پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینما

در آمدی بر سیر تحولی گفتار در سینمای مستند ایران

همایون امامی

اهمیت و کارکرد گفتار در سینمای مستند امروزه بر کمتر کسی پوشیده است. با نگاهی کوتاه به مستندهای روز جهان به اشکال متنوعی از کاربرد گفتار بر خواهیم خورد که هر یک در رابطه با موضوع فیلم از تناسب و زیبایی خاصی بهره‌مند هستند. صرف‌نظر از کارکرد اطلاعاتی گفتار که خود به تنهایی وجه مهمی از سینمای مستند را تشکیل می‌دهد، در ساختار یک‌اثر مستند نیز گفتار نقش حایز اهمیتی می‌تواند داشته باشد. اهمیت این مورد به حدی است که می‌توان از گفتار همچون عامل ساختاری مهمی در سینمای مستند یاد کرد. عامل مهمی که این روزها متأسفانه به کار گرفته نمی‌شود.

اگر به تلویزیون به عنوان تنها مرکز فعال در تولید فیلم مستند ـ البته با قید تأسف ـ نگاهی بیاندازیم، مشاهده خواهیم کرد که گفتار تنها به اعتبار کارکرد اطلاعاتی‌اش به کار گرفته می‌شود. بدین صورت که متنی ادبی بر فیلم نوشته می‌شود، گوینده‌ای آن را بر روی فیلم می‌خواند و قضیه به همین راحتی تمام می‌شود. هر چند اطلاق عنوان مستند بر این فیلم‌ها قدری دشوار و گاه غیر ممکن می‌نماید، لیکن فزونی تولید این دست از فیلم‌ها در عمل و در عرف تولید، البته با قدری تسامح این اطلاق را گریزناپذیر می‌کند.

در این مقاله، نگارنده کوشیده است اولین تلاش‌هایی را که در زمینه گفتار نویسی به معنی دقیق سینمایی آن انجام شده معرفی و به اختصار تحلیل نماید. هر چند که اهمیت این موضوع بررسی کامل و دقیقی را تا به امروز می‌طلبد باشد که بررسی تجربیات گذشته، به انتقال هر چه بیشتر دستاوردهای آن و بر حوزه عمل کمک رساند تا از این پس نگارش گفتار در آثار مستند با دقت و ظرافت‌های خاصی همراه باشد.

پس از وقایع سوم شهریور ۱۳۲۰ و ورود متفقین به ایران، به همراه آنان فیلمبرداران انگلیسی نیز به ایران می‌آیند. آنان از رویدادهای سیاسی، وقایع مجلس و ملاقات سران سیاسی و نظامی فیلم‌هایی خبری تهیه می‌کنند. این فیلم‌ها برای اولین‌بار به صورت ناطق و همراه با گفتار فارسی به صورت پیش فیلم در سینماها به نمایش گذاشته می‌شوند. آگهی تبلیغاتی یکی از سینماهای آن دوره چنین است:

«برادران شیطان، با شرکت لورل و هاردی ناطق انگلیسی به انضمام آخرین اخبار به زبان فارسی.[1]»

همراهی گفتار در سینمای مستند با فیلم‌های خبری شروع می‌شود و تا مدت‌ها ادامه پیدا می‌کند لیکن به دلیل فرم خبری این فیلم‌ها به گفتار توجهی نمی‌شود و تنها وجه اطلاعاتی آن بی‌هیچ ظرافت و رنگ و لعابی از هنر و تخیل به کار گرفته می‌شود.

در دهه سی و به دنبال لغو قرارداد ۱۹۳۳، در ۲۹ اسفند ۱۳۲۹ که به پایان یافتن سلطه انگلستان بر منابع نفتی ایران می‌انجامد، آمریکایی‌ها موفق می‌شوند، روس‌ها را کنار زده و خود زمینه را برای کسب نفوذ سیاسی و غارت منابع نفتی ما مهیا سازند.

