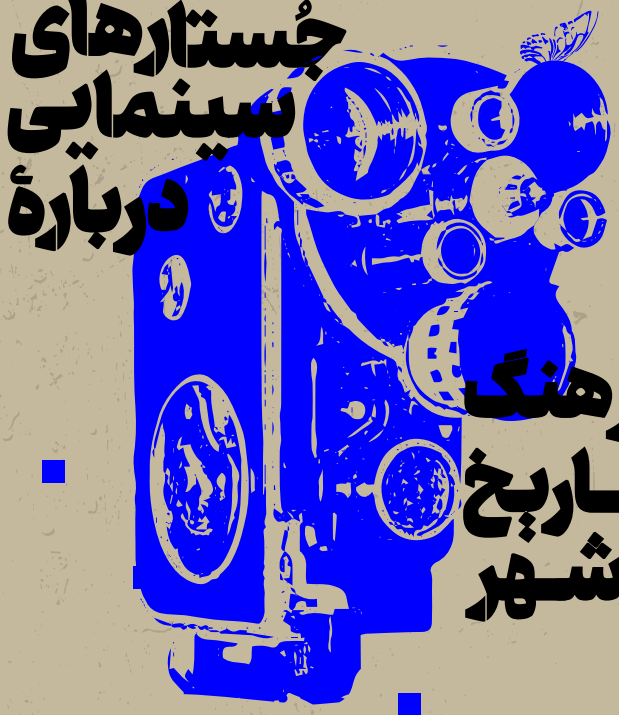
دفترهای انسان‌شناسی و فرهنگ / دفتر دوم

جُستارهای سینمایی دربارهٔ فرهنگ، تاریخ و شهر

جُستارهایی از محمدتهامی‌نژاد

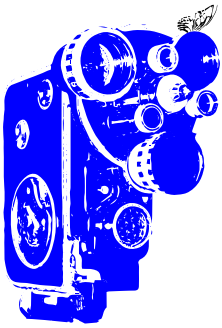
نامه فرهنگ / اسفندماه ۱۴۰۲



در هر یک از دفترهای انسان‌شناسی و فرهنگ به سراغ یک موضوع خواهیم رفت. هر دفتر شامل جستارهای یک نویسنده است.

دفترهای انسان‌شناسی و فرهنگ
دفتر دوم: جستارهای سینمایی دربارهٔ فرهنگ، تاریخ و شهر
جُستارهایی از محمد تهامی‌نژاد
اسفند ماه ۱۴۰۲

انسان‌شناسی و فرهنگ
نامه فرهنگ
مدیرمسئول: زهره دودانگه
طراح گرافیک: مژده عالی‌پور
www.anthropologyandculture.com
www.nasserfakouhi.com
namehfarhang@gmail.com
instagram.com/nameh.farhng
mojhdealipoor@gmail.com



داستانی‌سازها با خیال و مستندسازها با
واقعیت‌هایشان در میانهٔ میدان‌اند. آنها هرکدام
پروانه‌ای هستند که پروبالی می‌زنند.

فهرست

سرمقاله	۶
پروانه‌ای که روزی بال زد	۸
پیشگفتار دانشنامهٔ سه جلدی فیلم مستند ایان ایتکن	۱۰
فیلم مستند و مطالعات بینارشته‌ای	۱۸
فیلم مردم‌نگاری و فیلم مستند دربارهٔ فرهنگ	۲۲
در باب سینمای مستند و فرهنگ شهری (گفت‌وگو با محمد تهامی‌نژاد)	۴۴
شیوهٔ اجرایی در مستندسازی	۶۲
با پرویز خان کیمیاوی در قیطریه و خراسان و در تئوری مؤلف	۷۴
ایران در دانشنامهٔ مختصر فیلم مستند	۷۸

صحنه‌ای از فیلم علف (۱۹۲۵)، از نخستین فیلم‌های مردم‌نگاری ایران

سرمقاله

از نظر تاریخ‌نگاری‌شناسی و هدف پژوهشندگانِ تاریخ سینمای ایران، شاهد عبور «تاریخ پژوهی سینمای ایران» از دو مسیر و رویکرد مختلف هستیم که عبارتند از:

تاریخ‌نگاری مبتنی بر روایت‌های غیر فیلمیک و زندگینامه‌نویسی هنرمندان که شرح وقایع تاریخی و تاریخ فرهنگ تماشای فیلم است. این نوع تاریخ گاهی متعلق به غیاب فیلم، محسوب می شود. تاریخ زیبایی شناسی فیلم و کشف روابط نانمودگی که به تاریخ نگاری رانکی وابسته است ولی از آن درمی‌گذرد.

زمستان ۷۶ نوجوانی سفالگر «جیران» که امروز خانم هنرمندی بنام است، گلدان سفالینی هم به یادگار، برای من ساخت. روی سفالینهٔ لعابی، این شعر ناب در کورهٔ رنگ‌ها و نقش‌ها، پخته شده بود:

فریاد زدم پروانه!

با عمر به این کوتاهی

این همه آذین برای چیست؟

گفت پرواز رنگینی!

ثبت و محافظت و تحلیل شخصی ازخاطرهٔ پروازهای رنگینی که سینماگران کشورمان در فضای سینمای این ملک برجای نهادند، بخشی از کوشش‌ها در این سال‌های عمر بود که نمونه هایش در این مجموعه هست.

کنار نقشی رنگین روی سفالی دیگر نوشته بود:

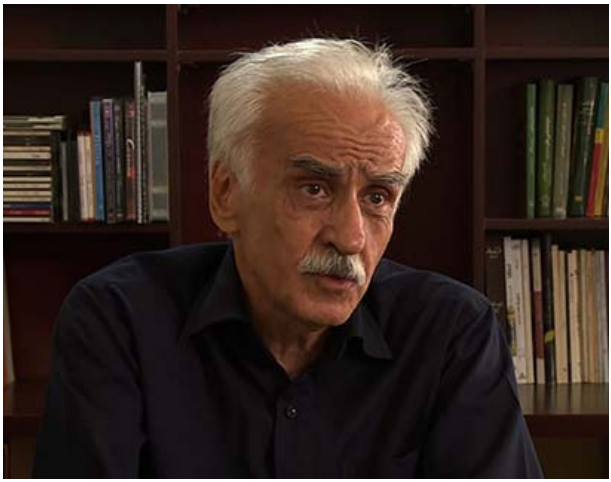
از عصر تو

تا عصر من

«رقصیدن میانه میدان»

هنوز آرزوست

جدا از مستندسازی و سال ها تجربهٔکار عملی ی صنفی، آرزویم در سال‌های میانهٔ زندگی،



محمد تهامی‌نژاد (زادهٔ آذر ۱۳۲۱ در تهران)
پژوهشگر، منتقد، مترجم و مستندساز

کاستن از فاصله‌های بینا نسلی بود؛ اما توّهم فاصلهٔ من با نسل‌هایی که می‌آمدند، جایش را به درک و کوشش در شناخت فاصلهٔ واقعی‌تر با جهانی داد که بی شتاب می‌گذشت. شش مقالهٔ این مجموعه، تحقیق‌هایی متعلق به اواخر دههٔ ۱۳۸۰ و اوایل دههٔ ۱۳۹۰ هستند که تماماً در وبگاه انسان شناسی و فرهنگ انتشار یافتند و به نوشته‌هایی دربارهٔ فرهنگ و فیلم مستند تقسیم می‌شوند.همکاران انتشارات الکترونیک انسان‌شناسی و فرهنگ (نامه فرهنگ)، دو متن را نیز انتخاب کرده‌اند که از دانشنامهٔ سه جلدی و یک جلدی فیلم مستند (ایان ایتکن) ترجمه شدکه متأسفانه متن اصلی را برای مقایسه و ویراست مجدد ترجمه در اختیار نداشتم. برخی تحقیق‌ها برای این نشر، دوباره خوانی و با تأمل بیشتر، تصحیح شدند. از جمله مقالهٔ «شیوهٔ اجرایی در مستندسازی»، مطالعهٔ دو نوع برخورد نظری با این شیوه مستندسازی و رجوع به نمونه‌های پیشینی است که مورد تجدید نظر قرار گرفت.

انسان شناسی و فرهنگ که با صفحهٔ وبلاگ شخصی آقای دکتر فکوهی آغاز شده بود، به مؤسسهٔ فرهنگی بدل شد که گنجینه‌ای از صدها مقاله تولید و منتشر ساخته است. زحمت انتخاب متن ها و انتشار این مجموعه که به نوعی بازیابی گذشته است، با آقای دکتر فکوهی بود که کوشیدند، متن‌های جدا افتاده را در یک مجموعه گرد بیاورند. سپاس از زحمات ایشان و سایر همکاران نشر نامه‌فرهنگ را بر خود فرض می‌دانم.

محمد تهامی‌نژاد، آذر ماه ۱۴۰۲

پروانه‌ای که

روزی بال زد

در سه قرن گفت‌وگوی واقعیت و خیال

به سینما می‌گفتیم عکس مجسم و متحرک و ۱۱۴ سال از آن سالن‌های رؤیا و عشق و نگاه خیره به جهان، گذشت. اولین واقعه تاریخی آخر قرن نوزدهم بود. تاجری ایرانی در لندن تصاویر مجسم و متحرک را دید و در آن شب، هنگامی که به هتل باز گشت، خاطرهٔ آن دیدار نخستین را فقط با یک پاراگراف کوتاه نوشت و تاریخ آغاز شد. مثل پروانه‌ای که روزی در آن سرزمین دور بال زد و روزی دیگر در جایی دیگر طوفان بر انگیخت، آمدیم و آمدیم و در ساختن مجموعه عظیم تصویر جهان سهیم شدیم و امروز با مباحثهٔ واقعیت و خیال، سینمای ایرانیان در سراسر دنیا، تاریخ را در اختیار دارد. نیمه شب در پاریس بود که فیلمی از داریوش خنجی دیدم! و فکر می‌کنم در لابه‌لای فیلم ایران جنوب غربی هنوز ریزگردها فرو ننشسته باشند. یک نفر سرفه می‌کرد دیروز آن‌جا در اطراف هورالعظیم که همراه بچه‌های بلوچ تا اعماقش رفته بودیم در آب زلال پرماهی.

داستانی سازها با خیال و مستندسازها با واقعیت‌هایشان در میانهٔ میدان‌اند. آنها هر کدام پروانه‌ای هستند که پروبالی می‌زنند.

شهرک سینمایی و تلویزیونی ایران(شهرک غزالی)

آدم‌های یک حبه قند، هنوز در آن خانه قدیمی و اتاق‌های تو در توی یزد می‌خند.... ند، افسرده می‌شوند، افسرده نمی‌مانند: آنها زندگی را صبحگاه وقتی که همه خوابند شاید فقط با نوایی آهسته که چند نفر بیشتر نشنوند، دوباره در گوش ما، تعریف می‌کنند و می‌روند. زندگی در سینما دور نمی‌زند. تأثیر آن پروبال‌های رنگین در فضای ذهن ما می‌ماند. سینما اسطوره نیست. گاهی هست.

یادم هست پارسال نادر از سیمین در تهران جدا شد و چند روز بعد که دوباره تا اواسط فیلم را دیدم و رفتم برای دیدن جرم، سیمین از نادر جدا نبود، آنها تا ابد با یکدیگر وصل و از یکدیگر جدا می‌شوند. تا دنیا دنیاست مردمان یک حبه قند می‌خندند و به ناگهان می‌میرند و زندگی نادرها و سیمین‌ها همین است. حالا اگر در سال ۲۰۱۲ که دیدارمان از عکس مجسم و متحرک، ۱۱۵ ساله می‌شود جایزه عمو اسکار را هم بگیرد، آن پروانه‌ای که روزی پر و بال گشود در جایی دیگر طوفان به پا کرده است. سینما هم اسطوره می‌سازد هم از اسطوره می‌گریزد.[۱]

تهران، ۱۳۹۱

۱. مبنای این تاریخ همان اولین دیدار صحافباشی در تاریخ ۲۵ ماه مه ۱۸۹۷ از فیلم است.

پیشگفتار
دانشنامهٔ فیلم مستند

نوشتهٔ ایان ایتکن (۲۰۰۵)
ترجمهٔ محمد تهامی‌نژاد (۱۴ آذر ۱۳۹۰)

فیلم مستند را می‌توان نخستین گونهٔ سینما محسوب کرد. در سال‌های ۱۸۹۰ که سینما به وجود آمد بیشتر تماشاگران نوعی از «فیلم کوتاه دربارهٔ امور واقع»[۱] را مشاهده می‌کردند. این مستندهای اولیه، غالباً ساده بودند و ماجراهایی در یک نما، حوادثی دارای ارزش خبری، صحنه‌هایی از سرزمین‌های دیگر یا وقایع روزمره را به نمایش درمی‌آوردند. معذلک از همان آغاز سینما، تعدادی اکچوآلیتی‌های داستانی هم تهیه شد که بر توان جلوه‌های ویژهٔ سینمایی استوار بود. می‌توان از باغبان آب پاشی شده ساختهٔ برادران لومی‌یر نام برد که در ۱۸۹۵ به نمایش درآمد. اما شاید شناخته‌شده‌ترین‌شان، سفر به ماه (۱۹۰۲) ژرژ مه‌لی‌یس باشد. در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۹۵ و ۱۹۰۵ تعدادی از گونه‌های فیلم مستند به منصهٔ ظهور پیوست که از آن جمله‌اند: اخبار، سفر فیلم، مناظر، صنایع، فیلم ورزشی، فیلم شعبده بازی، فیلم‌های رؤیاپرداز و فیلم‌هایی که در آنها به شیوه‌های مختلف، بازسازی یا نمایشی‌سازی صورت می‌گرفت.

۱. actuality

صحنه‌ای از فیلم سفر به ماه (۱۹۰۲) ساختهٔ ژرژ مه‌لی‌یس

این گونه‌های اولیهٔ مستند به سرعت جذب سایر شیوه‌های فرهنگ عامه پسند و تفریحِ موجود شد و در آغاز، در مکان‌هایی که سایر شکل‌های نمایش غیر فیلمی[۲]، مانند آکروبات و رقص و آواز برگزار می‌شد، ظاهر گشت. با وجود این از همان آغاز، ارزش فیلم مستند با عنوان شکلی از تبلیغ و متقاعدسازی نیز شناخته شد. برای مثال فیلم‌های «صنایع» به منظور تبلیغ توسط شرکت‌های متحد، ساخته می‌شد. در میان فیلم‌های صنایع انگلیس می‌توان از داستان یک قطعه لوح سنگی، (۱۹۰۴) نام برد. این فیلم‌ها بیشتر توصیفی بودند وکمتر دربارهٔ فرایندهای صنعت، ابراز عقیده می‌کردند. بعدتر به‌ویژه درجریان جنگ اول جهانی، ارزش مستند به عنوان شکلی از انتقاد اجتماعی ـ سیاسی، ایدئولوژی و تبلیغات به‌سرعت شناخته شد. در جریان جنگ، تمام کشورهای درگیر با استفاده از فیلم مستند، به تولید برنامه‌های مهم تبلیغاتی مبادرت ورزیدند. مستند از محدودهٔ تفریح و حمایت‌های خصوصی، خارج گشت و در خدمت دولت درآمد. در آغاز، ادارات دولتی نسبت به این رسانه جدید که از طبقهٔ کارگر ظهور یافته و آمده بود تا مثل یک گروه نخبهٔ اقلیت، جایگاهی برای خودش بسازد، بدگمان و منزجر بودند. زیرا صاحب این توانایی نگران‌کننده بود که آنچه را دولت ترجیح می‌داد مخفی نگه‌دارد، آشکار سازد. درنتیجه، درجریان جنگ، نظارت‌های سفت

۲. non- filmic

و سختی بر مستندسازی اعمال می‌شد. برای مثال در آغاز جنگ که یک پیروزی قاطع انتظار می‌رفت ادارهٔ جنگ انگلیس اجازه داد که فیلم‌بردارها با نیروهای اعزامی به فرانسه، همراه باشند. اما هنگامی که نیروهای اعزامی مجبور شدند در اواخر سال ۱۹۱۴ از مونس و ایپرس[۳] عقب‌نشینی کنند، مجوز تمام فیلم‌های خبری لغو شد و سانسور سراسری، اعمال گردید. باوجود این در جریان جنگ در تمام کشورهای درگیر، فیلم‌های مهمی ساخته شد که شاید مهم‌ترین‌شان نبرد سام[۴] محصول انگلیس ۱۹۱۶ باشد. این فیلم به خاطر تصاویری که از خط مقدم جبهه داشت، تأثیر قابل ملاحظه‌ای روی مخاطبانش بر جای نهاد. با وجود این، چنین فیلمی هم درون قیدوبندهای سیستم سانسور تولید شد و اگر نحوهٔ بازنمایی‌اش مورد تأیید آن نظام قرار نمی‌گرفت هرگز به نمایش در نمی‌آمد.

فیلم مستند تا قبل از ۱۹۲۰ هیچگاه به عنوان یک شکل مهم و عمده مطرح نبود. می‌توان گفت تا پیش از ۱۹۲۰ مستندها اکثراً بدون مؤلف (بدون کارگردان) و از جنبهٔ شکل و پیام بسیار ساده بودند. علیرغم فیلم ارزشمند نبرد سام، تا قبل از ۱۹۲۰ تعداد زیادی فیلم تولید شد که فقط اندکی‌شان را از جنبهٔ تاریخی، زیبایی‌شناختی و سیاسی می‌توان دارای اهمیت دانست. دوران جنگ در اروپا، عصر ایدئولوژی بود و فیلم مستند به همان نحو که به مهارت‌های هنری دست می‌یافت، به زودی در خدمت تبلیغ سیاسی هم درآمد.

بدون اغراق، یکی از مهم‌ترین فیلم‌های تاریخ فیلم مستند در ۱۹۲۲ به ظهور پیوست. نانوک شمال اثر رابرت فلاهرتی، در شمال کانادا فیلم‌برداری شده، ضمن این‌که دارای تصاویر گیرا از زندگی مردمان اسکیموست، استعداد و قابلیت شگفت‌آور فیلم مستند را برای نمایش و جذاب‌ترسازی جهان روزمره، آشکار می‌سازد. این قابلیت از چشم نخستین نظریه‌پردازان مخفی نماند و بزودی مستند را به عنوان وسیله‌ای در نظر آوردند که در برابر حاکمیت بلا منازع و انبوه‌سازی فیلم‌های داستانی هالیوود، می‌توانست یک شکل هنری اصیل و شریف خلق کند. همچنین، آندره سوواژ، نانوک شمال را به عنوان نمونه‌ای از سینمای ناب در نظر آورد که به اعتقاد وی از طریق چنین سینمایی: فلاهرتی، ناتورالیسم بی‌آلایش بصری‌ای را برجسته می‌سازد که قلب زیبایی‌شناسی خاص رسانه است.

ناانوک، همچنین الهام‌بخش تعدادی از مستندهای دورگه بود که در سال‌های ۱۹۲۰ در فرانسه و آلمان به ظهور رسید. این فیلم‌ها (از جمله فقط ساعت‌ها اثر آلبرتو کاوالکانتی-۱۹۲۶) و برلین سمفونی یک شهر (والتر روتمان-۱۹۲۶) مستند را با شکل‌های مدرنیستی درآمیختند.

---

۳. Monse , Ipres

۴. Battle of the Somme

فریم از سکانس ۳۴ فیلم نبرد سام (۱۹۱۶) یک بریتانیایی در حال نجات یک رفیق زیر شلیک گلوله. (این مرد ۳۰ دقیقه پس از رسیدن به سنگر درگذشت.)

جدا از چنین فیلم‌هایی، نانوک زمینه را برای فیلم علف (۱۹۲۵) و چانگ (۱۹۲۸) دوساختهٔ کوپر وشودزاک فراهم ساخت تا از زندگی پرمحنت روستائیان ایرانی[۵] و سیامی گزارش ویژه و احترام‌آمیز فراهم آورند. همچنین باید از تورکسیب، ساختهٔ ویکتور تورین (۱۹۲۹) یاد کرد که دربارهٔ حماسهٔ احداث راه‌آهن سراسر سیبری است.

دومین مستند مهمی که در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۹۵ تا ۱۹۴۵ تولید شده یعنی مردی با دوربین فیلم‌برداری اثر ژیگا ورتوف در سال ۱۹۲۹ به ظهور پیوست. همچنان که دربارهٔ نانوک شمال گفته شد، نقش این فیلم هم در سینمای مستند از جنبهٔ نظریهٔ فیلم انکارناپذیر است. سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ مرحلهٔ دیگری از رشد تاریخی فیلم مستند را نشان می‌دهد. در این زمان افراد مؤلف پای به عرصه نهادند و استفاده اجتماعی و سیاسی از مستند افزایش یافت. در

۵. (peasant). البته فیلم علف نه به روستاییان بلکه به عشایر می‌پردازد و جذابترین اطلاع دربارهٔ یکی از دست اندکاران این فیلم، یعنی خانم مارگرت هریسون این است که ایشان جاسوس آمریکا در ژاپن و شوروی بود و بلافاصله بعد از آزادی از زندانی در شوروی، به ایران آمد.

ایالات متحده اتحادیهٔ فیلم و عکس کارگران[۶] شکل گرفت و فیلم‌های متعهد (یا علاقه‌مند به مسائل اجتماعی) چون سرزمین مادری (پل استراند و لئو هورویتز ـ ۱۹۴۲) به ظهور پیوست. سازمان‌های مشابهی نیز در اروپا به وجود آمد و مستندسازان متعهدی چون یوریس ایونس، هنری استراک، پیر لورنتس، و ایور مونتاگیو، پرآوازه شدند. در انگلیس جنبش فیلم مستندِ گریرسون در سراسر دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ فیلم‌های مهمی چون ماهیگیران[۷] (۱۹۲۹) و فیلم‌سازان دارای اهمیتی مثل پل روتا، آلبرتو کاوالکانتی، بازیل رایت و همفری جنینگز را داشت. آواز سیلان ساختهٔ رایت (۱۹۳۴) و ماهی گیران اثر گریرسون، امروزه هم به خاطر شکل زیبایی‌شناختی و زیبایی بصریشان، مؤثر باقی مانده‌اند. در زمان جنگ هم جنبش فیلم مستند در گسترش یک گونهٔ تازه، نقش ایفا کرد. این گونهٔ جدید «مستند نمایشی» بود که آتش‌سوزی‌ها شروع شدند اثر جنینگز ۱۹۴۳ نمونه‌ای از آن است. بعد از ۱۹۴۵ فیلم مستند از مسیرهای مختلفی رشد کرد و فیلم‌هایی که به‌وضوح دارای مؤلف بودند ولی هنوز علایق اجتماعی در آنها مشهود بود از کارگردانانی چون فردریک روسیف، کارل رایتز، لیندسی اندرسون، ژرژ فرانژو و آلن رنه به ظهور پیوست. قابل ملاحظه‌ترین‌شان، شب و مه (۱۹۵۷) اثر آلن رنه است که تصویری بدون مسامحه از اردوگاه‌های مرگ نازی ارائه می‌کند. گونهٔ مستند هرچه بیشتر در این دوره رشد کرد. کریس مارکر با آثاری چون نامه‌ای از سیبری (۱۹۵۸) به سراغ متن‌های فلسفی ـ سفرنامه‌ای رفت. در همان حال فیلم‌های مردم‌نگاری با شکارچیانِ سر (۱۹۵۶) و پرندگان مرده (۱۹۶۳) اثر رابرت گاردنر، به اهمیت تازه‌ای دست یافت. حتی از این لحاظ، ژان روش و به‌ویژه فیلم نوآور و انعکاسی وقایع نگاری یک تابستان (۱۹۶۱) مهم‌تر است. آثار فیلم‌سازان فرانسوی مثل ژان روش، بر توسعهٔ جنبش سینما وریته و فیلم‌های رابرت درو، ریچارد لیکاک، برادران مایزلس و دیگران تأثیر برجای نهاد و آثار آنان به نوبهٔ خود بر فیلم‌سازی فردریک وایزمن مؤثر بود. فیلم‌هایی بر مبنای مصاحبه[۸] از جمله تألم و تاسف[۹] ساختهٔ مارسل افولس (۱۹۷۰) و مجموعهٔ تلویزیونی دنیا در جنگ (۱۹۷۵ـ۱۹۷۴) از طریق تجربه‌ای تاریخی و بسیار دشوار، پیشرفتی قابل ملاحظه در این عرصه محسوب می‌شود. دنیا در جنگ، زمینهٔ جدیدی را در قصه‌گویی دربارهٔ جنگ جهانی دوم به وجود آورد که به جای نظریات بزرگ و قابل

۶. worker's film and photo league

۷. drifters. در منابع سینمایی فارسی، ترجمه‌های مختلفی از این واژه (اسم جمع) شده است. در این واژه در حالت اسم و فعل)، نوعی جنبش و حرکت، از سویی به سوی دیگر وجود دارد. دریرفتر (به عنوان اسم) فردی است که بدون هدف از شغلی یا محلی به شغل یا محل دیگر می‌رود.

۸. interview – based

۹. the sorrow and pity

قبول، به نظرگاه مردم معمولی می‌پردازد. در سال‌های ۱۹۸۰ تا زمان حاضرمستندها و فیلم‌های مهمی، ارائه شده است. فیلم‌سازان مهم این دوره بسیارند و از آن جمله‌اند: کلود لانزمان، مایکل مور، ارول موریس، کریس مارکر، جیل گودمیلو، ترینه، تی. مینه‌ها، باربارا کوپل، جولیا رایچرت، نیک برومفیلد، مولی داینین، پیتر واتکینز.

شاید ظهور تدریجی و دوبارهٔ فیلم مستند به عنوان یک شکل عمدهٔ فرهنگی و خلق شیوه‌های جدید و مردم پسند، مهم‌ترین پیشرفت فیلم مستند، در این دوران باشد. امروزه فیلم‌هایی در شیوه‌های داکیوسپ، رئالیتی تی وی[۱۰] ماکیومنتری[۱۱] و شیوه‌های دیگر در سراسر دنیا توزیع می‌شوند و مخاطبان فیلم مستند را افزایش می‌دهند. ضمن این که این سینما را از خطاب به روشنفکران و فعالان (اجتماعی ـ سیاسی) به شکلی از تفریح توده‌ها مبدل ساخته‌اند. با این همه موفقیت اخیر فیلمی چون فارنهایت ۹/۱۱ با این گرایش مخالفت ورزیده و مستند را به ریشه‌های شورشگرانه‌اش باز می‌گرداند. فارنهایت ۹/۱۱ خصیصه‌های مشترکی با بسیاری از مستندسازی‌های اخیر دارد: یعنی تمایلی به استفاده از تکنیک کلاژ زندهٔ پست‌مدرن که از فیلم‌های یکدست مصاحبه تا بازسازی‌های خیال‌پردازانه کشیده شده است. فیلم مایکل مور همچنین مبحث دیگری را که اغلب در برابر مستندسازان قرار دارد یعنی بحث تأثیر این گونهٔ فوق‌العاده رئالیستی و قانع‌کننده را مطرح می‌سازد. البته به رغم خاصیت مجادله‌انگیز و افشاگری‌های اجتماعی‌اش، بازهم فارنهایت ۹/۱۱ نتوانست جورج دبلیو بوش را در مبارزهٔ انتخاباتی مجددش، شکست دهد.

شاید ظهور تدریجی و دوبارهٔ فیلم مستند به عنوان یک شکل عمدهٔ فرهنگی و خلق شیوه‌های جدید و مردم‌پسند، مهم‌ترین پیشرفت فیلم مستند، در این دوران باشد.

۱۰. reality tv

۱۱. mockumentary فیلم یا برنامه ای تلویزیونی که غالباً فی‌البداهه است، به شیوهٔ مستند تصویربرداری می‌شود ولی دارای مضمونی داستانی و طنزآمیز است.

نظریهٔ فیلم مستند، تا حدودی گرایش‌های کلی‌تر را بازتابانده است. در نخستین نوشته‌ها، بر نقش و اهمیت فیلم مستند تأکید می‌شد و تمایل به پرسش‌هایی دربارهٔ واقعیت‌گرایی، تألیف، بازنمایی اجتماعی وجود داشت. این نوشته‌ها تمایلات معروف به نظریهٔ کلاسیک دربارهٔ فیلم را بازتاب می‌دهند و شامل کارهای پل روتا، اریک بارنو، جان گریرسون، بازیل رایت و دیگران هستند. کارهای بعدی توسط آندره بازن وزیگفرید کراکائر در زمینهٔ نظریهٔ فیلم نیز حاوی یک بعد قدرتمند از فیلم مستند است. به هر صورت از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد نظریهٔ فیلم مستند، تمایلات و جهت‌یابی روشنفکرانهٔ نظریه‌پردازان اردوهای نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، پساساختارگرایی و پست‌مدرنیست در عرصهٔ نظریهٔ فیلم را اتخاذ کرد.

شاید برای رسانه‌ای چون فیلم مستند حتی بخاطر رئالیسم مفروضش[۱۲] هم که شده، بدیهی بود که روزی مورد نقد قرار بگیرد و تئوری ضدرئالیستی نظریهٔ اسکرین[۱۳] و مشتقاتش را تاب نیاورد. با وجود تمایل عمومی دوران، به رهایی از روایت‌های بزرگ و متافیزیک حضور، تعجب‌آور نبود که در یابیم تئوری فیلم به جای پرسش‌های انتزاعی دربارهٔ واقعیت‌گرایی، اینگونه به‌طور وسیع جذب الگوهای معانی بیان و گفتمانی، همچنین رمزها و رویه‌های مبتنی بر علایق شخصی می‌شود. در فهم این موضوع بیل نیکولز تا اندازه‌ای پیشتاز بود اما دیگران به‌سرعت به او رسیدند. چنین رهیافتی برای درک معانی بیان که فیلم مستند را در دهه‌های ۱۹۸۰ و۱۹۹۰ زیر نفوذ خود در آورد، تئوری فیلم را دارای خاستگاه پساساختارگرایی، پست‌مدرن و نسبیت گرا تلقی کرد. بر اساس این رهیافت، فیلم مستند و تئوری از جانب (به نمایندگی) یک اقلیت می‌توانند دارای تأثیر عملی باشند. به عبارت دیگر چیدمان یک شیوهٔ بیان بلاغیِ پسااستعماری، پدرسالارانه یا هتروسکسیست[۱۴] در فیلم مستند دارای اهمیت خاص است.

۱۲. supposed realism

۱۳. screen theory به دلیل این که دهه ۱۹۷۰ در مجلهٔ اسکرین پروبال گرفت نیز به این اسم نامیده شده است.

۱۴. post colonialist, patriarchal , heterosexist rhetoric deploy a

از دهۀ۱۹۹۰ به این سو، زمینۀ نظریۀ فیلم مستند وسعت یافته و جوهره وجان پسانظریه [۱۵]را در تئوری فیلم، بازتاب می‌دهد. یک مبحث بسیار مهم که فیلم مستند را تحت تأثیر قرار داده، عبارت از بازنمایی وبیان تاریخ است. نگارش تاریخ فیلم مستند ادامه یافته است و شامل آثار ایان ایتکن، جک سی الیس، لوئیس جیکوبز، دین ویلیامز، توماس واگ و دیگران می‌شود. موضوع نظریۀ فیلم و تاریخ در کارهای چارلز وارن، ایتکن، دِرِک پیجت، ویلیام روتمن، برت هاگن کمپ، فیلیپ راسن، ویویان سابچک، مایکل رنوف و دیگران مورد بررسی قرار می‌گیرد. پرسش‌هایی دربارۀ واقعیت‌گرایی وواقعیت، در ارتباط با فیلم مستندنیز در کارهای راسن، رینوو، وینستون، آنا گریمشا و لیندا ویلیامز بررسی و تحقیق می‌شود. با وجودی که مباحث حقیقت‌های ارزشی [۱۶]، عینیت و ارجاع[۱۷] کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند با وجود این، وینستون کوشش‌هایی مبذول داشته و ایتکن نیز در این دانشنامه به آن می‌پردازد. بسیاری از این نویسندگان به همراه جولیا لِسیج[۱۸]، کارل پلانتینگا، بیل نیکولز، ترینه تی. مینه‌ـها و آناِام. لوپز، کار روی مبحثِ گونه و نظریۀ پست‌مدرن را پیش می‌برند... (دنبالۀ این مقدمه به ساختار دانشنامه می‌پردازد)

۱۵. منظور از Post-theory نظریه دیوید بردول و نوئل کرول در رد تئوری‌های هرمنوتیکی، نشانه‌شناسی، روانکاوی لاکانی و پساساختارگرایی در شناخت فیلم است!

۱۶. truth –value

۱۷. reference

۱۸. Julia Lesage.

فیلم مستند و مطالعات بینارشته ای

فراتر از موضوع مورد مطالعه

فیلم مستند به‌ویژه در عصر رسانه‌ها و دیجیتال، روزبه‌روز کاربرد وسیع‌تری می‌یابد و خود به صورت یک موضوع مورد مطالعه برای رشته‌های مختلف درآمده است. سینما مورد توجه رشته‌های ارتباطات، صنعت و فناوری‌های الکترونیکی حتی امور سیاسی، بین‌المللی، بازاریابی و داستان‌نویسی است. فیلم مستند در ایران، به دلیل ورود به عرصه‌های زندگی اجتماعی، سیاسی و کار، همچنین قابلیت فراهم‌سازی گزارش امر واقع و بازنمایی آن مورد توجه و نقد محافل انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی و تاریخ نیز قرار دارد. نسل جدیدی از اساتید این دانشگاه‌ها به فیلم مستند در بررسی پدیده‌ها و مسائل اجتماعی، اعتماد یافته و علاقه‌مند شده‌اند. رشته‌های دانشگاهی مشتاق‌اند تا بازتاب موضوع‌های تخصصی خود را در سینمای مستند ایران ببینند یا با تخصص خود بسنجند و به جهت ارائه راهکارهای جدید برای مسائل مورد نظر خود، به سینمای مستند روی می‌آورند. آنها به نقد فیلم مستند می‌پردازند و در واقع رشته‌های علمی خود را به سینما و به‌ویژه سینمای مستند پیوند می‌زنند و تصوری بینارشته‌ای و به‌ویژه مقایسه‌ای را می‌پراکنند. این امر در تولید مستندها نیز تأثیرگذار بوده است. جلسات نقد و بررسی فیلم‌های مستند ازجنبه‌های کارشناسی اجتماعی و سیاسی در تلویزیون، از روزهای انقلاب سابقه دارد. مدت‌های مدید گزارش از دادگاه‌های خانواده مورد تحلیل روانشناسان و جامعه‌شناس‌ها قرار می‌گرفت. مستندها و فیلم‌های باقی مانده از اعتصابات اورگریو[1] در یورکشایرجنوبی (۱۹۸۴) چندی بعد، موضوع پروژه‌های مطالعاتی در دانشگاه‌های انگلیس بود. مطالعه فیلم‌های مستند از این جنبه در ایران دارای سابقه طولانی است، حتی پس از دوره استبداد صغیر نیز سینما تا حدودی مورد استفاده بود. در دهه پنجاه، دکتر افشارنادری به مطالعه سینما و مردم‌شناسی پرداخت و این دو حیطه را عملاً به هم نزدیک کرد.

مطالعه بینارشته‌ای/تعریف و انواع

بر اساس تعریف فرهنگ دانشگاهی مریام وبستر: «بینارشته‌ای عبارت از در گیرشدن دو یا چند رشته دانشگاهی، علمی یا هنری است، اما کسانی که نمی‌خواهند منطقه امن و راحت خود را رها کنند اغلب این واژه را با خلط مبحث به صورت در هم آمیزی (inter– diffusion) یا امتزاج به‌کار می‌برند.» الان در دنیا از گروه‌ها یا تیم‌های بینارشته‌ای سخن به میان آمده است. به نوشته Analytic Quality Glossary آنها افراد یا مؤسسه‌هایی با گرایش‌های مختلف هستند که روی یک موضوع کار می‌کنند. یک تیم بینارشته‌ای (مثلاً اعضای تیم جراحی

۱. Orgreave

با تخصص‌های مختلف در فیلم قطع)، گروهی است که برای کار روی میدان‌ها یا زمینه‌های متفاوت آموزش می‌بینند، به تعریف حیطه‌های مسئولیت و اخلاق حرفه‌ای می‌پردازند تا معضلی را حل کنند.

چنین حوزه‌ای که افرادی با تخصص‌های مختلف، موضوع یا مشکلی را از دیدگاه رشته خود مورد مطالعه مشترک قرار می‌دهند یک تعامل بینارشته‌ای است که نتیجه‌اش دستیابی به افق‌های تازه و سنتز یا ترکیبی جدید از مفهوم مورد نظر است. در صورتی که افراد تیم، آموزش لازم را ندیده باشند کارشان به دعوا و مرافعه خواهد کشید. اما در بهترین حالت، از دل این مطالعات سؤال‌هایی برمی‌خیزد که در رشته خاص مطرح نبوده است.

در برخی مؤسسات یا دانشگاه‌های دنیا، دوره‌های مطالعه بینارشته‌ای برای دانشجویان برگزار می‌شود که عبارت از یک دوره مطالعات نظری به همراه پروژه عملی است. دانشجویان فنی یا الکترونیک و پزشکی و علوم اجتماعی و روانشناسی- برای حل یک مشکل- به مطالعه رشته هنری از دیگاه علمی خاص خود می‌پردازند. مطالعات بینارشته‌ای تنها به معنای آشناشدن یک دانشجوی رشته پزشکی یا انسان‌شناسی با سینما و یا ارائه مقاله‌ای توسط یک دانشجو یا استاد روانشناسی درباره موضوعی اجتماعی نیست، بلکه در بهترین حالت منجر به ایجاد رشته‌ای خاص خواهد شد که از تأثیر متقابل آنها، قلمرو تازه‌ای را می‌گشاید.

کتاب دوره‌های بینارشته‌ای و آموزش گروه[۲]

برای توضیح مطلب از قول جیمز دازنبری به مطایبه‌ای درباره اقتصاد و جامعه‌شناسی اشاره می‌کند: «مشغله اقتصاد این است که مردم چگونه به انتخاب‌های اقتصادی مبادرت می‌ورزند و مشغله جامعه‌شناسی این است که چرا مردم هیچ حق انتخاب اقتصادی ندارند. چنین تفاوت نگرش‌هایی به سادگی قابل حل نیست. ممکن است عجیب به نظر برسد که بسیاری از هیئت‌های علمی، هر گز وادار نشده اند که به مقابله فرضیات و محدودیت‌های متعلق به پارادایم رشته خود بروند.» در همان‌جا به تفاوت نگرش جامعه‌شناس و روانشناس به یک پدیده اجتماعی واحد اشاره شده است که ریشه‌اش را نه در هستی‌شناسی یا ماهیت موضوع مورد مطالعه بلکه در دردغدغه‌های معرفت‌شناختی آنها معرفی می‌کند. روزگاری جی رابی استاد انسان‌شناسی دانشگاه تمپل می‌گفت: «مستندسازها، قادر به تولید فیلم‌های مردم‌نگاری به روش علمی نیستند، آنهارا به حال خود رها کنید». خود او در مطالعاتش شیوه بینارشته‌ای تازه‌ای را بین سینمای مستند و ارتباطات معرفی و اجرا کرد ولی

۲. رجوع شود به Davis, James R. Interdisciplinary Courses and Team Teaching. (Phoenix: American Council on Education/Oryx Press Series on Higher Education, 199۲

هنوز به همان دلیل معرفت شناختی، مورد اقبال عام مستندسازان قرار نگرفته است.
همان‌طور که گفته شد، ما بیشتر در عصر مطالعات نظری در حوزه سینما (مثلاً موسیقی و فیلم مستند، ادبیات و فیلم مستند) به سر می‌بریم. فیلم مستند، «موضوع» مورد مطالعه است. برای مثال موضوعی مثل زنان تهرانی و فیلم مستند در دهه ۱۳۷۰ و یا فرهنگ‌های روستایی و عشایری (در یک منطقه مشخص) و بازنمایی فرهنگ و یا صنعت و تبلیغ و الگوهای مورد استفاده از طریق فیلم مستند مورد بررسی و نقد قرار می‌گیرد، اما مطالعه بینارشته‌ای به عنوان روشی که یک سرش، شناخت موضوع برای تولید فیلم مستند باشد یا خط سراسری‌اش را تشکیل دهد هنوز به تمامی، به‌راه نیفتاده است. البته بابک احمدی در سخنرانی‌اش در خانه سینما، پارادایم فیلم مستند را به زیر سؤال برد و امر «ساختنی» بودن فیلم مستند را از نظر فلسفی مورد توجه قرار داد.
تولید فیلم مستند خود نیازمند یک تیم با تخصص‌های مختلف است. در این تیم تهیه‌کننده با شناخت اقتصادی و مدیریتی، فیلم‌بردار با تبحر فنی و زیبایی‌شناختی و مستندساز قرار دارد و فیلم حاصل کار مشترک و شناخت بینارشته‌ای همه آنها حتی بازیگران است. اما تجربه میان‌رشته‌ای به‌ویژه در مرحله پیشاتولید و شناخت مسئله بهترین کاربرد خود را خواهد یافت و به پژوهش معنایی تازه می‌بخشد. دیری نخواهد گذشت که دانشکده‌های هنری، چنین مطالعاتی را با دانشکده‌های دیگر، در برنامه‌های رسمی خود خواهند گنجاند و به تدریج با نوعی سینما مواجه خواهیم شد که برآیند مطالعات بینارشته‌ای است. شاید در آن زمان نیز گفته شود که فیلم مستند به قول بیل نیکولز صدای شخصی مستندساز باقی خواهد ماند. عیبی ندارد، اما با گامی به پیش خواهد بود که حاصل مطالعه افرادی از رشته‌های مختلف روی یک ایده و محصول تلاش چندین صدا یعنی مشارکت جویانی است که برای مطالعات بینارشته‌ای که آن را «ضدرشته‌ای» هم نامیده‌اند، آمادگی‌های روانی و حرفه‌ای لازم را داشته‌اند. (۲۵ آذر ۱۳۹۰ روز پژوهش)

فیلم مردم‌نگاری و فیلم مستند دربارهٔ فرهنگ

غرض از این نوشته طرح پرسش درباره وضعیت فیلم مردم‌نگاری و جست‌وجوهایی در قلمرو فیلم مستند و فرهنگ و به عبارت دقیق‌تر مستند فرهنگی است. در این‌جا پرسش‌هایی از چیستیِ این دونوع سینما مطرح است: این که آیا تولید فیلم مردم‌نگاری تکامل خود را در ایران طی کرده یا در حالتی ایستا گرفتار است. دوم این که مستندهای فرهنگی چه نقشی بر عهده دارند و محک اعتبارپژوهشی آنها چیست؟

الف- فیلم مردم‌نگاری

اتنوگرافی زیر مجموعه انسان‌شناسی فرهنگی و نوعی روش تحقیق میدانی برپایهٔ چارچوب نظری برای این رشته از علم است. اتنوگرافیک فیلم (فیلم مردم‌نگاری) نیز یکی از زیرمجموعه‌های سینمای نان‌فیکشن است. زیر مجموعه دیگرش، سینمای مستند است. پس این دو نوع فیلم با یکدیگر متفاوت‌اند. همان‌طور که در تقسیم‌بندی علوم اجتماعی،

رقصنده‌های ناواهو
یبیچای (یی بی چی).
ادوارد اس. کورتیس.
ایالات متحده، ۱۹۰۰.

مردم‌نگاری به مردمان دوردست می‌پرداخت و جامعه‌شناسی به شهرها اختصاص داشت. بنابراین از جنبه نظری، به کار بردن اصطلاح مستند مردم‌نگاری بنیاداً نقض غرض است. در بخشی از متون نظری به‌ویژه تاریخی می‌توان چنین تفکیکی را بین فیلم مردم‌نگاری و مستند یافت. هرچند این اصطلاح در متون سینمایی یافت می‌شود و برای خودش معنایی دارد که به آن خواهیم پرداخت.

گردآوری مستندات تصویری: مردم‌نگاری‌ها در ابتدا برای ارائه اطلاعات و جلب توجه بینندگانشان به تصویر مردمی ناشناخته فراهم می‌آمد. مارگارت مید به نقش فیلم در به چنگ آوردن لحظاتی از زندگی فرهنگ‌هایی که در حال نابودی است اشاره می‌کند. این فیلم‌ها در فرهنگ‌های در حال نابودی که در آنها شرایط (صنعتی) تازه‌ای سر بر می‌آورد به قصد مردم‌نگاری نجات ساخته می‌شدند. در این فیلم‌ها مفهوم اخلاق و صداقت در ثبت واقعه نیز مطرح شد. ثبت زندگی و هویت گروه‌های جدا افتاده در هر جای جهان یک اصل

بود. تاریخ‌نگاران (وپژوهشگری به نام میک پیس) به فیلم‌های ادوارد اس. کورتیس اشاره می‌کند که گرچه در هنگام ثبت رویداد در واقعیت دستکاری می‌کرد ولی اینک علیرغم نظر آکادمیسین‌ها تنها یادگار بسیار ارجمند از الگوهای فرهنگی‌ای است که دیگر وجود ندارد.»
(نقل به اختصار از www.ukeconline.com)

اما وضع تغییر کرد. جی رابی در مقاله Is an ethnographic film a filmic ethnography? (پائیز ۱۹۷۵) دو فرض را مطرح ساخت: «اول این که هر فیلم مردم‌نگاری را باید یک مردم‌نگاری [یا کاری انسان شناختی] قلمداد کرد. دوم این که فیلم‌ساز مردم‌نگار مانند نویسنده مردم‌نگاری باید ضروریات عمده و اصلی در پژوهش مردم‌نگاری را دارا باشد.»

ساختاربخشی به اطلاعات یا صرفاً ارائه مستندات تصویری؟ فیلم مردم‌نگاری به معنای «حفظ ساختار رخداد در ذهن بیننده است، آنچنان که توسط مشارکت جویان تفسیر می‌شود.»[1] روش انسان‌شناسی فرهنگی، اتنوگرافی است. ما در تاریخ سینما با مردم‌نگارانی مثل فلاهرتی، ژان روش، کارل هایدر، مارسل گریول و ژرمن دیترلن روبه‌رو هستیم. آنها در ساختاربخشی به اطلاعات، روش‌های متفاوت داشتند. آنها کارشان ساختن فیلم مردم‌نگاری یا مردم‌نگاری تصویری (visual ethnography) بود. انسان‌شناس موضوع مورد تحقیق خود: یعنی یک پدیده فرهنگی در زندگی روزمره مردمانی در دوردست الگوهای فرهنگ، نمادها و رفتار در فرهنگ دیگر را به مدد روش مردم‌نگاری و با فیلم مردم‌نگاری: در میدان تحقیق (به صورت موردی در یک جامعه معین)، به مدد مشاهده مشارکتی، بین‌الاذهانی، انعکاسی دراز مدت و ژرف می‌آزماید. به ثبت دقیق (توصیف یا تحلیل) هالیستیک، روش بین‌الاذهانی و یا تهیه گزارش مردم‌نگاری از این مشاهدات (علمی) می‌پردازد.

ثبت دقیق را برخی «مستندسازی» می‌نامند. مستندسازی در فارسی ترجمه دو واژه انگلیسی documentary و documentation است. برخی از منتقدان به دنبال داکیومنتیشن یعنی صرفاً ارائه مستندات از یک پژوهش میدانی هستند.

توضیح بیشتر در تهیه مستندات علمی/تصویری

فیلم مردم‌نگاری در دوران حیات خود از مرحله استعماری، که به «ما ودیگری» در هیبت اگزوتیک می‌پرداخت و یا در زمانی که به اقتدار عینیت علمی (authority of scientific objectivity) معتقد بود، گذشت. به نوشتهٔ دکتر نادر افشارنادری «بعد از جنگ جهانی دوم، مطالعهٔ جالب‌ترین و شگفت‌ترین پدیده‌های زندگی مردم، جای خود را به رایج‌ترین و

---

۱. به نقل ازکتاب Ethnographic film: structure and function نوشتهٔ تیموتی‌اش، جان مارشال و پیتر اسپیر Spier دپارتمان انسان‌شناسی (انتشارات دانشگاه Brandeis).

عادی‌ترین داده است» برای نزدیک‌شدن به واقعیات زندگی مردم... [باید بدانیم که] رفتارها در داخل چارچوب یا به زبان انسان‌شناسی الگویی صورت می‌گیرد... در تهیه فیلم‌های مردم‌نگاری، توجه به نظام به هم مرتبط پدیده‌ها ضروری است.» (فرهنگ و زندگی، زمستان ۵۲ بهار ۵۳ ص۲۹) به تدریج «سوژهٔ مورد مطالعه» به «مشارکت کننده» و مشاهده به مشاهدهٔ مشارکتی و مفاهمه‌آمیز تبدیل شد. تیموتی‌اش گفت: «ساختار رخداد آنچنان که توسط مشارکت جویان تفسیر می‌شود [باید] در ذهن بیننده حفظ شود.»[۲]

فیلم مردم‌نگاری دارای انواع و اهداف متفاوت است. طبقه بندی‌ها در محدوده‌ای که هنگام ثبت بر آن تمرکز دارند و فرایندی که در هنگام تحلیل فیلم طی می‌کنند، قابل شناسایی هستند. تیموتی‌اش، سه دسته مهم فیلم‌های مردم‌نگاری را متذکر شده است: الف: ثبت عینی و بی‌طرفانه objective recording (توصیفی و تحلیلی) ب: با مستند نامه (که بیشتر توسط فیلم‌سازان غیر انسانشناس تولید می‌شود) پ: رپرتاژ. بهترینش تلفیق هر سه روش فوق است[۳]:

ثبت عینی و بی‌طرفانه، مشخصه‌اش ساختاری است که با عمل یا اکشن تحمیل می‌شود و دارای دو زیر مجموعه توصیفی و تحلیلی (Descriptive and Analytical) است. فیلم‌های توصیفی در سال ۱۸۹۸ به عنوان شکلی از عکاسی (still photography) شروع شد و شامل عکس‌های بود که از یک سوژه در یک زمان متوالی گرفته می‌شد، فقط تعدادی از آنها در فاصله سال‌های ۱۹۰۰تا۱۹۴۰ تدوین گردید. فیلم‌های توصیفی بعد تر، فرایند یک رفتار فرهنگی را ازدور مشاهده وثبت می‌کرد [همان ارائه مستندات. مثل تصویری که تیموتی‌اش از فاصله‌ای نه چندان دور و ظاهراً پنهانی، از دعوای تعدادی از افراد قبیله در جنگ تبر گرفت]. فیلم تحلیلی فرایندی را در بر

۲. به نقل از کتاب Ethnographic film: structure and function نوشتهٔ تیموتی‌اش، جان مارشال و پیتر اسپایر (انتشارات دانشگاه Brandeis) است

۳. انسان‌شناسی تصویری و نگهداری میراث فرهنگی جامعه (به نقل از سایت Juniper publishers نوشتهٔ سومهان Bandypoadhyay استادیار دپارتمان انسان‌شناسی دانشگاه vidiasagar هند)

می‌گرفت که یک رفتار برای تحقیق در الگوهای معینی که جز تکرار مداومشان، قابل مشاهده نبودند، فریم به فریم مورد بررسی قرار می‌گرفت. مثل فرایند ارتباط کودک- فرزند [و یا رقص]. پس از تحلیل کامل، فیلم، برای نمایش یافته‌های تحلیلی تدوین می‌شد.

فیلم‌برداری مبتنی بر مستند نامه (scripted filming) نوع دیگری است. فیلمی است که توسط فیلم‌ساز تحمیل می‌شود. فیلم طولانی‌تری است که برای نمایش یک مضمون در فرهنگ مورد مطالعه به کار می‌رود. در این جا فیلم‌ساز با ایده‌ای که به دنبال به چنگ آوردن آن است به سر صحنه می‌رود. سپس به شیوه انتخابی، آنها را تقطیع می‌کند. بهترین نماهایی را که با ایده‌اش ربط داشته باشد انتخاب می‌کند و فوتیج (تکیه فیلم‌های) باقی‌مانده را دور می‌ریزد.

رپرتاژ یا گزارش، بیشتر به عنوان رده‌ای شناخته می‌شود که امکان نگهداری تصویر به خاطر فرایند ساختار بخشی دوباره‌اش، وجود دارد. موضوع اصلی‌ای که ثبت می‌شود عبارت از یک واقعه یا تکه کاملی از زندگی است. در این نوع از فیلم، دوربین در هر لحظه می‌تواند روشن یا خاموش شود و تمرکز بر هر چیزی باشد و تا هر لحظه‌ای که آن موضوع مورد تحقیق، همکاری دارد ادامه بابد. فیلم رپرتاژ، بر این مفهوم بنا شده است که فرهنگ یک جامعه را جز این که زمانی در میان آن فرهنگ باشیم نمی‌توان گزارش کرد. درک مردمان یک فرهنگ، همان درکی است که مردمان و گزارشگر، دارند از یکدیگر به دست می‌آورند.

الزام چنین روشی این است که انسان‌شناس، بی‌هدف (blind) فیلم بگیرد و هنگامی که آشنایی کامل با مردمان مورد مطالعه فراهم آمد، تکه‌هایی از زندگی را در این فیلم‌ها می‌توان یافت که مشاهده گر با آنها بیشترین توافق را دارد و آنها را می‌شود به صورت گزارش طبقه‌بندی کرد.» (ترجمه از ویکی پدیا)[۴]

برای جلوگیری از اشتباه (چنین توضیحی در مورد گزارش) لازم است گفته شود که انسان‌شناس، فرایند کار و آشنایی خودش را به صورت گزارش (متن) ثبت می‌کند.

نقد روش جی رابی

اساتیدی مثل جی رابی البته معتقد بودند که هر فیلمی در سنت واقع‌گرایی را نمی‌توان مردم‌نگاری نامید. ایشان بین هر یافته تصویری (به عنوان وسیله‌ای برای پژوهش در فرهنگ) و ذات علمیِ فیلم اتنوگرافیک تفاوت قائل شد. بحث اصلی سر این است که فیلم مردم‌نگاری

۴. در واقع این مدخل، (که سال ۱۳۹۲ مشاهده شد) ارجاع به همان روش« تیموتی اش» درکتاب :Ethnographic film structure and function نوشتهٔ تیموتی‌اش، جان مارشال و پیتر اسپیر (انتشارات دانشگاه Brandeis) است.

(به صورت مستندات علمی) در جریان پژوهش انسان‌شناختی ساخته می‌شود و یافته‌های مردم شناس از واقعه را منتقل می‌سازد. نتیجهٔ چنین کاری یک فیلم اتنوگرافیک است. پس فیلم اتنوگرافیک بر دو روش مبتنی است به عبارت دیگر عمدتاً تلفیقی از دو روش است. این دو روش عبارتند از ۱- روش مردم‌نگاری به عنوان روش انسان‌شناسی فرهنگی (مطالعه موردی، دراز مدت، مشاهده مشارکتی...) ۲- روش فیلم‌سازی مردم‌نگاری. در فیلم مردم‌نگاری سنتی تحلیل پژوهش موردی در زندگی روزمره و نمادها و الگوهای رفتار، با علم و عالمان است ونظریه‌پردازان فیلم اتنوگرافیک به عنوان شاخه‌ای مستقل در رده فیلم نان‌فیکشن برای حفظ ارتباط دقیق با واقعه و بافت جامعه مورد نظر، اصولی را وضع کرده‌اند. از جمله کارل هایدر به whole act, whole bodies, whole interactions and whole peopleو کلودین دو فرانس در کتاب سینما وانسان‌شناسی «جنبه‌های بدنی، مادی وآیینی» را پیشنهاد کرده است. از نظر برخی منتقدان، فیلم مردم‌نگاری، بدون کاربرد این دو روش معنا ندارد. در آن دسته از مردم‌نگاری‌ها که برای نمایش و مخاطب عمومی ساخته می‌شوند، یافته‌های پژوهشی، در قالب روایت (از پراکندگی در آوردن امر پراکنده) و به صورت سینمایی و جذاب، ارائه می‌شوند. کیت بیتی در کتاب داکیومنتری دیسپلی، سینمای گاردنر را تجدید نظری در قراردادهای اتنوگرافیک معرفی می‌کند که به مدد جلوه‌گری‌های تصویر سخن می‌گوید و از این جنبه، دارای اهمیت است. اما جی رابی، آن فیلم را نمی‌پسندد و در کتاب خودش به «تصویر در آوردن فرهنگ»، فیلم گاردنر را در ردیف فیلم‌های شاعرانه شبیه آثار بازیل رایت قرار می‌دهد (ص ۱۱۰) ؟ پیتر لویزوس در کتاب innovation in ethnographic films (۱۹۹۳) در مبحث زندگی با رمه‌ها (یک فصل خشک در میان جی‌ها (۱۹۷۱ قبیله jie در اوگاندا ساخته دیوید مک دوگال -۱۹۷۴) می‌نویسد:

اساتیدی مثل جی رابی البته معتقد بودند که هر فیلمی در سنت واقع‌گرایی را نمی‌توان مردم‌نگاری نامید.

«این فیلم تأثیر شگفت آوری بر فیلم‌سازانی داشت که می‌خواستند ارتباط نزدیک‌تری با مردم داشته باشند. در دوره فراوانی فیلم رنگی به صورت سیاه و سفید ساخته شده، صمیمیت آن را افزایش می‌دهد و از نخستین فیلم‌هایی در زبان انگلیسی است که به ترجمه (وزیر نویس) گفت‌وگوی مردمان بومی می‌پردازد. همچنین از گفتار اجتناب ورزیده و به صورت میان نویسِ اوایل سینما از نوشته استفاده کرده است.

از جمله این که:

از نظر جی‌ها گله سر چشمه خوشبختی است

گله، در سرمینی کم آب و خشن

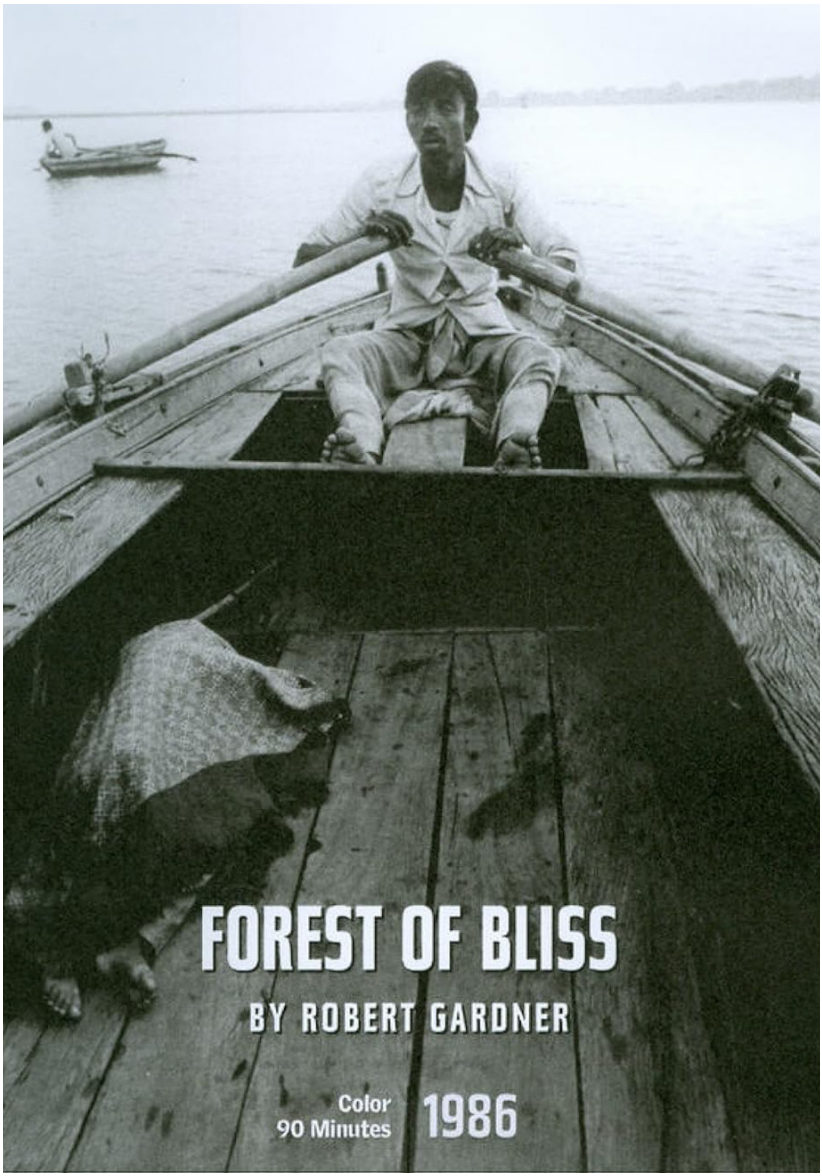
ایمنی و نظم پدید می‌آورد

آنها پیش از سفر با نوشته‌ای از پیتر ریگبی درباره اشعار چوپانی آشنا شده بودند و یکی از کیفیت‌های خارق العاده فیلم تبدیل زندگی آرام شبانی به ریتم درونی فیلم است.»

اما جی رابی با نظر پیتر لوئیزوس کاملاً مخالف بود. از میان تمام این مناقشه‌ها، سینمای مردم‌نگاری شکل خود را در نزدیکی با دستاوردهای شکلیِ مستند می‌آزماید.

پس از نمایش فیلم forest of bliss (جنگل سعادت) اثر گاردنر، جی رابی صریحاً اعلام کرد که: «فیلم مردم‌نگاری مرده » و بهتر است از آن صحبت نکنیم و یا آن را بر عهده مستندسازان بگذاریم. بنابراین دعوا بر سر فیلم مردم‌نگاری، علنی شد. این که چگونه به رهیافت امیک (emic) مجهز شویم؟ چگونه مشارکت را جایگزین مشاهده کنیم؟ فیلم باید مونتاژ شود یا نه؟ چگونه ساختار یابد؟ چگونه از صدا وموسیقی استفاده کند؟ گفتار ممنوع است یا می‌توان از آن بهره گرفت؟ اما دستاورد این منازعات علمی چه بوده است؟

تدوین به عنوان عنصرساختاربخش از طریق انتخاب‌ها، فیلم را حول موضوع اصلی می‌گرداند و به آن اول، وسط و آخر می‌دهد. مثل وقایع نگاری یک تابستان که مونتاژ ساختار فیلم را تعیین کرده است. فیلم جنگل سعادت (رابرت گاردنر –۱۹۸۶) با تصویری متحرک از حرکت یک سگ شروع می‌شود. دوربین با سگ پن (pan) می‌کند. این تصویر قطع می‌شود به نمایی درمه که مردمانی با ظروفی روی سر، می‌گذرند. بعد یک کشتی باری درون رودخانه گنگ، در مه دیده می‌شود. سگ‌ها به سگی دیگر حمله کرده‌اند. این سکانس قبل از عنوان‌بندی با نوشته‌ای از متن مقدس هندی (اوپانیشاد) به پایان می‌رسد که «در این دنیا هر چیز یا خورنده است یا خورده شونده. بذر، غذاست و آتش، خورنده است.» یک جامعه‌شناس هندی (رادیکا چوپرا) در مقاله‌ای می‌پرسد که چرا در فیلمی که نامش جنگل سعادت است باید با سگ وسگان شروع شود که نشانی از سعادت ندارد؟» بعد توضیح



پوستر فیلم forest of bliss (جنگل سعادت) اثر گاردنر

می‌دهد که معنای جنگل سعادت چیست؟: انتخاب نام بسیار روشنگر است. جنگل سعادت ترجمه یکی از قدیمی‌ترین نام‌های شهر مقدس بنارس یعنی آنان داوانا (جنگل سعادت) است و آن هم به این معناست که در آن‌جا وفور نشانه‌ها و نمادهای شیوا خدای خالق ونابودکننده قرار دارد. در بنارس، مرگ خوشبختی است. بنابراین چنین ساختاری از مرگ و زندگی در آغاز، به مدد تدوین حاصل آمده است.

لویی مال هم بعد از یک‌ماه اقامت در هند بدون هیچ یادداشت و مستند نامه یا هیچ طرحی به همراه یک فیلم‌بردار ویک صدابردار به آن سرزمین بازگشت و مدت چهار ماه فیلم‌برداری کرد. بعد هم مدت یک سال در اتاق مونتاژ روی آنها به تأمل پرداخت. می‌نویسد: «هر روز به اتاق مونتاژ می‌رفتم وانگار هنوز در هند بودم.» با وجود این، جی رابی در کتابش به تصویر در آوردن فرهنگ درباره شبح هند (۱۹۶۹) می‌نویسد: «فیلم‌هایی مثل فانتوم ایندیا (شبح هند) اثر لویی مال به صورتی غلط ونابجا موضوع را ابهام‌آلود می‌کنند. من زبان مردم را نمی‌دانم. هیچ زیرنویسی هم نیست. به سختی می‌توانم بفهمم مردم چه می‌کنند.»

تدوین به عنوان تکنیک پیوند دهندهٔ نماها هم هست. انتخاب نمای ورود آرام بلم به درون کادر از چپ کادر یا انتخاب یک زاویه دید از کنار دست کودکی که بادبادک هوا کرده و بادبادکش نیز در دوردست دیده می‌شود و حرکت دوربین روی دست به سوی پسرکی دیگر، (در فیلم گاردنر) دارای تکنیک مونتاژ سر فیلم برداری و هم مونتاژ روی میز است.

کارل هایدر در چاپ جدید کتابش می‌نویسد: «دو نوع استفاده از فیلم در انسان‌شناسی وجود دارد. یکی همان فیلم‌برداری از رفتارها وتحلیل آنها در زمان واقعی رخداد است. دیگر این که انسان‌شناس بعد از تحلیل داده‌های فیلم‌برداری شده، آن را برای ارائه به عموم، تدوین می‌کند. از جمله تکه‌فیلم‌های فیلم‌برداری شده توسط بیتسون بعدها توسط خانم مارگرت مید تدوین شد.

تیموتی‌اش، در مقدمه فیلم جنگ تبر که با نقشه ونزوئلا شروع می‌شود نوشته است: «شما فیلمی مونتاژ نشده را می‌بینید همان‌طور که پژوهشگران در دومین روز حضور خود آن را مشاهده کردند. مردمان روستای یانومامو، دمدمی اند و یک موضوع کوچک می‌تواند سبب دعوا شود.» در این تکه‌فیلم‌ها، دوربین از فاصله دور به صحنه مبارزه دو طایفه (که به خاطر کتک خوردن زنی در مزرعه صورت گرفته) می‌نگرد. گاهی زوم بک و زوم این می‌کند وناظر بی‌طرف است. پس از صحنه‌های عمومی و دور در یک صحنه نزدیک یکی از زنان طایفه رو به طایفه دیگر پرخاش می‌کند.

آیا گفتار ممنوع است؟

گاردنر، گفته است که در فیلم جنگل سعادت، صداهای خاص را در انبوه صداهای محیط برجسته‌تر کرده است. همچنان‌که صدای سگ‌ها که در دوردست به سگی دیگر حمله کرده‌اند کل صداهای صحنه را می‌پوشاند. در پرندگان مرده تفسیر، بخشی از واقعیت به دست نیامده را بیان می‌کند. در فیلم مخمصه دوکا بیشترین ارزش فیلم به دو دسته صدا است: یکی صدای سرصحنه که زنی در راهی خاکی بیرون از خانه در حال وضع حمل است و اطرافیانش برای تشویق بچه به بیرون آمدن، جملاتی را (از جمله: سگ بیا بیرون) بر زبان می‌رانند. دوم صدای سازنده فیلم است که به ما می‌گوید این صحنه کاملاً با رضایت افراد مورد مطالعه فیلم برداری شده است.

حکایت مردم‌نگار و برخی جدل‌ها
آیا تغییر پارادایم صورت گرفته است؟

در ادامه این نوشته، بخش‌هایی از دو متن را می‌خوانیم که موضوعشان، دعوا بر سر فیلم مردم‌نگاری است؛ مردم‌نگاری برای عامه، مردم‌نگاری (تهیه مستندات علمی) برای متخصصان. فیلم انسان‌شناسی تصویری توسط انسان‌شناس یا مستندساز؟ آیا بالاخره مردم‌نگاری کاری علمی است یا «(فیلم مردم‌نگاری تنها قادر به نمایش شکل‌ها وظواهر است ؟)»[۵] آیا به قول دیوید مک دوگال با آرمانی کردن نوعی واقعیت اتنوگرافیک و تمایل به نظارت دانشگاهی، احتمالاً به همراه یک روحیه انتقام جویی، مواجه هستیم ؟ آیا برای گستردن محدوده‌های ژانر و یافتن قابلیت هایش، فیلم‌ساز نیازی به انسان‌شناسی و استانداردهای علمی وقضاوت انسان‌شناسی آکادمیک ندارد و هر مستندسازی می‌تواند فیلم مردم‌نگاری بسازد. یا انسان‌شناسی تصویری، نه تنها کار انسان‌شناسان است بلکه کاربرد آن به انسان‌شناسان اختصاص دارد. علاقمندی انسان‌شناسی تصویری (فیلمی که توسط انسان‌شناس ساخته می‌شود) نسبت به جهان دیگرگون شده، شیوه‌های مختلفی را برای مشاهده، مشارکت ودرک زندگی، نمادها و روحیات دیگری، آزموده و تجربه کرده است. به گفته دیوید مک دوگال انسان‌شناسی تصویری، می‌تواند به نظام‌های معانی نیز تعمیم یابد. هرچند «باید براین نکته تأکید کرد که ضوابط انسان‌شناسی تصویری با ضوابط انسان‌شناسی نوشتاری متفاوت هستند »[۶] در این جا این پرسش مطرح می‌شود که وقتی می‌پرسیم: انسان‌شناسی تصویری یا مستند مردم‌نگاری؟ آیا از دو مقوله مختلف صحبت نمی‌کنیم ؟آیا

۵. مک دوگال، دیوید (۱۹۹۲) آیا انسان‌شناسی تصویری واقعاً وجود دارد؟ (ص۱۳۵)
۶. مک دوگال، دیوید (۱۹۹۲) (ص۱۳۵)

مقدمات و فرضیات یکسانی داریم؟ یا مستند مردم‌نگاری، تغییری در انتخاب مخاطب است؟ همچنان به جست‌وجو ادامه می‌دهیم:

برای ورود به این مباحث، هر دو مقاله باید به دقت ترجمه و مو به مو مورد ملاحظه قرار بگیرد. تنها می‌توانم به کلیات دو مطلب اشاره کنم. ضمن این که نظریات ژان روش درباره سینمای مردم‌نگاری و شیوه خاص او نیز پاسخی به روش مردم‌نگاری بوده است.

مقاله حکایت مردم‌نگار (The ethnographer's tale) نخستین باردر مروری بر انسان‌شناسی تصویری جلد ۷، شماره ۲، پائیز ۱۹۹۱ ص ۳۱ به چاپ رسید و دو مین بار در فصل چهارم کتاب مرزهای محو شده (کپی رایت ۱۹۹۴) انتشار یافت. جی رابی نیز استاد سابق دانشگاه تمپل است و مقاله‌اش که در سایت دانشگاه تمپل موجود است BETTER STRAW THAN CONCRETE: A Critique of Bill Nichols' View of Ethnographic Film نقدی بر نظریه بیل نیکولز است.

بیل نیکولز در مقاله «حکایت مردمنگار» می‌نویسد:

«فیلم مردم‌نگاری دچار مشکل است. نه فقط به خاطر اقدامات سازندگان فیلم مردم‌نگاری یا آنچه که در انجامش توفیق نیافتند بلکه به خاطر ماهیت گفتمان نهادی‌ای که به احاطه کردن این شیوه از بازنمایی مستند ادامه می‌دهد و نه تماماً به خاطر این عوامل، بلکه به دلیل فرم‌های ابتکاری و سنت شکنانهٔ «خود بیانگری» توسط کسانی (زنان، بومی‌ها و دیگران) هم هست که به‌طور سنتی، موضوع (نقطه کور) مورد مطالعه انسان‌شناسی بودند. در ده سال گذشته تعداد قابل ملاحظه‌ای کار از هر جا، فراهم شده که داستان‌هایی روایت می‌کنند و تجربیاتی را با صداها و سبک‌های مختلف به نمایش در می‌آورند.

فیلم اتنو گرافیک، کوشش‌های منسجم وارجمند افرادی است که علاقه‌مند اصول و اهداف انسان‌شناسی برای نمایش فرهنگ‌های دیگر به افراد فرهنگ خودی هستند. حدود ده سال پیش یا اندکی بیشتر، مطالعه فرهنگ دیگر ازطریق فیلم به معنای این بود که فیلم‌های داستانی فیلم‌سازان مشهور ساتیا جیت رای، یاسوجیرو ازو و گلوبر روشا، مستندهای سیاسی مبارزات آزدی‌بخش ملی (Spring times of Ho chi Minh ۷۹ اثر سانتیاگو آلوارز) آخرین گور در دیمبازا (Dimbaza) اثر ماهاموس –۱۹۷۵ ویا فیلم‌های مردم‌نگاری کنیا بوران (مک دوگال و جیمز بلو –۱۹۷۴) پرندگان مرده (گاردنر –۱۹۶۳) جاگوار (ژان روش– ۱۹۶۷) وغیره مورد مطالعه قرار می‌گرفت. هر یک از این سه گزینه ارزشمند بودند. هریک از آنها افق‌های ذهن و خرد جمعی ما را می‌گستردند. با وجوداین، هرقدر که ما به طرف زمان حال حرکت می‌کنیم، وضوح این گزینه‌ها کمتر است. (این «ما»، عام نیست. ده سال پیش یا اندکی بیشتر،

جمعی را نمایندگی می‌کرد که عمدتاً عبارت بود از موجودی سفید پوست، مرد و قویاً دانشگاهی و کمتر شامل افرادی می‌شد که اینک درباره خود سخن می‌گویند (represent themselves). با توجه به اعتراض‌ها و افول این «ما» ی سنتی است که با وجود سخت جانی‌اش، من دو طرف کلمه «ما»، ویرگول گذاشته‌ام که از اقتدار فرمایشی یا دستوری آن بکاهد).

فیلم مردم‌نگاری، دیگر، جای منحصر به فردی را اشغال نمی‌کند. صداهای دیگر نیز که مرزها و ژانرهای متمایزکننده بین داستانی و مستند، سیاست و فرهنگ، این‌جا و آن‌جا را کمرنگ می‌کنند، در شکل‌ها وشیوه‌های دیگر، ما را فرامی‌خوانند. این صداهای دیگر، برای مخاطبان غیر متخصص که در خارج از محدوده انسان‌شناسی قرار دارند، بسیار صریح، اطلاعرسان ومشغول‌کننده هستند. فرصت‌هایی فراهم می‌آید تا از آنها بیاموزند و در شیوه‌ای که دیگران خویشتن را در خود –مردم‌نگاری[۷]هایی مثل Speak body (اثر آرماتاژ –۱۹۷۹) و خاطرات ناتمام (ماریلو Mallet – ۱۹۸۳) تا Handsworth Songs (ساخته اکومفراه– ۱۹۸۶) چه کسی وینسنت چینی را کشت؟ (چوی و تاجیما– ۱۹۸۸) و من انگلیسی ام اما (چادها–۱۹۸۹) اسم ویت، نام خانوادگی نام (ترینه تی. مینه ها–۱۹۸۹) تا فیلم‌ها رؤیا هستند (سنسیپر– ۱۹۸۹)، بازنمایی می‌کنند درگیر و سرگرم شوند. صدای فیلم‌ساز مردم‌نگار سنتی به صورت صدایی در میان صداها درآمده است. در پرتو این دگرگونی‌ها و تحولات ؛ گفت‌وگو، مباحثه و تجدید نظر اساسی در مفاهیم انسان‌شناسی تصویری کاملاً اساسی و مهم است.

۷. Auto Ethnography خود مردم‌نگاری، یکی از انواع مردم‌نگاری است که هم از اصول پایه‌ای مردم‌نگاری بهره می‌برد و هم از مبانی خود زیست نگاری. هدفش ارائه «توصیفی غنی» از پدیده ای، یا تجربه‌ای است و معمولا واحد مورد تحلیل، تجربه زیسته افراد است که در بستر اجتماعی و با نگاهی کل نگر مورد توصیف غنی و تحلیل همه جانبه قرار می‌گیرد.
به قول عطار
گر تو هستی مرد کلی، کل ببین کل طلب،کل باش،کل شو، کل گزین /چون به دریا می‌توانی راه یافت سوی یک شبنم چرا باید شتافت
در بعضی مطالعات مردم نگارانه، تجربه زیسته خود نگارنده، موضوع مطالعه و توصیف و تحلیل است. به نقل از: http://akhakbaz.blogfa.com/post/13

کلیفورد گیرتز هم مثل خیلی‌ها، مهارت‌های تفسیری ظریفی را که انسان‌شناس یا مردم‌نگار باید دارا باشد را خوب وصف کرده است (۱۹۷۳). گزارش او از ظرافت‌ها و بدفهمی‌های ظریف، ناشی از جهان‌بینی‌های متضاد قبیله‌ای بربر (Berber) یک تاجر یهودی و یک افسر استعماری فرانسوی در مراکش ۱۹۱۲ است و روش توصیف پرمایه[۸] (پرضخامت) را اتخاذ می‌کند. هرچند ناخواسته، زمخت از آب در می‌آید. انسان‌شناسی، با متابعت از گیرتس، به صورت گفتمانی نهادی در می‌آید که خودش را چالشی برای بازنمودن و به‌نمایش در آوردن دیگران قلمداد کرده است...

هم انسان‌شناسی و هم مستند بر اساس معیارواقع‌گرایی ، عینیت، صحت و یا مردم نگارانگی، برای خودشان سبب مجادله‌های آزارنده درباره مبحث بازنمایی به عنوان فرایند ارائه مؤثر شباهت‌ها (likenesses) شده‌اند. «چه کسی مسئولت وصلاحیت (یا قدرت و اقتدار) این را دارد که نه فقط در مقام ارائه شباهت‌ها بلکه در مقام نماد یا سمبول و بیان دیگری درآید و بحثی را درباره دیگری تدارک ببیند؟»

خلاصه مقاله

جی رابی در مبحث «انسان‌شناسی در پشت صحنه»، انسان‌شناسی‌ای بازتابی (رفلکسیو) وخود آگاهانه تر، را مطرح می‌سازد. البته جی رابی در این مورد توضیح می‌دهد که این مقوله در انسان‌شناسی سابقه ۷۵ ساله دارد و این منتقد، آن را (در کارهای بیتسون و مارگارت مید وخود او) نادیده گرفته است.

حکایت اتنوگرافر: بازنمایی‌های فیلم مردم‌نگاری را افرادی می‌سازند که بیش از آن که در انسان‌شناسی تجربه داشه باشند در فیلم‌سازی مجرب هستند و آن بازنمایی یا خود بازنمودن یک فرهنگ به فرهنگ دیگر است. چیزی که از نانوک شمال فلاهرتی تا من یک سیاه هستم اثرژان روش می‌شناسیم.

سیستم باینری یا جداسازی‌های دوتایی: در این بخش، بیل نیکولز به این مبحث می‌پردازد که جدایی «ما» از «آن‌ها» در ماهیت انسان‌شناسی و بیشتر فیلم‌های مردم‌نگاری نهفته ست. فیلم مستند هم مانند سیاست و اقتصاد گفتمان جدیت است. بنابراین از اصولی مثل جدایی «اینجا» متعلق به انسان‌شناس از «آن‌جا» متعلق به فرهنگ دیگر کاملاً محافظت می‌شود و این عبور بر مبنای اصول وضوابط مطالعه میدانی تعیین می‌شود. بیل نیکولز نشانه‌های دیگری برای این جداسازی بر می‌شمرد؛ از جمله مسافرت. برای رفتن به «آن‌جا» مسافرت

۸. thickness روش گیرتس و به معنای توصیف پرمایه و پرکار است

صورت گرفته، گفتار خارج از تصویر جداسازی به وجود می‌آورد پس عمل بازنمایی همیشه مستلزم وجود فاصلهٔ بین امر بازنمایی و مشاهده‌گر بوده است.

رؤیا، خاطره، تاریخ و بازنمایی: «ما به دنیای رؤیا نیاز داریم تا دنیایی واقعی که فکر می‌کنیم در آن ساکن هستیم را کشف کنیم.» (سیلویا سنسیپر به نقل از پُل فایرآبند در «فیلم‌ها رؤیا هستند»). بیل نیکولز در کتاب دیگر خود «ایدئولوژی و تصویر» هم از قول فایرآبند متذکر شده است که «در این صورت زمینه توجیه جدیدی هم باید دست و پا کرد.»

بیل نیکولز در ادامه نمونه‌هایی مثل «ترینه تی. مینه‌ها » را مثال می‌زند که از فیلم مردم‌نگاری سنتی (ما – دیگری، این جا – آنجا) پا فراتر نهاده‌اند. «ترینه تی. مینه‌ها، استانداردهای مسافرت، کار میدانی و اعتبار اتنوگرافیک را متزلزل می‌سازد.»

جی رابی ضمن رد خود آموخته‌ها و عدم سهم و کمکشان به انسان‌شناسی، در عدم موافقت با بیل نیکولز به عنوان نماینده منتقدان آماتور انسان‌شناسی که تحصیلات عمیق دوره دکترای انسان‌شناسی ندارند، نوشت که بیل نیکولز می‌گوید سینمای مردم‌نگاری دچار بحران بازنمایی است اما من معتقدم باید به‌طور اصولی دگرگون شود. ضمن این که مشخص است که از هنگام نهادی‌شدن انجمن انسان‌شناسی تصویری به عنوان بخشی از اتحادیه انسان‌شناسی آمریکا، فیلم مردم‌نگاری توسط بدنه انسان‌شناسی به عنوان یک وسیله آموزشی مورد پذیرش قرار گرفت. قرار گرفتن فیلم در چنین نقش کوچکی، یک مانع مهم در رشد هر گفت‌وگوی انتقادی است. البته آموزش با فیلم مبحث مهمی برای مباحثه روشنگرانه است. بسیاری از انسان شناسان تصویری، کاملاً راضی هستند که فیلم مردم‌نگاری، قلمرواش را تعریف و مشخص کند، فرم کوچکی از مستند باقی بماند که فقط قابل استفاده در آموزش باشد.

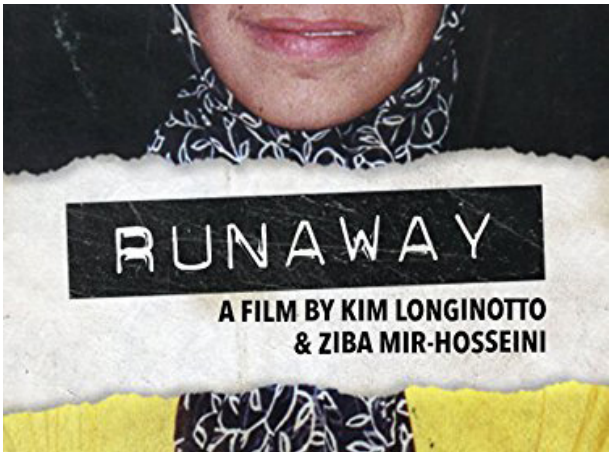
«ما به دنیای رؤیا نیاز داریم تا دنیایی واقعی که فکر می‌کنیم در آن ساکن هستیم را کشف کنیم.»

جی رابی می‌افزاید: او در نوشته‌های خود، چهره‌ای را از علم ترسیم می‌کند که مانند علم پوزیتیویستی، مبتنی بر پژوهش کمی و در واقع قرن نوزدهمی و مدلی کهنه است. معلوم نیست چرا همان‌طور که سال ۱۹۸۱ در کتاب اول خودش (Ideology and the image) مطرح کرده بود این الگوی کهنه از علم را دوباره در فیلم مردم‌نگاری هم عمده می‌کند و هیچوقت به نظریه هایزنبرگ، استن و کوهن (Kuhn) که به نظر او نزدیک‌تر است اشاره‌ای ندارد.

بیل نیکولز، می‌گوید: «چالش با فیلم مردم‌نگاری، بخشی از حمله به پارادایم انسان‌شناسی سنتی است که توسط مطالعات فرهنگی و انتقاد ادبی به راه افتاده و در نتیجه واردشدن این نیروها از خارج، تغییر پارادایم رخ داده است. این تغییر پارادایم از الگوی علوم انسانی به مطالعات فرهنگی است.» (۱۹۹۴ص۷۸) یقیناً حق با اوست که انسان‌شناسی به خاطر تاریخ استعماری، نژاد پرستانه و پوزیتیویستی‌اش، به سختی مورد انتقاد بوده است اما او برای این انتقادات و ایجاد پارادایم نسبتاً جدید «مردم‌نگاری به عنوان متن»[۹]، که توسط مارکوس، فیشر و کلیفورد وضع شده اعتبار بیش از حدی قائل است. جنبش پست‌مدرن «مردم‌نگاری به عنوان متن» بخشی از یک تاریخ درازمدت مخالفت درون انسان‌شناسی است که با نیروهای استعماری، پوزیتیویستی و علمی‌ساز که زمانی بر انسان‌شناسی حاکمیت داشت مخالفت می‌ورزد و مدت‌ها پیش از مطالعات فرهنگی، در آمریکا شناخته شده بود. برای مثال استولر در کتابش درباره ژان روش، متذکر می‌شود که این فیلم‌ساز انسان‌شناس به خاطر فیلم‌هایی که در دهه ۱۹۶۰ تجربه کرد باید از پیشتازان پست‌مدرنیسم قلمداد شود.

یکبار دیگر به تغییر پارادایم مورد نظر بیل نیکولز اشاره می‌کنم که «چالش با فیلم مردم‌نگاری، بخشی از حمله به پارادایم انسان‌شناسی سنتی است که توسط مطالعات فرهنگی و انتقاد

۹. Ethnography as texts.



بخشی از پوستر مستند
فراری (Runaway) است
ساختهٔ زیبا میر حسینی

ادبی به‌راه افتاده و در نتیجه واردشدن این نیروها از خارج، تغییر پارادایم رخ داده است. این تغییر پارادایم از الگوی علوم انسانی به مطالعات فرهنگی است.» (۱۹۹۴ص۷۸)

فیلم مردم‌نگاری و فیلم مردم‌شناسی
طرح یک فرضیه

تمایلی بین اکثریت قریب به اتفاق نویسندگان و نظریه‌پردازان و اهل قلم ایرانی وجود دارد که تفاوت را بین فیلم مردم‌نگاری و مردم‌شناسی قلمداد می‌کنند و در واقع فیلم‌های ایرانی این حوزه را به عنوان مردم‌نگاری می‌پذیرند ولی فیلم مردم‌شناسی به عنوان یک ایده آل، سراغ ندارند. اخیراً متوجه شدم یک تجربه روزنامه نگاری که احتمالاً باعث این سوء تفاهم تاریخی در بین برخی از دو نسل نویسندگان و اهل نظر در ایران شده، تیتری است که به اعتقاد من نه توسط دکتر افشارنادری بلکه به وسیله سردبیر مجله فرهنگ وزندگی، بر مقاله معروف «فیلم مردم‌شناسی با نگاهی به فیلم علف» زده شده است. (همچنان‌که بر مقاله آقای اصلانی در مورد تشرف به آیین، هم تیتری زده شده بود که با مفهوم مقاله در تضاد قرار داشت.) بنابراین در حالی عنوان «فیلم مردم‌شناسی با نگاهی به فیلم علف» در بالای مقاله قرار گرفته که مرحوم دکترافشارنادری هیچگاه در سراسر نوشته خود حتی یک باراصطلاح

«فیلم مردم‌شناسی» را به کار نبرده و مسئله‌اش در این نوشته «تهیه فیلم‌های مردم‌نگاری ethnographique» (ص۲۶) به‌ویژه مردم‌نگاری کاربردی است که یادش گرامی باد.

یک دلیل دیگر این است که غالب نظریه پردازان، سازندگان این فیلم‌ها هستند. بنابراین با نقد غیرمستقیم آثار خود، به دنبال آثاری آرمانی اند که با انسان‌شناسی نسبتی داشته باشد و آن را فیلم مردم‌شناسی می‌نامند. مطالعات دانشگاهی حتی مطالعات سینمایی و تولید روز افزون فیلم‌های گردآوری، هر چه بیشتر به اسناد تصویری نیاز دارد و متخصصان سینما، باور دارند که این اسناد به طریق علمی فراهم نیامده در بسیاری موارد مخدوش است. بنابراین علمی‌کردن سینمای مردم‌شناسی در برابر مردم‌نگاری، در ذات چنین نگرانی‌ای ریشه دارد. می‌خواهد در سطح جامعه نسبت به تصویر، شک بپراکند تا روش‌های مطمئن‌تری اندیشیده شود. آنها اکثراً می‌دانند که بسیاری از فیلم‌های به اصطلاح مردم‌نگاری، برای طرح ایده‌های مردم شناسان و به قول جی رابی «غنی‌تر ساختن درک علمی از فرهنگ»، نبوده است وگرنه مرحوم تیموتی‌اش، فارغ‌التحصیل رشته انسان‌شناسی و دستیار مارگارت مید، هم سازنده فیلم مردم‌نگاری بود و او را رسماً ethnographic filmmaker می‌نامیدند. در ادبیات سینمای مردم‌نگاری، هم آثار انسان شناس‌های فیلم‌ساز مانند دیوید مک دوگال، ژان روش و تیموتی‌اش را مردم‌نگاری می‌خوانند، هم فیلم شبح هند اثر لوئی مال (۱۹۶۹) که درمدت چهارماه اقامت در هند ساخته شد یک اثر مردم‌نگاری محسوب می‌شود و جالب است که آقای دکتر نعمت الله فاضلی که در آغاز دهه هشتاد، در حوزه ادبیات سینمای مستند، شناخته شده نبود در مقاله کم نظیر «مردم‌نگاری تماشای دختران فراری» می‌نویسد:

فراری (Runaway) فیلم مردم‌نگاری (Ethnographic) مستندی است که خانم دکتر زیبا میر حسینی انسان‌شناس از دانشگاه (کمبریج) وخانم کیم لانگینوتو (Kim Langinotto) فیلم‌ساز وکارگردان انگلیسی درباره مسئله اجتماعی فرار دختران از خانه در ایران در ۲۰۰۱ ساخته‌اند. (پاییز و زمستان ۱۳۸۰)

یعنی خانم لانگینوتو با کمک مردمشناس هم فیلم مردم‌نگاری ساخته است. دختران فراری براساس نظریهٔ لانگینوتو/میرحسینی، اثری با کمک مردمشناس نه دربارهٔ قربانی بلکه بازنمایی دخترانی سرکش(rebel) است. اساساً پژوهش‌های انسان‌شناختی کارهایی مفصل هستند که فیلم درکنار آن، دو وظیفه بر عهده دارد: الف: تهیه مستندات تصویری برای پژوهشگر انسان‌شناس فرهنگی. ب: همان مستندات، بر اساس ضوابطی جدا و متفاوت با فیلم مستند، برای مخاطب انبوه ساختار می‌یابد.

کمتر فیلم مفصلی ساخته می‌شود که از همراهی یک متن مکتوب بی‌نیاز بوده باشد.

بنابراین تمام فیلم‌هایی که روش مردم‌نگاری را به خوبی رعایت کرده باشند فیلم‌های انسان‌شناختی هستند با وجود این، سول ورث انسان‌شناس، در مورد مردم‌نگاری‌هایی که برای مخاطب انبوه ساخته می‌شود، (در مقالهٔ نگرهٔ نشانه‌شناختی برای فیلم مردم‌نگاری)، مشکلی را بیان کرده است:

«پایهٔ بسیاری از این کارها، مبتنی براین فرضیه بود که فیلم‌های معینی ـ اساساً آنهایی که برای مخاطب انبوه ساخته شده‌اند ـ رؤیاپردازی‌های[10] همان فرهنگی را بازتاب می‌دهند که آن فیلم‌ها را تولید کرده است. سپس این فیلم‌ها به عنوان نمونه، برای تحقیق دربارهٔ ارزش‌های اساسی و متعلقات فرهنگ مورد مطالعه، تحلیل می‌شوند... اگر تحلیل به این امور نپردازد که فیلم چگونه و تحت چه قواعد فرهنگی، توسط چه گروه‌هایی و به چه منظور ساخته شده، نتایج حاصله، با اشکال رو بروخواهد شد.» (ورث، سول – ۱۹۶۸).

تمام فیلم‌هایی که روش مردم‌نگاری را به خوبی رعایت کرده باشند فیلم‌های انسان‌شناختی هستند.

قلمروهای تازه

اگر دیوید مک دوگال گفته است: «ساختن فیلم‌های مردم‌نگاری که به عنوان یک نحوه ازثبت حرکت بدن و فرهنگ مادی، آغاز شد، به مجموعهٔ راهبردهایی چون تعلیمی، توضیحی، روایی، مشاهده‌ای، شاعرانه و خود انعکاسی، برای بازنمایی تجربهٔ اجتماعی انسان، تحول یافت.»[11] در منابع دیگر، سخن از شیوهٔ دیگری هم هست؛ از جمله آثار مردم‌نگاری تجربی «ترینه تی. مینه ها» که شیوه‌های مردم‌نگاری سنتی را به چالش کشیده است. وی اعتبار و صحت، حقیقت و عینیت و تقلید واقعیت را دیگر تنها منبع مورد توجه سازنده فیلم مردم‌نگاری نمی‌داند، به عبارت دیگر به ذهنیت فیلم‌ساز، مجوز ورود بخشیده شد. به نوشته

۱۰. daydream

۱۱. دیوید مک دوگال فیلم مستند مردم‌نگاری. به نقل از جلد اول دانشنامه فیلم مستند گرد آوردنده ایان ایتکن چاپ راتلج ۲۰۰۶

دکترکرافورد:
«اگر فراخوانی خاطره (یادآوری) مشخصه انسان‌شناسی پست‌مدرن است. Reassemblage نخستین فیلم ترینه تی مینه‌ها که از محدوده‌های مورد ادعای بازنمایی، پا فراتر می‌نهد را می‌توان اقدام برای یک مردم‌نگاری پست‌مدرن دانست که ما می‌توانیم آن را شیوه فراخوانی خاطره بنامیم، وی (عمداً) تمام ضوابط فیلم مردم‌نگاری را فرو می‌شکند. جدا از آن که کلاژی از صدا، تصویر و روایتی شاعرانه است، تأثیری حسی از سنگال را بر می‌انگیزد.» (Peter Iyan Craford در کتاب film as ethnography صفحه ۷۹)

ب- مستند فرهنگی و اعتبار پژوهشی

مستندها، رده دیگری از سینمای نان‌فیکشن را تشکیل می‌دهند. جدا از توجهات اجتماعی بسیاری از آیین‌های ایرانی، توسط مستندسازان ثبت شده‌اند و شاهکارهایی به حساب می‌آیند. آنها مستندهایی درباره فرهنگ و یا مستندهای فرهنگی هستند[۱۲] که به شیوه‌های مختلف ساخته شده‌اند. بحث بر سر اعتبار پژوهشی و ساختار زیبایی‌شناختی آنهاست. چگونه می‌توان به سندیت آنها متکی بود؟

بخش عمده‌ای از مستندها درباره فرهنگ‌اند. درباره فرهنگ نظر دارند و در کار ثبت وضبط رویداد، دقیق‌اند. اهمیت فیلم مستند این است که به انحاء مختلف، از طریق مشاهده، مشارکت در شناخت، درک شخصی از جهان، فضا آفرینی و گاهی از طریق بسته‌های محتوایی (مونتاژی) یعنی مجموعه‌ای از تصاویر مختلف که یک صحنه را می‌سازند و معنی خلق می‌کنند با واقعیت مواجه می‌شوند. مخالفان عمده فیلم‌های مستند افراد و نحله‌های فکری‌ای هستند که «صدا» را نمی‌پذیرند. به گمان آنان هر تحقیقی درباره جهان باید بازتاب صدای علم و یا ایدئولوژی باشد. مستندها بر خلاف این نظریه،

۱۲. Films on what people do and how they live. Lifestyles, mu– Cultural Films .sic, writing, sports, and comedy

بر شناخت شخصی از جهان تأکید می‌ورزند. یعنی اعتبار مستند بر نسبت ارتباط شاخصی‌اش با جهان تاریخی (بافتی سازی) و بازنمایی یا درک مستندساز از آن است. چنین درکی از طریق شیوه مواجهه با جهان معنا می‌یابد. همچنان‌که باد جن ناصر تقوایی در عین حفظ نسبت شاخصی‌اش با جهان، بازتاب اندیشه ناصر تقوایی درباره بافت اجتماعی وسیاسی و روح یک دوران است. همین رویکرد با وجود تمام کوششم برای ثبت روشمند یک روز خاص در روستای ادیمی (در فیلم تعزیه در سیستان یا شبیه زمان مقدس)، راهنمای من بود. دکتر وودرو بریانت هوود استاد ارتباطات دانشگاه Wake Forest می‌نویسد:

در بسیاری از مستندهای معاصر، حقیقت به تنهایی حاصل عینیت (objectivity) نیست بلکه ناشی ازتأثیرات متقابل بین مشاهده ابژکتیو وتشخیص شخصی و ذهنی (افکار، احساسات و اعتقادات) است. نه تنها فیلم‌سازان (کارگردان وفیلم‌بردار) از ما می‌خواهند تا با نظرگاه خاصی درباره رخدادهای درون فیلم همراهی کنیم و این کار را از طریق استفاده از تکنیک‌های کلاسیک فیلم‌سازی (کمپوزیسیون، زاویه و تدوین) نیز انجام می‌دهند بلکه آنها شخصیت‌های فرعی‌ای خلق می‌کنند و از تماشاگر می‌خواهند که آن را کامل کنند. در تاریکی سینما یا در تاریکی نسبی خانه خود می‌نشینیم و دوربین به صورت چشم و گوش ما درمی‌آید تا مشارکتجوی معاصر حادثه‌ای باشیم که گذشته است[۱۳].

بنابراین در این‌جا سخن از نسبت بین فیلم مستند با عینیت است. تا چه حد از طریق این «تأثیرات متقابل» و یا «ارزش داوری‌هایش» سخن می‌گوید. هیچ فیلم مردم‌نگاری‌ای از سایه بازی برای خلق معنا استفاده نکرده است، مگر این که سایه را در زندگی واقعی وروزمره بجوید و بخواهد از آن مستنداتی فراهم آورد. فیلم مستند فرهنگی، مشاهده ابژکتیو را با احساس و دانش مستندساز می‌آمیزد. من در فیلم سینمای ایران، از مشروطیت تا سپنتا، برای نمایش احساسم

۱۳. http://cinemiz.net/cifj/?p=۱۷۶۲

از مردمانی در سایه که وقتی بیرون می‌آیند، انقلاب مشروطه را می‌سازند، از هنر سایه‌بازی استفاده کردم تا هم براین فکر تأکید کنم هم در تاریخ سینما به هنرهای پیشین اشاره‌ای مبذول داشته باشم.

مهم‌ترین دستاورد جهانی سینمای مستند، روش مشاهده‌ای بوده است. در دورانی که گفتار غلبه داشت، گاهی روی همان داده‌های فرهنگی، برداشتی شخصی و یا متعلق به نهاد، شنیده می‌شد. حالا ایجاد معنا به تدوین هم سپرده می‌شود و روش پژوهش‌های بین‌الاذهانی یا مشارکتی و انعکاسی به طور متقابل در سینمای مردم‌نگاری و مستندهای فرهنگی ملاحظه می‌شود.

میدان تحقیق مقالهٔ «الگوها و تجربه‌های ایرانی بازنمایی سرزمین»، که سال ۱۳۸۷ در دانشگاه سنت اندروز ارائه شد، جست‌وجو در فیلم‌های مستند دربارهٔ فرهنگ بود و به اندک آثار صرفاً مبتنی بر روش مردم‌نگاری محدود نمی‌شد.

در آن‌جا پیشنهاد شده بود، هر فیلمی مستندی که دارای توجهات مردم‌نگارانه باشد[۱۴] به عنوان یک مصنوع (متن) فرهنگی از دو جنبه، مورد بررسی قرارگیرد:

الف – به نحوی یک متن نمادین بزرگتر را ثبت، توصیف یا تحلیل می‌کند.

ب – انعکاسِ انتخاب و نقد (بازنمایی) کارگردان است.

یعنی چنین فیلم‌هایی، هم از مجموعه‌ای نمادهای یک متن نمادینِ بزرگتر – فرهنگ – به عنوان مرجع تشکیل شده‌اند، هم تولیدکنندهٔ معنا هستند. در شرایطی که ما با فقدان فیلم‌های مردم‌نگاری در شناخت جهان، نهادهای حمایت‌گر و عدم همکاری یا شناخته نشدن نحوهٔ همکاری مردم‌نگاران و فیلم‌سازان و عدم کاربرد چنین فیلم‌هایی در مطالعات علمی روبه‌رو هستیم، به نظر من در اختیار گرفتن «حداقلی» شیوه‌ای که در اینجا پیشنهاد می‌شود (نقش انسان‌شناسی تصویری در شناخت فرهنگ از طریق تصویر)، در مورد اعتبارسنجی پژوهش تصویری از طریق تناسب شیوهٔ فیلم‌سازی، ثبت عینی به مدد امکانات تکنولوژی، برخورداری از منابع و درک چارچوب نظری فیلم‌ساز در تصویرسازی و بهره‌مندی از ابزار تجسم‌سازی واقعه[۱۵] و روایت موضوع، می‌تواند راهگشا باشد.[۱۶] نقد شیوهٔ تکوین که ضدمحصول به نظر می‌رسد، اثر را صرفاً به عنوان یک محصول هنری در نظر نمی‌آورد

۱۴. دیوید مک دوگال، فیلم مستند مردم‌نگاری، دانشنامهٔ فیلم مستند گرد آورنده ایان ایتکن ترجمهٔ محمد تهامی‌نژاد « در بحث چیستی فیلم مردم‌نگاری.

۱۵. Visualization از طریق سمبول‌ها نشانه ها، گرافیک، نوشته ها، انیمیشن، اسناد و غیره

۱۶. چنین منتقدی توجه دارد که « بهترین راه توصیف نظام‌های فرهنگی، ضرورتاً نظرگاه واقع‌گرا نیست و اینکه نظرگاه‌های انتزاعی و بدنمند بهتر قادرند تا کیفیت و چگونگی معانی مبهمی را که در هر ذرهٔ اعمال اجتماعی نفوذ دارند، حفظ و نگهداری کنند» نگا. همان. دیوید مگ دوگال دربارهٔ سهم رابرت گاردنر در انسان شناسی تصویری.

اما کارکرد اجزا (از جمله تصویربرداری، تدوین، گفتار) را در حمایت از پژوهش و تحلیل، یا درک شخصی از پدیده بررسی می‌کند. از این رو همواره بر اساس شناخت پیشینی یا تحقیق، متن بزرگ‌تری را پیش نظر دارد. بنابراین تمرکز بر روایت و فراهم آوردن اجزا از جهان فرا متن (حتی به یاری چند رسانه‌ها) و توفیق یا عدم توفیق تصویری در مطالعه یا رسوخ به جهان سوژهٔ مورد مطالعه مطمح نظر است. به عبارت دیگر، یک مونوگرافی یا متن تازه در برابر فیلم می‌نهد. نقد مراحل تکوین باید آشکار سازد که پدیده یا فراوردهٔ فرهنگی واقعاً یک فرآوردهٔ فرهنگی است یا نمایشی‌سازی فرهنگ است؟ به این ترتیب، نقد مراحل تکوین همانند شالوده‌شکنی، به نقد موردی، پایه‌ای و یک شیوهٔ خوانش تصویر تبدیل می‌شود که حتی‌الامکان فرضیات بدیهی در هر اثر را مورد پرسش قرار می‌دهد. ■

درباب سینمای مستند و فرهنگ شهری

گفت‌وگو با محمد تهامی‌نژاد

زهرا ابطحی (۱۳۸۹)[۱]

بهتر است با این سؤال شروع کنیم که فرهنگ شهری از چه زمانی و چگونه وارد سینمای مستند ایران شد؟ در واقع از چه فیلم‌هایی و در چه دوره تاریخی فرهنگ شهری دغدغه فیلمسازان مستند ما شد؟

فکر می‌کنم از هنگام ورود دوربین سینما به ایران در دوره قاجار این اتفاق افتاد. اولین فیلم‌هایی که ما داریم و در آن دوره ساخته شده است ضمن این که با گوشه‌هایی از فرهنگ درباری سروکار دارند و در واقع گزارش یا ثبت و بازسازی برخی وقایعی هستند که داخل کاخ گلستان و حواشی آن می‌گذشت، میرزا ابراهیم خان، دوربین را از دربار بیرون آورده، به خیابان و گار ماشین دودی و رفت و آمدها و مشق سربازها و مسافرت و جاده و فضای مذهبی هم توجه کرده است. ثبت وجود خرده فرهنگ دلقک‌های درباری و نمایش‌هایی که توسط دلقک‌های درباری اجرا می‌شود، ضمن این که از جنبه تاریخ تئاتر در

۱. مصاحبه‌شونده پاسخ‌های این مصاحبه را برای انتشار در این مجموعه ویراستاری کرده است.

محمد تهامی‌نژاد

ایران دارای اهمیت بالایی باید باشد، به خاطر نوع لباس بازیگران و یا ماسک‌هایی که زده‌اند، مبین این نظریه پیشنهادی می‌تواند باشد که مظفرالدین شاه و میرزا ابراهیم خان، بخشی از سینما را ثبت نمایش می‌دانستند. چه این نمایش‌ها، حاصل خلاقیت کارگردان باشد یا نمایش‌هایی هستند که در آن جامعه اجرامی‌شده، در اصل قضیهٔ (توجه به ثبت نمایش) تفاوتی ایجاد نمی‌کند. من نمی‌توانم شک کنم که آنها نمایش‌های شهری آن زمان بوده‌اند. به‌ویژه نمایش‌هایی که احتمالاً به سبک روحوضی اجرا می‌شدند. به هر صورت ما شاهد اجرای این نمایش‌ها در برابر دوربین هستیم. قطعاتی از این فیلم‌ها هم در خیابان‌های شهر می‌گذرد. احتمالاً اطراف ناصریه یا اطراف بازار ثبت شده‌اند. از طریق این فیلم‌ها، رفت‌وآمد زنان و مردان و شکل و قیافه و لباس و روبنده وکلاهشان را می‌بینیم. ماشین دودی از مهم‌ترین تأسیسات شهری تهران در اواسط قاجار بین تهران و شهر ری به راه افتاد. می‌توان گفت تقریبا پیاده رو در فضای خیابان وجود ندارد. همه وسط خیابان راه می‌روند، وقتی یک گاری می‌آید جمعیت کنار می‌رود تا گاری رد شود بعد دوباره به وسط خیابان می‌آیند. تصویری از گزمه و انتظامات شهری به صورت کوتاه و بدون تمرکز در این فیلم‌ها دیده می‌شود. در یکی از این تکه‌فیلم‌ها، نماینده ملکه انگلستان که حامل نشان زانو بند برای مظفرالدین شاه است با آداب خاص، به طرف دوربین می‌آید. فکر می‌کنم از اطراف توپخانه می‌آیند و وارد باب

همایون می‌شوند و به طرف کاخ مظفرالدین شاه می‌روند. این‌جا ما تأسیسات مرکز شهر یا بهترین نقطه تهران را می‌بینیم، ساختمان‌ها و دستهٔ موزیکانچی‌ها را می‌بینیم و عبور سفیر از کنار ساختمان‌ها، نحوه آوردن نشان، حرکت درون کاخ، چه کسانی در جلواند چه کسانی در پشت سر. البته به دلیل این که ما در دوره قاجار نورپردازی در داخل ساختمان را نداریم، هر چه تصویر است مناظر بیرونی است نه مناظر داخلی. برای سال‌ها ما شاهد مناظر بیرونی هستیم مثلاً مظفرالدین شاه روی پشت بام می‌رود. تا این‌جا که به خاطر می‌آورم در دوره اول اصلاً تزیینات داخلی بنا ثبت نشده است.

با توجه به گفته های شما اگر بخواهیم در یک سیر تاریخی جلو برویم، از دوره مظفرالدین شاه که دوربین وارد می‌شود تا اوایل رضا شاه اکثر موضوع ها مربوط به دربار است و فضای اطراف دربار یعنی سمت باب همایون و بازار و تویخانه و..... در دوره پهلوی اول چطور؟ آیا این دوره دارای شاخصه مهمی است؟

در این‌جا می‌شود یک تفکیک به وجود آورد یعنی تصاویر یک دوران و تصاویری که توسط ایرانیان ثبت شده است. متأسفانه از فیلم‌های دوره پهلوی ایران (چه داستانی و چه خبری) خوب نگهداری نشد و از آن همه اندکی تاکنون مانده است. مهم‌ترین فیلم داستانی این دوره حاجی آقا آکتور سینما، اثری شهری است. برخی فیلم‌ها از مراسم رسمی به خان‌بابا معتضدی نسبت داده می‌شود. فیلم بسیار مهمی هم از ژرژ اسماعیلف باقی مانده است همین قطعه فیلم‌های باقی مانده از این دوران نیز مبین امر نوسازی است.
در همان زمان، چند فیلم‌ساز خارجی نیز فیلم‌هایی در ایران ساختند. از جمله کشور[۲] شیر و خورشید، محصول شوروی، از نظر استنادی، فیلم فوق‌العاده‌ای است. بعد از حرکت ابر و مه روی کوه‌ها و دشت‌ها، با یک کاروان شتر و تصاویری بسیار نزدیک از شتربانان و شترها، به تخت جمشید می‌رسد. در اصفهان وارد کارگاه‌های صنایع دستی و یک کارخانه می‌شود و از آن‌جا به تهران می‌آید. با وجود اینکه این فیلم را چند سال پیش معرفی کردم، حتی در مجامع دانشگاهی تمایلی برای نمایش و تحلیلش به وجود نیامد. در صورتی که هر جای دیگری از دنیا

۲. نام فیلم به انگلیسی land of lion and sun ترجمه شده و بالتبع آن را سرزمین شیرو خورشید هم ترجمه کرده اند که در این مورد رساتر به نظر می‌رسد. زیرا « سرزمین یکی از پدیده‌های اصلی در مفهوم دولت مدرن است که از عناصر اصلی تشکیل دهنده دولت – –کشور محسوب می‌شود» (حامد کرمی، ۱۳۹۳ بررسی مفهوم سرزمین. پژوهشکده شورای نگهبان) ولی تا آنجا که من می‌فهمم در عنوان‌بندی فیلم از واژهٔ Страна استفاده شده که به معنای کشور است.

چنین فیلمی معرفی می‌شد، پیداشدن تصویر گمشدهٔ یک دوران اتفاق مهمی به حساب می‌آمد [۳] یک سال بعد از تولید کشور شیرو خورشید، در ایران کشف حجاب صورت گرفت. در داخل شهر شما می‌بینید تمام زنان چادری هستند. فقط یک زن بی‌حجاب در زاویه‌ای به سرعت رد می‌شود. در این فیلم شاهد تغییراتی در تزیینات شهری هستیم. برای اولین بار شاید خیابان‌های شهر دارند آسفالت می‌شوند، غلطک آسفالت‌کوب را در ناصر خسرو می‌بینیم. در میدان توپخانه، پسر بچه روزنامه فروش، نام روزنامهٔ ایران را فریاد می‌زند. فیلم دارای نشانه‌هایی است که دقیقاً مشخص می‌کند مربوط به سال ۱۳۱۲ است. برای اینکه در این سال خیابان ناصر خسرو آسفالت شد، روز هفتم مهر ۱۳۱۲، میخائیلوویچ کاراخان، قائم مقام کمیساریای خارجه دولت اتحاد جماهیر شوروی با تشریفات رسمی به تهران آمد و روز ۱۳ مهر از تهران رفت. همچنین نمایش فیلم حاجی مراد با شرکت ماژوخین در سینما ایران لاله زار، مجموعه نشانه‌هایی است که برای من مسجل کرد این فیلم ناطق، متعلق به سال ۱۳۱۲است. در صحنه حضور رضا شاه در باغشاه سرود شاهنشاهی نواخته می‌شود، سرودی که تازه در همان سال ساخته شده بود. این فیلم می‌تواند در مجامع دانشگاهی، معماری و شهرسازی، دانشکده‌های علوم اجتماعی یا توسط متخصصین انسان‌شناسی تصویری مورد تحلیل قرار گیرد.[۴] گزارشی از این نوع فیلم‌ها در سلسله پژوهش‌های «نظم بخشی به خاطره بصری از تاریخ معاصر ایران» آورده شده است.[۵]

در دورهٔ پهلوی اول تولید فیلم خبری با نظریهٔ «ایران پرسیای جدید» ایران جدید یا نو در برابر کهنه همراه بود که حکایت یک ایدئولوژی و نظریه یا گفتمان مسلط در تبلیغات دوران پهلوی است که با مؤلفه‌هایی مفصل‌بندی می‌شود؛ در این فیلم‌ها با تأسیسات جدید شهری مثل کارخانهٔ برق در شهر کرمان و کلنگ‌زدن‌ها و افتتاح‌ها روبه‌رو هستیم. جدا از فیلم علف که در بین طایفه و ایل گرفته شده یک فیلم دیگر هم هست که آن را شرکت کامپساکس در اواسط سلطنت پهلوی اول (حدود ۱۳۱۶) ساخت. کامپساکس شرکتی چند ملیتی بود که راه آهن

۳. توجه خوانندهٔ گرامی را به این نکته جلب می‌کنم که این گفت‌وگو در سال ۱۳۸۹ انجام شد.

۴.این فیلم در سال ۱۳۹۵ با ترجمهٔ زیرنویس‌ها توسط اینجانب، در تهران به نمایش رسمی در آمد. آقای دکتر سید احمد محیط طباطبایی در مورد این فیلم «ارزشمند و بی نظیر» نوشت: «مستند سرزمین شیرو خورشید، پنجشنبه دوم اردیبهشت ماه و در قالب برنامه‌های جشنواره در موزه ملی روی پرده رفت و محمد تهامی‌نژاد و سرگئی کاپتروف فیلمنامه نویس، کارگردان و محققق ارشد مؤسسه هنر سینما در مسکو در این جلسه حضور داشتند... هردو با دستمایه‌های فرهنگی و اطلاعات تخصصی، به حوزه فرهنگی هنری کشورشان، مکمل هم عمل کردند و در واقع این هم افزایی فرهنگی در این حوزه قابل اعتنا و تحسین بود. اثری که از چنین جلسه‌ای به جا می‌ماند یک نوع تعامل فرهنگی است.» به نقل از سایت خانه سینما. «محیط طباطبایی تماشای کدام فیلم جشنواره جهانی فجر را توصیه کرد؟» (چهارم اردیبهشت ۱۳۹۵)

۵.از جمله در همان جلسه، قطعاتی از تصاویر مربوط به کاراخان که در زمان استالین از فیلم خارج شده بود، به نمایش در آمد.

سراسری ایران را تأسیس کرد. نام این فیلم هم بر اساس همان گفتمان مسلط، «ایران، پرشیای جدید» است، یعنی تغییراتی در جامعه ایران رخ داده، ایران دارد به سوی تحول گام بر می‌دارد. ضمن این که وابستگی تمام و کمالی به ارزش‌های تاریخ خود یعنی پرشیا دارد. من حداقل سه فیلم را به خاطر می‌آورم که با این اسم ساخته شده‌اند. در این فیلم‌ها ضمن نمایش تاریخ باستانی ایران، گفته می‌شود که حکومت پهلوی ادامه اقتدار باستانی ایران است. باستانی‌گرایی در تمام دوران پهلوی اول و کم وبیش در دوره محمدرضا شاه، غالب بود و عجیب نیست که حتی فیلم کشور شیرو خورشید هم با شیراز و تخت جمشید شروع می‌شود؟

در ادامه بحث به دوران پهلوی دوم می رسیم و بعد از آن دوران انقلاب ایران و دوران پسا انقلاب. اگر با یک دید مقایسه ای جلو برویم و انقلاب را به عنوان یک فاکتور در نظر بگیریم، چه تفاوتی بارزی بین سینمای مستند قبل و بعد از انقلاب وجود دارد؟

از دهه سی تأکید بر «توسعه» به عنوان یک نظریه برای گذر جهان سوم از سنت به مدرنیته اجرا می‌شد تا دولت‌ها بتوانند در برابر نظریه راه رشد غیر سرمایه‌داری متعلق به شوروی دوام بیاورند و امر توسعه را از طریق مدرنیزاسیون یعنی اجرای برخی اصول توسعه اجتماعی، اقتصادی و تا حدودی در سطح سیاسی، به پیش ببرند. از دهه سی فیلم‌سازان ما هم دو جبهه داشتند: یک جبهه مدرن‌سازی کشور را براساس نظریات دولت پذیرفت و جبهه دیگر به فقرای شهری و مردمی که در حاشیه شهرها زندگی می‌کردند توجه مبذول داشت و پایه‌ها و هسته‌های اولیه سینمای مستند به عنوان یک امر انتقادی و بحث متقابل را شکل بخشید. از سال‌های ۳۷-۳۶ به بعد این دو نوع فیلم البته به نسبت غیر برابر، ساخته شدند. در پژوهشی به روش تحلیل محتوا می‌توان عینیت این دو نظر را پیگیری و مشاهده کرد. فیلم‌هایی که بحث متقابل را پیش می‌کشید و جنبه‌های دیگری از مسئله را می‌دید، البته اندک است ولی وجود دارد. بازنمایی‌های بخش دولت نشان می‌دهند تحولات درون کشور بر اساس چه نظام‌ها، گفتمان‌ها و برنامه‌هایی، اجرا می‌شد. شما می‌دانید که در نظریه توسعه چند مؤلفه وجود داشت: یکی مدرن‌سازی اقتصادی است یعنی تحولات اقتصادی، از طریق صنعتی‌سازی یا سرمایه‌گذاری خارجی تحقق می‌یابد. همچنین مؤلفهٔ سیاسی و مدنی که به تحولات سیاسی مثل مجلس و دموکراتیزه‌سازی کشور وابسته است. این اصول، طبق همان نظریه (لرنر) دربارهٔ توسعه و به مدد وسایل ارتباطی مثل سینما برای این که

کشورهای خاورمیانه به طرف مدرن‌شدن بروند می‌بایست اجرامی‌شد. در واقع برنامه‌ریزی کشورهای صنعتی برای کشورهای در حال توسعه بود که بعد از طرح مارشال در دهه بیست و بعد از جنگ و در دوران جنگ سرد، در دنیا مطرح شد. بخش اعظم بازنمایی‌های هنرهای زیبا و بعدش وزارت فرهنگ وهنر در تشویق همنواسازی جامعه با برنامه‌های توسعه بود. موضوع اصلی فیلم‌های خبری که از سال ۱۳۳۶ تا ۵۷ ساخته شد دربارهٔ مدرن‌سازی است. شهر، محل نمایشِ برنامه‌های دولتی و مجموعه‌ای پیچیده از تأسیسات، بناها، نهادها، ابزار، تزئین‌ها، اتفاقات، حوادث واهدافِ نظریهٔ‌توسعه است[۶] یعنی در هر فیلمی بدون اغراق حداقل می‌توانیم چندین آیتم، موضوع یا عنوان از آن مؤلفه‌ها را ببینیم: مدرسه‌ای که تأسیس می‌شود، ساختمان، کارخانه، جاده، اداره‌ای که ساخته می‌شود، نوسازی جامعه و فیلم‌های مستندی که فقط درباره تأسیسات جدید است به مدت ۴۵ تا ۶۰ دقیقه. درباره راه آهن یا تأسیسات شهری یا روستایی جدید. یا مجموعه فیلم‌هایی که درباره دگرگونی‌های فرهنگی است مثلاً مشارکت زنان، توسعه تعاونی‌ها، رشد کارگران و غیره. در برابر این‌ها، بازنمایی‌هایی وجود دارند که نه با لحن بسیار جدی این فیلم‌ها و نه با تحقق نظریات توسعه به این شکل موافق نبودند و با ایما و اشاره، به فراگیر نبودنش اشاره می‌کردند. فیلم‌های آنها به محرومان می‌پرداخت و از سوی دیگر با توقیف‌شدن، شاهدی بر عدم توسعه متوازن انسانی بود. فیلم‌هایی که در جهت توسعه و مدرنیزاسیون مادی و اقتصادی بودند بعد از انقلاب مورد توجه قرار نگرفتند. به هر صورت هر دو دسته بازنمایی، حرف‌هایی برای گفتن دارند و مجموعه این هاست که تصور واقعی‌تری در مورد آن دوران و نقش مستندسازان، فراهم می‌آورند. مثلاً تهران پایتخت ایران است آقای شیردل، فیلمی با تدوین مفهومی دربارهٔ بخشی از تهران ۱۳۴۴ و نقد تبلیغات توسعه است که با تضاد گفتار تبلیغاتی و خشونت تصویر فقر، آغاز می‌شود و با دیکته و مونتاژ دیالکتیکی‌اش، اثری فراتر از پرترهٔ شهر است. فیلم ولی افتاد مشکل‌ها (اثر هژیر داریوش) هم هست که بخش مدرن و هویت‌های فرهنگی درون این‌بخش از شهر را به نقد می‌کشد. Tehran today احمد فاروقی قاجار هم در سوی دیگر این طیف قرار دارد که فقط دربخش مدرن فیلم‌برداری شده است. این‌ها در مجموع، تکثر بازنمایی‌ها دربارهٔ تهران را نشان می‌دهند.

۶.نظریهٔ توسعه که برای رشد جهان سوم با مفهوم تئوری مدرنیزاسیون به منظورگذر از سنت به مدرنیته مطرح شد، محصول دوران جنگ سرد بود و اعتقاد داشت که کشورهای کمتر توسعه‌یافته با اجرای برخی اصول توسعهٔ اجتماعی (پذیرش الگوهای رفتاری وارزشیِ متعلق به جهان غرب)، توسعه اقتصادی (از طریق عملیات بازار و سرمایه‌گذاری خارجی) توسعه در سطح سیاسی (تحقق دموکراسی و مشارکت در امور سیاسی) به جهان صنعتی خواهند رسید. در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ این نظریه خوش بینانه، جای خودش را به نظریهٔ وابستگی داده بود (نقل به اختصار از فرهنگ جامعه‌شناسی آکسفورد –گردن مارشال)

تفاوت بارز

انقلاب هم مثل هر پدیده سیاسی دیگری دارای یک نظریه اساسی [گفتمان] است. یکی از اهداف هنر آرمانی انقلاب اسلامی «حمایت از مستضعفین و نگاه به جهان از دید خلق مستضعف» اعلام شد که در اثر نوسازی به حاشیه رانده شده بودند. این هدف، هم در شعارهای مردم درخیابان مطرح شده بود، هم در گفته‌ها، مقاله‌ها و نوشته‌های رهبران انقلاب مشاهده می‌شد، هم اولویت تولید بود. فیلم‌های دوره انقلاب، شرایط دیگری داشتند مثلاً احمد بنایی در اصفهان لحظه‌های ماندنی از دوران حکومت نظامی را ضبط کرده است. خیلی از مستند گزارشی‌های دوران انقلاب در واقع محصول گفتمان انقلابی هستند. اما در تولید سال‌های پس از انقلاب جّوهای دیگری حاکم بود. آن چه که در غالب فیلم‌های این دوره خودش را نمایش می‌داد آن چهره‌ای از شهرها و به‌ویژه تاریخ معاصر است که در فیلم‌های قبل، امکان حضور و تحلیل نداشت و اگر هم داشت به پخش نمی‌رسید.

حال اگر بخواهیم از بعد از انقلاب تا الان را در یک خط تاریخی بررسی کنیم و بگوییم که در هر دوره زمانی چه ویژگی هایی مد نظر فیلم سازان مستند بوده است، به چه نتایجی خواهیم رسید؟

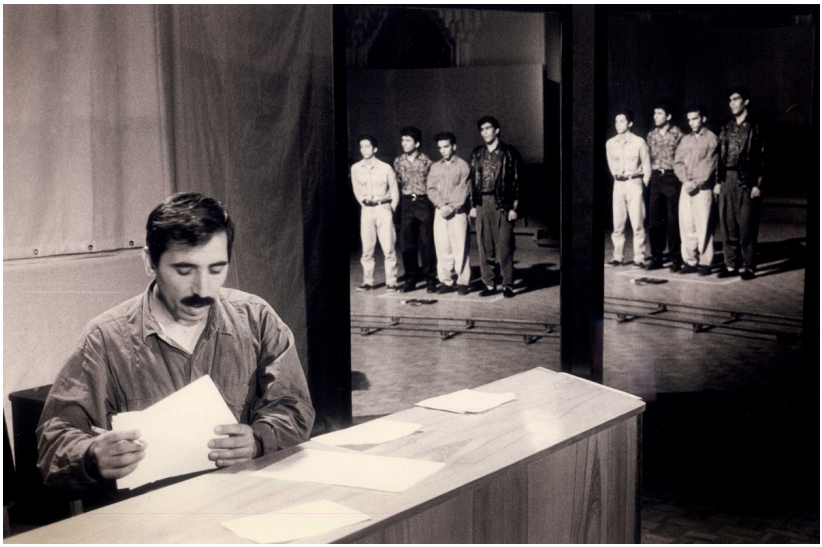
فیلم‌های مستند بالشخصه نشانه‌هایی از دوران خود هستند. سینمای مستند تحولات را به وجود نمی‌آورد، بلکه مستندسازان با جهان واقعیت‌های بیرونی و خیال و دنیای خویش سروکار دارند. مستندسازان می‌توانستند جهان را ثبت کنند، آن را بفهمند یا نفهمند. چون مستندسازان هم به دنبال ثبت وقایع هستند، هم دریافت و برداشت‌های خودشان از وقایع را بازنمایی می‌کنند. سیر تحولات بعد از انقلاب تا کنون در برخی فیلم‌ها ثبت شده است. همان‌طور که گفته شد در اوایل انقلاب بر اساس نگره انقلاب، بیشتر فیلم‌ها به زندگی در حاشیه توجه داشت، مردمانی که در حاشیه شهرها زندگی یا در کوره‌پزخانه‌ها کار می‌کردند و بالاترین ستمی که به آنها وارد شد، دیده نشدنشان بود. وظیفه مستندساز این بود که چهره آنها را به جامعه نشان دهند. در طیف وسیعی با اتکا به گفتمان‌های اصلی و حاشیه‌ای، فیلم ساخته شد. خیلی از فیلم‌هایی که در مورد انقلاب ساخته شد – مثل فیلم‌های محمدرضا اصلانی، فریده شفایی، مقدسیان، حسین ترابی جدا از تفاوت‌های زیبایی‌شناختی و شیوه شناختی‌شان با یکدیگر تفاوت‌های فکری هم دارند. فیلم داستانی رسول، پسر ابوالقاسم هم به حاشیه شهر می‌پرداخت. در واقع این فیلم‌ها می‌خواستند

بگویند میراثی که از گذشته باقی مانده چیست. در همان زمان فیلم‌هایی بود که بر مبنای هدف ثانوی انقلاب یعنی «واقع‌گرایی و آزادی بیان در همان چارچوب هدف نخستین» به میراث و زمان حال و مطالبات فعلی می‌پرداخت. این نوع فیلم‌ها زیاد مورد توجه قرار نمی‌گرفت، غالباً توقیف شدند ویا اصلاً دیده نشدند و بعضی از سازندگانشان تبعید هم شدند. در اوایل دهه ۱۳۶۰ شخصیت مهمی داریم در مستندسازی به نام فریدون جوادی که چند فیلم شهری درباره پدیده‌های اجتماعی (مثل طلاق، گران فروشی یا دادگاه‌ها) را ساخت. فیلم دادگاه‌ها درباره دعوایی در روستا است ولی به هر صورت حکمی که صادر می‌شود و شاکیان ناچار می‌شوند که قسم بخورند، درون شهر و دادگستری صورت می‌گیرد که یک نهاد مدرن است. یا فیلم طلاق، از مهم‌ترین مستندهای اجتماعی و جدی در ایران است که در اوایل دهه ۶۰ درباره نهاد خانواده ساخته شد. خانم کیم لانگینوتو و زیبا میرحسینی همین موضوع را (طلاق به سبک ایرانی) به صورت مردم‌نگارانه و با شوخ طبعی بیان کردند. در همین دوره چندین فیلم درباره اعتیاد در جوامع شهری تولید شد. در قبل از انقلاب غیر از مجموعه عظیم فیلم‌های خبری و گزارشی فیلم‌های مستند زیادی درباره شهرها نداریم. بیشتر درباره روستاها و مباحث فرهنگی و معماری ست. مثل این که از شهر می‌ترسیدیم یا شهر هایمان را نمی‌توانستیم بشناسیم ولی بعد از انقلاب بیشتر فیلم‌ها شهری هستند. بالاخره این شهرها بودند که تکلیف یک حکومت را تعیین کردند. حالا باید تکلیف زندگی خودشان را روشن می‌کردند. مردمان شهرها می‌خواستند دیده شوند و فیلم سلام سینما از این جنبه بهترین نمونه است. مشق شب در سال ۱۳۶۷ کلوز آپ نمای نزدیک ۱۳۶۸، سلام سینما ۱۳۷۳ و گبه ۱۳۷۴ از نظر اقتصاد سینما مشوق راهی بودند که مستندسازی از دهه ۷۰ می‌بایست می‌پیمود.

سینمـــای مستند تحولات را به وجود نمـــی‌آورد، بلکه مستندســـازان با جـــهـان واقعیت‌های بیرونی و خیال و دنیای خویش سروکار دارند.

سکانسی از فیلم «مشق شب» ساختهٔ عباس کیارستمی

از اواخر دهه شصت و از دهه ۷۰ تغییراتی درسازمان تولید مستند ایجاد شد. تا قبل از آن فیلم‌ها بیشتر محصول نهادها بود و تلویزیون تنها محل نمایش محسوب می‌شد. قبل از انقلاب هم وزارت فرهنگ و هنر و تلویزیون مهم‌ترین تولیدکننده فیلم مستند بودند. تا اواخر دهه شصت و اوایل دهه ۷۰ فیلم‌سازی بخش خصوصی نداریم. اکثرا درون‌بخش عمومی یعنی درون نهادها (مثلاً کانون پرورش فکری یا ساخته می‌شدند. نهادها هم در همه جای دنیا حرف خودشان را می‌خواهند بزنند. نهادها، غالباً قبول ندارند که فیلم‌ساز هم به عنوان یک شخصیت حرفی دارد. بلکه نهادها غالباً دوست دارند فیلم‌سازها سفارش آن‌ها را بسازند. البته همیشه استثنا وجود داشت. برخی آثاری که در کانون پرورش فکری، واحد مستندسازی فولاد مبارکه، از درون یک هسته مطالعاتی و با توافق طرفین شکل گرفت می‌توانست از این قاعده مستثنی باشد. تعارض‌ها بیشتر در موارد سیاسی و یا برداشت‌های اجتماعی و حتی در عدم تفاهم ریشه داشت. مستندسازها صدای شخصی دارند که این صدا یا نگاه شخصی گاهی با نگاه عمومی همخوان هست و گاهی اوقات هم می‌تواند نباشد. چون اطلاعات یا



سکانسی از فیلم «سلام سینما» ساختهٔ محسن مخملباف

بر اساس یک پژوهش به دست آمده یا این که خیلی خصوصی و شخصی است و به نظریه و تاریخچه زندگی مستندساز بر می‌گردد. از دهه ۷۰ این دو نهاد از نظر فیزیکی تاحدودی از هم جدا شدند یعنی از سویی نهادها، فیلم‌سازهای خودشان را پیدا کردند و در سوی دیگر بخش خصوصی و دفاتر فیلم‌سازی هم به وجود آمد با این امید که تولید شخصی‌تری هم داشته باشند. چنین تحولی مستلزم دستیابی به بازارهای پخش مستند بود. مدتی تلویزیون حتی از طریق معاونت امور سینمایی برای نمایش آثار مستند تحت فشار قرار گرفت ولی نتیجه چندانی نداشت و مستندسازان متوجه بازارهای تازه‌ای شدند. آنها می‌توانستند در داخل یا خارج از ایران به دنبال تهیه‌کننده بگردند. فیلم‌هایشان را در خارج از ایران نمایش دهند، می‌توانستند بفروشند چون سرمایه‌گذار و صاحب فیلمشان بودند. با وجود این در شرایط نیاز به تولیدات داخلی، تهیه کننده‌ای مثل مرحوم سرهنگی برای شبکه ۲ کار کرد و انبوهی از مستندسازان برای ساختن ۵۲ قسمت کودکان سرزمین ایران دعوت به کار شدند و از آن میان ناصر تقوایی و محمد رضا اصلانی مستندهایی هنری ساختند. در شبکه چهار، هم از

هنگام تاسیس‌اش در سال ۱۳۷۵ فیلم‌های متعددی ساخته شد و انجمن سینمای جوان و مرکز گسترش نیز ابتکار تولیدات مشترک را به دست گرفتند. ابراهیم مختاری فیلم زعفران را برای بخش خصوصی ساخت و جایزهٔ جهانی نصیب سینمای ایران کرد. از آنجایی که دهه هفتاد مصادف با تغییرات شگرف تکنولوژیک است، میزان پخش داخلی پاسخگوی رشد تولیدات داخلی نبود. در این دهه ورود دوربین دیجیتال ارزان قیمت، ثبت واقعیت را دگرگون کرد. از اواخر دهه ۷۰ در هر زاویه‌ای از شهر دوربین هست حتی در همین جریان حرکات بعد از انتخابات می‌بینیم که چقدر دوربین به کار افتاد! درست است که مستندسازها اعلام کردند که ما نتوانستیم فیلم مستند بسازیم ولی به گمان من بیشترین حجم تولید فیلم خبری مستند در همین دوره بود. حالا کسانی که توانسته بودند یا جرئت داشتند که آن بحث دیگری است با موبایل تصویربرداری می‌کردند. تصاویر دوربین‌های خانگی و موبایل هم فوق‌العاده با ارزش است. یکی از معروف‌ترین رهاوردهای دوربین خانگی در دنیا حدود ۲۶ ثانیه تصویر صامتی است که آبراهام زاپرودر در سال ۱۹۶۳ از ترور کندی رئیس جمهور آمریکا در دالاس با یک دوربین هشت میلی متری گرفت. همان شب مجله لایف چندصد هزار دلار آن فیلم را از او خرید و۳۰ قاب از تصاویرش را به صورت سیاه‌وسفید چاپ کرد و بعدها نگاتیو رنگی‌اش را کنگره از او خرید تا آن را نگه دارد. این فیلم در کمیسیون وارن مورد مطالعه قرار گرفت و همچنان موضوع مباحث نظری در سینمای مستند دنیاست. چنین فیلم‌هایی در عین سادگی، ارزش استنادی دارند. حالا در هر گوشه‌ای از ایران دوربین دیجیتال، دارد کار می‌کند و حجم بالای تصویری در ایران فراهم می‌آید. برای ضبط رفتارهای فرهنگی، اجتماعی، (جدا از تولید مستند که مقوله متفاوتی است) دیگر مثل سابق احتیاجی نیست که فیلم‌سازانی از نقطه‌ای به نقطه دیگر بروند. حالا در روستاهای ایران، در ایلات و عشایر فرزندان خود عشایر آن جا از کوچ و وقایع مهم زندگی و حیات اجتماعی مردمان خود فیلم برمی‌دارند. در زندگی شهری هم همین است.

از جنبه استنادی، یکی از مهم‌ترین رده‌های فیلم در ایران فیلم‌های عروسی است. فیلم‌های عروسی، از مهم‌ترین سندهای جامعه شهری محسوب می‌شود و البته در همه جای ایران این فیلم‌ها ساخته می‌شود. این نوع فیلم کاربردها و آداب مصرف ویژه دارد. برخی از آنها روابط خانوادگی کاملاً متفاوتی را نشان می‌دهند. مناسباتی که در فیلم‌های رسمی به هیچ وجه نمی‌بینیم نه در فیلم‌های داستانی و نه حتی در فیلم‌های مستند مستقیم و مشاهده‌ای که از شیوه حریم ایرانی برخوردارند. برخی از فیلم‌های عروسی، از رفتارهای پنهان، سرمایه‌های فرهنگی و مادی در یک جامعه متضاد، تصویر می‌گیرند. این‌ها هم

در دوره خودشان هم در هر دوره دیگر نمایشگر جامعه‌ای هستند که دارای شرایط دوگانه است. به‌ویژه در رفتار، نوع لباس، نوع تأثیری که تصویربردار، روی میهمانان دارد که می‌خواهد مثل بازیگر برایش عمل می‌کنند. در واقع بسیاری از میهمانان، شخصیت خودشان را طبق خواسته کارگردان یا تصویر بردار عروسی تغییر می‌دهند. ساختار بخشی به آن فیلم‌ها، نوع موزیک‌هایی که به کار می‌رود. این فیلم‌ها درست است که توسط یک عروسی ساز ساخته شده ولی منطبق با الگوهای از پیش آماده و پاسخگوی سلیقه و ثروت مادی و فرهنگی سرمایه‌گذار یا صاحب مجلس هم هست. فیلم‌های عروسی نوع سرمایه‌گذاری در سینما را دگرگون کرد. چون سرمایه‌گذاری کاملاً شخصی و توسط خانواده است. از سوی دیگر این نوع فیلم به شکل انبوه تولید می‌شود. فیلم‌های عروسی بهترین مواد خام پژوهش‌های انسان‌شناسی تصویری هستند.

درون صحبت هایتان به نکته ای اشاره کردید که برای من جالب بود؛ بحث فیلم برداری با موبایل و بلوتوث. آیا می‌توانیم این جریان را جزیی از فرهنگ شهری در جریان مستندسازی دانست؟

تولید فیلم مستند از تاریخ معاصر به اسناد تصویری و تکه‌فیلم‌ها، متکی است. درطبقه‌بندی فیلم‌های مستند به آنها فیلم‌های گردآوری می‌گویند. تکه‌فیلم‌ها (فوتیج ها) حکایت چگونگی هستند و بعدها مورد استفاده قرار می‌گیرند تا به توضیح چرایی و با «چه نتایجی» بپردازند. به همین دلیل گفتم فیلم‌های انقلاب با هم متفاوت‌اند. در این جا می‌توان به نظریه آرشیو والتر بنیامین ارجاع داد. فیلم‌های آرشیوی و فیلم‌هایی که مردم در موقعیت‌های مختلف از زندگی روزمره گرفته‌اند بعداً به عنوان اسنادی که می‌توانند بقول او «بارقه امید در گذشته را شعله ورسازند» در فیلم‌های دیگر مورد استفاده قرار گیرند، بدون اینکه این تکه‌فیلم‌ها، کارهای جدی و فوق‌العاده‌ای از جنبه زیبایی‌شناسی باشند ولی از نظر ثبت واقعیت برای تاریخ‌نگاران بسیار اهمیت دارند، زیرا آرشیو، تاریخ را با روزمره می‌آمیزد. این که مستندسازهای ایران اعلام می‌کنند ما نتوانستیم فیلم بسازیم برای من خیلی تعجب‌آور است. مگر در دوران انقلاب فیلم‌سازهای آن دوره در همان دوره فیلم‌های خودشان را ساختند؟ این فیلم‌ها در دوره دیگری ساخته شدند. حجم بزرگی از اطلاعات، جمع شده و این حجم بزرگ بعدها می‌تواند در فیلم‌های بسیار زیادی استفاده شود. مثلاً فیلم‌هایی که در دهه ۶۰ در دوران جنگ ساخته شد حتی از تلویزیون عراق مونیتورینگ شد، الان در فیلم‌های

دیگر استفاده می‌شود. این حجم تصاویر ضبط شده می‌تواند در هر دوره‌ای مورد بررسی قرار گیرد، نه فقط بررسی سیاسی که بررسی‌های جامعه شناختی، هنری و زیبایی شناسی. قطعه فیلمی خیلی کوتاه حدود چند ثانیه از ۱۷ شهریور وجود دارد که نشانگر تظاهرکنندگانی است که دارند موج می‌زنند. مثل این که تیر خورده‌اند. دوربین از بالا تصویر می‌گیرد. همین تصویر از اواخر دهه پنجاه در تعداد زیادی فیلم به کار رفته با نوع نگاه‌های مختلف، بازنمایی‌های متفاوت به وجود آورده است. از جمله فیلم[گم و گور] محمدرضا فرزاد که روی این تکه‌فیلم کلوزآپ می‌کند. تصویر آدم‌هایی که روی هم افتاده‌اند یا روی زمین می‌غلتند، یعنی یک تصویر لانگ شات را در کلوزآپ بررسی می‌کند. هر یک از فیلم‌هایی که الان از فرهنگ شهری، گرفته می‌شود (مثل همشهری عباس کیارستمی)، بخشی از ترسیم و تجسم تصویری چهره فرهنگی/اجتماعی کشور است.

در مورد سینمای جنگ چطور؟ هم شهرهایی که مستقیماً با جنگ در تماس بودند مثل آبادان و خرمشهر و هم شهرهایی که به شکل غیرمستقیم و از طریق موشک باران با جنگ درگیر بودند. فیلمی که الان مشخصا به ذهن من می آید فیلم ماندن اثر مانی حقیقی است که اخیرا در دهه ۸۰ ساخته شده است.

اوایل جنگ، طرحی به تلویزیون دادم تحت عنوان تغییرات شهری تهران در دوران جنگ که متأسفانه پذیرفته نشد اما فیلم‌هایی در خیلی از شهرهای ایران ساخته شده که شرایط جنگی وزندگی روزمره در جنگ را نشان می‌دهد، مثل مجموعه فیلم‌هایی که با دوربین هشت توسط محسن قیصری در اهواز ثبت شد. تلاش بچه‌های تلویزیون آبادان در آغاز جنگ و تصویر غمناک و دل‌سوز کشته شدگان و زخمی‌ها و لحظه جان سپردن جوانی در بمباران هوایی در خیابانی در کرمانشاه که توسط فیلم‌بردار تلویزیون کرمانشاه ثبت شده، رسیدن بچه‌های تلویزیون بندر عباس روی خلیج فارس و تصویربرداری از فاجعه سرنگونی هواپیمای مسافر بری ایران ایر (پرواز شماره ۶۵۵) توسط ناو جنگی وینسنس یا فیلم‌هایی که در اردو گاه‌های مهاجران و جنگ زدگان ساخته شد، همگی بخش‌هایی از تاریخ تصویری جنگ و جنگ در میدان هستند. در همان سال ۵۹ فیلمی درباره ورود آوارگان از مناطق جنگی به بوشهر ساختم که چگونه می‌آیند و چگونه خانه‌های سازمانی در اختیارشان قرار می‌گیرد. در شهر تهران هم چنین فیلم‌هایی درباره استقرار آوارگان جنگی در مساجد و

خانه‌های بزرگ مصادره‌ای و نوع زندگی و فرهنگ مهاجرین جنگی درون خانه‌ها وجود دارد. مثلاً در همین فیلم بوشهر، یکی از مواردی که خانمی با مسئولی در میان می‌گذارد و اتاقی جداگانه مطالبه می‌کند این است که «ما هم آدمیم». این که دو خانوادهٔ پر فرزند، وسط اتاق پرده کشیده، در کنار هم زندگی می‌کردند، برای آن خانم آزارنده بود. چنین فیلم‌هایی در شهرهای بزرگ مثل اصفهان، خرم آباد، شیراز و حتی شمال ایران نیز ساخته شد. آبادان را در فیلم آبادان شهر مظلوم و خرمشهررا در فیلم‌های «حقیقت» شهید آوینی و پل آزادی مهدی مدنی می‌بینید. بعضی شهرها کاملاً نابود شدند. من در فیلم بازگشت، هنگام ورود به خاک عراق از میان مین‌های فاصله قصر شیرین و خسروی تا مرز، دیدم که آن شهرهای آباد، دیگر وجود نداشتند و زمانی دیگر، هویزه را دیدم که از روی زمین محو شده بود. در برخی فیلم‌ها شاهد مناسبات جدیدی در داخل شهرها هستیم، مثل فیلمی متعلق به سال ۵۹ در داخل تهران که خبرنگاری از مصاحبه شوندگان می‌پرسد که شما خبر دارید در جبهه‌ها چه اتفاقی دارد می‌افتد؟ نوع مونتاژ چنان است که نشان می‌دهد فیلم بر اساس نظریه سیاسی‌ای بازنمایی شده تا بگوید مردمان مرفه در داخل شهرها به فکر جنگ نیستند و همان مردمان فقیر و مستضعفان هستند که جنگ را دارند می‌چرخانند. چنین نظریه‌ای ممکن است حامل بخشی از واقعیت‌های زمان خودش باشد ولی صحنه‌ای که پسر جوان با لباس عجیب و غریب خود دارد موسیقی پر سروصدای غربی گوش می‌دهد و در حالت رقص می‌گوید به من چه ارتباطی دارد که چه اتفاقی می‌افتد؟ و در صحنه بعد جوانی را می‌بینیم که در جبهه است و دارد می‌جنگد به فیلم شکل تبلیغاتی و ساختگی می‌دهد، هرچند ممکن است از مناسبات پنهان در شهر خبرها داشته باشد.

بسیاری فیلم‌ها، حاکی از مناسبات و رفتارهای شهری‌اند؛ مردمانی که فرزندان خود را به جبهه‌ها می‌فرستند، زمان جدایی مادران از فرزندان، لحظاتی عاطفی‌اند. حرکت‌های میلیونی به سمت جبهه‌ها ثبت شده، بازگرداندن شهدا از جبهه به داخل شهرها، رفتارهای مردم در مراسم مختلف که برای شهدا برگزار می‌شود، اقداماتی که مردمان شهرها به خصوص زنان برای پشتیبانی از جنگ انجام می‌دهند، رفتارهای گروهی آنها. هرچه که به طرف اواخر جنگ می‌رویم هم تعداد شهدا زیادتر شده هم فیلم‌های تبلیغاتی برای جذب مردم به جبهه‌ها تعدادش بیشتر است.

از نظر شما مستندهایی که در حال حاضر بالاخص دهه ۸۰ ساخته می‌شود در چه موضوع‌های هستند؟ آیا می‌توان مثل دهه‌های ۵۰ و ۶۰ و ۷۰ برای این دهه نیز یک شاخصه کلی در نظر گرفت؟

نه کاملاً. هر چه می‌گذرد تنوع دیدگاه‌ها، موضوع‌ها و شیوه‌های مواجهه با واقعیت بیشتر و متنوع‌تر می‌شود. اما به طور کلی می‌توانم بگویم که مسائل زنان و پدیده‌های سیاسی، اجتماعی بیشترین توجه مستندسازان دهه‌های هفتاد و هشتاد را به خود جلب کرد. نمونه آن را در فیلم «ما نیمی از جمعیت ایران هستیم» رخشان بنی‌اعتماد دیدیم که در جریان همین انتخابات ۸۸ و درباره مطالبات زنان از ریاست جمهوری به صورت مصاحبه‌ای ساخته شده بود. حدود هفت هشت فیلم دیگر نیز توسط فیلم سازان بخش خصوصی درباره برنامه نامزدهای ریاست جمهوری ساخته شد. هر یک از آنها دارای ساختار، موضوع گیری و بیان خاصی بودند. نوع مطالباتی که فیلم‌های آقای احمدی نژاد مطرح می‌کرد یا آقای موسوی یا کروبی یا رضایی هر کدام بازتاب‌های گسترده‌ای در سطح شهر یافتند. در هیچ دوره‌ای از تاریخ سینمای ایران (بجز یک مورد یعنی فیلم دانشگاه در روزهای انقلاب) هیچ وقت تأثیرات فیلم‌ها این گونه و بلافاصله در شهر منعکس نشده بود. این آثار از نظر مضمون دودسته هستند؛ فیلم‌های مرحله اول و جست‌وجوی تأثیر و بازخورد پخش فیلم‌های اول در فیلم‌های دوم. فیلم‌های مرحله دوم عبارت از بازتاب تأثیرات فیلم‌های اول بود. از نظر شکلی نیز فیلم‌های تبلیغات انتخابات به شکل روایی یا مبتنی بر گفتار به پیش می‌رفت. این فیلم‌ها در تاریخ سینمای ایران کاملاً بی‌نظیر هستند. کمتر چنین موقعیتی پیش آمده است که فیلم‌های مستند به عنوان یک پدیدهٔ تاریخی معاصر، چنین تأثیرات عمیقی در سطح جامعه یا در خود دنیای فیلم گذاشته باشند.

نسل سوم درباره انتخابات مجلس هم فیلم‌هایی ساخت که زنده‌ترین گزارش‌های این دوره‌اند. حتی فیلمی دیدم که در یکی از شهرها کاندیداها نسبت به یکدیگر واکنش طنزآمیز داشتند. کاندیدایی برای کاندیداتوری خودش آواز خوانده بود و یا یک آوازخوان آورده بود و کاندیدای رقیب را به ریشخند می‌گرفت.

فیلم‌هایی که به موقعیت زنان به عنوان قربانی می‌پردازند، کم نیست؛ زنان تحت‌ستم خانواده یا زنانی که در خانواده‌های ستمگر زندگی می‌کنند. اوج فیلم‌های مربوط به زنان ستمدیده و قربانی، می‌رسد به فیلمی از خانم شیخ‌الاسلامی. البته فیلم‌هایی درباره نهادهای حامی زنان، کودکان یا دخترانی که از خانه فراری می‌شوند نیز ساخته شده است. این‌ها پدیده‌های نوظهور شهری بودند که فیلم‌سازان ایران در دهه ۷۰ توانستند بخشی از آنها را ثبت کنند. قدیمی‌ترین کاری که در این مورد دیدم فیلمی بود از خانم محبوبه هنریان درباره پدیده شهری دختران فراری که – بیشتر به دلیل ستم خانواده و ستم پدران– فراری شده

سکانسی از فیلم «ما نیمی از جمعیت ایران هستیم» ساختهٔ رخشان بنی‌اعتماد

بودند. کریستین محمد جعفری نیز یک اثر اجتماعی تاریخی درباره سرنوشت دخترزایی در جامعه شهری دهه سی ایران است. فیلم‌های «خانه‌های امن» و «رحم‌های اجاره‌ای» روایت مریم حق پناه از زندگی زنان در شهرهای امروز است. در سوی دیگر زینت یک روز بخصوص و مکرمه خاطرات ورؤیاهای ابراهیم مختاری قرار دارد که در شهر کوچک یا روستا زندگی می‌کنند. تنها در تهران ساخته پیروز کلانتری و خواب ابریشم ناهید رضایی با جهش‌های پژوهشی و ساختاری خود در دهه هفتاد و هشتاد به صورت شوک عمل کردند.

انواع فیلم‌های پژوهشی (از جمله کفار ساختهٔ بهمن کیارستمی- ۱۳۸۲)، فیلم‌های صنعتی، مستندهای فرهنگی و سفارشی و هنری هم بودند. سید ابراهیم اصغر زاده سال ۱۳۸۰ کاغذهای بی‌جواب را ساخت. فیلم‌های ورزشی ـ به‌ویژه آثار کوهنوردی ـ به خودی خود رده مهم و پرتعدادی را تشکیل می‌دهند. به خاطر راه افتادن جشنواره سینما حقیقت در دوره محمد آفریده و توجهش به فرهنگ،

گنجینه‌ای از آثار فرهنگی و آداب ورسوم و سنت‌ها و آیین‌های مذهبی و ملی در این سال‌ها فراهم آمد. فیلم‌های محیط زیست کم نبودند از جمله گذر شهر بر آب فرهادمجلل ورهرام، فیلمی درباره پدیدهٔ شهریِ لجن‌شدن آب زلال در گذر از کوهستان تا فرو رفتن در باتلاق جنوب شهر است.

ثبت یک پدیده فرهنگی مثل عزاداری محرم در شهر تهران، می‌تواند به عنوان تغییر در ترکیب جمعیتی شهر هم مورد مطالعه قرار بگیرد. تا آن جا که می‌دانم قمه‌زنی در شهر، پدیده متعلق به تهران نبود. یا لااقل من در داخل شهر تهران سراغ نداشتم، یارالی باشلار جعفرپناهی نشان داده بود که قمه‌زنی در داخل مکان‌های خاصی در تهران اجرا می‌شود اما واقعه‌ای مثل قمه‌زنی اعراب مقیم تهران را درخیابان‌های شهر ندیده بودم. حالا دیگر قمه‌زنی، پدیده‌ای مخفی نیست. مثلاً در اصفهان پدیده قمه‌زنی را در داخل شهر می‌بینیم که حتی جلوی دولت می‌ایستد.

در سوی دیگر انبوه فیلم‌ها درباره نسل نوازندگان موسیقی راک و فرهنگ‌های نادیده و نامکشوف قرار دارد. این پدیده‌های فرهنگی در دهه ۸۰ به دلیل تغییراتی که در مناسبات بین تهیه‌کننده (و سرمایه‌گذار) و کارگردان ایجاد شده بود به فیلم درآمد. قبلا این فیلم‌ها کاربردهایی برای پخش داخلی نداشت ولی در دهه ۸۰ این نوع فیلم پخش جهانی یافت.

شهرها پدیده‌های پیچیده‌ای هستند و موضوع‌ها و مضامین‌شان هم به همان اندازه گسترده است.

سوالی که این جا مطرح می‌شود این است که در حال حاضر در آثار کدام کارگردانان بیشتر می‌توانیم با این فرهنگ شهری مواجه شویم؟

مستندسازان نسل سوم سینمای ایران بیشتر فیلم‌هایشان در شهر و در نهادها و مناسبات و ارتباط‌ها وانواع کارها و اوقات فراغت شهروندان و در آسایشگاه‌ها، بازپروری‌ها و در فضاهای عمومی مثل پارک‌ها و کنسرت‌ها و نمایشگاه‌ها ومکان‌های فرهنگی و باستانی و در جست‌وجوی خاطرات و پدیده‌های جذاب و تماشایی می‌گذرد. ضمن این که ارائه روایت شخصی از جهان و از تاریخ و از خانوادهٔ خویش نیز رشد کرده است. زبان، تکیه بر روایت‌های مستند و چهره نگاری از شخصیت‌ها یا افراد خاص، تأکید بر نانموده‌های شهری، از شاخصه‌های فیلم‌های اخیر است. بیشتر نهادها هستند که برای فیلم‌برداری از ایلات و طوایف و روستاهای دوردست و مستندهای فاخر و تاریخی سرمایه‌گذاری می‌کنند. چون هم گران

است هم دستیابی به آن‌ها به برنامه‌ریزی، سرمایه‌گذاری و پژوهش مفصل نیاز دارد و البته تینار (مهدی منیری) به خاطر سرمایه‌گذاری شخصی و تاراز (فرهاد ورهرام) به دلیل تهیه‌کنندهٔ اتریشی‌اش، در این میان استثناست. در سوی دیگر جست‌وجو در زوایای جامعه وزندگی‌ها و یادگارهای علمی وهنری وخاطرات و رنج‌های جانبازان و تصویر خانواده خویش قرار دارد که درک آنها با کوشش‌های مقدماتی و دریافت‌های شخصی و عاطفی امکان‌پذیر بوده است. کار پژوهش آنها هم غالباً بر عهده خود مستندسازان بود. نسل سوم سینمای مستند ایران از زوایای مختلف به شهر و مسائل‌اش می‌نگرد حتی در فیلم تهران انار ندارد که از نمونه‌های نادر وناب نقیضه یا پارودی در سینمای ایران است، همچنین در مستند انیمیشنی سیانوزه که تازه دارد به جامعه ما معرفی می‌شود، دیدی شخصی و غالباً انتقادی درباره مسائل و مناسبات شهری موج می‌زند. ضمن این که آثار استعاری مثل رئیس جمهور میر قنبر، کم نیستند. به تدریج از جمله درآثار احمد میر احسان (به‌ویژه در گفت‌وگو با انقلاب) خود مستندساز محور قرار گرفته است. در آثار متأخر مهرداد اسکویی فیلم از روایت فیلم‌ساز خارج می‌شود، کودک بزهکار در محور توجه پژوهشی است. فیلم کوششی است برای دستیابی به روایت عاطفی و اول شخص از نوجوان زندانی.

تا آن‌جا که می‌دانم، اینک هیچ نهادی مسئولیت نگهداری تصاویر دیجیتالی و مستندهای جدید را ندارد، از این رو به گمان من موزه‌های فیلم و پژوهشکده‌ها حتی شهرداری‌های کشور باید موظف شوند تا انبوه فیلم‌های مستند و غیرداستانی را بخرند. در هر شهری از ایران اگر یک «موزه تصویری شهر» بر پا شود اتفاق بزرگی در نگهداری خاطره بصری شهرها (چه از جنبه شهرسازی، فضاهای عمومی و مناسبات وفرهنگ و زندگی شهری) رخ خواهد داد.

نخستین بار، در شماره نوزدهم ویژه نامهٔ شهر «پل فیروزه» از انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی (۱۳۸۹) سردبیر میهمان دکتر ناصر فکوهی، انتشار یافت. ■

شیوه اجرایی در مستندسازی

برخورداری از خاصیت اجراییِ زبان

– لطفاً بنشینید، آغاز جلسه را اعلام می‌کنم
– شما زن و شوهر اعلام می‌شوید!
– شصت تومان شرط می‌بندم که امشب باران می‌بارد

این‌ها چه جمله‌هایی هستند؟ وقتی جمله‌های فوق در وضعیتی واقعی توسط گوینده ایراد شوند، چه نتایجی به بار می‌آورند؟ بحث از اجرا و زبانی مرتبط با اجرا است. وقتی می‌گوییم زبان اجرایی در سینما، معلوم است که با زبان‌های دیگری هم مواجه هستیم که توصیف‌گر وضعیتی هستند. برخورداری از خاصیت اجرایی زبان در مفهوم گسترده‌اش، موضوع این مقاله است. مستند اجرایی آخرین

شیوه‌ای است که بیل نیکولز در طبقه‌بندی‌هایش از این فیلم مستند، معرفی کرده است. از نظر وضع و یا ترجمه این عبارت در زبان فارسی، ابتدا «مستند اجرایی» زیاد اصطلاح دلچسبی به نظر نمی‌رسید؛ حتی برخی افراد که از امراجرایی بودن زبان و رفتار، اطلاعی داشتند یا نداشتند، با آن مخالفت ورزیدند، ولی این اصطلاح خیلی زود جا افتاد. مشکل تنها این نبود که باید یک کلمه پیدامی‌شد که هم گفتنش راحت باشد هم با مفهوم علمی وفلسفی، سنخیت معنایی داشته باشد. بلکه مسئله این است که اجرایی بودن یا اجرایی‌شدن در زبان ما دارای طیف وسیعی از کاربردها و معانی مدیریتی و هنری متفاوت است. مثل: مدیر اجرایی، ضامن اجرا، ضمانت اجرایی، دستگاه‌های اجرایی، راهکارهای اجرایی، اجرای بخشنامه، ترتیبات اجرایی، «طرح، تهیه واجرای سیست»، حکم اجرایی، مدیریت فنی ـ اجرایی، اجرایی‌شدن یک پروژه از سویی و اصطلاح های: اجرای موسیقی، اجرای تئاتر، به اجرا در آوردن تئاتر، هنر اجرا و غیره، بر رفتارهای هنری و انجام یک سلسله اعمال در برابر تماشاگر (یا توسط یک رسانه) اشاره دارند. در تمام این موارد چیزی در جهان بیرون از ذهن ساخته می‌شود، پیاده می‌شود، تجسم می‌یابد و به واقع به «اجرا» در می‌آید. بحث از ساخته‌شدن و اجرا توسط مجری یا مجریان هنری و عوامل اجتماعی در میان است. «زبان اجرایی یا پرفورماتیو آترانس» به عنوان یک اصطلاح زبان‌شناختی و فلسفی، موضوع مقدمهٔ این مقاله است. ضمن این که می‌توان گفت اجرایی بودن زبان: «بر زبان رفتار، به عنوان یک امر اجرایی» نیز تأکید دارد و دامنه بحث را از وضعیت نظری موجود فراتر هم می‌کشاند.

گفتن به منزله اجرا

جی. ال. آستین[1]. می‌گوید: خود همین جمله‌ای که بیان می‌شود عبارت از اجرای یک عمل یا بخشی از اجرای یک فعالیت یا امری است. پس این‌ها بیاناتی اجرایی‌اند. اعمالی هستند که با کلمات اجرا می‌شوند. آنها چیزی را توصیف یا گزارش نمی‌کنند، بلکه با عمل همراه‌اند، یا تشویق آمیزند. آیا ما در عرصه تئاتر زندگی هستیم وبا کلماتی که به کار می‌بریم بازی‌هایی را پی می‌گیریم. گفتارمان همان کردارمان است؟ اگر هندی بودیم برای سپاسگزاری، کف دو دستمان را به حالت احترام آمیزبالا می‌بردیم و حالا وقتی می‌گوییم متشکرم همان عمل با کلام انجام می‌شود (و در هر دو مورد «فعلی گفتاری» انجام داه ایم) اما تصور کنید ما در موقعیت‌های مختلف اجتماعی همین واژه تشکر را با چه لحن و چگونه به کار می‌بریم و در

۱ – آستین، جی. ال how to do things with words (چگونه به مدد کلمات، کار انجام دهیم) من آنها را constative (جملات قطعی، اظهارات اخباری) می‌نامم. (انتشارات دانشگاه هاروارد. چاپ دوم – ۱۹۷۵ص۳)

واقع برای کنش‌های گفتاری چگونه به طور متنوع از زبان اجرایی استفاده می‌کنیم[۲]. ظرایف این نحوه از سخن گفتن چیست؟ اجازه بفرمایید قبل از پرداختن به شیوه مستند اجرایی، بیشتر به توضیح اجرایی بودن کلام و کنش‌های گفتاری[۳] بپردازیم. اجرایی بودن یکی از خاصیت‌های زبان است. بر اساس نظریه جان لنگشا آستین، زبانشناس انگلیسی: «بیان و ادای جمله، فقط یک فعالیت منفعل برای توصیف، گزارش وقایع ویا صرفاً به منظور تأیید صدق وکذب نیست، بلکه بخشی از انجام یک فعالیت است.» (آستین، جی. ال)
فعالیتی ویژه که برای ابداع واقعیت و تأثیر نهادن بر واقعیت‌ها نیز می‌تواند به کار رود. بر اساس نظر دوران‌ساز جان لنگشا آستین (در چگونه به مدد کلمات، کار انجام دهیم) عنصر اجرایی سخن در هنگام بیان، عبارت از تأثیری است که بر شنونده دارد. آستین سپس می‌پرسد الزامات چنین بیانی چیست؟

جان‌لنگشاوآستین

وقتی درآغاز این نوشته، گفتیم که: «اگر جمله‌های فوق در یک وضعیت واقعی توسط گوینده ایراد شود »، منظور این بود که تأکید مان بر زمینه و بافت رخداد هم هست. چطور ممکن بود من دستور آغازشدن جلسه را مطرح سازم در صورتی که رئیس جلسه نباشم و یا دستور حمله صادر کنم در حالی‌که جوخه تحت امر یا وجود ندارد و یا در حالت حمله نیست. یا معذرت بخواهم در حالی‌که کسی برای شنیدن وجود نداشته باشد. بنابراین اجرای چنین شیوه‌ای هنگامی به نتیجه مطلوب می‌رسد که من به عنوان گوینده دارای قدرت و شرایط لازم برای انجام عمل مفروض باشم و یا برای مثال در سر کلاس، قواعد بازی شاگرد- معلمی خوب تعریف شده باشد. به گفته آستین «خود گوینده و یا دیگران نیز برخی افعال مشخص فیزیکی و یا ذهنی را انجام می‌دهند.» در این لحظه، پایان جلسه امتحان را اعلام می‌کنم؟ من زنگ مدرسه را (در زمان حال) می‌زنم. اگر بگویم من با زدن این بطری به بدنه کشتی آن را به داخل آب می‌فرستم و فرستاده نشد چه؟ آستین می‌گوید «سخن باید جدی باشد و توسط دیگران جدی گرفته شود.» من ازدواج می‌کنم. درحالی که در حضور عاقد ایستاده

---

۲ – اساتید و زبان‌شناسان ایرانی برای اصطلاح locutionary act ترجمه کنش بیانی یا لفظی را پیشنهاد کرده‌اند. چنین کلامی حاکی از انتقال محتوای معنایی در کلام، مستقل از ارتباط تعاملی با شنونده است. برای illocutionary act (که وضعیت گوینده در قبال شنونده و ایجاد بیانی مبتنی بر پیشنهاد، اخطار، قول و یا تقاضا را توصیف می‌کند) ترجمه کنش غیر بیانی را وضع کرده‌اند. همچنین برای perlocutionary act که واکنش (روانی) مخاطب یا شنونده نسبت به گفتار گوینده است (واکنش‌هایی مثل قانع شدن، ترسیدن، تحیر، روشن شدن و یا دست به اقدام زدن و غیره) اصطلاح کنش تأثیری یا کنش پس از بیان و کنش تأثیرگذار را مناسب تشخیص داده‌اند.

۳ – speech act و مبحث تئوری کنش گفتاری عمل به مدد گفتار که در مجموع به امر ارتباط می‌پردازند.

یا نشسته‌ام و خطبه عقد دارد جاری می‌شود، من سرگرم ازدواج هستم[۴]. عاقد از خانمی که قرآن به دست رو به آینه نشسته می‌پرسد: «سرکار فریده خانم، وکیلم؟» او می‌گوید: «بله». خطبه عقد جاری می‌شود و زن و شوهر می‌شویم. بنابراین سخن اجرایی، مستلزم الزاماتی است. اما اگر بگویم: «آیا این قطعه شیرینی خوشمزه را می‌خواهید؟» شبیه بیان قبلی نیست. چنین گفتاری با گفتار قبلی متفاوت است. زبان شناسان آن را کنش تأثیری می‌گویند (آن را کنش تأثیرگذار هم ترجمه کرده اند). آستین تأکید می‌کند: «وقتی فهمیدیم آنچه را که باید مورد مطالعه قرار گیرد جمله نیست بلکه بحث بر سر بیان یا ایراد سخن در یک موقعیت سخن‌گویی است، آنوقت دیری نخواهد پائید که آن حالت یا وضعیت را چیزی جز اجرا یا انجام یک کار (performing an act) نخواهیم دانست.»

زبان اجراییِ سینما

سینما چگونه، اجرایی می‌شود؟ یعنی چگونه با «زبان اجرایی» (که از افعالی برای تقاضا، دستور، قول و معذرت استفاده می‌کند) نسبت برقرار می‌سازد؟ چنین بیانی در سینما دارای چه مؤلفه‌هایی است؟ سخنِ خانم استلا بروتزی در فصل مربوط به مستند اجرایی (در کتاب مستند جدید) با این جمله‌ها شروع می‌شود:

«مطلب پایانی به مبحث مستند پرفورماتیو اختصاص دارد، شیوه‌ای که بر جنبه پنهان اجرا چه از سوی سوژه‌های مستند یا فیلم‌ساز تأکید می‌ورزد و در واقع فیلم را حول آن محورها، می‌سازد. مفید است که به تفاوت بین مستندهای اجرایی و داکیو درام که سبک مستند را از طریق دوربین روی دست، صدای خش‌دار و مکالمه فی‌البداهه پیش می‌برد اشاره شود. آثار اساتید سینمای آزاد در اواخر دهه ۱۹۵۰، درام‌های اجتماعی بی‌بی‌سی و داکیو درام‌های تلویزیون گرانادا که در تمام دهه ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۰ ادامه یافت...بر مبنای این فرض قرار داشت که درام قانوناً می‌تواند به موضوعات مستند یورش بیاورد و ناخودآگاه تکنیک‌های غیر داستانی را بکار بگیرد تا به هدفش برسد. بنابراین برای درام این امکان به وجود آمد که کارکرد قابل مقایسه‌ای با مستند به دست بیاورد. کتی به خانه بیا آگاهی جامعه را نسبت به بی‌خانمان‌ها برانگیخت و بنیاد شِلتِر (سرپناه) را به وجود آورد. در همان حال فیلمی از تلویزیون گرانادا به نام چه کسی در بیرمنگام بمب گذاری کرد؟ (۱۹۹۰) مستقیماً به بازگشایی پرونده بیرمنگام ۶ انجامید. در ادامه این سنت، «بارانداز‌ها» ساخته جیمی مک گاورن درباره اعتصاب کارگران بار انداز، مرزهای بین امر واقع و داستانی را هر چه بیشتر مغشوش ساخت.

۴ – جمله‌ای که به گفته آستین در جریان ازدواج گفته می‌شود (ص ۵)

کارگران وهمسرانشان با مگ گاورن در تهیه فیلم‌نامه همکاری کردند و برخی از آنها کنار بازیگران ظاهر شدند. از طریق چنین زیبایی‌شناسی رئالیستی‌ای نقش «اجرا» به‌طور شگفت انگیزی این است که مخاطب را با واقعیتی درگیر سازد که دراماتیزه شده است تا تخیل را معتبر جلوه دهد.

مستندهای اجرایی (پرفورماتیو) در سوی دیگر، از اجرا (پرفورمانس) در یک زمینه غیر تخیلی (نان فیکشن) استفاده می‌کنند تا توجه مخاطب را به عدم امکان بازنمایی مستند معتبر جلب کنند. به این ترتیب وجود عنصر پرفورماتیو در داخل ساختار غیر تخیلی نه این که آن را هویت ببخشد و به صورتی مستقیم پاسخی به محتوای فیلم باشد بلکه یک تمهید بیگانه‌ساز و فاصله‌گذار است... در سراسر این کتاب بحث بر سر این است که مستندها، مذاکره و گفت‌وگویی بین فیلم‌ساز و واقعیت‌اند و در باطن امر یک اجرا هستند و این نکته را در فیلم‌های نیک برومفیلد، مالی داینین و نیکولای پارکر می‌توان یافت.»[۵]

تا آن‌جا که می‌دانم دو برداشت و دو تفسیر سینمایی از اصطلاح «پرفورماتیو» وجود دارد:

نگرش ذهنی و مواجهه شخصی با جهان خود

نخستین بار در سال ۱۹۹۴ بیل نیکولز «اصطلاح شیوه اجرایی» را به عنوان یکی از شیوه‌های مستندسازی مطرح ساخت[۶] که با رهیافت استلا بروتزی کاملاً متفاوت است. بیل نیکولز بر نگرش ذهنی یا درگیری فیلم‌ساز (با ارجاع به نظریهٔ شناختی (cognitive theory) با موضوع مورد مطالعه یعنی تجربه و شناخت شخصی خود او تأکید می‌ورزد و بیشتر به چنین درکی از جهان توجه دارد: «شیوه اجرایی یا کنشی، همچون شیوه مستند بازنمایی شاعرانه، پرسش‌هایی را درباره چیستی معرفت مطرح می‌سازد[۷]. مستند اجرایی از طریق تأکید بر ابعاد ذهنی و عاطفی شناخت ما از جهان، به پیچیدگی چنین شناختی صحه می‌گذارد. این فیلم‌ها به ما یادآور می‌شوند که جهان بیش از یک دسته شواهد عینی است. بیل نیکولز شب و مه را یک نمونه ناقص و قدیمی از شیوه اجرایی بر می‌شمارد. چراکه فیلم بیش از آن که درباره تاریخ باشد درباره حافظه و تجربه شخصی هم هست. بیل نیکولز از آنجایی که خواسته اصلی‌اش از مستند، درگیرشدن با جهان است، در این شیوه، بر ابعاد عاطفی و ذهنی چنین درگیری‌ای

۵ – بروتزی، استلا، مستند جدید، انتشارات راتلج، تجدیدچاپ ۲۰۰۳ ص ۱۵۳

۶ – به گفته استلا بروتزی (ص۱۵۴)، جودیت باتلر، فیلسوف پساساختارگرا پیش از بیل نیکولز در سال ۱۹۹۰ به معرفی « مدل پرفورماتیو» پرداخته بود.

۷ – نیکولز، بیل، مقدمه بر مستند، ترجمه محمد تهامی‌نژاد – تهران – ۱۳۸۹ص۲۵۹

تأکید دارد. او چنین درگیری ذهنی‌ای را در فیلم سرزمین بی‌نان بونوئل هم می‌بیند. شاید منظورش همان تصویر سوررئالیستی‌ای باشد که از کنار دوربین، دود ناشی از شلیک گلوله مشاهده می‌شود و بز از ارتفاع، فرومی‌افتد». نیکولز به صراحت می‌گوید: «تلفیق آزاد امر واقع وتجسم بخشی به آنچه از وقایع تصور می‌شود مشخصه عمومی مستند اجرایی است» (ص۲۶۱ ترجمه فارسی).

بیل نیکولز به صحنه‌ای در فیلم «زیبایی اندام» ساختهٔ انگوزی آنوراه اشاره دارد که فیلم‌ساز با شرکت بازیگرانی، گذشته مادرش را بازسازی می‌کند. اما می‌افزاید که «یک لحن اتوبیوگرافی مانند، وارد چنین فیلم‌هایی می‌شود که آن را شبیه شیوه خاطره‌نویسانهٔ فیلم‌سازی مشارکتی می‌کند.» اتوبیوگرافی بودن جنبه اساسی همان اجرایی‌شدن و کنش گفتاری و اجرایی‌شدن فیلم است. بیل نیکولز برای سینمای اجرایی مشخصه‌های دیگری- از جمله تأکید بر کیفیت سوبژکتیو تجربه و حافظه- را هم بر می‌شمارد (یا وضع می‌کند؟) از جمله این که اجرایی بودن را مناسب طرح مسائل گروه‌های حاشیه‌ای در اجتماع می‌داند که توسط خود آن افراد ساخته می‌شود.

خاصیت اجرایی زبان

نگاه دوم، همان است که استلا بروتزی با ارجاع مستقیم به «نظریه افعال گفتاری» speech act جان لنگشاو آستین توصیف کرده است. این دو با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند و در این‌جا امیدوارم با اشاره به فیلم‌هایی از ایران وجهان موضوع وتفاوت‌ها روشن‌تر شود:

دربخش مربوط به شیوه اجرایی در کتاب بیل نیکولز اشاره مستقیم به فیلم‌سازانی مثل نیک برومفیلد و یا مایکل مور نیست، در صورتی که به‌ویژه نیک برومفیلد قهرمان اصلی شیوه اجرایی در کتاب خانم بروتزی است. علت این است که استلا بروتزی، درست از قاعده زبان‌شناختی آستین در مبحث speech act سود می‌برد. به عبارت دیگر به تمامی در اختیار تفسیر سینمایی بیل نیکولز از نظریه آستین نیست. بروتزی مستندهای اجرایی را به دو دسته طبقه‌بندی می‌کند: مستندهایی که به موضوع اجرایی می‌پردازند و فیلم‌هایی که ذاتاً اجرایی هستند و حضور مزاحم فیلم‌ساز را به نمایش می‌گذارند. (ص۱۵۵)

تأکید او بیشتر بر دسته دوم است و مستندهایی را توصیف می‌کند که «همچون گفته‌هایی هستند که همزمان به توصیف و اجرای (کنش) یک عمل می‌پردازند»[۸] این دو نظریه در

۸ – خانم بروتزی با بکاربردن جمله... both describe and perform an action (ص ۱۵۴) نشان می‌دهد که به مرحله‌ای از کار آستین توجه دارد که دو مفهوم فعل خبری و فعل گفتاری را با هم بکار می‌برد.

اساس زیاد از هم مجزا نیستند، اما مفهوم «ذهنی بودن»، چندان در نظریه اخیر جایی ندارد، بلکه تأکید بر استفاده از خاصیت اجرایی و توصیفی زبان است[۹].

سینمای ایران از مشروطیت تا سپنتا، با سایه بازی و این بیان اجرایی و جدی شروع می‌شود که «وای مسلمونا، آقایان... در حضرت عبدالعظیم متحصن شدن... بازارو تعطیل کنین و به ظلم خاتمه بدین.» و تصویر قفل‌شدن دست سایه‌هایی بر پرده، پاسخ مردمانی است که همواره در سایه قدرت بودند و اینک انقلاب مشروطه را برپا می‌دارند. البته در این نمایش، تعاملی ذهنی بین اجرای نمادین (سایه بازی) و واقعیت تاریخی وجود دارد نه تعاملی بین انجام کاری در زمان حال. در همین فیلم ابراهیم مرادی در یک موقعیت ذهنی، کاملاً از خاصیت و قدرت زبان اجرایی استفاده می‌کند. او رو به دوربین (امروز) نشسته و (از یک شخصیت تاریخی) می‌خواهد که وسایل فیلم‌برداری‌اش از گمرک ترخیص شود تا کارش را شروع کند. او در این صحنه، گذشته را توصیف نمی‌کند بلکه در یک بازی گفت‌وگوی واقعیت و خیال شرکت می‌جوید. اما صحنه‌ای دیگر در همین فیلم وجود دارد که از نظر سینمایی می‌تواند اجرایی تلقی شود و آن جایی است که خانم سامی نژاد هنرپیشه دخترلر، زندگی‌اش را در برابر دوربین توضیح می‌دهد. صحبت‌اش تمام می‌شود ولی در می‌یابد که دوربین قطع نشده است. در این جا سماجت و اصرار فیلم‌ساز، سبب بروز رفتارهای تازه در شخصیت برابر دوربین می‌شود. البته در فیلم‌های مشاهده‌ای (مگسی بر دیوار یا شاهد بی‌سرو صدا) هم نگاه خیره وجود دارد، ولی فیلم‌ساز به دنبال ضبط چنین واکنش‌هایی نیست یا هنگامی که ژان روش، حضور دوربین در برابر مخاطب‌اش را «ترانس» یا خلسه می‌نامد که آن را از سینما وریته خارج می‌سازد به همین معنا توجه دارد.

سنگ قبری برای اردشیر، ساخته رضا بهرامی‌نژاد (۱۳۸۰) موسیقی هوتن پازوکی ازنمونه‌های جدید مستندهای گفت‌وگوی واقعیت و خیال است که حد اکثر کوشش شده به دنیای ذهنی اردشیر غلامعلی پور رسوخ کند. این رسوخ به معنای بنای دنیایی ساختگی (مثل دنیایی که برای آسید علی میرزا ساخته می‌شود) نیست. ما با زندگی واقعی و محیط زیست او در انزلی، روبروییم. اردشیر رو به دوربین و برای دوربین حرف می‌زند. در زندگی واقعی او دخل‌وتصرفی نشده بلکه مستندساز می‌کوشد تا تصور اردشیر را از دنیای تابلوهای «سوپر مینیاتور» ش که «در هنر کوانتومی، تجسم می‌یابد» به ما بنمایاند. بر حکاکی‌های او روی مس، نبردی دائمی بین آگنا جنگ و اهریمن ملعون برپاست. خود اردشیر دنیای فلز را محل مکاشفه و «مدیتاسیون پروبلم کبریایی » از درون فلز می‌داند و به این وسیله کارهایش را نه به عنوان

۹ - تأثیر رفتار در ایجاد جلوه‌های خاص، جوهره بحث پرفورماتیویتی است.

نقاشی وغیره، بلکه بروز و ساطع‌شدن عقل کیهانی از درون فلز تعبیر می‌کند. در این حکاکی‌ها بر مس، شاهد همان نبرد کیهانی بین «اگنا جنگ» واهریمن ملعون هستیم. دکتر اردشیر غلامعلی پور، خود را نیز در نبردی دائمی با اهریمن می‌بیند وآنچه سنگ قبری برای اردشیر را به سینمایی با موضوع اجرایی نزدیک می‌سازد، بازی‌های رضا بهرامی‌نژاد با تصاویر تک رنگ و موسیقی و صدا است که دنیای ذهنی تابلوها و شخص مرحوم اردشیر را تداعی می‌کند.

سویه اجرایی

این اصطلاح را از مقاله‌ای فلسفی وام گرفته‌ام که به دریدا و«مسئله رهایی» اشاره کرده بود. دریدا می‌گوید هیچ زبانی نیست که دارای «سویه اجرایی نوید بخش» نباشد. به زعم او همین که کسی زبان باز می‌کند به نوعی در کار نوید دادن است حتی اگر دروغ بگوید.[۱۰]

مؤلفه‌های آثار اجرایی

مؤلف – مجری و جلوه‌های رفتار: کسی سخن می‌گوید. در سینمای اجرایی این کارگردان –مجری است که سخن می‌گوید و سخن‌اش عین عمل اوست. فیلم زینت یک روز بخصوص با استفاده از عنصر اجرایی زبان به راه می‌افتد. تصمیم مختاری در آغاز فیلم که به دلیل محدودیت‌های قانونی، از خیابان به داخل خانه زینت می‌رویم زبان را با کردار همراه می‌سازد. اما فیلم حکایت یا توصیف چگونگی تولید اثر هست و به خوبی از طریق مشارکت مستندساز و سوژه به پیش می‌رود و ما را به شناخت سوژه رهنمون می‌شود. کمتر با ذهنیت خود مستندساز درگیر می‌شویم بنابراین اثری مشارکتی – انعکاسی است. به نوشته استلا بروتزی: «در فیلم‌های نیک برومفیلد تمایز

۱۰ – باور کن دروغ می‌گویم (مقاله) نوشته صالح نجفی، اول مرداد ۱۳۸۷ روزنامه کارگزاران. (سایر منابع این مقاله عبارتند از: پایان نامه جان آرتور لیتل – ۲۰۰۷ (نسخه پی دی اف) تحت عنوان توان و پتانسیل فیلم مستند پرفورماتیو. مقاله زبان پرفورماتیو در اجراهای رنسانس (لورا استیل –۲۰۰۶)، سایت آقای برومفیلد و بحث اجرا در کتاب «مستند، حواشی واقعیت» نوشته پل وارد و داکیومنتری دیسپلی نوشته کیت بیتی)

برومفیلد به عنوان کارگردان و نیک برومفیلد که از خودش به نفع مستند مایه می‌گذارد و بازی و حضور او در فیلم آشکار است. دومی، به عنوان وسیله‌ای برای اولی کار می‌کند تا آدم مورد مطالعه فیلم یعنی تره بلانش را روی انگشت‌اش بچرخاند.» به این ترتیب سازنده یک فیلم اجرایی می‌تواند بگوید:

من فقط مثل فیلم‌های شیوه توضیحی، جهان را به مدد گفتار برای شما توصیف و قابل قبول نخواهم ساخت. البته از گفتار استفاده می‌کنم. مثل فیلم‌های مشاهده‌ای، شما را با واقعیت بیرونی به‌طور مستقیم و بی‌واسطه مواجه نمی‌سازم. شما شاهد خواهید بود که من به عنوان کارگردان – ستاره، در صحنه حضور دارم و یا حضورم به عنوان مزاحم در پس دوربین احساس می‌شود. به عبارت دیگر هر گفته و حرکت من یک کار است.

از این روی مایکل مور در بولینگ برای کلمباین خود را به خطر می‌اندازد و برای ایجاد تنش هرچه بیشتر، به خانه چارلتون هستون رئیس ان آرای (انجمن ملی تفنگ) می‌رود وعکس قربانی مدرسه را در خانه‌اش می‌گذارد. شما می‌توانید بر اساس پیش‌فرض‌ها و یا دانسته‌های خود آن‌ها را تعبیر کنید.

مستندهای اجرایی، ترکیبی هستند: همچنان‌که درفیلم لبه باریک آبی (ارول موریس) به بیان کلاسیک واقعه نمی‌پردازد. هر فکری به ذهن‌اش بزند آن را بلافاصله به هر وسیله‌ای شده حتی از طریق دوباره و چندباره بر صحنه آوردن رویداد اجرا می‌کند. مایکل مور، در سبکی دیگر با انیمیشن، تکه‌فیلم‌های خانوادگی و آرشیوی و مصاحبه و جست‌وجو هایش، با مخاطب مواجه می‌شود. این نوع از آثار، مانند فیلم‌های رایج، ارتباط مستقیم با جهان تاریخی و روایت معمول ندارد. آن‌ها به نوعی آثاری چند رگه هم هستند. از تمام شیوه‌های مستندسازی استفاده می‌کند. درباره لبه باریک آبی گفته می‌شود: «دارای بسیاری عناصر اجرایی است که همان حس وحال آثار هیجان‌انگیز فیلم نوار را به وجود می‌آورد و با استفاده از صدا وتصویر استیلیزهٔ سینمایی، تماشاگر را ترغیب می‌کند تا حوادث را به جای این که از نظرگاهی فاصله دار بنگرد، احساس وتجربه کند.»

ساختن واقعیت: مستند اجرایی درباره نحوه ساختن واقعیت است. فیلم پیشوا، راننده و عیال راننده‌اش، اثر نیک برومفیلد، فیلم اجرایی معروفی است. در این فیلم نیک برومفیلد مزاحم سراسر به دنبال گرفتن وقتی برای ملاقات با تِره بلانش (نئو نازی در آفریقای جنوبی و در آستانه اضمحلال آپارتاید) است وموفق نمی‌شود. بنابراین، به سراغ راننده و همسر راننده می‌رود. ماجراهای این فیلم و افترا به یک روزنامه‌نگار زن، بعدتر به دادگاهی در لندن کشیده شد. برخی از منتقدان، فیلم دیگری از او یعنی کورت وکورتنی، که به اعتقاد برومفیلد

پوستر فیلم «لبه باریک آبی» ساختهٔ ارول موریس

نمایانگر گوشه‌ای از فرهنگ جامعه است را «تابلوید ژورنالیسم» نامیده‌اند. یعنی چیزی شبیه به روزنامه‌های به اصطلاح زرد که حاوی حوادث و اخبار احساسات برانگیز هستند. در این فیلم به‌ویژه صحنه مهمانی که برومفیلد با گرفتن میکروفن و اعتراض به میزبان، خود را به خطر می‌اندازد کاملاً اجرایی است. همین اصطلاح تابلوید ژورنالیسم نکته‌ای را در خود دارد که قابل تأمل است. این اعتراض، حکم صادر کردن بی‌منطق و دائمی، افتادن به چاه یکسویه‌نگری و شعارپراکنی را هم خاطر نشان می‌سازد.

استفاده از اولین برداشت: در باره برومفیلد گفته شده است که دوست دارد همیشه اولین برداشت (فیلم‌برداری شده) از شخصیت‌ها را استفاده کند؛ حتی اگر مشکل تصویری مثل ورود بوم به داخل کادر را داشته باشد یا حتی صدای خودش بگیرد، فرقی نمی‌کند. در صحنه‌ای از فیلم، رانندهٔ تره بلانش که خودش را برابر دوربین نگهداشته به ناگهان از خنده روده‌بر می‌شود و از برابر دوربین می‌گریزد. البته همین صحنه سبب تماشایی‌ترشدن و یا سرگرمی‌سازی فیلم هم شده است.

واقعیت مقدم بر بازی وجود دارد: صحنه مواجهه پدر آذر خانم و مالک سابق روستا و نقش مزاحم مستندساز در آفرینش دیالوگ‌های درخشان (در فیلم گفت‌وگو در مه) یک صحنه پرفورماتیو تمام عیار است. در چنین صحنه‌هایی، واقعیت مقدم بر (فیلم‌ساز) وجود خارجی داشته است ولی حضور مستندساز سبب ایجاد تغییرات در صحنه می‌شود. در فیلم‌های اجرایی، گاهی دخالت فیلم‌ساز به حداقل می‌رسد و فیلم‌ساز به مقابل دوربین نمی‌آید. مثل گفت‌وگوی مهرداد اسکویی از کنار دوربین با بچه‌ها، در فیلم آخرین روزهای زمستان، یا روزهای بی‌تقویم (همیشه برای آزادی دیر است).

تجربه شخصی: هفت فیلم‌ساز زن نابینا (زیر نظر محمد شیروانی) را تا آن‌جا که به تجربه شخصی خود زنان مربوط می‌شود می‌توان از نمونه‌های خوب این نوع سینما محسوب کرد، همچنین بیوه پسر ساخته مهدی باقری به سینمای اجرایی نزدیک است. بیوه پسر، فیلمی اول شخص و اتواتنوگرافیک است و مانند تمام فیلم‌های خود بیانگرایانه (که اقلیت‌های قومی از خود می‌سازند) بر بعد عاطفی اصرار می‌ورزد.

گروه‌های حاشیه‌ای: اخیرا، فیلمی دیدم با عنوان «یا حسین مظلوم». این فیلم درباره یک گروه حاشیه‌ای و نحوه عزاداری آنها و اثری اتواتنوگرافیک است. تا کنون چند فیلم مردم‌نگاری با این موضوع دیده بودم، ولی این را یک قمه‌زن ساخته بود. نام فیلم‌ساز بر فیلم نیست و جز موارد تبلیغی و شیوه‌های توضیحی و مصاحبه‌هایش، بیننده را با تجربه تازه‌ای مواجه می‌سازد.

اتوریته: در این جا تأکید بر نحوه سخن‌گفتن است. به واقع در برخی موارد این نحوه سخن

است که آن را اجرایی می‌سازد. اقتدار، یکی از اصلی‌ترین عناصر زبان اجرایی است یک وقت با صحنه‌ای از ابتدای فیلم صدای دوم (مجتبی میر طهماسب) روبرو هستیم که روسری تکخوان اپرا می‌افتد و می‌گوید: «این را نگیرید» ولی تصویر گرفته شده است. در مستندها به واقع روی سخن ما با اتوریته متعلق به فیلم‌ساز است. در ابتدای فیلم ملف گند، محمد غدیرزاده اصرار دارد که تصویرش گرفته نشود ولی محمود رحمانی در گرفتن تصویر و صدا اصرار می‌ورزد و در واقع او است که موفق می‌شود.

این اتوریته از کدام اندیشه محوری برخوردار است؟ اولاً، ریشه‌اش در همان کنش تأثیرگذار است. اما فیلم مستند اجرایی، چگونه تأثیری را انتظار دارد؟ برخی می‌گویند فیلم مستند اجرایی به جای مباحثه در کلیات و قانع‌سازی و زدن حرف نهایی، به پیشنهاد در پاره‌هایی از آن کلیت (و مطالعه موردی) بسنده می‌کند. مخاطب در این نوع فیلم نقش محوری دارد. چرا برومفیلد در یک مجلس رسمی، میکروفون را می‌گیرد تا علیه شخصی که به نظر او مجرم است اقامه دعوا کند؟ چرا شکوفه داورنژاد که با تزریق آمپول کور شده در دومین اپیزود (مرگ شاهد- هفت فیلم‌ساز زن نابینا) به مطب پزشک می‌رود تا بر او بتازد؟ چرا مایکل مور عکس پسرکی را که در حادثه مدرسه کلمباین کشته شده در خانه چارلتون هستون رئیس انجمن ملی تفنگ، می‌گذارد و می‌رود؟ به نظر می‌رسد جست‌وجوی عدالت و طرح آن برای مخاطب، در تمام این موارد، مثل همان سویه رهایی، امری محوری بوده است. بنا بر نظریهٔ خانم استلا بروتزی، جای خالی آقا و خانم ب، فیلمی مشارکتی است که بهترین صحنه‌های شیوه مستند اجرایی را نیز به نمایش می‌گذارد. (۴ آذر ۱۳۹۶) ■

با پرویز خان کیمیاوی در قیطریه و خراسان و در تئوری مؤلف

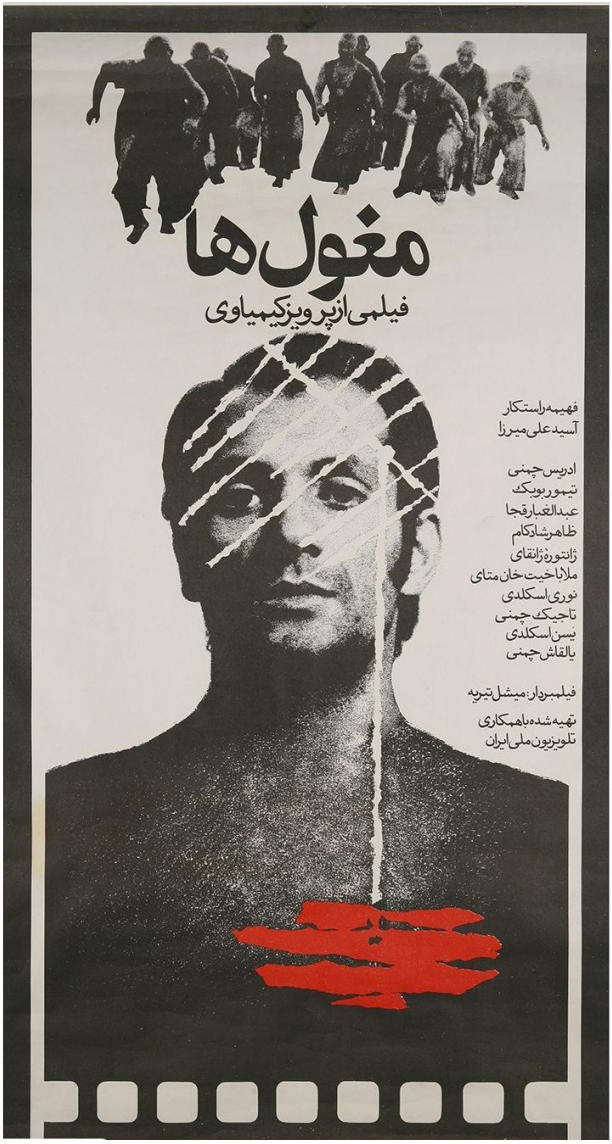
بعد از مرکز آموزش، حدود یک سال در مدرسه تلویزیون نگهداشته شدم. درآنجا دستیار بودم، در لابراتوار عکاسی داروهای ثبوت وظهور می‌ساختم. فیلم نمایش می‌دادم. دوره‌ای که شهید کرامت دانشیان دانشجو بود و یک روز بعد از کلاس، فیلم دولت آباد را به من نشان داد و گفت: «به خاطر این فیلم می‌خواهند مرا از مدرسه بیرون کنند.» یادم نمی‌آید گفته باشد می‌گویند باید به مونتاژ بروم و من می‌خواهم کارگردان باشم. گفت:«می خواهند مرا بیرون کنند.» می‌خواستم از مدرسه بروم به تولید و رفتم. حکم استخدامی من دستیار پژوهش بود و به واحد پژوهش منتقل شدم. در آن روزها به پیشنهاد سردبیر مجله فردوسی با نام مستعار، نقد فیلم می‌نوشتم. در تولید جوش و خروشی بود: جلال مقدم، هژیر داریوش، احمد فاروقی قاجار، نصیب نصیبی، حسن تهرانی، همایون شهنواز، ناصر برهان آزاد و منوچهر عسکری نسب فیلم می‌ساختند. محمد رضا اصلانی جام حسنلو را ساخته بود و نورپردازیِ مهرداد فخیمی روی یک جام کوچک، در تلویزیون حادثه‌ای محسوب می‌شد. اصلانی،

فیلم‌ساز مدرن و معتقد به ناآشناسازی هنری، در روزگار جوانیش بود. نصیب نصیبی فیلم‌های آوانگارد می‌ساخت. پرویز کیمیاوی هم تازه از فرانسه دهه شصت آمده بود و می‌خواست دربارهٔ حفاری آقای کامبخش درمحوطه باستانی قیطریه در شمال تهران، فیلمی بسازد و من دستیار او شدم. پرویز کیمیاوی می‌توانست یک گزارش بسازد، ولی او محصول عصر نقد مدرن بود. محمد اسماعیل امامی فیلم‌بردار و شکوفه شاکری منشی صحنه بود. بعد از بازبینی، کار فیلم‌برداری در شب وروز شروع شد. یادم نمی‌آید که پرویز کیمیاوی مستند نامه از پیش آماده‌ای داشته باشد. اساساً در دهه چهل برخی کارگردان‌ها از جمله نصیب نصیبی مستند نامه همراه نداشتند. آنها به خلاقیت سر صحنه و کار روی میز مونتاژ بیشتر متکی بودند ولی در مورد کیمیاوی، همیشه فکر می‌کردم که او به نگاهی دقیق مجهز است که از اندیشه‌ای از پیش مشخص و طراحی شده ناشی می‌شود که من از آن خبر ندارم. فیلم حفاری‌های قیطریه اثری کاملاً حساب شده و دقیق از آب درآمد. بعدها در نشریه سوره و کتابم سینمای مستند ایران عرصه تفاوت‌ها به توصیف دقایق فیلم پرداختم. فیلم یا ضامن آهو هم همینطور. به نظرم می‌رسید که ما دائم فیلم‌برداری می‌کنیم. اسماعیل امامی روی تراولینگ می‌نشست و دستیارش علی نیازی، اورا از زیر چلچراغ‌های پرشکوه دارالسیاده و یا به سوی محرابمسجد گوهر شاد پیش می‌راند. تولید این فیلم به دنبال یک بازبینی مفصل در استان خراسان شروع شد. از شمال تا جنوب خراسان را ده به ده و اثر به اثر گشتیم. یادم هست جاهایی پرویز کیمیاوی از من می‌خواست که سناریو بنویسم و می‌نوشتم. به‌ویژه دربارهٔ قوچان کهنه و قوچان جدید و رابطه بین آن دو از طریق مرحوم حسین یگانه، از آخرین بازماندگان بخشی‌های بزرگ شمال خراسان (که آرایشگاهی در قوچان داشت)، مستندنامه‌ای نوشتم. دستیاری، هر لحظه‌اش برای من درس و کار سخت بود. جوری تربیت شده بودم که دائماً می‌بایست چیزی یا منظره‌ای یا اثری باستانی را به اطلاع گروه برسانم. در این سفر خود را در سرزمینی وسیع با فاصله‌های بعید و مخروبه‌هایی از دوران مغول، روبه‌رو می‌دیدیم و بی‌شک آن سفر، برای پرویز کیمیاوی که به سرزمین مادری‌اش بازگشته بود شوری دیگر داشت. حس رقابت پژوهشی در گروه را آقای کیمیاوی به وجود آورده بود. من دستیار و عکاس گروه بودم و در مواقع بیکاری یا هر فرصتی دربارهٔ تاریخچهٔ سینما در خراسان هم تحقیق می‌کردم. ماندنمان در حرم حضرت امام رضا (ع) طولانی شد و با راش‌هایی که گرفته بودیم و صداهای محمود هنگوال، فیلم درخشانی از آب درآمد. جدا از فیلم اصلی، «سفر فیلم»هایی هم ساخته شد که بر یکی دوتا از آنها از جمله بازارهای مشهد فقط نام من به عنوان دستیار کارگردان بر فیلم هست. البته بعدها این موضوع را به اطلاع آرشیو تلویزیون

رساندم که فیلم متعلق به آقای کیمیاوی است و به نام ایشان به ثبت رسید. سفر تحقیقاتی به خراسان گرچه فقط یک فیلم مهم یعنی یاضامن آهو را به همراه داشت اما اثر خود را باقی گذاشت و چند سال بعد فیلم پ مثل پلیکان را سبب شد که شخصیت اولش یعنی آسید علی میرزا را در ارک مخروبه و پلیکان سفیدش را در باغ گلشن طبس دیده بودیم. پرویز کیمیاوی، استاد برقراری ارتباط، بین پدیده‌هاست؛ بین آسید علی میرزا و ارک، بین آسید علی میرزا و پلیکان، بین اشیاء باستانی و زمان، بین تاریخ و زمان حال. بین سنگ‌های باغ سنگی و مفهومِ گسست ارتباط در عصر مدرن.

آقای کیمیاوی در هر یک از فیلم‌های دیگرش با حساسیت هنری فوق‌العاده‌ای به جهان می‌نگریست. هر یک از آثار او یک اتفاق در سینمای ایران محسوب می‌شود. سینمایی که من آن را گفت‌وگوی واقعیت وخیال می‌نامم. بررسی عنصر خیال یا خلاقیت هنری بدون درک نگرش فلسفی و گاه عرفانی آقای کیمیاوی راه به جایی نمی‌برد. از سوی دیگر در یک نگاه کل گرایانه، این نگرش فلسفی و گاه عارفانه، همان است که تمام آثار او را به هم پیوند داده است. پرویز کیمیاوی فارغ‌التحصیل مدرسه وژیرار و ایدک پاریس، از معدود کارگردان‌های سینمای ایران است که آثارش را می‌توان از جنبهٔ تئوری مؤلف بررسی کرد.

با سلام به آقای کیمیاوی – محمد تهامی نژاد (۱۴ بهمن ۱۳۹۱)



پوستر فیلم «مغول‌ها»
ساختهٔ پرویز کیمیاوی

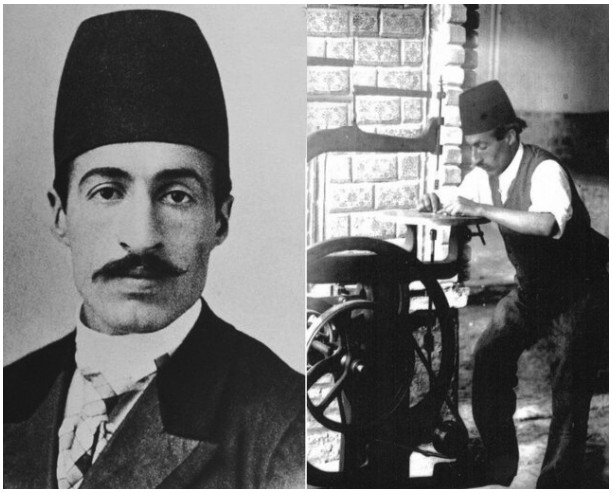
ایران در دانشنامه مختصر فیلم مستند

گرد آورنده ایان آیتکن (۲۰۱۵)
نویسنده: رضا پوده (چاپ دوم مختصر شده با تجدید نظر)
مترجم: محمد تهامی‌نژاد
(شهریور ۱۳۹۲)
به نقل از ویژه‌نامه مستند و فرهنگ

مظفرالدین شاه، پنجمین شاه سلسله قاجار، طی سفری به اروپا به عکاس خودش میرزا ابراهیم خان دستور داد تا تجهیزات سینماتوگراف را ابتیاع و از کارناوال (جشن گل‌ها) که حوالی سال ۱۹۰۰ در استاند بلژیک برگزار می‌شد فیلم بردارد. این نخستین مستندی است که توسط یک ایرانی فیلم‌برداری شد. تجهیزاتی که پس از این وارد ایران شد، جنبه سرگرمی همایونی داشت، اما بعداً مثل اروپا و آمریکا جنبه سرگرمی عمومی یافت. بنابر گفته پژوهشگر سینما، محمد تهامی‌نژاد، نخستین سالن سینما نیز در همین زمان افتتاح شد.

خان‌بابا معتضدی نخستین فیلم‌ساز ایرانی پس از پایان تحصیلاتش در فرانسه یک دوربین گومون با خودش به ایران آورد. نخستین فیلم‌هایش در دهه ۱۳۰۰ کارهایی خبری هستند که حوادث مهم سیاسی و پروژه‌های توسعه کشور را مستند ساخته است.

۱. The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film (۲۰۱۷)



میرزا ابراهیم خان عکاس
مظفرالدین شاه
عکس از موزه سینما

تکه‌فیلم‌هایی از خانواده خودش، خانواده سلطنتی و مراسم ادای سوگند رضا شاه پهلوی (اولین شاه سلسله پهلوی) نمونه‌هایی از مجموعه کارهای او بشمار می‌آیند.

پس از جنگ جهانی اول، تعدادی از سازندگان فیلم‌های مردم‌نگاری وارد ایران شدند. در سال ۱۹۲۴ سه آمریکایی به نام های، مریان سی کوپر، ارنست بی‌شودزاک و مارگرت هریسون یکی از نخستین فیلم‌های مردم‌نگاری به نام *علف* (۱۹۲۵) را ساختند که تصویرگر کوچ یکی از ایلات ایرانی یعنی بختیاری‌ها بود. بسیاری از پژوهشگران موافق اند که اولین اثر جدی‌ای است که توسط ملیت‌های خارجی، درباره ایران تولید شده است. دولت با این تعبیر که در جهت اهداف توسعه ایران قرار ندارد، نمایش فیلم را ممنوع کرد (هرچند ممکن است در همان زمان، اندک مدتی به‌نمایش درآمده باشد). سال‌ها بعد هنگامی که به فیلم موسیقی و گفتار جدید افزوده شد، در ایران، نمایش داده شد.

در سال ۱۹۳۰ یک گروه آلمانی، جریان احداث راه آهن شمال را به ثبت رساند. این فیلم نیز به دلیل نمایش فقر در جامعه ایرانی مورد اعتراض بود. در سال ۱۹۳۰ یک گروه فرانسوی به همراه دانشمندانی در مسیر آسیایی خود برای رفتن به افغانستان و چین از ایران گذشتند و فیلم *کاروان زرد* را تولید کردند. این فیلم در فرانسه به‌نمایش درآمد و برخی از ایرانیان ساکن اروپا، طی نامه‌ای آشکارا به برخی صحنه‌ها ایراد گرفتند.

دولت ایران، در پی چنین تجربیاتی از حضور فیلم‌سازان خارجی، یک قانون سانسور را به تصویب رساند تا برای فیلم‌هایی که گمان می‌رفت چهره‌ای منفی از کشور ترسیم می‌کنند محدودیت به وجود بیاورد. ضمناً نمایش فیلم‌های مستند و خبری در جوار فیلم‌های داستانی که از زمان صحافباشی و با تأسیس اولین سالن‌های نمایش فیلم در سال ۱۹۰۴شروع شده بود، همچنان در سالن نمایش فیلم در ایران ادامه یافت.

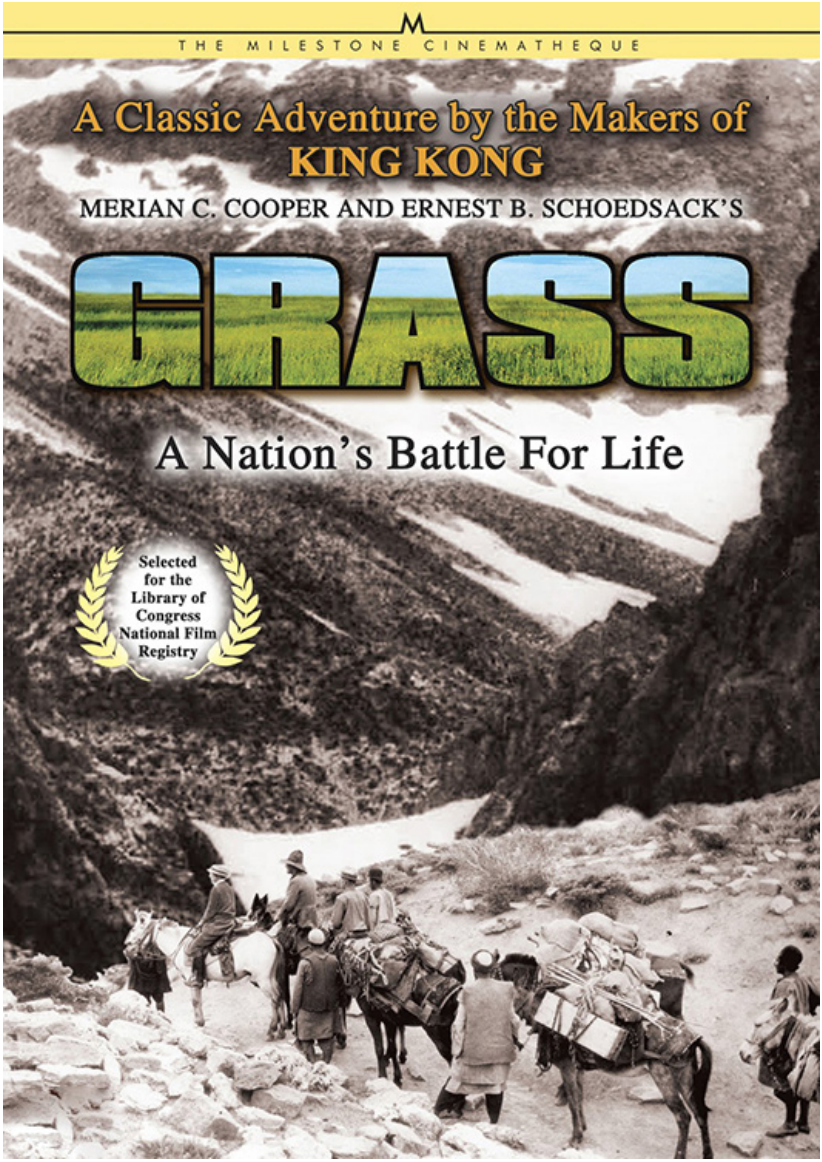
با شروع جنگ جهانی دوم نمایش فیلم‌های جنگی در سالن‌های سینمای ایران به صورت امری عادی درآمد. پس از ورود ارتش‌های آمریکا، انگلیس و شوروی به ایران، فیلم‌بردارانی که همراه آنان بودند، میزان قابل ملاحظه‌ای قطعه فیلم (فوتیج) از ملاقات‌های سیاسی و پیشروی ارتش‌ها فیلم‌برداری کردند. این فیلم‌ها بعداً در سینماهای ایران نیز نمایش داده شد. به همان روال ارتش‌های جهان، ارتش ایران نیز نخستین «استودیوی ارتش» را تأسیس کرد که تعدادی فیلم تبلیغاتی دولتی ساخت.

آغاز دهه ۱۹۵۰ حاکی از یک مجموعه رویداد سیاسی است که به ملی‌شدن صنعت نفت ایران انجامید. در پی رویارویی بین محمد رضا شاه و دکتر محمد مصدق (نخست وزیر مشهور ایران) شاه برای مدتی کوتاه کشور را ترک کرد و در پی کودتایی که با حمایت آمریکا برای عزل مصدق و بازپس گیری تاج وتخت او صورت گرفته بود به کشور بازگشت.

رسانه‌های خارجی برای گزارش این حوادث به ایران هجوم آوردند و در نتیجه حجم بی‌سابقه‌ای از فیلم فراهم آوردند. دولت بعداً برخی از همین تکه‌فیلم‌ها را برای تولید فیلم‌های پروپاگاندا استفاده کرد.

در سال ۱۹۴۹ یک گروه فیلم‌برداری از دانشگاه سیراکیوز (معروف به گروه سیراکیوز) برای تولید یک مجموعه فیلم‌های اطلاع رسان و آموزشی روی موضوع‌ها مختلف ازسلامتی و بهداشت گرفته تا کشاورزی وارد ایران شدند. در سال ۱۹۳۵ از گروه خواسته شد تا در ایران بماند و فیلم‌سازان ایرانی را آموزش دهد. از میان نخستین فیلم‌سازانی که توسط گروه تربیت شدند می‌توان از هوشنگ شفتی (سازنده شقایق سوزان–۱۹۶۳) محمد قلی سیار (اصفهان – ۱۹۵۷) نام برد. فیلم‌هایی که توسط هنرجویان سیراکیوز ساخته شد روایت‌هایی ساده هستند که شیوهٔ تقویمی و خطی را به همراه گفتار به پیش می‌برند. شیوه‌ای که هنوز در سنت مستندسازی ایران حضور دارد و این مقدمهٔ رشد سیستماتیک سینمای مستند در ایران است.

دو دهه بین ۱۹۵۰ و ۱۹۷۰ شامل دوران مهمی در سینمای مستند ایران است. نخستین گروه از دانشجویان ایرانی با امید به ایجاد فضایی غنی برای سینما، به کشور بازگشتند. در میان



پوستر فیلم «علف» یکی از نخستین فیلم‌های مردم‌نگاری

آنها می‌توان از فرخ غفاری و حسن شیروانی نام برد که با نمایش بهترین فیلم‌های مستند دنیا به آموزش فیلم‌سازان و عموم مردم اقدام کردند. ابراهیم گلستان از فیلم‌سازانی است که در این دوره باسبک و تکنیک و روش خود، مستندسازی ایران را غنا بخشید که شاید او را بتوان پیشتاز سینمای شاعرانه دانست. او مجموعه‌ای فیلم‌های مستند در ارتباط بین صنعت نفت با محیط زیست ساخت که از *قطره تا دریا* (۱۹۵۷) *یک آتش* (۱۹۵۷)، *چشم‌انداز* (۱۹۵۷) و *موج ومرجان وخارا* (۱۹۶۲) از آن جمله است. فروغ فرخزاد نیز با فیلم *خانه سیاه است* (۱۹۶۲) مخاطب را مفتون خود می‌سازد که اثری گیرا درباره کار و زندگی جذامیان است. نادر افشارنادری فیلم *بلوط* (۱۹۶۶) را تولید کرد که نخستین اثر روشمند و مهم انسان‌شناختی در این دوره است. علاقه منوچهر طیاب به معماری، الهام‌بخش او در تولید مؤثرترین مستندهای تصویری درباره میراث فرهنگی ایران شد که *مسجد جامع* (۱۹۷۰)، *معماری صفویه* (۱۹۷۴) از آن جمله است. طیاب با بیش از نود فیلم و خسرو سینایی با بیش از هفتاد فیلم در کارنامه ارجمند هنری خود، پرکارترین مستندسازان ایرانی محسوب می‌شوند. خسرو سینایی نیز در خارج، معماری، موسیقی وسینما خوانده بود و هنگامی که در سال ۱۹۶۷ به ایران بازگشت به وزارت فرهنگ و هنر پیوست و تا امروز یکی از سرشناس‌ترین مستندسازان ایرانی باقی مانده است. فیلم برنده جایزه «*مرثیه گمشده*» (۱۹۷۰ تا ۸۳) از مهم‌ترین آثار سینایی، دربارهٔ پناهندگان لهستانی در ایران ودر جریان جنگ جهانی دوم است. سینایی در سال ۱۹۹۱، سفارشی را از تلویزیون کانال ۴ انگلیس پذیرفت تا فیلمی با عنوان on the border را درباره پناهندگان کرد در ایران بسازد. ایشان همچنین تعدادی فیلم روایی ساخته است. *گفت‌وگو با سایه*، داکیو درامی درباره صادق هدایت یکی از تأثیرگذارترین نویسندگان معاصر ایران است. سینایی و طیاب، فیلم‌های خوش ساختی در موضوع‌ها مختلف از مردم‌نگاری تا میراث فرهنگ ایرانی و از فیلم‌هایی درباره هنرها تا صنعت ساخته‌اند. از میان سایر مستندسازان برجسته این دوره می‌توان از احمد فاروقی (طلوع جدی)، کامران شیردل (اونشب که بارون اومد، ۱۹۶۷ تا ۷۴) و هژیر داریوش (گود مقدس – ۱۹۶۴) نام برد.

بسیاری از مستندهای این دوره یا درباره حرفه‌های ایرانی، میراث فرهنگی و یا کشفیات باستان‌شناسی هستند. چنین گرایشی شاید ناشی از اشتیاق به کشف دوباره هویت ملی از طریق جست‌وجو در گذشته باشد یا چنان که برخی منتقدان ادعا می‌کنند مطلوب و خوشایند ماهیت سفارشی بودن این فیلم‌هاست.

پس از کودتای ۱۳۳۲ و بازگشت شاه، دولت تمام آثار هنری و تولیدات رسانه‌ای را مورد بازرسی قرار می‌داد و آثار فیلم‌سازان مستثنی نبود. اجرای انتقادی هر موضوعی که از طریق یک

مبنای اجتماعی یا سیاسی به ارائه واقعیت‌هایی از زندگی ایرانی می‌پرداخت و یا هر فیلمی که مستقیم یا غیرمستقیم به نقد دولت اقدام می‌کرد، مورد سانسور قرار می‌گرفت و همین امر در میان تهیه کنندگان برای حفظ سرمایه گذاری‌ها موجب شیوع خود سانسوری شد (سنتی که همچنان دوام دارد). فیلم تهران پایتخت ایران است کامران شیردل (۱۹۶۶) و اونشب که بارون اومد (برنده جایزه سومین جشنواره جهانی فیلم تهران در سال ۱۹۷۴) از نخستین مستندهای توقیف شده توسط دولت محسوب می‌شوند. سانسور سبب شد تا فیلم‌سازان روشنفکر به موضوع‌های بی‌خطر روی بیاورند و از روی اکراه، خودشان را از مباحث اجتماعی و تاریخی دور نگهدارند، با وجود این، فیلم‌های این دوره شدیداً دارای سبک و تأثیر گذارند.

سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران در سال ۱۳۴۵ تأسیس شد و بلافاصله به جذب مستندسازان پرداخت. تلویزیون در کنار وزارت فرهنگ و هنر از نهادهای اصلی حمایت مستندسازی در ایران بود. فریدون رهنما روشنفکری تحصیل کردهٔ فرانسه بود که شیفته ایران و تأسیس یک مرکز پژوهش برای تولید برنامه ایران زمین بود تا مستندهایی درباره میراث فرهنگی ایران را به نمایش درآورد. رهنما که شاید پیشتاز مستندسازی روشمند در ایران باشد، بر مستندهای پژوهش بنیاد تأکید ورزید. چیزی که به کرات توسط بسیاری از مستندسازانی که به پرورش ظاهری موضوع می‌پرداختند و در نتیجه، رهیافتی فرمالیستیک به تولید مستند داشتند به فراموشی سپرده می‌شد. رهبری رهنما بسیاری از مستندسازان بزرگ را جذب تلویزیون کرد که آثار گرانقدری در کارنامه خود دارند: پرویز کیمیاوی (پ مثل پلیکان – ۱۹۷۲)، ناصر تقوایی (اربعین – ۱۹۶۸)، محمد رضا اصلانی (جام حسنلو ۱۹۶۷) و بسیاری از فیلم‌سازان مشهور دیگر.

خود رهنما در سال ۱۹۶۲ مستند مهمی به نام تخت جمشید ساخت که در خرابه‌های تخت جمشید در جست‌وجوی هویت ملی و تاریخی بود. رهنما به عنوان یک عالم دوراندیش بر این اعتقاد بود که دولت یا نهاد خصوصی باید مستندسازی در ایران را حمایت کند. او به این نتیجه رسید که مستند بدون کمک مستمر مالی و تحقیق سیستماتیک در موضوع، شکوفا نخواهد شد. بحث رهنما در مورد اهمیت مستندهایی درباره بهداشت یا توسعه صنعتی نبود، بلکه بر نگاهی جدی به ریشه‌های ایرانی بودن و جست‌وجوی هویتی حقیقی اصرار داشت. متأسفانه او چندان نزیست تا تحقق کامل آرمان‌هایش را ببیند.

تعدادی از نخستین فارغ‌التحصیلان مدرسه عالی تلویزیون و سینما وابسته به تلویزیون ملی ایران، به مستندسازی روی آوردند که از میان آن‌ها می‌توان به حسین طاهری دوست (بلوط – ۱۹۷۳)، هوشنگ آزادی‌ور (آندره مالرو و تمدن ایران –۱۹۷۵)، و ابراهیم مختاری (آت

اوغلان – ۱۹۷۵) اشاره کرد. مختاری با ساختن فیلم‌هایی درباره مصائب زنان از جمله مکرمه خاطرات ورؤیاها (۱۹۹۹) یکی از موفق‌ترین مستندسازان پس از انقلاب شد. این فیلم برنده جایزه شد.

ضروری است که برخی از آثار انسان‌شناختی این دوره مورد عنایت قرار گیرند: *باد جن* ناصر تقوایی یک فیلم اطلاع رسان شگفت آور در مورد یک بیماری در نواحی خلیج فارس است. معتقدند این بیماری، ناشی از تسخیر جسم توسط ارواح خبیث است. برای به زیر آوردن آن مراسمی اجرا می‌شود. یا ضامن آهو ساخته پرویز کیمیاوی تصویری شاعرانه از زائران مزار هشتمین امام شیعیان ایران است.

پس از انقلاب ۱۳۵۷ سینمای ایران بلاتکلیف و منتظر خط مشی‌ای بود. یک رفرم فرهنگی که توسط انقلاب اسلامی به اجرا درآمد، سیاست‌های جدیدی را بر تولید و ورود محصولات خارجی، اعمال کرد. هرچند چنین تغییراتی، نوعی جلوگیری به نظر می‌رسید، اما در واقع امر، سبب‌ساز دوره تازه‌ای در سینمای ایران شد. پس از چندسال سینمای ایران با چهره‌ای جدید ظاهر گشت و با تولید برجسته‌ترین آثار سینمای دنیا، توجه جهانیان را به خود جلب کرد. عباس کیارستمی، محسن مخملباف، مجید مجیدی، جعفر پناهی، رخشان بنی اعتماد، در فستیوال‌های خارجی مورد توجه قرار گرفتند و در کنار فیلم‌سازان دیگر، جهانیان را مسحور آثار خویش ساختند.

سینمای مستند علیرغم این که اینگونه حضور بین‌المللی نداشته، به‌طور مداوم در کنار سینمای روایی رشد کرده است. دولت و موسسه‌های وابسته به دولت، حامیان اصلی مستندسازی در ایران باقی ماندند. بسیاری از مستندها در شش کانال تلویزیونی در ایران، مصرف می‌شوند.

حجم قابل‌ملاحظه‌ای از کارهای قبل و بلافاصله پس از انقلاب (اواخر ۱۹۷۸ و اوایل ۱۹۷۹) توسط فیلم‌سازان آماتور ساخته می‌شد که از دوربین هشت میلیمتری و یا ۱۶ استفاده می‌کردند، در تلویزیون ایران یا واحد سمعی و بصری فرهنگ وهنر. تظاهرات خیابانی، اعتصاب‌ها، گردهمایی‌های سیاسی و برخوردهای خیابانی بین نیروهای انقلابی و دولتی، ثبت شدند. *برای آزادی* ساخته حسین ترابی (۱۹۸۰) و *لیله القدر* محمد علی نجفی (۱۹۸۰) از آن جمله‌اند. فیلم‌ساز سرشناس ایران امیر نادری بلافاصله پس از انقلاب دو مستند *جست‌وجوی یک* (۹۷۹) و *جست‌وجوی دو* (۱۹۷۹) رادر باره مردمانی ساخت که در جریان انقلاب گم شده بودند. به گفته شهاب الدین عادل پژوهشگر سینمای ایران، انقلاب و نتایج فوری‌اش بانی ایجاد و گسترش دو نوع فیلم مستند در ایران شد که عبارتند از مستندهای

سیاسی و مستندهای خبری. او همچنین معتقد است که استفاده از تکنیک دوربین مستقیم برای مستندها و جمع‌آوری و آرشیو مستندهای پیشرفته از نتایج تغییرات اجتماعی هستند.

در دوره‌ای که به جنگ ایران و عراق منجر شد و بلافاصله پس از آن، مستند توجه بسیاری از فیلم‌سازان را به خود جلب کرد. مجموعه‌ای از فیلم‌ها، سمت وسو و لحن تازه‌ای می‌یافت. *کاریز، تداوم حیات* ساخته محمد رضا مقدسیان (۱۹۸۵) مطالعه در احوالات مردمانی است که برای برآورده ساختن نیازهای خویش مشارکت می‌کنند. آنها با همکاری یکدیگر به لایروبی قناتی می‌پردازند که از نظر تهیه آب، برایشان جنبه حیاتی دارد.

از آثار قابل ملاحظه دیگر، دو مجموعه مفصل و پژوهشی درباره خوشنویسی و معماری ایرانی است. این دو فیلم به عنوان آثاری آموزشی در مدارس استفاده می‌شوند.

جنگ ۱۹۸۰ – ۸۸ سبک کاملاً تازه‌ای را در مستند به وجود آورد که در تاریخ مستندهای جنگی ایران کاملاً غیر منتظره بود؛ تجربیات فیلم‌سازان ایرانی در مهم‌ترین تکه‌فیلم (فوتیج)هایی از این جنگ هولناک ثبت شده است. بسیاری از این فیلم‌ها از جمله پل پیروزی، کربلای۵ و دو مجموعه «حقیقت» و روایت فتح به سبک سینما وریته فیلم‌برداری شده‌اند. برخی مستندسازان از جمله مرتضی آوینی (که در روایت فتح کار می‌کرد) در جریان ثبت جنگ، جان خود را از کف دادند. برخی فیلم‌سازان این دوره (از جمله ابراهیم حاتمی کیا، احمد رضا درویش و رسول ملا قلی پور) که سینما را از طریق مستندهای جنگی آموختند، پس از جنگ، سینماگرانی حرفه‌ای شدند.

پس از جنگ تعداد زیادی فیلم در مورد بازسازی کشور و پیشرفت بخش‌های صنعتی و علمی ساخته شد. نهادهای تحت حمایت دولت مثل فولاد مبارکه (شرکت فولاد مبارکه) و شرکت‌های بخش خصوصی، به حمایت از فیلم‌سازان قدیم و جدید، ادامه دادند و بسیاری مستندسازان کارکشته و تازه‌کار به فعالیت خود در این محدوده ادامه دادند.

فرهاد ورهرام که با مرحوم نادرافشارنادری از پیشگامان فیلم مردم‌نگاری در ایران همکار بود، کار خودش را در این ژانر تداوم بخشید و قتل شتر (۱۹۹۱) را ساخت. فرهاد مهران‌فر و علی شاه‌حاتمی برجسته‌ترین اپیزودهای مردم‌نگارانه از مجموعه کودکان سرزمین ایران را ساختند. مجموعه‌ای که برای تلویزیون جمهوری اسلامی ایران تولید شد. کودکانی که در قسمت‌های مختلف ایران و در شرایطی استثنایی زندگی می‌کردند.

پس از انقلاب مطالعات جدی و پژوهشی در سینمای مستندایران به ظهور رسید. محمد تهامی‌نژاد، زاون قوکاسیان، محمد سعید محصصی، پیروز کلانتری، روبرت صافاریان و پژوهشگران دیگر، زمینه‌های تحقیقی و تحلیلی این عرصه را با نوشته‌های بخردانه خویش غنا بخشیده‌اند.

مستندسازی در ایران زنده و سرحال است و به میزان وسیع توسط مؤسسات دولتی حمایت می‌شود. بسیاری از جوانان ایرانی، مسحور قدرت سینما، جذب مؤسسات غیر انتفاعی‌ای می‌گردند که برای تجربه آنان تجهیزات ویدیویی فراهم می‌آورند. بدون شک وجود تجهیزات ارزان و قابل دسترس نیز موجب دموکراتیزه‌شدن سینما در ایران است. همچنان‌که رهنما به درستی ابراز داشته بود؛ ایران، بسیار فیلم‌سازان مستعدی دارد که در جست‌وجوی فرصت و نیازمند یاری برای شکوفایی هستند. اخیراً سازمان‌هایی مثل مرکز گسترش سینمای مستند وتجربی ضمن کمک به تولید، جشنواره بین‌المللی فیلم مستند (سینما حقیقت) را نیز برگزار می‌کند. جامعه اصناف سینمایی ایران، دارای دو انجمن است که بر تولید فیلم مستند تمرکز دارند: انجمن مستندسازان سینمای ایران (IRDFA) وانجمن تهیه کنندگان سینمای مستند (AIDP).[۲]

انجمن سینمای جوان (TYCS) با دفاتری در سراسر ایران به جوانانی که با اشتیاقی تردیدناپذیر، خواهان بیان خویش از طریق سینما هستند یاری می‌رساند. نسل پس از انقلاب، تحصیل‌کرده، کتاب‌خوان و از نظر سیاسی، آگاه است و اینان همان کسانی هستند که آینده سینمای جدید ایران را رقم خواهند زد.

فناوری جدید اطلاعات نیز بر مستندسازی در ایران تأثیر گذاشته است. جوانان فیلم‌ساز ایرانی که دارای سواد اینترنتی (cyber literate) هستند، درباره جشنواره‌های بین‌المللی اطلاع کسب می‌کنند و وظیفه شرکت دادن فیلم‌ها و ویدئوهای خود در جشنواره‌های سراسر جهان را بر عهده می‌گیرند. جالب است که نظریه رهنما در مورد حمایت و شکوفایی سنت مستند در

۲. این دو انجمن سال ۱۳۹۵ به ثبت قانونی رسیدند و به انجمن‌های صنفی کارگردانان و تهیه کنندگان سینمای مستند تبدیل شدند.

ایران در سخنان مختلف نظری، در روزنامه‌ها، مجلات، حتی در تلویزیون دولتی، ترفیع داده می‌شود یا تکمیل می‌شود. در یک شو تلویزیونی –مستند چهار– منتقدان و پژوهشگران درباره مستندهای جهان به مباحثه می‌پردازند و درباره نظریات سینمایی به تبادل نظر می‌پردازند. در مارس ۲۰۱۱ با آغاز سال نوی ایران، تلویزیون دولتی، یک شبکه مختص نمایش تولیدات مستند را راه اندازی کرد. همان‌طور که محمد تهامی‌نژاد فیلم‌ساز و پژوهشگر (سینمای ایران از مشروطیت تا سپنتا – ۱۹۷۰) یاد آور شده است، نسل سوم مستندسازان ایران، در راه است. بسیاری از این فیلم‌سازان زنانی هستند که مسیر شغلی روشنی پیش روی خود دارند. در واقع از هر ده فیلم مستند برتر که در سال ۲۰۰۸ ساخته شد پنج تای آن را زنان ساخته بودند.

قابل توجه این که علیرغم موانع موجود بر سر راه فیلم‌سازی، فیلم‌سازان متهور ایرانی، هر طور شده آثار خود را تولید می‌کنند هرچند که مخاطبان هنوز مجبورند که بین خطوط را بخوانند. از آن جایی که بسیاری از مستندسازان قبل و پس از انقلاب، کوشیده اند تا از طریق نمادها، استعاره‌ها و بیان‌های تمثیلی با مخاطب خود ارتباط بر قرار سازند، بنابراین بسیاری از نقدهایی که به نداشتن عمق و تحقیق اشاره می‌کنند، می‌توانند ناروا قلمداد شوند. در این تاریخچه، به بسیاری ازمستندسازان مستعد، اشاره نشد با وجود این کوشش‌هایشان مأجور و درخور قدردانی است. ■

ارجاعات:

عادل، شهاب الدین (۲۰۰۱). سینمای قوم پژوهی (مردم‌نگاری). تهران: انتشارات سروش

امامی، همایون (۲۰۰۶). سینمای مردمشناختی ایران (تاریخ سینمای انسان‌شناختی ایران) تهران: نشر افکار

قوکاسیان، زاون و دیگران (۲۰۰۸). حقیقت سینما و سینما حقیقت. تهران.: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی

مهرابی، مسعود (۱۹۹۲). تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷. تهران

امید، جمال (۱۹۹۸). تاریخ سینمای ایران: ۱۲۷۹ تا ۱۳۵۷ تهران: نشر روزنه

برای مطالعه بیشتر، به این نویسندگان و آثارشان درزبان انگلیسی نیز ارجاع داده شده است:

حمید دباشی (۲۰۰۱) (کلوز آپ سینمای ایران: گذشته، حال و آینده)، محمد علی ایثاری (سینما در ایران ۱۹۰۰ تا ۱۹۷۹) بهمن مقصودلو (سینمای ایران، ۱۹۸۷)، حمید نفیسی (سینمای مستند و تاریخ اجتماعی سینمای ایران)، ژرژ سادول (فرهنگ فیلم‌سازان) و سینمای جدید ایران نوشته ریچارد تپر (Tapper R).

** نویسنده این مدخل از «دانشنامه مختصر فیلم مستند»، دکتر رضا پوده، دانشیار ارتباطات دانشگاه تگزاس جنوبی است. مدخل «ایران» متعلق به چاپ اول «دانشنامه [سه جلدی] فیلم مستند (۲۰۰۵)»، توسط آقای ناصر رضایی پور ترجمه و در ۴خرداد ۱۳۸۷ به همراه نقد درسایت انسان‌شناسی وفرهنگ انتشار یافت.

ANTHROPOLOGY & CULTURE COLLECTIONS
NO.2 ,FEBRUARY 2024

www.anthropologyandculture.com