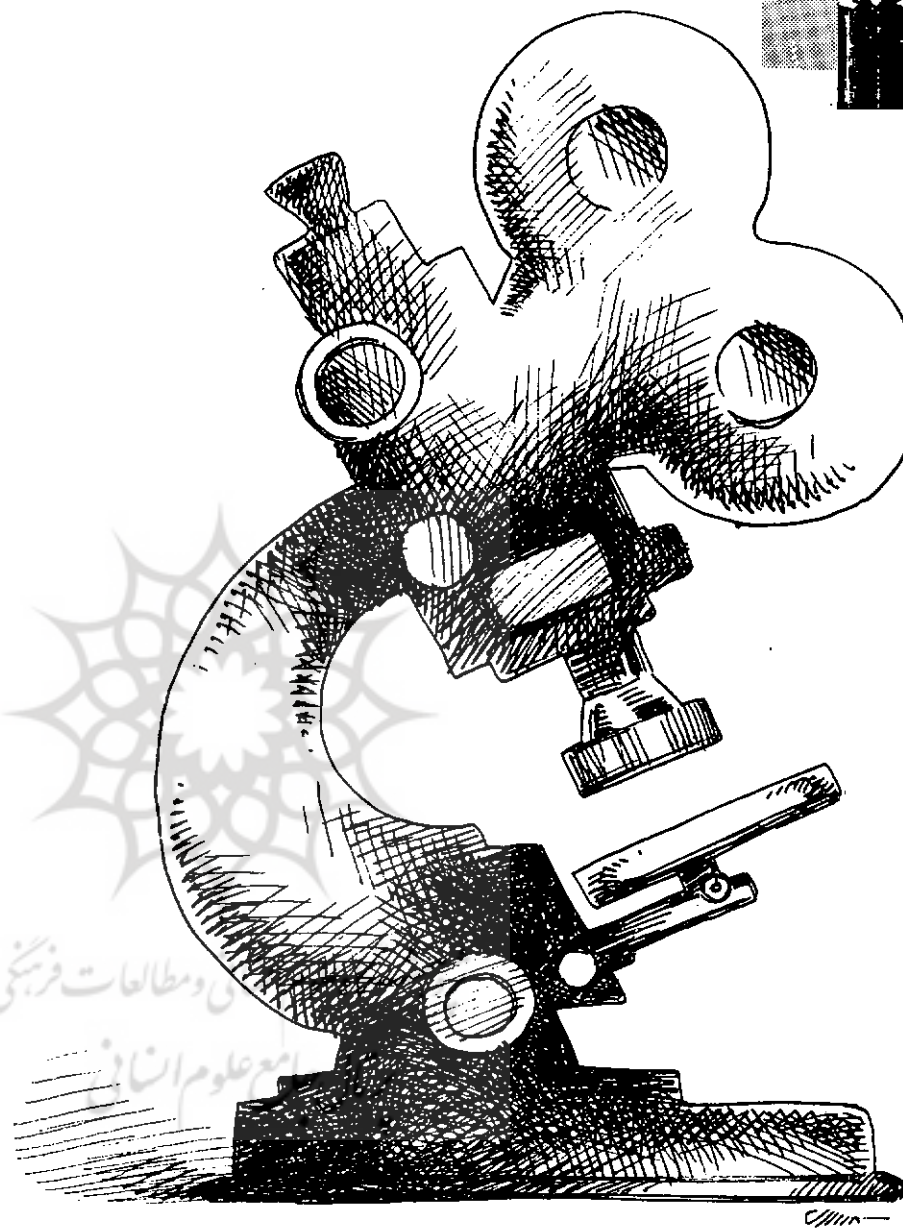
چکیده

مقالهٔ حاضر شرح مختصری از رئوس اصلی تنها نظریه موجود در توضیح سینمای مستند را ارائه می‌دهد. اهمیت موضوع تنها دراین واقعیت نهفته است که ظاهراً این نظریه تاکنون در ایران توضیح داده نشده است. هنوز هم نظریه‌های تاریخ‌نگارانه و مؤلف و یا حتی تحلیل‌های کاربردی در توضیح شیوه‌های ساخت و بازنمایی سینمایی از یک زاویه زیبایی شناسانه به عنوان نظریه سینمای مستند معرفی می‌شوند. البته اهمیت وجود نظریه ناب یا آنچه که بتواند همچون یک مدل کلان، کلیت‌سینمای مستند را توضیح دهد به معنای بی‌اهمیتی کارهای تاریخ‌نگارانه یا مؤلف و نظریه‌های کاربردی نیست، اما همان‌طور که می‌دانید از یک زاویهٔ نظری و دانشگاهی نظریه‌های ناب اهمیت بیشتری در شناخت جهان دارند.



فضاهای اجتماعی در سینمای مستند

تژا میرفخرایی

تا به امروز سینمای داستانی از نظریه‌های متعدد ناب که دارای ارزش‌های بالای فلسفی و اجتماعی نیز بودند و البته ریشه در گرایشات اجتماعی، فلسفی و روانشناسانه علوم انسانی داشتند سیراب شده بود ولی هیچ نظریهٔ نابی در رابطه با توضیح خطوط کلی سینمای مستند طرح نشده بود تا این که نیکلس در ۱۹۹۱ در کتاب *بازنمایی واقعیت* نخستین نظریه را مطرح کرد. نظریهٔ نیکلس که از سویی ریشه در اپیستمولوژی دارد مبتنی براین اصل است که دلیل تماشای سینمای مستند برعکس سینمای داستانی نه «لذت از مشاهده و تماشا» بلکه «لذت از کسب دانش» است. نیکلس پس از توضیح دلیل تماشای سینمای مستند با تکیه بر گرایش اپیستمولوژی، رابطهٔ میان مخاطب ـ کسی که برای «کسب دانش» به تماشای فیلم نشسته ـ را با کسی که برای «نشردانش» فیلم را ساخته توضیح می‌دهد. او اولین رابطه را به عنوان رابطه «آنکه می‌داند با آنکه نمی‌داند» مورد بررسی قرار می‌دهد،

بدین معنا که چه کسی فاعل و چه کسی مفعول رابطه ارتباطی پنداشته شده و چنین پنداری از سوی مخاطب یا فیلمساز به مسأله «خطاب» چه شکلی می‌دهد.

نیکلس سپس به توضیح کلی یا اصطلاحاً مدل گونه ذات سینمای مستند می‌پردازد. او برای پیشبرد این مسأله به بررسی فضاهای اجتماعی و چگونگی حضور این فضاها در صحنه‌های تاریخی که جنبه‌ای فیزیکی دارد و تداخل این فضاهای فیزیکی و تأثیر متقابل آنها با هم و بر هم، در کنش متقابل روزمره، می‌پردازد و سپس بیان می‌کند که این تقابل فضاهای اجتماعی می‌تواند میان فضای اشغال شده به وسیله فیلمساز و دوربین او با فضاهای اجتماعی اشغال شده به وسیله بازیگران اجتماعی یعنی موضوع مورد فیلمبرداری اتفاق افتد و درست همین مسأله اساس توضیح سینمای مستند در بُعدی کلان می‌شود.

نیکلس سپس به بررسی رابطهٔ فیلمساز با واقعیت می‌پردازد براین اساس مطرح می‌کند که دو گرایش اصلی در فیلمسازان دیده می‌شود: آنها که ادعا می‌کنند واقعیت تاریخی را به نمایش گذاشته‌اند بدین‌معنا که نمایش عینی تاریخ امکان‌پذیر است و آنها که امکان نمایش عینی و غیرسوگیرانه واقعیت را نفی می‌کنند و هرگونه بازنمایی واقعیت را صرفاً ذهنی‌گرایانه تلقی می‌کنند. نیکلس سپس این دو دسته از فیلمسازان و رابطه‌ای که آنها با بازیگران اجتماعی در صحنه تاریخی برقرار می‌سازند را براساس تقابل فضاهای اجتماعی که در همسایگی نظری مبحث حضور قرار دارد را مورد بررسی قرار داده و آن را با مبحث «خطاب» و شیوه‌های مختلف گفتمانی خطاب درهم آمیخته تا مدلی کلان برای توضیح همهٔ فیلم‌های مستند در همه مقاطع تاریخی در هر کجا ارائه دهد. نیکلس انکار حضور در صحنه تاریخی و تأثیرگذاری بر روند تاریخ و یا عدم انکار آن را با رابطهٔ مخاطب و مؤلف و نوع خطاب به‌کار گرفته شده ربط می‌دهد. براین اساس نیکلس چهار شیوه گفتمانی برای بازنمایی واقعیت در سینمای مستند را دسته‌بندی و تشریح می‌کند. این چهار شیوه عبارتند از: گزارنده‌ای، مشاهده‌ای، تعاملی و بازتابان.

■ هنوز هم نظریه‌های تاریخ‌نگارانه و مؤلف و یا حتی تحلیل‌های کاربردی در توضیح شیوه‌های ساخت و بازنمایی سینمایی از یک زاویه زیبایی‌شناسانه به عنوان نظریه سینمای مستند معرفی می‌شوند.

■ نظریهٔ نیکلس که از سویی ریشه در اپیستمولوژی دارد مبتنی براین اصل است که دلیل تماشای سینمای مستند برعکس سینمای داستانی نه «لذت از مشاهده و تماشا» بلکه «لذت از کسب دانش» است.

فضاهای اجتماعی در سینمای مستند

شاید هرازگاه از خود پرسیده باشید که «چرا به تماشای فیلم‌های مستند می‌نشینیم؟» پاسخ به این سؤال می‌تواند شروع خوبی برای ارائه یک نظریهٔ منسجم در توضیح سینمای مستند باشد. بیل نیکلس نیز دقیقاً نظریهٔ خود را که حاصل تلاش وی در بیش از دو دهه برای پرکردن خلاء وجود یک تئوری ناب در توضیح سینمای مستند است، با پاسخگویی به این پرسش آغاز می‌کند.

مقالهٔ حاضر می‌کوشد تا کلیات این نظریه را که شاید بتوان آن را تنها نظریهٔ ناب سینمای مستند دانست توضیح دهد. اهمیت توضیح نظریهٔ نیکلس در این واقعیت نهفته است که پیش از وی در تبیین سینمای مستند، ما تنها شاهد نظریه‌های تاریخ‌نگارانه و مؤلف بودیم. این نظریه‌ها با بررسی پس زمینهٔ اجتماعی، تاریخی و فرهنگی یک دوره یا دستاوردها و اختراعات فنی، سینمایی و یا برجستگی‌های شخصیتی ـ عقیدتی یک مستندساز بزرگ به مثابه علل وجودی و یا موتور محرک آغاز سبک‌ها و شیوه‌های بازنمایی مستندگونه، مشخصه‌های این شیوه‌ها و سبک‌ها را «دسته‌بندی» می‌کردند. ابعاد فقر نظری سینمای مستند هنگامی روشن می‌شود که تعداد نظریه‌های ناب سینمای داستانی را با نظریه‌های ناب توضیح‌دهندهٔ سینمای مستند، مقایسه کنیم. نیکلس در کتابی به نام «بازنمایی واقعیت»[1] مباحث و مفاهیم سینمای مستند را مورد بررسی قرار داده و نظریهٔ خود را در ۱۹۹۱ طرح کرد. اما مسلماً برای درکِ نظریهٔ مزبور باید به کتاب ایدئولوژی و تصویر، بازنمایی اجتماعی در سینما و سایر رسانه‌ها و همچنین به مقالهٔ نیکلس به نام «شیوه‌های بازنمایی مستندگونه»[2] نیز مراجعه شود. البته دو نوشتهٔ اخیر بسیار خام و ابتدایی به نظر می‌رسد ولی اهمیت آنها عمدتاً بدین دلیل است که به خواننده نشان می‌دهد نیکلس چه فراز و نشیب‌های نظری را برای تدوین نهایی کار خود طی کرده است.

نقطهٔ عزیمت

نقطهٔ عزیمت عمدهٔ نظریه‌های ناب سینمای داستانی در پاسخگویی به این سؤال که «چرا به تماشای سینما می‌رویم؟» به لذت مشاهده به مثابه پدیده‌ای ذاتی و انسانی اشاره دارد و بر نظریه‌های «وئوریستی» که ریشه در روانشناسی دارند، متکی است. از طرفی مشاهدهٔ مشاهده‌کننده‌ای که خود مشاهده نمی‌شود را لذت بار توصیف می‌کند و آن را دلیل اصلی تماشای فیلم‌های داستانی

قلمداد می‌نماید. بنابراین نیکلس نیز برای تدوین نظریهٔ ناب خود در رابطه با سینمای مستند باید به این سؤال پاسخ می‌گفت. او در پاسخ به لذتِ کسب دانش به مثابه بخشی از ذات انسانی اشاره می‌کند. بدین‌ترتیب واژهٔ «اپیستی فلیا»[3] تبدیل به یک اصطلاح کلیدی در نقطهٔ آغازین تبیین سینمای مستند می‌شود. به‌عبارت دیگر کسب دانش به یکی از مهم‌ترین مفاهیم کلیدی و زیربنایی در درک نظری سینمای مستند تبدیل شده است. اما در کسب دانش دو سوی کاملاً مشهود وجود دارد. در دو سوی فرآیند کسب دانش «او که نمی‌داند» و «او که می‌داند» قرار گرفته‌اند. «کسب دانش» یا «نشر دانش» در حقیقت یک رابطه است، رابطه‌ای که بررسی و مطالعهٔ چگونگی ماهیت و ذات آن، ما را از چگونگی رابطهٔ مؤلف و مخاطب در سینمای مستند آگاه می‌کند. این رابطه که در نهایت در رابطه‌ای گسست‌ناپذیر با فضاهای اجتماعی اشغال‌کنندگان آنها در دوسوی رابطه قرار دارد، اساس و پایهٔ توضیح دلیل تماشای سینمای مستند است.

رابطهٔ مخاطب و متن مستند، رابطه‌ای است میان «او که می‌داند» و متن را سازمان داده و تدوین کرده است با «او که نمی‌داند» یعنی طرف خطاب متن برای «نشردانش». این رابطه و چگونگی آن یعنی نوع «خطاب» به کار گرفته شده از سوی فیلمساز و یا به عبارت دیگر چگونگی برخورد فیلمساز با مخاطب تنها یک رابطهٔ تاریخی نیست، بلکه رابطه‌ای ایدئولوژیک و درنهایت زیبایی شناسانه نیز هست. نتایج تاریخی، ایدئولوژیک و زیبایی‌شناسانه این رابطه مواد خام تدوین سینمای مستند را فراهم می‌آورد.

برای بررسی رابطهٔ مزبور باید در اولین قدم به فرآیند «نشر» یا «کسب» دانش اشاره کنیم. در اولین مرحله باید بررسی کرد که آیا این فرآیند از سوی فیلمساز «کسب دانش» به وسیلهٔ مخاطب تلقی می‌شود یا «نشردانش» از سوی مؤلف محسوب شده است. تفاوت‌ها ماهوی این دو اصطلاح نشانگر رابطهٔ دو سوی «ارتباط» است. آنها که می‌دانند می‌توانند برای «نشر» دانش خود به «آنها که نمی‌دانند» در جایگاه «تعلیم‌دهنده» قرار گرفته و مخاطب خود را در جایگاه «تعلیم یابنده» قرار دهند. بدین‌ترتیب «فاعل» فرآیند نشردانش مؤلف و «مفعول» این فرآیند مخاطب نامیده می‌شود. اما آیا مخاطب نیز الزاماً در برابر چنین متونی «مفعولیت» خود را با رضایت می‌پذیرد یا این‌که خود را در جایگاه «فاعل» کسب دانش قرار می‌دهد؟ از سوی دیگر دسته‌ای از مستندسازان فاعلیت مخاطب را در رابطه با متن قبول کرده و «دانش» خود را در یک جایگاه «مفعولی» قرار می‌دهند تا مخاطب با رضایت خاطر و با توجه به گنجایش ذهنی خود از آن بهره گیرد. پاسخ این سؤال که «آن که می‌داند» و «آن که نمی‌داند» در متن مستند در چه جایگاهی قرار گرفته‌اند، فاعل محسوب می‌گردند یا مفعول، ما را به نگرش‌های ایدئولوژیک، زیبایی‌شناسانه و اخلاقی متن هدایت می‌کند و یا به عبارت ساده‌تر، چگونگی خطاب آنچه چتمن «مخاطب تلویحی» نامیده به وسیله گفتار متن، ما را در تحلیل این که مؤلف چه رابطه‌ای را و با کدام مخاطب در ذهن پرورانده، یاری می‌دهد.

این رابطه و چگونگی آن یعنی چگونگی برخورد فیلمساز با مخاطب از سویی یک رابطهٔ تاریخی و از سوی دیگر یک رابطهٔ ایدئولوژیک است و بررسی آن، موادخام تبیین نظری سینمای مستند را فراهم می‌آورد. این مسأله اشاره به مبحث «حضور» چه فیزیکی در صحنهٔ تاریخی و چه مؤلف در لابه‌لای متن مستند دارد. هرگاه او که می‌داند بر دانسته‌های خود تأکید کند باید حضوری پررنگ در تألیف اثر سینمایی داشته باشد. نتیجهٔ ایدئولوژیک چنین حضوری که یک رابطهٔ یک سویه با مخاطب را ایجاد می‌کند، نه برابریِ فرستنده و گیرنده، نه اشتراک معنا بلکه تعلیم مخاطب و راهنمایی او به سوی «دانش» است. اما عکس این مسأله زمانی اتفاق می‌افتد که مؤلف «ادعایی» در دانستن «دانش» یا «حقیقت مطلق» نداشته و بنابراین حضور «مؤلف» درفیلم کمرنگ شده و بخشی از فضای تألیفی را در اختیار «مخاطب» قرار می‌دهد. نتیجهٔ ایدئولوژیک چنین «عینیتی» دقیقاً نقطهٔ مقابل «حضور» پررنگ مؤلف می‌باشد. اما رابطهٔ مخاطب و مؤلف را تنها نمی‌توان به «فضاهای غیرفیزیکی تألیفی» محدود کرد، چرا که اشغال یا عدم اشغال «فضاهای غیرفیزیکی مؤلف» لاجرم باید از طریق اشغال فضاهای اجتماعی و فیزیکی از سوی فیلمساز و چگونگی رابطهٔ این فضاها با فضاهای اجتماعی اشغال شده به وسیلهٔ مخاطبین، تبیین شود. در حقیقت برای درک بهتر فضاهای تألیفی باید فضاهای اجتماعی فیزیکی اشغال شده به وسیلهٔ دوسوی ارتباط را بررسی کرد که این امر «زیربنای» نظریهٔ

■ نیکلس چهار شیوه گفتمانی برای بازنمایی واقعیت در سینمای مستند را دسته‌بندی و تشریح می‌کند. این چهار شیوه عبارتند از: گزارنده‌ای، مشاهده‌ای، تعاملی و باز تابان.

■ ابعاد فقر نظری سینمای مستند هنگامی روشن می‌شود که تعداد نظریه‌های ناب سینمای داستانی را با نظریه‌های ناب توضیح‌دهندهٔ سینمای مستند، مقایسه کنیم.

نیکلس را تشکیل می‌دهد.

زیربنای نظریهٔ نیکلس؛ فضاهای اجتماعی

رابطهٔ بین مؤلف و مخاطب در یک متن مستند در جهت نشر و کسب دانش در رابطه‌ای تنگاتنگ با فضاهای اجتماعی و تاریخی اشغال شده از سوی مخاطبین و مؤلف متن قرار می‌گیرد. این رابطه ابعادی ایدئولوژیک و نگرش مهمی در پی دارد که شاید یکی از مهم‌ترین آنها ذهنیت مؤلف در رابطه با بازنمایی واقعیت یا اصولاً امکان بازنمایی عینی واقعیت بیرونی باشد. عده‌ای از مستندسازان (آنان که می‌دانند) اعتقاد دارند که دانسته‌هایشان ـ آنچه درپی نشر آن هستند ـ دانش عینی و واقعیتی انکارناپذیر است که «وظیفهٔ اخلاقی» آنان بیرون آوردن مخاطب از تاریکی و ارتقای وی به سوی دانش و آگاهی است. از سوی دیگر، دسته‌ای از مستندسازان دانسته‌های خود را یک تفکر یا یک نظر که می‌تواند صحیح یا اشتباه باشد، پنداشته و متن خود را نه «تعلیم‌دهنده» بلکه «مشارکت‌دهنده» تنظیم و تدوین می‌کنند. البته دسته‌ای دیگر نیز در عین اعتقاد به امکان بازنمایی عینی واقعیت اساساً از هرگونه تعلیم، پرهیز کرده و تنها به مشاهدهٔ جهان بیرون می‌پردازند.

همهٔ آنچه گفته شد نتایج مبحث اپیستی فلیا در عرصهٔ سینمای مستند است، اما برای درک درست‌تر آنها باید به فضاهای اجتماعی و چگونگی تقابل این فضاها در عرصهٔ کنش اجتماعی ـ تاریخی که در مقابل دوربین مستندساز در جریان است، اشاره کنیم.

فضاهای اجتماعی

فضاهای اجتماعی، یک مبحث تکراری در جامعه‌شناسی است که با مبحث محدودهٔ جغرافیایی افراد، همسایه دیوار به دیوار است. افراد برحسب جایگاهی که در نمودارهای اجتماعی شرقی، غربی، شمالی و جنوبی ـ چه از نظر سرمایه فرهنگی چه از نظر سرمایه مالی ـ دارند در اطرافشان محدوده یا حوزه‌ای به شکلی نامریی ترسیم می‌شود، طوری که هرچه قدرت و ثروت افزایش یابد، محدودهٔ جغرافیایی هر فرد یا فضایی که باید در اطراف او خالی باشد (و تنها می‌تواند به وسیلهٔ هم رتبه‌ای ها مورد «تجاوز» قرار گیرد) بیشتر می‌شود.

هر چقدر ارزش فضاهای اجتماعی افراد کمتر باشد، محدودهٔ جغرافیایی آنها از عرض و طول کمتری برخوردار است. در جامعه شناسی کنش متقابل روزمره و تقابل افراد و فاصلهٔ آنها از یکدیگر در این تقابل روزمره یکی از اساسی‌ترین موارد پژوهش است. چه کسانی و به چه فاصله‌ای ـ نزدیک یا دور ـ با استفاده از چه گفتمانی به‌طور روزمره با توجه به چه هدف ارتباطی و با چه قدرت اجتماعی با یکدیگر برخورد می‌کنند؟

در حقیقت نظریهٔ نیکلس تطبیق خلاقانهٔ این دیدگاه‌های جامعه‌شناسانه برای تبیین نظری سینمای مستند است.

آنچه در نظریه‌های جامعه‌شناسانه در رابطه با فضاهای اجتماعی اهمیت بسیاری دارد، چگونگی تأثیر اشغال یک فضا به وسیلهٔ یک فرد با مشخصات اجتماعی معینی (قدرت، موقعیت، جنسیت) بر سایر فضاهای اجتماعی است. چگونه «حضور» فردی با قدرت در یک رابطهٔ ارتباطی (در اینجا حضور مترادف اشغال یک فضای فیزیکی اجتماعی است) بر نحوهٔ رفتار، منش و گفتار افراد فضاهای اجتماعی دیگر تأثیر می‌گذارد و رفتار آنها را تغییر می‌دهد (و یا برعکس چه افرادی از چه فضاهای اجتماعی در عین اشغال فضای ارتباطی مشابه هیچ تأثیری در رفتار طبیعی خود احساس نمی‌کنند.) برای مثال چگونه حضور رئیس باعث ایجاد تغییراتی در رفتار مرئوس می‌شود و یا چگونه حضور بازرس باعث افزایش کارآیی کارمندان ـ دست‌کم در ساعت‌های محدود ـ می‌شود. دراین‌جا ما با تقابل دو فضا روبه‌رو هستیم و مسأله مورد بررسی ما چگونگی تأثیر یک فضا بر فضای دیگر است. نیکلس همین بحث را به رابطهٔ دوربین مستندساز با بازیگران اجتماعی در عرصهٔ کنش روزمره و تاریخی می‌کشاند. وی مطرح می‌سازد که حضور دوربین باعث تغییراتی در رفتار بازیگران یا فاعلان اجتماعی می‌شود. بنابراین واقعهٔ تاریخی با دوربین و واقعهٔ تاریخی بدون دوربین را نمی‌توان یکی انگاشت چرا که حضور دوربین یا به عبارت دیگر اشغال بخشی از فضای تاریخی به‌وسیلهٔ مؤلف مستندساز باعث تغییراتی در رفتار کنشگران اجتماعی می‌شود و در نتیجه به تغییراتی در تاریخ یا واقعهٔ تاریخی می‌انجامد و بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که تاریخ بدون دوربین با همان صحنهٔ تاریخی در حضور دوربین متفاوت است. این امر در حقیقت بررسی سینمای مستند براساس تقابل و برخورد فضاهای اشغال شده به وسیلهٔ فیلم‌ساز و بازیگران اجتماعی است.

تقابل دو فضا

وقتی دوربین سینمایی یک مستندساز در صحنه‌ای حاضر می‌شود، آن مستندساز محدوده‌ای فیزیکی که کاملاً قابل اندازه‌گیری است را اشغال می‌کند. از طرف دیگر بازیگران اجتماعی حاضر در صحنهٔ مزبور نیز در فضاهای فیزیکی مشخصی جای می‌گیرند. بحث نیکلس در اینجا تنها تأثیر یک فضا بر فضای دیگر نیست، بلکه در واقع اساس نظریهٔ وی نگرش مستندساز دراین‌باره و شیوهٔ برخورد فیلمساز با این پرسش است که حضور فیزیکی وی چه تأثیری بر جریان معمولی اوضاع تاریخ اجتماعی داشته است. آیا فیلمساز «حضور» خود در صحنهٔ تاریخی را «انکار» می‌کند و ادعا می‌کند که آنچه فیلم وی به نمایش در می‌آورد عین تاریخ است، عین واقعیت است و یا آنکه این

حضور را به رسمیت شناخته و تأثیر آن بر جریانات اتفاق افتاده در مقابل دوربین را نیز می‌پذیرد و بنابراین قبول می‌کند که این تاریخ از دریچهٔ دوربین وی و نگرش ذهنی اوست. برای نیکلس انکار یا عدم انکار حضور فیلمساز از سوی وی و تعیینات بازنمایانهٔ چنین انکاری که در شکل مشخصه‌های تصویری یا سبک‌های مستندگونه خود را به نمایش می‌گذارد، نشان دهندهٔ ایدئولوژی، منش نگرش فیلمساز نسبت به واقعیت تاریخی، مخاطب و از همه مهم‌تر نشانگر این است که «آنچه او می‌داند» باید به مخاطب منتقل کند.

اما انکار یا عدم انکار این حضور یعنی حضور فیلمساز در صحنهٔ تاریخ تعییناتی نیز طراحی نشده است، بلکه تنها و تنها حقیقت محض است. بنابراین می‌توانیم بین نگرش فیلمساز در رابطه با حضور خود در صحنهٔ تاریخی با شیوه‌ها و سبک‌های به‌کارگرفته شده از سوی وی در سایر لایه‌های فیلم رابطه‌ای منطقی ایجاد کنیم و آنها را بدین وسیله توضیح دهیم. نیکلس براساس چنین نگرش نظری، همهٔ فیلم‌های سینمایی مستند را به چهار دستهٔ کلان تقسیم می‌کند. این تقسیم‌بندی مدیون اساس نظری است که در بالا بیان شد.

انواع فیلم‌های مستند

اگر فیلمساز حضور در صحنهٔ تاریخی را انکار کند در اولین قدم از بازیگران

■ برای درک بهتر فضاهای تألیفی باید فضاهای اجتماعی فیزیکی اشغال شده به وسیلهٔ دوسوی ارتباط را بررسی کرد که این امر «زیربنای» نظریهٔ نیکلس را تشکیل می‌دهد.

■ رابطهٔ بین مؤلف و مخاطب در یک متن مستند در جهت نشر و کسب دانش در رابطه‌ای تنگاتنگ با فضاهای اجتماعی و تاریخی اشغال شده از سوی مخاطبین و مؤلف متن قرار می‌گیرد.

دارد که عمده‌ترین آن «رابطه» بازیگر اجتماعی با دوربین، یعنی شناسایی متقابل یا انکار متقابل نگاه یکدیگر است. این انکار یا عدم انکار به‌وسیلهٔ فیلمساز نتایج دیگری در سایر ابعاد حضور وی ـ در لایه‌های مختلف دو باند صدا و تصویر فیلم ـ نیز خواهد داشت. حضور فیلمساز در ابعاد و لایه‌های مختلف می‌تواند فیزیکی یا غیرفیزیکی (یعنی مؤلف) باشد. مثلاً وقتی فیلمسازی وجود خود را در صحنهٔ تاریخی انکار می‌کند، مسلماً حضور او در باند صدا باید به شکل گفتار در سوم شخص یعنی انکار مجدد حضور مؤلف خود، به‌نمود پیدا کند. گفتار در سوم شخص یعنی پیامی که هیچ فرستندهٔ مشخصی ندارد و برای هیچ گیرندهٔ خاصی اجتماعی می‌خواهد تا به دوربین نگاه نکنند و آن را انکار کرده، بی‌اعتنا به آن به فعالیت روزمرهٔ خود مشغول شوند. در اینجا فیلمساز دو فضای اجتماعی را که تعیینات فیزیکی مشخصی دارند از یکدیگر جدا نگاه می‌دارد و از کنش متقابل این دو فضا در صحنهٔ تاریخی ـ اجتماعی جلوگیری می‌کند. اما اگر یک مستندساز حضور خود را به رسمیت بشناسد، از نگاه بازیگران اجتماعی به دوربین استقبال کرده و حتی پا را از این نیز فراتر گذاشته به کنش مستقیم از طریق سخن گفتن (مصاحبه) با آنها می‌پردازد. دراینجا دو فضای اجتماعی به کنش با یکدیگر پرداخته، بنابراین تاریخ نه عینی بلکه از دریچهٔ دوربین تصویر شده است. از آن مهم‌تر دوربین حتی به ساختن تاریخ و ایجاد تغییرات آگاهانه در تاریخ نیز دست زده است.

نیکلس با بررسی فیلم‌های مستند در دوره‌های مختلف، چهار نوع فیلم مستند را براساس مباحث بالادسته‌بندی می‌کند که شاید بررسی این چهار نوع فیلم ما را با سایر اجزاء نظریهٔ نیکلس بهتر و طبیعتی‌تر آشنا کند. این انواع عبارتند از: گزارنده‌ای، مشاهده‌ای، تعاملی و بازتابان.

فیلم‌های مستندگزارنده‌ای

این فیلم‌ها که با نام گریرسون فیلمساز معروف انگلیسی گره خورده، در دههٔ ۳۰ اوج گرفت و به تدریج درپایان دههٔ ۵۰ افول و بالاخره در دههٔ ۶۰ کاملاً از مد افتاده و به تاریخ سینما پیوست. این فیلمسازان سعی می‌کنند تا یک تفکر یا نگرش را از طریق ارائهٔ یک بحث منطقی مطرح کنند. اقناع مخاطب با استفاده از همهٔ ابزار ممکن سینمایی دلیل اصلی ساخته شدن این فیلم‌است. مهم‌ترین ابزار گفتمانی این اقناع، «عین واقعیت تاریخی» جلوه دادنِ «بحث فیلمساز» است؛ بنابراین طبیعی است که مستندساز گزارنده‌ای حضور خود در صحنهٔ تاریخی را انکار کرده یا به عبارت دیگر از تداخل فضای اشغال شده به وسیلهٔ خود و یا بازیگران اجتماعی (موضوع فیلم) جلوگیری کند یعنی به زبان ساده‌تر و غیردانشگاهی از بازیگران اجتماعی بخواهد تا دوربین را انکار و به آن نگاه نکنند. اما این دقیقاً به معنای تنیده شدن تضادی بنیادین و عمیق درذاتِ سینمای گزارنده‌ای است. از یک سو این دسته از مستندسازان خواهان طرح یک بحث اجتماعی و اقناع مخاطب در قبول یک تفکر یا یک موضع مشخص سیاسی هستند ولی از سوی دیگر می‌خواهند این‌طور وانمود کنند که آن‌چه فیلم آن‌ها به نمایش در می‌آورد، عین تاریخ، عین واقعیت است و حتی تأثیر حضور دوربین خود بر واقعیت بیرونی را

نیز در همین راستا انکار می‌کنند. به عبارت دیگر، از یک سو حضور غیرفیزیکی مؤلف دراین فیلم‌ها پررنگ و مشخص است، اما از سوی دیگر حضور فیزیکی فیلمساز در همهٔ لایه‌های دوباند صدا و تصویر آگاهانه «محو» و «غایب» شده است. بنابراین در این جاها از طریق نقد «غیبت فیزیکی» یک فیلمساز «حضور مؤلف» او را در جهت اقناع مخاطب مورد بررسی قرار می‌دهیم که این مهم تنها از طریق بررسی ویژگی‌های سمعی ـ بصری این فیلم‌ها امکان‌پذیر است.

حضور مؤلف و غیبت فیزیکی

برای اقناع مخاطب، مستندساز گزارنده‌ای حضور پررنگ تألیفی را در فیلم اِعمال می‌کند. ابزار این حضور عمدتاً گفتار متنِ قوی و تدوین اثباتی به کار گرفته شده در این نوع فیلم‌های مستند است که یک لایه از حضور تألیفی یادشده، تعیین فیزیکی داشته و لایهٔ دیگر به نظر عمدهٔ منتقدین (به جز آندره بازن) تعیین فیزیکی ندارد. وقتی فیلمساز از گفتار دانای مطلق استفاده می‌کند او بر حقیقت در باند صدا به اَشکال مختلفِ انرژی، حضور فیزیکی دارد و حضور مؤلف وی دقیقاً از طریق این حضور فیزیکی آشکار می‌شود. اما فیلمساز برای هرچه عینی‌تر کردن فیلم خود، یا واقعیت به نمایش درآمده از دو ابزار گفتمانی استفاده می‌کند که دلیل عمدهٔ استفاده از این دو ابزار، «محو و غایب کردن» حضور فیزیکی مزبور است. فیلمساز شخصِ گویندهٔ فیلم را هرگز در مقابل دوربین و در صحنهٔ تاریخی قرار نمی‌دهد و ما تنها صدای او را می‌شنویم، گویی که این گفتار از ورای تصویر، از ورای «واقعیت» اجتماعی و تاریخی به نمایش درآمده، مبدل به ابزار شده و متعلق به وجودی فراتر از این واقعیت است که بر همه چیز آگاه بوده و در عین عدم وابستگی به آنچه تصویر به نمایش در می‌آورد، حقیقت مطلق و ابدی را در این باره مطرح می‌کند. اما فیلمسازان گزارنده‌ای تنها به این بسنده نمی‌کنند. آنها برای هرچه بیشتر محو کردن «خود» گفتار را در سوم شخص ارائه می‌دهند که از نظر گفتمانی نه متعلق به فرستندهٔ خاصی است و نه برای گویندهٔ مشخصی طراحی شده است بلکه تنها ابرازکنندهٔ واقعیت عینی و علمی است. البته لازم به توضیح است که عده‌ای از فیلمسازان گزارنده‌ای از موسیقی متن سنگینی در جهت شکل دادن به احساس مخاطب در رابطه با پذیرش بهتر مباحثِ طرح شده در گفتار استفاده می‌کنند (گریرسون از این دسته بوده است). اما عدهٔ دیگری از همین فیلمسازان با اعتقادی متعصبانه به «صدای سرصحنه» برای هر چه واقعی‌تر کردن فیلم، یک لایه از حضور مؤلف خود را در باند صدا محو می‌کنند. محوِ این حضور تألیفی تعیینی فیزیکی دارد یعنی انرژی فیزیکی کمتری در باند صدا حاضر است. حضور تألیفی فیلمساز از طریق تدوین اثباتی نیز اِعمال می‌شود. این حضور تعیین فیزیکی ندارد که البته بازن در کتاب دو جلدی *سینما چیست* که در آن عمدتاً به مبحث واقع‌گرایی درسینما پرداخته، مطرح می‌کند که در اپسیلون فضای موجود در بین دو نمای به هم چسبیده شده، فضایی واقعاً فیزیکی وجود دارد که به وسیلهٔ فیلمساز اشغال شده است. این فضا نشانگر «او» است که دو تکه فیلم را برای «اثبات» یک مبحث در کنار یکدیگر قرار داده تا به اقناع مخاطب نائل آید. بنابراین از نظر بازن هربار برش فیلم نشان‌دهندهٔ حضور مؤلف با تعیین فیزیکی مشخص است، بدین‌معنا که فیلمساز با «دست بردن» در واقعیت، بحثی یا دیدگاهی را برآن افزوده است از نظر بازن هرچه تعداد برش بیشتر باشد، حضور مؤلف فیلمساز که تعیینی فیزیکی ـ گر چه اپسیلونی ـ دارد، بیشتر می‌شود. فیلم‌های گزارنده‌ای از تدوین اثباتی یعنی اثبات گفتار به وسیلهٔ تصویر و ارائهٔ تصویر به مثابه پیش‌فرضی برای قبول گفتار در رشته‌های به هم پیچیده‌ای ـ که گاه حتی در حد آنچه آیزنشتاین مونتاژ روشنفکرانه، نشانه شناسان مونتاژ پارادیگماتیک و فیلمسازان حرفه‌ای مونتاژ مفهومی می‌نامند ـ ظاهر می‌شود، استفاده می‌کنند. کاربرد این تدوین دقیقاً در جهت اقناع مخاطب و حضور تألیفی سنگینی را آشکار می‌کند.

■ هر چقدر ارزش فضاهای اجتماعی افراد کمتر باشد، محدودهٔ جغرافیایی آنها از عرض و طول کمتری برخوردار است.
■ در جامعه شناسی کنش متقابل روزمره و تقابل افراد و فاصلهٔ آنها از یکدیگر در این تقابل روزمره یکی از اساسی‌ترین موارد پژوهش است.
■ وقتی دوربین سینمایی یک مستندساز در صحنه‌ای حاضر می‌شود، آن مستندساز محدوده‌ای فیزیکی که کاملاً قابل اندازه‌گیری است را اشغال می‌کند.

برعکس آنچه تاریخ‌نگارانی چون بارناو اظهار می‌دارند، این مقاله اعتقاد دارد که نبود مصاحبه در فیلم‌های کلاسیک گزارنده‌ای نه به دلیل عدم وجود تکنولوژی مناسب بلکه دقیقاً به دلیل محوکردن فیلمساز (آن که اقدام به مصاحبه کرده است) انجام شده است.

صدابرداران حرفه‌ای می‌دانند که در همان دههٔ ۳۰ و مخصوصاً در دههٔ ۴۰ با تکنیکی که در ایران به «سر سینک‌زدن» معروف است، صدای ضبط شده به وسیلهٔ ضبط صوت‌های معمولی را با تصویر سخنرانان می‌توان «سینک» کرد. تاریخ

گواه این مسأله است، مانند سخنرانی‌های روزولت و سایرین که در بخشی از این فیلم‌ها وجود دارد. از این نظر می‌توان به نیکلس انتقاد کرد که دراین باره در مقابل بارناو و سایر تاریخ‌نگاران تکنولوژی‌گرا اصطلاحاً کوتاه آمده است. البته نیکلس توضیح می‌دهد که بعدها وقتی «تکنولوژی مناسب» فراهم آمد، فیلمسازان گزارنده‌ای مدرن، به مصاحبه با بازیگران اجتماعی پرداخته، اما برای محوکردن خود، سؤالی را در فیلم طرح نمی‌کنند و به «مصاحبه‌شونده» نیز اجازه نمی‌دهند که مستقیماً به دوربین نگاه کند. این مقاله اعتقاد دارد که مصاحبه در فیلم‌های گزارنده‌ای مدرن که عمدتاً از دهۀ ۷۰ به بعد به وسیلۀ تلویزیون تهیه می‌شد، تأثیر موج غالب سینمای مستند آن زمان یعنی فیلم‌های تعاملی که اساساً از مصاحبه تشکیل شده بودند بر فیلمسازان گزارنده‌ای بود. آنها تحت‌تأثیر شرایط، مجبور شدند این تکنیک را به کارگیرند ولی باز هم بر غایب کردن حضور فیزیکی تا حدممکن پا فشردند. جالب اینجاست که فیلم‌های گزارنده‌ای خبری امروزین گاه حتی فیلمساز یا گویندۀ متن فیلم را نیز در مقابل دوربین قرار می‌دهند. اما این «گویندگان» بدون نگاه کردن به دوربین و بدون ارائۀ کوچکترین احساسی نسبت به واقعیتِ سختِ زمینی که در پیرامونشان درحال اتفاق افتادن است، گویی با خود حرف می‌زنند. نتیجه آن که از یک زاویۀ گفتمانی به کارگیری یک تکنیک صرفاً به دلیل وجود تکنولوژی نیست بلکه می‌تواند تأثیر متقابل یک «ایده» بر «ایده» دیگر باشد.

فیلم‌های مستند مشاهده‌ای

اگر فیلم‌های گزارنده‌ای خواهان اقناعِ مخاطب برای قبول یک نگرش سیاسی، اجتماعی یا شیوۀ زندگی بهتر و یا ایجاد سلیقه‌ای والاتر بودند، با پایان دهۀ ۵۰، با تغییر شرایط که نتیجۀ رشد مناسبات تولیدی و هرچه مصرفی‌تر شدن جوامع بود، «مشارکت» مردم در همۀ ابعاد ـ چه سیاسی و چه اجتماعی و چه هنری ـ به واژۀ اصلی و تکراری جوامع غربی تبدیل شد. مشارکت در متن هنری به معنای قائل‌شدن فضایی در متن برای مخاطب است که آن را اصطلاحاً «فضای تفسیری» می‌نامند و البته دارای تعیینات تألیفی نیز هست. اصلاحاتی که همۀ ابعاد جامعه را در برگرفته بود و تعیین آن در مشارکت بیشتر مردم بود، در زمینۀ ادبی و هنری نیز به معنای ایجاد فضای مشارکتی برای مخاطبین در خود متن تفسیر می‌شد. بدین‌ترتیب در این سال‌ها ما شاهد ارائه متون باز در همۀ زمینه‌های هنری ـ ادبی می‌باشیم. متن باز بخشی از فضای تألیفی را به مخاطب اعطاء می‌کند و از نظر فلسفی با محدودکردن فضای تألیفی مؤلف، فضای تفسیری مخاطب را افزایش می‌دهد. ارتباطی یک‌سویه و اقناعی به متنی مشارکتی تبدیل می‌شود بنابراین اساس مشارکت مخاطب در متن، محدودکردن نقش مؤلف است. سینمای مشاهده‌ای را دقیقاً باید از این زاویه مورد بررسی قرار داد.

دوران مک کارتی به سر رسیده بود، کلاپر آزادی مخاطب از بندِ تأثیرات رسانه‌ها را اعلام کرده بود. کافمن نقاب از چهرۀ بازی‌های مبتذل روزمره برداشته بود. در چنین فضایی سینمای مستند امریکا تحت‌تأثیر روشه، نظریه‌پرداز بزرگ سینما واریتۀ فرانسه و فیلم‌های فلاهرتی رشد کرد.

فیلمسازان مشاهده‌ای که عمدتاً از عکاسان تربیت شدۀ مجلۀ Life Time و یا فیلمبرداران فیلم‌های فلاهرتی و بخش مستندسازی کمپانی والت‌دیسنی بودند، تنها خواهان مشاهدۀ جهان بیرونی و نشان‌دادن آن به مخاطب بودند. آنها از تفسیر این جهان و ارائۀ یک دیدگاه سیاسی، اجتماعی دربارۀ آن خودداری می‌کردند. چراکه از سویی اعتقاد برآن بود که متون تأثیری بر مخاطبین ندارند و از سوی دیگر این مستندسازان خواهان ابراز عقیده نبوده بلکه فقط به گشودن پنجره‌ای به جهان بیرون بدون کوچک‌ترین ابرازنظری اکتفا می‌کردند.

فیلمسازان مشاهده‌ای بدین ترتیب حضور مؤلف خود را در همۀ لایه‌های دوباند صدا و تصویر به حداقل ممکن می‌رساندند. درباند صدا آنها از سخن‌گفتن خودداری می‌کردند یعنی آن که در فیلم‌های خود به هیچ عنوان از گفتار متن استفاده نمی‌کردند و تنها به صدای سرصحنه ـ آنچه در واقعیت شنیده شده بود ـ اجازۀ حضور می‌دادند. در باند تصویری نیز حضور مؤلف خود را از طریق به‌کارگیری نماهای طولانی و عدم استفاده از تدوین اثباتی، مونتاژ پارادیگماتیک یا مفهومی به حداقل ممکن می‌رساندند. نماهای طولانی این فیلمسازان گاه تا چندین دقیقه به طول می‌انجامید و هرآنجا که مجبور به برش فیلم می‌شدند، آن را براساس توالی تاریخی و حرکتی یعنی متونیمی به انجام می‌رساندند. همان‌طور که نشانه‌شناسان نشان داده‌اند، تدوین متونیمیک کمترین فضای تألیفی ممکنه را در اختیار فیلمساز قرار می‌دهد.

غیبت تألیفی فیلمسازان مشاهده‌ای جایگاه و فضای خالی نسبتاً عمیقی را برای مخاطب مخصوصاً در پایان بی‌نتیجۀ این فیلم‌ها که تنها برشی از زندگی واقعی بودند، قائل می‌شد. اما این غیبت تألیفی، تعیینات فیزیکی نیز باید داشته باشد. به عبارت ساده‌تر، فیلمساز برای آن که سخنی دربارۀ جهان واقعی نگوید، ابراز نظری نکند و آن را آن‌گونه که هست بدون کوچکترین تغییری در مقابل مخاطب قرار دهد تا مخاطب به نتایج دلخواه خود برسد، باید حضور فیزیکی خود را در صحنۀ تاریخی نیز انکار کند. انکار یک لایۀ حضور بدون انکار لایۀ دیگر آن امکان‌ناپذیر است.

مستندساز مشاهده‌ای با به‌کارگیری دوربین‌های سبک و تکنیک «نامریی‌کردن» خود در صحنه یعنی جلب کمترین توجه (و فیلمبرداری بدون فیلم برای چند روز اول تا سوژه به دوربین عادت کند) از سوی بازیگران اجتماعی سعی می‌کند زندگی را آن‌گونه که هست، تاریخ را آن‌گونه که در جریان بوده است و بدون آن که تحت‌تأثیر دوربین قرار گرفته باشد، به نمایش درآورد. فیلمساز از تقابل دو فضا یعنی فضای اشغال شده به وسیلهٔ بازیگران اجتماعی و خود او جلوگیری به عمل می‌آورد و همهٔ نشانه‌های این حضور و تقابل از جمله نگاه به دوربین یا مصاحبه را نیز حذف می‌کند. اما از سوی دیگر تکان‌های دوربین سرشانه و ذرات حالا بر ضد همین سینما به کار گرفته می‌شد. دلیل این امر بسیار ساده است. در آغاز دههٔ ۶۰ مخاطب از «اقناع» مقامات فراری و خواهان مشارکت بیشتر در همهٔ ابعاد سیاسی و اجتماعی از جمله مشارکت در تفسیر متن بود و همین به رشد متون باز ـ چند متنی ـ و مشاهده‌ای منجر شد. اما حالا دیگر مخاطبین یا عامهٔ مردم یعنی طبقات متوسط خواهان تغییر فعال شرایط، سهیم شدن در قدرت و اعمال این قدرت از طریق تصرف بخش‌هایی از بوروکراسی بودند و بنابراین برای ابراز عقاید و افکار خود تحت تأثیرات اجتماعی قرار می‌گرفتند، بدین ترتیب سینمای تعاملی در تضادی آشکار با بنیان‌های فکری سینمای مشاهده‌ای ـ در ابزار رسانه‌ای مختلف از جمله سینما برای ابراز گفتمان خود در جامعه بودند. سینمای مستند از نظر بسیاری از آنها ابزار مناسبی برای اظهارنظر دربارهٔ جهان بیرونی و واقعیت اجتماعی به حساب می‌آمد. اما سینمای مشاهده‌ای یعنی پارادایم غالب درمیان روشنفکران و به‌طورکلی آنچه به نسل و فرهنگ مخالف در دههٔ ۶۰ معروف است، الکن بود یعنی قدرت ابراز دیدگاه سیاسی را نداشت، چرا که فیلمسازان مشاهده‌ای آگاهانه همهٔ ابزار حضور مؤلف همچون گفتار متن یا مونتاژ پارادیگماتیک یا اثباتی را از فیلم‌های خود محو کرده بودند. از سوی دیگر پارادایم قبلی یعنی فیلم‌های گزارنده‌ای که در دههٔ ۶۰ عمدتاً به وسیلهٔ دوایر دولتی و سازمان‌های تلویزیونی مورد استفاده قرار می‌گرفت، بیش از حد محافظه‌کارانه و تعلیم‌دهنده به‌نظر می‌رسید، به نحوی که مخاطبین جوان و مخالف با تنفر با این فیلم‌ها و شیوه‌های گفتمانی آن‌ها روبه‌رو می‌شدند.

بدین‌ترتیب جست‌وجوی وسیعی برای ابداع یک سیستم جدید فیلمسازی آغاز شد. این فیلمسازان جست‌وجوگر حرفی برای گفتن داشتند ولی همچون گریرسون و سایر اخلاق‌گرایان آن را حقیقت ازلی پنداشته و تنها بر یک نظر و یک دیدگاه تأکید داشتند. آنها همچنین سینما را وسیله‌ای برای تعلیم توده‌های ناآگاه نمی‌دانستند بلکه آن را وسیله‌ای در جهت ابراز یک گفتمان در نظر گرفته و مطرح می‌کردند که هر جمع برای ایفای نقش در معادلات سیاسی باید به رسانه‌ای عمومی دسترسی داشته باشد. آنها سینما را به دلیل تجمع همفکران برای دیدنش دریک نقطه یا مرکز پس از مطبوعات، دومین رسانهٔ ایده‌آل در مبارزات سیاسی مخصوصاً درسطح دانشگاه‌ها ارزیابی می‌کردند. این فیلمسازان چیزی برای گفتن داشتند و خواهان تغییر مسیر حرکت تاریخ در افق‌های تازه بودند و بنابراین از

■ وقتی فیلمسازی به پرس‌وجوی نظرات بازیگران اجتماعی از طریق ترتیب دادن مصاحبه بپردازد، وی به تعامل و تقابل با بازیگران اجتماعی در صحنهٔ تاریخی پرداخته است.

■ مصاحبه در شرایطی دیگر و پس از سال‌های طولانی به بخشی از تاریخ تبدیل می‌شود، و حتی می‌تواند به عنوان بخشی از تاریخ در کلاس‌های تاریخ دانشگاه‌ها به نمایش درآید.

معلق فیلم به سرعت به نشانه‌ای از حضور فیزیکی فیلمساز تبدیل می‌شود که البته به دلیل عادت مخاطب به تماشای فیلم‌های خبری نه نشانهٔ حضور فیزیکی فیلمساز بلکه نشانهٔ عینیت و واقع‌گرایی این فیلم‌ها در ذهنیت اجتماعی است.

اگر فیلمساز هیچ نگوید، مخاطب فضاهای تألیفی عمیقی خواهد داشت، اما چنین فیلم‌هایی نارسا بوده و به دلیل نماهای طولانی و عدم استفاده از موسیقی خسته‌کننده‌اند و همچنین به دلیل استفاده از دوربین سرشانه و فیلم‌های سریع، غیرحرفه‌ای به‌نظر می‌رسند. با پایان دههٔ ۶۰ و آغاز دههٔ ۷۰، جو جامعهٔ امریکا و دانشگاه‌های این کشور به بالاترین حد رشد سیاسی خود رسید. همهٔ آن دلایلی که باعث رشد سینمای مشاهده‌ای شد، پایان دههٔ ۶۰ و آغاز دههٔ ۷۰ ـ و درمیان پایگاه اجتماعی همین سینما رشد کرد.

فیلم‌های مستند تعاملی

دههٔ هفتاد از نظر بسیاری از کارشناسان سیاسی و جامعه‌شناسان همچون خانم الیزابت نئومان که نظریهٔ Spiral of Silence را تدوین کرده است، سیاسی‌ترین دههٔ تاریخ امریکا پس از دههٔ بحران‌خیز ۳۰ محسوب می‌شود. فمینیست‌ها مخالفان جنگ و سیاهپوستان از سویی و اقشار مختلف طبقهٔ متوسط از سوی دیگر برای اهداف مشخص از جمله دستیابی به بخشی از قدرت بوروکراتیک، مبارزهٔ خود را با سیستم حاکم برامریکا یا جنبه‌هایی از این سیستم شدت بخشیدند. در راستای چنین مبارزه‌ای این گروه‌ها خواهان دسترسی به

■ شاید وقت آن رسیده باشد که بتوان تاریخ سینمای مستند ایران را با توجه به شیوه‌های بازنمایی واقعیت که در متون آن به کار گرفته شده، بازنویسی کرد.

اعلام حضور خود در صحنهٔ تاریخی و ایفای نقش فعال در تغییر تاریخ پرهیز نمی‌کردند، چراکه آنان مدعی نبودند که عقایدشان عین حقیقت است. آنها حق خود را طلب می‌کردند و خواهان بهتر کردن اوضاع بودند و برای این کار هم تظاهرات و هم فیلمسازی را به عنوان وسیلهٔ مبارزاتی مورد استفاده قرار می‌دادند.

فیلم‌های آنها عمدتاً از مصاحبه‌های طولانی با افراد عادی، کارشناسان، سیاستمداران و فعالان سیاسی تشکیل می‌شد که در مرحلهٔ بعدی یعنی برروی میز مونتاژ و فیلمساز با قطع و وصل بین این نظرات مخالف و موافق، به طوری ضمنی نظرخود را در رابطه با جهان بیرونی بدون استفاده از موسیقی و گفتار متن ارائه می‌داد.

این فیلمسازان حضور مؤلف خود را که حضوری سنگین و ذهنی‌گراست در دولایه یکی به هنگام فیلمبرداری از طریق سؤالاتی که گاه حالت بحث و جدل با مصاحبه‌شونده را پیدا می‌کرد و همچنین از طریق به کارگیری مونتاژ روشنفکرانه مفهومی و پارادیگماتیک (آنها از مونتاژ اثباتی استفاده نمی‌کنند، چراکه صحنه‌هایی از واقعیت تاریخی در فیلم‌های آنها بسیار اندک است و عمدتاً فیلم‌های آنها از مصاحبه با افراد گوناگون تشکیل شده است) اعمال می‌کنند. وقتی فیلمسازی به پرس‌وجوی نظرات بازیگران اجتماعی از طریق ترتیب دادن مصاحبه بپردازد، وی به تعامل و تقابل با بازیگران اجتماعی در صحنهٔ تاریخی پرداخته است. به عبارت ساده‌تر او نه تنها حضور خود در صحنهٔ تاریخی را انکار نکرده بلکه آگاهانه در فضای فیزیکی اشغال شده از سوی خود و بازیگر اجتماعی را به رویارویی و تقابل با یکدیگر فراخوانده است. اما این پایان ماجرا نیست، چراکه اصولاً هیچ مصاحبه‌ای در هیچ شرایط تاریخی (روند طبیعی تاریخ) اتفاق نمی‌افتد، مگر آن‌که کسی ـ در اینجا فیلمساز ـ بخواهد مصاحبه کند یعنی در مسیر و روند طبیعی تاریخ دخالت کند. بنابراین فیلمساز تعاملی همچون مسؤولین روابط عمومی‌ها آگاهانه و به‌طور مستمر به ایجاد رویدادهای ترتیب داده شده می‌پرداخت. براین اساس نه تنها به مصاحبه‌شوندگان اجازهٔ نگاه به دوربین (یعنی تداخل دو فضا) را می‌دادند، بلکه از پشت دوربین نیز با مصاحبه‌شونده به بحث و جدل پرداخته و حضور آگاه خود را در صحنه اعلام می‌کردند و همان‌طورکه گفته شد، نباید فراموش کرد که «صحنه» در اصل ساخته و پرداختهٔ حضور فعال اجتماعی آنان بود. البته مصاحبه در شرایطی دیگر و پس از سال‌های طولانی به بخشی از تاریخ تبدیل می‌شود، و حتی می‌توانند به عنوان بخشی از تاریخ در کلاس‌های تاریخ دانشگاه‌ها به نمایش درآید. این تاریخ، تاریخی بوده است که حضور فعال فیلمساز ایجادکرده و بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که حضور فعال فیزیکی فیلمسازان تعاملی تا حد تاریخ‌سازی دامنه داشته است.

اما حضور تألیفی فیلمسازان تعاملی عمدتاً از طریق تقویت و استحکام نظر یک مصاحبه با مصاحبه‌شوندهٔ بعدی و یا برعکس انجام می‌شد. به نحوی که معنای هر مصاحبه نه آنچه مصاحبه‌شونده گفته، بلکه معنای کلی است که از قطع و وصل «تقویت» و «خاموشی» حاصل از تضاد یا هارمونی گفته‌ها حاصل می‌شود. این معنا را ـ که آن را اصطلاحاً «معنای کلان فوقانی» می‌نامند و تفسیر مطلوب متن است که سازمان مونتاژ فیلم درکلیت خود ایجاد می‌کند. بنابراین سخنان همهٔ مصاحبه‌شوندگان برای سخن گفتن فیلمساز مورد استفاده قرار می‌گیرد. در نتیجه می‌توان ادعا کرد که فیلمسازان تعاملی حضور مؤلف سنگینی را اعمال می‌کنند و این درحالی است که از ابزار مستقیم سخن گفتن چون گفتار متن استفاده نمی‌کنند. به عبارت ساده‌تر متون تعاملی غیرمستقیم بدون نتیجه‌گیری‌های مشخص و شعارهای سیاسی تعلیم‌دهنده، متونی باز می‌باشند که فضای تفسیری نسبتاً زیادی برای مخاطبین خود قائل شده‌اند. این در حقیقت نتیجهٔ اعتقاد این فیلمسازان به «هترو گلوسی» و انتخاب مخاطبین است.

فیلم‌های مستندبازتابان

مدارس سینمایی یکی پس از دیگری در دانشکده‌های امریکایی شکل می‌گرفت؛ مدارسی که نظریه و حرفهٔ سینما را تا حدی از طریق بررسی تاریخ سینما مورد مطالعه قرار می‌دادند. دراین بررسی تاریخی، نکات مثبت و منفی فیلم‌های گزارنده‌ای، مشاهده‌ای و تعاملی به مثابهٔ بخشی از تاریخ سینما با توجه به شرایط تاریخی شکل دهندهٔ آن به نقد کشیده می‌شدند. فرآیند این نقد گسترده، تربیت نسل جدیدی از مستندسازان بود که به شیوه‌های یادشدهٔ تهیه فیلم مستند، نه از فراز و دگم‌اندیشی‌ها و تعصبات بلکه از زاویه‌ای کاملاً «سینمایی»، «کاربری» و همچنین «پراگماتیستی» می‌نگریستند و آنها را تنها شیوه‌ای برای بیان هنری خود در فیلم‌هایشان مورد بررسی قرار می‌دادند. این نسل جدید، از گفتار متن، مصاحبه، فیلمبرداری‌های مشاهده‌ای طولانی از صحنهٔ تاریخی مونتاژ سینتاگماتیک و پرادیگماتیک برای «اطلاع‌رسانی» هرچه

بـــهتر و دقـــیق‌تر از ســـوئی و نـــمایش هنرمندانهٔ خویش از سوی دیگر استفاده می‌کردند. اگر سینمای مستند وسیله‌ای بـــرای تـــعلیم در فـــیلم‌های گـــزارنـــده‌ای، مشاهده زندگی آن‌گونه که در جریان است در فیلم‌های مشاهده‌ای و سرانجام ابراز تفکرات سیاسی و انعکاس آنها در سطح جامعه برای فیلمسازان تعاملی محسوب می‌شد، برای فیلمسازان بازتابانی سینما نه یک وسیله بلکه یک هدف بود. این دسته از فیلمسازان، سینما را برای سینما و فیلم مستند را برای فیلم مستند تصور می‌کردند وآن را وسیله‌ای برای این یا آن هدف‌غایی نـــمی‌دانســـتند. آنـــها خـــود را هـــنرمندی فیلمساز دانسته که برای بیان هنرخویش از ابزارسینمایی چه گفتار متن و چه مصاحبه یـــا مـــونتاژ مـــفهومی یـــا صـــحنه‌های مشاهده‌ای، استفاده می‌کنند.

به این ترتیب فـیلمساز بـازتابانی، نـه تنها حضور خود درصحنهٔ تاریخی را انکار نمی‌کند، بلکه برآن تأکید دارد و واقعیت به نـــمایش درآمـــده را وسیله‌ای بـــرای ابـــراز هنرمندانهٔ «خـویش» قـرار مـی‌دهد. ایـن دسته از فـیلمسازان هـمچنین بـر حـضور سنگین مؤلف خویشتن در باند صدا، بـه مثابه گفتار متن و همچنین در «لابـه‌لای» ساختار فیلم (یا به قول هـارتلی در فـرای ساختار فیلم) به مثابه تدوین متونیمیک و پارادیگماتیک تأکید دارند. نـمونهٔ بسیار خوب این دسته از فیلم‌ها در ایران «روایت فتح» است و صـدالبـته اثـر بـه‌یادماندنی کامران شیردل ، «آن شب که باران آمد» و حـــتی «جست‌وجـــو» اثـــر پـــر شکـــوه امـــیرنادری. ایـن فـیلم‌ها عـلی‌رغم عـدم استفادهٔ متعصبانه از گفتار متن، نمونه‌های خـــوبی از فـــیلم‌های بـــازتابان مـحسوب می‌شوند. فیلمسازانی که نه تـنها حـضور فیزیکی خود را در صـحنهٔ تـاریخی و یـا مؤلف در فرای ساختار فیلم نفی نمی‌کنند، بلکه بر این حضور تأکید داشته و واقعیت به نمایش درآمده در فیلم را واقعیت از نگاه دوربین خود و از زاویهٔ نگرش هنرمندانـهٔ خویش معرفی می‌کنند.

نتیجه‌گیری

اگر به همهٔ تحقیقات و نوشته‌هایی که در مورد سینمای مستند ایران انجام شده و به چاپ رسیده نظری بیفکنیم، خـواهـیم دید کـه بـخش رسـمی فیلم‌های مسـتند ایرانی در یک سیر توالی تـاریخی بـدون کوچکترین اشاره‌ای به فیلم‌های زیرزمینی بـا دیـدگاه مـؤلف و تـاریخ‌نگاران مـورد بررسی قرار گرفته‌اند. فضاهای اجـتماعی تداخل یا انکار حضور در صحنهٔ تاریخی و عواقب چنین انکاری در فضاهای مؤلف به وسیلهٔ فیلمساز یا بـه عـبارت سـاده‌تر ذات فیلم‌های مستند ایرانی هـرگز مـورد تـحقیق قـرار نگـرفته است و در بـهترین حالت، منتقد به بررسی چگونگی استفاده از ابزارهای تکنیکی سینمایی بـه وسـیلهٔ مستندسازان بسنده کرده است. به عبارت ساده‌تر، شـیوه‌های بـازنمایی واقـعیت در متن مستند ایـرانـی هـرگز بـررسی نشـده است، بلکه تنها پس زمـینهٔ ذهـنی یـعنی مؤلف و پس زمینهٔ تاریخی یعنی شرایط اجتماعی دورهٔ مزبور اساس بـحث بـوده است و هرگاه «مـتن» مـورد تـحلیل قـرار گرفته، منتقد در حقیقت به تجزیه و تحلیل «زبان» یا تکنیک‌های سینمایی از یک بعد صرفاً زیبایی شناسانه پرداخته است. شاید وقت آن رسـیده بـاشد کـه بـتوان تـاریخ سـینمای مسـتند ایـران را بـا تـوجه بـه شیوه‌های بازنمایی واقعیت که در متون آن به کار گرفته شده، بازنویسی کرد.□

پی‌نویس‌ها:

۱. نیکلس، ۱۹۸۱، صص ۱۷۰-۲۸۴. نیکلس در اینجا اساسی‌ترین بنیادهای نظری خود را به شکلی هرچند خام طرح می‌کند.

۲. در کتاب چالش‌های نوین برای سینمای مستند که به وسیلهٔ روزنتال تدوین و گردآوری شده بود، به چاپ رسید.

3. Epistephilia.

Aithken, Ian. Film & Reform, john Grierson and the Documenatry Film Movement, London and New York: Routledge 1992 (First published by Routledge in 1990).

Barnouw, Erik, Documentary, A History of the Non-Fiction Film, London Oxford, New York: Oxford University Press 1977 (First published in 1974 by Oxford University Press).

Barsam, R.M. Non-Fiction Film, A Critical History. New York: E. P Dutton & Co., Inc. 1973.

Comolli, Jean-Louis, " Thechnique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of field: [Part 3 and 4]., In: Rosen, Philip. Narrative, Apparatus, ideology. New York Guildford, Surey: Columbia University Press, 1986, Pages 422-438.

Flaherty, J, Robert. How I filmed "Nanook of the North", In: Geduld, Harry, M. Film Makers on Film Making. Bloomington and London: Indiana University Press, Third Edition 1971, Copyright 1967 (First Midland Book Edition 1969). Pages 56-64.

Hardy, Forsyth, Grieeson on Doumentary, London & Boston: Faber and Faber 1979(first published by Collins in 1946, Revised Edition by Faber and Faber in 1966, Abridged edition in 1979 by Faber abd Faber)

Jay, Ruby. The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary, In: Rosental, ed. New Challenges for Documentary. خلاصه نویسی در گذشته، عدم دسترسی به کتاب

Nichols, Bill Representing Reality. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

Nicholas, Bill Ideology and the Image. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Nicholas, Bill Documentary Modes of Representation, In: Rosental, ed. New Challenges for Documentary. خلاصه‌نویسی در گذشته، عدم دسترسی به کتاب

Macdougall, David. Prospects of the Ethnographic Film, In:
Nicholas Bill, ed, Movies and Methods, Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 1976. Pages 135-150 (Volume 1).