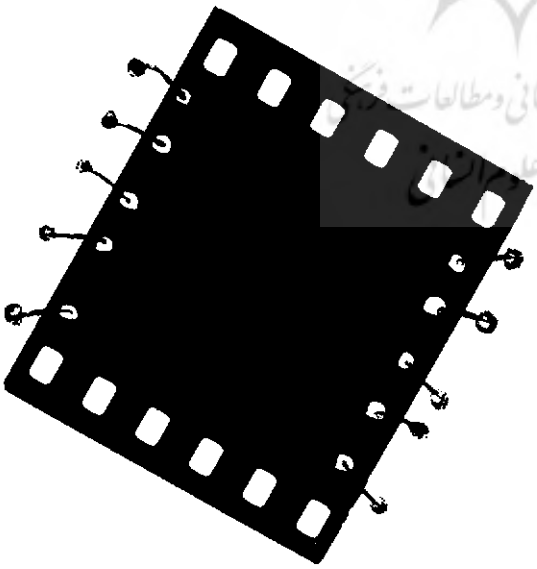
۱

ترجمه و تألیف و گردآوری:

شهاب‌الدین عادل

# گزارشی کوتاه از سینمای مستند در ایران

(از پیدایش - تاکنون)



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**پیشگفتار:**

جایگاه سینمای مستند در ایران چنان وسیع و گسترده بوده است که در اندک صفحاتی که به دنبال می‌آید نمی‌توان به طور دقیق و تاریخی و بادیدی تحلیلی به کل آن پرداخت.

تنوع رویدادهای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و حتی اقتصادی در کشور پهناور ایران، مورد توجه بودن این منطقهٔ جغرافیایی استراتژیک برای کشورهای سلطه‌گر و قدرتمند جهان از گذشته تا به حال، فرایند تحول فکری جامعه و مردم ایران در طی سالهای گذشته تاکنون، انواع (گونه‌ها یا ژانرها GENRES) فیلم مستند، عرضهٔ روشهای علمی و آکادمیک فیلمسازی مستند توسط مستندسازان تحصیلکرده، نقش سازمانهای تولیدکنندهٔ فیلم مستند و افزایش در تولیدات سینمای مستند از سالهای پیدایش این نوع سینما به طور جدی در ایران، همه و همه باعث آن شده که با دقت و باریک بینی بیشتری به تحلیل این نوع سینما بپردازیم.

سینمای مستند ایران سابقهٔ درخشانی دارد؛ اما آن طور که نسبت به صنعت فیلم داستانی ادای احترام و ارج‌گذاری شده، نسبت به آن توجه به عمل نیامده است. این نکته ناشی از عدم درک صحیح از روند فرهنگی و کاربردهای بنیادی این نوع سینما و سوابق تاریخی آن در صنعت سینمای جهان است. کافی است در جهت خدمت به این سینما، از دست‌اندرکاران صنعت سینمای کشور بخواهیم در سینماها پیش از شروع فیلمهای اصلی، فیلمهای مستند کوتاه را به نمایش بگذارند و یا کانونهایی را برای نمایش فیلمهای مستند در نظر بگیرند و از رسانه‌هایی مانند تلویزیون نیز درخواست شود که برای نمایش فیلمهای مستند، اوقات مناسبتری را انتخاب کنند تا مردم با علاقه‌مندی بیشتری به تماشای این نوع فیلمها بپردازند که قادرند آگاهی، آموزش، فرهنگ و

اطلاعات را منتقل نمایند. همچنین برنامه‌هایی در جهت آموزش این نوع سینما در تلویزیون ساخته شود. گفتنی است سینمای مستند در کشورهای توسعه یافته حتی در حیطهٔ دانشگاهها، در امر تحقیق در پروژه‌های اساسی علمی، آموزشی و تکنولوژیکی به کار گرفته می‌شود و هدف آن ارتقای سطح علمی، فرهنگی و اطلاعاتی جامعه می‌باشد.

در پایان امید است ارزش و جایگاه این نوع سینما در صنعت سینمای کشورمان هر چه بیشتر مشخص و معین شود.

* * *

## سینمای مستند ایران - در یک نگاه، پیش از انقلاب اسلامی.

تمرکز این مقاله در پیرامون تحولات این نوع سینما و تأثیرات متقابل آن در مسائل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی پس از انقلاب اسلامی ایران می‌باشد. به همین خاطر به ضرورت، در مقدمهٔ این مقاله تجزیه و تحلیلی کوتاه و اجمالی بر پیدایش سینمای مستند در تاریخ سینمای ایران خواهیم داشت. هدف‌نهایی، تجزیه و تحلیلی قیاسی در ارتباط تنگاتنگ میان سینمای مستند ایران پیش از انقلاب و پس از انقلاب نیست؛ چرا که این دو جریان متعلق به دو فرایند مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی می‌باشند که فقط از طریق ریشه‌یابی تحولات گوناگون در این دو دوران می‌توان به تجزیه و تحلیل بنیادی در این زمینه دست یافت. بحث دربارهٔ فیلم مستند و یا سینمای مستند در شرایطی حایز اهمیت می‌باشد که در سطح بین‌المللی، جایگاه و منزلتی رفیع - در میان کشورهایی که سابقهٔ پیدایش و تحول سینما دارند - برای آن قائل‌اند.

تاریخ پیدایش سینما در ایران و حتی فیلم مستند در کشور بسیار طولانی است. به بیانی، این سابقه به دوران حکومت مظفرالدین شاه قاجار می‌رسد. اما در مورد سابقهٔ پیدایش فیلم مستند در ایران، صاحب نظران آرایی متفاوت دارند.

سینمای مستند در این دیار به نظر برخی منتقدان، سابقه‌ای هفتاد ساله داشته است چرا که در اوایل سال ۱۹۲۴ یکی از نمونه‌های مهم و برجستهٔ فیلم مستند در کشور ایران راجع به ایل بختیاری، با عنوان علفزار (علف: GRASS) توسط دو فیلمساز آمریکایی به نامهای: «مریان سی‌کوپر» و «ارنست بی‌شودساک» تولید شده است. این دو نفر بعدها از تهیه‌کنندگان بزرگ صنعت سینمای غرب شدند و شخصیتهای سینمای هالیوودی همانند «کینگ کونگ» از آرای این دو تن خلق شدند.

