ساختار روایت شاعرانه در فیلمنامه فیلم مستند باد صبا

مجتبی چراغ سحر[۱*]، شهربانو میرسلطانی[۲]
۱- دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشکده تحصیلات تکمیلی، دانشگاه بوشهر، ایران
۲- گروه هنر، دانشکده تحصیلات تکمیلی، دانشگاه بوشهر، ایران
Cheraghsahar6688@gmail.com

چکیده

فیلم شاعرانه با بکارگیری زبان رمزه و تمثیلی، ایجاد ابهام در تصاویر و پیچیدگی در ساختار روایت، در تلاش است تا از سطح تجربیات روزمره زندگی، فراتر رودو تماشاگرانش را به اندیشیدن و تحلیل پدیده های پیرامونشان وادا کند. فیلم شاعرانه فیلمی آوانگاردو تجربه گراست که رعایت هیچ قاعده و قالبی را در حیطه سبک ها و ژانرهای هنری بر نمی تابد و آزادانه از بسیاری از سبک ها بهره می گیرد تا به زیباشناسی و زبان بصری تازه ای دست یابد. ایجاد فضاهای دراماتیک،دقت فراوان در ترکیب بندی نماها، حرکات روان و سیال دوربین تدوین غیره متعارف، توجه دقیق به جنبه های تجسمی تصویر و عناصر گرافیکی نور، رنگ، حجم، بافت پلان ها و ... از ویژگی های مشترک فیلم های شاعرانه اند که میشود گفت تمام آن رو در فیلم مستند باد صبا می‌توان دید. سینمای شاعرانه، سینمایی پرسشگری و پرسش آفرین است.

واژگان کلیدی: باد صبا، مستن ، روایت شاعرانه، سینما

۱- مقدمه

مستند شاعرانه آثاری هست که در ساخت و پرداخت آن‌ها از لحن و زبانی شاعرانه بهره گرفته شده باشد. زبان شاعرانه با زبان نثر، متفاوت است؛ شعر نوعی جوشش درونی است که از منطق روایی پیروی نمی‌کند، بنابراین سازنده‌ی یک اثر مستند شاعرانه به‌طبع باید از خلاقیت و ذهنیت شاعرانه برخوردار باشد تا اثرش بتواند به شعری تصویری تبدیل شود.

مهم نیست که موضوع مورد بحث فیلم چیست، مهم آن است که نگاه فیلمساز نگاهی ظریف و شاعرانه به موضوع باشد؛ هم‌چنان‌که «فروغ فرخزاد» در اثر جاودانه‌اش «خانه سیاه است» و «ناصر تقوایی» در مستند «اربعین»، با همین نگاه به سراغ مضامین اجتماعی رفته‌اند. اگر زمانی تنها نریشن یا همان گفتار متن، بار اطلاع‌دهی کلامی به مخاطب را در فیلم مستند به عهده داشت امروزه حضور عینی راوی در فیلم و مخاطبه مستقیم او با بیننده به یک شیوه رایج در فیلمسازی مستند با هر موضوع و ایده متفاوتی تبدیل شده است.

این تکنیک اجرایی نسبتا جدید که شیوع بسیاری نیز پیدا کرده تاثیر دیگری هم در نحوه انتقال اطلاعات استنادی به مخاطب بر جای گذارده که عبارت است از عامیانه شدن لحن کلام و تبدیل آن ادبیات رسمی و بعضا شاعرانه نریشن‌های مستندهای گذشته به ادبیات گفتاری ساده راوی فیلم که حالا همزمان مسوولیت اجرا را هم به عهده دارد.

سینمای مستند اصول وگرایش های کلی ومشخصی را منعکس می کند.این نوع سینما با واقعیت سروکار داردونه با تخیل(یا داستان)،وبه جاها و آدم ها ورویدادهای واقعی می پردازد نه تخیل. مستند شاعرانه در ساخت وپرداخت آن ازلحن وزبانی شاعرانه بهره گرفته میشود.ودر این گونه آثارسازنده اثر به طبع باید از خلاقیت وذهنیت شاعرانه برخوردار باشد تا اثرش بتواند به شعری تصویری تبدیل شود.

روایت داستانی در یک قالب ساختاری است (به صورت سخن، نوشتار، سرود، فیلم، تلویزیون، بازی کامپیوتری، عکاسی یا تئاتر) که سکانسی از یک رخداد قصه‌ای یا غیر قصه‌ای راتوصیف می‌کند. روایت همچنین ممکن است به پروسه‌های روان شناختی شخصی، حافظه و معنا سازی اشاره کند.

دراین مقاله سعی می شود باتوجه به منابعی که در دست داریم شاعرانگی روایت درمستند شاعرانه را با تکیه بر فیلم باد صبا ساخته آلبر لامریس بررسی کنیم.وهمچنین نگارش فیلمنامه مستند را برمبنای چگونگی روایت تصویری بررسی قرار گیرد.

۲- مفاهیم و مبانی نظری

فیلم باد صبا که یکی از نمونه های موفق مستند شاعرانه است که فیلمنامه آن توسط روژه گلشان نوشته شده است.

آلبر لامریس در سیزدهم ژانویه ۱۹۲۲ در پاریس متولد شد. فعالیت سینمایی اش را با فیلمبرداری شروع کرد و در اواخر دهه ۴۰ میلادی با ساخت فیلم های کوتاه ادامه داد. از فیلم های کوتاهش در این دوره می توان به فیلم های« ژبرا» (۱۹۴۷)و «بیم»(۱۹۴۹) اشاره کرد. او در سال ۱۹۵۲ با فیلم «سپید یال» جایزه بزرگ جشنواره کن را به خانه برد. جذاب ترین نکته تکنیکی این فیلم در این بود که نماهای آن از آسمان و با هلی کوپتر گرفته شده بود.

او دو فیلم «سپید یال» و «بادکنک قرمز» را با این روش ساخت. در فیلم «بادکنک قرمز» بود که او به شاعر سینما ملقب شد. این فیلم در سال ۱۹۵۶ با فیلمنامه ۳۴ دقیقه ای و کم دیالوگش برنده جایزه های بزرگ کن و اسکار شد. او سپس به ساخت فیلم های بلند روی آورد که فیلم «سفر با بالون» در سال ۱۹۶۰ ما حصل این تجربه بود.

فیلم های سپید یال و بادکنک قرمز هنوز پر افتخارترین و مشهورترین فیلم های کودکان دنیا به حساب می آید. این فیلم ها داستان ساده و حکایت گونه ای دارند؛ قهرمان هر دو، یک پسر بچه است؛ سوژه هر دو معصومیت و قدرت تخیل کودکان است و لحنشان سر گشتگی و حیرت شخصیت های خود است. این فیلم ها گر چه به ظاهر برای کودکان تولید شده اند اما رد پای‌ذهن مالیخولیایی شخصیت های بزرگ سال در آنها دیده می شود. فیلم های لا موریس تاکید می کند که جهان هرگز به تصاویر با شکوه و مجللی که ساخته و پرداخته ذهن انسان هاست شباهت ندارد و شخصیت های آنها در پایان فیلم متوجه می‌شوند که زیبایی این جهان چقدر شکننده و آسیب پذیر است.

آلبر لاموریس ۱۲ سال بعد از ساخت بادکنک قرمز که شهرتی جهانی‌برایش به ارمغان آورده بود فیلمی مستند گونه از کاخ ورسای ساخت که عملا مقدمه ای برای سفرش به ایران شد.

فیلمساز فرانسوی پس از تحقیقی مختصر درباره ایران راهی این سرزمین شد. او حین پژوهش هایش، ایران را سرزمینی شاعرانه یافت. روحیه شاعرانه اش موجب شد او به جای فیلم تبلیغاتی، فیلمی عاشقانه بسازد.نام فیلمش را باد صبا با مضمون باد عشاق گذاشت و آن را محور روایت داستانش قرار داد؛ بادی که در شعر و فرهنگ ایرانی عاشقان را به هم می رساند.

روایات جهان بی شمارند؛ آنها بیش از هر چیز در ژانرهای بسیار متنوعی جای دارند که خود میان گوهرهای مختلف توزیع شده اند. گوی هر محملی برای انسان مناسب است تا داستان هایش را به آن بسپارد. روایت می تواند به کلام، گفتاری یا نوشتاری، به تصویر ثابت یا متحرک، به ایما و اشاره و به آمیزه ی سامان یافته ای از تمامی این گوهرها تکیه کند. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، قصه، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ، پانتومیم، نقاشی، کتاب مصور، خبر و مکالمه حضور دارد. از این گذشته، روایت در این قالب های تقریباً بی انتها در تمام ادوار، در همه جا و در تمام جوامع یافت می شود. (ابید, ۷).

از ظهور نظریه ای به نام روایت شناسی در کنار نشانه شناسی و معناشناسی به شکل علمی در ایران، اندکی بیش از دو دهه می گذرد. به زعم برخی از منتقدان، نظریه ی روایت و روایت شناسی از حیث سیر تاریخی نقد متعلق به دو جایگاه و دو خاستگاه مختلف است. روایت شناسی بیشتر از دل نقد نشانه شناسی و نقد ساخت گرایی برآمده است؛ در حالی که نظریه روایت بیشتر به حوزه ی مطالعات فرهنگی و نقد پساساخت گرا تعلق دارد. یاکوب لوته در کتاب مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما نیز به این موضوع اشاره کرده که در نظریه ی روایت بحث های ایدئولوژیک نیز مطرح است. درک ما از جهان با روایت، ربطی به روایت شناسی ندارد و دقیقاً در حوزه ی نظریه ی روایت بحث می شود (لوته، ۱۳۸۷).

ویژگی‌های روایت شاعرانه

اگرچه نمی توان مرز دقیق و روشنی بین شعر روایی گذشته و تجربه ی روایت شاعرانه امروز تعیین کرد. خوشبختانه بحث هایی که امروزه در حوزه زبان شناسی و ساختار گرایی درباره روایت می شود، راه را برای توجه جدی تر برای به آنچه در نگاه شاعر و هنرمند امروز می گذرد و قیاس آن با آنچه در در اندیشه ها و نوشته های متقدمین بوده است، باز می گذارد.

شعر تمامی شاخصه های ادبیات را در خود نهفته دارد، بنابراین در عین اینکع شعر، را باید یک تجربه درونی و سیال دانست، نمی توان آن را از چارچوب و طراحی و پیوند نظام مند (سیستماتیک) و یک پارچه (ارگانیک) کلمات و تصاویر خالی

کرد. به نظر شکلوفسکی «کار شاعری نه صرف آفریدن تصاویر بلکه بیشتر، ایجاد و پیوند همان تصاویر است. تجربه ی هنری بیش از هر چیز دیگر، احساس است»(کویی پرس، ش پنجم ۶۶).

می توان گفت که روایت های شاعرانه ی امروز خصوصیاتی دارند که آنها را از شعرهای روایی گذشته تا حدود زیدی ممتاز می کند. وقوف و تسلط آگاهانه ی شاعر امروز بر گونه(ژانر) های ادبی گوناگون و ساختارهای مستقل اورا ترغیب می کند به شکلی بدیع از شعر برسد که در آن هم سهم شاعرانگی محفوظ باشد و هم ساختار منسجم که هنرمندانه گونه های دیگر را در خود بپذیرد. از این رو«روایت شاعرانه» جسم کالبدی با دو قلب تپنده دارد: یکی با تجربه کشف و شهود و تخیل، و دیگری با منطق ساختار و روایت ، که پا به پای هم برای ساختن ژانری متعادل حرکت می کنند.آن گونه که اخوان می گفت : «من روایت را به حد شعر اوج داده ام اما شعر را به حد روایت تنزل نداده ام.» (کاخی، ۱۳۸۹: ۲۹۹)

ساختمان روایت های شاعرانه

اگر بپذیریم که روایت های شاعرانه نظام وارند، به طراحی نیازمندند و ساز و کار دقیقی در ترکیب عناصر آن هاست، موضوع دیگر این است که شعرامروز باید از این قابلیت استفاده کند وبا جابه جایی عناصر، پیچیده و تعلق دار کردن شعر و ابهام آفرینی، عادات ادراک و احساس لذت را به عقب بیندازد و فضا را برای اندیشه، معناسازی متکثر و لذت بیش تر گسترش دهد. آن گونه که شکلوفسکی می گفت: «[زبان شعر] باید فرم ها را مبهم گرداند تا دشواری و طول زمان ادراک را افزایش دهد. رمانتیک ها هر گز این فرمول بندی را آنقدر گسترش نداده ندتا به این نقطه برسند.» (اسکلز، ۱۳۷۹ :۲۴۴)

روایت ای شاعرانه به هفت نوع قابل تقسیم اند:

۱. روایت های شاعرانه نمایشی :نامیشنامه و تئاتر به شیوه غربی در ایران از زمان ناصرادین شاه و ابتدا به درون شعر تجره شده و ابتدا از ترکیب این دو، شعر نمایشی جدیدی ساخته شده است. به هر حال تئاتر به عنان یکی از مشکل ترین و پیچیده ترین نوع روایت ها و در عین حال اجتماعی ترین و فلسفی ترین دیالوگ و گفت و گو ، تا حدودی سیرشعر را از قالب های سنگ شده و مضامین ثابت و اندیشه های تک محور گذشته به چند صدایی، و چند لایه ای و گفت و گویی تغییر داد. البته در این ژانر هم شعر قواعد و ویژگی های خود را با استفاده از مکالمه شخصیت ها، حذف بعضی نشانه های تئاتری و برداشتن فواصل پرده، صحنه و دیگر جنبه های خاص تئاتر به نمایش تحمیل کرده است. از جمله نمونه های این نوع شعر منظومه ی «افسانه نیما» تابلوهای «ایده آل و کفن سیاه » میرزاده عشقی، اشعار «سایه»، «ایران»، «قصه شهر سنگستان» اخوان و شعر ضیافت (شام آخر و مرگ مسیح) از مجموعه «دشنه در دیس» و قصه «دخترانه ننه دریا » شاملو است.

۲. روایت های شاعرانه داستانی : (منظومه های کوتاه) این گونه روایت ها بخش اساسی اشعار نیما، اخوان و بعضی از اشعار شاملو، حمید مصدق و سیاوش کسرایی سپانلو، اوجی و . . . را در بر می گیرد. منظومه هایی که نسبتا بلندند و پرداخت های توصیفی و دیالوگ های طولانی حجم این اشعر را تا پنجاه – شصت بند زیاد می کند. این نوع روایت های داستانی و منظومه ای ، بیش تر از ساختار داستان کوتاه تبعیت می کنند. در نتیجه یک حادثه ای اند، شخصیت های محدود زمان و مکان فشرده و میانگین ۱۰ تا ۲۰ بند دارند. آنچه این روایت ها را از روایت های منظوم گذشته متمایز می کند برهم زدن روایت خطی، نگاه استقرایی (جزئی نگر) و توجه به چگونه گفتن (روایت) تا چه گفتن(داستان) است.

۳. روایت‌های وصفی (وصفی - روایی): این نوع شعر در طبقه‌بندی هوشنگ گلشیری به «الگوی واقعه» تعبیر شده . و دارای ساختار منسجم و مستقلی است. شاعران در این گونه اشعار با فرم و ساختمان دقیق به وصف پدیده های عینی می پردازد و آن را با گفت و گو، دکلماسیون (بیان طبیعی) و افعال داستانی، که ملازم عناصر زمان و مکان‌اند، به روایت نزدیک می سازد. از جمله می‌شود به «ری را »«هشت شب»«خانه ام ابری است» نیما، «نماز»«پیوندها» «باغ» و «طلوع» اخوان، و اشعر فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و شمس انگرودی و . . . اشاره کرد. (بهبهانی، ۱۳۸۱)

۴. روایت های ناتمام (غزل های روایی): آنچه از غزل می دانیم این است که فضایی کاملا احساسی و متناقض دارد و هر بیتش ره به عالمی دارد، سیال است و انباشت تداعی های درهم، و همه اینها باعث شده است که استقلال ابیات در غزل امری طبیعی قلمداد شود اما امروزه ارتباطات این نوع گسست ها را از میان برداشته است (بهبهانی، ۱۳۸۱)

۵. روایت‌های شاعرانه کوتاه(مینی‌مال) : بی شک شعر از فشره ترین و موجز ترین هنرهاست. و سرعت زمان در زندگی امروز آن را به هرچه بیشتر به سمت کوتاه بودن و کم حجمی رانده است. آنگونه که در قالب داستان از رمانس به رمان، داستان کوتاه و اخر به مینی‌مال (داستانک) رسیده، در شعر نیز این حرکت به اشعار طرح یا هایکویی ختم شده است. روایت‌های شاعرانه بسیار کوتاهی که غالبا یک بندی اند و لحظه و نمایی را با گفت و گو ، تخلیص روایت یا با حرکتی غیرمنتظره از یک فضا و موقعیت با کنتراست و تقابل شدید به موقعیت دیگر به تصویر می کشند، اغلب غیر خطی و ساختار شکنانه‌اند. ».(شاملو)

۶. روایت های شاعرانه سینمایی : سینما نزدیکترین قابلیت را نسبت به چشم و افق دید (نمای باز، متوسط و بسته)دارد. دیگر، توانایی حرکت چرخش دوربین ، تدوین مونتاژ و رفت و برگشت‌های به گذشته و حال و آینده که زنده بودن سینما را از هر هنر دیگر قابل لمس تر می کند چنین ترکیبی که سینما از هنرهای دیگر از رنگ صدا، حجم، بافت، تصویر و موسیقی فراهم آورده، باعث شده است که شعر در ضرباهنگ آوا و تصویر چشم به ان بدوزد؛ هم‌چنان که سینما نیز از قابلیت شعر بی بهره نبوده است. مختصات شعر سینمایی را می توان اینگونه بیان کرد : ۱- تعریف و ازدحام تصاویر تکه تکه شده، ۲- استفاده از راوی دوربین به جای شاعر یا راوی بیرون از متن ۳- برداشت رواسیی تصاویر با دلالت های فراوان، تغییر برش و جابجایی تند فضا و مکان(ضرباهنگ داستانی).

۷. ترانه های روایی : و سرانجام این، پیدا کردن ردپای روایت در ترانه سرایی امروز است.چرا که تاثیرات روایی و سینمایی در این گونه هم به چشم می خورد. شاملو(پریا) (دخترای ننه دریا) فروغ فرخزاد(علی کوچیکه)، شهیار قنبری (کودکانه) و اردلان سرفراز(دو پنجره) از ترانه سرایان روایت گوی امروزی‌اند. (بهبهانی، ۱۳۸۱)

۳- یافته‌ها

بسیای از ما؛

حتما از تهران به سمت چالوس رفته اید

حتما در این مسیر سد کرج را دیده اید

و به احتمال بسیار آن هلیکوپتر زنگ زده ی آویزان از سیم ها بر فراز آب پشت سد را تماشا کرده اید

اما یقین دارم؛

کمتر کسی می داند که این هلیکوپتر، یادمان همان سانحه هوایی است که در طی آن "آلبرت لاموریس"، کارگردان فیلم مستند "باد صبا" کشته شد

بله، دقیقا در همین مکان و در سال ۱۹۷۰ میلادی هنگامی که "آلبرت لاموریس" بخش دوم فیلم "باد صبا" را فیلمبرداری می کرد، هلیکوپتر به کابل ها گیر می کند و او در اثر این سانحه جانش را از دست می دهد. چند سال بعد، پسر و همسرش بر اساس دست نوشته های او فیلم را کامل کردند

لاموریس در ابتدا کارش را با عکاسی شروع کرد و در اواخر دهه ی ۴۰ میلادی رو به سوی ساخت فیلم های کوتاه آورد و چندی نگذشت که سادگی و بی آلایشی شاعرانه ی فیلم های کوتاه و نیمه بلند او آوازه ی جهانی پیدا کردند

در اواخر دهه ی ۴۰ هجری شمسی به سفارش وزارت فرهنگ و هنر وقت از کارگردان هنرمند فرانسوی «آلبرت لاموریس» جهت تهیه ی فیلم مستندی از ایران دعوت به عمل آمد. در خصوص زندگی نامه و سوابق کاری آلبرت لاموریس باید اشاره کرد که وی متولد سیزدهم ژانویه ۱۹۲۲ در شهر پاریس بود. لاموریس در ابتدا کارش را با عکاسی شروع کرد و در اواخر دهه ی ۴۰ میلادی رو به سوی ساخت فیلم های کوتاه آورد و چندی نگذشت که سادگی و بی آلایشی شاعرانه ی فیلم های کوتاه و نیمه بلند او آوازه ی جهانی پیدا کردند.

لاموریس در صنعت سینما و فیلم سازی در بخش های مختلفی فعالیت داشت و در این زمینه موفق به دریافت جوایز بزرگی شد. (مجتبی رجبی، ۱۳۸۴)

پابه پای دوربین بر فراز ایران

ایران زمین از دیرباز همواره به دلیل تنوع اقلیم، طبیعت، فرهنگ و آداب و رسوم مردم و نیز گوناگونی شرایط اجتماعی مورد توجه مستندسازان داخلی و خارجی بوده است. فیلم‌های مستند که ایران را از زوایای مختلف ثبت و ضبط کرده‌اند دارای

نقاط عطف بسیاری برای شناخت بهتر این سرزمین پهناور هستند و همچون راوی سوم شخصی که در یک اثر داستانی، به بیان مسائل می‌پردازد، می‌توانند گویای حقایق تلخ و شیرین از گذر روزگار بر احوال مردمان یک کشور یا طبیعت و جغرافیای آن باشند.

از این رو، مستندهای ارزنده‌ای را که درباره ایران با رویکردهای مختلف ساخته شده‌اند از دریچه دوربین به صفحات کاغذ می‌آوریم. «باد صبا» بادی است که از شمال شرق می‌وزد و بادی صبحگاهی، بهاری و لطیف و خنک است در ادب فارسی، قدما و شعرا باد صبا را اسباب شکوفایی طبیعت می‌دانستند و در سروده‌های بسیاری آمده است که عاشقان راز خود را به باد صبا می‌گویند. (مریم خاکیان ، ۱۳۹۴).

ایران چقدر زیباست. آن هم با تصاویری که از بالا فیلمبرداری شده است: شالیزارهای شمال که انعکاس آبی آسمان و ابرهای متراکم را آینه گونه نشان می‌داد... مرداب انزلی با نیلوفرهای آبی‌اش و قایقرانانی که مشغول جمع‌آوری گل بودند... لک لکی نشسته بر مناره‌ای در شهری و...

یاد مرداب انزلی افتادم و آلودگی بی حد و حصر آن و ورود فاضلابهای شهری و صنعتی به این اکوسیستم ارزشمند وطن که در آستانه نابودی است و معلوم نیست کمکهای جهانی برای حفظ این میراث طبیعی ارزشمند در کجای آن هزینه می‌شود که تالاب انزلی هر روز بیش از گذشته، آلوده می‌شود و از دست سازمان حفاظت محیط زیست هم کاری بر نمی‌آید اگر دوباره پس از حدود ۳۰ سال، دوربین سیال مرحوم لاموریس بر بالای این تالاب پرواز می‌کرد و تصاویر را در کنار هم به مقایسه می‌گذاشتیم، روشن می‌شد که چه فاجعه‌ای بر محیط زیست رفته است؟

دوربین لاموریس از دشتها که می‌گذشت، جاده‌ها را که نشان می‌داد همه چیز سرشار از زندگی بود، طبیعی و با حداقل تأثیر مخرب انسان و صنعت وارداتی بر آن. امروز که به شمال می‌روی در کناره جاده‌ها، حاشیه جنگلها و ساحل دریا، کمتر جایی را می‌بینی که با کیسه‌های پلاستیک، بطریهای نوشابه و دیگر ضایعات، آلوده نشده باشد. انگار همه دست به دست هم داده‌اند برای ویران کردن محیط زیست و این فقط مختص شمال کشور نیست، کافی است کمی به غروب مانده، در هر یک از جاده‌های کشور، در نزدیکی یکی از واحدهای پذیرایی، توقف کنید و به دشتهای اطراف نگاه کنید، از پراکنده شدن زباله‌های پلاستیکی مورد استفاده واحد مزبور، کشتزاری می‌بینید مملو از پلاستیک که نور افقی آفتاب هر یک را به شکل بوته‌ای درآورده است

معلوم نیست چه کسی مسوول پیشگیری از پراکنده شدن این گونه ضایعات است، سازمان ایرانگردی و جهانگردی، سازمان حفاظت محیط زیست، صاحبان واحدهای پذیرایی و یا مسافران؟

در نگاهی دقیقتر باید گفت مقصر کسانی هستند که در طول این همه سال به جای فرهنگ سازی در مدارس و جامعه، فقط توانسته‌اند از مزایای اقتصادی وطن استفاده کنند و فراموش کرده‌اند که حفظ محیط زیست آن هم وظیفه آنهاست. باز هم خدا را شکر که پس از ۲۵ سال، آموزش و پرورش ما به این نتیجه رسیده است که در مدارس چیزی هم از حفظ محیط زیست گفته شود و مسوولان محترم امور تربیتی فقط نگران چند تار موی بیرون افتاده دخترکان و رنگ مانتو و شلوار و کفش آنها نباشند، به هر حال ضرر را از هر جایش که برگردی منفعت است

در جای جای فیلم قایقهای بادبانی دیده می‌شود: در آبراهه‌ای کم عرض یک قایق باریک مسافری با کمک بادبان در حرکت است، در جایی دیگر دو ماهیگیر که ماهی‌های خاویار درشتی را در دست دارند، سوار بر یک قایق بادبانی برای دوربین دست تکان می‌دهند، در جایی باد هلی‌کوپتر گروه فیلمبرداری، باعث سرنگون شدن یک قایق بادبانی کوچک می‌شود

از تصاویر قایقها به این نتیجه منطقی می‌توان رسید که پیش از واردات گسترده موتورهای بنزینی و گازوئیلی از خارج، تا حدود ۳۰ سال پیش، استفاده از انرژی پاک و کاربردی باد، در قایقرانی کشور رایج بوده، اما امروز نه در شمال و نه در جنوب کشور دیدن قایقهای بادبانی ممکن نیست. یعنی همه چیز وابسته است به سوختهای فسیلی، که آلوده کننده طبیعت هستند حدود پانزده سال پیش که فیلم کشتی آنجلیکا ساخته می‌شد، امیر اثباتی طراح صحنه فیلم با انجام تغییراتی در یک لنج ماهیگیری و نصب دکل و بادبان، در آن یک لنج بادبانی ساخت و آن گونه که شاهدان می‌گفتند برای اهالی بندر لنگه دیدن یک لنج بادبانی پس از سالها، جالب و خاطره‌انگیز بوده، چرا که از سالها پیش استفاده از بادبان در لنجها منسوخ شده بوده است این قاعده کشور ماست که هر پدیده جدیدی که وارد کشور می‌شود، انگار قرار است تمامی اشکال سنتی آن فراموش شود، با ورود موتورهای خارجی، بادبان و سنت دریانوردی بادبانی فراموش می‌شود، با ورود سیمان و آهن، معماری با آجر فراموش می‌شود، تکنولوژی چاه عمیق باعث ویرانی سنت قنات سازی می‌شود. بلندمرتبه سازی و آپارتمان نشینی بیش از آن که به رفاه

جامعه کمک کند دردسرساز می‌شود و معماری سنتی شهرها را از بین می‌برد. ارجاعتان می‌دهم به تصویر بی نظیر فیلم باد صبا که دوربین از پشت کوه صفه، وارد اصفهان می‌شود. معماری سنتی در همه جای شهر حاکم است، خانه‌های حیاط دار با ایوانها و ستونها و طاقهای ضربی، منظم و زیبا، شهر اصفهان، این نگین معماری مشرق زمین را پدید آورده است. دوربین بر فراز شهر پرواز می‌کند و آنچه در نگاه کلی مشهود است، هماهنگی و همخوانی عناصر معماری و شهرسازی در این شهر است. اگر لاموریس زنده بود و دگرباره بر فراز اصفهان پرواز می‌کرد، اگر شانس می‌آورد و پره‌های هلیکوپترش به برج ناموزون جهان نما برخورد نمی‌کرد، قطعاً از دیدن این هیولای زشت که بر میدان نقش جهان سایه افکنده، دچار سکته قلبی می‌شد و نرسیده به زمین جان به جان آفرین تسلیم می‌کرد

اصفهان امروز، اصفهان ۳۰ سال پیش نیست، ساختمانهای ناموزون سیمانی،جای جای شهر را اشغال کرده‌اند و معلوم نیست که تا چند سال دیگر آیا چیزی از شهرسازی سنتی این شهر باقی خواهد ماند یا نه؟

البته باز هم جای شکر باقی است که میدان نقش جهان سالم مانده است. سال ۱۳۵۸ بود که بزرگی از بزرگان شهر، کم مانده بود با بولدوزر به ویران ساختن این مظهر ستم کاری شاهان تاریخ ایران بپردازد. خدا پدر فرهنگ دوستانی ر بیامرزد که در همان سال جلوی تخریب نقش جهان را گرفتند و به یاد بیاوریم زمزمه‌های ضرورت محو و نابودی تخت جمشید را که همان سالها در شیراز شنیده می‌شد، پس خدا را شاکر باشیم که حداقل این آثار باقی مانده است: سر خم می سلامت شکند اگر صبویی....

موسیقی فیلم جالب و تأثیرگذار است. از بخش موسیقی زورخانه‌ای آن و ترکیب زیبای آن با خطوط لوله نفت می‌گذرم چرا که بارها درباره آن توسط همکاران سینمایی بحث شده است و فقط ادای احترام می‌کنم به استاد ارجمند موسیقی ایران آقای حسین دهلوی که بخشی از آثار ایشان در این فیلم مورد استفاده قرار گرفته است و درخشان‌ترین آنها، قطعه شوشتری است که بر روی تصاویر تهران استفاده شده است و تکنوازی ویلون آن از تأثیرگذارترین بخش‌های موسیقایی این فیلم است و آرزومند سلامتی بانوی ارجمند، خانم پری زنگنه هستم که لالایی زیبای او بر تصاویری از فیلم بسیار زیبا نشسته بود

و باز هم باید شاکر بود که در آن سالها هنوز سینتی سایزر و کی‌برد رواج عام نیافته بود و آهنگساز، بزرگمردی بود که می‌توانست قطعه ای را برای ارکستری بزرگ بنویسد و این کارآنچنان نیازمند سواد و دانش بود که هر از راه رسیده‌ای نمی‌توانست ادعای آهنگسازی کند. توجهتان می‌دهم به خیل عظیم آهنگسازان و آهنگهایی که با صداهای مصنوعی سینتی سایزر ساخته می‌شود و فاقد تأثیرگذاری موسیقی ارکسترال است.

منکر توانمندیهای این دستگاه نیستم اما معتقدم که استفاده از آن نیازمند دانش موسیقایی است و تنها گسترش یک ملودی و ترکیب آن با چند ساز متنوع الکترونیک، آهنگسازی نیست. خدا استاد دهلوی و دیگر بزرگان موسیقی این دیار را سلامت بدارد.

دوربین لاموریس با پرواز بر فراز مسجد سپهسالار وارد تهران می‌شود و چرخی می زند و به ساختمان مجلس شورای ملی می‌رسد، توازن این دو ساختمان با هم و محوطه اطراف آن، که مجالی برای تنفس یک بنا می‌دهد، بسیار جالب است. مسجد سپهسالار حیاطی وسیع و زیبا دارد و مجلس را هم باغی زیبا و هوشمندانه تزئین شده، احاطه کرده است. اما امروز که به مجلس نگاه می‌کنی بخش شمالی آن حیاط و محوطه وسیع، بوسیله دو ساختمان اشغال شده است. اولی ساختمان مدرن و هرمی شکل مجلس جدید است که به تازگی اتمام یافته و دومی ساختمانی چند طبقه است که از سالهای پیش از انقلاب، احداث آن احتمالاً برای تلویزیون آموزشی آغاز شد و چند سال است که اتمام یافته و به عنوان دفتر نمایندگان مجلس مورد استفاده است. سه ساختمان بدون کمترین فاصله‌ای به هم چسبیده‌اند و برای بیننده‌ای که از خیابان بهارستان به این مجموعه نگاه می‌کند تفکیک این سه ساختمان ناممکن است. انگار قرار بوده هرطور که ممکن است ساختمان هرمی مجلس جدید را وسط این دو ساختمان جای بدهند و به هیچ فضای سبز یا محوطه بازی، اطراف آن نیاز نبوده است

حکایت خیاطی را به خاطر بیاوریم که قرار بود از یک ذرع و نیم پارچه، کت و شلوار و جلیقه و پالتو بدوزد و نهایتاً نصیب مشتری، لباسهایی در قطع مینیاتوری شد. حکایت زمینهای دولتی و ساخت و ساز فشرده در آنها، بی شباهت به قصه خیاط نیست. مدیران ارجمند فکر می‌کنند در هر جای مجموعه تحت امرشان، اگر زمینی خالی وجود دارد باید در آنجا ساختمان بسازند که مبادا کفران نعمت شود و انگار نه انگار که میرزا حسین خان سپهسالار هم به زمان خود شعوری داشته که برای مجموعه‌اش حیاط و فضای باز طراحی کرده است و یا معماران صدر مشروطیت که مجلس را ساخته‌اند، سفیه و نادان بوده‌اند که برای این مجموعه حیاط و باغ در نظر گرفته‌اند

بگذریم، اما تهرانی که لاموریس نشان می‌دهد برای آنانی که پیش از انقلاب را به یاد می‌آورند خاطره‌انگیز است و جدا از این، جنبه اسنادی دارد، شهر به مراتب خلوت‌تر از امروز است، خیابانها تقریباً تمیزتر و شهرسازی به سامان تر دوربین روی شب تهران که حرکت می‌کند، بیش از هر چیز چراغهای نئون و تبلیغات چشمک زن، جلب نظر می‌کند. خیابان لاله زار، سینما انیورسال (تهران فعلی)، سینما کاپری (بهمن فعلی) و از همه زیباتر تابلوی نئون بزرگی که تا ده پانزده سال پیش هنوز در ضلع جنوب شرقی میدان فردوسی پابرجا بود. یک بطری بزرگ کانادا توسط نی‌هایی که به دهان بچه‌هایی از ملیتهای مختلف وصل بود پر و خالی می‌شد، بچه‌هایی با چهره اسکیموها، چینی‌ها، سرخپوستها، سیاهپوستها و....

در کودکی دیدن این تابلو برایم بسیار جالب بود و محو تماشایش می‌شدم. در فیلم لاموریس با دوباره دیدن این تابلو، بسیاری از حسهای دوره کودکی‌ام زنده شد و می‌دانم که این فیلم بر خیل عظیمی از هموطنان همین تأثیر را گذاشته است سند منحصر به فرد لاموریس از تهران، تصویری است بدیع از شهری رو به توسعه، که در قیاس با دیگر بخشهای فیلم که در بلوچستان یا ترکمن صحرا گرفته شده بود، جذاب تر می‌شود. اوبه‌های ترکمن یا توتن‌های (قایقهای نی‌ای) بلوچها در هامون، در کنار هتل هیلتون (استقلال فعلی) و هتل کنتینانتال (لاله فعلی) معنای غریبی از فقر و غنا و در شکل خوش بینانه اش، معنای زیبایی از تنوع زندگی در کشور ایران را باز می‌نمایاند.

فیلم به رغم این که گویا قرار بوده اثری توریستی و تبلیغاتی باشد، بیشتر اثری شاعرانه و اسنادی است و وجه تبیلغاتی در آن در آخرین درجه قرار می‌گیرد. تنها بخش تبلیغاتی آن که البته در نسخه نمایش داده از تلویزیون نبود، مربوط به سفر باد صبا به داخل کاخ گلستان است که در آن عکس محمدرضا شاه و فرح پهلوی به دیوار است و باد صبا از صاحبان خانه می‌گوید که حضور ندارند و در چهره‌اشان مهربانی مشهود است و این بخش به نظر می‌آید که چندان با بقیه فیلم تناسبی ندارد. لاموریس هم زنده نیست که بگوید آیا به میل خودش آن را در فیلم گذاشته و یا به او تحمیل شده است. به هر حال باد صبا سفری بلند درباره ایران است که اکنون پس از سالها به نمایش در می‌آید و برای همه ایرانیان جذاب و ارزشمند است

پس از باد صبا تنها اثری که این چنین توانسته به گوشه و کنار ایران برود و در قالب یک فیلم مستند عرضه شود، ساخته ارزشمند مصطفی رزاق‌کریمی و فرهاد ورهرام به نام «یاد و یادگار» است که برخلاف باد صبا، از سطح زمین به ایران نزدیک شده است و اثری در خور اعتنا و قابل احترام است (امیرشهاب رضویان،۱۳۸۳)

۴- نظریات

از موضوع تا طراحی فیلمنامه در فیلم مستند

در این‌جا مسئله، انتقال دانش و تئوری فیلم‌نامه نویسی سینمای مستند نیست؛ تدوین مشکلات و مسائلی که در تجارب خودمان به آن ها برخورده ایم و جواب هایی که یافته ایم و مشکلاتی که لاینحل باقی مانده اند، همه می تواند ذهن و زبان ما را به روی آن‌چه که در طراحی و نوشتن فیلم‌نامه در فیلم های مستندمان درگیرش هستیم، بگشاید. این نوشته اگر توجهاتی را در شما برانگیزاند یا شما را هم به نوشتن تجارب خود برانگیزاند، کار خودش را کرده است (پیروز کلانتری ، ۱۳۸۹)

چرا در سینمای مستند هم توجه به فیلم‌نامه مهم است ؟

خیلی ها هنوز وقتی به مقولهٔ فیلم‌نامه در سینمای مستند و طراحی و نویسندگی فیلم در آن برمی خورند، رو ترش می کنند وسؤال می کنند مگر در سینمای مستند هم فیلم‌نامه داریم؟ این سؤال و تردید از نگاهی بیرون می آید که سینمای مستند را تنها ثبت کنندهٔ امور واقع یا تنها سینمای مستقیم و گزارشگر رویدادها دربرابر دوربین می انگارد و از این‌جا می رسد یه این باور که اگر هم برای فیلم مستند فیلم‌نامه ای متصور باشیم، واقعیت آن را می نویسد و به فیلم‌ساز دیکته می کند. خواهیم دید که حتی برای فیلم مستند مستقیم هم به طراحی و فیلم‌نامهٔ خاص این نوع فیلم ها نیاز هست. البته این هم هست که مسیر چند ماههٔ حرکت ما برای رسیدن به طرح و فیلم‌نامهٔ یک فیلم مستند ممکن است در نهایت به متنی کوتاه و چند صفحه ای محدود بماند و این حاصل، برای آن تکاپوی چند ماهه ناچیز به نظر بیاید یا ربطی به حجم فیلم‌نامه های فیلم های داستانی پیدا نکند. همین جا می خواهم بگویم که مسئله، حجم فیلم‌نامه نیست؛ اصل، روشن کردن ایده، نگاه کارگردان به موضوع، طراحی فیلم و مشخص کردن شیوه و سبک آن و مسیر فیلم از ابتدا تا انتها است.

در سینمای مستند هم به فیلم‌نامه نیاز داریم، چون فیلم مستند را واقعیت شکل نمی دهد، بلکه کشاکش و درگیری ما با واقعیت، سازندهٔ فیلم مستند ما است و این "ما" و "من" باید برای شروع فیلم‌برداری اش، تکلیف خود را با خیلی چیز ها روشن

کرده باشد. طراحی و فیلم‌نامه در سینمای مستند، حاصل روشنی تکلیف فیلم‌ساز، به صورت نوشته یا نقش بسته در ذهن و خاطر او، پیش از شروع فیلم‌برداری است.

طراحی کامل تر در چه فیلم هایی ممکن است ؟

مستندهای شخصیت محور برای طراحی دقیق تر دست ما را باز می گذارند. در این مستندها که تولید آن در ایران بسیار رایج است، چون اغلب امکان شناخت دقیق شخصیت پیش از شروع تصویربرداری ممکن است، فیلم شکل بازسازی رابطه با آن شخصیت را پیدا می کند و می شود تا حدود زیادی و تا مرز فیلم‌نامه ای ۷۰ تا ۸۰ درصدی پیش رفت (در فیلم "تنها در تهران" بر مبنای شخصیت بهناز جعفری، من به چنین فیلم‌نامه ای دست یافتم). در فیلم های چالشگر که فیلم‌ساز خود با موضوع درگیر است (نظیر مستند "تهران، چند درجهٔ ریشتر") هم امکان نوشتن فیلم‌نامه ای دقیق تر ممکن است،اما این فیلم - ها نسبت به مستندهای بازسازی پیچیده ترند و بخش مهمی از فیلم در مرحلهٔ تدوین شکل می گیرد (پیروز کلانتری ، ۱۳۸۹)

۵- نتیجه گیری

فیلم شاعرانه را نباید یک سبک یا یک ژانر پنداشت. شاعرانگی نوع نگاه ویژه فیلم ساز (مبتنی بر عادات زدایی، ساختارشکنی وهنجار گریزی) برای آفرینش اثری رویا گونه است که می تواند از بسیاری از سبک های موجود هنری و ادبی برای رسیدن به هدفش بهره بگیرد. از این رد هم می توانیم فیلم شاعرانه واقع گرا، فروقع گرا، سمبلیک، سکل گرا، تجربی و ... داشته باشیم و هم فیلم های شاعرانه ای که در آن برخی از این سبک ها با هم در آمیخته اند.

از وظایف اصلی شعر و سینمای شاعرانه، آشنایی زدایی است، همچنین ایجاد رمز (سط فیلم ساز) و رمز گشایی (توسط تماشاگر) از مهم ترین کارکرد های فیلم شاعرانه است. این نوع گرایش در فیلم سازی، در گستره تجارب نوآورانه خود، به کشف های تازه ای در زمینه فرم، تکنیک و زبان بصری دست یافته که حاصل این دست آوردها موجوب رشد و تکامل کل بدنه سینما شده است. فیلم های شاعرانه،در معناها و محتواهای خود، از ستایش زندگی، شکوه طبیعت، عشق، زیبایی، رستگاری، نقد خشونت، و ترسیمرنج ها، شادی ها، احساسات و عواطف بشری سخن می گویند.

اما برای اینکه درک درستی از مفهوم فیلم مستند و تفاوت آن با فیلم داستانی داشته باشیم بهتر است مهمترین ویژگی های آن را بشناسیم.

مهم ترین ویژگی فیلم مستند این است که با واقعیت سر و کار دارد. حال این واقعیت ممکن است به دنیا آمدن یک بچه، تصادف یک اتومبیل در خیابان، کشته شدن یک سرباز در جنگ یا گل خوردن یک دروازه بان باشد. همه این رویدادها واقعی اند و می توانند موضوع یک فیلم مستند باشند اما نکته اینجاست که سینماگر مستند حق دخل و تصرف در این واقعیت را ندارد و باید آن را به همان شکلی که می بیند و در عالم واقع و در برابر دوربین او اتفاق می افتد ثبت کند. در غیر این صورت او وارد فضای فیلم داستانی شده است.

هرگونه دخل و تصرف فیلمساز در واقعیتی که جلوی دوربین اتفاق می افتد، باعث می شود که فیلم سندیت خود را از دست داده و از قالب مستند دور شود.

مستند شاعرانه یکی از شخصی ترین انواع فیلم مستند است که معمولا از طرف جای خاصی به فیلمساز سفارش داده نمی شود یا اگر هم سفارش داده شود، فیلمساز آن قدر آزادی عمل دارد که آن را مطابق سلیقه و نگاه خود بسازد و در نهایت آن را به شکلی درآورد که نه تنها خواسته سفارش دهنده را برآورده ساخته بلکه رویکرد و نگاه شاعرانه اش را نیز در آن وارد کرده است

در فیلم مستند شاعرانه، فیلمساز با نگاه شاعرانه ای به تفسیر یک موضوع یا واقعیت پیرامون خود می پردازد و آن را از فیلتر ذهن خود عبور می دهد. در این نوع مستند نه تنها گفتار فیلم شاعرانه است بلکه نوع فیلمبرداری، نورپردازی و ریتم تدوین تصاویر به گونه ای است که فضای شاعرانه ای ایجاد می کند و این حس شاعرانه را به مخاطب انتقال می دهد.

روایت داستانی در یک قالب ساختاری است (به صورت سخن، نوشتار، سرود، فیلم، تلویزیون، بازی کامپیوتری، عکاسی یا تئاتر) که سکانسی از یک رخداد قصه‌ای یا غیر قصه‌ای راتوصیف می‌کند. روایت همچنین ممکن است به پروسه‌های روان شناختی شخصی، حافظه و معنا سازی اشاره کند.

روایت معمولاً خط سیری را نشان می‌دهد که به گونه‌ای از پایان یا حادثه مهم می‌رسد. روایتها به واسطه اشکال گوناگونشان مجبورند که پایان بیابند، اما طبیعت پایان از یک نتیجه شسته ـ رفته، یا آنچه ای. ام . فورستر آن را در «جنبه‌های رمان» پایان موفقیت‌آمیز می‌داند، تا موقعیتهایی بازتر و حل‌نشدنی‌تر، متفاوت عمل می‌کند.

روایت برای ادبیات بنیادی است و عنصر مرکزی نظریه ادبی محسوب می‌شود. این اصطلاح یا می‌تواند به شیوه‌ای تنگ‌دامنه و بیشتر فرمالیستی به کار گرفته شود. یا در معنی گسترده و ایدئولوژیکی‌اش، درک شیوه‌هایی که روایت در آنها عمل می‌کند به ما کمک می‌کند تا چیزی از متون ادبی دستگیرمان شود که اکثر شیوه‌های نقد سنتی قادر به فهم آن نبودند.

روایت هم‌چنین به ما کمک می‌کند تا متون و اشکال دیگری از دانش را تفسیر کنیم که در جهان اجتماعی و روابط ما با آن جریان دارند. روایتها هم شیوه‌های فردی و هم شیوه‌های جمعی دیدن را فراهم می‌آورند و اغلب آنقدر تأثیرگذارند که ما به وجود آنها به مثابه روایت ناآگاهیم. فیلم های مستند شاعرانه ، برخلاف فیلم های گزارشی وداستانی ،متکی بر داستان ویانقش آفرینی مداومی نیسن،بلکه بیشتربریکدستی فضا و محتوای غاطفی تصاویر تکیه دارد. موضوع این نوع فیلم ها در مرحله دوم اهمیت قرار دارد،وحکایت تابع انتخاب تصاویر بعدی است،وبرحسب طبیعت رویدادهایی که طی فیلمبرداری اتفاق افتاده،ونیز بینش شخصی کارگردان تنظیم می شود.

نمی توان اصول مستند شاعرانه را به طور دقیق مشخص کرد، زیرا همیشه خطر فروافتان در نوعی جزمیگری وجود دارد،که حدود و ثغوری برای نوعی سینما قایل خواهد شد؛سینمایی که در ذات بسیار وسیع و ذهنی است و چه بهتر است که ازقبل ،وجوه گوناگون آن رابررسی کرد و عوامل بی شماری را که در کارگردانی مستند شاعرانه دخیل است،تجزیه وتحلیل کرد وپس از آن قواعد کلی برقرار کرد تا این نوع فیلم ها را از دیگر فیلم ها متمایز کند. در فیلم های داستانی و گزارشی ،تداوم روایت از بازی هنرپیشه و موضوع ناشی است، فیلم نامه های آن مانند خط هادی عمل می کنند، وتمام حوادث واتفاق ها تابع آن هاست وهمه چیز باید در آن ها ازقبل پیش بینی شده باشند. در سینمای مستند شاعرانه برعکس ،موضوع در مرحله دوم اهمیت است ونقش آفرینی مداوم ومستقیم یک تصویر نسبت به تصویر دیگر،جزء اولین شرط ها نیست. فیلمنامه آن، طرحی بسیار کوتاه است که فقط نقطه شروع را روشن می کند.فضای عمومی و محتوای عاطفی تصاویر تعیین کننده تداوم فیلم است و وجود هخر نما را در روایت نهایی توجیه می کند.

خلق هنری در مستند شاعرانه به دو مرحله تقسیم می شود،مرحله تجزیه و مرحله ترکیب . در مرحله تجزیه ،یعنی به هنگام فیلمبرداری ،چشم فیلمساز تجزیه گراست،اواجزای ترکیب را در چارچوب نما،روابط زمانی و مکانی بین شخصیت ها و طبیعتی که آنها را در برگرفته است جست وجو می کند،واز هرچه بتواند با فکر اصلی حتی به نحوی مهم در ارتباط باشد فیلمبرداری می کند. تنها نگرانی او داشتن مجموعه وسیعی است که انتخاب تصویر مناسب ،یعنی کارگردانی مرحله دوم را بر او ممکن سازد. در مرحله دوم –مرحله تدوین که بنا برتعریف مرحله ترکیبی است اولین عمل خلاقیت از طریق انتخاب صحیح تصاویر انجام می شود. هنگامی که نوار فیلم ظاهر شده و به میز تدوین می رسد، فقط اندیشه ای مبهم در مورد چگونگی نتیجه فیلم وجود دارد. تدوین کننده با همکاری نزدیک فیلمساز ،در جست وجوی فضای زمان فیلمبرداری است، پس تصاویر را گروه بندی ،انتخاب ، وسپس آن ها را به هم متصل می کند.

منابع

۱- بارنو، اریک،۱۳۸۰، تاریخ سینمای مستند از آغاز تا ۱۹۷۳،ترجمه احمد ضابطی جهرمی، تهران، سروش.
۲- کوینتار ،فوآد،۱۳۸۹،رابرت فلاهرتی و سینمای متند شاعران،ترجمه سودابه فضایلی و منیره عراقی زاده،تهران،روزبهان.
۳- روزنتال، آلن،۱۳۸۷، مستند؛ از فیلمنامه تا تدوین، ترجمه حمیدرضا احمدی لاری، تهران، ساقی.
۴- رابیگر، مایکل، کارگردانی مستند،۱۳۸۳، ترجمه حمیدرضا احمدی لاری، تهران، ساقی.
۵- مایکل. جی ، تولان،۱۳۸۳ ، درآمدی نقادانه و زبانشناختی بر روایت، ترجمه ی ابوالفضل حرّی، بنیاد سینمایی فارابی.
۶- والاس،مارتین،۱۳۹۳،نظریه های روایت،محمد شهبا،تهران ،هرمس
۷- نمایش در ایران بیظائی(۱۳۸۷)
۸- تاریخ ادبیات نمایش در ایران(۱۳۸۶)- جمشید ملک پور- استان قدس
۹- مستند و مستندنگاری(۱۳۷۵) (در نمایش- سینما)
۱۰- "ایرانیان از هزاران سال پیش آغاز گر هنر مدرن بوده اند " -گروه فرهنگ و هنر میراث فرهنگی

۱۱- رساله در تاریخ ادیان – میرچا الیاده
۱۲- "تاریخ هنر ایران و جهان" انتشارات ریحانه – ویژه داوطلبان کنکور
۱۳- "منظر ،الگو ، ادرا ک و فرآیند "- سایمون بل ، ترجمه دکتر بهناز امین زاده

The structure of Poetic Narrative in the Screenplay of the Documentary Film, “Bade- Saba”

Mojtba cheagh sahar[1], shahrbano mir soltani[2]
[1] M.A. student, Department of Dramatic Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran
cheraghsahar6688@gmail.com

Abstract

Poetic movie tries to go beyond everyday experiences and make its viewer think about their surroundings by employing encoded and allegorical language, creating ambiguity in images and complications in the narrative structure. A poetic film is a experimental and Avant-guard film which know no limit in breaking the conventions and forms of different genres and styles. It freely employs a lot of genres in order to achieve a new aesthetic and imagistic expression. Creating dramatic settings, precision in composition, flowing movement of the camera, unconventional editing, noticing the visual aspects of the image and other elements like lighting graphics, color, volume, pattern, etc. are the common characteristics of poetic films. All these characteristics can be traced in the documentary film, “Bade Saba”. Poetic cinema is a questioning and question-making cinema.

Keywords: Bade Saba (Saba Wind), documentary, poetic narrative, cinema

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی