فصلنامه رادیو تلویزیون/ سال یازدهم/ شماره ۲۶/ بهار ۹-۳۳/۱۳۹٤

Quarterly Journal of Radio Television, 2015, Vol. 11, No. 26, 9-33

(تاریخ دریافت: ۹۳/۳/۲٦ تجدیدنظر: ۹۳/۵/۱۵ پذیرش نهایی: ۹۳/۸/۱۳)

تاریخ‌نگاری تصویری: گفتمان «فیلم گردآوری» از مواد مستند آرشیوی

احمد ضابطی جهرمی[۱]

چکیده

پیش از اختراع سینما و تلویزیون تنها راه آگاهی مردم از تاریخ، گوش دادن به روایات شفاهی یا خواندن متون مکتوب تاریخی بود- خواندن نوشته نیز به سواد نیاز داشت. اما این دو رسانه، امکان دیگری با خود آوردند: تماشای تصاویر متحرکی که به‌مثابه «بازنمایی زنده تاریخ»یا روایت تصویری زندگی گذشته بود. تاریخ‌نگاران در نیمه دوم قرن بیستم سرانجام پذیرفتند که محتوای تصاویر فیلم مستند، ارزش‌های اطلاعاتی معتبری برای استخراج حقایق تاریخی و تبیین و تفسیر رویدادها، دوره‌ها و شخصیت‌های تاریخی دارند. گروهی از مورخان پست‌مدرنیست در چند دهه اخیر، فیلم مستند را – به‌ویژه «مستند گردآوری» از مواد آرشیو فیلم – به‌مثابه شیوه‌ای از تاریخ‌نگاری به رسمیت شناختند و آن را «تاریخ‌نگاری تصویری» نامیدند. این در حالی بود که از اواخر دوره سینمای صامت، سنت تولید این نوع مستند شکل گرفته بود و «شورای بین‌المللی آرشیوها» نیز به سال ۱۹۷۲ طی بیانیه‌ای، مواد فیلم را به‌عنوان سند عملاً به رسمیت شناخته بود.«فیلم گردآوری» فیلمی است که با تدوین فیلم‌های قبلاً ساخته (فیلمبرداری) شده – معمولاً با استفاده از نماهای موجود در آرشیو فیلم - تولید می‌شود. چنانچه این نماها مواد مستند باشند، آن فیلم را «مستند گردآوری» خوانند. این مقاله با به‌کارگیری روش تحقیق کتابخانه و اسنادی، ضمن معرفی گونه فیلم «مستند گردآوری» و دسته‌بندی زیرگونه‌های آن، تاریخ، روش‌های تولید و ویژگی‌های ساختاری آن را معلوم می‌کند و طی معرفی آثار شاخص تلویزیونی و سینمایی ایرانی و خارجی این‌گونه، مهارت‌های لازم را برای تولید آن برمی‌شمارد. مقاله در انتها به این نتیجه می‌رسد:

*****در تاریخ تولیدات سینمایی و تلویزیونی مستند، تاکنون دو شیوه کلی از «تاریخ‌نگاری تصویری» تجربه شده است:

۱. بازسازی نمایشی تاریخ (درام مستند)

۲. بازنمایی مستقیم اسناد تصویری و شواهد تاریخی (مستند گردآوری از مواد آرشیو فیلم و عکس).

*****مستند گردآوری یکی از کم‌هزینه‌ترین روش‌های مستندسازی برای تصویر کردن موضوعات تاریخی قرن گذشته و قرن جاری است.امروزه کانال‌های اختصاصی «تاریخ» عمدتاً به این شیوه مستندسازی متکی‌اند، که این شیوه نیز خود به یشتوانه‌ای از یک آرشیو غنی، سازمان‌یافته و مدرن متکی است.

واژگان کلیدی: مستند – گونه‌شناسی مستند – فیلم گردآوری – آرشیو فیلم – تاریخ‌نگاری تصویری.

---

۱. دانشیار دانشگاه صدا و سیما Ahmad_z_jahromi@ yahoo.com

مقدمه

فیلم‌های «مستند گردآوری»[1] را می‌توان شیوه‌ای جدید و متفاوت از تاریخ‌نگاری قلمداد کرد و بر آنها عنوان «تاریخ‌نگاری تصویری»[2] یا «تاریخ‌نگاری فیلمیک» نهاد. ساخت این نوع فیلم در تاریخ تولیدات سینما و تلویزیون، سابقه‌ای کهن و جایگاه مطرحی دارد. درمقایسه با سینما، رسانه تلویزیون در تحول، رشد و تثبیت این‌گونه از برنامه‌سازی مستند تأثیر بیشتری داشته؛ هرچند رشد تولیدی این نوع فیلم مستقیماً با مقوله آرشیو فیلم، تأسیس و توسعه آرشیوهای اختصاصی فیلم و غنای آرشیوهای مدرن ارتباط دارد، اما سنت تولید این نوع مستند به دوره فیلم‌های صامت مربوط می‌شود. تلویزیون در استفاده از شیوه‌ها، فنون و تحول ساختارهای تولید آن، به‌ویژه در مجموعه‌سازی‌های مستند تاریخی، تا جایی پیش‌رفته که در دو دهه اخیر، شبکه‌های اختصاصی تاریخی را (ویژه پخش برنامه‌ها با موضوعات تاریخی) راه‌اندازی کرده است. شعار این شبکه‌ها اغلب «زنده کردن تاریخ» و هدف آنها اطلاع‌رسانی در طیف وسیع و بسیار متنوعی از مضامین (دوره‌ها، رویدادها و شخصیت‌های) تاریخی است. در مرکز طیف شبکه‌هایی که عمدتاً به تصویر کردن تاریخ می‌پردازند، برنامه‌های روتین یا روزمره‌ای با این عناوین به چشم می‌خورد: «در چنین روزی در تاریخ چه گذشت؟»،«تقویم تاریخ»، «نامداران قرن بیستم»، «تاریخ شهادت می‌دهد»، «فاتحان بزرگ تاریخ »، «مخترعان بزرگ تاریخ» و عناوینی نظیر اینها. علاوه بر این، بخش عمده‌ای از تولیدات و پخش برنامه‌های شبکه «تلویزیون واقعیت‌نما»[3] نیز مضامین تاریخی دارد. چنین شبکه‌هایی که به‌طور ثابت به پخش برنامه‌های مستند تاریخی (یا تاریخ هر موضوعی) می‌پردازند – مثلاً تاریخ جنگ‌ها، تاریخ صنایع و فناوری، تاریخ پیدایش شهرهای بزرگ، تاریخ اسلحه، تاریخ ارتباطات، تاریخ هنرها و نظیر اینها – از سال ۱۹۹۵ در ایالات متحده، اروپا، کانادا، استرالیا، خاورمیانه، هندوستان، افریقا و امریکای

1. Compilation documentaty
2. Visual/fimic historiography
3. Reality TV

لاتین راه‌اندازی شدند. نخستین «کانال هیستوری»[1] در ایالات متحده در سال ۱۹۹۵ و دومین کانال اروپایی با عنوان «ویاست هیستوری»[2] در سال ۲۰۰٤ در اسکاندیناوی راه‌اندازی شد(chalaby,2009:324). برخی از این شبکه‌ها تا آنجا پیش رفتند که با شعار «امروز هم تاریخ است» به واقعه‌نگاری روز (ژورنالیسم) نیز مبادرت کردند. گرچه تولیدات تاریخی «کانال‌های تاریخ» و همچنین تولیدات تاریخی شبکه‌های «تلویزیون واقعیت‌نما» همیشه مورد انتقاد، محل منازعه یا مباحثه مورخان و پژوهشگران تاریخ با فیلمسازان و برنامه‌سازان تلویزیون بوده است، اما سال‌هاست که موضوع فیلم‌ها و انواع برنامه‌های تاریخی، خود به‌صورت یک گفتمان مهم در ادبیات درآمده و نظریه‌پردازی این دو رسانه، به‌ویژه در تلویزیون مورد توجه واقع شده است؛ ازجمله گفتمان «فیلم گردآوری با استفاده از مواد مستند آرشیوی». در این میان، مقوله «فیلم‌های گردآوری» به‌ویژه مستندهای گردآوری، از جنبه‌های زیر همواره یکی از جذاب‌ترین و در عین حال چالش‌برانگیزترین مباحث و گفتمان‌ها در نظریه و تاریخ سینمای مستند و مجموعه‌سازی مستند تلویزیونی بوده است:

۱. مستند گردآوری به‌عنوان یکی از روش‌های فیلمسازی، به‌ویژه مستندسازی.

۲. مستند گردآوری به‌عنوان روشی بصری در روایت یا بازنمایی رسانه‌ای تاریخ.

۳. مستند گردآوری به‌عنوان روشی از روش‌های پژوهش با استفاده از تکنیک‌های سینماتوگرافی در علوم، به‌ویژه در مطالعات بین‌رشته‌ای علوم اجتماعی با سینما یا تلویزیون.

البته اهمیت و جایگاه تولیدی «مستندهای گردآوری»[3] با استفاده از مواد (فیلم‌های) موجود در آرشیو را با توجه به طیف متنوعی از انواع تولیدات مستند در سینما و تلویزیون – که به تاریخ یا به مضامین تاریخی می‌پردازند – نیز باید در نظر داشت، زیرا مستندهای تاریخی انواع دیگری ازجمله مستند بازسازی، مستند زندگینامه‌ای، درام‌های مستند و مستندهای داستانی نیز دارند. زمانی که این طیف متنوع از مستندها در کنار

1. History channel
2. Viasal History
3. Compilation film

طیف انواع فیلم‌های کوتاه و بلند سینمایی و برنامه‌های تاریخی غیرمستند تلویزیون قرار می‌گیرند (شامل انواع تولیدات داستانی و نمایشی و عمدتاً سریال‌ها و تله‌فیلم‌هایی که به مضامینی چون حماسه‌ها، اسطوره‌ها، جنگ‌ها و زندگی شخصیت‌های نامدار تاریخ می‌پردازند) معلوم می‌شود که این دو رسانه، از دیرباز تا چه میزان به تاریخ توجه و علاقه نشان داده و می‌دهند. در این‌میان، به فیلم‌ها یا برنامه‌های «فرا تاریخی»[1] که در دو دهه گذشته تولید آنها در سینما و تلویزیون باب شده نیز باید اشاره کرد و آن را به این طیف افزود. از این‌رو ضروری است که به شناخت نظری و علمی این‌گونه پر استفاده در فیلمسازی مستند، از وجوه مختلف پرداخته شود. اهمیت این شناخت به‌ویژه برای مدیریت تولید و برای برنامه‌سازان مستند در تلویزیون با توجه به تجربه تاریخی برنامه‌سازی در سه دهه گذشته که رویکرد ویژه‌ای به تصویر کردن موضوعات «تاریخی– دینی» سال‌های «انقلاب و جنگ»، سرگذشت مشاهیر تاریخی (علمی، سیاسی، هنری، ادبی و مذهبی) داشته است، ضرورت دارد. به‌علاوه به علت نداشتن مرحله سنتی «تولید»، شناخت ویژگی‌های آن از لحاظ مراحل ساخت و اقتصاد فیلمسازی یا برنامه‌سازی تلویزیونی نیز ضروری به نظر می‌رسد. این شیوه فیلمسازی یکی از اقتصادی‌ترین شیوه‌های مستندسازی است.

تعاریف و مفاهیم

فیلم گردآوری، فیلمی است که تصاویرش از مواد پراکنده، بخش‌های گزیده و استخراج شده از دیگر فیلم‌های موجود در آرشیوها تهیه شده و از تدوین این مواد شکل گرفته است. «فیلم گردآوری با استفاده از مواد پیش موجود، روی میز تدوین ساخته می‌شود»(Aitken,2006:244). جی لاید تعریف بنیادی از فیلم گردآوری را چنین بیان می‌کند: «ارجاع یک فیلم به دیگر فیلم‌ها». (leyda,1964:17)

---

۱. فیلم‌های فراتاریخی فیلم‌هایی هستند که از شیوه‌های تثبیت شده یا قراردادی تاریخ‌نگاری سنتی پیروی نمی‌کنند و حتی آشکارا به نقد آن می‌پردازند. این فیلم‌ها به‌طور کلی فرآیندهای ارائه تاریخ راچه در متون مکتوب تاریخی و چه تاریخ فیلم شده به چالش می‌کشند یا زیر سؤال می‌برند. فیلم‌های «جی. اف. کی» (۱۹۹۱) و «نیکسون» (۱۹۹۵) از ساخته‌های الیوراستون، نمونه‌هایی از فیلم‌های «فراتاریخی» هستند.

لایـدا نخسـتین کسـی اسـت کـه اصـطلاح «compilation films» را در کتـاب films beget films (1964) (از فیلم‌ها، فیلم پدید می‌آید.) به کار برده است.

واژه compilation در زبان انگلیسی به معنای گردآوری، تألیف و تدوین عبارات و اطلاعات از فرهنگ‌ها و کتب گوناگون می‌باشد. این واژه با مفهوم واژه Anthology بـه معنای گلچین و جنگ مترادف است، زیرا آنتولوژی نیز عبارت از استخراج یـا انتخـاب مطالب و مقالات از میان طیف گوناگونی از موضوعات ادبی، هنـری، علمـی و فلسـفی است که همگی حول یک مضمون کلی یا یک ایده مشترک نوشته شـده‌انـد و از لحـاظ محتوا با هم سنخیت دارند. از این رو گردآوری، تدوین و چاپ آنها را در یک مجموعه compilation می‌خوانند.

اصطلاح Anthology، جنگی یا گزیده‌ای از لحظه‌ها یـا صـحنه‌هـای خـاص دیگـر فیلم‌ها یا بسته‌ای منتخب از مجموعه‌ها، سریال‌ها یا برنامه‌های یک شبکه تلویزیـونی یـا تولیدات یک شرکت سینمایی است که این اصطلاح را نباید با مفهـوم فـیلم گـردآوری شده (Compiled film) یکسان دانست. بلکه باید آن را «گزیده‌ای از فیلم‌ها»[1] خواند که معمولاً شامل فیلم بلندی مرکب از نماها یا صحنه‌ای گزیده از دیگر فـیلم‌هاسـت. ایـن مفهوم چندان ربطی به «فیلم گردآوری» ندارد. اصطلاح (Anthology Film Archive(s را که به معنای گلچین فیلم‌های کلاسیک یـا گزیـده‌ای از آثـار خـاص سـینمایی بـرای نمایش در برنامه‌های «سینما تک» یا فیلمخانه‌هاست، نباید بـا مفهـوم «فـیلم گـردآوری شده از مواد آرشیوی» اشتباه گرفت.

گاه در برخی از متون مربوط به ادبیات و تاریخ فیلم مسـتند در زبـان انگلیسـی، بـا اصطلاح Archival film (فیلم آرشیوی) یا اصطلاح Archival documentary (مسـتند آرشیوی) مواجه می‌شویم[2]. هرچند «مستند آرشیوی» اصطلاحی پر استفاده نیسـت، امـا

1. Omnibus film/package film /portmanteau film

۲. برای نمونه، از اصطلاح «فیلم آرشیوی» در مقاله زیر استفاده شده است:

Sandusky,Sharon:the Archeology of Redemption: Toward Archival Film,millennium film Journal.No.26.1992,p.2-24.

همچنین در این منبع:

Aitken.Ian(2006): Encyclopedia of the Documentary Film, vol.1.,Routledge, London,New York, p.246

در کشور ما میان مستندسازان، مفهوم شناخته شده و متداولی دارد. وقتی مواد کار فیلمساز یا برنامه‌ساز فیلم مستند برگرفته از آرشیو باشد، آن فیلم یا آن برنامه را اصطلاحاً مستند آرشیوی می‌خوانیم. اما مواد «فیلم گردآوری» در همه حال مواد مستند نیست، ممکن است به‌طور یکپارچه مستند باشد یا مستند نباشد و یا ترکیبی از آنها باشد. فیلم گردآوری در همه‌حال فیلم «آرشیوی» است. معنای «آرشیو» نیز نیاز به بحث و توضیح دارد: مواد فیلم گردآوری همیشه از آرشیوهای اختصاصی فیلم که منظم و طبقه‌بندی شده باشند یا از بایگانی‌های مؤسسات سینمایی یا شبکه‌های تلویزیونی فراهم نمی‌آید، بلکه گاه از افرادی که سروکاری با فیلمسازی ندارند، نیز می‌توان این مواد را که اغلب منحصربه‌فردند، گرفت یا ممکن است این مواد را به‌طور تصادفی در انباری، صندوقچه، قفسه یا در بشکه‌های قدیمی مخصوص حمل فیلم یا حتی در سمساری فروش لوازم خانگی یا انبارهای اشیای اسقاطی یک اداره، در یک عکاسی قدیمی و همچنین در آلبوم‌های خانوادگی یافت که در این صورت موادی که گاه به‌طور تصادفی یافت می‌شوند- به‌ویژه اگر نسخه‌ها، حلقه‌ها یا نماهای منحصربه‌فرد قدیمی یا به هر دلیل فیلم‌های ارزشمندی باشند- به آنها «فیلم‌های یافت شده» (found footage film) یا «مواد فیلم‌های قدیمی» (Old film footage) می‌گویند. بنابراین، مواد «آرشیو»، لزوماً و در همه حال، آرشیوهایی اختصاصی یا آرشیوهای مدرن مخصوص نگهداری و طبقه‌بندی فیلم نیست. به‌طور کلی، جمع‌آوری، انتخاب و تدوین مواد تدوین شده (یا تدوین نشده) از فیلم‌های مختلفی که قبلاً فیلمبرداری شده‌اند- مواد از پیش موجود - برای بازنمایی ایده‌ای خاص یا بازآفرینی فیلمیک مربوط به یک موضوع یا یک دوره تاریخی، واقعه‌ای در گذشته یا زندگی یک شخصیت تاریخی (یا تاریخ زندگی یک شخصیت که ممکن است لزوماً شخصیت برجسته یا مطرحی نیز در تاریخ یک رشته خاص نباشد) به «فیلم گردآوری» شکل می‌دهد.

گاه در به‌کارگیری مفهوم مترادف برای فیلم‌های گردآوری، از اصطلاح «فیلم کولاژی» استفاده می‌شود که کولاژ نیز نمی‌تواند معادل چندان مناسبی برای اصطلاح مونتاژ یا تدوین (به‌معنای یک عمل خلاقه در تلفیق نماهایی) باشد که در ساخت فیلم‌های گردآوری، عملی بسیار ضروری است.

پیشینه

ساخت فیلم‌های مستند گردآوری، سابقه‌ای طولانی در تاریخ سینمای مستند دارد. جی لایدا پیشینه این شیوه مستندسازی را به سال‌های اواخر دوره سینمای صامت و مشخصاً به آثار تدوینگر روسی، خانم استرشوب، با فیلم‌های مستند گردآوری « راه‌بزرگ» (۱۹۲۷)، «سقوط خاندان رومانوف» (۱۹۲۷) و «روسیه تزاری و لئوتولستوی»(۱۳۲۸) مربوط می‌داند. لایدا همچنین اضافه می‌کند، این نوع فیلم در اصل از سرهم کردن مواد فیلم‌های خبری نشئت گرفته که از آغاز قرن بیستم روشی معمول در تاریخ سینما بوده است. لایدا بیان می‌کند: با این حال شکل اصیل این نوع مستند در دهه ۱۹۲۰ از تدوین مجدد فیلم‌های خبری انباری – نه لزوماً «آرشیوی» – (چون در آن سال‌ها آرشیو فیلم به مفهوم امروزی هنوز وجود نداشت) و بر اساس روش مبتنی بر «نظریه مونتاژروسی»، تعدادی فیلم گردآوری با برنامه‌ریزی و هدف خاصی در روسیه تولید شدند که مطرح‌ترین آنها آثار استرشوب است.(Leyda, 1962:22)

گردآوری و تدوین مجموعه‌ای از فیلم‌های خبری مورد اشاره لایدا که به وقایع سالیانه، زندگی روزمره مردم یا وقایع مطرح روز (Actuality film)، همچنین به وقایع مهم سیاسی و اجتماعی یا موضوعات تماشایی و خاطره‌انگیز سال‌های گذشته می‌پرداخت، در دوره سینمای اولیه، «تقویم سینمایی» لقب گرفت. بنابراین، شیوه گردآوری و سرهم کردن مواد، به ترتیب یا به روال زمانی خاص، با هدف روایت یا مرور بر تاریخ وقایع سالیانه، منشأ شکل‌گیری «واقعه‌نگاری مستند» تاریخ نیز می‌باشد. بخشی از فیلم‌های نیتراتی خبری اولیه تدوین شده و تدوین نشده‌ای از آغاز قرن بیستم باقی مانده بود که در سال ۱۹٤۸ توسط نیکول و دره، فیلمساز فرانسوی، در فیلم «پاریس ۱۹۰۰» مورد استفاده قرار گرفت. بنابراین فیلم مستند گردآوری را از همان آغاز به معنای ساخت فیلم جدیدی از «تدوین مجدد» مواد فیلم‌های قبلی (نه لزوماً فیلم‌های قدیمی) تلقی می‌کردند. طی سال‌های جنگ دوم، فرانک کاپرا، فیلمساز امریکایی، یک مجموعه مستند پروپاگاندایی به نام «چرا می‌جنگیم؟» (٤۳-۱۹٤۱) در هفت قسمت ساخت که یکی از درخشان‌ترین مجموعه‌سازی‌های مستند جنگی– تبلیغی به روش

گردآوری مواد از آرشیوهای فیلم متفقین، و بعضاً نماهایی مستند از فیلم‌های مستند تبلیغاتی آلمان نازی است. گرچه برخی از نماهای این مجموعه، در تعدادی از سکانس‌ها، بازسازی و تولید شده‌اند، اما عمده مواد آن، مواد گردآوری شده از آرشیوهای مختلف است. تدوین آن که توسط ویلیام هورنبک انجام شده، به‌ویژه تدوین دو قسمت با عنوان «نبرد در جبهه روسیه» یکی از سنجیده‌ترین تدوین‌ها در تاریخ سینمای مستند گردآوری است. تعدادی از کارگردانان مطرح سینمای داستانی نیز به تجربه ساخت این نوع مستند علاقه نشان داده‌اند. علاوه بر فرانک کاپرا، نام‌های مطرح دیگر عبارت‌اند از: آلن رنه با «شب و مه»(۱۹۵۵)، میخائیل روم با «فاشیسم عادی»(۱۹٦۵) و کلودشابرول با «چشم ویشی»(۱۹۹۳).

در گفتمان فیلم‌های گردآوری شده از مواد مستند آرشیوی، طرح دو نکته همواره باید مورد توجه قرار گیرد:

- استفاده از فیلم مستند به‌عنوان مدرک، سند یا گواه در پژوهش‌های علمی، از جمله در پژوهش‌های تاریخی با هدف تاریخ‌نگاری.
- شیوه‌ای که این شاخه از فیلم مستند با استفاده از مدارک و اسناد بصری و صوتی (عمدتاً فیلم و عکس مستند و گاه صدای واقعی شخصیت‌ها یا سخنرانی آنها) به روایت یا بازنمایی تاریخ می‌پردازد.

نکته نخست به مقوله بزرگ‌تر یا کلی‌تر کاربرد فیلم در مطالعات و پژوهش‌های علمی – ازجمله پژوهش‌های تاریخی – ارتباط دارد و نکته دوم به شیوه‌ای از تاریخ‌نگاری غیرسنتی که در اصطلاح تاریخ‌نگاری فیلمیک است، که عمده بحث ما براین مورد متمرکز است.

اصطلاح تاریخ‌نگاری فیلمیک که شاخه عمده از تاریخ‌نگاری بصری و به‌عنوان شیوه‌ای پست‌مدرنیستی در بازنمایی تاریخ قلمداد می‌شود، نخستین بار در سال ۱۹۸۸ از سوی هایدن‌وایت[1](مورخ امریکایی و نظریه‌پرداز تاریخ) در«فصلنامه امریکایی

۱. مؤلف کتاب‌های «فرا تاریخ» (۱۹۷۳) ، «محتوای فرم» (۱۹۸۷) و «واقعیت‌گرایی شکلی» (۱۹۹۹)

پژوهش‌های تاریخی»[1] با استفاده از واژه ابداعی «Historiophoty» (تاریخ‌نگاری با عکس – فیلم) به کار رفت.

تاریخ‌نگاری فیلمیک- فتوگرافیک از جنبه استناد و ارجاع مستقیم یا عینی به عکس‌ها و فیلم‌های مستند موجود در آرشیو یا دیگر منابع (بایگانی) نگهداری انواع اسناد مکتوب و اسناد تصویری، به‌عنوان یکی از شیوه‌های معتبر در تاریخ‌نگاری در بین مورخان از دهه ۱۹۸۰ به این سو، پیروان و مدافعانی پیدا کرده است.ازجمله این مورخان و پژوهندگان معروف تاریخ، پیتربورک و روبرت روزن استون هستند. روزن استون از فیلم مستند به‌عنوان یک «رأی‌العین» یا یک «حقیقت ژرف»[2] در تاریخ‌نگاری نام می‌برد و تأکید می‌کند فیلم، به‌ویژه فیلم مستند، شیوه‌ای از تفکر تاریخی است. روزن استون همچنین شکل فیلم و به‌طور کلی سینما توگرافی را مدل مناسبی برای تاریخ‌نگاری می‌داند و بر این اساس پیشنهاد می‌کند که مورخان، نوشته‌های «سینمایی شکل»[3] را به‌مثابه راه‌حلی برای مسائل روش‌شناختی تاریخ‌نگاری در عصر پست مدرن به کار گیرند. (Rosenstone,1995,511)

پیتربورک نیز در مقدمه کتاب «شاهد عینی: استفاده از تصویر به‌عنوان گواه تاریخ» ضمن طرح بحثی با عنوان «روایت بصری از تاریخ» این جمله را از جیووانی مورلی، منتقد و مورخ ایتالیایی هنر(۱۸۹۱-۱۸۱۶) نقل می‌کند: اگر می‌خواهید تاریخ را درک کنید باید با دقت به تصاویر بنگرید. در تصویر اشخاص، همیشه چیزی از تاریخ دوره خودشان وجود دارد؛ البته به شرطی که بدانیم چگونه این تصاویر را قرائت کنیم. (Burke,2001,Preface)

البته از تولیدات تاریخی سینما و تلویزیون، قاعدتاً نباید انتظار «کتاب تاریخ» را داشت یا فیلمساز را صرفاً در جایگاه مورخ قرار داد، زیرا هدف اصلی این دو رسانه از تولید فیلم‌های تاریخی، تنها شرح وقایع تاریخ یا صرفاً تصویر کردن آن نیست؛ به این معنی که فیلم‌های تاریخی همواره پژوهش‌های صرف تاریخی نیستند. فیلمساز نیز صرفاً

1. The American Historical Review, Vol.93, No.5,Dec.1988(White, Hayden: Historiography and Historiophoty)
2. Visionary Truth
3. cine-morphic

یک مورخ نیست و معمولاً چنین ادعایی را در مواجهه با تاریخ یا در استفاده از مضامین و موضوعات تاریخی ندارد. فیلمسازان و برنامه‌سازان تلویزیون به سبب نیازها و انگیزه‌های گوناگون، گذرشان به حوزه تاریخ‌نگاری می‌افتد یا به حیطه کار مورخان نزدیک می‌شوند. برای تهیه‌کنندگان، فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان، تاریخ منبع موضوع و داستان است و داستان نیز از ارکان سریال‌های روایتی یا فیلم‌های کوتاه و بلند سینمایی به شمار می‌آید. علاوه بر این، خواندن یک مجموعه کتاب تاریخی فرضاً درباره قرون وسطی یا جنگ دوم جهانی، ممکن است هفته‌ها یا ماه‌ها طول بکشد اما آگاهی از آنها در قالب یک مجموعه مستند تلویزیونی می‌تواند تنها طی چند ساعت امکان‌پذیر شود. از طرف دیگر، فیلمسازان و برنامه‌سازان به مضامین، حقایق یا به موضوعات تاریخی فقط به‌عنوان دستمایه‌هایی برای تبیین و تفسیر وقایع گذشته نگاه نمی‌کنند، بلکه اسناد و مدارک مرتبط با موضوعات تاریخی عمدتاً برای اعتبار بخشی یا واقعیت‌گرایی در حد انطباق کلی یا نسبی با حقایق گذشته، مورد استفاده آنها قرار می‌گیرد. بنابراین فیلمسازان به پیروی خشک و بی‌روح از حقایق یا واقعیت‌های تاریخی اعتقادی ندارند و از آن پرهیز می‌کنند، از این رو، رویدادها یا شخصیت‌های تاریخی را با ویژگی‌های تراژیک، کمیک، لیریک یا رمانتیک می‌آمیزند و به اصطلاح، چهره آنها یا تاریخ دوره زندگی آنها را «دراماتیزه» می‌کنند.

«برخی از انواع مستندهای دراماتیزی شده، ما را در احیای آن بخش از تاریخ رسمی که نادیده یا پنهان نگهداشته شده‌اند، یاری می‌کنند. نقش و وظیفه سینمای مستند، نمایش جهانی است که ما در آن سکونت داریم؛ جایی که البته تاریخ و گذشته را نیز دربرمی‌گیرد». (وارد، ۱۳۹۱: ۳)

مستندساز برای بازنمایی[1] وایجاد ارتباط از طریق رسانه در جایگاه یک هنرمند، با رسانه‌ای سروکار دارد که زیبایی‌شناسی و به‌طور کلی زبان و بیان هنر، نقش برجسته‌ای در تأثیرگذاری بر مخاطب آن دارد. «فیلم‌های مستند تاریخی و مستندهای زندگینامه‌ای

1. Representation

معمولاً به نوعی نیاز به بازآفرینی دارند. شاید برای پوشش بخش‌هایی از تاریخ نیاز به استفاده از فیلم آرشیوی باشد یا شاید عکس‌ها، نقشه‌ها یا نمودارهایی نیز ضروری باشد که در فیلم به نمایش درآیند. گرچه اکثراً چیزهایی که واقعاً در گذشته وجود داشته‌اند در کتب تاریخی و زندگینامه‌ها، یعنی در قالب واژه‌هایی یافت می‌شوند اما واژه‌ها به خودی خود هر اندازه که خوب نوشته شده باشند، یا فصیح ادا شوند، باز هم مثل فیلم نمی‌شوند».(همپ، ۱۳۸۲: ۳۷-۳۸)

به این‌ترتیب، مسئله مستندساز همیشه روایت بی‌کم و کاست تاریخ نیست، زیرا هر هنرمندی که تاریخ را به صحنه یا به سپرده می‌آورد، با توجه به اسلوب هنری یا ویژگی رسانه باید کار خاصی برای روایت، نمایش یا تصویر کردن تاریخ انجام دهد. به همین سبب، فیلمساز (به‌عنوان هنرمند) لازم است از مصورسازی متن تاریخی فراتر رود و به چیزی دست یابد که ناشی از تأثیرات هنر یا جلوه‌های زیبایی‌شناسی است؛ یعنی روایت یا نمایش تاریخ به زبان هنر. این مرحله، آغاز جدایی مسیر یک مورخ و یک فیلمساز در مراجعه به تاریخ می‌باشد. بنابراین می‌توان گفت تمایز اصلی بین کار مورخ و فیلمساز تاریخی، آفرینش هنر یا ابداع زیبایی است. برای مورخ، چنین هدفی را نمی‌توان متصور شد، درحالی که برای هر دو، محدوده مشترک ممنوعه، «تحریف حقایق» تاریخی است. این تمایز میان هدف یک فیلمساز و یک مورخ، محل مناسبی برای طرح انتظارات متفاوتی است که این دو با دستمایه‌ها، حقایق و مدارک تاریخی انجام می‌دهند.

در میان فیلمسازان، مستندسازان معمولاً رویکرد موثق‌تری به نمایش تصویر تاریخ یا تاریخ‌نگاری در رسانه دارند. آنها نه تنها به بازنمایی و روایت تاریخ، بلکه‌گاه به تفسیر حقایق آن نیز می‌پردازند. در این میان، ارجاع به انواع سند و شواهد تاریخی، پایه و اساس کار مستندسازانی قرار می‌گیرد که به روش گردآوری مواد مستند تصویری به تولید فیلم یا به تولید برنامه تلویزیونی اقدام می‌کنند.

درحوزه مستندسازی تاریخ در رسانه، تنها در تولید فیلم مستند، گردآوری از مواد آرشیوی است که حیطه، روش و ویژگی کار مستندساز با مورخ به هم نزدیک و گاه در

مواردی منطبق می‌شود. این‌دو، طی فعالیت خود، تا مراحلی همراه و همگام‌اند که این مراحل عبارت‌اند از:

۱. انتخاب موضوع: انتخاب دوره تاریخی، رویداد تاریخی یا شخصیت تاریخی(هریک از این موضوعات می‌تواند زمینه‌ای برای بررسی و مطالعه دیگر موضوعات به‌طور موازی باشد).

۲. جستجو: گردآوری انواع اسناد، منابع، مدارک و شواهد مربوط به موضوع.

۳. مطالعه: بررسی، مقایسه، ارزیابی، طبقه‌بندی مدارک و اسناد.

٤. آشکارسازی[1]: تحلیل، برداشت، تفسیر و نتیجه‌گیری.

باید توجه داشت برای مستندساز، رویدادهای گذشته معمولاً مواد کاملاً آماده‌ای – مستندات و حقایقی– را فراهم نمی‌آورند که هنگام گنجاندن (به شیوه اقتباس یا با ارجاع) در فیلم، هیچ‌گونه تغییر، دستکاری و تنظیم لازم نداشته باشد. زیرا حقایق تاریخی– به مثابه واقعیت‌های زندگی گذشته – به هیچ‌وجه نمی‌توانند مستقیماً و بدون تغییر و یا با تقلید صرف، وارد «هنر فیلم‌مستند» شوند. نخست اینکه در هنر و همچنین در رسانه، فیلمساز با مسائلی مواجه است که ناشی از تحمیل ویژگی‌های فناوری آن رسانه به شیوه بازنمایی یا نمایش حقایق است. رسانه‌ها، به‌ویژه رسانه‌های به شدت وابسته به فناوری مانند سینما و تلویزیون واقعیت را به شیوه‌های متفاوتی بازنمایی می‌کنند. علاوه بر این، بازنمایی صرف اسناد و حقایق تاریخی نیز هدف نهایی مستندساز نیست، بلکه برای تأثیر بیشتر و پایدارتر موضوع فیلم، بخش عمده‌ای از نیرو و مهارت وی صرف «بازنمایی‌خلاق» تاریخ می‌شود؛ یعنی روایت تاریخ به زبان هنر یا بازنمایی تاریخ از دیدگاه زیبایی‌شناسی و هنر. از این‌رو مواد، مدارک و شواهد اولاً با تأثیرپذیری از ویژگی‌های فنی رسانه و ثانیاً از مجرای ذهن هنرمند می‌گذرند تا تنظیم، پرداخت و تدوین شوند. در این‌صورت، ویژگی تلویزیونی یا شکل سینمایی به خود می‌گیرند. هرچند برخی از نظریه‌پردازان سینمای مستند معتقدند، هرجا در تصاویر مستند، زیبایی‌شناسی(دستکاری هدف‌دار یا تنظیم آگاهانه و سنجیده تصاویر که

1. Exposition

نمایانگر دخالت و حضور مستندساز است)کمتر باشد، حقیقت بیشتری در فیلم مستند متجلی می‌شود. برای نمونه در این مورد، پل‌آرتو برای پشتیبانی از عقیده خود، به نظریه‌پردازانی چون زیگفرید کراکوئر و بلابالاژ اشاره می‌کند که معتقدند: در فیلم‌های مستند خبری و گزارش‌های مستند، به دلیل فقدان بازسازی زیبایی‌شناسانه، حقایق یا واقعیت‌های «خالص»تر و «خام»تری دیده می‌شود. از این‌رو، نسبتی معکوس میان میزان خلوص مستند و ارزش‌های زیبایی‌شناسی آن وجود دارد (Rosenthal,1998,370) اما اسناد و حقایق تاریخی در فیلم‌مستند چه در حیطه بازآفرینی (بازسازی) به کار آیند چه به‌صورت مستقیم (عینی) مورد ارجاع و استناد در مستند گردآوری قرار گیرند، باید کارکردهای زیر را دارا باشند:

۱. کارکرد اطلاع‌رسانی یا آگاهی‌دهنده به مخاطب (کارکرد معرفت‌شناختی)

۲. کارکرد هنری و روان‌شناختی که عواطف و تخیل را در مخاطب رسانه برانگیزد (کارکرد زیبایی‌شناختی)

باید توجه داشت پیوند فیلم‌های گردآوری با مقوله تاریخ (چه تاریخ دور و چه تاریخ نزدیک) پیوندی اجتناب‌ناپذیر است. این فیلم‌ها در هر حال به وقایع گذشته می‌پردازند و مخاطب چیزی را در «زمان حال» بر صفحه تلویزیون یا بر پرده نمایش فیلم تماشا می‌کند که «درگذشته» اتفاق افتاده است. اما بسیاری از وقایع گذشته زمانی روی داده‌اند که دوربین فیلمبرداری اختراع نشده بود یا دوربینی در آن مکان و زمان نبوده که واقعه را ضبط کند. از این‌رو، شیوه بازسازی یا بازآفرینی وقایع ضرورت می‌یابد که بخشی جدایی‌ناپذیر از سینمای‌مستند است. «این اصلی‌ترین دلیل توجیه بر ضرورت بازسازی است. گرچه بازسازی، تأثیر نمایشی را نیز به همراه دارد اما دلیل منطقی پذیرش آن، این واقعیت است که هیچ تصویر ضبط شده‌ای از رویداد اصلی موجود نیست. حتی اگر در مورد رویدادی تصاویر ضبط شده‌ای هم موجود باشد، باز هم می‌توان مدعی شد که بازسازی می‌تواند فهمی دقیق‌تر و مستندتر از رویداد و چرایی وقوع آن به تماشاگر بدهد».(وارد،۱۳۹۲: ۷۹-۸۰)

اما این نکته را نیز باید در نظرداشت که اگر رویدادی در لحظه وقوع توسط مستندساز ضبط شود ، گرچه بقول پل‌وارد همیشه ارجح از بازسازی نیست، اما معتبرتر

از بازسازی همان رویداد است. البته این اعتبار یک ارزش یا یک «اعتبار تاریخی» (فیلم به‌مثابه یک سند دیداری یا عینی)است، چون در مقایسه با نسخه بازسازی آن رویداد، در هرحال «سند دست اول» محسوب می‌شود، درحالی که بازسازی همواره «سند دست دوم» واقعیت به شمار می‌آید که هر مستندسازی با اسلوب سبکی خود یا با توسل به تکنیک‌های ترجیحی خودش، آن را مجدداً اجرا می‌کند، اغلب فیلم‌های گردآوری از مواد مستند آرشیوی «اسناد دست اول» محسوب می‌شوند، از این رو برای تاریخ‌نگاری فیلمیک مواد معتبرتری هستند.

با توجه به اینکه مواد فیلم مستند آرشیوی همواره همه جزئیات دلخواه را برای توصیف رویداد دربرندارد، از این‌رو مستندساز به استعانت از گفتار متن (کلام تفسیری یا توضیحی) روی می‌آورد و از گفته شاهدان عینی رویداد یا از نظر کارشناسان و مورخانی که از آن موضوع آگاه‌اند سود می‌جوید.(نمای آنها اغلب به‌صورت مصاحبه و برای توضیح و توصیف دقیق‌تر و جامع‌تر حقایقی که در تصاویر آرشیوی وجود ندارند)مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ برای نمونه مستند«خط آبی باریک» (۱۹۸۸) ساخته ارول موریس که از شهادت‌های کلامی، در کنار نماهای مستند آرشیوی، بهره زیادی برده است.

«بازسازی در مستند را عمدتاً از تمایزی که مستندساز بین زمان حال و گذشته ایجاد می‌کند می‌توان تشخیص داد. البته اعتبار و درستی تصاویر، به مواد خام [آرشیوی] و تصاویر منابع مربوط به زمان حال بستگی دارد نه زمان گذشته». (Nichos, 1994:4)

البته این تمایز، زمانی در فیلم‌مستند کاملاً محسوس است که بازسازی در ترکیب یا تلفیق با مواد آرشیوی قرار گیرد و امکان تفکیک بین تصاویر واقعی مربوط به گذشته (مواد آرشیوی) و تصاویر بازسازی شده برای تماشاگر وجود داشته باشد. این تمایز معمولاً با حفظ اصالت‌های بصری یا ویژگی‌های فتوگرافیک مواد آرشیوی و یا با راهنمایی گوینده (راوی فیلم) عملی می‌شود. برای مثال اگر تصاویر آرشیوی سیاه و سفید و کهنه و خش‌دار باشند، در کنار تصاویر رنگی تازه فیلمبرداری (بازسازی/ تولید) شده قرار می‌گیرند و گوینده، تصاویر آرشیوی را با ذکر تاریخ وقوع رویداد مشخص می‌کند و گاه نیز از حک یک نوشته (به‌صورت زیرنویس)، با ذکر مکان و زمان وقوع

رویداد، بر تصویر استفاده می‌شود. برای نمونه، جمعی از این شیوه‌ها در فیلم مستند بلند «هیروشیما» (۲۰۰۵) ساخته پل‌ویلمزهورست (تولید شبکه BBC) - که تلفیقی از مواد مستند آرشیوی و صحنه‌های بازسازی است – به کار رفته‌اند. به هرحال، برای ایجاد این تمایز باید از کدهای بصری یا صوتی استفاده کرد. در غیر این‌صورت امکان ابهام یا بروز سوءتفاهم وجود دارد.

به‌طورکلی تصاویر مستند آرشیوی، به‌ویژه اگر به‌عنوان «اسناد دست اول» به آنها نگاه شود- یعنی تصاویری که در زمان حقیقی وقوع رویداد ضبط شده باشند- در مقایسه با تصاویر بازسازی شده، برای بازنمایی مستند تاریخی، شأن و اعتبار بیشتری دارند. مستندساز یا فیلمبرداری که زمان وقوع رویداد در محل حاضر باشد و به ضبط آن رویداد بپردازد، یک «شاهد عینی» است. حال اگر این فیلم فرضاً مربوط به ضبط صحنه‌هایی از یک گروگان‌گیری یا یک آتش‌سوزی مهیب در یک آسمان خراش باشد و بعدها همان مستندساز یا فیلمبردار آن را توصیف یا یادآوری کند، تأثیر اعتباری آن از لحاظ پذیرش مخاطب، به مراتب بیشتر از آن است که گوینده‌ای یا کارشناسی غریبه با موضوع – که در آن زمان و مکان نبوده – آن را روایت نماید. تصاویر یا صحنه‌هایی که بعد از وقوع رویداد بازآفرینی می‌شوند، هر چند مطابق با اصل بازسازی‌شده باشند، باز هم «اسناد دست دوم» هستند، زیرا در زمان وقوع آن رویداد ضبط نشده‌اند).

سندیت فیلم

از چه زمانی مواد فتوگرافیک و فیلمیک به‌مثابه «سند» در پژوهش‌های علمی و تاریخی به رسمیت شناخته شد؟

از سه جنبه می‌توان در این زمینه بحث کرد و به پرسش فوق پاسخ داد:

۱. از زمان ساخت نخستین فیلم‌های علمی مستند در تاریخ سینما با هدف تهیه «سند عینی» از یک تجربه علمی در آزمایشگاه یا اثبات یک نظریه علمی از طریق ضبط یک پدیده برای تبیین علمی فرآیندی در جهان طبیعی، خارج از فضای آزمایشگاه، که به علوم تجربی (علوم مادی) مربوط می‌شود.

این نوع مستندسازی عمدتاً از سوی دانشمندان با به‌کارگیری دوربین عکاسی (دوره کرونوفتوگرافی یا دوره گذار از تکنیک‌های عکاسی به فیلمبرداری) شکل گرفت. سابقه استفاده از فیلم و مزایای به‌کارگیری دوربین فیلمبرداری برای «تهیه اسناد بصری» و «ضبط عینی مشاهدات» در حوزه‌های علوم اجتماعی و علوم انسانی، به‌ویژه شاخه‌های انسان‌شناسی یا مردم‌نگاری، به سال‌های نخست اختراع سینما و به تهیه فیلم‌های سفرنامه‌ای، فیلم‌های اکتشافی و فیلم‌های مردم‌شناسی بازمی‌گردد.[۱]

۲. سابقه استفاده از تصاویر فیلم‌مستند به‌عنوان یک سند رسمی (استنادپذیر) در محاکم حقوقی و قضایی بین‌المللی، به تشکیل دادگاه نورمبرگ پس از خاتمه جنگ دوم جهانی، برای محاکمه سران آلمان نازی مربوط می‌شود.(بخش عمده‌ای از اسناد ارائه شده در این دادگاه، فیلم‌های مستندی بودند که از اردوگاه‌های کار اجباری و کشتار اسرای غیرنظامی گرفته شده بودند).[۲]

۳. گرچه «فدراسیون بین‌المللی آرشیوهای فیلم»[۳] در سال ۱۹۳۸ تأسیس شد اما در سال ۱۹۷۲ «شورای بین‌المللی آرشیوها»[٤] طی انتشار گزارشی با عنوان «آرشیو فیلم، اسناد عکس و صدا» در کنگره مسکو، مواد فیلم را عملاً به‌عنوان سند به رسمیت شناخت. نخستین آرشیوهای مدرن فیلم نیز بعد از جنگ جهانی دوم، مشخصاً در سال ۱۹٤۸، تأسیس شدند، اما نخستین آرشیو ملی فیلم در سال ۱۹۳۳ با عنوان « بنیاد فیلم سوئد» در استکهلم تأسیس شد. (WWW.FIAFNET.ORG/PAGES/HISTORY)

روش‌های تولید و ساختارهای مستند گردآوری

۱. دوره شکل‌گیری انواع مستندهای اولیه تاریخ سینما در این مقاله آمده است: ضابطی جهرمی، احمد(۱۳۹۳): «باستان‌شناسی سینمایی مستند»، مجموعه مقالات نخستین گردهمایی بین‌المللی سینمای مستند باستان‌شناسی، نشر مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی و سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۹٤.

۲. این مواد در فیلم‌ها و مجموعه‌های مستند تلویزیونی متعددی که مربوط به جنگ دوم جهانی هستند استفاده شده است. ازجمله در فیلم‌های معروف «داوری ملل» (۱۹٤٦) ساخته رومن کارمن، فاشیسم عادی»(۱۹٦۵) ساخته میخائیل رم، «شب و مه» (۱۹۵۵) ساخته آلن رنه و « نورمبرگ»(۱۹٤۸) ساخته پرلورنتس. شرح تفصیلی مربوط به این مواد مستند و ارائه اسناد تصویری توسط دادستان‌ها به دادگاه نورمبرگ، در این منبع آمده است: بارنو، اریک(۱۳۹۳): تاریخ سینمای مستند، ترجمه احمد ضابطی جهرمی، انتشارات سروش، چاپ دوم (صفحات ۲۹۷-۲۹٤).

3. International Federation of Film Archive (IFFA)

4. International council of Archives (ICA)

با اینکه مواد فیلم‌های گردآوری همیشه مستند نیست، اما این شیوه فیلمسازی به دلایل زیر، شاخه‌ای یا زیرگونه‌ای از فیلم مستند به شمار می‌آید:

۱. به لحاظ سابقه پیدایش، همچنین از جنبه سنت تولید و تجربه عملی (تدوینی) روی مواد فیلم‌های آرشیوی، از بطن سینمای‌مستند (شاخه فیلم مستندخبری) متولد شده ودر این حوزه از فیلمسازی تحول یافته است.

۲. در فرآیند رشد و تحول تاریخی خود به‌صورت یکی از ارکان تجربی و سنتی سینمای‌مستند در زمینه «تألیف – تدوین» فیلم درآمده است؛ به‌ویژه در عرصه سینمای متکی به تدوین.

۳. وابستگی تام این روش فیلمسازی به فنون و فرآیندهای فنی و هنری مرحله «پس تولید» فیلم– ازجمله به گفتار متن، به موسیقی و به‌طور کلی به مرحله تدوین – مختصاتی استثنایی در بین انواع مستند به آن داده است. فیلم گردآوری با مواد آرشیوی (یا با مواد از پیش موجود) به این دلیل که برای خلق روایت و معنا صرفاً به تدوین متکی است، خصلتی کولاژگونه دارد. به‌علاوه چون منحصراً از قابلیت‌های فرآیند «پس‌تولید» در پرورش و پرداخت مواد استفاده می‌کند، ذاتاً فیلمی «ساختارگرا» ست. استفاده از مواد آرشیوی در این نوع فیلم، مثل به‌کارگیری قطعات از پیش ساخته در معماری است. فقط تدوین‌های متفاوت این قطعات می‌تواند روایت‌ها و معانی متفاوتی به آنها بدهد یا استنباط جدیدی را از آنها در ذهن بیننده به وجود آورد (در این‌مورد، اغلب از گفتار متن نیز کمک گرفته می‌شود).

به‌طور کلی فیلم گردآوری، تنها شیوه‌ای از فیلمسازی است که کلیه مراحل ساخت آن در فرآیند «پس‌تولید» تحقق می‌یابد. اما مرحله جستجو، یافتن (شناسایی) و گردآوری مواد بر پایه ایده‌ای خاص که بخش عمده‌ای از تحقیق آن را دربرمی‌گیرد، می‌توان تا اتمام انواع تحقیق، به مرحله «پیش‌تولید» مانند کرد و مرحله بازبینی، طبقه‌بندی و جداسازی مواد و همچنین نگارش متن (نگارش فیلمنامه توصیفی[1]+ گفتار) را با مرحله «تولید» قیاس نمود و بالاخره اقدام به تدوین، افزودن گفتار، موسیقی و

1. Spec script (speculative screen play)

جلوه‌های صوتی (همچنین کلیه امور گرافیکی و اپتیکی اعمال شده بر تصاویر) را به مرحله «پس‌تولید» آن مانند کرد. از آنجا که این شیوه فیلمسازی فاقد مرحله سنتی«تولید» (فیلمبرداری) است و معمولاً عمده بودجه ساخت یک فیلم در مرحله «تولید» هزینه یا مصرف می‌شود، از این رو شیوه‌ای مقرون‌به‌صرفه در اقتصاد تولید فیلم یا برنامه نیز به شمار می‌آید.

٤. عمده امتیاز مواد (نماهای) این نوع فیلم مربوط به محتوا یا موضوع نماها براساس «ارزش تاریخی» آنها به‌عنوان سند است. از این‌رو، کیفیت بصری و فنی مواد پراکنده در آرشیوهای مختلفی که با دوربین‌های مختلف، با صدا یا بدون صدا، سیاه سفید یا رنگی، ویدئو یا نگاتیو، آنالوگ یا دیجیتال، آماتوری یا حرفه‌ای که توسط فیلمبردارها تصویربرداری‌های مختلف، در زمان‌ها و مکان‌های گوناگونی ضبط شده‌اند، ممکن است از لحاظ فنی هیچ تجانس یا سنخیتی با هم نداشته باشند. (البته در مورد مواد سیاه و سفید، این ناهمخوانی کمتر است). در مواردی برای یک دست کردن مواد مشکلاتی پیش می‌آید ازجمله اینکه ممکن است برخی از آنها رنگی، برخی سیاه و سفید، برخی ویدئو، برخی نگاتیو، برخی آنالوگ و برخی دیگر دیجیتال باشند. پیش از رواج انواع فرمت‌های ویدئو، این مشکل برای تدوین مواد برگرفته از انواع فرمت‌های فیلم۸، ١٦ و ۳۵ میلیمتری سیاه و سفید و یا رنگی نیزوجود داشت.

۵. این نوع فیلم در واقعه‌نگاری و بازنمایی دوره‌های تاریخی پس از اختراع عکاسی و سینما نقش محوری و اساسی داشته است. البته این نکته را باید در نظر داشت که طی چند دهه اخیر، به دلیل استفاده از نرم‌افزارهای گرافیکی، امکان تحریف، دستکاری و حتی جعل تصویر (عکس و فیلم) و اعتبار و سندیت آن را به شدت مورد تردید و چالش قرار داده است. در چنین اوضاع و احوالی نمی‌توان قاطعانه «مدعی طرح واقعیت» شد. به‌علاوه ساخت فیلم‌های «مستندنما» یا «مستند جعلی»[1] در دو دهه اخیر نیز رواج زیادی یافته‌اند.

1. Mockumentary

به طور کلی در تصاویر فیلم گردآوری، تماشاگر ممکن است با یکی از دو موقعیت زیر مواجه شود:

۱. تصاویری که می‌بیند برای او آشناست؛ یعنی آنها را قبلاً در فیلم دیگری یا در جای دیگری دیده است؛ در این صورت هدف فیلمساز آن است که وی از این تصاویر استنباط دیگری کند. هدف مستندساز برانگیختن اندیشه یا نسبت دادن محتوای جدید و متفاوت به مواد آشناست تا تماشاگر در عقاید، بینش و برداشت‌های قبلی خود از موضوع، تجدیدنظر کند و به نتیجه یا برداشت جدیدی برسد.

۲. تماشاگر نماها و تصاویر را قبلاً ندیده (برای او تازگی دارد) یا آن تصاویر تاکنون به نمایش درنیامده‌اند. این تصاویر اغلب قدیمی (old film footage) هستند یا به تازگی کشف شده‌اند (found film footage) و یا در زمان تولیدشان – به ضرورت یا به علل گوناگونی (سانسور، مسائل امنیتی و سیاسی، نکات اخلاقی، طولانی بودن مدت زمان فیلم،خصوصی بودن و نظایر آنها) قبلاً به نمایش درنیامده‌اند. در این‌صورت این تصاویر ممکن است حقایق جدیدی را مطرح یا افشا کنند و نکات تازه‌ای را به آگاهی تماشاگر درباره موضوع بیافزایند و یا به کلی در او عقیده و بینش جدیدی را ایجاد نمایند.

ویلیام ویز از اشکال متمایزی از «فیلم‌های یافت شده» شامل گردآوری، دخل و تصرف شده و کولاژ نام می‌برد. وی ویژگی‌های فیلم‌های گردآوری را با برخورداری از طیف متنوعی در ظرافت و پیچیدگی، اساساً به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱. برگرفته از فیلم‌های قبلی که لزوماً ربطی به هم ندارند.

۲. مواد مفهومی، مواد مرتبط با موضوع، بحث یا داستانی که فیلم مطرح می‌کند، هستند. موادی که به امر گزینش و نظم دادن به نماها در مرحله تدوین برای خلق ساختار، به کار مستندساز انگیزه و جهت می‌دهند.

۳. همراهی کلام (به‌صورت «گفتار خارج از قاب تصویر»[1] یا یک متن نوشتاری (مانند کپشن‌ها، میان‌نویس‌ها یا زیرنویس‌ها) که تصاویر را به سوی «معنی سازی» سوق می‌دهند. این مجموعه عناصر توضیحی، تماشاگر را راهنمایی می‌کنند تا درباره تصاویر

1. voice over

بیاندیشد. ویلیام ویز اضافه می‌کند: تأثیر فیلم‌های یافت شده – چه تصاویر یافت شده را به شکل اصیل خود حفظ کرده باشند و چه به شیوه‌ای جدید یا متفاوت آنها را ارائه کنند – آن است که ما را به آگاهی از اینکه اینها مواد یافت شده یا تصاویر «بازیابی شده» هستند دعوت می‌کنند و به علت داشتن ویژگی «ارجاع به خود»[1]، تماشاگر را با قرائت تحلیل بیشتری نسبت به محتوایی که در اصل یا پیش از آن داشته‌اند، ترغیب می‌کنند. (Wees,1993,245)

به‌طور کلی برای استفاده از مواد آرشیوی موجود در بایگانی‌های فیلم (file footages) شیوه‌های زیر در مستندسازی متداول است:

۱. شیوه‌ای که فیلم، یکپارچه از تدوین مواد آرشیوی شکل می‌گیرد (شیوه استفاده مستقیم): این مواد چه مستند و چه غیرمستند، چه تدوین شده یا تدوین نشده (اصطلاحاً «راش») و چه قدیمی یا جدید باشند، از منابع گوناگون گردآوری می‌شوند و بی‌واسطه مورد استفاده قرار می‌گیرند.

نمونه‌های خارجی: «سقوط خاندان رومانوف» (۱۹۲۷) ساخته استرشوب، «چرا می‌جنگیم» (۴۳-۱۹٤۱) ساخته فرانک کاپرا، «زندگی آدولف هیتلر» (۱۹٦٤) ساخته پل روتا، «فاشیسم عادی» (۱۹٦۵) ساخته میخائیل رم، «فقط نظم» (۱۹٦٤) ساخته امیل دو آنتونیو، «کافه اتمی» (۱۹۸۲) ساخته جین‌لودروکوین رافرتی، «آخرین سیگار» (۱۹۹۹) ساخته فراسیوس کرائودرن و کوین رافرتی، «چشم ویشی» (۱۹۹۳) ساخته کلود شابرول، مجموعه مستندتلویزیونی «دنیا درجنگ» (۱۹٦٤) و «جنگ جهانی دوم به‌صورت رنگی» (۲۰۰٦) ساخته لوسی کارتر و السترلارنس.

نمونه‌های ایرانی: «۱٤ آبان روز آتش» (۱۳۸۷) و «گفتگو با انقلاب» (۱۳۸۹) ساخته روبرت صافاریان، «پل آزادی» (۱۳٦۳) ساخته حسین مدنی، «ایران در یک نگاه کوتاه» (۱۳۷٦) ساخته احمد ضابطی جهرمی و «یک موسیقیدان فرانسوی در دربار قاجار» (۱۳۹۳) ساخته مهران پورمندان.

1. Self- refrentiality

۲. شیوه‌ای که مواد آرشیوی فقط بخش‌هایی از یک فیلم را تشکیل می‌دهند (شیوه تلفیقی): بخش‌های غیرآرشیوی یا تولیدی ممکن است مستند بازسازی یا فیلمی داستانی باشد، همچنین ممکن است صحنه‌های مصاحبه با شاهدان عینی یا نماهای گفتگو با کارشناسانی باشد که فیلمبرداری (تولید) شده‌اند.

نمونه‌های خارجی: «درسال خوک (۱۹٦۸) ساخته امیل دوآنتونیو، «شب و مه» (۱۹۵۵) ساخته آلن‌رنه، «هیروشیما» (۲۰۰۵) ساخته پل ویلمز هورست، «آخرین تزار روسیه» (۲۰۰٦) تولید شبکه ZDF (از مجموعه تاریخی «آخرین خاندان‌های سلطنتی قرن بیستم»، «نیم قرن مستند حیات‌وحش» (۲۰۱٤) با اجرای دیوید آتن بورو.

نمونه‌های ایرانی: «طرح چم» (۱۳٤۱) ساخته منوچهر انور، «خاطرات روی شیشه» (۱۳۸۹) و «تهران میدان بی‌حصار» (۱۳۸۷) ساخته مهرداد زاهدیان، «ایران در اعلان» (۱۳۸۵) ساخته فرحناز شریفی، «صد و یک‌سال بلدیه در تهران» (۱۳۸۷) و «خلیج فارس» (۱۳۸۹) ساخته ارد عطاپور، «تهران چند درجه ریشتر» (۱۳۸۵) ساخته پیروز کلانتری، «تاراز» (۱۹٦٤) ساخته فرهاد ورهرام، «عیار مشروطه» (۱۳۹۳) ساخته محمود یارمحمدلو و «اتابک اعظم» (۱۳۸۷) ساخته سیدعلی غمخواری.

شیوه غیرمستقیم: استفاده از مواد آرشیوی برای انواع بازسازی‌ها از جمله شبیه‌سازی‌های زنده، بازسازی‌های مستند و غیرمستند (نمایشی– داستانی) در بازنمایی‌های موضوعات و رویدادهای تاریخی.

نمونه‌های جالب شبیه‌سازی‌های تاریخی مستند در تلویزیون (بر پایه مواد مستند آرشیوی) فیلم «مرگ هیتلر: آخرین گزارش‌ها»، «هیروشیما» (تولید BBC) و «خاندان رومانوف» (تولید ZDF) است. این شیوه در واقع نوعی ارجاع غیرمستقیم یا بازنمایی غیرمستقیم – شبیه نقل به مضمون– از مواد مستند گردآوری شده آرشیوی است. در این شیوه، برخلاف شیوه نخست، مواد آرشیوی به‌طور مستقیم در فیلم به کار نمی‌آیند، بلکه پایه بازسازی یا شبیه‌سازی قرار می‌گیرند. گاه این مواد مستند آرشیوی به‌صورت یک پیوست جداگانه، مثل پیوست‌های کتاب، به فیلم ضمیمه می‌شوند؛ برای نمونه در نسخه DVD edition مستند بلند «هیروشیما» (۲۰۰۵) ساخته پل ویلمزهورست، سه پیوست از مواد اصلی مستند مستخرج از آرشیو، مربوط به زمان بمباران اتمی هیروشیما

وجود دارد که در حکم منابع و مأخذی هستند که فیلم از آنها در شبیه‌سازی یا بازسازی برخی از صحنه‌های خود بهره برده است، اما این مواد در فیلم به نمایش درنیامده‌اند. گاه نیز با وجودی که فیلم اصلی (مواد آرشیوی) در اختیار است، به دلایلی چون مسائل اخلاقی و حقوقی، امکان استفاده مستقیم و عینی از آنها نیست و ناگزیر به شبیه‌سازی یا بازسازی آن روی می‌آورند. در این قبیل موارد، با حک کردن واژه «بازسازی» (Reconstruction) در گوشه‌ای از تصویر، بیننده را از «اجرای مجدد»واقعه آگاه می‌کنند. گاه در فیلم‌های «مستند نما» (مستندهای جعلی) که از کدهای بصری[1] یا نشانه‌های ساختاری فیلم‌های مستند تقلید می‌شود، از شیوه غیرمستقیم بهره می‌برند. برای نمونه، از این شیوه یا این تمهید در برخی از صحنه‌های فیلم مستند نمای «نقره فراموش شده» (۱۹۹۵) ساخته پیتر جکسون و کوستا بوتس استفاده شده است. به‌طور کلی از این روش که نسبتاً جدیدتر و نادرتر است، هم در فیلم‌مستند و هم در فیلم‌های داستانی نمایشی استفاده می‌شود.

نمونه‌های ایرانی: «ناصرالدین شاه اکتورسینما» (۱۳۷۰) ساخته محسن مخملباف، مجموعه مستند تلویزیونی «آخرین روزهای زمستان» (۹۱-۱۳۸۸) ساخته محمد حسین مهدویان و «شاه جهان» (۱۳۹٤) ساخته حسن نقاشی (این فیلم عمدتاً متکی به روش بازسازی در مستند نمایشی و ترکیب آن با مواد مستند فتوگرافیک و متون تاریخی مکتوب از جمله نامه‌ها و دست‌خط‌های قدیمی است).

ویژگی‌های ساختاری و تولیدی فیلم‌های گردآوری از مواد آرشیوی به مهارت‌های خاصی نیاز دارد که عبارت‌اند از:

۱. خلاقیت و تجربه بالا در تدوین (برخورداری از نگرش نافذ تدوینی برای تجزیه و ترکیب مواد، خلق تداوم و ایجاد ساختاری منسجم و یکپارچه، متناسب با موضوع و محتوای فیلم).

---

۱ . انواع کدهای بصری و ویژگی‌های ساختاری فیلم‌های مستند در این کتاب معرفی شده‌اند: ضابطی‌جهرمی، احمد (۱۳۹٤): شکل‌شناسی و گونه‌شناسی فیلم مستند، نشر مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، چاپ دوم، ۱۳۹٤: ۵۷.

۲. مهارت و تجربه در«پژوهش بصری»[۱]: به‌منظور یافتن و شناسایی نماهای آرشیوی مرتبط با موضوع و استخراج اطلاعات از دیگر مواد موجود در بایگانی‌های عکس و متون مکتوب (پژوهش اسنادی).

۳. نگارش گفتار متنی که اولاً بتواند از طریق تصویرسازی ذهنی به مدد کلام، کمبودهای بصری مواد آرشیوی را جبران کند، ثانیاً قادر باشد به تصاویر گسیخته و پراکنده، تداوم و ریتم مناسب دهد.

نتیجه‌گیری

* در بین انواع فیلم‌مستند، آشکارترین رویکرد به مضامین تاریخی، از آن مستند گردآوری از مواد آرشیوی است.

* امروزه گروهی از مورخان، این نوع مستند را به‌عنوان روشی جدید در تاریخ‌نگاری به رسمیت شناخته و آن را «تاریخ‌نگاری فیلمیک» نام نهاده‌اند. (مورخان پست‌مدرنیست نیز برای آن ازعنوان «تاریخ‌نگاری تصویری» استفاده می‌کنند).

*این شیوه فیلمسازی که سابقه‌ای کهن در تاریخ سینما و تلویزیون دارد، دو تجربه عمده تولیدی را برای تصویر کردن مضامین گوناگون تاریخی به مستندسازان عرضه کرده است:

۱. بازسازی نمایشی (بازنمایی غیرمستقیم) تاریخ برپایه شواهد تصویری و مستندات تاریخی مستخرج از آرشیو فیلم و عکس.

۲. بازنمایی مستقیم مواد مستند برگرفته از آرشیو فیلم به‌عنوان اسناد، آثار و شواهدی برای روایت تاریخ که عیناً در فیلم مورد استفاده می‌گیرد.

---

۱. پژوهش بصری (پژوهش فنی) از شیوه‌های اختصاصی پژوهش برای تولید انواع فیلم مستند، به‌ویژه مستندهای گردآوری است. ویژگی‌های آن در صفحات ۲۳۸-۲۳۲ منبعی که در پی‌نوشت شماره ۲٤ معرفی شده، آمده است.

* مستند گردآوری به شرط برخورداری از پشتوانه یک آرشیو غنی و سازمان‌یافته، از اقتصادی‌ترین شیوه‌های مستندسازی برای تصویر کردن موضوعات تاریخی مربوط قرن گذشته و قرن جاری است.

* این شیوه در فرآیند تولید و در ساختار، عمدتاً به عناصر آرشیو، تحقیق بصری، تدوین و گفتار متن وابسته است.

منابع

– وارد، پل (۱۳۹۱). **مستند، حواشی واقعیت**. ترجمه حمیدرضا احمدی لاری. تهران: نشر ساقی.

– همپ، باری(۱۳۸۲). **ساختن فیلم مستند**. ترجمه جمال آل احمد. تهران: نشر ساقی.

-Aitken Ian (2006): Encyclopedia of Documentary Film, Routledge,New York.

- Burke,Peter (2001): Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence, Reaction books Pub. London.

- Chalaby, Jean K.(2009): Transitional Television in Europe, I.B.Tauris Pub. New York

- Leyda, Jay (1964): Films Beget Films:A study of The Compilation Film, Hill and Wang, N.Y

- Nichols, Bill(1994):Blurred Boundaries, Bloomington and ndianapolis, Indiana University Press,USA
- Rosenston, Robert (1995): Visions of The Past: The Challenge of Film to our Idea of History,Cambridge MA: Harvard University press
- Rosenthal,Allen(ed)(1988): New Challenges for Documentary,Berkeley of lifornia University press.
- Wees,William (1993): Recycled Images:The Art and Politics of Found Footage Film,Pub. Anthology Film Archives
www.fiafnet.org/pages/History

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی