

فصلنامه رادیو تلویزیون / سال دهم / شماره ۲۵ / زمستان ۱۳۹۳ / ۵۷-۳۳

*Quarterly Journal of Radio Television, 2014, Vol. 10, No. 25, 33-57*

تاریخ دریافت: ۹۳/۶/۵ تجدیدنظر: ۹۳/۸/۱۷ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۰/۲۰

## شیوه اجرایی در مستند تلویزیونی ویژگی‌ها و قابلیت‌های آن

علی رجب زاده طهماسبی\* امین سقطچی<sup>□</sup>

### چکیده

موضوع این مقاله «بررسی شیوه اجرایی در مستند تلویزیونی» است. مسیر این پژوهش در شناخت قابلیت‌های اجرایی در زبان سینمایی به جهت دراماتیزه کردن روایت به نظرات بروتری نزدیک است اما از دیگر سو در مورد بررسی جهانی که فیلم‌ساز از طریق استفاده از عناصر اجرایی می‌سازد و نحوه برخورد با موضوع معرفت از نظرات نیکولز بهره گرفته است. در این تحقیق با جمع‌آوری منابع و فیش‌برداری از مطالب گردآوری شده و طبقه‌بندی داده‌ها، به تجزیه و تحلیل آن‌ها پرداخته و سپس بر اساس دو روش علمی (علت و معلولی) و توصیفی، کلیه داده‌های یافت شده مورد تبیین و توصیف قرار گرفته است. از دید نیکولز تلفیق آزاد امر واقع و تجسم بخشی به آن‌چه از واقعیت تصور می‌شود، مشخصه مشترک مستندهای اجرایی است. از دید بروتری مستندهای اجرایی به‌جوه اجرایی زبان وابسته اند که از دیدگاه استین در مورد نقش اجرایی زبان ناشی شده است. عناصر مستندهای اجرایی عبارتند از: «حضور مؤلف / مجری»، «ویژگی ترکیب این‌گونه مستند با سایر انواع فیلم»، «ساختن واقعیت»، «ساخت فیلم با اولین برداشت‌ها»، «واقعیت مقدم بر بازی»، «توجه به گروه‌های حاشیه‌ای»، «تجربه شخصی فیلم‌ساز» و «اقتدار فیلم‌ساز». هم‌چنین در این مستندها دوربین به مثابه تماشاگر عمل می‌کند.

واژگان کلیدی: مستند، اجرا، بیل نیکولز، استلا بروتری، ذهنیت، جوه اجرایی زبان.

---

\* استادیار دانشگاه صدا و سیما Ali.tahmasebi@hotmail.com

<sup>□</sup> دانشجوی کارشناسی ارشد تهیه‌کنندگی seqatchi@aol.com

## مقدمه

ضرورت شناخت عمیق و بسیط گونه‌های فیلم مستند بر هیچ‌کدام از فعالان این عرصه پوشیده نیست. تهامی نژاد (۱۳۸۵) می‌نویسد: «نقد دائم مبانی سینمای مستند و کوشش برای دستیابی به تعریف دقیق‌تر از مسئله و همچنین بحث و جدل روی تعریف و طبقه‌بندی‌ها و شکل‌ها از اصول نوگرایی در زمینه سینمای مستند بوده است.» «دسته‌بندی‌های مختلف فیلم مستند از جانب تئوریسین‌های این‌گونه، راه را برای مطالعه علمی و آکادمیک این شکل هنری هموارتر می‌سازد. نیکولز<sup>۱</sup> در مقدمه فصل ششم کتاب «مقدمه‌ای بر مستند<sup>۲</sup>» پس از این که هدف خود را برای تقسیم بندی انواع مستند به شش دسته بیان می‌کند و می‌افزاید:

«این شش شیوه، چهارچوب و شرایط وابستگی سهل‌الوصول یا آسانی دارند که در هر کدام، افراد می‌توانند به کار بپردازند. آن‌ها دارای قواعدی هستند که یک فیلم مفروض می‌تواند آن قواعد را اقتباس کند؛ آن‌ها هم‌چنین انتظارات خاصی را سبب می‌شوند که بینندگان به امید تحقق آن‌ها هستند؛ هر شیوه، دارای آثاری است که می‌توان به عنوان نمونه‌هایی اصلی یا الگو، قلمداد کرد؛ زیرا به نظر می‌رسد که مبین متمایزترین کیفیت‌های آن شیوه‌اند. از آن‌ها نمی‌توان کپی برداشت، اما وقتی که سایر فیلم‌سازان با صداهایی مشخص، درصدد بر می‌آیند تا جنبه‌هایی از جهان تاریخی را با نظرگاه خاص خود ارائه نمایند، می‌توانند سرمشق قرار گیرند.» (نیکولز، ۱۳۸۹، ص ۲۱۶).

مستند اجرایی علاوه بر آن که از قابلیت‌های اجرا<sup>۳</sup> توسط سوژه یا فیلم‌ساز بهره می‌گیرد، می‌تواند حتی به قول تهامی نژاد (در مقاله شیوه اجرایی در مستندسازی)، نظر به خاصیت‌های اجرایی زبان نیز داشته باشد.

در این سال‌ها در صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران مستند به عنوان یک فرم بیانی که به نمایش مسائل اجتماعی می‌پردازد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ به آن اندازه که شبکه‌ای به نام مستند در تلویزیون ایران وجود دارد که مستندهای تلویزیونی

1 Bill Nichols

2. Introduction to documentary

3. Performance

## شیوه اجرایی در مستند تلویزیونی ویژگی‌ها و قابلیت‌های آن ۳۵۹

شناخته شده و ارزشمند جهان را در کنار مستندهای تولیدی توسط مستندسازان ایرانی پخش می‌کند. در همین راستا معرفی مستند اجرایی و ارائه ویژگی‌های آن به مثابه یک فرم بیانی که قصد دارد شیوه‌ای ناب از بیان مسائل اجتماعی بیابد و به شکلی متفاوت آن‌ها را به تصویر کشد، می‌تواند از اهمیت ویژه‌ای برخوردار باشد.

بنابراین در این مقاله تلاش می‌شود با توجه به منابع و مطالب موجود این‌گونه از مستند معرفی شده و قابلیت‌ها و ویژگی‌های آن بررسی گردد تا راهکاری نوین برای مستندسازان ایرانی ارائه دهد

این مقاله دو هدف اصلی را مورد توجه قرار داده است:

- « ارائه شناختی دقیق از شیوه اجرایی در فیلم مستند با رویکرد ساختارشناسانه »
- « بررسی امکانات و قابلیت‌های مؤلفه‌های اجرایی در فیلم مستند »

### بررسی پیشینه پژوهشی موضوع:

مقاله حاضر پس از مقاله محمد تهامی نژاد درباره مستند اجرایی یعنی « شیوه اجرایی در مستندسازی (برخورداری از خاصیت اجرایی زبان) » یکی از نخستین کارهای نظری درباره مستند اجرایی در این سطح به زبان فارسی است. هم‌چنین اشاره شد که بیل نیکولز در فصل ششم کتاب مقدمه‌ای بر فیلم مستند، که به زبان فارسی ترجمه شده است، به مستند اجرایی به عنوان یکی از انواع مستند اشاره کرده است و آن را از منظر خودش تعریف کرده است.

با این همه منابع انگلیسی و مقالاتی درباره مستند اجرایی نگاشته شده‌اند، که می‌توانند به غنای موضوع نظری این رساله کمک کنند. مقالات یاد شده به قرار زیرند:

- ۱- مستند، اجرا و پرسش‌هایی از اعتبار<sup>۱</sup> در فیلم‌های نیک برومفیلد<sup>۲</sup> و مولی دینن<sup>۳</sup> نوشته استلا پروتزی<sup>۴</sup> چاپ شده در سال ۲۰۱۱

---

1 Documentary, Performace and Questions of Authenticity

2Nick Broomfield

3Molly Dineen

4 Estella porotzi

- ۲- پایان نامه جان آرتور لیتل<sup>۱</sup> با عنوان توانایی و قابلیت فیلم مستند اجرایی در دانشگاه ایالتی مونتانا، سال ۲۰۰۷
- ۳- فصل ششم از کتاب مستند جدید<sup>۲</sup> نوشته استلا بروتزی تحت عنوان مستند اجرایی. این کتاب در سال ۲۰۰۰ به چاپ رسیده و در سال ۲۰۰۶ تجدید چاپ شده است.
- ۴- فصل ششم کتاب مقدمه‌ای بر فیلم مستند نوشته بیل نیکولز که به فارسی ترجمه شده است و در آن درباره انواع شیوه‌های مستند سخن گفته است. یکی از این مستندها مستند اجرایی است که نیکولز در آن کتاب ویژگی‌های آن را برشمرده است.

### چارچوب نظری پژوهش

درباره این شیوه در مستند بیل نیکولز و استلا بروتزی نظریاتی را ارائه داده‌اند. نظریه بیل نیکولز مبتنی بر ارائه تفسیری ذهنی و شخصی از سوی فیلم‌ساز یا برنامه‌ساز تلویزیونی است. نیکولز مستند اجرایی را نزدیک به بازنمایی شاعرانه می‌داند و از نظر او این مستند مباحثی را درباره چستی معرفت مطرح می‌سازد. از نظر نیکولز:

«مستند اجرایی از میان سنت فلسفه غرب و سنت شعر، راه دوم را برگزیده و شناختی محسوس و تجسم یافته از جهان ارائه می‌دهد. رویکرد مستند اجرایی مبتنی بر ابعاد ذهنی و عاطفی شناخت ما از جهان است و بر پیچیدگی چنین شناختی صحنه می‌گذارد». اما از دیگر سوی، نظریاتی زبان شناختی درباره مستند اجرایی ارائه می‌دهد. از نظر بروتزی مستند اجرایی بر جنبه‌هایی پنهان مانده از قابلیت‌های اجرا در سینما تأکید می‌ورزد، جنبه‌هایی که چه از نظر فیلم‌ساز و چه از نظر مخاطب و حتی سوژه مغفول بوده است:

«نقش اجرا در شیوه رئالیستی این است که مخاطب را با واقعیتی درگیر سازد که دراماتیزه شده است تا تخیل را معتبر جلوه دهد حال آن که در مستند اجرایی اجرا در

## شیوه اجرایی در مستند تلویزیونی ویژگی‌ها و قابلیت‌های آن ۳۷۹

بافت غیرداستانی قرار می‌گیرد تا توجه مخاطب را به ناممکن‌هایی جلب کند که این فرم از مستند به گونه‌ای درست ارائه می‌دهد.»

### پرسش‌های اصلی پژوهش

- ۱- عناصر اجرایی در فیلم مستند کدامند و چگونه در ساخت آن به کار گرفته می‌شوند و چگونه می‌توان با بهره‌گیری از ویژگی‌های ذاتی اجرا، برخوردهای ذهنی و تجربیدی را به شناختی عینی و ملموس نسبت به سوژه بدل نمود؟
- ۲- ویژگی اجرایی زبان چگونه با بیان سینمایی آمیخته شده و در مجموعه فیلم به عنوان عناصر اجرایی عمل می‌کنند و چگونه می‌توان از طریق دراماتیزه نمودن امور واقعی در فیلم مستند روایتی گیرا و در عین حال معتبر ارائه نمود؟
- ۳- آیا خارج از دسته‌بندی گونه‌های روایی در فیلم مستند می‌توان شیوه اجرایی را به عنوان روشی قابل استفاده در تمامی گونه‌های دیگر مورد بررسی قرار داد؟

### فرضیه پژوهش

مستند اجرایی با بهره‌گیری از عناصر اجرایی و از طریق دراماتیزه کردن امر واقعی به شناختی حسی و عاطفی در شیوه برخورد با واقعیت محسوس و مجسم در مستند می‌رسد.

### روش انجام تحقیق

- در این تحقیق با جمع‌آوری منابع و فیش‌برداری از مطالب گردآوری‌شده و طبقه‌بندی داده‌ها، به تجزیه و تحلیل آن‌ها پرداخته و سپس براساس دو روش علمی (علت و معلولی) و توصیفی، کلیه داده‌های یافت شده مورد تبیین و توصیف قرار گرفته است. در حقیقت روش تحقیق در این رساله بر دو محور استوار است:
- ۱- روش کتابخانه‌ای (اسنادی) مبتنی بر مراجعه به انواع گوناگون متون چاپی و مکتوب و الکترونیک

۲- روش مشاهده‌ای مبتنی بر بازبینی و بررسی فیلم‌های مستند و آثار سینمایی مربوط به این موضوع با هدف مطالعه موردی.

۳- روش میدانی و انجام مصاحبه عمیق با کارشناسان مطرح این رشته در ایران.

### یافته های پژوهش:

#### دو نقطه نظر متفاوت

مستند اجرایی نوعی از مستند است که نخستین بار بیل نیکولز آن را به عنوان یکی از شیوه‌های مستندسازی مطرح ساخته است. وی بر نگرش ذهنی یا درگیری فیلم‌ساز با موضوع مورد مطالعه یعنی تجربه و شناخت شخصی خود او تأکید می‌ورزد. نگاه دوم همان است که استلا پروتزی با ارجاع مستقیم به قاعده زبان‌شناختی نظریه افعال گفتاری لجان لنگشا<sup>۲</sup> آستین توصیف کرده است که استلا پروتزی از آن سود می‌برد. پروتزی به مستندهایی می‌پردازد که همچون گفته‌هایی هستند که همزمان به توصیف و اجرای یک عمل (کنش) می‌پردازند.

در مستند اجرایی بحث از ساخته شدن و اجرا توسط مجری یا مجریان هنری در میان است علاوه بر این که زبان اجرایی یک اصطلاح زبان‌شناختی است که نمی‌توان به راحتی از آن صرف‌نظر کرد. اصطلاحی که از سوی دو نظریه‌پرداز به دو شیوه متفاوت تعریف شده است که هر یک از این تعاریف، از ویژگی‌های متمایزی نسبت به دیگری برخوردار است تا جایی که به نظر می‌رسد اطلاق مشترک این عنوان بر دو تعریف متفاوت، محلی از اعراب نداشته است. اما به هر حال عنوان مستند اجرایی با توجه به مشکلات تعریف و ترجمه، چیزی است که در این جا در دست است و برای تحلیل، ناگزیر به استفاده از این عنوان و بهره‌گیری از تعاریف دوگانه نیکولز و پروتزی هستیم.

<sup>1</sup>Speech Act

<sup>2</sup> John Lengsha Asteen

### - دیدگاه‌های نیکولز

از دید نیکولز معنا به وضوح پدیده‌ای ذهنی و دارای بار عاطفی است. اشیاء و ابزار مختلف برای افراد مختلف معانی متفاوت دارند. تجربه و حافظه، رابطه عاطفی، مسائل ارزشی و اعتقاد، تعهد و ضوابط اخلاقی همگی وارد درک‌های متفاوت ما از جنبه‌هایی نظیر ارگان‌های اجتماعی نهادینه همچون دولت‌ها، کلیساها، خانواده‌ها و ازدواج‌ها و اعمال خاص اجتماعی نظیر عشق، جنگ، رقابت و همکاری می‌شوند. البته نوع دوم یعنی اعمال اجتماعی، سازنده جامعه است و مستندها بیش‌تر به آن‌ها می‌پردازند. « مستند اجرایی از طریق تأکید بر ابعاد ذهنی و عاطفی شناخت ما از جهان، بر پیچیدگی چنین شناختی صحنه می‌گذارد». (نیکولز، ۱۳۸۹، ص ۲۶۰).

با این همه تعریف نیکولز بر دو محور استوار است: ۱. بیان پیچیدگی‌های تاریخی از طریق تأکید بر ابعاد ذهنی و ۲. تناسب وجه اجرایی با طرح مسائل گروه‌های حاشیه‌ای در اجتماع (که توسط خود آن افراد ساخته می‌شود).

از منظر دیدگاه ذهنیت‌گرایانه، عنصر ساختاربخش و مسلط در این فیلم‌ها تاریخ خطی‌ای است که شامل حوادث فوق می‌شود اما این تاریخ در ترکیب با عناصر اجرایی شکل دیگری به خود می‌گیرد:

« مستندهای اجرایی اساساً بیش از آن که به سوی جهان واقعی که در آنیم رهنمون شوند، از جنبه عاطفی و احساسی ما را مورد خطاب قرار می‌دهند. این فیلم‌ها بیشتر ما را با احساسات شورانگیز خود درگیر می‌سازند تا با احکام بلاغی یادستورات تحکم‌آمیزشان حساسیت فیلمساز به وضوح ما را نیز به جنب و جوش در می‌آورد ». (همان، ص ۲۶۳)

در مستندهای اجرایی مخاطب به صورت غیرمستقیم درگیر بازنمایی فیلمساز از جهان تاریخی می‌شود که با مباشرت عاطفی آن‌ها صورت می‌گیرد. نمونه‌ای که نیکولز به آن اشاره می‌کند «هم‌زبان<sup>۱</sup>» یا «زبان‌های متحد» (مارلون ریگز-۱۹۸۹)<sup>۲</sup> است که با صدایی خارج از قاب تصویر آغاز می‌شود که به صورت استریو از راست و چپ شنیده می‌شود. این شیوه صداگذاری در فیلم، مخاطب را به تکاپو در می‌آورد که مانند ریگز

<sup>۱</sup> Tongues untied

<sup>۲</sup> Marlon Riggs

خود را در موقعیت ذهنی و اجتماعی یک سیاه‌پوست بگذارد. یک لحن اتوبیوگرافی مانند، وارد چنین فیلم‌هایی می‌شود که آن را شبیه شیوه خاطره‌نویسانه فیلم‌سازی مشارکتی می‌سازد. « (نیکولز، ۱۳۸۹، ص ۲۶۰). اتوبیوگرافی بودن جنبه‌اساسی همان اجرایی شدن و کنش گفتاری و اجرایی شدن فیلم است.

نکته قابل توجه این است که ذهنیت در هر حال در فیلم مستند وجود دارد که در تقابل با جهان واقعی است. اگر ذهنیت نباشد که اساساً فیلم و هنری به وجود نمی‌آید. اما به اعتقاد تهامی‌نژاد این ذهن‌گرایی<sup>۱</sup> است که در مستند اجرایی شکل می‌گیرد. نکته مهمی که دیدگاه نیکولز در بر دارد این است که فیلم اجرایی بر کیفیت‌های ذهنی تجربه و حافظه تأکید دارد که از نقل امور واقعی جداست. در حقیقت « فیلمساز با تلفیق آزاد امر واقعی و تجسم‌بخشی به آن‌چه از وقایع تصور می‌شود». (نیکولز، ۱۳۸۹، ص ۲۶۱)، به ساخت مستند اجرایی دست می‌زند و از این روست که مستند اجرایی در یک مسیر دوگانه، هم‌گام با وجه استنادی‌اش، سمت و سوی نمایشی را نیز طی می‌کند.

همان‌طور که مشاهده می‌شود در آثار جدید گرایش اجتماعی به بیان نظرات شخصی غالباً متعلق به زنان و اقلیت‌های قومی‌ای است، کسانی که به شیوه مناسب معرفی نشده‌اند یا اصلاً درباره ایشان سخنی به میان نیامده است: « مستند اجرایی می‌تواند نسبت به فیلم‌های «ما درباره آن‌ها با خودمان صحبت می‌کنیم» حالت اصلاحی داشته باشد. آنها در عوض اعلام می‌دارند که « ما درباره خودمان با شما صحبت می‌کنیم.» یا « ما درباره خودمان با خودمان صحبت می‌کنیم». مستند اجرایی در گرایش به ایجاد تعادل دوباره و اصلاح، با خودنگاری سهیم است. (نیکولز، ۱۳۸۹، ص ۲۶۴).

### زبان اجرایی در مستند از منظر بروتزی

بروتزی مستند اجرایی را کامل‌کننده سایر انواع مستندها می‌داند. از دید وی پیش

---

1 Subjectivity



## شیوه اجرایی در مستند تلویزیونی ویژگی‌ها و قابلیت‌های آن ۴۱۹

نیاز تعریف مستند اجرایی مشخص کردن عوامل آن است؛ مشکل در حقیقت یافتن عواملی است که مربوط به اجرا و نمایش هستند اما این‌جا در متن غیرنمایشی حضور یافته‌اند. چیزی که به مدل آستین باز می‌گردد و توانایی باورپذیری ابعاد مستند را می‌دهد. بروزی (۲۰۰۶) می‌گوید:

« پرسش اینجاست: چگونه کارگردانانی مانند نیک برومفیلد<sup>۱</sup> با حضور خود جلوی دوربین و صدای روی تصویر، یک مستند را تولید می‌کنند؟ فیلم‌های نیک برومفیلد این کار را از طریق ادبیات و با شکستن میثاق مستند انجام می‌دهد. مبحث بنیادین در این‌جا صداقت است. عناصر مستند اجرایی می‌توانند به مثابه چیزی مشاهده شوند که عناصر مستند پیش از خود را ضعیف می‌کند و به دنبال نوعی از واقع‌گرایی از طریق عناصر اجرایی، دراماتیک کردن آن و اعمال دوربین است؛ عواملی که برهم‌زننده نظم پیشین و بیگانه است. از سوی دیگر کاربرد تاکتیک‌های اجرا می‌تواند به مثابه معنای پیشنهادی که است به نظر می‌رسد مستندها باید آن را بپذیرند آن را به مثابه شکست‌دهنده اهداف آرمانگرایانه‌شان و آن را جایگزین صداقتی کنند که در حال حاضر در مستندها قرار دارد».

مستندهای اجرایی بر اساس نظریه جان لنگشا آستین، زبانشناس انگلیسی شکل گرفته‌اند که اعتقاد دارد اجرایی بودن یکی از خاصیت‌های زبان است. « بیان و ادای جمله فقط یک فعالیت منفعل برای توصیف، گزارش وقایع و یا صرفاً به منظور تأیید صدق و کذب نیست، بلکه بخشی از انجام یک فعالیت است؛ فعالیت ویژه که برای ابداع واقعیت و تأثیر نهادن بر واقعیت‌ها نیز می‌تواند به کار رود. بر اساس نظر جی.ال. آستین عنصر اجرایی سخن در هنگام بیان، عبارت از تأثیری است که بر شنونده دارد» (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۵).

چیزی که آستین به عنوان «سخن اجرایی»<sup>۲</sup> از آن یاد می‌کند با «من (این کار را) انجام می‌دهم»<sup>۳</sup>، همراه است. او می‌گوید « با گفتن من انجام می‌دهم، ما در واقع به صورت عملی کار مورد نظر را انجام می‌دهیم » می‌توان یک رابطه موازی میان این

<sup>1</sup> Nik Bromfield

<sup>2</sup> Performative utterances

<sup>3</sup> I do

نمونه‌های زبان‌شناسانه و مستندهای اجرایی یافت. « حضور سرزده فیلم‌ساز و یا اجرای کارهای آگاهانه توسط عوامل فیلمبرداری سبب می‌شوند که عناصر واقع‌گرایانه حضور نمایشی پیدا کنند و از این روست که این دسته از فیلم‌ها اجرایی هستند زیرا که در تعامل بین اجرا و واقعیت قرار دارند».

بنابراین با توجه به این‌که زبان خاصیت‌های مختلفی دارد، زبان می‌تواند وجه توصیفی و یا اجرایی داشته باشد، مستند اجرایی با تکیه بر وجه زبان‌شناختی شکل می‌گیرد. « دریدا می‌گوید هیچ زبانی نیست که دارای «سویه اجرایی نویدبخش» نباشد. به زعم او همین که کسی زبان باز می‌کند به نوعی در کار نوید دادن است، حتی اگر دروغ بگوید » (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۵).

تهامی‌نژاد در خصوص چگونگی ترجمه این اصطلاح و رویکردهای متفاوتی که نسبت به آن وجود دارد است، می‌گوید:

برخی منتقدان حوزه سینمای مستند به ترجمه این واژه از پرفورماتی<sup>۱</sup> و به اجرایی انتقاد داشتند و واژه نمایشی را توصیه می‌کردند. اما از آن‌جا که در نزد زبان‌شناسان ایرانی واژه اجرایی معادل پرفورماتی و برگزیده شده است، من همین ترجمه را پذیرفتم. خانم بروتزی، بین اجرایی بودن مستند بر مبنای زبان‌شناسی و سوژکتیویته<sup>۲</sup> بیل نیکولز تفاوت قائل است. او مستند اجرایی را جنبه غالباً پنهان اجرا می‌داند که دو حالت دارد یا به سوژه مورد مطالعه مستند ساز مربوط می‌شود و یا به خود مستند ساز.

### تعریف اصطلاح اجرایی

تهامی‌نژاد می‌گوید که « بروتزی اصطلاح اجرایی بودن فیلم مستند را از زبان اجرایی یا پرفورماتیو گرفته است؛ "من ازدواج می‌کنم!" "من شرط می‌بندم!" "لطفاً بنشینید!" او نظریه‌اش را در مقابل نظریه نیکولز و مبتنی بر آموزه‌های آستین مطرح می‌کند. در دیدگاه بروتزی فیلمساز، دوربین و سینما را مانند زبان اجرایی به کار می‌برد و بین واقعیت و اجرا یا پرفورمانس، تعامل بوجود می‌آورد »

<sup>1</sup> Proformative

<sup>2</sup> Subjectivite

این دیدگاه زبان‌شناسانه، بنیاد نظریه بروتری است هر چند که خود وی می‌گوید که مبحث اجرایی زبان تا پیش از وی در مستند طرح نشده است و هیچ‌کس به این وجه زبان‌شناسانه در مستند توجه نکرده است. تمرکز بروتری بر جنبه اجرایی زبان، آن چیزی است که مستند اجرایی را معنا می‌کند. اما جنبه اجرایی زبان چگونه خودنمایی می‌کند؟ آستین می‌گوید:

« خود همین جمله‌ای که بیان می‌شود عبارت از اجرای یک عمل یا بخشی از اجرای یک فعالیت یا امری است؛ پس اینها بیاناتی اجرایی‌اند. اعمالی هستند که با کلمات اجرا می‌شوند. آن‌ها چیزی را توصیف و یا گزارش نمی‌کنند، بلکه با عمل همراهند و یا تشویق‌آمیزند. آیا ما در عرصه تئاتر زندگی هستیم و با کلماتی که به کار می‌بریم بازی‌هایی را پی می‌گیریم؟ گفتارمان همان کردارمان است؟ اگر هندی بودیم برای سپاس‌گزاری کف دو دستمان را به حالت احترام‌آمیز بالا می‌بردیم و حالا وقتی می‌گوئیم متشکرم همان عمل با کلام انجام می‌شود (و در هر دو مورد فعلی گفتاری انجام داده‌ایم). اما تصور کنید ما در موقعیت‌های مختلف اجتماعی همین واژه تشکر را با چه لحن و چگونه به کار می‌بریم و در واقع برای کنش‌های گفتاری چگونه به طور متنوع از زبان اجرایی استفاده می‌کنیم » (آوستین<sup>۱</sup> ص ۱۵، ۱۹۶۲).

آستین میان جنبه‌های خبری و اجرایی زبان تفاوت قائل می‌شود (که وجه خبری به چیزی ارجاع می‌دهد یا آن را توصیف می‌کند حال آن‌که وجه اجرایی چیزی که ارجاع داده شده را اجرا می‌کند. « مثالی که آستین در خصوص زبان اجرایی می‌زند مراسم عروسی است: « من شما را زن و شوهر اعلام می‌کنم » در این جا وجه اجرایی زبان عمل کرده است » (بروزی<sup>۲</sup>، ۲۰۰۶، ۱۸۶).

#### - ارتباط واقعیت و زبان اجرایی

سینما چگونه اجرایی می‌شود؟ یعنی چگونه با زبان اجرایی (که از افعالی برای تقاضا، دستور، قول و معذرت استفاده می‌کند) نسبت برقرار می‌سازد؟ چنین بیانی در

<sup>1</sup> Austin

2. Bruzzi

سینما دارای چه مؤلفه‌هایی است؟ بحث میزان نزدیکی به واقعیت موضوعی است که در قالب‌های مختلف فیلمیک دیده می‌شود.

### – اشکال مستند اجرایی

مستندهای اجرایی را می‌توان به دو شکل مشاهده کرد: «فیلم‌هایی که عناصر اجرایی را در محتوای خود دارند و آن‌ها که ویژگی‌های اجرایی را با توجه به عناصری نظیر حضور فیلم‌ساز نشان می‌دهند.» هم‌چنین بروتری به موضوع چالش حقیقت در مستند اجرایی می‌پردازد، امری که فیلم‌سازان مستند اجرایی آن را مورد انتقاد قرار داده‌اند و تلاش کرده‌اند که با شیوه حضورشان در مقابل دوربین، نگاهی دوباره به آن افکنده، و شیوه‌های پیشین را مورد انتقاد قرار دهند. یکی از این فیلم‌سازان نیکلاس بارکر<sup>۱</sup> است که بروتری (۲۰۰۶) درباره او چنین می‌نویسد:

«هم‌چنان که بارکر نیز عنوان می‌کند، هر بار اندیشه‌ای نوآورانه به عنوان یک مانیفست مطرح می‌شود، مورد انتقادات زیادی قرار می‌گیرد. اما رویکرد جدلی بارکر به مستند دو ره‌آورد قابل توجه داشته است: تشریح موضوعات مورد بحث خود او و تشریح مباحث پذیرفته شده در مستند. در مجادله او با این هویت پذیرفته شده از حقیقت و برتری لحظاتی از تعامل میان فیلم‌سازان، دوربین و موضوعات، «نشانه‌های زمان آ» (نیکلاس بارکر- ۱۹۹۹) تنش میان حقیقت مستند و تصنعی که توسط دوربین ایجاد می‌شود را ضبط می‌کند. شخصیت‌ها در این مستند به دو شکل نقش اجرایی خود را ایفا می‌کنند، نخست با حرف زدن و در حقیقت گفتن دیالوگ‌هایی که تضمین هویت و رفتارشان است و دیگری به وسیله انجام مصاحبه‌هایشان که فوریت و سندیت مستند را بالا می‌برد.»

### مستندهای اجرایی؛ شباهت‌ها و تفاوت‌ها

باید در نظر داشت که تمامی فیلم‌های مستند به نحوی اجرایی هستند یعنی برای

---

<sup>۱</sup> Nicholas Barker  
2 Signs of the Times

اجرا آماده می‌شوند و در این میان چه بر اساس تعاریف نیکولز و چه بر اساس تعاریف بروتزی، ذهنیت یا کلام آن‌ها به روی صفحه کاغذ می‌آید و این خود گونه‌ای اجراست. اما برای این که میان اجرای مدنظر در مستندهای اجرایی و اجرا به طور عام خلط مبحث نشود، باید این دو گونه اجرایی را تبیین کرد و از هم جدا کرد.

تهامی‌نژاد در خصوص تفاوت دیدگاه بروتزی و نیکولز می‌گوید:

« موضوعات بر اساس تعاریفی که از آن‌ها می‌شود، طبقه‌بندی و تفکیک می‌شوند و معنا پیدا می‌کنند. نیکولز این نوع سینما را بر مبنای ذهنیت یا سوژکتیویته تعریف می‌کند. سوژکتیویته در فرهنگ غرب عبارت از من و نسبتی است که با جهان دارد. هویت‌های حاشیه‌ای موضوع اساسی در نظریه بیل نیکولز است. افرادی از جوامع حاشیه‌ای خود را در فیلم تعریف می‌کنند. و یا نوعی که افرادی از گروه‌های حاشیه‌ای دوربین را برای تعریف " هویت به عنوان یک محصول اجتماعی " بکار می‌گیرند موضوع مورد توجه بیل نیکولز است. البته او به اجرا و نمایش و دراماتیزه‌سازی در برابر دوربین هم مانند خانم بروتزی عنایت دارد. (مصاحبه شخصی نگارنده)

شبهات‌ها و تفاوت‌های مستند اجرایی از منظر نیکولز و بروتزی را می‌توان چنین

برشمرد:

۱- نیکولز مستند اجرایی را نوعی فیلم می‌داند که به ذهنیت فیلم‌ساز ارتباط دارد و سبب می‌شود که او ذهنیات خود را به تصویر بکشد حال آن که بروتزی این موضوع را رد می‌کند.

۲- نیکولز مستندهای اجرایی را فیلم‌هایی خودانگارانه و اتوبیوگرافیک می‌داند حال آن که بروتزی این امر را رد کرده و می‌گوید این فیلم‌ها اتوبیوگرافی نیستند.

۳- نیکولز اهمیت وجه روایی درون مستندهای اجرایی را تاریخ خطی‌ای می‌داند که شامل مستندهای فوق می‌شود اما بروتزی با نقد دیدگاه اتوبیوگرافیک، وجه تاریخی طرح شده از جانب نیکولز را زیر سؤال می‌برد.

۴- نیکولز مستندهای اجرایی را وابسته به گروه‌های حاشیه‌ای جامعه می‌داند؛ فیلم‌هایی که وصف احوال کسانی است که خارج از متن اصلی و قابل پذیرش جامعه به فعالیت می‌پردازند، حال آن‌که بروتزی این دسته از فیلم‌ها را چنین توصیف نمی‌کند

اما اعتقاد دارد این فیلم‌ها سبب طرح مشکلاتی اجتماعی می‌شوند که نمایش آن‌ها به حل آن مشکلات کمک می‌کند.

۵- بروتری به وجه اجرایی زبان در این فیلم‌ها اهمیت ویژه‌ای می‌دهد، حال آن که این موضوع مورد نظر و اهمیت نیکولز نیست.

۶- وجه اجرایی مورد نظر بروتری سبب حضور مستقیم یا غیرمستقیم فیلم‌ساز در درون فیلم می‌شود اما این موضوع از جانب نیکولز مطرح نمی‌شود، او تنها به اهمیت ذهنیت فیلم‌ساز درون فیلم بسنده می‌کند.

### مؤلفه‌های مستندهای اجرایی

بر اساس آنچه که تعاریف مستندهای اجرایی از منظر نیکولز و بروتری به ما عرضه می‌کنند، و با تجمیع آرای این دو نظریه‌پرداز، می‌توان گفت فیلم‌های مستند اجرایی دارای مؤلفه‌هایی هستند که آن‌ها را از انواع دیگر مستندها جدا می‌کند. می‌توان این عناصر را به شکل زیر برشمرد: ۱. حضور مؤلف/مجری، ۲. ویژگی ترکیب این گونه‌مستند با سایر انواع فیلم، ۳. ساختن واقعیت، ۴. ساخت فیلم با اولین برداشت‌ها، ۵. «واقعیت مقدم بر بازی»، ۶. «توجه به گروه‌های حاشیه‌ای»، ۷. «تجربه شخصی فیلم‌ساز» و ۸. «اقتدار فیلم‌ساز» (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۵). در ادامه این عناصر بررسی و تبیین می‌شوند.

### مؤلف/مجری

مؤلف/مجری، در سینمای اجرایی همان کارگردان/مجری است. کسی که سخن می‌گوید و سخن‌اش عین عمل اوست. «بدین ترتیب فیلم حکایت یا توصیف چگونگی تولید اثر هم هست و به خوبی از طریق مشارکت مستندساز و سوژه به پیش می‌رود و ما را به شناخت سوژه رهنمون می‌شود» (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۵).

«به این ترتیب سازنده یک فیلم اجرایی می‌تواند بگوید «من مثل فیلم‌های شیوه توضیحی، جهان را به مدد گفتار برای شما توصیف و قابل قبول نخواهم ساخت. البته که در این شیوه مثل فیلم‌های مشاهده‌ای از گفتار استفاده می‌شود اما من شما را با واقعیت بیرونی به طور مستقیم و بی‌واسطه مواجه نمی‌سازم. شما شاهد خواهید بود که

من به عنوان کارگردان/ ستاره در صحنه حضور دارم. به عبارت دیگر هر گفته من یک کار است. من به صحنه می‌آیم که مفهوم بودن در جهان را محقق سازم. در « بولینگ برای کلمباین<sup>۱</sup>» به خانه چارلتون هستون<sup>۲</sup> رئیس ان‌آرای<sup>۳</sup> (انجمن ملی اسلحه) می‌روم و عکس قربانی مدرسه را در خانه‌اش می‌گذارم تا شاید تغییری بوجود بیاورم. شما نیز می‌توانید بر اساس پیش فرض‌ها یا دانسته‌های خود این کار را تعبیر کنید « (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۵)

بروتزی راه‌های حضور مؤلف/ مجری در فیلم را استفاده آن‌ها از صدای خارج از قاب و مصاحبه عنوان می‌کند. هم‌چنین او فیلم‌های نیک‌برومفیلد<sup>۴</sup> و مالی دین<sup>۵</sup> را فیلم‌های اتوبیوگرافی نمی‌داند اگر چه آنها به وضوح مؤلف اثر هستند و سبک و ساختار اثر پذیرش حضور این مؤلف در طول کار است. فیلم‌ساز دیگری که از دید بروتزی رویکردی شبیه به برومفیلد دارد، مایکل مور<sup>۶</sup> است. علاوه بر این تفاوت‌هایی میان کار این چند کارگردان/ بازیگر دیده می‌شود.

شیوه استفاده از مجری و کسانی که به نوعی ایده‌های فیلم را بیان می‌کنند و نوعی از سینمای مستقیم و مجری‌محور<sup>۷</sup> را ارائه می‌دهند که در مستندهای اجرایی اخیر به مثابه عوامل تأثیرگذار قرارداد شده‌اند، شباهت زیادی با مستندهای مشاهده‌ای دارد اما در مستندهای مشاهده‌ای این افراد تنها به عنوان مشاهده‌گر ظاهر می‌شوند و نظم اجرا را بر هم نمی‌زنند ولی در مستندهای اجرایی مجری‌ها خود بخشی از فیلم به شمار می‌آیند و حضورشان به مثابه فاعلی است که بر این حقیقت تأکید می‌کند که عوامل پشت دوربین و خود دوربین حضور مؤثری دارند و نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت.

### ویژگی ترکیبی

« در بسیاری از آثار مستند اجرایی، نظیر «لبه باریک آبی<sup>۸</sup>»، (۱۹۸۸- ارول موریس<sup>۹</sup>) به بیان کلاسیک واقعه نمی‌پردازند، هر فکری و ذهنیتی که به ذهنشان خطور کند، آن را

<sup>۱</sup> Bowling for Columbine

<sup>۲</sup> Charlton Heston

<sup>۳</sup> NRA

<sup>۴</sup> Nick Broomfield

<sup>۵</sup> Molly Dineen

<sup>۶</sup> Michael moor

<sup>۷</sup> Performer-based

<sup>۸</sup> The Thin Blue line

<sup>۹</sup> Errol Morris

بلافاصله و به هر وسیله‌ای شده حتی از طریق دوباره و چندباره بر صحنه آوردن رویداد، اجرا می‌کنند. پروتزی این فیلم را « حقایق دردناک تاریخی که با یک آینه ساده و تنها به خاطراتمان قابل ارائه نیستند (بنابراین باید برای بیان آن‌ها از شیوه‌های ترکیبی استفاده کرد) (پروتزی، ۲۰۰۶، ۱۹۵) بیان می‌کند. «این فیلم که تأثیر زیادی روی تلویزیون و سینمای مستند گذاشت، هم‌زمان از عناصر فیلم نوآر استفاده می‌کند و در حالی که سینما وارپته را کنار می‌زند، از اسلوموشن‌ها<sup>۱</sup>، بازسازی اکسپرسیونیستی<sup>۲</sup> دیدگاه‌های شخصیت‌ها استفاده می‌کند. و به این ترتیب برای ساختن یک مستند اجرایی از عناصر ترکیبی بهره می‌گیرد. مایکل مور در مستندهای اجرایی خود با استفاده از انیمیشن، تکه‌فیلم‌های خانوادگی، آرشیو، مصاحبه و جستجو، پیام فیلمش را با مخاطب در میان می‌نهد. این نوع از آثار، مانند فیلم‌های رایج، ارتباطی مستقیم با جهان تاریخی و روایت معمول آن ندارند. آن‌ها به نوعی «آثاری چند رگه هستند» و از تمام شیوه‌های مستندسازی استفاده می‌کنند.

### ساختن واقعیت

مستند اجرایی درباره نحوه ساختن واقعیت است. فیلم «پیشوا، راننده و عیال راننده‌اش»<sup>۳</sup> (۱۹۹۱) اثر نیک برومفیلد، یکی از فیلم‌های معروف در حوزه مستند اجرایی است. در این فیلم نیک برومفیلد سراسر به دنبال گرفتن وقتی برای ملاقات با تره‌بلانش<sup>۴</sup> (نئونازی اهل آفریقای جنوبی در آستانه اضمحلال آپارتاید) است. برومفیلد نقش یک خبرنگار جذاب و بی‌نظم را بازی می‌کند که قصد دارد تصویری از این مرد را ثبت کند ولی موفق نمی‌شود، بنابراین به سراغ راننده تره‌بلانش و همسر او می‌رود. این فیلم و افترا به یک روزنامه‌نگار زن، بعدتر به دادگاهی در لندن کشیده شد.

### ساخت فیلمی زنده با اولین برداشت‌ها

یکی دیگر از تکنیک‌هایی که در مستندهای اجرایی مشاهده شده است، استفاده از برداشت اول است. به عنوان مثال «درباره برومفیلد گفته شده است که دوست دارد

<sup>1</sup> Slow motion

<sup>2</sup> Expressivity

<sup>3</sup> The leader, HisDriver and the Drivers Wife

<sup>4</sup> Terreb lance



همیشه اولین برداشت (فیلمبرداری شده) از شخصیت‌ها را استفاده کند، حتی اگر مشکل تصویری مثل ورود بوم به داخل کادر را داشته باشد یا حتی صدای خودش به عنوان مصاحبه‌گر بگیرد. از نظر او آنچه مهم است، برداشت اول است.

### واقعیت مقدم بر بازی

واقعیت خمیرمایه اصلی فیلم است. گاهی واقعیت (مقدم بر فیلم‌ساز) وجود خارجی داشته است. «در فیلم‌های اجرایی گاهی دخالت فیلم‌ساز به حداقل می‌رسد و فیلم‌ساز به مقابل دوربین نمی‌آید. بسیاری از فیلم‌های انقلاب یا جنگ در موقعیت‌های پرفورماتیو یا اجرایی قرار دارند» (همان). این فیلم‌ها با آثار مشارکتی نزدیک‌اند ولی در بسیاری از آن‌ها هم‌زمان با موقعیت‌های اجرایی مواجه هستیم: هیچ تظاهری در دوربین وجود ندارد. آنچه که مهم است تعامل بین فیلم‌سازان و گروه فیلم‌برداری با مخاطبان است. آن‌ها کاملاً از تعامل آگاهی دارند به طوری که خودشان می‌تواند در خصوص میزان واقع‌گرایی درون فیلم تصمیم‌گیری کنند.

### گروه‌های حاشیه‌ای

هم‌چنان‌که در بالا نیز اشاره شد، مستندهای اجرایی به طرح مسائل گروه‌های حاشیه‌ای در اجتماع می‌پردازند و به این ترتیب ایشان را به متن جامعه وارد کرده، با طرح موضوعات مرتبط با ایشان و به نوعی رسانه‌ای کردن آن‌ها، نه تنها مسئله را به یک دغدغه همه‌گیر مبدل می‌سازند، بلکه بیننده را نیز با تجربه‌های تازه‌ای مواجه می‌سازند.

در راستای نمایش گروه‌های حاشیه‌ای می‌توان به فیلم‌های «اسب‌های سیاه و نقره‌ای»<sup>۱</sup> (۱۹۹۲- لاری اندروز)<sup>۲</sup> که فیلمی است درباره مباحث نژادی و هویت اشاره کرد و یا «جنگل سعادت»<sup>۳</sup> (۱۹۸۵- رابرت گاردنر)<sup>۴</sup> که به موضوع مراسم تشییع جنازه و تدفین در بنارس هند می‌پردازد و هم‌چنین فیلم «چه کسی وینسنت چینی را کشت؟»<sup>۵</sup>

<sup>۱</sup> Black and silver Horses

<sup>۲</sup> Larry Andrews

<sup>۳</sup> Forest of Bliss

<sup>۴</sup> Robert Gardner

<sup>۵</sup> Who Killed Vincent chin?

(۱۹۹۸- کریس چوی<sup>۱</sup> و رنی تاجیما<sup>۲</sup>) که موضوع کشته شدن یک فرد آمریکایی چینی تبار توسط دو کارگر اتومبیل سازی که از کار بیکار شده و ظاهراً او را با یک ژاپنی که مسئول بیکاری شان می دانستند، اشتباه گرفته بودند. (نیکولز، ۱۳۸۹، صص ۲۶۱-۲۶۲) در این فیلم ها پرداختن به مسئله نژاد و تفاوت های نژادی، موضوع اقلیت های حاشیه نشین جامعه را طرح می کند، چیزی که یکی از ویژگی های مستندهای اجرایی است.

### تجربه شخصی

نیکولز لحن مستندهای اجرایی را اتوبیوگرافیک می داند اما بروتری می گوید که مستندهای اجرایی اتوبیوگرافیک نیستند. در هر حال آن چه از برآیند این دو نظریه می توان عنوان کرد این است که از آن جا که بسیاری از این فیلم ها فرآیند ساخت خود فیلم را نیز به تصویر می کشند، به نوعی با تجربه شخصی فیلم ساز در ارتباط هستند که به عنوان مثال می توان به فیلم های برومفیلد اشاره کرد.

از فیلم هایی که به نحوی به تجربه شخصی مرتبط است «زندگی و مرگ یک قاتل سریالی» است. این قاتل زن سریالی که از سال های ۱۹۸۹ تا ۱۹۹۰ مرتکب ۷ قتل شده بود و در ژانویه ۱۹۹۱ دستگیر شده بود، در اکتبر ۲۰۰۲ اعدام شد. داستان زندگی سب الهام هالیوود و ساخت فیلم هیولا<sup>۳</sup> (۲۰۰۳) شد. این زن که یک روسپی بود، ادعا داشت که این قتل ها را در دفاع از خود مرتکب شده است. برومفیلد نیز ماجرای دستگیری این زن و محاکمات او را دنبال می کرد که در نهایت فیلم «زندگی و مرگ یک قاتل سریالی» را ساخت. باور برومفیلد این بود که وضعیت روانی قاتل شکننده بوده است. برومفیلد این فیلم را «شخصی ترین فیلم خودش» می داند.

### اقتدار

پیش تر گفتیم که زبان اجرایی وجهی آمرانه دارد و طبیعی است که این وجه امری،

<sup>1</sup> Chris choy

<sup>2</sup> ReniTadjima

<sup>3</sup> Mounster

## شیوه اجرایی در مستند تلویزیونی ویژگی‌ها و قابلیت‌های آن ۵۱۹

در خود دارای اقتدار باشد. در مستندها به واقع روی سخن ما با اقتدار فیلم‌ساز است اما این اتوریته از کدام اندیشه محوری برخوردار است؟ «اولاً ریشه‌اش در همان کنش تأثیرآفرین است. اما فیلم مستند اجرایی چگونه تأثیری را انتظار دارد؟ برخی می‌گویند مستند اجرایی به جای مباحثه در کلیات و قانع‌سازی و زدن حرف نهایی، به پیشنهاد در پاره‌هایی از آن کلیت و مطالعه موردی بسنده می‌کند. مخاطب (یا شنونده) در این نوع فیلم نقش محوری دارد. چرا برومفیلد در یک مجلس رسمی، میکروفون را می‌گیرد تا علیه شخصی که به نظر او مجرم است، اقامه دعوا کند؟ چرا مایکل مور عکس پس‌رکی را که در حادثه مدرسه کلمباین کشته شده در خانه رئیس انجمن ملی تفنگ می‌گذارد و می‌رود؟ به نظر می‌رسد جستجوی عدالت و طرح آن برای مخاطب، در تمام این موارد، مثل همان سوبه‌رهایی امری محوری بوده است». (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۵).

### ارتباط عناصر مستند اجرایی با پرفورمنس آرت

به نظر می‌رسد که با توجه به هم‌نامی مستند اجرایی با پرفورمنس آرت به مثابه گونه‌ای از هنرهای نمایشی نوین، باید خطوط ارتباط میان عناصر مستند پرفورماتیو و پرفورمنس آرت را بررسی کرد و میزان دوری و نزدیکی این دو شیوه بیانی را در مدیوم‌های مختلف یعنی تئاتر با فیلم و تصویر مشاهده کرد.

عناصر مستند اجرایی را چنان که در این بخش دسته‌بندی شد، مؤلف/مجری، ترکیب عناصر، ساخت واقعیت و ساخت فیلم با اولین برداشت، برمی‌شمرند، هم‌چنین اهمیت واقعیت در مقایسه با وجوه فیلمیک، توجه به گروه‌های حاشیه‌ای، تجربه شخصی و اقتدار از دیگر ویژگی‌های مستند اجرایی هستند.

هنر اجرایی اساساً وابسته به ویژگی‌های اجرایی است و به عناصر اساسی اجرا مانند مکان و موقعیت اجرا و هم‌چنین تماشاگر نظر دارد؛ در تعریف هنر اجرایی بارها از تماشاگر و مخاطب سخن گفته می‌شود. در فیلم اجرایی نیز چنین است و به نظر می‌رسد که هر چند تماشاگر در لحظه اجرا حاضر نیست و به مثابه یک مخاطب زنده در حال اجرا وجود ندارد، اما دورین به نوعی در جایگاه تماشاگر قرار می‌گیرد. شاید همین امر یکی از تفاوت‌های ماهوی مستند اجرایی نسبت به سایر مستندهاست که در رابطه

فیلمساز با دوربین وجود دارد؛ هم فیلمساز و هم سوژه‌ها و هم مخاطب از وجود و حضور دوربین اطلاع دارند به نحوی که دوربین جانشین مخاطب شده است و در مقام او قرار گرفته است. بنابراین می‌توان گفت نقش دوربین در مستند اجرایی نقشی ویژه است. دوربین حضوری فراتر از یک دستگاه ثبت کننده دارد و به نوعی وظیفه حضور تماشاگر در هنر اجرایی را به دوش می‌کشد.

هم‌چنین پرفورمنس آرت<sup>۱</sup> از ترکیب هنرهای تجسمی یعنی نقاشی و مجسمه‌سازی به نمایش آمده و با آن ترکیب شده است، این ویژگی ترکیبی یکی از عناصری است که در مستند اجرایی به آن اشاره شده است. از این روی ویژگی ترکیبی نیز یکی دیگر از عناصر مشترک میان مستند اجرایی و پرفورمنس آرت است.

در خصوص لایه‌های موجود در یک اجرا (پرفورمنس) اشاره شد، لایه پیشامتنی به لایه‌های جامعه‌شناسانه، مردم‌شناسانه، قوم‌شناسانه، روان‌شناسانه و ریخت‌شناسانه شده است. این امور همگی وابسته به گروه‌های حاشیه‌ای در فیلم‌های اجرایی هستند؛ امری که به نظر می‌رسد علت نام‌گذاری نیکولز تحت عنوان مستند پرفورماتیو باشد. مستندهایی که به گروه‌های اجتماعی می‌پردازند و در سطوح مختلف جامعه‌شناختی و مردم‌شناختی خطوط ارتباط میان پرفورمنس آرت و مستند پرفورماتیو را پررنگ می‌کنند. امری که هر چند در تعریف مستند اجرایی از دید بروتری در اولویت نخست نیست، اما مورد تأیید است. بنابراین یکی از خطوط اصلی مستند اجرایی و ارتباط آن با هنر اجرایی و پرفورمنس پرداختن به این گروه‌های حاشیه‌ای و نگاه پیشامتنی مستندهای اجرایی است.

پرفورمنس آرت شخصی‌ترین روش در هنر است؛ در نمایش‌های پرفورمنس جهان‌های شخصی در ذهن تماشاگران و یا در فریم‌هایی ثبت می‌شود که خود نیز در فریافت‌ها و رویکردهای جریاناتی مشابه، خود انگیختگی‌هایی خاص خود را داشته‌اند. به این اعتبار این شکل نمایشی، با شیوه‌های اجرایی خود بدل به تجربه‌ای شخصی برای مخاطب می‌شود؛ امری که یکی از ویژگی‌های مهم مستندهای اجرایی نیز هست، در مستند اجرایی نیز تجربه شخصی مؤلف و بیان دغدغه‌های اجتماعی به شیوه‌ای شخصی حتی اگر موضوع

<sup>1</sup> Performance art

### شیوه اجرایی در مستند تلویزیونی ویژگی‌ها و قابلیت‌های آن ۵۳۹

مستند ارتباط مستقیم با فیلم‌ساز نداشته باشد، یکی از ویژگی‌های مهم به شمار می‌رود. در نتیجه ویژگی شخصی بودن نیز در هر دو مدیوم مشترک است و با یکدیگر هم‌پوشانی دارد.

هم‌چنین باید در نظر داشت که پرفورمنس آرت ریشه در کانسپچوال آرت<sup>۱</sup> دارد و هنر کانسپت یا مفهومی که در برابر هنر فورمالیستی یا شکل‌گرایانه قد علم کرده است، را در ابتدا هنر زبان یا زبان به مثابه هنر می‌شناختند. (شکنر، ۱۳۸۷)<sup>۲</sup>. از سوی دیگر در تعریف نیکولز و در میان نمونه‌هایی که مثال می‌زند، می‌توان ردپای مفهومی بودن اثر را یافت. هنر مفهومی به دنبال خلق یک زیبایی‌شناسی جدید است که در آن عمل ماده‌زدایی<sup>۳</sup> صورت می‌گیرد. این‌جا نگاه هنرمند و عمل و نظر او ممکن است یک کاسه توالد آماده را تبدیل به یک اثر هنری کند و آن را بر روی دیوار گالری بنشانند،

در مجموع خلاصه‌آن‌چه گفته شد و میزان نزدیکی عناصر مستند اجرایی با پرفورمنس آرت در جدول ۴-۲ مشاهده می‌شود.

جدول ۴-۲- ارتباط مستند اجرایی با پرفورمنس آرت

عناصر اجرایی	مستند اجرایی	پرفورمنس آرت
مؤلف / مجری	فیلم‌ساز به عنوان یکی از شخصیت‌های مستند وجود دارد.	به شیوه دخالت دادن مخاطب در اجرا دیده می‌شود.
ویژگی ترکیبی	ترکیب سبک‌های متفاوت	در ترکیب هنرهای تجسمی با اجرا
ساخت واقعیت	اهمیت ویژه‌ای دارد.	اهمیت دارد.
واقعیت مقدم بر بازی	وجود دارد.	اهمیت آن از روایت و قصه‌پردازی بیشتر است.
زنده بودن	از طریق برداشت اول ممکن است.	از طریق اجراهای محدوداثر غیرقابل تکرار می‌شود
گروه‌های حاشیه‌ای	اهمیت دارند.	لایه‌پیشامتنی را در پرفورمنس به وجود می‌آورند.
تجربه شخصی	وجود دارد.	وجود دارد.
اقتدار	وجود دارد.	وجود ندارد.

<sup>1</sup> Conceptual Art

<sup>2</sup> Schechner

<sup>3</sup> Dematerialization

## نتیجه گیری:

در پاسخ به پرسش‌های پژوهش می‌توان گفت که مستند اجرایی بر اساس دیدگاه نیکولز دارای دو ویژگی عمده است: ۱. بیان پیچیدگی‌های تاریخی از طریق تأکید بر ابعاد ذهنی و ۲. تناسب وجه اجرایی با طرح مسائل گروه‌های حاشیه‌ای در اجتماع بر اساس این تعریف عناصر اجرایی در مستند ذهنیت فیلم‌ساز است که حین نمایش واقعیات به تصویر کشیده می‌شود. شیوه این نوع نمایش می‌تواند ترکیب مستند با عناصری نظیر نورپردازی و رنگ صحنه، صدایی خارج از قاب تصویر و نظایر آن باشد ولی باید در نظر داشت که مکانیزم انتخابی کارگردان از نوع دکوپاژ گرفته تا مونتاژ و عناصر بیرونی به گونه‌ای استفاده می‌شوند که ذهنیت را به نمایش بگذارد.

هم‌چنین با کارکرد زبان اجرایی می‌توان مستند اجرایی را این‌گونه بررسی کرد که زبان اجرایی با مفهوم من این کار را انجام می‌دهم سرو کار دارد. در حقیقت با گفتن من انجام می‌دهم، ما در واقع به صورت عملی کار مورد نظر را انجام می‌دهیم. بنابراین مستند اجرایی از طریق حضور سرزده فیلم‌ساز و یا اجرای کارهای آگاهانه توسط عوامل فیلم برداری کاری می‌کند که عناصر واقع‌گرایانه حضور نمایشی پیدا کنند و از این روست که این دسته از فیلم‌ها اجرایی هستند زیرا که در تعامل بین اجرا و واقعیت قرار دارند.

بر اساس ترکیب و تلفیق نظریات بروتزی و نیکولز، می‌توان عناصر مستندهای اجرایی به شکل زیر برشمرد: ۱. حضور مؤلف/مجری، ۲. ویژگی ترکیب این‌گونه مستند با سایر انواع فیلم، ۳. ساختن واقعیت، ۴. ساخت فیلم با اولین برداشت‌ها، ۵. واقعیت مقدم بر بازی، ۶. توجه به گروه‌های حاشیه‌ای، ۷. تجربه شخصی فیلم‌ساز و ۸. «اقتدار فیلم‌ساز».

هم‌چنین در این پژوهش ارتباط این عناصر اجرایی را با هنر اجرایی یا پرفورمنس آرت در می‌یابیم. به نظر می‌آید که تمامی عناصر یادشده به نوعی و به شیوه نمایشی در هنرهای نمایشی اجرایی نیز دیده می‌شوند. در حقیقت پرفورمنس آرت که ریشه در هنر مفهومی دارد، زبان اهمیت می‌یابد و از این روست که می‌توان وجوه مشابهی میان این

## شیوه اجرایی در مستند تلویزیونی ویژگی‌ها و قابلیت‌های آن ۵۵

هنر و مستند اجرایی یافت. از سوی دیگر مفهوم هنر و خاصیت زایش هنری در مستند اجرایی از طریق ذهنیت خود فیلمساز، امری است که این نوع از مستند را به هنر اجرایی نزدیک می‌کند و به نظر می‌رسد علت وجه تسمیه این نوع از مستند به مستند اجرایی از جانب نیکولز همین باشد.

نتیجه دیگری که در خصوص مستند اجرایی در این پژوهش به دست آمد، اهمیت ارتباط دوربین به مثابه تماشاگر با گروه اجراست؛ در این شیوه از مستند تماشاگر از حضور دوربین آگاهی کامل دارد و به این ترتیب دوربین حضوری فراتر از یک دستگاه ثبت‌کننده دارد و به نوعی وظیفه حضور تماشاگر در هنر اجرایی را به دوش می‌کشد؛ امری که مستند اجرایی را به نمایش و اجرا نزدیک می‌کند.

### منابع:

۱. افدرهاید، پاتریشیا (۱۳۸۹). درآمدی کوتاه بر فیلم مستند. ترجمه کیهان بهمنی. تهران: نشر افراز.
۲. آلن لاول، جیمز - هیلر، جیم (۱۳۶۶). پژوهش‌هایی در فیلم مستند. ترجمه: وازیک درساهاکیان. تهران: نشر فاریاب.
۳. امامی، همایون (۱۳۸۷). فیلم مستند، درام و ساختار دراماتیک. تهران: نشر ساقی.
۴. بارسام، ریچارد میران (۱۳۶۶). سینمای مستند. ترجمه مرتضی پاریزی.
۵. بارنو، اریک (۱۳۸۰). تاریخ سینمای مستند. ترجمه: احمد ضابطی جهرمی. تهران: سروش.
۶. تهامی نژاد، محمد (۱۳۸۱). سینمای مستند ایران عرصه تفاوت‌ها. تهران: سروش.
۷. تهامی نژاد، محمد (۱۳۸۵). شیوه‌شناسی سینمای مستند. تهران: فصلنامه سینمایی فاریاب. شماره ۵۹.
۸. تهامی نژاد، محمد (۱۳۸۵). شیوه اجرایی در مستندسازی، برخورداری از خاصیت اجرایی زبان. در سایت انسان‌شناسی و فرهنگ. تاریخ بازیابی: ۱۳۹۳/۲/۱۵

۹. جولیفه، ژنویو، زینس، آندرو (۱۳۸۹). گفتگو با نیک برومفیلد. ترجمه صالح آزاد. در سایت گفتگو تصویر.
۱۰. درستکار، رضا (۱۳۸۶). روایت‌های مستند، مقالاتی درباره سینمای مستند ایران و جهان. تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
۱۱. روتمن، ویلیام (۱۳۷۹). آثار کلاسیک سینمای مستند. ترجمه: محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.
۱۲. روزنتال، آلن (۱۳۸۷). مستند از فیلمنامه تا تدوین. ترجمه: حمید احمدی لاری. تهران: ساقی.
۱۳. سلطانی، مرتضی (۱۳۹۱). فرهنگ واژگان رایج در فیلم‌های مستند: انگلیسی به فارسی. تهران: ناشر مؤلف.
۱۴. شکندر، ریچارد (۱۳۸۶). نظریه اجرا. ترجمه: مهدی نصرالله‌زاده. تهران: سمت.
۱۵. ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۷۷). نگرش تئوریک به فیلم مستند در: نقد سینما. ش ۱۳، صص ۸۳-۸۹.
۱۶. ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۷). سی سال سینما: گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵-۱۳۸۵). تهران: نشر نی.
۱۷. قوکوسیان، زاوان (۱۳۸۶). حقیقت سینما و سینما حقیقت. تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
۱۸. نفیسی، حمید (۱۳۵۷). تاریخ سینمای مستند در دو جلد. تهران: دانشگاه آزاد.
۱۹. نیکولز، بیل (۱۳۸۹). مقدمه‌ای بر فیلم مستند ترجمه: محمد تهامی نژاد. تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
۲۰. وارد، پل (۱۳۹۱). مستند حواشی واقعیت. ترجمه حمید احمدی لاری. تهران: ساقی

۲۱. Austin, J. L (1962). *How to Do Things with Words?*. Cambridge.

۲۲. Austin, Thomas, de Jong, Wilma (2008). *Rethinking Documentary*. Berkshire: Open University Press



۲۳. Beattie, Keith (2004). **Documentary Screens Non-Fiction Film and Television**. New York: Palgrave Macmillan.
۲۴. Bruzzi, Stella (2000). **New Documentary: A Critical Introduction**. New York: Routledge.
۲۵. Bruzzi, Stella (2011). "Documentary, Performace and Questions of Authenticity" in *Zürcher Hochschule der Künste ZHdK*. pp: 1-13.
۲۶. Goldberg, RoseLee (1988). **Performance Art: From Futurism to the Present**. New York: N.H. Abrams.
۲۷. Little, John Arthur (2007). **The power and potential of performative documentary film**. Montana State University.
۲۸. Nichols, Bill (1983). "The Voice of Documentary." *Film Quarterly*, 36: 17-30.
۲۹. Nichols, Bill (1991). **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press.
۳۰. Nicholes, Bill (1994). "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit," *Film Quarterly*, 47, no. 3 Spring: 16-30.
۳۱. Nichols, Bill (1995). **Representing Blurred Boundaries: Question of Meaning in Contemporary Culture**. Bloomington: Indiana University Press.
۳۲. Plantinga, Carl (1997). **Rhetoric and Representation in Non-fiction Film**. Cambridge: Cambridge University Press.
۳۳. Renov, Michael (1993). "Toward a Poetics of Documentary" in **Theorizing Documentary**. Editted by: Micheal Renove. New York: Routledge. Pp 12-36.
۳۴. Rosen, Philip (1993). "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts" in: *Theorizing Documentary*. Editted by: Micheal Renove. New York: Routledge, pp 37-57.
۳۵. Swinnen, Aagje (2013). "Dementia in Documentary Film: Mum by Adelheid Roosen" in: *The Gerontologist*, 53, No. 1: 113-122.

