ساختارشناسی فیلم مستند توضیحی[1]

احمد ضابطی جهرمی[2]، محمد سوران قانعی‌فرد[3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۹/۰۶

چکیده

فیلم مستند توضیحی، در دهه ۱۹۳۰ از میان جنبش مستندسازی گریرسون سر برآورد و با استفاده از گفتار تفسیری «صدای خداگونه»، در خدمت اهداف آموزشی و تبلیغی قرار گرفت. این شیوه از مستندسازی در قالبی بلاغی و استدلالی، مخاطب خود را اغلب با استفاده از صدای یک راوی مورد خطاب قرار می‌دهد. مستند توضیحی با توجه به تحولات فنی و زیباشناختی و گسترش رسانه تلویزیون، در اواخر دهه ۱۹۵۰ به‌عنوان شیوه‌ای پرکاربرد و جدی در مستندسازی تلویزیونی تا به امروز به‌کار گرفته شده است. در ایران به دلیل شناخت ناکافی اکثر تهیه‌کنندگان و کارگردانان سینما و تلویزیون از قابلیت‌ها و نیز تحولات اخیر این شیوه، اغلب آنها با نگاهی کلیشه‌ای و تقلیدوار به تولید این نوع مستند پرداخته‌اند، بدون اینکه ویژگی‌های ساختاری آن را از جنبه‌های زیبایی-شناسی، عمیقاً بشناسند. هدف از پژوهش حاضر، بررسی ساختار "فیلم مستند توضیحی" و نیز چگونگی استفاده از آن در مستندسازی تلویزیونی است. این پژوهش با روش کتابخانه‌ای- اسنادی و با هدف شناختِ ویژگی های پژوهشی، ساختاری، زیبایی‌شناسی و قابلیت‌های محتوایی مستند توضیحی و چگونگی به‌کارگیری آن‌ها در تولید این نوع فیلم مستند، انجام گرفته است.

واژگان کلیدی: ساختارشناسی، فیلم مستند، مستند توضیحی، مستند تلویزیونی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[1] . این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم به راهنمایی نگارنده اول است.

[2] . استاد دانشگاه صداوسیما(نویسنده مسئول) azabeti@iribu.ac.ir

[3] . کارشناس ارشد تهیه‌کنندگی تلویزیون؛ گرایش مستند suran_art@yahoo.com

مقدمه

در بررسی تاریخ مستندسازی، ظهور زمان پیدایش تعدادی از شیوه‌های مختلف مستند تلویزیونی و سینمایی را می‌توان ردیابی کرد. هر شیوه نیز در دوره‌ای از تاریخ در مناطق و کشورهای خاصی برتر و برجسته بوده است. شیوه‌ها وسیله مطمئنی برای تشخیص انواع مستند از یکدیگرند، چون هریک شکل مشخص دارند و به روشی متفاوت از دیگری، بیننده را خطاب می‌کنند. هر شیوه بر مجموعه قراردادهایی متکی است که در جریان آثار مختلف همواره تکرار می‌شود. شیوه‌ها به‌مرور زمان به ترکیب-شدن و تغییر یافتن تمایل داشته‌اند. رویکردها و شیوه‌های مستندسازی در بستر زمان از بین نرفته‌اند بلکه در رشد و سیر تکامل شکلی و بیانی آن‌ها، عوامل مختلف اجتماعی، فناورانه و زیباشناختی تأثیر داشته‌اند. شیوه توضیحی نیز در دهه ۱۹۳۰میلادی از دل جنبش مستندسازی- که محصول بافت و زمینه اجتماعی خاصی بوده- سر برآورد. در انگلستان (جنبش مستندسازی گریرسون) و در آمریکا (برنامه اصلاحات سیاسی اجتماعی نیودیل) مستندسازی را به موازات آموزش توده‌ها و نیز تبلیغ و ترویج مفاهیم موردنظر دولت‌ها قرار داد و تولیدات شاخصی با استفاده از این شیوه و روایت «صدای خداگونه»[1] صورت گرفت. گزاره «صدای خداگونه» در مستند توضیحی، به دنبال افشای اطلاعاتی درباره خود جهان تاریخی و دیدن جهان تازه بود. این شیوه با توجه به تحولات فنی و زیباشناختی و به میدان آمدن شیوه مشارکتی در دهه‌های بعد، در مستندسازی تلویزیونی به‌عنوان پرکاربردترین شیوه در ساخت و تولید قالب‌های تک قسمتی و نیز مجموعه مستند به‌کار گرفته شد. بیل نیکولز برای اولین بار در ۱۹۸۰ به تبیین و تحلیل این شیوه پرداخت. وی از منظر تاریخی و بنا به تقدم پیدایش، شیوه‌ها را دسته‌بندی و مطرح کرده است. این شیوه در بین نظریه‌پردازان و مستندسازان به شیوه «کلاسیک» مستندسازی معروف است و حضور مسلط مستندساز با گفتار متن بازنمایی

1. Voice of God

می شود و تماشاگر بیش از آنکه متوجه حضور مرئی راوی به‌عنوان یک فعالِ درگیـر در جهان باشد، متوجه حرکت بحث یا تفسیری درباره جهانی است که راوی بیان مـی‌کنـد. استدلال راوی به عنوان مفسر، نقش عنصر بارز متنی را ایفا می کند و متن را بـه خـدمت نیازهای ضروری آن درمی‌آورد.

شیوه «کلاسیک» مستندسازی، بـه خـاطر قابلیـت‌هـای بیـانی و سـاختاری‌اش، محمـل مناسبی برای آموزش و همگانی کردن علم در میان توده ها بـوده اسـت. بـا رواج روزافـزون شبکه‌های تخصصی از دهه ۱۹۹۰ بـه بعـد در شـبکه‌هـای دیسـکاوری، هیسـتوری، نشـنال جئوگرافیک، کی‌بی‌اس کره جنوبی، اناچ‌کی ژاپن، آرته، و دیگر شبکه های مطرح تلویزیـونی مورد استفاده برای موضوعات مختلفی در حوزه‌های تاریخ، جنگ، علـوم طبیعـی، تجربـی و نیز مسائل فرهنگی، اجتماعی و انسانی بوده است. در این پژوهش نیز با توجه به برخی آثـار برجسته مستند توضیحی، عناصر ساختاری این شیوه از مستندسازی بررسی شده است.

بیان مسئله

اکثر کشورها برای تلویزیون نقش سرگرمی و دانش همگانی متصور شده‌انـد (کرنـر،۱۳۹۲: ١٦٨) و ازآنجاکه روزبه‌روز وجوه مختلف جهان بشری و علوم، رشد و توسـعه بیشـتری یافتـه و پیچیده‌تر می‌شود، نیاز به تفسیر و تشریح عملکرد و تأثیر آن بر جامعـه و مخاطبـان (بـه‌طـور عام) از طریق تلویزیون امری لازم است. در این میان، آگاهی‌بخشی، آموزش و ایجاد سـرگرمی توسط مستند تلویزیونی از قابلیـت‌هـای حیـاتی تلویزیـون در برنامـه‌سـازی اسـت و در بـین شیوه‌های مختلف مستند، شیوه توضیحی از اواخر دهه ۱۹۵۰ به بعد به‌عنوان یکی از شیوه‌هـای اصلی در مستندسازی در اکثر شبکه‌های تلویزیونی معتبر و تخصصـی مسـتند دنیـا بـه کـاربرده شده و در رضایت‌مندی و خوشایند بودن تماشاگر، نقشی مهمی ایفا کرده است. «در این شـیوه قطعه‌هایی از جهان تاریخی، در قالبی بلاغی یا اسـتدلالی گـرد هـم مـی‌آینـد» (نیکـولز، ۱۳۸۹: ٢٢٦) و «مخاطب خود را مستقیم و بیش‌تر به وسیله یک گوینده یـا راوی مـورد خطـاب قـرار می‌دهد» (کیلبرن و آیزوود، ۱۳۸۵: ۱۰۱).

امروزه در این شیوه با استفاده از فناوری‌های جدید و ایجاد تحولات در بیان شکلی و ساختاری، موضوعات دچار تغییر در زبان و بیان زیبایی‌شناسانه شده‌اند که برای مخاطبان جذابیت بیشتری ایجاد کرده است. این در حالی است که مستندسازان سینما و تلویزیون کشور عزیزمان این شیوه را جدی نگرفته‌اند و اغلب با نگاه کلیشه‌ای با ارائه گفتار متنی روی مجموعه‌ای از تصاویر که به‌صورت کلاژگونه و بدون ساختار دقیق روایی یا توصیفی گرد هم آمده، از این شیوه بهره جسته‌اند. از سوی دیگر ظرفیت بالای شیوه توضیحی برای مجموعه‌سازی تلویزیونی بسیار مورد توجه بوده و از نظر اقتصادِ تهیه و تولید برنامه برای شبکه‌های تلویزیونی کارآمد است.

بنابراین، کاربرد زیاد این شیوه در مستندسازی برای تحقیق و آموزش در گونه‌های مختلف موضوعی (اعم از تاریخی، علمی، اجتماعی، سیاسی و...) و گونه‌های مختلف شکلی (خبری، گزارشی، تلویزیونی، واقع‌گرایانه، انتزاعی و...)، پژوهشگر را بر آن داشت تا وجوه مختلف موضوعی، شکلی و ساختاری آن را تبیین کند و با شناخت روش‌های مختلف و وجوه زیبایی‌شناسانه شیوه توضیحی به شاخص‌های استاندارد مستندهای تلویزیونی دنیا در این شیوه دست یابد و برای تولید مستند با این شیوه در سینما و شبکه‌های تلویزیونی ایران راهکارهایی ارائه دهد.

ازآنجاکه بیشترین تولیدات مستند شبکه‌های تلویزیونی ایران و خارج از ایران با شیوه توضیحی به‌صورت "تک‌برنامه" و "مجموعه مستند" ساخته می‌شود، پرداختن به این موضوع از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از سوی دیگر به دلیل شناخت ناکافی اغلب تهیه‌کنندگان و کارگردانان ایران از قابلیت‌ها و نیز تحولات اخیر این شیوه، اغلب آنها با نگاهی کلیشه‌ای به تولید این نوع مستندها پرداخته‌اند، که این مسئله نتوانسته مخاطب سینما را به‌خوبی جذب کند. بنابراین ما به دلیل ظرفیت‌های توصیفی، خطابه‌ای، استدلالی و تعلیمی آن ناچار به شناخت وجوه مختلف آن هستیم تا از این طریق با تولید مستندهای توضیحی، در کنار آگاهی‌بخشی مخاطبان، فرهنگ خلق جذابیت‌های دیداری و شنیداری را توسعه دهیم. لذا محقق به‌دنبال شناخت ویژگی‌های

پژوهشی، ساختاری، زیبایی‌شناسی و قابلیت و رویکردهای موضوعی شیوه مستند توضیحی و چگونگی به‌کارگیری آن‌ها در ساخت و تولید فیلم مستند به این شیوه به‌صورت "تک‌برنامه" و "مجموعه مستند" است و به‌دنبال پاسخگویی به این‌است که: تحقیق در شیوه مستند توضیحی چگونه صورت می‌گیرد و چه نوع یا انواعی از تحقیق، مناسب این شیوه است؟ آیا فرآیند تولید در شیوه توضیحی نسبت به دیگر شیوه‌های مستند تمایز خاصی دارد و اگر متمایز است چگونه و به چه اشکالی است؟

تعاریف و مفاهیم شیوه توضیحی

نخستین بار بیل نیکولز در سال ۱۹۸۳ در مقاله "صدای مستند" که در کتاب "چالش های جدید برای مستند" بازنشر یافته است، شیوه توضیحی را این‌گونه معرفی می‌کند: سبک خطابه مستقیم سنت گریرسون (یا در افراطی‌ترین شکلش، «صدای خداگونه»ی مارش زمان) ابتدا تماماً شیوه مستند را به کار گرفت. وقتی اهداف درخور یک مدرسه به‌طور فراگیرنده آموزشی باشند، این سبک از قرار معلوم، روایتِ تحکم‌آمیز و همچنان اغلب بی‌پروای خارج از قاب را به‌کار می‌گیرد و در بسیاری از موارد، این روایت تحت تسلط میدان بصری جامه عمل به تن می‌کند (Rosenthal and corner,2005,p. 17 به نقل از, Nichols).

«متون توضیحی، شکل گزاره‌ای را به خود می‌گیرد که بیننده را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد. تصاویر نقش توضیح یا نقطه مقابل آن را ایفا می‌کنند. صدای غیرهم‌زمان غالب می‌شود (بازنمایی توضیحی قبل از آنکه ضبط هم‌زمان صدای صحنه در حدود سال ۱۹٦۰ به طور معقولی مهارپذیر شود، غالب شده بود). بلاغت استدلال مفسر، نقش عنصر مسلط متنی را ایفا می‌کند، متن را به خدمت نیازهای ضروری آن درمی‌آورد. («منطقِ» متن یک منطق انقیادی است: نظیر قانون، تأثیر قانع‌کننده تمایل دارد از پوستهٔ دقیق‌ترین معیارهای استدلال فراتر رود)» (Nichols, 1991: 34 -35).

استلا بروتزی در کتاب "مستند جدید"، فصل "روایت، فیلم و صدایش" ویژگی های شیوه توضیحی را این طور بیان می‌کند: «خصوصیات اولیه مستندهای روایت‌محور

عبارت‌اند از اینکه با ترکیب دانای کل و صمیمیت، تماشاگر را مستقیماً خطاب قرار دهند؛ آن ها یک استدلال (بنابراین، اشاره می‌کنند به دوراندیشی، آگاهی و توانایی برای جذب کردن) مطرح می‌کنند؛ آن‌ها واجد یک‌چشم‌انداز مسلط و همیشگی به رخدادهایی است که همه عناصر درون فیلم باآن‌ها هم‌راستاست؛ آن‌ها یک راه‌حل و فروبستگی برای داستان‌هایی، که تعریف می‌کنند، ارائه می‌دهند. بنابراین، شگفت‌آور نیست که نیکولز در مقاله پیش‌تر خود، ایدئولوژی و تصویر یک مقایسه مستقیم میان "فرم مستند توضیحی" و "سینمای روایی کلاسیک" را انجام داد» (Bruzzi, 2006: 49-50).

پل‌وارد در کتاب "مستند، حواشی واقعیت" می نویسد: «فیلم های مستند توضیحی، فیلم‌هایی‌اند که مخاطب را کم‌وبیش به شکل مستقیم خطاب قرار می‌دهند و در نوار صدا از سنت های «معلم‌واری» مثل گفتار متن «راوی همه‌چیزدان» یا «راوی دانای کل» استفاده می کنند. اغلب فیلم های پیروان گریرسون را که در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹٤۰ در انگلستان ساخته‌شده‌اند، شاید بتوان فیلم های توضیحی نامید، چون می خواهند «چیستی» موضوع را به تماشاگر بگویند. ازنظر نیکولز، قدرت مستند توضیحی، نقطه ضعف آن نیز هست. این نوع فیلم بیش‌ازحد آموزش می‌دهد، بیش‌ازحد به خود اطمینان می‌دهد، و (در بعضی گفتمان‌ها) به نوع نگرش خاصی از زندگی بیش‌ازحد بها می‌دهد (پل وارد، ۱۳۹۱: ۲۲-۲۱).

«در شیوه توضیحی تحقیقات نوشته‌شده در تفسیر گفتاری به‌روشنی و فصاحت بیان می‌شوند. استدلال در این شیوه بر جنبه‌های عمومی مهم و فراگیر موضوع تأکید می کند و تمایلش آن است تا از جزئیات فرعی و خاص پرهیز کند. استدلال به‌وسیله سبک های تدوینی، با تمرکز بر چشم انداز(جنبه بصری) و حفظ و نگهداری تداوم بلاغی یا خطابی ارائه می‌شود، با تأکید کمتر که بر دلالت‌ها و معانی مربوط به گذر زمان یا سازمان‌دهی فضا گذاشته می‌شود. شیوه توضیحی، تأثیر یک رویکرد همه‌جانبه، متوازن و عینی را نسبت به موضوع و ماده بحث به‌وجود می آورد. صدای توضیح، خداگونه به نظر می‌رسد که بالاتر و ورای مباحث و جدل‌هائی که بیان و ارائه می‌شود، وجود دارد و

زاویه دیدی که همه‌چیز را می‌داند و همه‌چیز را می‌بیند از خود نشان می‌دهد. این تـأثیر که از عینیت نشئت می‌گیرد، شیوه توضیحی را هم‌ردیف با روزنامه‌نگاری قرار می دهـد، ازاین‌جهت که از آن تأکید بر روی تحقیق، سند و مدرک و سـبک آزاد از ارزش‌گـذاری برای بازنمود را وام می‌گیرد» (Beattie, 2004: 21).

جان کرنر، نظریه‌پرداز فیلم مستند و تلویزیون در دسته‌بندی شیوه های مستند، شـیوه توضیحی را به‌عنوان یکی از شیوه های مستند در کتاب "هنـر ضـبط کـردن" ایـن‌گونـه تعریف می‌کند:«شیوه "کلاسیکِ" بیان مستند شامل گفتارِ متن کامل یا نسـبی، ارجاعـات خارجی گاه‌به‌گاه، خطاب قرار دادن مستقیم توسط مجری یـا کارشـناس و غیـره اسـت. علی‌رغم اینکه مستندسازان متأخر از این شیوه به دلیل اینکه بـه‌طـور غیرقابـل‌پذیرشـی اقتدارگراست اجتناب می‌کنند، صـدای شـیوه توضـیحی همچنـان در گسـتره تولیـدات تلویزیونی ضروری به نظر می رسد؛ تولیـداتی کـه نیازمنـد درگیـر سـاختن موضـوعات انتزاعی و گزاره‌ای و نیازمندِ مربوط سـاختن تصویرسـازی هـای نـاهمخوان و متفـاوت هستند. ناگزیر اصطلاح "صدای خداگونه – صدای مسـلط" بـرای عینیـت بخشـیدن بـه تفسیر "شدید" و کلاسیک به‌کار می‌رود، اما مستندهای اخیـر همچنـین شـیوه توضـیح ذهنی را به‌طور مؤثر به‌کاربرده‌اند. این شیوه شامل توزیع و پخش کـارکرد توضـیحی در میان شماری از گویندگان است، چه گوینده‌هایی که دیده می‌شوند چه آن‌هایی که دیـده نمی‌شوند» (John corner, 1995: 30).

انواع روش‌های پژوهش در مستند توضیحی

مستند توضیحی در بین سایر انـواع مسـتندها، پـژوهش‌محـورترین مسـتند اسـت و درواقع بر پایه پژوهش می توان روایت و سیر خطی فیلم را طراحی، تنظیم و نیـز گفتـار متن را به نگارش درآورد. تهیه‌کننده با انتخاب درست پژوهشگر یـا گـروه پژوهشـگران می‌تواند حلقه واسط و ارتباط‌دهنده حوزه علم و رسانه تلویزیون باشـد. در برنامـه‌هـای برجسته مستند توضیحی در شـبکه‌هـای معتبـر تلویزیـونی، پژوهشـگران و دانشـمندان

برجسته علوم، خود بخشی از تولید و محصول هستند که با حضور در جلوی دوربین به‌عنوان راوی یا بر اساس آثار تألیفی، پژوهشی آنها برنامه تولید و ارائه می شود. آنچه در پژوهش مستند توضیحی اهمیت دارد، تخصصی‌شدن و گروهی کار کردن پروسه تحقیق است، و در تیتراژ مجموعه‌های مستند عناوینی چون مدیر تحقیق، محققان علمی، مشاوران علمی، محقق تاریخی، مسئول بایگانی، سوپروایزر علمی، و تدوین‌کننده تحقیق علمی و نیز در برخی از مستندها، مسئولان تحقیق میدانی به چشم می‌خورد. در مجموعه «کیهان؛ ادیسه فضایی زمان» (۲۰۱٤) محصول شبکه تلویزیونی فاکس آمریکا، دوازده نفر در گروه تحقیق آن حضور دارند که شش نفر از آن ها در عنوان‌بندی پایان مجموعه با پسوند Ph.D، در امر پژوهش حضور و مسئولیت داشته‌اند. اما آنچه اهمیت دارد تمایزی است که در ماهیت روش تحقیق در فیلم مستند با علوم انسانی و تحقیقات مکتوب نیز وجود دارد که باید آن را مدنظر قرارداد و نتایج اطلاعات به‌صورتی طبقه‌بندی و تدوین شود که در ساختار فیلم بتوان از آن سود برد.

برای تولید فیلم مستند توضیحی دو نوع پژوهش کلی بر اساس ویژگی‌های ذاتی آن می‌توان در نظر داشت: ۱) پژوهش محتوایی؛ ۲) پژوهش فنی یا بصری. نخست باید پژوهش محتوایی و سپس پژوهش فنی برای فیلم انجام گیرد.

انجام پژوهش محتوایی در مستند توضیحی، برای طراحی ساختار روایی و نگارش فیلم نامه و نیز نوشتن گفتار متن است که به شکل‌گیری بخش اعظم اطلاعات و روایت فیلم کمک شایانی می‌کند.

«پژوهش محتوایی با هدف شناخت، ارائه اطلاعات و آگاهی به موضوع فیلم است که می‌تواند مطالعه به‌منظور معرفی یا توصیف یک شی، یک پدیده، رفتارهای فرهنگی و زیستی گروهی از انسان‌ها، یک فرآیند، یک دوره زمانی در تاریخ، یک شخصیت یا یک رویداد باشد» (ضابطی جهرمی،۱۳۹۳: ۲۳۳-۲۳۲).

پژوهش محتوایی در این میان برای دستیابی به محتوای فیلم می‌تواند از چهار روش پژوهش کیفی استفاده کند: ۱) کتابخانه‌ای ۲) اسنادی ۳) تاریخی ٤) میدانی.

پژوهش کتابخانه ای، رکن اصلی تحقیق در مستند توضیحی است، معمولاً اگر کتاب و تحقیقات یک پژوهشگر یا دانشمندی مبنای ساخت برنامه قرار گیرد، گروه سازنده با تحقیقات مدون کتابخانه‌ای و آماده مواجه خواهد بود که می‌توان به مجموعهٔ «کیهان» (۱۹۸۰) به روایت کارل ساگان و نیز مجموعه «تاریخ جهان» (۲۰۱۲) به روایت اندرومار اشاره کرد، اما اگر تحقیقی صورت نگرفته باشد، باید پژوهش وسیعی در زمینه موضوع مستند انجام شود. «پیشینه‌ی تحقیق» تمامی تحقیقات علمی را نیازمند پژوهش کتابخانه‌ای می‌کند. آلن روزنتال تحقیق در متون مکتوب یا کتابخانه‌ای را یکی از مراحل مهم تحقیق می‌داند: «تحقیق در مورد متون مکتوب، بررسی سایت‌های اینترنتی، زندگی‌نامه‌های خودنوشت و متون مکتوب و نیز قرائت کتاب‌ها، روزنامه‌ها، مجلات، نشریات تجاری و تبلیغاتی، مقالات، یادداشت‌های روزانه، نامه‌های شخصی و حتی شرح جلسات مجالس قانون‌گذاری و گزارش دادگاه‌ها را نیز شامل می‌شود» (روزنتال،۱۳۹۰: ۸۰).

اگر در این میان موضوع مستند توضیحی، تاریخی باشد دستیابی به کتاب‌های نویسندگان و دانشمندان قدیم، بخشی از پروسه تحقیق کتابخانه‌ای است که باید با برنامه‌ریزی و ارتباط با کتابخانه‌های معتبر ملی و بین‌المللی به اطلاعات کتاب‌های نایابی که در قفسه معتبرترین کتابخانه‌ها جای گرفته‌اند، دست‌یافت. گاهی این بخش از ماجرا خود بخشی از فیلم می‌شود. برای نمونه فیلم «جاده ماکارونی» (۲۰۰۹) تولید شبکه تلویزیونی KBS که در سال ۲۰۱۰ به عنوان بهترین مستند جشنواره اتحادیه رادیو و تلویزیون آسیا شناخته شد، مستندی توضیحی است که راوی حاضر درصحنه در پی تاریخ غذای ماکارونی میان ملت‌ها و مناطق مختلف می‌گردد و در بخشی از فیلم با حضور در «کتابخانه آکسفورد» برای بررسی حقایقی در مورد ماکارونی در زادگاه ماکارونی‌های غربی (پاستا) یعنی سیسیل ایتالیا، به سراغ کتاب سفرنامه شریف‌الادریسی (۱۱۶۶-۱۱۰۰ م) جغرافی‌دان و جهانگرد عرب می‌رود که بیش از هشت‌صد سال قبل، مدتی در سیسیل زندگی کرده است.

در پژوهش اسنادی، به دنبال اسناد مختلفی برای رسیدن بـه نتـایج تحقیـق مـوردنظر برنامه هستیم. در کنار مراکز اسناد و آرشیوها که پایگاهی برای پیشـبرد تحقیـق اسـنادی محسوب می‌شوند، هر آنچه را که در جهان اجتماعی و تاریخی سـندی بـرای کشـف و بیان واقعیت باشد، می‌توان از آن در فیلم سود برد.

تحقیق در مورد فیلم‌ها و عکس‌های آرشـیوی یکـی از مراحـل مهـم در ایـن روش است. «آرشیوهای دولتی، محلـی، آرشـیوهای مربـوط بـه نشـریات، آرشـیوهای فـیلم، تلویزیون، کلکسیون‌های شخصی، کتابخانه‌های محلی، آلبـوم‌هـای خـانوادگی و انبـاری اشیای اسقاطی خانه‌ها و فیلم‌های ویدیویی خانگی که در حـوزه مـورد تحقیـق سـاخته شده‌اند نیز می‌توان استفاده کرد» (روزنتال،۱۳۹۰: ۸۲). البته می‌توان اشیای موزه‌ها، آثـار مختلف هنری اعم از مجسمه، بنا، تابلو نقاشی، دست‌بافته و نیـز فـیلم هـا و ویـدیوهای فراوانی که در یوتیوب وجود دارنـد را بـه پیشـنهادهـای روزنتـال افـزود زیـرا همگـی می‌توانند در ساخت فیلم مستند توضیحی سهیم باشند. امـا پـژوهش اسـنادی گـاهی در شکل پژوهش در آرشیو و عکس انجام مـی‌گیـرد. مهـم‌تـرین اسـناد بـرای مسـتندهای تاریخی و جنگی همین مواد تصویری از گذشته است که روایت‌گر رویـدادهای سـالیان قبل ودر پی کاوش و زنده کردن گذشته می‌باشد.

بخش مهم پژوهش اسنادی، جستجو در آرشیوهای مختلف خصوصی و عمومی است.

«پژوهش آرشیوی برای یافتن عکس و فیلم در دو مقوله جـای مـی گیـرد: ۱) مـواد آرشیوی که حال و هوای دوران خاصی را تداعی مـی‌کننـد و مـی‌توانـد از آن‌هـا بـرای نمایش کلی وجوهی از تاریخ استفاده کرد؛ ۲) مواد آرشیوی مربوط به رویدادی خـاص که می‌توانند شالوده و در مواردی خود موضـوع فیلمتـان را تشـکیل دهنـد» (دی‌یانـگ، ۱۳۹۵: ۱٤٦).

در مستند «جاده ماکارونی» (۲۰۰۹) محصول KBS کره جنوبی در بخش تحقیقـات اسنادی فیلم، در سکانسی در موزه‌ای به تابلوهای نقاشی که متعلق به قرون وسطی است و دلالت بر رشته‌کردن خمیر توسط زنان ایتالیایی است، اشاره مـی‌کنـد یـا در سکانسـی دیگر، در کلیسای پالاتینای سیسیل، نقوش تزیینی این بنا دست‌مایه روایت تأثیر اعـراب بر ایتالیایی‌ها و نیز این کلیسا سندی برای تفسیر موضوع فیلم قرارمی‌گیرد و طـرح‌هـا و

نقاشی رشته‌کردن خمیر و تبدیل آن به پاستا بر روی دیوار کلیسا در کنار نقوش و تزیینات اسلامی سقف و دیوارها نمایش داده می شود. درواقع اسناد به بخشی از خود فیلم تبدیل می‌شوند، آنچه مستندساز باید بدان توجه کند، به‌کارگیری خلاقانه و هنری اسناد برای روایت مستند و نمایش آن‌ها در بخشی از میزانسن فیلم است.

ازآنجاکه بخشی از مستندهای توضیحی به تفسیر و کنکاش در تاریخ کهن و معاصر می پردازد، لازم است در تولید این آثار در برخورد با تاریخ، روشمند عمل کرد تا از طریق آن به داده‌ها و یافته‌های قابل‌اتکا و معتبری دست‌یافت. مطالعه دوره‌های تاریخی، فرهنگ و تمدن‌های کهن بشری، اشخاص و فیلسوفان و دانشمندان در ادوار قدیم و نیز حوادث و وقایع معاصر، عرصه بزرگی برای برنامه‌سازی مستند به شیوه توضیحی است که لازمه آن به‌کارگیری دانش تاریخی با حضور یک یا چند «محقق تاریخی»است.

پژوهش تاریخی یکی از انواع روش های پژوهش اسنادی است که در تمامی زمینه‌های مطالعاتی و متغیرهای کمّی و کیفی برای جمع آوری اطلاعات تاریخی استفاده می‌شود (لمینگ، ۲۰۱۰ – به نقل از عاملی، ۱۳۹۲: ۲۷). مراحل پژوهش تاریخی مانند سایر روش‌ها در تلاش است با استفاده از منابع مختلف به نظم‌ها و ترتیب‌های علّی در میان موارد تاریخی گوناگون اعتبار بخشد. پژوهشگر تاریخی با استفاده از تمام منابع و با استفاده از سایر روش‌های اسنادی و کتابخانه‌ای به یافتن داده‌های موجود می‌پردازد. برای روایت تاریخ و گذشته در فیلم مستند توضیحی دو روش بیشترین استفاده و نمود را داشته‌اند؛ یکی استفاده از فیلم و مواد آرشیوی و دیگری بازسازی و بازآفرینی زمان گذشته و نمایشی کردن تاریخ با استفاده از قالب‌های انیمیشن یا فیلم داستانی است و دقیقاً شیوه پژوهش تاریخی زمانی به‌کار می آید که از بازسازی ماجرا در فیلم بهره گیرد. در مجموعه »کیهان؛ ادیسه فضایی زمان» (۲۰۱٤) برای روایت صحنه‌های گذشته که به تاریخ علم مرتبط است و معمولاً با انیمیشن و تعدادی از آن‌ها هم به‌صورت زنده بازسازی‌شده‌اند، از یک پژوهشگر تاریخ در کنار سایر پژوهشگران علمی استفاده شده است. آشنایی و تسلط پژوهشگر علم تاریخ به منابع مختلف تاریخی و شیوه مطالعه تاریخ، کارکرد مثبتی در اعتباربخشی و باورپذیری بخش‌های تاریخی این مجموعه داشته است.

پژوهش میدانی در مستندهای توضیحی از ارجحیت خاصی برخوردار است و در برخی از موضوعات به لحاظ اجرایی از پیچیده‌ترین مراحل تحقیق است. در برخی از این آثار که در باب تاریخ طبیعی یا اقلیم های خاص جغرافیایی و نقاط دورافتاده در کره زمین است، یافتن لوکیشن مرتبط با موضوع و کنکاش و شناسایی مکان برای تصویربرداری، خود به مهارت خاصی نیاز دارد. به همین دلیل در برخی از تولیدات مستند، چندین نفر به‌طور خاص و جداگانه مسئولیت تحقیق میدانی را بر عهده‌دارند، در برخی از پروژه‌های بزرگ که در کشورهای مختلف تصویربرداری می‌شود، برای یافتن مکان مورد نظر مطالعه، شناخت و بررسی کافی قبل از تولید باید انجام گیرد، و محققان میدانی برای سفر بدان مکان، وجوه مختلف مکان را برانداز نمایند. در مجموعه «سیاره زمین»، سه تا چهار نفر برای هر قسمت از مجموعه، کار پژوهش میدانی را برعهده داشته‌اند و در پایان مجموعه با عنوان (Field Research) از آن‌ها نام‌برده شده است. در پژوهش میدانی، پژوهشگر به "تولید داده‌های موردنیاز" برای تهیه و تولید فیلم می پردازد و بخشی از هویت شکلی و زیبایی‌شناسی تصویر در این مرحله از تحقیق، کشف می‌شود. محققان میدانی نه تنها باید مکان و جغرافیای مرتبط با محتوا و موضوع فیلم را بیابند، بلکه باید از عهده ایجاد جذابیت‌های تصویری از طریق انتخاب مؤثر لوکیشن‌ها نیز برآیند . برای نمونه، قسمت سوم مجموعه «سیاره زمین» (۲۰۰۵) محصول بی بی سی که تحت عنوان «آب‌های شیرین» است، انبوهی از مکان‌ها و اقلیم‌های متفاوت و دور از هم را در برمی‌گیرد. ابتدای فیلم با نمایش آب‌های جاری در کوه‌های اسرارآمیز ونزوئلا در آمریکای لاتین آغاز می‌شود و بعد از آن آریزونا در آمریکای شمالی، بعد هندوستان، سپس دریاچه‌های شرق آفریقا و بعد دریاچه بایکال در سیبری، آمازون و رودخانه پارانا در برزیل، و اندونزی و بنگلادش در آسیای شرق و سپس اقیانوس اطلس مجاور آمریکای شمالی فیلم به نمایش درمی‌آید. در این مجموعه و به ویژه در این قسمت، با حجم وسیعی از جغرافیاهای متفاوت و متعددی روبه‌رو هستیم و گروه تحقیق بر اساس محتواهای مشخص‌شده از قبل به‌خوبی توانسته اند از پس تعیین دقیق محل‌ها برآیند. محققان میدانی همچنین در برنامه هایی بر اساس محتوا و موضوعات مشخص شده که نتیجه تحقیقات کتابخانه‌ای و اسنادی و غیره است

می‌توانند به جستجوی مکان‌ها بپردازند. محققان در این مرحله باید بدانند که تهیه کننده برنامه به دنبال چه چیزی است و فعالانه در پی برآورده کردن نیازها و خواست های هنری و فکری تهیه‌کننده باشند. مطالعه دقیق نقشه‌های جغرافیایی و گرفتن اطلاعات از افراد بومی و نیز سازمان‌های مرتبط در نزدیکی محل می‌تواند موجب تسهیل فرآیند تحقیق میدانی شود. عکاسی و تصویربرداری دقیق از مکان‌ها و دیدن تصاویر توسط افراد اصلی گروه در پروسه تولید و طراحی ساختار برنامه نیز مسئله‌ای تعیین‌کننده است. برای نمونه برنامه‌ریزی برای تصویربرداری هوایی یا زیر آب، نیازمند وارسی دقیق و پیش‌بینی مسائل مختلف جوی، امکانات و سایر مسائل است که در تحقیق میدانی باید همه این اطلاعات کسب شده باشد.

پژوهش میدانی برای تولید فیلم مستند توضیحی، به سه روش کلی زیر صورت می‌پذیرد:

۱-مشاهده ۲- مصاحبه ۳- مشاهده مشارکتی (مردم‌نگاری).

پس از انجام پژوهش محتوایی و به‌کارگیری روش‌های مختلف برای آماده‌سازی محتوای اثر، مسیر پژوهش بصری طی می‌شود. هدف کلی این پژوهش تبدیل داده‌ها، اطلاعات و مفاهیم و مطالب برگزیده در تحقیق محتوایی به عینیت و مجموعه ای از تصاویر، صدا و مجموعه‌ای از عناصر زیبایی‌شناسی است و به‌صورتی محتوا را اجرایی و کاربردی می‌کند. دکتر ضابطی جهرمی معتقد است پژوهش فنی به کارگردان و تهیه‌کننده کمک می‌کند: «اولاً قالب و ساختار مناسب برنامه را تعیین کنند، ثانیاً تکنیک‌ها و روش‌هایی در عرصه تصویربرداری، تدوین و صدا که درخور موضوع است آگاهانه و به‌طرز مؤثری به‌کار گیرند و برای تأمین تجهیزات سخت‌افزاری و نرم‌افزاری در فرآیند تولید، برنامه‌ریزی کنند» (ضابطی جهرمی،۱۳۹۳: ۲۳٤).

با توجه به آثار شاخص مستند توضیحی در شبکه‌های معتبر تلویزیونی، در مستندهایی با مضمون و رویکرد علمی، تاریخ طبیعی و فنی مهندسی که نیاز به جلوه‌های ویژه بصری دارند و نیز برای بخشی دیگر از مستندها که برای نمایش رویدادهای گذشته نیاز به بازسازی دارند، تهیه‌کننده و کارگردان برنامه لازم است برای طراحی رویداد و فضای موردنظر، جزییات را پس از مطالعه به تصویر بدل کنند.

ماهیت رویداد یا موضوع موردنظر در نوع تکنیک، قالب و ساختار اثر و بخش های مختلف فیلم اثرگذار است.

روایت توضیحی

با توجه به اینکه روایت در مستند توضیحی خود جزو یک اَبرروایت به نام «تلویزیون» است، در این شیوه به‌شدت از ویژگی‌های بنیادین " تماشاگری تلویزیون" متأثر است. ازآنجاکه چشم‌ها در محیط خانه کمتر توجه محوری دارند یا مشخصاً بر چیز خاصی تمرکز می‌کنند، درنتیجه صداهایی که از سوی تلویزیون می‌آید، محرکی برای توجه و تمرکز بیننده در محیط خانه است. در مستند توضیحی نیز "صدا" حامل اصلی روایت است و توجه بیننده را در محیط خانه به خود جلب می‌نماید. روایت در این شیوه مبتنی بر گفتار (روی تصویر/ جلو دوربین) است و با گفتار ذهن مخاطب را به درون جهان روایی خود می کشاند. استراتژیِ روایت در مستند توضیحی از نوع روایت بلاغی است. مستند توضیحی، بینندگان را با عنوان ها و صداهایی که بحث جهان تاریخی را پیش می‌برد به‌صورت مستقیم خطاب قرار می‌دهد. فرم بلاغتی در شیوه توضیحی با به کارگیری ابزارهای گوناگون اقناع بیننده و نیز با استفاده از استدلال و نقل مباحث از طریق گفتار، ماجرا را به‌پیش می‌برد، البته عناصری چون تدوین و موسیقی و تصویر، گفتار را در تفسیر و پیشبرد روایت یاری می‌کند. کارل پلانتیگا در تشریح فرم بلاغتی در مستند معتقد است: «گفتمان بلاغتی، با به کارگیری ابزارهای گوناگون اقناع، و تولید یک نتیجه‌گیری، صراحتاً از راهبردهای استدلال و قانع‌سازی، نقل قضایا، ارائه سند، استفاده می‌کند» (Plantinga,1997: 105).

فرم و پیرنگ توضیحی

نیکولز، الگویی ساختاری را برای روایت توضیحی برمی‌شمارد که متأثر از روایت کلاسیک است. «جریان خطی و گاه شمارانهٔ تصویر و استدلال در اثر فلاهرتی و اکثر

فیلم‌های توضیحی – که به‌طور درزمانی علت/معلول، مقدمه/نتیجه‌گیری، مسئله/راه‌حل – به الگوی همکاری «عمودی» و موسیقایی‌تری بدل می‌شوند که در آن‌ها، صحنه‌ها با تشدید شاعرانهٔ خود و نه وفاداری شان به پیشرفت زمانمند و منطقی به دنبال هم می‌آیند» (Nichols,1991,p.36).

آنچه بر روایت کلاسیک در مستند توضیحی تأکید می‌شود گرایش به خطی بودن فرم آن است، یعنی درجایی آغاز می‌شود و درجایی، با یک تغییر، به پایان می‌رسد. در مستندهای توضیحی برخلاف مستندهایی با فرم روایی مدرن و پیشرو که در آن از پایان‌بندی باز برخوردار است، معمولاً با پایانی بسته روایت خود را به سرانجام می‌رساند. هرآنچه به‌عنوان مسئله در آغاز برنامه مطرح می‌شود با شکافتن جوانب مختلف مضمون در طول فیلم به راه‌حل (یا همان تشریح و توصیف همه‌جانبه از ماجرا) می‌رسیم.

ساختار یا پیرنگ روایی در مستندهای توضیحی، مبتنی بر کهن الگوی مادر یعنی الگوی سه‌پرده‌ای است و دارای سه ویژگی آغاز، میانه و پایان است. سید فیلد این سه ویژگی را ساختار سه‌پرده‌ای می‌نامد.

دیوید بوردول در توضیح روایت این نوع فیلم می گوید: «فرم فیلم های بلاغی با معرفی یک موقعیت شروع می‌شود، با ارائه شواهدی درباره آن ادامه می‌یابد، و سپس دلایلی ارائه می‌دهد که ثابت کند فلان راه‌حل مناسب آن موقعیت است، و با مؤخره‌ای به‌مثابه جمع‌بندی آنچه پیشتر آمد، پایان می‌یابد» (بوردول، ۱۳۸۲: ۱۲۵).

فرم کلی بیشتر مستندهای توضیحی، متأثر از یک الگوی کهن به نام «سفر قهرمان» است، که راوی با طرح و پرسش رازگونه در مورد یک مسئله، مخاطب را به ماجرایی وارد می‌کند و با دعوت از وی به سفری به جهان موضوعش می‌برد. سفر می‌تواند به اعماق تاریخ باشد یا درون سیاهچاله‌های کیهانی یا به دریاچه‌ها و تالاب‌های کره زمین یا سفر به قطب جنوب و شمال یا به یکی از روستاهای هندوستان برای نمایش یک

آیین و سنت قدیمی باشد. «در پیرنگ سفر، قهرمان به سفری می‌رود و به ترتیب با تعدادی حریف روبه‌رو می‌شود. قهرمان همه را شکست می‌دهد و به خانه بازمی‌گردد»(تروبی، ۱۳۹٤: ۲٤۳). در مستند توضیحی، موانع و حریفان، آن بخش از ماجراست که هنوز کشف نشده‌اند و راوی طی مسیری از همه آن‌ها رازگشایی می‌کند و در واقع یک مکاشفه صورت می‌گیرد. آنچه دستاورد پیرنگ سفر است و جزو ماهیت ذاتی آن به‌حساب می‌آید، به ارمغان‌آوردن دانش و حکمت است که با هویت و رویکرد مستند توضیحی یکی است.

راوی برون‌داستانی

راوی برون‌داستانی را می‌توان بر دو نوع دانست: صدای خداگونه و صدای «راوی – کارگردان».

صدای خداگونه[1]

«راوی برون‌داستانی، از داستان‌های مورد نقل و نیز از گیرندگان آن داستان‌ها (بینندگان)جداست. این نوع راوی‌ها، که اغلب آنان را «صدای خداوند» می‌نامند، گویندگانی بیرون از تصویرند که صدای آنان، بینندگان را در مسیر فیلم مستند راهنمایی می‌کند. جدایی جسمانی و ناشناختگی عمومی این راوی‌ها برای این است که به داستان‌های آنان نوعی اقتدار و اعتبار ببخشد و به‌این‌ترتیب بتوانند درباره جهان اجتماعی- تاریخی، ادعاهایی حقیقی مطرح سازند» (لورنزو-داس،۱۳۹۰: ۵۳).

«به شکل اجتناب‌ناپذیری نقش یک معلم را به خود می‌گیرد. این‌گونه گزارش و تفسیر"صدای خداگونه" نامیده شد، که با اشارات بسیار به پدرسالاری، سلطه، آگاهی بر همه‌چیز توأم است»(Bruzzi,2006,p.49).

[1] . Voice of God

بروتزی معتقد است که صدای روی تصویر، بـه مهـارکردن معنـای تصـاویر کمـک می‌کند و از طریق آن تماشـاگر را از حرکـت بـازمی دارد و در او از طریـق شـیوه هـای دیکتاتوری‌مآبانه فاصله ایجاد می‌کند.

«یکی از مشخص‌ترین جنبه های این شیوه مستندسازی، استفاده از گفتار متنی اسـت کـه حقیقت مطلب را بیان می کند». این گفتار متعلق به شخص خاصی نیست، صدایی اسـت کـه از جای خاصی منشأ نمی‌گیرد، معمولاً صدای مـرد سفیدپوسـتی از طبقـه متوسـط اسـت و به‌عنوان صدای بخش مسلط جامعه تعیین می شود. این صدا، بنـا بـه دیـدگاه نظریـه پـردازان پست مدرن، شکلی از بازنمایی بورژوایی جهان ماست. مستندهای توضیحی معاصـر صـدای خارج از تصویر شخصی‌تری دارند که متعلق بـه مؤلـف اسـت کـه همـین امـر، فـیلم را در چارچوب اجتماعی خاصی قرار می‌دهد و به همین دلیل به چشم‌اندازهای مختلفی از جهـان تاریخی امکان بروز می‌دهد» (دی یانگ،۱۳۹۵: ۱۹۸-۱۹۷).

در انتخاب راوی صدای خداگونه، گاهی از کسانی اسـتفاده کـرده‌انـد کـه مخاطـب، صدای راوی را به خوبی بشناسد و این شناخت مایـه ارتبـاط مـؤثر و نیـز احساسـی در بیننده گردد. از نمونه تاریخی آن می‌توان به صدای ارنست همینگـوی در زمـین اسـپانیا اشاره کرد که با حفظ اقتدار توانست صمیمت را ایجاد نماید. «همینگوی از چنـد ابـزار روایتی هم استفاده می‌کند تا کنش را روانشناسانه کنـد، همینگـوی جمـلات محـاوره را به‌کار می‌گیرد و گاهی در نقش کاراکترهای جلو فیلم می‌رود و دریکی از سـکانس‌هـای فیلم که سربازان عازم جنگ می‌شوند و مکالمه های یک مادر و سرباز را روایت می کند. تفسیر همینگوی، عواطف جمعی را به‌پیش زمینه می‌آورد. اقتدار همینگـوی هرگـز زیـر سؤال نمی رود. او این قدرت را دارد کـه رویـدادها را روایـت و تشـریح کنـد و بـرای تصاویر صامت روی پـرده سـخن بگویـد. خطابـه و گفتـار همینگـوی وی را در میـان تماشاگر قرار می‌دهد. در زمان‌هایی که او خـودش را در میـان روسـتایی‌هـا و سـربازان پیاده‌نظام قرار می‌دهد و تماشاگر را به انجـام چنـین کـاری دعـوت مـی‌کنـد، تغییـرات ظریفی میان اول شخص و سوم شخص اجرا می‌کند» (Wollfe,1997).

صدای شخصی مؤلف

این نوع صدا، گونه ای از صدای خدای‌گونه است که با توجه به دانای کل بودنش به روایت می پردازد. اما تفاوت واضحی که بـرای بیننـده دارد، صـدای گوینـده، ناشـناخته نیست و با توجه به نام وی در تیتراژ فیلم و اشاره به نام کارگردان فیلم، مشخص اسـت که صدای کیست و مخاطب برایش روشن است که چه کسی با چه زمینه فکری سـخن می گوید. معمولاً مستندهایی که گـرایش هـای سیاسـی و اجتمـاعی داشـته باشـند و بـا رویکرد انتقادی در پی تبیین یک مسئله باشند، از این صدا سود می‌برند.

فیلم مستند «دکمه مروارید» (۲۰۱٤) سـاخته پاتریشـیو گـازمن مستندسـاز شـیلیایی نمونه واضح این نوع صداست، گفتار متن فیلم با صـدای آرام گـازمن روایـت را پـیش می‌برد. در این فیلم از صدای اقتدارگر و محکم فـیلم‌هـای کلاسـیک توضـیحی خبـری نیست و اطلاعات و توصیف‌ها تا حد کمی بـا خـاطره مستندسـاز از زنـدگی‌اش ادغـام می‌شود. شناس‌بودن صـدای راوی و هویـت وی در فرآینـد ارتبـاط و همـذات‌پنـداری بیننده با تشریح و توصیف نریشن کارساز است.

راوی درون‌داستانی

راوی درون‌داستانی (حاضر در صحنه)، در قالب همان راوی دانای کل است، اما بـه صورت مرئی و رو به دوربین برای مخاطب سخن می‌گوید. در اغلب برنامه‌های مسـتند توضیحی در شبکه‌های معتبر تلویزیونی، استفاده از راوی یا راویان حاضر در صحنه بـه امری رایج و در واقع راهبـردی در خـدمت جـذب مخاطـب بیشـتر بـدل شـده اسـت. «راوی‌هـای درون‌داسـتانی، خـود درگیـر نقـل داسـتان‌انـد. بـرای نمونـه، در برخـی از مستندهای حیات‌وحش، این نوع راوی را می‌بینیم که رو به دوربـین دربـاره یـک‌گونـه جانوری توضیح می‌دهـد. در برخـی دیگـر از فـیلم‌هـای مسـتند، راوی نقـش یکـی از شخصیت‌های داستان را ایفا می‌کند» (لورنزو-داس، ۱۳۹۰: ۵۳).

در فیلم نامه مستند توضیحی، سکانس‌های راوی جلو دوربین همـراه بـا کـنش‌هـا و مکان در آن تبیین و مشخص می‌شـود و بـه‌نـوعی کـارگردان اجـرای راوی را هـدایت می‌کند. راوی حاضر درصـحنه بـه دلیـل خطـاب مسـتقیم و رو بـه دوربـین از مزایـای صمیمیت و ارتباط با بیننده تلویزیونی برخوردار است. حضور راوی درصحنه، و گـاهی حضور دو راوی می‌تواند در خلق میزانسن در مستند سهیم باشد و فـیلم را از سـطحی-بودن و یکنواختی خارج کند. ارتباط حرکت دوربین با حرکت راوی یا راویـان، بخشـی از این جذابیت می تواند باشد. در مجموعهٔ «همراه با انسان های غارنشین» (۲۰۰۳) تولید شبکه بی بی سی با روایت و اجرای پروفسور رابرت وینستون؛ وی بـا حضـور در درون داستان و ارتباط با سوژه‌های فیلم، سعی در خلق تصاویر و موقعیت‌های جـذابی داشـته است. «جاذبهٔ روش توضیحی – نمایشی همین‌جاست که یک گوینـده یـا مجـری، پیـام اصلی برنامه را برای مقابله با آشفتگی ها و سروصداهای داخل منازل، تقویـت مـی‌کنـد» (کیلبرن و آیزوود، ۱۳۸۵: ۱۲۵).

شخصیت راوی

راوی به دلیل اعتبار شخصیتی‌اش می‌تواند در باورپـذیری موضـوع و روایـت فـیلم نقش داشـته باشـد. در برخـی از مسـتندهای برجسـته و پرمخاطـب شـبکه‌هـای معتبـر تلویزیونی، شهرت و اعتبار علمی و اجتماعی متناسب با موضوع فیلم در انتخـاب راوی حاضر درصحنه مؤثر و تعیین‌کننده است.

برخی از دانشمندان و محققانی چـون دیویـد آتنبـرو، یـاکوب برونوفسـکی، کـارل ساگان، تایسون، آندرو مار، رابرت وینستون و بسیاری دیگر از پژوهشگران و دانشمندان را که در تولید برنامه‌های مستند توضیحی به‌عنوان راوی، مشارکت و در برنامـه حضـور داشته‌اند، می توان نام برد. در کنار این‌ها، حضور ستاره‌های سینما و تلویزیون بـه‌عنـوان راوی حاضر بخشی از استراتژی تأثیر، نفوذ و اقناع بوده است. نمونهٔ برجسته آن حضور مورگان فریمن در مجموعه مستند «از راه کرم‌چاله» است که تولیدش از ۲۰۱۰ تا اواخـر

۲۰۱٦ ادامه داشته است. «در این روش تناسب فیزیکی و سن راوی با موضوع فیلم، بویژه تناسب صدای او ازلحاظ اجرا، حرکات، و تنالیته صدا و سرعت اجرای گفتار، اهمیت ویژه‌ای برای تأثیرگذاری فیلم بر مخاطب دارد» (ضابطی جهرمی،۱۳۹۳: ۲٤۹).

جنبه فکری، تخصصی و مهارتی شخصیت راوی، بخشی از پروسه روایت در مستندهای توضیحی است و برای بینندگان شاید انگیزه‌ای برای دیدن برنامه باشد. تناسب انتخاب راوی و نوع کاراکتر و منش وی با موضوع، بخشی از این مهم است. در میان راویان مستندهای توضیحی، آتنبرو بیشترین شهرت را در دهه های قبل کسب کرده است. در دنیای رسانه ها و مطبوعات نام او بیشتر از عنوان مجموعه هایی که تولید کرده، برجسته بوده است و از وی به‌عنوان فردی جانشین‌ناپذیر، ماجراجو، و قهرمان طبیعت که توانسته چندین مجموعه مستند را در حوزه حیات وحش و جانورشناسی رهبری کند، نام‌برده‌اند.

دیوید آتنبرو، پیشرو و آغازگر راوی درون‌داستانی در مستندهای توضیحی است که با حضور در مجموعه‌های تاریخ طبیعی، نهضت بزرگی را در این‌گونه تلویزیونی به راه انداخت. آتنبرو با ارائه گفتار درخور و تخصصی در مورد جهان طبیعی خود ثابت‌کننده این راه بود که تخصص راوی، بخشی از این شیوه و ارائه به‌حساب می‌آید. به دنبال آن گروهی از راویان متخصص و دانشمند در برنامه‌های مستند تلویزیونی حضور پیدا کردند. در مجموعه های علمی چون «عروج انسان» (۱۹۷۰) راوی مجموعه، محقق و انسان‌شناسی چون یاکوب برونوفسکی در مورد مباحث مختلف و سیر رشد انسان در دوره‌های مختلف بشری می‌پردازد. نیز در مجموعه‌های سری اول و سری دوم «کیهان» دانشمندان فیزیکدانی چون کارل ساگان و نیز تایسون راوی مجموعه هستند، که در کنار تسلط به مبحث کیهان شناسی و شاخه های مختلف علم فیزیک از اجرای قوی و هیجان‌انگیزی در بیان برخوردارند.

در بستر روایت فیلم می‌توان به شخصیت‌پردازی راوی فیلم که خود کارشناس یا دانشمند است توجهی خاص کرد. در مجموعه «کیهان؛ ادیسه‌ی فضایی زمان» (۲۰۱٤)،

انتخاب نیل تایسون، ازنظر شمایل شناسانه به‌عنوان یک دانشمند سیاه‌پوست، خود حاوی ارزش های خاص معنایی و سیاسی است، اینکه یک دانشمند سیاه پوست روایت‌گر کیهان است خود حاوی توجه به ارزش های نژادی در تلویزیون است و تأکید بر عمومی کردن دانش به معنای خاص در میان توده‌های مختلف اجتماعی و نژادی و جوامع چندفرهنگی می‌توان قلمداد کرد. در دقایق پایانی قسمت اول این مجموعه تایسون بیشتر از شخصیت و گذشته خود سخن می‌گوید، وی با نشان دادن تقویمی از کارل ساگان، به زمانی اشاره می‌کند که برای اولین بار به‌عنوان پسری هفده‌ساله از محله بروکس نیویورک با ساگان ملاقات داشته است و کتابی را به مخاطب نشان می‌دهد که در آن ساگان کتاب را در سال ۱۹۷۵ به وی هدیه و صفحه اول را امضا کرده است و با دست خط خودش نوشته؛ «برای نیل، ستاره‌شناس آینده». با دیدن و شنیدن این اطلاعات در قسمت اول، انتخاب و حضور تایسون به‌عنوان راوی فیلم، منطقی و مؤثر تلقی می‌شود و بیشتر از کاراکتر و پیشینه تایسون برای بیننده معلوم می‌شود.

این راویان سعی می‌کنند با استفاده از زبان بدن و چهره در ارائه مفاهیم باورپذیر، اجرای مناسبی داشته باشند. «باورپذیری را بیشتر به نشانه‌های غیرکلامی مربوط می‌دانند تا به نشانه‌های کلامی» (لورنزو – داس، ۲٤٤:۱۳۹۰) و حالت های بیانی چهره، نوع رفتار، حرکات دست و تغییر صدا، بخشی از نشانه‌های غیرکلامی است که می‌تواند در اجرای راوی نقش داشته باشد.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه پیرامون شناخت فیلم مستند توضیحی آمد، ویژگی‌های ساختاری و محتوایی این نوع مستند را می‌توان به شرح زیر برشمرد:

– کارگردان به عنوان « عامل کنترل» محتوای فیلم را بر اساس پژوهش، قبل از فیلمبرداری، سازماندهی و طراحی می‌کند (سوژه و تحقیق در اختیار کارگردان است).

– کارگردان در پشت صحنه است و در فضای فیلم و رویداد آن حضور ندارد. اما نظر و اندیشه او که معمار، طراح ساختار و تنظیم‌کننده شیوه اجرای ایده نامیده می‌شود بر فرم این نوع مستند مسلط است. از این جنبه، مستند توضیحی، مستندی «تک صدایی» است، یعنی غالباً « صدای کارگردان» است که شنیده می شود.

– شالوده محتوای فیلم بر پایه بحث، استدلال و ارائه گواه یا مدرک عینی است که از انواع پژوهشهای مناسب ساخت این نوع مستند استخراج شده است. (در مواردی نیز از مواد فتو گرافیک (عکس) ، بریده و تیتر جراید در تلفیق با نماهای تولیدی استفاده می‌شود).

– معمولاً یک صدای مسلط خارج قاب تصویر که غالباً «صدای خدای گونه» نامیده می‌شود، موضوع فیلم را روایت می‌کند- راوی یا گوینده فیلم که از همه چیز آگاه یا دانای کل نسبت به موضوع است و در هر مکان و هر زمانی حضور دارد.

– مستندساز در نقش مشاهده‌گر صرف به سوژه نمی‌نگرد، بلکه موضع یک مفسر را دارد.

– استفاده از صحنه‌های مصاحبه با کارشناسان، محققان، شاهدان و بومیان آگاه نسبت به موضوع، به مثابه روشی معتبر در استناد یا در مستندسازی سوژه نیز مورد توجه مستندساز است.

– طیف متنوعی از انواع پژوهش در تامین محتوای این نوع مستند، بویژه پژوهش‌های متنی، کتابخانه‌ای، میدانی و بصری برای ساخت این نوع مستند بکار گرفته می‌شود

– مستند توضیحی در کنار مستند محض و مستند بازسازی از کهن الگوهای سینمای مستند محسوب می‌شود که از آغاز دوره سینمای ناطق تولید می‌شده و در نیم قرن اخیر به صورت مجموعه‌سازی مستند تلویزیونی تحول یافته است.

– در اغلب مستندهای سنتی سینمایی، راوی این نوع مستند در فضای فیلم حضور ندارد راوی آن « راوی بیرون متن» است اما شکل تحول یافته تلویزیونی آن در دوره معاصر به صورت مجری حاضر در صحنه یا «راوی درون متن» است.

فهرست منابع

– آیزوود، جان ؛ کیلبرن، ریچارد (۱۳۸۵). **مقدمه‌ای بر مستند تلویزیونی: مواجهه با واقعیت، ترجمه** محمد تهامی‌نژاد، تهران: نشر اداره کل پژوهش‌های سیمای سازمان صداوسیما.

– بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۸۲). **هنر سینما**. ترجمه فتاح محمدی. چاپ دوم، تهران : نشر مرکز.

– تروبی، جان (۱۳۹٤). **آناتومی داستان**. ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ دوم، تهران: نشر آوند دانش.

– روزنتال، آلن (۱۳۹۰). **مستند از ایده تا فیلم‌نامه**، ترجمه حمیدرضا احمدی لاری، چاپ دوم، تهران: نشر ساقی.

– ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۳). **شکل‌شناسی و گونه‌شناسی فیلم مستند**. تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.

– عاملی، سعیدرضا (۱۳۹۲). **روش‌های تحقیق در مطالعات فرهنگی و رسانه**. چاپ اول، نشر دانشگاه تهران.

– کرنر، جان (۱۳۹۲). **اندیشه‌های انتقادی در مطالعات تلویزیونی**. ترجمه مهدی رحیمیان. تهران : انتشارات دانشگاه صداوسیما.

– لورنزو – داس، نوریا (۱۳۹۰). **گفتمان تلویزیونی**. ترجمه محمد شهبا، چاپ اول، تهران: مرکز تحقیقات صداوسیمای ج. ا. ا.

– وارد، پل (۱۳۹۱). **مستند حواشی واقعیت**. ترجمه حمیدرضا احمدی لاری، . تهران: نشر ساقی.

- Beattie, Keith (2004). Documentary Screens Non-Fiction Film and Television. New York: Palgrave Macmillan

- Bruzzi, Stella (2006). New Documentary: A Critical Introduction. New York: Routledge

- Exploring the living planet with David Attenborough, Journal of Geography in Higher Education, Vol. 8, No. 2, 1984

- planting, carel (1997). Rhetoric and Representation In Non Fiction Film, Cambridge University Press

- Wolfe Charles (1997). Historicising the 'Voice of God': The Place of Vocal Narration in Classical Documentary.

. -Corner john, (1995). The art of record, A Critical Introduction to Documentary, Manchester University Press

-Nichols, Bill (2005)."The Voice of Documentary". In Alan Rosenthal and John Corner(Ed.), New Challenges for Documentary. Second Edition(pp. 17- 34), New York: Manchester University Press.

-Nichols, Bill.(1991),Representing Reality.Indiana university press 8.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی