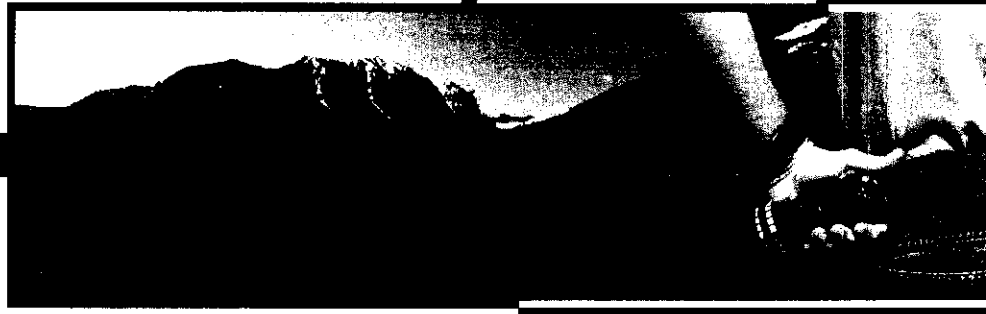
مورفولوژی سینمای مستند ایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



علی ارکیان

مستندسازان ایرانی مسائل و مفاهیم زیبایی‌شناسی و هنری فیلم مستند در ایران را تقریباً در سال‌های پایانی دهه سی (۱۳۳۰) در فیلم‌ها عملاً جدی گرفتند و تعدادی فیلم معتبر از لحاظ هنر مستندسازی در اواخر سال‌های ۱۳۴۰-۱۳۳۷ و به‌تبع آن، در دهه چهل ساخته شدند. در این پژوهش مبنا را بر فیلم‌های مستندی گذاشته‌ایم که در آن سال‌ها و پس از آن تا به امروز ساخته شده‌اند و از یک یا چند وجه هنری معتبر و مطرح در سینمای مستند ایران برخوردارند. به این ترتیب، ممکن است که تعدادی از فیلم‌های مستند در تاریخ سینمای ایران وجود داشته باشند که به دلیل فقدان توانایی در بیان سینمایی و ضعف در شکل‌پردازی یا داشتنِ جنبه تبلیغی - گزارشیِ صرف، از فهرست فیلم‌های موردبحث حذف شده باشند. روش انجام این پژوهش بر مبنای گروه‌بندی و دسته‌بندی فیلم‌های مستند تاریخ سینمای ایران بر اساس موضوع مشترک یا واحد و یا مشابه است که در این حالت، قدیم‌ترین تا جدیدترین نمونه‌های قابل طرح و دسترسی، بر اساس ترتیب زمان تولید و نمایش، مورد بررسی و بحث از دیدگاه شکل‌شناسی قرار می‌گیرند. لذا ممکن است تعدادی از این فیلم‌ها فقط به موضوعی خاص و یا جنبه مضمونی واحدی متمرکز نشده باشند، بلکه مضمون‌های متعددی را مورد بررسی و بحث قرار داده باشند. در این پژوهش سعی شده است که اگر فیلم مستندی دارای شرایط فوق است در آن گروه و دسته‌بندی مورد بررسی قرار گیرد که وجه غالب موضوعی آن فیلم خاص حکم می‌کند. برای مثال، فیلم‌های مستند **موج و مرجان و خارا** (۱۳۴۱-۱۳۳۷)، **طرح چم** (۱۳۴۱)، **طرح گناوه** (۱۳۶۸-۱۳۶۴)، **گاز، آتش، باد** (۱۳۵۶-۱۳۶۴)، هم در گروه مستند صنعتی (صنعت به‌طور عام) می‌توانست مورد بحث واقع شود و هم در گروه فیلم‌های مستند با موضوع نفت (اصطلاحاً مستند نفتی)، اما به دلیل این‌که صنعت نفت و شرکت ملی نفت ایران تهیه‌کننده بسیاری از این قبیل فیلم‌های مستند بوده است و اساساً موضوع نفت در بسیاری از فیلم‌های مطرح سینمای مستند وجود دارد و حتی شرکت ملی نفت ایران تأثیر بسیار زیادی در جریان مستندسازی در ایران داشته است، ترجیح داده شد که بخشی جداگانه با عنوان «سینمای مستند و صنعت نفت ایران» در این پژوهش گنجانده شود و در موارد دیگر، مضمون‌هایی که در فیلم‌های **تپه‌های مارلیک** (۱۳۴۲)، **تپه‌های قیطریه** (۱۳۴۸)، **جواهرات سلطنتی** (۱۳۴۴) مطرح می‌شود ممکن است به موضوعاتی همچون هنرشناسی ایران، باستان‌شناسی ایران و میراث‌های فرهنگی نیز قابل گسترش باشند، اما همه آن‌ها در مجموع در یک گروه‌بندی کلی، تحت عنوان «سینمای مستند و فرهنگ و تمدن ایران» مورد بحث قرار گرفته‌اند. به عبارت دیگر، به دلیل ویژگی بحث‌های شکل‌شناسی، موضوع یا مضمون فیلم‌ها در درجه اول اهمیت قرار نگرفته و موضوع مشترک در این پژوهش، یا وجه موضوعی غالب و حتی مشابه در فیلم‌ها، صرفاً عامل

یا بهانه‌ای برای دسته‌بندی آن‌ها بوده است.

در برخی از موضوع‌ها (یا گروه‌ها) تعداد بسیار اندکی فیلم و یا شاید یک فیلم شاخص و مطرح ساخته شده است. مثلاً در مورد بیماری و بیماران، به‌طور کل، واقعاً یک فیلم مستند خبری و مطرح از لحاظ هنری وجود دارد که آن هم **خانه سیاه است** نام دارد.

نکته‌مهم دیگر این‌که ممکن است در یک گروه نیز تعداد زیادی فیلم با شکل و ساختار مشابه ساخته شده باشند که در این صورت یکی از بهترین و مطرح‌ترین آن‌ها برای نمونه تجزیه و تحلیل شکل‌شناسانه شده است. از طرف دیگر، بعضی از فیلم‌هایی که در محدوده موضوعی مشخصی قرار نمی‌گیرند ولی به‌لحاظ شکل و ساختار نمونه قابل توجه و متفاوتی هستند، به طور جداگانه و انفرادی تحلیل شده‌اند.

عمده تمرکز این پژوهش متوجه فیلم‌های مستندی است که در قطع ۱۶ میلی‌متری و یا ۳۵ میلی‌متری ساخته شده‌اند و از آن‌جا که فیلم‌های مستندی که در قطع‌های ویدئویی ساخته شده‌اند، تاکنون در منبع و مرجع واحدی گردآوری نشده‌اند و به‌طور بسیار پراکنده و به میزان زیاد در سازمان‌ها و نهادها تولید و یا در بایگانی جشنواره‌های مختلف نگه‌داری شده و یا به صورت موردی به نمایش درآمده‌اند و دسترسی به آن‌ها عملاً ناممکن بوده است، به‌ندرت در این پژوهش آورده شده‌اند و فقط چند نمونه خیلی مطرح و قابل بحث یا متفاوت و درعین‌حال جدید وجود دارد که در جای خود بررسی شده‌اند.

بعضی از انواع فیلم مستند (از لحاظ موضوعی) فقط در سالیان گذشته و بنا به ضرورت یا برای مناسبت‌هایی ساخته شده‌اند و طی سال‌های اخیر (دهه ۱۳۷۰) ساخت این گونه فیلم‌ها ادامه پیدا نکرده است و یا حداکثر در

■

فیلم‌های مستند تاریخ سینمای ایران را برای بررسی شکل‌شناسانه می‌توان به دوازده گروه تقسیم کرد از جمله: ۱. فیلم‌های مستند متمرکز بر نفت ۲. فیلم‌های مستند و فرهنگ و تمدن ایران ۳. فیلم مستند و ورزش ۴. فیلم مستند و مقولات اجتماعی ۵. فیلم مستند درباره مشاغل ۶. فیلم مستند درباره مردم‌شناسی ۷. فیلم مستند درباره صنعت ۸. فیلم مستند درباره معماری ۹. فیلم مستند درباره انقلاب و جنگ ۱۰. فیلم مستند درباره گیاهان ۱۱. فیلم مستند درباره کشاورزی ۱۲. فیلم مستند خاص

طول سال‌های دهه شصت آخرین نمونه‌های آن‌ها ساخته شده‌اند (نظیر فیلم‌های مستند درباره جنگ تحمیلی که بعد از خاتمه جنگ، تولید آن‌ها کم یا متوقف شده است). به این ترتیب، آخرین نمونه‌های مورد بحث مربوط به ۱۰ تا ۱۵ سال قبل‌اند.

انتخاب نمونه فیلم‌ها با توجه به ویژگی‌های شکلی یا بیانی متفاوت آن‌ها بوده است و ممکن است از لحاظ تاریخ سینمای مستند کمی مهجور و یا حتی ناآشنا به نظر آیند و به همین دلیل، شاید یکی از ویژگی‌های این پژوهش کشف و معرفی این گونه فیلم های ارزشمند باشد.

با توجه به مواردی که ذکر شد، فیلم‌های مستند تاریخ سینمای ایران (بر اساس تقسیم‌بندی مشترک موضوعی) برای بررسی شکل‌شناسانه در این مقاله به دوازده گروه زیر تقسیم شده‌اند:

۱. فیلم‌های مستند متمرکز بر موضوع نفت و صنعت نفت ایران که به‌طور کلی شامل موارد زیر است:

- **موج و مرجان و خارا** (۱۳۴۱-۱۳۳۷) ساخته‌ابراهیم گلستان و آلن پندری
- **طرح چم** (۱۳۴۱) ساخته‌منوچهر طیاب، منوچهر انور، جلال مقدم
- **گاز، آتش، باد** (۱۳۶۵-۱۳۶۴) ساخته کامران شیردل
- **طرح گناوه** (۱۳۶۸-۱۳۶۴) ساخته کامران شیردل

۲. فیلم مستند و فرهنگ و تمدن ایران که شامل موارد زیر است:

- **تخت جمشید** (۱۳۳۹-۱۳۳۸) ساخته فریدون رهنما
- **تپه‌های مارلیک** (۱۳۴۲) ساخته ابراهیم گلستان
- **گنجینه‌های گوهر (جواهرات سلطنتی)** (۱۳۴۴) ساخته ابراهیم گلستان
- **جام حسنلو** (۱۳۴۶) ساخته‌محمدرضا اصلانی
- **تپه‌های قیطریه** (۱۳۴۸) ساخته پرویز کیمیاوی

۳. خانه سیاه است (۱۳۴۱) ساخته فروغ فرخزاد

۴. فیلم مستند و ورزش که شامل موارد زیر است:

- **گود مقدس** (۱۳۴۳) ساخته هژیر داریوش
- **سردی آهن** (۱۳۴۹) ساخته خسرو سینایی
- **قهرمانی** (۱۳۷۷) ساخته احمد ضابطی جهرمی

۵. فیلم مستند و مقولات اجتماعی که شامل موارد زیر است:

- **تریلوژی اسارت در ندامتگاه** (۱۳۴۵-۱۳۴۴)، **تهران پایتخت ایران است** (۱۳۴۵)، **قلعه** (۱۳۵۹-۱۳۴۴) ساخته کامران شیردل
- **اون شب که بارون اومد** (حماسه روستازاده گرگانی) (۱۳۴۷-۱۳۴۶) ساخته‌کامران شیردل
- **پ مثل پلیکان** (۱۳۴۹) ساخته پرویز کیمیاوی
- **مرثیه گمشده** (۱۳۶۲-۱۳۵۰) ساخته خسرو سینایی
- **کودک و استثمار** (۱۳۶۱-۱۳۵۸) ساخته محمدرضا اصلانی
- **کوره‌پزخانه** (۱۳۶۰) ساخته محمدرضا مقدسیان
- **اجاره‌نشینی** (۱۳۶۱) ساخته ابراهیم مختاری

۶. فیلم مستند درباره‌مشاغل و حرفه‌ها که شامل موارد زیر است:

- **آوائی که عتیقه می‌شود** (۱۳۴۶) ساخته خسرو سینایی
- **آرایشگاه آفتاب** (۱۳۴۶)، **نان‌خورهای بیسوادی** (۱۳۴۶)، **زنها و حرفه‌ها** (۱۳۴۶) ساخته ناصر تقوایی
- **خاویار** (۱۳۵۸) ساخته‌ابراهیم مختاری
- **شب** (۱۳۶۰) ساخته کیومرث درمبخش
- **خیزاب** (۱۳۶۶-۱۳۶۵) ساخته محمدرضا مقدسیان

۷.فیلم‌های مستند مردم‌شناسی که شامل موارد زیر است:

- **مَشک و بلوط** (۱۳۴۶) هر دو فیلم ساخته نادر افشارنادری
- **باد جن** (۱۳۴۸)، **اربعین** (۱۳۴۹)، **مشهد قالی** (۱۳۵۰) ساخته ناصر تقوایی
- **یا ضامن آهو** (۱۳۴۹) ساخته پرویز کیمیاوی
- **ایران سرزمین ادیان** (۱۳۵۰) ساخته منوچهر طیاب
- **بلوط** (۱۳۵۲) ساخته غلامحسین طاهری‌دوست
- **مطرب عشق** (۱۳۵۶-۱۳۵۴) ساخته منوچهر طبری
- **نخل عزا** (۱۳۶۸) ساخته احمد ضابطی جهرمی

(قسمت هفتم مجموعه مستند **چتر سبز- نخل جهرم**)
- **بره‌ها در برف به دنیا می‌آیند** (۱۳۶۷) ساخته فرهاد مهرانفر
- **تاراز** (۱۳۶۸) ساخته فرهاد ورهرام
- **پیر شالیار** (۱۳۷۵) ساخته فرهاد ورهرام

۸. **فیلم مستند درباره گیاهان** که شامل موارد زیر است:
- **نخل** (۱۳۴۹) ساخته‌ناصر تقوایی
- **چتر سبز (نخل جهرم)** (قسمت اول: «نخل، درخت زندگی»)
- **زعفران** (۱۳۶۹) ساخته ابراهیم مختاری
- **پیش** (۱۳۷۶) ساخته ناصر تقوایی

۹. **فیلم مستند و معماری ایران** که شامل موارد زیر است:
- **چهلستون، عالی‌قاپو، هشت بهشت، مسجد شیخ لطف‌الله** (۱۳۵۱-۱۳۴۹) ساخته منوچهر طیاب
- **مسجد جامع اصفهان** (۱۳۵۲) ساخته منوچهر طیاب
- مجموعه **معماری اسلامی ایران** (دوره‌های سلجوقی، ایلخانیان، تیموری و صفوی) (۱۳۵۲) ساخته منوچهر طیاب
- **مسجد تاریخانه دامغان** و **مسجد جامع فهرج** (۱۳۵۴) ساخته محمدرضا اصلانی

۱۰. **فیلم مستند و صنعت ایران** که شامل موارد زیر است:
- **پیکان** (۱۳۵۰) ساخته کامران شیردل
- **آخرین حلقه زنجیر** (۱۳۷۰) ساخته خسرو سینایی
- **فولاد مبارکه** (۱۳۷۶-۱۳۷۴) ساخته کامران شیردل
- **دل جهان** (۱۳۷۵) ساخته محمدرضا اصلانی

۱۱. **فیلم‌های مستند در مورد کشاورزی و آبیاری ایران** که شامل موارد زیر است:
- **نان بلوچی** (۱۳۶۰-۱۳۵۹) ساخته ابراهیم مختاری
- **آب و آبیاری سنتی در ایران** (مجموعه چهارقسمتی) (۱۳۶۵) ساخته محمدرضا مقدسیان
- **سرود دشت نیمور** (۱۳۶۶) ساخته محمدرضا مقدسیان

۱۲. **فیلم مستند و جنگ تحمیلی** که شامل موارد زیر است:
- فیلم‌های مستند خبری - گزارشی درباره جنگ تحمیلی
- فیلم‌های مستند گردآوری - آرشیوی درباره جنگ تحمیلی

شکل‌شناسی در علوم و هنرها

شکل‌شناسی یا ریخت‌شناسی یا مورفولوژی[1] از مصطلحات علم‌الحیات است و بنا به مندرجات دایرةالمعارف‌ها، علمی است که از ساختمان و شکل ظاهری موجودات زنده (اعم از گیاهی و حیوانی) و غیرزنده (معدنی‌ها) بحث می‌کند و به‌طورکلی، تحقیق در اشکال ظاهری موجودات است. بر این بنیاد، مورفولوژی را به سه شاخه تقسیم کرده‌اند:[2]

۱. مورفولوژی حیوانی[3]
۲. مورفولوژی معدنی[4]
۳. مورفولوژی گیاهی[5]

همچنین از مورفولوژی به‌مثابه شاخه‌ای از زیست‌شناسی که اشکال جانوران، گیاهان و کانی‌ها را مورد بحث قرار می‌دهد یاد کرده‌اند. همچنین اصطلاح مورفونومی[6] را هم‌معنای مورفولوژی دانسته و از آن به علم اشکال موجودات، اعم از جانوران، گیاهان و بلورها، تعبیر

کرده‌اند. اصطلاح «مورفولوژی» این گونه نیز تعریف شده است:

علم مطالعه اندازه، شکل و ساختمان گیاهان، حیوانات و میکروارگانیسم‌ها و بررسی رابطه بین اندام‌های داخلی آن‌ها[۷]. همچنین، علاوه بر تعاریف فوق، این نکته را هم می‌توان افزود که این علم مطالعه تکامل تاریخی شکل هر میکروارگانیسم به‌مثابه یک کل و همچنین اعضاء جداگانه آن را دربرمی‌گیرد و تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود بین اشکال مختلف یک گیاه یا جانور را نیز بررسی می‌کند.

دانشمندان این رشته از روش‌های طبقه‌بندی گیاهان و جانوران استفاده می‌کنند تا آن‌ها را در گروه‌های مشابهی قرار دهند. یکی از این روش‌ها برای طبقه‌بندی، تجزیه بدن گیاهان و جانوران بر اساس تقارن و مشباهت‌های آن‌هاست.[۸]

در علم گیاه‌شناسی اصطلاح شکل‌شناسی یعنی بررسی و شناخت اجرای تشکیل‌دهنده گیاه و ارتباط آن‌ها با یکدیگر و با کل گیاه و به عبارت دیگر، شکل‌شناسی در این جا به معنی شناخت کل و اجزای ساختمان گیاه است.[۹]

شکل‌شناسی در هنرها

در مباحث مربوط به شکل‌شناسی در هنرها (ادبیات، نقاشی، معماری، موسیقی، نمایش، سینما) همواره ارائه معیار و تعریف مفاهیم نزدیک به هم، مانند شکل،[۱۰] ساختار،[۱۱] سبک و قالب، اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. برای این‌که بهتر بتوانیم مفهوم و کاربرد شکل‌شناسی در هنرها را بیان کنیم باید فشرده‌ای از مفهوم و تعریفی از شکل را در هر کدام از هنرها ارائه دهیم و آن‌گاه از طریق شناخت شکل کوچک‌ترین جزء یا ساده‌ترین واحدهای ساختاری، نحوه بیان اثر هنری را کشف کنیم. زیرا تنها از طریق بررسی شکل‌شناسانه است که می‌توانیم گونه‌ها و سبک‌ها و روش‌های مختلف بیان را در هر رشته خاص هنری از هم جدا کنیم و تشخیص دهیم. مورفولوژی در زمینه هنر، در حقیقت، بررسی و مطالعه دقیقی در مورد شکل و ساختار و نحوه بیان و مختصات سبکی هنرمندان است که منجر به پیدایش گونه‌ای متفاوت و جدا از همه شکل‌های بیان در هر رشته هنری خاص می‌شود.

در این‌جا ناگزیریم به طور مختصر تعاریفی از واژه شکل ارائه دهیم و مفاهیم ساختار و سبک را به‌طورکلی در انواع مختلف هنرها بیان کنیم و در مورد اهمیت پرداختن به شکل و بررسی آن، حتی از لحاظ تاریخی، صحبت کنیم و آن‌گاه به نحوه بهره‌گیری از شکل‌شناسی در هر رشته هنری بپردازیم.

شکل: نحوه بیان نیازها، عواطف، احساسات، ادراک و دریافت‌های انسانی در طول تاریخ تجلی‌های خاصی یافته است که به تجسم و مادی‌کردن یا ملموس‌ساختن آن شکل می‌گویند. برای دست‌یافتن به مفهوم و تمایلات و احساسات انسان باید این خواسته‌ها در مواد و چهارچوبی محدود و مجسم شوند تا بتوانیم آن‌ها را به شکلی منطقی و علمی مورد بررسی قرار دهیم.

طی تاریخ، احساسات انسان به شکل‌های مختلف تجلی کرده و در عرصه‌های گوناگون نمودهای ویژه‌ای برداشته اما در تاریخ هنر جایگاه و محل خاصی را دارا بوده است. این اشکال مختلف مثل گرایش به نثر یا شعر در ادبیات، نقاشی، معماری، پیکره‌سازی، موسیقی، تئاتر و امروزه سینما را اشکال مختلف هنر یا هنرهای هفتگانه می‌دانیم.

هر اثر هنری متعلق به یکی از اشکال هفتگانه هنر برای

خود دارای طرحی منحصربه‌فرد است که بر اثر انتخاب عوامل و تنظیم آن‌ها به دست هنرمند فراهم شده که برای درک این طرح باید نسبت هر جزء و رابطه آن را با جزء دیگر و نسبت هر جزء را به مجموع یا کل آن بررسی کنیم که این روش را تجزیه و تحلیل گویند. همان‌طور که هنرمند اجزاء اثر هنری خویش را در نظمی خاص و در سازمانی معین جای می‌دهد، مجبور است از طرح خاصی نیز تبعیت کند. یک شاعر یا موسیقی‌دان مواد خام هنر خویش را با فاصله‌های زمانی منظم می‌سازد تا تأثیری شنیداری از آن برگیرد. طرح چیزی است مانند نقشه‌ای که معمار ساختمان ترسیم می‌کند تا به وسیله آن اساس و کل ساختمان را در نظر آورد. همان‌طور که در موسیقی مادام که یک‌صدا در ردیف اصوات دیگر در ملودی[۱۲] قرار نگیرد و تا وقتی که یک آکورد[۱۳] به آکوردهای دیگر نپیوندد، فاقد مفهوم موسیقایی است، تم‌ها[۱۴] و موتیف‌ها[۱۵] نیز مفهوم خویش را تنها در رابطه «سازمان‌یافته» با تمام عوامل دیگر قطعه ظاهر می‌سازد.

از این دیدگاه شکل یا فرم عبارت است از ترکیب عناصری که مجموعه‌ای کامل و زنده را به وجود می‌آورد و عاملی است که هماهنگی میان عناصر و اجزاء را برقرار می‌سازد.

هنرمندی که با عرض و طول یعنی هنر دوبعدی مانند نقاشی، طراحی، کاشی‌کاری و نقش منسوجات سروکار دارد، بالطبع از خط، رنگ، بافت و سطوح هندسی بهره می‌گیرد. اگر هنرمندی است که با طول و عرض و ارتفاع، یعنی پیکره‌سازی، معمار، سفالگری و جز این‌ها، سروکار دارد بالطبع علاوه بر عناصر یادشده از حجم نیز بهره خواهد گرفت. آنان که با هنرهایی مانند موسیقی، ادبیات، رقص و تئاتر و سینما ارتباط دارند علاوه بر تمام عناصری که یاد

■

شکل فیلم مستند به دلیل رویکردی که این نوع فیلم همواره نسبت به واقعیت دارد و تأثیری که از واقعیت می‌پذیرد، همیشه وابسته بوده به وفاداری یا عدم وفاداری و یا تفسیر خلاقه‌ای که مستندسازان از واقعیت ارائه می‌دهند

شد از بعد زمان هم استفاده می‌کنند. عناصر مذکور ضمن این‌که در مجموع سازنده شکل هستند هر یک به‌تنهایی نیز خواصی دارند.

ساختار یا ساختمان

در لغت به معنی اسکلت و استخوان‌بندی است و به‌طورکلی به شیوه سازماندهی و مجموع روابط عناصر و اجزاء سازنده یک اثر هنری با یکدیگر اطلاق می‌شود. در این زمینه، برای نمونه، غرض از ساختار ظاهری نمایش‌نامه، پرده‌ها و صحنه‌های آن و تعادل و توازن و همکاری میان پرده‌ها و صحنه‌ها با یکدیگر است. حال آن‌که ساختار درونی نمایش‌نامه به حوادث و اعمال داستانی آن مربوط می‌شود، دسته‌ای از منتقدان (مانند پیروان مکتب نقد نوین[۱۶]) ساختمان و قالب را یکی دانسته‌اند اما دسته‌های دیگر (مثل آر. اس. کرین،[۱۷] منتقد مکتب شیکاگو[۱۸]) آن را به گونه‌ای مستقل مطرح کرده‌اند. بنابر نظریه کرین (که متأثر

از نظریه ارسطو است) قالب اثر ادبی تأثیر و یا نیروی عاطفی خاصی است که اثر برای برانگیختن آن پدید می‌آید و به منزله اصل شکل‌دهنده آن اثر است. این اصل شکل‌دهنده ساختار اثر، یعنی ترتیب، نظم، تأکید و شیوه کار با مواد و اجزاء تشکیل‌دهنده آن اثر را در عین حال که کنترل می‌کند چنان در یکدیگر می‌آمیزد که در نهایت کلیتی مؤثر و زیبا پدید می‌آید. به این ترتیب ساختار جزئی از قالب اثر به شمار می‌آید.

شکل‌شناسی در سینما

برای ورود به این بحث ابتدا باید تعریفی از مفهوم شکل در سینما ارائه دهیم. هرچند بحث در این زمینه خود می‌تواند موضوع رساله‌ای جداگانه باشد، اما به‌ناگزیر در این‌جا حتی به طور موجز و فشرده مفهوم کلی و عام شکل را بیان می‌کنیم.

۱. شکل: جلوه بیرونی و مرئی هر شیء است.[۱۹]

۲. نظم کلی یا ساختمان، حالت قرارگرفتن اجزاء برای به وجود آوردن کلیت، سبک یا شیوه ارائه است.[۲۰]

۳. نوع خاصی از نظم یا ساختمان و حالت قرارگرفتن هر شیء است.

فیلم مجموعه‌ای از عناصر تصادفی نیست. اگر بود، تماشاگران اهمیت نمی‌دادند که شروع یا پایان فیلمی را از دست بدهند و یا فیلم را پس و پیش تماشا کنند. وقتی در مورد کتابی می‌گوییم «نمی‌شود کنارش گذاشت» و قطعه موسیقی‌ای را مسحورکننده توصیف می‌کنیم، منظورمان این است که در آن الگویی[۲۱] وجود دارد، یعنی نظامی درونی که بخش‌های مختلف آن را به هم مربوط می‌کند. این نظام مرتبط‌کننده را در وهله اول فرم می‌نامیم. اگر در حال گوش‌کردن ترانه‌ای در پخش صوت باشیم و دستگاه ناگهان خاموش شود، احتمالاً آزرده‌خاطر می‌شویم. اگر مجذوب خواندن رمانی شده باشیم و بعد کتاب‌مان را گم کنیم احتمالاً همین احساس به ما دست می‌دهد. دلیلش این است که تجربه‌ما از آثار هنری مطابق الگویی مشخص و سازمان‌یافته است. ذهن مشتاق یافتن فرم است، بنابراین در اثر هنری، فرم اهمیت اساسی دارد. مطالعه ماهیت فرم هنری در قلمرو کار متخصصان زیبایی‌شناسی است و البته این حیطه‌ای بسیار وسیع و نسبتاً پیچیده است. به اقتضاء بحث، ابتدا بخشی از نظریات دیوید بوردول[۲۲] را که در کتاب **هنر فیلم** در زمینه اهمیت فرم در سینما ذکر کرده است می‌آوریم. او معتقد است «فرم به‌مثابه نظام عمل می‌کند. فرم زیبایی‌شناختی، بیش از هر چیز، به ادراک‌کننده مربوط است، یعنی به انسانی که نمایشی را تماشا می‌کند، رمانی را می‌خواند، به قطعه‌ای موسیقی گوش می‌کند یا فیلمی را می‌بیند. ادراک در تمام مراحل زندگی نوعی فعالیت محسوب می‌شود. فرم نظامی کلی است که ما از روابط میان عناصر مختلف فیلم ادراک می‌کنیم. عده‌ای تصور می‌کنند که فرم مفهومی است متضاد با چیزی به نام محتوا. معنی‌اش این است که شعر یا موسیقی یا فیلم مثل کوزه است، شکل بیرونی است و محتوا چیزی است که می‌توان به‌آسانی داخل فنجان یا سطل خالی‌اش کرد. بنابراین فرض، فرم از چیزی که فرض شده محتوی آن است، کم‌اهمیت‌تر می‌شود. ما این فرض را قبول نداریم. اگر فرم نظامی کلی است که بیننده به فیلم نسبت می‌دهد، داخلی و خارجی در کار نیست. هر جزئی در داخل الگوی کلی کارکردی دارد. در نتیجه ما با خیلی از چیزهایی که مردم محتوا می‌نامند همچون عناصر فرمی برخورد می‌کنیم. از دید ما موضوع فیلم و مفاهیم نظری همه داخل نظام کلی اثر هنری جای می‌گیرند و می‌توانند توقعات خاصی را در ما به وجود

بیاورند یا استنباط خاصی را منجر شوند. ادراک‌کننده عناصر مختلف را به هم ربط می‌دهد و می‌گذارد با پویایی تمام بر هم تأثیر بگذارند. در نتیجه، موضوع و مفاهیم نظری از آنچه ممکن است بیرون اثر باشند متفاوت می‌شود.»[۲۳]

از آن‌جا که فرم فیلم نظام یا مجموعه‌ای منسجم از عناصر مستقل و وابسته به هم است، باید اصولی وجود داشته باشد که به ایجاد رابطه میان بخش‌های مختلف کمک کند. در زمینه‌های دیگر، غیر از هنر، این اصول ممکن است مجموعه‌ای از قاعده‌ها باشد، اما در هنر اصول مطلقی در فرم وجود ندارد که همه هنرمندان موظف باشند آن را رعایت کنند. آثار هنری تولیدات فرهنگی هستند، در نتیجه بسیاری از اصول فرم هنری به عرف مربوط می‌شود. مثلاً فیلم‌هایی که از مجموعه مشخصی از اصول هنری پیروی می‌کنند فیلم وسترن خوانده می‌شوند. هنرمندان از الگوها و مجموعه عرف‌ها پیروی یا سرپیچی می‌کنند نه از قانون‌ها، اما هر اثر هنری می‌خواهد اصول فرمی خاص خود را در این عرف‌های اجتماعی ابقا کند. فرم‌های فیلم‌های مختلف ممکن است بسیار با هم متفاوت باشد اما می‌توانیم پنج عنصر کلی را در آثار هنری مشخص کنیم که تماشاگر می‌تواند آن‌ها را در نظام فرمی فیلم تشخیص دهد:[۲۴]

الف) کارکرد[۲۵]
ب) شباهت[۲۶] و تکرار[۲۷]
ج) اختلاف[۲۸] و تنوع[۲۹]
د) گسترش[۳۰]
ه) وحدت،[۳۱] عدم وحدت[۳۲]

به‌طور خلاصه، می‌توان برای رسیدن به فرم هر فیلم داستانی یا حتی مستند مجموعه‌ای سؤال طرح کرد که پاسخ‌گویی به این سؤالات فرم فیلم را مشخص می‌کند.[۳۳]

۱. کارکرد هر یک از عناصری که در فیلم وجود دارد در الگوی کلی چیست و انگیزه‌ها چگونه از این عناصر به وجود می‌آیند؟

۲. آیا عناصر موجود در الگوها تکرار می‌شوند؟ اگر می‌شوند، چگونه و در چه نقاطی؟ موتیف‌ها و جریانات هم‌زمان (موازی) تماشاگر را مجبور به مقایسه این عناصر می‌کنند؟

۳. این عناصر چقدر با یکدیگر تضاد دارند و با هم متفاوت هستند؟

۴. چه اصولی جهت توسعه و بسط فرم فیلم به کار گرفته شده است؟

۵. چگونه مقایسه شروع و پایان فیلم فرم کلی را به طور اختصاصی نمایان می‌کند؟

۶. وحدت تا چه اندازه در شکل کلی فیلم نمایان می‌شود؟

۷. آیا نبود وحدت آن را در شکل کلی فیلم در درجه دوم اهمیت قرار می‌دهد یا این‌که، به‌طورکلی، نبود وحدت غالب است؟

در مجموع، می‌توان گفت که شکل یک فیلم الگویی کلی است که از کنش متقابل بین ذهن تماشاگر و فیلم و فعل و انفعال برخاسته از انتظاراتی که فیلم در ذهن تماشاگر ایجاد می‌کند و عکس‌العملی که تماشاگر از لحاظ ذهنی به فضاهای خالی موجود در فیلم نشان می‌دهد به وجود می‌آید. فرم فیلم تنها الگویی نیست که به طور مستقیم و یک‌راست از طریق سازنده و خود فیلم صرفاً به وجود آید، بلکه علاوه بر نحوه به‌کارگیری تمام روش‌ها و اصول بیانی هنر فیلم (استفاده یا عدم استفاده از تدوین، حرکت دوربین، رنگ، نور، کنتراست، صدا، موسیقی، میزانسن، بازیگری، ریتم و بقیه عوامل) و نحوه آرایش این عوامل، به

میزان انتظاراتی که در مخاطب ایجاد می‌کند و درجه شرکت‌پذیری و درگیری ذهنی تماشاگر در چیدن جزئیات الگوی فیلم و حتی نحوه به‌کارگیری ویژگی‌های سبکی نیز ارتباط پیدا می‌کند. همه این عوامل روی‌هم‌رفته فرم فیلم را می‌سازند.

شکل‌شناسی فیلم مستند

شکل فیلم مستند به دلیل رویکردی که این نوع فیلم همواره نسبت به واقعیت دارد و تأثیری که از واقعیت می‌پذیرد، همیشه وابسته بوده به میزان وفاداری و یا عدم وفاداری و یا «تفسیر خلاقه‌ای که مستندساز از واقعیت ارائه می‌دهد».[۳۳]

شکل فیلم مستند با توجه به دوری و نزدیکی به اصل واقعیت، از طریق سبکی ظاهر می‌شود که مستندساز اختیار می‌کند. برای مثال، هنگامی که مستندساز بخواهد به میزان قابل‌توجهی اصل واقعیت را منتقل کند و به آن نزدیک شود، سعی می‌کند بدون هیچ گونه تحریفی به سوی فرم گزارشی - خبری پیش رود. اما اگر این واقعیت تاریخی باشد و یا در زمان گذشته روی داده باشد، به آرشیو روی می‌آورد تا قدمت و اصالت اسناد مربوط به واقعیت را ارائه کند. اما هنگامی که مستندساز بخواهد تفسیر و تعبیر شخصی خود را از واقعیت ارائه دهد، به شکل مستند توصیفی روی می‌آورد. شکل‌های دیگر فیلم مستند، مانند مستند بی‌واسطه یا مستقیم[۳۵] و سینما - حقیقت[۳۶] هم، درواقع، شکل‌هایی هستند که نقاط مختلفی از طیف دخالت مستندساز را در اصل واقعیت نشان می‌دهند. در مورد این دو شکل متفاوت سینمای مستند در صفحات آینده توضیحات بیش‌تری داده خواهد شد.

شکل فیلم در سینمای مستند نسبت به فیلم داستانی یا روایتی کم‌تر وابسته است به دخالت و درگیری ذهن تماشاگر در الگوی فیلم و بیش‌تر وابسته است به میزان وفاداری و دخالت فیلم‌ساز در نحوه «ارائه و تفسیر واقعیت» که این میزان شدت وفاداری حتی سبک مستندسازی را به وجود می‌آورد. بنابراین، شکل‌شناسی سینمای مستند در واقع شکل‌شناسی و معرفی و پرداخت واقعیت است از طریق کیفیت یا چگونگی ارائه آن با استفاده از شیوه‌های بیانی برگزیده مستندساز، لذا برای رسیدن به کیفیت ارائه یا چگونگی بیان واقعیت باید به تجزیه و تحلیل روش‌ها و الگوهای بیانی فیلم مستند پرداخت. این روش شامل ویژگی‌های تصویری یا بصری به کار رفته، مانند رنگ و نور، قاب‌بندی و زاویه دوربین، ترکیب‌بندی تصویر، حرکت دوربین، عمق میدان وضوح، فقدان عمق وضوح، نمای بلند[۳۷] سافت فوکوس،[۳۸] و شیوه‌های به‌کارگیری انواع اصوات (موسیقی، گفتار متن، افکت و دیالوگ) و سکوت و همچنین شامل تمام روش‌های بیان از طریق تدوین می‌شود، که از این جنبه‌ها، یعنی به‌کارگیری ابزارهای مختلف بیانی، تفاوتی بنیادی با فیلم داستانی ندارد، با این تفاوت که مستندساز پای‌بند به ارائه واقعیت است (محدوده خلاقیت سینمایی او محدوده واقعیت است) اما فیلم‌ساز داستانی چنین محدودیتی ندارد و مرجع و یا ملاک هنری و یا زیبایی‌شناسی او واقعیت و قلمرو واقعیت نیست.

کاربرد شکل‌شناسی در مطالعات مربوط به فیلم در حقیت کندوکاوی است در ساختارهای بیانی یک فیلم و روش‌ها و شیوه‌هایی که کارگردان یا سازنده فیلم به وسیله آن پیام خود را منتقل کرده است و در مورد سینمای مستند، عبارت است از کندوکاو در عناصر ساختاری فیلم مستند و نحوه برخورد یاتلقی مستندساز نسبت به یک موضوع یا امری واقعی.

این نوع بررسی، علاوه بر این‌که ما را قادر می‌سازد تا با دسته‌بندی به شناسایی گونه‌ها و حتی سبک‌ها نائل شویم، باعث می‌شود که پژوهشگر و نهایتاً مخاطب رابطه نزدیک‌تری با فیلم، مضمون و حتی پیام فیلم‌ساز (از طریق کشف و گسترش شکل‌ها) پیدا کند. به عبارت دیگر، تجزیه و تحلیلی که از طریق این رشته از مطالعات صورت می‌گیرد در واقع زواید و ارتباطات فرعی را کنار می‌گذارد و با کشف اجزای انواع ساختارها و عناصر اصلی شکل، واقعیت و پیام نهفته در کل فیلم را آشکار کرده، در معرض قضاوت قرار می‌دهد.

نکته دیگر این‌که، این رشته از مطالعات تئوریک در عرصه سینما همواره مسئله مقایسه در همانندی‌ها و یا تفاوت گونه‌ها یا ژانرها و سبک‌های مختلف هنر فیلم را نیز نسبت به یکدیگر و در مورد فیلم مستند نسبت به واقعیت مطرح می‌کند. به‌علاوه، نشان می‌دهد که چگونه شکل‌های مختلف می‌توانند برای انتقال پیام از فیلم‌ساز به تماشاگر در زمینه‌های متفاوت عمل کنند و مؤثر باشند. و نیز نشان می‌دهد که هر کدام از این شکل‌ها تا چه اندازه می‌توانند در نوع خود بهترین راه انتقال برای ایده یا اندیشه فیلم‌ساز محسوب شوند؟ نتیجه دیگری که از طریق این قبیل بررسی‌ها و مطالعات حاصل می‌شود، کشف و گسترش شکل‌های جدیدی است که می‌تواند با این رشته از مطالعات پی‌گیرد و عرضه شود.

ویژگی‌ها و توانایی‌های خاص فیلم مستند

فیلم مستند تقریباً طی سی سال اول پیدایش سینما (۱۹۲۲-۱۸۹۵) به‌تدریج تکامل یافت و سرانجام به شکل سینمایی اصیل و متمایز از دیگر انواع فیلم درآمد. فیلم مستند پس از سیر مراحل اولیه تکامل خود به‌مثابه شکل

■

رویکرد فیلم مستند از همان ابتدا، به واقعیت و بازتاب امور و پدیده‌های واقعی وجود داشت. وجه دوم وجه تعلیمی و آموزشی و قابلیت بالای اطلاع‌رسانی فیلم مستند است

سینمایی ویژه‌ای با اهداف مشخص که با مسائل انسان و رویدادهای واقعی تاریخ و جامعه سروکار دارد، چنان اعتباری یافت که در نقطه مقابل و در تعارض با صحنه‌های تصنعی و شخصیت‌های خیالی فیلم‌های داستانی استودیویی قرار گرفت.

نخستین نشانه‌ها و ویژگی‌های فیلم مستند در اولین فیلم‌هایی که به نمایش درآمدند به چشم می‌خورد، فیلم‌هایی مانند **ضبط یک عطسه** (۱۸۹۴)[۳۹] ساخته دیکسون و **کارگران از کارخانه خارج می‌شوند** (۱۸۹۵) از برادران لومیر.

این فیلم‌ها برای مخاطب شیوه نوینی را ارائه می‌دادند و در مقایسه با سایر روش‌های ارتباط تصویری در سینما که تا آن زمان شناخته شده بود، واقعیت را با امانت بیش‌تری ضبط می‌کردند و به نمایش می‌گذاشتند. اگرچه طول زمانی نمایش آن‌ها فقط یک دقیقه یا کمی بیش‌تر بود اما رویدادهای واقعی را با چنان صحت و دقت بی‌نظیری ثبت

می‌کردند که گویی پدیده‌هایی سحرآمیزند و به شکلی حیرت‌آور زندگی واقعی را به تماشا می‌گذارند. این آثار نخستین آثار فیلم‌برداری‌شده‌ای هستند که انسان و محیط زندگی او را به تصویر می‌کشند و می‌توان آن‌ها را نخستین فیلم‌های واقعیت‌نگار و یا واقعیت‌نما و یا به قول لومیرها، فیلم زندگی‌نما[۳۰] و سرآغاز اندیشه سینمای مستند به شمار آورد.

بنابراین، آغاز پیدایش سینمای مستند در واقع همان پیدایش سینماست و تاریخ سینما نیز از تاریخ پیدایش و گسترش سینمای مستند جدا نیست. حتی می‌توان گفت که پیشرفت صنعت سینما به‌طورکلی مرهون فعالیت کسانی است که در ابتدای به‌وجودآمدن این صنعت از آن برای ضبط وقایع روزانه استفاده می‌کردند. پس از حدود ۵ سال (۱۹۰۰-۱۸۹۵)، فیلم واقعیت‌نگار از مرحله مشاهده صرف وقایع به مرحله گزینش جنبه‌های خاصی از واقعیت تکامل یافت و با تصاویر زنده‌اش تماشاگران را با شخصیت‌ها و رویدادهای جهانی و ملی آشنا کرد.

از همین زمان بود که ویژگی‌های ماهوی و قابلیت‌های خاص فیلم مستند به ظهور رسید که می‌توان به‌طورکلی آن‌ها را در دو جنبه زیر خلاصه کرد:

۱. رویکرد فیلم مستند از همان ابتدا به واقعیت و بازتاب امور و پدیده‌های واقعی بود. همه این نوع فیلم‌ها کیفیت یکسانی داشتند و هر یک به طریقی واقعیت را تجزیه و قطعاتی از آن را انتخاب و ضبط می‌کردند. به عبارت دیگر، ضبط مستقیم و عینی وقایع به برداشت شخصی فیلم‌ساز از واقعیت تغییر یافت. در این دسته از فیلم‌ها، گرایش فزاینده فیلم‌سازان به کاوش و بررسی محیط اجتماعی به‌وضوح قابل مشاهده است. در دوره بین سال‌های ۱۹۲۰-۱۹۱۰ شکل دیگری از فیلم مستند به وجود آمد و به موازات فیلم‌های بلند داستانی، اندیشه پخش اخبار از طریق نمایش فیلم در سینماها با استفاده از فیلم خبری[۳۱] موردتوجه و استقبال قرار گرفت. این گونه آثار به صورت فیلم‌های کوتاهی تهیه می‌شد که ده تا پانزده دقیقه طول می‌کشید و رویدادهای خبری را به طور منظم به صورت هفتگی در سالن‌ها به نمایش می‌گذاشت. فیلم‌های خبری در ابتدا به ضبط بی‌طرفانه رویدادها و خبرهای مهم که برای مردم جالب‌توجه بودند اختصاص داشتند. اما، به موازات پیشرفت روزافزون، به‌تدریج به موضوعات حساسی نظیر جنگ، سیاست و مسائل کار و کارگری نیز پرداختند. از همین جا دومین ویژگی مهم فیلم مستند، به‌مثابه شکل هنری - تعلیمی برجسته شد.

۲. وجه دوم، وجه تعلیمی - آموزشی و قابلیت بالای اطلاع‌رسانی فیلم مستند است. امروزه اهمیت ارزش و کاربرد فیلم مستند به مثابه رسانه‌ای پویا در عرصه آموزش، ارائه دانش و ارتقاء سطح آگاهی انسان نسبت به خود، جامعه، محیط زندگی، طبیعت، توسعه و ترویج فرهنگ و به‌طورکلی، جهان‌شناسی، برای ما روشن است و از این جنبه، از سال‌های اختراع تلویزیون جایگاه ویژه‌ای را در عرصه آموزش و اطلاع‌رسانی جهانی به خود اختصاص داده است. سینمای مستند که ماهیتاً مقاصد غیرتجاری را دنبال می‌کند و هدفی جز سرگرمی آنی و سطحی تماشاگر دارد به علت نیروی فرهنگ‌آوری و فرهنگ‌دهی‌اش به‌منزله «سینمای سالم» نیز معروف شده است.

حتی این ویژگی، ارتقاءدهی سطح فرهنگی، علمی و جهان‌شناسی و توسعه قابلیت‌های ذهنی مخاطب از طریق تعلیم و آموزش نیز در ریشه کلمه "documentary" مستتر است زیرا که از نظر تبارشناسی واژگان در زبان لاتین "documentum" به معنی درس است و این خود

از کلمه لاتین "docere" که به معنی تعلیم و آموزش است گرفته شده است. کلمه لاتین "docere" با دکتر و دکترین و دوگما (به معنی اعتقاد) هم‌خانواده است که در فارسی نیز بعضاً به کار می‌رود و همچنین با لفظ یونانی «دوکسا» (doxa) به معنی عقیده عرفی نیز ارتباط دارد.

«دوکسا» لفظی است که افلاطون به کار برده و عالم عقیده یعنی «دوکسا» را در برابر عالم ایده قرار داده است. بازگشت همه این کلمات به ریشه «دوک» (dok) سانسکریت به معنی تعلیم و تدریس است. از این واژه سانسکریت دو واژه یونانی گرفته شده است: یکی لفظ "dokein" که به معنی تفکر و اندیشه است و در انگلیسی به صورت "to think" به همان معنای تفکرکردن و اندیشه‌کردن درآمده و دیگری لفظ "didaskein" که باز مأخوذ از همین ریشه سانسکریت است و ما از آن تعبیر به "didactic" می‌کنیم که آن را معمولاً تعلیمی ترجمه می‌کنند و این خود نشان می‌دهد که فیلم‌های مستند بیش‌تر وجه تعلیمی - آموزشی به خود می‌گیرند، یعنی نحوه بیان و روایت در این فیلم‌ها بیش‌تر تعلیمی است.[۴۲]

اما وجه متعارف و معمولی از مفهوم مستند در واژه انگلیسی "documentary" ارائه می‌شود از ریشه "document" به معنای سند آمده که به ویژگی‌های دیگر، ازجمله جنبه استنادی، مسندکردن و یا سندیت‌دادن این نوع فیلم اشاره دارد.

سینمای مستند در سال ۱۹۲۱ با ساخته‌شدن فیلمی که از هر نظر، به‌خصوص از نظر استفاده از دستمایه واقعی و تغییر شکل، با همه فیلم‌هایی که پیش از آن به نمایش درآمده بود تفاوت داشت، بار دیگر به موفقیتی بزرگ دست یافت. این فیلم را دو امریکایی، یکی نقاشی به نام چارلز شیلر[۴۳] و دیگری عکاسی به نام پل استراند[۴۴] در خارج از قلمرو صنعت فیلم‌سازی تهیه کردند و بر اساس شعری از والت ویتمن[۴۵] **ماناهاتا**[۴۶] نام‌گذاری شد. ارزش این فیلم برخلاف همه فیلم‌های واقعیت‌نگاری که قبلاً ساخته شده بود در نگرش زیبایی‌شناختی آن نهفته بود، یعنی در وفاداری کامل به قواعد هنر پلاستیک که انتخاب و ترتیب و تنظیم تصاویر این فیلم بر پایه آن صورت گرفته بود. هدف این فیلم صرفاً فیلم‌برداری از طبیعت نبود، بلکه هدف آن درهم‌ریختن واقعیت و بخشیدن نظمی جدید به آن، و ایجاد ترکیبی تازه و موزون بود. تأکید بر ارزش‌های شکل‌گرایانه در آن زمان نوعی ابداع به حساب می‌آمد و سینمای واقعیت‌نگار از طریق این فیلم با دیدگاه جدیدی که همانا دیدگاه هنری است آشنا شد و راه گرایش یا جنبش شکل‌گرایی (فرمالیسم) را در عرصه سینمای مستند هموار کرد؛ جنبشی که در سینمای مستند دهه ۱۹۲۰ نشان داد که عرصه زیبایی‌شناسی فیلم مستند تنها به نمایش صرف واقعیت محدود نمی‌شود بلکه با استفاده از دستمایه‌های واقعی و با انتزاع واقعیت نیز مفهوم و اعتبار شکل در سینمای مستند می‌تواند به گسترش فیلم داستانی باشد. فیلم‌های مستند شکل‌گرایانه نیز نشان دادند که هنرمند گرچه در عرصه مستندسازی با واقعیت آغاز می‌کند اما نهایتاً سنتزهای بیانی خود را می‌آفریند و در نتیجه هر گونه واقعیتی را در عرصه سینمای مستند می‌توان به‌تجربه بیان کرد. **باله مکانیک** (۱۹۲۵) اثر فرنان لژه، **برلین، سمفونی یک شهر** (۱۹۲۷) اثر والتر ووتمن، **فقط ساعت‌ها** (۱۹۲۶) اثر آلبرتو کاوالکانتی، **مردی با دوربین فیلم‌برداری** (۱۹۲۷) اثر ژیگا ورتوف و **درباره نیس** (۱۹۲۹) اثر ژان ویگو مثال‌هایی از این دست‌اند.

اما در سال ۱۹۲۲ اولین فیلم بلند مستند عرضه شد: **نانوک شمال**[۴۷]. این فیلم که نقطه عطفی در تاریخ سینمای

مستند به شمار می‌آید در واقع نیای همه فیلم‌های مستند قوم‌نگار یا مستند مردم‌شناسانه است و بی‌تردید تأثیرگذارترین آن‌هاست. **نانوک** فیلم مستند را به سطح جدیدی از اعتبار هنری ارتقاء داد. بدعت‌های موجود در فیلم **نانوک شمال** را می‌توان به‌طورکلی به‌منزله سومین ویژگی یا قابلیت خاص فیلم مستند به شرح زیر بیان کرد:

۳. کشف عوامل و اجزای نمایشی در درون دستمایه واقعی و استفاده خلاقه از آن‌ها برای دادن شکل دراماتیک به فیلم. این ویژگی **نانوک شمال** به‌سرعت به روش معمول فیلم‌های مستند تبدیل شد و اصول فیلم سازی مستند بر پایه روش‌های نمایشی‌کردن واقعیت در این فیلم پا گرفت.

از سال ۱۹۲۲ به بعد، گونه دیگری در سینمای مستند شکل گرفت که با نام ژیگا ورتوف[۴۸] توأم بود. او به تمام معنی پیشرو بود. ورتوف نیز شکل جدیدی از مستندسازی پدید آورد که ویژه خود او بود. این گونه فیلم مستند با نام «سینما - چشم»[۴۹] یا «سینما - حقیقت»[۵۰] در دنیا شناخته شده که نام مجموعه فیلم‌های مستند اولیه ورتوف است. با طرح نظریه «سینما - چشم» و مجموعه فیلم‌های «سینما - حقیقت) کاری کرد که دوربین در سینمای مستند تنها وسیله ضبط ساده رویدادهای سرگرم‌کننده یا خبری و تشریفاتی نباشد و به فیلم‌ساز مستند شخصیت گزارشگری خلاق را بخشید که دوربین و دید کنجکاوش در همه جا حاضر و ناظر است تا واقعیت یا رویدادهای حساس را در لحظه تکوین شکار کند و سپس با تدوین ماهرانه به بیان آن شکلی مؤثر ببخشد. نظریه ورتوف راه‌گشای سینمای مستند بی‌واسطه[۵۱] در دهه ۱۹۶۰ شد. بر پایه این فرضیه، لازم است که یک زبان بین‌المللی سینمایی به وجود آید و حقیقت را آن‌چنان که اتفاق می‌افتد، بدون واسطه داستان و بازیگر، بیان کند. این کار فقط با استفاده از دوربین انجام می‌گیرد، که مانند چشم انسان متحرک و کنجکاو است اما قابلیتی بیش از چشم دارد. تضاد بین گزارشگری واقعی و بی‌طرفانه از رویدادها و گزارشگری بر پایه نظریه و فلسفه خاص در این دوره به واسطه نظریات و آثار ورتوف در سینمای مستند ظاهر شد.

علاوه بر این‌ها، شاید بتوان گفت که ریشه آنچه امروزه فیلم مستند نامیده می‌شود، در فعالیت‌های «واحد تولید هیئت بازاریابی امپراتوری»، وابسته به دولت انگلیس، قابل جست‌وجو است. جان گریرسون[۵۲] سرپرست این واحد بیش از هر دست‌اندرکار سینمای مستند در به وجودآوردن یک گروه فعال و متفکر مستندساز مؤثر بود. دیدگاه و روش او در مستندسازی آن چیزی است که در تاریخ سینمای مستند به نظریه رئالیستی اروپایی فیلم مشهور شده است.

سینمای مستند اجتماعی - سیاسی که جان گریرسون پایه‌گذار آن بود پیش از جنگ دوم جهانی استفاده وسیع از صدا، موسیقی، شعر، روایت، داستان و نیز استفاده از گرافیک، ماکت حتی انیمیشن و عواملی از ترکیب چندین رسانه را در فیلم مستند توسعه و رواج داد.

گریرسون پاره‌ای از اصول اولیه فیلم مستند و تفاوت‌های آن با فیلم داستانی را چنین اعلام کرده است:

«۱. ما معتقدیم که قابلیت سینما برای جست وجو، مشاهده و انتخاب لحظه‌های زندگی می‌تواند در به‌وجودآوردن و گسترش هنری ارزشمند و نوین به کار گرفته شود. فیلم‌های استودیویی این امکانات و قابلیت‌ها را برای نشان‌دادن دنیای واقعی روی پرده سینما نادیده می‌گیرند و در عوض به ضبط داستان‌هایی می‌پردازند که بازیگران در مقابل دکور اجرایشان می‌کنند. اما فیلم مستند رویدادهای واقعی را که در موقعیت‌ها و شرایط واقعی اتفای می‌افتد ضبط می‌کند.

۲. ما معتقدیم که استفاده از آدم‌های اصیل یا بومی به‌منزله بازیگر و همچنین استفاده از صحنه اصیل یا بومی برای نشان‌دادن و تفسیر واقعیت‌های جهان امروز مؤثر است. این عوامل امکانات زیادتری را برای فیلم‌برداری در اختیار سینمای مستند می‌گذارند و به این نوع فیلم‌سازی در تفسیر رویدادهای پیچیده و شگفت‌آور قدرتی می‌دهند که فراتر از رویدادهایی است که در استودیو بازسازی می‌شوند.

۳. ما معتقدیم که مطالب و فیلم‌هایی که به این ترتیب از زندگی طبیعی و دست‌نخورده برداشته می‌شوند، بهتر و واقع‌بینانه‌تر از فیلم‌هایی هستند که در آن‌ها وقایع به صورت داستان درآمده و بازی شده‌اند. به عبارت دیگر، حرکت‌ها، ایماها و اشاره‌های تمرین‌نشده و فی‌البداهه روی پرده برای تماشاگر از ارزش خاصی برخوردارند. علاوه بر این، فیلم مستند رابطه‌ای چنان نزدیک با تماشاگر ایجاد می‌کند که حقه‌های سینمایی و برداشت‌ها و بازیگری‌های شسته‌رفته هنرپیشه‌ها مطلقاً قادر به چنین کاری نیست.»[۵۳]

بعد از جنگ دوم جهانی، اختراعات و پیشرفت‌های فن‌آورانه که منجر به ساخت وسایل سبک فیلم‌برداری و صدابرداری در سال‌های ۱۹۵۰ شد، موقعیت را برای پیدایش نوع جدیدی از فیلم مستند، که «سینمای بی‌واسطه» یا «سینمای مستقیم» یا «سینمای شاهد» خوانده شده است، مهیا کرد. به‌طورکلی، مشخصه‌های عمده سینمای بی‌واسطه به شرح زیر است:

«۱. در سینمای بی‌واسطه از هیچ بازیگری، چه حرفه‌ای چه غیرحرفه‌ای، استفاده نمی‌شود. سینماگر از مردم در حین انجام فعالیت‌های عادی فیلم‌برداری می‌کند.

۲. نقش سینماگر شکار واقعیت در حال تکوین است. و وی هیچ گونه دخالتی در نحوه رفتار افرادی که از آن‌ها

در سینمای بی‌واسطه از هیچ بازیگری چه حرفه‌ای و چه غیرحرفه‌ای استفاده نمی‌شود. سینماگر از مردم در حین انجام فعالیت‌های عادی فیلم‌برداری می‌کند

فیلم می‌گیرند ندارد و به‌اصطلاح از کارگردانی آن‌ها خودداری می‌کند. دخالت نکردن در رویدادها تا آن حد در این نوع سینما مهم است که سینماگر هرگز از افراد فیلم نمی‌خواهد که عملی را دوباره تکرار کنند و برای شکار واقعیت، سینماگر به «در لحظه بودن» تأکید دارد و از تهیه‌فیلم‌نامه مدون اجتناب می‌ورزد.

۳. در این نوع فیلم حادثه، یعنی موضوع فیلم، خود تعیین‌کننده قالب و سبک است. موسیقی و روایت نیز که ابزارهای عادی فیلم هستند در این نوع سینما مورد استفاده زیادی ندارند. موسیقی متن به‌طورکلی به کار نمی‌آید و گفتار نیز تنها برای روشنگری آنچه بر پرده است به کار می‌رود.[۵۴]

ازجمله پیشگامان این شکل سینمای مستند در امریکا می‌توان از ریچارد لیکاک،[۵۵] دی. ای. پنیبیکر،[۵۶] دیوید و آلبرت میزلس،[۵۷] فردریک وایزمن[۵۸] و رابرت درو[۵۹] نام برد و از مشهورترین آثار سینمای مستقیم، فیلم **مدرسه ابتدایی**

(۱۹۶۰) اثر لیکاک و پنبیکر است.

همین اختراعات و پیشرفت‌های فن‌آورانه در دهه پنجاه یکی از عوامل مهم ظهور شکل تحول‌یافته سینما - حقیقت یا سینمای حقیقت‌جو بود (سینما - حقیقت ترجمه فرانسوی کینو پراودای[۶۰] روسی است.)

با ظهور این شکل سینمایی مستند، اندیشه نظریه‌پردازان برجسته سینما، از جمله ژیگا ورتوف، چزاره زاواتینی[۶۱] و ژان رنوار[۶۲] تحقق یافت و سینما - حقیقت به‌مثابه شکل سینمایی نوینی در عرصه مستندسازی مطرح شد. ژان روش[۶۳] و ادگار مورن،[۶۴] با الهام از ورتوف، شیوه سینما - حقیقت را در ساخت فیلم مستند به کار بردند زیرا آن‌ها نیز مانند ورتوف به دنبال حقیقت در کوچه و خیابان‌های شهرها، مزارع، کارخانجات و سایر نقاط می‌گشتند، با این تفاوت که روش و مورن با امکانات وسیع‌تری توانستند شگرد ابداعی ورتوف را تعالی بخشند و برای این کار روش معتقد بود که باید واقعیت را برای بروز برانگیخت و خلق کرد. آن‌ها خلق واقعیت را در برابر افشای واقعیت قرار دادند. این موضوع یکی از تفاوت‌های عمده سینمای جانبدارانه روش با سینمای بی‌واسطه مستندسازان امریکایی را آشکار می‌کند. «روش معتقد بود که شاهد رویداد بودن کافی نیست، چراکه چیزی جز یک «گزارش تأییدشده به دست نمی‌دهد. سینماگر فقط نمی‌تواند شاهد رویدادهای اطرافش باشد و هیچ موضعی نگیرد، بلکه فکر می‌کنم باید موضع بگیرد.[۶۵]

یکی از روندهای تازه دهه‌های بعد از جنگ دوم جهانی جنبش کوتاه‌مدت «سینمای آزاد» بود که بین سال‌های ۱۹۵۹-۱۹۵۶ در انگلستان پدیدار شد. این جنبش که افراد مهم آن لیندسی آندرسون،[۶۶] کارل رایتس و تونی ریچاردسون[۶۷] بودند، درواقع جنبش و سبکی اساسی و متفاوتی و یا شکلی جدید و منحصربه‌فرد در سینمای مستند نبود بلکه به‌نوعی جهت‌گیری و راه‌گشایی خاص در زمینه سینمای مستند نظر داشت که معمولاً در آن از موضوع و فضای مستند یا واقعی استفاده می‌شود. اما فیلم‌نامه از قبل تنظیم‌شده و آماده با بازیگران حرفه‌ای در اثر دخیل بودند. شیوه فیلم‌سازی سینماگران در سینمای آزاد انگلستان تلفیقی از قابلیت‌های فیلم مستند و فیلم داستانی بود. لحظات آثار آن‌ها گاه به ماهیت مستند و گاه به خصایص فیلم داستانی نزدیک می‌شد.

وجوه تمایز فیلم مستند از فیلم داستانی

ابتدا باید مشخص کنید که در طبقه‌بندی کلی و ماهوی انواع سینمایی یا ماهیت هنری انواع سینمایی، فیلم مستند در چه جایگاه و موقعیتی قرار دارد. کلی‌ترین و جامع‌ترین تقسیم‌بندی انواع آثار سینمایی عبارت است از:

۱. فیلم داستانی

۲. فیلم مستند

۳. فیلم انیمیشن

البته هر یک از این سه نوع یا سه شاخه سینمایی می‌توانند با موضوعات گوناگون و در سبک‌های بیانی متفاوت عمل کنند. همان قدر که نقش خلاقیت در انیمیشن وابسته به ظرافت و عمق تخیل است و با واقع‌نمایی میانه‌ای ندارد، فیلم مستند وابسته به واقعیت است و موضوعات تخیلی در آن جایی ندارند. اما مثل هر شکل هنری دیگر، تخیل جزء ذاتی خلاقیت هنرمند مستندساز محسوب می‌شود.

ویژگی واقعی و عینی‌بودن موضوع در سینمای مستند قاطعیت و بی‌پیرایگی متقاعدکننده‌ای به آن می‌دهد که سینمای داستانی را از آن نصیبی نیست. در این جا مستندساز

که مفسر یا شکل‌دهنده مضامینی واقعی است به مرحله‌ای از خلاقیت هنری دست می‌یابد یا با وظیفه ویژه‌ای مواجه می‌شود که فیلم‌ساز داستانی با آن بیگانه است و آن عبارت است از تطابق واقعیت بیرونی اثر مستند، یعنی موضوع ضبط‌شده یا تأثیرپذیرفته، یا واقعیت درونی آن، یعنی موضوعی که باید در «تفسیر خلاقه» واقعیت (بنا به تعریف گریرسون) شکل گیرد و مدون شود. در این نوع عرضه، مستندساز نسبت به داستانی‌ساز با استقلال عمل بیش‌تری به تفسیر و شکل‌دهی خلاق واقعیت می‌پردازد. مستندساز در ارائه جهان‌بینی و یا تلقی‌های شخصی خود از موضوع واقعی، و نیز در شکل‌دهی به تصویر واقعیت، یعنی شیوه بیان، می‌تواند همچون داستانی‌ساز یا فیلم‌ساز انیمیشن از واقعیت به تجرید حرکت کند. به عبارتی، تجریدگرایی می‌تواند یکی از حوزه‌های خلاقیت هنری مستندساز باشد.

تفاوت‌ها در فیلم مستند معطوف است به این‌که آن‌چه هست چگونه درک و احساس یا ثبت و گزارش یا ثبت و بیان (توصیف) می‌شود. به‌طورکلی، آنچه بیش‌تر در زیباسازی واقعیت یا شکل‌دهی به حقایق نقش دارد و به‌اصطلاح آن را معنی‌دار کرده و از مفهوم آکنده می‌سازد، ویژگی‌های اختصاصی زبان سینمای مستند است که در انتقال پیام، مفهوم و ایجاد تأثیر ویژه بر تماشاگر، نسبت به سینمای داستانی، متفاوت و حتی مستقل عمل می‌کند و از این جنبه هیچ نوع دیگری در سینما نمی‌تواند با آن برابری کند. در فیلم داستانی، «گزارش» به مفهوم پردازش اطلاعات مستند و خارج از جهان پیشنهادی فیلم‌نامه وجود ندارد. یعنی هر آنچه به مخاطب عرضه می‌شود بر اساس قراردادهای نهفته در داستان و مفروضات ذهنی مؤلف اثر پذیرفته می‌شود. حتی در آثار داستانی واقع‌گرا نیز این محدودیت‌ها برای گزارش جزء‌به‌جزء واقعیات وجود دارد و هنرمند از شبیه‌سازی به وسیله آرایه‌های گوناگون برای توصیف حوادث داستانش سود می‌جوید. در آثار داستانی شبیه‌سازی از طریق آرایه‌های صحنه، لباس، دکور و چهره‌پردازی بازیگران صورت می‌گیرد، اما در شیوه مستند چنین اضافاتی بی‌موردند و اگر لازم باشد واقعیت تاریخی بازگو شود ترجیحاً از عکس و فیلم‌های حقیقی و مواد آرشیوی استفاده خواهد شد.

«حرکت و جنبشی که در حوادث موجود در فیلم‌های مستند وجود دارد نظیر حرکت در آثار داستانی پیش‌بینی شده و قابل اندازه‌گیری نیست. این حرکت تنها با یک عامل مهم ارتباط دارد و آن وجه بی‌پیرایه و اتوماتیسم یا نیروی خودبه‌خودی پدیده‌هاست که چونان انرژی بی‌پایانی جریان وقایع را پیش می‌برد. دریافت مخاطب از این آثار (فیلم‌های مستند) نیز منوط به شناخت زبان رمزی قصه و احاطه بر رمزگان ویژه مؤلف نخواهد بود، بلکه بر کشف پیچیدگی‌های نهفته، در خود موضوع (جهان) دلالت خواهد داشت. معمای نهفته در فیلم مستند ناشی از ترفندهای نمایشی و پیچیدگی‌های ذهنی داستان‌نویس نیست، بلکه بازتاب ابهامی است که در روابط پیچیده خود هستی حاکم است. دیدگاه مستند نگاه ما را به نوعی هستی‌شناسی[۶۸] خاص خود معطوف می‌کند. حوادث در فیلم مستند محرک‌های زیبایی‌شناسانه‌ای نیستند که برای جاذبه نمایشی در ساختار داستانی به کار می‌روند. رویداد مستند حقیقتی تراژیک است که سینماگر در قبال آن موضعی فروتنانه اختیار می‌کند. عامل تصادف و بختیاری سینماگر در انتخاب‌های حساس در شرایط بداهه مهم‌ترین خصیصه در این شکل سینمایی است که در فیلم داستانی وجود ندارد.»[۶۹]

سینمای مستند در مواردی از ویژگی‌های سینمای

داستانی، نظیر استفاده از درام، قصه یا شخصیت‌پردازی سود می‌جوید. سینمای مستند، چون به مفهوم سنتی، متعارف و معمول خود ماهیتاً شخصیت‌پردازی ندارد، از طرح داستان غالباً رویگردان است و حتی از لحاظ استقلال هنری از شکل‌های دیگر روایتی، مثل ادبیات داستانی که سینمای داستانی را کاملاً تحت‌تأثیر قرار داده و حتی تئاتر فاصله بسیار زیادی دارد. درام در سینمای مستند از خود واقعیت سرچشمه می‌گیرد نه صرفاً از نحوه فیلم‌برداری یا تدوین نماها و صحنه‌ها. بنابراین، در فیلم مستند از تقلید زندگی و آدم‌ها، حتی به معنی درام ارسطویی آن، برای خلق شخصیت خبری نیست. اما در این جا نکته مهمی مطرح است و آن ساختار دراماتیک در فیلم مستند و تفاوت آن با همین نوع ساختار در سینمای داستانی است. ساختار دراماتیک در فیلم مستند فقط متکی بر داستان یا روایت ساده نیست، بلکه عوامل دیگری هم وجود دارند که درون‌مایه اصلی درام را در فیلم مستند شکل می‌دهد. به‌طورکلی، ساختار دراماتیک شیوه‌ای است نظام‌یافته که برای ارتباط حسی و عاطفی اثر با مخاطب استفاده می‌شود. در فیلم مستند این ساختار اهمیت خاصی می‌یابد، چراکه داستان و قهرمان همیشه به صورت سوژه (موضوع) انسانی در این گونه فیلم‌ها مطرح نیستند و عوامل دیگری به‌مثابه قهرمان یا داستان، با اشکال متفاوت، مطرح‌اند (قهرمان در فیلم مستند می‌تواند یک رودخانه، یک درخت و حتی یک جانور باشد). به همین دلیل، خلق ساختار دراماتیک برای فیلم مستند گاهی پیچیده‌تر و مشکل‌تر از خلق آن در فیلم‌های داستانی است. در بسیاری از فیلم‌های مستند، داستان و قهرمان نقش بنیادی ندارند، در صورتی که در فیلم‌های داستانی رویداد مبتنی بر یک داستان است که درواقع، از آغاز، شخصیت‌های داستان ما را به‌مثابه مخاطب اثر به تماشای دگرگونی خود دعوت می‌کنند. قهرمان در فیلم داستانی محوری و تعیین‌کننده است و سرنوشت قهرمان رویدادهای اثر را رقم می‌زند. انگیزه‌ها، هدف، تصمیم و سرانجام، اندیشه قهرمان، در فیلم ما را به سوی ارائه داستان کشانده و جذابیت ایجاد می‌کند، اما در بسیاری از فیلم‌های مستند قهرمان مثلاً فرایندی اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، تاریخی است. فرد اهمیت ندارد و افراد پیش‌برنده اثر نیستند. لذا در فیلم مستند باید تمهیداتی در نظر گرفته شود تا فیلم کمی برای عامه مخاطبان گیرا باشد. این تمهیدات عبارت‌اند از تدوین، صدا و عوامل تأثیرگذار دیگری شامل موسیقی، سکوت، افکت یا جلوه‌های صوتی، گفتار متن و در بعضی فیلم‌های مستند، خود داستان، که همه این عوامل ساختار دراماتیک یا نمایشی فیلم‌های مستند را به وجود می‌آورند.

اساسی‌ترین وجه تفاوت فیلم مستند با فیلم داستانی غالباً در این است که فیلم داستانی به قصه و یا گسترش طرح روایتی متکی است، در صورتی که فیلم مستند به تشریح و توصیف یک مضمون می‌پردازد. فیلم مستند فاقد اضطراب و دلهره‌های ایذایی طراحان داستانی است و ممکن است مستندساز از این لحاظ احساس کمبود کند اما، در عوض، می‌تواند فیلم‌هایش را به شیوه اصیل و بیانگر و با آزادی عمل بیش‌تری تدوین کند. ترتیب زمانی دقیق وقایع که مختص داستان‌های دارای چهارچوب دقیق است نه‌تنها دست و پای او را نمی‌بندد بلکه می‌تواند بنابر ترتیب و ضرباهنگی که برمی‌گزیند، وجوه مختلف مضمون و دگرگونی حال و هوای فیلمش را ارائه کند. مهم‌تر از همه، آزادی عمل او در تفسیر و تأویل مضمون یا موضوع است که بسیار بیش از آزادی عمل کارگردانان فیلم‌های داستانی است، زیرا تفسیر و تأویل از طریق تدوین است که به

موضوع او جان و احساس و عمق می‌بخشد. نحوه تدوین او باعث می‌شود که مضامین غیردراماتیک و موضوعات فاقد عنصر دلهره و اضطراب به صورت جذاب و تماشایی درآیند. نمونه آن برخی از مستندهای تلویزیونی فردریک روسیف، مستندساز معروف فرانسوی است که آثار مستندی چون **زیبا اما وحشی** و **قیامت حیوانات** را ساخته است.

طبقه‌بندی متفاوت انواع فیلم مستند (تقسیم‌بندی ساختاری)[۷۰]

اغلب تقسیم‌بندی‌هایی که تاکنون از انواع فیلم مستند ارائه شده بر پایه تقسیم‌بندی موضوعی یا مضمونی بوده است. این نوع تقسیم‌بندی دارای نقاط ضعف آشکار و اساسی است زیرا از معیارها و تعاریف قاطع و محدودکننده برخوردار نیست و دیگر این‌که در تقسیم‌بندی فیلم مستند بر اساس موضوع، حد و مرزی را نمی‌توان قائل شد و دامنه تنوع آن می‌تواند به وسعت همه موضوعاتی باشد که در جهان پیرامون ماست. مثلاً تقسیم‌بندی مستندها به صورت مستند سیاحتی، مستند اجتماعی، مستند تبلیغی، مستند تاریخی، مستند قوم‌نگار و نظایر آن، که بسیار رایج است، با همین اشکال مواجه است.

این قبیل تقسیم‌بندی‌ها رضایت‌بخش و متقاعدکننده نیستند، زیرا چنانچه مبنای تقسیم‌بندی انواع فیلم مستند را موضوع فیلم قرار دهیم، فهرست نامحدودی در پیش رو خواهیم داشت: مستند صنعتی، مستند کشاورزی، مستند پزشکی، مستند ورزشی، مستند حیات وحش، مستند روستایی، مستند شهری، مستند نظامی، مستند آموزشی و...

طبقه‌بندی بالا در هیچ جا محدود و مرزبندی نمی‌شود. مثلاً می‌توان مستند باستان‌شناسی، مستند بهداشتی، مستند

■

عده‌ای معتقدند فیلم‌هایی که از زندگی طبیعی و دست‌نخورده برداشته می‌شوند بهتر و واقع‌بینانه‌تر از فیلم‌هایی هستند که در آن‌ها وقایع به صورت داستان درآمده است

زیست‌شناسی و انواع دیگر را نیز به آن اضافه کرد. تقسیم‌بندی پرابهام زیر (که بسیار هم در ایران، به‌ویژه در مطبوعات و در جامعه دانشگاهی سینما و تلویزیون رایج است) خالی از اشکال اساسی مزبور نیست و در واقع، نوعی عنوان‌گذاری یا نام‌گذاری شخصی به شمار می‌آید. مستند شاعرانه، مستند معترض، مستند حیثیت‌آور، مستند محاکمه‌کننده و غیره اصطلاحات و عناوینی هستند که بیش‌تر گمراه‌کننده و ابهام‌انگیزند. تقسیم‌بندی موضوعی برای فیلم‌های داستانی (نه فقط مستند) نیز دچار همین اشکال است و فقط تقسیم‌بندی نوع یا گونه (ژانر) که ضمناً به موضوع هم توجه دارد (و صرفاً بر مبنای موضوع نیست) در سینمای داستانی به کار می‌آید.[۷۱]

تقسیم‌بندی انواع فیلم مستند

احتمالاً تقسیم‌بندی ساختاری و یا تقسیم‌بندی شکلی برای انواع مستند کم‌اشکال‌تر از دیگر تقسیم‌بندی‌ها و

ازجمله تقسیم‌بندی نامحدود موضوعی است. ویژگی‌های این تقسیم‌بندی متفاوت به‌طور خلاصه ذکر خواهد شد.

در تقسیم‌بندی شکلی یا ساختاری انواع فیلم مستند، مقوله شکل[۷۲] که رابطه بنیادی با ساختار[۷۳] دارد قویاً مرکز توجه است.

به عبارت دیگر، ماهیت، نوع مواد به‌کاررفته، نحوه پرداخت مواد، آرایش و تنظیم این مواد (که ناشی از شیوه به‌کارگیری امکانات بیانی دوربین، تدوین و صداست)، یعنی شیوه تصویرگری یا تصویرپردازی مستندساز ـ که آن را اصطلاحاً سبک می‌نامیم ـ مطرح است، نه موضوع. انواع آن نیز عبارت‌اند از:

۱. مستند خبری ـ گزارشی
۲. مستند آرشیوی
۳. مستند توصیفی
۴. مستند بازسازی‌شده (داستانی، آموزشی و یا کارآموزی)

در مستندهای خبری و گزارشی به جنبه‌های صریح و ظاهری رویداد توجه می‌شود و برجسته‌ترین بخش‌های هر رویداد بدون ملاحظات پیچیده زیبایی‌شناختی به نمایش درمی‌آید و اغلب از یک مرکزیت فکری و تألیفی یا طراح هنری (که کارگردان نامیده می‌شود) بی‌بهره است و یا اساساً نیازی به آن ندارد.

در دیگر گروه‌های مستند نه‌تنها جنبه‌های زیبایی‌شناختی عمیق و خلق معانی مورد نظر است، بلکه مرکزیت فکری اثر (کارگردان) از طرح روایتی و، در مواردی، فیلم‌نامه (در مستندهای گروه ۴) می‌توان بهره ببرد. فیلم مستند **فاشیسم بی‌پیرایه** (۱۹۶۴)، اثر میخائیل رُم، فیلم‌ساز روسی، و همچنین فیلم **پل آزادی** (۱۳۶۰) ساخته مهدی مدنی و تا حدودی مجموعه «روایت فتح» از نمونه‌های گروه ۲ (مستند آرشیوی) هستند. از نمونه‌های گروه سوم (مستند توصیفی) در تاریخ سینمای مستند می‌توان فیلم‌های **خیشی که دشت‌ها را شیار زد**[۷۴] (۱۹۳۶)، اثر پرلورنس[۷۵] مستندساز امریکایی، و **مردی با دوربین فیلم‌برداری**[۷۶] (۱۹۲۶)، اثر ژیگا ورتوف را نام برد که هر دو اثر به شیوه تصویرپردازی تدوین ساخته شده‌اند و نگاه استعاری و دیدگاه و تلقی‌های شخصی مستندساز را نسبت به موضوع به‌روشنی نشان می‌دهند. بنابراین، در طیف شکل‌شناسی فیلم مستند، گزارش مستند در یک طرف و مستند توصیفی در طرف دیگر قرار می‌گیرد. در اولی واقعه بی‌طرفانه و در سطح یا از جنبه ظاهری ارائه می‌شود و در دومی تلقی یا برداشت شخصی و عمیق‌تری از واقعیت موردنظر است. از لحاظ بیان هنری در اولی، یعنی گزارشی، از زبان یا بیان غیرمتعارف و استعاری تصویر استفاده نمی‌شود اما در دومی استفاده‌هنری یا کنایی از زبان تصویر برای بیان، هدف قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، در گزارش مستند، فیلم‌ساز تصویر هنری را از واقعیت خلق نمی‌کند. اما در مستند توصیفی، به این علت که دیدگاه و عواطف شخصی هنرمند در توصیف هنرمندانه دخیل است، مستندساز اغلب موضوع تلقی خاصی نسبت به واقعیت دارد. یعنی شکل خاص اتخاذ شده و سبک تصویری کارگردان است که اهمیت موضوع را به نحوی ویژه بیان یا توصیف می‌کند و در آن ویژگی‌های رسانه (امکانات بیانی و تأثیرگذاری عمل دوربین، شیوه تدوین و کار با صدا) به طرز محسوسی منعکس است. نمونه‌های جالب آن فیلم **شیشه** (۱۹۵۹)، اثر برت هانسترا و **شب و مه** اثر آلن رنه (۱۹۵۶) است.[۷۷]

دیدگاه نظریه‌پردازان سینما در مورد ماهیت و شکل فیلم مستند

از تاریخ نظریه‌های سینمایی چنین می‌توان استنباط کرد که نظریه‌های تجویزی برای فیلم مستند وضع نشده است. آن گروه از نظریه‌پردازان سینمایی نیز که در نظریه‌های خود در تبیین فیلم مستند، موجودیت و چگونگی یا کیفیت ظاهری آن مختصر مطالبی دارند، همگی پس از عمل، یعنی پس از ساخته‌شدن یک یا چند فیلم مستند، یا پس از پیدایش و زوال هر یک از نهضت‌های مستندسازی، به وضع یک‌شبه نظریه پرداخته‌اند. این است که ما امروزه نظریه‌های ثابت کاربردی‌ای در سینما نداریم که مختص فیلم مستند باشد و نظریه بدون کاربرد برای شکل هنری‌ای که موجودیتش صرفاً وابسته به عمل و توجه یا پیروی از واقعیت است، اصلاً مفهومی ندارد. بی‌علت هم نیست که در این صد سال تاریخ سینما هیچ نظریه‌پردازی موفق نشده است زیبایی‌شناسی سینمای مستند را قاعده‌بندی کند، در صورتی که برای سینمای داستانی به‌دفعات این کار انجام شده است. آنچه مسلم و مشخص است، این است که زیبایی‌شناسی فیلم مستند، زیبایی‌شناسی واقعیت است. اما هر گاه که نظریه‌پردازان مطرح خواسته‌اند درباره زیبایی‌شناسی مستند بحث کنند، از دیدگاه معیارهای هنری سینمای داستانی آن را مورد بررسی و نقد قرار داده‌اند.

دیدگاه آندره بازن[۷۸]

آندره بازن که نظریه‌پردازی واقع‌گرا است، در نوشته‌های خود، ضمن این‌که به طور محدود و موضعی به سینمای مستند پرداخته، در برابر این سؤال ساکت است که اگر مراعات وحدت فضایی واقعیت یا احترام به یکپارچگی فضای واقعه هنرمندانه‌ترین شکل یا شیوه تصویرکردن واقعیت است، پس چرا سینمای مستند که مستقیماً واقعیت را تصویر می‌کند و یکی از اهدافش بازتاب هنرمندانه واقعیت یا حقایق است، در نظریه او در مرتبه بعد از سینمای داستانی قرار می‌گیرد. ظاهراً بازن مستندسازان را بیش‌تر از داستانی‌سازان متعهد به مراعات وحدت فضایی رویداد می‌داند و برای آن هم دلیلی نمی‌آورد. هر وقت که مستندسازی با به‌کارگیری تدوین به وحدت فضایی رویداد یا واقعه خدشه‌ای وارد ساخته ـ که در واقع به نظر بازن این خدشه‌ای است که به باور تماشاگر وارد می‌شود ـ وی از آن انتقاد کرده است. بازن تا آن‌جا پیش می‌رود که می‌گوید بعضی رویدادها فقط تا آن‌جا موجودیتی سینمایی دارند که وحدت فضایی‌شان از طریق عمق میدان و نمای بلند حفظ شود. ماهیت بعضی رویدادها ایجاب می‌کند که در آن‌ها از شکل سینمایی مبتنی بر تکنیک فصل ـ نما (سکانس ـ پلان) استفاده شود. به همین دلیل، مشهورترین نمونه ستایش بازن از نمای طولانی فیلم **نانوک شمال** (۱۹۲۲) به کارگردانی رابرت فلاهرتی است که در آن نانوک را در مقابله با خوک آبی در اطراف سوراخ یخ می‌بینیم. شکستن این صحنه به اجزاء دراماتیک آن را از چیزی واقعی به چیزی تخیلی بدل می‌کرد. از طرفی، بازن صحنه ستیز با تمساح در فیلم **داستان لوئیزیانا** (۱۹۴۸) را که در آن از شیوه مونتاژ نما ـ عکس‌نما استفاده شده است مورد انتقاد قرار می‌دهد.

دیدگاه زیگفرید کراکوئر[۷۹]

گفته شد که نظریه‌پردازان بزرگ و مطرح سینما درباره امتیازات و تشخیص هنری فیلم مستند کم‌تر سخن گفته‌اند، اما کراکوئر ظاهراً باید به‌شدت طرفدار سینمای مستند حقیقی بوده باشد زیرا این شکل فیلم، سندپردازی و اکتشاف جهان را هدف اصلی خود قرار داده است. در این‌جاست که کراکوئر هم در یکی از حیرت‌آورترین معماهای کتاب **تئوری فیلم**[۸۰] اهمیت‌دادن به این قطب در

طیف سینما اجتناب می‌کند. درواقع، کراکوئر درباره فیلم‌های خبری ساده، آموزشی و گونه‌هایی که در مرز واقع‌گرایی قرار می‌گیرند چیزی برای گفتن ندارد.

فیلم‌هایی از این حوزه که کراکوئر به بحث درباره‌شان رغبت نشان می‌دهد، مستندهای عادی‌اند. بی‌شک دلیلش این است که در این دسته از فیلم‌ها، انگیزه‌های انسانی برای شکل‌دادن به واقعیت با واقعیت ضبط‌شده، روبه‌رو می‌شود. گرچه کاربرد عکس‌گرایانه سینما سنگ‌بنای نظریه کراکوئر را تشکیل می‌دهد، ظاهراً وی به استفاده مطلق از این ویژگی در سینما کم‌تر توجه دارد و در عوض، بیش‌تر متوجه تنش میان تخیل سینماگر و واقعیتی است که وی در عین احترام به آن باید ارائه‌اش دهد. از نظر کراکوئر، فیلم‌های خبری به‌ندرت نشان‌دهنده این تنش‌اند. فیلم‌های خبری حاوی خصیصه‌های اصلی سینما هستند، اما چون مشکلات را مطرح نمی‌کنند، از خود فراتر نمی‌روند. او مخالف سرسخت فیلم‌هایی است که در پس نقاب مستند، پنهان از دنیای مرئی در خدمت افکار تجریدی و تخیل‌آمیزند؛ افکاری از آن نوع که **در برلین، سمفونی یک شهر** (۱۹۲۷) ساخته والتر روتمن یا پیام‌های آموزشی و ایدئولوژیک وجود دارند. از نظر او، سینما - حقیقیت فقط بخشی از جهان را آشکار می‌کند، و فیلم خبری و فیلم مستند، هیچ یک فرد و کشمکش‌های درونی‌اش را آشکار نمی‌سازند، بلکه جهانی را که وی در آن زندگی می‌کند نمایش می‌دهند. پس حذف داستان نه‌تنها به نفع سینمای مستند نیست که به ضرر آن هم تمام می‌شود.

کراکوئر به‌طور ضمنی معتقد است که بهترین مستندها همیشه در جهت شرکت‌دادن بیننده در فیلم حرکت می‌کنند که این ویژگی خود نیرویی جادویی به فیلم مستند می‌دهد. این‌جاست که کل نظریه کراکوئر در معرض خطر قرار می‌گیرد. آیا سینمای مستند که بیش‌تر از سایر گونه‌های سینمایی به کشف و افشای واقعیت مرتبط است باید تابع بوالهوسی‌های نویسنده شود؟ کراکوئر در این مخمصه نیز بار دیگر اعتدال را به کمک می‌گیرد. او در این‌جا نیز شکل راستین سینما را توازنی می‌داند میان مستندپردازی، که جریان آزاد طبیعت را ضبط می‌کند، و سینمای داستانی، که طبیعت را به صورتی انسانی بدل می‌کند.

دیدگاه سرگئی آیزنشتین[۸۱]

این نظریه‌پرداز شکل‌گرا در عرصه بحث از هنری‌ترین شکل‌های فیلم، سینمای مستند را به اتهام محدودبودن حوزه زیبایی‌شناسی آن - صرفاً به دلیل آن‌که بازتاب واقعیت را هدف قرار می‌دهد، نه نمایشی و هنری‌کردن آن را - گونه‌ای عقب‌افتاده، ابتدایی و ضعیف تلقی کرده است. اما این ایراد تنها زمانی قابل طرح است که پردازش همراه با اغراق‌هایی در شکل صورت گیرد. متفکر برجسته‌ای چون سرگئی آیزنشتین، به دلیل مغایرت میان فقدان امکان توجه به شکل (به طور مستقیم و کنترل‌شده) و تناقض آن با هدف فیلم مستند، آن را مانعی جدی در توسعه هنری و تکوین هنرمندانه این شکل از سینما می‌داند و مستند را بیش‌تر قالبی مناسب برای ارائه اطلاعات و اخبار به شمار می‌آورد. البته طرح چنین ایرادی از سوی پیشوای مکتب شکل‌گرایی سینمای صامت سال‌های ۱۹۲۰ کاملاً قابل درک است، لیکن باید پرسید که آیا شیوه طراحی بیان و ارائه زمانی آن (مونتاژ) در فیلم‌های مستند به حقیقت سینمای آرمانی این نظریه‌پرداز، که سینمای مونتاژ بود و دستمایه آن را به قول خودش ماده خنثی یا نما تشکیل می‌داد، نزدیک نیست؟ مستند ناتمام و بی‌سرانجام **زنده باد مکزیک** (۱۹۳۰) و تأثیرپذیری آشکار و محسوس و حتی

مستقیم او از مستند تاریخی در آثار آیزنشتین، با اتهام ضعف هنری سینمای مستند تعارض دارد. در خلق مستند هنری، طراحی شکل (نحوه بیان واقعیت) قاعدتاً بیش از هر عامل دیگر مورد توجه هنرمند مستندساز است، یعنی شکلی سینمایی که مستلزم ایجاد نوعی نگرش هنری ویژه به موضوع است صرفاً از بازتاب واقعیت ناشی نمی‌شود، بلکه مربوط به نحوه توصیف یا شیوه بیان واقعیت است.»[۸۲]

دیدگاه بلا بالاش[۸۳]

بلا بالاش در کتاب خود **تئوری فیلم**[۸۴] چندان در مورد فیلم مستند به طور مستقل و مشخص بحث نکرده است و تنها اشاره‌ای به دوسویه‌شدن هنر فیلم در دهه ۱۹۲۰ (داستانی - غیرداستانی) کرده است. او پیشنهاد می‌کند که با بررسی به‌اصطلاح خودش «انواع حاشیه‌ای سینما»، به بررسی شکل‌های سینمایی بپردازیم. بالاش امیدوار است با توجه به انواع سینمایی بتواند قواعد و قوانین شکل سینمایی را تعیین کند. از نظر او، سینما از یک طرف به نهضت آوانگارد یا سینمای تجریدی و از طرف دیگر، به سینمای مستند مطلق محدود می‌شود. او معتقد است که بین این دو قطب انواع قراردادی‌تر سینمای داستانی، خبری، آموزشی و مستند خصوصی قرار دارند. او در دو قطب این طیف سینمایی شکل‌هایی می‌یابد که در آن‌ها تعمداً از داستان سینمایی اجتناب شده است. از یک طرف، قصد آن نمایش اشیاء بدون شکل (فیلم مستند) است و از طرف دیگر، نمایش شکل بدون شیء (فیلم تجربی و آوانگارد). این تمایل از یک طرف به جنون سینمای مستند و از طرف دیگر به بازی با شکل‌های فاقد مشی سینمای تجربی و انتزاعی منتهی می‌شود. لحن بیان بالاش در این‌جا حاکی از شکل‌گرایی محتاطانه وی است. از نظر بالاش، در یک طرف، مستند مطلق در تلاش برای اجتناب از هر گونه داستان سینمایی، رسانایی‌اش را از دست می‌دهد و نامفهوم و گنگ می‌شود. این سینما مثل همان تخته‌سنگ پرداخت‌نشده در پهن‌دشت، خام و عملاً بی‌معنی است. سینمای مطلقاً تجریدی نیز در طرف دیگر زنجیره در جست‌وجوی شکل مطلق به ورای داستان رسیده است و از این رو، ارتباط خود را با واقعیتی که باید آن را تفسیر کند از دست می‌دهد.

بالاش بحث خود را با بیش‌ترین همدردی با منطق سینمای مستند مطلق ادامه می‌دهد و می‌گوید: «این سینما که این چنین به عمق هسته‌ای زندگی نفوذ می‌کند و ماده خام واقعیت را این چنین روشن بازسازی می‌کند، گویی به اندازه کافی عناصر درامی در زندگی یافته است که دیگر نیازی به طرح‌های ساختگی داستانی نمی‌بیند. پس در این سینما نباید از فیلم‌نامه مقدماتی و سناریو سخن گفت».[۸۵]

اما تمام عناصر فلسفه سینمایی بالاش درست برخلاف این دیدگاه عمل می‌کند. از نظر بالاش، مثل آیزنشتین، واقعیت چیزی نیست که بتوان به‌سادگی آن را درک کرد. ■

پی‌نوشت‌ها

۱. Morphology ؛ دهخدا، علی‌اکبر، **لغت‌نامه دهخدا**، چاپ اول، مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران، پاییز ۱۳۷۳، جلد سیزدهم صفحه ۱۹۲۳۱ ذیل مورفولوژی (مدخل ۱)

2. Oxford Engilish Dictionary, vol. VI, p. 235

3. Animal Morphology

4. Mineral Morphology

5. Vegetal Morphology

6. Morphonomy

7. The Encyclopedia Americana Inifrenahonal, p.235

۸ و ۹. همان‌جا.

10. form

11. structure

12. Melody

۱۳. آکورد (accord) : دو یا بیش‌تر از دو صوت موسیقی که هم‌زمان به صدا درآیند. فاصله‌های اصوات تشکیل‌دهنده هر آکورد نوع آن را مشخص می‌کند (همان منبع، ص ۱۹۹).

۱۴. تم (theme) : جمله‌ای موسیقایی و به عنوان جزئی از یک کار بزرگ‌تر موسیقایی مورد استفاده قرار می‌گیرد. تم ممکن است یک ملودی، یک آواز یا رقص کامل یا آغاز و وسط و پایان یا جمله‌ای کوتاه مرکب از چند نت باشد. (همان منبع، ص ۲۰۲).

۱۵. موتیف (motif) : در تئوری موسیقی‌دان‌های کلاسیک کوچک‌ترین جزء قابل تجزیه هر جمله موسیقی است که در دوران خود یک یا چند عنصر اصلی و سازنده دارد (کودکا رافائل، اصطلاحات جهانی و لغات رایج ایتالیایی در موسیقی، ترجمه فریدون ناصری، چاپ اول، پارت ۱۳۶۴، ص ۱۰۴.

۱۶. نقد نوین (new criticism) : دیدگاهی است در نقد که در آن بر خود متن ادبی تکیه می‌کنند و برای مسائلی چون دانسته‌های مربوط به زندگی‌نامه نویسنده و تاریخ زمانه و اثرش معمولاً اهمیت چندانی قائل نمی‌شوند. در این نوع نقد بر تحلیل دقیق اثر ادبی به‌مثابه متنی که فی‌نفسه لایق ترجمه است تکیه می‌کنند (ویلفرد گیرین، لی مورگان، ارل لیبر، جان ویلینگهم، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، انتشارات نیلفور، چاپ اول ۱۳۷۶، ص ۳۲۲).

17. Ronald S. Crane

۱۸. مکتب شیکاگو (Chicago School): هماهنگ‌ترین کاربرد اصول ارسطویی در این قرن استفاده‌ای است که گروهی از منتقدان از این اصول کرده‌اند. این گروه در دهه ۱۹۲۰ در دانشگاه شیکاگو با هم همکار بوده‌اند. اعضای مکتب شیکاگو تا حدودی توانستند به آنچه از نظر آن‌ها کاستی منتقدان پیرو نقدنو بود واکنش نشان دهند، در نتیجه آن‌ها خواستار توسعه و پذیرندگی منظرهای نقد شدند و به طلب کثرت روش‌ها برآمدند و به دفاع از کاربرد اصول ارسطو برخاستند، که به اعتقاد آنان آن‌قدر جامع و نظامدار بود که بتوان آن را توسعه داد و از حدی که خود برای آن تعیین کرده بود برگذرند و به همین جهت به آنان نو ارسطوییان نیز اطلاق می‌شود.

19. Oxford English Dictionary (A.S. Hornby with Apcowic, Acgimson Oxford University Press, 1984, p. 338)

۲۰. همین جا مشخص می‌شود که چرا در متون تئوریک هنری نمی‌توانیم به طور قاطع و دقیق به جای کلمه فرم از شکل استفاده کنیم. زیرا در این گونه متن‌ها وقتی می‌گوییم فرم منظورمان تعریف شماره یک نیست بلکه بیش‌تر تعاریف ۲ و ۴ مدنظر است. درواقع، معنای عمومی کلمه فرم را می‌توانیم به کلمه شکل ترجمه کنیم، ولی کلمه شکل معنای اصطلاحی کلمه فرم، به معنی نظم و ساختمان، را نمی‌رساند.

21. Pattern

22. David Borwell

23.Film Art McGrahill, David Bordwell, Kristin Thompson, New York, 1990, p. 33-35.

۲۴. همان‌جا.

25. function

26. similarity

27. repetition

28. difference

29. variation

30. development

31. unity

32. disonity

۳۳. همان‌جا.

۳۴. تعریفی که جان گریرسون از فیلم مستند ارائه کرده است. (نفیسی، حمید، فیلم مستند، جلد یکم، ص ۳، انتشارات دانشگاه آزاد ایران، ۱۳۵۷، تهران.)

35. Direct Cinema

36. Cinema teality

37. long lake

38. soft focuse

39. Record of a Sneeze

40. film of fact

41. newsreel

۴۲. ریخته‌گران، محمدرضا، مقاله «سینما هیروگلیف جدید»، نظریه‌های زیبایی‌شناسی فیلم، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۶۷، ص ۲۵۵.

43. Chalrles Sheeler
44. Paul Strand
45. Walt Whithman
46. Mannahatta
47. Nanook of the North
48. Daiga Vertov
49. Cinema-eye
50. Cinema vernte
51. Dierct cinema
52. Jhon Grierson

۵۳. ضابطی جهرمی، احمد، «نگرش تئوریک به فیلم مستند»، فصلنامه نقد سینما، شماره ۱۳، بهار ۱۳۷۷، ص ۷۸.

۵۴. نفیسی، حمید، سینمای مستند، جلد دوم، دانشگاه آزاد ایران، ۱۳۵۵، ص‌ص ۲۶۲-۲۶۳.

55. Richard Leacok
56. D.A. Pennebaker
57. David Albert Maysles
58. Frederick Wiseman
59. Robert Drew
60. Kinopravda
61. Zavaltimni
62. Jan Renoir
63. Jaen Rouch
64. Edgar Morren

۶۵. شهیا، محمد، «روش و سینمای مستند»، فصلنامه فارابی، شماره ۳، تابستان ۱۳۷۰، ص ۳۸.

66. Lindsy Anderson
67. Tony Richardson
68. Ontology

۶۹. ارجمند، مهدی، الگوهای روایت در سینمای ایران، چاپ بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۰، چاپ اول، صفحه ۹۵.

۷۰. این تقسیم‌بندی با چاپ کتاب History of Nonthetion Film a Documentary نوشته اریک - رنو در امریکا از سال (۱۹۷۳) به بعد رواج یافته است.

۷۱. ضابطی جهرمی، احمد، «نگرش تئوریک به فیلم مستند»، نقد سینما، شماره ۱۳، صص ۸۳-۸۹ بهار ۱۳۷۷.

72. Format
73. Structure
74. The plow brok the plains
75. Pare lorentz
76. The with the movie camera

۷۷. ضابطی جهرمی، احمد، «نگرش تئوریک به فیلم مستند»، نقد سینما، شماره ۱۳، ص‌ص ۸۳-۸۹ و ضابطی جهرمی، احمد، «فیلم مستند، انسانی‌ترین نوع فیلم»، فصلنامه فارابی، شماره ۲۵، ویژه سینمای مستند، ۱۳۷۵.

78. Andre Bazin
79. Siegfried Kracauer
80. Theory of Film (The Redemption of Physical Reality Reality), Oxford Universoty Press, 1960, Reprinted, 1978.
81. S. M.Eisenstein

۸۲. ضابطی جهرمی، احمد، «نگرش تئوریک به فیلم مستند»، فصلنامه نقد سینما، شماره ۱۳، ص‌ص ۸۹-۸۳ بهار ۱۳۷۷.

۸۳. Bela BaLtazs

۸۴. بلا بالاش، تئوری فیلم، (خصوصیت و رشد هنری جدید)، مترجم کامران ناظرعمو، دانشگاه هنر، تهران - چاپ اول - ۱۳۴۱.

۸۵. همان‌جا، ص ۱۶۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی