تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۰۷
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۳۱

مهتاب پویامنش[۱]، محمدعلی صفورا[۲]، امیرحسن ندایی[۳]

تأثیر کارکرد رسانه‌ای سینما بر ویژگی‌های فرمی و محتوایی سینمای مستندنما

چکیده

این پژوهش بر آن است تا کارکرد رسانه‌ای سینما در فیلم‌های مستندنما (ماکیومنتری) را براساس مطالعه‌ی موردی چهار فیلم مستندنمای شاخص در سینمای جهان بررسی کند و به این سؤال اصلی پاسخ دهد که چگونه می‌توان با توصیف و تحلیل سینمای مستندنما، آن را به‌عنوان یک رویکرد ساخت فیلم ارایه کرد؟ ازاین‌رو ابتدا با بررسی مفهوم سینمای مستندنما، ضمن توصیف و نیز تحلیل ویژگی‌های این فیلم‌ها، مفاهیم اصلی و تقابل‌های درونی این فیلم‌ها مبتنی‌بر نظریات آلن بدیو بررسی شده و چهار فیلم «نقره فراموش‌شده»، «پروژه جادوگر بلر»، «آنچه در تاریکی انجام می‌دهیم»، «اژدها وارد می‌شود» مطالعه می‌شوند تا عملکرد و قابلیت‌های مستندنمایی را بررسی کند؛ تقابل حقیقت و واقعیت، هنر و ناهنر و خالص و ناخالص و چگونگی تولید حقیقت توضیح داده می‌شود. نتایج نشان می‌دهد که سینمای مستندنما با استفاده از رویکرد رسانه‌ای قادر به بیان مفاهیم و مضامین جدیدی است که توانسته آن را در محتوا و در نسبت با عناصر فرم، به‌کار گیرد و در طول زمان، روابط تازه‌ای برقرار کرده و زمینه‌ساز شکل‌گیری رویکردهای تازه در سینما باشد.

واژگان کلیدی: مستندنمایی، آلن بدیو، حقیقت، رخداد، سوژه، رسانه

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
Email: mahtab.pouya@gmail.com

[۲] استادیار گروه سینما و انیمیشن، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسؤل)
Email: safoora@modares.ac.ir

[۳] استادیار گروه سینما و انیمیشن، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
Email: amir_nedaei@modares.ac.ir

[۴] این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول به راهنمایی نگارنده سوم و مشاوره نگارنده دوم است که در دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده است.

مقدمه

با بررسی فیلم‌های ساخته‌شده در سینمای ایران و جهان درزمینه‌ی مستندنمایی[1] مشخص می‌شود نمونه‌های قابل‌بررسی در این ژانر در سینمای ایران بسیار کم است. شاید علت این باشد که معیار مناسبی برای تشخیص کیفیت فیلم‌های ساخته‌شده در این حوزه وجود ندارد که سبب آن به‌طورقطع جوان بودن این شاخه از فیلم‌سازی است. این مقاله تلاش می‌کند با مطالعه‌ی ویژگی‌های مستندنمایی و بررسی موقعیت آن در سینما، به شناخت بهتر این حوزه فیلم‌سازی بپردازد و از این راه، و با به‌کارگیری نظریات آلن بدیو[2]، نظریه‌پرداز معاصر، به معیاری مؤثر برای ارزش‌گذاری این فیلم‌ها دست پیدا کرد؛ تا با استفاده از آن، ویژگی‌های مستندنمای موفق، تشخیص داده شود.

با اینکه تعداد فیلم‌های مستندنمای ساخته‌شده در ایران کم نیست، اما تعداد نمونه‌های موفق آن، به‌شدت کم است. این خود نشان از ضعف فیلم‌سازی در این حوزه دارد که ناشی از بدفهمی‌هایی است که در مورد سینمای مستندنما وجود دارد و آن را فقط به یک سینمای دروغ‌گو که کاری جز جعل واقعیت و تقلید از سینمای مستند ندارد، تقلیل می‌دهد. علت این کژفهمی شاید خود ریشه در درک نادرست سینمای مستند دارد؛ که باعث می‌شود تقابل سینمای مستندنما با سینمای مستند درک نشود و همین اشکال ساختاری در درک تقابل این دو، سینمای مستندنمای ایران را عقیم گذارد.

آن‌چه در سینمای مستندنما از دیدگاه آلن بدیو، قابل‌بررسی است این امکان است که ساخته شدن این‌گونه فیلم‌ها تلاشی است برای خالص‌سازی عنصر واقعیت، به‌عنوان آنچه در سینما در جایگاه ناهنر مورداستفاده قرار می‌گیرد و در سینمای مستند ارجاعات متعدد به آن صورت می‌گیرد. نخست با درنظر گرفتن کارکرد رسانه‌ای سینما در سینمای مستند و شیوه‌ای که سینمای مستندنما آن را در مقابل مستند به‌کار می‌گیرد، توضیح داده می‌شود که این تقابل چگونه فیلم مستندنما را پدید می‌آورد. در ادامه با بررسی چهار فیلم مستندنمای موفق، ویژگی‌هایی را که در این فیلم‌ها وجود دارد، برشمرده می‌شود تا با تحلیل آن از نظرگاه بدیو، توضیح داده شود که چه تقابل‌هایی در این فیلم‌ها سبب شاخص شدن آن‌ها می‌شود و ازاین‌طریق بتوان معیاری برای ارزیابی این فیلم‌ها به‌دست آورد.

در تحقیقات انجام‌شده درزمینه‌ی مستندنمایی همواره به بُعد ساختارشکنانه‌ی آن توجه شده، و از این شکل فیلم‌سازی، همواره به‌عنوان نسخه‌ی بدل فیلم مستند که از رسیدن به اصالت آن ناتوان است، یاد شده است. اما این نکته که این نوع فیلم‌سازی چه جهت‌گیری در فرم دارد، موردبررسی قرار نگرفته است. اگر فرم در نسبت با واقعیت، شکسته می‌شود، چه هدفی از این شکستن پیش رو است. ضروری به‌نظر می‌رسد فرم جدید و واقع‌گرایانه‌تری برای مستند جست‌وجو شود، تا با واقعیت نسبت نزدیک‌تری برقرار کند. برای بررسی وجه دیگر سینمای مستندنما لازم است این سؤال طرح شود که چه تقابل‌هایی در فرم و محتوای فیلم‌های مستندنما می‌تواند آن‌ها را از سایر آثار سینمایی متمایز سازد؟ سؤال دیگر آن است که این سینما در ارتباط با سینمای مستند چه رویکردی دارد و چه تأثیر مثبتی بر سینمای مستند دارد؟

پیشینه پژوهش

درزمینه‌ی مستندنمایی تحقیقاتی صورت گرفته که ذکر چند نمونه مرتبط با تحقیق پیش رو در ادامه می‌آید. این تحقیقات ضمن اینکه زمینه را برای تحلیل حاضر درزمینه‌ی مستندنمایی فراهم آورده‌اند، از جنبه‌های مختلف به توصیف و بررسی این حوزه پرداخته‌اند.

مقاله "Faking it?: mock-documentary and the subversion of factuality" نوشته جین راسکو و کرگ هایت، با دسته‌بندی سینمای مستند و اشکال مختلف آن به توضیح جایگاه مستندنمایی و مقایسه آن با انواع مستند پرداخته و سپس کارکردهای مختلف مستندنمایی را موردبررسی قرار داده است. پژوهش مهدی عزتی با عنوان «مستندنمایی» نیز چنین دسته‌بندی و بررسی درزمینه‌ی مستندنمایی ارایه می‌کند. مقاله "Faking what? Making a mockery of documentary" نوشته آلیشا لبوف، نیز به بررسی نظرات مختلف در مورد مستندنمایی، شیوه‌های ارجاع به واقعیت در این ژانر و مقایسه روش‌های آن با مستند پرداخته است و تکنیک‌های مورداستفاده در این حوزه را موردتوجه قرار داده است. پژوهش نیما کاویان نیز با عنوان «بررسی سبک ماکیومنتری در سینما و دگرگونی‌های فرمی در بازنمایی واقعیت» به چنین بررسی درزمینه‌ی روش‌های بازنمایی واقعیت در مستندنمایی پرداخته است.

این پژوهش‌ها با اینکه راهگشای مطالعه درزمینه‌ی کارکردهای مختلف مستندنمایی بوده‌اند، اما به دسته‌بندی و توصیف بسنده کرده و عناصر ساختاری مستندنمایی را به شکل دقیق و جزءبه‌جزء تحلیل نکرده‌اند. در تحقیق پیش رو سعی شده این خلأ جبران و به آن پرداخته شود.

ادبیات تحقیق و چارچوب نظری

مفهوم مستندنمایی: واژه Mock در زبان انگلیسی به‌معنای تقلید و جعل است. این واژه بیان‌گر وجه تقلیدی بودن در سینمای مستندنما است. همچنین بر وجه پارودیک این نوع فیلم‌ها نیز توجه دارد. مستندنمایی یا Mockumentary که از ترکیب دو واژه Mocking documentary برگرفته شده، به فیلم‌هایی اطلاق می‌شود که شکل فیلم‌های مستند را که مخاطب با ساختار و مشخصه‌های آن آشنا است، الگوبرداری می‌کند و به منبع و مرجع اصلی آن، یعنی فیلم مستند، اشاره مستقیم می‌کند. «معنای مستقیم واژه mock ساختگی یا تقلیدی بودن است که البته مفهوم هجو و مطایبه نیز در آن مستتر است که باعث می‌شود علاوه بر مشخصه ساختگی بودن این‌گونه فیلم‌ها، برخورد پارودیک با شکل مستند نیز از این واژه برداشت شود.» (Roscoe, Jane and hight, 2001: 2) «تقلبی بودن تنها یکی از مواضعی است که مستند جعلی می‌تواند به خود بگیرد. دیگر مواضع عبارت‌اند از: نسخه‌برداری، تقلیدی، بازی کارانه، تحقیری، رندانه، معکوس، مقلوب، تکراری، مطایبه‌ای، تأییدی، ترجمه‌ای و...» (Lebow, 2006: 223). «مستندنما در اصل برای هجو خود مستند (مستندهای سنتی و متعارف) که قاطعانه مدعی بازنمایی واقعیت هستند ساخته می‌شود و با به هجو گرفتن اصول و ضوابط آن، ادعای آن را درباره‌ی ارایه متقن حقایق، به طنز و چالش می‌کشد.» (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳: ۲۱۱) سینمای مستند در چالشی که توسط سینمای مستندنما با آن روبه‌رو شده، در میان تکنیک‌های متنوع و قابلیت‌های رسانه‌ای سینما، و نیز با بهره‌گیری از پیشرفت تکنولوژی در ساخت تجهیزات سینمایی در پی یافتن روش‌ها و تکنیک‌های متفاوت و جدیدتری نسبت به گذشته است. بر فیلم‌های مستندنما تابه‌حال نام‌های زیادی نهاده شده است که تعدادی از آن‌ها در کتاب *Faking It* نوشته روسکو و هایت این‌گونه ذکر شده‌اند: شبه مستند[۳]، سینمای کاذب[۴]، سینما مستند با یک چشمک[۵]، و سینمای تقریباً مستند[۶] (Roscoe, Jane and hight, 2001). این تعدد نام‌ها یا تفاسیر را شاید در ابتدا باید به‌پای جوانی این‌گونه فیلم‌سازی گذاشت و یا اینکه تابه‌حال از آن کم گفته شده. اما در بعضی متون معتبری که نگاشته شده است، نام Mockumentary مناسب‌تر تشخیص داده شده است. Pseudo-Documentary یا شبه‌مستند در مقایسه با ماکیومنتری، به فیلم‌هایی گفته می‌شود که هدف از

ساخت آن‌ها، هجو یا پارودی کردن موضوعی نیست و تمام تلاش خود را می‌کند که واقعی به‌نظر برسند. این فیلم‌ها همچنین می‌توانند به‌صورت Found-Footage Film ساخته شوند؛ فیلم‌هایی که در آن، نحوه پیدا شدن یا کشف تصاویر و راش‌های مورداستفاده در فیلم نیز نشان داده می‌شود. «شبه‌مستند برخلاف مستندنما، همیشه از عنصر هجو یا ساتیر بهره نمی‌گیرد. از تکنیک‌های فیلم‌برداری مستند استفاده می‌کند اما با صحنه‌ها و موقعیت‌های از پیش تعیین‌شده، و یا استفاده از بازیگران.» (Jacobs, 2000: 55-56) فیلم‌های مستندنما به‌طورموفقیت‌آمیزتری اعتبار مستند را، اگرنه تضعیف، بلکه تعدیل می‌کند، آن‌هم با درآوردن ادای مستند؛ با نمایش تقلیدی همان مفهوم [مستند] از درون (Lebow, 2006: 223). وقتی واژه «شبه مستند» یا «مستند تقلیدی» را ذکر می‌شود، خواه یا ناخواه ادعای مستند به‌عنوان «واقع‌نمایی» تام‌وتمام تضمین می‌شود، با قبول مستند به‌عنوان «واقعیت» حالا «ماکیومنتری» خود را شبیه آن می‌سازد و یا از آن تقلید می‌کند؛ درحالی‌که مستند خود تقلید از واقعیت و یا شبه آن در نظریات مختلف معرفی شده و یا به چالش کشیده می‌شود. (عزتی، ۱۳۹۱: ۱۷-۱۸)

چارچوب نظری

در میان نظریه‌پردازان سینما، آندره بازن نظریه‌ی واقع‌گرایی در سینما را براساس ماده تشکیل‌دهنده‌ی عکس و سینماتوگرافی تبیین کرد. «آندره بازن عقیده داشت که آرزوی بازآفرینی جهان در تصویر بود که موجب ظهور سینما در اواخر قرن نوزدهم شد و ازآن‌پس نوعی واقع‌گرایی که آغازگر آن لومیر بود در سراسر تاریخ سینما مشاهده می‌شود.» (لوتمن، ۱۳۷۹: ۵۰) این دیدگاه بر پایه‌ی این باور که «دوربین هرگز دروغ نمی‌گوید.» پایه‌ی نظریات واقع‌گرایی در سینما شد. نقطه‌نظری که در سینمای مستند نیز مبنای ثبت امر واقعی، به تصویر اعتباری هم‌پایه حقیقت می‌بخشد. اشکالی که در نظریه‌ی ماده‌گرایانه‌ی بازن مشاهده می‌شود آن است که از لحظه‌ای که تصویر بر روی پرده توسط مخاطب دریافت می‌شود و از بنیاد مادی خود جدا شده و به عرصه تفکر درمی‌آید، از حیطه تئوری بازن خارج و غیرقابل‌بحث می‌شود. در دیدگاه بازن، مفهوم واقعیت هنگامی‌که از زمینه‌ی مادی‌اش جدا می‌شود، در ورطه‌ی تکثر معنا و تفسیر گرفتار می‌شود و جست‌وجوی حقیقت ناممکن می‌شود.

در نظریه‌ی بودریار، نظریه‌پرداز پست‌مدرن، واقعیت در جهان معاصر وانمایی و شبیه‌سازی‌شده و امکان دستیابی به آن از بین رفته است. «کتاب تأثیرگذار بودریار با عنوان وانمودها به جهان بدون عمق وانموده می‌پردازد. در دوران «وانمودن»، واقعیت برای همیشه رفته و فقط ظاهر بر جای مانده است.» (سلدن، ۱۳۷۷: ۲۲۷) ایرادی که در نظریه‌ی بودریار تفکر درباره واقعیت را با اشکال مواجه می‌کند، این است که پیشاپیش یافتن و دریافتن حقیقت را، به‌خاطر چندگانگی تکثر مفاهیم در عصر پست‌مدرن، ناممکن فرض می‌کند.

در نظریه‌ی بدیو این مشکلات برطرف شده و او به پرسش بنیادین از حقیقت بازمی‌گردد. مفهوم حقیقت ازمنظر هایدگر با توجه به مفاهیم افلاطون بررسی می‌شود. «تمثیل معروف افلاطون از غار، سوژه‌ای است که هایدگر مکرراً به آن بازمی‌گردد.» (Wrathall, 2004: 444) بدیو براساس ارجاع به همین نظریه از افلاطون و با تأثیر از هایدگر، مفاهیمی چون عرصه رخداد، خلأ (که در گفتار افلاطون به‌مثابه دیوارهای غار است)، رخداد، حقیقت، و تفاوت هستی‌شناختی (هستی به‌عنوان وجود محض و هستی به‌عنوان متعلق فکر) را برای تبیین نظریه‌ی خود به‌کار می‌گیرد. «بر اساس هستی‌شناسیِ نظریه‌ی مجموعه‌ها در [کتاب] هستی و رخداد، بدیو بحث می‌کند که نمودِ متناهیِ هر جهان، یک خلأ پنهان و متناهی را پوشیده نگاه

می‌دارد.» (shaw, 2010: 432) در این‌جا جهان، ساختار و روابطی است که پیرامون حقیقت شکل می‌گیرد. «منظور بدیو از «ناموجود»، این است که یک کثرت، حالت هستی‌شناختی دارد (وجود دارد) اما از نمود پیدا کردن در جهان، بازداشته می‌شود.» (shaw, 2010: 432) براین‌اساس می‌توان تعبیر «تولید حقیقت» ازمنظر بدیو را به این شکل توضیح داد که حقیقتی که از امکان نمود پیدا کردن در جهان، بازداشته شده، بالاخره امکانِ نمود پیدا کردن، می‌یابد.

استفاده از مفهوم «واقعیت» یا Reality به‌نحوی‌که با مفهوم دانش و معرفت (knowledge) در ارتباط باشد، به نظریات میشل فوکو می‌رسد. در این مفهوم از واقعیت، شکلی از ساختار قدرت، ساختار دانش و ساختار واقعیت را براساس نوعی واقعیتِ اجتماعی، تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. «بحث درباره ساختارِ اجتماعیِ واقعیت، روشن می‌سازد که «واقعیت»، سیستمی متشکل از پنداشت‌ها و تعاریف بیناسوژه‌ای است، که از طریق تراکنش‌های اجتماعی، تولید و بازتولید می‌شود.» (Antoniades, 2003:23)

بدیو مفهوم حقیقت به‌عنوان متعلق فکر را به‌گونه‌ای به‌کار می‌گیرد تا هم‌زمان بتوان در ساحت تفکر و زبان و معنا به جست‌وجوی آن پرداخت و نیز با به کار بردن اصطلاح امر مطابق با واقع، حقیقت محض را در واقعیت، هم‌ارز یک مجموعه نامتناهی درنظر می‌گیرد، تا امکان واقعیت از آن سلب نشود. بنابراین این‌جا برای استفاده‌ی مؤثرتر از این دومرتبه از حقیقت (سطح وجودی و مرتبه معنایی) از واژه‌ی حقیقت برای ارجاع به مفهوم حقیقت به‌عنوان متعلق فکر، و از واژه واقعیت برای ارجاع به مفهوم حقیقت به‌عنوان حقیقت در سطح وجودی آن استفاده می‌شود تا از تقابل و تمایز میان این دو واژه برای تحلیل عناصر سینمای مستندنمایی در فرم و محتوا بهره گرفته شود.

حقیقت و امر مطابق با واقع: در تفکر بدیو مهم‌ترین چیزی که به آن باید توجه شود، تقابل معرفت/ حقیقت است. «رویه‌ی وفادارانه حقیقتِ یک شمرده شده‌ی وضعیت است و حال‌آنکه تعین‌های معرفت فقط از امور مطابق با واقع نشان دارند. امر تمیزپذیر مطابق با واقع است. اما تنها امر تمیزناپذیر حقیقی است.» (Feltham, 2005: 339) آنچه زبان، در مورد وضعیت حاضر، قادر به تمیز دادن و نام‌گذاری آن است، ذیل معرفت و دایرةالمعارف وضعیت جای می‌گیرد. رخداد در افق معرفت لحظه‌ای پدیدار می‌شود و بلافاصله از بین می‌رود. «یک حقیقت، حفره‌ای در معرفت‌ها ایجاد می‌کند. با آن‌ها ناسازگار است، اما همچنین به‌عنوان یگانه شالوده‌ی یک معرفت جدید نیز شناخته می‌شود. باید بگوییم حقیقت، معرفت‌ها را «مجبور» می‌کند.» (Badiou, 2001: 70) در تفکر بدیو، خلأ هستی‌شناختی از تفاوت میان وجودِ محض و وجود در تفکر و زبان شکل می‌گیرد. خلأ در نگاه بدیو نقطه‌ای است که حقیقت از آن‌جا آغاز می‌شود و به‌صورت رخداد ظهور می‌یابد. «... اما دقیقاً، همان تقلیل هستی از زبان است که آن را میان دو مقوله‌ی حرکت و سکون و مقوله‌ی سوم گفتار یا لوگوس قرار می‌دهد.» (توسکانو، ۱۳۹۵: ۵۴) مستندنمایی به‌عنوان یک رخداد، خلأ موجود در وضعیت سینمای مستند را نشان می‌دهد تا فرم‌های تازه امکان ظهور بیابند.

در میان نظریات آلن بدیو، دو تعبیر از واقعیت می‌توان یافت؛ یکی معادل واژه‌ی معرفت است که بالا توضیح داده شد. واقعیت در این معنی معادل اپیستمه در نظریات فوکو و نیز منطق واقعیت کانت است و از آن با واژه‌ی knowledge یاد می‌کند. دوم معادل امر واقع لکانی است که از آن با عبارت the real یاد می‌کند و با حقیقت نسبت دارد یا به بیان بهتر خود اوست: «به‌عکس، سینما بیشتر مانند آموزه‌ای از تصاویر است، چیزی که می‌گوید تصاویر وجود دارند، نه به‌عنوان جایگزینی برای امر واقع، بلکه به‌عنوان آنچه چیزی تازه درباره‌ی امر واقع می‌گوید- در غیاب امر واقع اما به‌صورت شکل تازه‌ای از معرفت.» (Badiou, 2018: 20) اینجا امر واقع همان حقیقت است.

از دیدگاه بدیو می‌توان سینما را به‌عنوان هنر، یک وضعیت[۷] دانست. «در ماوراء هستی‌شناسی به‌جای یک مجموعه از یک «کثرت»، یک «وضعیت»، یا یک «فرانمایی» سخن می‌رود.» (Feltham, Clemens, 2004: 20) می‌توان وضعیت را به مجموعه‌ای[۸] نامتناهی از مجموعه‌هایی نامتناهی (و همین‌طور تا به آخر) فروکاست. رخدادی که در وضعیت سینمای مستند، و در خلأ فرمی آن، ظهور کرده، همان فیلم‌های مستندنمایی هستند. «ما در سامان ظهوریم. آنچه ظاهر می‌شود.» (بدیو، ۱۳۹۵: ۱۰۸) (Badiou, 2003) معرفت[۹]، زبان وضعیت حاضر است و شامل تمام روابطی است که بین عناصر مجموعه‌ی اولیه، تعریف شده است. «معرفت، دربرگیرنده تمام تعین‌هایی است که ذیل دایرةالمعارف[۱۰] وضعیت کنونی وجود دارد.» (بدیو، ۱۳۹۳: ۱۱۶ و ۱۱۷) آن‌چنان‌که بدیو می‌گوید، رخداد از نوعی خلأ سر برمی‌آورد. بدیو از طریق تعریف خود از خلأ میان وضعیت و حالت، زمینه را برای بحث از یکی از مهم‌ترین مفاهیم خود، پی می‌ریزد: «رخداد». بازنمایی نشدن تمام عناصری که متعلق به وضعیت هستند، در حالت وضعیت، موجب ایجاد یک خلأ می‌شود که از دل آن رخداد شکل می‌گیرد. (Badoiu, 2015: 44)

از دید بدیو، «رخداد» همان عنصر تکین است که درمجموعه‌ی اولیه هست، اما درمجموعه‌ی حالت یا بازنمایی نشان داده نمی‌شود. و ازهمین‌رو ایجاد خلأ[۱۱]، شکاف، جداافتادگی یا تفاوت می‌کند. «رخداد در عرصه نمادین غیرقابل بیان بوده و به‌صورت حفره خود را نشان می‌دهد. این همان امر واقع لکان[۱۲] است.» (فرهادپور، ۱۳۸۳: ۶۴) چیزی‌که قبلاً بی‌فرم بوده یا چیزی‌که فرم نایافته، به‌منزله‌ی یک فرم جدید پذیرفته می‌شود. پس در اینجا بی‌فرم شدنِ چیزی، که همان فرم‌گرایی است، رخ می‌دهد و شکاف با نفیِ جدیدِ فرم همراه است (Kerr, ۲۰۰۵). ازاین‌رو می‌توان به جریانِ ساخته شدن فیلم‌های دورگه[۱۳] همچون مستندهای انیمیشن، فیلم‌های تلفیقی و فیلم‌های ماکیومنتری و مستندنما نیز، به‌عنوان رخداد هنری که در عرصه‌ی سینما به وقوع پیوسته، نگریست.

خالص‌سازی[۱۴] فرم مستند با فرآیند تفریق[۱۵] در سینمای مستندنمایی: در مورد سینما، «نوعی پالایش و تصفیه‌ی ناخالصی[۱۶] در کار است، چون فرم از ناخالصی کنده می‌شود ... ناخالصی از فرم ناخالص حذف می‌گردد، یا خود آنچه بی‌فرم است بدل به یک فرم می‌شود.» (کرکران، ۲۰۰۶: ۱۲) «سینمای خالص» به‌معنای پدیده‌ای ناب وجود ندارد. مفهوم «ناخالصی» یا همان impurity را باید بسط داد به این معنی که سینما محل ظهور تمیزناپذیریِ ذاتیِ هنر و ناهنر[۱۷] است؛ جایی که عناصر هنری و غیرهنری را نمی‌توان از هم تمیز داد. (Feltham, Clemens, 2004: 111) «سینما مواد قابل‌تشخیص ناهنری را گرد هم می‌آورد ... سپس پالایش هنری آن‌ها را در درون رسانه‌ی یک تشخیص‌ناپذیری ظاهری میان هنر و ناهنر منتقل می‌کند.» (بدیو، ۱۳۹۷: ۲۳۰) از همین نظرگاه است که می‌توان سینمای ماکیومنتری را به‌عنوان یک کاوش و یک جست‌وجو در فرم‌های غالب مستندسازی، برای یافتن فرم‌های خالص‌تر دانست. یافتن این فرم جدید از راه تفریق آنچه ناهنر است از هنر سینما و آنچه نامستندنما است از مستندنما صورت می‌گیرد. آنچه این سینما در پی آن است فرم تازه‌ای برای سینمای مستند است که به بیان کلی، رسانه‌ی بهتری برای واقعیت باشد.

روش تحقیق

این مطالعه‌ی کیفی است و به توصیف سینمای مستندنما، با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی، از طریق تحلیل مؤلفه‌هایی در فرم و محتوای فیلم‌های موردنظر، به توصیف ویژگی‌های سینمای ماکیومنتری از نظرگاه آلن بدیو، فیلسوف معاصر فرانسوی می‌پردازد.

نمونه‌های موردمطالعه، با توجه به عناصر تکنیکی سینمای مستند، که در آن‌ها به‌صورت مشخص به‌کار گرفته شده است، از میان فیلم‌های اخیر انتخاب شده‌اند، به‌گونه‌ای که بازه ۲۵ سال اخیر را، از سال ۱۹۹۵ تا ۲۰۱۹ دربر گیرند، تا نتایج آن جدید و قابل‌تعمیم به سینمای مستندنمای حال حاضر باشد و همچنین بتوان از این طریق سمت‌وسوی سینمای ماکیومنتری را مطالعه و بررسی کرد.

در انتخاب فیلم‌ها، همچنین توجه شده است تا با فیلم‌های بررسی‌شده در مقالات و پژوهش‌های مشابه با موضوع مستندنمایی، هم‌خوانی داشته باشند تا بتوان نتایج به‌دست‌آمده از این تحقیق را، در صورت نیاز، با نتایج پژوهش‌های دیگری که درباره ماکیومنتری و با رویکردهای متفاوت، انجام شده، مقایسه کرد و از این نظرگاه، بتوان درباره مؤثر و کارا بودن فلسفه معاصر، در توضیح و توصیف سینمای عصر حاضر به یک نقطه‌نظر رسید.

براین‌اساس فیلم‌های موردتوجه در امتیازبندی‌های IMDB و امتیازبندی منتقدین metacritics به‌این‌ترتیب انتخاب شدند: «نقره فراموش‌شده» (۱۹۹۵)، «پروژه جادوگر بلر» (۱۹۹۹)، «آنچه در تاریکی انجام می‌دهیم» (۲۰۱۴) و «اژدها وارد می‌شود» (۱۳۹۴). در تمام این فیلم‌ها، تصاویر آرشیوی، مصاحبه، نگاه مستقیم به دوربین و مخاطب قرار دادن آن، ارجاعات مستند تاریخی و جغرافیایی، که از عناصر فرمی مستندنمایی است، به‌علاوه محتوای داستانی که با واقعیت بیرونی مطابقت ندارد، به‌خوبی قابل تشخیص و بررسی است.

تحلیل و یافته‌ها

بررسی موردی چهار فیلم مستندنمایی براساس دیدگاه آلن بدیو

فیلم «نقره فراموش‌شده»[۱۸] (پیتر جکسن، کاستا بوتز، ۱۹۹۵)

سه‌گانه‌ی رخداد، سوژه، حقیقت: رخداد در فیلم، کشف نگاتیوها و فیلم‌های ضبط‌شده توسط دوربین فیلم‌برداری کالین مکنزی است. اتفاقات بعدی که در پی این رخداد روی می‌دهد و گروه جست‌وجویی که توسط پیتر جکسون فعالیتش را آغاز می‌کند و شروع به جمع‌آوری مستندات مربوط به اختراع نخستین دوربین فیلم‌برداری و نیز اولین فناوری ضبط صدا بر فیلم و فیلم ناطق و نیز تکنولوژی رنگ در سینما توسط مکنزی، می‌کند. سوژه‌ی رخداد، پیتر جکسون و کوستا یوتس، سازندگان فیلم مستند و کسانی هستند که گروه جست‌وجو را ترتیب دادند و در نسبت با رخداد (یعنی کشف تصاویر فیلم‌برداری مکنزی) دست به کاوش زدند و فیلم مستند ساخته‌شده، حاصل این کاوش است. حقیقتی که این کاوش تولید می‌کند (البته در بستر داستان غیرواقعی فیلم) این است که کالین مکنزی مخترع نخستین دوربین فیلم‌برداری و فناوری ضبط صدا بر فیلم و رنگ در سینما است. تولید کردن این حقیقت به این معنا است که در جهان فیلم، مخاطب به این باور می‌رسد و می‌پذیرد که این ادعا واقعی است و می‌تواند حقیقت باشد؛ گرچه در جهان خارج از فیلم، این ادعا حقیقت و واقعیت بیرونی ندارد.

بررسی عناصر تکنیکی: تصاویری که در فیلم مشاهده می‌شود را به دو گروه تقسیم کرد: نخست تصاویر مربوط به فیلم‌های بازسازی‌شده و مرمت‌شده‌ی کارگاه مکنزی که عموماً سیاه‌وسفید و گرین‌دار هستند. این تصاویر آرشیوی مربوط به دستاوردهای مکنزی مانند صدا در فیلم ناطق و فیلم‌های رنگی هستند که در صنعت سینما تأثیر قابل‌توجهی داشته‌اند. زمان دستیابی به این فناوری‌ها توسط مکنزی به‌لحاظ تاریخی پیش از آن چیزی است که در تاریخ سینما توسط کاشفان رسمی آن‌ها صورت پذیرفته است. بنابراین آنچه

این فیلم براساس این تصاویر مدعی آن است، این نکته است که او مخترع اصلی این دو فناوری بوده است. گروه دوم تصاویر مربوط به مصاحبه‌هایی است که با افرادی صورت گرفته که در مورد مکنزی و دستاوردهایش تحقیقات و مطالعاتی داشته‌اند. این تصاویر نیز به‌طورضمنی بر این منظور صحه‌گذار است که این شخصیت در تاریخ سینما، وجود حقیقی داشته و ابداعات او طبق مستنداتی تأیید می‌شود که افراد مصاحبه‌شونده در فیلم بر آن گواهی می‌دهند.

به‌همین‌شکل می‌توان حرکت دوربین در فیلم را به دو صورت مشاهده کرد؛ اول حالتی است که حرکت دوربین، بیننده را متوجه حضور دوربین می‌کند و در تصاویر آرشیوی مربوط به تصاویر فیلم‌برداری شده توسط مکنزی در فیلم مشاهده می‌شود. تصاویر مربوط به جست‌وجوی گروه به رهبری پیتر جکسون نیز در این دسته قرار می‌گیرد؛ چراکه لرزش دوربین روی دست و نگاه افراد گروه به دوربین و فیلم‌بردار، مخاطب را متوجه حضور آن‌ها می‌کند. دوم حالتی است که حرکت دوربین، واقع‌نمایی روانی در مخاطب ایجاد می‌کند که در تصاویر بازسازی‌شده، مشاهده می‌شود. گفتار در فیلم به شکل گفتار خارج از قاب (Voice Over)، مصاحبه و دیالوگ است. عنصر رنگ در تصاویر فیلم، به‌لحاظ نشانه‌ای معناساز است. تصاویر آرشیوی سیاه‌وسفید و گرین‌دار، به‌دلیل اهمیت استنادی آن، نمایان‌گر صحنه‌های بازسازی‌شده یا مکشوف مربوط به فیلم‌های مکنزی است که زمان قابل‌توجهی از آن می‌گذرد. این صحنه‌ها مربوط به وقایع گذشته است که در فیلم روایت می‌شود. در مقابل، تصاویر رنگی با وضوح و کیفیت بالا که مربوط به فرآیند جست‌وجو و یافتن اسناد و نیز مصاحبه با اشخاص است، مربوط به زمان حاضر و زمان ساخته شدن فیلم است. تدوین در قسمت‌هایی از فیلم که مربوط به جست‌وجوی گروه است، بیشتر از کات‌های پرش‌دار و جامپ‌دار بهره می‌برد. اما در باقی قسمت‌ها (مصاحبه و آرشیو فیلم‌های مکنزی) از برش‌های تداومی استفاده شده است.

فیلم «پروژه جادوگر بلر»[۱۹] (ادواردو سانچز، دانیل مرک، ۱۹۹۹)

سه‌گانه‌ی رخداد، سوژه، حقیقت: رخداد در فیلم، گم شدن کودکان و ساکنین اطراف شهری به نام مریلند، بدون به‌جا ماندن اثر و ردی از بقایا و اجساد قربانیان است که مشکوک بودن این اتفاقات گروهی متشکل از سه فیلم‌ساز جوان را بر آن می‌دارد تا در ارتباط با این وقایع، به مصاحبه و جمع‌آوری اطلاعات از افراد و ساکنان شهر دست بزنند و برای ساخت مستند عازم بیشه‌ای در اطراف شهر شوند که شایع است محل زندگی و اختفای یک جادوگر است. سوژه‌ی رخداد، سه دانشجوی فیلم‌سازی هستند که یک گروه جست‌وجو را ترتیب دادند و در نسبت با رخداد (یعنی گم شدن مشکوک اشخاصی که از آن‌ها یاد می‌شود) دست به کاوش زدند. فیلم مستند ساخته‌شده، حاصل این کاوش است. حقیقتی که این کاوش تولید می‌کند (البته در بستر داستان غیرواقعی فیلم) این است که جادوگری که در نقطه‌ای دور از دسترس در اعماق این جنگل ساکن است مسبب این اتفاقات است. تولید کردن این حقیقت به این معنا است که در جهان فیلم، مخاطب به این باور می‌رسد و می‌پذیرد که این ادعا واقعی است و می‌تواند حقیقت باشد؛ گرچه در جهان خارج از فیلم، این ادعا حقیقت ندارد و واقعیت بیرونی ندارد.

بررسی عناصر تکنیکی: فیلم با تکنیک دوربین روی دست، و توسط دو دوربین فیلم‌برداری شده، که هر دو فیلم‌بردار در صحنه‌های فیلم حضور دارند و هریک توسط دوربین دیگر دیده می‌شود. یکی از دوربین‌ها روی حالت تک‌رنگ (سیاه‌وسفید) تنظیم شده تا از دوربین دیگر متمایز باشد و در هرلحظه بتوان تشخیص داد که کدام دوربین در حال فیلم‌برداری است. تمام نماهای فیلم در فضای باز خارج از استودیو فیلم‌برداری

شده. محل فیلم‌برداری در جنگلی اطراف مریلند و منطقه‌ای است که حادثه در آن روی داده. عموماً صدای زمینه و آمبیانس محیط و صدای سر صحنه شنیده می‌شود. از تعدادی نماهای مصاحبه با اشخاص حقیقی و محلی که به‌نوعی با رویداد فیلم در ارتباط یا از آن مطلع بوده‌اند، بهره گرفته شده. در نماهای اولیه و نیز میانی فیلم، بازیگر اصلی که نقش کارگردان را ایفا می‌کند، رو به دوربین توضیحاتی در مورد اتفاقات و حادثه گم شدن چند فرد و کودک ارایه می‌کند. در بعضی نماها صدای او را خارج از کادر (به‌صورت Voice Over)، روی تصاویری از جنگل که گروه فیلم‌برداری در حال جست‌وجو است، وجود دارد که اتفاقات را روایت می‌کند. بازیگر اصلی فیلم نقش مجری- بازیگر را برعهده دارد. دو بازیگر دیگر وظیفه فیلم‌برداری از اتفاقات را برعهده دارند. نور طبیعی و غیراستودیویی است و از منابع طبیعی نور محیطی بهره گرفته شده. تدوین فیلم در اغلب جاها به‌صورت کات‌های پرش‌دار (جامپ‌کات) و غیرتداومی است.

فیلم «آنچه در تاریکی انجام می‌دهیم»[۲۰] (تایکا وایتیتی، ژیمایین کلمنت، ۲۰۱۴)

سه‌گانه‌ی رخداد، سوژه، حقیقت: رخداد در این فیلم، نسبت به موارد دیگری که بررسی شد، از شفافیت کمتری برخوردار است. به‌این‌دلیل که در این مورد، رخداد در جهان بیرونی و خارج از فیلم و در زمانی پیش از ساخته شدن فیلم در جهان واقعی رخ داده است. وقایعی که در نیوزلند مؤید وجود انسان‌هایی بود که دارای نوعی خاص از متابولیسم و سوخت‌وساز در بدن هستند و ناچار به مصرف خون موجودات زنده و گاهی انسان‌های دیگر برای ادامه‌ی حیات هستند. سوژه‌های این رخداد نیز سازندگان فیلم هستند که گروه فیلم‌برداری و تهیه مستند از خانه‌ای در نیوزلند را تشکیل دادند و با مصاحبه از افراد ساکن در این خانه (که در همان ابتدای فیلم به‌عنوان خون‌آشام معرفی می‌شوند) دست به کاوش زدند و فیلم مستند ساخته‌شده، حاصل این کاوش است و اطلاعاتی درباره زندگی این خون‌آشام‌ها را در فضایی آمیخته به‌نوعی طنز رقیق و تاحدی گروتسک، به مخاطب نشان می‌دهد. حقیقتی که این کاوش تولید می‌کند (البته در بستر داستان غیرواقعی فیلم) این است که در مناطقی از نیوزلند افرادی زندگی می‌کنند که با تغذیه از خون دیگر انسان‌ها به زندگی ادامه می‌دهند و طول عمر و توانایی‌های جسمانی قابل‌توجهی به‌دست می‌آورند؛ فیلم با اغراق در این وجه از رویدادها، کمی در باورپذیر کردن اتفاقات ناتوان است و فضا را به‌سمت فانتزی پیش می‌برد. برای مثال پرواز کردن یا ظاهر شدن ناگهانی خون‌آشام‌ها برای مخاطب قابل‌باور نیست؛ هرچند که با کمک جلوه‌های ویژه‌ی تصویری، توهم کاملی از واقعی بودن موضوع ارایه می‌شود. اما درمجموع فیلم در ساختن یک حقیقت استوار بر پایه‌ی رخداد و از طریق رویه‌ی حقیقت و کاوشی که توسط سوژه‌ها و سازندگان فیلم صورت می‌گیرد، موفق است. تولید کردن این حقیقت به این معنا است که در جهان فیلم، مخاطب به این باور می‌رسد و می‌پذیرد که این ادعا واقعی است و می‌تواند حقیقت باشد؛ گرچه در جهان خارج از فیلم، این ادعا حقیقت ندارد.

بررسی عناصر تکنیکی: تصاویر فیلم به دو دسته قابل دسته‌بندی است. به‌جز تصاویری که به‌صورت مصاحبه با دوربین ثابت ضبط‌شده، بخش زیادی از تصاویر با تکنیک دوربین روی دست فیلم‌برداری شده. اما در همین تصاویر نیز حرکت بسیار نرم دوربین دیده می‌شود که توسط لرزش‌گیر (stabilizer) اصلاح شده است. همچنین تراولینگ‌های نرم و سینمایی‌تر و قاب‌بندی‌های دقیق‌تر و میزانسن‌های مشخص‌تری برای دوربین نسبت به فیلم «جادوگر بلر» و حتی «نقره فراموش‌شده»، می‌توان مشاهده کرد. جلوه‌های ویژه‌ی تصویری، افکت‌های صوتی، صداگذاری حرفه‌ای و نوردهی مناسب و مساعد صحنه‌های تاریک

یا به‌نسبت تاریک فیلم، از ظاهر فیلم‌های مستند فاصله گرفته و فیلم را به فیلم‌های حرفه‌ای‌تر و سینمای داستانی نزدیک کرده است. حال‌آنکه گذشت زمان و پیشرفت تکنولوژی و پذیرش این موضوع را که تکنیک فیلم‌برداری فیلم‌های مستند نیز حرفه‌ای‌تر شده و کیفیت قابل‌توجهی به آن بخشیده، آسان می‌کند. باید توجه کرد که ظاهر حرفه‌ای این فیلم (فیلم‌های مستند متأخرتری که هم‌دوره با این فیلم هستند و شکل‌وشمایلی حرفه‌ای دارند، با ظاهر مبتدی و آماتور مستندهای پیشین‌تر کمی مغایرت دارد)، نشان از پیشرفت تکنولوژی و تکنیک‌های فیلم‌برداری دارد، نه دستکاری شدن موضوع و محتوای فیلمی که از آن فیلم‌برداری می‌شود. محل فیلم‌برداری عموماً فضای بسته و استودیو است و کمتر فیلم‌برداری در فضای باز دیده می‌شود. همچنین به‌ندرت صداهای آمبیانس سر صحنه، که هنگام فیلم‌برداری ضبط شده، شنیده می‌شود. از مصاحبه با افراد استفاده شده، اما کسانی که با آن‌ها مصاحبه می‌شود همه بازیگر هستند و اشخاص حقیقی و نابازیگر در فیلم حضور ندارند. در این تصاویر تیتر مربوط به معرفی افراد مصاحبه‌شونده درج می‌شود. بازیگران فیلم هنگام صحبت و ارایه توضیح، مستقیم به دوربین نگاه می‌کنند. حضور فیلم‌برداران در فیلم حس می‌شود و در جای‌جای فیلم، افراد مختلف به فیلم‌بردار خطاب می‌کنند. همچنین اواخر فیلم یکی از فیلم‌بردارها توسط گرگینه‌ها کشته می‌شود. توضیحات شخصیت اصلی فیلم (ویاگو) و دوستان خون‌آشامش و افراد دیگری که به‌صورت مصاحبه ضبط شده، در طول فیلم و در ادامه‌ی مصاحبه‌ها روی تصاویر مختلف، خارج از کادر و به‌صورت (Voice Over) می‌آید. نور محیط همان‌طور که اشاره شد، دستکاری و نورپردازی شده است. برش‌ها غیرتداومی و پرش‌دار (جامپ‌کات) است و به فیلم ظاهر مستندگونه می‌دهد.

در فیلم «اژدها وارد می‌شود» (مانی حقیقی، ۱۳۹۴)

سه‌گانه‌ی رخداد، سوژه، حقیقت: رخداد در فیلم، کشته شدن یکی از اعضای ساواک و رخ دادن زمین‌لرزه‌هایی مشکوک در منطقه گورستانی واقع در جزیره‌ی قشم است. گروه جست‌وجویی به همراه مأمور ساواکی که سازمان برای پیگیری قتل یکی از اعضا، به جزیره می‌فرستد، به‌وجود می‌آید و فعالیتش را آغاز می‌کند و شروع به جمع‌آوری مستندات در رابطه با شایعات رایج در آن منطقه می‌کند. سوژه‌ی رخداد، در فیلم گروه جست‌وجوی سه‌نفره متشکل از مأمور ساواک، یک صدابردار و یک زمین‌شناس است که در نسبت با رخداد (یعنی زمین‌لرزه‌هایی که دامنه آن‌ها محدود به مرزهای گورستان بوده است) دست به کاوش زدند و فیلم مستند ساخته‌شده، حاصل این کاوش است. مانی حقیقی، و گروه هنرجویانش نیز که به جمع‌آوری مستندات در ارتباط با وقایع بودند، سوژه‌های رخداد محسوب می‌شوند. حقیقتی که این کاوش تولید می‌کند (البته در بستر داستان غیرواقعی فیلم) این است که موجودی اساطیری مطابق با آنچه در افسانه‌ها به آن اژدها گفته می‌شود، در زیر خاک قبرستان زندگی می‌کند؛ یا به زبان دیگر نفرین زنی که دخترش توسط پدر کشته و در قبرستان دفن شده است، باعث این اتفاقات شده است. تولید کردن این حقیقت به این معنا است که در جهان فیلم، مخاطب به این باور می‌رسد و می‌پذیرد که این ادعا واقعی است و می‌تواند حقیقت باشد. گرچه در جهان خارج از فیلم، این ادعا حقیقت ندارد.

بررسی عناصر تکنیکی: بخش اصلی فیلم در ساخت کلی (بدون درنظر گرفتن صحنه‌های مصاحبه)، متناظر با یک مستند بازسازی شده است. اتفاقات و حوادثی که روایت می‌شوند در گذشته و در زمان و مکان دیگری به‌جز زمان و مکان حاضر در هنگام فیلم‌برداری روی داده. بنابراین مکان و رویدادها بازسازی و شبیه‌سازی

شده‌اند. نحوه‌ی فیلم‌برداری و تکنیک‌های صدابرداری و صداگذاری و نورپردازی نیز به ساخت فیلم‌های سینمایی داستانی نزدیک است. دوربین‌های ثابت، حرکت‌های نرم و تراولینگ و تدوین نرم و تداومی، بدون استفاده از جامپ‌کات. برای بخش اصلی روایت، که همان بخش بازسازی شده است از بازی بازیگران استفاده شده است. در این فیلم صحنه‌های مصاحبه با افراد حقیقی و نابازیگر که از موضوع فیلم مطلع هستند، وجود دارد. برای مثال صادق زیباکلام، لیلی گلستان و مانی حقیقی در نقش خودشان در فیلم ظاهر می‌شوند و توضیحاتی را ارایه می‌کنند. اما در این صحنه‌ها نیز نگاه این افراد مستقیماً به دوربین نیست و روی سخنشان با شخصی مثل کارگردان، فیلم‌بردار و یا مجری است. و با اینکه این توضیحات برای مخاطب فیلم ارایه می‌شود اما باز می‌توان گفت تا حدی، نوعی خطاب غیرمستقیم به تماشاگر است. مفسر یا راوی که یک روایت و تفسیر کلی از فیلم و وقایع به مخاطب ارایه دهد، وجود ندارد. توضیحات خود کارگردان نیز به‌عنوان یکی از افراد درگیر در ماجرا از ارزشی هم‌سطح با تفسیر دیگر افراد مصاحبه‌شونده برخوردار است. این به این معنا است که تفسیر مخاطب جایگاه خودش را به‌عنوان یکی از ناظران وقایع، حفظ می‌کند و بیننده و شنونده‌ی صرف نیست. فیلم‌های آرشیوی ابراهیم گلستان، که در ابتدای فیلم به‌صورت مستقیم نمایش داده می‌شوند، به فیلم رویکرد استنادی قابل‌توجهی می‌بخشد.

این فیلم‌ها براساس این مفاهیم سه‌گانه که در نظریه بدیو، مثلث تولید حقیقت (Corcoran, 2006) را شکل می‌دهد، به‌عنوان یک فیلم مستندنما، تولید حقیقت می‌کنند. حقیقتی که در جهان فیلم تولید می‌شود در جهان بیرونی و خارج از فیلم حقیقت ندارد اما در جهان درون فیلمی، پاسخی است که از کاوش سوژه‌های حقیقت به‌وجود می‌آید.

تقابل حقیقت و معرفت در فیلم: حقیقتی که در جهان فیلم تولید می‌شود در جهان بیرونی و خارج از فیلم حقیقت ندارد اما در جهان درون فیلمی، پاسخی است که از کاوش سوژه‌های حقیقت به‌وجود می‌آید. اگر فیلم از تولید حقیقت ناتوان می‌ماند، مخاطب آنچه را می‌دید باور نمی‌کرد. موفقیت فیلم در فریب دادن مخاطب، دقیقاً به این معنا است که فیلم توانسته است در جهان درون خود، حقیقت تولید کند. حقیقتی که در فیلم «نقره‌ی فراموش‌شده»، می‌گوید مکنزی مخترع سینما است؛ در فیلم «پروژه جادوگر بلر»، می‌گوید جادوگر وجود دارد و در فیلم «آنچه در تاریکی انجام می‌دهیم»، می‌گوید خون‌آشام‌ها وجود دارند و در نیوزلند ساکن هستند؛ و در فیلم «اژدها وارد می‌شود» می‌گوید زیرزمین قبرستان شوریده- یال علیا اژدها زندگی می‌کند. این حقیقت‌ها که درون فیلم تولید شده، با واقعیت (بیرون از فیلم) در تضاد است. در واقعیت، مخترعین اصلی سینما لومیرها هستند، جادو، جادوگری و خون‌آشام و اژدها، اسطوره و افسانه هستند و واقعیت بیرونی ندارند. از این نظرگاه فیلم با ایجاد تقابل میان رخداد وابسته به حقیقت (درون فیلم) و منطق واقعیت (بیرون فیلم) به تولید حقیقت دست زده است.

تقابل هنر و ناهنر در فیلم: فرم مستند فیلم، که از کارکرد رسانه‌ایِ سینما گرفته شده، ارتباطی به هنر سینما ندارد. این فرم همواره برای انتقال خبر و اطلاع‌رسانی استفاده می‌شده و از واقعیت موضوع نشأت می‌گرفته و هدفی جز رساندن واقعیت نداشته است. اما وقتی از این فرم برای روایت داستانی غیرواقعی (وجود اژدهایی که سبب زمین‌لرزه در قبرستان می‌شود) بهره برده شود، کارکرد هنری می‌یابد. فیلم مستندنما ازاین‌طریق هنر را در تقابل با ناهنر قرار می‌دهد.

تقابل خالص و ناخالص در فیلم: «بنابر نظر لاکان، داستان گذرگاهی است که حقیقت از میان آن به دنیا می‌آید، یا به‌عبارتی‌دیگر داستان منزل حقیقت است.» (Rhodes, 2006: 81) در سینمای ماکیومنتری،

فرم خالص سینمایی وجود ندارد. چیزی‌که به‌عنوان فرم خالص سینما شناخته می‌شود، فرم روایی است که در سینمای داستانی وجود دارد و در سینمای مستند این فرم (هنری) می‌شکند، چراکه موضوع اهمیت بیشتری نسبت به روایت پیدا می‌کند و انتقال خبر در درجه اول اهمیت قرار می‌گیرد. در فیلم مستندنما این فرم روایی در ترکیب با فرم مستند، ناخالص می‌شود و یک فرم تازه به‌وجود می‌آورد.

جدول ۱. عناصر برگرفته از سینمای داستانی و مستند در فیلم‌های مستندنمایی موردمطالعه

نام فیلم	عناصر فرم (برگرفته از سینمای مستند)							عناصر محتوا (برگرفته از سینمای داستانی)		
	تصاویر آرشیوی	استفاده از رنگ	حضور محسوس فیلم‌بردار	نورپردازی طبیعی	مصاحبه (گفتگوی مستقیم با دوربین/مخاطب)	دیالوگ‌های توصیفی- توضیحی	جامپ‌کات	تاریخی	اسطوره	تخیلی (فانتزی)
نقره فراموش‌شده	+	+	+	+	+	+	–	+	–	–
پروژه جادوگر بلر	–	+	+	+	+	+	+	-	+	+
آنچه در تاریکی انجام می‌دهیم	–	–	+	–	+	+	+	–	–	+
اژدها وارد می‌شود	+	+	+	+	+	+	-	+	+	–

در فیلم «نقره فراموش‌شده» که پخش فیلم از تلویزیون ملی، موجب اعتراضات و سوتفاهماتی در گروه‌های مختلف مخاطبان و مردم شده بود، بازخورد مخاطبان نشان‌دهنده‌ی باور عموم به حقیقی بودن موضوع فیلم درباره اختراع سینما توسط مکنزی است. در فیلم «پروژه جادوگر بلر» نیز چنان‌که نقل آن رفته، در روند تبلیغات این فیلم به مخاطب باورانده شده است که سازندگان این فیلم حقیقتاً ناپدید شده‌اند. (بوردول، ۱۳۹۴: ۴۴)
اما در دو فیلم دیگر یعنی «آنچه در تاریکی انجام می‌دهیم» و «اژدها وارد می‌شود» به‌وضوح، چنان‌که در فیلم مشاهده می‌شود، تلاش سازندگان بر حقیقی جلوه دادن موضوع فیلم قرار نگرفته و بازخورد مخاطبان نیز چنین باوری نشان نداده است. ازاین‌بابت که ادعای حقیقت داشتن اسطوره‌ی خون‌آشام و اژدها نیازمند اندیشیدن سازوکاری فرامتنی و جدای از نمایش فیلم است، که در دو فیلم نخست اتفاق افتاده است.
با توجه به داده‌های جدول نیز می‌توان دریافت که باور مخاطب ارتباط مستقیم با استفاده از عناصر تاریخی و عدم‌استفاده از عناصر تخیلیِ فانتزی و اسطوره‌ای ندارد؛ چنان‌که در فیلم «نقره فراموش‌شده» عنصر تاریخی لحاظ شده اما در فیلم «پروژه جادوگر بلر» باوجودآنکه تأکید بر عناصر فانتزی و اسطوره‌ای قرار گرفته اما فیلم توانسته است این باور را در مخاطب ایجاد کند. درحالی‌که در فیلم «اژدها وارد می‌شود» باوجود محوریت داشتن ارجاعات تاریخی در موضوع فیلم، این اتفاق نیافتاده است.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به پرسش دوم تحقیق، اگر سینمای مستندنما، یک نگرش انتقادی به یک فرم هنری به نام «سینمای مستند» است، آنچه در پی این انتقاد خواهد آمد، خواه‌ناخواه باید سینمای مستندتری نسبت به آنچه هست، باشد. با این نگاه می‌توان گفت سینمای مستندنما، رسانه‌ای است که ساختار رسانه [پیش از خود] را موضوع قرار می‌دهد. آن‌چه در فیلم مستندنما موردسؤال است (و می‌توان گفت موضوع آن است)، «ساختار و فرم سینمای مستند» است. فرم و ساختار سینمای مستند را می‌توان یک ساختار معرفت (یا اپیستمه) دانست؛ براساس فلسفه بدیو، این ساختار به‌صورت کثیر (یا کثیرهای) متناهی بازنموده می‌شود، که اعضای

آن (می‌توان بر تمام فیلم‌های ساخته‌شده در سراسر جهان، نام مستند نهاد) درمجموعه‌ی حالتِ آن (که زیرمجموعه‌های این وضعیت است)، بازنمایی یا یک‌شماری می‌شوند. با این تفسیر، فیلم مستندنما، یک رخداد (یا یکِ مازاد) است که در این عرصه پدیدار می‌شود. چراکه درمجموعه‌ی حالت، فیلمی وجود دارد که مستند نیست و باید از آن تمیز داده شود (به‌خاطر موضوعیت غیرواقعی، خیالی یا فانتزی آن)، درحالی‌که درمجموعه‌ی مرجع، این فیلم به‌لحاظ فرم و ساختار، مستند تلقی می‌شود. تا زمانی‌که به محتوای فیلم مستندنما مراجعه نشود، به این معنا است که فیلم، به‌مثابه یک وجودِ متعلق به فکر، بررسی شده است. در این سطح، فیلم به‌لحاظ فرم، می‌تواند زیرمجموعه‌ی مستند طبقه‌بندی شود. اما بلافاصله بعدازاین که محتوای فیلم مستندنما، با جهان واقع مطابقت داده شود، وجودِ آن‌چه در فیلم مطرح می‌شود (و ادعا می‌شود در جهان واقعیت اتفاق افتاده است)، در سطحِ وجودِ محضِ آن موردبررسی است. در این سطح از وجود، فیلم مستندنما، از مستند متمایز است و می‌توان به آن یک نام، اطلاق کرد. این همان تفاوت هایدگری و خلأ وضعیت است. پس سوژه می‌تواند با دست زدن به کاوش‌های دامنه‌داری که در دل معرفت، در نسبت با رخداد (سینمای مستندنما) انجام می‌دهد، و حقیقت (یا حقیقت‌ها) را تولید کند. این حقیقت‌ها در ارتباط با شکل آینده‌ی سینمای مستند خواهد بود. سینمایی که شکاف‌هایی را که مستندنماها نشان می‌دهند در ساختار جدید خود، برطرف خواهد کرد.

بنابراین در پاسخ به پرسش نخست مطرح‌شده در این تحقیق، با بررسی عناصر فرمی و محتوایی سینمای مستندنما و درنظر گرفتن تقابل‌های مطرح‌شده در نظریات بدیو، می‌توان گفت آنچه یک فیلم مستندنما را از انواع دیگر مشابه داستانی و مستند متمایز می‌سازد، همراه کردن مجموعه‌ای از ویژگی‌های فرمی و محتوایی سینمای داستانی (در محتوا) و سینمای مستند (در فرم) است، به‌نحوی‌که نشان‌دهنده‌ی این موضوع باشد که سینمای مستند همواره به‌طور قطعی و کامل، قابل‌اعتماد نیست و می‌تواند دارای نقص و نارسایی باشد. اما (در ادامه‌ی پاسخ به پرسش دوم) درعین‌حال نیاز برای جست‌وجوی راه‌های کارآمدتر و جدیدتر و شاید صریح‌تر و حقیقت‌نماتر نیز برای سینمای مستند همواره وجود دارد. همین امر موجب پویایی سینمای مستند، و شکل‌گیری انواع مختلف و جدید و مؤثر آن است تا آن را به هدف اصلی خود که نمایاندن حقیقت است، برساند.

همچنین از تحلیل انجام‌شده روی نمونه‌ها می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که علاوه‌بر عناصر محوری در محتوا، تقابل آن‌ها با عناصر فرمی و میزان پرداخت به این تقابل‌ها در فیلم، روند تولید و تبلیغ فیلم نیز می‌تواند در ایجاد باور حقیقت در مخاطب، موثر باشد و از این طریق ایجاد دیالکتیک عمیق‌تر و پیچیده‌تر میان عناصر فیلم، بر تأثیرگذاری مستندنما بر مخاطب و میزان موفقیت آن نقش مهمی ایفا کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Mockumentary
2. Alain Badiou
3. Pseudo-Documentary
4. Faux Documentary
5. Cinema with a Wink
6. Cinema Un-Verite
7. Situation
8. Set
9. Knowledge
10. Encyclopedia
11. Void
12. Jacues Lacan
13. Hybrid
14. Purification
15. Subtraction
16. Impurity
17. Non-Art
18. Forgotten Silver by Peter Jackson and Costa Botes
19. Blair Witch Project by Eduardo S nchez, Daniel Myrick
20. What We Do in the Shadow by Taika Waititi, Jemaine Clement

فهرست منابع

- بدیو، آلن، ۱۳۹۷، *سینما*، ترجمه به انگلیسی سوزان سپیتزر و آنتوان دوباک، ترجمه به فارسی ادریس رنجی، نشر افکار.
- بدیو، آلن، ۱۳۹۵، *فلسفه و رخداد*، ترجمه علی فردوسی، تهران: نشر دیبایه.
- بدیو، آلن، ۱۳۹۵، *مانیفست ۱ و ۲*، ترجمه علی فردوسی، تهران: نشر دیبایه.
- بدیو، آلن، ۱۳۹۳، *تفکر به امر ژنریک و وجود در حقیقت*، ترجمه صالح نجفی و علی عباس بیگی، کتاب فلسفه-سیاست-هنر-عشق، صفحه‌های ۱۱۵-۱۳۷، تهران: انتشارات رخداد نو.
- بردول، دیوید، ۱۳۹۴، *هنر فیلم یک مقدمه*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر رونق.
- توسکانو، آلبرتو، ۱۳۹۵، *در باب بکت: مجموعه مقالات آلن بدیو در تحلیل آثار ساموئل بکت*، ترجمه احمد حسینی، تهران: انتشارات بوتیمار.
- روتمن، ویلیام، ۱۳۷۹، *آثار کلاسیک سینمای مستند*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر، ۱۳۷۷، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- ضابطی جهرمی، احمد، ۱۳۹۳، *شکل‌شناسی و گونه‌شناسی فیلم مستند*، نشر رونق.
- فرهادپور، مراد، ۱۳۸۳، «آلن بدیو و فرآیند حقیقت»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، صفحه‌های ۷۱-۵۸.
- عزتی، مهدی، ۱۳۹۱، *مستندنمایی*، تهران: نشر ساقی.

- Antoniades, Andreas, 2003, *Epistemic Communities, Epistemes and the Construction of (World) Politics,* Global Society, PP. 21-38.
- Badiou, Alain, 2018, Badiou and His Interlocutors: Lectures, Interviews and Responses, Edited by A.J. Bartlett and Justin Clemens, London and New York, Bloomsbury Academic.
- Badiou, Alain, 2003, Infinite Thoughts, translated by Oliver Feltham and Justin Clemens, Continuum.
- Badiou, Alain, 2001, Ethics: An Essay on the Understanding of Evil, translated by Peter Hallward, London and New York, Verso.
- Corcoran, Steve, 2006, "Third Sketch of a Manifesto of Affirmation Art", in Alain Badiou, polemics, Verso, pp 133-148.
- Feltham, Oliver and Clemens, Justin, 2004, "Philisophy and Desire", Infinite Thoughts, Continuum, London, pp. 2-28.
- Feltham, Oliver, 2005, "The Thought of the Generic and Being in Truth" in Alain
- Feltham, Oliver, and Clemens, Justin, 2005, "Philosophy and Cinema" in Alain Badiou, Infinite Thought, Continuum.
- Jacobs, Delmar G, 2000, Revisioning film traditions: the pseudo-documentary and the neoWestern, Mellen Press, pp. 55-56.
- Kerr, Lydia, 2005, "The Subject of Art", Alain Badiou, The Symptom, online journal for lacan.com.
- Lebow, Alisia, 2006, Faking what? Making a mockery of documentary, an: F is for Phony: fake documentary and truth's undoing, ed. By Juhasz Alexandra, Lerner jesse, Minnesota: university of Minnesota Press.
- McLennan, Matthew R., 2015, Philosophy, Sophistry and Anti-philosophy: Badiou's Dispute with Leyotard, London And New York, Bloomsbury Academic.
- Rhodes, G. D., & Springer, J. P., 2006, Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
- Roscoe, Jane and hight, Craig, 2001, Faking it?: mock-documentary and the subversion of factuality, Manchester: Manchester university Press.
- Shaw, Ian Graham Reynold, 2010, *Sites, truths and the logics of worlds: Alain Badiou and human geography,* School of Geography and Development, University of Arizona, Tucson, Transaction of institute of British Geographers, Royal Geographical Society, PP. 431-442.
- Wrathall, Mark, 2004, *Heidegger on Plato, truth, and unconcealment: The 1931-32 lecture on The Essence of Tru*th, Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy, PP. 443-463.

Received: 2022/12/18
Accepted: 2023/04/24
Published: 2023/06/21

Functionality of Cinema as a Medium on Form and Concept in Mockumentary Films

Mahtab Pouyamanesh, Cinema and Animation, art faculty, Tarbiat Modares, Tehran, Iran.
Mohammad Ali Safoora, Assistant Professor, Cinema and Animation, art faculty, Tarbiat Modares, Tehran, Iran.

Abstract

This study concentrates on the form of mockumentary and its relation to its content; focusing on its ability to represent the reality, in order to describe and analyze Mockumentary. In this study, the effect of the medium of cinema, is analyzed on mockumentary films through analyzing four successful mockumentaries, which all had achieved a considerable rating in IMDb and Metacritic. First, mockumentary is introduced and its features are described. Its relation to documentary cinema and fiction cinema is mentioned, their common features are considered and the potential and capacities of this genre are presented. Mockumentary as the name implies, has a very close correlation with documentary. In the first glance, mockumentary seems a copy which tries to get to the place of the reliable non-lying documentary, and waits until the documentary is made and then copies it, but in this research, it is emphasized that there are different philosophical perspectives about the Real and reality and its relation to the Truth, especially in contemporary philosophy. These discussions, challenge the authenticity and factuality of the mockumentary and documentary. According to Alisia Lebow, mockumentary might be the correct or more real form of documentary but through analyzing the theory of Alain Badiou in "Being and Event" we obtain the key concepts in his theory, which combines Set-Theory in mathematics and ontology. He suggests a kind of Meta-ontology based on Set-Theory. According to his definition of the Truth and the Real, and based on this duality (Truth/Real), a fair point for judging mockumentary can be found. Considering the relations and dualities between the key concepts in his ontology, a way of analyzing Mockumentary Cinema in recent years is offered; four successful samples in this genre have been analyzed, and meanwhile, some criteria for evaluating mockumentary films are achieved through them. A descriptive-analytic method is used to develop the argument. Initially, the definitions and presumptions about documentary are considered in order to clarify the different interpretations of this field, and then the different features in the form of mockumentary are studied. In Badiou's words, Cinema of Mockumentary presents a void, which is an area for event to take place, which is made between documentary and fiction cinema. It is a void representing a lack of form. Mockumentary tries to fill this void by a new combination of fiction and reality. Mockumentary locates itself between documentary and fiction, and with the utilization of the techniques from both of them, makes a rearrangement in the boundaries of the documentary and fiction cinema. This new combination shows a new structure since it brings new dualities with the key concepts which mainly form the fiction cinema and the documentary. It suggests ways for finding better techniques in Documentary Cinema. The correlation between Documentary and Mockumentary, and their mutual influence on each other, results in the enrichment of both. In the present study, a variety of techniques and formal features in mockumentaries are identified through the analysis of four successful case studies.

Keywords: Mockumentary, Alain Badiou, Truth, Event, Subject, Medium