فیلم مستند و تألیف اثر

مایکل رابیگر

محمد سعید محصصی

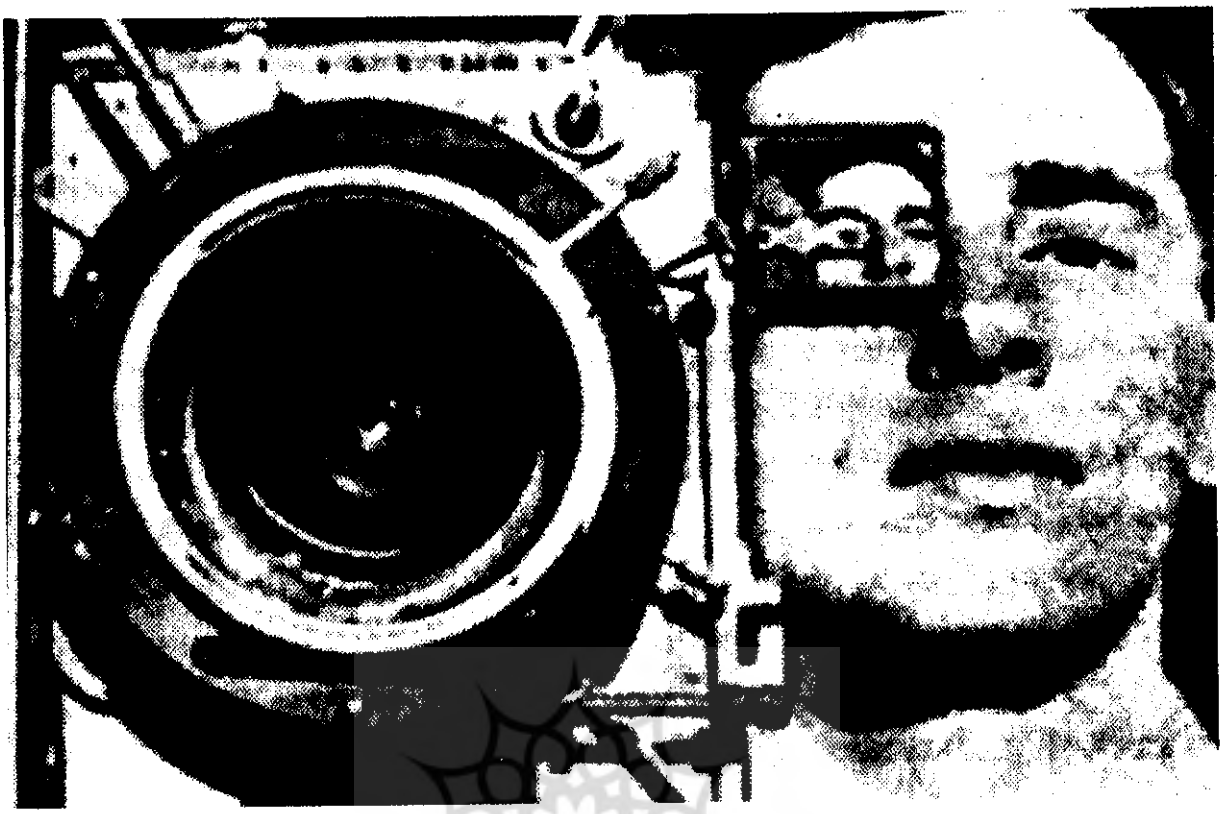
فکر می‌کنم کسانی که در جشنواره‌های فیلم شرکت می‌کنند - به ویژه آنها که فیلم‌های دانشجویی می‌سازند- با این امر موافق باشند که نقطه عطفی وجود دارد که فیلم‌های بسیار کمی می‌توانند از آن بگذرند. توضیح این قضیه که به نظر می‌رسد بالاخره یک اطمینان قبلی توضیح ناپذیر است، این است که چند تا از این کارها می‌توانند "بهترین" باشند؟ اما من فکر می‌کنم ملاک داوری بیش از حرفه‌ای بودن کار، بر تأثیرگذاری حسی تأکید دارد. فیلم‌های بسیار کمی واقعاً و با قدرت، با احساسات تماشاگر ارتباط برقرار می‌کنند: این به ویژه در مورد فیلم‌های کوتاه داستانی حقیقت دارد.

