شکل‌گیری سینمای مستند در ایران

شکل‌گیری سینمای مستند در ایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

علی ارکیان

سینمای مستند در ایران قدمتی برابر با تاریخ سینمای ایران دارد، چنان‌که تاریخ موجودیت سینمای مستند درواقع همان پیدایش سینماست و نخستین فیلم‌های تولیدشده در هر سرزمین، طبیعتاً مستند هستند.

تاریخ سینمای ایران با سفر مظفرالدین‌شاه قاجار به اروپا آغاز شد، که در سال ۱۹۰۰ (میلادی) به فرانسه سفر کرده بود و در گشت و گذارش با دیدن یک دستگاه «سینماتوگراف» به این دستگاه سحرانگیز علاقه‌مند شد و دستور خرید و استفاده از آن را به میرزا ابراهیم‌خان عکاسباشی (عکاس مخصوص دربار) داد. نخستین فیلمی که با این دستگاه فیلم‌برداری شد «جشن گل‌ها» است که طبق نوشته مظفرالدین‌شاه، «عکاسباشی از این کارناوال (جشن گل‌ها و خانم‌هایی که سوار کالسکه‌اند و گل پرتاب می‌کنند) در شهر استاند در کشور بلژیک، بیست‌وسوم مرداد ۱۲۷۹ شمسی[1] فیلم می‌گیرد.» این فیلم پنج سال پس از اختراع سینما (۱۸۹۵) توسط برادران لومیر گرفته شده است.

بر سر نخستین سازنده فیلم مستند ایرانی اختلاف‌نظر وجود دارد. بیش‌تر منابع[2] از میرزا ابراهیم خان عکاسباشی به عنوان اولین فیلم‌بردار ایرانی یاد می‌کنند، اما محمد تهامی‌نژاد در مجله تماشا در این مورد نوشته است: «احمد صنیع‌السلطنه که روزنامه پرورش حضور او را در پاریس خبر می‌دهد، اولین فیلم‌بردار ایرانی است که در اروپا و احتمالاً در ایران فیلم گرفته است[3]». لیکن حضور میرزا ابراهیم خان عکاسباشی در دومین سفر مظفرالدین‌شاه به اروپا و فیلم‌برداری از مناظر و جریان سفر به اصطلاح قبله عالم قطعی است.

عزاداری در تکیه دولت و شیرهای دوشان‌تپه فیلم‌های مستند بعدی هستند که میرزا ابراهیم‌خان عکاسباشی فیلم‌برداری کرده و برای شاه و نوکرهایش نمایش داد. ابتدا و در این دوره جنینی از تاریخ سینمای (مستند) ایران سینما و فیلم مستند وسیله تفنن شاه و درباریان و دوربین و فیلم محدود به محافل دربار قاجار بود. سپس در اوایل سلطنت پهلوی، خان‌بابا معتضدی که در فرانسه و در دانشگاه الکترومکانیک خوانده بود، با یک دوربین فیلم‌برداری «گومون» به ایران بازمی‌گردد و به‌عنوان اولین فیلم‌بردار و فیلم‌ساز سنت فیلم مستند تبلیغی را در این مرز و بوم پی می‌ریزد. ورود معتضدی به ایران با کودتای رضاخان و قدرت‌گیری او هم‌زمان شد. او که با فیلم‌برداری از محمدحسن میرزای ولیعهد و مجلس مؤسسان تجربیاتی اندوخته بود، در ۲۴ آذرماه ۱۳۰۴ مأمور شد تا از مراسم سوگند خوردن رضاخان برای حفظ قانون اساسی فیلم‌برداری کند. شهرت خان‌بابا معتضدی بالا گرفت و فیلم‌برداری از مراسم افتتاح راه‌آهن سراسری در چهارم شهریور ۱۳۱۷، افتتاح بی‌سیم و بانک ملی، رژه ارتش، و مراسم پیشاهنگی نیز به او محول شد؛ و بدین ترتیب مستندسازی ساده تبلیغی - خبری در ایران آغاز شد و خان‌بابا معتضدی نیز عنوان اولین مستندساز تبلیغی و

فیلم‌بردار خبری را در تاریخ سینمای ایران به دست آورد. به هر حال در این دوره، فیلم‌سازی مستند در ایران از مرحله فیلم‌های خبری - تبلیغاتی فراتر نرفت و فیلم‌های **رژه ارتش، افتتاح راه‌آهن** و **مراسم تاجگذاری**[۴] در این میان از نظر تکنیک مستندسازی پخته‌تر به نظر می‌رسند.

اما در مجموع، سینمای مستند همچنان در خدمت حکومت بوده. در این سال‌ها که معتضدی مشغول تهیه مستندهای ساده و تاریخی از بعضی رویدادهای ایران بود، مستندهای باارزشی با موضوعات مختلف در جهان ساخته شد: **نانوک شمال** (۱۹۲۲) اثر رابرت فلاهرتی **برلین، سمفونی یک شهر** (۱۹۲۷) اثر والتر روتمن و **مردی با دوربین فیلمبرداری** (۱۹۲۷) اثر ژیگاورتف.

در ایران مستندهای شاخصی تحت رواج پژوهش‌های قوم‌نگاری و مردم‌شناسی ساخته شد اولین مستند متن نگار با نگاهی مردم‌شناسانه و واقعی کوچ ایل بختیاری را با عنوان **علف** (۱۹۲۴ میلادی - ۱۳۰۳ شمسی) به تصویر می‌کشد، سازندگان این مستند دو آمریکایی به نام‌های مریان سی، کوپر (کارگردان) و ارنست بی‌شو ساک (فیلم‌بردار) بودند. اما فیلم مغایر با سیاست‌های تبلیغی سردار سپه تشخیص داده شد و در ایران به نمایش درنیامد، سال‌ها بعد و در زمان فیلم ناطق مستند **علف سوئیت سمفونی شهرزاد** اثر رنمسکی کرساکف و گفتار طنز مجتبی مینوی، در ایران به نمایش درآمد، اما ویژگی‌های مردم‌شناسانه آن توسط نادر افشار نادری (مردم‌شناسی و مستندساز برجسته ایرانی) مورد انتقاد قرار گرفت.(۱)

شش سال پس از **علف**، مستند دیگری به نام **راه‌آهن** توسط سندیکای راه‌آهن آلمان ساخته شد که در بهمن ۱۳۰۹ در سینما ایران به نمایش درآمد، اما بخش اول فیلم که در آن به نمایش زندگی مردم ایران و راه‌های صعب‌العبور

■

سینمای مستند در ایران قدمتی برابر با تاریخ سینمای ایران دارد. پیدایش سینمای مستند همان پیدایش سینما در ایران است

می‌پرداخت، به مثابه نوعی تحقیر ملی مورد اعتراض واقع شد. سپس ساخت فیلم **کاروان زرد** را هیائی فرانسوی و با حمایت کارخانه خودروسازی سیتروئن ساخت و کمی بعد هم فیلم مستند **جشن مشروطیت** را سه نفر ترک به نام‌های نجدت بیک، کنعان بیک، و مراد بیک که در سال ۱۳۱۳ به ایران آمده بودند، ساختند.

در سوم شهریور ۱۳۲۰ نیروهای متفقین از شمال و جنوب غرب ایران را اشغال کردند. آن‌ها فیلم‌بردارانی نیز به همراه خود داشتند که توانستند از ملاقات سران متفقین و نیروهای انگلیسی در تهران فیلم‌برداری نمایند. سینماهای تهران نیز قبل از نمایش فیلم اصلی، اخبار جنگ را به نمایش می‌گذاشت، اما علی‌رغم آزادی نیم‌بندی که مطبوعات برای بازتاب حقایق اجتماعی زمان جنگ داشتند، به فیلم‌برداران ایرانی اجازه چنین کاری داده نمی‌شد.

در سال ۱۳۲۳ فیلم‌سازی به نام ابراهیم معتمدی به مناسبت ورود یک مربی اسکی، به نام گاستونی کاتی یار

فیلمی ۱۶ میلی‌متری از آموزش و مسابقه اسکی ساخت، که می‌توان آن را آغازگر فیلم مستند آموزشی در ایران قلمداد کرد. در واپسین روزهای جنگ و به تقلید از متفقین، استودیو ارتش توسط سروان خلیفی و سروان گلسرخی تأسیس شد که به مثابه نخستین تشکیلات دولتی مستندسازی ایران بعد از خان‌بابا معتضدی به ساخت فیلم‌های تبلیغی پرداخت. فیلم‌هایی که در این استودیو ساخته شد عبارت‌اند از: **حمل جنازه رضاشاه** از مصر به تهران و فیلم دیگری که **ورود شاه به تبریز** پس از شکست حزب دمکرات آذربایجان را به نمایش گذاشت.

دوره بعدی روند مستندسازی در ایران به سال‌های ملی شدن صنعت نفت و صدارت دکتر مصدق، دادگاه لاهه، تظاهرات خیابانی مردم و پیامدهای این رویداد مهم و سرانجام، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که نقطه پایان رخدادهای پرتنش سیاسی است، مربوط می‌شود. فیلم‌های مستند این دوره بیش‌تر به گزارش رویدادهای مذکور اختصاص دارد. سینمای مستند ایران با وجود این هویت واقعی و هنری خود را نیافته بود و فیلم‌ها همچنان از حد بافت مستندهای خبری و گزارشی فراتر نمی‌رفت، چنان‌که تعداد زیادی از این فیلم‌های تدوین‌نشده هنوز در آرشیو خبرگزاری‌های دنیا وجود دارند.

محمد تهامی‌نژاد پژوهش دامنه‌داری در این زمینه انجام داده و فیلم‌های بسیاری را فهرست کرده که برخی از آن‌ها عبارتند از:[۵]

۱. تظاهرات احزاب سیاسی در خیابان‌های تهران، قبل و بعد از ۳۰ تیر با پرچم و نشانه‌های ویژه؛

۲. تظاهرات در ۳۰ تیر، هجوم پلیس سواره نظام شاه به مردم؛

۳. فیلم‌هایی از شاه در هنگام سان و رژه؛

۴. خروج انگلیسی‌ها از ایران با کشتی و جمع کردن اثاثیه؛

۵. مصدق در آمریکا و استقبال مردم از او با پرچم ایران و آمریکا؛

۶. ورود دکتر فاطمی به مجلس؛

۷. پالایشگاه آبادان و مهندسان ایرانی و خطوط لوله نفت.

سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد (دهه چهل) در ایران به لحاظ تغییرات عمده‌ای که در روند مستندسازی ایجاد کرده حائز اهمیت است، زیرا نقطه جریان‌های مختلف مستندسازی ایرانی در این سال‌ها بسته شد، و پایه‌های مستندسازی به شکل هنری آن در این دوره گذاشته شده است. در سال ۱۳۲۸ با توافق اداره اطلاعات و روابط فرهنگی آمریکا و اداره هنرهای زیبای ایران گروهی از دانشگاه سیراکیوز آمریکا به ایران آمدند که بعدها به گروه سیراکیوز معروف شدند، و ساخت مستندهای تبلیغی خاصی را در ایران شروع کردند. این فیلم‌ها که ساختی بسیار ساده و گفتاری ساده‌تر داشتند و برای توضیح تصویر زبانی عامیانه به کار گرفته بودند، ظاهراً اهداف سیاسی نداشتند، ولی با نگاهی دقیق به تدوین، گفتار، و حتی لحن گوینده می‌توان به راحتی جهت‌گیری سیاسی فیلم‌ها را دریافت.

شیوه مستندسازی ابداعی و «گروه سیراکیوز» در ایران همراه با آموزش فیلم‌سازی به تعدادی از ایرانیان علاقه‌مند در اداره هنرهای زیبای کشور، نوعی گرایش و تجربه در فیلم مستند ایجاد کرد که در دهه‌های بعدی وجه غالب آثار مستندسازی ایران را تشکیل می‌داد. با نگاهی به جنبه‌های تبلیغاتی فیلم‌هایی که شاگردان این گروه عرضه کردند، اثر «گروه سیراکیوز» کاملاً آشکار بود و پایه‌های

مستندسازی از همان آغاز بر مستند گزارشی - تبلیغی استوار شد. البته این فیلم‌ها غیر از فیلم‌هایی مانند **اخبار** یا **رویدادهای هفته** بود که اصلاً به دلایل عمدتاً تبلیغاتی، در سال‌های اولیه دهه ۱۳۳۰ در مرکز سینمایی هنرهای زیبای کشور، اداره خدمات اطلاعاتی ایالات متحده آمریکا و وزارت فرهنگ و هنر تهیه و نمایش داده می‌شد.

با به پایان رسیدن اولین دوره آموزش مستندسازی در کلاس‌های «گروه سیراکیوز»، مستندسازان جدیدی پا به عرصه مستندسازی گذاشتند. سرانجام در نیمه اول سال ۱۳۳۵ مرکز سینمایی اداره کل هنرهای زیبای کشور با یاری «گروه سیراکیوز» راه‌اندازی شد و از آن پس در طول حداقل یک دهه، کانونی پرجنب‌وجوش و سرنوشت‌ساز برای جوانان مستعدی بود که آثار ارزنده و مؤثری را به سینمای مستند ایران عرضه کردند. این مرکز هم‌زمان با تهیه فیلم‌های خبری، ساخت فیلم‌های مستند را در دستور کار خود قرار داد و در نخستین مرحله از فعالیت خود، موفق به عرضه هفت عنوان فیلم در سال ۱۳۳۶ شد: **ابنیه‌های تاریخی اصفهان** ساخته محمدقلی سیار که نخستین تولید رنگی مرکز نیز محسوب می‌شود، **هنر خاتم در ایران** ساخته دکتر اسحاق نعمان، **پرورشگاه کودکان** ساخته هوشنگ شفتی **کودکستان‌ها** ساخته ناصر معاضدی، **فعالیت‌های فرهنگی** ساخته ابراهیم حوریانی، **تدریس نوین ریاضیات** و **مناظر ایران** هر دو ساخته هوشنگ شفتی.

این فعالیت‌ها سبب شد تا نخستین تحصیل‌کرده‌های سینما نیز به مرکز هنرهای زیبا بپیوندند. مهندس مهدی میرصمدزاده کارش را در سال ۱۳۳۸ با دو فیلم مستند **تخت جمشید**[۶] و **قالی** آغاز کرد که هر دو ناتمام ماند (این دو فیلم را شاهرخ گلستان فیلم‌برداری کرده است). او سپس تخصص خود را صرف ساخت فیلم‌های خبری و گزارشی از سفرهای شاه و ملکه به خارج کرد. دو فیلم متفاوت او **تاجی برای ملت**، مستندی از جشن‌های تاجگذاری در سال ۱۳۴۶ و دیگری، **فروغ جاودان** از مراسم جشن‌های ۲۵۰۰ سال شاهنشاهی در ایران است که هر دو فاقد ویژگی و خلاقیت هنری لازم بودند و تنها ویژگی آن‌ها استفاده از رنگ و پرده عریض در مقایسه با گزارش‌های تلویزیونی بود.

مصطفی فرزانه نیز از دیگر تحصیل‌کردگانی بود که به این گروه پیوست؛ او که قبلاً فیلم **مینیاتورهای ایرانی** را در پاریس ساخته بود به دعوت وزیر وقت فرهنگ و هنر (مهرداد پهلبد) به ایران آمد و فیلم **کورش کبیر** را ساخت. اما سرشناس‌ترین چهره‌ای که در این ایام در عرصه سینما و هنر ایران فعالیت کرد، ابراهیم گلستان است.

