

گفت و گو با پروفیسور مایکل چنن

مهمان بیست و چهارمین جشنواره فیلم فجر

این که شما می گوید مسئله من هم هست!

هادی مقدم دوست

Hady_moghadam@yahoo.com



پروفیسور مایکل چنن مرد دنیادیده و کارکننده ای به نظر می آمد که گمان می کردم تودار و کاملاً رسمی رفتار کند، اما نه!... او مرد منعطف و متبسمی بود که با هیجان صحبت می کرد و در انتهای گفت و گو با شوق و ذوق می گفت: شما دوست دارید این گفت و گو را منتشر کنید، من هم دوست دارم آن را روی سایت خودم بگذارم. ابتدا قرار بود یک ربع، نیم ساعتی در سالن انتظار سینما صحرا گپ بزنیم، اما آنجا سر ایشان شلوغ بود و ساعت چهار صبح هم باید به سوی خانه پرواز می کرد. قرار را گذاشتیم برای هتل لاله و به قصد همان یک ربع ساعت حدود دوازده شب، گفت و گو را در لابی هتل شروع کردیم. وقتی صحبت تمام شد، ساعت حدود دو صبح بود... با تشکر از عزیزان مرکز فرهنگی میثاق که دعوت کننده پروفیسور چنن به ایران در ایام جشنواره فجر بودند و با تشکر از دکتر محمد صفری و سید سلیم غفوری که با علاقه و لطف زیاد ترتیب انجام این گفت و گو را دادند و در طول گفت و گو حضور داشتند.

و هم تاریخی و ...؟

من یاد دوستان و همکارانی از خودم افتادم که نویسندہ های خیلی ماهری بودن. واقعاً کارکننده و ماهر. آدم هایی که همه جور کاری نوشتن و جالب این که توأمان هم توانایی نوشتن کارهای کمدی و طنز رو داشتن و هم کارهای تراژیک، در هر دو روحیه می نوشتن ولی واقعاً هم برای آموختن زندگی و هم برای نویسندگی سختی های خیلی خیلی زیادی کشیدن. من خیلی شانس داشتم که اونها رو دیدم، حالا خیلی از اونها فوت کرده اند. باور می کنی که اونها سالها در اردوگاه های وحشتناک استالین و تحت شکنجه زندگی می کردن؟ ... مثل یک سرباز معمولی در خط اول جبهه در جنگ شرکت می کردن. تجربه های زندگی این آدم ها به اونها چیزهای زیادی یاد داد. پس خیلی مقاوم و طبعاً امیدوار بودن و قطعاً این امید به وسیله آثارشون به تماشاچی منتقل می شد و می شود.

بله، بله، یک جمله معروفی هست که هیچ وقت کهنه نمی شه، مونتسارت این حرف رو زده: «هنری که به انسان امید و آرامش نبخشد، هنر به درد نخوری است.» شاید امروز و در این دوره و زمانه این نقطه نظر، نقطه نظر مد روزی نباشه اما من شخصاً پایبند این فکر هستم. جوان هایی که امروزه پا به این عرصه (نوشتن) می دارن، فقط مایلن از مشکلات و مرارت ها بگن، اما گفتن زیبایی های زندگی کنار این مشکلات و تا وقتی که زنده هستی و زندگی می کنی و باز کردن چشم ها به روی زیبایی هایی که متأسفانه نادیده گرفته می شه برای خودش جدأ یک هنر است.

این تمایل شخصی شما برای ایجاد احساس امیدواری از کجا ناشی می شه؟ ریشه های مذهبی داره یا حاصل مکاشفات شخصی خود شماست.

هر دو! هم ریشه های مذهبی داره و هم کشف. اما من زود و راحت اینو کشف نکردم. من در کشوری بزرگ شدم که تمام کلیساهای اون نابود و تبدیل به اماکنی بی اهمیت شده بودن. بچه که بودم می دیدم که کلیساها تبدیل به انبار شدن. اون موقع ها کلیسا جایی برای گفت و گو و با خدا نبود. کشور من یک کشور کمونیستی بود و دور بودن از کلیسا برای مردم روس یک تراژدی تاریخی محسوب می شه. کمونیسم آمده بود که تاریخ مردم روس رو از اونها جدا کنه و ما نه به وسیله تربیت های منظم مذهبی در خانواده، بلکه به واسطه مرور زمان به وجود خدا پی بردیم.

معرفی الکساندر میتا، برگرفته از بولتن بیستمین جشنواره کودک و نوجوان اصفهان:

الکساندر میتا به فیلم ساز کودک و نوجوان شهرت دارد، متولد ۱۹۳۳ مسکو و فارغ التحصیل رشته معماری از دانشکده مهندسی و ساختمان دانشگاه همین شهر است. میتا برای آموختن فیلم سازی به کالج سینمایی مسکو رفت و کار فیلم سازی را در سال ۱۹۶۱ با فیلم کودکانه دوست من نیکلای آغاز کرد که علاوه بر یک جایزه در جشنواره لندن جایزه منتقدین روسی برای بهترین فیلم را نیز برای وی به ارمغان آورد. در ۱۹۶۵ او بهترین فیلمش را به نام به زنگ در جواب بده را ساخت که شیر طلایی جشنواره فیلم ونیز را از آن خود کرد. فیلم ستاره من بدرخش! که در سال ۱۹۶۹ کامل شد نام الکساندر میتا را در میان بهترین کارگردانان روسی در سطح جهان مطرح ساخت. در سالهای ۹۰ میتا در آمریکا و آلمان زندگی کرد و در مدرسه فیلم دانشگاه هامبورگ مدتی به تدریس فیلم سازی اشتغال داشت. او در سال ۱۹۹۷ به روسیه بازگشت و تدریس فیلمنامه نویسی و فیلم سازی را ادامه داد. از معروفترین آثار سینمایی الکساندر میتا می توان به ملوان (۱۹۷۹) که پر بیننده ترین فیلم روسی تا آن زمان بود، گمشده در سیبری (۱۹۹۱) که نامزد دریافت جایزه گلدن گلوب گردید و مجموعه تلویزیونی موضوع جنگل باتلاقی سیبری (۲۰۰۲-۲۰۰۱) در هشت قسمت که برنده جایزه تلویزیونی سال شد اشاره کرد.

اکنون میتا علاوه بر کامل کردن مجموعه تلویزیونی ۱۹ قسمتی بهشت قور در آلمان و روسیه فیلم سازی تدریس می کند و چند کارگاه آموزشی فیلمنامه نویسی را در لیتوانی و چک و آمریکا اجرا می کند.

شما چند نوع تعریف برای فیلمنامه در فیلم مستند سراغ دارید؟

(می خندد) من باور ندارم که مستند باید فیلمنامه داشته باشد.

آهان. فکر می کنم باید منظورم را مشروح تر و ظریف تر توضیح بدهم... منظور من از فیلمنامه برای فیلم مستند، یک متن کاملاً دقیق و تمام و کمال و از پیش آماده شده نیست. کما این که این شکل از فیلمنامه برای فیلم مستند را هم نفی نمی کنم، اما در اصل سؤال من از شما روش های تولید فکر برای رسیدن به چیزی است که به طور قطع و یقین بعد از پایان ساخت یک فیلم مستند می شود اسم آن را فیلمنامه گذاشت. یعنی می شود با پیاده کردن متن و محتوای درون یک فیلم مستند بر روی کاغذ به چیزی رسید که نامی جز فیلمنامه بر آن نشود گذاشت. من می خواهم شما برای خوانندگان مادر باره شیوه های تولید فکر صحبت کنید.

من سه نحوه از مستندسازی را تدریس می کنم؛ اول به وسیله تحقیق، دوم به وسیله فیلم برداری و سوم به وسیله تدوین. هر کدام از این سه روش شیوه خاص و فعالیت های مخصوص به خودش را دارد. در روش تحقیق مستندساز باید خیلی بیشتر از آن چیزی که می خواهد و باید در مستند خود نشان دهد، از موضوع اطلاع داشته باشد و درباره آن بداند. یک مثال کوچک و حاشیه ای درباره تحقیق و اطلاع می زنم. برادر خود من فیلم های مستندی می سازد. در دهه شصت برادرم در بی بی سی کار می کرد. گاهی اوقات موقع فیلم برداری صدا ضبط نمی کردند. برادر من یک روز باید از عقاب هایی که در اسکاتلند بودند و خیلی سرو صدا می کردند، فیلم مستند کوتاهی تهیه می کرد. ساعت دو بعد از ظهر فیلم برداری کرده بودند و برنامه باید هفت عصر از تلویزیون پخش می شد. آنها فیلم را برای صداگذاری به قسمت صدا بردند، اما در آرشیو صدا هیچ صدای عقابی پیدا نکردند. آنها اطلاع نداشتند که یک عقاب چطور صدایی ممکن است در بیابورد، یکی از افراد گروه جلو آمد و دماغش را گرفت و یک صدایی از خود در آورد، برادر من گفت: «همین خوبه، همینو ضبط می کنیم.» هفت عصر برنامه پخش شد. جالب این که یکی از تماشاچی ها زنگ زده بود و گفته بود: مستند جالبی بود اما چرا وقتی عقاب طلایی رو می دیدیم صدای عقاب نوع خاکستری رو روی اون می شنیدیم؟!...

البته این مثال جالبی است که تا حدودی به خیر گذشته اما همیشه هم از این خبر هان نیست... ببینید، دو روش برای تحقیق در فیلم مستند وجود دارد، یکی روش تحقیق کتابخانه ای و اسنادی و دومی پیدا کردن شخصی که در آن موضوع استاد باشد و قبلاً آن کتاب ها را مطالعه کرده باشد. چیزی مثل یک پژو و هشرگر یا محقق. شما بر مبنای این تحقیق می توانید یک طرح اولیه بنویسید. برخی از بهترین طرح های اولیه حاوی سؤالاتی هستند که شما می توانید، در فیلم خود دنبال پاسخ آن سؤالات بروید. این سؤالات می توانند شما را یکر است به سمت فیلم برداری ببرند و اساس فیلم مستند شما یافتن پاسخ این سؤالات باشد. اما در این حالت ممکن است شما در روند یافتن پاسخ و در مواجهه با موضوع تحت تأثیر قرار بگیرید و جهت دیگری غیر از هدف طرح اولیه پیدا کنید، مثالی می زنم: وقتی درباره حقوق بشر در کوبا فیلمی می ساختم، نقشه ای از تمام زندان های کوبا که توسط مرکز تحقیقات حقوق بشر شیکاگو تهیه شده بود، در اختیار داشتم. نقشه ها را به مقامات کوبایی نشان دادیم، اما آنها گفتند که بیش از نیمی از زندان ها دیگر وجود ندارند. ما از آنها خواستیم که شهری را در نقشه هانشان دهند که آمریکایی های می گویند در آن زندان هست و شما می گویند نیست. ما به شهر کوچکی نزدیک هاوانا رفتیم که مقامات کوبایی می گفتند در آنجا دیگر زندان وجود ندارد. ما ظهر روز یکشنبه به آنجا وارد شدیم و از مردم پرسیدیم که آیا در این شهر چنین زندانی هست یا خیر؟ مردم می گفتند: زندان؟! نه! اصلاً در اینجا زندانی وجود ندارد. تا این که یک نفر گفت: بله اینجا یک زندان وجود داشته اما قبل از انقلاب. اما حالا تبدیل به یک فروشگاه شده! ما به سمت آنجا رفتیم و دیدیم بله آنجا فروشگاه و وجود دارد که می توانسته در گذشته یک زندان باشد.

این مثال را طرح کردم تا بگویم: وقتی که شما همراه با دوربین به درون واقعیت بروید، دوربین شما را به جایی می برد که شاید روی کاغذ واقعیت نداشته باشد! به صورت دیگری می شود گفت: وقتی که شما در حال فیلم گرفتن از واقعیت هستید، در برابر واقعیت پیش روی خودتان و دوربین مسئولیت دارید.

هدف مستندساز در روش تحقیق کجا تعیین می شود؟ منظور من از هدف آن چیزی است

که او قصد القای آن را دارد. آیا ممکن است برای منظور خاصی فیلم را شروع کند اما در طول کار منظور و هدف او تغییر کند؟

این اتفاق فقط در روش اول یعنی تحقیق رخ نمی دهد، بلکه در هر سه روش ممکن است این تغییر صورت بگیرد. (فیلم برداری و تدوین) این امکان وجود دارد که شما در هر مرحله کشف جدیدی کنید.

