از موضوع تا طراحی فیلمنامه در فیلم مستند

قسمت دوم و پایانی

هنوز به طرح فیلممان نرسیده‌ایم!

این همه راه آمده‌ایم و هنوز به طرح فیلممان نرسیده‌ایم. طرح یک فیلم مستند چیست و چه زمانی به دست می‌آید؟ در طرح یک فیلم مستند (معمولاً در دو صفحه) تکلیف این امور باید روشن شود:

۱. انگیزه فیلم‌ساز برای تولید این فیلم چیست و چرا ساختن آن را مهم می‌داند؟

۲. نگاه فیلم‌ساز به موضوع چیست و چه می‌خواهد بگوید یا چه مکاشفه‌ای را می‌خواهد دنبال کند؟

۳. ایده خاص فیلم چیست؟

۴. این نگاه یا ایده فیلم چگونه به حرکت در می‌آید و در چه مسیری پیش می‌رود؟ (روایت و مسیر کلی و توجهات تصویری مشخص‌تر فیلم‌ساز)

۵. صحنه‌های کلیدی فیلم کدام‌اند و ما را از کجا به کجا می‌برند؟

۶. مخاطب فیلم کیست؟

۷. چه نوع مستندی ساخته خواهد شد (مستند مستقیم، چالشگر، بازسازی، تجربی، ترکیبی...)؟

۸. راوی فیلم چه کسی است و چه رابطه‌ای با موضوع و شخصیت‌های فیلم دارد؟ (فیلم از منظر چه کسی است؟).

۹. فیلم گفتار دارد؟ نقش آن چیست و از زبان چه کسی بیان می‌شود؟

۱۰. زمان فیلم حدوداً چند دقیقه است؟

برای ارائه طرح به سفارش‌دهنده باید زمان و هزینه تولید، عوامل انسانی و فنی مورد نیاز، زمان نسبی شروع و پایان فیلم‌برداری و اموری از این دست هم مشخص شوند. در طرح یک فیلم مستند ما با شمایی عمومی و قابل ارزیابی از همه چیز فیلم آشنا می‌شویم و دستمان می‌آید که با چه فیلمی روبه‌رو خواهیم بود.

بهتر است متن طرح را در سه فضا بنویسیم: ابتدا در دو خط موضوع را بشناسانیم، بعد در یک پاراگراف چند خطی نگاهمان به موضوع، ایده فیلم و اهمیت فیلم برای خودمان و مخاطب را مشخص کنیم و باقی نوشته را به بسط آن دو خط و این دو پاراگراف و روشن کردن جواب سؤال‌ها و مسائل مطرح شده در این ۱۰ بند بپردازیم.

حالا اگر بخواهم طرح فیلم **تهران، چند درجه ریشتر** را بر مبنای توجهات فوق، و نه لزوماً ۱ به ۲ و به ۳ و ۴ بنویسم، چنین متنی می‌شود:

آن یک خط: این فیلم درباره تهرانی است که در معرض خطر زلزله‌ای دور یا نزدیک قرار دارد، اما درگیر با زلزله‌های روزمره خود (ترافیک و آلودگی هوا و ...) این زلزله اصلی را جدی نمی‌گیرد.

آن یک پاراگراف: فیلمی متکی به گفتاری هشداردهنده و هول‌افکن و در عین حال سرد و آرام، که به تدریج و با ارائه اطلاعاتی از ابعاد عوارض زلزله در تهران، برخورد بی‌خیال مردم این شهر را دنبال می‌کند که وقت و ذهنشان بیشتر مشغول معضلات روزمره شهر (امرار معاش، ترافیک، آلودگی هوا و ...) است و در حد درکنار داشتن یک کوله پشتی حاوی مدارک لازم و کمک‌های اولیه هم این زلزله را جدی نمی‌گیرند.

و متن توضیحی مفصل‌تر: این فیلم درباره تهران امروز است که مسائل و معضلات بسیاری دارد که روزانه با آنها دست به گریبان است و در همین وضعیت و به خصوص بعد از زلزله بم که یک زلزله مهیب شهری بود، باید نگران این واقعه ویرانگر هم که دیر یا زود به سراغش می‌آید، باشد. به‌نظر می‌رسد برای این شهر و ما ساکنان آن، در برابر این معضلات دست به‌نقد و هر روزه، آن زلزله طبیعی‌واقعه‌ای دورتر است. (واقعاً؟) فیلم، بیش از آن‌که به زلزله تهران بپردازد، به تهرانی می‌پردازد که قرار است زلزله در آن بیاید و سعی می‌کند در آینه بلایای زلزله به مسائلی از تهران بپردازد که بی‌توجهی به آنها ابعاد ویرانگر زلزله را گسترش می‌دهد و بالا می‌برد. مهم‌ترین مسئله، شاید مسکنی است که ما در همه‌جای شهر می‌سازیم و به خصوص در گران‌ترین منطقه شهر، یعنی روی گسل‌های اصلی شمال تهران. در طول فیلم ما به‌طور موازی دو فضا را دنبال می‌کنیم؛ اثرات زلزله را در تهران و وضعیت اموری از شهر را که از زلزله متأثر می‌شوند. در نهایت نتیجه قطعی و روشنی پیش روی تماشاگر قرار نمی‌گیرد. تنها شاید خطر زلزله باعث شده ما به شهرمان نگاه تازه‌تر و دقیق‌تری بیندازیم و این «اصلاً» بد نیست!

فیلم از یک صبح زود و آدم‌هایی که در ماشین‌هایشان اسیر ترافیک‌اند شروع می‌شود و در یک ترافیک شبانه و پس از آن تهران خلوتی که روی آن، گفتار، وسایل مورد نیاز برای کوله‌پشتی روز مبادا را برمی‌شمرد، تمام می‌شود. در طول فیلم درباره گسل‌های شمال و جنوب تهران و ساخت وساز بسیار روی گسل‌های شمال

می‌شنویم، و نیز درباره کوچه‌های باریک جنوب و شمال شهر و بافت فسرده بازار تهران که گریز از تبعات زلزله را دشوار می‌کنند، آن چه به سر کوه شمال شهرمان که گسل اصلی زیر آن است می‌آوریم، مرگ‌های پنهان و خفیف ناشی از ترافیک و آلودگی هوا که کم از تلفات زلزله نیستند. نوع گسترش تهران که مدام رو به شمال و جنوب و در مسیر گسل‌ها پیش رفته است، چگونگی سرکردن با مرده‌هایمان در فردای زلزله، تصویری از شهری در زاین در ساعات بعد از زلزله و...

ساختار فیلم بسیار و اساساً به گفتار آن متکی است. گفتاری از زبان کارگردان فیلم که به موضوع نزدیک و با مسائل تهران و زلزله بیش رو آشنا ست، اما نه شوکه‌زده است و نه ناامیدوار. او در پایان فیلم می‌گوید که به‌هر حال او هم یک تهرانی است و یک سال رابطه با موضوع و نزدیک شدن به مسئله باعث نشده حتی گوله حاوی مدارک لازم و کمک‌های اولیه را تهیه کند و هم دست بگذارد. گفتار سعی می‌کند اطلاعات، هشدارها، تفسیرهای خفیف و ظریف، چشم‌انداز و اثرات زلزله و تک وتوک احساس‌های شخصی فیلم‌ساز را درهم تنیده، عول‌افکن، با طنزی گاه‌به‌گاه بوشسیده و اغلب ناشی از کنار هم‌گذاری خود اطلاعات و آمارها، صحنه به صحنه دنبال کند و به تدریج وضعیت غریب این شهر را در برابر زلزله پیش چشم بیننده بگذارد. هرچند محتوا و مضمون گفتار با اطلاعاتی سنگین همراه و هول‌برانگیز است، اما لحن گوینده (فیلم‌ساز) سرد و آرام و متین و تا حدودی بی‌اعتناست، و علت این خنثی بودن فیلم‌ساز به‌تدریج و در پایان فیلم روشن می‌شود: خطر زلزله برای تهران و تهرانی که با معضلات دست به گریبانند هنوز دور و نسیه باقی مانده است.

طرح را خیلی مختصر یا مفصل برگزار نکنیم

طرحی که ما می‌نویسیم، یک متن راهنما برای دل قرص داشتن در شروع فیلم‌برداری است و ممکن است دربرابر موقعیت‌های واقعی و جذابیت‌های لحظات و حضورها تغییر زیادی کند. اما باز هم تأکید می‌کنم که تغییری که به طرح برخورد کند و آن را عوض کند، بسیار متفاوت است با این که ما طرح قابل اتکایی نداشته باشیم و ذهنمان به‌طور دائم در سیر زیر و بالاهای متعدد وضعیت‌های پیش رویمان قرار گیرد.

این که با چه دقتی نیاز به طراحی فیلممان داریم، تا حدود زیادی به شخصیت فردی و حرفه‌ای‌مان مربوط است. هرچه از موضوع کمتر بدانیم و هرچه از ابتدا گیریمان با موقعیت‌ها و شخصیت‌های واقعی ضعیف‌تر باشد، نیازمان به طرحی راهنما و راه‌اندازنده بیشتر است. حد دقیق و کامل بودن طرح، به نوع فیلمی که می‌خواهیم بسازیم هم مربوط است. در مستندهای موقعیت‌محور یا رویدادمحور (گزارشگر یا مشاهده‌گر) باید خود را آماده رویارویی و چالش با موقعیت کنیم. تا حدی باید خصوصیت درگیر بودن با وضعیت‌های بازو غیرقابل پیش‌بینی را داشته باشیم (خصلت ژورنالیستی‌مان قوی باشد) و بخش دیگر توانایی‌مان را باید در مسیر تحقیق و طراحی بیش از فیلم‌برداری رشد دهیم. در این گونه فیلم‌ها (به خصوص مستندهای گزارشگر) اگر بتوانیم خودمان تصویربردار باشیم، تأثیر زیادی در نتیجه کارمان دارد، چون در جریان تصویربرداری دائماً درگیر انتخاب موقعیت و نوع نگاه و برداشت دوربین از رویداد و صحنه هستیم.

طراحی کامل‌تر در چه فیلم هایی ممکن است؟

مستندهای شخصیت‌محور برای طراحی دقیق‌تر دست ما را باز می‌گذارند. در این مستندها که تولید آن در ایران بسیار رایج است، چون اغلب، امکان شناخت دقیق شخصیت پیش از شروع تصویربرداری ممکن است، فیلم شکل بازسازی رابطه با آن شخصیت را پیدا می‌کند و می‌شود تا حدود زیادی و تا مرز فیلمنامه‌ای ۷۰ تا ۸۰ درصدی پیش رفت. (در فیلم **تنها در تهران** بر مبنای شخصیت بهناز جعفری، من به چنین فیلمنامه‌ای دست یافتم.) در فیلم‌های چالشگر که فیلم‌ساز خود با موضوع درگیر است (**نظیر مستند تهران، چند درجه ریشتر**) هم امکان نوشتن فیلمنامه‌ای دقیق‌تر ممکن است، اما این فیلم‌ها نسبت به مستندهای بازسازی پیچیده‌ترند و بخش مهمی از فیلم در مرحله تدوین شکل می‌گیرد. (صحنه‌ها روشن‌اند اما نه لزوماً ردیف شده و در مسیر سرراست مستندهای بازسازی.) شاید یکی از دقیق‌ترین فیلمنامه‌ها را در مستندهای علمی و صنعتی، آموزشی و کاربردی می‌توان نوشت. چون بسیاری از عوامل موضوع دراختیار است و مهم‌تر این که سفارش‌دهنده می‌خواهد پیش از تصویربرداری، از چگونگی رویکرد و حاصل کار فیلم‌ساز اطمینان بیشتری پیدا کند.

طراحی منعطف و باز

ما در ورکشاپ‌ها کار را کمی سخت می‌گیریم و در پی دستیابی به طرح‌های دقیق‌تر و کامل‌تری هستیم، اما شخصیت و موضوع ممکن است تحت تأثیر شرایط فیلم‌برداری (در قیاس با دوره جمع و جورتر و خودمانی‌تر تحقیق) خودش را ببندد یا مقاومت نشان دهد. آیا ما در مسیر نوشتن طرح و فیلمنامه برای این وضعیت فکری کرده‌ایم؟

اغلب کارگردان‌ها در طراحی فیلمشان، تا نوشتن صحنه‌ها پیش می‌آیند، اما در برابر ردیف کردن دقیق صحنه‌ها مقاومت نشان می‌دهند و تا حدودی هم حق دارند. شاید آنها می‌خواهند تا رسیدن به زمان تصویربرداری و حتی در جریان آن، ذهنشان میان این صحنه‌ها بازی کند و ردیف کردن صحنه ها را به وقت تدوین وامی‌گذارند. اگرچه من در این متن به‌عنوان طرح فیلم **تهران، چند درجه ریشتر** ارائه دادم، از طرح نوشته شده‌ام پیش از شروع تصویربرداری ردیف‌تر بود و خواستم شمایی از یک طرح دقیق به دست شما داده باشم. اما واقعیت این است که در شروع کار همین فیلم، نگاه و ایده من که شکل‌دهنده جزئیات نوشته ارائه‌شده بود، برایم روشن بود، که اگر نبود، کار به نتیجه نمی‌رسید.

به هرحال به‌همان اندازه که طرح نادقیق و ناقص ما را در جریان تصویربرداری بلاتکلیف می‌گذارد، طرحی چنان

دقیـق که ذهن ما را در خود ببندد و در برابر جذابیت‌ها و شـور لحظات واقعی غیرحسـاس شـویم. فیلممان را ریاضی‌وار و مکانیکی خواهد کرد.

درام درون واقعیت را دریابیم

در بسـیاری از طرح‌ها، فیلم‌سازان سعی می‌کنند قصه، ماجـرا و دراماـی از بیرون بـه فضای واقعی بـا زندگی شخصیت فیلم خود وارد کنند. این کار نشدنی نیست، اما معمولاً در فیلم‌های چالشـگر که در آنها خود فیلم‌ساز و دغدغه ها و کشاکش‌هایش شخصیت اصلی فیلم می‌شود، خوب جواب می‌دهد. یا در فیلم‌هایی که فیلم‌ساز وارد گفت‌وگو با شـخصیت‌های فیلم و تأثیرگذاری بر روابط واقعی می‌شـود (نمونه جذاب و موفقش فیلم **گفت‌وگو در مه** محمدرضا مقدسـیان)، در فیلم‌های مسـتقیم‌تر (گزارش یا مشاهده واقعیت) بهتر است این روایت و درام از دل واقعیت کشـف و ارائه شـود. نمونـه موفق چنین موجه‌مو بسـازند. این دقت و تفصیل در فیلم‌های کاربردی و علمی و آموزشی حاصل خوبی در بر دارد، اما در مسـتندهای مسـتقیم، مشاهده‌گر و حتی چالشی، از تر و تازگی فیلم و انعطاف و امادگی فیلم‌سـاز برای بده و بسـتان با موقعیت واقعی می‌کاهد. اشـکال این نوع طرح‌ها این است که روابط و اتفاقات دوره تصویربرداری، جذابیت‌شان را برای فیلم‌ساز از دسـت می‌دهند و یکی از خصوصیات برانگیزاننده کار در سینمای مسـتند که گفت‌وگوی دائم با واقعیت است، از کف می‌رود. این طرح‌ها مشـکل دیگری هم پیش می‌آورند: در دوره تصویربرداری، خود موقعیت واقعی و شـخصیت فیلم را هـم می‌بندد و آنها را تنها جواب‌گوی آن چیزی می‌کند که فیلم‌ساز طلب می‌کند. پس بهتر اسـت طرح فیلم در کامل‌ترین حالتش، حدود ۷۰ تا ۸۰ درصد مسـیر و شکل نهایی فیلم را روشن کند و ۲۰ تا ۳۰ درصد ذهن ما را درگیر دریافت و کشف داده‌های تازه و موقعیت‌های بکر و جذاب باقی نگه دارد.

برخوردی فیلم **پرنیان** ارد عطارپور است که در آن قصه بیماری همسر و پسر جوان باستان‌شناس شخصیت فیلم پیوند می‌خورد به ماجرای پیکر کشـف شـده یک زن از دوران قدیـم کـه در گوری پیدا شـده، در حالی که یک جنین در شـکم دارد. روشن نیست که مرگ مادر باعث مرگ جنین شده یا بیماری و وضعیت جنین، مادر را هم به آغوش مرگ فرسـتاده است. این رابطه با نگاه تیزبین فیلم‌ساز در مرحله طراحی فیلم کشف شده و ارائه مؤثر آن یکی از نقاط اصلی قوت فیلم شده است.

ساده‌گیری یا کمال‌گرایی در نوشتن طرح فیلم

در طرح‌های ارائه شـده اغلب با کلی‌گویی یا انشانویسی فیلم‌سـازان جوان روبه‌رو می‌شـویم، امـا گاه پیش می‌آید که فیلم‌سـازهایی به آن طرف بام می‌افتند و طرحشـان را مفصل و ردیف شده و صحنه به صحنه (همچون فیلمنامه یک فیلم داستانی) می‌نویسند و مصرّ هم هستند که آن را در فیلم **تنها در تهران** بهناز جعفری را خوب می‌شناختم و بخـش مهمی از فیلـم بر مبنای صـدای روی صحنه صحبت‌های او (که شخصیتش را خوب می‌شناساند) و بر تصاویر مختلف زندگی روزمره او یا موقعیت‌های طراحی شـده من و به شـکل بازسازی توسـط خود بهناز شکل می‌گرفت. بنابراین، من واقعاً یـک فیلمنامه صحنه به صحنه حدوداً ۲۰ صفحه‌ای داشتم که وضعیت حدود ۷۰ تا ۸۰ درصد فیلم نهایی در آن آشکار بود و متن صحبت‌های بهناز را هم در بر می‌گرفت. عاملی که باعث شد من به این حجم و دقت از فیلمنامه برسم، تصویر ثابتی بود که خیلی زود و در جریان طراحی فیلم در خانه و رو به دوربین از بهناز گرفتم که حرف می‌زد و متأثر می‌شـد و ملاط خوبی، هم برای خود فیلم و هم برای دقیق‌تر شدن طراحی من بود. به واقع، ملاط انتخاب شـده از این صحبت‌ها جزو صحنه‌های فیلمنامه‌ام بود. در عـوض، برای حفظ طراوت و تازگی کار برای خودم و فیلم، صحنه‌های ارتباط او با دیگران را تنها در

حد اشاره به شخصیت مقابل او و مضمون صحبت‌ها نوشتم و گذاشتم که موقع اجرا بداهه کار شود (مثل صحنه عکس گرفتنش در آتلیه، صحنه تست دادن برای بازیگری، صحنه گفت‌وگو با پیرزن آشنا و صحنه گفت‌وگوی تلفنی با دفتر فیلم). این صحنه‌ها جزو همان ۲۰ تا ۳۰ درصدی از فیلمنامه بود که موضوع کلی‌اش روشن بود، اما ماوقع صحنه و جزئیاتش در اجرا درآمد و جریان تصویربرداری این صحنه‌ها را برای خودم تازه نگه داشت.

اگر قرار بود از بهناز جعفری و زندگی و روابطش یک فیلم مشاهده‌گر و واقع‌گرا بسازم، این‌گونه عمل نمی‌کردم و یک فیلمنامه دقیق صحنه به صحنه نمی‌نوشتم. مسئله این بود که خلوت و حسیات درونی‌تر و وجه پنهان شخصیت او برایم جذاب بود و بر مبنای حرف‌ها و زندگی روزمره بهناز، این وجه از حضور و شخصیت او را در فیلمنامه طراحی شده‌ام سامان دادم و جیدم و بخش شلوغ و پررابطه و بیرونی‌تر او را از این طرح و این فیلم حذف کردم. همین رویکرد انتخابگر و همین دخالت در جدا کردن وجهی از شخصیت او و برجسته کردن آن، به من اجازه داد فیلمی کنکاش‌گر و نه مشاهده‌گر از بهناز جعفری بسازم که در دل سر کردن با او، علایق و دل‌مشغولی‌های مرا هم بروز می‌داد و در نهایت، برای خود بهناز هم تازگی داشت که وجهی از حضور و شخصیت خود را جداشده و خالص تماشا کند.

بالاخره نقطه شروع اصلی کجاست؟

فیلم‌های مشاهده‌گر با گفت‌وگومحور قبل از تصویربرداری، اغلب و در نهایت تا روشن شدن طرح پیش می‌روند و فیلمنامه آنها در جریان تدوین (که نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری نهایی این فیلم‌ها دارند) شکل می‌گیرد و روشنی پیدا می‌کند. مهم است که ما آگاه باشیم و هرچه زودتر از موضوع گذر کنیم و به ایده، نگاه و رویکرد خاص خودمان به موضوع برسیم. نقطه شروع اصلی فیلم و جدی شدن کار طراحی آن، نه موضوع، بلکه همین ایده، نگاه یا رویکرد فیلم‌ساز به موضوع است. به وضعیت توضیح داده شده برای فیلم **تهران، چند درجه ریشتر؟** دوباره توجه کنید. این‌که بگوییم می‌خواهم فیلمی در باره زلزله تهران بسازم، هنوز چیز زیادی در باره این‌که من چه فیلمی می‌خواهم بسازم، نمی‌گوید. وقتی می‌گویم نه خود زلزله تهران، بلکه تهرانی که با زلزله‌های جوراجور روزمره (ترافیک و آلودگی هوا و تراکم و ...) درگیر است، مسئله من است و نوع روبه‌رو شدن این شهر با زلزله، یا وقتی می‌گویم می‌خواهم در آینه مسائلی که زلزله تهران برای این شهر پیش می‌آورد، نگاه نازدای به معضلات این شهر بیندازم، ایده‌هایم مطرح می‌شود و کنشاکش خاص خودم را با موضوع زلزله تهران در میان می‌گذارم. نقطه شروع کار و طراحی فیلم، همین جاست. وقتی تکلیف ما با فیلمی که می‌خواهیم بسازیم روشن است، همین توضیحات یکی دو خطی، تصویر اولیه اما روشنی از فیلم منتقل می‌کند و نشان می‌دهد که طراحی فیلم مستندمان را جدی گرفته‌ایم.

و فیلمنامه؟

آگاهانه خواستم که در دل بندهای اخیر از فیلمنامه هم تصویر داده باشم و بحث جداگانه‌ای برایش باز نکنم. وقتی طرح دو صفحه‌ای‌مان، گویا و قابل اتکا فراهم شد، فیلمنامه شکل بسط یافته و صحنه به صحنه و ردیف شده طرح ماست. فیلمنامه یک فیلم مستند می‌تواند پنج صفحه باشد یا ۵۰ صفحه و در هر دو حالت کامل باشد! مسئله این است که ما مستندی گزارشگر می‌خواهیم بسازیم که فیلمنامه‌ای پنج صفحه‌ای برایش کافی است یا مستندی آموزشی و علمی که تا فیلمنامه‌ای دقیق و ۵۰ صفحه‌ای هم جای کار دارد. فیلمنامه بیان تصویری فیلم آماده تولید ماست و باید در نهایت امکان و ظرفیت نوع و شکل فیلممان، سفارش دهنده را با فیلمی که می‌خواهیم بسازیم، آشنا و خودمان را برای شروع تصویربرداری آماده کند.