فصلنامه رادیو تلویزیون/ سال دهم/ شماره ۲٤/ تابستان ۱۳۹۳/ ۱٤۳-۱۰۳

Quarterly Journal of Radio Television, 2014, Vol. 10, No. 24, 103-143

(تاریخ دریافت: ۹۳/٤/۲۷ تجدیدنظر: ۹۳/٦/۲۳ پذیرش نهایی: ۹۳/۷/۲٦)

شیوه‌ی بیان شاعرانه در فیلم مستند

استاد راهنما: محمدمهدی ضابطی جهرمی

استاد مشاور: دکتر علی‌اصغر غلامرضایی

پژوهشگر: رسول سهرابی

چکیده:

فیلم مستند از ابتدای پیدایش، ادعای پیوند با جهان واقع و روایت درباره‌ی آن را داشته است. این روایت که محصول بازنمایی جهان واقع است، به شیوه‌های گوناگونی رخ می‌دهد. اما در شیوه‌ی شاعرانه، آیا بازنمایی، روایت بی‌واسطه واقعیت است؟ کدام ویژگی نسبت «شاعرانه بودن» را به این شیوه اطلاق می‌کند؟ بی‌گمان «تخیل» و «تجسم ذهنیت» مستندساز در روایت و بازنمایی شاعرانه‌ی موضوع مستند، نقش به‌سزایی را ایفا می‌کند. هر اثر هنری دارای نشانه‌هایی هم از «دنیای واقعی» و هم «جهان متن» است. برای پی بردن به جایگاه بیان شاعرانه و تبیین حوزه‌ی کارکردی آن در مستند شاعرانه، ابتدا باید تعریفی از شعر بدهیم و حدود و ثغور آن را مشخص کنیم. این پژوهش به روش تحقیق اسنادی-کتابخانه‌ای صورت گرفته است. دسته‌بندی ویژگی‌ها و شاخصه‌های زیبایی‌شناسانه و تکنیکی، بیان شاعرانه در فیلم‌های مستند، ترسیم ظرفیت‌های بیانی این شیوه در ساخت مستندهای تلویزیونی مطابق با فرهنگ ایرانی-اسلامی و ظرفیت‌های بیانی آن در قالب برنامه‌های آیینی، حماسی و مذهبی در گاه‌شمار مناسبتی برنامه‌های سیمای جمهوری اسلامی ایران، از اهداف این تحقیق به شمار می‌رود. پس از تحلیل موارد نمونه، ویژگی‌های مستند شاعرانه مانند تجربه‌گرایی در کل ساختار فیلم، فضاسازی شاعرانه در نوع روایت، موسیقی، صداگذاری، نورپردازی، صحنه‌پردازی و تدوین پویا به دست آمد. از میان شیوه‌های متنوعی که برای ساخت فیلم مستند به کار می‌رود، تلویزیون می‌تواند بزرگ‌ترین جایگاه کاربرد بیان شاعرانه در مستند باشد و از ظرفیت‌های این شیوه بهره‌برداری کند. به نظر می‌رسد پژوهش در زمینه‌ی شیوه‌ی بیان شاعرانه در فیلم مستند می‌تواند موجب رسیدن به درک روشن‌تری از جایگاه فیلم مستند شاعرانه با توجه به تحولات تکنیکی و گونه‌ای امروز تلویزیون، به دست دهد و علاقه‌ی فیلم‌سازان مستند را به این زمینه‌ی خاص بیشتر کند.

واژگان کلیدی: فیلم مستند (FilmDocumentary)، شیوه‌ی شاعرانه (ModePoetic)، شعر (Poem)، بازنمایی (Representation)

مقدمه:

فیلم مستند از ابتدای پیدایش، ادعای پیوند با جهان واقع و روایت درباره‌ی آن را داشته است. این روایت که محصول «بازنمایی»جهان واقع است، به شیوه‌های گوناگونی رخ می‌دهد. اما در شیوه‌ی شاعرانه، آیا بازنمایی، روایت بی‌واسطه واقعیت است؟ کدام ویژگی نسبت «شاعرانه بودن»را به این شیوه اطلاق می‌کند؟ بی‌گمان «تخیل»و «تجسم ذهنیت» مستندساز در روایت و بازنمایی شاعرانه‌ی موضوع مستند، نقش به‌سزایی را ایفا می‌کند. هر اثر هنری دارای نشانه‌هایی هم از «دنیای واقعی»و هم «جهان متن»است. این دو مصداق به همراه «روایت‌کننده» یا «تاویل‌کننده»، آفرینش هنری را سبب می‌شوند. به نظر می‌آید مستند شاعرانه از لحاظ معنایی دارای تضاد باشد. فیلم مستند بازنمون واقعیت است و نگاه شاعرانه از تخیل سرچشمه می‌گیرد. این دو معنا در کنار هم مفهومی را می‌سازند به نام مستند شاعرانه که در عین وفاداری به امر واقع، به بازنمایی و روایت آن با نگاه شاعرانه می‌پردازد. این نوع از سینمای مستند در طول زمان تحولات ساختاری زیادی را در بر داشته است. مستند شاعرانه، امروز با پیشرفت‌های تکنیکی تلویزیون که شاید ساختارهای سنتی مستند را در هم شکسته است، روبه‌روست. از سوی دیگر از آنجایی که تعداد زیادی از روزهای سال، با مناسبت‌هایی مذهبی و ملی همچون ولادت و شهادت ائمه‌ی اطهار (علیهم السلام)، دهه‌ی فجر، عید نوروز و هفته‌ی دفاع مقدس پیوند خورده است، ضرورت دارد تا سیمای جمهوری اسلامی ایران برنامه‌هایی متناسب با این مناسبت‌ها، با بیانی تصویری و صوتی در خور ارائه دهد. لذا بیان شاعرانه برای استفاده در برنامه‌های آیینی، مناسبتی و حماسی مناسب است. به این ترتیب آیا ساخت برنامه‌های تلویزیونی در مناسبت‌های دینی و آیینی با توجه به دستاوردها و تحولات بیانی شعر و سینمای مستند

شاعرانه، می‌تواند در مستندهای تلویزیونی ویژه‌ی این ایام نیز کاربرد پیدا کند؟ تبیین جایگاه بیان شاعرانه در حیطه‌ی مستند می‌تواند ظرفیت‌های عملی استفاده از مستند شاعرانه را در تلویزیون در اعیاد مذهبی، ملی و برنامه‌های حماسی و قهرمانی کشورمان آشکار سازد و راه استفاده‌ی روزمره‌ی تلویزیون از این شیوه‌ی مستند را هموار سازد. این پژوهش قصد دارد تا با بررسی زیبایی‌شناسانه‌ی شیوه‌ی بیان شاعرانه در فیلم‌های شاخص مستند ساخته‌شده به این شیوه نظیر باد صبا، تپه‌های مارلیک، برکت، شیشه، و نقش، بیان شاعرانه در سینمای مستند شاعرانه و متعاقب آن در مستند تلویزیونی شاعرانه را بررسی کرده و مختصات این شیوه را تبیین کند. هچنین این پژوهش قصد دارد به شناساندن راه‌کارهای اجرایی آن برای برنامه‌سازان و تهیه‌کنندگان مستند تلویزیون، و شناسایی ظرفیت‌های بیانی این شیوه با توجه به ضرورت‌های آیینی، مناسبت‌های مذهبی، ملی و آیینی اقدام کند و آشنایی با شیوه‌ی مستند شاعرانه را به منظور ارتقاء دیدگاه و دانش مستندسازان سیمای جمهوری اسلامی ایران به‌عنوان یک ضرورت مطرح نماید. دستاوردهای این پژوهش می‌تواند پشتوانه‌ی نظری مناسبی را فراهم آورد تا مستندسازان با رویکردهای تازه با مستند شاعرانه و شیوه‌ی روایتی آن آشنا شده و بتوانند این راه‌کارها را در تهیه‌ی برنامه‌ی مستند شاعرانه برای سیمای جمهوری اسلامی ایران به کار گیرند.

اهداف این تحقیق عبارت است از:

۱. بیان و دسته‌بندی ویژگی‌ها و شاخصه‌های زیبایی‌شناسانه و ساختار تکنیکی بیان شاعرانه در فیلم‌های مستند.

۲. نحوه‌ی استفاده از ظرفیت‌های بیانی این شیوه در ساخت مستندهای تلویزیونی مطابق با فرهنگ ایرانی- اسلامی و ظرفیت‌های بیانی آن در قالب برنامه‌های آیینی، حماسی و مذهبی در گاه‌شمار مناسبتی برنامه‌های سیمای جمهوری اسلامی ایران.

سوال‌های این تحقیق عبارت‌اند از:

۱. ویژگی‌ها و شاخصه‌های زیبایی‌شناسانه و ساختار تکنیکی شیوه‌ی مستند شاعرانه کدام است؟

۲. آیا با استفاده از دستاوردها و تحولات بیانی شعر و سینمای مستند شاعرانه می‌توان مستند تلویزیونی شاعرانه ساخت؟

۳. چگونه می‌توان شاخصه‌های زیبایی‌شناسانه و تکنیکی شیوه‌ی مستند شاعرانه را در مناسبت‌های ملی، دینی و آیینی جهت ساخت مستند تلویزیونی شاعرانه و برنامه‌های مناسبتی تلویزیون به‌کار گرفت؟

۴. چرا در سیمای جمهوری اسلامی در برنامه‌های مناسبتی مستند از این شیوه کمتر استفاده می‌شود؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تعریف مفاهیم تحقیق

۱- فیلم مستند[1]: فیلم مستند، متوسل شدن به استدلال و احساسات برای ایجاد تحریک دلخواه، گسترش معلومات انسانی، برخورد واقع‌گرایانه با مسائل و یافتن راه حل آن‌ها در

[1] - Documentary Film

زمینه‌ی اقتصادی، فرهنگی و روابط انسانی است. تمام روش‌هایی که برای ثبت هر واقعیت تفسیری بر روی نوار فیلم، چه از صحنه‌ی واقعی و چه به کمک بازسازی صادقانه‌ی صحنه‌های اصلی به کار می‌رود، مستندسازی نام دارد (میرام بارسام، ۱۳۶۲: ۱۳).

۲- شیوه‌ی شاعرانه[2]: این شیوه از مستندسازی بر تداعی‌های تصویری، ویژگی‌های آهنگین یا ریتمیک، قطعه‌های وصفی و سازمان شکلی (فرمال) تاکید دارد. این شیوه از مستندسازی با فیلم‌سازی تجربی شخصی و آوانگارد قرابت بیشتری دارد (نیکولز، ۱۳۸۹: ۹۵).

۳-روایت[3]: روایت عبارت است از نقل یک یا چند رویداد یا موقعیت که به لحاظ منطقی به هم مرتبط‌اند، در طول زمان اتفاق می‌افتند و با مضمونی ثابت تشکیل کلیتی واحد را می‌دهند. سه جنبه متفاوت را در روایت می‌توان مورد تاکید قرار داد؛ اول اینکه روایت شامل یک واگویی است. دوم اینکه این واگویی در راستای یک هدف مشخص صورت می‌گیرد و دیگر اینکه توالی زمانی چند رویدادی که واگویی می‌شوند ضرورتی اساسی برای شکل‌گیری یک روایت است (استم, رابرت، ۱۹۹۴: ۷).

۴-شعر[4]: ارسطو در کتاب فن شعر درباره‌ی فن شعر چنین می‌گوید: فنی است که به واسطه‌ی لفظ به تقلید (از طبیعت، محاکات) می‌پردازد، خواه به صورت نثر باشد و خواه به صورت شعر (ارسطو، ۱۳۸۴: ۶).

۵--بازنمایی[5]: بازنمایی عبارت است از شیوه‌ای که تصاویر و متن‌ها، به جای بازتاب دادن منابع اصلی، آن‌ها را بازسازی و دگرگون می‌کنند (نیکولز، ۱۳۸۹: ۷۲).

---

2 - Poetic Mode
3 - Narrative
4 - Poem
5 - Representation

-چارچوب نظری تحقیق: در این مقاله این نظریات به‌عنوان چارچوب نظری مورد استناد واقع خواهند شد:

۱. نظریه‌ی محاکات ارسطو: شاعر می‌تواند از رهگذر روایت به تقلید دست زند که در این حال یا همچون هومر در قالب شخصی دیگر فرو می‌رود یا از زبان خود بی‌هیچ تغییری سخن می‌گوید؛ راه سومی نیز هست: او می‌تواند تمامی شخصیت‌هایش را همچون افرادی زنده در برابر دیدگان ما مجسم کند (بوردول، دیوید، ۱۳۷۳: ۱۳).

۲. نظریه‌ی زبان عاطفی اگدن و ریچاردز: زبان عاطفی زبان ادبیات است و هدف آن برانگیختن و بیان احساسات و ایجاد عکس‌العمل‌های عاطفی نسبت به موضوع است (شمیسا، سیروس، ۱۳۷۸: ۳۵۰).

۳. نظریه‌ی فیلم- زبان یوری تینیانوف: استفاده‌ی شاعرانه از فیلم قابل قیاس با استفاده‌ی ادبی از زبان است و هر نما به یک بیت شبیه است و می‌توان معادل سینمایی صنایع ادبی نظیر تشبیه و استعاره را معادل‌یابی کرد (بوردول، دیوید، ۱۳۷۳: ۴۳).

بررسی تحقیقات پیشین

کتاب رابرت فلاهرتی و سینمای مستند شاعرانه« نوشته‌ی فواد کونیتار چاپ سال ۱۳۶۰ که به تعریف سینمای مستند شاعرانه و زندگی و سیر آثار رابرت فلاهرتی پرداخته است. پایان‌نامه با موضوع « نگرشی بر مستند شاعرانه » در مقطع کارشناسی در سال ۱۳۷۲ انجام شده است که شیوه‌ای تالیفی دارد و در یک بخش به تعریف سینمای مستند شاعرانه و در سایر فصل‌ها به بررسی زندگینامه‌ی فیلم‌سازان پرداخته است. این پایان‌نامه ساختار سینمای

مستند شاعرانه را مورد موشکافی قرار نداده است. بلکه پس از ارائه‌ی چند تعریف از سینمای مستند شاعرانه، به بررسی زندگی و آثار چندین فیلم‌ساز پرداخته است.

پایان‌نامه دیگری با موضوع « بررسی ویژگی‌های زیبایی‌شناسی مستندهای شکل‌گرای غیرکلامی با مطالعه‌ی موردی آثار گادفری رجیو و ران فریک» به راهنمایی دکتر احمد ضابطی جهرمی در سال ۱۳۸۶ انجام شده است. این تحقیق نیز با موضوع مستند شاعرانه هم‌پوشانی دارد اما در واقع می‌توان فیلم‌های مستند شکل‌گرای غیرکلامی را نقطه‌ی نهایی تحول مستند شاعرانه تا به امروز دانست. این نوع مستند تمامی معنای سینمای مستند شاعرانه را در بر نمی‌گیرد.

روش تحقیق

این پژوهش به روش تحقیق اسنادی-کتابخانه‌ای (توصیفی-مشاهده‌ای) صورت می‌پذیرد. این بررسی‌ها شامل بررسی مقالات، کتاب‌ها، فیلم‌ها و مطالب موجود در پایگاه‌های اینترنتی و همچنین با تحلیل نمونه‌ها انجام می‌شود.

گزارش یافته‌ها

ویژگی‌های زبان شعر: می‌توان ویژگی‌های زبان شعر را به پنج ویژگی مهم از جمله: ۱. نوآوری در تصویر، ۲. نوگرایی در زبان، ۳. تصویرگری یا صور خیال، ۴. طرح در شعر ۵. کتبی‌شدن شعر، خلاصه کرد (مقامی، علی‌رضا، ۱۳۸۹: ۹۰۵).

نوآوری در تصویر: یکی از جلوه‌های هنر شاعری، تخیل بدیع و خلق تصاویر نو، همراه با کشف رابطه‌ای جدید بین پدیده‌ها است. اساساً هر هنری بر نوکاری و آفرینشی تازه استوار

است تا به واسطه‌ی آن، خلاقیت هنرمند به منصه‌ی ظهور رسیده و از افتادن به ورطه‌ی تکرار و تقلید از گذشتگان رها شود.

نوگرایی در زبان: در شعر کهن بایستی واژگان از گنجینه‌ی لغات به کار رفته در شعر شاعران گذشته برگزیده می شد. اما نیما در عین نگاه به زبان کهن، رویکردی تازه به زبان معیار معاصر دارد. با این‌که نوگرایی در به کارگیری زبان در شعر امروز، اصلی مهم است، توجه به ظرفیت‌های زبانی و احاطه داشتن بر فرهنگ واژگان، مهم‌تر است.

تصویرگری یا صور خیال: کاربرد آرایه‌ها و صنایع ادبی (مانند تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و...) در شعر کهن به صورت کلیشه‌های غیرقابل تخطّی در آمده بود. در شعر نیما تصویرگری تازگی می‌یابد و نوآیین می‌شود. در شعرکهن شاعر ناچار بود گیسو را به کمند یا مار تشبیه کند؛ قد را به سرو، زنخدان را به چاه‌یا سیب؛ اگر شاعری گیسو را مثلاً به گندم‌زار تشبیه می کرد، مضحکه‌ی زمان خود می‌شد.

طرح در شعر: مقصود از طرح در شعر آن است که شاعر پیش از سرودن و پس از جرّقه‌ی اولیه‌ی مضمون در ذهنش، بیاندیشد پیام چیست؟ کوتاه است یا بلند؟ زبان و نحوه‌ی بیان درخور پیام چگونه است؟ پیام با چه مضمونی بهتر ادا می شود؟ کدام قالب نظم یا نثر با حجم پیام و مضمون تناسب بیشتری دارد؟ چه موسیقی و وزنی برای القای احساس و عاطفه با پیام متناسب‌تر است؟ نحوه‌ی آرایش کلام چگونه باشد تا به القای پیام آسیب نرسد؟

کتبی شدن شعر: یکی از مسائل حائز توجه این است که شعر سنتی بیشتر خاصیت شفاهی دارد، در صورتی که شعر نو بیشتر جنبه‌ی کتبی دارد. اشعاری مثل افسانه‌ی نیما یوشیج یا سفر به خیر شفیعی کدکنی، نمونه‌هایی از شعر کتبی هستند که باید روی

صفحه‌ی کاغذ دیده و خوانده شود و شنیدن آن برای بار اول به مخاطب درک وافی و کافی و حظّ وافر نمی بخشد.

تصویرسازی شاعرانه: فیلم مستند تا چه حد غیرعینی است؟ آیا به خلق‌وخوی فردی، فلسفه و ایدئولوژی سازنده‌اش بستگی دارد؟ واقعیت در فیلم مستند می‌تواند بی‌طرفانه باشد و نسبت به نشان دادن یک حقیقت جهت‌گیری نداشته باشد؟ ممکن است در برخی از اشکال و انواع فیلم غیرداستانی کوتاه مانند فیلم مطلق این‌گونه باشد؛ اما در فیلم مستند شاعرانه، واقعیت به شکلی نشان داده می‌شود که حقیقت، معنا یا مضمونی در آن سوی تماشاگر دریافت شود (یعنی چه؟)، چون مستند شاعرانه تصاویری از نمودهای بصری را نشان می‌دهد. این شیوه همانند شکل شاعرانه در ادبیات است که دارای طرح و ساختمانی ادبی است. از زمانی که سینما کوشید تا مقام و موقعیت خود را از حد یک مدیوم سرگرمی‌ساز فراتر برد و به جایگاه هنر نزدیک کند، توجه به ظرفیت‌ها و قابلیت‌های ترکیبی میان این رسانه و هنرهای دیگر نیز آغاز شد. در این بین، پیوند سینما با موسیقی، نقاشی، رقص، تئاتر و ادبیات داستانی از مدت‌ها پیش برقرار شده بود. ولی آنچه از این مقطع، گه‌گاه به همت معدودی از بزرگان وارد عرصه‌ی سینما شد، شعر بود؛ نه صرفا به این معنا که اشعاری از این یا آن سراینده‌ی بزرگ در فیلم خوانده شود، بلکه آن‌گونه که دنیای درونی فیلم به راز و رمز، ایهام و ابهام، و خیال‌پردازی و رویاپروری سیال و بی‌واهمه‌ی جهان شعر نزدیک شود. به نظر می‌رسد که فضاسازی شاعرانه یکی از پر پیچ‌وخم ترین راه‌های دنیای فیلم

مستند باشد. یکی از آن حیطه‌های نامکشوف است که به ناگزیر ما را به این حقیقت رهنمون می‌شود که ملاک سنجش این‌گونه تصاویر، به غایت نامحسوس و ظریف و سهل و ممتنع است و تنها می‌توان الگویی نسبی و نه الزاما کلی و همیشگی و تعمیم‌پذیر از تصاویر شاعرانه‌ی سینمای مستند شاعرانه ارائه داد.

