Research Article Volume 28, No. 2, Summer 2023

Ontology of Mockumentary Cinema; Introducing a New Analytical Approach to Mockumentary Cinema according to Alain Badiou; Four Case Studies of Mockumentary Cinema

Mahtab Pouyamanesh[1] iD, **Mohammad Ali Safoora**[*2] iD

[1]Master of Cinema, Department of Cinema and Animation, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[2]Assistant Professor, Department of Cinema and Animation, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University,Tehran, Iran.

(Received: 16 Mar 2023; Received in revised form: 13 May 2023; Accepted: 22 Jun 2023)

The emergence of new approaches to form and content in cinema has led to the creation of diverse and numerous genres and subgenres, which are derived from the combination of primary genres and modes. Additionally, the use of innovative techniques in various stages of film production has occasionally resulted in the formation of hybrid genres and modes, necessitating a deeper analysis and understanding of these cinematic developments. This research aims to examine and analyze such new approaches in cinema by studying and summarizing contemporary theories. Therefore, in order to analyze these methods and new genres, which also exhibit a significant abundance, there is a serious need for more advanced analytical approaches. These approaches should be based on solid foundations, rooted in new theoretical frameworks, and capable of being utilized as a unified theory for film analysis, either in a specific case or in a broader context, to examine genres and subgenres in cinema. Based on this premise, this article focuses on examining and analyzing new domains in contemporary cinema based on Alain Badiou's ontological thought, which is grounded in set theory in mathematics. In the first stage, an attempt is made to elucidate this ontological theory to identify its formation grounds and its points of differentiation from major approaches in contemporary philosophy, and to open up avenues for developing a new approach to film analysis. Next, the structural oppositions in Badiou's theoretical concepts are extracted and classified in the elements of form and content in mockumentary film, in order to observe their impact on the structure of such filmmaking. By examining the theoretical roots of Badiou's ideas among major contemporary philosophical theories, their origins and differentiations are explored, and a general framework of Badiou's philosophy is. Then, the fundamental concepts and oppositions in Badiou's theory are examined in the truth procedure, and their potential for providing an analytical approach to mockumentary filmmaking is investigated. Finally, according to this pattern, four mockumentary films are categorized and analyzed using a descriptive-analytical approach, providing an overall analysis of mockumentary cinema. The results demonstrate that the derived pattern from Badiou's theory can be effectively employed in the analysis of mockumentary cinema, describing and analyzing the functioning of structural elements in these films through the creation of oppositions and dualities. This approach can also contribute to a better understanding of documentary cinema by analyzing the relationships and oppositions between its elements and the elements of fiction film. Furthermore, it is observed that the dualistic oppositions of reality/truth, art/non-art, and pure/impure in Badiou's ontological theory in art and cinema can be significant and decisive in the analysis of form and content in mockumentary filmmaking. The dualistic elements present in mockumentary films and the oppositions in these ontological concepts elucidate what is represented in documentary cinema. In conclusion, such an approach can be effective in understanding, describing, and analyzing mockumentary cinema as well as having an impact on documentary filmmaking.

Keywords
Alain Badiou, Film Genre, Film Analysisect, Mockumentary, Documentary.

Citation: Pouyamanesh, Mahtab; Safoora, Mohammad Ali (2023). Ontology of mockumentary cinema; introducing a new analytical approach to mockumentary cinema according to Alain Badiou; four case studies of mockumentary cinema, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(2), 27-37. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.356827.615741

* Corresponding Author: Tel: (+98-21) 82883706, E-mail: safoora@modares.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲

هستی‌شناسی سینمای مستندنمایی؛ ارائه رویکرد تازه در تحلیل سینمای مستندنما بر اساس نظریات آلن بدیو؛ بررسی موردی چهار فیلم شاخص در سینمای جهان

مهتاب پویامنش[۱]، محمدعلی صفورا[۲]*

[۱] کارشناس ارشد سینما، گروه سینما و انیمیشن، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه سینما و انیمیشن، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۲/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۴/۰۱)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

در این مقاله سعی شده با مطالعه نظریات معاصر و بررسی و جمع‌بندی آن، رویکردهای نو در سینمای معاصر بررسی و تحلیل شود. نظر به مطالعات پیشین که در این زمینه صورت گرفته، در این مقاله سعی شده تا علاوه بر توصیف این نظریات، زمینه‌های شکل‌گیری آن، و تمایز آن با رویکردهای اصلی فلسفه معاصر، راه برای ارائه یک رویکرد تحلیل فیلم هستی‌شناسانه باز شود و در نهایت چهار فیلم مستندنمایی بر این اساس با رویکردی توصیفی-تحلیلی بررسی شود. ابتدا با بررسی ریشه‌های نظری آلن بدیو در میان نظریات اصلی فلسفه معاصر، خاستگاه‌ها و تمایزات آن‌ها، سعی می‌شود یک صورت‌بندی کلی از فلسفه بدیو بر مبنای مفاهیم کلی هستی‌شناسی، ارائه شود؛ سپس مفاهیم و تقابل‌های اساسی در نظریه آلن بدیو و چگونگی تولید حقیقت، بررسی شده و قابلیت آن برای ارائه یک رویکرد نظری تحلیل فیلم در حوزه سینما بررسی می‌شود. در انتها نیز با بررسی موردی چهار فیلم شاخص در حوزه مستندنمایی، به‌عنوان یک عرصه نو در سینمای عصر حاضر، به‌وسیله‌ی این رویکرد تحلیلی، یک تحلیل کلی از سینمای مستندنما ارائه می‌گردد. نتایج نشان می‌دهد که الگوی به‌دست‌آمده از نظریات بدیو می‌تواند در تحلیل سینمای مستندنمایی به کار گرفته شود و برای توصیف و تحلیل عناصر ساختاری فیلم‌ها مؤثر واقع شود.

واژه‌های کلیدی
آلن بدیو، حقیقت، رخداد، سوژه، واقعیت، مستندنمایی.

استناد: پویامنش، مهتاب؛ صفورا، محمدعلی (۱۴۰۲)، هستی‌شناسی سینمای مستندنمایی؛ ارائه رویکرد تازه در تحلیل سینمای مستندنما براساس نظریات آلن بدیو؛ بررسی موردی چهار فیلم شاخص در سینمای جهان، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۲)، ۲۷-۳۷.

DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.356827.61574

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۸۲۸۸۳۷۰۶، E-mail: safoora@modares.ac.ir.

مقدمه

با مشاهده‌ی رویکردهای جدید ساخت فیلم در سینمای جهان می‌توان دریافت که حوزه‌های نو به‌سرعت در حال شکل‌گیری و رو به فزونی است. رویکردهای تازه به فرم و محتوا باعث ظهور ژانرها و زیرژانرهای متنوع و فراوانی است که از ترکیب ژانرها و انواع اولیه به وجود می‌آیند و استفاده از تکنیک‌های به‌روزشده نیز در مراحل مختلف تولید فیلم، گاه باعث شکل‌گیری زمینه‌های نو در شیوه فیلم‌سازی است. از این نظر، برای تحلیل این شیوه‌ها و انواع نو که از کثرت قابل توجهی نیز برخوردارند، نیاز جدی به استفاده از تئوری‌ها و نظریات جدیدتر نیز احساس می‌شود. نظریاتی که هم از پشتوانه‌ی قابل اثبات برخوردار باشد و بتوان به آن تکیه کرد، و هم بتوان با چارچوب‌بندی آن، به‌صورت یک نظریه واحد برای تحلیل فیلم هم به‌صورت موردی و هم با رویکرد کلی‌تر، برای مطالعه ژانرها و زیرژانرهای از آن بهره برد تا بتوان به کلیت سینمای مستندنمایی آن را تعمیم داد. اعتماد یا یقینی که برخی فیلم‌های مستندنما نسبت به موضوع خود -به لطف ظرافت و مهارت در ساخت و یا سوءاستفاده از باور مخاطب در تقلید ماهرانه از ساختار و کدهای مستند- ایجاد می‌کنند، گاه باعث سوءتفاهمات و یا بروز اعتراضاتی، به‌ویژه از ناحیه مخاطبان عادی می‌شود. (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳، ۲۱۲- ۲۱۳) از این می‌توان دریافت که سینمای مستندنمایی هنوز شناخته‌شده از سوی عموم نیست و نیاز است تا با اعلام قبلی از بروز سوءتفاهمات جلوگیری شود. پس این نیاز احساس می‌شود که با بررسی این حوزه و توصیف دقیق نشانه‌های ظاهری و ساختار آن به تشریح و تحلیل آن و چگونگی عملکرد آن پرداخته شود. در اینجا نخست این پرسش مطرح می‌شود که چگونه می‌توان با به‌کارگیری نظریات جدیدتر و راهگشاتر در حوزه فلسفه مانند نظریات آلن بدیو، رویکردی توصیفی برای شناخت بهتر و نیز تحلیل ویژگی‌های سینمای مستندنمایی که روندی نو در عرصه فیلم‌سازی امروز است، ارائه کرد؛ و در مرحله دوم این پرسش که این رویکرد تا چه اندازه می‌تواند در تحلیل فیلم‌های مستندنمایی کارایی داشته باشد، با تحلیل موردی ۴ نمونه فیلم مستندنمایی آزموده می‌شود و به این پرسش اصلی پاسخ می‌دهد که مدل ارائه‌شده چگونه می‌تواند در ارزیابی آثار مستندنمایی به کار بسته و مؤثر واقع شود. بر این اساس در این مقاله هدف این است تا سعی شود تا بر اساس نظریات آلن بدیو، نظریه‌پرداز معاصر در حیطه‌ی فلسفه و هستی‌شناسی با صورت‌بندی این نظریات به یک طرح کلی و واحد و ساختارمند برای تحلیل فیلم‌ها و رویکردهای جدید فیلم‌سازی دست یافت. هدف دوم این است که از این مدل برای تحلیل سینمای مستندنمایی، استفاده شود تا کارایی آن در زمینه تحلیل فیلم در حوزه مستندنمایی نیز مورد آزمایش قرار گیرد.

آنچه در سینمای مستندنما از دیدگاه آلن بدیو، قابل بررسی است این امکان است که ساخته‌شدن این‌گونه فیلم‌ها تلاشی است برای نشان دادن خلأ سینمای مستند در نمایش تمام ابعاد حقیقت، با ارجاع به واقعیت، و ایجاد تقابل میان این دو؛ بنابراین سینمای مستندنما نوعی ارجاع هم‌زمان به فرم مستند و فرم هنری و ایجاد تقابل میان این دو است. نخست با به‌کارگیری عناصر سینمای مستند، و در مرحله بعد با انتخاب موضوعی غیرحقیقی. توضیح داده می‌شود که این تقابل چگونه فیلم مستندنما را پدید می‌آورد. در ادامه با بررسی چهار فیلم مستندنمایی موفق، ویژگی‌هایی که در این فیلم‌ها وجود دارد برشمرده خواهد شد تا از طریق تحلیل آن از نظرگاه بدیو، توضیح داده شود که چه تقابل‌هایی در این فیلم‌ها سبب شاخص‌شدن آن‌ها می‌شود. در تحقیقات انجام‌شده تاکنون به‌صورت منسجم از یک نظریه هستی‌شناسانه به‌صورت منسجم برای تحلیل فیلم و ارزش‌گذاری آثار سینمای مستندنمایی که یک رویکرد نو و معاصر در سینماست، استفاده نشده است؛ چنین تحلیلی می‌تواند به سینمای مستندنمایی نگاهی تازه داشته باشد و با شناخت دقیق‌تر عناصر فرمی و محتوایی این نوع فیلم، تا حدی ارزش راستین آن را به آن بازگرداند. بنابراین در این مقاله نخست مفاهیمی جست‌وجو می‌شود که از طریق آن بتوان به یک طرح کلی برای تحلیل فیلم به‌خصوص فیلم‌های مستندنمایی دست یافت. و در مرحله بعد با تحلیل فیلم‌ها بر اساس این مفاهیم، تلاش خواهد شد تا علت موفقیت موارد مورد بررسی به لحاظ امتیازبندی *IMDB* و امتیاز منتقدین توضیح داده شود. این فیلم‌ها به شکلی انتخاب شده که عناصر فرمی مورد تحلیل در مقاله در آن‌ها به‌صورت واضح و مشخص قابل مشاهده و بررسی باشد و نیز با مطالعات انجام‌شده در حوزه مستندنمایی مشترک و نتیجه آن قابل تعمیم و مقایسه باشد. و باتوجه به رده‌بندی‌های مختلف مورد توجه مخاطبان و نیز منتقدان قرار گرفته باشد.

روش پژوهش

این مطالعه کیفی است و به توصیف مفاهیم هستی‌شناسانه مورد نظر نظریه‌پرداز معاصر، آلن بدیو، درباره هنر و سینما می‌پردازد. با استفاده از روش توصیفی با مطالعه نظریات بدیو به مفاهیم اصلی و تقابل‌های پایه‌ای مورد نیاز برای تحلیل فیلم یافته و برای ارائه یک چارچوب و مدلی برای تحلیل موارد انتخاب‌شده از سینمای مستندنمایی، مورد استفاده قرار خواهد گرفت. ازاین‌رو، روش مطالعه توصیفی-تحلیلی خواهد بود. موارد انتخاب‌شده برای این مطالعه، شامل فیلم‌های مورد توجه در امتیازبندی‌های *IMDB* و امتیازبندی منتقدین *metacritics* هستند. فیلم‌ها به‌گونه‌ای انتخاب شده که بازه ۲۵ سال اخیر را، از سال ۱۹۹۵ تا ۲۰۱۹ در برگیرند؛ تا نتایج آن جدید و نیز قابل تعمیم به سینمای مستندنمای حال حاضر باشد. و نیز بتوان از این طریق سمت‌وسوی سینمای ماکیومنتری را تا حدی مطالعه و مشاهده کرد. در انتخاب فیلم‌های مورد بررسی، همچنین توجه شده است تا با فیلم‌های بررسی‌شده در مقالات و پژوهش‌های مشابه با موضوع مستندنمایی، هم‌خوانی داشته باشند تا بتوان نتایج به‌دست‌آمده از این تحقیق را، در صورت نیاز، با نتایج پژوهش‌های دیگری که درباره ماکیومنتری و با رویکردهای متفاوت، انجام‌شده، مقایسه کرد؛ و از این راه بتوان درباره مؤثر و کارابودن فلسفه معاصر، در توضیح و توصیف سینمای عصر حاضر به یک نظرگاه رسید. این فیلم‌ها عبارت‌اند از: *نقره فراموش‌شده* (۱۹۹۵) با امتیازبندی ۷/۵ در *IMDB* و امتیاز منتقدین ۱۰۰٪، *پروژه جادوگر بلر* (۱۹۹۹) با امتیازبندی ۶/۴ در *IMDB* و امتیاز متنقدین ۸۷٪ و ۸۱٪ *metacritics*، *آنچه در تاریکی انجام می‌دهیم* (۲۰۱۴) با امتیازبندی ۷/۷ در *IMDB* و امتیازبندی منتقدین ۹۶٪ و ۷۶٪ *metacritics*، *اژدها وارد می‌شود* (۱۳۹۴) با امتیازبندی ۶/۷ در *IMDB* و امتیازبندی منتقدین ۸۷٪

فیلم‌های انتخاب‌شده، همگی دارای امتیازبندی *IMDB* بالای ۷ یا امتیاز منتقدین بالای ۸۰ ٪ بوده‌اند. همچنین در انتخاب فیلم‌ها توجه شده تا بازه زمانی۲۵ سال اخیر را در برگیرد. فیلم *اژدها وارد می‌شود* به‌عنوان بهترین نمونه ایرانی ساخته‌شده در گونه ماکیومنتری، مورد بررسی قرار گرفت. در تمامی این فیلم‌ها، مفاهیم و تقابل‌های مورد اشاره در نظریات بدیو قابل مشاهده و بررسی است و فیلم‌ها دارای ویژگی‌های مورد مطالعه در این بحث هستند، به علاوه محتوای داستانی که با واقعیت بیرونی مطابقت ندارد، از جمله ویژگی‌هایی هستند که این فیلم‌ها را در دسته‌بندی مستندنمایی قرار می‌دهند.

پیشینه پژوهش

عزتی در پژوهشی که در سال ۱۳۸۸ با عنوان «درآمدی بر مستند نمایی» به‌عنوان *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* دردانشگاه صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران صورت داده است به بررسی نظریات مختلف درباره‌ی سینمای مستندنمایی پرداخته شده و تعاریفی از مستند ارائه و جایگاه «مستندنمایی» در تقابل با آن بررسی شده است. در ادامه انواع مختلف مستند با معرفی طبقه‌بندی پنج‌گانه «نیکولز» شامل شیوه‌های: «بیانی»، «مشاهده‌ای»، «تعاملی»، «بازتابی» و «اجرایی»، مشخصات این‌گونه‌ها تبیین شده است. در پایان چارچوبی برای تشخیص متون از یکدیگر ایجاد می‌شود. در این مقاله درباره سه مرتبه «پارودی»، «نقد» و «شالوده شکنی» مراتب اصلی و شناسانیده «مستندنمایی» توضیح داده شده است. همچنین در پایان «پیشروان محتمل شکل مستندنمایی» معرفی شده است (عزتی،۱۳۹۱). داورپناه در پژوهش *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود در دانشگاه سوره، در سال ۱۳۹۷، با عنوان «واکاوی مفهوم واقعیت تصویر در سینمای مستند با تأکید بر سبک ماکیومنتری، بر اساس آرای ژان بودریار و مارشال مک لوهان» به بررسی مفهوم واقعیت تصویر در سینما با توجه به آرای مارشال مک‌لوهان و ژان بودریار پرداخته و کارکرد رسانه‌ای سینمای مستندنمایی را از این منظر بررسی کرده است. (داورپناه، ۱۳۹۷) لبوف در مقاله‌ای که در سال ۲۰۲۱ ویرایش و مجدداً منتشر شد، با عنوان «Faking What? Making a Mockery of Documentary» نیز با بررسی واژه‌شناختیِ واژه‌ی مستندنمایی از این اصطلاح در مقابل آنچه از آن به‌عنوان تقلبی و جعلی تعبیر می‌شود دفاع کرده و پیشنهاد می‌کند با بررسی مفهوم واقعیت و در نظر گرفتن وجه هجوآمیز و منتقدانه در مستندنمایی، زیرمجموعه‌ی مستند تلقی شود (Lebow, 2021). آلن بدیو در مقالات «تفکر بی‌نهایت» در سال ۲۰۰۳ و «هستی و رخداد» در سال ۲۰۰۶، به طرح نظریات هستی‌شناسانه خود بر پایه‌ی نظریه مجموعه‌ها در ریاضیات مدرن، پرداخت و در مقالات بعدی خود که بعدها ترجمه و ویرایش شد این نظریات را بسط داده است. در این مقاله سعی شده با بهره‌گیری از این نظریه و با توجه به تحقیقات انجام‌شده در زمینه‌ی مستندنمایی، الگوی هستی‌شناسانه برای تحلیل سینمای مستندنمایی، که خلأ آن در بررسی‌های نظریِ مربوط به این حوزه از فیلم‌سازی احساس می‌شود، ارائه گردد.

مبانی نظری پژوهش

در فلسفه مدرن دو مشکل اصلی وجود دارد. در دیدگاه روانکاوانه که به شکل مدرن آن توسط لکان پایه‌ریزی می‌شود، امر واقع هرگز نمادین نمی‌شود، یا به عبارتی در هزارتوی نمادین‌شدن، از دالی به دال دیگر منتقل می‌شود. اشکال این است که پرسش حقیقت، ناممکن می‌شود. در میان نظریه‌پردازان سینما، آندره بازن نظریه واقع‌گرایی در سینما را بر اساس ماده تشکیل‌دهنده عکس و سینماتوگرافی تبیین نمود. «آندره بازن عقیده داشت که آرزوی بازآفرینی جهان در تصویر بود که موجب ظهور سینما در اواخر قرن نوزدهم شد و از آن پس نوعی واقع‌گرایی که آغازگر آن لومیر بود در سراسر تاریخ سینما مشاهده می‌شود» (روتمن، ۱۳۷۹،۵۰). این دیدگاه بر پایه این باور که «دوربین هرگز دروغ نمی‌گوید.» پایه نظریات واقع‌گرایی در سینما شد. نقطه‌نظری که در سینمای مستند نیز مبنای ثبت امر واقعی، به تصویر اعتباری هم‌پایه حقیقت می‌بخشد. اشکالی که در نظریه ماده‌گرایانه‌ی بازن مشاهده می‌شود آن است که از لحظه‌ای که تصویر بر روی پرده توسط مخاطب دریافت می‌شود و از بنیاد مادی خود جدا شده به عرصه تفکر درمی‌آید، از حیطه تئوری بازن خارج و غیرقابل بحث می‌شود. در دیدگاه بازن، مفهوم واقعیت هنگامی که از زمینه مادی‌اش جدا می‌شود، در ورطه تکثر معنا و تفسیر گرفتار می‌شود و جست‌وجوی حقیقت ناممکن می‌شود.

در نظریه بودریار، نظریه‌پرداز پُست‌مدرن، واقعیت در جهان معاصر وانمایی و شبیه‌سازی شده و امکان دستیابی به آن از بین رفته است. «کتاب تأثیرگذار بودریار با عنوان وانمودها به جهان بدون عمق وانموده می‌پردازد. در دوران "وانمودن"، واقعیت برای همیشه رفته و فقط ظاهر بر جای مانده است» (سلدن، ۱۳۷۷، ۲۲۷) ایرادی که در نظریه بودریار تفکر درباره واقعیت را با اشکال مواجه می‌کند، این است که پیشاپیش یافتن و دریافتن حقیقت را، به خاطر چندگانگی و تکثر مفاهیم در عصر پُست‌مدرن، ناممکن فرض می‌کند.

در رویکردهای فکری معاصر به سینما این اشکال وجود دارد که پرسش حقیقت به پرسش معنا و فلسفه به‌نوعی فلسفه زبان تقلیل می‌یابد. این نکته در خود تعریف این گرایش‌ها مشهود است. گرایش هرمنوتیکی عبارت است از تفسیر کنش‌های کلامی (Speech Acts)؛ گرایش تحلیلی عبارت است از رویارویی گفته‌ها و قواعد حاکم بر آن‌ها؛ و گرایش پُست‌مدرن نیز ایده‌ی وجود کثرتی از جمله‌ها، پاره‌ها و صور گفتار در غیاب هر نوع همگونی را ترویج می‌کند. (Feltham & Clemens, 2004, 46) این دو اشکال باعث می‌شود فلسفه نتواند به میلش در قالب چهاروجهی شورش، منطق، کلیت و مخاطره پاسخ دهد. «چهار شرط برای فلسفه وجود دارند و فقدان حتی یکی از آن‌ها منجر به اضمحلال آن می‌شود... ما مجموعه‌ی این چهار شرط را به دلایلی که بعداً به آن باز خواهیم گشت و قلب هستی و رخداد را تشکیل می‌دهند، ترتیب‌های ژنریک می‌نامیم» (بدیو، ۱۳۹۵، ۱۷). راه‌حل بدیو برای حفظ میل فلسفه برای جست‌وجوی حقیقت و نیز گریز از به دام‌افتادن در این دو مشکل اصلی فلسفه معاصر، ارائه نوعی رویکرد هستی‌شناختی است که از نظریه مجموعه‌ها در ریاضیات جدید منشأ گرفته است. فلسفه در این دیدگاه، با تقلیل سطح زبانی (معناشناختی) به سطح وجودی، از این دو ایراد جلوگیری می‌کند و همچنان می‌تواند به میل خود پاسخ دهد. در این نظریه با تقلیل مفاهیمی چون حقیقت، واقعیت، رخداد و ... به مجموعه‌ها و مجموعه زیرمجموعه‌ها، هم پرسش حقیقت دوباره به شکل جدیدی به عرصه تفکر فلسفی بازمی‌گردد و هم پیش از آن‌که به‌نوعی فلسفه زبان وارد شده و درگیر چندگانگی معنا شود، می‌تواند در سطح وجودی به تفکر در

جهان و اشیا ادامه دهد.

از دیدگاه بدیو می‌توان سینما را در حالت و وضعیت فعلی‌اش، در تعریف هستی‌شناختی، یک وضعیت[1] دانست. «در ازای هر اصطلاحی در نظریه مجموعه‌ها، معادلی در گفتار فلسفی موجود است. برای مثال، در ماوراء هستی‌شناسی به‌جای یک مجموعه از یک "کثرت"، یک "وضعیت"، یا یک "فرانمایی" سخن می‌رود» (Feltham & Clemens, 2004, 20). به این معنی که می‌توان آن را به مجموعه[2]ای نامتناهی از مجموعه‌هایی نامتناهی (و همین‌طور تا به آخر) فروکاست که زیرمجموعه‌ی هر یک از این مجموعه‌ها (ژانرها، سبک‌ها و غیره) می‌توان یک مجموعه‌ی تهی یافت و در این خلأ آن حقیقت را جست. «پرسشِ نسبتِ میان هستی و ظهور، در کانون هنر قرار دارد. تأثیر هنری کاملاً در درون سپهر حسی صورت می‌گیرد: چیزی است که دیده می‌شود، شنیده می‌شود. ما در سامان ظهوریم. آنچه ظاهر می‌شود» (بدیو، ۱۳۹۵، ۱۰۸؛ Badiou, 2003). رخدادی که در وضعیت سینمای مستند، و در خلأ فرمی آن، ظهور کرده، همان فیلم‌های مستندنمایی هستند که فرم سینمای مستند را مورد سؤال قرار می‌دهد. پرسش از اینکه آیا فرم سینمای مستند به‌راستی رسانه واقعیت است یا خیر. این پرسش که سینمای مستندنما آن را پیش می‌کشد، سینمای مستند را مجبور به یافتن فرم‌های جدیدتر و نوتری می‌کند. این همان کاری است که «رخداد»[3] در وضعیت انجام می‌دهد (بدیو، ۱۳۹۵، ۹۸؛ Badiou, 2006). معرفت[4]، زبان وضعیت حاضر است، و شامل تمام روابطی است که بین عناصر مجموعه اولیه، تعریف شده است. «معرفت، در برگیرنده تمام تعین‌هایی است که ذیل دایره‌المعارف[5] وضعیت کنونی وجود دارد. معرفت، شناختی از رخداد ندارد، زیرا نام رخداد، مازاد است و ازاین‌رو به زبان وضعیت تعلق ندارد. چیزی رخداد نام می‌گیرد که از خلأ وضعیت برآمده است. می‌توان گفت رخداد ذیل هیچ‌گونه تعین دایره‌المعارفی قرار نمی‌گیرد» (بدیو، ۱۳۹۳، ۱۱۶-۱۱۷) آن‌چنان‌که بدیو می‌گوید، رخداد از نوعی خلأ سر برمی‌آورد. «اما از آنجا که یک وضعیت، یک ساختار-یک فراساختار[6] به‌طورکلی است، با یک-شماری ویژه‌ای شناخته می‌شود و در نتیجه همه را نمی‌شمارد، میان ساختار داخلی وضعیت و فراساختار آن خلأ وجود دارد» (Badiou, 2017, 43-44). بدیو مفاهیم یادشده را برای تعریف رخداد و چیستی آن به کار می‌گیرد. در واقع، بدیو از طریق تعریف خود از خلأ میان وضعیت و حالت، زمینه را برای بحث از یکی از مهم‌ترین مفاهیم خود، پی می‌ریزد: «رخداد». بازنمایی نشدن تمام عناصری که متعلق به وضعیت هستند، در حالت وضعیت، موجب ایجاد خلأی می‌شود که از دل آن رخداد شکل می‌گیرد. «معرفت» وضعیت، تمام دانش تاریخی ما از سینماست که تاکنون از حوزه عملی و تجربی سینما، به حوزه معرفتی و دایره‌المعارف سینمایی ما وارد شده است. هدف، مطالعه سینمای مستندنمایی است. بنابراین در چنین حالتی، می‌توان معرفت را دانش سینمایی مربوط به حوزه ساخت فیلم مستند نیز در نظر گرفت. چراکه ساختار و عناصرِ معرفِ این سینما، برای مخاطبان آن کاملاً شناخته‌شده و قابل پیش‌بینی است.

از دید بدیو، «رخداد» همان عنصر تکین است که در مجموعه اولیه هست، اما در مجموعه حالت یا بازنمایی نشان داده نمی‌شود. و از همین رو ایجاد خلأ[7]، شکاف، جداافتادگی یا تفاوت می‌کند. «رخداد در عرصه نمادین غیرقابل بیان بوده و به‌صورت حفره خود را نشان می‌دهد. این همان امر واقع لکان[8] است» (فرهادپور، ۱۳۸۳، ۶۴). در سیاست پدیده‌ای به نام «انقلاب» به‌عنوان یک رخداد حقیقی نمایان می‌شود. در هنر، خلاقیت هنری و ابداع یک اثر یا شروع یک ژانر هنری می‌تواند باشد و در علم، اختراع و اکتشاف. چیزی که قبلاً بی‌فرم بوده یا چیزی که فرم نایافته، به‌منزله‌ی یک فرم جدید پذیرفته می‌شود. (Kerr, 2005) از این‌رو می‌توان به جریانِ ساخته‌شدن فیلم‌های دورگه[9] همچون مستندهای انیمیشن، فیلم‌های تلفیقی و فیلم‌های ماکیومنتری و مستندنما نیز، به‌عنوان رخداد هنری که در عرصه سینما به وقوع پیوسته، نگریست. در مورد فیلم‌های مستندنمایی، نخستین جرقه‌هایی که پدیدار شدند، مانند آن‌چه در نمایش رادیویی *جنگ دنیاها*[10] (اورسون ولز[11]، ۱۹۳۸) یا فیلم *پول را بردار و فرار کن*[12] (وودی آلن[13]، ۱۹۶۹) مشاهده می‌شود که می‌توان آن‌ها را رخدادهایی دانست که در عرصه رخدادپذیر هنر صورت گرفته است.

سوژه[14] وفادار[15] به رخداد: آنچه که «سوژه» به آن وفادار است در واقع ردپای[16] رخداد است. چراکه خود رخداد (براساس ویژگی‌اش) لحظه‌ای پس از پدیدار شدن، محو می‌شود و از افق معرفت ناپدید می‌شود. مفهوم رخداد در دیدگاه بدیو به پدیده‌ای تصادفی و ناپدید شونده اتلاق می‌شود که تصادفی‌بودن آن و ناپدیدشوندگی آن، دو ویژگی اصلی و اساسی آن است و به موجب همین ویژگی‌ها است که مفهوم «سوژه» دوباره در فلسفه بدیو احیا می‌شود. مفهوم وفاداری[17] که در تفکر بدیو، در مورد سوژه در نسبت با رخداد، به آن پرداخته می‌شود، باز متذکر این است که سوژه می‌تواند به این یا آن رخداد وفادار باشد یا نباشد. «اینجا است که مسئله‌ی وفاداری پیش می‌آید؛ وفاداری به حقیقت و ادامه‌ی آن در متن یک گفتار عقلانی و مفهومی که بتواند ارتباط این حقیقت را با حوزه‌ی معرفت مشخص کند، یعنی همان دگرگونی که وفاداری به این رخداد در عرصه‌ی معرفت، زبان و زندگی ایجاد می‌کند» (فرهادپور، ۱۳۸۳، ۶۴) اولین جرقه‌ها و خاستگاه‌های فیلم‌های مستندنمایی به‌نوعی یک رخداد حقیقت است. اولین فیلم مستندنمایی ساخته‌شده را می‌توان رخدادی دانست که بعدها فیلم‌سازان این حوزه، که همان «سوژه‌های وفادار به این رخداد» هستند، با ساخت فیلم‌های مستندنمایی، در یک رویه‌ی ژنریک[18] حقیقت، دست به تولید یک سریِ نامتناهی از فیلم‌های مستندنمایی زدند. این‌ها در نسبت با رخداد دست به کاوش محلی زدند و در موضوعات مختلف به ساخت این فیلم‌ها پرداختند.

مفهوم حقیقت: مفهوم حقیقت از منظر بدیو با توجه به‌هستی‌شناسی هایدگر با توجه به مفاهیم افلاطون بررسی می‌شود. هایدگر با بررسی نظریه مثل افلاطون، دو شکل از حقیقت را متمایز می‌کند: اول، حقیقت به‌عنوان یک ویژگیِ موجودات؛ و دوم، حقیقت به‌عنوان یک ویژگی از پنداشت ما از موجودات؛ و اما بر شکل دوم تأکید می‌ورزد (Wrathall, 2004, 444). بدیو براساس ارجاع به همین نظریه از افلاطون و با تأثیر از هایدگر، مفاهیمی چون عرصه رخداد، خلأ (که در گفتار افلاطون به‌مثابه دیوارهای غار است)، رخداد، حقیقت، و تفاوت هستی‌شناختی (هستی به‌عنوان وجود محض و هستی به‌عنوان متعلق فکر) را برای تبیین نظریه‌ی خود به کار می‌گیرد. «براساس هستی‌شناسیِ نظریه‌ی مجموعه‌ها در [کتاب] هستی و رخداد، بدیو بحث می‌کند که نمودِ متناهیِ هر جهان، یک خلأ پنهان و متناهی را پوشیده نگاه می‌دارد» (Shaw, 2010, 432). در اینجا جهان، ساختار و روابطی است که پیرامون حقیقت شکل می‌گیرد. بر این اساس می‌توان تعبیر «تولید حقیقت» از منظر بدیو را به این شکل توضیح داد که حقیقتی که از امکان نمود پیداکردن در جهان، بازداشته شده، بالاخره امکانِ نمود

پیدا کردن، می‌یابد.

مفهوم واقعیت: استفاده از مفهوم «واقعیت» یا *Reality* به نحوی که با مفهوم دانش و معرفت (Knowledge) در ارتباط باشد، به نظریات میشل فوکو می‌رسد. مفهوم «اپیستمه» از فوکو گرفته شده و با مفهوم «اجتماعات اپیستمه‌ای» درمی‌آمیزد (Antoniades, 2003, 22). در این مفهوم از اپیستمه، شکلی از ساختار قدرت، ساختار دانش و ساختار واقعیت را بر اساس نوعی واقعیتِ اجتماعی، تحت تأثیر قرار می‌دهد. «بحث درباره ساختارِ اجتماعیِ واقعیت، روشن می‌سازد که "واقعیت"، سیستمی متشکل از پنداشت‌ها و تعاریف بیناسوژه‌ای است، که از طریق تراکنش‌های اجتماعی، تولید و بازتولید می‌شود» (Antoniades, 2003, 23).

حقیقت و امر مطابق با واقع: در تفکر بدیو مهم‌ترین چیزی که به آن باید توجه شود، تقابل معرفت/حقیقت است. «رویه‌ی وفادارانه "حقیقتِ یک شمرده‌شده"ی وضعیت است و حال آن که تعین‌های معرفت فقط از امور مطابق با واقع نشان دارند. امر تمیزپذیر مطابق با واقع است. اما تنها امر تمیزناپذیر حقیقی است» (Feltham, 2005, 339). آنچه زبان، در مورد وضعیت حاضر، قادر به تمیز دادن و نام‌گذاری آن است، ذیل معرفت و دایره‌المعارف وضعیت جای می‌گیرد. رخداد در افق معرفت لحظه‌ای پدیدار می‌شود و بلافاصله از بین می‌رود.

> *یک حقیقت، حفره‌ای در معرفت‌ها ایجاد می‌کند. با آن‌ها ناسازگار است، اما همچنین به‌عنوان یگانه شالوده‌ی یک معرفت جدید نیز شناخته می‌شود. باید بگوییم حقیقت، معرفت‌ها را "مجبور" می‌کند؛ فعل "مجبورکردن" بیان می‌کند که از آنجا که قدرت حقیقت در حد هنجارشکنی است، با تعرّض به معرفت‌های ثابت و در گردش است که یک حقیقت به بی‌واسطگی وضعیت بازمی‌گردد، یا آن‌گونه از دایره‌المعارف سیار را از آنچه که نظرات، ارتباطات و مدنیت معنا می‌کنند، بازتعریف می‌نماید.* (Badiou, 2001, 70)

در تفکر بدیو، خلأ هستی‌شناختی از تفاوت میان وجودِ محض و وجود در تفکر و زبان شکل می‌گیرد. خلأ در نگاه بدیو نقطه‌ای است که حقیقت از آنجا آغاز می‌شود و به‌صورت رخداد ظهور می‌یابد.

> *این نقطه‌ی نهایی تصنع[19] جایگاه هستی است که به ما اجازه می‌دهد تا هستی را به‌مثابه‌ی خلأیی که در زبان "ناموجود" است و از هر درجه‌ای، همان‌طور که هست تفریق کنیم. اما دقیقاً، همان تقلیل هستی از زبان است که آن را میان دو مغوله‌ی حرکت و سکون و مقوله‌ی سوم گفتار یا لوگوس قرار می‌دهد.* (توسکانو، ۱۳۹۵، ۵۴)

بنابراین حقیقتی که سینمای مستندنمایی رو به تولید آن دارد، یک فرم نو برای مستند است. مستندنمایی به‌عنوان یک رخداد، خلأ موجود در وضعیت سینمای مستند را نشان می‌دهد تا فرم‌های تازه امکان ظهور بیابند.

چنان‌که توضیح داده شد، با توجه به مفاهیم استخراج‌شده از نظریات آلن بدیو و انطباق آن با وضعیت سینمای مستندنمایی، می‌توان چارچوبی برای بررسی و تحلیل فیلم‌های مستندنمایی، با در نظر گرفتن مفاهیم پایه‌ای هستی‌شناسی بدیو در نظر گرفت و به‌وسیله آن، رویکردی برای تحلیل این فیلم‌ها ارائه داد. مفاهیم مستخرج از نظریه هستی‌شناسانه بدیو بر پایه نظریه مجموعه‌ها در ریاضیات مدرن پایه‌گذاری شده و با ارجاع به مفاهیم هایدگر، بدیو آن را به‌صورت یک تئوری هستی‌شناسی (و نه زبان‌شناسی) ارائه داده است تا خلأ نظری فلسفه معاصر را پوشش دهد. در این تحقیق از این تئوری برای بررسی هستی‌شناسانه سینمای مستندنمایی بهره گرفته شده است. با بررسی این مفاهیم در بخش یافته‌ها، سعی خواهد شد تقابل‌های ساختاری در آن‌ها مشخص شده و یک رویکرد تحلیلی با توجه به این تقابل‌ها اتخاذ شود که یکی از مهم‌ترین آن‌ها تقابل حقیقت و واقعیت است.

تحلیل و یافته‌های پژوهش

ابتدا می‌توان چند مفهوم اصلی را که می‌تواند پایه‌های رویکرد تحلیلی فیلم از دیدگاه بدیو را تشکیل دهد، در نظریات او به‌صورت دقیق‌تر مورد توجه و بررسی قرار داد. این مفاهیم عبارت است از مفهوم حقیقت، واقعیت و امر مطابق با واقع و خالص‌سازی در دیدگاه بدیو. با به‌کارگیری این مفاهیم و تقابل‌هایی که برقرار می‌سازند، چنان‌که توضیح داده خواهد شد، می‌توان در قدم بعد به یک رویکرد تحلیل فیلم دست یافت. چنان‌که در بخش رویکرد نظری گفته شد، در میان نظریات آلن بدیو، دو تعبیر از واقعیت می‌توان یافت؛ یکی معادل واژه معرفت است که بالا توضیح داده شد. واقعیت در این معنی معادل اپیستمه در نظریات فوکو و نیز منطق واقعیت کانت است و از آن با واژه *knowledge* یاد می‌کند. دوم معادل امر واقع لکانی است که از آن با عبارت «the real» یاد می‌کند و با حقیقت نسبت دارد یا به بیان بهتر خود او: «به عکس، سینما بیشتر مانند آموزه‌ای از تصاویر است، چیزی که می‌گوید تصاویر وجود دارند، نه به‌عنوان جایگزینی برای امر واقع، بلکه به‌عنوان آنچه که چیزی تازه درباره‌ی امر واقع می‌گوید در غیاب امر واقع اما به‌صورت شکل تازه‌ای از معرفت» (Badiou, 2018, 20). اینجا امر واقع همان حقیقت است.

خالص‌سازی[20] فرم مستند با فرآیند تفریق[21] در سینمای‌مستندنمایی: در مورد سینما، «می‌توان گفت ویژگی یک پیکربندی هنری یا یک فرآیند حقیقت همان گذر از خلال نوعی فرم‌دهی ثانوی است که به‌وسیله‌ی آن ناخالصی از فرم ناخالص حذف می‌گردد، یا خود آنچه بی‌فرم است بدل به یک فرم می‌شود» (Corcoran, 2006, 12). گذر یک ایده در یک فیلم مستلزم گردآوری و جابه‌جایی عناصر سایر هنرها (تئاتر، رمان، موسیقی، نقاشی...) است، و «سینمای خالص» به معنای پدیده‌ای خالص اصلاً وجود ندارد. مفهوم «ناخالصی» یا همان *Impurity* را می‌توان بسط داد به این معنی که سینما محل ظهور تمیزناپذیریِ ذاتیِ هنر و ناهنر[22] است؛ جایی که عناصر هنری و غیرهنری را نمی‌توان از هم تمیز داد. فیلم همواره عناصری را در درون خود جای می‌دهد که مطلقاً ناخالص‌اند، عناصری برگرفته از تصاویر خیالی محیط پیرامون، از هنرهای دیگر و فانتزی‌ها، و از اسطوره‌ها نشانه‌های سایر متون و نیز تاریخ. فعالیت هنری را در یک فیلم تنها به‌صورت قسمی فرآیند خالص‌سازی خصلت غیر هنریِ درونیِ خودِ فیلم می‌توان تمیز داد. این فرآیند هرگز کامل نمی‌شود و به اتمام نمی‌رسد. به بیان بهتر، اگر این فرآیند کامل می‌شد و بدین وسیله خلوص فرضیِ سینمای تجربی تحقق می‌یافت، آنگاه خود قابلیت هنری، یا به عبارت دقیق‌تر، خطابِ همه‌شمول آن سرکوب می‌شد. فعالیت و عملیات هنریِ سینما، عملیاتی کامل‌ناشدنی و اتمام‌ناپذیر است که با فرم‌های غیرهنریِ کنونی یا تصاویر خیالیِ مبهم و بی‌تمایز رابطه دارد. «فرم‌های مسلط ناهنر در درون خودِ هنر جاری‌اند و بخشی از قابلیت تفکر آن را تشکیل می‌دهند. این است علت ضرورتِ همیشگیِ کاوش در گرایش‌های صوری غالب و شناساییِ شاکله[23]های در گردشِ عناصر قلمرو حسی؛ زیرا بر پایه‌ی همین شاکله‌ها و گرایش‌هاست

که فعالیت و عملیات هنری بالقوه، به اجرا درمی‌آید» (Feltham & Clemens, 2004, 111). «سینما مواد قابل تشخیص ناهنری را گرد هم می‌آورد که نشانگرهای ایدئولوژیک یک عصر هستند. سپس، به‌صورت بالقوه، پالایش هنری آن‌ها را در درون رسانه‌ی یک تشخیص‌ناپذیری ظاهری میان هنر و ناهنر فرافِرستی می‌کند» (بدیو، ۱۳۹۷، ۲۳۰). از همین نظرگاه است که می‌توان سینمای مستندنمایی را به‌عنوان یک کاوش و یک جست‌وجو در فرم‌های غالب مستندسازی، برای یافتن فرم‌های خالص‌تر دانست. یافتن این فرم جدید از راه تفریق آنچه ناهنر است از هنر سینما حاصل می‌شود. آنچه این حوزه از فیلم در پی آن است فرم تازه‌ای برای سینمای مستند است که به بیان کلی، رسانه‌ی بهتری برای واقعیت باشد. دوالیته‌ها و تقابل‌هایی که در دیدگاه بدیو، بر اساس مفاهیم استخراج‌شده از نظریات او در نظر گرفته می‌شوند از این قرار است:

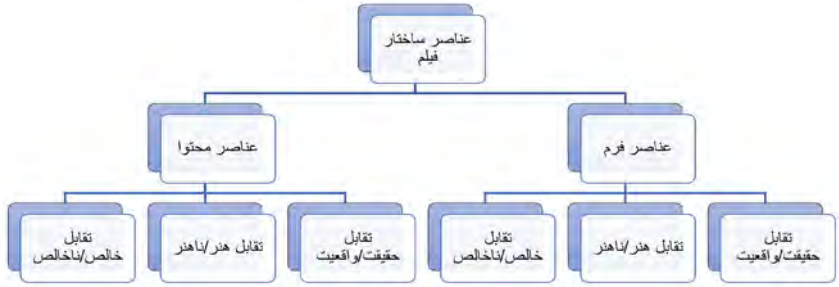
تقابل واقعیت/حقیقت: بدیو معرفت را بخشی متناهی از وضعیت می‌داند که تنها نام مازادِ رخداد می‌تواند آن را بشکند و تناهی آن را نشان دهد و با تولید حقیقت یا حقیقت‌های جدید، معرفت گسترده‌تری از وضعیت ایجاد کند که با اینکه باز هم متناهی خواهد بود اما از عدم تناهی وضعیت، به وجود می‌آید. واقعیت برساخته از امر واقع که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، در نظریات بدیو چنین مفهومی به‌کار برده شده است.

تقابل در واقعیت و حقیقت در سینمای مستندنما هم در فرم و هم در محتوا نمود پیدا می‌کند. در محتوا، به این شکل که موضوع فیلم در بستری واقعی مطرح می‌شود و مستنداتی در ابتدای فیلم ارائه می‌شود تا پیشینه و تاریخچه‌ی آن موضوع را بر اساس جهان معرفتی بیننده، مطابق با واقع و صادقانه ارائه دهد؛ اما در فرم نیز می‌توان مشاهده کرد که فیلم با اتخاذ تکنیک‌ها و شیوه‌های مورد استفاده در فیلم‌سازی مستند، سعی بر آن دارد تا موضوع فیلم را حقیقی جلوه دهد، حال‌آن‌که با وجود مطابقت شکل فیلم و نیز برخی شواهد مورد استناد در فیلم با واقعیت، آن‌چه در نهایت در فیلم رخ می‌دهد، حقیقت نیست.

تقابل هنر/ناهنر: در نظر بدیو هنر همواره در تاریخ در پی خالص‌کردن خود از آنچه که ناهنر نامیده می‌شود بوده است. در جنبش‌هایی نظیر اکسپرسیونیسم و دادائیسم آنچه که خالص‌تر شده فرم در نقاشی بوده است. بنابراین می‌توان گفت بدیو هنر را فرم می‌داند و ناهنر را محتوا. هنر یا فرم، آن چیزی است که در قلمرو حسیِ بی‌شکل، از آنچه که فرم نیست، خالص می‌شود؛ و این کار با نوعی فرآیند کاستن/تفریق‌کردن (Subtraction) صورت می‌گیرد. در سینمای مستندنما هم در فرم و هم در محتوا، این تقابل دیده می‌شود. در فرم به این شکل که فیلم در سرتاسر روایت خود با بهره از شیوه‌های مستند، از ارائه روایت به شکل هنری آن دوری می‌جوید و خود را به‌عنوان ناهنر عرضه می‌کند. در حالی که در حقیقت امکان استفاده از شیوه‌های هنری و نمایشی را دارد و در مواردی نیز به آن دست می‌زند. همچنین در محتوا نیز در حالی که ادعا می‌شود تمهیدات هنرمندانه در انتخاب موضوع و پروراندن آن محوریت نداشته، اما در واقع چون محتوای فیلم واقعیت خالص نیست پس منطقاً آن‌چه مبنای انتخاب موضوع و پرداخت آن بوده، تا حد قابل توجهی مناسبات هنری بوده است.

تقابل خالص و ناخالص: هنر سینما در نظر بدیو، برخلاف دیگر هنرها که همواره به‌سوی خالص‌شدن فرم پیش می‌روند، به‌نوعی در رفت‌وآمد بین فرم خالص و ناخالصی‌هایی است که به هنر سینما مربوط نیست. البته در صورتی که بتوان برای سینما یک فرم کامل متصور شد. در سینمای مستندنما، تقابل خالص و ناخالص را در فرم و محتوا می‌توان شاهد بود. در محتوا، موضوعی حقیقی با رویدادی غیرحقیقی آمیخته می‌شود تا در نهایت آن ادعای غیرحقیقی نیز با درآویختن به یک پس‌زمینه‌ی تاریخی که وجوهی از آن بر مخاطب معلوم و پذیرفته شده است، به باور مخاطب برسد. این در حالی است که فیلم مدعی است که حقیقت را به‌صورت خالص ارائه می‌کند. در فرم نیز، این تقابل به این شکل نمایان است که با اتخاذ تکنیک‌های مستند، در سرتاسر فیلم قصد دارد بگوید مخاطب شاهد یک فیلم مستند است در حالی که از تکنیک‌های سینمای داستانی نیز بهره می‌جوید. براساس این تقابل‌ها، که در نمودار (۱) نشان داده شده، فیلم‌ها بررسی می‌شود.

در فیلم *نقره فراموش‌شده* (پیتر جکسن، کاستا بوتز، ۱۹۹۵) روایت در بستری از مستندات مربوط به اختراع اولین دوربین سینمایی، آغاز می‌شود. از تکنیک‌های ساخت فیلم مستند، مانند مصاحبه و تصاویر آرشیوی برای ارائه فرم مستند استفاده می‌شود. اما این اختراع نه توسط برادران لومیر، آن‌گونه که در تاریخ ثبت شده، بلکه توسط شخصی به نام کالین مکنزی در نیوزلند صورت گرفته است؛ و فیلم در حالی که مدعی است از یک تحریف تاریخی پرده برمی‌دارد و حقیقت را ارائه می‌کند، خود در حال تحریف واقعیت تاریخی است. بنابراین می‌توان تقابل میان حقیقت و واقعیت را در فرم و محتوا، و در نتیجه به‌عنوان یک تقابل ساختاری، مشاهده کرد که میان عناصر فرمی و محتوای فیلم برقرار است. یکپارچگی در فرم هنری فیلم، با آمیخته‌شدن تصاویر رنگی فیلم به تصاویر سیاه‌وسفید آرشیوی، و گفتارهای روایی (Narration) از ساختار فیلم داستانی فاصله می‌گیرد و فرم خبری فیلم مستند را تا حدی به خود می‌گیرد. بنابراین تقابل میان فرم هنری فیلم داستانی، و فرم خبری و گزارشی مستند به‌عنوان ناهنر در فرم مشاهده می‌شود. در محتوا نیز این تقابل به‌صورت ارائه یک عنصر هنری اسطوره‌ای-تاریخی اختراع سینما توسط برادران لومیر، در مقابل ارائه



نمودار ۱- مفاهیم و تقابل‌های مورد استفاده در تحلیل هستی‌شناسانه عناصر فیلم‌های مستندنمایی.

گزارشی از واقعیت (ناهنر) قرار می‌گیرد و می‌توان گفت یک تقابل ساختاری در فیلم است.

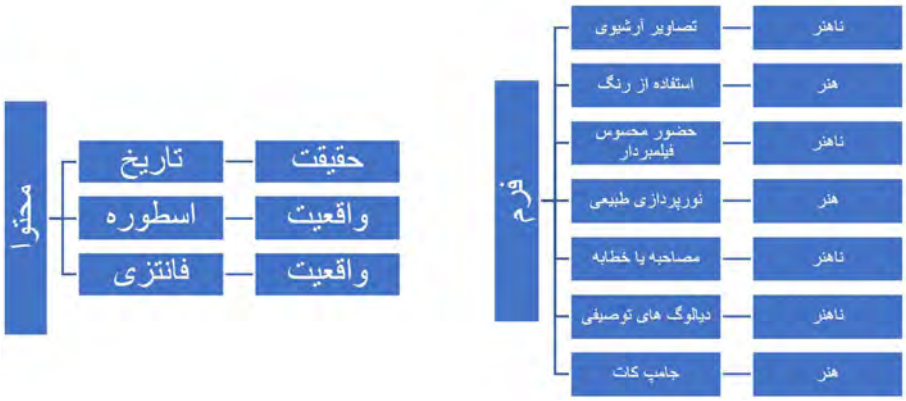
این آمیختگی فرم هنری سینمای داستانی به فرم گزارشی فیلم مستند، تقابل خالص و ناخالص را در فرم فیلم نشان می‌دهد؛ در حالی که در محتوا، تلفیق واقعیت تاریخی با یک روایت تحریف‌شده از آن، تقابل خالص و ناخالص را به وجود می‌آورد. پس می‌توان گفت چون در فرم و محتوا، هر دو قابل مشاهده است، یک تقابل ساختاری است (نمودار ۲).

چنان‌که از دسته‌بندی عناصر فرم و محتوا براساس تقابل‌های ذکرشده برمی‌آید، هرچه این تقابل‌ها در عناصر به میزان بیش‌تری دیده می‌شود که به‌طور ضمنی بیانگر این است که به شکل پیچیده‌تری در فیلم به‌کاررفته، میزان تأثیرگذاری فیلم نیز بالاتر رفته است. چنان‌که در فیلم *نقره فراموش‌شده* ۴ عنصر فرمی که به شکل هنری و داستانی و ۳ عنصر به شکل ناهنر و مستندگونه مورد استفاده قرار گرفته و در محتوا یک عنصر تحریف‌شده و داستانی با تأکید بر حقیقت و دو عنصر دیگر با تأکید بر واقعیت به‌کار رفته‌اند.

در فیلم *پروژه جادوگر بلر* (ادواردو سانچز، دانیل مرک، ۱۹۹۹) روایت در بستری از روایات شاهدانی درباره شایعه وجود یک جادوگر در اطراف مریلند آغاز می‌شود. از تکنیک‌های ساخت فیلم مستند، مانند مصاحبه و برداشت‌های طولانی برای ارائه فرم مستند استفاده می‌شود؛ اما تحریف در روایات و پنهان‌کردن ساختگی‌بودن بعضی مصاحبه‌ها و اتفاقات رخداده در فیلم، صورت گرفته است و در محتوا تقابل بین واقعیت و حقیقت برقرار است. و چون در کنار شیوه‌های فیلم‌سازی مستند، از تکنیک‌های تدوین سینمایی برای فضاسازی و واقعی جلوه‌دادن حوادث بهره گرفته شده در فرم نیز این تقابل وجود دارد. بنابراین می‌توان تقابل میان حقیقت و واقعیت را در فرم و محتوا، و در نتیجه به‌عنوان یک تقابل ساختاری، مشاهده کرد که میان عناصر فرمی و محتوای فیلم برقرار است.

یکپارچگی در فرم هنری فیلم، با آمیخته‌شدن روایت داستانی به مصاحبه‌ها مستندات، و گفتارهای خارج از قاب توصیفی (Voice Over)، از ساختار فیلم داستانی فاصله می‌گیرد و فرم خبری فیلم مستند را تا حدی به خود می‌گیرد. بنابراین تقابل میان فرم هنری فیلم داستانی، و فرم خبری مستند به‌عنوان ناهنر در فرم مشاهده می‌شود. در محتوا نیز این تقابل به‌صورت ارائه یک داستان هنرمندانه با محوریت شایعاتی درباره جادوگر، در مقابل ارائه گزارشی از واقعیت (ناهنر) قرار می‌گیرد و می‌توان گفت یک تقابل ساختاری در فیلم است. همین آمیختگی فرم هنری سینمای داستانی به فرم گزارشی فیلم مستند، تقابل خالص و ناخالص را در فرم فیلم نشان می‌دهد؛ در حالی که در محتوا، تلفیق واقعیت رخداده با یک روایت تحریف‌شده از آن، تقابل خالص و ناخالص را به وجود می‌آورد. پس می‌توان گفت چون در فرم و محتوا، هر دو قابل مشاهده است، یک تقابل ساختاری است. در فیلم *پروژه جادوگر بلر* یک عنصر فرمی که به شکل هنری و ۶ عنصر به شکل ناهنر و مستندگونه مورد استفاده قرار گرفته و در محتوا ۲ عنصر تحریف‌شده و داستانی با تأکید بر حقیقت و یک عنصر دیگر با تأکید بر واقعیت به‌کار رفته است. در روند تبلیغات پیش از نمایش فیلم جادوگر بلر این باور اولیه در مخاطبان ایجاد شده که شاهد فیلمی مستند هستند (بردول، ۱۳۹۴، ۴۴)، اما عناصر هنری در فرم و اسطوره و فانتزی در محتوا به ایجاد و تشدید این تقابل و تأثیر آن بر تماشاگر کمک زیادی کرده است. در فیلم *آنچه در تاریکی انجام می‌دهیم* (تایکا وایتیتی، ژیمایین کلمنت، ۲۰۱۴) فیلم با برداشت‌های بلند از شخصیت اصلی فیلم آغاز می‌شود که خطاب به دوربین شرح وقایع می‌دهد. عنصر هجو در فیلم آن‌قدر زیاد است که از همان دقایق ابتدایی مخاطب متوجه غیرواقعی‌بودن وقایع فیلم می‌شود. اصرار فیلم بر استفاده از شیوه مستند برای روایت در حالی که استفاده از جلوه‌های ویژه و تکنیک‌های بصری در فرم فیلم مشهود است به این هجو می‌افزاید و خود نمایان‌گر تقابل شدید واقعیت (تکنیک‌های بصری سینمای داستانی) و حقیقت (تکنیک‌های مستند) در فرم فیلم است. در محتوا نیز فیلم با موضوع قرار دادن یک موجود اساطیری به نام خون‌آشام (موضوعی کاملاً افسانه‌ای) و دفاع از حقیقت داشتن آن، تقابل میان حقیقت و واقعیت را برقرار کرده و شدت بخشیده است. بنابراین فیلم در ساختار خود با شدت‌دادن به همین تقابل هجو قابل توجهی به وجود می‌آورد. تقابل هنر و ناهنر در فرم فیلم، با استفاده از تکنیک‌های مصاحبه و گفت‌وگو خطاب به دوربین، برش‌های غیرتداومی و پرش‌دار (جامپ‌کات)، در کنار استفاده از جلوه‌های ویژه و بصری مورد استفاده در فیلم‌های داستانی و صداگذاری‌های تکنیکی، به وجود می‌آید. در حالی که در محتوا، ارائه گزارشی از واقعیات روی داده در زندگی روزمره خون‌آشام‌ها بدون دخل و تصرف هنری، در تقابل با روایت جعلی اما هنرمندانه‌ی یک داستان مهیج با چاشنی وحشت است. بنابراین تقابل در هنر و ناهنر در فرم و در محتوا وجود دارد و می‌توان گفت تقابل ساختاری است (نمودار ۳).

فیلم در حالی که از فرم کلی فیلم مستند در کنار تکنیک‌های بصری و جلوه‌های ویژه سینمای داستانی استفاده می‌کند، در فرم فیلم، باعث نمودیافتن تقابل امر خالص و ناخالص می‌شود. همچنین در محتوا نیز



نمودار ۲- تقابل‌ها در عناصر فرم و محتوا در فیلم *نقره فراموش‌شده*.

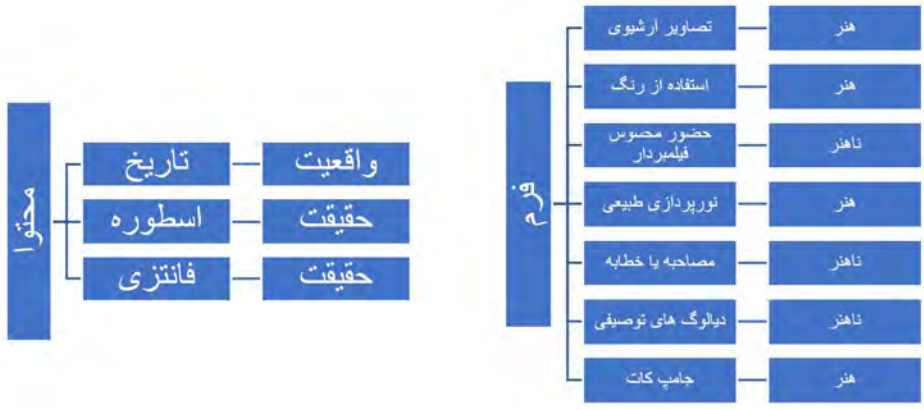
با موضوع قرار دادن خون‌آشام‌ها به‌عنوان موجودات اساطیری و نیز ارائه گزارش واقعیت زندگی روزمره آنان در کنار آن، تقابل خالص و ناخالص در محتوا را پدید می‌آورد. پس تقابل خالص و ناخالص نیز در فیلم به‌صورت ساختاری وجود دارد (نمودار ۴).

در فیلم *آنچه در تاریکی انجام می‌دهیم* ۴ عنصر فرمی که به شکل هنری و داستانی و ۳ عنصر به شکل ناهنر و مستندگونه مورد استفاده قرار گرفته و در محتوا دو یک عنصر تحریف‌شده و داستانی با تأکید بر حقیقت و یک عنصر دیگر با تأکید بر واقعیت به کار رفته است. در فیلم اژدها وارد می‌شود (مانی حقیقی، ۱۳۹۴) مخاطب شاهد عینیت‌بخشیدن به یک شایعه درباره قبرستانی در جزیره قشم که در این منطقه رایج است، و نیز موجودی اساطیری و کاملاً افسانه‌ای به نام اژدها، در بستری از وقایع تاریخی دوران جنگ جهانی است. در بستر این واقعیت تاریخی، وجود یک موجود افسانه‌ای به‌عنوان حقیقت ارائه می‌شود. اما این حقیقت، حقیقتی جعلی است و با واقعیت تاریخی تقابل برقرار می‌کند. بنابراین در محتوا این تقابل واقعیت و حقیقت وجود دارد. با استفاده از تکنیک‌های روایی و بصری در فرم، وجود اژدها و صحت شایعات تقویت می‌شود. از طرفی دیگر، ارائه تصاویر آرشیوی و تصاویر مصاحبه که از عناصر ساخت فیلم مستند است، مشاهده می‌شود. این دو در کنار هم تقابل حقیقت (شیوه مستند) و واقعیت (شیوه داستانی) را در فرم فیلم به وجود می‌آورد. بنابراین تقابل ساختاری حقیقت و واقعیت در فیلم مشاهده می‌شود.

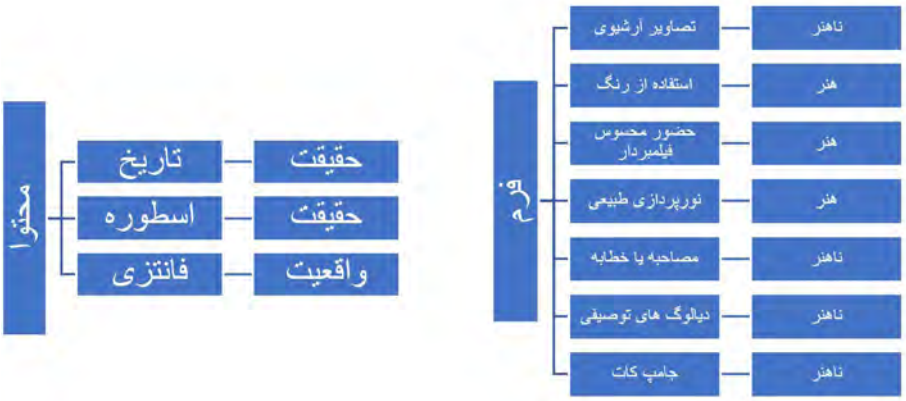
یکپارچگی در فرم هنری فیلم، با آمیخته‌شدن تصاویر رنگی فیلم به تصاویر سیاه‌وسفید آرشیوی و مصاحبه‌ها از ساختار فیلم داستانی فاصله می‌گیرد و فرم فیلم مستند را تا حدی اتخاذ می‌کند. بنابراین تقابل میان فرم هنری فیلم داستانی، و فرم خبری مستند به‌عنوان ناهنر در فرم مشاهده می‌شود. در محتوا نیز این تقابل به‌صورت ارائه یک داستان هنرمندانه و سمبولیستی (اژدها به‌عنوان نماد خشونتِ دربند گرفتارشده) در مقابل ارائه گزارشی از واقعیت (ناهنر) قرار می‌گیرد و می‌توان گفت یک تقابل ساختاری در فیلم است. آمیختگی فرم هنری سینمای داستانی (مانند صداگذاری‌ها و تکنیک‌های تدوین) به فرم گزارشی فیلم مستند، تقابل خالص و ناخالص را در فرم فیلم نشان می‌دهد؛ در حالی که در محتوا، تلفیق واقعیت تاریخی با یک روایت تحریف‌شده از آن، تقابل خالص و ناخالص را به وجود می‌آورد. پس می‌توان گفت چون در فرم و محتوا، هر دو قابل مشاهده است، یک تقابل ساختاری است (نمودار ۵).

در *فیلم اژدها وارد می‌شود* ۳ عنصر فرمی که به شکل هنری و داستانی و ۴ عنصر به شکل ناهنر و مستندگونه مورد استفاده قرار گرفته و در محتوا دو عنصر تحریف‌شده و داستانی با تأکید بر حقیقت و یک عنصر دیگر با تأکید بر واقعیت به‌کار رفته است. به این ترتیب تحلیل صورت گرفته روی چهار فیلم موفق مستندنمایی نشان می‌دهد که اولاً به این دلیل که تعداد عناصر در دو دسته هنری- حقیقی و در مقابل، ناهنری- واقعی به هم نزدیک‌تر بوده تقابل بیشتر و تأثیر فیلم بیش‌تر بوده است؛ ثانیاً در این دسته‌بندی عناصر محتوایی تأثیر بیش‌تری در ایجاد تقابل‌ها داشته‌اند؛ ثالثاً علاوه بر عناصر ساختار فیلم، یعنی فرم و محتوا، مسائلی چون واقعیت‌نمایی در روند پیش از نمایش فیلم و تبلیغات آن نیز در درک مخاطب و تأثیر بیش‌تر آن و نیز موفقیت آن سهم مؤثری دارد.

نمودار ۳- تقابل‌ها در عناصر فرم و محتوا در فیلم *پروژه جادوگر بلر*.



نمودار ۴- تقابل‌ها در عناصر فرم و محتوا در فیلم *آنچه در تاریکی انجام می‌دهیم*.



نمودار ۵- تقابل‌ها در عناصر فرم و محتوا در *فیلم/ژدها وارد می‌شود*.

نتیجه

با بررسی نظریات آلن بدیو و استخراج مفاهیم هستی‌شناسانه در آن‌ها دست‌یابی به تقابل چند مفهوم در نظریات او ممکن شد که می‌تواند اساس یک چارچوب برای تحلیل سینما به‌طور عام، و سینمای مستندنما به‌طور خاص باشد. با برقراری تقابل‌های دوتایی بین این مفاهیم و بررسی آن‌ها در فیلم‌های مستندنما که به‌صورت موردی انتخاب شده‌اند، چگونگی امکان به‌کارگیری آن‌ها در فرم و محتوای فیلم مستندنمایی و ساختار فیلم در سینمای مستندنمایی بررسی شد. مشاهده شد که تقابل‌های دوتایی واقعیت/حقیقت، هنر/ناهنر و خالص/ناخالص در نظریات بدیو در حوزه هستی‌شناسی و نیز در نظریات او در ساحت هنر، می‌تواند در تحلیل فرم و محتوای فیلم مستندنما کاربردی باشد، و چگونگی تحلیل عناصر را در فیلم مستندنما تشریح و توصیف کند. از این راه می‌توان با برشماری عناصری که در فرم و محتوا هریک، با برقرارکردن این تقابل‌ها، تصاویر فیلم را از دسته مستند و نیز داستانی جدا می‌کند و زیر عنوان مستندنمایی طبقه‌بندی می‌کند، معیاری برای میزان تأثیرگذاری مستندنمایی به دست آورده و با مقایسه‌ی آن با امتیازات و رتبه‌بندی‌های این فیلم‌ها، به آزمایش گذاشته شود.

از بررسی نمونه‌ها می‌توان نتیجه گرفت در هر یک از فیلم‌ها تقابل میان عناصر هنری و ناهنر در فرم و عناصر واقعی و حقیقی در محتوا به‌گونه‌ای متفاوت به‌کار گرفته شده و به شکلی دیگر این تقابلات را برقرار می‌سازد. نتایج نشان می‌دهد که این تقابل، تقابلی ساختاری است به این علت که هم در فرم و هم در محتوا وجود دارد، و عناصر فرمی و محتوایی را در گروه‌هایی دوتایی می‌آراید تا مفهوم اساسی مستندنما را که نقد ساختار مستند، یا به شکل عام‌تر نقد ساختار واقعیت است را معنا بخشد. در پاسخ به پرسش نخست مطرح‌شده، با بررسی اندیشه‌های آلن بدیو، مفاهیم اصلی و بنیادین نظریات او به‌صورت تقابل‌های بنیادین حقیقت/واقعیت، هنر/ناهنر و خالص/ناخالص استخراج شد و با استفاده از آن‌ها کارکرد عناصر فرمی و عناصر محتوایی تعیین شد. در مرحله بعد برای پاسخ به پرسش دوم این مفاهیم و تقابل‌های دوگانه را برای تحلیل فیلم‌هایی از سینمای مستندنما، که به‌عنوان نمونه‌های موردی انتخاب شدند، به کار گرفته شد تا عملکرد آن را نیز آزموده شده باشد. نتایج این بررسی نشان داد اولاً به این دلیل که تعداد عناصر در دو دسته هنری-حقیقی و در مقابل، ناهنری-واقعی به هم نزدیک‌تر بوده تقابل بیشتر و تأثیر فیلم بیش‌تر بوده است؛ ثانیاً در این دسته‌بندی عناصر محتوایی تأثیر بیش‌تری در ایجاد تقابل‌ها داشته‌اند؛ ثالثاً علاوه بر عناصر ساختار فیلم، یعنی فرم و محتوا، مسائلی چون واقعیت‌نمایی در روند پیش از نمایش فیلم و تبلیغات آن نیز در درک مخاطب و تأثیر بیش‌تر آن و نیز موفقیت آن سهم مؤثری دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Situation.
2. Set.
3. Event.
4. Knowledge.
5. Encyclopedia.

۶. فراساختار، ساختاری است که عناصر را در مرتبه دوم شمارش می‌کند. در این معنی، عناصری که متعلق به وضعیت‌اند، بار اول توسط وضعیت شمارش و برای بار دوم در حالت وضعیت (مجموعه زیرمجموعه‌های وضعیت) بازنمایی و شمارش می‌شوند.

7. Void.
8. Jacues Lacan.
9. Hybrid.
10. War of the Worlds.
11. Orson Welles.
12. Take the Money and Run.
13. Woody Allen.
14. Subject.
15. Faithful.
16. Trace.
17. Fidelity.
18. Generic.
19. Fictionalization.
20. Purification.
21. Subtraction.
22. Non-Art.
23. Schema.

فهرست منابع

بدیو، آلن (۲۰۰۵)، *تفکر به/مرژنریک و وجود در حقیقت*، ترجمه صالح نجفی و علی عباس بیگی (۱۳۹۳)، کتاب فلسفه-سیاست-هنر-عشق، تهران: انتشارات رخداد نو.

بدیو، آلن (۲۰۰۴)، *فلسفه و رخداد*، ترجمه علی فردوسی (۱۳۹۵)، تهران: نشر دیبایه.

بدیو، آلن (۲۰۰۴)، *مانیفست ۱ و ۲*، ترجمه علی فردوسی (۱۳۹۵)، تهران: نشر دیبایه.

بدیو، آلن (۲۰۱۷)، *سینما*، ترجمه به انگلیسی سوزان سپیتزر و آنتوان دوباک، ترجمه به فارسی ادریس رنجی (۱۳۹۷)، نشر افکار.

بردول، دیوید (۱۹۷۴)، *هنر فیلم یک مقدمه*، ترجمه فتاح محمدی (۱۳۹۴)،

، تهران: نشر رونق.
توسکانو، آلبرتو (۲۰۱۳)، *در باب بکت: مجموعه مقالات آلن بدیو در تحلیل آثار ساموئل بکت*، ترجمه احمد حسینی (۱۳۹۵)، تهران: انتشارات بوتیمار.
داورپناه، رضا (۱۳۹۷)، *واکاوی مفهوم واقعیت تصویر در سینمای مستند با تأکید بر سبک ماکیومنتری*، براساس آرای ژان بودریار و مارشال مک لوهان، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه سوره.
روتمن، ویلیام (۲۰۰۱)، *آثار کلاسیک سینمای مستند*، ترجمه محمد گذرآبادی (۱۳۷۹)، تهران: هرمس.
سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۹۹۹)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر (۱۳۷۷)، ، تهران: طرح نو.
ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۳)، *شکل‌شناسی و گونه‌شناسی فیلم مستند*، تهران: نشر رونق.
فرهادپور، مراد (۱۳۸۳)، آلن بدیو و فرآیند حقیقت، کتاب *ماه ادبیات و فلسفه*، شماره‌های ۸۹-۹۰، ۵۸-۷۱.
عزتی، مهدی (۱۳۹۱)، *مستندنمایی*، تهران: نشر ساقی.

Antoniades, Andreas (2003), *Epistemic Communities*, Epistemes and the Construction of (World) Politics, Global Society, 21-38.

Badiou, Alain (2018), *Badiou and His Interlocutors*: Lectures, Interviews and Responses, Edited by A.J. Bartlett & Justin Clemens, London and New York, Bloomsbury Academic.

Badiou, Alain (2003), *Infinite Thoughts* (Oliver Feltham and Justin Clemens, Trans.). Publisher: Continuum. (Original work published n.d)

Badiou, Alain (2006), *Being and Event*, London, Publisher: Continuum.

Badiou, Alain (2017.), *The True Life* (Susan Spitzer, Trans.). Cambridge, Polity Press. (Original work published n.d)

Badiou, Alain (2002), *Ethics*: An Essay on the Understanding of Evil (Peter Hallward, Trans.). London and New York, Verso. (Original work published 2001)

Corcoran, Steve (2006), *Third Sketch of a Manifesto of Affirmation Art* in Alain Badiou, Polemics, Verso, 133-148.

Feltham, Oliver (2005), *The Thought of the Generic and Being in Truth*, in Alain Badiou, Being and Event, London, Publisher: Continuum, pp. 327-343.

Feltham, Oliver, & Clemens, Justin (2004), Philisophy and Desire, *Infinite Thoughts*, London, Publisher: Continuum, pp. 2-28.

Kerr, Lydia (2005), The Subject of Art, Alain Badiou, The Symptom, *online journal for lacan.com*.

Lebow, Alisa (2021), Faking What? Making a Mockery of Documentary, *F Is for Phony*, University of Minnesota Press.

Shaw, Ian Graham Reynold (2010), Sites, truths and the logics of worlds: Alain Badiou and human geography, School of Geography and Development, University of Arizona, Tucson, Transaction of institute of British Geographers, *Royal Geographical Society*, 431-442.

Wrathall, Mark (2004), Heidegger on Plato, truth, and unconcealment: The 1931–32 lecture on The Essence of Truth, Inquiry: *An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 443-463.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی