بررسی سبک ماکیومنتری؛
از دگرگونی فرم مستند تا واژگونی ادعای بازنمایی واقعیت

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۲/۰۹

شهاب اسفندیاری[۱]، نیما کاویان[۲]

چکیده

نظریه‌پردازان مطالعات فیلم در مورد فیلم «مستند» تعاریف و دیدگاه‌های مختلفی داشته‌اند. عوامل گوناگون فرهنگی و اجتماعی در دوره‌های مختلف تاریخی باعث به‌وجود آمدن پیش‌فرض‌های متفاوتی دربارهٔ فیلم مستند شده و انتظارات مختلفی از این فرم سینمایی و تلویزیونی پدید آورده است که روند تحولات آن را تحت تأثیر قرار داده است. ازجمله این تحولات، دگرگونی شیوهٔ بازنمایی واقعیت در فیلم مستند است. در نتیجهٔ این تحولات، گونه‌های جدیدی به وجود آمده که تناقضات موجود در ماهیت فیلم مستند را برملا کرده و ادعاهای مستندنمایی را به چالش می‌کشند. ماکیومنتری یکی از همین گونه‌هاست که در سال‌های اخیر نمونه‌های آن در بخش‌های سینمایی و تلویزیونی جهان و ایران افزایش یافته اما دربارهٔ آن پژوهش‌های چندانی انجام نشده است. این مقاله با استفاده از یافته‌های یک پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی به این پرسش می‌پردازد که پیدایش سبک ماکیومنتری مبتنی بر چه ابعاد نظری و تاریخی بوده و این سبک چه تغییرات فرمی در بازنمایی واقعیت در فیلم مستند به وجود آورده است. مقاله استدلال می‌کند که ماکیومنتری با بهره‌مندی از تکنیک‌های رایج در هر دو قالب مستند و داستانی، مرزهای این دو را به چالش کشیده و جایی میان آن دو قرار می‌گیرد. علاوه‌بر این، ماکیومنتری با استفاده از تمهیداتی مانند انعکاسی بودن و پارودی، ادعای بازنمایی واقعیت در مستند را واژگون کرده و از این طریق واقعیت‌های پنهان دیگری را در قالبی دیگر آشکار می‌کند. بدین‌ترتیب این مقاله جایگاه ماکیومنتری در تاریخ تحولات فیلم مستند را تبیین کرده و نشان می‌دهد که این سبک سینمایی چه دگرگونی‌های فرمی در بازنمایی واقعیت ایجاد کرده است.

واژه‌های کلیدی

فیلم مستند، فیلم داستانی، ماکیومنتری، بازنمایی واقعیت، انعکاسی بودن

---

[۱] استادیار دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر shb_esf@yahoo.com

[۲] کارشناسی ارشد سینما دانشگاه هنر(نویسنده مسئول) nima.kavian@gmail.com

۱. مقدمه

فرم مستند همواره یک شیوهٔ بازنماییِ مسئله‌دار بوده است. فرمی که همیشه ادعای صداقت و سندیت می‌کند و در کنار آن، عناصری را با خود به همراه دارد که در همان حال چنین ادعاهایی را به چالش می‌کشند. هر یک از شیوه‌های بازنمایی مستندگونه نیز به نوبهٔ خود مسئله‌های جدیدی را حول چنین ادعاهایی مطرح می‌کنند.

فرم مستند این پیش‌فرض را با خود به همراه دارد که تمامی بازنمایی‌هایش منطبق بر واقعیت هستند و باید بدون چون‌وچرا تصدیق شوند. اما این سؤال به ذهن متبادر می‌شود که مستند از چه عواملی سود می‌برد که می‌تواند چنین انتظاراتی را در مخاطبانش برانگیزد تا بدون شک کردن به پیش‌فرض‌هایش، ادعاهای آن را پذیرا باشند؟

این مسئله‌ها توجه را به سمت مباحث معرفت‌شناختی در حوزهٔ فیلم مستند جلب می‌کنند و قواعد بازنمایی واقعیت در مستند را به چالش می‌کشند. بیل نیکولز[1] می‌گوید تمامی بازنمایی‌ها واقعیت را فاصله‌دار می‌کنند و آن را در قابی قرار می‌دهند که به قول متز، امر واقعی را «غیرواقعی» می‌کند (نیکولز، ۱۹۹۱: ۶۸). همان‌طور که کریستین متز[2] در دههٔ ۱۹۶۰ گفت، کپی کردنِ احساس حرکت همان کپی کردن واقعیت آن است (نیکولز، ۲۰۱۰: ۱۲۱) و فرم مستند نیز اعتبار خود را مدیون سندیت ادعاهای خود است. پیش‌فرض‌های مربوط به سندیت پیرامون فرم مستند به دلیل رابطهٔ دوربین با گفتمان علمی و این اعتقاد که تصویر تولید شده از فرایندهای فتوشیمیایی نشانه‌ای کاملاً نمایه‌ای است که نشان غیرقابل محو واقعیت را در بر دارد (رنو، ۱۹۹۳: ۴) پدیدار شدند.

چنین پرسش‌هایی رابطهٔ سینمای داستانی و مستند را مسئله‌دار می‌کنند و از مسیر همین دغدغه‌هاست که فرم ماکیومنتری[3] به‌عنوان مسئله‌ای که خود می‌تواند پاسخی برای پرسش‌های پیرامون این حوزه باشد، پدیدار می‌گردد. فرم ماکیومنتری خود را زیرکانه بین مرزهای مستند و داستانی قرار می‌دهد و تمهیدات هر دو حوزه را بکار می‌برد. از این طریق توجه از فرم مستند به سمت ماکیومنتری جلب می‌شود. فرمی که ادعاها و پیش‌فرض‌های مستندگونه را کنار می‌گذارد اما از تکنیک‌های فرم مستند استفاده می‌کند و همانند فرم مستند به دنبال بازنمایی واقعیت‌ها و انتقال حقایق است. فرمی که نشان می‌دهد بدون احتیاج به

---

1. Bill Nichols
2. Christian Metz
3. Mockumentary

فریب دادن پنهانی مخاطبان برای ایجاد برخی پیش‌فرض‌ها، با تصنعی جلوه کردن و نمایشِ فریب‌آمیز بودنِ ادعاهای خود نیز می‌توان قادر به بیان حقایقی مستند بود و نقدهای اجتماعی و فرهنگی و سیاسی خود را به مخاطب منتقل نمود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مباحث چندانی پیرامون فرم ماکیومنتری در منابع فارسی به چشم نمی‌خورد. برخی از کتاب‌های تألیف و ترجمه شده اشاره‌ای کوتاه و ناکافی به این فرم سینمایی داشته‌اند که نمی‌توانست به‌عنوان منبعی برای مطالعات حول این حوزه استفاده شود. تنها یک پایان‌نامهٔ فارسی به نام «درآمدی بر مستندنمایی» نوشتهٔ مهدی عزتی چهارقلعه حول این موضوع وجود دارد (که در سال ۱۳۹۱ به شکل کتاب نیز چاپ شده است) که آن نیز به شکلی خلاصه‌وار به مطالب این حوزه پرداخته است و مباحث این تحقیق دربارهٔ دگرگونی‌هایی که فرم ماکیومنتری در بازنمایی واقعیت به وجود می‌آورد را در بر نمی‌گیرد. ضابطی جهرمی نیز اشاره‌ای بسیار کوتاه به ماکیومنتری داشته و تعریفی کلی از آن ارائه داده است که مباحث مطرح شده در این تحقیق را شامل نمی‌شود (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۴). جین روسکو۱ و کریگ هایت۲ سعی در بنا کردن دیدگاه اولیه‌ای در امر مطالعهٔ فرم ماکیومنتری داشته‌اند (روسکو و هایت، ۲۰۰۱). آنها در این راه به بررسی شاخه‌هایی از سینمای مستند و پیگیری قواعد بازنمایی در آن پرداخته و بر این اساس، تعریفی برای فرم ماکیومنتری ارائه داده‌اند. همچنین، در این کتاب طبقه‌بندی‌ای پیشنهادی برای دسته‌بندی آثار مختلف در حوزهٔ ماکیومنتری ارائه شده است. کریگ هایت به‌علاوه در کتاب Rethinking Documentary (آستین و یونگ، ۲۰۰۸) برخی از همان مباحث مطرح شده در کتاب خود (روسکو و هایت، ۲۰۰۱) را به طرز خلاصه بیان کرده است. سینتیا میلر۳ به بررسی فیلم‌های برجسته در شاخه‌های مختلف ماکیومنتری پرداخته است (میلر، ۲۰۱۲). مطالعهٔ فیلم‌هایی که از فرم ماکیومنتری برای نقد فرهنگ استفاده می‌کنند و همچنین فیلم‌هایی که با استفاده از این فرم به ارائهٔ روایات جدیدی از تاریخ مستند گذشته دست می‌زنند، تمرکز اصلی این کتاب است. گری رودز۴ و جان پریس اسپرینگر۵ به

---

1. Jane Roscoe
2. Craig Hight
3. Cynthia J. Miller
4. Gary Rhodes
5. John Parris Springer

ارائهٔ مباحثی نظری در باب فرم مستند داستانی و ماکیومنتری پرداخته‌اند و در این راه فیلم‌هایی برجسته در حوزهٔ ماکیومنتری را نیز بررسی کرده‌اند (رودز و اسپرینگر، ۲۰۰۶).

۳. چارچوب نظری

چارچوب نظری این مقاله، نظریه‌های بازنمایی واقعیت به‌طور اعم و نظریه‌های مستند به‌طور خاص است. نگرش این مقاله به ماکیومنتری از خاستگاه نظری پست مدرن است که امکان بازنمایی و بازگویی کل حقیقت در روایت را نفی می‌کند و از طریق شالوده شکنی، خرده‌های ناگفتهٔ حقیقت را از متون بیرون می‌کشد. در این راستا، از آرای فیلسوفان پیرامون مبحث معرفت‌شناسی و همچنین، دیدگاه‌های نظریه‌پردازان حوزهٔ مستند استفاده شده است. بحث پیرامون شرایط و چگونگی ادراک واقعیت از جانب انسان، ما را به معرفت‌شناسی که همواره یکی از مباحث مهم فلسفی بوده است، رهنمون می‌کند. فیلسوفان تلاش کرده‌اند تا طریقه و وسعت شناخت و ملاک‌هایی که به کمک آن می‌توان دربارهٔ حقیقت و واقعیت قضاوت کرد را کشف کنند. ایمانوئل کانت[1] در مباحثات معرفت‌شناسی خود از طرفی عقلی مذهبان و از طرفی تجربی مذهبان را تصدیق می‌کند. او نخستین وسیلهٔ کسب علم برای انسان را تجربه می‌داند که از راه حس حاصل می‌شود ولی علم انسان تنها از طریق حس به دست نمی‌آید و ذهن نیز بر تأثیراتی که از راه حس بدان می‌رسد چیزی می‌افزاید، زیرا اگر ذهن چنین عملکردی نداشته باشد، معرفتی برای انسان حاصل نمی‌شود (پاپکین و استرول، ۱۳۸۸: ۳۳۷–۳۳۳). کانت عینیت که اصلی‌ترین ویژگی خرد بود را کنار گذاشت. خرد باید با واقعیت ارتباط داشته باشد تا بتواند عینی باشد، و حواس، عینی‌ترین جنبهٔ ارتباط خرد با واقعیت را ممکن می‌سازند؛ اما همین حواس، بازنمایی‌هایی درونی از واقعیت عرضه می‌کنند که مانعی در راه رابطهٔ مستقیم خرد و واقعیت پدید می‌آورد. به همین دلیل، واقعیت تنها به یک بازنماییِ استنباط شده تبدیل می‌شود و نه یک برخورد مستقیم. از این‌رو، هر دریافت حسی تنها معلولی ذهنی است و خرد شخص تنها از این معلول ذهنی، و نه ابژه‌ای بیرونی، آگاه خواهد شد. بنابراین، انسان واقعیت را از طریق اندام‌های حسی خود دریافت می‌کند و این اندام‌ها نیز با دخل و تصرف در واقعیت، مانع آگاهی مستقیم از واقعیت می‌شوند (هیکس، ۱۳۹۱: ۵۰–۴۷). میراث کانت برای فلاسفهٔ بعد از خود، همین جدایی خرد و واقعیت است که به مواضع ضدواقع‌گرایانه و خردستیزانهٔ پست مدرنیسم منتهی می‌گردد (هیکس، ۱۳۹۱: ۵۴–۵۱). انگاره‌ای که فرم‌های

---

1. Immanuel Kant

مستند و ماکیومنتری بر آن تکیه دارند نیز در راستای مباحثات مرتبط با معرفت‌شناسی شکل گرفته است. نظریه‌های حول سینمای مستند که از ابتدا برای دستیابی به عینیت تلاش می‌کردند، متأثر از گفتمان علمی و از این‌رو، نگاه تفکر مدرن به خرد هستند. از طرف دیگر، فرم ماکیومنتری تأثرات خود را از نگرهٔ پست مدرن وام می‌گیرد؛ تفکری که جایگاهی برای تصور واقعیت صرف قائل نمی‌شود و از کلی‌نگری‌هایی که به یک «حقیقت» کامل و جامع منتهی می‌شوند، فاصله می‌گیرد. وقتی شناخت ما از واقعیتِ پیرامون چنین دستخوش تغییر و تحول گردد، دیگر نمی‌توان به حقیقت بودنِ یک متن در مقایسه با متنی دیگر اطمینان داشت و راه برای تفاسیر گوناگون از واقعیت گشوده می‌شود.

نظریه‌پردازان مختلف حوزهٔ سینمای مستند، به بررسی روابط مستند و واقعیت پرداخته‌اند اما نیکولز را می‌توان برجسته‌ترین آنان دانست که دسته‌بندی‌هایش پیرامون این مبحث تأثیر بسزایی در تحقیقات پس از خود داشته است. نیکولز بازنمایی‌های مستند را به شیوه‌های شاعرانه[۱]، توضیحی[۲]، تعاملی/ مشارکتی[۳]، مشاهده‌ای[۴]، انعکاسی[۵] و اجرایی[۶] تقسیم‌بندی می‌کند. هر یک از این شیوه‌ها نیز روابط خاصی با جهان تاریخی برقرار می‌سازند و آن را به‌شیوهٔ خاص خود بازنمایی می‌کنند. شیوهٔ انعکاسی در مباحث مربوط به ماکیومنتری از اهمیت بسیاری برخوردار است و خود نیکولز نیز برخی از فیلم‌های ماکیومنتری را در حوزهٔ مستند انعکاسی قرار داده است. جین روسکو و کریگ هایت با استفاده از نظریهٔ نیکولز، به تفسیر و تبیین فرم ماکیومنتری پرداخته‌اند و در این راه، ماکیومنتری‌ها را به سه دستهٔ پارودی، نقد و شالوده‌شکنی تقسیم کرده‌اند. مستندها همواره روابط پیچیده‌ای با واقعیت برقرار کرده‌اند و از این‌رو می‌توان بسیاری از مستندهای اولیه، همانند آثار رابرت فلاهرتی[۷] را نیز ماکیومنتری به حساب آورد. بنا بر نظر روسکو، مستندهای انعکاسی تلاش داشته‌اند با جلب توجه به ابزارهای سینمایی، مخاطبان را از سازوکارهای پشت صحنهٔ مستندها آگاه کنند اما با وجود این، خود

---

1. Poetic mode
2. Expository mode
3. نیکولز در سال ۱۹۹۱ در کتاب «بازنمایی واقعیت» از واژهٔ Interactive (تعاملی) و در سال ۲۰۰۱ در کتاب «مقدمه‌ای بر مستند» از واژهٔ Participatory (مشارکتی) برای اشاره به این شیوهٔ بازنمایی استفاده می‌کند. با توجه به اینکه دیگر منابع در اشاره به این شیوه اکثراً از واژهٔ «تعاملی» استفاده کرده‌اند، برای روان‌تر بودن متن ترجیح داده شد تنها از این واژه استفاده شود و واژهٔ مشارکتی نیز به تعاملی تغییر کند.
4. Observational Mode
5. Reflexive Mode
6. Performative Mode
7. Robert Flaherty

کماکان جزوی از شیوه‌های بازنمایی فرم مستند به حساب می‌آیند و از این‌رو فاقد ظرفیتی کامل برای به چالش کشیدن همه جانبهٔ فرم مستند هستند (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۳۳). از طرف دیگر، ماکیومنتری‌ها با جدا شدن از ادعاهای فرم مستند و پذیرش عنصر داستانی، باعث جلب اعتماد مخاطبان به ادعاهای خود می‌شوند و این زمینه را برای بینندگان فراهم می‌آورند تا رویکردهای فرم مستند را از نظرگاهی تازه تماشا کنند.

۳-۱. تعریف مستند

ماکیومنتری را می‌توان از فرم‌هایی سینمایی در نظر گرفت که موازی با فرم مستند حرکت می‌کند و در مسیر خود، قواعد و ادعاهای فرم مستند را نیز واژگون می‌کند. بنابراین، برای درک قواعد برسازندهٔ ماکیومنتری، ابتدا لازم است تحولاتی که فرم مستند داشته است را بررسی کنیم. مستند از دیرباز محل مناقشات محققان حوزهٔ فیلم بوده است و هرکس به نوبهٔ خود تعریفی از مستند به دست داده است. پاتریشیا افدرهاید[1] مستند را این‌گونه تعریف می‌کند که فیلمی دربارهٔ زندگی واقعی است و نه خود زندگی واقعی و تصویری از زندگی واقعی است که از آن به‌عنوان مواد خام خود بهره می‌برد (افدرهاید، ۱۳۸۹: ۸)؛ اما بدون تغییر و دستکاری اطلاعات فیلم، نمی‌توان قادر به ساخت فیلم بود. انتخاب موضوع، ویرایش و ترکیب صداها همگی جزیی از دستکاری محسوب می‌شوند. احمد ضابطی جهرمی تعریفی دیگر برای مستند ارائه می‌کند که به برخی مشکلات تعریف قبل پاسخ می‌دهد. به نظر وی، هنر مستند فیلمی است که موضوع و شخصیت‌های آن واقعی و شکل آن ابداعی ـ برآمده از تخیل مبتنی بر واقعیت ـ باشد (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۴: ۳۱۰). کاستی چنین تعریفی از فرم مستند این است که در نهایت بسیار کلی بوده و مرزهای مشخصی را برای مستند تعریف نمی‌کند. ابداعی بودن شکل ارائهٔ واقعیت و خلاقیت هنری مفاهیمی سلیقه‌ای و بدون تعریف دقیق هستند که باعث می‌شوند عملاً باز هم نتوان به دسته‌بندی جامعی برای فیلم‌های مستند دست یافت. این گستردگی تعاریفِ مستند تا جایی پیش می‌رود که اندرو ساریس[2] تمامی فیلم‌ها را مستند در نظر می‌گیرد (دهقان‌پور، ۱۳۹۳: ۷). پل وارد[3] با اشاره به چنین مشکلاتی، عنوان می‌کند که مشکل بتوان مجموعه معیارهای قابل شمولی برای همهٔ فیلم‌های مستند تعریف کرد زیرا اگر فیلم یا برنامه‌ای از تکنیک‌های خاصی (مثلاً بازسازی) استفاده کند، به داستان‌سرایی در مورد

---

1. Patricia Aufderheide
2. Andrew Sarris
3. Paul Ward

موضوع متهم می‌شود؛ او به سخن نوئل کرول[1] اشاره می‌کند که می‌گوید: «تمایز میان اثر مستند و اثر داستانی، تمایز میان تعهد متن فیلم به موضوع است، نه چگونگی ساختار شکلی آن متن» (وارد، ۱۳۹۱: ۱۹). از طرف دیگر، نیکولز نیز به مشکلات مرتبط با تعریف مستند اشاره می‌کند و می‌گوید از دههٔ ۱۹۸۰ به بعد، فیلم‌های بسیاری در زیرمجموعهٔ فرم مستند ساخته شده‌اند که قواعد پذیرفته شده برای این فرم را به چالش کشیده‌اند؛ از نظر نیکولز فرم مستند بین دیدی خلاقانه و جهان تاریخی تعادل برقرار می‌کند و در حالی‌که نه داستان است و نه بازتولید حقیقت، به واقعیت تاریخی از منظری خاص توجه می‌کند (نیکولز، ۲۰۱۰: ۷-۱). تمامی این مسائل باعث می‌شوند نتوان مستند را در محدوده‌های مشخص تعریف و اقدام به دسته‌بندی فیلم‌های این فرم کرد زیرا مستندها به مسئله‌های یکسانی نمی‌پردازند و فرم و سبک‌شان یکی نیست. نیکولز ریشهٔ چنین مشکلاتی در تعریف مستند را در عملکرد این فرم جست‌وجو می‌کند و مستند را نه بازتولید واقعیت، بلکه بازنمایی جهان در نظر می‌گیرد (نیکولز، ۲۰۱۰: ۱۳).

۳-۲. واقعیت در مستند

یکی از مهم‌ترین مسئله‌هایی که باعث تردید در تعاریف و دسته‌بندی‌های مستند شده است، مسئلهٔ نمود واقعیت در فرم مستند است. این مسئله از نخستین نمونه‌های فیلم مستند نیز همواره با آن همراه بوده و باعث موضع‌گیری‌های مختلفی از جانب نظریه‌پردازان شده است. *نانوک شمال*[2] از ابتدا به‌عنوان فیلمی مستند پذیرفته شده است و از مهمترین آثار این فرم به شمار می‌آید، اما این فیلم نیز بسیار شبیه به فیلم‌های داستانی، از عناصری مانند صحنه‌پردازی و بازیگری بهره‌مند بوده است و فلاهرتی، کارگردان آن، از ساختن خانهٔ اسکیموها گرفته تا هدایت افراد حاضر در مقابل دوربین، نقشی تأثیرگذار در برساختن واقعیت پیش روی دوربین داشته است. پل روثا[3] می‌گوید که فیلم مستند واقع‌گرا (اروپایی)، به‌عنوان بخشی از جنبش آوانگاردِ اروپا در دههٔ ۱۹۲۰ در پاریس شکل گرفت؛ اما فیلم مستندِ واقع‌گرای روثا امروزه به آنچه فیلم‌های آوانگارد یا تجربی نامیده می‌شود، تبدیل شده است (مک ـ لین، ۱۳۹۴: ۱۴). وارن باکلند[4] مستند را فیلمی می‌داند که جهانی واقعی را نشان می‌دهد و نه خیالی (باکلند، ۱۳۹۳: ۲۲۶). افدرهاید واقعیت، دقت و اعتبار فیلم‌های مستند را عنصری بسیار مهم می‌شمارد

---

1. Noel Carroll
2. Nanook of the North (1922)
3. Paul Rotha
4. Warren Buckland

زیرا ما دقیقاً و صرفاً به‌دلیل همین کیفیات برای فیلم‌های مستند ارزش قائل می‌شویم (افدرهاید، ۱۳۸۹: ۱۲). حمید نفیسی مطابقت فیلم با واقعیت خارج از فیلم را یکی از مسئولیت‌های مستندساز معرفی می‌کند که در صورت عدم رعایت آن، فیلم به‌عنوان یک مستند واقعی نگریسته نخواهد شد (نفیسی، ۱۳۵۷: ۷). باید گفت ضبط واقعیت همواره با تفسیر خلاقانهٔ فیلم‌ساز همراه است. این منش از ابتدای تاریخ فرم مستند نیز وجود داشته است. بتسی مک ـ لین[1] می‌گوید دیالکتیک بین «واقعیت» و «صحنه‌پردازی» که همواره پای ثابت بحث‌های مربوط به مستند است، از همان نخستین اکران عمومی برقرار بود و «واقعیات» و بخش‌های داستان مانند بدون هیچ تمایزی توامان به نمایش درمی‌آمدند (مک ـ لین، ۱۳۹۴: ۲۹۱). وارد عبارت جان گریرسون[2] مبنی بر «برداشت خلاقانه از واقعیت» را به‌عنوان یکی از نخستین نمودهای اختلاف نظرها پیرامون مناسبات میان واقعیت و صناعت سینمای مستند مطرح می‌کند (وارد، ۱۳۹۱: ۹). اریک بارنو[3] بر دو کارکرد فیلم مستند یعنی ضبط واقعیت و تفسیر آن تأکید می‌کند و اعتقاد دارد مستندساز با گزینش و تنظیم یافته‌هایی از حقایق، خودش را بیان می‌کند و نمی‌تواند از ذهنیت خود فرار کند (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۴: ۲۶). بنابراین، از یک طرف با ضبط مستقیم دنیای واقعی به‌عنوان مادهٔ خام فیلم مستند و از طرف دیگر با دخالت ذهن فیلم‌ساز و برداشت خلاقانهٔ آن از این مواد خام مواجه هستیم. از این‌رو، وارد اعتقاد دارد که مستند می‌تواند هم‌زمان، واقعیت را هم ضبط کند هم بپروراند و به تعریف استلا بروتزی[4] برای مستند اشاره می‌کند که می‌گوید مستند یعنی تعامل مستمر میان رویداد واقعی و بازنمایی آن به نحوی که هر دو طرف، در عین تمایز از هم، در کنش و واکنش با یکدیگر باشند (وارد، ۱۳۹۱: ۳۴).

فرم مستند از ابتدا نیز به دنبال ارائهٔ صرف واقعیت نبوده است. مستند همواره توجه مخاطب را به بازنمایی‌های واقعیت‌محور خود جلب می‌کند و همین باعث شده تا انتظاراتی مبنی بر بازنمایی بی‌چون و چرای واقعیت از آن به وجود بیاید. اما چنین فرضیاتی خود مسئله‌ساز هستند. چگونه می‌توان تجربهٔ ذهنی را به شکلی عینی بازنمایی کرد؟ در همین راستا است که مایکل رنو[5] می‌گوید اگر قسمت عمدهٔ دانش از تجربهٔ ذهنی و مجسم ناشی می‌شود، تا چه حد

---

1. Betsy A. McLane
2. John Grierson
3. Erik Barnouw
4. Stella Bruzzi
5. Michael Renov

می‌تواند به وسیلهٔ زبانی غیرشخصی و نامجسم بازنمایی گردد؟ (رنو، ۱۹۹۳: ۱۷۴). یکی از دلایل چنین معضلاتی، تصور نادرست از مفهوم عینیت در فیلم‌های مستند بوده است. عینیت اغلب به بی‌طرفی و عدم دخل و تصرف تعبیر شده و مستند را از مسیر خود ـ که تعامل هم‌زمان واقعیت و ذهنیت فیلم‌ساز بود ـ منحرف کرده است. این تأکید بر بی‌طرفی و عدم دخالت باعث شده که تصویری غلط از فرم مستند ارائه گردد. قابل شناخت بودن جهان مرئی و قدرت نگاه کردن به آن از جایگاهی عینی، اساس سنت مستند است. از همین‌رو است که معمولاً فیلمی که جانبدارانه است، به نبود عینیت متهم می‌شود؛ اما همان‌طور که وارد می‌گوید، نباید عینی بودن موضع مستندساز در مورد موضوع فیلم را با بی‌طرفی و خنثی بودن اشتباه گرفت (وارد، ۱۳۹۱: ۹۵). مستند در ذات خود رابطه‌ای بسیار پیچیده با واقعیت دارد. برداشت‌های مختلف از فرم مستند که هر کدام درجات متفاوتی برای رابطهٔ آن با واقعیت قائل می‌شوند، همواره در بحث‌های پیرامون این فرم وجود داشته‌اند. هر یک از این برداشت‌ها و تعاریف نیز باعث به وجود آمدن جریان‌های فیلم‌سازی و سبکی متفاوتی در دوره‌های زمانی مختلف شده است.

۳-۳. علم، دوربین، واقعیت

فرم مستند همواره این انتظار را در مخاطب خود برمی‌انگیزد که می‌بایست شاهد تصویری منطبق با واقعیت باشد. در حقیقت، بینندگان فیلم‌های مستند از این‌گونه توقع دارند واسطه‌ای مستقیم بین آنان و دنیای بیرونی باشد، حقیقت را بر دوربین خود ضبط کرده و آن را بدون دخل و تصرف به آنان نمایش دهد. اما چنین تصوری نمی‌تواند در مورد سینمای مستند به‌عنوان فرمی هنری صادق باشد. مستندسازان همواره به شکل‌های مختلف بر مادهٔ خام فیلمی خود تأثیر می‌گذارند و آن را دچار تغییر و تحول می‌کنند. اما در این میان سؤالی پیش می‌آید: چرا مخاطبان هنوز هم از مستند انتظار نمایش بی‌واسطهٔ واقعیت را دارند؟ چه تصورات و پیش‌فرض‌هایی باعث شده است تا تصاویر فیلم‌های مستند را معادل واقعیت فرض نماییم؟ یکی از دلایلی که چنین پیش‌فرضی در مورد مستند وجود دارد، تصور از دوربین به‌عنوان ابزار ضبط تصویر نمایه‌ای است. شباهت بسیار زیاد تصویر عکاسی در مقایسه با چیزی که آن را ضبط می‌کند، باعث می‌شود چنان عکسی به مقام سندیت دست یابد. مستند ادعا می‌کند که تصویرش رابطه‌ای مستقیم با آنچه ثبت می‌کند دارد و نیز اینکه تنها مستند، و نه فیلم‌های داستانی، است که می‌تواند چنین رابطهٔ بی‌واسطه‌ای با واقعیت حاصل کند. همان‌طور که رنو می‌گوید، مستند بیش از هر فرم فیلمی دیگری طبیعت را به‌عنوان تضمین صدق خود، تولید

می‌کند (رنو، ۱۹۹۳: ۵۵). کیفیت نمایه‌ای باعث می‌شود تصویر مستند همچون منبعی از اسناد پیرامون جهان به نظر برسد. توانایی تصویر عکاسی در تولید یک نسخهٔ عینی دقیق از نمودهای جسم اصلی پیش روی خود، مبنای شیوه‌های علمی بازنمایی را تشکیل می‌دهد. گفتمان علم، به دوربین همانند یک ابزار ثبتی دیگر می‌نگریست. در راستای همین رویکرد بود که بازن نیز دوربین را یک ثبت‌کنندهٔ مکانیکی می‌دید که دخالت انسان در آن جایی ندارد (استم، ۱۳۸۹: ۹۷). این تصورات در مفاهیم قرن نوزدهمی ریشه دارد که نمایه‌ای بودن عکاسی را به‌عنوان الگوی مدرک بصری در نظر می‌گرفتند. این‌گونه بود که گفتمان علم به فرم مستند مشروعیتی نمایه‌ای و عینی بخشید. مستند همواره با گفتمان علم و پیشرفت فناوری رابطه‌ای نزدیک داشته است. علم از ابتدا به دنبال این بوده است تا با روش‌ها و سازوکارهای خود، حقیقت جهان اجتماعی را آشکار کند. این علاقه به علم باعث پیدایش ایمانی جدید به حقایق شده است. علم، مستند ساختن اطلاعات را در اولویت قرار داد و باعث دادن اعتباری گزاف به «حقایق» شد. از این‌رو با پیشرفت علم، «حقایق» نیز به بخش مهمی از زندگی فردی تبدیل شدند. دوربین به وسیله‌ای تبدیل شد که جهان طبیعی می‌توانست به کمک آن مستند شده و ضبط گردد، از این طریق پاسخی بی‌بدیل به نیاز به یافتن حقایق ارائه کرد (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۱۰–۸). بازنمایی تصویری همواره یکی از شیوه‌های جمع‌آوری شواهد و مدارک علمی بود و ظهور دوربین در مقام ابزاری علمی نیز به ادامهٔ این مسیر کمک کرد.

کارل پلانتینگا[1] معتقد است این علمی‌گریِ گمراه کننده گویی داخل آپاراتوس عکاسی ساخته شده است، که نتیجهٔ وابستگی تاریخی‌اش با ابزارهای علمی است (پلانتینگا، ۱۹۹۷: ۴). فیلم‌های مستند با ارائهٔ تصاویری که شباهت زیادی به جهان پیرامون‌مان دارد، این باور را به وجود می‌آورند که ما آنچه را که مقابل دوربین بود می‌بینیم. بنابراین، آن چیز باید واقعی باشد. چنین باوری، قدرت قابل توجهی به دوربین اعطا می‌کند، اما همان‌طور که نیکولز یادآور می‌شود، با مشکلاتی مواجه است، ازجمله اینکه یک تصویر نمی‌تواند تمامی جنبه‌های مختلف رویداد مورد نظر را به ما منتقل کند (نیکولز، ۲۰۱۰: ۴۲). همچنین تصاویر را می‌توان به کمک تکنیک‌های مختلف تغییر داد و یک تصویر لزوماً تضمینی بر ادعاهای مطرح شده مبنی بر آنچه بازنمایی می‌کند یا معنایی که می‌دهد، نیست. در همین راستا است که تعریف گریرسون از فرم مستند اهمیت تازه‌ای پیدا می‌کند: گریرسون مستند را «برداشت خلاقانه از واقعیت» تعریف کرد تا فیلم مستند را از ادعاهای قرن نوزدهمی دربارهٔ نمایه‌ای بودن تصویر عکاسی و

---

1. Carl Plantinga

سینمایی به‌عنوان نتیجهٔ تضمینی و خودکار آپاراتوس مکانیکی‌اش، رها سازد (رودز و اسپرینگر، ۲۰۰۶: ۶۹). بنابراین، فرم مستند کار خود را با ابزاری آغاز کرد که پیش از آن رابطه‌ای تنگاتنگ با گفتمان علمی پیدا کرده بود. همین امر باعث شد همان تصورهای پیرامون دوربین و تصویر عکاسی، با آغاز هنر سینما، به فیلم‌های واقعیت نگار و سپس فیلم‌های مستند انتقال پیدا کند.

۴. روش‌شناسی

روش تحقیق از نوع کیفی و رویکرد ترکیبی به صورت توصیفی و تحلیلی است و اطلاعات از شیوه‌های کتابخانه‌ای و مجازی و ترجمه‌ی متون انگلیسی و نیز با تجزیه و تحلیل فیلم‌هایی که در آنها از فرم ماکیومنتری استفاده شده است جمع‌آوری شده است. هر یک از فیلم‌های انتخاب شده، جنبه‌ای خاص از فرم ماکیومنتری را نمایان می‌کنند و سعی بر این بوده است که فیلم‌هایی با کارکردهای مشابه برای بررسی انتخاب نشوند.

۵. تحول‌های فرم مستند در ماکیومنتری

۵-۱. تعریف ماکیومنتری

ادعاهای واقعیت و سندیت در مستند به اشکال مختلف در دوره‌های متفاوت مورد تأکید قرار گرفته است و سپس، مورد شک و تردید. فیلم‌های داستانی بسیاری از قواعد و قراردادهای فرم مستند استفاده کرده‌اند و باعث شده‌اند مرزهای بین فیلم‌های مستند و فیلم‌های داستانی بیش از پیش تیره و تار گردد. در همین فضای بین مستند و داستانی است که ماکیومنتری فرصت می‌یابد بار دیگر قراردادهای پذیرفته شدهٔ مستند و اعتبار تصاویر متحرک را زیر سؤال ببرد و تماشاگران را شگفت‌زده کند. ماکیومنتری قواعد و قراردادهای مستند را در خود حل و سپس واژگون می‌کند، به طرزی که هنوز هم به نظر می‌آید مستند باشند. اما در حقیقت با ظرافت خاصی جعل شده‌اند. فیلم‌های ماکیومنتری اما پدیدهٔ تازه‌ای نیستند و تقریباً در سرتاسر تاریخ سینما حضور داشته‌اند. اگر فیلمی مانند *نانوک شمال* (که بازیگر دارد و صحنه‌پردازی و فیلمنامه‌نویسی شده است) را ماکیومنتری در نظر نگیریم، قطعاً بنا به تعاریفی از مستند که به بازنمایی بدون هرگونه دخل و تصرف واقعیت بها می‌دهند، نمی‌توانیم به آن نام مستند بدهیم. از طرفی دیگر، کارگردانان بزرگی همچون لوئیس بونوئل[1] (با فیلم *سرزمین بدون نان*[2]) از

---

1. Luis Buñuel
2. Land Without Bread (1933)

همان اوایلِ پیدایشِ گونهٔ مستند به دنبال مورد تردید قرار دادن و تقلید پارودی‌وار اصول و قواعد آن گونهٔ نوظهور بوده‌اند. هرچند چنین فیلم‌هایی از اوایل پیدایش مستند در کنار آن حضور داشتند، اما ماکیومنتری تا دههٔ ۱۹۶۰ به‌عنوان فرمی مجزا پدیدار نشد. شاید ابتدا می‌بایست به لطف پیشرفت فناوری‌های دوربین و ابزارهای ضبط صدای سبک و قابل حمل، فرم مستند به آرزوی دیرینهٔ خود مبنی بر دسترسی بی‌واسطه به واقعیت می‌رسید تا در پس آن، با نقصان‌های چنین رویکردی مواجه گردد و به تبع آن، فیلم‌سازان دیگر در پی آشکار ساختن چنین تناقضاتی برآیند. انحراف‌هایی که دوربین و فیلم‌ساز در بازنمایی واقعیت ایجاد می‌کنند، به موضوع اصلی ماکیومنتری‌های آن زمان تبدیل شدند. فیلم *خاطرات دیوید هولزمن*[1]، داستان فیلم‌سازی است که به دنبال آزمایش عملی سخن ژان ـ لوک گدار[2] مبنی بر اینکه «فیلم حقیقت است ۲۴ بار در ثانیه» می‌رود؛ بنابراین تصمیم می‌گیرد زندگی خود را روی دوربین ضبط کند، اما پس از هشت روز فیلمبرداری، با این حقیقت مواجه می‌شود که دوربین نمی‌تواند حقیقت زندگی را ثبت کند. این‌گونه است که فیلم، مستند و تصور آشکار کردن واقعیت از طریق آن را به چالش می‌کشد (رودز و اسپرینگر، ۲۰۰۶: ۲۲).

ماکیومنتری را می‌توان فیلمی تعریف کرد که از قواعد فرمی مستند استفاده می‌کند و محتوایی داستانی دارد. نیکولز داکیودرام[3] را در «حوزه‌ای ذاتاً داستانی» قرار می‌دهد؛ منطقاً این کار باید دربارهٔ ماکیومنتری هم صدق کند، به این دلیل که این فرم هیچ محتوای مستندی ندارد، اما نیکولز ماکیومنتری را در شیوهٔ «مستند انعکاسی» قرار می‌دهد (رودز و اسپرینگر، ۲۰۰۶: ۱۱). ماکیومنتری‌ها بین مستند و کمدی ارتباط برقرار می‌کنند. مستند حاوی ادعای ارائهٔ واقعیاتی دربارهٔ جهان واقعی است، اما کمدی اغلب قالبی دانسته می‌شود که نمی‌توان آن را با این اهداف بلند و عالی سازگار ساخت. همان‌طور که وارد اشاره می‌کند، چنین ادعایی مستند را فرمی در نظر می‌گیرد که واقعیات را بی‌طرفانه ارائه می‌کند و کمدی را قادر به دستیابی به این حقایق نمی‌داند (وارد، ۱۳۹۱: ۱۲۵)؛ اما همان‌طور که گفته شد، مستند نیز برساختهٔ قراردادهای اجتماعی و فرهنگی و به‌خصوص ذهن فیلم‌ساز است و بدین‌ترتیب، اگر فرم مستند توان ارائهٔ حقایقی را داشته باشد، این حقایق از طریق کمدی نیز می‌توانند به تصویر کشیده شوند. ماکیومنتری به دنبال این است که اصول محوری مستند کلاسیک را مورد

---

1. David Holzman s Diary (1967)
2. Jean-Luc Godard
3. Docudrama

تمسخر قرار دهد؛ به‌خصوص، باورهای حول علم و یکپارچگی ذاتیِ تصویر ارجاعی (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۸). اما استفاده از کمدی در ماکیومنتری و پیوند دادن آن با مستند، تنها به قصد مسخره کردن آن نیست. بسیاری از فیلم‌های این حوزه آثاری تأمل برانگیزند که پدیده‌های فرهنگی و سیاسی و اجتماعی را به طرزی پربار و منسجم مورد نقد قرار می‌دهند. از این‌رو است که ماکیومنتری نقشی فراتر از صرفاً تقلید و تمسخر قراردادهای مستند و واژگونی فرمی آن ایفاء می‌کند. بدین‌صورت، ماکیومنتری با ارائهٔ نقدهای اجتماعی و فرهنگی در مسیر اهداف و مقاصد مستند گام برمی‌دارد.

۵-۲. مستند و داستانی

برای تعیین جایگاه ماکیومنتری در امر بازنمایی واقعیت، می‌بایست مفاهیم داستانی و غیرداستانی بررسی شوند. با تعریفی که مستند و داستان را نه در تقابل با یکدیگر، بلکه در کنار هم قرار دهد و دادوستدهای آنان را بپذیرد، بهتر می‌توانیم موقعیت ماکیومنتری به‌عنوان فرمی ویژه که در میان این دو قرار می‌گیرد را شناسایی کنیم. برای درک روابط سینمای مستند و داستانی، باید فیلم مستند را فیلمی ملهم از حقیقت و داستان در نظر گرفت. نمی‌توان مستند را در یک سمت و نمایش را در سمتی دیگر قرار داد، بلکه باید در نظر داشت که فرم مستند، هم با قواعد حقیقت‌مدار و هم قواعد داستانی رابطه برقرار می‌کند. فرم مستند نیز از قراردادهایی مشابه فیلم‌های داستانی استفاده می‌کند تا داستان‌هایی دربارهٔ جهان واقعی بیان کند و در این راه، تکه‌هایی از زندگی واقعی را به‌عنوان مواد خام خود برمی‌گزینند (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۷). رنو نیز می‌گوید دو حوزهٔ فیلم‌های داستانی و مستند در یکدیگر سکنی می‌گزینند (رنو، ۱۹۹۳: ۳). تلفیق مستند با تکنیک‌های داستانی، از ابتدای تاریخ مستند وجود داشته است. نخستین گروه شناخته شده از چنین فیلم‌هایی که فیلم مستند و داستانی را با هم ترکیب می‌کردند فیلم‌های بلندِ صامتِ روسی بودند (مک ـ لین، ۱۳۹۴: ۵۷). با نگاه به بسیاری از فیلم‌های مستند، خواهیم دید آنها از قواعد و قراردادهایی بهره می‌برند که امروزه جزو عناصر فرمی ماکیومنتری شناخته می‌شوند؛ برای مثال فیلم‌های فلاهرتی یا لومیرها[1] از فیلمنامه و بازیگر و صحنه‌پردازی استفاده می‌کنند که امروزه با ماکیومنتری مرتبط هستند. از این‌رو می‌توان گفت مستند و ماکیومنتری همزمان با هم به وجود آمدند (جوهاز و لرنر، ۲۰۰۶: ۲۳۲). بارنو نیز از وجود گرایشی به سمت داستانی بودن در فیلم‌های خبری صحبت می‌کند: این فیلم‌ها، بازسازی‌های نمایشی را بدون اینکه مسئله‌ساز باشند، بین تصاویر واقعی خود قرار

1. Auguste and Louis Lumière

می‌دادند و از آنها برای بازنمایی دقیق‌تر خبرها استفاده می‌کردند و مردم هم به ساختگی بودنِ چنین صحنه‌هایی مشکوک نمی‌شدند (بارنو، ۱۳۹۳: ۴۷).

پلانتینگا ویژگی‌هایی را که تصور می‌رود باعث داستانی شدن یک فیلم شوند، زیر سوال می‌برد. تصور معمول بر این است که فیلم‌های داستانی، بازنمایی‌ها را ارائه می‌کنند و نه خود واقعیت و همچنین از تکنیک‌های سبکی و روایی مختص خود بهره می‌برند. چنین تصوری، بازتولید جهان واقعی روی سلولوئید را هدف فیلم‌های غیرداستانی می‌داند و هر فیلمی که مواد خامش را دستکاری نماید، داستانی در نظر می‌گیرد. این تعریف اما نمی‌تواند راهگشا باشد، از آن‌رو که تصوری امکان‌ناپذیر از فیلم غیرداستانی به دست می‌دهد و عملاً، تمامی فیلم‌ها را به فیلم‌هایی داستانی تبدیل می‌کند (پلانتینگا، ۱۹۹۷: ۱۱). بنا بر نظر افدرهاید، آن دسته از فیلم‌های مستند که انگارهٔ واقعیت را به بازی می‌گیرند، دیدگاه‌های پست‌مدرنیستی را بهتر به نمایش می‌گذارند (افدرهاید، ۱۳۸۹: ۲۰۶). بر این اساس، یک مستندساز تنها تفسیر شخصی خود را از واقعیت‌های به تصویر کشیده شده نمایش می‌دهد و نمی‌تواند مدعی دقت علمی یا بیان «تنها تفسیر درست» از واقعیت باشد. به همین ترتیب، پلانتینگا نیز تمایز بین داستانی و غیرداستانی را به بافتِ تولید، توزیع و دریافت آن وابسته می‌داند. او موضع تولیدکنندهٔ متن را امری تعیین کننده دانسته و برای فیلم‌های داستانی، موضع داستانی و برای فیلم‌های غیرداستانی، موضع ایجابی را مشخص می‌کند (پلانتینگا، ۱۹۹۷: ۱۷). از این‌رو هر متن تنها با توجه به موضعی که در مورد جهان بازنمایی شدهٔ خود اتخاذ می‌کند است که ویژگی‌هایی را تصاحب می‌کند که از طریق آنها می‌توان آن را داستانی یا غیرداستانی نامید. ساختار فرمی اثر به خودیِ خود نمی‌تواند بیانگر داستانی یا غیرداستانی بودن آن باشد و موضع آن را مشخص کند.

بنابراین، باید فیلم غیرداستانی را اساساً به‌عنوان گونه‌ای از رتوریک (بیان) و نه تقلید واقعیت در نظر بگیریم؛ فیلم غیرداستانی ادعای بازتولید واقعیت را ندارد، بلکه ادعاهایی دربارهٔ «واقعیت» مطرح می‌کند (پلانتینگا، ۱۹۹۷: ۳۸). تعامل‌های فرمی در حوزه‌های داستانی و غیرداستانی، مرزهای میان این دو را نیز مبهم‌تر ساخته است. از این‌رو است که شیوه‌های مختلف بازنماییِ مستند، به آثار داستانی شباهت دارند. برای مثال در شیوهٔ توضیحی، بازسازی بسیار رایج است. بنابراین، می‌توان پذیرفت که دوگانهٔ حقیقت/داستان پیش‌فرضی انتزاعی است و از این مسیر است که می‌توانیم ماکیومنتری را نیز در امتداد فرم مستند در نظر بگیریم.

۵-۳. بازنمایی واقعیت در ماکیومنتری

ماکیومنتری، همانند مستند، با استفاده از تمهیدات مختلف دست به بازنمایی واقعیت می‌زند. اما جایگاه فرهنگی فرم مستند مبنی بر تصویر نمایه‌ای آن با رشد ماکیومنتری مورد چالش قرار گرفته است. برتولت برشت[1] گفته است: «انعکاس واقعیت کمتر از هر زمان دیگری چیزی دربارهٔ واقعیت آشکار می‌کند. می‌بایست چیزی ساخته شود، چیزی مصنوعی، وانمود کننده» (رودز و اسپرینگر، ۲۰۰۶: ۶۴).

این سخن می‌تواند راهگشای مباحث پیرامون بازنمایی در ماکیومنتری باشد. به اعتقاد برشت، انعکاس صرف واقعیت نمی‌تواند واقعیت را آشکار کند؛ نتیجه‌ای که بسیاری از مستندسازان طرفدار شیوهٔ مشاهده‌ای پس از سال‌ها تلاش در جهت دستیابی به عینیت محض دوربین با آن مواجه گردیدند. برشت معتقد است برای بیرون کشیدن واقعیت، می‌بایست چیزی غیر از واقعیت بدان افزوده شود. این ممکن است همان فرایند داستان‌سازی در ماکیومنتری باشد، عنصری ناواقعی که در کنار واقعیت قرار می‌گیرد و به آشکار شدن آن کمک می‌کند. ژاک دریدا[2] به نوبهٔ خود «حقیقت» را از قید «واقعیت» رها می‌کند: «آنچه نه صادق و نه کاذب است، واقعیت است» (رنو، ۱۹۹۳: ۷). بنابراین، دوگانه‌های حقیقت/ داستان و داستان/غیرداستانی را می‌توان پیش‌فرض‌هایی نادرست خواند. از نظر ژاک لاکان[3]، حقیقت از طریق داستان منتقل می‌شود: «داستان گذرگاهی است که حقیقت از میان آن به دنیا می‌آید، یا به عبارتی دیگر داستان منزل حقیقت است» (رودز و اسپرینگر، ۲۰۰۶: ۸۱).

بنابراین، همان‌گونه که مستند، واقعیت را دستکاری می‌کند و از این طریق حقیقت را منتقل می‌کند، ماکیومنتری نیز حقیقت مد نظر خود را از گذرگاه داستان انتقال می‌دهد. همواره فرض بر این بوده است که چون مستند می‌تواند دسترسی ویژه‌ای به جهان واقعی داشته باشد، پس فقط مستند می‌تواند حقایق را بیان کند و فیلم‌های داستانی از چنین مشخصه‌ای محروم‌اند. اما با کنار زدن این شبهات، می‌توان دید که مستند نیز در شیوهٔ انتقال حقایق، تفاوتی با فیلم‌های داستانی ندارد و هر دو، حقیقت را از گذرگاه داستان به بیننده منتقل می‌کنند. بنابراین، ماکیومنتری نه تنها از اهداف بنیانی فرم مستند برای بیان حقایقی پیرامون جهان واقعی دور نمی‌شود، بلکه با شفاف‌سازی بیشتری در جهت بیان حقایق مد نظر خود گام برمی‌دارد. برای مثال، در فیلم مستند شباهت بین تصویر و صدا و صحنهٔ پیش روی دوربین

---

1. Bertolt Brecht
2. Jacques Derrida
3. Jacques Lacan

می‌تواند تأثیرات عملکرد ایدئولوژی و ماهیت ایدئولوژیک بازنمایی‌ها را پنهان کند. واقع‌گرایی باعث می‌شود به نظر برسد که چنین بازنمایی‌هایی به شکلی طبیعی رخ داده‌اند و نه اینکه ساخت یافته باشند (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۱۲). پلانتینگا این مورد از مضرات واقع‌گرایی محض را یادآور می‌شود و می‌گوید که اغلب فرض بر این است که وجود شباهت فیزیکی بین تصویر، صدا، و صحنهٔ پروفیلمیک باعث تقلیل یافتن عملکرد ایدئولوژی می‌شود؛ اما عملاً همان پیوند عینیِ بین تصویر، صدا و مدلول باعث می‌شود مخاطب از راهبردهای رتوریکیِ یک فیلم چشم‌پوشی کند و در کل باعث می‌شود که عکاسی و ضبط صدا در فیلم غیرداستانی به صورت بالقوه گمراه‌کننده باشد (پلانتینگا، ۱۹۹۷: ۸۱). با استفاده از دیدگاه‌های پست‌مدرنیستی می‌توان نشان داد که مستند تنها می‌تواند یک حقیقت را عرضه کند، نه کل حقیقت را. بنابراین ماکیومنتری نیز، همانند بسیاری از فیلم‌های داستانی، توان این را دارد که واقعیت را بهتر از فیلم‌های مستند بازنمایی کند. چنین قابلیتی در سازوکارهای مابین حقیقت و داستان نهفته است و ماکیومنتری با پذیرش عدم تمایز این دو، از سنت‌های مستندگونه مبنی بر تأکید بر عینیت تصویر عکاسی دست می‌کشد و به سمت بیان حقیقت از طریق داستان گام برمی‌دارد.

۵-۴. ویژگی‌های ماکیومنتری

ماکیومنتری‌ها از فرم‌ها و شیوه‌های مختلفی بهره می‌برند تا به اهداف خود مبنی بر سرگرم‌کننده بودن یا جنبه‌های انتقادی دست یابند. یکی از کارکردهای مهم ماکیومنتری، آگاه کردن مخاطبان دربارهٔ چیزهایی است که بدون چون‌وچرا باور می‌کنند. استفاده از قراردادهای مستند در ماکیومنتری نه برای طرح ادعای حقیقت (آن‌گونه که در مستند شاهدش هستیم) بلکه در جهت ارائهٔ یک نقد و تفسیر انتقادی است؛ مستند از این قراردادها برای تأکید بر حقیقت‌مندیِ بازنمایی‌های خود استفاده می‌کند ولی ماکیومنتری این قراردادها را نه در خدمت بازنمایی تاریخی، بلکه در جهت رابطه‌ای پیچیده‌تر و واژگون کننده در خصوص بازنمایی واقعیت بکار می‌گیرد (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۶۲).

یک ماکیومنتری تزویر، مزاح و تمهیدات فرمی را در جهت ایجاد فاصله‌ای انتقادی یا کمدی‌وار بین خود و صداقت و عقلانیت مستند بکار می‌گمارد (جوهاز و لرنر، ۲۰۰۶: ۱). اکثر فیلم‌های ماکیومنتری از طریق استفاده از ویژگی‌های معمول فیلم‌سازی مستند، مثل مصاحبه با کارشناسان حقیقی یا استفاده از مدارک و اسناد، سعی می‌کنند بازنمایی‌های خود را باورپذیرتر کنند. ماکیومنتری‌ها حاوی بسیاری از عناصر سبکی مستندهای انعکاسی و سینما وریته، مانند

حرکات ناپایدار دوربین یا نماهایی که اعضای پشت صحنه را آشکار می‌کنند، هستند. فیلم‌های ماکیومنتری با این هدف که حس ساختگی بودن خود را کاهش دهند، بر تصنع خود تأکید می‌کنند (به جز در مورد فیلم‌هایی که تعمداً فریب‌آمیز[1] هستند). تأکید بر تصنع باعث می‌شود مخاطب تصور کند آنچه مشاهده می‌کند، توان اینکه سندی واقعی باشد را دارد، چون بیش از آنکه بازنمایی شده باشد، به شکلی دست اول نمایانده شده است. با این کار، مخاطب با کارکردهای پذیرفته شده و معمولاً پنهان مستندهای واقعی آشنا می‌شود و در مورد صداقت و حقیقت‌مندی چنین شیوه‌هایی آگاه می‌گردد. از طریق برجسته کردن این تصنع است که ماکیومنتری حس واقعیتِ کاذبِ خود را خلق می‌کند.

ماکیومنتری با تصنع خود، باعث می‌شود بیننده از فریب داده شدن از جانب فیلم، لذت ببرد. بدین‌ترتیب، فیلم‌های ماکیومنتری باعث چرخشی در لذت اپیستفیلیک فرم مستند نیز می‌شوند. برای مثال، مخاطبِ فیلم *زلیگ*[2] از فریب خوردن لذت می‌برد، اما این لذت نه آن «اپیستفیلیا[3]»ی نیکولز مبنی بر لذت یادگیری، بلکه لذت دانستن دربارهٔ طرز ساختن ماکیومنتری‌ها و همچنین صنعت سینماست (رودز و اسپرینگر، ۲۰۰۶: ۱۶۷). این لذت اپیستفیلیک مخاطبان ماکیومنتری از درک فروپاشی پیش‌فرض‌های سنتی مرتبط با دوربین و عکاسی ناشی می‌شود.

یکی از مشخصه‌های تعیین‌کنندهٔ ماکیومنتری، جایگاه انعکاسیِ (اغلب پنهانِ) آن نسبت به مستند است، چیزی که می‌توان «مسخره کردن» جایگاه فرهنگی مستند نامید (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۵). این گرایش در مستندهای انعکاسی نیز وجود دارد و از طریق آن بر واسطه‌ای بودن سینما تأکید می‌شود، اما در ماکیومنتری به دغدغهٔ اصلی متن تبدیل می‌گردد. انعکاسی بودن یکی از ویژگی‌های اصلی فیلم‌های ماکیومنتری است. این انعکاسی بودن به همراه تصنعی بودن آن باعث می‌شود که حقایقی که فیلم بیان می‌کند، قابل اعتمادتر به نظر برسند (رودز و اسپرینگر، ۲۰۰۶: ۲۰۱). بنابراین، با وجود اینکه مستند انعکاسی ادعاهای فرم مستند پیرامون رابطه با واقعیت را به چالش می‌کشد، کماکان بر همین رابطه بنا شده است و همین امر است که مستند انعکاسی را در راه نقد خودِ فرم مستند محدود می‌کند؛ زیرا اگر بیش از اندازه از قراردادهای مستند سرپیچی کند، دیگر مستند به حساب نخواهد آمد.

---

1. Hoax
2. Zelig (1983)
3. Epistephilia

از طرف دیگر، ماکیومنتری چنین محدودیتی ندارد و خود را به فرم مستند وابسته نمی‌داند. می‌توان گفت مستندهای انعکاسی مستند را از درون نقد می‌کنند، در حالی‌که ماکیومنتری‌ها از بیرونِ مستند عمل می‌کنند (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۳۳). ماکیومنتری‌ها با استفاده از جعل رویدادها، خود را از گفتمان رایج فیلم‌سازی مستند مبنی بر ضبط رویدادهای واقعی جدا می‌کنند و به پرسش کشیدنِ فیلم‌سازیِ مستند را هدف اصلی خود قرار می‌دهند.

بنا بر نظر روسکو، هر متن ماکیومنتری به این دلیل که کاربرد متعارف رمزها و قراردادهای مستند را نقض می‌کند، حاوی قابلیتی ذاتی برای جهت دادن مخاطب به سوی تعاملی انعکاسی است (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۱۸۲). بنابراین، ماکیومنتری‌ها از طریق تمهیدات مختلف و به شیوه‌های گوناگون، قراردادهای فرم مستند را از آنِ خود می‌کنند تا با جعل آنها، کاستی‌های ذاتیِ خودِ فرم مستند را نمایان سازند و تفسیری انتقادی بر جنبه‌های متفاوت پدیده‌های فرهنگی و سیاسی و اجتماعی ارائه کنند.

۵-۵. مخاطب در ماکیومنتری

ماکیومنتری به دلیل اتخاذ تمهیداتی که به دقت از فرم مستند وام گرفته شده‌اند، برای دریافت خود به مخاطبانی احتیاج دارد که با آن قواعد و قراردادهای مستند آشنا باشند و بتوانند استعمال و واژگونی‌شان را تشخیص دهند. معنای هر فیلم مستند می‌تواند بر حسب مخاطب آن و بافتاری که فیلم در آن تماشا می‌شود، تغییر کند. وارد مستند را بحثی میان فیلم، فیلم‌ساز، مخاطبان فیلم، زمینهٔ اجتماعی، و زمینهٔ تماشای فیلم می‌داند (وارد، ۱۳۹۱: ۴۵).

تنها نگاه و تفسیر فیلم‌ساز نیست که نوع و گونه و طریقهٔ دریافت اثر را تعیین می‌کند؛ پس از آنکه واقعیت از گذرگاه تفسیری فیلم‌ساز عبور کرد و ثبت شد، این بار باید تفسیر مخاطبان نیز بر فیلم اعمال گردد. مخاطبان با توجه به فرهنگ، تجربه و آگاهی خود می‌توانند تفاسیر مختلفی از یک فیلم ارائه دهند و بر ارزش تفسیر هنرمند افزوده یا از آن بکاهند. دریافت تماشاگر از فیلم می‌تواند میزان ارتباط آن با واقعیت و مستند یا داستانی بودن فیلم را تعیین کند و به آن، جایگاه فیلم مستند بدهد. چنین است که دای واگان[1] بحث «واکنش به فیلم مستند» را به میان می‌آورد و مستند را نه گونه‌ای از فیلم‌سازی، بلکه نوعی واکنش به محتوای فیلم در نظر می‌گیرد؛ بنا بر نظر او، مخاطب می‌تواند چگونگی نسبت محتوای فیلم با واقعیت را درک کند و بفهمد که آن فیلم سعی دارد ادعاهایی در مورد آن حقیقت مطرح کند (وارد،

---

1. Dai Vaughan

۱۳۹۱: ۴۸). چنین است که مخاطبان به مستندهای تماماً بازسازی شده، جایگاه فیلم مستند می‌دهند زیرا دیدن آن فیلم‌ها واکنشی در آنان برمی‌انگیزد که از جنس واکنش به فیلم‌های مستند است. از همین‌رو است که میزان داستان‌پردازی در یک اثر مستند نمی‌تواند معیار مناسبی برای اعطا یا بازپس‌گیری جایگاه مستند باشد؛ این نگاه تماشاگر است که قدرت تعیین مستند یا داستانی بودن فیلم را دارد. بنا بر نظر روسکو، ماکیومنتری برخلاف شیوه‌های انعکاسی و اجرایی مستند، فضای تازه‌ای برای مخاطب ایجاد می‌کند تا حول گفتمان واقع‌گرایی تأمل کند و حتی به سمت بی‌اعتقادی به چنین گفتمان‌هایی پیش رود تا مجموعه روابط جدیدی بین مخاطبان و گفتمان واقعی برساخته شود (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۲۱).

همان‌طور که رودز می‌گوید، در ماکیومنتری فرض می‌شود که مخاطبان قادر خواهند بود در بازنماییِ رسانه‌ای، بین حقیقت و داستان تمایز قائل شوند و بدین‌وسیله در بازیگوشیِ ذاتیِ فرم شرکت جویند؛ ماکیومنتری از مخاطبان می‌خواهد که به فیلم به چشم یک مستند بنگرند، اما به مقام داستانی آن نیز واقف باشند (رودز و اسپرینگر، ۲۰۰۶: ۱۷). بنابراین، بیننده باید به‌گونه‌ای فیلم را تماشا کند که گویی مستند است، اما کاملاً آگاه باشد که فیلم مورد مشاهده متنی داستانی است. به همین دلیل است که ماکیومنتری بیننده‌ای آگاه و دارای سواد رسانه‌ای را مخاطب قرار می‌دهد (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۵۲).

مخاطب باید از این دوگانگی آگاه باشد تا بتواند انتقاد فرهنگی و سیاسی مد نظر فیلم را دریافت کند. بنابراین، مخاطبان در مواجهه با ماکیومنتری، به دو دسته تقسیم می‌شوند و ادعاهای واقعیت و تفاسیر فیلم را به شکل‌های مختلف دریافت می‌کنند: یک دسته، آن مخاطبانی هستند که دربارهٔ جعلی بودن کاربرد قواعد و ادعاهای مستندگونه در فیلم آگاهی می‌یابند و متن فیلم را به شکل یک ماکیومنتری دریافت می‌کنند، و دستهٔ دیگر که متوجّه جعلی بودن تمهیدات فیلم نمی‌شوند و فیلم را مانند یک فیلم مستند دریافت می‌کنند.

بدین ترتیب، یک متن ممکن است برای مخاطبی خاص انعکاسی باشد، اما با دیگر بینندگان چنین رابطه‌ای نداشته باشد؛ این انتظار دوگانه بین شیوه‌های خوانشِ واقعی و داستانیِ ماکیومنتری از مخاطبان خود است که توان انعکاسی بودن این فرم را برمی‌سازد و آن‌را از مستند انعکاسی متمایز می‌کند. تنها مخاطبی که با سازوکارهای مستند و ماکیومنتری آشنا باشد، می‌تواند به بعد انعکاسی و تفسیر انتقادی ماکیومنتری دست یابد و متوجه کارکردهای دوگانهٔ این فرم گردد.

۵-۶. پارودی در ماکیومنتری

ماکیومنتری‌ها در جهت به چالش کشیدن قراردادها و ادعاهای حقیقت در فیلم مستند، از تمهیدات مختلفی استفاده می‌کنند که یکی از آنها پارودی است. در ابتدا می‌بایست به تفاوت پارودی (هجو) و طنز پرداخته شود. پارودی، مؤلفه‌های فرمی فیلم‌های مستند را به هجو می‌کشد و طنز، ساختارهای اجتماعی گسترده‌تری را نقد می‌کند. پارودی به تمسخرِ هنجارها می‌پردازد و مقولاتی فراتر از خود متنِ مورد پارودی را شامل می‌شود و از این طریق، نقش انتقادی خود را ایفاء می‌کند. تضعیف هجوآمیزِ موضع محکم و آشکارا عینی مستند منجر به تضعیف ادعاهای مستند پیرامون بازنمایی جهان می‌شود و توجه را به برساخته شده بودنِ این بازنمایی‌ها جلب می‌کند (وارد، ۱۳۹۱: ۱۰۸).

پارودی اثری است که تا حد زیادی از یک سبک خاص تقلید می‌کند و این کار را تا به مضحکه کشاندن آن پیش می‌برد (مک‌لین، ۱۳۹۴: ۳۶۳). درک و دریافت پارودی در مستند، هم به فیلم‌ساز و هم به مخاطبی آگاه وابسته است. هر دو طرف باید قواعد و قراردادهای مستند را بشناسند تا برای‌شان روشن شود که حاصل، نه یک مستند واقعی بلکه متنی هجوآلود یا طنزآمیز است (وارد، ۱۳۹۱: ۱۰۹). پارودی انتظارات حول یک متن خاص (مانند مستند) را بالا برده و سپس ناکام می‌کند (وقتی متوجّه می‌شویم فیلمی که تماشا می‌کنیم مستند نیست)، اما همچنان متنی غیرواقعی تولید می‌کند (ماکیومنتری) و فرصت‌هایی برای تفاسیر انتقادی فراهم می‌آورد (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۳۰). مخاطب باید از یک طرف شباهت‌های پارودی به نسخهٔ اصلی را دریابد و از طرف دیگر تشخیص دهد که پارودی چه تغییراتی را در آن به وجود آورده است. مخاطبان می‌توانند پارودی‌ها را هم با نگاهی انتقادی دریافت کنند و هم به آنان به شکل متونی اصیل و بدون جنبهٔ پارودیک بنگرند.

بنابراین، قدم اول برای مخاطب در جهت دریافت کامل متن پارودیک، آگاه بودن از متن اصلی است. زیرا تنها در صورتی می‌توان عناصر خنده‌دار پارودی را درک کرد که بتوانیم موضوع مورد تقلید را تشخیص دهیم. از این طریق است که بینندگان می‌توانند یک تقلید بد را به یک پارودی انتقادی تبدیل کنند (روسکو و هایت، ۲۰۰۱: ۳۱). بدین ترتیب در ماکیومنتری‌ها، مخاطب هرچه آشنایی بیشتری با فرم‌ها و موضوع‌های غیرداستانی قراردادی داشته باشد، کنایه‌های بیشتری نیز خواهد دید. بنا بر نظر پلانتینگا، «پارودی موقعی غیرداستانی خواهد بود که در مورد آنچه بازنمایی می‌کند، موضعی ایجابی اتخاذ کند. چنین فیلم‌هایی ممکن است در نگاه اول تماشاگر را دربارهٔ مقام‌شان فریب دهند، اما در نهایت

علامت‌های متنی مختلفی فیلم‌ها را در قامت فیلم داستانی آشکار می‌کنند» (پلانتینگا، ۱۹۹۷: ۱۸۸). استعمال پارودی در ماکیومنتری‌ها نیز چنین مشخصه‌ای دارد. ماکیومنتری‌ها اکثراً در قسمت‌های ابتدایی فیلم، موضعی ایجابی اتخاذ می‌کنند که کمابیش فریب‌دهنده است، اما در ادامه صحنه‌هایی را به تصویر می‌کشند که داستانی و ساختگی بودنِ فیلم را آشکار می‌کند و از این طریق، مخاطب را به رویکردی انعکاسی سوق می‌دهند و این موضع انعکاسی، ویژگی اصلی تمام فیلم‌های ماکیومنتری است.

۶. بحث و نتیجه‌گیری

فرم مستند همواره سعی داشته است تا پیش‌فرض‌های رایج حول خود را از نظر مخاطبان مخفی نگاه دارد. اگر این رویکرد فرم مستند را به‌عنوان پنهان‌کاری‌های مستندگونه تصور کنیم، باید گفت که این پنهان‌کاری‌ها ناشی از تصورات و پیش‌فرض‌های فرهنگی حول مفهوم مستند و انتظارات مخاطبان این آثار ـ چه سینمایی و چه تلویزیونی ـ بوده است. اینجاست که باید به سخن اسلاوی ژیژک[1] نگاهی بیاندازیم: شاه، شاه است اگر ما آن را شاه بنامیم (وال و پرین، ۲۰۱۵: ۳۲)؛ سوژه‌های شاه با او در مقام یک شاه برخورد می‌کنند زیرا اعتقاد دارند که او صفاتی ذاتی دارد که وی را به مقام شاه بودن نائل می‌کند، اما در واقع شاه فقط بدین علت شاه است که سوژه‌هایش با او به‌عنوان یک شاه برخورد می‌کنند.

به نظر می‌آید مستند نیز در بافتار فرهنگی و اجتماعی جامعه به جایگاهی شبیه مقام شاه در مثال ژیژک می‌رسد؛ مخاطبان با پیش‌فرض‌ها و انتظارات خود از فرم مستند، صفاتی ذاتی برای این فرم قائل می‌شوند و از این طریق، سعی دارند آثار مستند را در آن تعاریف بگنجانند. مخاطبان، مستند را مستند می‌نامند و با آن به‌عنوان یک مستند برخورد می‌کنند، حال آنکه چنین ویژگی‌هایی از تصوارت خود بینندگان آثار مستند ناشی شده است و گویای وجود صفاتی ذاتی در خود فرم مستند نیست.

در همین راستا است که فرم ماکیومنتری خود را به‌عنوان بدیل مستند معرفی می‌کند. ماکیومنتری موضع خود در قبال بازنمایی‌های مستندگونه را همواره به شکلی آشکار نمایان می‌کند. ماکیومنتری‌ها همیشه در عناصر فرمی خود از تمهیدات بازنمایی مستندگونه استفاده می‌کنند، اما این کار را با تصنع خاص خود انجام می‌دهند. ماکیومنتری قادر است همان حقایق و نقدهای مطرح شده در آثار مستند عادی را به مخاطب منتقل کند، با این تفاوت که دیگر بینندهٔ خود را با پنهان‌کاری وادار به پذیرش «حقیقت» نمی‌کند. ماکیومنتری برخلاف مستند

---

1. Slavoj Zizek

مدعی انتقال «حقیقت کامل» نیست، بلکه با آشکار ساختن تصنع خود، این حق را به مخاطب می‌دهد تا با آگاهی خویش دربارهٔ مباحث مطرح شده تصمیم‌گیری کند. زمانی‌که ابهامات پیرامون جعلی بودن یا نبودن ادعاهای مطرح شده در اثر کنار می‌رود و بیننده متوجه تصنعِ ذاتیِ فرم ماکیومنتری می‌شود، قدرت انعکاسی بودن اثر نیز آشکار می‌گردد. تصنعی و انعکاسی بودن آثار ماکیومنتری دو عنصری هستند که در تعامل با یکدیگر، سعی دارند آگاهی مخاطب را به چالش بکشند و از این طریق، او را به سوی موضع‌گیری در قبال ادعاهای اثر مستند، و مهمتر از آن، ادعاهای مستندگونه سوق دهند.

بنابراین هدف ماکیومنتری را می‌توان طرح کردن همان حقایق و نقدها دانست که فرم مستند نیز ادعای طرح آنان را دارد؛ با این تفاوت که ماکیومنتری تنها به دنبال بازنمایی «یک حقیقت» از میان حقایق متعدد است. ماکیومنتری در این راه و برای رسیدن به نقدها و تفسیرهای مورد نظر خود، از روش‌های متنوعی همانند استفاده از پارودی یا انعکاسی بودن افراطی بهره می‌گیرد تا هرچه بیشتر آگاهی مخاطب را دربارهٔ آنچه که به‌عنوان بازنمایی واقعیت رودرروی او است، افزایش بخشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

استم، رابرت(۱۳۸۹). **مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم**، ترجمهٔ گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.

افدرهاید، پاتریشیا(۱۳۸۹). **درآمدی کوتاه بر فیلم مستند**، ترجمهٔ کیهان بهمنی، تهران: انتشارات افراز.

بارنو، اریک(۱۳۹۳). **تاریخ سینمای مستند**، ترجمهٔ احمد ضابطی‌جهرمی، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).

باکلند، وارن(۱۳۹۳). **آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم**، ترجمهٔ پژمان طهرانیان، تهران: انتشارات معین.

پاپکین، ریچارد و آوروم استرول(۱۳۸۸). **کلیات فلسفه**، ترجمهٔ دکتر سید جلال‌الدین مجتبوی، تهران: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

دهقان‌پور، حمید(۱۳۹۳). **سینمای مستند ایران و جهان**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

ضابطی‌جهرمی، احمد(۱۳۹۳). **شکل‌شناسی و گونه‌شناسی فیلم مستند**، تهران: رونق: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت امور سینمایی و سمعی و بصری، مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.

عزتی‌چهارقلعه، مهدی(۱۳۹۱). **مستندنمایی**، تهران: ساقی.

عزتی‌چهارقلعه، مهدی(۱۳۸۸). **درآمدی بر مستندنمایی (ماکیومنتری)**، تهران: پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

مک‌لین، بتسیا(۱۳۹۴). **تاریخ نوین سینمای مستند**، ترجمهٔ گروه مترجمان زیر نظر مازیار اسلامی، تهران: نشر رونق.

نفیسی، حمید(۱۳۵۷). **فیلم مستند: اصول سینمای مستند**، تهران: دانشگاه آزاد ایران.

وارد، پل(۱۳۹۱). **مستند حواشی واقعیت**، ترجمهٔ حمید احمدی‌لاری، تهران: ساقی.

هیکس، استیون آر. سی(۱۳۹۱). **تبیین پست‌مدرنیسم: شک‌گرایی و سوسیالیسم از روسو تا فوکو**، ترجمهٔ حسن پورسفیر، تهران: انتشارات ققنوس.

Austin, T., & Jong, W. d. (2008). *Rethinking documentary : new perspectives, new practices*. Maidenhead, England ; New York: McGraw Hill/Open University Press.

Juhasz, A., & Lerner, J. (2006). *F is for phony : fake documentary and truth's undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Miller, C. J. (2012). *Too bold for the box office : the mockumentary from big screen to small*. Lanham Md.: Scarecrow Press, Inc.

Nichols, B. (1991). *Representing reality : issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary* (2nd ed.). Bloomington: Indiana University Press.

Plantinga, C. R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge, U.K. ; New York, N.Y.: Cambridge University Press.

Renov, M. (1993). *Theorizing documentary*. New York: Routledge.

Rhodes, G. D., & Springer, J. P. (2006). *Docufictions : essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.

Roscoe, J., & Hight, C. (2001). *Faking it : mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester ; New York

New York: Manchester University Press;

Distributed exclusively in the U.S.A. by Palgrave.

Wall, T., & Perrin, D. (2015). *Slavoj Zizek : a Zizekian gaze at education SpringerBriefs in education, Key thinkers in education*. Springer International Publishing.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی