سینمای مستند، هنر حقیقت‌گرا

مسعود زارعیان
عضو حلقهٔ تبلیغی ادب و هنر حوزه، شاخهٔ سینما
دانش آموخته دورهٔ هنر و رسانه‌های تصویری

چکیـــده: دیدنـــی شـــدن جهـــان با فـــن‌آوری مـــدرن هنـــر، یعنی ســـینمای مســـتند، مهمترین رویداد جهانی در تاریخ هنر و بزرگترین نقطهٔ عطف تحول به شمار می‌رود.

سینمای مستند، سینمایی غیر داستانی است که تحت تأثیر ادبیات غیر واقعی داستان قرار نگرفته و به طور کامل، حقیقت‌گرا اســـت. از آنجا که برای فیلمهای مستند، قواعد رسمی وجود ندارد، این سینما، در مسیر کشف واقعیتهای جهان و حقایق عالم بسیار کارساز است. با توجه به ویژگی دینی جامعهٔ ما، سینمای مستند، ابزاری مناسب برای ارائهٔ حقایق و ظرایف دین است. این نوشتار پس از تعریف و تبیین سینمای مستند، به بررسی تاریخچه و مراحل رشد آن می‌پردازد، تا قابلیت این هنر برای بیان و تبلیغ معارف را روشن سازد.

کلید واژگان: هنر، سینما، فیلم، مستند، ژانر، تدوین.

مقدمه

سینما هنری آکنده از رمز و رازها است و نه تنها ابزار، که راه کشف است. سینما، راه رسیدن و دست یافتن به واقعیتهای موجود در جهان، راهیابی به اندیشه‌های برخاسته از واقعیتهای هستی و تصویرگر ساخته‌های ذهنی و خیالی بشر است. این هنر تنها در عرصهٔ حقایق عینی و خارجی حضور نمی‌یابد، بلکه با ســـینما می‌توان به درون ذهن رسوخ کرد و از معدن بی انتهای ذهن، اندیشه، تخیل و ... معرفت استخراج کرد.

دشوارترین و پیچیده‌ترین مضامین، از انعکاس واقعیت بیرونی تا تخیلات ذهنی را، می‌توان

با هنر، به ویژه سینما و تکنیک آن بیان کرد. این سینماگر است که باید ذهن خلاق و توانمند خود را در راستای تبیین درست و استوار این امور به کار گیرد. سینما می‌تواند انعکاس‌دهندهٔ حقایق جهان و انتقال دهندهٔ مفاهیم و معانی واقعی و نیز راهی به سوی واقعیتهایی باشد که زندگی انسان در گروی فهم حقایق آن است و او همواره از آنها غافل است.

در این نوشـــتار، سعی شده است، مطالبی دربارهٔ سینمای غیر داستانی ارائه شود و این از آن رو اســـت که به دور از پیرایه‌های ســـاختگی است و تحت تأثیر روایتهای بزرگ و ادبیات غیر واقعیِ داستان قرار نمی‌گیرد. در واقع، نگاه صادقانه‌ای به جهان و شخصیتهای موجود در آن است، چنین است که آن را سینمای مستند[1] می‌خوانند.

سینمای مستند

اصطلاح فیلم مســـتند را اولین بار جان گریرســـون در ســـال ۱۹۲۶ به کار برد. گریرسون را به عنوان بنیان‌گذار و پدر سینمای مستند می‌شناسند که هنگام تماشای فیلم موآنا، ســـاختهٔ رابرت فلاهرتی این اصطلاح را به کار برد. گریرسون فیلم مستند را «اجرای هنری یا پرورش خلاق امر واقع» می‌داند. این تعریف، دو شاخصهٔ مهم در مستندسازی را آشکار می‌کند:

۱. امر واقع[2]؛ که مستندســـاز، توجه ما را به قابلیت خـــود در بازتولید و بازنمایی رخدادهای به وقوع پیوسته در جهان خارج جلب می‌کند.

۲. پرورش خلاق؛ که در آن، مجموعه‌های کاملی از تمهیدات ســـاختاری و روایی سازی برای افزایش تأثیر فیلم بر مخاطب به کار گرفته می‌شود.

یکی از مباحث مهم سینمای مستند، همین تعریف واقعیت و واقع گرایی است که آیا واقعیت تجربی و سطحی مد نظر است یا در مستند می‌خواهیم بدانیم زیر پوستهٔ امور واقعی چیست؟[3]

شهید سید مرتضی آوینی نیز در تعریف واقعیت در مقالهٔ «مراتب واقعیت و واقع

۱. در سال ۱۹۴۸، اتحادیه جهانی سینمای مستند این واژه را تصویب و آن را چنین تعریف کرد: ضبط سینمایی هر جنبه‌ای از واقعیت که با فیلمبرداری واقعی و بدون دستکاری یا بازسازی وفادارانه و معقول رویدادها، روی فیلم، به هدف گســـترش بخشـــیدن دانش و درک مردم و ارائه مسایل و راه حل آنها به عینی‌ترین و واقعی‌ترین صورت ممکن انجام شده باشد.

۲. احتمالاً محمدرضا اصلانی نخســـتین کســـی بود که در ترجمهٔ قدیمی عبارت مورد نظر گریرسون یعنی «تفسیر خلاق واقعیت» به واژهٔ واقعیت اعتراض کرد و با این گمان که گریرسون کلمهٔ واقعیت را به کار برده است، می‌گوید: من در تعریف گریرسون مفهوم تفسیر خلاق را می‌فهمم، ولی واقعیت را نه و طبعاً با آن موافق نیستم چرا که واقعیت دست نیافتنی است.

۳. شیعه معتقد است، واقعیت هر یک از اجزای جهان، پایبند وجودی است که از خودش نیست. ر.ک: علامه سید ۱، ص ۶۶

نمایی سینمایی» می‌گوید:

«ما معتقد به واقعیت نفس الامری هستیم و این واقعیت، چیزی جز حقیقت نیست. در فیلم مستند لزوماً هدف ما باید دستیابی به واقعیت باشد... مستند حقیقی، فیلمی است که واقعیت در آن تجلی یافته باشد... ما در روایت فتح، واقعیت را می‌جستیم نه خودمان را و لذا توهمات و تصورات شخصی مان را به کناری نهادیم»[1].

مهدی همایون‌فر، مدیر برنامهٔ روایت فتح نیز می‌گوید: «مستند اشراقی، لفظی بود که دست کم در ظاهر، مرتضی آوینی ابداع کرد. اما اعتقاد او ناشی از این بود که واقعیت بیرونی در اختیار ما نیست و در ید قدرت خداوند است ... وقتی نگاه، نگاه الهی باشد، صحنه‌ها چیزی خواهد بود کاملاً منطبق با واقعیت... برای دیدن حقیقت هر چیز باید به مقام فنای فی الله رسید، یا دست کم باید در سلوک عارفانهٔ مورد توجه عرفای اسلامی قرار بگیری تا بتوانی به مراتبی برسی که چشمانت خدابین شود. اگر این طور شد، واقعیت بیرونی به حقیقت نزدیکتر خواهد بود»[2].

فیلم مستند، سندی سینمایی از جهان اجتماعی ـ تاریخی است، بنابراین در نظامی بازنمایانه ـ نشانه شناختی معنا می‌شود. البته بازنمایی در اینجا به معنای شبیه آفرینی نیست.[3]

تمام روشهایی که برای ثبت هر واقعیت تفسیری بر روی نوار فیلم به کار می‌رود، چه صحنه‌های واقعی و چه به کمک بازسازی صحنه‌های اصلی، مستندسازی نام دارد. فیلم مستند، متوسل شدن به استدلال و احساسات برای ایجاد تحریک دلخواه، گسترش معلومات انسانی، برخورد واقع‌گرایانه با مسائل و یافتن راه حل آنها در زمینه‌های اقتصادی و فرهنگی روابط انسانی است[4].

ریچارد دی.مک کان، می‌گوید: فیلم مستند، در بهترین حالت ـ همانند دموکراسی و تحصیل علم ـ تعریفی از توانایی انسان در درک خود و بهتر کردن وضعیت موجود است. حتی رابرت فلاهرتی فیلمی بحث انگیز به نام «زمین» ساخت و همچنین، لوئیس دی روچمونت، تهیه کنندهٔ فیلم «پیشروی زمان» که برای نمایش در سالنهای سینما ساخته شده بود و ...، در واقع این دو، در فیلمهایشان به خودستایی نمی‌پرداختند، بلکه همواره پرسشهایی را نیز طرح می‌کردند.

۱. محمد مددپور، سینمای اشراقی، ص ۷۷.
۲. احمد ضابطی جهرمی، فیلم مستند، انسانی‌ترین نوع فیلم، فصلنامهٔ فارابی، ویژهٔ سینمای مستند، ص ۳۲.
۳. محمد تهامی‌نژاد، شیومشناسی، فصلنامهٔ فارابی، ویژهٔ سینمای ایران، ش ۲۳، ص ۲۸.
. ریچارد میران بارسام، سینمای مستند، ترجمهٔ مرتضی پاریزی، ص ۱.

سنت آشنای نشان دادن فسادهای اجتماعی و افشاگری آن، این گونه بود؛ که «ما مطابق با ایده‌آلهایمان زندگی نمی‌کنیم ولی راه بهتر زیستن نیز باید وجود داشته باشد»[1].

به بیان دیگر، فیلم مستند بر کلیهٔ روشهای ضبط و ثبت هرگونه واقعیت، بر روی نوار سلولوئید که با فیلم‌برداری از صحنه‌های حقیقی یا صحنه‌سازی دقیق و صحیح انجام گیرد، اطلاق می‌شود. تحریض اشتیاق، وسعت بخشیدن به معرفت و درک انسان، طرح صادقانهٔ مشکلات در حوزه‌های اقتصاد، فرهنگ، روابط انسانی و ارائهٔ راه حل برای آن در جهت برانگیختن، اهداف فیلم مستند است.

دربارهٔ این‌که آیا واژهٔ مستند، باید به یک گونه، یک سبک، یک نوع از تولید هنری اطلاق شود، یا تنها یک شیوهٔ خاص فیلم‌سازی را دربرگیرد، هیچ اتفاق آرایی وجود ندارد. شاید بهترین راه برای بررسی عمیق قلمروی مستندسازی، پرداختن به آن چیزی است که در مستند متداول نیست.

تفاوت سینمای داستانی و مستند

می‌توان گفت فیلم مستند، به تشخیص آندره بازن، حامل وعدهٔ نوظهور عکاسی است و همین خصیصهٔ پایدارِ قابلیتِ ارجاعی عکاسی، آن را از فیلم سینمایی متمایز می‌کند. زیرا قدرت عکاسی در یک «واقعیت روان‌شناختی» نهفته است، چرا که واقع‌گرایی در داستان، می‌کوشد جهانی پذیرفتنی و به ظاهر واقعی بسازد و واقع گرایی مستند، بحثی را دربارهٔ جهان تاریخی برمی‌انگیزد و به همین دلیل دارای یک بعد تاریخی است که رخدادها و یا اموری را که در زندگی مردم به وقوع می‌پیوندد، مورد ملاحظه قرار می‌دهد. البته باید به این نکته توجه داشت که هرچه ارزشهای اجتماعی و وضعیتها تغییر می‌کنند، در اصطلاح مستند و واقعیت گرایی نیز، معانی از نظر تاریخی متحمل تغییرات می‌شود.

در فیلم مستند، برخی روشها که احساس حضور در محل واقعه را غنی می‌سازد، عبارت است از: فیلم‌برداری در محل، تعقیب ماجرا و صحبت رو به دوربین گزارش‌گر که حس در محل واقعه بودن را برانگیخته و شاهدان یا افراد درگیر ماجرا که تجربیات خودشان را بیان می‌کنند. چنین شگردهایی، واقع گرایی را برای بیننده، به طور کامل آشکار می‌کند و به مردم، اشیا و رفتارها در جهان واقعی تقدم می‌بخشد. فیلم‌ساز به جای کار در دنیای خیالی، با قوانین و قراردادهایی متفاوت؛ ترجیح می‌دهد صرفاً

---

1. ریچارد دی.مک کان، ترجمهٔ کوروش کوشان‌فر، فیلم مستند و دولت، نقد سینما، ص ۲۰۲.

محدوده‌های دنیای واقعی ـ تاریخی به کار بپردازد[1].

تمـــام این ویژگیها به بیننده اطمینان می‌دهد که آنچه می‌بیند، به واقع رخ داده است. یکی از روشهای کلاسیک فیلم سنتی که از جمله قراردادهای کمکی و مربوط به همین فیلم‌سازی است، هدایت مکتوبی است که به صورت صدای خارج صحنه خوانده می‌شود و واقع گرایی اثر را افزایش می‌دهد.

هنگامی که بیننده به راوی اطمینان دارد و راوی چگونگی ماجرا را شرح می‌دهد، صداهـــای خارج از پرده، توهم گفتگـــوی رو در رو را به وجود می‌آورد و این تمایل، از اعتبار بخشـــیدن به شـــخصی که در برابرمان با قدرت تفســـیر می‌کند یا حوادثی که مقابلمان رخ می‌دهد، سرچشمه می‌گیرد.

در فیلم مســـتند، مســـائل مربوط به سبک، از جمله شرایط فیلم‌برداری در محل ـ تصویری با کیفیت تخت و ســـایه‌های بدقوارهٔ ناشـــی از نورپردازی طبیعی ـ عادی شمرده می‌شود. همچنان که تکان ناجور دوربین، روی دست یا شانه، به صورت قرارداد شناخته‌شـــده‌ای درآمده اســـت که حتی در درامهای سینمایی نیز به منظور افزایش حس واقعی بودن، مورد اســـتفاده قرار می‌گیرد و ســـبک تدوین نیز از ساختار «دانای کل» پیروی می‌کند. در واقع، اشتیاق به دانستن بیشتر دربارهٔ جهان واقعی (که به نظر ما علت توجه بیننده به واقع‌گرایی فیلم مســـتند است)، سبب می‌شود بیننده، بیشتر خواهان پیوند با تجربه‌ای که روی پرده بازنمایی می‌شود، باشد تا چگونگی نمایش.

وی.اف پرکینز می‌گوید: «سینمای داســـتانی، وظیفه‌اش باورپذیر ساختن توهم اســـت»[2]. در حالی‌که سینمای مستند، گذشـــته از انتقال اطلاعات و ضبط رخدادها، با «باز نمایی» شـــناخته می‌شـــود. چنانچه هدف برخی از نگره‌پـــردازان در جدیترین شکلهای فیلم مستند، این است که حقیقت یک واقعه را با حداقل دخالت انسان میان عین واقعی و تصویر فیلمی آن، ارائه کنند[3].

به طور کلی، آرمان هواداران ســـینمای مســـتند، ســـاختن فیلمی بدون تفسیر و جهت‌دهی است، یعنی زمان و تصویر بر پایهٔ عقیده‌ای استوار نشده و تغییر نکند و در نتیجهٔ آن، بازتاب؛ دقیق، مستقیم، بی‌واسطه و عینی باشد.

این هر دو نظر، تا حدودی بر آرمان‌گرایی جانبداران شیوهٔ مستند محض و مستند

۱. حمید نفیسی، سینمای مستند، ص ۷۹.
۲. وی.اف پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمهٔ عبدا... تربیت، ص ۵۲
. همان، ص ۸۳.

مستقیم (بی‌واسطه) منطبق است و نمی‌تواند شیوه‌های بعد از سینمای حقیقت (پست وریته)، از جمله شیوهٔ اجرایی[1] را نمایندگی کند.

تاریخ سینمای مستند

در حقیقت، تاریخ مستند که برابر با تاریخ فیلم داستانی است، نشان می‌دهد که نه تنها مستند یک ژانر است، بلکه همچون فیلم روایی، زایندهٔ چندین ژانر فرعی نیز هست[2]. فیلم مستند، برگرفته از کار برادران لومیر بود، که همواره دوربین را تنها در برابر وقایع رو به رو، روشن می‌کردند. در حالی که ژرژ ملیس در درون استودیویش داستانهایی را می‌آفرید. در حقیقت ملیس نیز از وقایع تاریخی، فیلم می‌گرفت و لومیرها نیز کمی داستان در فیلمهایشان داشتند. آنها بین خودشان موجبات پیچیدگیهای فیلمسازی مستند را فراهم آوردند. چنانچه از آن زمان تا پروژهٔ جادوگر بلر ـ فیلمی داستانی که طوری ساخته شده بود تا مستند به نظر برسد ـ ارائهٔ هرگونه تعریف قطعی برای این سینما دشوار بود.

در آغاز، مستندها ساخته شدند تا تنها وقایع را مشاهده و ضبط کنند. فیلمهای خبری، یکی از شکلهای بیانی این نوع مستند بود. این نوع فیلمها بخشی از تجربهٔ مخاطبان سینما از دههٔ ۳۰ تا ۵۰ بود. در شهرها، سالنهای بزرگی ویژهٔ نمایش فیلمهای خبری وجود داشت.

یکی از این فیلمهای مستند خبری، فیلم خبری هفتگی به نام «رژهٔ زمان[3] تاریخ ۲» بود که از دههٔ ۳۰ تا ۵۰ توسط لویی و مجلهٔ تایم تهیه می‌شد و مانند بسیاری از فیلمهای خبری صامت آغاز قرن، سکانسهای جسورانه‌ای را هم شامل می‌شد تا حداکثر تأثیر دراماتیک را بر جای گذارد.

فیلمهای خبری، صفحه‌های خبری، برنامه‌های تفریحی آموزشی و شوهایی مثل Dateline یا ۲۰/۲۰ که وقایع پیش پا افتاده را می‌گیرند و به شکل ملودرامهایی جانسوز در می‌آورند، در حقیقت جنبهٔ خاص و یا مبتذل شدهٔ فیلمسازی مستند هستند.

برجسته‌تر و ماندگارتر از آنها، فیلمهایی است که توسط فیلمسازان مستقل مختلفی ساخته شده‌اند تا جنبه‌ای از فعالیت انسانی، تبلیغ برنامه های اجتماعی،

۱. The performative mode.
۲. رابرت کالکر، فیلم، فرم و فرهنگ، ترجمهٔ بابک تبرایی، ص ۲۲۸.
۳. The March of Time.

یا ضبط مشکلات مربوط به جامعه را نشان دهند. بعضی از این فیلم‌سازها تنها برای خودشان کار می‌کردند. دیگران ـ بویژه در دهه‌های ۳۰ و ۴۰، در روسیه، ایالات متحده و بریتانیای کبیر ـ برای آژانسهای دولتی کار کرده و برخی از مهمترین و اکتشافی‌ترین فیلمهایی را ساخته‌اند که در تاریخ سینمای مستند به نمایش درآمده است.

استادان آغازین مستند

به غیر از سرگئی آیزنشتاین، در آن دوره، فیلمهایی ساخته شد که مستندهایی از وقایع پیش، حین، و پس از انقلاب روسیه بود. ژیگاورتوف که شهرت او بیشتر به خاطر تجلیل سوررئالش از فیلمسازی است، «مردی با دوربین فیلم‌برداری»(۱۹۲۹) و همچنین مجموعهٔ بلندی نیز از فیلمهایی دربارهٔ زندگی روزمره در شوروی پس از انقلاب ساخته است. فیلمهای «کینوپراودا» آموزشی، تیزبینانه و با نشاط بودند. از سوی دیگر، «اِستر شوب» به ندرت خودش فیلم می‌گرفت و به جای آن فیلمهایش را از صحنه هایی که پیدایشان می‌کرد، می‌ساخت. برخلاف مونتاژهای ورزیده و پویای آیزنشتاین، «سقوط سلسلهٔ رومانوف»(۱۹۲۷) که به گونه‌ای حیرت‌انگیز، خطی و درس تاریخ است که در زمان انقلاب نمایش داده می‌شود. برخی ژیگاورتوف و استرشوب را استادان آغازین مستند می‌دانند.

رابرت فلاهرتی

رابرت فلاهرتی آمریکایی به عنوان یکی از بنیانگذاران مستند، جایگاهی ویژه دارد. در واقع، «سمینار فلاهرتی» به طور مداوم در مباحث مربوط به سینما و ویدئوی مستقل، برگزار می‌شود تا جایگاهی برای تبادل نظر و نمایش آثار مستند و تجربی فراهم شود.

فلاهرتی کمال‌گرایی بود که با نیروی خلاق و مصالح خود، آدمهایی را که می‌خواست از زندگیشان مستند بسازد، جمع می‌کرد و محیط پیرامون را با دقت، به گونه‌ای سازماندهی می‌کرد تا حس و حال کاملی خلق کند؛ که گرچه بیشتر، صحنه‌پردازی شده بود ولی نکاتی را که او می‌خواست دربارهٔ سوژه‌هایش نشان دهد، همیشه بهتر از مشاهده‌ای بی‌طرفانه برجسته می‌کرد.

معروفترین فیلم او «نانوک شمالی»(۱۹۲۲) است. این فیلم، اگرچه با ظرافت خاصی از دیدگاه «وحشی بدوی»، پیروی و آن را کلیشه‌برداری می‌کرد، ولی مشاهده‌ای

در میان‌نویسها و زیرنویسهای فیلم، نهایت دقت را به خرج داده بود[1].

استعداد فلاهرتی در قرار دادن دوربین، درست در جای مناسبی است که انسان را در چشم‌انداز، ترکیب‌بندی می‌کند و فیلم را چون سرمشقی برای فیلم‌سازی مستند مطرح می‌کند. سینما در آن زمان، ابزار کاملی برای تمایل فرهنگ عمومی به مشاهدهٔ چیزهای عجیب و غریب بود؛ آدمهای خارجی، از سرزمینهای بیگانه که در کلیشهٔ موجودات بدوی و بچه‌گانه جا می‌گرفتند. نانوک، پاسخی چنان درخور به این میل داده بود، به طوری که استودیوها سعی کردند روی آن سرمایه‌گذاری کنند. فلاهرتی برای کار بر روی تعدادی پروژه، به پارامونت رفت. استودیو برای پروژه‌های فلاهرتی، همواره کارگردان دیگری را هم به عنوان همکار بر می‌گزید. مثل دبلیو.اف مورنائو که در «تابو»(۱۹۳۱) با فلاهرتی همکاری داشت. با روی آوردن فلاهرتی به اسپانسرهای دولتی و شرکتی، بار دیگر استعدادهای او شکوفا شد. «مردی از آران» (۱۹۳۴) را برای بریتانیا ساخت که از بهترین آثار اوست. زمختی زندگی یک صیاد ماهی، در محیطی نامساعد با تزلزل، کمی ارائه شده است. چشم‌انداز خشن و کار ناامیدانهٔ ساکنانش با احساس‌گرایی اندکی نمایش داده می‌شود. فلاهرتی آثارش را با «سرزمین»(۱۹۴۲) برای سرویس اطلاعاتی آمریکا و «داستان لوییزیانا»(۱۹۴۸) با سرمایه‌گذاری کمپانی «استاندارد اویل» به پایان برد.

مستند، هیچگاه پول ساز بزرگی نبوده است و فیلم‌سازها همواره مجبور می‌شوند برای ساختن فیلمهایشان به دولت یا کمپانیها روی آورند. در تاریخ سینما، دوره‌هایی بوده است که بسیاری از مقامات به اهمیت فیلم در بازنمایی فرهنگ و آفرینش تصاویر برای آن آگاه شده‌اند و فیلمهایی نیز بوده که برخی مفاهیم مهم و مطلوب مقامات سرمایه‌گذار را تبلیغ کرده است.

دولت آمریکا در زمان «فرانکلین روزولت» در دههٔ ۳۰، به طور مختصر و از طریق آژانسهای مختلف، پایه‌گذار و تهیه‌کنندهٔ تعدادی از بهترین مستندهایی شد که تا به حال وجود داشته‌اند[2].

پاره لونتز، دو فیلم دربارهٔ کار دولت در آبادسازی زمینها ساخت «خیشی که دشتها را شکافت»(۱۹۳۶) و «رودخانه»(۱۹۳۷) که در آنها چشم تیز بین فیلمبردار، نماها را ترکیب‌بندی می‌کند.

---

۱. «سایش و سوزش برف باد» یکی از میان‌نویسهای فیلم نانوک شمالی است که نشان می‌دهد، فلاهرتی برای القای صدای وزش باد و سردی هوا از هم آوایی اجناس صوتی واژه‌ها استفاده کرده است. (به نقل از کتاب تاریخ سینمای مستند، اریک بارنو، احمد ضابطی جهرمی، ۱۳۸۰)

. ویلیام روتمن، آثار کلاسیک سینمای مستند، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، ص ۳۴.

لورنتز یکی از خیل فیلم‌سازان مستند آمریکایی در دهۀ ۳۰ بود که از سرمایه‌گذاری دولتی برای تبدیل تخیلات سیاسی و زیباشناختی دولت به صورت تصاویر برانگیزانندۀ سینمایی استفاده کرد.

بسیاری از مستندسازان اروپایی نیز همین کار را می‌کردند و شاید معروفترین آنها «یوریس ایونس» باشد که روی سوژه‌های متعددی کار کرد. از جمله «زمین اسپانیایی»(۱۹۳۷) که فیلمی دربارۀ مبارزۀ اسپانیاییها علیه شورش جناح راست به رهبری فرانچسکو فرانکو، همراه با گزارشی از ارنست همینگوی بود. یکی از معدود فیلمسازان برجستۀ زن تاریخ سینما و همچنین از جنجالی‌ترین کارگردانها «لنی ریفنشتال» ـ فیلم‌ساز حزب نازی ـ بود. دو فیلم معروف او، «پیروزی اراده»(۱۹۳۵) و «المپیا»(۱۹۳۸) از سوی آدولف هیتلر و وزیر فرهنگ او جوزف گوبلز سرمایه‌گذاری شد.

لنی ریفنشتال همیشه بر بی‌گناهی خود و علاقه به هنر و نه سیاست، پافشاری می‌کرد. شاید این زن، همراه با دی.دبلیو گریفیث در میان نابخشوده‌ترین شخصیتها در تاریخ سینما باقی بماند.

در زمانی که او در آلمان، فیلمهای نازی را می‌ساخت، یک اسکاتلندی به نام جان گریرسون که گرایشات سوسیالیست اومانیستی[1] داشت، مسئول فرآیند پیچیده‌ای از فیلم‌سازی در انگلستان شد. گریرسون گرچه فقط دو فیلم را خودش کارگردانی کرد، ولی تهیه‌کننده و ناظر بسیاری از کارهای دیگر بود. گریرسون در اواخر دهۀ ۳۰ به کانادا رفت و انجمن فیلم کانادا را پایه‌گذاری کرد که در زمان خودش، یک آژانس فیلم‌سازی دولتی مهم و تأثیرگذار بود. اولین بار، او، واژۀ مستند را در نقدی که بر Moana (رابرت فلاهرتی ۱۹۲۵) نوشته بود، به کار برد و قدرت اجتماعی فیلم مستند را با افتخار و اصرار تبلیغ کرد. او می‌گوید: هنر مستند، همچون هر هنری، تنها تولید جانبی تفسیری است که به خوبی و عمیق انجام گرفته باشد. از همان ابتدا، پشت فرم فیلم مستند، هدف آموزش نهفته بود...، زنده کردن جهان برای شهروند که شهروندیِ او در آن است و پل زدن بر شکاف میان شهروند و جامعه‌اش.

در طول جنگ جهانی دوم، دولت آمریکا از طریق ادارۀ اطلاعات جنگ، تولید

۱. ریشۀ این اصطلاح، از واژۀ سوسیال به معنای اجتماعی در زبان فرانسه گرفته شده است. سوسیالیسم بر عکس هواداران سرمایه‌داری، مدعی است که دخالت اکثریت و دولت در مقام نمایندۀ اکثریت، می‌تواند نفع عمومی را از استبداد افراد درامان دارد و شورش و طغیانی است علیه فردباوری و لیبرالیسم. اومانیسم نیز به معنای انسان‌گرایی و بشر دوستی است و از روی دلبستگی مسائل مربوط به نوع بشر در قرن نوزدهم در اروپا رواج یافت. (به نقل از Socialism Humanism، ۱۸۱).

فیلمهای مستندی را ادامه داد که همگی تبلیغاتی بودند و حق به جانب بودن آمریکاییها در جنگ را تبلیغ می‌کردند. بسیاری از این فیلمها توسط چهره‌های سرشناس هالیوود، مانند فرانک کاپرا و جان هیوستن تهیه یا کارگردانی می‌شدند. پس از جنگ جهانی دوم، نوعی از سینما در ایتالیا ظهور یافت، که نئورئالیسم[1] نام گرفت.

نئورئالیسم در ساختارهای مستند، تأثیر گذاشت. با شروع کار «ژان روش» در دهۀ ۵۰ در فرانسه، و ادامه یافتن این جریان در ایالات متحده، در فیلمهای ریچاردلی کاک، دی.ای پینی بیکر، فریدریک وایزمن، دیوید و آلبرت میزلز، موجی از مستندهای جدید در دهۀ ۶۰ شکل گرفت که همواره تحت عنوان سینما وریته از آن یاد می‌شود.

فیلم‌سازهایی مثل ارول موریس در «خط باریک آبی»(۱۹۸۸) و «آقای مرگ: صعود و سقوط» فود.ای لیوشتر جونیور(۱۹۹۹) اصول ژانری مستند را گسترش دادند.

موریس و دیگران، با کارشـــان ثابت کرده‌اند که بی‌طرفی و توهم مشاهدۀ عینی و خنثی، مفروضات ژانری نیستند. بعضی از مستندسازان مانند مایکل مور در «راجر و من»(۱۹۸۹) و آثار تلویزیونی بعدی او، خودشـــان را در مرکز مشـــاهده می‌گذارند و اعمالی را نمایش می‌دهند که اگر دوربین در آنجا حاضر نمی‌بود، اتفاق نمی‌افتادند.

مایکل مور

مایکل مور، متولد ۱۹۵۴ در میشیگان است. او در سال ۱۹۸۹ فیلم مستند «راجر و من» را ساخت. این فیلم به زندگی سخت کارگران «جنرال موتورز» پس از تعطیل شدن آن پرداخت. با موفقیت این فیلم، مایکل مور به عنوان یک چهرۀ شناخته شده و منتقد، به همکاری با تعدادی از شبکه‌های مدرن تلویزیونی پرداخت. فیلمهای بعدی او «حیوانات خانگی یا گوشت و «Bacon Canadian» بود.[2]

از مشخصه‌های فیلمهای مستند و تلویزیونی مایکل مور، نگاه تیزبینانه، منتقدانه و همچنین طنزآمیز به مسائل جامعه، به ویژه مسائل سیاسی بود. فیلم بعدی او «بولینگ برای کلمباین» اولین فیلم مستندی بود که توانست جایزۀ اسکار را از آن خود کند. او در مراســـم اسکار از فرصت کوتاهی که برای اظهار تشکر بابت جایزه به وی داده شد، استفاده کرد و بوش را به خاطر حمله به عراق مورد انتقاد قرار داد. تمام حاضرین در

---

۱. مکتب سینمایی و هنری ایتالیایی که پس از جنگ جهانی دوم به وجود آمد و بیانگر آنچه روی می‌دهد، است اگرچه پیش پا افتاده و معمولی باشد. (فرهنگ تفسیری ایسمها، ص ۲۶۶) Neo. Realism.

. (بدون نام)، معرفی مایکل مور، سینما ویدئو، ش ۳۹۴ ، ص ۶۲.

سالن کداک و میلیونها تماشاگری که از سراسر جهان مراسم را به طور زنده تماشا می‌کردند، از سخنان غیر مترقبه او شگفت زده شدند. او همچنین فیلم «فارنهایت ۹/۱۱» را ساخت که جار و جنجال زیادی برانگیخت. این فیلم، به روابط آمریکا و خاورمیانه و وقایعی گونه‌گون از جمله روابط بین بوش و خانوادهٔ بن لادن که منجر به حملات تروریستی ۱۱ سپتامبر و سپس جنگ آمریکا و عراق شد، پرداخت.

این فیلم جوایز متعددی را از آن خود کرد. نگاه جسورانه و تیزبینانهٔ مایکل مور از ویژگیهای اصلی فیلم و دلیل موفقیت آن بود. فیلم آخر مایکل مور با نام «سیکو» در جشنوارهٔ کن، مورد توجه منتقدان و تماشاگران قرار گرفته و جنجال و حاشیه‌های زیادی به وجود آورده است.

روی‌آوردن به سینمای مستند

از دلایلی که مردم به دیدن فیلم مستند تمایل نشان می‌دهند، این است که آنها را از مسئله یا چیزی که نسبت به آن اطلاعی ندارند، آگاه می‌کند. در واقع، بیننده در طول یک یا دو ساعت، به یک جهان ناشناخته پا می‌گذارد که تا به حال در آن زندگی نکرده است. در دنیای امروز، یا به عبارتی در جامعهٔ کنونی نیز که فرهنگ «فست فود»[1] حاکم است. مردم، چندان فرصت مطالعهٔ کتابی به حجم ۲۰۰ صفحه در رابطه با یک موضوع خاص را ندارند و علاوه بر این، بیشتر وقتها تخصص در آن حوزه خاص را نیز ندارند، حوصله سر و کله زدن با یک متن تخصصی را نیز ندارند و ترجیح می‌دهند در یک زمان مختصر، از یک مسئلهٔ مهم، آگاه شوند و بسیار لذت ببرند.

نکتهٔ مهم این که، اکثر مستندهای سینمایی موفق در طول تاریخ سینما و بویژه در سالهای اخیر، فیلمهایی بوده که یا به مسائلی پرداخته اند که عامهٔ مردم با آنها سر و کار دارند مثل آثار مایکل مور آمریکایی و یا از شخصیتهای مطرح فرهنگی و سیاسی شناخته شده به عنوان گوینده و گفتگوکننده استفاده کرده‌اند. اما در مجموع، عامل اصلی، بازتاب عینی واقعیتهاست.

مسئلهٔ مهمتر در جذب مخاطب، برای یک فیلم مستند، این است که، فیلمساز در ارائهٔ دیدگاهش، جسورانه مدارک و اسنادی را برای مخاطب رو کند که امکان دیدن آنها برای بیننده تحت هیچ شرایطی وجود نداشته و در نتیجه، فیلم برایش جذاب باشد.

۱. غذای آماده؛ کنایه از عدم تمایل به صرف فرصت زیاد برای انجام کارها، حتی ضروریترین آن، مانند غذاخوردن

فیلم داســتانی که رسالت مهمی مانند سرگرم کردن بیننده را نیز به عهده دارد و محور اصلی، تحت پوشــش دیگر جنبه‌های داســتانی ـ که مخاطب نســبت به آن تمایل بیشتری دارد ـ قرار می‌گیرد، تأثیرگذاری لازم را ندارد. گذشته از این، در فیلم داســتانی، نمی‌توان تنها به مدارک و دلایل بســنده کرد بلکه فاکتورهای دیگری نیز دارای اهمیت هستند.

پژوهش در مستند

در سینمای حرفه‌ای، درک چگونگی تبدیل طرح به شکل، و نیز لحن آن، اهمیت حیاتی دارد. در سینمای مستند دنیا، برای تهیه‌کننده، مفهوم و ایده[1] در اولویت است، بــه این معنا که دربارهٔ محصول نهایی از همان آغاز بحث می‌شــود. این که فیلم باید دارای چه جذابیتهایی باشد؟ مخاطب کیست؟ چگونه توزیع می‌شود؟ به طور دقیق با چه مدت و برای پخش از کدام شبکه‌ها و با چه کیفیت فنی و هنری ساخته می‌شود؟ بار فنی دارد و از همان آغاز، مسائل کلان تولید مورد بحث قرار می‌گیرد[2]. در طرح فیلم به طور معمول، مشخص می‌شود که موضوع چیست و طرز تلقی ما از آن کدام است؟ چقدر جذابیت دارد، قرار اســت با چه لحنی با پدیده مواجه شویم؛ لحن پرخاشگرانه، طنزآمیز، صریح، طعن آمیز، انتقادی و یا بی طرف؟ آیا نظرگاهی شــخصی از موضوع ارائه می‌شــود یا این که فیلمساز موضوع محوری مورد علاقه‌اش را پیگیری می‌کند؟ کار رنگ شــعری دارد؟ آیا براساس پژوهش و شناخت قبلی و به قصد ارائهٔ اندیشه‌ای از پیش‌تعیین شده، به ثبت و ضبط اسناد و مدارک دربارهٔ پدیده می‌پردازیم؟ آیا فیلم گزارشــی است و یا آموزشی؟ در طرح فیلم، همه چیز با فهم موضوع، خط سراسری، کشــف درام، دراماتیک نمایــی[3] و جنس و طرح زاویهٔ دیداری فیلــم، پیوند دارد. لذا محدودیتها و مقتضیات آشکار می‌شود[4].

البته، نوع روابط حاکم بر تولید انواع فیلم با یکدیگر متفاوت است و این روابط از همان طرح فیلم، خودش را نشان می‌دهد.

برای برخی مستندســازان، روش محوری پژوهش، خیلی آکادمیک و علم‌گرایانه

---

۱. Concept.

۲. محمد شهبا، روش و سینمای مستند، فصلنامهٔ فارابی، ش ۳، ص ۳۸.

۳. در کشــف درام زندگی و طبیعت، تصنع در میان نیســت، اما دراماتیک نمایی، مســتند و داســتان را در هم می‌آمیزد.

۴. جعفر فاطمی، ماهنامهٔ فیلمنامه نویسی، آذر ۱۳۸۴، ص ۱۳۴.

است. آنها می‌گویند اهمیت سینمای مستند در پژوهش و فهم روشمند جهان، مقدم بر فیلمبرداری نیست، بلکه همزمانی آن با ثبت رویداد، سندیت دارد و شگفتی خلق می‌کند. روشن است که چنین نظری دربارهٔ فیلمهای علمی، مردم‌نگاری و حتی جامعه‌نگاری مصداق ندارد و همه چیز پیش از تولید، آغاز می‌شود. ضمن این‌که فیلم‌برداری و تدوین گفتارنویسی نیز مراحل دیگری از این شناخت و فهم جهان است. این پژوهش، گسستن از دانش قبلی، طرح فرضیه‌ها و رسیدن به دانشی نو است. چنین شناختی تجربی[1] است، در حالی‌که هنرمندان، فهم خود را از جهان ارائه می‌دهند. به همین دلیل است که گریرسون گفته است: «سینمای مستند، هنر ویژه‌ای است».

اکنون، پرسش این است که چهارچوب نظری محقق، درباره فرد و شخصیت چیست؟

در یک پژوهش ساختارگرا، که به نقش ساختها ـ مذهب، اقتصاد، سیاست، نهادها و مؤسسه‌های یک جامعه و نقشها و هنجارهای اجتماعی، در تکوین و شکل‌گیری شخصیت، اهمیت می‌دهد و به مرگ شناسنده معتقد است، توضیح و شناخت این اجزا در اولویت است.

مانند سینمای حقیقتِ سید مرتضی آوینی که در آن نقطهٔ آغاز، اعتقاد دینی و مکتب شیعه است. سرانجام، این‌که، راههای بسیار گونه‌گون، برای شناخت شخصیت وجود دارد. کشف جوهرهٔ واقعیت در مرحلهٔ فیلمنامه‌نویسی و تولید، به مضمون یا درون‌مایه تبدیل می‌شود.

در یک مسابقهٔ دوچرخه سواری، هریک از مضامین سلامت، بازگشت به طبیعت، رابطهٔ دوچرخه سوار با آب، رقابت، خطر، زمان و ... می‌تواند پیشنهاد شود.

عبور از پژوهش

ارزش هر تحقیق، در نوآوری، اکتشاف و پیشنهادهایش برای تبدیل شدن به فیلم، نهفته است. این پیشنهادها نه به صورت عاریه‌ای و جدا، بلکه باید در کل فرآیند تحقیق، مورد توجه واقع شده باشد. به عبارت دیگر، محقق در هر لحظه از تنظیم گزارش خود، باید آگاه باشد که آیا امکان تبدیل شدن مفاهیم به عینیت وجود دارد؟ آیا اسناد قابل دسترسی هستند؟ محقق توجه دارد که هدف، ارائهٔ یک گزارش با عالیترین کیفیت نیست. مهمترین هدف این است که مخاطبان نتایج را به بهترین

---

1. Positivistic.

نحو درک کنند[1].

معمولاً یک طرح مستند، پس از تحقیق و پژوهش، دارای ویژگیهای زیر است:

ویژگیهای پیشنهاد دهندهٔ طرح و گروه تحقیق، طرح مسئله، پرسش آغازین، هدف از تحقیق، پیشینهٔ تحقیق، پرسشهای تحقیق، مبانی نظری تحقیق، فرضیه‌های تحقیق، تنظیم فهرست متغیرها، انواع تحقیق، جمع‌آوری اطلاعات ـ روشها ـ، مشاهدات، تحلیل محتوا ـ قالب و ساختار کلی ـ، تعریف نظری مفاهیم اصلی و اطمینان از دسترسی به اطلاعات برای فیلم‌برداری، مدت لازم برای تحقیق و تحلیل، هزینه‌های تحقیق و مجوزهای مورد نیاز.

هر یک از ما، صدها یا هزاران موضوع مستند دربارهٔ پدیده‌های مختلف دیده‌ایم، ولی ساختارها و نحوهٔ بیان، مانند موضوعها، گونه‌گون نیستند. دربارهٔ عناصر، موضوع و شیوه‌های مستند سخن خواهیم گفت.

عناصر

در پژوهش سینمایی، عناصری هفت‌گانه مشخص می‌شود که عبارتند از: که، چه، کجا، چرا، کِی، کدام، چگونه؟ این عناصر در فیلمی با مباحث زندهٔ روز یا مسائل معاصر، دربردارندهٔ مجموعهٔ دانسته‌های ما هستند. بخشی از این معلومات، متعلق به دوربین و امر واقع است[2] و برخی دیگر، تنها مربوط به دوربینند و به گفتهٔ «نوئل بورچ» عناصر سازندهٔ فیلم هستند. این اجزا عبارتند از: چهره‌ها، واژه‌ها، حرکتها، صداها، تعویض نماها و تغییر فاصلهٔ دوربین؛ که نقش یکسانی در آفرینش ساختار صوری فیلم دارد.

در تمام مراحل جست و جوی این اجزا و در هر لحظه، به شکل نهایی فیلم نزدیکتر می‌شویم. کدام عنصر، مرکزیت موضوعی می‌یابد؟ کدام ساختار پیشنهاد می‌شود؟ مشکل، راه حل یا عدم قطعیت قصه کجاست؟ یعنی این عناصر با کدام چسب حسی به هم می‌پیوندند؟

به این ترتیب، فکر اولیه به پیش نویس یا مستندنگاشت مقدماتی، تبدیل خواهد شد، که دربردارندهٔ یک داستان واقعی است. این داستان واقعی، جست و جوی فیلمساز و موضوعی است که آن را می‌جوید.

موضوع خاص

---

۱. مسعود مهرابی، فرهنگ فیلمهای مستند سینمای ایران، ص ۱۲.

2. Pro Filmic.

با وجود پژوهشـــهای بسیار گسترده و اهداف بلندپروازانه و داستانهای تو در توی آنها، می‌توان یک موضوع جزئی را برای کار برگزید، یعنی در هر فیلم، چیزی شـــبیه یک داستان کوتاه بیان کرد.

پرســـش پژوهش، باید به طور کامل مشخص باشد و گرد محوری محدود، پیش رود. مثل آیین درخواست از فرشتهٔ مرغزار در فیلم «تورو و بیتی‌ژان»، و یا روش و یا گذراندن یک زمستان سخت در فیلم «رژهٔ پنگوئن‌ها»[1].

کاوالکانتی، فیلم‌ساز برزیلی، در صدر اصول ۱۴ گانهٔ خودهٔ به فیلم‌سازان مستند پند می‌دهد که هیچگاه موضوعات عمومی را برای فیلم‌برداری انتخاب نکنند. می‌توانید دربارهٔ خدمات پست بنویسید، اما تنها از یک نامه فیلم‌برداری کنید[2].

درون مایه[3]، مضمون

دستاوردهای پژوهش، پس از ورود به مستندنگاشت (فیلم‌نامهٔ مستند) تبدیل به شکل می‌شوند. فرضیه، نظریه، پاسخ به مسئله و ... با هم، مضمون را شکل می‌دهند. در شرایط خاص سیاسی ـ اجتماعی، برخی مضامین تغییر شکل داده و یا واقع‌گریز می‌شوند.

در یک فیلم مستند، ممکن است موضوع، خط تولید در یک کارخانه باشد، ولی مضمـــون اصلی، مانند «عصر جدید» چارلی چاپلیـــن، از خودبیگانگی در جریان کار یک‌نواخت با ماشین از آب درآید و چنین معنایی از طریق عناصر سینمایی در ذهن مخاطب متجلی می‌شـــود. چنان‌که داستان «لوییزیانای» فلاهرتی جادوی طبیعت و افسون صنعت است[4].

«زندگی بدون توازن» گادفری رجیو، با فلســـفهٔ پســـت مدرن علیه عقل مدرن، ســـاخته شده اســـت و همچنین اســـت فیلم «برکت» رون فریک/۱۹۹۳، با این نیت که عقل ابزاری، برکت را از زندگی مردمان عصر صنعت و جوامع حاشـــیهٔ کشـــورهای صنعتی گرفته اســـت. برکت در این فیلم، یعنی ســـنت، آرامش، صلح، صفای باطن و طبیعت مهربان، به شکل بدل شده است.

---

۱. محمد تهامی نژاد، فیلم نگار، مهر ۱۳۸۵، ص ۵۰.

۲. ریچارد میران بارسام، سینمای مستند، ترجمهٔ مرتضی پاریزی، ص۷.

۳. درون‌مایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثر است. خط یا رشته‌ای است که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیتهای داستان را به هم می‌پیوندند. تمام عناصر داستان را انتخاب می‌کند، شخصیتها، عمل، نتیجهٔ حاصل از کشمکش و هر چیز دیگری که نویسنده برای عرضه داشت کل معنای مورد نظرش به کار می‌گیرد (جمال میرصادقی، عناصر داستان، ص ۴۱).

. فوآد کونیتار، رابرت فلاهرتی و سینمای شاعرانه، ترجمهٔ سودابه فضایلی، ص ۶۱

در فیلم Baraka [1]، تمهیدات سینمایی، بخشی از درون‌مایهٔ مورد نظر «رون فریک» را به نمایش می‌گذارد، از جمله، حرکت سریع[2] در شهرهای شلوغ جوامع صنعتی (خیابان پارک در نیویورک در ساعت پر رفت و آمد، سکوهای مترو در تولیدو که با یک دوربین کنترل شونده و توسط کامپیوتر تصویربرداری شده است)[3].

لحن بیان[4]

لحن؛ آواز و چگونگی بیان یک امر، بافت کلامی تصویری و یا آهنگ احساسات گوینده است و به طور کامل، هدف و نیت او را می‌پذیرد. یک موضوع را می‌شود با لحنهای متفاوت (ملایم، تند، طنزآمیز، تلخ و ...) بیان کرد.

لحن هر فیلم را می‌توان در چگونگی عنوان‌بندی، ریتم، استفاده از حرکات دوربین، موسیقی، گفتار متن و تدوین، پیشنهاد کرد. می‌توان گفت، لحن استنطاق کننده بولینگ برای کلمباین با شیوهٔ اجرائی و حضور فعال و جستجوگر مایکل مور در بسیاری از صحنه‌ها پیوند دارد.

در فیلم مستند «پیروزی اراده» که با ۳۰ دوربین از تشکیل کنگرهٔ حزب نازی ۱۹۳۴ تهیه شده، تدوین، صدا و تصویر از ورود هیتلر به شهر نورنبرگ حماسه ساخته است.

فیلم با عنوان بندی به خطی قدیمی و این جملات شروع می‌شود: در پنجم سپتامبر ۱۹۳۴، ۲۰ سال پس از تجدید حیات آلمان، آدولف هیتلر دوباره به نورنبرگ پرواز کرد تا پیروانش را سازماندهی کند.

فیلمنامه به این صورت تصویر می‌شود:

ـ تصویر حرکت بسیار آرام ابرها، از درون کابین هواپیما (تأکید بر شکلهای با شکوهی که ابرها تشکیل می‌دهند، ادغام نهایی فرقهٔ کوهنوردان و فرقهٔ طرفداران هیتلر را نشان می‌دهد، کراکائو)[5].

ـ هواپیما.

ـ ابرها.

ـ شهر از دل ابرها ظاهر می‌شود.

---

۱. در نقدهای آمریکایی، واژه بارکا، یک مفهوم عرفان شرقی معرفی شده است.
۲. Time Lapse , Rapid Motion.
۳. محمد تهامی‌نژاد، «مستند و درون‌مایه» فیلم نگار، شمارهٔ ۴۹، ص ۵۰.
۴. Tone.
. دکتر زیگفرید کراکائو، از کالیگاری تا هیتلر، ترجمهٔ فتح ا... جعفری جوزانی، ۱۳۷۷، ص ۱۱۱ و ۲۵۹.

ـ حرکت سایهٔ هواپیما روی شهر.
ـ مردم از روی پلها می‌گریزند.
ـ (دوربین پایین و رو به بالا) حرکت هواپیما.
ـ (دوربین بالا) سیل جمعیت در خیابانها.
ـ حرکت هواپیما.
ـ مردم هیجان زده و با نشـــاط، به بالا نگاه می‌کنند (جوانی و شـــجاعت آلمان، کراکائو).
ـ هواپیما در باند می‌نشیند.
ـ جوانها دستهایشان را بالا گرفته‌اند (تزئینات زنده، مردم به عنوان شکلهایی آماده برای سازمان داده شدن، کراکائو).
ـ دختری بغض کرده است.
ـ در باز می‌شود، هیتلر پیاده می‌شود.
ـ زنی با دست به او اشاره می‌کند.
ـ صدای ترسناک و موسیقی به سبک واگنو روی تصویر درشت صورت هیتلر.
ـ دوربین روی ماشین از بین استقبال‌کنندگان می‌گذرد.
ـ عبور از زیر طاق‌نصرتها، مجســـمهٔ مردی با اردک (دســـتاوردهای اجدادشان در معماری، کراکائو).
ـ تراولینگ با اتومبیل دوم که به سوی او و شاهدان باز می‌گردد.
ـ نمای درشت صورت سربازان.
ـ در پایان راه، هیتلر دستش را دراز می‌کند و سلام می‌دهد.
ـ سربازی صورتش را می‌چرخاند.
ـ هیتلر، به سوی ساختمان می‌رود.
ـ هورا.
ـ هیتلر، در بالکن ظاهر می‌شود.
ـ دستها.
ـ هیتلر نگاه می‌کند.
تصویر، سیاه می‌شود.

انواع آثار مستند

در پیش‌نویس مستندنگاشت (فیلمنامهٔ مستند)، باید معلوم باشد که مستندساز، چـه تعریفی از واقعیت و فیلم مسـتند دارد و کدام شـیوه و گونـه را برای کار پیش می‌گیرد.

یکی از تقسـیم‌بندیهای مهم ولی کهنهٔ سـینمای مسـتند، تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ مستندهای محض، داستانی و بازسازی شده است. این تقسیم‌بندی برای آرشیو، بسیار کاربرد دارد و به گونه‌ای، مقوله‌بندی و توضیح سینمای مستند از جنبهٔ ساختاری است و می‌خواهـد به ما بگوید که فیلم از نظر برخورداری از عناصر چهارگانهٔ امر واقع، یعنی زمان، مکان، واقعه و افراد یا شخصیتها و نسبت آنها با کارگردان، در چه وضعیتی است.

یعنی هرچه فیلم بدون نمایشی ساختن امر واقع آکنده از این عناصر باشد، محض ـ صرفاً مستند و فاقد درام ـ است و در غیاب هریک، به سوی تبدیل شدن به مستند بازسازی شده یا داستانی می‌رود. با این حال در سطوری که در پی می‌آید، با شیوه‌هایی روبرو هستیم که بیل نیکولز معرفی کرد و برخی اصول آن، با نمونه‌هایی از فیلم مستند در ایران همسویی دارد. بویژه، شیوهٔ توضیحی، دیرپاترین شیوهٔ مستندسازی در ایران است که هنوز خیلی‌ها فیلم مستند را با آن می‌شناسند.

۱. شیوهٔ توضیحی

شیوهٔ توضیحی و نمایشی[۱]، از راه نمایش‌سازی، تشریح و توضیح پیش می‌رود و به جای کشف دیداری جهان، با داستان‌گویی ساده، یا به مدد گفتار و موسیقی، به شرح و توضیح پرداخته است و به صورت آموزشی، تعلیمی[۲] و یک جانبه و دانای کل، تفسیر می‌کند. این شیوه به طور معمول در پی معنای یکه و نهایی است. همچنین، از گفتار خارج از متن[۳] و چیزی که به آن گفتار مسلط[۴] می‌گویند استفاده می‌کند. این فیلمها می‌توانند شاعرانه و برانگیزاننده باشند. از نظر شکلی نیز صیقل خورده و گاهی دارای بیان هنری هستند. این نوع فیلم به شدت خواستار استفاده از تکه کاری یا کلاژ[۵] است. تصاویری از زمانها و مکانهای مختلف، به وسـیلهٔ موسیقی و گفتار، به هم می‌چسبند.

---

۱. The expository mode
۲. Didactic
۳. Voice over
۴. این نوع گفتار در تئوری فیلم Voice of God یا صدای مسلط و خدای گونه می‌باشد.
۵. Collage

کلاژ دستاورد مهم هنری مدرن است که از آغاز سینما در اینجا نیز جاخوش کرد.

۲. شیوهٔ تعاملی

شیوهٔ تعاملی[۱] شیوه سینما ـ حقیقت است. بیل نیکولز به این دلیل، مجموعه‌ای از فیلمها را که در آنها افراد از وجود دوربین آگاهند، تعاملی نامیده است.

از نظر سینمایی، کارگردان که تا به حال پشت دوربین مخفی بود، حضور خود را نشـــان می‌دهد. در این شیوه، مردم به دوربین چشم می‌دوزند و به جای آن‌که گفتار نوین از طریق صدای مسلط گوینده‌ای حرفهای کلی بزند، اطلاعات عمومی بدهد و یا به نمایندگی از مردم سخن بگوید، در مقابل دوربین با خود مردم مصاحبه می‌شود و خود آنها می‌توانند ابراز عقیده کنند.

این شـــیوه، وضعیتی را تولید می‌کند و بحران‌زا می‌شود. هنرمند همواره آشکارا یکی از حضار شرکت کننده در وقایع فیلم است و به نقش برانگیزاننده معتقد است.

۳. شیوهٔ مشاهده‌ای

با آمدن امکانات و تجهیزات پیشرفته، فیلم‌ساز به سهولت می‌توانست صدای افراد را در حالی که صحبت‌کنان سرگرم کارشان بودند، ضبط کند و آن را به طور موازی با تصویر یا به گونه‌ای مستقل، تدوین کند. طبیعت مستند مشاهده‌ای، نیاز به فیلم زیاد دارد و دوربین باید مدتی طولانی کار کند، در حالی‌که گروه فیلم‌برداری، دربارهٔ مورد استفاده بودن آنچه فیلم‌برداری می‌کنند، یقین ندارند.

نخستین نشانه‌های شیوهٔ مشاهده‌ای در ایران، در دههٔ ۴۰، ظاهر شد. این شیوه، برای مقابله با شیوهٔ توضیحی راههایی کاملاً متضاد مانند استفاده نکردن از گفتار برای رسیدن به واقعیت را برگزید.

۴. شیوهٔ انعکاسی

شیوهٔ انعکاسی[۲] نمایش شرایط تولید است. فیلمساز نه تنها خود را مخفی نمی‌کند، بلکه وارد صحنه شده و ماجرا را پیش می‌برد. جدا از این، انعکاسی بودن به معنای این اســـت که فیلمساز، شـــرایط کار و تولید خود را نیز به منزلهٔ موضوع، در فیلم انعکاس

۱. The interactive mode
۲. The reflexive mode

می‌دهد. این کار برای گسست دائمی در خط سراسری فیلم و بیشتر برای جداسازی تماشاگر از هیجان رویداد صورت می‌گیرد.

شـــیوه‌های دیگری از ســـینمای مســـتند وجود دارد. مانند: ترکیبی، مستند اول شخص، مستند شاعرانه، داکیو سپ، شاهد و ناظر بی طرف، مستند نمایشی، مستقیم با عنایت بر حریم ایرانی که در این نوشتار مجال پرداختن به آنها نمی‌باشد.

نگاه شاعرانهٔ برخی از کارگردانان مستندساز، نشانگر آن است که در پس واقعیت خشن زندگی روزانهٔ بشر، می‌توان روزنه‌هایی از نور و روشنایی مشاهده کرد. در پی آن نشانه‌هایی را جست و پدیده‌ها را در قالب و ترکیب‌بندی جدید به تصویر کشید. اگر طبیعت، معجزه‌ای باشد که به آن خو گرفته‌ایم، نگریستن به جهان پیرامون، چشمهایی دیگر می‌طلبد. چشمهایی که در پی کشف روابط پیچیدهٔ پدیده‌ها، به ضابطه‌ها می‌رسد و حضور همیشـــگی هســـتی‌بخشِ واقعیت‌آفرین را با تمام وجود درمی‌یابد. از این رو، سینمای مستند اشراقی با پشت سر نهادن تجربهٔ سینمای مستند شاعرانه، به هنرمند مســـلمان یاری می‌رســـاند تا جهانِ غیب را در دل جهان حسّ و مادّه با قلم نازک‌بینِ دوربینِ خود، به تصویر کشد و این تجربهٔ شهودی را از نهانخانهٔ جان به ساحت دیدار بینندگان، میهمان کند.

فهرست منابع جهت مطالعه دربارهٔ فیلم مستند

۱. ریچارد مران بارسام، سینمای مستند، ترجمهٔ مرتضی پاریزی، انتشارات فیلم خانه ملی ایران، ۱۳۶۲.
۲. فصلنامهٔ فارابی، ویژهٔ سینمای مستند، شماره ۲۵، ویژهٔ سینمای مستند ۱۳۷۵.
۳. دانشنامهٔ فیلم مستند (مجموعه ســـه جلدی)، نخستین کتاب مرجع فیلم مستند، ویراست: یان اتیکن.
۴. ریچارد کیلبرن، جان آیزود، مقدمه‌ای بر مستند تلویزیونی، مترجم: محمد تهامی‌نژاد.
۵. اریک مو، معرفی ارول موریس، ترجمهٔ ملک محسن قادری.
۶. ژان برشـــان، سینمای مســـتند، روی دیگر سینما، انتشارات کایه دو سینما، مجموعه کتابهای اپتی کایه، ۲۰۰۲م.
۷. مســـتند ساختن مستند، ویراســـت: بری کیت گرافت و ژانت اسلونیوسکی، انتشارات دولتی واین.
۸ توماس بنســـون و کارولین اندرســـون، تجربه‌های فردریک وایزمن، بررسی

فیلمهای فردریک وایزمن.
۹. اریک بارنو، تاریخ سینمای مستند، ترجمهٔ احمد ضابطی جهرمی، ۱۳۸۰.
۱۰. زاون قوکاسیان، حقیقت سینما و سینما حقیقت، ناشر: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، ۱۳۸۶.
۱۱. فؤاد کونیتار، فلاهرتی و سینمای مستند شاعرانه، ترجمهٔ سودابه فضائلی، ۱۳۶۰.
۱۲. جیم هیلر و آلن لاول، پژوهشهایی در سینمای مستند، ترجمهٔ وازریک درساهاکیان.
۱۳. استلا بروتزی، مستند جدید، ۲۰۰۳.
۱۴. رابرت کالکر، فیلم، فرم و فرهنگ، ترجمهٔ بابک تبرایی، ناشر: بنیاد سینمای فارابی، ۱۳۸۴.
۱۵. فصلنامهٔ فارابی، دورهٔ پانزدهم، شماره ۵۹ و ۶۰.
۱۶. و.ف پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمهٔ عبدالله تربیت، انتشارات خجسته، ۱۳۷۸.
۱۷. ویلیام روتمن، آثار کلاسیک سینمای مستند، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، انتشارات هرمس، ۱۳۷۹ .
۱۸. مسعود مهرابی، فرهنگ فیلمهای مستند سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۷۵، دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران ، ۱۳۷۵.
۱۹. پیتر دبلیو، ریا و دیوید کی، ایرونیک، کارگردانی: فیلم از تصور ذهنی تا تصویر سینمایی، مترجم: لیدا کاوسی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۴.
۲۰. ژرژ سادول، فرهنگ فیلمهای سینما، ترجمهٔ هادی غبرایی، عباس خلیلی، انتشارات آئینه، ۱۳۶۷.
۲۱. استفن مامبر، سینما، حقیقت در آمریکا، کمبریج، انتشارات ام آی تی، ۱۹۷۴م.
۲۲. پیروز کلانتری، ۲۵ سال سینمای مستند ایران، انتشارات موزهٔ سینما، ۱۳۸۲.
۲۳. محمد شهبا، روش و سینمای مستند، فصلنامهٔ فارابی، شماره ۳، تابستان ۱۳۷۰.
۲۴. حمید نفیسی، سینمای مستند، دانشگاه آزاد ایران، ۱۳۵۵.
۲۵. خسرو پرویزی، زاون قوکاسیان، واکاوی برگهایی فراموش شده از تاریخ سینمای مستند ایران، فصلنامهٔ اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی اصفهان، بهار ۱۳۸۴.

منابع و ماخذ:

۱. (بدون نام)، **ماهنامهٔ سینما**، ویدئو، ش ۳۹۴، تهران، مرداد ۱۳۸۶.
۲. پرکینز، و.ف. **فیلم به عنوان فیلم**، انتشارات خجسته، تهران، ۱۳۷۸.
۳. تهامی نژاد، محمد، **فصلنامهٔ فارابی**، ویژهٔ سینمای ایران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، شمارهٔ ۲۳.
۴. ـــــــــــــ **ماهنامهٔ فیلم نگار**، شمارهٔ ۴۹، تهران، ۱۳۸۵.
۵. جعفری، فتح الله، **از کالیگاری تا هیتلر**، نشر فرزان، تهران، ۱۳۷۷.
۶. حاجی زاده، محمد، **فرهنگ تفسیری ایسمها**، انتشارات جامه دران، تهران، ۱۳۸۴.
۷. دی.مک کان، ریچارد، ترجمهٔ کوروش کوشانفر، **فصلنامهٔ نقد سینما**، تابستان ۱۳۷۶.
۸. روتمن، ویلیام، **آثار کلاسیک سینمای مستند**، انتشارات هرمس، تهران، ۱۳۷۹.
۹. شهبا، محمد، **روش و سینمای مستند**، فصلنامهٔ فارابی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران، تابستان ۱۳۷۰.
۱۰. ضابطی جهرمی، احمد، **فصلنامهٔ فارابی**، ویژهٔ سینمای مستند، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران، ۱۳۷۵.
۱۱. طباطبایی، سید محمد حسین، **اصول فلسفه و روش رئالیسم**، انتشارات صدرا، تهران، بهار۱۳۶۸.
۱۲. فاطمی، جعفر، **ماهنامهٔ فیلم نامه نویسی**، تهران، آذر ۱۳۸۴.
۱۳. کالکر، رابرت، **فیلم، فرم و فرهنگ**، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران، ۱۳۸۴.
۱۴. کونیتار، فواد، **رابرت فلاهرتی و سینمای شاعرانه**، ترجمهٔ سودابه فضائلی، تهران، ۱۳۶۰.
۱۵. مددپور، محمد، **سینمای اشراقی**، انتشارات سورهٔ مهر، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۴.
۱۶. مهرابی، مسعود، **فرهنگ فیلم نامه مستند سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۷۵**، دفتر پژوهشهای فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵.
۱۷. میران بارسام، ریچارد، **سینمای مستند**، انتشارات فیلم خانه ملی ایران، تهران، ۱۳۶۲.
۱۸. **سینمای مستند**، دانشگاه آزاد ایران، تهران، ۱۳۵۵.