

پژوهش سینمایی

تقدیم به فرزندان ایران

محمد تهامی نژاد

مستند نگاری ، آیا برای توانمند سازی است یا برای محدود سازی ؟ این پرسش ها تازه نیست اما پاسخ قطعی هم وجود ندارد . فیلمسازانی را می شناسم که مستند نگاشت آهنین داشته اند. یعنی مستند نگاشت مو به مو اجرا شده است امروزه جوایز بین المللی به مستند نگاشت ها اعطا می شود . مستند سازانی بودند که می گفتند فیلمنامه روی کاغذ ندارند ولی تمام جزئیات در کله آنهاست و همه چیز سر صحنه بدست می آید . برخی هم معتقدند فیلم مستند ، فقط در تدوین بدست خواهد آمد . بنابراین شاهدیم که به پرسش آغازین ، پاسخ های نو به نو و اغلب متفاوت داده شده است :

صریح ترین نظر منفی این است که برای برخی از فیلمهای مستند نمی توان و نباید فیلمنامه نوشت ، زیرا آزادی مستند ساز را ضایع خواهد کرد . امتناع ژیکا ورتوف از مستند نگاری (نگارش و ارائه فیلمنامه برای دریافت امکانات برای کار) در دوران استالین ، در تاریخ سینمای مستند دنیا مشهور است . وی معتقد بود:

« چگونه مستند ساز می تواند پیش بینی و تضمین کند که با چه نوع حقایقی روبه رو خواهد شد تا آن را در عرصه زندگی ضبط کند ؟ » (۱)

در واقع ژیکا ورتوف ، با این نظریه ، فردیت خود را مطرح می ساخت . بنابراین پاسخ به سؤال نخستین به این فرضیه دو بخشی می رسد که مستند نگاری برای فیلم مستند - تحت شرایطی می تواند فردیت مستند ساز را حفظ کند هم آغاز رسانه ای شدن فیلم مستند باشد (۲) برای تحکیم بخش اول این فرضیه و عقلانی ساختن بخش دوم باید از طریق نقد دائم این پدیده مدرن ، پژوهش در قلب کار قرار گیرد و:

« برای تضمین انجام برنامه ریزی تحقیق به شکلی اخلاقی و دقیق ، پژوهشگر باید آموزش کافی به بیند و تمرین کند » (۳)

و سرمایه گذار هم به نتایج حاصله تمکین کند .

اما پژوهش برای فیلم مستند چه ویژگی هایی دارد و پژوهش سینمایی چیست ؟

پژوهش سینمایی

« پژوهش ، مطالعه برای شناخت و کشف حقایق ، تشخیص یک روند و کسب اطلاعات تازه در باره یک

موضوع و یا یک مسئله است (۴). موضوع عبارت است از فرد، سازمان، شئی و یا موقعیتی که مورد مطالعه قرار می‌گیرد تا هدفی را برآورده سازد و نتایجی داشته باشد. مثل مسئله‌ای که محتاج راه حل است (۵) گاهی پیدا کردن موضوع، سخت‌ترین کار به نظر می‌رسد. چگونه موضوع‌هایی بدرد فیلم می‌خورد؟ برخی می‌گویند موضوع باید جذاب باشد. کشش داشته باشد. می‌گویند باید به دنبال موضوعات مسئله‌مدار رفت. برخی معتقدند هر فرد می‌تواند، در پیرامون خودش انبوهی از موضوعات مؤثر بیابد و آنها را برای تولید اثر مستند، دراماتیزه سازد. فقط کافی است به اطراف خودمان به دقت نگاه کنیم و با عقل سلیم، اندکی کنجکاوی به خرج بدهیم و کتابهایی را ورق بزنیم: یک شئی چگونه ساخته می‌شود؟ سینمای ایران، در طول تاریخ خود چه مسیری را طی کرده است؟ نظریه‌های مهم در فلان رشته، کدام هستند؟ بسیاری از این موضوعات را می‌توان کم‌وبیش با جمع‌آوری اطلاعات و دقت روی پدیده شناخت. ولی اگر بخواهیم به روش تفکر خود نظم به بخشیم (منطق) و برای مثال: بپرسیم «شیوه بیان هنری در فرهنگ ایرانی و اسلامی چیست؟» با یک پژوهش‌روشمند روبرو هستیم که هوشنگ آزادی‌ور، در کتابی با همین نام، پاسخ آن را در بدیهه‌سازی یافته است. اما بدیهه‌سازی شرقی چه نسبتی با بدیهه‌سازی در غرب دارد؟

در واقعیت امر و بالتبع در این نوشته با هر دو شکل برخورد با پدیده، روبروئیم. غرض این نیست که هر پژوهشی باید راه دشوار و روشمند پژوهش علمی را که با شک آغاز می‌شود، پیش بگیرد. اما به یاد داشته باشیم که به قول دکتر بیان، دانش پژوهی یا جستارگری و روش علمی دست‌یابی به حقیقت، شالوده پژوهش‌های پیشرفته‌ای در علوم است که توسط پیشتازان مکتب علم و تحقیق وضع شده است. بنابراین «روش» شالوده هر پژوهشی خواهد بود که در پی نوآوری است.

پژوهش از جنبه وسعت کاربرد به سه دسته تقسیم می‌شود:

محض (بنیادین): دانش نوین فراهم می‌آورد

کاربردی: آن دانش نوین را در حوزه عمل می‌آزماید و به کار می‌گیرد

تحقیق و توسعه: پژوهش دائم برای رشد تحقیقات عملیاتی شده قبلی یا تولیدات است. (۶)

چنین تقسیم‌بندی‌ای مبنا را بر این قرار داده است که پژوهش به هر نحو، حتی از طریق آشکارسازی و توضیح یک ناشناخته (دانش محض) جهان را نیم قدم هم که شده به پیش می‌برد.

ولی **پژوهش سینمایی**، نوع جدیدی از پژوهش نیست بلکه پژوهشی با یک هدف ویژه و یک روش است که آنرا روش پژوهش سینمایی می‌نامیم. بنابراین روش شناسی پژوهش سینمایی بر اصول وقواعدی مبتنی است که آنرا از نظر توجهات حرفه‌ای، از هر نوع کار پژوهشی، لاقلاً در عرصه سینما، ممتاز می‌سازد. ویژگی‌های پژوهشگر چنین کاری، چیست؟ هر محقق، با اندک اطلاعات پزشکی می‌تواند پژوهش‌گرد آوری (تالیفی) یا مقاله‌ای مفصل در باره سلول‌های بنیادین با ارجاع به نتایج و دستاوردهای موجود به‌نویسد. اما فقط موسسه رویان ایران قادر بوده است به چنین دستاورد علمی مهمی در جهان توفیق یابد. پژوهشگر سینما ممکنست کاشف نباشد اما همانطور که در مبحث طرح فیلم از یک واقعه قابل پیش‌بینی خواهیم گفت (صرفاً یک مجموعه اطلاعات را هم فراهم نمی‌آورد. زیرا حد اقلش اینست که پژوهشگر سینما باید زیبایی‌شناسی سینما را بشناسد. اجزاء ساختار یعنی: صدا، تصویر، رنگ، ترکیب بندی، انتخاب سکانس‌های تدوینی یا تداومی، تدوین و شیوه شناسی از تخصص‌های مستندسازان است. این عناصر به اضافه خط سراسری، یافتن درام و دستیابی‌ها (دستیابی به منابع)، در صورتی که مشغله ذهن پژوهشگر سینمایی باشد و نتایج حاصله به مستندنگار (فیلمنامه‌نویس برای فیلم مستند) و مستندساز پیشنهاد شود، حرفه پژوهش سینمایی، تحقق یافته است. گرچه در بسیاری موارد (و احتمالاً در بین دانشجویان همین کلاس) پژوهشگر، مستندساز هم هست یا مستندساز، خود یکی از اعضای هسته پژوهشی به حساب می‌آید اما در این نوشته، فرض بر تفکیک این دو حرفه بوده است.

پیشینه تحقیق

تا این لحظه، کتاب یا نوشته‌ای مستقل در باره پژوهش برای سینما در ایران سراغ ندارم. البته استاد احمد ضابطی جهرمی در یک جلسه سخنرانی گفتند که این کار انجام شده و یادر دست اقدام است و ایشان، حتی فرهاد ورهرام در مقاله‌ها و سخنرانی‌های متعدد لزوم پژوهش برای فیلم مستند را مطرح ساخته و یا متذکر شده‌اند. سه سال پیش خبر نگارش کتاب پژوهش برای سینما توسط آقای مسعود اوحدی را در مجله فرهنگ و پژوهش خواندم. اگر هم منتشر شده باشد متأسفانه بی اطلاعم. دو کتاب «فیلمنامه برای فیلم مستند» (دوایت و جوی سواين) و کتاب «سینمای مستند ایران و جهان» حمید دهقانپور بخشی به انتخاب موضوع، پژوهش در باره موضوع و ویژگی‌های موضوع برای فیلم مستند پرداخته‌اند (۷). ولی تمرکز کامل روی پژوهش سینمایی نبوده است. غرض اینست که آنچه تحت عنوان برخی اصول پژوهش سینمایی آمده، کاملاً جنبه پیشنهادی دارد و به همین دلیل باید در معرض نقد قرار گیرد. اما کشفی در میان نبوده است. این اصول، حاصل پژوهش ودقت در دستاورد های مستند سازان از سویی و درک نیاز به پژوهش سینمایی از سوی دیگر است.

برخی اصول

محقق سینما مانند یک جستجوگر حقیقت، زیبایی و درام وارد عرصه می‌شود و دائم از خودش می‌پرسد که هر لحظه از این کار تحقیقی را چگونه می‌توان به تصویر بدل ساخت. سینمای مستند جدا از دریافت‌های پژوهشی، نیازمند پژوهش حرکت است. بنابراین هر پژوهشی که بخواهد به اثری سینمایی ویا ویدیویی تبدیل شود، از جنبه تولید، تحقیقی کاربردی است که باید عملیاتی شود. یعنی باید امکان تبدیل مؤثر به مستند نگاشت و فیلم (ویدیو یا دیجیتال) مستند را داشته باشد. گاهی مستند نگار، از یک پژوهش کتابخانه‌ای یا موردی، موفق به خلق مستند نگاشتی داستانی می‌شود. در این صورت نیازهای تازه از جمله «زبان و پژوهش گسترده در باره فرهنگ و آداب نشست و برخاست» سر بر می‌آورد. برای مثال پژوهش در باره کمال الدین اسماعیل شاعر دوره مغول برای فیلم مستند با تصاویری از شهر محل تولدش، اصفهان امروز، آثار بجای مانده از او و آوردن گذشته در زمان حال یک معنا دارد و بر ای ساختن فیلمی مستند - داستانی که قرار باشد آدم‌های ملبس به لباس‌های دوره خوارزمشاهیان و مغول با هم حرف بزنند و یا غذا بپزند و در بازار کار کنند، معنایی دیگر خواهد داشت. بنابراین با اصولی روبرو هستیم که اینهاست:

- جست وجوی درام در امر واقع یا یک حوزه محدود و مشخص (خط سراسری، درون مایه، مکان‌های مسلط، اوج و فرودها)

- جست و جوی تصویر و امکان بصری سازی در هر پژوهش (از پیش آماده‌ای) به نحوی که مفاهیم به شکل عینی بدل شوند.

- تحقیق در امور واقع، ویژگی‌های مکان مسلط، تعیین زمان رخداد یا جستجو برای کشف قابلیت‌های بصری و نمایشی در همان حوزه محدود و مشخص

شیوه شناسی سینمایی: نحوه برخورد با امر واقع چگونه است؟ پژوهش کدام شیوه فیلم مستند را پیشنهاد می‌کند. (۸)

(گاهی پژوهش سینمایی به معنای پژوهش همراه دوربین بوده است.)

بر این اساس، شگفت آور نیست که منظور از پژوهش سینمایی، گاهی فقط یافتن خط سراسری باشد و یا به شیوه شناسی، محدود شود. به هر صورت تفاوت عمده اش با پژوهش‌های غیر سینمایی در کیفیت و امکانات و پیشنهادات بصری سازی اش، نهفته است.

از گزارش بی واسطه جهان تا نگارش طرح برای تحقیق

ما همیشه هم با پژوهش ، سر صحنه فیلمبرداری نمی رویم . هنگامی که آبراهام زاپرودر ، در سر چهارراهی در **دالاس** ، کلید دوربین ۸ میلیمتری اش را برای فیلمبرداری از عبور رئیس جمهور فشار داد و در همان لحظه به جان اف کندی تیراندازی شد ، بنظر می رسد که هیچ طرح پژوهشی برای او لاقبل وجود نداشت . از سوی دیگر این فیلم از جنبه غنای اطلاعرسانی ، هیچ کم ندارد . و مورد استفاده صدها پژوهش گر نیز قرار گرفته است . و چون بدون پژوهش ساخته شده به این معنا نیست که کم و کسر دارد و ناقص است و چون ممکنست در هیچکدام از شیوه های فیلم مستند جایی نداشته باشد (گزارش یا خبر باشد) باز هم به این معنا نیست که فیلم مستند نیست . به قول خانم استلا بروتری در کتاب مقدمه ای انتقادی بر مستند جدید :

« هر چه فیلم کمتر صیقل خورده باشد ، اعتبار استنادی بیشتری در آن می توان یافت . زیرا بین سبک و اصالت و اعتبار ، رابطه ای معکوس وجود دارد » .

سؤال این است که آیا این فیلم با تمام اعتبار خبری و استنادی اش ، ربطی به یک اثر مستند که با پژوهش شکل گرفته باشد ندارد؟ به این موضوع خواهیم پرداخت . ابتدا باید بگویم که سینمای مستند ، اساسا هیچ محدودیتی در **انتخاب روش** ندارد . چرا ؟ چون که :

اگر مستند سازی ، ثبت جهان است . یعنی پس از **تولد فکر در ذهن** دوربین ، بخشی از وجودمان می شود(مثل راس مک ال وی) و حضور خود را به صورت اول شخص در جهانی که هر لحظه گشوده می شود بی واسطه ، ثبت می کنیم .

- یا به صورت دانای کل به دنبال مشاهده شرایط انسانی ، نظام ارزش ها، آئین ها، سرزمین ها، اشیاء و ماجرا ها هستیم و میخواهیم آنها را به صورت تک صدایی تفسیر کنیم یا در معرض قضاوت بیننده قراردهیم و اورا برانگیزیم .

- یا رویداد را با خیال واندیشه و دریافت خود درمی آمیزیم

- یا آن را نمایشی ساخته واز نو می سازیم

در هر صورت با سه حالت روبرو هستیم :

۱- بدون طرح فیلم ، شروع به فیلمبرداری می کنیم

۲- تصویری از یک رویداد اتفاقی داریم ، برای آن ، طرح فیلم می نویسیم

۳- طرح پژوهش مقدماتی داریم و بعد از تصویب یا فروش ، آنرا به صورت تفصیلی اجرایی می کنیم .

بنابراین در همه حال فیلم مستند با پژوهش روبروست . البته پژوهش سطوح مختلف دارد: هنگامی که زاپرودر ، از طریق رادیو ، جراید و به هر نحو ممکن از ساعت ورود رئیس جمهور به دالاس ، با اطلاع شد ، دوربین بدست گرفت و زاویه ای را برگزید که بتواند آنها را به بیند ، به نقش یک محقق سینمایی ، ظاهر شده است . به همین دلیل است که فیلم مستند می تواند انباشته از وقایع اتفاقی هم باشد و اتفاقا پژوهش ، ما را در معرض وقایع اتفاقی ، قرار خواهد داد و به همین دلیل است که هر فیلم مستندی پژوهشمنند است . اما در سطوح مختلف و در این نوشته ما با پژوهش روشمند سروکار داریم .

تصویری از یک رویداد اتفاقی ویا غیر قابل پیش بینی

هر مستند ساز که بلافاصله پس از وقوع زلزله به منطقه می رود ، دارای تصویری از رویداد است . پیامد های زلزله ، دارای ماهیت اتفاقی است . فیلمساز خود را به ماجرا می سپارد تا در جریان فاجعه ، بر مبنای تجربه و حس بصری سازی و در یافتش از حادثه ، آنرا ثبت کند . ساختار یا شکل چنین فیلمی در مرحله تدوین نهایی می شود . **اونشب که بارون اومد** همین طور بدست آمده . قرار بوده در باره روستا زاده گرگانی ، حماسه ای ساخته شود . اما مستند نگاشت در میان نبوده است . البته فیلم هایی را می شناسیم که به همین نحو آغاز شده و ناتمام مانده اند . ریچارد لیکاک به حمیدنفیزی می گوید :

مستند سازی به ماهیگیری می ماند. گاهی ماهی صید می کنید ، گاهی نه . مثلاً قرار بود رود می سی سی پی ، طغیان بکند . همه مطمئن بودند این سیل - بزرگترین سیل کشور - راه خواهد افتاد . ما همگی راه افتادیم رفتیم آنجا. هی فیلم گرفتیم ، هی فیلم گرفتیم اما خبری نشد ... یکبار هم رفتیم درباره تیم « راجرز آو لس آنجلس » فیلم بسازیم که قرار بود جام قهرمانی را ببرند . اما هفت گیم متوالی شکست خوردند . آخرش ما را انداختند بیرون . چون فکر می کردند ما باعث باختشان شده ایم . این فیلم را، حتی ظاهر نکردیم .(۹)

برای ساخت فیلم بازگشت هم ، برای من به عنوان کارگردان ، هیچ طرح فیلم در میان نبود . اما می دانستیم که اسیران ایرانی آزاد می شوند و برای رسیدن به مرز باید کارت ویژه عبور داشته باشیم . عبور از راه باریکه ای در میان انبوه مین ، لا اقل برای بنده قابل پیش بینی نبود ولی ورود به خاک عراق از مرز خسروی و تبادل اسرا قابل پیش بینی بود . این که ساعت ها باید منتظر ورود اسیران می ماندیم و افسران عراقی ما را دائم به داخل اتوبوس ها می راندند ، قابل پیش بینی نبود . قرنطینه هم قابل پیش بینی نبود ولی استقبال خانواده ها قابل پیش بینی بود . مهمتر از همه برخورد با شخصی که هیچ کس به استقبالش نیامده باشد و رفتن با او به روستا ، حادثه ای غیر قابل پیش بینی بود که به تصمیم سر صحنه وفوری نیاز داشت . در واقع من ، خویشتن را درون متن جهان رها ساختم و دنیا خودش را در برابر دوربین گشود و هر دو فی البداهه پیش رفتیم .

بعد از ذکر مقدمات پژوهش ، خواهیم گفت که همین آثار نیز بر اساس ۶ گام مقدماتی پژوهش به

پیش رفته اند .

نمونه ای دیگر از فی البداهگی (تجربه نظام الدین کیایی ، صدا بردار سلام سینما در باره یک اتفاق غیر قابل پیش بینی) :

محسن مخملباف در هفته نامه سینما آگهی داده بود که ما روز جمعه در باغ فردوس تست بازیگری می گیریم علاقمندان مراجعه کنند . محسن قرار بود نون و گلدون را بسازه و ده دقیقه اولش تست بازیگری باشه . خیال می کردیم 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 دوماهه 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 نمی تونم به عشق این آدمها خیانت کنم و فقط ده نفر را برای نون و گلدون انتخاب کنم . دلم می خواد در صد سالگی سینما عشق این آدمها به سینما ثبت بشه .

