سینما الزامی است. به قول مرحوم سرهنگی که در این‌باره بسیار جدی بود: «ورود به چرخه آزاد اکران حیاتی است». اما این سؤال مطرح است که از جنبه سینمای مستند الزامات چنین امری چیست؟ در بخش توزیع و نمایش، خود سرهنگی چاره‌کار را با ارائه طرح «کاربرد سینمای فرهنگی در جوامع

شهری و مراکز فرهنگی فیلم در جهت ایجاد سیستم منطقی و علمی برای مصرف محصولات فرهنگی و هنری با گرایش منطقه‌ای و ملی» تشخیص داد و بر اساس اسناد موجود، قرار بود به‌عنوان یک طرح ملی ابتدا در یکی از استان‌های کشور به‌عنوان طرح الگو و پس از آن به‌صورت سراسری به اجرا درآید.

با وجود این مستندها، بیش‌تر به‌صورت مشارکتی ساخته می‌شوند و یا فیلمی مثل **گفت‌وگو در مه** محمدرضا مقدسیان با بودجه خود فیلم‌ساز و گروه، تولید شده است. **آخرین بخشی** (فرشاد فدائیان)، **گناه مریم** (پریسا شاهنده)، **خواب ابریشم** (ناهید رضایی)، **زینت یک‌روز به‌خصوص** (ابراهیم مختاری) **از پس برقع** (مهرداد اسکویی)، **کفار** (بهمن کیارستمی) **فوتبال ایرانی** (مازیار بهاری)، نیز دارای چنین وضعی بودند. فیلم‌هایی مثل **آب‌ث آفریقا** (عباس کیارستمی) که در سینما کانون به‌نمایش درآمد، **سفر قندهار** (محسن مخملباف) **در جست‌وجوی شهرزاد** (صفی یزدانیان) **قاتل و مقتول** (مهوش شیخ‌الاسلامی) **زندگی همین است** (پیروز کلانتری) و **آقایان پرنده** (رضا بهرامی) **مکرمه خاطرات و رؤیاها** (ابراهیم مختاری) در یک چرخه کامل ولی ویژه اقتصادی از تولید تا نمایش قرار داشت.

آثار سینمای مستند جدید ایران می‌کوشند تماشاگر را بیش‌تر با تجربه‌های شکلی (فرمال) و نظری فیلم‌ساز از سینما و جهان روبه‌رو سازند نه با روایت‌های کلان و حتی شیوه‌های شناخته شده سینمایی. کشف زوایای پنهان زندگی شهری و روستایی (**از پس برقع** مهرداد اسکویی) و جست‌وجو و ثبت و برملاسازی لایه‌های زیرین زندگی روزمره و ضبط صعوبت تلخ واقعیت‌های اجتماعی (**زنانه** ساخته مهناز افضلی) به‌عنوان ادامه مؤثر و حالا شخصی‌تر شده همان سینمای مشاهده‌ای به‌شدت دنبال می‌شود. و در هر حال انتقال معنا در یک نظام بازنمایی - نشانه شناختی به مدد زیبایی‌شناسی متنوع سینمای مستند، در حال رشد است و شناخت هنر و فرهنگ هنوز در اولویت بخش عمده‌ای از این سینماست.

از دهه هفتاد در کنار تجربیات بصری فرشاد فداییان در فیلم **دام** گرایش به مستند داستانی و دراماتیزه کردن واقعیت، در سینمای مستند ایران رواج یافته است. **سیب** (سمیرا مخملباف)، **کاندیدا** (محمد شیوانی)، **پیش** (ناصر تقوایی)، **چیغ** (محمدرضا اصلانی)، **اینجا تهران است** (علیرضا امینی) مشهورترین آن‌هاست. فیلم‌های مستند جدید ایران تحت‌تأثیر جبرانیت ساخت‌های اجتماعی از سویی و فردانیت هنرمند، عرصه تفاوت‌هاست.

محمد تهامی‌نژاد

پیدایش و شکل‌گیری از آغاز تا امروز تا پایان دهه ۳۰

هر فیلم مستند ایرانی یک اثر ملی است و ما می‌کوشیم تعدادی از این آثار را به‌نمایش بگذاریم:

سال ۱۳۶۲ برای نخستین‌بار، یک شگفتی بصری در برنامه تلویزیونی آن روی سکه استاد اکبر عالمی، رخ نمود و چشم‌ها به کاخ و سینما تک موزه‌هنرهای معاصر به‌نمایش درآمد، این فیلم‌ها برای مجموعه عظیم صد سال اسناد بصری ایران، یک سرآغاز واقعی و ملموس فراهم آورد که پیش از آن صحبت‌اش در میان بود.

ارد عطارپور، مستندساز صاحب نام ایران با یاری دکتر شهریار عدل، درباره سابقه تاریخی، نشانه‌شناسی اهمیت فیلم‌های مکشوفه، مستندی ساخته است که امیدواریم در نخستین روز هفته فیلم به‌نمایش درآید.

وقتی علی قشقایی، در اوایل دهه پنجاه **اسکی** را در

تلویزیون تدوین می‌کرد قطعه فیلمی قدیمی را به من نشان داد که ابراهیم معتمدی در اوایل دهه بیست شمسی، از ورود یک معلم اسکی به نام گاستون کاتی یار و مسابقه اسکی و تفریح مردمان تهران در همان روزهای جنگ، ساخته بود. در این جلسه، فیلم آقای ابراهیم معتمدی را می‌بینید. من فقط یک‌بار در همان سال‌ها موفق شدم تلفنی با ایشان صحبت کنم و آن‌چه تا به‌حال منتشر شده، حاصل همان گفت‌وگوست.

اما با نام جانی باغداساریان، شرح حال، فیلم فوق‌العاده زیبایش، در حوزه سینما، آشنا شدم، حضور ابراهیم معتمدی، سرهنگ خلیقی، جانی باغداساریان و دکتر کوشان در عرصه مستندسازی یک نظریه را که می‌گوید سینمای مستند، بعد از گروه سیراکیوز در ایران شکل گرفت، تقریباً از سکه می‌اندازد و نشان می‌دهد جدا از امکانات مورد توجه قرار نگرفته استودیو پارس‌فیلم و اراده‌ای که می‌خواست بخش خبر این سرزمین در کف اداره اطلاعات امریکا شد، استعدادهایی در تهران و تبریز حضور داشت. البته استادان دانشگاه سیراکیوز و سازمان سمعی و بصری هنرهای زیبای کشور، سینمای مستند را در دهه سی، دارای تشکیلات منظم دولتی کردند. از سوی دیگر ابراهیم گلستان، نخستین سازمان سینمایی برای مستندسازی را در بخش خصوصی به راه انداخت و از این نظر، پیشتاز است.

در این جلسه، فیلمی از معلمان گروه سیراکیوز و **مروارید دریای خزر** از محمدقلی سیار، فارغ‌التحصیل کلاس سیراکیوز در هنرهای زیبا به نمایش درمی‌آید. که هر دو فیلم از جنبه دکوپاژ، عناصر بصری و گفتار نمونه‌های در خور توجه‌ای هستند. هم‌چنین نخستین فیلم ابراهیم گلستان و صدابردارش مهدی اخوان ثالث نیز نمایش داده می‌شود.

درست است که دوربین به مثابه قلم می‌شود، اما هنوز دستیابی به فیلم‌ها مانند نوشته‌ها، آسان نیست.

شعر و تجربه
دوره ۴۰ تا ۵۷
معرفت دیدن اشیاء است و هلاکت همه در معنی

محمد تهامی‌نژاد

سینمای مستند ایران، اگر همه در همان دهه چهل و پنجاه بود و لاغیر - که خوشا آن‌که چنین نیست - سینمای مهمی بود. لکن قدر آن شناخته نیست. هر چند نخستین جوایز بین‌المللی را و آوازه بین‌المللی را فیلم‌های مستند این دهه برای سینمای ما آوردند، اما همواره سینمای ما با انگ فیلمفارسی - که چه نامی است بد، از ترکیب دو واژه بسیار شریف و لطیف - شناخته شده، نه به این سینمای معرفت شناسانه که می‌توانست با فرهنگی‌ترین و پیشروترین سینمای جهان پهلو زند.

دهه چهل، و در ادامه‌اش، نیمه نخست دهه پنجاه، دهه باززایی فرهنگی و چالش‌های اجتماعی است. دهه خیزش‌های هنری، ایجاد سبک‌های مدرن با نگاه و کاربرد بنیان‌ها و موتیف‌های ملی - آیینی. در نقاشی ما شاهد نگاه‌های مدرن به موتیف‌های ایرانی هستیم، و حضور نقاشان مکتب‌های سقاخانه و قهوه‌خانه. در شعر علاوه بر سه استاد، شاهد حرکت موج نوی شعر هستیم، با هزاران شاعر جوان خوش قریحه. در علوم انسانی مرکز تحقیقات اجتماعی، خود یک لانه زنبور می‌شود. و برای کودکان، کانون پرورش فکری... لانه زنبوری دیگر. فهم مدرنیسم جهانی کتاب‌آرایی، خاصه‌های ایرانی، و کانون

شناخته‌ترین مرکز، در جهان از پس گروه هنر ملی، که زود پژمرد، و تئاتر بیست و پنج شهریور، کارگاه نمایش به راه می‌افتد، که اجراهای جهانی از آن کارگاه برمی‌آید، و تئاتر ایران از حالت محلی و جهان سومی بدر می‌آید.

در سینما نیز حرکت‌های تجربی - کلاسیک در هر سال نمونه دارد که به تدریج تبدیل به یک جریان می‌شود. و اگر جناح‌های مرتجع و نافهمی به اصطلاح منتقدان آن دوره نبود، این حرکت می‌توانست سینمای ایران را به یک عنصر تعاملی فرهنگی - اجتماعی بدل کند و اگر نابرداری این گروه‌ها نبود، گسترده‌ترین مخاطبان خود را بازمی‌یافت. کما که، سینمای بعد از انقلاب از این شاخه باززایی شد. و بدانیم که حتی به لحاظ فروش نیز - به خلاف شایعه‌ها - این شاخه سینما، در بن‌بست سینمای متعارف، فاتح تالارهای سینما بود.

