

موضوع، ایده، تحقیق تصویری و کاربردی برای فیلم و مشخص کردن شیوه فیلم‌سازی‌مان، مجموعه‌های عناصری است که فضای طراحی قبل از فیلم‌برداری را روشن می‌کند؛ عناصری که در طراحی فیلم مستند اهمیت دارند و آمادگی برای درک و شناخت کار، پیش از شروع فیلم‌برداری را به وجود می‌آورند. چیزی که در مستندسازی ما کمتر به آن توجه می‌شود.

این طراحی از کجا آغاز می‌شود؟

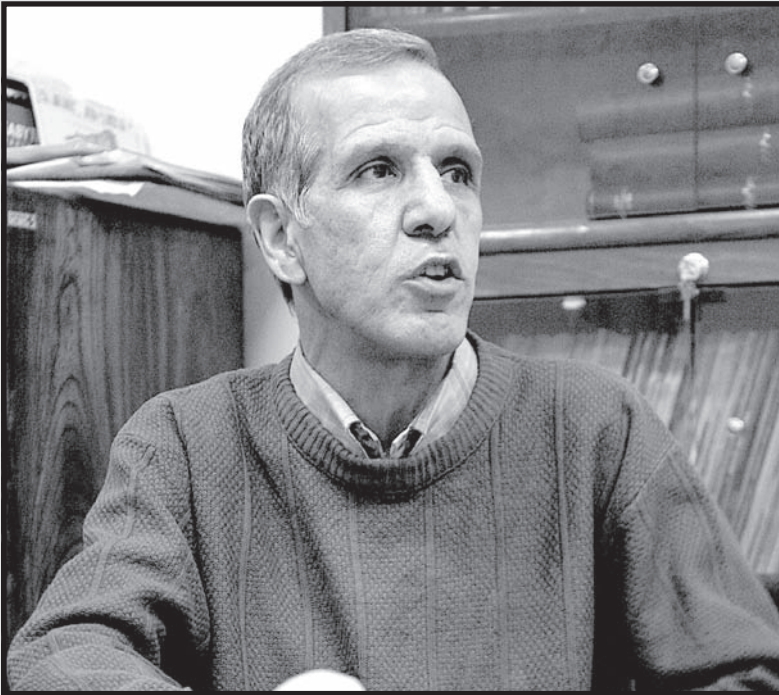
از موضوع. ما چگونه به موضوع می‌رسیم؟ موضوع یا از بیرون به ما معرفی می‌شود یا ما موضوع را انتخاب می‌کنیم. مثلاً موضوع اعتیاد. آیا ما فیلمی درباره اعتیاد می‌سازیم، برای این که خودمان به طریقی جذب این موضوع شده‌ایم، یا برای این که این مسئله در جامعه ما مهم است؟ من فکر می‌کنم چه وقتی که موضوع سفارشی باشد، چه زمانی که خودمان انتخابش می‌کنیم، باید نسبت به آن حساسیت‌های خودمان را داشته باشیم. هزار فیلم درباره اعتیاد می‌شود ساخت. ما کدامش را می‌خواهیم بسازیم؟ موضوع را باید ریزتر کنیم و به جزئیات برسیم. باید از یک موضوع عام و کلی گذر کنیم و به یک موضوع خاص برسیم. اساساً موضوع‌های کلی خیلی برای فیلم مستند جذاب نیستند. فیلم‌ساز مثلاً اعتیاد جوانان را پیش مهم است. یک گام به جلو می‌رود. لایه به لایه باید با موضوع پیش رفت. می‌شود به اعتیاد یک جوان در یک خانواده رسید، یا کمی جلوتر به درگیری مادر خانواده با اعتیاد فرزندش. خیلی‌ها این گام به گام

گفت‌وگو با پیروز کلانتری

سینمای مستند: ارتباط دائم ذهن و عین

امیر حسین ثنائی

sanaei@gmail.com



جلو رفتن در موضوع را ایده تعریف می‌کنند؛ در صورتی که به نظر من ما هنوز در حیطه موضوع به سر می‌بریم و قدم به قدم موضوعمان را مشخص‌تر و خاص‌تر می‌کنیم. باید توجه کنیم که در دل این موضوع کلی دغدغه خودمان چیست و توان خودمان برای بیانش در کجا و چه اندازه است. خیلی مهم است که موضوع فیلم ما به آن چیزی که حساسیم و قادریم در آن کار بیشتری انجام بدهیم، پیوند بخورد.

خب ممکن است هر کسی دغدغه‌های خودش را داشته باشد و فاکتورهایی را برای انتخاب موضوع در نظر بگیرد؛ مثلاً نیاز اجتماعی.

اما باید دید که نیاز جامعه را من می‌توانم جواب دهم یا نه؟ چقدر از گذشته با این موضوع آشنایی دارم؟ چقدر آمادگی ورود به آن را دارم؟ من با این که بخواهیم موضوعی را انتخاب کنیم که از پیش چیزی درباره آن ندانیم و تازه شروع کنیم از نقطه صفر حرکت کردن، تحقیق را شروع کردن و اینها را مبنای رابطه‌مان با موضوع قرار دادن، مخالفم؛ مگر در باره فیلم‌هایی که علمی، آموزشی و کاربردی‌اند و فیلم‌ساز در آنها فقط به کارگردانی آن کار می‌پردازد و از قدرت و کاربلدی فیلم‌سازی‌اش استفاده می‌کند. در این فیلم‌ها کارگردان نقش اصلی را به عنوان صاحب دیدگاه و مؤلف اثر ندارد و لزوماً با نظرات و دغدغه‌های شخصی‌اش وارد دنیای فیلم نمی‌شود. من در این فضا و ساحت بحث‌مان را پیش نمی‌برم. ما درباره فیلم‌هایی حرف می‌زنیم که کارگردان فیلم دغدغه‌ها و توانایی‌هایش با هم گره می‌خورد و در این چهار چوب موضوع و ایده را بررسی می‌کنیم.

از این شماره و در صفحات مستندنگاری، که در حد توان و بضاعت خود بار نبود مجله‌ای تخصصی در زمینه سینمای مستند را بر دوش می‌کشد، با نگاهی آموزشی و پژوهشی درباره موضوعات مختلفی در ارتباط با سینمای مستند با کارگردانان، محققان، تدوینگران، فیلم‌برداران، منتقدان و... گفت‌وگو خواهیم کرد. به طور طبیعی درباره موضوعاتی که محور گفت‌وگو قرار می‌گیرند، بیش از اینها می‌توان گفت و نوشت، این گفت‌وگوها بهانه‌ای خواهد بود برای آغاز جست‌وجویی بیشتر و...

پیروز کلانتری سال‌هاست فیلم مستند می‌سازد، می‌نویسد و تحقیق می‌کند و در کارگاه‌های آموزشی بسیاری به عنوان مدرس حضور داشته و به سینمای مستند پرداخته است. او مستندهایی چون **زندگی همین است، تنها در تهران، پرسه، غرقاب، تهران چند درجه ریشتر، شعر در تهران** و... را کارگردانی کرده و تاکنون جوایز مختلفی مانند بهترین تحقیق و پژوهش از جشنواره فیلم فجر و بهترین کارگردانی از جشن خانه سینما را به دست آورده است. با او درباره موضوع و ایده در فیلم مستند به گفت‌وگو نشستیم؛ گفت‌وگویی که به پیشنهاد کلانتری گسترش پیدا کرد و او از طراحی در فیلم مستند نیز سخن گفت. گفت‌وگویی ما از توضیح و تعریف او از طراحی آغاز شد:

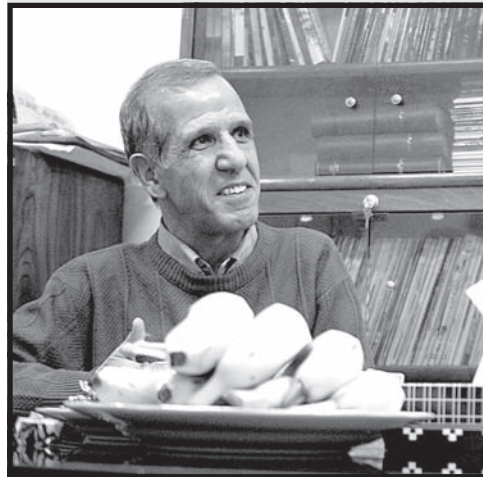
موضوع بحث ما طراحی فیلمنامه در سینمای مستند باشد یا مراحل که پیش از فیلم‌برداری یک فیلم مستند باید به آن بیندیشیم و برایش فکر و برنامه داشته باشیم. این مراحل در نهایت به فیلمنامه منتهی می‌شود (متناسب با نوع فیلمی که می‌سازیم، در یک یا ۱۰ یا ۳۰ و ۵۰ صفحه) که در این گفت‌وگو به آن نمی‌پردازیم. چون موضوع بحث‌مان را بیش از حد گسترده می‌کند.

در این چهار چوب ایده چه تعریفی دارد؟

به نظر من ایده را می‌توان موضوع به اضافه فیلم‌ساز تعریف کرد. به این معنی که فیلم‌ساز در موضوعش چه می‌بیند و چه دیدگاهی دارد؟ دیدگاه به شخصیت فیلم‌ساز پیوند می‌خورد؛ به مجموعه دانش، تجربه، نگاه به زندگی و شخصیت فردی‌اش. اما در شکل‌گیری ایده تخیل فیلم‌ساز نقش اصلی را دارد. ما در مستندسازی هم تخیل داریم. ایده از تخیل شروع می‌شود و برای فیلم درام سازی می‌کند و آن را جذاب‌تر می‌کند؛ درامی که در فیلم مستند بیشتر از ذهنیت فیلم‌ساز، از واقعیت شکل می‌گیرد، از تخیلی شروع می‌شود که رجوعمان می‌دهد به سوبه‌های نادیده یا کمتر مطرح شده‌ای از واقعیت. فکر می‌کنیم که چه چیزی می‌تواند فیلم را جذاب‌تر کند و می‌گردیم مابازای آن را در واقعیت پیدا می‌کنیم تا آن موقعیت دراماتیک را بسازیم. در همان موضوع اعتیاد، مثلاً به ایده رابطه مادری که خودش هم معتاد است با فرزندش که تازه معتاد شده است می‌رسیم، یا رابطه مادری که مددکار اجتماعی مرتبط با معتادهاست با جوان تازه معتاد شده‌اش. اینهاست که به فیلم مستند قدرت می‌دهد، نه یک موضوع و مضمون پردازی کلی که آشنا و تکراری است. بعضی وقت‌ها هم لزوماً کارگردان همه چیز را از واقعیت نمی‌گیرد. گاهی ذهنیت و حتی شخصیت خودش را وارد موضوع می‌کند و در گفت‌وگو با موضوع قرار می‌گیرد. مستندهایی هم داریم که کارگردان خودش موضوع فیلم است، مثل فیلم‌های راس مک‌لوی و یا مایکل مور، یا مستندهای تجربی که تخیل و ذهنیت فیلم‌ساز جزو موضوع فیلم است؛ مثل شیشه برت هانسترا یا پلاستیک آلن رنه. ضمناً ایده‌ها می‌توانند ساختاری و فرمیک باشند و نه مضمونی.

این ایده‌ها را چطور می‌توانیم گسترش دهیم؟

باز هم باید ببینیم چه کاری را بهتر می‌توانیم انجام دهیم. البته این به این معنی نیست که نخواهیم تجربه



کنیم. خود من ممکن است کمتر فیلم‌ساز تخیل و ایده‌پردازی باشم؛ اما در مستند عرقاب سعی کردم پرورش و گسترش ایده‌های را تا حدی که از پس کار بر می‌آیم تجربه کنم. آدمم و موقعیت عرق شدن آدم‌ها در دریچه تخت سلیمان را تبدیل به نوعی بازی تصویری و ساختاری کردم. بنابراین توان فیلم‌ساز بسیار اهمیت دارد. بعضی از ایده‌ها را از خود موضوع برداشت می‌کنیم و گسترش می‌دهیم؛ ایده‌هایی که از رابطه با واقعیت شکل می‌گیرند. در اینجا وجهی از لایه‌های پنهان‌تر

واقعیت را که کمتر دیده شده و مورد توجه قرار گرفته‌اند، برجسته می‌کنیم. به عنوان نمونه در فیلم **تهران چند درجه ریستر**، ایده از نظر من این است که تهرانی که درگیر با زلزله است و زلزله به دلایل مختلف برایش بلاست، خودش زلزله اصلی است و تا خودش را نبیند در برابر آن زلزله طبیعی برایش اتفاقی نمی‌افتد. در اینجا ایده پرسش و چرایی خود فیلم است. به واقع، من آدمم به جای این که از یک زاویه فنی، اجتماعی یا کاربردی به خود زلزله بپردازم، آن را بهانه کردم تا تهران درگیر با زلزله را محور فیلم کنم. اینها چیزهایی است که لایه به لایه به آن می‌رسیم. یک ایده ساختاری قدیمی هم داشتیم که به ساخت این فیلم پیوند خورد. ایده این که فیلمی بسازم که کاملاً گفتار محور باشد؛ منتها گفتاری که نقش درام سازانه برای یک فیلم مستند داشته باشد و نقش شخصیت اصلی فیلم را ایفا کند. گفتاری که هسته اصلی وجه ساختاری فیلم باشد.

این ایده ساختاری از کجا شکل گرفته بود؟

از آنجا آمده بود که در توجه‌هایم به سینمای مستند خودمان، می‌دیدم که به جز در دهه ۴۰ که روی گفتار خوب کار شده، بعد از انقلاب و به خصوص در دهه ۶۰ یک دوره وحشتناک گفتارنویسی داشته‌ایم که گفتار فیلم‌ها تمام انرژی تصاویر و جان فیلم را می‌گرفت. وقتی به موضوع زلزله رسیدم، دیدم این ایده ساختاری را می‌توانم با این ایده مضمونی تلفیق کنم. پس فیلم حالا یک ایده ساختاری دارد و یک ایده مضمونی.

در تمام مستندهایمان باید ایده خاصی داشته باشیم؟

نه لزوماً. به عنوان نمونه فیلم‌های **زندگی همین است و تنها در تهران** ایده‌های خیلی خاصی

ندارند. شخصیت‌هایی در آنها دنبال می‌شوند و هر دو فیلم بیشتر مشاهده‌گرند. حرف‌های ما عمدتاً درباره فیلم‌هایی است که کمتر جنبه سینما وریته، مشاهده‌گر و یا گزارش مستقیم از یک رویداد را دارند. ما داریم بیشتر به فیلم‌هایی توجه نشان می‌دهیم که فیلم‌ساز دیدگاه و ایده خاصی دارد؛ چه مضمونی، چه ساختاری. لزوماً نباید ایده‌های خیلی خاصی داشته باشیم؛ هر چند که یک ایده خاص این امکان را به ما می‌دهد که به چالش جذاب‌تر و درام‌پردازی و فضای خاص‌تری برسیم که تماشاگر را بیشتر درگیر فیلم کند.

آیا برای رسیدن به ایده و جزئی کردن موضوعمان می‌توانیم تحقیق کنیم؟

بله. موضوعی پیشنهاد شده و حالا باید برایش ایده‌ها پیدا کنیم و می‌رویم برایش تحقیق می‌کنیم. این تحقیق می‌تواند حتی فیلم دیدن‌های ما باشد یا آدم‌هایی را پیدا کنیم که نگاه خاصی به موضوع ما دارند. اینها همه به تو کمک می‌کنند که متوجه خصوصیات در موضوع فیلمت شوی یا تو را به یک ایده خاص برسانند. حالا وقتی ایده‌ها را پیدا کردی باز تحقیقت ادامه پیدا می‌کند؛ و این بار برای رسیدن به ملاحظات مضمونی فیلمت. رسیدن به این که از چه بگوییم و چگونه حرفمان را بزنیم. تجربه خود من این است که تحقیق فیلم مستند این نیست که ما یک مرحله واردش بشویم و بعد از آن جدا شویم و بگوییم تمام شد. تحقیق اصلاً بیرون از طراحی بخش‌های مختلف و زندگی فیلم نیست. اگر ندانیم موضوعمان چیست، در موضوع ریز نشده باشیم، ایده‌مان را ندانیم، رویکردی برای کسب اطلاعاتمان نداشته باشیم و وارد تحقیق شویم، در دنیای پر پیچ و خم و حجم گسترده اطلاعات گم می‌شویم. این نیست که هر چقدر بیشتر بخوانیم و بدانیم، فیلم بهتری می‌سازیم. وقتی موضوع را پشت سر می‌گذاریم و به ایده‌مان دست می‌یابیم، به این نکته می‌رسیم که چه نوع فیلمی می‌خواهیم بسازیم. (اینها گاهی همه با هم و در مسیری متداخل و مؤثر بر همدیگر پیش می‌روند) می‌خواهی خودت هم وارد فیلم شوی یا مشاهده‌گر باشی یا نه، می‌خواهی موضوعت را بازسازی کنی. طراحی ساختاری و روشن کردن شیوه کارمان که ابتدا به آن اشاره کردم، باید قبل از شروع کار اتفاق بیفتد. به طور کلی، طراحی این عناصر و این مراحل به ما کمک می‌کند که مسیرمان مشخص باشد. در آخر صحبت‌مان می‌خواهیم به این نکته تأکید کنم که احساس‌مان این است که همه اینها در ارتباط و حتی تداخل با یکدیگر حرکت می‌کنند. وقتی ما هم‌زمان درگیر موضوع، ایده و شیوه کارمان هستیم، همه اینها به هم کمک می‌کنند و ما یک زندگی جذاب و پر ملاحظه فیلم‌سازی را طی می‌کنیم. این عناصر مانند انگشتان یک دست‌اند؛ دستی که وقتی بخواهد حرکت کند، انگشت‌هایش باید با کلیت دست ارتباط داشته باشند و همین طور با یکدیگر. برای من، بخشی از جذابیت سینمای مستند در همین کشاکش‌های بیرونی و درونی این عناصر جورا جور طراحی و شکل‌گیری فضای فیلم، قبل از شروع کار است. درست مانند خود سینمای مستند؛ ارتباط دائم ذهن و عین.

آن چه گفتیم در بخشی از تجربه مستندسازی‌ام به کار من آمده و همه مستندها لزوماً به همین شکل ساخته نمی‌شوند. در این گفته‌ها خواستم تأکید داشته باشم بر اهمیت طراحی عناصر و مراحل پیش از فیلم‌برداری در فیلم مستند که در سینمای مستند ما به آن کمتر توجه می‌شود. این طراحی در ادامه کار با عناصری که گفتیم، تا فیلمنامه و حتی در مراحل فیلم‌برداری و تدوین هم ادامه می‌یابد.