

ساختمان دراماتیک در فیلم مستند

پدیدآورده (ها) : عادل، شهاب الدین

هنر و معماری :: فارابی :: بهار 1375 - شماره 25

از 156 تا 167

آدرس ثابت : <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/742165>

دانلود شده توسط : حمید کرمی

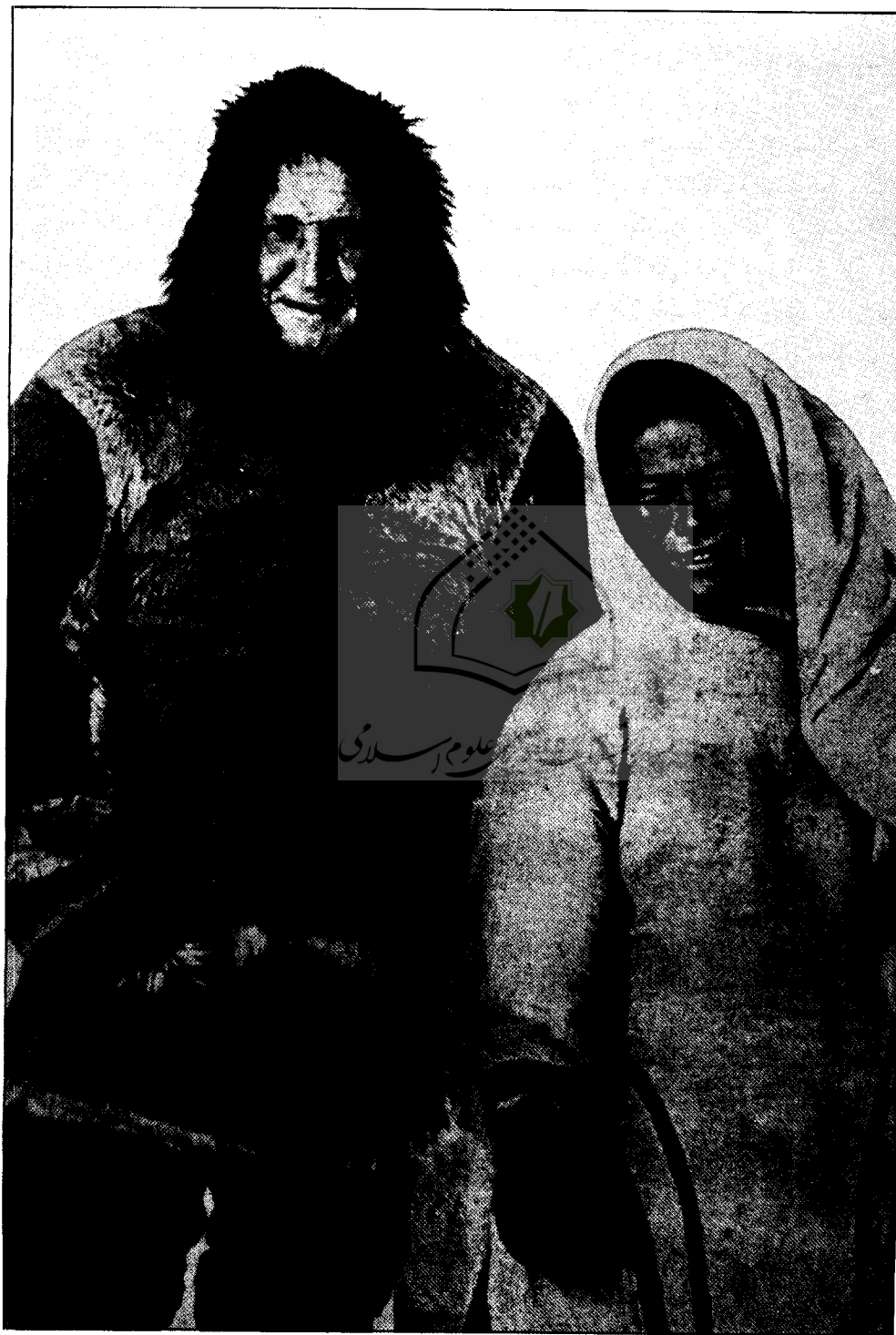
تاریخ دانلود : 21/11/1397

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائه مجلات عرضه شده در پایگاه، مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است. به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه [قوانین و مقررات](#) استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.



پایگاه مجلات تخصصی نور

www.noormags.ir



ساختمان دراماتیک

در فیلم مستند



شهاب‌الدین عادل

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

سینمای مستند همواره شاهد نقش خلاق درام و رابطه متقابل آن با واقعیت بوده‌ایم و یکی از بهترین نمونه‌های به کارگیری درام در فیلم مستند در فیلم مشهور نانوک شمالی ساخته رابرت فلاهرتی مشاهده می‌شود. به دلیل آنکه این بحث نیاز به مقدماتی دارد، ضمن توضیح و تشریح فیلم مستند و تعاریف مرتبط با آن و آوردن نمونه‌های تاریخی فیلم مستند در ایران و جهان، به تشریح نقش «درام» در سینمای مستند می‌پردازیم.

سینمای مستند ماهیت واقعی پدیده‌های مختلف را شکافته و به شکل تصاویر و اصوات در

مطلب زیر به قصد بررسی و تحلیل نقش «درام» در سینمای مستند به رشته تحریر درآمده است. ضرورت طرح این مبحث از آنجا ناشی می‌شود که هنوز بسیاری از علاقه‌مندان به فیلم، حتی علاقه‌مندان به فیلمهای مستند ترجیح می‌دهند اوقات خود را صرف مشاهده این نوع فیلمها بکنند تا فیلمهای صرفاً مستند. علت این مسئله تعلق خاطر بینندگان به داستان و روایت است. البته نبود شناخت برخی از فیلمسازان مستند از ساختار «درام» در فیلم مستند نیز در این بی‌علاقگی تأثیر داشته است. گفتنی است که در فیلمهای بزرگ

برابر دیدگان مخاطبان قرار می‌دهد و مخاطب را به جدال و کشمکش با خود می‌کشانند؛ او را به اندیشه فرو می‌برد و از این طریق سعی می‌کند تا پیروز و قدرتمند بیرون بیاید. سینمای مستند بیان واقعیت می‌کند؛ تفسیر واقعیت را گزارش می‌کند و آن را با همه نیرو و به مخاطب منتقل می‌کند. ظواهر سینمای داستانی و پیرایه‌هایی مزاحم و متعدد آن را که زمینه‌های اندیشه به واقعیت را از مخاطب می‌گیرد، به دور ریخته و مخاطب خود را به‌گونه واقعیت فرو برده و او را به تعمق و تعقل در زندگی اطراف خود که در آن انسانهای متعددی در جستجو و کنکاش هستند متوجه می‌کند - ولی دریغ که هنوز سینمای مستند را ژانر GENRE نفرین شده تلقی می‌کنند. سینمای مستند داستان غریبی دارد؛ مظلوم واقع شده است، گاه با قدرت و استحکام و با صلاحیتی در خور توجه می‌تازد و گاه در زیر فشارهای متعدد صنعت سینمای داستانی دست و پا می‌زند و با هزاران مشکل روبه‌رو می‌شود. سینمای مستند قدر مسلم با واقعیت مفهوم خود را می‌یابد. و تا واقعیت روزمره موجود است، سینمای مستند نیز وجود خواهد داشت.

جوانب مختلف فیلمهای مستند باعث شده است تا اهداف متعدد فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی همچون عناصری اساسی در پی افکندن نظم و روابط درست در جامعه انسانی نقش بنیادین ایفا کنند. لذا این نوع سینما به حمایت نظامهای دولتی و ارگانهای فرهنگی نیاز دارد و بدون حمایت و سرمایه‌گذاری دست اندرکاران فرهنگی و متفکران و دولتمردان، بقای این سینما دیری نمی‌پاید. این سینما به دلیل سودآوری اقتصادی نداشتن در کوتاه مدت که ویژگی سینمای داستانی است، در پوشش حمایت‌های دولتی و مدیریتی قوی

می‌تواند خودکفا شود و در آن صورت سودآوری فرهنگی و اطلاعاتی آن به مراتب بیشتر از سینمای داستانی خواهد بود. با توجه به این ویژگیها، از نقطه نظر زیبایی‌شناختی و همچنین ارائه تکنیکهای فیلم مستند، سازندگان می‌بایستی بتوانند ویژگیهای برگزیده «درام» را در این فیلمها بگنجانند. در غیر این صورت بینندگان با کمبود کنشهای لازم به هنگام مشاهده فیلم روبه‌رو شده و با فیلم رابطه‌ای برقرار نمی‌کنند. مهمترین ویژگی فیلم مستند، طرح «درام» با توجه به ویژگی آن در این فیلمهاست.

آندرو ساریس، نظریه پرداز و منتقد آمریکایی و یکی از مروجان نهضت سینمای مؤلف در آمریکا، درباره فیلم مستند می‌گوید:

«به‌طور کلی به دلیل آنکه فیلمها اغلب به شخص، موضوع یا زمان و مکانی خاص استناد می‌کنند، باید همه آنها را فیلم مستند به حساب آورد».

از این تعریف می‌توان به استنباطی جدید درباره سینمای مستند دست یافت. این استنباط از آن جا ناشی می‌شود که در فیلمهای داستانی هم بنیادهای اطلاعاتی و اسنادی فراوان و برگرفته از واقعیات روزمره زندگی، وجود دارد که به‌گونه واقعیتها توجه دارد. از سینمای مستند تعاریف متعدد دیگری بدین شرح بیان شده است که در هر یک نقش مهم «درام» نهفته است.

آکادمی هنرها و علوم سینمایی آمریکا درباره فیلم مستند می‌گوید: «فیلمی است که همه موضوعات تاریخی، اجتماعی، علمی، اقتصادی را بررسی می‌کند».

ویلارد وان دایک مستند ساز بی‌واسطه آمریکایی می‌گوید: «به دلیل آنکه در فیلم مستند



جان گریسون



اندرو ساریس



پل روتا

عوامل انسانی با نمایندگان نیروهای سیاسی و اجتماعی برخورد دارند، خود با شخصیت سیاسی یا اجتماعی روبه‌رو نمی‌شوند. بنابراین، فیلم مستند بعدی قهرمانانه دارد.

فیلیپ دان، تهیه‌کننده و فیلمساز آمریکایی، می‌گوید: «فیلم مستند، با طبیعت گوناگونش پر از ابتکار و تجربه است».

پل روتا از نظریه پردازان نهضت سینمای مستند انگلستان و نویسنده کتاب "Film Till Now" درباره فیلم مستند می‌گوید: «فیلمی است که زندگی مردم را به صورت خلاق با توجه به شرایط اجتماعی آشکار می‌سازد».

پسرلورنتس، فیلمساز مستند سینمای بی‌واسطه آمریکا درباره فیلم مستند می‌گوید: «فیلمی که عوامل درام دارد».

سرانجام، نظریه پرداز فیلم مستند، جان گریسون، بانی نهضت سینمای مستند انگلستان در سال ۱۹۲۶ در تفسیری که بر فیلم مشهور رابرت فلاهرتی با عنوان موآنا نوشت، فیلم مستند را به شکل زیر تعریف کرد: «تفسیر خلاق واقعیت».

نکته مهم در این است که فیلم مستند را تنها به شکل گزارش رسانی، بدون خلاقیت و حضور هنرمند مستند ساز و پیش پا افتاده و بدون توجه به ساختارهای اساسی درام نباید در نظر آورد. بلکه اهمیت و جایگاه واقعیت در ذهنیات فیلمساز و شخصیت علمی و اخلاقی او نیز در شکل‌گیری فیلم مهم است. اگر بار دیگر به تعریف جان گریسون ارجاع شود در می‌یابیم که قصد اصلی او عبارت است از:

دراماتیزه یا نمایشی کردن اثر مستند - با توجه به عناصر متعدد هنری و با استفاده از

ابزارها و ادوات سینمایی و ایجازهای هنرمندانه. آلن لاول یکی از نویسندگان کُتب سینمای مستند، دربارهٔ فیلم مستند چند روش تاریخی برای نمایشی کردن فیلمهای مستند تاریخی را نام می‌برد:

روش نخست:

شیوهٔ دراماتیزه کردن واقعیات در سینمای مستند داستانی در دوران انقلاب اکتبر در شوروی که عبارت بود از قصه، طرحی داستانی، تیپ‌سازی و به ویژه پدیدهٔ مونتاز.

روش دوم:

شیوهٔ دراماتیزه کردن به صورت یک روایت یا داستان ساده، درست مانند آثار رابرت فلاهرتی: نانوک شمالی، مردآرانی، موآنا و

روش سوم:

روش دراماتیزه کردن در نهضت سینمای مستند انگلستان و دیدگاه جان گریسون که عبارت بود از: «گزارش داستان گونهٔ وقایع و امور اجتماعی».

از آنجا که واقعیت ذهنی هنرمند مستند ساز نیز ناشی از واقعیت اجتماعی و عینی است، باید بپذیریم که به اندازهٔ خود واقعیت اعتبار دارد. در نتیجه با وجود امکانات فنی سینما، «داستان» نقش بنیادی تری می‌یابد و از روشهای گوناگون درام استفاده می‌کند تا نگاه فیلمساز به واقعیات را تفسیر خلاق کند.

در اینجا یک نکتهٔ مهم مطرح است و آن «ساختار دراماتیک» در فیلم مستند و تفاوت آن با ساختار درام در سینمای داستانی است و اینکه چطور می‌شود که فیلمهای مستند بدون داشتن داستان، گیرا بوده و مخاطب خود را در پای تصاویر خود نگه دارند و اطلاعات متعددی به او



مرد آرانی (رابرت فلاهرتی)



پست شبانه (بازیل رایت - هری وات)



سینما حقیقت (ژیکورنف)

منتقل کنند.

در اصل می‌توان عنوان کرد که فیلم مستند «ساختار دراماتیک» ندارد یا «داستان و درام» ندارد؛ ولی بهتر آن است که بیان شود، «ساختار دراماتیک» در فیلم مستند فقط بر داستان و روایت ساده نیست، بلکه عوامل دیگری هم هست که درونمایه اصلی درام را در فیلم مستند شکل می‌بخشد. هنگامی که سخن از «درام» و تعاریف کلاسیک و ادبی آن به میان می‌آید ناگهان مفهوم و معنای «به عمل یا به فعل یا به کردار در آوردن» به ذهنمان رجوع می‌کند - تراژدی، کمدی و ... همه به گونه‌ای درام به معنای کلاسیک تلقی می‌شود. ولی این تعریف در سینمای مستند ویژه خود است.

همه نظریه پردازان سینمای مستند وجود یک ساختار نمایشی را جزء ضروری فیلم مستند می‌دانند. پرلورتس، جان گریسون و فیلیپ دان و بعدها در سالهای ۱۹۶۰، ژان روش به صراحت، معتقد بودند که پی‌گردی باید صورت بگیرد تا شکل و ساخت نمایشی برای فیلم مستند خلق شود، آن هم به شکلی که از داستان یا خط داستانی استفاده نشود. اینک پرسش مهم اینجاست که به چه شکل می‌توان بدون عناصر نمایشی، به فیلم مستند یک ساختار نزدیک به واقعیت و جذاب، ارائه داد. «ساختار دراماتیک» به تنهایی ویژه درام و نمایش نیست، بلکه در قلمرو هنرهای دیگر هم جا دارد. در حقیقت، ساختار دراماتیک برای هر هنری که به تجسم حالات و کردارهای گوناگون بشری می‌پردازد لازم است.

«داستان، روایت رشته‌ای از حوادث است که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافته است».

ساختار دراماتیک همچون قالب یا مظهری است که محتوایی را برای ارائه در خود نگاه داشته است و با طرح متفاوت است. ساختار دراماتیک نسبت به طرح یک حوزه گسترده‌تر را در برمی‌گیرد.

ساختار دراماتیک در سینما، رخدادهای داستان را با یک قالب که همه رخدادهای باید در آن بیان شود مطابق ساخته و این وقایع را به شکلی منسجم بر ذهن مخاطب منتقل می‌کند. در نتیجه، ساختار دراماتیک سه عنصر مهم «قالب»، «رخدادهای داستانی» و «خصوصیات کلی ذهن مخاطب» را به همراه خود دارد. ختم کلام آنکه، «ساختار دراماتیک شیوه‌هایی است نظام یافته که برای ارتباط حسی و عاطفی اثر با مخاطب استفاده می‌شود». در فیلم مستند این ساختار اهمیت خاصی می‌یابد چرا که «داستان» و «قهرمان» همیشه به صورت سوژه انسانی در این گونه فیلمها مطرح نیست و عوامل دیگری به عنوان قهرمان یا داستان با اشکال متفاوت مطرح است. به همین دلیل خلق ساختار دراماتیک برای فیلم مستند پیچیده‌تر و مشکل‌تر از خلق آن در فیلمهای داستانی است و درست به همین دلیل فیلمسازی مستند هم به مفهوم خلاق و قدرتمند آن، پیچیده‌تر و دشوارتر است.

در فیلم مستند برخلاف فیلم داستانی، انتقال واقعیات مبتنی بر رویدادهای متعدد اجتماعی، فرهنگی و عواملی است که در درون آنهاست. اینها موضوع اصلی اثر را در برمی‌گیرد، در نتیجه در بسیاری از انواع مستند، «داستان» و «قهرمان» نقش بنیادی ندارد. در صورتی که در فیلمهای داستانی رویداد مبتنی بر یک «داستان» است که در حقیقت از آغاز شخصیت‌های داستان ما را به عنوان مخاطب اثر به دگرگونی خود دعوت

می‌کنند. قهرمان در فیلم داستانی محوری و تعیین کننده است و سرنوشت قهرمان، رویدادهای اثر را رقم می‌زند: انگیزه‌ها، هدف و تصمیم و سرانجام اندیشه قهرمان در فیلم، ما را به سوی ارائه داستان کشانده و ایجاد جذابیت می‌کند. در بسیاری از فیلمهای مستند، قهرمان، موضوعی اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و ... است، فرد اهمیت ندارد و افراد پیش برنده اثر نیستند. از آنجا که مخاطبان سینما اغلب خواستار داستان و قهرمان هستند و فقط گروهی از آنها طالب فیلم مستند و جایگاه فرهنگی و آموزشی آن هستند و با اثر رابطه برقرار می‌کنند. برای عامه مخاطبان باید تمهیداتی در این گونه فیلمها اندیشید که فیلم برای آنها گیرا باشد. این تمهیدات عبارت است از: تدوین، صدا و عوامل دراماتیک آن شامل، موسیقی، سکوت، اثرات صوتی، گفتار متن (نریشن - NARRATION) و در بعضی فیلمهای مستند، خود «داستان»؛ که همه این عوامل «ساختار دراماتیک» یا نمایشی فیلمهای مستند را به وجود می‌آورد. به لحاظ درک بهتر هر یک از عناصر یاد شده به تحلیل برخی از فیلمهای مستند می‌پردازیم و «ساختار دراماتیک» را در هر یک آنها به تجزیه و تحلیل می‌نشینیم تا موضوع دقیق تر طرح شود. ابتدا از مونتاژ سخن می‌گوییم. مونتاژ و روند آن در شکل دادن به فیلم، نه فقط در فیلمهای داستانی که در فیلم مستند تأثیرات عاطفی خود را بر تماشاگر به شکل گسترده‌ای منتقل می‌کند. عنصر ریتم که در اثر داستانی در فیلمنامه فیلم نهفته است، پس از مرحله فیلمبرداری و در روند مونتاژ به عوامل دیگری ارتباط پیدا می‌کند. امروزه بحث ریتم نه فقط با طول نماها (Tempo) بلکه به عوامل

دیگری از جمله حرکت دوربین، بازیگران، فضای پلاستیک (تجسمی) نماها مانند خطوط، احجام، رنگ، سایه روشنها، صدا و کاربردهای دراماتیک آن و حتی عوامل حرکتی در درون نماها نیز ارتباط پیدا می‌کند.

با کمی تأمل به گذشته فیلم مستند مشاهده می‌کنیم که فیلمهای «سینما حقیقت» (Kino Pravda) اثر ژبگاورتف از مونتاژ به بهترین شکل، در ایجاد ساختار دراماتیک و ریتم استفاده کرده است. ورتف در فیلم سالگرد انقلاب ۱۹۱۹ از مجموعه فیلمهای گزارشی که گروهی از فیلمبرداران تهیه کرده بودند، به وسیله مونتاژ یک ساختار دراماتیک حساب شده به وجود آورد. وی در سالهای ۱۹۰۹-۱۹۱۸ نزدیک به ۴۵ فیلم با عنوان Kino Nedalia به‌طور هفتگی تهیه کرد که همه آنها در پای میز مونتاژ شکل نهایی خود را پیدا کردند. همچنین در ایام جنگهای داخلی و هجوم بیگانگان به کشور شوروی در سال ۱۹۲۱، فیلم مستند گزارشی «تاریخچه جنگ طولانی» را از هزاران هزار فوت فیلمی که فیلمبرداران تهیه کردند در کنار میز مونتاژ دوباره کارگردانی کردند. روند مونتاژ در فیلمهای مستند برلین سمفونی یک شهر ساخته والتر ورتمن، هیچ چیز مگر ساعات ساخته آلبرتو کوالکانتی درباره شهر پاریس، پست شبانه ساخته گروه کارگردانی بازیل رایت وهری وات به سفارش اداره پست بریتانیا، نانوک شمالی، مرد آرنی و داستان لویزیانا ساخته رابرت فلاهرتی با تأثیر از مکتب مونتاژ در شوروی و آثار خبری مستند ورتف شکل پذیرفته است.

ارزش و نیروی قدرتمند مونتاژ در دو فیلم پیروزی اراده و فیلم المپیاد ۳۶ ساخته برتاهلن



برلین، سمفونی شهر بزرگ (والتر روتمان)

المپیاد (لنی ریفنشتال)



هیچ چیز مگر ساعتها (آلبرتو کاوالکانتی)



لنی ریفنشتال غیرقابل انکار است.

پس از مراحل فیلمبرداری فیلم مستند پیروزی اراده کارگردان بر تدوین فیلم تأکید داشت و معتقد بود که پس از مونتاژ تأثیر آن روی پرده و در نمایش عمومی روشن خواهد شد، او ماهها روی مراحل مونتاژ فیلم کارکرد. نتیجه نهایی، فیلمی بود که در مارس ۱۹۳۵ به عنوان یک شاهکار مستند روی پرده سینما آمد. این فیلم در وهله نخست، تحسین عده‌ای و وحشت برخی دیگر را برانگیخت. مهمترین تأثیر بصری که فیلم بر تماشاگران گذاشت از راه مونتاژ بود، پس می‌توان نتیجه گرفت که «ساختار دراماتیک» این اثر با مونتاژ شکل پذیرفته است.

هماهنگی مونتاژ تصاویر و اصوات و ایجاد حرکات ریتمیک از راه روابط متقابل صدا و تصویر، که در مونتاژ تصاویر رژه روندگان، ابراز احساسات، هوراها، فرمهای پرچمها، صلیبهای شکسته، عقابها و جمعیت، برجهای قدیمی شهر نورنبرگ، ابرها، اونیفورمها، زنان، مردان، بچه‌ها و به ویژه تأثیر فوق‌العاده‌ای که مونتاژ تصاویر شخص آدولف هیتلر (فودر - پیشوا) در فیلم، بر تماشاگران القا می‌کند، غیرقابل تردید است. این فیلم یک شاهکار عظیم تبلیغاتی در پیدایش تفکر نازیسم در آلمان بود.

لنی ریفنشتال برای مونتاژ فیلم المپیاد ۳۶ یک سال مهلت خواست و پس از یک سال، فیلمی با ذوق هنری خیره‌کننده‌ای، پدید آمد. مونتاژ خلاقه در سکانسهای شیرجه روندگان در استخر و تبدیل این سکانس به یک والس زیبا با مونتاژ تصاویر با موسیقی، مونتاژ دقیق و حساب شده سکانس دو ماراتن و استفاده از زمان سینمایی، مونتاژ فرمالیستی فصل مربوط به

ورزش ژیمناستیک و پرش با نیزه نشان داد که در فرم «ساختار دراماتیک» اثر مستند، مونتاژ تا چه حد جایگاه تعیین کننده‌ای دارد.

دو الگوی ارزشمند سینمای مستند، یکی فیلم تجربی پاسیفیک ۲۳۱ ساخته ژان میتری که به عبارتی نمی‌توان آن را دقیق به سینمای مستند نسبت داد و فیلم برجسته و زیبای شیشه - ۱۹۵۸ ساخته برت هانسترا از دید مونتاژ قابل بررسی و تجربه و تحلیل است.

فیلم پاسیفیک ۲۳۱ «براساس قطعه موسیقی» پاسیفیک ۲۳۱ اثر آرتور هونه‌گر ساخته شده است. این قطعه موسیقی که برای فیلم چرخ اثر آبل گانس ساخته شده بود ولی استفاده نشد، دستمایه‌ای برای تجربه‌ی ارزنده‌ی مونتاژ موسیقی و تصویر در فیلمی بود که از سوی ژان میتری نظریه‌پرداز بزرگ سینمای فرانسه ساخته شده بود - موسیقی از نوع کانکریت یا به عبارتی موسیقی تقلیدی بود. آرتور هونه‌گر از موزیسین‌های مدرن بود و ژان میتری با استفاده از درون مایه‌ی موسیقی مدرن او، به تجربه‌ی درخشان مونتاژ موسیقی و تصویر دست پیدا کرد.

استفاده از مونتاژ غیر تداومی Jump Cut (برش جهنده) به شکل آگاهانه برای ایجاد تنش در بیننده فیلم، هویت دادن به قطار به عنوان عنصر حرکتی به صورت ایده‌ی FIX (ثابت)، استفاده مناسب از روشهای مونتاژ متریک (Metrik) و ریتمیک (Rythmic)، باعث شد این فیلم در سال ۱۹۴۹ جایزه‌ی بهترین فیلم کوتاه و مونتاژ را در جشنواره‌ی کان از آن خود کند، هر چند که بدون روایت بود و فقط به عنوان یک تجربه بررسی شد.

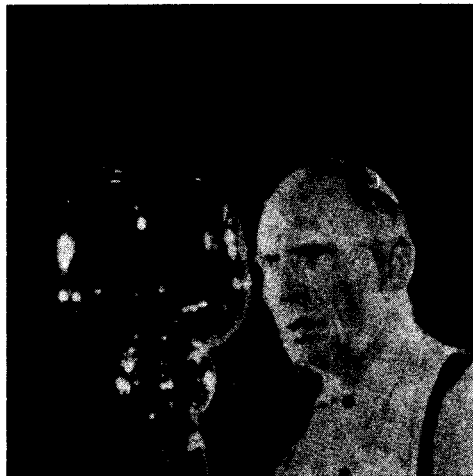
روند مونتاژ و کاربرد صدا برای خلق ساختار



پاسیفیک ۲۳۱ (ژان میتری)



شیشه (برت هانسترا)



نمایشی در فیلم شیشه اثر هانسترا نیز به شکل دیگری بود. فیلم سه بخش داشت، در فصل نخست، کارگاه سنتی شیشه و کریستال سازی را مشاهده می‌کنیم. در بخش دوم، شاهد کارخانه و صنعتی شدن تولیدات شیشه هستیم و در قسمت سوم تلفیقی از حضور انسان شیشه‌گر و صنعت شیشه را مشاهده می‌کنیم - البته در پایان شاهد تصاویر آغازین فیلم و کارگاه سنتی شیشه‌گری هستیم. نحوه قرارگیری بخش‌های مختلف تصاویر فیلم شیشه حضور یک فیلمساز خلاق مستند و یک تدوینگر فهیم را توضیح می‌دهد. طرح مونتاژی به گونه‌ای در فیلم پیاده شده است که گویای تعلق خاطر سازنده فیلم به شیشه‌گران سنتی و کارگاههای کوچک شیشه‌گری در برابر کارخانه‌های صنعتی و تولیدات بزرگ شیشه‌ای است.

به کارگیری حساب شده موسیقی جاز با استفاده از سازهای بادی و پیانو که در واقع تداعی صوتی هویت و جنس شیشه، دستهای شیشه‌گران و لوله‌های استوانه‌ای است که شیشه‌گران در جهت شکل‌پذیری شیشه‌ها در آنها می‌دمند، گویای ذهن پویای سازنده فیلم و مونتاژ خوب صدا (موسیقی) و تصاویر در این فیلم است. در بخش نخست شیشه‌گران با آرامش و تمرکز در لوله‌های استوانه‌ای خود می‌دمند تا شیشه‌ها را شکل دهند. در این قسمت، موسیقی جاز به طور یکنواخت و بدون افت و خیز به همراه ترکیبی از سازهای بادی مانند ساکسیفون و همچنین پیانو، عمل شیشه‌گران را همراهی می‌کند. ناگهان تصاویر پرکنتراست از کوره مذاب با صداهای خشن و متضاد با موسیقی جاز اولیه آغاز می‌شود که تداعی‌گر شکل

صنعتی-کارخانه‌ای است. در اینجا شاهد نوار تولید بطریهای کارخانه‌ای، جاسیگاریها و ... هستیم. در چند لحظه بعد حرکات سریع و صدایی که تداعی فرم شمارش نوار تولید کارخانه است با کمی پژواک به گوش می‌رسد و در روی نوار تولید ماشین بطری زنی متوجه می‌شویم که اختلالی رخ داده است. سپس یکی از کارگران به سرعت مشکل را رفع می‌کند و پس از آن، شاهد مونتاژ زیبای حرکات دستهایی هستیم که روی لوله‌های باد استوانه‌ای به حرکت در آمده و موسیقی بسیار زیبای پیانو، تماشاگران را به گونه‌ای با حرکات دستها درگیر می‌کند و به نظر می‌رسد که این دستها به جای ساختن مصنوعات شیشه‌ای به زدن پیانو و موسیقی مشغول‌اند. در پایان و با یک مونتاژ دینامیک (پر تحرک) از مجموع تصاویر کارگران شیشه‌گر و کارخانه شیشه‌گری، شاهد تلفیقی زیبا هستیم. در لابه‌لای این بخش از فیلم، از تصاویر دو پیرمرد شیشه‌گر سنتی که در لوله‌های استوانه‌ای می‌دمند و تداعی‌گر نوازندگان ساکسیفون هستند به صورت مونتاژ لایت موتیف (تکرار مضمون) استفاده حساب شده‌ای به عمل آمده است.

آنچه ساختمان درام این فیلم را نقش می‌دهد نه کارگران شیشه‌گرند، نه کارخانه و نه شیشه و مصنوعات آن، بلکه ساختمان اصلی فیلم در مونتاژ و کاربرد دراماتیک صدا، بخصوص موسیقی شکل می‌گیرد. فیلم شیشه برنده جایزه اسکار بهترین فیلم مستند کوتاه شده است. برت هانسترا، کارگردان و تدوینگر فیلم، آن را یک «شعر سینمایی» خوانده است و این عنوان و فضای شعرگونه فیلم تنها با مونتاژ شاعرانه تصاویر و موسیقی خلق شده است.

در سینمای مستند کشورمان نیز شاهد فیلم‌هایی بوده‌ایم که مونتاز در ایجاد ساختار دراماتیک آنها نقشی خلاق و تعیین کننده داشته است.

فیلم کوتاه مستند ریتم ساخته منوچهر طیب با تأثیرپذیری از فیلم پاسیفیک ۲۳۱ و با فضایی کاملاً انتراعی، مقوله ریتم و حرکت در زندگی مردم را تصویر می‌کند. موسیقی همراه با فیلم با استفاده از ضرب تنبک مرحوم حسین تهرانی باعث آن شد که یک ریتم حرکتی ویژه خلق شود. همچنین در فیلم کوتاه مستند سردی آهن ساخته خسرو سینایی نیز با یک ریتم حساب شده و با توجه به خلق فرم از راه مونتاز، به اشکال تازه‌ای از مونتاز برخورد می‌کنیم. ساختار کلی اثر از راه پیوند خلاق تصاویر که در خدمت فرم کلی فیلم است به وجود می‌آید. صدا نیز در ایجاد «ساختار دراماتیک» و اصولاً شکل دادن و کمک به ساختار دراماتیک بسیار مؤثر است. استفاده از خصوصیات زیبایی شناسی صوت از جمله صداهای تجسمی، فضا سازی با صوت، صدای تداعی‌گر، صدای لایت موتیف، سکوت در جایگاه دراماتیک و صدا به عنوان نمادهای تصویری همواره به خلق درام فیلم مستند یاری رسانده است.

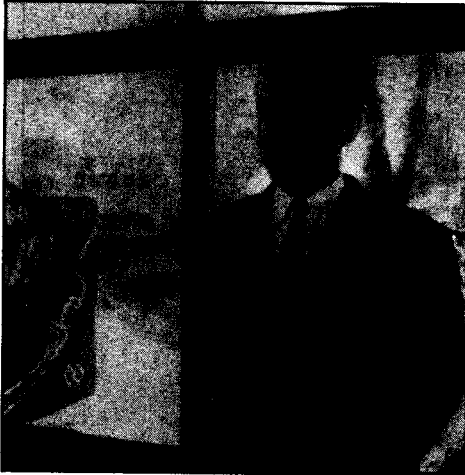
از کاربردهای این زیبایی شناسی صوت در فیلم‌های مستند، استفاده از صداهای تجسمی در فیلم باد جن درباره مراسم زار ساخته ناصر تقوایی است. تقوایی با شناخت کافی از کاربردهای دراماتیک صدا، از صداهای تجسمی متعددی از جمله زوزه باد، در سرتاسر بخش نخست فیلم استفاده می‌کند.

در فیلم حاج مصورالملکی ساخته خسرو

سینایی، از ابتدای فیلم صدای قارقار کلاغی همواره به گوش می‌رسد. این صدا علی رغم اینکه به نظر می‌رسد کاربردی ندارد، به صورت یک صدای تداعی معانی، فضا ساز و در عین حال لایت موتیف (تکرار) در طول فیلم خیر از کار افتادن دست نقاش (حاج مصورالملکی) را می‌دهد که در پایان فیلم از راه گفتار متین شاگرد از سکنه نقاش مطلع می‌شویم.

صدای لایت موتیف (تکرار) در فیلم بسیار خوب کامران شیردل، اونشب که بارون اومد بسیار درست به کار گرفته شده است. تکیه کلام «دروغ محضه آقا» از آغاز تا تقریباً پایان فیلم، که یکی از رانندگان لوکوموتیو صحبت خود را مطرح می‌کند، به گوش می‌رسد. این پرسش که کدام روایت صحیح است، پرسش اساسی مستند ساز است. گفتار متن نیز در شکل دهی به ساختار دراماتیک فیلم مستند بسیار مؤثر است، متون حساب شده و شاعرانه فیلم‌های مستند آلن رنه بخصوص شب و مه، کتابخانه ملی، سرود استرین و همچنین لحن نوشتارهای متن فیلم‌های مستند همواره مؤثر واقع شده است.

ایجاد انگیزش عاطفی، حس همدردی، ارائه اطلاعات، ایجاد فضاهای حسی و حتی نقطه دید از راه گفتار متن در فیلم مستند به راحتی امکان پذیر است. گفتار متن به توضیح تصاویر نمی‌پردازد، بلکه کامل کننده تصاویر از نظر ارائه اطلاعات و موارد متعدد است، لذا در شکل دهی به ساختمان درام فیلم بسیار مؤثر است. نمونه بسیار خوب استفاده از گفتار متن را در سه فیلم باد جن، خانه سیاه است، و باد صبا ساخته ناصر تقوایی، فروغ فرخزاد و آلبر لاموریس شنیده‌ایم.



اون شب که بارون اومد (کامران شیردل)

صدا، اعم از موسیقی، اثرات صوتی و گفتار متن و همچنین مونتاز در خلق ساختمان دراماتیک فیلم مؤثر واقع می‌شود ولی لازم است، این نکته نیز توضیح داده شود که خود داستان نیز در فیلم مستند جایگاهی مهم دارد. در بسیاری از فیلمهای مستند، ویژگی دراماتیزه (نمایشی کردن) اثر از راههای داستان پردازی شکل می‌پذیرد. نمونه مهم، فیلم مستند داستانی نمک زمین ساخته هربرت بیرمن و نبرد الجزیره ساخته جیلوپونته کوروو است، که هر دو فیلم با استناد به رخدادهای واقعی در مکانهای واقعی خود به شیوه داستانی و روایتی به فیلم مستند برگردانده شده است. بحث نمونه‌های متعدد فیلم مستند و بررسی ساختارهای دراماتیک این نمونه‌ها بسیار است و در این مقاله نمی‌گنجد، ولی بر عکس نگاه تماشاگرانِ عادی فیلم، فیلم مستند در بسیاری اوقات ساختمان دراماتیک بسیار قوی دارد، و این ساختار عبارت است از: روشهای نظام یافته‌ای که برای ایجاد ارتباط حسی و عاطفی اثر با تماشاگر مورد استفاده قرار می‌گیرد و آنها عبارت است از: مونتاز، صدا، موسیقی، گفتار، متن و و سرانجام خود داستان در برخی از ژانرهای (نوعهای) فیلم مستند.



فصلنامه علمی-تخصصی

باد صبا (آلبر لاموریس)