اما آن‌چه مهم‌تر بود و حرکت واقعی سینمای ایران بود، با تعاملی دو جانبه با جامعه و فرهنگ تحول یافته آن دوران - که دیده نشد - سینمای مستند در این دوره است.

در این دوره، تحصیل کردگان سینما و ادیبان و نقاشان - چون دهه ۱۹۲۰ فرانسه - به سینمای مستند رو آوردند. نه از آن‌که در سینمای داستانی جایی نداشتند - که اغلب این عنوان می‌شود - بل عزم راسخ در زبان‌آوری، و سخن گفتن با سینمای مستند بود. این جوانان بین بیست تا سی سال - و اکنون چند سال و چند تا مانده؟ - هریک آتشی در سر داشتند و به قول حافظ نمی‌خفتند از خیالی که در سر داشتند. و خمار صد شبه را می‌گشتند تا در کدام شرابخانه از سر بدر کنند. سینمای مستند از برای آنان محمل جست‌وجو، کاوش، بازشناخت و نقد تاریخ و دوران بود. با این سینما می‌توانستند که خود را بازشناسند. و خود را به‌عنوان یک انسان ایرانی بازشناسند. می‌بینم در این دوره است که فیلم‌های مردم شناسانه به معنای درست آن ساخته می‌شود، نخستین فیلم‌های بازکاوانه و معرف از عشایر ایران ساخته می‌شود و نخستین فیلم‌ها از معماری مهم و جهانی ایران و کشف ارزش‌های آن. در این دوره است که علوم انسانی وارد علم و تکنولوژی زبان سینما می‌شود. و سینمایی ساختارمند و دیالکتیک شکل می‌گیرد.

می‌توان گفت، در این دوره است که در ایران صنعت سینمای مستند معیارمند می‌شود.

می‌باید گفت در این دوره دو جریان اصلی در سینمای مستند دیده می‌شود. یکی حرکت تجربی - نه به معنای آموزش فیلم ساختن - بل تجربه در نحو و در بیان و زبان سینما، و تجربه‌های سینمایی از طریق سینمای مستند، یکی بعد از دیگری در این دوره ظهور می‌یابد.

دو دیگر، رسمیت دادن و معیارمند کردن، و من می‌گویم صنعتی شدن سینمای مستند است.

می‌گویم سینمای صنعتی نه از آن وجه که از مراکز صنعتی و تحولات چشم‌گیر صنعتی فیلم ساخته شده - که ساخته شده و اولین‌های ساختارمند است - بل از آن وجه که خود سینمای مستند به مثابه یک ساختار صنعتی شکل می‌گیرد، هر چند که موضوع آن علوم انسانی، چون مردم‌شناسی باشد، یا معماری یا زندگی و زیبایی طبیعت، و نظام‌های روستایی و عشیرتی.

ساختار این فیلم‌های مستند، خود بر موازین سازمان یافته صنعتی دشوار می‌شود، هم‌چون یک فرآورده صنعتی، که می‌توان آن تولید و تکثیر کرد. - چند صد نوع تکثیر شده شقایق سوزان را بعدها، و بعدتر در تلویزیون ملی و بعدتر می‌توان دید؟ - و می‌باید مورد

مصرف عام قرار گیرد، و مخاطبه عمومی داشته باشد. و نظام تلویزیون بعداً آن را تشدید می‌کند، به خلاف فیلم‌های تجربی - که دوستمان سعید محصصی، نظر داشت آن‌ها را شاعرانه نیز بنامیم. از این رو، این رده از سینما را مستند - شعر - تجربه گفتیم و من به آن‌ها می‌گوییم تجربی، چرا که این فیلم‌ها، زبان جدیدی از برای سینما کشف و پیشنهاد می‌کنند و این تجربه به خلاف سینمای صنعتی، مخاطب خاص خود را دارد - نه البته مصرف کننده - این کشف و تجربه، سینما را به هنر نزدیک می‌کند، می‌گویم نزدیک می‌کند، چرا که سینما، هنوز از دیگر هنرها، چه ادبیات و خاصه نقاشی، فرسنگ‌ها به دور است، و هر یک دوران تجربه و زبان‌ورزی لازم دارد، تا به حیطه‌های تجرد زبانی، یا نقاشانه برسد. یا موسیقایی و نت‌های بیانی خود را بیابد و با این نت‌ها، گام‌ها و گزاره‌های خاص خود را از جهان شکل دهد. بگذریم، لذا به این تجربه‌ها، نه تنها برای سینمای ایران که برای کل سینما ارزشمند است و اما با توجه به دهه‌های قبل، که می‌توانم گفت سینما - خبر است. نه تنها سینمای گزارشی از اواخر دهه سی و در دهه چهل خاصه. به وجه سازمان یافته، فرهنگ و هنر، و بعدها، در تلویزیون مستندهای سازمان یافته و معیارمندی در بیان موضوعات شکل گرفت که با آن‌ها می‌توان گفت صنعت سینمای مستند شکل گرفت و از این بابت من می‌گویم این‌ها سینمای صنعتی هستند و از قضا این سینما نقشی بیانی و راهبردی در تفکر صنعتی اجتماعی دارند، ذهن و جامعه را به ریتم و مقوله‌بندی‌های صنعتی عادت می‌دهد، دهل عمومی اجتماعی از طریق این مستندهای صنعتی از حالت آزاد و بی‌سازمان. به یک سازمان‌دهی عادت می‌کند که این سازمان‌دهی خود مشخصه جوامع صنعتی است، از این است که سینمای مستند خود شاخصه جوامع صنعتی است، از ضرورت، و از پیش‌شرط‌های جوامع صنعتی، تولید سینمای مستند است و می‌بینیم از زمانی که جامعه ایرانی، به نهادهای صنعتی، و نیز به اراده معطوف به صنعتی شدن روی می‌آورد و این امر، در دهه چهل آهنگ آشکار و همگانی خود را وارد زندگی اجتماعی، با گسترش شهری‌گری، و نهادینه شدن موازین شهری در جوامع - حتی روستاها، رفتن رادیو و تلویزیون در همه واحدها، و شکل‌گرفتن مجموعه‌های صنعتی کشاورزی حتی به زور و ظلم، جامعه را آماده می‌کند که خود را در یک چرخه صنعتی بازیابی و ارزیابی کند و می‌بینیم که فیلم‌های مستند ما نیز شکل ساختارمند و معیارمند می‌یابد. ساختار تحلیلی

- اطلاع‌رسان، مقوله‌بندی شده، و روایتگر، و نقش روایتی
- اطلاع‌رسانی تصویر و زیبایی‌شناسی عکاسی صنعتی

آن‌ها به تعریف مشخصی رسیده، هم‌چون فیلم‌های منوچهر طیاب یا حتی هوشنگ شفتی و این معیارمند شدن خود نوعی اندیشه صنعتی است خاصه که همان فعل و انفعالات ساختار دهنده صنعتی - مواد اولیه گوناگونی را متحول کردن، و با هم ساز و کار دادن - در فیلم مستند، خاصه می‌شود. که مواد اولیه که موضوعات اثر و راش‌های گوناگون و گاه بدون رابطه با یکدیگر، با روایت مقوله‌بندی شده‌ای به هم ارتباط ساختاری می‌یابند، و یک مجموعه اطلاعات ساختار یافته و منسجمی را عرضه می‌کنند. خود این روند علاوه بر آن‌که یک عملکرد صنعتی است ذهنیت صنعتی را نیز در جوامع گسترش می‌دهد و نهادینه می‌کند.

باری، اما آن‌چه در این دو روز در کل هفته در نظر است نه ارزش‌گذاری بر فیلم‌هاست که من به شخصه

همواره در هر جشنواره و هم‌اندیشی‌ای که حضور داشته‌ام گفته‌ام که دست تک‌تک سازندگان را - سازندگان شریف ما را - می‌بوسم، که به هر عنوان به فیلم مستند پرداخته‌اند، همه این فیلم‌ها - حتی سفارشی‌ترین‌شان - دارای ارزش‌های متعالی و از آثار نیک بشری‌اند. اما این هفته در اصل و این دو روز نگاه بر سیر غالب سینمای مستند بود، فیلم‌هایی که بتوانند مصداق این مسیرها باشند، و تا آن‌جا که می‌شد تهیه‌شان کرد و تحلیل دوره است، نه تنها به تقریب فیلم‌ها، که اصلاً می‌توانم گفت که بر سینمای مستند ما، نه تحلیلی داریم نه حتی دوره‌شناسی و نه نقدی بر دوره و نشانه‌شناسی دوره‌ها که بتواند، خود به‌عنوان یک آگاهی مقوله‌بندی شده، و به‌عنوان تجربه‌هایی به نسل بعدی منتقل شود که از این است که نسل‌ها هر بار از خود شروع می‌کنند - چه شریف کوشا البته - اما که در آخر، کوشش آنان تجمعی از کوشش‌های یک ملت نیست، بل کوشش‌های فردی است که بدون پشتوانه تجربه‌های پیشین، نیروی فراوان، و انتهایی در آغاز همان نسل پیشین است. این البته بر نقاشی؛ بر موسیقی ما، و بر شعر ما نیز رفته است و بر سینمای مستند دو چندان، که نسل سینماگر امروز از دیروز به تقریب تا هیچ بداند. آن‌که از معماری فیلمی می‌سازد، از انتهای منوچهر طیاب شروع نمی‌کند بل خودش، می‌کوشد و در آخر به آغاز منوچهر طیاب می‌رسد. و اگر برسد خوشوقت است. و چه افسوس.

و اما این همه حرف نیست، در دو روز، امیدواریم حرف‌ها و تحلیل‌های چهار وجهی از سینمای مستند این دوره داشته باشیم. و این دیگر به همه مربوط است. به همت همه، نه من در میانم و نه گوینده منفردی. با هم، هم اندیشی می‌کنیم، تا چه زاید سحر.

مستند به مثابه صنعت

دوره ۴۰ تا ۵۷

خیلی کارها می‌خواهیم بکنیم، یا خیلی کار هست که باید بکنیم،... این‌ها و جمله‌هایی دیگر می‌تواند نشان دهد که با این‌که درباره دوره‌سال‌های چهل تا پنجاه و هفت، که به دوران طلایی سینمای مستند ایران مشهور شده، حرف‌های زیادی زده شده، با این همه حرف‌های زیادی هست که تا حال زده نشده است. یکی‌اش همین است که این دوره با دو عنوان تغریف شده: «شعر و تجربه» و «صنعت و سینمای مستند». درباره اولی آقای اصلانی حتماً حرف‌های زیای دارند و گفتنی‌ها را خواهند گفت، اما درباره این دومی، که در همین دوره چیزی به نام صنعت سینمای مستند به‌دنیا آمد، حرف‌هایی هست - هر چند بهتر بود که خود ایشان جور این قضه را می‌کشیدند.

به هر حال حرف و سخن در باب وجه صنعتی این سینما - نه سینمای صنعتی - شاید در اذهان جا نیفتاده باشد و سبب سوءتفاهم‌هایی هم بشود. این است که بدواً توضیح‌هایی می‌دهم: در واقع ما هر دو را می‌توانیم داشته باشیم، هم صنعت مستندسازی، و هم مستند صنعتی. ما می‌توانیم فیلم مستند صنعتی بسازیم، ولی در رشته سینمای مستند صاحب صنعتی نباشیم. می‌توانیم فیلم مستند، نه مستند صنعتی، بسازیم. ولی صاحب صنعت این سینما باشیم. هر دوی این حالت‌ها هم درست و هم شدنی است. ما در سال‌های دهه ۳۰ که می‌تواند سال‌های بنیان‌گذاری یک سینمای مستند اصیل در ایران به‌حساب آید، ما حرکت به‌سوی یک صنعت سینمای مستند را آغاز کردیم و دست به تولید ساختارهای لازم برای پیدایش این سینما زدیم. و تقریباً با شروع دوره موسوم به شعر و

تجربه، عوامل و زیرساخت‌ها برای پیدایی این صنعت مهیا شده بود. این است که می‌بینیم که در آغاز دهه ۴۰ فیلم **موج و مرجان و خارا** یکی از حرفه‌ای‌ترین فیلم‌های صنعتی و غیرصنعتی پا به عرصه وجود می‌گذارد. این فیلم از هر جهت استاندارد - هر چند که کارگردان آن یک نفر انگلیسی است - می‌تواند یکی از الگوهای شاخص (یا به قول اهالی صنعت و تکنولوژی پنج مارک) در صنعتی شدن سینمای مستند، در سینمای ایران، به‌شمار آید. اما با تعقیب این دوره و بررسی عمیق‌تر آن می‌توانیم دریافت که عمده عوامل سبب ساز پیدایی صنعت مستندسازی، در درون همان دوره‌ای می‌تواند یافت شود که حال عنوان شعر و تجربه را بر خود نهاده است. اشاره به فیلم **موج و مرجان و خارا** از این رو که کارگردان آن یک خارجی است، بهانه‌ای برای خارجی پرستی نیست، امضای آلن پندری، کارگردان - یا به قول گلستان گرداننده - فیلم چیزی از حقانیت این فیلم و مدعای ما نمی‌کاهد. اصلاً دلیلی هم ندارد که فهمیدن این واقعیت که کارگردان یکی از مهم‌ترین فیلم‌های استاندارد که راه برای بدل شدن این سینما به یک صنعت، یک فرد خارجی بوده، شرمنده شویم، چه مگر نه این است که اصلاً بنیان‌گذاران نه تنها تعددی از مهم ترین صنایع ما خارجی بوده‌اند، که بنیان‌گذاران برخی از رشته‌های دانشگاهی و یا نهادهای اجتماعی هم اهالی غرب بوده‌اند، و مگر نه این‌که. ا.پوپ، گیرشمن، ماسینون، ادوارد براون، مورگان شوستر، نیکلسون (شارح مثنوی) غربی بوده‌اند؟ و اما **موج و مرجان و خارا** یک فیلم ایرانی است که تنها کارگردان آن خارجی است. بگذریم.

در طول این بررسی‌ها خواهیم دید که ما، در پهنه سینمای مستند، صاحب صنعت خود می‌شویم، گیریم با محدودیت‌ها و کاستی‌های خاص خود. اما باید اذعان کرد که این «محدودیت‌ها و کاستی‌ها» به اندازه‌ای نیست که مثلاً صنعت نساجی ما، با وجود قدمت زیاد آن - تقریباً پیش از دوره مشروطه - دارد.

در این روز تلاش شده که از میان بسیار نمونه‌های فیلم مستند که به گونه‌ای و در ژانر خاص خود، شاخص‌ترین نمونه‌های فیلم صنعتی در سینمای مستند، به‌حساب می‌آیند برگزیده شوند، و آن‌ها که به هر دلیل بیرون گود نمایش کامل، بر جای می‌مانند، در ضمن سخنرانی‌ها به‌نمایش درآیند. طبیعی است که مانند هر گزینشی، این انتخاب‌ها هم محل چالش و پرسش قرار گیرند. با این‌همه مانند دیگر برنامه‌های روزهای دیگر، روی تک‌تک این فیلم‌ها، بحث‌های فراوانی در گرفت. نهایت این‌که روی این فیلم‌ها که در برنامه آمده، توافق شد.

شقایق سوزان ساخته فیلم‌ساز سخت‌کوش تربیت شده در گروه سیراکیوز، اثری است حرفه‌ای و از ارزش‌های والایی برخوردار است. کارهای **مصطفی فرزانه** در دوره خودش از جدی‌ترین و مهم‌ترین فیلم‌ها به‌شمار می‌رفت و هنوز هم قابل دیدن و استفاده‌اند. **گود مقدس** را هنوز می‌توان با لذت دید، از آن چیز آموخت، و هنوز هم نحوه کار این فیلم در عرصه بیان سینمایی می‌تواند مورد تقلید قرار گیرد. کارهای طیاب که دیگر جای خود دارند، غالب کارهای این فیلم‌ساز در باب معماری ایران، دیگر به آثار کلاسیک سینمای مستند در زمینه معماری و آثار ابنیه تاریخی، بدل شده‌اند. **بلوط طاهری دوست**، در میان فیلم‌های مردم‌شناسی و از دیدگاه کار مستند، جایگاه برجسته و روش‌شناسانه‌ای دارد و می‌توان آن را الگوی بسیاری کارها قرار داد. **پیکان** اثر شیردل بسیار دیده شده

و درباره آن زیاد سخن رفته است. شاید یکی از دلایل که این ماشین را اغلب از طلا گران‌تر می‌دانند، این باشد که نخستین فیلم ساخته شده درباره آن یکی از بهترین فیلم‌های مستند صنعتی ایران است! **اربعین** اثر ناصر تقوایی هم از آن دسته فیلم‌هاست که بسیار دیده، اما جا دارد که از این منظر که آن را نه یک فیلم تجربی بلکه فیلمی حرفه‌ای و خوش ساخت که همه عوامل قرار گرفتن در چهارچوب یک صنعت فیلم مستند را دارد،قلمداد کرد. **جشن سده** گزارش تمام نمای یک روز، یک جشن باستانی و با نگاهی شاعرانه به آن و با فیلم‌برداری خوب است، با گفتاری دقیق و محققانه که گوشه‌های این مراسم آیینی هزاران ساله را به خوبی می‌نمایاند.

اما اصل را بر آن گذاشته‌ایم که یک مقدار بحث‌ها را از حالت آکادمیک درآورده و به سمت بحث‌های کارگاهی بکشانیم. به این خاطر تکیه بر نشانه‌شناسی و نمادپردازی‌های درون فیلم‌ها و یا نگاه به ساختارهای فرم و بیان در این آثار بیش‌تر مورد توجه ما خواهد بود. چیزی که در این دوره بنا به تأکید بسیاری از فیلم‌سازان آن دوره خیلی مورد توجه بود. این تأکید بر فرم و ساختارهای زبان و نحو سینما، نه به خاطر گریز از مسؤولیت‌های اجتماعی، که بر طبق درک و دریافت از مسؤولیت اساسی هنرمند در اجتماع است: بهترین تلاش برای آفرینش بهترین تصویر از جهان پیرامون. این تصویر البته خود جهانی دیگر است که خود این کار خلق، یک دنیا کار می‌برد و درک چگونگی آن هم. پس اگر از این دنیا بگوییم، کار شاقی کرده‌ایم، ضمن این‌که بحث از مسؤولیت‌های اجتماعی را کسان دیگری هستند که با نگاه دقیق به این، پی بگیرند و هنرمند را وابگذارند که کار خود را پیش ببرد.

محمدسعید محصصی

تجدید حیات مستند اجتماعی ایران

طلیعه حضور نخستین اندیشه‌های اجتماعی انتقادی در سینمای مستند ایران به فیلم‌های ابراهیم گلستان باز می‌گردد. گلستان در نخستین فیلم‌هایی که تهیه و یا کارگردانی کرد؛ نگاه و اندیشه معترض و انتقادگرانه خود را در فیلم‌هایش مطرح کرد. بیاد بیاوریم صحنه‌ای که در آن به منشأ نفت که کوه‌های گچساران است اشاره می‌شود؛ و بلافاصله پس از طرح این پرسش که: نفت از کجا؟ به تصویری از شبانی ژنده‌پوش بر فراز کوه‌های گچساران برش می‌شود؛ که در کنار رمه اندک خود، مشغول نواختن نی است. زیر صدای محزون موسیقی گوینده می‌گوید: «کوهستان گچساران، گذران دیرینش از شبانی بود تا صنعت به سراغ سنگستان آمد».

و یا در نمای پایانی همین فیلم، روی تصاویری از حباب‌های سطح دریا که از حرکت تند کشتی **پدید** آمده است می‌شنویم:

«و ملک آرمیده و مرجان ماهی سپرده به تقدیر را نصیبی نرسید جز این شیار کف آلود».

که هر دور این موارد اشاره‌ای انتقادی به کشوری است که به واسطه برخوداری از ذخایر فراوان نفت، می‌بایست در رفاه و آسایش بیش‌تری باشد؛ و نیست. گلستان در **گنجینه‌های گوهر** با انتقاد از لطفعلی‌خان زند که با واگذاری پاره‌های خاک ایران به ترصیع تاج و تخت خود پرداخته است؛ سویه‌ای انتقادی اجتماعی، سیاسی به فیلم خود می‌بخشد. در **خانه سیاه است** (۱۳۴۱) اثر دیگری که در کارگاه فیلم گلستان ساخته می‌شود؛ سویه اجتماعی، اگرچه در لایه‌های درونی اثر، ولی به وضوح قابل درک است. این آثار تنها به اعتبار اندیشه‌های اجتماعی لایه‌های درونی خود، در شمار مستند اجتماعی

قرار می‌گیرند. ولی در اصل آثاری سفارشی هستند که موضوع اصلی‌اشان به چیز دیگری است. البته از این مجموعه **گنجینه‌های گوهر** را باید مستثنی دانست. شاید اگر بتوان بر این باور پای فشرد؛ **گنجینه‌های گوهر** را نخستین فیلم مستند اجتماعی سینمای مستند ایران دانست.

چند سال پس از ابراهیم گلستان، رویکرد به طرح مسائل اجتماعی مشخصاً در آثار برخی از مستندسازان فرهنگ و هنر به چشم می‌خورد که از آن میان می‌توان به **چهره ۷۵** (۱۳۴۴) ساخته هژیر داریوش اشاره کرد. نخستین فیلمی که می‌توان از آن به‌عنوان یک مستند اجتماعی نام برد **ندامتگاه زنان** (۱۳۴۵) ساخته کامران شیردل است. شیردل فقط در همان مقطع به ساخت مستندهای اجتماعی روی می‌آورد. شیردل در این رابطه موفق می‌شود تنها دو فیلم از چهار فیلم خود را تمام کند؛ و دو فیلم دیگر او یعنی **تهران پایتخت ایران است** (۱۳۵۸-۱۳۴۵)، و **قلعه** (۱۳۵۸-۱۳۴۵) توقیف می‌شوند و شیردل در سال ۱۳۵۸ موفق به پایان بردن آن‌ها می‌شود. فیلم دیگری که شیردل آن را در همان مقطع به پایان می‌برد **اون‌شب که بارون اومد** (۱۳۴۶) نام دارد. محتوای اجتماعی آثار شیردل، بیش از آن‌که از تعمقی علمی و پژوهشی ژرف‌نگر برخوردار باشند؛ از ماهیتی افشاگرانه و سیاسی نشان دارند. ماهیتی سیاسی که در سطح باقی می‌ماند؛ و طبعاً تاریخ مصرف می‌پذیرد.

به موازات شیردل و به فاصله کوتاهی پس از او ناصر تقوایی در تلویزیون ملی ایران اقدام به ساخت مستندهایی می‌کند؛ که اگرچه به حوزه‌های موضوعی متفاوتی تعلق دارند؛ ولی در تمامی آن‌ها سویه سیاسی اجتماعی را می‌توان تشخیص داد. برخی از این آثار مشخصاً مستندهایی اجتماعی شمرده می‌شوند که در قالب یک مستند گزارشی سامان یافته‌اند. آثاری چون: **تاکسیمتر** (۱۳۴۶)، **نانخورهای بیسوادی** (۱۳۴۶) **آرایشگاه آفتاب** (۱۳۴۶)، تقوایی در **نخل** (۱۳۴۸) ضمن پرداختن به نخل جنوب از هر فرصتی سود می‌جوید تا هم‌چون استاد خود ابراهیم گلستان و به شیوه وی، نیشی به حاکمیت بزند. به‌عنوان نمونه می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که در آن به‌گونه‌ای مؤکد، حصیربافی یک خانواده فقیر جنوبی تصویر می‌شود. در یکی از نماهای این صحنه، زنی را می‌بینیم که گالنی را بر دوش حمل می‌کند که بر آن نشان شرکت ملی نفت ایران دیده می‌شود. به یاد بیاوریم نمای پایانی فیلم **آرایشگاه آفتاب** را که وقتی مرد عریضه‌نویس، به‌خاطر ظلمی که به او رفته عصبانی می‌شود؛ تقوایی با غلبه صدای آژیر ماشین پلیس از سرکوبی خبر می‌دهد که همین انتقاد خرد را هم بر نمی‌تابد.

با اوج گرفتن سیاست‌های پلیسی، همان انتقاد کوچک اما صریح هم از سینمای مستند رخت برمی‌بندد. یک چند مستندسازان به نمادگرایی روی می‌آورند. که با توجه به پیچیدگی تأویل و عدم امکان نمایش‌های عمومی متعدد، دیر یا زود کنار گذارده می‌شوند. مهر سکوت بر لب‌ها زده می‌شود؛ ولی آتشی که در دل‌ها شعله‌ور است هم‌چنان زیر خاکستر می‌پاید تا روزی از نو شعله برکشد.

با پیروزی انقلاب و وزش طوفان خشم ملت، این خاکسترها نیز کنار می‌روند؛ و آن اخگر فروزان، امکان شعله‌ور شدن می‌یابد. دیر یا زود همه دست‌ها، اندیشه‌ها و دوربین‌ها، در مناطق محروم به‌کار می‌افتد؛ و جریانی در مستندسازی اجتماعی ایران شکل می‌گیرد که اگرچه به پیشینه خود نظر دارد؛ لیکن از وجوهی نو به‌نظر می‌رسد. نو بودنی که بیش از همه وامدار تغییر شرایط اجتماعی

و دو دیگر اندیشه و هشیاری سازندگان این آثار است. بدین‌ترتیب دوران دیگری از حیات مستند اجتماعی ایران شکل می‌گیرد؛ که مایلم از آن با عنوان تجدید حیات مستند اجتماعی سینمای ایران یاد کنم.

این جریان، نخستین بار از تلویزیون شروع شد. تلویزیونی که دیگر وجه ملی نام خود را وانهاده و سیمای جمهوری اسلامی ایران خوانده می‌شد. در همان نخستین سال پیروزی انقلاب، ابراهیم مختاری، **خاویار** (۱۳۵۸)، **نان بلوچی** (۱۳۵۹)، **اجاره‌نشینی** (۱۳۶۱)، منوچهر مشیری **قروه** (۱۳۵۸)، **قصه ما** (۱۳۵۸)، **حدیث درد** (۱۳۵۸)، **با خاک... تا خاک** (۱۳۵۹)، فریدون جوادی، **اعتیاد و دادگاه‌های مبارزه با موادمخدر** (۱۳۶۴)، **زناشویی و طلاق** (۱۳۶۲)، کیومرث درمبخش، **شب** (۱۳۶۱)، **تلاش** (۱۳۶۱)، محمد تهامی‌نژاد، **شب میراب** (۱۳۶۰)، **مهاجران و بحران مسکن** (۱۳۶۱)، فریده شفایی، **نانی از گل** (۱۳۶۰)، رخشان بنی‌اعتماد، **تمرکز** (۱۳۶۵)،و...

به موازات تلویزیون، در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نیز تلاشی مشابه شکل می‌گیرد؛ که طی آن، محمدرضا اصلانی، **کودک و استثمار** (۱۳۶۱-۱۳۵۸)، محمدرضا مقدسیان، **کوره‌پزخانه** (۵۹-۱۳۵۸). عباس کیارستمی، **قضیه شکل اول، قضیه شکل دوم** (۱۳۵۸)، **همشهری** (۱۳۶۳) را می‌سازند.

در این فیلم‌ها گستره وسیعی از موضوعات و آسیب‌های اجتماعی مورد طرح قرار می‌گیرند. از استثمار کودکان و نوجوانان گرفته تا روابط شهروندی و بزهکاری ناگزیری که در کمین کودکانی است که سرپرستشان در پی کار و لقمه‌ای نان به تهران و یا هر کلان شهر دیگر پناه آورده است. و نیز فقری عمومی که بر برخی شهرستان‌های ایران حاکم شده است.

این موج خیلی زود فرو می‌نشیند؛ پیشروان آن با انتقال به شهرستان‌های دور دست مورد تأدیب قرار می‌گیرند. و خیلی زود و به فاصله کم‌تر از یک دهه این شور و اشتیاق با پراکنده ساختن عوامل اصلی آن، از هم گسیخته می‌شود. لیکن تفکر و اندیشه اجتماعی و نیز نیاز اجتماعی به تولید این فیلم‌ها را نمی‌توان مهار کرد. تفکر و اندیشه‌ای که بعدها و در دهه ۷۰ با قرار گرفتن در فضای مساعدی که فن‌آوری دیجیتالی مهیا کرده است، به‌گونه‌ای دیگر سر برمی‌دارد.

اهمیت این برهه از حیات سینمای مستند ما، به مراتب بیش‌تر از آن است که بتوان آن را در زمان بسیار کوتاه دو سانس سینمایی معرفی کرد؛ ضمن آن‌که تعدد وکمیت آثار، به مراتب فراتر از برنامه حاضر است. لیکن با پذیرفتنش ناگزیر این محدودیت کوشیدیم برنامه‌ای تدارک ببینیم که لااقل حاوی نمونه‌های مختلف و متنوعی از این حرکت باشد. فیلم‌های سانس نخست: **کودک و استثمار، کوره‌پزخانه** و **تمرکز** نشان از طرح دو مقوله استثمار و طرح مهاجرت‌های ناگزیر به تهران و کلان شهرها با نمایش پیامدهای مخرب آن است. ضمن آن‌که در خود بیان‌های سینمایی متفاوتی را به نمایش می‌گذارد. در سانس دوم با نمایش فیلم‌هایی چون **اجاره‌نشینی، اعتیاد و دادگاه‌های مبارزه با موادمخدر** کوشیدیم از سبک مستند بی‌واسطه، که با قابلیت‌های ویژه خود در طی این سال‌ها، از رشد چشمگیری برخوردار شده بود؛ نمونه‌هایی به‌دست دهیم. فیلم دیگر این سانس یعنی شب نمونه‌ای است از نگرشی شاعرانه و عاطفی در طرح مسائل اجتماعی. قطعاً نمونه‌های ارزشمند و مهم دیگری نیز داشتیم که یا به‌واسطه پاره‌ای محدودیت‌های نمایشی و یا به‌واسطه زمان نسبتاً بالایشان ناگزیر از کنار گذاشتن‌شان

شدیم. آثار ارزشمندی که بی‌شک در شکل‌گیری سینمای مستند اجتماعی این برهه نقشی غیرقابل انکار ایفاء نموده‌اند. اگر چه کوشیدیم در بخش گفت‌وگو به این آثار اشاره داشته باشیم ولی معترفیم که اندازه‌های اجتماعی سینمایی این آثار به مراتب از این حد بیش‌تر است. لذا با پوزش از سازندگان این آثار، از آن‌ها به‌خاطر افزودن آثار ارزشمندشان به گنجینه سینمای مستند ایران از یک‌سو و ایجاد فضایی هشیارانه، هشدار دهنده و نیز حق‌طلبانه، از سویی دیگر، سپاسگزاریم.

همایون امامی

راش‌ها مدام رنگ می‌بازند

سینمای مستند انقلاب ایران به تاریخ پیوسته، بی‌آن‌که تاریخ روشن و تعریف شده‌ای داشته باشد. بخش مهم تصاویر مربوط به انقلاب، به‌صورت راش‌های پراکنده در ارشاد و تلویزیون یا نزد افرادی که خودجوش و با انگیزه و شور و فردی در آن روزها تصویر گرفتند، خاک می‌خورد و رنگ می‌بازد.

حداقل دو گروه شناخته در ماه‌های پیش از انقلاب با دوربین‌های تلویزیون از وقایع انقلاب فیلم گرفتند و نگاتیوهای آن‌ها در لابراتوار و آرشیو تلویزیون جا گرفت.

محمود بهادری و منوچهر مشیری پیگیران آشنای این راه بودند. در فرهنگ و هنر آن زمان، از تصاویر خبری آن ماه‌ها، به همت حسینی ترابی فیلم «**برای آزادی**» تدوین و آماده شد که به لحاظ ساختار حرفه‌ای و پوشش کم‌تر سلیقه‌ای وقایع انقلاب، مهم‌ترین گزارش تصویری موجود از آن دوران است. اما از تصاویر متنوع و پراکنده در دست این و آن (سندهای مهم و نادیده انقلاب) کم‌تر نشانی باقی است و فعالیتی متمرکز برای دستیابی به این تصاویر کاری لازم و شایسته است (شاید یکی از برکات این هفته همت برای انجام این کار باشد). آن‌چه به‌عنوان تاریخ تصاویر دوره انقلاب ثبت شده، فیلم‌های بلند ساخته شده در یکی دو سال اول انقلاب است که اغلب آن‌ها در همان اوقات و در فضای راکد نمایش فیلم، در سینماها به‌نمایش در آمد: **سقوط ۵۷** باربد طاهری، **سند زنده** اصغر بیچاره، **به‌سوی آزادی** مسعود جعفری‌جوزانی، **لیلة‌القدر** محمدعلی نجفی، و **تپش تاریخ** اصغر شهدوست.

چند فیلم مهم هم در سال پس از انقلاب توسط چند فیلم‌ساز جست‌وجوگر و هوشیار ساخته شد که از مرز گزارش واقعیت فراتر رفتند و نمایشگر ذهنیت‌هایی هنرمندانه و مستقل از تب و تاب‌گذران آن دوره بودند: **قضیه شکل اول، شکل دوم**، عباس کیارستمی، **جست‌وجو** امیر نادری و **تازه‌نفس‌ها** کیانوش عیاری.

در سال‌های پس از انقلاب تا امروز، با راش‌ها و تصاویر انقلاب به‌عنوان مواد آرشیوی کاری انجام نگرفته، جز تکرار مداوم معدود تصاویری از آن روزها در برنامه‌های بهمن‌ماه هر سال سیمای جمهوری اسلامی ایران.

فیلم‌سازان آشنای آن سال‌ها (کامران شیردل، محمدرضا اصلانی...) نیز از ماه‌های انقلاب گزارش تهیه کردند که هیچ‌کجای ایران به‌نمایش در نیامدند و این امید است که در این هفته شاهد نمایش آن‌ها باشیم.

حاصل ارتباط نمایش مستند با واقعه‌ای با ابعاد تاریخی و جهانی، چرا این چنین معدود و پراکنده است؟ این امر را می‌توان به جنس سینمای دهه‌های ۴۰ و ۵۰ مربوط دانست که بیش‌تر سینمایی هنری و تجربی، و یا ایران‌شناسانه و گذشته‌گرا و نهایتاً در دایره مردم‌شناسی می‌گذشت و با شرایط جامعه و دوره درگیر نبود، یا به تسلط تلویزیون بر سینمای مستند دهه ۵۰ و روحیه

روزافزون و ماه‌های انقلاب یا به رابطه دولتمردان جدید با مقوله سینما و منازعات عقیدتی و سیاسی دم‌افزون روزها و ماه‌های پس از انقلاب و نهایتاً بروز جنگ ایران و عراق و تحت‌الشعاع قرار گرفتن موضوع‌ها و گونه‌های دیگر مستندسازی، بررسی این علل، یا عوامل دیگر، در این روز از این هفته آغاز خواهد شد (اما واقعاً انجام نخواهد گرفت).

کلانتری سینمای مستند جنگ، جنگ تنها در جبهه نبود وقتی از دوره شکوفای سینمای مستند اجتماعی سال‌های اول انقلاب به سینمای مستند جنگ می‌رسیم اولین سؤال این است که به‌رغم اتصال نزدیک این دو دوره، چرا فیلم‌سازان دوره قبل، به‌طور پیگیر در فضای دوره جنگ فیلم نساختند؟

عمده‌شدن با اعتقادی - دینی جنگ، در قیاس با جنبه‌های میهنی و اجتماعی آن می‌تواند سبب این دوره به‌حساب آید. در سال ۱۳۶۲ آن بخش از فیلم‌سازان جرگه سینمای اجتماعی که کارمند تلویزیون بودند از تهران به شهرستان‌ها (منتقل) شدند. مرتضی آوینی که در یکی دو سال اول انقلاب در فضاهای روستایی فیلم مستند می‌ساخت به سینمای جنگ گذر کرد و در مسیری که به آن معتقد بود تا لحظه مرگ نمادینش پیگیر و بی‌انقطاع فیلم ساخت و تنها جریان ماندگار سینمای مستند جنگ از او و همراهانش جان گرفت و زنده ماند (این دوره در فعالیت‌های پیگیر نهاد (روایت فتح) معرفی شده است).

دیگر جریانات سینمای مستند جنگ یا فیلم‌های خبری، گزارشی، تبلیغی، تلویزیونی و دیگر نهادها از جبهه و جنگ یا فیلم‌های حماسی و اسطوره‌پرداز فیلم‌سازانی چون جواد شمقدری و جمال شورجه (**ساحل نخل‌های سرخ**، **صدای پای نور**...) یا گزارش‌هایی از موضوع‌ها و آدم‌های پشت جبهه (عمدتاً درباره آوارگان جنگ).

جدا از این جریان‌ها به فیلم‌سازان و فیلم‌های خاص می‌رسیم: مهدی مدنی که فیلم بلند **پل آزادی** او حرفه‌ای‌ترین و سازمان‌یافته‌ترین گزارش از جبهه‌های جنگ است (او از آدم‌های حاشیه جبهه هم فیلم ساخت) محمود نورائی، **اپراتوریسم و مظفر عکاس** محمدرضا اسلاملو و **آبادان، شهر مظلوم** محمود بهادری و **خرمشهر، شهر خون**، **شهر عشق** عزیزاله حمیدنژاد و **زندگی در ارتفاعات** محمد تهامی‌نژاد و سه فیلم او از سه دوره شروع تا پایان جنگ **دی‌ماه ۵۹ در بوشهر**، **از هامون تا هویزه** و **بازگشت**) و فیلم **جست‌وجو** امیر نادری...

فضای مهم دیگر سینمای مستند جنگ حضور پیگیر و رشادت‌های فیلم‌برداران حرفه‌ای جبهه‌ها بود که حاصل آن در مجموعه (**روایت فتح**) و در برنامه‌ای که توسط یکی از آنان (محسن قیصری) پس از جنگ در تلویزیون تهیه و پخش شد به‌نمایش درآمده است.

سینمای مستند جنگ می‌توانست به نحوی هدفمند (مثلاً در قالب مجله‌های تصویری) به ارتباط جبهه و پشت جبهه یاری رساند و از این طریق بخش مهمی از روحیه و رفتار و زندگی مردم را در روزها و دوران جنگ ثبت کند اگر دانش و خواست این منظور وجود داشت (و این ساز و کار به‌طور گسترده و برنامه‌ریزی شده در جنگ‌جهانی دوم در امریکا شکل گرفت و ثمر داد) سینمای مستند جنگ می‌توانست به حضور مستندسازان حرفه‌ای بینجامد و تک جرقه‌های یاد شده را به جریان‌های مؤثر ماندگار تبدیل کند سینمای مستند جنگ می‌توانست از زندگی پشت جبهه در شهرها و روستاها (در خانه‌ها و خانواده‌ها، مدارس، مزارع، کارخانه‌ها، ادارات و بیمارستان‌ها...) اسناد ماندگار باقی بگذارد این همه انجام

نشد و ما امروز از زندگی اجتماعی و فرهنگی جامعه ایرانی در دوران حساس و اثرگذار جنگ کم‌تر سند تصویری در دست داریم.

کار بسیار مهم دیگر که همگی ما از آن نما فیلم، تکیه به آرشیو گسترده (هر چند پراکنده) راش‌های جنگ در نهادهای مختلف، به‌عنوان گنجینه‌ای غنی برای تولید فیلم‌های محققانه و حرفه‌ای است، فیلم‌هایی که در مسیر گفت‌وگوی جامعه امروز ما با دورانی مهم از تاریخ خود می‌توانند برانگیزاننده و تفکرساز باشند.

عنوان: جهان نو و سینمای مستند ایران

- موضوع: بررسی محتوایی و تحلیل پیامدها یا مسائل جهانی و داخلی بر سینمای مستند و به‌خصوص سینمای مستند ایران، در اوایل دهه هفتاد تاکنون.

- روش بررسی: ابتدا یک موضوع، دیدگاه، فلسفه رایج، تحول تکنیکی و یا گرایش عمومی در سطح جهان مطرح شده، سپس عواقب و تأثیرات آن در مقیاس کلان بررسی می‌شود. هم‌چنین تحولات تکنیکی و صنعتی مربوط به سینما و تأثیر آن بر سینما مستند در سطح جهان بر شمرده شده می‌شود. در مرحله اصلی بحث بازتاب این جریان‌های مختلف جهانی به ایران و به خصوص سینمای مستند ایران ذکر می‌شود. در بخش اصلی تکیه بر نگرش محتوایی و فلسفی بر عواملی است که سینمای مستند امروز ایران را شکل می‌دهند. عوامل تأثیردهنده به سه دسته بیرونی یا جهانی، درونی یا ایرانی و تأثیر مضاف آن‌ها بر یکدیگر تقسیم‌بندی شده‌اند و هر کدام در ارتباط با سینمای مستند کالبد شکافی می‌شود.

- تذکر: در جریان بحث مبنای مستند ایران است و هر فلسفه، تکنیک و به‌طور عمومی پدیده‌ای در ارتباط با این موضوع محوری بررسی می‌شود.

- عناوین اصلی بحث
- جهانی
- جهان تک قطبی و فروپاشی شوروی
- نگرش پست‌مدرنیسم
- دهکده جهانی
- هویت فردی و کثرت انسانی
- شهرها به‌عنوان تجمع فضاهای عمومی
- زنان و دیدگاه فمینیسم - رادیکالیسم.
- جوانان و خواسته‌های آن‌ها
- گسترش صنایع و تکنولوژی
- توریسم
- تنوع و تکثیر
- ایرانی
- پایان جنگ و دوران سازندگی
- دوم خرداد و اطلاحات
- ایران جوانترین کشور جهان
- زنان در جامعه
- تهران ابرشهر ایران
- مرزها باز می‌شوند
- سینمای مستند جهان
- ظهور شبکه‌های مختلف ماهواره‌ای
- نظریه‌های مدرن سینمای مستند
- پدیده‌ای به‌نام گزارش خبری - مستند خبری
- اطلاعات از طریق رسانه مجازی
- نظام اسپانسرها و جشنواره‌ها
- وامداری سینمای داستانی از مستند
- جنسیت و خشونت جهانی
- سینمای مستند ایران

- اهمیت سینمای نوین ایران در جهان
- تأثیر متقابل محدودیت‌ها در ایران
- جنسیت و خشونت ایرانی
- موضع‌گیری تلویزیون ایران نسبت به مستند
- دانشگاهی شدن سینما
- جذابیت پنهان حادثه
- موضوع ساختار می‌سازد
- فمینیست ایرانی
- مخاطب خاص
- دوربین به مثابه قلم
- دوربین دارم پس هستم.

جهان نو و سینمای مستند ایران

دوره ۷۳ تا ۸۳

تاریخ‌نگاری سینما در ایران در مراحل ابتدایی خود به‌سر می‌برد. این حرف به معنای نادیده گرفتن کوشش‌هایی که در این زمینه به‌عمل آمده نیست، چرا که وضعیت تاریخ‌نگاری فیلم و هنر در ایران بازتابی از شرایط عمومی تحقیق و تفحص در این حوزه‌هاست. تاریخ سینمای مستند نیز وضعیت بهتری ندارد. در اوائل دهه پنجاه حمید نفیسی کتاب دو جلدی سینمای مستند را برای تدریس کلاس‌های مستندسازی نوشت که جلدی از آن به سینمای مستند ایران اختصاص یافته است. با توجه به زمان نگارش کتاب که حدود سی سال از آن می‌گذرد، آشکار است که این کتاب نمی‌تواند تصویری جامع از سینمای مستند ما ترسیم کند. فرهنگ فیلم‌های مستند مسعود مهرابی را هم داریم که همان‌طور که عنوانش می‌گوید تاریخ سینما نیست بلکه می‌کوشد فهرست حتی‌الامکان جامعی از فیلم‌های مستند ایران باشد. مهم‌ترین (و متأسفانه مهجورترین) کوشش در زمینه نگارش تاریخ سینمای مستند ایران کتابی است که همین اواخر در سال ۱۳۸۱ توسط انتشارات سروش منتشر شده است: سینمای مستند ایران، عرصه تفاوت‌ها نوشته محمد تهامی‌نژاد. کتاب تهامی‌نژاد شروع خوبی است و تا اواخر دهه هفتاد را پوشش می‌دهد. اما کامل نیست. برنامه‌ای که انجمن مستندسازان وعده آن را در دی‌ماه داده است، می‌تواند آغاز کوششی جمعی برای نگارش تاریخ سینمای مستند ایران با نگاهی تحلیلی باشد. قرار است در یک هفته هر روز دوره‌ای از تاریخ سینمای مستند ایران - از سال‌های آغازین آن (سینماتوغراف) گرفته تا زمان حاضر (سینما دیجیتال) - با نمایش فیلم‌هایی از آن دوره طی جلسه‌ای مورد بحث و بررسی قرار گیرد. در مورد دوره‌های دیگر هر یک کم یا بیش چیزهایی نگاشته شده است، اما سینمای مستند سال‌های اخیر که شکل عمومی آن به‌شدت متأثر از به میدان آمدن تکنولوژی جدید دوربین ویدئویی دیجیتال و تدوین غیرخطی دیجیتال است،هرگز به‌عنوان یک دوره تاریخ مورد بحث قرار نگرفته است. به راستی نیز این دوره هنوز تاریخ نیست، بیش‌تر زندگی جاری است، اما این امر نباید مانع از کوشش‌های اولیه برای تبیین ویژگی‌های آن به جزییات تکنولوژی جدیدی که فیلم‌سازی مستند را وارد دوره جدیدی کرده است. چیزی نمی‌گویم و بیش‌تر به این می‌پردازم که این تحول فنی چه تغییرات در زیبایی‌شناسی و گزینش‌های موضوعی سینمای مستند ما به‌وجود آورده است.

روشن است که سازمان تولید فیلم تابعی است از رشد نیروهای تولید این صنعت. با ارزان شدن وسایل تولید و امکان مالکیت تولیدکننده اصلی (فیلم‌ساز) بر وسایل تولید و توزیع (دوربین، تجهیزات و صداگذاری، امکانات

بازاریابی و نمایش)، سازمان تولید فیلم هم به کلی دگرگون می‌شود. چه بسا دیگر نیازی به سرمایه‌گذار و تهیه‌کننده جداگانه وجود ندارد و فیلم‌ساز خود می‌تواند تهیه‌کننده خود باشد. نقش عوامل توزیع (شرکت‌های پخش فیلم، سالن‌های سینما) هم محدود می‌شود. علاوه بر این، سبک شدن و کوچک شدن وسایل تصویربرداری باعث می‌شود تقسیم کار تولید فیلم دگرگون شود. با امکانات دیجیتالی حتی یک نفره هم می‌شود فیلم را تصویربرداری کرد. در نهایت گروه سه نفره‌ای مرکب از کارگردان، تصویربردار و صدابردار، می‌توانند مرحله تصویربرداری را به انجام برسانند و ناگفته پیداست که این امر تا چه اندازه از فضای تکنولوژیک محیط می‌کاهد و چه تأثیر مثبتی می‌تواند روی رابطه صمیمانه کارگردان و موضوع داشته باشد، نکته‌ای که در فیلم‌سازی مستند بسیار مهم است.

با سهل و شخصی شدن فیلم‌سازی تا این درجه، مراحل تحقیق و ساخت، به‌عنوان دو مرحله در پی هم در فیلم‌سازی مستند، مورد تردید قرار می‌گیرند، چرا که در همان مرحله تحقیق می‌توان دوربین را هم برد و تصویر هم گرفت و چه بسا با همین تصاویر بتوان فیلم را ساخت. هستند فیلم‌سازانی که از همان ابتدا با دوربین به موضوع یورش می‌برند و فیلم‌سازی و تحقیق را یک چیز می‌دانند، نه دو مرحله از یک فرایند. البته این امر تنها شیوه ممکن نخواهد بود، چرا که بسیاری از مستندسازان معتقدند پیش از پژوهش‌های متنی و پرس‌وجوهای میدانی فارغ از شکل فیلم، نباید دوربین را وارد کار کرد.

سهل شدن فیلم‌سازی در نخستین گام این شبهه را به‌وجود می‌آورد که هر کس می‌تواند فیلم بسازد و بنابراین مفهوم مؤلف به‌عنوان خالق اثر از ارزش و اعتبار می‌افتد. اما اندک تعمقی نشان می‌دهد که اتفاقاً خلاق این درست است. هر چه ابزار فیلم‌سازی به قلم نزدیک می‌شود، به این معنا که کمابیش مثل قلم که در دسترس همگان است سهل‌الوصول می‌شود، به همان نسبت اهمیت شخصیت و ذوق هنرمند به‌عنوان خالق اثر افزایش پیدا می‌کند. همان‌طور که وفور قلم باعث نمی‌شود همه نویسنده باشند، سهولت فیلم‌سازی هم باعث نمی‌شود همه فیلم‌ساز هنرمند گردند. برعکس، با سهل شدن وجه فنی فیلم‌سازی، اندیشه و خلاقیت فردی اهمیت بیش‌تری پیدا می‌کند. دیگر هیچ صنعت‌کار نمی‌تواند با بالیدن به توانایی‌های فنی‌اش، خود را هنرمند بداند. پیشرفت فنی تجهیزات فیلم‌سازی هر روز بیش از پیش روند تولید فیلم را به فرایند فرمی، فکری و زیبایی‌شناختی ناب دگرگون می‌سازد.

در این راستا خطر بالقوه‌ای که فیلم‌ساز هنرمند را تهدید می‌کند تن دادن به تنبلی فکری است. چون ماده خام ارزان است و چون گروه فیلم‌سازی کوچک است، چه بسا کارگردان مقدار زیادی راش می‌گیرد، بدون این‌که بداند با آن‌ها چه می‌خواهد بکند. زیادی ماده خام در مرحله تدوین می‌تواند به از بین رفتن نقشه و طرح از پیش موجود بیانجامد و در نهایت بی‌شکلی به بار آورد. امری که چیزی جز به پرسش کشیدن مفهوم مؤلف به‌عنوان پدیدآورنده اثر نخواهد بود.

فیلم‌سازی دیجیتال چه تأثیری روی موضوع فیلم‌ها می‌گذارد؟ بر اساس آن‌چه در میان مستندسازان جوان خود می‌بینیم، با رواج فیلم‌سازی با دوربین ویدئویی دیجیتال، دست‌کم دو ژانر مستند اهمیت بیش‌تری پیدا کرده‌اند: نخست فیلم‌های اجتماعی یا خیابانی. فیلم‌ساز و گروهش دوربین را به دست می‌گیرند و به‌سراغ بی‌خانمان‌ها، معتادها، بیکارها و غیره می‌روند و زندگی

فلاکت‌بار لایه‌های فرودست جامعه را به تصویر می‌کشند. این فیلم‌ها، در آغاز کار، برای سینمایی چون سینمای ما که مستندسازی‌اش از مسائل اجتماعی معاصر فاصله گرفته است بسیار جذاب‌اند. اما در ادامه کار تازگی خود را از دست می‌دهند، مگر این‌که فیلم‌ساز اندیشه‌ای فراتر از افشاگری اجتماعی صرف بر فیلمش بیافزاید. به هر رو نکته این‌جاست که ساخت این فیلم‌ها معلول سهل‌الوصول شدن وسایل تولید فیلم و ساده شدن فرایند فیلم‌سازی است. تنها با گروه کوچک، ماده خام ارزان (فارغ از نگرانی هدر رفتن نگاتیو) و دوربین‌هایی که در نور کم می‌توانند فیلم بگیرند، می‌شود این فیلم‌ها را ساخت.

ژانر دیگر نوعی فیلم زندگی‌نامه‌ای است؛ فیلم‌هایی که زندگی یک آدم (و نه لزوماً آدمی سرشناس) در کانون آن‌ها جای دارد. امکانات دوربین ویدئویی دیجیتال به فیلم‌ساز کمک می‌کنند در شرایطی صمیمانه وارد زندگی یک آدم شود و زندگی‌اش را به تصویر برگرداند. فیلم‌هایی چون **پرنیان** (ارد عطارپور)، **مکرمه، خاطرات و رؤیاها** (ابراهیم مختاری) و **سنگ قبری برای اردشیر** (رضا بهرامی‌نژاد) از این دست فیلم‌ها هستند. در این‌جا امکان گرفتن مقدار زیادی فیلم از خانه و زندگی و حرف‌های یک آدم بدون ترس از محدودیت‌نگاتیو و بدون نورپردازی پیچیده که می‌تواند به رابطه صمیمانه فیلم‌ساز با موضوع لطمه بزند، مزیتی است که به فیلم‌ساز حق انتخاب افزون‌تری در مرحله تدوین می‌دهد.

وجه اشتراک هر دو ژانر یاد شده این است که آدم در کانون آن‌ها جای دارد؛ موضوعی که مدت‌های مدید حضورش در فیلم‌های مستند ایرانی رنگ باخته بود یا به حضوری بدون حرف و رسمی بدل گشته بود. ما این انسان‌گرایی نوین را مدیون تحول تکنولوژیک هستیم.

امکان گرفتن حجم عظیمی از تصویر از موضوعی که مورد علاقه فیلم‌ساز قرار می‌گیرد، امکان بالقوه‌ای در خود نهفته دارد که تاکنون کم‌تر مورد توجه و بهره‌برداری قرار گرفته است و آن درآوردن چند فیلم از میان انبوه راش‌ها یا ورسیون‌های مختلف از یک فیلم است. این امر، چنان‌که متداول شود، می‌تواند مفهوم اثر هنری را به‌عنوان پدیده‌ای یکه مورد تردید قرار دهد.

مسلماً در فیلم‌هایی که با ویدئو دیجیتالی ساخته می‌شوند دوربین روی دست و دوربین سیال بیش‌تر حضور دارد، کلام (و به‌خصوص کلام زنده آدم‌ها) نقش مهم‌تری دارد. در برخی از فیلم‌ها تدوین بسیار مهم است (مثلاً در فیلم **تباکی**، کار بهمن کیارستمی) و در تعداد زیادی از فیلم‌ها فیلم‌ساز یا گروه فیلم‌سازی با صدا یا با تصویر حضور دارند.

فیلم‌های کاخ گلستان
کارگردان:

اسقف اعظم تبریز
کارگردان: جانی باغداساریان

اسکی
کارگردان: ابراهیم معتمدی، گاستون کاتی‌یار
۱۶میلی‌متری - سیاه و سفید
* مسابقه اسکی در پیست شمال تهران.

(عکس‌های ۲۲و ۲۳و ۲۴)
غذا و سلامتی

کارگردان:

یک کلاس خوب
کارگردان:

مروارید دریای خزر
کارگردان: محمد آلادپوش
فیلم‌بردار: حسن یزدانی، محمد آلادپوش
صدابردار: حسین حسینی
تدوین: نازنین مفخم
محصول: شرکت بازرگانی شیلات ایران
۳۵میلی‌متری - رنگی - ۲۰دقیقه
* معرفی نحوه تهیه خاویار از ماهی خاویار در مرکز تولید این محصول در شمال ایران

یک آتش
کارگردان:

گنج‌های پنهان
کارگردان:

فیلمی از عطارپور
کارگردان:

(عکس شماره ۸ و ۹ و ۱۰)
خانه سیاه است
کارگردان: فروغ فرخزاد
فیلم‌بردار: سلیمان میناسیان
صدابردار: هراند میناسیان، امیر کراری
تدوین: فروغ فرخزاد
محصول: سازمان فیلم گلستان
۳۵میلی‌متری - سیاه و سفید - ۲۰دقیقه
* نگاهی شاعرانه به زندگی غم‌انگیز جذامیان ساکن در جذامخانه بابا داغی تبریز، نگاهی به یک اجتماع بسته و محروم.

تخت جمشید
کارگردان: فریدون رهنما
تدوین: فریدون رهنما
۱۶میلی‌متری - سیاه و سفید
* مستندی شاعرانه، نمایش‌دهنده بخش‌هایی از تخت‌جمشید همراه با موسیقی ایرانی و جلوه‌های ویژه تصویری برای بازگویی.

نیشدارو
کارگردان: منوچهر انور
محصول: مؤسسه سرم‌سازی رازی
۱۶میلی‌متری - رنگی - ۲۸دقیقه

پ مثل پلیکان
کارگردان: پرویز کیمیاوی
فیلم‌بردار: محمد زرفام
صدابردار: حیدر نخعی
تدوین: فریده عسگری
محصول: قسمت پژوهش، سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران
۱۶میلی‌متری - سیاه و سفید - ۲۶دقیقه
* آسید علی میرزا پیرمرد گوشه‌گیر علاقه‌مند است تا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

الفبا را به کودکان بیاموزد...

ریتم
کارگردان: منوچهر طیاب
فیلم‌بردار: نقی معصومی و دادور
صدابردار: قاسم آغاسی
تدوین: منوچهر طیاب
۳۵میلی‌متری - سیاه و سفید - ۱۰دقیقه
* روش نواختن ضرب توسط حسین تهرانی با استفاده از زبان سینمایی.

قره کلیسا
کارگردان: منوچهر طیاب
۳۵میلی‌متری - سیاه و سفید - ۱۲دقیقه
* آداب و رسوم مذهبی مسیحیانی که همه ساله برای نیایش به قره کلیسا می‌آیند.

شقایق سوزان
کارگردان: هوشنگ شفتی
فیلم‌بردار: پطروس پالیان
صدابردار: سیروس شبدیز، بهرام دارابی
تدوین: پرویز مشعوف
محصول: اداره کل تولید فیلم سازمان سمعی و بصری هنرهای زیبای کشور
۳۵میلی‌متری - رنگی - ۲۴دقیقه
* زندگی عشایر بختیاری و کوچ چادرنشینان از ییلاق و قشلاق

خارک
کارگردان: مصطفی فرزانه
فیلم‌بردار: مهدی منعمی
صدابردار: ایرج رحیمی‌پور
تدوین: ماه طلعت میرفندرسکی
محصول: اداره کل امور سینمایی وزارت فرهنگ و هنر
۳۵میلی‌متری - سیاه و سفید - ۱۸دقیقه
* تاریخچه‌ای از خارک قبل و بعد از گسترش تأسیسات صنعت نفت.

گود مقدس
کارگردان: هژیر داریوش
فیلم‌بردار: مازیار پرتو
صدابردار: حسن مصلحی
تدوین: روح‌الله امامی
محصول: اداره کل امور سینمایی وزارت فرهنگ و هنر
۳۵میلی‌متری - رنگی - ۱۶دقیقه
* ظرافت‌های ورزش باستانی در زورخانه را بیان می‌کند.

معماری اسلامی ایران (دوره صفویه)
کارگردان: منوچهر طیاب
فیلم‌بردار: نقی معصومی
صدابردار: سیروس شبدیز و صادق عالمی
تدوین: کاظم راجی‌نیا
محصول: اداره‌کل تولید فیلم و عکس وزارت فرهنگ و هنر
* با نمایش بناهایی چون آرامگاه شیخ‌صفی‌الدین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اردبیلی و... تاریخچه‌ای از معماری ایران در دوره صفویه را به‌دست می‌دهد.

بلوط
کارگردان: غلامحسین طاهری‌دوست
۱۶میلی‌متری - سیاه و سفید - ۲۴دقیقه
* کوچ عشایر ایران در ایلات بختیاری کهکیلویه و چگونه استفاده از میوه درخت بلوط برای تهیه‌نان.

پیکان
کارگردان:

اربعین
کارگردان: ناصر تقوایی
فیلم‌بردار: مهرداد فخیمی
صدابردار: حیدر نخعی
تدوین: ناصر تقوایی
محصول: سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران
۱۶میلی‌متری - رنگی - ۲۲دقیقه
* تأکید بر روی مراسم نوحه‌خوانی و سینه‌زنی آهنگین و پرشور عزاداران است.

جشن سده
کارگردان: منوچهر عسگری‌نسب
فیلم‌بردار: نعمت حقیقی
صدابردار: محمود هنگوال
تدوین: هادی صابر
محصول: سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران
۱۶میلی‌متری - سیاه و سفید - ۲۵دقیقه

جشن سده
کارگردان: منوچهر عسگری‌نسب
فیلم‌بردار: ابوالقاسم ناسوتی، علی هجرت، مهدی حسابی
صدابردار: علی‌اصغر وکیلی
تدوین: فرخ چوبکر
محصول: سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران
۱۶میلی‌متری - رنگی - ۲۳دقیقه
* درباره جشن‌های زرتشتیان به‌ویژه جشن سده.

موج و مرجان و خارا
کارگردان: ابراهیم گلستان و آلن پندری
فیلم‌بردار: بیل راسل، شاهرخ گلستان، فیلیپ‌لا
صدابردار: محمود هنگوال، هراند میناسیان، صمد پورکمالی
تدوین: ابراهیم گلستان، آلن پندری
محصول: سازمان فیلم گلستان
* عملیات برای توسعه نفت‌خیز گچساران و رساندن خط لوله نفت آن به خارک و احداث بندر صدور نفت جزیره خارک...

کوره‌پزخانه
کارگردان: محمدرضا مقدسیان
فیلم‌بردار: فیروز ملک‌زاده
صدابردار: چنگیز صیاد
تدوین: ابراهیم مختاری
محصول: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
۱۶میلی‌متری - رنگی - ۴۱دقیقه

* شرح استثمار کودکان کارگر در کوره‌پزخانه‌ها

تمرکز
کارگردان: رخشان بنی‌اعتماد
فیلم‌بردار: محمود بهاری
تدوین: پریچهر ممتحن
محصول: شبکه اول سیما
۱۶میلی‌متری - رنگی - ۳۳دقیقه
* سیل مهاجرت‌ها به دلیل تمرکز امکانات در تهران.

اجاره‌نشینی
کارگردان:

اعتیاد و دادگاه‌های انقلاب
کارگردان:

شب
کارگردان: کیومرث درم‌بخش

روایت فتح
کارگردان:

زندگی در ارتفاعات
کارگردان: عزیزالله حمیدنژاد
فیلم‌بردار: احمد قانعی
صدابردار: اصغر رسول‌نیا
تدوین: ژیلا حدائق
محصول: واحد جنگ شبکه اول سیما
۱۶میلی‌متری - رنگی - ۴۸دقیقه
* زندگی رزمندگان در ارتفاعات پر برف کردستان عراق و مبارزه با پدیده‌های طبیعی.

برای آزادی
کارگردان: حسین ترابی
فیلم‌بردار: بهرام ری‌پور، کریم دوامی، ابراهیم قاضی‌زاده و...
صدابرداران: محمدصادق عالمی، اسحاق خانزادی، محمدرضا دلپاک، پرویز امیرافشاری
تدوین: بهرام ری‌پور
محصول: وزارت فرهنگ و هنر،مرکز سینمایی و سمعی و بصری کشور
۳۵میلی‌متری - رنگی - ۱۱۶دقیقه
* گزارش تصویری از حوادث مهم روزهای انقلاب در سال ۱۳۵۷، هم در جبهه انقلاب و هم در جبهه حکومت سلطنتی.

پل آزادی
کارگردان: مهدی مدنی
فیلم‌برداران: فرهاد صبا، محمد داوودی، محمد زرفام، عظیم جوانروح، عطاالله حیاتی، فریده پاک، منوچهر مشیری، رضا کامرانی و...
صدابرداران: اصغر وکیلی، علی اصغری، محمد کرمانی، علی نجفی و...
تدوین: حسن قشقایی
محصول: واحد جنگ شبکه اول سیما
۳۵میلی‌متری - رنگی - ۹۰دقیقه
* برای آزادسازی خرمشهر از دست عراقی‌ها از جمله فعالیت‌های مختلفی که انجام گرفت یکی هم ساختن

پلی بر روی رودخانه کارون بود، پلی که به پل آزادی شهرت یافت. ■

پی‌نوشت‌ها

۱. دکتر شهریار عدل، آشنایی با سینما و نخستین گام‌ها در فیلم‌برداری و فیلم‌سازی در ایران فصلنامه طاووس، شماره‌های ۵و۶ پاییز ۱۳۷۹ صص ۵۸ تا ۱۲۷.

۲. راهنمای نمایش فیلم سینماتک، موزه هنرهای معاصر تهران پاییز ۱۳۸۳ گفت‌وگوی واقعیت و خیال محمد تهامی‌نژاد ص ۸۶.

۳. ریچارد میران بارسام سینمای مستند ترجمه مرتضی پاریزی، انتشارات فیلم‌خانه ملی ایران ۱۳۶۲ صفحه ۸۶.

۴. اطلاعیه فرمانداری نظامی تهران ۱۳ شهریور ۱۳۲۰ به نقل از سالنامه پارس که تذکر می‌دهد مردم تهران فیلم‌بردارها را با افراد نظامی اشتباه نگیرند.

۵. درباره جانی باغداساریان رجوع شود به «ارامنه و سینمای ایران» انتشارات موزه سینمای ایران، تابستان ۱۳۸۳.

۶. به نوشته فرهنگ فیلم‌های مستند سینمای ایران نوشته مسعود مهرابی، این اداره به تنهایی ۴۰۲ عنوان از این دست فیلم‌ها (اخبار) را طی ده سال ۱۳۳۳ تا ۱۳۴۲ تهیه و نمایش داد. (صفحه۱۱ مقدمه)

۷. رجال‌شناسی، جلد دوازده تاریخ جوان، تهیه و تنظیم گروه پژوهش انتشارات جهان کتاب ص ۶۲.

۸. مسعود بهنود، از سید ضیاء تا بختیار، ص ۳۹۸.

۹. رجوع شود به نقدی بر سیر تحولی گفتار در سینمای مستند ایران، نوشته همایون امامی (اداره کل پژوهش‌های سیما - ۱۳۸۲). سینمای مستند ریچارد میران بارسام (ترجمه مرتضی پاریزی، صفحه ۲۷۶) و نگاهی به تاریخ سینمای مستند ایران نوشته محمدسعید محصصی کاتالوگ چهارمین جشنواره بین‌المللی ویدئو و فیلم سوره اردیبهشت ۱۳۷۶ اصفهان.

۱۰. سال‌ها پیش دکتر حمید نفیسی با انتشار کتاب سینمای مستند در دانشگاه آزاد پیشتاز بود. غلام حیدری پژوهشگر سخت‌کوش درباره مستندهای امیر نادری، ناصر تقوایی و فروغ فرخزاد کتاب‌های سودمندی فراهم آورد. محمدرضا اصلانی بحث نظری در مجله نقد سینما را پر رونق‌تر کرد. چهارمین جشنواره سینمای اجتماعی آبادان ۱۳۸۱ به نکوداشت خسرو سینایی اهتمام ورزید. انجمن مستندسازان به بزرگداشت سینماگر شاعر، نصیب نصیبی همت گمارد. همایون امامی (با مقاله‌ها و کتاب **پس قصه** درباره ده فیلم مستند ایرانی)، سعید محصصی (با مقاله‌هایش و حضور جدی در جشنواره فیلم‌های صنعتی اصفهان) و رویرت صافاریان، نوشتن درباره سینمای مستند را گرم نگهداشتند. منوچهر طیاب فیلم‌نامه و تجربیات ارزشمند خود در تولید فیلم **همراه باد در دل تنهایی کویر** را در انتشارات مرکز گسترش سینمای مستند ایران به چاپ رساند. ۲۵ سال سینمای مستند ایران گزیده فیلم‌های مستند نوشته پیروز کلانتری از انتشارات موزه سینما - ۱۳۸۲ است. دکتر ضابطی جهرمی با ترجمه تاریخ سینمای مستند اریک بارنو، خواننده ایرانی را در رودررویی مستقیم با یک اثر تاریخی - نظری قرار داد. بحث فلسفی و زیبایی‌شناختی بابک احمدی درباره واقعیت و سینما در خانه سینما، دریچه تازه‌ای گشود و این روند به‌سود شناخت بهتر این سینما ادامه دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی