

■ جستاری در توزیع، تکثیر، و آرشیو فیلم‌های مستند:

منبع اطلاعاتی فراموش شده

لیلا مکتبی فرد

چکیده

هدف: هدف از اجرای این طرح بررسی امکانات و ارائه راهکارهایی برای راه‌اندازی و اداره یک آرشیو متمرکز ملی از فیلم‌های مستند ایرانی به‌عنوان یکی از انواع منابع معتبر اطلاعاتی برای استفاده تمامی پژوهشگران است.

روش/رویکرد پژوهش: این مقاله با رویکرد پیمایشی - توصیفی تدوین شده است. برای گردآوری داده‌های مقاله از روش‌های مصاحبه و سندی - کتابخانه‌ای استفاده شده و پس از بررسی و تجزیه و تحلیل داده‌ها به نتیجه‌گیری پرداخته شده است.

یافته‌ها و نتایج پژوهش: فیلم مستند یکی از قدیمی‌ترین انواع فیلم است که تأکید خاصی بر بازتأمین واقعیت دارد و معمولاً عاری از عنصر تخیل است. استناد به حقایق موجود و نزدیکی این نوع فیلم به واقعیت موجب شده که سازندگان فیلم‌های مستند پیش از ساختن این نوع فیلم دست به پژوهش‌های گسترده‌ای بزنند تا بتوانند آثار قابل قبولی در این حوزه ارائه کنند. به همین دلیل، می‌توان فیلم مستند را حاصل پژوهش به‌صورت تصویری دانست که جایگزین متن مکتوب شده است. از سوی دیگر، وجوه اشتراک زیادی میان یک فیلم مستند و یک مقاله علمی پژوهشی وجود دارد که در این مقاله به تشریح آنها پرداخته شده است. اما مشکلاتی که بر سر راه توزیع و تکثیر فیلم مستند، به‌عنوان اثری مستقل و دارای حقوق پدیدآورنده وجود دارد، موجب شده که این آثار از دسترس پژوهشگران ایرانی علاقه‌مند دور بمانند. به‌عنوان راهکاری برای حل این مشکل، امکان فراهم‌آوری آرشیوی جامع، متشکل از تمامی فیلم‌های مستند ایرانی در سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، به‌عنوان پشتیبانی برای تمامی آرشیوهای موجود فیلم مستند و به‌منظور استفاده تمامی پژوهشگران ایرانی مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها

فیلم مستند/منبع اطلاعاتی/پژوهش/آرشیو/تکثیر/توزیع/
سازمان اسناد و کتابخانه ملی

مطالعات آرشیوی

فصلنامه گنجینه اسناد: سال بیستم و چهارم، دفتر اول، (بهار ۱۳۹۳)، ۱۵۲-۱۴۰

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۲/۲۲ ■ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۷/۱۰

جستاری در توزیع، تکثیر، و آرشیو فیلم های مستند: منبع اطلاعاتی فراموش شده^۱

لیلامکتبی فرد^۲

مقدمه

عصر پست مدرن را عصر غلبه تصویر نامیده‌اند و تمامی ابزارهای مدرن به خوبی نمایانگر این سلطه است. تلفن‌ها و رایانه‌های جیبی همراه ما، مجهز به دوربین‌های رقمی با کیفیت بالا و نمایشگرهای رنگی هستند و ما روزانه ده‌ها و شاید صدها عکس و فیلم در اطرافمان مشاهده می‌کنیم. در واقع، با نگاهی به اطرافمان درمی‌یابیم که در محاصره کامل تصویر قرار داریم. از بیلبوردها و صفحه‌های نمایشگر تبلیغاتی سطح شهر گرفته تا تصاویر تلویزیونی و عکس‌ها و فیلم‌های اینترنتی، همه تصاویری است که در طول روز خواسته و ناخواسته آنها را می‌بینیم. تأثیر تصاویر حتی پیش از رواج روزافزون آن به شکل فعلی بر بشر آشکار شده بود و استفاده از عکس، و به‌شکلی محدودتر فیلم، در فرآیند آموزش نیز از همین دیدگاه برمی‌خاست. گاهی اوقات نمایش یک تصویر، نویسنده را از توضیح بسیاری از مسائل بی‌نیاز می‌کرد و همان یک تصویر می‌توانست بار اطلاعاتی معادل چند صفحه متنی داشته باشد.

در طول تاریخ، شاهد تأثیر برخی عکس‌های خبری و فیلم‌های مستند بوده‌ایم که چگونه در زمان انتشار و نمایش جریان‌ساز شده و افکار عمومی را تحت تأثیر قرار داده‌اند. فیلم «پیروزی اراده» ساخته لنی ریفنشتال، که در حقیقت فیلمی تبلیغاتی از گردهمایی طرفداران حزب نازی در نورنبرگ آلمان پیش از وقوع جنگ جهانی دوم بود، نقش و تأثیر بسزایی در تحکیم پایه‌های قدرت هیتلر و رواج نازیسم در آلمان داشت. این فیلم، با استفاده از تکنیک‌های تصویربرداری و عظمت بخشیدن به رژه نیروهای نازی، تصویری حماسی و

۱. این مقاله در قالب یک طرح پژوهشی با حمایت بنیاد ملی نخبگان تدوین شده است.
۲. استادیار گروه علم اطلاعات و دانش‌شناسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
royamaktabi@gmail.com



باشکوه از این حزب ارائه کرد، به گونه‌ای که عامه مردم را جذب این اردوی سیاسی و هوادار این تفکر، فارغ از جنبه‌های منفی و نژادپرستانه آن نمود.

گزاره یا ایده اصلی موجود در این مقاله، تلقی یک فیلم مستند به‌عنوان یک منبع اطلاعاتی دست اول برای استفاده پژوهشگران در بسیاری زمینه‌هاست؛ امری که تاکنون چندان به آن توجه نشده است.

تعاریف و تاریخچه

سینمای مستند از جمله مفاهیم و پدیده‌هایی است که نمی‌توان تعریف مورد توافقی در خصوص آن ارائه کرد. به‌همین دلیل نیز تاکنون تعاریف گوناگون و گاه متفاوتی از آن ارائه شده است. این تفاوت‌ها، گاه، در تلقی‌های گوناگون صاحب‌نظران این حوزه از «سینمای مستند» به‌عنوان یک گونه سینمایی مستقل ریشه دارد.

عبارت سینمای مستند را جان‌گریسون^۱ (مستندساز و منتقد سینما)، نخستین بار در ۱۹۲۶ به‌کار برد و آن را چنین تعریف کرد: گزارش یا تعریف خلاق واقعیت یا روش خلق واقعیت (دهقانپور، ۱۳۸۲، ص ۵). در ۱۹۴۸، اتحادیه جهانی سینمای مستند این عبارت را تصویب و آن را چنین تعریف کرد: «ضبط سینمایی هر جنبه‌ای از واقعیت که با فیلمبرداری واقعی و بدون دستکاری، یا بازسازی وفادارانه و معقول رویدادها در فیلم، به‌هدف گسترش بخشیدن به‌دانش و درک مردم و ارائه مسائل و راه‌حل‌های آنان به‌عینی‌ترین و واقعی‌ترین صورت ممکن انجام شده باشد» (سینمای مستند، ۱۳۸۷).

این اتحادیه، پس از مدتی، تعریف یادشده را به این صورت تکمیل کرد: «فیلم مستند شامل تمام روش‌هایی است که برای ضبط جنبه‌های مختلف واقعیت روی نوار فیلم به‌کار می‌روند. اینگونه فیلم‌ها احساس و تفکر را برمی‌انگیزند و گزارش حقیقی و راستینی از واقعیت ارائه می‌دهند، یا به‌تفسیری صادقانه و موجه، پس از وقوع رویدادها اکتفا می‌کنند. هدف این فیلم‌ها، برانگیختن میل و رغبت تماشاگر نسبت به‌توسعه دانش و ادراک خود و مطرح کردن واقعی مسائل گوناگون زندگی و ارائه راه‌حل‌های آنها از نقطه‌نظرهای فرهنگی و اقتصادی است» (دهقانپور، ۱۳۸۲، ص ۷).

سینمای مستند، به‌معنی و مفهوم امروزی آن با فیلم «نانوک شمالی»^۲ (۱۹۲۲)، ساخته رابرت فلاهرتی^۳ آغاز شد. نانوک شمالی، نوعی مستند داستانی بود. رابرت فلاهرتی، یک معدن‌شناس بود که در منطقه قطب شمال کانادا فعالیت می‌کرد. زندگی سخت اسکیموهای ساکن در آن محل توجه او را جلب کرد. او، در ۱۹۲۰ به آن محل رفت تا در میان یک خانواده اسکیمو زندگی کند. حاصل این همزیستی، که شانزده ماه به‌طول انجامید، فیلم ۷۵ دقیقه‌ای

1. John Grierson
2. Nanook of the North
3. Robert Flaherty



نانوک شمالی بود که مورد توجه منتقدان و اقبال تماشاگران قرار گرفت. یکی از دلایل توجه به این فیلم، نکات تازه و درعین حال غریبی بود که از زندگی مردم اسکیمو برای مردم آمریکا به تصویر کشیده شده بود. از طرف دیگر، شیوه تدوین و فیلم‌برداری فلاهرتی در این فیلم بسیار جذاب و منحصر به فرد بود. این فیلم، آغازگر اکران فیلم‌های مستند پس از خود بود (سینمای مستند، ۱۳۸۷).

همزمان با تلاش‌های فلاهرتی در عرصه سینمای مستند، جریان دیگری در روسیه در حال شکل‌گیری بود که سردمدار آن ژیگا ورتوف^۱ بود. ژیگا ورتوف، در ۱۹۱۸، یعنی در اوج درگیری‌های داخلی شوروی بعد از فروپاشی حکومت تزاری، به‌عنوان تدوینگر حلقه‌های خبری، فعالیت می‌کرد. ورتوف، در آغاز به‌همین راضی بود که فیلم‌ها را به صورت کاربردی و مفید سرهم کند، اما رفته‌رفته، دست به تجربه‌هایی زد تا از طریق تدوین، بر شدت بیان فیلم‌ها بیفزاید.

ورتوف، گروه کوچکی از مستندسازان جوان و علاقه‌مند را جمع کرد و نام گروه خود را «کینوکی»^۲، به معنی «سینما - چشم» گذاشت. دیدگاه اصلی این گروه بر این عقیده استوار بود که ابزار سینما (دوربین)، برای بازسازی واقعیت، به شکلی که بر ما ظاهر می‌شود، توانایی مطلق دارد و ضرورت دارد تا این واقعیت به وسیله تدوین و بازآرایی، به یک تمامیت بیانی و مجاب‌کننده برسد. ورتوف، این نظریه را کینو - گلاز^۳، به معنای «دوربین - چشم» نامید و نقش مهمی در زیبایی‌شناسی تدوین ادا کرد.

در سال ۱۹۲۲، ورتوف یک سلسله حلقه‌های خبری - مستند را عرضه کرد که آگاهانه سر هم شده بودند و این مجموعه را کینو - پراودا^۴ به معنی «سینما - حقیقت» نامید. ۲۳ فیلم سینما - حقیقت ورتوف که بین سال‌های ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۵ ساخته شد، جنبه‌های وسیع و گوناگون تکنیک‌های تجربی او را دربر داشت (آلتمن، ۱۳۸۷). به این ترتیب، ورتوف آغازگر نهضتی شد که تا عصر حاضر نیز در سینمای مستند ادامه دارد.

نخستین مصادیق وجود سینما در ایران، حاصل تمایلات فرنگ‌مآبانه شاهان قاجار بود و میرزا ابراهیم خان عکاس‌باشی، مهدی‌روسی خان، و خان‌بابامعتمدی از نخستین کسانی بودند که در عرصه سینمای ایران طبع‌آزمایی کردند (دهقانپور، ۱۳۸۲، ص ۱۴۸). اما نخستین بارقه‌های سینمای مستند در ایران از دهه سی آغاز شد. در این سال‌ها نسل جدیدی از فیلم‌سازان که به سینمای غیرداستانی علاقه‌مند شده بودند، در کنار فیلم‌سازان دولتی (که بیشتر گزارش‌های تصویری از شاه و دربار ارائه می‌کردند) به کار پرداختند. از شاخص‌ترین این افراد می‌توان به مصطفی‌فرزانه، ابراهیم گلستان، و فرخ غفاری اشاره کرد که برای شرکت نفت فیلم می‌ساختند. در دهه چهل با بازگشت تعدادی از دانش‌آموختگان سینما از اروپا، سینمای

1. Dziga Vertov
2. Kino-ki
3. Kino- Glaz
4. Kino - Pravda



مستند ایران رونقی تازه یافت و نام ایران با آثار برخی از این افراد مانند محمدفاروقی و کامران شیردل در جشنواره‌های بین‌المللی هم مطرح شد. خسرو سینایی، منوچهر طیب، محمدتهامی نژاد، ناصر تقوایی، پرویز کیمیای، و سهراب شهیدتالاب نیز از چهره‌های شاخص و نام‌آشنای سینمای مستند ایران بوده‌اند و برخی آثارشان در تاریخ سینمای مستند ایران جاودانه شده است.

فیلم مستند در ایران، به تبع پیشرفت فناوری‌های دیداری و شنیداری و رواج دوربین‌های فیلمبرداری سبک و قابل حمل در سراسر جهان، در دهه‌های اخیر در خدمت سینمای بی‌واسطه درآمد. تعداد تولیدات مستند، به تبع این تحولات، بیشتر و از نظر سبک و محتوا نیز با تنوع و دگرگونی‌های چشمگیری مواجه شده‌اند.

انواع فیلم مستند

برای فیلم مستند انواع مختلفی قائل شده‌اند. این تنوع حاصل گذر زمان، تغییر در ذائقه و انتظار تماشاچیان، و پیشرفت فناوری‌های تصویری است. بر این اساس، مهم‌ترین انواع فیلم مستند را به این صورت می‌توان نام برد:

- توضیحی - نمایشی،

- مشاهده‌ای،^۱

- شاعرانه،

- قوم‌نگار،

- سیاسی، و

- خبری.

البته، از منظرهای گوناگون می‌توان تقسیم‌بندی‌های گوناگونی برای فیلم‌های مستند در نظر گرفت. برای مثال، ضابطی جهرمی (۱۳۷۸)، در پایان‌نامه خود حدود دوازده نوع فیلم مستند را در ایران شناسایی و تشریح کرده است. برخی از آنها عبارت‌اند از:

- فیلم مستند و فرهنگ و تمدن ایران،

- فیلم مستند و مقولات اجتماعی،

- فیلم مستند و صنعت ایران، و

- فیلم مستند و جنگ تحمیلی.

لازم به یادآوری است، تقسیم‌بندی ضابطی جهرمی بیشتر مصداق‌مدار است، یعنی مبتنی بر نمونه‌هایی از فیلم‌های مستند است که تاکنون در ایران ساخته شده است و مقوله‌های عام را دربر نمی‌گیرد. برای مثال، در مورد نوع آخر یعنی فیلم مستند جنگ

۱. مستند مشاهده‌ای خود شامل دوگونه آمریکای شمالی (Fly on the wall) و فرانسوی سینما حقیقت (Cinema Verite) است (اسکویی، ۱۳۸۷).

تحمیلی، به‌طور خاص شهیدم‌تضی‌آوینی با ارائه شیوه‌ای خاص در این نوع مستند یادآور یکی از مصادیق بارز این ژانر در سینمای مستند ایران است که احتمالاً پیش از این تجربه نشده است.

فيلم مستند به‌عنوان يك اثر پژوهشى

فيلم مستند، آنگونه که از تعريف آن نیز برمی‌آید بیشتر سر آن دارد که تصویری واقعی از یک پدیده یا رویداد را فراروی بیننده قرار دهد و طبیعی است که بازنمون حقیقت به‌راحتی میسر نیست و نیازمند تحقیق و تتبع در امر یادشده است. به‌عبارتی، «طرح فیلم مستند به‌هر نحو با پژوهش همراه خواهد بود» (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۷، ص ۱۱). از این رو، می‌توان ادعا کرد که فیلم مستند حاصل یا گزارش یک پژوهش است که به‌جای آنکه مکتوب شود، از طریق رسانه‌ای دیداری به‌مخاطب عرضه می‌شود. اهمیت یک اثر مستند به‌عنوان یک منبع اطلاعاتی تا جایی است که برخی صاحب‌نظران نوع جدیدی به‌انواع پژوهش‌ها (کتابخانه‌ای، میدانی، آزمایشگاهی) افزوده‌اند و از آن به‌عنوان «پژوهش فیلم‌خانه‌ای» یاد می‌کنند. این نوع پژوهش، از نظر نوع و شیوه انجام تفاوتی با پژوهش کتابخانه‌ای ندارد و تنها از حیث منبع اطلاعاتی با آن متفاوت است (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۷، ص ۱۳).

وجوه مشترکی که میان فرآیند انجام یک پژوهش و فرآیند ساخت یک فیلم مستند وجود دارد، این اندیشه را تقویت می‌کند. هر پژوهشی بر یک پرسش استوار است. پرسشی که پاسخ آن وجهی از واقعیت را بر ما آشکار خواهد کرد. این واقعیت می‌تواند علمی، سیاسی، تاریخی، یا اجتماعی باشد. مهم این است که در پایان پژوهش، پژوهشگر توانسته باشد به آن پرسش پاسخ دهد. سینمای مستند نیز آنگونه که از تعاریف و توصیف‌های آن بر می‌آید، بر واقعیت استوار است و این مهم‌ترین وجه اشتراک پژوهش و سینمای مستند است.

بی‌طرفی

بی‌طرفی به‌هنگام پژوهش، وجه اشتراک دیگری میان پژوهش و فیلم مستند است: «جبهه شما به‌عنوان یک محقق باید کاملاً خنثی و پذیرنده باشد؛ یعنی تنها دیدن، شنیدن، و برقراری ارتباط منطقی بین آنچه دریافت می‌کنید» (دهقانپور، ۱۳۸۲، ص ۴۴). می‌دانیم که در پژوهش نیز یکی از نخستین اصولی که یک پژوهشگر ملزم به‌رعایت آن است، بی‌طرفی حین انجام پژوهش و نتیجه‌گیری آن است. درحدی که سویافتگی را از آفت‌های پژوهش می‌دانند.

طرح پیشنهادی

معمولاً پیش از انجام هر پژوهشی، پژوهشگر یک پیشنهاد پژوهش یا «پروپوزال» برای آن تنظیم می‌کند، که در آن هدف از انجام پژوهش، پرسش‌های اساسی که آن پژوهش بر آن است تا بدان‌ها پاسخ دهد، روش انجام پژوهش و جامعه مورد پژوهش را در آن شرح می‌دهد. برای متن یا پیکره اصلی پژوهش نیز پژوهشگر «طرح»^۱ی را تنظیم می‌کند که سرفصل‌های اصلی مطلب را در آن مشخص می‌کند.

یک مستندساز نیز پیش از آنکه پشت دوربین قرار گرفته و در اصطلاح فیلم را کلید بزند، معمولاً یک طرح پیشنهادی برای فیلم خود تنظیم می‌کند. «این طرح هنگام فیلم‌برداری کمک شایانی به شما خواهد کرد، زیرا به جای آنکه فیلم خود به خود پیش رود به شما این امکان را می‌دهد با هوشیاری کامل، فیلم را در جهت بیان مطلبی خاص هدایت کنید» (دهقانپور، ۱۳۸۲، ص ۳۹). از دیگر مزایایی که برای طرح پیشنهادی قائل‌اند این است که مدرکی قانع‌کننده به دست کارگردان می‌دهد تا به کمک آن از سرمایه‌گذاران یا عوامل دست‌اندرکار کمک و پشتیبانی لازم را دریافت کند.

امکان‌سنجی

یکی از نکاتی که هنگام تصمیم‌گیری در خصوص انجام یک پژوهش بسیار بر آن تأکید می‌شود، امکان انجام پژوهش است. به این معنی که موضوع‌های بسیاری برای انجام پژوهش وجود دارد، اما پژوهشگر همواره باید این نکته را در نظر داشته باشد، که آیا ماهیت مسئله پژوهش به گونه‌ای هست که امکان انجام پژوهش را به شکلی معقول و با توجه به امکانات و شرایط موجود فراهم کند؟ و این نکته‌ای است که به هنگام طراحی یا انتخاب موضوع برای ساخت یک فیلم مستند نیز بر آن تأکید بسیاری شده است. «در طول تحقیق [برای فیلم مستند] پشت دست خود بنویسید: فیلم را تنها از موضوع‌های قابل فیلم‌برداری می‌توان ساخت و نه از نیت‌های خیر و افکار زیبا» (دهقانپور، ۱۳۸۲، ص ۳۶). بنابراین، هر پژوهشی که بخواهد به اثری سینمایی تبدیل شود، از جنبه تولید، تحقیقی کاربردی است که باید عملیاتی شود. یعنی باید امکان تبدیل مؤثر به مستند نگاشت و فیلم مستند را داشته باشد (تهامی نژاد، ۱۳۸۷، ص ۳).

آزمون مجدد یافته‌ها و حقایق

به‌طور معمول، در حین انجام یک پژوهش، محقق پیش از نتیجه‌گیری از برخی روش‌ها برای آزمون مجدد یافته‌ها و حقایق استفاده می‌کند تا پایایی پژوهش خود را به اثبات برساند. استفاده

1. Outline



از برخی روش های آماری و آزمون های استاندارد، به همین دلیل صورت می گیرد. در جریان ساخت یک اثر مستند نیز فیلمساز همواره یافته ها و حقایق را مورد پرسش و آزمون قرار می دهد تا در حد امکان با واقعیت منطبق باشد (دهقانپور، ۱۳۸۲، ص ۵۲).

سنجش متغیرها

در انجام هر پژوهشی ما با یک سلسله متغیرهای مستقل و وابسته روبه روییم که پژوهشگر می کوشد تأثیر متغیرهای مستقل را بر متغیرهای وابسته بسنجد. در انجام یک فیلم مستند نیز، اگر نه همیشه، بسته به موضوع، مستندساز در پی آن است که تأثیر برخی متغیرها را بر یکدیگر بسنجد. برای مثال، در مستندی به نام «یوز ایرانی» به کارگردانی احمد ضابطی جهرمی، وی به دنبال پاسخ این سؤال است که چرا در حالی که ایران از قدیم الایام مهد نژاد یوز ایرانی بوده است، امروز نسل این حیوان در ایران رو به انقراض است؟ چنین پرسشی دارای چند متغیر است: آیا شکار، تنها علت انقراض است یا دلایل دیگری نیز وجود دارد؟ در اینجا شکار یک متغیر مستقل است که بر متغیر وابسته یعنی یوزپلنگ تأثیر می گذارد. هر دو متغیر قابل مشاهده و اندازه گیری است؛ برای مثال می توان برای انقراض یوز پلنگ، سلسله ای از متغیرها را فرض کرد. از جمله «عدم آگاهی عمومی» و «تغییرات زیست محیطی حیوان» (تهامی نژاد، ۱۳۸۷، ص ۱۶).

فیلم مستند به مثابه یک منبع اطلاعاتی

هرگاه فیلم مستند را به عنوان یک اثر پژوهشی فرض کنیم، پذیرفته ایم که این اثر می تواند خود به عنوان یک منبع اطلاعاتی مورد استفاده پژوهشگران، در بسیاری از موضوع ها قرار گیرد که البته بسته به موضوع یا روش پژوهش، فیلم مستند می تواند نقش مهم و بی بدیلی به عنوان یک منبع اطلاعاتی در آن خصوص ایفا کند.

برخی موضوع ها و روش های پژوهشی، به گونه ای هستند که استفاده از اطلاعات فیلم مستند برای آن پژوهش ها ارزشمند و به نوعی به عنوان منبع دست اول محسوب می شود. پژوهش های تاریخی، سینمایی، قوم نگارانه، زیست شناختی (گیاهی، جانوری، محیط زیست)، جغرافیایی، علوم سیاسی از جمله این پژوهش ها هستند. برای مثال، پژوهشگری که در مورد یک گونه جانوری خاص در یک اقلیم خاص تحقیق می کند، با دیدن یک فیلم مستند می تواند اطلاعات موثق و قابل استنادی در مورد آن گونه خاص کسب کند که ممکن است در آن فصل سال امکان تجربه و مشاهده مستقیم آن برای وی فراهم نباشد. یا پژوهشگری که مشغول انجام پژوهشی در مورد یک دوره تاریخی است، ممکن است

به‌طور مستقیم به‌اشیای تاریخی بازمانده از آن دوره دسترسی نداشته باشد. دیدن تصاویر این اشیا می‌تواند وی را در خصوص برخی حدس و تقریب‌های تاریخی یاری کند.

سینمای مستند: یک صنعت

سینما دارای دو وجه است: فنی و هنری. به‌عبارتی، سینما در عین حال که یک هنر است، صنعت نیز هست. از وجه فنی یا صنعتی ساخت فیلم مستلزم امکانات و شرایطی است. این شرایط به‌دو صورت فراهم می‌شود: فردی و گروهی.

در شیوه تولید گروهی که معمولاً یک استودیو یا شرکت فیلم‌سازی هزینه‌های فیلم را تقبل می‌کند، پخش و توزیع فیلم به‌شکل مطلوبی صورت می‌گیرد، اما فیلم‌سازان در انتخاب سوژه‌ها و نوع ساخت فیلم خود چندان مخیر نیستند. در شیوه فردی یا مستقل، فیلم‌ساز آزاد است که هر موضوعی را دستمایه فیلم خود قرار دهد اما مشکل این است نمی‌تواند به‌نحو مقتضی آن را وارد شبکه توزیع و تکثیر نماید.

آنچه که نگارنده مایل است در این مقاله بر آن تأکید کند، از همین نکته اخیر برمی‌خیزد. سالیانه هزاران فیلم مستند در سراسر دنیا ساخته می‌شود. این فیلم‌ها، که هر یک به‌فراخور موضوع و نگاه کارگردان، به‌مسائل متنوعی پرداخته است، همان‌گونه که قبلاً تأکید شد، می‌تواند به‌عنوان یک منبع پژوهشی غنی مورد استفاده پژوهشگران رشته‌های گوناگون، قرار گیرد. اما دسترسی به این فیلم‌ها، به‌ویژه فیلم‌هایی که نویسنده و کارگردان، خود سرمایه‌گذاری و تهیه‌کنندگی آن را برعهده گرفته است، با دشواری‌های بسیاری توأم می‌شود.

علاوه بر مشکلاتی که بر سر راه توزیع مناسب این فیلم‌ها قرار دارد و موجب می‌شود که متقاضیان یا از وجود این فیلم‌ها مطلع نشوند یا امکان دسترسی به آنها را نداشته باشند، مشکل عمده دیگری بر سر راه توزیع و تکثیر فیلم‌های مستند وجود دارد و آن مسئله حق مؤلف یا پدیدآورنده است که با توزیع و تکثیر این آثار در سطح گسترده در تناقض خواهد بود.

پیشرفت فناوری‌های نوین دیداری و شنیداری در دهه‌های اخیر، علاوه بر تمامی امکانات و افق‌های جدیدی که فراروی بشر قرار داده است، مشکلاتی را نیز ایجاد کرده است. تکثیر سریع و کم‌هزینه محمل‌های گوناگون دیداری و شنیداری، از جمله همین فرصت و در عین حال چالش‌هاست که موجب شده صاحبان آثار، دغدغه بیشتری در خصوص حفظ حقوق قانونی خود در مورد یک فیلم و ممانعت از تکثیر و توزیع غیرقانونی آن داشته باشند. طبیعی است که تهیه‌کننده یک فیلم با سرمایه‌گذاری و صرف هزینه قابل توجه، انتظار بازگشت سرمایه خود از فیلم را دارد. این امر، به‌طور معمول، برای فیلم‌های مستند

در ایران روی نمی‌دهد، زیرا امکان اکران عمومی آنها وجود ندارد و حتی در صورت امکان اقبال عامه و فروش خوب برای مستند در ایران چندان محتمل نیست. تهیه‌کننده و کارگردان مستندها، معمولاً آثار خود را براساس سفارش یک نهاد می‌سازند که همان نهاد نیز معمولاً پشتیبانی مالی عوامل فیلم را عهده‌دار می‌شود و طبیعی است که حق مالکیت اثر را برای خود محفوظ می‌داند که این امر امکان استفاده همگان از فیلم را تقریباً به حداقل می‌رساند (اسکویی، ۱۳۸۷).

تمامی موارد یادشده، ضرورت تأسیس آرشیوی جامع و کامل از فیلم‌های مستند را بیش از پیش آشکار می‌سازد. در حال حاضر، وظیفه جمع‌آوری و آرشیو فیلم‌ها در ایران، برعهده فیلمخانه ملی ایران است. فیلمخانه ملی ایران، که مانند بیشتر فیلمخانه‌ها، تشکیلاتی غیرانتفاعی است، از منابع مالی دولتی استفاده می‌کند و سابقه تأسیس آن به سال‌های پایانی دهه ۱۳۳۰ می‌رسد، در دورانی که از آن به‌عنوان دوران تجدید حیات سینمایی ایران یاد می‌شود. لزوم برپایی تشکیلاتی به‌منظور حفظ و نگهداری، سازمان‌دهی، آماده‌سازی، و عرضه، و نمایش آثار سینمایی در نشریات آن زمان مطرح شده و در پی آن مجمعی به‌نام «کانون فیلم» در سال ۱۳۳۸ تشکیل شد که بعدها باعنوان «آرشیو فیلم ایران» و در سال ۱۳۵۲ به‌نام «فیلمخانه ملی ایران» خوانده شد. پس از وقفه‌ای نسبتاً طولانی که به‌سبب تغییر و تحولات سیاسی زمان انقلاب و پس از آن روی داد، از سال ۱۳۶۳ با تدوین برنامه‌های عملی و بهره‌گیری از تجربیات فیلمخانه‌های معتبر جهانی، فیلمخانه ملی ایران جان تازه‌ای یافت و به‌عنوان یک مرکز اطلاع‌رسانی، با هدف نشر و عرضه دانش و فرهنگ سینمایی، جایگاه خود را در کشور باز یافت (جهانفرد، ۱۳۸۵، ص ۱۲۷۱).

در حال حاضر، فیلمخانه ملی ایران، مجموعه قابل توجهی از فیلم‌های تولید شده داخل را دارد که تقریباً حدود هشتاد درصد از تولیدات تصویری داخلی را در بر دارد. فیلمخانه، همچنین، تلاش می‌کند که فیلم‌های مشهور خارجی را نیز گردآوری کند. بسیاری از این فیلم‌ها، نسخه‌های اصلی است که نگهداری آنها نیاز به تمهیدات و هزینه‌های سنگینی دارد. امکان استفاده از بسیاری از این فیلم‌ها نیز در محل فیلمخانه برای پژوهشگران وجود دارد (خوشنویس، ۱۳۸۷).

فیلمخانه، حق استفاده فرهنگی بسیاری از فیلم‌های سینمایی را از صاحبان آنها می‌خرد و به‌ازای آن، وزارت ارشاد برای آن فیلم پروانه نمایش صادر می‌کند. اما فیلم‌های مستند، از آنجاکه معمولاً نمایش عمومی ندارند، نیازی به دریافت پروانه نمایش ندارند. از این‌رو، معمولاً نسخه‌ای از آنها نیز به فیلمخانه داده نمی‌شود. هرچند فیلمخانه مترصد خرید این آثار از تولیدکنندگان عمده‌ای مانند «مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی»

می‌باشد (خوشنویس^۱، ۱۳۸۷). البته، مشکل بودجه و عدم دسترسی به برخی از این فیلم‌ها، به‌ویژه فیلم‌هایی که صاحبان (تهیه‌کنندگان) آنها اشخاص حقیقی هستند، از جمله موانع موجود بر سر راه تشکیل آرشیوی کامل و جامع از این آثار است.

از دیگر مراکزی که آرشیوهای قابل توجهی از فیلم‌های مستند در اختیار دارند، آرشیو صداوسیما، شرکت نفت، خانه سینما، و مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی را می‌توان نام برد. استفاده از آرشیوهای این مراکز، به‌ویژه در پاره‌ای موارد مانند خانه سینما و آرشیو صدا و سیما تقریباً غیرممکن و در باقی موارد نیز تنها با ارائه معرفی‌نامه‌های رسمی و طی مراحل اداری پیچیده‌ای امکان‌پذیر است (مظاهری‌پور^۲، ۱۳۸۸).

به این ترتیب، به نظر می‌رسد که دسترسی به فیلم‌های مستند در ایران با دشواری‌های بسیاری توأم باشد، زیرا امکان یافتن نسخه‌های شخصی با توجه عدم امکان توزیع گسترده این نوع فیلم در شبکه فیلم‌های خانگی به دلیل مسائل مربوط به حق مؤلف تقریباً منتفی است؛ از سوی دیگر، دسترسی آرشیوی به بسیاری از این فیلم‌ها نیز برای افراد عادی امکان‌پذیر نیست.

نتیجه‌گیری و پیشنهاد

بر اساس آنچه تاکنون گفته شد، سینمای مستند از جنبه‌های گوناگونی قابل بررسی است. به‌عنوان یک رسانه و کانال ارتباطی، ماهیت فیلم مستند به‌گونه‌ای است که می‌تواند به‌عنوان یک منبع اطلاعاتی غنی برای استفاده در بسیاری از پژوهش‌ها مورد استفاده قرار گیرد. اطلاعات ارائه شده در فیلم مستند، به دلیل موثق و دست اول بودن (در بیشتر موارد)، قابل استناد و استفاده در پژوهش‌های تاریخی و علمی هستند.

اما هنگامی که از جنبه تجاری و صنعتی به فیلم مستند نگاه می‌کنیم، دشواری‌های تکثیر، توزیع، و دسترسی به این نوع فیلم، مشکلاتی را فراروی پژوهشگران قرار می‌دهد که در اغلب موارد منجر به عدم استفاده از فیلم مستند به‌عنوان یک منبع اطلاعاتی و پیشینه‌غنی پژوهشی می‌شود. به‌طور کلی، دلایل دشواری در دسترسی به فیلم‌های مستند را می‌توان به شکل زیر دسته‌بندی کرد:

- **حق مؤلف:** فیلم مستند ماهیتاً با رسانه‌ای مانند کتاب متفاوت است. به این معنی که از ابتدا مانند کتاب به صورت انبوه تولید و توزیع نمی‌شود. از هر فیلم تنها تعداد معدودی کپی تهیه می‌شود که با تمهیدات مختلف از تکثیر آنها جلوگیری می‌شود و جز با سرمایه‌گذاری‌های کلان نمی‌توان یک فیلم را در چرخه تولید انبوه وارد کرد و همین موجب حبس فیلم در دایره محدود عوامل فیلم می‌شود.

- **عدم اطلاع‌رسانی فراگیر در خصوص وجود فیلم‌های مستند:** بسیاری از فیلم‌های مستند که

۱. مدیر وقت فیلمخانه ملی ایران
۲. عضو هیئت مدیره انجمن
مستند سازان ایران

توسط نویسندگان و کارگردان تهیه می‌شوند، به عبارتی کارگردان به‌عنوان یک شخص حقیقی صاحب آن اثر تلقی می‌شود، به‌نحو مطلوب به‌جامعه معرفی نمی‌شوند و جامعه مخاطب از وجود چنین فیلم‌هایی کمتر مطلع می‌شود. فهرست‌های فیلم‌شناختی اغلب به‌شکلی محدود و تنها در دایره اصحاب سینما قابل دسترسی است و پژوهشگران عادی معمولاً از مشخصات و محتویات فیلم‌هایی که ساخته می‌شوند، اطلاع چندانی ندارند.

• **هزینه‌های سنگین تولید فیلم:** هزینه‌های سنگین تولید یک فیلم مستند موجب می‌شود که این آثار با سایر منابع اطلاعاتی مانند کتاب متفاوت باشند. برای مثال، نمی‌توان قانون واسپاری را آنگونه که کتابخانه ملی ایران برای کتابها اجرا می‌کند، برای فیلم‌ها در فیلمخانه ملی ایران اجرا کرد. به‌همین دلیل است که فیلمخانه ناگزیر است برای هر فیلم مبلغ سنگینی پرداخت کند تا بتواند در ازای آن از حق فرهنگی آن فیلم (اجازه اکران محدود و ارائه به پژوهشگران) استفاده کند (خوشنویس، ۱۳۸۷). پرواضح است که بودجه فیلمخانه ملی ایران نیز محدود است و قادر به تهیه بسیاری از فیلم‌ها نخواهد بود.

• **پراکندگی آرشیوهای نگهدارنده فیلم‌های مستند:** هرچند مسئولیت نگهداری از میراث تصویری (تصویر متحرک) ایران برعهده فیلمخانه ملی ایران است، به‌دلیل وجود پاره‌ای مشکلات - که به‌بخشی از آنها اشاره شد- فیلمخانه، به‌ویژه در عرصه فیلم‌های مستند اخیر، قادر به تهیه و نگهداری بخشی از این فیلم‌ها نیست و این فیلم‌ها تنها در دست صاحبان آثار و برخی آرشیوهای وابسته مانند خانه سینما و مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی هستند که استفاده از آنها نیز برای پژوهشگران عادی آزاد نیست.

نظر به تمام مسائل مطرح شده، تشکیل آرشیوی جامع از فیلم‌های مستند که امکان دسترسی به آن برای تمامی پژوهشگران فراهم باشد، بیش از پیش ضروری می‌نماید. چنین آرشیوی در سایر کشورهای جهان نیز به‌اشکال مختلف وجود دارد. برای مثال، کتابخانه کنگره آمریکا، مجموعه‌ای غنی از آثار مستند را فراهم می‌کند. در فراهم‌آوری این مجموعه، نه‌تنها از طریق واسپاری، بلکه از طریق خرید و اهدا نیز مجموعه‌گستری می‌کنند و با برخی شرکت‌های بزرگ فیلم‌سازی قراردادهایی برای خرید فیلم‌های مستند دارند (هانز، ۲۰۱۳). باتوجه به چنین تجربه‌ای و همچنین نظر به سایر امکانات و شواهد به‌نظر می‌رسد، سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، باتوجه به رسالتی که درخصوص جمع‌آوری و حفظ اسناد و اطلاعات ملی ایران و فراهم آوردن شرایط و امکانات مناسب برای دسترسی عموم به این منابع دارد، همچنین، باتوجه به فضا و امکاناتی که در اختیار دارد، گزینه مناسبی برای قبول چنین مسئولیتی باشد.

1. Hanes

بدیهی است که تشکیل چنین آرشیوی همپوشانی و تداخلی در وظایف فیلمخانه ملی



ایران ایجاد نمی‌کند، زیرا فیلمخانه بیشتر به‌عنوان نهادی برای صیانت گنجینه فیلم‌های قدیمی و نسخه‌های مادر آنهاست و عملکرد آن در پاره‌ای موارد به یک موزه شبیه می‌شود. حال آنکه، برای یک پژوهشگر محتوا و اطلاعات نهفته در درون یک فیلم است که اهمیت دارد، نه نوع محملی که آن فیلم بر آن نگهداری می‌شود. از این رو کتابخانه ملی ایران با کمک فیلمخانه ملی ایران و سایر نهادهای ذی‌ربط مانند مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی و خانه سینما، همچنین، با کنترل فهرست‌های فیلم‌شناختی فیلم مستند، می‌تواند مجموعه‌ای از فیلم‌های مستند را در قالب محمل‌های جدید (دی وی دی) گردآوری کند و با پیش‌بینی فضا و تجهیزات لازم، امکان بازیابی و استفاده از آنها در محل را برای پژوهشگران فراهم آورد.

نگارنده بر این نکته واقف است که انجام چنین کاری در عمل با دشواری‌های بسیاری همراه خواهد بود و نیاز به‌عزمی جدی در سطح ملی دارد؛ اما با توجه به‌اطلاعات غنی و منحصر به‌فردی که در بسیاری از فیلم‌های مستند نهفته است، ارزش این کار بیش از زحمات و دشواری‌هایی است که ممکن است در حین انجام آن روی دهد.

منابع

- آلتمن، اریک (۱۳۸۷). *فیلم مستند و انواع آن*. ترجمه گروه مترجمان. ۱۱/۲۴/۱۳۸۷ از: <http://www.rasekhoon.net/Article/Show-19475.aspx>
- اسکویی، مهرداد (۱۳۸۷). مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، تهران. مصاحبه منتشر نشده، ۳ اسفند.
- تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۸۷). پژوهش سینمایی. ۱۰/۲۰/۱۳۸۷ از: www.peykemostanad.com
- جهانفرد، نعمت‌الله (۱۳۸۵). *فیلمخانه ملی ایران در دائرةالمعارف کتابداری و اطلاع‌رسانی* (ج ۲). تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران.
- خوشنویس، حسن (۱۳۸۷). دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران. مصاحبه منتشر نشده، ۲۷ به‌من.
- دهقانپور، حمید (۱۳۸۲). *سینمای مستند ایران و جهان*. تهران: سمت.
- سینمای مستند (۱۳۸۷). ۱۳۸۷/۱۰/۲۹ از: www.daneshnameh.roshd.ir/mavara/mavara-index.php
- ضابطی جهرمی، محمد مهدی (۱۳۷۸). *شکل‌شناسی سینمای مستند ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر.
- مظاهری‌پور، پژمان (۱۳۸۸). مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، تهران. مصاحبه منتشر نشده، ۲۲ فروردین.
- Hanes, R. mpref@loc.gov (2013) Library Question – Answer (Question # 8770002)
- [email] Message to Maktabifard, L.

