

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۱/۲۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۲/۱۹

سید علی روحانی^۱، عاطفه محرابی^۲

زیبایی شناسی مستند انعکاسی با تأکید بر آثار ارول موریس^۳

چکیده

سینمای مستند همواره بر پایه‌ی رابطه‌ی مستقیم میان واقعیت و تصویر عکاسانه از جهان بیرونی، تولیدات خود را متمایز از سینمای داستانی عرضه کرده است. این رابطه در فلسفه‌ی هنر معاصر مورد تردید قرار گرفته است. به گونه‌ای که در چند دهه‌ی اخیر فیلم‌های مستندی ساخته شده‌اند که توانسته‌اند با به چالش کشیدن زیبایی‌شناسی واقع‌گرایانه‌ی سینمای مستند، تأکید بر اهمیت هویت و تفسیر مستندساز از واقعیت و به‌کارگیری برخی تمهیدات سینمای داستانی سبک مستندسازی جدیدی پدید آورند که آن را مستند انعکاسی می‌نامند. مستند انعکاسی متأثر از تحولات معرفت‌شناسی معاصر با بازاندیشی درباره‌ی رابطه‌ی میان مستندساز و واقعیت، میانی مفروض و بدیهی زیبایی‌شناسی متعارف سینمای مستند را مورد پرسش قرار می‌دهد و می‌کوشد با بهره‌گیری از استراتژی‌های شکلی و سیاسی و استفاده‌ی آگاهانه از تمهیداتی نظیر بازسازی صحنه‌ها، فاصله‌گذاری با سوژه، آگاه ساختن مخاطب از فرایند تولید اثر و تأکید بر شکاف همیشگی میان سوژه و ابژه تجربه‌ی جدیدی در ساخت و دریافت سینمای مستند پدید آورد. در این مقاله کوشش شده است با بهره‌گیری از آرای بیل نیکولز، نظریه‌پرداز فلسفه‌ی فیلم و سینمای مستند، ویژگی‌های سبکی مستند انعکاسی معرفی و وجه زیبایی‌شناسانه‌ی آن با تأکید بر آثار یکی از مهم‌ترین مستندسازان معاصر، ارول موریس، تشریح شود.

کلیدواژه‌ها: سینمای مستند، بازتابندگی، مستند انعکاسی، ارول موریس

^۱ استادیار دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

E-mail: Alirouhani1@gmail.com

^۲ کارشناس ارشد سینما، دانشگاه سوره، دانشکده‌ی هنر، تهران، ایران

E-mail: atefe.mahrabi@yahoo.com

^۳ این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عاطفه محرابی با عنوان «زیبایی‌شناسی مستند انعکاسی» به راهنمایی سید علی روحانی در دانشکده‌ی هنر دانشگاه سوره است.

۱- مقدمه

امروزه بیش از هر زمان دیگری با این پرسش معرفت‌شناختی در سینمای مستند مواجهیم که در فرایند مشاهده‌ی یک فیلم مستند به راستی در حال تماشای چه چیزی هستیم. از این رو نوع نقش‌پذیری ما به عنوان تماشاگر در رمزگشایی، تفسیر و مقوله‌بندی انواع گوناگون فیلم مستند، بنیاد هر نوع چارچوب انتقادی موجه و قابل‌قبول در این حوزه را به خود اختصاص داده است. به همین دلیل پژوهشگران سینمای مستند، در تبیین انواع پیوند مخاطب با آثار مستند، از مقوله‌ای پژوهشی با عنوان واکنش‌ها به فیلم مستند صحبت به میان می‌آورند (واگن، ۱۹۹۹: ۵۸). از این منظر ماهیت فیلم مستند نه معطوف به گونه‌ای از فیلم‌سازی که نوعی واکنش به محتوای فیلم است. یکی از رهیافت‌های مهم نظریه‌ی مستند معاصر آن است که تماشاگر چگونه می‌تواند و باید درباره‌ی نسبت محتوای فیلم با واقعیت تأمل کند. نظریه‌ی متعارف درباره‌ی سینمای مستند بر این باور است که فیلم مستند همواره اسنادی از جهان واقعی را جمع‌آوری و به شیوه‌ای ارائه می‌کند که اصالت آن حفظ شود. اما از دهه‌های میانی قرن گذشته به تدریج شاهد آنیم که نوع ارتباط بینندگان با انواع تولیدات فرهنگی به تدریج تغییر کرده است چرا که تفکر معاصر همواره از مخاطب دعوت می‌کند اعتقاد به ارجاع به حقیقت یا واقعیت بازتابی را ترک کند. در چنین فرایندی نقش مخاطبان در تکمیل قطعه‌های گمشده در بخش‌هایی از حقیقت به نمایش در آمده در فیلم مستند نقشی کلیدی و تأثیرگذار است. مجموع چالش‌های میان واقعیت و فیلم مستند به پیدایش سبکی در مستندسازی به نام شیوه‌ی انعکاسی یا بازتابی انجامیده است. این شیوه به روش‌هایی اتکا دارد که فیلم‌ساز به کمک آن‌ها، علاوه بر افشاکردن رویداد مقابل دوربین، نفس فرآیند فیلم‌سازی را به طریقی در معرض دید مخاطب قرار داده و در نتیجه پیش‌فرض‌ها و انتظارات تماشاگر را تغییر می‌دهد. رویکرد انعکاسی در عصر پست مدرن به مسئله‌ی نظری مهمی در همه‌ی حوزه‌های مرتبط با بازتابی تبدیل شده است. از این منظر «انعکاسی بودن در هر رسانه‌ای به معنای درگیر شدن در یک فراتفسیر یا در واقع تفسیر در حین فرآیندهای بازتابی است» (وارد، ۱۳۹۱: ۳۰).

برای درک زمینه‌های پیدایش مستند انعکاسی باید به مفاهیمی نظیر انعکاس یا انعکاسیت و یا به عبارتی فنی‌تر و رایج‌تر در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی، یعنی مفهوم بازتابندگی در هنر معاصر اشاره داشت که در نهایت به پیدایش مستند انعکاسی یا بازتابی می‌انجامد. بازتابندگی^۱ از واژه‌ی لاتین reflexio/reflectere به معنای به پشت سر خم شدن (نگریستن) اخذ شده است. می‌توان بازتابندگی را فرایندی دانست که در آن اثر هنری معطوف به خویش است و برساختی و قراردادی بودن خود را به مخاطبش یادآور می‌شود (یوترسون، ۲۰۰۱: ۳۷۷). رواج رویکرد بازتابندگی و انعکاسی در هنر قدمت چندانی ندارد، زیرا هنرمندان در اعصار گوناگون تولیدکنندگانی در چارچوب نظام قدرت سفارش‌دهندگان رسمی و سنتی خود بودند و عملاً نمی‌توانستند در اثر هنری تأمل داشته باشند. علاوه بر آن تسلط بی‌چون و چرای رویکرد اندیشه‌ی هنر به مثابه بازتابی فرصتی را برای خودنگری فراهم نمی‌کرد. از این رو باید پیدایش تفکر مبتنی بر انعکاس یا بازتاب هویت هنرمند را مقارن با ظهور نگرش هنری رمانتیسم و ظهور مفهوم من‌ناب هنرمند در این گرایش دانست. در عصر جدید استفاده از بازتابندگی در هنر رواج می‌یابد و طیفی از شگردهای هنری را در بر می‌گیرد. در این میان نظریات برتولت برشت^۲ و تأکید او بر فاصله‌گذاری در تئاتر که خود تمهیدی بازتابنده به‌شمار می‌آید، بر سینمای معاصر تأثیر فراوانی داشت و در نهایت به رواج مفهوم سیاست بازتابندگی انجامید که در دهه‌ی هفتاد در سینمای سیاسی اروپا و فیلم‌هایی

نظیر آثار ژان لوک گدار^۲ رونق یافت (استم، ۱۳۸۳: ۱۷۰). در حوزه‌ی سینمای مستند نخستین نشانه‌های بازتابندگی در فیلم مردی با دوربین فیلم برداری (ژیگاورتوف: ۱۹۲۹) مشاهده می‌شود که در آن فیلم‌ساز بارها به افشای حضور خود در اثر و شیوه‌ی تأثیرگذاری آن بر فرایند مشاهده‌ی رویدادها می‌پردازد. از این رو در تبیین تاریخی مستند انعکاسی نقش این فیلم انکار ناپذیر است. با رواج بازتابندگی در سینما، نظریه‌ی فیلم هم به این موضوع معطوف شد و در این راستا می‌توان به تحلیل‌های نوئل بورچ^۳ و رابرت استم^۴ اشاره کرد. بازتابندگی این فرضیه را که هنر می‌تواند ابزاری شفاف برای ارتباط با جهان و پنجره‌ای بی‌واسطه رو به آن باشد، دگرگون می‌کند. «بازتابندگی به معنی آن است که اثر هر سه مؤلفه‌ی تولیدکننده، فرآیند تولید و محصول را آشکارا به نمایش می‌گذارد» (یوترسون، ۲۰۰۱: ۳۷۸). با آشکار شدن تمهیدات زیبایی‌شناسانه و عیان نمودن صناعت نهفته در ساخت فیلم مستند، مخاطب می‌تواند به درکی عمیق و حیاتی از محصول نهایی دست یابد و ضمن فاصله گرفتن از اثر با دیدی انتقادی در آن بنگرد و آن را به صورت یک کل منسجم در نظر بگیرد.

۲- چارچوب نظری

از ابتدای تاریخ سینمای مستند و در سطح نظریه‌پردازی پیرامون آن، طبقه‌بندی انواع فیلم مستند یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های پژوهش‌گران این حوزه بوده است. از این رو در مطالعات سینمای مستند همواره چپستی و چرایی این طبقه‌بندی‌ها چالش برانگیز بوده‌اند. در این میان طبقه‌بندی بیل نیکولز^۵، پژوهش‌گر و نشانه‌شناس سینما بسیار بحث‌برانگیز بوده است. اهمیت آرای بیل نیکولز به اندازه‌ای است که یان آیتکین^۶ در دائرةالمعارف سینمای مستند بیل نیکولز را «برجسته‌ترین اندیشمند سینمای مستند معاصر می‌داند» (آیتکین، ۲۰۰۶: ۹۹۴). طبقه‌بندی انواع فیلم مستند در چند اثر بیل نیکولز به تدریج تکمیل و تشریح شده است. نیکولز در کتاب بازنمایی و واقعیت روش‌های مستندسازی را به چهار گروه توضیحی^۷، مشاهده‌ای^۸، تعاملی^۹، و انعکاسی^{۱۱} طبقه‌بندی می‌کند (نیکولز، ۱۹۹۱: ۳۲). این طبقه‌بندی به تدریج تکامل می‌یابد و در کتاب مرزهای مبهم علاوه بر این شیوه‌ها، شیوه‌ی اجرایی^{۱۲} نیز به مقولات پیشین افزوده می‌شود. علاوه بر این، بیل نیکولز در کتاب مقدمه‌ای بر فیلم مستند، مستند شاعرانه^{۱۳} را نیز به گونه‌شناسی‌های پیشین خود اضافه کرده است. به نظر می‌رسد که تقسیم‌بندی ارائه‌شده در این کتاب کامل‌ترین طبقه‌بندی از منظر او به شمار می‌آید. بنابراین می‌توان در طبقه‌بندی نهایی بیل نیکولز، انواع فیلم مستند را توضیحی، مشاهده‌ای، تعاملی، اجرایی، شاعرانه و انعکاسی دانست. بحث‌برانگیزترین بخش طبقه‌بندی نیکولز که در طبقه‌بندی‌های قدیمی سینمای مستند نشانه‌های آن مشاهده نمی‌شود، مستند انعکاسی یا بازتابی است. نیکولز معتقد است در این شیوه مستندساز باید با استفاده از تمهیداتی در زمان روایت رویداد، فرایند ساخت جهان فیلم را مورد توجه قرار دهد و از این طریق پیش‌فرض‌ها و انتظارات ذهنی تماشاگر را برهم بزند. نیکولز بر این باور است که «مستند انعکاسی خودآگاه است، نه تنها در قالب و اسلوب بلکه در استراتژی، ساختار، قواعد، انتظارات و تأثیرات» (نیکولز، ۱۹۹۱: ۶۹). در شیوه‌ی انعکاسی، ما با انکار واقع‌گرایی مستقیم روبه‌رویم. منظور از اصطلاح واقع‌گرایی، دستیابی بی‌واسطه و عینی به جهان از طریق بازنمایی است. از این رو رویکرد انعکاسی مدعی است که نه تنها اعتقادات و ارزش‌های حاضر جلوی دوربین، بلکه اعتقادات و ارزش‌های پشت دوربین نیز آشکارا فضای فیلم را به فضای کشمکش‌های احتمالی میان شماری از نظام‌های عقیدتی تبدیل می‌کنند و این پرسش را برای مخاطب مطرح می‌سازد که آیا مصالح سازنده‌ی اثر

به درستی قادر به نمایش جهان بیرونی هستند. از منظر بیل نیکولز و در تحلیلی تاریخی، پیدایش شیوه‌ی انعکاسی ناشی از نارضایتی مستندسازان معاصر از شرایط مستندسازی متعارف بوده است. در این میان شاید مسئله‌ی اصلی مستند انعکاسی، تأکید سینمای مستند بر سینما وریته یا مستندهای مشاهده‌ای در میانه‌های قرن گذشته بوده است. شیوه‌ی انعکاسی ادعای مهم مستند مشاهده‌ای، یعنی تحقق غایی شفافیت در بازنمایی بی‌خداسته‌ی واقعیت را نمی‌پذیرد. بر اساس نگرش انعکاسی، سینمای مستند هیچ‌گاه نمی‌تواند جهان بیرونی را چنان نشان دهد که گویی دوربین در آن‌جا حضور نداشته‌است و حقیقت تمام و کمال به ثبت رسیده‌است. به باور نیکولز شیوه‌ی انعکاسی، خودش را مورد پرسش قرار می‌دهد و خودآگاهانه‌ترین شیوه‌ی ارجاع به جهان بیرونی است. از این رو در چارچوب نظری شیوه‌ی انعکاسی، ارزش‌های کلاسیک سینمای مستند نظیر دستیابی واقع‌گرایانه به جهان، توانایی تبدیل دوربین به شاهدی قانع‌کننده و پیوند مفروض و بدیهی میان یک تصویر نمایه‌ای و هر آنچه می‌نمایاند، مورد تردید قرار می‌گیرد (همان). یکی از مشهورترین مستندسازان انعکاسی، ترینه‌تی. مینه‌ها^{۱۴}، از افراطی‌ترین نظریه‌پردازان این نوع مستند، با رد کامل بازتابی بودن فیلم مستند، اظهار می‌دارد که «چیزی به اسم فیلم مستند وجود ندارد» (وانگ، ۱۳۸۴: ۱۳۱). چنین رویکردی در سینمای مستند به این می‌انجامد که به جای واژه‌ی مستند از واژه‌ی غیرداستانی استفاده شود و به این ترتیب نقش محوری اسنادی بودن تصاویر به شکل پیش‌فرض در نظریه‌های فیلم مستند کم رنگ شود.

۳- مستند انعکاسی و استراتژی‌های آن

در دهه‌های اخیر، مستند انعکاسی، متأثر از جریان عمومی هنر و سینمای معاصر، به تدریج به خودآگاهی تئوریک دست یافته است. راهبردهای انعکاسی نفس عمل بازنمایی را مورد تردید قرار می‌دهند و این پیش‌فرض را که مستند بر اساس قابلیت فیلم برای به چنگ آوردن واقعیت ساخته می‌شود برهم می‌ریزند. از این رو بینندگان در نهایت متوجه می‌شوند در حال تماشای فیلمی هستند که در آن، واقعیت، ساخته شده است. مستند انعکاسی، به مفروضات و قراردادهای حاکم بر مستندسازی می‌پردازد و بر آگاهی ما نسبت به تألیفی و برساختی بودن بازنمایی واقعیت می‌افزاید. بیل نیکولز در تبیین راهبردهای مستند انعکاسی از مفهوم «استراتژی» بهره می‌گیرد. او معتقد است استراتژی‌های مستندسازی می‌توانند از دو وجه شکلی و سیاسی، انعکاسی باشند. انعکاسی بودن در وجه سیاسی‌اش، سبب برجسته شدن فرضیه‌ها و انتظارات جدید مخاطب از محتوای فیلم می‌شود و استراتژی در وجه شکلی‌اش، موجب جلب توجه مخاطب به فرضیه‌ها و انتظاراتش از فرم فیلم می‌شود (نیکولز، ۱۹۹۱: ۶۹). به عبارت دیگر، مستند انعکاسی بواسطه‌ی استراتژی در شکل، تبدیل امر آشنا به غریب یا نوعی از فرایند آشنایی‌زدایی را برعهده دارد و از جنبه‌ی استراتژی سیاسی، به ما یادآوری می‌کند که یک جامعه چگونه بر اساس قراردادها و اصولی عمل می‌کند که ممکن است به سادگی آن‌ها را از منظر ایدئولوژی حاکم بر متن بدیهی بیانگاریم (همان). استراتژی سیاسی مستند انعکاسی، تکیه‌ی سینمای مستند را بر قدرت و قلمروی اجرایی آن دچار تردید می‌کند. مستند انعکاسی بر این باور استوار است که حقیقت مستند همواره حقیقتی ایدئولوژیک است. از این رو استراتژی سیاسی مبتنی بر نوعی هرمنوتیک سوء ظن است که کارکرد دائمی‌اش نقد مناسبات قدرت و بازاندیشی در نسبت دانش و قدرت است. به این ترتیب می‌توان ذات استراتژی سیاسی مستند انعکاسی را تلاش مدام در ساحت تفکر انتقادی دانست. در این راستا به نظر می‌رسد فاصله‌گیری آگاهانه و انتقادی از موضوع، یکی از رایج‌ترین راهکارهای

فیلم‌سازان برای ایدئولوژی‌زدایی از فیلم مستند باشد. در کنار استراتژی سیاسی متن مستند، بیل نیکولز عناصر استراتژیک شکلی را نیز شناسایی کرده است که مستندسازان از آن‌ها برای تحقق شیوه‌ی انعکاسی و آشنایی‌زدایی در آثار خود و ساختارزدایی از کلیشه‌های موجود در زیبایی‌شناسی فیلم مستند، استفاده می‌کنند. این شگردها، شامل ساختار شکنی عناصر سبکی رایج و رمزگشایی از قراردادهای بصری است، به گونه‌ای که مخاطب متوجه حضور مصنوعی و برساختی آن‌ها در اثر بشود. از این رو تمهیدی چون پارودی و نزدیکی با قالب‌هایی چون ماکیومنتری و حتی بهره‌گیری از انیمیشن ابزارهای استراتژیک شکلی کارآمدی به شمار می‌آیند (همان). در این شیوه معمولاً به پیروی از مستندهای مبتنی بر روایت اول شخص، فیلم‌ساز از این‌که راوی یا مصاحبه‌کننده‌ای باشد که تنها تصویرش دیده شود اجتناب می‌کند و خود در متن اثر به صورت یک شخصیت درمی‌آید. در سینمای انعکاسی مخاطب در می‌یابد که همواره عوامل گوناگونی از جهان بیرون اثر، فیلم را به شکل محسوسی تحت تأثیر قرار می‌دهند. برای نمونه هنگامی که کنش‌گر فیلم درباره‌ی نقش خودش به مخاطب توضیحاتی ارائه می‌دهد، شیوه‌ی رفتار گاه غیرقراردادی او و شکل حضور دوربین، ما را ترغیب می‌کند که به شخصیت بیرونی کنش‌گر نیز بنگریم و آن را نیز در کنار سایر عوامل موجود در چارچوب مفهومی تفسیر اثر لحاظ نماییم. هدف غایی از اتخاذ استراتژی‌های سیاسی و شکلی، تغییر افق انتظار مخاطب از سینمای مستند است. در این شیوه مخاطب در انتظار رخدادهای غیرمنتظره‌ی ضدساختار است. چنین رخدادهایی نه برای تعلیق، ایجاد شوک یا تعجب در مخاطب، بلکه با هدف طرح پرسش درباره‌ی فلسفه‌ی سینمای مستند طراحی شده‌اند. به این ترتیب، آن‌ها در حال تجربه‌ی راهکارهای زیبایی‌شناسانه‌ای هستند که به نظر می‌رسد در راستای همان فاصله‌گذاری برشته‌ی قرار دارند. لازم به ذکر است که مستند انعکاسی از برخی تکنیک‌هایی که در سایر شیوه‌های مستند استفاده می‌شود نیز استفاده می‌کند و عملاً ساختاری هیبریدی دارد (نیکولز، ۲۰۰۱: ۱۲۵). تکنیک‌هایی نظیر بازسازی صحنه‌ها، استفاده از میان نوشته‌ها، به کارگیری گفتار متن و روایت اول شخص. یک مستند انعکاسی می‌تواند به میزان قابل ملاحظه‌ای، شامل تمهیدات شیوه‌های مشاهده‌ای، مشارکتی، توضیحی و شاید شامل قطعه‌های شاعرانه یا اجرایی باشد. آن‌ها به کل فیلم، ساختار می‌بخشند اما در فرایند کشف حقیقت هیچ یک از ویژگی‌های متعارف خود را تحمیل نمی‌کنند.

در چند دهه‌ی اخیر آثار مستند مهمی ساخته شده‌اند که می‌توان با ارجاع به قواعد مذکور آن‌ها را مستند انعکاسی دانست. فیلم‌هایی نظیر خاطرات روزانه‌ی دیوید هولزمن^{۱۵} (جیم مک براید و ال ام کیت کارسون، ۱۹۶۸)، از حوادث بزرگ و مردم معمولی^{۱۶} (رائول رایز، ۱۹۷۳)، راه لورنگ^{۱۷} (دیوید و جودیت مک دوگال، ۱۹۷۷)، آداب دختری^{۱۸} (میشل سیترون، ۱۹۷۴)، پوتووگابنکو^{۱۹} (ژان پیرگورن، ۱۹۸۰)، سرهم‌کردن دوباره^{۲۰} (ترینه‌تی. مینه‌ها، ۱۹۸۲)، خاطرات ناتمام^{۲۱} (ماریومال، ۱۹۸۳)، دور از لهستان^{۲۲} (جیل گادمیلو، ۱۹۸۴)، راجر و من^{۲۳} (مایکل مور، ۱۹۸۹)، نام خانوادگی ویت، اسم کوچک نام^{۲۴} (ترینه‌تی. مینه‌ها، ۱۹۸۹)، درستایش بونتوک^{۲۵} (ماریبون فونتس، ۱۹۹۵) و عمل کشتن^{۲۶} (جاشوا اوپنهایمر، ۲۰۱۲)^{۲۷}. با توجه به تنوع و پراکندگی آثار مستند انعکاسی و از آن‌جا که در آثار قابل توجهی از سینمای مستند معاصر مجموعه‌ای از نگرش‌ها و تمهیدات مذکور مشاهده می‌شود، می‌توان مدعی وجود عناصر سبکی غالب و تکرارشونده‌ای در زیبایی‌شناسی این نوع مستند بود که اکنون می‌توانند موضوع پژوهش‌های آکادمیک سینمای مستند قرار گیرند. با طبقه‌بندی این تمهیدات می‌توان به آموزش و گسترش آن اندیشید.

۴- مستندهای انعکاسی ارول موریس

ارول موریس^{۲۸} را می‌توان به سبب توجه ویژه‌ی نهادهای آکادمیک سینما به او، موفقیت‌های متعدد جشنواره‌های و اقبال منتقدان و پژوهشگران سینمای مستند، یکی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین مستندسازان چند دهه‌ی اخیر دانست. یکی از وجوه مهم سینمای مستند ارول موریس بهره‌گیری خلاقانه از امکانات و به بیان بیل نیکولز استراتژی‌های انعکاسی در هر دو وجه شکلی و سیاسی است. این رویکرد در آثار برجسته‌ی او نظیر خط باریک آبی^{۲۹}، آقای مرگ^{۳۰} و غبار جنگ^{۳۱} بیش از دیگر آثارش قابل مشاهده است. از این رو مطالعه‌ی سینمای ارول موریس می‌تواند وجوه مهمی از مستندسازی به شیوه‌ی انعکاسی را در سینمای مستند معاصر آشکار کند. مستندهای ارول موریس برای ایجاد پرسش‌هایی درباره‌ی صدق‌پذیری فیلم مستند و حقیقت‌نمایی آن در ذهن مخاطب از تمهیدات گوناگونی استفاده می‌کنند. هدف غایی از بهره‌گیری از این تمهیدات، واژگون‌سازی واقع‌گرایی مفروض در بازنمایی‌های سینمای مستند است. توفیق این شیوه در توجه بسیار به مخاطبی است که خود نیز منفعل نیست و می‌کوشد ادعاهای مربوط به حقیقت را بررسی کند. مشهورترین فیلم ارول موریس، خط باریک آبی، را می‌توان از آثار کلیدی مستند انعکاسی دانست که قابلیت پژوهشی مناسبی برای شناخت ابعاد زیبایی‌شناسی سینمای انعکاسی دارد. به گونه‌ای که نیکولز نیز ارجاعات مهمی به این فیلم دارد (نیکولز، ۱۹۹۱: ۷۳).

مستند خط باریک آبی به ماجرای زندگی راندل آدامز می‌پردازد که به جرم قتل پلیسی به نام رابرت دبلیو وود در تگزاس، سال‌ها در بند اعدامی‌ها به سر می‌برد. فیلم کوششی است برای یافتن حقیقت ماجرای قتل. از این رو بخش اعظم مستند ارول موریس را مجموعه‌ای از گفته‌های متهم، شاهدان، پلیس و سایر افراد مرتبط با ماجرا تشکیل می‌دهد. موریس برای طرح ادعاهای مختلف شاهدان و متهم ماجرا از یکی از مهم‌ترین تمهیدات سینمای انعکاسی، یعنی تمهید بازسازی، بهره می‌گیرد. در فیلم بارها صحنه‌ی قتل پلیس تگزاسی بازسازی می‌شود و مستندساز به این روش چندین بار صحنه‌ی قتل را از زوایا و با تفاسیر گوناگون نمایش می‌دهد. هر بازسازی متأثر از نوع روایتی است که هر کدام از شاهدان توصیف می‌کنند. موریس هر بار صحنه‌ی جدیدی می‌چیند، تا تماشاگر، خود، با مشاهده‌ی عینی ادعاهای متفاوت شاهد اصلی ماجرا و سایرین از جمله افسران مأمور تحقیق، وکلای مدافع و حتی مظنون دیگر درباره‌ی حقیقت رویداد بیندیشد. از این رو در هر صحنه نظرهای متفاوتی درباره‌ی قتل پلیس ارائه می‌شود. با بررسی زوایای دید متفاوت فیلم درمی‌یابیم که موریس بر نیت‌مند بودن هر رویکرد تأکید می‌کند. از این رو این بیننده است که به جای مستندساز تصمیم می‌گیرد که کدام روایت می‌تواند حقیقت ماجرا باشد. ارول موریس در کنار رویکرد کنایی در محتوای فیلم از تمهیدات سینمایی خاصی در مستند خط باریک آبی بهره می‌گیرد. همان عناصر سبکی که نیکولز آن‌ها را در ذیل استراتژی شکلی مستند انعکاسی بررسی می‌کند. یکی از تمهیدات مهم استفاده‌ی همزمان از چند سبک بصری در فیلم است. در کنار تصاویر مستند که عموماً ویژگی‌های بصری رئالیستی دارند، ارول موریس صحنه‌های روایت قتل رابرت دبلیو وود را با ظاهری داستانی و به‌طور مشخص متأثر از سبک بصری سینمای نوار بازسازی می‌کند. ارول موریس در صحنه‌های بازسازی به جای شاهدان واقعی از بازیگران استفاده می‌کند. علاوه بر آن هنگامی که موریس از افراد درگیر در ماجرا فیلم می‌گیرد، با استفاده از تکنیک‌های خاصی قراردادهای متعارف سینمای مستند را زیر پا می‌گذارد. برای نمونه، نورپردازی روی صورت برخی از مصاحبه‌شوندگان متأثر از قواعد نورپردازی دراماتیک است. راهکارهایی که از آن‌ها یاد شد، از تمهیدات مستند انعکاسی است و نتایج به دست

آمده از آن‌ها، در مقایسه با انتظارات معمول از فیلم مستند، سبب می‌شود فیلم برای مخاطبان، نه جهان تاریخی رویداد که صنعت و قراردادهای خود را به نمایش بگذارد. از منظر تحلیل نیکولزی از سینمای انعکاسی، زیبایی‌شناسی انعکاسی فیلم خط باریک آبی در وجه استراتژی سیاسی‌اش، می‌کوشد به ما یادآور شود که ادراک و تفسیر رخدادهای، به واسطه‌ی کلیشه‌های متداول در جامعه که شاید در ذات تصویر ریشه دارند، همواره تحریف می‌شود. فیلم خط باریک آبی به مخاطب خود کمک می‌کند نسبت به تأیید روایت‌هایی که بر اساس قراردادهای و ایدئولوژی‌های مسلط ساخته می‌شوند، محتاط باشد. موریس با استفاده از موسیقی مینی‌مالیستی فلیپ-گلاس و با استفاده از ترکیب‌بندی و نورپردازی حرفه‌ای و زیبای تکتک نماهای مربوط به هر شاهد- که از این لحاظ بسیار شبیه فیلم‌های سینمایی است- قصه‌ی خود را با بیانی ظریف تعریف می‌کند. این‌گونه است که تماشاگر احساس می‌کند همراه با مؤلف اثر به تفکر و تعمق درباره‌ی رویداد می‌پردازد. بیل نیکولز در تحلیل مستند انعکاسی، یکی از وجوه مستند انعکاسی را وجه کنایی آن برمی‌شمرد. به باور او وجه کنایی به نحو اجتناب‌ناپذیری ظاهری غیرصادقانه دارد و کنایه‌پرداز کسی است که چیزی می‌گوید در حالی که مقصودی کاملاً متضاد دارد (همان: ۷۵). مستند خط باریک آبی در وجه کنایی‌اش نشان می‌دهد که چگونه متهم-محکوم (راندل آدامز) در چنبره‌ی وقایع و دیدگاه‌ها گرفتار آمده است و بحران معرفتی در شناخت حقایق ممکن است چه تأثیری بر واقعیت عینی زندگی آدمی بگذارد و او را به قربانی بی‌سرانجامی تبدیل کند.

ارول موریس، در مستند غبار جنگ زندگی و عملکرد حرفه‌ای رابرت اس مک نامارا، وزیر دفاع پیشین آمریکا، را به تصویر می‌کشد. فیلم شامل مصاحبه‌ی بلندی با مک نامارا درباره‌ی زندگی او از کودکی تا امروز است. با این حال فیلم بر چند مقطع از زندگی او تأکید بیشتری دارد، به ویژه بر آن زمان که او در بحبوحه‌ی جنگ ویتنام مسئولیت وزارت دفاع را بر عهده می‌گیرد و در باتلاق جنگ ویتنام فرو می‌رود. با این حال به نظر می‌رسد این فیلم مستند بیش از آن‌که روشن‌کننده‌ی ابهامات زندگی مک نامارا باشد، خود، پرسش‌برانگیز و ابهام‌آفرین است. در طول جنگ ویتنام و به دنبال پیامدهای آن، بسیاری از آمریکایی‌ها مک نامارا را به سبب فجایع هولناکی که در ویتنام اتفاق افتاده بود سرزنش کردند. اما آیا به راستی مک نامارا می‌توانست همان هیولایی باشد که مخالفینش تصور می‌کردند یا او تنها به ناگزیر مقطعی جنجالی از تاریخ ملتش را نمایندگی می‌کرده است. ارول موریس کوشیده است به جای پاسخ به ابهامات، اعتبار همه‌ی ادعاها را با وانهادن بیننده با پرسش‌های بیشتر، به چالش بکشد. موریس با بهره‌گیری از مصوبات و اسناد ارتش آمریکا، فیلم‌های آرشیوی و سایر ادوات قابل دسترسی، می‌کوشد مخاطبان را با پرسش‌هایی درباره‌ی جنگ ویتنام و نیز شخص مک نامارا به عنوان مردی که تصویرش به نمادی از آن دوران تبدیل شده است، درگیر کند. در غبار جنگ می‌توان جوهره‌ی مهم رویکرد انعکاسی را که تأکید بر برساختی و قراردادی بودن مستند و نیز نقش تعیین‌کننده‌ی پیش‌فرض‌ها در معرفت بشری است مشاهده کرد. در فهم این رویکرد شاید تحلیل کارل پلنتینگا^{۲۲} متفکر سینمای مستند و فلسفه‌ی فیلم راهگشا باشد. او در مقاله‌ی فلسفه ارول موریس: ده درس به ده آموزه‌ی معرفتی و شناختی مستند غبار جنگ اشاره می‌کند. مؤلفه‌هایی که به تمامی از وجوه رویکرد انعکاسی در هنر ارول موریس نشأت می‌گیرند. در میان نکته‌های ده‌گانه، نکته‌ی (درس) سوم آن است که تلاش آدمی برای فهم جهان از اساس با خطا و بدفهمی همراه است و معرفت حقیقی برای حفظ منافع شخصی همواره از مسیر اصلی منحرف می‌شود (پلنتینگا، ۲۰۰۹: ۴۵). هشتمین درسی که پلنتینگا از مستند غبار جنگ می‌آموزد تأکید بر این است که گفتار، نوشتار و سایر نمادهای تصویری همزمان هم

روشنگر و هم پیچیده‌کننده‌ی حقایق‌اند (همان: ۵۳).

در غبار جنگ، موریس از فیلم‌های آرشیوی به همراه گفتار مک نامارا استفاده می‌کند اما این به آن معنی نیست که او با این کار قصد بازسازی تاریخ را دارد. او از فیلم‌های آرشیوی به عنوان ابزاری کنایه‌آمیز در جهت اعلام نظر خود درباره‌ی تأثیرات تصمیمات مک نامارا در تاریخ معاصر بهره می‌جوید. در غبار جنگ با یکی از مهم‌ترین ترفندهای تکنیکی ارول موریس در رسیدن به تجربه‌ی بصری متفاوت از گفتگو به کمک دوربین مواجهیم که در دیگر آثار او نیز تکرار می‌شود و به عنوان یک عنصر سبکی سینمایی عمل می‌کند. در همه‌ی تصاویر این مستند، شخصیت اصلی آن، رابرت مک نامارا، به گونه‌ای خاص و ویژه همواره به‌طور مستقیم به ما، به عنوان مخاطبین مستند، خیره می‌نگرد. به گونه‌ای که این نگاه در ارتباط ما با او کاملاً تأثیرگذار است. ارول موریس در پرداخت گفتگوهای آثارش از ابزاری فنی به نام اینترترون، که در حقیقت اختراع خود اوست، بهره می‌گیرد. این وسیله که با الهام از دستگاه متن رسان (تله پرومتر) مستقر در استودیوهای تلویزیونی جهت قرائت اخبار ساخته شده، به گونه‌ای است که به کمک آن به نظر می‌رسد مصاحبه‌شونده به‌طور مستقیم به لنز دوربین نگاه می‌کند، در حالی که در واقع، او در حال نگرستن به شخص مصاحبه‌کننده است که در مقابل اینترترون قرار دارد. به عبارت دیگر، این وسیله سبب می‌شود مخاطب بپندارد که مصاحبه‌کننده به‌طور مستقیم و رودرو با شخص او گفتگو می‌کند. موریس معتقد است با بهره‌گیری از این تکنیک اول شخص واقعی در مقابل دوربین پدید می‌آید (ویلیامز، ۱۹۹۳: ۴). اگرچه استفاده از اینترترون یک تمهید فنی سینمایی است اما ضرورت وجود آن با ارجاع به ویژگی‌های مستند انعکاسی قابل فهم است. به این معنا که مستندساز نشان می‌دهد برای رسیدن به تجربه‌ی بصری بسیار نزدیک با سوژه باید از تمهیدی تماماً سینمایی بهره گرفت، به گونه‌ای که واقع‌نمایی به مثابه‌ی یک استراتژی شکلی در اثر پدیدار می‌شود.

علاوه بر این، در غبار جنگ می‌توان برخی دیگر از تمهیدات فنی مستند انعکاسی را نیز مشاهده کرد. به باور بیل نیکولز یکی از مهم‌ترین تمهیدات مستند انعکاسی، حضور مؤلف به مثابه بخشی از فرایند ثبت و ضبط تصاویر است. حضوری که حاصل تأثیرپذیری مستند انعکاسی از مستند تعاملی است. در سراسر غبار جنگ مستندساز در پشت دوربین قرار دارد و گاه با حرف‌هایش کلام سوژه را قطع می‌کند. تمهیدی که به بهره‌گیری از صدای برون دیجیتیک مشهور است^{۳۳}. نوع صدابرداری صدای کارگردان (موریس) به گونه‌ای است که کیفیت دوگانه‌ای به بافت صوتی می‌بخشد. گویی که عامدانه بر چند پارگی متافیزیک حضور مقابل و پشت دوربین تأکید می‌شود. به این ترتیب فیلم‌ساز خود را در جبهه‌ی مخالف سوژه‌ی خود قرار می‌دهد و به نوعی نمایندگی دیدگاه «دیگری» را بر عهده می‌گیرد. حضور مهم و برجسته‌ی شخص مستندساز در انتهای کار مشهود است. آن جا که ارول موریس در تماسی تلفنی از مک نامارا می‌خواهد درباره‌ی برخی از گفته‌هایش بیشتر توضیح بدهد. این‌جا، ارول موریس نقش تماشاگر غایب در صحنه را بر عهده می‌گیرد و پرسش‌هایی درباره‌ی رویدادهایی که مک نامارا به یاد می‌آورد مطرح می‌کند.

در سکانس‌هایی فیلم، مستندساز در راستای تحقق اهداف مستند انعکاسی موظف به طرح آن پرسش‌های شخصی خویش است که در هژمونی روایتی که مک نامارا درباره‌ی خود طراحی کرده، نامعلوم و بی‌پاسخ مانده‌اند. نقش دیگر این پرسش‌ها آن است که مستندساز به تماشاگر نشان دهد با وجود این‌که سازنده‌ی فیلم است، اما او نیز به همه‌ی پاسخ‌ها اشراف ندارد و این ناآگاهی را در گفتگوی نهایی با مک نامارا اعتراف می‌کند.

از مهم‌ترین ابزارهای سینمای انعکاسی تدوین برای رسیدن به نوعی فیلم مقاله است. رویکردی که از سینمای موج نوی فرانسه به ویژه سینمای گدار و مقاله‌ی مشهور الکساندر آستروک متأثر است (راسکارولی، ۲۰۰۸: ۲۵). در این رویکرد که در ساختار تدوین فیلم برجسته می‌شود، فیلم‌ساز با به‌کارگیری برش‌های نامتعارف و ناهمگون با روایت اثر و ارائه‌ی سویه‌های متناقض، تناقض‌های گفتمان حاکم بر فیلم را برجسته و تشدید می‌کند و به مخاطب فرصت می‌دهد تحلیل و تفسیر شخصی خود را از مجموعه تصاویر داشته باشد. این تمهید در غبار جنگ آگاهانه مورد استفاده قرار گرفته است. برای نمونه، در صحنه‌ای که رابرت مک نامارا درباره‌ی استفاده از بمب‌های آتش‌زا در ژاپن در جنگ جهانی دوم صحبت می‌کند، موریس با بهره‌گیری از برون‌برش‌ها، تصاویری را به بیننده نشان می‌دهد که شاید آن چیزی باشند که مک نامارا به یاد می‌آورد و نیز ممکن است منطبق بر واقعیت نباشند. علاوه بر این، نوع بهره‌گیری از برون‌برش‌ها بیان‌گر این نکته است که موریس از برخی رویدادهای بین برش‌ها صرف نظر کرده و این به معنای آن است که شاید فیلم در نهایت در برگرفته‌ی دیدگاه اوست و قرار نیست تصویر دقیقی از روایت رابرت مک نامارا ارائه دهد. برون‌برش‌ها این نکته را نیز به مخاطب یادآوری می‌کنند که آن‌ها در حال تماشای فیلمی هستند که به بیننده اجازه می‌دهد استدلال خودش را داشته باشد و اطلاعات را همان‌گونه که در فیلم در اختیار او قرار داده شده است، تجزیه و تحلیل کند. به بیان دیگر، در مستند انعکاسی از تدوین به منظور نقد یا اظهار نظر درباره‌ی آن‌چه سوژه مدعی آن است استفاده می‌شود. در صحنه‌ای از مستند غبار جنگ، پس از آن که مک نامارا بر اهمیت اقداماتی که در جریان بحران موشکی کوبا صورت گرفته بود تأکید می‌کند، تصویرش به تصویری برش می‌شود که در آن ردیفی از مهره‌های ایستاده‌ی دومینو بر روی یک نقشه نشان داده می‌شود، مهره‌هایی که در حال فرو ریختن‌اند و آخرین قطعه‌ی آن‌ها در سایگون، شهری در ویتنام، فرو می‌افتد. تام رایان^{۲۴} معتقد است ارول موریس از این صحنه‌ها برای بیان این نکته استفاده کرده است که تفکر ضد کمونیستی (نظریه‌ی دومینو) مهم‌ترین نقش را در حضور نظامی آمریکا در جنگ ویتنام بازی کرده است. وجود چنین تصاویر نابهنگامی، نه تنها کارکردی نقادانه نسبت به گفته‌های شخصیت فیلم دارند، بلکه به مخاطب نیز یادآوری می‌کنند که فیلمی را به تماشا نشسته‌اند که منعکس‌کننده‌ی دیدگاه سازنده‌ی اثر نیز هست (رایان، ۲۰۰۴).

بیل نیکولز معتقد است استفاده از پارودی در مستند انعکاسی تمهید کارآمدی برای پیدایش نگاهی انتقادی از منظری فراسوی روایت حاکم در اثر است. این تمهید در بازگویی روایت مک نامارا کارکردی کلیدی دارد که به واسطه‌ی آن مخاطب از منظر مک نامارا فاصله بگیرد و فاصله، به بیان برشته‌ی، اتفاق بیافتد. در سکانسی از غبار جنگ رابرت مک نامارا از شغل نخست خود، مدیر یک شرکت اتومبیل‌سازی، سخن می‌گوید و توضیح می‌دهد که چگونه موجب پیشرفت تکنولوژی ساخت کمربند ایمنی شده است. هم‌چنان که مک نامارا درباره‌ی ایمن‌تر شدن رانندگی صحبت می‌کند، ارول موریس به صحنه‌ای برش می‌زند که در آن جمجمه‌های حوله‌پیچ شده از بالای پلکانی به پایین می‌افتند. موریس از این صحنه به عنوان ابزاری طنزآمیز در جهت نقد عملکرد حرفه‌ای مک نامارا نه به عنوان وزیر دفاع، بلکه به عنوان مدیر نگران شرکت اتومبیل‌سازی مورد استفاده می‌کند. از منظری دیگر، ارول موریس از صحنه‌های این چنینی با این هدف استفاده می‌کند که به مخاطب یادآور شود این صحنه‌ها صدای خود او در فیلم‌اند و این بدان معناست که او رسالت سنتی ثبت تصاویر مستند را بر عهده نمی‌گیرد و می‌تواند باورهای شخصی خود را، حتی اگر دور از حقیقت باشند، در فیلم نمایش دهد.

از دیگر جنبه‌های مستند انعکاسی که در تفسیر نیکولز به آن اشاره شده است، آن است که تماشاگر این نوع مستند رابطه‌ی حیرت‌انگیز متن با خود را درک می‌کند و نهایت خودآگاهی را تجربه می‌کند. تکنیک‌های خاصی در چیدمان تصاویر وجود دارد که به کمک آن‌ها می‌توان تجربه‌ی خودآگاهی مخاطب را برجسته کرد. در صحنه‌ای از غبار جنگ ارول موریس از مک نامارا می‌پرسد آیا مسئولیتی در قبال جنگ ویتنام احساس می‌کند و در پاسخ مک نامارا، درحالی‌که لحظاتی را به سکوت می‌گذراند، با نگاهی نگران به دوربین خیره می‌شود. این برداشت طولانی، تنها برای نشان دادن این نیست که مک نامارا عمیقاً به این پرسش می‌اندیشد، بلکه با این هدف طراح شده است که زمانی را نیز در اختیار تماشاگر قرار دهد برای آن که او بتواند با تعمق بیشتری، بی‌گناهی یا پاکی مک نامارا از منظر خود ارزیابی کند. استفاده از چیدمان تصاویر غیرمنتظره نیز به یاری القای این حس خودآگاهی می‌آید. موریس در آثار خود برای سنجش اعتبار سخنان سوژه‌اش از چنین چیدمانی بهره گرفته است. در بخش پایانی مستند غبار جنگ، رابرت مک نامارا از اقدامات صلح‌آمیز خود در جنگ ویتنام سخن می‌گوید؛ در حالی‌که صدای او در زمینه‌ی تصویر شنیده می‌شود، سرباز آمریکایی را می‌بینیم که با مسلسل، دیوانه‌وار به سوی جنگلی آتش می‌گشاید. با چنین تمهیدی مستندساز این پرسش را مطرح می‌سازد که به راستی اهداف مک نامارا چگونه در جنگ ویتنام صلح‌آمیز بوده است و از سوی دیگر، موریس با استفاده از این ترفند کنایه‌آمیز، تمایلات ضد جنگ خود را نیز آشکار می‌کند و به مخاطب یادآور می‌شود که او همچنان در حال تماشای فیلمی است که در آن صدای رابرت مک نامارا و ارول موریس، هر دو وجود دارد. لیندا ویلیامز^{۲۰} در مقاله‌ی آینه‌های بی‌حافظه (۱۹۹۸)، بر این نکته تأکید دارد که چگونه فیلم‌های موریس با وجود آن که هیچ تلاشی در به تصویر کشیدن نسخه‌ی منطبق بر واقعیت گذشته ندارند، احتمال عدم قطعیت بازسازی‌های گذشته را نیز نشان می‌دهند. ویلیامز معتقد است رویدادهای مربوط به زمان گذشته که در مستندهای موریس ارائه می‌شوند، هیچ‌یک کامل، قابل جمع‌بندی و یا قابل فهم نیستند. آن‌ها تکه‌پاره‌ها و قطعاتی از خاطرات گذشته‌اند و نه یگانه حقایق قابل نمایش (همان: ۲۸۳).

۵- نتیجه‌گیری

سینمای مستند معاصر متأثر از آن فلسفه‌ی هنر است که بر این باور است که در سایه‌ی بحران معرفت‌شناسی، رابطه‌ی بدیهی انگاشته‌ی دال مستند با مدلول واقعیت رنگ باخته و دال‌ها در فرایند تفسیر به چیزی جز خودشان ارجاع نمی‌دهند. این تأثیرپذیری به پیدایش نظریه و مستند انعکاسی انجامیده است. مستند انعکاسی بر فاصله‌ی اثر و مستندساز با جهان بیرونی تأکید دارد و آن را به عنوان شکافی راستین حفظ می‌کند و نه تنها نمی‌کوشد تناقضات درون متن را رفع سازد، بلکه آن‌ها را از منظری انتقادی تشدید می‌کند. این فاصله به مخاطب مستند انعکاسی امکان می‌دهد که بتواند با نگاهی فعال در مسیر نقادی این رابطه قرار گیرد و به شکل سلبی به غیاب حقیقت به مثابه یک وضعیت دائمی بیندیشد. علاوه بر فاصله‌گذاری، خودآگاهی، حفظ وجه کنایی، بهره‌گیری از پارودی، استفاده از صدای برون دیجیتیک و تمهیدات تدوینی از مهم‌ترین ابزارهای تحقق استراتژی‌های شکلی و سیاسی مستند انعکاسی به شمار می‌آیند که این تمهیدات در آثار برجسته‌ی ارول موریس قابل مشاهده و تحلیل‌اند.

- 1) Reflexivity
- 2) Bertolt Brecht
- 3) Jean-Luc Godard
- 4) Noël Burch
- 5) Robert Stam
- 6) Bill Nichols
- 7) Ian Aitkin
- 8) Expository Mode
- 9) Observational Mode
- 10) Interactive Mode
- 11) Reflexive Mode
- 12) Performative Mode
- 13) Poetic Mode
- 14) Trinh T. Minh-ha
- 15) David Holzmann's Diary
- 16) Of Great Events and Ordinary People
- 17) Lorangs Way
- 18) Daughter Rite
- 19) Poto and Gabenco
- 20) Reassemblage
- 21) Unfinished Diary
- 22) For from Poland
- 23) Roger and I
- 24) Surname Viet, Given Name Nam
- 25) Bontoc Eulogy
- 26) Act of Killing

۲۷) در ایران نیز در سالیان اخیر توجه به مستندسازی انعکاسی، به ویژه در میان نسل جدید مستندسازان، رواج یافته است. می‌توان به آثار شاخصی چون رادیو گلها (وحید چاوش و امین قدمی، ۱۳۸۴)، تهران انار ندارد (مسعود بخشی، ۱۳۸۸) و پیرپسر (مهدی باقری، ۱۳۹۰) اشاره کرد.

- 28) Errol Mark Morris (1948)
- 29) The Thin Blue Line (1988)
- 30) Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr. (1999)
- 31) The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara (2003)
- 32) Carl Plantinga

۳۳) سوزان هیوارد در تحلیل صدای برون دیجیتال معتقد است که استفاده از آن به عنوان یک رویه‌ی ساختارزدا برای آن است که توجه بیننده به این امر جلب شود که او در حال تماشای فیلم است و به باور او ژان لوک گدار در استفاده مکرر از این تمهید شهرت دارد (هیوارد، ۱۳۸۶: ۸۹).

- 34) Tom Rayan
- 35) Linda Williams

منابع

- استم، رابرت (۱۳۸۳) *مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم*، گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، سوره‌ی مهر، تهران.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۶) *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، نشر هزاره سوم، زنجان.
- وارد، پل (۱۳۹۱) *مستند حواشی واقعیت*، ترجمه‌ی حمیدرضا احمدی لاری، نشر ساقی، تهران.
- وانگ، سیندی (۱۳۸۴) *فیلم مستند*، ترجمه‌ی مهدی نصراله‌زاده، نشریه‌ی آینه‌ی سال کارگردانی، اداره‌ی کل تولید سیما، تهران.

- Ian, Aitken (2006) *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, Routledge, London and New York.
- Nichols, Bill (1999) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*, 1st edition, Indiana University Press, Bloomington.
- Plantinga, Carl (2009) *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*, edited by William Rothman, Suny Press, Albany.
- Rascaroli, Laura (2008) *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, Framework: The Journal of Cinema & Media 49.2, Wayne State University Press, Detroit.
- Ryan, Tom, (2004) *Making History: Errol Morris, Robert Mc Namara, and The Fog of war from Sense of cinema*, issue 31, available at http://sensesofcinema.com/2004/politics-and-the-documentary/errol_morris_interview/ [Accessed 30/01/2015]
- Utterson, Andrew (2001) *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Edited by Roberta Pearson and Philip Simpson, Routledge, London and New York.
- Vaughan, Dai (1999) *For Documentary: Twelve Essays*. University of California Press, Berkeley.
- Williams, L. (1998) *Mirrors without Memories: Truth, History and The Thin Blue Line in Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, edited by Barry Keith Grant & Jeanette Sloniowski, Wayne State UP, Detroit.

Received: 14 Feb 2015
Accepted: 09 May 2015

Aesthetic Aspects of Reflexive Documentary with Emphasis on Works of Errol Morris

Seyyed Ali Rouhani, Assistant professor, University of Art, Tehran, Iran.

Atefe Mehrabi, M.A in Cinema, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.

Abstract

In the last two decades a specific branch of documentary film has been emerged. This new approach to documentary filmmaking has some particular characteristics: challenging the aesthetics of realism in documentary cinema, emphasizing on importance of identity and focusing on interpretation of documenter and using some cinematic devices which traditionally belong to fiction films. This new style of documentary filmmaking is called "Reflexive Documentary". Reflexive Documentary is deeply under influence of modern epistemology. The relationship between the documenter and reality has been re-specified and the so called axiomatic principles of conventional documentary aesthetics, has been challenged by that. Reflexive Documentary tries to suggest a new experience in documentary cinema. To achieve that goal it has invented its own method: using formal and political strategies, intentionally using cinematic devices like re-made scenes, estranging the spectator through means, apprising the audience about filmmaking process and stressing on the permanent distance between the subject and the object. Reflexive Documentary always admits the difference between the film and outer world. It never wants to fill this distance neither to solve the contradictions, rather by its criticizing perspective, it makes them even more noticeable for the audience. This distance gives the chance of having an active/critical stand point of view to the audience. It makes the audience to be aware of the fact that the absence of truth is a permanent status. In addition to estranging the spectator, self-awareness, irony and parody, there are other techniques which can actualize the political and formal strategies of Reflexive Documentary: using non-diegetic sounds and editing devices. Those devices could be found and also could be the subject of analysis in the outstanding films of this style. In this article the characteristics of the style has been introduced by using the theories developed by the film philosophy theoretician, Bill Nichols. He believes the emersion of this style was a remonstrative reaction to the conventional documentary filmmaking. According to this approach, the documenter can never show an event as if there was no camera there. She can never claim that the truth has been documented completely. Reflexive Documentary questions itself and it is the most self-aware method of referencing to the outside world. It has a pessimistic view towards classical documentary values such as totally realistic depiction of the world, the possibility of having camera as a non-interfering witness and the putative relation between an image and what it depicts. This article tries to give an understanding of creative use of possibilities or in Bill Nichols term reflexive strategies, in both formal and political aspects, by focusing on one of the most significant documentary filmmaker of our time, Errol Morris. This approach is clearly recognizable in his distinguished films like *The Thin Blue Line*, *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* and *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*. Errol Morris's documentaries use different kinds of devices to raise questions about verisimilitude and validity of documentary film. The ultimate goal of using those devices is to reverse the presumed realism in documentary film. The success of this method is based on focusing on the audiences who are not passive and try to investigate the assertions about the truth.

Keywords: Documentary Cinema, Reflexivity, Reflexive Documentary, Errol Morris.