خب حالا بر ایمان از نحوه دوم بگویید، از نحوه تولید فکری که در مرحله فیلم برداری اتفاق می افتد.

ببینید در نوع دوم (فیلم برداری) هم باید از قبل تحقیق و اطلاعاتی راجع به موضوع داشته باشید. یعنی یک نوشته اولیه در این حالت هم لازم است. به عنوان مثال اگر شما می خواهید از یک پدیده تاریخی فیلم بگیرید، حتماً لازم است از پیشینه تاریخی آن پدیده اطلاع داشته باشید تا حق مطلب در مورد آن را بتوانید ادا کنید.

در موقعیت های فرآر که سریع از دست می رود چه؟ در مستندهایی که شما به سرعت تصمیم به فیلم برداری می گیرید. آنجا چگونه باید فکر کار را کنترل کرد؟

شما نمی توانید یک مستند را فقط با یک نوشته شروع کنید، شما برای شروع یک مستند با این مشخصاتی که گفتید باید حتماً یک ایده اولیه داشته باشید. البته به غیر از چند استثنا. اما بگذارید یک نکته مهمی را بگویم. شما در چنین مواقعی ممکن است فرصت کارگردانی و حتی مثلاً



فرصت گذاشتن دوربین روی سه پایه را هم نداشته باشید. در چنین مواقعی شما باید به فیلم برداران اعتماد داشته باشید. برای خود من در یک چنین موقعیت هایی کم پیش آمده که به فیلم بردار بگویم: فلان کار را انجام بده. او فیلم می گیرد و من به او اعتماد می کنم، ولی در نهایت این من هستم که بعداً باید آنها را کنار هم بچینم تا فیلم ساخته شود. در این جور موارد خود فیلم برداری مهم ترین اصل است، البته در ده سال گذشته که کار با دوربین دیجیتال باب شده، اغلب کارگردان های مستند خودشان دوربین به دست می گیرند و کار فیلم برداری را انجام می دهند، در خیلی از مواقع این دوربینی که در دست کارگردان است حکم قلم / دوربین را پیدا کرده و آنها با دوربین می نویسند و کار نوشتن را با خود دوربین انجام می دهند. اجازه بدهید که یک نکته ای را بگویم و شما حتماً آن را در مجله تان چاپ کنید. از نظر من فیلم سازی یک فرایند همکاری جمعی است، رابطه یک کارگردان مستندساز با فیلم بردار می تواند تا حدودی شبیه به یک رابطه عاشقانه باشد. در یک رابطه عاشقانه شما می توانید با صحبت کردن و از طریق زبان جسم و از طریق انتقال منظور با غرایز با هم ارتباط برقرار کنید. آن سال هایی که در تلویزیون کار می کردم همیشه یک تیم سه نفره بودیم. فیلم بردار و صدابردار و من. هر جامی رفتیم سه تایی با هم می رفتیم. خیلی با هم جورمان جور بود.

آیا مستندی که بخش عمده شکل گیری خود را مدیون لحظات فیلم برداری، مدیون آن همکاری چفت و عاشقانه تیمی است، در واقع سندی از روحیه پشت کار نیست؟ آیا آن روحیه پشت کار، آن نگاه مخصوص سازنده و سازندگان اثر بیشتر اصالت و مستندگونگی دارد یا آن حرفی که سعی بر القای آن دارند؟ نظر شما چیست؟ کدام مستندتر است؟ اگر درست منظور شما را فهمیده باشم، باید بگویم وقتی که من از رخداد فیلم برداری می کنم،

که به سراغ آرشیاها برویم. ببینید ما یک موضوع دیگر هم داشتیم، یک آهنگ ساز داشتیم...

ما با هم اگر حرف می زدیم، درباره چیزهایی بود که مایل به انجام آن نیستیم. من با مایکل نیمن (آهنگ ساز) رابطه خوبی دارم. اصلاً فیلم را بر اساس یک قطعه از موزیک های او شروع کردم. من سکانس های فیلم را تدوین و آماده می کردم و او موسیقی می ساخت، حالا حتی بر اساس موسیقی هم می شد صحنه ها را کوتاه یا اضافه کرد. اما چیزی که برای من جالب بود این بود؛ تمام قطعاتی که آهنگ ساز ساخت، کاملاً با سکانس هایی که من به او داده بودم جور بود. ما با هم کاملاً هماهنگ بودیم. آهنگ ساز هم در فیلم مستند عنصر بسیار پراهمیتی است.

پس از صحبت درباره آن سه نحوه کار در تولید فکر برای مستند و باز کردن مشخصات و مشخصات آنها، حالا می خواهم نظر شما را درباره موضوعی دیگر از سینمای مستند بدانم؛ کدام نوع مستند برای مخاطب قابل باورتر و پذیرفتنی تر است؟

من به دو چیز فکر می کنم؛ اول این که مخاطبان خیلی بیشتر از موضوعی که ما فکر می کنیم درک دارند و به آن فکر می کنند. مثل درس دادن می ماند، موقعی که شما تدریس می کنید، نمی توانید فکر کنید درسی که می دهید چگونه در ذهن مخاطب می ماند. در رابطه با فیلم هم همین طور است، وقتی که شما فیلمی می سازید و آن را ارائه می کنید، نمی دانید کدام قسمت به کدام مخاطب می رسد، شما اشرافی بر آن ندارید. تنها چیزی که می توانید به آن اشراف داشته باشید، این است که محتویات فیلم با هم یک انسجام و هماهنگی داشته باشد، اما فکر دوم این است که فیلم همیشه در سطوح مختلفی عمل می کند، ابعاد و لایه های مختلف دارد، مونتسارت در نامه ای که به پدرش نوشته بود، گفت: من قطعاتی ساختم که از یک طرف تمام مخاطبان می توانند آن را درک کنند، اما از طرف دیگر مخاطبان دیگری هم که گوش موسیقی قوی و درک عمیق تری دارند، می توانند درک بیشتری از آن قطعات داشته باشند. می دانید تمام فیلم هایی که ما می سازیم رازهای کوچکی از ما هم در خودشان مستتر دارند.

شهاد آوینی جمله معروفی دارد که آن را تأیید نظر شما می گویم (نقل به مضمون) ایشان می گفت: «وقتی من گروه های فیلم بردار را به مناطق جنگی می فرستادم، پس از این که فیلم های آنها را می دیدم، به اسراری از درون آنها دست می یافتم که خودشان هم از آنها

بی اطلاع بودند...» همین بود که در میانه گفت و گواز شما پرسیدم: آیا فیلم مستند می تواند سندی از روحیه پشت اثر باشد؟... و اگر قلب و روحیه مستند ساز شباهت بیشتری به مخاطب داشته باشد، صادقانه تر باشد، از اغراض دور باشد، آن اثر برای مخاطب قابل لمس تر و پذیرفتنی تر است؟

هر کسی واقعاً دوست دارد که این گونه فکر کند و با این تأثیر فیلم بسازد... هر اثر هنری که ساخته می شود، می تواند به مثابه یک آزمون و آزمایش و فرصتی برای سنجش مخاطب باشد. من دوست دارم هنگام نمایش فیلم هایم میان مخاطبان باشم تا آنها را نسبت به اثرم بسنجم. درسی که من از مخاطبان بعد از تماشای فیلم می گیرم، این است که چه چیزی کار ساز بود و چه چیزی کار ساز نبود. اما این را هم بگویم که دوست ندارم دوباره کارم را تکرار کنم. برای کار بعدی همه چیز باز بستگی به موضوع و سوژه دارد، پس نمی توانم تضمین بدهم که آن چه راز مواجهه و برخورد مخاطبان با اثر قبلی ام آموخته ام، لزوماً در فیلم بعدی که سوژه دیگری دارد به کار بندم. اما این که می گوید به هر حال مسئله من هم هست!

فقط از دریچه قاب دوربین نگاه می کنم و احساس من دخالتی در کار ندارد. احساس من وقتی به اوج می رسد که پشت میز تدوین هستم. البته من در موقع فیلم برداری هم ذهنی تدوینگر دارم. موقع گرفتن فیلم ذهن من مانند یک تدوینگر کار می کند. موقع ضبط می گویم: خوب اینجا را به آنجا قطع می کنم، این قسمت را نگه می دارم و آن قسمت را رها می کنم. در آن لحظه من مانند یک تدوینگر فکر می کنم. تازه این را هم بگویم، برای اغلب مستندسازان این مشکلی که می خواهم بگویم به کرات پیش می آید، شما کلی فیلم گرفته اید و موقع تدوین دلتان نمی آید که حتی یک فریم از آن را کنار بگذارید و به خودتان می گوید تمام این تصاویر جذاب هستند، اما اگر شما دوازده ساعت فیلم گرفته باشید که نمی شود هر دوازده ساعت را نمایش بدهید، این یکی از اصلی ترین مشکل هایی است که سر میز تدوین برای مستندساز پیش می آید و در شرایط انتخاب قرار می گیرد.

شاید راه چاره این باشد که کارگردان خودش فیلم هایش را تدوین نکند تا فردی وارد کار شود که جسارت برش را داشته باشد.

من معتقدم که اولین منتقد کارگردان مستندساز، تدوینگر اوست، اما برای من به عنوان یک فیلم ساز لذت بخش ترین مرحله کار تدوین آن است.

فکر می کنم خودبه خود درباره نحوه سوم (تدوین) هم داریم صحبت می کنیم.

ببینید، در آن سال هایی که من با تدوینگر کار می کردم، کار را تا مرحله ای که به یک راف کات (مونتاژ اولیه) نرسیده بودیم به کسی نشان نمی دادیم. البته در مورد کار جدیدم (دیترویت) اوضاع فرق دارد، چون من خودم این کار را تدوین می کردم. اما از آنجایی که من اساساً به همکاری اعتقاد دارم، در همین کار هم با یک همکار که یک استاد برجسته و مؤلف و نویسنده و متفکر (و نه کارگردان) است، کار را تدوین کردم. ما با هم درباره همه چیز کار بحث و صحبت می کردیم و به چیزی که رسیدیم این بود که تدوین با برش فرق می کند، یک چیز دیگری هم که با هم به آن رسیدیم این بود که انتخاب فریم آخر پلان قبل و انتخاب فریم ابتدای پلان بعد حق کارگردان است و در غیر این مورد ما باید درباره همه چیزهای دیگر به توافق برسیم. تنها مشکلی که در این همکاری برای من وجود داشت این بود که من و همکارم موقع تدوین خیلی از هم دور بودیم. او

یک طرف اقیانوس اطلس بود و من طرف دیگر، کاری که من انجام دادم این بود که من یک برش اولیه انجام دادم و آن را برای او فرستادم. برای چندین روز ما به صورت ایمیلی با هم مکاتبه می کردیم و سه چهار بار در روز با هم به این طریق بحث و گفت و گو می کردیم. بحث درباره همه چیز، جای کات، کوتاه کردن یا اضافه کردن پلان و چیز مهم دیگری که به صورت بحث بین ما جریان داشت، این بود که ما برای این فیلم دیگر چه کاری می توانیم انجام دهیم... ببینید، ما سه دوره فیلم برداری داشتیم. اولین فیلم برداری حدود یک هفته بود. ما در آن یک هفته به سر تیترا کارهایی که می خواستیم انجام دهیم رسیدیم و در واقع بخشی از تحقیقمان را همراه فیلم برداری انجام دادیم و البته خیلی از صحنه های سری اول فیلم برداری را در فیلم قرار دادیم. تصاویر هفته اول فیلم برداری را برش زدیم و بعد آن را نگاه کردیم تا ببینیم چه چیزهایی در فیلم نیست و بر مبنای آن کسری ها به این نتیجه رسیدیم که باید دیگر چه چیزهایی فیلم برداری کنیم. بین مرحله اول فیلم برداری و مرحله دوم فاصله زیادی افتاد که صرف تحقیق و جست و جو در تصاویر آرشیوی شد. اصلاً موضوع فیلم ما می طلبید

