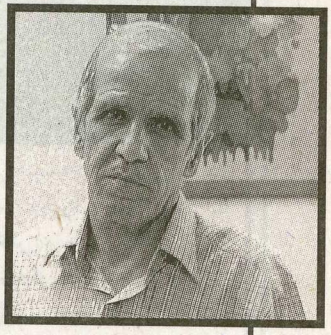
از موضوع تا طراحی فیلمنامه در فیلم مستند

قسمت اول



پیروز کلانتری

این یک متن آموزشی است که چند ماه پیش در یک کارگاه شکل‌گیری چند فیلمنامه مستند برای دوستان مستندساز شیرازی آماده و ارائه شد. پنج فیلم‌ساز در چهار ماه پنج فیلمنامه را برای حوزه هنری شیراز آماده کردند تا با همکاری خود حوزه پی‌گیر جذب مشارکت شوند برای تولید آنها. دو سه کتاب مطلوب درباره فیلمنامه مستند در بازار کتاب هست: **از ایده تا فیلمنامه** نوشته آلن روزنتال و ترجمه حمید احمدی لاری، **نگارش فیلمنامه مستند** نوشته دوایت وی. سویین و جوی‌آر. سویین با ترجمه عباس اکبری و امیر پوریا و بخش دوم کتاب **کارگردانی مستند** نوشته مایکل رابیگر و ترجمه حمید احمدی لاری. هر سه کتاب را نشر ساقی منتشر کرده است.

متن من قرار نیست فشرده این کتاب‌ها باشد. در شروع نوشته‌ام گفته‌ام که فایده و کارکرد این متن را چه می‌بینم.

این متن قرار است چه فایده‌ای داشته باشد؟

قرار نیست متنی تئوریک و عالمانه بخوانید. کتاب‌های مربوط به طراحی و فیلمنامه در سینمای مستند هرچند معدود است، اما مفید و کارگشاست. من هم قصد و توان اضافه کردن یک متن تئوریک تازه به آنها را ندارم. آن‌چه می‌توانم بنویسم و در کنار آن کتاب‌ها و کارگاه‌ها برایتان فایده داشته باشد، نکاتی از دل تجارب کارگاه‌ها و مسائل مشخصی است که در همین کارگاه‌ها یا در مسیر ساختن فیلم‌های خودم درگیرشان بوده‌ام و بیان این نکات و انتقال این تجارب می‌تواند برای شما فضا و مسیر تازه یا مؤثری ایجاد کند.

با خواندن این متن شما هم می‌توانید قلم به دست بگیرید و تجارب طراحی و فیلمنامه‌نویسی برای فیلم‌های خودتان را بنویسید. در اینجا مسئله، انتقال دانش و تئوری فیلمنامه‌نویسی سینمای مستند نیست؛ تدوین مشکلات و مسائلی که در تجارب خودمان به آنها برخورده‌ایم و جواب‌هایی که یافته‌ایم و مشکلاتی که لاینحل باقی مانده‌اند، همه می‌تواند ذهن و زبان ما را به روی آن‌چه که در طراحی و نوشتن فیلمنامه در فیلم‌های مستندمان درگیرش هستیم، بگشاید. این نوشته اگر توجهاتی را در شما برانگیزاند یا انگیزه نوشتن تجربه‌هایتان را در شما به وجود آورد، کار خودش را کرده است.

چرا در سینمای مستند هم توجه به فیلمنامه مهم است؟

خیلی‌ها هنوز وقتی به مقوله فیلمنامه در سینمای مستند و طراحی و نویسندگی فیلم در آن بر می‌خورند، رو ترش می‌کنند و سؤال می‌کنند مگر در سینمای مستند هم فیلمنامه داریم؟ این سؤال و تردید از نگاهی بیرون می‌آید که سینمای مستند را تنها ثبت کننده امور واقع یا تنها سینمای مستقیم و گزارشگر رویدادها در برابر دوربین می‌انگارد و از اینجا می‌رسد به این باور که اگر هم برای فیلم مستند فیلمنامه‌ای متصور باشیم، واقعیت آن را می‌نویسد و به فیلم‌ساز دیکته می‌کند. خواهیم دید که حتی برای فیلم مستند مستقیم هم به طراحی و فیلمنامه خاص این نوع فیلم‌ها نیاز هست. البته این هم هست که مسیر چند ماهه حرکت ما برای رسیدن به طرح و فیلم‌نامه یک فیلم مستند ممکن است در نهایت به متنی کوتاه و چند صفحه‌ای محدود بماند و این حاصل، برای آن تکاپوی چند ماهه ناچیز به نظر بیاید یا ربطی به حجم فیلمنامه‌های فیلم‌های داستانی پیدا نکند. همین جا می‌خواهم بگویم که مسئله، حجم فیلمنامه نیست؛ اصل، روشن کردن ایده، نگاه کارگردان به موضوع، طراحی فیلم و مشخص کردن شیوه و سبک آن و مسیر فیلم از ابتدا تا انتهاست. برای روشن کردن همین سه چهار عامل حیاتی یک فیلم مستند است که ما در امور واقع، و درعین حال ذهن و تصور خود، غوطه می‌خوریم، تحقیق می‌کنیم، چند بار و باز هم به سراغ موضوعمان می‌رویم، از منابع و دیدار با آدم‌های جوراجور سر در می‌آوریم، فیلم می‌بینیم و مشاوره می‌گیریم. برای این همه کار، چند ماه وقت زیادی است؟!

در سینمای مستند هم به فیلمنامه نیاز داریم، چون فیلم مستند را واقعیت شکل نمی‌دهد، بلکه کشاکش و درگیری ما با واقعیت، سازنده فیلم مستند ماست و این «ما» و «من» باید برای شروع فیلم‌برداری‌اش، تکلیف خود را با خیلی چیزها روشن کرده باشد. طراحی و فیلمنامه در سینمای مستند، حاصل روشنی تکلیف

فیلم‌ساز، به صورت نوشته یا نقش بسته در ذهن و خاطر او، پیش از شروع فیلم‌برداری است.

چند نوع فیلمنامه، برای چه فیلم هایی؟

سینمای مستند بسیار پرتنوع است؛ از مستندهای ساده و مستقیم گزارشگر تا مستندهای تجربی و ذهنی، همه در چهارچوب سینمای مستند می‌گنجند. به این تنوع شیوه‌های فیلم‌سازی اضافه کنید تنوع موضوع‌ها و تنوع کاربردها را.

روشن است متنی که برای یک فیلم مستند بازسازی، یا مستندی از آیینی که چند بار دیده‌ایم و برایش تحقیق کرده‌ایم، می‌نویسیم، با جزئیاتی بسیار دقیق‌تر و درحجمی بسیار بیشتر از متنی برای یک مستند گزارشی یا مشاهده‌گر خواهد بود. باز هم می‌گویم که مسئله، حجم فیلمنامه نیست. برای هر دو مورد ذکر شده، ما نیاز به طراحی و فیلمنامه‌ای داریم که پیش از شروع فیلم‌برداری تکلیف و رویکرد ما را درباره مستندی که می‌خواهیم بسازیم، روشن کند. حتی برای رودررویی‌مان با واقعیتی ناآشنا در فیلمی گزارشگر هم، که امکان نزدیک شدن و تحقیق کردن درباره‌اش را نداریم، باید بدانیم که چرا این موضوع را انتخاب کرده‌ایم، نگاهمان به موضوع چیست، برای که فیلم را می‌سازیم، نقطه توجهمان به کجای موضوع است، دانشمان به موضوع‌ها و موقعیت‌های مشابه چقدر است و چه شیوه‌ای برای رابطه خودمان و دوربین با موضوع و موقعیت مناسب است؟ هیچ واقعیتی در برابر دوربین فعال نمی‌شود مگر آن که منِ فیلم‌ساز سازوکار لازم برای فعال کردن آن در مسیر نگاه و ایده‌ام را بدانم و برایش، پیش از شروع فیلم‌برداری، طرح و فکر و برنامه داشته باشم. حاصل جواب به این سؤال‌ها و طراحی این سازوکارها در این فیلم گزارشگر می‌شود فیلمنامه برای این فیلم. اگر خواهان ساختن یک فیلم گزارشگر قوی و خلاقانه هستیم، توجه و دقتی که برای طراحی این موضوع دور از دسترس و این فیلم گزارشگر به کار می‌گیریم، کمتر از طراحی و نوشتن فیلمنامه برای مستندی تجربی و مؤلف و گره خورده با ذهن و شخصیت ما نخواهد بود.

هر فیلم مستند یک سفارش است

بله، هر مستندی یک سفارش است؛ سفارشی از سوی سرمایه‌گذار، تماشاگر مشخص یا خودمان. ما برای یکی از این سه نوع سفارش فیلم می‌سازیم و مشخص کردن همین تشخیص و تفکیک اولیه، تکلیف کلی و اساسی فیلم ما را روشن می‌کند. از این واقعیت می‌رسم به این که هر مستندی باید بر مبنای هر یک از این سفارش‌ها تعریف خود را پیدا کند. همین تعریف ناگزیر اولیه، سرآغاز شکل‌گیری فیلمنامه در یک فیلم مستند است.

یکی از مشکلات جدی فیلم‌های مستند ما ملغمه‌ای بودن آنها و درهم باشی رویکردها و شیوه‌های متفاوت کار در فیلمی واحد است. بله، سینمای مستند ترکیبی هم داریم و در دهه‌ها و سال‌های اخیر هم بازار این فیلم‌ها گرم شده است، اما این ترکیب، اندیشیده و طراحی شده است و ربطی به ملغمه حاصل از بلاتکلیفی فیلم‌ساز در برابر تعریف سفارش کارش ندارد.

برگزاری کارگاه و آموزش سینما و انتقال تجارب، برای ساختن فیلم مستند در فضایی حرفه‌ای است و به فضای عمومی و به ویژه سینمای مستند نظر دارد. سینماگر مؤلفی که با سبک و ساختار ویژه خود فیلم می‌سازد و دنیایی خاص خود دارد و در سینمای مستند هم امثالشان را داریم (ایونس، فرانژو، هانسترا، ورتوف، ارول موریس، سوکوروف، مک ال‌وی، کریس مارکر و....) در ساحت دیگری فیلم می‌سازد و قرار نیست که در این کارگاه‌ها و آموزش‌های ما چنین فیلم‌سازهایی تربیت شوند. تربیت این فیلم‌سازان و نوابغ در فضاهای متفاوت و پیچیده دیگری شکل می‌گیرد و به‌بار می‌نشیند. پس بیهوده به کشف و شهود بی‌ارتباط با فضای متعارف فیلم‌سازی‌مان دل خوش نکنیم یا اگر در این ساحت سیر می‌کنیم، وقت خود و دیگران را در این کارگاه‌ها تلف نکنیم.

برای تولید فیلممان زمان نهایی در نظر بگیریم

این مقوله چه ربطی به فیلمنامه فیلم مستند دارد؟ گفته شد که ما در چهارچوب سینمای مستند حرفه‌ای و تولید حرفه‌ای مسائلمان را مطرح می‌کنیم. کش پیدا کردن کارهای تولید یک فیلم مستند، علاوه بر ضرر و زیان مالی و زمانی، ما را از تأثیر مثبت و کیفی مداومت در کار طراحی، فیلمنامه‌نویسی و اجرای کار دور نگه می‌دارد و حلقه‌های مرتبط و مؤثر فعالیت‌های مختلف در مسیر کارمان را از هم می‌گسلد. مداومت و پی‌گیری روزانه کار و خشت روی خشت گذاشتن و کار تدریجی و مستمر یکی از عوامل اصلی شکل‌گیری درست ایده‌گذاری، طراحی و نوشتن فیلمنامه برای یک فیلم مستند است. ایجاد وقفه در این مسیر، تمرکز و تداوم سازوکار ذهنی ما را مختل می‌کند و به حاصل کار لطمه می‌زند. اغلب مستندسازان پی‌گیر و پرکار با لطمات ناشی از به درازا کشیده شدن کارهای فیلمشان، هم بر فیلم و هم بر خودشان مواجه بوده‌اند.

کار فیلم مستند از تحقیق شروع می‌شود؟

زیاد می‌بینم که دوستان فیلم‌ساز یا اصلاً اهل تحقیق نیستند و جذابیت موضوع را سرقفلی کار خوب به حساب می‌آورند و با سر به زمین گرم خنثی ماندن و فعال نشدن موضوع در برابر دوربین می‌خورند، یا تحقیق مفصل را ضامنی مطمئن برای ساختن مستند خوب فرض می‌کنند و بلافاصله بعد از روشن شدن موضوع، شیرجه می‌روند در پروسه تحقیق طولانی. در برابر این فیلم‌سازان سؤال اصلی من این است: تحقیق برای چه نگاهی و چه رویکردی به موضوع؟ جدا از بحث نوع سفارش که پیشتر آن را مطرح کردم، باید

نگران باشیم که اگر برای تحقیقمان، حتی تحقیق اولیه، محور اولیه و نقطه توجه و فضای خاص‌تری از موضوع را مشخص و تعریف نکنیم (هیچ زیانی بالاتر از زیان همه چیز گفتن درباره موضوع نیست)، در گرداب اطلاعات گسترده و پراکنده غرق می‌شویم و روزی به خودمان می‌آییم و می‌بینیم که از همان حس و توجه نیم‌بند روز اول تصمیممان برای ساختن فیلم هم دور شده‌ایم و خستگی و سردرگمی حاصل از دوره طولانی و بی‌هدف تحقیق، توانی برای ادامه کار باقی نگذاشته است.

فیلم مستند یا با نیازی مشخص و تعریف شده از سوی سفارش دهنده و برای مخاطبی مشخص شروع می‌شود، یا در پی وجود حساسیتی خاص (نگاه) در فیلم‌ساز یا با ایده‌ای مضمونی ـ ساختاری یا موضوعی جذاب و درگیرکننده راه می‌افتد. آن نیاز یا این رویکردهای فیلم‌سازانه باید در همین ابتدای کار و قبل از شروع هر فعالیت اجرایی، روشن و تعریف شوند.

مهم است بدانیم تکیه اولیه فیلم به چیست. همین دانش اولیه تکلیف ادامه کار، از جمله رویکرد و محدوده تحقیق را، برایمان مشخص می‌کند.

تحقیق می‌تواند برای دقیق کردن الف) موضوع، ب) ایده، ج) طراحی یا د) اجرای کار صورت گیرد. به واقع، ما در مسیر فیلم‌سازیمان با یک فضا و زمان مستقل و طولانی و یک بار برای همیشه تحقیق مواجه نیستیم، بلکه به پروسه‌های کوچک و بزرگ تحقیق نیاز داریم که هرکدام موضوع و رویکردی خاص خود دارند و به نیازی خاص از فعالیت‌های فیلم‌سازانه ما جواب می‌دهند. در فیلم مستند تحقیق گره می‌خورد به طراحی فیلم و این دو فعالیت در بده بستان دائم با یکدیگرند. من خود هیچ وقتی را به یاد نمی‌آورم که بدون رابطه و گره خورده با کار ذهنی بر طراحی فیلمنامه کارم، کار تحقیق را، به عنوان فعالیتی مستقل، جداگانه و درخود پیش برده باشم. برمبنای نیازی در دل کار، می‌خوانیم و دیدار کارشناسانه می‌گذاریم و مکان‌ها و موقعیت‌های موضوع را می‌بینیم و همین فعالیت‌های تحقیقی، طرحی را که در همین مسیر دقیق‌تر شده، با نیازهای تحقیقی تازه‌ای روبه‌رو می‌کند. اطلاعات و دانش زیاد لزوماً به مستند بهتر منجر نمی‌شود؛ این اطلاعات و دانش باید به خورد فیلم بروند و جایگاه، فضا و زندگی فیلمیکشان را پیدا کنند.

موضوع به علاوه فیلم ساز، نقطه آغاز هر فیلم مستند است

پس کار یک فیلم مستند از کجا شروع می‌شود؟ انتخاب موضوع برای شروع کار یک فیلم مستند کافی نیست. از یک موضوع حداقل ده‌ها فیلم می‌شود ساخت. سؤال اول این است: فیلم من از این موضوع چه فیلمی است؟ این «من» یا یک مستندساز حرفه‌ای است که هر نوع مستندی می‌سازد و خصوصیت «من» او بیشتر خصوصیتی است ناشی از انتخاب‌های خاص موضوعی و کاربردی و به توان فیلم‌سازانه و حرفه‌ای و تکنیک و کاربلدی او تکیه دارد، یا فیلم‌سازی است مؤلف با نگاه و سبکی ویژه که تمامی فیلم‌هایش به این نگاه و سبک خاص تکیه دارد.

در هر دو حالت ما با یک فیلم مستند سروکار داریم که وجوه و ترکیب‌هایی متفاوت از صنعت و هنر را در بر دارد و در هر دو حالت عملی است خلاقانه و باید به حضور و خلاقیت حرفه‌ای یا هنری فیلم‌ساز گره بخورد. فرض کنید می‌خواهیم فیلمی در باره اعتیاد بسازیم. موضوع از این گل و گشادتر؟ چه چیز اعتیاد را می‌خواهیم بسازیم (موضوع خاص‌ترمان چیست)؟ برای که؟ با چه تأثیری؟ چه نوع فیلمی؟ (تحلیلی، آموزشی، مشاهده گر، یا... ؟)، یک سفارش است یا دغدغه شخصی؟ سؤالاتی از این دست، تماماً ما را به رابطه سازنده اثر با موضوع فیلم (موضوع به علاوه من فیلم‌ساز) رجوع می‌دهند و ما را از تکیه صرف به موضوع جدا می‌کنند و از آن فراتر می‌برند. ممکن است در مسیر ایده‌گذاری، تحقیق و طراحی فیلم، تغییرات مهمی اتفاق بیفتد و مسیر کار کاملاً متحول شود. مهم نیست، این تغییرات، طبیعت یک کار خلاقانه است؛ اگر به نقاط اولیه روشنی تکیه داشته باشند و از حالی به حالی دیگر گذر کنند و نه این که آن نقطه شروع را نداشته باشیم و گم‌گشته آغازی بلاتکلیف و بی‌سرانجام، در مسیر پرگار تغییر احوال دائم مستأصل شویم.

پس از موضوع به چه می رسیم؟

معمولاً یک فیلم مستند با هدفی (اگر فیلم سفارش‌دهنده بیرونی داشته باشد که معمولاً به مخاطبی مشخص گره می‌خورد) یا حساسیتی (اگر شروع کار از خود فیلم‌ساز باشد) تعریف می‌شود و راه می‌افتد. تأثیر وجود آن هدف یا این حساسیت اولیه، فراتر رفتن از یک موضوع کلی و عام است. (همان قصه موضوع اعتیاد و سؤالات در پی آن که ذکر شد.) ممکن است از این موقعیت جلوتر باشیم و ایده خاصی هم داشته باشیم، یعنی در همین ابتدای کار از موضوع به ایده گذر کرده باشیم. سال ۱۳۸۵ وقتی با پیشنهاد ساختن فیلمی درباره زلزله روبه‌رو شدم، از همان ابتدای کار و بنا به سابقه درگیر بودنم با شهر تهران، تصمیم گرفتم فیلم درباره زلزله تهران باشد و حتی مشخص‌تر و خاص‌تر از آن، خواستم فیلمی درباره تهرانی بسازم که زلزله برایش فاجعه‌ای بزرگ است، اما خود شهر آن قدر با فجایع جوراجور درگیر است که فرصت نمی‌کند این فاجعه به ظاهر دورتر و دیرتر را جدی بگیرد. می‌بینید که در همان ابتدای کار تکلیف خیلی از امور را که ممکن است در فیلمی دیگر با تحقیق و طی مسیر برای ایده‌گذاری روشن شوند، برای خودم مشخص کرده بودم، یعنی علاوه بر موضوعی خاص، یک ایده محتوایی و مضمونی

هم داشتم. در همان زمان پای یک ایده ساختاری و سینمایی هم در میان آمد. مدت‌ها بود که در پی فرصتی بودم تا فیلمی بسازم که تکیه اصلی‌اش به قدرت و تأثیر گفتارش باشد و گفتار در آن فیلم، نقش ساختاری پروپیمانی بازی کند، چون اساساً معتقدم گفتار، یکی از ویژگی‌های سینمای مستند است و ما از قدر و تأثیر غریب آن در فیلم مستند غافلیم. در تحقیق درباره ایده مضمونی‌ام (چگونگی برخورد تهران با زلزله‌ای که روزی دیر یا زود به سراغش می‌آید) به طراحی فضاها و سکانس‌های متعدد و کوتاهی رسیدم که جان می‌داد به فعال کردن گفتاری اطلاع‌رسان، هول‌افکن و درعین حال با خصوصیتی بازیگوشانه و نه چندان جدی. (همان وضعیتی که تهران و شاید هم خود من در برابر زلزله داشتیم.) ایده ساختاری‌ام را فعال و در طراحی فیلم جاری کردم. همیشه پیش نمی‌آید که در ابتدای کار با این دست پر کار را شروع کنیم، اما حساسیت‌ها و ایده‌های از پیش موجود، از مهم‌ترین عواملی است که در برخورد با یک موضوع و انتخاب آن برای ساختن فیلم، ما را فعال می‌کند و با تکلیفی روشن راه می‌اندازد.

یکی از مشکلات مستندسازان جوان این است که در جریان فیلم‌سازی لحن و زبان و داشته‌های خودشان را کنار می‌گذارند و می‌خواهند حتماً به «چیز»ی دیگر و بیرون از خودشان که اغلب تصنعی یا مقلدانه از کار در می‌آید، برسند. هیچ تحقیق و تدارکی نمی‌تواند جای این حساسیت و نگاه فیلم‌ساز به جهان پیرامون را بگیرد و مستندساز موفق، کسی است که همیشه نگاهی و حرفی برای هر موضوعی در چنته داشته باشد.

در باره همان موضوع اعتیاد، شاید ما به ایده اعتیاد یک جوان در خانواده‌ای که پدر یا مادر خانواده درگیر اعتیاد جوانان دیگر باشند، برسیم. (پدر یا مادر، مددکار یا محقق علوم اجتماعی در زمینه اعتیاد باشند.) البته موضوع کمی «گل درشت» است و اگر خوب مدیریتش نکنیم، ممکن است لو برود یا تصنعی از کار در بیاید. در ورک شاپی دو سه بار از من سؤال شد که بعد از تعبیه چنین موضوعی (بله، موضوع را هم می‌شود ساخت و تخیل کرد) چه باید بکنیم؟ روشن است، باید راه بیفتیم و تحقیق میدانی کنیم و به واقعیت چنین خانواده‌ای در بیرون از ذهن و خودمان برسیم و حالا با آن خانواده سر کنیم. نگران نباشید، فضای اعتیاد در اطراف‌مان آن قدر گسترده است که نه خیلی دیر به چنین خانواده‌ای می‌رسید. ممکن است به مادری برسید که بچه‌هایش در خارج از کشور زندگی می‌کنند و تنها پسرش درگیر اعتیاد است. بگردید، آن را هم پیدا می‌کنید. می‌بینید که حتی موضوع را هم می‌شود از طریق تخیل (بله، تخیل در سینمای مستند؛ چرا که نه؟) به طریقی خاص، دراماتیک و نزدیک به روابط و دغدغه‌هایمان انتخاب کنیم. در اینجا داریم کار دیگری هم می‌کنیم. از طریق تخیل و ایده‌پردازی به موضوع می‌رسیم (از قرار، معمولاً عکس این مسیر طی می‌شود، یعنی از موضوع شروع می‌کنیم و به ایده می‌رسیم)؛ یا شاید بهتر است بگوییم از طریق ایده‌پردازی، موضوع کلی‌مان را به وضعیتی خاص‌تر و برانگیزاننده‌تر گذر می‌دهیم.

تحقیق دائم و لایه به لایه

گفته شد که بعد از رسیدن به هر یک از موضوع‌های فوق (جوان معتاد در آن یا این خانواده) باید بگردیم و نمونه زنده آنها را پیدا کنیم؛ یعنی تحقیق کنیم. در اینجا می‌بینیم که تکلیف کار تحقیقمان چقدر مشخص است: پیدا کردن خانواده‌ای با آن یا این مشخصات که ضمناً به جلوی دوربین آمدن رضایت بدهند و قابلیت دراماتیک ارتباطاتشان هم بالا باشد. قطعاً مطالعه کتب و تحقیقات مرتبط با این موقعیت‌ها و گفت‌وگو با کارشناسان، مددکاران و محققان آشنا با این وضعیت هم لازم است، اما با این ایده روشن و راه اندازنده، همه این موارد فضا و تعریف مشخص و محور روشنی پیدا می‌کنند که ما را از همه چیز جویی و همه چیز دانی در دوره تحقیق دور نگه می‌دارد.

با پیدا کردن خانواده دلخواه و روشن شدن این که پدر درگیر جوان معتاد است یا مادر، دور دیگری از تحقیق برای اشراف بیشتر بر وضعیت چنین پدرها یا مادرهایی شروع می‌شود و با روشن شدن موضوع و ایده فیلم و درگیر شدن در مسائل خاص این خانواده خاص، شیوه و سبک فیلمی که می‌خواهیم بسازیم (مشاهده‌گر، گفت‌وگو محور و آموزشی، تحلیلی و چالشگر و...) برایمان مسئله می‌شود که خود به تحقیق فیلمیک تازه‌ای در باب شیوه و سبکی که برگزیده‌ایم، احتیاج دارد. (فیلم دیدن، متن نظری سینمایی خواندن، کشاکش‌های ساختاری و...) پس می‌بینیم که در مسیر انتخاب‌ها و ایده‌پردازی‌های مختلف محتوایی و ساختاری، با نیازهای تحقیقی لایه به لایه‌ای مواجه می‌شویم که هرکدام با دوره‌های مختلف کار روی فیلمنامه گره خورده‌اند و هیچ کدام در زمان مستقل و جدا از مسیر طراحی فیلم انجام نمی‌شوند. از دوره طراحی، تحقیق و تولید «تهران، چند درجه ریشتر» که همان فیلم مربوط به زلزله تهران است، ده‌ها صفحه نوشته دارم که ترکیب غریبی از اطلاعات، ایده‌ها، طراحی مضمونی و ساختاری، صحنه‌های نوشته شده، یادداشت‌هایی برای گفتار و نوشته‌های دیگر است که در دل هم و نه به عنوان متونی مستقل و قابل ارائه خط خطی شده‌اند. برایم عجیب است که می‌شنوم کاش تحقیق‌های موفق فیلم‌های مستند چاپ شوند؛ چون هیچ وقت بر این تصور نبوده‌ام که خود تحقیق یک فیلم مستند، به خاطر امتزاج غریبش با نیازها و فعالیت‌های نوشتاری دیگر فیلم، خصوصیت و استقلال لازم برای چاپ شدن را داشته باشد.