

حوزه‌های مشارکت در فیلم مستند مشارکتی

دکتر ابوالحسن قاسمی*، سیما سررشته‌داری[□]

چکیده

هدف از این پژوهش آشنایی با شیوه‌ی مستند مشارکتی و حوزه‌های اجرای این مشارکت در ساخت فیلم مستند است. علی‌رغم اهمیت مستندهای مشارکتی، از لحاظ انواع کاربردهای متنوع تلویزیونی، به ویژه در شبکه‌های مستند سراسر جهان، کمتر آثار قابل اعتنایی به این شیوه در تلویزیون کشور ما تولید می‌شود.

این پژوهش با شیوه‌ی توصیفی اسنادی (کتابخانه) و مشاهده‌ای (بازبینی) عمل می‌کند و در ابتدا به تعریف فیلم مستند مشارکتی و مرور تاریخچه‌ی آن می‌پردازد سپس پنج فیلم مطرح از ژان روش، مایکل مور و مورگان اسپورلاک معرفی می‌شود و حوزه‌های مشارکت و مهمترین ابزار این شیوه یعنی مصاحبه در این نمونه‌ها بررسی می‌شود.

بر اساس یافته‌های این پژوهش ساخت یک فیلم مستند با این شیوه با مشارکت فعال فیلم‌ساز، سوژه و مخاطب شکل می‌گیرد و استفاده از آن برای ساخت مستندهای تلویزیونی مناسب و برای مخاطب جذاب است.

کلیدواژه‌ها: فیلم مستند مشارکتی، حوزه‌های مشارکت، مصاحبه

* استادیار و عضو هیأت علمی دانشکده تولید دانشگاه صداوسیما

Email: sima0082@yahoo.com

[□] کارشناس ارشد تهیه کنندگی، دانشکده تولید

مقدمه

ریشه‌ی لغوی «شیوه‌ی مشارکتی» در لاتین واژه‌ی Participatory Mode است. معنای لغوی آن در فارسی کلمه‌ی «شرکتی یا مشارکتی» است. این معنا از کلمه‌ی مشابه دیگر یعنی Interactive Mode قابل دریافت نیست زیرا از معانی این کلمه در فارسی «فعل و انفعالی»، «برهم کنش و»، «هم‌کنشی»، «وابسته به تأثیر متقابل»، «برهم کنشی» و «تلویزیون و ویدئو و برنامه‌ای که تماشاگران به راه‌های مختلف در آن شرکت دارند و می‌توانند جزئیات آنرا عوض کنند» است. پس واژه‌ی موردنظر Participatory Documentary Mode است و شیوه‌ی مستند مشارکتی معنی می‌شود و Interactive Mode زیرمجموعه‌ی آن است که بیش‌تر در برنامه‌های تلویزیونی کاربرد دارد، که برنامه‌ها زنده پخش می‌شود و مشارکت در لحظه صورت می‌گیرد و نمی‌توان در آن دخل و تصرف کرد. ولی در فیلم مستند انتخاب با مستندساز است و او تصمیم می‌گیرد با چه کسی چگونه مشارکت داشته باشد.

سؤالات پژوهش

مستند مشارکتی چیست؟

حوزه‌های مشارکت این شیوه کدام است؟

چگونه از این شاخصه‌ها در ساخت برنامه‌های تلویزیونی استفاده می‌شود؟

اهداف پژوهش

معرفی و شناخت مستند مشارکتی (participatory) و تاریخچه‌ی آن شناخت حوزه‌های مشارکت در مستند مشارکتی ترسیم ظرفیت‌های بیانی این شیوه در ساخت مستندهای تلویزیونی

روش تحقیق

این پژوهش یک مطالعه‌ی علمی می‌باشد و در آن از روش‌های مطالعه کتابخانه‌ای و مشاهده‌ای برای گردآوری داده‌ها و اطلاعات استفاده می‌شود. همراه با مطالعه‌ی کتابخانه‌ای، پنج نمونه فیلم از آثار سه فیلم‌ساز مطرح بررسی می‌شود که با استناد به آن‌ها در بخش‌های موردنیاز به الگوهایی عملی در حوزه‌های مشارکت دست می‌یابیم.

چارچوب نظری پژوهش

این پژوهش براساس نظریه «بازنمایی» نیکولز و «روایت» استم بورگواین استوار است:

بازنمایی: عبارت است از شیوه‌ای که تصاویر و متن‌ها، به جای بازتاب دادن منابع اصلی، آن‌ها را بازسازی و دگرگون می‌کنند (نیکولز، مقدمه‌ای بر فیلم مستند، ۱۳۸۹، ص ۷۲).

روایت: عبارت است از نقل دو یا چند رویداد که به لحاظ منطقی به هم مرتبط‌اند، در طول زمان اتفاق می‌افتند و از طریق یک مضمون ثابت، به صورت یک کل تشکیل می‌یابند (استم، بورگواین، فلیترمن، ۱۳۷۷، ص ۱۱۹).

تعریف فیلم مستند^۱

ریشه‌ی لغوی مستند در لاتین واژه‌ی Document است. در زبان فارسی *مستند* ریشه‌ی لغوی در سند دارد از میان تعاریف مختلفی که برای مستند ارایه شده است پرلورنتس سینماگر معروف آمریکایی چنین می‌گوید:

فیلم مستند فیلمی واقعی است که از عوامل درام برخوردار باشد. پال روتا، سینماگر انگلیسی محدوده‌ی فیلم مستند را کمتر کرده و شخصیتی منحصر به آن می‌دهد: «فیلمی که زندگی واقعی مردم را به نحوی خلاق با توجه به شرایط اجتماعی

^۱ Documentary Film

نمودار سازد» را ارائه داده است. «آکادمی هنرها و علوم سینمایی آمریکا»^۱ نیز فیلم مستند را این طور تعریف کرده است: «فیلم مستند فیلمی است که موضوع‌های تاریخی، اجتماعی، علمی و اقتصادی را بررسی کند. فیلم‌برداری مستند یا در هنگام وقوع حوادث یا بعداً، توسط بازسازی آنها، انجام می‌گیرد. در این نوع فیلم، اهمیت محتوای واقعی بیش از محتوای سرگرم‌کننده است.» (نفیسی، ۱۳۵۷، ص ۳)

تعاریف بالا سعی می‌کنند مستند را ضبط‌کننده‌ی یک امر عینی جلوه دهند، اما بعضی از آنها نیز، با احتیاط سعی می‌کنند که در تعریف خود، مختصات مستند را با توجه به مرزهای میان درام و داستان مشخص کنند، یعنی یک مستند با براهت از داستانی بودن و یا دربرداشتن و نداشتن عوامل درام، ماهیت خود را بدست می‌آورد.

مستندسازی فرایندی از فیلم‌سازی است که در آن مستندساز واقعیتی را انتخاب می‌کند تا آن را از دیدگاه خود بیان کند. گرچه در یک اثر سینمایی، داستان و غیرداستان را می‌توان در هم آمیخت. اما در هر حال فیلم مستند، بیان کارگردان آن را نشان می‌دهد. فیلم مستند مستلزم استناد به یک موضوع واقعی است، همراه با ارایه‌ی اطلاعات، توضیحات و توصیفات در تبیین آن موضوع. این است که هر فیلم مستندی، کم و بیش یک سلسله شناخت و آگاهی نسبت به یک پدیده‌ی معین به مخاطب می‌دهد (ضابطی‌جهرمی، ۱۳۸۷، ص ۲۴۱).

اصلی‌ترین وظیفه و هدف فیلم‌ساز مستند، نشان دادن مسایل واقعی زندگی است. او به ارتقای دانش، جهان‌بینی و شناخت می‌پردازد تا به بالا بردن توانایی مردم در فراهم کردن زمینه‌های عمل آگاهانه کمک کند. و در نهایت تعریفی که کم اشکال‌ترین بیان را از فیلم مستند دارد و صاحب‌نظران این حوزه آنرا مناسب‌ترین تعریف می‌دانند همان است که به جان گریسون انگلیسی منتسب است:

^۱ America Academy of Cinema Arts And Sciences

«جان گریسون»^۱ سینماگر انگلیسی که منتقدین او را پدر سینمای مستند خوانده‌اند، فیلم مستند را «گزارش و تفسیر خلاق واقعیت» تعریف کرده است (نفیسی، ۱۳۵۷، ص ۳).

فیلم مستند جستجوگر و مشاهده‌گر است. با انتخاب لحظات واقعی زندگی، اثری را می‌آفریند که شکل راستین هنر سینماست. ضبط رویدادهای واقعی، با کمک آدمهای اصلی و محلی و استفاده از مکان‌های واقعی به شکلی مؤثر به توصیف و تفسیر واقعتهای جهان امروز می‌پردازد. در واقعیت قدرت نهفته است و تنها از طریق دوربین فیلم‌ساز مستند است که امکان ظهور و بروز می‌یابد و این تأثیری است که هیچ فیلم داستانی قادر به تجربه آن نیست.

واقعیت در فیلم مستند

اگر این تعریف که "فیلم مستند، تفسیر خلاق واقعیت است" را مناسب‌ترین تعریف از مستند بدانیم سوال اساسی اینجاست که به راستی واقعیت چیست که مستندساز آنرا با تفسیری خلاقه در مستند ارائه می‌دهد؟

از میان تعاریف مختلفی که برای واقعیت ارائه شده است، فراگیرترین تعریفی که بتواند واقعیت را در مفهوم عمومی‌اش توضیح دهد، این است که واقعیت عبارت است از آن چه هست، بدون احتیاج به آگاهی انسان و می‌توان به جای کلمه‌ی «هست» چنین گفت: «واقعیت عبارت است از آن چه بدون احتیاج به آگاهی انسان، موجود است.

جان گریسون بر تلاش فیلم مستند در نمایش واقعیت‌های اساسی و عمیق به جای انعکاس صرف واقعیت‌های سطحی و تکیه بر واقع‌گرایی انتزاعی، به جای واقع‌گرایی مستقیم و ساده توجه می‌کند. بلابالاز^۲ بر تکنیک، ساختار و شکل فیلم مستند به منظور ارائه‌ی صورت‌گرایانه و فرمالیستی واقعیت تکیه می‌کند. در نظر

^۱ John Grierson

^۲ Bela Balazs

رودولف آرنهایم^۱، سینمای مستند نسبت به سینمای داستانی بدلیل ضعف در به کارگیری قالب‌های ویژه‌ی هنری، از اهمیت هنری کمتری برخوردار است. آندره بازن بر قابلیت فیلم مستند در باز تولید واقعیت به عنوان راه نجات انسان در دنیای مدرن و راه حل برخورد با معضل نوگرایی پافشاری می‌نماید (قاسمی، ۱۳۹۱، ص ۵۱).

در واقع بنظر می‌رسد این گونه نیست که واقعیتی ثابت در جهان خارج وجود داشته باشد و فیلم‌ساز آن را در فیلمی مستند ثبت کند و مخاطب همان را دریافت نماید بلکه در هر مرحله با تأویل، تفسیر و برداشت واقعیت هم از جانب مستندساز و هم مخاطب مواجهیم.

روایت در فیلم مستند

«روایت» «شکلی از دانش» است و «راوی» عبارت است از «کسی که می‌داند. از میان تعاریف مختلفی که برای روایت ارایه شده است مایکل. جی. تولان^۲ در تعریفی ساده و در عین حال کامل در مورد روایت چنین می‌گوید: «روایت، توالی از پیش‌انگاشته‌شده‌ی رخدادهایی است که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته‌اند». هر روایت دارای آغاز و پایانی است که روایت را از زمینه‌ای که در درون آن جای دارد یا از آن‌گزینش می‌شود جدا می‌کند و آن را در برابر هرگونه سخن دیگر و در برابر «دنیای واقعی» قرار می‌دهد (کلاهی، ۱۳۹۰، ص ۶۰).

منظور از «روایت» در اینجا در معنایی کلی‌تر به معنای نوع خاص خوانش یک مؤلف از یک پدیده یا به عبارتی بازتعریف یک دریافت به روش‌های گوناگون است. روایت در این معنا معادل با واژه‌ی بازنمایی^۳ در نظر گرفته می‌شود که گستره‌ی معنایی گسترده‌تری را نسبت به داستان‌پردازی شامل می‌شود. از آن‌جا که در این پژوهش روایت در هر دو معنای فوق کاربرد می‌یابد، هر دو تعریف از این واژه ارایه

¹ Rudolf Arnheim

² Michael J. Toolan

³ Representation

خواهد شد اما لازم به تأکید است که مراد اصلی از روایت «ویژگی‌های بازنمایانه» در فیلم مستند است.

ساختار در فیلم مستند

ساختار غالباً در متون نقد و تحلیل هنری در برابر واژه انگلیسی Structure آمده است و به معنای «صورت بندی عناصر فیلم، روایت یا هرنوع ابزار بیانی دیگر» است (رابیگر، ۱۳۸۳، ص ۵۴۸).

بحث ساختار در فیلم مستند هم به عنوان یک اثر هنری، وجود دارد و گاه معنی معادل فرم و یا شکل یافته و در برابر محتوا قرار می‌گیرد؛

هر فیلم مستند براساس دو اصل زیر ساخته می‌شود: نخست موضوع یا محتوا و دوم ساختار یا شکل. بطورکلی مستندی موفق خواهد بود که شکل و محتوای آن با هم تناسب داشته باشد. مستند خوب در عین حال که باید اطلاعات مرتبط با موضوع را در همه ابعاد به ذهن مخاطب منتقل کند از نظر کاربرد تصویر، کلام، موسیقی و غیره نیز باید به ساختار متعادلی برسد که معرف یک بیان خلاقه سینمایی باشد (بارسام، ۱۳۶۳، ص ۱۶).

ساختار چه در بیان شفاهی داستان باشد و چه در قالب مکتوب یا تصویری، شالوده‌ای است که داستان بر آن حمل می‌شود. ساختار یک استخوان بندی روایی است که تعیین می‌کند داستان از کجا آغاز می‌شود، به کجا ختم می‌شود و اطلاعات در این مسیر چگونه تقسیم‌بندی شود. ساختار بر اساس انتظارات درونی و ذاتی انسان عمل می‌کند: انسان در ذات خویش در پی کشف روابط معنادار در الگوها و ترکیبات مختلف است و می‌خواهد خلأهای اطلاعاتی را پرکند و برآیند رویدادها را حدس بزند. فیلم‌ساز می‌تواند این انتظارات را برآورد یا درهم بشکند تا به این ترتیب تماشاگر را به کنش و واکنش فعال در رویداد ترغیب کند و او را به مشارکت در نتیجه‌گیری وادارد. چیزی بدتر از نبودن ساختار وجود ندارد، چون حتی در یک فیلم

تجربی نیز سرانجام باید چیزی تصاویر موجود را به هم متصل سازد. این چیز همان ساختار است (کوران برنارد، ۱۳۹۰، ص ۸۹).

عناصر ساختاری یک فیلم عبارتند از:

الف) آن چه به شیوه‌های فیلم برداری یک نما مربوط می‌شود (رنگ، نور، ترکیب‌بندی، حرکت درون قاب، قاب بندی، زاویه‌ی فیلمبرداری، عمق میدان و...)

ب) آنچه به ترتیب نمایش نماها و نحوه‌ی پیوند آن‌ها و رابطه‌ی صداها و نماها مربوط می‌شود که آن را فنون یا شیوه‌های تدوین می‌نامیم.

اتحاد این عناصر که بر پایه موضوع و محتوای یک فیلم یا یک برنامه ساماندهی و طراحی می‌شوند، ساختار برنامه می‌نامیم که هدف از طراحی و تنظیم آن انتقال پیام و تأثیر مفهوم آن بر ذهنیت و نگرش مخاطب نسبت به یک موضوع معین است (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۷، ص ۲۷۹).

ساختار شامل عناصری است که یک فیلم را می‌سازند، از جمله‌ی این عناصر؛ نما، صحنه، سکانس، پرده، رویداد محرک، نقطه‌ی شروع است.

انواع فیلم مستند بر اساس شیوه

هر مستند از بافت و سبک ویژه‌ای برخوردار است در آخرین دسته‌بندی که توسط بیل نیکولز انجام شده است مستند مشارکتی یکی از عناوین شش دسته پیشنهادی وی است:

۱. شاعرانه ۲. توضیحی ۳. مشاهده‌ای ۴. انعکاسی ۵. اجرایی ۶. مشارکتی

۱. شاعرانه

در دیدگاه مدرن، «روایت سنتی واقع‌گرا با ساختار منسجم و نظرگاهی واحد» جای خود را به «روایتی پاره‌پاره، غیرمنسجم و فردگرایانه» می‌دهد. در شیوه‌ی شاعرانه فیلم‌ساز به دنبال انتقال نوعی لحن و تجربه‌ی حسی است که از مواجهه‌ی وی با

واقعیت سرچشمه گرفته است. این شیوه معمولاً از گفتمان شعری بهره می‌گیرد و با استفاده از روابط شکلی^۱ در جهت ایجاد نوعی انسجام زیبایی‌شناختی و بیان تغزلی مفاهیم عمل می‌کند.

کیلبرن و آیزود عناصری چند در تشخیص شیوه ی مستند شاعرانه را موثر می‌دانند که دو مورد از آن‌ها درخور توجه است؛ نخست از این گزاره‌ی مشهور که می‌گوید مستند باید درباره‌ی چیزی بحث ایجاد کند، فاصله می‌گیرد و جلوه‌گر ساختن و اشاره را جانشین مباحثه می‌سازند و در نقطه‌ی مقابل تمرکز بر درک عقلانی سبب برانگیختن این حس قوی می‌شوند که گویی مخاطب در فضای واقعه، حضور دارد و تأثیر عاطفی فیلم به نحوی طراحی می‌شود که واکنش تماشاگر هدف اصلی باشد.

دومین عامل مشخصه‌ی این شیوه احساس مواجهه با امور خارق‌العاده است که چنین فیلم‌هایی انتقال می‌دهند و شامل این واقعیت است که آن‌ها به جای توجه به مصداق خود در جهان واقعی به تأثیر خویش بر بیننده می‌اندیشند (کیلبرن و آیزود، ۱۳۸۵، صص ۱۳۹-۱۳۸).

نخستین رویکرد به سوی مستند شاعرانه در سینما با رابرت فلاهرتی آغاز می‌شود، موردی که در سال‌های آغازین دهه‌ی بیست میلادی مبنایی برای شکل‌گیری جریان رمانتیک آمریکایی می‌شود.

۲. توضیحی

شیوه توضیحی، با عناوین و صداهایی که یک نظرگاه را مطرح می‌سازد، استدلالی را پیش می‌برد یا به توصیف تاریخ می‌پردازد و مخاطب را مستقیم مورد خطاب قرار می‌دهد. فیلم‌های توضیحی، یا اینکه دارای تفسیر صدای مسلط هستند یا اینکه از تفسیر صدای صاحب نظر برخوردارند. کیلبرن و آیزود گفتار متن را در این شیوه بسیار مؤثر می‌دانند؛ گوینده آنچه را ما می‌بینیم تأویل می‌کند و در واقع به ما می‌گوید

^۱ Formal

که در باره‌ی اسناد و مدارک بصری برابر چشمانمان، چگونه بیندیشیم. به خاطر محدودیت‌های فناوری ضبط صدا در دهه‌ی ۱۹۳۰ گفتار توسط یک گوینده‌ی نامریی، واگویی می‌شد. این نوع گفتارها، به شیوه‌ی صدای مسلط معروف شد.

متن گفتار، سازمان دهنده‌ی 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 آن‌ها ندارد. در واقع تصاویر بر اساس دستورالعمل گفتار، تدوین می‌شوند (کیلبرن و آیزود، ۱۳۸۵، صص ۱۰۳-۱۰۱).

مستندهای توضیحی، شدیداً بر یک منطق اطلاع رسانی توسط گفتار متکی هستند. با ایجاد تغییر در کارکرد سنتی فیلم، نقش کمکی و درجه‌ی دوم بر عهده‌ی تصویر قرار می‌گیرد. معمولاً گفتار اطلاعات را به شیوه‌ای بلیغ عرضه می‌دارد تا به مخاطب القاء کند که آنچه گوینده می‌گوید تنها راه عقلانی نگرستن به موضوع مورد بررسی است و بنابراین شنونده را تحت نفوذ خود قرار می‌دهد. در شیوه‌ی توضیحی، تدوین معمولاً کمتر از شیوه‌ی شاعرانه، به ایجاد ریتم یا الگوی شکلی می‌پردازد و در عوض بیشتر به دنبال تداوم استدلال کلامی یا نظرگاه، است که می‌توان آن را تدوین استدلالی نامید (نیکولز، ۱۳۸۹، ص ۲۲۹).

۳. مشاهده‌ای

سینمای مشاهده‌ای یا بی‌واسطه، گونه‌ای از مستندسازی است که در آن همه چیز بر بی‌طرفی مستندساز استوار می‌شود، به این معنا که مستندساز بی‌هیچ آگاهی از موضوع فیلمش که به او ذهنیتی از پیش ساخته شده درباره‌ی ماجرا یا آدم‌های فیلم بدهد، به محل فیلم‌برداری می‌رود و می‌کوشد تنها شاهد و ناظری بر وقوع رویداد باشد و آن را به همان صورت که رخ می‌دهد، بدون کوچک‌ترین سمت‌گیری ثبت کند. کیلبرن و آیزود امکانات فنی جدید را سر منشأ شکل‌گیری دو نوع مستند در سینما می‌دانند؛

گرچه رده‌ی مستند مشاهده‌ای اولیه را می‌توان با اطمینان به دو زیر مجموعه‌ی سینمای مستقیم^۱ آمریکا و سینما حقیقت^۲ فرانسه تقسیم کرد، اما هر دو شکل در کسب عناصری از فن‌آوری جدید دهه ۱۹۶۰ مشترک بوده‌اند. به بازار آمدن «فیلم‌دان» هزار فیتی که روی دوربین‌های باتری‌دار سبک وزن ۱۶ میلیمتری نصب می‌شد، برداشت‌های طولانی روی دست را آسان کرد و برای هر دو نوع فیلم در سال‌های ۱۹۶۰ مطلوب بود. عدسی زوم برای ثبت حداکثر اطلاع‌رسانی بصری، امکان تعقیب موضوع را فراهم آورد. ضمناً پیدایش فیلم خام با حساسیت بالاتر به این معنا بود که مستندسازان در بسیاری از محیط‌ها با نور موجود نیز می‌توانستند فیلم‌برداری کنند (کیلبرن و آیزود، ۱۳۸۵، ص ۱۱۱).

نیکولز مستندساز را در این شیوه یک ناظر بی طرف می‌داند؛

هرگونه نظارتی را که سازنده‌ی یک فیلم شاعرانه یا توضیحی می‌توانست بر صحنه، چینش یا ترکیب‌بندی صحنه اعمال کند، خود به خود قربانی تجربه‌ی یک مشاهده‌ی زنده می‌شد. به احترام روح چنین مشاهده‌ای بود که در مرحله‌ی تدوین پس از تولید، هم مانند مرحله‌ی فیلم‌برداری، هیچ تفسیر خارج از تصویر، هیچ موسیقی یا جلوه‌ی صوتی، هیچ بازسازی تاریخی، هیچ میان‌نویس، هیچ رفتاری که به خاطر دوربین تکرار شده باشد و حتی هیچ مصاحبه‌ای به فیلم افزوده نمی‌گشت (نیکولز، ۱۳۸۹، ص ۲۳۲).

۴. انعکاسی

شیوه انعکاسی در پی واکنش به ادعای شفافیت در مستندهای مشاهده‌ای و تمایل به آشکار نمودن سازوکار و نحوه‌ی عملکرد مستند به وجود آمد. در شیوه‌ی انعکاسی توجه و تمرکز فیلم مستند معطوف به سازوکار درونی خود است. فیلم در مورد چگونگی و ماهیت بازنمایی به واکاوی می‌پردازد و ساختار بازنمایانه‌اش را در درون

^۱ Direct Cinema

^۲ Cinema Verite

متن خود مورد بررسی قرار می‌دهد. در این شیوه فیلمساز علاوه بر روایت موضوع، شرایط و ویژگی‌های خاص مربوط به بازنمایی را نیز مورد توجه قرار می‌دهد. نیکولز معتقد است که این شیوه بر فرآیند مذاکره میان فیلمساز و بیننده متمرکز است به این صورت که فیلمساز به جای تأکید بر درگیری خود با موضوع به چگونگی درگیری مخاطب با موضوع توجه می‌نماید؛

اگر در شیوه‌ی مشارکتی، جهان تاریخی قرار گاهی برای فرایند گفت‌وگو بین فیلمساز و سوژه است، فرایندهای مذاکره بین فیلمساز و بیننده، در کانون توجه شیوه‌ی انعکاسی قرار دارد و به جای این که دل مشغولی فیلمساز را با سایر کنشگران اجتماعی، دنبال کنیم اینک به درگیر شدن فیلمساز با خودمان توجه مبذول می‌داریم که نه تنها درباره‌ی جهان تاریخی، بلکه راجع به مسائل و مباحث بازنمایی آن حرف‌ها دارد (نیکولز، ۱۳۸۹، ص ۲۵۲).

۵. اجرایی - نمایشی

در شیوه‌ی اجرایی شناخت به عنوان امری شخصی و مبتنی بر ویژگی‌های شخصیتی و تجربیات پیشین مورد توجه قرار می‌گیرد. از چنین منظری معنا پدیده‌ای ذهنی و دارای بار عاطفی و شهودی است. نیکولز عوامل متعددی از جمله؛ تجربه، حافظه، رابطه‌ی عاطفی، مسائل ارزشی، اعتقاد، تعهد و مسائل اخلاقی را برمی‌شمارد که همگی بر درک ما از جنبه‌هایی از جهان تأثیر گذارند. از آنجا که در هر فرد این عوامل متفاوت و متغیر بوده و شکلی شخصی و منحصر به فرد به خود می‌گیرد در نتیجه شناخت و درک هر فرد از واقعیت، خود واقعیتی منحصر به فرد است؛

مستند اجرایی یا نمایشی به نوعی بازسازی و شرح رخدادهاست که با سایر شیوه‌های مستند نمی‌توان آن را به نمایش درآورد. این شیوه از شگردهای فیلم داستانی بهره می‌گیرد و بر ابعاد ذهنی و عاطفی شناخت ما از جهان صحنه می‌گذارد. مستند اجرایی به حیطه‌ی سینمای تجربی یا آوانگارد نزدیک می‌شود، اما در نهایت به

نسبت بازنمایی‌هایی که برای دستیابی به معنای غایی خود، ما را به جهان تاریخی رجعت می‌دهند بیشتر برای بعد عاطفی و بیان گرایانه بها فائل است، تا اینکه فیلم یا ویدیو دارای کیفیتی یکپارچه و کامل باشد (نیکولز، ۱۳۸۹، ص ۲۶۵).

۶. مشارکتی

مستند مشارکتی روایت حضور فیلم‌ساز، یا گروه فیلم‌سازی در صحنه و فرآیند گفتگو میان فیلم‌ساز و سوژه است. فیلم‌ساز به عنوان یک کنشگر اجتماعی با موضوع مواجه می‌شود و حس و نظر خود را در مورد حضور در چنین وضعیتی توصیف می‌کند. وی رفتار و واکنش خود را نسبت به موضوع و تأثیر حاصل از آن را به ثبت می‌رساند. واقعیتی که در این شیوه، بازنمایی می‌شود واقعیتی است که در لحظه‌ی ایجاد، تحت تأثیر حضور فیلم‌ساز قرار گرفته و کیفیت شکل‌گیری آن به واسطه‌ی حضور فیلم‌ساز تغییر می‌یابد. به این ترتیب آنچه که در این شیوه در حضور دوربین ثبت می‌شود هرگز چیزی نیست که در صورت عدم حضور آن رخ می‌داد چرا که فیلم‌ساز به عنوان راوی اصلی برون‌متنی پا به درون متن می‌گذارد و کیفیت مواجهه‌ی فعال و زنده‌ی خود را با جهان تاریخی ثبت می‌کند. پل وارد در این باره می‌گوید:

«مستند مشارکتی، کنش و واکنش و مناسبات میان فیلم‌ساز و موضوعی که از آن فیلم می‌گیرد را برجسته می‌سازد. در این شیوه درگیری فعال و بده بستانی آشکار میان شرکت‌کنندگان در فیلم را شاهدیم.» (وارد، ۱۳۹۱، ص ۲۴).

شکل‌گیری وسایل سبک و قابل حمل فیلم برداری و صدابرداری ۱۶ م.م در دهه‌ی ۵۰ و اوایل دهه‌ی ۶۰ بایگیری ابداعات فنی بی‌شمار در زمینه‌ی سینما، حرمت و تقدس دوربین سینما شکسته شد، ضبط تصویر و صدای هم‌زمان مردم و افراد عادی تحت شرایط عادی، جذبه و شور فراوانی در میان فیلم‌سازان برانگیخت. در اثر تلاش گروهی از متخصصان فنی و فیلم‌برداران علاقه‌مند در آمریکا، مشکلات فنی این کار از پیش برداشته شد و اندیشه‌های نظریه‌پردازان برجسته‌ی

سینما از جمله ژیگاورتوف، سزار زاواتینی، ژان رنوار تحقق یافت و «سینما وریته» و «سینمای مستقیم» به صورت سبک سینمایی شکل گرفت (اندرو، ۱۳۸۷، ص ۱۰).

مستند جدید تلاشی برای انتخاب دقیق مفاهیم واقعی تا سرحد امکان بصورت مستقیم است تا موانع بین فیلم‌ساز و سوژه‌اش را به حداقل برساند؛ نهایت اینکه مستند جدید بدون اتکاء به سناریو و بدون تمرین بوجود می‌آید علاوه بر این در فیلم مستند جدید، برای حرکت اشخاصی که در فیلم نشان داده می‌شوند تقریباً محدودیتی به چشم نمی‌خورد، آن‌ها مجازند هرچه می‌خواهند بگویند و گفته‌های خود را در هرکجا مایلند بیان دارند. کار دوربین آگاهی دادن است. بطوری که اغلب بیننده احساس می‌کند در محل وقوع حادثه ای که در فیلم نشان داده می‌شود حضور دارد؛ صدای اینگونه فیلم‌ها مستقیماً سر صحنه ضبط می‌شود و اکثراً صدای محیط نیز با آن‌ها ضبط می‌گردد که به طبیعی بودن صدای فیلم کمک می‌کند؛ مونتاژ این فیلم‌ها به جای قطع لحظات حادثه به آن‌ها تداوم می‌بخشد و به جای آن که حالت نمایشی به آن بدهد، تلاش می‌کند تا زمان وقوع حوادث را منظم به دنبال هم بیاورد (بارسام، ۱۳۶۲، ص ۲۸۰).

فیلم‌ساز بسته به نوع واکنشی که در برابر جهان درون فیلم نشان می‌دهد، می‌تواند نقش‌های مختلفی از قبیل محقق، مشاور، منتقد، بازپرس، همکار یا محرک را به خود اختصاص دهد. یکی از روش‌های معمول در این گونه فیلم‌ها استفاده از تکنیک مصاحبه است. مصاحبه، نوعی رفتار پژوهشی است که برای گردآوری گزارش و نظر افراد مختلف در مورد یک موضوع استفاده می‌شود. نیکولز در این حالت صدای فیلم‌ساز را برآمده از درهم تیدن صداها، دیگر و داده‌های اطلاعاتی مربوط به آن سخنان توصیف می‌کند.

سینماگران عمده‌ی مکتب «سینمای مستقیم» یا «مستند بی‌واسطه» در آمریکا؛ ریچارد لیکاک^۱ و پن بیکر^۲ و رابرت درو^۳ و سینماگر عمده‌ی مکتب «سینما وریته» یا «سینما حقیقت» در اروپا ژان روش بود.

ژان روش، دوست آزادی‌خواه آفریقاییان سیاه، آزرده بود که چرا بسیاری از آفریقاییان فیلم‌های اولیه‌ی او را دوست ندارند. وجه او به مراسم مذهبی عجیب و غریب مثل فیلم «اربابان دیوانه»^۴ (۱۹۵۵) باعث شد که از نظر منتقدان آفریقایی، روش نمونه‌ای باشد از میل برتری‌طلبی استعمارگر که سفیدپوستان به کمک او بر نظریه‌های برتری نژادی خود تکیه کنند. روش که از نیش منتقدان گزیده شده بود، سعی کرد شیوه‌های جدیدی را بیازماید، وی هنگامی که فیلم «پلنگ»^۵ را می‌ساخت تصاویری که گرفته بود به یک سیاه آفریقایی نشان داد و اظهارات فی‌البداهه او را بر روی نوار ضبط کرد. گفته‌های ظریف و نافذی که آن آفریقایی به زبان آورد آن چنان روش را هیجان زده کرد که از صدای آن در فیلم خود استفاده نمود (بارنو، ۱۳۸۰، ص ۴۲۳).

شیوه‌ی ژان روش به عنوان پیشنهاد سینما حقیقت، وضعیتی را تولید می‌کرد و سبب‌ساز بحران می‌شد. مستندساز سینمای مستقیم، مشتاق پنهان ماندن بود. در سینما حقیقت ژان روش، مستندساز اغلب آشکارا یکی از حضار شرکت‌کننده در وقایع فیلم است. مستندساز سینمای مستقیم، نقش حاشیه‌ای دارد و درگیر ماجرا نمی‌شود ولی مستندساز سینماحقیقت، به نقش برانگیزاننده، معتقد است.

در مستند مشارکتی، حضور دوربین و گروه فیلم‌برداری تشخیص داده می‌شود. افراد ممکن است مستقیم با دوربین حرف بزنند و به هر نحوی از حضورش آگاه باشند. فیلم‌سازان ممکن است خودشان از وسایل جدید همزمان‌سازی صدا، برای در میان گذاشتن موضوع با مصاحبه‌شوندگان استفاده کنند و یا این که شخصاً بر پرده

¹ Richard Leacock

² Penn Baker

³ Robert Drew

⁴ The Manic Priests

⁵ Jaguar

ظاهر گردند. این پیشرفت‌ها توسط ژان‌روش وادگار مورن در فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان»^۱ (۱۹۶۱) حاصل شد. این فیلم را معمولاً بدعت‌گذار اصلی این شیوه در نظر می‌گیرند (کیلبرن و آیزود، ۱۳۸۵، صص ۱۱۹-۱۱۸).

در فیلم‌های مستند مشارکتی مستندساز سعی در بازنمایی مواجهه‌ی صریح خود با دنیای پیرامون و بازنمایی مباحث اجتماعی و نظرگاه‌های تاریخی دارد و در این مسیر از ابزار مصاحبه و قطعه فیلم‌های گردآوری شده استفاده می‌کند. در این باره نیکولز معتقد است؛ «فیلم‌سازی که در پی بازنمایی مواجهه‌ی صریح و بی‌واسطه‌ی خویش، با دنیای پیرامونشان هستند و آن‌هایی که به دنبال بازنمایی مباحث گسترده‌ی اجتماعی و نظرگاه‌های تاریخی از طریق مصاحبه‌ها و قطعه فیلم‌های گردآوری شده‌اند، دو مؤلفه‌ی عمده‌ی شیوه‌ی مشارکتی را تشکیل می‌دهند. به عنوان بیننده، حس می‌کنیم که شاهد شکلی از گفت و گو بین فیلم ساز و سوژه هستیم که، به درگیری از پیش تعیین شده، تعاملی توافقی و مواجهه‌ای پراحساس تأکید می‌ورزد. این کیفیت‌ها به مستند مشارکتی جذابیت خاصی می‌بخشد، تا بین موضوعات متنوعی از شخصی‌ترین تا تاریخی‌ترین نمونه‌ها در حرکت باشد. این شیوه، اغلب نشان می‌دهد که چگونه دو جنبه‌ی مذکور برای بازنمایی جهان تاریخی، از نظرگاهی ویژه که هم احتمالی و تصادفی باشد و هم ارتکابی در یکدیگر تنیده می‌شوند.» (نیکولز، ۱۳۸۹، صص ۲۵۲-۲۵۱).

معرفی فیلم‌های مورد مطالعه

به دلیل تشریح بهتر عملکرد ساختاری مستند مشارکتی و تطبیق استدلالی نوآوری‌های آن به ذکر نمونه‌های شاخص این شیوه می‌پردازیم؛
وقایع‌نگاری یک تابستان (۱۹۶۱): ژان‌روش
راجر و من (۱۹۸۹): مایکل مور

¹ Chronicle of a summer

بولینگ برای کلمباین (۲۰۰۲): مایکل مور
چاقم کن (۲۰۰۴): مورگان اسپورلاک
بن لادن کجاست (۲۰۰۸): مورگان اسپورلاک

حوزه‌های مشارکت

در مستند به شیوه‌ی مشارکتی ماجرای فیلم با سه شکل تعامل پیش می‌رود؛ این سه شکل می‌تواند حاصل مشارکت خود فیلم‌ساز، مشارکت فیلم‌ساز با سوژه و مشارکت با مخاطب باشد.

۱- مشارکت خود فیلم‌ساز

مستند مشارکتی این حس را فراهم می‌آورد که وقتی کارگردان در یک وضعیت معین حضور داشته باشد، حالت خود او چیست؟ و چگونه آن وضعیت در نتیجه‌ی چنین حضوری تغییر می‌کند؟ انواع و درجات این تغییر، به تعریف واریاسون‌های درون شیوه‌ی مشارکتی یاری می‌رساند.

حس حضور جسمانی داشتن فیلم‌ساز را در صحنه قرار می‌دهد. ما به جای اینکه به مدد تعمیم‌ها و تصاویری که نگرش معینی را آشکار می‌سازند، اطلاع به دست بیاوریم، انتظار داریم که آموخته‌هایمان وابسته به ذات و کیفیت مواجهه بین فیلم‌ساز و موضوع (سوژه) باشد (نیکولز، ۱۳۸۹، صص ۲۴۳-۲۴۲).

مستندساز در شیوه‌ی مشاهده‌ای سعی دارد تا حد امکان کمترین مداخله را داشته باشد، دیده نشود و تنها یک مجرای ارتباطی باشد بین موضوع و بیننده. گویی تمامی شرایط برای حضور بی‌واسطه‌ی بیننده در رویداد مهیا شده است و دیگر از فاصله‌ای دور شاهد خطابه‌های سرد و بی‌روح مستندساز نیست.

اما ماجرا در شیوه‌ی مشارکتی به گونه‌ای دیگر است؛ مستندساز در صحنه حضور دارد و تعامل و ارتباط او با نابازیگران، محور اصلی رویداد تلقی می‌شود. در فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» (۱۹۶۱) ژان‌روش و ادگار مورن در برابر دوربین ظاهر

می‌شوند و 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 این نمی‌توانستند درباره‌شان بحث کنند، سخن بگویند. ژان روش و ادگار مورن به منظور بزرگداشت ورتوف به این شیوه‌ی فیلم‌سازی خود نام «سینما حقیقت» دادند.

ژان روش معتقد بود که حضور دوربین آدم‌ها را وادار می‌کند تا به نحوی حقیقی‌تر از آن چه طبیعت آنهاست، عمل کنند. او حضور دوربین را عاملی تسریع‌کننده در بروز حقیقت درونی افراد می‌دانست.

نیکولز در این‌باره می‌گوید: «ایده‌ی سینما حقیقت بر حقیقت یک برخورد تأکید دارد، نه بر یک حقیقت مطلق و دست‌کاری نشده، ما مشاهده می‌کنیم که چگونه سازنده‌ی فیلم با مردم مذاکره می‌کند و در پی آن چگونه فیلم‌ساز و مردم با یکدیگر تعامل می‌کنند. اگر در این جا حقیقتی وجود داشته باشد؛ حقیقت روابطی است که تنها بدلیل حضور دوربین شکل گرفته است و این دقیقاً مغایر با اهداف فیلم‌های مشاهده‌ای است که در آنها ما چیزی را می‌بینیم که دقیقاً مقابل دوربین رخ داده است.» (نیکولز، ۱۳۸۹، ص ۲۴۴).

در فیلم «بولینگ برای کلمباین» مور خود در پیشبرد داستان کاملاً مؤثر است او با تسلط کامل بر موضوع و سرفصل‌های فیلمش در اواسط فیلم با تهیه‌کننده‌ی سریال‌های پلیسی پرخشونت مصاحبه می‌کند و بحث به آن جا می‌کشد که آمار خشونت در آمریکا و کانادا متفاوت است و این پرسش را مطرح می‌کند که دلیل چیست و در پی بی‌اطلاعی سوژه، زمان مناسبی است برای ورود به فصل بعدی فیلم و بررسی کشور کانادا و یافتن علت این تفاوت.

در فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» روش برخوردی کاملاً شخصی با آدم‌های درون فیلم داشته و آنها را شخصیت‌های متمایز و مستقل و فی‌نفسه قابل اعتنا و پذیرش دانسته است. هیچ‌یک از فیلم‌های دیگر روش چنین توجه دقیق به زندگی خصوصی افراد - به نحوه‌ی تلاششان برای یافتن عشق و خوشبختی، به نحوه‌ی کار و

زندگی و تفکرشان درباره‌ی امور روزمره- نداشته است. تصادفی نیست که هیچ یک از فیلم‌های دیگر روش چنین برخورد پرشوری با زندگی و تفکر زنان نداشته است. او هنگام فیلم‌برداری از ماریلو مسحور او شده بود، در حالی که ماریلو در خود فرو رفته بود و هنگام فیلم‌برداری از مارسلین، او را با همدستی خودش وارد دنیایی بسته کرد، دنیایی که جهان واقعی را به یک تصویر مبدل می‌کند.

بدین ترتیب مستندساز در مستند مشارکتی به همراه مردم و با آن‌ها زندگی می‌کند و آن چه را مشترکاً تجربه می‌کنند، به نمایش می‌گذارند و این حس را به ما منتقل می‌کنند که بودن در یک موقعیت چگونه است و چگونه این موقعیت به عنوان یک نتیجه تغییر می‌کند. نوع و درجه‌ی تغییرات، تنوع مستند مشارکتی را معین می‌کند.

در فیلم «راجر و من» زمانی که مور برای دیدن راجر اسمیت به دفتر مرکزی جنرال موتورز می‌آید. بدون هماهنگی و با دوربین روشن وارد آسانسور می‌شود و بعد از این که نگهبان مانع او می‌شود مور خود مسئله را توضیح می‌دهد. مور علاوه بر بررسی مشکلات ناشی از بسته شدن کارخانه و بیکاری کارگران شهر فلینت در هر بخش از فیلم نشان می‌دهد که در مکان‌ها و شهرهای مختلف به دنبال راجر اسمیت، رییس کارخانه می‌گردد و این جستجو در طول فیلم یک سال ادامه می‌یابد.

در فیلم «چاقم کن» اسپورلاک خود بیشترین مشارکت را دارد، زیرا یک ماه غذای آماده مصرف می‌کند و نتایج آن را بر روی خود بررسی می‌کند. در ابتدا او ظاهراً در موضع موافق فست فود قرار دارد، ولی به مرور تأثیرات بد آن را بر روی بدن خود مشاهده می‌کند. در اواخر فیلم نیمه شبی دچار مشکل نفس تنگی و سنگینی می‌شود، روز بعد دکتر همراه فیلم مشکل قلبی او را تشخیص می‌دهد و برای حفظ سلامتی به او دستور توقف مصرف غذای آماده را می‌دهد.

در فیلم «بن‌لادن کجاست؟» نیز اسپورلاک خود محور اصلی پیش‌برد ماجراست و برای هدف خطرناکی که پیش رو دارد، یعنی یافتن بن لادن خود را آماده می‌کند، به

جلسات آمادگی دفاعی می‌رود و اطلاعات کسب می‌کند. پس از آن به کشورهایی که احتمال حضور بن‌لادن در آن‌ها وجود دارد سفر می‌کند. علاوه بر این در هر دو فیلم اسپورلاک خود در نقش پژوهشگر ظاهر می‌شود و در بخش‌هایی یافته‌های خود را مقابل دوربین عرضه می‌کند. کسانی که به روش مشارکتی معتقدند، باور دارند که اصل چیزی است که فیلم‌ساز از موضوع دریافت می‌کند و دستکاری که در آن صورت می‌دهد این نکته به معنای این نیست که کفهی فیلم‌ساز سنگین‌تر از موضوعاتی است که مقابل دوربین رخ می‌دهد، مهم این است که بپذیریم میان موضوعی که مقابل دوربین واقع می‌شود و شخص فیلم‌ساز، در نفس فرایند فیلم‌سازی نوعی مناسبات (کنش یا واکنش) دیالکتیکی وجود دارد. یک ادعای متداول در مورد فیلم‌سازی از مردم واقعی این است که در این فرایند، آن‌ها دیگر خودشان نیستند و به محض حضور مقابل دوربین، برای آن بازی می‌کنند. مسئله‌ی اصلی این است که این «بازی کردن مقابل دوربین» نه تنها غیر قابل اجتناب است بلکه باید از طرف منتقدان و فیلم‌سازان غنیمت هم شمرده شود.

۲- مشارکت با سوژه

مصاحبه اساس کار مستند مشارکتی را تشکیل می‌دهد و این تنها فراخوانی اطلاعات واقعی نیست، بلکه علاوه بر این دستیابی به حقایق عمیق‌تر است؛ چون مصاحبه روبرو شدن با انسان‌های دیگر است، نوعی تحقیق، گوش دادن و نشان دادن واکنش از طریق پرسش‌های فراوان و در عین حال کمک کردن به بیان زندگی است. مصاحبه وسیله‌ی بسیار مؤثری است برای بدست آوردن اطلاعات در کوتاه‌ترین مدت و به همین جهت، در سینمای مستند از آن استفاده‌ی بسیار می‌شود، ولی مصاحبه نمی‌تواند جانشین تصویر شود. با استفاده از روش‌های خاصی می‌توان مصاحبه را به صورت یک ارتباط پویای متقابل درآورد.

در فیلم «وقایع نگاری یک تابستان» سوژه‌ها خود در پیش‌برد فیلم همراهی می‌کنند. مارسلین که از شخصیت‌های اصلی فیلم است در بخش‌های اولیه‌ی فیلم نقش مصاحبه‌کننده را ایفا می‌کند. آنجلو از دیگر سوژه‌های این فیلم است که ابتدا با زندگی او آشنا می‌شویم و سپس او خود با یکی دیگر از سوژه‌ها به مصاحبه می‌پردازد. ماریلو سوژه‌ی دیگری است که قبل از مصاحبه با او، محل خانه و زندگی او را می‌بینیم. نمایش این تصاویر و معرفی سوژه باعث ایجاد حس نزدیکی سوژه و مخاطب می‌شود.

در فیلم «وقایع نگاری یک تابستان» نه تنها روش و شخصیت‌های فیلمش به اتفاق در ساخت فیلم مشارکت دارند بلکه فیلم تهیه شده نیز، برخلاف آثار معمولی هنری که فی‌نفسه هدف تلقی می‌شوند، در کاری بزرگ‌تر شرکت می‌کند که می‌توان آن را «انسان‌شناسی مشترک» نامید (روتمن، ۱۳۷۹، ص ۹۰).

هنگامی که مارسلین درباره‌ی تجربه‌ی خودش به عنوان یک یهودی اخراجی از فرانسه می‌گوید، که در جریان جنگ جهانی دوم، به یک اردوگاه کار اجباری در آلمان فرستاده شد، دوربین او را در حالی که در میدان کنکورده و بعداً در محله و بازار قدیمی پاریس قدم می‌زند، دنبال می‌کند. وی تجربیاتش را به صورت تک‌گویی مؤثری بیان می‌دارد، اما فقط به این دلیل که روش و مورن چنین صحنه‌ای را برنامه‌ریزی کرده و ضبط صوتی قابل حمل در اختیارش نهاده‌اند. اگر آن‌ها منتظر می‌ماندند که حادثه خودش اتفاق بیفتد تا مشاهده‌اش کنند، شاید هرگز اتفاق نمی‌افتاد (نیکولز، ۱۳۸۹، ص ۲۴۵).

تاکتیک‌های برخورد مور با موضوع‌ها و طرف‌های گفتگوش، نوعاً تاکتیک‌های چریکی است. او همزمان هم زمینه‌ی ایدئولوژیک منظور و هدف خود را تبلیغ می‌کند و هم در عمل در فرصت مناسب ضربه‌ی خود را وارد می‌کند و به نحوی از پیامدهای آن جان به در می‌برد: حرکت مور در جهت کشاندن قربانیان حادثه‌ی کلمباین به موضع روردرویی با مدیران شرکت کی‌مارت و زمینه‌سازی برای

جمع‌آوری مهمات از فروشگاه‌های زنجیره‌ای این شرکت، در جهت همین برخورد چریکی است که بیش از هرچیز، پیروزی خود او را به همراه دارد.

و یا در فیلم «راجر و من» مور همراه یک مامور به سراغ خانه‌های کارگران سابق کارخانه‌ی جنرال موتورز می‌رود که در لیست تخلیه هستند. مرد هم زمان که به کار شناسایی خانه‌ها و بعد تخلیه‌ی آن‌ها مشغول است، علت و شرایط را برای مور توضیح می‌دهد.

در مصاحبه قرار نیست مصاحبه شونده درباره‌ی هرچه دوست دارد حرف بزند، بلکه باید به پرسش‌های معینی پاسخ دهد. این عنصری است که مصاحبه را از حدیث نفس متمایز می‌کند. البته مصاحبه شونده‌ی باهوش، گاهی می‌تواند به محتوای مصاحبه شکل دهد و از مصاحبه‌کننده پرسش کند، اما به هر صورت این حالت اصل نیست. بصری بودن و ضبط‌شدن مصاحبه برای فیلم مستند ماهیت آن و تمایزش با انواع مصاحبه را نشان می‌دهد (صافاریان، ۱۳۸۹، ص ۱۴).

در فیلم «چاقم کن» پزشکان و کارشناسانی از ابتدای فیلم حضور دارند که در مراحل مختلف تغییرات منفی بدن اسپورلاک را که ناشی از مصرف غذای آماده است چک می‌کنند، آن‌ها با توضیحات خود که حکم سند را دارد، در پیش‌برد هدف فیلم مشارکت می‌کنند. صافاریان در این باره می‌گوید:

«حرف‌زدن جلوی دوربین سندی است در دست غیر که در آینده می‌تواند از آن استفاده کند. این هراس‌آور است و شخص را مجبور می‌کند محتاط باشد و خوب حواسش را جمع کند که چه می‌گوید.» (همان منبع، ص ۱۵).

در فیلم «بن‌لادن کجاست؟» اسپورلاک در هر کشور وارد می‌شود، از نزدیک با یک خانواده آشنا می‌شود، مثلاً در مصر خانواده‌ی مبلغ دینی یا در مراکش یک خانواده‌ی حومه‌نشین و از آن‌ها درباره‌ی اسلام و تروریست سؤال می‌کند. در افغانستان به واسطه‌ی حضور دوربین، مردم خود و مشکلات‌شان را افشاء می‌کنند و در پاسخ به سؤال بن‌لادن کجاست؟ بعد از ابراز انزجار او را به پاکستان هدایت می‌کنند. در

روستاهای مرزی افغانستان نیز اسپورلاک با مردم صحبت می‌کند و مردمی که با سختی زندگی می‌کنند، مشکلات خود را بعد از جنگ طالبان و آمریکا بیان می‌کنند. شخصیت، شیوهی زندگی، اعتقاد یا افکار مردم را نمی‌توان ضبط کرد. این موارد باید از رفتار مورد مشاهده استنباط شوند. ما رفتار جسمانی انسان نظیر طرز لباس پوشیدن و آرایش او را می‌توانیم ببینیم، رفتار شفاهی‌اش را هم می‌توانیم بشنویم. نه فقط خود کلمات را، بلکه طرز بیان و تلفظ آن‌ها را هم. در مستند همچون زندگی، این تنها سندی است که ما شخصیت فرد را از آن استنباط می‌کنیم. نحوه‌ی عمل، حالت بدنی، حالت چهره، لحن صدا، حتی پوشش و کاربرد زبان مردم مختص شرایطی خاص و مطابق قواعد اجتماعی ویژه است. از مردم انتظار داریم که در شرایط مختلف، رفتاری مختلف داشته باشند. بنابراین تغییر رفتار مردم جلوی دوربین و گروه مستندساز تعجب‌آور نیست (همپ، ۱۳۹۰، ص ۵۴). پس هر یک از ما یک الگوی کلی رفتار داریم که در موقعیت‌های مختلف بر اساس آن عمل می‌کنیم و این تا حدی رفتار ما را قابل پیش‌بینی می‌سازد.

مصاحبه

مصاحبه مهمترین ابزار در مستند مشارکتی است که حاصل مشارکت و گفت‌وگوی مستندساز و سوژه است و عمده‌ی اطلاعات فیلم در این بخش منتقل می‌شود. فیلم‌ساز ممکن است بخواهد که نظرگاهی را که ذاتاً تاریخی باشد معرفی نماید. انجام این امر چگونه امکان‌پذیر است؟ ساده‌ترین جواب مصاحبه است. مصاحبه به فیلم‌ساز اجازه می‌دهد که به جای استفاده از گفتار برای مورد خطاب قراردادن مخاطب، به آدم‌هایی بپردازد، که در فیلم حضور دارند. در مستندهای مشارکتی، مصاحبه، یکی از عام‌ترین شکل‌های مواجهه بین فیلم‌ساز و فرد مورد مطالعه است.

در فیلم «وقایع نگاری یک تابستان» در ابتدای فیلم، مورن و روش با اولین سوژه خود، مارسلین صحبت می‌کنند و در حالی که خود نیز در تصویر حضور دارند، او را برای انجام مصاحبه با سایرین در مکان‌های عمومی آماده می‌کنند.

در فیلم «بولینگ برای کلمباین» مور با تکنیک مصاحبه سندیت ماجرا و مستند بودن فیلم را دو چندان جلوه می‌دهد. حال فیلم‌ساز نمی‌تواند در حقایق دخل و تصرف کند. مور تا آن حد بر موضوع مسلط است که بی‌هیچ واژه‌ای حتی به سراغ چارلتون هستون می‌رود. او هم شخصیت اجتماعی شناخته شده‌ای است و هم موافق قانون اسلحه‌داری در آمریکا، اما مور با سماجت روزنامه‌نگارانه واقعه را تا آن حد تعقیب می‌کند که هستون کاملاً رسوا می‌شود.

در فیلم «وقایع نگاری یک تابستان» روش از مارسلین می‌خواهد که با سوال ساده‌ای مصاحبه‌ی خود را آغاز کند و از مردم بپرسد که آیا شما خوشبخت هستید؟ و سپس مصاحبه را این‌گونه پیش ببرد که:

در طول روز چه کارهایی انجام می‌دهید؟ چه ساعتی بیدار می‌شوید؟ وقتی خانه را ترک می‌کنی چه برنامه‌ای برای روزت داری؟ صافاریان در این زمینه معتقد است:

«مستندساز می‌تواند سؤالات ابتکاری بپرسد مثلاً یک چیز یا موقعیت فرضی که ظاهراً هیچ ارتباطی با حرفه‌ی مصاحبه‌شونده و فعالیت‌های هنری او ندارد، اما می‌تواند اطلاعات زیادی درباره‌ی حاضر جوابی، فرهنگ عمومی، پس‌زمینه‌های طبقاتی و شیوه‌های زندگی مصاحبه‌شونده در اختیار مخاطب بگذارد. این‌گونه پرسش‌ها به خصوص وقتی با آدم‌های زیادی مصاحبه می‌کنیم به طور غیرمستقیم اطلاعات مخاطب را می‌افزایند و به تنوع و جذابیت فیلم کمک می‌کنند.» (صافاریان، ۱۳۸۹، ص ۴۰).

در فیلم «راجر و من» هنگامی که مور در پایان فیلم موفق به ملاقات راجر اسمیت می‌شود این سؤال ساده را می‌پرسد: آیا شما حاضرید همراه ما به شهر فلینت بیایید تا

از نزدیک وضعیت زندگی کارگران اخراجی از کارخانه را ببینید؟ رد کردن این درخواست نقطه‌ی پایان مناسبی برای این فیلم است.

گاهی یک پرسش عمومی که پاسخ‌دهنده را آزاد می‌گذارد تا حرفش را بزند می‌تواند مفید باشد. وقتی مصاحبه‌شونده شروع به صحبت می‌کند می‌توانیم خود را به جای بیننده‌ی فیلم بگذاریم و پرسش‌هایی که برای این مخاطب فرضی پیش می‌آیند را بپرسیم و ابهامات را روشن کنیم.

در فیلم «بولینگ برای کلمباین» مور پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که ما را وادار به فکر کردن در مورد آن‌ها می‌کند، مانند خشونت تا چه حد خود را در وجود فرد بیان می‌کند؟ فرد تا چه حد از خشونت برای بیان خویشتن استفاده می‌کند؟ آیا رسانه‌ها مفر و موجب تخلیه‌ی خشونت‌اند؟ و آیا می‌توان گفت که شخص یا رویداد خاصی موجب پدیداری خشونت شده است؟ مور در پرسش از افراد، خود را ناآگاه نشان می‌دهد مثلاً از جیمز نیکولز می‌پرسد: چرا ساختمان را در اوکلاهاما بمب‌گذاری کردن؟ آیا کار غلطی بوده؟ یا زمانی که نیکولز می‌گوید، هنگام خواب در زیر بالش اسلحه می‌گذارد، مور وانمود می‌کند که باور نمی‌کند و این او را تحریک می‌کند تا بیشتر توضیح دهد. مور در سؤالات نظر خود را به سوژه تحمیل نمی‌کند بلکه بحث را آنقدر پیش می‌برد و او را برانگیخته می‌کند تا سوژه خود به آن چه مدنظر مور است اعتراف کند.

در مجموع این طور نتیجه می‌گیریم که پرسش‌ها باید به انگیزه‌ی مصاحبه‌شونده توجه کند، پیش فرض نداشته باشد و طولانی و کلی نباشد. بسیاری از سؤالات تأثیرگذار در مصاحبه‌ها به دلیل بروز لحظه‌ای از حقیقت آشکار می‌شود که در آن مصاحبه‌گر به گونه‌ای پیش‌بینی نشده سوژه را با وجه غیر قابل شناخت و دردناکی از زندگی خود سوژه مواجه می‌کند. در چنین لحظاتی مثل این است که شاهد صعود یک کوهنورد به یک صخره‌ی صعب‌العبور باشیم.

مصاحبه‌کننده

با وجود تسلط مستندساز بر موضوع و راحتی سوژه مقابل دوربین ممکن است مصاحبه‌کننده به دلایلی از قبیل زاویه‌ی دید متفاوت، نگفتن بخش‌هایی از واقعیت، فراموشی وایدئولوژی متفاوت اظهارات خلاف واقع داشته باشد ولی مصاحبه‌گر به اطلاعاتی که از یک فرد می‌گیرد اعتماد نمی‌کند و آن را با گفته‌های افراد دیگر و اطلاعاتی که از کتاب‌ها و منابع دیگر به دست می‌آورد می‌سنجد و به تناقض‌ها دقت می‌کند. گاهی تردیدها و لحن گوینده، ناراستی سخنان او و یا عدم اطمینان او به حقیقت سخنانش را لو می‌دهد.

در فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» بخشی از بازی روش، صمیمیت و خونگرمی خوش خلقی و واقع‌بینی همیشگی اوست. اما روش در عین حال کمی سرد و دیر آشناست، در حالی که در کنار ماست گویی ما را از جایی پشت دوربین می‌نگرد و ارواحی که برای ما نامرئی هستند، به چشم او مریی‌اند.

مستندساز با امتیازات فراوانی پا به میدان می‌گذارد با این امید که بتواند به زندگی شخصی دیگری دسترسی یابد. در واقع وی بدون چنین دسترسی فیلمی نخواهد داشت؛ بنابراین او به اجبار باید حساس و جسور باشد.

در فیلم «بولینگ برای کلمباین» تکنیک بیانی مایکل مور با تکنیک عمومی ایجاد تنش و تعلیق در آثار دراماتیک شباهت‌های آشکاری دارد و مواد واقعیت به همان سبک و سیاق عناصر درام و به انگیزه‌ی ایجاد برخورد و درگیری به وجود آمده است. باورپذیری یا ایجاد باور در تماشاگر در این میان عمده‌ترین نقش را دارد. از ویژگی‌های بارز مور همراهی او با سوژه‌هاست و این سبب می‌شود سوژه با کمال میل صحبت خود در مورد آن موضوع را ادامه دهد. برای مثال در صحبت با شبه‌نظامیان میشیگان زمانی که یکی از آن‌ها می‌گوید، اگر ما خود اسلحه نداشته باشیم چه کسی از خانواده‌ی ما دفاع می‌کند، پلیس یا دولت فدرال؟ مور هم تأیید می‌کند و یا در تأیید دیگری می‌گوید شما کسی هستی که همه دوست دارند با او همسایه

باشند. در بخشی که مور به دیدن چارلتون هستون می‌رود، در ابتدای صحبت خود را کاملاً موافق و همراه او نشان می‌دهد تا هستون صحبت را گسترش دهد. او کارت عضویت دائم خود را در انجمن ملی اسلحه نشان می‌دهد و بعد زمانی که هستون اشاره به داشتن اسلحه پر در خانه می‌کند به این دلیل که قانون به او اجازه داده است مور حرف او را تأیید می‌کند و بعد از همراهی و زمینه‌سازی مناسب سؤالات خود را مطرح می‌کند.

اغلب مصاحبه‌ها ابتدا به چیزی می‌پردازند که آشنا و راحت است و بعد مصاحبه‌شونده را به سمت حوزه‌هایی هدایت می‌کنند که وی هرگز قبلاً به آن پا نگذاشته بود. یک مصاحبه به یاد ماندنی مصاحبه‌شونده را ترغیب می‌کند که به آستانه‌ای مهم و عاطفی گام بگذارد. از نظر تماشاگر، دیدن شخص در حال تغییر بخشی از یک شوک عاطفی است. روتمن در این باره می‌گوید:

«در دنیای ما مردم باید برانگیخته شوند تا صادقانه و بی‌ریا رفتار کنند، که صداقت دیگر روال طبیعی ما برای بودن در جهان نیست بلکه باید به آن رسید. روش بهتر از هرکسی می‌داند که گاهی کاری نکردن - کاری غیر از فیلم‌برداری نکردن - بهترین راه برای برانگیختن آدم‌هاست. روش دوست دارد بگوید که واقعیت را نه چنانکه هست بلکه پس از برانگیخته شدن با عمل فیلم‌برداری به فیلم در می‌آورد. این همان واقعیت جدیدی است که جدا از روند ساخت فیلم وجود ندارد، واقعیتی که با عمل فیلم‌برداری ثبت می‌شود و حقیقتی جدید را آشکار می‌کند، حقیقتی سینمایی، سینما حقیقت.» (روتمن، ۱۳۷۹، صص ۸۹-۸۸).

در فیلم «بولینگ برای کلمباین» مور پس از نمایش صحنه‌های خشونت و آمار پایین کشتار در سایر کشورها به سراغ پدر یکی از کشته‌شدگان در کلمباین می‌رود و این موارد را با هیجان با او مرور می‌کند و بعد از برانگیختن او در پایان هر دو به این سؤال می‌رسند که اشکال کار در کجاست؟ اگر مور علت را می‌دانست و وانمود می‌کرد و یا واقعاً نمی‌دانست، در هر دو حالت این صحنه را به بهترین شکل اجرا

می‌کند. مور در فیلم خود بیش‌تر به سراغ مردم عادی می‌رود که روایت‌های جذاب‌تری از ماجرا دارند.

در اواسط فیلم پس از معرفی پیشینه‌ی سفیدپوستان حومه‌ی شهر و ترس آن‌ها از سیاهان ساکن در شهر، با یک کارشناس صحبت می‌کند که او منبع اسلحه را حومه نشینان شهر فلینت می‌داند و مور با وانمودکردن به ناباوری، کارشناس را برانگیخته می‌کند که حرف خود را تایید و تکرار کند. کوران برنارد در این باره می‌گوید:

«مصاحبه‌کننده نباید فرد مقابل خود را به عنوان یک منبع اطلاعات نگاه کند، بلکه باید او را در گفتوگوی متقابل درگیر کند و در مواردی حتی در موضع شر قرار گیرد. مثلاً بپرسد» من نمی‌فهمم چرا این راه حل از دیگری بهتر است، می‌توانید علت این برتری را برای من شرح دهید.» مصاحبه‌شونده را به جای پاسخ‌های کلیشه‌ای به یک مکالمه‌ی دو سویه بکشاند.» (کوران برنارد، ۱۳۹۰، ص ۲۵۵).

در فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» در انتهای مصاحبه‌ی اول با ماریلو، او بغض می‌کند و حرفش را قطع می‌کند. مورن یک دقیقه سکوت می‌کند تا ماریلو دوباره حرفش را ادامه دهد، زمانی که مطمئن می‌شود ماریلو قصد ادامه دادن ندارد سؤالش را تکرار می‌کند.

پس اگر مصاحبه‌شونده سکوت کرد باید به این سکوت احترام گذاشت تا او حرفش را ادامه دهد. اگر نیاز به تشویق و دلگرمی داشت، مصاحبه‌کننده می‌تواند آخرین جملات او را با لحنی پرسشگرانه تکرار کند. دو طرف مصاحبه باید علاوه بر توان کافی و صداقت و صمیمیت قابل اعتماد هم جلوه کنند. به علاوه باید در خدمت روایت اصلی فیلم قرار گیرند.

موقعیت‌های انجام مصاحبه

در فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» موقعیت‌های انجام مصاحبه با مردم در محل‌های عمومی، در حال حرکت یا مشغول انجام کارهای روزمره و در خانه یا

محل کار است. در هر یک از موقعیت‌های خانه، محل کار، مکان‌های عمومی یا مکان‌های غیرعادی، مردم احساسشان را به گونه‌ای خودجوش رو به دوربین پیدا می‌کنند، هر مجموعه از اجزا محیط پیرامون خود متفاوتی را در مصاحبه‌شونده برمی‌انگیزاند و باعث می‌شود به شیوه‌ای متفاوت واکنش نشان دهد. روزنتال در این باره می‌گوید:

«باید محل مناسب برای مصاحبه انتخاب شود که مصاحبه‌شونده در آن راحت باشد و پس زمینه‌ی آن مناسب موضوع باشد. در صورت استفاده از فضاهای خارجی نیازی به نورپردازی نیست و نوعی حس آزادی به مصاحبه‌شونده می‌دهد که در فضای بسته وجود ندارد.» (روزنتال، ۱۳۹۰، صص ۷۸-۷۵).

در فیلم «راجر و من» سوژه‌ها در محل کار و زندگی خود مصاحبه می‌کنند، مانند زندانبان زندان شهر فلینت، پیرزنانی که مشغول بازی گلف هستند، فردی که با حکم تخلیه به سراغ خانه‌ها و مستأجران می‌رود یا زنی که مشغول دباغی خرگوش است. همپ معتقد است:

«از کاری که مردم انجام می‌دهند به گونه‌ای فیلم‌برداری کنید گویی به آن چه انجام می‌دهند بسیار علاقه‌مند هستید. محل را طوری طراحی کنید که بخشی از نشانه‌ها جزء صحنه شوند اگر از کارشناسی در رشته‌ی بزهکاری جوانان فیلم‌برداری می‌کنید. این کارشناس راه‌حل‌های دیگری به جای زندانی کردن جوانان ارایه می‌دهد، از او در همان زندان و نه دفتر کارش، فیلم‌برداری کنید شما از نشانه‌های تصویری واقعی استفاده کنید که تفهیم کند این کارشناس درباره‌ی واقعیتی ملموس و نه نظریه‌ای رایج صحبت می‌کند.» (همپ، ۱۳۹۰، ص ۵۰).

در فیلم «چاقم کن» اسپورلاک با وجود داشتن موضوع واحد یعنی غذای آماده‌ی مک‌دونالد، در شهرها و مکان‌های متفاوت به سراغ آن می‌رود و با افراد مختلفی مصاحبه می‌کند. این امر تنوع بصری و پذیرش مخاطب را بیشتر می‌کند.

مصاحبه شونده

پیش از انجام مصاحبه بهتر است با مصاحبه‌شونده ملاقات شود و وی را با فرایند کار و چیزی که از مصاحبه انتظار است آشنا شود. در این مرحله باید اصولی وضع گردد. این اصول می‌تواند نحوه‌ی لباس پوشیدن مصاحبه‌شونده تا مشخص کردن محدوده‌ی سوال‌ها باشد. جهت نگاه سوژه رو به دوربین یا مصاحبه‌کننده هریک دارای معنی و تأثیر خاص خود است. علاوه بر این ظاهر مصاحبه‌شونده نیز دارای معنی و اهمیت است. روزنتال در این زمینه می‌گوید:

«صرفنظر از تعیین جهت نگاه موضوع نسبت به محور دوربین باید نحوه‌ی نمود مصاحبه‌شونده را نیز مشخص سازید مثلاً این که می‌خواهید او نمودی رسمی داشته باشد یا غیر رسمی، جدی باشد یا خنده رو، راحت به نظر آید یا عصبی، از آن جا که صرف قاب‌بندی موضوع نیز به تنهایی برای تماشاگر معنا دارد و ممکن است او را به پذیرش یا رد موضوع گفت‌وگو ترغیب کند.» (روزنتال، ۱۳۹۰، صص ۸۳-۸۱).

در فیلم «چاقم کن» جهت نگاه سوژه در مصاحبه‌های رسمی با کارشناسان رو به دوربین است و در مصاحبه‌های عمومی که اسپورلاک خود در تصویر حضور دارد، جهت نگاه سوژه، به سمت مصاحبه‌کننده است.

در فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» جهت نگاه مصاحبه‌شونده به سمت مصاحبه‌کننده است که معمولاً در قاب حضور دارد و زمانی که نماها بسته و تک‌نفره است، نماهای واکنش مصاحبه‌کننده را می‌بینیم.

یک مصاحبه‌شونده‌ی خوب باید سمپاتیک باشد و با موضوع خوب ارتباط برقرار کند.

در فیلم «چاقم کن» نامزد اسپورلاک در بخش‌هایی از فیلم مشارکت می‌کند و به دلیلی داشتن چهره‌ی سمپاتیک و آگاهی در زمینه‌ی رژیم غذایی مناسب و گیاهی در جذب مخاطب مؤثر است. در اواسط فیلم که اسپورلاک با او درباره‌ی دلیل خوردن گوشت و خوشمزه بودن بیکن و همبرگر بحث می‌کند، دختر آن را با هرویین مقایسه

می‌کند و سعی می‌کند که او را متقاعد کند که رژیم گوشتی سلامت نیست. همپ در این باره می‌گوید:

«هرچند ممکن است در گفت‌وگو اسنادی هم ارایه شود، اما معلوم نیست که این اظهارات حقیقت داشته باشد با این حال برای تماشاگران، لباس، روش گفتار و رفتار یا منطق جملات گفت‌وگو شونده می‌تواند اثر به سزایی داشته باشد. حتی تصویر می‌تواند گفت‌وگو را نقض کند. هر مستندسازی می‌داند که اگر نشانه‌های موجود فهم گفتار گوینده را نقض کند، چیزی برای نمایش خواهد داشت.» (همپ، ۱۳۹۰، ص، ۸۰).

۳- مشارکت با مخاطب

حال باید دید این فیلمی که حاصل کنش متقابل و مشارکت مستندساز و سوژه در ساخت آن می‌باشد چگونه می‌تواند مخاطب را نیز در دریافت معنی سهیم کند و با چه رویکردی مخاطب را در تأویل فیلم که مرحله‌ی نهایی ساخت یک فیلم است مشارکت دهد. همپ در این باره معتقد است:

«هر مستندی یک اثر وجودی است و باید قایم به ذات باشد. نمی‌توانیم با متن نوشته شده حرکت کنیم و برای تماشاگر توضیح دهیم که منظور ما از نمایش یا فیلم‌برداری چیست. ما فقط باید از بهترین وضعیت واقعی فیلم‌برداری و سپس تمام فیلم را به صورت نسخه‌ای واحد و منسجم که منتقل‌کننده‌ی نیات ما به تماشاگران باشد تدوین کنیم. صدا- روایت- دیالوگ- گفت‌وگو و موسیقی به تماشاگر در تفسیر اثر مستند یاری می‌رساند، اما هرگز جای تصاویر منسجم به عنوان نشانه‌های آشکار دیداری را نمی‌گیرد.» (همپ، ۱۳۹۰، ص ۶۷).

در فیلم «بولینگ برای کلمباین» مور با به کارگیری خلاقانه‌ی واقعیات توانسته به خوبی احساسات بینندگان را برانگیخته و به اهداف انسان دوستانه و ضدجنگ خود برساند و درشت‌نمایی فیلم‌ساز در پاره‌ای از صحنه‌های فیلم برای تأثیرگذاری بیشتر

بر بینندگان است. مانند مقایسه‌ی زندگی کانادایی‌ها و آمریکایی‌ها. زمانی که به سراغ شخصیت‌های فیلم می‌رود قبل از مصاحبه پیشینه‌ی او را نمایش می‌دهد و به این ترتیب مخاطب را با شخصیت همراه می‌کند. مثلاً پیش از صحبت با جیمز نیکولز مزرعه‌دار، ابتدا سابقه‌ی دستگیری او و برادرانش را در ماجرای بمب‌گذاری اوکلاهاما نشان می‌دهد. یا پیش از معرفی اریک هریس که در کشتار کلمباین شرکت داشت، محل زندگی و خانواده‌ی او را معرفی می‌کند.

شکل دیگری از مشارکت مخاطب در فیلم زمانی ایجاد می‌شود که مور تصاویری از دخالت‌های آمریکا در دوره‌های مختلف در بروز جنگ و بمباران در کشورهای مختلف را نشان می‌دهد و پس از آن با نمایش حوادث داخلی آمریکا از جمله حادثه‌ی کشتار در مدرسه‌ی کلمباین تصمیم‌گیری برای علت آن را به عهده‌ی مخاطب می‌گذارد و او را در پیش‌برد هدف فیلم شریک می‌کند.

در فیلم «چاقم کن» اسپورلاک در لابه‌لای فیلم خود با نمایش تصاویری از افراد چاق در مکان‌های مختلف تأثیرگذاری پیام خود را دوچندان می‌کند. حتی به سراغ کارمندان چاق مک دونالد می‌رود و با آن‌ها نیز مصاحبه می‌کند. در بخش دیگری اسپورلاک تصاویری از شخصیت‌های مهم را به کودکان نشان می‌دهد که کودکان اغلب هیچ‌کدام را نمی‌شناسند ولی همه‌ی بچه‌ها تصویر دلچک مک‌دونالد را می‌شناسند.

در فیلم «بن‌لادن کجاست؟» صحنه‌ی آغازین فیلم انیمیشن‌های جذابی برای معرفی بن‌لادن در قالب یک رقصنده یا یک دشمن در بازی کامپیوتری دارد که مخاطب را کاملاً جذب می‌کند. در این فیلم اسپورلاک به بهانه‌ی یافتن بن‌لادن، به کشورهایی که احتمال حضور او است می‌رود و مخاطب را با فرهنگ و مردم این کشورها آشنا می‌کند ولی موضع اصلی خود را در انیمیشن‌هایی به نمایش می‌گذارد، که از برخی سیاست‌های آمریکا پرده برمی‌دارد و پس از نمایش این دو در کنار هم تصمیم‌گیری را به عهده‌ی مخاطب می‌گذارد.

برخی از مستندسازان به این دلیل فیلم می‌سازند که نسبت به موضوعی عمیقاً احساس تعهد می‌کنند و می‌خواهند دیگران را نیز در این دیدگاه شریک کنند. این تعهد می‌تواند نقطه‌ی خوبی برای شروع باشد، باید شواهد را صادقانه به تماشاگر منتقل کرد، این کار را تا حدودی می‌توان با عبارت «نمایش به جای گفتن» شرح داد (کوران برنارد، ۱۳۹۰ ص ۷۵).

فیلمی که تماشاگر پایان آن را در حین تماشا متوجه شود، حتی خود فیلم‌ساز را هم خسته می‌کند. با یک پایان نامشخص می‌توان تماشاگر را تا انتها همراه داشت و در پایان هم دریافته‌های حتی متفاوت مخاطب نشان دهنده‌ی مشارکت وی در پیشبرد هدف فیلم می‌باشد.

محسن گودرزی قصه‌گویی به قصد تاثیر عاطفی نیرومند و شراکت تماشاگر در فیلم، کار بسیار دشواری است. وقتی به جای گفتن نمایش دهید و شواهد و اطلاعات لازم رادراختیار تماشاگر قرار دهید تا داستان را خود تجربه کند و تغییر مسیرهای آن را پیش بینی کند، تماشاگر به جای تماشای منفعل، فعالانه در داستان مشارکت می‌جوید.

هدف سینمای مستند مشارکتی، نشان دادن و بررسی پیشامدها با حداقل دست‌کاری و همچنین تشویق تماشاگر به عمل است. ولی با وجود این گاهی این نوع فیلم نیز مانند انواع دیگر فیلم در تماشاگران واکنش‌های متفاوتی برمی‌انگیزد که همیشه با نظر سینماگر هماهنگ نیست. از قبیل:

۱. بی‌تفاوتی؛ ۲. تغییر عقیده؛ ۳. تقویت باورها؛ ۴. واکنش منفی.

در فیلم «چاقم کن» اسپورلاک برای خلق عناصر تصویری و همراهی تماشاگر ماجرای رژیم غذایی خود را با چندین روش فیلم‌سازی درهم می‌بافد. به عنوان مثال برای بررسی و کاوش در روش‌های تغذیه و مقوله‌ی تربیت بدنی در مدرسه‌ها از چندین مدرسه فیلم می‌گیرد. او کسی را قبل و بعد از عمل جراحی معده دنبال می‌کند. با مردم در خیابان مصاحبه می‌کند و مردی را پیدا می‌کند که نسبت به

ساندویچ بیگمک نوعی تعصب کور دارد. همه‌ی این صحنه‌ها را باید ساخت و هر عنصری از فیلم را در قیاس با دیگر عناصر سنجید. اسپورلاک از هر فرصتی برای همراه کردن تماشاگر با خود استفاده می‌کند.

در فیلم «بولینگ برای کلمباین» مور رابطه‌ای طنزآمیز بین بازی بولینگ و کشتار انسان‌ها با اسلحه به وجود می‌آورد. در ابتدای فیلم می‌بینیم که عده‌ای از نظامیان غیر رسمی، برای تمرین تیراندازی‌شان از مهره‌های بولینگ استفاده می‌کنند و دلیل کارشان را شباهت این مهره‌ها با فرم بدن آدمی ذکر می‌کنند. از سوی دیگر عوامل اصلی شلیک به دانش‌آموزان دبیرستان کلمباین در اعترافات خود گفته بودند، صبح روز حادثه بولینگ بازی می‌کردند و این نمونه‌ای از اشارات هجوآمیز و نگاه باریک‌بین و قصه‌پرداز فیلم‌ساز به موضوع است.

برانگیختن دروغین عاطفه‌ی تماشاگر - با توسل به موسیقی پرسروصدا، جلوه‌های صوتی و گفتار متنی که پی‌درپی هشدار می‌دهد خطر در کمین است - مشکل بسیاری از فیلم‌ها به ویژه فیلم‌های تلویزیونی است. در این‌گونه فیلم‌ها تأثیر چنین تمهیداتی بر تماشاگر چیزی بیش از سروصدای اضافی نیست. برعکس اگر خطر واقعی باشد و از بطن و بافت روایت درآید، تأثیر نیرومندی به جا می‌گذارد (کوران برنارد، ۱۳۹۰، ص ۴۰).

در فیلم «وقایع نگاری یک تابستان» در بسیاری از صحنه‌ها صحبت‌های مصاحبه‌کننده با نماهای چهره به همراه نماهای بسته از دست‌ها از جانب تماشاگر به طور کامل درک می‌شود. در صحنه مصاحبه با ژان پیر، در انتهای صحنه مارسلین در تأیید حرف‌های ژان پیر می‌گوید که ما نتوانستیم یکدیگر را خوشبخت کنیم و علاوه بر بغض در صدا نمایی از دست‌های او را می‌بینیم که به هم می‌فشارد و یا در مصاحبه دوم با ماریلو، مورن حال او را متفاوت از مصاحبه قبل توصیف می‌کند و او را خوشحال می‌بیند، ماریلو نمی‌تواند این خوشحالی را کتمان کند و تماشاچی علاوه بر

سکوت‌های او این حس را در نمای بسته و ناآرام دست‌های او نیز دریافت می‌کند. در این‌باره رابیگر معتقد است؛

«تقابل و ترکیب مکمل صوت و تصویر، تکامل همان چیزی است که از اولین روزهای پیدایش سینما، مونتاژ نامیده شده است در تدوین، همجواری دو نمای غیرمشابه به معنای ارتباط و تداوم آن دو نماست و تماشاگر با تخیل خود آن دو را به هم مربوط می‌سازد. کاربرد صدای متناقض و غیرهمگام بعدها پدید آمد و می‌توان ابداع آن را به مستندسازان نسبت داد.» (رابیگر، ۱۳۸۹، ص ۳۶۲).

در رهیافت انتقادی مور، با توجه به تأکید او بر تصاویر و نگاره‌های خشونت، اهمیت انگیزش و تحریک تماشاگر به مراتب بیش از مباحثات و مناظرات فلسفی است: وقتی مور در بازدید از کارخانه‌ی موشک‌سازی لاکهید در نزدیکی دیرستان کلمباین، می‌خواهد رابطه‌ای بین محصولات کارخانه و حادثه‌ی تیراندازی در این مدرسه پیدا کند، سخنگوی این کارخانه را در برابر موشک عظیمی که از محصولات لاکهید است قرار می‌دهد. با وجود اظهارات این مرد در مورد این که رابطه‌ای بین این دو نمی‌بیند، مور و دوربین‌اش با این ترکیب‌بندی احتمال وجود چنین رابطه‌ای را مطرح می‌کند.

در بخشی دیگر از فیلم که مور با چارلتون هستون مصاحبه می‌کند، وقتی به بخش پایانی سوالات نزدیک می‌شویم هستون ادعای آرامش دارد ولی حرکات بی‌دلیل دست‌های او گویای ناآرامی اوست که تماشاگر درمی‌یابد. یا نیمه‌کاره رهاکردن مصاحبه نشانگر پاسخ نادرست به سوالات پایانی مور است. مور در این صحنه با نمایش تصویر دختر کشته‌شده به هستون از حس نوع‌دوستی تماشاگر استفاده کرده و او را با خود همراه و از هستون منزجر می‌کند و با استفاده از حس تنفر تماشاگر، مخاطب را با خود و عقیده‌ی خود همراه می‌کند.

پس عواطف بشری بستر مناسبی است تا تماشاگر وادار به واکنش نسبت به موضوع فیلم گردد. استفاده از آدم‌های واقعی که همانند تماشاگر هستند و قرار گرفتن

آن‌ها در موقعیت‌های خطرناک و دلهره‌آور، باعث می‌شود که تماشاگر همواره با شخصیت‌های فیلم دچار ترس، خشم و تنفر شود. استفاده از عوامل انسانی، چنانچه بر اساس اصول علمی مورد بهره‌برداری قرار گیرد، موجب تحولات عظیم اجتماعی، سیاسی و فرهنگی خواهد شد و چنان چه به غلط و بیش از حد متعارف استفاده شود عکس‌العمل منفی تماشاگر را به دنبال خواهد داشت و نتیجه‌ی عکس می‌دهد.

در فیلم «راجر و من» مور برای اطلاع مخاطب از وضعیت محله‌ی جن‌سی در حوالی شهر فلینت - که محل زندگی کارگران کارخانه‌ی جنرال موتورز بود - و تعداد بیکاران این کارخانه تنها به صدای اخبارگو بسنده نمی‌کند بلکه با نمایش تصاویری از خانه‌های مخروبه و بریده‌های روزنامه اطلاعات را برای مخاطب باورپذیر می‌کند و یا زمانی که در اواسط فیلم نریشن از افزایش آمار جرم و جنایت در شهر فلینت می‌گوید، هم زمان تصاویر مربوط به پلیس، خلافکاران و زندان را نمایش می‌دهد.

پس روش دیگر برای همراهی تماشاگر درهم‌تنیدگی صوت و تصویر، تماشاگر را در مناسبات متفاوتی با شواهد عرضه شده قرار می‌دهد و مشارکت فعال تری را موجب می‌شود.

در فیلم «چاقم کن»، مورگان اسپورلاک کارگردان فیلم، در آغاز رژیم غذایی سی‌روزه‌ی مک‌دونالد خود، موضعی انتقادی نسبت به آن دارد، اما ضمناً کمی هم درباره‌ی درستی این رژیم غذایی و اقامه‌ی دعوی حقوقی دو دختر جوان علیه استفاده از غذاهای آماده مردد است. او تجربه‌های خود را با دوربین ثبت می‌کند و برای ارزیابی نتایج حاصل، سه پزشک مستقل را دعوت می‌کند. اسپورلاک در سراسر فیلم اجازه می‌دهد مصاحبه‌شوندگان او را ناآگاه جلوه دهند و در پایان فیلم متوجه شواهد ناخوشایندی علیه صنایع غذایی آماده می‌شود، آن‌ها را نمایش می‌دهد و تماشاگر را به تغییر شرایط فرامی‌خواند. کوران برنارد در این باره می‌گوید:

«اگر در نگرش انتخابی برای پرداخت فیلم شواهدی مخالف با یافته‌های قبلی وجود دارد، باید در فیلم مطرح شود، چون در این صورت استدلال قوت بیشتری

می‌یابد و تماشاگر نیز ادعاهای فیلم را صادقانه می‌داند.» (کوران برنارد، ۱۳۹۰، ص ۷۷).

اگر می‌خواهیم تماشاگرانی را جذب کنیم که از ماهیت معمولی و روزمره‌ی مستند روگردان هستند، باید شیوه‌هایی را بیابیم که همان مسخرگی، صراحت، شدت و عمق موجود زندگی واقعی را داشته باشند. با هیچ روش دیگری نمی‌توان مخاطب را به تامل در جنبه‌های تیره و تار زندگی ترغیب کرد. حس نوع‌دوستی، حس ترس، خشم و تنفر، وعده و تشویق به ادامه‌دادن راه از جمله عواملی است که مستندساز از آن استفاده می‌کند تا تماشاگر را به نحوی تحت تأثیر قرار دهد که به تغییر عقاید وی بی‌انجامد.

علاوه بر این موارد عامل مهم دیگر جهت نگاه سوژه است که در جذب مخاطب و تاثیرپذیری وی مؤثر است. در فیلم «راجر و من» در مقایسه با فیلم بولینگ مور بیشتر کنار دوربین قرار می‌گیرد و به نظر می‌رسد سوژه بیش‌تر به دوربین نگاه می‌کند و ارتباط مستقیم‌تری با مخاطب برقرار می‌کند. جهت نگاه سوژه در برقراری ارتباط با مخاطب مؤثر است. هر چه رابطه‌ی تماشاگر با شخصیت‌های روی صفحه غیرمستقیم‌تر باشد، احساسی که او خواهد داشت، منفعلانه‌تر و خشک‌تر خواهد بود.

نمایش آزمایشی

نمایش آزمایشی پس از پایان مرحله‌ی تدوین انجام می‌شود، در این آزمایش هم از تماشاگرانی دعوت می‌شود که ارتباط و احتمالاً علاقه‌ای به موضوع فیلم نداشته باشند و هم کسانی که در مورد موضوع فیلم آگاه باشند. اگر در این نمایش آزمایشی متوجه شدید پیام ارسالی شما از جانب مخاطب دریافت نمی‌شود، مشکلی در میان است (کوران برنارد، ۱۳۹۰، ص ۲۷۲).

در فیلم «وقایع نگاری یک تابستان» صحنه‌ی قبل پایان، نمایش آزمایشی فیلم است در سالنی که سوژه‌ها به عنوان اولین مخاطبان فیلم را می‌بینند و روش به آن‌ها می‌گوید: «حالا که خود را بر روی پرده دیده‌اید ادگار و من می‌خواهیم نظرات شما را بدانیم» و مخاطبان نظرات خود را می‌گویند. ژان‌روش از این نظرات مستقیم در بخش پایانی فیلم استفاده می‌کند (روتمن، ۱۳۷۹، ص ۱۰۴).

در فیلم «چاقم کن» اسپورلاک فیلم را برای افراد به صورت آزمایشی نمایش نمی‌دهد ولی در آخرین وعده‌ی غذای آماده در روز سی‌ام، شخصیت‌هایی را که در طول فیلم شرکت داشتند، به مک‌دونالد دعوت می‌کند. همچنین در بخش پایانی با نمایش روزنامه‌ها حذف رژیم غذایی نادرست را از مدارس نشان می‌دهد و نتایج آزمایشات خود را برای مک‌دونالد ارسال می‌کند و با درخواست حذف ساندویچ و نوشیدنی سایز بزرگ از منوی خود و افزودن سالاد و سبزی‌جات به آن، نظرات آن‌ها را مطرح می‌کند.

پیامی که مخاطب دریافت می‌کند تنها پیام موجود است و مستندساز هیچ امکانی برای دفاع از خود، مثلا تجدیدنظر کردن، توضیح‌دادن، توصیف‌کردن منظور واقعی خود ندارد. آنچه تماشاگر می‌بیند همان چیزی است که فیلم‌برداری شده است و همین چیز است که برای مستندساز باید آنقدر مهم باشد که نشانه‌های دیداری صحنه را تا آن جا که باید دقیق ضبط و ارایه کند.

مستند مشارکتی در تلویزیون

مستند مشارکتی شیوه‌ی خوبی برای نمایش چالش‌های اجتماعی است و از سویی دیگر تلویزیون با مخاطبان میلیونی و شبکه‌هایی که در طول شبانه روز نیاز به تغذیه دارند عرصه‌ی مناسبی برای نمایش این آثار است. فناوری دیجیتال و اینترنت بار دیگر امکانات و فرصت‌های فیلم‌سازی را دچار تحول کرد. پیشرفت‌های فناوری این امکان را به وجود آورد که همگان بتوانند از طریق صندوق الکتریکی فیلم‌های

ویدیویی اجاره کنند، دوربین فیلم برداری دیجیتال، تلویزیون های عریض بخزند و بر روی گوشی همراه فیلم ببینند. هیچ یک از این تغییرات نتوانست فیلم مستند را به انزوا بکشاند، در عوض این تغییرات باعث غنی تر شدن این گونه ی فیلمی شده است (افدرهاید، ۱۳۸۹، ص ۱۹۴).

مستند مشارکتی بر اساس نیازهای تلویزیون و جامعه انعطاف پذیری نشان داد و تغییراتی در آن صورت گرفت، کیلبرن و آیزود در این باره معتقدند:

«زمانی که تلویزیون بانی اصلی مستندسازی شد، مستندسازان نیز شکل مستند مستقیم و سینما حقیقت را تغییر دادند. تا هرچه بهتر با سازمان فرهنگی و مالی تلویزیون جفت و جور شوند، فیلم مستند نیز مجبور بود طیف وسیع تری از مخاطبان را جذب کند و آن‌ها را سرگرم و پایبند سازد.» (کیلبرن و آیزود، ۱۳۸۵، ص ۱۲۲).

قاسمی نتیجه‌ی این تغییرات در مستند مشارکتی را شکل‌گیری دو روش متفاوت در ساخت برنامه می‌داند:

«شیوه‌ی مشارکتی ترکیبی از جهان تاریخی و قلمرو برنامه‌ساز را ارایه می‌کند. این ترکیب به دو روش صورت می‌گیرد: یا بازیگر اجتماعی به استودیوی تلویزیون آورده می‌شود و برای مثال برنامه‌های گفت‌وگو محور و برنامه‌های بازی محور، یا نماینده‌ای از تلویزیون به درون جهان تاریخی می‌رود تا از بازیگران اجتماعی پاسخ بگیرد.» (قاسمی، ۱۳۹۱، ص ۱۰۷).

البته این دو روش که برای تلویزیون مناسب‌سازی شده‌اند در واقع زیرمجموعه‌ای از مستند مشارکتی می‌باشد که مستند تعاملی نامیده می‌شود و همان طور که در فصول قبل گفته شد مناسب برنامه‌های زنده ی تلویزیونی می‌باشد و کارگردان احاطه و کنترل کمتری در گفت‌وگوها و پیشبرد آن دارد. قاسمی در ادامه همین مبحث می‌گوید:

«در هر دو روش بازیگران اجتماعی حاضر در متن به جای آن که با بینندگان صحبت کنند، با تهیه‌کنندگان تلویزیونی صحبت می‌کنند. آن‌ها بی‌واسطه با ما سخن

نمی‌گویند، بلکه با واسطه و از طریق گزارشگران تلویزیون، ما را مخاطب قرار می‌دهند. در موارد دیگر بازیگر اجتماعی می‌تواند نماینده‌ی ما باشد؛ همانند برنامه‌های بازی محور که در آن شرکت‌کنندگان از میان مخاطبان انتخاب می‌شوند ما احتمالاً با شرکت‌کنندگانی که مانند اعضای جهان تاریخی هستند، احساس نزدیکی می‌کنیم و از طریق آن‌ها با میزبان به تعامل می‌پردازیم.» (همان منبع، ص ۱۰۸).

و امروزه نمونه‌های زیادی در سراسر کشورها بر اساس این شیوه ساخته می‌شود و در جایگاه تلویزیون و با مخاطب فراوان به نمایش درمی‌آید. بارسام در این باره معتقد است؛

«مستند تلویزیونی نسبت به رقیب خود که برای نمایش در سینما ساخته می‌شود، یک امتیاز برجسته دارد؛ در آن واحد میلیون‌ها نفر بیننده‌ی تلویزیون مستند تلویزیونی را نگاه می‌کنند. محدودیت‌های ویژه‌ای در تهیه‌ی فیلم‌های تلویزیونی وجود دارد، اما این محدودیت‌ها بطور جدی بر ایجاد این‌گونه فیلم‌ها تأثیر نمی‌گذارند. امتیاز دیدن فیلم بوسیله‌ی توده‌ی عظیمی که در خانه‌های خود نشسته‌اند و برای تماشای فیلم، هزینه‌ای اضافی به آن‌ها تحمیل نخواهد شد، قابل انکار نیست.» (بارسام، ۱۳۶۲، ص ۲۷۰).

نتیجه‌گیری

۱. کم‌اشکال‌ترین تعریفی که از فیلم مستند مشارکتی می‌توان ارائه داد این است: مستندی است که کنش و واکنش و مناسبات میان فیلم‌ساز و موضوعی که از آن فیلم می‌گیرد را برجسته می‌سازد. و آموخته‌های مخاطب وابسته به ذات و کیفیت مواجهه بین فیلم‌ساز و موضوع است.
۲. موضوعاتی که قابلیت طرح شدن با این شیوه‌ی مستند را دارند بسیار گسترده‌اند. موضوعات تاریخی، سیاسی، اجتماعی، زندگی‌نامه‌ها، مسائل روز و به طور کلی هر

- موضوعی که برای بیان آن نیاز باشد مستندساز به سراغ افراد مختلف برود و از مشارکت و حضور آن‌ها در ساخت فیلم استفاده کند.
۲. حوزه‌های مشارکت در مستند مشارکتی شامل سه حوزه می‌باشد: مشارکت خود فیلم‌ساز، مشارکت با سوژه، مشارکت با مخاطب
۳. دو شکل کلی برای مشارکت فیلم‌ساز وجود دارد دسته‌ی اول فیلم‌سازی که در پی مواجهه‌ی صریح خود با دنیای پیرامونشان هستند و دسته‌ی دوم آن‌هایی که در پی بازنمایی مباحث گسترده‌ی اجتماعی و تاریخی از طریق مصاحبه‌ها هستند.
۴. در مشارکت با سوژه از مهم‌ترین ابزارهای شیوه‌ی مشارکتی مصاحبه است. مصاحبه به مستندساز اجازه می‌دهد که به جای استفاده از گفتار برای مورد خطاب قرار دادن مخاطب، رسماً به آدم‌هایی بپردازد، که در فیلم حضور دارند. در مستندهای مشارکتی، مصاحبه، یکی از عام‌ترین شکل‌های مواجهه بین فیلم‌ساز و فرد مورد مطالعه است.
۵. در مشارکت با مخاطب مستند مشارکتی مبتنی بر آشکارسازی و جلب توجه مخاطب به مداخلات ذهنی و تمهیدات روایی کارگردان شکل می‌گیرد. به نظر می‌رسد که فیلم‌ساز در این شیوه در حال تغییر دادن موضع از واقع‌نمایی به سمت پیشنهاد نوعی نگاه یا نحوه‌ی دیدن است.
۶. حس نوعدوستی، حس ترس، خشم و تنفر، وعده و تشویق به ادامه دادن راه از جمله عواملی است که مستندساز از آن استفاده می‌کند تا مخاطب را به نحوی تحت تأثیر قرار دهد که به تغییر عقاید وی بی‌انجامد.
۷. فناوری‌های نوین می‌توانند بر آینده این نوع مستندسازی تأثیر داشته باشند. از جمله وفور سیستم‌های ضبط صدا و تصویر و سهولت در به کارگیری آنها مانند دوربینهای خانگی و تلفن‌های همراه این امکان را فراهم می‌آورد که هر فرد با ساده و سبک‌ترین ابزار برای ساخت مستند از این شیوه استفاده کند و حتی آن را در شبکه‌های اجتماعی عمومی به نمایش بگذارد. با توجه به فراهم شدن این امکان و

استفاده روزافزون آن در سطح دنیا مستندسازان ما نیز باید بتوانند با پشتوانه علمی و آگاهی از این شیوه برای نمایش موضوعات خود به درستی استفاده کنند تا در جذب مخاطب در رسانه‌ی بزرگ تلویزیون موفق باشند.

منابع:

- افدرهاید، پاتریشیا (۱۳۸۹). درآمدی کوتاه بر فیلم مستند، (کیهان بهمنی، مترجم). تهران: افراز
- امامی، همایون (۱۳۸۷). فیلم مستند: درام و ساختار دراماتیک، تهران: ساقی.
- اندرو، دادلی (۱۳۶۵). تئوری‌های اساسی فیلم، (مسعود مدنی، مترجم). تهران: انتشارات عکس معاصر.
- بارسام، ریچارد مران (۱۳۶۲). سینمای مستند، (مرتضی پاریزی، مترجم). تهران: وزارت ارشاد اسلامی.
- بارنو، اریک (۱۳۸۰). تاریخ سینمای مستند، (احمد ضابطی جهرمی، مترجم). تهران: سروش.
- رابیگر، مایکل (۱۳۸۹). کارگردانی مستند، (حمیدرضا احمدی لاری، مترجم). تهران: ساقی
- روتمن، ویلیام (۱۳۷۹). آثار کلاسیک سینمای مستند، (محمد گذرآبادی، مترجم). تهران: هرمس.
- روزنتال، آلن (۱۳۹۰). مستند از ایده تا فیلم‌نامه، (حمیدرضا احمدی لاری، مترجم). تهران: ساقی
- روزنتال، آلن (۱۳۹۰). مستند از فیلم‌نامه تا تدوین، (حمیدرضا احمدی لاری، مترجم). تهران: ساقی
- صافاریان، روبرت (۱۳۸۹). مصاحبه در فیلم مستند، تهران: ساقی
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۷). سی سال سینما، تهران: نی.

حوزه‌های مشارکت در فیلم مستند مشارکتی / ۱۹۵

- قاسمی، ابوالحسن (۱۳۹۱). مستند تلویزیونی در آستانه‌ی قرن ۲۱، تهران: دانشگاه صداوسیما
- کوران برنارد، شیلا (۱۳۹۰). قصه‌گویی در فیلم مستند، (حمیدرضا احمدی لاری، مترجم). تهران: ساقی
- کیلبرن، ریچارد و آیزود، جان (۱۳۸۵). مقدمه‌ای بر مستند تلویزیونی (محمد تهامی نژاد). تهران: پژوهش‌های سیما
- نفیسی، حمید (۱۳۵۷). فیلم مستند، تهران: دانشگاه آزاد ایران
- نیکولز، بیل (۱۳۸۹). مقدمه‌ای بر فیلم مستند، (محمد تهامی نژاد، مترجم). تهران: جامعه نو
- وارد، پل (۱۳۹۱). مستند حواشی واقعیت، (حمیدرضا احمدی لاری، مترجم). تهران: ساقی
- همپ، باری (۱۳۸۱). ساختن فیلم مستند، (جمال آل‌احمد، مترجم). تهران: ساقی