سینمای مستند:
آوایی که عتیقه می‌شود؟

بررسی سینمای مستند ایران در سالهای ۱۳۶۴ ـ ۱۳۵۷

همایون امامی

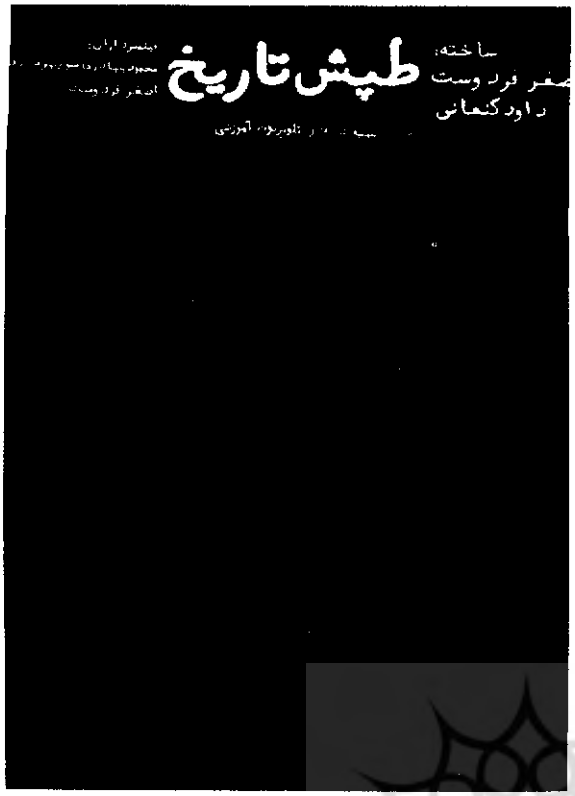
دربارهٔ سینمای مستند بعد از انقلاب نوشتن، با دریغ و تأسف همراه است؛ با حسرت و گاه با نومیدی. نگاهی هرچند سطحی به تولیدات دو دهه قبل، این توقع را به حق به دنبال خواهد داشت که مستندسازی در بعد از انقلاب، به دلیل داشتن پشتوانه فرهنگی و تکنیکی ای محکم و برخورداری ازتجاربی سودمند و گرانقدر، به لحاظ کمی و کیفی، رشد محسوسی داشته باشد. راست این است که گذشته از تلاشهایی خودجوش و خودانگیخته در فیلمسازان جوانی که آثار درخشان این سالها را عرضه داشته اند و صرف نظر از آثاری که مهر و امضای پیش کسوتان این رشته را بر پیشانی خود دارد و به صد خون دل هم ساخته شده اند، نمونه قابل ذکری نمی توان یافت. ارزیابی این بیلان در طی زمانی قریب به دو دهه، با تأسف و دریغ توأم خواهد شد. تعطیل و تقلیل واحدهای مستندسازی در نهادهایی که عاملان اصلی تهیه و تولید فیلم مستند بشمار می آیند ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، وزارت نفت، سیمای جمهوری اسلامی ایران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ در این کار، عامل مهمی شمرده می شود. عامل دیگر را باید در سیاستگذاری مسؤولان امر جست، تمرکز سرمایه و فعالیت در سینمای داستانی و بلند و بها ندادن به تولید فیلم مستند که زاییده شناختی سطحی و نادرست است، بی هیچ توجهی به عواقب زیانبار و نتایج این ارزیابی شتابزده، موقعیت را برای شکل گیری و گسترش همه جانبه عارضه ای فراهم می کند که امروزه با نام با مسمای «بحران در سینمای ایران» از آن یاد می شود.

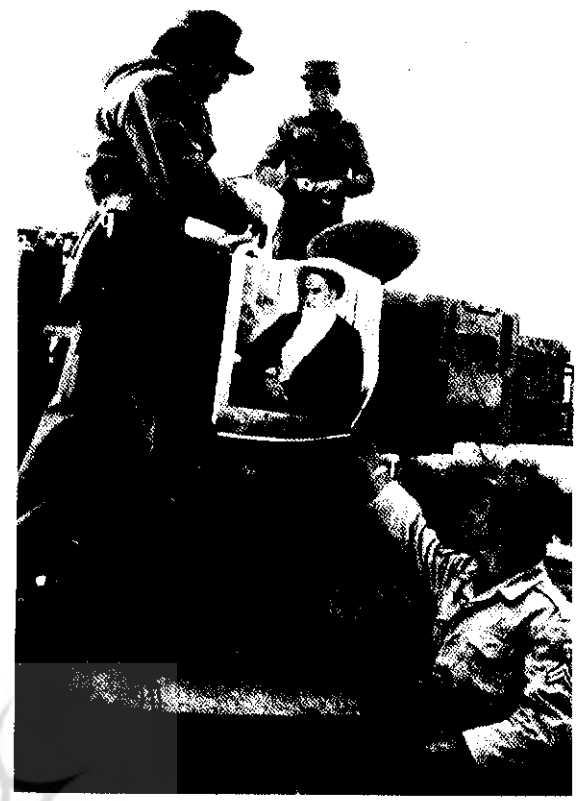
نمی توان در این مجال به بررسی و تحلیل سیاستهایی پرداخت که عملکرد بخشی از آن ـ و تنها بخشی از آن ـ منجر به حذف سینمای مستند می شود. ولی می توان به روشنی، دریافت که بدون تقویت و گسترش سینمای مستند و به موازات آن، فیلم کوتاه، نمی توان دل خوش داشت که این گونه سیاستهای فرهنگی، تحولی بنیادی را در مجموعه سینمای ملی ما فراهم آورد.

حضور موفق و چشمگیر سینمای ما در عرصه های جهانی، مؤید این نظر است که امکانات فکری فرهنگی و انسانی بالقوه و بالفعلی وجود دارند که در صورت پی ریزی سیاستهای درست و مدبرانه؛ سیاستهایی که واقعاً به تحول بنیادی بیندیشند و تنها درخشیدن در فراسوی مرزها را در نظر نداشته باشند، قادرند بی هیچ تردیدی، سینمای نوپای ما را به سمت تعالی پیش برند. مضاف بر آنکه علی رغم کسب جوایز چنین و چنان در صورت وجود عامل بیماری می توان نابودی تمام دستاوردها و توان هنری و صنعتی را در تولید فیلم، تقدیری گریزناپذیر پنداشت و بدین ترتیب، فرجام تلاشهای راستینی که امکان بالقوهٔ ترقی و تعالی سینمای ما را در خود دارد، با شکست مواجه دید. تشتت و فقدان برنامه ریزی تعدادی را وامی دارد تا مطلوب خویش را در فراسوی مرزها بجویند. منوچهر طیاب به اطریش می رود و گاه گاهی با سفارشی برای ساخت فیلمی مستند، آن هم به سفارش کشورهای اروپایی به ایران می آید و باز، تا سفارشی دیگر، چمدانش را می بندد. این در شرایطی است که علی رغم فضای مناسب در عرصهٔ ساخت و تولید فیلمهایی نظیر: ایران سرزمین ادیان، آستان قدس، اربعین و یا ضامن آهو هنوز پس از گذشت نزدیک به دو دهه از پیروزی انقلاب اسلامی، این آثاریکه باقی می مانند. سراغ فعالیتهای کیمیاوی را هم باید از فرانسه بگیریم و این در حالی است که هنوز مستندسازان قدیمی با گرانجانی، شرایط نامساعد کاری را به امید آینده ای بهتر، تحمل کرده و علی رغم موانع و مشکلات عدیده، سعی می کنند با انجام کارهای کوتاه و بعضاً فاقد اهمیت، خود را همچنان در فرم نگاهدارند.[۱]

امکانات مستندسازی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در چنین شرایطی به حداقل، کاهش می یابد. واحد فیلم سازی وزارت نفت که همواره از قدیمی ترین مراکز تولید فیلم مستند در ایران بوده است و جایگاه ویژه ای دارد، با ابراز تمایل به اجرای پروژه های بلند، اکشن و پرزرق و برق تجاری ـ جنگ نفتکشها ـ یا ساخت سریالهای داستانی (روزگار وصل) امیدهای بیشتری را به نومیدی بدل می کند. سیمای جمهوری اسلامی که خوشبختانه هنوز در زمینه مستندسازی فعال است، به دلیل تمرکز روی طرحهای داستانی؛ به انگیزهٔ تقابل با تهاجم فرهنگی و تأکید بر کمیت برنامه های مستند ـ بیشتر با ساخت مستندهای گزارشی و خبری ـ و نه کیفیت آنها قادر به پاسخ گویی به نیازهای فرهنگی جامعه در این زمینه نیست. مضاف بر آنکه این رسانه در راستای فعالیتهای فرهنگی، رسالتی را به عنوان تحکیم و گسترش مستندسازی برای خود نمی شناسد و چنین است که از خرید یا حتی پخش مستندهای مهم و موفقی که در خارج از سازمان تولید شده اند، سرباز زده، کمکهای خود را در این زمینه، دریغ می دارد.[۲]

با تمام این اوصاف، هنوز در سیمای جمهوری اسلامی، مستندهای خوبی ساخته می شود؛ پدیده ای که نمی توان آن را نادیده گرفت و همین، جای امیدواری است. امید به حضور





لیلة القدر، ساختهٔ محمدعلی نجفی

برنامه ریزی های دقیق و پذیرش این مطلب که این رسانه در زمینهٔ گسترش مناسبات فرهنگی و ارتقاء آن در سطح جامعه، به ناگزیر در زمینه حمایت از مستندسازی در خارج از سازمان نیز مسؤولیت داشته و نقش خطیر و غیرقابل انکاری در این مورد دارد.