سینمای مستند، که در اصطلاح آن را با واژهٔ غیر داستانی یا «Non - Fiction» هم نام می‌برند و برخی از نظریه پردازان سینما آن را «دکومانتر» «Documentary Film» نیز می‌گویند، به روایتی به سینمایی به معنای سینمای غیر داستانی و یا سینمایی اطلاق می‌شود که متکی بر اسناد واقعی است. این واژه نخستین بار توسط «جان گریرسون» یکی از بنیانگذاران نهضت سینمای مستند انگلستان و جهان به کار رفت. مقصود واقعی و اصلی گریرسون از واژه دکومانتر - که از کلام DORER لاتین مشتق شده بود - «تعلیم دادن» بود. تصور گریرسون این بود که این نوع فیلمها وظیفه دارند به وسیلهٔ ارائهٔ مدارک

تصویری از طریق مشاهده و بررسی مستقیم موضوع به تعلیم بینندگان فیلم بپردازند. اما هر نوع سینمای غیر داستانی نمی‌تواند فیلم مستند تلقی شود و هر نوع فیلمی را نیز که متکی بر اسناد واقعی باشد نمی‌توان فیلم مستند به حساب آورد، چراکه بسیاری از فیلمهای داستانی متکی بر اسناد و رویدادهای واقعی بوده‌اند و بسیاری فیلمهای غیر داستانی هستند که از خصوصیات فیلم مستند بی‌بهره‌اند.

فیلم مستند از دو نظر حایز بحث و گفتگو می‌باشد. نخست، ساختار و دوم، مضمون و رویداد متکی بر واقعیت. شاید به همین دلیل است که گونه‌هایی برای فیلم مستند قایل شده‌اند. واقعیت ثابت و غیر قابل تغییر در موضوع فیلم مستند همان خصوصیت اسنادی بودن رویداد و مضمونی است که بقاعده می‌بایستی مستدل و متکی بر حقایق باشد. شیوهٔ اصلی فیلمهای مستند، استفاده از یک سند به منظور و هدفی خاص می‌باشد نه تنها نمایش سادهٔ طرز رفتار انسانها. هدف، آگاهی و ادراک و تعبیر و تفسیر جامعی از اثر مستند برای بینندگان فیلم است.

تهیه و تولید فیلمهای مستند از شیوه‌ها و روشهای مورد قبول ویژه‌ای برخوردارند، که اغلب در چند مورد خلاصه می‌شوند:

نخست، گزارش وقوع حوادث؛ این نوع گزارشها بر روی فعالیتها و یا رفتارهای انسانی تمرکز یافته و اغلب نیز بر موضوعاتی که ارزش خبری یا جنبه‌های منحصر به فردی دارند. گسترهٔ حادثه و حرکت که بر رویداد محدود می‌شود و دستمایهٔ کار است، همان موادی است که بینندهٔ ناظر و حاضر در صحنه، شاهد آن بوده است و محتوای روشنگرانه یا تعبیر و تفسیر موردنظر را از خود رویداد پدید می‌آورد. دومین نکته، بررسی خصوصیات رویدادهاست که متمرکز بر رفتار یک فرد یا یک گروه روی یک رویداد و یا مجموعه‌ای از رویدادهاست و دامنهٔ وسیعتری دارد. خصوصیات رویدادها، تجزیه و تحلیل و توصیف گسترده‌تر و عمیقتری را از رفتار انسانها فراهم می‌آورد و باعث نوعی خودشناسی، جامعه‌شناسی و پیدایی حساسیتها می‌شود و در آخر، تجزیه و تحلیل قابل ادراک: که در آن پی‌جویی بافت پیچیدهٔ شرایط انسانی و تأثیرات افراد و گروهها دنبال می‌شود؛ به عبارتی رویدادها و توجهشان به تأثیر نیروهای سیاسی، اجتماعی، اقتصادی یا مذهبی بر روی جمعیتی عظیم مشخص می‌شود.

با توجه به موارد فوق‌الذکر و با تعاریف اولیه‌ای که نظریه‌پردازان و بنیانگذاران این سینما از جمله گریرسون، پل‌روتا، ژیگاورتف و رابرت فلاهرتی از سینمای مستند عرضه می‌کنند، لازم می‌دانم به این نکته نیز اشاره کنم که سینمای مستند و حتی سینمای داستانی در ادوار مختلف جامعهٔ بشری با فرایندهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی دچار دگرگونی و تحول شده است. برای مثال در خلال سالهای ۱۹۱۷ - ۱۹۲۱، به هنگام وقوع انقلاب در اتحاد جماهیر شوروی سابق، زمینهٔ مساعدی برای طرح و پیدایش سینمای مستند خبری NEWSREEL، و مستند تبلیغاتی سیاسی - PROPAGANDA FILM فراهم آمد و نگرش سینمایی مهمی به نام سینما - چشم «Kino - eye» و مجموعه فیلمهای «Cinema - Verite»، «Kino - Pravda» «سینما - حقیقت» که مجموعه آرای سینمایی ژیگاورتوف مستندساز بزرگ تاریخ

سینمای مستند بود شکل گرفت. این نگرش در «سال ۱۹۶۰ توسط متفکرانی چون ژان روش، «مردم شناس» که از مستندسازان معتبر مردم‌شناسی است (اتنوگرافی فیلم ETHNO - GRAPHY - FILM) و ژان - لوک گدار فیلمساز روشنفکر فرانسه در «گروه مستندسازان ژیگاورتوف» همراه با ژان پیرگورین احیا شد. حتی هنگامی که جنبش سوسیال نازیسم در آلمان سالهای ۱۹۳۰ - ۱۹۳۶ پاگرفت، زمینهٔ مساعدی برای پیدایش سینمای مستند تبلیغاتی سیاسی فراهم آمد و دو فیلم بزرگ مستند سیاسی - تبلیغاتی در تاریخ سینمای مستند یعنی **پیروزی اراده** - (Triumph Of The Will) و **المپیاد ۳۶** (Olympiad) (Olympic - 36 - 36) که با دیدی تبلیغاتی از گردهمایی المپیک ۱۹۳۶ در برلن تهیه شده بود، به وسیلهٔ «برتا هلن لنی ریفنشتال» در همین دوران ساخته شد که به ضرورت وقوع رویداد سیاسی در رابطه‌ای تنگاتنگ با مسئلهٔ سینمای مستند قرار گرفت. همچنین اگر ضرورت اکتشاف سرزمینهای جدید و دستیابی به منابع زیرزمینی و معادن در آمریکای سالهای ۱۹۲۰ نبود، شاید «رابرت فلاهرتی» به دنبال کشف سرزمینهای جدید راهی قطب و تهیهٔ فیلمی دربارهٔ نانوک نمی‌شد. چنانچه تحولات اجتماعی انگلستان در سالهای ۱۹۳۰ که باعث پیدایش مهمترین جنبش سینمای مستند جهان یعنی جنبش سینمای مستند انگلستان شد. در همین دوران جان گریرسون نخستین تعریف دربارهٔ فیلم مستند را در ارتباط با فیلم موآنا ساخته رابرت فلاهرتی (۱۹۲۶) با عنوان «فیلم مستند، تفسیر گزارش خلاق واقعیت است» عرضه کرد.

گفتنی است در این باره انگیزهٔ فرهنگی و خلاقیت هنرمندان مستندساز در ارتباط تنگاتنگ با فرایندهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی نیز

**واقعیت ثابت و غیر قابل تغییر در موضوع فیلم مستند، همان خصوصیت اسنادی بودن رویداد و مضمونی است که بقاعده می‌بایستی مستدل و متکی بر حقایق باشد.**

کارساز بوده است؛ وگرنه به صرف وقوع یک رویداد اجتماعی به تنهایی جنبش فرهنگی خلق نمی‌شود. جنبش فرهنگی نیاز به زمان و فرایندهای فکری و فرهنگی دارد. با توجه به این بحث و اشاره‌ای که به پیدایش سینمای مستند در ایران داشتیم، به اجمال به بحث در پیرامون پیدایش فیلم مستند در ایران می‌پردازیم.

### «تاریخچهٔ مختصر فیلم مستند در ایران»

اگر آغاز پیدایش فیلم مستند را مقارن تاریخ پیدایش سینما در سال ۱۸۹۵ بدانیم، باتوجه به

نظرات بسیاری از تاریخ نویسان سینما می‌توان اذعان کرد که اولین فیلمهای مستند، فیلمهای اولیهٔ برادران «لومیر» بوده‌اند. در این فیلمها، دوربین در مقابل رویدادهای واقعی بدون واسطه قرار می‌گرفت و واقعیت روبه‌روی دوربین را ثبت می‌کرد. همین مسئله دربارهٔ پیدایش فیلم مستند در ایران نیز صدق می‌کند. زیرا بانی ورود اولین دوربین فیلمبرداری و نمایش فیلم در ایران، مظفرالدین شاه قاجار بوده و نخستین فیلمبردار ایرانی نیز «ابراهیم‌خان عکاس‌باشی» است و نخستین فیلم مستند ایرانی در پاریس در سال ۱۹۰۰، توسط ابراهیم‌خان عکاس‌باشی از مظفرالدین شاه با عنوان **جشن گلها** ساخته شد. همچنین در نوامبر ۱۹۰۴ دومین فیلمبردار سینمای ایران یعنی «صحاف‌باشی» یکی دیگر از نخستین فیلمهای مستند را از «مردی که در حال جاروکشیدن در یکی از کوچه‌های تهران بود» به نمایش گذاشت؛ درست همانند نخستین نمونه‌های فیلمهای اولیهٔ برادران لومیر در تاریخ پیدایش سینما. اما آیا بواقع می‌توان پذیرفت که این تعبیر به صِرف ثبت یک رویداد روزمره در مقابل دوربین، فیلم مستند تلقی شود، یا فیلم مستند فراتر از این مفهوم و شکل سادهٔ تاریخی است؟ آیا از نظر طرز تلقی آکادمیک، این نوع نمونه‌ها، فیلمهای مستند هستند یا نه؟

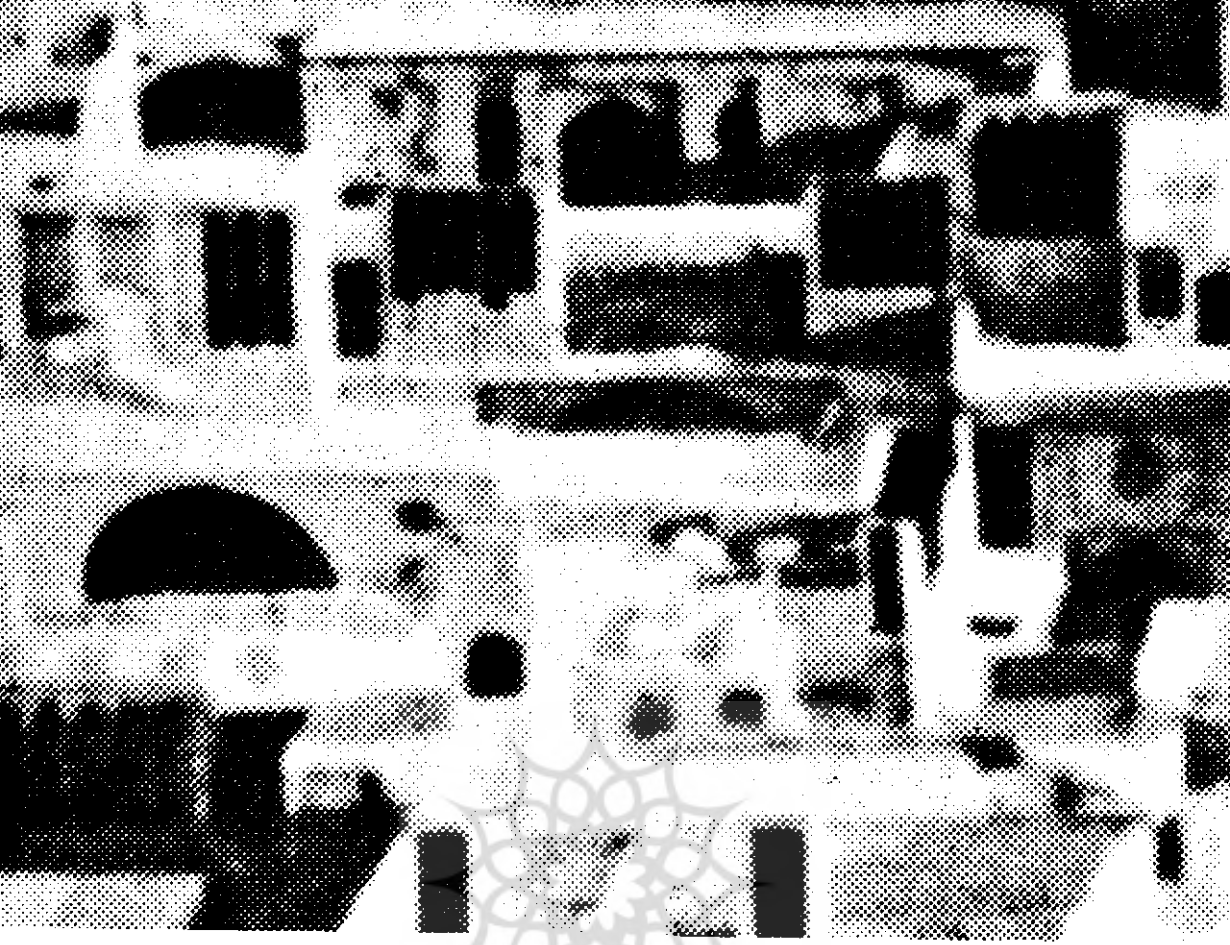
دوربین و سینمای مستند در آغاز ورود به ایران در خدمت دربار و درباریان قاجار بود. البته این قضیه در تاریخ پیدایش سینما نیز وجود داشته و مسئله جدیدی نبود. هنگامی که سینما برای نخستین بار وارد برخی کشورها شد، همین نقش را ایفا کرد؛ شاید به دلیل نوپایی و سرگرمی و جاذبیت خاصی که در آن نهفته بود. نمونه‌های نخستین فیلمهایی که در تاریخ فیلم مستند از مراسم درباری و تاجگذاریهای پادشاهان فیلمبرداری شده، موجود است که از جمله مهمترین آنها مراسم تاجگذاری تزار روسیه در سال ۱۹۰۵ می‌باشد که توسط دو فیلمبردار دستیار لومیرها یعنی «فرانسیس دوبلیه» و «فیلیکس موسگیش» فیلمبرداری شده است. در ایران نیز در ابتدا چنین بوده است. دوربینهای عکاسی و دوربینهای فیلمبرداری، فیلمهای مستند از دربار قاجار تهیه و تولید می‌کردند. در سالهای ۱۳۰۳ تا ۱۳۱۷، فیلمهای متعدد خبری - گزارشی توسط «خان بابا» دربارهٔ کلیهٔ امور مملکتی تولید می‌شد. از سویی دیگر در سالهای پس از سقوط خاندان قاجار، نفوذ جوامع غرب همچون انگلیس، آلمان و بالأخص آمریکا در ایران و جمع‌آوری اطلاعات مختلف از مسائل متنوع فرهنگی، اجتماعی بخصوص پس از سالهای ۱۳۲۸ زمینهٔ مساعد دیگری برای رشد و پیدایش فیلمهای مستند محسوب می‌شد. جمع‌آوری این اطلاعات به شکل فیلمهای مستند با همکاری سازمانهای سمعی و بصری کشور و گروه آموزش دهنده‌ای به نام گروه مستند سازی دانشگاه سیراکیوز صورت می‌پذیرفت که در سال ۱۳۲۸ وارد ایران شد و از نقطه نظر استراتژیک برای آمریکا بسیار حایز اهمیت بود؛ اما گذشته از فیلم مستند علفزار که در سال ۱۹۲۴ توسط «مریان سی کوپر» و «ارنست بی‌شود ساک» در ایران فیلمبرداری شد، که از اولین نمونه‌های مهم فیلم مستند در ایران محسوب می‌شود، در بین سالهای ۱۳۳۰ - ۱۳۵۰ نهضت مهم و قابل توجهی از سینماگران مستندساز در صنعت سینمای کشورمان به وجود آمد. اغلب این افراد از

باد صبا

تحصیلکرده‌های اروپا و از روشنفکران تحصیلکرده در زمینه‌های هنری بخصوص سینما بودند. تعدادی از این فیلمسازان درگروه سیراکیوز، سینمای مستند را آموزش دیده بودند و تعدادی نیز علاوه بر مستندسازی به فیلمهای داستانی گرایش داشتند و بعدها، فیلمهای متعدد داستانی راکارگردانی کردند. آنها به فیلم مستند هویتی تازه بخشیدند. این مسئله که بسیاری از فیلمسازان بزرگ پیش از ورود به حیطهٔ سینمای داستانی، تجربیات ارزنده‌ای در زمینهٔ فیلم مستند داشته‌اند امری کاملاً بدیهی است. کافی است در این زمینه به نامهایی همانند لوییس بونوئل، آلن رنه، جان فورد، جان هیوستون و گدار اکتفا گردد. فیلمهای مستند این فیلمسازان از نظر ساختار، فرم، مضمون و تفکر دست کمی از فیلمهای مستند جهانی نداشتند.

ورود افراد تحصیلکرده و جذب و همکاری آنها با سازمانهایی مانند وزارت فرهنگ و هنر - که همکاری خود را در سال ۱۳۳۲ با گروه فیلمسازی دانشگاه سیراکیوز آغاز کرده بود - و سازمان تلویزیون ملی ایران و سازمانهای دیگر، در سالهای ۱۳۳۰ - ۱۳۵۰ باعث رشد کمی و کیفی سینمای مستند ایران شد.

همچنین بعضی فیلمسازان نیز بدون تحصیلات آکادمیک در رشتهٔ سینما و از طریق تجربیات دیگری از جمله ادبیات و شعر به سوی سینمای مستند گرایش پیدا کردند. تأثیر ادبیات در کارهای مستند این فیلمسازان چنان متبلور و خلاقانه شکل پذیرفت که تحسین همگان را برانگیخت. آغازگر فیلمهای مهم و جدی و شاید بتوان گفت به یادماندنی که هم به عنوان سند تاریخی و هم به عنوان مقولهٔ هنری در سینمای



مستند ایران ساخته شد، فیلم **موج، مرجان، خارا** ساختهٔ ابراهیم گلستان و آلن پندری (۱۳۴۱) بود. تهیه‌کنندهٔ این فیلم مستند که دربارهٔ تأسیسات نفتی خارک و مسئلهٔ لوله‌کشی در مناطق نفت خیز ایران بود، ابراهیم گلستان نویسنده و فیلمساز فیلم **خشت و آینه** بود و کارگردان فیلم، آلن پندری. این فیلم که در مدت سه سال تولید شد، مراحل لوله‌کشی نفت از منطقه آغاجاری به سواحل خلیج‌فارس و شکل‌گیری بندر خارک را تصویر می‌کرد. فیلم به سفارش سازمانها و شرکتهای اکتشاف نفت ساخته شد و این بدان معناست که فیلم از حمایت دولتی برخوردار بود. این نکته خود یکی از مهمترین مسائل در تولید فیلم مستند در جهان است. این نوع حمایتهای مالی از فیلم مستند در تاریخ فیلم مستند انگلستان و آمریکا سابقه داشته است. از جمله فیلم مشهور **داستان لوییزیانا** ساختهٔ رابرت فلاهرتی و فیلم **پست شبانه** ساخته تیبل رایت و هری وات که از حمایتهای مالی سازمان پست انگلستان برخوردار بود. موضوع فیلم **داستان لوییزیانا** متأثر از مسئلهٔ نفت و تأثیرات آن در پیرامون زندگی مردم بود.

فیلم **موج، مرجان، خارا** فیلمی گزارشی است و فاقد جنبه‌های تحلیلی و بحث در روابط انسانی. فیلم صرفاً به توسعه و گسترش این روند صنعتی به صورت یک گزارش می‌پردازد. پیش از این فیلم، سینمای مستند ایران در حدود سالهای ۱۳۳۶ با فیلمهای **از قطره تا دریا**، **یک آتش** و **چشم انداز** ساختهٔ ابراهیم گلستان آغاز شده بود. لیکن این فیلمها ساده و به دور از زمینه‌های عمیق اجتماعی و سیاسی بودند. در سالهای ۱۳۴۰ - ۱۳۵۰ فیلمسازان دیگری همانند منوچهر طیاب که تحصیلات سینمایی داشت و احمد فاروقی که

در گروه سیراکیوز دورهٔ فیلمسازی دیده بود و نیز هژیر داریوش که او نیز پس از دیدن دوره در گروه سیراکیوز، تحصیلات سینمایی خود را در آمریکا به پایان رسانده بود، برای وزارت فرهنگ و هنر فیلمهایی سیاحتی و توریستی تهیه می‌کردند. از جملهٔ این فیلمها **طلوع فجر** ساختهٔ فاروقی، **مسجد جامع و ابنیهٔ تاریخی اصفهان** ساختهٔ منوچهر طیاب و **گودمقدس** ساختهٔ هژیر داریوش بود. در این دوران حتی تولید فیلمهایی دربارهٔ هنرها و صنایع دستی ایران مرسوم بود که اغلب جنبه‌های تبلیغاتی - توریستی داشت، همانند **سفال**، **بوم سیمین**، **تهران پایتخت ایران** ساختهٔ طیاب و کامران شیردل. بیش از نیمی از این فیلمها در وزارت فرهنگ و هنر آن زمان ساخته شدند، چون تمرکز تولید این وزارتخانه بر فیلم مستند متکی بود. تعدادی از این فیلمها نیز به دلیل طرح مسائل ممنوعه توقیف شدند و بعدها به نمایش در آمدند: **سوپ شهر خاموش** ساختهٔ منوچهر طیاب و **اون شب که بارون اومد** (۱۳۴۵) ساختهٔ کامران شیردل.

اندکی بعد، مستندسازان تازه نفستری از جمله: کامران شیردل، خسروسینایی، پرویز کیمیاوی، غلامحسین طاهری دوست، فروغ فرخزاد، ناصر تقوایی و منوچهر طبری در ایران گرد هم آمدند تا به فیلم مستند مفهومی تازه ببخشند. اگرچه زمینهٔ سینمای مستند پیش از این توسط گلستان و فاروقی و تعداد دیگری از آموزش دیدگان گروه سیراکیوز ریخته شده بود؛ نوآوری در تعدادی از فیلمهای این فیلمسازان در فرم و ساختار و حتی مضامین فیلم مستند ایران تحول اساسی به وجود آورد.

در همین دوران، فروغ فرخزاد شاعرهٔ مشهور، فیلم مستند **خانه سیاه است** را دربارهٔ جذامیان کارگردانی کرد. این فیلم به سفارش انجمن جذامیان ایران و با همکاری استودیو گلستان تهیه شد. سازندهٔ فیلم با دیدی ترحم‌گونه و انسان‌گرایانه و با تکیه به گفتار متن فیلم که زیبا و لطیف توسط خود او طراحی شده بود، به وضعیت زندگی این مردم پرداخت. علی‌رغم تلاش سازنده، فیلم مذکور از ساختار یکدستی برخوردار نبود و در برخی قسمتها موفق و در پاره‌ای موارد دیگر به دلیل تکرار بیش از حد تصاویر چهره‌های جذامیان، در ساختار تدوینی و مستند فیلم صدمه وارد می‌کرد. اما در هر حال فیلم را می‌توان نمونهٔ موفقی در زمینهٔ این نوع موضوعات مستند دانست. از میان آثار این فیلمسازان، فیلمهای کامران شیردل که او نیز دارای تحصیلات سینمایی ازکشور ایتالیا بود، از مضامین اجتماعی و انتقادی مهمی برخوردار بود. فیلمهای **جنوب شهر**، **ندامتگاه زنان**، **قلعه** و **اون شب که بارون اومد** از جمله نمونه‌های مهم فیلم مستند اجتماعی و تا حدودی سیاسی در سینمای مستند ایران محسوب می‌شوند. این فیلمساز با دیدی نقادانه نسبت به معضلات اجتماعی و فرهنگی در سالهای ۱۳۴۰ در وزارت فرهنگ و هنر به فیلمسازی مستند پرداخت و اغلب فیلمهای او از زیر تیغ سانسور عبور کردند. این فیلمساز در فیلم مستند مشهور خود **اون شب که بارون اومد** با شیوه و تکنیک مستند حساب شدهٔ گفتگو و با توجه به عمق حقایق موجود اجتماعی به بررسی در پیرامون یک رویداد خبری پرداخت که در منطقه‌ای در مسیر راه‌آهن تهران -گرگان روی داده بود. رودررویی و تضاد و تقابل موجود میان گفتگوهای آدمهای درگیر موضوع فیلم و خلق

سینمایی تناقضات موجود در واقعه، منجر به خلق واقعیتی قویتر از حقایق رودرروی دوربین شد که کلیه نهادها و سازمانهای آن زمان از جمله مطبوعات، راه‌آهن، سپاه دانش و ... را به زیر سؤال برد و تحسین همگان را برانگیخت و همین انتقادات نیز باعث توقیف فیلم شد. این فیلم به زعم دست اندرکاران هیئت حاکمه آن زمان مناسب تشخیص داده نشد و در آرشیو باقی ماند و از پخش و نمایش آن جلوگیری به عمل آمد و پس از ده سال در جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران در سالهای ۵۰، نمایش داده شد و جایزهٔ اول جشنوارهٔ تهران را نصیب خود کرد. کامران شیردل در سالهای بعد، کارگردانی فیلمهایی مستند از تولیدات صنعتی ایران را انجام داد از جمله فیلم مستند **پیکان شهر** که به قول خودسازنده فیلمی دربارهٔ «حرکت و جنبش» بود.

از دیگر مستندسازان پر تجربهٔ سینمای مستند ایران، می‌توان به خسرو سینایی اشاره کرد. سینایی تحصیلات خود را در زمینهٔ موسیقی و سینما در اتریش به پایان رساند. در ابتدا به تدریس فیلمسازی در دانشکده‌های سینمایی پرداخت. سپس شروع به همکاری با وزارت فرهنگ و هنر کرد و در این زمان به ساخت فیلمهای مستند همت گمارد. او نیز زبان فیلمسازی مستند را به خوبی درک می‌کرد و مستندهای متعددی در زمینه‌های مختلف کارگردانی نمود. از جمله مهمترین فیلمهای او در سینمای مستند، می‌توان از **آن سوی هیاهو**، **سردی آهن**، **توریسم در ایران**، **حاج مصورالملکی** و فیلم مستند قابل توجه **مرثیهٔ گمشده** نام برد. فیلم **مرثیهٔ گمشده** فیلمی خوش ساخت و ارزشمند دربارهٔ مهاجران لهستانی به ایران در دوران جنگ جهانی دوم است. ساخت این فیلم مستند چند سال به طول انجامید و تهیهٔ آن به عهدهٔ سازمان صدا و سیما بود. این فیلم، اثری تحلیلی مستند از یک رویداد تاریخی بود که به دقت طراحی شده بود. موضوع فیلم به مسئلهٔ لهستانیهای مهاجر به ایران در جنگ جهانی دوم اشاره دارد. در این فیلم از روشهای متعدد مستندسازی از جمله بازسازی، گفتگو، گردآوری و آرشیو استفاده به عمل آمده بود. حتی در پایان فیلم از روش سینما - وریته با دیدگاه ژان روش نیز استفاده شده بود. گفتنی است که

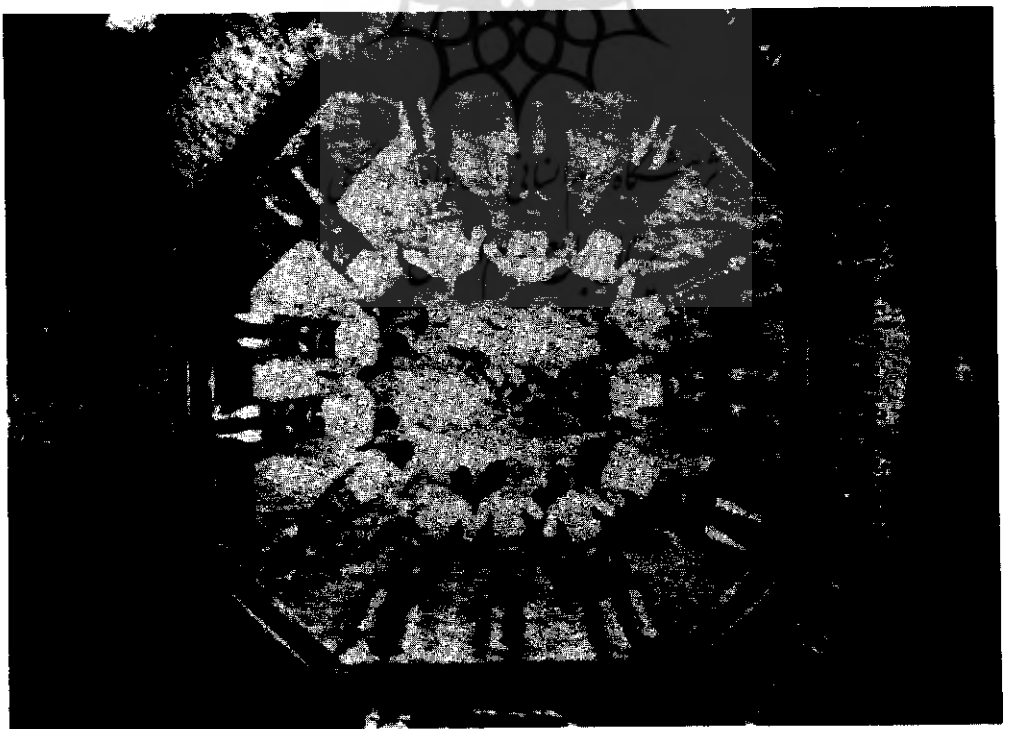
**ضعف اساسی در سینمای مستند پیش از انقلاب، علی‌رغم تکنیک قابل قبولی که در خود داشت، فقدان تحقیق و مطالعهٔ کافی دربارهٔ موضوع و رویداد مستند در فیلمهای مستند بود.**

خسروسینایی به عنوان یکی از مستندسازان مطرح، در کلیهٔ زمینه‌های سینمای مستند فعالیت مستمر داشته است.

در این دوران منوچهر طیاب با فیلم **مسجد جامع و ادیان** و همچنین **ریتم** به نوعی فرم‌گرایی در سینمای مستند دست یافت که این مسئله در فیلم مستند **ریتم** - که با تأثیر از فیلم **پاسیفیک ۲۳۱** ساختهٔ ژان‌میتری کارگردانی شده بود - کاملاً مشهود بود. این فرم گرایی در فیلم **گود مقدس** ساختهٔ هژیر داریوش نیز کاملاً نمایان بود. موضوع این فیلم دربارهٔ زورخانه‌های سنتی ایران است و تلفیقی از فرم‌گرایی که با حرکات موزون باستانی کارها ترکیب شده است.

در این سالها فیلمهای مستندی در زمینهٔ سینمای مردم‌شناسی نیز به وجود آمد که از ویژگیهای تصویری و مضمونی خوبی برخوردار بودند. هوشنگ شفتی فیلم **شقایق سوزان** را دربارهٔ حرکت ایلات بختیاری و قشقایی می‌سازد، غلامحسین طاهری دوست فیلمهای مردم‌شناسی **آزار سرخ** دربارهٔ بادجن و دریاگرفتگی در جنوب و فیلم **بلوط** دربارهٔ تهیه نان از بلوط در منطقهٔ لرستان راکارگردانی می‌کند و منوچهر طبری فیلم مردم شناسی **دراویش قادری** را دربارهٔ فرقه‌ای از دراویش در منطقه غرب کشور کارگردانی می‌کند. اغلب این فیلمها به غیر از **شقایق سوزان** در سازمان تلویزیون تولید شدند.

فیلم **آزار سرخ** ساختهٔ طاهری‌دوست، جایزهٔ فیلمهای «مردم‌شناسی» در فرانسه را به خود اختصاص داد. دوربین مستند منوچهر طبری نیز توانست به عمق اتفاقاتی که در مسائل و مراسم



**گود مقدس**

آیینی دراویش قادری در مناطق غرب کشور بود، دست یابد؛ اما مهمترین فیلم مستند مردم‌شناسی ایران را در این دوران می‌توان فیلم **بادجن** ساختهٔ ناصر تقوایی دانست. این فیلم براساس یک تحقیق حساب شده به مسئلهٔ رقص‌زار و بادجن در بندرلنگه می‌پردازد. فیلم از دو اپیزود، یکی بازسازی زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی این رویداد و دیگری مراسم مستندی در این رابطه، تشکیل شده بود. در مجموع متن زیبای شاعرانهٔ فیلم کمک قابل توجهی به فیلم کرده بود. فیلم از ساختار نسبتاً قابل قبولی برخوردار بود و عمق مسئلهٔ مردم‌شناسی و مراسم آیینی مرتبط با آن را توضیح می‌داد. تقوایی از ویژگیهای بومی «فولکلوریک» و ساختار مردم‌شناسی غریزه‌ای که متکی بر مطالعات و تحقیقات شخصی سازندهٔ اثر بود. کمک شایان توجهی گرفته بود. فیلمهای **نخل**، **اربعین**، **بادجن**، **مشهداردهال** همه و همه متکی بر روند سینمای قوم نگاری و مردم‌شناسی بودند که با سنتهای عمیق مذهبی مردم نواحی جنوبی و مرکزی کشور عجین شده بود.

یکی دیگر از موفقترین و تجربی‌گراترین فیلمسازان مستند در این سالها (۱۳۴۰ - ۱۳۵۰) پرویز کیمیاوی بود. کیمیاوی نیز سینما را در فرانسه تحصیل کرده بود و با فیلمهای **پ مثل پلیکان**، **یا ضامن آهو** و **تپه‌های قیطریه** کاربرد صحیح و زیبای فرم و تدوین و استفادهٔ آگاهانه از سینمای مستند تجربی را با توجه به ساختارهای دراماتیک وارد حیطهٔ فیلم مستند کرد. این فیلمساز با بهره جستن از ساختارهای دراماتیک صدا، استفادهٔ مناسب از دکوپاژ و ریتم موزون توانسته بود به سه اثر قابل توجه مستند دست یابد که تبلور نوعی خلاقیت و تجربه‌گرایی در آنها مشهود بود. توجه به برخی اعتقادات مهم مردمی و ارتباط توده‌های مردم با واقعیت رودرروی دوربین در فیلمهای مستند کیمیاوی قابل تعمق بود، چنانکه دو فیلم **پ مثل پلیکان** -که در طبس فیلمبرداری شده - و **یا ضامن آهو** - که فیلمی دربارهٔ مرقد مطهر حضرت امام رضا (ع) بود - از فیلمهای مستندی بودند که با توده‌های مردم ارتباط کامل برقرار کرده و تأثیری مهم بر مردم گذاشتند. این فیلمساز نیز بعدها همانند ناصر تقوایی، کامران شیردل و هژیر داریوش به فیلمسازی داستانی روی آورد.

شاید بتوان چنین نتیجه گرفت که مستند-سازانی همچون ابراهیم گلستان و احمد فاروقی در دوران اول سینمای مستند ایران به فیلمسازی مستند روی آوردند. پس از آن موج تحصیلکرده‌هایی چون منوچهر طیاب و خسروسینایی با تنوع در فیلمهای مستند، راه را هموار کرده و به طور همزمان کامران شیردل با فیلمهای اجتماعی - انتقادی، ناصر تقوایی با فیلمهای مردم شناسی و پرویز کیمیاوی با فیلمهای مستند تجربی به پیشبرد سینمای مستند ایران کمک قابل توجهی کردند. البته در این میان فیلمهای مهمی همچون فیلمهای مردم‌شناسی منوچهر طبری و غلامحسین طاهری - دوست و نیز فیلمهای فروغ فرخزاد، هژیر داریوش و هوشنگ شفتی را نباید نادیده گرفت.

با یک نگاه، به نظر می‌رسد علت‌گرایش فیلمسازان تحصیل کرده به سینمای مستند، نوعی گریز و فرار از ابتذال سینمای تجارتی موجود در صنعت سینمای کشور در آن زمان و ضد ارزش بودن آنها بوده است. اگر بخواهیم با دیدی نقادانه به این نکته بپردازیم که چرا فیلمسازان مستندساز

مطرب عشق

موفق، در آن زمان قادر به فعالیت در زمینهٔ فیلمهای داستانی نبودند و یا به عبارتی آنچنان که می‌بایست نمی‌توانستند در حیطهٔ سینمای داستانی رشد و نمو نمایند، باید به زمینه‌های موجود در روابط اقتصادی و مسائل فرهنگی موجود در سینمای داستانی آن زمان رجوع کرد. در سینمای داستانی آن زمان ابتذال در بنیادیترین شکل ممکن وجود داشته و اکثر امکانات تولیدی در سینمای داستانی به تولید فیلمهای مبتذل اختصاص داشت، بنابر این مستندسازی دستاویز و گریزی از ابتذال محسوب می‌شد که البته می‌توانست گویای حقایقی نیز باشد که فیلمسازان از طریق فیلم داستانی قادر به بیان آن نبودند و یا می‌بایست در شکل نمادین به بیان آن می‌پرداختند. این نکته حتی در فیلمهای مستند نیز گاه اجتناب ناپذیر بود. هر چند که جایگاه و شکل تولیدات سینمایی به ضرورت سازمانهای دولتی و وزارتخانه‌های دولتی بر فیلم مستند متمرکز بود. با این حال سینمای مستند محمل قابل تعمق و در عین حال بجای ماندنی خوبی برای ابراز عقاید اجتماعی، فرهنگی فیلمسازان مستند تلقی می‌شد.

با توجه به مطالب قبلی، به طور کلی می‌توان سه دوره برای سینمای مستند ایران پیش از انقلاب در نظر گرفت:

دورهٔ اول: دورانی که فیلمسازی مستند در سینمای کشور هنوز مفهوم واقعی خود را پیدا نکرده و فیلمبرداران نسبتاً آشنا به دوربین به برداشتهای بدون واسطه از رویدادهای خبری، گزارشی در سالهای پایان حکومت قاجاریه و اوایل رژیم پهلوی مشغول بودند. موضوع این فیلمها اغلب از رویدادهای خبری، گزارشی که در آن دوران بوقوع می‌پیوست تشکیل می‌شد.

دورهٔ دوم: دورانی که بحرانهای سیاسی سالهای کودتای ۱۳۲۸ تا ۱۳۴۰ را موجب شد و در حقیقت در این زمان، امریکا، نقطهٔ اتکایی برای حضور خود در منطقه پیدا کرد و با نفوذ به ارکان فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی کشور، گروه مشهور فیلمسازی دانشگاه سیراکیوز را که درست در سال ۱۳۲۸ وارد ایران کرده بود به فعالیتهای سازماندهی شده مشغول کرد. این گروه علاوه بر آموزش فیلمسازی مستند به جوانان و کارمندان سازمانهای سمعی و بصری، تأثیر تکنیکی خود را بر تعدادی از مستندسازان آیندهٔ کشور نهاده و همان تعداد از کارآموزان این دوره، از مستندسازان بصری سینمای ایران شدند.

این گروه، خط مشی سیاسی و فرهنگی ساخت انواع فیلمهای مستند را تعیین کرده و با هدف کسب اطلاعات و ارزیابی وضعیت

اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران به ساخت فیلمهای آموزشی کوتاه با عناوینی چون: **درختکاری**، **دامپروری**، **غذاوسلامتی**، **سمپاشی درختان** و از این قبیل مشغول شدند. ذکر این نکته حایز اهمیت است که در دوران سالهای ۱۳۲۸ تا ۱۳۴۰ هیچ نوع جنبش اجتماعی و فرهنگی خلاق و قویی در زمینهٔ فیلم مستند در ایران مطرح نشد و اگر چند نمونه‌ای نیز در این سالها عنوان شد، زیر تیغ ممیزی مورد حمله و یورش قرار گرفت.

فیلمسازان گروه سیراکیوز اصولاً به روش سینمای مستند - تبلیغاتی فیلمهای خود را تهیه می‌کردند و با استفاده از این روش جهت تحمیل و تحمیق موضوعات به گونهٔ تبلیغاتی به تودهٔ بینندگان فیلم مستند، مقاصد و مشی فرهنگی خود را پیش می‌بردند.

دورهٔ سوم: یعنی از سال ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ که در این دوران به سبب مشکلات طرح مسائل اجتماعی، انتقادی گرایش به فرم گرایی در سینمای مستند باعث پیدایش بدعتهای تازه‌ای شد که بسیاری از فیلمسازان مستند آن زمان را به خود مشغول کرد و بنیادهای اساسی و مهم فیلم مستند در ایران را پی‌ریزی نمود. تقابل بین سازمانهای دولتی از جمله تلویزیون ملی آن زمان و وزارت فرهنگ و هنر و خط مشیهای متفاوتی که در شیوه‌های مستندسازی و موضوعات مستند در نظر داشتند، حیطه و گسترهٔ وسیعی را برای مستندسازان مستعد فراهم می‌آورد. در واقع خوراک فرهنگیی که شبکهٔ تلویزیونی آن زمان می‌توانست به مردم ارائه دهد، چیزی جز سینمای مستند نبود.

از دیدی دیگر، چون فیلمسازان صاحب اندیشه قادر به انتقال اندیشهٔ خود به طور صریح در فیلمهایشان نبودند، گرایش به فرم و در نتیجه سمبل‌گرایی در مضامین فیلمهایشان کمک می‌کرد تا آنها بتوانند به طرح مسائل اجتماعی و انتقادی بپردازند، که البته بعضی اوقات به خاطر ضعف در میزان اطلاعات تماشاگران، فیلمهای مستند با آنها ارتباط برقرار نمی‌کرد.

با توجه به سه دورهٔ فوق‌الذکر در سینمای مستند پیش از انقلاب و همین طور عدم دستیابی کامل به تکنیکهای سینمای مستند در سطح جهانی در گذشته، متأسفانه در کل، سینمای مستند ما درست همانند فیلمهای داستانی تولید شده در بخش خصوصی و دولتی نتوانست به طور کامل پاسخگوی نیاز مبرم مردم و جامعه باشد. شاید نقطه ضعف اساسی در این زمینه، ضعف در تحقیق دربارهٔ فیلم مستند بود. چه بسا در کشورهایی که این نوع سینما در آنها از رونق و پیشرفت کافی برخوردار بود، تحقیق در مرحلهٔ نخست به عنوان بنیادیترین اصل تلقی می‌شد و اغلب مراکز دانشگاهی و متخصصان علوم انسانی از جمله جامعه‌شناسان، مردم‌شناسان، روان‌شناسان، محققان، تاریخ‌نویسان و منتقدان فرهنگی، اجتماعی یاران همیشگی مستندسازان بزرگ بوده‌اند. بنابر این در یک کلام می‌توان گفت ضعف اساسی در سینمای مستند پیش از انقلاب علی‌رغم تکنیک قابل قبولی که در خود داشت، فقدان تحقیق و مطالعهٔ کافی دربارهٔ موضوع و رویداد مستند در فیلمهای مستند بود.