گلستان پیش از ساختن فیلم مستند عکاسی می‌کرد و داستان می‌نوشت. او بعداً مدتی در خرمشهر و آبادان در شرکت نفت ایران و انگلیس مشغول به کار شد. پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، همکاری‌اش را با کنسرسیوم نفت ایران که توسط دکتر علی امینی برای سروسامان دادن به وضعیت نفت ایران، جانشین شرکت سابق نفت ایران و انگلیس شده بود، آغاز کرد و با حمایت کنسرسیوم، سازمان فیلم گلستان را تأسیس کرد. شرکت نفتی شل که اساساً مدتی کار ساخت فیلم‌های مستند را آغاز کرده بود، یکی از متخصصان خود را با نام آلن پندری به تهران اعزام داشت و طی همین سال‌ها گلستان فیلم‌های معروف خود را ابتدا با همکاری برادرش (شاهرخ به عنوان فیلم‌بردار) ساخت. از ابراهیم گلستان به عنوان پایه‌گذار سینمای مستند ایران (به مفهوم هنری) یاد می‌شود. فیلم‌هایی که گلستان در طول این سال‌ها ساخته است عبارت‌اند از: مجموعه مستند **از قطره تا دریا**(۱۳۶۶)، **چشم‌انداز** (۱۳۳۷)، **یک آتش** (۱۳۳۷)،

موج و مرجان و خارا (۱۳۳۷) و **آب و گرما**، که در این میان فیلم‌های **یک آتش** و **موج و مرجان و خارا** با تحسین و تمجید اکثر صاحب‌نظران روبه‌رو شده است.

سال‌های دهه ۱۳۳۰ دوره مهمی در مستندسازی ایران است، زیرا مقوله طراحی شکل و شیوه بیان به‌طور جدی در همین سال‌ها مطرح می‌شود و مستندسازان به آن توجه بیش‌تری می‌کنند. از این رو بررسی شکل‌شناسی سینمای مستند ایران را تا امروز از همین دوره شروع می‌کنیم.

فیلم مستند و صنعت نفت ایران

موج و مرجان و خارا [۷] مستند گزارشی یا مستند توصیفی

موج و مرجان و خارا به سفارش شرکت نفت و به طور مشترک به کارگردانی آلن پندری و تهیه‌کنندگی ابراهیم گلستان طی چهار سال ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۱ ساخته شد. فیلم مستندی درباره لوله‌کشی نفتی از چاه‌های نفت آغاجاری به سواحل خلیج‌فارس و از آن‌جا، از زیر آب‌های خلیج، به جزیره خارک است.

فیلم با تصاویر زیبا از ماهی‌ها، مرجان‌ها، و سنگ‌های زیر دریا و با روایتی شاعرانه آغاز می‌شود. دوربین به‌تدریج از گردش کوتاه خود در زیر آب به سطح می‌آید و جزیره مرجانی خارک را که برای احداث لنگرگاه بارگیری کشتی‌های نفتی در نظر گرفته شده نشان می‌دهد. در ساحل قایق‌های ساکت، دیوارهای خراب، چوپانی که زیر سایه درختی آرام نشسته و مراقب گله‌ای است که می‌چرند، دیده می‌شود. ناگهان صدای غرش رعدآسا، سکوت و تنهایی رخوت‌انگیز جزیره را برهم می‌زند. هلکوپتری برای اکتشاف و بررسی آمده است. از این مرحله به بعد فیلم به‌تدریج و با منطقی استوار گام به گام مراحل مختلف حفر خندق و جوش‌دادن، قیرگونی کردن و دفن صدها لوله را از محل چاه‌های نفت تا ساحل خلیج فارس نشان می‌دهد. سپس نوبت به ریختن سیمان به دور لوله و فرستادن آن به زیر دریا و کشیدن لوله توسط کشتی و رساندن آن به تأسیسات نفتی جزیره خارک و در انتها پرکردن نفتکش‌های عظیم می‌رسد. گزارش مراحل مختلف این لوله‌گذاری با تصاویر زیبا و به‌جا و با حرکت و آهنگی متعادل همراه است. روایت فیلم، گاه بیش از حد شاعرانه می‌شود که با موضوع نامتناسب است.

در **موج و مرجان و خارا** برخلاف **داستان لوئیزیانا** ساخته رابرت فلاهرتی، از شخصیت‌پردازی و توجه به روابط انسانی خبری نیست. فیلم گزارشی است و اهمیت صنعت نفت (حامی مالی فیلم) را در پیشرفت و صنعتی‌شدن کشور به تماشاگر القا می‌کند. در عین حال با ترکیبی از ماشین‌آلات عظیم‌الجثه و عوامل انسانی، اهمیت نقش تکنولوژی و نیروی انسانی ماهر خارجی را در این پیشرفت به‌طور غیرمستقیم (و شاید ناخواسته) یادآور می‌شود.[۸] دکتر هوشنگ کاووسی که **موج و مرجان و خارا** را به همراه اثر دیگر گلستان، **آب و گرما** دیده است در مقاله‌ای تحت عنوان نامه به یک فیلم‌ساز واقعی خطاب به او می‌نویسد:

«**موج و مرجان و خارای** شما یک حماسه است. حماسه‌ای از کار آدم‌ها و مبارزات‌شان با یک طبیعت سرسخت. این فیلم تنها یک سلسله تصاویر اپتیکال از جنوب ایران و مناطق نفت‌خیز نیست. پیام آن نیز سوای آن چیزهایی که یک فلاهرتی بزرگ و یک ایونس می گویند نیست. نمی‌گویم یک **مرد آرانی** یا یک **قصه لوئیزیانا** ساخته‌اید، اما راهی را که انتخاب کرده‌اید به شاهراهی که مردان بزرگ این نوع از سینما رفته‌اند می‌پیوندد. **موج**

و مرجان و خارا قصیده است، قصیده‌ای حماسی.»[۹]

نظر بهرام بیضایی نیز چنین است:

«این فیلمی است که با حداکثر وسایل موجود در ایران و هیات فنی دانا با چند قطعه واقعاً درخشان و غنی، فنی و شعری فراهم آمده است. و اگر بشمریم قطعه آغاز فیلم و سیر و گشت در دنیای زیردریا، بسیار زیبا و دلچسب است و با دیدن آن یکه می‌خوریم. طرز معرفی خارک و سپس شروع عملیات سازندگی جالب است. قطعه کوبیدن میخ‌های چهل فوتی در دریا برای برپاکردن اسکله بسیار گیراست، ولی مراسم تشیع جنازه لوله، زیر آفتاب با آن مردان پوشیده صورت خاک‌آلود، این دیگر شعر بود و نه هر شعری، شعر دلکشی بود. برجسته‌ترین قطعه فیلم جز این‌ها، موسیقی فیلم است که یکی دیگر از مراحل تطبیق تجربی موسیقی ایرانی با تصویر را دربر می‌گیرد، کاملاً راضی کننده است و نشان‌دهنده امکان به ثمررسیدن چنین تجربه‌ای، که می‌دانیم سینماگران حرفه‌ای ایران به آن بی‌اعتنا مانده‌اند. به گفته آن دوست، این فیلم حماسه‌ای است درباره ماشین و اگر فیلم ایرانی است و باید چنین باشد، پس با تأثر می‌شود گفت که این حماسه‌خوان خودش ماشین را نساخته است و من اگر با این تعبیر موافق نباشم (که نیستم)، آن را حماسه‌ای درباره کار بخوانم. از این که بگذریم طرح ساختمان فیلم که - اگر درست به یادم باشد - در چهار قطعه تدوین شده بود، پیوند محکمی ندارد، خصوصاً دارای تکه‌های اضافی است (با آن قطعه اضافی که داد می‌زند در پایان فیلم) و گفتار فیلم که گاهی هم برای وصل کردن این چهار قطعه نوشته شده در خلال یک نثر زیبا و افراطی - گرچه تماشاگر را با پیچیدگی‌اش می‌پیچاند و برخی دقایق هم ارزش برتر از ارزش تصویر دارد، و فیلم اگر حرفی و یا

■

بیش‌تر منابع از ابراهیم‌خان عکاسباشی به عنوان اولین فیلم‌بردار ایرانی یاد می‌کنند

حرف مهمی می‌زند بیش‌تر با این تفسیر می‌زند تا آن تصاویر و یک‌جور دلسوزی و همدردی نسبت به این آب و خاک در آن است ولی سرانجام هم در نیمی از کار خود که یکپارچه کردن آن چهار قطعه است موفق نمی‌شود. این فیلم چهل‌دقیقه‌ای با همه نکات مثبت و منفی‌اش شاید یکی از بهترین فیلم‌هایی است که در ایران ممکن است به سفارش یک شرکت دست‌و دلباز و ولخرج - اما از کیسه خلیفه - روی تأسیسات و برنامه‌های ساختمانی صنعتی جزیره خارک ساخت [ساخته شود]. در عین حال بعدها وجود این فیلم ماندنی و گران معرف ملتی خواهد بود که کار نمی‌کرد اما حماسه‌های دو میلیون تومانی درباره کار می‌ساخت».[۱۰]

آشکار است که بیش‌تر نقدها و مباحثی که درباره این فیلم نوشته شده متکی بر توضیحات پیرامون موضوع فیلم و حتی توصیف و تشریح آن چیزی است که محور اصلی فیلم را تشکیل می‌دهد، مگر نقد بهرام بیضائی که به‌طور

کلی و مختصر به طرح کلی ساختمان فیلم اشاره می‌کند (ساختار تدوینی آن) و همچنین بررسی مختصری است در مورد موسیقی و لحن گفتار. اما چنان‌چه بخواهیم از نظر شکل‌شناسی فیلم را تحلیل کنیم، باید آن را متشکل از چهار (فصل) جداگانه از لحاظ ساختاری، اما به هم پیوسته از لحاظ موضوعی بدانیم و ابتدا ساختار تصویری فیلم و سپس ساختار صوتی (گفتار متن - موسیقی - افکت و ...) و در نهایت رابطه و عملکرد این دو عنصر را با یکدیگر بررسی کنیم.

شکل‌شناسی ساختار بصری فیلم موج و مرجان و خارا

فصل (سکانس) اول - خارک مرجانی پیش آفتاب نشسته.

گفتار:

چه می‌جوئی؟

گل دریا؟

رنگی بر سنگ؟

نوری نرم؟

دری دیرین؟

روزی از روزگار رفته؟

سر از این سقف سیار بیرون بیار!

دوربین به آرامی از زیر آب بالا می‌آید و جزیره خارک را نشان می‌دهد. در ساختار کلی فیلم، این سکانس حکم یک پرولوگ. (مقدمه) را دارد، طوری که خارک را پیش از ورود صنعت و تکنولوژی با لحنی حسرت‌بار و غمناک نسبت به گذشته‌اش معرفی می‌کند (البته به کمک گفتار). به بیانی دیگر می‌توان تصور کرد که شاعری در مورد گذشته از دست‌رفته و قیمتی بودن خارک شعری می‌سراید (یک قصیده کوتاه). ساختار بصری این سکانس به‌طور کامل متکی بر حرکت‌های نرم و آرام دوربین است. نماهای تراولینگ که انتهای هر نما به آغاز نمای بعدی به نرمی و آرامی دیزالو می‌شود و این خود بر لحن حسرت‌آمیز این سکانس می‌افزاید. متروک بودن و خالی بودن خارک.

گفتار:

نخلش افتاد!

کاریزش ریخت!

کشتزارش سوخت!

مسجدش متروک و منبرش خالی.

به همراه تصاویری از مخروبه‌ها و نخلستان‌ها و امامزاده‌ها و غیره...

گفتار با ساخت و لحن شاعرانه نقش اصلی را در این فصل به عهده دارد. بیان تصویری بیش‌تر متکی بر دوربین متحرک است؛ مانند گزارشگری که از خارک عبور می‌کند و گزارشی از گذشته این جزیره می‌نویسد. پس از این مقدمه به سراغ موضوع یا متن اصلی می‌رویم که در حقیقت جوابی است به آنچه که در مقدمه ارایه و طرح شده است.

نمای نزدیک از چوپانی که زیر سایه درختی نی می‌نوازد و گوسفندانی که شاخ و برگ درختان را می‌خورند. ناگهان پیشاهنگ عصر جدید (هلیکوپتر) وارد می‌شود. سروصدای این وسیله هراسی در گوسفندان ایجاد می‌کند و باعث رم کردن آن‌ها می‌شود (صدای ورود هلیکوپتر روی تصویر فرار گله گوسفندان امتداد یافته است.)

در این‌جا بیان از طریق تدوین، شکل گرفته و به‌طور کلی در مجموع نماهای این فصل، نقش تدوین کاملاً برجسته شده و جنبه تفسیر شخصی فیلم‌ساز را ارایه می‌کند. این نوع تدوین که تداعی‌کننده معانی است، طی چند نما و پشت سر هم گسترش می‌یابد (با ورود صنعت به این

جزیره تمامی هویت و تاریخ آن متلاشی می‌شود)

- دیوار سنگچینی که تمام قاب را پر کرده ناگهان خراب می‌شود؛ (معلوم نیست با اجرای این طرح خارک‌آباد می‌شود یا خراب)

- انفجاری عظیم در دل تپه‌ها رخ می‌دهد؛

- هواپیمایی در حال فرود آمدن است (می‌آیند و می‌برند)؛

- بچه‌های بومی خارک در حال دویدن و نگاه کردن به هواپیما؛

- زن بومی خارک با روبنده از چاه با کوزه‌ای آب می‌برد؛

- هواپیما فرود می‌آید و روی باند حرکت می‌کند؛

- نمای متوسط از زن بومی که کوزه آب را بر سر می‌گذارد و به افرادی که از پلکان هواپیما پایین می‌آید نگاه می‌کند، برمی‌گردد و می‌رود.

ساختار این مجموعه نماها بر شیوه تدوین تداعی معانی.[11] استوار است و از لحاظ ذهنی به تماشاگر هشدار می‌دهد و در حقیقت جوابی است به فصل اول (خارک مرجانی پیش آفتاب نشسته) که سینه‌اش این چنین با انفجار دریده می‌شود.

اگر مجموعه این نماها را به عنوان یک واحد معناساز در نظر بگیریم و آن را واحد معنایی (الف) بنامیم، بارها این نحوه تدوین در طول فیلم مورد استفاده قرار گرفته و واحدهای معنایی همچون یک موتیف[12] (اما به شکل جدید) هر بار تکرار شده‌اند؛ چنین چیزی در الگوی کلی فیلم به نوعی حکم علامت‌گذاری را دارد، اما در بقیه فیلم از نوعی تدوین استفاده شده که بیش‌تر تداوم و پیشرفت مراحل کار و پروژه را به‌طور موجز نشان می‌دهد و همچنان که در گفتار آمده: «نخست نیروی کار از هوا و دریا می‌آید و سپس اسباب زندگی و ابزار کار و کمپ برپا می‌شود و کار اصلی آغاز می‌شود. «کشیدن راهی از کناره تا جایی به ژرفای لنگرگاه کشتی»

در این‌جا نیز تدوین دوباره خودنمایی می‌کند: مجموعه‌ای از نماهای نزدیک که به سرعت به یکدیگر برش می‌شوند. بولدوزر سنگ‌ها را از جا بر می‌کند و به سرعت در کامیون می‌ریزد و چرثقیل بزرگی آن‌ها را به درون آب پرتاب می‌کند تا راهی کشیده شود. نمای پرتاب کردن سنگ بسیار بزرگی به درون آب و موج حاصل از آن به گردوغبار و موجی برش می‌شود که در اثر انفجار در دل کوهستان ایجاد شده است.

شیوه تدوین براساس شباهت ظاهری یا تشابه[13] تصویری.

اما بقیه تدوین در این فصل همان شیوه تدوین تداومی است که پیشرفت کار را نشان می‌دهد، آخرین نما، نمای بازی است که راهی که کشیده شده و کاری را که انجام گرفته نشان می‌دهد. سپس طرح مخزن‌هایی ریخته می‌شود که باید نگهدارنده ۳۵۰ هزار تن نفت خام باشند. در این‌جا نیز مجموعه نماهایی از ساخته شدن مخازن عظیم نفتی را می‌بینیم، با این تفاوت که بر سهم انسان به عنوان نیروی کار بیش‌تر تکیه می‌شود. کارگرانی که با سختی و زحمت مشغول جوش دادن صفحات فلزی و ساختن مخازن هستند. ویژگی دیگر این بخش فیلم استفاده از صدای (افکت) چکش زدن به صفحات فلزی است، چنان‌که طنین این صدا به‌طور مداوم بر روی نماهای دیگر شنیده می‌شود. این افکت در ساختار صوتی فیلم چنان با دقت و حساسیت جا گرفته که تماشاگر میزان سختی و قدرت و نیرو بری این نوع کار را بیش‌تر احساس می‌کند:

ابتدا تصاویری از چکش‌زدن و سپس صدای طنین برخورد چکش به صفحات فلزی به روی تصاویر دیگر کارگران در حال جوشکاری، کشیدن و پیچ کردن مخازن

تصویر	صدا
۱. نمای چکش (در حال کوبیدن)	صدای ضربه چکش به شکل تداخلی (overlap) روی تمامی این نماها شنیده می‌شود.
۲. چهره کارگر جوشکار	
۳. همان نمای شماره (۱)	
۴. پایین رفتن ستون فلزی در دریا	
۵. همان نمای شماره (۱)	
۶. کارگری با سیم جوش، سیگار روشن می‌کند	
۷. همان نمای شماره (۱)	
۸. نمای شماره (۴)	
۹. نمای شماره (۱)	
۱۰. کارگری عرق صورت خود را پاک می‌کند	
۱۱. همان نمای شماره (۱)	
۱۲. غواصی از زیر دریا بیرون می‌آید	
۱۳. ستون فلزی بیش‌تر در آب فرو می‌رود.	

می‌آید؟ بلافاصله پس از این تأکید صوتی - تصویری و القاء میزان سختی و نیرو برای این کار با زنگ تفریح کوچکی روبه‌رو می‌شویم: نمای متوسط از کارگری که کارگران دیگر را نگاه می‌کند؛ سرش را می‌چرخاند و نقاب جوشکاری‌اش را بر صورتش می‌گذارد.

دوربین به سمت پایین حرکت می‌کند و می‌بینیم که کارگر با سیم جوش (الکترود) آب را در کتری جوش می‌آورد (برای استراحت و چای خوردن)، گویی احساس می‌شود که با نگاهش کارگران خسته از کار طاقت‌فرسا را به نوشیدن چای و استراحت دعوت می‌کند (چای توام با غذا). طنز خاصی که در مجموعه نماهای تخلیه گوشت از کشتی نهفته به اضافه خنده کارگران، زنگ تفریح را ادامه می‌دهد (تأکید روی چهره کارگری است که با لحنی خاص می‌خندد، آیا از این گوشت‌ها او را نصیبی خواهد بود؟ یا این‌که گوشت‌ها فقط برای مصرف مهندسان خارجی شرکت نفت است؟) کار ساختن لنگرگاه آغاز می‌شود.

میخ‌هایی به بلندی ۴۰ متر در دریا می‌کوبند تا بارانداز را روی آن‌ها بنا کنند: در این‌جا تصویری نزدیک از چکش بسیار بزرگ صنعتی دیده می‌شود که با هر ضربه آن، تصویر فرو رفتن ستون آهنی در آب می‌آید؛ صدای ضربه‌زدن همچنان به صورت تداخلی روی تصاویر دیگر ادامه می‌یابد و با صدای هر ضربه، بخشی از بارانداز نشان داده

می‌شود که کامل‌تر شده است. (استفاده خلاق از افکت صوتی به منظور پیشبرد و تکمیل پروژه). همان‌طور که در تصویر، شاهد تکمیل اسلکه هستیم، تداوم صدای چکش روی این تصاویر به یاد ما می‌آورد که کار از کجا آغاز شده و با چه سختی ادامه دارد. استفاده خلاق از صدای افکت برای تقویت حس تصویر، و دوباره ساعت‌های فراغت کارگران ایرانی که کشتی می‌گیرند به همراه این تصاویر صدای کوبیدن چکش شنیده می‌شود، سروسینه و بازوهای ستبر بلافاصله به همان چکش بسیار بزرگ صنعتی برش می‌شود که میخ‌های آهنی ۴۰ متری را در دریا می‌کوبد و با هر ضربه چکش، بخشی از اسکله ساخته شده است.

استفاده از این نوع تدوین، ضمن این‌که مراحل اضافی کار را از نظر زمانی حذف می‌کند و پیشبرد طرح کلی اسکله‌سازی را به‌طور موجز نشان می‌دهد، القاکننده حضور انسان و نیروی کار است که به میزان زیادی با وسایل صنعتی مخلوط و عجین شده‌اند: تا انسان نباشد کار انجام نمی‌گیرد.

شاید بتوان این شیوه تدوین را که در چند جای فیلم استفاده شده نوعی تدوین ساختاری[۱۴] نامید، زیرا در نهایت با نشان دادن جزییات و پیوند جزییات، آرام‌آرام به کالبدی کامل می‌رسیم که در ابتدا وجود نداشته است. کار ساختن اسکله که تمام می‌شود، نفت‌کش‌ها برای بردن نفت می‌آیند (در اتاق کنترل همه کارها با دستگاه‌های خودکار و الکترونیک از راه دور کنترل می‌شود).

نفت از کجا؟ عشایر و ساکنان کوهستان‌های گچساران را می‌بینیم که از طریق گله‌داری و چوپانی امرار معاش می‌کنند، تا این‌که نفت و صنعت به سراغ آن‌ها می‌آید. احساس عاطفی چندین نمای اول این فصل نوعی رجعت به فصل اول فیلم است و بلافاصله در تقابل با دنیای

■

در ایران مستندهای شاخصی به سبک پژوهش‌های قوم‌نگاری و مردم‌شناسی ساخته شد

مجهز به وسایل الکترونیک امروزی (اتاق کنترل تأسیسات نفتی) قرار می‌گیرد. این لحن عاطفی همچنان ادامه می‌یابد، کارگری که دیروز چوپان بود، امروز با دختر کوچک خود خداحافظی می‌کند و برای حفر چاه‌های نفتی سوار ماشین می‌شود؛ تأکید نمای نزدیک بر چهره دختر کوچک (آیا نسل فردا از این نعمت بی‌بهره نخواهد ماند!؟)

ساختار تدوینی نماهای بعدی که طرح توسعه میدان‌های نفتی گچساران را نشان می‌دهد، متکی بر برش‌های اپتیکی (optical cut) است که به سرعت انجام می‌شود. چندین (LS) از دکل‌های نفتی که در حوزه‌های نفتی گچساران احداث شده است، به سرعت توسط برش اپتیکی وایپ از چپ به راست، جایگزین یکدیگر می‌شوند و این تروکاژ خاص هنرمندانه و به‌جا اولین کاربرد صحیح تروکاژ در یک فیلم مستند ایرانی است، زیرا احساس تأسیس دکل‌های نفتی در مناطق مختلف حوزه گچساران را به سرعت و به خوبی منتقل می‌کند و شیوه برش مستقیم را

که تا این بخش از فیلم استفاده می‌شد، تبدیل به برش اپتیکی (برش غیرمستقیم) کرده است.

در فصل حفر چاهای نفتی کار به طور شبانه‌روزی ادامه دارد. در این فصل ساختار بصری نماها بیش‌تر بر نماهای متوسط و نزدیک متکی است که به‌طور یک در میان به نماهای چهره کارگران و مهندسان و یا نماهای متوسط آن‌ها، در حال کار کردن، علامت دادن، کشیدن، فشردن اهرمی، زدن تکمه‌ای، بستن طنابی و یا پیچاندن آچاری مشغول هستند، برش می‌خورد:

- دستی که علامت می‌دهد (نمای نزدیک)،
- چرخی که زنجیری را می‌کشد (نمای نزدیک)،
- چهره‌ای نگران که کار را تعقیب می‌کند (نمای نزدیک)،
- کارگری که اهرمی را می‌چرخاند،
- مته‌ای که فرود می‌رود (نمای نزدیک).

و بدین ترتیب، با تدوین این نماها که قبلاً هم به همین نحو استفاده شده بود، احساس حضور و حماسه کار انسان انتقال می‌یابد، انسانی که اگر نباشد کاری صورت نمی‌گیرد. نکته مهم دیگر در این مجموعه نماها، گفتار متن بسیار موجز و کم در حد یکی دو عبارت کوتاه است و مهم‌تر در ساختار صوتی، استفاده مناسب از افکت‌های طبیعی دستگاه‌ها و ابزارهای صنعتی، نظیر مته‌ها، چکش‌ها، آچارها و موتورهاست که آرایش صوتی دقیقی به وجود آورده‌اند، طوری که این باند صدا با حاشیه صوتی مفهوم کار و کارکردن را به تنهایی برجسته کرده (کار توأم با صدا) و گاز حاصل از نفت را به صورت آتش می‌هند که نشان آغاز بهره‌برداری است.[۱۵] تصاویری از مشعل‌ها که یکی پس از دیگری در اثر عبور گلوله آتش شعله‌ور می‌شوند (صدای شلیک اسلحه آتش‌زا) که یکی پس از دیگری شنیده می‌شود: (و حالا سنگ است و صخره و خارا که سر ثروتش را آدمی ربود، اشاره به غارت نفت) این مجموعه تصاویر به چوپان جوانی برش می‌شود که در کنار گوسفندانش، بی‌خبر از همه جا نی می‌نوازد. در حالی که صاحب اصلی و حقیقی این ثروت اوست و ثروتش به غارت برده می‌شود.

این بار در کنار کنده‌های درختان، شاخه‌های پولادین جوانه زده است. در ساختار تدوینی فیلم، واحد معنایی که تکرار می‌شود، مجموعه نماهایی است که در این قسمت ارایه شده‌اند. شیوه تدوین استعاری[۱۶] در این مجموعه نماها طوری است که ابتدا کنده و شاخه درختی از زاویه پایین دیده می‌شود، سپس این نما به نماهایی از زاویه پایین از شیر و تلمبه و پمپ و دیگر تأسیسات نفتی برش می‌شود که یکی پس از دیگری می‌آیند. در این‌جا انتخاب زاویه دوربین و قاب‌بندی اهمیت دارد، زیرا با دقت و دید هنری انتخاب شده است. بیش‌تر وسایل و ابزارهای صنعتی از پایین فیلم‌برداری شده‌اند و به‌تدریج از تأسیسات کوچک و ریز (نظیر یک شیر یا تلمبه) به سوی تأسیسات پیچیده‌تر و بزرگ‌تر می‌روند و کم‌کم ستون‌های بزرگ تصفیه نفت، لوله‌ها، برج‌ها، و سایر تأسیسات دیده می‌شوند. (تکامل یا رشد شکل ظاهری)، و به این ترتیب مجموعه صنعتی عظیمی جایگزین کنده درخت می‌شود. این شیوه تدوین، توصیفی است کاملاً شخصی از واقعیتی که رخ می‌دهد (واحد معنایی ب). یکی دیگر از فصل‌هایی که حاکی از دقت در گزینش نماهاست و طرح تدوینی کاملاً از پیش تعیین‌شده‌ای دارد، فصلی است که کار لوله‌گذاری و لوله‌کشی از گچساران را نشان می‌دهد. در این فصل که با ایجاز تدوین‌شده، بدون از دست دادن و گم کردن مراحل مختلف کار لوله‌گذاری، خم‌کردن، لفاف پیچی و جوش دادن سر لوله‌ها را به یکدیگر مشاهده می‌کنیم. طرح تدوینی این فصل به طرزی مناسب با گفتار و هم‌زمان تلفیق شده

است، به طوری که پس از یک سری لوله‌گذاری، تصویر به نمای نزدیکی از دستی برش می‌شود که مقداری آب از مشکی به درون لیوانی می‌ریزد. تصویر نزدیک چهره عرق کرده کارگری خسته که لیوان آب را می‌نوشد. به تصویر گوسفندی برش می‌شود که از گرمای داغ ظهر فرار کرده و زیر سایه لوله‌های نفت پناه گرفته است، و نیز برش به کارگرانی که در ردیفی طولانی زیر سایه لوله‌های نفت دراز کشیده‌اند و استراحت می‌کنند. این مجموعه نماها درست مانند زنگ تفریحی (که قبلاً چند مورد آن ذکر شد)، پس از کاری سخت و طاقت‌فرسا و خسته‌کننده عمل می‌کنند.

کار بلافاصله آغاز می‌شود. بخش دیگر کار، لوله‌کشی از جزیره خارک به ساحل بندر گناوه است که این فصل آماده‌سازی و کشیدن لوله از راه دریا نیز، طرح تدوینی از پیش‌تعیین‌شده و کاملاً حساب‌شده‌ای دارد. ابتدا چند انفجار رخ می‌دهد که ژرفای تنگ دریا را می‌شکافد، و بعد بلافاصله به پرندگانی که هراسناک به پرواز درمی‌آیند برش می‌شود. تدوین در این‌جا نقش تداعی معانی (با استفاده از تدوین استعاری) را ایفا می‌کند. محیط زیست جانوران و پرندگان بومی جزیره در معرض نابودی است (واحد معنایی ج)، در این فصل تصویر نزدیک چرخی که طناب قطوری دورش پیچیده شده به عنوان مرجع اصلی و به شکل یک موتیف بارها تکرار می‌شود و در بین نماهایی می‌آید که تصویر نزدیک چرخ‌ها، قرقره‌ها، لاستیک‌ها، اهرم‌ها و دست‌ها و چهره‌ها و عقربه‌ها و شاخص‌ها را نشان می‌دهد. قرقره‌هایی که کشیده می‌شوند و صدایشان آن‌چنان اثرگذار است (اغراق در شدت صدا) تا قدرت و دقت و سنگینی کار بیش‌تر حس شود؛ آن‌ها همچنین ظرافت و اهمیت کار را نیز می‌نمایاند. در حقیقت این فصل از لحاظ استفاده از نمای نزدیک ابزار و وسایل صنعتی لوله‌کشی به دریا زیبایی ویژه‌ای دارد. و همچنان لوله در دریا می‌رفت به دقت (نمای نزدیک چرخ) به سختی، (نمای نزدیک عقربه) به صبر، (نمای نزدیک قرقره) به سنگینی (نمای نزدیک لوله) و کار همچنان ادامه دارد (روز و شب)...

بلافاصله پس از اتمام فصل کار در شب، دوباره زمان زنگ تفریح است (کارگران بومی شب هنگام گرد آتشی جمع شده‌اند و آوازهای محلی زمزمه می‌کنند) که این یک موتیف تکرارشونده است و آنگاه که کار پایان می‌یابد و کشتی و لوله به ساحل می‌رسند، این کودکان بومی بی‌خبر نسل فردا هستند که برای تماشای کشتی لمیده بر ساحل می‌روند - کودکانی که در فصل اول برای دیدن هواپیما می‌دویدند - و فصل نهایی که کشتی‌ها در خارک پهلو می‌گیرند تا مخزن خود را از نفت پر کنند.

«ملک ماهی و مرجان سپرده به تقدیر را نصیبی نرسید (اشاره به خارک و مردم بومی آن) جز این شیار کف‌آلود». این فصل پایانی در ساختار کلی فیلم، حکم یک مؤخره یا اپیلوگ[۱۷] را دارد و در حقیقت در مقایسه با فصل اول قرار می‌گیرد، فصل‌هایی که گذشته و حال خارک را با هم مقایسه می‌کند.

مقدمه	عملیات	مؤخره
Prolouge		epilogue
(خارک) مرجان پیش آفتاب نشسته		خارک (بی‌نصیب)
بکر با ثروت‌های دست‌نخورده		با ثروت‌های غارت‌شده

بررسی و تحلیل ساختار صوتی فیلم موج و مرجان و خارا

باند صوتی فیلم می‌تواند شامل گفتار[۱۸]، موسیقی، افکت، دیالوگ و سکوت باشد. در اصطلاح سینمایی، گفتار در فیلم مستند را گاه (Screan of narration) نیز می‌گویند و در موارد ویژه‌ای نظیر سریال‌های مستند **سیاره زنده، عروج انسان** و **تمدن** (از تولیدات «بی.بی.سی») اصطلاح (mastervoice) نیز به کار برده می‌شود. در زبان فارسی به جای این واژه‌ها، روایت، نقل و غالباً گفتار استفاده می‌شود. در تاریخ سینما شیوه‌های به کارگیری گفتار در آثار مستند متفاوت و متنوع بوده است. اما به طور کلی می‌توان کاربردهای ذیل را برای آن ذکر کرد.

۱. کاربرد واقع‌گرایانه یا هم‌زمان مانند فیلم **پنجره پاک کن** (۱۹۴۵) ساخته جولز بوشهر؛

۲. کاربرد ساختارگرایانه یا غیرهم‌زمان (گفتار سوم‌شخص) مانند گفتار در فیلم‌های **پست شبانه** (۱۹۳۶) ساخته بازیل رایت و هری وات و **خون‌جانور** اثر ژرژ فرانژو (۱۹۴۵)،

۳. کاربرد مرکزی و حاشیه‌ای (فیلم‌های مستند علمی، آموزشی مانند بسیاری از فیلم‌های مستند دهه ۷۰ ـ ۱۹۶۰)؛

۴. کاربرد تدوینی مثل **یک ششم دنیا** ساخته ژیگاورتوف یا **اون‌شب که بارون اومد** ساخته کامران شیردل؛

۵. کاربرد پرسشی ـ پاسخ مثل فیلم‌های **دنیای پربرکت** (۱۹۳۴) ساخته پل روتا و **فاشیزم بی‌پرایه** (۱۹۶۰) ساخته میخائیل رم؛؟

۶. کاربرد متضاد: مثل **خانه سیاه است** (۱۳۴۱) ساخته فروغ فرخزاد؛

۷. کاربرد مستقل **آوای سیلان** (۱۹۳۴) ساخته بازیل رایت؛

۸. کاربرد اندیشه نما فیلم **نبرد سن پیترو** (۱۹۴۴) ساخته جان هیوستن به صورت گفتار درونی که صدای اندیشه درونی یا حرف زدن با خود است.

اما ساخت نوشتاری (شکل‌شناسی گفتار) از دنیای ادبیات جدا نیست و شامل همان انواع و گونه‌های متفاوت دنیای ادبیات یعنی شعر، نثر موزون (شاعرانه) و نثر عادی یا معمولی است. شعر بیش از انواع دیگر گفتار در فیلم مستند، توجه مستندسازان را به خود جلب کرده است. این نوع گفتار در آغاز حرکت گروه فیلم‌سازی مستند انگلستان (از جمله در **پست شبانه** به کسب تجربه گرانبهایی در زمینه گفتار فیلم مستند منجر شد».[۱۹] گفتار فیلم **موج و مرجان و خارا** از لحاظ ساخت نوشتاری به طور کلی از شیوه نثر شاعرانه یا نثر آهنگین سود می‌جوید. اما در فصل‌هایی از فیلم که جنبه صنعتی غالب شده و روند پیشبرد کار مطرح است، جنبه توضیحی ـ گزارشی برجسته می‌شود. برای مثال در فصل اول فیلم، گفتار نثری شاعرانه و آهنگین دارد و از نظر کاربرد، روش ساختارگرایانه یا غیرهم‌زمان (گفتار سوم‌شخص) را به کار می‌گیرد. گفتار در شروع فیلم **موج و مرجان و خارا** با این جملات آغاز می‌شود:

چه میجویی؟
گل دریا؟
رنگی بر سنگ؟
نوری نرم؟
دری دیرین؟
روزی از روزگاری رفته؟
یا بذر حیاتی بر آفرینش فردا؟
در دیار دریا دورند از غم اندیشه نه می‌سوزند، نه

می‌سازند، سپرده به تقدیر محیط تند و زندگی در بند غریزه می‌سپارند.

و گل و لایی از دنیایی دیگر بر پهن‌شان پیوسته می‌پاشد تا آن را بپوشد:

سر از این سقف سیار بیرون بیار
اینک خارک! مرجانی پیش آفتاب نشسته

ساخت نوشتاری گفتار در فصل اول، به کمک تصویر پیوسته بر فضای حسرت‌بار نسبت به گذشته و یا امروز خارک تأکید می‌کند، اما با پایان این فصل، فصل بعدی با ورود هلیکوپتر آغاز می‌شود که در آن علاوه بر این‌که لحن عاطفی و آرام گوینده عوض می‌شود، نوع گفتار نیز تغییر می‌کند و جملات بسیار موجز در فاصله‌های طولانی نسبت به یکدیگر خوانده می‌شود، بیش‌تر به توضیح و یا تشریح تصویر می‌پردازد مانند:

«خارک برگزیده شد تا بندرگاهی شود برای بارگیری نفت خام میدان‌های نزدیک،

نخست نیروی کار از هوا و دریا آمد.

و آن‌گاه ابزار کار و اسباب زندگی»

«و کار اصلی آغاز شد، کشاندن راهی از کناره تا جایی از دریا به ژرفایی فراخور لنگرگاه کشتی» این شکل گفتار تا تصاویر مربوط: به استراحت و بیکاری کارگران ادامه می‌یابد. گفتار این فصل تنها یک کلمه است. «و ساعت‌های فراغ»

کل تصاویر را همین دو کلمه به خوبی تشریح می‌کند و فقط سروصداهای کارگران در حال کشتی گرفتن شنیده می‌شود، هیچ صدا و گفتار دیگری در کار نیست.

در فصلی که کوهستان گچساران را مبدا و مخازن اصلی نفت معرفی می‌کند، گفتار دوباره نثری آهنگین و شاعرانه پیدا می‌کند و شکل دو شیوه گفتارنویسی در این فیلم تکرار

■

وقتی در شهریور ۱۳۲۰ نیروهای متفقین ایران را اشغال کردند، فیلم‌بردارانی نیز به همراه خود داشتند که توانستند از ملاقات سران متفقین و نیروهای انگلیسی در تهران فیلم‌برداری نمایند

می‌شود. البته یکی از ویژگی‌های گفتار **موج و مرجان و خارا** موجز بودن آن نیز هست و فقط آن‌چه لازم است شنیده می‌شود.

در فصلی که کارگران با کمک ماشین‌آلان غول‌آسا مشغول کندن کانال و در خاک کردن لوله‌های عظیم و بزرگ نفت هستند، گرچه تصاویر یک فضای صنعتی را نشان می‌دهد، اما گفتار شعری در ستایش کار است.

«دود بود و گرد بود و بوی سنگ داغ
بوی تلخ قیر،
بوی کار چرخ،
بوی زخم خاک،
بوی درد کوه،
بوی تفت خشک،
بوی داغ سرب».

که بلافاصله آخرین جمله به نمایی از کارگر خسته‌ای برش می‌شود که در گرمای شدید هوا از مشکی آب می‌نوشد.

این شیوه کار با صدا در چند جای دیگر فیلم نیز استفاده شده است و یا در فصلی که لوله‌ها را به دریا می‌کشند، از شیوه‌ای از گفتار و تدوین استفاده شده که به نوعی دقت و ظرافت و اهمیت کار را برجسته کرده و حتی به نوعی از اغراق و بزرگنمایی (آگراندیسمان) صوت و تصویر دست یافته است. جایی که گفتار به کلمه «و نیروی کشش» می‌رسد، گوینده کمی مکث می‌کند و تصویر، عقربه‌ای را در حال لرزش نشان می‌دهد و گفتار پس از مکث دوباره کلمه «و نیروی کشش» را تکرار می‌کند و ادامه جمله و یا پس از این، تصاویر نزدیک چرخ‌ها و قرقره‌ها و عقربه‌ها که با هر تصویر عبارات «به سختی»، «به دقت»، «به صبر» شنیده می‌شود که حساسیت کار را بالا می‌برد. گفتار در فصل آخر که نفتکش‌ها برای بردن بار می‌آیند. دوباره به لحن آهنگین شاعرانه و عاطفی فصل اول تبدیل می‌شود و این لحن در بعضی مواقع چنان به افراط می‌گراید که درک جمله‌ها گاه برای تماشاگر کمی مشکل می‌شود.

«نفتکش برای بردن باری آمده بود تا بیاید، یک میلیون و دویست‌هزار ساعت کار آدمی برده در کشاندن لوله و ساختن جایگاه و تا بگیرد، سنگ‌ها گسست، و کوه‌ها بریده شد و هر روز نفت‌کش‌ها به خارک می‌آیند برای بردن باری که حاصل صبر سالیان زمین است و هوش و کوشش آدمی، باری که به آدمی جان می‌دهد، و بی‌کار آدمی جان نمی‌گیرد. «و مُلک آرمیده و مرجان ماهی سپرده به تقدیر را نصیبی نرسیده جز این شیار کف‌آلود»

ساختار موسیقی متن فیلم **موج و مرجان و خارا** نیز که حسین دهلوی یکی از آهنگ‌سازان مطرح ایران، آن را ساخته، قابل تعمق و بررسی است. موسیقی در فصل اول فقط صدای تک‌نوازی ساز تار است تک‌ساز ملودی‌ها غمگینانه و حزن‌آلودی را اجرا می‌کند و موسیقی با تصاویری که از گذشته و حال خارک نشان داده می‌شود کاملاً هماهنگ است. بقیه موسیقی فیلم همنوازی گروه ارکستر موسیقی ایرانی (ملی) به‌عنوان یکی دیگر از تجربه‌های تطبیق موسیقی ایرانی با تصاویر به صورت موسیقی فیلم است.

در تاریخ سینمای مستند ایران فیلم‌های مستند دیگری درباره نفت نیز ساخته شده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها بعد از **موج و مرجان و خارا** عبارت‌اند از:

۱. **طرح چم** (۱۳۴۱) منوچهر طیاب، منوچهر انور، جلال مقدم،
۲. **رگ‌های سیاه** (۱۳۴۰) فرخ غفاری،
۳. **خارک** (۱۳۴۱) مصطفی فرزانه،
۴. **زندگی نفت** (۴۲ - ۱۳۴۱) فرخ غفاری،
۵. **آتش و سنگ** (۴۹ - ۱۳۴۶) هوشنگ کاووسی،
۶. **پالایشگاه تهران** (۱۳۴۶) هوشنگ کاووسی،
۷. **نور زمان** (۴۲ - ۱۳۴۱) فرخ غفاری،
۸. **طرح گناوه** (۶۸ - ۱۳۶۴) کامران شیردل،
۹. **گاز، آتش، باد** (۶۵ - ۱۳۶۴) کامران شیردل.

هرچند کارگردانان این فیلم‌ها نام‌های مطرحی هستند و فیلم‌های‌شان نیز کم و بیش واجد خصوصیات و ارزش‌هایی است که قابل طرح در این نوشته باشند، اما متأسفانه نسخه فیلم‌های ردیف ۲ تا ۷ بسیار کمیاب است و در مواردی گم‌شده و یا از بین رفته‌اند، اما با توجه به ویژگی‌های یکی از قدیمی‌ترین آن‌ها **طرح چم** و دو نمونه از جدیدترین (**طرح گناوه** و **گاز، آتش، باد**) که فیلم‌های بسیار مطرحی نیز هستند، به منظور تحلیل و مقایسه از لحاظ شکل و ساختار با فیلم **موج و مرجان و خارا** انتخاب شده و مورد بحث قرار می‌گیرند.

طرح چم طرحی نو در صنعت نفت ایران[۲] (۱۳۴۱) - سمفونی آهن، جوش، کار و پولاد:

طرح چم از دیگر فیلم‌های پرهزینه و پرخرجی است که به سفارش شرکت ملی نفت ایران در سال ۱۳۴۱ تهیه شده است و نام سه کارگردان در عنوان‌بندی خود دارد: منوچهر طیاب، منوچهر انور و جلال مقدم که نفر دوم گوینده گفتار فیلم نیز هست. از نظر شکل‌شناسی و تحلیل ساختاری می‌توان فیلم را متشکل از یک مقدمه آرشیوی - متن یا بدنه اصلی (مراحل اجرای **طرح چم** در چند مرحله) و یک مؤخره یا قطعه پایانی بدانیم. این الگوی کلی در **موج و مرجان و خارا** نیز وجود داشت که به آن اشاره شد. اما اگر فصل اول **موج و مرجان و خارا** ساختاری شعرگونه و لحنی عاطفی و غم‌انگیز دارد، فصل اول **طرح چم** از نماهای آرشیوی سیاه و سفید فیلم **نفت در قرن بیستم** ساخته و تدوین شده است و بیش‌تر به توضیح و تشریح تاریخچه کشف نفت در ایران و انگیزه شکل‌گیری طرحی بسیار عظیم در صنعت نفت ایران و خاورمیانه می‌پردازد که همانا صدور بیش‌تر نفت به بازارهای جهانی است. این **مقدمه** آرشیوی تماشاگر را آماده و راغب می‌کند تا به مرحله بعدی طرح، یعنی اجرای آن نیز بیاندیشد. عنوان‌بندی فیلم درست پس از این مقدمه کوتاه و با روش بسیار جالبی آورده شده: در همان حال که گوینده انگیزه ایجاد چنین عملیات عظیم صنعتی - نفتی را ذکر می‌کند، این جمله شنیده می‌شود: «چم، طرحی نو در صنعت نفت ایران» نام فیلم نیز بر روی زمینه‌ای از حرکت آرام لایه‌های نفتی حک شده که از ویژگی‌های قابل ذکر عنوان‌بندی و متناسب با بافت، ساختار، و محتوا یا موضوع فیلم است.

طرح چم در ناحیه جنوبی ایران در میان نفت‌خیزترین مناطق این فلات در حاشیه خلیج‌فارس اجرا می‌شود و دارای چهار مرکز اصلی در خشکی و دریاست.

- آغاجاری بارورترین میدان نفت‌خیز ایران؛
- بندر ماهشهر، که بندرگاهش روزی بزرگ‌ترین بندر نفتی ایران بود؛
- آبادان با پالایشگاه عظیم آن؛
- جزیره کوچک و مرجانی خارک در خلیج‌فارس با سرنوشتی به مراتب بزرگ‌تر از آن‌چه در خور مساحت اوست.

اولین مرحله **طرح چم** درواقع کشیدن طولانی‌ترین خط لوله نفت جهان برای بازگردانیدن نفت خام از بندر ماهشهر به جزیره خارک است. این فصل (لوله‌گذاری)، در مجموع به لحاظ ساختار و بافت، تفاوت چندانی با فصل لوله‌گذاری و اسکله‌سازی (خارک) در **موج و مرجان و خارا** ندارد. عملیات جوش دادن لوله‌ها، کندن شیار به‌وسیله دستگاه به منظور مدفون‌کردن لوله‌ها و کوبیدن ستون‌های عظیم به کف دریا برای ساخت اسکله خارک، از لحاظ شکل کلی همانند **موج و مرجان و خارا** ساخته شده است و بیش‌تر بر تدوین به شیوه تداومی در جهت نمایش مرحله به مرحله پیشرفت عملیات اجرایی طرح متکی است و تنها تفاوت آن با فیلم ابراهیم گلستان در همین فصل این است که گلستان گاه از تدوین به جهت ایجاد تدوین استعاری استفاده کرده، اما در ساختار فصل مشابه در **طرح چم** کمتر از تدوین به این شیوه استفاده شده و تدوین بیش‌تر در خدمت ارایه جزییات برای نمایش مراحل اجرایی و پیشرفت یک پروژه صنعتی است و اجرای این سمفونی عظیم پولاد را مرحله به مرحله نشان می‌دهد. همچنین نقش انسان نیز مطرح می‌شود. نماهای هوایی که از خطوط لوله‌ها و اسلکه گرفته شده، عظمت و شکوه کار را بیش‌تر نشان می‌دهد.

در نقاطی هر دو فیلم بسیار به هم نزدیک می‌شوند، مانند نماهایی که کارگران برای فرار از گرمای سوزان خورشید که چون تاول بر زمین می‌بارد به زیر سایه لوله‌ها و چترها و در پناه دستگاه‌ها می‌خزند، تا استراحتی کنند و مختصر چرتی بزنند که این چرت هم با یک انفجار پاره می‌شود (عملکرد معناساز تدوین در برش نمای کارگری که زیر سایه لوله‌ای لمیده به صحنه انفجار).

مقایسه فصلی که باید راه مرجانی و تنگ کف دریای کناره جزیره خارک را به ضرب انفجار بشکافند و آن را باز کنند قابل توجه است. عملیات انفجار در **طرح چم** با جزییات بیش‌تری نشان داده شده و تمام مراحل آن تعقیب می‌شود (گذاشتن مواد منفجره در زیر دریا)، درحالی که در **موج و مرجان و خارا** از طریق دو نمای انفجار و پرواز پرندگان (که دوبار تکرار می‌شود) بر تخریب محیط زیست طبیعی جانوران تأکید می‌شود. یکی دیگر از الگوهایی که تقریباً به‌طور مشابه در هر دو فیلم تکرار شده، فصل‌هایی است که به ساعت‌های فراغت و تفریح کارگران و مهندسان پرداخته است. در هر دو فیلم، پس از ارایه فصل کاملاً جدی از کار سخت و طاقت‌فرسا در زمین و دریا، در روز و شب، نوبت به ساعت‌های فراغت می‌رسد (ماهیگیری، غذاخوردن، نماز خواند و سیروسیاحت در زیستگاه جانوران دریا) که در فیلم **طرح چم** دیده می‌شود و (کشتی گرفتن، آواز خواندن، رادیو گوش کردن و نقل خاطرات) که در **موج و مرجان و خارا** است و بلافاصله دوباره کاری سخت و طاقت‌فرسا آغاز می‌شود. این الگو در ساختار هر دو فیلم به عنوان یک زنگ تنفس دیده می‌شود.

تدوین در فصل ساخته شدن تلمبه خانه گوره در ۴۰ کیلومتری ساحل در شوره‌زار به منظور تسریع حرکت نفت در لوله‌ها طرح جالبی دارد، به این ترتیب که با نشان دادن چندین پیچ و مهره بسیار بزرگ که برای اتصال لوله‌ها در نظر گرفته شده‌اند و محکم کردن آخرین پیچ یک نمای حرکتی افقی دوربین (pan) برش می‌شود که دوربین تمام ساختمان تلمبه خانه گوره را در قاب می‌گیرد و همه مراحل ساخت این تلمبه خانه به طور یک‌جا و موجز نشان داده می‌شود. حرکتی از جزییات (پیچ و مهره) به کلیات ساختمان بزرگ تلمبه خانه؛ این انتقال معنا به کمک عامل تدوین صورت می‌گیرد و پس از آن به نماهای هوایی و کلی از ساختمان تأسیسات تلمبه خانه برش می‌شود.

یکی از فصل‌های جالبی که طرح تدوینی از پیش تنظیم‌شده‌ای دارد، فصل عملیات تمرین آتش‌نشانی در اسکله و روی عرشه نفتکش‌هاست. قبل از شروع این فصل زمینه‌ای فراهم می‌شود که به هنگام بارگیری نفتکش‌ها، به دلیل پخش گازهای قابل احتراق بر سطح عرشه و احتمال بروز آتش‌سوزی، فندک‌ها و کبریت‌ها باید پیش از ورود به اسکله به نگهبان تحویل داده شود، در حالی که در آن سوی اسکله، در جریان ساخت‌وساز و توسعه، بارانی از جرقه‌های جوشکاری است، لذا باید همواره آماده بود. بعد از این مقدمه بلافاصله با زوم به جلو (Zoom-in) تصویر نزدیک یک زنگ بزرگ قرمز رنگ که آژیر می‌زند، دیده می‌شود و نماهای نزدیکی از شیرها و چهره‌ها و پمپ‌های آب‌فشانی، با آهنگی تندشونده به هم برش می‌شوند. در این حال یک آتش‌سوزی، بازسازی و تداعی می‌شود و مأموران به اطفاء آن می‌پردازند و ازاسکله و کشتی‌های یدک‌کش بر شعله‌های خیالی آب و کف نثار می‌کنند. این فصل که بازسازی یک واقعه است، کاربرد بسیار زیبای تدوین را در فیلم مستند صنعتی در ارایه واقعیت از دید فیلم‌ساز به خوبی نشان می‌دهد. چگونه واقعیتی آفریده می‌شود بدون این‌که حتماً در همان لحظه، آن واقعیت حتماً

اتفاق افتاده باشد و فقط احتمال وقوع آن در آینده برود.

یک فصل با نماهایی در ابعاد میکرو

برای جان دادن به دستگاه‌ها و مراکز عظیم موجود در این پروژه، باید اتاق‌ها و مراکز کنترلی در بندر ماهشهر ایجاد کرد که کار فرماندهی و کنترل آن‌ها از طریق رشته‌هایی در هم پیچیده و ظریف شبیه مراکز اعصاب صورت می‌گیرد. ساختار کل تصاویر این فصل از لحاظ بصری و فیلم‌برداری، متکی بر نماهای نزدیک و بسیار نزدیک با ابعاد میکرو[۳۲] است. رشته‌سیم‌ها، پیچ‌ها، تکمه‌ها، اهرم‌ها و علائم هشداردهنده‌ای که به‌منظور کنترل و در اختیارداشتن عملیات قسمت‌های مختلف به کار گرفته می‌شوند، نمایش داده می‌شود. در شروع این فصل چندین نمای پی در پی و بسیار نزدیک از مجموعه سیم‌های به هم تابیده در رنگ‌های مختلف به هم دیزالو می‌شوند که این خود بر دقت و ظرافت و پیچیدگی کار کنترل تأکید می‌کند. نماهای بسیار نزدیک از تابلوهایی که چراغ‌های کنترل‌کننده و فرمان‌دهنده به رنگ‌های مختلف در آن دیده می‌شود و تصویر نوار سوراخ‌شده‌ای که از مرکز کنترل یک دستگاه بیرون می‌آید، تا تصویر شماره‌گیر تلفن و شبکه پیچیده عقربه‌ها، همه و همه، هرگونه خرابی و سکته‌ای را که در جریان نفت خام ورودی و خروجی به بندر ماهشهر اتفاق بیفتد گزارش می‌دهند و در بخش آزمایشگاه نیز این ابعاد میکرو در هنگامی که از مخزن‌ها نمونه‌برداری شده و عیار آن‌ها تعیین می‌شود به خوبی نمایان است.

نشان دادن لوله‌های بسیار ریز و تیشه‌ها و لوازم آزمایشگاهی بسیار کوچک، قطره نفتی که به یک بشر کوچک ریخته می‌شود، به لحاظ مفهومی، دقت و ظرافت و حساسیت کار را به خوبی منتقل می‌کند و نکته جالب‌تر

■

با به پایان رسیدن اولین دوره آموزش مستندسازی در کلاس‌های گروه سیراکیوز مستندسازان جدیدی پا به عرصه مستندسازی گذاشتند

این‌که کار ترکیب مواد نفتی گوناگون به سفارش خریدار از طریق یک مدل شیشه‌ای بسیار ساده (با تصاویر نزدیک) نمایش داده می‌شود و سرانجام نمای لوله‌های بسیار باریک شیشه‌ای که مواد ترکیبی دارد به لوله‌های عظیم واقعی و مخزن‌های ترکیب شده حقیقی در نفتکش‌ها دیزالو می‌شود (دیزالو براساس تشابه در شکل فیزیکی اجسام). لذا طراحی بصری و فیلم‌برداری این فصل و تدوین آن با مهارت و زیبایی بسیار صورت گرفته و یکی از فصل‌های بسیار نادر به لحاظ استفاده از نماهای نزدیک از جزییات[۳۳] در سینمای مستند ایران است و علاوه بر انتقال مفهوم (دقت، ظرافت، پیچیدگی و حساسیت)، کاربرد آموزشی بسیار جالبی نیز از لحاظ انتقال شفاف و درست موضوع به تماشاگر، به نمایش می‌گذارد. فصل نهایی، حکم یک مؤخره را دارد، درحالی که تأسیسات جدیدالاحداث بندر ماهشهر و مخازن جدید و خطوط لوله جزیره خارک نشان داده می‌شود، ضمن تأکید بر این نکته که به دلیل اجرای طرح چم، میزان

و ظرفیت صدور نفت خام و تعداد نفتکش‌هایی که هم‌زمان می‌توانند از اسکله‌ها نفت دریافت کنند، افزایش یافته و از این طریق میزان راهیابی نفت خام ایران به بازارهای جهانی بالا رفته است، نفتکش‌های غول‌پیکر نیز دائماً نشان داده می‌شوند که از هر سو برای بارگیری به سمت خارک و ماهشهر می‌آیند: کشتی‌های غول‌آسا با علائم و اسم‌های متفاوت مخزن‌های خود را از انواع نفت خام پر کرده‌اند.

تأکید فیلم‌ساز در این فصل بیش‌تر برای راضی‌کردن سفارش‌دهنده فیلم (شرکت ملی نفت) است تا ضمن این‌که قدرت اجرایی و صنعتی آن را نمایش می‌دهد توجیه بیش‌تری نیز برای میزان بودجه مصرفی اجرای طرح چم داشته باشد و بیش‌تر حماسه و عظمت اجرای طرح را به رخ می‌کشد، یعنی که بزرگ‌ترین مرکز صدور نفت خام جهان در خارک است. درحالی که اگر همین فصل را با فصل پایانی **موج و مرجان و خارا** مقایسه کنیم به لحاظ ساختار تصویری تقریباً مشابه هستند (نماهای نفتکش‌های غول‌آسا)، اما در فیلم اول، گفتار به کمک تصویر آمده و لحن و تأکید فیلم‌ساز را عوض کرده، به‌طوری که با نشان دادن تصویر شیار کف‌آلود ناشی از عبور یک قایق موتوری (در مقایسه با نفتکش‌های هم‌جوار) بر این نکته که با احداث طرح‌های عظیم نفتی ثروت این مرز و بوم نیز بیش‌تر به غارت می‌رود، تأکید شده است.

«و ملک آرمیده و مرجان ماهی سپرده به تقدیر را نصیبی نرسید جز این شیار کف‌آلود»

بررسی ساختار صوتی طرح چم

حاشیه صوتی این فیلم نیز به‌طور متعارف و مانند دیگر فیلم‌ها از سه باند گفتار متن، افکت، و موسیقی تشکیل شده و به دلیل جنبه نسبتاً گزارشی که فیلم از مراحل اجرای طرح چم ارایه می‌کند، باند گفتار زمان بیش‌تری را به خود اختصاص داده است. شکل گفتار در این فیلم به صورت نثر است که بیش‌تر جنبه گزارشی ـ اطلاعاتی و البته کمی توصیفی دارد. بیش‌تر سعی شده که توضیحات صحنه‌هایی باشد که در تصویر دیده می‌شود. البته آمار و ارقام نیز در خدمت گزارش عملیاتی است که از آن تصویربرداری شده و جنبه ساختارگرایانه غیر بر فرمان نیز دارد که ضمیر سوم‌شخص دارد. گفتار متن **طرح چم** در مقایسه با **موج و مرجان و خارا**، به این علت که دائماً مراحل اجرایی طرح را توضیح می‌دهد طولانی است و در موردی نیز اضافه به نظر می‌رسد. روایت فیلم را گرگوری لیما نوشته و منوچهر انور آن را خوانده است.

گفتار در جاهایی از فیلم سعی می‌کند تا با دادن صفات مختلف به یک ابزار یا دستگاه و یا وسیله، تعبیر و تفسیری متفاوت از ماشین ارایه دهد. مثلاً در فصلی که دستگاه شیارزنی مشغول حفر کانال برای دفن لوله‌هاست، چنین می‌شویم:

«کندن این شیار کار دستگاه عظیمی است که برای طرح چم ساخته شده این غول سرخ شیارزن، جای صدها کارگر با بیل و کلنگ را گرفته و چنگال‌هایش تا عمق دومتری زمین را می‌شکافد، فرسنگ بعد فرسنگ روز بعد، و ماه بعد ماه».

و یا در جایی دیگر که لوله‌ها باید روی یک کشتی به هم متصل شوند، چنین گفته می‌شود:

«وسایل کار و جایگاه خورد و خوابی که در پیوندگاه شناور لوله‌ها برپا شده مخصوص دریانوردان جدیدی است که کارشان ساختن خط لوله دریایی است. نام این کارخانه شناور کشتی لوله‌گذار است». و زمانی که

لوله‌های عظیم و طولانی باید زیر آفتاب به هم جوش داده شوند، گفتار کمی لحن عاطفی - انسانی به خود می‌گیرد و در مورد مردی که برای جوش‌دادن لوله‌ها به درون آن می‌خزد، گوینده فیلم اضافه می‌کند:

«زیر آفتاب داغ خارک، این مرد تنها کسی است که آفتاب سوخته نمی‌شود، چراکه در طول روز، بیش از چهارصد بار به درون لوله می‌رود».

و یا هنگامی که لوله‌ها را قیراندود می‌کنند می‌شنویم:

«کارگران برای آن‌که از بخار داغ در امان باشند، ریش می‌گذارند یا صورت‌شان را می‌پوشانند».

و همین جاست که گفتار از شکل گزارشی و نثر خبری‌اش کمی فاصله می‌گیرد:

«تلمبه خانه گوره، بنای تنهایی که در چهل کیلومتری ساحل در شوره‌زار بر لوله‌های نفت مدفون نشسته» یا «پالایشگاه آبادان جنگلی از پولاد است که در شوره‌زار روئیده» در جایی که لوله‌ها را زیر آفتاب به هم جوش می‌دهند می‌شنویم:

«در برابر باران بی‌امان اشعه خورشید که چون تاول بر زمین می‌بارد، چتر که سپری در برابر خورشید بوده به کار اصلی خود گماشته شده است. وقتی گرمای هوا جیوه گرماسنج را تا درجه ۶۰ بالا ببرد، خنک شدن یعنی زیر سایه لوله داغی خزیدن، و بعد از ناهار مختصر چرتی، فقط مختصری».

از لحن عاطفی - انسانی در گفتار برای بیان عظمت گنجایش مخزن نفت (نیز مکرراً) استفاده شده است:

«در خارک یازده مخزن غول‌آسا برپا می‌شود که ظرفیت هر یک از آن‌ها نیم میلیون بشکه است، اگر این مخازن را از شیر پر کنند می‌توان به هر یک از ساکنین کره زمین، یک شیشه از آن داده و باز مقداری در مخازن نگاه داشت».

موسیقی متن **طرح چم** از لحاظ شکل به دو نوع جداگانه تقسیم می‌شود:

مرتضی حنانه موسیقی متن این فیلم را نوشته است. شکل اول موسیقی به سبک موسیقی ملی ایران است. به عبارت دیگر در این موسیقی از ملودی‌ها و نغمه‌های ایرانی کاملاً آشنا به عنوان مایه اصلی یا زمینه اصلی استفاده می‌شود، طوری که این ملودی‌ها و نغمه‌ها به‌تدریج از طریق ترکیب با اصول مدون و علمی آهنگسازی در موسیقی کلاسیک بسط و تحول پیدا می‌کنند. ملودی ارکسترال شده و توسط گروه‌سازهای ارکستر سمفونیک نواخته می‌شود، به‌طوری که فضا و رنگ ایرانی قطعه کاملاً حس می‌شود، در عین حالی که این فضا و رنگ از طریق شیوه‌ها و تکنیک‌های علمی آهنگسازی به‌وجود آمده است. نمونه این نوع موسیقی را در قطعات دیگری که حسین دهلوی و یا مرتضی حنانه تصنیف کرده‌اند، می‌توان دید. تلاشی که برای تطبیق موسیقی ملی ایرانی با فیلم مستند صورت گرفته و در مقدمه فیلم (تاریخچه اکتشاف نفت در ایران) آمده، رنگ و لحن کاملاً ایرانی آن را نشان می‌دهد. این شیوه آهنگسازی در فصل‌های دیگری از فیلم نیز ارایه شده است. مثلاً در جایی که اوقات فراغت و تفریح کارگران و مهندسان را بر روی عرشه نشان می‌دهد یا فصلی که کارگران در حال رنگ کردن مخازن بسیار بزرگ هستند. ضمناً این نوع موسیقی از لحاظ احساسی همواره عظمت چنین طرحی را تقویت می‌کند، به‌ویژه در نماهایی که فیلم‌برداری هوایی از تأسیسات و مراحل اجرایی صورت گرفته است.

نوع دوم موسیقی استفاده شده در فیلم که کارکرد بسیار جالبی نیز دارد و بسیار به‌جا استفاده شده، صدای

تک‌سازهایی است که به شکل سلو و با تکنیک‌های متفاوت ضربه‌ای، گاه کشیده و بعضی اوقات با صدای دیستورت[۲۴]شده‌ای شنیده می‌شوند. برای مثال در فصلی که کاربر عرشه کشتی لوله‌گذار در جریان است و لوله‌ها با مهارت خاصی یک به یک به دریا فرو می‌روند، صدای نواختن طبل ریزنظامی به شکل ضربات پی‌درپی‌حالت اضطراب و دلهره و اهمیت و دقت این نوع کار را به خوبی منتقل می‌کند و یا فی‌المثل در فصلی که مرکز کنترل و فرماندهی دستگاه‌ها و شبکه لوله‌ها را نشان می‌دهد، دوباره ضربات تک‌تک‌و ریزطبل، تکرار می‌شوند و هم‌زمان با این صداها، تصاویر بسیار نزدیک از شکبه پیچیده سیم‌ها و کابل‌ها که چون شبکه اعصاب و مویرگ‌های انسان درهم پیچیده‌شده، ظرافت و پیچیدگی کار را به خوبی یادآور می‌شوند. تک‌سازها ملودی مشخص و ویژه‌ای را نمی‌نوازند، بلکه بیش‌تر سروصدا تولید می‌کنند.

طرح گناوه[۲۵] اولین قدم در تنوع مبادی صادراتی نفت (۶۸ - ۱۳۶۴)

شرکت ملی نفت ایران سفارش ساخت فیلم مستندی را در سال‌های دهه شصت به کامران شیردل داد. پس از گذشت حدود ۲۴ سال از اجرای طرح چم و به دلیل این‌که جنگ تحمیلی که جزیره خارک و تأسیسات نفتی آن را بزرگ‌ترین مرکز صدور نفت در جهان به حساب می‌آید. در معرض بمباران دشمن قرار داد، می‌بایستی طرحی نو اندیشیده شود. طرح گناوه جهت ایجاد تنوع در مبادی صادراتی نفت، طرحی بسیار عظیم بود که باید زیر آتش و بمباران دشمن و در نهایت پذیرش خطر و پنهانکاری، چهار خط لوله جدید نفتی را از زیر شیرخانه قدیمی بندرگناوه به چهار مخزن شناور در دریا متصل می‌کرد تا نفتکش‌های غول‌پیکر بتوانند از مخازن شناور در دریا نیز نفت بگیرند.

ساختار و الگوی کلی این فیلم مانند دو فیلم قبلی از فرمول (مقدمه - متن - مؤخره) پیروی می‌کند، با این تفاوت که مقدمه این فیلم تقریباً به کلی از نماهای **طرح چم** ساخته شده است و مقدمه‌ای است که اهمیت و نقش حیاتی اسکله جزیره خارک در صدور نفت را با استفاده از **طرح چم** بیان می‌کند. این مرکز حیاتی اقتصادی در معرض آسیب دشمن قرار داشت و بایستی فکری کرد و طرحی نو درانداخت، هربار که خارک بمباران می‌شد، تن زخم‌خورده‌اش به کمک دست‌ها و قلب‌های خارک شفا می‌یافت، اما آیا تضمینی هست که دشمن در آینده نیاید؟

در مقدمه فیلم نیز بر این نکته تأکید شده است که سرنوشت صدور نفت بعد از انقلاب در اختیار مردم قرار می‌گیرد. غولان تشنه دریایی سوار بر همه آب‌های جهان می‌آمدند، اما خود تشنه بودند، تشنه نفت، و این‌گونه طرح گناوه باید اجرا شود. ابتدا تاریخ مختصر گناوه، بندری تنها و غریب و تک‌افتاده. ساختار کلی فصل اصلی (متن) **طرح گناوه** که به مراحل اجرای طرح می‌پردازد. فرق زیادی با دو فیلم قبل از خود ندارد، تدوین به‌منظور توضیح و تشریح مراحل اجرای کار و طرح عمل و بر میزان، اهمیت، دقت، و مهارت انسان در پیروزی بر مشکلات مراحل کار تأکید می‌کند. تدوین در پی ایجاد معنا و مفهومی انتزاعی، استعاری یا ذهنی نیست، بلکه با دقت در گزینش بخش‌هایی از مراحل کار که از طریق انتخاب مناسب و صحیح زاویه دوربین و اندازه نما به دست آمده، تصویری دقیق از تمام مراحل اجرای پروژه را جزء به جزء دنبال می‌کند، به‌طوری که هیچ گوشه و زاویه‌ای پنهان نمی‌ماند و همه ابعاد به خوبی ارایه می‌شود. در فصلی که کامیون‌ها لوله‌ها را از

بندر بوشهر به سوی بندر گناوه می‌برند، فضای فیلم متوجه مسائل مردم بومی می‌شود. کامیون‌ها با بار لوله به سرعت عبور می‌کنند، صبح زود، پیرزنی سوار بر گاری، الاغی را به جلو می‌راند و یا پیرمردی تنها، غافل و بی‌خبر از همه جا در کنار جاده چپق می‌کشد و هر روزه نظاره‌گر عبور کامیون‌هاست.

فصل ورود نیروهای تازه‌نفس، از لحاظ شیوه تدوین، جالب است. گروهی کارگر و مهندس جدید از راه می‌رسند و به‌طور یک در میان نمایی از موتور سیکلت‌ها و وسایل نقلیه‌شان و تصاویری از حرکت دسته جمعی گروه جدید و پس از آن به تندی نماهایی از لوله‌ها پشت سر هم که روی یکدیگر افتاده‌اند و سایر مراحل کار به همراه موسیقی الکترونیک ژان میشل ژار آورده می‌شود. فضا شاد می‌شود و آهنگ کار و فعالیت تندی می‌گیرد: اپیزود کوچکی از عشق به کار و نیروی امید به انجام کار.

از فصل‌های برجسته فیلم باید به فصلی اشاره کرد که ریسه لوله‌های عظیم به هم جوش داده شده‌اند، تا به دریا برده شوند؛ کشتی لوله‌کش می‌آید تا اولین خط لوله را به دریا بکشد. در این فصل از همه عوامل موجود در محیط کار به خوبی استفاده شده است، از چهره‌ها، دست‌ها، نوشته‌ها، علائم روی لوله‌ها، قلاب‌ها، چرثقیل‌ها، غلتک‌ها، قرقره‌ها، چهره مردی که قلیان می‌کشد، چهره‌های منتظر دیگران، حتی تصاویر سگ‌ها که برای تماشا آمده‌اند. اهرمی فشرده می‌شود قلاب و کابل فلزی به آرامی خزیده، خزیده، از روی شن‌های خیس بلند می‌شوند. طرح کلی این فصل از این لحاظ بسیار جذاب شده است، حاصل آن همه کار و تلاش شبانه روزی همه به این‌جا ختم می‌شود. نمای نزدیک غلتک‌های چرخان و صدای جیرجیر نقاله‌ها به خوبی قدرت و نیروی کشش را می‌رساند و دشمن که

■

سال‌های دهه ۱۳۳۰ دوره مهمی در مستندسازی ایران است زیرا مقوله طراحی شکل و شیوه بیان به طور جدی در همین سال‌ها مطرح می‌شود

می‌آید و زخمی بر پیکر طرح می‌زند. بعد از کشیدن اولین خط لوله، همه چیز به دقت از طریق امواج رادیویی به صفحه اتاق کنترل کشتی می‌آید و بدین‌سان چهار خط لوله به دریا کشیده می‌شود و در دریا به انتهای هر کدام یک پایانه شناور متصل می‌شود که قدرت دریافت و ارسال نفت به نفتکش‌ها را دارد. دیگر چه باک! چرا که همیشه راهی هست.

طرح گناوه از لحاظ شکل چندان تفاوتی با دو فیلم قبلی ندارد. شیوه کار همان شیوه و همان تأکیدهاست؛ گفتار نیز همان لحن را دارد. گفتار سوم‌شخص با کاربردی ساختارگرایانه غیرهم‌زمان که بیش‌تر جنبه توضیحی دارد در عین حال که گاه لحن توصیفی به خود می‌گیرد، اما موجز و به‌جاست، نثری است توصیفی و کمی آهنگین - شاعرانه.

اما تفاوت اصلی فیلم در استفاده از موسیقی و نوع این موسیقی است که کاملاً با دو فیلم قبلی متفاوت است. در

موج و مرجان و خارا و **طرح چم** موسیقی توسط آهنگسازان ایرانی تصنیف شده بود و خصوصیات (تم‌ها و ملودی‌های) ایرانی داشت، اما شیردل در این فیلم از موسیقی آهنگ‌سازانی همچون ونجلیس و ژان میشل ژار استفاده کرده است. ویژگی این نوع موسیقی ریتم‌سازی و ایجاد ضربه، تنش و طپش در مقاطع مختلف فیلم است. شیردل در این مورد چنین گفته است:

«البته این اولین بار است که موسیقی الکترونیک روی فیلمی گذاشتم که به دلم بسته است، چون موسیقی ما برای کار مستند آن هم از نوع مستند، کند و ثقیل است. از این‌ها گذشته این پروژه (گناوه) کاری وارداتی است و ذهنیت پس از آن (نه نیت غایی) ذهنیتی، غربی و فرنگی است و ریتم کار هم برخاسته از ذات همین تکنولوژی است. قضیه بریدن و دوختن فولاد است، یک مقدار هم می‌خواستم تضادی باشد، بین زندگی در گناوه و آن‌چه این پروژه با خود دارد. دنبال آن هستم که فیلم آن‌قدر فشرده شود که به صورت یک گلوله برفی پرت شود. در مورد موسیقی این‌طور بگویم، موسیقی طرح گناوه همان اندازه وارداتی، تحمیلی و حقنه‌ای است که خود پروژه»[۲۶]

شیردل همچنین در مورد گفتار طرح گناوه گفته:

«در مورد گفتار اگر احیاناً شباهتی با گفتار **موج و مرجان و خارا** هست به آن نوع ادبیاتی برمی‌گردد که در سینمای ما به اسم ادبیات نفتی معروف شده، البته فشاری نبوده که به این شکل باشد، هر چند چندان هم از آن ناراحت نیستم. شاید نویسنده هم سعی کرده به این شکل نباشد. اما چون او هم مثل گلستان شیرازی بوده و هم سن و از یک زمینه فرهنگی، شاید تحت تأثیر آن ادبیات و آن فضا قرار گرفته. در مورد گفتار باید راه سومی یافت که خودم به آن نرسیدم باید طوری باشد که از خیلی ساده برگزارکردن و خبری گرفتن خودداری کنیم. باید یاد می‌کردم از هفده نفری که جلوی چشمانم بر سر همین پروژه شهید شدند و راهی را باید پیدا کرد و این‌ها را بیان کرد».[۲۷]

شیردل در مورد تدوین فیلم و ریتم کند آن می‌گوید:

«بی‌اغراق بگویم که روی مونتاژ خیلی کار می‌کنم. حس کردم تنشی را که در طول مدت کار باید به تماشاگر منتقل کنم، این فیلمی بود که ما پابرهنه و در حال دویدن ساختیم من تند بودن فیلم را یک امتیاز می‌دانم طرح گناوه قرار بود یک فیلم بیش‌تر آموزشی باشد با توضیح کامل پروژه، اما نگاه من بیش‌تر به حماسه‌ای دوخته شده بود که در برابر چشمانم جریان داشت و می‌باید آن را بیان می‌کردم».[۲۸]

یکی از منتقدان سینمای مستند درباره این فیلم چنین اظهارنظر کرده:

«به نظر می‌رسد که شیردل در این فیلم خواسته نظر سفارش‌دهنده را به نحوی برآورده کند و هم به دغدغه‌های خود در فیلم‌سازی بپردازد و نتیجه چنین از کار درآمد، فیلمی، حماسی، آموزشی و اندکی تبلیغی. اما جالب‌ترین فصل فیلم، فصل کشیدن لوله از خشکی به دریاست و همه ویژگی‌ها و اندازه‌های شیردل را در آن می‌توان دید، تمام لحظه‌های انتظار ریزه‌کاری‌ها، حرکات کوچک و بزرگ، تلاش در حفظ معیارهای صنعتی کار، هوشیاری، ظرافت‌ها، تنگی وقت و حوصله، تفریح‌ها، مراسم جنبی و خلاصه هر چیزی که در درون و برون یک کار پیچیده و سنگین می‌توان دید در این فصل سینمایی می‌بینیم و در آن شرکت می‌کنیم. از نگاه و چشم تیزبین دوربین شیردل نه حساس‌ترین ظرایف کار در امان مانده، و نه پیدا کردن جسد یک مار آبی توسط بچه‌های بومی که پره‌های موتور یک کشتی آن را کشته و به کنار ساحل افکنده است.

گویی چشم و روح یک مهندس است که دارد هم این‌ها را می‌بیند و روزها و شب‌ها و ماه‌ها و سال‌ها با این‌ها زندگی کرده. ما در این صحنه‌ها ضمن این‌که بدیع‌ترین ترکیب‌بندی‌های سینمایی را می‌بینیم، یک فضای واقعی را حس می‌کنیم، که همان روح کارگاه است، اگر بخواهیم این نحوه کار شیردل را با موسیقی مقایسه کنیم می‌توانیم به نواختن نت‌های زینتی یا به عبارتی نت‌های تزیین توسط نوازندگان انواع سازها اشاره کنیم. این نت‌ها در ملودی و آهنگ اصلی جایی ندارند. ولی به گوش رسیدن همین نت‌هاست که به آهنگ حالت می‌دهد و آن را زنده می‌کند و از حالت خشک و کلاسیک (به معنای کلاسی و رسمی) به در می‌آورد. این امر در عین حال نشان‌دهنده مهارت و استادی ویژه است که همه ندارند، چه بسا یک کارگردان کم‌تجربه در سینما از نمایش همین صحنه‌های پیش پاافتاده (مانند پیدا کردن مار) بپرهیزد زیرا به فکر رعایت اصل ایجاز است، ولی آن دیگری چون به کمال رسیده مرز ظریف و گاه نادیدنی درازگویی و ایجاز را به راحتی تشخیص می‌دهد. گفتارنویسی فیلم هم جزو نقص‌های آن به شمار می‌آید. با این‌که شیردل درباره گفتار این فیلم ناراحت نیست و معتقد است فشاری نبوده که به این صورت باشد، اما لحن کاملاً جانبدارانه فیلم که گاه در توصیف حادثه و رویدادها و یا فعالیت‌های عادی طرح گناوه راه افراط می‌پیماید، متانت فیلم را از آن می‌گیرد و احساسات تماشاگر را از عمق به سطح می‌کشاند. در این میان وجود سفارش‌دهنده و تأکیدهای او سبب می‌شود که گفتار به توضیح مواردی بپردازد که وظیفه یک فیلم حماسی - عاشقانه نیست و تنها به عهده فیلم‌های اطلاعاتی - آموزشی است. این دوگانگی باعث پرگوشدن فیلم شده و به انسجام کلی فیلم لطمه زده، شاید در این‌جا گفته شود که فیلم‌های شیردل و دست‌کم این اثر آن‌قدر مایه دارد که بتوان از گوش سپردن به گفتار متن خودداری ورزید. اما مشکل این‌جاست که اجزای آثار شیردل چنان درهم تنیده شده است که به دشواری می‌توان، یکی را از بقیه جدا کرد، او در مورد گفتار متن، برخلاف مواردی مثل فیلم‌برداری، زوایا و تدوین، بسیار کوتاه آمده است و گفتار متن خارج از اراده او سخت شده و یکه‌تازی کرده است».[۲۹]

اما اظهارات خسرو حکیم رابط (خ. ح. رابط) نویسنده گفتار:

«اصل کار کارگردان است و اگر من بخواهم گفتاری بگذارم یک وقت توضیح واضحات می‌دهم و در نتیجه دوگانگی در کار به وجود می‌آید، چون در نهایت چشم و ذهن یک نفر فیلم را ساخته و حال ذهن و قلم دیگری است که می‌نویسد و تفسیر می‌کند، مثلاً در **طرح گناوه** برای من آن لوله‌های نفت جان داشتند و زنده بودند و وقتی به هم می‌رسیدند، من دو زندگی را می‌دیدم که به هم می‌رسند و به نظر من لوله‌ها لب بر لب هم می‌گذاشتند. من هر چند گفتارنویسی را دوست ندارم، اما این کار هم دنیای خاص و هنرمندانه خودش را دارد».[۳۰]

گاز، آتش، باد[۳۱] - تلاش برای کشتن آتش و نجات نفت (۶۵ - ۱۳۶۴)
(پروژه تزریق گاز به چاه‌های نفت)

شیردل زمانی سفارش ساخت این فیلم را دریافت کرد، که شور خودکفایی در سراسر کشور هیجان آفریده بود (۶۵ - ۱۳۶۴). در واقع نمی‌توان این فیلم را جدا از **طرح گناوه** دانست، بلکه در ادامه و بسیار مرتبط با آن است. معدودی از تأسیسات ناتمام صنعتی که خارجیان رها کرده بودند، احیا شد و ایرانیان انجام بقیه کارها را برعهده گرفتند.

ضرورت صرفه‌جویی و سیاست ژرف‌نگری و اندیشه درباره راه‌های دستیابی به این خودکفایی سبب شد که هرز رفتن ثروت‌های تجدیدناپذیر، مانند نفت، به‌طور جدی و اساسی مورد توجه قرار گیرد. صرف نظر از این‌که تأسیسات تزریق گاز تا چه اندازه کامل شدند و به کارآیی رسیدند، فیلمی که شیردل تهیه کرده، سندی ماندگار از تلاش و کوشش نفتگران زحمت‌کش و با وجدان کشورمان است و شاید پاسخی است به آخرین کلام ابراهیم گلستان در فیلم **موج و مرجان و خارا** که به طعنه می‌گوید:

«...و ملک مروارید آرمیده و ماهی و مرجان سپرده به تقدیر را نصیبی نرسید جز این شیار کف‌آلود».

پاسخی به این مضمون که «و این ملک مروارید و ماهی و مرجان اراده کرده تقدیر خود را خود به دست گیرد. هرچند که معلوم نباشد چگونه، اما گام خود را در این راه گذاشته مهم این است».

فیلم به دلایل مختلف در دو نسخه متفاوت ساخته شده است، یکی مصاحبه با کارشناسان مخازن نفتی در ۵۷ دقیقه و دومی بدون مصاحبه و با تغییراتی که زمان نمایش آن ۴۵ دقیقه طول می‌کشد و در آن نماهای بسیاری از نفت سفید، هفت گل (عروس حوزه‌های نفتی گچساران) گذاشته شده است. این نماها فیلم دیگر شیردل «تهران پایتخت ایران است» (۱۳۴۵) را به یاد می‌آورد (صحنه‌هایی که در گورها و گورستان اتومبیل‌ها گرفته بود) و به شدت تأثیرگذار است. فیلم به عنوان یک فیلم مستند افشاگرانه علاوه بر مسئله تزریق گاز، مسئله نابودی اکوسیستم و محیط زیست ساکنان حوزه‌های نفتی جنوبی به دست غارتگران نفت را نیز مطرح می‌کند. اما نسخه نهایی و نسخه نمایش داده شده که مورد بحث ماست حدود ۳۷ دقیقه است و بسیاری از صحنه‌ها و نماهای نسخه قبلی را ندارد.

شکل‌شناسی و ساختار بصری «گاز، آتش، باد»:

گاز، آتش، باد از لحاظ ساختار به چهار بخش مجزا قابل تقسیم است که همگی در خدمت بیان یک اندیشه واحد هستند.

نخست (در مقدمه) به تاریخچه کشف نفت در این سرزمین توسط بیگانگان و نحوه تاراج این ثروت ملی اشاره می‌شود. این قسمت برگرفته از فیلم **نفت در قرن بیستم** است و از نماهای آرشیوی استفاده شده است. بخش دوم، شامل گفت‌وگو و مصاحبه با مردم بومی درباره شعله‌ها و آتش‌های موجود در دشت‌هاست تصاویری متداخل که واقعیت را در نزد هر کس متفاوت می‌یابد و قالب روایتی آن قبلاً یک بار دیگر توسط شیردل در فیلم **اون‌شب که بارون اومد** (۱۳۵۱) تجربه شده است. بخش سوم نیز وامدار فیلم **نفت در اعماق زمین** است که ارایه‌دهنده اطلاعاتی است درباره نفت و تزریق گاز. اما بخش آخر که بخش اصلی نیز هست، شامل چگونگی انجام پروژه در ایستگاه‌های فشار گاز، نصب و راه‌اندازی دستگاه‌ها توضیحاتی حاشیه‌ای مربوط به این ایستگاه‌ها است. در بخش اول، پس از مقدمه مختصری از تاریخچه پیدایش نفت با تکیه بر جنبه غارتگری و استعمارگرایی کاشفان آن، چاه‌های نفتی را می‌بینیم که گاز آن عمداً به آتش کشیده شده است و شعله‌های دود سیاه حاصل از این آتش‌ها به زیبایی به شعله‌های قرمز و گُر گرفته ستون‌های نفتی امروز در مناطق جنوب دیزالو می‌شود که همچنان از آن سال‌ها تا به امروز به تاراج باد می‌روند. تصاویر بسیار زیبایی از مجموعه لوله‌های نفتی و تنوزه‌های آتش که عنوان‌بندی (تیتراژ) فیلم به مناسبت و به زیبایی به روی آن‌ها نقش می‌بندد و موضوع اصلی در همان ابتدا مطرح می‌شود:

آتش، (استفاده با معنا و هنرمندانه از عنوان‌بندی) متناسب با بافت، ساختار و موضوع اثر هنری. یکی از فصل‌های فیلم که از لحاظ شکل و ساختار نسبت به **موج و مرجان و خارا** و **طرح چم** کاملاً متفاوت است ولی در کار شیردل بی‌سابقه نیست، بلافاصله بعد از پایان عنوان‌بندی که وضوح عدسی دوربین روی سیم‌های درهم بافته متمرکز می‌شود، آغاز می‌گردد. فیلم موضوع اصلی خود را با طرح یک سؤال پیش می‌کشد و بیننده را به جواب‌های متفاوت افراد محلی و بومی کنجکاو می‌کند «این آتش‌ها چیه؟»

پسربچه چوپانی رو به دوربین در حالی که گله گوسفندانش (در پس‌زمینه تصویر) در پشت سر او جمع شده‌اند، بی‌خبر از همه‌جا جواب می‌دهد: نمی‌دونم!

و چوپان جوان دیگری به نام مراد نیز بی‌اطلاع است.

این بومیان هیچ‌کدام نمی‌دانند که شعله‌هایی که سال‌هاست پشت سر آن‌ها می‌سوزد چیست و چرا می‌سوزد؟ فقط از لحظه‌ای که در این‌جا به دنیا آمده‌اند آن‌ها را در حال سوختن دیده‌اند؛ حتی زائر ۵۳ ساله نیز به درستی نمی‌داند و یا مرد دیگری شهادت می‌دهد که از قبل از سال ۱۳۵۰ می‌دیده که این شعله‌ها همچنان می‌سوختند. شاید کثافت نفت است که باید بسوزند تا چاه‌ها نفس بکشند. جالب این‌جاست که سربازان جوانی که مأمور پدافند ضدهوایی هستند به درستی به موضوع اشاره می‌کنند و جواب صحیحی می‌دهند (با این‌که بومی منطقه نیستند. اما بومی‌ها به درستی نمی‌دانند، تنها یک پیرمرد که راننده کامیون است مسئله را خود کشف کرده و این آتش‌ها را اشرفی و طلا و پول مملکت می‌داند، و به این ترتیب مسئله از دیدگاه‌های مختلف مطرح می‌شود و واقعیت از نظر هر کسی متفاوت است و این بهترین شکل شروع فیلم و طرح مسئله اصلی است؛ شکلی کاملاً متفاوت و جدید نسبت به دو فیلم مذکور. یک مهندس به این سؤال جواب علمی می‌دهد. تصویر آخرین شعله گاز در حال سوختن بلافاصله به نمای هوایی از مجموعه ستون‌های شعله گُرگرفته در آسمان دیزالو می‌شود که همچنان زبانه می‌کشند. برای جلوگیری از این هرز رفتن نفت باید فکری اندیشید.

فصل بعدی با استفاده از نماهای آرشیوی فیلم **نفت در اعماق زمین** به تحلیل علمی موضوع می‌پردازد. ایستگاه تقویت فشار گاز ناحیه مارون که عملیات ساختمان آن از خرداد شروع شده موضوع فصل بعدی است. در این فصل، فیلم جنبه‌ای آموزشی - تلفیقی پیدا می‌کند و مراحل کار و تأسیسات پروژه را توضیح می‌دهد. ارقام و آمارهای فنی و ریاضی و دستگاه‌های مرکزی مرتبط با انجام این پروژه نیز دیده می‌شود. در این میان نگاه اجتماعی شیردل از یاد نرفته و دوباره زنده می‌شود. برای مثال می‌توان نماهایی را ذکر کرد که از طریق هوا از رمه‌ها و عشایر و نیز از لوله‌های نفت در دل کوه و دشت گرفته شده و هنگام فیلم‌برداری آن نماها، شیردل مسلماً به یاد **باد صبای** آلبرت لاموریس بوده است. هدف سازنده فیلم بیش‌تر، نمایش عمق جدایی عشایر کوچ رو بختیاری از ثروت مهمی است که زیر پایشان مدفون شده و نمایش عمق بی‌خبری آن‌ها از غارتی است که طی سالیان دراز بر آن‌ها و بر دیگر هموطنان آن‌ها رفته است. این نگاه هم‌چنین در فصلی که شاهد پروژه‌های تزریق گاز مخازن **کرنج و پاریس** هستیم ادامه دارد: عشایر سخت‌کوشی از طایفه احمدی که از ثروت سرشار زیر پایشان بهره‌ای نبرده‌اند و همواره در مشقت و تنگدستی زیسته‌اند و مردی که در روستای محروم حاشیه رودخانه ابوالفارس با تلاش بسیار به کاشت و داشت محصول مشغول است.

مصاحبه از ابتدای این فیلم تا انتها در لابه‌لای تصاویر دیگر آمده است و به‌رغم پاسخ‌های گاه غیرواضح، شعاری، خیلی کلی، از سر ناچاری، یا مرموز به اقتضای زمان ساخت فیلم که بسیاری از انجام مصاحبه طفره می‌رفتند در نهایت به بیننده آگاهی لازم و شایسته برای درک و فهم درست مطالب را می‌دهد. فیلم با قالبی تنگ و فشرده حتی توانسته از جامعه‌شناسی قوم بختیاری هم‌جوار تأسیسات نفتی غافل نشود و دین خود را به صاحبان اصلی منابع نفتی بومیان منطقه ادا کند.

فصل گودکار و آواز جوش و آهنگ ضرب (فصل جولان نازک‌اندیشی و یا چیره‌دستی‌های شیردل در پرداخت فرم)

فصل پایانی فیلم از لحاظ پرداختن به فرم و کار تدوین موسیقی و تصویر بسیار زیبا و از فصل‌های به‌یادماندنی در سینمای مستند ایران است. در این فصل از طریق تدوین تصاویر نزدیک دست‌ها و صورت‌های کارگران، جرقه‌های حاصل از جوشکاری، تصاویر چهره مهندسان و زنجیرها و نقاله‌ها به همراه موسیقی زورخانه که تنها نواختن ضرب است، فضایی حماسی از کار و تلاش و ایمان خلق می‌شود که تفسیر شخصی فیلم ساز را از واقعه‌ای که پیش روی او خلق می‌شود کاملاً نشان می‌دهد؛ فضایی که صرفاً از طریق تدوین ویژه و انتخاب بخش‌هایی از واقعیت و لحظاتی خاص شکل گرفته است.

بررسی ساختار صوتی گاز، آتش، باد

گفتار متن: در این فیلم به شکل تلفیقی و به شیوه ترکیب گفتار سوم شخص (کاربرد ساختارگرایانه غیرهم‌زمان) به حالت نثر معمولی که گاه جنبه ادبی و هشداردهنده پیدا می‌کند، همراه با صدای افراد مصاحبه‌شونده که به سؤالات جواب می‌دهند نوشته شده است. این گفتار در مواردی، گاه شکل سؤال و جوابی و زمانی کاربرد تدوینی به خود می‌گیرد که آن را از لحاظ انعطاف گفتار نسبت به دو فیلم قبلی متفاوت می‌سازد. اما در لحظاتی که عطش گوینده برای توضیح آن‌چه در تصویر دیده می‌شود، به توضیح واضحات می‌کشد، درواقع پرگویی است (شاید به جهت راضی کردن کارشناسان و مهندسین شرکت نفت که تماشاگر تخصصی این فیلم هستند). اما کار با موسیقی و افکت بسیار زیبا و جالب و در نوع خود متفاوت و جدید است. به‌طور کلی موسیقی فیلم **گاز، آتش، باد** از سه نوع موسیقی متفاوت تشکیل شده است:

۱. قطعات انتخابی از موسیقی لوریس چکناواریان که در فصل نفت در تاریخ و قسمت‌هایی از نماهای هوایی و فصل آموزش فیلم **نفت در اعماق زمین** بیش‌تر مورد استفاده قرار گرفته است. در این موسیقی گاه از تک‌ضربه‌سازهایی مثل طبل استفاده شده و گاهی از ملودی‌های ایرانی تلفیق شده با روش و متد موسیقی مدرن، که در مواقعی فضای انتزاعی صوتی پدید می‌آورند.

اما از دو نوع موسیقی دیگر به خوبی استفاده شده که یکی از آن‌ها هم‌زمان با عنوان‌بندی فیلم شنیده می‌شود. در ابتدای فیلم پس از نمایش بخش‌هایی از فیلم‌های آرشیوی مربوط به استخراج نفت در گذشته، تصویر شعله‌های سیاه و سفید آتش در آن فیلم‌ها دیده می‌شود. این تصاویر تبدیل به تصویر شعله‌های آتش جنوب (این بار رنگی) می‌شود و هم‌زمان با این تغییر رنگ، موسیقی نیز به موسیقی آئینی سوگواری جنوبی‌ها تبدیل می‌شود که با سنج و دمام نواخته می‌شود موسیقی که در عین آهنگین و پرهیجان بودن، سنگین و هشداردهنده نیز هست و

اهمیت موضوعی را که هنوز نمی‌دانیم و تنها علامتش همین آتش‌هاست، منتقل می‌کند.

نقطه مقابل این موسیقی در پایان فیلم نواخته می‌شود. موسیقی ضربی زورخانه‌ای به همراه تصاویر نصب و راه‌اندازی تأسیسات و تجهیزات سنگین و دقیق ایستگاه تزریق گاز شده و در نتیجه فضایی با رنگ و لحن حماسی ایرانی و پرامید در برابر چشم بیننده باز می‌شود. اگر آن موسیقی ابتدای فیلم رنگ یک عزای بومی و منطقه‌ای را دارد، موسیقی پایانی نشانه آن است که آن عزای بومی، بدل به عزم سراسری یک ملت شده است و باید با حرکتی قهرمانی آن عزا را به شادی و هیجان بدل کرد. بنابراین موسیقی در این فیلم جنبه کاملاً توصیفی - کارکردی به خود می‌گیرد. به لحاظ کار با افکت نیز در فصلی که فضای داخلی واحد فشار ضعیف لخته‌گیر گچساران نشان داده می‌شود، جز صدای افکت توربوکمپرسورها که به طور مدام در سراسر این فصل شنیده می‌شود و حالتی از دلهره و اضطراب و حتی خطر را منتقل می‌کند، هیچ صدای دیگری نیست، و فقط گاهی صدای گوینده گفتار شنیده می‌شود که احساس عجیبی دارد و یا در فصلی که آخرین بخش فیلم نیز هست به همراه هر نما که به نمای بعدی برش می‌شود به همراه صدای ضربه تمبک زورخانه، صدای افکت جوشکاری هم شنیده می‌شود. به‌عبارت دیگر به ازای هر نما دائماً یک ضربه تمبک و یک صدای جوشکاری در سرتاسر این فصل می‌شنویم که از لحاظ تدوین صدا و ریتم صوتی بسیار جالب است و تصوری از آهنگ و آواز جوش و رقص کار و پولاد به‌وجود می‌آورد که در نوع خود بدیع است.

در مجموعه **گاز، آتش، باد** با توجه به موضوع حیاتی و مهمی که (برای اولین بار در تاریخ سینمای ایران) مطرح می‌کند و با توجه به همه محدودیت‌هایی که کارگردان از لحاظ ارایه جنبه‌های اجتماعی - تاریخی موضوع داشته نسبت به سه فیلم قبلی شکل نسبتاً متفاوتی دارد. شکل تلفیقی این فیلم (استفاده از نماهای آرشیوی، مصاحبه، نماهای گرفته شده) جنبه توصیفی بیش‌تری به آن داده است.

در مجموع با بررسی و تحلیل چهار فیلم از آثار شاخص سینمای مستند ایران که همه آن‌ها موضوع نفت را به عنوان مضمون اصلی خود انتخاب کرده‌اند، می‌توان به نتایج زیر رسید:

۱. فیلم‌های مستند با موضوعات نفت از سال ۱۳۳۸ تا ۱۳۶۵ تفاوت عمده و چشمگیری نکرده است.

۲. الگوی بیانی اکثر این فیلم‌ها الگویی واقع‌گرایانه (رئالیستی) و وفادار به واقعیت سیال و در جریان بوده است.

۳. ویژگی‌های تصویری و صوتی به کار گرفته شده و روش‌های بیان از طریق تدوین نیز بیش‌تر شکل‌های واقع‌گرایانه را مد نظر داشته است.

۴. البته موارد فوق بیش‌تر به فیلم‌های **طرح چم** و **طرح گناوه** قابل تعمیم هستند، ولی این الگوها در مورد **موج و مرجان** و **خارا و گاز**، **آتش، باد** سست‌تر شده است. به عبارت دیگر شیوه انتخابی کارگردان، جنبه‌های تفسیری بیش‌تری داشته است. این مورد درباره فیلم **گاز، آتش، باد** نیز صدق می‌کند. ■

پی‌نوشت‌ها

۱. مهرابی، مسعود. فرهنگ فیلم‌های مستند سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۷۵. دفتر پژوهش‌های فرهنگی چاپ اول. ۱۴۷۵. تهران. مقدمه صفحه ۷

۲. مهرابی، مسعود . تاریخ سینمای ایران (از آغاز تا ۱۳۵۷) انتشارات فیلم . تهران . چاپ سوم ۱۳۶۶ . صفحه ۲۶۰
۳. امید . جمال . تاریخ سینمای ایران (۱۳۵۷ . ۱۲۷۹) . انتشارات روزنه. چاپ اول . ۱۳۷۹ تهران . صفحه ۲۱ . مجله تماشا شماره‌های (۲۱۲ تا ۲۲۷)

۴. این سه فیلم توسط خان بابا معتضدی فیلمبرداری شده است.

۵. مجله تماشا شماره‌های ۲۲۲ تا ۲۲۷

۶. هوشنگ شفتی بعداً با افزودن صحنه‌هایی به فیلم نیمه تمام **تخت جمشید** فیلمی با نام **ستون شکسته** ساخت.

۷. **موج و مرجان و خارا** به سفارش شرکت‌های عامل نفت، محصول سازمان فیلم گلستان (۱۳۴۱ . ۱۳۳۷) کارگردان: آلن پندری و ابراهیم گلستان، نویسنده فیلمنامه: ابراهیم گلستان، فیلمبردار: نیل راسل، شاهرخ گلستان و فیلیپ لا، موسیقی متن: حسین دهلوی، صدابردار: محمود هنگوال در اندسیناسیان، صمد پور کمالی، تدوین‌کنندگان: ابراهیم گلستان و آلن پندری، ۳۵ م.م، رنگی، ۴۰ دقیقه، برنده جایزه مدال شیرسان مارکر از فستیوال فیلم ونیز (۱۳۴۱)

۸. نفیس . حمید . سینمای مستند . جلد دوم . دانشگاه آزاد ایران . ۱۳۵۵ صفحه ۲۳۹ . ۳۴۰
۹. کاووسی . هوشنگ . مجله هنر و سینما شماره ۲۸ (۱۳۲۱/۳/۲۱) صفحه ۲۵
۱۰. بیضائی . بهرام . کارنامه فیلم گلستان . مجله آرش، دوره اول شماره ۱ تا ۳، چاپ دوم ۱۳۷۰ . زیر نظر سیروس طاهباز صفحه (۵۶ . ۵۱)

11. prologue

۱۲. Idea Assxiation Editing تدوین تداعی معانی: این نوع تدوین به شکل درخشانی در دوره صامت تکامل یافت و به اوج رسید به‌ویژه سینماگران روسی در این زمینه پیشرفت‌های چشمگیری کردند. با یک روش حساب‌شده و هوشمندانه روی طرح تدوینی نه تنها می‌شود نماهای پیوندی را برای تماشاگر تفسیر کرد، بلکه می‌توان زنجیره‌ای از اندیشه‌هایی که دارای جهت معینی هستند در ذهن او آفرید. در این مورد فیلم تنها اشاره می‌کند، اما نشان نمی‌دهد، یعنی بقیه را به خود تماشاگر وا می‌گذارد تا با نیروی تداعی معانی در ذهن خود موضوع را درک کند. بدین ترتیب کارگردان با سرهم کردن یک رشته نماها و مجموعه تصویری، سیلی از اندیشه‌های ثانوی و نادیده گوناگون از تداعی معانی ار در ذهن تماشگر جریان می‌اندازد. بنابراین فیلم‌ساز از یک اندیشه به اندیشه دیگر شرکت می‌کند. در این‌گونه صحنه‌ها ما فقط یک سلسله مفاهیم و معانی درونی تصاویر را که در ضمیر تماشاگر انگیزش‌های لازم را برای درک موضوع ناپیدا به وجود می‌آورد مشاهده می‌کنیم. در بیت زیر از حافظ تدوین براساس تشابه شکل و رنگ به وجود آمده (تداعی معانی از این دو طریق شکل و رنگ صورت گرفته)

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه تو
یادم از کشته خود آمد و هنگام درو

13. Motif

14. SIMII-ARTTY

۱۵. Constrictive editing مونتاژ ساختاری: گذشته از تئوری جغرافیای خلاقه که به کولوشف نسبت داده می‌شود، وی تجربه دیگری نیز انجام داده و آن فیلمبرداری از اعضای بدن زنان گوناگون بود که در برابر آینه موهای خود را آرایش می‌کردند، را که به زنان مختلفی تعلق داشت طوری به هم پیوند کرد که تصویری یکپارچه از زنی واحد در برابر میز آرایش را در ذهن تماشاگر آفرید. همچنین تجربه دیگر از مردی در حال راه رفتن و پیوند تصاویری از پاها، سر، دست‌ها، پشت، گردن و .... دیگر اجزای مردان مختلف برای ایجاد تصویر ذهنی از هیکل یکپارچه مردی واحد که روی پرده به طور آهنگین و ریتمیک راه می‌رود، بسیار معروف است. کولوشف تدوین ساختاری را «خشت و خشت» نام نهاده است طبق این نامگذاری تعریف کولوشف از فیلم همان تعریفی است که یک آرشیتکت از ساختمان دارد.

۱۶. کامران شیردل در سال (۶۵ . ۱۳۶۲) فیلمی به نام **گاز، آتش، ماده** می‌سازد و تحقیق و تحلیل بسیار مفصلی در زمینه آتش‌های حاصل از این چاه‌های نفتی ارایه می‌دهد.

۱۷. Metaphorie Fehing تدوین نمونه برجسته از تدوین، در زمانی که رزمناو خود را برای نبرد نهایی آماده می‌کند. آن‌چه که بر پرده می‌آید، تصویر دماغه پا عرضه تاو نیست که دل آب‌های کف‌آلود دریا را می‌شکافد و به پیش می‌رود. بلکه روندی دراماتیک است که در قلب ناو روی می‌دهد. نمای نزدیک از موتورخانه، چرخ‌ها، ستون‌ها، اهرم‌ها و... به نماهای نزدیک از چهره ملوانان پیوند می‌شود، بدین ترتیب آیزنشتاین نه تنها تصویری کلی از ظاهر رزمی فراهم می‌آورد و به تأثیرش به طور غیرمستقیم می‌افزاید، بلکه با کنار هم گذاشتن تصویر

ملوانان و ماشین‌ها به طور اختصاری به قدرت ملوانان و انتقال خشم و نیروی انقلابی آن‌ها از بازو به چرخ اشاره می‌کند.

18. EPILOUGE

19. narration

۲۰. همائی حداد عبدالنبی. رساله گفتار در فیلم مستند. استاد راهنما احمد ضابطی جهرمی. رشته سینما و تلویزیون مجتمع دانشگاهی هنر سال تحصیلی (۶۶ـ۱۳۶۵) صفحات (۴۴ و ۵۹ تا ۶۵).

۲۱. طرح چم کارگردانان: منوچهر طیاب. جلال مقدم (۱۳۱۱) تهیه‌کننده ابوالقاسم وفایی محصول: شرکت‌های عامل نفت ایران. فیلم‌برداران: احمد شیرازی، مازیار پرتو، هوشنگ بهارلو، نعمت حقیقی و جمشید بیوکی، موسیقی متن: مرتضی حنانه، تدوین گر: بوید پرکینز، صدابردار: محمود هنگوال، وارتان چاپاریان نویسنده گفتار متن: گرگوری لیما (۱۳۱۱).

22. Miero

23. detail close shot

24. Distortion

۲۵. محصول شرکت ملی نفت ایران. کارگردان و نویسنده فیلم‌نامه: کامران شیردل، نویسنده متن گفتار: خسرو حکیم‌رابط، فیلم‌برداران: رضا پاکزاد، کامران شیردل، فرهاد ثریا، جمشید فرهی، صدابردار: افلاطون ترکی تدوین: کامران شیردل. ۱۶ میلی‌متری، رنگی، ۲۲/۳۶ دقیقه (۶۸ـ۱۳۶۴)

۲۶. یک فیلم درخشان دیگر از کامران شیردل. مجله فیلم شماره ۸۹. اردیبهشت ۶۹ صفحه ۱۹

۲۷. همان‌جا

۲۸. همان‌جا

۲۹. محصصی، محمدسعید نگاهی به چهار فیلم مستند صنعتی شیردل. فصلنامه نقد سینما. شماره ۶ تابستان ۱۳۷۵ صفحه ۱۶۲.

۳۰. ماهنامه فیلم شماره ۹۱. تیر ۶۹. صفحه ۶۵

۳۱. محصول شرکت ملی نفت ایران. کارگردان و نویسنده فیلم‌نامه: کامران شیردل نگارش گفتار: معصومه عصام. منوچهر انور. فیلم‌برداران: رضا پاکزاد. کامران شیردل. فرهاد ثریا، موسیقی متن (منتخبی از آثار چکناواریان. تدوین: کامران شیردل، صدابردار: افلاطون ترکی. با استفاده از فیلم‌های نفت در قرن بیستم. نفت در اعماق زمین و «پروژه چم» (۶۵ ـ ۱۳۶۲)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی