

شماره ۳۸  
جمعه ۲۴ فروردین ۱۳۹۷



# کمان

نشریه‌ی مستندهای تلویزیونی



## نگاهی به مستندهای

آقا جلال و مسترزابرت | نامه‌های کارستن | گراند هتل | عروسک کوکی نیستم  
چشم‌هایی که زندگی می‌کنند | پرنده افلاک | رمزوراز ملکه | پشت دیوار ۴۷

# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَالَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا سَنَسْتَدْرِجُهُمْ  
مِنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُونَ

آنان را که آیات ما را دروغ انکاشتند،  
از راهی که خود نمی دانند به تدریج  
خوارشان می سازیم.

قرآن کریم، سوره الأعراف  
آیه ۱۸۲



## نویسندگان:

رحیم ناظریان | مهدی ولی زاده | سهیل محمودی

## همکاران:

مطهره کشاورز | اکرم سادات فاطمی | مهدی مجد | زکریا زرگانی  
یا سرصدر نژاد | محمد حسین شفیق

## عکاس:

سهراب خان زاده

## مدیر هنری:

علیرضا بخشی

با سپاس از دبیرخانه‌ی 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: ۸۸۷۸۳۶۴۵، ۸۸۷۸۳۶۴۵، کد پستی: ۱۵۱۶۷۳۵۶۱۴  
خواننده‌ی گرامی، تمام شماره‌های نشریه‌ی کمان را می‌توانید از  
سایت زیر دریافت کنید  
[www.khanemostanad.ir](http://www.khanemostanad.ir)

خانه مستند  
انقلاب اسلامی





# تنها صداست که می ماند

کارگردان: ابوالفضل توکلی

نویسنده: سهیل محمودی

به گزارش جشنواره تلویزیونی مستند، ابوالفضل توکلی، کارگردان مستند «آقا جلال و مستر رابرت» درباره این اثر گفت: این مستند، به نوعی پرتی از استاد پیش‌کسوت هنر دوبله، جلال مقامی است و خاطراتی از هنرایشان در دوبله صدای رابرت ردفورد، بازیگر مشهور.

در واقع، وقتی فیلم‌های رابرت ردفورد جوان بر پرده‌های سینماهای ایران تابیده شد، این استاد جلال مقامی بود که با صدایش بر نقش او جانی دوباره داد.

مستند «آقا جلال و مستر رابرت» دوازدهم اسفندماه ساعت ۲۰ در برنامه جشنواره تلویزیونی مستند، روی آنتن شبکه مستند رفت.



پوستر فیلم مستند  
«آقا جلال و مستر رابرت»



تحلیلی بر مستند «آقا جلال و مستر رابرت»

# پایان دوبله!

نویسنده: رحیم ناظریان 

تنوع است و سبب شده تا محصول نهایی تنها با اتکا بر گفتگویی تک بعدی با خود کاراکتر محور نباشد.

ایده اصلی مستند «آقا جلال و مستر رابرت» این گونه است که یکی از معروف ترین صداپیشه های ایرانی که

«آقا جلال و مستر رابرت» مستندی پرتره است که سعی می کند با تکنیک های مختلفی در زمینه روایت و اجرا، محتوایش را با ظرافت و خلاقیت ارائه نماید. این تکنیک ها در قالب متن و تولید، دارای

در دهه‌های مختلف به دوبله فیلم‌های مطرح سینمایی و صحبت کردن به جای شخصیت‌ها، کاراکترها و نقش‌های مشهور مشغول بوده، این اواخر به دلیل سخته مغزی صدایش دچار مشکل شده و حالا با چالشی بزرگ مواجه گردیده است. مستند سعی می‌کند در اغلب لحظات خود این موضوع را به میان بکشد، فردی که در تمام دوران حرفه‌ای با اتکا بر صدا و صدایش به اعتبار و نام رسیده است اکنون با فقدان آن عامل، چگونه روزگار می‌گذراند و حس و حال او وقتی دیگر نمی‌تواند حرفه‌اش را ادامه دهد چیست؟

مستند «آقا جلال و مستر رابرت» با تصاویری در رابطه با سینما و ادای دین به خود سینما آغاز می‌گردد. تصاویری از دالان‌های تودرتو و حرکت سیال دوربین در پیچ و خم ورودی یک سینمای قدیمی همراه است. در سینمایی خلوت، فقط کاراکتر نمونه که همان دوبلور مشهور یعنی «جلال مقامی» است، ایستاده و صدایی از او دعوت می‌کند که بنشینند و فیلم را با هم ببینند. روی پرده نیز برش‌هایی از فیلم‌های دوبله شده‌ی خود او نمایش

داده می‌شود. فیلم‌هایی که «رابرت ردفورد» در آن ایفای نقش کرده و «جلال مقامی» دوبله آن را به عهده داشته است. مستند در حال روایتی مشترک از زندگی و کار دو شخصیت است که یکی در ساحت بازیگری سینما و دیگری در نقش یک صدابیشه، سال‌ها در لوی سینما و بدون دیدن یکدیگر با هم زندگی کردند و اینک در این مستند، آن دو به واسطه تصویر یکدیگر در ارتباط هستند و سخن می‌گویند.

مستندساز با تصاویر بازسازی شده و نمادین سعی می‌کند این زندگی مشترک را در لحظه به ما نشان دهد. تصاویری که به شکلی استعاری، زندگی چندین ساله دوبلور را با شخصیت‌های سینمایی بیان می‌دارد. این یکی بودن و زندگی مشترک تا آنجایی پیش می‌رود که در پایان مستند به واسطه «بازسازی» و تصاویری که از فیلم‌های مختلف به آنها ارجاع می‌شود، دوبلور معروف، دست رابرت ردفورد را که در یکی از صحنه‌های فیلمی در حال مرگ است، می‌گیرد و او را از آب بیرون می‌کشد.

مستند «آقا جلال و مستر رابرت» با

وجود اینکه مستندی «چهره نگار» به حساب می‌آید؛ اما با تکنیک‌هایی سعی می‌کند حتی المقدور از مصاحبه رو در رو با کاراکتر نمونه‌اش پرهیز کند و نحوه‌ی انتقال و یا بیان اطلاعات، با گفتگوهای درونی و «سولی لوگ» یا «منولوگ» انجام گیرد. ادغام تصاویری از فیلم‌هایی که صداپیشه‌ی این مستند صدایش در نقش دوبلور آنها شنیده می‌شود، با زندگی اکنون او، یکی از تکراری‌ترین شیوه‌های بیان احساسات درونی کاراکتر نمونه در این مستند است که بارها تکرار می‌شود و روایت با اتکا بر این شیوه پیش می‌رود. به طور مثال «جلال مقامی» حرفی را که باید رود رو در رو در دوربین مستندساز بیان کند، به شکل غیر مستقیم با گفتگویی نمادین با «رابرت ردفورد» انجام می‌دهد.

به عبارتی مصاحبه رو در رو در مستندهای پرتره به عنوان کلیشه‌ای که ساده انگارانه می‌نماید همواره باعث ضعف این قبیل آثار می‌گردد. اما در مستند «آقا جلال و مستر رابرت» بعضا به جای کلام مستقیم کاراکتر نمونه، وی به واسطه تدوین و بازسازی، با کاراکترهای فیلم‌های سینمایی گفتگومی کند. به‌طور

مثال در همان آغاز مستند، صداپیشه در سالن سینما در حالی که در حال مشاهده تصاویری از یکی از فیلم‌های سینمایی است که رابرت ردفورد در آن ایفای نقش می‌نماید با او به مکالمه می‌نشیند:

«من و تو زندگی‌مون رو کردیم. دیگه این آخری‌ها نباید بیش از این از ما انتظار داشته باشن»

و در ادامه برشی از فیلمی که رابرت ردفورد در آن بازی می‌کند را شاهدیم. این بازیگر در این صحنه از فیلم با صدای جلال مقامی می‌گوید: «پیام اضطراری! تمام!» و با این جمله توهم مکالمه‌ی دو کاراکتر حقیقی و مجازی شکل می‌گیرد. به همین نحو با این شکل تطابق دو کاراکتر، آن چیزی که قرار است از زبان جلال مقامی در گفتار متن یا مصاحبه بیان شود، بیان می‌گردد. این تکنیک جایگزینی از طرفی ساده انگاری مصاحبه‌ی رودرو را ندارد و می‌توان مستندساز را در خلق بیانی متفاوت تحسین نمود، اما از سویی نیز این تکنیک در آثاری این چنینی، زیاد استفاده می‌شود و تعبیر کلیشه برای آن خیلی غیر منصفانه نیست؛ یا در ادامه



تصاویری از رابرت ردفورد با حالی ناخوش با تصویری از دوبلور نمونه‌ی مستند در حال معاینه شدن ادغام می‌گردد. این گونه برش‌ها و جانمایی پلان‌های دوگانه وارجاع از آثار سینمایی به همراه تصاویر اورجینال، همگی درصدد انتقال محتوایی است که صدآپیشه را با بازیگر سرشناس یکی کند و گفتگویی خیالی را ایجاد نماید. این تکنیک همان طور که گفتیم از یک سو کلیشه‌های رایج گفتگوی مستندساز و سوژه را حذف می‌کند، اما از سویی دیگر ممکن است با فضای کلی اثر همگون نباشد. در این مستند، ماهیت گفتگوی جلال مقامی با رابرت ردفورد آن هم از طریق پرده سینما، ساحتی فانتزی و خیالی دارد. بنابراین می‌توان ادعا کرد که جلال مقامی در حال انجام عملی غیرواقعی و ذهنی است. تا اینجای کار ایرادی ندارد، اما وقتی پلان‌ها و سکانس‌های بعدی، کاملاً عینی و واقع‌گرایانه است، این نقد به وجود می‌آید که مستند «آقا جلال و مستر رابرت» نتوانسته فضایی هماهنگ از نظر واقعیت و خیال ایجاد نماید. اگر کلیت اثر، تفوق بیشتری بر امر ذهنی داشت و روایپردازی کاراکتر

نمونه‌اش بیشتر به تصویر در می‌آمد، می‌شد از این نقد چشم پوشید. با این حال مستندساز از آغاز تا پایان اثرش بر ایده اولیه‌اش اصرار دارد که از نظر وحدت موضوعی به نظر قابل ستایش است.

مستندساز در طول اثر سعی می‌کند با ارائه فضایی یاس‌آلود و ناامید از جانب صدآپیشه به دلیل این که مهم‌ترین عنصر حرفه‌ایش یعنی صدا را به واسطه بیماری از دست داده او را معرفی نماید و این طرز تلقی تا پایان اثر حفظ می‌گردد. از آغاز مستند این ناامیدی و یاس را می‌توان در گفتار و رفتار دوبلور و گفتگویی که با او صورت می‌گیرد مشاهده کرد. گفتگوی جلال مقامی با تصویر رابرت ردفورد روی پرده سینما و بیان ماجرای سخته و از دست رفتن صدای صدآپیشه که در نوع خود جالب به نظر می‌رسد. به نظر با این تکنیک بنا بر موقعیت‌های مختلف، لحظات احساسی متفاوتی در اثر شکل می‌گیرد. «رابرت جان! دکتر من سفارش کرده که برم گفتار درمانی! بعد از یک عمر که به جای هنرپیشه‌های مختلفی حرف زدم حالا باید برم گفتار درمانی.» تلفیق صحنه‌هایی از بیمارستان

مستندساز در طول اثر سعی می‌کند با ارائه فضایی یاس‌آلود و ناامید از جانب صدآپیشه به دلیل این که مهم‌ترین عنصر حرفه‌ایش یعنی صدا را به واسطه بیماری از دست داده او را معرفی نماید و این طرز تلقی تا پایان اثر حفظ می‌گردد.

در یکی از فیلم‌ها و صحنه‌هایی از بیمارستان رفتن دوبلور سبب شده تا وحدت شکلی اثر در بخش‌های مختلف مستند حفظ شود، به گونه‌ای که روایت و فیلمنامه‌ی این مستند هم شرح خطی زندگی خصوصی و حرفه‌ای کاراکتر صداپیشه باشد و هم اینکه دغدغه‌های امروزینش را بیان کند.

«دکتر معتقد بود باید حرف زیاد بزنم. چون حرف نرنی زبان کند می‌شود. ما هم که کسی رونداریم باهاش حرف بزنیم»

این گفتگو قطع می‌شود به تصاویری از کاراکتر صداپیشه که در تنهایی در مکانی برفی راه می‌رود. برای کسی که سالیان سال تخصص و حرفه‌اش به صدایش ربط دارد و حالا از همان جایی آسیب دیده که هم‌هی علایقش به آن بسته است، وضعیتی به شدت بغرنج به نظر می‌رسد. مستندساز سعی می‌کند این وارونگی در رویداد را در کل اثر نشان دهد و از آن به عنوان عاملی بهره ببرد که همه‌ی بخش‌های مختلف مستند با آن در ارتباط باشند.

گرچه این مسئله گاهی ممکن است حس ترحم نسبت به کاراکتر نمونه را ایجاد

نماید؛ اما مستندساز با ارائه لحظاتی از زندگی عادی او سعی می‌کند از یاسی که کاراکتر نمونه را احاطه کرده، خارج شود.

مستند «آقا جلال و مستر رابرت» در بخش‌های مختلف به مواردی در زندگی این کاراکتر به صورت جداگانه می‌پردازد. به طور مثال در بخشی از این مستند، فیلم‌های قبل از انقلاب و پس از انقلاب او بررسی می‌شود. این که وی در آنها به ایفای نقش پرداخته و نقش بازیگر فیلم را داشته است. همچنین تصاویری کوتاه از بزرگداشت هنرمندان دوبله ایران در موزه سینما و یا صحنه‌هایی از لحظات دوبلاژ همگی در بخش‌هایی جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد و البته آنچه که تمامی این موضوعات مختلف را به هم پیوند می‌دهد همان صحنه‌ی آغازین مستند، یعنی حضور کاراکتر نمونه در سینمایی خلوت و مشاهده برش‌هایی از فیلم‌هایی است که خودش کار دوبله آنها را بر عهده داشته است. تصاویری که در این صحنه ضبط شده، به عنوان پلان‌هایی رابط، کل مستند را به یکدیگر پیوند می‌دهد.

مصاحبه با همکاران کاراکتر نمونه

در یک استودیوی ضبط صدا و بازگویی خاطراتشان، بخشی دیگر از مستند است. در بخشی دیگر نیز مستندساز با استفاده از مستندی دیگر تحت عنوان «صداهای ماندگار» آن بخش‌هایی را که مربوط به کاراکتر نمونه‌اش می‌باشد نشان می‌دهد. در پایان مستند «آقا جلال و مستر رابرت» نیز درباره معروف‌ترین اثر یا اجرای «جلال مقامی» یعنی برنامه «دیدنی‌ها» که در زمان خودش مخاطب بسیار زیادی داشت مواردی مطرح می‌گردد. کاراکتر نمونه شاید به دلیل بیماری‌اش و اینکه این بیماری دقیقاً چیزی را از او گرفته است که دلیل شهرت او نیز بوده، در طول اثر بعضاً با یاس و ناامیدی سخن می‌گوید. همان‌طور که گفتیم مستند «آقا جلال و مستر رابرت» با کلمه «تمام» آغاز می‌شود. «جلال مقامی» در طول این مستند نیز بارها این یاس، «پایان» و یا از دست دادن صدا را به رخ می‌کشد. این امر به شکلی کنایی در مستند استفاده می‌شود. جلال مقامی و دوبله و دم زدن از مفهوم «پایان» در حالی است که امروزه دوبله یا در رده سنی خردسال و صداگذاری و دوبله در سینمای انیمیشن کاربرد دارد یا در

فیلم‌های سینمایی که از شبکه‌های تلویزیونی داخلی پخش می‌گردد، دیده می‌شود. به عبارتی با عبادت مخاطب حرفه‌ای سینما به زبان اصلی یا زیرنویس فارسی، دیگر معدودند افرادی که مشتاق دیدن آثار روز سینما به شیوه دوبله باشند. دوبله با این تعبیر همچون خود جلال مقامی که ادعا می‌کند به پایان رسیده، به پایانش نزدیک شده و هم اکنون همچون یک یادگاری یا حس خوب خاطرات قدیمی، جذابیت یادآوری و مرور دارد. به همین دلیل است که مستندساز دقیقاً پس از اشاراتی این چنینی، کاراکترش را به مکانی می‌برد که حسی خاطره‌انگیز یا نوستالژیک دارد. کاراکتر نمونه به شیوه بدیهه‌سازی به استودیوی می‌رود که سال‌ها آنجا به دوبلاژ مشغول بود و اینک با همکاران قدیمی دیدار می‌کند. مستند «آقا جلال و مستر رابرت» جز همین ایده‌ی اولیه که افسوس‌های یک صدایشه، پس از بیماری و از دست رفتن صدایش است، نکته‌ی دیگری ندارد. مستندی که می‌توانست این حس تلخ متضاد را بیش از این پیروراند و تنها بر جنبه‌ی افسوس و یاسش تکیه نکند.



# عاشقانه‌هایی در دل خشونت جنگ

کارگردان: عطا پناهی

نویسنده: سهیل محمودی

به گزارش روابط عمومی جشنواره تلویزیونی مستند، عطا پناهی، کارگردان مستند «نامه‌های کارستین» درباره اثر خود گفت: «نامه‌های کارستین» مستند عاشقانه‌ای است که در جنگ جهانی دوم اتفاق افتاده است. روایتی از زنانی که مردانشان را روانه‌ی جبهه‌های نبرد کردند.

«لیانا» یکی از همین زن‌هاست که برای همسرش «کارستن» که خلبان جنگنده‌ی آلمانی است و برای جاسوسی به ایران آمده، نامه می‌نویسد. روایتی از جنگ و رخدادهایش، از طریق نامه‌هایی که بین این دو رد و بدل می‌شود شکل می‌گیرد.

مستند «نامه‌های کارستن» شنبه نوزدهم اسفندماه در برنامه جشنواره تلویزیونی مستند به روی آنتن شبکه مستند رفت.



پوستر فیلم مستند  
«نامه‌های کارستن»



تحلیلی بر مستند «نامه های کارستن»

## گروتسک عشق و جنگ در مستند «نامه های کارستن»

معشوقش، روایتی تاریخی نیز از این جنگ ارائه می‌کند.

مستند «نامه های کارستن» بیش از هر چیزی متکی بر ایده درخشانش است. درونیات یک آلمانی به نام کارستن که در دوره‌ی آشفتگی سیاسی جنگ جهانی دوم، درست روزهایی که شاه ایران از آلمان

نویسنده: رحیم ناظریان



تضاد زیبایی شناسانه‌ی عشق و جنگ، آن چیزی است که حسی توأمان از خشونت و محبت را در مستند «نامه های کارستن» منتقل می‌کند. مستندی که با اتکا بر نامه‌های یک جاسوس آلمانی در ایران در دوران جنگ جهانی دوم به

روبرگرداند، به عنوان جاسوس در ایران ماند و اطلاعاتی از شرایط کشور را به مافوقش مخابره کرد. روایت مستند به گونه‌ای است که هرآن ممکن است او به عنوان جاسوس یا بنابه دلایلی دیگر دستگیر شود و حالا کل این مستند، خوانش نامه‌های دو طرفه‌ی این زوج دورافتاده از هم است. مستند هم به این نامه‌های عاشقانه اختصاص دارد و هم به گزارش‌هایی که کارستن به مافوقش می‌فرستد؛ نامه‌هایی که مفاد آنها، جاسوسی است.

بنابراین می‌توانیم ایده این مستند را نقطه اتکای آن قلمداد نماییم. همین ایده که تاریخ را تنها از زاویه نامه‌هایی عاشقانه روایت کنیم، کرختی ساختار صرفاً آرشیوی و بازسازی‌شده‌ی مستند را تلطیف می‌کند. از یک سو بخش اعظم این مستند را آرشیوهای تصویری جنگ جهانی دوم پر می‌کند و بخش اندکی نیز با دقت زیاد و وسواس در انتخاب لوکیشن و طراحی لباس، به بازسازی رویداد تاریخی اختصاص می‌یابد. حال، تصور این که مستندی با چنین ساختمانی بتوانند تأثیرگذاری‌اش را حفظ کند تا حدودی دور از ذهن به نظر می‌رسد. چراکه حتی

در تاریخ سینمای مستند نیز معدودند مستندهایی که غیر اورجینال به روایت تاریخ سپری شده می‌پردازند و کلیتشان آرشیوی است، و البته آثار با ارزشی به حساب می‌آیند. حال اگر بخواهیم مستند «نامه‌های کارستن» را اثری حساب شده و قابل توجه قلمداد کنیم باید بدانیم که این مستند نیز راوی زمان ماضی است و از فریب‌کاری شیوه‌ی «بازسازی» و ساده‌انگاری شیوه‌ی محصولات آرشیوی برای تولید بهره برده است. اینجاست که می‌گوییم ایده اثر در کنار تدوین هوشمندانه، منجی این مستند لقب می‌گیرد؛ چراکه از یک سو «نامه‌های کارستن» از آن دست آثار آرشیوی نیست که تماماً جنگ جهانی دوم را با آرشیو ارائه کند و از سوی دیگر فقط روایتگر مستقیم و بی‌چون و چرای تاریخ جنگ نیز نیست. یعنی شبیه برخی آثار مشابه، «گفتار متن»، همچون یک کتاب تاریخی، رخداد جنگ را به صورت مستقیم با مخاطبش یعنی مردم کل جهان در میان نمی‌گذارد. بلکه در مستند «نامه‌های کارستن» مخاطب اصلی، معشوقه‌ی راوی به حساب می‌آید و بیننده‌ی اثر، به عنوان

مخاطب دوم به شکلی غیرمستقیم ابتدا در حال غرق شدن در زندگی خصوصی دوفرد و سپس کشف فاجعه‌ی جنگ جهانی دوم است. به عبارتی روایت، اینجا مستقیم و تاریخی نیست بلکه مشاهده‌اتی خصوصی است و کاملاً شخصی! از طرفی این نکته نیز حائز اهمیت است که این مستند از یک سو روایت جنگ جهانی دوم است و از سوی دیگر روایت تاریخی از ایران که سیاست‌هایی به ظاهری طرفانه در جنگ دوم جهانی داشت و مستندساز در لایه‌ی زیرین اثر یا زندی، این تظاهر به بی‌طرفی را نمایان می‌کند و ابراز می‌دارد که ایران آنچنان هم که تاریخ و مورخان ادعای کنند، منفع‌ل نبود.

در قبال این نکته نمی‌خواهیم صرفاً نگاهی تاریخی را مدنظر قرار دهیم؛ بلکه نیت این است که مستند «نامه‌های کارستن» به بهانه شرح رویدادهای مربوط به ایران که در نامه‌های این دو آلمانی به آن پرداخت شده، سویه‌ای ایرانی نیز دارد و مستندساز رانمی‌توان یک شرقی دور افتاده از تاریخ و مکان رویداد قلمداد کرد که صرفاً اثری درباره جغرافیایی دیگر و رویدادی هراسناک تحت عنوان جنگ دوم جهانی

تولید کرده است. اینجاست که «نامه‌های کارستن» به عنوان اثری داخلی به ما نیز مربوط است و همین تکرار نام ایران در اثر، ما را به تفکر درباره آن روز و اکنون خودمان وادار می‌کند. به عبارتی گاهی از تولیدکنندگان داخلی، مستندهایی را شاهدیم که مثلاً به سیاست‌های خارجی آمریکا از فاصله‌ای دور و با اتکا بر آرشیوهای تلویزیونی می‌نگرد و تهاروی‌ای سیاسی و تک بعدی را بیان می‌کند؛ اما اینجا در مستند «نامه‌های کارستن» در مرحله انتخاب سوژه و پرورش ایده، همین وجه ایرانی ماجرا، هم جذابیت اثر را برای ایرانی‌ها دوچندان می‌کند و هم این که کلیت اثر از محدوده سیاست‌زدگی صرف یا نگاهی صرفاً آیدئولوژیک خارج می‌شود. اینجا آنچه اولویت دارد و در مرکز توجه قرار می‌گیرد نامه‌هایی عاشقانه است که در تضاد با محتوایش، بلاهت دورانی تاریخی را نشانه می‌رود و شرح مردمان و سیاست‌مداران زمانه‌ای است که فرقی بین مرگ و عشق قائل نبودند.

«نامه‌های کارستن» مستندی آرشیوی است که در انتخاب نامه‌ها و بیان محتوایش به‌گونه‌ای عمل می‌کند که



آرام آرام و بدون دست پاچگی اطلاعاتش را به مخاطب منتقل می‌نماید. روایت خطی در همین گزینش نامه‌ها شکل می‌گیرد. به‌طور مثال در دقایق ابتدایی این مستند بلند، مفاد نامه که باگفتارمتن بیان می‌شود به روشی است که ما کاراکتر اصلی و به عبارتی نویسنده‌ی این نامه‌ها را به راحتی نمی‌شناسیم. یعنی فیلم‌ساز، کاراکترش را بدون مقدمه و مفصل در یک «آن» به مانمی‌شناساند؛ بلکه آن‌قدر این افشای تدریجی شخصیت، آرام آرام طول می‌کشد که در اواخر مستند است که از زبان خود «کارستن» می‌شنویم که لقب جاسوس را بر خود گذاشته است. این در حالی است که در آغاز مستند می‌فهمیم «کارستن» حتی با هیتلر نیز در ارتباط بوده و همین مسئله سبب می‌شود وسوسه شویم تا بدانیم این شخص کیست و در ایران چه می‌کند؟ نوع چینش اطلاعات در چنین آثاری به شدت اهمیت دارد. همین‌که مستندساز در ارائه اطلاعات، خست به خرج می‌دهد، نشانه‌ی امری آگاهانه در جهت پرداختِ طرح مستند است.

«کارستن» در همین چند دقیقه‌ی کوتاه از آغاز مستند، در خلال قرائت نامه‌هایش،

خودش را یک آلمانی معرفی می‌کند که در دوران هیتلر و در بدترین روزهای جنگ جهانی دوم در تهرانی زندگی می‌کند که کم‌کم بوی ناامنی می‌دهد. معشوقه‌اش در برلین به سر می‌برد و علاوه بر سختی دوری از او، روند جنگ نیز به سود جبهه آلمان نیست. اما تنها چیزی که این جذابیت روایی را شکل می‌دهد علاقه ما به شناخت یا عدم شناخت این کاراکتر نیست بلکه در دو دقیقه‌ی ابتدایی مستند، چندین و چند لایه ظریف از شخصیت او برآیمان نمایان می‌شود که به نظر راز جذابیت روایت در همین آغاز، بحث حضور و یا طرح نمودن معشوقه‌ی اوست. کشش رابطه‌ی عاشقانه، بی‌شک در همان پلان آغازین مستند، مهم‌ترین کارکرد این جانمایی است. جذابیت‌های دو عاشق دورافتاده، آن‌هم در حالی که هر دو اندیشه‌ی نژادپرستانه دارند و هر دو آگاه هستند که تا چه میزان دستشان به خون آدم‌هایی دیگر آلوده است، همچنان بر عوامل دیگر می‌چربد. به عبارتی از موضوع «عشق» همیشه به‌عنوان ابزاری کارآمد برای نگاه‌داشتن مخاطب یاد می‌شود. اینجا نیز مستند با بیان ماجرای



در آغاز مستند

می‌فهمیم «کارستن»

حتی با هیتلر نیز در

ارتباط بوده و همین

مسئله سبب می‌شود

وسوسه شویم تا

بدانیم این شخص

کیست و در ایران چه

می‌کند؟



عشقی آغاز می‌شود و کمی نمی‌گذرد که فیلمساز زهرش را می‌ریزد و این مرد عاشق را در جایگاه یک قاتل و معشوقه‌اش را در قد و قواره مخاطبی که مشتاق شنیدن جنایات دلداده‌اش است معرفی می‌کند. مستندی که در دو دقیقه‌ی ابتدایی‌اش،

هیتلر را به رخ می‌کشد و صاحب‌نامه‌ها را فردی معرفی می‌کند که با هیتلر نیز سرو سری داشته است.

مستندساز در اولین پلان‌های مستند، چهره‌ی وهم‌آلود معشوقه‌اش را به عنوان اهرمی برای فریبی دوست‌داشتنی نمایش می‌دهد. بنابراین در کمتر از سه دقیقه، یک تضاد محتوایی که حاوی خشونت‌ی هیتلری و عشقی دورافتاده است را هم‌زمان در شخصیت‌نامه‌نگار می‌بینیم و این تلفیق، حسن کنجکاوی را در ما زنده نگاه می‌دارد. مستندساز با انکاب‌پرهمین‌نامه‌ها و خوانش آنها شخصیت‌پردازی اثرش را نیز تکمیل می‌کند. گفتارمتن در مستند «نامه‌های کارستن» با دوراوی و با دو صدا انجام می‌گیرد. صدای زن، یعنی «لیانا» معشوقه‌ی کارستن نیز در قرائت‌نامه‌ها به عنوان گفتارمتن شنیده می‌شود. «کارستن عزیزم من از این جنگ

می‌ترسم. ما زن‌ها برای جنگ به دنیا نیامده‌ایم. اما می‌توانیم مردان زندگی‌مان را برای نبرد روانه کنیم. مرد من! کارستن من، نترس! به راستی که هیچ‌وقت فاصله‌ی برلین-تهران این قدر برای من دور نبوده است.»

این شور و هیجان احساسی که تلخ و بی‌رحمانه نیز هست در حالی اتفاق می‌افتد که دلداده‌ی زن در کوران جنگ در ایران به سر می‌برد و شاه ایران به هیتلر بی‌اعتنایی کرده است. از همین روست که کلام زن، هم‌زمان حس ترس و عشق را با یکدیگر دارد. از سویی محتوای کلام زن، کاملاً در تضاد با محتوای کلام مرد در قبال جنگ است. مرد با شور و حرارت از کشتار انسان‌ها با هواپیما می‌گوید و زن با ترس، نفرتش از جنگ و هجران را بیان می‌دارد. مستندساز با همین چیدمان صحیح‌نامه‌ها و استخراج ساختارمند بخش‌هایی از نامه‌های این زن و مرد، هم روایتش را به شکل خطی پیش می‌برد و هم اینکه شخصیت‌پردازی‌اش را از دل همین نامه‌ها شکل می‌دهد.

اما تضاد دومی که می‌توان از آن به عنوان رویه مستندساز و خط مشی او یاد کرد،

لحن عاشقانه گفتارمتن و شکل خوانش نامه‌هاست. تا اینجا انتظار دیگری نیز نمی‌رفت تا نامه‌هایی که از یک مرد به معشوقه‌اش نوشته شده در مستند با شکلی دیگری بیان شود؛ اما از آنجایی که محتوای نامه‌هایی که گزینش شده، تنها کلامی عاشقانه یا ابراز احساساتی صرف نیست و خشونت‌آزاد کننده را نیز بیان می‌دارد، می‌توان تضاد حاصل از این دو امر نامتقارن را به عنوان دیدگاه آگاهانه‌ی فیلمساز قلمداد نمود. «کارستن» که خلبان هواپیمایی بمب افکن بود، در این نامه‌ها که بالحنی عاشقانه بیان می‌شود، درباره‌ی لذت بمباران شهرها و کشتن آدم‌های گوید:

«حضور در اولین پیکار هوایی جنگ، افتخار کمی نبود که نصیب من شد. خیلی طول نکشید! لهستان زودتر از آن که فکر می‌کردیم تسلیم شد. با هر بمبی که از هواپیمای من دل می‌کند و روی سردشمن می‌افتد، حالم بهتر و بهتری شد.»

یادمان نرود که متن فوق تنها بخشی از یک نامه‌ی عاشقانه است. هم‌زمانی خشونت در «معنا» و سرخوشی عاشقانه در «فرم»، هولناک است. این سوال پیش

می‌آید که چگونه می‌توان هم عاشق بود و هم تا این میزان از کشتار دیگران لذت برد؟ تجمیع این دو مفهوم هرچقدر هم که در تاریخ تکرار شده باشد باز هم جذاب است. به نظر، از منظر ادبی و نه فیلمیک، گروتسکی‌آزاد کننده در مستند «نامه‌های کارستن» وجود دارد. ذات «گروتسک» در ادبیات این است که به صورت ناخودآگاه مخاطبش را در مرز شغف و اندوهی خشونت‌بار نگاه می‌دارد. منتقدان، «مسخ» کافکا را نمونه‌ای از «گروتسک» در ادبیات می‌دانند. نه به این دلیل که «گرگوار سامسا» تبدیل به حشره‌ای عجیب شد؛ بلکه چرا و چگونه ممکن است به حشره‌ای تبدیل شوی اما خانواده‌ات نیز کم‌کم با روی خوش، موجودیت جدید و عجیب را بپذیرند؟ تلفیق خشونت حشره شدن و سرخوشی خانواده، «گروتسک» را می‌سازد. در مستند «نامه‌های کارستن» تا آنجایی که از نامه‌هایی عاشقانه، کارکردی زجرآور بیرون کشیده می‌شود، می‌توان مؤلفه‌های «گروتسک» را در آن به وضوح دید و آنجایی که فیلمساز همچنان سرسختانه با همان لحن عاشقانه، متن نامه‌ها را برای ما بازگو می‌کند و همان لحظه تصاویر بمب‌هایی

را نشان می‌دهد که توسط «کارستن» یا امثال او بر سر مردم بی‌دفاع فرود می‌آید، تصویر نیز دوشادوش کلام، متن و ادبیات به «گروتسک» نزدیک می‌شود. مستندساز همین‌طور که خشونت جنگ را در نامه‌ها بیان می‌کند، تصویر بازسازی شده‌ی معشوقه را نیز از یاد نمی‌برد تا حتی برای دقایقی نیز محو خشونت‌ی صرف نشویم و یادمان بماند که این همه خشونت و آدم‌کشی، کاریک مرد عاشق است.

نکته مهم دیگر در روایت مستند «نامه‌های کارستن» این است که قرائت نامه‌ها به همان ترتیبِ زمانِ نوشتنشان خوانده می‌شود و این بدان معناست که روایت خطی مستند به واسطه‌ی همین ترتیبِ زمانِ نمایشی با زمان تاریخی شکل می‌گیرد و به همین صورت رویداد تاریخی نیز با ترتیب وقوعش بیان می‌شود. این برتری مهمی است که در نوشتن فیلم‌نامه‌ی این مستند لحاظ شده و در اجرا نیز از قلم نیفتاده است. شکل روایت در این مستند، مخاطب را مجبور به همذات‌پنداری با کاراکترهایش می‌کند. برای پذیرش این ادعا، قبل از هر چیز بیان این نکته ضروری است که در خلال خوانش این نامه‌ها از

زبان «کارستن» می‌توانیم عقایدش را در قبال استدلال‌هایش از ایران و ایرانی‌های آن زمان بفهمیم. نظرهایش گاهی تأویلی منفی نسبت به ایران دارد. او ما را آدم‌هایی قلمداد می‌کند که اهل دخالت یا تجسس در زندگی اطرافیان هستیم که البته نسبت به فرهنگ غربی، این امری دور از واقعیت نیست. او حکومت و مردم آن زمان ایران را در قبال روی‌گردانی از هیتلر و پیوستن به ارتش سرخ، به صورت غیرمستقیم، خائن یا دمدمی مزاج معرفی می‌کند. با این حال چه دلیلی می‌تواند وجود داشته باشد که سرنوشت چنین کاراکتری برای مخاطب ایرانی در این مستند، مهم جلوه کند و به اصطلاح در طول اثر با او همذات‌پنداری شود؟ از سوی دیگر، مگر نه این که «کارستن» به زعم خودش و در طول جنگ، زمانی که خلبان هواپیمای جنگی بود هزاران انسان اعم از نظامی و غیرنظامی را کشته است و این خاطرات جنایات کارانه را در نامه‌هایش با اشتیاق بیان می‌دارد؟ با این حال چگونه است که در خلال دیدن این مستند با او همذات‌پنداری می‌کنیم؟ روایت این مستند به گونه‌ای است که آرام‌آرام اطلاعاتی از زندگی و شرایط



«کارستن» در ایران ارائه می‌کند. مستندساز با گزینش بخش‌هایی از نامه‌ها، این اطلاعات را آهسته و با درایت در اختیار مخاطبش قرار می‌دهد. تدوین به‌گونه‌ای است که مخاطب، آرام‌آرام نگران سرنوشت کارستن می‌شود. او یک آلمانی است که در کوران جنگ و درست زمانی که ایران از آلمان هیتلری رو برگرداند، به‌عنوان جاسوس به این کشور برای خدمت اعزام شد. مستندساز این روایت را با طرح این چالش پیش می‌برد که صحنه به صحنه و یا بهتر است بگوییم نامه به نامه، اوضاع آلمانی‌های مقیم ایران و شرایط سیاسی‌شان بدو بدتر می‌شود و این روند افول، توسط مستندساز با جانمایی نامه‌ها ایجاد می‌گردد. این‌گونه است که بعد از آشنا شدن مخاطب با «کارستن»، فیلم‌ساز در دسرهای سیاسی را مطرح و ما را نگران آینده این مرد آلمانی می‌کند. با این شکل روایت و پرداختن بر عشق ما مجبوریم دل‌مان برای «کارستن» بسوزد. در یکی از نامه‌های «کارستن» بیان می‌شود که اداره امنیت ایران علناً به مردم دستور داده که آلمانی‌های مقیم این کشور را معرفی کنند. یادمان نرود که «کارستن» یک

جاسوس است. جاسوسی که قبلاً خلبان هواپیمایی جنگی بود و این تقلیل درجه‌ی نظامی‌اش از یک خلبان سلحشور تا یک جاسوس که باید درد دوری معشوقه‌اش را نیز بکشد، خود مظهریک سقوط نمادین است. خودش نیز بارها از اینکه همچون همکاران خلبانش در نیروی هوایی، نگذاشتند تا بماند و افتخار کسب کند، احساس ناراحتی می‌کند. «کارستن» که می‌توانست با هواپیمایی جنگی در نبرد، سقوطی افتخارآمیز داشته باشد، حالا در ایران مانده و شخصیت و اعتبارش در حد یک جاسوس پایین آمده است. اینها همه دلایل فنی همذات‌پنداری ما با یک آدم کش است. در هر حال روایت در این مستند به‌گونه‌ای است که با وجودی که کاراکتر محوری‌اش از نظر اجتماعی و تاریخی نمی‌تواند شخصیتی قابل احترام باشد اما در این مستند، شکل روایت و همین‌طور پدیده‌ای به نام «عشق»، مخاطب را مجبور به دلسوزی برای وی می‌نماید.

فارغ از نحوه و شکلی گزینش فیلم‌ساز، نامه‌ها به‌تنهایی نیز فوق‌العاده‌اند. اینکه خوانش این نامه‌ها چگونه روی تصاویر قرار می‌گیرد بحثی دیگر است. تصویرش

روایت در این مستند به‌گونه‌ای است که با وجودی که کاراکتر محوری‌اش از نظر اجتماعی و تاریخی نمی‌تواند شخصیتی قابل احترام باشد اما در این مستند، شکل روایت و همین‌طور پدیده‌ای به نام «عشق»، مخاطب را مجبور به دلسوزی برای وی می‌نماید.

را بکنید که قرار است مستندی در رابطه با جنگ جهانی دوم بسازیم. در آن اثر، بی‌شک درباره هیتلر و تعصب نژادی‌اش نیز خواهیم گفت و این که آلمانی‌ها به توهم نژاد برتر بودن رسیده بودند. ممکن است بیان این موضوعات در مستند فرضی مان، تنها با اتکا بر توضیحی پژوهشی باشد؛ اما اینجا در مستند «نامه‌های کارستن» تمام این اطلاعاتی که از جنگ و باقی حاشیه‌هایش می‌دانیم با زیرکی در لوی‌گفتارمتنی که از خواندن همین نامه‌هاست به ما منتقل می‌شود. یعنی فیلم‌ساز در انتخابی دشوار، آن بخش از نامه‌ها یا اسناد تاریخی را انتخاب می‌کند که اهمیت روایی دارد و می‌تواند روایت خطی اثر و روایت تاریخی را پیش ببرد. متن زیربخشی از نامه‌ی زن به «کارستن» است که در آن درباره مسابقات المپیک تابستانی برلین می‌گوید، آن‌هم در شرایطی که خود هیتلر نیز در ورزشگاه نشسته است: «هیچ وقت چهره‌ی لبریز از اضطراب و هیجان پیشوا در آخرین مرحله دو ۱۰۰ متر مردان را فراموش نمی‌کنم. بیشتر از آنکه به پیست نگاه کنم، به چهره‌ی هیتلر خیره شده بودم. «جسی اونژ» سیاه‌پوست

آمریکایی مثل یک یوزپلنگ سریع بود. سریع‌تر از هر مرد دیگری! او مردان آلمانی را پشت سر گذاشت و اول شد. وای خدای من! اصلاً نمی‌شد باور کرد یک سیاه‌پوست طلا گرفته باشد. یعنی چه طور یک سیاه‌پوست توانسته بود از یک آریایی، قوی‌تر و سریع‌تر باشد؟»

همان‌طور که می‌بینیم شرح توهم نژاد برتر بودن آلمان‌ها با ساده‌انگاری یا شعارزدگی یک روایت صرف یا یک توضیح کتابی صورت نمی‌گیرد. این جذابیت‌گرچه مرهون تدوین نیز هست، اما هرچه هست از قدرت ایده‌ی اولیه مستندساز و پرداخت آن نشأت گرفته است. همین‌طور که نامه‌ها پیش می‌روند می‌توان خط روایت را لمس کرد. جنگ در حال ادامه یافتن است و البته آلمان در حال شکست و نامه‌های «کارستن» و معشوقه‌اش نیز کم‌کم این حس را به ما منتقل می‌کنند. به شکلی غیرمستقیم با مفاد نامه‌ها، درک می‌کنیم که جنگ به ضرر آلمان‌ها در حال پیشرفت است و البته کلام «کارستن» و محتوای نامه‌هایش آرام‌آرام با یاسی فلسفی همراه می‌شود: «به راستی نکند ما سربازان یک بازی

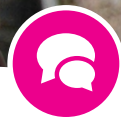


بیهوده باشیم، آن‌هم در یک صفحه شطرنجی که شاهش آسوده در برلین است و سربازانش در تهران؟»

دراوج این مستند، بعد از شرح نحوه شکست آلمان در جنگ با متفقین در حوالی مسکوبه دلیل سرما، «کارستن» در یک نامه دیگر به معشوقه‌اش این‌گونه می‌گوید: «بله لیانای من، مورخان از بزرگ‌ترین جنگ تاریخ روزی خواهند نوشت، اما چیزی که شاید کسی از آن ننویسد این است که اگر ایران نبود ما پیروز استالین‌گردامی شدیم.»

این‌همه‌ی آن چیزی است که اهمیت ایرانی بودن این مستند را تضمین می‌کند. واقعی بودن یا نبودن نامه‌هایی که در این اثر استفاده شده، نقش بسیار مهمی در خوانش نهایی ما از این مستند خواهد داشت. واقعی بودن نامه‌ها قدرت طرح پژوهشی و اجرا را نشان می‌دهد و خیالی بودن اثر نیز دال بر قدرت طرح فیلم‌نامه و لایه زیرین متن است که ایران را به عنوان عنصری مهم در پایان دادن بر جنگ دوم جهانی قلمداد می‌کند. همه‌ی اینها نه در رو ساخت، که در بسترهای معنایی متن نهفته است. مستند در بخش‌های

پایانی‌اش به شدت تلخ است. لیانا در حال شرح جنایات سربازان متفقین در آلمان است. تصاویری از تجاوز، خشونت، قتل عام، تخریب و آزار و اذیت مردم عادی، زنان و کودکان نمایش داده می‌شود. همه این‌ها را لیانا در آخرین نامه‌اش برای «کارستن» می‌نویسد، در حالی که از سرنوشت او نیز مطلع نیست. مستند با ریتمی تحسین‌برانگیز در ۷۵ دقیقه، از آرامشی کاذب شروع و به سرانجامی شوم ختم می‌شود. نامه‌هایی عاشقانه که ابتدا مفهوم عشق و دوری را بیان می‌کند و در پایان جز سیاه‌بختی جنگی فجیع چیزی ندارد. پایان مستند به شدت تلخ است. لیانا قبل از مورد تجاوز قرار گرفتن توسط سربازهای متفقین، خودکشی می‌کند. مستند «نامه‌های کارستن» پر است از صحنه‌های عریان و به شدت خشونت‌آمیز. تصاویری از تیرباران سربازان و اسرا، تصاویری به شدت خشونت‌آمیز از قتل عام مردم بی دفاع، اما در کنار این تصاویر از ابتدا تا پایان اثر، آن چیزی که بیش از همه چیز آزاردهنده است نه عریانی نمایش مرگ، بلکه تلفیق آن با محتوای عاشقانه‌نامه‌هاست.



# تاریخ صدساله «گراندهتل»

کازگردان: ابوالفضل سروش مهر

نویسنده: سهیل محمودی

به گزارش روابط عمومی جشنواره تلویزیونی مستند، ابوالفضل سروش مهر، کارگردان مستند «گراندهتل» درباره اثر خود گفت: این مستند به تاریخ ۱۰۰ ساله این هتل در شهر قزوین، ماجراها و فراز و نشیب‌هایی که به خود دیده است می‌پردازد.

تاریخی که دارای نقاط دراماتیک بسیاری است، مانند قرار ملاقات رضاخان با ژنرال آیرون ساید و سرهنگ اسمایس انگلیسی که منجر به کودتای سال ۱۲۹۹ و تشکیل کابینه سیاه توسط سید ضیا طباطبایی شد. مستند «گراندهتل»، شانزدهم اسفندماه، ساعت ۲۰ در برنامه جشنواره مستند تلویزیونی به روی آنتن شبکه مستند رفت.



پوسترفیلم مستند  
«گراندهتل»



تحلیلی بر مستند «گراندهتل»

## مویه‌هایی روی دیوار

نویسنده: رحیم ناظریان 

است حرف می‌زنند. اطلاعاتی درباره سبک معماری، شکل و مراحل ساخت، ویژگی‌های بنا و موقعیت آن و همچنین کاربرد و اهمیت آن در دوران قاجار در طول اثر توسط کارشناسان و همچنین گفتارمتنی که برپایه تصاویر آرشیوی است، بیان می‌شود. به جز

مستند «گراندهتل» در دسته مستندهایی است که به معرفی ابنیه تاریخی می‌پردازد و شیوه تولیدش بر پایه مصاحبه و آرشیواست. در طول اثر کارشناسان متعددی درباره «گراندهتل» که از آثار معماری دوره قاجار در قزوین

همین اطلاعات گفتاری که به واسطه گفتارمتن و کلام کارشناسان به مخاطب انتقال داده می‌شود، مستند هیچ زاویه یا نگاه دیگری ندارد. تنها نکته‌ای که مستندساز بدان بسنده می‌کند همین بیان با زرق و برق اطلاعات است. اینکه «گراندهتل» کی، چگونه و چرا ساخته شد و مشخصاتش چیست؟

حتی کارشناسان مستند نیز در فضایی تکراری در درون ساختمان امروزی «گراندهتل» نشسته‌اند، و در روز با دوربین، نظر خود را درباره این بنا که جزء میراث فرهنگی قزوین نیز هست، بیان می‌دارند. حتی این مصاحبه‌ها که از شکوه و ابهت این بنا در گذشته حکایت دارد نیز به گونه‌ای سیال ضبط نشده و همه کارشناسان به راحت‌ترین حالت ممکن، به صورت نشسته، اقدام به سخنوری می‌کنند.

مستندهایی با چنین شیوه‌ای برای تولید، یکی از مهم‌ترین اهدافشان آشنایی مخاطبانشان با آثار تاریخی و فرهنگی گذشتگان است که اینجا در مستند «گراندهتل» این امر با دقت زیادی صورت می‌گیرد که البته این امر، نشانه

یا دلیلی بر ارزش یک اثر نیست. آنچه چنین آثاری را دارای اعتبار می‌کند نه غرق شدن در فرایند انتقال اطلاعات و یا غرق شدن در سوز، بلکه توجه به بیانی هنری و مستقل است. بنای «گراندهتل» خود، اکنون با فرسودگی‌اش و در و دیوار فرو ریخته‌اش، محمل رازهایی است که بی‌شک به تنهایی می‌تواند خود بنا شارح آن باشد، نه اینکه فقط جنبه‌هایی از تاریخ و رویدادهای مهم تاریخی به واسطه گفتارمتن بیان گردد.

مستند «گراندهتل» اثری اطلاعات دهنده و توضیح تاریخ و شرایط یک بناست. تمامی اثر پر است از نمایش تصاویر آرشیوی و عکس‌های قدیمی که ارزش هنری ندارد و بسیار ساده انگارانه است. در خلال این تصاویر آرشیوی، آنچه محصول خود مستندساز خواهد بود، تنها مصاحبه‌های رودررویی با کارشناسان و متخصصان و یا حتی همسایه‌های «گراندهتل» است که نمی‌توان چنین رویه‌ای را در زمره آثار ارزشمند قلمداد کرد.

برش‌هایی کوتاه از گفتارمتن، تصاویری از «گراندهتل» در امروز و

**مستند «گراندهتل»  
اثری اطلاعات دهنده  
و توضیح تاریخ و  
شرایط یک بناست.**

گذشته و مصاحبه‌هایی کسالت آور و تکه‌تکه، تمامی مستند را پرمی‌کند و این تکرارها فرمی به شدت ساده‌انگارانه می‌سازد. از سویی، مستند ریتمی بعضاً تند دارد و این به دلیل پرش‌های سریع و نمایش تصاویر مختلف از سوژه است. شاید مستندساز با این تکنیک، قصد تغییر در حالت رویتین مستند را داشته است.

اولین گفتارمتن مستند «گراند هتل» حکم محدودیت زمانی و کالوارگی‌اش را نشان می‌دهد. تصویریک عمارت با این گفتارمتن می‌آمیزد:

«همین روزها صد ساله خواهد شد»  
سوال اینجاست، کدام روزها؟ منظور چه زمانی است؟ مستند برای چه تاریخی است؟ آیا برای یافتن دقیق معنای جمله باید به تاریخ تولید مستند رجوع کرد یا اینکه خود اثر باید اطلاعاتش را به گونه‌ای ارائه نماید که در هر زمانی قابلیت مشاهده داشته باشد؟ همچون برخی مستندهای تلویزیونی که به دلیل پخش سفارشی در پروسه زمانی مشخص، اصالت زمانی اثر نامحدود نیست؛ این‌جا نیز اولین کلام مستند، دال

بر تاریخی از زمان پخش است. به عبارتی اگر ۵ سال بعد به این مستند بنگریم، اولین کلام و گفتارمتن آن که «این عمارت همین روزها صد ساله خواهد شد» به نظری اعتبار جلوه می‌کند.

اشاره به رویدادها و اتفاقاتی که در این هتل افتاد، در طول این مستند به کرات دیده می‌شود. به طور مثال ملاقات رضا شاه با انگلیسی‌ها در رابطه با کودتای ۱۲۹۹ که وی با شخصی به نام آبرون سایید دیدار می‌کند.

نکته جالب اینکه مستندساز در همین هتل امروزی که آثار ویرانی در گوشه کنارش به چشم می‌خورد، اقدام به بازسازی لحظه ملاقات رضاخان با آبرون سایید می‌نماید که از نظر تکنیکی جذاب است ولی از نظر اجرا به درستی پیاده نمی‌شود. اینجاست که چنین آثار مستندی که فقط بر جنبه‌های تاریخی یک بنا و روایت تاریخ، دل بسته‌اند و جنبه‌های رازآلود خود بنا برایشان اهمیت ندارد به بیراهه می‌رود. در بخشی طولانی از مستند، گفتگوی رضاخان با «آبرون سایید» انگلیسی که طراح اصلی کودتای ۱۲۹۹ ایران بود در گراند هتل با بازسازی،

به تصویردرمی‌آید. این پرداختنِ بیش از اندازه، این شبهه را ایجاد می‌کند که انگار شاهد مستندی درباره کودتای ۱۲۹۹ هستیم نه گراند هتل! که اگر فقط مکان این ملاقات یعنی گراند هتل اهمیت داشت، یک اشاره کافی بود تا آن را بدانیم، نه اینکه دقایقی طولانی به جزئی‌ترین رویداد آن روز پرداخته شود. مستند درباره گراند هتل است و ماجرای کودتا و ملاقات تاریخی، تنها در صورتی اهمیت می‌یابد که مستندساز، آثار آن ملاقات را بر روی این بنا بیان دارد. شاید در مرحله تدوین، ادغام تصاویری از ملاقات برای کودتا و تصاویری از فجایع پس از کودتا می‌توانست هم بیانی هنری را شکل دهد و هم اینکه اثر را از ریخت کاملاً پژوهشی‌اش خارج نماید.

جالب اینکه مستند در دقایق طولانی بعدی باز هم نه به «گراند هتل» بلکه به خود رضاخان و شرح چگونگی کودتا می‌پردازد. شرح رنج مردم در سال‌های کودتا در قزوین نیز دقایقی دیگر از مستند را پر می‌کند که هیچ کدام از این حاشیه‌ها ربطی به گراند هتل ندارد. مگر اینکه هدف مستندساز این بوده باشد

که چون جلسه کودتا در گراند هتل بود، پس این عمارت قدیمی، مقصراصلی این نابسامانی‌هاست؛ اما فارغ از طنز ماجرا، حقیقت این نیست و ساده‌ترین تعبیر این است که بگوییم مستندساز به شدت دچار پراکنده‌گویی شده است. اینکه دقایقی طولانی از اثری که نامش «گراند هتل» است و بخش اعظم آن به این بنا می‌پردازد، ناگاه فقط درباره قحطی دوران کودتای رضاخانی باشد. تنها نکته‌ای که به ماجرا ربط دارند از کار افتادن هتل‌های قزوین به دلیل شرایط بد اقتصادی در آن دوران است که این مورد در حد چند ثانیه بدان تاکید می‌شود.

مستند «گراند هتل» در ادامه به موضوع روزنامه‌های قزوین در دوره پهلوی، ورود برق به قزوین، ساخت سینما شاپور و همچنین به ماجرای پناه آوردن آوارگان جنگ به این هتل می‌پردازد. مواردی از این دست که گفتارمتن در آن تنها جنبه تاریخی دارد و تصاویر نیز جز تئوریک یک آلبوم عکس، چیز دیگری نیست.

یکی از بخش‌های مستند که در آن مستندساز سعی می‌کند، شکل خاطره‌گویی صرف و تاریخ نگارانه اثر





به ویرانی می‌نهد و تصاویری از این ویرانی و فرسودگی و تلفیق آن با مادران و زنان جنگ زده که در حال زاری‌اند، حسی مشترک از زوال را به رخ می‌کشد. مستندساز به دلیل فقدان آرشیو، تصاویر این مادران را در حین مویه و زاری به روی دیوار فرسوده گراندهتل منعکس می‌کند که بسیار تأثیرگذار است و البته تاویل پذیر!

فارغ از این لحظات اندک، باقی مستند تنها با اتکا بر مصاحبه و دادن اطلاعاتی صرف از تاریخ و مهندسی این بنا و زیرورو کردن تصاویر آرشیوی شکل می‌گیرد. افسوس اینکه آنچه در این قبیل آثار برای تولیدکنندگان ارجحیت دارد، مشقت کار تدوین و یافتن ارجاع‌هایی در انبوه آرشیوهاست. انگار سختی تولید یک اثر هنری در همین جستجوی دقیق و سخت خلاصه می‌شود. اما حقیقت اینجاست که نوع برخورد هنرمند با سوژه و آنچه خود به مثابه ایده بر آن می‌افزاید در تولید اهمیت دارد. در مستند «گراندهتل» چنین رویکردی تنها در همان ساکنس پناهندگان جنگ مشاهده می‌شود.

را بشکند و تصاویری تأثیرگذار خلق کند، آنجایی است که او به دلیل فقدان آرشیو و مدارک مورد نیاز مجبور می‌شود با تمهیداتی بصری و با استفاده از گرافیک، صحنه‌های مربوط به پناه آوردن جنگ زدگان به گراندهتل را نشان دهد. تصاویری مربوط به مردم جنگ زده، روی تصاویری مربوط به اکنون «گراندهتل» مونتاژ می‌شود که از نظر بصری به شدت جذابیت دارد. بنا به آنچه گفتار متن بیان می‌دارد، فقدان آرشیو سبب شده است تا مستندساز همچون بخش‌های دیگر به موضوع آوارگان نپردازد، اما احتمالاً همین فقدان آرشیو سبب شده تا خلاقیت برای لحظاتی اندک، بروز کند و ما شاهد مونتاژی باشیم که همزمان هم ویرانی گراندهتل را نمایش می‌دهد و هم ویرانی جنگ زده‌ها را. برخی از این لحظات که مربوط به پناهندگان جنگ در گراندهتل است آنقدر تأثیرگذار است که آرزو می‌کنیم رویه اثر به تمامی همین گونه بود. آنجایی که در پایان مستند، شاهدیم عمارتی که روزی شکوه و جلال مثال‌زدنی داشت و حتی مستشرقان نیز بارها از آن یاد کرده بودند، امروزه رو



## معلمی که عروسک کوکی تربیت نمی‌کند!

کارگردان: امیر منیری

نویسنده: سهیل محمودی

به گزارش روابط عمومی جشنواره تلویزیونی مستند، امیر منیری، کارگردان مستند «عروسک کوکی نیستم» درباره این اثر گفت: این مستند به نقد سیستم تربیتی آموزش و پرورش می‌پردازد. برای ورود به مسأله، سراغ سوژه‌ای رفتیم که علی‌رغم این که در دوران نوجوانی خود متأثر از یک معلم پرورشی بداخلاق بوده است ولی امروز با تکیه بر آن تجربیات منفی، تلاش کرده خود به یک معلم پرورشی ایده‌آل تبدیل شود.

منیری، سیستم تربیتی آموزش و پرورش کشور را سیستمی صلب و غیر قابل انعطاف ارزیابی کرد و اظهار داشت: از نکات جالب این مستند آنکه در طول فیلمبرداری مستند، به دلیل ابداعات و ابتکاراتی که این خانم معلم انجام می‌دهد، مدیر مدرسه این اقدامات را بر نمی‌تابد و با بیان این که اینجا مدرسه است نه موسسه خیریه، این معلم سختکوش و پرتلاش را اخراج می‌کند.

این کارگردان مستند در ادامه روایت داستان خود به تداوم تلاش‌های این معلم پرورشی در خارج از مدرسه می‌پردازد و در توضیح آن گفت: خانم معلم پرورشی اخراجی از مدرسه با کمک یک روحانی که از او در دوران فعالیت در مدرسه بهره می‌گرفت پس از آن اقدام به تشکیل گروه جهادی ضحی به عنوان اولین گروه جهادی دخترانه دانش‌آموزی می‌کند و از این طریق فعالیت‌های تربیتی خود برای دانش‌آموزان را پیگیری می‌کند و سبب اقدامات خیریه از جمله تهیه غذا برای کارتن خواب‌ها و تأمین جهیزیه برای یک دختر شهید مدافع حرم می‌شود.

مستند ۵۸ دقیقه‌ای «عروسک کوکی نیستم» به کارگردانی امیر منیری و تهیه‌کنندگی سید جمال عود سیمین در موسسه نه‌جای زلال هنر تولید شده و از محصولات سازمان هنری رسانه‌ای اوج است که چهارشنبه ۲۳ اسفندماه ساعت ۲۰ در برنامه جشنواره تلویزیونی مستند به روی آنتن شبکه مستند رفت.



پوستر فیلم مستند  
«عروسک کوکی نیستم»



تحلیلی بر مستند «عروسک کوکی نیستم»

## در نقد دکمه‌اتیسم آموزشی

نویسنده: رحیم ناظریان

بین آن‌ها سبب شده تا برخی از دروس، کاملاً بدون اهمیت جلوه کند. در مستند «عروسک کوکی نیستم» موضوع اصلی، کلاس‌های پرورشی است که به عنوان دروسی در جهت تربیت دانش‌آموزان ارائه می‌شود. درسی که به شکلی رقت‌بار برگزار و غالباً به عنوان درسی بدون اعتبار بدان نگریده می‌شود.

مستند «عروسک کوکی نیستم» روایتی از نقد سیستم تربیتی آموزش و پرورش است که انگار فارغ از فناوری‌های نوین و نیازهای به روز دانش‌آموزان همچنان در حال درجا زدن در نگاهی سنتی است. از طرفی عدم اعمال آزادی‌های بیشتر بر دانش‌آموزان و عدم ایجاد شور و نشاط در

مستند «عروسک کوکی نیستم» علاوه بر نقد روش تدریس، به نقد اجبار در ساختی ایدئولوژیک نیز می‌پردازد. اینکه مدیر مدرسه در جایگاه یک لیدر برای اجرای موبه‌موی مقررات قدیمی، دانش‌آموزان را به چشم یک ابزار یا ماشین برای انجام آن می‌شناسد. همواره مدارس ایران به‌عنوان مکانی برای پرورش دانش‌آموزان با ایدئولوژی غالب معرفی می‌شود. مستند «عروسک کوکی نیستم» حتی عنوانش نیز در حال بیان این نکته است که تاچه میزان این تعلیم و یا پرورش آغشته به ایدئولوژی، ناموفق عمل کرده است؛ وقتی دانش‌آموز دختر از چادر سر کردن بر اساس جبر مدرسه راضی نیست و مستند ساز در شروع اثر، این پلان را به رخ می‌کشد. البته مستند «عروسک کوکی نیستم» اثری نیست که به‌طور کل آموزش و پرورش مبتنی بر عقاید دینی را نقد کند، بلکه شیوه‌ای نوین را برای دریافت موفقیت‌آمیز آن پیشنهاد می‌کند. گرچه مفهوم جبر در مدارس ایران در این مستند نقد می‌شود و بارها شادی‌ها و شغف دانش‌آموزان به‌واسطه تصمیمات مدیران سلب می‌گردد؛ اما این‌ها دالی بر عدم اعتقاد مستند ساز بر

نفی جبر مذهبی یا ایدئولوژیک در مدارس نیست. «عروسک کوکی نیستم» خود به انتقال این دیدگاه دینی تأکید دارد اما با روشی که اثرگذار باشد. به عبارتی مستند «عروسک کوکی نیستم» شرح تلاش دو مربی پرورشی است که آنچه را آموزش و پرورش نمی‌تواند بردانش‌آموزان منتقل نماید، به نرمی و رفاقت منتقل می‌کنند. مستند «عروسک کوکی نیستم» با زیرکی آنچه ایدئولوژی پنهان در آموزش و پرورش می‌نامند و هر دولت یا حکومتی برای تربیت نسل آتی خود از آن بهره می‌برد را به‌عنوان امر پسنندیده با روشی که تأثیر بیشتری بردانش‌آموزان دارد، بیان می‌دارد. مستند ساز با انتخاب این سوژه و تأکید بر یک مربی پرورشی که بالباس روحانیت در مستند حضور دارد و یک مربی خانم جوان که به‌شدت مذهبی است می‌خواهد این نکته را بیان کند که حتی تلقین و پذیرش اصول مذهب و راه‌های اعمال و انجام و رعایت آن توسط دانش‌آموزان نیز بعد از سال‌ها نیاز به پوست‌اندازی دارد. روحانی جوان، رفتار و اعمالی دارد که شاید برای هم لباسانش یک تابو یا خط قرمز رفتاری

مستند

«عروسک کوکی

نیستم» با زیرکی آنچه

ایدئولوژی پنهان

در آموزش و پرورش

می‌نامند و هر دولت یا

حکومتی برای تربیت

نسل آتی خود از آن

بهره می‌برد را به‌عنوان

امر پسنندیده با روشی

که تأثیر بیشتری بر

دانش‌آموزان دارد،

بیان می‌دارد.

باشد. «عروسک‌کوکی نیستم» به ما می‌گوید انتقال ایدئولوژی با اجبار قابل اجرا نیست؛ اما اگر از راه صمیمیت و روش‌های نوین و همسویا پیشرفت‌های تکنولوژیک باشد می‌تواند دانش‌آموزان را به راهی که مدنظر تصمیم‌گیران است هدایت کند، چرا که در هر دو حالت هم از طریق مدرسه هم از طریق روش این دو مربی، ایدئولوژی در حال تزریق به دانش‌آموزان است. تنها تفاوتشان این است که آن یکی با اجبار و تحکم بر دانش‌آموز صورت می‌گیرد و این یکی با نفوذ آهسته، دوستانه و زیرکانه؛ اما کاری!

روایت مستند «عروسک‌کوکی نیستم» این‌گونه است: ماجرای از نحوه‌ی کار دو مربی آقا و خانم جوان است که به شکلی خاص به درس پرورشی رنگ و لعابی دیگر می‌دهند. ماجرای آغاز کارشان، پس زدن دانش‌آموزان مخصوصاً در مورد روحانی جوان، نحوه‌ی ایجاد شور و شوق در بین دانش‌آموزان توسط این دو مربی، بیان چگونگی و دلایل شکل‌گیری مخالفت‌های مدیر مدرسه با برنامه‌های پرورشی و شیوه‌ی نوین دو مربی و نهایتاً روایت این مستند با اخراج آن دو از مدرسه

و کار در محیط فرهنگی دیگر به پایان می‌رسد.

روایت مستند «عروسک‌کوکی نیستم» روایتی خطی است؛ اما در آغاز یک فلاش‌بک نه‌ماهه نیز دارد. مربی خانم روبروی دوربین نشسته است و از اخراج خود می‌گوید و برای شرح ماجرا به گذشته‌ای در حدود نه‌ماه پیش برمی‌گردد. این فلاش‌بک، بخش اعظمی از مستند را پر می‌کند و تا اخراج مربی از مدرسه ادامه می‌یابد. این رویداد، یک اوج و یک فرود مشخص دارد، یقیناً وقتی در جهان واقعی می‌بینیم یا می‌شنویم که کسی از کارش اخراج می‌شود، دلیل آن اخراج را احتمالاً مایلیم بدانیم. اینجا در «عروسک‌کوکی نیستم» این اخراج به خاطر روش تربیتی این دو مربی است. مدیر مدرسه مشتاق طرح‌های تربیتی و شیوه کار آزادانه آن‌ها نیست؛ بنابراین پس از اینکه در طول روایت می‌بینیم که این دو مربی چگونه در دل دانش‌آموزان جا باز می‌کنند، یقیناً اوج این کشمکش، بین مربی و مدیر (به جای سیستم آموزشی کشور) آنجایی است که مربی‌ها از کار اخراج می‌شوند. با این حال در «عروسک‌کوکی نیستم» این مسئله‌ی

اخراج، انگار خیلی اهمیت نمی‌یابد تا در جای درستش برای پایان‌بندی مورد استفاده قرار گیرد. به نظر پسر از این اخراج، چند پلان که نقش فرود این روایت را به عهده‌گیری می‌توانست از نظر ساختمان، اثر را قوی‌تر نشان دهد؛ اما روایت این مستند این‌گونه پایان نمی‌یابد و دو مری در یک موسسه فرهنگی دیگر مشغول به ادامه کار می‌شوند و دانش‌آموزان به آنجا مراجعه می‌کنند تا زیر نظر آنها فعالیت‌هایشان را انجام دهند. مستندی که با این عبارت آغاز می‌شود: «هیچ وقت فکر نمی‌کردم این طوری تمام بشه! جای دیگه هم بری از مدرسه زنگ بزنی و بگن داستان خانم ابراهیمی اینطوریه، نگیریدش»، باحمایت دانش‌آموزان از وی به اتمام می‌رسد. روایتی که سعی دارد روش تربیتی این دو مری را در برابر روش‌هایی که آموزش و پرورش مدنظر دارد قرار دهد.

این دیالوگ ابتدایی مری خانم، سؤال برانگیز نیز هست. اینکه او چه کاری کرده که مدرسه او را نمی‌خواهد و حتی اجازه نمی‌دهند در مدارس دیگر نیز به فعالیتش ادامه دهد؟! مستند «عروسک کوکی نیستم» با شیوه

مصاحبه و مشاهده و روایت اول شخص که چند صدایی است، تولید شده است. دو مری زن و مرد در جای جای اثر با گفتار متنی که اول شخص است به نقل ماجرای پردازند.

«معلم پرورشی اون سال‌های من، نفرت‌انگیزترین موجودی بود که من تا حالا می‌شناختم.»

این نیز دیالوگ دیگری از مری خانم است که هم شرح حال و بیوگرافی است و هم بیان‌کننده موضوع مستند. از طرفی یک مری آقا، ملبس به جامه روحانیت نیز در حالی معرفی می‌شود که برادرش خواننده است و این روحانی با ابراز خوشحالی از نشر آلبوم او، شخصیت و عقایدش را بیان می‌دارد. یک روحانی که از موسیقی جدید خوشش می‌آید، احتمالاً با طیف گسترده‌ای از روحانیون که مخالف موسیقی هستند، فرق دارد.

دیدار و گفتگوی دانش‌آموزان نیز شیوه‌ای دیگر برای پیشبرد ماجراست. مصاحبه با دانش‌آموزان درباره محتوای کلاس‌های پرورشی در همان آغاز، این نکته را عیان می‌کند که کلاس‌های پرورشی خواب‌آور و کسالت‌آورند و در ادامه، شکل اداره



کلاس‌های دو مربی نمونه و وفاق دانش آموزان با آن دو، بیانگر موفقیت روش تدریس و ارتباط آنان با دانش آموزان است. در طول مستند نیز به صورت عملی برخی از رویدادها در حین وقوع ثبت می‌شوند. به‌طور مثال این دو مربی با کمک دانش آموزان مدرسه، برای یک عروس و داماد، جهیزیه تهیه و کارهای مربوط به مراسم عقد را فراهم می‌کنند. یکی از کارهای این دو مربی پرورشی، طرح و عملی کردن برنامه‌ای برای غذا دادن به کارتون خواب‌هاست که با کمک دانش آموزان اجرا می‌شود. یا ترغیب آنان برای کار در خانه مثل آشپزی و در ادامه تصاویری از چند دانش‌آموز که در حال آشپزی هستند؛ همگی نشان از این دارد که برخی از اعمال در این مستند، زنده است و «عروسک‌کوکی نیستم» تنها بر خاطره‌گویی متکی نیست.

«عروسک‌کوکی نیستم» نشان می‌دهد دانش آموزان امروزی که از یک سوی انشاه‌ها و ابزار زندگی مدرن سروکار دارند و در محیط خانه و اجتماع با این جریان همراه هستند، در مدرسه تحت تأثیر سیستم آموزشی، مجبورند برخی از این موارد را حذف نمایند و یا مجبور به دروغ‌پردازی شوند. مستند «عروسک‌کوکی نیستم» سعی دارد این تضاد رفتاری و کرداری را نمایان سازد و با نشان دادن اجبارهای آموزشی که به نظر دیگر قدیمی شده و کارکردش را از دست داده است به نقد آن بپردازد. مستند در نمایش ریزه‌کاری‌هایی



که به ظاهر باید حذف شود اصرار دارد. نشانه‌ای از تخریب که از اساس معنای دانش‌آموزان، راحت حرفشان را می‌زنند و این اظهار نظر هایشان ممکن است به مذاق مدیر مدرسه کنونی شان نیز خوش نیاید، اما با این حال مستندسازی تمامی این انتقادات را در تدوین نهایی اثر حفظ می‌کند. تقابل سیستم آموزشی و روش این دو مربی نیز به شکل پنهان به عنوان کشمکش که بین دو نیروی خوب و بد رخ می‌دهد، در مستند «عروسک کوچکی نیستم» نمایان است. مدیر مدرسه (با سیستم آموزشی کشور) از یک سو و تلاش دو مربی برای اجرای روشی جدید در طول مستند در شکل دهی بر تقابل دو جریان مخالف، کاملاً مشخص است. به طور مثال آنجایی که دو مربی، اردوی درختکاری تدارک می‌بینند و مجوزهای لازم را از مدیران می‌گیرند اما نهایتاً این اردو لغو و به جایش مسابقه دومینو برگزار می‌شود، پرداختن بر این دو مقوله یعنی درختکاری که پیشنهاد دو مربی نمونه مستند است و مسابقه دومینو که پیشنهاد مدیر مدرسه، خود نمونه‌ای از تقابل دو جریان متضاد است. «درختکاری» به نشانه‌ی عاملی برای رشد، سرسبزی، تولید و «دومینو» به عنوان

نشانه‌ای از تخریب که از اساس معنای نابودی می‌دهد، در این مستند به روشنی تقابل روش صحیح و غلط آموزشی را نشان می‌دهد. دانش‌آموزانی که مشتاق به درختکاری بودند و کاملاً در جریان انرژی منفی مدیر قرار می‌گیرند، در پاسخ به لجبازی مدیر، کاری می‌کنند تا در مسابقه آخر شوند و بعد از تحقق این رتبه، می‌خندند و خوشحالند که مدرسه‌شان در مسابقه دومینو رتبه‌ای نمی‌آورد. انگار شکل غلط آموزش، اینجا یک فضای سادستی ایجاد کرده و پاسخ رفتار سادستی در تربیت، همین رفتار انتقام جویانه است. مستندساز با جانمایی این پلان‌ها و ایجاد یک روایت مشخص در ارائه این ایده، تأثیری آگاهانه دارد. او می‌خواهد ثابت می‌کند آموزش اجباری سودی ندارد. به زعم او دانش‌آموزی که در ابتدای مستند در مصاحبه‌ای رودررو می‌گفت از چادر بدش می‌آید، در پایان مستند به مربی پرورشی‌اش چادر نمازی را هدیه می‌دهد که برای اولین بار با آن نماز خوانده بود.

پیروزی تحمیل عقیده‌ی اجباری، بر تحمیل عقیده‌ی مسالمت‌آمیز!



# ازدواج با چشمان بسته

کارگردان: فرهاد بهبهانی

نویسنده: سهیل محمودی

به گزارش روابط عمومی جشنواره تلویزیونی مستند، فرهاد بهبهانی کارگردان مستند «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» درباره اثر خود گفت: این فیلم، روایت زندگی افراد نابینا درباره‌ی موضوع ازدواج است. در این فیلم نشان داده شده که نابینایان، اعم از زن و مرد، در موقعیت‌های مختلف و زندگی‌ای که در جامعه‌ی ایران دارند، چگونه به موضوع ازدواج فکر می‌کنند و با چه موانعی رو به رو هستند.

هم چنین در این مستند، نوع نگاه افراد بینا، نسبت به این قشر از جامعه و مسئله‌ی ازدواجشان نشان داده شده است.

مستند «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» بیست و ششم اسفندماه، ساعت ۲۰ در برنامه جشنواره تلویزیونی مستند به روی آنتن شبکه مستند رفت.



پوستر فیلم مستند  
«چشم‌هایی که زندگی  
می‌کنند»



تحلیلی بر مستند «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند»

## نابینایی دوربین!

نویسنده: رحیم ناظریان



رفع می‌کند. در مستند «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» موضوع درباره نابینایی و نابینایان است؛ اما اگر جزئی‌تر به آن بنگریم می‌توانیم بحث ازدواج این افراد را در این اثر برجسته‌تر ببینیم. اینکه نابینایان با چه کسی ازدواج کنند؟ با کسی شبیه به خودشان یا با یک فرد غیر معلول؟

پرداختن به زندگی معلولان یا کسانی که به نقص عضو دچارند، غالباً در شکل غیرحرفه‌ای‌اش، سویه‌ای توضیحی دارد. به عبارتی در این آثار، موضوع اصلی، چگونگی زندگی این افراد، مشکلات، نیازها، درخواست‌ها و شرح عواملی است که این موارد را

مستند «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» در تمام لحظاته‌اش به این سؤال می‌پردازد و شیوه‌اش نیز مبتنی بر مصاحبه‌ی رودررو است. در برخی از این گفتگوهای ساده و تکراری، گاهی نیز شاهدیم یک قاب ساده و متعارف که از روبرو یک یا دو یا چند فرد را پوشش می‌دهد، ناگاه به قابی زاویه‌دار و سیاه‌وسفید تغییر می‌کند. این تغییر می‌تواند بیانگر ماهیت و شکل دید ناینایان باشد و از سوی دیگر اشاره‌ای کنایی و تصویری بر القای ایده‌ی مستندساز بر تغییر زاویه‌ی دید ما به‌عنوان مخاطب، نسبت به ناینایان به‌حساب آید؛ یعنی مستندساز با این تغییر شکلی در تصویر و دوربین که بارها اتفاق می‌افتد، این نکته را به مخاطبش متذکر می‌شود که برای درک درونیات یک نایناناچاریم نگاه و زاویه دید خود را تغییر دهیم. این ایده آنجایی اهمیت می‌یابد و قابل توجه است که تمامی مستند، حول محور طرح یک سؤال از ناینایان و مردم عادی است. به عبارتی «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» مستندی بلند است

که در طول زمان نمایشی‌اش بارها سؤال یاد شده را از هر طیفی از جامعه می‌پرسد و در نهایت با این تکرارهای مداوم سعی دارد به مخاطبش بقبولاند آن‌کس که درست نمی‌بیند، ماییم که توانایی دیدن داریم نه سوژه‌های معلول این مستند.

دوربین در برابر کسانی ایستاده است که تنها می‌توانند وجودش را فارغ از دیدن، حس کنند. دوربین سوژه‌ای را می‌بیند که توانایی دیدن معمول را ندارد و ابزار دیدنش با حواس دیگر جایگزین شده است. به همین دلیل این تغییر رنگ‌گاه و بیگانه‌تصویر و زاویه دوربین، احتمالاً ارجاع مخاطب به خودش است. اینکه «غرق در روایت و رنج این افراد نشو و به موضوع فکر کن!» این تکنیک را شاید بتوان نوعی فاصله انداختن بین مخاطب و سوژه قلمداد کرد تا منطق، جایگزین ترجم شود؛ و می‌دانیم که ترجم آفت چنین آثاری است که سعی دارند علمی و جامعه‌شناسانه به موضوع بپردازند. اینجا در مستند «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» مستندساز تلاشی برای ایجاد

در مستند

«چشم‌هایی که

زندگی می‌کنند»

مستندساز تلاشی

برای ایجاد ترجم

ندارد و اتفاقاً

ناینایی رانه یک امر

سرکوبگرانه و ضعف،

بلکه مسئله‌ای

طبیعی نشان

می‌دهد.

ترحم ندارد و اتفاقاً نابینایی را نه یک امر سرکوبگرانه و ضعف، بلکه مسئله‌ای طبیعی نشان می‌دهد. به همین دلیل است که دو مرد نابینا در آغاز مستند گرچه روبروی دوربین نشسته‌اند و در حال گفتگو با عوامل پشت صحنه‌اند، اما برای طبیعی سازی با تکنیک بدیهه‌سازی به بازی شطرنج نیز مشغولند. اول اینکه همین انجام بازی شطرنج توسط دو نابینا، سویی‌ی‌ترحم را از میان برمی‌دارد و دوم اینکه سعی دارد آن دو را در موضع قدرت نشان دهد و زندگی‌شان را عادی و طبیعی بداند. از طرفی در سینما و ادبیات، شطرنج را استعاره‌ای از خود زندگی می‌دانند و اینجا این دو فرد نابینا هم در حال گذران زندگی عادی‌اند و هم اینکه در حال مبارزه برای بُرد.

اما مستند «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» تنها بربیک یا دو فرد تمرکز ندارد. چندین و چند نابینا در مستند حضور دارند و همه آن‌ها عقایدشان را شرح می‌دهند؛ یا اینکه مستندساز به طرح چالش‌های زندگی آنان می‌پردازد. مستند کاملاً متکی بر

مصاحبه‌هایی ساده و بدون خلاقیت است. دوربین روبروی سوژه قرار دارد و صدای خود عوامل فیلم را از پشت دوربین در حین طرح سؤال می‌شنویم. در ادامه نیز پاسخ افراد نابینا و یا بینا به همین منوال، نمایش داده می‌شود. افرادی روبروی دوربین می‌ایستند و نظرهايشان را می‌گویند. حتی برخی از مصاحبه‌شوندگان با معرفی کامل خود حرف‌هایشان را شروع می‌کنند. این شکل مصاحبه آن چنان‌که شایسته است به کار اثری مستند نمی‌آید و در حد و اندازه‌های گزارش‌های تلویزیونی برای آیتمی خبری باقی می‌ماند. همین تک‌بعدی بودن مستندساز در ارائه تصویر و اتکا بر مصاحبه‌های تکراری و متعدد، اثر را در سطح، نگاه می‌دارد. به عبارتی «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» فقط ظاهر زندگی نابینایان را نمایش می‌دهد. سؤالاتی ساده و روزمره، پاسخ‌هایی خواهد داشت که فقط تشریح یک مشکل یا خواسته است. اینجا دیگر تصویر هویتش را از دست می‌دهد و آنچه باقی می‌ماند صدای این افراد است.

همان‌طور که گفتیم موضوع اصلی مستند، سؤالی است درباره اینکه یک نابینا می‌تواند با فرد بینا ازدواج کند یا اینکه هر دو فرد، نابینا باشند؟ سؤالی که در جای جای اثر به کرات از مصاحبه‌شوندگان پرسیده می‌شود. طرح این سؤال شاید می‌تواند همه چالش یک مستندساز در مواجهه با سوژه‌ای این‌چنینی باشد؛ اما به یقین نمی‌تواند همه‌ی آنچه یک هنرمند ارائه می‌کند متکی بر گفته‌های مصاحبه‌شوندگان قرار گیرد. اینجا در «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» مستند تنها بر سوژه و نابینایی‌اش که ممکن است برای مخاطب عادی جذابیت داشته باشد بسنده می‌کند. سؤالاتی که به شدت بدیهی و پاسخ‌هایش قابل پیش‌بینی‌اند. سؤالاتی که فقط چالشی‌انی را برای پرسش‌شونده ایجاد می‌کند: «اگر بینا بودی، خودت حاضر می‌شدی با یک نابینا ازدواج کنی؟» نکته منفی اینجاست که این سؤال، پی‌درپی از مردم عادی و عابریان پرسیده می‌شود. یقیناً این شکل مصاحبه شبیه به یک گزارش تلویزیونی است که

از آدم‌های کوچ و خیابان برای گفتگو دعوت می‌کنند و پاسخ‌دهندگان موافق و مخالف ازدواج یک بینا و نابینا حرف‌های غیرکارشناسانه نیز خواهند زد. پاسخ‌هایی احساسی که نمی‌تواند دلیل علمی و قابل‌اتکا داشته باشد. به‌طور مثال یک مرد میان‌سال در پاسخ به سؤال تکراری مستندساز، می‌گوید: «اگر جامعه، نابینایان را بپذیرد، این موضوع مشکلی ندارد!»

درج اظهارنظرهایی این‌چنینی در محصول نهایی مستند، این نقد را به وجود می‌آورد که مستندساز مشخصاً برای پرداختن به موضوعش از هیچ پلان اضافه‌ای نیز دریغ نکرده است. او شیوه خوبی را برای بیان موضوع، انتخاب نکرده و آن قدر دست به تکرار این سؤال می‌زند که اثر از ریتم و جذابیت می‌افتد. مستندساز می‌خواهد موضوعش را با گفتگو با افراد متفاوتی شرح دهد؛ اما با این شیوه هیچ‌گاه موفق به بیانی هنری نخواهد شد. این‌که روزمرگی افرادی نابینا را نشان دهیم و هرچند دقیقه یک‌بار به موضوع ازدواجشان پردازیم و در لوای مصاحبه، آن را کنکاش کنیم؛



جزیک نگاه تک بعدی نتیجه دیگری نخواهد داشت. اگر مستندساز طریقه زندگی یک زوج نابینا را نشان می‌داد و یا عملی را روایت می‌کرد که توسط یکی از نابینایان حاضر در مستند انجام می‌گرفت، می‌شد این مستند را اثری پویاتر قلمداد کرد. البته در پایان این مستند، یک زوج که هر دو نابینا هستند زندگی‌شان شرح داده می‌شود؛ اما آنچه همچنان تکرار می‌شود، اشتباه کارگردان در اتکا بر داده‌های خود سوژه است و دوربین او نکته‌ای را که قابل تأمل باشد شکار نمی‌کند. «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» حاوی یک نکته جدید نیست و همه تلاشش را می‌کند آنچه را که کاراکترهایش بیان می‌کند، بی‌کم‌وکاست نشان دهد. اگر مستندساز از کلیشه‌های رایج زندگی نابینایان فارغ می‌شد و به طرح مواردی از جزئیات می‌پرداخت که ما به‌عنوان مخاطب، کمتر با آن مواجه بودیم؛ یقیناً شاهد اثری تأثیرگذارتر



می‌شدیم. اینجا، اثر به اموری از زندگی نابینایان می‌پردازد که پیش‌تر جست‌وگریخته مخاطب با آن برخورد داشته و اطلاعاتی از آن دارد؛ اما یقیناً چیزهایی نیز هست که ما هیچ‌وقت آن را نشنیده یا ندیده‌ایم یا حداقل کمتر به آن آگاهی داریم. یک سؤال در مورد ازدواج یک فرد بینا با نابینا یا برعکس، بارها و بارها در مستند از چندین نفر در جای جای اثر پرسیده می‌شود. شاید در مباحث اجتماعی این سؤال به عنوان نکته‌ای مهم تلقی شود؛ اما در مدیوم مستند این امر زمانی اهمیت دارد که با کارکردی جدید ارائه شود. در مستند «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» بخش اعظمی از اثر به این پرسش و پاسخ‌ها در محور همین سؤال تکراری اختصاص دارد که نهایتاً اثر

را به یک پژوهش آماری از جامعه‌ای آماری بدل می‌کند. حداقل انتظار این بود که مستندساز آنجایی که مدام در لابه‌لای نمایش صحنه‌هایی مربوط به روزمرگی افراد نابینا، مصاحبه‌ها و آن سؤال تکراری را نمایش می‌دهد، بعضاً در برخی موارد، شکل ظاهری می‌شدیم. اینجا، اثر به اموری از زندگی نابینایان می‌پردازد که پیش‌تر جست‌وگریخته مخاطب با آن برخورد داشته و اطلاعاتی از آن دارد؛ اما یقیناً چیزهایی نیز هست که ما هیچ‌وقت آن را نشنیده یا ندیده‌ایم یا حداقل کمتر به آن آگاهی داریم. یک سؤال در مورد ازدواج یک فرد بینا با نابینا یا برعکس، بارها و بارها در مستند از چندین نفر در جای جای اثر پرسیده می‌شود. شاید در مباحث اجتماعی این سؤال به عنوان نکته‌ای مهم تلقی شود؛ اما در مدیوم مستند این امر زمانی اهمیت دارد که با کارکردی جدید ارائه شود. در مستند «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» بخش اعظمی از اثر به این پرسش و پاسخ‌ها در محور همین سؤال تکراری اختصاص دارد که نهایتاً اثر

پایان فیلم نیز نمایش زندگی یک زوج نابینا است که صاحب فرزند نیز هستند و مستندساز سعی دارد زندگی عادی آن دو را به رخ بکشد. مستند با وجودی که به صورت جست‌وگریخته هم به زندگی عادی افراد و هم موضوع اصلی - یعنی ازدواج نابینایان - می‌پردازد، برای جمع‌بندی، زندگی این زوج نابینا را نمایش می‌دهد. به عبارتی سکانس پایانی به عنوان جمع‌بندی روایت مدنظر مستندساز است. این شکل پایان‌بندی نیز همچنان یک ایده‌ی غیرخلاقانه است.

مستند «چشم‌هایی که زندگی می‌کنند» گرچه موضوعی دارد که از نظر اجتماعی می‌توان به آن توجه کرد و بدان اهمیت داد؛ اما این شبیه را نیز ایجاد می‌کند که دوربین با چشمی نابینا نتوانسته لایه‌هایی پنهانی از زندگی نابینایان را ببیند.





**کارگردان: سهیلا پورمحمدی**  **نویسنده: مهدی ولی زاده** 

ما از بچگی با قهرمان‌هایی که از گوشه کنار داستان‌ها و روایت‌های بزرگ‌ترها بیرون میان زندگی می‌کنیم و با اون‌ها بزرگ می‌شیم، ولی بعد از یه سنی شروع می‌کنیم به فراموش کردن اون‌ها و همه رو پشت سرمون می‌ذاریم. سهیلا پورمحمدی ولی مثل باقی آدم‌ها قهرمان‌های بچگی‌اش رو فراموش نکرد، اون باهاشون بزرگ شد، هرچی زمان بیشتر می‌گذشت، بیشتر باهاشون آشنا می‌شد و بیشتر تشنه‌ی شنیدن داستان‌هاشون می‌شد، تا یه اتفاق خوب باعث می‌شه سهیلا [خانم پورمحمدی] مسیر فیلمسازی رو شروع کنه، این مسیر جایی بود که اون می‌تونست قهرمان‌هاش رو به همه بشناسونه؛ پس پاش رو گذاشت روی گاز و دستش رو از روی فرمون برداشت. حالا اینجای جاده‌ی فیلم‌سازی می‌خواد با ما از قهرمانی حرف بزنه که یه کشور بهش مدیونه، قهرمانی که میراثش هنوز زنده است، شهید علی اقبالی، خلبانی که اسمش لرزه به تن دشمن می‌آورد.



# روایت آسمانی شدن

نویسنده: سهیل محمودی

به گزارش روابط عمومی جشنواره تلویزیونی مستند، سهیلا پورمحمدی، کارگردان مستند «پرنده افلاک» درباره اثر خود گفت: این فیلم، روایت زندگی شهید علی اقبالی، جوان‌ترین استادخلبان نیروی هوایی است که در چهلمین روز از جنگ ایران و عراق، توسط دشمن به اسارت گرفته شد و برای ترساندن خلبانان ایرانی، با بستن وی به دو جیب، ایشان را شهید کردند.

مستند «پرنده افلاک» بیست و هشتم اسفندماه ساعت ۲۰ در برنامه جشنواره تلویزیونی مستند به روی آنتن شبکه مستند رفت.



پوستر فیلم مستند  
«پرنده افلاک»



تحلیلی بر مستند «پرنده افلاک»

# روایت کسالت بارمرگی خشونت بار

نویسنده: رحیم ناظریان

ارتش عراق را با جنگنده خود منهدم ساخت. مرگ او به شکلی خشونت بار اتفاق افتاد؛ اما سؤال اینجاست مستندی که موضوع آن رویدادی واقعی است و این رویداد به شدت تلخ و تکان دهنده نیز هست، چگونه و با چه تمهیداتی می تواند

یکی از تراژیک ترین رویدادهای جنگ هشت ساله‌ی عراق و ایران، موضوع و نحوه‌ی کشته شدن یکی از خلبانان این دوران به نام خلبان «اقبالی» است. خلبانی که در موارد بسیار متعدد، مواضع

به شکلی ضعیف و کسالت بار روایت شود؟ مستندی که در آن هواپیماهای جنگی وجود دارد، آرشیه‌های بی شماری از دوران جنگ نیز هست که بتوان برای جذابیت دادن بر اثر استفاده کرد، خود خاطرات و رویدادهای شخصی که زندگی اش شرح داده می شود نیز به شدت حاوی نکات عجیب و تأثیرگذار است، اما محصول نهایی مستند، این ویژگی‌ها را ندارد.

سوژه‌ی مستند «پرنده افلاک» خلبانی است که حتی مطالعه خاطرات نوشتاری و نقل‌هایی که از او برجای مانده نیز جذاب است. به عبارتی خواندن زندگی‌نامه این افراد که پراز سلحشوری‌ها و اعمالی رشادت آمیز است می‌تواند قابلیت‌های زیادی برای خلق آثاری در مدیوم‌های تصویری داشته باشد.

رویدادهای جنگی، زمانی بیشترین تأثیر را می‌گذارند که به صورت زنده ثبت شوند. به‌طور مثال در تاریخ مستند ایران «روایت فتح» نمونه درخشانی از این آثار است، دوربینی که در کوران جنگ حضور دارد، رویدادهای جنگ را به صورت زنده می‌بیند؛ اما مستندی که پس از پایان

جنگ تولید می‌شود، به دلیل گذر زمان، بیشتر با شیوه نقل و خاطره‌گویی خواهد بود. مستند «پرنده افلاک» به این صورت روایت می‌شود و البته دلیل اصلی اش این است که موضوع مستند، شرح زندگی یک فرد است. مستند «پرنده افلاک» شرح زندگی خلبان اقبالی از دوران کودکی تا شهادت است که به واسطه حضور

اقوام نزدیک او و همکاران و همراهانش در جنگ روایت می‌شود. با این حال موضوعی که به دلیل وجود رویدادهای پیرامونی سوژه، قابلیت بالایی برای خلق روایتی قابل توجه دارد، به واسطه استفاده بیش از اندازه از مصاحبه‌های رودررو و نقل‌قول‌های ساده‌انگارانه به شکلی ضعیف روایت می‌شود. چگونه ممکن است مستندی که درباره یکی از خلبانان مشهور ایرانی است که با دستور مستقیم «صدام»، بعد از اسارت، بدنش به دو خودروی جیب بسته و به دو نیم تقسیم شد و جنازه‌ی دو تکه‌اش در دو شهر متفاوت دفن گردید، این‌گونه کسالت بار روایت شود؟

مستند «پرنده افلاک» با گفتار متنی از زاویه دید یک دانش‌آموز که در حال



سوژه‌ی مستند

«پرنده افلاک»

خلبانی است که

حتی مطالعه

خاطرات نوشتاری

و نقل‌هایی که از

او برجای مانده نیز

جذاب است. به

عبارتی خواندن

زندگی‌نامه این افراد

که پراز سلحشوری‌ها

و اعمالی رشادت

آمیز است می‌تواند

قابلیت‌های زیادی

برای خلق آثاری در

مدیوم‌های تصویری

داشته باشد.



خواندن انشاء است، روایت می‌شود. در تصاویری بازسازی شده، این دانش‌آموز در کلاس، رویروی دانش‌آموزان ایستاده و انشاء خود را که درباره این خلبان ایرانی است می‌خواند؛ اما در ادامه، این فضا با مصاحبه و دیدار با خانواده شهید خصوصاً گفتگو با همسرش تغییر می‌کند. شرح خاطرات، نحوه تحصیل، توصیف ویژگی‌های اخلاقی، شخصیت، ویژگی‌های رفتاری و کرداری کاراکتر مورد بحث، بدون هیچ خلاقیتی روی می‌دهد. این در حالی است که به نظر، زندگی این خلبان از آغاز تا پایان، روایتی به شدت تکان‌دهنده را می‌توانست شکل دهد. خلبانی که کودکی‌اش در رودبار گذشت. او جوان‌ترین استاد خلبان و سرلشکر نیروی هوایی ارتش ایران بود که پیش از انقلاب به استخدام نیروی هوایی شاهنشاهی درآمد و برای تکمیل دوره خلبانی به آمریکا رفت. پس از بازگشت به عنوان افسر خلبان شکاری تاکتیکی نیروی هوایی ایران، فعالیت خود را شروع کرد. وی پس از انقلاب و بعد از آغاز جنگ ایران و عراق، با انجام پروازهای شناسایی، داوطلبانه به نیروی هوایی ارتش پیوست و در یک مأموریت برون مرزی در شهر

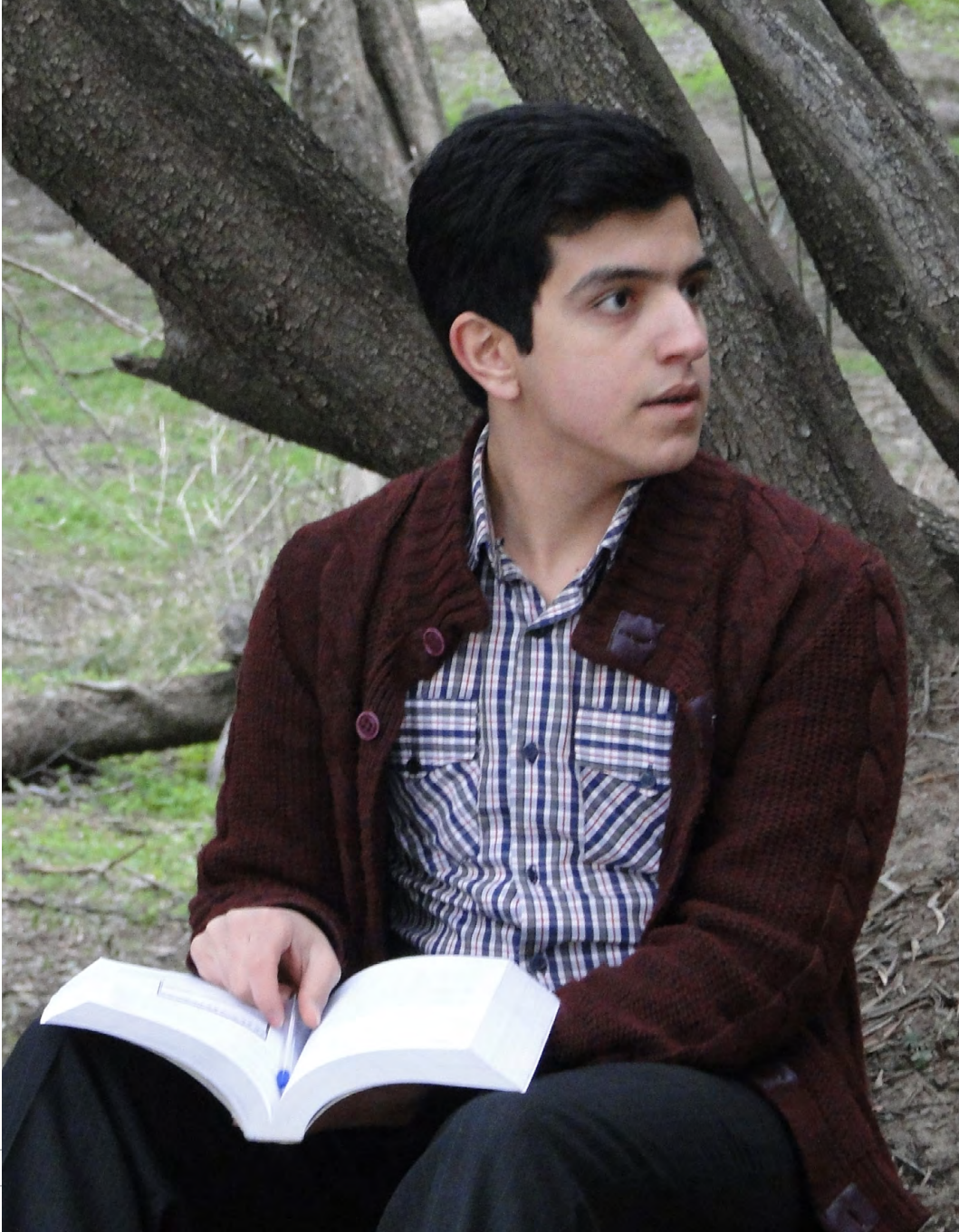


موصل بعد از بمباران پادگان این شهر، در مسیر بازگشت مورد اصابت موشک قرار گرفت و مجبور به اجکت از هواپیما شد. پس از فرود با چتر نجات در خاک عراق به اسارت درآمد و با دستور مؤکد «صدام» مبنی بر برخورد شدید با خلبانان، با طناب به دو جیب بسته شده و بدنش را به دو نیم کردند. استخوان‌های این شهید پس از ۲۲ سال و با کمک کمیته بین‌المللی صلیب سرخ، به ایران برگردانده شد.

چنین رویداد هولناکی در مستند «پرنده افلاک» تنها با مصاحبه با اقوام و آشنایان و همکاران این خلبان روایت می‌شود. بازخوانی نامه‌های شهید توسط همسرش با مرور عکس‌های او و استفاده از آرشیو خانگی و خصوصی اعم از عکس، نوشته و ویدیو، بخشی از مستند را شامل می‌شود. در این میان، مستندساز حتی با دوستان و خلبانانی که سابقه همکاری و عملیات مشترک با خلبان مد نظر مستند را داشتند نیز گفتگو می‌کند. مستند «پرنده افلاک» در این حالت بیشتر شبیه روایتی روزنامه‌ای عمل می‌کند. معرفی یک شخصیت مهم در حالی در این اثر روی می‌دهد که تولیدکنندگان

هیچ ایده‌ای برای تأثیرگذاری بیشتر، فارغ از جذابیت‌های خود زندگی این شخصیت ندارند. مصاحبه‌ها، دیدار با دوستان، آشنایان، اقوام و خانواده درجه یک این شهید، آن قدر ادامه می‌یابد که در مدت زمان‌های طولانی، موضوع انشا و صدای آن دانش‌آموز به طور کلی فراموش می‌شود و در نهایت در پایان مستند دوباره با جانمایی این انشا و تصاویری باز شده از داخل مدرسه، مستند به جمع‌بندی نهایی می‌رسد.

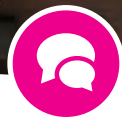
مهم‌ترین مشکل این مستند در دو مقوله قابل بررسی است. فیلم‌نامه یا طرح که شرح یک زندگی واقعی اما مشتمل بر خاطرات و نقل قول‌های دیگران است در این مستند به درستی بازسازی نمی‌شود. در تاریخ آثار تصویری مستند و سینمای داستانی، آثار متعددی قابل ذکر است که در آن زندگی کاراکترهای واقعی، اشخاص حقیقی و حتی تاریخی بازسازی شد و همچنان جذابیت‌های روایی حفظ گردید. مهم‌ترین مسئله در چنین آثاری، انتقال صحیح اطلاعات و معرفی واقع‌گرایانه کاراکتر واقعی است؛ چراکه مخاطب در این آثار می‌داند زندگی یک



فرد واقعی را شاهد است؛ اما از سویی در مستند «پرنده افلاک» کاراکتر نمونه، سوژه‌ای حساسیت برانگیز نیز هست که اینجا مستندساز به شدت نسبت به آن محتاط عمل می‌کند و تنها با روایت و چیدمان آنچه خانواده و اقوام سوژه بیان می‌کنند به شرح ماجرا می‌پردازد. مسئله دوم در بررسی دلایل ضعف این مستند علاوه بر طرح یا فیلم‌نامه، شکل روایت، نحوه و شیوه اجراست. در مستند «پرنده افلاک» دوربین بدون هیچ خلاقیتی در گوشه‌ای قرار می‌گیرد و فقط نظاره‌گر صحبت‌های اقوام و آشنایان کاراکتر محوری است. در چنین شیوه‌ای مستندساز اطلاعاتش را تنها از همین افراد به دست می‌آورد. سؤال اینجاست آیا مستندساز حتی برای مستندی که معرفی یک شخص است، خود، دغدغه برای این معرفی ندارد؟ آنچه از یک خلبان دوران جنگ می‌دانیم در کتاب‌ها، یادداشت‌ها، مقالات و خاطرات رزمندگان نیز وجود دارد. به عبارتی زندگی و شخصیت شهید اقبالی در بین طیف وسیعی از مردم شناخته شده است. حالا اگر مستندی که فقط با اتکا

بر مصاحبه با خانواده این شهید باشد و آن‌ها همان چیزهایی را بگویند که پیش‌تر در رسانه‌های دیگر طرح شده بود، اینجا تولیدکننده مستند، چه کاری فارغ از آنچه می‌دانستیم انجام داده است؟ شهید اقبالی بدنش به دو نیم تقسیم شد؛ آیا این پتانسیل بالقوه‌ای برای اجرایی قدرتمند نیست؟

زاویه دید در چنین آثاری به شدت اهمیت دارد. چراکه مستندساز در محدوده سوژه که شخصیتی واقعی است قرار دارد و نمی‌تواند چیزی فراتر از آن وقایع ارائه کند. تصورش را بکنید مستندی بسازیم درباره یک خلبان شهید؛ اما به شکلی زیرکانه، رشادت‌های او را از زاویه دید برخی از بازماندگان ارتش عراق بیان داریم. این زاویه دید یقیناً از یک سو تکراری نیست و هم اینکه تأثیر بیشتری بر مخاطب خواهد داشت و نهایتاً اینکه نگاه تولیدکننده‌ی مستند نیز در آن قابل رؤیت است؛ اما در «پرنده افلاک» هیچ‌کدام از این اتفاقات نمی‌افتد. انگار مستندساز جز چند پلان بازسازی شده، تنها وظیفه‌اش، انتخاب جای مناسب دوربین برای قابی تکراری است.



## نگاهی به زندگی و حکومت ایزابت دوم در «رمزوراز ملکه»

کارگردان: مهدی نقویان

نویسنده: سهیل محمودی

به گزارش روابط عمومی جشنواره تلویزیونی مستند، مهدی نقویان، کارگردان مستند «رمز و رمزوراز ملکه» درباره این اثر گفت: مستند «رمزوراز ملکه» به ارکان حکومت انگلیس و چگونگی شکل گیری مقام ملکه در این کشور می پردازد. کاخ پادشاهی انگلستان دارای مساحت فراوانی است و ۸۰۰ کارمند رسمی دارد و ملکه بر همه آنها فرمان می راند. پشت یکی از درهای کاخ باکینگهام، زنی زندگی می کند که حدود نیم قرن است فرمانده بلامنازع انگلستان محسوب می شود؛ ایزابت دوم با نام کامل ایزابت آلساندرا مری، قدرتمندترین زن انگلیس که همه راه ها به او ختم می شود.

مستند «مزوراز ملکه» در چندین فصل و با عناوین مختلف، به ارکان و پایه‌های حکومت سلطنتی در انگلیس می‌پردازد. چگونگی شکل‌گیری پادشاهی انگلیس از آغاز تا کنون، حکومت ملکه و شرایط کنونی حکومت در این کشور، بخش‌های مختلف این مستند را تشکیل می‌دهد.

«مزوراز ملکه» محصول مرکز فیلم مستند حوزه هنری و به کارگردانی مهدی نقویان است که چهاردهم اسفندماه ساعت ۲۰ در برنامه جشنواره تلویزیونی مستند به روی آنتن شبکه مستند رفت.





تحلیلی بر مستند «رمز و راز ملکه»

## وحدت در بیانِ موضوعی غیرمستند

نویسنده: رحیم ناظریان

به شکل تاریخی ملکه بریتانیا را معرفی خواهد کرد؛ یا اینکه مستند به شکل تلویزیونی و با گفتارمتنی توضیح دهنده از آغاز تا پایان، فقط جنبه آموزشی و اطلاعات دهنده خواهد داشت؟ معرفی کاخ باکینگهام و اولین جمله‌ای

عکس‌هایی از جوانی تا پیری ملکه‌ی انگلستان که در عنوان بندی اثر، کاملاً به شکلی واضح، موضوع اثر را فاش می‌سازد، در همان آغاز، این سوال را ایجاد می‌کند که آیا ما شاهد اثری خواهیم بود که

که در مورد «ملکه الیزابت» در گفتارم متن شنیده می شود این است: «پشت یکی از این درها زنی زندگی می کند که بیش از نیم قرن است که فرمانروای پادشاه انگلستان است. الیزابت دوم، قدرتمندترین زن انگلستان که همه ی راه ها به او ختم می شود.»

تشریح این نکته در همین آغاز ضروری است که یکی از سوالات و احتمالاتی که درباره اختیارات و قدرت پادشاهی بریتانیا همیشه مورد توجه قرار می گیرد، میزان این اختیارات و میزان نفوذ ملکه بر پایگاه های قدرت است. این سوال در اغلب اظهار نظرهای این چنینی طرح می گردد که مقام سلطنت در بریتانیا تشریفاتی است و جنبه نمادین دارد یا اینکه واقعاً ملکه از نفوذ و قدرت سیاسی برخوردار است؟ سوالی که تولیدکننده ی مستند «رمز و راز ملکه» در اینجا مجالی به طرح آن نمی دهد و در همان یکی دو دقیقه ابتدایی با قطعیت اعلام می دارد که پشت این درها زنی قدرتمند نشسته است.

با نگاهی به کتاب ها و اسناد مختلف می توان فهمید تمامی اظهار نظرها درباره قدرت و اختیارات ملکه بریتانیا، حالتی

دوگانه دارد. یکی این که این اختیارات را به صورت کلی می نگرند و به تمامی اختیارات قانونی او از گذشته تا به امروز استناد می نمایند و این در حالی است که برخی از این اختیارات، امروزه دیگر تنها یک نوشته در اسناد هستند و هیچگاه توجهی به آن نمی شود. به طور مثال قانون تعیین یا عزل دولت که امروزه این امر تنها با اختیار مجلس عوام صورت می گیرد.

نکته دوم در توصیف این اختیارات در مراجع دیگر، عدم شفافیت موضوع و اطلاعات دقیق از این اختیارات است. به عبارتی حدود اختیارات و قدرت ملکه و حتی ثروت کلانش، دارای مقیاسی مشخص و صحیح برای اندازه گیری نیست. بنابراین انواع و اقسام اظهار نظرها در این باره در همه جای دنیا بیان می شود و اینجا در مستند «رمز و راز ملکه» نیز این اتفاق می افتد.

در مستند «رمز و راز ملکه» مستندساز سعی می کند با طرح ادعاها، عملکرد، تصمیمات، حوادث تاریخی، اقدامات سیاسی و کالبدشکافی برخی رویدادهای مرتبط، فرمایشی یا تشریفاتی بودن اختیارات ملکه را که سال هاست

در مستند «رمز و راز ملکه» مستندساز سعی می کند با طرح ادعاها، عملکرد، تصمیمات، حوادث تاریخی، اقدامات سیاسی و کالبدشکافی برخی رویدادهای مرتبط، فرمایشی یا تشریفاتی بودن اختیارات ملکه را که سال هاست نقل محافل سیاسی است، یک توهم قلمداد کند و آن را امری قطعی بداند.

محافل سیاسی است، یک توهم قلمداد کند و آن را امری قطعی بداند.

به عبارتی در مستند «رمز و راز ملکه» مستندساز سعی می‌کند این نقطه نظر فراگیر در رسانه‌ها و تبلیغات فراوان در باب تشریفاتی بودن پادشاهی و شخص ملکه در بریتانیا را زیر سوال ببرد، اما با چه ابزاری؟ مستند «رمز و راز ملکه» با این حال یک رویه یا یک نکته دارد و آن توجیه مخاطبش برای رد باوری قدیمی از ملکه انگلستان است که او و سمتش را تشریفاتی قلمداد می‌کند. مستند می‌خواهد این ادعارایی اساس جلوه دهد و برای اثبات آن تلاش دارد. به عبارتی این مستند بلند از ابتدا تا پایانش دارای یک سازوکار و یک الگو و یک ایده اصلی برای موضوعش می‌باشد.

با این حال منظور این نیست که بحث ما در اینجا قدرت یا عدم قدرت ملکه باشد، بلکه وقتی هیچ منبعی یا رسانه‌ای یا کارشناسی با قطعیت، میزان اختیارات ملکه بریتانیا را اعلام نمی‌کند، چگونه ممکن است مستندی که توسط کارگردانی ایرانی پشت میز تدوین ساخته شده و نهایتاً از آرشیو و جستجوی

کتابخانه‌ای و پژوهش وام گرفته است، در همان اولین کلامش درباره ملکه بریتانیا، او را قدرتمندترین زن بداند؟

بیرون از فضای این مستند و با اطلاعاتی دم دستی و با دیدن نظر برخی مطالب می‌توان فهمید که کارشناسان متعددی امروزه اعتقاد دارند، قدرت همچون قرون گذشته در دست خاندان سلطنتی بریتانیا نیست و این اختیارات به صورت اسمی به پادشاه منسوب است و از نظر عملی به مردم و نهادهای مردمی تفویض شده است. ملکه بریتانیا آن طور که اخبار و رسانه‌ها طرح می‌کنند در امور اجرایی دخالت نمی‌کند و حتی تلویزیون ایران نیز در اخبار خود در طول سال هیچ خبری از اظهارنظرهای سیاسی ملکه بریتانیا گزارش نمی‌دهد. نمی‌خواهیم ثابت کنیم که ملکه بریتانیا قوی یا ضعیف است، اختیاراتی دارد یا ندارد؛ اما همین تلویزیون ملی ما که بی‌شک علاقمند به نمایش اخبار دولت‌ها و حاکمان غربی است، چگونه است که در حجم انبوه اخبار با موضوع برخی کشورهای صاحب قدرت، از ملکه بریتانیا غافل می‌ماند؟ آنچه قدرت تعبیر می‌شود احتمالاً ملکه



و ریاست دولت ملکه و فرماندهی کل نیروهای مسلح و باقی امور است که البته اینها فقط اسمی به نام ملکه است و بارها در بریتانیا دیده‌ایم که نخست‌وزیر، فقط از پارلمان تبعیت کرده است نه ملکه! حال اینجا در مستند «رمز و راز ملکه» وقتی در همان آغاز، ملکه الیزابت را قدرتمندترین زن بریتانیا خطاب می‌کند چه برداشتی باید از کل اثر کرد؟

مستند «رمز و راز ملکه» تا پایانش این اصل را به عنوان مهم‌ترین نقطه نظرش حفظ می‌کند و تا پایان اثر سعی در اثبات این دیدگاه دارد. مستندساز با ارایه استدلال‌هایی در زمینه‌های مختلف، تلاش می‌کند تا از همه جنبه‌ها به این موضوع اشاره نماید که البته از نظر تولید مستند و از نظر اصول، رویه‌ای درست و مناسب است. گرچه می‌توان از نظر محتوا و اصالت و یا حقیقت‌نمایی، در آن شک و تردید داشت.

مستند «رمز و راز ملکه» از نظر روایت و شکل طرح و ساختمان روایی به هفت فصل تقسیم شده است. به عبارتی مستندساز در هفت فصل از جنبه‌های گوناگون ملکه الیزابت را مورد بررسی قرار

می‌دهد. جالب اینکه تمامی این هفت فصل، عناوینشان برگرفته از عناوین نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر، نویسنده سرشناس کلاسیک انگلستان است. به طور مثال نمایشنامه‌هایی همچون «کمدی اشتباهات»، «رویای نیمه شب تابستان»، «هرطور میل شماست»، «درد بیهوده عشق» و ...

این نامگذاری از نظر شکلی، به نظر ایده خوبی می‌آید که بر اساس عناوین نمایشنامه‌های شکسپیر، در رابطه با کاراکتری امروزی یعنی ملکه الیزابت مستندی تولید شود. ملکه‌ای که خود، بریتانیایی است و از سویی در دوران شکسپیر و عصری که این نویسنده می‌زیسته و به عصر الیزابتن معروف است، به واسطه اقتدار سیاسی و علاقه ادبی ملکه‌ی آن زمان بریتانیا، ادبیات و سیاست در این کشور به اوج خود رسید.

با این حال برخی از این عناوین، هیچ تناسبی با موضوعی که در آن فصل پرداخته می‌شود، ندارد. مستندساز با این فرم، سعی کرده ساختاری اپیزودیک به اثرش بدهد، اما باید بینیم اینکه با اتکا بر عناوین نمایشنامه‌های شکسپیر، مستند



«رمزوراز ملکه» به بخش‌هایی مجزاتقسیم می‌شود چه کارکردی مد نظر مستندساز است؟ اینکه فقط نام نمایشنامه‌های شکسپیر تارک یک بخش از مستند نقش ببندد و در ادامه، هیچ ارتباط محتوایی بین این عنوان و متن نباشد، به نظر این شکل تقسیم‌بندی و عنوان‌گذاری، کاملاً تزیینی و ساده‌انگارانه است. به‌طور مثال فصل دوم که نامش «اکمدی اشتباهات» است، دارای محتوایی در قبال فساد دربار پادشاهی در کورن قبل و بعد از جنگ دوم جهانی است و نحوه به قدرت رسیدن ملکه الیزابت در آن بررسی می‌شود. تنها

ارتباط این عنوان با محتوا این است که مستندساز به نظر می‌خواهد این تلقی را ایجاد نماید که اشتباهات متعددی سبب شد تا الیزابت، ملکه شود. یاد لایلی که به صورت اتفاقی این زن را به عنوان ملکه جدید بریتانیا منصوب نمود.

اما سوال اینجاست تأکید روی کلمه «اشتباه» به نظر ارتباطی با محتوای این فصل از مستند ندارد. اینکه در متن این فصل از مستند فقط چند رویداد تاریخی و یک عشق و عاشقی معمولی بین ادوارد، پسر ملکه الیزابت و یک زن مطلقه آمریکایی به عنوان یک اشتباه

یا کم‌دی اشتباهات بیان گردد، هیچ ارزش استنادی ندارد و یا حداقل باور پذیر نیست. مستند در این بخش در طول دقایقی کوتاه با انکابراستناد تصویری غیرمرتبط با گفتارمتن، سعی در بیان چگونگی به قدرت رسیدن الیزابت می‌کند که به هیچ عنوان منطقی و باورپذیر نیست. یا به طور مثال در بخش «روای نیمه شب تابستان» پرداختن به اسامی چندین کشور و معرفی آنها در نقشه به عنوان کشورهای مشترک المنافع انگلستان، هیچ ارتباطی به عنوان این فصل ندارد.

فرمت اثر همان شکل مستندهای پژوهشی است، اما مستندساز بدون دقت لازم فقط برای به کرسی نشاندن دیدگاه خود از همه ابزارش استفاده می‌کند که این عنوان بندی و استفاده از شکسپیر رابی دلیل جلوه دهد. به عبارتی اگر این عنوان نبودن چه اتفاقی می‌افتاد؟ هیچ! عنوان فصل ابتدایی مستند «رمز و راز ملکه»، «داستان زمستان» است. مستندساز در این فصل به تبارشناسی تمدن انگلستان و توصیف جغرافیا و مناسبات تاریخی و باستانی این سرزمین می‌پردازد:

«در دل این طبیعت سرسبز، اقوامی وحشی زندگی می‌کردند، دور از تمدن و دانش، دور از فرهنگ و پیشرفت.»

کل این بخش از سویی نگاهی یکجانبه‌گرایانه و تک بعدی را مشخص می‌کند و برای بررسی تاریخی انگلستان، گفتارمتن فقط به بربریت و وحشی بودن اقوام نخستین اکتفا می‌کند.

یا در جای دیگر:

«بومیان وحشی انگلیس قرن‌ها مستعمره روم بودند!» یا:

«اقوام وحشی وایکینگ نیز بارها به این مناطق حمله کردند.» یا در جایی دیگر:

«در اواخر قرن نهم میلادی، فردی به اسم «آلفرد» قبائل پراکنده بومی را زیر یک پرچم جمع کرد و اسم خود را «آلفرد کبیر» گذاشت. او اولین پادشاه انگلیس بود.»

مستندساز فقط با گلچین آن بخش از تاریخ که به توحش این اقوام باستانی تاکید دارد به معرفی بریتانیا می‌پردازد. امری که برخی آثار یکجانبه‌گرایانه‌ی غربی‌ها درباره ایران نیز با همین شکل ارائه می‌شود و فقط بخشی از تاریخ ما را شرح می‌دهد که سرشار از خونریزی

است. به طور مثال تصور کنیم در یونان باستان پس از جنگ‌های بین ایران و روم، نمایشنامه‌نویسان و ادیبان یونانی، ایرانیان را مردمی متوحش توصیف می‌کردند. یاد دوره‌ی جدید در هالیوود بارها براساس آن بخش از تاریخ جنگجویی ایرانی‌ها، آثار سینمایی خلق شد که در آن ایرانیان، متوحش و عقب مانده به تصویر درآمدند. به این شیوه، در مستند «رمزوراز ملکه» مستندساز با تاکید بر چند جمله کوتاه از دوران باستان و چند جمله از دوران مسیحیت در باب توحش، بریتانیا را کشوری عقب افتاده و به دور از تمدن در گذشته بیان می‌کند تا با قطعیت، این سرزمین چندین هزارساله را عاری از هرگونه امر نیک معرفی نماید. به طور مثال وقتی کتب تاریخ هنری و رسانه‌ها بارها اخبار کشف آثار هنری ۱۴ هزار ساله بلکه بیشتر از همین جغرافیای مدنظر فیلمساز منتشر می‌کنند و از کشف آثار هنری خبر می‌دهند که مردم این سرزمین نیز در هزاران سال پیش آثار بدیع هنری داشتند، چگونه ممکن است با چند جمله‌ی کوتاه، قطعی و البته فراگیر بودن توحش را در مستند «رمزوراز ملکه» اثبات

کرد؟ به طور مثال با مروری مختصر بر منابع اینترنتی و یا کتب تاریخ هنرمی توان مشاهده کرد که در همین منطقه‌ی مورد اشاره در مستند «رمز و راز ملکه» آثاری کشف شده است که نه فقط ابزار کار روزانه بلکه فقط با نیت خلق اثری هنری تولید شده‌اند. همچون آثار محوطه تاریخی و باستانی «لس وارینس» Les Varines که پنج هزار شیء در آن کشف گردیده که اغلب آنها صرفاً هنری هستند و قدمتی ۱۴ هزارساله دارند. حال در مستند «رمز و راز ملکه» با نادیده گرفتن سویه فرهنگی و تمدن، فقط برای مقدمه مستندی که رنگ و بوی سیاسی دارد، فرهنگ، قربانی سیاست می‌شود. در مقدمه تاریخی مستند «رمزوراز ملکه» آرشیو عکس‌ها و تصاویری از کتب تاریخی به همراه یک گفتار متن یک طرفه روایت رامی‌سازد و هیچ ایده‌ی خلاقانه‌ای در آن وجود ندارد. همه‌ی این مقدمه‌ی غیرعلمی و غیرمستند که فقط با تصاویر آرشیوی سعی در سندیت بخشی به آن می‌گردد به این دلیل است که در نهایت، مستندساز به این نتیجه برسد که دلایل ثروتمند شدن و قدرت خاندان سلطنتی

چه بود:

«انگلیسی‌ها در دوران طولانی استعمار ملل مختلف، ناگهان از فلاکت و بدبختی به ثروت رسیدند. قدرت پادشاهان نیز افزایش پیدا کرد.» مستند بلند «موزراز ملکه» در مقدمه اش و در زمانی اندک، تلاش دارد همه‌ی تاریخ بریتانیا و همچنین چگونگی پادشاهی شدن آن را شرح دهد که یقیناً این شیوه که با کلی‌گویی همراه است نمی‌تواند همه حق مطلب را ادا کند. چرا که به نظر

می‌رسد نسبت دادن یک قوم به توحش در این مستند، تنها برای توجیه ظلم دوران استعمار انگلستان در دوران جدیدتر است، که البته منطقی نیست. از سویی برای اینکه نهایتاً پس از این مقدمه، ثابت شود چگونه پادشاهان انگلیسی ثروتمند شدند، نیازی به کنکاش در تاریخ باستان نیست. برای اثبات چگونگی ثروتمند شدن پادشاهان بریتانیا کافی است در چند جمله، استثمار بیان گردد و عوامل این ثروتمند شدن نیز شرح داده شود. در این حالت چه نیازی به شرح بربریت و یا توحش آنان در چند هزار سال پیش است؟ این گونه است که می‌توان حدس

زد توحش و بربریت بریتانیایی‌ها به زعم مستندساز در مقدمه این اثر، فقط برای القای این حس است که قومی بربریا متوحش در دوران باستان، در دوران پس از رنسانس و مسیحیت، مجدداً با همان خوی باستانی رو به استعمار آوردند و ثروتمند شدند. البته با این نگاه می‌توان استدلال‌ها را استدلال‌هایی غیرمنطقی و احساسی قلمداد کرد که به کار چنین مستندهایی که سویه آموزشی یا اطلاعات دهنده دارند، نمی‌خورد.

عنوان «کم‌دی اشتباهات» برای فصلی دیگر از این مستند است که در آن مناسبات خانوادگی پادشاهی، در دوران پس از جنگ بررسی می‌شود و هدف، نشان دادن سقوط اخلاقی و فحشا در خاندان سلطنتی است. در این بخش نیز مجدداً تمام اطلاعات منفی و فقط ارجاع به آن بخش از اخبار و تاریخ دیده می‌شود که سویه تحقیرآمیز دارد و مستندساز سعی می‌کند با گلچین کردن بدترین جنبه‌های زندگی خصوصی خاندان پادشاهی بریتانیا آنها را فاسد معرفی کند. این‌جادر این نقد، منظور ما تعیین میزان فساد یا سلامت پادشاهی بریتانیا نیست. حتی



اگر کسی بخواهد سلامت این حکومت را در مستندی دیگر نشان دهد و با این روش و با اتکا بر دلایلی این چنینی نظرش را اعلام دارد، باز دچار اشتباه شده است. منظور ما شکل ارائه و پرورش ایده است. ایده نیز در مستند «رمز و راز ملکه» شفاف سازی این نکته است که فریب رسانه‌ها را نخوریم، چرا که پادشاهی بریتانیا آن طور که می‌گویند، بی‌طرف و تشریفاتی نیست. این شکل ارائه به قدری یک جانبه گرایانه و ابتدایی است که مخاطب تاریخ خوانده را از خود می‌راند. چرا که مستند ساز، همه‌ی تاریخ را مدنظر ندارد و فقط برای رسیدن به هدف خود اقدام به گزینش و ارائه اطلاعات می‌کند. پرداختن چندباره بر مشکلات جنسی ادوارد شانزدهم، شاهزاده بریتانیایی و نتیجه‌گیری مستند ساز با این دلایل، بر پایان یافتن قدرت این شاهزاده، اوج بلاهت تاریخی مستند است چراکه دلایل بی‌شماری در تاریخ در دوران پس از جنگ جهانی دوم بدان اشاره شد که ادوارد را از قدرت خلع می‌کند نه فقط این اتفاقات و مسائل جنسی!

در فصل چهارم با عنوان «هر طور میل

شماست»، مستند ساز سعی می‌کند به تلاش ملکه در حفظ قدرت در مستعمرات و کشورهای مشترک المنافع بپردازد. کشورهایایی که خواهان پایان سلطه انگلستان و تشکیل حکومت‌هایی جمهوری خواه هستند. اما در این فصل بعد از نمایش چند سفر ملکه به آن کشورها و دادن برخی اختیارات به آنها، به موضوع فوتبال و جام جهانی ۱۹۸۶ نیز پرداخته می‌شود. آنجایی که در مرحله یک چهارم نهایی، آرژانتین و انگلیس باهم روبرو می‌شوند و آن رویداد تاریخی و عجیب که مارادونا با دست توپ را درون دروازه انگلستان قرار می‌دهد، اتفاق می‌افتد. جنگ ویتنام، جنگ هشت ساله عراق با ایران و حمایت انگلیس از صدام حسین، جنگ اول خلیج فارس، جنگ افغانستان، جنگ عراق و... از دیگر مواردی است که در این بخش به آن پرداخته می‌شود. عنوان «هر طور میل شماست» با چنین موضوعات یاد شده، سنخیت ندارد. مستند ساز با بیان تمامی این موارد سعی می‌کند تا اثرش آمد و رفت و تغییر دولت‌ها که مردم در تعیین آن نقش دارند را بی‌ارزش جلوه



جدامی شوند و چندی نمی‌گذرد که دایانا و دلداده‌اش در یک تصادف مشکوک می‌میرند. مستندساز در این بخش کاملاً به موضوع مرگ دایانا می‌پردازد و شبیهاتی که مرگ او به وجود آورد را بررسی می‌کند. آیا ماجرای مرگ این زن کاملاً نقشه‌ای از جانب ملکه بود یا یک اتفاق معمولی؟ کاری به موضوع و حقیقت یا دروغ یا ترور نداریم، آنچه اینجا در این فصل اتفاق می‌افتد این است که مستندساز نکته‌ای جدید درباره این موضوع ارائه نمی‌کند. نزدیک به سه دهه است که ماجرای مرگ

دهد و سیاست‌های کلی حکومت‌هایی همچون بریتانیا را زیر سایه پادشاهی قلمداد نماید.

فصل پنجم مستند «رمز و راز ملکه» با عنوان «درد بیهوده عشق» به موضوع عاشق شدن و رابطه چارلز، پسر ملکه با زنی به نام دایانا است که این دو در سال ۱۹۸۱ ازدواج می‌کنند. در این فصل به موضوع رابطه صمیمانه دایانا بعد از گذشت چند سال از تاریخ ازدواجشان با مردی دیگر و ماجرای خیانت او، پرداخته می‌شود. چارلز و دایانا پس از مدتی از هم



پرنسس دایانا در هاله‌ای از ابهام قرار دارد و هنوز هم مدارک جدیدی از مرگ مشکوک او منتشر می‌شود و کتاب‌ها و فیلم‌ها و نوشته‌های پراکنده زیادی در این باره منتشر گردیده است؛ اما در مستند «رمز و راز ملکه» برای تشریح مضمون اثر که قدرت پنهان ملکه است، از این ماجرای مشکوک به عنوان دلیلی بر موضوع این بخش استفاده می‌شود. جالب اینکه تنها فصلی از مستند که همداستان با عنوان اصلی اثر است، همین فصل می‌باشد. رازی سربه مهر که همچنان در حال پژوهش درباره آن هستند. نکته منفی در این مستند، این است که با توجه به عنوان «رمز و راز ملکه»، بی شک این فصل باید از اهمیت بیشتری برخوردار می‌شد و رازآلودگی ملکه الیزابت با این شبهه ترور بیشتر نمایان می‌گشت.

مستند «رمز و راز ملکه» گرچه توانسته از ابتدا تا پایان اثر، موضوع اصلی‌اش را از یاد نبرد و چهارچوب مضمونی را حفظ کند؛ اما در برخی موارد نحوه پژوهش و یا شکل ارائه اطلاعاتش به دلیل پرداختن به برخی حاشیه‌ها به زیر سوال می‌رود.

به طور مثال در فصل ششم «هیاهوی بسیار برای هیچ» به حدود اختیارات ملکه پرداخته می‌شود اما آنچه پیداست در بخش پژوهش، مستندساز دچار اشتباهاتی تأثیرگذار شده است چرا که برخی از این اختیارات که در این بخش به واسطه تصاویر آرشیوی و گفتار متن بیان می‌شود، تنها جنبه تزیینی دارند و یادگارا اختیارات گذشته‌ی ملکه بریتانیا هستند و امروزه دیگر به هیچ عنوان اجرا نمی‌شوند. مواردی همچون:

«ملکه این قدرت را دارد تا یک سرزمین خارجی را به عنوان خاک انگلیس اعلام کند و دولت باید دنبال تحقق آن باشد» به نظر چنین درخواستی، امروزه از جانب ملکه بریتانیا دور از ذهن به نظر می‌رسد. با وجود مناسبات امروز در مسائل بین‌المللی، ملکه بریتانیا چنین نقطه نظری درخواستی نخواهد داشت، اما در مستند «رمز و راز ملکه» با استناد بر اطلاعاتی دم دستی که با جستجوی مختصر در اینترنت نیز می‌توان به آن دست یافت و حاکی از اختیارات ملکه در گذشته است آن را به عنوان امری امروزی تلقی می‌کند.



## پشت دیوار «۴۷»

کارگردان: جابر مطهری زاده

نویسنده: سهیل محمودی

به گزارش روابط عمومی جشنواره تلویزیونی مستند، جابر مطهری زاده از تولید مستند «۴۷» خبر داد و تشریح کرد: انگیزه ما از تولید این اثر، پرداختن به بچه‌های سندروم داون بود که فقط یک کروموزوم از بقیه بیشتر دارند اما تصور مردم این است که این بچه‌ها عقب افتاده ذهنی هستند و نمی‌توانند در امور مختلف آموزش ببینند، در صورتی که اصلاً این طور نیست و بچه‌های سندروم داون فقط کمی در آموزش، کندتر از بقیه هستند. در جریان تولید این مستند با مجموعه‌ای آشنا شدیم که توانسته این بچه‌ها را کنار هم جمع کند و از طریق فعالیت‌های مختلفی که به این بچه‌ها آموزش می‌دهد آنها را از انزوا خارج کند.



مطهری زاده اضافه کرد: این مجموعه، یک تیم فوتبال هم دارد که چون تنها تیم فوتبال سندروم داون در جهان است، بسیار معروف شده؛ قرار است این تیم فوتبال با تیمی از نمایندگان مجلس شورای اسلامی مسابقه بدهند که البته هنوز قطعی نشده ولی ما به همین بهانه وارد زندگی بچه‌های سندروم داون شدیم تا با روحیات آنها آشنا شویم و ببینیم که جهان بینی و روحیات آنها چگونه است. بعضی از این بچه‌ها از نگاه‌ها و برخوردهای مردمی که آنها را به عنوان عقب مانده ذهنی می‌شناسند و به خاطر تفاوتی ناچیز طردشان می‌کنند گله دارند. نکته جالبی که در ساخت این مستند به آن برخوردیم این بود که بچه‌های سندروم داون، درست مثل سایر مردم، تفاوت‌هایی در سبک زندگی، نگرش‌های اجتماعی و عقاید دارند و به همه این مسائل فکر می‌کنند و قدرت انتخاب یک عقیده را دارند.

وی افزود: این مستند، نمایی از چگونگی ارتباط‌گیری خانواده‌ها با این بچه‌ها و تفاوت در برخورد با آنهاست و از همه مهم‌ترین‌ها موشکافانه به برخورد اجتماع با بچه‌های سندروم داون دارد و این که علی‌رغم آموزش پذیر بودن این کودکان و تفاوت‌های اندکی که با سایر بچه‌ها دارند، فکری برای بهبود آموزش این بچه‌ها نشده است.

مستند «۴۷» به تهیه‌کنندگی مهدی مطهر و کارگردانی جابر مطهری زاده در خانه مستند انقلاب اسلامی تولید شده و روز دوشنبه بیست و یکم اسفندماه ساعت ۲۰ در برنامه جشنواره تلویزیونی مستند به روی آنتن شبکه مستند رفت.



تحلیلی بر مستند «پشت دیوار ۴۷»

# تنهایی در اعماق یک سلول

نویسنده: رحیم ناظریان

معرفی این افراد وجود ندارد؟ آن چیزی که به چنین آثاری آسیب وارد می‌کند پرداختن مولف به مشخص‌ترین ظاهر این قبیل سوژه‌هاست. در مستندها یا حتی آثار فیلمیک داستانی که موضوع، زندگی و شرایط افرادی است که درگیر

قرار نیست در مستند «پشت دیوار ۴۷» با افرادی که دچار «سندروم داون» هستند آشنا شویم، بلکه موضوع با اهمیت، خود این بیماری و شناخت آن است. سوال این است، آیا زاویه‌ای دیگر برای

بیماری‌های خاص همچون ایدز، ام اس یا سندروم داون هستند، کلیشه‌ی رایج، همین نگاهِ ترحم‌برانگیز به آنهاست. در حالی که ایجاد تفاوت در بیان چنین موضوعاتی، آن زمان محقق می‌شود که خالق اثر به امری درونی یا به باطن سوژه رسوخ کند و موضوع اثر، همان اطلاعات و یا آگاهی‌هایی نباشد که درباره این افراد می‌دانیم یا قرار است بدانیم. ارجح شدن زاویه‌ای که بر انتقال اطلاعات علمی تاکید دارد، بر زاویه‌ای که به افشای درونیات خود آدم‌های حاضر در مستند می‌پردازد، آفت چنین آثاری است. البته منظور، حذف آموزش و تاکید بیش از حد بر سویه‌ی هنری نیست، بلکه برای ارائه موضوع می‌توان آموزش را نه به شکل عیان، بل در لوای درونیات آدم‌ها بیان نمود. به طور مثال وقتی کاراکتر مبتلا به سندروم داون، به زیبایی از جهانی که مملو از عناصر جفتی و دوتایی است حرف می‌زند، دیگر چه نیازی است که همچون یک مجله‌ی علمی، در مستندمان از یک پزشک نیز برای کالبدشکافی بیشتر بیماری دعوت کنیم تا مواردی را مطرح کند که فقط جنبه آموزشی دارد و بعضاً آن را از کانال‌های

دیگر نیز می‌توانیم بدانیم؟ اینجا فرق بین مستند آموزشی و تلویزیونی با سینمای مستند کاملاً مشهود است.

به نظر چنین سوژه‌هایی، زمانی قابلیت تبدیل شدن به اثری مستند دارند که کارگردان علاوه بر قابلیت‌های خود سوژه، چیزی نیز از جانب خود برای ارائه داشته باشد و در نهایت با مجموع قابلیت‌های سوژه و کارگردان و آنچه خلاقیت‌های بیانی سینما می‌دانیم، اثری وری

کلیشه‌ها خلق شود. چنین موضوعات حساسی که ترحم‌برانگیز نیز هستند، نیازمند ماجرابی تازه‌اند. این که افراد نمونه‌ای که با این کروموزوم اضافه به دنیا می‌آیند و زندگی می‌کنند، در برابر دوربین مستندساز در تدارک یا در حال انجام چه عملی فارغ از کلیشه‌های رایج هستند، نکته اساسی حذف نگاه آموزش محور است. کاراکترهای نمونه‌ی چنین آثاری، چه چیزی فراتر از روزمرگی افرادی دارند که دچار سندروم دان هستند؟

بخشی از مستند «پشت دیوار ۴۷» داستانی است و بخشی مصاحبه و علمی. در بخشی که به شکل داستانی تولید می‌شود یک فرد دچار سندروم



بخشی از مستند

«پشت دیوار ۴۷»

داستانی است و

بخشی مصاحبه و

علمی. در بخشی که

به شکل داستانی

تولید می‌شود یک

فرد دچار سندروم

داون، مشغول دیدن

فیلم «روز هشتم»

اثر «دورمل» است و

تصاویر مربوط به او در

بخش‌هایی متفاوت

از مستند نشان داده

می‌شود.



داون، مشغول دیدن فیلم «روز هشتم» اثر «دورمل» است و تصاویر مربوط به او در بخش‌هایی متفاوت از مستند نشان داده می‌شود. بینابین این تصاویر برای تشریح این بیماری، صحنه‌های مصاحبه‌ها و توضیحات کارشناسان نیز گنجانده می‌شود. البته این توضیحات که در حالت عادی فقط جنبه آموزشی دارد، اینجا در مستند «پشت دیوار ۴۷» بر روی تصاویری متفاوت قرار دارد. به طور مثال آنجایی که یک کارشناس در حال توضیح حالت و شکل کروموزوم‌هاست، تصاویر

رج‌ها و تار و پود یک گلیم را نشان می‌دهد که توسط یکی از این بیماران بافته می‌شود. از خلاقیت‌های کارگردان برای جذاب‌تر کردن روایت، به عنوان نمونه، همین شکل ارائه صحبت‌های کارشناس است که با تصاویری از زندگی عادی یا تصاویری میکروسکوپی همراه است و کمتر چهره خود او دیده می‌شود و البته در بینابین کلام او و تصاویری که مربوط به توضیحات اوست، تصاویری از سکانسی دیگر نیز دیده می‌شود که مربوط به یک بیمار سندروم داون، در مکانی دیگر است. اینجا یک

بیمار مبتلابه سندروم داون درباره جهانی سخن می‌گوید که همه چیز در آن دوتایی و یا جفتی است و چیزی که سه تایی باشد اضافه است. این صحنه قطع می‌شود به توضیحات کارشناس درباره کروموزوم‌های انسان که دوتایی و جفت هستند. بیست و سه جفت کروموزوم در بدن انسان وجود دارد و می‌دانیم که افراد مبتلابه سندروم داون، یک کروموزوم تکی و اضافه دارند که آنها را از دیگر انسان‌ها متمایز می‌کند. به عبارتی مستندساز با تلفیق صحنه‌هایی از زندگی و کلام خود افراد نمونه‌اش، با کلام کارشناسان، کرختی مصاحبه‌ی رودرورا تا حدودی کم می‌کند.

کارگردان در انتخاب کاراکترهای نمونه‌اش که مبتلابه سندروم داون هستند نیز تلاش داشته تا از کلام آنها در جهت جذابیت اثر استفاده کند و با گزینش برخی از تصاویر و گفتگوهایی که با آنها انجام گرفته و قرار دادن آن در دل صحبت‌های کارشناسان و پزشکان، بویایی اثرش را بیشتر نماید. یکی از این کاراکترهای نمونه با لحن آشنای چنین بیمارانی، به شدت تأثیرگذار حرف می‌زند و همین مسئله سبب شده است تا کارگردان در مرحله تدوین، انتخاب

بیشتری برای جانمایی پلان‌ها داشته باشد و جالب اینکه گفتگو با جوان مبتلابه سندروم داون با نمایی بسیار نزدیک از چهره‌اش، حاوی نکاتی است که به شکل کنایی محتوای کلام کارشناس پزشک مستند را تایید می‌کند. در حالی که این کارشناس درباره‌ی کروموزوم‌های جفتی سخن می‌گوید و عامل سندروم داون را یک کروموزوم تکی قلمداد می‌کند، جوان مبتلابه سندروم داون، این گونه خاطره‌ای را با کلامی دلنشین و تأثیرگذار روایت می‌کند:

«یک روز با مادرم توپارک بودیم. از به آقایی فال خرید. یک پرنده فال رو برداشت داد به من. مادرم گفت شعرش خیلی قشنگ بود، ولی من به فکر پرنده بودم، چرا تنهاست؟ کاشکی دوتا بودن!»

در ادامه‌ی بحث شکل روایت در این مستند، می‌توان گفت، در این بخش مستند «پشت دیوار ۴۷» مجدداً صحنه‌هایی از فیلم «روز هشتم» اثر «دورمل» که از آغاز اثر، چند بار در فواصل مختلف نشان داده شد، پخش می‌شود. به عبارتی مستند «پشت دیوار ۴۷» برای روایتش به شکلی هماهنگ از چند فضای



پرنده‌هایش در قفس حرف می‌زند...  
یکی دیگر از بیماران در خانه‌ای دیگر در  
حال فیلم دیدن است و اغلب فیلم «روز  
هشتم» رامی بیند...  
یکی دیگر در حال غذا خوردن با مادرش  
در خانه‌ای دیگر است...  
جوانی دیگر مبتلا به سندروم که  
توانایی‌های بیشتری برای انجام امور  
روزانه‌اش دارد، همچون سنتور نواختن و یا  
حتی دستفروشی...  
کارشناسی در حال بیان رمز و راز این  
بیماری...

متفاوت به صورت موازی بهره می‌برد و تکه  
تکه این بخش‌ها به نمایش درمی‌آید. با  
این روش، علاوه بر ایجاد جذابیت روایی،  
می‌توان گفت، مستند «پشت دیوار ۴۷»  
صاحب روایتی منسجم نیست، چرا که  
ساختمان اثر متشکل از چندین رویداد  
است که به تناوب بخش‌هایی از آن در  
جای جای اثر نشان داده می‌شود:  
یک مادر که در حال تهیه غذاست...  
مادری که در حال انجام کارهای روزانه  
است...  
یک فرد مبتلا به سندروم داون که با



و نهایت اینکه ساختمان مستند، همه‌ی این خرده روایات را به شکل پی در پی، بدون حفظ یک روایت مشخص در کنار هم می‌چیند. این خرده روایات که به شکل موازی، اثر را می‌سازد، همگی دارای یک ویژگی مشترکند و آن اینکه بحث آموزشی مستند در همه آنها برجسته است. این رویه آموزشی را می‌توان در ساحت خبری نیز گنجانند. مستندهای این چنینی، اول از همه نیتشان اطلاع‌رسانی یک پیام یا اهمیت خود سوژه و شفاف‌سازی یک امر از پیش تعیین شده است. «خبری»

از این جهت که موضوع مستندهایی از این دست، قبل از تولید آن نیز در مراجع دیگر قابل مشاهده است. مستند در تمام صحنه‌هایش چیزی را بیان می‌کند که پیشتر از طریق رسانه‌های دیگر چه از نظر علمی یا آموزشی بدان پرداخته شده است. بنابراین اینجا در مستند «پشت دیوار ۴۷» خود شخصیت‌ها اهمیت ندارند بلکه آنچه در مرکز توجه فیلمساز است بیماری سندروم داون است و اگر خود کاراکترها اهمیت داشتند، باید ما در خلال اثر شاهد انجام عملی فارغ از اعمال روتین روزانه توسط آنها می‌شدیم.

اینجا فقط بیماری سندروم داون اهمیت دارد و افراد در نقش ابزاری برای بیان خبری و آموزشی مستند هستند، چراکه همه تلاش‌ها، نکته‌ها، اظهارنظرها و اعمال، همگی معطوف به شرح خود بیماری است.

محمد رضا اصلانی در گفتگویی که در کتاب «حقیقت سینما و سینما حقیقت» در حاشیه جشنواره سینما حقیقت منتشر شده بود، در پاسخ به سوال «در سینمای مستند، شما چه چیز را در اولویت قرار می‌دهید؟» حذف خبررسانی را مهم‌ترین اولویت دانست. با تحلیل این دیدگاه اصلانی می‌توان تفاوت مستندی تلویزیونی را با مستند در مديوم سینمایی‌اش بیشتر درک کرد. مستندی که بیش از هر چیزی بر تحلیل سوژه متکی است و مصاحبه‌ها و پژوهش کتابخانه‌ای، بخش اعظم آن را تشکیل می‌دهد، مستندهایی که درون سوژه نفوذ نمی‌کنند و اطلاعاتی که می‌دهند کلی و البته دست دوم است، این آثار اغلب کشفی جدید ندارند و بیش از همه بر سویی‌های علمی متکی هستند و نه هنری. چراکه اگر این مستندها بخواهند کشفی جدید

ارائه کنند یا باید نکته‌ای درباره سندروم داون ارائه نمایند که تا آنجایی داشته باشد و یا اینکه رسالت سینمایی خود را جامه عمل بپوشانند و درباره درونیات کاراکترهایی که در مستند حضور دارند تحقیق کنند؛ نه اینکه تمام راه‌ها به بازشناخت بیماری «سندروم داون» ختم شود. آدم‌هایی که در فیلم حضور دارند خود می‌توانند هر کدام به تنهایی به عنوان یک روایت جداگانه، مستندی جدید را خلق نمایند، در صورتی که مستندساز نگاهی متفاوت به موضوع و زندگی آنها داشته باشد. حال اگر همچنان نظر مستندساز بر خود بیماری و شرح دلایل بروز آن است، نمی‌توان بر انتخاب موضوع توسط او خرده گرفت، اما می‌توان روش روایت و شیوه اجرا را به نقد کشید. در مستند «پشت دیوار ۴۷» نقد اصلی، حتی در مواجهه با موضوع، همان نگاه تکراری در بحث علمی بیماری است. جایی که مستندساز مبحثی جدید را بیان نمی‌کند. حتی موضوع مستند وقتی بستری برای خلاقیت در فرم ایجاد می‌کند، همچنان مستندساز توجهی بدان ندارد. به طور مثال وقتی ساختار ژنتیک سندرومی‌ها با یک کروموزوم اضافه و تک

افتاده، شکل می‌گیرد، آیا نمی‌شد به دلیل این محتوا، در شکل و فرم، این گونه که در مستند دیدیم، کاراکترها را در جمع نشان داد، تا بلکه تنهایی آن کروموزوم اضافه، اینجا در فرم، بیشتر خودش را نشان دهد؟ به فرض مستندی که یک مبتلای به سندروم داون را در طول اثر تنها نشان دهد. یا پیشنهادهایی دیگر که اینجا مجال آن نیست. در برخی لحظات مستند «پشت دیوار ۴۷» بعضا نشانه‌هایی از رسوخ در درون آدم‌ها دیده می‌شود؛ اما مستندساز به شکلی کلی بدان می‌نگرد و همچنان بر خود بیماری تاکید دارد نه افراد! همچون لحظاتی که یکی از بیماران در مورد ازدواج و علاقه مندی‌اش به آن می‌گوید؛ اما مشکلاتش را نیز در عدم تحقق این امر بیان می‌کند. در تصاویری کوتاه او را در حال دستفروشی می‌بینیم. همین لحظات کافی است تا حس کنیم، همین دستفروش مبتلا به سندروم داون که به فروش اجناس در خیابان مشغول است، می‌تواند موضوع جالبی برای مستند باشد، در حالی که خانواده‌اش هیچ نیازی به کار کردن او ندارند و این کار تنها در جهت حفظ روحیه‌ی اوست.

# فستیوال مستند تلویزیونی جشنواره 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](http://www.festmostanad.ir) در این نظرسنجی شرکت کنید.