نقد سینما

سینمای مستند

الحق که سینمای مستند، هم در عرصهٔ تولید، هم در عرصهٔ توزیع و هم در نشریات سینمایی به فراموشی سپرده شده است. هنوز کارهای مدیران جدید مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی نمود بیرونی نیافته تا قضاوتی دربارهٔ آن صورت پذیرد. به هر حال سینمای مستند ما مهم است. آن قدر که یک بخش دائمی برای آن در نظر گرفته‌ایم.

در این شماره، یک مقالهٔ تألیفی و یک مقالهٔ ترجمه‌ای و نیز دو گفت‌وگو با دو فیلمساز مطرح در عرصهٔ سینمای مستند ارایه کرده‌ایم. مقالهٔ نخست نقش و اهمیت نیروی انسانی را در این سینما و مقالهٔ دوم عناصر تشکیل دهندهٔ فیلم مستند را بررسی کرده است. گفت‌وگوها هم اولی با «فرهاد ورهرام» و دومی با «فرهاد مهرانفر» است. هر دو «فرهاد» دستی در این سینما دارند و هر دو با سبک و سیاق خود قابل احترام و مباهات هستند.

نیروی انسانی

از رشته بحث‌ها پیرامون موانع توسعه فیلم مستند در ایران

یادداشت:

در شماره چهاردهم این فصل نامه یک غلط چاپی فاحش آمده که مفهوم یک بخش از مقاله را تغییر داده است: در صفحهٔ ۷۳ دربارهٔ گریرسون چنین چاپ شده که: « گریرسون همچون یک روحانی و مبلغ منضبط ـ می‌دانیم کمونیست بود و به پارسایی و... الخ» که باید چنین چاپ می‌شد: «می‌دانیم کمونیست نبود و ... الخ» از این بابت پوزش می‌طلبیم.

در بسیاری از کارخانه های صنعتی مدرن در ایران، این شعار ورد زبان گشته و گاه بر در و دیوار کارگاه‌ها به چشم می‌خورد که: «نیروی انسانی ارزش مندترین سرمایهٔ ماست!» بگذریم از این که در این جا ما را کاری نیست به آنچه در شرکت های بزرگ و کوچک صنعتی می گذرد، اما در درست بودن این شعار در پهنهٔ سینما و هر هنر دیگر، نباید تردید داشت. این سخن آن قدر درست است که بدیهی می نماید، و فاجعه آن جاست که آن قدر بدیهی است که درست درک نمی شود!؟

می گویند در دوران رژیم گذشته، ر وزی وزیر وقت وزارت فرهنگ و هنر (ارشاد فعلی) در هنگام بازبینی یک فیلم، از یک اشتباه در فیلمی از تولیدات آن وزارت‌خانه، نکته گرفت و دلیل آن را پرسید. کارگردان یا تهیه کنندهٔ وزارتی گفت: «قربان! «اسکریپت گرل» نداشتیم.» وزیر گفت: «خوب دستور بدهید ۳۰ـ ۲۰ تایش را سریعاً از فرانسه بخرند!! یکی از کارشناسان ـ و گویا دکتر کاووسی ـ زیر گوش وزیر زمزمه می کند: قربان! اسکریپت گرل همان منشی صحنه است!! العهدة مع الراوی، اما به هرحال این حکایت نشان از وجود سیاستی داشت که همواره به دستگاه و تجهیزات بیش تر بها می داد تا به تربیت نیروی انسانی. این ذهنیت هنوز هم، به رغم همهٔ شعارها به شدت می تواند وجود داشته و عمل کند، اما به طوری «پیچیده».

این درست است که از همان ابتدا که متولیانی در وزارت فرهنگ و هنر (سابق) و تلویزیون ملی (سابق) برای سازماندهی کار تولید فیلم تعیین شدند، فعالیت برای تربیت نیروی انسانی، از اصلی ترین کارها و آموزش یکی از مهم ترین فعالیت ها بود. نباید از یاد برد که مدارس و دانشکده های سینمایی امروز، امتداد همان فعالیت های دهه های گذشته است. اما در عین حال نباید از یادبرد که ما ملتی هستیم که بنا به عادت دوست داریم همیشه چرخ را از نو اختراع کنیم، از همین رو پیشرفت در زمینهٔ تجهیزات کار، گاه بسیار بیشتر از پیشرفت در زمینهٔ نیروی انسانی مان است. به عرصه های دیگر کار ندارم و تنها به سینمای مستند می پردازم: هر انسان منصفی خواهد پذیرفت که ما به رغم تکامل در برخی زمینه ها در سینمای مستند پس از انقلاب اسلامی، پس رفت هایی داشته ایم چه عاملی جز همین بها ندادن به نیروی انسانی ـ بخوان مجرب ها، بهترین ها، هنرمندان بزرگ ـ سبب این امر شده است؟ بها دادن نه به معنی عزیز داشتن و بزرگ کردن است ـ این کم ترین کار است، برای خود آنها، و بیش تر وظیفهٔ نهادها و مسئولان رسمی است. آنچه که به توده و قشر فیلم سازان نسل های بعدی برمی گردد، ایجاد ارتباط و بهره گیری از تجربه های نسل متقدم و تکامل راه آنهاست. بسیاری از متقدمان هنر شعر و حتی هنوز، استادان این هنر معتقد بوده و هستند که طالبان این هنر، پیش از این که آغاز به شعر گفتن کنند، دست کم باید ۲۵۰۰۰ بیت از شعرهای گذشتگان

برترین سرمایه

محمد سعید محصصی

را خوانده یا از بر کرده باشند. در هنر فیلم، نباید تفاوت ها با هنر شعر خیلی باشد، و می‌دانیم که تمام یافته های نظری و علمی پیش گامان هنر فیلم از جمله کولشوف، آیزنشتین، آندره بازن و دیگران، بر پایه مطالعه، بررسی و نقد و تحلیل آثار گذشتگانشان بوده است. نقطهٔ مرکزی بحث ما، در یک کلام، شناخت و ارتباط با نسل گذشته و به گزینی روش های آنها و تکامل راه آنها می باشد.

بیاییم به گذشتهٔ سینمای مستند ما نگاهی دوباره بیندازیم: از سال ۱۳۲۸ گروه سیراکیوز با همکاری ادارهٔ هنرهای زیبا (بعداً اداره کل امور سینمایی وزارت فرهنگ و هنر) به ایران می آید تا تعدادی از هنرجویان رشتهٔ سینما را ضمن کار تولید تربیت کند. در مورد تلویزیون ملی ایران اطلاعات مکتوبی در دست ندارم اما بسیاری از همکاران قدیمی تر این سازمان گفته اند که اصلاً نخستین ساختمان دائمی مرکز آموزش آن بود که بعداً بدل شد به مدرسه عالی تلویزیون و سینما (دانشکدهٔ صدا و سیما) و از همان ابتدا بیش ترین تأکید و توجه مدیریت سازمان به آموزش معطوف شد. بارفتن گروه سیراکیوزو آمدن نخستین دانش آموخته های سینمایی ایرانی از دیار فرنگ، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک نیز پا گرفت و اصلاً نطفهٔ اولیهٔ سینمای آماتور ایران در ۱۳۴۸ در نتیجه فعالیت های دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک و مدرسه عالی تلویزیون و سینما، شکل گرفت (مهرابی، مسعود ـ تاریخ سینمای ایران، صفحه ۳۷۹، انتشارات فیلم، سال ۱۳۶۳). با یک نگاه گذرا به چند دهه یعنی از دههٔ ۳۰ شمسی به این طرف ، درمی یابیم که پس از نسل تحت مستندسازان ایران که در فرنگ آموخته شده بودند یعنی کسانی مثل: سینایی، شیردل، فاروقی قاجار و طیاب؛ نیروهای اصلی نسل دوم فیلم سازان مستند ایران، به طور عمده از دانشکده ها، مدرسه ها و یا دررده های فیلم سازی داخلی کشور سربرآوردند. افرادی مثل غلامرضا آزادی، نصیب نصیبی، ناصر غلامرضایی، منوچهر طبری، کیومرث درم بخش، ابراهیم مختاری، محمدرضا مقدسیان و... کسانی بودند که یا در این دانشکده ها تحصیل کرده بودند و یا در جنب این دانشکده ها و در سینمای آزاد (نخستین ارگان رسمی و متشکل آماتور کشور) فعال بودند. نسل سوم مستندسازان ما که پس از انقلاب اسلامی ساز ۵۷ سر برآوردند (فرهاد مهران فر، مرتضی آوینی، فرشاد فداییان، فرزاد مؤتمن، رسول فارسی و...) چنین وضعیت رشدی را پشت سر گذاشتند، و معدودی از آنها که ارتباطی با دانشکده ها و یا مراکزی مثل سینمای آزاد (که پس از انقلاب عملاً تعطیل شد) یا سینمای جوان نداشتند، باز هم گروه های آزادی بودند که از دل نیروهای جوان و مخلص انقلابی روییده بودند، مثل گروه چهل شاهد و روایت فتح ـ قدر مسلم این که اگر از نظر محتوا فعالیت این گروه های اخیر به کلی با محتوای فعالیت ارگان هایی مثل سینمای آزاد تفاوت داشت، از نظر شکل به آن شباهت زیادی داشت.

حال با این مفروضات، آیا می توان تأیید کرد که رشد سینمای مستند در ایران، رشدی بی وقفه و همواره پوینده بوده است؟ آیا با وجود نهادهای پرسابقه در امر آموزش، و وجود نهادهای به هرحال مردمی، آیا مراحلی از راه را به خطا نپیموده ایم؟ آیا نسل سوم فیلم سازان مستندها در پی تکان های بنیادی در جامعه و نهادهای آن بر اثر انقلاب، توانست از تندباد انقلاب برای ریختن شاخه های مردهٔ درخت تناور سینما بهره جوید؟ شاید کند شدن و در نهایت قطع جریان مبتذل «فیلم فارسی» این اتفاق خجسته و هرس به اصطلاح کشاورزان «ته بر» در این درخت بود، که حتماً بود ـ و سرزدن و بالیدن جریان زیر فشار سینمای متفاوت دههٔ ۴۰ و ۵۰ در سینمای اکران، پس از انقلاب، اتفاق تکمیل کنندهٔ دیگر بود؛ اما در سینای مستند چطور؟

نگارنده در نوشته های گذشتهٔ خود همواره بر این اعتقاد بوده که سینمای مستند ما سیری تکاملی را طی کرده است، اما باید قبول کرد که این رشد می توانسته و می باید شایسته تر و بالنده تر از آنچه که شاهد بوده ایم انجام گیرد. از یک منظر کلی رشد را می توانیم به شرح زیر خلاصه کنیم:

ـ پیدایش و گسترش سینمای مستند جنگی

ـ رشد و قوام یافتن فیلم مستند در شاخه مردم شناسی و اجتماعی

ـ توجه زیاد به فیلم مستند در شاخهٔ صنعت

ـ در آمیختن فیلم مستند و داستانی در سینمای اکران

اما در عین حال جنبه های منفی نیز در سینمای مستند ایران بروز کرد که از جمله می توان به این عوامل اشاره کرد:

ـ خارج شدن تعدادی از مستند سازان با سابقه از گرد فعالیت عملی و یا کند شدن فعالیت آنها

ـ کم شدن توجه به تجربی گری در ساخت فیلم های مستند در

میان برخی از فیلم‌سازان نسل جوان
- بالا بودن گرایش به فیلم گزارشی
اینک به هرکدام از این موارد می پردازیم:

- پیدایش و گسترش سینمای مستند جنگی

این درست است که بنا به ضرورت جنگ تحمیلی چنین سینمایی متولد شد، ولی نباید از یاد برد که هر ملتی در دوره یا دوره هایی از حیات خود، با این پدیده به ناچار روبرو خواهد شد و باید از پیش زمینه های شناخت و کار در این شیوه در

منوچهر طیاب

فیلم‌سازان آن فراهم آمده باشد. فیلم مستند جنگی ما با نگاه و شیوهٔ خاص خود پدیدار شد و هم‌چنان بر همان مدار حرکت کرد. این سینما به مرور به گونه ای شکل گرفت که به جنگ به صورت یک جنگ آرمانی نگاه کند و از این رو به ناچار نگاه تبلیغی در بطن آن شکل گرفت. این نوع فیلم که بهترین نمونه های آن کارهای مجموعهٔ تلویزیونی روایت فتح است (و بهترین های آن نیز ساختهٔ زنده یاد شهید مرتضی آوینی است) نگاه خاص و ویژه ای به رزمندگان گمنام و یا نام‌دار جنگ دارد و کم‌تر به تأثیرات جنگ در شهرهای دور از جنگ که به هر حال واکنش های بسیاری را می توان در زندگی مردم دید و ثبت کرد پرداخته است. شیوه های نقل خاطره (مصاحبه) و نماهای عموماً باز از صحنه های نبرد و یا صحنه های تعقیبی و شکاری با دوربین روی دست و استفاده از صدای مداحان معروف در جنگ نظیر حاج صادق آهنگران همراه با روایت صمیمانه خود شهید آوینی - با صدای او - از شیوه های ماندگار این سینماست. اما تصویربرداری های این فیلم ها اغلب خام‌دستانه و نزدیک به شیوهٔ فیلم های گزارشی است و حاکمیت نماهای عمومی بر نماهای بسته ودر عین حال کم‌تر بودن نقش عامل تدوین (به دلیل این که فرآیند عملیات جنگی به طور پیوسته کم‌تر ثبت شده و سپس به نمایش در می‌آید) روح مستند ناب را در کار ضعیف‌تر می کند. البته در سری های بعدی، به ویژه در سری سوم روایت فتح، کارها از بافت هنری بهتری برخوردار شده اند و در نتیجه توفیق سازنده در تأثیرگذاری بیش‌تر شده و در نتیجهٔ استفاده از روش های بازسازی صحنه ها، کارها ساختار بهتری پیدا کرده‌اند. با همهٔ این ها نباید از یادبرد که همهٔ جنگ ها، جنگ های آرمانی نیستند، و تلاش ما برای تصویر کردن مطلق آرمانی از جنگ، همواره، تلاشی نادرست است. تربیت شدن مستندسازان جنگی به این شکل، دست‌آنها را برای تولید فیلم های مستند جنگی در کشورهای دیگر - که امکان خوبی برای ادامهٔ حیات این نوع سینمای ایران است - می بندد.

- رشد و قوام یافتن فیلم های مستند مردم شناسی و اجتماعی

در سال های پیش از انقلاب این نوع فیلم کم‌تر مورد توجه واقع می شد. به طور دقیق تنها می توان به فیلم های ساخته شده توسط شادروان دکتر نادر افشار نادری و کارهای حسین طاهری دوست چنین عنوانی را اطلاق کرد. البته دیگر فیلم‌سازان مستند نظیر پرویز کیمیاوی یا ضامن آهو ناصر تقوایی بادجن، مشهد قالی و منوچهر طبری مطرب عشق در آثار خود زمینه های مردم شناسی را مور د توجه قرارداده بودند ولی به این آثار کم‌تر می توان فیلم های مستند مردم شناسی اطلاق کرد. اما پس از انقلاب این گرایش ها شدیدتر خود را نشان داد. فرهاد و رهرام تا راز، صیادان بلوچ، پیر شالیار فرهاد مهران‌فر طالش ها، بره ها در برف به دنیا می آیند و ... ابراهیم مختاری زعفران، نان بلوچی...، ناصر غلامرضایی منظره هایی از لرستان محمدرضا مقدسیان کاریز، مبارزه با بیابان، سرود دشت نیمور... محمدرضا مفیدی زندگی کویری و بسیاری دیگر جلوه هایی از این سنیما را در آثار خود عرضه داشته اند. البته نمی توان گفت که این فیلم سازان همگی از منظر مردم شناسی فیلم ساخته اند، ولی توجه آنها به زندگی مردم اقوام مختلف ایران، روش های معیشت، گذشتهٔ تاریخی آنها، آداب و سنن و فرهنگ های بومی، ارزش های والا و یا فراموش شدهٔ این مردم، نحوهٔ سازگاری و یا تقابل آنها با محیط زیست و تلاش برای تحلیل و چرایی پدیده ها و مواردی از این قبیل، آنها را به این نوع سینما بیش‌تر نزدیک کرده است.

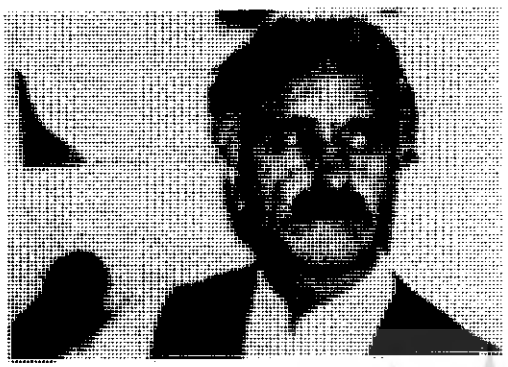
در نگاه به کار این فیلم سازان نکتهٔ جالبی که به چشم می خورد تأثیر پذیرفتن از کار متقدمان و نگاه به آینده است. ورهرام خود را شاگرد نادر افشار نادری می داند که سال ها با آن مرحوم در فیلم هایش به عنوان دستیار یا فیلم بردار همکاری داشته است. ابراهیم مختاری هم گرچه با سمت و سویی دیگر و با هدفی دیگر دست به ساختن فیلم در مناطقی مثل صیدگاه های صیدماهی خاویار در شمال، بلوچستان، صیادان جنوب و مزارع زعفران در جنوب خراسان کار می کند، اما نمی توان از یاد برد که نگاه مردم شناسانه از وجوهات مهم کارهای اوست. او نیز دانش آموختهٔ مدرسه عالی تلویزیون و سینماست و سیر تکاملی فیلم سازی در آثارش به شدت هویداست و رفته رفته به مستندسازی صاحب سبک بدل شده است.

ناصر غلامرضایی نیز پیش از انقلاب به کار پرداخت و فیلم‌های آن دورانش نشان از استعداد شکوفایش در سینمای آماتور داشت و در منظره‌هایی از لرستان و آنگاه در فیلم‌های سینمایی‌اش مثل خون بس و نامزدی، نگاه و سمت و سویی مستند را به شدت جاری می‌کند. مقدسیان نیز پیش از انقلاب شروع کرد و در سال‌های پس از آن به نگاه و زبان ویژه‌اش رسید. کارهایی مثل خیزاب، کاریز، مبارزه با بیابان و سرود دشت نیمور حاصل مطالعات عمیق در شیوه‌های کار و زندگی مردمان مناطق مختلف است و صرف نظر از نگاه شاعرانه‌اش به زندگی مردم، در نمایش چرخهٔ کاملی از فنون و روش‌های کار و تلاش مثلاً صید در خیزاب و آبیاری در دو فیلم دیگر، که یکی از اهداف مهم در مطالعات مردم شناسی است موفق عمل می‌کند. احمد ضابطی جهرمی از دانش آموخته‌های سینما که مطالعات تئوریک بسیاری دارد و در حد یک نظریه پرداز مطرح می‌باشد، در دو مجموعهٔ چتر سبز و کشتی کویر، موفق می‌شود نقش نخل در زندگی مردم جهرم و تأثیرات آن را از منظره‌هایی متفاوت در فرهنگ، معماری، اقتصاد و منظرهای جغرافیایی (این آخری از دیدگاه علم جغرافیا) به درستی نشان دهد. تسلط جهرمی به زبان سینما فیلم‌های او را واجد ارزش‌های خاص هنری می‌سازد. فرهاد مهران فر را شاید بتوان از پدیده‌های مستند سازی ایران به حساب آورد. مستندهایی چون بره‌ها در برف به دنیا می‌آیند، ریشه‌ها، آتش کاران جنگل امن و پرنده‌هایم از مهم‌ترین فیلم‌های مستند دورهٔ اخیر به شمار می‌آیند.

این فیلم‌ساز انواع فرم‌های مستند شاعرانه، مستند اجتماعی، مستند پژوهشی و مستند داستانی را تجربه کرده و در تمام این آثار به دنبال بیانی شخصی در سینما بوده و سینمای داستانی (اکران) اش، به شدت متأثر است از مستندهایش. حتی فیلم «طالش‌ها» که در فیلم‌های مستندش اهمیتی اساسی ندارد، اما از این نقطه نظر که مصالح اصلی بیانی و نمایشی را در اثر ارزش مندی چون «درخت جان» فراهم می‌آورد، جایگاه مهمی دارد. او نیز از دانش آموخته‌های سینماست و سینمای پیش از خود را به خوبی مطالعه کرده است.

ـ توجه زیاد به فیلم مستند در صنعت

پس از انقلاب شاهد موجی از استقبال از تولید فیلم مستند در نهادها و مراکز صنعتی را مشاهده می‌کنیم، که در مقایسه با پیش از انقلاب موجی بسیار بلند است. وزارت نفت، مجتمع فولاد مبارکه، وزارت نیرو و... از این دسته نهادها و سازمان‌ها هستند که بخشی از سرمایه‌های خود را گاه به طور منظم به ساختن فیلم مستند اختصاص می‌دهند. با این حال می‌بینیم فیلم‌های تولید شدهٔ پس از انقلاب در این نهادها و مراکز، هیچ یک در حد و اندازه‌های کارهایی مثل موج و مرجان و خارا، و فیلم پیکان نیستند. در عین حال نباید این را هم نادیده گرفت که از نظر کمیت تعداد فیلم‌های تولید شده برای صنعت به زحمت به ۲۰ـ ۱۵ فیلم رسیده است. باید انصاف داد که نمادهای فوق از نظر کمّی زحمات زیادی کشیدند و اگر به آن قله‌های درخشان نرسیدند، دست کم سنت قدرت مندی از تولید فیلم مستند برای صنعت را پدید آوردند. کامران شیردل با کارهای گاز، آتش باد ـ و طرح گناوه برای وزارت نفت و واگن سازی پارسی برای همین شرکت و مجتمع فولاد مبارکه برای همین شرکت، خسرو سینایی با فیلم‌های آخرین حلقه زنجیر، به کوه مهربان بیندیش و قصهٔ کوتاهی چند هزار ساله



محمدرضا اصلاتی

برای مجتمع فولاد مبارکه، فرزین رضاییان با سریال مستند ـ گزارشی داستان نفت برای وزارت نفت و سینمای جمهوری اسلامی، سعید اکبریان، پیروز کلانتری، محمدرضا مقدسیان، حمید شریفیان و نگارنده با تولید فیلم‌هایی برای مجتمع فولاد مبارکه، احمد فرخنده نیکبخت با گذرگاه تلاش برای راه آهن جمهوری اسلامی فیلم‌های مستندی می‌سازند و هر یک به نوبه خود به چالش‌های جدیدی درعرصهٔ تولید فیلم مستند دست می‌یازند. در یک کلام می‌توان گفت که تولید فیلم مستند در صنعت رو به رشد ملی ایران امری نهادینه شده و به میدان آمدن استعدادهای تازه، کشف عرصه‌های نو و سعی در شناخت و مدون کردن تجربه‌های سازمان یافته دیگران (منظور کشورهای پیشبرد و متقدم در این عرصه) حاصل این مرحله است.

درآمیختن سینمای مستند و داستانی در سینمای اکران

در دورهٔ پس از انقلاب، یکی از موفق‌ترین فیلم‌سازان ایران در هر دو عرصهٔ مستند و داستانی بی‌گمان عباس کیارستمی است. او پس از ساختن چند فیلم داستانی و نیمه داستانی و یک فیلم داستانی مستند بلند (گزارش) تجربه‌های ارزش مندی در به کارگیری قانون مندی‌های مستند به سبک سینما ـ حقیقت را برجای می‌گذارد، فیلم‌هایی مثل به ترتیب یا بدون ترتیب (۱۳۶۰)، همشهری (۱۳۶۲) اولی‌ها (۱۳۶۳) مشق شب

(۱۳۶۷) و کلوزآپ نمای نزدیک (۱۳۶۸) بهترین نمونه های مستند در این سبک به شمار می آیند. ظرفیت های بالای مستندسازی در این سبک، امکان مواجههٔ مستقیم با واقعیت، استفادهٔ فراوان از گفتار تفسیری و یا مونتاژ ناهمزمان صدا و تصویر و انواع فرم های بدیع در تدوین، در این سبک از مستندسازی، سرچشمه های استقبال کیارستمی از این، سبک در فیلم سازی بوده است. فزون بر این نگاه طنزآلود و دنیای فانتاستیک اندیشه و ذهن خلاق کیارستمی امکان نزدیک کردن زبان سینمایی او را به شعر و در انتها در هم شکستن هر دو قالب فیلم مستند و داستانی را در آثار تکامل یافته اش، فراهم آورده است. از این روست که دیگر مستندی مثل کلوزآپ... دیگر مستند نیست و فیلم های داستانی زندگی و دیگر هیچ یا زیر درختان زیتون، دیگر داستانی نیست. عشق کیارستمی به تجربهٔ انواع فرمهای بیان سینمایی او را به وادی های مختلفی می کشاند و در این سیر و سلوک، او هر از چند گاهی ایستاده، نفسی تازه

خسرو سینایی

کرده، به گام های رفتهٔ خود نظری افکنده، آنها را با راه های رفتهٔ دیگران مقایسه کرده، و باز به راه افتاده است. این است که سینمای او با وجود بهره گیری از انواع روش ها در سینما، همواره منحصر به فرد و یگانه است. با این حرف ها قصه این نیست که از کیارستمی چهره ای فراتر از ظرفیت های خودش بسازیم. نگارنده دربارهٔ دنیای ذهنی و نگاه او حرف هایی دارد؛ ولی در این جا هدف درس گیری از کیفیت و روش های سلوک هنرمند است در «ظلمات» جستجو و «گمراه» نشدن:

«طی این مرحله بی همرهی خضر مکن
ظلمات است بترس از خطر گمراهی

حافظ

و هر هنرمند باید خضر وجود خود، بیابد و این کار بی شناخت کارگذشتگان ممکن نیست.

سوزن های لازم برای زدن به خودمان!

به رغم تمام پیشرفت ها و نقاط مثبتی که در صفحات گذشته برشمردیم در همین دوره مشکلات و نقاط ضعفی بروز می کند که به شرح زیر برخواهیم شمرد:

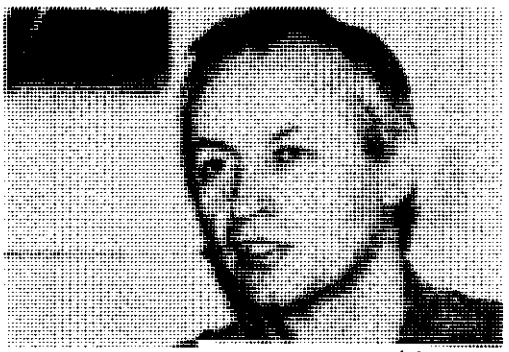
ـ خارج شدن تعدادی از مستندسازان با سابقه از گود فعالیت

در دورهٔ پس از انقلاب اسلامی تعدادی از مهم ترین مستندسازان کشور فعالیت شان را یا تعطیل می کنند، یا به شدت کاهش می دهند و یا برای همیشه از ایران می روند: شیردل فعالیت چشم گیری ندارد و به رغم این که با فیلم هایی برای وزارت نفت دوباره پا به میدان می گذارد، اما از نظر کیفیت هیچگاه از تمام ظرفیت های خود به عنوان یک مستندساز صاحب سبک بهره نمی جوید. محمدرضا اصلانی به جز کودک و استثمار کاری در زمینهٔ فیلم نمی کند تا حدود سه سال پیش. کیمیاوی در ایران نبود و در سه سالی بیش نیست که به کشور برگشته و هنوز فعالیت جدی اش را نیاغازیده است. طیاب نیز بیش تر فعالیت خود را در خارج از کشور متمرکز می کند. فاروقی قاجار باتمام ارزش هایش به کلی از خاطره ها فراموش می شود، تقوایی به جز دو فیلم ارزش مند سینمایی فیلمی نمی سازد و سال ها خاموش می ماند و ... الخ. در این میان تنها استثنا خسرو سینایی است که مرثیهٔ گمشده اش را در ۱۳۶۲ تمام می کند و به جز چند فیلم سینمایی که موفق ترین آنها به لحاظ درآمیختن موفق فیلم داستانی با مستند است و شیوه خاص و جدیدی از روایت سینمایی را عرضه دارد؛ مستندهای زیادی می سازد که صرف نظر از این که تا چه اندازه به روزهای اوج او در سینمای مستند نزدیک هست یا نیست، حضور و فعالیت بی وقفه و به هرحال جستجوگرانهٔ این مستندساز با تجربه را اعلام می دارد.

کم شدن توجه به تجربی گری در ساخت فیلمهای مستند

با وجود تمام کوشش های موفق فیلم سازان مستند ساز کشور، چنان که دیدیم، میل به تجربه اندوزی و تجربهٔ راه ها و روش های نو در بیان مستند کم تر در سینمای مستند پس از انقلاب دیده می شود: در تمام سال های مذکور، ما یک جام حسنلو، یک پرستش، یک تپه های قیطریه، یک نیشدارو یک شرح حال، یک طلوع فجر (بامداد جدی) و یک اربعین نداریم. تنها فیلم سازی که به طور مستمر در این راه کوشش می کند عباس کیارستمی است. بقیهٔ فیلم سازان جسته و گریخته دست به کارهایی می زنند مثل فرهاد و رهرام با آبگینه (فیلمی دربارهٔ کارگاه سنتی شیشه سازی، فرشاد فداییان با کارهایی مثل در مدرسهٔ سید قلیچ ایشان، بهرام عظیم پور با کاری مثل عروسکهای کمس فرزاد مؤتمن با کاری مثل جیران قرهاد مهران فر با بره ها... و من و پرنده هایم و تنی چند دیگر ه در

برابر انبوه فیلم‌های مستندی که در این سال‌ها تولید شده کمیتی کم‌تر دارند و گرایش غالب به حساب نمی‌آیند. در حالی که سینمای مستند می‌باید تغذیه کنندهٔ کل جریان سینمای مملکت باشد، (چنان که پیش از انقلاب این سینمای مستند بود که تغذیه کنندهٔ جریان سینمای سالم و متفاوت بود) ولی امروزه چنین نیست. سینمای پویا و شکوفای ایران به جز مواردی انگشت شمار به راه خود می رود و از سینمای مستند امروز نه تأثیر می‌پذیرد و نه تغذیه می‌شود.



ابراهیم مختاری

ـ بالا بودن گرایش به فیلم گزارشی

به جز نمونه های موفقی که در سطور گذشته برشمردیم در دو شاخهٔ فیلم‌سازی مستند دربارهٔ جنگ و یا برای صنعت، گرایش به گزارش گری و یا تبلیغ بسیار بالاست. به ویژه در فیلم سازی برای صنعت، عمدتاً به خاطر خواست تهیه کننده یا سفارش دهنده، کارها اغلب تبلیغاتی هستند. در دیگر تجربه ها در عرصه های مختلف به جز همین نمونه های موفق گرایش به گزارشگری بیش تر است. در موارد زیادی، فیلم ساز فرق بین فیلم مستند ناب و فیلم مستند گزارشی را نمی داند. به همین دلیل نقصان در تکنیک های به کار گرفته بسیار چهره می کند. حتی در شرایطی که تحقیق که از عناصر مهم در ساخت فیلم مستند می باشد، پر و پیمان و بسنده است، باز هم می بینیم که نگاه مستندساز و ساختار فیلمش ضعیف است و یا در سطح حرکت می کند.

در این جا میل دارم تنها به یک نمونه که می تواند یک موضوع خوب برای بررسی به شمار آید اشاره کنم: رخشان بنی‌اعتماد او فیلم ساز توانایی است و فیلم هایی مثل نرگس و روسری آبی از فیلم‌های سینمایی ماندگار سینمای ایران به شمار می‌آیند که طرح این فیلم‌ها از دل تحقیق‌هایی بیرون آمده که برای ساختن فیلم های مستندش انجام داده بود. اما او که در فیلم سازی داستانی چنین درخشان و موفق عمل می کند، در عرصهٔ فیلم مستند که بسیار هم بدان علاقه دارد، چندان موفق نیست (به جز مستند آخرش زیرپوست شهر). خوب است از خود بپرسیم چگونه است که مهران فر با این که تا پیش از موشک کاغذی تجربه های مهمی در فیلم داستانی ندارد، در همان نخستین فیلم به زبان شخصی خود دست می یابد، ولی سینمای بنی اعتماد را می توان به دو پارهٔ فیلم داستانی و فیلم مستند تقسیم کرد که ارتباطی با هم ندارند؟ نگارنده بر این باور است که بنی اعتماد برخلاف فیلم های سینمایی‌اش، در ساخت مستند به غنای لازم دست نیافته و فرم های گوناگون را کم‌تر تجربه کرده و از تجارب آنها درس های لازم را کم‌تر فراگرفته است. فقر، سیه روزی، مشکلات حاد اجتماعی و... موضوعاتی هستند که بسیاری از مستندسازان مانظیر شیردل، تقوایی، اصلانی، مختاری و مقدسیان بدان پرداخته اند؛ اما آنان در پرداختن به این موضوع ها، زبان مستند خاصی را به کار گرفته اند که در یک کلام می توان آنها را مستندهای ناب به حساب آورد، اما بنی اعتماد بیش تر تحت تأثیر فضای فیلم سازی دو دههٔ اخیر، با نگاهی گزارشی ـ به رغم تحقیق عمیق و گسترده ـ به این موضوع ها پرداخته و روش های مختلفی را که در کارهای متقدمان به کار رفته و فیلم ها را گذشته از اهمیت موضوع، دارای قوت تأثیر کرده و سبب گشته تاریخ مصرف این فیلم‌ها هر چه طولانی تر شود، در کار بر خدمت نگرفته است. (و مستندهایی مثل شهرک فاطمیه، گزارش ۷۱، آخرین دیدار با ایران دفتری از این فرم های بدیع تهی است.) این است که رخشان بنی اعتماد که به خاطر علاقه اش به مستندسازی، به رغم این که قطعاً باید به دنبال راهی برای درآمیختن زبان مستند با زبان فیلم سینمایی باشد ـ چنان که گفته ها و نوشته ها دربارهٔ بانوی اردیبهشت حکایت می کنند ـ به دلیل این که کم‌تر در زمینهٔ مستندهای ناب تجربه داشته و تازه این اواخر توانسته خود را از وابستگی به زبان مستندهای گزارشی خلاص کند، هنوز آن توفیق لازم را در این راستا کسب نکرده است.

ـ به جای نتیجه

تا این جا تلاش بر این بود طرحی جامعه از مشکل عدم ارتباط بین نسل ها و ضرورت رفع این مشکل را عرضه کنم. بی گمان نکاتی وجود دارد که باید بدان پرداخت و در این مقاله آورده نشده است. شاید این بحث بتواند سبب شود مسائل ناگفته ای طرح شود و قطعاً دیدگاه های دیگر، حرف های دیگری در این باره خواهند داشت. امید است این نوشته سبب نشده باشد که این تصور برای نسل نوی سینماگران مستند پدید آمده باشد که باید گذشتگان و نسل های متقدم را تقدس بخشید. بهره گیری از کار نسل گذشته بی گمان با نقد و تحلیل همراه است نه تقلید. و اشاره به «خضر» جز معنایی نمادین نمی تواند معنای دیگری داشته باشد. مگر نه این است که خضر دسترسی به «آب حیات» را برای ما ممکن می سازد و مگر نه این که «آب حیات» همان روشنی و آگاهی ژرف و گسترده است؟ پس آب حیات» بدون ژرف اندیشی و نقد آراء و آثار گذشتگان و به گزینی آن آثار و دور ریختن هرآنچه که زاید است دست نمی‌دهد. و بدین سان است/ که کسی می میرد و کسی می‌ماند./ (فروغ فرخزاد)