محمود کلاری دو دوربین داشت و از این شانس بر خوردار بود که نمای عمومی ونمای درشت داشته باشه. اما من به عنوان صدا بردار مشکل داشتم . یک چهار خانه کف زمین کشیده بودیم . طرح اولیه این بود که آدمها بیان داخل این چهارخانه و کار کنند . با خودم گفتم یک میکروفن میگذارم برای محسن که آدم ها با محسن چهره به چهره صحبت کنند . در ابتدای کار یکی یکی می آمدند . قصد، تست گرفتن بود و با این وضع، اگر یکی یکی تست گرفته می شد با آن همه جمعیت هفته ها بطول می انجامید. تصمیم گرفت گروه گروه بداخل بیایند . یکهو چهل نفر می آمدند که به فیلم وسترن علاقه داشتند. من به عنوان صدا بردار نمی دانستم که کدام یک اول صحبت می کند . چه کسی حرف می زند. دقیقه به دقیقه با تجربه جدیدی روبرو می شدیم . یک بار به ما گفتند الان پسری وارد می شود که کوره و عاشق سینماست . او وارد شد .

من و کلاری به عنوان صدا بردار و فیلمبردار ، حق صحبت کردن با هنرپیشه ها را نداشتیم . باید خالص می رفتیم . حتی چون خیلی از افراد به بوم حساسیت داشتند ، مخملباف گفت : دستیار صدا بردار نمی خوام باشه . چون توجه افراد را جلب می کنه . وقتی جوان کوربا عینک وارد شد من بدون کوچکترین صحبتی با او یک میکروفن گردنی به گردنش انداختم. اما او که نمی دید. نمی دانست موضوع چیه. در

ضمن نمی بایست به میکروفن دست می زد. چون خش خش می کرد. من به هیچوجه نمی بایست دخالت می کردم. خلاصه، کار شروع شد. او گفت که از چهارراه ولی عصر پیاده آمده. محسن می خواست دورش بچرخه و ببینه واقعا کوره یانه. حدس زد که او خودش را به کوری زده و اینجا بود که با او دیالگ برقرار کرد و گفت اگر اقرار کنه که بیناست در فیلم به او نقش می دهد و جوان طاقت نیاورد و چشمهایش را گشود و اقرار کرد. در همین گردش ها و حرکت ها بود که من بسیاری از امکانات صدایی را از کف دادم از جمله این که تق تق به میکروفن می خورد و من به جای تکنیک، با جسم جلو می رفتم. نمی شد حس آن آدم را خراب کرد و به او هشدار داد که به میکروفن دست نزنند. من حتی فرصت عوض کردن نوار را نداشتم. محسن از دل این آدم ها نکته هایی را آشکار کرد که خود آنها برای آن نیامده بودن. می خواست عشق آنها به سینما را کشف کند و تنها مشورتی که می کرد با زینال زاده، دستیارش بود و آن هم در این حد که گروه جدیدی آمده اند، چه کنیم؟ در همین حد.

یکروز ساعت پنج بعد از ظهر، محسن به من و کلاری گفت: شما خسته این، کار تمام شده برین خانه هایتان. همان وقت اطلاع دادن یک گروه عاشق سینما آمده اند و واقعا اگر با آنها گفتگو نشه یکیشان خودکشی میکنه. محسن گفت شما برین اما من مجبورم از روی ادب هم که شده با آنها صحبت کنم. ما رفتیم. شب محسن زنگ زد که «شاه بیت فیلم را از دست دادیم. از شون خواهش کردم فردا دوباره برای فیلمبرداری سر صحنه حاضر بشن». و این تنها صحنه ایست که تکرار شد و به همین دلیل، حالت فی البداهگی و اصالتش رو از دست داده بود. چون رفته بودن فکر کرده بودن که چی بگن، ناموفق از آب در آمد. برای این که تفاوت این دو نوع کار مشخص باشه، دقایقی از همین گفتگو هم در فیلم نهایی گذاشته شد. وقتی افراد تحصیل کرده می آمدند که وضع اجتماعی بهتری داشتند، محسن سؤال هایش صدو هشتاد درجه تغییر میکرد و بر خلاف انتظار آنها، حرف می زد بیرون از اتاق و داخل صحن باغ فردوس، هیجان زیاد بر پا بود. کسانی را که از اتاق فیلمبرداری خارج می شدند، دوره می کردند و پرس و جومیکردند ولی همیشه سؤالهای متفاوتی طرح می شد. 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 صحنه ها 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 به فیلم لطمه نخوره. هم تماشاچی راضی باشه. آدم ها رافدای فیلم خودش نکرد ...

به عنوان صدا بردار، بویژه در صحنه ای که دو دختر علاقمند به سینما و یک زندانی سیاسی سابق آمده اند - و کل صحنه ۱۳۲ دقیقه فیلمبرداری شده - متوجه می شوم که ارزش صدا را از دست داده ام. چون فرصت عوض کردن نوار را نداشته ام و برای جبران، با سرعت کند صدا بر می داشتم. گاهی فراموش می کردم که صدا بردار هستم و روی حجم صدا (لؤل) کار نکرده ام. چون در چند صحنه، گریه ام گرفته بود. حتی کلاری هم گریه می کرد. (۱۰)

طرح فیلم از یک واقعه قابل پیش بینی

طرح فیلم، نوشته ای چند خطی است که دورنمایی از ساختار فیلم ترسیم میکند. ترغیب کننده است و طراح بر دلایل انتخاب، حساسیت های موضوع و یا انطباق طرح با دستاوردهای تحقیق و یا خواست تهیه کننده و پیش از همه بر بداعت و جذابیت تاکید می ورزد (از دهه چهل ما می بایست در ورقه های برآورد فیلم در تلویزیون مشخص می کردیم که مخاطب فیلم کیست؟ و فیلم برای کدام گروه سنی عرضه می شود؟)

رویداد قابل پیش بینی به این معناست که دقیقاً می توان تحول آن را توصیف و برای فیلمبرداری طراحی کرد. به عبارت دیگر می توان طرح فیلم را به مستند نگاشتی مقدماتی و یا جزوه ای با عکس و تفصیلات مبدل ساخت. اما همانطور که گفتیم، برخی فیلمسازان چندان خود را به مستند نگاری مقید نمی کنند. زیرا در جریان مستند سازی، گاهی اتفاقات غیر قابل پیش بینی رخ می نماید - و یا می توان مسبب آن بود - که نمی توان از تعامل بین عناصر قابل پیش بینی و اتفاقی و خلق زیبایی، بی بهره ماند. (۱۱)

درک نحوه تبدیل طرح به شکل، همچنین لحن آن اهمیت حیاتی دارد. به گفته جعفر فاطمی تهیه کننده فیلم مستند:

در سینمای مستند دنیا concept برای تهیه کننده در اولویت است. به این معنا که در باره محصول نهایی از همان آغاز بحث می شود. فیلم باید دارای کدام جذابیت ها باشد؟ مخاطب کیست؟ چگونه توزیع می شود؟ دقیقاً با چه مدت و برای پخش از کدام شبکه ها و با چه کیفیت فنی و هنری ساخته میشود. این بحث بار فنی دارد و از همان آغاز، مسائل کلان تولید مورد بحث قرار می گیرد. (۱۲)

در طرح فیلم مشخص می شود که موضوع چیست و طرز تلقی ما از آن کدام است چقدر جذابیت دارد و چرا؟ (۱۳) قرار است با چه لحنی با پدیده مواجه شویم (پرخاشگرانه، طنز آمیز، صریح، طعن آمیز، انتقادی و یا بی طرف؟) آیا نظرگاهی شخصی از موضوع ارائه می شود و فیلمساز تم مورد علاقه اش را پی می گیرد؟ کار صیغه ای شعری دارد؟ آیا بر اساس پژوهش و شناخت قبلی و به قصد ارائه فکری از پیش مشخص، به ثبت و ضبط اسناد و مدارکی در باره پدیده می پردازیم؟ آیا قرار است گزارشی فراهم آید و یا آموزشی باشد؟ آیا افکار عمومی بوجود می آورد؟ در طرح فیلم همه چیز با فهم موضوع، خط سراسری، کشف درام، دراماتیک نمایی (۱۴) و جنس و طرح بعد بصری فیلم پیوند دارد. محدودیت ها و مقتضیات آشکار می شود.

البته نوع روابط حاکم بر تولید فیلم با یکدیگر متفاوت است و این روابط از همان طرح فیلم، خودش را نشان میدهد. به گفته جعفر فاطمی:

چندی پیش، شرکت شل می خواست راجع به حفاری حوزه نفتی سروش و نوروز فیلم بسازد و ما راهنمای محلی بودیم. کارگردان انگلیسی به ایران آمد. سندی در اختیار داشت که نشان می داد تولید این فیلم کاربردی، پیشاپیش در شل تعریف شده است. زمان دقیق و مخاطب را مشخص کرده بودند. فیلم قرار بود گفتار داشته باشد. حتی ریتم فیلم را تعیین کرده بودند «

بنابراین طرح ها در سبک فیلمسازان و برخی توافق ها، کامل می شود. در واقع همکاری ابراهیم گلستان با شرکت نفت نیز بر اساس دستیابی به چنین تعاریف مشترکی صورت گرفت:

فیلم های برت هانسترا فیلم های فوق العاده ای هستند. از همون ها که سه پایه دوربین محکم باشه و نورافکن و فلان و از این حرف ها. اما فیلم من، همه ش رو دست گرفته بودم و همه ش قصه گردو خاک و حرکت و عرق آدمایی که کار می کنند و این جور چیزا بود دیگه ... آرتور التون گفت فیلم یعنی این ... شرکت نفت گفتن پس حالا که آرتور التون هم اینطوری می خواد پس بیا کار فیلم را تو انجام بده (۱۵)

در مواردی پژوهش در اختیار مستند ساز قرار می گیرد و او باید طرح فیلم را از دل پژوهش بیرون بکشد. دیوید آتن برو، مستند ساز حیات وحش، سازنده فیلم **اژدهای کومودو** در آندونزی و برای بی بی سی در مورد استفاده از پژوهش های حاضر آماده می گوید:

من ژورنالیستی هستم که از تصاویر استفاده کرده و بیشتر وقت خود را صرف این مسئله کرده ام که دیگران چه کشفیاتی را انجام داده اند. مطالعه مقالات علمی در این زمینه به اندازه کافی کفایت می کند. به عنوان مثال من پرند شناس خوبی نیستم و به جهت نوشتن یک مجموعه تلویزیونی در مورد پرندگان می باید چیزهای زیادی در مورد پرندگان بهشتی یاد می گرفتم. و مایلم این کار را تکرار کنم. البته برای ساختن فیلمی در باره پرندگان آلاچیق، شما می بایست با کسانی مشغول به کار شوید که نزدیک به بیست سال روی آن کار کرده اند. (۱۶)

البته درست است که دیوید آتن برو، روی پژوهش های حاضر آماده کار میکنند ولی اینها غالبا پژوهش های ابتکاری و نوینی در سطح دنیا هستند که شاید بسیاری از آنها برای نخستین بار توسط سینمای مستند عرضه و معرفی میشوند. جدا از این که برخی از مستندسازان روی موضوعات و شکل های خاص تمرکز یافته اند و یا شیوه های خاصی را پیش می برند. (۱۷)

مدرسه در دست بچه ها، نمونه ای ایرانی از ورود به یک پژوهش بنیادین و در حال اجراست. در این تجربه آموزشی، تمام پست های سازمانی مدرسه (از معلم گرفته تا فراش) توسط بچه ها برگزیده می شوند و برای مدت دو روز این وظایف را بر عهده می گیرند. کارگردان فیلم - ارد زند - در اینجا به عنوان نویسنده طرح فیلم، نقشی در طرح و اجرای پروژه تحقیق که به «مدرسه در دست بچه ها» معروف است ندارد. این طرح چند سال قبل از آشنایی کارگردان با این پروژه نیز در مدرسه راهنمایی محمود افشار، اجرا می شد (۱۸). سال ۱۳۷۸ که فیلمساز تمایل خود را به فیلمبرداری نشان داد، همراه بچه هایی که توسط شاگردان مدرسه انتخاب شده بودند، در اردوی توجیهی حضور یافت. به پیشنهاد او واز طریق مدیریت، بچه ها به نگارش تجربیات سالیان گذشته ترغیب شدند و حدود ششصد انشاء به دست او رسید. ارد زند از این طریق دریافت که بچه ها چگونه به موضوع نگاه میکنند و انتقاداتشان از طرح چیست. ضمن این که تصمیم گرفت در جریان ماقع، کجا باشد و دوربین اش را کجا قرار دهد. ارد زند می گوید:

«البته اتفاقات تازه ای هم افتاد و ما می بایست عکس العمل های آنی بچه ها را ثبت می کردیم» تجربه سازنده فیلم مدرسه در دست بچه ها یک پژوهش سینمایی در جریان اجرای یک پروژه بنیادین است. ارد زند اذعان دارد که به هیچوجه پژوهش مورد نظر مدرسه را پیش نبرده بلکه یک «مستند موقعیت» ساخته و اندیشه یا کانون مرکزی (درونمایه) پژوهش او چیز دیگری بوده است:

«یک شکارچی برای این که فیل شکار کند باید بداند که فیل کجا زندگی می کند. مسلما اگر در بیابان بدنالش بگردد پیدا نخواهد کرد. به همین دلیل این کار با تجربه آتن برو تفاوت دارد. زیرا فیلم های حیات وحش کاملا پژوهش را پیش میبرد ولی من از این موقعیت برای ساختن یک فیلم مستند استفاده کرده ام که از نظر درون مایه، وضعیت میر نوروزی را پیش نظر داشتم.»

این فیلم و **مشق شب** (عباس کیارستمی) گرچه در نحوه پژوهش با یکدیگر تفاوت دارند (از جمله این که در مشق شب، فیلمساز، هم تحقیق مفصل فراهم آورده، هم مسبب حادثه است به عبارت دیگر رویداد را بوجود می آورد). اما از نظر سینمایی هر دو به کشف لحظه هایی مهم از زندگی، نائل آمده اند. یعنی هردو کارگردان، خود را در معرض جهان قرار داده اند. بودن در جهان مدرسه جز از طریق پژوهش سینمایی و درک لحظه های وقوع حادثه، امکان پذیر نبوده است.

بطور خلاصه: طرح فیلم مستند به هر نحو با پژوهش همراه خواهد بود. خواه این پژوهش روشمند و متکی بر قواعد باشد خواه به صورت حسی پیش برود و منظور از کار، ضبط یک رویداد باشد و درک یا برداشتی شخصی و ساده را از موضوع، بیان کند که البته بیشتر فیلمهای مستند به همین نحو ساخته می شوند. آنچه در پی می آید، اندکی پیچیده تر است و بعد دیگری از مسئله را نگاه میکند. برای مثال من امسال در جشنواره دانشجویان کشور فیلمی در باره مراسم عزاداری در خوسف بیرجند دیدم. دانشجویی جوان - که اتفاقا او رادر جلسه گفتگو با دانشجویان دیدم، گفت که محلی نیست ولی در آنجا تحصیل می کند - در این مراسم چیز جالبی کشف کرده بود که تا به حال در دهها فیلم در باره روز عاشورا ندیده بودم. در این فیلم نشان داده می شد که چند گروه چهار یا پنج نفری از عزا داران، بیل هایی را بحرکت در آورده، آنها را بهم می زنند. در اکثر فیلمهای ما چنین پدیده های نوظهور و نانموده ای ممکنست ظاهر شود. شاید از آنروی که ما هنوز فرهنگ ملی خود را سراسر به صورتی بصری گرد آوری و معرفی نکرده ایم. برای مثال من هنوز هیچ فیلمی در باره آش حسین که از معلم زبان بلوچی ام مهندس عبدالسلام بزرگزاده شنیدم در روز عاشورا توسط اهل سنت در سراوان پخته می شود ندیده ام. و با

وجودی که فیلمی غیر حرفه ای در باره « مراسم عید خضر» در ارومیه مشاهده کردم ولی هنوز نمی دانم این مراسم مهم چیست. و یا « بی بی گرد» در جنوب خراسان اکنون چه شکلی اجرا میشود؟ دانشجوی فوق، کوششی برای شناخت موضوع به خرج داده بود که در حد خود درخشان است. ولی این پرسش که بیل زنی از کجا آمده؟ چه ربطی به بیل گردانی در ایران باستان دارد، کار را از یک گزارش خارج می کرد و فیلم دیگری می شد. البته دلیلی هم وجود ندارد که فیلم زیباتری هم براساس یک پژوهش دقیق ساخته شود. هرچند شک ندارم که در این فیلم ها پژوهش یک ارزش خواهد بود. و همین ارزش، منحنی کشش در فیلم مستند را می تواند موج تر سازد.

الگوی یک طرح مقدماتی پژوهش فیلم

هنگامی که در ورقه بر آورد، واژه پژوهش نوشته می شود، به این معناست که تولید مستلزم مقدمات مضاعفی، متفاوت از مقدمات طرح فیلم (در باره یک موضوع قابل پیش بینی) است و نیاز به جستجو و صرف بودجه و وقت دارد. یعنی همه چیز قبل از تولید آغاز می شود. (ضمن این که فیلمبرداری و تدوین و گفتار نویسی هم مراحل دیگر از این شناخت و فهم جهان محسوب می شوند). چنین پژوهشی، گسست از دانش قبلی، طرح فرضیه ها و رسیدن به دانشی نو و در مرحله نخست شناختی تجربی است. (۱۹) یعنی باید در آزمایش و جستجو بدست آید.

(توجه دارید که حتی اگر بگوئیم هنرمندان، فهم خود را از جهان ارائه می دهند و هنر میانجی بین عین و ذهن است، ممکنست در معرض کلی گویی قرار بگیریم و نحوه ای که به عینی سازی این مفاهیم می پردازیم نیز ممکنست یک نظریه اجتماعی هنر را نمایندگی نماید که در هر شکل، مربوط به تک تک هنر مندان است و ربطی به این نوشته ندارد). وما فعلا (در این نوشته) در مرحله علمی کار هستیم. هرچند پژوهشگر سینمایی، حدفاصل و رابط بین هنرمند و پژوهشگر علمی است. به همین دلیل است که گریسون گفته است: «سینمای مستند هنر ویژه ایست». ژرژ فرانژو در فیلم خون حیوانات به دنبال این هدف بود که نحوه برخورد انسان با حیوان را نشان بدهد. پس از صحنه های بیرونی وارد کشتارگاه می شویم. به فرض که قصاب ها را هم یکی یکی معرفی میکند. برخی از آنها معروف تر از آن بودند که فرانژو، زحمت شناسایی آنها را بخود بدهد. یکی از آنها قهرمان بوکس فرانسه است ولی از این به بعد در کنار پژوهش توصیفی (نمایش آنچه که هست) باشناختی شهودی و هنری نیز روبرو هستیم. اما در این جا، همانطور که گفته شد فعلا با شناخت دقیق علمی (یعنی مشاهده حسی، تجربه و اثبات گرایی) سرو کار داریم (به عبارت دیگر نسبت در این نوع مطالعه نسبت سوژه - ابژه است. مطالعه هرمنوتیک - معنا کاوانه و رجوع به دانش قبلی و پیش آگاهی - و دستیابی به حقیقت بین الاذهانی و دیالکتیکی نیز وجود دارد) و توجه دارید که هنوز تا تبدیل پژوهش به امر زیبا یعنی مستند نگاشت و تولید اثر، راه زیادی در پیش است.

به طور کلی می توان گفت: بعد از مسئله یابی، موضوع شناخت مسئله طرح می شود، طرح مقدماتی فراهم می آید. چنین پژوهشی، شناختی اولیه از موضوع یا مسئله مورد پژوهش فراهم می آورد و به تهیه کننده میگوید که به قول دکتر حسام الدین بیان: «خواص و طبیعت مسئله چیست»، داده ها با چه روشی به چنگ می آیند و برای دستیابی به آن باید چگونه وارد عمل شد چگونه تحلیل می شوند و برای دستیابی به واقعیت به چه نوع سرمایه گذاری نیازمند است.

دوازده استراتژی پژوهش براساس خواص و طبیعت مسئله

تاریخی	با اسناد و و تفسیر وقایع گذشته سرو کار داریم . ترسیم و تجدید نظر ، مشاهده مجدد ، فرضیه های موجود مور بررسی قرار می گیرد و برای پاسخ به این پرسش که چه بوده و چگونه بوده ، اسناد تاریخی بررسی می شود .
توصیفی	وضعیت جاری و آنچه که هست توصیف میشود. وقایع ضبط ویا فیلمبرداری می شود
تکمیلی	تکمیل پروژه های قبلی
موردی	تحقیق میدانی روی یک وضعیت مشخص و موجود برای دریافت عکس العمل های محیطی روی یک فرد ، واحد کوچک ، گروه یا سازمان . تحقیق های مونوگرافیک و مردمنگاری یا انسانشناختی از این جمله اند .
قرینه ای	تعیین ضریب ارتباط و همبستگی بین متغیر هایی است که در کلیه عوامل وجود دارد
علی	تبیینی یا سببی و مقایسه ای. چرایی بررسی می شود . شرایط موجود نتیجه کدام علل است ؟ بعد از وقوع یک عمل صورت می گیرد
تجربی	تعیین گروه تجربی و گروه کنترل ، گروه تجربی در شرایط ویژه قرار میگیرند و نتیجه با گروه کنترل سنجیده می شود . ورود یک متغیر تازه ، مقایسه نتایج بین دو گروه .
عملی	بکار گیری مستقیم تجربه (در کلاس ویا کارگاه) و درک نتایج برای رسیدن به حالت مطلوب
تداومی	در تحقیق تداومی ، رشد یک مسئله را در زمان بررسی می کند (مهاجرت و نتایج آن نوعی مورد پژوهی تاریخی است .)
مقطعی	فیلمبرداری از فرایند احداث یک سد به طور دائم . یا رشد کودک بررسی رشد در مقاطع مختلف به صورت مقطعی نه تداومی. مثلا هر شش ماه یکبار . مطالعه به روش پنل معروفست
هنجاری	موضوع را نسبت به یک هنجار یا استاندارد می سنجیم . (در صورتی که استاندارد مورد قبول وجود داشته باشد)
همبستگی	درک ارتباط و همبستگی بین متغیر ها. برای مثال در فیلم زینت یکرورز بخصوص (ابراهیم مختاری -۱۳۷۹) موفقیت زینت در انتخابات شورای اسلامی روستا ، به میزان آراء او بستگی دارد . اما در فیلم گفتگو در مه (محمد رضا مقدسیان - ۱۳۸۰) موفقیت خانم عضو شورا به میزان رای او بستگی ندارد . بلکه متغیر دیگری وارد عرصه شده است که باید مورد پژوهش علیتی قرار گیرد .
	درست است که محققین پژوهش این موارد را به طور جدا گانه شناسایی و معرفی کرده اند ولی باید بدانیم که به ویژه در سینما ما با ترکیبی از این روش ها روبرو هستیم . و می توانیم در ورقه بر آورد بر ترکیبی بودن نوع پژوهش تاکید نمائید . اما ترکیبی بودن به معنای این است که اجزاء ترکیب به دقت مشخص شود. پژوهش ترکیبی ، وقتی معنی دارد که گفته شود ترکیب چی با چی . (در صفحات بعد، در مورد تکنیک های پژوهش نیز صحبت خواهیم کرد .)

انواع پژوهش بر اساس نوع نظارت و درجه کنترل ، اولویت ها و شتاب در تصمیم گیری

دکتر بیان ، پژوهش ها را از جنبه درجه کنترل ، به سه دسته : کتابخانه ای ، میدانی و آزمایشگاهی تقسیم میکند که ما هم می توانیم « پژوهش فیلم خانه ای» را به پژوهش کتابخانه ای بیفزائیم . البته پژوهش فیلم خانه

ای از نظر نوع نظارت و درجه کنترل فرقی با پژوهش کتابخانه ای ندارد ولی از جنبه ماهیت مواد خام با آن متفاوت است .

کتابخانه ای - فیلمخانه ای کل مسئله در کتاب خانه ویا فیلم خانه (از طریق تماشای فیلم و یا ویدئو و دیسک نوری) بدست می آید و شما نظارتی بر تولید مواد خام نداشته اید .

میدانی - پژوهشگر شاهد وقایع در میان تحقیق است . به گفتگو و آمارگیری دست می زند .

آزمایشگاهی - متغیرهای مختلف در بوتۀ آزمایش سنجیده میشود

هرچه درجه کنترل پژوهشگر بر مواد خام تحقیق کمتر باشد - یعنی مسئله ، در کتابخانه بدست آید (پژوهش کتابخانه ای) - یا در میدان تحقیق ، مشاهده و سنجیده شود و یا متغیرهای مختلف در آزمایشگاه ، مورد بررسی قرار گیرد ، نوع سرمایه گذاری و اولویت شتاب برای کار فیلمبرداری متفاوت خواهد بود . تحقیق کتابخانه ای یا فیلم خانه ای در واقع یک پژوهش گرد آوری است که ممکن است از جنبه شتاب برای اجرا اولویت کمتری نسبت به یک پژوهش میدانی ، داشته باشد . زیرا در پژوهش میدانی (گاهی اوقات فقط ضبط موقعیت ها برای پژوهشهای بعدی) زمان و مکان تعیین کننده شتاب در تصمیم گیری است . برای مثال فیلم جستجوی کار در دو نما (ساخته محسن عبدالوهاب ، ۱۳۷۱ - ۱۳۷۹) دارای پژوهش ترکیبی و دو نوع اولویت پژوهشی است : یکی از آنها قابل تکرار و با اندک تغییراتی در عامل های اجتماعی ، عملی هر روزه است. هرروز بیکاران به سازمان کاربایی رجوع می کنند ، نام می نویسند یا موضوع را پی می گیرند . اما در صحنه ای که داوطلبان برای دریافت ویزای کار در ژاپن ، شب را تا صبح به انتظار مانده اند و صبح در لحظه ورود به استادیوم - مثل صحنه آغازین فیلم **سلام سینما** محسن مخملباف ، ۱۳۷۴ - همدیگر راله میکنند تا نفر اول باشند ، به سادگی قابل تکرار نیست . و در لحظه تحقیق ، دوربین باید حاضر و آماده باشد . از سوی دیگر می توانید بودجه و وقت برای بدست آوردن آمار حاضر و آماده از کتابخانه را با آمارگیری در یک روستا با هم مقایسه کنید .

تحقیق ها از جنبه بازدهی ، نتیجه بخشی و مفید بودن به چند دسته زیر تقسیم شده اند :

- **اکتشافی** (برای روشن شدن موضوع ، اثبات فرضیه ها، تعیین صحت و سقم و آگاهی بر حقایق)

- **توصیفی** می گوید که موضوع چگونه است . موقعیت دارای چه خصیصه ایست ؟ در تحقیق توصیفی ، محقق با پدیده در فاصله قرار می گیرد تا بتواند عناصر آن را بدون مداخله و بدقت وصف کند . ممکنست برای توصیف یک پدیده به آمارگیری ، مصاحبه های طولانی . مراجعه به اسناد و کار دراز مدت نیاز باشد .

- وضعیت آینده را پیش بینی کند

- **تشخیصی** (علت یا علل یک واقعه ویا روابط علیت بین علت و معلول را بعد از وقوع حادثه کشف میکند)

گفتار در روش اجرای پژوهش سینمایی (اسکلت و چهارچوب پژوهش)

پرسش آغازین

هر پرسشی که نیازمند تفکر باشد ، سؤالی است با دو متغیر که کل تحقیق علمی برای پاسخگویی به آن اجرا می شود . منظورم از سؤالی با دو متغیر، مجموعه ای حاوی این دو جزء یا متغیر مختلف است که این اجزاء بر یکدیگر تاثیر میگذارند . در واقع صفتی مورد نظر است که قابل دستکاری و تغییر باشد . در یک مجموعه ، متغیروابسته (معلول) متغیری است که تحت تاثیر متغیر مستقل قرار میگیرد . برای مثال « آیا تشویق موجب افزایش بهره وری است ؟ » در این پرسش که حاوی دو متغیر است ، افزایش بهره وری ، معلول و علت تشویق است . و یا در این جمله پرسشی : « زیر ساخت های مورد نیاز برای توسعه کدام است ؟ » توسعه معلول و زیر ساخت ها علت هستند . و یا توجه کنید : در عزاداری بیرجند بیل زنی وجود دارد (پژوهشی توصیفی به بار می آورد که به

دنبال پاسخی نیست ولی مسئله را توصیف و طرح میکند و این البته کار مهمی است). اما اگر بپرسیم: عزاداران بیرجندی، بیل زنی را چگونه توصیف میکنند؟ باید دنبال پاسخ آنها هم باشیم. ویا این که بپرسیم: آیا بیل زنی یک مفهوم کهن است؟ و اگر بدانیم که در کویر مرکزی هم چنین رسمی وجود دارد و در نیمروز بعد از مراسم دستجمعی لایروبی نهر باقر آباد، در میدان روستا، به صورتی نمایشی اجرا می شود سوال بعدی تازه، می یابد: چه ارتباطی بین بیل زنی در بیرجند امروز و مفهوم بیل گردانی در ایران باستان وجود دارد؟

گاهی متغیرهای یک پژوهش، قابل مشاهده و اندازه گیری هستند و گاهی با مفاهیم روبروئیم (که انتزاعی اند). در مثال اول، واژه «تشویق» یک مفهوم است. باید روشن شود که منظورمان از تشویق چیست و باید بتوانیم پدیده را بطور روشن توضیح بدهیم. از سوی دیگر سؤال های ساده هم وجود دارند که میتوان از دل آنها متغیرهایی را بیرون کشید: آیا این مجسمه را می شناسید؟ این پرسش نیازمند تفکر نیست. دانشی نوین بوجود نمی آورد، ولی جستجو می طلبد. نشان میدهد موضوع برای پرسش کننده حساسیت هایی داشته است که در نهایت به معرفی صاحب آن می انجامد و دانش یا اطلاعی به وجود می آورد که پیش از آن بدین نحو وجود نداشته است. فیلم **نشانی بهشت را یادداشت کن** (فرامرز مقدم نیا - فیلمساز کرمانشاهی) با مجسمه زنی شروع می شود که دست راستش را به کمر زده و استوار ایستاده است. فیلمساز از رهگذران در باره مجسمه می پرسد. مردی با قیافه حق بجانب می گوید: «شیرین است». دیگران هر یک حدسی می زنند. در روستای گور سفید - از توابع گیلان غرب - فرنگیس خانم را می بینیم که در روزهای جنگ تحمیلی، افسری عراقی و سربازش را فقط با یک تیر دستگیر کرده و آنها را به کوه برده بود. چنین تحقیقی به نحوی توصیفی است. همچنین تحقیق فرهاد وهرام در باره مراسم پیر شالیار (در فیلم عروسی مقدس) نیز بنا به طبیعت فیلم انسانشناختی، مشاهده رفتارهای فرهنگی است و با توصیف، آغاز می شود. اما به گمان من دقت در این نکته لازم است: هر پرسش باید در حوزه تحقیق صورت بگیرد و همه چیز دانی و طرح ویا پاسخ به هر سؤالی نه ممکن و نه زینبند تحقیق علمی است.

برای مثال در نخستین صحنه از فیلم عروسی مقدس، گردوهای باغ پیر شالیار تقسیم می شود. و با خود آبشاری از سؤال ها می آورد: پیر شالیار کیست؟ آیا در این مراسم دو هفته ای با یک آئین کهن، روبرو هستیم؟ تحت چه شرایط تاریخی و اجتماعی، این مراسم در روستای اورامان تخت اجرا می شود؟ اقتصاد روستا بر کدام محور می چرخد؟ نحوه تقسیم وظایف بین طوایف مختلف چگونه است؟ اما فرهاد وهرام دقیقاً، با محدود سازی حوزه تحقیق و باقی ماندن در محدوده پژوهش مردم شناسی، وارد حوزه های جامعه شناسی، آئین شناسی و یا تاریخ نمی شود و به پرسش هایی می پردازد که به مردمشناس مربوط است.

همچنین در تحقیق «یوز ایرانی»، استاد احمد ضابطی جهرمی به دنبال این پرسش است که به چه علت و چرا در حالی که سرزمین ما ایران مهد یوز خاص خود بوده و شعرای بزرگ ایران از «یوز» نام برده اند، امروز نسل این حیوان رو به انقراض است. بنابراین با یک پرسش تبیینی روبروئیم. چنین پرسشی دارای چندین متغیر است: آیا شکار، تنها علت انقراض است؟ یا علت های دیگر وجود دارد؟ در اینجا شکار یک متغیر مستقل است که بر متغیر وابسته «یوز» تاثیر می گذارد. این هر دو متغیر، قابل مشاهده و اندازه گیری است. میتوان برای انقراض یوز، سلسله ای از متغیرها، فرض کرد. از جمله «عدم اطلاع» و «تغییرات زیست محیطی حیوان».

تبدیل مفهوم به عینی

شاید اغراق آمیز باشد ولی بیش از هر تحقیق دیگر، در یک پژوهش سینمایی، نیاز داریم که مفاهیم (مجموعه انتزاعیات) عینی سازی شوند. به همین خاطر، بر این نکته بارها در این نوشته تاکید شده است.

تشویق ، کارائی ، اقتدار ، طبقه ، تمدن، پایگاه ، دانش ، آگاهی ، اطلاع ، هنر ، مدیریت ، نظرگاه و اخلاق حرفه ای ، مفاهیمی هستند که برای تبدیل به فیلم مستند باید عینی سازی و دقیقاً معرفی شوند . به گفته دکتر طالب :

« هر مفهوم دارای ابعاد و جنبه های مختلفی است که باید به طور روشن به شاخص بدل شوند

موهای سفید و کم پشت ، دندانهای ریخته و پوست چروکیده ، شاخص پیری هستند» (۲۰)

در این حالت ، شاخص (تمثال . کمیت ثابت دلخواهی که معرف عضوی از یک مجموعه است) یک نشانه روشن است . که از مفهوم واژه « پیری » به در آمده ، کاملاً عینی شده است . اگر مفاهیم به عینیت تبدیل نشوند باید بیشتر در باره آنها سخن گفت تا لاف در ذهن بیننده به تصویری شفاف بدل گردند که بیشتر مناسب برنامه های رادیویی و فیلمهایی است که به شیوه « توضیحی » و مبتنی بر مفاهیم ساخته می شوند . مفاهیم ، انتزاعی اند و به پدیده ها اشاره دارند. ارجاع مفهوم « گروه » بر دو یا چند نفر است که ویژگی ها ویا خصوصیات و احساس نزدیک و مشترک داشته باشند . مثل گروه نخستین و گروه ثانوی که وقتی یک خانواده مشخص یا یک گروه معین (همکلاسی ها) انتخاب شوند ، عینی خواهد شد . در کتاب روش تحقیق در علوم اجتماعی ، به روش امیل دورکیم (۲۱) (جامعه شناس مشهور فرانسوی ، ۱۸۵۸ - ۱۹۱۷) در **تنظیم شاخص ها از مفاهیم** اشاره شده است:

دورکیم برای آزمودن فرضیه مربوط به بستگیهای میان همبستگی دینی و میزان خودکشی به چه داده هایی نیاز داشت ؟ چون همبستگی دینی مستقیماً قابل مشاهده نیست . دورکیم مشاهداتش را روی شاخص هایی مثل تعداد نسبی روحانیون ، مناسک و اعتقادات دینی مشترک یا جایگاه آزاد اندیشی در دین متمرکز کرد و به گرد آوری داده ها پرداخت « (۲۲)

تبدیل مفاهیم به عینی از آنروی دارای اهمیت است که از ابتدا فیلم مستند را به جای گفتار با تصویر و واقعیات منفرد و موجود ، روبرو میسازد .

نوع پژوهش

همانطور که پیش از این گفتیم ، بر اساس خواص و طبیعت مسئله ، نوع پژوهش ، تعیین و پیشنهاد می شود . اگر بدانیم که شکار علت اصلی انقراض یوز ایرانی است و بخواهیم همین امر را ضمن جستجو در محل توضیح بدهیم با یک پژوهش میدانی ولی توصیفی سرو کار داریم ولی اگر علت را ندانیم و در پی کشف آن باشیم با یک پژوهش تبیینی روبروئیم و کل تحقیقات میدانی و حتی آزمایشی و کتابخانه ای (پژوهش ترکیبی) به صورت جستجوی سلسله علل انقراض و در نتیجه به صورت یک پژوهش کاربردی در می آید که راهنمای عمل بدست خواهد داد . در یکی از انواع فیلم مستند یعنی مستند اول شخص ، تحقیق بی میانجی پژوهشگر ، صورت می گیرد و مستند ساز ، بی تردید ، خود پژوهشگر رفتارهای خویش است .

پیشینه تحقیق

آیا با موضوعی ناب و نادیده روبروئیم یا دوباره کاری صورت می گیرد ؟ اگر تحقیق وجود دارد با رجوع به کدام نظریه ارائه شده است ؟ آیا پیشینه مکتوب وجود دارد ؟ آیا فیلم مستندی با همین موضوع هست ؟ آن تحقیق و آن فیلم چه مسیر و چه نتایجی داشته اند ؟ پیشینه تحقیق برای محقق امکان نقد به وجود می آورد . به ویژه از جنبه شکل فیلم دستاورد های مهمی خواهد داشت . برای مثال اگر قرار است فیلمی در باره معماری اسلامی در اصفهان ساخته شود ، چه تفاوتی با کارهای منوچهر طبیب خواهد داشت ؟ اما همیشه هم پیشینه تحقیق وجود ندارد : یکی از دانشجویان من در اصفهان فیلمی در باره پل خواجه ساخت که با تمام آثار موجود - از جنبه دریافت موضوع نه شکل

فیلم - تفاوت داشت . به عبارت دیگر پیشینه تحقیق وجود نداشت . اسماعیلی نهوجی به همراه یک مهندس جوان طرح شمع های سوزانی را در پایه های پل خواجه کشف کرد و برای نخستین بار، توسط سینما بنمایش گذارد که در سده های گذشته از دید میلیون ها سیاح و توریست و ایرانی و خارجی پنهان مانده بود . از این پس این پرسش که در معماری اسلامی ، حکمت اشراق چه جایگاهی داشته یک مصداق تازه و عینی یافته است و یک پیشینه تحقیقی دارد . این فلسفه در معماری پل خواجه در دوره صفویه به عینیت و شکل بدل شده است . اسماعیلی نهوجی نشان میدهد در صورتی که دوربین در زاویه خاصی نسبت به هر پایه پل قرار گیرد ، یک شمع روشن به طور کاملا آشکار مشاهده می شود . همچنین ، **قوم از یاد رفته** ساخته عباس تحویلدار یک پژوهش بصری تازه و بدون پیشینه پژوهش سینمایی در مورد صابین و معتقدان به حضرت یحیی تعمید دهنده است . که تا آنجا که میدانم جز عکس هایی اندک از مراسم آنان موجود نبود . در باره یزیدیان یا شیطان پرستان نیز تا آنجا که میدانم هیچ فیلمی در ایران وجود نداشت و آقای ناصر **نادری** نخستین فیلمسازی است که به جستجوی آنها تا کشف بصری حوزه زندگیشان در عراق ، رفت . در دو فیلم **کفار و تباکی** (هردو ساخته بهمن کیارستمی) نیز با دو فرهنگ روبرو هستیم که هیچ پیشینه پژوهش سینمایی نداشته اند . معذک همین آثار از این پس پیشینه تحقیق محسوب می شوند و شما اگر خواسته باشید فیلمی در باره همین موضوعات بسازید از مراجعه به آنها بی نیاز نیستید .

در مورد « پیشینه های تحقیق » توجه داشته باشید که نویسنده و یا حتی مستند ساز ممکنست عقیده سابق خود را نقض و یا تصحیح کرده باشد (چون برخی مستند سازان نسخه های تازه ای از فیلم های خود فراهم می آورند ، به این معناست که مستند ساز در رویکرد خود نسبت به موضوع ، دستخوش دگرگونی شده است این دگرگونی ممکنست تحت شرایط هم صورت گرفته باشد) بنابراین هر عقیده ای را در زمان خود ش مورد بحث قرار دهید و از آوردن آنها به زمان حال احتراز بورزید . و یا اگر نویسنده و یا گوینده ای ، اشتباهی را در نوشته ها و گفته های بعدی اش تصحیح کرده ، بر اشتباه چابی و یا واقعی زیاد اصرار نوزید مگر آن که حقایقی را آشکار سازند .

در رجوع به پیشینه تحقیق ، باید مراقب بود که واقعه ثبت شده متعلق به کدام ناحیه و کدام طایفه و گروه است و آیا هنوز وجود دارد . آیا تحریف در ضبط واقعه ، صورت نگرفته است ؟ فرهاد ورهرام می گوید :

« در مراسم پیر شالیار، اولین قربانی باید گاو نر باشد » (۲۳)

در فیلم **یادگار** (حسن محمد زاده -۱۳۵۴) که به مراسم کردها می پردازد ، در صحنه ای زیبا ، از بالای تپه ، گاو نری را می آورند . چند نفر که موی سرشان راتراشیده اند ، طی مراسمی ، آب به سرشان ریخته می شود . سپس سر خود را به شکم گاو نر میمالند و همزمان در روستا مراسم سماع برگزار می شود . اما حسن محمد زاده اطلاع دقیق تری در باره مراسم ندارد و چنین صحنه ای به سختی می تواند به عنوان یک پیشینه تحقیق **میدانی** ، مورد استفاده باشد مگر آنکه توسط یک پژوهشگر خبره یا یک فرد محلی ، تشخیص داده شود .

دستیابی به پیشینه تحقیق (مثلا درباره پل گوگن یا در باره بیلزنی در عزاداری روز عاشورا) به معنای آشنایی با راه طی شده (توسط آلن رنه / ۱۹۵۰ و آن دانشجو / ۱۳۸۴) است . فیلم خانه ها و آرشو ها در صورتی که به شکلی روشمند و سیستماتیک به جمع آوری منابع بصری همت گماشته و مهمتر از همه این که به سهولت ، قابل دسترس همگان باشند ، از جنبه بصری ، بهترین امکان را در اختیار محقق می گذارند . البته پیشینه تحقیق ممکن است محقق را با انبوهی از تعارض ها رو برو سازد که خود می تواند سر چشمه تعلیق ، کنجکاو ، حادثه ، بحران و کشف در فیلمنامه باشد . بنا براین از مواجهه با چنین مواردی استقبال کنید و آنرا در اختیار مستند نگار قرار دهید . **خط باریک آبی** ساخته ارول موریس یک نمونه کلاسیک است . موریس با اشخاصی مصاحبه می کند که در گیر پیگرد مسئله حقوقی مردی هستند که به قتل یک پلیس در دالاس (واقع در تگزاس) متهم است . فیلم چند بار صحنه قتل را بازسازی می کند . و هر بار صحنه جدیدی می چیند تا مشاهدات بسیار مختلف شاهد منحصر به فرد و سایرین از جمله افسران تحقیق ، وکلای مدافع و مظنون را باهمدیگر تطبیق دهد . منافات آشکار

توصیف از رخداد، امر دادرسی را مورد شک قرار میدهد. فیلم یکی از چندین عاملی بود که سبب شد دعوا مورد تجدید نظر قرار گیرد و سرانجام رای دادگاه در باره متهم دیگرگون شد

بنابراین فقط در صورتی که پیشینه تحقیق نتواند پاسخ مقتضی و قانع کننده برای سؤال های پژوهش فراهم آورد و ضرورت پاسخ ویا کشف همچنان وجود داشته باشد، یک پژوهش نوآورانه را شایسته سرمایه گذاری خواهد ساخت .

فرضیه

فرضیه، جواب مقدماتی و قابل بطلان به پرسش تحقیق است. تصور ذهنی از مسئله، برقراری روابط علت و معلولی پیشنهادی، حدسی و ذهنی بین دو متغیر الف و ب منجر به فرضیه می شود. فرضیه، پیش بینی و حدس و گمان مقدماتی برای سؤال هاست. قبل از فیلمبرداری رود و کاریز، چندین روستا در فاصله خاش، سراوان و ایرانشهر بررسی شد و به عنوان میدان یا محیط پژوهش، دو روستا را در سراوان و حوالی خاش انتخاب کردیم. مسئله این بود که چرا این روستاها رشد متوازن ندارند؟ در بازبینی اولیه، از بین بسیاری متغیر های تاریخی و اجتماعی و حتی سیاسی چند متغیر عینی را انتخاب کردیم: روستا با اندک آب قنات، قادر به تامین غذای خود نیست و روستائیان یا به شهر روی می آورند ویا به قاچاق (در آن زمان، جوانان به قاچاق انسان به پاکستان روی می آوردند). رودخانه ای فصلی از حوالی روستا می گذشت که در روستای گشت، سیلاب، هر سال خان ومان روستائیان را می برد. مهندس وزارت کشاورزی که به عنوان مشاور همراه ما بود، فرضیه ای را مطرح ساخت و گفت: آب زمستانی را باید برای تابستان نگهداشت. بنابراین بین چندین متغیر یا عامل تاثیر گذار بر یکدیگر رابطه ای فرضی برقرار ساخت. در سفر های بعدی و روبرو شدن با واقعیت عینی و جمع آوری اطلاعات در میدان تحقیق (در همین نوشته تکنیک های جمع آوری اطلاعات توضیح داده خواهد شد) فرض فوق را به عنوان راهکار بخشی از نابسامانی روستا، اثبات می کرد.

چهارچوب نظری، ارزشدآوری و شک علمی

پژوهشها، معمولاً بر چهارچوب، اندیشه و مبنایی نظری استوار می شوند. همانطور که اندیشه انسان شناختی، خود دارای خصوصیات است (۲۴). نظریه دلیل قاطع یا پیشنهاداتی برای توضیح پدیده ای با متغیر های مختلف است (منظور از متغیر ها، آن مجموعه عواملی هستند که در یک مجموعه، بر یکدیگر تاثیر می گذارند. مثل: آب، روستا، فقر، قاچاق، کشاورزی اندک و خودکفا). نظریه، به عنوان یک ابزار به کار می رود. فی المثل، برای افزایش توان روستا می بایست کشاورزی، امکان پذیر می شد. کشاورزی به آب نیاز دارد. می توان برابر سیل زمستانی سد بست و آب ویرانگر را به نیروی سازنده، برای تابستان و کشاورزی بکار گرفت و زمین شوره زار را بستری برای پر آب شدن قنات در نظر آورد. جوانب این فرضیه غالب سنجیده می شود به صورت نظریه ای در می آید که به عنوان سیاست اجرایی در عمل قابل تجربه و آزمایش است. البته گاهی نظریه های غیر بومی در نهایت مؤثر از آب در نمی آیند و حتی نظریات بومی نیز نیاز به تغییر روش خواهند داشت. یک نظریه آزموده شده در نهایت به عنوان یک دستاورد علمی، منطقی و عینی، قابل تعمیم معرفی می شود.

یک مثال دیگر: مهار تورم چگونه امکان پذیر است؟ (تورم، شامل متغیر های مختلفی است) ممکنست کاهش نقدینگی (به عنوان متغیر مستقل و تورم به عنوان متغیر وابسته) یک نظریه قطعی پیشنهاد و پذیرفته شود. این نظریه، به عنوان «سیاست پیش بینی کننده مهار تورم»، کاربردی و یا عملیاتی میشود و ممکنست به انتشار قرضه ملی برای جمع آوری سرمایه های سرگردان بیانجامد. در واقع ما با پیش بینی روابط خاصی که بین متغیر های مختلف و عمل کننده در تورم (پول، بازار، رفتارهای اجتماعی، نسبت بین حقوق ماهانه اقشار مختلف و تولید، حوادث بین المللی، روانشناسی اجتماعی و بحران ها) بر قرار می سازیم، نظریه ای پیشنهاد می کنیم. این نظریه ها، همیشه هم به مکتب های بزرگ وابسته نیستند. ما اغلب در توضیح پدیده ها و موضوعات روزمره هم

نظریه های شخصی صادر می کنیم و آنطور که در زبان روزمره گفته میشود نظریه می بافیم . یک استاد دانشگاه بیل در توضیح « لبخند ژوکوند » لئوناردو داوینچی ، این نظریه را صادر کرده است که تنها یک دلیل برای لبخند ناشی از رضایت شخصی نشسته وجود دارد و آن این است که وی در آستانه تولد یک کودک بوده است .

« از طریق نظریه در می یابیم که چرا و چگونه و در چه شرایطی ، پدیده های معین رخ می نمایند » (۲۵)

برای مثال : گرچه فیلم **همشهری** (عباس کیارستمی - ۱۳۶۲) قبل از کتاب « جامعه شناسی مسائل معاصر ایران » دکتر معید فر (۱۳۷۹) ساخته شده. اما بر اساس مدل و یا چهارچوب نظری « تبعیت همگانی از سازگاری عرفی با ناسازگاری» قابل توضیح است (۲۶) مواردی هم وجود داشته است که نظریه ای ظاهراً منطقی ، در شرایطی ، به صورت طرح - حتی طرح ملی - در آمده ، در برنامه های کلان ، لحاظ شده ولی در عمل شکست خورده است .

در برخی فیلم ها ، چهارچوب نظری پیشاپیش ، تعیین شده است و پیشنهاد می شود. در حقیقت ، فیلم برای تایید و یا تعمیق آن ساخته میشود . بنابراین گاهی انتظارات ، جای چهارچوب نظری را میگیرد . اما یادمان باشد که احتمال فروریختن نظریه های حاصل جدل (دیالکتیک) و یا تجربه نیز ، وجود دارد . در پژوهش مقدماتی پژوهشگر معمولاً در کار کتابخانه ای مجموعه ای از نظریاتی را که در توضیح مسئله مورد نظر وجود دارد گرد آوری می کند . اگر کار پژوهشی شما ، کاری توصیفی باشد ممکنست به تمامی آن نظریات ارجاع بدهید و یا به بینید در کار عملی ، کدام یک دوام می آورد و می ماند . در ثانی استفاده از چهارچوب نظری به معنای تبعیت از اندیشه های از پیش ساخته وایدئو لوژیک نیست. زیرا : « تیشه به ریشه شک علمی و استقلال اندیشه می زند » . اما تحقیق می تواند ، نظریه ای رادر توضیح پدیده مطرح سازد (و یا در هر حوزه ، بیابد) ، آنرا به عنوان فر ضیه مورد آزمایش و پژوهش قرار دهد و نتیجه به عنوان یک نظریه و زیر بنا و شالوده کار (تم یا درونمایه) به مستند ساز پیشنهاد شود . که تازه مستند ساز نیز در عرصه عمل سینمایی (در تعبیر داده ها و به ویژه در مرحله بازنمایی - representation و تصویر سازی) ممکنست با اشاره ای ، آن نظریه را فرو بریزد یا تأیید کند .

چند تجربه شخصی

روزگار جوانی در توضیح وضعیت سینمای یاس آور ایران (از اواسط دهه چهل) با یک پرسش روبرو بودم . سینمای دهه سی و چهل ایران در برابر توسعه هنر سینما در جهان چه جایگاهی داشت ؟ بخشی از این پاسخ از طریق پژوهش تطبیقی در مدرسه سینمایی و حضور در مجامع سینمایی ، کتاب خوانی و دستکاری و کار عملی در سینما بدست می آمد و برای من ارزشداوری بوجود می آورد . این سؤال مرا به این ارزشداوری رساند که سینمای ایران از غافله رشد ، عقب مانده است بنابراین می بایست به پژوهش در مجموعه متغیر ها یا عوامل مؤثر در این حالت یاس (بخوانید عدم رشد) می پرداختم . در آن زمان این متغیر ها را مؤثر تشخیص دادم :

اندیشه گریزی ، گسست از سابقه فرهنگی و ارجاع سست به قصه های عامیانه ، نامطمئن بودن سرمایه گذاری ، سانسور ، عدم آموزش سینما و راه نداشتن نسل نو به بدنه سینمای ایران ، عدم حمایت از سرمایه داخلی در برابر هجوم فیلم های خارجی ، حتی عمل خفت آور قرار گرفتن بهترین سالن های نمایش فیلم در کف کمپانیهای خارجی و وادار شدن فیلم ایرانی به تبعیت از فرمولهای جذابیت و گهگاه پذیرش بی اخلاقی به عنوان عامل جذب و عدم مقاومت در برابر هجوم مرا به این فرض رساند که یاس حاکم بر سینمای ایران ، نیاز به بررسی ریشه ای تر دارد . فیلم **سینمای ایران مشروطیت تا سپنتا** (۱۳۴۹) بر اساس این نیاز ساخته شد . این فیلم ، سابقه امر را از طریق جستجو در اسناد تاریخی و مجموعه مصاحبه ها و باز سازی هایش ، باز نمایی میکرد و می کوشید ، پدیده را از جنبه تاریخی ، توضیح بدهد .

کتاب ریشه یابی یاس ، نیز با جمع آوری مجموعه متغیر ها ، موضوع را تا سال نگارش کتاب تحلیل

می کرد و از سینمای ایستا و رؤیا پرداز به عنوان جریان غالب به سینمای تلخ و تبیین انسان معاصر ، سینمای پویای اندیشمند ، سینمای واقع گرای خانوادگی ، سینمای فرم گرا و سینمای مستند و تجربی ایران می رسید :

هر چند چنین فیلمسازی در بازار مصرف به ارزش واقعی کارهایشان نرسیده اند و بحران های بزرگی را پشت سر گذاشته ویا پیش رو دارند و ممیزی امانشان را بریده است ... به امید روزی که یأس طولانی و خسته کننده به پایان برسد و سینمای ایران ، انسان ایرانی را در راه تعالی یاری دهد .

(متأسفانه نسخه اصلی کتاب ریشه یابی یأس در سینمای ایران ، علیرغم حروف چینی و آمادگی کامل برای توزیع ، سال ها در مؤسسه امیر کبیر ماند و تعلل در چاپ سبب شده بود که تا سال ۱۳۵۶ نکته هایی به کتاب بیفزایم)

در کتاب **سینمای رؤیا پردازان ایران** (۱۳۶۵) نیز مهمترین دغدغه ذهنی من (جدا از زنده سازی و تفصیل یک بخش از کتاب نابود شده ریشه یابی یأس) ، حد اکثر، احتراز از بکار بردن مفاهیمی مثل کاباره ای ، عامیانه ، آتراکسیون و فیلمفارسی برای توضیح این سینما بود. اصطلاح فیلمفارسی یک مجموعه عظیم فیلم هایی را در بر می گیرد که جز برخی از آنها ، رؤیا پرداز نیستند . یعنی فاقد آن خصلتی هستند که تحقیق بدنبالش بود . فیلم هایی با ویژگی های مشترک وجود داشت که شناخت و توضیح اساسی ترین آنها یعنی : « رؤیای ایرانی برای ثروت » وجهه همت آن پژوهش قرار گرفت :

این سینما بازتاب سیاسی ، اقتصادی و فرهنگی جامعه است و چون این بافت کاملاً ویژه و قابل شناسایی و مقوله بندی است ، سینمایی هم که بازتاب آن شرایط شمرده می شود نیز باید قابل طبقه بندی و شناسایی متدیک باشد (ص ۱۶) این سینما با مخاطب شناسی خاص خود (ص ۱۳۱) با سطح و رویه ای از قصه های عامیانه پیوند دارد (ص ۱۸) با داستانها و داستانه های روز پیوند می یابد و خبر از زمانه خود میدهد (ص ۲۹) و به تعریف خاص خود از انسان ایرانی ناائل می شود (۱۶۰) این سینما نه در خود بلکه به عنوان حلقه ای در زنجیره رؤیا پردازان در جامعه ایرانی بررسی شده است

و یا در میان سالی می اندیشیدم که چگونه می شود « جدید بودن » را در سینمای ایران به صورتی نظری ، توضیح داد. همین درک که جدید بودن ، به عنوان مفهومی قابل تفسیر باید با متغیر های مختلف ، عینی و شناخته شود ، « جدید بودن » را در زمان ها ، انواع و شکل های متفاوت مطرح ساخت . حتی این فرضیه که جوهره یک مجموعه از فیلم های سینمای جدید ایران « مباحثه ایست بین واقعیت و خیال » در عمل (از طریق تحلیل محتوا) نشان داد در همین ویژگی ساختاری ، « گرایش های شخصی در یک سبک گروهی » وجود دارد .

در کتاب **سینمای مستند ایران عرصه تفاوت ها** (۱۳۸۱) کوشش بر این بود که با عنایت بر شیوه های رهیافت : بر تفاوت ها ، نیازها ، آزادی های فردی و مهارتهای مستند سازان تاکید شود . زیرا متوجه شده بودم که اکثر نویسندگان مقالات سینمایی ، بدون آشنایی با شیوه شناسی سینمای مستند تنها قادرند شیوه مورد علاقه خود را که اتفاقاً فیلمهایی غالباً تک صدایی و لی خوش ساخت هستند علم کنند و در این میان بسیاری از مستند سازان ایرانی حتی شیوه های تازه ، فراموش میشدند و کوشش های بسیاری از مستند سازان ایرانی تحت سایه سنگین شخصیت ها ، ضایع و نادیده انگاشته می شد .

