مستندسازی در ایران

همایون امامی

فیلم مستند چیست و تعریف واقعی آن کدام است؟ چرا هنوز بسیاری از سینماگران و سینمایی نویسان ما استنباط روشن و کاملی از آن ندارند و چرا چنین مهجور مانده؟ سینمای مستند ایران در عرصه خلق آثار ارزشمند چه مولفه هایی دارد، چه بوده و چه شده است و آثار ارزشمند و ماندگار آن کدامند؟

پاسخ این سوالات و بسیاری سوالات دیگر، اندیشه و انگیزه حاکم بر این سلسله نوشته ها را تشکیل می دهد. چرا که بی هیچ تردیدی سینمای مستند در رشد کیفی سینمای غیرداستانی ما تاثیرات انکارناپذیری داشته و دارد. تاثیراتی که کمک کرده تا سینما در یافتن بیانی مستقل و ویژه به دستاوردهای قابل توجه امروزین خود برسد. بیان این نقطه نظرات سویه مهمی از سینمای مستند را می نماید: تجربه گرایی و مهم تر از آن داشتن موقعیت مناسب برای تجربه به مثابه مهم ترین عامل در کشف بیان سینمایی تشکیل دهنده این سویه است.

سینمای مستند، بدلیل آنکه امکان عرضه مستقیم در سالنهای عمومی را ندارد طبعاً فروش حساب شده ای نیز نداشته و قادر به تامین هزینه های خود نیست. در چنین شرایطی تنها موسسات دولتی، نهادهای فرهنگی، شبکه های تلویزیونی می توانند به سفارش، تهیه و تولید فیلم مستند اقدام کنند. از سوی دیگر چون این نهادها از ساخت و تولید فیلم مستند اهدافی به جز اهداف اقتصادی ـ و غالباً فرهنگی یا تبلیغی ـ دارند طبعاً از اعمال نظرهای آنچنانی که غالباً مسخ اثر را در پی دارد، خودداری ورزیده و سازنده و کارگردان را آزاد می گذارند تا تلقی و تفسیر خود را از واقعیت به هر گونه که مناسب بدانند به نمایش بگذارند. از این رهگذر کارگردان فیلم مستند امکان بیشتری برای تجربه یافتن و بدین ترتیب چشم اندازهای نوی در برابر جنبه های نمایشی و بیان سینمایی گشوده می شود.

اعتلای زبان سینما در حوزه فیلم مستند محدود نشده و سینمای داستانی را نیز در برمی گیرد. سینمایی که خود به دلیل ملاحظات اقتصادی امکانات چندانی برای تجربه ندارد. سینمای داستانی در این رابطه وامدار سینمای مستند است.

فیلم مستند: تعاریف

در تعریف مستند قولهای بسیاری وجود دارد که در تعاریف متفاوتی ارائه می شود. تعاریفی که گاه فیلم مستند را گزارش بی کم و کاست واقعیت می داند و تعاریف دیگر که فیلم مستند را نه نمایش واقعیت که نمایش تفسیر واقعیت می داند و طبعاً در این رابطه برخلاف تعاریف دسته اوّل کارگردان می تواند از کلیه اشکال بیانی درام در ارائه تفسیر خود از واقعیت استفاده کند.

«جان گریرسون، فیلم مستند را تفسیر خلاق واقعیت می داند و نه گزارش جزءجزء آن[1]. چراکه فیلم مستند نگاه و تفسیر فیلمساز است. دیدگاهی شخصی است که می تواند پاره ای از عناصر واقعیت را با تأکید بیشتر و پاره ای دیگر را سریع و بی هیچ تأملی به نمایش بگذارد.

«در فیلم مستند می توان از بازی هنرپیشه، تخیلی و فانتزی و حتی حقه های سینمایی نیز بهره گرفت. اما اکثر فیلم های مستند در یک چیز مشترکند: هر کدام از آنها تحت فشار نیازهای محدودی قرار دارند. هر فیلم مستند با سلاح عقیده ای مجهز است که سازنده آن در مغز خود دارد.[2]»

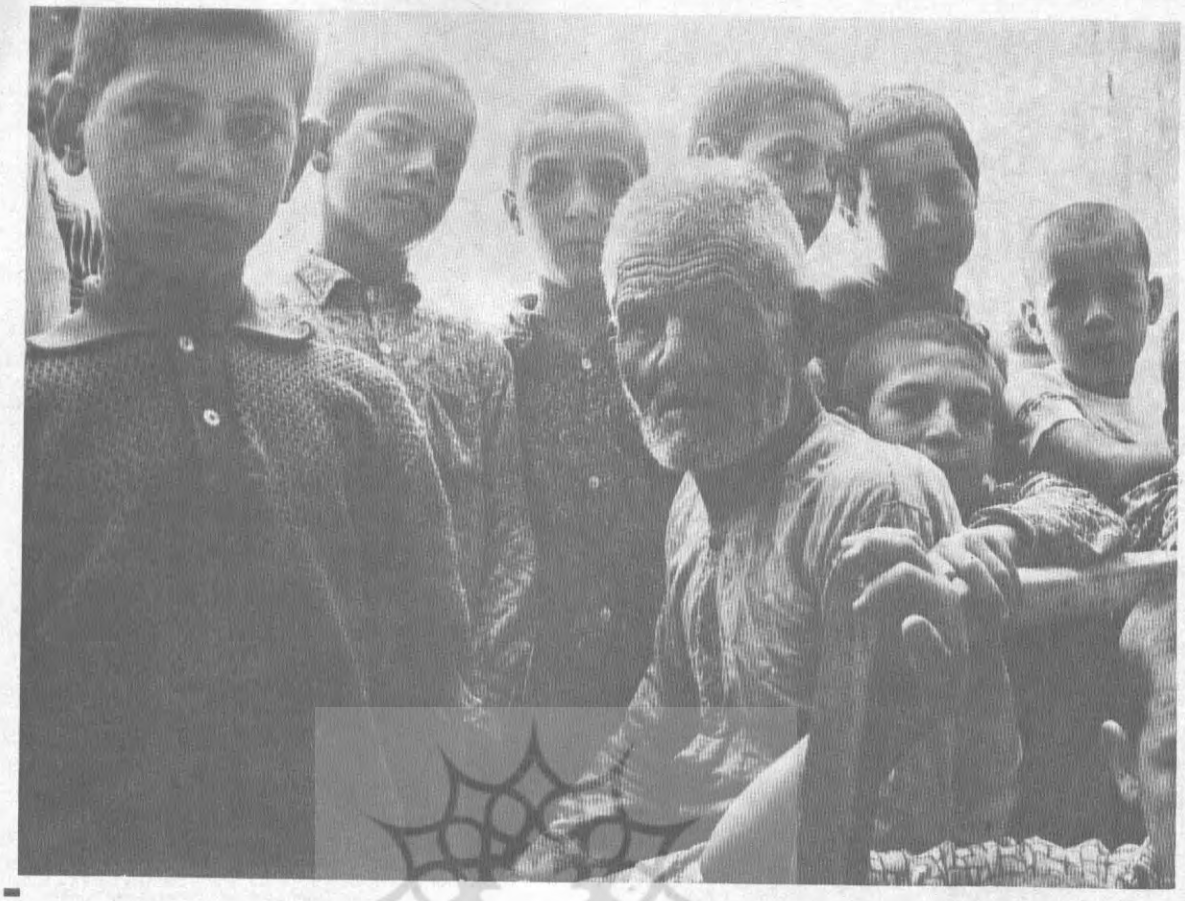
در تعریف فوق تاکید «فیلیپ دان» مستندساز آمریکایی بروجه حضور اعتقادی مستندساز در فیلم است. به بیان دیگر مخاطب مستقیماً با تصویر واقعیت روبرو نبوده بلکه با بازتاب آن روبروست. بازتابی که از صافی ذهن و اندیشه و عاطفه فیلمساز عبور کرده، دگرگون شده و طبعاً به واقعیتی دیگر تبدیل می شود. بر این اعتبار می توان فیلم مستند را نه «بازنمایی واقعیت» بل «بازآفرینی» آن تصور کرد و بالطبع هر تلاشی جهت تطبیق و مقایسه جزء جزء آن با واقعیت عبث می نماید.

ظهور و شکل گیری فیلم مستند

به دنبال تلاشهای اولیه برادران لومی یر در ثبت رویدادهایی از زندگی روزمره نظیر «غذادادن به کودک»، «ورود قطار به ایستگاه»، «تخریب دیوار» و رویدادهایی از این دست که به عنوان اولین مستندهای تاریخ سینمای جهان مطرحند. به دنبال این فیلمها فیلمبرداران کمپانی لومی یر به نقاط مختلف جهان سرازیر می شوند تا از نقاط دیدنی و وقایع جالب تاریخی فیلمبرداری کرده و از این طریق به بازاریابی اختراع جدید بپردازند. این فیلمها که سلف فیلمهای سیاحتی را تشکیل می دهند عبارتند از «مسابقه کالسکه برقی بین پاریس و بوروو»، «قایق رانی در شهر ونیز»، «نیزه اندازی ارتش اطریش»، «پارک مرکزی نیویورک»، «خیابان کترنیگتون جنوبی لندن».

اولین فیلمهای قوم شناسی را فیلمبرداران «ادیسون» با فیلمهای «رقص شهباز» و «رقص با عصا» در سال ۱۸۹۸ عرضه می دارند و اولین مستندهای علمی با ساخت مستندهایی چون «دنیای ناپیدا» توسط «چارلز اربان» تقدیم عالم سینما می شود. در این سری فیلمها که به وسیله میکروسکپ فیلمبرداری شده بود به نمایش جنبه های علمی و تحقیقی پرداخته می شد. مشهورترین فیلم علمی در این سری «جریان خون در پای قورباغه» نام دارد که بسال ۱۹۰۳ ساخته می شود.

آغاز سینمای مستند به مفهوم جدی از آمریکا شروع می شود: در سال ۱۹۲۲ و با یک نام: «رابرت فلاهرتی» و فیلم *نانوک شمال*. لیکن سینمای مستند رشد و بالندگیش را مدیون «جان گریرسن» است. او که در پی بررسی تأثیر عوامل مختلف بر افکار عمومی در سال ۱۹۲۴ به آمریکا سفر می کند، مهم ترین این عوامل را می یابد: «فیلم مستند». «ما می خواهیم شاهد آن باشیم که هرآنچه آنان ـ «شهروندان» ـ درحال حاضر بدست نمی آورند به آنان داده شود.» یک سرویس اطلاعاتی درباره نیازها و خدمات مبرم حکومت... با این که نمی خواهیم ذهن شان[ذهن مردم] وظایف غیرممکن را بر عهده گیرد اما می خواهیم شاهد آن باشیم که



پرویز کیمیاوی. پ مثل پلیکان

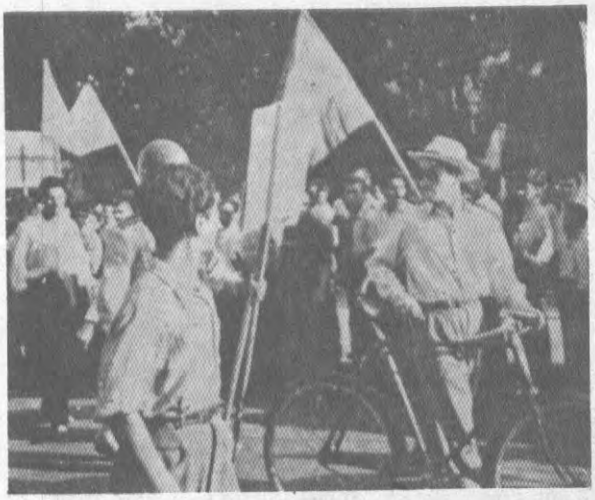
حساسیت و صداقت آنان به صورتی که هم برای مردم مفید است و هم برای حکومت، متبلور شود. بیش از هر چیز می خواهیم شاهد آن باشیم که جامعه امان از آشفتگی و سردرگمی رها شود.[۳]» در پی یافتن ابزاری که چنین رسالتی را به روشنی و در سریع ترین زمان به خوبی انجام دهد گریرسن به آمریکا سفر می کند: «سینمای مستند ابزار برگزیده ی گریرسن برای اینکار بود. از این رو، کارکرد اساسی آن این بود که القاء کننده باشد. سینمای مستند می توانست با ارائه ی اطلاعاتی درباره ی دنیای امروز آغاز شود اما کارکرد عمده ی آن مشارکت دادن شهروند در روند کلی اجتماعی بود.[۴]»

مهم ترین رویدادی که به دنبال چنین درکی از کارکرد فیلم مستند بوقوع می پیوندد تأسیس تشکیلات «واحد فیلم هیئت بازاریابی امپراطوری» و به دنبال آن «واحد فیلم اداره پست عمومی» توسط دولت و با مدیریت گریرسون است. خیلی زود مستندسازی و آموزش مستندسازان به مثابه مهم ترین فعالیت این واحدها جهت نیل به اهداف یاد شده در دستور کار قرار می گیرد و بدین ترتیب مستندسازان بزرگی چون «پل روتا»، «آلبرتو کاوالکانتی»، «هری وات»، «بازیل رایت»، «استوارت لگ»، «ادگار انستی» موفق می شوند شاهکارهایی چون «سیمای بریتانیا»، «فقط ساعتها»، «پست شبانه»، «سرود سراندیب»، «بی بی. سی. صدای بریتانیا»، «قایق ماهیگیری گرانتن» خلق کنند.

تاریخچه سینمای مستند انگلستان در سیر تکاملی خود چهره ها و جنبش های سینمایی دیگری را نیز در بر می گیرد که هم خود حائز اهمیت اند و هم بر شکل گیری جریانهای سینمای مستند ممالک دیگر تأثیری قاطع می گذارند. «جنبش سینمای آزاد، که در فاصله سالهای ۱۹۵۶ و ۱۹۵۹ در انگلستان شکل می گیرد از این دست به شمار می رود. در شوروی و اروپا جنبش مستندسازی به گونه ای متفاوت با انگلستان مطرح می شود.

به دنبال نخستین انقلاب سوسیالیستی جهان، لنین می گوید: «برای ما مهم ترین هنرها سینماست». این توجه رهبر انقلاب شوروی به سینما و بخصوص سینمای مستند منجر به مهیا شدن شرایط مساعدی می شود که از دل آن مستندسازان بزرگی چون «ژیگا ورتوف»، «الکساندر داوژنکو» «استر شوب» سر بر دارند. هرچند که می توان بر «سرگئی آیزنشتاین» نیز به اعتبار زمینه های مستندی که در تمام کارهایش دیده می شود ـ بخصوص *رزمنا* و *پوتمکین* و *اکتبر* نام مستندساز داد.

«سبک سینمایی «ورتوف» که براساس نظریه سینمایی او «سینما چشم» نام دارد عمدتاً بر پایه مونتاژ و برخورد مستقیم با واقعیت استوار است. بدین معنی که کارگردان بدون کوچکترین زمینه قبلی واقعیت را مورد عکسبرداری قرار داده، سپس بوسیله مونتاژ آشفتگی ها و عدم ارتباط برخی صحنه ها را از بین برده باعث می شود تا مشاهده فیلم مونتاژ شده تأویل خاصی در ذهن بیننده ایجاد کند. ورتوف و نظریه سینمایی او چه در عصر خود و چه چندین دهه بعد الهامبخش مستندسازان «جنبش سینمای آزاد»، «مستند بیواسته» یعنی «لیندزی اندرسون»، «کارل رایتز»، «تونی ریچاردسون»، «رابرت درو»، «ریچارد لیکاك»، «برادران می زلز» و ایضاً مستندسازان سبک «سینما ـ وریته» یعنی «ژان روش»، «کریس مارکر» در فرانسه، «جورج استونی» در آمریکا «کالین لو» و «فرنان دان سرو» در کانادا، بوده است. «کامران شیردل»، فیلم معروف خود *اونشب که بارون اومد* را بر این اساس ساخته است.



اصغر بیچاره، سند زنده.
مریان کوپر، ارنست شودزاک، مارگریت هریسون، علفزار.

مستندسازی در ایران

در این که اولین فیلم مستند ایران «جشن گلها» نام دارد و در سفر اوّل مظفرالدینشاه فیلمبرداری شده هیچ تردیدی نیست:

«امروز عیدگل است و ما را دعوت به تماشا نمودند. رفتیم به تماشا، بسیار عید با تماشایی بود. تمام کالسکه ها را با گل مزین کرده و توی کالسکه ها و چرخ ها را پر از گل نمودند که کالسکه ها پیدا نبودند... عکاسباشی هم مشغول سینمافتگراف اندازی بود.[۵]»

لیکن بر سر این موضوع که چه کسی اولین فیلمبردار و سازنده اولین فیلم مستند ایرانی است، اختلاف نظر هست. تمامی کتابها و منابع از «ابراهیم خان عکاسباشی» به عنوان اولین فیلمبردار ایرانی یاد می کنند حال آنکه محمد تهامی نژاد در مجله تماشا طی توضیحات و شواهدی اعلام می دارد:

«احمد صنیع السلطنه که روزنامه پرورش حضور او را در پاریس خبر می دهد اولین فیلمبردار ایرانی است که در اروپا و احتمالاً در ایران فیلم گرفته است.[۶]»

لیکن حضور میرزا ابراهیم خان عکاسباشی در دومین سفر مظفرالدینشاه به فرنگ و فیلمبرداری مناظر و جریان سفر قبله عالم قطعی است:

«عزاداری در تکیه دولت» و «شیرهای دوشان تپه» در شمار فیلم های مستند بعدی است که توسط میرزا ابراهیم خان عکاسباشی، فیلمبرداری شده و به شاه و نوکرها نمایش داده می شوند. به عبارت دیگر سینما و فیلم مستند در آغاز وسیله تفنن شاه و درباریان است و نه چیزی بیشتر. این دوره از تاریخ فیلم مستند در اینجا پایان می پذیرد.

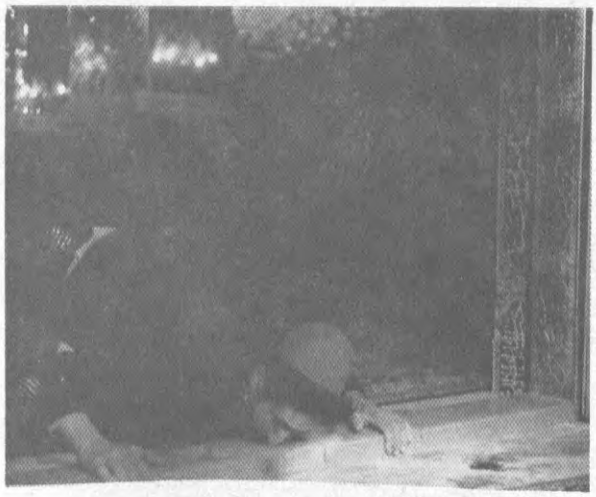
به دوره رضاخان می رسیم و نام «خانبابا معتضدی» او که در فرانسه الکترومکانیک خوانده و در بازگشت یک دوربین فیلمبرداری گومون با خود آورده اولین فیلمبردار و فیلمسازی است که سنت فیلم تبلیغی را در این مرز و بوم پی می نهد. شرح نحوه آشنایی او با این وسیله نوظهور و آموزش طرز کار با آن به دوستی معتضدی با پسر رئیس کارخانهٔ گومون بازمی گردد و این که او در همین رابطه مدت دو سال در این کارخانه به کار پرداخته است.

ورود معتضدی به ایران با کودتای رضاخان و شروع سلطنت پهلوی توأم است. او که با فیلمبرداری از محمدحسن میرزای ولیعهد و مجلس موسسان، تجربیاتی اندوخته است، مامور می شود تا در تاریخ ۲۴ آذر ماه ۱۳۰۴ از مراسم سوگند خوردن رضاخان به حفظ قانون اساسی فیلمبرداری نماید. آوازهٔ خانبابا بالا می گیرد و مأموریت های تازه تری در مورد فیلمبرداری از افتتاح راه آهن سراسری در چهارم شهریور ۱۳۱۷، افتتاح بیسیم، بانک ملی، رژه ارتش، مراسم پیش آهنگی به او محول می شود. و بدین ترتیب یکنوع مستندسازی تبلیغی در ایران برای اولین بار شکل می گیرد و خانبابا معتضدی به عنوان اولین مستندساز تبلیغی ایران به تاریخ می پیوندد.

اولین مستند قوم نگاری که با نگاهی مردمشناسانه کوچ ایل بختیاری را به تصویر می کشد «علف» نام داشته و توسط یک آمریکایی به نام «ارنست. بی. شودزاك» در سال ۱۳۰۳(۱۹۲۴) ساخته می شود. این فیلم مغایر با سیاست های تبلیغی سردار سپه تشخیص داده شده و در ایران نمایش داده نمی شود. سالها بعد و در زمان فیلم ناطق با افزودن موسیقی سنفونی شهرزاد و گفتار طنزآلودی که مجتبی مینوی آنرا نگاشته بود در ایران به نمایش درمی آید.

خیلی زود ارزش های مورد تکریم واقع گشته به لحاظ ترسیم حماسه نبردی انسانی با طبیعت سرسخت مورد تحسین قرار می گیرد. لیکن ارزشهای مردمشناسانه آن مورد سؤال واقع می شود. «نادر افشار نادری» مردم شناس و مستندساز برجسته در مقاله ای تحت عنوان «فیلم مردمشناسی با نگاهی به فیلم علف» در «فیلم و زندگی» می نویسد:

«فیلم علف با صحنه ای از کوچ بختیاریها در میان کولاك برف آغاز می شود و بلافاصله چراگاههای بی علف گرمسیر بختیاریها به روی پرده می آید. در یکی از مراحل کوچک صحنه ای از رقص زنهای عشایر را می بینیم. در مرحله دیگر مردها درحال چوب بازی هستند و در مرحله بعدی عده ای سوار بر اسب سوارخوبی می کنند. معمولاً در گرمسیر عشایر به ویژه در گرمسیر طایفه ی بابا احمدی که در خوزستان واقع است. برف نمی آید، اگر هم برحسب اتفاق برف ببارد چراگاهها بلافاصله خشک و بی علف نمی شوند. رقص و



پرویز کیمیاوی. ضامن آهو/ محمدرضا مقدسیان، کوره پز خانه.

چوب بازی و سوارخوبی از پدیده های عروسی است و عروسی عشایر بیشتر در گرمسیر و گاهی در سردسیر صورت می گیرد و هرگز اتفاق نمی افتد که بهنگام کوچ خانواده ای عروسی براه بیاندازد...[۷]»

بفاصله شش سال پس از فیلم علف، فیلم مستند دیگری به نام راه آهن توسط سندیکای راه آهن آلمان ساخته می شود که در بهمن ماه ۱۳۰۹ در سینما ایران به نمایش درمی آید. بخش اول این فیلم که در آن به نمایش زندگی مردم ایران و راه های صعب العبور پرداخته می شود مورد اعتراض واقع شده آن را نوعی تحقیر ملی بحساب می آورند. فیلم «کاروان زرد» توسط هیئتی فرانسوی و از سوی کارخانه «سیتروئن» ساخته می شود و کمی بعد فیلم «جشن مشروطیت» توسط سه نفر ترک به نامهای «نجدت بیک»، «کنعان بیک» و «مراد بیک» که به ایران آمده اند در سال ۱۳۱۳ ساخته می شود.

روز دوشنبه سوم شهریور ۱۳۲۰ ایران از سوی نیروهای متفقین از شمال و جنوب و غرب اشغال می شود. اشغالگران فیلمبردارانی نیز به همراه خود دارند که از ملاقات سران متفقین و نیروهای انگلیسی در تهران فیلمبرداری نماید. همچنین سینماهای تهران نیز قبل از نمایش فیلم اصلی اخبار جنگ را به نمایش می گذارند. لیکن علیرغم آزادی نیم بندی که مطبوعات در بازتاب حقایق اجتماعی زمان جنگ پیدا می کنند، به فیلمبرداران ایرانی اجازه چنین کاری داده نمی شود. تنها یک فیلمساز به نام «ابراهیم معتمدی» در سال ۱۳۲۳ به مناسبت ورود یک مربی اسکی به نام «گاستون کاتی یار» از یک مسابقه اسکی فیلم می گیرد. در واپسین روزهای جنگ و به تقلید از متفقین، «استودیو ارتش» توسط «سروان خلیقی» و «سروان گلسرخی» بنیان گذاشته می شود. این نخستین تشکیلاتی است که بعد از «خانبابا معتضدی» به فیلم های تبلیغی می پردازد. فیلم هایی که در این استودیو ساخته می شود عبارتند از: فیلمی در مورد حمل جنازه رضاشاه از مصر به تهران و فیلم دیگری که ورود شاه به تبریز را پس از شکست حزب دموکرات آذربایجان به نمایش می گذارد.

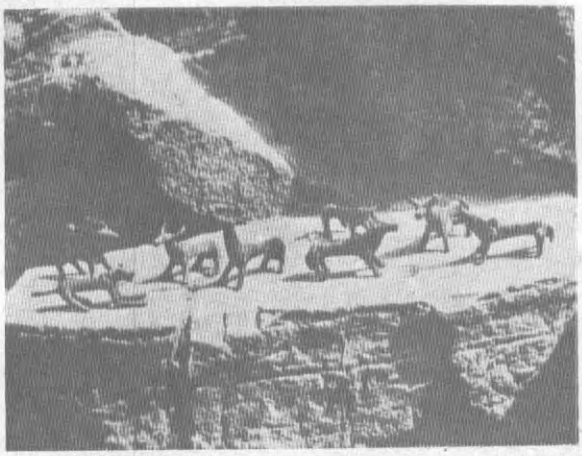
چهارمین دوره مستندسازی در ایران به سالهای ملی شدن صنعت نفت برمی گردد. به سالهای وزارت دکتر مصدق، ملی شدن صنعت نفت، دادگاه لاهه، تظاهرات خیابانی مردم و حوادث دیگری که پی آمد این رویداد مهم است: کودتای ۲۸ مرداد، سیل خبرنگاران و فیلمبرداران خارجی روانه ایران می شوند.

