# نقش پژوهش اسنادی در تولید فیلم مستند آرشیوی

**دکتر احمد ضابطی جهرمی**[1]

**سید علی غمخواری**[2]

**(تاریخ دریافت ۱۳۸۸/۷/۷، تاریخ پذیرش ۱۳۸۸/۹/٤)**

**چکیده**

فیلم مستندی که با به‌کارگیری سندهای آرشیوی باقی مانده ازیک موضوع، به بازسازی آن موضوع دست می‌زند، "فیلم مستند آرشیوی" خوانده می شود.

در این مستندها، مرحله پژوهش؛ اهمیت ویژه‌ای دارد که یکی از اهداف آن دستیابی به اسنادی است که مستقیماً در فیلم به‌کار گرفته می‌شوند. برای رسیدن به چنین هدفی، پژوهشگر این نوع مستندها باید با مراحل «روش پژوهش اسنادی» آشنا باشد تا با به‌کارگیری آن بتواند به اسنادومدارک معتبرو موثق دست یابد.

این مقاله می‌کوشد با معرفی فیلم مستند آرشیوی و ویژگی‌های آن، نقش پژوهش اسنادی را در یافتن مدارک مفید به منظور تولید این نوع مستندها بررسی کند و با تبیین مراحل گوناگون این روش پژوهشی و تنگناهای پیش رو، اطلاعات کاربردی در این زمینه به پژوهشگرفیلم ارائه دهد.

**واژگان کلیدی:** فیلم مستند (آرشیوی)، پژوهش اسنادی، پژوهش برای تولیدفیلم، سند، آرشیو.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ عضوهیئت علمی دانشکده صداوسیما(دانشیار،رشته پژوهش هنر). Email:Ahmad_z_Jahromi@yahoo.com

۲ کارشناس ارشد تهیه کنندگی مستند (تولید برنامه‌های تلویزیونی). Email:alighamkhari@yahoo.com

## مقدمه

در تعریف فیلم مستند، نظرات گوناگونی وجود دارد. سال‌هاست که افراد و نهادها سعی در تبیین این نوع فیلم داشته‌اند و نتایج حاصل؛ گاه آن‌قدر با هم فاصله دارند که می‌توان در بین دو نظریه، طیفی از انواع گونه‌های سینمایی را گنجاند. بعضی از تعاریف، حوزه فیلم مستند را بسیار گسترده و گاه همه سینما می‌دانند و بعضی دیگر سعی در محدود کردن حوزه این نوع فیلم دارند. به هر حال این پرسش که «فیلم مستند چیست؟» هنوز پاسخ روشنی دریافت نکرده است. چنانکه میران بارسام می‌گوید: «آشناترین امّا مبهم‌ترین و نفهمیدنی‌ترین اصطلاح در فرهنگ سینمایی، واژه «مستند» است» (بارسام: ۱۳۶۲ ص:۱۳).

امروزه، تعریفی که کم اشکال‌ترین بیان را از فیلم مستند دارد و صاحبنظران این حوزه آنرا مناسب‌ترین تعریف می‌دانند، همان است که به جان گریرسون انگلیسی منتسب است: «فیلم مستند ''تفسیر خلاق واقعیت'' است» (نفیسی: ۱۳۵۷ ص:۳).

در فرآیند تولید هر فیلم مستند سه مرحله وجود دارد: پیش تولید، تولید و پس تولید؛ که می‌توان پژوهش را مهم‌ترین مرحله پیش‌تولید و زیربنای تولید محسوب کرد. با توجه به اینکه کارکرد اصلی فیلم مستند، دادن اطلاعات در مورد موضوعی خاص است، این اطلاعات باید از سندیت و اعتبار لازم برخوردار باشند و به این منظور نیاز است از منابع موثق و با روشهای صحیح گردآوری شده باشند.

نقش پژوهش در موفقیت فیلم مستند، در هیچ یک از گونه‌های سینمایی و قالب‌های رایج برنامه‌سازی تلویزیونی، تا این حد بنیادی و تعیین‌کننده نیست. به همین علّت؛ پژوهش غالباً پیش‌شرط اصلی در مستندسازی است، زیرا مستندسازی معمولاً عرصه کاوش و اکتشاف است (ضابطی جهرمی: ۱۳۸۷ ص: ۲۸۶).

عمدتاً هدف اصلی پژوهش برای فیلم مستند، رسیدن به محتوای معتبر و مستند است، اما در برخی از انواع فیلم مستند، پژوهش، هدف دیگری دنبال می‌کند و آن یافتن مواد مستندسازی و اسنادی است که مستقیماً در فیلم به‌کار گرفته می‌شوند. از انواع چنین مستندهایی می‌توان به ''فیلم مستند آرشیوی'' اشاره کرد که در آن پژوهشگر با روش اسنادی به جست‌وجوی اسناد معتبر و مفید در مستند می‌پردازد.

## تعریف و تعیین حدود ویژگی‌های فیلم مستند آرشیوی

برای رسیدن به تعریف درستی از فیلم مستند آرشیوی و تعیین ویژگی‌های آن، ابتدا نظراتی که صاحبنظران این عرصه به‌صورت پراکنده در منابع گوناگون ارائه کرده‌اند، بررسی می‌شود و در نهایت، به جمع‌بندی آنها و سعی در ارائه تعریفی جامع از این نوع مستند خواهیم رسید.

در کتاب **فن تدوین فیلم؛** در مورد این نوع فیلم مستند آمده است: سازنده فیلم‌های تلفیقی [Compilation films] با کار کردن بر روی تکه فیلم‌هایی که نه فیلمنامه‌ای دارند و نه برای مقصودی که تلفیق‌کننده می‌خواهد به کارشان ببرد فیلمبرداری شده‌اند، می‌تواند فیلم‌هایی بسازد که تداوم درست و پرداخت منطقی داشته باشند. تلفیق‌کننده فقط باید بر مهارتش در فن تدوین و توانایی خود در بهره‌برداری از نیروی خارق‌العاده گفتار تکیه کند. موفقیت این فیلم‌ها، گواهی بر امکانات بالقوه بیکران فیلم تلفیقی، به مثابهٔ وسیله‌ای برای دراماتیزه کردن اسناد دست اوّل تاریخی است. (رایتس و میلار، ص: ۲۳۳-۲۳۴).

چنانچه از این توضیحات بر می‌آید، در این نوع مستند از اسناد فیلمی استفاده می‌شود، فاقد مرحله فیلمبرداری (فیلمبرداری برای تولید) هستند، تدوین؛ مرحله‌ای اساسی در ساخت آنهاست و گفتار متن هم نقش مهمی در آنها دارد. در این تعریف، چنین فیلم‌هایی «فیلم‌های تلفیقی» نامیده شده‌اند.

حمید نفیسی ساخت این نوع مستند را "روش گردآوری" می‌داند: «در این روش؛ قطعات فیلم که افراد متعدد به طریق مستند در محل‌ها و زمان‌های گوناگون گرفته‌اند، جمع‌آوری و سپس با موضوعی معین ویرایش می‌شوند» (نفیسی: ۱۳۵۷ ص:۱۰۹). در اینجا نیز اسناد مورد استفاده، فقط فیلم‌ها هستند و تأکید زیادی بر مرحله تدوین است.

**در دو تعریف زیر نیز به همان مطالب قبل اشاره می‌شود:**

این فیلم‌ها فاقد مرحله تولید به معنای متعارف آن هستند یا به زبان ساده‌تر، مستندهایی‌اند بدون فیلمبرداری توسط فیلمساز. این نوع آثار، با استفاده از فیلم‌های پراکنده‌ای که اشخاص گوناگون فیلمبرداری کرده‌اند، فراهم می‌آیند. شاید بشود مرحله پیش تولید این نوع فیلم‌ها را، فراهم کردن فیلم‌های خبری، تدوین آنها روی کاغذ و تهیه نقشه و برنامه‌ای حساب شده و هدفمند برای تدوین نهایی دانست (کاظمی فرد: ۱۳۸۶ ص:۴۱).

گاه مستندسازی تصمیم می‌گیرد تا فیلمی را براساس فیلم‌های آرشیوی یا با تلفیق کردن و مونتاژ مجدد چند فیلم ساخته و با توجه به محتوای نماهای انتخابی، طرح نو و متفاوت ارائه دهد. این‌گونه مستندها که معمولاً با استفاده از فیلم‌های خبری تاریخ گذشته ساخته می‌شوند را می‌توان فیلم‌های تلفیقی یا گردآوری (به تعبیر حمید نفیسی) نامید. امروزه با توجه به اینکه اکثر شبکه‌های تلویزیونی آرشیوی از فیلم‌های خبری مهم خود تهیه کرده، آنها را حفظ می‌کنند، ساخت فیلم‌های تلفیقی با مونتاژ مجدد، به شیوه‌ای رایج در مستندسازی تبدیل شده است (عروجی: ۱۳۸۴ ص:۷۸).

با جمع‌بندی این تعاریف، به نظر می‌رسد بر سه ویژگی در این مستندها تأکید شده است: ۱- اسناد فقط فیلم هستند. ۲- فاقد مرحله فیلمبرداری (فیلمبرداری برای تولید) است. ۳- مرحله تدوین، صداگذاری و به‌ویژه عنصر گفتار متن در آنها اهمیت زیاد و تعیین کننده‌ای دارد.

تلاشی نظام‌مند به منظور تبیین ویژگی‌های این نوع مستند، در نوشته‌های احمد ضابطی جهرمی یافت می‌شود که در مقاله‌ای با عنوان «معیارهای ارزیابی کیفی انواع فیلم مستند» پس از تقسیم‌بندی ساختاری انواع فیلم مستند (خبری- گزارشی، توصیفی، آرشیوی، بازسازی) معیارهایی را برای ارزیابی کیفی هر یک ارائه می‌دهد که می‌توان این معیارها را به نوعی، ویژگی‌های این زیرگونه‌ها به حساب آورد. در آن مقاله؛ در خصوص فیلم مستند آرشیوی موارد زیر ذکر شده است:

۱. تحقیق ویژه در موضوع؛ ۲. برخورداری از طرح یا متن روایتی تصویری؛ ۳. شیوه خلق ساختار روایتی به طرح یا موضوع؛ ۴. نیروی دراماتیزه کردن مواد یا اسناد آرشیوی (انواع مواد مفید در فیلم مستند نظیر عکس، نقاشی، دست‌نوشته‌ها، تیتر روزنامه‌ها و ...)؛ ۵. شیوه پرورش موضوع (نحوه ارائه حقایق یا فاکت‌ها)؛ ۶. نحوه استفاده خلاق از جلوه‌ها و تمهیدات بصری یا تصویری؛ ۷. برخورداری از دیدگاه یا تلقی خاص در ارائه موضوع (برداشت و تفسیر کارگردان یا سازنده فیلم)؛ ۸. نیروی زمینه‌سازی (دادن اطلاعات) متقاعدکننده از موضوع؛ ۹. خلق احساس (نحوه ایجاد تأثیرات عاطفی یا عقلی بر مخاطب)؛ ۱۰. استفاده خلاق از انواع اصوات (کلام، موسیقی، جلوه‌های صوتی) یا استفاده‌نکردن آگاهانه و هنرمندانه از هر یک از عوامل صوتی مذکور به نحوی تعمدی؛ ۱۱. رعایت جنبه‌های هنری در عنوان‌بندی (تیتراژسازی) متناسب با ساختار و موضوع اثر؛ ۱۲. رعایت ویژگی‌های ارتباطی رسانه (سینما یا تلویزیون)؛ ۱۳. ابداع و ابتکارهای هنری و فنی ویژه از جنبه های تصویری و تدوینی برای انطباق تصاویر با موضوع و هدف فیلم؛ ۱۴. بالابردن کیفیت در کارهای لابراتواری اثر (در صورتی که برنامه با استفاده از فیلم یا نگاتیو سینمایی تولید شده باشد) (ضابطی جهرمی: ۱۳۷۸).

گرچه در مقاله مذکور تعدادی از این ویژگی‌ها، برای زیرگونه‌های دیگر مستند نیز بیان شده، به‌نظر می‌رسد در هر یک، شکلی منحصر به فرد داشته باشد. مثلاً تحقیق ویژه در موضوع در هر چهار نوع مستند وجود دارد امّا در هر کدام متفاوت و به شیوه‌ای خاص امکان پذیر است. مواردی هم در فهرست ویژگی‌های فوق در آن مقاله وجود دارد که مختص مستندهای آرشیوی است؛ مثلاً نیروی دراماتیزه کردن مواد یا اسناد آرشیوی.

امّا نکته مهمی که در این مقاله مطرح شده و در تعاریف دیگران وجود ندارد، بحث مواد یا اسناد آرشیوی در این نوع مستند است که به غیر از فیلم می‌تواند عکس، نقاشی، آثار مکتوب(نوشته) و غیره نیز باشد. در این صورت دامنه زیرگونه فیلم‌های آرشیوی بسیار وسیع می‌شود. شاید بتوان گفت فیلم‌های گردآوری که در آنها تأکید فقط بر اسناد فیلم است بخشی از مستندهای آرشیوی هستند. اما محمد تهامی نژاد بر این باور است:

«اصطلاح "مستند آرشیوی" که در ایران و در بین اهل فن رواج دارد، در دنیا چندان شناخته شده به‌نظر نمی‌رسد و کاربرد آن آن‌قدر زیاد نیست که زیرمجموعه‌ای هم برای آن مشخص شده باشد. این فیلم‌ها را با اصطلاح "compilation" (گردآوری) می‌شناسند. با اصطلاح "مستند آرشیوی" به این

دلیل نمی‌توانم چندان موافق باشم که به "آرشیو" اهمیتی بیش از "گردآوری" می‌دهد. تصور می‌کنم خانم استرشوب هم وقتی اولین فیلم مشهورش را می‌ساخت، آرشیوی وجود نداشت که فیلم کنت، همسرش و پیشخدمت را از آنجا به‌دست بیاورد. باور بفرمائید من هم برای ساختن فیلم "سینمای ایران"، به هیچ آرشیوی رجوع نکردم و فیلم‌هایم را از انبارها و سر تاقچه‌ها به‌دست آوردم. یعنی آرشیوهای رسمی، به واقع، تأمین‌کننده‌ی اصلی؛ فیلم‌های گردآوری نیستند. البته معنای آرشیو حتی تاقچه‌ی خانه‌ای هم هست که فیلمی در آن نگه‌داری می‌شود و همهٔ استودیوهای تهران هم چنین تاقچه‌هایی دارند و آدم‌هایی هم هستند که در خانه‌هایشان آرشیو خصوصی دارند یا به عبارت دیگر انبار دارند. بنابراین خیلی از فیلم‌ها انباری هستند. آرشیوشناسی دانش جدیدی است و بیشتر از آنکه فقط سینمایی باشد بین رشته‌ای است» (تهامی نژاد: ۱۳۸۸).

در این خصوص، محمد شهبا، مترجم آثار سینمایی، نیز چنین نظری دارد: «تاکنون در منابع خارجی، با اصطلاحی به نام "مستند آرشیوی" یا "فیلم آرشیوی" برخورد نکرده‌ام. این اصطلاح در ایران رواج دارد و منظور همان فیلم‌هایی است که با استفاده از اسناد آرشیوی ساخته می‌شوند و این اسناد هم متنوع‌اند. لزوماً هم نباید تکه فیلم‌ها باشند، گاهی ممکن است نیاز باشد از سندی فیلمبرداری شود» (شهبا: ۱۳۸۸).

اما احمد ضابطی جهرمی قاطعانه باور دارد: اصطلاح فیلم «مستند آرشیوی» در چندین کتاب به زبان انگلیسی و ده‌ها مقاله به زبان لاتین وجود دارد. از جمله در دایره‌المعارف چند جلدی فیلم مستند با ویراستاری "یان آیتکن" این اصطلاح مکرر به‌کار رفته است. (از جمله چند بار در صفحه۲۶۴ جلد اول) علاوه بر آن باید تأکید کرد که سه اصطلاح"Archival Material" ، "Archival Footage"و "Found Footage"در ادبیات سینما، به ویژه سینمای مستند، همچنان متداول است. همچنین اصطلاح "File Footage" در ادبیات امروزی تلویزیون رواج دارد» (ضابطی جهرمی: ۱۳۸۸).

احمد ضابطی جهرمی با رویکرد دیگری نیز به این مستندها نگاه می‌کند. به‌نظر وی: «مستندهای آرشیوی می‌توانند در زیرگونه «مستندهای بازسازی» قرار گیرند، به‌ویژه به‌صورت "بازنمایی تمام استنادی" یا "نیمه استنادی"» (ضابطی جهرمی: ۸۷). این دیدگاه را می‌توان در نظرات دیگران نیز به‌صورت ضمنی، غیرمستقیم یا کمرنگ مشاهده کرد؛ مثلاً حمید نفیسی با اینکه روش گردآوری را از روش بازسازی جدا می‌کند، توضیحاتی که در مورد روش بازسازی می‌آورد، به نوعی، اشاره به مستندهای آرشیوی هم دارد و در واقع، غیرمستقیم، مستند آرشیوی را از انواع مستندهای بازسازی معرفی می‌کند: «در مورد پیشامدهای گذشته سینماگر می‌تواند با استفاده از منابع دیداری و شنیداری به جا مانده از آن پیشامدها، دوباره آنها را روی نوار فیلم زنده کند؛ این منابع شامل عکس، فیلم، نقاشی، موسیقی، ادبیات، گفتار و مانند آن است.این روش در بازسازی رویدادهای تاریخی استفاده فراوان داشته است.» (نفیسی: ۱۳۵۷ ص:۸۳).

در ترجمه فارسی کتاب **ساختن فیلم مستند** نوشته" باری همپ" به جای واژه «بازسازی» واژه «بازآفرینی» به‌کار رفته و روشی معرفی می‌شود که در مستندهای تاریخی و زندگی نامه‌ای، کاربرد دارد:

مستندهای تاریخی و زندگی‌نامه، گزارش‌هایی (کار از کار گذشته) درباره رویدادهای گذشته‌اند. تلاش مستندسازان پیوسته بر آن است که راهی پیدا کنند تا چنین آثار مستندی را از لحاظ بصری جالب سازند. احتمالاً انبوهی از فیلم و عکس از مردم و رویدادهای قرن بیستم وجود دارد. پیش‌تر ممکن بود نقاشی یا طرح اندکی وجود داشته باشد. ... مستندسازان پیش‌تر کار را با گفت‌وگو با کارشناسان، مراجعه به محل رویداد، خانه یا محل کار شخصیت مورد نظر شروع می‌کنند (همپ: ص:۱۶).

فیلم‌های مستند تاریخی و زندگی‌نامه‌ای معمولاً به نوعی بازآفرینی نیاز دارند. شاید برای پوشش بخش‌هایی از تاریخ، فیلم آرشیوی در کار باشد یا شاید عکس‌ها، نقشه‌ها یا نمودارهایی نیز موجود باشند، امّا اکثراً چیزهایی که واقعاً وجود دارند در کتب تاریخی و زندگی‌نامه‌ها یعنی در قالب واژه‌ها یافت می‌شوند و واژه‌ها به خودی خود هراندازه که خوب نوشته شده باشند یا فصیح ادا شوند، فیلم نمی‌شوند. مستندساز همیشه مسئولیت دارد راهی بیابد تا این شخص یا رویداد را به شیوه‌ای ارائه کند که از نظر بصری جالب باشد. این کار چیزی فراتر از یافتن چند تصویر برای مصور سازی واژه‌هاست (همپ:۱۳۸۱ ص:۳۸).

کلاً مستندساز، چون همیشه امکان حضور در همه مکان‌ها و زمان‌ها را ندارد، برای اینکه موضوعی را که در گذشته اتفاق افتاده یا موضوعی که اکنون در جریان است، ولی حضور مستقیم و فیلمبرداری از آن امکان‌پذیر نیست را مطرح کند، به بازسازی روی می‌آورد. در این مورد علی‌محمد کاظمی‌فرد در پایان‌نامه خود با انعکاس مستقیم نظر احمد ضابطی جهرمی و به نقل از او، سه روش بازسازی در فیلم‌های مستند را از هم تفکیک کرده که مورد آخر آن به مستندهای آرشیوی اشاره دارد:

۱- واقعه یا رویدادی در گذشته اتفاق افتاده است؛ این رویداد با بازی افراد واقعی در همان مکان‌های اصلی بازسازی می‌شود. نمونه موفق این نوع فیلم «کلوزآپ(نمای نزدیک)» (کیارستمی: ۱۳۶۸) است.

۲- واقعه یا رویدادی که در گذشته اتفاق افتاده از طریق بازیگران حرفه‌ای و حتی مشهور یا نابازیگران (افراد ناشناخته یا بومی) در همان مکان‌های اصلی بازسازی می‌شود. از میان شاهکارهای این شیوه می‌توان در مورد نخست به فیلم «گالیله» (نیک یانگ، ۲۰۰۲) محصول بی.بی.سی و در مورد دوم به «مردی از آران» (رابرت فلاهرتی، ۱۹۳۴) اشاره کرد.

۳- بازسازی از طریق «اسناد» به جا مانده از رویدادی مشخص یا هر موضوعی که مضمون محوری فیلم است. این اسناد شامل تصویر متحرک، عکس، خط، نقاشی، آثار حجاری یا هر سندی است که بتواند به پرداخت و تبیین موضوع یاری رساند؛ مثلاً ضابطی‌جهرمی در فیلم «آخرین بازمانده یوز ایرانی» (۱۳۷۸) با استفاده از ترکیب عکس، نقاشی، مکتوبات تاریخی کهن و مواد آرشیوی، در بخشی از فیلم عملاً دست به بازسازی هویت این حیوان در حال انقراض زده است. خسرو سینایی در ''سردی آهن''(۱۳۴۹) و ''مرثیه گمشده''(۱۳۶۲) از طریق عکس خاطرات مکتوب و اسناد آرشیوی بخشی از ماجرای هر دو اثرش را بازسازی کرده است. همفری جنینگز، فیلمساز انگلیسی در سال ۱۹۳۴، فیلم کوتاه «سرعت پست» را به شیوه بازسازی تدوین کرد که تاریخ و سرعت پست را به‌وسیله عکس‌های قدیمی بازگو کرد (کاظمی فرد: ۱۳۸۶ ص:۶۳-۶۲).

در مجموع می‌توان گفت گستره این نوع فیلم‌ها، بسیار وسیع‌تر از آنچه به‌نظر می‌رسد، باشد و ذهنیت سنتی یا قدیمی که مستند آرشیوی را مجموعه‌ای از تکه فیلم‌های خبری می‌داند که در کنار هم چیده شده‌اند، نمی‌تواند امروزه تعریفی درست و جامع از این مستندها ارائه دهد. ظاهراً مستندهای آرشیوی، از نظر فرآیند تولید، جزو مستندهای تدارکاتی‌اند (یعنی تحقیقات مفصل و برنامه‌ریزی‌های دقیقی برای ساخت آنها انجام می‌گیرد). از لحاظ ساختاری خود زیرگونه‌ای از فیلم مستند یا بخشی از زیرگونه مستندهای بازسازی‌اند و عناصر ساختاری چون تدوین و بحث تحقیق در آنها اهمیت ویژه‌ای دارد. همچنین با اینکه ممکن است شیوه‌های ترکیبی در این نوع مستندها به‌کار گرفته شود، اگر بخواهیم مستندهای آرشیوی را در تقسیم‌بندی بیل نیکولز قرار دهیم، به نظرمی رسد جزو ''مستندهای توضیحی'' (Expository) قرار گیرند.

در میان انواع مستندی که بیل نیکولز در نوشته‌هایش می‌آورد؛ غالباً نوع اول [شیوه توضیحی] برای دهه‌های متوالی در مستندهای تاریخی استفاده شده است. در این حالت، فیلم گردآوری، تکه فیلم‌های واقعی گذشته را به کار می‌گیرد و از صدایی خارج قاب (صدای مسلط) استفاده می‌شود که این صدا به بیننده می‌گوید تصاویر را چگونه معنی کند و چرایی اتفاقات را برای او مشخص می‌کند و اغلب هم از موسیقی هیجان‌انگیزی استفاده می‌شود (Rosenstone: 1988: P.57) .

حال با جمع‌بندی تمام مباحث مطرح شده کم‌اشکال‌ترین یا رضایت‌بخش‌ترین تعریفی که می‌توان از این نوع فیلم ارائه داد به این شرح است ''مستند آرشیوی؛ مستندی است که با استفاده یا با به‌کارگیری سندهای آرشیوی که از یک موضوع باقی مانده‌اند، عمدتاً با استفاده از فنون تدوینی به بازسازی آن موضوع دست می‌زند''.

حال به بررسی انواع اسنادی که ممکن است در فیلم مستند آرشیوی به‌کار گرفته شوند، می‌پردازیم.

**۱. فیلم(اسناد فیلمی):** این اسناد می‌توانند شامل نگاتیو، پوزیتیو، تکه فیلم‌ها، راش‌های فیلم‌ها و تصاویر ویدیویی باشند. فیلم‌ها به‌دلیل آنکه به واقعیت بسیار نزدیک‌اند و کمتر امکان تحریف در آنها وجود دارد، اسناد ارزشمندی محسوب می‌شوند. اسناد فیلمی ممکن است در آرشیوهای دولتی، موزه‌ها یا نزد افراد در منازل، مؤسسات یا در آرشیوهای خصوصی و خانوادگی نگه‌داری شوند.

از نمونه مستندهای آرشیوی شاخصی که از فیلم به مثابهٔ سند استفاده کرده می‌توان به "سقوط خاندان رومانوف" (استرشوب:۱۹۲۷) و مجموعه "چرا می‌جنگیم" (فرانک کاپرا، ۵:۱۹۴۲) اشاره کرد. درسال‌های اخیر، در صدا و سیما هم ساخت مجموعه‌هایی با تکیه بر فیلم‌های آرشیوی رواج یافته است؛ مانند: مجموعه‌های «دفاع مقدس»، «جمهور» و «شاخص» تولید شده در واحد مرکزی خبر.

**۲. عکس:** عکس‌هایی که با روش قدیمی و نگاتیو گرفته شده، عکس‌های دیجیتالی و اسلایدها، در زمره این دسته اسنادند. عکس‌ها هم چون به واقعیت نزدیک‌اند یا به نحوی ابعادی از واقعیت را عیناً منعکس می‌کنند، اسنادی ارزشمند به حساب می‌آیند.

عکس‌هایی که آلن رنه در مستند «شب و مه (۱۹۵۵)» به مثابهٔ سندی از جنایت نازی‌ها در اردوگاه‌های کار اجباری می‌آورد یا دونالد هیات که در سه فیلم «آقای لینکن معرفی می‌شود (۱۹۵۹)» «آمریکا از دید مارک تواین(۱۹۶۰)» و «غرب واقعی(۱۹۶۱)» با استفاده از عکس‌ها، به روایت موضوع می‌پردازد، نمونه‌هایی از کارکرد عکس در مقام سند هستند.

**۳. اسناد کتبی:** این گروه شامل هر چیزی است که بصورت مکتوب ثبت شده باشد. این گونه اسناد را می‌توان به دو دسته، منابع دست‌نوشته و منابع چاپی تقسیم کرد:

**الف) منابع دست‌نوشته:** شامل اسنادی‌اند که بر روی کاغذ یا مواد و حامل‌هایی چون چوب، گچ دیوار، سفال و... نوشته شده‌اند و چاپی نیستند. این منابع می‌توانند شامل چنین مواردی باشند: نسخ خطی، منشآت ادبی و دیوانی، فرامین، دستورالعمل‌های صادره سلاطین و رجال، اسناد مالی (بنه، بنجاق، هبه نامه‌ها و ...)، قالیجات (اسناد مالکیت، رقبات، عرصه و اعیانی، قباله نکاح و ...)، عرایض (نامه‌های دادخواهی و ...)، مکاتبات دوستانه، رقعجات (اوراق کوچک و بزرگی که افراد مشخص به مناسبت‌های گوناگون، مطالبی را در آنها یادداشت کرده‌اند)، اعلامیه‌های دست‌نوشته، کتابچه‌های دستورالعمل، کتابچه‌های احصاء نفوس، اسناد دیوانی (اعم از فرمان‌ها و دستورها، منشورها، مثال‌ها، حکم‌ها)، ابلاغ‌ها، تلگراف‌ها، وقف نامه‌ها، دفاتر محاسباتی تجار و کسبه و دفاتر دخل و خرج روزانه اشخاص که از نظر مطالعات مربوط به اوضاع اقتصادی و ... بسیار مطلع کننده‌اند، اسناد و مکاتبات تجاری (اعم

از دفاتر کسبه و عین مکاتبات آنها)، کتابچه‌های گزارش مأموریت و تفتیش در ولایات، شجره‌نامه‌ها (راثی ساربانقلی: ۱۳۸۴).

در مستند «آتشی که نمیرد (شاهرخ گلستان: ۱۳۵۵)» از اسناد مکتوب دست‌نوشته استفاده شده است؛ مانند: عهدنامه ترکمنچای، استعفانامه رضاخان در شهریور ۱۳۲۰ و فرمان نخست وزیری زاهدی در ۲۲ مرداد ۱۳۳۲.

**ب) منابع چاپی شامل این مواردند:** کتاب، نشریات ادواری (فصلنامه، ماهنامه، هفته نامه) و روزنامه‌ها، اعلامیه دیواری، بروشور، آگهی، پوستر، سالنامه، تحقیقات و پایان‌نامه‌ها، انواع اسناد اداری در دوره معاصر (شامل معاهده، عهدنامه، منشور، موافقت‌نامه، قرارداد عمومی، پیمان، میثاق، مقاوله‌نامه یا پروتکل، اعلامیه، قرارنامه، قطعنامه، بیانیه، صورت‌مجلس، صورت جلسه ادارات مثل اخطاریه، احضاریه، پرسشنامه‌ها، بخشنامه‌ها، ضمانت‌نامه، لیست حقوق، قبض، رسید، قبض انبار، سند خرج و ... (راثی ساربانقلی: ۱۳۸۴)

تیتر روزنامه‌ها در مستند «چشم ویشی (کلود شابرول، ۱۹۹۳)» که در کنار تکه فیلم‌های آرشیوی، به بازخوانی تاریخ اشغال فرانسه در سال‌های جنگ جهانی دوم می‌پردازد یا انواع اعلان فیلم‌ها در روزنامه‌های سال‌های دور مانند "صور اسرافیل" و "ایران نو" در مستند «سینمای ایران، مشروطیت تا سپنتا» (محمد تهامی نژاد: ۱۳۴۹) از نمونه‌های اسناد مکتوب چاپی‌اند.

**۴. اشکال تصویری:** تصاویر ثابت به جز عکس‌ها، در این دسته قرار می‌گیرند. نقاشی‌های گوناگون که بر روی کاغذ، چوب، فلز، سفال، گچ یا بوم، تصویر شده‌اند، نقشه‌ها، تمبرها، کارت پستال، سکه‌ها و چنین مواردی جزء این‌گونه اسنادند. مثلاً حسین ترابی در مستند «یادی از یک رهبر ملی (۱۳۵۸)» کاریکاتوری از مصدق را در یکی از روزنامه‌های اوایل دهه سی نشان می‌دهد که در آن مصدق به‌صورت شیر با شمشیری در دست، روی نقشه ایران است و این شیر، میمون در حال فراری را دنبال می‌کند که پشت میمون پرچم انگلستان نقش بسته است. کاربرد اشکال تصویری به مثابهٔ سند در مستندهای آرشیوی خارجی هم مشاهده می‌شود؛ برای نمونه:

ویکتوریا کانتون در فیلم «۱۸۴۸» تلاطم‌های انقلابی سال ۱۸۴۸ را با استفاده ماهرانه از حکاکی‌های معاصر، کاریکاتورهای دومیه، آثار سیاه قلم، تابلوهای نقاشی و پوستر، تصویر کرده است. در این فیلم آثار هنری به صورت قطعاتی از تاریخ و لوازمی برای روایت تاریخی درآمده اند. (بارنو: ۱۳۸۰ ص:۱۱۵).

**۵. اسناد باستان‌شناختی:** کلاً آثار، به‌ویژه نقوشی که خصوصیات فیزیکی یا ظاهری آنها اطلاعاتی درباره گذشته ارائه دهد، اسناد باستان‌شناختی محسوب می‌شوند که معمولاً از قبل

از دوران معاصر یعنی صد سال اخیر تا هزاران سال قبل را در بر می‌گیرد. این اسناد موارد متعددی را شامل می‌شود: بناها (شامل بنای مساجد، مدارس، زیارتگاه‌ها، معابد، کاخ‌ها، حمام‌ها و ...) مجسمه‌ها و نقش برجسته‌های باستانی، سفال‌ها، مهرها و سکه‌های باستانی، نقاشی‌های دیواری در بناها یا دیواره غارهای ماقبل تاریخ، نقوش و نوشته‌هایی که بر روی الواح قدیمی مانند سنگ، پاپیروس، سفال، چرم و فلز است، هرگونه تزیین به‌کار رفته در آثار و اشیاء باستانی. آرشیو نگه‌داری اسناد باستان‌شناختی معمولاً موزه‌ها یا محوطه‌های تاریخی است و به ندرت در آرشیوها و مجموعه‌های شخصی نگه‌داری می‌شوند.

**۶. اشیاء معمولی و متعارف:** هر شیئی جز موارد بالا در این دسته قرار می‌گیرد؛ مثلاً اشیاء خصوصی فردی خاص (عینک، لباس، اتومبیل و ...)، پرچم، علائم و نشانه‌های گروهی خاص و کلاً هر چیزی که ممکن است در گذشتهٔ فرد یا گروهی از افراد سند نبوده و با گذشت زمان چنین اهمیتی یافته است.

**۷. اسناد نوین:** گونه‌ای دیگر از اسنادند که به تازگی مطرح شده‌اند و قطعاً این‌گونه اسناد نیز می‌توانند حاوی اطلاعات ارزشمندی باشند و در تولید مستندهای آرشیوی به‌کار روند؛ مانند ایمیل‌ها، وبلاگ‌ها و وبسایت‌ها. مثلاً در مستند «تروریسم؛ تاریخ تروریسم دولتی(۲۰۰۶)»، "آلکس جونز" با نگاهی انتقادی به نقش دولت‌ها در ایجاد فضای تروریسم، سایت‌هایی را به مثابهٔ سند ارائه می‌دهد که با اخبار و تحلیل‌های خود به ایجاد این فضا دامن می‌زنند. یا در فیلم «سیکو» ساخته مایکل مور(۲۰۰۷)، این قبیل اسناد به نمایش در می‌آیند.

**۸. اسناد شفاهی:** گاه برای پی بردن به موضوعی، هیچ سندی مانند اظهارات افراد مطلعی که مستقیماً ناظر، شاهد یا درگیر ماجرا بوده‌اند، راهگشا نیست. اسناد شفاهی در مواردی بسیار ارزشمند بوده و در پژوهش‌های تاریخی می‌توانند بسیار مؤثر باشند؛ مثلاً در «مرثیه گمشده (خسرو سینایی: ۱۳۶۲)» –که روایتگر رنج آوارگی و هشدار در مورد جنگ و پیامدهای آن است– اسناد شفاهی (اظهارات بازماندگان لهستانی‌هایی که در زمان جنگ دوم جهانی به ایران پناهنده شدند) در تأثیرگذار کردن این فیلم بسیار نقش داشته‌اند (تمایل بسیاری از فیلم‌های مستند به مصاحبه با افراد شاهد، ناظر، آگاه و کارشناس دربارهٔ یک رویداد، موضوع یا مقوله‌ای خاص، بیشتر به خاطر ارائه اسنادی است که آنها را شفاهی می‌خوانیم).

**۹. اسناد صوتی:** صداها نیز می‌توانند اسناد مهمی در مستندهای آرشیوی به‌شمار روند. صفحات گرامافون، نوارها و دیگر حامل‌های صوتی و اصواتی که به‌صورت دیجیتال بر روی سی‌دی و دی‌وی‌دی نگه‌داری می‌شوند، در این دسته قرار می‌گیرند. اصوات می‌توانند شامل

سخنرانی‌ها، مصاحبه‌ها، موسیقی، جلوه‌های صوتی، گفتار و مواردی از این قبیل باشند؛ مثلاً در مستند «صد و یک سال بلدیه تهران (ارد عطارپور:۱۳۸۷)»، صدای "میر اشرافی" (از مخالفان مصدق) که در روز کودتای ۲۸ مرداد از رادیو پخش شده، سندی صوتی است. در بازشنوایی این سند، این جملات به گوش می‌رسد: «الو الو تهران، مصدق خیانتش فاش شد، مصدق امروز در تهران برادران شما را به مسلسل بست، مردم شهرستان‌ها! من که با شما سخن می‌گویم میراشرافی نماینده مجلس شورای ملی هستم، دستورات فرمانداری خائن مصدق را اجرا نکنید!»

یا مصاحبه رادیویی "قمرالملوک وزیری" در اواخر عمر، که بر روی تیتراژ پایانی مستند «صدای ماه (فرحناز شریفی: ۱۳۸۲)» می‌شنویم، یا آهنگ‌های مربوط به دوران انقلاب سال ۱۳۵۷، که در مستند «تهران انار ندارد (مسعود بخشی: ۱۳۸۵)» در بخش آرشیوی فیلم به‌کار رفته، همه نمونه‌هایی از اسناد صوتی هستند.

## روش پژوهش اسنادی

عزت‌الله سام آرام تعریفی از پژوهش اسنادی در رادیو و تلویزیون ارائه می‌کند که در واقع، جمع‌بندی از تعریف این روش در نظرات صاحبنظران این حوزه است:

پژوهش اسنادی در رادیو و تلویزیون، یعنی کنکاش منظم در اسناد، مدارک و منابعی که حاصل حقایق مرتبط با پرسش اصلی پژوهشگرند، در جهت نقد و بررسی، کشف حقایق و استخراج و دسته‌بندی، توصیف و تجزیه و تحلیل آنها برای استفاده در برنامه‌سازی (سام آرام: ۱۳۷۸ ص: ۳۵).

در واقع، آنچه که پس از تحقیق در اسناد مرتبط با موضوعی در اختیار محقق قرار می‌گیرد، می‌تواند به دو صورت در فیلم مستند آرشیوی استفاده شود؛ اول، در جهت تأمین محتوای مستند و دیگر شناسایی اسناد صوتی و تصویری مفید در مستند (که در این نوشته؛ مورد دوم مدنظر است). نکته‌ای که در اینجا باید یادآوری شود این است که محقق در ابتدا باید ذهنیتی کلی در مورد موضوعی که قرار است به‌صورت فیلم مستند آرشیوی ارائه شود، داشته باشد تا در این راه در برابر انبوهی از اطلاعات و اسنادی که در برابر او قرار می‌گیرد، دچار سردرگمی نشود و بتواند دست به گزینش اولیه بزند. علاوه بر این، مستندساز نباید فقط به آرشیوهای عمومی بسنده کند زیرا گاه در آرشیوهای خصوصی، اسناد گرانبهایی یافت می‌شود که هم از حیث موضوع و هم تازگی و تکراری نبودن در دیگر فیلم‌ها ارزش بالایی دارند. در این راه مستندساز باید در هر جا که امکان وجود سندی از موضوع است به جست‌وجو بپردازد.

یکی از مباحث مهم در روش پژوهش اسنادی به منظور دستیابی به اسناد مفید، بحث اعتبارسنجی اسناد است. اما پیش از ورود به بحث اعتبارسنجی، لازم است دو نوع منبع دست اول و دست دوم را از هم تفکیک کنیم و ویژگی‌های هر یک را بررسی نماییم.

«منابعی دست اول‌اند که بازگوکننده آنها (کتبی یا شفاهی) در زمان حادثه حضور داشته است» (حسن‌زاده: ۱۳۸۲ ص:۲۱۶). که این منابع ممکن است به صورت آثار و بقایای مربوط به یک شخص، گروه یا دوره‌ی تاریخی باشد؛ مانند قانون اساسی، چارت، قوانین حقوقی و قضایی، فرمان‌ها، رأی دادگاه‌ها، نامه‌ها، دفترخاطرات، شجره‌نامه‌ها، گواهی‌نامه‌ها، روزنامه‌ها و مجلات، نقشه‌ها و کتاب‌ها، نمودارها، فیلم‌ها، عکس‌ها، نقاشی‌ها، آگهی‌های تجاری و ... (ساعی: ۱۳۸۷ ص:۱۷۶)

منابع دست دوّم؛ منابعی‌اند که راوی (کتبی یا شفاهی) مستقیماً آنها را مشاهده نکرده و در زمان حادثه نیز حضور نداشته است و مطالب خود را از شخص دیگری که در صحنه حضور داشته یا نداشته، نقل می‌کند. اطلاعاتی که از منابع دست دوم کسب می‌شود دارای ارزش کمتری‌اند، زیرا غالباً انتقال اطلاعات از شخص به شخص دیگری، با دخل و تصرف و اشتباه انجام می‌گیرد (دلاور: ۱۳۸۰ ص:۲۴۰). در واقع، هرگاه با اسناد دست دوم مواجه می‌شویم باید به این نکته توجه داشت که موضوع مطرح شده در آن پس از گذشتن از ذهنیات افراد گوناگون ممکن است دچاردگرگونی‌هایی شده باشد و نیاز است با بررسی دقیق آنها، درستی یا نادرستی مطالب ارائه شده بررسی جدی شود؛ مثلاً در مورد خبری در روزنامه به مثابهٔ یک سند، اگر خبرنگار در آن حادثه حضور داشته و بی‌واسطه شاهد و ناظر ماجرا بوده است با یک سند دست اول مواجه‌ایم، اما اگر خبرنگار، این حادثه را از افراد دیگر شنیده و نقل می‌کند، در واقع سندی دست دوم را ارائه می‌دهد و باید با احتیاط با آن برخورد کرد. شاید بتوان گفت؛ اسناد مکتوب بیشتر اسناد دست دوم‌اند امّا مثلاً فیلم‌ها و عکس‌ها به‌دلیل اینکه خود فیلمبردار یا عکاس در صحنه حضور داشته است، اسناد دست اول به شمار می‌آیند. (در مواردی ممکن است سند مربوط به ضبط تصویری، از یک "دوربین مخفی" باشد که خیلی هم معتبر تلقی می‌شود اما چون دوربین در محلی خاص تعبیه و استتار شده، فیلمبردار یا عکاس در لحظه ضبط سند حضور نداشته باشد.) فیلم مستند آرشیوی خود سندی دست دوم در مورد یک موضوع محسوب می‌شود که در آن ممکن است اسناد دست اول یا دست دوم یا هر دو استفاده شده باشد. بالطبع هر چه فیلم مستند از اسناد دست اول بیشتری برخوردار باشد، نزد مخاطبان دارای صحت و اعتبار بیشتری است. البته این به معنی بی‌اهمیت بودن اسناد دست دوم نیست؛ در واقع، هر سندی چه دست اول و چه دست دوم، وجوهی از موضوع را آشکار می‌سازد و با در کنار هم قرار دادن اسناد گوناگون می‌توان به قضاوت صحیح‌تری در مورد موضوع دست یافت.

مجدداً به بحث اعتبارسنجی اسناد بازمی‌گردیم. اعتبارسنجی به این معناست که هر سندی که در فیلم مستند آرشیوی به‌کار گرفته می‌شود (اعم از اینکه دست اول یا دست دوم باشد) باید اعتبار آن

یعنی هم اصل بودن سند و هم صحت محتوای آن اثبات گردد (این امر، یکی از مهم‌ترین جنبه‌های پژوهش است). برای رسیدن به این هدف، پژوهشگر باید از دو ابزار "نقد بیرونی" و "نقد درونی" استفاده کند.

انتقاد بیرونی به تعیین اصالت سند، یعنی اصل بودن یا جعلی بودن آن مربوط می‌شود. پرسش این است که آیا این سند حقیقی و اصلی یا ساختگی و جعلی است؟ برای پاسخ به این پرسش باید سند را [کارشناسان خبره و زبده با استفاده از ابزارها و روش های علمی] آزمایش کنند تا «سن» سند مشخص شود و اصالت آن تأیید گردد. مثلاً در مورد اسناد مکتوب، نوع خط به‌کار رفته، اصالت امضای تولیدکننده سند و انشای سند – اینکه مربوط به زمان تهیه سند است یا خیر– باید بررسی شود. در این مورد اگر پژوهشگر شخصاً نتواند اصالت سند را آزمایش کند می‌تواند از افراد متخصص در سندشناسی، تاریخ‌شناسی، واژه‌شناسی، خط‌شناسی، سکه‌شناسی، ادبیات‌شناسی، کارشناسان شیمی و غیره استفاده کند (سام آرام: ۱۳۷۸ ص:۴۱).

در دوران جنگ تحمیلی، فیلمی از تلویزیون‌های ایتالیا پخش شد که تعدادی پاسدار را در حال مضروب کردن اسیری عراقی نشان می‌داد. بعد از بررسی‌های لازم معلوم شد فیلم، ساختگی است و آنچه نمایش داده می‌شود با بازی تعدادی بازیگران حرفه‌ای روی داده است .اخیراً با استفاده از کامپیوتر [نرم‌افزارهای خاص] می‌توانند در عکس‌های تاریخی به جا مانده تغییراتی دلخواه ایجاد کنند. بی‌شک محقق تاریخی باید به این امور توجه کند و هر عکس، فیلم یا سندی را چشم بسته نپذیرد (خلیلی شورینی: ۱۳۷۵ ص:۷۱–۷۲).

در مورد استفاده از اسناد بصورت مستقیم در فیلم مستند آرشیوی، باید در ابتدا اصالت آنها ثابت شود و این امر با پیشرفت فناوری تصویری دیجیتال و امکانات نوینی که برای شبیه‌سازی و جعل اسناد تصویری و صوتی به‌وجود آمده، بیش از پیش اهمیت یافته است. امروزه با فناوری‌های نوین می‌توان حتی تکه فیلم‌هایی را ساخت که هرگز مخاطبان غیرمتخصص نتوانند جعلی بودن (غیر مستند بودن) آنها را تشخیص دهند و این امر به‌دلیل اعتمادی که فعلاً مخاطبان مستندهای آرشیوی به این فیلم‌ها دارند، می‌تواند خطرناک باشد و از طرفی مسئولیت مستندسازان این عرصه، که به صداقت متعهدند را سنگین‌تر می‌کند.

پس از اینکه اصل بودن سند ثابت شد پژوهشگر باید به نقد درونی سند بپردازد، یعنی صحت محتوای سند را چنین ارزیابی کند: اول اینکه تولیدکننده سند دارای مهارت و صداقت کافی بوده است؟ آیا در تهیه آن جهت‌گیری خاصی نداشته است؟ آیا در بیان آن واقعه که در سند آمده، نظر موافق یا مخالف خودش را دخالت نداده است؟ اگر تولیدکننده سند خودش در هنگام وقوع حادثه حضور نداشته و مطالب را از زبان شاهدان عینی دیگر شنیده است و به گفته [یا روایت] آنها استناد می‌کند (سند دست دوم)، آن شاهدان عینی چه مدت پس از وقوع حادثه شهادت داده‌اند؟ آیا پس از

این مدّت توانسته‌اند آنچه را که مشاهده کرده‌اند به درستی به‌خاطر آورند؟ آیا محتوای این سند با محتوای اسناد دیگری که همین واقعه را گزارش کرده‌اند، انطباق دارد؟ اگر تولیدکننده سند خودش شاهد واقعه بوده (سند دست اول)، آیا در آن زمان تخصص لازم را برای درک ماجرا و ثبت آن داشته است؟ آیا در توصیف آن اغراق نکرده است؟ (سام آرام: ۱۳۷۸ ص:۴۲).

مثلاً در مستندهای آرشیوی؛ تصویری از رضا شاه دیده می‌شود که اشتباهاً از آن به مثابهٔ صحنه تاجگذاری او یاد شده است، امّا با تحقیقی که محمد تهامی نژاد بر روی تکه فیلم‌های این دوران انجام داده، معلوم می‌شود این صحنه مربوط به تاج‌گذاری نیست. «از مراسم ۲۵ آذر ۱۳۰۴ تصویری وجود دارد که احتمالاً کار خانبابا معتضدی [فیلمبردار خبری] است (وبعدها، با تاج‌گذاری اشتباه گرفته شده است) رضا شاه چهار روز بعد از اعلام نظر مجلس مؤسسان، برای سلام رسمی به کاخ گلستان آمده، از عمق راست صحنه وارد می‌شود، از پلکان تخت مرمر بالا می‌رود، بر تخت می‌نشیند و خطابه‌ای می‌خواند و می‌رود (از این صحنه کمتر از نیم دقیقه باقی مانده است) روز ۴ اردیبهشت سال ۱۳۰۵ تاج‌گذاری انجام شد که تا کنون فیلمی متعلق به این روز ندیده‌ام». (تهامی نژاد ۱۳۸۴ ص:۷۸).

یکی از نشانه‌های یک مدرک معتبر، نزدیکی فیزیکی شاهد عینی به وقایع توصیف شده و نزدیکی زمانی شاهد به واقعه است... به دلیل عامل زمانی، روزنامه‌ها، مجلات و نوارهای صوتی و تصویری منابع دست اول مناسبی‌اند. با وجود این با این منابع نیز باید با احتیاط رفتار کرد. محقق تاریخی باید به لحن و آهنگ رسانه خبری و چگونگی تأثیرگذاری در حین گزارش و رویداد توجه کند و پایبندی رسانه خبری، استانداردهای پذیرفته شده اخلاقی و حرفه‌ای روزنامه‌نگاری و درجه و میزان هدایت متغیرها به‌دست ناشر را در نظر گیرد. رابرت وینکس اشاره کرده است که روزنامه‌ها نه تنها محصول انسان‌های جایزالخطا هستند، بلکه محصول انسان‌های جایزالخطای تحت فشار و تحت تملّک نیز به‌شمار می‌روند (ساعی: ۱۳۸۷ ص:۱۷۹).

برای اعتبارسنجی اسناد، گاهی پژوهشگر مستند ناگزیر است برای نقد بیرونی و نقد درونی به پژوهشگران دیگر رشته‌ها مراجعه کند و درستی اسناد را با کمک متخصصان حوزه‌های گوناگون بسنجند.

هر گاه اسناد آرشیوی مفید یافت شد و اعتبار آن به اثبات رسید، پژوهشگر با مسئله دیگری مواجه می‌شود و آن "حق امتیاز" این اسناد است. چیزی که شما قصد دارید در برنامه استفاده کنید، ممکن است کسی در جایی خود را مالک قانونی آن بداند. چه کسی مالک قانونی است؟ منبعی که عکس، تصویر یا فیلمی را از آنجا تهیه می‌کنید، اغلب به شما کمک می‌کند. هر چند آن منبع تنها مالک قانونی به‌نظر می‌رسد، امّا در بعضی از موارد شما مجبور می‌شوید به دو جا یا بیشتر دستمزد بپردازید. هزینه پخش دوباره یک اثر، بستگی دارد به منطقه پخش و اینکه چند بار قرار است پخش شود. در

مواردی که قصد نیست از قطعه آرشیوی برای پخش در رادیو و تلویزیون استفاده شود و صرفاً استفادهٔ داخلی دارد، هزینه حق امتیاز معمولاً کمتر است. می‌توان گفت هر قدر مخاطب بیشتر باشد، هزینه حق امتیاز بیشتر است (ام: ۱۳۸۷ ص:۱۲۳).

براساس مقررات مصوبه ۱۹۹۵ میلادی؛ مدت زمان اعتبار حق امتیاز اثر، زمان حیات به اضافه ۷۰ سال پس از مرگ محاسبه می‌شود .... قوانین حق امتیاز پیوسته در حال تغییر است و این به مشکلی پیچیده تبدیل شده، امّا بعضی از مؤسسات حقوقی در این زمینه تخصص دارند. بنابراین مشورت با آنها مانع می‌شود که یک اشتباه کوچک شما منجر به تحمّل غرامتی سنگین گردد (ام: ۱۳۸۷ ص:۱۲۵).

با اینکه می‌دانیم ایران از کشورهای غیر عضو در «پیمان برن (کپی رایت)» است، اما اخلاقاً هر پژوهشگر یا مستندساز آرشیوی، باید به نوعی رضایت صاحبان قانونی اسناد را به منظور استفاده سند در فیلم جلب نماید و پس از ساخت مستند؛ می‌بایست همان‌گونه که در یک تحقیق علمی هرگونه استفاده از نوشته دیگران به‌صورت منبع‌نویسی مشخص می‌شود، در مستند آرشیوی نیز انواع سندها و صاحبان آنها برای مخاطب مشخص گردد که این موضوع می‌تواند در تیتراژ پایانی فیلم بیاید و حتی علاوه بر آن، یک فهرست منابع و مأخذ هم به‌صورت مکتوب منتشر شود که دقیقاً مشخص کند هر سند از چه منبعی اخذ شده است. (این فهرست منابع و مأخذ مکتوب می‌تواند بر روی اینترنت یا در مجلات تخصصی منتشر شود).

## تنگناهای پژوهش اسنادی در ایران

در اینجا لازم است برای تکمیل بحث، بخشی از موانعی که پژوهشگران در ساخت این نوع مستندها با آن مواجه شده‌اند را بررسی کنیم تا بتوان در آینده با توجه بیشتر به مستندهای آرشیوی و رفع موانع موجود، شاهد تولید آثار ماندگار و مؤثر در این عرصه باشیم.

این تصور وجود دارد که اگر مستندی براساس مواد آرشیوی تهیه شود، "ارزان" تمام می‌شود. ظاهراً به‌نظر می‌رسد این‌گونه مستندها فقط «انباشته‌ای» از فیلم‌های قدیمی‌اند. اما باید گفت برنامه‌هایی که براساس فیلم‌های آرشیوی قدیمی ساخته می‌شوند، بسیار پرهزینه‌اند. دلایل زیادی برای این ادعا وجود دارد؛ یافتن منابع منحصر به فردی که کمتر به نمایش درآمده‌اند، از نظر هزینه تحقیق گران تمام می‌شود و حق امتیاز این فیلم‌ها؛ هزینه دیگری است که باید به هزینه تحقیق اضافه کرد [در مواردی صاحبان آن برای دادن یک کپی، پول هنگفتی درخواست می‌کنند] همچنین وقتی در ساخت برنامه‌ای قرار است از تعداد زیادی منابع آرشیوی استفاده شود، طبیعی است که باید با پژوهشگران متخصص در این زمینه تماس گرفت و آنها نیز دستمزدی می‌خواهند زیرا این افراد غالباً آزاد و خصوصی کار می‌کنند (ام: ۱۳۸۷ ص:۱۳۱).

مؤکداً، باید به بحث هزینه‌های تولید مستندهای آرشیوی اشاره کرد. با توجه به اینکه ساخت چنین مستندهایی نیاز به تحقیقات مفصل و صرف زمان طولانی دارد، لذا به محقق و گاه به محققانی ورزیده از رشته‌های گوناگون نیاز است که بالطبع در قبال حق‌الزحمه کافی، زمان طولانی برای چنین کاری صرف می‌کنند.

کار تهیه اسناد البته مشکل است، خاصه در مواردی که موضوع کار از حیث زمان و مکان وسیع است. اسناد نیز تنوع دارند و زمانهای مختلف را نیز دربرمی گیرند. درست است که قسمت زیادی از اسناد تاریخ در آرشیوهای عمومی و خصوصی، در کتابخانه‌ها و موزه‌ها فهرست شده‌اند، امّا آگاهی از وجود اسناد مورد نیاز همیشه به آسانی دست نمی‌دهد و باز اسناد و مدارک بسیاری لازم است که در هیچ آرشیو و فهرستی از وجود آنها اطلاع نیست. به‌علاوه، بررسی اسناد، گاه محتاج مسافرت‌های طولانی و صرف اوقات بسیارست و این‌همه نشان می‌دهد مورخ [و در اینجا پژوهشگر مستند] تا چه حد در هر قدم با دشواری‌ها سر و کار دارد، خاصه در تهیه اسناد (زرین کوب: ۱۳۶۲ ص:۱۱۱).

بنابراین هزینه پژوهش برای فیلم مستند آرشیوی و لزوم تأمین بودجه کافی برای این بخش، موضوع مهمی است که متأسفانه در کشور ما چندان جدی گرفته نمی‌شود و معمولاً در برآوردهای مالی مستندها در سازمان صدا و سیما (در مقام عنوان اصلی‌ترین حامی تولید مستند در کشور) مستندهای آرشیوی در پایین‌ترین رده‌ها از نظر اختصاص بودجه قرار دارند و در این میان، برآورد بخش تحقیق آنها نیز ناچیز است.

مسئله دیگر، آرشیوهای نگه‌داری اسناد در کشورند که معمولاً برای کارکنان و مدیران این مراکز، تحقیق برای تولید فیلم امری مهم و ضروری تعریف نشده و گاه عجیب و غریب به نظر می‌رسد. بالطبع در این مراکز، همکاری و برخورد شایسته‌ای نیز با پژوهشگران صورت نمی‌گیرد. «مراکز آرشیوی فراوانی در سطح کشور پراکنده‌اند که بسیاری از آنها ناشناخته مانده‌اند و تلاشی هم برای شناخته شدن خود نمی‌کنند و بعضی از آنها نیز اصرار بر ناشناخته ماندن خود دارند» (فدایی عراقی: ۱۳۸۷ ص:۱۷۵). در ایران، درهای آرشیوها تقریباً بر روی پژوهشگران بسته است و هیچ آرشیوی حاضر نیست فهرست مواد آرشیوی‌اش را رسماً و به صورت کتاب در اختیار مردم قرار دهد (تهامی نژاد: ۱۳۸۸).

علاوه بر این گاهی پژوهشگر با صرف زمان طولانی به اسنادی در یک مرکز آرشیوی دست می‌یابد، امّا به‌دلیل بی‌توجهی در نگه‌داری این اسناد، از کیفیت مناسب برای استفاده در فیلم برخوردار نیستند. برای آنکه چنین توجهی ایجاد شود در ابتدا نیاز است نگاه به اسناد، به مثابهٔ سند هویتی تاریخ، فرهنگ و زندگی یک ملّت، در ذهن دارندگان و نگه‌دارندگان مواد آرشیوی تغییر کند.

در این سال‌ها بارها به مسئله فاجعه‌بار آرشیو مستند در ایران و مشکلات متعدد بر سر راه استفاده از فیلم‌های آرشیوی برخورده‌ام. سال پیش روی پروژه مستندی کار می‌کردم که مبتنی بود بر

پیگیری ساعت‌ها راش‌های آرشیوی گمشده‌ای که «منوچهر مشیری» تولید کرده بود و در تلویزیون نابود شد. آن پروژه سر نگرفت و جست‌وجوی مشیری هم نتیجه‌ای نداد جز آنکه خبر یافتم، مدت ها آن راش‌ها در راهروهای تلویزیون وانهاده شده بود و حتی برای دکمه‌سازی به کارگاهی پیشنهاد فروش آنها را داده بودند که قبول نکرد و بدیهی است که راش‌ها به احتمال زیاد به شیوه دیگر بر باد رفته است. راش‌هایی که تصویر سیمای زندگی ما را در شگفت‌انگیزترین سال‌های حیات ایران معاصر ثبت کرده بود و سال‌ها به کار هر مستندسازی می‌آمد که هیچ چیز جایگزین آنها نتواند شد» (میر احسان: ۱۳۸۸).

نقل است که در سال ۱۹۴۰ به هنگام پیشروی نیروهای آلمان به سوی پاریس، بایگانی ملی فرانسه که مرکز حفظ و نگه‌داری اسناد است، دچار خسارات فراوانی شد. امّا سینماتک با فداکاری مسئولش، "هانری لانگلووا" و دستیارانش صدها فیلم را از حوادث جنگ جهانی دوم نجات داد و بعدها لانگلووا به دلیل این عملیات نجات، مدال افتخار ملی دریافت کرد و یک قهرمان جنگ در فرانسه شناخته شد.

گذشته از این، در کشور ما، گاهی حساسیت‌های خاص (و در مواقعی نابجا و غیرمنطقی) در مورد برخی اسناد وجود دارد و برخوردهای سلیقه‌ای اشخاص غالباً غیرمتخصص باعث می‌شود اسنادی که تا مدتی قبل، برای پژوهشگران مفید بودند، به یکباره محرمانه و دسترسی‌ناپذیر شوند.

از دیگر محدودیت‌ها و تنگناهای آرشیوها برای پژوهشگران تولید فیلم آرشیوی در کشور ما این است که اسناد موجود در اغلب آرشیوها از نظر علمی(موضوعات پژوهشی)، به‌طور حرفه‌ای و تخصصی، طبقه‌بندی و فهرست‌نویسی نشده‌اند (ضابطی جهرمی: ۱۳۸۸).

## نتیجه‌گیری

روش پژوهش اسنادی اصلی‌ترین روش به منظور دستیابی به اسناد آرشیوی با هدف به‌کارگیری در فیلم مستند آرشیوی است. در این روش پژوهشگر با جست‌وجوی نظام‌مند به جمع‌آوری اسناد مرتبط با موضوع فیلم می‌پردازد. مهم‌ترین مسئله‌ای که پژوهشگر در این روش باید آنرا مدنظر قرار دهد، بحث اعتبارسنجی اسناد است که با دو ابزار "نقد بیرونی" و "نقد درونی" انجام می‌گیرد.

پژوهش اسنادی برای تولید فیلم مستند آرشیوی کاری دشوار، زمان‌گیر و پرهزینه است. از سوی دیگر، آرشیوهای نگه‌داری اسناد نیز باید همکاری‌های مؤثری با پژوهشگران این عرصه داشته باشند و همچنین در نگه‌داری اسناد به مثابهٔ میراث ملی توجه ویژه‌ای معطوف دارند.

## منابع و مآخذ:


ام، ادل (۱۳۸۷). *شیوه تحقیق در رادیو و تلویزیون*، (محمدرضا پاسدار، مترجم) تهران: دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

بارسام، ریچارد (۱۳۶۲). *سینمای مستند*، (مرتضی پاریزی، مترجم). تهران: وزارت ارشاد اسلامی.

بارنو، اریک (۱۳۸۰). *تاریخ سینمای مستند*، (احمد ضابطی‌جهرمی، مترجم) تهران: سروش.

تهامی نژاد، محمد (۱۳۸۴). *نظم بخشی به خاطرهٔ بصری از تاریخ ایران*، تهران، فیلم، ش۳۳۹.

حسن‌زاده، رمضان (۱۳۸۲). *روشهای تحقیق در علوم رفتاری*، تهران: ساوالان.

خلیلی شورینی، سیاوش *(۱۳۷۵).روش‌های تحقیق در علوم انسانی*، تهران: یادواره کتاب.

دلاور، علی (۱۳۸۰). *مبانی نظری و عملی پژوهش در علوم انسانی و اجتماعی*، تهران: رشد.

راثی ساربانقلی، محمد صابر(۱۳۸۴). *گونه های مواد آرشیوی*، مرکز اطلاعات و مدارک علمی ایران، بازیابی شده در ۱تیر ۱۳۸۸ از: http://www.irandoc.ac.ir/data/e_j/vol4/saberrasi.htm

رایتس، کارل و میلار، گوین (۱۳۶۷). *فن تدوین فیلم*، (وازریک درساهاکیان، مترجم) تهران: سروش.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۲). *تاریخ در ترازو: دربارهٔ تاریخ‌نگاری*، تهران: امیرکبیر.

سام آرام، عزت الله (۱۳۷۸). «ویژگی‌های روش پژوهشی مناسب در صدا و سیما»، تهران، *پیام مدیران*، ش ۹،۱۰.

ساعی، منصور (۱۳۸۷). «روش تحقیق تاریخی»، تهران، *رسانه*، ش ۷۳.

ضابطی‌جهرمی، احمد (۱۳۸۷). *سی سال سینما*، تهران: نی.

---------- (۱۳۷۸). «معیارهای ارزیابی کیفی انواع فیلم مستند». تهران، *فرهنگ آموزش*، ش۹.

عروجی، علی (۱۳۸۴). *نقش تدوین در فیلم مستند*، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده صداوسیما، استاد راهنما:دکتر محمدرضاگلبهار.

فدایی عراقی، غلامرضا (۱۳۸۷). *مقدمه‌ای بر شناخت اسناد آرشیوی*، چاپ چهارم، تهران: سمت.

کاظمی فرد، علی محمد (۱۳۸۶). *شیوه های بازسازی در تولید فیلم مستند تلویزیونی*، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده صدا و سیما، استاد راهنما: دکتر احمد ضابطی‌جهرمی.

میر احسان، احمد (۱۳۸۸). *بایگانی یا اسناد*، پیک مستند، بازیابی شده در ۲۵ اسفند۱۳۸۸ از: http://www.peykemostanad.com/1388/AM-Baygani_ya_Esnad.htm

نفیسی، حمید (۱۳۵۷). *فیلم مستند*، تهران: دانشگاه آزاد ایران.

همپ، باری (۱۳۸۱). *ساختن فیلم مستند*، (جمال آل‌احمد، مترجم) تهران: ساقی.

Rosenstone, Robert A (1988). ***History on Film, Film on History***, New York: Pearson/ Longman.

# بررسی محدودیت‌ها و مزایای شیوه فعلی تولید تله فیلم در سیمای جمهوری اسلامی ایران

**دکتر علی اصغر فهیمی فر**[1]

**مهدی یادگاری**[2]

**(تاریخ دریافت۱۳۸۸/۷/٦، تاریخ پذیرش۱۳۸۸/۹/۵)**

**چکیده**

یکی از اهداف این مقاله، تحلیل وضعیت فعلی تولید تله فیلم در سیمای جمهوری اسلامی ایـران است. خصوصاً در چند سال اخیر، رویکرد مدیریت کلان سازمان به تولید انبوه تله فیلم گرایش زیادی پیدا کرده است. بدیهی است هر گونه رویکردی، محسنات و محدودیت‌هایی دارد.

با شناخت دقیق و بررسی موشکافانه این جریان می‌توان از منحرف‌شدن آن کـه منجـر بـه افـت کمی و محتوایی می‌شود، جلوگیری کرد.برای شناخت بهتر ابعاد این موضوع با ارزیابی تولیدات سـال ۸۶ توانستیم به نقاط مشترکی در مزایا و محدودیت‌های این تله فیلم‌ها برسیم که در این مقاله از آنها سخن گفته خواهد شد.

**واژگان کلیدی:** تله فیلم، آسیب‌شناسی، تولید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] عضو هیئت علمی دانشکده صدا وسیما(استادیار، رشته فلسفه هنر). Email: afahimifar@yahoo.co.uk

[2] کارشناس ارشد تهیه کنندگی(گرایش تولید برنامه‌های نمایشی – داستانی). Email: mahdi2633@yahoo.com