سینمای مستند ایران

عرصهٔ تفاوت‌ها

محمّد تهامی‌نژاد

سروش
تهران ۱۳۹۰
شمارهٔ ترتیب انتشار: ۱۲۳۷/۲

فهرست

پیشگفتار ..... پنج

فصل اول: تعریف و محدودهٔ هنری و نظری تحقیق ۱

تجربهٔ ایران ۷

واقع‌گرایی و عین‌گرایی ۷

بیرونی ـ ذهنی ۱۲

تأویل‌گر عینیت ۱۴

پی‌نوشت فصل اول ۱۷

فصل دوم: دورهٔ نمایش بر پرده ۱۹

فیلمبردار نیمه وقت ۲۰

ایران اشغال شده و اندیشه رسانه‌مداری ۲۴

میترا فیلم در اندیشه پوشش خبری ۲۵

اداره اطلاعات سفارتخانه و اخبار ایران ۲۷

دهه سی ۲۷

دورهٔ تحصیلی تولید فیلم و فیلم استریپ ۳۵

اندیشه پوشش خبر داخلی ۳۹

۱۳۳۵ تا ۱۳۴۵ دورهٔ معلمان مستندسازی ۴۱

سازمان فیلم گلستان و آموزشکدهٔ فیلمسازی ۴۲
گفتار صناعتی ـ توصیفی ۴۳
بازشناسی آثار گلستان ۴۴
شرکت نفت ۵۰
تخت جمشید ۵۲
مینیاتورهای ایرانی و کوروش کبیر ۵۳
خانه سیاه است (۱۳۴۱) ۵۸
دو سند از پانزده خرداد چهل و دو ۶۱
برادران امیدوار و ثبت پدیده های شگفت انگیز ۶۲
خانهٔ خدا (توفیقِ مستند توصیفی) ۶۶
به سوی وزارتخانهٔ هنر(سطح انتظارات و تأثیرات) ۶۷
باد صبا ـ باد دیو (نظرگاه خلاقه + داستان) ۷۶
تبلیغ برای صنعت ـ ثبت رخداد ۷۷
انتظارات در عرصه نقد مرامی ۷۹
نسل جدید مستندسازان ۷۹
هنرهای دراماتیک ـ دانشگاهیان ایرانی ۷۹
سه فیلم دربارهٔ زندگی ایلی (علف، بلوط، شقایق سوزان) ۸۲
کارکردگرایی ۸۶
پی‌نوشت فصل دوم ۸۹

فصل سوم: فیلم مستند و رسانه جدید ۹۵
یک مستند تجربی ۹۷
تقوایی(فیلم اجتماعی و تدوین جاذبه‌ها) ۹۹
فاجعه کربلا: چه به جای چگونه. ۱۰۰
پرویز کیمیاوی و سینمای بیرونی ـ ذهنی ۱۰۱
نصیبی و تعریف مستند ۱۰۷

اوایل دهه پنجاه ۱۰۹
در عصر سیاست خارجی ۱۰۹
در عرصه داخلی ۱۱۰
فیلمهای فرهنگی ۱۱۱
گزارش واقعه و عناصر مشترک در آثار طیّاب ۱۱۲
سینمای آزاد و انجمن سینمای جوانان ایران(رشد آماتوریسم) ۱۱۵
گرایشهای تازه و سبک عمومی (از سبک توصیفی به مشاهده‌ای) ۱۱۹
پی‌نوشت فصل سوم ۱۲۳

فصل چهارم: انقلاب اسلامی و تصویر ۱۲۵
تعمیق انقلاب با تمام ظرفیت ۱۲۸
فیلمهای اجتماعی ۱۳۰
جنگ ۱۳۷
نکوهش تهاجم ۱۴۳
همشهری و مشق شب (پژوهش تجربی ـ دیداری) ۱۴۵
سیمای عمومی مستندسازی در دههٔ شصت ۱۴۶
پی‌نوشت فصل چهارم ۱۵۷

فصل پنجم: دهه هفتاد ـ دههٔ ویدئو ۱۶۱
نگره‌های انتقادی دربارهٔ دهه شصت ۱۶۱
گسترهٔ فعالیت در آغاز دهه ۱۶۲
جشنواره‌ها و مشی جریان‌سازی ۱۶۷
الگوی اجتماعی تولید و نگرهٔ رسانه‌ها در دههٔ هفتاد ۱۷۵
پیکره سینمای مستند ایران، کودکان سرزمین ایران ۱۷۷
شهیدان زنده ۱۸۵
دیدار مسلمانان و فیلمهای برون مرزی ۱۸۶

ورزش ۱۸۷
فیلم ـ مقاله تحقیقی ۱۸۷
تبلیغ برای صنعت ۱۹۰
عروسی ۱۹۲
معاریف و مردمان بی‌نام و نشان ۱۹۳
معماری ، میراث فرهنگی، تاریخ هنر ۱۹۸
معرفی یک شهر، یک منطقه (موقعیت جغرافیایی، اقتصادی، فرهنگ عمومی ۲۰۴
بیماری، بیماران، سالمندان و مسئله لاله و لادن ۲۰۵
خانواده در ایران ۲۰۵
صنایع دستی ۲۰۶
دوربین مخفی و علنی در سینمای توصیفی و مشاهده‌ای ۲۰۷
بازگشت به خویش ۲۱۰
حوادث فوق طبیعی و شفا ۲۱۰
حرکت‌نگاری ابزار فرهنگ تسلط سیاسی ۲۱۱
محیط زیست و آلودگیِ آن ۲۱۱
گزارش نانموده ۲۱۲
گزارشی کوتاه دربارهٔ تحمل ۲۱۲
حیات وحش ۲۱۲
مستند شاعرانه ۲۱۳
سرعت ۲۱۶
وضعیت تاریخیِ زنان در ایران و حریم‌های اجتماعی ۲۱۷
خلق رخداد ۲۱۹
مدل کمرنگ و خروج از پیله ۲۲۰
پی‌نوشت فصل پنجم ۲۲۵

فصل اول

تعریف و محدودهٔ هنری و نظری تحقیق

تکیه اساسی بر فیلم مستند ایرانی، به عنوان بافت منسجمی است که بر مبنای زیبایی‌شناسی واقعیت، امر واقع، دریافتها و مفاهیم اجتماعی ـ سیاسی یا فرهنگی را انتقال می‌دهد و از این نظر نسبت به امور واقع، از نظر تاریخی، دارای اعتبار استنادی است.

سینمای مستند، از آن روی رشد یافت که در پایان عصر صنعت، جدا از عین‌گرایی، اطلاع‌رسانی و توسعه گنجینهٔ داده‌های بشری، فرد را به جمع پیوند می‌زد، به کار تحقیق علمی می‌آمد و می‌توانست زندگی بشر، نهادها و دستاوردهایش را با کمترین تحریف نشان دهد و بکاود. فیلم مستند، روش ثبت و ضبط زندگی چه به صورت واقعی، چه به کمک بازسازی صادقانه صحنه‌های واقعی است.[۲] خواه به صورتی هدفمند در پی جست‌وجو و شناخت معناهای «پنهان» وقایع، در شکلی هنری باشد یا معنای پنهان را منکر شود. چون برخی هنرمندان، به یاری مواد خام واقعی، آثار مستقل و هنری می‌سازند یا روایتهای شخصی شکل مطلق و کلی به خود می‌گیرند؛ این سینما با تعدد تعاریف و شبهه‌آفرینی‌ها روبه‌رو بوده است. فیلم مستند، علاوه بر آنکه گرایشهای فکریِ مسلط در هر دوره و عقاید فیلمسازان را بر «نمودها» (ظاهر اشیا و حوادث) بار کرده، بر تلقی‌های یکجانبه و تک معنایی از واقعیات عینی هم افزوده است.

در ایران، بندرت بحث نظری پیرامون فیلم مستند، زیبایی‌شناسی واقعیت، هدف و روشهای مستندسازی، صورت گرفته و از این نظر دنباله‌روی آشکاری، مشهود است، اما در سالیان اخیر برخی فیلمسازان، یا صاحب‌نظران، دیدگاههای خود را تشریح کرده‌اند. عمده‌ترین نظریه‌ها یا نگرشهای اقتباسی و گفتارهای نظریه‌وار را در فهرست زیر، خلاصه می‌کنیم و در سراسر کتاب، توضیح خواهیم داد که نسبت این نگرشها در شرایط تولید در ایران (مدل شمارهٔ یک) با سیاست‌گذاری کلان، چه بوده است:

الف ـ فیلم مستند؛ اجرای هنری و پرورش خلاقهٔ امر واقع (واقعیت خارجی) یا تفسیر واقعیت؟

این تعریف قدیمی جان گریرسون؛ Creative Treatment of actuality با ترجمهٔ غریبِ «پرورش آفریننده و تفسیر خلاق واقعیت» از دههٔ چهل شمسی در ایران طرح شده، و روشهای برخورد انتقادی ـ هنری با واقعیت عینی را از طریق نمایشی کردن اثر مستند، در دستور کار خود دارد. براساس این تعریف، واقعیت عینی ابزاری برای پرواز ذهن خلاق فیلمساز است و عقل، علم و پژوهش برای او شناخت، مسئولیت و حق به وجود می‌آورد تا واقعه و رخداد را طبق جوهر درونی‌اش، مناسب سبک ولی براساس عقیدهٔ اجتماعی خود بشکافد و هنرمندانه به پیش ببرد. در این رده، فیلمساز (نه کارگردان)، به شکار دقایق زندگی روزمرهٔ اجتماعی (یا غرایب) می‌پردازد. هر فیلم، بیشتر از آنکه گزارش رخداد باشد، بیانیه‌ای است. پرورش خلاق امر واقع، فیلم را به عنوان هنر و بیان شخصی منبعث از امری جمعی، در نظر می‌آورد. از نظر اجتماعی، اصلاح‌طلبی گریرسون با نظریهٔ واقعگرایی اجتماعی و انقلابیگریِ ژیگاورتوف، تفاوتهایی دارد.[۳]