تعریف مستند شاعرانه (PoeticDocumentary):شناسایی و تجزیه و تحلیل سینمای مستند شاعرانه را می‌توان دفاع از یک پارادوکس دید؛ پارادوکس «پرداخت خلاق واقعیت»جان گریرسون. بخش عمده‌ی نوشته‌هایی که به عینیت در سینمای مستند می‌پردازند بر صدای مولف تاکید دارند، صدایی که بسیاری آن را نخستین نشانه‌ی حساسیت شاعرانه‌ای می‌دانند که در رسانه‌ای با چنین ادعای قرص و قائم از عینیت، نشانه و ردی است از قدرت زیبایی‌شناسی. همچنان که اریک بارنو (۱۹۹۳) می‌نویسد «آن‌ها (مستند سازان)، علی‌رغم هر موضع و جایگاهی که برای خود قائل باشند، از موضع یک مشاهده‌گر تا رویدادنگار، نقاش، یا هر چیز دیگر، نمی‌توانند از ذهنیت خود بگریزند. آن‌ها تعبیر خاص خود را از جهان عرضه می‌کنند».

مفهومی‌که بیل نیکولز از «صدا [ی مولف]» ارائه می‌کند نیز تابلو راهنمای تئوریکی است که مطالعه‌ی اظهاریه‌ای که در فیلم مستند صورت می‌گیرد را به حضور قابل تشخیص و بیان‌گری ارجاع می‌دهد که یافته‌ها را بر حسب میل و ذائقه‌ی خود نظم می‌دهد و سازمان می‌بخشد. جیم لیچ [JimLeach] در نقد لیندسی آندرسون بر اثر همفری جنینگز، برای مستند شاعرانه سه شاخص تعریف می‌کند: (۱)، توانایی فیلم‌ساز در تکامل نگرش شخصی؛ (۲)، فقدان گفتار متن یا راوی دانای کل، (۳)، قابلیت فیلم در خلق رابطه‌ای صمیمی و شخصی با تماشاگر علی‌رغم واقعیت «مطرح بودن و مورد توجه بودن فیلم از جانب توده‌ی

تماشاگران». از نظر لیچ، معیار داشتن نگرش شخصی به دلیل وابستگی به تئوری مولف، از بقیه‌ی معیارها مشکل‌سازتر است. اما با این حال این معیار همچنان گرایش به سمت بیان ویژه‌ی فردی که در آثار بعضی از مستندسازان دیده می‌شود را پاس می‌دارد. به نظر می‌آید معیار فقدان راوی دانای کل با این معیار تناقض دارد، اما لیچ توضیح می‌دهد که این فقدان متوجه شیوه‌ای است که در آن مستندهای «شاعرانه» برای خلق فضای لازم جهت واکنش تماشاگر، از تمهیدات ساختاری‌ای مثل حذف و تکرار سود می‌برند. مفهوم «رابطه‌ی شخصی»[در اصل privateeye به معنای کارآگاه خصوصی] که او به‌عنوان معیار سوم مطرح می‌کند معطوف به این مطلب است که فرایند ارتباط میان تماشاگر و فیلم چطور می‌تواند تداوم ایدئولوژیک سپهر عمومی را در هم بشکند و بعدی فیزیولوژیک حول نیروهای متخاصم پیوند و گسستگی، یا تدوین تداومی و مونتاژ خلق کند (لیچ، ۱۹۹۸).

فواد کونیتار می‌گوید: فیلم‌های مستند شاعرانه بر خلاف فیلم‌های گزارشی و داستانی، متکی به داستان و یا نقش‌آفرینی مداومی‌نیست بلکه بیشتر بر یک‌دستی فضا و محتوای عاطفی تصاویر تکیه دارد. موضوع در این نوع فیلم‌ها در مرحله‌ی دوم اهمیت قرار دارد و حکایت تابع انتخاب تصاویر بعدی است‌وبر حسب‌طبیعت، رویدادهایی که طی فیلم‌برداری اتفاق افتاده، و نیز بینش شخصی کارگردان تنظیم می‌شود (فواد کونیتار، ۱۳۶۰: ۸).

همچنین ادامه می‌دهد: در فیلم‌های داستانی و گزارشی، تداوم روایت از بازی هنرپیشه و موضوع ناشی می‌شود، اما در سینمای مستند شاعرانه موضوع در مرحله‌ی دوم اهمیت است و نقش‌آفرینی مداوم و مستقیم یک تصویر نسبت به تصویر دیگر جزء اولین شرط‌هاست. فیلم‌نامه‌ی آن طرحی بسیار کوتاه دارد که فقط نقطه‌ی شروع را مشخص می‌کند. فضای

عمومی و محتوای عاطفی تصاویر، تعیین‌کننده‌ی تداوم فیلم است و وجود هر نما را در روایت نهایی توجیه می‌کند (فواد کونیتار، ۱۳۶۰: ۸).

فواد کونیتار، فیلم مستند را به چهار دسته‌ی سنت طبیعی‌گرا (داستانی)، سنت واقعی‌گرا، سنت خبری و سنت تبلیغاتی تقسیم می‌کند و آن‌گاه سینمای شاعرانه را همان سنت واقعی‌گرا می‌داند.

نفیسی مهم‌ترین ویژگی یک فیلم مستند شاعرانه را خلق تصاویر موزون، هماهنگ، لطیف و خیال‌انگیز می‌داند و معتقد است شعر تصویری یا شعر سینمایی تنها یک قالب بیانی است که مستندساز برای به وجود آوردن فضای شاعرانه ارائه می‌دهد. برخی از ویژگی‌های گفته‌شده از اصول ضروری یک فیلم شاعرانه هستند. مستند شاعرانه، نه برگردان عینی واقعیت است و نه شرح ماجرا و موقعیتی است؛ همان‌گونه که در انواع دیگر مستند هم گفته شد، حقایق در این نوع از سینمای مستند، رویکردی است از دیدگاه مستندساز به واقعیت اشیا، فضا، مکان. در چنین موقعیتی دیگر نگاه فیلم‌ساز حالتی ساده ندارد. نگرش او به واقعیت، سبب ارتقاء محتوای عاطفی تصاویر می‌گردد. نگاه جستجوگر فیلم‌ساز مستند شاعرانه، کوششی برای نفوذ به درون واقعیت و کشف تصاویر زیبای عاطفی و تغزلی است (نفیسی، ۱۳۵۷).

اصطلاح سینمای مستند شاعرانه بیشتر در اشاره به مطالعات گونه‌ی ویژه‌ای از سینما بکار می‌رود که پیوندهای آگاهانه یا ناآگاهانه‌ای با جنبش‌های مدرنیست آوانگارد دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ (رک به نیکولز، ۲۰۰۱)، رمانتیسیزم غریزی رابرت فلاهرتی (رک بارسام ۱۹۸۸)، و یا گرایشات «زیباسازانه» فیلم‌های اجتماعی جنبش سینمای مستند انگلستان (رک وینستون، ۱۹۹۵) دارد (Aittkenian, ۱۲p).

با خواندن تعاریف بالا به این نتیجه می‌رسیم که مستند شاعرانه یعنی فیلم مستندی که از فضایی شاعرانه برخوردار است نیز مخاطب خود را از طریق تفسیر و تاویل به سفری به اعماق می‌برد و مخاطب معناهایی عمیق را در می‌یابد. معانی فراتر و پیچیده‌تر از آنچه در ظاهر آن نمودار است.

مایکل رنو به کندوکاو عمیق‌تر در شیوه‌هایی دست زده است که با آن‌ها، شاعرانگی سینمای مستند در تجزیه و تحلیل به کار گرفته می‌شود. او چهار گرایش عمده‌ای را مطرح می‌کند که به نظرش «به مثابه اشکال و مقولاتی [در اصل: مدالیته‌هایی] از گرایش و انگیزش که نیروی محرکه‌ی گفتمان مستند را شکل می‌دهند، عمل می‌کنند» (رنو، ۱۹۹۳). طرح او رو به سوی شناسایی و تفکیک گرایش‌هایی دارد که موتور محرکه‌ی گرایش به مستندسازی را نیرو می‌دهند؛ اصول وضع‌شده‌ای که در سطح زیرین کنش آگاهانه عمل می‌کنند. چهار گرایش عمده‌ی او عبارتند از (۱)، ثبت کردن، نشان دادن یا حفظ کردن؛ (۲)، متقاعد کردن یا تبلیغ، (۳)، تجزیه و تحلیل یا بررسی، و (۴)، بیان کردن. او این گرایش‌ها را بر حسب عمل‌کردشان در درون گرایش‌های مختلف فیلم‌سازی مستند به‌عنوان «مدالیته‌های گرایش» که هر کدام در خدمت نیاز فیزیولوژیک/ غریزی متفاوتی قراردارند،مطرح می‌کند. او اولین گرایش را «اساسی‌ترین عمل‌کردهای سینمای مستند» – یعنی تجلی گرایش اولیه به تقلید – نام می‌گذارد. گرایش به ثبت، نشان دادن یا حفظ کردن، یکی از مولفه‌های نیاز ما به حفظ تصوری که از خود داریم را شکل می‌دهد. گرایش دوم نشان‌گر اشتیاقی است که به نیرومندترین شکل، در آثار بلاغی و به‌خصوص مستندهای اجتماعی فیلم‌سازانی مثل پارلورنتز و گریرسون دیده می‌شود. این فیلم‌ها از نیازی تبلیغاتی‌ای شکل می‌گیرند که از مرزهای ثبت فیزیکی فراتر رفته و از گرایش

همزمان به ثبت، نشان دادن و حفظ کردن قابل تمایز است. گرایش سوم را می‌توان هوادار کندوکاو در تجارب زنده دانست. نیاز به نفوذ در واقعیت‌های فیلم‌شده و به دست آوردن مواردی در آن‌ها که با آن بتوان یافته‌های بیشتری در مورد آن واقعیات تصویرشده شناخت. این نکته مهم است که مستندسازانی که توانایی تحلیل و کندوکاو در ابزار تولیدی خود را به‌عنوان بیان یک گرایش حفظ کرده‌اند (یعنی مستندهای انعکاسی در تقسیم‌بندی نیکولز)، معادل اعجابی هستند که تماشاگران نسبت به پدیده‌ای طبیعی، رویداد، تاریخ و سایر موضوعات نشان می‌دهند. اگرچه گرایش چهارم رنو، یعنی «بیان کردن»به نظر نابه‌جا می‌آید – و ذاتا به پروژه‌ی تعریف کردن [در اصل Concretizing] سایر گرایش‌ها مرتبط است – اما او گرایش «بیان»یا تمایل به بیان خویشتن را ذات تجربه‌ی انسانی و تمایلی که هیچ مستندسازی از آن رها نیست تعریف می‌کند.

سیر تحول سینمای مستند شاعرانه:

ریشه‌های مستند شاعرانه را می‌توان در سه مقطع تاریخی سینمای مستند جستجو کرد: در دهه‌ی ۱۹۲۰ هنگامی‌که هنرمندان‌نقاش علاقه‌ی‌خود را به‌سینما نشان دادند و شخصیت‌هایی مثل هانس ریشتر، فرنان لژه، آلبرتو کاوالکانتی، والتر روتمن و یوریس ایونس دست به تجربه‌های تجربی زدند، رابرت فلاهرتی نخستین (اساس) در سینمای رمانتیک آمریکا را پدید آورد و فیلم نانوک شمال را ساخت (نفیسی، ۱۳۵۷). جنبش آوانگارد یا پیشرو به‌عنوان یک جنبش سینمایی در فرانسه و همراه با جنبش‌های دیگر که می‌خواستند سایر اشکال هنری را نیز (مطلق) کنند، آغاز شد.

جنبش پیشرو در آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ در سینمای فرانسه و سینمای آلمان به‌نوعی هم‌زمان شروع شده است. به‌علاوه، سابقه‌ی جنبش اکپرسیونیسم در سینمای آلمان، که باید آن را جزو جنبش‌های پیشرو در سینمای اروپا به حساب آورد، حتی به قبل از جنگ جهانی اول بر می‌گردد. دانشجوی پراگ ساخته‌ی پل وگنر (۱۹۱۳) نخستین فیلم این مکتب است. هر چند سینمای پیشرو را به سینمای دهه‌ی ۱۹۲۰ فرانسه اطلاق می‌کنند، سینمای آلمان در این دوران از خصوصیات سبک پیشرو برخوردار است. فیلم‌سازانی که در این دو کشور فعالیت داشتند، همگی از بانیان جنبش پیشرو بودند.

۲. در دهه‌ی ۱۹۳۰ برخی از فیلم‌هایی که در نهضت سینمای انگلستان به رهبری جان گریرسون ساخته شد، حکایت از نگاهی شاعرانه به موضوعات اجتماعی داشت. به‌عنوان نمونه می‌توان به صحنه‌هایی از فیلم پست شبانه اثر هری وات و بازیل رایت، فیلم‌های ترانه‌ی سیلان و رگه‌های ذغال اثر کاوالکانتی، فیلم المپیا اثر لنی ریفنشتال و فیلم رودخانه اثر پیر لورنتس اشاره کرد. تفاوت دیدگاه کاوالکانتی با گریرسون و فلاهرتی در این نکته نهفته است که کاوالکانتی بر روی مناسبات مشترک بین سه عامل بنیادی در سینمای مستند تاکید می‌کند. این عوامل عبارت‌اند از مسائل اجتماعی، عامل شعر و تخیل، و مسائل فنی؛ اما گریرسون به مسائل اجتماعی تکیه می‌کند و فلاهرتی به جنبه‌های شاعرانه توجه نشان می‌دهد.

۳. سومین مقطع در گیرودار جنگ جهانی دوم در کشورهای بی‌طرف به‌وجود آمد (نفیسی ۱۳۵۷). نخستین رویکرد به سوی مستند شاعرانه در سینما با رابرت فلاهرتی آغاز می‌شود. موردی که در سال‌های آغازین دهه‌ی بیست میلادی، مبنایی برای شکل‌گیری جریان رمانتیک آمریکایی می‌شود. یکی از پیامدهای جنگ جهانی دوم شکل‌گیری گونه‌ی

خاصی از فیلم مستند بود که به مستند شاعرانه شهرت یافت. نفیسی در این مورد می‌نویسد: واکنش بسیاری از سینماگران مستند نسبت به کشتار و قساوت جنگ جهانی دوم، رو آوردن به موضوعات تاریخ طبیعی و علمی و نگاه شاعرانه‌ای بود که به زیبایی‌های زندگی اطرافشان داشتند. این تمایل در بحبوحه‌ی جنگ، ابتدا در کشورهای بی‌طرف به وجود آمد. سوئد کشوری بود که بی‌طرفی خود را اعلام کرده بود (امامی همایون، ۱۳۸۹: ۹۵).

نآرنی سوکسدورف در خلال سال‌های پس از جنگ جهانی دوم فیلم‌های کوتاه شاعرانه‌ای ساخت که خود آن‌ها را سرودهایی برای تابستان سوئد) می‌نامید. مشکلات دوران پس از جنگ، وقتی با دشواری‌های زندگی صنعتی دهم آمیخت، صفا، صداقت، آرامش، سادگی و پاکی زندگی روستایی را همچون یک ارزش متجلی ساخت. بر چنین بستری، در سینمای مستند، رویکردی پدید آمد که به گونه‌ای شاعرانه می‌کوشید به معرفی و نمایش زیبایی‌های یک زندگی روستایی بپردازد. نخستین فیلم در این زمینه، فیلمی بود که هانری استورک با عنوان سمفونی روستایی (۱۹۴۴) در بلژیک ساخت.

پیشرفت‌های گسترده‌ی وسایل فیلم‌سازی، موجب تغییر اساسی و تحول واقعی در سینما شد؛ برای مثال با پیشرفت و تکامل ضبط صدا، امکان ضبط و پخش صدا در حدی عالی میسر شد، یا اینکه پیشرفت و ابداع عدسی‌ها و دوربین‌های جدید و فیلم‌هایی با حساسیت زیاد، زمینه‌ی لازم را برای فیلم‌سازانی مثل فرانسیس تامسون به وجود آورد تا با استفاده از انواع عدسی‌ها و ابزار و لوازم فنی، تصاویری شاعرانه از شهر نیویورک ارائه کند و فیلم رنگی و خیال انگیز نیویورک (۱۹۵۸) را بیافریند. تامسون با استفاده از ابزار و رنگ‌های جدید، مانند عدسی‌های مختلف، صافی‌ها و آیینه‌ها و با همکاری الکساندر حمید، فیلم زنده بودن (۱۹۶۴) را ساخت.

خون حیوانات (۱۹۴۹) مستند شاعرانه‌ی دیگری است که توسط مستندساز معروف فرانسوی ژرژ فرانژو ساخته شده است. فرانژو در این فیلم بر خلاف روکیه و استروک که با گزینش موضوعاتی لطیف از طبیعت و روستا، تصویر شاعرانگی را دو چندان می‌کردند، به موضوعی خشن و پرخشونت می‌پردازد. او دوربین خود را به کشتارگاه معروفی در پاریس می‌برد و در آنجا می‌کوشد تا اندیشه‌های اجتماعی عمیق و معانی گسترده‌ای را در قالب تصاویری شاعرانه و اثرگذار، مطرح سازد. برت هانسترا نیز در هلند نخستین مستندهای شاعرانه‌ی خویش را می‌سازد. یکی از فیلم‌های شاعرانه‌ی وی انعکاس هلند (۱۹۵۰) نام دارد که در آن، مناظر شهر و طبیعت هلند را از طریق نمایش تصویر آن‌ها در آب رودخانه‌ها و کانال‌ها ارائه می‌کند. معروف‌ترین فیلم مستند شاعرانه‌ی هانسترا، شیشه نام دارد که موفق به دریافت جایزه‌ی اسکار شد. در این فیلم، هانسترا با تصاویر شاعرانه و با استفاده‌ی خلاقانه از موسیقی، شیوه‌ی تولید سنتی شیشه را در یک کارگاه سنتی با تولید شیشه در یک کارخانه‌ی مدرن مقایسه می‌کند. نگاه انتقاد آمیز هانسترا، متوجه پیامدهای مخرب جای‌گزینی ماشین به جای انسان است. هانسترا، خود شیشه را یک شعر سینمایی نامیده است.

نظریه‌ی رمانتیک آمریکایی

یکی از پرطرف‌دارترین روش‌های سینمای مستند، نظریه‌ی رمانتیک است. نگاه به طبیعت و جاذبه‌های آن همیشه مورد توجه هنرمندان بوده است. نگاه مستندسازان در نحوه‌ی تصویربرداری از طبیعت و جاذبه‌های آن، گاه متاثر از شیوه‌ی رمانتیک است. طرف‌داران این نظریه اغلب مضمون فیلم‌های خود را به حفظ محیط زیست اختصاص می‌دهند. آن‌ها

برای جهانی که هر سال با رشد صنعتی و توسعه‌ی شهرنشینی فزاینده‌ای روبروست، مرثیه‌سرایی می‌کنند.

در سینمای امریکا، استفاده از مناظر طبیعی را می‌توان در فیلم‌های وسترن جستجو کرد. در آن دوران گونه‌ی خاصی از مستند شاعرانه در آمریکا ساخته شد. در این شیوه که نخستین بار توسط فرانسیس تامسون در فیلم نیویورک، نیویورک (۱۹۵۸) به کار گرفته شد، با استفاده از خواص انواع لنزهای زاویه‌باز و زاویه‌بسته، منشور و آینه‌های مقعر، و کژتابی‌ای که تصاویری در هم ریخته‌شده و غیرمتعارف را درخود باز می‌تاباندند، تصاویر وهم‌انگیزی از شهر نیویورک به نمایش گذاشته شد. این تمهید در فیلم دیگری که تامسون با همکاری الکساندر حمید، به نام زنده بودن (۱۹۶۴) ساخت نیز به کار گرفته شد. به همین شیوه، استندیش د. لادر نیز فیلمی به نام مردگان (۱۹۶۸) ساخت که در آن عابرانی را که از روی پله‌برقی ایستگاه راه‌آهن گراند سنترال می‌گذشتند، با استفاده از لنز زاویه‌بسته (تله فتو)، به صورت حرکت معکوس کندشده‌ی دوربین، به گونه‌ای نشان داد که گویی مردگانی بیش نیستند که به گور خویش مراجعه می‌کنند. پخش موسیقی عزا بر روی این تصاویر، هم چنین تصوری را قوت می‌بخشید و هم بر وهم‌برانگیزی این تصاویر می‌افزود.

نظریه‌ی رمانتیک در سینمای مستند با آثار رابرت فلاهرتی و مریان سی کوپر آغاز می‌شود. شیوه‌ی کارگردانی فلاهرتی این بود که او اصرار داشت فیلم مستند باید در مکان واقعی و زمان واقعی با موضوع واقعی ساخته شود. در سینمای رمانتیک، توجه اصلی فیلم‌ساز به ارتباط انسان با طبیعت معطوف می‌شود و تلاش او را در غلبه بر مخاطره‌آمیز ترین عوامل موجود در طبیعت نشان می‌دهد. این سینما به صورتی وسیع و گسترده، نقطه‌نظرهای انسان را از زندگی طبیعی در بر می‌گیرد و قدرت انسان را در زندگی با طبیعت، لذت بردن از آن

و در صورت نیاز غلبه کردن بر طبیعت به نمایش می‌گذارد. نظریه‌ی رمانتیک نه‌تنها قدرت و عظمت روح را نشان می‌دهد، بلکه درس‌های آموزنده نیز در حفظ محیط و منابع حیاتی به تماشاگر می‌دهد (دهقانپور حمید، ۱۳۸۲: ۶۸).

ویژگی‌های گفتمان شاعرانه

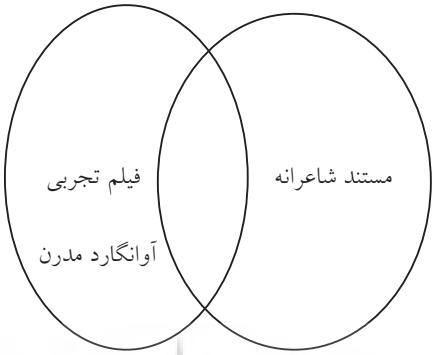
از ویژگی‌های گفتمان شاعرانه در بیان می‌توان به تاکید بر لحن، حالت بیان و ایجاد تاثیرات عاطفی و هیجانی نام برد. تقطیع و ایجاد ابهام در رابطه با موضوع و استفاده از تداعی‌ها، تشبیه و استعاره نیز از ویژگی‌های دیگر در سنت‌های شعری هستند که فیلم مستند ممکن است از آن‌ها بهره بگیرد. این امر در فیلم مستند با استفاده از تداعی‌های تصویری و تمرکز بر ویژگی‌های شکلی و ریتمیک صورت می‌گیرد. یک نوع واقع‌گرایی عاطفی و هیجانی. بنابراین مهم‌ترین ویژگی‌های یک مستند شاعرانه، تصاویر موزون، با ماهیت عاطفی یا تغزلی است.

نیکولز شیوه‌ی شاعرانه را متاثر از دیدگاه بیانی هنر مدرن می‌داند که در آن بازنمایی واقعیت بر اساس یک مجموعه از پاره‌های امر واقع، تاثرات ذهنی، تداعی‌های آزاد و کنش‌های از هم گسیخته صورت می‌گیرد (Nichols , ۲۰۰۱ p ۱۰۳). در شیوه‌ی شاعرانه، فیلم‌ساز به دنبال انتقال نوعی لحن و تجربه‌ی حسی است که از مواجهه‌ی وی با واقعیت سرچشمه می‌گیرد. این شیوه معمولا از گفتمان شعری بهره می‌گیرد و با استفاده از روابط شکلی در جهت ایجاد نوعی انسجام زیبایی‌شناختی و بیان تغزلی مفاهیم عمل می‌کند. فیلم‌ساز با شیوه‌ی شاعرانه به بازنمایی جنبه‌های حسی معرفت خود از واقعیت می‌پردازد از این رو در این شیوه بر دیدگاه زیبایی‌شناختی فیلم‌ساز نسبت به واقعیت تمرکز

و تاکید بیشتری وجود دارد. در این شیوه تاثیرگذاری بر ناخودآگاه مخاطب و درگیر کردن احساس وی بر انتقال مستقیم اطلاعات و طرح مباحث عقلی ارجحیت دارد. گزینش تصاویر و اجزا در شیوه‌ی شاعرانه بر اساس اولویت‌های شکلی و ریتمی صورت می‌گیرد. در چینش اجزا با از هم گسیختن تداوم‌های زمانی و مکانی و حتی استدلالی، نوعی تدوین تداعی‌گر و ریتمیک در فیلم حاصل می‌آید. به‌عنوان نمونه‌هایی شاخص از این شیوه می‌توان فیلم‌های «شیشه» (۱۹۵۸) و «باران» (۱۹۲۹) را برشمرد.

شیوه‌ی شاعرانه(ModePoetic) بر تداعی‌های تصویری،ویژگی‌های آهنگین یا ریتمیک، قطعه‌های وصفی و سازمان شکلی (فرمال) تاکید دارد. نمونه‌های این شیوه عبارت‌اند از «پل (۱۹۲۸)،» آواز سیلان« (۱۹۳۴)، »به رادیوی بریتانیا گوش می‌دهید« (۱۹۴۱)، »شب و مه « (۱۹۵۵) و» زندگی بدون توازن« (۱۹۸۳)». این شیوه از مستندسازی با فیلم‌سازی تجربی، شخصی و آوانگارد قرابت بیشتری دارد (بیل نیکولز، ۱۳۸۹: ۹۵).

مستند شاعرانه با آوانگارد مدرن، دارای قلمروی مشترک است. این شیوه، قراردادهای تدوین تداومی و منطق و حس وجود یک فضای خاص در زمان و مکان را فدا می‌کند تا در نتیجه به کشف تداعی‌ها و الگوهایی نائل گردد که شامل ریتم‌های زمانی وهم‌جواری‌های فضایی است. در این فیلم‌ها، کنش‌گران اجتماعی به ندرت، شخصیت‌هایی تمام‌عیار، دارای پیچیدگی‌های روانی و عقایدی ثابت درباره‌ی جهان هستند. مردم نوعا به‌عنوان مواد خام و هم‌تراز سایر اشیایی هستند که فیلم‌سازان آن‌ها را بر می‌گزینند و درون تداعی‌ها و الگوهای انتخابی‌خود می‌چینند. برای مثال ما قرار نیست که هیچ‌یک از کنش‌گران اجتماعی فیلم «باران»ساخته‌ی یوریس ایونس (۱۹۲۹) را بشناسیم، اما از تاثیر تغزلی‌ای که ایونس از یک رگبار تابستانی در آمستردام خلق می‌کند، غرق لذت می‌شویم.



شیوه‌ی شاعرانه متخصص این است که چشم‌اندازهای متفاوت و افق‌های تازه از شناخت را بر روی انتقال صریح و سرراست اطلاعات (پیگیری یک استدلال یا نگرش خاص و یا پیشنهادهای عقلانی درباره‌ی مشکلاتی که به راه حل نیاز دارد) بگشاید. این شیوه بر حالت، لحن و تاثیرگذاری، خیلی بیش از به نمایش در آوردن دانش یا مجاب‌سازی تاکید دارد. به عبارت دیگر عنصر بلاغی کم‌رشد باقی می‌ماند. برای مثال، «بازی نور» و «سیاه، سفید، خاکستری» اثر لاسزلو موهولی- ناگی (۱۹۳۰) مناظر مختلفی را از پیکره‌ای جنبان که یکی از آثار متعلق به خود اوست ارائه می‌نماید تا بیش از آن‌که شکل مادی مجسمه را مستند سازد، به درجات نور، حین عبور از سراسر قاب فیلم تاکید ورزد. تاثیر این نمایش نور بر مخاطب، به مراتب مهم‌تر از خود شی مرجع در جهان تاریخی است. به همین نحو «پاسیفیک ۲۳۱» ساخته‌ی ژان میتری (۱۹۴۴)، تا حدودی ادای احترام به «چرخ»ساخته‌ی آبل گانس و تا حدودی یادآوری شاعرانه ای از قدرت و شتاب یک لکوموتیو بخار است که به تدریج سرعت می‌گیرد و به سوی مقصدی (نامعین) به پیش می‌رود. تدوین، بیشتر از کارکرد واقعی اجزای لکوموتیو، بر ریتم و شکل تاکید دارد.

ریشه‌ی بعدی مستند شیوه‌ی بازنمایی شاعرانه عمدتا در فیلم‌های مدرن و به میزانی است که آن‌ها برای مصالح اولیه‌ی کار خود، به جهان تاریخی اتکا دارند. برخی فیلم‌های آوانگارد، از جمله «ترکیب‌بندی آبی» اثر اسکار فیشر (۱۹۳۵) الگوهای انتزاعی شکل و رنگ یا هیاکل زنده‌نمایی را به کار گرفته، به عبارتی کمتر به سنت مستند بازنمایی جهان تاریخی وابسته‌اند، و بیش‌تر با جهان خیال هنرمند سروکار دارند. مستندهای شاعرانه هم گرچه از جهان تاریخی به‌عنوان مواد خام بهره می‌گیرند، اما این مواد را به شیوه‌های متمایز دگرگون می‌سازند. برای نمونه «نیویورک، نیویورک» (ساختهی فرانسیس تامپسون ۱۹۵۷)، نماهایی از شهر نیویورک را به‌کار می‌گیرد، تا شاهد بیاورد که نیویورک در اواسط دهه ی ۱۹۵۰ چگونه به نظر می‌آمد، اما اولویت فیلم بر این است که چنین نماهایی چگونه می‌تواند برگزیده و چیده شود تا این تاثیر شاعرانه از شهر به‌عنوان انبوه حجم، رنگ و جنبش را ایجاد نماید. فیلم تامپسون با ادامه‌ی سنت سیتی‌سمفونی، بر توان‌مندی شاعرانه‌ی فیلم مستند، برای مشاهده‌ی دوباره‌ی جهان تاریخی صحه می‌گذارد.

شیوه‌ی شاعرانه هم‌زمان با مدرنیسم شروع شد که راهی برای بازنمایی واقعیت بر حسب یک مجموعه از پاره‌های امر واقع، تاثرات ذهنی، اعمال از هم گسیخته، تداعی‌های آزاد (looseassociation) بود. این کیفیت‌ها، غالبا به تحولات و استحاله‌سازی‌های دوران صنعتی شدن به طور اعم و تاثیرات جنگ جهانی اول به طور اخص نسبت داده می‌شد. به نظر می‌رسید که واقعه‌ی عصر مدرن، دیگر بر حسب روایت سنتی واقع‌گرا، قابل فهم نیست. خرد کردن زمان و مکان به چندین نظرگاه، انکار انسجام برای شخصیت‌هایی که از ضمیر ناخودآگاه، در معرض آسیب هستند و امتناع از یافتن راه حل برای مسائل حل‌نشدنی، ولو این‌که به‌عنوان اثر هنری در ذات خودش سرگیجه‌آور و مبهم می‌بود، حس

صادقانه‌ای داشت. هر چند برخی از فیلم‌ها، مفاهیم کلاسیک‌تر شعر را به‌عنوان منبع نظم، انسجام و یک‌پارچگی مورد مداقه قرار دادند، اما تاکید بر قطعه قطعه کردن و ابهام، در بسیاری از مستندهای شاعرانه، به‌عنوان یک ویژگی ممتاز، باقی مانده است.

آثاری مثل «آواز سیلان»، ساخته‌ی بازیل رایت (۱۹۳۴) درباره‌ی زیبایی بکر سیلان (سری‌لانکا) با وجود دست‌اندازی تجارت و استعمار، «شیشه» ساخته‌ی برت‌هانسترا (۱۹۵۸) درباره‌ی تجلیل از مهارت شیشه‌گران سنتی و زیبایی کارشان، «لذت مدام»(۱۹۷۸) درباره‌ی مراسم جشن‌های mardigras در نیواورلئان، بازگشت‌هایی هستند به حس اصیل وحدت و زیبایی و ردپای آن‌ها را در جهان تاریخی، کشف می‌کنند. شیوه‌ی شاعرانه جنبه‌های زیادی دارد اما همگی متفق‌القول‌اند که چگونه صدای شخص فیلم‌ساز، به تکه‌پاره‌های جهان تاریخی، انسجامی شکلی، زیبایی‌شناختی و خاص فیلم می‌بخشد.

در محدوده‌ی جنبش آوانگارد بود که که با امتناع از تحت‌الشعاع قرار گرفتن نظرگاه نسبت به جلوه‌گری جاذبه‌ها، با خلق دنیایی داستانی، توانایی ایجاد یک نگرش یا صدای متمایز شکل گرفت. این کار، بیشتر با تصاویر فتوگرافیک واقعیت هرروزه آغاز شد، هر چند ری او گرام‌های من ری (؟؟؟ نامفهوم)، بدون استفاده از هیچ عدسی‌ای، با نور دادن فیلم خام در برابر اشیاء مختلف، ساخته می‌شدند. به‌عنوان یک سبک، تصاویر دنیای قابل شناسایی، به سرعت به مسیرهای غیر از وفاداری به شیء و واقعیت‌گرایی، تغییر جهت داد. شیوه‌ی مشاهده‌ی اشیا توسط فیلم‌ساز، نسبت به نشان دادن توانایی دوربین در ثبت وفادارانه و دقیق مشهوداتش، اولویت بالاتری یافت.

سبک و سیاق آثار نوگرایانه‌ای مثل «فقط ساعت‌ها» اثر آلبرتوکاوالکانتی (۱۹۲۶) و یا «منیل مونتان»، اثر دیمیتری کرسانوف (۱۹۲۴) که داستان خیانت به عشق، قتل و اقدام به

خودکشی از دیدگاه یک زن است، مورد توجه واقع شد. در تمام قرن بیستم، تجربه‌های آوانگارد، سینمای جهان را بسیار به پیش برد، حتی در سینمای امپرسیونیستی و در آثاری چون آثار آبل گانس مانند «مادر دلوروسا (۱۹۱۷)، جنون دکتر توبه (۱۹۱۶) و غیره، پیروزی با خیال‌پردازی بود و بازی نور وسایه. هدف این سینما هم دستیابی به فیلم، به مثابه عصاره‌ی زندگی نبود، بلکه رسیدن به نوعی امپرسیونیسم ظریف در برش و عکاسی بود. نمونه‌اش فیلم » خانم بوده خندان« (۱۹۲۳)، ساختهٔ ژرمن دولاک است که می‌کوشد با قطع‌های فراوان و نورپردازی، به داستان، معنایی ذهنی بخشد. البته سینمای هنری، حتی در خیال‌پردازانه‌ترین شکلش، برخوردار از حسی شاعرانه و سرشار از زندگی بود. » قلب وفادار« (۱۹۲۳)، ساخته‌ی ژان اپستاین در این زمینه مثال‌زدنی است. تجربه‌ی فرمیک دهه‌ی سوم سینما هم، رها از دغدغه‌ی زندگی است. فرنان لژه در » باله‌ی مکانیکی «(۱۹۲۴)، تنها شیفته‌ی فرم کاسه‌ها، ماهی‌تابه‌ها و ریتم نفس نفس زدن پیرزن است، در حالی که از پله‌ی واحدی بالا می‌رود. رنه کلر هم در آن سال‌ها با آنتراکت (۱۹۲۴)، نشان داد هدفش نابود کردن همه‌ی منطق‌ها و روابط عادی در تماشاست. او می خواست به‌نحوی نشاط‌انگیز به تایید آزادی بی حدوحصر سینما بپردازد. لوییس بونوئل و سالوادور دالی هم در سگ اندلسی (۱۹۲۸) شیفته‌ی منظر سوررئالیستی تصویرگری هستند، با این همه مخالفت بونوئل با تروکاژها و تخیلات فنی به‌نحوی، آرمان نزدیکی با واقعیت را در سینمای مدرن زنده نگاه می دارد. خون شاعر (۱۹۳۰) اثر ژان کوکتو هم در این دهه، تجربه‌ای برای تصویر هر رویداد مخالف منطق و رویاهای سینمایی است. البته جنبش فوتوریسم و بیانیه‌ی سینما-چشم ژیگا ورتوف (دنیس کوفمن)، نقش بزرگی در ایجاد یک آلترناتیو عینیت‌گرا، در برابر سوبژکتیویسم داشت (میراحسان، ۱۳۸۰). در عرصه‌ی سینمای ایران، فریدون رهنما با

فیلم «تخت جمشید»، می‌کوشد از رابطه‌ی میان کلمات و تصاویر، به پیوندی در خور یک مستند تجربی دست یابد. رهنما از یک‌سو شاعر است و از سوی دیگر سینماشناس. به همین دلیل، مستند تجربی او در عین شاعرانگی، به تدوین و خلاقیت بصری نیز متکی است. رهنما با این فیلم که در سال ۱۳۳۹ ساخته شد، یکی از پیش‌گامان سینمای مستند تجربی ایران محسوب می شود و تاثیر آن بر تفکر تجربی سینمای مستند دهه ۱۳۴۰، غیر قابل انکار است.

کارگردانی مستند شاعرانه

نمی‌توان اصول مستند شاعرانه را به طور دقیق مشخص کرد. زیرا همیشه خطر فرو افتادن در نوعی جزمی‌گری وجود دارد، که حدود و ثغوری برای نوعی سینما قائل خواهد شد. سینمایی که در ذات بسیار وسیع و ذهنی ا. چه بهتر است که از قبل وجوه گوناگون آن را بررسی کرد و عوامل بی‌شماری را که در کارگردانی مستند شاعرانه دخیل است، تجزیه و تحلیل کرد، و پس از آن قواعدی کلی برقرار کرد تا این نوع فیلم‌ها را از دیگر فیلم‌ها متمایز کند. در فیلم‌های داستانی و گزارشی، تداوم روایت از بازی هنرپیشه و موضوع ناشی است، فیلم‌نامه‌های آن مانند خط هادی عمل می‌کنند و تمام حوادث و اتفاق‌ها تابع آن‌هاست و همه‌چیز باید در آن‌ها از قبل پیش‌بینی شده باشد. در سینمای مستند شاعرانه، برعکس، موضوع در مرحله‌ی دوم اهمیت است و نقش‌آفرینی مداوم و مستقیم یک تصویر نسبت به تصویر دیگر جزء اولین شرط‌ها نیست. فیلم‌نامه‌ی آن طرحی بسیار کوتاه است که فقط نقطه‌ی شروع را روشن می‌کند. فضای عمومی و محتوای عاطفی تصاویر، تعیین‌کننده‌ی تداوم فیلم است و وجود هر نما را در روایت نهایی توجیه می‌کند. عامل حکم‌کننده در انتخاب و تداوم نماها، باید محتوای عاطفی و مفهوم درونی نماها باشد.

هنگامی‌که احساس و فضای مورد نظر از طریق سکانس‌ها با هم مرتبط شوند، وحدت و تعادل بین قالب و محتوا حاصل می‌شود. ارزش‌های تقطیعی و وزنی به خودی خود در مرحله‌ی تدوین فیلم به دست خواهد آمد.

خلق هنری، در مستند شاعرانه به دو مرحله تقسیم می‌شود: مرحله‌ی تجزیه و مرحله‌ی ترکیب. در مرحله‌ی تجزیه، یعنی به هنگام فیلم‌برداری، چشم فیلم‌ساز تجزیه‌گراست، او اجزای ترکیب را در چارچوب نما، روابط زمانی و مکانی بین شخصیت‌ها و طبیعتی که آن‌ها را در بر گرفته است، جست‌وجو می‌کند، و از هر چه بتواند با فکر اصلی حتی به‌نحوی مبهم در ارتباط باشد فیلم‌برداری می‌کند. تنها نگرانی او داشتن مجموعه‌ی وسیعی است که انتخاب تصویر مناسب، یعنی کارگردانی مرحله‌ی دوم را بر او ممکن سازد. در مرحله‌ی دوم- مرحله تدوین- که بنا بر تعریف مرحله‌ی ترکیبی است، اولین عمل خلاقیت از طریق انتخاب صحیح تصاویر انجام می‌شود. هنگامی که نوار فیلم، ظاهر شده و به میز تدوین می‌رسد، فقط اندیشه‌ای مبهم در مورد چگونگی نتیجه‌ی فیلم وجود دارد. تدوین‌کننده با همکاری نزدیک فیلم‌ساز، در جست‌وجوی فضای زمان فیلم‌برداری است، پس تصاویر را گروه‌بندی، انتخاب و سپس آن‌ها را به هم متصل می‌کند. می‌توان به‌صورتی بسیار کلی طرحی از کار کارگردان ارائه داد و او را به هنگام فیلم‌برداری تصور کرد، و موقعیت او را ضمن آماده کردن صحنه‌ای که بعدها تدوین داستانی و تداوم تجسمی و عاطفی فیلم از آن ناشی می‌شود، در نظر آورد. پس از آن‌که خطوط کلی موضوع مشخص شد، کارگردان محل فیلم‌برداری را انتخاب می‌کند، سپس به مشاهده‌ی دقیق و موشکافانه‌ی همه‌ی عناصر و شخصیت‌ها، اشیای مناظر و روابط میان آن‌ها می‌پردازد، و با چشمی کنجکاو جست‌وجو می‌کند و ربط می‌دهد. دوربین فیلم‌برداری آزادانه ضبط می‌کند. در سراسر این

مرحله، فکر آزاد و سریع است، و همه چیز ارزش فیلم شدن دارد: پرواز یک پرنده، تنه‌ی یک درخت، نگاه یک کودک، و حتی واکنش یک رهگذر به هنگام فیلم‌برداری. همین که فیلم‌برداری تمام شد، فیلم وارد مرحله‌ی تدوین می‌شود، که در آن همه‌چیز در خدمت پرداخت و بیان سینمایی، ملاحظه می‌شود و مورد بررسی قرار می‌گیرد.

سیر داستانی فیلم، به ترتیب اتفاقات در داستان مربوط نیست، بلکه بیشتر به کنار هم قرار دادن تصاویر بر حسب محتوای عاطفی آن مربوط است و به این ترتیب فضایی ایجاد می‌شود که در درون آن، اتفاقات داستان فیلم جریان می‌یابد، همان‌طوری که در شعر، تضاد و قیاس نوعی ضرب‌اهنگ شعری به‌دست می‌دهد. در کنار هم قرار دادن تصاویر نیز عملی مشابه صورت می‌دهد که پیش از مشخص شدن بر پرده، در ذهن تماشاگر مشخص می‌شود. راجر مانول، منتقد معروف انگلیسی، در این‌باره می‌نویسد: کنار هم قرار دادن تصاویر بسیار ساده است و هر تصویر، غنی‌کننده‌ی معنای تصویر بعدی است. سینما نیز همانند شعر نیروی خود را از قیاس تصاویر و روابط سریع اندیشه‌ها، و از طریق کنار هم قراردادن اعمال بشری به دست‌می‌آورد.

برخی از فیلم‌ها اشعار غنایی کوتاهی هستند که در آن یک سلسله از تصاویر توصیفی به هم وابسته می‌شود. این وابستگی در اثر توافق میان عاطفه و فضاست که در تصویربرداری متجلی می‌شود. این وابستگی همچنین در زمان تدوین فیلم (که وزن خاص خود را چون قافیه‌ی یک شعر به دست می‌آورد) و در اثراتی ناشی از صدا و موسیقی، که به گوش و چشم امکان درک موضوع را می‌دهد، تجلی می‌کند.

به‌طور کلی در خلق هنری مستند شاعرانه سه مرحله کاملا مشخص ضروری است. ابتدا مشاهده یا نظر است. البته نگاه کردن (seeto) با نظر افکندن (lookto) فرق دارد.

مرحله‌ی بعد، مرحله‌ی تحلیل درونی است که حاصل حقیقت روابط پدیده‌هاست. در این مرحله چشم فیلم‌ساز تجزیه‌گراست. او اجزای ترکیب را در چارچوب نما، روابط زمانی و مکانی بین شخصیت‌ها و طبیعتی که آن‌ها را در برگرفته، جست‌وجو می‌کند و از هر چه بتواند با فکر اصلی حتی به‌نحوی مبهم در ارتباط باشد فیلم‌برداری می‌کند. تنها نگرانی او داشتن مجموعه‌ی وسیعی است که انتخاب تصویر مناسب یعنی کارگردانی در مرحله‌ی دوم را برای او ممکن سازد. در مرحله‌ی سوم که بنا بر تعریف مرحله ترکیبی است، اولین عمل خلاقیت از طریق انتخاب صحیح تصاویر انجام می‌شود. هنگامی‌که نوار فیلم ظاهر شده و به میز مونتاژ می‌رسد، فقط اندیشه‌ای مبهم در مورد چگونگی نتیجه‌ی فیلم وجود دارد. تدوین‌کننده با همکاری نزدیک فیلم‌ساز، در جست‌وجوی فضای زمان فیلم‌برداری است. پس تصاویر را گروه بندی، انتخاب و سپس آنها را به هم متصل می‌کند. (مطالب این پاراگراف دقیقا در دو پاراگراف بالاتر ذکر شده بود. تصمیم‌گیری برای حذف یا نگه‌داشتن این پاراگراف به عهده‌ی مسئول مربوط است)

۳-٦-نقش تدوین در فیلم مستند شاعرانه:

تدوین در فیلم مستند شاعرانه دارای اهمیت زیادی است و تدوین‌کننده در مقیاس وسیعی در موفقیت این نوع فیلم سهیم است. مجاورت دو نما معنایی را باید تداعی کند که در هریک از آن‌ها به‌تنهایی وجود ندارد. برخی روش‌های مونتاژ در این شیوه عبارت‌اند از مونتاژ تشبیهی، مونتاژ استعاری و مونتاژ تضاد. انتخاب و تداوم تصاویر، در محدوده‌ای که یک سکانس در بر می‌گیرد، از طریق چند عامل تعیین می‌شود:

موضوع هر نما

حرکت فضایی

لحن

محتوای عاطفی

مونتاژ تشبیهی (مونتاژ بر مبنای تشابه)

مجسم کردن یا نمایش دادن همانندی‌ها بین دو یا چند چیز (و در سینما با پیوند دو یا تعداد بیشتری نما بر اساس همانندی موضوع آن‌ها) را تشبیه می‌گوییم. این شیوه‌ی مونتاژ اساسا یک صنعت ادبی است که زیبایی آن به تقارن و موازنه‌ی دست کم یک ویژگی همانند و مشترک در دو چیز متفاوت ارتباط دارد. کشف و نمایش این همانندی در ذهن مخاطب ایجاد لذت می‌کند. بر خلاف ادبیات که در آن، تشبیه انواعی دارد (عقلی، حسی، خیالی) در سینما تشبیه محدود به تشبیه حسی است، یعنی طرفین تشبیه (مشبه و مشبه به) دیدنی (و یا شنیدنی) هستند. هر دو سوی تشبیه در عالم حسی خارج وجود دارند. مثلا برش نمای کتک خوردن بچه‌ها به نمای تازیانه خوردن اسب.

مونتاژ استعاری

استعاره از صنایع بیانی ادبیات است که در فیلم نیز به کار می‌رود. عملکرد استعاره نیز مانند تشبیه، انجام قیاس است. قیاس در تشبیه هدف است و در استعاره وسیله‌ای برای ورود و انتقال به ذهنیات. به طور کلی استعاره، گونه‌ای از بیان مجازی فیلم و ادبیات است که پیوند در آن بر اصل همانندی است. اما بر خلاف ادبیات که استعاره انواعی دارد، در فیلم تشخیص استعاره از تشبیه امری دشوار است.

در مونتاژ استعاری، فیلم‌ساز دو نمای مستقل و متفاوت که هر یک برای خود دارای مفهوم واقعی و عینی است، طوری به هم پیوند می کند تا تلویحا چنین وانمود شود که آن دو با هم ارتباط یا انطباق دارند. مثلا نمای انسانی در حال مرگ به نمای غروب خورشید پیوند می‌شود که مفهومی چون غروب زندگی را خلق می کند.

مونتاژ تضاد

تضاد یا طباق که در ادبیات از صنایع معنوی بدیع است، به معنای تقابل دو چیز با یکدیگر است. دو واژه، دو موضوع یا دو مفهوم که با هم تضاد دارند(روز- شب، زشت- زیبا، سپیدی- سیاهی) چنانچه در ترکیب یا عبارتی به کار روند، صنعت طباق یا تضاد را تشکیل می‌دهند. این شیوه‌ی بیان، چه در سینما و چه در ادبیات، بر پایه‌ی تداعی استوار است و همین تداعی‌ها است که سبب لذت در ذهن مخاطب می‌شود.

- صدا در فیلم مستند شاعرانه

صدا می‌تواند در خدمت تصویر قرار گیرد و جنبه‌های غنایی تصویر را همراهی کند و به تقویت تصویر کمک نماید. چنانچه تصویر یا تصاویر فیلم جنبه‌ی شاعرانه نداشته باشد یا جنبه‌ی شاعران‌یه آن ضعیف باشد، این تاثیر دو چندان می‌شود.

- روایت (گفتار متن) شاعرانه:

بدیهی است که این نوع روایت فقط برای موضوعات و موقعیت‌های خاصی مناسب است و نمی‌توان در همه‌جا و در همه‌ی موارد از آن استفاده کرد. نمونه‌ی خوب استفاده از روایت شاعرانه، فیلم رودخانه است که در طی آن، همچنان که تصویر چگونگی به‌وجود آمدن تدریجی رودخانه‌ی عظیم می‌سی‌سی‌پی را از پیوستن جویبارها، نهرها و آبشارهای کوچک نشان می‌دهد، روایت نیز به طرزی شاعرانه، تصویر را همراهی و تقویت می‌کند.

روایت فیلم پست شبانه، ساخته‌ی بازیل رایت و هری وات نیز پر از لحظاتی است که صدا مانند تصویر به‌کار گرفته شده و هماهنگ با ویرایش تصویرها پیش می‌رود. قطار در حرکت است. روایت شاعرانه‌ی آدن، شاعر معروف انگلیسی همراه با حرکت چرخ‌های قطار ادا، و با ریتم قطار تند و آهسته می‌شود. از فیلم‌های ایرانی که از روایت متن استفاده نموده‌اند می‌توان به فیلم‌های تپه‌های مارلیک، تخت جمشید و خانه سیاه است، اشاره نمود (نفیسی ۱۳۵۷: ۱۰۴).

روایت اول‌شخص

در این نوع روایت صحنه‌های فیلم از زبان یکی از افرادی که در فیلم شرکت دارند تشریح می‌شود. طبیعی است که توجه این‌گونه فیلم بیش‌تر بر افراد است تا به وضعیت و شرایط اجتماعی به طور کلی، چرا که فیلم ظاهرا از دید این افراد بیان می‌شود. فیلم‌هایی که از این نوع روایت استفاده می‌کنند، حالتی شخصی و فردی دارند. فیلم «باد صبا» ساخته‌ی آلبر لاموریس بارزترین نمونه‌ی استفاده از گفتار اول‌شخص است. روایتی که به همت محمدرضا اصلانی و دیگران از زبان باد صبا حکایت می‌شود. آلبر لاموریس با نگاه شاعرانه‌اش به طبیعت، عملا حصارهای قومی و ملی را از میان برداشت و جهانی بدون مرز آفرید. او در باد صبا (۱۹۷۰) به همراه این باد خیالی مشهور که در ادبیات سنتی ایران جایگاه ویژه‌ای دارد، به پرسه و گذار در تمام نقاط مرکزی و میانی کشور ما می‌پردازد. گاه به همراه باد صبا، لوله‌های نفت حاشیه‌ی مناطق جنوب غربی ایران را تا خلیج فارس تعقیب می‌کند، و گاه به همراه این باد، فرش‌های روی پشت بام خانه‌های کویری را از جای خود بلند می‌کند و به هوا می‌برد. استفاده از بیان ذهنی غیرمستقیم آزاد در سینمای شعر صرفا دستاویزی است که به مولف امکان می‌دهد غیرمستقیم و از طریق نوعی دستاویز روایی، به زبان اول‌شخص سخن بگوید. بنابراین زبانی که برای بیان تک‌گفتارهای درونی به کار می‌رود زبان اول‌شخصی است که جهان را از منظر الهام‌های احساسی می‌بیند و در نتیجه برای بیان آنچه در ذهن دارد ناگزیر است به عالی‌ترین ابزارهای بیان در زبان شعر توسل جوید.

نتیجه‌گیری و پیشنهادهای تحقیق

مهم‌ترین ویژگی یک فیلم مستند شاعرانه، خلق تصاویر موزون، هماهنگ، لطیف و خیال‌انگیز است. شعر تصویری یا شعر سینمایی تنها یک قالب بیانی است که مستندساز برای به‌وجود آوردن فضای شاعرانه ارائه می‌دهد. در اینجا برخی از ویژگی‌های فیلم‌های شاعرانه‌ی مستند، فهرست‌وار دسته‌بندی می شود و در ادامه به شرح برخی از آنها می پردازیم. لازم به توضیح است که تمام این ویژگی‌های گوناگون هرگز در یک فیلم شاعرانه، یک‌جا و هم‌زمان جمع نمی شوند. هر کدام از فیلم‌های مستند شاعرانه، تنها برخی از عناصر نامبرده را دارا هستند. به بیان دیگر، تمام فیلم‌های مستند شاعرانه از ساختارها و قالب‌های مشترکی پیروی نمی‌کنند و با یکدیگر متفاوت‌اند. به‌عنوان مثال در بخش فیلم‌های مستند، فیلم‌های رابرت فلاهرتی، ران فریک و برت هانتسرا همگی در سینمای مستند شاعرانه قرار دارند، اما با نگاهی تطبیقی به فیلم‌های آنان، به تفاوت‌های بسیاری در میان فیلم‌هایشان از نظر سبک، جنبه‌های زیبایی‌شناسی بصری، مفاهیم و نوع نگاه، پی می‌بریم. با این حال، همه‌ی فیلم‌های مستند شاعرانه در این ویژگی‌ها با هم مشترک‌اند: تأثیر بر ضمیر ناخودآگاه از راه آشنایی‌زدایی، جسارت در شکستن آگاهانه‌ی قالب‌ها و قراردادهای رایج سینما، خیال‌انگیزی و ایجاد رویا.

ویژگی‌های دسته‌بندی شده‌ی زیر، به ارزش‌های زیبایی‌شناختی، جنبه‌های ساختاری و معناها در فیلم‌های مستند شاعرانه اشاره دارند:

الف. فرم

۱. (رازآمیزی و معماوارگی): نگاه استعاری و سمبلیک به پدیده‌ها، نگاه نمادگرایانه، نگاه تمثیلی، نگاه آیینی، نگاه اسطوره ای، استفاده از افسانه‌ها، استفاده از حماسه‌ها، ایجاد فضاهای اگزوتیک، ابهام، ایهام و پیچیدگی. به‌عنوان مثال فیلم «تپه‌های مارلیک»، «بادصبا» و «مرد آرانی».

۲. (عادت‌گریزی و آشنایی‌زدایی، با هدف رویاسازی و خیال انگیزی): تصویربرداری و تدوین غیرمتعارف، استفاده‌ی معناگرایانه از تأثیر زیبایی‌شناسانه‌ی لنزهای تله‌فوتو و واید انگل، استفاده‌ی هدف‌مند از اسلوموشن و فست‌موشن. به‌عنوان مثال آثار گاد فری رجیو از جمله «زندگی بدون توازن»، آثار ران فریک از جمله «سامسارا» و «برکت». تدوین در این نوع فیلم، دارای اهمیت زیادی است و تدوین‌کننده در مقیاس وسیعی در موفقیت یک فیلم سهیم است.

۳. (تجربه‌گرایی در کل ساختار فیلم): به‌وسیله‌ی تلاش در نوآوری و پرهیز از تکرار قالب‌ها و شیوه‌های بیانی شناخته شده. روایت شاعرانه در مستند باعث می‌شود که مستند شاعرانه فیلمی آوانگارد و تجربه‌گرا باشد که رعایت هیچ قاعده و قالبی را در حیطه‌ی سبک‌ها و ژانرهای هنری برنمی تابد و آزادانه از بسیاری از سبک‌ها بهره می‌گیرد تا به زیبایی‌شناسی و زبان بصری تازه‌ای دست یابد. این بهره‌گیری آزادانه می‌تواند از همه‌ی سبک‌های ادبی و هنری به‌ویژه سمبولیسم، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم، فرمالیسم، رمانتیسم،

سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم یا مینی‌مالیسم باشد و همچنین به فرم‌گرایی در کادربندی، میزانسن، عناصر گرافیکی و شیوه روایت و تدوین منجر شود.

۴. فضاسازی شاعرانه در: نوع روایت، موسیقی، صداگذاری، نورپردازی، صحنه‌پردازی، تدوین پویا و ریتمیک، توجه دقیق به بافت گرافیکی و جنبه‌های پلاستیک نماها، گفتارهای شاعرانه در نریشن فیلم یا گفتار شخصیت‌های فیلم و سکوت.

۵. رعایت ایجاز و گزیده‌گویی در تصاویر، گزیده‌گویی در گفتارها.

۶. نگاه ژرف‌نگر در دیدن جزییات و پرداختن به اجزای پدیده‌ها.

۷. استفاده از رقص به‌ویژه رقص‌های آیینی، اساطیری و فولکلور: به‌طور مثال فیلم «سامسارا» اثر ران فریک.

ب. محتوا

۱. حقیقت‌گرایی، نگاه عرفانی و ماورایی، نگاه فلسفی به جهان

۲. نگاه ستایش‌گرانه به طبیعت و پدیده‌های آن

۳. توجه به احساسات، نیازها، رنج‌ها، شادی‌ها، آرمان‌ها و آرزوهای بشر

۴. نگاه تأویل‌گرانه و تفسیرگرانه به انسان و هستی – شناخت و تبیین انسان و جهان – نقد وجود از راه ایجاد پرسش‌های بزرگ: پرسش‌های هستی‌شناسانه و انسان‌شناسانه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۵. نگاه عاشقانه به انسان و جهان، ستایش عشق، زندگی، زیبایی، اخلاق، رهایی، راستی، رستگاری. فیلم‌های مستند شاعرانه، در معناها و محتواهای خود، از ستایش زندگی، شکوه طبیعت، عشق، زیبایی، رستگاری، نقد خشونت و ترسیم رنج‌ها، شادی‌ها، احساسات و عواطف بشری سخن می‌گویند.

پیشنهادها

از آنجایی که تعداد زیادی از روزهای سال، با مناسبت‌هایی مذهبی و ملی همچون ولادت و شهادت ائمه اطهار (علیهم السلام)، دهه‌ی فجر، عید نوروز و هفته‌ی دفاع مقدس پیوند خورده است، ضرورت دارد تا سیمای جمهوری اسلامی ایران برنامه‌هایی متناسب با این مناسبت‌ها، با بیانی تصویری و صوتی در خور ارائه دهد. لذا بیان شاعرانه برای استفاده در برنامه‌های آیینی، مناسبتی و حماسی مناسب است. به این ترتیب ساخت برنامه‌های تلویزیونی در مناسبت‌های دینی و آیینی با توجه به دستاوردها و تحولات بیانی شعر و سینمای مستند شاعرانه، می‌تواند در مستندهای تلویزیونی ویژه‌ی این ایام نیز کاربرد پیدا کند. تبیین جایگاه بیان شاعرانه در حیطه‌ی مستند می‌تواند ظرفیت‌های عملی استفاده از مستند شاعرانه را در تلویزیون در اعیاد مذهبی، ملی و برنامه‌های حماسی و قهرمانی کشورمان آشکار سازد و راه استفاده‌ی روزمره‌ی تلویزیون از این شیوه‌ی مستند را هموار سازد، راه‌کارهای اجرایی آن را به برنامه‌سازان و تهیه‌کنندگان مستند تلویزیون بشناساند و ظرفیت‌های بیانی این شیوه را با توجه به مناسبت‌های مذهبی، ملی و آیینی معرفی کند.

ممکن است به نظر برسد فیلم‌های مستند شاعرانه به دلیل نگاه کاملا شخصی سازندگانش، آثار فردی و خصوصی‌ای تلقی شوند که به ندرت توانسته‌اند در میان تماشاگران سینما

برای خود جایگاهی اختصاص دهند؛ اما وجه تجربی و نوگرایانه‌ی این نوع فیلم‌ها همراه با استفاده‌ی خلاقانه از موسیقی و تصویر می‌تواند برای مخاطب تلویزیون جذاب باشد.

فهرست منابع

اریک بارنو (۱۳۸۰)، **تاریخ سینمای مستند**. (احمد ضابطی جهرمی، مترجم). تهران: انتشارات سروش.

استفان شارف (۱۳۷۱)، **عناصر سینما**. (محمد شهبا، فریدون خامنه پور، مترجم). تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

امامی، همایون (۱۳۸۹)، **جستاری در گونه‌شناسی سینمای مستند ایران**. تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.

بوردول و تامپسون (۱۳۸۵)، **تاریخ سینما**. (روبرت صافاریان، مترجم)، تهران: نشر مرکز.

بیل نیکولز (۱۳۸۹) **مقدمه‌ای بر فیلم مستند** (محمد تهامی‌نژاد، مترجم). تهران: جامعه نو.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، **خانه‌ام ابری است**، تهران: انتشارات سروش، چاپ اول.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، **سفر در مه**، تهران: انتشارات نگاه، چاپ اول.

تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۸۱)، **سینمای مستند ایران، عرصه‌ی تفاوت‌ها**. تهران: انتشارات سروش.

دهقانپور، حمید (۱۳۸۲)، **سینمای مستند ایران و جهان**، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

زرقانی، مهدی (۱۳۸۳)، **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، تهران: نشر ثالث، چاپ اول.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: نشر آگاه، چاپ اول.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، **موسیقی شعر**، تهران: نشر توس، چاپ چهارم.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، **نقد ادبی**، تهران: نشر میترا.

فرشته حکمت، فرشاد، **فضاسازی شاعرانه در اثر ادبی، باغ نظر**، شماره‌ی پانزدهم، پاییز و زمستان ۸۹

فتوحی، محمود؛ عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۶)؛ **ادبیات دانشگاهی**، تهران: نشر سخن، چاپ هجدهم.

کونیتار، فواد (۱۳۶۰)، **رابرت فلاهرتی و سینمای مستند شاعرانه**. (سودابه فضائلی، مترجم)، تهران: نشر روزبهان

گریگوری کوری (۱۳۸۸)، **تصویر و ذهن**. (محمد شهبا، مترجم). تهران: نشر مهر نیوشا با همکاری انتشارات دانشکده‌ی صداوسیما.

مران بارسام، ریچارد (۱۳۶۲)، **سینمای مستند**. (مرتضی پاریزی، مترجم). تهران: انتشارات فیلمخانه ملی ایران.

نفیسی، حمید (۱۳۵۷)، **فیلم مستند**، تهران: مرکز تولید انتشارات دانشگاه آزاد ایران.

نیکولز، بیل (۱۳۷۸)، **ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما** (علاءالدین طباطبایی، مترجم). تهران: هرمس.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۱)، **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**. (فتاح محمدی، مترجم). تهران: هزاره سوم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی