

پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۱۰، شماره پیاپی ۱۹
بهار و تابستان ۱۳۹۹، صص ۳۰-۹

انسان در سینمای پتر واتکینز پرسه در کمون (پاریس ۱۸۷۱): تک‌نگاری

زینب لطفعلی‌خانی^۱

ناصر فکوهی^۲

احمد الستی^۳

تاریخ دریافت ۱۴۰۰/۲/۲۲

تاریخ پذیرش ۱۴۰۰/۳/۲۶

چکیده

انسان می‌تواند در موقعیت رسانه‌ای قرار بگیرد که پدیده‌ها با عبور از او معنا بیابند و به این ترتیب به‌عنوان امر فرهنگی از سوی انسان‌های دیگر پذیرفته شوند. حذف انسان می‌تواند به‌معنای از میان بردن فرهنگ و معنا در دیدگاه «خود» و «دیگری» باشد، اما در جریان عمومی و غالب سینمایی، نقش رسانه‌ای انسان کم‌رنگ شده و او نه‌تنها رسانه‌ی حامل معنا نیست، بلکه تنها مصرف‌کننده‌ی بدون نظر محسوب می‌شود؛ بنابراین در جریان صنعتی‌شده‌ی سینمایی می‌توان تولیدات را تا حد زیادی پدیده‌هایی علیه فرهنگ انسانی دانست تا پدیده‌هایی فرهنگی؛ چراکه انسان در این میان نقشی فراموش‌شده یافته است و عملاً پدیده‌ها تنها با او برخوردی مکانیکی دارند و در او به تبیین معنا نمی‌رسند. در مقابل این‌گونه گرایش، نوعی سینمای مستقل نیز وجود دارد که انسان و روابط هستی‌شناختی او را محور قرار می‌دهد. پتر واتکینز فیلم‌سازی است که در ساختار، محتوا و روند تولید، به‌صورت آگاهانه انسان فرهنگی و فرهنگ‌ساز را وارد عرصه‌ی فیلم می‌کند. در این مقاله با نوعی روش مشاهده همراه با مشارکت که واتکینز برای مخاطب خود در نظر گرفته است، به مطالعه‌ی موردی فیلم کمون پرداخته‌ایم. همچنین یک تک‌نگاری با پرسه‌زنی انتزاعی در فیلم صورت گرفته است. نتایج نشان می‌دهد، واتکینز با شکستن تک‌قالب (مونوفرم)، انسان را به‌عنوان معنا‌ساز فرهنگ در تمام جنبه‌های ساخت فیلم خود مدنظر قرار می‌دهد. این امر به‌کمک عواملی چون شکست سلسله‌مراتب فیلم‌سازی، دخالت‌دادن بازیگران در روند پژوهش و بداهه‌پردازی، ایجاد شناخت درباره عملکرد رسانه‌ها و سینما، پرورش تفکر انتقادی و نقش‌دهی به مخاطب از طریق ایجاد فضای مطالعه و تفکر تحقق یافته است.

واژه‌های کلیدی: انسان، پتر واتکینز، سینما، فرهنگ تصویری، کمون پاریس.

۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه تهران

۲ استاد گروه انسان‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)؛ nfakohi@ut.ac.ir

۳ دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

مقدمه و بیان مسئله

برای صحبت از انسان در سینما ابتدا باید به تعریف مفهومی که بیشترین ارتباط را با هر دوی این واژه‌ها (انسان و سینما) دارد، یعنی مفهوم فرهنگ بپردازیم. فرهنگ در شناخته‌شده‌ترین تعبیر آن به معنای «نظام مشترکی از باورها، ارزش‌ها، رسم‌ها، رفتارها و مصنوعات است که اعضای یک جامعه در تطبیق با جهان‌شان و در رابطه با یکدیگر به کار می‌برند» (بییتس و پلاگ، ۱۳۸۲: ۲۷) است. در این تعریف دو نقطه برجسته وجود دارد. یکی اهمیت وجود اشتراک در هریک از موارد ذکر شده و دیگری تأکید بر برقراری ارتباط میان افراد که این‌ها دو نقطه مهم برای حرکت فرهنگ هستند. براین‌اساس فرهنگ بدون انسان فاقد معناست و شکل‌گیری هر امر فرهنگی تنها در صورتی به سرانجام خواهد رسید که انسان غایت و نهایت آن امر باشد. «انسان‌ها حاملان اصلی فرهنگ هستند و هر پدیده‌ای را تنها زمانی می‌توان پدیده‌ای فرهنگی نامید که در رابطه‌ای انسانی قرار بگیرد. فرهنگ همواره باید از رسانه‌ای بگذرد که [آن رسانه] انسان است و معنایی دریافت کند که معنایی انسانی است.» (فکوهی، ۱۳۸۲: ۲۰۱)؛ بنابراین اختلال و مخدوش‌شدن این فرایند عبور پدیده از انسان به‌مثابه رسانه ممکن است برای تبدیل‌شدن به امر فرهنگی، فرهنگ را نیز دچار نقصان و اختلال کند. هرچند اگر خواسته باشیم دقت در بحث را بالا ببریم باید از انسان‌محوری (آنتروپوسنتریسم) پرهیز کنیم؛ زیرا از این راه ممکن است به انحرافی خودمحوربینانه (آتنوسنتریستی) نیز برسیم.

با این توضیح سینما به عنوان پدیده‌ای فرهنگی، بدون حضور معنادار انسان به‌عنوان حامل فرهنگ بی‌معنا خواهد شد. این اتفاق در سینمای دنیای معاصر در مقیاس عظیمی در حال رخ‌دادن است. سینما و به‌طور کلی رسانه‌های جریان اصلی، خود را به‌عنوان پدیده‌هایی فرهنگی معرفی می‌کنند؛ درحالی‌که از نظر فرهنگی، به وجه اشتراک و به وجه ارتباط توجهی ندارند. فیلم‌سازی و برنامه‌سازی به‌صورت یک‌طرفه و تحت عنوان حرفه‌ای‌گرایی، در حال تحمیل خود به عموم مردم است و نقش انسان به‌عنوان رسانه‌ای که خود معناساز اصلی فرهنگ است، در این میان نادیده انگاشته می‌شود. درحقیقت انسان نه‌تنها خود رسانه اصلی ایجادکننده فرهنگ است، بلکه محوریت رسانه نیز قاعداً باید خود او باشد. زمانی که نقش و جایگاه انسان به‌عنوان مرکزیت عبور داده‌های فرهنگی برای ساخت معنا در نظر گرفته نشود، به معنای آن است که امر فرهنگی نیز تولید نشده است؛ چراکه انسان در این میان حضوری معنادار ندارد تا پدیده فرهنگی در ارتباط با او معنا بیابد؛ از این‌رو فرهنگ به‌جای عبور از انسان به‌عنوان رسانه، با او تلاقی می‌کند و نه‌تنها معنا شکل نمی‌گیرد، بلکه معنادایی از طریق کنترل و انفعال‌زایی محوریت می‌یابد. این مسئله بحرانی است که سینمای صنعتی، امروزه انسان را با آن مواجه کرده است. سینمای صنعتی و یکسان‌ساز، بدون در نظر گرفتن نیازهای انسانی و با فرض کردن

عموم به‌عنوان مصرف‌کنندگان فرهنگ، بزرگ‌راهی یک‌سویه تعریف کرده است که در آن ارتباطی انسانی صورت نمی‌گیرد و در نتیجه با تعاریف فوق، فرهنگ نیز نه تنها شکل نمی‌گیرد بلکه در سناریویی ویران‌شهری برعکس آن، پدیده‌ای در قالب فرهنگ در حال تولید و بازتولید خود است؛ پدیده‌ای که بیشتر از فرهنگ می‌توان آن را «نافرہنگ» یا «ضد فرهنگ» (نه در معنای متعارف و تاریخی این واژه) نامید.

در این میان، فیلم‌سازی وجود دارند که نقش محوری انسان را نادیده نمی‌گیرند و تولید فرهنگی را در اشتراک با انسان و در ارتباط سازنده با او تعریف می‌کنند. واتکینز فیلم‌سازی بریتانیایی است که موضوع، روند و دغدغه فیلم‌سازی او حول نقش انسان و انسانیت به‌صورت نظری و عملی قرار می‌گیرد. واتکینز پیشگام «مستند جعلی» است. مقاومت او در مقابل جریان اصلی رسانه‌ای (که سعی در مخدوش‌سازی فرهنگ و واقعیت‌های اجتماعی از طریق یکسان‌سازی، دستکاری و کنترل دارد)، به سینمای مستقل او شکل داده است. وی در فیلم‌سازی خود با تلاش برای عبور از قالب یکسان‌سازی که آن را تک‌قالب (مونوفرم) می‌نامد، سعی در نقش‌دهی به انسان در رسانه‌ای دارد که در واقع زمانی قرار بوده محور آن باشد. او این امر را هم در روند تولید با عوامل فیلم (با کاهش حداکثری ساختار سلسله‌مراتبی تولید و دعوت از عموم مردم) و هم در روند نمایش برای مخاطب فیلم (با اتخاذ قالب‌های جایگزین از طریق ایجاد فضای تفکر، اتخاذ راه‌های مشارکت‌دهی مخاطب مانند وجود متن، سکوت و...) در نظر می‌گیرد؛ به همین دلیل می‌توان گفت فیلم‌ساز فضایی انتزاعی را در فیلم‌های خود برای پرسه‌زنی مخاطب ایجاد می‌کند که در تقابل با رویکرد جریان اصلی که مایل به میخکوب کردن بیننده است، قرار می‌گیرد؛ امری که در تعبیر عباس کیارستمی، از آن با عنوان «گروگان‌گیری» بیننده یاد می‌شود. (کیارستمی نقل شده در کرونین، ۱۳۹۷: ۳۸)؛ بنابراین اگر بپذیریم که فیلم‌ساز چنین فضایی را برای حرکت مخاطب در فیلم‌های خود قائل شده است، می‌توان با رویکردی تک‌نگارانه (برای فیلم: فیلم‌نگارانه) به نوعی پرسه‌زنی انتزاعی در فیلم پرداخت تا عواملی را که موجب تسهیل محوریت‌یافتن و نقش‌دهی به انسان به‌عنوان حامل اصلی فرهنگ در فیلم‌های واتکینز شده‌اند، لابه‌لای نماهای فیلم مشاهده کرد.

مفاهیم نظری

در این مقاله با تلفیق نظریه تک‌قالب (مونوفرم) واتکینز، مفهوم پرسه‌زنی در شهر و نگاه مکتب فرهنگ و شخصیت به انسان، چارچوب نظری سیالی برای بررسی نحوه بروز انسان در سینمای پیتر واتکینز در نظر گرفته شده است. مفهوم تک‌قالب (مونوفرم) از نظریه پیتر واتکینز گرفته شده است. واتکینز در این نظریه نشان می‌دهد که جریان اصلی رسانه‌ای با استفاده از تک‌قالب

که قالبی یکسان‌سازی شده است، بدون در نظرگیری مخاطب و محتوا به تولید و بازتولید مفاهیم مورد نظر خود دست می‌زند و بدین‌وسیله به آسیب و کنترل بیشتر مخاطبان می‌انجامد. واتکینز این سازوکار را تنها به قالب (فرم) محدود نمی‌داند، بلکه آن را در روند تولید و چارچوب ایدئولوژیک نیز جاری می‌بیند. برای واتکینز شخصیت انسان، نقش‌دهی و احترام به او در روند ساخت فیلم، روندی متفاوت از ساخت فیلم را در پی دارد؛ روندی که در آن نظر هر فرد اهمیت می‌یابد و بر قالب ساخت و نتیجه نهایی نیز تأثیرگذار خواهد بود؛ بنابراین ساخت برنامه و فیلم خارج از ساختار قالبی (فرمیک)، روندی و ایدئولوژیک تک‌قالب می‌تواند نقش فراموش‌شده مخاطب به‌طور خاص و انسان به‌طور عام را یادآور شود و از قرارگیری انسان در ساختارهای آسیب‌زا تا حد ممکن جلوگیری کند.

فرهنگ و شخصیت یکی از مکاتب انسان‌شناسی در قرن بیستم است. این مکتب در ابتدای شکل‌گیری متأثر از روان‌شناسی بوده و در حیطه چگونگی شکل‌گیری هویت فردی به روان‌شناسی نزدیک بوده است، اما به‌شکلی خاص نقطه اصلی تمرکز آن به عوامل شکل‌گیری شخصیت در محیط بزرگ‌تر، یعنی جامعه معطوف است (فکوهی، ۱۳۸۲: ۲۰۱-۲۰۲). براساس این مکتب، فرهنگ «به مجموعه‌ای از رفتارها اطلاق می‌شود که در یک جامعه مفروض بین اعضای آن جامعه مشترک است و [به] نتیجه‌ای که از این رفتارها در مادیت اتفاق می‌افتد [اطلاق می‌شود]» (همان: ۲۰۱). محوری‌ترین رویکرد در این مکتب «فرهنگ را نه به‌صورت انتزاعی یا حتی مادی، بلکه بیش از هر چیز به‌عنوان یک «شخصیت» انسانی مورد توجه قرار می‌دهد» (همان)؛ بنابراین بعد شخصیتی‌دادن به فرهنگ و نقش آن در شکل‌گیری هویت انسانی، تعریفی است که برای این مقاله اهمیت می‌یابد، اما باید توجه داشت که استفاده از مبحث عمومی فرهنگ و شخصیت را نباید به معنای پذیرش تمام مفاهیم به‌کار برده‌شده و به‌ویژه تقلیل‌گرایی‌های انجام‌شده در این مکتب دانست؛ تقلیل‌گرایی‌هایی که دلیل منسوخ‌شدن آن بود و بیشتر بر یک انسان‌شناسی روان‌شناختی با صرف‌نظر از تک‌شخصیتی‌بودن و نداشتن انعطاف و سرسختی شخصیت‌ها در یک فرهنگ استوار بود.

مفهوم دیگری که می‌تواند ما را به ایجاد موازات معنایی برای درک بهتر سینمای واتکینز برساند، «پرسه‌زنی شهری» است که برای پا گذاشتن انتزاعی در فیلم به پرسه‌زنی در فیلم از آن یاد خواهیم کرد. پرسه‌زنی نوعی فعالیت شهری است که می‌توان به رفرنس‌های مهمی در این زمینه به‌صورت غیرمستقیم در زندگی روزمره هانری لوفبور، جامعه‌نمایش‌گی دوبور و ابداع روزمرگی میشل دوسرتو دست یافت (فکوهی، ۱۳۹۹). همچنین باید گفت: «در نظر متفکران مکتب بیرمنگام، پرسه‌زنی، به‌شدت با دموکراتیزه‌شدن امر فرهنگی پیوند می‌خورد. مصرف فرهنگی بدین ترتیب به زمینه‌ای برای تولید فضا از خلال بدن و رفتارهای بدنی تبدیل می‌شود»

(فکوهی، ۱۳۹۱). در سینما نیز به‌عنوان پدیده‌ای شهری می‌توان به پرسه‌زنی در میان نماهای فیلم پرداخت. البته این مسئله به‌طور عمیقی با میزان فضایی که فیلم‌ساز برای مخاطب در نظر گرفته است، ارتباط مستقیم دارد. این فضا در فیلم بیشتر از آنکه فضایی فیزیکی باشد، فضایی معنایی است و همین ویژگی فضا به‌مثابه معنا عامل محوریت‌دهنده به حضور انسان است. همان‌طور که به عقیده ایگلتون «چیزی که موجب تمایز نوع بشر از سایر مخلوقات می‌شود، این است که بشر درون جهانی از معنا سکنی گزیده است یا به عبارت ساده‌تر، در یک جهان و نه تنها فضایی فیزیکی زندگی می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۴۶).

بنابراین با تعاریف و نظریه‌های فوق، به پرسه‌زنی هدفمند لابه‌لای نماهای فیلم پرداخته‌ایم و با مشاهده و مطالعه قالب، روند و ایدئولوژی در کلیت فیلم، به بررسی نحوه بروز انسان به‌عنوان حامل فرهنگی و نوع نقش‌دهی به او در سینمای واتکینز به‌عنوان سینمایی مستقل که نمونه‌ای گویا در برابر جریان اصلی فیلم‌سازی قرار دارد، دست یافته‌ایم.

پرسش‌های پژوهش

۱. فضای فرهنگی در فیلم‌های واتکینز چگونه بروز می‌یابد؟
۲. انسان‌شناس چگونه می‌تواند در یک فیلم به پرسه‌زنی بپردازد؟
۳. انسان چگونه در سینمای واتکینز به رسانه (در معنای انتقال‌دهنده فرهنگ و کنشگری فرهنگ‌ساز) تبدیل می‌شود؟

روش‌شناسی

مقاله حاضر مطالعه‌ای میان‌رشته‌ای درباره سینما و انسان‌شناسی است و محور آن نقش فراموش‌شده انسان به‌عنوان حامل اصلی فرهنگ در سینماست. داده‌ها و تجزیه و تحلیل این پژوهش به‌صورت کیفی و با رویکرد زیبایی‌شناسی فیلم و انسان‌شناسی فرهنگی انجام شده است. برای گردآوری داده‌ها از روش مشاهده فیلم و گردآوری کتابخانه‌ای استفاده شده است. همچنین با توجه به نوع سینمای واتکینز روشی بدیع نیز برای انجام یک تک‌نگاری (فیلم‌نگاری) برای ورود به فضای معنایی فیلم در نظر گرفته شده است؛ چراکه فیلم‌ساز، به‌ویژه در دوره‌های واپسین فیلم‌سازی خود که از آن با عنوان پساتک‌قالب (پسامونوفرم) نام می‌برد، مشاهده همراه با مشارکت مخاطب را می‌طلبد. این مشارکت هم در روند تولید که از طریق فراخوان‌های عمومی برای همکاری مردم عادی صورت گرفته است، مشاهده می‌شود و هم از نظر فنی در فضاهای به مخاطب و روش‌های مشارکت‌دهی از قبیل گنجاندن متن، سکوت و... در نظر گرفته شده است؛ بنابراین در این مقاله با رویکردی انسان‌شناسانه، محققان به فضای درون فیلم پا گذاشتند و به ثبت داده‌های موجود پرداختند. برای این امر آخرین فیلم از

سینمای واتکینز با عنوان کمون به صورت هدفمند انتخاب شد که در ادامه به توضیح بیشتر آن پرداخته شده است.

معرفی میدان

میدان این پژوهش کمون (پاریس ۱۸۷۱)^۱، آخرین ساخته واتکینز است. فیلم در سال ۱۹۹۹ در فرانسه ساخته شده است و ۵ ساعت و ۴۵ دقیقه به طول می‌انجامد. موضوع فیلم ماجرای فضای انقلابی کمون پاریس و رابطه آن با وضعیت معاصر فرانسه است. کمون را مهم‌ترین فیلم اروپایی از زمان فیلم‌سازان بزرگ مدرنیستی چون آیزنشتاین و ورتوف دانسته‌اند (وین، ۲۰۰۲: ۵۷). روش ساخت این فیلم برای بسیاری قابل توجه است؛ چراکه واتکینز موجب شده است شرکت‌کنندگان در فیلم تاریخ را دوباره زندگی کنند (پیرس، مک‌لافلین و دانیلز، ۲۰۱۳: ۴۷) و به تفسیر تاریخ‌محور دوران معاصر بپردازند. حدود ۲۲۰ بازیگر در فیلم حضور دارند که ۶۰ درصد این افراد «نابازیگر» هستند (وبسیات مرکز کلوزآپ، ۲۰۱۸). نویسنده فیلم، پیتر واتکینز و آگاته بلویسن^۲ هستند و دیالوگ‌های بازیگران بر مبنای مطالعات و تحقیقات خودشان درباره انقلاب ۱۸۷۱ و به صورت بداهه است. فیلم در بازه زمانی ۱۳ روزه و با بودجه محدود ساخته شده است و پل سادون^۳ نیز تهیه‌کنندگی آن را برعهده داشته است. کمپانی‌های تولیدکننده این فیلم لا سیت آرته^۴، ۱۳ پروداکشن^۵ و موزه اورسای^۶ هستند. در این میان، شبکه آرته برخلاف آنچه انتظار می‌رفت، مانند دیگر رسانه‌های جریان اصلی عمل کرد و بعد از پایان فیلم‌برداری واتکینز را برای حذف برخی از بخش‌های فیلم و بازنگری اساسی تدوین تحت فشار قرار داد و با مخالفت واتکینز روبه‌رو شد. آرته نیز در اقدامی یک‌جانبه از پخش فیلم در ساعت معمول که از قبل توافق شده بود، خودداری کرد و سپس در اقدامی تأسف‌برانگیز نگاتیو فیلم را نیز از بین برد. آرته همچنین قراردادی را که مبنی بر پخش ویدیویی فیلم بود، زیر پا گذاشت و از پخش فیلم جلوگیری کرد (واتکینز، ۲۰۱۸).

یافته‌های پژوهش

در مطالعه فیلم کمون سعی شد نقش انسان به‌عنوان حامل فرهنگی در فیلم به‌منزله فضای معنایی بررسی شود. برای تحقق این غایت، به جایگاه انسان و فرهنگ در سه مقوله قالب، روند و ایدئولوژی در نظریه تک‌قالب (مونوفرم) واتکینز پرداخته‌ایم.

^۱ La Commune (de Paris, 1871)

^۲ Agathe Bluysen

^۳ Paul Saadoun

^۴ La Sept Arte

^۵ 13 Productions

^۶ Le Musée d'orsay

انسان در نظریهٔ تک‌قالب: قالب (فرم)

با توجه به توضیح واتکینز دربارهٔ شکل یکسان‌سازی شده، می‌توان رابطهٔ شکل سینمایی با انسان را بررسی کرد. قالب در صورت‌های مخرب آن، با تقطیع‌های پی‌درپی، حرکات مداوم دوربین، ضرباهنگ سریع و گیج‌کننده، صدای تمرکززدا و... انسان را در موضع ضعف و مورد حمله قرار می‌دهد. انسان در این رویکرد، مخزنی انباشته از انواع داده‌های یکسویه است که لزوماً معنادار نیستند یا اگر معنایی هم دارند، نه تفسیر خلاقانه‌ای برای آن‌ها وجود دارد و نه ادراکی که به کنشی معنادار در انسان منجر شود. در مقابل این رویکرد، واتکینز استفاده از قالب‌های جایگزین را پیشنهاد می‌دهد که به تعداد هر فرد می‌تواند متفاوت باشد. این قالب‌های جایگزین چه در ساختار روایی و چه در ساختار غیرروایی می‌توانند عمل کرده و به‌ویژه سینما را از بحران یکسان‌سازی روایی هالیوودی خارج کنند. از نظر زمان، حالتی سیال دارند و مکان فیلم را به‌عنوان فضای تفکر در مقابل فضای محدودکننده در نظر می‌گیرند. همچنین در قالب‌های جایگزین، فناوری به‌عنوان ابزار بیان، جایگاهی برای حضور مخاطب باز می‌کند و با تبدیل شدن فن به ابزاری برای دستکاری مخاطب به مقابله می‌پردازد.

اولین چیزی که قبل از دیدن فیلم کمون در رابطه با شکل بیرونی آن جلب توجه می‌کند، زمان بالای پنج ساعتهٔ فیلم است. این اولین تقابلی است که فیلم با دیگر آثار تلویزیونی و سینمایی دارد. فیلم‌های بلند و چندین ساعته با تاب‌آوری فیزیولوژیک بدن هم‌خوانی ندارند و باید دید که کارگردان از چنین رویکردی چه هدفی را دنبال می‌کند؟ به نظر می‌رسد پاسخ اولیه به این سؤال ارزش انسان‌ها برای واتکینز باشد؛ یعنی افرادی که در این فیلم شرکت کرده‌اند و همگی با اختصاص زمان خود به تحقیق در رابطه با تاریخ و نقش خود در فیلم به ارائهٔ نظراتی صادقانه دست زده‌اند، از دید کارگردان مخفی نمانده‌اند. همچنین فیلم‌ساز برای تک‌تک این نظرات که همگی در کلیتی منسجم قرار دارند، ارزش قائل شده است و به دور از شتاب‌زدگی، قطع کردن یا توهین به بازیگران، این نظرات را با سمت دیگر معادله، یعنی مخاطبان به اشتراک گذاشته است. فیلم‌ساز قالب و روند را از هم جدا نمی‌داند. در ابتدای ساخت فیلم قرار نبوده فیلم این مقدار طولانی باشد، اما تعهد کارگردان در قبال اعضای گروه به تغییراتی در قالب از جمله طولانی‌تر شدن آن در جریان تدوین منجر شده است. پاسخ دیگری که به این سؤال می‌توان داد، شکستن قراردادهای دیکته‌شدهٔ نظام‌های رسانه‌ای و برنامه‌سازی است که ساخت تمام موضوعات را در زمانی معین و شسته‌رفته تحمیل می‌کنند. در انقلاب‌ها، که موضوع این فیلم نیز به‌شمار می‌آید، حوادث به دقایقی وابسته هستند. وقتی واتکینز فیلم بالای پنج ساعت می‌سازد، گویی قرار است مخاطب نیز جریان انقلاب را به نحوی ملموس تجربه کند؛ بنابراین واتکینز مخاطب را در این عصر سرعت‌زدگی و صنعتی‌شدگی با

دیدن این فیلم به تاب‌آوری و تفکر دعوت می‌کند. اطلاعات تاریخی به صورت متن (زبان فرانسه) و در سکوت محض، در فیلم ارائه می‌شود. فیلم مانند کتابخانه‌ای عمل می‌کند که برای خواندن و تفکر مخاطب به او فرصت می‌دهد و فضایی برای تفکر و چینش شخصی ذهنی او فراهم می‌کند.

فیلم سکانس‌های طولانی دارد که معمولاً ده دقیقه طول می‌کشند و تقطیع در آن وجود ندارد. استفاده از لنز واید به نمایش جمعی مردم، به جای تک‌قهرمان‌پروری کمک کرده است. صحنه‌پردازی (میزانسن) در فیلم تحت سلطه مردم است (وین، ۲۰۰۲: ۶۵-۶۶) و بسیار اتفاق می‌افتد که دوربین تحت تأثیر حرکات بازیگران از واقعه‌ای منحرف شود و واقعه‌ای دیگر را دنبال کند. فیلم از ابتدا به فیلم‌بودن خود تأکید می‌کند. حضور تیم فیلم‌برداری با تجهیزاتشان در سکانس اول، بازیگران که با معرفی خود به بازیگر بودن خود تأکید دارند و حضور بازیگران در نقش خبرنگار با میکروفون‌هایشان نیز به فیلم‌بودن فیلم تأکید دارد. همه در دوربین نگاه می‌کنند و حضور آن را نادیده نمی‌گیرند و دوربین غالباً تا نگاه افراد را به خود جلب نکند، جای دیگری نمی‌رود. این آگاهی نسبت به وجود دوربین در مخاطب نیز نفوذ می‌کند. اطلاعات بسیاری درباره فیلم و فیلم‌برداری آن در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد، از جمله اینکه موضوع فیلم تنها درباره کمون نیست، بلکه به نقش رسانه‌ها در گذشته و امروز نیز می‌پردازد؛ اینکه فیلم در ۱۳ روز فیلم‌برداری شده است، هر پلان-سکانس^۱ حدود ده دقیقه طول می‌کشد، در محله یازدهم پاریس هستند و رویدادها به ترتیب زمان وقوع دنبال می‌شوند، متونی که مخاطب می‌خواند چند ماه بعد از فیلم‌برداری به فیلم اضافه شده‌اند و... همه در شکل‌دهی روندی آموزشی درباره رسانه، فیلمی که مخاطب می‌بیند و انتظاراتی که می‌تواند در طول فیلم داشته باشد، پیش می‌روند.

استفاده از فنون گوناگون فیلم‌برداری احساس سیالیت در زمان را در مخاطب ایجاد می‌کند؛ برای مثال نما در ورود به اتاقی حین حرکت به جلو کات زده می‌شود و پس از نمایش فضای درونی اتاق برای خروج از اتاق، حین حرکت به عقب از همان نمایی که به جلو رفته بود، کات زده می‌شود و دوربین به ماجراجویی خود ادامه می‌دهد. بدین ترتیب فضاهای حافظه در فیلم ایجاد می‌شود و گویی خود دوربین هم در زمان حرکت می‌کند و زمان گذشته و حال، آینده‌ای برای فیلم ایجاد می‌کند. وجود سیاهی و سکوت میان نماها و سکوت در خود نماها بارز است. نماها بسیار پویا هستند و از تکرار خود گریزان‌اند. روی نمای سیاه گاهی صدای (غیر هم‌زمان) صحنه قبلی و بعدی نیز علاوه بر سکوت صرف می‌آید. به‌طور کلی ضرباهنگ فیلم شتاب‌زده

^۱ Plans-Séquences

نیست و فرصت خوانش کافی متون به مخاطب داده می‌شود. دوربین در تمام طول فیلم روی دست است و حرکت دارد، اما دوربین خبری تلویزیون ملی ورسای^۱ ثابت است و حرکتی ندارد. به‌طور کلی دوربین اصلی فیلم که ماجرای این انقلاب را به تصویر می‌کشد، در میان مردم است و مدام به‌دنبال خبرنگاران تلویزیون کمون می‌رود و نماهای خبری تلویزیون حاکمیت را نیز از پشت تلویزیونی که مردم در حال تماشای آن هستند، نمایش می‌دهد. این دو رویکرد، تقابل و نوع انعطاف‌پذیری هر دو تفکر را نشان می‌دهند. به‌طور کلی بردن تلویزیون به زمانی که تلویزیون وجود نداشته است، برای نشان دادن نحوه عملکرد رسانه در زمان انقلاب‌های مردمی از فنون بدیع و قابل توجه فیلم‌ساز است.

متون فیلم در چند دسته وجود دارند: اطلاعات تاریخی، اطلاعات درباره خود فیلم و نحوه ساخت و اطلاعات درباره محل رخ دادن حوادث مانند نام خیابان. در لابه‌لای تصاویر از متن‌های حاوی اطلاعات و عکس‌های تاریخی استفاده می‌شود که فیلم را به سندی تاریخی نزدیک می‌کند. واتکینز با ثابت شدن روی تصویر، مخاطب را به تفکر درباره مسائل مختلف دعوت می‌کند؛ برای مثال زمانی که دختران تحت آموزش‌های کلیسا قرار دارند، تصویر روی صورت یکی از دختران که در لنز دوربین معصومانه زل زده است، برای چند لحظه ثابت می‌ماند.

انسان در نظریه تک‌قالب: روند

در روند ساخت فیلم، فیلم‌ساز هم برای رأی و نظر عوامل احترام قائل شده است و هم برای مخاطب که هر یک از این دو با مختصات عملی خاصی صورت گرفته‌اند. به نظر می‌رسد آزادی عمل فیلم‌بردار، آزادی عمل بازیگران در دیالوگ‌های بداهه و همچنین تلاش برای شکل‌دهی به حرکتی جمعی در مقابل روابط سلسله‌مراتبی، از جمله تمهیداتی هستند که واتکینز برای بازگرداندن نقش انسان به‌عنوان حاملی فرهنگی در روند ساخت فیلم در نظر گرفته است. عوامل فیلم و بازیگران در پیش‌ساخت، مرحله تولید و برخی از آن‌ها در پخش و ادامه‌دهی به آن مشارکت دارند. از بازیگران که ترکیبی از بازیگران حرفه‌ای و نابازیگران هستند، خواسته شد تا هم درباره موضوع به تحقیق بپردازند، هم در مورد فردی که قرار است نقش او را بازی کنند بیندیشند و هم درباره رابطه کمون با روزگار معاصر خودشان. این شیوه به‌گفته واتکینز سبب از میان بردن رابطه سلسله‌مراتبی در تولید فیلم و همچنین مشارکت بازیگر در بیان شخصی آنان می‌شود. (واتکینز، ۲۰۱۹). در بازیگران نوعی از آگاهی درباره نقشی که در فیلم بازی می‌کنند، مشاهده می‌شود؛ یعنی مخاطب احساس می‌کند افراد علاوه بر اینکه خود اصلی‌شان هستند،

^۱ دو شبکه خبری در طول فیلم به‌عنوان نماینده دو طرف درگیری حضور دارند. تلویزیون ملی ورسای نماینده افکار حاکمیت و تلویزیون کمون نماینده مردم انقلابی هستند.

نماینده شخصیت تاریخی که نقش او را بر عهده دارند نیز محسوب می‌شوند. در واقع بازیگری قرار نیست میان واقعیت فرد و شخصیتی که آن نقش را بازی می‌کند، فاصله‌ای ایجاد کند، بلکه پیوندی میان فرد و آن نقش تاریخی است. اوج مشارکت عوامل فیلم و همچنین برخی مخاطبان (که به گروهی که بعد از ساخت فیلم تشکیل شده می‌پیوندند) را شاید بتوان در ساخت وبگاه لو ریبوند^۱ و ساخت ویدئویی مستند از واتکینز دانست که نشان می‌دهد روند فیلم بعد از ساخت نیز در آن ادامه می‌یابد.

واتکینز در طول ساخت فیلم از ساختار سلسله‌مراتبی کارگردان/عوامل کاملاً آگاه است و تا جای ممکن سعی می‌کند از ایجاد سلسله‌مراتب دوری کند، اما به گفته خود او در برخی موارد آزادی‌هایی که به بازیگران داده شده بود، به دلایل مختلف از جمله زمان محدود فیلم‌برداری و وجود میکروفون مصاحبه‌گران سلب می‌شد؛ بنابراین واتکینز ترکیبی از اقتدار کارگردان را در کنار آزادی در روند، به تجربه می‌گذارد تا امکان بروز شکلی باز و متکثر آزموده شود. این رویکرد انسانی واتکینز و توجه او به نظر مردم عادی در تقابل با جریان اصلی رسانه‌ای قرار می‌گیرد؛ برای مثال آرتی که یکی از کمپانی‌های تهیه‌کننده فیلم است، فیلم را به بهانه بازی آماتورها در آن «ضعیف» خواند و به دلیل نداشتن ساختاری «محکم» از آن انتقاد کرد؛ این دقیقاً دو مقوله‌ای است که واتکینز ویژگی زبان تک‌قالب (مونوفرم) می‌داند و از آن‌ها اجتناب کرده است (وین، ۲۰۰۲: ۶۳)، اما توجه واتکینز تنها به نقش‌دهی به عوامل در روند ساخت محدود نشده و او برای نظر و رأی مخاطب نیز فضاهایی در نظر گرفته است. وجود نماهای سیاه که چند ثانیه طول می‌کشند، لحظاتی را برای مخاطب و اندیشه مخاطب به دور از هیجان، تنش و سرعت در نظر می‌گیرند. نوشته‌های میان تصاویر نیز همین نقش را ایفا می‌کنند.

انسان در نظریه تک‌قالب: ایدئولوژی

در کمون، آخرین فیلم واتکینز، مسئله اقتدارگرایی رسانه در شبکه‌ای هنری (آرته) که شبکه‌ای آزاد به نظر می‌رسد (پس از ساخت فیلم) خود را نمایان می‌کند. فیلم واتکینز که تدوین آن به اقتضای مفهوم و روند، طولانی‌تر از انتظار (خود واتکینز) شده بود، پیش از ساخت از سوی آرته با استقبال مواجه شد، اما بعد از واتکینز خواسته شد بخش‌هایی از فیلم را حذف کند. واتکینز با سرباززدن از این کار، وارد کشمکش اقتدار کارگردان و اقتدار نهاد قدرت شد. در نهایت نیز آرته با تکیه بر قدرت یک‌جانبه خود، فیلم را خارج از زمانی که با واتکینز توافق کرده بود و در آخر شب که کمترین مخاطب را داشت (از ساعت ۱۰ شب تا ۴ صبح) نمایش داد. همچنین با وجود تعهد قبلی، از پخش ویدئویی فیلم خودداری کرد و نگاتیوهای اصلی فیلم را نیز از بین برد؛

^۱ Le Rebond

یعنی همان انتقادی که واتکینز در محتوای فیلم کمون به آن اشاره کرده است و شاید همین رویکرد انتقادی در فیلم است که نهاد قدرت را بعد از ساخت فیلم نگران کرد و پخش آن را با مشکل مواجه گرداند.

شکستن سلسله مراتب قدرت و انتقاد به رسانه در این فیلم مشهود است. برخی از انقلابیون علیه تزویر تلویزیون شروع به اعتراض می‌کنند. در فیلم دو شبکه تلویزیونی وجود دارد. یکی از این شبکه‌ها متعلق به تلویزیون حاکمیت (تلویزیون ملی ورسای) است که آن را در قاب تلویزیونی و جدای از مردم می‌بینیم و شبکه دیگر شبکه‌ای مردمی (شبکه کمون) است که اخبار حوادث کمون را گزارش می‌دهد. البته هیچ‌کدام از این دو شبکه از لحاظ تاریخی وجود نداشته‌اند، اما هر دو تمثیلی از کاری هستند که رسانه قدرت در مقابل رسانه مردمی انجام می‌دهد. مجری شبکه ورسای به صورت «حرفه‌ای» دروغ می‌گوید، اما متنی که روی فیلم در ادامه می‌آید، دروغ او را رسوا می‌کند. فیلم نیازی به این ندارد که او را دروغگو خطاب کند، تناقض‌ها و داده‌ها کنار هم چیده می‌شوند و مخاطب خود قادر به تحلیل و چینش شخصی داده می‌شود.

مباحث مهمی در فیلم مطرح می‌شود؛ از جمله آموزش کاربردی درباره رسانه‌ها و نحوه عملکرد آنان در رابطه با مخاطب برای تجهیز او به تفکر انتقادی و... واتکینز در طول فیلم به نقش کلیدی آموزش در پرورش انسان تأکید می‌کند. همچنین از خلأها و سازوکار مخرب سیستم آموزشی و از نقش مهم زبان در شکل‌گیری هویت انسانی غافل نمی‌ماند. زبان در ادبیات اورولی دریچه ورود به گذشته و در نتیجه فهم حال و کنترل آینده است. واتکینز نیز به اهمیت زبان واقف است و در فیلم‌های خود مسئله زبان را به‌عنوان امری سیاسی و فرهنگی مغفول نمی‌گذارد. همان‌طور که مانند همه فیلم‌های قبلی‌اش از کسی که تمایل به صحبت به زبان مادری خود دارد، حمایت می‌کند؛ یعنی هنگامی که با سرباز لهستانی که برای جنگیدن در کنار انقلابیون کمون آمده است، مصاحبه می‌شود، او می‌گوید: «اشکال نداره به لهستانی صحبت کنم؟» و خبرنگار کمون که نقش او را جرارد واتکینز بازی می‌کند، مانند راوی خارج از قاب واتکینز که همواره در تمامی فیلم‌ها گفته است «البته که ایرادی ندارد» او هم همین جمله را تکرار می‌کند. سرباز به لهستانی صحبت می‌کند و دوستش جمله‌های او را ترجمه می‌کند.

دیالکتیک میان تخیل حاکم و تخیل فیلم‌ساز و مردم عادی در فیلم پررنگ است. افرادی که نقش کارگران محله شماره ۱۱ پاریس را بازی می‌کنند، بیشتر از آنکه از مشکلات ۱۸۷۱ صحبت کنند، درباره مشکلاتی از قبیل بیکاری و نژادپرستی در زمان معاصر صحبت کرده و انتقادات خود را معطوف به دولت می‌کنند. نقش زنان نیز در فیلم قابل توجه است و این علاوه بر حضور تاریخی زنان در این انقلاب، نشانگر توجه واتکینز به نقش مهم زنان به‌عنوان جنس گران‌مایه در مقابل جنس مورد اغفال و «جنس دوم» است. زنانی که در تاریخ به زنان

مونتمارت^۱ شهرت یافتند، در این انقلاب موفق شدند بدون درگیری از گرفتن توپ‌های مردم توسط گارد ملی جلوگیری کنند.

تک‌نگاری: پرسه در فیلم کمون (پاریس ۱۸۷۱)

مقدمات پیش از پرسه‌زنی در فیلم

همواره پیش از شروع پرسه‌زنی در شهر، به مقدماتی نیاز است. انسان ممکن است یک بطری آب به همراه داشته باشد، لباس و عینک مناسب بردارد و البته نباید کلید خانه را نیز برای بازگشت از قلم بیندازد. شاید دوستانی نیز در این پرسه‌زنی همراه شوند. برای تک‌نگاری یک فیلم نیز به مقدماتی نیاز است. برای ورود به فیلم ابتدا درباره موضوع و تولید آن می‌توان مطالعه کرد که این نقطه حرکت این تک‌نگاری است. فیلم در جولای ۱۹۹۹ در کارگاه متروک آرماند گاتی^۲ در محله مونتروی^۳ واقع در شرق پاریس (منطقه ۱۱) ساخته شده است؛ جایی که قبلاً استودیوی جورج ملیس^۴ در آن واقع بود است. ملیس استودیوی خود را در سال ۱۸۹۶ مانند گلخانه‌ای بزرگ از شیشه و آهن بنا کرد (سولومون، ۲۰۱۱: ۲۵). بعدها یکی از لقب‌هایی که به ملیس نسبت داده می‌شد، براساس همین مکان یعنی «شعبده‌باز مونتروی» بود (همان: ۲۷). این کارگاه جایی بوده که ملیس فیلم‌های خیال برانگیز خود را ساخته است. وی با وجود نبوغ و پیش‌رو بودن در سینما، در نهایت در فقر و بیماری از دنیا رفت. همین کارخانه متروک سند بی‌توجهی عملی به اهمیت چنین فیلم‌ساز بزرگی حتی در «پاریس، محلی است که اسطوره تأسیس سینما» (میل، ۱۳۹۴: ۹) بدان نسبت داده می‌شود. در تصور با ملیس تا ماه سفر می‌کنیم. پرسه‌زنی ذهن پیش از ورود به فیلم کمون شروع شده است. ملیس فیلم سفر به ماه^۵ را در ۱۹۰۲ و با الهام از داستان سفر به ماه^۶ ژول ورن^۷ (برگان، ۱۳۹۶: ۱۲) که در سال ۱۸۶۸ نوشته شده بود، ساخت. تخیل پیشگویانه سفر به ماه ژول ورن آن هم پیش از اینکه بشر به ماه پا بگذارد، یادآور تخیل‌های پیشگویانه واتکینز است. برای شروع پرسه‌زنی انتظار می‌رفت بر محور افقی، یعنی در طول و عرض جغرافیایی حرکت کنیم، اما حرکت بر محور عمودی، از زمین تا کره ماه و حرکت بر محور تاریخی از سال ۲۰۲۰ که زمان انجام این تک‌نگاری است، تا سال ۱۹۰۲ و ۱۸۶۸ که هنوز بشر آرزوی سفر به ماه را داشت، ابعاد جدیدی از پرسه‌زنی ذهنی

^۱ Montmartre

^۲ Armand Gatti

^۳ Montreuil

^۴ Georges Méliès

^۵ Le voyage dans la lune

^۶ De la terre à la lune

^۷ Jules Gabriel Verne

را در این تک‌نگاری نشان می‌دهد. در این میان به آرماند گاتی هم سری می‌زنیم. به نظر می‌رسد او در این کارگاه فعالیتی داشته یا این کارگاه متعلق به او بوده است. گاتی و فیلم‌هایش چندان شناخته‌شده نیستند. کمی تحقیق دربارهٔ او مشخص می‌کند او به جریان لفت بنک^۱ در سینمای هنری که جریانی در مقابل جریان اصلی سینمایی است تعلق داشته است. هم مبارز بوده و هم در جنبش مقاومت فرانسه حضور داشته، هم ژورنالیست و سیاح بوده و هم محکوم به اعدام و... هم نویسنده بوده و هم چترباز و.. هم کلی چیزهای دیگر. او برای فیلم اولش تحسین شده، برای فیلم دومش نادیده گرفته شده و برای فیلم سومش تبعید شده است و فیلم‌های دیگرش ممنوع شده‌اند. هرچه باشد، روح مبارز گاتی با روح فضایی که فیلم کمون در آن ساخته شده، هماهنگی دارد. در سائیتی که به اسم گاتی است، می‌خوانیم که یکی از دوستانش به او گفته «برای بیست سال چتربازی کرد، اما در کدام جهنم‌دره‌ای فرود آمد؟». با چتر گاتی از ماه ملیس که صورتی انسانی دارد، روی زمین انسان‌ها فرود می‌آییم. درست در همان نقطه‌ای که کسی پرسیده بود، در کدام جهنم‌دره؟ پاریس. پاریس نقطهٔ حرکت ما برای ورود به فیلم است.

معرفی زمان و مکان

در هر تک‌نگاری به طور معمول ابتدا زمان و مکان مشاهده ثبت می‌شود، اما در این تک‌نگاری، ما با چندین زمان و چندین نوع مکان مواجه هستیم. زمان اول تاریخ دیدن فیلم توسط هریک از محققان در سال ۲۰۲۰ است. زمان دوم تاریخ تولید فیلم، جولای ۱۹۹۹ است. زمان سوم تاریخ تاریخی فیلم، یعنی مارس ۱۸۷۱ است. زمان چهارم تاریخ سیال فیلم یعنی حرکت میان زمان معاصر و زمان گذشته و ارتباط آن با آینده است. زمان پنجم زمان بازنگری و تکمیل تک‌نگاری در آوریل و می ۲۰۲۱ است و زمان ششم زمان‌های قابل تصور دیگری است که ذهن ممکن است در رابطه با آن‌ها قرار بگیرد؛ بنابراین محققان می‌توانند میان زمان خود، زمان فیلم و ابعاد حادثهٔ تاریخی فیلم مدام جابه‌جا شوند. دربارهٔ مکان نیز انواع مختلفی را می‌توان متصور شد. مکان دیدن فیلم، مکان ساخت فیلم و مکان حادث شدن تاریخی موضوع فیلم که همگی از لحاظ جغرافیایی اغلب در پاریس بوده‌اند، اما هر کدام از این پاریس‌ها، متفاوت با دیگری است و بیشتر از آنکه یک فضای فیزیکی باشد، یک مکان حافظهٔ تاریخی و شاید یک فضای ذهنی است. پاریس اوسمانی^۲ از ۱۸۵۳ تا ۱۸۷۰ ساخته شد؛ یعنی یک سال قبل از کمون، پاریس به این شکل درآمد بود و با خیابان‌های عریض و مدرن آمادهٔ

^۱ Left Bank

^۲ پاریس تحت نظارت و طراحی Georges-Eugène Haussmann به دستور ناپلئون سوم بازسازی شد.

سرکوب انقلاب و اعتراضات مردمی بود. این مکان حادث‌شدن انقلاب کمون است، اما واتکینز برای بازسازی این انقلاب به داخل خیابان‌های عریض پاریس نمی‌رود، بلکه انقلاب را به داخل محیط این کارگاه/کارخانه متروک می‌آورد و به گفته خودش «فضایی میان واقعیت و تئاتر» طراحی می‌کند (واتکینز، ۲۰۱۹). پاریس درون فیلم، تئاتریکال است و شهر و تمام روابط آن در درون این فضای بسته تصور شده است.

ورودیه

از ژوئیه ۱۹۹۹ (زمان فیلم‌برداری کمون) به ۱۹۰۲ (زمان فیلم‌برداری سفر به ماه ملیس) عقب‌گرد می‌کنیم و تا سال ۲۰۲۰ (زمان دیدن فیلم) به جلو می‌آییم. از نظر فیزیکی (جسمانی) در وضعیت نشسته قرار داریم. از آنجا که فیلم را روی کامپیوتر شخصی خود می‌بینیم و نه در سینما یا تلویزیون، امکان متوقف‌کردن فیلم وجود دارد. این کمکی برای یادداشت‌برداری‌ها محسوب می‌شود. به‌طورکلی دیدن فیلم در وضعیت نشسته با پویایی و پرسه‌زنی فیزیکی تناقض دارد، اما با توجه به نوع تفکر و فیلم‌سازی واتکینز، وجود فضایی پویایی که برای ذهن مخاطب در نظر گرفته شده است، قابل‌انتظار است؛ بنابراین در این تکننگاری با استفاده از دو اصطلاح «حرکت» و «توقف»، به دو وضعیت ذهنی و فیزیکی درباره فیلم پرداخته خواهد شد. با ورود به فیلم نقطه توجه، انسان و فضاهای در نظر گرفته‌شده برای او جهت کنشگری خواهد بود؛ بدین‌منظور به دو مقوله توجه خواهیم داشت: جایگاه عوامل در فیلم شامل فیلم‌بردار، بازیگران، کارگردان و... و جایگاه مخاطب. این دو مقوله هرکدام ممکن است از خلال فرم، روند و ایدئولوژی بروز یابند.

دقیقه صفر فیلم، یعنی لحظه آفرینش فیلم، ذهن را تا لحظه آفرینش انسان به مبدأ هستی برمی‌گرداند. اتورینته نهاد قدرت روی نما نقش بسته است؛ یعنی اسامی کمپانی‌های تهیه‌کننده فیلم (آرته/لاست، ۱۳ پروداکشن و موزه ورسای) که هرکدام هدفی را دنبال می‌کنند، اما واتکینز از قبل موضع خود را مشخص کرده است و اعمال نظر و قدرت هیچ‌کدام را بعد از ساخت فیلم نخواهد پذیرفت. نهادهای قدرت تا پیش از ساخت فیلم، شرط واتکینز را پذیرفته‌اند. واتکینز اجازه سوءاستفاده از قدرت درون فیلم‌هایش را به نهاد قدرت نمی‌دهد؛ حتی اگر شبکه معروفی باشد. به دقیقه صفر برمی‌گردیم؛ به لحظه با شکوه آفرینش، آفرینشی جمعی. فیلم در سکوت آغاز می‌شود. مخاطب این سکوت، ما (به‌عنوان مخاطبان فیلم) هستیم. این یکی از نقاط توجه به مخاطب است. سکوت ادامه می‌یابد. متنی روی صفحه نمایان می‌شود. مخاطب متن، ما (مخاطبان فیلم) هستیم. این اولین تقاضای فیلم برای مشارکت مخاطب در فهم و کنشگری در فیلم است. هیچ صدایی متن را همراهی نمی‌کند. متن جویده‌شده و آماده

هضم در دهان مخاطب گذاشته نمی‌شود. کارگردان به‌جای مخاطب فکر نمی‌کند. فعالیت ذهنی شروع می‌شود. متن ما را به مطالعه‌ای تاریخی فرامی‌خواند. سکوت درون فیلم مانند کتابخانه‌ای است که مخاطب در فضای فراهم‌شده، نماها را ورق می‌زند. اطلاعات تاریخی نشان می‌دهد، ناپلئون سوم خیابان‌های پاریس را با طراحی اوسمان، آماده‌ی سرکوب نظامی مخالفان کرده بود. از متن فیلم با توجه به داده‌های پیشین خود می‌توان برداشت کرد که جنگی خارجی میان فرانسه و پروس که در ژوئیه ۱۸۷۰ آغاز شده بود، عامل سقوط ناپلئون سوم شده است؛ بنابراین تئوری خیابان‌های عریض او برای سرکوب مخالفان داخلی، در زمان خودش آزمایش نشد؛ چراکه او پیش از چنین تجربه‌ای سقوط کرده بود.

توقف

متن، موقعیت تاریخی کمون پاریس را در اختیار مخاطب می‌گذارد. این متن به‌صورت خلاصه شامل اطلاعات ذیل است: دولت دفاع ملی توسط جمهوری‌خواهان میانه‌رو تشکیل شده است که در جنگ شکست می‌خورد. آتش‌بس با وجود مخالفت پارسی‌ها امضا می‌شود. آلمان‌ها مشروعیت معاهده را زیر سؤال می‌برند و خواستار امضای مجدد آن توسط دولتی جدید می‌شوند. فوریه ۱۸۷۱ سلطنت‌طلبان با اکثریت آرا به قدرت برمی‌گردند. پارسی‌ها مخالفت خود را در کلوب‌های سرخ^۱ ابراز می‌کنند و از سپتامبر ۱۸۷۰ جبهه مخالفی را شکل می‌دهند. فضای پاریس وارد وضعیتی پیش‌انقلابی شده است.

حرکت ذهن و دوربین

پاریس شبیه به یک تئاتر بزرگ است؛ بازسازی تئاتریکال از آنچه یک شهر باید باشد؛ تخریبی بزرگ برای مخفی کردن زشتی‌ها و تحمیل زیبایی‌ها به شهر. واتکینز در فیلم کمون این تئاتر بزرگ را به درون فضایی بسته می‌برد و شهر را از فضای بیرونی وارد فضایی درونی می‌کند. پاریس مرز میان فضای بیرونی و فضای درونی‌اش تقریباً شکسته شده و تئاتر در تمام فضاها در جریان است؛ بنابراین فیلم با ورود از فضای بیرونی به فضای درونی شروع می‌شود. فضای بیرونی که چیز زیادی از آن نمی‌بینیم و به دیوارهای کارگاهی محدود است که به آن وارد می‌شویم. در بدو ورود پیتر واتکینز را می‌بینیم که در میان عوامل تولید فیلم نشسته و به مانیتور که حرکت دوربین را نشان می‌دهد، نگاه می‌کند. فیلم‌بردار با دوربین روی دست به حرکت خود ادامه می‌دهد تا به اطلاع‌رسان‌ها برسد.

^۱ Clubs Rouges

معرفی اطلاع‌رسان‌ها

مردم‌نگار ممکن است در بدو ورود خود به محیط فیزیکی ناآشنا، به دنبال اطلاع‌رسان‌ها بگردد. واتکینز در این فیلم (به‌منزلهٔ محیطی غیرفیزیکی) این نگرانی را برطرف می‌کند و اطلاع‌رسان‌ها را بلافاصله به ما معرفی می‌کند. هنوز وارد دقیقهٔ دوم فیلم نشده‌ایم و این سرعت عملکرد و تیزبینی کارگردان قابل توجه است؛ یعنی به جای آنکه انسان‌شناس به سراغ اطلاع‌رسان برود، در فیلم که محدودیت ارتباطی برای مخاطب وجود دارد، اطلاع‌رسان‌ها به سراغ ما می‌آیند. اطلاع‌رسان‌ها در ابتدای فیلم و در طول فیلم خود را به ما معرفی می‌کنند.

اطلاع‌رسان اول جرارد واتکینز^۱ است. او در نقش خبرنگاری تلویزیونی بازی می‌کند و به ما اطلاع می‌دهد فیلم دربارهٔ کمون و همچنین نقش رسانه‌های توده در گذشته و دنیای معاصر است. اطلاع‌رسان دومی که خود را به ما معرفی می‌کند، اورلیا پتیت^۲ است که به ما می‌گوید در نقش بلانش کاپولیه^۳ بازی کرده که او هم خبرنگاری در تلویزیون کمون است. به گفتهٔ پتیت، کاپولیه، فردی زودباور و خوش‌بین در معنای آسیب‌پذیر آن است و چنان مسحور کار در مقابل دوربین است که قدرت رسانه را فراموش کرده است؛ قدرتی که خود حالا نمایندهٔ آن است و بازی کردن این نقش برای پتیت که عاقبت کمون را می‌داند، کاری سخت بوده است.

نکات فنی

سیاه و سفید بودن فیلم براساس قراردادهای مرسوم، حس غوطه‌خوردن در تاریخ را منتقل می‌کند و همچنین لباس‌های قرن نوزدهمی اطلاع‌رسان‌ها قابل توجه است.

ادامهٔ حرکت

فیلم با آیندهٔ گذشته آغاز شده و بعد این گذشته در سیری خطی دنبال می‌شود. منظور از آیندهٔ گذشته این است که بعد از پایان فیلم‌برداری از بازسازی انقلاب تاریخی کمون، دوربین به محل فیلم‌برداری برمی‌گردد و گویی سرکوب بعد از این انقلاب مردمی را در مکانی رها شده و خالی جلوی لنز دوربین می‌آورد. صدای جرارد واتکینز و اورلیا پتیت روی نمای اول فیلم شنیده می‌شود که در حال توضیح‌دادن روابط قدرت، اتفاقات حادث شده در فضای فیلم‌برداری و اطلاعات تاریخی کمون هستند. این توضیحات به صورت مستقیم با مخاطب در میان گذاشته می‌شوند و ما هنوز وارد بازسازی تاریخی نشده‌ایم، بلکه در حال تماشای فضایی هستیم که فیلم در آن فیلم‌برداری شده؛ به همان صورتی که رها شده است. احساسی غم‌انگیز بر فضا

^۱ Gerard Watkins

^۲ Aurelia Petit

^۳ Blanche Capellier

حاکم است. هم به دلیل اینکه مطلع می‌شویم بسیاری از انقلابیون کمون اعدام شده‌اند و هم از آنجا که فضا بدون حضور بازیگران، سرد و بی‌روح می‌نماید و این حس غم‌آلود در لوزمی که در صحنه‌ها شده‌اند و در صدای راویان نمایان است.

ابزار و وسایل

اطلاع‌رسان (جرارد واتکینز) از لوازم استفاده‌شده برای بازسازی تاریخی در مدت فیلم‌برداری، به‌صورت جزئی نام می‌برد و این داده‌های انسان‌شناس را برای آگاهی از روند ساخت فیلم در کنار تصویر تکمیل می‌کند: تشک، ملحفه، کفش، ظروف آشپزی (در صورت نداشتن توان مالی خانواده‌ها فروخته شده) یک توپ جنگی که با منابع ناچیز عمومی خریداری و رها شده است. در کنار صدای روایتگر اطلاع‌رسان، تصویر چیدمان جنگ درون‌شهری با سنگر و آجرهای چیده‌شده نمایش داده می‌شود. اعلامیه‌ها و کاغذهای رهاشده روی زمین، صندلی‌ها برگردانده شده روی میز و وسایل رهاشده، همگی شاهد حضور جمعیتی انسانی در این فضا بوده‌اند که اکنون حضورنداشتن آنان بر این فضا سنگینی می‌کند.

گزاره‌های انسانی

اطلاع‌رسان (اورلیا پتیت) ما را مطلع می‌کند که دیروز این فضا مملو از اجساد بوده است. زمان دیروز میان زمان فیلم‌برداری و زمان تاریخی انقلاب کمون در حرکت است. اطلاع‌رسان ما را از جزئیات برخی افرادی که اعدام شده‌اند، آگاه می‌کند. در این میان افرادی از قبیل کارگران، زنان، کودکان ۱۳-۱۴ ساله و نانوای محل و همسرش نیز بوده‌اند. دوربین به حرکت خود ادامه می‌دهد و اطلاع‌رسان از ما می‌خواهد که حالا تصور کنیم ۱۷ مارس ۱۸۷۱ است...

شرایط معیشت

پدربزرگ تیبودیه^۱ بازیگر/نابازیگ بعدی است که به‌مثابه اطلاع‌رسان در دقیقه ششم فیلم خود را معرفی می‌کند. البته ما تنها صدای او را روی حرکت دوربین میان اتاق‌ها می‌شنویم که شرایط زندگی نقش خود را برای مخاطب توضیح می‌دهد. او می‌گوید خانواده او ۵ نفر هستند. آن‌ها در اتاقی کوچک در ناحیه یازدهم پاریس زندگی می‌کنند که محله‌ای فقیرنشین است. کودکان بسیاری هستند که در خیابان‌های این محله می‌خوابند؛ بنابراین به عقیده او خانواده‌اش هنوز به بیچاره‌ترین طبقه اجتماع تعلق ندارند؛ اگرچه همین اتاق را هم روزی از دست خواهند داد. در نهایت تصویر به صورت پدربزرگ تیبودیه و دو نوه او برش می‌خورد که در سکوت به دوربین نگاه می‌کنند. صدای وزوز مگسی نیز شنیده می‌شود.

^۱ Thibaudier

اطلاع‌رسان بعدی هانری دوبریو^۱ است. بازیگر نقش دوبریو به همراه مارسل^۲ کوچولو (پسر همسایه) رو به دوربین نشسته است و در مدیوم شاتی از خود و وضعیت زندگی خود می‌گوید. دوربین مانند او ثابت است. البته با لرزش‌های بسیار جزئی که روی دست دارد. دوبریو تعریف می‌کند که در فضای غیرمسقف زندگی می‌کند. ۲۴ سال پیش در زمان بحران اقتصادی به پاریس آمده است. او توانست سختی ۱۸۴۸ را پشت سر بگذارد و اوضاع و احوال ۱۸۷۱ او را به یاد همان دوره می‌اندازد. اگرچه به نظر او موقعیت‌ها با یکدیگر متفاوت است؛ آلمان‌ها، فرانسوی‌ها را شکست داده‌اند و امپراطوری خود را در ۱۸ ژانویه گذشته در ورسای اعلام کرده‌اند. دوبریو آنچه را که در پاریس در حال رخ‌دادن است، شرم‌آور می‌داند. هیئت قانون‌گذاری که تازه انتخاب شده‌اند، قوانین و احکام جدیدی را وضع کرده‌اند که پذیرفتنی نیست؛ مانند تحمیل پرداخت اقساط به مردم که با توجه به شرایط زندگی سخت، محاصره و ورشکستگی بیشتر مردم بی‌رحمانه است. دوبریو هم‌زمان به چندین کار مشغول است و شغل اصلی او نامه‌نویسی است. او تدریس هم می‌کند و خواندن و نوشتن را راهی برای تبدیل شدن به انسانی آزاد می‌داند. او شرایط را نگران‌کننده می‌داند و معتقد است بیسمارک^۳ تنها کسی خواهد بود که از آن شرایط لذت می‌برد.

توقف

نما برای لحظه‌ای سیاه می‌شود. لحظه‌ای سکوت. لحظه‌ای سکون بیشتر هماهنگ با وضعیت بیولوژیکی که ما به‌عنوان مخاطب در آن قرار داریم. متن روی صفحه نقش می‌بندد. روی نما می‌خوانیم که در معاهده صلح، فرانسه مجبور به پرداخت ۵ میلیارد فرانک خسارت شده است و منطقه آلساک-لورن^۴ را نیز از دست داده است. تحقیر نهایی فرانسویان با ورود ارتش پروس (آلمان) به پاریس صورت می‌گیرد.

ادامه حرکت

نما بعد از خواندن متن سیاه می‌شود و صدا ما را به حرکت درمی‌آورد. صدای اطلاع‌رسان بعدی ذهن ما را به حرکتی صوتی فرامی‌خواند.

^۱ Henri Dubrieux

^۲ Marcel

^۳ Otto von Bismarck: از دولتمردان آلمانی که اتحاد آلمان را در ۱۸۷۱ طراحی کرد و تا ۱۸۹۰ نخست‌وزیر آلمان بود.

^۴ Alsace-Lorraine

تغذیه

زن نانوا و شوهرش رو به دوربین نشسته‌اند. زن شرایط سخت اجتماعی مردم را توصیف می‌کند. مادران از ساعت ۵ صبح با بچه‌های گریان در بغلشان پشت در نانوايي صف کشیده‌اند. مردم در زمان محاصره چیزی برای خوردن نداشتند. آن‌ها به خوردن موش و ریشه روی آوردند. کیفیت نان پایین است و کودکان بیمار شده‌اند. نانوا مجبور است آرد را با گندم سیاه، پوست و... مخلوط کند تا نان بپزد.

توقف

نمای سیاه و بعد از آن متن دوباره محلی برای کسب اطلاعات بیشتر برای مخاطب/ محقق فراهم می‌کند. داده‌هایی دربارهٔ آسیب‌های محاصرهٔ شش‌ماهه و افزایش دوبرابری مرگ‌ومیر مردم گرسنه می‌خوانیم. بیکاران در ازای حقوقی بسیار ناچیز (روزانه ۳۰ سوس)^۱ به گارد ملی ملحق می‌شوند. فیلم به کمک متن ما را متوجه ارزش این مبلغ می‌کند: با این پول در ژانویهٔ ۱۸۷۱ می‌توان یک کاهو یا یک مغز سگ خرید.

ادامهٔ حرکت

اطلاع‌رسان‌های بعدی پدر و مادر مارسل کوچولو هستند که به همراه فرزندانشان در مدیوم‌شات رو به دوربین نشسته‌اند. پدر مارسل لباس گارد ملی به تن دارد. او انقلاب ۸۹ را انقلابی بورژوازی می‌داند که چیزی را برای مردم عادی تغییر نداده است. او همین نظر را برای ساختمان‌های اوسمانی دارد که در مناطق تجملی شهر هستند. مغازه‌هایی با ویتترین‌های زیبا و گوشت‌هایی آویزان از سقف برای فروش، اما برای چه کسانی؟ حتی سه زندگی کاری هم کفاف خرید چنین چیزهایی را نخواهد داد.

توقف

اطلاعات دربارهٔ وضعیت اجتماعی، سیاسی، معیشت، تغذیه، کار و... همگی به تدریج در قالب متن و از خلال گفته‌های اطلاع‌رسان‌های دیگر از اقشار مختلف در طول فیلم تکمیل می‌شود. تنها ۱۰ درصد از خانه‌های پاریس لوله‌کشی آب دارد. وجود ۷۰ هزار فاضلاب شهری نیازمند کار شبانه‌روزی کارگران است. شمع تنها منبع نوری ۸۰ درصد از پاریسی‌هاست و...

زمینهٔ مشاهده همراه با مشارکت ذهنی

حدود ۱۵ دقیقهٔ اول فیلم در قاب‌های ثابت، داده‌های پایه‌ای با مخاطب در میان گذاشته می‌شود. هنگامی که ذهن آمادهٔ حرکت شد، دوربین حرکت فیزیکی خود را روی دست شروع

^۱ 30 sous par jour

می‌کند و به میان مردم می‌رود. از آنجا که ما به‌عنوان انسان‌شناس امکان مصاحبه با بازیگران درون فیلم را نداریم، خبرنگاران درون فیلم تا حدودی این امکان را برای ما فراهم کرده‌اند. حجم وسیعی از نظرات بازیگران/ نابازیگران دربارهٔ وضعیتی تاریخی که در آن قرار دارند، با رویکردهای و زوایای دید متفاوت ارائه می‌شود. حدود دقیقه ۲۵ وارد انقلاب مردم می‌شویم. ابتدا اخبار را از زاویهٔ دید خبرنگار حکومت دنبال می‌کنیم. به تدریج با فنون خبری به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم آشنا می‌شویم؛ برای مثال جایی که در دقیقه ۲۹ مجری برای تأکید بر آنچه مدنظر حاکمیت است می‌گوید: «تکرار می‌کنم» ما به‌عنوان مخاطب انتظار تکرار جملات را داریم، اما صدا قطع می‌شود و ما فقط تصویر را می‌بینیم و می‌توانیم دلیل تکرار جملات را توسط او در ذهن خود بررسی کنیم. این نوع از تدوین و چینش خلاقانه، از جمله تمهیداتی است که مشاهده‌ای همراه با مشارکتی ذهنی برای مخاطب ایجاد می‌کند. این روند در طول فیلم برای مخاطب وجود دارد.

نتیجه‌گیری

فیلم قالبی تخیلی محسوب می‌شود و قدم‌گذاشتن محققان برای پرسه‌ای مردم‌نگارانه درون فیلم نیز فعالیتی انتزاعی است؛ بنابراین حرکتی تخیلی (پرسه‌زدن در فیلم) وارد حرکت تخیلی (فیلم در حال نمایش) دیگری می‌شود و لزوماً حرکت و سکون محقق با حرکت و سکون فیلم‌ساز هم‌هنگ نخواهد بود. جایی که فیلم‌ساز مکث می‌کند و سکوت می‌کند، ممکن است ذهن انسان‌شناس/ مخاطب/ محقق به حرکت خود ادامه دهد و جایی که انسان‌شناس/ مخاطب/ محقق در کنار شخصیت‌ها یا موضوع می‌ایستد، ممکن است دوربین به حرکت خود ادامه دهد. با این توضیح، پرسهٔ مردم‌نگارانه در فیلم کمون صورت گرفت. در این پرسه‌زنی به‌دنبال عناصر و مقوله‌هایی در فیلم بودیم که انسان را به‌عنوان حامل فرهنگ می‌پذیرفت و بدین‌وسیله نقش انسانی انسان در شکل‌گیری معنای فیلم و تماشای فیلم متبلور می‌شد.

فیلم‌ساز فضای فیلم را محلی برای حضور مخاطب و پرسه‌زنی او در نظر گرفته است و این امر هم به کمک فناوری و ضرباهنگ مدنظر قرار گرفته و هم از طریق روند ساخت و نحوهٔ اندیشه و تفکر. در واقع مخاطب هم با انواع رویکردها دربارهٔ کمون آشنا می‌شود، هم از نظر زمان‌دهی قادر به دنبال کردن تاریخ گذشته و تاریخ معاصر به دور از تنش و عجله است و هم از لحاظ فنی با کمترین خشونت در تدوین و صداگذاری مواجه است. پویایی دوربین، لحظات سکوت، متون درون فیلم که به‌عنوان نقشی برای مخاطب در فیلم حاضر می‌شوند، حضور مردم عادی در فیلم و برملاشدن نوع عملکرد سیستم رسانه، عواملی هستند که در جهت انفعال‌زدایی مخاطب حرکت می‌کنند.

واتکینز انسان را در ابعاد پیش از تولید و پس از تولید مدنظر قرار می‌دهد. او پیش از تولید به عوامل تولید توجه دارد و از فیلم‌بردار گرفته تا بازیگران، همه قادر به بیان نظر خود هستند. همین کنشگری برای مخاطب در مرحله ساخت فیلم در نظر گرفته می‌شود و همین فضاهای در نظر گرفته شده برای مخاطب او را از انفعال خارج می‌کند و نقش او را به‌عنوان کنشگری فرهنگ‌ساز می‌پذیرد. می‌توان گفت که فضا در فیلم کمون به‌مثابه فضایی معنایی برای حضور مخاطب در نظر گرفته شده است. واتکینز با حذف پاریس اوسمانی و آوردن آن به درون یک کارگاه متروکه که زمانی به فیلم‌ساز بزرگ ملیس تعلق داشته است، مرزهای معنایی پاریس را جابه‌جا می‌کند. می‌توان گفت رخدادن یک انقلاب با تمام وسعت و ابعاد آن، در محیطی بسته و محدود، فضایی جدید و نامحدود را خلق می‌کند که آفرینندگان آن بازیگران فیلم محسوب می‌شوند. این افراد هستند که در فیلم با برقراری ارتباط میان پاریس تاریخی و پاریس معاصر، به قدرت تحلیلی‌گری از زمانه و وضعیت دنیای معاصر خود می‌رسند. همچنین فضا در فیلم، همین فرصت را به نوعی دیگر برای مخاطب ایجاد می‌کند. مخاطب با متون، تصاویر، سکوت‌ها و نماهای ثابتی در فیلم روبه‌رو می‌شود که مانند فرصت حضور در کتابخانه و خوانش یک کتاب برای او عمل می‌کند. علاوه‌براین آموزش‌های کاربردی در زمینه رسانه‌ها، بحران‌های جهانی و... و همچنین مجهزسازی مخاطب به تفکر انتقادی از جمله دیدن آنچه در فیلم وجود دارد و آنچه در فیلم نیست، نوعی از مشاهده مشارکتی کم‌نظیر را در مواجهه با فیلم محقق کرده‌اند.

منابع

- اورول، جورج (۱۳۹۷). ۱۹۸۴. ترجمه صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۶). *اهمیت نظریه*، ترجمه امیر احمدی آریان، نیما ملک‌محمدی، امید نیک‌فرجام و شهریار وقفی‌پور، تهران: حرفه هنرمند/مبنا.
- برگان، رونالد (۱۳۹۶). *گرایش‌های سینما*، ترجمه تورج سلحشور و لاله میرسیوندی، تهران: نشر آبان.
- بیتس، دانیل و پلاگ، فرد (۱۳۸۲). *انسان‌شناسی فرهنگی*، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: علمی.
- فکوهی، ناصر (۱۳۸۲). *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*، تهران: نی.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۱). «پرسه‌زنی در شهر به مثابه امری فرهنگی: گفت‌وگو با ناصر فکوهی»، *حرفه هنرمند*، شماره ۴، صص ۱۹۸-۲۰۴.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۹). «پرسه‌زنی نوعی فعالیت شهری است»، *مجله تهرانشهر*، در ستایش پرسه‌زنی شماره ۴، صص ۲۲-۲۹.
- کرونین، پال (۱۳۹۷). *سرکلاس با کیارستمی*، ترجمه سراب مهدوی، تهران: انتشارات نظر.
- میل، باربارا (۱۳۹۴). *شهرها و سینما*، ترجمه نوید پورمحمدی و نیما عیسی‌پور، تهران: نشر بیدگل.
- Biographie D'Armand Gatti Par Marc Kravetz. (n.d.). Retrieved 04 06, 2021, from Armand Gatti: <https://www.armand-gatti.org/biographie-darmand-gatti-par-marc-kravetz/>
- Close-Up Film Centre. (2018). *Close-Up on Peter Watkins*. Retrieved September 23, 2020, from https://www.closeupfilmcentre.com/film_programmes/2018/peter-watkins.
- Solomon, M. (2011). *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the moon*, New York: State University of New York Press, Albany.
- Watkins, P. (2002). (Zalea TV) *Conférence de Peter Watkins, sur les MMA (Mass Media Audiovisuels) au Centre Culturel La Clef* (20.04.2002) diffusée 26.04.2002.
- Watkins, P. (2015). *Media Crisis*, Paris : Éditions L'Échappée.
- Watkins, P. (2018). *DARK SIDE OF THE MOON – Part I: The Global Media Crisis*. Retrieved September 9, 2020, from (Peter Watkins' Website) <http://p Watkins.mnsi.net/>: <http://p Watkins.mnsi.net/dsom.htm>
- Watkins, P. (2019). *La Commune (de Paris, 1871)*. Retrieved October 05, 2020, from (Peter Watkins' Website) <http://p Watkins.mnsi.net/commune.htm>
- Wayne, M. (2002). The tragedy of history: Peter Watkins's la Commune. *Third Text*, 16(1), 57–69. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.1080/09528820110120722>
- Pearce, G., McLaughlin, C., & Daniels, J. (Eds.). (2013). *Truth, Dare or Promise: Art and Documentary Revisited*. Retrieved from <http://ebookcentral.proquest.com>