از طلوع فجر تا طعم گیلاس

محمدسعید محصصی

مقدمه

سخن از اعتبار بین‌المللی سینمای مستند ایران در میان است. سخن از آن چیزی است که زمانی که هر سینمایی بدان دست یافت، در درون عرصه‌های بومی‌اش نیز به اعتبار مضاعفی دست می‌یابد. سخن از شناسایی حد و توانایی‌های درونی خودمان است. سخنی که در این سال‌ها، به ویژه دهه اخیر، دیگر چیز تازه‌ای نیست. کم‌تر کسی دیگر از شنیدن خبر موفقیت فلان فیلم ایرانی در جشنواره‌های مهم بین‌المللی شگفت‌زده می‌شود. اما آن چه معمولاً در توجه به این خبرها، از یاد می‌رود یا به عهد نادیده پنداشته می‌شود، هویت منحصر به فرد سینمای مطرح و متفاوت ایران است که ریشه در سینمایی متفاوت از "سینمای اکران" - اصطلاح جالب ابراهیم مختاری - دارد. گویی در پس همه بزرگنمایی‌هایی (به حق) درباره کامیابی سینمای ما، برنامه‌ای از پیش تنظیم شده در میان بوده، که بحثی مهم و اصلی از سینما، به نفع سینمای گیشه و سینمای اکران از نظرها کنار رفته و در بوته فراموشی ذوب شود. همین چندی پیش بود که **طعم گیلاس** عباس کیارستمی، نخل طلای پنجاهمین دوره جشنواره کن را تصاحب کرد و کمی پس از آن **گبه** مخملباف از طرف خانه سینما به آکادمی اسکار به عنوان فیلم برگزیده سینمای ایران معرفی شد. اما کم‌تر کسی بود که توجه ویژه خود را به این نکته مبذول داشت که از اساسی‌ترین ویژگی‌های هردوی این فیلم‌ها، مستندگرایی‌شان بوده است. در واقع **طعم گیلاس** و **گبه**، دو مثال از نقاط عطف سینمایی هستند که ریشه در یک سنت سینمایی جا افتاده دارند: سینمایی که به عشق گیشه متولد نشد؛ هر چند برای طرح خود، و دوام و بقای خود، به آن نیاز داشت. این سینما ارتباطی دو سویه با گیشه داشت و هنوز هم دارد. و این سینما ریشه در سنت‌های روشنفکری اصیل ایرانی داشته و دارد.

این که چگونه سینمای متفاوت ایران، در اساس و نه در همه جلوه‌های بارز حیات خود بر کنار از سنت نمایش و ادبیات داستانی ایران پدیدار شد به نحو جالبی در مقاله پیراسته پیروز کلانتری "شروع سینمای متفاوت ما کجا بود" (ماهنامه فیلم، شماره ۲۰۴) آورده شده است. با این حال همچنان نظرها معطوف به سینمای داستانی و سینمای اکران است. می‌خواهم در این باب کمی بیش‌تر بپردازم و از زاویه‌ای دیگر بدان بنگرم، و یادی کنم از مطرح‌ترین فیلم‌های مستند ایران که تا سال‌ها، آیینه‌دار سنت سینمایی اصیل ایران بودند در سال‌های خاموشی - یا دست‌کم جلوه نکردن - سینمای اکران در ایران؛ که این سینما وقتی در جهان جایگاهی یافت در غالب وجوه کسب موفقیت، وامدار سینمای مستند شد و هنوز هم هست.

کمی توضیح بیش‌تر

هنوز و همچنان، از دیدگاه بسیاری، سخن گفتن از ارزش و جایگاه مستندسازی، حرف‌هایی شخصی به حساب می‌آید. چرخ سینما می‌چرخد و بسیاری (شاید به دلیل آگاهی از آن چه در این مقاله مورد نظراست) حتی برای موفقیت‌های بین‌المللی سینمای ایران ارزش چندانی قائل نیستند و به دلیل عدم توانایی رقابت با سینمای تجاری (شخصاً هالیوود) آن را ورشکسته می‌پندارند. اما ما را با این دسته از دوستان کاری نیست. قصد چالشی هم با آنها نداریم، فرض بر این است که موفقیت‌های سینمای ایران، موفقیتی واقعی است و می‌خواهیم سهم سینمای مستند را در این میانه باز شناسیم.

در این بازشناسی چنان که بیش‌تر هم اشاره شد مقاله کلانتری کمک بسیار موثری است. استدلال او با یک روش شناسی تا حدی استقرایی، متوجه این واقعیت است که بخش مهم یا عمده -- و نه تمامی - اعتبار و آبروی سینمای ما در جهان، مرهون کوشش‌های مستندسازان ماست و دست‌کم این سینما، در پیوند و بده و بستان نزدیک با سینمای مستند ایران پدیدار شده است. در این بازشناسی البته مقاله مفصل محمدرضا اصلانی (نقد سینما، شماره ۵) به نام "بینش تصویری در ایران" نیز خطوط راهنمای خوبی در اختیار می‌گذارد. در واقع هر دوی این مقاله‌ها، با یک هدف کلی نگاشته شده‌اند: خود را بهتر بشناسیم. هر دوی این نویسندگان بر طراوت، شادابی، کمال‌جویی، تجربه‌گری تنوع و پویایی سینمای مستند تأکید کرده‌اند، ضمن این که در نوشته اصلانی

گبه

تأکیدهای بیش‌تری بر بازشناسی ریشه‌های عمیق مذهبی هنر ایران (چه سنتی چه مدرن) آمده بود و در عین توجه ویژه به اشکال گوناگون هنرهای مدرن تأکید بر مدرنیسم در سینما، هدف خود از کار سینمایی را جانشین متناسب و امروزین پرده‌داران و شمایل گردانان دوران گذشته می‌دانست.

به رغم انواع چالش‌های اندیشگی و صحت و اعتبار هر کدام، به راحتی می‌توان شهادت داد که سینمای ایران مجموعه‌ای است از انواع روش‌های بیان سینمایی که سینمای داستانی، تنها یکی از آنهاست. اما با همه اقبال سینمای داستانی ایران، اعتقاد دست‌کم این جانب وعده‌ای دیگر بر این است که سینمای اصیل و متفاوت ایران، بر بنیاد تجربه‌گری‌های فیلم مستند ایران پی‌گرفت، نه بربنیاد تکامل آن چه به درست "فیلمفارسی" خوانده‌اند. اما گذشته از تمام دلایل برای اثبات این نظر، یکی از دلایل به حسب ظاهر محکم، و دست‌کم - حتماً -موثر و تأیید کننده‌عطای جایزه‌های معتبر جهانی است. در دوران اوج سینمای مستند ایران (دهه ۴۰ و اوایل نخست دهه ۵۰) کم‌تر فیلم داستانی ایرانی توانست از حدود مرزهای ایران خارج شود و اعتباری کسب کند، اما تعداد بسیاری جوایز مهم و معتبر بین‌المللی بود که نصیب مستندسازان ایرانی گردید. کمی پس از این سیاهه‌ای از فیلم‌های مستند برنده جایزه را دنبال خواهیم کرد، اما در عین حال باید توجه داشت که آن دسته از فیلم‌های داستانی سینمای ایران هم که در خارج از کشور درخشیدند، به طور کلی یا وابسته به مستند بودند یا با آن پیوندهایی تنگاتنگ داشتند که از جمله می‌توان فیلم‌های **یک اتفاق ساده، طبیعت بیجان، در غربت، مغول‌ها و باغ سنگی** را نام برد و فیلم‌هایی مانند **گاو** یا **شازده احتجاب** با وجود حسن شهرتشان، بیش‌تر حالت استثنایی بر قاعده را داشتند. بگذریم.

حضور در جشنواره کن فرانسه تا سالیان سال، برای فیلمسازان ایرانی، یک آرزوی دست نیافتنی بود، اما حافظه تاریخی سینمای ایران - نه حافظه تاریخی

بسیاری از سینماگران و سینما دوستان ایران - از یاد نبرده بود که در سال ۱۳۴۲ یعنی دقیقاً ۳۴ سال پیش سینمای ایران در آن جشنواره یک حضور درخشان داشت: **بامداد جدی** یا **طلوع فجر** اثر احمد فاروقی قاجار در آن جشنواره برنده جایزه بهترین فیلم کوتاه شد. این به راستی یک رکورد است، تا سال ۱۳۷۵ که باز هم فیلمی (البته داستانی) ولی با مایه‌های قوی مستند (**طعم گیلاس**) آن را می‌شکند.

اما جشنواره کن تنها جشنواره مهم سینمایی جهان نیست، جشنواره ونیز هم از جشنواره‌های مهم جهان است که در آن برای نخستین بار در سال ۱۹۶۱ فیلمی از ایران برنده جایزه طلایی آن می‌شود: فیلم **یک آتش** اثر ابراهیم گلستان. این نخستین جایزه مهم بین‌المللی برای سینمای ایران است و این افتخار همچنان به سینمای مستند ایران تعلق دارد.

استقراء

حال بهتر است مروری داشته باشیم بر جوایزی که فیلم‌های مستند ایرانی طی سالیان متمادی در خارج از ایران اخذ کرده‌اند:

اصفهان جهانی از هنر، حسین ترابی، محصول ۱۳۵۳، برنده دیپلم افتخار از جشنواره سینمایی اتاوا در سال ۱۳۴۵، دیپلم از جشنواره فیلم مسکو در سال ۱۳۵۵

ادیان (ایران سرزمین ادیان)، منوچهر طیاب محصول سال ۱۳۵۰، برنده دیپلم افتخار فستیوال وین

بامداد جدی (طلوع فجر)، احمد فاروقی قاجار، محصول ۱۳۴۲، برنده جایزه بهترین فیلم کوتاه جشنواره کن (۱۹۶۴)

بلوط، حسین طاهری دوست، محصول ۱۳۵۲، برنده جایزه اول جشنواره ABU

تپه‌های مارلیک، ابراهیم گلستان، محصول ۱۳۴۲، برنده شیر زرین فستیوال فیلم‌های کوتاه ونیز (۱۹۶۴)

چهره ۷۵، هژیر داریوش، محصول ۱۳۵۴، برنده پلاک نقره فستیوال برلین (۱۹۶۵)

خورشید کویر،فریال بهزاد و غلامرضا آزادی، محصول ۱۳۵۴، برنده دو جایزه جشنواره ABU، ۱۳۵۵

خانه سیاه است، فروغ فرخزاد، محصول ۱۳۴۱، برنده جایزه اول فستیوال اوبرهاوزن

رقص رونما،هوشنگ شفتی، محصول ۱۳۵۰، برنده

تهران، پایتخت ایران است

جایزه اول فیلم‌های کوتاه فستیوال تاشکند (۱۹۷۴)

ریتم، منوچهر طیاب، محصول ۱۳۵۰، برنده دیپلم افتخار وین

ستون شکسته، **هوشنگ** شفتی و میرصمدزاده، محصول ۱۳۴۵، برنده دیپلم افتخار فستیوال برلین (۱۹۶۷)

سوختگیری هواپیمای استاندارد صنعتی،هوشنگ کاووسی، محصول ۱۳۴۳، برنده جایزه دوم و دیپلم افتخار از کنگره استاندارد در مسکو

سیری در پرده‌های شاهنامه بایسنقری، جمشید سپاهی، محصول ۱۳۵۴، برنده جام طلایی جشنواره فیلم‌های مستند رم

شقایق سوزان،هوشنگ شفتی، محصول ۱۳۴۲، برنده جایزه خرس نقره از جشنواره برلین (۱۹۶۳)

فرسایش خاک،ابراهیم حوریانی، محصول ۱۳۵۰، برنده جایزه اول فیلم‌های کشاورزی جشنواره برلین

گود مقدس،هژیر داریوش، محصول۱۳۴۲، برنده تقدیرنامه و دیپلم افتخار و مدال‌های نقره از جشنواره‌های فرانکفورت، پراگ، مارسی، کورتینا و جشنواره فیلم‌های فولکلوریک ایتالیا

مینیاتورهای ایرانی،مصطفی فرزانه، محصول...، برنده جایزه در بخش فیلم‌های مستند کن

غربت‌الغریبه، محمدرضا اصلانی، محصول ۱-۱۳۵۰، برنده جایزه دوم جشنواره فیلمسازان جوان منطقه اسیا

یک آتش، ابراهیم گلستان، سال ۱۳۴۷، برنده مدال طلای جشنواره فیلم ونیز، (۱۹۶۱)

یا ضامن آهو، پرویز کیمیاوی، محصول ۱۳۴۹، جایزه منتقدان بین‌المللی، و جایزه مخصوص هیأت داوران جشنواره مونت کارلو

در سیاهه‌ای که در بالا آمد البته از **باد صبا** اثر مرحوم آلبر لاموریس و **موج و مرجان و خارا** اثر مشترک ابراهیم گلستان و آلن پندری و همچنین فیلم‌های مستند مهمی مثل **آن سوی هیاهو** اثر خسرو سینایی **اون شب که بارون اومد** و **قلعه** اثر کامران شیردل، **معماری صفویه** اثر منوچهر طیاب و **به یاد** اثر مرحوم خسرو هرتاش نامی برده نشد. دلیل آن این که فیلم‌های **باد صبا**، **موج و مرجان و خارا**، در اساس ساخته

پرویز کیمیاوی

کارگردان‌های خارجی بودند، و درباره فیلم دوم نگارنده معتقد است که کارگردان فیلم در واقع بندری بوده است تا گلستان. (درباره سبک کار این دو کارگردان و دلیل این که چرا فیلم به بندری تعلق دارد تا گلستان، نگارنده پیش‌تر در مطبوعات سینمایی دیگر قلم زده است، ولی بد نیست بدانیم که در عنوان بندی فیلم نام گلستان بندری با هم به عنوان "طراح" آمده است و به طور جدا نام بندری به عنوان "گرداننده" آورده شده است، و با توجه به سلیقه خاص گلستان، گرداننده همان Director معنی می‌دهد، یعنی کارگردان.) اما در مورد بقیه فیلم‌ها که در سیاهه آورده نشده، این فیلم‌ها در جشنواره‌های بین‌المللی ایران مثل جشنواره فیلم‌های کودکان و نوجوانان و یا جشنواره فیلم تهران برنده شده بودند. البته جوایز این

کامران شیردل

جشنواره‌ها، به ویژه جایزه شیردل در سومین جشنواره فیلم تهران به خاطر فیلم **اون شب که بارون اومد**، جایزه بسیار مهمی بود و ارزش آن دست کمی از جوایز جشنواره ونیز نداشت، ولی در سیاهه عمد داشتیم حضور آزاد فیلم‌های مستند ایران را در خارج از مرزها نشان دهیم. و فکر می‌کنم سیاهه بلند بالایی هم هست. (البته اگر ملا نقطی‌ها ایراد گرفتند که بسیاری از جشنواره‌های ABU در ایران برگزار شده، باید عرض کنیم که این جشنواره هر چند سال یک بار در یکی از کشورهای عضو برگزار می‌شود. زیاده عرضی نیست).

یک مرور عمیق‌تر برای پاسخ به یک سئوال

سئوال اصلی در برخورد با اعتبار بین‌المللی سینمای مستند ایران این است که چه شده که به رغم همه سرمایه‌گذاری‌ها در فیلمفارسی، اساساً سینمای مستند ایران است که طلایه‌دار سینمای نوین ایران می‌شود؟ کلانتری در همان مقاله‌ای که اشاره شد، تلاش مبسوطی کرده که به این سئوال پاسخ دهد. در این جا، نگارنده می‌خواهد با گزینش چند نمونه نوعی (تیپیک) از میان فیلم‌های سیاهه بالا و دیگر فیلم‌های مهم سینمای ایران، به این سئوال پاسخ دهد. شرط لازم برای هر رویکرد پژوهشی در ابتدای کار، زدن حدس‌های پژوهشی است، درست مثل زدن چاه گمانه برای یافتن مادر چاه قنات. خوشبختانه کلانتری در آن مقاله حدس‌های پژوهشی درستی زده است. اما آن چه در این نوشتار می‌توان گفت آن است که از منظر تماشاچیان بین‌المللی، امتیاز به سینمایی داده می‌شود که تازگی، ابتکار، تنوع، تجربه‌گری، هوشمندی، بینش وسیع و استقلال رأی را عرضه بدارد. با مروری که در زیر خواهیم آورد روشن خواهد شد که سینمای مستند ایران همه این عناصر را در خود داشته است. این سینما توانست در چهره‌های گوناگون خود، مثال‌های متعددی از این عناصر را ارائه دهد، به نحوی که رفته‌رفته به وجوه مشخصه این سینما بدل گردد.

ایران سرزمین ادیان، منوچهر طیاب محصول ۱۳۵۰؛ این فیلم یکی از فیلم‌های مهم طیاب است و آن را می‌توان از فیلم‌های قوی سینمای مستند توصیفی (وام گرفته از احمد ضابطی جهرمی) دانست که در یک سوی آن علاقه به نمایش و پرداخت هنرمندانه آیین‌های مذهبی و در سوی دیگر آن مردم شناسی قرار دارد. تسلط و شناخت طیاب از معماری ایران، علاقه وافر او به کار همزمان با تصاویر برگرفته از فضاهای معماری و ترکیب و تلفیق با موسیقی، به نحوی که این احساس به بیننده دست دهد که خسود اجزای ساختمان‌های باستانی و تاریخی به زبان می‌آیند و جادوی نهفته در درون خود را بیان می‌کنند، در کنار استفاده ابتکاری از تروکاژهای مختلف و تلفیق این حال و هوای خاص بسیاری از فیلم‌های او با آیین‌های مذهبی مذاهب مختلف ایران که به رغم گونه گونی ماهوی و ظاهری همگی در دستیابی

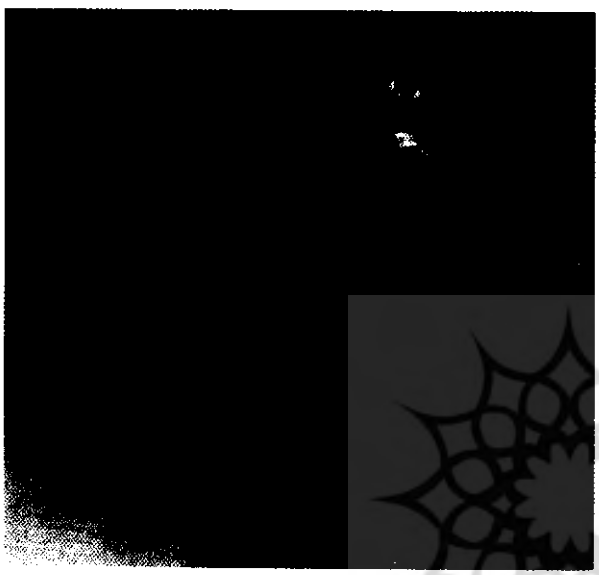
به یک آرمان، یک جوهر، یک آتش و نیروی مقدس، اشتراک دارند؛ به خلق حال و هوای ویژه‌ای می‌انجامد که فیلم را در میان بسیاری فیلم‌های از این نوع ممتاز می‌کند. در عین حال می‌توان رد پاهایی از این فیلم را در فیلم‌هایی مثل **جام حسنلو** و **تاریخانه** اثر محمدرضا اصلانی دنبال کرد و به واقع تکامل روش‌های این فیلم را در آن‌فیلم‌ها به وضوح مشاهده کرد.

بامداد جدی (طلوع فجر) احمد فاروقی قاجار، ۱۳۴۲؛ مسعود مهرابی درباره این فیلم مطالبی دارد و شکل‌گرایی "پناه بردن به گوشه وکنایه" را در این فیلم نوعی از "گریز" (لابد از بیان مسائل اجتماعی و سیاسی) می‌داند. اما به گمان نگارنده، آن چه "پناه بردن به گوشه" و در نتیجه "پیچیدگی بیان سینمایی" نامیده شده، به واقع از امتیازهای فیلم است. خود او در کتابش "تاریخ سینمای ایران" می‌نویسد: "در **بامداد جدی** دوربین روی نقوش و کاشیکاری‌های هزمندانه بناهای شهر اصفهان حرکت می‌کند... فیلم مکان‌های مورد نظرش را بسیار مهم جلوه می‌دهد. در صحنه پایانی میوه فروشی در کنار هندوانه‌ها در حال چرت زدن است. رادیو اخبار نیمروزی را پخش می‌کند. از رادیو اخبار جنگ ویتنام را می‌شنویم. گوینده می‌گوید: اگر یک بمب اتمی روی این شهر... تصویر به یک نمای عمومی از شهر اصفهان بریده می‌شود. (تاریخ سینمای ایران، فصل مستندسازی صفحات ۸-۲۶۷). مثالی که محرابی آورده به دو دلیل نقض غرض نویسنده است" ۱- فیلم به این ترتیب نه تنها از بیان مسائل اجتماعی وسیاسی دست به "گریز" نزده است. ۲- فیلم به دلیل همین تدوین هنرمندانه صدا و تصویر، یک فیلم مستند جدی و با ارزش است و فرم هنری جا افتاده‌ای دارد. انتظار از مستندسازان به این که هر چه کارشان تکامل می‌یابد ساده‌تر شود و فهم آن آسان‌تر، انتظار صواب نیست. مگر بونوئل در کارهای کاملترش به سادگی بیش‌تر در فرم رسیده که از بقیه چنین انتظاری داشته باشیم . قصد بحث با این نویسنده با ارزش سینمایی ندارم، همین قدر باید بگویم آن چه درباره این فیلم آمده، خود از امتیازات فیلم مستند اجتماعی ایران است که در واقع از کاملترین نمونه‌های آن به شمار می‌آید. مونتاژ هوشمندانه و گفتار تفسیری و فرم پیچیده این فیلم، بعداً در آثار شیردل رفته‌رفته پا می‌گیرد و اوج آن فیلم **اون شب که بارون اومد** است. در این فیلم شیردل ضمن حمله به قلب مسأله و ضمن حفظ نگاه جانبدارانه‌اش در هنگام فیلمبرداری (به کمک عدسی،زاویه دوربین، نحوه حرکت دوربین، اندازه قاب تصویر) به نحو روشنی از بیان مستقیم که آلوده به شعار و بهتر بگویم دچار کاستی بیان پیام بدون یافتن قالب هنری است، فاصله می‌گیرد. دلیل این که فیلم **اون شب که بارون اومد**نسبت به**تهران، پایتخت ایران است** و **قلعه** بیش‌تر در اذهان بینندگان می‌ماند و محبوبیت دارد همین است. از اتفاق همین فیلم که بهترین مستند توصیفی شیرازل درباره مضامین سیاسی اجتماعی است بیش‌ترین پیچیدگی را در فرم دارد و بیننده ساده پسند و ناهوشمند درکی مکتوم در محدود از فیلم به دست می‌آورد، همانند درکی که یک شنونده موسیقی کلاسیک که "گوش موسیقی شناس" ندارد و مثلاً سنفونی پنجم بتهوون را می‌شنود. شاید مفتون موسیقی هم بشود ولی نمی‌تواند درک خود را بر زبان آورد.

خانه سیاه است، فروغ فرخزاد، سال ۱۳۴۱؛ گرچه باز هم درباره مضمونی سیاسی - اجتماعی است، ولی بیش‌تر به لحاظ پرداخت شاعرانه‌اش، تدوین هوشمندانه صدا و تصویر و در آمیختن عوامل به ظاهر متضاد، تعریف دیگری از "مستند اجتماعی" را عرضه می‌دارد. این فیلم نیز مانند **اون شب که بارون اومد**، **قلعه**، **تهران، پایتخت**... و بسیاری فیلم‌های دیگری درباره یک مسأله اجتماعی است، ولی به هیچ یک از آنها شباهت ندارد. این فیلم به هیچ یک از فیلم‌های ابراهیم گلستان، همفکر فرخزاد و راهنما و مشاور او در فیلمسازی هم شباهت ندارد. فیلم درباره یک مسأله حاد اجتماعی است، ولی به کلیت انسان نظر دارد، درست مانند شعرهای پالایش یافته آخرین کتاب این شاعر، که در عین متأثر بودن شدید از محیط پیرامون و جهان معاصرش و "زمانه"، به شدت آینده‌نگرند و نگاه او از مرزهای کشور ایران نیز در می‌گذرد. آن نگاه تکامل یافته سینمایی آمیخته و متأثر از ژورنالیسم فاروقی قاجار، نیز، اگرچه و در عین حال فارغ از شهر اصفهان و فضاهای معماری، به مسائل جانبی نظر دارد؛ اما به رغم قدرت فوق‌العاده هر دو فیلم، **خانه سیاه است** نگاهی به

شدت فانتاستیک-به‌رغم سیاهی - و تا حدی اسطوره‌ای به پیرامون دارد، اما فاروقی قاجار در فیلم **بامداد جمعه** چنین برخوردی به جهان ندارد. کار فروغ فرخزاد در سینمای مستند تا هنوز دنبال نشده است.

یاضامن آهو، پرویز کیمیاوی، ۱۳۴۹؛ این فیلم کیمیاوی را باید نوعی سیر آفاق وانفس دانست در روح و روان مردم ایران. فیلمی که گرچه نشانه‌هایی از مردم شناسی را در آن می‌توان سراغ گرفت، ولی سادگی و خلوصی را که در این فیلم می‌بینیم، در فیلم‌های مشابه مانند **اربعین** ناصر تقوایی کم‌تر سراغ می‌کنیم. به خصوص آثار این فیلمساز (تقوایی) بیش از هر چیز آثاری مردم شناختی است، مناسبات اقتصادی، ملاحظه‌های تاریخی و قضایایی از این دست، بیش‌تر مورد توجه تقوایی است، همین گرایش و توجه در آثاری مانند **بلوط** (نادر افشار نادری)و بساز هم **بلوط** (حسین طاهری دوست) و بعدها **تاراز** و **پیرشالیار** (فرهاد ورهرام) مشاهده می‌کنیم. اما کیمیاوی در عین این که به مسائل اجتماعی بی‌توجه نیست، به دنبال یک اسطوره، یک باور عام، یک پیوند، یک فرهنگ، یک انگیزه عمومی و ارتباط شخصی و ویژه می‌رود: امام رضا (ع). و به شخصیت امام رضا(ع) و آستان مقدس رضوی از مناظر بسیاری می‌توان نگریست. کیمیاوی در پی بیان شخصی‌ترین جنبه و منظر رفته است. اما ایا این کار، اساساً شدنی است؟ تمام کسانی که این فیلم را به اتفاق افراد خانواده‌شان بارها مشاهده کرده‌اند، به یاد دارند که چگونه این فیلم افراد خانواده را بارها منقلب کرده است. (گفتن ندارد که همه به یک اندازه تحت تأثیر قرار نمی‌گرفتند). اما چه بود که بسیار فیلم‌های دیگر درباره امام رضا (ع) ساخته شده ولی هیچ یک تأثیر این فیلم را دارا نبوده‌اند؟ چگونه فیلم "تکراری" **یاضامن آهو** در آن سال‌ها این همه تأثیر بر بینندگان "تنوع طلب" می‌گذاشت؟ بی‌گمان ترکیب تصویر و صدا، آن دیزالو نرم صداهای کسانی که با آقایشان راز و نیاز می‌کنند، آن تصاویر پر هیمنه (اما نه پر نخوت) از آینه‌کاری‌ها، آن پاره شدن چرت زائر بر اثر به صدا در آمدن ناگهانی نقاره‌خانه و... است که این قوه تأثیر را ایجاد می‌کند. گویی بیننده یک چشم و گوش حساس و در همه جا حاضر است، که - البته - با احترامی درخور بارگاهی ملکوتی و دوست



خسرو سینایی

داشتنی -البته - در این **هنگامه** پیوند و ارتباط قلبی حضور دارد. این ممکن نشده است مگر با حذف حضور تحمیلی و البته بیگانه دوربین گزارشی از کل ساختار فیلم و جزءجزء لحظات آن.

تپه‌های مارلیک اثر ابراهیم گلستان، ۱۳۴۲؛ در هنگامه های و هوی درباره آثار باستانی ایران (به ویژه توجه افراطی به آثار پیش از اسلام، مستندسازان ایران بی‌آنکه اسیرجو موجود شوند فیلم‌های زیادی درباره آثار ارزشمند گذشته ایران در هر دو دوره پیش و پس ازاسلام ساختند. گذشته از این فیلم، معماری صفویه، **مسجد جامع** اثر طباب، **اصفهان جهانی از هنر** اثر حسین ترابی، **به یاد** اثر مرحوم خسرو هریتاش **تپه‌های قیطریه** اثر پرویز کیمیاوی فیلم‌های دیگر، آثار ارزشمندی بودند که نگاهی مستقل به پدیده‌های مشخص و معلومی داشتند. در **تپه‌های مارلیک**، گلستان نحوه‌ای از گزارش تاریخ این مرز و بوم را عرضه می‌دارد که اولاً گزارش نیست و ثانیاً خواسته با استفاده از یافته‌های تاریخی باستانی به بازشناسی یک قوم بپردازد. تصاویر زیبا از جغرافیای محدوده مارلیک و آثار به دست آمده و گفتار پیراسته گلستان، جو و فضایی لطیف و شاعرانه پدید می‌آورد و

فرصتی تا بیننده به ارزش هنری بی‌مانند آثاری که در فیلم عرضه می‌شود پی‌ببرد. شیوه‌ای که گلستان در این فیلم آورده، در هیچ یک از فیلم‌های دیگری که در این بخش از نوشته (درباره آثار باستانی ایران) نام برده شد نیست، اما هر یک از این فیلمسازان، به زعم خود و متناسب با تجربه سبک و فرم خاص آثار خود و بسته به دیدگاه خود و با توجه به بضاعت خود، همین برخورد را با آثار جاودانه باستانی و تاریخی ایران عرضه داشته‌اند.

البته، منوچهر طیاب ۱۳۵۰؛ این فیلم نمونه دیگری از آثار مستندی است که شکل‌گرایی البته از ویژگی‌های بارز آنهاست، ولی بی‌گمان همین شکل‌گرایی به بسیاری از آثار مستند، هویت یکتایی بخشیده است. **بوم سیمین و پیکان** اثر کامران شیردل از این دسته فیلم‌هاست و بسیاری دیگر از برجسته‌ترین فیلم‌های مستند جهان مانند **پاسیفیک ۲۳۱** اثر ژان میتری، **شیشه** اثر فوق‌العاده‌برت هانسترا و **سرود استپین** اثر آلن رنه، از این آبشخور، آب خورده‌اند. به گفته سینایی که خود او با فیلم‌هایی مثل **پرستش، سردی آهن و شرح حال**، جلوه‌های دیگری از شکل‌گرایی در مستندسازی را عرضه داشته، سینمای مستند فرصت بی‌مانندی برای کار با جنبه‌های تجسمی هنر سینما پدید می‌آورد که سینمای داستانی فاقد آن است. نگارنده معتقد است که اولاً شکل‌گرایی مطلقاً چیز بدی نیست، ثانیاً این امکان کار شکل‌گرایانه، امکان نزدیک شدن به خلوص هنری را در سینمای مستند فراهم می‌آورد. و از اتفاق بسیاری از تئوری‌های آیزنشتاین و ژیگاورتوف به راستی متوجه شکل‌گرایی است و بدون تجربه آنها پیشرفت‌های خیره‌کننده سینمای داستانی بعد از آنها و نیز سینمای مستند اجتماعی مثل سینما - حقیقت (در بازشناسی جامعه و سیاست و تحولات درونی آن بسیار موثر افتاده) امکان‌پذیر نبود. طیاب در این فیلم زیبا که از نظر موضوع به **پاسیفیک ۲۳۱** شباهت بسیار دارد ولی از نظر خلوص فرم سینمایی به پای آن نمی‌رسد توانسته به بیان تصویر توسط موسیقی و موسیقی توسط تصویر (با در آمیختن تصویر و صدای تنبک مرحوم حسین تهرانی) و تصاویر گوناگون از حرکت قطار راه آهن دست یابد. آن چه بسیار در این فیلم چشمگیر است، تلاش طیاب برای آن است که بگوید چگونه حرکت قطار سبب آفرینش ریتم قطار توسط تهرانی شده و سپس با استفاده از همین موسیقی، خود حرکت قطار را معنادار کند. یک نوع بده و بستان که در آن گویی یک بار دیگر واقعیت بازتاب یافته (تصاویر قطار) توسط موسیقی (که خود واقعیت بازتاب یافته دیگری است) معنا می‌یابد و تفسیر می‌شود. این فیلم مکاشفه‌ای است در معنای هنر و در معنای سینمای مستند. و این فیلم فاقد گفتار متن می‌باشد، مثل **پیکان** و مثل سه فیلمی که از سینایی ذکر شد.

نتیجه

در این نوشته تلاش شد نمونه‌وارترین مثال‌ها از سینمای مستند ایران بررسی شود و دلیل اقبال به این فیلم‌ها، و از این رهگذر تلاش شد قدرت بیانی این سینما با مثال‌هایی که مترتب بر این مثال‌ها نیز بود، نمایانده شود. شاید همین کافی باشد تا بپذیریم که این سینما چرا به چنین اعتباری دست می‌یابد. در این نوشتار به عمد از دادن نمونه‌های پس از انقلاب سینمای مستند ایران، پرهیز شد، زیرا هنوز این سینما به تاریخ نپیوسته که بتوان چنین مروری بر آن داشت، و از آن گذشته خوانندگان به کرات از این سینما و موفقیت‌های بین‌المللی آن شنیده‌اند، و در عین حال سینمای مستند پس از انقلاب نتیجه تکامل سینمای مستند پیش از آن است. ضمن این که از یاد نباید برد که سینمای نوین و معتبر پس از انقلاب ایران، از بسیاری منظرها، مایه‌های مستند قوی دارد و کامیابی‌های این سینما خود نمونه‌ای و دلیلی از تکامل سینمای مستند ایران است که یکی از عرصه‌های نمود این تکامل، این سینمای نوین است. شاخه‌های سینما، به ویژه در ایران به هیچ طریق از هم جدا نیستند.

پانوشت:

در تحریر این نوشته به جز منابعی که در متن ذکر شد از کتاب فرهنگ فیلم‌های مستند ایران نوشته مسعود مهرپی استفاده شده است.