فیلمهای این دوره بیشتر به گزارش این رویدادها اختصاص دارد. سینمای مستند هویت واقعی و امروزین خود را نیافته است و فیلمها از حد مستندهای خبری و گزارشی فراتر نمی روند. بافت و ساختی گزارشی دارند. تعداد زیادی از این فیلم ها، مونتاژ نشده هنوز در آرشیو خبرگزاری های دنیا وجود دارد. محمد تهامی نژاد در پی پژوهش دامنه داری که در این زمینه انجام داده سیاهه بسیاری از این فیلم ها را معرفی می کند که در ذیل به برخی از آنها اشاره می شود:

۱ ـ تظاهرات احزاب سیاسی در خیابان های تهران، قبل و بعد از سی تیر با پرچم و نشانه های ویژه
۲ ـ تظاهرات در سی تیر، هجوم پلیس سواره شاه به مردم
۳ ـ فیلمهایی از شاه در هنگام سان و رژه
۴ ـ خروج انگلیسی ها از ایران با کشتی و جمع کردن اثاثه
۵ ـ مصدق در آمریکا و استقبال مردم با پرچم ایران وآمریکا
۶ ـ ورود دکتر فاطمی به مجلس
۷ ـ پالایشگاه آبادان و مهندسین ایرانی، خطوط لوله نفت

پنجمین دوره مستندسازی در ایران به سالهای پس از کودتا برمی گردد. این دوره به لحاظ تغییرات عمده ای که در روند مستندسازی ایجاد می کند حائز اهمیت است. نطفه جریانهای مختلف مستندسازی ایران در این سالها بسته می شود و پایه های بنای مستحکم و غرورآفرینی که سالها بعد و عمدتاً در دهه چهل در ایران شکل می گیرد در این دوره ریخته می شود. در سال ۱۳۲۸ از سوی اداره اطلاعات و روابط فرهنگی آمریکا، دانشگاه سیراکیوز گروهی را به ایران گسیل می دارد. این گروه که بعدها به گروه «سیراکیوز» معروف می شود ساخت مستندهای تبلیغی خاصی را در ایران شروع می کند.

اهدافی که این گروه، از فیلمسازی در ایران دنبال می کرد تأکید بر فقر و نادانی و عقب ماندگی مردم ایران بود آنگاه در چنین شرایطی با نمایش



ابراهیم گلستان، تپه های مارلیک
کامران شیردل، اون شب که بارون اومد

کمکهای مادی و معنوی دولت آمریکا در کمال سادگی از او یک بت ساخته او را انسان دوست معرفی می کند. با نگاهی کوتاه به عناوین این فیلمها بیشتر به این اهداف پی می بریم:

«سل علاج پذیر است»، «طریقه خزانه کاری»، «جلوگیری از اسهال»، «آب پاك»، «درختکاری»، «شستشوی بچه»، «سبز کردن چراگاهها» و ... ...

این فیلمها که از ساختی بسیار ساده و گفتار ساده تری برخوردار بود، می کوشید با زبانی عامیانه به توضیح تصاویر بپردازد. در ظاهر امر این فیلمها فاقد اهداف سیاسی به نظر می رسیدند. لیکن با نگاهی دقیق تر به مونتاژ، گفتار و حتی لحن گوینده می شود براحتی سویه سیاسی فیلم را دریافت. موسیقی شاد و سبکی که عمدتاً از آهنگهای محلی ایران گرفته شده است و گفتار را همراهی می کند، یکی دیگر از عوامل جاذب فیلم بشمار می آید.

در سال ۱۳۳۲، بدنبال توافق وزارت فرهنگ و هنر با اداره اطلاعات و روابط فرهنگی آمریکا، گروه سیراکیوز همچنان در ایران می ماند و کار جدیدی را نیز شروع می کند: «آموزش مستندسازی» و بدین ترتیب مستندسازی در ایران وارد مسیر دیگری می شود و جدی تر از گذشته می رود تا به نهال بالنده ای تبدیل شود. نمونه زیر از گفتار متن یکی از این فیلمها تحت عنوان «کارهای اصل چهار در ایران- گزارش شماره ۲» آورده می شود:

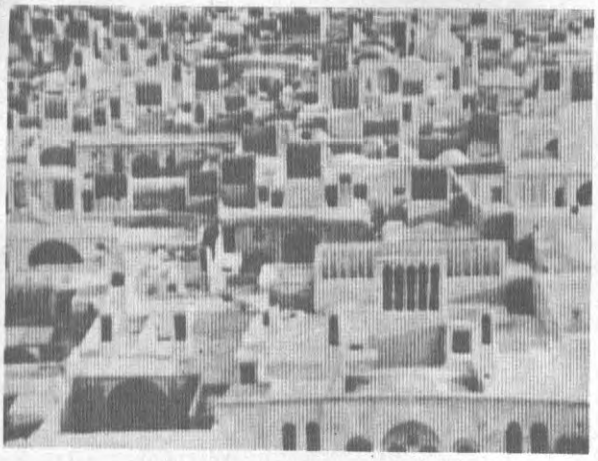
«چندهزار سال است که مردم این کشور زمین هایشان را با گاوآهن قدیمی شخم می زنند. با گاوآهن قدیمی هرچند که آدم زحمت بکشد و کار بکند، باز زمینش خوب شخم نمی خورد و زیاد حاصل نمی دهد. اما گاوآهن برگردان دار، زمین ها را تندتر و خیلی بهتر شخم می زند. وزارت کشاورزی ایران و اصل ۴، همکاری می کنند، شخم زدن زمین ها را با تراکتور و گاوآهن برگردان دار به کشاورزان ایرانی یاد می دهند.»

با به پایان رسیدن اولین دوره آموزش مستندسازی کلاسهای گروه سیراکیوز، مستندسازان جدیدی پابه عرصه مستندسازی می گذارند. تأثیرات مستندسازی به شیوه فیلمهای اصل ۴ تا مدتها در کار این فیلمسازان به چشم می خورد. ولی این امر مانع از آن نمی شود تا اینان آثار خوب و به یادماندنی خود را خلق نکنند. محمدقلی ستار و هوشنگ شفتی از جرگه این مستندسازان هستند که فیلمهای *ابنیه تاریخی اصفهان* و *شقایق سوزان* را در این سالها می سازند.

همزمان با فعالیت نخستین فارغ التحصیلان کلاسهای گروه سیراکیوز، فارغ التحصیلانی دیگر که در کشورهای اروپایی و آمریکا به تحصیل سینما پرداخته اند، به کشور وارد می شوند. اینان که چشم اندازهای دیگری از سینما می جویند، ترجیحاً مستندسازی در اداره هنرهای زیبای کشور را برمی گزینند. «منوچهر طیاب»، «کامران شیردل»، «خسرو سینایی»، «هژیر داریوش» و «منوچهر انور» از این گروه به شمار می آیند. «طیاب» که فارغ التحصیل معماری نیز هست با جستجو در بافت معماری سنتی ایران فیلمهای *چهلستون*، *مسجد جامع*، *معماری صفویه*، *معماری تیموری*، *مسجد شیخ لطف اله* را می سازد.

«کامران شیردل» که دارای روحی ستیهنده و تسلیم ناپذیر است با توجه به آسیب های اجتماعی و نقش مخرب حاکمیت در این آسیب ها نوك تیز حمله خود را متوجه حاکمیت کرده و در جهت اهداف مبارزاتی خویش آثار درخور توجهی می سازد که به علت صراحت بیش از حد همگی در محاق توقیف فرو رفته و بعضاً نابود می شوند- *قلعه* که پژوهشی در جهت شناخت روسپیگری و علل و عواقب آن است تکه پاره می شود ولی شیردل موفق می شود با استفاده از عکسهای کاوه گلستان و باند صدای فیلم که باقی مانده فیلم قبلی خود را در هیئت دیگری بازسازی نماید. از فیلم های دیگر شیردل باید به *تهران، پایتخت ایران است*، *ندامتگاه*، *اونشب که بارون اومد* و *بوم سیمین* اشاره کرد.

«منوچهر انور» که در «آکادمی سلطنتی هنرهای دراماتیک لندن» تحصیل کرده با فعالیت در عرصه های متفاوت و متعدد، فعال ترین مستندسازان این دوره است. او که در آغاز فعالیت خود را با مسؤلیت مشاور سمعی و بصری سازمان برنامه شروع می کند مستندهای زیبایی می سازد. یکی از زیباترین آنها *نیشدارو* نام دارد که انور آن را به سفارش مرکز سرم سازی رازی ساخته است. متاسفانه در هیچ یک از آرشیوها سینمایی فیلم موجود نیست ولی در تعدادی از منابع از حرکات زیبای دوربین و دقت در گزینش تصاویر و سایر عوامل ساختاری آن ستایش شده است.