از تاریخ ۶ فروردین ۱۳۲۸ برنامه فارسی صدای آمریکا از واشنگتن پخش می‌شود. دولت آمریکا که

خواهان روابط نزدیک‌تری با ایرانیان است، برنامه‌های نمایش فیلم خود را با تأسیس «واحد نمایش فیلم» و به کارگیری سی و شش واحد سیار، در روستاها و مناطق دور افتاده ایران آغاز می‌کند.

این فیلم‌ها آمریکایی‌اند و به لحاظ درک و فهم و برقراری ارتباط با روستاییان دشواری‌هایی دارند که در عمل و به لحاظ تبلیغی از اثر کمتری برخوردار می‌شوند. به همین دلیل ضرورت ساخت فیلم‌هایی از زندگی روستاییان پیش می‌آید که طی نامه‌ای از طریق «جان هامیلتون»، ریاست وقت اداره اطلاعات آمریکا در ایران که بر کار واحد نمایش نیز مدیریت و نظارت دارد، به «هربرت ادواردز» رییس بخش بین‌المللی سینمایی USIA گزارش می‌شود. «وان. جی. ویپافر» در پی سفری تحقیقاتی در این مورد به ایران با تأیید چنین نیازی زمینه را برای تحقق چنین پروژه‌ای مهیا می‌سازد. در ماه مارس ۱۹۵۱ (۱۳۳۰) ده نفر از فیلمسازان دانشگاه سیراکیوز آمریکا در پی اجرای قرارداد تولید فیلم برای USIA به ایران می‌آیند. این گروه تا سال ۱۳۳۲ به ساختن یک سری فیلم‌های مستند آموزشی برای روستاییان ایرانی می‌پردازند. فیلم‌هایی چون: درختکاری، شست و شوی بچه، آب پاک، جلوگیری از اسهال خونی و...

از سال ۱۳۳۲ به بعد با توافقی که به عمل می‌آید این گروه در وزارت فرهنگ و هنر اقدام به برپایی کلاس‌های آموزش فیلم‌سازی و پرورش کارگردان، فیلمبردار، صدابردار، نویسنده و تکنسین‌های لابراتوار می‌نمایند.

بدین ترتیب سینمای مستند از طریق فیلم‌های گروه سیراکیوز وارد مرحله جدیدی می‌شود که تولید فیلم مستند در چارچوب اهداف تبلیغاتی اداره اطلاعات آمریکا در ایران جدی‌تر نگریسته شود.(۲)

چنین رویکردی به سینمای مستند به شکل‌گیری گونه خاصی از گفتار می‌انجامد. گفتاری که علاوه بر فیلم‌های گروه سیراکیوز در فیلم‌های مستندی که بعدها توسط فارغ‌التحصیلان کلاس‌های آنان ساخته شد همچون یک سبک گفتارنویسی به کار گرفته می‌شود.

در این سلسله فیلم‌ها، که به دلیل مخاطب روستایی در ساده‌ترین شکل ممکن عرضه می‌شد، گفتار بسیار ساده است، تصاویر را توضیح می‌دهد و از لحنی محاوره‌ای برخوردار است. در نگارش آن صنایع ادبی به کار گرفته نشده و مبنای نگارش آن تفهیم هر چه بیشتر مطالب و تبلیغ سیمایی انسانی برای آمریکا است:

«مامور دامپروری اول نطفه را با دوای مخصوص آبکی کرد و گفت این دوا غذاییت دارد و دوام نطفه را زیادتر می‌کند. بعد آن را در یخچال گذاشت تا خنک و سالم بماند. گفتم نکند نصف این نطفه را به آبادی ما بفرستد، نصف دیگرش را به آبادی مرجوع. آن وقت بعد از این همه زحمت گاو من یک گوساله بزاید که مثلاً کله نداشته باشد و گوساله تقی هم خدای نکرده بی دست و پا به دنیا بیاید. اصلاً می‌دونی چیه؟ دور ما یکی رو خط بکش، ما از خیرش گذشتیم. مأمور خنده‌اش گرفت، گفت نترس محمد، به قدرت خدا از هر ذره این نطفه یک گوساله درست و حسابی درمی‌آید.[۳]

نگاه جدی‌تر به گفتار در فیلم‌های گروه سیراکیوز ما را با پدیده نوی در آن روزگار آشنا می‌کند. هر چند برای این فیلمسازان که تجربیات و دانش ذی‌قیمتی از جنبش سینمای مستند انگلستان در چنته دارند این پدیده چندان نو تلقی نمی‌شود.

در فیلم «شستشوی بچه» از گفتاری با دو صیغه اول شخص و سوم شخص استفاده شده است. این تمهید که با استفاده از دو گوینده در قرائت گفتار به کمال بیشتری دست می‌یابد منجر به جلب همدلی و صمیمیت بیشتری شده ارتباط کامل‌تری با مخاطب برقرار می‌کند. نخست گوینده مرد به روایت می‌پردازد:

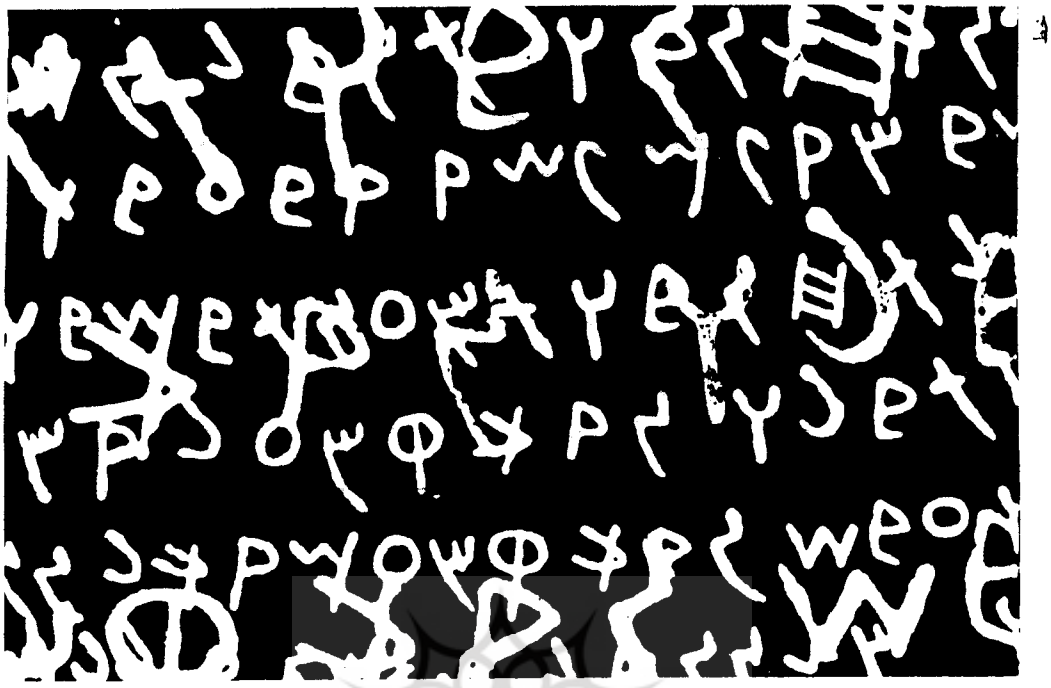
«بچه مثل گل میمونه، گلی که می‌خنده، سر و صدا می‌کنه و دست و پا می‌زنه. گل باغبون خوب و چیز فهم می‌خواد تا ازش نگهداری کنه. باغبون خوب و چیز فهم گل و آب می‌ده و تر و تازه و خوش آب و رنگ نگه می‌داره. بچه هم مادر خوب و چیز فهم می‌خواد. مادر خوب و چیز فهم از بچه پرستاری می‌کنه.[۴]

سپس گوینده زن از زبان مادری که درتصویر دیده می‌شود به روایت می‌پردازد:

بچه پرستاری و شستشو می‌خواد تا ناخوش نشه و تندرست بار بیاد. من برای تندرستی بچه‌ام بیشتر وقت‌ها می‌شورمش. اگه دلتون می‌خواد نگاه کنین، ببینین من چه کار می‌کنم، شما هم همون کار رو بکنین.[۵]»

تأکید بر فزونی قابلیت در برقراری ارتباط با مخاطب، نویسندگان این گفتارها را وامی‌دارد که تصاویر را توضیح دهند واین خود گفتار را در حد حشو زاید تنزل می‌دهد و بر ملال فیلم می‌افزاید. ملالی که سعی می‌شود با چاشنی موسیقی فولکوریک و لحن مطایبه‌آمیز و خودمانی گفتار و گوینده کاهش یابد. متأسفانه این شیوه توضیح واضحات بعدها در کارهای مستندسازانی چون «هوشنگ شفتی»، «محمدقلی سیار» و دیگر مستندسازان فارغ‌التحصیل کلاس‌های سیراکیوز ادامه می‌یابد. بی‌آنکه به لحاظ مخاطب محدودیت خاصی داشته باشند.[۶]

از فیلم‌های گروه سیراکیوز نمی‌توان به عنوان مستندهای ایرانی نام برد، هر چند که در ساخت و تولید آن وزارت فرهنگ و هنر و کارگزاران ایرانی اصل ۴ و اداره اطلاعات آمریکا در ایران ـ نظیر محمدعلی ایثاری ـ حضور فعال داشته‌اند. به همین دلیل در بررسی سیر تحولی گفتار در سینمای مستند ایران می‌بایست از شیوه گفتارنویسی در فیلم‌های اصل ۴ و گروه سیراکیوز همچون یک زمینه و بستر یاد کرد. زمینه‌ای که بر سیر



گفتار در سینمای مستند ایران تأثیر انکارناپذیری دارد. جریان جدی و تحول عمده در این زمینه در دهه سی با ابراهیم گلستان شروع می‌شود و از این رهگذر سبک ویژه‌ای در گفتارنویسی فیلم مستند به وجود می‌آید که تا به امروز بی‌رقیب باقی مانده است.

قبل از پرداختن به ابراهیم گلستان و بررسی سبک وی، می‌بایست از گفتار متفاوت دیگری یاد کرد که هم زمان با گلستان و با چند سال تفاوت نگاشته می‌شود: «تخت جمشید» تنها مستندی است که «فریدون رهنما» می‌سازد. رهنما که کار نگارش گفتار فیلم «تخت جمشید» را نیز خود به عهده داشته، سینماگر شاعری است که خیلی زود رخت از این جهان برمی‌بندد.(۷)

«تخت جمشید» هم به لحاظ ساختار و هم به لحاظ گفتار، مستند متفاوتی در آن روزگار محسوب می‌شود. مستندی که موضوع و عنوان خود یعنی تخت جمشید را بهانه‌ای در طرح موضوعی دیگر قرار می‌دهد. رهنما به کمک سرستون‌ها و خرابه‌های تخت جمشید با نگاهی شاعرانه و عاطفی به نفی و طرد جنگ پرداخته از آن همچون بلایی بر سر راه تمدن‌های دیر پا یاد می‌کند. در این نگاه، رهنما به دوره‌ای از زندگی در تخت جمشید می‌پردازد و از قدمت و تاریخچه تخت جمشید سخنی به میان نمی‌آورد. نگاهی تاریخی که در رابطه با این موضوع می‌توانست اولویت بیشتری داشته باشد، جای خویش را به نگاهی فلسفی می‌دهد. نگاهی که در آن کلیتی به نام زندگی مورد کاووش قرار می‌گیرد:

«آورده‌اند که فرمانروایشان چون در پی ساختن کاخی بود، وقتی به تپه‌ای که چشم‌اندازش بود رسید، گفت: اینجا! و ساختن آغاز شد.

و باغی شد

از همه جا برای فرامانروایی بزرگی که آغاز شده بود ارمغان آوردند

اما ناگهان جنگ

صف‌آرایی! غریزه بقا! تنها غریزه

و این خاکستری که در موزه‌ها می‌ماند، در کنار گلوبندها، آمیخته

با زمین
آمیخته با آسمان
امروز مردمانی دیگر می‌آیند. تا تماشا کنند، تا دریابند
بر همین خاک، که چیزهای دگر آن را پوشانده است.[۸]

ویژگی گفتار تخت جمشید در نوع رابطه‌ای است که با تصویر دارد. تا به آن روز رابطه مستقیمی بین تصویر و گفتار وجود داشت. رابطه‌ای که در شکل نازل خود به تکرار تصویر می‌پرداخت و یا در شکل بهتر به توضیح تصویر اما در تخت‌جمشید، رهنما گفتاری به کار می‌گیرد که کارکرد واقعی خویش را تنها به هنگام ترکیب با تصویر می‌یابد چراکه دلالت واژگان در حالتی مستقل تنها به خود برمی‌گردد و به مفهوم کلمات ولیکن زمانی که گفتار از همراهی تصاویر برخوردار می‌شود مفاهیم گسترش یافته فیلم رنگ و بویی فلسفی به خود می‌گیرند. گفتار تخت جمشید بی‌تردید نخستین گفتاری است که قالب ادبی خود را می‌شکند تا با دستیابی به فرمی تصویری ترکیبی، ارزشی هنری و اصالتی سینمایی بیابد:

تالار صد ستون:بر برجستگی دیوارش، نبرد
نیروهای تاریک با آدمی در آویختن بدی، که کور و
درهم و بر هم است.
با نیکی که روشن است.
و با خرد
تالار داریوش: بر دیوار آن یگانه زنی که مانده است
شبستانی جایگاه زنان
به گفته اوستا: درود بر آب که چشمه روشنی
است. و بر دشت‌های هزار چشم و هزار گوش
می‌گسترد.[۹]

از نیمه دوم دهه سی ابراهیم گلستان به جرگه مستندسازان می‌پیوندد. وی تا آن موقع به کار تهیه عکس و گزارش برای شرکت‌های عامل نفت مشغول است و پیش‌تر ازاین دستی و دلی در کار ادبیات داستانی دارد و در این زمینه چهره‌ای است شناخته شده. اولین فیلم مستند وی که برای شرکت‌های عامل نفت می‌سازد «از قطره تا دریا» نام دارد. در امر نگارش گفتار، گلستان که نویسنده‌ای چیره دست است از همان سبک ادبی خویش سود می‌جوید. با این تفاوت که می‌کوشد کلام به ساختار تصویر نزدیک‌تر شود. گلستان در این رابطه بعدها به موفقیت بیشتری دست می‌یابد. بهرام بیضایی در نقدی که بر «از قطره تا دریا» می‌نویسد، رابطه گفتار و تصویر را چنین ارزیابی می‌کند:

فیلمی که او ساخت، «از قطره تا دریا» (۱۳۳۶) بود که در آن بیش از حد اختلاف سطح بین ارزش تصویر و گفتار دیده می‌شد و گلستان، اندیشه‌هایی را که نشده بود به تصویرهایی رسا تبدیل کند با یک آسان‌گیری نسبی به وسیله گفتار القاء کرده بود. ترکیب این فیلم بیشتر به دلایل غیر سینمایی ولی دوراندیشانه (و من موافقم) گسسته شده بود و کش داده شده بود بخش‌های فرعی آن را طولانی کرده بود ولی گفتار پر طمطراق، موسیقی ملی، رنگ و جنبش، خیلی‌ها را از دیدن فیلم خشنود کرد.[۱۰]

موضوع «از قطره تا دریا» که مستندی صنعتی از نوع حیثیت‌آور به شمار می‌آید استحصال نفت است:

سر لوله به سطح عرشه کشتی رسیده است. سر لوله را به دهانه انبار کشتی نفت‌کش می‌بندند. هزاران قرن گذشت تا جاندار حقیر دریا نفت گشت و سال‌ها کاربرد تا صنعت پیچیده نفت پا گرفت. لیکن دقیقه‌ای بس است تا پیچی بسته شود و شیری گشوده و نفت از قعر خاک و صد هزاران قرن به امروز و دریا برسد.
رسید؟ رسید.[۱۱]

ویژگی‌های عمده‌ای که گلستان در نگارش گفتار

فیلم‌هایی چون «از قطره تا دریا»، «یک آتش»، «موج، مرجان، خارا» و «گنجینه‌های گوهر» پدید می‌آورد به قرار زیرند:

الف. استفاده از جملات کوتاه و مقطع همراه با نوعی ایجاز:

که ناگهان جرقه‌ای جست و آتشی برخاست. دیری نگذشت که آتش در چشم‌انداز دشت نشست
گوسفندان به آتش‌خو گرفتند،
آدمیان به چاره اندیشیدند.(۱۲)

و یا درگنجینه‌های گوهر:

نقش زمانه را در سطری می‌توان نوشت
بر سنگی می‌توان نمود
و می‌شود در مرده ریگ شاهان دید
این گنج مرده ریگ شاهان است(۱۳)

ب. رابطه ترکیبی و غیر مستقیم با تصویر: گلستان در گفتارهایی که می‌نویسد می‌کوشد علی‌رغم برخورداری از نظامی ادبی در واژه گزینی و ترکیب واژه‌ها، متن گفتار، ساخت و سازی تصویری داشته باشد. چرا که باور دارد گفتار متنی است برای شنیدن و نه خواندن. بر این اساس گفتار و تصویر در ارتباطی دیالکتیکی با یکدیگر قرار می‌گیرند و از ترکیب آنها مفهوم جدیدی خلق می‌شود. مفهومی که به هیچ‌وجه از متن گفتار به ذهن متبادر نمی‌شود:

نفت از کجا؟
کوهستان گچساران، گذران دیرینش شبانی بود تا صنعت
به سراغ سنگستان آمد
دور از دریا... سنگستانی بود سپرده به صبر و بهت سالیان، تنها، با گاهی ابری، گاهی بادی، گاهی غباری از

گنجینه های گوهر

رمه‌ای که بر شیب دره‌اش شیاری می‌نشاند.(۱۴)

در مطالعه متن، اطلاعاتی فراتر از منشاء نفت عاید نمی‌شود. لیکن زمانی که گفتار با تصاویری از شبانی ژنده پوش و چند رأس گوسفند لاغر و مردنی همراه می‌شود خود به خود این اندیشه زاده می‌شود که چرا این ملت علی‌رغم داشتن چنین ثروت هنگفتی در زیر پای خود، تا به این حد فقیر و در مانده است؟ در این رابطه گلستان به منظور تشدید حس فقر و فلاکت از موسیقی حسین دهلوی که به صورت تکنواز نی تصاویر را همراهی می‌کند نیز سود می‌برد. این مفهوم تنها از ترکیب دیالکتیکی گفتار و تصویر خلق می‌شود.

پ. ویژگی دیگری که در گفتار فیلم‌های گلستان دیده می‌شود به ساختار ادبی آن باز می‌گردد. ساختاری که نوعی سجع کلامی را در ترکیب و گزینش واژه‌ها وارد می‌کند. کلامی مسجع و گاه مقفی:

«در دیار دریا دورند از غم اندیشه
نه جویای رازند، نه می‌سازند.
سپرده به تقدیر محیطند.
و زندگی دربند غریزه می‌سپارند(۱۵)»

و یا در «از قطره تا دریا»:

«نفت معجون صبر قرن‌ها
و کوشش امروز انسان
که تا هوش و کوشش نباشد
سنگ و قرن‌ها
خویش را پیش ما نخواهد گشود.»

گلستان بر موسیقی کلام در نگارش متن تأکید دارد. این تأکید گاه او را وامی‌دارد که واژه گزینی را بر مبنای حرف واحدی بگیرد که هر واژه با آن شروع می‌شود. این تمهید وقتی در کنار کلامی مسجع و مقفی قرار بگیرد، موزون‌تر جلوه می‌کند:

چه می‌جویی؟ گل دریا؟
رنگی بر سنگ؟
نوری نرم؟
دُری دیرین؟
دورانی دور؟
ریشه رازی از روزگار رفته
یا بذر حیاتی بر آفرینش فردا؟(۱۶)

گلستان در نگارش گفتار فیلم «تپه‌های مارلیک» ۱۳۴۲ به ساختاری شعرگونه روی می‌آورد. ساختاری که تا آن روزگار کسی بدان نپرداخته است. دراین تجربه گلستان از توجه و تأکید بر کاربرد کلام مسجع می‌کاهد و به تخیل و تصویر نمود بیشتری می‌دهد:

«امسال،
پارسال،
هزاران هزار سال،
با باد بوی کهنگی کاج می‌رسد
این گل انار می‌شود.
مرغی پرید.
ده مانند مور در ته لغزان طاس وقت افتاده است.
و خاک یک زن است.
با ساقه‌های خشک سنبله‌های درو شده
در انتظار بذر(۱۷)

تمایل گلستان به نثر مسجع در این گفتار هم دیده می‌شود. لیکن به‌گونه‌ای تعدیل یافته و پالوده‌تر به گونه‌ای که این‌بار خالی از تصنع و تکلف به گوش می‌نشیند:

ـ در نرمی نمور سیاهی سرد خاک
ـ با خورد و خواب و خستگی و خنده و خیال
ـ خانه مُرد و مَرد تباهی گرفت و خُود از کله‌ای که بود تهی شد.
ـ زیرا زمان به زنده بودن و زنده بودن در آفریدن است.(۱۸)

تلاش گلستان در نگارش گفتار تپه‌های مارلیک، انطباق هر چه بیشتر بر ساختاری سینمایی است. ساختاری که علی‌رغم بافت ادبی خویش واجد دکوپاژ و ریتم است. تصاویری که گلستان ارایه می‌کند، اندازه‌های نمایی مشخصی دارد که در یک روخوانی ساده نیز قابل تجسمند. مثلاً تصاویر زیر در نمای درشت قابل تجسمند:

ـ این گل انار می‌شود/مرغی پرید/ آن دست‌های چیره چالاک/ آن دیده‌های زیبابین/ پتک دیده را ترکاند/ دستی که گل می‌آفرید افتاد/ پیکان و پتک و دشنه و زوبین/ در دبه دانه گندم نماند/ مرغی کنار رود نشسته...

و تصاویر زیر که نمای عمومی از سوژه را می‌نمایانند:

ده مانند مور در ته لغزان طاس وقت افتاده است /

تپه‌های کاخ زربی و زیتون/کشتزارهای گندم و شالی/ بسیار سیل که از دره‌ها گذشت/ بسیار خوشه گندم که دانه بست/ باشد خدای بذر به دره صلا دهد...

در بخش‌های زیر گفتار و ایماژهای آن ریتمی کند دارند. عمده تصاویری که در نماهای عمومی بدان‌ها اشاره شد در این قسمت‌ها قرار دارند:

- در راه رودبار، کنار سفید رود، بر تپه‌های کاخ زربی و زیتون ده‌های کوچکی است با کشتزارهای گندم و شالی با مردمی که مثل درختند و ریشه‌شان درون زمین رفته است.

- بسیار سیل که از دره‌ها گذشت
بسیار خوشه گندم که دانه بست
بسیار کنده که هر سال حلقه‌ای به تن خود تنید

- در نرمی نمور سیاهی سرد خاک، یک خواب زنده همسایه بود با آنکه خواب دید و مرده بود.

و در بخش‌های زیر ریتمی تند. تصاویر در نماهای درشت مجسم شده‌اند:

یک روز خنده رفت و ترس آمد.
با درد و داد
با خشم و خون
پیکان و پتک و دشنه و زوبین
ایلی هجوم برد، اندیشه‌ای پلید درآمد.
خودکامه‌ای فریفت و بر حرص خویش
نام نجیب پاکی پوکی زد.
خون باز شد
پتک دیده را ترکاند.
دستی که گل می‌آفرید افتاد.
و خانه مرد و مرد تباهی گرفت و خود از کله‌ای که بود تهی شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ - تهامی‌نژاد محمد: سینمای مستند ایران - دفترهای سینما شماره ۴ - فروردین ماه ۱۳۶۰ صص ۳۱ - ۱۹ به نقل از روزنامه ایران - سوم مهر ماه ۱۳۲۰

۲ - پرویز اصانلو که خود از فارغ‌التحصیلان رشته انیمیشن این دوره است در مصاحبه‌ای با آقای حسن قلی‌زاده بر این نکته اشاره دارد. نقل از مقاله دهه سی و فیلم‌های دانشگاه سیراکیوز - نوشته محمد تهامی‌نژاد - مجله گزارش فیلم

۳ - به نقل از گفتار فیلم آبستن کردن گاو، از سری فیلم‌های گروه دانشگاه سیراکیوز

۵ و ۴ - به نقل از گفتار فیلم «شست وشوی بچه»، از سری فیلم‌های گروه دانشگاه سیراکیوز

۶ - به عنوان نمونه به بخشی از گفتار فیلم «قالی ایران» ساخته «هوشنگ شفتی» اشاره می‌کنیم. سبک نگارش همان سبک فیلم‌های گروه سیراکیوز است:

«نسیمی که از روی قلل پر برف می‌وزد، رایحه دل‌انگیز گیاهان و درختان را در طول دره‌های گسترده می‌پراکند. انسان‌ها و حیوانات سرشار از زندگی و حرکتند. کاروان کوچ کرده است. در گام‌هایشان نیروی بهاران است. و سرانجام به سرزمین موعود می‌رسند به علف‌های انبوه، روزهای گرم و شب‌های خنک. چادر برپا می‌کنند و می‌مانند. چادرهای سیاهشان بال‌های خفاشان را مانند است که بر روی دامنه‌ها می‌گسترد.

۷ - فریدون رهنما متولد ۱۳۰۹ - فرزند زین‌العابدین رهنما - در مرداد ۱۳۵۴ در پاریس درمی‌گذرد. از او رساله واقعیت‌گرایی فیلم به زبان فارسی منتشر شده است. فیلم‌ها: تخت جمشید ۱۳۳۹ - سیاوش در تخت‌جمشید ۱۳۳۹ و پسر ایران از مادرش بی‌خبر است ۱۳۵۴

۹ و ۸ - فرازهایی از گفتار متن فیلم تخت‌جمشید ساخته فریدون رهنما

۱۰ - بیضایی، بهرام: کارنامه فیلم گلستان، صص ۱۰۱ - ۵۱، آرش شماره ۵، آذر ماه ۱۳۴۱

۱۱ - به نقل از گفتار متن فیلم «از قطره تا دریا» نوشته ابراهیم گلستان

۱۲ - به نقل از گفتار متن فیلم «یک آتش» نوشته ابراهیم گلستان

۱۳ - به نقل از گفتار متن فیلم «گنجینه‌های گوهر» نوشته ابراهیم گلستان

۱۶ و ۱۵ و ۱۴ - به نقل از گفتار متن فیلم «موج، مرجان، خارا» نوشته ابراهیم گلستان

۱۸ و ۱۷ - نقل از متن گفتار فیلم «تپه‌های مارلیک» ساخته ابراهیم گلستان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی