

فصلنامه رادیو تلویزیون / سال یازدهم / شماره ۲۶ / بهار ۱۳۹۴ / ۵۸-۳۵

*Quarterly Journal of Radio Television, 2015, Vol. 11, No.26,35-58*

تاریخ دریافت: ۹۳/۴/۱۴ تجدیدنظر: ۹۳/۵/۳۰ پذیرش نهایی: ۹۳/۸/۳۰

## راهبردهای مستندساز در رویارویی با واقعیت

«مستند بسته، مستند باز»

ابوالحسن قاسمی<sup>۱</sup>

### چکیده

پژوهش حاضر به بررسی شیوه‌های گوناگون مستند و راهبردهای مداخله، بیان و مصور ساختن واقعیت و راه‌های به کار گرفته شده از سوی مستندساز با استفاده از روش اسنادی- توصیفی می‌پردازد. ارائه چارچوبی نظری برای شناخت تفاوت‌ها میان مستندهای تلویزیونی، نحوه مداخله مستندساز، تفسیر او از دنیای پیرامون و سرانجام راهبردهای اتخاذ شده از سوی مستندساز در مواجهه با واقعیت، اهداف پژوهش حاضر می‌باشد. 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 در مراحل مختلف تولید برنامه می‌انجامد که نوعی «مداخله» محسوب می‌شود. فرضیه پژوهش بر این چارچوب نظری استوار است که برای درک بهتر نحوه مداخله مستندساز در انعکاس واقعیت می‌توان از مقیاسی تحت عنوان «مستند بسته - مستند باز» بهره گرفت. این پژوهش سعی دارد، دو مقیاس نظری «میزان» و «نحوه مداخله» را در قالب نظریه ای تحت عنوان «مستند باز و مستند بسته» بررسی کند و آن را به اثبات برساند.

واژگان کلیدی: راهبرد مداخله، شیوه‌های مستند، فیلم‌مستند، مستند باز، مستند بسته، واقعیت.

### سؤال‌های پژوهش

- در مراحل تولید یک مستند، نحوه مداخله مستندساز چگونه است؟
- راهبردهای اتخاذ شده از سوی مستندساز به چه عواملی بستگی دارد و منجر به چه راهکارهایی می‌شود؟
- آیا می‌توان به نحوه مداخله مستندساز و تفسیر او از دنیای پیرامون، چارچوبی نظری داد؟
- این چارچوب نظری چه مختصاتی باید داشته باشد؟

### روش پژوهش

روش پژوهش حاضر، استنادی - کتابخانه‌ای و توصیفی است.

### فرضیه پژوهش

برای درک بهتر نحوه مداخله مستندساز در انعکاس واقعیت می‌توان از مقیاسی تحت عنوان «مستند بسته - مستند باز» بهره گرفت.

### هدف پژوهش

هدف پژوهش، ترسیم چارچوب نظری راهکارهای مستندساز در چگونگی انعکاس واقعیت با شیوه‌های متنوع مستند می‌باشد.

## مقدمه

ضرورت‌هایی نظیر پاسخگویی به انتظار مخاطبان نسبت به مسائل اجتماعی، آگاه‌سازی از شرایط پیرامون، ارائه دیدگاه و استدلال، مخاطبان را به این باور می‌رساند که فیلم مستند دارای کارکردی آگاه‌کننده، موضوعی جدی و تحلیلی صادقانه است. تفاوت نقطه‌نظر میان مستندسازان در به‌کارگیری فنون گوناگون بیانی، ضرورت‌های موضوعی، موقعیت‌های بسترساز مستند، مکان‌های وقوع رویداد مستند، افراد دخیل در ماجرای مستند، تا چه حد مستندساز را وادار می‌سازد تا شکل و نحوه بیانش را با در نظر گرفتن این ویژگی‌های متفاوت تطبیق دهد و همچنین تا چه حد مجاز است نگاه خود را از آن واقعیت بی‌واسطه، یا باواسطه یا با تفسیری شخصی و 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 سرانجام ارائه چارچوبی نظری پیرامون نحوه مداخله مستندساز در فرآیند حرکت از «دنیای واقعیت» به سوی «ذهنیت تماشاگر».

فیلم مستند، بازنمایی جهان آشنا و عادی شده با زاویه دید، نگاه و صدایی تازه است. صدایی که در طول تاریخ فیلم مستند، به‌عنوان نوآوری آن شناخته می‌شود. فیلم‌های مستند، سعی دارند تا مخاطبان را به پذیرفتن این صدا و دیدگاه، که فیلمساز از جهان و درباره آن ارائه می‌دهد، ترغیب نمایند. ارائه این دیدگاه در طول تاریخ به شیوه‌های مختلفی صورت گرفته 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 ۴ گرایش متفاوت در مستند را دسته‌بندی کرد: ۱- ثبت و ضبط کردن. ۲- تبلیغ و ترغیب کردن. ۳- بررسی و تحلیل کردن. ۴- نمایشی کردن. (رنو، ۱۹۹۳: ۲۱)

فرآیند ساخت یک مستند از نگاه جان کرنر (۱۹۹۵) می‌تواند به ۴ مرحله تقسیم شود. این مراحل به ترتیب عبارت‌اند از:

الف- واقعیت‌های موجود

ب- رخدادهای مقابل دوربین

ج- موارد ضبط شده

د- برنامه

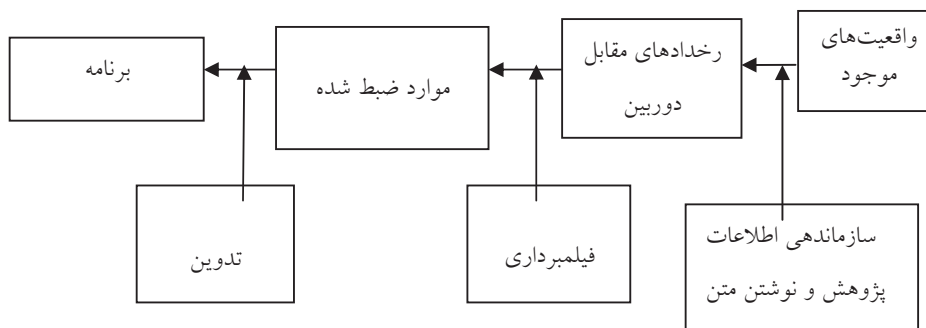
در طی این ۴ مرحله، برنامه‌ساز، در مراحل خاصی باید مداخله کند و تصمیم بگیرد تا برای رسیدن به برنامه نهایی، چه کاری را چگونه انجام بدهد. این مراحل عبارت‌اند از:

سازماندهی اطلاعات، پژوهش و نوشتن متن

فیلمبرداری یا تصویربرداری و ضبط صدا

تدوین

مراحل یاد شده، الزاماً 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 برنامه‌ساز می‌تواند کم یا زیاد باشد؛ اما به هر حال نوعی مداخله محسوب می‌شود. حتی تصمیم برای اتخاذ کمترین میزان مداخله، خود نوعی مداخله است. به این ترتیب، انتخاب این نکته که هیچ راهبردی به کار گرفته نشود نیز به نوبه خود، اتخاذ نوعی راهبرد است.



#### نمودار ۱- مراحل تولید مستند و مداخلات ناگزیر

دومین مرحله تغییر و دگرگونی اجتناب‌ناپذیر، میان رخداد‌های مقابل دوربین و موارد ضبط شده انجام می‌پذیرد؛ جایی که نشان‌ها و علائم سمعی و بصری با ابزارهای ضبط تصویر و صدا، ذخیره شده و سازندگان برنامه در این مرحله، طیفی از امکانات فنی و تکنیکی 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 است. در مرحله تدوین هر چند ممکن است در برخی برنامه‌ها، کمترین دخل و تصرف صورت پذیرد، ولی موارد ضبط شده متعدد، انتخاب، کوتاه و گزینش می‌شوند و در نهایت در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، همچنین صداهایی نظیر موسیقی، افکت و جلوه‌های مختلف گرافیکی بر روی برنامه اضافه می‌شوند.

به این ترتیب، در سه مرحله تولید برنامه، مستندساز باید مداخله کند و دست به انتخاب و حذف و اضافه بزند. اما آیا میزان مداخله و راهبرد آن یکسان خواهد بود؟ میزان مداخله بر حسب نوع نگاه برنامه‌ساز، اصول هنری به کار رفته در برنامه و سبک بیان کارگردان چگونه خواهد بود؟ بی‌تردید، درجه و میزان مداخله و دگرگونی وابسته به عوامل ذکر شده، بسیار چشمگیر خواهد بود. هیچ‌گاه نمی‌توان به درجه‌ای رسید که

مداخله‌ای در کار نباشد، زیرا این امر، برنامه‌ای را برای ما به ثمر نخواهد آورد. همچنین نمی‌توان درباره مداخله محض یا کامل صحبت کرد. اما مستندساز راهبردهای مواجهه با موضوع و امر واقع را چگونه باید کنترل، هدایت و مدیریت نماید؟ به همین مناسبت و قبل از آغاز بحث «اتخاذ راهبرد هدایت و کنترل» ضروری است تا مروری مختصر بر تقسیم‌بندی‌های رایج از انواع فیلم و برنامه مستند داشته باشیم.

### انواع فیلم مستند

تقسیم‌بندی فیلم مستند حول چند محور انجام می‌گیرد:

- موضوعی
- ساختاری یا شکلی
- شیوه نگاه و بیان مستندساز

تقسیم‌بندی موضوعی، بسیار گسترده است که حد و مرزی ندارد و می‌تواند به اندازه تمام موضوعاتی که در اطراف ما وجود دارند، باشد. برای مثال مستند آموزشی، مستند اجتماعی، مستند سیاحتی، مستند علمی، مستند پزشکی و انواع دیگر. این نوع طبقه‌بندی می‌تواند با توجه به موضوع فیلم، گسترش یابد، برای مثال مستند باستان‌شناسی، مستند حیات وحش، مستند گیاه‌شناسی و ... به همین دلیل نیز این نوع تقسیم‌بندی، امروزه مورد انتقاد واقع شده است.

نوع دیگر تقسیم‌بندی، طبقه‌بندی بر اساس ساختار یا شکل است، که آثار مستند را بر اساس پیچیدگی شکلی آنها دسته‌بندی می‌کند. ساختار و شکل را به شیوه‌های مختلفی تعریف کرده‌اند اما تعریفی که این پژوهش از آن استفاده می‌کند به این شرح است:

«ساختار، رابطه سیستم‌ساز بین اجزای تشکیل‌دهنده فیلم است که محیط درونی فیلم (محیط سیستم) در فضای درون فریم‌ها و قاب‌ها و بین فریم‌ها را می‌سازد ... بحث ساختار بر تحقق و تجلی فرم مقدم است. شکل، رابطه نهایی و برآیند کلان سیستماتیک اجزای فیلم در یک زمان پیوسته است.» (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳: ۴۶)

انواع ساختاری و شکلی مستند عبارت است از: مستند خبری، آرشیوی، توصیفی، بازسازی، نظیره‌سازی، روایتی و...

دیوید بوردول و کریستین تامسون در کتاب خود، "هنر سینما" دسته‌بندی شکلی دیگری ارائه داده اند.

آنها فیلمهای مستند را با عنوان "سیستم‌های فرمال غیرروایی" به چهار نوع تقسیم کرده اند: "می‌توان چهار نوع عمده از فرمهای غیرروایی را مشخص کرد؛ مقوله‌ای، خطابه‌ای، انتزاعی، تداعی‌گر." (بوردول، تامسون، ۱۳۹۰، ۱۱۱)

### شیوه نگاه و بیان مستندساز

اما تقسیم‌بندی دیگری بر مبنای شیوه نگاه و بیان مستندساز وجود دارد که بیل نیکولز ارائه داده است. وی معتقد است:

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

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 به‌طور ناقص به ما عرضه کند. ضریب مداخله مستندساز در 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 متغیر آن، لازم است تا به‌طور مختصر هر یک از این شیوه‌ها تشریح شوند.

### شیوه شاعرانه<sup>۱</sup>

مستندهای شاعرانه، از جهان واقعیت به‌عنوان ماده اولیه کار خود استفاده می‌کنند، اما این مواد را به روش مشخصی تغییر می‌دهند. این شیوه قواعد تدوین مداومی و مفهوم زمان و مکان را زیر پا می‌گذارد و نابازیگران، معمولاً نقش مواد خامی را بازی می‌کنند که سازنده فیلم

آنها را سازماندهی می‌کند. برای مثال ما هیچ کدام از نابازیگران را در فیلم باران (۱۹۲۹) اثر یوریس ایونس نخواهیم شناخت، اما از خلق شاعرانه و احساسی او از یک رگبار تابستانی لذت می‌بریم. یا در فیلم شیشه<sup>۳</sup> (۱۹۵۸) اثر برت هانسترا<sup>۳</sup> که تکریمی از تکنیک‌های سستی افرادی است که در شیشه می‌دمند و از زیبایی کار آنها و مقایسه کارخانه ماشینی شیشه‌سازی، به بیان شاعرانه و هنرمندانه او پی می‌بریم.

از ویژگی‌های بارز این شیوه می‌توان به توجه ویژه مستندساز در بیان هنری اثر اشاره کرد: «ما به دسته فیلم‌های مستند شاعرانه نیازمندیم تا بتوانیم این واقعیت را تصدیق کنیم که برخی فیلم‌های مستند مقدماً به بحث و استدلال یا اثبات موضوع‌های مربوط به جهان نمی‌پردازند، بلکه دارای عملکردی هنری می‌باشند که به‌عنوان اصل سازمانی اولیه آنها به کار می‌رود.» (پلاتینگا، ۱۹۹۷: ۱۰۳)

#### شیوه تفسیری - توضیحی<sup>۴</sup>

این نوع گفتار به «صدای مسلط»، دانای کل یا صدای «خدای گونه»<sup>۵</sup>، شهرت دارد. به این ترتیب، «صدا» به دلیل موثق بودن و اعتبارش، به‌عنوان 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 باشد که فیلم جلوی چشمش قرار می‌دهد. (برنارد، ۲۰۱۱: ۲۰۵)

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 با تفسیر فیلم، راهنمایی شده و تصاویر را به‌عنوان مدرک یا اثبات چیزی که گفته می‌شود، می‌پذیرد. ریچارد کیلبرن و جان آیزود در این باره می‌نویسند:

«متن گفتار، سازمان‌دهنده اصلی معناست و مثل نقش‌های موجود در یک کتاب، مباحث یا قصه‌ای را مطرح می‌سازد که برخی اوقات تصویر فیلم، به‌طور مشخص اصراری بر آن ندارد. در واقع، تصاویر بر اساس 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 می‌داند و قضاوتش را یک سویه می‌سازد. مسئله‌ای که ممکن است سبب عدم اعتماد بیننده به فیلم و درونمایه‌ای که مطرح می‌سازد، گردد. این موضوع به‌ویژه هنگامی که محور بحث مسائل سیاسی باشد بیشتر خودنمایی می‌کند. بیل نیکولز درباره‌ی 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 یا صدای مؤلف را به کار می‌گیرد، صدای گوینده شنیده شده و خود او نیز دیده می‌شود. این صدا توانایی دارد درباره 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 خصوصیات نظیر فاصله، بی‌طرفی، بی‌علاقگی یا دانش بی‌پایان، حسی از اعتبار را ایجاد نماید.» (نیکولز، ۲۰۰۱: ۱۰۶)

فیلم‌های نظیر خاک اسپانیا (۱۹۲۷) اثر یوریس ایونس، و خیشی که دشت‌ها را شیار زد، (۱۹۳۶) اثر پرلورتس<sup>۶</sup> از نمونه‌های این شیوه محسوب می‌شود.

### شیوه مشاهده‌ای<sup>۷</sup>

در این شیوه، وقایع همان هنگام که رخ می‌دهند، فیلمبرداری می‌شوند 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 دهه ۱۹۶۰، معرف نسل 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، تجهیزات قابل حمل تصویری و تجهیزات پیشرفته صداگذاری سر صحنه به توسعه شیوه مشاهده‌ای کمک بسیار زیادی کردند. دو عامل اساسی در پیشرفت این شیوه، تأثیرگذار بودند: سینمای بی‌واسطه<sup>۸</sup> آمریکا و سینما حقیقت<sup>۹</sup> فرانسه که بعدها به مستند تعاملی توسعه یافت. (چانان، ۲۰۰۷: ۲۳۴)

برای نیل به این احساس ارتباط مستقیم با وقایع، یک گروه کوچک فیلمبرداری در پشت صحنه، به دور از چشم حاضران در صحنه، حضور یافته و منظره‌ای را که رخدادی معین در آن در حال وقوع می‌باشد به شیوه‌ای «آرام و بدون مزاحمت»، ضبط می‌کنند. در اصطلاح به این نوع حضور آرام، «مگسی بر روی دیوار»<sup>۱۰</sup> نیز گفته می‌شود. در اکثر موارد، طراحی صحنه و نورپردازی ویژه‌ای وجود ندارد و دوربین، ظاهراً بدون اطلاع از اینکه نکات جالب توجه، چه زمانی ظاهر می‌شوند، وقایع را دنبال می‌کند. (کریسل، ۲۰۰۶: ۶۹)

برخلاف سینمای بی‌واسطه، که مستندساز خارج از چارچوب باقی می‌ماند و اعتقادی بر مداخله ندارد، در سینما حقیقت، مستندساز نقشی فعال بر عهده می‌گیرد و به‌عنوان عامل سرعت‌دهنده در واکنش حضار، در ماجرا شرکت می‌کند و حتی گاهی در داخل رویداد نیز ادغام می‌شود. نیکولز درباره 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 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 واقعیت رفتار طبیعی خویش را بروز می‌دهند و تا چه حد جلوی دوربین به اصطلاح مخفی نقش بازی می‌کنند، از جمله مباحثی است که در مواجهه با این شیوه در ذهنمان ایجاد می‌گردد. (کریسل، ۲۰۰۶: ۶۴)

### شیوه مشارکتی<sup>۱۱</sup>

در شیوه مشاهده‌ای، مستندساز سعی دارد تا حد امکان کمترین مداخله را داشته باشد، همچنین تنها کانال ارتباطی بین موضوع و بیننده باشد. گویی تمامی شرایط برای حضور بی‌واسطه بیننده در صحنه رویداد مهیا شده است و دیگر او از فاصله‌ای دور شاهد خطابه‌های سرد و بی‌روح مستندساز نیست.

اما 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،<sup>۱۲</sup> (۱۹۶۱) اثر ژان روش،<sup>۱۳</sup> با همکاری ادگارموری،<sup>۱۴</sup> بر خلاف شیوه مشاهده‌ای، خودشان در برابر دوربین ظاهر می‌شوند، در وقایع شرکت می‌جویند و درگیر شیوه‌ای می‌شوند که مثل «محرک‌های روانشناسانه» عمل می‌کند و بدین ترتیب مردم را وامی‌دارند تا از موضوعاتی که تا پیش از آن نمی‌توانستند درباره‌شان بحث کنند، سخن بگویند. ژان روش و ادگارمورن، برای بزرگداشت ورتوف، این شیوه فیلمسازی خود را «سینما-حقیقت» نام دادند که از اصطلاح روسی «کینوپراودا» به معنی «فیلم حقیقت» ترجمه شده بود. (بارنو، ۱۳۸۰: ۴۲۵)

در مستند مشارکتی، مستندساز نیز به همراه مردم و با آنها زندگی می‌کند و چیزی را که با مردم به‌طور مشترک تجربه می‌کند، به نمایش می‌گذارد. این حس را به ما منتقل می‌کند که «بودن» در یک موقعیت برای فیلمساز، چگونه است و چگونه این موقعیت به‌عنوان یک نتیجه تغییر می‌کند. نوع و درجه تغییرات، تنوع مستند مشارکتی را معین می‌کند.

در مستند مشارکتی، اغلب با مردم مصاحبه می‌شود و فیلمساز با این روش، به جای اینکه بیننده را به‌صورت رسمی مورد خطاب قرار دهد یا نقطه‌نظر خود را از طریق تفسیر، به‌صورت گفتار متنی بر روی تصویر اعمال نماید از این شیوه استفاده می‌کند. به این ترتیب مصاحبه، به‌عنوان معمول‌ترین نوع رویارویی بین مستندساز و موضوعات او در مستند مشارکتی شناخته می‌شود.

### شیوه انعکاسی<sup>۱</sup>

در دهه ۱۹۸۰ به تدریج گرایش دیگری قوت گرفت و این فکر که آیا فیلم مستند می‌تواند مستقیماً واقعیت را ثبت کند، مطرح گردید. نقد پیروان برتولت برشت<sup>۲</sup> بر فیلمسازی، آنچه «بیگانه‌سازی»<sup>۳</sup> یا فاصله‌گذاری می‌نامیدند، به ما یادآور می‌شود که مستند، چگونه همانند سینمای داستانی عمل می‌کند و ما ادعاهای آن را بدون ذره‌ای تفکر می‌پذیریم. بر اساس این دیدگاه، فیلم مستند حتی بیش از فیلم‌های داستانی هالیوود، بیننده را فریب می‌دهد و متعاقب آن، این مسئله مطرح می‌شود که شاید این تصور که سینمای مستند، واقعیت را به چنگ می‌آورد، توهمی بیش نیست. شاید خود فرم و تکنیک سینمای مستند، قراردادهای نامرئی باشند که ماهیتاً معتبرتر از قراردادهای سینمای روایی نیستند. با وجود این، خود 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 انتقادی تری نسبت به سنت مستندسازی بنگرند و با دقت به نحوه کاربرد قراردادهای مستند پردازند. شیوه انعکاسی، خودآگاهانه‌ترین سبک ارائه است. مفاهیمی از جمله دسترسی واقعی به جهان، قابلیت فراهم آوردن شواهد متقاعدکننده، احتمال وجود مدارک مسلم، رابطه مستقیم بین یک تصویر و چیزی که ارائه می‌دهد زیر سؤال 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 آن را مورد آزمایش قرار دهد. مستند انعکاسی در بهترین حالت، تماشاگر را به درجه بالایی از آگاهی درباره رابطه خود با فیلم مستند و چیزی که ارائه می‌دهد،

#### 1. Reflexive Mode

۲. Bertolt Brecht (1898-1956). نمایشنامه‌نویس، کارگردان تئاتر و شاعر آلمانی است، او را بیشتر به‌عنوان نمایشنامه‌نویس و بنیانگذار تئاتر حماسی و از نمایشنامه‌هایش می‌شناسند. اما برشت نه تنها نمایشنامه‌نویسی موفق و کارگردانی بزرگ بلکه شاعری خوش‌قریحه نیز بود. برخی از نمایشنامه‌های معروف وی عبارت‌اند از: زندگی گالیله، ننه دلاور و فرزندان، زن نیک ایالت سچوان، دایره گچی قفقازی، آدم آدم است، ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی و مادر.

#### 3. Alienation

برمی‌انگیزاند. ترین مین‌ها<sup>۱</sup> در فیلم تلفیق دوباره<sup>۲</sup> (۱۹۸۲)، با این روش، زمینه را برای شناخت شیوه پژوهش نژادشناسانه، فراهم می‌نماید و زندگی روستایی سنگال را به‌گونه‌ای به تصویر می‌کشد که از انتقال شکل‌های استاندارد دانش مردم‌شناختی، امتناع می‌ورزد. همان‌طور که کریس مارکر<sup>۳</sup> در فیلم بدون خورشید<sup>۴</sup> (۱۹۸۲)، این کار را انجام می‌دهد تا فرضیاتی را زیر سؤال ببرد که زمینه را برای ساخت فیلم از زندگی دیگران، در یک جهان تقسیم شده با محدودیت‌های نژادی و سیاسی فراهم کند. مستند انعکاسی سعی دارد تا فرضیات و انتظارات تماشاگران خود را دوباره تعدیل کند، نه آنکه دانش جدیدی را به انواع موجود شناخت اضافه نماید. به همین دلیل، فیلم‌های مستند انعکاسی هم از لحاظ سیاسی و هم از دیدگاه قانونی می‌توانند انعکاسِ مرورِ آگاهانه بر باورها و شناخت آدمیان باشند. دستیابی به مرحله‌الایی از شناخت، مستلزم تغییر درجه‌آگاهی است. بنابراین نیت شیوه انعکاسی، فراهم نمودن این نوع آگاهی می‌باشد. مستندهای انعکاسی سیاسی به فیلم اشاره نمی‌کنند، بلکه به ما به‌عنوان تماشاگران و نابازیگران اشاره می‌نمایند تا با آگاهی و شناخت بتوانیم فاصله میان چیزی که هست و شکل‌های جدیدی که می‌توان با دستیابی به شناخت به وجود آورد، پر نماییم.

برای مثال، بیل گادمیلو<sup>۵</sup>، کارگردان فیلم دور از لهستان<sup>۶</sup> (۱۹۸۴)، ما را برای تفکر درباره مسائل سیاسی نهضت همبستگی در لهستان، مورد خطاب قرار می‌دهد، در حالی که دسترسی کاملی به وقایع حقیقی ندارد. فیلم‌های دیگری مانند دفتر خاطرات دیوید هولزمن<sup>۷</sup> (۱۹۶۸) و

---

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 آمد و در سال ۱۹۷۰ به آمریکا مهاجرت کرد. در رشته‌های آهنگسازی و ادبیات فرانسه در دانشگاه ایلینویز تا مقطع دکتری به تحصیل ادامه داد. بلافاصله در بخش مطالعات زنان دانشگاه کالیفرنیا به تدریس اشتغال ورزید. برخی از فیلم‌های او عبارت‌اند از تلفیق دوباره (۱۹۸۲)، زندگی تکراری (۱۹۸۵)، نام: ویت نام خانوادگی: نام (۱۹۸۹) و بعد چارم (۲۰۰۱).

## 2. Reassemblage

۳. Chris Marker متولد ۱۹۲۱، نویسنده، عکاس، کارگردان و مستندساز فرانسوی است. 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.

## 4. Sans Soleil

۵. Jill Godmilow متولد ۱۹۴۳، کارگردان، تهیه‌کننده، نویسنده، تدوینگر آمریکایی و استاد دانشگاه نتردام است. برخی از آثار او عبارت‌اند از: در انتظار ماه (۱۹۸۷)، دور از لهستان (۱۹۸۴) و آنتونیا تصویری از یک زن (۱۹۷۴).

## 6. Far From Poland

## 7. David Holzman,s Diary

دختر خانواده رایت<sup>۱</sup> (۱۹۷۸) خود را تا حد زیادی به صورت فیلم‌های داستانی تغییر شکل یافته، ارائه می‌دهند. در این فیلم‌ها، اجرای نقش‌ها به بازیگران تعلیم دیده سپرده می‌شود؛ در ابتدا این گونه وانمود می‌کنند که اینان افراد واقعی هستند، اما در اواسط یا در پایان فیلم که ماهیت ساختگی اجراها برملا می‌گردد، بیننده متوجه این حقه می‌شود که این امر صحت و اعتبار فیلم مستند را به طور کلی زیر سؤال می‌برد: فیلم مستند چه «حقیقتی» را درباره خود فاش می‌سازد؟ این حقیقت از چه لحاظ با اجراها یا متون از قبل نوشته شده متفاوت است؟ چه قواعدی ما را بر آن می‌دارد که به اعتبار و صحت اجراهای مستند ایمان بیاوریم؟ نیکولز درباره 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 با دیگر نابازیگران، به بررسی روابط فیلمساز با خودمان می‌پردازیم. موضوع این بحث نه تنها در مورد جهان تاریخی، بلکه درباره 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، ۲۰۰۱: ۱۲۵)

فیلم مستند خط باریک آبی<sup>۲</sup> (۱۹۸۸) ساخته ارول موریس<sup>۳</sup>، نمونه‌ای مناسب از شیوه انعکاسی است. در این فیلم، موریس ضمن برملا کردن وجوه ساختگی فیلم مستند، می‌کوشد به حقیقت یک پرونده قتل نفوذ کند. او با بازسازی بسیار ساختگی جنایت و مراحل بازجویی، مسئله بازسازی در فیلم مستند را طرح می‌کند که در نهایت از میان انبوه دروغ‌ها، سرپوش

1. Dauther Rite

2. The thin Blue Line

۳. Errol Morris متولد ۱۹۴۸، مستندساز آمریکایی، مبدع دستگاه «اینتروتون» چیزی شبیه به دستگاه «تله پرامتر» که در آن موضوع و کارگردان هر کدام با لنز دوربین صحبت می‌کنند. او همچنین به‌عنوان کارگردان تلویزیون تجاری، نقش عمده‌ای در تبلیغ کالاهای کامپیوترآپل، آدیداس، تویوتا و شارپ داشته است. بر اساس نظرخواهی روزنامه گاردین راجع به ۴۰ مستندساز مشهور جهان، او مقام هفتم را کسب کرد. از آثار مهم او می‌توان به دروازه‌های بهشت (۱۹۷۸)، باد سیاه (۱۹۹۱)، خط باریک آبی (۱۹۸۸)، غبار جنگ (۲۰۰۳) و مراحل کنترل استاندارد (۲۰۰۸) اشاره داشت.

نهادن‌ها، عدم یقین‌ها و حدس و گمان‌ها، یک ادعای حقوقی باورپذیر سر برمی‌آورد. این ادعا، آن‌قدر باورپذیر است که به آزادی مردی که به اشتباه محکوم شده، کمک می‌کند. این فیلم علاوه بر اینکه در نهایت تأیید می‌کند غرض شخصی، پیش‌فرض‌های فرهنگی و قراردادهای سینمایی، اغلب گمراه‌کننده‌اند، در عین حال نیز اعلام می‌دارد که مستندساز می‌تواند تا حدود زیادی به حقیقت نزدیک شود.

### شیوه نمایشی - دوباره سازی<sup>۱</sup>

هدف از افزایش روایت به فیلم مستند، اغلب افزایش بار احساسی به ارائه مستندگونه موضوع است؛ به‌طوری که تأثیر عمیق‌تر و به یادماندنی‌تری در ذهن بیننده باقی بگذارد. رابرت فلاهرتی، در فیلم *نانوک شمال* (۱۹۲۲) برای اولین بار صحنه‌های شکار را بازسازی کرد و قسمتی از کلبه نانوک را با امکانات دوربین‌های فیلمبرداری آن زمان، تطبیق داد. همچنین جان‌گریسون معتقد بود برای جلب توجه تماشاگر به پیام اجتماعی نهفته در اثر، باید از «دوباره به صحنه‌آوری» و «نمایشی سازی» استفاده نمود. (چپمن، ۲۰۰۹: ۳۱)

در سال‌های اولیه پیدایش مستند، یکی از دلایل دوباره‌سازی، سنگینی دوربین و پایین بودن کیفیت تجهیزات فیلمبرداری بود، اما در مواجهه با مقوله‌ای تاریخی باید از «استناد» به مدارک یا «بازسازی» به شیوه‌ای نمایشی بهره جست. نکته قابل توجه این شیوه، تغییر مسیر از نمایش واقع‌گرایانه جهان تاریخی به سوی آزادی‌های بیان شاعرانه، ساختارهایی روایتی و شکل‌های ذهنی‌تر نمایش می‌باشد. نمونه‌هایی از این فیلم‌ها عبارت‌اند از: در جستجوی لنگستون<sup>۲</sup> (۱۹۹۸) اثر ایساک جولین<sup>۳</sup> درباره زندگی لنگستون هیوز و فیلم فرانتزفانون: پوست سیاه/ نقاب سفید<sup>۴</sup> (۱۹۹۶)، اسب‌های سیاه و نقره‌ای<sup>۵</sup> (۱۹۹۲) اثر لری اندروز<sup>۶</sup>، درباره

1. Performative Mode  
2. Looking for Langston

۳. Isaac Julien متولد ۱۹۶۰ مستندساز انگلیسی. آثار مهم او عبارت‌اند از: در جستجوی لنگستون (۱۹۸۸)، واگابوندیا (۲۰۰۰)، بالتیمور (۲۰۰۳)، رادیواکتیو (۲۰۰۴)، درک (۲۰۰۸).

4. Frantz Fanon: Black skin/ White Mask  
5. Black and Silver Horses  
6. Larry Andrews

مسائل نژادی. و فیلم جنگل رستگاری<sup>۱</sup> (۱۹۸۵) اثر رابرت گاردنر<sup>۲</sup> درباره شیوه مراسم دفن در بُنارس هند.

ریچارد کیلبرن و جان آیزود درباره این شیوه می‌نویسند:

« نگرانی درباره 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 مجادله قدیمی تمام قرون، مشترکاتی دارد که تاریخ، خود چگونه ضبط می‌شود، چقدر از آنچه ما «تاریخ» می‌نامیم، نتیجه تفسیر ذهنی تاریخ‌نگاران است؟ و به ناگزیر تا چه درجه‌ای، صرف عمل «نقل کردن»، سبب رنگ‌آمیزی و یا انحراف گزارش‌های موجود می‌شود». (کیلبرن، ۱۳۸۵: ۲۱۳)

در مواجهه با این شیوه مستندسازی، با سؤالاتی از این قبیل روبه‌رو می‌شویم: تا چه حد اطلاعات ارائه شده بر پایه تحقیقاتی صحیح استوار است؟ تا چه حد این شیوه در ارائه اطلاعات تاریخی یا سیاسی بی‌طرفانه عمل می‌کند؟ تا چه حد به تحریف واقعیات رخ داده اقدام نموده است؟ و در نهایت اینکه این شیوه مستند تا چه حد می‌تواند در ترسیم دقیق فهم ما از جهان پیرامونمان اقدام نماید؟

### اتخاذ راهبرد هدایت و کنترل

با مرور مختصر انواع فیلم مستند، (از لحاظ موضوع، ساختار و شکل و شیوه نگاه) درمی‌یابیم که در سه مرحله تولید برنامه، مستندساز باید مداخله نموده و دست به انتخاب و حذف و اضافه بزند. اما آیا میزان مداخله و راهبرد آن یکسان خواهد بود؟ میزان مداخله برحسب نوع نگاه مستندساز، اصول هنری به کار رفته در برنامه و سبک بیان کارگردان

۱. Forest of Bliss

۲. Robert Gardner (1986). متولد ۱۹۲۵، مدیر مرکز مطالعات فیلم دانشگاه هاروارد از سال ۱۹۵۷ تا ۱۹۹۷، وی به دلیل حوزه فعالیتش تحت عنوان مردم‌شناسی تصیدی، شهرت دارد. آثار معروف وی عبارت‌اند از: رقص‌های کواکیتو (۱۹۵۱)، پرندگان مرده (۱۹۶۴)، رودخانه شن (۱۹۷۳) و جنگل رستگاری (۱۹۸۶).



چگونه خواهد بود؟ بدون تردید، درجه و میزان مداخله و دگرگونی وابسته به عوامل ذکر شده، بسیار چشمگیر خواهد بود. بنابراین هیچ گاه نمی‌توان به درجه‌ای رسید که مداخله‌ای در کار نباشد، زیرا این امر، برنامه‌ای را برای ما به ثمر نخواهد آورد. همچنین نمی‌توان درباره مداخله محض یا کامل صحبت نمود.

بنابراین می‌توانیم طیفی از درجه پایین تا درجه بالای مداخله را ترسیم نمود. درجه پایین 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 - بدون مختل کردن بیش از حد آن است؛ به این صورت که باید از نور موجود استفاده نمود، صداهای واقعی را ضبط کرد و وقایع را همان زمان که در محل رویداد رخ می‌دهند، ثبت و ضبط نمود؛ زمان لازم را برای برهم زدن پیوستگی زمان و مکان واقعی صرف کرد و موارد افزودنی بر برنامه نظیر تروکارهای تصویری، صدایی، موسیقی و افکت‌های صوتی را حذف نمود، تا از این طریق رویداد بتواند خودش درباره خود؛ صحبت نماید. هدف این نوع مداخله، اولویت دادن به ارزش مدرک گونه وقایع فیلمبرداری شده است.

حال می‌توان این سؤال را مطرح کرد که اصل مداخله پایین، 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 یا گاه نادیده گرفته می‌شود. دوم، به این دلیل که عقب‌نشینی کارگردان از مداخله بالا، بیننده را با یک نمایش بسیار عینی از واقعیت، تنها گذاشته و وادار می‌سازد تا اشارات لازم به سمت معناسازی و تفسیر رویدادهای واقعی را خود بیابد. اکنون ضرورت دارد، میان آنچه نمایش اولیه و ثانویه می‌نامیم، تمایزی قائل شویم؛ به این ترتیب می‌توان گفت نمایش اولیه، نوعی از نمایش است که هنگام پایین بودن درجه مداخله، به کار برده می‌شود و بر اساس ضبط صداها و تصاویر، به همان صورت که بوده‌اند و دیده شده‌اند ساخته می‌شود.

نمایش ثانویه، صحبت و اشاره به واقعیت، بدون نشان دادن مستقیم آن است و نمایش مضامینی انتزاعی‌تر، عمومی‌تر، و مشکلات و ویژگی‌های واقعی را که نمی‌تواند از طریق

نمایش اولیه، به‌طور مستقیم، مد نظر قرار گیرد، شامل می‌شود. بنابراین نمایش ثانویه، نوعی از نمایش است که درجه بالایی از مداخله در آن به کار برده می‌شود و از ابزارهای متنوع بیانی، اعم از صوتی و تصویری استفاده می‌گردد. این نوع نمایش، دارای راهبردی بیانی است. 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، که این امر امکان استفاده از شیوه‌ای استعاری‌تر، مشارکتی و غیرمستقیم ارتباط با واقعیت را ایجاد می‌نماید.

اگر یک بار دیگر، بیننده را مدنظر قرار دهیم، می‌توان باور کرد که تماشای یک برنامه تلویزیونی با درجه بالای مداخله، تجربه‌ای متفاوت را با زمانی که درجه مداخله پایین آمده باشد، برمی‌انگیزد. در درجه بالای مداخله، فرآیند معناسازی و تفسیر، به‌طور مستقیم، تحت تأثیر 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 تجزیدی هموار می‌سازد.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت عنصر مداخله، درجه مداخله را به‌عنوان یک راهکار کلی 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 راه‌حلی راهبردی و هنری دست یافته‌ایم و به این ترتیب قادر خواهیم بود برنامه‌های مستند را در طیفی دسته‌بندی کنیم که از درجه پایین مداخله - یعنی برتری دادن به نمایش دست اول - تا برنامه‌هایی با درجه بالای مداخله - یعنی برتری دادن به نمایش ثانویه - به وجود آمده باشد.

#### جدول ۲- درجه مداخله و نوع نمایش اولیه و ثانویه

۱	درجه پایین مداخله	اولویت دادن به ارزش مدرک گونه وقایع	برتری دادن به نمایش اولیه	فرآیند معناسازی، تفسیر و برداشت بر عهده بیننده
۲	درجه بالای مداخله	اشاره به واقعیت بدون نشان دادن مستقیم آن	برتری دادن به نمایش ثانویه	فرآیند معناسازی، تحت تأثیر واسطه‌های بیانی به کار گرفته شده

هر برنامه مستند، بینشی نسبت به جهان به وجود می‌آورد، ولی روش پافشاری هر برنامه بر تعبیری که ارائه می‌دهد و ارزشی که بر استدلال‌ها می‌گذارد، ممکن است متفاوت باشد. به همین دلیل، بالا بودن درجه مداخله، لزوماً منجر به ارائه استدلالی محکم‌تر و قوی‌تر نمی‌شود. مداخله، راهی برای سازماندهی و ساختاربندی 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 نتیجه‌گیری‌های مخاطب اصرار می‌ورزد، در حالی که اثر «باز» اثری است که فضا و جایگاهی را برای تفسیر خاص مخاطب اختصاص می‌دهد.

برنامه‌بسته، معمولاً 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 نهایت استفاده را می‌برد تا تفسیر خود را حمایت و اثبات کرده و بر آن اصرار ورزد. در نهایت نیز، صدای روی تصویر به گونه‌ای مرتب، برای ایجاد شیوه خطاب مستقیم با بیننده، مورد استفاده قرار می‌گیرد و از این طریق حواس بیننده را در خلال نمایش، کنترل و هدایت می‌نماید. برنامه‌های بیش از حد صریح خبری، که اغلب با تمایل به طرح اتهامات، اشاره به بی‌عدالتی و بیان تقصیر و سرزنش پیش می‌روند، مثالی از این نوع برنامه‌ها می‌باشند. اما برنامه باز، شیوه غیرمستقیم خطاب را برمی‌گزیند و به گونه‌ای ضمنی و نه مستقیم استدلالی است و فرصت استدلال و نتیجه‌گیری را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. برنامه باز چنانچه از ابزارهای بیانی و بدیعی استفاده نماید، از درجه بالای مداخله بهره گرفته است و اگر از ابزارهای بیانی و بدیعی چشم‌پوشی نماید، از درجه پایین مداخله، سود برده است.

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

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

اثر «باز» همیشه به‌طور ضمنی بدیع است؛ بدیع به‌عنوان پیچیدگی و بیانگری؛ زیرا بر پایه تحقیق و بررسی بنا شده است و در فرآیند ساخت و نیز در پی‌ریزی نمایش نهایی برای مخاطبان، مرتب و سازماندهی شده است. به این ترتیب، بدیع را می‌توان معادل با ترکیب و ساختار برنامه قلمداد کرد. این موقعیت بدیع، اساساً تمایلی به ادعای آگاهی از طرف خود ندارد؛ در اینجا یک ساختار پیچیده، باز و بی‌انتهای غیرقابل پیش‌بینی دیده می‌شود و به بیننده اجازه می‌دهد که نتایج خود را برداشت نماید. برنامه‌های تلویزیون واقعیت به لحاظ ساختارهای بیانی حساب شده و پیچیده، تا حدودی جزء این دسته قرار می‌گیرند.

اثر «بسته» الفاکنده دیدگاه یا صدایی رسمی است که توضیح می‌دهد، این صدا آموزش می‌دهد، راهنمایی می‌کند و رابطه‌ای از بالا با بیننده برقرار می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که بیننده با حضور استدلالی صدا که موقعیت آگاهی‌دهی دارد، آموزش داده می‌شود. این صدا، به بحث می‌پردازد، دسته‌بندی می‌کند و ساختاری روایی، مسلط، موجه یا علمی و قانونی به موضوعات می‌بخشد. به این ترتیب، صدای رسمی، به موضوع مطرح شده خود جهت و معنا می‌دهد و این معنا و باور را در تماشاگر بارور 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 فردی‌آحاد جامعه را تبدیل به هویتی واحد سازند. برنامه‌های تلویزیون واقعیت مثالی از این نوع برنامه‌ها هستند.

مستندساز قصد دارد، ضمن ارائه صادقانه واقعیت در مواجهه با رویدادها، نسبت به ارائه اطلاعات برای ارتقای آگاهی مخاطب نیز اقدام کند؛ به نحوی که ضمن جلب اعتماد او، نقطه‌نظر و دیدگاهش را به مخاطب به شکلی متقاعدکننده، بقبولاند. این اتفاق، کارکرد فیلم مستند را تشکیل می‌دهد. این روند می‌تواند پیش‌فرضی را به این شرح پایه‌گذاری نماید:

مستندساز، به‌عنوان «عنصر مداخله»، بر اساس میزان دخل و تصرف در جهان تاریخی، دستاوردی مستندگونه را که محصول فعالیتش است، در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. میزان دخل و تصرف را می‌توان «ضریب مداخله» نیز نامید. فیلم مستند به‌عنوان محصولی فرهنگی، هنری و فکری، هر چند از مواد اولیه دنیای واقعی تشکیل شده است، اما حاصل سلیقه و نقطه نظر فیلمساز است. بنابراین هر چه «ضریب مداخله» فیلمساز بیشتر باشد، به همان نسبت فاصله بی‌واسطه میان مخاطب و جهان واقعی، دورتر و لذا «باواسطه‌تر» می‌شود و به همان

میزان هر چقدر «ضریب مداخله» فیلمساز پایین تر باشد، فاصله میان مخاطب با جهان واقعی نزدیک تر و مستقیم تر می شود.

چنانچه نقطه نظر و دیدگاه فیلمساز را همچون لنزی بدانیم که در مسیر نگاه مخاطب از جهان واقعی قرار گرفته است؛ با تغییر لنز، تصویر حاصل از دنیای واقعی، متناسب با نوع لنز، تغییر خواهد یافت. به این ترتیب تصویر حاصل، چنانچه لنز «محدب» باشد، همسان با زمانی که لنز «مقعر» باشد، نخواهد بود. یا آنکه چنانچه شیشه‌ای شفاف به جای لنزهای قبلی قرار داده شود، نتیجه سوم با هیچکدام از دو گزینه قبلی، یکسان نخواهد شد. لنز را در این مثال می توان 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 در مراحل مختلف تولید برنامه می انجامد. میزان این دگرگونی، وابسته به تصمیم مستندساز می تواند کم یا زیاد باشد، اما به هر حال نوعی «مداخله» محسوب می شود؛ حتی تصمیم برای اتخاذ کمترین میزان مداخله نیز، گونه‌ای از مداخله است. 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. بنابراین مداخله در کمترین حد ممکن، مثلاً در شیوه مشاهده‌ای، به معنای تلاش برای ضبط واقعیت - همان گونه که رخ می دهد - بدون مختل کردن بیش از حد آن است. عقب نشینی مستندساز از مداخله زیاد، به معنای آن است که بیننده وادار می شود تا اشارات لازم به سمت معناسازی و تفسیر رویدادهای واقعی را خود به تنهایی بیابد. در این شیوه، اولویت به «نمایش اولیه» داده می شود. در نمایش اولیه، فرآیند معناسازی، تفسیر و برداشت به بیننده واگذار می شود 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 می گیرد. به این ترتیب، به «نمایش ثانویه» می رسیم؛ در این نوع نمایش که دارای یک

راهبرد بیانی است، مستندساز از هر کوششی برای اعتلای این نوع بیان استفاده می‌جوید؛ مستند به شیوه شاعرانه یا شیوه تفسیری- توضیحی را می‌توان برای این نوع مداخله مثال زد. به غیر از مقیاس میزان مداخله، می‌توان از مقیاس دیگری تحت عنوان اثر «بسته» یا «باز» برای درک مفهوم رابطه بین دنیای واقعی و برنامه مستند استفاده کرد. مستند «بسته» اثری است که بر رابطه‌ای نزدیک با نتیجه‌گیری‌های مخاطب، اصرار می‌ورزد. مستند «باز» اثری است که فضا و محملی را برای تفسیر خاص مخاطب، اختصاص می‌دهد. به این ترتیب، برنامه مستند بسته، معمولاً از یک منطقی استدلالی، در شکلی تشریحی و تفسیری استفاده می‌کند، استدلال خود را به صراحت اعلام می‌دارد و معمولاً از شیوه‌های خطاب مستقیم بهره می‌برد. اما برنامه مستند باز، شیوه خطاب غیرمستقیم را برمی‌گزیند و به‌طور ضمنی، استدلالی بوده و فرصت استدلال و نتیجه‌گیری را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

### پی‌نوشت:

#### 1. Poetic Mode

#### 2. Glass

۳. Bert Haanstra (1916-1997). مستندساز هلندی است. مهم‌ترین فیلم‌های او که در دهه ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ ساخته شد، عبارت‌اند از: شیشه، پل‌های هلند، یادبود یک گوریل، آینه هلند، باغ وحش. فیلم شیشه (۱۹۵۷) بیش از ۶۰ جایزه بین‌المللی نصیب هانسترا ساخت و جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی را برای او به ارمغان آورد.

#### 4. Expository Mode

#### 5. Voice of God

۶. Pare Lorentz (1905-1992). فیلمساز آمریکایی است. او به پیشنهاد رئیس‌جمهور فرانکلین روزولت در مورد ساخت فیلمی از دشت‌های او کلاهما- فیلم خیشی که دشت‌ها را شیار زد - ساخت. فیلم دیگر وی، رودخانه (۱۹۳۶) نام دارد که جایزه بهترین مستند از جشنواره ونیز و جایزه پولیتزر را به دلیل نگاه شاعرانه‌اش دریافت کرد.

#### 7. Observational Mode

8. Direct Cinema

9. Cinema Verite

10. Fly on the Wall

11. Participatory Mode

12. Chronicle of a Summer

۱۳. Jean Rouch (1917-2004). مستندساز، مردم‌شناس، مهندس راه و ساختمان، پژوهشگر فرانسوی که نامش با جنبش سینما وریته پیوند یافته است. مطالعات مردم‌شناسانه او در آفریقا در دوره‌ی زمان نزدیک به ۶۰ سال ادامه یافت. فیلم‌های وی متأثر از جستجویش در خصوص مکتب سورتالیسم در دهه دوم زندگی، موجب شد تا فیلم‌های مستندش مابین موقعیت‌های داستانی و مستند قرار بگیرند و این سابقه منجر به ابداع مستند مردم‌شناسی داستانی از سوی او گردید.

۱۴. Edgar Mori متولد ۱۹۲۱، فیلسوف و جامعه‌شناس فرانسوی.

### منابع

- بارنو، اریک (۱۳۸۰). تاریخ سینمای مستند. (احمد ضابطی جهرمی، مترجم). تهران: سروش (نشر اصلی اثر ۱۹۷۴).
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۳). شکل‌شناسی و گونه‌شناسی فیلم مستند. تهران: نشر رونق و مرکز گسترش سینمای تجربی.
- قاسمی، ابوالحسن (۱۳۹۱). مستند تلویزیونی در آستانه قرن ۲۱، تهران: انتشارات دانشگاه صداوسیما.
- کیلین، ریچارد و آیزود، جان (۱۳۸۵). مقدمه‌ای بر مستند. (محمد تهامی‌نژاد، مترجم). تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما (نشر اصلی اثر: ۱۹۹۷).

- Bernard, Shelan (2011). Documentary Story telling: Focal Press, USA.
- Chanan, Michael (2007). The Politics of Documentary: BFI, London, UK.

- Chapman, Jane (2009). *Issue in Contemporary Documentary*: Polity Press, Cambridge, UK
- Creeber, Glen (2006). *Tele – Vision*: BFI, London.
- Crisell, Andrew (2006). *A Study of Modern Television, Thinking Inside of Box*, Palgrave mac millan, Newyork .
- Corner, John (1995). *Television Form and Public Address*: 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: Routled