کمبود در این باب اغلب به بحث استعداد ربط داده می‌شود: "تو یا آن را داری یا نداری، و... و تعداد کمی آن را دارند. انتظار زیادی نداشته باش." این قالب آن بحث است. اما به نظر می‌رسد نویسندگان یا نقاشان - حتی آنها که آموزش ناچیزی دیده‌اند - بیش‌تر بتوانند آثاری بیافرینند که به قلب آدمی تلنگر بزنند. تفاوت در چیست؟ فیلم، البته زبان پیچیده‌تری است و چون از گروه کاری و ابزارهایی برای ایجاد یک بیان مولفانه بهره می‌گیرد، مشکل‌تر است. ولی این استدلال هم، ناتوان از توضیح است که چرا در جشنواره‌ها یعنی جایی که کارهای مبتدیان و حرفه‌ای‌ها یک جا نشان داده می‌شود، این اغلب تازه کارها هستند که ارتباط برقرار می‌کنند. تجربه بیش‌تر - به رغم این که می‌تواند بی‌روحی و یکنواختی را تقلیل دهد - گاهی واقعاً آن را افزایش می‌دهد.

در مصاحبه‌ها در دانشگاه‌هایی مثل دانشگاه نیویورک، یا در سمینارهای حرفه‌ای و جشنواره‌ها و حتی در نقاط خیلی دوری از آمریکا، مثل نروژ، هلند و نیوزیلند، من این آیه یأس را می‌شنوم که کیفیت تهیه بهبود می‌یابد، اما دیدگاه اصلی و مولف گونه چنین نمی‌شود. چرا چنین است؟ این مسلماً به فقدان موضوع ربطی ندارد، زیرا هر گروهی را که من آموزش داده‌ام، نویسندگانی تیز هوش بودند و ذخایر بزرگی از تجربه‌ها، موضوع‌ها و داستان‌های شگفت‌انگیز. ولی با این همه، گاهی وقت‌ها این مواد خام در مسیر خود به روی پرده، ضایع شده‌اند.

در این جا نکاتی درباره علت‌های واقعی قضیه وجود دارد و برخوردهایی برای کاستن از میزان این تضییع دیده می‌شود. *من فکر می‌کنم اغلب اوقات فیلم‌ها تأثیری ندارند، زیرا نیرویی که در پس مفهومشان وجود دارد در هنگام ساختن فیلم ناپدید می‌شود.* تولید فیلم یک فرآیند طولانی و شدیداً گروهی است، کارگردانان تحمل خود را زیر بار فشارهای تعمدانه گروه حتی، بازیگران (و اگر مستند است نابازیگران)، و از نظرات دریافتی و "آن‌چه تماشاگر می‌خواهد" از دست می‌دهند. چیزی که از یک ایده منحصر به فرد آغاز شده بود میان هزاران تعدیل کوچک گرفتار می‌آید: و عاقبت این ایده از بصیرت فردی و روشنایی گرانبهای اندیشگی، تهی می‌گردد.

اما از سوی دیگر فیلم‌های قوی، به نحو شورانگیزی همچنان به سازندگانشان وفادار می‌مانند. برخی از فیلم‌های آمریکایی که به ذهن خطور می‌کنند عبارتند از ***فروشنده، هاراران کاتنی یواس‌ای، وردست[1]، رژه شرمن، راجرومن و خاطرات دختر وظیفه‌شناس.*** هر یک از این مثال‌ها درونمایه‌ای قوی دارند که به تمامی روی آنها کار شده است. شاید مستندسازان مزیت‌هایی داشته باشند که برای سازندگان فیلم داستانی پذیرفتنی نباشد، مثل کار با گروهی کوچک یا فیلمبرداری از واقعیت موجود به جای کار روی صور خیال. آنها می‌توانند برخوردی سریع‌تر، بدیهه پردازانه‌تر و بیش‌تر حسی با کار داشته باشند. شاید به همین دلیل است که مدارس ملی فیلم بریتانیا، پیش از این که به دانشجویان خود اجازه کار داستانی یا نقاشی متحرک بدهند، آنها را با فیلم مستند اشباع می‌کنند. دانشجویان می‌آموزند که به ژرفای واقعیت اعتماد کنند؛ و فیلم نقاشی متحرک **شلوارهای عوضی** اثر نیک پارک که برنده جایزه اسکار شده و بر اساس مشاهده شخصیتی



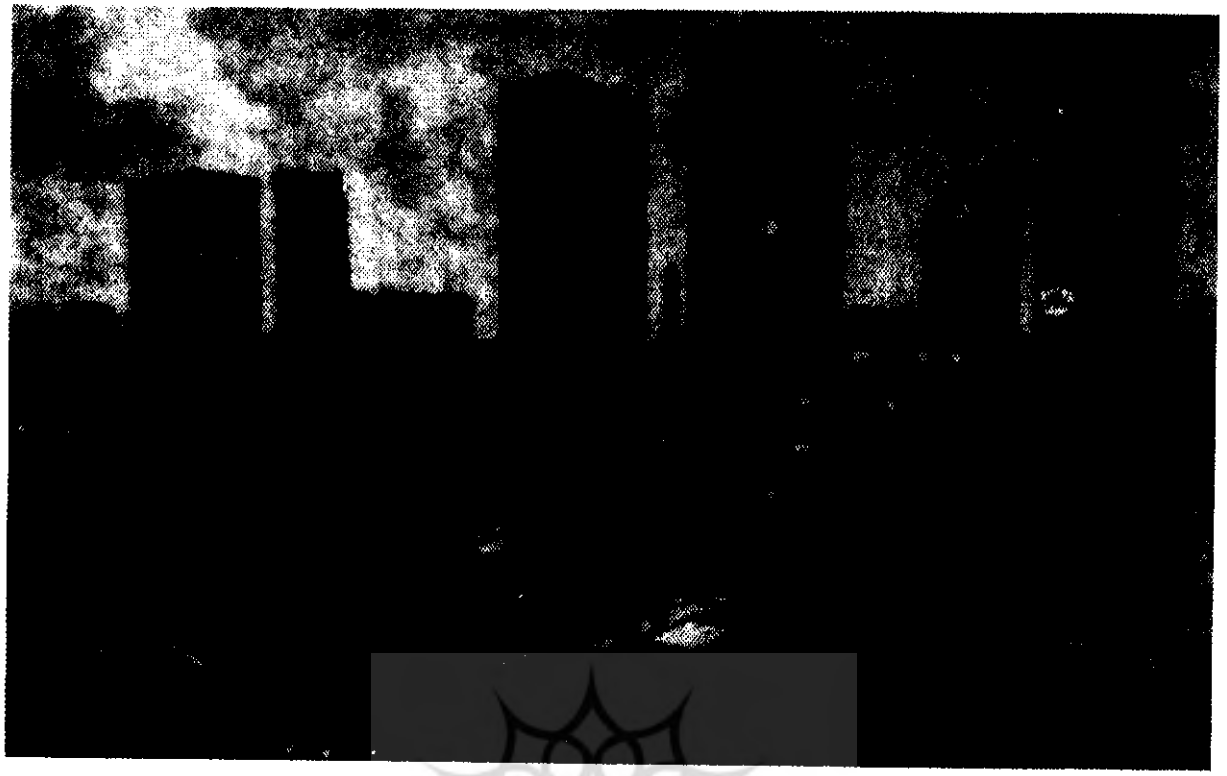
شگفت استوار است، نشان می‌دهد که چه اتفاقی می‌افتد وقتی که یک ذهن اصیل بخواهد از عقاید مسجل شمرده شده معمول پا فراتر بگذارد.

بسیاری از کارگردانان دیوانه این معرفت مدرسه‌ای یا حرفه‌ای‌اند که دم می‌توانند سگ را بجنبانند.[۲] افزون بر این، آنها اغلب احساس می‌کنند باید میان موفق بودن از سویی، و رشد یافتن به عنوان یک شخصیت و هنرمند از سوی دیگر، یکی را بر گزینند. ولی این اهداف متناقض نیستند: یک تماشاگر نفوذ ناپذیر در برابر حقایق یا اطلاعات، به محض این که فیلمی احساسات ژرف او را تحت تأثیر قرار داد، دریچه قلب خود را به روی فیلم می‌گشاید. هر کس - چه در داستانی و چه در مستند - که رسانه‌اش را به عنوان وسیله موثری به منظور ارتباطات عمیق خود آنها به کار می‌برد، احتمالاً در میان آن دسته اندکی جای خواهد داشت که قادرند از طریق دسترسی به احساساتمان، در ما تغییر ایجاد کنند.

بر اثر مشاهده بسیاری از فیلمسازان در حال رشد، متقاعد شده‌ام که *افرادی پتانسیل‌های خلاقه‌شان* را یک باره آشکار می‌کنند که واقعاً نیروهای پویای درونی خود را شناخته باشند و از رسانه برای کشف آنها استفاده می‌کنند. دسترسی به این امر یک فرآیند متوازی را می‌طلبد. نخست *تخیل* است؛ مرحله‌ای که ایده یک فیلم تا منتهای درجه بسط می‌یابد؛ و دوم مربوط است به *تمرکز ذهنی و مولف بودگی* در طی انجام مرحله فیلمبرداری.

اول، تخیل و یافتن هویتی مولف گونه. من شاگردانی داشته‌ام که طرحی از خود را به وسیله فهرست کردن (خصوصی) تجربه‌هایی که عمیقاً آنها را تکان داده بود، تهیه کرده بوده‌اند. این تجربه‌ها می‌توانست در آنها احساس‌های گوناگون از قبیل عشق، لذت، تنفر، شهوت، عدم پذیرش، حسادت، ترس و یا هر حس و احساس دیگری را پدید آورد. آن گاه پس از گروه بندی آن فهرست، آنها - تا سر حد امکان به طور عینی - مشخصه‌های فرد را به واسطه چنان تجربه‌هایی تعیین می‌کنند و تصمیم می‌گیرند چه کاری را باید در این جهان، انجام دهند. این موضوع در یک سمینار مورد بحث قرار گرفت - و مهم بود زیرا که اعتماد به نفس (و به همراه آن تألیف) هنگامی که به یکسان فهمیده و پذیرفته شوند، توسعه می‌یابند.

از دانشجویان در عین حال خواسته می‌شود که چند شخصیت و موضوع کوچک را در زمینه‌های تاریخی، ادبیات، نمایش، ورزش و هر چیز مورد علاقه دیگر، طراحی کنند. پیتر واتکینز وجود یک ذات همزاد را در ادوارد مونک تشخیص می‌دهد که نه تنها به او (واتکینز) کمک می‌کند یک مستند زندگینامه‌ای خوب بسازد، بلکه مطمئناً در شناخت خودش هم پیشرفت می‌کند. شناخت، غرور را تعدیل می‌کند و به استحکام نگرش فرد و حس موقع فرد نسبت به موضوعات در دست اجرا کمک می‌کند. (من مقایسه با شخصیت‌های فیلم را صرفاً بدین



خاطر توصیه نمی‌کنم که احساس من آن است که فیلمسازان باید دنبال ساختن زندگی باشند و منابعشان فقط فیلم‌های دیگر نیست بلکه همه هنرهاست).

همان طور که هر کسی می‌داند بسط دادن یک موضع یا داستان نیاز به پژوهش دارد و در عین حال جستجویی درونی می‌طلبد برای کشف این مطلب که در هر موضوع یا درونمایه فردی، چه چیزی با برنامه کار ناتمام او وارد گفتگو می‌شود. به ندرت اتفاق می‌افتد کار روی موضوعات یا شخصیت‌هایی را بر عهده گیریم که نخست فکر می‌کنیم و بعد به درک عمیق‌تری می‌رسیم که معمولاً در بردارنده یک مکاشفه طولانی و مضطرب کننده است. یک خانم دانشجوی فارغ‌التحصیل که داشت فیلمی می‌ساخت بر اساس موادی که تا پیش از مرگ برادر محبوبش بر اثر ایدز تهیه کرده بود، ناچار شد یک تحول قابل توجه را از سر بگذراند. سوال‌های دقیقش - به عنوان یک تماشاگر اولیه جایگزین - او را واداشت که عمیق‌تر در رابطه و نسبتش با برادر و خانواده‌اش کندوکاو کند و سرانجام تقصیر و اندوهش را از گذراندن بخش مهمی از زندگی همراه با ستیزه‌جویی تأیید نماید. به نظر می‌آید فراتر رفتن به جایگاه اندیشگی که همواره پنهان مانده بود، میدان کاری یک فرد را عمیق و دقیق می‌کند.

از طریق این کار، هر کسی عملاً عزم و انرژی بیش‌تری به دست می‌آورد. این برنامه به بهترین نحو در محیط یک کارگاه آموزشی به مدت چندین ماه به اجرا در آمد و انبوهی از *نوشتن‌های* سریع، کوتاه و شخصاً متمرکز روی یک موضوع، را می‌طلبید. این عمل انرژی و نیروی فزاینده گروهی‌ای را پدید آورد که به نحوی دلگرم کننده حیاتی و مطلوب است. شاگردان یک تصویر به نحو فزاینده‌ای روشن از قلمرو دراماتیکشان، هویت تألیفی‌شان و عزم اجتماعی‌شان را مشاهده کردند؛ و این به آنها کمک نمود با آن چه واقعاً برای‌شان اهمیت دارد تماس حاصل کنند. البته به دلیل نیاز به بقا در دنیای تجارت، کارگردانان آزادی عمل دانشجوها را ندارند، ولی هرگز امکان انتخاب از بین نمی‌رود؛ همواره فرصتی برای خواست بیش‌تر فرد وجود دارد و مهم نیست که یک شغل چقدر بیگانه به نظر بیاید.

من تلاش می‌کنم دانشجویانم را تشویق کنم تا یک برخورد سرزنده و تجربی با نقش راوی داشته باشند، حتی وقتی که لازم باشد یک برخورد نیمه داستانی با آن بکنند. هر کدام از فیلم‌های **رژه شرمن** و **راجر و من** از یک شخصیت به خوبی پرداخته شده روایتی استفاده کرده‌اند و این دو فیلم همه چیز هستند به غیر از اتوبیوگرافی تمام و کمال. این فیلم‌ها از یک حالت اعتراف گونه آزاد بودند و می‌توانستند آن چه را که حال و هوای فیلم اقتضا می‌کرد به خوبی جلوه‌گر سازند.

وقتی که دیگر چیزی نمانده که نیاز به آزمون یا داوری داشته باشد، آن وقت کارگردان است و اعتقادش و

تصمیمش برای فیلمبرداری با یک ذهن باز و روشن. کارگردان باید با حساسیت و حتی لجاجت به آن چه که هست و آن چه که می‌داند تکیه کند. خیلی ساده است که آنها تحت تأثیر گروه فنی، بازیگران و مسائل کار از مسیر خود منحرف شوند و کنترلشان را بر دیدگاه فیلم از دست بدهند.

هر چند توضیح این قضیه دشوار و معماگونه است، اما دیدگاه، در بحث از روح و ذات فیلم یک اصل مرکزی است. بر خلاف ادبیات، که مولف یا راوی داستان به دنبال نقل چیزی است که در گذشته روی داده؛ فیلم همواره در زمان حال می‌گذرد. آن که به اهمیت قضیه وقعی نمی‌گذارد، خنثی برخورد می‌کند و دیدگاهی ندارد. ولی راوی - نقشی که کارگردانان باید به عنوان چیزی جدای از خودشان خلق کنند - خیلی قاطعانه وجود دارد. زیرا هنگامی که ما جریان آگاهی در یک فیلم را دنبال می‌کنیم، به یک شعور هدایت کننده تسلیم می‌شویم که تفکر است، واکنش است و فرآوری رویدادهاست، همان طور که رخ می‌دهند. این به مانند مسلح شدن به شنوایی و بینایی یک فرد دیگر است: این فرد همان راوی است، روح و شعور فیلم.

این "شعور هدایت کننده" می‌تواند به طور اتفاقی به آسانی، و یا به وسیله اقتضای تجهیزات کاری و نورپردازی، و یا بر اثر تلاش و فعالیت یک ذهن و قلب انسجام یافته انسانی، سازمان یابد. فیلمی که به این صورت، فیلمبرداری و تدوین شود، یک حضور روایت‌گر جامع دارد و به بیننده احساسی رویاگونه، قوی و معتبر از حضور در درون فیلم، عطا می‌کند. قدرت و توانمندی این دیدگاه، که در بیش‌تر فیلم‌های داستانی به شدت غایب است، به بهترین نحوی در هنگام ساختن فیلم مستند فرا گرفته می‌شود. به ویژه وقتی که فیلم به سبک سینما - حقیقت ساخته می‌شود، مواد همان طور که آدم‌ها روی پاهای‌شان فکر می‌کنند[3] گردآورده می‌شود. و در این جا انسانیت کارگردان و گروه سازنده به نحو جدایی ناپذیری در مواد گردآوری شده حضور دارد.

تدوین، آخرین مرحله درخشان ساختن یک فیلم، معمولاً به خوبی به کار گرفته می‌شود، زیرا زمانی برای فکر کردن، تجربه کردن و شناخت این که چیزی عمل می‌کند، وجود دارد. در مستندسازی این مرحله دقیقاً هنگامی نیست که بر طبق یک طرح و برنامه نمادها را سر هم کنیم؛ این یک مرحله جدید از "نوشتن" است، از تخیل ژرف و خلاقه، هنگامی که خلاقیت زبان می‌گشاید. در مرحله تدوین، کارگردانان فرا می‌گیرند که اثرشان واقعاً چگونه است و واقعاً چه کرده‌اند. این امر در واکنش‌های بیننده در فرآیند خلاقه فیلم یک اتصال پدید می‌آورد. این اغلب زمانی است که یک طرح اجرایی تازه به دنیا می‌آید، مانند برخاستن دوباره ققنوس. □

در باره مایکل رابیگر: استاد ممتاز Professor at Large)، در گروه فیلم/ ویدئو کالج کلمبیا، شیکاگو؛ او ۲۵ فیلم مستند را کارگردانی کرده و نویسنده کتاب‌های کارگردانی فیلم مستند Directing the Documentary و کارگردانی: فنون فیلم و زیبایی شناسی: Directing Film Techniques and Aesthetics می‌باشد که هر دو توسط انتشارات Focal Press منتشر شده است

پانوشت:

[1] - کلمه وردست به جای Best boy آورده شده است. منظور کسی است که شغلی تخصصی ندارد و باید او امر افراد را اجرا کند و در گروه فنی فیلمبرداری مشغول است. کلمه خیلی جدید است.(م)

[2] - جنباندن سگ به وسیله دم یا The tail wag the dog یک اصطلاح انگلیسی و آمریکایی است که معادلی در فارسی ندارد. منظور این است که همیشه کل نیست که قانونمندی‌های جزء را تعیین می‌کند، جزء هم می‌تواند برای کل تعیین تکلیف کند.(م)

[3] - به نظر می‌آید اصطلاحی باشد که در متن آمده People thinking on their feet. که ترجمه تحت‌الفظی آن همان است که آمده. احتمالاً منظور حضور کامل داشتن، و بیش‌تر وانمود نکردن و نقش بازی نکردن و طبیعی بودن است.(م)