در پایان این بخش، مایلم از تلاشهای ارزنده، صمیمی و پربار کسانی صحبت کنم که در شرایطی چنین نامساعد، بازنایستاده و با آثار خود، همواره، حرمت نام مستند را پاس داشته اند؛ فیلمسازانی که شور امید را در دلهای علاقه مندان شعله ور کرده، چشم انداز زیبایی از ترقی و تعالی سینمای ایران را برابر دیدگان ما می گشایند. فیلمسازانی چون ابراهیم مختاری، محمدرضا مقدسیان، فرهاد مهرانفر ـ احمد ضابطی جهرمی ـ پیروز کلانتری، محمد تهامی نژاد، فرهاد ورهرام که نسل دوم مستندسازان ایران را تشکیل داده و حضور ـ توانمند خود را در کنار شیردل، سینایی، کیمیاوی، طیاب، اصلانی، درم بخش و تقوایی اعلام کرده اند. با جرأت می توان گفت که اگر با پایمردی مستندسازان نسل اوّل، سینمای مستند ایران خوش بالید و به ذخیره گرانبهایی از هنر و تجربه و فرهنگ تبدیل شد، به همت این مستندسازان جوان و در شرایطی کاملاً متفاوت ـ تا بدان حد که می رفت، دیگر نه از تاك، نشان ماند و نه از تاك نشان ـ و در هجوم درك وهن آلود مستند و مستندسازی به مثابه بی فایده ترین نوع فیلمسازی، مستند، تاب آورد و همچنان ماند؛ تکیه زده بر دستاوردهای غرورآفرین گذشته و حال، ولی تنها ... بشود که همچنان ببالد، لیک نه، تنها و در سنگلاخ.

در جریان انقلاب، دوربینهای زیادی در دستها قرار گرفت و از جنب و جوش و مبارزات خیابانی مردم، فیلم برداری کرد. از شبهای حکومت نظامی، از فاجعهٔ جمعهٔ خونین، از رفتن شاه و از پیروزی انقلاب. بخشی از این فیلمها، امکان عرضه پیدا نکرد و پس از مونتاژ در گنجهٔ خاطرات سازنده اش، بایگانی شد. تعدادی دیگر که در قطعهای حرفه ای و نیمه حرفه ای ساخته شده بودند، پس از گذراندن مراحل تولید، آماده نمایش شده، تا مدتها و به مناسبتهای مختلف از تلویزیون پخش می شدند. این فیلمها در قطعهای مختلف بوده و اسامی تعدادی از آنها، بدین قرار است:

برای آزادی، ساختهٔ حسین ترابی، ۳۵ م.م، رنگی، ۱۱۱ دقیقه.

طپش تاریخ، ساختهٔ اصغر فردوست و داود کنعانی ـ ۱۶ م.م، رنگی

سقوط ۵۷، ساختهٔ باربد طاهری، ۳۵ م.م، رنگی، ۹۰ دقیقه.

لیلة القدر، ساخته محمدعلی نجفی، ۱۶ م.م، رنگی.

حماسهٔ قرآن، فرامرز باصری ـ اداره کل تولید فیلم و عکس وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سند زنده، تهیه کننده و کارگردان: اصغر بیچاره.

حادثهٔ دانشگاه، ساختهٔ پرویز نبوی، شرکت داده شده در جشنواره لایپزیک ۱۹۷۹.

نکتهٔ مهم در مورد این مقطع از سینمای مستند، این است که در تمامی این فیلمها، ساخت گزارشی، ساختی غالب بشمار آمده

و غالباً فاقد فرمی پرورده و منسجم هستند. آنچه به عنوان ویژگی تعداد زیادی از این فیلمها قابل طرح است، ساخت آشفته و پرتشتت، نگاه شعاری قوی و همپای آن، جنبه خبری است.

به موازات ساخت فیلمهای مستند در مورد انقلاب، فعالیتهای دیگری نیز در زمینهٔ مستندسازی در این سال داریم که آثار درخشان این مقطع را تشکیل می دهند. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در این عرصه، فعال ترین است. با آثاری چون «هنگ نوجوانان»، ساخته حسن آقا کریمی، «شیشه» ساخته محمدرضا اصلانی که بیشتر به سال ۵۷ تعلق دارد و «کارنامه»، ساختهٔ ابراهیم وحیدزاده که در سالهای ۵۷ و ۵۸، ساخته و به نمایش گذاشته می شود.

حمید سهیلی در «سیما»، مجموعه دوقسمتی «سرزمین ما» را می سازد؛ قدمهای اولیه ای برای ساخت مجموعه های بلند «معماری ایران»، «نقاشی در ایران»، «سیمرغ» و «خط» که سالها بعد ساخته می شود. در بخش اوّل «سرزمین ما»: دیداری از کارگاه «ساز سازی» به سازسازی و نوع چوب مصرفی پرداخته شده است. یکی از استادان کارگاه در مورد تاریخ تأسیس کارگاه و جزئیات فنی حرفهٔ خود، توضیحاتی می دهد. در بخش دوم، از یک کارگاه سفال و سرامیک و هنر سفالگری و مراحل مختلف کار، صحبت به میان می آید.

«قروه» مستند دیگری است که در این سال، توسط منوچهر مشیری ساخته می شود.

شور و شوق روزهای انقلاب در بازنمایی فقر و محرومیت در این فیلم به خوبی دیده می شود ـ این تأثیر در آن مقطع تعدادی از مستندسازان و دوربین به دستان را وامی داشت تا به نمایش فقر و محرومیت بپردازند. این فیلم در مورد شرایط نابسامان اقتصادی و فرهنگی حاکم بر یکی از شهرهای کردنشین ایران است. حضور جهادگران در این فیلم به مثابه امیدهایی که کمر همت به امحاء فقر و تنگدستی بسته اند، مطرح می شود. مشیری که این فیلم را برای گروه تلویزیونی «شاهد» می سازد، از فارغ التحصیلان دانشکده صدا و سیماست و قبلاً فیلم برداری چند اثر مستند ـ از جمله فیلم برداری «تپش تاریخ» به همراهی محمود بهادری ـ را به عهده داشته است.

یکی از آثار درخشان این سال را ابراهیم مختاری می سازد: «خاویار». موضوع این فیلم مستند داستانی را بازسازی روابط شیلات و صیادان گمیش تپه تشکیل می دهد. مختاری با گزینش داستانی ساده در موجزترین شکل خود، موفق می شود ساختار نمایشی مستند خویش را بنا نهد. هرچند فیلم به کار و تلاش سخت زنان و مردان همدوش هم در پای دار قالی، تنگدستی و پیری صیادان و خانواده هایشان با تلخی کمرنگی می پردازد، لیک از زیبایی شاعرانه ای برخوردار است ـ ویژگی عمدهٔ سبک فلاهرتی خصوصاً در «داستان لوئیزیانا» ـ مفاهیم و عواطف به گونه ای کاملاً غیرمستقیم، به کمک مونتاژی روان، حرکات دوربین و فضاسازی ای تأثیرگذار، در ذهن و جان بیننده شکل گرفته و در مجموع، اثری به وجود می آورند با ساختاری متناسب و محکم. استفادهٔ بجای مختاری از موسیقی بومی ـ چه به عنوان تمهیدی در فضاسازی و چه به عنوان عامل موسیقایی فیلم ـ بر زیبایی و استحکام فیلم می افزاید. مختاری از کاربرد خلاقهٔ صدا، چه در هیأتی حقیقی ـ صدای همزمان ـ و چه در شکل تفسیری آن، بی بهره نمی ماند. به یاد بیاوریم، نمادهای مربوط به کار زنان قالی باف در خانه که به طور موازی با صید مردان روی دریا، مونتاژ شده. در نمایی خارجی از حیاط و اطاقها که در شب فیلم برداری شده، تداوم صدای کار قالی بافی حاکی از کار شبانه روزی و تلاش مستمری در تأمین زندگی است. بدون اغراق، «خاویار» و به دنبال آن «زعفران» که در سالها بعد، توسط مختاری ساخته می شود، یاد و خاطره مطبوعی از سینمای مستند ایران را در خاطر زنده می کند.

«کشاورزی در دامغان»، ساختهٔ منوچهر مشیری، مستندی است در بیان مشکلات و شرایط حاکم بر کشاورزی دامغان که در آن به نمایش محرومیتهای فرهنگی ـ اقتصادی ناشی از مناسبات خان خانی پرداخته می شود. غلامحسین طاهری دوست، در این سال، مستند «با بچه ها تا بازی» را می سازد. طاهری دوست، در این فیلم نیز نگاه مردم شناسانه خود را به مراسم دعای تمنای باران، معطوف می سازد. نبود باران در ایران، مورد بررسی واقع شده و مراسم مخصوص برای بارش باران که توسط بچه های اصفهان، خراسان و سنندج اجرا می شود، به نمایش گذارده می شود. کیانوش عیاری نیز مستندی می سازد در مورد زلزله طبس که «بر مفرش خاك، خفتگان می بینم» نام دارد. عیاری در این سالها از فیلمسازان جوانی است که حضور موفق او را در جشنواره های «سینمای آزاد» و در عرصه کارگردانی فیلم هشت میلی متری دیده بودیم.

حسن تهرانی که به نسل اوّل مستندسازان ایران تعلق دارد و از او فیلم «ببرازنامه» را دیده ایم، در این سال «المپیک بچه ها» را برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان می سازد. فیلم که

به صورت مستند داستانی ساخته شده، به نمایش بازتاب مفهوم «المپیک» در دنیای ساده و صمیمی بچه ها می پردازد.

امیر نادری «جستجو ۱» را در سال ۱۳۵۹ می سازد. نادری در این فیلم به گمشدگان «جمعه سیاه» می پردازد و به تصویر انتظار تلخ خانواده هایشان. فیلم به طریق سیاه و سفید ساخته شده و سرشار است از مصاحبه های طولانی و گاه ملال آور؛ چراکه برخی موارد، عیناً تکرار می شوند. نادری با کاربست «سکوت» و مونتاژ در ساخت و القاء مفاهیم مورد نظرش به ایجازی در بیان می رسد که متأسفانه در طول کار تداوم نمی یابد.

«با خاك ... تا خاك» ساخته منوچهر مشیری از مستندهایی است که بازتاب اجتماعی گسترده و بی سابقه ای را در سطح جامعه به دنبال دارد. فیلم، روابط، کار و سختی آن، عدم بهداشت، کارگران غیربومی، ساعات طولانی کار کودکان در کوره پزخانه را به بررسی می نشیند. در این فیلم، ساختار نمایشی بر پایه دوربین ثابت و بدون حرکت، مونتاژی روایی ـ به استثنای نماهای پایانی و عامل رنگ ـ رنگ آجری در تمام فصلهای مربوط به کار و کوره پزخانه، تنها رنگ صحنه است. ولی نماهای مربوط به وزارت کار، منزل لوکس و ... با رنگی طبیعی و شاد، نشان داده می شوند استوار است.

مهمترین واقعه ای که در سال ۵۹ به وقوع پیوسته و بر سینمای مستند به طور اخص و سینمای ایران به طور اعم، اثرات قابل توجهی می گذارد، جنگ تحمیلی است. در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹، دولت عراق رسماً تجاوز به خاك ایران را شروع می کند و از این به بعد، نوع جدیدی از فیلم مستند در ایران شکل می گیرد که تاکنون وجود نداشته است: سینمای مستند جنگی. تأثیر این رویداد به حدی است که تا هم اکنون، علی رغم گذشتن متجاوز از نیم دهه از پایان جنگ، هنوز در این زمینه، تولیدات گاه در خور اعتنایی عرضه می شود. اولین اثرات این رویداد اجتماعی ـ سیاسی در زمینه فیلمسازی، استقرار تشکیلاتی است که در حوزه مستندسازی به فعالیت وسیع دست می زند. این امر، در پی پاسخ گویی به دو نیاز مبرم روز شکل می گیرد: نخست فیلم مستند به مثابه عامل تهییج افکار عمومی، جهت حفظ حضور فعال مردم در جبهه و پشت جبهه و دیگر، بازتاب اخبار مربوط به جنگ و پیروزیهای به دست آمده در سطح جامعه.

شور و شوق و استقبال مردم از جبهه ها، خیلی زود، دوربینها را به کار می اندازد ـ چیزی شبیه شور و شوق مردم در روزهای انقلاب و تسخیر پادگانها ـ و طبیعی است که از این خیل مشتاق، تعداد معدودی، رمز کار را بدانند و اگر نه سینمای مستند، که لااقل، سینما را خوب بشناسند و چنین می شود که آثاری به وجود می آیند، یکسان و با یک نگرش: ثبت قهرمانیها، رشادتها، شبهای حمله و حضور معنویتی ناب در جبهه، همراه با شوق شهادت. این فیلمها که تا به آخر، آماتوری و غیرحرفه ای باقی می مانند، تنها به مثابه سندی تاریخی، اهمیت یافته که تنها در همان شرایط تاریخی، قادر به انتقال بار عاطفی خود هستند. شور و شوق آن روزها به قدری است که همه، بدون استثناء، فراموش می کنند، ثبت رویدادهای جنگ و رشادتهای غرورآفرین اگر بخواهد به اهداف خود، جامه عمل بپوشاند و نتایج قابل توجهی به دست آورد، لزوماً باید از ویژگیهای فنی خاصی برخوردار باشد؛ ویژگیهایی که شناخت آن به تجربه و آموزش نیاز دارد.

بخش غالب این آثار، فاقد ابتدایی ترین اصول سینمایی و درنتیجه، فاقد بهرهٔ ارتباطی به معنی عمیق آن هستند. مجلهٔ «فیلم» به عنوان تنها نشریهٔ سینمایی کشور، این خطر را که می رود قدرت تخریبی بیشتری یابد، گوشزد می کند:

«سینمای ایران تا آنجا که دیده ایم، تنها جنبه ای از جنگ را که در همان معدود فیلمهای درباره جنگ مدنظر داشته، حادثه سازی و هیجان پردازی کاذب، همراه با شعارهایی است که عموماً به طور سطحی مطرح می شوند. در واقع، جنگ بهانه ای شده است تا آنها تیر و ترکه ای در کنند و دو گروه را در کوه و کمر به جان هم بیندازند. فرقی نمی کند، اگر جنگ هم نبود، آنان همین کار را می کردند. اما نامها عوض می شد.»[۳]

به دنبال درك نیاز به استقرار تشکیلات سینمای جنگ، گروهی در تلویزیون به نام «گروه جنگ» رسماً افتتاح می شود. سپاه

پشت صحنهٔ با خاك ... تا خاك

پاسداران در اوایل سال ۱۳۶۰، گروه تلویزیونی «سپاه پاسداران انقلاب اسلامی» را تشکیل می دهد. در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، فعالیت در زمینه سینمای جنگ با فیلم مستند جنگی «فتح المبین» به کارگردانی رسول ملاقلی پور شروع شده، با ساخت مستندهای دیگری چون «صدای پای نور» از جواد شمقدری، ۱۳۶۱، «دوباره می خوانم» از محسن راستانی، ۱۳۶۲ و «بر فراز فاو» از محمدرضا اسلاملو، ۱۳۶۴، ادامه می یابد. گروه چهل شاهد که متشکل از نیروهای واحد بسیج سپاه پاسداران انقلاب اسلامی است، برای اولین بار با عشقی وافر، دوربینهای هشت میلیمتری خود را به سوی جبهه ها، نشانه می روند. مؤسسهٔ امور سینمایی و تلویزیونی بنیاد مستضعفان، دایرهٔ فیلم و تئاتر سازمان عقیدتی ارتش جمهوری اسلامی ایران، گروه تلویزیونی شاهد، معاونت فرهنگی ستاد آزادگان، از این قبیل نهادها هستند که به موازات تولید فیلمهای مستند جنگی و ویدیویی، تولید فیلم سینمایی را نیز در دستور کار خود قرار می دهند.

در نوروز ۱۳۶۵، نخستین برنامهٔ مجموعه «روایت فتح» از سوی واحد تلویزیونی جهاد سازندگی، پخش می شود و به تدریج، با پخش برنامه های دیگر «روایت فتح»، این مجموعه به عنوان موفق ترین مستندهای جنگی که در طی این سالها ساخته شده، شناخته می شود. بر پایه همین موفقیت است که در فروردین ۱۳۷۳، مؤسسه ای به نام مؤسسهٔ فرهنگی «روایت فتح» تأسیس می شود. سیدمرتضی آوینی که همواره نامش با نام «روایت فتح» در هم آمیخته است، همزمان با شروع جنگ به جبهه ها می رود و مجموعهٔ مستند «حقیقت» را برای پخش از شبکهٔ اول سیما می سازد و به دنبال آن، ساخت مجموعهٔ «روایت فتح» را در دست می گیرد. یکی از ویژگیهای این مجموعه دوری از ساختی شعارگونه و تهیجی و جنجال برانگیز است. به آرامی و با حزن خاصی که صدای گرم آوینی آن را صدچندان می کند، غریبانه به روایت روزهای سخت جنگ؛ روزهای ایثار، عشق و تنهایی می پردازد. روایت صادقانه این روزها خیلی زود، در دل هر ایرانی جا باز می کند. آوینی در ساخت این مجموعه از مونتاژی روایی و آرام، سود می جوید؛ مونتاژی که در لحظات بحرانی با ریتمی پرشتاب، هیجان و اضطراب آن لحظهٔ به خصوص را به بهترین وجه، منتقل می کند.

آنچه انرژی عاطفی فوق العاده ای را در طول اثر آزاد می کند، نحوه نگاه آوینی به جنگ است. در اینجا با بوق و کرنا و طمطراق و رجز و قهرمان پروری از جنگ یاد نمی شود. بل با نگاه و پرداختی تراژیک از ایثاری سخن می رود که صرفاً از اعتقاد و ایمان سلحشوران جبهه ها، زاییده می شود؛ از خودگذشتگی ای که با فداکردن کالبد خاکی، امکان دستیابی به قلل رفیع تری را میسر می کند. این رفعت با نگاهی اندوهبار، تصویر می شود؛ نگاهی مبتنی بر مرثیه و مرثیه سرایی، تعزیت و تعزیه خوانی. استفادهٔ بجا از عامل صدا، همراه با کاربرد درست و حساب شده ریتم در مونتاژی نرم و روان، مرثیهٔ از دست دادن آن ایمانهای متبلور را از اندوه خاصی آکنده می سازد؛ اندوهی که راستین است و صمیمی. پس بر دل می نشیند.

«خنجر و شقایق» با چشمداشتی به «روایت فتح». یکی دیگر از مستندهای جنگی است که سالها بعد، در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ساخته می شود. این فیلم با دیدی عاطفی و صمیمی به جنگ در بوسنی، خرابیها، شعله های آتش و دود، شهادت، آرمانخواهی و مظلومیت می پردازد. گوینده فیلم، شهید

آوینی است که با لحن محزون خود، این حماسه را روایت می کند؛ حماسه مقاومت در برابر تجاوز.

کامران شیردل که وجه بارز سینمای مستند اجتماعی اش، شناسایی و نمایش آسیبها و نابهنجاریهای اجتماعی و افشای عوامل آن است، در زمستان ۱۳۵۹، موفق می شود که مجدداً کار روی دو فیلم نیمه تمامش «قلعه» و «تهران پایتخت ایران است» را به پایان برد. در عنوانبندی فیلم «قلعه»، توضیحی می آید که شروع فیلم را به سفارش سازمان زنان در سال ۱۳۴۵ اعلام کرده است و اینکه به دنبال توقیف فیلم «تهران پایتخت ایران است»، این فیلم نیز به توقیف دچار می شود که سرانجام، پس از دوازده سال در زمستان سال ۱۳۵۹ بنا به دعوت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، کار مونتاژ آن پایان می یابد و فیلم، آماده نمایش می شود. شیردل با استفاده از عکسهای کاوه گلستان[۴] از روسپیهای منطقهٔ بدنام تهران به جبران کمبودهای تصویری فیلم می پردازد. تصاویر گلستان که درتلفیقی هوشمندانه با تصاویر زنده فیلم قرار دارند، به کمک باند صدای فیلم که حاصل گفت و گو و مصاحبه با روسپیهاست، آن چنان تکان دهنده و تأثیرگذار، خود را می نمایاند که «قلعه» را به یکی از ماندگارترین مستندهای اجتماعی ایران تبدیل می کند. در بخشی از فیلم، روی تصویر کودکی خردسال می شنویم:

«من دوازده سالمه. بعد یه خواهر دارم و یه برادر کوچولو. خواهرم از من بزرگتره. بعداً یه مادر بدبختی دارم. شما یه کاری برای ما بکنین. مادرم گفت از اینجا نجات پیدا می کنیم. مادرم اینجا... ما یه زندگی داریم تو جمشیده. برادرم. مادرم، خودمون، همه مون. برادرم از من هم کوچکتره. خواهرم چهارده سالشه. شما می تونین یه کاری برای ما بکنین؟ ما از اینجا، تو این جمشید نجات بگیریم، بریم راحت بشیم. زنهای بدین، مردهای بدین، متلک می گن. ما دخترای نجیبیم. دیگه نمی تونیم، همه اش یه حرفهای بدی می زنن به ماها.»

آنچه بر تأثیر تصاویر می افزاید، لحن غمبار و تلخ روسپیانی است که مورد مصاحبه قرار می گیرند. موسیقی آوازی خاصی که یکی از روسپیان می خواند، بر تلخی و گیرایی فیلم می افزاید. شیردل در بخشی از فیلمش با کار بست گفتار کنترپوتن- شبیه گفتاری که سالها قبل در فیلم پرآوازه «خانه سیاه است» فروغ فرخزاد شنیدیم- در قالب طنزی تلخ و گزنده از وضع غیرانسانی آنان، شکایت می کند: خدایا ترا شکر می گویم که مرا آفریدی. این گفتار روی تصویر کلاس درسی که به منظور بهسازی و تربیت روسپیان تشکیل شده، در لابه لای صحبتهای آنان پخش می شود.

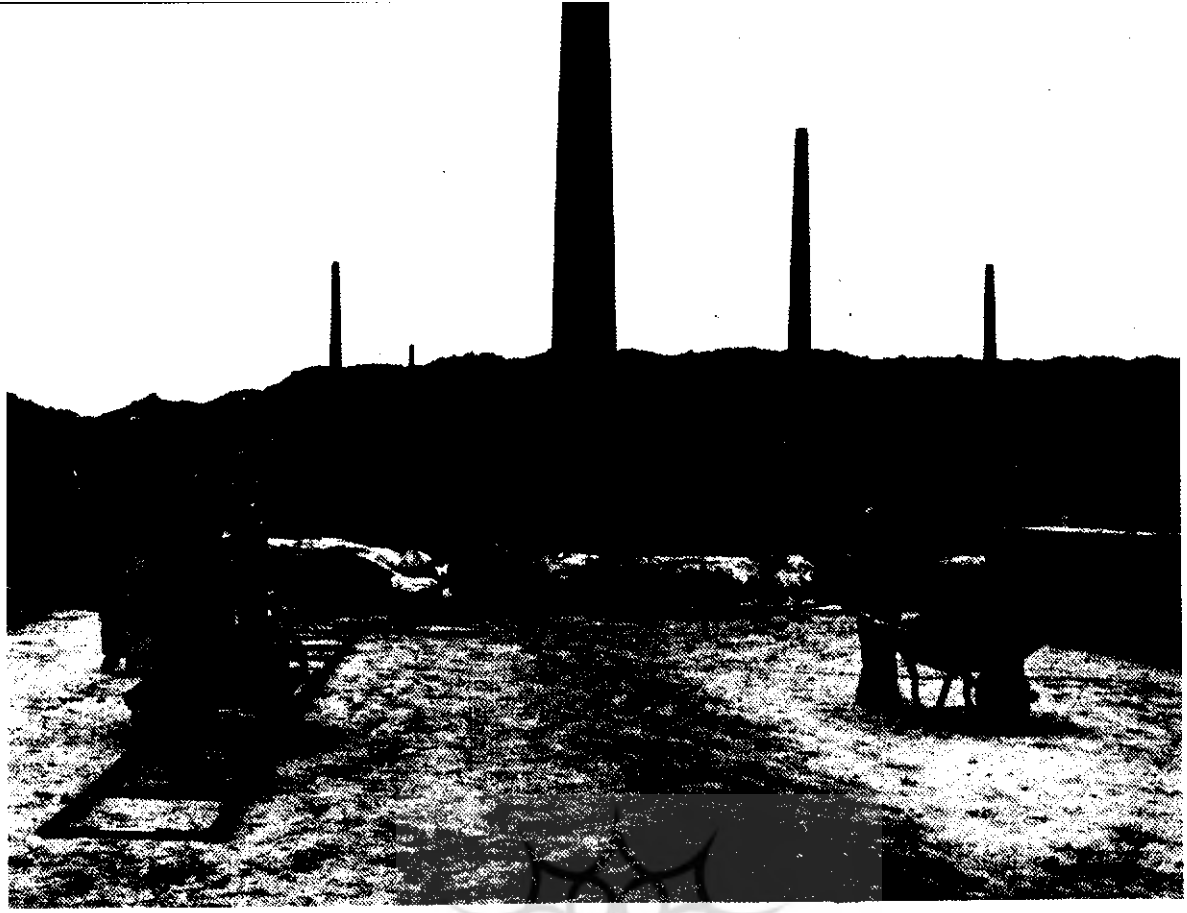
فیلم در سال ۱۳۶۰ در اولین نمایش خود در جشنواره «میلاد» با تقدیر داوران روبه رو می شود: «به خاطر صراحت و جسارت در بیان دردهای اجتماعی با همه تلخی آن به هنگامی که بیان هر سخن ممنوع بوده است.»

«قلعه» همراه با «ندامتگاه» و «تهران پایتخت ایران است» تحت عنوان تریلوژی اسارت در همین سال در جشنواره های لایپزیک، کراکو (لهستان)، کلکته و فلورانس شرکت کرده. دیپلم افتخار مجمع منتقدین بین المللی سینمایی جشنواره کراکو (لهستان) را به دست می آورد.

«ابراهیم مختاری در این سال- ۱۳۵۹- «نان بلوچی» را می سازد. مختاری در این فیلم به بررسی زندگی آبادی «گلمورتی» از دهستان «درگان» واقع در شرق بلوچستان و طرح فقر وحشتناک حاکم بر زندگی ابتدایی این مردم، نحوهٔ معیشت آنها، خورد و خوراکشان و بیماری ناشی از سوء تغذیه شان می پردازد. مختاری در این فیلم نیز مانند «خاویار» از صدای اصلی[۵] که با گویشی محلی ادا می شود، سود می جوید و بدین طریق، علاوه بر فضاسازی، بار استنادی فیلم را نیز افزایش می دهد. مونتاژ فیلم به گونه ای روایی است و تنها در فصل پایانی با مونتاژ موازی و متضاد تصاویر کار و فعالیت کشاورزان و تصویر مالک که در خانهٔ رعیت خود در حال کشیدن تریاک است، بیننده را به یک قیاس می کشاند. نمای پایانی فیلم، نمای نگاه متنفر و منتظر زن کشاورز است. نام مختاری را باید به خاطر سپرد.

به سال ۱۳۶۰ می رسیم؛ به سالی که هنوز شور و غلیان روزهای انقلاب فروکش نکرده است و مستندسازان، آثار خاص این دوره را پدید می آورند. محمدرضا اصلانی، در این سال «کودک و استثمار» را در سه بخش «کار»، «شرایط» و «فرهنگ» برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان می سازد؛ فیلمی واقعی و تکان دهنده. تأثیرگذار و راستین. همان طور که از نام فیلم پیداست، کار کودکان و بررسی شیوه های سخت آن همراه با نحوهٔ استثمار آنان، دست مایه اصلانی در ساخت این فیلم قرار می گیرد. فیلم از تلویزیون پخش نشده و تنها در چند جشنواره خارجی- فستیوال فیلم بیل بائو ۱۹۸۱ اسپانیا و فستیوال فیلم کودکان و نوجوانان در لوزان سوییس ۱۹۸۲- شرکت می کند. علی رغم عدم طرح وسیع فیلم در جامعه، مجله فیلم در این مورد می نویسد:

«جسارت زیادی لازم نیست که به «کودک و استثمار» عنوان



پشت صحنهٔ کوره پزخانه، ساختهٔ محمدرضا مقدسیان

بهترین فیلم مستند پس از انقلاب را بدهیم. اصلانی به کلی از آن حال و هوای «شطرنج باد» و «سمک عیار» بیرون آمده، دوربینش را موشکافانه به عمق زوایای زندگی کودکان رنجدیده دوانده است. حاصل کارش، چنان تکان دهنده و آگاه کننده است که حتی برای کسانی که با زندگی آنان آشنا هستند، تازگی دارد.»[۶]

آنچه یکی از ویژگیهای ساختاری فیلم را تشکیل می دهد، حرکت دوربین است. تا جایی که به جرأت می توان گفت، یک نمای ساکن در طول فیلم دیده نمی شود. اصلانی، موفق می شود در تقویت و تشدید ریتم بیرونی فیلم خود از عامل درونی حرکت دوربین به نحو شایسته ای استفاده کرده، فضای پرتحرک کارگاهها را به خوبی تصویر کند.

گفتار ساده و بی پیرایه، یکی دیگر از نقاط قوت فیلم محسوب می شود؛ گفتاری ساده، مستقیم و صریح، بی آنکه با پرگویی بر فیلم سنگینی کرده، انرژی تصویر را هدر دهد:

«استثمار، یعنی بهره کشی انسان از انسان. استعمار، یعنی بهره کشی سرمایه داران امپریالیست از مردم عقب نگهداشته شده. در کشورهای عقب نگهداشته شده، استثمار با استعمار درآمیخته است و استثمارگران به عنوان پایگاه داخلی امپریالیسم، زمینه را برای تاراج منابع ملی مهیا می کنند. در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست قدرتهای امپریالیست شکل می گیرند. با ظهور این قدرتها، تقسیم جهان به مناطق نفوذ تازه آغاز می شود. هدف این جهانخواری، کسب منافع انحصاری، معاملات سودآور و در اختیار گرفتن بازار محلی سرزمینها بود. هدف امپریالیزم، غارت منابع و استفاده از نیروی کار ارزان مردم سرزمینها بود.»

در ارتباط با فیلم «کودک و استثمار» و در یک مجموعه، دو فیلم دیگر نیز ساخته می شود؛ یکی «قالی» که آن را اصلانی در سال ۶۱ می سازد و دیگری «کوره پزخانه» که توسط محمدرضا مقدسیان و در سال ۶۰، ساخته می شود. اصلانی در «قالی» به کار کودکان در کارگاههای قالی بافی می پردازد. فیلم را ندیده ام.

«کوره پزخانه» به طور همزمان و در وقفه های ناگزیر فیلم برداری «کودک و استثمار» فیلم برداری می شود؛ به شکلی ضربتی. با دیدن فیلم، به روشنی می توان دریافت که فیلم برداری آن با چه مشکلات و ممنوعیتهایی روبه رو بوده است؛ ممنوعیتهایی که در هر مقطع تاریخی، ساخت این گونه فیلمها با آن روبه روست.

گفتار فیلم از ترکیبی دوگانه برخوردار است: نخست، گفتاری که شامل مصاحبه و گفت و گو با کودکان کارگر است. این باند صدا به صورت همزمان و یا صدای خارج از تصویر ـ غیرهمزمان ـ فیلم را همراهی می کند و اطلاعاتی چون: ساعات کار، دستمزد، وضعیت خانوادگی کودک، نحوه تغذیه و زندگی را به دست می دهد. آنچه بر تأثیر این گفتار می افزاید، تعدد و تنوع لهجه هاست. کودکان مختلف با لهجه های متفاوت آذری، ترکمنی و خراسانی و... از زندگی و کار پررنج خود سخن می گویند. لحن معصومانه و لهجهٔ آنان، تأثیر همدلی فیلم را صدچندان می کند.

کوره پزخانه

گفتار دیگری که در فیلم شنیده می شود، گفتاری نوشتاری است که توسط گوینده ـ احمد رسول زاده ـ روی فیلم قرائت می شود و اطلاعاتی تکمیلی به دست می دهد. مقدسیان در این فیلم از «حرکت دوربین» استفاده ای ساختاری نکرده، تنها از آن در جهتی مونتاژی ـ مونتاژ در نما ـ به منظور نمایش یکدست و پیوستهٔ روند تولید آجر سود می جوید. ناگفته نماند که در مونتاژ نهایی، از ترکیب نماهای متحرک، ریتمی تند به وجود می آید که با کار و تلاش شبانه روزی کارگران خردسال همخوانی دارد. ابراهیم مختاری که تدوین مجموعه «کودک و استثمار» و این فیلم را بر عهده داشته، به خوبی توانسته است که سبک و ریتم مونتاژی یکدستی را در تمامی این فیلمها، دنبال کند. از نماهای دیدنی و تأثیرگذار فیلم، می توان به نماهایی اشاره کرد که در پای کوره می گذرد: آتش با صدای مهیبی همه چیز را تحت الشعاع خود قرار داده است. شعله های سرکش آتش، به خاطر وجود سنگ گچ درون کوره، حالتی انفجاری دارد. در چنین شرایط سوزان و طاقت فرسایی، کارگری پای کوره کار می کند. یا در نماهای دیگری در کوره را برداشته و دوربین با زوم کُند خود، بیننده را به درون شعله های سوزان آتش، هدایت می کند.

آنچه را که می توان به عنوان کاستی فیلم مورد اشاره قرار داد، جای خالی صاحبان کوره هاست. حضور آنها در فیلم و حرفهایشان، علاوه بر افزایش بار استنادی فیلم، می توانست به نماها و فصل های فیلم «کنتراست» ویژه ای بخشد که در تشدید بار عاطفی فیلم، تأثیر چشمگیری داشته باشد ـ یکی از امتیازهای فیلم «با خاک... تا خاک»، ساخته منوچهر مشیری، که نه در این مجموعه، ولی در همین دوره ساخته می شود ـ ویژگی دیگر فیلم، کاربست هنری صداست. مقدسیان با استفاده از صدای اکسپرسیونیستی در این صحنه ها ـ با تغییر حجم و کیفیت طنین صدا در خلق و تفسیر بسیاری از مفاهیم فیلم، می توان به نتایج شگرفی رسید ـ و هماهنگ با ضرباهنگ تند مونتاژ و حرکات کودکان در حین کار، فضای حسی فیلم خود را به نحو مطلوبی، گسترش می دهد؛ صداهایی از قبیل صدای تند تنفس، صدای هن و هون کارگران در حین کار و صدای مرگبار آتش که روی آن از این طریق، تأکید می شود.

نکتهٔ دیگری که به گونه ای شاخص و ساختاری در مورد فیلمهای این مجموعه دیده می شود، کاربرد رنگ است. رنگهایی که به جز صحنه های کوره و آتش و کار و بیشتر صحنه هایی که به زندگی و نحوهٔ مسکن کارگران می پردازد، از سردی خاصی برخوردارند؛ سردی و چرکی خاصی که در تقابل با رنگهای گرم و تند لحظات کار و کوره، عامل مؤثری در انتقال حس و درک زندگی فلاکت بار این کودکان است. رنگهای آبی و سبزآبی ـ سایان ـ به گونه ای دستکاری شده، در مرحله اتالوناژ و تصحیح رنگ، همواره در تمام فیلمهای این مجموعه، کاربردی دراماتیک و موفق می یابند.

فیلم «کوره پزخانه» در سال ۱۹۸۱ در جشنواره های مختلفی از جمله جشنواره «تسالونیکی» یونان و فستیوال فیلم «مسکو» شرکت کرده، در این میان، موفق می شود جایزه بهترین فیلم مستند کوتاه را از جشنواره فیلم «مسکو» به دست آورد. شاید سینمای مستند ایران، تنها در این برهه از تاریخ کشور، می توانست صاحب چنین مجموعه ارزشمندی بشود؛ مجموعه ای که تاریخ مصرف نداشته و در هر زمانی، می تواند بر یکی از وحشیانه ترین روشهای بهره کشی، دلالت کند.

«۱۹۳۶»، فیلم مستند دیگری است که در این سال، توسط حسن قلی زاده و محمد بزرگ نیا، تحت تأثیر شرایط اجتماعی جامعه ای که هنوز شور و هیجان روزهای انقلاب را در خود حفظ کرده، ساخته می شود. فیلم تلاشهای کارگری را تصویر می کند که نامزد انتخابات نخستین دوره مجلس شورای اسلامی است.

تلاش او در کنار مشکلات زندگی، بیماری فرزند و غرولند همسر و خانواده‌اش، ادامه می یابد. پس از شمارش آراء، معلوم می شود که او فقط ۱۹۳۶ رأی آورده است و راهی به مجلس نخواهد برد. اما وی در مراسم افتتاح مجلس شرکت جسته، در میان تماشاگران می ایستد. فیلم را ندیده ام. ولی بیشتر مرا به یاد مستند بیواسطه ای از سینمای آمریکا می اندازد که در سال ۱۹۶۰، تحت عنوان «انتخابات» توسط «رابرت درو» و دربارهٔ مبارزه انتخاباتی سناتوران آمریکایی، جان کندی و هیوبرت هامفری برای مقام ریاست جمهوری ساخته شد. فیلم، خیلی زود به آرشیو سپرده می شود.

بازار داغ مستندهای جنگی سال ۱۳۶۰ را عرصه رقابتهای فشرده تری می کند. جواد شمقدری، «صدای پای نور» را برای مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی و سازمان تبلیغات اسلامی می سازد. در جریان این فیلم که تم اصلی آن برتری ایمان رزمندگان اسلام بر تجهیزات جنگی نیروهای عراقی است، دو تن از فیلمبرداران و کمک کارگردان، زخمی می شوند. محمود بهادری، «نبرد حق» و مهدی مدنی، «مظفر عکاس» را می سازد و «پنج روز مقاومت در آبادان»، «انهدام اسکله البکر» در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به طور گروهی ساخته می شود. امیر قویدل، فیلمسازی که او را در عرصه سینمای داستانی و بلند می شناسیم، در این سال، یک مستند بلند سینمایی می سازد؛ فیلمی که «خونبارش» نام داشته و به دلیل داشتن خط داستانی و بلند آن در سینماها اکران می شود. قویدل در این فیلم، ماجرای فرار سه سرباز گارد شاه را در روز هفده شهریور ۱۳۵۷ پی می گیرد. آنها از پادگان قصر گریخته، و به مردم انقلابی می پیوندند. آنچه جنبه استنادی این مستند بازسازی شده را بیشتر می کند، حضور افراد واقعی در آن است. بدین ترتیب، قاسم دهقان سنگستانی و علی غفور سبزواری ـ دو تن از سه سرباز فراری، به همراه خانواده هایشان به بازی نقشهای واقعی خود می پردازند. قویدل، نقش سرباز شهید این ماجرا را که محمدمهدی مخلص نام دارد، به عباس اسدی می سپارد. نام فیلم در رده فیلمهای داستانی، ثبت می شود.

تنوع در ساخت مستندهای تلویزیونی، بیشتر به چشم می خورد؛ با آثاری چون «خلیج فارس، جغرافیای فقر و غنا» به کارگردانی کیومرث پوراحمد و «نان آوران: آقای بیمه ای» به کارگردانی: رضا علامه زاده، «خاك، رنج، رویش» از منوچهر مشیری، «قلم طراحان به جنگ امپریالیسم می رود»، ساختهٔ کیومرث درم بخش، «کودك، جنگ، امروز» و «چرخهای چرخنده، دیداری از کارخانجات» از پوران درخشنده، «دی ماه ۵۹ در بوشهر» از محمد تهامی نژاد، «سیل» ساختهٔ کیانوش عیاری، «یادی از یک رهبر ملی» از حسین ترابی، «درد هم سنگرم»، ساخته اسداله نیک نژاد، «عملیات مروارید» از باربد طاهری و «خواف» ساخته حسین رسائل.

منوچهر عسگری نسب در این سال، فیلمهایی چون «اهواز بهمن ۵۹»، «گفت و گویی خودمانی بهمن ۱۳۵۹»، «اسکلهٔ آذرپاد، جزیرهٔ خارك، بهمن ۱۳۵۹» و «از اهواز تا سوسنگرد بهمن ۵۹» را می سازد. در سال ۱۳۶۱، چند مستند قابل توجه ساخته می شود و بیشترین سهم را در این مورد «سیمای جمهوری اسلامی ایران» به خود اختصاص می دهد؛ با آثاری چون: «شب»، «تلاش» و «نیم نگاه: کرم ابریشم»، ساختهٔ کیومرث درم بخش. «سرپناه، بحران مسکن»، ساختهٔ ابراهیم مختاری، «کشمیر»، ساختهٔ حسن فیاد، «خاك شیرین» از کیانوش عیاری، «باران»، ساختهٔ کیومرث پوراحمد و «سفرنامهٔ نطنز» کار منوچهر طبری.

کیومرث درم بخش که پیشتر مستندهای شاعرانه ای چون «جرس»، «مهاجرت» و «سفر بهاری» را از او دیده ایم. این بار توجه خود را به معادن و کار کارگران آن می کند. «شب» که به کار کارگران معدن فیروزه می پردازد، فیلمی است شاعرانه از موضوعی که گاه به تلخی می گراید. سختی کار، بیماری، فضای نیمه تاریک معدن و زندگی محقر کارگران در کنار ثروت هنگفتی که تولید می شود، به مقایسه گذاشته می شود. درم بخش با گزینش یکی از این کارگران و پی گیری یک روز کاری او، درام مستند خود را بنا می نهد. عباسعلی، کارگری است که در کمال فقر و مسکنت به کار در معدن فیروزه مشغول است. او خسته از کار در شرایط سخت و نیمه تاریک معدن، دست از کار می کشد. کنار کیسهٔ مملو از فیروزه، بسته غذای فقیرانه اش را گشوده، نهارش را در کمال کسالت می خورد و در پایان این روز کاری به عیادت همکار بیمارش که به دلیل تاریکی فضای معدن و سقوط، پایش صدمه دیده، می رود. درم بخش از عامل نور در تشدید حالت سردی و کسالت فضای کار و زندگی کارگران بخوبی استفاده کرده، فضای نیمه تاریک معدن را به خانه و کاشانه کارگران می کشاند. سردی، سختی، بیماری و عدم تأمین، در تمام طول فیلم به مثابه تم اصلی به چشم می خورد. درم بخش در بیان اطلاعات و انتقال پاره ای عواطف از گفت و گو استفاده

می کند:

عباسعلی: پات چطور شد؟

کارگر مصدوم: پام تو پیشکار، داشتم می رفتم، چراغا تاریک بود، از پلکون افتادم، پام ضرب خورد.

عباسعلی: به دکتر می خواستی بری.

کارگر مصدوم: به دکتر هم رفته یُم، حالا چند روزی مرخصی دارم تا پام بهتر بره و برم. ولی تو پیشکار، خیلی کار ناجوره و تاریکه، اصلاً معلوم نمیشه که کجا بری کجا مری، طوری که افتادم و پام این جوریه.

درم بخش در «تلاش»، به سراغ معادن زغال سنگ رفته و مانند «شب» با گزینش یکی از کارگران، تلاش آنها را در استخراج زغال سنگ به نمایش می گذارد. فیلم سوم درم بخش، «نیم نگاه: کرم ابریشم» نام دارد که در آن پرورش کرم ابریشم از آغاز تا مرحله بهره برداری و تهیه ابریشم صنعتی، مورد بررسی قرار می گیرد.

منوچهر طبری که از مستندسازان قدیمی است، در این سال، سفر فیلمی در مورد نطنز می سازد: «سفرنامه نطنز». در این فیلم که از بعضی اشعار سهراب سپهری الهام گرفته شده است، گزارشی پرورده از شهر نطنز به نمایش گذاشته می شود. طبری در این فیلم به گوشه های قدیمی نطنز نگاه خاصی می دوزد. گویی چیزی را جست و جو می کند. همین امر به فیلم، حس خاصی بخشیده است و فیلم را در جایگاهی فراتر از یک فیلم گزارشی، قرار می دهد. مکانهایی قدیمی، نظیر مسجد شیخ عبدالصمد و امامزاده رقیه خاتون، کارگاه چینی نطنز و یک قفل سازی در فیلم به تماشا گذاشته می شوند.

نقل خاطراتی که به تناوب، توسط پیرمرد قفل ساز بیان می شود، چهره قدیمی نطنز را در هاله ای از احساس ترسیم می کند.

ابراهیم مختاری در این سال، نوع دیگری از سینمای مستند را تجربه می کند: مستندی اجتماعی که در آن به بررسی بحران مسکن و اجاره نشینی می پردازد. سه قسمت از یک مجموعه پنج قسمتی، تحت عنوان «سرپناه ـ بحران مسکن» به بررسی مواردی چون مستأجر و حکم تخلیه، اجاره نشینی، اجاره بها، رابطه حقوق و اجاره بها، بحران مسکن و مهاجرین و ارتباط موجر و مستأجر فریدون جوادی و محمد تهامی نژاد دو بخش دیگر این مجموعه را تحت عنوان: «سرپناه ـ بحران مسکن و اراضی شهری» و «سرپناه بحران مسکن و مهاجرین» می سازند. مختاری در این سه فیلم، از ساختی ساده و بی پیرایه استفاده می کند؛ بی هیچ دست بردی در واقعیت و یا بزك آن. همین منجر به نفوذ بیشتر فیلم در میان مردم می شود. در یکی از این فیلمها که از صحنه دادرسی دادگاه مالک و مستأجر شروع می شود، با صدور حکم تخلیه روبه رو می شویم. همراه مستأجری به جست و جوی مسکن پرداخته، متوجه عدم تناسب حقوق و اجاره بها می شویم. سپس شاهد مشاجره مستأجر و موجر بوده، و در روند پیشرفت فیلم به اجرای حکم تخلیه می رسیم. یکی از مستأجران مقاومت کرده و مأمورین را به خانه راه نمی دهد و درگیری شروع می شود. در این صحنه ها که توسط فرهاد صبا و عطاء اله حیاتی فیلم برداری شده، دوربین با تحرك عجیبی تصاویر درگیری را ضبط کرده، با ریتم درونی تصاویر، هیجان صحنه را به بیننده منتقل می کند. اسباب و اثاث مستأجر به کوچه ریخته می شود و فیلم با نمای درشت چهرهٔ گریان زن مستأجر، به پایان می رسد. دیگر نگاه مختاری در این فیلم، شاعرانه نیست؛ نگاهی است کنجکاو و گاه جانبدار یا واقعیت. او به تنهایی با هیچ یک از دو قطب ماجرا، همدلی نکرده است و اصولاً این دو را در برابر هم

خاویر، ساخته ابراهیم مختاری

قرار نمی دهد و همین به دید او نسبت به معضل، وسعت می بخشد.

به سال ۶۲ می رسیم؛ سالی که همچنان عرصه پرکاری قدیمیهاست: «مرثیه گمشده»، بالاخره، آماده نمایش شده. و بدین ترتیب، پژوهش و جست و جوی سیزده ساله سینایی در مورد زندگی آوارگان لهستانی، به پایان می رسد. سینایی در سال ۱۳۴۹ هنگامی که در حال تحقیق در مورد مشکلات مذهبی یک خانواده مسیحی است به گورستان آنها در دولاب تهران می رود. در آنجا با انبوهی از قبر لهستانیهای آواره روبه رو می شود. موضوع آوارگان لهستانی، توجه او را به خود جلب کرده، می رود تا برای مدتی طولانی، در این مورد به تحقیق بپردازد. تم انسان در موقعیت دشوار، همواره ذهن سینایی را در تمام کارهایش به خود مشغول داشته است. به دنبال مذاکراتی در سال ۱۳۵۳، تلویزیون می پذیرد که تهیه کنندهٔ طرح مزبور باشد و سینایی برای فیلم برداری از مراسم سی امین سالگرد ورود لهستانیهای آواره به «زلاندنو»، به آنجا می رود. جست و جو و کنکاش سینایی، چندین سال بعد نیز به طول می انجامد و بالأخره، در سال ۶۲، تمامی مواد تصویری خود را برای تدوین به فریده عسگری می سپارد و «مرثیهٔ گمشده» متولد می شود. این فیلم، تلاشی انسانی است برای نمایش درد و رنجهای یک ملت؛ ملتی که در تهاجم فاشیسم، خانه و کاشانهٔ خویش را وانهاده، آواره شده است. «مرثیه گمشده»، تأملی در رنجها و حرمان این آدمهاست؛ مروری از طریق عکسها، خاطرات و شهادت دیگران. سینایی در این فیلم، نگاهی عام و انسانی دارد؛ نه نگاهی جانبدار و ستیهنده- نگاه آلن رنه در «شب و مه»- یا نگاهی تاریخی. او فقط راوی دردها و حرمانهاست؛ با چشم داشتی به امید: «باور کن... از خاکستر مرگ، زندگی جوانه می زند که هستی را سنت بر این است.»

استفادهٔ بجای سینایی از موسیقی لهستانی در فضاسازی به کمک عکسهای زرد شده و پریده رنگ قدیمی که در لابه لای مصاحبهٔ خانم آنا و دیگران مونتاژ شده، تأثیر شگرفی بر جای می گذارد. همچنین بخشهای موسیقایی دیگری که سینایی خود آنها را تصنیف کرده است. نکتهٔ دیگری که در مورد فیلم باید بدان اشاره کرد، زمان طولانی فیلم است. به نظر می رسد، بعضی عناصر و پاره ای گفت و گوها در فیلم تکرار می شود و همین، ادامه فیلم را از نیمه به بعد، کمی ملال آور می کند. چنانچه حجم مصاحبه ها تقلیل می یافت و حرفهای تکراری حذف می شد، فیلم

مرثیهٔ گمشده، ساختهٔ خسرو سینایی

به زمان مناسب تری دست می یافت و طبعاً، تأثیرگذارتر می شد.

غلامحسین طاهری دوست که با فیلمهای قوم نگار «بلوط» و «آزار سرخ» تثبیتی در مستندسازی یافته است، در این سال «کویر و گیاه» را می سازد. این بار، طاهری دوست، نگاه خود را متوجه کویر کرده تا نقش و اهمیت درخت، جنگل و جنگل کاری را به نمایش بگذارد. عباس کیارستمی، «همشهری» را می سازد؛ فیلمی درباره طرح تنظیم ترافیک، ممنوعیت تردد وسایل نقلیه در ساعتهای خاصی از روز و توجیه تخلف از سوی رانندگانی که این ممنوعیت را نادیده گرفته اند. مستندی که نشان ازسبکی ویژه دارد. نصیب نصیبی، مستند «آبگینه، شعر سفال و شیشه» را می سازد. سینمای مستند جنگی در این سال با «آبادان شهر مظلوم»، یکی دیگر از آثار خود را توسط محمدرضا اسلاملو، عرضه می دارد، «گروه چهل شاهد»، «روایت دوم آزادی خرمشهر» را ارایه می دهد. «پژوهش در عصاره»، توسط جواد طاهری در «سیمای جمهوری اسلامی ایران»، ساخته می شود.

در این سال، «منظره هایی در لرستان» توسط ناصر غلامرضایی نیز ساخته می شود. برای کسانی که خاطره خوش سینمای هشت میلیمتری موفق و انسانی او را از سالهای فعالیت در سینمای آزاد به خاطر دارند، فرصتی پیش می آید تا بار دیگر با دیدن این فیلم، یاد «آن مرد اسب دارد» و «زمستان در پیش است» را در خاطر زنده کنند. غلامرضایی، این فیلم چهارقسمتی را در گروه اقتصاد «سیمای جمهوری اسلامی ایران» می سازد. آنچه این مستند را از آثار مشابه، تمایز می بخشد، بار تحقیقی و استنادی فیلم است. غلامرضایی در ساخت این فیلم، دو سال را فقط به تحقیق اختصاص می دهد. این فیلم، یک بررسی درباره نظام ارباب رعیتی در طول چنددهه است و نگاهی نیز به مهاجرت روستاییان به شهرها می افکند. این فیلم با کاربست صحیح و هماهنگ گرافیک، تصویرهای زنده، عکس، صدا در مونتاژی حساب شده، واجد جذابیتهای متنوع تصویری می شود.

«مس، فلز سیاسی»، ساختهٔ اصغر یعقوبی، یکی دیگر از کارهای مطرحی است که در «سیمای جمهوری اسلامی ایران» ساخته می شود. این فیلم در فستیوال سینمای جدید آمریکای لاتین هاوانا در سال ۱۹۸۳ شرکت می کند.

سال ۱۳۶۳، نیز عرصهٔ پرکاری قدیمیهاست؛ همان حدیث دود و کنده. سینایی با دو فیلم در این سال، حضور خود را در عرصهٔ مستندسازی تداوم می بخشد: دو سفر فیلم از نیشابور: اولی که به سیمای تاریخی نیشابور می پردازد، «اولین سفر به نیشابور» نام دارد. در آغاز فیلم، دستی در هاله ای از مه غلیظ، کهنه کتاب تاریخ را ورق می زند. مه، گاه به گاه همه چیز را در خود می پوشاند تا نمادی بر فراموشی قومی باشد که با تاریخ خود بیگانه است و حتی تاریخ نیم قرن گذشته خود را به خاطر ندارد. به موازات تورق کتاب کهنه از طریق گفتار با تاریخ نیشابور آشنا می شویم؛ تاریخی که سینایی به وسیله تصویرهایی مینیاتوری از تیپهایی تاریخی و مونتاژش در لابه لای تصویرهای بقایای ابنیهٔ تاریخی، بدان نمودی عینی می بخشد. تصاویری زنده از اسب سواری مهاجم در دو هیأت تاریخی، حمله مغول و اعراب را به ایران نیز به گونه ای نمایشی، جان می بخشد و بدین ترتیب، جنبه های تاریخی را از حوزه گفتار به تصویر می کشاند. ترفند دیگری که سینایی به منظور جان بخشی به سویهٔ تاریخی فیلم بدان دست می یازد، استفاده از تکنیک دوربین سوبژکتیو است؛ به نحوی که با حرکت تند آن درون خرابه ها و عمارتهای تاریخی، حس و حال زیبایی به فیلم می بخشد. در فیلم دوم این مجموعه که «دومین سفر به نیشابور» یا «ابرشهر پیر» نام دارد، سینایی دست به نمایش چهرهٔ امروزین نیشابور می زند؛ یا به عبارت دیگر، نیشابور سال ۱۳۶۳ را.

بام ایران، ساختهٔ منوچهر مشیری

کیارستمی، در این سال، مستندی می سازد به نام «اولیها»؛ مستندی آکنده از حس و عاطفه، تصویری شفاف و صمیمی از موقعیت خاص کودکانی که روز اول مدرسه را تجربه می کنند. فیلمی که نمایش آن به بار مجدد نیز می انجامد. نصیب نصیبی، از مستندسازانی که حضورش، خاطره برنامه های تلویزیونی «ایران زمین و فریدون رهنما» را زنده می کند، در این سال «دیدنیهای جام» را می سازد. فیلم را ندیده ام. از آثار تجربی زیبایی که در این سال ساخته می شود، «آداب بهاری» نام دارد که اصغر آگه بنایی، با ساخت آن جلوه بصری خاصی را ابداع می کند. آگه بنایی با نمایش زمستان به عنوان سمبل ستمشاهی و آغاز بهار به مثابه انقلاب و پیروزی به بررسی گزارشگونه ای از این رویداد تاریخی می پردازد. نمایش حضور تدریجی مردم در انقلاب درون قطرات آب و تشبیه خروش و توان انقلاب به سیلاب ورودی عظیم که از تجمع این قطرات به وجود آمده است فرمی تمثیلی است که می تواند یادآور مونتاژ تمثیلی پودوفکین در فیلم «مادر» ـ فصل آزادی پاول از زندان و عبورش از روی قطعات شناور یخ رودخانه ـ باشد؛ البته به گونه ای دیگر.

سال ۱۳۶۴، برای شیردل و دوستداران سینمایش، سال مهمی تلقی می شود؛ سال شروع دو پروژه مهم «گاز، آتش، باد» و «طرح گناوه». شیردل، یک سال بعد، «گاز، آتش، باد» و مستند «واگن پارس» را آماده نمایش می سازد. ساخت «طرح گناوه» تا سال ۱۳۶۸ به طول می انجامد. در این سال ـ ۱۳۶۴ ـ سفارشی از سوی تلویزیون در مورد ساخت یک سریال مستند در دوازده قسمت به خسرو سینایی داده می شود.[۷] موضوع این سریال

کامران شیردل

را «آبهای ایران، میگو، صنعت ماهیگیری شیلات و پرورش مروارید در خلیج فارس و دریای عمان» تشکیل می دهد. سینایی همراه گروه سازنده به جنوب، مسافرت می کند. ولی ساخت فیلم به علت عدم برنامه ریزی مناسب از سوی تهیه کننده و تهیه و تدارك ملزومات فیلم ـ از جمله فیلمبردار غواص ـ با توجه به قرار داشتن در شرایطی جنگی با مشکل مواجه می شود. به پیشنهاد سینایی که روند کار را مطابق با فیلمنامه نمی بیند، تولید متوقف و گروه به تهران فراخوانده می شوند. حاصل کار، سه فیلم مستند است که فاقد شاخصه های سینمای سینایی است. این فیلمها، تحت عنوان «یادداشتهایی بر سه سفر» از تلویزیون پخش می شوند.

در این سال، محمدرضا مقدسیان، ساخت چهار فیلم مستند را در مورد «آب و آبیاری سنتی در ایران» به پایان می برد. اولین فیلم از این مجموعه، تحت عنوان «کاریز: پیدایش آب» به نمایش درمی آید. مقدسیان به نحوه استفاده حاشیه نشینان کویر از آب قنات پرداخته، اهمیت نقش میراب را در این زمینه به نمایش می گذارد. در بخش دوم، تحت عنوان «کاریز تداوم حیات»، زندگی کویری و تأمین آب کشاورزی از راه حفر قنات و تبدیل زمینهای شور به زمینهای زراعی، مورد بررسی واقع می شود. در بخش سوم، مقدسیان به نشان دادن تلاش مردم روستای «جندق» و کوشش آنها برای جمع آوری باران سالانه و آبیاری مزارعشان می پردازد و در بخش چهارم، یافتن مسیر آب زیرزمینی برای حفر قنات، مراحل حفر، آماده کردن آن تا جریان یافتن آب در قنات، به تفصیل مورد بررسی قرار می گیرد.

یکی از عوامل بسیار مهمی که فقدان آن سینمای مستند را با ضعف بزرگی روبه رو ساخته، «تحقیق» است. اطلاعاتی مجعول و گاه مغلوط، کنار هم ردیف می شوند تا فیلم مستند با داشتن مثلاً گفتار، کامل شود. ولی این فیلم از معدود فیلمهایی است که در جزئی ترین صحنه های خود حتی واجد ارزشهای اسنادی بالایی ست.

«آب و آبیاری» در پرتو تحقیقی دقیق، علمی و پردامنه و به بیانی ساده، شناختی درست و کامل از موضوع کار خود به دست می دهد؛ شناختی که در اولین برخورد، باور و اعتماد بیننده را جلب کرده، فیلم را به سندی مهم در معرفی گوشه ای از فرهنگ روستایی و نحوهٔ یک زندگی سنتی در ایران تبدیل می کند. تحقیق و نگارش گفتار این فیلم، توسط سهراب فرسیو، صورت پذیرفته است؛ نامی که حاوی اعتبار و تجربه ای طولانی است.

فیلم برداری و مونتاژ روان فیلم که «یکدستی»، یکی از ویژگیهای آن بشمار می آید، همراه با کاربرد ویژه نور ـ به خصوص در صحنه هایی که تلاش زیرزمینی مردم «خور و بیابانک» را در لایروبی قنات به تصویر می کشد ـ «آب و آبیاری سنتی در ایران» را به مستندی تبدیل می کند که چه در دانشکده های سینمایی و چه در دانشکده های مردم شناسی، ارزش و کاربردی آموزشی و آکادمیک دارد. مقدسیان با گزینش لحظه های خاصی از واقعیت و ترکیب ویژهٔ این تصاویر، موفق می شود که علاوه بر تصاویری روشنگر، جنبه های دیگری را هم از فرهنگ و زندگی، نحوه معیشت، معماری در فضاهای مسکونی و شهری به نمایش بگذارد. با آوردن نمونه ای از گفتار فیلم، این بحث را به پایان می بریم:

«آب قنات با طاس و طشته تقسیم می شود. تقسیم آب بر اساس میزان حق آبه هر فرد و تعیین اوقات و سنجش زمان بر عهده میراب است. صاحبان حق آبه ها در هر مدار گردش، وقتی نوبت آبیاری شان برسد، در محل تقسیم آب، گرد می آیند. آب قناتهای «خور و بیابانک» خرده مالکی است. اما در این نظام هم غده ای نسبت به دیگران، از حق آبه بیشتری برخوردارند. میراب برای مالکانی که حق آبه اندك دارند، طاس و طشته به کار می برد.

از فیلمهای دیگری که در این سال ساخته می شود، «... و میلاد مسیح» نام دارد که توسط ژاون قوکاسیان، ساخته می شود. منوچهر مشیری نیز دراین سال، «خانه من کجاست؟» را می سازد؛ فیلمی دو قسمتی در مورد بازسازی مناطق جنگ زده جنوب کشور. مشیری، این فیلم را که در اولین جشنواره روستا به عنوان بهترین فیلم کوتاه مستند شناخته می شود. برای «گروه اجتماعی شبکه دوم تلویزیون» می سازد.

ادامه دارد

پی نوشت ها:

۱. از مصاحبه خسرو سینایی با مجله فیلم.

۲. برای توضیحات بیشتر به مصاحبه خسرو سینایی و ابراهیم مختاری در مجله فیلم به شماره های ۱۶۴، ص ۲۸، ۳۲، ۱۳۶ مراجعه شود.

۳. مجله فیلم، ص ۲، شماره پنجم، شهریور ۱۳۶۲.

۴. قبلاً این عکسها در نمایشگاهی، تحت عنوان «کارگران ساختمانی، زنان روسپی و کودکان معلول» به نمایش گذاشته شده بودند.

۶. مجله فیلم شماره ۲۱ صفحه ۳۵، بهمن ۶۳

5. Master Voice

۷. از مصاحبه خسرو سینایی با نگارنده در سال جاری.

۸. اصل سریال، قرار بود دو سیزده قسمت باشد که تهیه کننده، ساخت قسمت سیزدهم آن را به کس دیگری واگذار کرد.