کمان

نشریه‌ی مستندهای تلویزیونی

شماره ۳۱

جمعه ۱۳ بهمن ۱۳۹۶

نگاهی به مستندهای

مرد بتونی | آقای الفت | آجور تا بند | چشم به راه باد | فریاد در چال | هول

وَالَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا سَنَسْتَدْرِجُهُمْ
مِنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُونَ

آنان را که آیات ما را دروغ انگاشتند،
از راهی که خود نمی‌دانند به تدریج
خوارشان می‌سازیم.

قرآن کریم، سوره الأعراف
آیه ۱۸۲

کمان
نشریه‌ی مستندهای تلویزیونی
شماره ۳۱، جمعه ۱۳ بهمن ماه ۱۳۹۶

نویسندگان:
رحیم ناظریان | مهدی اسدزاده | سهیل محمودی

همکاران:
مطهره کشاورز | اکرم سادات فاطمی | مهدی مجد | زکریا زرگانی
یاسر صدرنژاد | محمد حسین شفیق

عکاس:
سهراب خان‌زاده

مدیرهنری:
علیرضا بخشی

با سپاس از دبیرخانه ی جشنواره مستند
و کارکنان محترم خانه مستند انقلاب اسلامی

نشانی:
تهران، خیابان ولی عصر، بالاتر از پارک ساعی، جنب بیمارستان
مهرگان بن بست مهرگان، پلاک ۳
تلفن: ۸۸۷۸۳۶۵۰، ۸۸۷۸۳۶۴۵، کد پستی: ۱۵۱۶۷۳۵۶۱۴
خواننده‌ی گرامی، تمام شماره‌های نشریه‌ی کمان را می‌توانید از
سایت زیر دریافت کنید
www.khanemostanad.ir
خانه مستند انقلاب اسلامی

کارگردان: **فرهاد درودگر**

نویسنده: **مهدی اسدزاده**

فیلم های سینمایی بد عادتمون کردن، وقتی اسم قهرمان رو می‌شنویم یه کوه عضله جلوی چشممون میاد که پرواز می‌کنه و مردم رو از دلِ آتیش نجات میده، ولی همه‌ی قهرمان‌ها که شنل نمی‌پوشن، بعضی قهرمان‌ها واقعی‌اند و قدرتشون فقط توی زور بازوشون نیست، «مرد بُتنی» یکی از اون‌هاست، مردی که قدرت اش اینه کاری کنه زلزله نتونه خونه‌های مردم رو خراب کنه. مردی که اسم ایران رو بالا برده.

توضیح اینکه مرد بُتنی چه کسی هست بمونه پای خود فرهاد درودگر، کارگردانی که میگه انگیزه ی فیلم سازیش کشف سوژه‌ها و ابعادشونه و حالا رفته سراغ زندگی قهرمانی که وجودش مایه افتخاریه برای ما ایرانی‌ها. فرهاد درودگر، کارگردانیه که تصمیم گرفته قهرمان‌ها رو به ما معرفی کنه.

اسطوره ای به استواری بتن

نویسنده: سهیل محمودی

به گزارش روابط عمومی جشنواره تلویزیونی مستند، فصل چهارم این جشنواره از روز شنبه ۲۳ دی ماه آغاز شده است. این فصل از نخستین جشنواره تلویزیونی مستند با رقابت ۴۵ فیلم در سه بخش کوتاه، نیمه بلند و بلند، کار خود را آغاز نموده است. آثار این جشنواره در قالب برنامه تلویزیونی جشنواره مستند از شبکه مستند سیما به نمایش در می‌آیند و و ضمن داوری کارشناسی، مردم نیز با رای خود، اثر برگزیده مردمی را انتخاب خواهند کرد. این برنامه در روزهای زوج ساعت ۲۰ روی آنتن شبکه مستند می‌رود. اولین اثری که در فصل چهارم جشنواره، نمایش داده شده، مستند «مرد بتنی» است.

فرهاد درودگر، کارگردان مستند «مردبتنی» درباره این مستند گفت: ایده اولیه «مرد بتنی» از مجموعه «سرزمین نخبگان» که توسط شبکه افق تولید شده بود، به وجود آمد. در این برنامه، نخبگان ایرانی که شهرت جهانی دارند، معرفی می‌شدند. یکی از این نخبگانی که در جریان تولید مجموعه «سرزمین نخبگان» با ایشان آشنا شدیم، پروفسور رمضانیان‌پور بود که احساس کردم این فرد کار بسیار باارزشی انجام می‌دهد.

درودگر در ادامه توضیح داد: پروفسور رمضانیان‌پور در عرصه بتن فعالیت می‌کنند. با توجه به اهمیتی که موضوع بتن در دنیای امروز دارد و شخصیت منحصربه فرد پروفسور رمضانیان‌پور، مستند «مرد بتنی» تولید شد.

وی افزود: کار کردن در مورد افراد نخبه، بسیار جذاب است چون با جهان بینی یک فرد نابغه آشنا می‌شویم و زندگی او را از نزدیک می‌بینیم. با توجه به تخصص ایشان که بتن است و این که کشور ما زلزله‌خیز است؛ علم ایشان در حوزه مقاوم‌سازی در برابر زلزله بسیار مفید می‌باشد. این مستند نگاهی قهرمان‌گونه و اسطوره‌ای به پروفسور رمضانیان‌پور دارد، چرا که ایشان در جهان بسیار شناخته شده است و به نوعی قهرمان ملی کشور ماست.

مستند «مرد بتنی» به کارگردانی فرهاد درودگر در تاریخ شنبه ۲۳ دی ماه، ساعت ۲۰ در قالب برنامه تلویزیونی جشنواره مستند روی آنتن شبکه مستند سیما رفته است.

پوستر فیلم مستند «مردبتنی»

تحلیلی بر مستند «مرد بتنی»

تقدیرنامه‌ای تصویری از یک نخبه

نویسنده: رحیم ناظریان

مستند پرتره، قاعدتاً شرح بیوگرافیک شخصیت است، اما می‌تواند همواره این گونه نباشد و بر ساحت‌هایی دیگر از انسان نفوذ کند.

مستند پرتره به مواردی از این دست نیز می‌پردازد:

-نگاه شخصی فیلمساز در آن، اغلب وجود ندارد و همه چیز معطوف بر کاراکترنمونه است.

- لایه‌های درونی شخصیت، علاوه بر بیرون و ظاهرش، نمایان می‌شود.

- شناخت صحیح و یا تازه‌ای از شخصِ نمونه، ارائه می‌کند که پیشتر، یا مهجور مانده یا به اشتباه معرفی شده بود.

- مخاطب را وادار به همذات پنداری با کاراکتر معرفی شده می‌نماید و ... .

با این حال مستند پرتره علاوه بر ویژگی‌های مختص به خود، در سینمای مستند همواره با چالش‌هایی در پذیرش یا حتی ارزش هنری آن مواجه است. اما این را هم از یاد نبریم که اهمیت آن انکارناپذیر است تا جایی که در برخی از جشنواره‌های مستند، بخش جداگانه‌ای را برای این گونه در نظر می‌گیرند.

این نکات برای بیان میزان ارزش چنین گونه‌ای اینجا بیان نمی‌شود، بلکه هدف، شرح حالتی دوگانه است که تولید مستند پرتره را سخت می‌نماید. شاید نکته اصلی در حساسیت‌ها بر این گونه‌ی مستند، همان گزینه بیوگرافیکِ چنین آثاری باشد. آنجایی که مستندساز خود را مقید به کاراکتری نمونه می‌کند و در محدوده‌ی تعهدات و نیازهای او باقی می‌ماند، آنجایی که جذبه‌ی کاراکتر معرفی شونده، دست و پای کارگردان را در آزادی‌های محتوایی می‌بندد و این امر برای کارگردانانِ تازه کار و یا کم تجربه احتمالاً سمی مهلک خواهد بود، در این شرایط، سختی چنین گونه‌ای بیشتر قابل درک است.

مقید به کاراکترِ مورد بحث شدن و تحت تأثیر او قرار گرفتن می‌تواند مستند پرتره را تا حد و اندازه‌های اثری تبلیغی یا رپورتاژ، پایین بیاورد و از ارزش هنری آن بکاهد.

مستند «مرد بتنی» اثری بیوگرافیک از یک چهره مطرح مهندسی راه و ساختمان ایران است که در سطح بین المللی نیز چهره‌ای شناخته شده به حساب می‌آید. تمامی آنچه را که از ویژگی‌های مستندی پرتره برشمردیم در این اثر نیز به چشم می‌خورد.

معرفی کاراکتر نمونه با اتکا بر مصاحبه، عکس‌های خانوادگی و نقل خاطرات و گفتار متن در طول اثر به چشم می‌آید. برای این معرفی، کارگردان تنها بر مصاحبه‌ای رو در رو اکتفا نمی‌کند و با شخصیتش به خانه‌ی دوران کودکی‌اش نیز مراجعه می‌کند تا هم حسی نوستالژیک را ایجاد نماید و هم این که

فیلم را به ماهیت تصویری‌اش نزدیک‌تر کند.

در طولِ زمانِ روایی مستندی کوتاه، انبوهی از اطلاعات در قبالِ کاراکتر با نظمی حساب شده پی در پی به مخاطب منتقل می‌شود. اطلاعاتی از قبیل دوران نوجوانی و تصمیم برای انتخاب رشته دانشگاهی، سفر به شیراز و تحت تأثیر قرار گرفتن او از معماری آنجا، اخذ مدرک و تصمیم برای ادامه تحصیل در خارج از کشور، ماجرای انقلاب و بازگشت او به ایران، بعد از انقلاب و سفر مجددش به خارج از کشور و ادامه تحصیل، آزمایش بر روی خاک ایران در دانشگاهی در انگلیس، مرگ مادرش، انتخاب به عنوان رئیس دانشگاه عمران، کشف سرطان بتن با کمک متخصصین در کانادا، معرفی مجموعه کارها و پروژه‌هایی که با کمک او در ایران ساخته شد، شرح افتخارات داخلی و جوایز بین‌المللی او، معرفی کتاب‌ها و تألیفاتش و... موارد بسیار زیاد

دیگر که همه این‌ها در زمانی کمتر از سی دقیقه به مخاطب منتقل می‌شود.

قدرت یا ضعف چنین شیوه‌ای در شکل، منوط بر محتوای اثر نیز هست. همان‌طور که از اسم این گونه مستند بر می‌آید، پرتره بر بیان اطلاعات از کاراکترش تأکید دارد؛ اما یقیناً برای ارتقا از اثری کاملاً معرفی‌نامه‌ای به اثری با مؤلفه‌های سینمایی، گاهی ناچار به خروج از قطعیت‌هایی هستیم که گونه پرتره در اختیارمان می‌گذارد. بنابراین از سویی بیانِ حجم انبوهی از اطلاعاتِ مربوط به یک شخصِ حقیقی از کودکی تا حال؛ آن هم در کمتر از سی دقیقه می‌تواند در گونه مستند پرتره یک مزیت قلمداد شود اما همین امر از منظری دیگر یک ضعف نیز به شمار می‌آید. کلیشه‌های رایج چنین آثاری محتوای اندرزگون و تبلیغی بودن آنهاست که در مستند «مرد بتنی» به دلیل شکل روایت و نگاهِ سرشار از احترام فیلمساز بر کاراکتر، این تلقی از آن کاملاً مشهود است.

بنابراین می‌توان مستند «مرد بتنی» را در معرفی یک کاراکترِ تأثیرگذار و

پرداختن بر جنبه‌هایی متفاوت از زندگی او، اثر بیوگرافیکی قابل قبول دانست. اثری که همزمان روایتش هم تاریخی است و از کودکی تا اکنونِ کاراکترش را شرح می‌دهد و پلان به پلان، گذر زمان را نیز در اثر شاهدیم و هم این که اثر، حاوی روایتی جامع از شخصیتش است. با این حال «مرد بتنی» از منظر سینمایی‌اش مجالی برای تحلیل ندارد، تنها چیزی که اثر را پررنگ جلوه می دهد تأثیری است که معرفی کاراکتر مبتکر و دانشمند روی مخاطب می‌گذارد. به عبارتی فیلم کاملاً متکی بر کاراکترِ معرفی‌شونده است و این قابلیت، خارج از مؤلفه‌ها و ویژگی‌های مستند پرتره، به شدت ساده انگارانه و البته در چارچوب چنین گونه‌ای، یک نیاز و امری قابل پذیرش می‌نماید.

همان‌طور که از اسم این گونه مستند بر می‌آید، پرتره بر بیان اطلاعات از کاراکترش تأکید دارد؛ اما یقیناً برای ارتقا از اثری کاملاً معرفی‌نامه‌ای به اثری با مؤلفه‌های سینمایی، گاهی ناچار به خروج از قطعیت‌هایی هستیم که گونه پرتره در اختیارمان می‌گذارد.

خاطرات انقلاب در قاب دوربین «آقای الفت»

نویسنده: سهیل محمودی

به گزارش روابط عمومی جشنواره تلویزیونی مستند، فصل چهارم این جشنواره از روز شنبه آغاز شده است. این برنامه در روزهای زوج ساعت ۲۰ روی آنتن شبکه مستند می رود. در هفته اول ۶ مستند در جشنواره نمایش شده‌اند که ۲ مستند اول، به ترتیب «مرد بتنی» و «آقای الفت» هستند. احمد صراف یزد درباره مستند «آقای الفت» گفت: «آقای الفت» روایت شخصی به نام اکبر الفت است که تنها عکاس باقی مانده انقلاب در یزد است. البته الان دیگر کسی یادش نیست که الفت کیست و کجاست. بعد از تولید این مستند، یاد آقای الفت احیا شد و کتاب عکس‌هایش به زودی به چاپ می‌رسد و به این ترتیب، گنجینه مهمی از عکس‌های انقلاب دوباره بازیابی شده است.

کارگردان: احمد صراف یزد

وی در ادامه گفت: آقای الفت در دوران پیش از انقلاب در عکاسی تئاتر فعالیت داشته است. بعد از این که فضای انقلاب پیش می‌آید به واسطه همین عکاسی تئاتر، آقای الفت وارد جریانات مردمی می‌شود و تصاویر بسیار نابی را از جریان انقلاب اسلامی ثبت می‌کند که تعدادی از آن‌ها برای اولین بار در مستند «آقای الفت» به نمایش گذاشته شده‌اند.

صراف یزد توضیح داد: تنهایی این فرد که بخشی از تاریخ این کشور را به بهترین شکل ممکن ثبت کرده، برای من بسیار آزاردهنده بود. الان کسی نمی‌داند خیلی از عکس‌های زیبایی که در اقصی نقاط یزد از انقلاب نصب شده، توسط چه کسی گرفته شده است. فراموش شدن فردی مانند آقای الفت، بسیار مسئله غم‌انگیزی است. البته پخش این مستند، کمک بسیاری به شناساندن آقای الفت به مردم داشت.

مستند «آقای الفت» به کارگردانی احمد صراف یزد در تاریخ شنبه ۲۳ دی ماه، ساعت ۲۰:۳۰ در قالب برنامه تلویزیونی مستند روی آنتن شبکه مستند رفته است.

پوستر فیلم مستند
«آقای الفت»

تحلیلی بر مستند «آقای الفت»

استشهاد محلی از یک عکاس!

نویسنده: رحیم ناظریان

برخی از نظریه‌پردازان سینمای مستند، پرتره را از این جهت شیوه‌ای مستقل در مستندسازی نمی‌دانند که احتمالاً دارای مؤلفه‌های اختصاصی و منحصر به فرد نیست و مستندسازان برای تولید اثری پرتره از تمام شیوه‌های معمول و مشخص دیگر بهره می‌برند و فقط این نکته را مدنظر قرار می‌دهند که مستند پرتره دارای الگوهایی مختلف است. به عبارتی مستند پرتره را می‌توان به شیوه‌هایی متنوع همچون مشاهده‌ای، توضیحی، شاعرانه،

مشارکتی، تولید نمود اما آنچه این گونه را متفاوت از دیگر شیوه‌ها می‌کند، تأکید فیلمساز بر فردی خاص است که می‌تواند گمنام یا سرشناس باشد و تمام زوایای فیلم بدان کاراکتر اشاره دارد. حال باید این نکته را نیز در نظر داشت که مستند پرتره به دلیل محدودیتش در حیطه‌ی کاراکتری مشخص، تا کجا می‌تواند خلاقانه بر سوژه اشراف داشته باشد؟ مستند پرتره آنجایی که صرفاً به معرفی یک فرد می‌پردازد و دیدگاهی بیوگرافیک و تاریخی دارد از نظر محتوایی تفاوتی با نوشتار نخواهد داشت.

دوربین، در قبال ناتوانی نوشتار، توان ارائه پیکره‌ای کامل از ظاهر و باطن کاراکتر دارد. سینما می‌تواند به واسطه بهره بردن از تمام ابزارهای ادبی، موسیقایی، عکاسی و فیلمیک، از بندِ تاریخ نگاری صِرفِ یک شخصیت حقیقی، خارج شود و به روانشناسی او نیز دست یابد. فرهاد ورهرام جایی گفته بود: «اغلب مستندهای چهره نگار، شبیه استشهاد محلی هستند.» و این بدان معناست که چنین آثاری غالباً بر وجوه ظاهری کاراکترِ نمونه‌شان تأکید دارند و اثر، بیشتر از آن که استقلالِ مضمونی و درونمایه‌ای داشته باشد، صرفاً یک معرفی‌نامه از آن فردِ نوعی است.