آلبر لاموریس، باد صبا، فروغ فرخزاد، خانه سیاه است.

«خسرو سینایی» از مستندسازان پرآوازه این دوره است که تحصیلات خود را در وین انجام داده او که در زمینه ساخت فیلم مستند کارنامه سرشاری دارد در تمامی زمینه های فیلم مستند فعال بوده است. بلندترین مستندی که او ساخته و یکی از آثار مهم وی بشمار می آید *مرثیه گمشده* نام دارد که در آن به تصویر وضع آوارگان لهستانی در جنگ دوم جهانی می پردازد. *آوایی که عتیقه می شود*، *حاج مصورالملکی*، *سردی آهن*، *حسین یاوری* و *سفر به تاریخ* از فیلم های برجسته او بشمار می آیند. نگاه انسانی به واقعیت و تمایل به بررسی انسان، رنج ها، تحمل ها و ایستادگی انسان در برابر دشواریهای زندگی تم قالب کارهای سینـایی را تشکیل می دهد.

«باد صبا» را «آلبر لاموریس» می سازد و یکی از آثار بسیار زیبای سینمای مستندی که اگرنه یک ایرانی آن را ساخته ـ منوچهر انور در ساخت این فیلم با لاموریس همکاری نزدیکی داشته است ـ که درباره ایران و ایرانی به گونه ای بدیع و خیال انگیز سخن می گوید. گفتار فیلم که به صیغهٔ اول شخص نوشته شده توسط «روژه گلاشان» نوشته و توسط منوچهر انور به فارسی برگردانده و روی فیلم خوانده می شود. زیبایی و صمیمیت کلام و لحن انور بحدی است که بی اختیار این شبهه پیش می آید که نویسنده و مترجم نامشان در تیتراژ فیلم عوض شده است. فیلم آکنده از نماهای هوای زیبایی است که بوسیله هلیکوپتر برداشته شده و محملی است تا زاویه روایت را توجیه سازد. بر بال *باد صبا* به تمامی نقاط ایران سرمی کشیم. گاه سر در پی آهویی صحرایی گذاشته و او را تعقیب می کنیم و گاه از طریق بادگیرها از رازهای خانگی آگاه می شویم:

«چه سایه سنگینی بر زندگانی من افتاد به دست برادرم باد دیو، برادرم از من خیلی قویتر بود و مرا می چزاند، مدام می گفت بدبخت، باد محلی، نسیم بی نفس، جریان هوا، می دانستم که میلی به جنگ ندارم و از این بی میلی شرمسار بودم. باد دیو اگر نبود من خوشبخت بودم اما افسوس که بود... روزی بادهایی که ابر می راندند از واحهٔ ما گذشتند و از سفرها و ماجراهاشان قصه ها گفتند و گذاشتند که به آنها بپیوندم دلم می خواست بدانم پشت کوهها چیست.»

جریان مستندسازی دیگری که طی سالها بعد توانست مستند و مستندسازان مهمی به سینمای ایران تقدیم نماید از کارگاه فیلم گلستان شروع می شود. این مرکز مستندسازی که توسط ابراهیم گلستان در سال ۱۳۳۵ تأسیس می گردد در ابتدا از طریق عقد قرارداد با شرکتهای عامل نفت در زمینه تهیه عکس و فیلم های گزارشی فعالیت خود را شروع می کند. در سال ۱۳۳۶ گلستان اولین مستند خود را می سازد: *از قطره تا دریا* بیان تصاویری فیلم بیانی ناپخته است و از انجام و زیبایی کارهای بعدی گلستان در آن اثری دیده نمی شود. لیکن یک چیز فیلم را از سایر آثار آن زمان متمایز می کند: گفتار زیبا و روان فیلم مُهر گلستان نویسنده را بر پیشانی خود دارد ۵ سال بعد بهرام بیضایی در نقدی تحت عنوان «کارنامه گلستان» می نویسد:

«از اواخر سال ۱۳۳۵ ابراهیم گلستان که برای شرکت نفت امور عکسبرداری و تهیه گزارش را انجام می داد شروع به کار سینما کرد. جز این او نویسنده ای بود، شاید تا حدی نامتعارف، که در برخی داستانهایش تفاهم خود را نسبت به سینما نشان داده بود ولی به سینما که آمد بیشتر تفاهم خود را نسبت به ادبیات نشان داد تا سینما.[۸]»

در سال ۱۳۴۰ گلستان *یک آتش* را می سازد که خاموش ساختن چاه شماره ۶ اهواز در سال ۱۳۳۷ را موضوع کار قرار می دهد. «فروغ فرخزاد» به مدت سه سال کار مونتاژ فیلم را دنبال می کند. بهرام بیضایی در مورد این فیلم می نویسد:

«این فیلم حماسه کار بود و نمایش دهنده زیبایی وحشتناک آن آتش گردن افراشته، آتشی که هم با شکوه و هم وحشت آور بود و با چنین آتشی کار بود و قهرمانان گمنام بین ماشین و باروت.»

سال ۱۳۴۱ سال مهمی در سینمای مستند ما تلقی می شود. در این سال دو فیلم از ماندنی ترین آثار سینمای مستند ایران ساخته می شود تا بعدها در شناخت این سینما، شاخص و الگویی هنری و آکادمیک باشد. نخست *موج*، *مرجان*، *خارا* ساخته «آلن پندری» و سپس *خانه سیاه است* ساختهٔ فروغ فرخزاد.

«فروغ» در *خانه سیاه است* برای اولین بار در نگارش گفتار از متون مذهبی و کتاب مقدس سود جسته با تلفیق کلام شعر گونه خود با آن به آنچنان گفتار زیبا و یکدستی می رسد که تا آن زمان سابقه نداشته است.

در این فیلم به کمک مونتاژ و کاربست خلاقه صدای «کنترپوانتیک»

ساختار دراماتیک فیلم بنا می شود. دکتر هوشنگ کاوسی در نقدی بر این فیلم می نویسد:

«*خانه سیاه است*، فیلمی است دیدنی و تحسین کردنی که به مرزهای تراژدی می پیوندد.[9]»

مستندسازان دیگری که در وزارت فرهنگ و هنر گردآمده بودند، چه آنها که دانش خود را در کلاسهای سیراکیوز آموخته بودند و چه آنها که در اروپا و آمریکا مشق سینما کرده بودند، یک مشکل بزرگ فرا راه خویش داشتند و آنهم دستگاه تفتیش عقاید و سیستم سانسور دولتی بود، سیستمی که اگر به نابود ساختن تمامی نگاتیوها و نوارهای صدای فیلم نمی پرداخت ـ مانند فیلم *سوگ شهر خاموش* ساخته منوچهر طیاب که قبل از نمایش توقیف و تکه پاره شد ـ دست کم به جلوگیری از نمایش آن اقدام می کرد ـ مانند فیلم *اونشب* که *بارون اومد* و یا سایر کارهای شیردل که مدتها بعد از نمایش آن رفع ممنوعیت بعمل می آمد، فیلم مذبور در سال ۱۳۴۴ ساخته شده و تا سال ۱۳۵۳ در توقیف بود تنها در این سال سرانجام با حذف و تعدیل ها به نمایش گذاشته می شود.

چهره شاخص و فعال دیگری که به حق سینمای مستند ایران اعتلای خود را به او مدیون است «فریدون رهنما» نام دارد. او در سال ۱۳۴۵ در تلویزیون مرکز مستندسازی فعالی بوجود آورد تا به اهداف خود که اعتلای زمینه های فرهنگ و هنر این مرز و بوم بود برسد. در بیان انگیزه هایش در رابطه چنین امر سترگی می گوید:

«خطری که الان متوجه ما است، اینست که ما اصلاً داریم از ریشه های خودمان جدا می شویم. ما می خواهیم که فقط خودمان را بشناسیم و از آنچه داشتیم آگاه باشیم. ما بناهایی داریم که ممکن است دیگر فردا چیزی از آن بجا نماند. کاشی کاریهایی داریم که ممکن است دیگر فردا چیزی از آن بجا نماند و ما هم سندی نداشته باشیم. هم اکنون این امر که آدم نتواند کسی را بیابد که طاق ضربی بزند، امکانپذیر است. اگر ما فیلمی داشتیم که عمل زدن طاق ضربی را نشان می داد، کمک فراوانی می کرد به افرادی که در این زمینه می خواهند تخصص پیدا کنند. پس قضیه را به معنای خشک تاریخی نمی گیرم بلکه به معنای یکنوع آشنایی با تمدن ایرانی مطرح می کنم.[10]»

اندیشه های پربار رهنما به پشتوانه عشق و ایمان بی حدش به فرهنگ دیرپای ایرانی توانست در سینمای مستند ایران جریان خاصی را بوجود بیاورد. جریانی که ابعاد متفاوت و دستاوردهای فرهنگی، سینمایی بیشمار داشت. شروع این جریان با فیلم تخت جمشید بود که خود رهنما آن را ساخته بود. رهنما در این فیلم تلاش می کرد تا گذشته دور تاریخی را به طراوت و تازگی لحظه حال بازسازی کند. در سال ۱۳۴۶ رهنما دومین فیلم خود را به نام *سیاوش در تخت جمشید* می سازد و به موازات این فعالیت ها در برنامه «ایران زمین» به نظارت خود بر فیلمسازی ادامه می دهد. مستندسازانی که در این رابطه فیلم می سازند هنرجویانی هستند که قبلاً در کلاسهای فرهنگ و هنر آموزش سینما دیده و خود رهنما به آنان درس داده است.

ناصر تقوایی که نویسنده و از کارکنان «کارگاه فیلم گلستان» است و سینما را از گلستان در هنگام ساخته شدن فیلم *خشت و آینه* ـ آموخته از سال ۱۳۴۶ تا سال ۱۳۵۰ تعداد ۱۴ فیلم برای تلویزیون می سازد. کارهای او هیچگاه از تلویزیون پخش نشده و او زبان به اعتراض می گشاید.

«من تا حالا ۱۴ فیلم برای تلویزیون و به سفارش و پول خودشان ساخته ام که هنوز یکی از آنها را نشان نداده اند. معلوم نیست چرا وقتی نمی توانند فیلمی را نشان بدهند، سفارش ساختنش را می دهند و چرا چهارده بار در مورد یک فیلمساز این اشتباه (البته با معیارهای آنها) تکرار می شود.[11]»

عمده ترین این فیلمها عبارتند از: *بادجن*، *اربعین*، *نخل*.

چهره شاخص دیگر «پرویز کیمیاوی» است. از مستندسازان مطرحی که در سالهای آخر دهه چهل با برنامه «رهنما» به همکاری می پردازد. آغاز این همکاری با فیلم مستند *تپه های قیطریه* است. کیمیاوی موفق می شود با استفاده از امکانات مونتاژ و صدا و نگاهی طنزآلود مستند بسازد که هم کارکرد هنری و هم اجتماعی دارد. یکسال بعد و در سال ۱۳۴۹، اثر بلندآوازه و مشهور کیمیاوی به نام *یا ضامن آهو* ساخته می شود. در این فیلم که از زیبایی خیره کننده ای برخوردار است. حس و حال زائران مرقد مطهر امام رضا به تصویر کشیده می شود: «در فیلم *یا ضامن آهو* می خواستم فاصله بین دست مردم و ضریح را کشف کنم و یا به دنبال رابطه مردم با خودشان و یا اشیاء بروم.[12]» در این فیلم نیز کیمیاوی به نحو استادانه ای از کاربرد «مونتاژ» و «صدا» سود می جوید تا لحظات ناب و شاعرانه ای از تجسم ایمان و خلوص زائران را خلق کند.

محمد تهامی نژاد که خود در تعدادی از فیلم های کیمیاوی دستیار اوست با اطلاق نام «مستند ناب» به این سینما می نویسد: «این نوع سینما، کوششی است در تجربه هرچه بیشتر تصویر و موضوع و سند در دست اینگونه فیلمسازان وسیله ای است برای بیان اندیشه های تصویری.[13]»

در همین زمان سینمای مستند نوع دیگری از ساخت را تجربه می کند، سینمای مستند تجربی، بمثابه مکاشفه ای نو در بیان واقعیت و تلاشی در یافتن شیوه های تازه نمود واقعیت و این درحالی است که دستگاه ممیزی سیستم حاکم با بهره گیری از تجارب گذشته آماده است تا هر اندیشه مشکوک را به دست تیغ بسپارد و هر تلاش نو و پویا را در نطفه خفه کند. در چنین شرایطی «محمدرضا اصلانی» مستند زیبای *جام حسنلو* را می سازد. دیدی نو و کاربستی دیگر از صدا، موسیقی و گفتار. چیزی که تا بدین زمان ـ ۱۳۵۶ ـ تجربه نشده است. *جام حسنلو*، جامی از طلاست که در حفاریهای تپه حسنلو در آذربایجان کشف شده است. نقوش روی جام از مبارزه یک خدا بر علیه خدایان دیگر حکایت می کند و گفتاری که این تصاویر را بهم می پیوندد از «تذکرة اولیاء»

ناصر تقوایی، بادجن.

فریدالدین عطار نیشابوری، «ذکر بر دار شدن منصور حلاج» برگزیده شده است. در نگاه نخست رابطه ای بین گفتار و تصاویر دیده نمی شود و لی با کمی تأمل می توان دریافت که اگر نه به گونه ای «موازی» که به گونه ای معنایی گفتار و تصاویر بر مفهوم واحدی دلالت می کنند. تصاویر از طغیان خدایی بر علیه خدایان دیگر حکایت دارد و گفتار نیز:

«پس جماعتی از اهل علم، بر وی خروج کردند از آنکه می گفت: اناالحق گفتند: بگو هوالحق. گفت بلی همه اوست. شما می گوئید که کم شده است. بحر محیط گم نشود و گم نگردد. پس جمله بر قتل او اتفاق کردند.[۱۴]»

فیلم از پیچیدگی خاصی برخوردار است. چرا که نقبی به تاریخ است تا مفهوم شهادت در طول تاریخ را درنوردد و از گذشته دور به عصر ما برسد.

نگاه اصلانی در تمام فیلم هایش ـ به استثنای *کودک و استثمار* اسطوره ای و مبتنی بر اسطوره است و شکل و ساختی اسطوره ای دارد. در *جامع فهرج* در *میراث* در *تاری خانه* و حتی در *شطرنج باد* که فیلم داستانی بلند اوست. اصلانی بعدها در سال ۱۳۶۱ مستند بلند *کودک و استثمار* را می سازد که با کارهای قبلش متفاوت بوده و بیشتر به مقاله ای سیاسی شباهت دارد که با زبان تصویر بیان می شود. حرکات زیبای دوربین در سرتاسر فیلم و ارتباط معنایی آن با موضوع فیلم به یادماندنی است.

در زمینه ساخت فیلم مستند «کیومرث درم بخش» از جمله فیلمسازانی است که دیدگاه و سبک خاص خود را دارد. او به واقعیت حتی در گزینش موضوعاتی خشن نظیر کار در معادن ذغال سنگ در فیلم *تلاش*، و یا عبور از کویر و طوفان شن در فیلم *جرس* به گونه ای شاعرانه می نگرد بدون آن که شیوه نگاه او از خشونت، صلابت و رنجمایه واقعیت بکاهد. «درم بخش» در فیلم *سفر بهاری* که فیلمی در مورد روزهای آخر زندگی صادق هدایت است. گفتار این فیلم که به شیوهٔ اول شخص بیان می شود در ترکیب با تصاویر که تعمداً از وضوح آنها کاسته شده و در فضایی بارانی و بازی هنرمندانه «پرویز فنی زاده» حس و حال خاصی را القاء می کند. این گفتار از نوشته های هدایت برگرفته شده است.

سینمای مستند مردمشناس و قوم نگار ایران نیز همپای سایر آثار از غنای خاصی برخوردار است. این غنا در تعدد فیلم های این دسته نیز به چشم می خورد. ولی همواره چند فیلم در این میان درخشش بیشتری دارند. *بلوط* ساخته «نادر افشار نادری» مردمشناس و مستندساز معروف ایران و *بلوط* ساخته غلامحسین طاهری دوست، *بادجن* ساخته ناصر تقوایی.

«خسرو هریتاش» در سال ۱۳۵۶ فیلم مستند به *یاد* را می سازد. نگاه حسرتباری به گذشته ای نه چندان دور: سردرها، مشاغل و حرفه های فراموش شده، درهای چوبی با کوبه ها و گلبوته های فلزی، معماری سنتی منازل: اطاق های پنجدری هشتی و بیرونی، اندرونی، قاشق زنی، جادو جنبل و مراسم و آیین هایی که این روزها دیگر کمتر از آن سراغی باقی مانده است.

خط داستانی کمرنگی صحنه ها را بهم مرتبط می سازد. خط حسرت. نگاه حسرت بار ابتدای فیلم نگاه جوانی است که با حسرت به زمانی که پدربزرگ زنده بود می نگرد و در یکی از این بازنگری ها روز و روزهایی را به یاد می آورد که پدربزرگ ـ علی اصغر گرمسیری ـ با حسرت از روزهای رفته و رسم و رسوم فراموش شده می گوید:

«بعله. بهار می اومد و بوی گلهای اقاقی و یاس زرد همه جا را پر می کرد. چه عیدائی، چه حاجی فیروزهایی. حالا اغلب حاجی فیروزهائی که موقع بچگی های ما بودن، عمرشونو داده ن به شما... آقا ما هم از این عیدها زیاد دیدیم. خیلی بهارها اومد و رفت و بازم زمستان شد، بعضی وقتا فکر می کنم که عمر منهم دیگه سراومده. سالهاست به خودم می گم که این عید، عید آخریه که من می بینم. کسی چه می دونه، شاید هم راستی راستی این عید آخری باشه که من می بینم...»

هر یتاش با ناتوانی در حفظ ضرباهنگ فیلم بدام پرگویی می افتد. از نیمه های فیلم به بعد تماشاچی فیلم را رها می کند. اگر هر یتاش ده دقیقه از زمان فیلم می کاست بدون شک بر ارزشهای سینمایی و تأثیر آن افزوده بود.

جمعبندی ویژگیهای دوره اوّل (۱۳۵۷-۱۳۳۰)

به عنوان جمعبندی می توان فعالیت های مستندسازی دوره اوّل سینمای ایران را در سه دهه بشرح زیر بررسی کرد:

الف: دهه سی

در این دهه گونه های متفاوتی در مستندسازی مورد تجربه قرار گرفت. از یک سو فارغ التحصیلان کلاسهای سیراکیوز با باور داشت معیارهای ساختاری و زیبایی شناسانه این گروه فیلم هایی ساختند که از ساختی گزارشی و گفتاری ساده برخوردار بود. در این دسته از فیلمها امکانات مونتاژ به گونه ای مؤثر مورد بهره برداری واقع شد. تا جایی که می توان یکی از عوامل شاخص فعالیتهای این گروه در این دوره را مونتاژ قید کرد. مهمترین جلوه این خصوصیت را می توان در ساخته های «محمدقلی ستار» به نام *اصفهان* (۱۳۳۶) و در سالهای بعد در فیلم *شقایق سوزان* (۱۳۴۲) «هوشنگ شفتی» یافت.

ابراهیم گلستان که از ادبیات به سینما آمده بود در فیلمهایش بیشتر بر عامل گفتار تأکید می‌ورزید. گفتار فیلمهای گلستان ـ که شاخص مستندهای اوست ـ از نثری فخیم و پخته برخوردار است و نثری که مبتنی بر موسیقی کلام بوده و گاه تنه به شعری می ساید ـ گفتار فیلم *تپه های مارلیک* ـ. در اولین مستند گلستان زیبایی و استحکام گفتار از تصاویر پیشی گرفته ولی بعدها گلستان موفق می شود تا تعادلی موزون بین این دو برقرار سازد.

تجربه دیگری که در واپسین سالهای این دهه ـ ۱۳۳۹ ـ شکل گرفته و نمونه بارزی در کاربست زیبایی شناسانه «حرکت دوربین» بشمار می رود *تخت جمشید* ساختهٔ فریدون رهنماست که با نگاه شاعرانه، عاطفی و نوستالژیک به خرابه های تخت جمشید، موفق می شود شاخص های زیبایی شناختی خاصی را در این دوره به نام خود به ثبت برساند.

در یک نگاه می توان دریافت که شاخصهای مستندسازی در دهه سی عمدتاً در حوزه فرم مطرح بوده و هنوز تا شکل گیری کامل ـ رویداد مهمی که در دهه ۴۰ بوقوع می پیوندد ـ فاصله دارند. هنوز شیوه های ادبی بر فیلمسازی سنگینی می کند و فیلمساز ـ به استثنای رهنما ـ در گزینش شیوه برخوردی سینمایی با واقعیت و ثبت آن ناتوان است.

دهه چهل

در این دهه که به آن و به حق باید به عنوان اوج مستندسازی در ایران اشاره کرد، بهترین مستندهای این دوران ساخته می شود. مستندهایی که خود الگویی می شوند تا در دهه های بعد مستندسازان جوانتر حتی در تقلید آن ناتوان باقی بمانند.

در این دهه سویه غالب در مستندسازی را سویه سیاسی تشکیل می دهد. مستندسازان بزرگی چون «کامران شیردل» «ناصر تقوایی» مستندهای زیبای خود که حاوی نگاه تند و انتقادات و اعتراضات سیاسی و صریح آنهاست در این سالها می سازند. همراه سویه سیاسی و ستیهنده این مستندسازان، بر فشار ممیزی و سانسور افزوده شده و گروهی دیگر را ناگزیر از پرداخت به فرم می کند. چرا که تمامی این فیلمها اگر زیر تیغ سانسور تکه پاره نشوند *قلعه شیردل* و *سوگ شهر خاموش* منوچهر طیاب سالهای سال در محاق توقیف نگاهداشته می شوند: *اونشب که بارون اومد* از کامران شیردل یا *اربعین* و تمامی مستندهای ناصر تقوایی. منوچهر طیاب با *ریتم* و *سفال* و کامران شیردل با *بوم سیمین* نمونه هایی از این رویکرد به فرم هستند. در این فعالیتهای مستندسازی «کارگاه فیلم گلستان» به اوج و اعتلای خود می رسد. فروغ فرخزاد با ساختن *خانه سیاه است* تلقی خاص خود را از سینمای مستند شاعرانه ارائه می دهد، *موج*، *مرجان*، *خارا* محصول دیگری از کارگاه گلستان که تلفیق زیبایی از گفتار گلستان و تصاویر زیبای آلن پندری بشمار می رود در سال ۱۳۴۱ عرضه می شود.

در زمینه گفتار بهمن فرسی با نگارش گفتار متن *گود مقدس* ساخته موفق هژیر داریوش تجربه دیگری در زمینه کاربرد گفتار با نثر ادبی دارد. نثری که موسیقی کلام یکی از امتیازهای آن است.

از سوی دیگر نصیب نصیبی با ساخت *حفاریهای معبد آناهیتا* اولین گامها را در راه کشف بیان سینمایی تازه ای در فیلم مستند برمی دارد. خسرو سینایی این دهه با ساخت *پرستش* (۱۳۴۹) موفق می شود در زمینه کاربرد صدای اکسپرسیونیستی و گزینش قالبی نو و لطیف برای مضمونی نه چندان نو با استفاده از حرکت و زوایای دوربین تجربیات موفقی را ارائه می کند. موسیقی یکی از شاخصهای مهم این دهه است در این زمان و بار نخست برای فیلم موسیقی «اُریژینال» تصنیف می شود. چیزی که تا این روزگار سابقه نداشته توسط «لوریس چکنا واریان» و برای نخستین بار برای فیلم *جلد مار* ساخته هژیر داریوش و بعد فیلم *یک سرزمین، یک راه، یک روز* ساخته خسرو سینایی صورت می پذیرد.

پرویز کیمیاوی که در سال ۱۳۴۸ فیلم مستند *تپه های قیطریه* را به عنوان تجربه ای متفاوت در زمینه فرم و بیان سینمایی عرضه داشته موفق می شود یکی از آثار درخشان این دهه را با نام *یاضامن آهو* ارائه کند. در این فیلم کیمیاوی در گزینش تصاویر زیبا و ترکیب حسی این تصاویر به منظور خلق فضایی روحانی عاطفی از دل آن احساسات و عواطف زائران امام هشتم (ع) به نمایش درآید از طریق استفاده خاص از دوربین و حرکت سیال آن شاخص خاصی را به نام خود به ثبت می رساند.

بطور خلاصه می توان عمده ترین شاخص های سینمای مستند ایران را در دهه چهل را بشرح زیر بیان کرد: تجربه گرایی نخستین و مهم ترین شاخص فعالیت ها این دوره است. تجربه در فرم و یا به عبارت دیگر در مورد کاربست تمامی عناصر و مواد، در زمینه انواع صدا، گفتار، حرکت دوربین، زاویه، کادر و همچنین تجربه در کشف شیوه های بیانی تازه.

تعداد زیادی از این فیلمها برای نخستین بار توانستند نگاه ویژه ای به واقعیت بیفکنند و فیلم مستند را از قید و بند فیلم گزارشی خلاص کرده و انواع دیگری از این نوع سینما را مورد تجربه قرار دهند. ناگفته نماند که این فعالیتها عمدتاً توسط فیلمسازانی صورت می پذیرفت که تحصیلات سینمایی خود را خارج از کشور انجام داده بودند و بر آخرین پیشرفتهای سینمای مستند جهان اشراف کامل داشتند. به عنوان نمونه می توان به تأثیر تعیین کننده ژان روش و جنبش «سینما وریته» بر کامران شیردل در فیلم مستند *اونشب که بارون اومد* اشاره کرد. لیکن آنچه در اینجا حائز اهمیت است نگاه این فیلمسازان و موضوع فیلم هایشان است که یکسره آکنده از حال و هوای ایرانی است. تجربیاتی متکی بر قومیت و ویژگیهای فرهنگی

ویژگی مهم دیگر در مستندسازی این دوران شکل گیری و رشد سریع «مستند قوم نگار» است. در این دهه در زمینه مستند قوم نگار هوشنگ شفتی در سال ۱۳۴۲ *شقایق سوزان* را می سازد که زیبایی خاصی دارد. لیکن مهم ترین حادثه در سینمای مستند فیلم قوم نگار به فیلم *بلوط* ساخته نادر افشار نادری مردمشناس برجسته ایرانی برمی گردد که خود دوربین بدست گرفته آثار با ارزشی در این مورد به نمایش می گذارد. افشار نادری *بلوط* را در سال ۱۳۴۵ می سازد. به دنبال *بلوط*، تقوایی *باد جن*، *مشهد قال*

اربعین و *نخل* در فاصله سالهای ۴۶ تا ۵۰ می سازد.

دهه پنجاه

به موازات تلاشهای پیگیر مستندسازان سخت کوش ایران در دهه ۴۰ در زمینه های اجتماعی، سیاسی، قوم نگار و غیره، حاکمیت بر فشار خود افزوده و فضا را تنگ تر می سازد و نتیجه این اقدام محدودیتهای جدی در کار ساخت و تولید فیلم مستند است. در این موقعیت مستند سازان که همچنان تشنه بیان واقعیت و کشف راههای نوی در بیان سینمایی هستند به تجریدروی می آورند و به بیان غیرمستقیم. طبعاً ساخته هایی بدین گونه کارکرد اجتماعی محدودتری خواهند داشت. «تمثیل» و «استعاره» به شکل جدی تری به سینمای مستند راه می یابند. بیان سینمایی جدیدی شکل می گیرد که سر آن دارد کماکان به تعهدات اجتماعی، سیاسی خود وفادار باقی بماند. پس ناگزیر در پوسته تمثیل و استعاره به نمایش واقعیات اجتماعی می پردازد.

سینمای سیاسی این دوره ناگزیر سینمایی تأویل گرا و تفسیری می شود و از حوزه های عینی به حوزه های ذهنی پناه می آورد. به عبارت دیگر حضور عینیت را در این فیلمها نه در تصاویر و رابطه عریان گفتار و موضوع که در تأویل و تفسیر این فیلمها می توان جست.

از دیگر سو این موقعیت دشوار، مستندساز را وادار به کشف راههای تازه ای می کند و افقهای بیانی و زیباشناسانه جدیدی را فراروی سینمای مستند ایران قرار می دهد. مهم ترین این فیلمها که شیوه نوی در پرداخت و بیان واقعیت در پیش می گیرد *جام جمشید* ساخته محمدرضا اصلانی است. نخستین بار گفتار «کنتر پوئن» با این فیلم تجربه می شود. موسیقی «ول کاوالیه ره» از اپرای نمایش «روح و جسم» در تلفیق با گفتاری که از تذکرة اولیاء عطار برگرفته شده، به گونه ای دیالکتیکی با نقوش روی جام جمشید مرتبط شده و در انتقال مفهوم شهادت از قرون و اعصار گذشته به روزگار ما و همچنین مفهوم شورش و طغیان برعلیه قدرت حاکم ـ موضوع گفتار و نقوش روی جام ـ مورد استفاده قرار می گیرند و بدین طریق بیان سینمایی خاصی هرچند با مخاطبین محدود شکل می گیرد. *غربت الغریبه* دومین فیلم از این مجموعه توسط همایون پایور ساخته می شود که گفتار آن از سهروردی برگرفته شده است.

فیلمساز دیگری که در این دهه کارهای متفاوتی عرضه می کند کیومرث درم بخش است. درم بخش می کوشد با بیانی شاعرانه به بازآفرینی واقعیت بپردازد و از این رهگذر تفسیر خود را از آنچه برابر دوربین فیلمبرداری روی می دهد را ارائه نماید. ابزار و مواد درم بخش نیز در این زمینه عبارتنداز: «مونتاژ»، «صدا»، «دوربین و حرکتهای سیال آن». *جرس و مهاجرت* که هر دو در سال ۱۳۴۵ ساخته می شوند دو نمونه از این دست کارها بشمار می آیند.

با ساخت *پ مثل پلیکان* در سال ۱۳۵۰، سینمای مستند داستانی یکی دیگر از نقاط عطف خود را می یابد. ـ *طلوع جُدی* ساخته «احمد فاروقی قاجار» اولین تجربه موفق در این زمینه است ویژگیهای *پ مثل پلیکان* که توسط پرویز کیمیاوی ساخته می شود بیان لطیف و شاعرانه ای از یک واقعیت خشن و ناخوشایند است. واقعیتی که در داستان کیمیاوی ـ شکلی لطیف و تغزلی بخود می گیرد.

حفظ و مرمت آثار باستانی، معرفی، ضرورت پرداخت به این آثار و اهمیت آنها موضوع دیگری برای فعالیت مستندسازان این دوره می شود. در این زمینه منوچهر طیاب آثار ماندگاری دارد لیکن یکی دیگر از نوآوریهای شاخص این دوره در آثار محمدرضا اصلانی دیده می شوند: *تاریخانه*، *میراث* و *جامع فهرج* آثاری هستند که در ساخت آن ها نگاهی اسطوره ای با تأمل در زمینه های عرفانی ویژگی خاصی به این آثار می بخشد. در این فیلم ها گفتار از تلفیق زیبا و ماهرانه گفتگوها، آیه های قرآن، متون عرفانی و کلاسیک و گفتاری که برای فیلم نوشته شده شکل می گیرد.

سینمای قوم نگار در این سالها *باد جن* را عرضه می دارد چه به لحاظ گفتار و چه به لحاظ ترکیب تصاویر ویژگیهای خاصی دارد که همپای سایر آثار تقوایی حاوی موضع گیری سیاسی او در قبال حکومت مطلقه است.

در یک جمعبندی کلی می توان گفت که در دهه پنجاه بیشترین تأکید بر فرم و گفتار است. حرکات زیبای دوربین و مونتاژ روان در *پ مثل پلیکان* کیمیاوی، *حاج مصورالملکی* خسرو سینایی، *جرس* درم بخش و همچنین در زمینه گفتار که در هئیت و ارتباط دیگری با تصاویر و موضوع فیلم مطرح می شود *جام جمشید* و *غربت الغریبه*. از بهترین نمونه های این مورد شمرده می شوند.

این بخش از بررسی سینمای مستند را در اینجا به پایان می بریم و مقوله مستندسازی در بعد از انقلاب را در شماره بعد پی می گیریم. باشد تا با نمودن و معرفی این آثار که الحق شاخص های غرورآفرینی برای سینمای پویای ما بشمار می آیند، فیلمسازان مستند را به تلاشی دیگر و سیاستگزاران سینمای ایران را به تأملی جدی در این مورد ترغیب کرده باشیم. ■

۱ـ نفیسی ـ حمید: فیلم مستند ـ انتشارات دانشگاه آزاد ایران ـ ۱۳۵۷
۲ـ میران بارسام ـ ریجارد: سینمای مستند ـ مرتضی پاریزی ـ ناشر فیلمخانه ملی ایران ـ ۱۳۶۲
۳ و ۴ ـ جیم هیلر ـ لاول ـ آلن: پژوهش هایی در سینمای مستند ـ و ازریک در ساهاکیان نشر فاریاب ـ ۱۳۶۴
۵ـ سفرنامه مبارکه شاهنشاهی ـ ۲۱ ربیع الثانی ۱۳۱۸
۶ ـ تماشا شماره های ۴۲ تا ۲۴۷
۷ ـ افشار نادری: فیلم مردمشناسی با نگاهی به فیلم «علف». فیلم و زندگی
۸ ـ بیضایی. بهرام: کارنامه فیلم گلستان ـ آرش شماره ۵ ـ آذرماه ۱۳۴۱
۹ ـ کاوسی. هوشنگ: خانه سیاه است. سینمای آزاد ـ کتاب اول
۱۰ ـ متن سخنان «رهنما» در میزگرد رادیویی پیرامون فیلم های مستند. نگین. شماره هفتم ـ آذرماه ۱۳۴۴
۱۱ ـ حیدری. غلام: معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی ـ انتشارات به نگار ـ ۱۳۶۹
۱۲ ـ تماشا ـ سال اول ـ شماره دوم ـ مصاحبه پرویز کیمیاوی با محمد تهامی نژاد
۱۳ ـ تماشا ـ شماره های ۲۴۲ تا ۲۴۷
۱۴ـ گفتار فیلم جام جمشید ـ سینمای آزاد کتاب اول