Sociology of Culture and Art

Volume 8. Issue 1. Spring 2026. Pages 1-11

Research Paper

Reality after Imagination in the Cinema of Peter Watkins

Zeinab Lotfalikhani[1], Nasser Fakouhi [2], Ahmad Alasti [3]

1 Ph. D. Art Research, Tehran University, Iran

2 Professor, Department of Anthropology, Social Sciences Faculty, Tehran University, Tehran, Iran

3 Assistant professor, Department of Performing Arts and Music,, Faculty of Fine Arts, University of Tehran. Tehran, Iran

10.22034/scart.2025.141396.1539

Received: 28 May 2024
Accepted: 14 October 2025
Available Online: March 21, 2026

Keywords: Imagination, Sociological Imagination, Reality, Peter Watkins

Abstract

Filmmakers are generally able to employ different layers of their imagination, depending on their intellectual or practical independence or dependence on systems of power. Thus, imagination could appear at various levels. Pioneering imagination is one of the types. The probability of the occurrence of such "imagination" would be close to certain as it is based on scientific data and mastery in the philosophy of history. Peter Watkins is indeed the representative of this kind of imagination in cinema. His films not only predict the possible futures, but also try to prevent those catastrophic possibilities through breaking from the monoform. This qualitative research is a case study of the films that had been purposefully selected from Watkins works based on his filmmaking in monoform and post-monoform. To analyse the data, first, the elements of imagination in Watkins cinema were studied using Mills sociological imagination. Then, by using Watkins monoform theory, the function of this imagination -converting prediction (theory) into prevention (practice)- was studied. This study with a social and anthropological approach shows that Watkins, in addition to predicting possible futures, also takes steps to prevent impending catastrophes in an agreement ground with the audience. It can be said that this is achieved by crossing the sociological imagination through the elements of filmmaking (form, process, and ideology). Some key elements in the filmmaker's imagination are: Historical consciousness, offering media awareness to the audience, the importance of practical education, the dialect of feminine mentality and masculine brutality, the role of language and culture.

Lotfalikhani, Z.; Fakouhi, N.; Alasti, A. (2026) Reality after Imagination in the Cinema of Peter Watkins. *Sociology Of Culture and Art*, 8 (1), 1-11.

Corresponding author: Zeinab Lotfalikhani
Address: Tehran University, Iran
Email: lotfalikhani@ut.ac.ir

Extended Abstract

1- Introduction

Filmmakers are generally able to employ and express different layers of their imagination, depending on their intellectual or practical independence or dependence on systems of power and wealth. Thus, imagination could appear at various levels. These levels are not necessarily superior or inferior to each other and each of them has special characteristics based on their distance and closeness to each individual's intellectual independence versus dependence on the systems of power. The independent imagination can absorb more suppression and censorship whiles the neutral imagination (according to the system's definition) or inline imagination with the goals of the system, can be welcomed and get significant support. One type of independent magination is the pioneering and speculative imagination as it is formed in combination with knowledge, historical consicousness and science. Pioneering imagination is a kind of imagination that the probability of its occurrence is close to certain as it is based on scientific data and mastery in the philosophy of history. This type of imagination exposes the passive imagination of systems that usually try to create their desired totalitarian realities. Therefore, the mainstream tends to eliminate, marginalize and abandon this type of independent imagination. Peter Watkins is indeed the representative of the pioneering imagination in cinema. Besides predicting the possible futures in his films, it seems that Watkins tries to augment the knowledge of his audience, confront passiveness, and thus prevents catastrophes before happening.

2- Methods

This qualitative research is a case study of the purposefully selected films from Watkins works. The films have been selected both from monoform and post-monoform periods of his filmmaking. Two films, Forgotten Faces (1960) and War Game (1965), were selected from his first decade of amateur filmmaking while he was trying the monoform. Three films were selected from the second decade, Gladiators (1969), Punishment Park (1970) and Trap (1975) whil the filmmaker is trying to break from monoform and two films are selected from the third and forth decade of his filmmaking, Journey (1983-1986) and La commune (1999) where he practice the post-monoform.

Two main questions are answered in this article. What elements can be considered as elements of sociological imagination in Watkins' films? And how do Watkins' films call the audience to act and prevent potential disasters? To review the data, first, the elements of imagination in Watkins cinema were studied using Mills sociological imagination theory. Then, by using Watkins's monoform theory, the function of this imagination which converts prediction (theory) into prevention (practice) was studied.

3- Findings

This study with a social and anthropological approach shows that Watkins, in addition to predicting possible futures, also takes steps to prevent impending catastrophes. This cannot happen without reaching into a respective agreement with the audience. In his films, Watkins not only predicts possible futures and provides the audience with something beyond and more than the current reality, but also places the audience in the context of considering taking action to prevent possible disasters frm happening. This integration of prediction and prevention can be examined from two perspectives. First of all, the filmmaker is equipped with sociological knowledge and imagination. Having Sociological imagination enables Watkins to puts this knowledge in a personalized arrangement with a different format in his films, so he distance himself as much as possible from the homogenized structure of the mainstream media. Also, in the process of making the film, he avoids the existing hierarchical structure, and gives the actors and audience the right to have an opinion in making and shaping the film.

History tends to repeat itself. One of the most important elemnts of sociological imagination in Watkins films is the understanding of the historical mechanism and actively adaption to the current occurances. Another element is historical consciousness that breaks the director from hierarchical methods in filmmaking. Wether it is regarded to the production process or post production. Watkins always considers a respectful place for both his crew and audience. His actors are not forced to pretend to be who they are not and they are being included in a process of learning throughout the film. The editing considers the sam place for the audience as well. Not to mention that the essence of the selected themes of the movie in addition to breaking from the conventional forms, enhance the audience experience and prevents the audience from falling into passivity and consumerism.

4- Discussion & Conclusion

Watkins can be called the sociologist of cinema. He is equipped with sociological imagination and he also has the concerns of a cultural anthropologist. In his films, Watkins not only predicts possible futures and provides the audience with something "more real than reality", but he also gives the audience the knowledge to prevent possible disasters. This is provided through both form and content that is being employed and selected by the director. Some the key elements in Watkins's imagination are: Historical

consciousness, breaking from conventional forms, providing audience with critical thinking and media literacy, Educating and bringing awareness through the process of making the film, Considering a place of reflection in different layers for the audience and the dialect of feminine mentality versus macsulin severity.

5- Funding
There is no funding support.

6- Authors' Contributions
The authors declared equal participation in writing the article.

7- Conflict of Interests
This research does not conflict with personal or organizational interests.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره هشتم، شماره اول، بهار ۱۴۰۵، صفحات ۱-۱۱

مقاله پژوهشی

واقعیت پس از تخیل در سینمای پیتر واتکینز

زینب لطفعلی خانی [۱]، ناصر فکو هی [۲]، احمد الستی [۳]

۱. دکترای تخصصی، پژوهش هنر، دانشگاه تهران، ایران
۲. استاد، گروه انسانشناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
۳. استادیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تهران، ایران

10.22034/scart.2025.141396.1539

تاریخ دریافت: ۰۸ خرداد ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۲۲ مهر ۱۴۰۴
تاریخ انتشار: ۱ فروردین ۱۴۰۵

چکیده

فیلمسازان عموماً با استقلال یا وابستگی فکری و عملی به نظام‌های قدرت و ثروت، قادرند لایه‌های مختلفی از تخیل خود را به‌کار گیرند. بدین‌ترتیب تخیل در سطوح گوناگونی بروز می‌یابد. یکی از انواع تخیل، تخیل آینده‌نگر و پیشرو است. این نوع از تخیل با توجه به استناد بر داده‌های علمی و تسلط بر فلسفه تاریخ، تخیلی است که احتمال وقوع آن چیزی نزدیک به یقین خواهد بود. پیتر واتکینز به عنوان یکی از پیشتازان تخیل آینده‌نگر در سینما شناخته شده است. اما به نظر می‌رسد او تنها به پیش‌بینی آینده‌ی محتمل اکتفا نکرده، بلکه در جهت ایجاد دانش، کنشگری و پیشگیری نیز قدم برمی‌دارد. در این پژوهش کیفی با انتخاب هدفمند از میان آثار واتکینز به مطالعه‌ی موردی فیلم‌ها پرداخته شد. فیلم‌ها بر اساس فیلمسازی در شکل تک‌قالب (مونوفرم) و پساتک‌قالب (پساموفرم) انتخاب شده‌اند. جهت بررسی داده‌ها با بهره‌گیری از تخیل جامعه‌شناسی میلز عناصر تخیل آینده‌نگر در سینمای واتکینز بررسی شد؛ این پژوهش با رویکرد اجتماعی و انسان‌شناسی نشان می‌دهد که واتکینز علاوه بر پیش‌بینی آینده‌های محتمل، با ایجاد زمینه‌ی توافق با مخاطب، در زمینه‌سازی جهت پیشگیری از وقوع فجایعِ پیشِ رو نیز مؤثر است. از عناصر کلیدی در جهت‌دهی به تخیل فیلمساز می‌توان به خودآگاهی تاریخی، ایجاد آگاهی رسانه‌ای در مخاطب، اهمیت آموزش کاربردی، دیالکتیک ذهنیت زنانه در مقابل خشونت مردانه، اهمیت زبان و فرهنگ نام برد.

واژه‌های کلیدی: بیش‌واقعیت، تخیل، تخیل جامعه‌شناسی، واقعیت، پیتر واتکینز

استناد: لطفعلی‌خانی، زینب؛ فکوهی، ناصر؛ الستی، احمد (۱۴۰۵). واقعیت پس از تخیل در سینمای پیتر واتکینز. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۸ (۱)، ۱-۱۱.

* **نویسنده مسئول:** زینب لطفعلی‌خانی
نشانی: دانشگاه تهران، ایران.
پست الکترونیکی: Lotfalikhani@ut.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

تخیل به صورت‌های گوناگونی در فیلم ممکن است بروز یابد. فیلمسازان بسته به استقلال و یا وابستگی فکری و عملی خود از نظام‌های قدرت در تولید و عرضه‌ی محصولات سینمایی، قادر به بروز تخیل هستند؛ به همین جهت تخیل در سطوح و انواع مختلفی ظهور می‌یابد. این سطوح لزوماً نسبت به یکدیگر دارای تقدم و تأخر نیستند و هرکدام از ویژگی‌های خاصی برخوردارند که هرچه به استقلال فکری فرد در مقابل وابستگی به سیستم‌ها نزدیک شوند، مورد سرکوب و سانسور بیشتری قرار می‌گیرند و هرچه به‌زعم نظام‌ها خنثی بمانند و یا همسو با اهداف آنان قرار گیرند، مورد استقبال بیشتری قرار خواهند گرفت و بستر فراگیرتری برای عرضه خواهند یافت. تخیل در یک نوع ممکن است به سمت فانتزی محض برود یا به سمت فانتزی علمی-تخیلی. فانتزیِ محض عنصری است که امکانِ تحقق یافتن آن، تخیل را به صفر می‌رساند. تخیل در نوع دیگر ممکن است در تلفیق با دانش و علم، آینده‌نگر و پیشرو باشد. این تخیل ممکن است در دسته‌ی تخیل آرمان‌شهری (یوتوپیایی) قرار گیرد و یا مانند تخیل پرواز در راستای خدمت به بشریت به تحقق رسد و یا برعکس آن به اشکال ویران‌شهری (دیستوپیایی) نزدیک شود. به‌هرروی تخیل آینده‌نگر در شکل ویران‌شهری خود می‌تواند تنها به‌عنوان عنصری منفعل‌کننده و هراس‌آور تبدیل شود که این نوع تصویر می‌تواند با اسطوره‌ی استناد به «اسناد» با تأکید بر «قطعی بودنِ» یک امر، خود را بدیهی عنوان نماید. همچنین می‌تواند به عنصری جهت ساخت سرگرمی تبدیل شود و یا برعکس آن در شکلی پیشرو تبدیل به تخیلی هشدارگونه و کنشگر، جهت پیشگیری از وقوع فجایع محتمل آینده شود. پیتر واتکینز را می‌توان نماینده‌ی سینمایی دانست که با حفظ استقلال خود، از تخیل آینده‌نگر در جهت کمک به واقعیت بهره گرفته است. در اینجا آینده‌نگری بیشتر از آنکه در مفهوم فناورانه آن مورد نظر باشد، در مفهوم اجتماعی آن مورد نظر است. از تخیل مورد استفاده‌ی واتکینز در این پژوهش با عنوان بیش‌واقعیت نام برده خواهد شد. بیش‌واقعیت تخیلی است که چیزی بیشتر و جلوتر از واقعیت را جهت جلوگیری از فجایع بشری عرضه می‌کند. دستیابی فیلمساز به‌نوعی از تخیل که او را همواره چندین قدم جلوتر از جامعه‌ی معاصر خود قرار می‌دهد، نیازمند دانش، پیشینه، قدرت ذهنی و رویکردی جامع‌نگر است. این نوع از تخیل به جهت برملا ساختن تخیل منفعل‌ساز حاکمیت‌ها که به‌طورمعمول با تمامیت‌خواهی، سعی در ساخت واقعیات مورد نظر خود دارند، قرار می‌گیرد. بدین‌جهت در جریان اصلی فیلمسازی چنین نوعی از تخیل همواره مهجور مانده و به حاشیه رانده شده است. از این روی شناخت این نوع از تخیل به‌عنوان یکی از انواع تخیل مستقل که در تقابل با تخیل آمرانه، تحمیلی و وابسته قرار می‌گیرند از اهمیت بالایی برخوردار است. این مقاله در صدد است تا نحوه‌ی بروز این نوع از تخیل را در آثار واتکینز مورد موشکافی قرار داده و عناصر این نوع از تخیل که هم پیش‌بینی و هم اهمیت پیش‌گیری در آن بارز است را در سینمای واتکینز مورد بررسی قرار دهد. بدین منظور در این مقاله به دو پرسش پاسخ داده خواهد شد. ۱- چه عناصری را به‌عنوان عناصر بیش‌واقعیت در فیلم‌های واتکینز می‌توان در نظر گرفت؟ ۲- فیلم‌های واتکینز چگونه باعث فراخواندن مخاطب به کنشگری و پیشگیری از وقوع فجایعِ محتمل می‌شوند؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

در رابطه با سینمای پیتر واتکینز و تخیل او، به علت سانسور و به حاشیه راندن فیلمساز، منابع درخور چندانی وجود ندارد. با این وجود کتاب‌ها و منابع بیشتری در سال‌های اخیر، در این رابطه نوشته و تولید شده است. نوع تخیل واتکینز نوعی تخیل پیشگویانه و پیشرو است که ریشه در واقعیت دارد و یکی از منابعی که در این رابطه می‌توان به آن اشاره نمود، کتاب «دیدگاه جدید درباره پیتر واتکینز: انقلاب‌های آینده[i]» نام دارد که در سال ۲۰۱۸ توسط جمعی از نویسندگان نوشته شده است. کریستوفر وودز در مقدمه‌ی این کتاب از واتکینز با عنوان Wahrsager یاد کرده است. این واژه که دارای دو معناست، «حقیقت‌گو» و «پیشگو» نگاه نزدیکی با آنچه این پژوهش دنبال می‌کند دارد. حقیقت‌گو «کسی است که از حقایق ناراحت‌کننده‌ای صحبت می‌کند که اطرافیان نسبت به آن بسیار بی‌تفاوتند، در بطن آن درگیرند یا در گفتن آن تردید دارند» (وودز، ۲۰۱۸). و «پیشگو» در این واژه به معنای کسی است «که چشم‌انداز او از آینده به‌طور حتم به فعلیت می‌رسد» (همان: ۲۰۱۸). وودز معتقد است که این معنا با مشاهده‌ی فیلم‌های واتکینز بعد از گذشت سال‌ها و تحقق مسائل سیاسی و اجتماعی بیان شده توسط او، امروزه بیشتر

لطفعلی‌خانی، زینب؛ فکوهی، ناصر؛ الستی، احمد (۱۴۰۵). واقعیت پس از تخیل در سینمای پیتر واتکینز. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۸ (۱)، ۱-۱۱.

قابل فهم است. در این پژوهش نیز درک این بعد از فیلمسازی واتکینز که نوعی از تخیل پیشرو را نمایندگی می‌کند، مورد اهمیت قرار دارد. اما در پژوهش حاضر علاوه بر بعد بیان شده توسط وودز، بعد دیگری از فیلمسازی واتکینز نیز مورد نظر است که در آن مخاطب از حالت انفعال درآمده و فیلم علاوه بر پیشگویی، جنبه‌ای پیشگیرانه می‌یابد. به این نوع نگاه به مخاطب در فیلم‌های واتکینز که در تضاد با نگاه منفعلانه به مخاطب قرار دارد، در کتاب «آرمان‌شهر و واقعیت: مستند، کنشگری و دنیاهای تخیل شده» (۲۰۲۰) اشاره شده است. نویسندگان این کتاب معتقدند واتکینز علاوه بر نگاه انتقادی به مشکلات معاصر سعی می‌کند مخاطبین خود را آگاه سازد و به حرکت درآورد. این نگاه مقوم نظر مقاله حاضر مبنی بر پیوند جوهره‌ی درونی فیلم‌های واتکینز با کنشگری مخاطب و پیشگیری از فجایع محتمل است. در این کتاب همچنین فیلم به عنوان رسانه‌ی تصویر ویران‌شهر توصیف می‌شود و نویسندگان بالعکس آن را یعنی به تصویر کشیدن آرمان‌شهر را مناسب رسانه‌ی فیلم نمی‌دانند. آنان با اشاره به گفته‌ی بیل نیکولز [ii] فیلم«بازی جنگ» (۱۹۶۵) را «پیش نمایشی» از عواقب حمله‌ی اتمی می‌دانند. یعنی مستندی درباره‌ی اتفاقی که هنوز رخ نداده است. به کارگیری واژه‌ی پیش‌نمایشی از واقعیت توسط نیکولز شباهت به واژه‌ی پیشگوی وودز دارد که به عنوان ویژگی اصلی واتکینز مورد تایید متخصصان سینما است.

منابع دیگری که باید بدان‌ها توجه نمود، کتاب «بحران رسانه» و وبسایت خود واتکینزPwatkins.mnsi.net است. در این منابع می‌توان علاوه بر فیلم‌های واتکینز، با بیانیه‌ها و پساتک‌قالب در تفکر او آشنا شد. واتکینز در مطالب خود بارها به سلطه‌ی رسانه‌های جمعیِ سمعی-بصری (MMAV) ارجاع داده است. او معتقد است که این رسانه‌ها از طریق تحمیل استراتژی‌هایی به عموم مردم و برنامه‌سازان رسانه‌ای، آنان را تحت سلطه‌ی اقتصادی و سیاسی خود نگه داشته و برای متقاعدسازی عموم از واژه‌هایی اسطوره‌ای مانند «عینی»، «واقعی»، «متعادل» و «بی‌طرف» در رابطه با تولیدات خود، استفاده می‌کنند. واتکینز سعی دارد اسطوره‌ی عینیت را با استفاده از قالب‌های جدید در کارهای خود بشکند و در این مورد می‌گوید «یکی دیگر از اهداف من یافتن قالب‌هایی بود که ممکن است بتواند به مردم کمک کند تا از این سیستم سرکوبگر رهایی یابند، و از اسطوره‌ی «عینیت»، «واقعیت» و «حقیقت» که ساخت رسانه است، فاصله بگیرند و راه‌های سمعی-بصری جایگزین این روند را برای خود بیابند» (واتکینز، ۲۰۱۶). مک‌لین درباره‌ی قالب فیلم‌های واتکینز می‌گوید «فیلم‌های وی قراردادها را به چالش می‌کشند و این کار را به روش سنجیده و معقولی انجام می‌دهند که مبیّن تئوری‌های رسانه‌ای بسیار ساختارمند خوودش است» (مک‌لین، ۱۳۹۴، ۳۶۵). با شکستن همین قراردادها واتکینز تسلط رسانه‌ای را می‌شکند و مخاطب نیز در سطح و نوع دیگری از تخیل وارد می‌شود. از آنجایی که قالب، بستر اصلی بروز تخیل فیلمساز است، تخیل فیلمساز به واسطه‌ی نوع قالب رابطه‌ای را با مخاطب برقرار می‌کند. گومز در کتاب «پیتر واتکینز» (۱۹۷۹) از تمایل واتکینز به شکستن موانع میان فیلم و مخاطب صحبت می‌کند. برای مثال او در تدوین نیز عنصر تدوین خطی را که موجب ایجاد اعتمادسازی در فیلم است، می‌شکند و مخاطب را با رویکرد جدیدی که نیاز به تفکر و بررسی بیشتری دارد، مواجه می‌سازد؛ ازین طریق فیلمساز دیگر فقط نگاه یکجانبه‌ی خود را تحمیل نمی‌کند بلکه مفهوم در چندین لایه‌ی متفاوت قابل مطرح شدن است. «راوی واتکینز» تمهید دیگر در فیلم‌های واتکینز است که دیدگاه مخاطب را به خود جلب می‌نماید و باعث ایجاد پرسش‌های فراوانی در ذهن او می‌گردد. او همین نگاه را در رابطه با عوامل و بازیگران (نابازیگران) دارد. گومز اشاره می‌کند که واتکینز هیچگاه افراد را وادار نمی‌کند که دوربین را نادیده بگیرند (گومز، ۱۹۷۹: ۳۶-۳۷). و در فیلم‌های آخر خود انتخاب و نقش بیشتری را به بازیگران در روند ساخت فیلم می‌دهد.

۲-۲: ملاحظات نظری

در این مقاله از دو نظریه‌ی تخیل جامعه‌شناسی سی. رایت میلز و نظریه‌ی مونوفرم (تک‌قالب) پیتر واتکینز بهره گرفته شده است. میلز در *تخیل جامعه‌شناسانه* معتقد است که انسان در جامعه‌ی صنعتی‌شده، با احساس روزافزون به‌دام‌افتادگی روبروست. تمامیت‌خواهی و خشونت نظام سرمایه‌داری در قالب‌هایی بوروکراتیک، انتظارات بی‌معنایی را به‌عنوان نیازهای ضروری به انسان تحمیل می‌کند؛ در چنین جهانی که در تدارک جنگ جهانی سوم است، تخیل جامعه‌شناسانه با پرورش نیروهای تخیل از طریق درک تاریخ، وضعیت فردی و مقایسه‌ی این دو، قابلیت درکی فراگیر در ابعادی گسترده را برای پردازنده‌ی آن فراهم می‌کند (میلز، ۲۰۰۰). به عقیده‌ی گیدنز تخیل جامعه‌شناسانه‌ی میلز در سه بعد تاریخی، بعد انسان‌شناسی و بعد جامعه‌شناسی قابل

لطفعلی‌خانی، زینب؛ فکوهی، ناصر؛ الستی، احمد (۱۴۰۵). واقعیت پس از تخیل در سینمای پیتر واتکینز. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۸ (۱)، ۱-۱۱.

تقسیم است: در بعد تاریخی، ما تنها هنگامی قادر به درک ماهیت متمایز جهان معاصر خواهیم بود که آن را با گذشته مقایسه کنیم. بعد انسان‌شناختی، این امکان را فراهم می‌کند تا صور مختلف حیات اجتماعی را مشاهده کرده و با مقایسه‌ی آن‌ها با شیوه‌ی زندگی خودمان، به تفاوت الگوهای رفتاری خود بیشتر پی ببریم و بعد جامعه‌شناسی نه‌تنها تحلیل الگوهای موجود زندگی اجتماعی را فراهم می‌کند، بلکه این امکان را می‌دهد که برخی «آینده‌های ممکن» را مشاهده کنیم. یعنی نه‌تنها چگونگی وضع موجود را به ما نشان می‌دهد، بلکه می‌تواند نشان دهد که در صورت تمایل ما، وضع چگونه می‌تواند بشود (گیدنز، ۱۹۸۹: ۴۴). با توجه به این سه، می‌توان صور مختلف تخیل جامعه‌شناسی را در سینمای واتکینز مورد بررسی قرار داد و جدول زیر را ترسیم نمود. لازم به ذکر است که این موارد ممکن است با یکدیگر همپوشانی داشته باشد و جدول زیر تنها جهت ساده‌سازی ترسیم شده است:

تخیل جامعه‌شناسانه			
ابعاد	**تاریخی**	**انسان‌شناسی**	**جامعه‌شناسی**
محورها	**گذشته**	**حال**	**آینده**

جدول ۱: تخیل جامعه‌شناسانه

جهت موشکافی چگونگی بروز «تخیل جامعه‌شناسی» در فیلم‌های واتکینز ابتدا لازم است مقولات مورد بررسی در سه بعد گذشته، حال و آینده معرفی شوند. در بعد زمان «گذشته» نگاه و حرکت فیلمساز در گذشته و بیان او از گذشته و تاریخ در فیلم‌ها مورد توجه خواهد بود. در بعد زمان «حال» از یکی از محوری‌ترین خصوصیات اندیشه‌ی انسان‌شناختی در رابطه با مفهوم «خود[iii]» و «دیگری[iv]» که با دو مفهوم «هویت[v]» و «دیگر بودگی[vi]» قابل انطباق است، بهره خواهیم گرفت. . شناخت خود و درک شباهت‌ها و تفاوت‌های خود با دیگری از اساسی‌ترین سازوکارهای حیات فرهنگی انسان است و انسان برای تفکیک خود از دیگری از طریق مقایسه عمل می‌کند و این امر ممکن است با نوعی «داوری» و قضاوت همراه باشد. (فکوهی، ۱۳۸۲: ۲۱-۲۳) لذا نحوه‌ی نگاه به «خود» و هرآنچه مرتبط با جامعه خود است در مقابل «دیگری» اهمیت می‌یابد. این بروز ممکن است در سطح بیان ایده، کاربرد فنون و هرگونه بروز شخصی دیگر باشد. در بعد زمان «آینده»، فیلمساز با درکی که از تاریخ، خود و دیگری دارد، به قابلیتی برای تصور آینده‌ی ممکن دست می‌یابد که در بخش یافته‌ها به طور مبسوط بحث خواهد شد.

علاوه بر این واتکینز نیز از نظریه‌ی خود در رسانه با عنوان مونوفرم (تک‌قالب) صحبت می‌کند. بررسی این نظریه در آثار خود وی به فهم هرچه بهتر سینمای او کمک خواهد کرد. تک‌قالب ساختار استانداردشده و یکسان‌سازی‌شده‌ای است که در قالب‌های روایی آغاز شد و با تسلط هالیوود، خود را به دیگر قالب‌ها نیز تحمیل نمود. تک‌قالب به‌جز استثناءهایی تقریباً در تمامی تولیدات از فیلم‌های تجاری گرفته تا مستند، و در تمامی برنامه‌های تلویزیونی و حتی خبری، به‌کارگرفته می‌شود و با جریان سریعی از تصاویر، حرکات دائم دوربین و لایه‌های سنگینی از صدا عمل می‌کند (واتکینز، ۲۰۱۸). تک‌قالب دارای ویژگی‌هایی است که معمولاً عبارتند از وجود قطعات موسیقی تنش‌زا، صداها و جلوه‌های صوتی، تقطیع‌های ناگهانی برای ایجاد شوک، ملودی دراماتیکی که نما را اشباع می‌کند، دیالوگ‌های ریتمیک و دوربینی که در حرکت مداوم است. اما واتکینز تک‌قالب را تنها محدود به این ساختار نمی‌داند بلکه معتقد است که تک‌قالب علاوه بر «ساختار» یک «روند» نیز هست (واتکینز، ۲۰۰۲). او می‌گوید «[تک‌قالب] تنها یک شکل زبانی نیست. یک ایدئولوژی است، یک مفهوم است، یک روند است. تنها یک قالب نیست. وقتی تک‌قالب می‌آید، شیوه‌ی رفتارش با انسان‌ها را نیز با خود می‌آورد، شیوه‌ای که با مردم در تلویزیون مصاحبه می‌شود، شیوه‌ای که با مخاطب رفتار می‌شود؛ یک ایدئولوژی است، یک نگاه است، یک زاویه‌ی دید است، یک نگاه حرفه‌ای است از اینکه تلویزیون چگونه باید باشد» (واتکینز، به نقل از وبسایت سینما، ۲۰۱۸). بر این اساس واتکینز آگاهانه در تلاش است تا جای ممکن از این ساختار یکسان‌ساز دوری نماید و همچنین با ساخت قالب‌های جدید، خطر شکل‌گیری هر نوع مونوفرم جدید را نیز گوشزد می‌کند؛ چرا که تکرار هر قالبی می‌تواند خود به مونوفرمی جدید تبدیل شود و این یکی از ایرادهای قالب‌مندی و ساختارمندی

است. با همین تفکر واتکینز سعی می‌کند تا در فیلم‌های متأخر خود ساختار مونوفرم را بشکند و این فیلم‌ها را پُست‌مونوفرم یا پساتک‌قالب نامگذاری می‌کند. همانطور که واتکینز معتقد است قالب به همراه خود، موضوع و تفکر مختص با خود را می‌آورد. آلن بدیو، فیلسوف و منتقد سینما نیز موضوع یک فیلم را محدود در داستان آن نمی‌داند بلکه از نظر او موضوع متشکل از قالبِ فیلم و چیزی است که فیلم در رابطه با آن موضع‌گیری می‌کند (بدیو، ۱۳۹۹: ۲۶). بر این اساس موضوع فیلم‌های واتکینز هم از نظر شکستن قالب‌های رایج و هم از نظر موضع‌گیری در برابر وضعیت سطله‌جویانه رسانه و نظام‌های قدرت و منفعل‌سازی انسان، او را در شکل‌دهی به قالب‌های متفاوت یاری می‌کند. جهت تشخیص تک‌قالب از پساتک‌قالب، به عناصر قالب، روند ساخت فیلم و ایدئولوژیِ شکل‌دهنده‌ی به قالب توجه نمود. بر این اساس جهت بررسی قالب از جمله مواردی که می‌توان بدان‌ها توجه نمود این موارد است: روایی یا غیرروایی بودن و نوع روایت، سرعت و نحوه‌ی تقطیع، صداگذاری و موسیقی، حرکت دوربین، چینش تصاویر و ...؛ در روند ساخت نیز قالب با خود نوعی از تفکر را به همراه دارد که تا حدودی تعیین‌کننده‌ی میزان فضا و حقی است که برای مخاطب و عوامل ساخت فیلم، در مقابل رسانه در نظر گرفته می‌شود؛ قالب علاوه بر این تأثیر قابل توجهی بر ایدئولوژی و در نتیجه موضع‌گیری فیلم، تعاریف، محتوا و رابطه‌ی هریک با واقعیت دارد.

۳- روش پژوهش

در این پژوهش با رویکرد کیفی تلفیقی به بررسی و مطالعه فیلم‌های واتکینز پرداخته شده است. با استفاده از روش مطالعه موردی، هفت فیلم به‌صورت هدفمند انتخاب شده‌اند. انتخاب فیلم‌ها با روش نمونه‌گیری نظری که به معنی انتخاب موارد و مطالب بر اساس وضعیت تحلیل تجربی است و با توجه به دوران فیلمسازی واتکینز در تک‌قالب و پساتک‌قالب صورت گرفته است. بدین‌منظور یک فیلم از زمان فیلمسازی آماتوری، یک فیلم از فیلمسازی تجربی واتکینز در بی‌بی‌سی (که هر دو متعلق به زمان فیلمسازی واتکینز به شکل تک‌قالب و دهه اول فیلمسازی او است)، و سه فیلم از دهه دوم (که زمینه‌های رسیدن به پساتک‌قالب در آن پررنگ می‌شود) و دو فیلم از پساتک‌قالب (در دهه سوم و چهارم) انتخاب شده‌اند که شامل چهره‌های فراموش شده [vii] (۱۹۶۰)، بازی جنگ (۱۹۶۵)، گلادیاتورها [viii] (۱۹۶۹)، پارک مجازات [ix] (۱۹۷۰) و تله [x] (۱۹۷۵)، سفر [xi] (۱۹۸۶-۱۹۸۳) و کمون [xii] (۱۹۹۹) می‌شود. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها با استفاده از آزمودن نحوه‌ی بروز نظریه‌ی تخیل جامعه‌شناسی در محتوا و قالب فیلم‌ها صورت گرفته است. روش تحلیل داده‌ها با استفاده از نظریه‌پردازی داده‌محور است که جهت تحلیل با روش مقایسه دائمی داده‌های مستخرج از فیلم‌ها صورت گرفت. بدین طریق برای تحلیل داده‌ها سعی شده است تا مقوله‌های انسان‌شناسانه، تاریخی و جامعه‌شناسانه در هریک از فیلم‌ها استخراج شود. لازم به ذکر است که بررسی کیفی فیلم‌های واتکینز در قالب تخیل جامعه‌شناسی و از پس قالب، روند و ایدئولوژی برای ساخت یک فرمول نیست، چراکه هرگونه چهارچوب‌بندی فیلم‌ها خود این خطر را ایجاد می‌کند که به تک‌قالبی جدید تبدیل شود. بنابراین در اینجا بررسی این موارد جهت ارائه‌ی تحلیل در قالب این مقاله صورت گرفته است و نگارندگان قصد دارند به شناخت بیشتر تخیل واتکینزی که واقعی‌تر از واقعی توصیف می‌شود، بپردازند (شوارتز، ۲۰۱۳: ۴۰۴). بنابراین این مقاله با تلفیقی از رویکردهای جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی دو جنبه را دنبال می‌کند. جنبه‌ی اول دستیابی به عناصری است که فیلمساز را قادر به پیشگویی حوادث آینده نموده است. و جنبه‌ی دوم بررسی و دستیابی به مقوله‌هایی که فیلم‌های واتکینز را از پیش‌بینی صرف خارج کرده و وارد کنش اجتماعی در عرصه‌ی عمومی می‌کند و افق پیشگیری از فاجعه را در مقابل مخاطب قرار می‌دهد.

٤- تحلیل یافته‌ها

برای شناخت تخیل واتکینز که چیزی جلوتر و بیشتر از واقعیت موجود را به نمایش می‌گذارد، با توجه به تخیل جامعه‌شناسانه، سه مقوله‌ی گذشته، حال و آینده در فیلم‌ها مورد بررسی قرار گرفت.

- مقوله گذشته

به عقیده‌ی گومز، «رویکرد واتکینز در رابطه با تاریخ و حقیقت بسیار پیچیده است و او هیچگاه ادعای ارائه‌ی تمامی حقیقت را ندارد.» در نگاه تاریخی به فیلم‌های مورد مطالعه، سه عنصر سیالیت زمانی و مکانی، موشکافی ایدئولوژی حاکم و اهمیت زبان، از فراوانی و تکرارپذیری قابل توجهی برخوردار بودند. به نظر می‌رسد تأکید واتکینز بر تاریخ و تکرارپذیری آن، یکی از مهمترین ویژگی‌ها در شکل‌دهی به سیالیتی زمانی-مکانی به عنوان عنصر مهمی در تاریخ است. واتکینز معتقد است «همه‌ی ما تاریخ هستیم، گذشته، حال و آینده، همه‌ی ما در حال درک و شرکت در به‌اشتراک‌گذاریِ تجربیاتی هستیم که در اطراف ما در جریان است، رو به جلو و رو به عقب، گاهی همزمان، بدون محدودیت زمانی و مکانی (گومز، ۱۹۷۹: ۱۲۵). با این تخیل فیلمساز به ترکیبات مختلفی در زمان دست می‌زند. او گذشته را با حال تلفیق می‌کند، به آینده قدم می‌گذارد، حال را به گذشته می‌برد و آینده را وارد زمان حال می‌کند و بر همین اساس فیلمساز قادر می‌شود درباره‌ی تأثیر عواقب تصمیمات حال بر آینده، پیش از وقوع آن هشدار دهد. واتکینز تاریخ را به نمایش عکس‌ها و اسناد قدیمی، و اظهارات مکتوب تقلیل نمی‌دهد. چراکه اینطور تاریخ قابل تحریف و دستکاری می‌شود. لذا او تاریخ را به زمان حال می‌آورد و آن را در زندگی مردم معاصر جاری می‌کند و این تکرارپذیری تاریخ، مانند درسی است که می‌تواند مردم را به وضعیت موجود آگاه، و به رهایی از آینده‌ای هولناک، قادر سازد. همچنین خودآگاهی تاریخی در این فیلم‌ها از طریق توجه به بافت زبان و فرهنگ محلی و بومی در مقابل زبان و فرهنگ تحمیلی و استعماری صورت می‌پذیرد. و علاوه بر این فیلمساز به موشکافی ایدئولوژی حاکم در مقابل دیدگاه مورد نظر خود به‌صورت شفاف دست می‌زند. در ادامه مثال هر کدام از این موارد در فیلم‌های مورد مطالعه بیان شده است:

۱- سیالیت زمانی و مکانی

در *چهره‌های فراموش‌شده* (۱۹۶۰) واتکینز سعی می‌کند «روشی جدید در ارائه‌ی تاریخ گذشته و معاصر» به مخاطب ارائه کند (واتکینز، ۲۰۱۶). او یک رخداد را که در این فیلم یک انقلاب است، از زمان و مکان خود جدا کرده و آن را به شیوه‌ی خود جلوی دوربین می‌آورد. این کار سبب ایجاد سوال در استنادپذیریِ زمان‌مندی و مکان‌مندیِ تولیدات خبری و رسانه‌ای می‌شود. واتکینز با این کار قادر می‌شود اتفاقی در گذشته را چند سال بعد از وقوع، در مکانی دیگر ثبت نماید و با این واقع‌نمایی، مسئله‌ی عینیت رسانه را زیر سوال ببرد. در فیلم دیگر، یعنی بازی جنگ (۱۹۶۵) به سراغ آینده می‌رود. او آینده‌ای نزدیک را به زمان حال می‌آورد و پیش‌بینی او چنان واقعیت‌پذیر و مستدل به نظر می‌رسد، که قابل رد کردن نیست. از اینجا بیش‌واقعیت واتکینز کار خود را آغاز می‌کند و در سری فیلم‌های بعدی، واتکینز با پرتاب آینده‌ی نزدیک به زمان حال، گویا سعی در پیشگیری از فجایعی انسانی دارد. این فیلم‌ها شامل امتیاز [xiii] (۱۹۶۶)، گلادیاتورها (۱۹۶۹)، پارک مجازات (۱۹۷۰)، تله (۱۹۷۵)، سرزمین غروب (۱۹۷۶) و بخش‌هایی از سفر (۱۹۸۶-۱۹۸۳) است. سفر (۱۹۸۶-۱۹۸۳) ترکیبی از گذشته، حال و آینده است. بحران‌ها در بازه‌ی زمانی درهم‌تنیده شده‌اند و برخی از راهکارها در نزدیکی به طبیعت، آموزش دیدن و تجهیز کردن خود به سواد رسانه‌ای است. در کمون (۱۹۹۹) نیز، گذشته در رابطه با زمان حال و در واقع آینده در رابطه با گذشته به تعریف و بازتعریف خود می‌پردازد و تنها راه نجات آینده، شکستن قالب‌های تعریف شده و تعریف روش‌های جایگزین برای حرکت در زمان است.

۲- ایدئولوژی حاکم

حاکمیت‌های تمامیت‌خواه در هر نوع آن و در تمام ادوار تاریخی بشر، همواره سعی کرده‌اند مردم را با خواسته‌های خود همراه کنند. گویی تاریخ زمین هرروز به ویران‌شهر (دیستوپیا) نزدیک‌تر می‌شود و قدرت در دایره‌ای محدودتر دست‌به‌دست می‌گردد. به عقیده‌ی پل وارد، در فیلم‌هایی که تاریخ را بازنمایی می‌کنند هدف نمایش جزئیات نیست، بلکه کشاکش و تعارض نیروها و نحوه‌ی عملکرد آن‌ها اهمیت دارد. (وارد، ۱۳۹۱، ۱۰۰) در فیلم‌های واتکینز چه درباره‌ی بازسازی‌های تاریخی و چه موضوعات دیگر، همواره به نوعی به تقابل تفکر حاکم در مقابل تفکر انقلابی پرداخته شده است. واتکینز از اولین فیلم خود در تقابل با تخیل مخرب تحمیلی قرار می‌گیرد. در چهره‌های فراموش شده (۱۹۶۰) انسانِ تحت ظلم، با نزدیک شدن به قدرت، خود ممکن است در قالب همان لباس یکسانی برود که توسط حاکمیت تعریف شده (که به شکل نمادینِ لباس متحدالشکل در فیلم دیده می‌شود) و بنابراین خودِ مظلوم با این خطر مواجه است که در نقش ظالم قرار گیرد. در بازی جنگ (۱۹۶۵) عواقب جنگ اتمی در هاله‌ای

از ابهام و مخفی‌کاری با اهمال‌ورزی رسانه‌ها و طبقه‌ی حاکم، مورد غفلت قرار گرفته است. در گلادیاتورها (۱۹۶۹) کنترل شدید در همدستی قدرت‌های نظامی و رسانه‌ها بعدی جهانی یافته است. در پارک مجازات (۱۹۷۰) سیستم خشونت و سرکوب از قالب قوانین مکتوب، خود را تبدیل به واقعیت می‌کند. در سفر (۱۹۸۶-۱۹۸۳) حرکتی عمومی و با کمک جماعت‌های محلی برای مقابله با بحران جهانی رسانه، اتمی، زیست‌محیطی و... زمینه‌ساز کنش برای تغییر قدرت قدرت‌مداران است. در کمون (۱۹۹۹) شناخت تاریخ و ابزارهای عملکرد قدرت، از قبیل رسانه، می‌تواند مردم را به امید رسیدن به جامعه‌ای انسانی نزدیک‌تر کند.

۳- زبان

بر مبنای تفکر اورولی در ۱۹۸۴ کسی که گذشته را کنترل کند قادر به کنترل آینده خواهد بود. گذشته تاریخ است و تاریخ نیز تنها در قالب کلمات و جملات بروز می‌یابد. یعنی گذشته زبان است. جعل گذشته از طریق زبان صورت می‌گیرد و بدین‌ترتیب حافظه و تاریخ از میان می‌رود. کسی که گذشته را کنترل کند می‌تواند حال و به‌نوعی آینده را کنترل کند. واتکینز نیز در فیلم‌های خود مسئله‌ی زبان را به‌عنوان امری سیاسی و فرهنگی مغفول نمی‌گذارد و زبان به شیوه‌های مختلفی در قالب و محتوا مورد توجه قرار می‌گیرد. در چهره‌های فراموش شده (۱۹۶۰) زبان اهمیت قالبی دارد. حذف دیالوگ و استفاده از راوی به‌جای بیان مستقیم، به باورپذیری فیلم کمک بسزایی می‌کند. در بازی جنگ (۱۹۶۵) زبان در موقعیت و موضوع فیلم اهمیت می‌یابد. زمانی که قرار است جابه‌جایی گسترده‌ی جمعیت صورت بگیرد، توجه به معضلات نژادی و اجتماعی اعم از مسئله‌ی تفاوت زبانی را نیز دربردارد. در گلادیاتورها (۱۹۶۹) تفاوت زبان و اندیشه توسط حاکمیت‌ها به عنوان ابزاری جهت نفرت‌افزایی مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد اما میان مردم عادی به عاملی برای پیوند و علاقه تبدیل می‌شود. توجه به زبان‌های مختلف با تأکید بر صحبت به زبان‌های مختلف و دستگاه مترجم در فیلم بروزی پررنگ دارد. در پارک مجازات (۱۹۷۰) زبانِ بدنِ متهم و زبان بدنِ پلیس و نماینده‌ی قدرت خودنمایی می‌کند. زبانِ متهم همچنین خود را در پرتاب الفاظ رکیک به‌عنوان آخرین تلاش برای نجات خود، نشان می‌دهد. یعنی ادبیات محکوم در برابر ادبیات حاکم. در تله (۱۹۷۵) هرکس در طول فیلم به زبان خود صحبت می‌کند و همه زبان یکدیگر را می‌فهمند. این امر حاکی از توجه فیلمساز به تجربه‌ی دست‌اول زبانی برای تمام افراد است و توجه به اینکه کسی جلوی دوربین به علت عدم تسلط زبانی در موقعیتی فرودست قرار داده نشود، در فیلمسازی واتکینز مشهود است. در سفر (۱۹۸۶-۱۹۸۳) به اوج تنوع زبانی و فرهنگی می‌رسیم و هر فرد با توجه به زبان و فرهنگ خود در فیلم حضور پیدا می‌کند و ایجاد شناخت و آگاهی از یکدیگر به اصلی مهم در فیلم بدل می‌شود. همچنین شکستن قالب یکسان‌ساز و زبان هالیوودی غالب (واتکینز، ۲۰۱۸) و رسیدن به قالب‌های روایی جایگزین، به عنوان ساختار زبانی جدید، در این فیلم به صورتی خلاقانه دنبال می‌شود. این مسئله تأکیدی است بر استفاده از زبان‌های جایگزین سینمایی که تاکنون مورد اجحاف و بی‌توجهی قرارگرفته‌اند. و در کمون (۱۹۹۹) هم زبانِ فردی به‌عنوان هسته‌ی تمرکز و تفکر اهمیت دارد و آنجا که سرباز لهستانی می‌خواهد به زبان خود به مصاحبه‌گر پاسخ دهد بروز می‌یابد و هم در شکستن زبان تمامیت‌خواه رسانه‌ای.

- مقوله حال

واتکینز سعی دارد نگاهی جامع‌نگرانه از جامعه‌ای که فیلم در آن در حال رخداد است، ارائه دهد و یا حداقل جایی برای آنچه مورد پوشش قرار نگرفته، باز بگذارد. بیان رویکردهای متفاوت باعث ایجاد دیالکتیکی پویا در فیلم‌ها می‌شود که مدام در حال تغییر و افزودن به دانش مخاطب است. علاوه‌براین به نظر می‌رسد فیلمساز در بیان نظرات شخصی خود از پس سخن راوی و یا کارگردان ابایی ندارد و صادقانه به این کار دست می‌زند. بیان احساسات انسانی در بی‌پرده‌ترین شکل آن نیز در فیلم‌ها بروز می‌یابد. همچنین زیرمقوله‌ی دیگری که می‌توان از نگاه انسان‌شناختی در فیلم‌ها مشاهده نمود رعایت موازین اخلاقی در نسبت با عوامل ساخت، موضوع و مخاطبان است که در ادامه با مثال در فیلم‌های مورد مطالعه بدان اشاره خواهد شد.

۱- شناخت خود/دیگری

واتکینز علاوه‌بر توجه به مسئله‌ی شناخت از خود و دیگری در موضوعات فیلم، این نکته را برجسته می‌کند که اگر این شناخت به‌درستی صورت نپذیرد، قدرتمندان برای سرنوشت مردمان تصمیم خواهند گرفت. او همچنین در مقام کارگردان عمیقاً از قدرت

خود آگاه است و از این قدرت سوءاستفاده نمی‌کند. او برای بازی گرفتن از بازیگران آنان را وادار به کارهای ناشایست نمی‌کند، به آنان توهین نمی‌کند و خود در روند فیلمسازی‌اش تا حد ممکن به یکی از عوامل هم‌مرتبه در فیلم و هم‌مرتبه با مخاطب تبدیل می‌شود و سعی می‌کند معضل سلسله‌مراتبی و یکطرفه بودن را از طریق توزیع قدرت تا حدودی برطرف نماید. درست برخلاف نظام‌های حاکم که در تلاشند تا با تمرکز قدرت، به سلسله‌مراتبی شدن نهادها دامن بزنند.

در فیلم‌های واتکینز حاکمیت‌ها مانند واقعیت، لباس یکسان (متحدالشکل) به تن مردم می‌کنند، نفرت‌پراکنی، جنگ‌افروزی و دشمن‌سازی می‌کنند، اما مردم قابلیت این را دارند که دیگری را انسان ببینند و درد او را درک کنند. بنابراین این شناخت از خود و دیگری در فیلم‌های واتکینز در چند سطح اتفاق می‌افتد. هم در سطح شناخت کارگردان از خود و دیگریِ بازیگر و دیگریِ مخاطب؛ هم در سطح تقابل سیستم فیلمسازی جریان اصلی و فیلمسازی مستقل؛ هم در سطح تعاریف متفاوت حاکمیت و مردم از مفاهیم و موضوعات در متن خود فیلم؛ و هم در سطح توهم‌سازی حاکمیت و تقابل آن با تخیل مستقل. در چهره‌های فراموش شده (۱۹۶۰) انقلابیون و حکومت بلشویک دو قطب غیرقابل‌جمع را تشکیل می‌دهند. تقابل واقعی میان ظالم و مظلوم در همین‌جاست اما این خطر نیز وجود دارد که مظلوم، با بدست‌آوردن قدرت، خود به ظالم تبدیل شود. لذا واتکینز این هشدار را در فیلم به مخاطب می‌دهد و با ساده‌اندیشی از احتمال چنین احتمالی نمی‌گذرد. در بازی جنگ (۱۹۶۵) جامعه از عواقب بمب اتمی آگاهی ندارد و حکومت به مردم در این زمینه آموزش و اطلاعی نداده است. مردم در سطحی ابتدایی نگه داشته شده‌اند؛ این وضعیت باعث اظهارنظرهای بسیار خطرناک مردم در مورد دیگرانی که شاخت درستی از آنان ندارند می‌شود، و هشدار جنگ‌های بیشتر و اقدامات تلافی‌جویانه‌ی هراسناکی را می‌دهد. در گلادیاتورها (۱۹۶۹) جهل نسبت به دیگری، دستمایه‌ی قدرت‌ها برای نفرت‌پراکنی و ایجاد دشمنی میان ملت‌هاست. نمایندگان قدرت بر مفهوم دیگریِ غیراروپایی زمانی که در مورد سرباز سیاهپوست صحبت می‌شود، تأکید دارند، این مطلب را در زمانی که با طعنه می‌گویند سیاهان را باید به آفریقا برگردانیم می‌توان مشاهده نمود و یا زمانی که متوجه می‌شویم که هیچیک از سربازان تاکنون هیچ چینی‌ای را (که به عنوان دشمن با او می‌جنگند) از نزدیک ندیده‌اند و لذا درکی از او به عنوان یک انسان ندارند. در پارک مجازات (۱۹۷۰) تقابل میان وابستگان به سیستم قدرت و معترضین به سیاست‌های جنگ‌طلبانه و سیاستگذاری‌های نژادپرستانه و غیرانسانی در دو قطب خود و دیگری به‌خوبی دیده می‌شود. در تله (۱۹۷۵) جهانِ امنِ زیرِ زمین در مقابل جهان ناامن روی زمین قرار گرفته است و نظام قدرت و رسانه از مخالفین سیاست‌های هسته‌ای، دیگریِ خطرناکی ساخته است. در سفر (۱۹۸۶-۱۹۸۳) فیلمساز تمام تلاش خود را به ازمیان‌برداشتنِ فاصله‌ی میان مردم کشورهای مختلف معطوف می‌کند و قصد دارد این دیگریِ ساخته‌شده توسط قدرت‌ها را از میان بردارد. در کمون (۱۹۹۱) واتکینز به نمایشِ فرایند دیگری‌سازی توسط رسانه می‌پردازد تا مخاطب را به شیوه‌ی تفکر انتقادی در مقابله با دستکاریِ رسانه‌ای از دیگری و نحوه‌ی دشمن‌سازی تجهیز نماید.

۲- احساسات انسانی

مسئله‌ی آگاهی نسبت به احساسات، امری است که به صورت فردی در هر لحظه برای بروز کنش و واکنش اهمیت دارد. واتکینز در فیلم‌های خود به‌صورت مستقیم از بازیگران در مورد احساساتشان سؤال می‌کند. توجه به احساسات انسانی از فیلم‌های آماتوری واتکینز شروع می‌شود. به نظر می‌رسد آگاه‌سازی مخاطب به احساسات درونی‌اش، شناخت از خود و توجه به احساسات او توسط فیلمساز یکی از شاخص‌های واتکینز در فیلمسازی باشد. امری که نه‌تنها برای خود واتکینز نسبت به شناختی که از خود دارد مهم به نظر می‌رسد، بلکه او مخاطب را نیز به برخورداری از این شناخت فرامی‌خواند. در چهره‌های فراموش شده (۱۹۶۰) احساسات مخاطب به‌صورت مستقیم با انقلابیون درگیر می‌شود. راوی نیز از بیان جانبدارانه و بروز احساسات خود پرهیز نمی‌نماید. در بازی جنگ (۱۹۶۵) احساسات بازیگران چیزی نیست که واتکینز آنان را مجبور به دروغ یا نمایش کرده باشد و بهترین نمونه‌ی بروز آن در سکانس گریه‌ی واقعی فردی که نقش پرستار را ایفا می‌کند، اتفاق می‌افتد. واتکینز در مورد آن پرستار می‌گوید: «من به او پیشنهاد دادم که در موقعیت بسیار سخت و حساسی قرار گرفته... و او گریه کرد. او گریه نکرد به این خاطر که پایش را نیشگون گرفتم یا پشت‌صحنه بالا و پایین پریدم. او گریه کرد چون احساسش این بود» (گومز، ۱۹۷۹: ۴۸). در گلادیاتورها (۱۹۶۹) احساسات و عشق انسانی تنها راه نجات بشریت است؛ همانطور که دو انسان که به واسطه‌ی جنگ‌افروزی حاکمان با هم

می‌جنگند، به هم علاقه‌مند می‌شوند و در راه این انتخاب، جان می‌دهند. در پارک مجازات (۱۹۷۰) دیالوگ‌های بداهه‌ی بازیگران، موجی از احساسات و باورهای شخصی هریک را در فیلم بروز می‌دهد. در تله (۱۹۷۵) احساسات بازیگران حقیقی است و بداهه بودن دیالوگ‌ها یکی از عوامل اصلی این اتفاق است. زن در آخر فیلم برای آینده‌ی بشر واقعاً گریه می‌کند. خنده‌ها، اشک‌ها و نگرانی‌ها همه واقعیت هستند و نه مصنوعی و برنامه‌ریزی شده. راوی واتکینز که تا پیش‌ازاین در تمامی فیلم‌های قبلی، صدای خارج از قابی صادق در بیان نظرات و احساسات خود بود، این بار در تله، بر اساس الگوی مفسران خبری بی‌بی‌سی، نقش فردی محافظه‌کار را دارد. در سفر (۱۹۸۶-۱۹۸۳) راوی واتکینز برمی‌گردد و احساسات خود را در گفتگو و ترکیب با احساسات بخش کثیری از مردم با محوریت موضوع هسته‌ای و رسانه با مخاطب درمیان می‌گذارد. کمون (۱۹۹۹) فیلمی است که بازیگران مدام به بیان مستقیم احساسات خود در رابطه با موضوع فیلم، روند ساخت فیلم، خود و شخصیت‌هایی که در آن قرار گرفته‌اند، می‌پردازند و این احساسات تا بعد از فیلم نیز با آنان باقی می‌ماند تا جایی که هم گروهی تشکیل می‌دهند و هم ویدیویی می‌سازند.

۳- اخلاق

فیلمساز درصورتی‌که در روند فیلمسازی خود حتی اگر رفتاری غیرانسانی با یک نفر داشته باشد، ارزش کار خود را زیر سؤال برده است. در روند فیلمسازی برای گرفتن بازی بهتر و ساخت فیلمی متحیرالعقول برخی از کارگردانان به کاربرد هرگونه ابزاری دست می‌زنند و بدین طریق روح، کرامت و عزت‌نفس بسیاری از عوامل کاری فیلم را دچار خدشه می‌نمایند. این رفتار گویی با عنوان اقتدار کارگردان مورد پذیرش قرار گرفته است. درصورتی‌که چه چیزی مهم‌تر از «انسان» در هنری است که برای انسان ساخته می‌شود؛ چراکه اگر کاری ذیل عنوان هنر، یک نفر را هم نابود کند به‌مثابه این است که تمام بشریت را نابود کرده است. مسئله اخلاق انسانی در فیلمسازی واتکینز چه در محتوا، چه در روند فیلمسازی و چه در توجه به مخاطب همواره جزو اصول اولیه بوده است تا حدی که کارگردان تمام تلاش خود را برای از میان برداشتن سیستم سلسله‌مراتبی می‌نماید. و تا جایی که ممکن است مردم عادی را در روند فیلمسازی خود شرکت می‌دهد. او همچنین از تقطیع‌های آسیب‌زا و عدم شفافیت با مخاطب پرهیز می‌کند تا جایی که حتی تپق‌های کلامی محاوره‌ای خود را در فیلم سفر (۱۹۸۶-۱۹۸۳) از تدوین نهایی خارج نمی‌کند. او از خود به‌عنوان کارگردانِ بی‌عیب و نقص، یک بت نمی‌سازد و با عدم شخصیت‌محوری در فیلمسازی به روند ستاره‌سازی جریان اصلی سینمایی نیز دامن نمی‌زند.

- مقوله آینده

خودآگاهی تاریخی، نگاه به تاریخ و قرار دادن آن در نسبتی منطقی با زمان حال، فیلمساز را قادر به پیش‌بینی آینده‌هایی محتمل می‌کند و راهکارهای او برای مقابله با آینده‌های دیستوپیایی در قالب بیان مسئله، دیالکتیک نرمش زنانه در مقابل خشونت مردانه و آموزش‌دهی، به صورتی شاخص بروز می‌یابد.

۱- مسئله‌محوری

مسائلی که واتکینز مطرح می‌کند همواره چند پله جلوتر از دنیای معاصر فیلمساز هستند. به نظر می‌رسد واتکینز از طریق تکیه‌بر «مسئله»، در صدد فراخواندن توجه عمومی به فجایع یا وضعیت‌های محتملی است که در آینده انتظار انسان‌ها را می‌کشد. او بر روی کنشگری مخاطب حساب کرده و از ساده‌سازی موضوع پرهیز می‌کند. در چهره‌های فراموش شده (۱۹۶۰) انقلاب علیه حاکمیتی ظالم ستودنی است؛ اما اگر قرار باشد آنکه تحت ظلم واقع شده، خود به ظالم تبدیل شود، این یک انحراف از ایده‌ی انقلاب است. اخلاقیات، انسانیت و عدالت نباید در بحبوحه‌ی انقلابی‌گری فراموش شود، در غیر اینصورت، انقلاب از ما همان‌هایی را خواهد ساخت که برعلیه‌شان قیام کرده‌ایم. در بازی جنگ (۱۹۶۵) پنهانکاری دولت‌ها از برنامه‌های هسته‌ای موجود، عدم اهتمام به آموزش مردم و جنگ‌طلبی بدنه‌ی اصلی حاکمیت، محورهای موضوعی فیلم را تشکیل می‌دهند. در این فیلم واتکینز با نگاه جامع‌نگر و پرهیز از ساده‌سازی موضوع احتمالی جنگ هسته‌ای در آینده‌ای نزدیک، ابعاد چنین فاجعه‌ای را به تصویر می‌کشد. در گلادیاتورها (۱۹۶۹) جنگ‌طلبی رسمی و زندگی در دنیایی شدیداً کنترل‌شده، هشداری است که فیلم به مخاطبان

خود می‌دهد. در پارک مجازات (۱۹۷۰) آنچه در آمریکا اتفاق خواهد افتاد را می‌بینیم. آمریکایی پلیسی شده و خشن که در آن دموکراسی و آزادی بیش از یک بازی وحشتناک نیست. در تله (۱۹۷۵) مسئله‌ی اتمی، آینده‌ی بشر، کنترل مردم، جهانی‌شدن و بحران رسانه‌ها ادامه پیدا می‌کند. واتکینز در سفر (۱۹۸۶-۱۹۸۳) به مسئله‌ی دستکاری رسانه‌ای و مسئله‌ی اتمی و خشونت قدرت‌ها در قبال مردم با عمق بیشتری می‌پردازد علاوه‌بر پیگیری تمام این مسائل مسئله‌ی آموزش و گفتگوی میان‌فرهنگی را نیز عمیقاً هم در محتوا و هم در قالب فیلم پیگیری می‌کند. در کمون (۱۹۹۹) نیز مسئله به بازسازی یک انقلاب محدود نمی‌شود و فیلمساز هم در روند، هم در محتوا هم در ایجاد موقعیتی جهت اندیشدن و مقایسه‌ی تطبیقی گذشته با حال و هم در قدرت‌دهی به مخاطب برای خروج از سلطه‌ی رسانه به صورتی هدفمند و اگاهانه قدم برمی‌دارد.

۲- دیالکتیک زنانه

در اغلب فیلم‌های واتکینز دیالکتیک حضور زن، زنانگی و طبیعت در مقابل خشونت، مردانگی و صنعت دیده می‌شود. به نظر می‌رسد واتکینز به دنبال احیای ذات انسانی از دریچه‌ی حضور زنان است. زنان فیلم‌های واتکینز از تصور رنج بشر، بدون هیچ اغراقی، زیر گریه می‌زنند. از گریه‌ی صادقانه‌ی بازیگر نقش پرستار در بازی جنگ (۱۹۶۵) در جلوی دوربین گرفته تا گریه‌ی زن در تله (۱۹۷۵) که از تصور چنین آینده‌ای تلخ برای فرزندان بشر می‌شکند. (که البته هردوی این زنان نابازیگر هستند و احساسات واقعی خود را ابراز می‌کنند.) در گلادیاتورها (۱۹۶۹)، سیستم از عشق دو انسان، خاموش می‌شود، چون پاسخی برای این وضعیت ندارد. زنان در چهره‌های فراموش شده (۱۹۶۰)، با انقلاب، در پارک مجازات (۱۹۷۰)، با جنبش ضد جنگ، در سفر (۱۹۸۶-۱۹۸۳) با اندیشه‌ورزی، صبر و استقامت و در کمون (۱۹۹۹) در انقلاب و پیش‌دستی در فیصله‌ی صلح‌آمیز و بدون خشونت مسائل، جلوتر از مردان در حرکتند.

۳- آموزش کاربردی

یکی از نقاط تمرکز واتکینز بر روی مسئله‌ی آموزش کاربردی است. آموزش در رابطه‌ی تنگاتنگی با شناخت، آگاهی و کنش دارد. لذا بحث منفعل‌سازی عموم مردم از طریق رسانه‌ها که در رابطه‌ای تنگاتنگ با نهادهای آموزشی است برای واتکینز از اهمیت بالایی برخوردار است تا جایی که به نظر می‌رسد هرچه در فیلمسازی جلوتر می‌رود، رویکرد آموزشی او نیز قوی‌تر می‌گردد. برای واتکینز اینکه تمام عوامل و مردم عادی در ساخت فیلم شرکت داشته باشند، اصلی مهم است. برای مثال در فیلم چهره‌های فراموش شده (۱۹۶۰) واتکینز معتقد بود که همه می‌توانند در روند ساخت فیلم بیشتر درباره‌ی یک انقلابِ شکست‌خورده بیاموزند (کلای‌پول، ۲۰۱۲). در بازی جنگ (۱۹۶۵) علاوه بر انتقاد به دولت نسبت به تعلل در آموزش عمومی در رابطه با مسئله‌ی اتمی، واتکینز خود تعلل نمی‌کند و از فیلم به‌عنوان بستری آموزشی برای انتقال عمیق داده‌ها استفاده می‌کند. در گلادیاتورها (۱۹۶۹) مخاطب می‌بیند که سیستم آنچه را خود می‌خواهد در نظام آموزشی پرورش می‌دهد، مانند آن جوان فرانسوی که می‌خواست سیستم را قبل از اینکه خود، توسط سیستم به کار گرفته شود، از بین ببرد، در حالیکه تمام اعمال و افکارش توسط سیستم برنامه‌ریزی شده بود و او بخشی از یک بازیِ از پیش طراحی شده بود. در پارک مجازات (۱۹۷۰) جوانان دانشجو، رهبران اعتراض علیه سیستم جنگ‌طلبانه و نژادپرستانه‌ی آمریکا هستند. فیلم سفر (۱۹۸۶-۱۹۸۳) درواقع یک پروژه‌ی عظیم است که بخش مهمی از آن در رابطه با آموزش نحوه‌ی عملکرد رسانه و معضلات بزرگ دنیای معاصر است. و کمون (۱۹۹۹) خود یک روند آموزش تاریخی، قدرت مقایسه‌ی انتقادی و تطبیقی با دنیای معاصر و همچنین رسانه‌ای است که تجربه‌ی منحصربفردی را در اختیار عوامل و مخاطبان خود می‌گذارد.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

تخیل جامعه‌شناسی با توجه به توان‌دهی در حوزه‌ی تاریخ و مقایسه‌ی آن با جامعه معاصر، جامعه‌شناس را از قدرت پیش‌بینی آینده‌های محتمل برخوردار می‌سازد. واتکینز در فیلم‌های خود نه‌تنها به پیش‌بینی آینده‌های محتمل می‌پردازد و چیزی بیشتر از واقعیت کنونی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد (بیش‌واقعیت)، بلکه مخاطب را نیز در زمینه‌ی تفکر درباره‌ی کنشگری و

پیشگیری از فجایع محتمل قرار می‌دهد و پیش‌بینی و پیشگیری با هم ادغام می‌شود. فیلمساز با بهره‌گیری از دانش و تخیل جامعه‌شناسی این دانش را در چینشی شخصی‌سازی شده با قالبی متفاوت در فیلم‌های خود قرار می‌دهد و تا حد ممکن از ساختار یکسان‌سازی شده‌ی جریان اصلی رسانه‌ای فاصله می‌گیرد. او در روند ساخت، از ساختار سلسله‌مراتبی موجود دوری می‌گزیند و عوامل و مخاطبان همگی دارای حقی در ساخت و شکل‌دهی به فیلم در نظر گرفته می‌شوند. نحوه‌ی بروز این سطوح در قالب روند و صدا و تصویر، مخاطب را در نسبتی با این کلیت قرار می‌دهد که می‌تواند دامنه‌های متفاوتی داشته باشد. هرچه این نسبت برخلاف قواعد رسانه‌ای موجود، به سمت مردم عادی و مخاطبان حرکت کند، امکان شکل‌گیری بیش‌واقعیت و کنشگری مخاطب نیز بیشتر می‌شود. واتکینز همچنین همواره به مقابله با سلطه‌جویی و یکجانبه‌گرایی ایدئولوژی حاکم که در صدد تخریب واقعیت است، می‌پردازد. بنابراین نتیجه‌ی تخیل جامعه‌شناسی فیلمساز در ترکیب و چینشی شخصی در قالب، روند و ایدئولوژی، نه‌تنها منجر به شکل‌گیری بیش‌واقعیت در سینمای واتکینز می‌شود بلکه مخاطب را با آموزش‌های کاربردی و تجهیز به تفکر انتقادی، به کنش و پیشگیری از مخدوش شدن واقعیت پیش از وقوع فجایع، فرامی‌خواند. بنابراین در پاسخ به پرسش اول پژوهش، می‌توان عنصر تکرارپذیری تاریخ و درک این فرایند و تطبیق‌دهی آن با وقایع دوران معاصر را یکی از مهمترین عناصر تخیل جامعه‌شناسانه در فیلم‌های واتکینز دانست که او را قادر به پیش‌بینی فجایع محتمل آینده کرده است. فیلم‌ها به پیش‌بینی صرف محدود نمی‌شوند و با عناصری چون آموزش کاربردی و تفکر انتقادی، سعی می‌شود تا از وقوع این فجایع نیز جلوگیری شود. عنصر دیگر این تخیل، خودآگاهی فیلمساز نسبت به سلسله‌مراتب فیلمسازی و تلاش برای شکستن ساختارهای رایج و تقسیم قدرت در لایه‌های فیلمسازی بین عوامل و هچنین نقش‌دهی به مخاطبان است. این نقش‌دهی چه در انتخاب موضوع، چه در فضادهی به مخاطب از طریق وجود متن، و تدوین غیرخطی و... اتفاق می‌افتد. به نظر می‌رسد، واتکینز با در نظر گرفتن فضایی برای تفکر مخاطب، زمینه‌ای از توافق را با مخاطب ایجاد می‌کند که این زمینه، خود مانع از اتخاذ رویکردی منفعلانه است. مخاطب به میزانی در سینمای واتکینز اهمیت می‌یابد که ساختار فیلم‌ها از بیش‌واقعیت به فرابیش‌اقعیت در فیلم‌های آخر واتکینز می‌رسد و آنچه بیشتر از واقعیت قدرت می‌یابد، قدرت مردم برای بازگرداندن واقعیت به جایگاه اصلی آن است. لذا در پاسخ به پرسش دوم که فیلم‌های واتکینز چگونه باعث فراخواندن مخاطب به کنشگری و پیشگیری از وقوع فجایعِ محتمل می‌شوند باید گفت که یکی از این تمهیدات، اتخاذ پساتک‌قالب به عنوان قالبی متفاوت نسبت به قالب یکسان‌ساز جریان اصلی سینمایی است. عنصر دیگر رویکرد او در بیان مسائل از زوایای مختلف و استفاده از رویکرد دیالکتیکی در بسط و توسعه‌ی موضوعات از جهات گوناگون است که به عنوان ابزاری در دست مخاطب، می‌تواند او را به دیدگاهی چندوجهی و انتقادی برساند. توجه به نقش رسانه و آگاه‌سازی مخاطب به شیوه‌های کنترل رسانه‌ای و تحلیل رسانه‌ها به‌عنوان ابزارهای قدرت، یکی دیگر از عناصر مورد توجه فیلمساز است. واتکینز با کنار گذاشتن سلسله‌مراتب یکطرفه‌ی رسانه‌ای، به‌نوعی و تا حدودی سلطه‌ی کارگردان را نیز از فیلمسازی حذف کرده است و خود در روندی مشارکتی در کنار مردم عادی و مخاطب قرار می‌گیرد. توجه به دروغ‌پراکنی، دستکاری و سلطه‌جویی رسانه از اولین فیلم‌ها تا آخرین فیلم کمون (۱۹۹۹) که رسانه تلویزیون در آن به‌صورت جدی و انتقادی مورد توجه قرار می‌گیرد وجود دارد. کاری که واتکینز در کنار انتخاب موضوعات مهم و قابل بحث برای فیلم خود می‌کند این است که، بر فیلم بودن فیلم از طرق مختلف از جمله از خلال بیانات مستقیم راوی، از خلال فنون فیلمبرداری فیلم، از طریق بازی محسوس بازیگران، از طریق نگاه در دوربین، از طریق مصاحبه و... تأکید دارد و سازوکارهای قدرتِ دستکاری فیلم را نیز برای مخاطب آشکار می‌کند. اگر به سینمای واتکینز در نگاهی جامع‌نگر نگاه کنیم، می‌توان ادعا نمود که فیلم‌های او یک پیکره‌ی واحد بوده و دغدغه‌ی انسانی واتکینز از اولین فیلم تا آخرین فیلم یکپارچه باقی مانده است. این دغدغه‌ی انسانی با بررسی نقش زنان در فیلم‌های واتکینز گره می‌خورد. بررسی نقش زنان نشان می‌دهد که آنان عنصری کلیدی در تقابل با دنیای صنعتی و زن‌ستیز[xiv] هستند و به‌عنوان یکی از راه‌حل‌های برون‌رفت از ایدئولوژی حاکم حضور دارند. در نهایت شاید بتوان گفت نزدیک شدن به ذهنیت زنانه و فطرت انسانی‌اش که از اولین فیلم واتکینز شبکه (۱۹۵۶) گرفته تا آخرین فیلم کمون (۱۹۹۹) دنبال می‌شود، پاسخی مهم برای برون‌رفت از بحران دنیای معاصر است.

ملاحظات اخلاقی

لطفعلی‌خانی، زینب؛ فکوهی، ناصر؛ الستی، احمد (۱۴۰۵). واقعیت پس از تخیل در سینمای پیتر واتکینز. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۸ (۱)، ۱-۱۱.

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

مقاله محصول مشارکت مشترک نویسندگان است.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

اورول، جورج (۱۳۹۷). *۱۹۸۴* . ترجمه حسینی، صالح، تهران: انتشارات نیلوفر.

بدیو، آلن (۱۳۹۹). *سینما*. ترجمه ادریس رنجی، تهران: افکار جدید.

فکوهی، ناصر (۱۳۸۲). *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*. تهران: نشر نی.

گیدنز، آنتونی (۱۳۸۱). *جامعه‌شناسی*. ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.

مک‌لین، بتسی ا. (۱۳۹۴). *تاریخ نوین سینمای مستند*. گروه مترجمان زیر نظر مازیار اسلامی، تهران: نشر رونق.

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

References

Claypole, Jonty. (2012). *Look into the Camera*. *Frieze*, (149). Retrieved 09/23/2020 from https://www.frieze.com/article/look-camera

Gomez, Joseph A. (1979). *Peter Watkins.* (W. French, Ed.) Boston: Twayne Publishers.

Mills, C. Wright. (2000). *The Sociological Imagination.* New York: Oxford University Press.

Schwartz, Hillel. (2013). *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles.* Zone Books.

Spiegel, S., Reiter, A., & Goldberg, M. (2020). *Utopia and Reality Documentary, Activism and Imagined Worlds.* Wales: University of Wales Press.

Watkins, Peter. (2003) *Media Criris.* Paris : Éditions L'Échappée. Collection Savoirs Autonomes

Watkins, Peter. (2018). *Dark Side Of The Moon – Part I: The Global Media Crisis*. Retrieved September 9, 2020, from http://pwatkins.mnsi.net/: http://pwatkins.mnsi.net/dsom.htm

Watkins, Peter. (2016). *Introduction to the Listing of my Films.* Vilnius, Lithuania: Retrieved 2019, from http://pwatkins.mnsi.net/part2_home.htm

Wolf Cinema Berlin. (2018). *Wahrsager Im Film: Peter Watkins.* Retrieved 09 23, 2020, from https://wolfberlin.org/de/peterwatkins (Electornic introduction of the book)

Woods, Kristofer. (2018). I*ntroduction by Kristofer woods. In New Perspective on Peter Watkins – Future Revolutions* (pp. 4–7). Berlin: Pogobooks Verlag.

Audiovisual referencs:

Watkins, Peter. (Director). (1960). *The Forgotten Faces*.

Watkins, Peter. (Director). (1965). *The War Game*.

Watkins, Peter. (Director). (1969). *The Gladiators (The Peace Game).*

Watkins, Peter. (Director). (1970). *Punishment Park.*

Watkins, Peter. (Director). (1975). *The Trap (Fallan).*

Watkins, Peter. (Director). (1987). *The Journey – (Resan in Swedish).*

Watkins, Peter. (Director). (1999). *La Commune (de Paris, 1871).*

Watkins, Peter. (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.

[i] New Perspective on Peter Watkins: Future Revolutions
[ii] Bill Nichols
[iii] Ego
[iv] Alter
[v] Identity
[vi] Alterity
[vii] The Forgotten Faces
[viii] The Gladiators (The Peace Game)
[ix] Punishment Park
[x] The Trap (Fallan)
[xi] The Journey (Resan)
[xii] La Commune (de Paris, 1871)
[xiii] Privilege
[xiv] Misogyny