فیلم مستند دو رگه

(فیلم‌های هیبرید)

(Hybrid Documentary Films)

دکتر احمد خابطی جهرمی

www.ketab.ir

نشر رونق

سرشناسه: ضابطی جهرمی، احمد، ۱۳۳۰ -
عنوان و نام پدیدآور: فیلم مستند دورگه : (فیلم‌های هیبرید)/احمد ضابطی جهرمی.
مشخصات نشر: تهران: نشر رونق، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری: ۱۹۰ ص.
شابک: 978-600-96192-9-0
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: نمایه
موضوع: سینمای مستند
موضوع: Documentary films
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۵/م۵ض۲۴۱۳۹۷
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳
شماره کتابشناسی ملی: ۵۳۸۴۳۳۴

www.ketab.ir

نشر رونق

با حمایت مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی

فیلم مستند دورگه (فیلم های هیبرید)

نویسنده: دکتر احمد ضابطی جهرمی
چاپ اول: ۱۳۹۷
شمارگان: ۱۰۰۰
صفحه‌آرایی و گرافیک: آیدا برازنده
چاپ و صحافی: آرمانسا
قیمت: ۳۲۰۰۰ تومان
آدرس: تهران ،خیابان جلفا کوچه پرستو پلاک ۷
شابک: ISBN:978-600-96192-9-0
p.khazaie@yahoo.com

فهرست

مقدمه ۹
فصل اول: فیلم مستند دو رگه و مقوله دو رگه‌سازی ۱۷
فصل دوم: انواع فیلم‌های دو رگه ۲۷
فصل سوم: شیوه‌های بازنمایی و روش‌های بازسازی در سینمای مستند ۵۷
فصل چهارم: بازسازی نمایشی (اجرای مجدد) ۶۹
فصل پنجم: «اجرای مجدد» در برابر «مستند محض» ۸۳
فصل ششم: فرم‌های مشخص «پسا - مستند» در نگاهی تطبیقی ۱۰۳
فصل هفتم: مستند در دام مستند ۱۰۷
فصل هشتم: مستند بدلی (مستند جعلی) ۱۱۳
فصل نهم: مستند انیمیشن ۱۲۱
مؤخره ۱۳۱
پیوست ۱: بازاندیشی در مقوله گونه‌شناسی و شکل‌شناسی فیلم مستند ۱۳۳
پیوست ۲: جلوه‌های ساختگی «کهنه‌نمایی» و فرسودگی فیلم و ویدئو ۱۳۹
پیوست ۳: فیلم مستند به مثابه تفکر بصری پیرامون واقعیت ۱۴۳
پیوست ۴: شناخت داکیودرام و تجربه آن در سینمای مستند ایران (یک دیدگاه شخصی) ۱۵۹
منابع و ماخذ ۱۷۹
فهرست اعلام ۱۸۱

www.ketab.ir

مقدمه

امروزه فیلم مستند شکلی باز، سیال و نرمش‌پذیر به خود گرفته است. این ویژگی که طی دو دهه اخیر تسریع و برجسته شده، دست کم دو پیامد مهم زیبایی‌شناسی و تئوریک، به ویژه در مبحث فیلم‌شناسی، دربر داشته:

۱. کشف قابلیت‌های جدید فیلم مستند برای ترکیب یا پیوند با سایر گونه‌های سنتی فیلم (با فیلم داستانی و فیلم انیمیشن) که موجب پیدایش انواع جدیدی از فیلم‌های به اصطلاح «دورگه»[1] شده است. این پیوند، حقیقتاً به قابلیت‌های بیان سینما در جهت افزایش توان روایت، توصیف و بازنمایی، برای تصویر کردن حقایق موجود در جهان درونی و برونی انسان، همچنین جهان طبیعی و جهان تاریخی، افزوده است. بعلاوه، فیلم مستند از یک سو به قابلیت‌های بازنمایی واقع‌گرایانه دو گونه دیگر فیلم یاری رسانده و از سوی دیگر، از طریق این پیوند، توانایی و ظرفیت «بیان مستند» خود را افزایش داده است.

۲. بازنگری تئوریک در مفاهیم تاریخی و سنتی فیلم مستند، به ویژه در زمینه فرم این گونه فیلم و ارائه تعاریف متفاوت یا جدیدی از این گونه - به اقتضای تحولاتی که در چند دهه اخیر تجربه کرده- پیامد بعدی بوده که نتیجه آن ورود معیارها و مباحث جدیدی به حوزه مستندشناسی است - تا آنجا که امروزه تعداد قابل توجهی از فیلم‌های تازه تولید شده‌ای که تا پیش از این مستند تلقی نمی‌شدند، اکنون نه تنها به عنوان فیلم مستند می‌شناسیم بلکه برخی از فیلم‌هایی

1. Hybrid

www.ketab.ir

که در تاریخ سینما «برچسب» فیلم داستانی[1] داشتند، امروزه آن‌ها را می‌توان به عنوان فیلم «داستانی- مستند» دو رگه تلقی کرد. (برای نمونه، و به اقتضای بحث از دگرگونی در معیارهای سنتی فیلم‌شناسی، فیلم «درسواوزالا» (۱۹۷۴) ساخته اکیرا کورساوا را برگزیده‌ام و پیرامون دو رگه بودن آن دلایلی آورده‌ام. در حالی که در این سال‌های نسبتاً طولانی که از ساخت آن می‌گذرد، همواره وجه داستانی بودن این اثر مورد توجه قرار گرفته یا صرفاً بعنوان فیلم داستانی معرفی شده است).

یقیناً امروزه ما در موقعیت و در زمان بسیار متفاوتی از لحاظ بینش علمی و ارزیابی‌های تاریخی و زیبایی‌شناسی - نه فقط نسبت به نیم قرن پیش، بلکه در مقایسه با همین دو دهه اخیر - از تحول همه‌جانبه هنر سینما به سر می‌بریم (در مورد رسانه تلویزیون و جایگاه فیلم مستند در این رسانه نیز همینطور است): در گذشته، فیلم مستند عمدتاً با برچسب مطلق «فیلم غیرداستانی[2]» به خاطر طرح واقعیت (تصویر کردن حقایق تاریخی و واقعیت‌های زندگی روزمره) ستوده می‌شد. مستند همواره شکلی ناب از هنر سینما به شمار می‌آمد و در سودمندی آن -به لحاظ داشتن محتوای تحقیقی، علمی و مطالب آموزنده- تردیدی نبود، اصلی‌ترین دیسیپلین آن نیز این بود که واقعیت را بازنمایی و منعکس کند. فیلم مستند با القابی چون «سند واقعیت»، «خاطره هنر فیلم» یا جلوه‌ای از «سینمای ناب» مورد تکریم نخبگان بود. در جبهه‌های فرهنگی و ایدئولوژیک نیز در مقابل ساختارهای مسلط زیبایی‌شناسی سینمای داستانی هالیوود موضع‌گیری به طور کلی، فیلم مستند رسانه برگزیده افراد متفکر، اهل مطالعه و علاقمند به تحقیق بود و از نظر بنیان‌های فکری، فلسفی و ایدئولوژیک، فیلم اشخاص رادیکال و پیشرو محسوب می‌شد. همه این‌ها با گسترش تلویزیون، به مثابه نیرومندترین وسیله ارتباط جمعی نیمه دوم قرن بیستم، تغییر کرد. در حالی که تا همین چند دهه اخیر، رسانه‌های سینما و تلویزیون از هم جدا بودند و هر یک، مستقلاً، کار خود را می‌کردند. اما تلویزیون در دو دهه آخر قرن گذشته در تعداد قابل توجهی از فیلم‌های مستند، تغییرات آشکار و بعضاً عمیق، به سود خود و عمدتاً به سود فرم‌های روایتی و نمایشی مورد نیازش، به ویژه فیلم‌های دراماتیک و مستندهای دو رگه، ایجاد کرد که

1. Fictional - Narrative Film.
2. Non-Fiction Film

www.ketab.ir

نمونه‌هایی از مطرح‌ترین آن‌ها، انواع درام‌های مستند[1]، مستندهای درام[2] و ماکیومنتری[3] (مستند بدلی) هستند.

بعلاوه، تلویزیون در عصر رواج بینش پُست مدرنیستی از دهه ۱۹۹۰ به بعد، که دوره پیدایش شبکه‌های تلویزیونی «واقعیت نما»[4] و شبکه‌های پست مدرن نیز هست، شکل‌های کاملاً جدید و نوظهوری از ژانرهای تلویزیونی در برنامه‌سازی، با استفاده از پیشوند یا پسوند «مستند» (Docu یا mentry) ابداع و باب کرد که پیش از آن تقریباً ناشناخته یا بی‌سابقه بود، از جمله «داکوسُپ» (Docusoap) و ماک داکیومنتری (Mock - Docu). نتیجه آن، «مرزهای محو شده» بین فیلم مستند و فیلم داستانی بود - تولید انبوه دو رگه‌هایی که ابهام و چالش‌های نظری جدیدی را برانگیخت. این قبیل آثار نیز قاعدتاً باید در زمینه همین تفاوت‌ها و تعاملات تلویزیون و سینما مورد بحث و بررسی قرار گیرند. بخش قابل توجهی از این کتاب، به بحث در همین زمینه، همچنین به معرفی انواع آثار دو رگه‌ای که پیش از اختراع تلویزیون در سینما تجربه شده بودند یا این که پس از استقرار جهانی تلویزیون در این رسانه ابداع و به سینمای مستند معرفی شده‌اند، اختصاص یافته است.

امروزه در گفتمان «فیلم‌های مستند دورگه» به ویژه در بحث از مستنددرام و درام مستند، اصطلاح فیلم مستند و فیلم داستانی را نمی‌توان (و نباید) چون گذشته، در مقابل هم یا در مقایسه با هم قرار داد. زیرا، فیلم مستند در همه حال «فیلم غیر داستانی» نیست (از نظر تاریخی هم البته در همه دوران‌های تاریخ سینما این چنین نبوده) -گرچه ممکن است در گذشته‌های نسبتاً دور تاریخ این هنر، منظور برخی از تاریخ‌نگاران و نظریه پردازان از اصطلاح «فیلم غیرداستانی» دقیقاً فیلم مستند بوده است - زیرا شکل متفاوت «غیر داستانی» دیگری، به جز فیلم‌های آوانگارد (تجربی یا به اصطلاح تجریدی) تولید نمی‌شد که آن را بشناسند و درباره‌ی آن بحث کنند- اما این معادل، مفهومی دقیق و منطبق نیست. زیرا امروزه فیلم‌های غیرداستانی، طیف نسبتاً وسیع و متنوعی از انواع فیلم را در بر می‌گیرند که فقط یکی از آن‌ها فیلم مستند یا انواعی از مستند است - در آخرین مرزهای یک طرف این طیف، فیلم مستند، به تدریج، با فیلم داستانی به هم پیوند می‌خورد، ویژگی‌ها و قابلیت‌های

1. Docudrama
2. Drama Documentary
3. Mockumentary
4. Reality TV

www.ketab.ir

آن‌ها در هم می‌آمیزد (به ویژه در مورد دو فرم داکیودرام و ماکیومنتری) مرزهای مستند در این سوی طیف، به قول بیل نیکولز، کمرنگ و «محو» می‌شود. از این رو، امروزه باید برای فیلم غیر مستند که لزوماً هم فیلمی داستانی نیست، نه از اصطلاح «غیر داستانی» بلکه از اصطلاح «Not - doc» استفاده کرد. زیرا این واژه «fiction» در چند دهه اخیر، به ویژه در مورد فیلم‌های روایتی- نمایشی دو رگه، در حیطه گفتمان بازسازی به روش «اجرای مجدد»[1]، اسباب دردسر و سوء تفاهم بسیاری شده است (در طرف دیگر این طیف، فیلم مستند با فیلم انیمیشن درهم آمیخته و مرزهای مشترک و گاه «محو شده»ای یافته‌اند، به ویژه وقتی فیلم «مستند انیمیشن»[2] و فیلم «انیمیشن مستند»[3] در مقایسه با هم و یا در مقایسه با «فیلم زنده»[4] قرار می‌گیرند).

نظر پل وارد (پژوهشگر مستند و استاد رشته انیمیشن در دانشگاه بورن بوث انگلستان) در این مورد شایان توجه است.

در حال حاضر، با حضور طیف گسترده‌ای از آثار مستند دو رگه که به وضوح از مرزهای دو عنصری «درام - داستان» و «مستند» فراتر رفته‌اند و در برخورد نخست، به هیچ وجه تمایزی هم بین آن‌ها قابل تشخیص نیست، شکل درک یا تمیز واقعیت از تخیل (مستند از غیره مستند) پیچیده‌تر شده است. این آثار سوژه دو رگه، کاربردهای مخصوص به خود (یا سنتی مربوط به خود) را از عناصری چون مستند، داستان، حقیقت و تخیل، چنان تعریف کرده و نمایش می‌دهند که مخاطب در شگفت می‌ماند که چه چیزهایی یا چه عناصری را از بین عناصر فوق دارد تماشا می‌کند. این قبیل فیلم‌ها معمولاً با کنار گذاشتن قواعد و قراردادهای متعارف و سنتی مستند - که استفاده از آدم‌های واقعی در موقعیت‌های واقعی است - افرادی را در موقعیت‌های بازسازی شده یا بازیگرانی را به جای آن‌ها در شرایط واقعی می‌گذارند. چنین تغییرات و دستکاری‌هایی در سینمای مستند، جان کورنر را بر آن داشت که با ملاحظه خاصی، از ظهور عصر «پسا مستند»[5] سخن گوید - یعنی آغاز دوره‌ای که در آن اختلاط انواع فیلم (در پیوند با مستند)، ملقمه‌ای به وجود آورده که کورنر آن را «انحراف

1. Re - Enactment
2. Animated Documentary
3. Documation
4. Live Action Film
۵. نظرات جان کورنر درباره عصر «پسا - مستند» یا جریان «پسا مستند» (Post - Documentary) در این کتاب آمده است:
Corner, Jhon (2000): Documentary in a post - Documentary Culture. Loughborough University, England.

www.ketab.ir

مستند از معیارها» خوانده است. به عقیده او، امروزه نیروی بالنده سینمای مستند در ایجاد زمینه (یا ایجاد میل ترکیبی بیشتر) با سایر گونه‌های فیلم است (Ward, 2005, 36 - 37).

چند بخش از این کتاب، عمدتاً بر همین مباحثی که جان کورنرو پل واردبر آن تأکید کرده‌اند - به ویژه بر معرفی ویژگی‌های «انواع فیلم مستند دو رگه» متمرکز شده است. بیل نیکولزدر عنوان کتاب معروفش «مرزهای محو شده»[1] (۱۹۹۴) نیز اشاره به این نکته دارد که، اکنون مرزهای مستند در حال کمرنگ شدن است.

این تحول مستند که یک حقیقت تاریخی و گریزناپذیر است، نباید این تصور را ایجاد کند که همه فیلم‌ها و شیوه‌های مستند در حال تحلیل رفتن، در حال زوال یا در آستانه انقراض‌اند. حتی برای کم‌بینانه‌ترین برداشت از نظر نیکولز در مورد این تحول تاریخی سینمای مستند، بازهم هر فیلمی درباره واقعیت، یا هر فیلمی با محتوا و موضوع واقعی، می‌تواند «مستند» تلقی شود، یا دست کم در ناحیه‌ای از طیف (مفهوم) سیال و متغیر مستند قرار گیرد - بینش و سبک «مستند» به طور کلی به مفهوم شکلی از هنر، مختص به سینما و عکاسی نیست بلکه در دیگر شکل‌های هنر نیز متجلی می‌شود (در تئاتر، موسیقی، ادبیات، نقاشی)[2]. هنر مستند، از جمله هنر فیلم مستند»، مستلزم این است که هنرمند از واقعیت هنر خلق کند. خلق هنر (به مفهوم متعارف آن) نیز متوجه تجلی شکل بدیع و ظهور امر زیباست، یعنی آفرینش زیبایی (استتیک)، که ابداع در فرم و بیان، بازنمایی و مجسم می‌شود. فرم نیز باید معنایی، عاطفه‌ای و تخیلی در بر داشته باشد تا آن را در مخاطب اثر برانگیزد. فیلم مستند (به هر معنا و مفهومی از مستند) اگر عاری از ابداع شکل باشد، نمی‌تواند «هنر واقعیت» تلقی شود. زیرا نشان دادن و بیان کردن، دو مفهوم متفاوت در هنر و در مقوله بازنمایی مستند هستند. - چنین فیلمی چون سندی بی‌شکل (بدون ایماژ) از واقعیت است، فقط «واقعیت نما» ست نه «بیانگر» واقعیت. اما این قبیل فیلم‌ها نیز در جای خود و بر حسب کاربرد و هدف استفاده، اهمیت و ارزش مخصوص به خود دارند - مثل فیلم‌های خبری که ارزش‌های اطلاع‌رسانی و واقعه‌نگاری روزمره را دارند یا فیلم‌هایی که دانشمندان در تحقیقات و آزمایشات، از فعالیت‌های علمی خود تهیه و ضبط می‌کنند که در

1. Nichols, Bill (1994): Blurred boundaries, Indiana Univ. Press.

۲. تجلی بینش یا نگرش مستند در انواع هنر را در مقاله‌ای با عنوان «جنبه‌های مستند در هنرها، بویژه در سینما» (۱۳۸۰) شرح داده‌ام که در فصل چهارم کتاب «سی‌سال سینما» (۸۵- ۱۳۵۵)، چاپ اول ۱۳۸۷، چاپ چهارم ۱۳۹۴، نشرنی، نیزآمده است.

www.ketab.ir

حیطه کاربردهایی چون آزمون مطالعات علمی و یا اثبات نظریاتشان، مفید است. این قبیل مستندهای بی‌شکل[1]، (مستندهای فاقد ساختار و تمهیدات زیبایی‌شناسی) سندی[2] از یک واقعیت عینی یا یک رویداد حقیقی تلقی می‌شوند، نه «هنر فیلم» مستند- البته چنین مواد یا اسنادی، طی زمان، می‌توانند به عنوان «گواه تاریخ» در واقعه‌نگاری‌های مستند تاریخ یا تاریخ‌نگاری بصری به روش فیلمیک، مورد استفاده قرار گیرند. در هنر مستند، واقعیت از جنبه بازنمایی‌های متنوع فیلمیک برای خلق معنا، در فرم متحول می‌شود، استحاله می‌پذیرد و از این طریق به مرتبه «ارزش استتیک» (بیان - معنی) دست می‌یابد. «هنر مستند» که متأثر از واقعیت است، چیزی «فراتر از واقعیت» در خود دارد و آن «ایماژ» یا صورت خیالی واقعیت در ذهن یا در بینش هنرمند مستندساز است. از این رو، مقوله اصلی بلاغت و بیان در «هنر فیلم مستند»، متوجه «فرا واقعیت[3]» است. در گفتمان «فرا واقعیت» تا آنجا که به حوزه فیلم مستند مربوط می‌شود، سه پیش فرض اساسی برای زیبایی‌شناسی این نوع فیلم می‌توان تعیین کرد:

۱. واقعیت، خود به خود (مستقل از جهان فیلمیک) معنی و شکل ندارد.

۲. واقعیت باید از شکل اولیه (واقعیتی که در جهان واقعی دارد) به شکل ثانوی (شکل مصنوع) درآید و در جهان فیلمیک استحاله شود.

۳. اتحاد شکل، بیان و معنی که مؤلفه‌های اصلی خلق هنر هستند، به بازنمایی واقعیت در فیلم مستند، ارزش زیبایی شناختی «فرا واقعیت» می‌دهد.

یک جنبه از مفهوم چندوجهی و متنوع «فرا واقعیت»، به مقوله «دورگه سازی»[4] مربوط می‌شود. فیلم مستند نیز در این تحول تاریخی (دو رگه سازی فیلم‌ها و رسانه‌ها) مشارکت موثر و فعالی دارد.

در این کتاب از واژه ژانر صرفاً به معنای نوع یا گونه استفاده شده است، به این معنی که مستند یک نوع یا یک گونه فیلم است (و زیرگونه‌هایی دارد) نه ژانری از ژانرهای سینمایی به مفهومی که هالیوود در تاریخ خود ساخته (مثل ژانر فیلم وسترن، ژانر موزیکال، ژانر علمی - تخیلی، یا ژانر گانگستری و پلیسی. برخی از این ژانرها، مثلاً ژانر فیلم تاریخی، به طور

1. Formless
2. Document
3. Hyper reality
4. Hybridization

www.ketab.ir

سنتی تقریباً از آغاز تاریخ سینما در صنعت سینمای دیگر کشورها از جمله فرانسه و ایتالیا نیز، پیش از شکل‌گیری هالیوود، وجود داشته است). بر این اساس، در گونه‌شناسی (انواع) فیلم می‌توان از اصطلاح ژانر - به معنای نخست - برای تمایز کلی گونه فیلم داستانی از گونه فیلم مستند یا گونه فیلم انیمیشن، همچنین گونه فیلم تجربی، استفاده کرد. اما در مفهوم دوم، انجام این کار نه فقط امکان‌پذیر نیست، بلکه ضرورتی نیز ندارد. این نکته را به این سبب خاطرنشان می‌کنیم که در این کتاب هرجا از واژه ژانر استفاده کرده‌ایم، مراد ما «فیلم ژانری» هالیوود بوده است. فیلم مستند اساساً «فیلم ژانری» به شمار نمی‌آید و با این نوع طبقه‌بندی نیز هم‌خوان و سازگار نیست - ژانر به معنای نوع فیلم هالیوودی، محصول نظام تولید صنعتی و انبوه خرد هالیوود و مخصوص فیلم‌های داستانی آن نظام است و مستند در تاریخ و در قاموس هالیوود تقریباً جایگاه و منزلت برجسته‌ای، به عنوان یک سنت تولیدی مستمر نداشته است. اما یک مجموعه اصول فرمال، قواعد بصری و تکنیکی، به ژانر - به هر دو مفهوم - پیوند خورده‌اند و تداعی‌گر آن هستند. مثلاً در مورد فیلم مستند به استفاده از دوربین روی دست، از مصاحبه، از فضای واقعی، از گفتار متن، از تدوین غیرتداومی و تعدادی از ویژگی‌های دیگری که نشانه‌های ساختاری فیلم‌های مستند هستند می‌توان اشاره کرد. یک رشته قواعد فرمال نیز برای «فیلم‌های داستانی ژانری» می‌توان در نظر گرفت که در چارچوب آن‌ها داستان فیلم روایت می‌شود. مثلاً وقتی می‌گوییم فیلم (ژانری) وسترن، این نشانه‌ها را در بر می‌گیرد یا این تصاویر برایمان تداعی می‌شود: غرب وحشی، دشت‌های وسیع، گله‌های اسب و گاو در مراتع، گاوچرانان، سرخ پوستان، اردوگاه‌شان، سواره نظام، دلیجان‌های مسافرتی و پستی، کلانتر، سارقان قطارهای پستی و معدن‌های طلا، بانک زنی، قانون شکنی، دوئل، تیراندازی و نظایر این‌ها (این نشانه‌ها، که به شکل بیرونی ژانر ربط دارند، گاه نمادین هم می‌شوند. مثل: اسب، تفنگ و ششلول که نماد دلیری و بی‌باکی «وسترنر» اند). چنین ویژگی‌هایی برای محتوا و نشانه‌های بصری (ظاهری) دیگر «فیلم‌های ژانری» داستانی مثلاً موزیکال، گانگستری و علمی تخیلی نیز می‌توان در نظر گرفت و آن‌ها را دسته‌بندی کرد. لیکن وقتی می‌گوییم فیلم «مستند اقتصادی» فقط خیلی کلی می‌توان گفت که آن فیلم به یکی از حوزه‌ها یا مباحثی از اقتصاد می‌پردازد و اصلاً هم معلوم نیست که در (محتوای) آن فیلم، چه جنبه‌ها یا چه چیزهایی را احتمالاً از حوزه اقتصاد خواهیم دید - چنین است فیلم مستند صنعتی، مستند اجتماعی، مستند ورزشی، مستند سیاسی و... تا

www.ketab.ir

بی‌نهایت موضوع و در نتیجه بی‌نهایت «نوع مستند»!

علت این است که در سینمای داستانی با این‌که موضوعات متنوع و گسترده‌ای محتوای فیلم‌ها را می‌سازند، اما در عین تنوع، وقتی در قالب «خصوصیات ژانری» گنجانده و تنظیم می‌شوند، به نحو رضایت‌بخشی نیز محدود (تثبیت) می‌شوند. در حالی که برای فیلم‌های مستند سنتی یا مستندهای متعارف - علی‌رغم گستردگی نامحدودی که از نظر موضوع (محتوا) دارند، اولاً کدهای فرمال آنها خیلی محدودتر از فیلم‌های داستانی است، ثانیاً همین کدها یا نشانه‌ها برای همه‌ی انواع مستند، با هر موضوع و محتوایی، به طور یکسان به کار گرفته می‌شوند - ممکن است در یک فیلم مستند اصلاً از مصاحبه یا از دوربین روی دست، از مواد آرشیوی یا از گفتار متن استفاده نشود، اما دیگر نشانه‌های تمایز با فیلم داستانی در ظاهر آن یا در ساختار فرمال آن هست. به عبارت دیگر، همه نشانه‌های فرمال و ساختاری یک فیلم مستند با حساب کلی سینمای مستند (کلیه آثاری که با ویژگی‌ها یا به «سبک مستند» ساخته می‌شوند) می‌گذاریم. اما نشانه‌های فرضاً فیلم داستانی وسترن را به حساب کلی سینمای داستانی نمی‌گذاریم بلکه به فیلم‌هایی منتسب می‌کنیم که با خصوصیات آن «ژانر» ساخته شده‌اند. هر فیلم ژانر داستانی در خودش و با همنوعانش (زیرگونه‌هایش)، در هیئت بیرونی و ویژگی‌های بصری مشخص‌تر در مضمون و محتوا، اشتراکاتی دارد. اما این اشتراکات یا شباهت‌ها که گروهی از مستندها را همبسته یا گروه‌بندی کند، در سینمای مستند وجود ندارد و برای یافتن آن‌ها کوشش پژوهشی علمی خاصی نیز تاکنون صورت نگرفته - هرچند که انجام این کار بعید می‌نماید که نتیجه رضایت‌بخشی در پی داشته باشد. از این رو، تاکنون از بین انواع تقسیم‌بندی‌ها مستند و زیرگونه‌هایش) که ظاهراً خیلی هم متنوع‌اند و دائماً نیز دستخوش تغییر می‌شوند، فقط تقسیم‌بندی شکلی (بر اساس معیار تکامل شکل و پیچیدگی ساختار زیبایی‌شناسی) نسبتاً رضایت‌بخش بوده است (و در مراتب بعد، تقسیم‌بندی بر اساس شیوه‌های بازنمایی، همچنین بر اساس شاخص «زمان واقعی» - که مورد اخیر، به عنوان یک معیار جدید در گونه‌شناسی مستندهای دو رگه، در مباحث عمده‌ای از این کتاب مطرح کرده و بکار گرفته‌ام).

احمد ضابطی جهرمی

زمستان ۱۳۹۶-بهار ۱۳۹۷

www.ketab.ir