دوفصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات هنر و رسانه
سال سوم، شمارهٔ پنجم، بهار و تابستان ۱۴۰۰
صص۱۳-۴۲

برساخت‌گرایی واقعیت و مستندنمایی رسانهٔ سینما

پیام زین‌العابدینی / دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.*
payamzini4433@gmail.com

دریافت: ۱۳۹۹/۷/۱۹ - **پذیرش:** ۱۳۹۹/۱۰/۲۵

چکیده

مستندات نشان از سیر تکوینی روایت‌ها و سرشت آدمیان دارند و بر باورنمایی مخاطبان مؤثر می‌باشند. مستندسازی بیان‌گر تهیه و ثبت اسناد و اطلاعات برای آگاهی‌بخشی و کشف واقعیت داشته‌های مختلف تاریخی یک جامعه، فرهنگ و یا یک زیست‌بوم است. رسانهٔ سینما در تلاش است با واقع‌نمایی رویکردهای گوناگون اعم از سیاسی، تبلیغی، اجتماعی و فرهنگی را به‌نمایش گذارده و در تحت تأثیر قرار دادن مخاطبان مؤثر باشد. فیلم و فیلم‌سازی در گذر زمان، با تحولاتی که در جنبه‌های مختلف از بُعد فن‌آوری، تجهیزاتی و روش داشته است، اکنون بدون در نظر گرفتن مرزهای جغرافیایی، عقیدتی و فرهنگی، امکان حضور در همهٔ نقاط جغرافیایی را پیدا می‌کند و با واقعی جلوه دادن رویدادها، در ساخت فرهنگ عمومی، باورها و افکار عمومی مؤثر می‌باشد. از این‌رو، فیلم‌سازان چه در سینمای داستانی و چه در سینمای مستند، در جهت واقعی نشان دادن فیلم‌هایشان از شاخصه‌های سینمای مستند استفاده کرده و آثار تخیلی و تحریف شدهٔ خود را حقیقی جلوه داده و به‌جای مستندسازی، مستندنمایی می‌کنند. مسئلهٔ اصلی مقاله، تحلیل واقعیت و چگونگی نحوهٔ استفاده از آن در آثار فیلم‌سازان می‌باشد و هدف آن آشکار شدن راهبردهای سینمای تجربه‌گرا در مواجهه با واقعیت است. روش تحقیق کیفی توصیفی و بر اساس بررسی و تحلیل موردهای مطالعاتی است که از موارد مطلوب به صورت انتخاب هدفمند گزینش شده است.

کلیدواژه‌ها: مستند، مستندنمایی، واقعیت، فراواقعیت، شبیه‌سازی.

A Biannual Scientific Research Journal

Art & Media Studies

Vol.3, No.5, Spring & Summer 2021
pp.13-42

Constructivism of Reality and Mockumentary in Cinema Media

Payam Zinalabedini / Ph.D. of Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.* payamzini4433@gmail.com

Received: 2020/10/10 - **Accepted:** 2021/1/14

Abstract

Documentation indicates the preparation and registration of documents are for acquiring information, raising awareness, and discovering facts of various historic assets of a society, a culture, or an ecosystem. Records show the evolution of events and humans' nature are compelling in showing belief in audiences. Into the film medium has tried to rallying and impress the audience with various approaches, including political, propaganda, social and cultural of this feature. Hence filmmakers both at fiction cinema or documentary film used indexes of documentary films to show the accurate indicator of their movies, and their fiction and distorted works have shown reality and make showing documentation rather than documentation. The main issue of this paper is to analyze reality and the perception of reality. The research method is descriptive and qualitative, and it aims to reveal the primary nature of showing documentation and its impact in experimental cinema.

Keywords: documentary, mockumentary, reality, hyperreality, simulation.

مقدمه

تماشاگران به‌هنگام تماشای فیلم، احساس حضور در فیلم داشته و با قصه و شخصیت‌های آن، احساس همدلی می‌کنند. سینما با درک این مهم، از همان دوران آغاز خود، تلاش کرده است فضایی واقعی را تولید کرده و بر میزان و ادراک بیشتر باورپذیری نزد مخاطبش بیافزاید. از سویی،

> «واقع‌نمایی و از طرف دیگر، حقیقت‌محوری نکتهٔ مهم و قابل‌توجهی می‌باشد که شاید عدم درک صحیح و تحلیل مناسب آن، مخاطب را در استدلال پیام فیلم‌ها دچار مشکل و تردید نماید» (راودراد، ۱۳۹۴: ۱۲۹).

معمول چنین است که واقعیت، امری بیرونی، اولیه و حتی بدیهی محسوب می‌شود؛ چنان‌که دکارت نیز انکار آن را در حوزهٔ دیوانگی دانست و فیلم مستند وابستگی بی‌واسطه‌ای با امر واقعیت داشته باشد (اصلانی، ۱۳۹۴: ۱۹). گروهی دیگر نیز مفهوم واقعیت را به دید فلسفی، عرفانی یا زآن‌سوتری[۱] و مابعدالطبیعی می‌نگرند و حتی گاه آن را گونه‌ای جهان ناپیدا[۲] دانسته‌اند (رهنما، ۱۳۸۱: ۱۴). به اعتقاد دلوز، واقعیت مجموعه‌ای از مقوله‌ها یا اجزای ثابت نیست، بلکه ثمرهٔ تغییر نیروهای خلاقانهٔ حیات است که نه یک کل، بلکه کل‌ها را می‌آفرینند. سازوکار دیگری که فیلم از طریق آن با تماشاگر ارتباط برقرار می‌یابد، توهم[۳] آفرین است، یعنی خلق توهم واقعیت، ویژگی معیار در رابطهٔ فیلم و تماشاگر است (کوری، ۱۳۹۳: ۴۷). امروزه، یکسره درون توهم زیبایی‌شناسی واقعیت زندگی می‌کنیم. شعار قدیمی «واقعیت نیرومندتر از توهم است»، که با مرحلهٔ سوررئالیستی «زیباشناختی کردن زندگی» مطابقت داشته، دیگر وجود ندارد، زیرا دیگر توهمی وجود ندارد که زندگی احتمالاً بتواند با آن به‌عنوان غلبه‌کننده بر آن، رویاروی شود: «واقعیت کاملاً وارد بازی واقعیت شده است» (بودریار، ۱۳۸۴: ۴۷۷). بنابراین، توهمات و تصاویر از ما طلب می‌کنند که نگاه (واقعی و مجازی) خود را در زمینهٔ مورد نظر و یا دیگر موارد تیزبینانه کنیم. شاید آن‌ها تا جایی‌که برای ارایهٔ «موضوعاتی مبتنی بر واقعیت» تلاش نکنند، «دروغ‌های حقیقی» بنامیم، به هر حال، باید توجه داشت که نگاه بیننده را به‌سمت دیدن آن‌چه درست است، سوق

می‌دهند (مارش، ۱۳۸۵: ۱۴۸). کافی است توجه کنیم که شیوۀ روایات به «حقایق» پذیرفته شده در مورد جهان راستین و شیوۀ درک «حقیقتِ» داستان، چطور با هم ترکیب می‌شوند تا به تماشاگر تلقین کنند که حقیقت جهان واقعی را در اختیار دارد (لمان و ویلیام، ۱۳۹۲: ۸۸-۸۹).

از طرفی، برساخت‌گرایی[۴] اجتماعی منکر این ایده است که دانش ما برداشتی مستقیم و سرراست از واقعیت است. در حقیقت، شاید بتوان گفت ما به‌مثابۀ یک فرهنگ یا جامعه، روایت‌هایی خاص از واقعیت را بین خودمان برمی‌سازیم. پس، از آن‌جا که باید نسبیت تاریخی و فرهنگی تمام شکل‌های دانش را پذیرفت، «حقیقت» به مفهومی مسئله‌ساز بدل می‌شود. در برساخت‌گرایی اجتماعی، چیزی به نام حقیقت عینی متصور نیست. گاهی

> «فرهنگ به ساختن گونۀ خاصی از واقعیت کمک می‌کند. «واقعیت» - این سازۀ فرهنگی به‌خصوص که ما در ذهن داریم و اغلب با واقعیت فیزیکی جهان بیرون متفاوت است - ساختۀ خودمان است» (رایان، ۱۳۹۱: ۲۳۴).

برگر[۵] و لوکمان[۶] رابطۀ فرد و جامعه را دوسویه می‌دانند: انسان‌ها پیوسته جهان اجتماعی را می‌سازند و سپس این جهان برای آن‌ها به واقعیتی بدل می‌شود که باید به آن واکنش نشان دهند. لذا اگرچه انسان‌ها جهان اجتماعی را برمی‌سازند، اما نمی‌توانند آن را هر طورکه می‌خواهند، برسازند. انسان‌ها در بدو تولد به جهانی قدم می‌گذارند که پیش‌تر اسلافشان آن را برساخته‌اند و این جهان برای آن‌ها و نسل‌های بعدی‌شان حکمِ واقعیتی عینی را می‌یابد. در مطالعۀ پدیده‌های تاریخی بین آگاهی فردی و واقعیت عینی تمایز قایل می‌شود و تأکید می‌کند که آگاهی فردی، جزئی و تنها یک جنبه از فعالیت انسانی است. بنابراین، مطالعۀ تاریخی نباید به پدیده‌های آگاهانه محدود شود، بلکه باید در تمایلات آگاهانه فاعلان تاریخ معنای عینی برجسته‌ای را کشف کند (Goldmann, 1969: 35). دو معنا برای واژۀ «تاریخ» وجود دارد:

الف. رویدادهای گذشته.

ب. بیان داستانی دربارهٔ رویدادهای گذشته.

پساساخت‌گرایی این نکته را روشن می‌سازد که تاریخ همواره «روایت می‌شود»، و لذا مفهوم اول قابل قبول نیست. گذشته هرگز نمی‌تواند به صورت ناب در دسترس ما قرار گیرد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۲: ۲۰۶). دیگر نمی‌توان بین نوشتهٔ خیالی و واقعیت اجتماعی تمایزی یافت. دیگر هیچ فهم مشترکی از معنای تاریخ وجود ندارد. فرسایش تدریجی روایت‌های بزرگ توسط تلویزیون‌های تجاری، ویدئوها، واکمن‌ها و مانکن‌ها جدی است. باید شرایط اجتماعی پست‌مدرن را معنا کرد، یعنی همان شرایط اجتماعی‌ای که متأثر از فن‌آوری‌های ارتباطی، جهان‌گرایی، فروپاشی شیوه‌های زندگی، مصرف‌گرایی افراطی، آزادسازی بازارهای مالی، سهام‌ها و... است. مدونا تنها چهره‌ای زیبا نیست، او نشانهٔ پست‌مدرنیسم است که در عین حال، هم بشریت و هم حقیقت را تهدید می‌کند (ترنر، ۱۳۷۶: ۸۶-۹۷). به‌نظر می‌رسد که ما اسیر تصادفی بودن زندگی و نسخه‌های بدیل واقعیت هستیم (ژیژک، ۱۳۸۲: ۲۴). تاریخ بدیل، به‌هیچ عنوان تاریخ نیست، بلکه داستانی است که در آن، تاریخی که ما می‌شناسیم به‌منظور ایجاد جلوه‌های نمایشی و کنایی تغییر داده می‌شود. تاریخ بدیل نه تنها توجه خواننده را به چگونگی تغییر و بسط شخصیت‌های اصلی سوق می‌دهد، بلکه تغییر و بسط دنیای آن‌ها را نیز بررسی می‌کند. تاریخ بدیل، همچون تاریخ معمول، مبتلا به نظامی‌گری - دلبستگی به جنگ به‌عنوان وسیله‌ای جهت تغییر تاریخ است و از حاکمیت تفسیر غلط تاریخ‌دانی چون توماس کارلایل[۷] که در سال ۱۸۴۱ می‌گفت «تاریخ چیزی نیست جز سرگذشت مردان بزرگ»، رنج می‌برد. مهم‌تر از همه این‌که، تاریخ بدیل به ما یادآور می‌شود همهٔ ما انسان‌ها دنیا را تغییر می‌دهیم (دونکان، ۱۳۸۳: ۳۶۲-۳۶۹).

بیان مسئله

سینما با رویکرد ثبت واقعیت متولد شد. مخاطبان آن‌چنان فریفته و محو این پدیده شدند و آن را واقعی می‌دانستند که در روزهای آغازین به‌هنگام پخش تصویر

قطاری که وارد ایستگاه می‌شد، برای نجات جانشان پا به فرار گذاردند. با گذشت زمان و همگام با رشد سینما، نقش واقعیت و تخیل در فیلم‌ها مرزبندی شد و فیلم‌ها به دو بخش تخیلی یا داستانی و واقعی یا مستند تقسیم و سازماندهی شدند و هرکدام پیروان و مخاطبان خاص خود را پیدا نمودند، اما جهان امروزی به‌سویی پیش می‌رود که مفاهیم معنای دوباره‌ای یافته‌اند و دیگر مرزبندی‌های گذشته پاسخ‌گو نیستند. سینما در تکامل خود جهش‌های مختلفی داشته که گاه این دو قالب در هم تداخل یافته و مرزشان برای بیننده مشخص نیست. چنین رفتاری پس از گذشت یک سده و پیدایش سبک‌ها و فرم‌های گوناگون در دورهٔ کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن همچنان ادامه دارد و این رسانه را از ایستایی به‌سوی تغییراتی دایمی، هدایت ساخته است. سال‌ها از روزهای اولیه سینما گذشته است و مخاطب کنونی با سواد رسانه‌ایی بالا دیگر مانند تماشاگران فیلم‌های مولیرها با یک پدیدهٔ نوظهور و تجربه نکرده مواجه نیست. سینما برخلاف تئاتر، فرایندی زنده و حاضر نیست، بلکه ساختی تولیدی و ضبط شده و غایب است، اما مخاطب به‌هنگام تماشا، خود را با امری حاضر مواجه می‌کند. سینما واقع‌نمایی می‌کند یا فضایی سرشار از توهم واقعیت ایجاد می‌کند. حال این‌که امری خیالی یا ساختگی و ذهنی است یا امری عینی و حقیقی، دو رویکردی هستند که می‌توانند مخاطب را در جهان فیلمیک و هم اکنون‌پنداری متأثر از خود سازند. فیلم‌سازان برای باورپذیر شدن آثارشان مرز بین واقعیت و تخیل را شکسته و با رویکردهای مختلف فکری و ایدئولوژیک در تلاش هستند از عناصر مستند در سینمای داستانی استفاده کنند. مسئلهٔ اصلی این مقاله، تحلیل واقعیت و چگونگی برداشت از واقعیت و نحوهٔ استفاده از آن در آثار فیلم‌سازان می‌باشد.

پرسش‌های پژوهش

۱. واقعیت چیست و دارای چه اشکالی می‌باشد؟
۲. رسانهٔ سینما از واقعیت به چه شکل بهره می‌جوید؟

۳. واقعیت برساخته در رسانهٔ سینما چه هدفی را پی می‌گیرد؟

پیشینهٔ پژوهش

در باب سینمای مستند، تحقیقات گسترده‌ای صورت گرفته که می‌توان به کتاب‌ها و مقالات مایکل رینوو، بیل نیکولز، میران بارسام، احمد ضابطی جهرمی، همایون امامی و محمد تهامی‌نژاد اشاره نمود. همچنین در زمینهٔ واقعیت، نظرات و نگاشته‌های بوردیار و در خصوص فیلم ماکیومنتری، پایان‌نامهٔ مهدی عزتی چهارقلعه که به کتاب تبدیل شده، اشاره کرد.

اما این‌که رسانهٔ سینما در مواجهه با واقعیت و استفاده از ویژگی‌هایش، در بیان آن چگونه فعالیت و رفتار می‌کند، تا جایی‌که مشاهده شده، فقر منابع است و این مقاله از این حیث، بدیع به‌شمار می‌رود.

اهمیت و ضرورت پژوهش

رسانه‌ها وسایل ارتباطی هستند که می‌توانند در سطح آگاهی و تصمیم‌گیری مردم تأثیرگذار باشند. رسانهٔ سینما با توجه به جذابیت و مخاطبان انبوهی که دارد، در طول تاریخ توانسته است بر رفتار جامعه اثرگذار باشد. از این‌روی بسیار مهم است که این رسانه چه اطلاعاتی را در اختیار بینندگان می‌گذارد و در رساندن این اطلاعات صادق است و صرفاً آن را بازنمایی می‌کند، یا واقعیت را به شکل دلخواه خود برساخته و تولید می‌کند و مستندنمایی و واقع‌نمایی دروغین انجام می‌دهد؟ مستندنمایی امروزه کاربرد بسیاری در امور سیاسی، تبلیغی، سرگرمی و دیگر وجوه رسانه‌ای دارد، اما با وجود اهمیت آن کمتر به ویژگی‌های آن در مقاله‌های علمی پژوهشی پرداخته شده است. در ایران فقط یک کتاب که برگرفته شده از پایان‌نامهٔ دانشجویی است به چاپ رسیده و از این حیث مستندنمایی با کمبود منابع و مباحث علمی روبروست. این پژوهش ضمن درک اهمیت و ضرورت این موضوع، تلاش دارد با بررسی و واکاوی آن، در تنویر افکار عمومی و جامعهٔ علمی، هنری و رسانه‌ای همت گمارد.

روش تحقیق

روش تحقیق، کیفی و با رویکردی توصیفی می‌باشد. از این‌رو، پژوهش‌گر به‌دنبال کشف است، نه استدلال و اثبات.

«منظور ما از تحقیق کیفی عبارت است از هر نوع تحقیقی که یافته‌هایی را به‌دست می‌دهد که با شیوه‌هایی غیر از روش آماری یا هرگونه کمی‌کردن کسب شده‌اند. در واقع، تحقیق کیفی گنگ و مغشوش است، زیرا می‌تواند برای افراد گوناگون، معانی متفاوت داشته باشد» (استراس و کوربین، ۱۳۸۵: ۱۷-۱۸).

مطابق گفته فلیک (۱۳۸۷)، مطالعهٔ موردی در این زمینه می‌تواند در آشکارسازی بحث کمک نماید. از نظر رابرت ییین:

«مطالعهٔ موردی، یک کاوش تجربی است که از منابع و شواهد چندگانه برای بررسی یک پدیده موجود در زمینهٔ واقعی‌اش در شرایطی که مرز بین پدیده و زمینه آن به‌وضوح روشن نیست، استفاده می‌کند» (ییین، ۱۳۷۶: ۲۰).

از این‌رو، فیلم‌های *۳۰۰*، *آقای اسمیت به واشینگتن می‌رود*، *تمام مردان رئیس جمهور* و *سگ را بجنبان* که به‌صورت انتخاب هدف‌مند از موارد مطلوب گزینش شده، مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

ادبیات پژوهش

فیلم‌سازان با هر هدفی که دارند، سعی می‌کنند تصویری که می‌سازند را به واقعیت نزدیک نمایند تا برای مخاطب باورپذیرتر باشد.

«جوهر واقع‌گرایی عبارت از تحلیل اجتماعی، مطالعه و تجسّم زندگی انسان در جامعه، مطالعه و تجسّم روابط اجتماعی، روابط بین فرد و جامعه و ساختمان خود جامعه است» (ماکس، ۱۳۵۷: ۲۱).

واقع‌گرایی یک شیوهٔ مشخص است که تحلیل محیط اجتماعی و روابط علّت و

معلولی را امکان‌پذیر کرد و واقعیت را به‌طور عینی ترسیم نمود (ریتزر، ۱۳۷۴: ۶۳۵). واقع‌گرایی، حاصل پذیرش این فرضیه است که جهان عینی، یا به‌صورت یک واقعیت ابژکتیو وجود دارد و یا به‌صورت رشته‌ای از «واقعیت‌ها» یا «امکان‌ها» که مردم آن را پیش‌روی خود می‌یابند یا می‌آفرینند و یا به خیال درمی‌آورند. در این تعریف، واقعیت هم به مفهوم «داده یا امری موجود و محسوس» و هم به مفهوم «امری خیالی» مربوط است. واقع‌نمایی[۸] یک ویژگی متنی است که در آن شباهت نزدیک با یک حقیقت یا واقعیت مقدم بر متن پیدا می‌کند (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۵۲۴) و می‌تواند برای وصف پیوندهای میان بازنمودها و یک واقعیت فیزیکی و اجتماعی در جهان بیرون به‌کار رود (Grodal, 2002: 68). دو گونه واقعیت وجود دارد:

۱. واقعیتی خام که دوربین آن را همان‌طور که هست، ثبت می‌کند.

۲. آن‌چه واقعی می‌نامیم و می‌بینیم که به‌خاطر حافظه و برخی محاسبات اشتباه تغییر شکل می‌یابد.

«دیدنی ساختن آن‌چه تو می‌بینی به‌واسطهٔ ماشینی که آن را، آن طور که تو می‌بینی، نمی‌بیند» (برسون، ۱۳۸۲: ۶۵).

«طراحی نوین برنامه‌های واقعیت‌محور به درک گونه‌ها در ارتباط با یکدیگر و در ارتباط با عموم بینندگان پرداخته و این نقطه آغازی بر این نظریه می‌باشد که برنامه‌های واقعیت‌محور مجدداً در حال شکل‌گیری است و گونه‌های مختلف دیگر چون اخبار، امور جاری، گونه‌های مستند و واقع‌گرایی رایج، بخشی از زمان پربینندهٔ پخش را تشکیل می‌دهند» (Hill, 2007: 212).

«هنر سینما، ویژگی خاصی در میان هنرهای مکانی - زمانی دارد و آن، احساس روبرویی بی‌واسطه با واقعیت است. مخاطب سینما، حتی تخیلی‌ترین فیلم‌ها را واقعی می‌پندارد. چنین حالتی باعث شده است که سینما، زنده‌ترین هنرها لقب بگیرد» (شیخ مهدی، ۱۳۸۲: ۱۴۹).

سینما می‌تواند نگرش‌ها و عقاید جدیدی ایجاد کند که مخاطبان فیلم تجربهٔ آن

را نداشته‌اند. سینما گاهی مانع است.

«در گذشته بمانیم و به‌جز از یک گزارش‌گر سادهٔ واقعیت، چیز دیگری نباشیم. و این تازه در حالی است که اگر ما بتوانیم همین واقعیت ساده را نیز به‌خوبی بشناسیم و حقیقت آن را به بیان درآوریم. بر این اساس، اگر ما تنها به‌جای شیوهٔ واقعیت به‌خود واقعیت بپردازیم، به این معنی خواهد بود که ما در تاریخ گیر کرده‌ایم، چرا که واقعیت یعنی واقعیت تاریخی و یعنی تاریخ[۹]» (وکیلی، ۱۳۹۴: ۱۳۱).

ثبت واقعیت از همان روزهای آغازین مورد توجه فیلم‌سازان بوده است. صاحب‌نظران و کارشناسان نیز هم‌سوی با آن‌ها در تلاش بوده‌اند تا تعریف متقنی در این زمینه ارایه دهند. سینما چگونه و به چه نحوی واقعیت را به‌تصویر می‌کشد یا توان به‌تصویر کشیدن واقعیت را به چه شیوه‌ای دارد، مبحثی است که گذر تاریخی نظرها را به‌سوی سینمای مستند معطوف می‌دارد.

«مستند، درگیر جهانی می‌شود که آن را باز می‌نمایاند و این مهم را به سه طریق سامان می‌دهد:

۱. مستند، یک شبیه یا تصویری از جهان به‌ما تقدیم می‌دارد که قابل شناسایی و آشنا باشد. در مستند، با داستان، استدلال، خاطره و توصیف‌هایی مواجه می‌شویم که اجازه می‌دهد جهان را دوباره ببینیم. توانایی تصویر فتوگرافیک که شبیه هر آن‌چه را که در برابرش قرار دارد بازتولید می‌کند، ما را ناگزیر به این باور می‌رساند که خود واقعیت، در برابر ما بازنمایی می‌شود.

۲. مستندها، علایق دیگران را حمایت یا نمایندگی می‌کنند. مستندها، اغلب نقش نمایندگان همگانی را بر عهده می‌گیرند. آن‌ها از جانب دیگران سخن می‌گویند، هم از جانب افرادی که در فیلم معرفی می‌کنند، هم از جانب مؤسسه یا بنگاهی که حامی فعالیت فیلم‌سازی آن‌ها است.

۳. مستندها، ممکن است جهان را چنان به‌نمایش درآورند که یک وکیل مدافع، منافع موکل خود را بیان می‌دارد» (نیکولز، ۱۳۸۹: ۴۰-۴۳).

مایکل رینوو[۱۰] (1993) معتقد است چهار هدف متمایز و در عین حال، دارای هم‌پوشانی در فیلم مستند وجود دارد:

۱. ثبت، آشکارسازی، نگهداری.
۲. تشویق یا ترویج.
۳. تحلیل (آنالیز) یا تفحص.
۴. بیان احساس[۱۱] (از طریق نمادها و نشانه‌ها).

اساس نظریات مایکل رینوو، بر بیان «خود فیلم‌ساز»، و «تغییر شکل دادن کم و بیش هنرمندانهٔ جهان تاریخی» استوار است (Cogan and Kelso, 2009: 17). باید در نظر داشت که

> «اگر فیلم مستند را در تنگنای تعاریف کلاسیک از واقعیت محدود کنیم، آن را به نسخه بدل واقعیت ظاهری تقلیل داده‌ایم، به ردیف کردن ابژه‌های جهان بیرون و به‌جمع پیوسته‌های ظاهری واقعیت. و این به‌معنای تقلید خشک از طبیعت است با نظامی قراردادی. درک واقعیت به‌عنوان امری تک بعدی، سینمای مستند را به تکرار موقعیت‌های مألوف کلیشه‌ای می‌کشاند که هر یک از ما، در برخورد با روزمرگی زندگی هر روزه بدان خو کرده‌ایم» (مجاوری، ۱۳۹۴: ۱۶).

مبنای حقیقت‌گرایی در فیلم، دیگر مهم نیست که روایت عینی است یا به ذهنیت شخصیت‌ها نفوذ می‌کند، زیرا حقیقت فقط در سطح مادی فیزیکی نیست و به‌همین دلیل هنرمند می‌تواند به ذهنیات، تخیلات و رؤیاهای شخصیت در فیلم بپردازد (میرخندان، ۱۳۹۸: ۱۹۸). سینمای مستند تجسم یک پارادوکس است: این شیوه، بین اجرا و سند، بین شخصی و نمونهٔ نوعی، بین شناخت ذهنی و جسمانی[۱۲] و به‌طور خلاصه بین تاریخ و علم، تنشی آشکار به‌وجود می‌آورد (نیکولز، ۱۳۸۹: ۹۷). حتی فیلم‌سازانی که با افتخار کار خود را سینما واریته[۱۳] می‌نامند با این سؤال روبرو هستند که سینما واریته ارایه‌گر چه نوع حقیقتی است. فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز فرانسوی گای هنبل[۱۴] معتقد است:

«بهتر است خیلی راحت بپذیریم که فیلم باید دست‌کاری شود و با استفاده از تمام امکانات زرادخانه‌ای سینما فیلم را برای مشاهده و شنیدن بیننده قابل قبول کنیم» (افدرهاید، ۱۳۸۹: ۸۷-۸۸).

آثاری وجود دارند که پیوندی به‌حساب می‌آیند، یعنی هم مستند و هم تخیلی قلمداد می‌شوند (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۱۸). مخاطب به مستندسازان اعتماد می‌کند و این اعتماد نقش عمده‌ای در نیروی فیلم دارد (کوران برنارد، ۱۳۹۰: ۸). فیلم داستانی، ممکن است به واقعی پنداشتن (قابل قبول دانستن دنیای درون فیلم) راضی باشد، اما غیرداستانی، اغلب می‌خواهد که عقیده‌ای را تلقین کند (که جهانش را قابل قبول بدانند). این همان چیزی‌ست که مستند را در ردیف سنت بلاغی قرار می‌دهد که در آن فصاحت، علاوه بر هدف زیبایی‌شناختی، نقش اجتماعی می‌گیرد (نیکولز، ۱۳۸۹: ۳۹). فلیپ دان[۱۵] اعتقاد دارد:

«فیلم مستند[۱۶] با طبیعت گوناگونش، سرشار از ابتکار و تجربه است. برخلاف تأکید همگان، ممکن است در فیلم مستند از بازی هنرپیشه‌ها نیز استفاده شود. ممکن است از تخیل و فانتزی یا حقیقت در فیلم استفاده کنیم. احتمال دارد از حقه‌های سینمایی نیز بهره‌مند شویم. اما اکثر فیلم‌های مستند در یک چیز مشترک‌اند: هر کدام از آن‌ها تحت فشار نیازهای محدودی قرار دارند. هر فیلم مستند به سلاح عقیده‌ای مجهز است که سازندهٔ آن در مغز خود دارد. در زمینه‌ای وسیع‌تر، فیلم مستند تقریباً همیشه عاملی در خدمت تبلیغات به‌شمار می‌رود» (میران بارسام، ۱۳۶۲: ۱۴).

رسانه‌ها با محور قرار دادن اغوای مخاطب به‌عنوان مهم‌ترین نقش در این استراتژی تمام تلاش خود را مصروف انفعال و سکوت و محو مخاطب می‌کنند تا از عدم بروز هرگونه مخالفت و یا ایجاد آگاهی از دنیای فراواقعی اطمینان حاصل کنند. نکته این‌جا است که مفاهیمی در این روند جعل می‌شوند که در نگاه نخست، جلب رضایت کاملِ مخاطب را برعهده دارند، اما در نهایت، به‌وسیلهٔ ناخودآگاه وی، به‌جایی ختم می‌شوند که نه تنها از امر واقع که از فردیت و هویت مخاطب نیز دیگر چیزی بر جای

نمی‌گذارند. تأکید رسانه بر محو واقعیت، با تکرار نشانه‌ها، سریان بی‌بازگشت مفاهیمی را دربردارد که دیگر به زمان نیز اجازهٔ پیش‌روی و جلو رفتن را نمی‌دهد (منصوریان، ۱۳۹۲: ۷۱-۷۲). از این‌رو، آن‌چه در سیر تاریخی سینمای واقع‌گرا (چه مستند و چه فیلم‌های که تلاش در نمایش مستند دارند و داستان‌گو هستند) قابل مشاهده است برخورد و تقابل دوگانه‌ای است که در ثبت واقعیت وجود دارد که به اختصار می‌توان گونه‌های مختلف آن را به شرح زیر برشمرد.

سینمای مستند و مستند محض[۱۷]

موضوع این زیرگونهٔ مستند، فقط برای یک‌بار اتفاق می‌افتد. رویداد آن به ارادهٔ مستندساز تحقق نمی‌یابد. او در رویداد دخالتی ندارد و بر آن نمی‌تواند تأثیر بگذارد. بنابراین، امکان تکرار و یا ضبط برداشت دیگری از نما وجود ندارد. برخورداری از زمان حقیقی[۱۸] در مستندهای محض، به‌عنوان یک شرط در مرکز توجه است. مستند محض را گاه «مستند مطلق»[۱۹] نیز می‌خوانند (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳: ۸۴).

شبه‌مستند

گاهی اجرای یک فیلم داستانی، به‌شیوهٔ مستند صورت می‌گیرد و فیلم داستانی به مستند تشبّه می‌جوید. همه خواستند با بلابالاژ[۲۰] در کتاب *نگرهٔ فیلم* خود، کیفیتی را بیابند که سینما «بازسازی نمی‌کند، بلکه می‌سازد و توسط آن یک هنر مستقل اساساً نوین می‌شود» همه به‌همان موضع پودفکین[۲۱] فیلم‌ساز و نگره‌پرداز اتحاد شوروی می‌رسند که در کتاب *تکنیک فیلم* نوشت:

> «میان واقعهٔ طبیعی و ظهور آن روی پرده، یک اختلاف مشخص وجود دارد. دقیقاً این اختلاف است که فیلم را یک هنر می‌کند (تأکید از من). اختلاف با واقعیت که به این ترتیب به‌عنوان ماهیت خلاقهٔ سینما شناخته می‌شود، به موقعیت یک معیار ترقی می‌یابد. زیرا هنر فقط موقعی آغاز می‌گردد که بازسازی مکانیکی خارج می‌شود و روش رسمی به

شدید بودن این خروج اهمیت می‌دهد، اختلاف هرقدر بزرگ‌تر باشد، هنر آشکارتر است» (پرکینز، ۱۳۷۶: ۲۳).

شبه‌مستند یا «مستند ساختگی» گونه‌ای فیلم یا برنامۀ تلویزیونی است که در آن رویدادها به‌صورت ساختگی، اما در قالب مستند ارایه می‌شود. فیلمی که وانمود می‌کند مستند است، اما در واقع نیست، بلکه می‌خواهد با مستندنمایی تأثیر بیشتری روی بیننده بگذارد. طبق تعریف روسکو و هایت (2001) از آن قرار است:

«متن داستانی ساختگی که با استفاده از کدها و قوائد فیلم‌های مستند، اسلوب مستندهای گوناگون را تقلید کند».

در مواردی نیز فیلم‌ساز با تعمد، مرز بین واقعیت و داستان (خیال) را محو می‌کند. منظور ما از مستند ساختگی تنها شامل آثار داستانی است و این تعریف، نمونه‌های ساختگی غیرداستانی را دربرنمی‌گیرد. شبه‌مستندهای غیرداستانی با مطمئن ساختن مسیر، مسئولیت و مواضع اصولی مستند یا اخبار حرفه‌ای، بخش مهمی از یک بافت وسیع‌تر را برای پذیرش مستندهای ساختگی داستانی ایجاد می‌کنند. در واقع، ظرایف مستندسازی (کدها و قواعدی که با بازنمایی اسلوب‌های گوناگون مستندسازی پیوند دارند) اغلب صرفاً به‌عنوان یکی از شیوه‌های استفاده از زمینۀ داستانی به‌نظر می‌رسند (Roscoe and Hight, 2001: 14). مواردی هم هست که در ساخت یک فیلم سینمایی، از تکنیک‌های ساخت مستند استفاده می‌شود. به این طریق که یک موضوع واقعی در یک مکان واقعی فیلم‌برداری می‌شود که در دهه ۱۹۴۰ رواج یافت و به آن شبه‌مستند می‌گویند. این فیلم‌ها دربارۀ عواقب جنگ جهانی دوم بود که به سبک نئورئالیسم ایتالیا ساخته می‌شدند. این سبک فیلم‌سازی بعدها در سایر کشورها هم باب شدند (ساتو، ۱۳۹۴: ۱۸۵).

درام‌مستندگونه

گاهی اوقات، هدف درگیری عقلی یا عاطفی واقعی نیست، بلکه نوعی تجربۀ فیزیکی مراد است. مثلاً این‌که تماشاگر احساس سرما، ناراحتی یا آرامش کند. این رویکرد اصل

خودبیگانگی برشتی را به‌کار می‌گیرد که هدف آن آگاه ساختن تماشاگر از ساختگی بودن فیلم است (دی یانگ و همکاران، ۱۳۹۵: ۴۹۸). درام مستند در سینما نوعی شبیه‌سازی واقعیت (به‌روش زنده) محسوب می‌شوند (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳: ۲۰۷). بسیاری از فیلم‌سازان برای مجسم ساختن رویدادهای گذشته از روش بازسازی رویداد استفاده می‌کنند. با این روش، هم تصویری محکم‌تر از رویداد عرضه می‌شود و هم این‌که روش بازسازی رویداد بهتر (و گاهی ارزان‌تر) در خدمت داستان‌گویی قرار می‌گیرد (کوران برنارد، ۱۳۹۰: ۸۲). بهترین فیلم‌های داستانی، حالتی مستندگونه دارند و بهترین فیلم‌های مستند، گرایشی به تخیل (داستان) و هر کسی که بخواهد یک نوع از این فیلم‌ها را بسازد، باید بداند که الزاماً دست به‌ساختن آن نوع دیگر زده است (گدار، ۱۹۹۵: ۱۴۴). هیچ‌کس غصهٔ حقیقی نبودن فیلمی هم‌چون *ایندیانا جونز* و *آخرین جنگ صلیبی* (استیون اسپیلبرگ، ۱۹۸۱) را نمی‌خورد، اما همه باید از نحوهٔ استفاده اسپیلبرگ از حقیقت و رویکرد این فیلم‌ساز نسبت به این مقوله، هنگام ساختن *فهرست شیندلر* (۱۹۹۴) احساس نگرانی کنند. «فیلم داستانی خام» که از حوادث واقعی الهام گرفته شده است، - در امریکا اصطلاحاً به این قبیل آثار «درام مستندگونه»[۲۲] می‌گویند - از پربیننده‌ترین شبکهٔ تلویزیونی فرانسه (TFI) پخش می‌شود. این فیلم‌ها، واقعیت را علی‌رغم ادعاهایشان، رنگ و لعاب دیگری می‌بخشند و صدای هیچ‌کس حتی منتقدین درنمی‌آید (گوتیه، ۱۳۸۴: ۱۵۸). مستندهای داستانی[۲۳] و درام‌های مستند[۲۴] که بازی یا مجدداً اجرا[۲۵] می‌شوند، در زیر عنوان کلی «مستند بازسازی نمایشی»[۲۶] قرار می‌گیرند. فیلم *ماجراهای دریفوس* (۱۸۹۹) ساختهٔ ژرژ ملیس، یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های درام مستند در سینما است، در عین حال، شاید نخستین فیلم «بازسازی» در تاریخ سینما بر اساس یک ماجرای حقیقی و یک شخصیت واقعی (سروان دریفوس) باشد (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳: ۸۵-۲۰۸).

مستندنمایی

مستندنمایی[۲۷] گونه‌ای از فیلم‌سازی است که تظاهر به مستند بودن می‌کند و

پارودی، نقد و ساختارشکنی از مشخصه‌های آن است (عزتی چهار قلعه، ۱۳۸۸: ۵). در واقع، نشان می‌دهد که چگونه با سوء استفاده از کدها و قراردادهای سنتی و تثبیت شدهٔ فیلم‌های مستند، می‌توان به جعل واقعیت[۲۸] پرداخت و تخیل یا یک امر غیرواقعی را واقعی جلوه داد و هدف اصلی‌اش، شوخی با مخاطب و تفریح است. این قابلیتی که مستندنما از طریق تقلید به‌دست می‌آورد، خود نکتهٔ ظریفی است، زیرا تیشه به ریشهٔ مستند می‌زند و نشان می‌دهد که به مستند نمی‌توان اعتماد کرد. در نتیجه، فیلم مستندنما مخاطب را نسبت به ماهیت و یقینی که ژانر مستند سنتی در مورد ارایهٔ حقایق دارد، به تردید و بدگمانی وا می‌دارد و این یعنی باطل کردن طلسم جادویی مستند. مستندنما برای تأثیر بیشتر خود، از روش‌هایی که شگرد فیلم‌های داستانی است - مثلاً از روش‌های کمیک و یا دراماتیک - نیز استفاده می‌کند (معمولاً مستندنماهای کمیک و طنزآمیز بیشتر تولید می‌شوند). گاه مستندنماها به هجو تاریخ رسمی، شخصیت‌ها و رویدادهای مهم سیاسی یا خلق شخصیت‌های دروغین تاریخی اقدام می‌کنند. گرچه منشأ این‌گونه فیلم در تاریخ سینما چندان معلوم نیست، اما به‌نظر می‌رسد که با تقلید از فیلم‌های مستند، از جمله مستندهای خبری، این ژانر شکل گرفته باشد. منظور ساختن نسخه‌های تقلیدی برای استفاده در فیلم‌های داستانی است. برای نمونه، در مورد مستند جعلی *نقره فراموش شده* (۱۹۹۵) ساختهٔ پیتر جکسون و کوستا بوتس، پس از پخش آن از تلویزیون ملی نیوزلند، اعتراضاتی در بسیاری از محافل و رسانه‌های این کشور برانگیخت و مدیران شبکه، تهیه‌کننده و کارگردان آن مورد انتقاد و سرزنش قرار گرفتند. این فیلم، کالین مکنزی را به‌عنوان یکی از پیش‌گامان و بنیان‌گذاران فراموش شدهٔ سینمای نیوزلند معرفی می‌کند که بسیاری از ابداعات مهم فنی و ابتکارات برجستهٔ سینمایی و هنری مربوط به فیلم‌سازی را در دورهٔ سینمای صامت و اوایل دورهٔ ناطق انجام داده است. حال آن‌که در تاریخ سینما نامی از او نیست و اشاره‌ای هم به ابتکارات و اختراعات وی نشده است. سازندگان فیلم وانمود می‌کنند که مکنزی در سال ۱۹۰۸ فیلم ناطق و در سال ۱۹۱۱ فیلم رنگی اختراع کرده است! آن‌ها برای این ادعای خدعه‌آمیز، اسنادی مستندگونه را جعل

(بازسازی تقلیدی) و صحنه‌سازی کرده‌اند (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳: ۲۱۱-۲۱۳).

مستند دروغین

مستند دروغین[۲۹] در آگهی‌های تلویزیونی ظاهر شد و کارش تولید صحنه‌های ساختگی به روش مستند و مستند جا زدن آن‌هاست. تفاوتش با ماکیومنتری این است که صرفاً به‌منظور شوخی و یا طنز و دست انداختن ساخته نمی‌شود. در این شیوه، از جلوه‌های کامپیوتری برای عوض کردن موقعیت‌ها استفاده می‌شود.

فیلم‌های داستانی مستندنما

چرخش خبری و توجیه‌گری یکی از شگردهای رسانه‌هاست و به متخصصان این فن، اسپین دکتر[۳۰] گفته می‌شود. اسپین[۳۱] دکترها به‌عنوان مبلّغ یک سیستم، شرکت، حزب، فرقه، گروه‌های مذهبی، سازمان‌های اقتصای، مؤسسه‌های لابی‌گری و... جایگاه بسیار مهمی را دارا هستند. آن‌ها موظفند با پخش عمدی و هدفمند رویدادها به صورت نیمه اشتباه و یا حتی کاملاً دروغ، نوعی اطلاعات جعلی جدید وارد جامعه کنند تا بدین‌گونه بتوانند واکنش یک گروه یا مردم یک منطقه یا کشور را ارزیابی کنند، روی آن‌ها تأثیر گذارده و نظرشان را به‌نفع کارگزاران‌شان عوض کنند. یکی از مهمترین مکان‌های فعالیت اسپین دکترها، هیئت تحریریه و اطاق فکر رسانه‌ها است. ادوارد برنایز[۳۲] خواهرزاده زیگموند فروید به‌عنوان اولین اسپین دکتر شناخته می‌شود. دولت امریکا سالانه مبلغی بیش از دو میلیارد و پانصد میلیون دلار هزینهٔ اسپین دکترها می‌کند (اشپیگل، ۲۰۰۶: ۷۲). اسپین دکترها اهداف زیر را پیگیری و اجرا می‌کنند:

۱. زمینه‌سازی و درست جلوه دادن مقاصد سازمان، فرد یا دولت.

۲. آماده ساختن افکار عمومی جامعه یا جوامع برای مقاصد انتخاباتی، اقتصادی، سیاسی یا نظامی.

۳. ترغیب، اقناع، امیدوار کردن یا ناامید ساختن مردم در جهت پذیرش نظرات کارفرمایان‌شان در جامعه. فیلم‌برداران و برنامه‌سازان کشورهای پیشرفته تصاویر را

فیلتر و ارسال می‌کنند. معمولاً حس همدردی و دلسوزی زیادی هم در این تصاویر وجود دارد، ولی عنصری که جایش بسیار خالی است، غرور مردمی است که از آن‌ها چنین تصاویری گرفته می‌شود. این تصاویر کاملاً با افکار عمومی جهان منطبق است، ولی حقیقت ماجرا با این ذهنیت بسیار تفاوت دارد (ساتو، ۱۳۹۴: ۱۴۵).

۴. صحنه‌سازی برای ساختن فیلم مستند جعلی مطابق خواست کارفرما.

چارچوب نظری

فراواقعیت (حادواقعیت)

بودریار[۳۳] با بیان نظریه‌ای به اسم «حادواقعیت»[۳۴] سعی در بازخوانی جایگاه رسانه و نسبیت آن با واقعیت دارد. این نظریه بر اساس چند مفهوم پیچیده مانند ارزش، رمز و مصرف قرار گرفته که همه این مفاهیم برای بودریار تعریفی خاص و متفاوت دارند. بر اساس نظریۀ حاد واقعیت، رسانه می‌تواند از واقعیت تمایز یابد و مستقل از آن حیات خود را ادامه دهد. رسانه حتی این توانایی را دارد که غیبت دنیای واقعی را پنهان کند و خود را واقعی‌تر از دنیای واقع نشان دهد. حادواقعیت یا همان دنیای ساخته شده توسط رسانه، امری کاملاً خودبنیاد است و بدون هیچ ارجاعی به بیرون به حیاتش ادامه می‌دهد و می‌تواند اتفاق‌هایی را به‌وجود آورد که هرگز در دنیای خارج محقق نشده‌اند. «امر حاد واقعی»، نمایندۀ مرحله‌ای بسیار پیشرفته‌تر است، مرحله‌ای که تضاد امور واقعی و خیالی در آن محو می‌شود. ناواقعیت دیگر به رؤیا یا خیال، به فراسوها یا به درون‌نگریِ نهانی تعلق نداشته، بلکه به شباهت وهم‌اندیشانۀ امر واقعی با خود تعلق دارد (بودریار، ۱۳۸۱: ۲۳). به استدلال بودریار، در روزگاری که رسانه‌های گروهی همه‌جا حضور دارند، واقعیت تازه‌ای فراواقعیت آفریده می‌شود که متشکل از آمیزه‌ای از رفتارهای مردم و تصاویر رسانه‌ها است. فراواقعیت به معنی «ناواقعیت» نیست، بلکه مشخصۀ فرهنگی است که در آن ساخته‌های خیالی رسانه‌ها، سینما و فن‌آوری‌های رایانه‌ای برای ما واقعی‌تر جلوه می‌کنند و به‌نحو بنیادی‌تری از واقعیت‌های پیش از این غالب طبیعت یا زندگی معنوی، با تجربه‌ها و امیال شخصی ما تعامل دارند.

به‌عبارت دیگر، فراواقعیت نوعی توهم گسترده است که به یاری مکانیسم‌های پیشرفتهٔ جهان مدرن، یعنی رسانه‌های الکترونیک و همچنین تمامی امکانات تکنولوژیک تغییر واقعیت نظیر دست‌کاری‌های ژنتیک، جراحی پلاستیک، صحنه‌پردازی‌ها و... ساخته می‌شود (فکوهی، ۱۳۸۶: ۳۲۱).

شبیه‌سازی

بودریار سه سطح را برای شبیه‌سازی‌ها در نظر می‌گیرد که در حادترین وضعیت آن که مربوط به جامعهٔ پست‌مدرن است، حالتی به‌وجود می‌آید که مفاهیم، ریشه در واقعیت ندارند، بلکه ریشه در تخیل و فراواقعیت دارند. منظور بودریار از فراواقعیت این است که رایانه‌ای شدن، تکنولوژی ارتباطات و رسانه‌ها با هم از طریق تولید تصاویر و مدل‌هایی از واقعیت که به‌طور روزافزونی جای خود واقعیت را می‌گیرند، به تجربهٔ بشری شکل می‌دهند (گیبینز و ریمر، ۱۳۸۱: ۷۴). شبیه‌سازی[۳۵] به فرایند ترکیب واقعیت و خیال و به یک فرایند بازنمایی اشاره دارد؛ فرایندی که در نهایت، وانموده‌هایی می‌سازد که هیچ ارجاعی به هیچ نسخهٔ اصلی ندارند (که البته مدعی است از واقعی، واقعی‌تر است). فرایند شبیه‌سازی تا رسیدن به امر فراواقعی از چند مرحله عبور می‌کند. در مرحلهٔ نخست، شبیه‌سازی صرفاً نوعی کپی‌برداری از امر واقعی است و ما بازتابی از امر واقعی را می‌بینیم. در سطح دوم، با تحریف واقعیت اولیه مواجه می‌شویم و اینجاست که کم‌کم مرز میان امر واقعی و امر کپی‌برداری شده محو می‌شود. شاید در این مرحله، فقط احساسی از مشاهدهٔ واقعیت در ما ایجاد می‌شود. در سطح پایانی و در غیاب امر واقعی، موجودیتی نو می‌بینیم که هیچ ربطی به واقعیت پایه و اولیه ندارد و این همان حاد ساختن واقعیت است.

«منظور از شبیه‌سازی، یعنی تقلید و بازسازی یک واقعیت از طریق ابزارها و الگوهای اسطوره‌ای به‌نحوی که بتوان واقعیت شبیه‌سازی شده را از واقعیت اصلی گسست و جانشین آن کرد ... با تبدیل شدن واقعیت به فراواقعیت، بعد و زمینهٔ تاریخی - اجتماعی آن واقعیت از میان می‌رود و

می‌توانیم آن را به هر نحو که خواسته باشیم دست‌کاری کنیم، تغییر دهیم و تحریف کنیم و به شکل مورد نیاز از آن استفاده کنیم» (فکوهی، ۱۳۸۶: ۳۲۱-۳۲۲).

«بودریار می‌گوید ما وارد عصر «شبیه‌ها» شده‌ایم. شبیه‌ها نشانه‌هایی هستند که به‌منزلهٔ رونوشت یا الگوی اشیاء یا رویدادهای واقعی عمل می‌کنند. در دوران پست‌مدرن، شبیه‌ها دیگر نه رونوشت یا کپی واقعیت‌اند و نه المثنای آن. امروزه شبیه‌سازی‌ها دیگر به هیچ واقعیتی اشاره ندارند؛ آن‌ها هم‌زمان ایدهٔ واقعیتی را که مدعی بازنمایی آن هستند، به‌وجود می‌آورند» (سیدمن، ۱۳۸۶: ۲۳۱).

در شبیه‌سازی، تولید خلاقانه و ابتکاری وجود ندارد، بلکه اشیاء و رویدادها تنها بازتولید می‌شوند و اصالت ندارند. شبیه‌سازی‌ها تمایز میان واقعیت و نشانه‌ها را از بین می‌برند و کاری می‌کنند که دیگر نمی‌توان واقعیت‌ها را از نماها و نشانه‌ها تشخیص داد. حمید نفیسی در کتاب *فیلم مستند*، «Simulation» را «نظیره‌سازی» ترجمه کرده است. او می‌گوید:

«شبیه‌سازی نوعی آینده‌نگری است که طی آن، سینماگر بر پایهٔ اطلاعات موجود، وضع آینده را پیش‌بینی می‌کند و آن را به‌صورت یک فیلم ارایه می‌دهد» (دهقانپور، ۱۳۹۳: ۱۲۱).

وانموده

بودریار «وانموده»[۳۶] را به‌مثابهٔ نشانه‌ای ظاهراً واقعی تعریف می‌نماید که البته هیچ خاستگاهی در خود واقعیت ندارد؛ در حقیقت، آن تنها یک بازنمایی، یک نشانهٔ بدون مرجع اصلی می‌باشد. وانموده مشابه شبیه‌سازی است، اما وانموده‌ها به فراسوی قلمرو شبیه‌سازی می‌روند. وانموده‌ها بازآفرینی‌های چیزهایی هستند که دیگر نسخه اصلی ندارند یا هرگز نداشته‌اند. نظرات مربوط به وانموده‌ها، وجهی از برداشت‌های پست‌مدرن از «جهان‌های بدون منشأ؛ بدون عمق و سطحی» است. از دیدگاه بودریار،

ما وانموده‌ها را از طریق شبیه‌سازی‌های واقعیت بازنمودهای[۳۷] که در طیف گسترده‌ای از رسانه‌های الکترونیک پخش شده‌اند، می‌شناسیم.

تحلیل موردهای مطالعاتی

فیلم *سگ را بجنبان*[۳۸] (۱۹۹۷) با بازی رابرت دنیرو[۳۹] و داستین هافمن[۴۰] از فیلم‌های معروف اسپین داکتر است. این فیلم نقش رسانه را در شکل‌دهی افکار عمومی با مطالعهٔ موردی فوق‌العاده‌ای از مدیریت بحران در زمینهٔ روابط عمومی سیاسی نشان می‌دهد. برای نادیده گرفته شدن رسوایی اخلاقی رئیس جمهور امریکا در زمانی کوتاه و انتخاب دوبارهٔ او در انتخابات، متخصصان تصمیم می‌گیرند یک جنگ دروغین با کشور آلبانی راه بیاندازند که در نهایت، مبدل به نمایشی مهیج در سراسر کشور می‌شود. سگ را بجنبان یا تکان دادن دم سگ، استعاره‌ای کنایه آمیز است که نشان از آن دارد که سیاست‌مداران، با ترفندهای تبلیغاتی خود، مانند سگی فرمان‌بردار که همواره دم خود را برای اربابش تکان می‌دهد، اذهان عمومی را به مسیری که می‌خواهند هدایت می‌کنند و انتظار اطاعت و تبعیت دارند. اربابان رسانه‌ای تخیلات و آرزوهای‌شان را به شکلی شبیه‌سازی می‌کنند که بر اساس آن واقعیت، فراواقعیتی است که می‌تواند باشد و حقیقی بودنش مهم نیست. تعلیق بین واقعیت فرضی و حقیقت عینی مسئله‌ای است که فیلم برپایهٔ آن شکل گرفته است. این فیلم، نمونهٔ قابل توجهی از برساخت‌گرایی واقعیت و مستندنمایی توسط اسپین دکترها است که ساختار موجه‌شان، ذهن مخاطب را به‌سوی مستند و واقعی بودن رویدادها و فیلم سوق می‌دهد. توسل جستن از تهیه‌کنندگان هالیوودی برای پیش‌برد سیاست‌های حکومتی هدفی است که از سوی سینما، به‌عنوان رسانه‌ای جذاب به انجام رسیده است و ساخت آثار بی‌شماری از این حیث، دال بر این مدعا است. فیلم *سگ را بجنبان* نقش یک تهیه کنندهٔ هالیوودی را در این راستا به‌نمایش می‌گذارد.

فیلم *تمام مردان رئیس جمهور*[۴۱] (۱۹۷۶) برنده جایزه اسکار با حضور رابرت ردفورد[۴۲] و داستین هافمن نمونهٔ شاخصی در این زمینه است. این فیلم به‌ظاهر

مستندنگاری شده دربارهٔ نقشی است که *واشینگتن پست* در رسوایی سیاسی واترگیت بازی کرد و در نهایت، منجر به استعفای رئیس جمهور ریچارد نیکسون شد. امریکا همواره تلاش دارد خود را مدینه فاضله دموکراسی القا کرده و الگوی مناسبی در جهانی‌سازی برای کشورهای دیگر قلمداد کند. از این‌رو، قبل از آن‌که توسط «دیگری» به نقد کشیده شود، «خود» به شکلی ساختگی، منتقد و افشاکنندهٔ فسادهای موجود در سیستم حکومتی‌اش می‌شود. در این راستا، رسانه‌ها نقش ویژه‌ای داشته و خبرنگاران به‌عنوان بازیگران اصلی این حرکت در بهسازی و اصلاح سیستم حاکم بسیار مؤثر به نمایش گذاشته می‌شوند. حضور زوج‌های خبرنگاری در سینما که در این فیلم نیز مشاهده می‌شود، الگویی است که همواره توسط رسانه‌های خبری و روزنامه‌ها برای افشا و تحقیق از دو زاویه دید، برای رسیدن به نتیجه‌ای واحد، مورد استفاده قرار گرفته است. پیرنگی که به شکل کهن الگویی درآمده و در شکل‌های مختلف شبیه‌سازی می‌شود.

فیلم *آقای اسمیت به واشینگتن می‌رود*[۴۳] (۱۹۳۹) ساختهٔ فرانک کارپرا[۴۴] نمونهٔ کاملی از یک مستندنمایی است. اسمیت نمایندهٔ دموکراسی و اخلاق امریکایی علیه ظلم و فساد است. او جوانی سیاست‌مدار با شخصیتی ساده، اما آرمان‌گرا و میهن‌پرست است. اسمیت سناتوری دون‌پایه از ایالتی بی‌نام به واشینگتن (نماد آزادی و دمکراسی) می‌آید و در مواجهه با فریب‌کاری‌های دستگاه سیاست به بلوغ عقلانی می‌رسد. اسمیت با فساد گروهی تشکیلات سیاسی ایالتش درمی‌افتد و در نقش یک قهرمان اخلاق‌گرا از ارزش‌های امریکایی حفاظت می‌کند. در ظاهر، پخش فیلم که دو ماه پس از جنگ جهانی بود با مشکلاتی روبه‌رو شد. فشارها از این جهت بود که فساد سیاسی را به‌نمایش می‌گذاشت و انگ ضد دموکراتیک به نظام حکومتی امریکا زده بود، اما این فیلم نقش تبلیغاتی ویژه‌ای را بر عهده داشت.

> «حدود ۱۹۴۰، امریکا خود را این‌طور شناخت که باید داعیهٔ سردمداری دموکراسی را در جهان به دوش بکشد ... فرانک کاپرا است که فیلمش *آقای اسمیت به واشینگتن می‌رود*، مانند یک کتاب درسی دربارهٔ

دموکراسی است» (ساتو، ۱۳۹۴: ۵۵).

در فیلم ۳۰۰، با روایتی تحریف شده، برخلاف تمام مستندات تاریخی ایران و بین‌المللی مواجه هستیم. فیلم ۳۰۰، نبرد تاریخی ترموپیل را که در ۴۸۰ سال قبل از میلاد بین خشایارشاه و شاه لئونیداس رخ داده است، به‌شکلی غیرواقعی به نمایش گذارده است. سپاه ایرانیان چونان لشگر بربران شبیه‌سازی شده و چنان ناتوان و احمق به تصویر کشیده است که سپاه عظیم‌شان مقهور ۳۰۰ نفر از اسپارت‌ها در تنگه ترموپیل می‌شوند. این فیلم با هدف منفی جلوه دادن فرهنگ ایران باستان تلاش کرده است تیپی خشن همچون تروریست‌ها و جنایت‌کاران امروزی را از ایران برساخت‌نمایی کند.

«بسیاری بر این عقیده بودند که این فیلم جعلی در جهت آماده‌سازی روحیهٔ امریکایی‌ها برای حمله به ایران ساخته شده است» (اشپیگل، ۲۰۰۷).

وانموده‌گرایی متصور در این فیلم، بازنمایی تخیلی است که در تلاش است تصویری خیالی را به‌عنوان سندی تاریخی القا کند.

یافته‌های پژوهش

از بررسی ادبیات پژوهش و مداقهٔ آثار منتخب یافته‌های زیر را حاصل شد:

جدول ۱: یافته‌های پژوهش (مأخذ: نگارنده)

کلیشه‌سازی	رهبران فکری سینما تلاش می‌کنند مفاهیم و مضامین مختلف را در راستای معناهای خاص (مورد توجه خود) طبقه‌بندی و آن را در سطوح مختلف منعکس و تکرار کنند تا از آن‌ها پیروی شده و دوباره بازنمایی و تکرار مکرر شود.
عادی‌سازی	فیلم‌ها با تولید کلیشه و شکل‌های تحریفی از وقایع اجتماعی، سیاسی و... تلاش می‌کنند در روندی هدایت و کنترل شده، آن را عادی و واقعی جلوه دهند.
بزرگ‌نمایی و برجسته‌سازی	فرایند نمایش واقعیت از زاویهٔ دید خاصی مورد توجه است و در این راستا، وقایع مهمی نادیده گرفته شده و موردهایی با هدف خاص به‌شکل ویژه، برجسته و بزرگ‌نمایی می‌شوند.

شکل‌دهی	فیلم‌ها ابزاری هستند که به‌واسطۀ آن تلاش می‌شود با نمایش تصویر ساختگی از واقعیت، بینش و نگرش مخاطب به سمت و سوی خاصی هدایت و شکل‌دهی شود.
خود و دیگری	نمایش خود به‌عنوان نیروی مسلط، قدرتمند و آگاه که همواره خود و نظام پیرامونش را به نقد و تحول کشانده و دیگری به‌عنوان ناتوان، نادان و نیازمند به کمک، تلاش می‌شود دستورالعمل دموکراتیک یکسانی را صادر شود.
تولید ابرمتنیت	متنی ساختگی تولید شده است. این متن در متن دیگری تأثیر گذاشته و در نهایت، ابرمتنی به‌عنوان الگوی تولید شده که با متن‌های دیگر در تعامل و ارتباط است به‌وجود می‌آید که گفتمان جدیدی را آغاز و به نمایش می‌گذارد.
بازتاب وارونه	فیلم‌ها مانند آئینه وقایع و رویکردهای پیرامون را به‌تصویر می‌کشند، اما این روند با تأثیرپذیری از صاحبان قدرت رسانه مثل آینه‌ای وارونه در بازتاب واقعیت عمل می‌کند.

نتیجه

فیلم‌سازان همواره تلاش می‌کردند برای رسیدن به واقعیت یک رویداد، آن را از چند زاویه و چند دیدگاه مختلف بررسی نمایند، اما در تعریف جدید از واقعیت، ضبط و ثبت تصویری یک واقعیت امری تولیدی است که توسط رسانه‌ها، فیلم‌سازان و مؤلفان صورت می‌پذیرد و در این دورۀ تاریخی، تعریف مستقل خود را دارا می‌باشد. سینما بستری شده است برای بازسازی و تولید تعاریف نسبی، چندگانه و جدید از باورها و رفتارهایی‌که تاکنون قطعیت و برداشتی عمومی، جهانی و تاریخی یکسان داشته است. بر اساس نتایج پژوهش، آثاری که با این درک جدید از واقعیت، از سوی تهیه‌کنندگان و تولیدکنندگان ساخته و مستندنمایی می‌شوند، تلاش دارند که به‌عنوان مرجعی تاریخی و قابل استناد، در جامعه شناخته شده و گسترش یابند. کلیشه‌سازی، عادی‌سازی، بزرگ‌نمایی و برجسته‌سازی، شکل‌دهی، خود و دیگری، تولید ابرمتنیت و بازتاب وارونه واقعیت مؤلفه‌هایی هستند که از نحوۀ بازنمایی آثار، قابل دریافت و ادراک است. صاحبان قدرت رسانه و سینما یا فیلم‌سازان سعی دارند

روایت‌های شخصی خود از وقایع را به نمایش بگذارند و برساخت‌گرایی واقعیت امری است که روند تجربه‌گرایی سینما را مورد توجه و عمل قرار داده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. عبارتی که به ابن سینا منسوب است.

۲. «هر چند نیز که ما نظریه‌های خود را همچو بادکنک باد کنیم و از همه فضاهای پندارپذیر، بگذرانیم به جز مشتی ذره (اتم) به بار نخواهیم آورد. ذره‌هایی که در برابر واقعیت، ناچیز است» (بلز پاسکال).

3. Illusion
4. Constructivism
5. Berger
6. Luckmann
7. Thomas Carlyle
8. Verisimilitude

۹. این «تاریخ» به معنی دانش تاریخ نیست که تنها به‌معنی گذشته تواند بود.

10. Michael Renov
11. express
12. Embodied
13. Cinéma vérité
14. Guy Hon›bel
15. Philip Dunne
16. Documentary Film
17. Pure Documentary
18. Real time
19. Absolute Documentary
20. Bela Balazs
21. Vsevolod Pudovkin
22. Docu-drama
23. Docufiction
24. Docudrama
25. Re-enactment
26. Performative re-creation
27. Mockumentary
28. Misrepresentation
29. Pseudo-documentary

30. Spin Doctor
31. Spin (توجیه‌گری)
32. Edward Bernays
33. Baudrillard
34. Hyper reality
35. Simulation
36. Simulacrum
37. Representations
38. Wag the Dog
39. Robert De Niro
40. Dustin Hoffman
41. All The President's Men
42. Robert Redford
43. Mr. Smith Goes to Washington
44. Frank Capra

منابع

استراس، آنسلم و کوربین، جولیت. (۱۳۸۵). *اصول روش تحقیق کیفی*. ترجمهٔ بیوک محمدی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

اصلانی، محمدرضا. (۱۳۹۴). *دگرخوانی سینمای مستند*. تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.

افدرهاید، پاتریشیا. (۱۳۸۹). *درآمدی کوتاه بر فیلم مستند*. ترجمهٔ کیهان بهمنی. تهران: افراز.

برسون، روبر. (۱۳۸۲). *یادداشت‌هایی دربارهٔ سینماتوگراف*. ترجمهٔ بهرنگ صدیقی. تهران: مرکز.

بودریار، ژان. (۱۳۸۱). *در سایهٔ اکثریت‌های خاموش*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

بودریار، ژان. (۱۳۸۴). «مبادلهٔ نمادین و مرگ». *متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*. ویرایش لارنس کهون، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی.

پرکینز، و. ف. (۱۳۷۶). *فیلم به‌عنوان فیلم، درک و داوری فیلم‌ها*. ترجمهٔ عبدالله تربیت. تهران: خجسته.

ترنر، بریان. (۱۳۷۶). «شرق‌شناسی، پست مدرنیسم و دین». *فرهنگ*. ترجمهٔ ناصر زعفران‌چی. ۲۴. ۷۴-۱۰۴.
دونکان، اندی. (۱۳۸۳). «آن سوی تاریخ: تاریخ بدیل در ژانر علمی تخیلی». *فارابی*. ترجمهٔ امیر خادم. ۵۳. ۳۶۲-۳۷۰.
دهقانپور، حمید. (۱۳۹۳). *سینمای مستند ایران و جهان*. تهران: سمت.
دی یانگ، ویلما و همکاران. (۱۳۹۵). *مستند خلاق، تئوری و عمل*. ترجمهٔ حمید احمدی لاری. تهران: ساقی.
راودراد، اعظم. (۱۳۹۴). *نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. تهران: دانشگاه تهران.
رایان، مایکل. (۱۳۹۱). *درآمدی بر نقد: ادبیات / فیلم / فرهنگ*. ترجمهٔ سارا کاظمی منش. تهران: آوند دانش.
رهنما، فریدون. (۱۳۸۱). *واقعیت‌گرایی فیلم*. تهران: نوروز هنر.
ریتزر، جورج. (۱۳۷۴). *نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: علمی.
ژیژک، اسلاوی. (۱۳۸۲). «روان‌کاوی در سینما: چرا واقعیت همواره چندگانه است». *فارابی*. ترجمهٔ فتاح محمدی. ۴۹. ۱۴۳-۱۵۸.
ساتو، تادائو. (۱۳۹۴). *واقعیت سینما*. ترجمهٔ مهدی گودرزی. تهران: هنور.
سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۹۲). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.
سیدمن، استیون. (۱۳۸۶). *کشاکش آرا در جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نی.
شیخ مهدی، علی. (۱۳۸۲). «جستاری بر زمان در تصویر سینمایی (منظری فلسفی-هنری)»، *کتاب ماه هنر*. ۶۱ و ۶۲. ۱۳۸-۱۵۰.
ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۹۳). *شکل‌شناسی و گونه‌شناسی فیلم مستند*. تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
عزتی چهارقلعه، مهدی. (۱۳۸۸). *درآمدی بر مستندنمایی (ماکیومنتری)*. پایان‌نامهٔ

کارشناسی ارشد. دانشکده صدا و سیما. استاد راهنما: محمود اربابی.
فکوهی، ناصر. (۱۳۸۶). *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*. تهران: نی.
کوران برنارد، شیلا. (۱۳۹۰). *قصه‌گویی در فیلم مستند*. ترجمهٔ حمیدرضا احمدی لاری. تهران: ساقی.
کوری، گریگوری. (۱۳۹۳). *تصویر و ذهن: فیلم، فلسفه و علوم شناختی*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
گیبینز، جان آر و بو، ریمر. (۱۳۸۱). *سیاست پست مدرنیته: درآمدی بر فرهنگ و سیاست معاصر*. ترجمهٔ منصور انصاری. تهران: گام نو.
گدار، ژان لوک. (۱۹۹۵). *ژان لوک گدار از نگاه ژان لوک گدار*. پاریس: دو لتوآل.
گوتیه، گی. (۱۳۸۴). *سینمای مستند، سینمای دیگر*، ترجمهٔ نادر تکمیل همایون. تهران: ماتیکان؛ انجمن سینمای جوانان ایران.
لمان، پیتر و لور، ویلیام. (۱۳۹۲). *تعمق در فیلم: تماشا کنید، بگویید و بشنوید و لذت ببرید*، ترجمهٔ حمیدرضا احمدی لاری. تهران: ساقی.
مارش، کلایو. (۱۳۸۵). *سینما و مقصود: چالش فیلم با علوم الهی*. ترجمهٔ نگین نگهبان. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
ماکس، رافائل. (۱۳۵۷). *نگاهی به تاریخ ادبیات جهان (تاریخ رئالیسم)*. ترجمهٔ محمدتقی فرهادی (فرامرزی). تهران: شباهنگ.
مجاوری، سودابه. (۱۳۹۴). «سینمای مستند و خوانش واقعیت». *حقیقت سینما و سینما حقیقت ۲: جست‌وجویی در عرصهٔ سینمای مستند*. گردآوری زاون قوکاسیان، تهران: ماتیکان.
مجله اشپیگل. (۲۰۰۷). «غرور مجروح ایرانیان».
مجله هفتگی سیاسی اشپیگل آلمان. (۲۰۰۶). ۳۱.
مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.
منصوریان، سهیلا. (۱۳۹۲). «هنر و حقیقت در روزگار پست مدرن». *کیمیای هنر*.

۲(۸). ۵۹-۷۲.
میران بارسام، ریچارد. (۱۳۶۲). *سینمای مستند*. ترجمهٔ مرتضی پاریزی. تهران: اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی.
میرخندان، سید حمید. (۱۳۹۸). *فیلم و واقعیت: تحلیل فلسفی نظریه‌های واقع‌گرایی فیلم*. قم: لوگوس.
نامور مطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه. (۱۳۹۵). *نشانه‌شناسی فیلم‌های مستند دفاع مقدس (درآمدی بر نشانه‌شناسی سینما با تأکید بر سینمای مستند)*. تهران: علمی و فرهنگی.
نیکولز، بیل. (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر فیلم مستند*. ترجمهٔ محمد تهامی‌نژاد. تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
وکیلی، سیامک. (۱۳۹۴). نظریهٔ بی‌کرانگی. تهران: آگاه.
یین، رابرت. (۱۳۷۶). *تحقیق موردی*، ترجمهٔ علی پارسائیان و سید محمد اعرابی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
Cogan, Rian and Kelso, Tony. (2009). *Encyclopedia of Politics, the Media, and Popular Culture*. Santa Barbara: ABC-Clio.
Goldmann, L. (1969). *The Human Sciences and Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul.
Grodal, Torben. (2002). "The experience of realism in audiovisual representation. *Realism and Reality in Film and Media*, Ed. Anne Jerslev. Copenhagen: Museum Tusculanum Press. 67-91.
Hill, Annette. (2007). *Restyling Factual TV Audience & News, Documentary & Reality Genres*. London: Routledge.
Roscoe, Jane and Hight, Craig. (2001). *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: ManchesterUniversity Press.
Renov, Michael (Ed). (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Rout-

ledge.