فصلنامه رادیو و تلویزیون/ سال ششم/ شماره ۱۲/ تابستان ۱۳۸۹/ ۹۴-۱۲۱/ ۲۸ صفحه
Quarterly Journal of Radio & Television, 2010, Vol. 6, No: 12, 94-121, 28 Pages

راهبردهای مستندسازدر مواجهه با واقعیت

دکتر ابوالحسن قاسمي[1]

چکیده

بررسی شیوه‌های گوناگون مستند و راهبردهای مداخلهٔ به کار گرفته شده از سوی مستندساز در این شیوه‌ها، موضوع این مقاله است. ارائهٔ چارچوبی نظری برای شناخت تفاوت‌ها میان مستندها، هدف این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

مقدمه

ضرورت‌هایی نظیر پاسخگویی به انتظار مخاطبان نسبت به مسائل اجتماعی، آگاه‌سازی از شرایط پیرامون، ارائه دیدگاه و استدلال، مخاطبان فیلم مستند را به این باور می‌رساند که این فیلم مستند دارای کارکردی آگاه کننده، مواضعی جدی و تحلیلی صادقانه است. تفاوت نقطه‌نظر میان مستندسازان در به‌کارگیری فنون گوناگون بیانی، ضرورت‌های موضوعی، موقعیت‌های بستر ساز مستند، مکان‌های وقوع رویداد مستند، افراد دخیل در ماجرای مستند، تا چه حد مستندساز را وادار می‌سازد تا اول، شکل و نحوه بیانش را با در نظر گرفتن این ویژگی‌های متفاوت تطبیق دهد و دوم، تاچه حد مجاز است نگاه خود از آن واقعیت را بی‌واسطه، یا با واسطه، یا با تفسیری شخصی و

---

[1]. استادیار، عضو هیأت علمی دانشکده صدا و سیما رشته: پژوهش هنر با گرایش مطالعات عالی تلویزیون و سینما E mail: Abolhasan Ghasemi @ Gmail.com

سرانجام با برداشتی حسی و ذهنی ارائه دهد؟

تفاوت در نگرش مستندساز نسبت به بیان بی‌طرفانه واقعیت، تفسیر ذهنی و احساسی مستندساز از واقعیت، سرانجام منجر به اتخاذ چه شیوه‌ها و به تبع آن چه راه‌کارهای بیانی می‌شود؟

این پژوهش کوششی است در بیان این شیوه‌ها، ترسیم راه‌کارها و سر انجام ارائه چارچوبی نظری دربارهٔ نحوهٔ مداخله مستندساز در فرآیند حرکت از «دنیای واقعیت» به سوی «ذهنیت تماشاگر».

سوال‌های پژوهش

۱- در مراحل تولید یک مستند، نحوه مداخله مستندساز چگونه است؟

۲- راهبردهای اتخاذشده از سوی مستندساز به چه عواملی بستگی داشته و منجر به اتخاذ چه راه‌کارهایی می‌شود؟

۳- آیا می‌توان به نحوه مداخله مستندساز و تفسیر او از دنیای پیرامون، چارچوبی نظری داد؟

٤- این چارچوب نظری چه مختصاتی دارد؟

فرضیه پژوهش

به منظور درک بهترنحوه مداخله مستندسازدر انعکاس واقعیت می‌توان از مقیاسی تحت عنوان «مستند بسته ـ مستندباز» بهره گرفت.

هدف پژوهش

ترسیم چارچوب نظری راه‌کارهای مستندساز در چگونگی انعکاس واقعیت از طریق شیوه‌های متنوع مستند، هدف این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

فیلم مستند بازنمایی جهان آشنا و عادی شده با زاویه دید، نگاه و صدایی تازه است؛ صدایی که در طول تاریخ فیلم مستند، به عنوان نوآوری آن شناخته می‌شود. فیلم‌های

مستند، سعی دارند تا مخاطبین را به پذیرفتن این صدا و دیدگاه، که فیلم‌ساز از جهان و دربارهٔ آن ارائه می‌دهد، به طرق و شیوه‌های مختلفی به وقوع پیوسته است. زیرساخت و اساس هر شیوه مبتنی بر خلاقیت و نوآوری هنرمند در تعبیر و تفسیر و ارائه جهان تاریخی بوده است. این «زبان بلاغی»، در طول زمان به سبک‌ها و شیوه‌های متنوعی ابراز شده است. از جمله: شاعرانه، تفسیری، مشاهده‌ای مشارکتی، انعکاسی و نمایشی. (نیکولز، ۱۹۹۱)

بر اساس دیدگاه *مایکل رنو (۱۹۹۳)* می‌توان ٤ گرایش متفاوت در مستند را دسته بندی کرد: ۱ـ ثبت و ضبط کردن، ۲ـ تبلیغ وترغیب کردن، ۳ـ بررسی و تحلیل کردن، ٤ـ نمایشی‌کردن. (رنو، ۱۹۹۳: ۲۱)

فرآیند ساخت یک مستند از نگاه *جان کرنر* (۱۹۹۵) می‌تواند به ٤ مرحله تقسیم شود. این مراحل به ترتیب عبارتند از:

الف ـ واقعیت‌های موجود

ب ـ رخدادهای مقابل دوربین

ج ـ موارد ضبط شده

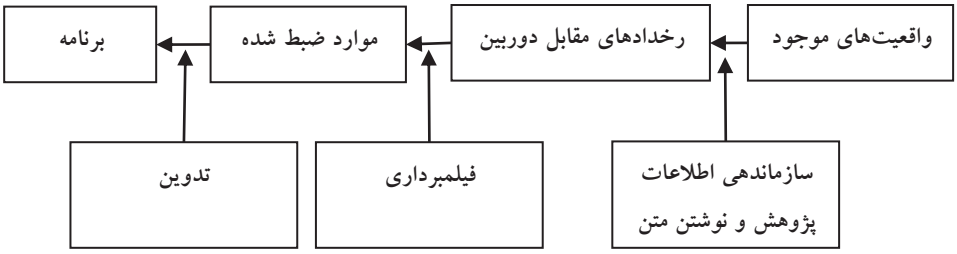
د ـ برنامه

در طی این ٤ مرحله، برنامه ساز، در مراحل خاصی باید مداخله کرده و تصمیم بگیرد تا برای رسیدن به برنامه نهایی، چه کاری را چگونه انجام بدهد. این مراحل عبارتند از:

۱. سازماندهی اطلاعات، پژوهش و نوشتن متن
۲. فیلمبرداری یا تصویر برداری و ضبط صدا
۳. تدوین

مراحل یاد شده، الزاما نوعی تغییر، انتخاب و دگرگونی را در پی دارد. حرکت از حوزه گسترده و وسیع واقعیت‌های موجود به سمت فضای کنترل شده و انتخاب شده رخدادهای مقابل دوربین، لزوماً نیازمند نوعی دگرگونی است،که بر اساس تصمیم برنامه ساز می‌تواند کم یا زیاد باشد؛ اما به هر حال نوعی مداخله محسوب می‌شود. حتی تصمیم برای اتخاذِ کمترین میزانِ مداخله، خود نوعی مداخله است. به این ترتیب انتخاب

این نکته که هیچ راهبردی به کار نگیریم نیز به نوبه خود اتخاذ نوعی راهبرد است.



نمودارشماره ۱: مراحل تولید مستند و مداخلات ناگزیر

دومین مرحلهٔ تغییرو دگرگونی اجتناب ناپذیر، میان رخدادهای مقابل دوربین و موارد ضبط شده انجام می‌پذیرد، جایی که نشان‌ها و علائم سمعی و بصری توسطِ ابزارهای ضبطِ تصویر و صدا، ذخیره شده و سازندگان برنامه، در این مرحله، طیفی از امکانات فنی مورد نیاز را برای انتخاب موضوع مورد نظر، به کار می‌گیرند.

در نهایت، حرکت به سمت برنامه نهایی به همان صورتی که بر روی صفحه نمایش ظاهر می‌شود، آخرین مرحله تغییر، مداخله و دگرگونی را تشکیل می‌دهد؛ در مرحله تدوین هر چند که ممکن است در برخی برنامه‌ها، کمترین دخل و تصرف صورت بپذیرد، ولی به هر حال موارد ضبط شدهٔ متعدد، انتخاب، کوتاه و گزینش می‌شوند و درنهایت در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، و صداهایی نظیر موسیقی، افکت و جلوه‌های مختلف گرافیکی بر روی برنامه اضافه می‌شوند.

به این ترتیب در سه مرحله تولید برنامه، مستندساز باید مداخله کرده و دست به انتخاب، حذف و اضافه بزند. اما آیا میزان مداخله وراهبرد مداخله یکسان خواهد بود؟ و آیا میزان مداخله بر حسب نوع نگاه برنامه ساز، اصول هنری به کار رفته در برنامه، و سبک بیانِ کارگردان، چگونه خواهد بود؟ بدون تردید، درجه و میزان مداخله و دگرگونی وابسته به عوامل ذکر شده، بسیار چشمگیر خواهد بود. هیچگاه نمی‌توانیم به درجه‌ای برسیم که مداخله‌ای در کار نباشد، زیرا این امر برنامه‌ای را برای ما به ثمر نخواهد آورد. هم چنین نمی‌توانیم درباره مداخله محض یا کامل صحبت کنیم.

تقسیم‌بندی فیلم مستند به طورعمده حول دو محور، موضوع یا شکل، انجام

می‌گیرد. تقسیم‌بندی موضوعی، بسیار گسترده است و حدومرزی ندارد، و می‌تواند به‌اندازهٔ تمام موضوع‌هایی که در اطراف ما وجود دارند، باشد. مثلاً مستند آموزشی، مستند اجتماعی، مستند سیاحتی، مستند علمی، مستند پزشکی و انواعی دیگر. این نوع طبقه‌بندی می‌تواند با توجه به موضوع فیلم، گسترش یابد، مثلاً مستند باستان شناسی، مستند حیات وحش، مستند کیهان‌شناسی و.... به همین سبب این نوع تقسیم بندی امروزه موردانتقاد واقع شده و یا کنار گذاشته شده‌است. نوع دیگر تقسیم‌بندی، طبقه‌بندی براساس ساختار یا شکل است، که آثار مستند را بر اساس پیچیدگی شکلی آن‌ها، دسته‌بندی می‌کند. و انواع آن عبارت است از: مستند خبری، مستند آرشیوی، مستند توصیفی، مستند بازسازی، مستند نظیره‌سازی، مستند روایتی و... (نفیسی، ۱۳۵۷،ج۱: ۱۵۰) امّا بیل نیکولز تقسیم‌بندی دیگری ارائه کرده است که بر مبنای شیوه نگاه و بیان مستندساز استوار است. وی معتقد است:

«هر فیلم مستند«صدای» مخصوص به خودش را دارد؛ مانند هر صدایی، صدای مستند، همانند اثر انگشت و یا امضای هرکس، بافت و سبک خاص خود را دارد. ما می‌توانیم شش شیوه را که همانند زیرشاخهٔ ژانر فیلم مستند هستند، شناسایی کنیم: شاعرانه،تفسیری، مشارکتی، مشاهده‌ای، انعکاسی، نمایشی». (نیکولز، ۹۹:۲۰۰۱)

ترتیب معرفی این شش شیوه، تقریباً مشابه با معرفی آنها از لحاظ تاریخی است. بنابراین ممکن است این ترتیب، تاریخچه‌ای از فیلم مستند را هر چند به طور ناقص، به ما عرضه کند. نیکولز معتقد است:

«ما نمی‌توانیم سرتاسر یک فیلم را به عنوان یک گونه خاص فیلم در نظر بگیریم. یک فیلم مستند انعکاسی می‌تواند شامل بخش‌های مشاهده‌ای و یا مشارکتی باشد خصوصیات یکی از این شیوه‌ها، به‌عنوان خصوصیت غالب عمل می‌کند، آن‌ها ساخت کلی فیلم را تشکیل می‌دهند اما تمامی جنبه‌های نهادین آن را تعیین نمی‌کنند. هر شیوهٔ جدید، هنر سینمای مستند را توسعه می‌دهد و جنبه‌هایی از جهان را ضبط می‌کند که پیش از این ممکن نبوده است. چیزی که تغییر می‌کند، شیوه ارائه است نه کیفیت و یا وضعیت نهایی نمایش. شیوه جدید ضرورتاً بهتر نیست بلکه متفاوت است». (نیکولز، ۱۰۰:۲۰۰۱)

ضریب مداخلهٔ مستندسازدر هر شیوه متفاوت بوده و وابسته به متغیرهایی است که شیوه و نگاه مستندساز در پی اثبات آن است. برای تبیین این گوناگونی و ترسیم روابط متغیرآن، لازم است تا به گونه‌ای مختصر هر یک از این شیوه‌ها تشریح شوند.

شیوه شاعرانه[۱]

تغییرات مربوط به جامعه مدرن، تغییرات عصر صنعتی و تأثیرات جنگ جهانی اوّل و انعکاس این وضعیت در هنر فیلم، سبب شکل‌گیری روشی بیانی در سینمای مستند شد که سعی داشت تا برای نشان دادن واقعیت در چارچوب بیانِ احساسی، از ترکیب قطعات جداگانه، اعمال نامنسجم و روابط نامرتبط با یکدیگر، استفاده کند. درهم‌شکستگی احساس زمان و مکان، انکار انسجام شخصیت‌هایی که در معرض فورانِ ضمیر ناخودآگاه بودند و خودداری از ارائه راه حل، حسی از صداقت را در خود داشتند و در عین حال، آثار هنری گیج کننده و مبهمی را به وجود می‌آورد. به عنوان مثال در فیلم سگ آندلسی[۲] (۱۹۳۸)، اثر لوئیس بونوئل[۳] و سالوادور دالی[٤]، و یا در فیلم عصر طلایی[٥] (۱۹۳۰) لوئیس بونوئل، احساسی از حقیقت مستند منتقل می‌شد؛ امّا بی‌درنگ شخصیت‌هایی در فیلم وارد می‌شوند که در موقعیت‌های روانی تحریک کننده و غیرقابل کنترل و معماگونه‌ای گرفتار می‌شدند. بارنو: در این باره می‌نویسد:

«در دههٔ ۱۹٤۰ با پایان یافتن جنگ دوم جهانی، برخی از مستندسازان، فیلم‌های

---

۱. poetic mode

۲. Un chien Andalu

۳. Luis Bunuel (۱۹۰۰–۱۹۸۳). کارگردان و فیلمساز اسپانیایی است. در اکثر فیلم‌های او مرز میان واقعیت و رویا آن‌چنان مخدوش است که نمی‌توان به روشنی تصاویر واقعی و رویائی را ازهم جدا کرد. برخی منتقدین او را پدر سینمای فراواقع‌گرا خوانده‌اند. از جمله معروفترین آثارش می‌توان به فیلم‌های سگ اندلسی (۱۹۲۹)، عصر طلایی (۱۹۳۰)، فراموش شدگان (۱۹۵۰)، ویریدیانا(۱۹٦۱)، تریستانا (۱۹۷۰)، و شبح آزادی (۱۹۷٤)، اشاره کرد. او در مجموع سه بار از جشنواره کن جایزه دریافت کرد.

٤. Salvador Dali (۱۹۰٤– ۱۹۸۹). نقاش فرا واقع گرای اسپانیائی. معروف ترین اثر دالی به نام تداوم حافظه در سال ۱۹۳۱ خلق شد.

٥. L, Age dor

تغزلی کوتاه ساختند، آن‌ها شگفت زده، در دنیای اطـراف خـود بـه تعمـق پرداختنـد، و ساختن فیلم‌های کوتاه، نقطه شروع کار بسیاری از فیلم‌سـازان جـوان شـد. اغلـب ایـن هنرمندان جوان به طور انفرادی به طراحی، فیلم‌برداری و تدوین فیلم خود می‌پرداختند، آرنه‌ساکسدورف در سوئد و برت‌هانسترا در هلند، از جمله آنان بودنـد» (بـارنو، ۱۳۸۰: ۳۲۰)

مستندهای شاعرانه، از جهان واقعیت به عنوان مادهٔ اولیه کار خود استفاده مـی‌کننـد؛ امّا این مواد را به طرق مشخصی تغییر می‌دهنـد. ایـن شـیوه قواعـد تـدوین تـداومی و مفهوم زمان و مکان را زیرپا می‌گذارد و نابازیگران، معمولاً نقش مـواد خـامی را بـازی می‌کنند که سازندهٔ فیلم آن‌ها را سازمانده‌ی می‌کند. برای مثال ما هیچکدام از نابـازیگران در فیلم باران (۱۹۲۹)، اثر یوریس ایونس را نخواهیم شـناخت؛ امّـا از خلـق شـاعرانه و احساسی او از یک رگبار تابستانی، لذت می‌بریم. و یا در فیلم شیشه[۱] (۱۹۵۸)، اثر برت هانسترا[۲] که تکریمی است از تکنیک‌های سنتی افرادی که در شیشه می‌دمنـد، و زیبـائی کار آن‌ها و مقایسه کارخانه ماشینی شیشه‌سازی، بـه بیـان شـاعرانه و هنرمندانـه او پـی می‌بریم. و یا در فیلم صبحی در برانکس[۳] ۱۹۳۱ اثر جی لیدا[٤] با استفاده از موتیـف‌هـای سادهٔ کارهایی نظیر بازشدن دکان‌ها و بیرون آمدن مردم از خانـه‌هـا بـرای معاشـرت بـا دیگران،که توسط دوربین شکار شده‌اند، درهم می‌تند؛ (بوردول و تامسـون، ۱۳۸۳ :۱۰). در مقابل، برخی از فیلم‌هـا نظیـر کمپوزیسـیون آبـی[۵] (۱۹۳۵) اثـر اسـکار فیشـینجر[٦] از

---

۱. Glass

۲. Bert Haanstra (۱۹۹۷ـ ۱۹۱٦). مستند ساز هلندی، مهمترین فیلم‌های او که در دههٔ ۱۹۵۰ تا ۱۹٦۰ ساخته شد، عبارتند از:. شیشه، پل‌های هلند، یادبود یک گوریل، آینه هلند، باغ وحـش. فـیلم شیشـه (۱۹۵۷) بـیش از ٦۰ جایزه بین‌المللی نصیب هانسترا ساخت، و جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی را برای او به ارمغان آورد.

۳. A Bronx Morning

٤. Jay Leyda (۱۹۸۸ ـ ۱۹۱۰). تاریخ نگار و فیلم‌ساز پیشرو آمریکایی، که مطالعاتش روی سینمای شـوروی و چین تمرکز داشت، هم چنین وی در سال ۱۹٤۰ نوشته‌های سرگئی آیزنشتاین را به انگلیسی ترجمه کرد.

۵. Composition in Blue

٦. Oscar Fischinger (۱۹٦۷ ـ ۱۹۰۰). نقاش، فیلم‌ساز و انیماتور آلمانی. او بیش از ۵۰۰ اثر انیمیشـن دارد که اکثراً در موزه‌ها و گالری‌های دنیا نگهداری می‌شوند.

الگوهای انتزاعی شکل، رنگ یا اشکال متحرک استفاده می‌کند. نیکولز دراین باره می‌نویسد:

«... این شیوه، شکل‌های گوناگونی دارد؛ امّا همه آن‌ها بر شیوه‌هایی تأکید می‌کنند که صدای فیلم‌ساز در آن‌ها، به تصاویر جهان تاریخی، انسجام و زیبائی ویژه‌ای می‌بخشد. این شیوه بر روی حالت و لحن بیشتر تأکید می‌کند تا برروی ارائه آگاهی یا عمل قانع‌سازی.» (نیکولز، ۱۰۳:۲۰۰۱)

از ویژگی‌های بارز این شیوه می‌توان به توجه ویژه مستندساز در بیان هنری اثر یاد کرد:

« مابه دسته فیلمهای مستند شاعرانه نیازمندیم تا بتوانیم این واقعیت را تصدیق کنیم که برخی فیلم‌های مستند مقدمتا به بحث و استدلال یا اثبات موضوع‌های مربوط به جهان نمی‌پردازند، بلکه دارای عملکردی هنری می‌باشند که به عنوان اصل سازمانی اولیه آنها به کار می‌رود.» (پلاتینگا، ۱۹۹۷: ۱۰۳)

شیوه تفسیری ـ توضیحی[۱]

این نوع گفتار به شیوهٔ «صدای مسلط»، دانای کل یا صدای «خدای‌گونه»[۲]، شهرت دارد. به این ترتیب «صدا» به دلیل موثق بودن و اعتبارش، به عنوان محور اصلی درمی‌آید که تمام اطلاعات موجود در فیلم مستند به آن وابسته می‌شود. معمولاً گفتار، اطلاعات را به شیوه‌ای رسا عرضه می‌دارد، و بیننده را راضی می‌کند که شاهد و ناظر واقعه‌ای است که فیلم در جلوی چشمش قرار می‌دهد. این نوع از مستندها به شدت به گفتار وابسته‌اند، به گونه‌ای که تصاویر تا این اندازه، نقش کلیدی ندارند. گفتار وابسته به تحلیل منطقی و استدلالی، به این تصاویر معنا می‌دهند. تحلیل و تفسیر، دیدگاه و نقطه نظر فیلم را ارائه می‌دهد. بیننده توسط تفسیر فیلم راهنمایی شده و تصاویر را به‌عنوان مدرک و یا اثبات چیزی که گفته می‌شود، می‌پذیرد. ریچارد کیلبرن و جان

---

۱. Expository Mode

۲. Voice of God

آیزود در این باره می‌نویسند:

«متن گفتار، سازمان‌دهندهٔ اصلی معناست و مثل نقش‌های موجود در یک کتاب، مباحث یا قصه‌ای را مطرح می‌سازد که برخی اوقات تصویر فیلم، به طور مشخص اصراری بر آن ندارد. در واقع، تصاویر براساس دستورالعمل گفتار، تدوین می‌شوند». (کیلبرن و آیزود، ۱۰۲:۱۳۸۵)

البته این نکته مسئله بی‌طرفی مستند تفسیری را تا حدودی زیر سؤال برده و آن را جانبدارانه و قضاوتش را یکسویه می‌سازد. مسئله‌ای که ممکن است سبب بی‌اعتمادی بیننده به فیلم و درونمایه‌ای که مطرح می‌سازد، می‌شود. این موضوع به خصوص هنگامی که محور بحث مسائل سیاسی باشد بیشتر خودنمایی می‌کند. بیل نیکولز دربارهٔ این شیوه می‌نویسد:

«فیلم تفسیری تماشاگر را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد. یا از صدای مفسر پنهان که در آن صدای گوینده شنیده می‌شود، اما خود او دیده نمی‌شود استفاده می‌کند و یا صدای مؤلف را به کار می‌گیرد، صدای گوینده شنیده شده، و خود او نیز دیده می‌شود. این صدا توانایی دارد دربارهٔ رخدادهایی در این جهان قضاوت نماید که حتی در آن‌ها حضور نداشته است. لحن رسمی مفسران حرفه‌ای، همانند رفتار مقتدرانه خبرنگاران و گزارشگران، تلاش می‌کند تا از طریق خصوصیاتی نظیر فاصله، بی‌طرفی، بی‌علاقگی و یا دانش بی‌پایان، حسی از اعتبار را ایجاد نماید». (نیکولز، ۱۰۶:۲۰۰۱)

نقش تدوین در این نوع از مستند، بیشتر برای حفظ انسجام بحث و دیدگاه مطرح شده‌است و بحث تداوم زمان و مکان در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد:

«ما می‌توانیم این نوع تدوین را تدوین مبتنی بر مدرک بنامیم» (نیکولز، ۱۰۷:۲۰۰۱)

فیلم‌های نظیر خاک اسپانیا (۱۹۲۷) اثر یوریس ایونس، و خیشی که دشت‌ها را شیار زد، (۱۹۳۶) اثرپرلورنتس[1] از نمونه‌های این شیوه محسوب می‌شوند.

---

[1]. Pare Lorentz(۱۹۹۲ ـ ۱۹۰۵). فیلم‌ساز آمریکائی است. او به پیشنهاد رئیس جمهور فرانکلین روزولت در مورد ساخت فیلمی از دشت‌های او کلاهما، فیلم خیشی که دشت‌ها را شیار زد؛ را ساخت فیلم دیگر وی رودخانه (۱۹۳۶) نام دارد که جایزه بهترین مستند از جشنواره و نیز و جایزهٔ پولیتزر به دلیل نگاه شاعرانه‌اش را دریافت کرد.

شیوه مشاهده‌ای[۱]

در این شیوه، وقایع همان هنگام که رخ می‌دهند، فیلم‌برداری شده و معمولاً صداگذاری بعدی بر روی تصویر انجام نمی‌شود. این شیوه در مقای‌سه با شیوه تفسیری، کمتر بر ویرایش و جمع‌بندی برنامه، تأکید دارد. شیوه مشاهده‌ای، در ابتدای پیدایش خود در دهۀ ۱۹۶۰، معرف نسلِ جدیدی از برنامه‌سازان بود که قصد داشتند فاصله‌ای را که مستند تفسیری با موضوع حفظ می‌کرد از میان برداشته و مستقیماً به افراد و رخدادها، دسترسی یابند. پیشرفت‌های تکنولوژیکی نظیر دوربین‌های سبک وزن، و تجهیزات قابل حمل تصویری، و تجهیزات پیشرفته صدابرداری سر صحنه، به توسعۀ شیوه مشاهده‌ای کمک بسیار زیادی کردند. دو عامل اساسی در پیشرفت این شیوه، تأثیرگذار بودند: سینمای بی‌واسطه[۲] آمریکا و سینما حقیقت[۳] فرانسه که بعدها به مستند تعاملی توسعه یافت. برای نیل به این احساسِ ارتباط مستقیم با وقایع، یک گروه کوچک فیلم‌برداری در پشت صحنه، به دور از چشم حاضرینِ در صحنه، حضور یافته و منظره‌ای را که رخدادی معین در آن در حال وقوع می‌باشد به شیوه‌ای «آرام و بدون مزاحمت»، ضبط می‌کنند. اصطلاحاً به این نوع حضور آرام، «مگسی بر روی دیوار»[۴] نیز گفته می‌شود. در اکثر موارد، طراحی صحنه و نورپردازی ویژه‌ای وجود ندارد و دوربین، ظاهراً بدون اطلاع از اینکه نکاتِ جالبِ توجه، چه زمانی ظاهر می‌شوند، وقایع را دنبال می‌کند. به عنوان مثال در فیلم دبیرستان[۵](۱۹۶۸) اثر فردریک وایزمن[۶]؛ ضمن حضور در تمامی مکان‌های دبیرستان و ضبط بدون دخل و تصرف در رفتار بین معلمین

---

۱. observational mode

۲. direct cinema

۳. cinema verite

۴. fly on the wall

۵. high school

۶. Frederick Wiseman(متولد ۱۹۳۵). سینماگر آمریکائی است، این مستند ساز ابتدا استاد دانشگاه حقوق در بوستون بود. در سال ۱۹۶۷ شروع به تهیه فیلم‌هایی درباره نهادهای اجتماعی مختلف در آمریکا کرد. فیلم‌های او عبارتند از: دبیرستان (۱۹۶۸)، نظم و قانون (۱۹۶۹)، بیمارستان (۱۹۷۰)، تعلیمات اولیه (۱۹۷۱).

و دانش‌آموزان، کارگردان نگاه انتقادی خود نسبت به نظام آموزشی را با ارائه اسناد تصویری و صدایی شکار شده ابراز می‌دارد. در سینمای بی‌واسطه، به بیننده این امکان داده می‌شود تا بدون مزاحمت و مداخله، شاهد زندگی دیگران باشد. بنابراین، در این سینما، تأکید بر دسترسی نزدیک و بی‌واسطه به جهان، است.

از دیگر نمونه فیلم‌های این شیوه می‌توان از دو فیلم صندلی[۱](۱۹۶۲) و دور مقدماتی[۲] (۱۹۶۰) اثر رابرت درو[۳] نام برد. بر خلاف سینمای بی‌واسطه که مستندساز خارج از چارچوب باقی می‌ماند و اعتقادی بر مداخله ندارد، در سینما حقیقت، مستندساز نقشی فعال بر عهده می‌گیرد، و به عنوان عامل سرعت‌دهنده در واکنش حضار، در ماجرا شرکت می‌جوید و حتی گاهی در داخلِ رویداد نیز، ادغام می‌شود. نیکولز دربارهٔ این شیوه می‌نویسد:

«.... در این شیوه ما به زندگی همان‌گونه می‌نگریم که می‌گذرد. نابازیگران در واقع بدون توجه به حضور فیلم‌ساز با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. گاهی این شخصیت‌ها، درگیر نیازهای مبرم و بحران‌های شخصی خود می‌شوند... صحنه‌ها، همانند فیلم‌های داستانی، سعی بر این دارند تا شخصیت و رفتار آدم‌ها را برای ما فاش کنند... عقب‌نشینی فیلم‌ساز به جایگاه یک مشاهده‌گر، باعث می‌شود تا بیننده نقش فعال‌تری را در تشخیص و اهمیت آنچه که در مقابلش گفته شده، انجام می‌گردد، برگزیند». (نیکولز،۲۰۰۱:۱۱۲).

مشاهده مخفیانه مردم، و اعتراضاتی که ممکن است برخی از نابازیگران از انعکاس لحظات شخصی و یا خصوصی خود داشته باشند، احساس ناخوشایند مداخله و سرکشی در امور داخلی و خصوصی دیگران را در پی دارد. هم‌چنین، چنانچه نابازیگران از حضور دوربین آگاه بوده و حتی نسبت به ضبط لحظات شخصی خود، رضایت داشته باشند، این سؤال که آن‌ها تا چه حد واقعیتِ رفتار طبیعی خویش را بروز

---

۱. The Chair

۲.p rimary

۳. Robert Drew(متولد ۱۹۲٤) مستند ساز آمریکائی که با لقب پدر سینما وریته یا سینمای مستقیم نیز شناخته می‌شود.

می‌دهند، و تا چه حد در جلوی دوربین به اصطلاح مخفی نقش بازی می‌کنند، از جمله مباحثی است که در مواجهه با این شیوه در ذهنمان ایجاد می‌شود.

شیوه مشارکتی[۱]

در شیوه مشاهدای، مستندساز سعی دارد تا حد امکان کمترین مداخله را داشته باشد، دیده نشود، و تنها کانالی ارتباطی باشد بین موضوع و بیننده. گویی تمامی شرای‌ط برای حضور بی‌واسطهٔ بیننده در صحنهٔ رویداد مهیا شده است و دیگر او از فاصله‌ای دور شاهد خطابه‌های سرد و بی‌روحِ مستندساز نی‌ست.

امّا در شیوه مشارکتی، ماجرا به گونه‌ای دی‌گر است؛ مستندساز در صحنه حضور دارد و تعامل و ارتباط او با سای‌ر نابازیگران، محور اصل‌ی رویداد تلق‌ی م‌ی‌گردد. برای مثال، در فیلم وقایع‌نگاری یک تابستان[۲] (۱۹۶۱) اثر ژان روش[۳]، با همکاری ادگارمورن[٤]، بر خلاف شیوه مشاهده‌ای، خودشان در برابر دوربین ظاهر می‌شوند، و در وقای‌ع شرکت م‌ی‌جوی‌ندو درگیر ش‌ی‌وه‌ای می‌شوند که مثل «محرک‌های روانشناسانه» عمل‌ی و بدی‌ن‌ترت‌ی‌ب مردم را وام‌ی‌دارند تا از موضوعاتی که تا پیش از آن نمی‌توانستند درباره‌شان بحث کنند، سخن بگویند. ژان‌روش و ادگارمورن، به منظور بزرگداشت ورتوف، به این شیوه فیلم‌سازی خود نام «سینما- حقیقت» دادند که از اصطلاح روسی «کینوپراودا» به معنی «فیلم حقیقت» ترجمه شده بود. (بارنو، ۱۳۸۰:٤۲۵)

ژان‌روش، معتقد بود که حضور دوربین آدم‌ها را واداری تا به نحوی حقیقی‌تر از

---

۱. participatory mode

۲. chronicle of a summer

۳. Jean Rouch (۲۰۰٤ ـ ۱۹۱۷). مستند ساز، مردم شناس، مهندس راه و ساختمان، پژوهشگر فرانسوی است که نامش با جنبش سینما وریته پیوند یافته است. مطالعات مردم شناسانهٔ او درآفریقا در دورهٔ زمان نزدیک به ٦۰ سال ادامه یافت. فیلم‌های وی متاثراز جستجو یش در خصوص مکتب سورئالیسم در دهه دوم زندگی، موجب شد تا فیلم‌های مستندش مابین موقعیت‌های داستانی و مستند قرار بگیرند و این سابقه منجر به ابداع مستند مردم شناسی داستانی از سوی او بود.

٤. Edgar Morin متولد ۱۹۲۱، فیلسوف و جامعه شناس فرانسوی.

آنچه طب‌ی‌عت آنهاست، عمل کنند. او حضور دوربین را عاملی تسریع کننده در بـروز حقیقت درونی افراد می‌دانست. در برخی دیگـر از فـیلم‌هـا ماننـد انـدوه و همـدردی[۱] (۱۹۷۰) اثر مارسل افولس[۲] که دربارهٔ همکـاری فرانسـه بـا آلمـان در طـول جنـگ دوم جهانی بود، صدای سازندهٔ فیلم به عنوان یـک دیـدگاه اصـولی دربـارهٔ موضـوع فـیلم، پدیدار می‌شود و فیلم‌ساز، به عنوان پژوهشگر و یا گزارشگر تحقیقی، عمل مـی‌کنـد. و یا در فیلم ترانه‌های غمگ‌ی‌ن زردپوست[۳] (۱۹۷۰) اثر مایکل روبو٤، فیلم‌ساز در قلمـرو یک خبرنگار فعالیتی که در آن به بررس‌ی تـأث‌ی‌رات جنـگ وی‌تنـام بـر جمـع‌بنـدی غ‌ی‌رنظام‌یاین کشور م‌ی‌پردازد. نیکولز دربارهٔ عنوان « سینما حقیقت» می‌نویسد:

«ایدهٔ سینما حقیقت، تأکید بر حقیقت یـک مواجهـه دارد تـا یـک حقیقـت‌مطلـق و دستکاری نشده. ما مشاهده می‌کنیم که چگونه سازندهٔ فیلم با مردم مذاکره و درپ‌ی آن چگونه فیلم‌ساز و مردم با یکدیگر تعامل می‌کنند. اگر در ای‌نجا حقیقتـی وجـود داشـته باشد، حقیقت روابط‌ی است که تنها به‌دل‌ی‌ل حضور دورب‌ی‌ن، شکل گرفتـه اسـت. و این دق‌ی‌قاً مغای‌ر با اهـداف فـیلم‌هـای مشـاهده‌ای اسـت کـه در آن‌هـا مـا چ‌ی‌زی را م‌ی‌ب‌ی‌ن‌ی‌م که دق‌ی‌قاً در مقابل دوربین رخ داده است». (نیکولز،۲۰۰۱:۱۱۸)

به این ترتیب در مستند مشارکتی، مستندساز نیز به همراه مردم و بـا آن‌هـا زنـدگ‌ی م‌ی‌کند، و چ‌ی‌زی را که مشترکاً تجربه می‌کنند به نمایش م‌ی‌گذارند، و این حـس را بـه ما منتقل می‌کند که «بودن» در یک موقع‌ی‌ت برای فیلم‌ساز، چگونه است و چگونه ایـن موققع‌ی‌ت به عنوان یک نت‌ی‌جه، تغ‌ی‌ی‌ر م‌ی‌کند. نوع و درجهٔ تغ‌ی‌ی‌رات، تنوع مسـتند مشارکت‌ی را مع‌ی‌ن م‌ی‌کند.

در مستند مشارکتی، اغلب با مردم مصاحبه می‌شود، و فیلم‌ساز با این روش، به جای

---

۱. The Sorrow and The Pity

۲. Marcel Ophuls متولد ۱۹۲۷، بازیگر و مستند ساز آلمانی که در سال ۱۹۵۰ به آمریکا مهاجرت کرد.

۳. Sad Song of yellow Skin

٤. Michael Rubbo متولد ۱۹۳۸، فیلمساز اسـترالیایی کـه نویسـندگی و کـارگردانی بـیش از ۵۰ فـیلم مسـتند داستانی را بر عهده داشته است از جمله آثار معروف عبارتند از: "ترانه‌هـای غمگـین زرد پوسـت" (۱۹۷۰)، " در انتظار فیدل (۱۹۷٤)، در ماه اوت (۱۹۸٤).

اینکه بیننده را به صورت رسمی مورد خطاب قرار دهد و یا نقطه‌نظر خود را از طریق تفسیر، به صورت گفتارِ متنی، بر روی تصویر، اعمال نماید از این شیوه استفاده می‌کند. به این ترتیب مصاحبه، به عنوان معمول‌ترین نوع رویارویی بین مستندساز و موضوعات او، در مستند مشارکتی شناخته می‌شود.

«..... هنگامی که ما مستند مشارکتی را تماشا می‌کنیم، انتظار داریم جهان تاریخی را همانگونه ببینیم که توسط شخصی که فعالانه در آن حضور داشته است، نشان داده شود؛ نه جهانی که محتاطانه مشاهده شده، شاعرانه تغییر شکل یافته، یا به طور منطقی سر هم شده است. فیلمساز از ردای مفسر خارج شده، از تفکرات شاعرانه فاصله گرفته، از جایگاه مشاهدهٔ نامحسوس خود پائین آمده و تقریباً تبدیل به یک نابازیگر می‌شود». (نیکولز، ۱۱۶:۲۰۰۱)

شیوه انعکاسی[۱]

در دهۀ ۱۹۸۰ به تدریج گرایش دیگری قوت می‌گرفت و این فکر که آیا اصولاً فیلم مستند می‌تواند مستقیماً واقعیت را ثبت کند، مطرح گردید. نقد پیروان برتولت برشت[۲] بر فیلمسازی، آنچه که «بیگانه‌سازی[۳]» یا فاصله گذاری می‌نامیدند، به ما یادآور می‌شود که مستند چگونه همانند سینمای داستانی عمل کرده و ما ادعاهای آن را بدون ذره‌ای تفکری می‌پذیریم. براساس این نگاه، فیلم مستند حتی بیش از فیلم‌های داستانی هالیوود، بیننده را فریب می‌دهد. و متعاقب آن، این پرسش مطرح شد که شاید این تصور که سینمای مستند واقعیت را به چنگ می‌آورد، توهمی بیش

---

۱. Reflexive Mode

۲. Bertolt Brecht (۱۸۹۸–۱۹۵۶). نمایشنامه نویس، کارگردان تئاتر و شاعر آلمانی است، او را بیشتر به عنوان نمایشنامه نویس و بنیانگذار تئاتر حماسی و به خاطر نمایشنامه هایش می‌شناسند. اما برشت نه تنها نمایشنامه نویسی موفق و کارگردانی بزرگ بلکه شاعری خوش قریحه نیز بود. برخی از نمایشنامه‌های معروف او عبارتند از: زندگی گالیله، ننه دلاور و فرزندانش، زن نیک ایالت سچوان، دایرهٔ گچی قفقازی، آدم آدم است.، ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی، مادر.

۳. Alienation.

نبوده است. مسئله‌ای که ای‌نک مطرح شده بود این بود که، شاید خود فرم و تکنیک سینمای مستند، قراردادهای نامرئی باشند که ماهیتاً هیچ معتبرتر از قراردادهای سینمای روایی نیستند. با وجود این، خودِ این فرم‌ها، تلوی‌حاً از بیننده می‌خواهد نظرگاه اجتماعی یا سی‌اس‌ی خاصی را بپذیرد. بی‌شتر فیلم‌های مستند از گفتار استفاده می‌کنند، اما این گوینده کی‌ست و اعتبار و اقتدار صدای‌ش در کجا ری‌شه دارد؟

این نوع اندیشه موجب شد تا فیلم‌های مستند با دی‌د انتقادی‌تری نسبت به سنتِ مستندسازی بنگرند، و به دقت نظر در چگونگی کاربرد قراردادهای مستند بپردازند. شیوه انعکاسی، خودآگاهانه‌تری‌ن سبک ارائه است. دسترسی واقعی‌ی به جهان، قابلی‌ت فراهم‌آوردن شواهد متقاعدکننده، احتمال وجود مدارک مسلم، رابطه مستقی‌م بی‌ن یک تصوی‌ر و چی‌زی که ارائه می‌دهد؛ تمامی این مفاهی‌م زی‌ر سوال می‌روند. اینکه آیا این مفاهیم می‌توانند باورهای پرسش‌گونه‌ای را برانگی‌زانند، مستند انعکاسی‌ را بر آن می‌دارد تا به جای تصدیق ارزش چیزی که باور می‌شود، ماهی‌ت این باور را مورد آزمای‌ش قرار دهد. مستند انعکاسی‌ در بهتری‌ن حالت، تماشاگر را به درجهٔ بالایی از آگاهی دربارهٔ رابطهٔ خود با فیلم مستند و چی‌زی که ارائه می‌دهد، بر می‌انگی‌زاند. ترین می‌نها[۱] در فیلم تلفیق دوباره[۲] (۱۹۸۲)، با این روش، زمینه را برای شناخت شیوه پژوهش نژاد شناسانه، فراهم می‌نمای‌د. و زندگی روستایی سنگال را به شیوه‌ای به تصوی‌ر می‌کشد که از انتقال شکل‌های استاندارد دانش مردم شناختی‌، امتناع می‌ورزد. همان‌طور که کری‌س‌مارکر[۳] در فیلم بدون خورش‌ی‌د[۱] (۱۹۸۲)، این کار

---

۱. Trin T. Minh-ha متولد ۱۹۵۲ در ویتنام است وی اولین زن فیلمساز،نویسنده، موسیقیدان و استاد دانشگاه ویتنامی است. او در خلال جنگ ویتنام در جنوب این کشور به دنیا آمده و در سال ۱۹۷۰ به آمریکا مهاجرت کرد. او در رشته‌های آهنگسازی و ادبیات فرانسه در دانشگاه ایلینویز به تحصیل تا مقطع دکتری ادامه داد. و بلا فاصله در بخش مطالعات زنان دانشگاه کالیفرنیا به تدریس اشتغال ورزید. برخی از فیلمهای او عبارتند از تلفیق دوباره (۱۹۸۲)، زندگی تکراری (۱۹۸۵)، نام: ویت نام خانوادگی: نام (۱۹۸۹). بعد چارم (۲۰۰۱).

۲. Reassemblage

۳. Chris Marker متولد ۱۹۲۱، نویسنده عکاس کارگردان و مستند ساز فرانسوی، آثاری همچون " بدون نان" (۱۹۸۲)، آرک (۱۹۸۵) مستندی درباره " آکیرا کوروساوا" از جمله کارهای مشهور او هستند.وی از جمله کارگردانان پرکار فرانسوی است که از سال ۱۹۵۲ تا سال ۲۰۰۶ نزدیک به ۷۳ فیلم مستند ساخته است.

را انجام می‌دهد تا فرض‌ی‌ات‌ی را زیر سؤال ببرد که زم‌ی‌نـه را بـرای سـاخت فـیلم از زندگ‌ی دی‌گران، در یک جهان تقس‌ی‌م شده با محدودی‌ت‌هـای نـژادی و س‌ی‌اس‌ی فراهم می‌کنند. مستند انعکاسی سعی بر ایـن دارد تـا فرضـیات و انتظـارات تماشـاگران خود را دوباره تعدیل کند، نه آنکه دانش جدیدی را بـه انـواع موجـود شـناخت اضـافه نماید. به همین دلیل فـیلم‌هـای مسـتند انعکـاس‌ی هـم از لحـاظ س‌ی‌اس‌ی و هـم از دی‌دگاه قانون‌ی می‌توانند انعکاس مرور آگاهانه بـر باورهـا و شـناخت آدم‌ی‌ان باشـد. دست‌ی‌اب‌ی به مرحلهٔ والایی از شناخت، مستلزم تغ‌ی‌ی‌ر درجهٔ آگاه‌ی است؛ وبـه ایـن ترتیب نیت شیوه انعکاسی فراهم‌نمودن این نوع آگاه‌ی می‌باشد. مسـتندهای انعکـاس‌ی سیاسی به فیلم اشاره نمی‌کنند، بلکه بـه مـا بـه عنـوان تماشـاگران و نابـازیگران اشـاره می‌نمای‌ند، تا با آگاه‌ی و شناخت به عنوان عاملی که می‌تواند فاصـله م‌ی‌ان چ‌ی‌زی کـه هست وشکل‌های جدی‌دی راکه م‌ی‌توان‌ی‌م به وسیله دستیابی بـه شـناخت بـه وجـود آوریم، پر نمائیم.

به عنوان مثال ییل گادمیلو[۲]، کارگردان فیلم دور از لهستان[۳] (۱۹۸٤)، ما را برای تفکر درباره مسائل سیاسی نهضت همبستگی در لهستان، مورد خطاب قرار می‌دهد، درحال‌ی که دسترس‌ی کامل‌ی به وقای‌ع حق‌ی‌ق‌ی ندارد. فیلم‌های دی‌گری مانند دفتر خـاطرات دی‌وی‌د هولزمن[٤] (۱۹٦۸) و دختر خانواده رایت[٥] (۱۹۷۸) خـود را تـا حـد زیـادی بـه صورت فیلم‌های داستانی تغ‌ی‌ی‌ر شکل ی‌افته، ارائه مـی‌دهنـد.در ایـن فـیلم‌هـا، اجـرای نقش‌ها به بازیگران تعلیم دیده سپرده می‌شود، امّا در ابتدا اینگونه وانمود می‌نمای‌ند کـه ای‌نان افراد واقع‌ی هستند؛ در اواسط یا در پای‌ان فیلم که مـاه‌ی‌ت سـاختگ‌ی اجراهـا

---

۱. Sans Soleil

۲. Jill Godmilow متولد ۱۹٤۳، کارگردان، تهیه کننده، نویسنده، تـدوینگر آمریکـائی و اسـتاد دانشـگاه نتـردام است برخی از آثار او عبارتنـد از: در انتظـار مـاه (۱۹۸۷). دور از لهسـتان (۱۹۸٤)، آنتونیـا تصـویری از یـک زن (۱۹۷٤).

۳. Far From Poland

٤. David Holzman's Diary

٥. Dauther Rite

برملا می‌شود، بیننده متوجه این حقه می‌شود، و این امر موجب می‌شود که صحت و اعتبار فیلم مستند را به طور کلی زیرسوال ببریم: فیلم مستند چه «حقیقتی» را دربارهٔ خود فاش می‌سازد؟ این حقیقت از چه جهاتی با اجراها یا متون از قبل نوشته شده متفاوت‌اند؟ چه قواعدی ما را برآ ن می‌دارد که به اعتبار و صحت اجراهای مستند ای‌مان ب‌ی‌اوری‌م؟

و یا در فیلم نام خانوادگی: ویت، نام: نام[۱] (۱۹۸۹) اثر ترین مین‌ها، مصاحبه با زنان وی‌تنامی را نشان می‌دهد که شرای‌ط دشوار خود را از زمان اتمام جنگ تشری‌ح می‌کنند؛ امّا در اواسط فیلم (به دل‌ی‌ل نکات ری‌ز ادی‌بانه موجود در فیلم) متوجه می‌شوی‌م که تمامی این مصاحبه‌ها به ب‌ی‌ش از یک روش به روی صحنه رفته‌اند: زنانی که نقش زنان وی‌تنامی در وی‌تنام را بازی می‌کنند، در واقع کسانی هستند که به آمریکا مهاجرت کرده و گزارش‌های جمع‌آوری شده توسط تری‌ن می‌نها با زنان دی‌گر در وی‌تنام را بر روی صحنه اجرا می‌کنند.

و یا در نمونه اولیه شیوهٔ انعکاسی، یعنی در فیلم مردی با دوربین فیلمبرداری اثر ژیگاورتوف، در لابه‌لای صحنه‌هایی که از فعالیت مردم در شهر می‌گیرد، مثلاً از افرادی که در یک کالسکه هستند، به اتاق تدوین برش می‌زند. جایی که الیزاوتا سوی‌لوا[۲]، همسر ورتوف، در حال مونتاژ قطعات همین فیلم در سکانسی است که چند لحظه پیش، آن را دیده بودیم؛ نتیجه نهایی، دسترسی بی‌واسطه به حقیقت را از ب‌ی‌ن می‌برد و ما را به اندی‌ش‌ی‌دن دربارهٔ فرآی‌ند تدوی‌ن، که این حس حقیقت از آن به وجود می‌آی‌د، دعوتی و این به گونه‌ای،همان نکته‌ای است که برشت از آن به عنوان «فاصله‌گذاری» یاد می‌کند. نیکولز دربارهٔ این شیوه می‌نویسد:

«اگر جهان تاریخی، محل ملاقاتی را برای فرآیند مذاکره میان فیلمساز و موضوع در شیوه مشارکتی فراهم می‌نمای‌د، فرآی‌ند مذاکره می‌ان فیلم‌ساز و تماشاگر، مرکز اصل‌ی توجه در شیوه انعکاس‌ی می‌باشد، ما اکنون به جای دنبال کردن فیلم‌ساز در روابط او

---

۱. Surname: Viet,GivenName: Nam

۲. Elizaveta Svilova

با دی‌گر نابازیگران، به بررسی روابط فیلم‌ساز با خودمان می‌پردازی‌م. موضوع این بحث نه تنها در مورد جهان تاری‌خی، بلکه دربارهٔ مشکلات و مسائل ارائه آن، نیز هست.... اکنون ما به این مسئله می‌پردازی‌م که «چگونه» جهان تاری‌خی را نشان ده‌ی‌م، علاوه بر ای‌نکه «چه چی‌زی» را می‌خواه‌ی‌م نشان ده‌ی‌م....» (نیکولز، ۱۲۵:۲۰۰۱).

فیلم مستند خط باریک آبی[۱] (۱۹۸۸) ساخته ارول موریس[۲]، نمونه‌ای مناسب از شی‌وهٔ انعکاسی‌ی است. در این فیلم، موری‌س ضمن برملاکردن وجوه ساختگی‌ی فیلم مستند، می‌کوشد به حقیقت یک پروندهٔ قتل نفوذ کند. او با بازسازی بس‌ی‌ار ساختگی‌ی جنای‌ت و مراحل بازجویی، مسئله بازسازی در فیلم مستند را طرح می‌کند. و در نهای‌ت از می‌ان انبوه دروغ‌ها، سرپوش نهادن‌ها، عدم ی‌ق‌ی‌ن‌ها و حدس و گمان‌ها، یک ادعای حقوق‌ی باورپذیر سر برمی‌آورد، آن‌قدر باورپذی‌ر که فیلم توانست به آزادی مردی که به اشتباه محکوم شده بود، کمک کند. این فیلم در نهایت تأئید می‌کند که غرض شخص‌ی، پ‌ی‌ش فرض‌های فرهنگ‌ی، و قراردادهای سینمایی، غالباً ما را گمراه می‌کنند؛ اما در ع‌ی‌ن‌حال اعلام می‌دارد که مستندساز می‌تواند تا حدود زی‌ادی به حقیقت نزدی‌ک شود.

شیوه نمایشی[۳]

هدف از افزایش روایت به فیلم مستند، عمدتاً افزایش بار احساسی به ارائه

---

۱. The thin Blue Line

۲. Errol Morris متولد ۱۹٤۸، مستند ساز آمریکائی، مبدع دستگاه " اینتروتون" چیزی شبیه به دستگاه " تله پرامتر" که در آن موضوع و کارگردان هر کدام با لنز دوربین صحبت می‌کنند. او هم چنین به عنوان کارگردان تلویزیون تجاری، نقش عمده‌ای در تبلیغ کالاهای کامپیوترآپل، آدیداس، تویوتا، شارپ داشته است. بر اساس نظرخواهی روزنامه گاردین راجع به ٤۰ مستند ساز مشهور جهان، او مقام هفتم را کسب کرد. از آثار مهم او می‌توان به دروازه‌های بهشت (۱۹۷۸)، بادسیاه(۱۹۹۱)، خط باریک آبی (۱۹۸۸)، غبار جنگ (۲۰۰۳) و مراحل کنترل استاندارد (۲۰۰۸) اشاره داشت.

۳. Performative Mode

مستندگونهٔ موضوع است، به نحوی که تأثیر عمیق‌تر و به ی‌ادماندنی‌تری در ذهن بیننده باقی بگذارد. رابرت‌فلاهرتی، در فیلم نانوک شمال (۱۹۲۲) برای اولی‌ن بار صحنه‌های شکار را بازسازی کرد؛ و قسمتی از کلبهٔ نانوک را با امکانات آن زمان دوربین‌های فیلم‌برداری تطبی‌ق داد. هم‌چنین جان‌گری‌رسون اعتقاد داشت به منظور جلب توجه تماشاگر به پیام اجتماعی نهفته در اثر، می‌بای‌ست از «دوباره به صحنه‌آوری» و «نمای‌ش‌ی سازی» استفاده کرد. در سال‌های اولی‌ه پیدایش مستند، یکی از دلایل دوباره‌سازی، سنگی‌نی دوربین و پائین بودن کیفیت تجهیزات فیلمبرداری بود؛ امّا هنگامی که ما با مقوله‌ای تاری‌خی مواجه می‌شویم نیز، ناگزیر می‌بای‌د از «استناد» به مدارک و یا «بازسازی» به ش‌ی‌وه‌ای نمای‌ش‌ی، بهره‌برداری نمائی‌م. نکته‌ای که در این شیوه به چشم می‌خورد، عبارت است از: تغییر مسیر از نمایش واقع‌گرای‌انهٔ جهان تاری‌خی به سوی آزادی‌های بی‌ان شاعرانه، ساختارهایی روای‌تی، و شکل‌های ذهنی‌ترنمای‌ش. نمونه‌هایی از این فیلم‌ها عبارتند از: در جستجوی لنگستون[۱] (۱۹۹۸) اثر ایساک جولین[۲] دربارهٔ زندگی لنگستون هیوز، و فیلم فرانتزفانون: پوست سیاه/ نقاب سفید[۳]: (۱۹۹۶)، اسب‌های سی‌اه و نقره‌ای[۴] (۱۹۹۲) اثر لری اندروز[۵]، دربارهٔ مسائل‌نژادی. و فیلم جنگل رستگاری[۶] (۱۹۸۵) اثر رابرت گاردنر[۷] دربارهٔ شیوه مراسم دفن در بُنارس هند. ریچارد کیلبرن و جان‌آی‌زود دربارهٔ این شیوه می‌نویسند:

---

۱. Looking for Langston

۲. Isaac Julien متولد ۱۹۶۰ مستند ساز انگلیسی. آثار مهم او عبارتند از درجستجوی لنگستون(۱۹۸۸)، واگابوندیا(۲۰۰۰)، بالتیمور(۲۰۰۳)، رادیواکتیو(۲۰۰٤)، دِرک(۲۰۰۸).

۳. Frantz Fanon:Blackskin/WhiteMask

٤. Black and Silver Horses

٥. Larry Andrews

٦. Forest of Bliss

۷. Robert Gardner (۱۹۸٦). متولد ۱۹۲۵، مدیر مرکز مطالعات فیلم دانشگاه هاروارد از سال ۱۹۵۷تا ۱۹۹۷، او به خاطر حوزه فعالیتش تحت عنوان مردم شناسی تصیدی، شهرت دارد. آثار معروف وی عبارتند از: رقصهای کاواکیتو(۱۹۵۱) ،، پرندگان مرده (۱۹٦٤)، رودخانهٔ شن (۱۹۷۳)، جنگل رستگاری(۱۹۸٦).

«.... نگرانی دربارهٔ وضعیت تاریخی و یا واقعی داده‌هایی که شالوده و الگویی نمایشی را فراهم می‌آورد، دلواپس روش‌هایی هستند که در آن‌ها، عناصر مستند و نمایشی به هم می‌پی‌وندند و بی‌م از این‌که فیلم‌سازان به خاطر ضرورت‌های شعری، به خودشان اجازه داده‌اند تا ی‌افته‌های شخصی خود را، سرهم‌بندی کنند. از این لحاظ، بای‌د گفت تمام مبحث مستند نمایشی، با این مجادلهٔ قدیمی تمام قرون، مشترکاتی دارد که تاریخ، خود چگونه ضبط می‌شود، چقدر از آنچه ما «تاری‌خ» می‌نامی‌م، نتی‌جهٔ تفسی‌ر ذهنی تاری‌خ‌نگاران است؟ و به ناگزیر تا چه درجه‌ای، صرف عمل «نقل‌کردن»، سببِ رنگ‌آمی‌زی و یا انحراف گزارش‌های موجود می‌شود» (کی‌لبرن، ۲۱۳:۱۳۸۵).

یک مثال از نمونه‌های اولی‌ه مستند نمایشی را می‌توان فیلم شب و مه[۱] (۱۹۵۵) اثر آلن‌رنه[۲] که دربارهٔ واقعه هولوکاست است، یافت. با این حال که تفسیر روی فیلم و تصاویر نشان داده شده در فیلم، شب و مه را یک فیلم مستند تفسیری نشان می‌دهد؛ امّا مشخصه‌های بی‌انِفردی این تفسی‌ر، آن را در ردهٔ فیلم مستند نمای‌ش‌ی قرار می‌دهد. این فیلم بی‌شتر از تاری‌خ، درباره خاطرات می‌باشد، ی‌عنی بی‌شتر از این‌که تاری‌خ را از بالا نشان دهدکه چه چی‌زی رخ داد، چه موقع و چرا؛ این تاری‌خ را، با بار احساسی و بیان فردی، به شکلی عمیق نشان می‌دهد. در فیلم شواهد قابل روی‌ت فراوانند، هم‌چنین فیلم متکی بر تفسی‌ری مه‌ی‌ج است؛ امّا فیلم از آنچه که شواهد تائید می‌کنند فراتر می‌رود: «ای‌ن صدا به دنبال پاسخ‌ی احساس‌ی از جانب ماست که تأئی‌د نمای‌د فهم این واقعه در چارچوب از پی‌ش تعی‌ی‌ن شده یک منبع، یک امر مطلقاً غی‌رممکن است». (نیکولز، ۱۳۵:۲۰۰۱).

در مواجهه با این شیوه مستندسازی، عمدتاً با سوالاتی از این قبیل روبرو می‌شوی‌م: تا چه حد اطلاعات ارائه شده برپای‌ه تحقی‌قات‌ی صحی‌ح استوار است؟ تا چه حد

---

۱. Night and Fog

۲. Alain Resnais متولد سال ۱۹۲۲، کارگردان فرانسوی و خالق آثاری چون هیروشیما عشق من (۱۹۵۹)، سال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱) و شب و مه (۱۹۵۵) است. او به عنوان یکی از پیشتازان موج نوی سینمای فرانسه شناخته می‌شود. وی از آغاز فعالیت سینمائی اش (۱۹۳۶) تا کنون نزدیک به ۵۰ فیلم ساخته است.

این شیوه در ارائه اطلاعات تاریخی یا سی‌اس‌ی بی‌طرفانه عمل می‌کند؟ و تا چه حد به تحریف واقعی‌ات رخ داده، اقدام نموده است؟ و سرانجام این‌که این شیوه مستند تا چه حد می‌تواند در ترس‌ی‌م دقی‌ق فهم ما از جهان پی‌رامونمان اقدام نمای‌د؟ نیکولز چنین پاسخ می‌گوی‌د:

«.... تجربه و خاطره، مشغله‌های احساسی، ارزش‌ها و باورها، تعهدات و قوانی‌ن، همگی جزء فهم ما از جوانبی از جهان هستند که معمولاً مورد خطاب فیلم‌های مستند قرار می‌گیرد: چارچوب‌های رسمی نظیر حکومت‌ها و اعتقادات، خانواده و ازدواج، و یا رسوم مشخص اجتماعی نظی‌ر عشق و جنگ، رقابت و همکاری؛ یک جامعه را به وجود می‌آورند. مستند نمای‌ش‌ی با تأکی‌د بر ابعاد ذهنی و احساسی آگاه‌ی ما،پیچیدگی این آگاهی نسبت به جهان را جلوه‌گر می‌سازند.» (نیکولز، ۱۳۱:۲۰۰۱).

- اتخاذ راهبرد هدایت و کنترل

به این ترتیب در سه مرحله تولید برنامه، مستندساز می‌بایست مداخله نموده و دست به انتخاب و حذف و اضافه بزند. اما میزان مداخله وراهبرد مداخله آیا یکسان خواهد بود؟ میزان مداخله برحسب نوع نگاه مستندساز، اصول هنری به کار رفته در برنامه، و سبک بیانِ کارگردان، چگونه خواهد بود؟ بدون تردید، درجه و میزان مداخله و دگرگونی وابسته به عوامل ذکر شده، بسیار چشمگیر خواهد بود. هیچگاه نمی‌توانیم به درجه‌ای برسیم که مداخله‌ای در کار نباشد، زیرا این امر برنامه‌ای را برای ما به ثمر نخواهد آورد. هم چنین نمی‌توانیم درباره مداخله محض یا کامل صحبت نمائیم.

بنابراین می‌توانیم طیفی را ترسیم نمائیم که در آن از درجه پایین مداخله تا درجه بالای مداخله وجودداشته باشد. درجه پائین مداخله، به معنای اولویت دادن به وقایع پیش از فیلمبرداری است. مداخله در کمترین حد ممکن، به معنای تلاش برای ضبط واقعیت همانگونه که رخ می‌دهد و بدون مختل کردن بیش از حد آن است؛ یعنی از نور موجود استفاده نمائیم، صداهای واقعی را ضبط کنیم و وقایع را همان زمان که در محل رویداد، رخ می‌دهند، ثبت و ضبط نمائیم؛ هرچقدر زمان لازم است، صرف نمائیم تا

پیوستگی زمان و مکانِ واقعی را برهم نزنیم؛ و موارد افزودنی بر برنامه نظیر تروکاژهای تصویری، صدایی، موسیقی و افکت‌های صوتی را حذف نمائیم، تا اجازه دهیم، رویداد، خودش درباره خود؛ صحبت نماید.هدف این نوع مداخله، اولویت دادن به ارزش مدرک گونه وقایع فیلمبرداری شده است.

حال می‌توانیم این سوال را مطرح نمائیم که اصل مداخله پائین، برای اطلاق به یک برنامه، حاوی چه معنایی است؟ این امر بدین معناست که نوع مشخصی از تجربه به بیننده ارائه شده است. این تجربه به هر حال، تماشای دست دومی است که، دست اول به نظر می‌رسد. نخست به این دلیل که آنچه تجربه می‌شود، نوعی نزدیکی مستقیم و صمیمانه با وقایع دارد. حضور رسانه، گاه به سختی تشخیص داده شده و یا گاه، نادیده گرفته می‌شود. دوم، به این دلیل که عقب نشینی کارگردان از مداخله بالا، بیننده را با یک نمایش بسیار عینی از واقعیت، تنها گذاشته و بیننده وادار می‌شود تا اشارات لازم به سمت معنا سازی، و تفسیر رویدادهای واقعی را خود بیابد. اکنون ضرورت دارد میان آنچه نمایش اولیه و ثانویه می‌نامیم، تمایزی قائل شویم. به این ترتیب می‌توانیم بگوئیم نمایش اولیه، نوعی از نمایش است که هنگام پائین بودن درجه مداخله، به کار برده می‌شود. این نوع نمایش بر اساس ضبط صداها و تصاویر، به همان صورت که بوده اند و دیده بودیم؛ ساخته می‌شود.

اما نمایش ثانویه، صحبت و اشاره به واقعیت، بدون نشان دادن مستقیم آن است. و نمایش مضامینی انتزاعی تر، عمومی تر، و مشکلات و ویژگی‌های واقعیتی که نمی‌تواند از طریق نمایش اولیه، به طور مستقیم، مد نظر قرار بگیرد را، شامل می‌شود. پس نمایش ثانویه، نوعی از نمایش است که درجه بالایی از مداخله، درآن به کار برده می‌شود؛ شامل استفاده از ابزارهای متنوع بیانی، اعم از صوتی و تصویری. این نوع نمایش، دارای راهبردی بیانی است، و در این راه از هرگونه کوششی در اعتلای این نوع بیان، استفاده می‌جوید. استفاده از اصطلاحات، حالات و تفاسیر بیانی (صوتی و تصویری) را در اولویت قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، برنامه در تلاش برای انتقال معانی در سطح ساختار متنی نیز عمل می‌کند، و این امر امکان استفاده از شیوه‌ای استعاری تر، مشارکتی و غیر مستقیمِ ارتباط با واقعیت را ایجاد می‌نماید.

اگر یکبار دیگر بیننده را مد نظر قرار دهیم، می‌توان باور کرد که تماشای یک برنامه تلویزیونی با درجه بالای مداخله، تجربه‌ای متفاوت با زمانی که درجه مداخله پائین آمده باشد را، بر می‌انگیزد. در درجه بالای مداخله، فرآیند معناسازی و تفسیر، به طور مستقیم، تحت تاثیر واسطه‌های بیانی که در سطح متنی برنامه ظاهر می‌شوند،قرار می‌گیرد. این ارتباط مجازی میان برنامه و واقعیت، گاه رو به زوال می‌گذارد و گاه نیز فراموش می‌شود، و بدین طریق فضا را برای بازتاب استعاری و تجریدی، هموار می‌سازد.

به طور خلاصه می‌توان گفت که عنصر مداخله، درجه مداخله را به عنوان یک راهکارکلی انجام شده در برنامه، مدنظر قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد چنانچه بتوانیم برنامه‌ها را در کنار یکدیگر و در طول این مقیاس قرار دهیم، به یک راه حلی راهبردی و هنری دست یافته‌ایم، و به این ترتیب خواهیم توانست برنامه‌های مستند را در طیفی دسته بندی کنیم که از درجه پائین مداخله یعنی برتری دادن به نمایش دست اول و برنامه‌هایی با درجه بالای مداخله یعنی برتری دادن به نمایش ثانویه؛ به وجود آمده باشد.

جدول شماره ۲: درجه مداخله و نوع نمایش اولیه و ثانویه

۱-	درجه پائین مداخله	اولویت دادن به ارزش مدرک گونه وقایع	برتری دادن به نمایش اولیه	فرآیند معنا سازی، تفسیر و برداشت برعهده بیننده
۲-	درجه بالای مداخله	اشاره به واقعیت بدون نشان دادن مستقیم آن	برتری دادن به نمایش ثانویه	فرآیند معناسازی، تحت تاثیر واسطه‌های بیانی به کار گرفته شده

هر برنامه مستند، بینشی نسبت به جهان برقرار می‌نماید، یک دیدگاه، یک تعبیر که دست کم درباره قسمتی از جهان به وجود می‌آورد، ولی روش پافشاری هر برنامه بر تعبیری که ارائه می‌دهد، و تلاش آن برنامه برای رساندن منظور خود به شکلی قانع کننده، و بدین ترتیب، ارزشی که بر استدلالها می‌گذارد، ممکن است متفاوت باشد. به همین جهت بالا بودن درجه مداخله، لزوما منجر به ارائه استدلالی محکم تر و قوی تر نمی‌شود. مداخله، راهی برای سازماندهی و ساختار بندی بیانی برنامه ایجاد می‌کند؛ اما

این سازماندهی می‌تواند مسیرهای متفاوتی را اختیار نماید.

به غیر از مقیاس و میزان مداخله؛ مقیاس دومی نیز موثر است؛ این مقیاس تحت عنوان اثر « باز » یا « بسته» نامگذاری می‌شود. اثر « بسته » اثری است که بر رابطه‌ای نزدیک با نتیجه گیری‌های مخاطب اصرار می‌ورزد. در حالی که اثر « باز» اثری است که فضا و جایگاهی را برای تفسیر خاص مخاطب، اختصاص می‌دهد.

برنامه بسته، معمولا از یک منطق استدلالی در شکلی تشریحی و تفسیری استفاده می‌کند، و استدلالها و اثبات‌های خود را با صراحت اعلام می‌دارد. این نوع برنامه از ابزارهای بیانی و بدیع نیز نهایتِ استفاده را می‌برد، بدین معنا که موارد نمایش داده شده را به کار می‌برد تا تفسیر خود را حمایت و اثبات کرده و بر آن اصرار ورزد. و در نهایت نیز صدای روی تصویر به گونه‌ای مرتب، برای ایجاد شیوهٔ خطابِ مستقیم با بیننده، مورد استفاده قرار می‌گیرد، و بدین ترتیب حواس بیننده را در خلال نمایش، کنترل و هدایت می‌نماید. برنامه‌های بیش از حد صریحِ خبری، که اغلب با تمایل به طرح اتهامات، اشاره به بی عدالتی و بیان تقصیر وسرزنش پیش می‌روند، مثالی از این نوع برنامه‌ها می‌باشند. امّا برنامهٔ باز، شیوه غیرمستقیم خطاب را بر می‌گزینند و به گونه‌ای ضمنی و نه مستقیم استدلالی است؛ و فرصت استدلال و نتیجه گیری را در اختیارمخاطب قرار می‌دهد. برنامهٔ باز چنانچه از ابزارهای بیانی و بدیعی استفاده نماید، از درجه بالای مداخله بهره گرفته است و اگر از ابزارهای بیانی و بدیعی چشم پوشی نماید، از درجه پائین مداخله، سود برده است.

به این ترتیب می‌توان به سه نمونه و ویژگی قیاسی مستند دست یافت:

نخستین نمونه، مستند با حداقل میزان مداخله، و عدم تمایل به توضیح و بیان است و با حداقل دخالت برنامه ساز.با بالا رفتن از محور مداخله، می‌توان دو مسیر دیگر را شناسایی کرد. یکی از این مسیرها ما را به سمت آثار « باز » هدایت می‌کند. مسیر دیگر ما را به سمت گرایش به بیان بدیعی با استفاده از پیچیدگی‌های بیانی،و استدلال صریح و پرقدرت هدایت می‌کند و نوع « بسته » این نمونه‌ها را می‌سازد.

اثر « باز » همیشه به طور ضمنی بدیع است؛ بدیع به عنوان پیچیدگی و بیانگری؛ زیرا بر پایه تحقیق و بررسی بنا شده است و در فرآیند ساخت و نیز در پی ریزی

نمایش نهایی برا ی مخاطبان، مرتب و سازماندهی شده است. به ایـن ترتیـب، بـدیع را می‌توان معادل با ترکیب و ساختار برنامه قلمداد کرد. این موقعیت بدیع، اساسـا تمـایلی به ادعای آگاهی از طرف خود ندارد؛ در اینجا یک ساختار پیچیده، باز و بی انتها و غیـر قابل پیش بینی دیده می‌شود و به بیننده اجازه می‌دهد که نتایج خود را برداشـت نمایـد. برنامه‌های تلویزیـون واقعیـت بـه لحـاظ سـاختارهای بیـانی حسـاب شـده و پیچیـده، تاحدودی جزء این دسته قرار می‌گیرند.

اثر« بسته» القاء کنندهٔ دیدگاه و یا صدایی رسمی است که توضیح می‌دهد، این صـدا آموزش داده و راهنمایی می‌کند و رابطه‌ای از بالا با بیننده برقرار می‌سازد، به گونه‌ای که بیننده به وسیله حضور اسـتدلالی صـدا کـه موقعیـت آگـاهی دهـی دارد، آمـوزش داده می‌شود. این صدا، به بحث می‌پردازد، دسته بندی می‌کند و یک ساختار روایـی مسـلط، موجه و یا علمی و قانونی به موضوعات می‌بخشد. و به این ترتیب صـدای رسـمی، بـه موضوع مطرح شدهٔ خود جهت و معنا می‌دهد، و این معنا و باور را در تماشـاگر بـارور می‌سازد که به دستورات و توصیه‌های صدای رسمی که نماینده قانونی جامعه و زندگی شهری است عمل نماید. این نوع برنامه‌ها سعی دارند تا هویت‌های متکثر و فردی آحاد جامعه را تبدیل به هویتی واحد سازند. برنامه‌های تلویزیون واقعیت مثـالی از ایـن نـوع برنامه‌ها است.

مستندساز قصد دارد ضمن ارائه صادقانه واقعیت در مواجهه با رویدادها، نسـبت بـه ارائه اطلاعات به منظور ارتقاء آگاهی مخاطب اقدام نماید، به نحـوی کـه ضـمن جلـب اعتماد او، نقطه‌نظر و دی‌دگاهش را به مخاطب به شکل‌ی متقاعد کننـده، بقبولانـد. ایـن اتفاق کارکرد فیلم مسـتند را تشـکیل مـی‌دهـد. ایـن رونـد مـی‌توانـدپ‌ی‌ش فـرض‌ی راپای‌ه‌گذاری نمای‌د، به این شرح:

مستندساز، به عنوان «عنصر مداخله»، براسـاس میـزانِ دخـل و تصـرفش در جهـان تاریخی، دست‌آوردی مستند گونه را به عنوان محصول فعالیتش در اختیار مخاطب قـرار می‌دهد. م‌ی‌زان دخل و تصرف را می‌توان «ضری‌ب مداخله» نیز نام‌ی‌د. فیلم مسـتند بـه عنوان محصول‌ی فرهنگ‌ی، هنری و فکری، هرچند که از مواد اول‌ی‌ه دن‌ی‌ای واقـع‌ی تشک‌ی‌ل شده است؛ امّا حاصل سل‌ی‌قه و نقطه‌نظر فیلم‌ساز اسـت. بنـابرای‌ن هرچقـدر

«ضری‌ب مداخله» فیلمساز بیشتر باشد به همان نسبت فاصله بی‌واسطه می‌ان مخاطب و جهان واقعی، دورتر و لذا «باواسطه‌تر» می‌شود. و به همان می‌زان هرچقدر «ضری‌ب مداخله» فیلم‌ساز پائی‌ن‌تر باشد، فاصله می‌ان مخاطب با جهان واقعی نزدی‌ک‌تر و مستقی‌م‌تر می‌شود.

چنانچه نقطه‌نظر و دی‌دگاه فیلم‌ساز را همچون لنزی بدانی‌م که در مس‌ی‌ر نگاه مخاطب از جهان واقعی قرار گرفته است؛ با تغ‌یی‌رلنز، تصوی‌ر حاصله از دنی‌ای واقعی، متناسب با نوع لنز، تغ‌یی‌ر خواهد ی‌افت. به این ترتی‌ب تصوی‌ر حاصله، چنانچه لنز «محدب» باشد، همسان بازمانی که لنز «مقعر» باشد، نخواهد بود. و یا آنکه چنانچه شیشه‌ای شفاف به جای لنزهای قبلی قرار داده شود، نتی‌جه سوم با ه‌ی‌چکدام از دو گزی‌نه قبلی، ی‌کسان نخواهد شد. لنز در این مثال را می‌توان همانند نوع «مداخله فیلم‌ساز» در انعکاس جهان تاری‌خی، بر ذهن مخاطب قلمداد کرد.

نتیجه گیری

حرکت از حوزه گسترده و وسیع «دنیای واقعیت» به سمت برنامه مستند، الزاماً نوعی انتخاب و گزینش را به دنبال دارد که به دگرگونی ناگزیر درمراحل مختلف تولید برنامه می‌انجامد. میزان این دگرگونی، وابسته به تصمیم مستندساز می‌تواند کم یا زیاد باشد، اما به هر حال نوعی «مداخله» محسوب می‌شود. حتی تصمیم برای اتخاذ کمترین میزان مداخله نیز،گونه‌ای از مداخله است. و به این ترتیب، انتخاب این نکته که هیچ راهبردی (استراتژی) به کار گرفته نشود، باز یک نوع راهبرد است. میزان مداخله، در شیوه‌های مختلف مستند تلویزیونی، یکسان نیست. به این ترتیب مداخله در کمترین حد ممکن، مثلاً در شیوه مشاهده ای، به معنای تلاش برای ضبط واقعیت، همانگونه که رخ می‌دهد و بدون مختل کردن بیش از حد آن است. عقب نشینی مستندساز از مداخله زیاد، به معنای آن است که بیننده وادار می‌شودتا اشارات لازم به سمت معناسازی و تفسیر رویدادهای واقعی را خود به تنهایی، بیابد. در این شیوه، اولویت به «نمایش اولیه» داده می‌شود. در نمایش اولیه، فرآیند معناسازی، تفسیرو برداشت به بیننده واگذار

می‌شود. و مستندساز سعی دارد تا کمترین میزان مداخله ممکن را اعمال نماید. اما در مداخله زیاد، صحبت و اشاره به واقعیت، بدون نشان دادن مستقیم آن، و ارائه مضامین انتزاعی تر، از طریق ابزارهای متنوع«بیانی – متنی» و «صوتی – تصویری» صورت می‌گیرد. به این ترتیب به «نمایش ثانویه» می‌رسیم؛ دراین نوع نمایش که دارای یک راهبرد بیانی است؛ مستندساز از هر کوششی برای اعتلای این نوع بیان استفاده می‌جوید. مستند به شیوه شاعرانه، و یا شیوه تفسیری – توضیحی را می‌توان برای این نوع مداخله، مثال زد.

به غیر از مقیاس میزان مداخله، می‌توان از مقیاس دیگری نیز برای درک مفهوم رابطهٔ بین دنیای واقعی و برنامهٔ مستند استفاده کرد؛ تحت عنوان اثر «بسته» یا «باز».

مستند «بسته» اثری است که بر رابطه‌ای نزدیک با نتیجه گیری‌های مخاطب، اصرار می‌ورزد. و مستند «باز» اثری است که فضا و محملی رابرای تفسیر خاص مخاطب، اختصاص می‌دهد. به این ترتیب، برنامه مستندِ بسته، معمولاً ازیک منطق استدلالی، در شکلی تشریحی و تفسیری، استفاده می‌کند و استدلال خود را به صراحت اعلام می‌دارد و معمولاً از شیوه‌های خطاب مستقیم بهره می‌برد. اما برنامه مستندِ باز، شیوه خطاب غیر مستقیم را برمی گزیند و به طور ضمنی، استدلالی بوده و فرصت استدلال و نتیجه گیری را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

فهرست منابع و مآخذ

– بارنو، اریک (1380) تاریخ سینمای مستند (احمد ضابطی جهرمی، مترجم)، تهران: سروش، (نشر اصلی اثر 1974).

– کیلبرن،ریچارد و آیزود،جان (1385) مقدمه‌ای بر مستند (محمد تهامی نژاد، مترجم)، تهران: اداره کل پژوهشهای سیما (نشر اصلی اثر: 1997).

– نفیسی، حمید (1357) فیلم مستند، تهران: دانشگاه آزاد ایران.

_Corner , John (1995) Television Form and Public Add res s: Edward Arnold.

- Nichols ,Bill (2001) An Introduction to Documentary , Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Nichols ,Bill (1994) Blurred Boundaries: Question of Meaning in Contemporary Culture , Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

-Nichols ,Bill (1991) Representing Reality: Issues and Concept in Documentary , Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press .

- Platinga , Carl (1997) Rhetoric and Representation in Nonfiction Film , Cambridge University Press.

-Renov, Michael (1993) Theorizing Documentary , London: Routledge.

Abstract

The main issue of this essay is to survey on the various modes of documentary and examines the strategies of intervention which documentary filmmakers have practiced.

The goal of this essay is also to suggest a theoretical framework in order to recognize and distinguish among documentaries.