



گفت‌وگو با سام پولارد

تدوینگر مستند

مسئولم که داستان را

سر و شکل بدهم

مترجم: مینا کشاورز

Mina.keshavarz@gmail.com

سام پولارد به عنوان تدوینگر، تهیه‌کننده و مدیر تولید، فیلم‌های مستند و داستانی زیادی ساخته است و توانسته تا کنون سه بار جایزه امی را برای فیلم‌هایش بگیرد. او در مستند **چهار دختر بچه** اثر اسپایک لی که درباره حادثه بمب‌گذاری است که در کلیسایی در بیرمنگام اتفاق افتاد و در نهایت منجر به کشته شدن چهار دختر بچه شد، هم به عنوان تهیه‌کننده مشترک و هم به عنوان تدوینگر نقش داشت و فیلم در همان سال نامزد اسکار بهترین مستند نیز شد.

شیلا کوران برنارد، که قبلاً در دو مجموعه مربوط به شبکه تلویزیونی PBS با سام پولارد همکاری کرده است، گفت‌وگوی زیر را برای کتابی که درباره داستان گویی در فیلم مستند است، با پولارد در رابطه با نقش تدوین در داستان گویی مستند انجام داده است.

به عنوان تدوینگر چه نقشی در ساختار روایت یک فیلم مستند دارید؟

اگر بخواهیم از جنبه تدوین فیلم مستند راسته‌بندی کنیم، باید بگوییم که سه نوع مستند داریم: در اولین نوع، با این رویکرد روبه‌رو می‌شویم که من می‌روم و فیلمی درباره چهار دختر بچه‌ای که در بیرمنگام کشته شدند، می‌سازم. این فیلمنامه‌ام است و این هم ساختاری است که در ذهن دارم. و من از شما به عنوان تدوینگر می‌خواهم که از من و ساختاری که در ذهنم هست، پیروی کنید.

در دومین رویکرد فیلم‌ساز می‌گوید: من می‌خواهم فیلمی درباره چهار دختر بچه‌ای که در بیرمنگام کشته شدند بسازم و با والدینشان، دوستان و نزدیکانشان صحبت کنم و علاوه بر این قصد دارم با مسئولان شهر و فعالان حقوق بشر هم صحبت کنم و فکر می‌کنم این فیلم فقط درباره کشته شدن این



دخترها نخواهد بود و درباره یک دوره تاریخی در بیرمنگام است. این داستانی است که می‌خواهم دنبال کنم. هیچ فیلمنامه‌ای ندارم و نوشتنم ولی ایده‌ام این است. سومین رویکرد این است که: تهیه‌کننده و کارگردان با تعدادی راش وارد می‌شوند و می‌گویند ما این فیلم‌ها را درباره کشته شدن چهار دختر بچه در بیرمنگام گرفته‌ایم. از این فیلم‌ها یک فیلم در بیاور، ما هشت هفته دیگر بر خواهیم گشت.

من هر سه نوع این مستندها را به عنوان تدوینگر انجام داده‌ام. در مورد فیلم **چهار دختر بچه** اسپایک لی شبیه نوع سوم بود. به من گفت: می‌خواهم این ماجرا را بسازم و ۱۵ سال است که دارم به این موضوع فکر می‌کنم. و رفت و شروع کرد به فیلم گرفتن. و هرگز به این فکر نکرده بود که چه داستانی را در فیلم در پیش خواهد گرفت، ولی مدت زمان زیادی را صرف داستان‌پردازی کرد و تنها چیزی که در مورد آن اطمینان داشت، این بود که نمی‌خواست یک مستند معمولی بسازد.

اسپایک با لیستی از افرادی که قصد داشت با آنها گفت‌وگو کند، پیش من آمد و بعد از یک ماه که از این افراد تصویر گرفته بود، برگشت و به اتاق تدوین رفتیم. حدود سه هفته هر روز از ساعت هفت تا ۱۱ صبح راش‌ها را می‌دیدیم و صحبت می‌کردیم. من ایده‌ای را مطرح کردم که داستان را به صورت موازی جلو ببریم. در یک بخش دخترها را دنبال کنیم و بعد به موازات آن، جریان جنیشی را که در بیرمنگام شکل گرفته بود و در نهایت منجر به بمب‌گذاری در کلیسا شد، دنبال کنیم. این شیوه‌ای بود که به عنوان اصل اولیه در تدوین در پیش گرفتیم.

بعضی اوقات ممکن است شما با مشکلی مثل از دست رفتن راش روبه‌رو شوید؛ راشی که جزو اجزای کلیدی فیلم بوده و به هیچ عنوان امکان دوباره تصویربرداری کردن آن وجود ندارد، در این حالت چه می‌کنید؟

فکر می‌کنم به عنوان تدوینگر، مسئولم که داستان آنها را سر و شکل بدهم و این داستان را در اتاق تدوین تعریف کنم. مشکل اینجاست که اغلب اوقات افرادی که با آنها گفت‌وگو می‌شود، اصلاً به این فکر نمی‌کنند که آنها در اتاق تدوین ادیت خواهند شد. بارها و بارها با این مشکل روبه‌رو شدم که افراد گفت‌وگویی را که کرده بودند می‌بینند و می‌گویند چه بلایی سر حرف‌هایی که زده‌ایم آمده. من دو ساعت حرف زدم و تو فقط دو دقیقه از آن را استفاده کردی؟

موقع نمایش فیلم **Town** در بوستون، یکی از

افرادی که در فیلم با او مصاحبه کرده بودم، برای نمایش فیلم آمده بود. ما حدود یک ساعت و نیم در خانه‌اش حرف زده بودیم و در نهایت من فقط یک دقیقه از حرف‌هایش را استفاده کرده بودم و به همین خاطر او در پرواز برگشت اصلاً با من صحبت نکرد. معمولاً چقدر از داستان را قبل از شروع فیلم می‌نویسید؟

در مورد فیلم **Town** من یک متن اولیه نوشتم و بعد از فیلم‌برداری، تصاویری را که گرفته بودم به بتی (تدوینگر) دادم و روی ساختار کلی فیلم کار کردم و به او یک نمونه ۲۰ صفحه‌ای به عنوان راهنما دادم و بعد با جیم کرو و ریچارد ورمسر فیلمنامه را نوشتیم. طبق فیلمنامه پیش رفتید؟ چطور این اتفاق افتاد؟

خب فیلمنامه را کامل تغییر دادیم. من یک فیلمنامه ۴۰ صفحه‌ای داشتم که ریچارد آن را نوشته بود و در اتاق تدوین همه فیلمنامه را موبه‌مو اجرا کردیم، ولی در پایان وقتی آن را دیدیم، واقعاً وحشتناک بود.

تصویر می‌گیرد، تصویر می‌گیرد و تصویر می‌گیرد. او سراغ گروه‌های مختلف مردم رفته بود و حجم زیادی فیلم و عکس آرشیوی داشت. یکی از بخش‌هایی که به من داده بود، درباره وودی گوتری بود. به من نگفت که چطور می‌شود این بخش‌های مختلف را در یک ساختار منسجم کنار هم بگذارم. فقط گفت: من می‌خواهم نشان دهم که وودی یک مرد بزرگ، یک موزیسین فوق‌العاده و یک انسان بوده.

در نتیجه نشستیم و همه مصاحبه‌ها را دیدم و انتخاب‌هایم را کردم، همه فیلم و عکس‌های آرشیوی را نگاه کردم و قبل از این که شروع به تدوین هر سکانس کنم، ساختار و روایت آن سکانس را برای خودم در می‌آوردم و می‌نوشتیم. ممکن بود با یک پلان از آواز خواندن وودی شروع کنم و بعد سراغ آرنو بروم. من همیشه از موتیف سه پرده‌ای استفاده می‌کنم. باید مطمئن شوید که برای هر سکانس توانسته‌اید یک شروع، وسط و پایان تعریف کنید.

در این مورد خاص، در ریشه‌های موسیقی آمریکایی



کمی ساختارش را تغییر دادیم و بهتر شد و همین طور این پروسه را ادامه دادیم. و چیزهای جدیدی را اضافه کردیم که اصلاً در فیلمنامه نبودند. اما خوب است که همیشه یک شکل و اساس کلی برای فیلم داشته باشیم. برای این که حداقل در تدوین و فیلم‌برداری بدانید دارید چه چیز را دنبال می‌کنید. اکثر مستندسازان و دانشجویان بدون این که ایده و ساختاری در ذهن داشته باشند، شروع به فیلم‌برداری می‌کنند. خودم هم همین کار را می‌کردم. و با این که می‌دانستم این شیوه درستی نیست، باز هم این کار را می‌کردم. اما شاید چون هیچ محدودیت زمانی برای تحویل کار نداشتم به این شیوه کار می‌کردم. اما وقتی کسی تدوین فیلمش را به من می‌سپرد، حتماً قبل از شروع برای فیلم یک فیلمنامه و ساختار مشخص در نظر خواهیم گرفت.

در فیلم ریشه‌های موسیقی آمریکایی با جیم براون کار می‌کردم. جیم یکی از آن مستندسازهایی است که

چیدن این صحنه‌ها بوده است و این چیزی است که من را همیشه ذوق زده می‌کند.

فیلم مستند چهار دخترچه با تصویری از قبرستان شروع می‌شود که آواز عاشقانه‌ای برای بیرمنگام با صدای جوان بانز روی آن شنیده می‌شود و به تراژدی‌ای که فیلم به آن می‌پردازد ربط دارد. نظر شما درباره شروعی که مخاطب را میخکوب و با خبر از اتفاق فیلم کند چیست؟

در این باره دو تا نظر دارم. گاهی اوقات شما برای شروع نیاز به یک بمب و انفجار دارید. سال‌ها پیش من فیلمی درباره لنگستون هیوز ساختم و فیلم را با خودکشی لنگستون شروع کردم، با این نریشن که: او یک شاعر فوق‌العاده است، ولی مرده. بعد به عقب برگشتیم و داستان را تعریف کردیم. من بیشتر شیفته این نوع روایت‌گویی هستم. ولی فکر می‌کنم در دیدن دوباره فیلم این شیوه روایتی مشکل‌ساز می‌شود، چون کل فیلم را به لحاظ دراماتیک تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. زمانی که از یک شوک در اول فیلم استفاده می‌کنید، وقتی برای دومین بار آن را می‌بینید، ممکن است بگویید: آه، این را که می‌دانستم. گاهی اوقات یک شروع میخکوب‌کننده خطرناک و زیان‌بخش است. در مورد فیلم **چهار دختر بچه** این نوع روایت زیان‌بخش نبود. ترانه جوان بانز واقعاً معرکه است و به همین خاطر فیلم را با آن شروع کردم. و فیلم‌بردار اسپایک، الن کوراس، تصویرهای فوق‌العاده‌ای از قبرستان گرفته بود. اسپایک اصلاً این تصاویر را به منظور استفاده در شروع فیلم نگرفته بود.

شما هم به صورت دیجیتال و هم به صورت آنالوگ تدوین کرده‌اید، آیا تغییر در تکنولوژی در شیوه داستان‌گویی شما تغییری ایجاد کرده است؟

وقتی شما درگیر تدوین یک سکانس هستید، هر وقت که ناچار به تغییر ساختار یا بازسازی دوباره باشید، باید فیلم را در آورید و آن را جدا کنید و فرایند فیزیکی این کار به شما کمک می‌کند تا با دقت بیشتری آن چه را تدوین کرده‌اید یا می‌خواهید تدوین کنید ببینید. در حقیقت زمانی برای فکر کردن دارید و وقتی آنها را به هم چسبانید و از اول آن را دیدید، ممکن است باز نظر دیگری داشته باشید و فکر دیگری به سرتان بزنند، چون قبل از آن فرصت فکر کردن را داشته‌اید. این ویژگی اول تدوین به روش خطی بود و دومی این است که زمان زیادی صرف تدوین کار می‌شد، برای این که وسایلی که برای این کار مورد استفاده قرار می‌گرفت، امروزه دیگر کهنه و قدیمی است. آن چه در تدوین غیرخطی (که من هم چیز زیادی از آن نمی‌دانم جز این که چطور کات بزنم) اتفاق

ما سکانس‌ها را جدا جدا تدوین می‌کردیم و تمام تلاشم این بود که بفهمم این سکانس‌ها چطور باید در کنار هم قرار بگیرند. این کار سختی نبود و اغلب طبق رویدادهای زمانی آنها را می‌چیدم. البته در این فیلم، نریشن به اتصال سکانس‌ها هم کمک می‌کرد.

در فیلم‌های مستندی که تدوین می‌کنید، همیشه دنبال داستانی می‌گردید که مثل یک جرقه برای مخاطب باشد؟

معمولاً این کار را می‌کنم. گاهی اوقات مجبور نیستم به این نوع از داستان‌گویی برسم و گاهی احساس می‌کنم اینجا به یک جرقه نیاز دارد. در مورد فیلم **علی** که درباره محمد علی کلی بود، همیشه فکر می‌کردم اگر چه علی یک شخصیت جذاب دارد و اگر چه این فیلم و ماجراها داستان واقعی زندگی اوست، ولی کمی غیرواقعی است و به نظر می‌رسد که دست‌های یک کارگردان پشت

گفت‌وگو با هلنا تریستکوا، مستند ساز

مشاهدات طولانی مدت

مترجم: مینا کشاورز



هلنا تریستکوا، مستندساز اهل چک به خاطر مشاهده طولانی مدت سوژه‌هایش شهرت دارد و در واقع این شیوه مستندسازی سبک خاص اوست. تریستکوا سال ۱۹۷۴ در رشته فیلم‌سازی مستند از مدرسه فیلم پراگ فارغ‌التحصیل شد. از آن زمان تا کنون او ۳۰ فیلم مستند ساخته است که در همه آنها سوژه‌هایش را در طول سال‌های متمادی دنبال کرده است.

رنه آخرین فیلم مستند تریستکواست که ساخت آن ۲۰ سال طول کشیده و سال گذشته توانست جایزه آکادمی فیلم اروپا را برای بهترین مستند سال بگیرد.

رنه مردی است که از نوجوانی زندگی‌اش مدام بین آزادی و زندان گذشته و تریستکوا زندگی رنه را از سال ۱۹۸۹ تا ۲۰۰۸ دنبال کرده است. گفت‌وگوی زیر را مت بوچنسکی در جریان برگزاری جشنواره فیلم *Made in Prague* که در لندن برگزار شد و هلنا تریستکوا و دخترش مهمانان ویژه این جشنواره بودند (در جایی از گفت‌وگو هم، بوچنسکی از دختر هلنا درباره رابطه‌اش با رنه می‌پرسد که بسیار جالب است)، با تریستکوا انجام داده است.

می‌افتد، صرفه‌جویی زمانی و زمان‌بندی کار است. شما الان فرصت این که ۲۴ هفته را صرف تدوین کنید ندارید و اگر خیلی خوش‌شانس باشید، از شروع تا پایان تدوین تنها ۱۲ هفته فرصت خواهید داشت. بنابراین زمانی برای برگشتن به عقب و فکر کردن درباره کات‌هایی که داده‌اید ندارید. شما واقعا با این تکنولوژی، سریع کات می‌دهید. اما ما نیاز به فرصتی برای مرتب کردن مواد خام داریم و حالا با شیوه‌ای که ما فیلم می‌سازیم، به خاطر تکنولوژی‌های جدید و روش تدوین غیرخطی، داستان‌گویی خیلی خیلی تزیینی شده است: سرهای سخنگو، کات‌های سریع، تصاویر آرشیوی و....

اگر شما مهارت خوبی در داستان‌گویی نداشته باشید و داستان خوبی برای تعریف کردن نداشته باشید، با این شیوه تدوین کل فیلم توی چشم می‌زند.

ایده‌های داستانی را که برای روایت یک فیلم مستند به ذهنتان می‌رسد، چگونه ارزیابی می‌کنید؟

آن چه یک ایده داستانی را برای فیلم مستند جذاب می‌کند، این است که شما چیزی را به دنیا معرفی کنید که تا به حال درباره آن صحبتی نشده است و یا داستان‌هایی را که برای دنیا تازه و جذاب هستند، بیان کنید. یکی از دانش‌آموزانم که دختر مسلمانی است، تابستان گذشته سفری به ترینیداد کرده بود و مقداری فیلم گرفته بود و از من خواست که راش‌ها را ببینم. با شنیدن اسم ترینیداد، اولین چیزی که به ذهنم خطور می‌کرد، مردم شادی بود که در حال رقص هستند و فکر می‌کردم احتمالاً او هم همین تصاویر را به من نشان خواهد داد. او فیلم‌ها را گذاشت و تمام راش‌ها درباره بخش مسلمان‌نشین ترینیداد بود که با دولت بر سر آزادی‌های مذهبی‌شان برای ساخت مسجد و داشتن گروه‌های مذهبی مشکل داشتند و من مدام می‌گفتم: عالیه. من اصلاً نمی‌دانستم در ترینیداد بخش مسلمان‌نشین وجود دارد. این یک ماده خام عالی برای یک فیلم مستند بود و تنها مشکلی که داشت این بود که او رفته بود و بدون هیچ فکر و برنامه قبلی فقط فیلم گرفته بود. او هیچ ایده‌ای برای شکل دادن به این راش‌ها نداشت. من به او گفتم تو باید به این فیلم مثل یک تکلیف خانگی نگاه کنی، باید بنشین و روی کاغذ بنویسی که چه می‌خواهی در این فیلم بگویی و چه نقطه عطف‌هایی در ذهنت است.

در هر گونه‌ای از فیلم مستند، موسیقی بخش مهمی از روایت فیلم است. چقدر در کارهایتان از موسیقی استفاده می‌کنید؟

همیشه. من عاشق موسیقی‌ام. اما در استفاده از موسیقی کمی باید هشیار بود، چون گاهی اوقات موسیقی می‌تواند داستان فیلم و شیوه روایت را تحت‌الشعاع قرار دهد و فیلم شبیه تصاویری شود که از جلوی چشم می‌گذرند. بیشتر مثل یک کلیپ می‌شود.