ارزشداوری

رابین جورج کالینگ وود استاد فلسفه تاریخ می پرسد : آیا بدون ارزشداوری، می توان شناختی از رویداد حاصل کرد؟ و پاسخ میدهد که :

« نه ، روانیست که بازی با تحقیقات تاریخی را ادامه دهیم و درعین حال از مسئولیت داوری در باره کارهایی که روایت می کنیم شانه خالی کنیم و نگوئیم این خردمندانه بود و آن بزدلانه . این خوب بود و آن بد. کسی که تاریخ فلسفه می نویسد باید بداند که فلسفه خوب چیست ؟ همینطور کسی هم که تاریخ می نویسد باید دارای تشخیص توان سیاسی باشد (۲۷)

اما ارزشداوری چیست ؟ آیا ارزشداوری نسبتی با پیشداوری در فلسفه ، دین و فرهنگ و سیاست دارد ؟ چرا گادامر بر اساس همین مفهوم پیشداوری ، مسئله کفایت آزمایش تجربی در پوزیتیویسم را به زیر سؤال می برد ؟

من اغلب سخت مراقب چنین مفاهیمی هستم که ممکنست نتوانم به تعریف و یا تفکیک درست آنها پی ببرم .
و چون در می مانم ممکنست بلافاصله یکنفر پیدا شود که یک مدل برابر من بگذارد که هان ، این است . برای مثال
روح زمانه را چگونه می توان دریافت و ارزشداوری کرد ؟ فرض کنید جدا از مقایسه تطبیقی تمدن ها ، در مباحث
تاریخ معاصر ، واقعیت زمانه (یا یک دوره) را با یک اصل بتوانیم محک بزنیم و بسنجیم و آن محک این باشد :

« عمل خردمندانانه برای پیشرفت همه جانبه و دستیابی به عدالت و آزادی »

اگر بخواهیم با این گز ، انقلاب مشروطه و عمل نیروهای در گیر در آن را بسنجیم و به قول کالینگ وود ، به
ارزشداوری ، مبادرت ورزیم ، بعد از فراهم آوردن مجموعه اسناد و مدارک ، معیار والگویی ما برای ارزش و عمل
خردمندانانه و عدالت و آزادی چیست ؟ کدام مدل را برمی گزینیم ؟ به قول دکتر رضا داوری : این ماده (تاریخ ما)
، کدام صورت را باید می پذیرفت ؟ (۲۸) ارزشداوری ما ن بر کدام مبنا یا کدام دانسته قبلی ، استوار خواهد شد ؟
دانسته های قبلی را کلا به دور می ریزیم ؟ آیا هگل و رشد حرکت دیالکتیکی به سوی حقیقت عقلی را مبنا قرار
می دهیم ؟ یا اتصال عقل جزوی با عقل کلی را که به عالم قدس مرتبط است ؟ آیا در توضیح پدیده به ماتریالیسم
تاریخی ، رجوع می کنیم ؟ آیا مانند یک شرقشناس عمل می کنیم یعنی در همان مثال ، انقلاب مشروطه را مرحله
ای از تاریخ غربی شدن می انگاریم یا مرحله ای از دستیابی به دستاوردهای نوین انسان برای رشد خلاقه و تولد
ملت ؟ آیا عمیقاً آدمی فرهنگی هستیم که می دانیم فرهنگ برای ما ، هم پیشداوری و هم ارزشداوری بر مبنای
تحقیق ، بوجود می آورد ؟ ممکنست سرشت تاریخ را دانایی بر پایه اسناد بدانیم و اصلاً کاری به ارزشداوری هم
نداشته باشیم و رفتن از جزئیات تاریخی به کلیات را بسنده بدانیم و تاویل هر امر را بر پایه اسناد بسپاریم به خود
خواننده و یا بیننده متن . به گفته دکتر هما ناطق استاد دانشگاه سوربن :

« تاریخ یک « فعالیت روشنفکرانه » است ، بی آن که با سیاست سرو کار داشته باشد . به مثل می توان
در باره یک جنگ نوشت اما به عنوان « پژوهشگر » و نه « میهن پرست » . به عبارت دیگر ، تاریخ نگار
تنها « سخن از آنچه بود می راند و نه از آنچه می شایست بود » . یا بگفته وبر ، تاریخ نویسی « با داوری »
و « پیش داوری » بیگانه است . ایدئولوژی بر نمی دارد .»

نسیان تاریخی

آیا همیشه پیشداوری ، معادل ایدئولوژی است ؟ یا در دام ایدئولوژی در می غلطد ؟ پیشداوری چه نسبتی با
نسیان تاریخی دارد ؟ نسیان دارای چه معنایی است ؟ چرا انسان در مورد تاریخ ، خود را فراموشی می زند ؟ برای
مثال تولید فیلم ۳۰۰ نتیجه چیست ؟ فرض من این است که نسیان تاریخی یا به فراموشی سپردن جزئیات یک
امر تاریخی ، امری ایدئولوژیک است و آنرا توضیح خواهیم داد . گاهی اوقات شما با افرادی روبرو می شوید که
جزئیات امور شخصی خود را به فراموشی سپرده اند . چنین فراموشی ای از کارکرد مغز ناشی می شود . خستگی ،
دور شدن از واقعه ، اهمیت نداشتن یا کم اهمیت بودن و ناخوشایندی ، فراموشی به بار می آورد . در یک کتاب
روانشناسی می خواندم برای اینکه راحت زندگی کنید برای خود فراموشی مصنوعی خلق کنید . مغز شما مانند یک
ماشین است بر اساس هر اطلاعی که به آن بدهید ، عمل خواهد کرد .

ولی در امور اجتماعی و تا جایی که به پژوهش مر بوط می شود فرض من این است که ، نسیان تاریخی
امری مربوط به منافع شخصی و ایدئولوژیک است . ما غالباً ، اموری را از جنبه تاریخی ، پس می زنیم و به تدریج
به فراموشی می سپاریم که بخواهیم جایگزینی برای آن بتراشیم . این نحوه از به فراموشی سپردن تاریخ ، نتیجه دو
امر متضاد فرض می شود و کشف آن ، از چالش های مهم و پیشرو هر پژوهشگری خواهد بود :

- اول - در اختیار داشتن انحصاری تکنولوژی اطلاعات به خاطر افکار عمومی سازی .
- دوم - به خاطر جبرانی سازی واقعیت و تبدیل واقعه به صورتی که دلخواه باشد .

هدف

در طرح تحقیق، طراح باید روشن سازد که هدف از اجرای تحقیق و تولید فیلم مستند چیست؟ هدف مشخص می‌سازد که آیا پژوهش، کاربردی است و قرار است مشکلی را حل کند؟ آیا قرار است تغییرات معینی را سبب شود؟ مثلاً دانش خاصی را بوجود بیاورد؟ مسئله - راه حل، مورد نظر است؟ آیا قرار است به یک مدل (نظریه) برسیم که به عنوان محصول فکری (گفتمان) وارد جامعه شود؟ برای مثال هدف از مشق شب، ایجاد تغییر در نگرش اولیاء و مربیان نسبت به تکلیف شب بچه هاست. به عبارت دیگر به نوشته افشین رزاقی در کتاب نظریه های ارتباطات اجتماعی:

در کشورهای توسعه یافته، فرآیند، پیش بینی شده است. بدین صورت که هدف نهایی و مقصود اصلی را در سنتز یا هدف قرار میدهند و جریان مخالف آن را در آنتی تز قرار میدهند تا به هدف نهایی خود که ابتدا در سنتز قرار گرفته بود، برسند. ولی در کشورهای در حال توسعه، هدف را در «تز» قرار میدهند و این «تز» در برخورد با جریان مخالف خود که «آنتی تز» است چیزی را غیر از هدف در «سنتز» بوجود می‌آورد. در مثلث بر هم کنش هگل، «تز»، جریانی است که در جامعه وجود دارد و بدلیل نقص با جریان مخالف خود که «آنتی تز» است برخورد می‌کند و نتیجه این برخورد «سنتز» است. (برای مثال پیش از ورود تکنولوژی، باید نظام فکری و نظام اجتماعی را آماده پذیرش نمود). (ص ۱۰۴)

شاید هم منظور از تحقیق (هدف غایی) ارضای کنجکاوای های شخصی باشد. در غالب موارد به پژوهشگر توصیه می‌شود که با اهداف کارفرما آشنا شود تا بتواند با او مکالمه کند. در فرهنگ کوچه های سینمای ایران به تبعیت از «جبر رسانه ای» اصطلاح «سینما به مثابه رسانه - سینما به مثابه هنر» وضع شده است. در بهترین حالت پرسش این است که اثر مستند قرار است چه نتایجی برای سرمایه گذار یا حامی مالی (اسپانسر) به بار آورد؟. همچنین هدف از تولید فیلمهای علمی، شناخت دقیق پدیده است بنابراین دستیابی به این هدف، مستلزم مقدماتی است. از فرهاد ورهرام پرسیدم:

«حضور دکتر یانانا رئیس بخش شرقی موزه مردم شناسی وین در سر صحنه چه تاثیری داشت؟»

گفت:

«علاوه بر آن که نظارت علمی بر مسئله داشت به نوشتن گفتار هم کمک می‌کرد. او پرسش هایی مطرح میکرد که مجبور بودم به دنبال پاسخ آنها بروم. تاکید او بر این بود که کار به مونتاژ وابسته نباشد و به اصطلاح فیلم را در مونتاژ در نیارم. ناظر علمی، در نهایت یک پروتکل می‌نویسد و نگاه میکند که آن چه را دیده با آنچه ساخته شده تفاوت ماهوی نداشته باشد. قرار نیست مستند ساز، فیلم شخصی خودش را بسازد. این موضوع در ایران سابقه دارد که پژوهش به نتایج دیگری رسیده ولی فیلمساز کار دیگری جداگانه و شخصی ساخته است»

در اینجا به همان مسئله ای که در ابتدای سخن اشاره شد یعنی: مخاطب و توزیع (فروش) و تماشا باز میگردم. هر پژوهشگر، باید بداند که قرار است کارش در چه محدوده و با کدام امکانات و برای کدام مخاطب ساخته شود. هر چند تمام این آگاهی ها تاثیری در حقیقت یابی نداشته باشد.

شش گام در پژوهش سر صحنه

در فصل مربوط به «تصوری از یک رویداد اتفاقی و غیر قابل پیش بینی» گفتیم که گاهی اوقات چون الزامی برای پژوهش مفصل و قبل از فیلمبرداری وجود ندارد، فرصت نیست و یا موضوع از کف می‌رود، بلافاصله بعد از تشخیص مسئله، دوربین دست می‌گیریم و راه می‌افتیم. تصور کنید در باره یک شخصیت قرارست فیلم ساخته شود. در این صورت نیز برای انجام پژوهش از حضور شخصیت در یک رویداد می‌توان شش گام اساسی بر داشت. مشخصه چنین پژوهشی این است که فیلمساز در تحول رخداد حضور دارد.

گام اول : تشخیص مسئله

تعیین هدف ، از گستردگی غیر ضروری تحقیق و سردرگمی می کاهد بنابراین این نخستین سؤال این است که شخصیت کیست و هدف از تولید فیلم چیست؟ تشخیص مسئله به معنای فهم اهمیت آن و کوشش در درک هر لحظه از رخداد و دستیابی به پرسش مهم فیلم است

گام دوم : جمع آوری دانسته ها و اطلاعات

الف (گفتگو : شخصیت ، تاریخچه ای از زندگی اش می گوید . سؤال های گفتگو کننده یا از پیش تعیین شده و یا فی البداهه پیش می رود

ب) زمان متداوم : یعنی آدمها در جریان رخداد به نمایش در می آیند .

پ) اسناد و مدارک : اسناد و اشیاء و یادگارهای قدیمی از صندوقچه ها بیرون می آید .

ت) کشف درام : در واقعه یک مسیر کشف کنید . مثلا ورود شما به خانه ، آشنایی ، حضور در یک رخداد و خدا حافظی یک داستان است .

گام سوم : تجزیه و تحلیل مسئله و اطلاعات بدست آمده

این اطلاعات ، توسط فیلمساز (ومشاوراناش) یا خود شخصیت و همراهانش تجزیه و تحلیل می شود

گام چهارم : انتخاب فرضیه

برای پاسخ به پرسش فیلم ، فرضیه هایی مطرح می شود

گام پنجم و ششم : تجربت و نتیجه گیری

اطلاعات حاصله ، باحوصله ودقت ، مقوله بندی ، تجزیه و تحلیل و اعلام می شود .

این شش گام از کتاب اسرار التوحید ابوسعید ابوالخیر اخذ شده بود (با تفسیر حسام الدین بیان در کتاب جستارگری ، شالوده پژوهشهای پیشرفته در علوم) و همان است که در روش پژوهش به آن اشاره شد :

خردمند آنست که چون کارش پدید آید (مسئله یابی) همه رای ها را جمع کند (جمع آوری اطلاعات)

و به بصیرت در آن بنگرد (تجزیه و تحلیل) تا آنچه صواب است از آن بیرون کند (انتخاب فرضیه) و دیگر

ها را یله سازد. همچنان که اگر کسی را دیناری گم شود اندر خاک ، اگر زیر خاک باشد ، همه خاک را

که در آن حوالی بود جمع کند و به غربالی فرو گذارد (تجربت) تا دینار گم شده پدید آید (نتیجه

گیری)

بنابراین ، حتی فی البداهگی ، به معنای چشم پوشی از روش تحقیق نیست . معذک توجه داریم که اکثر پژوهش

ها ، جدا از نو آوری ، تعیین حدود و ثغور مسئله و رجوع به اهل فن باید پاسخگوی دو سؤال (چه و چگونه ؟) باشد.

سؤالی در باره جهان و پرسشی در باره شکل . این پرسش ها را می توان به صورت طرح مقدماتی روی کاغذ آورد و

آنها به طرح تفصیلی بدل ساخت و یا چنان کارکشته و پژوهش آگاه بود که آنها یکجا در فیلم به اجرا درآورد .

طرح تفصیلی

تصویب طرح مقدماتی

معلومات بدست آمده در طرح مقدماتی ، به صورت گزارشی دقیق - همراه عکس و تفصیلات تنظیم می

شود و در اختیار تهیه کننده و یا سرمایه گذار ، قرار می گیرد . هر طرح تحقیق بر مبنای نو آوری ، اعتبار سند و

تعیین حدود و ثغور مسئله ارزیابی می شود . آیا تحقیق ضروری بوده ؟ فرضیه هادقیق هستند ، به اهل فن رجوع

شده است ؟ آیا امکان ساخته شدنش وجود دارد ؟ آیا می تواند دقیق از آب در بیاید ؟

بعد از تصویب طرح مقدماتی و تامین اعتبار پژوهشی ، نوبت اجرای آن می رسد . محقق در ورقه بر آورد

تحقیق تفصیلی ، الزامات پژوهش را متذکر می شود . یکی از این الزامات می تواند تشکیل هسته مطالعاتی باشد

هسته مطالعاتی

در این مرحله، سازنده فیلم در صورتی که خود پژوهشگر نباشد، تعیین شده است. اگر پژوهش گروهی درون هسته های مطالعاتی مرکب از پژوهشگر سینما، شخص مستند ساز یا مستند نگار و پژوهشگران متخصص، انجام شود و حاصل مطالعه مورد بررسی و نقد دائم قرار گیرد، نتایج فوق العاده مؤثری در شناخت همه جانبه مسئله و تبدیل آن به مستند نگاشت، به بار خواهد آورد. در این هسته های مطالعاتی، پژوهشگر سینما فرصت بیشتری برای تبدیل دستاوردهای تحقیق به «عینی» را خواهد یافت و در صورتی که مستند نگاری آغاز شده باشد در هر لحظه به مدد یکدیگر فیلم نهایی شکل می گیرد.

روشها و تکنیک های جمع آوری اطلاعات :

هر یک از ما ممکنست پژوهش را، در جمع آوری اطلاعات و در نهایت نظم بخشی به آنها (به صورتیکه منطبق با شرایط پدیده از آب در بیاید و آن را به نحوی توضیح بدهد) خلاصه کنیم. و در این حالت است که پژوهشها، صرفا به کتابخانه ای و میدانی تقسیم می شوند. به این ترتیب با اتخاذ این رویه، پژوهش سینمایی را به تکنیک های جمع آوری اطلاعات فرو می کاهیم. و در نهایت به گرد آوری دانسته هایی، بسنده میکنیم، که در بسیاری موارد جالب هم هست. گاهی اوقات فقط می خواهیم موقعیت را توصیف کنیم (اصلا بی خیال فرضیه و نظریه و تحلیل). بسیاری از سفر فیلم ها با این هدف ساخته می شوند. مثل فیلم های برادران امیدوار: صحنه های حضور بین قبایل اسکیمو را بیاد بیاورید. مردمنگاری هایی فوق العاده جذاب و دیدنی هستند. آنها مواد خام پژوهش اند که تا صدها سال می توانند مورد استناد انسان شناسان قرار گیرند. یک فیلم می تواند هدفش را جمع آوری اطلاعات قرار داده باشد. بنابراین باید به همین هدف هم وفادار بماند. بی آنکه به تفسیر، ویا تحلیل دانسته ها برای دستیابی به دانشی نوین عنایت داشته باشد. ممکنست گفته شود که، جامعه نگاری توصیفی و یا مردم نگاری هم از آنجایی که با نظریه اجتماعی ویا انسان شناختی سر و کاری ندارد، جز این نیست. این گفته شاید درست باشد ولی هم جامعه نگاری، هم مردمنگاری نیز اموری تخصصی هستند که باید به مدد انسان شناس یا جامعه شناس فراهم آیند وگرنه حاصل کار، چیزی جز مجموعه ای نا همساز از اطلاعات مردمنگاری بدون مردمشناس و جامعه نگاری، بدون جامعه شناس، نخواهند بود. در اینجا به ذکر چند روش و تکنیک جمع آوری اطلاعات می پردازیم. اطلاعات بدست آمده در نهایت، برای توضیح پدیده، منظم و مرتب می شود (پژوهش توصیفی) ویا تحلیل می شود. می تواند فرضیه مقدماتی را که جوابی به پرسش آغازین بود، تأیید کند ویا کلا نادیده بگیرد و طرح تازه ای بریزد ویا فرضیه جدیدی را مطرح سازد. بنابراین جمع آوری اطلاعات، به خاطر هدف دیگری صورت می گیرد که پیش ازین تذکر داده شد.

روش مشاهده ای

برای جمع آوری داده ها از موضوع انسان، از روش مشاهده و پرسش نامه که ابزار مشاهده است و توصیف و تبیین، استفاده می شود. در این مرحله پژوهشگر سینما باید نسبت به عینیت و قابل دسترس بودن اسناد اطمینان یابد و توجه داشته باشد که سند یابی وسند آوری است که تماشاگر را نسبت به اعتبار موضوع متقاعد می کند باید مطمئن بشوید که افرادی که مورد گفتگو قرار میگیرند، حاضرند دوباره همان مطالب شفاهی را در برابر دوربین تکرار کنند یا حقایق تازه ای را بگویند. افراد ممکنست برای حضور در برابر دوربین، شرایطی داشته باشند.

مشاهده مشارکت آمیز

این روش بیشتر در مردمشناسی، کاربرد دارد: « محقق تا حدی، نقش عضو گروه را به عهده می گیرد و در فعالیت های آن شرکت می کند» (۲۹) البته لازمه مشاهده مشارکت آمیز، پذیرش محقق در محل است. یادگیری زبان به خاطر دستیابی به اطلاعات دست اول و کشف روابط علت و معلولی از ضرورت های مشاهده

مشارکت آمیز است. در این روش از گفتگو، پرسش نامه، آمارگیری، عکاسی، فیلمبرداری، طراحی، استفاده میشود. و مصاحبه شوندهگان از وجود پرسشگر با اطلاع اند. در آغاز مرحله جمع آوری اطلاعات باید مصاحبه شوندهگان و کسانی را که انتقال دهنده اطلاعات هستند، توجیه کرد. در کتاب در آمدی بر جامعه، تاکید شده است که:

نارسایی روش مشاهده این است که ممکن است مشاهده گر، از وقایع تفسیر نادرست به عمل آورد...حتی افراد مورد مطالعه ممکنست از برخی جهات استثنایی باشند. بطوری که نتوان نتایج بدست آمده از این موارد را به سایر موارد تعمیم داد (۳۰)

قابل توجه این که ژان روش به عنوان یک مردمشناس برای شناخت زوایای زندگی افراد مورد مطالعه خودش در آفریقا، حضوری مشارکت آمیز داشت. اما در فیلم هایش به نحوی عمل می کند که گویی فیلم ساز، تازه وارد قبیله آفریقایی شده، حوادث بصورتی فی البده در برابر دوربین سینما حقیقت در حال وقوع است همچنین مشاهده مشارکت آمیز، شما را نسبت به موقعیت اجتماعی افراد و رفتارهای آنان آگاه می سازد و می توانید مشخصات اجتماعی صحنه از لحاظ رفتاری که جامعه، عادی، غیر عادی یا غیر منتظره، پسندیده، انحرافی یا بر سازگاری می داند را توصیف کنید (۳۱)

فرهاد ورهرام می گوید:

«در پژوهش مونوگرافیک پیر شالیار متوجه شدم که صوفیه (نقش بندی ها) و قادریه، هر دو در مراسم شرکت دارند ولی نوع رفتارشان کاملا با یکدیگر متفاوت است. صوفی ها در هیجانات و ذکر سماع جمعی قادری ها مشارکت نداشتند. در فیلم هم صوفی ها را می بینیم که در گوشه ای دستهای یکدیگر را گرفته و چشمانشان را بسته اند و می شنویم که آنها در این لحظات، به خداوند می اندیشند» در مشاهده مستقیم، دوربین عکاسی، ضبط صوت، و دوربین دیجیتالی در خدمت پژوهشگر در می آید. البته پیش از عکاسی و بکار انداختن دوربین باید اجازه گرفت و اعتماد افراد را نسبت بخود جلب کرد. امروزه خیلی ها برای هر گفتگویی شرط و شروطی دارند و یا حق الزحمه طلب می کنند.

در «مورد پژوهی شخصیت ها»، باید چنان به شخصیت خیره شوید و بدرونش رسوخ کنید که گویی قرار است از او تابلویی بکشید و یا بر اساس زندگی اش، داستانی طراحی کنید. بنابر این مهم است دانسته شود که:

۱- ابعاد جسمانی، اجتماعی و روانی شخصیت چیست

۲- چه عملی انجام میدهد و انگیزه او برای انجام آن عمل چیست؟

۳- امکان دسترسی به فرد چگونه است؟ آیا مشاهده مستقیم واز نزدیک صورت می گیرد یا از طریق اسناد؟ در دو فیلم ون گوگ و پل گوگن، تاکید بر چشم نقاش ها در آثارشان، نگاه به جهان را نمایندگی می کند - چگونه می توان به تجربه شهودی فرد پی برد؟ تجربه ای کاملا شخصی که برای مثال در مورد ابن سینا رساله الطیر را بدنبال داشت؟

۴- آیا شخصیت از زبان خودش توصیف می شود ویا این توصیف وجهی تاریخی دارد؟ پیشنهاد تحقیق چیست؟ چگونه نقل میشود؟

۵- آیا شخصیت، بر اساس هدف فیلم، توصیف، تجلیل و یا نقد میشود؟

۶- آیا با شخص گمنامی روبرو هستیم یا بایک شخصیت شناخته شده؟ بنابراین شخصیت در کجا معرفی میشود؟ آیا در جریان کار و هنرش شناخته میشود؟ یافته های یک فیلسوف از طریق گفتگو با یک روحانی و فقیه، بهتر شناخته می شود یا یک کارشناس همکار؟

۷- «هیچ فردی منتزع از محیط خودش نیست» (.....) نوازنده چیره دستی چون استاد احمد عبادی با نو آوری هایش در نواختن سه تار شناخته می شود. آن مرحوم فرزند میرزا عبدالله و آخرین بازمانده یک خانواده هنر مند بود. بنابراین شخصیت را در فرهنگ، زبان، دوره تاریخی، مکان، خانواده، تاریخچه زندگی و شغل اش،

می شناسیم . آیا استاد فلسفه ، مرحوم سید جلال الدین آشتیانی که ملا صدراي معاصر می نامیدندش را چگونه می توان درون فرهنگ اسلامی شناخت . او را حامل بیش از هزار سال سنت معرفی کرد ونگاهش به جهان معاصر را از یاد نبرد ؟

۸- چه تفاوتی بین شخصیت ، آنطور که هست و عملکردی که جامعه یا بخش هایی از جامعه از فرد می طلبد ، وجود دارد ؟

۹- آیا دست نوشته ، عکس ، فیلم و یا ویدیو از شخص وجود دارد ؟ فیلم های خانوادگی ، منبع مناسبی برای این منظور هستند . واحد های خبر تلویزیون ها ، معمولاً رشیوی از نماها دارند . در صورتی که چنین ذخیره های قابل دسترسی (stock shot) حتی در بخش خصوصی بوجود بیاید ، جدا از منافع اقتصادی ، به پژوهشگران سینمایی بسیار یاری خواهد رساند . یکی از عمده ترین کارهای من در مدت حدود دو سال و نیمه که در بخش پوزیتیو و آرشیو نگاتیو فیلمخانه ملی ایران و لابراتوار وزارت ارشاد اسلامی ، به طور موظف به کار مشغول بودم ، شناخت حوادث درون فیلمهای خبری بود . در این فیلمها ، تاریخ و دنیای شگفت انگیز ایران ، دوباره روبرویم گشوده می شد و بسته می شد . تا این زمان هیچگاه تصور نمی کردم این قدر با تصویر مرحوم جهان پهلوان غلامرضا تختی در موقعیت های مختلف روبرو شوم . الان دیگر ملت ایران باید بداند که در اثر این کوشش فیلمخانه ملی ایران براحتی می تواند تصویری زنده از جوانی های بنیان گذار هواشناسی ایران و دانشمند بزرگ جهان دکتر محمد حسن گنجی را به بیند و یا با **استادان بزرگ ایرانی سعید نفیسی و بدیع الزمان فروزانفر**، در دانشگاه تهران ، روبرو شوند

۱۰- برای مستند نگار و مستند ساز جذاب است بداند که خلق اثر را (در مورد یک نقاش) در کدام شرایط به بهترین شکل ممکن می توان مشاهده کرد . **معمای پیکاسو** (هانری ژرژ کلوزو) نمونه ای اعلاست . تا پیش از سال ۱۹۵۵ تمام فیلم هایی که اثر یا آثار یک نقاش را به عنوان مضمون دستمایه قرار می دادند فقط به دنبال کشف و بررسی شخصیت و تکنیک هنرمند بر مبنای تابلو به اتمام رسیده او بودند . کلوزو و پیکاسو نخستین هنرمندانی بودند که بفکر افتادند تا از هنرمند نقاش حین کار و تولد آرام آرام و دشوار اثرش ، فیلمبرداری کنند پیدایش این فیلم حاصل مساعدت شرایط و اوضاع و احوال هم بود . پیکاسو و کلوزو پس از بیست سال رفاقت خواستند تافیلمی را به اتفاق بسازند . این فکر زمانی به فکرشان خطور کرد که پیکاسو مرکب های مخصوصی را دریافت کرد که دانشجویان آمریکایی برایش فرستاده بودند . مرکب ها خاصیت عجیبی داشتند بدون دوییدن و پخش شدن از سطح کاغذ به پشت آن نفوذ می کردند و بدین ترتیب خطوط نقاشی شده بر صفحه را دقیقاً از پشت صفحه می شد دید . کلوزو به این فکر افتاد که از پشت تابلو فیلمبرداری کند و بدین ترتیب تماشاگر شاهد زایش اثر هنری به واسطه بوم شفاف است . پیکاسو با رنگ و روغن مشغول شد . فن سینما هم می بایست اصلاح می شد کلوزو ، دوربین را پشت سر پیکاسو جای داد و طی فواصلی که دچار غلیان آفرینش می شد از او فیلمبرداری کرد . برای بخش رنگ و روغن نیز کلوزو ، رنگ را وارد تصاویر فیلمبرداری کرد .(،،،،،).

در فیلم **هلندی موقعیت کارل اپل** ، یک نقاش را در شرایط خلاقیت اش شاهدیم که رنگ را با عصبانیت بر بوم نقاشی می زند . موقعیت کارل اپل ، حاصل زندگی در شهری مدرن و پرهیاهو است

۱۱- در مواردی حساس گفتگو را با عکس و تصویر برداری ، همراه می سازیم . یک نمونه می آورم . مجید فدایی که علاقمند بود فیلمی در باره ستاره فیلم دختر لر - خانم روح انگیز سامی نژاد - بسازد . او را یافته با خانواده اش و خود وی به توافق رسید . اما در فاصله آشنایی تا یکسال بعد که برای فیلم برداری آماده می شد متأسفانه خانم روح انگیز سکت کرده بود . مجید فدایی ، چند عکس در بستر بیماری از او گرفت . همین ۵ یا ۶ عکس به عنوان آخرین اسناد بصری از چهره ستاره نخستین فیلم ناطق ایرانی ارائه می شوند که در خور توجه است .

۱۲ - **در زندگی افراد ، قصه (درام) پیدا کنید** : آیا قرار است در زندگی فرد اتفاق قابل پیش بینی ای رخ دهد؟ جایزه ای بگیرد ، به خواستگاری میرود؟ سالگرد ازدواج یا تولدش جشن گرفته میشود؟ آیا مثل آرزو در فیلم

روزگار ما (رخشان بنی اعتماد) یا **میرقنبر** در فیلم **رئیس جمهور میرقنبر** ساخته محمد شیروانی (۱۳۸۴) در انتخابات ریاست جمهوری شرکت کرده اند؟ یا مانند **جلاد جزیره فیجی** (ساخته سعید منافی) برای اعدام به زندان می رود. در فیلم **آخرین باران سال** (منوچهر مشیری)، تعدادی از همکاران استاد محمد حسن گنجی به خانه استاد آمده اند تا به او اطلاع بدهند که در رشته هواشناسی، به عنوان دانشمند جهان انتخاب شده است. در فیلم **پرنیان** (ارد عطاریور) کشف شباهت بین یافته های علمی یک باستانشناس با زندگی خانوادگی اش، فیلم را دارای استحکام ساختاری شگفت آوری کرده است.

۱۳- تصویر فرد از خودش چیست؟ آیا خود را از دید دیگران تعریف میکند؟ آیا خودش را در حرفه اش می بیند؟ ترجیح میدهد چه فضایی از او فیلمبرداری شود؟ درست متضاد با حرفه اش؟ فضای مسلط در فیلم **چشمی که می شنود** (احمد فاروقی قاجار) گپی کافه ای با دوستان و نیمه شب بازگشت بخانه و خلق اثری مدرنیستی است.

تکنیک تحلیل محتوا

این تکنیک در سال ۱۹۴۰ توسط هارولد لاسول در مقاله تشریح محتوای یک امر ارتباطی معرفی شد و در مطالعات «ارتباط» و تبلیغ سیاسی (پروپاگاندا) به کار رفت (چه کسی، به کی، چه میگوید باچه تاثیری؟) و عبارت است از تقلیل متن موجود به یک متن خلاصه که نمایانگر معانی متن اصلی است. در این روش، پژوهشگر از طریق دقت در نامه ها، اسناد، آرشیو ها، روزنامه ها، فیلم و کتاب و پرونده های موجود در دادگاه ها و متن پیاده شده گفتگو، محتوا را تحلیل میکند تا برای هدف اصلی خود از تحقیق و هریک از پرسش های ارتباطی زیر، پاسخ عینی و دقیق بیابد تا بتواند به معنای پیام نزدیک شود: موضوع پیام چیست؟ مضمون و محتوای پیام کدام است؟ عناصر درونی پیام، سبک نویسنده از جنبه بکارگیری واژه های هم ریشه با شمارش واژه ها مشخص می شود.

زمان - سند در چه زمان در کدام شرایط اجتماعی - تاریخی تنظیم شده است.

مکان - کتاب در کجا منتشر شده؟ موضوع در کجا رخ میدهد؟

- منشا پیام کجاست؟ سمت گیری پیام، نظریه؟ پیام بر کدام ارزش ها متکی است؟ نحوه پرداخت و کیفیت فنی، هنری، لحن، اعتبار سند به چیست؟

محقق در تحلیل محتوا، باید مدارک مورد بررسی، واحد ثبت و شمارش (واژه های کلمات خاصی که یک فرد به کار می برد) را مشخص ساخته در پائین صفحه یادداشت کند. مباحث نزدیک به هم در یک رده و دور از هم جدا طبقه بندی می شوند (رده های تحقیق).

به گزارشگر توصیه میشود که «به جای پنهان سازی عقاید و قضاوت های ارزشی خود در لا به لای تحقیق، آنها را آشکار و مشخص، روشن سازد».

در ششم اسفند سال ۱۳۸۱ قرار بود در جشنواره آبادان برنامه نکوداشت خسرو سینایی برگزار شود و من برای سخنرانی دعوت شده بودم. تصمیم گرفتم به بینم می توانم از طریق یک تجربه پژوهشی به نتایج مطلوب برسم یا نه؟ دو تا از گفتگو های مهم چاپ شده در فصلنامه فارابی بهار ۱۳۷۵ و ماهنامه فیلم مرداد ۱۳۷۹ و یک مقاله به قلم ایشان در مجله نقد سینما پائیز ۱۳۷۵ مورد مطالعه قرار گرفت. واحد تحلیل و شمارش من روی مقاله و مصاحبه ها، سه واژه «داستانی، مستند و سینمای مستقل» بود. البته این که بگویم این پژوهش نتایج فوق العاده جذابی برای من به بار آورد عباراتی را به کار برده ام که سرشار از مفاهیم صرف هستند و عینی نشده اند. برای دریافت عینی این تجربه، به سایت اینترنتی فارابی، رجوع شود).

سند، راوی سند، سند واقعی و جعلی

ظرافت تحقیق فیلم خانه ای

در تاریخ اسلام ، برای جلوگیری از ورود اخبار مخدوش و پیش گیری از تاریخ سازی ، به سند رجوع می شده است . منظور از سند در حدیث ، سلسلهٔ راویانی است که حدیث را از معصوم نقل کرده اند و هر حدیث (خبر دربارهٔ گفتار و سیرهٔ پیامبر (ص)) مشتمل بر دو بخش است : متن حدیث ، سند حدیث . محقق (دکتر داوری تفاوتی ظریف بین محقق و پژوهشگر قایل است) در بررسی صحت و سقم سند ، به احوال رجال واسطهٔ سند می پردازد . همچنین احادیث را به معتبر ، صحیح ، ضعیف و متوالی تقسیم کرده اند . ضمن این که دقت می شود سند با قرآن مجید و کلام و سیرهٔ پیامبر ، هم خوانی داشته باشد . حتی در زندگی روزانه و مورد پژوهی های تاریخ نیز این امر که راوی کیست و سند او چیست ، آیا سند شفاهی است یا مکتوب و وسند چگونه و با چه نیتی ارائه شده است و آیا قابل اثبات و اعتنا هست یا نه ، اهمیت دارد . البته تعریف و تمجید بی مورد وانگ چسبانی ، تهمت و حرف های کلتوم ننه ای هم هست که هر محقق با آنها روبرو می شود و باید بتواند دروغ وانگیزهٔ افترا زننده و سند جعلی را تشخیص بدهد . موضوع مسخ فرهنگ های مورد مطالعه ، سازمان بندی و ساختار دهی پدیدارهای بصری که در میدان تحقیق ضبط میشود و جا زدن آنها به مثابه رفتار یک شخص یا گروه را نگره پردازانی مثل مارگرت مید(۱۹۰۱-۱۹۷۸) مطرح کرده اند :

« پایهٔ بسیار از نظریات مبتنی بر این فرضیه است که فیلم های معینی - اساساً آنهایی که برای مخاطب انبوه ساخته شده اند - چرندیات همان فرهنگی را بازتاب می دهند که آن فیلم هارا تولید کرده است . سپس این فیلم ها به عنوان نمونه ، برای تحقیق در بارهٔ ارزش های اساسی و متعلقات فرهنگ مورد مطالعه ، تحلیل می شوند . اگر تحلیل به این امور نپردازد که فیلم چگونه و تحت چه قواعد فرهنگی ، توسط چه گروه هایی و به چه منظور ساخته شده ، نتایج حاصله ، با اشکال رو برو خواهد شد . »

به همین خاطر پژوهش فیلم خانه ای ، یعنی مطالعهٔ نما ها ، صحنه ها ، ارتباط فصل های مختلف فیلم با یکدیگر و اطلاعات درون آنها باید کاری تخصصی به حساب آید . در تحقیق فیلم خانه ای پژوهشگر باید بتواند بین سند ، بازسازی ، تخیل و نمایشی سازی تفکیک بوجود بیاورد و فاصلهٔ آنها را با امور واقعی تشخیص دهد . در اینجا نیز امر مشاهده باید در حضور یک پژوهشگر خبره صورت گیرد

اطلاعات کتابخانه ای ، اینترنتی ، و ضایعات پژوهشی

در گرد آوری اطلاعات ، رایج ترین راه مطالعه ، رجوع به کتابخانه است . سایت های اینترنتی نیز مملو از بانک های اطلاعات هستند . باید مطمئن بشویم که سند مورد اشاره در کتاب ، قابل دسترسی هست یا نه ؟ برای مثال در کتاب های تاریخ هنر ایران عکس هایی رنگی از نقاشی های دیواری کوه خواجهٔ سیستان چاپ می شود که دیگر وجود خارجی ندارند . در یک روز سیاه ، کل دیوارهٔ منقش پارتی ، از جا کنده و برده شد . هر نوشته ای امکان دارد که دارای غلط هایی باشد . در نوشته های خود من هم غلط هایی راه یافته است . برای مثال نام احمد فاروقی قاجار را در کتاب سینمای مستند نوشته ام محمد . این گونه اشتباهات به اصطلاح لپی ، کم نیست . در صفحهٔ ۴۰ همین کتاب در دو سطر مختلف نام خانم مهرانگیز تربتی تدوینگر قدیمی اداره تولید فیلم سازمان سمعی و بصری و هوشنگ شفتی - کارگردان - به صورت غلط ، یعنی « روح انگیز » و « منوچهر » هم ثبت شده است که در این اشتباه هیچ دلیلی جز بی دقتی خودم نمی شناسم . و یا متأسفانه در انبوه اشتباهاتی که در مقالهٔ هفتاد صفحه ای « سینما و افکار عمومی سازی در سال های ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ » چاپ شده در فصلنامهٔ سینمایی فارابی زمستان ۱۳۷۹ بوجود آمد و به سردبیر فصلنامهٔ فارابی ثابت شد ، غلط ها نتیجهٔ بی دقتی

آقایی بود که وظیفه ویراستاری را بر عهده داشت. برای مثال در صفحه ۸۰ سطور ۲۵، ۱۹ و ۳۱ واژه های ضایع، صدور و توصیف به جای صنایع، حدود و توقیف نشسته اند. در صفحات ۹۰ و ۹۴ علی منصور را کرده است حسنعلی منصور. در ص ۹۴ رادیو دهلی شده است رادیو ملی. قرار شد طبق قانون مطبوعات غلط نامه مفصل من چاپ شود که سرانجام چاپ نشد. متأسفانه بر کتابهایی که به ندرت تجدید چاپ می شوند غلط نامه نمی توان فراهم آورد. شاید بهتر باشد هر نویسنده ای تا جایی که می تواند مجموعه اشتباهات خودش و غلط های چاپی و یا اشتباهاتی را که دیگران در گفتگو و مصاحبه ها و یا ذکر عباراتی از او مرتکب شده اند و یا حتی سوء برداشتها را در جزوه ای فراهم آورد. یادم هست آقای دکتر باستانی پاریزی در آغاز یک جلسه سخنرانی به طنز فرمودند: اگر مجموعه غلط های آثار خودم را چاپ کنم یک کتاب می شود. و حقیقتی در این گفته نهفته است.

اما چگونه از ایجاد سوء تفاهم در پژوهش ها، جلوگیری کنیم؟ بی گمان از طریق وضوح بخشی می توان تا حدودی از بروز آن، احتراز کرد.

یک تجربه شخصی: در مقاله ای برای توضیح فیلم **علف** (اثر کوپر و شودزاک و خانم مارگرت هریسون) و جایی که عربستان نامیده است نوشته ام که منظور از عربستان، خوزستان است. تا اینجای کار درست و منطقی به نظر می رسد. اما ادامه دارد: نوشته ام در آنزمان خوزستان را عربستان می نامیدند. تصور من این بود که وقتی دو متن انگلیسی و آمریکایی در تائید این مطلب می آورم به اندازه کافی دلالت بر مرتکبین چنین کاری دارد و رساست. اما عدم تاکید مستقیم بر این نکته برای یک خواننده سؤال پیش آورد. بنابراین دریافتم که جمله من نارسا بوده، توضیح می طلبید. من برای پیش بینی و احتراز از طرح چنین سؤالی می بایست می نوشتم: «تجزیه طلبانی مثل شیخ خزئل و دولت بریتانیای کبیر، در آنزمان، خوزستان را عربستان می نامیدند. رضا شاه در کتاب سفر نامه خوزستان می نویسد برای عوض کردن نام این «عربستان مصنوعی» به آن خطه، لشکر کشیده است. اما بدیهی انگاشتن برخی واقعیات و عدم ورود به جزئیات می تواند مبنای سوء تفاهمات و بد فهمی ها از متن شود.

همانطور که گفته آمد، برخی از اشتباهات نتیجه بی دقتی هستند و بسیاری از آنها که به صورت ضایعه پژوهشی ظاهر می شوند به خاطر اطمینان به برداشت و فهم شخصی یا عقل سلیم، نا مفهوم ماندن و گاه اعتماد به اطلاعات نوشتاری، بدون مقایسه با اسناد دیگر و تکیه بر اطلاعات افواهی است. درست است که هر نوشته ای به تاویل خواننده اش بستگی دارد و نویسنده و فیلمساز - با مونتاز مفاهیم - نمی توانند جوری عمل کنند که راه هر تاویلی جز قصد خویش را از مسئله به بندند. با وجود این، هم پژوهشگر - از طریق غیر شخصی کردن کار و نظر خواهی متخصصان - باید راههای پیشگیری از اشتباهاتش را بداند، شجاعت پذیرش اشتباه و معذرت خواهی را داشته باشد، هم تا جایی که می تواند در تغییر و اصلاح نوشته اش به هر راه ممکن بکوشد.

مطالعه به روش پنل و مورد پژوهی تاریخ

افراد و شخصیت های مورد نظر به طور منظم و در مقاطع مختلف، در یک مدت زمانی معین و مثلاً یک سال یا یک دهه مورد مطالعه قرار می گیرند. با آنها مصاحبه می شود. مصاحبه با افراد مورد نظر را می توان از طریق مطالعات جانبی مثلاً گفتگو با همسر یا پزشک تکمیل کرد. مایکل آپتد، پروژه seven up را در انگلستان با هفت ساله ها شروع کرد و در ۱۴، ۲۱، ۳۵ و ۴۲ سالگی از آنها فیلم گرفت. در نسخه روسی همین مجموعه که توسط سرگئی میروشنیچنکو ساخته شد، تعدادی هفت ساله نظرات خود را در باره زندگی، علائق و مسائل پیرامون خودشان بیان میکنند. همانها در ۱۴ سالگی مورد مصاحبه قرار گرفته اند و توضیح میدهند که در این مدت، بر آنها چه گذشته است و چگونه نسبت به جهان می اندیشند و علایقشان چیست. این فیلم ها در واقع ترکیبی از مطالعه پنل و مورد پژوهی تاریخی است. آخرین نمونه در خسانی که در این شیوه پژوهشی دیده ام، فیلمی است به اسم **بالسروس** از مردمانی کوبایی که بعد از فروپاشی اتحاد شوروی و بهم ریختن اقتصاد و شرایط

زندگی در کوبا، در تابستان سال ۱۹۹۴ قایقی مسافری را به قصد پناهندگی به آمریکا ربودند. آنها با خود چاقو و یک نارنجک داشتند. اما بنزینشان در دریا تمام شد بی آنکه بدانند یک مخزن بنزین در قایق هست. از آن پس در هاوانا برای خروج از کشور هیجانی بوجود می‌آید. خیلی‌ها با کلک‌هایی دست‌ساز و سخت‌گیر مطمئن خود را بدریا می‌زنند و تعدادیشان به گوانتانامو در آمریکا می‌رسند و در آن کشور پخش می‌شوند. فیلمساز، چند نفر را انتخاب کرده، در هاوانا و در آمریکا دنبال می‌کند حتی بعد از پنج سال، دوباره به سراغشان می‌رود و شرایط زندگیشان را مرور می‌کند.

پژوهش در شیوه اجرا

شاید پژوهش در شیوه اجرا، کار پژوهشگر فیلم نباشد و بتوان گفت که از ویژگیهای حرفه‌ای کارگردان فیلم محسوب می‌شود. ولی در هسته‌های مطالعاتی که در بهترین شکل اش فیلمساز، مستندنگار، پژوهشگر سینمایی و پژوهشگر متخصص حضور دارند یکی از زبانهای مشترک آنها می‌تواند شیوه‌شناسی سینمای مستند باشد. از هنگامی که بیل نیکولز نظریه پرداز سینمای مستند، فیلم‌های مستند را دارای چهار شیوه‌رهیافت معرفی کرد و بعداً یک شیوه‌دیگر به آن افزود، نزدیک به دو دهه می‌گذرد و در این مدت، هم شیوه‌های مذکور، به صورتی دقیق‌تر معرفی و نقد شده و تعاریف تازه‌تر از آنها صورت گرفته است هم ورود آنها به عرصه تبارشناسی سینمای مستند به عنوان یک معیار و محک، با نقد ویرانگر و گاهی طرد مواجه بوده است:

شیوه توضیحی مستند‌های متکی بر گفتار و تصاویر حساب شده و نورپردازی‌های دقیق. سینمای تعلیمی. مشاهده‌ای دوربین مستقیم. اختفای فیلمساز در پس دوربین. سینمای ناظر. (برخی از نظریه پردازان سینمای مشاهده‌ای را به دو دسته: سینما حقیقت و سینمای بی‌واسطه یا مستقیم تقسیم بندی کرده‌اند. ولی در نگره بیل نیکولز آنها مجزا هستند)

تعاملی سینما حقیقت. فیلمساز واقعه را براه می‌اندازد و افراد مقابل دوربین از حضور دوربین مطلعند. بازتاب شرایط تولید انعکاسی

اجرائی دو تعریف از اجرائی وجود دارد: بیل نیکولز آنرا صدور مجوز برای حضور ذهن نامیده است. (در تعریف هگل ذهن گرایی، عبارت از تامل و تفکر نقادانه و بازسازنده از واقعیت عینی است که مهر خواست و اندیشه‌انسان‌چونان عامل آگاه بر آن زده شده باشد) مقدمه بر مقدمه زیبا شناسی هگل نوشته دکتر محمود عبادیان))

تعریف دوم - در شیوه اجرائی به واقع فیلمساز آنچه را میخواهد اجرا می‌کند. (واژه اجرائی - پرفورماتیو - در این مورد از کارکردهای زبان‌شناسی اخذ شده است) طیف وسیعی از فیلم‌هایی که به بعد از وریته معروفست. حضور فیلمساز در صحنه به عنوان کارگردان - ستاره. شیوه‌های ترکیبی یا چندرگه، از ترکیب شیوه‌های فوق ساخته می‌شود. که البته در نظریه بیل نیکولز جایی نداشت و توسط نظریه پردازان دیگر در سینمای مستند تشخیص داده شده است. همچنین شیوه مستند - نمایشی که به ویژه در سینمای مستند ما هم بسیار رایج است.

همانطور که گفتیم، توجه دارید که در دنیای نظریه پردازی، برای مدت مدید هیچ سنگی بر سنگی باقی نمی‌ماند. از این روی شیوه‌شناسی بیل نیکولز هم مخالفان جدی یافته، تصحیح شده است. از جمله، ربط تبار

شناسی سینمای مستند با شیوه شناسی بی معنا تشخیص داده شده است، به طور خلاصه می توان گفت: در تبار شناسی سینمای مستند، بیل نیکولز (نظریه پرداز سینما) عقیده داشت که شیوه توضیحی (expository) قدیمی ترین مرحله از مستند سازی دنیا بوده است. این نظریه بعد از نقد های کوبنده ای که بر آن وارد شد تا حدودی دگرگون شد. بیل نیکولز پذیرفت که با بوجود آمدن شیوه های جدید، شیوه های قدیم، محو نمی شود بلکه عناصری از هر یک از شیوه های قدیم تر، در شیوه جدید تداوم می یابد. در شیوه توضیحی سینما گر موضوع را نمایشی می سازد. به جای جستجو در امرواقع به مدد صحنه سازی، تدوین و صدا گذاری آنرا باز می آفریند و در باره موضوع حرف میزند. به نظر میرسد که فیلمساز دیرتر به سر صحنه رسیده. گفتار در این نوع فیلمها نقش درجه اول دارد. نکته مهم این که در مهم ترین و یا تاثیر گزار ترین شیوه یعنی شیوه سینمای مستقیم یا به قول بیل نیکولز سینمای مشاهده ای (آمریکایی ها آنرا سینما وریته آمریکایی هم میگویند) دوربین تاثیری در واقعیت بیرونی ندارد و فیلمساز می کوشد عین واقعه را بدون دستکاری ثبت کند و حد اکثر ناظر باقی بماند. همین شیوه در ایران کمتر اینگونه اجرا شده است از این رو شیوه **حریم ایرانی در سینمای مستقیم** کاملاً در مستند های ایرانی که ظاهراً به شیوه سینمای مستقیم ساخته میشوند قابل تشخیص است. (تشخیص شیوه حریم ایرانی در سینمای مستقیم ایرانی یک نظریه هنری و یا پیشنهادی نیست بلکه توضیح امر واقع است. البته دکتر شایگان و برخی منتقدان در هنر و تولیدات فرهنگی از چهار چوب حفظ حریم ها و حیا در هنر و تولیدات فرهنگی وارد شده اند و مجید محمدی در کتاب در آمدی بر جامعه شناسی اقتصاد فرهنگ در ایران امروز (ص ۷۷ نشر قطره ۱۳۷۷) این دید گاه را بدلیل این که متوجه لوازم دیدگاهش نیست مورد انتقاد قرار داده است.)

به هر صورت در مرحله پژوهش تفصیلی سینمایی به مدد مستند ساز، مشخص می شود که جهان چگونه باید به نظر آید. چگونه تصاویری در فیلم باشد؟ آیا دوربین بی طرف باقی می ماند یا بر صحنه تاثیر می گذارد، شیوه حریم ایرانی اتخاذ می شود یا این که نه، شیوه بعد از وریته را بر می گزینیم؟ گاهی در همان پژوهش اولیه توصیه می شود که آب و رنگ فیلم چگونه باشد. برای مثال در فیلم مستند پوشاک زنان ایران، جنس فیلم کاملاً نو نوار و اشرفی است. در فیلم های شاعرانه نیز طراحی های بصری فیلم زیبا و چشم نوازند. بسیاری از نسل جدید مستند سازان، دیگر زیبایی را در آفرینش صور چشم نواز فیلم به عنوان هنر نمی دانند. گفتار رسمی و تک صدایی از اعتبار افتاده. حضور مداوم آدم هایی در یک دستشویی زنانه نیز با تمام به هم ریختگی ها و شرایط تباها که در آن به سر می برند نیز می تواند شکل فیلم را از زیبایی شناسی صور چشم نواز به زیبایی شناسی آزارنده و دلخراش فیلم **زنانه** (مهناز افضلی) و در عین حال تفکر بر انگیز دگرگون سازد.

امروزه فیلمهایی را شاهدیم که پژوهش به صورت مشترک بین شخصیت مقابل دوربین و مستند ساز، صورت می گیرد. گاهی دوربین از مستند ساز به شخصیت مقابل منتقل و دست بدست می شود و فیلم به صورت فی البداهه و اول شخص در می آید. (۳۲)

چند روش دیگر

روش بی رهنمود

در کتاب روش تحقیق در علوم اجتماعی به روش کارل راجرز، متخصص روان درمانی به نام بی رهنمود اشاره شده است (۳۳) که طی آن، درمانگر به مشتری خود کمک میکند تا خودش را بهتر بشناسد. این روش در تحقیق اجتماعی نیز بکار میرود و مصاحبه کننده حداقل پرسش را مطرح می کند. بدون این که مقوله های ذهنی خود را القا کند. این روش همان است که به آن D echaracterization می گویند. زیرا همانطور که در روان کاری ممکن است پزشک، بیماری خود را به مریض منتقل کند، محقق نیز ممکنست شخصیت را آنطور بشناسد که خود می خواهد. بهمین دلیل ساده، سال ۱۳۴۹ یا ۵۰ که پس از مدتها جستجو، خانم روح انگیز (ستاره فیلم دختر لر) را یافتیم و در آنجا بود که فهمیدم فامیل ایشان سامی نژاد است. در آلبوم عکس هایش تا آنجا که در اختیار ما قرار

گرفت و قاب های تصویر که بر سر تاقچه های اتاقش بود فقط عکس های فیلم دختر لر وجود داشت . از وی خواستم که (به صورت تداعی آزاد) هرچه خودش می خواهد بگوید . من در برابر دوربین هیچ سؤالی از او نداشتم . البته واقعیت این است که قبل از شروع فیلمبرداری صحبت های مقدماتی شده بود . ولی در آن لحظه نوع نگاه او برایم از هر سؤال و پاسخی مهم تر بود .

« زیرا در مواردی عکس العمل های عاطفی فرد، عقایدی را که وی نمی تواند ابراز کند، ظاهر میسازد» (۳۴) .

و این نکته درست به مرحله فیلمبرداری مربوط می شود . حالا چرا او می گوید در فیلم دیگری جز دختر لر بازی نکرده در حالی که گفته شده است ، وی یک نقش درجه سوم در یک فیلم دیگر داشت ؟ آیا او واقعیت را پس می زند ؟ آنرا بفراموشی سپرده یا چنان واقعیتی وجود خارجی نداشته است؟

روش های کلامی

درویش فرانسویس گالتون (۱۸۷۹) تعدادی کلمه به شخص مورد آزمایش داده می شود تا با آنها اولین فکری را که از مشاهده هر کلمه در ذهنش متداعی می شود ، ابراز نماید . همچنین تداعی کلمات (توسط یونگ ابداع شد) ، تکمیل جملات ناقص ، تکمیل داستان و نظر فرد در باره عقیده دیگران سایر روشهای کلامی هستند .

روش های تصویری

تصاویری را که روابط مبهمی را بین افراد و گروه ها نشان میدهد ، در اختیار آزمایش شونده قرار میدهند و از او می خواهند تا داستانی در باره آنها بسازد . موضوع را تصور کند یا زیر نویس برای یک کاریکاتور بنویسد :

« البته مقصود های واقعی در این عکس ها ، پنهان شده تا حالت القایی نداشته باشد . آزمایش شونده هم عقاید و احساسات خود را عاری از تعصب ، جلوه می دهد .»

روش بازی

در فیلم **چون یکی کودک بودن** ، فرشته حالی ، کارگردان و پژوهشگر ، دختر بچه ای را معرفی میکند که یک دوست خیالی دارد . این فیلم ، از نمونه های خوب شیوه مشاهده ای (در اینجا به معنای سینما حقیقت) است . که در آن شاهد اجرای یک نمایش هستیم . فیلمساز بخشی از واقعه را سازمان میدهد . نامه ای به داخل خانه می افتد که گفته می شود متعلق به همان دوست خیالی است . رفتار دخترک (که مرفه ، باهوش ، بسیار زیبا و خوش سخن است) در برابر این واقعه ، از نزدیک و به صورت مستقیم ثبت شده و دختر را در مواجهه با واقعیت و حقیقت قرار میدهد . سراسر « چون یکی کودک بودن » بنوعی ، بازیست . گروه بسیار محدود فیلمبرداری و به ویژه فرشته حالی را همچون کودکی در حال بازی می بینیم و همین صمیمیت است که تجربه فوق را موفق از آب در آورده است . البته اجرای پژوهش فقط یکبار و تنها به شیوه سینما حقیقت امکان پذیر بود .

تئاتر درمانی

تئاتر درمانی البته یک روش گروهی است که برای بررسی مهارت های اجتماعی ارتباطات بین فردی و تعارضها و کشمکش های روانی مورد استفاده تخصصی قرار می گیرد . البته شخص مورد نظر را می توان در گروه نیز مورد بررسی قرارداد . (چنان که در فیلم **اعتیاد و دادگاههای انقلاب اسلامی** ساخته فریدون جوادی با چنین صحنه ای از گروه درمانی روبرو هستیم) . به وسیله این روش ، افراد ، در موقعیت هایی قرار می گیرند و مهارت آنان در برخورد و رفتار با دیگران مشاهده میشود . در کتاب **تئاتر درمانی** ، آمده است :

تئاتر درمانی یک روش گروه درمانی است که در آن اختلالات احساسی و عاطفی از طریق نمایش مورد مشاهده و بررسی، قرار می‌گیرد. به شخص کمک می‌شود تا ابعاد روان‌شناختی مسئله‌اش را کشف کند و فرد از طریق به نمایش درآوردن آنها و نه فقط از راه گفتگو، به بازنگری مشکل خود می‌پردازد (۳۵)

پژوهش به قصد مستند نمایشی

همانطور که گفتیم هر پژوهشگر سینمایی کارش را بقصدی ثانوی یعنی جستجوی درام در امر واقع هم دنبال میکند. اما مستند نمایشی خود حکایت دیگری است. قول رایجی است که برخی فیلم‌ها، شکل رادیویی دارند و مدیوم یا رسانه، اشتباه انتخاب شده. یعنی پژوهش قابلیت سینمایی نداشته است. با وجود این حتی برای پژوهش‌های غیر ممکن هم راه‌هایی وجود دارد. چپ‌غ محمد رضا اصلانی از نمونه‌های موفق است. در این فیلم اسطوره‌آرامانی خلقت انسان به طور غیر مستقیم و از طریق بافتن چپ‌غ، به تصویری بدیع، بدل شده است. سینمای مستند - نمایشی، جدا از نمایشی سازی روایت‌های متنوع از یک رخداد نادیده (نمونه‌اش همان فیلم خط باریک آبی)، تمهیدی برای بصری سازی پژوهش‌های تاریخی هم هست. در فیلم **کولودن** ساخته پیترو واتکینز، که به جنگ‌های خونین سال ۱۷۴۶ انگلیس و اسکاتلند مربوط میشود، در حالی که در پس‌زمینه، جنگ با لباس‌های تاریخی جریان دارد، برخی افراد دو سوی مخاصمه (که از اسلاف جنگجویان ۳۰۰ سال پیش هستند) با همان زره و کلاه خود، در برابر دوربین نظرشان را در باره جنگ مذکور بیان می‌کنند. همین روش، فیلم را از داستان پردازی دور میکند و به یک نظریرسی درباره رخداد و شخصیت تاریخی، بدل می‌شود.

در فیلم **هتل انوالید** ساخته ژرژ فرانژو، با یک مکان مسلط روبروئیم. هتل در سال ۱۶۷۵ توسط لویی چهاردهم پادشاه فرانسه، به عنوان خانه‌ای برای سربازان مجروح تاسیس شد که با ۱۲ توپ محافظت می‌شد. در اطراف هتل انوالید، گور زخمی‌های جنگ قرار دارد. با این چرخش، پژوهش به راه دیگری می‌افتد. افسانه‌ها، قهرمانان خودشان را دارند و جنگ قربانیانش را. تصور کنید همان اتفاق یعنی جنگ، در اصفهان قرن ششم هجری می‌افتد. در اصفهان، هنوز چند مکان مسلط وجود دارد: مسجد جامع که سال ۱۵۶ هجری بنا شد ولی اوج تکامل خود را در این دوره داشت. میدان عتیق، کوه صفا (محل مبارزه پیروان حسن صباح با خواجه نظام الملک)، تخت پولاد و بخش اشیاء موزه متعلق به دوران سلجوقیان هنوز هستند. همچنین بازسازی ارگ و کاخ ملکشاه در مجاورت میدان، بازار، سه فرسنگ و نیم باروی شهر و دروازه‌هایش، کوچه‌های دروازه دار و کاروانسراها، به مدد طراحی کامپیوتری و به صورت واقعیت مجازی، به مستند نگار توصیه میشود. از سوی دیگر دو دیوان شعر از خواجه جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق و فرزندش خلاق‌المعانی، کمال‌الدین اسماعیل و کتابهایی از جمله سفرنامه ناصر خسرو مورد استناد هستند. این تحقیق مفصل در سال ۱۳۷۳ انجام شد و آقای پرویز زاهدی در سال ۱۳۷۴ آنرا به فیلمنامه‌ای داستانی تبدیل کردند. در اینجا امکان دستیابی به یک مستند نگاشت مورد نظر است.

بافت اجتماعی: جنگ قدرت بین بغداد شافعی با سلجوقیان حنفی در اصفهان عینیت یافته بود. مدرسه ملکشاه سلجوقی، بر خلاف مدرسه نظام الملک که به شافعیان اختصاص داشت، حنفی و شافعی را می‌پذیرفت. آنها نه تنها در امور فقهی، بلکه برای در اختیار گرفتن امور شهر، مسجد جامع عتیق و موقوفات در ستیز بودند. رئیس شهر از حنفیان بود که به شاه و مذهب حنفی‌اش نزدیک تر بودند. اسماعیلیان و خواجه نظام الملک می‌جنگیدند و با قتل احمد عطاش، یکی از قلاع اسماعیلیه به نام شاه‌دز، در اصفهان سقوط کرد و در این میان دوشاعر، اگر خاندانی را به مدح می‌گفتند، آن یکی را بد می‌آمد. در باره قصاید آنان، اعاشه نکردن از صلات ممدوحین یا برعکس، مخلوق پرست بودن و در یوزگی، ارزش‌داوری‌ها شده است. کمال‌الدین اسماعیل، جلال‌الدین خوارزمشاه را که بعد از جنگ و گریز با مغولان و ناپدید شدن به اصفهان بازگشته بود، نیز ستوده است که:

بسیط روی زمین گشت آبادان

به یمن سیر سپاه خدایگان جهان
اما مرتضی راوندی ، نویسنده تاریخ اجتماعی ایران و اسپولر نویسنده تاریخ مغول در برابر جلال الدین موضع
گیری دیگری دارند .
چطور می شود ، دو دسته سند ، یعنی تاریخ نگار امروز را به مصاف شاعر گذشته برد تا روح زمانه ، نقش فرد
و تفاوت پیشداوری و ارزشداوری ها را دریافت ؟ شیوه مستند - نمایشی ، را چگونه می توان آزمود ؟

ارائه پژوهش

ویژگی ها و سرفصل های یک پژوهش تخصصی سینمایی

ارزش هر تحقیق سینمایی . در نو آوری ، اکتشاف ، پیشنهاد خط سراسری و مجموعه قصه های قابل مشاهده
آدمها و اشیاء و رخداد هایش ، نهفته است . این پیشنهاد ها نه به صورت عاریه ای و جدا بلکه باید درکل فرایند
تحقیق ملحوظ شده باشد . به عبارت دیگر ، محقق در هر لحظه از تنظیم گزارش خود ، باید آگاه باشد که آیا
چگونه امکان دارد مفاهیم مورد نظرش ، به عینیت تبدیل شوند ؟ آیا اسناد قابل دسترس هستند ؟ هر گزارش
مکتوب باید ویژگی های یک رساله حرفه ای را دارا باشد که عبارتند از :

۱- هیئت و ظاهر رساله (۳۶) (جداول ، فصل بندی ، تایپ ، استفاده از حروف و رنگ های مناسب ، عکس ، حتی
همراه ساختن برخی اطلاعات به صورت ویدیو یا لوح فشرده)
۲- شکل علمی تنظیم پژوهش :

شرح محتویات

قدر دانی و حق شناسی (از یاوران ، نهادها ، افراد مؤثر)

فهرست مطالب

فهرست تصویر ها ، جدول ها و نمودارها

مقدمه یا پیش گفتار (بیان مسئله ، سرگذشت تاریخی موضوع رساله . ابعاد نگاه به مسئله ، نگارنده تحقیق فعلی را از
کجا و در پایان چه مرحله ای آغاز می کند و مشکلات و محدودیت ها ، ضرورت و اهمیت تحقیق حاضر چیست ؟
آیا گامی به پیش است ؟)

تعریف مسئله تحقیق (مقصود و هدف از جواب گوئی به پرسش آغازین)

فصل بندی مطالب . نتیجه گیری (این نتیجه گیری ، بیان کننده سریع سهم کار و کوشش پژوهشگر در عرصه
فرهنگ و علم و هنر است)

نقدی بر پژوهش های پیشین (چنین چالشی بدین معناست که پیشینه تحقیق بدست آمده و جایگاه پژوهش
حاضر تعیین می شود)

ذکر فرضیه ها

بررسی مسئله از جنبه نظری

تحلیل داده های کمی و کیفی و تفسیر نتایج حاصله . (آیا به پژوهش دیگر نیاز است ؟)

پی نوشت : ذکر منابع و مأخذ ، نام نامه (رابط ها ، افراد محلی ، راهنما ها) آدرس ها و تلفن ها ، نحوه دستیابی به
اسناد (با مجوز یا معرفی نامه . از کجا برای کجا ؟)

پیشنهاد می‌کنم که مراحل و نحوه تصویب طرح تفصیلی را مورد بحث قرار دهید از جمله این که ارزیابی یا ویراستاری چگونه و توسط چه فرد یا افرادی و با کدام تخصص، صورت می‌گیرد. نتایج ارزیابی‌ها، چگونه به اطلاع محقق میرسد؟ آیا نتایج براساس بحث افناعتی به پیش میرود و حل و فصل می‌شود و یا این که یکسویه خواهد بود و محقق ملزم به رعایت آنهاست؟ محقق چه زمانی برای پاسخگویی نیاز مند است؟ آیا نوشته بعد از تأیید، حروفچینی میشود یا این که ارائه باید به صورت تایپی باشد؟ در صورتی که هیچ ارزیابی علمی، هنری و یا فنی صورت نمی‌گیرد و متن، فقط در اختیار یک یا چند ویراستار زبان قرار خواهد گرفت نیز ضوابطی را تعیین کنید. از جمله این که تمام اتفاقاتی که روی متن می‌افتد «پیشنهادی» خواهد بود و متن ویراسته، بدون امضای شما برای حروفچینی، چاپ و یا اجرا توسط مستند سازان و... ارسال نخواهد شد

پی نوشت

۱- سینمای مستند، اریک بارنو، ترجمه احمد ضابطی جهرمی، انتشارات سروش ص ۱۰۸
۲- در اینجا رسانه ای شدن به این معناست که رسانه و سیاست ها و برنامه هایش بستر فیلم مستند را تعیین میکند. در چنین شرایطی است که مستند ساز به تدریج محو می شود. این تعریفی سیاسی از رسانه به عنوان نهاد است اما تعریف مستند سازان از رسانه این است که تلویزیون به عنوان یک رسانه جمعی، محدودیت ارتباط و نمایش را جبران می کند و از این طریق رسانه جمعی می تواند تنوع تماشا و نگرش بوجود بیاورد. در باره ویژگی های وسایل ارتباط جمعی رجوع شود به فرهنگ جامعه شناسی گردن مارشال.

۳- تحقیق کاربردی (راهنمای عمل)، تری، ای، هدریک و دیگران ترجمه سید محمد اعرابی و داود ایزدی :
کارفرمای پژوهش ممکنست موضوع را بخوبی بشناسد، اما علاقه فراوانی به دستیابی به نتیجه ای خاص داشته باشد (یا قبلا متقاعد شده باشد) ... و صرفا پژوهشگر را به ارائه اطلاعات مثبت بر انگیزد و برای او اهمیتی نداشته باشد که قلمرو تحقیق تغییر کرده و مشکل یا موضوع بطور کامل مورد مطالعه و بررسی قرار نگیرد. برای تضمین انجام برنامه ریزی تحقیق به شکل اخلاقی و دقیق، پژوهشگر باید آموزش کافی به بیند و تمرین کند.

۴- مسئله یا بحران اجتماعی (آنومی) عبارت از پدیده ایست که علاوه بر بروز عینی، ذهنیت یک جامعه را هم مشغول کرده باشد. رجوع کنید به کتاب جامعه شناسی مسائل اجتماعی معاصر ایران نوشته دکتر سعید معید فر. وی نمونه هایی مکرر در تاریخ یکصد سال اخیر بین مسئله شناسی اجتماعی و دینی بر شمرده که « با اجماع

وگسترش ذهنیت مشترک آنها (جامعه شناس و عالم روشنفکر دینی) در میان توده ها نهضت ها و انقلاب های بزرگ اجتماعی نیز رخ داده است (ص ۸۵)

البته توجه داریم که همیشه هم مسائل تحقیق ، مسائل اجتماعی نیستند. بنابراین باید مشخص شود که مسئله متعلق به کدام حوزه است .

۵- روش های تحقیق در علوم اجتماعی ، سلتینر و دیگران ترجمه دکتر خسرو مهندسی ص ۵۱

۶- در این مورد به چگونگی انجام مطالعات اجتماعی نوشته دکتر مهدی طالب و جستارگری شالوده پژوهش های پیشرفته در علوم ، نوشته دکتر حسام الدین بیان (مرکز آموزش مدیریت دولتی ، ۱۳۷۵) رجوع شود .

۷- کتاب فیلمنامه نویسی برای فیلمهای مستند نوشته دوایت وجوی سواين ترجمه محمدشهبها انتشارات پارت (چاپ اول ۱۳۷۵) : موضوع (زخم معده ، سوسک وسیم نقاله) و دیدگاه درباره موضوع (خب درباره زخم معده یا سیم نقاله چه می خواهید بگوئید ؟) را به عنوان الگوی اساسی هر فیلم پیشنهاد کرده است .

۸- شیوه شناسی ، اصطلاحی است که من برای شناخت شیوه های پنج گانه فیلم مستند وضع کرده ام . در این مورد خاص ، سابقه قبلی نباید داشته باشد . معذک منظور از شیوه یا mode همان شیوه هایی است که بیل نیکولز در تاریخ سینمای مستند یافته و پیشنهاد کرده است و در همین نوشته به آنها خواهیم پرداخت .

۹- گفتگوی حمید نفیسی با ریچاری لیکاک ، ترجمه دکتر محمد شهبها ، فصلنامه سینمایی فارابی بهار ۱۳۷۵

۱۰- گفتگو با نظام الدین کیایی صدابردار ، تابستان ۱۳۸۳

۱۱- در باره ارتباط جدلی بین عناصر تصادفی و مواد و موضوعات از پیش طراحی شده (کیفیت از پیش طراحی شده) رجوع شود به زمان و مکان در سینما ، نوئل بورچ ترجمه حسن سراج زاهدی .

۱۲- همچنین به کتاب فیلمنامه نویسی برای فیلم های مستند فصل دوم ، طرح پیشنهادی ، رجوع شود

۱۳- در باره انتخاب سوژه ، دسترسی یا عدم دسترسی ، سازگاری سوژه با بودجه شما ، یافتن سوژه های 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

۱۴- در کشف درام زندگی و طبیعت ، تصنع در میان نیست . اما «دراماتیک نمایی» (ممکنست اصطلاح نامانوسی به نظر برسد چون لازمه درام ، نمایش است) در فیلم مستند ، تخیل یا داستان را با امر واقع درهم می آمیزد .

۱۵- نوشتن با دوربین ، رودررو با ابراهیم گلستان ، پرویز جاهد ، ۱۳۸۴ ص ۱۲۳ تا ۱۲۵

۱۶- New Scientist جولای ۲۰۰۲ به نقل از همشهری ۵ اردیبهشت ۱۳۸۲ ص ۱۱

۱۷- برای مثال فردریک وایزمن روی رابطه فرد با نهاد های دولتی یا مدنی متمرکز شده بود .

۱۸- طرح مدرسه در دست بچه ها توسط مدیر سابق « مدرسه راهنمایی محمود افشار » از روی مجلس دانش آموزی کشور لبنان اقتباس شده است که به گفته ارد زند در ایران مورد استقبال آموزش و پرورش قرار نگرفت . در عوض « مجلس دانش آموزی » و « شهردار مدرسه » تجربه شد .

۱۹- شناخت پوزیتیویستی یا علمی که درک علمی را بر پایه مشاهده سیستماتیک و تجربه می داند ، نقطه آغاز بسیاری از این پژوهش هاست . کاربرد روش تجربی و اثباتی در مطالعه اجتماعی ، در مکتب فرانکفورت ، مورد انتقاد است . رجوع کنید به الگوی معرفت شناسی هابرماس که شناخت پوزیتیویستی را عقل ابزاری می داند (زیرا واکنش سوژه شناسا را در برابر پژوهش گر به حساب نمی آورد و او را شئی مجسوب می کند) و به مبحث ارزشداوری در همین نوشته .

۲۰- چگونگی انجام مطالعات اجتماعی ، دکتر مهدی طالب .

۲۱- Durkheim , Emile

۲۲- روش تحقیق در علوم اجتماعی ، ریمون کیوی ، ترجمه دکتر نیک گهر

۲۳- فرهاد ورهرام در سال ۱۳۷۳ به اتفاق کسرائیان ، ووحید وثیق به اورامانات رفتند (هفته نامه مهر ، ویژه چهارمین جشنواره بین المللی ویدیو و فیلم سوره

۲۴) دکتر ناصر فکوهی در کتاب تاریخ اندیشه و نظریه های انسانشناسی می نویسد: اگر بر آن باشیم که به محوری ترین خصوصیت اندیشه انسانشناختی بپردازیم باید این تفکر را در رابطه ای خلاصه کنیم که میان دو مفهوم «خود» (ego) و دیگری (other) در اندیشه و فرهنگ انسانی شکل گرفته است. دو مفهوم خود و دیگری را میتوان با دو مفهوم «هویت» و «دیگر بودگی» انطباق داد (ص ۲۲)

۲۵) ساخت نظریه جامعه شناختی، جانانان اچ ترنر، ترجمه دکتر عبدالعلی لسایی زاده ص ۱۰۴

۲۶) جامعه شناسی مسایل جامعه معاصر ایران، دکتر معید فر، ناشر سرزمین ما، چاپ اول ۱۳۷۹

۲۷) آیا مورخ می تواند بی طرف باشد؟ کالینگ وود، ترجمه عزت الله فولادوند، بخارا، خرداد و تیر ماه ۱۳۸۰. و گفتگو با خانم دکتر هما ناطق استاد دانشگاه سوربن، همان مجله مهر و آبان ۱۳۷۸ پیرامون پژوهش در باره تاریخ ایران و نظر ایشان در باره پیشداوری در بررسی تاریخ.

۲۸- شمه ای از تاریخ غربزدگی ما (وضع کنونی تفکر در ایران)، رضا داوری، چاپ دوم، سروش، تهران ۱۳۶۳ مقاله وضع ما در برابر تاریخ غرب.

۲۹) روش های تحقیق در علوم اجتماعی، (همان ۵)

۳۰) در آمدی بر جامعه، یان رابرتسون، ترجمه حسین بهروزان

۳۱) همان ۵

۳۲- رجوع شود به کتابهای بیل نیکولز در سایت های اینتر نت، مقدمه ای بر مستند تلویزیونی، جان آیزود و ریچارد کیلبورن ترجمه محمد تهامی نژاد، انتشارات سروش و کتاب خانم استلا پروتزی، مقدمه ای انتقادی بر مستند جدید. چاپ ۲۰۰۲ ضمن این که شیوه رویکرد به فیلم مستند در کتاب سینمای مستند ایران عرصه تفاوتها با عنایت بر شیوه شناسی مذکور در کتاب مقدمه ای بر مستند تلویزیونی و مقالات مندرج در نشریه جشنواره بین المللی فیلم مستند یاما گاتا و شیوه حریم ایرانی نوشته شده است.

۳۳) روش تحقیق در علوم اجتماعی، ریمون کیوی، ترجمه دکتر عبدالحسین نیک گهر انتشارات فرهنگ معاصر (روش non directive)

۳۴) روند فیلمنامه نویسی، رابرت برمن، ترجمه عباس اکبری، انتشارات برگ ۱۳۷۶

۳۵) تئاتر درمانی، هاوارد بلانر، ترجمه حسن حق شناس و دکتر حمید اشکانی، انستیتو اعصاب و روان بیمارستان حافظ شیراز، (بر اساس مقدمه کتاب: به صورت نوار ویدیویی هم موجود بوده است.)

۳۶) برای این قسمت، از کتابها و مقاله زیر استفاده شده است: فن پژوهش، دکتر احمد شلبی، ترجمه دکتر سید جعفر سامی الدبونی، دانشگاه الهیات دانشگاه تهران ۱۳۶۹ همچنین شیوه ارائه مطالب (علمی فنی...) سید محمد تقی روحانی رانکوهی، کانون انتشارات جلوه، چاپ سوم ۱۳۷۶. و همچنین در باره شیوه ارزیابی تأییدی، تکمیلی، نفی کننده، شک کننده و تقویت کننده، رجوع شود به کتاب جستارگری، شالوده پژوهش های پیشرفته در علوم حسام الدین بیان ص ۲۷۰ و در باره تضمین کیفیت در فرایند تولید سینمای ایران (از جمله در پژوهش) رجوع شود به مقاله سه قسمتی «الگوی انطباق خلاقه، تضمین کیفیت در فرایند تولید» (محمد تهامی نژاد، هفتگی سینما، شماره ۳۳۳ تا ۳۳۵)