اما نگرهٔ ریچاردمیران بارسام در سینمای غیر تخیلی، بر این پایه استوار است که «چه می‌گوید» مهم است نه آنکه «چگونه می‌گوید». نظریه اخیر که خود ناشی از تجربه‌های سینمای مستقیم است، برخی فیلمسازان را به سوی اهمیت محتوا کشاند و تحت شرایط جدید تولید در دههٔ پنجاه شمسی، حتی بهره‌جویی از گروه حرفه‌ای، در درجه دوم اهمیت قرار گرفت. با تمام اینها، مستندنمایی ـ افزودن عناصر تخیلی، در هر دو نگره، جایی ندارد. نحوهٔ ارائه سند (برخورد با موضوع، نمایشی‌کردن، تدوین صدا و تصویر و توجه به نظام درونیِ اثر) فیلم مستند را به صورت روایتی کیفی و خلاق، از یک ماجرا درمی‌آورد (همان گونه که حذف و تأکیدهای مغالطه‌آمیز که با استفاده از مقدمات واقعی، یقین کاذب می‌آفریند، در دستور کار مستندسازی، قرار ندارد) تلاش برخی فیلمسازان که پیش از توجه به اعتبار واقعیت، در اندیشهٔ شکلهای هنری‌اند یا فیلمها را بدون پای‌بندی به تحقیق حول یک داستان سادهٔ رمانتیک یا ملودرام، نمایشی می‌کنند نیز، در نظریه ارائه خلاق، ارج چندانی نیافته است.

آن دسته از آثار مبتنی بر این نظریه که عملاً" به دلیل جهت‌گیری‌های غیر شخصی، با آرمانهای اجتماعی و نظریه‌های تضاد و تغییر، پیوند داشتند، روش تبلیغ مسئولیتهای تاریخی بودند. فیلمسازان محافظه‌کار، مستندسازی را در حد یاری رساندن بر امر آگاهی اجتماعی و نمایش مفید بودن نهادهای مستقر، پذیرفته‌اند و بسیاری از آنها چیزی را کارگردانی نمی‌کنند. معتقدند واقعیت پنهان در پس امور واقع نیز محصول ذهن آنها نیست و با تمکین به منطق رخداد، گوشه‌هایی از امر واقع را با تعهد به عقیده و

ارزشهایی، در فیلم به پیش می‌برند. کامران شیردل در این مورد و سینمای مستند سیاسی گفته است: «**سینمای** مستند باید در دست مستندساز و در نهایت در دست جامعه، به صورت اسلحه‌ای قرار گیرد که **شلیک** می‌کند...[۴]»

ب ـ انکشاف موقعیتهای پنهان اشیا (ثبت حالتهایی که بر اشیا می‌گذرد.)

محمدرضا اصلانی، با اشاره به فیلم «نیشدارو» (منوچهر انور، ۱۳۴۳) می‌نویسد: «کار ناظر پوینده ـ خاصه **اگر فیلمساز** باشد ـ چیزی جز این نیست که لحظاتی از حالات گذرایی را که بر اشیا می‌گذرد دریابد و برخی **روابط** موجود میان آنها را کشف کند و به حافظهٔ تصویر بسپارد. بواقع خلاقیت، همین کشف برخی روابط **میان** اشیا است.»[۵]

دکتر اسحق نعمان در شمارهٔ دوم فیلم و زندگی (۱۳۳۶) نوشته است: «فیلمبردار، باید متوجه باشد که **در طبیعت**، اشیا مانند اشخاص، بجز صورت ظاهر، دارای باطنی هستند. باید سعی شود، از حقیقت درونی **اشیا**، ظرافت و در صورت امکان، احساساتی را نمودار ساخت.»

ج ـ هنر و هنرمند وسیله‌اند و اصالتی برای فیلم به عنوان کار خلاقه، اگر هست در زمینهٔ مهارت و چگونگی ارائه است.

چگونه عرضه کردن، مربوط به وادی هنر است.

نظریهٔ هنر یعنی تبلیغ و روایت خلاقیت فیلمساز که در آذرماه ۱۳۶۱ در مراسم بازگشایی دانشکده صدا **و سیما**، بازگو شد و در جزوهٔ «آغازی در مسئله هنر و اهداف صدا و سیما» انتشار یافت، از نظر کارکرد تبلیغی **بخشیدن** به فیلم مستند و ویژگیِ وادیِ هنر، با نظریهٔ الف شباهتهایی دارد: «شما در این قالب، چه **می‌خواهید** بریزید مهم است و آن را اسلام و جمهوری اسلامی، باید به شما بگوید... پس شناخت اسلام و **شناخت** هنر و شناخت مردم، این سه در کنار هم باید به گونه‌ای باشد که بتواند برنامه‌ای ارائه دهد که هم **رضای** خدا در آن باشد، هم رضای مردم.»

صورت دیگری از این نظریه، به کارکردگرایی، شباهت تام دارد و سینمای مستند را در جهت اثبات فایده **نهادهای** اجتماعی و تثبیت وضع موجود خواسته است یا حداقل، بحران را با عبور از بحران، می‌پذیرد.