«آقای الفت» مستندی چهره نگار، از فردی است که لحظات انقلاب ایران را در شهریزد با دوربینش ثبت کرده و حالا خودش جلوی دوربین یک مستندساز نشسته است تا برای یک بار هم که شده خودش سوژه‌ای برای دوربین دیگری باشد. همچون اغلب آثاری از این دست، «آقای الفت» نیز متکی بر تمام ابزارهای رایج تولید مستند است: مصاحبه با سوژه، گفتار متن توضیحی و گفتار متن اول شخص، استفاده از آرشیو، بازسازی و بدیهه‌سازی و....

بنابراین مستند «آقای الفت» به عنوان مستندی پرتره از شیوه‌های مختلف تولید مستند بهره می‌برد تا با همه ابزارهای رایج، کاراکترش را معرفی نماید. اما طبق مقدمه‌ای که گفته شد، مستندساز جز معدود مواردی که به واسطه گفتار متن بدان نایل می‌گردد، با استفاده از دوربین و بیانی سینمایی به درون کاراکترش نفوذ نمی‌کند و تا سرحدِ ممکن سعی دارد در همان چارچوب تاریخی و زندگی‌نامه‌ای باقی بماند. این در حالی است که سوژه‌ی این مستند، قابلیت‌هایی در زمینه الصاق

نگاهی خلاقانه از سوی فیلمساز را دارد و در برخی صحنه‌ها نشانه‌هایی از آن نیز قابل مشاهده است. معرفی عکاسی یزدی که انقلاب ایران را در قالب عکس و تصویر ثبت کرده و حالا مهم‌ترین آرشیو آن رویداد را در اختیار دارد، شاید دارای جذابیت‌هایی از منظر تاریخی باشد، اما آنچه سوژه را بیش از اینها در چارچوب سینما بااهمیت جلوه می‌دهد، بازگشت او به اتاقِ تاریکِ خاک گرفته‌ای است که حالا به بهانه تولید این مستند، ابزارآلاتِ چاپ و ظهور عکسِ آن باید مجدد راه بیفتد. این جاست که دوربین مستندساز باید دست از نگاه تاریخی و معرفی‌نامه‌ای بودنش برمی‌داشت و این حس نوستالژیک و اندوه‌بار کاراکترش را در قبال اتاقِ تاریکی که مدت‌هاست استفاده‌ای از آن نشده، نشانمان می‌داد. در یکی از لحظات فیلم، سوژه فیلم، نگاتیوی قدیمی و خاک گرفته را مجدد چاپ می‌کند و آن را روی بند مخصوصِ خشک کردنِ عکس‌ها آویزان می‌کند. آنچه سینما می‌تواند در قبال چنین سوژه‌ای نشانمان دهد، احتمالاً در این گونه لحظات نهفته است و نه مصاحبه و بازسازی. به عبارتی اتاقِ تاریک عکاس‌خانه، مهم‌ترین عنصری است که در چنین مستندی فیلمساز می‌توانست بدان بپردازد و تمام آنچه «آقای الفت» با زبان بی‌زبانی جلوی دوربین به شکل خام بیان نمود، همین اتاق خاک گرفته نیز به شکلی تأثیرگذارتر می‌توانست با همراهی دوربین بیان کند.

انگار تنها خلاقیت ممکن در مواجهه با یک عکاس قدیمی، همین بازی با عکس‌ها و مکان‌هایی است که او آنجا لحظاتی تاریخی را ثبت کرده است.

مستند «آقای الفت» در شکل‌های مختلف بیانی‌اش، بیش از آن که به درون کاراکترش نفوذ کند سعی در تعریف و تمجید دارد. به طور مثال در گفتار متن، آنجا که می‌گوید: «آقای الفت، مثل خیلی‌های دیگر فقط و فقط به واسطه داشتن دوربین، چیزایی رو ضبط نکرد»، دالِ برتمجید بی‌چون و چرا از او و زیر سؤال بردنِ قشری دیگر است که حالا یا از روی علاقه یا تفننی در حال عکاسی بودند.

یا مصداق این کلیشه‌پردازی‌ها در پلان‌هایی است که فیلمساز سعی کرده مکانِ موجود در عکس‌های قدیمیِ آقای عکاس را به واسطه تدوین، در کنار مکانِ امروزی آن قرار دهد که جدا از انتقال مفهوم گذر زمان یا اثبات مستندات، دلیل درونی و پنهانی دیگری ندارد و این شکل بازسازی به شدت تکرار شده و کلیشه است. این که عکاسی را مجاب کنیم عکسی قدیمی را بردارد و ما را به مکان امروزی‌اش ببرد، ساده‌ترین راه حل برای طراحی یک روایت است. یا بازسازی در شکل دیگرش در بخشی دیگر از مستند، بدین صورت که فیلمساز از کاراکترش می‌خواهد تا به مکان‌هایی که از آنجا تظاهرات انقلابی را با دوربینش ثبت کرده، برود و فیگور عکس گرفتن بگیرد تا فیلمساز در تدوین، این تصاویرِ مربوط به اکنون را با عکس‌هایی از گذشته پیوند بدهد. انگار تنها خلاقیت ممکن در مواجهه با یک عکاس قدیمی، همین بازی با عکس‌ها و مکان‌هایی است که او آنجا لحظاتی تاریخی را ثبت کرده است.

همه‌ی اینها تدارکاتی است در جهت رسیدن به درون این کاراکتر و این در حالی است که چنین فردی بیش از این قابلیت شخصیت پردازی دارد. کافی است عکس‌های قدیمی فقط به مثابه یادآوری ماجرایی تاریخی به کار گرفته نمی‌شد و فیلمساز از آنها در جهت رسیدن به درونیات کاراکتر بهره می‌برد.

این موارد که همگی مربوط به شیوه‌هایی متفاوت از قبیل مشاهده، بازسازی، مصاحبه، گفتار متن توضیحی و همین طور روش آرشیوی است، فیلمساز را فقط در جهت همان بُعد زندگی‌نامه‌ای سوژه یاری کرده و وی اثری را ارائه نموده که از این منظر، اثری جذاب اما از منظر سینمایی بسیار مخدوش می‌نماید.

کارگردان: نبی‌الله شعبانی
نویسنده: مهدی اسدزاده

بیاید آدم‌ها رو فقط توی چهارچوب شغل هاشون تصور نکنیم، مثلا شما می‌تونید تصور کنید یه معلم ادبیات از پشت میز معلمی در بیاد و دوربین دست بگیره و بزنه به دلِ طبیعتِ شهرِ شمالیش و یک سال از سختی‌ها و خوشی‌های مردمی فیلم بسازه که لابه‌لای زندگی‌های ماشینی ما فراموش شدن؟

معلم‌های خوب، به اندوخته‌ی علم ما اضافه می‌کنن ولی معلم‌های عالی به ما زندگی یاد میدن. آقای شعبانی یه معلم عالیه، معلمی که حتی خارج از کلاس درس هم شوق درس دادن داره، با فیلمش من و شما رو از دنیای خودمون جدا میکنه و جایی می‌بره که توش هنوز زندگی معنا داره. آره آقای شعبانی فقط یه معلم ادبیات معمولی نیست.

سفر سخت

نویسنده: سهیل محمودی

«آجور تا بند» روایتی تصویری از زندگی کوچ‌نشینان طالش است که نبی‌الله شعبانی آن را جلوی دوربین برده است.

شعبانی، کارگردان مستند «آجور تا بند» درباره این مستند گفت: «آجور تا بند» قصه کوچ یک خانواده طالشی است که در چهار مرحله کوچ می‌کنند و در هر مرحله‌ای زوایای مختلف زندگی آنها را که پر از مرارت‌ها و در عین حال زیبایی‌های زندگی در کنار طبیعت است به تصویر کشیده‌ایم.

شعبانی اضافه کرد: قسمت اول این کوچ، آجور نام دارد. آجور به معنای منطقه‌ای است که برای سکونت در زمستان از آن استفاده می‌شود و نزدیک جلگه و جنگل است. در این شرایط، زمین پوشیده از برف است و هیچ علفی برای دام‌ها وجود ندارد، پس مردان مجبورند از درختان بسیار بلند بالا بروند و جان خود را به خطر بیندازند تا بتوانند برای دام‌ها غذا تهیه کنند. این مسیرِ کوچ پر است از این اتفاقات جذاب که سعی شده در مستند «آجور تا بند» به نمایش گذاشته شود.

مستند «آجورتا بند» به کارگردانی نبی‌الله شعبانی، ۲۵ دی ماه در قالب برنامه تلویزیونی جشنواره مستند، ساعت ۲۰ روی آنتن شبکه مستند رفته است.

پوستر فیلم مستند
«آجور تا بند»

تحلیلی بر مستند «آجورتا بند»

پژوهشی به دور از احساسات

نویسنده: رحیم ناظریان

مستند مردم نگار، ذاتا با پژوهش و مطالعه میدانی آمیخته است. به عبارتی نمی‌توان یک فرهنگ را بازشناسی کرد و از آداب و رسوم و روش معاش و شکل زندگی مردمی سخن گفت اما از فاصله‌ای دور بدان نگریست.

مستند مردم نگار برای نیل به تمام زوایای سوژه، نیازمند تحقیق و کالبدشکافی موضوع از نزدیک است و گروه فیلمساز پا به پای سوژه در شرایط عادی یا سخت، با آن همراهی می‌کند تا همه جنبه‌های زیستی آن را بررسی نماید. غالباً مستندهای مردم نگار در درونِ خود به یک انسان شناسی نیز دست می‌یابند و در طولِ مدت مکاشفه‌شان در دل فرهنگ؛ ناخودآگاه تن به قیاس آن با دنیایِ روزمره می‌دهند. اغلب مستندهای

مردم نگار به این دلیل سوژه را برای شروعِ پژوهش انتخاب می‌نمایند که در آن سوژه، ابعادی از زندگی را می‌یابند که با زندگی عادی، معمولی و روتین متفاوت است. فیلمساز، این تازگی و تنوع زیستی را به عنوان عنصری جذاب، قلمداد و با به تصویر کشیدنِ آن علاوه بر تولید اثری مردم نگار، ناخودآگاه به انسان شناسی نیز ورود می‌کند. بنابراین تفکیک مردم نگاری و انسان شناسی در مستندهایی با این رویکرد، تقریباً امری قطعی نیست و در هر کدام از این دو زاویه، از هر نگره، به تناوب ویژگی هایی مشترک دیده می‌شود.

مستند «آجورتا بند» مستندی مردم نگار درباره رمه‌دارانِ طالش در استان گیلان است و با توجه به آنچه در این مستند کوتاه دریافت شد، فیلمساز با انتخابِ یک خانواده از رمه‌داران و همراهی آنان از دامنه و دشت تا مراتع بالادستِ کوه، علاوه بر ثبتِ شکل زندگی آنان و مردم نگاری، اقدام به معرفی فرهنگ و مواردی مختص به انسان شناسی نموده است.

این پژوهش میدانی در چند فصل سال صورت گرفته و فیلمساز یک دوره‌ی یک ساله از زندگیِ دامدارانِ این منطقه از گیلان را به تصویر می‌کشد. آنچه به تناوب در این اثر به چشم می‌آید، تأکید عوامل تولید، نه برشرح سختی های بی‌شمار یک زندگیِ کاملاًبدوی، بلکه کاملاًمعطوف بر نگاهی پژوهش محوراست. شاید تفکیک این دو حالت پژوهشی و احساسی در نگاه اول برای مستند «آجورتا بند» خیلی جای بحث نداشته باشد اما حقیقت این است آنچه این فیلم را قابل تأمل می‌کند، همین پافشاری فیلمساز بر اسلوب یک روشِ پژوهشی است. با این برداشت، فعلا کاری به جنبه‌های زیبایی شناسانه این حالت نداریم و فقط این یگانگی نگاهِ فیلمساز در برخورد با سوژه را به حساب آگاهی و برنامه‌ای از پیش تعیین شده از جانب او قلمداد می‌کنیم. چرا که آنچه در این مستند به وفور یافت می‌شود مقایسه ناخودآگاهِ روش زندگی سخت کوهستانی با زندگی عادیِ روستایی یا شهری، توسط مخاطب و بیننده‌ی اثراست، که احتمالاً این قیاس، کار را برای ترحم برانگیز بودن هموار می‌کند. به طور مثال یکی از پلان های نفس گیر «آجورتا بند»، لحظاتی است که رمه‌داران در هوایی بسیار سرد در ارتفاع بیش از سی متری درختان، بدون

هیچ ابزاری برای محافظت، مشغول تهیه علوفه هستند. نه گفتار متن و نه شکل تصویربرداری و نه نوع تدوین، هیچ کدام تأکیدی بر ایجاد حس ترحم ندارند و تمامی ابزارِ مستندساز در خدمت پژوهش است. برای مستندساز در این بخش، تنها نحوه تهیه علوفه در فصول سرد سال اهمیت دارد که به دلیل فقدان آن برروی زمین، رمه‌داران تن به کاری خطرناک می‌دهند و از درختانی مرتفع بدون هیچ ابزاری بالا می‌روند. این در حالی است که با نگاهی ساده و به دور از قضاوت، سهل‌ترین شکل بیانی برای چنین پلان پرخطری، همان ترغیب مخاطب برای ایجاد ترحم است. اما اینجا اصالت و روش فیلمساز در «آجورتا بند» این اجازه را به او نمی‌دهد که فضای علمی اثرش را فدای احساساتی رقیق نماید. نمونه‌های متعددی از این شکلِ نگاه پژوهشی در مستند«آجورتا بند» وجود دارد که هیچ قضاوتی در باب شکل زندگی، امکانات، مصائب و خاصه نگاهی که رنج را نشان دهد، ندارد. مستندساز همچون یک پژوهشگر، کاری به خوبی یا بدی، شادی یا رنج، سختی و آسایش این مردم کوه نشین ندارد و همه‌ی اجزای فیلم تنها بر انتقال اطلاعات درباره مردم این منطقه تأکید می‌ورزد. البته در خلال شرح این شکلِ زندگی، به یقین سختی زندگی رمه‌داران توسط دوربین ثبت می‌شود اما آنچه از جانب فیلمساز مطرح می‌شود تنها اصالتِ تحقیقی مستندسازاست.

نمونه‌های متعددی از این شکلِ نگاه پژوهشی در مستند«آجورتا بند» وجود دارد که هیچ قضاوتی در باب شکل زندگی، امکانات، مصائب و خاصه نگاهی که رنج را نشان دهد، ندارد.

مستند «آجورتا بند» برای تکمیل اثر مردم نگارانه و پژوهش محورش، دوربین را برای ثبت تصاویری زنده از زندگی عادی رمه داران و گفتار متن را به عنوانِ زبانِ گویای علمی اثرش مشخص می‌کند. شکل گفتار متن در این اثر به دور از کلیشه‌های رایجِ گفتار متن است که با آراستگی صدای نریتور همراه است. اینجا عوامل تولیدی، صدایی را برای انتقال اطلاعات و شرح ماجرا و توضیح اصطلاحات انتخاب کرده‌اند که از منظر جنس و لحن صدا کاملاً با فضا و حس و حال کلی فیلم هماهنگی دارد. صدایی آماتورگونه که خارج از تخصص‌های کلیشه شده‌ی گفتار متن، اقدام به خوانش متن می‌کند و از سویی بر اصطلاحات و تعابیر به کار رفته در متن نیز اشراف دارد. با این حال می‌توان این اثر را مستندی «مردم نگار علمی» تلقی کرد که تنها سعی در شناساندن مردمی دارد که به دور از غوغای زندگی شهری یا حتی روستایی، شکلی متفاوت از زیست را تجربه می‌کنند. شاید همین مسئله «آجورتا بند» را بیش از آنکه اثری هنری جلوه دهد در چارچوب آثار علمی-پژوهشی نگاه می‌دارد. مستندی که تمام زوایای زندگی جامعه نمونه‌اش را بی‌کم و کاست، بدون نزدیک شدن به روانشناسی و درون آدم‌هایش نشان می‌دهد. یکی از دلایل خشکی و عدم انعطاف اثر، همین فاصله داشتن از خلوت خود آدم‌ها و تاکید بر بیرون و اعمال روزمره‌ی آنهاست. گرچه این، به هیچ عنوان عاملی بر انتساب ضعف بر اثر نخواهد بود اما بی‌شک در نزدیکی یا فاصله گرفتن مخاطب از اثر نقش دارد و عاملی است که با حذفِ همذات پنداری مخاطب و کاراکتر ایجاد شده است. به عبارتی با مرور «آجورتا بند» این نکته، کاملا برجسته است که از آغاز تا پایان اثر، همذات پنداری با کاراکترها به نسبت آثاری از این دست کمتر صورت می‌گیرد، چرا که اینجا اعمال عادی و روزمره‌ی زیستِ این آدم‌ها در راستای اهدافی پژوهشی اهمیت دارد و نه خودشان و شخصیت و درونیات آنها. به عبارتی افراد حاضر در اثر، نمونه‌هایی از جامعه‌ی این منطقه هستند که نقش ابزار برای هدفی پژوهشی را ایفا می‌کنند.

به نظر، این نگاه مستندساز که در طول اثر خدشه‌ای بر آن وارد نمی‌شود، در جای خود قابل ستایش است.

چشم به راه باد روزی رسان

نویسنده: سهیل محمودی

کارگردان: جواد تقوی

به گزارش روابط عمومی جشنواره تلویزیونی مستند، جواد تقوی کارگردان مستند «چشم به راه باد» درباره این مستند گفت: این مستند، قسمتی از مجموعه مستند «آبی صحرا» است که مربوط به فرهنگ و اشتغال مردم ترکمن می‌باشد. شغل بخشی از مردم ترکمن، صید ماهی خاویاری است. وقتی این مستند را شروع کردیم قرار بود آن را با نام «امواج برکت» تولید کنیم که به تاثیر امواج دریا بر جمعیت ماهیان و متعاقبا به زندگی مردم می‌پرداخت.

وی افزود: با تحقیقات بیشتر متوجه شدیم نه تنها دیگر مثل سابق، امواج، برکت به زندگی صیادان نمی‌بخشند بلکه حالا ماهیان خاویاری به شدت کم شده‌اند و صیادان باید چشم به راه باد باشند تا امواج را ایجاد و ماهیان را به ساحل نزدیک کند تا آنها بتوانند صید کنند و به زندگی ادامه بدهند.

تقوی در ادامه اضافه کرد: عواملی مانند صید خارج از فصل، قاچاق ماهیان خاویاری در سنین پایین و عواملی دیگر وجود دارد که ذخیره ماهیان خاویاری دریای خزر را شدیدا در معرض تهدید قرار داده است. این مستند، شرح حال صیادانی است که چشم به راه باد هستند تا صید را آسان کند و بتوانند روزی خود را از دریا بیرون بیاورند.

مستند «چشم به راه باد» ۲۵ ام دی ماه ساعت ۲۰:۳۰ در قالب برنامه تلویزیونی جشنواره مستند روی آنتن شبکه مستند رفته است.

پوستر فیلم مستند
«چشم به راه باد»

تحلیلی بر مستند «چشم به راه باد»

توصیفی شاعرانه از رنج!

نویسنده: رحیم ناظریان

در مستندهای مشاهده‌گر، گاهی دوربین در نقش شاهد، چنان رفتار می‌کند که انگار سوژه از حضور او بی‌اطلاع است و یا این که در چنین مستندهایی سوژه، رفتارش را با حضورِ دوربین تنظیم می‌کند که انگار دوربینی که در اطراف او قرار دارد را نمی‌بیند. این شیوه مستندسازی می‌تواند البته با شیوه‌های دیگر نیز ترکیب شود. به طور مثال دوربینی مشاهده‌گر می‌تواند در قبالِ بدیهه‌سازی، چنین نقشی را مجدد ایفا نماید و یا این که دوربین با تصاویری شاعرانه، همان اندازه که خود را پنهان می‌کند با قاب‌بندیِ دقیق و رعایت شده، حضور خود را به رخ بکشد.

مستند «چشم به راه باد» از روش

ترکیب شیوه‌ها بهره می‌برد. مستندی کوتاه که در چند فصل سال، زندگی رنج‌آلود چند ماهیگیر ماهیان خاویاری را در استان گلستان به تصویر می‌کشد. از یک سو ساختار روایی اثر، شکل حضور ماهیگیران جلوی دوربین و مکان قرار گرفتن دوربین، مشاهده‌گر بودنِ مستند را تأیید می‌کند و از سوی دیگر، کل اثر مملو از قاب‌هایی حساب‌شده و دقیق با نکته‌سنجی‌هایی تنظیم شده است. به عبارتی فیلم سعی می‌کند به گونه‌ای نشان دهد که انگار در حالِ ثبتِ زندگی عادی ماهیگیران است و این که آنها در برخی از صحنه‌ها و زمانی که مشغول کار روزانه هستند، انگار حضور دوربین را حس نمی‌کنند. اما از سویی دیگر آن قاب‌های میلیمتری و دقیق با چنین رویه‌ای منافات دارد. دوربینی که برخی از قاب‌هایش مستلزم صرف زمانی طولانی برای چنین کیفیت بصری است، چگونه می‌تواند مشاهده‌گر باشد و بر حسب اتفاق، تمام رویدادِ پیرامونش را ثبت کرده باشد؟

البته طرحِ این سؤال، دلیلی بر ایراد یا نقص نیست، بلکه می‌خواهیم از خلال این دوگانگی، به نتیجه‌ای برسیم.

نمی‌توان مستند «چشم به راه باد» را از منظری کلی، مستندی شاعرانه قلمداد کرد اما شاخصه‌های چنین شیوه‌ای در آن وجود دارد. در مستندهای شاعرانه، دوربین تنها بر محتوایی روایی معطوف نیست بلکه در حدِ نیاز یا حتی بیشتر از این مقدار، گاهی روایت را رها می‌کند و بر فضاسازی به واسطه‌ی تصاویر می‌پردازد. به عبارتی ممکن است در مستندی شاعرانه، دوربین به ثبت آن چیزی بپردازد که در راستای روایت خطی اثر نباشد و اینجا در مستند «چشم به راه باد» گرچه روایت، کاملا مشخص و مرتب است اما قاب‌های شاعرانه نیز در کل کار، کم نیست.

شروع مستند با قابی درخشان از دریایی مه گرفته همراه است و تصاویری با کادری دقیق از خانه‌ای در دل دریا، جذابیت این قاب را دوچندان می‌کند. در طول فیلم نیز برای فضاسازی، دوربین، بازیگوشانه هر آنچه را که به فضا مربوط باشد شکار می‌کند. همچون گرازی که در ساحل به دنبال غذاست، ماهیگیری که در فصل

بیکاری در حین ترمیم تور ماهیگیری، با نخ‌ها از روی تفنن بازی می‌کند، یا قابی زیبا از مهتاب در چارچوب پنجره؛ نماهایی نزدیک از چهره‌ها و حتی اینسرت از چشم‌ها، همگی فراتر از روایت اصلی مستند، بر جذابیت‌های شاعرانه‌ی تصویر نیز حکایت دارند.

حال برمی‌گردیم به همان سؤال ابتدایی، این که مناسبت فیلمی که از یک سوتلاش دارد مشاهده‌گر باشد و به گونه‌ای رفتار نماید که انگار در حال ثبت جهانی واقعی، فارغ از بازسازی یا حتی بدیهه‌سازی است و از سویی دیگر آن چنان شاعرانه است که ما همواره ساختار غیرواقعی‌اش را حس می‌کنیم، چیست؟

این یک تضاد دلنشین در مستند «چشم به راه باد» است و جمع‌بندی این تضاد در پلان‌های پایانی، قابل مشاهده است. در پایان این مستند، ماهیگیرانِ خسته و ناامید که به دلیل صیدِ کم، روزگار سختی را می‌گذرانند، در اتاقک دریایی‌شان خوابیده اند و لابه‌لای قاب‌هایی از نمایشِ جسم‌های به خواب رفته‌شان، بُرش‌هایی از لحظاتِ صید ماهی خاویاری دیده می‌شود. تغییررنگِ جزئی این تصاویر، در لابه‌لای خوابِ ماهیگیران، کاملاً دست بردن فیلمساز در واقعیت است و او در پایان فیلم به شکلی واضح، تصاویری مستند را به جای رویا جا می‌زند. انگار ماهیگیران در حال رویا دیدن هستند و حرکت انگشت‌های ماهیگیر خفته با تصویری از حرکت آبشش‌های یک ماهی صید شده، به گونه‌ای ادغام می‌شود که رویاگون بودن این صحنه‌ها کاملاً باورپذیر جلوه می‌کند. بنابراین تضادِ نخستین در شکل روایت که بدان اشاره شد، اینجا کارکرد می‌یابد. مستندی که سعی بر مشاهده‌گربودن دارد، به عمد با تصاویر وقاب‌هایی دقیق، روایت را پیش می‌برد و نهایتاً با شاعرانگیِ رویاگونی به پایان می‌رسد. قاعدتاً دوربین در مستندهای مشاهده‌گر، فرصتی برای یک قاب کلاسیک و حساب شده ندارد اما اینجا فضاسازی پابه‌پای روایت پیش می‌رود.

از سویی دیگر پلان رویاگونِ پایانی به دو حالت متفاوت نیز قابل تفسیر است. یکی اینکه ماهیگیران که در طول فیلم بارها و بارها از کم شدن ماهی دریا حرف زدند و چندین بار دست خالی از دریا برگشتند، با این رویای پایانی، انگار فقط در خواب باید به دنبال صید بگردند. این یک تأویل نزدیک به آن چیزی است که فیلم به ما ارائه می‌کند و از سویی دیگر از آنجایی که این ماهیگیران در طول فیلم، بارها و بارها از عشقشان به دریا و ماهیگیری گفتند، تصاویر رویاگونِ پایانی، بیانگر این مفهوم است که آنها حتی در خواب نیز فارغ از شغلشان نیستند و عشق به شغلشان را در خواب نیز ادامه می‌دهند. هردو تأویل یاد شده با زمینه‌چینی که فیلمساز در طول فیلم می‌کند، قابل تأیید است.

مستندی که سعی بر مشاهده‌گربودن دارد، به عمد با تصاویر وقاب‌هایی دقیق، روایت را پیش می‌برد و نهایتاً با شاعرانگیِ رویاگونی به پایان می‌رسد.

فیلم مستند«فریاد در چال»

کارگردان: **حسین الهامی پور**

نویسنده: **مهدی اسدزاده**

گاهی وقت ها تو مسیرهای سختی قدم می‌ذاریم که پاهامون خسته میشه و به سرمون میزنه مسیر رو ول کنیم و بی‌خیال همه چیز بشیم. حسین الهامی پور هم مثل ما از این قاعده مستثنی نیست، وقتی برای تحقیق روی یکی از سوژه‌هایی که در موردشون شنیده بود راهی منطقه ای میشه که ماشین رو نبوده و رسیدن به سوژه رو سخت می‌کرده، ته دلش به بی خیال شدنِ ساخت این پروژه فکر می‌کنه.

ولی پاهاش برگشتن رو قبول نمی‌کنه، هر قدم، قدم بعدی رو براش میاره تا آخر به سوژه می‌رسن. انگار خدا پیرمرد رو خیلی دوست داشته، آقای الهامی پور وقتی پیرمردی رو می‌بینه که توی یه منطقه‌ی دور افتاده، بدون گوش، بدون چشم، بدون زبون زندگی می‌کنه می‌فهمه تک تک قدم‌هایی که توی اون مسیر گذاشته ارزشو داشته، میفهمه که فیلم رو نه برای خودش که برای اون پیرمرد باید بسازه. حالا حسین الهامی پور با مستندِ «فریاد در چال» رسانه ی آدمی شده که هیچ وقت دنیا حرف‌هاش رو نشنیده بوده.

۶۰ سال تنهایی!

نویسنده: سهیل محمودی

به گزارش روابط عمومی جشنواره تلویزیونی مستند، حسین الهامی‌پور، کارگردان مستند «فریاد در چال» درباره این مستند گفت: «فریاد در چال» روایت پیرمردی است که مدت شصت سال است در یک روستای بدون سکنه در یک منطقه صعب‌العبور، تنها زندگی می‌کند؛ این پیرمرد ناشنوا است و قادر به تکلم نمی‌باشد.

الهامی‌پور توضیح داد: محلی که این پیرمرد زندگی می‌کند در اصل، یک روستای خیلی بزرگ و آباد بوده، اما کم کم مردم مهاجرت کرده‌اند. پیرمرد قصه ما که پدر و مادر خود را در کودکی از دست داده، به خاطر مشکلاتی که داشته نتوانسته از روستا مهاجرت کند. در حال حاضر این پیرمرد حدود صد سال سن دارد و به سختی زندگی می‌کند.

وی اضافه کرد: تولید این فیلم تقریبا یک سال طول کشید و ما تمام تلاش خود را کردیم که یک سال از زندگی این پیرمرد را به تصویر بکشیم و هدف ما این بود که بتوانیم کمکی به این پیرمرد کرده باشیم که بتواند بهتر از این وضعیت زندگی کند.

مستند «فریاد در چال» ۲۷ دی ماه ۹۶، ساعت بیست به روی آنتن شبکه مستند رفته است.

پوستر فیلم مستند
«فریاد در چال»

تحلیلی بر مستند «فریاد در چال»

کمی کمتر از صدسال تنهایی

نویسنده: رحیم ناظریان

حتی ساده‌ترین شکل روایت نیز پیچیدگی‌های مختص به خود را دارد. چگونگی روایتِ ماجرایی ساده، نقش بسزایی در تأثیرگذاری محتوایی اثر و جذابیت‌های فرمی خواهد داشت. در اغلب آثار مستندِ مطرح تاریخ سینما، رویدادی کوتاه، با زمینه‌چینی‌های تألیفی به اثری پیچیده و گسترده تبدیل شده است و این تغییر، تنها به دلیل شکل و ساختار روایت آن ماجرا توسط مؤلف است. گاهی شما روایتی

را برای رویدادی در نظر می‌گیرید که در آن عنصر تعلیق، بیشتر از هر حالت دیگری به چشم می‌آید و گاهی نیز با تغییر و یا انتخاب شکلِ روایت دیگری، اثرتان را خالی از تعلیق و فقط بر رویداد و حوادث، متکی خواهید کرد. به طور مثال تصور کنیم فیلمی با افشای رازِ اصلیِ خود در پلان‌های آغازین همراه باشد، آنگاه تا پایان فیلم، آنچه جذابیت خواهد داشت، نه آن راز، بلکه چگونگی برخورد یا تشریح چرایی‌های آن خواهد بود و در حالتی متفاوت اگر خالق اثر در طول اجرای اثرش، تکنیک افشای تدریجی را برگزید آنگاه می‌توان بر عنصر تعلیق تأکید کرد.

«فریاد در چال» فیلمی است که نکته اصلی‌اش در زاویه دید فیلمساز و شکل روایی آن نهفته است. شکلِ روایتِ رویدادی واقعی در این مستند، اثر را به خوانش‌های متفاوت از آن سوق می‌دهد و ماحصل کار را با تأویل‌های مختلف همراه می‌سازد. «فریاد در چال» ماجرای زیستِ پیرمردی کر و لال در کوهستان است که سال‌هاست دور از مردم و اجتماع به تنهایی زندگی می‌کند و جالب اینجاست که در ذهن دیگران و مردم پایینِ کوهستان، تبدیل به افسانه شده و یا این که افسانه‌سازی در قبال شخصیت او شکل گرفته است. مردم او را مرتبط با اجنه می‌دانند و او را انسانی عادی تصور نمی‌کنند. برای چنین سوژه‌ای، دم دستی‌ترین حالتِ روایت، مراجعه به محل صعب زندگی‌اش در کوهستان و دیدار با او و کالبدشکافی زندگی‌اش خواهد بود. اما در مستند «فریاد در چال» زندگی ولی الله، این شخصیت عجیب، به همین سادگی روایت نمی‌شود.

فیلم با افشاسازی راز فیلم آغاز می‌شود و تا بخش اعظمی از زمانِ روایی اثر، این آشکارسازی ادامه دارد. فیلمساز برای روایتِ این رویداد و برای روایتِ زندگی کاراکترِ نمونه‌اش (یعنی ولی الله) از دو عنصر تعلیق و البته غافلگیری بهره می‌برد و می‌دانیم دل سپردنِ تمام و کمال به عنصر تعلیق، ممکن است چالشی برای کلّیت اثر ایجاد نماید و با یک بار دیدنِ آن و

رمزگشایی راز و بی‌اثر شدنِ تعلیق، بازبینی مجدد فیلم خالی از لطف گردد. اما آنچه گاهی به داد فیلم‌هایی که با عنصر تعلیق شکل می‌گیرند، می‌رسد، عنصر غافلگیری است. اینجاست که بعد از رمزگشایی از راز و برملاشدنِ چیستیِ تعلیق، عنصر غافلگیری، جانشینِ عنصر پیشین می‌شود و به عبارتی روایت به سرانجام می‌رسد. اما این ساز و کار در مستند «فریاد در چال» چگونه است؟

در این مستند پیش از هر چیزی به واسطه گفتار متن، پرده از وجود انسانی عجیب در کوهستان‌های طارم زنجان برداشته می‌شود و در ادامه با تکنیک مصاحبه، از اهالی و مردم منطقه، به شکل کاملاً شفاف، اطلاعاتی از آن پیرمرد عزلت نشینِ ناشنوا در دل کوهستان به مخاطب ارائه می‌گردد. بیش از نیمی از فیلم به این اظهار نظرها اختصاص دارد. کشاورز، دامدار، زنبوردار و چندین شخص دیگر به شکلی هول‌آور از پیرمردی حرف می‌زنند که در مکانی صعب‌العبور در دل کوهستان، شب‌ها در دره‌ای فریاد می‌زند. انتساب آن پیرمرد عجیب به اجنه، اوج این اظهارنظرهاست. مشخصات ظاهری، نقص جسمی، محل زندگی، مشخصات جغرافیایی مکان زندگی کاراکتر نمونه، توسط اهالی پایین کوهستان شرح داده می‌شود و جالب اینجاست که اکثر این آدم‌ها که به عنوان شاهد انتخاب شده‌اند، کاراکترِ غایب فیلم را ندیده‌اند! اینجاست که شکل روایت، پرداختن به عنصر تعلیق است، چرا که از ابتدای فیلم در لابه‌لای مصاحبه‌ها با شاهدان، عوامل فیلم در حال نزدیک شدن به محل زندگی پیرمرد عجیب هستند و ما نیز چشم انتظار دیدن او هستیم. نیمه‌ی ابتدایی فیلم، تنها بر این اظهارنظرها اختصاص دارد و البته نریشن نیز مزید بر علت است و گفتار متن با تأیید این اظهار نظرها ما را بر آن می‌دارد که انسانی بسیار عجیب را به زودی خواهیم دید. فردی که با اجنه سر و کار دارد و حدوداً شصت سال است تنها در دل کوهستان، با کمترین آذوقه و امکانات، زنده مانده است.

دوربین آرام آرام پیش می‌رود و به مقصد می‌رسد و ما پیرمردی را در کنار خانه‌ای سنگی می‌بینیم که همچون همه انسان‌های روی زمین بی‌هیچ چیز شگفت‌آوری به نظاره ما مشغول است. تعلیق به پایان می‌رسد و غافلگیری جایگزین آن می‌شود.

پیرمردی که شصت سال، زمستان‌های سخت و برف‌گیر این نقطه از کوهستان را سپری کرده و بخش اعظمی از عمر خود را در تنهایی مطلق گذرانده و از سویی قدرت تکلم و شنوایی نیز ندارد، آنگاه که وضو می‌گیرد و نماز می‌خواند، تمام تصورات اشتباه مردم خرافاتی پایین‌دست و یا شاید تصورات اشتباه ذهن ما را به سُخره می‌گیرد.

آنچه اینجا اهمیت می‌یابد، شکل روایت است. بی‌شک ماجرای ساده اما عجیب زندگی یک پیرمرد در دل کوهستان با این شکل روایت است که به ابعادی جدید از بیان هنری تغییر ماهیت می‌دهد. فیلمساز با انتخاب چنین روایتی علاوه بر معرفی و تشریح یک کاراکتر واقعی و یک رویداد خاص، همزمان، نوع برخورد، خرافه‌پرستی و قضاوت مردم بی‌اطلاع را نیز به چالش می‌کشد. این قضاوت اشتباه، زمانی بهتر خود را می‌نمایاند که می‌بینیم پیرمرد علاوه بر انجام کارهای روزمره‌اش و خورد و خوراکی ساده و داشتن خانه‌ای محقر و البته مرتب، پرورش زنبور عسل نیز دارد. باغ‌داری نیز می‌کند و چیزی فراتر از تصورمان از او شکل می‌گیرد. پارادوکس اینجاست که ما به جای این که آدمی عجیب را ببینیم و متحیر شویم، با دیدن زندگی عادی و دوست داشتنی و البته دردناک پیرمرد متعجب می‌شویم.

بنابراین تقارنی در دو بخش فیلم با این روایت شکل می‌گیرد. یکی تصورات اشتباه مردمی است که نادانسته پیرمرد مهربان داستان ما را دیوانه خطاب کردند و یا او را به جن نسبت دادند، و دیگری رفتن به اندرون شخصیتی است که توانسته از آدم‌ها فرار کند و تنهایی را بر اجتماع ترجیح دهد. فیلم با این روایت حساب شده، این تلقی را ایجاد خواهد کرد که

آدم‌هایی که در نیمه ابتدایی اثر، این گونه ساده‌لوحانه از انسانی یاد کردند و او را به هر چیزی منتسب نمودند، یقینا دلیل کوچ او بر تنهایی کوهستان بودند. به عبارتی پیرمرد خود می‌داند با چه جامعه‌ای سر و کار دارد و این تنهایی خودخواسته‌اش دلیلی جز فرار از جهان و جامعه ندارد. اینها همگی محصول این روایت فیلمساز از رویداد است.

حال به نظر آنچه می‌توانست بیش از پیش این اثر را تاثیرگذارتر نماید، پرداخت بیشترِ صحنه‌هایی می‌توانست باشد که در آن حرکات و رفتار پیرمرد بر اعجابمان می‌افزود. صحنه‌هایی همچون نماز خواندنش

در این میان علاوه بر جذابیت‌های روایی «فریاد در چال»، همچنان عنصر آسیب رسان به اثر، نوع و شکل گفتار متن است. نریتور با صدایی آشنا و به شدت تکنیکی، هیچ سنخیتی با مضمون و فضای فیلم ندارد.

با اصواتی نامفهوم یا تاکید بیشتر بر نامه‌نویسی‌اش و حذف توضیح واضحات گفتار متن. یادمان نرود که این پیرمرد، فارغ از جهان به زندگی ساده‌اش می‌پردازد و در طول زیستنش در این محیط، جهان تغییرات زیادی به خود دیده است. یقینا اینها ابعادی پیچیده و لایه‌هایی تودر تو از شخصیتی هستند که با وجود صحت عقل به جهان پشت کرده است.

«فریاد در چال»، عنوان بسیار خوبی دارد. فریادی که هم برفریادهای دوگانه پیرمرد اشاره دارد و هم فریادی است برای امداد و کمک مردم و مسئولین به او. دوگانه، از این نظر که به زعم مردم پایین کوهستان، فریاد پیرمرد، گفتگو با اجنه تعبیر می‌شود اما تا آنجایی که از خود فیلم می‌توان برداشت کرد، این فریادها احتمالا برای متواری کردن حیوانات بوده است. در یکی از صحنه‌ها او با چوبی به اطراف محوطه‌ی مسکونی‌اش می‌رود و با فریادهایی احتمالا حیوانات را متواری می‌کند.

در این میان علاوه بر جذابیت‌های روایی «فریاد در چال»، همچنان عنصر آسیب رسان به اثر، نوع و شکل گفتار متن است. نریتور با صدایی آشنا و به شدت تکنیکی، هیچ سنخیتی با مضمون و فضای فیلم ندارد. لحن و جنس صدای گوینده‌ی گفتار متن که به شدت شسته و رفته است و بیشتر به کارِ آثاری علمی-پژوهشی می‌آید تا مستندی درباره پیرمردی عجیب، در کنار مصاحبه با آدم‌هایی بومی و با لهجه‌هایی دلنشین و مطابق با حال و هوای فیلم، کاملاً از فیلم بیرون زده است.

فیلم مستند «هول»

کارگردان: **حمید صادق‌پور**

نویسنده: **مهدی اسدزاده**

حمید صادق پور وقتی شنید اطراف «بَرداَسکن» غول پیداشده حتی یه لحظه‌ام درنگ نکرد، می‌دونست دلش می‌خواد چه کار کنه، دوربین و وسایل اش رو برداشت و رفت شکار غول.

وقتی پای حرف هاش بشینید می‌فهمید که چقدر شیفته ی داستانه و چقدر براش مهمه که داستان ها کجا به دنیا میان. اون رفت به محل تولد یکی از بهترین داستان هایی که شنیده بود تا پِی این کنجکاوی شخصیش رو بگیره، تا ببینه غولِ مردمِ اون روستا از دل کدوم یکی از ترس هاشون بیرون پریده.

غولی که مردم را ترسانده بود

نویسنده: سهیل محمودی

حمید صادق‌پور، کارگردان مستند «هول» درباره تولید این مستند گفت: در سفری که به شهرستان بردسکن داشتم از مردم شنیدم که در یکی از روستاها «غول» پیدا شده و کنجکاو شدم که چه اتفاقاتی افتاده که مردم به این نتیجه رسیده‌اند. مستند «هول» روایت همین کنجکاوی در ترس توهم آلود مردم آن روستاست.

وی افزود: البته ما فقط این قصه را جست و جو کرده‌ایم و جواب قاطعی در پایان نمی‌دهیم که این داستان حقیقت داشته است یا نه. بیشتر تلاش شده تا نوع مواجهه آدم‌ها با این موضوع بررسی شود. این ترس وهم‌آلود در ذهن هر کدام از ما وجود دارد که حالا این قصه را شکل داده است و ما در این مستند پای صحبت مردمی می‌نشینیم که فکر می‌کنند واقعا در روستا غول پیدا شده است.

مستند «هول» به کارگردانی حمید صادق‌پور، ۲۷ دی ماه ۹۶ در قالب برنامه تلویزیونی جشنواره مستند، ساعت ۲۰ روی آنتن شبکه مستند رفته است.

پوستر فیلم مستند «هول»

تحلیلی بر مستند «هول»

روستایی که می‌ترسد

نویسنده: رحیم ناظریان

برای خلق فضای یک اثر سینمایی، فیلمساز فقط متکی بر مکان وقوع رویداد نیست و یا زمان فیلمبرداری نیز گرچه در شکل دهی بر فضای کلی اثر نقش دارد، اما همه‌ی آن نیست. آنجایی که هنرمند از دریچه نگاه خود بر جهانِ سوژه می‌نگرد، می‌توان گفت استقلالِ فکری و ایده‌پردازی، او را به سمت فضاسازی هدایت کرده است. به طور مثال اگر شما مستندی در جنگل‌های آمازون نیز بسازید، نمی‌توانید تنها بر محیط اکتفا

کنید تا به واسطه فضایِ جغرافیایی آن منطقه، فضای اثر خود را شکل دهید. آنگاه که تمام عناصر فیلم در خدمت فضاسازی باشد، می‌توان حضور فیلمساز را به عنوانِ خالق اثر، هم در بحث محتوا و هم در فرم احساس کرد. فیلمساز فضای اثرش را به واسطه شکل تصویر و فرم، رنگ، قاب بندی، شکل روایت، صدا و موسیقی، ترکیب‌بندی و ریتم و عوامل متعدد دیگر می‌سازد. به طور مثال در فیلم «هفت» اثر دیوید فینچر، اغلب صحنه‌های فیلم در تاریکی و در مکان‌های بسته می‌گذرد و قتل‌هایی رازآلود توسط پلیس کشف می‌شود. اما آنجایی که هم پلیس و هم مخاطب، همزمان منتظرند حقیقت این جنایاتِ زنجیره‌ای فاش شود، ناگاه لوکیشن به مکانی بیابانی و آفتابی تغییر می‌کند و دو سوی ماجرا، یعنی قاتل و پلیس، قرار ملاقاتشان را در چنین مکانی می‌گذارند. اینجاست که فیلمساز با انتخاب صحیح لوکیشن، به فضاسازی اثرش کمک می‌کند. اما اگر در این لوکیشن، دوربین با زاویه‌ای خاص در حین افشای حقیقت، انعکاس نور خورشید را نشان دهد، دیگر فقط لوکیشن نیست که چنین نقشی در فضاسازی دارد، بلکه زاویه دوربین نیز به عنوان عاملِ ثانویه در این امر دخیل است.

با این مثال درباره تشریح فضاسازی و اهمیت آن در سینما، به شرح فیلم «هول» می‌پردازیم. «هول» بیش از هر چیزی بر فضاسازی تأکید دارد. موضوع فیلم درباره روستایی است که در آن شایعه حضور موجودی ناشناخته با هیکلی عجیب، زندگی مردمش را سال‌هاست تحت تأثیر قرار داده است؛ حتی نظرِ چندین نفر از اهالی این منطقه که با چشم‌های خود، این موجود ناشناخته را دیده‌اند و نشانه‌هایی از آن ارائه می‌کنند نیز با یکدیگر تطابق دارد. بنابراین اولین کلمه‌ای که با شنیدن و یا مواجه شدن با چنین موضوعی به ذهن خطور می‌کند «ترس» است. با دیدن این مستند کوتاه، آنچه اسباب هراسِ ما را به عنوان مخاطب ایجاد می‌کند، یکی خودِ موجود عجیب الخلقه و ترسی است که از شنیدنِ چنین خبری به ما منتقل می‌شود و دیگری ترسی توأم

با نگرانی است که از اکنون و آینده‌ی نامشخص آدم‌های این آبادی که با چنین موجودی درگیرند، به ما انتقال می‌یابد.

تا اینجا عنصر «مکان» است که فضای کلی اثر را شکل داده و حال نوبت فیلم ساز است تا زاویه دیدش و سبک کاری اش را مشخص نماید. در مستند «هول» هماهنگی موسیقی و زاویه دوربین و رنگ، کاری می‌کند تا تصویری بسیار معمولی و ساده از یک بز بر روی یک تپه که در حالت عادی فقط یک تصویر معمولی است، تبدیل به تصویری هول‌آور شود؛ یا موسیقی، زاویه دوربین و استایل آن و همین طور صحنه‌آرایی، در کنار یکدیگر، ورود یک پیرزن به اتاقِ نشیمنِ خانه‌ی روستایی‌اش را هولناک می‌سازد. تصاویر به شدت ساده هستند. هیچ گاه گام‌های آهسته یک پیرزن در خانه‌اش و نشستنش نمی‌تواند در حالت عادی چنین تأثیری داشته باشد. اما اینجا در «هول» صحنه‌آرایی و صدای خش خش یک تلویزیون کوچک قدیمی، ورود پیرزن را تحت تأثیر قرار می‌دهد و آنچه ما به عنوان فضاسازی قلمداد کردیم، اینجا رخ می‌نمایاند.

حتی تدوین و صداگذاری فیلم «هول» نیز در خدمت این فضاسازی است. به طور مثال افرادی از اهالی

روستا در حال صحبت کردن درباره آن غولِ ناشناخته‌اند، در لابه‌لای حرف‌های هول‌آورشان، خنده‌هایی هم دارند، اما ناگهان صدای زوزه‌ای از دوردست شنیده می‌شود و پیرزنی که سرش را به سمت صدا برمی‌گرداند. این شکل صداگذاری و کات‌های پی در پی، ریتم فیلم را برای نیل بدان هراسِ کلی و فضاسازی نهایی، هدایت می‌کند؛ یا استفاده از صداهای محیط مثل صدای چرخ چاه قنات که به شکلی نامتعارف برجسته می‌شود تا ایجاد ترس نماید. مصاحبه در قنات نیز موردی دیگر است! فضایی بسته و تاریک با دیواره‌هایی هول‌آور، مکانی نامتعارف برای پرسش و پاسخ عوامل فیلم با اهالی روستاست. تاریکی و انعکاس صدای این مکان نیز به نحو مطلوب بر فضای کلی اثر و هولناکی اش تأثیر گذاشته است.

انتهای فیلم نیز با تکنیک‌های کامپیوتری، حرکت ابرها و سایه‌هایشان برروی دامنه کوه‌ها دستکاری می‌شود تا این تصاویر، تداعی‌گرِ سایه‌ای ترسناک باشدکه بر کل روستا یورش می‌آورد.

بنابراین با آنچه در آنالیز این اثر به دست آمد می‌توان نقطه اتکای آن را زاویه‌ی دید فیلمساز برای بسط موضوع از منظر فرم دانست. فیلمساز با عناصر تکنیکی، آنچه را که مکان و سوژه در اختیارش قرار داده، به شکل مطلوبی به پدیده‌ای فیلمیک تبدیل می‌کند و البته در این راه برای ارائه موضوع، سعی بر بی‌طرفی نیز دارد. فیلمساز تمام استدلال‌های موافق و مخالف وجود چنین موجودی را در کنار هم می‌گذارد تا مخاطب خود را غرق در جهان اثر و جهان واقعی کند.

در پایان به روایت پیرزنی از مشاهده غول می‌پردازیم تا از نظر متنی نیز هراس موجود در آن را بیشتر لمس کنیم: «چشماش به رنگ قرمز بود. نگاه که کرد انگار که خون ریخته باشن توش! قرمز رنگ بود. از قبرستان آمد. تقریبا ۷ یا ۸ متر از ما فاصله داشت. همین‌طور که دو زانویش را به زمین زد، روبه روی ما شروع کرد به نالیدن!»

بی‌شک چنین حال و هوایی در متن، فضای کلی اثر را بدانچه که اشاره کردیم سوق می‌دهد....

نخستین جشنواره تلویزیونی مستند

Documentaries

The First TV Festival of The
Mostanad TV Holds

روایت حقیقت در قاب واقعیت
شبکه مستند برگزار می‌کند:

فصل چهارم نخستین جشنواره مستند

روزهای زوج | ساعت ۲۰:۰۰ از شبکه مستند
بازپخش ساعت ۲۴:۰۰

برای شرکت در مسابقه پیامکی
کد فیلم را به شماره ۳۰۰۰۰۸۱ ارسال کنید

جشنواره مستند

شما می‌توانید بعد از تماشای هر قسمت امتیاز خود را از یک تا پنج ستاره از طریق سامانه پیامکی ۳۰۰۰۰۸۱ با زدن کد فیلم به همراه عدد ستاره مورد نظر ارسال نمائید.

ضمناً می‌توانید از طریق وبسایت جشنواره به آدرس www.festmostanad.ir در این نظرسنجی شرکت کنید.