

# روش‌های پژوهش سینمایی

## فصل اول

محمد تهامی نژاد

نویسی می‌گوید:

«مستندسازی» به ماهیگیری می‌ماند. گاهی ماهی صید می‌کنید و گاهی نه. مثلاً قرار بود رود می‌سی‌سی‌پی، طغیان بکند. همه مطمئن بودند این سیل - بزرگ‌ترین سیل کشور - راه خواهد افتاد. ماهمگی راه افتادیم رفتیم آنجا. هی فیلم گرفتیم، هی فیلم گرفتیم، اما خبری نشد ... یک بار هم رفتیم درباره تیم «راجرز او لس آنجلس» فیلم بسازیم که قرار بود جام قهرمانی را ببرند. اما آنها هفت گیم متوالی شکست خوردند. آخرش ما را انداختند بیرون، چون فکر می‌کردند، ما باعث باختشان شده‌ایم. این فیلم را حتی ظاهر نکردیم.<sup>(۱)</sup>

برای ساخت فیلم بازگشت هم، هیچ طرح فیلمی در میان نبود. فقط می‌دانستیم که اسیران ایرانی آزاد می‌شوند. بنابراین نحوه ورود به خاک عراق از مرز خسروی، تبادل اسرا و استقبال خانواده‌ها، تا حدی قابل پیش‌بینی بود. اما برخورد با شخصی که هیچ کس به استقبالش نیامده بود و رفتن با او به روستا، حادثه‌ای غیرقابل پیش‌بینی و اتفاقی بود که به تصمیم سر صحنه و فوری نیاز داشت. در واقع من، خویشش را به درون متن جهان‌رها ساختم و دنیا خودش را در مقابل دوربین گشود و هر دو فی البداهه پیش رفتیم. در انتهای فصل اول، خواهیم گفت که همین آثار نیز کم‌وبیش بر اساس ۶ گام مقدماتی پژوهش، به پیش رفته‌اند.

### سلام بر فی البداهگی صدا و تصویر

تجربه نظام الدین کیایی، صدابردار سلام سینما درباره یک اتفاق غیرقابل پیش‌بینی:

«محسن مخملباف در هفته‌نامه سینما آگهی داده بود که ما روز جمعه در باغ فردوس تست بازیگری می‌گیریم، علاقه‌مندان مراجعه کنند. محسن قرار بود نون و گلدون رو بسازه و ده دقیقه اولش، تست بازیگری باشه. خیال می‌کردیم صد نفر هم نیان. شب جمعه آمدیم، دیدیم باغ فردوس راه بندان است. شب آمده بودن در باغ فردوس بمونن تا فردا صبح. ما با مخملباف قرارداد دو ماهه داشتیم که بعد از هفت روز کامل، محسن گفت: کار تمام شد و قرارداد ما به اتمام رسید. ما هفت روز کامل از صبح تا غروب، در یک فضای بسته، کار کرده بودیم.

محسن به من گفت: من نمی‌تونم به عشق این آدم‌ها خیانت کنم و فقط ده نفر را برای نون و گلدون انتخاب کنم. دلم می‌خواد در صد سالگی سینما عشق این آدم‌ها به سینما ثبت بشه. محمود کلاری، دو دوربین داشت و از این شانس برخوردار بود

سینمای مستند، هیچ محدودیتی در انتخاب و نگاه به موضوعات<sup>(۱)</sup> ندارد. البته در جوامع مختلف، خط قرمزهایی حول برخی موضوع‌ها و نهادها و شیوه‌های برخورد کشیده شده و یا در قبال آزادی مستندساز، برایش مسئولیت قائل‌اند.

اگر مسئله مستندسازی، ثبت جهان است، یعنی پس از تولد فکر در ذهن، مثل «راس مک آل وی»، دوربین، بخشی از وجودمان می‌شود و حضور خود را در جهانی که هر لحظه، گشوده می‌شود، ثبت می‌کنیم. یا به دنبال مشاهده شرایط انسانی، نظام ارزش‌ها، آیین‌ها، سرزمین‌ها، اشیاء و ماجراها هستیم و می‌خواهیم آنها را به صورت تک صدایی تفسیر کنیم یا در معرض قضاوت بیننده قرار دهیم و او را برانگیزیم، رنگ و لعاب بزنیم و یا با خیال و اندیشه و دریافت خود از واقعه، در آمیزیم و یا آن را نمایشی ساخته و از نو بسازیم. اگر پس از جست‌وجو، خطوط کلی را به صورت طرح فیلم می‌نویسیم تا به تهیه‌کننده (سرمایه‌گذار و مدیر) ارائه شود و به هر نحو - بین خود و موضوع - فاصله می‌اندازیم و یا اگر مقدمات پژوهش را فراهم می‌آوریم، تا حاصل کار به فیلمنامه بدل شود؛ به معنای این است که جدا از پرسش‌هایی که هر فیلم برمی‌انگیزد، از این جنبه نیز سینمای مستند، عرصه تفاوت‌هاست و با انواع مقتضیات، ترجیح‌ها و شرایط متفاوت مواجهه با پدیده‌ها رویه‌روایم:

۱. گزارش اول شخص از جهان، هم‌پای گذشت زمان
۲. تصور از یک رویداد اتفاقی و کارکرد سینمایی آن، تهیه مقدمات و شروع فیلم‌برداری
۳. نگارش طرح فیلم از امری قابل پیش‌بینی
۴. طرح اجرای پژوهش
۵. تبدیل پژوهش به فیلمنامه

### تصور از یک رویداد اتفاقی و یا غیر قابل پیش‌بینی

هر مستندساز که بلافاصله پس از وقوع زلزله به منطقه می‌رود، دارای تصویری از رویداد است. پیامدهای زلزله، دارای ماهیت اتفاقی است. فیلم‌ساز، خود را به ماجرا می‌سپارد تا در جریان فاجعه، بر مبنای تجربه و حس بصری سازی و دریافتش از حادثه آن را ثبت کند. ساختار یا شکل چنین فیلمی در مرحله تدوین، نهایی می‌شود. **اونشب که بارون اومد**، همین طور به دست آمده. قرار بوده درباره روستازاده گرگانی حماسه‌ای ساخته شود، اما فیلمنامه‌ای در میان نبوده است. البته فیلم‌هایی را می‌شناسیم که به همین نحو آغاز شده و ناتمام مانده‌اند. ریچارد لیکاک به حمید



که نمای عمومی و نمای درشت داشته باشد. اما من به عنوان صدابردار، مشکل داشتم. یک چهارخانه کف زمین کشیده بودیم. طرح اولیه این بود که آدم‌ها بیان داخل این چهارخانه بایستند و کار کنند. با خودم گفتم، یک میکروفن می‌گذارم برای محسن که آدم‌ها با محسن چهره به چهره صحبت کنند. در ابتدای کار، یکی یکی می‌آمدند. قصد تست گرفتن بود و با این وضع اگر یکی یکی تست گرفته می‌شد، با آن همه جمعیت، هفته‌ها، به طول می‌انجامید. تصمیم گرفت گروه گروه به داخل بیایند. یکهو، چهل نفر می‌آمدند که به فیلم و سترن علاقه داشتند. من به عنوان صدابردار، نمی‌دانستم که کدام یک اول صحبت می‌کند، چه کسی حرف می‌زند. دقیقه به دقیقه با تجربه جدیدی روبه‌رو می‌شدیم. یک بار به ما گفتند الان پسری وارد می‌شود که کوره و عاشق سینماست. او وارد شد.

من و کلاری به عنوان صدابردار و فیلم‌بردار حق صحبت کردن با هنرپیشه‌ها را نداشتیم. باید خالص می‌رفتیم. حتی چون خیلی از افراد به «بوم» حساسیت داشتند مخملباف گفت صدابردار نمی‌خوام باشه، چون توجه افراد را جلب می‌کنه. وقتی جوان کور با عینک وارد شد، من بدون کوچک‌ترین صحبتی با او، یک میکروفن گردنی به گردنش انداختم. اما او که نمی‌دید، نمی‌دانست موضوع چیه، در ضمن نمی‌بایست به میکروفن دست می‌زد، چون خش خش می‌کرد. من به هیچ وجه نباید دخالت می‌کردم. خلاصه، کار شروع شد. او گفت که از چهارراه ولی عصر پیاده آمده. محسن می‌خواست دور بچرخه و ببینه واقعاً کوره یا نه. حدس زد که او خودش را به کوری زده و اینجا بود که با او دیالوگ برقرار کرد و گفت که اگر اقرار کند که بیناست، در فیلم به او نقش می‌دهد و جوان طاق‌ت نیارد و چشم‌هایش را گشود و اقرار کرد. در همین گردش‌ها و حرکت‌ها بود که من بسیاری از امکانات صدایی را از کف دادم. از جمله این که تق تق به میکروفن می‌خورد و من به جای تک‌تیک، با حسم جلو می‌رفتم. نمی‌شد حس آن آدم را خراب کرد و به او هشدار داد که به میکروفن دست نزنند. من حتی فرصت عوض کردن نوار را نداشتیم. محسن از دل این آدم‌ها، نکته‌هایی را آشکار کرد که خود آنها برای آن نیامده بودن. می‌خواست عشق آنها به سینما را کشف کند و تنها مشورتی که می‌کرد با زینال زاده، دستیارش بود و آن هم در این حد که گروه جدیدی آمده‌اند، چه کنیم؟ در همین حد. یک روز ساعت پنج بعد از ظهر محسن به من و کلاری گفت: شما خسته‌این، کار تمام شده، برین خانه‌هایتان. همان وقت اطلاع دادند یک گروه عاشق سینما آمده‌اند و واقعاً اگر با آنها گفت‌وگو نشه، یکیشان خودکشی می‌کند. محسن گفت شما برین اما من مجبورم از روی ادب هم که شده با آنها صحبت کنم. ما رفتیم. شب محسن زنگ زد که: «شاه‌بیت فیلم را از دست دادیم. از شون خواهش کردم فردا دوباره برای فیلم‌برداری سر صحنه حاضر بشن.» و این، تنها صحنه‌ای است که تکرار شد و به همین دلیل حالت فی‌البداهگی و اصالتش رو از دست داده بود. چون رفته بودن فکر کرده بودن که چی بگن، ناموفق از آب درآمد. برای این که تفاوت این دو نوع کار مشخص باشه، دقیقی از همین گفت‌وگو هم در فیلم نهایی گذاشته شد. وقتی افراد تحصیل کرده می‌آمدند که وضع اجتماعی بهتری داشتن، محسن، سؤال‌هایش صدو هشتاد درجه تغییر می‌کرد و بر خلاف انتظار آنها، حرف می‌زد.

بیرون از اتاق و داخل صحن باغ فردوس، هیجان زیادی برپا بود. کسانی را که از اتاق فیلم‌برداری خارج می‌شدند، دوره می‌کردند

و پرس و جو می‌کردند ولی همیشه، سؤال‌های متفاوتی طرح می‌شد، در این فیلم سه کارگردان وجود داشت؛ اول محسن مخملباف که بیشتر سناریست بود و از دیگران سؤال می‌کرد. دوم محسن مخملباف به عنوان کارگردان که خودش را دورتر و بیرون از واقعه قرار داده بود که صحنه‌ها چگونه فیلم‌برداری بشه که قابل استفاده در مجموعه کار باشه. سوم کارگردانی که خودش را جای بیننده قرار می‌داد که فیلم قابل قبول و پذیرفتنی از آب دربیاید. در تدوین هم به نظر من، طوری کوتاه کرد که هم به فیلم لطمه نخوره، هم تماشاچی راضی باشه. آدم‌ها را فدای فیلم خودش نکرد...

به عنوان صدابردار، به ویژه در صحنه‌ای که دو دختر علاقه‌مند به سینما و یک زندانی سیاسی سابق آمده‌اند - و کل صحنه ۱۳۲ دقیقه، فیلم‌برداری شده - متوجه می‌شوم که ارزش صدرا از دست داده‌ام. چون فرصت عوض کردن نوار را نداشته‌ام و برای جبران، با سرعت کند صدا بر می‌داشتم. گاهی فراموش می‌کردم که صدابردار هستم و روی حجم صدا (level) کار نکرده‌ام. چون در چند صحنه، گریه‌ام گرفته بود. حتی کلاری هم گریه می‌کرد.<sup>(۳)</sup>

### طرح فیلم از یک واقعه قابل پیش‌بینی (مقدماتی و تفصیلی)

طرح فیلم نوشته‌ای چند خطی است که دورنمایی از ساختار فیلم ترسیم می‌کند. ترغیب‌کننده است و طراح بر دلایل انتخاب، حساسیت‌های موضوع و یا انطباق موضوع با دستاوردهای تحقیق و یا خواست تهیه‌کننده و بیش از همه بر بداعت و جذابیت تأکید می‌ورزد. (از دهه چهل ما می‌بایست در ورقه‌های برآورد فیلم در تلویزیون، مشخص می‌کردیم که مخاطب فیلم کیست؟ و فیلم برای چه گروه سنی عرضه می‌شود).<sup>(۴)</sup>

رویداد قابل پیش‌بینی، به این معناست که دقیقاً می‌توان تحول آن را توصیف و برای فیلم‌برداری طراحی کرد. به عبارت دیگر می‌توان طرح فیلم را به فیلمنامه‌ای مقدماتی و یا جزو‌ای با عکس و تفصیلات مبدل ساخت، اما برخی فیلم‌سازان، چندان خود را به فیلمنامه مقید نمی‌کنند. زیرا در جریان مستندسازی، گاهی اتفاقات غیر قابل پیش‌بینی رخ می‌نماید که نمی‌توان از تعامل بین عناصر قابل پیش‌بینی و اتفاقی و خلق زیبایی، بی‌بهره ماند.<sup>(۵)</sup>

### ادامه دارد

۱. درباره انتخاب سوژه، دسترسی یا عدم دسترسی، سازگاری سوژه با بودجه شما، یافتن سوژه‌های خوب و درک اهمیت و خاص بودن آن رجوع شود به کتاب سینمای مستند ایران و جهان، نوشته حمید دهقانپور، فصل دوم، انتشارات سمت ۱۳۸۲، ص ۳۰ تا ۶۶

۲. درباره موضوع (زخم معده، سوسک، سیم نقاله) و دیدگاه درباره موضوع (خوب، درباره زخم معده یا سیم نقاله، چه می‌خواهید بگویید؟) که به عنوان الگوی اساسی هر فیلم پیشنهاد شده، کتاب فیلمنامه‌نویسی برای فیلم‌های مستند، دوایت و جوی سواين ترجمه محمد شهبان، انتشارات پارت جلد اول ۱۳۷۵ را ببینید.

۳. گفت‌وگوی حمید نفیسی با ریچارد لیکاک، ترجمه دکتر محمد شهبان، فصلنامه سینمایی فزایی، بهار ۱۳۷۵

۴. گفت‌گو با نظام الدین کیایی صدابردار، تابستان ۱۳۸۳

۵. گاهی شبکه‌های تلویزیونی، نیاز خود را بر اساس سیاست‌های رسانه‌ای، به صورت طرح‌هایی کلی اعلام می‌دارند و از فیلم‌سازان می‌خواهند تا طرح تفصیلی بنویسند. تلویزیون ملی، کیفیت را در پایه‌ها بررسی می‌کرد و همین امر نیز سبب تولید فیلم‌های خلاقه می‌شد. خلاقه در این تعریف، یعنی محصول کار خلاقه مستندساز و حاوی دیدگاه یا نظرگاه شخصی او. اصطلاح «فیلم مستند، مدیوم کارگردان است» محصول این شرایط بود.

۶. درباره ارتباط جدلی (دیالکتیکی) بین عناصر تصادفی و مواد و موضوعات از پیش طراحی شده (کیفیت از پیش طراحی شده) رجوع شود به زمان و مکان در سینما، نوتل بورج، ترجمه حسن سراج زاهدی، ضمناً علی‌لقماتی نیز از نظر یک فیلم‌بردار، موضوعات را به دو دسته «مانا» (مانند معماری) و «میرا» (موضوعاتی که تابعی از زمان و متأثر از آن است) تقسیم می‌کند. فصلنامه سینمایی فزایی، بهار ۱۳۷۵ صفحه ۱۷۰

