# کارگردانی فیلم

• اریک شرمن
• ترجمهٔ گلی امامی

چاپ چهارده

# کارگردانی فیلم

# کارگردانی فیلم

اِریک شِرمن

ترجمهٔ گلی امامی

سروش

تهران ۱۳۹۱

شمارهٔ ترتیب انتشار: ۵ / ۲۹۶

Directing the Film (Film Directors On Their Art)
Edited by: Eric Sherman / Boston: Little, Brown and Company, 1976

شِرمن، اِریک، ۱۹۴۷ - Sherman, Eric
**کـــارگردانـــی فـــیلم** / به کوشش اِریک شِرمن؛ ترجمهٔ گـلی امـامی. ــ تـهران: سروش(انتشارات صداوسیما)، ۱۳۶۶.
۴۴۸ص.
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا(فهرستنویسی پیش از انتشار).
عنوان اصلی: Directing the Film (Film Directors on Their Art).
چاپ پنجم: ۱۳۹۱. ISBN: 978-964-12-0370-4: ۱۳۰,۰۰۰ ریال
۱. سینما ـ تهیه‌کنندگان و کارگردانان ـ مصاحبه‌ها. الف. امامی، گـلی(محمدی)، ۱۳۲۱ـ ، مترجم. ب. صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. انتشارات سروش. ج. عنوان.
PN۱۹۹۸/۲/ک۴ش۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲۲
۱۳۶۶
کتابخانه ملی ایران ۶۶م-۱۳۸۲

سروش
انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

**تهران، خیابان استاد شهید مطهری، تقاطع خیابان شهید دکتر مفتح، ساختمان سروش**
**مرکز پخش: ۸ـ۸۸۳۴۵۰۶۳ و ۵ـ۶۶۹۵۴۸۷۰**
http://www.soroushpress.ir

عنوان: **کارگردانی فیلم**
به کوشش: اِریک شِرمن
مترجم: گلی امامی
چاپ اول: ۱۳۶۶ چاپ پنجم: ۱۳۹۱
قیمت: ۱۳۰,۰۰۰ ریال
این کتاب در یک‌هزاروپانصد نسخه در چاپخانهٔ انتشارات سروش لیتوگرافی، چاپ و صحافی شد.
همهٔ حقوق محفوظ است.
شابک: ۴ـ ۰۳۷۰ـ ۱۲ـ ۹۶۴ـ ۹۷۸
**چاپ اول تا چهارم: ۱۰,۵۰۰ نسخه**

# فهرست مندرجات


یادداشتی از مترجم ۱۳
مقدمه ۱۷
پیشگفتار: کارگردان فیلم ۱۹
**بخش اول: کارگردانی متولد می‌شود، فیلمی آغاز می‌شود**
۱. کارگردان کیست ۳۷
این نکته یادت باشد ـ یا، بعضی اصول بنیادی ۳۸
شکستن سد ورود ۴۲
تهیه کنندگان و سایر بیگانگان ۵۳
تهیه کننده ۵۳
پول ۵۸
۲. فیلمنامه، سکهٔ رایج کارگردان ۶۱
فیلمهای قالبی و ابزار آن ۶۴
اقتباس ۷۱
کش رفتن ۷۵
صنعت فیلمنامه نویسی ۷۶
همیاری ۸۴
دنبال کردن برنامه ۸۷
تکامل فیلمنامه ۹۲

## بخش دوم: فیلم به عنوان صحنهٔ نبرد


۳. تجهیز یك لشکر:
صحنهٔ مبارزه ۹۹
بودجه ۱۱۰
انتخاب هنر پیشه ۱۱۴
ستارگان، «مخلوقات دوربین» ۱۱۶
خارج از گردونه ۱۱۸
حرفه ایها و ناهنر پیشگان ۱۲۹
۴. مشق سر بازها ـ تمرین ۱۳۵
۵. نخستین اصول ـ روشهای فیلمبرداری ۱۵۰
برنامه ریزی مقدماتی: ۱۵۰
طراحی داستان ـ موافق و مخالف ۱۵۰
نمودارها ـ موافق و مخالف ۱۵۴
پیشفرضها و تصادف ۱۵۶
تحقیق و تهیهٔ مقدمات ۱۵۷
آماده کردن صحنه برای دوربین ۱۵۸
نمای اصلی ۱۵۸
مشخص کردن خطوط اصلی حرکت هنر پیشگان و دوربینها ۱۶۰
محل کاشتن دوربین ۱۶۱
برداشت طولانی ۱۶۳
حرکت ۱۶۳
فیلمبرداری به ترتیب سکانس ۱۶۴
فیلمبرداری اضافی ـ نسبت فیلم مصرف شده به فیلم تدوین شده ۱۶۶
دوربینهای متعدد ۱۷۴
درنظر گرفتن هنر پیشه ها ۱۷۶
متجلّی کردن هنر پیشه ۱۷۷
برش به نمای درشت ۱۷۸
تعداد نماها ۱۷۹
تعداد صحنه در روز ۱۸۰
روایت داستانی ساده ۱۸۱

تعقیبها ـ مضامین خنده دار ۱۸۴
فیلمبرداری در مکان حقیقی یا دکور ۱۸۵
پردهٔ عریض ۱۸۸
عدسی ها ۱۹۰
رنگ ۱۹۲
نورپردازی ۱۹۳
پردهٔ تقسیم شده ۱۹۴
صداگذاری فیلم ۱۹۵
سینما و تلویزیون ۱۹۶
برگردان سریع فیلم ۱۹۷
حقه های سینمایی (تروکاژ) ۱۹۸

## بخش سوم: زیر نورافکنها

۶. در صحنه:
نقش کارگردان ۲۰۳
بخت و اقبال ۲۱۸
۷. کاگردانی هنر پیشه ها ۲۲۷
صحنهٔ تئاتر و پردهٔ سینما ۲۲۷
کارگردان در نقش قابله ۲۲۹
آزادی و مقررات ـ یافتن کلید کار ۲۳۴
آنطور که شما بخواهید... یا بگذارید چند نمونه به شما نشان بدهم ۲۴۳
ترس و لرز ۲۵۰
راههای برقرار کردن ارتباط ۲۵۴
استعداد ناب ـ غریزه، هوش و تفکر ۲۶۱
بدیهه پردازی ۲۶۶
۸ مواد تصویری و کار با دوربین: ۲۷۶
مواد تصویری ـ تصورها و تصویرها ۲۸۰
رابطهٔ میان کارگردان و فیلمبردار ۲۹۲
چه اندازه مهم است؟ چقدر مشکل است؟ ۲۹۴
فنون و برداشتهای خاص ـ چند اظهارنظر بیانگر

ترکیببندی و محل کاشتن دوربین ۲۹۴
نورپردازی ۲۹۶
عدسی‌ها و دورنمایی ۲۹۷
فیلم رنگی در مقابل فیلم سیاه و سفید ۳۰۰
اثرات دوربین ۳۰۲
چگونه نیازهای موضوع و دوربین بر هم تأثیر می‌گذارند ۳۰۳
یک بحث ـ ماهیت فیلمبرداری ۳۰۷
۹. تدوین فیلم:
هنر تدوین فیلم ـ یک تحلیل ۳۱۳
اهمیت تدوین فیلم ۳۱۷
رابطهٔ کارگردان و تدوین کننده ۳۲۹
چند هشدار عمومی ۳۳۶
برخی روشها و نمونه‌ها ۳۳۹
استفاده از صدا ۳۴۴
تدوین کارگردان ۳۴۹
نمایش خصوصی فیلم ۳۵۱
پخش ۳۵۵

## بخش چهارم: «سینما»

۱۰. فیلم در مقام هنر ۳۶۱
سینما محصولی از کارهای گوناگون ۳۶۲
سینما، تئاتر و سایر هنرها ۳۶۷
بازتابهایی بر هنر سینما ۳۷۳
ازخودمایه گذاشتن ۳۷۶
کارگردان در مقام مؤلف ۳۷۸
کاگردان در مقام شریک فعالیتها ۳۸۱
کارگردان در مقام صاحب سبک ۳۸۳
تأثیرها ـ کاستی‌ها و افزایشها ۳۸۹
فیلم مستند ۳۹۵
۱۱. تماشای فیلم: ۴۰۶
تماشاچیان

پرسش ۴۰۶
پاسخ: آری ۴۰۷
پاسخ: شاید ۴۱۱
اگر چنین است، چیست ۴۱۳
پاسخ: نه ۴۲۰
پیامها ۴۲۲
منتقدین ۴۲۴
تماشاچیان متغیّر ۴۲۶
آموزش سینما ۴۲۷
زندگینامه‌ها ۴۳۵

# یادداشتی از مترجم

همان طور که در مقدمهٔ تدوین کننده آمده است، کتاب حاضر ترکیبی است از یك رشته سخنرانی که هفتادوپنج کارگردان بین المللی سرشناس، نیمه سرشناس و در مواردی کم شناخته شده (در ایران) در «مرکز مطالعات سینمایی پیشرفته وابسته به مؤسسهٔ امریکایی فیلم» ایراد کرده اند. تدوین کننده اِریك شرمن، که فرزند وینسنت شرمن کارگردان معروف امریکایی است، مطالب این سخنرانیها را برحسب موضوع تقسیم و طبقه بندی کرده و در فصول یازده گانهٔ کتاب جای داده است.

لازم به تذکر است که سخنرانیها به طور کلی با بیانی خودمانی به همراهی خاطرات و نکاتی که بداهتاً به ذهن آمده، ایراد شده اند و درنتیجه گهگاه فاقد انتظام و انسجام یك خطابهٔ از پیش نوشته شده هستند. در بسیاری موارد نیز در همین خاطرات آموزنده ترین و شیرین ترین نکات از تجارب کارگردانان عرضه می شود. از این رو محتوای اظهارات بسیاری از کارگردانان، تنها در چهارچوب عناوین بخش خود بیشترین معنی را پیدا می کنند.

این نکته که کارگردانها دربارهٔ سینما، بازیگری، تدوین، فیلمبرداری، تماشاگر، منتقد و وو صحبت کنند پدیدهٔ جدیدی نیست، اما گردآوری این اظهارنظرهای متفاوت در یك کتاب وزیر یك چتر می تواند برای علاقه مندان به فیلم و سینما جالب و با ارزش باشد. نکتهٔ دیگر اما، تنوع وسیع کارگردانان است از استادان مسلمی چون هیچکاك، هاکس، فوردو نیز کارگردانان شهرهٔ اروپایی چون روسللینی، رنوار گرفته تا کارگردانان جوانی چون هال اَشبی که دو سه فیلم بیشتر نساخته بودند. بدیهی است نظرگاه برخی کارگردانان نیز دراین کتاب نیامده است، چون در آن صورت حجم کتاب از این حد هم بسیار فراتر می رفت.

کارگردانانی که در کتاب به صحبت نشسته‌اند همگی در کشورهای اروپایی و امریکایی با امکانات، شرایط وفرهنگهای گوناگون به این کار روی آورده اند؛ روندی که

چه بسا از نظر دانشجوی ایرانیِ زمینهٔ فیلم و سینما نامفهوم و بیگانه به نظر برسد، همین طور است شرایط فیلمسازی در آن کشورها که وجوه تشابه اندکی با شرایط ایران دارد. مترجم به خود اجازهٔ حذف این مسائل را نداد چرا که معتقد است علی رغم تمام تفاوتها و تناقضها، آگاهی از این مسائل اگر مثبت نباشد به یقین منفی نخواهد بود. در متن این صحبتها از ساختن فیلمهای بسیاری صحبت شده است، با این فرض که شنونده یا آنها را دیده است و یا امکان دیدنش را به آسانی دارد. وطبیعی است وقتی کارگردانی به نحوهٔ ساختن یك سکانس مشخص از فیلمش اشاره می کند، تنها با دیدن آن سکانس است که حرفهایش مفهوم می شود. این امکان برای دانشجوی رشتهٔ فیلم در ایران اگر غیرممکن نباشد، آسان دست نمی آید. درسالهای اخیر اما، با رواج ادبیات مکتوب دربارهٔ فیلم به این باور رسیده ایم که اگر امکان دیدن فیلمها را نداریم، چه باك، دربارهٔ آنها می توانیم بخوانیم.

بادر نظر گرفتن این نکته به مسئلهٔ ترجمهٔ عناوین فیلمها وضبط اسامی افراد می رسیم، که همیشه درزمینهٔ ترجمهٔ آثار مربوط به سینما مشکلی است بزرگ وچون مراجع معتبری نیزوجود ندارند وآن تعداد اندکی هم که هست بایکدیگر توافق ندارند لاجرم مترجم در این مقوله دچار اشکال می شود و نتیجهٔ کارش بحث انگیز خواهد بود. پس بدون هرگونه تعصبی مترجم با روی خوش پیشنهادهای مفید و روشن کننده را پذیراست چرا که هیچ گونه ادعایی ندارد.

اریك شرمن محقق سینماست و درگردآوری این کتاب با استفاده از شخصیتهای گوناگون، کنار هم قرار دادن نقل قولهای مناسب از هرکدام زیرعنوان مربوط به آن، جمعبندی نهایی کار و تدوین کلی، عملا کاریك کارگردان ـ ویراستار متبحّر را انجام داده است. وی در آغاز کتاب و در ابتدای بعضی بخشها وفصلها نیز مقدمه ومقالات روشنگری نوشته است. با آرزوی این که کتاب بتواند برای دانشجویان و علاقه مندان رشتهٔ فیلم و سینما قابل استفاده باشد.

در پایان لازم می دانم از انتشارات سروش که بانی خیر چاپ این کتاب شد تشکر کنم و درادامهٔ کار فرهنگیشان آرزوی موفقیت داشته باشم. همچنین از دوست علاقه مند آقای مهندس رحیم قاسمیان که با صبوری وروی خوش ترجمهٔ کتاب را به دقت مرور کردند و درپیدا کردن تلفظ صحیح بسیاری نامها و ترجمهٔ فارسی عناوین فیلمها مترجم را یاری دادند صمیمانه ممنونم.

گ. ا.

تهران. خرداد ۱۳۶۶

آقایان، قواعدی وجود ندارد. سینما یك هنر است. هرکس می‌تواند آن را بیاموزد، به شرط آن که بداند چگونه.

- یری وایس

# مقدمه

مطالب این کتاب از پرونده های «مرکز مطالعات سینمایی پیشرفته وابسته به موسسهٔ امریکایی فیلم» تهیه شده است. در سالهای گذشته، هفته ای یکبار اهل فن و دانشجویان در جلسهٔ سمیناری گردهم آمده اند و افکار، عقاید و سؤالهایشان را در باب روندساختن فیلم ردوبدل کرده اند.

نخستین جلد از رشته کتابهای این سمینار، تحت عنوان *فیلمسازی: هنر گروهی* (به کوشش دونالد چیس، ۱۹۷۵) جزئیات کار تهیه کننده، فیلمنامه نویس، هنرپیشه، مدیر فیلمبرداری، طراح تولید، طراح لباس، دستیار فیلمنامه نویس، تدوین کننده، آهنگساز و دست اندرکاران حقه های سینمایی را تشریح می کند. این افراد، در حین تشریح زمینهٔ فعالیتهایشان، معمولا از کارگردان به عنوان شکل دهندهٔ نهایی [فیلم] نام می برند. برای آنها، کارگردان محیطی را خلق می کند تا کار آنها مشهود شود. بدیهی است، تمام شرکت کنندگان افراد مستقلی هستند با کارآیی های گوناگون و فیلم آرمانی، فیلمی است که هر کس در آن با حداکثر کارآیی خود عمل می کند.

فیلمهایی هستند که به گونه ای مشهود، کارگردان در آن عملا همه کاره بوده است. از طرفی شواهد فراوانی از فیلمهایی وجود دارد که هیچ نفوذ کنترل کنندهٔ مشخصی در آنها حس نمی شود. این کتاب تمام شرایط را در وسیعترین سطح مورد تجسس و تفحص قرار می دهد. برای به دست آوردن چنین سطح وسیعی، از *تمام* هفتاد وپنج کارگردانی که در انستیتوی امریکایی فیلم حضور پیدا کرده اند، کلامی آورده شده است. در زمینهٔ نقد و بررسی، هیچگونه مطلبی مورد انتخاب قرار نگرفته است. جان کلام این کوشش، شرح این مطلب بوده که کار کارگردان چیست ــ آنهم در حد گستردهٔ آن.

کتاب به چهار بخش تقسیم شده است. در بخش «کارگردانی متولد می شود، فیلمی آغاز می شود» از سوابق و کارآموزی کسانی که کارگردان شده اند مطلع می شویم. در این بخش حقایق تلخ مادی نیز مورد بحث قرار می گیرد. فیلمنامه (سناریو)، همانا نقطهٔ آغاز تمام فیلمها، از جنبهٔ نظری و فنی، تشریح می شود. در بخش «فیلم به منزلهٔ صحنهٔ نبرد» عنوانهایی چون انتخاب هنرپیشه، بودجه، تمرین و بحثی دقیق دربارهٔ اساس روشهای فیلمبرداری و اصول آن، آورده شده است. بخش سوم «درزیر نور» فیلمبرداری واقعی را شرح می دهد ــ روابط متقابل کارگردان و هنرپیشه، فیلمبردار، و تدوین کننده ها. سرانجام، در «سینما» بازتاب نظریات کارگردانان در مورد زیباشناسی رسانه شان، شرح داده می شود. همچنین موضوعهایی از قبیل نقش تماشاچیان، فیلمهای «پیامدار»، منتقدها و آموزش سینما هم مورد بررسی قرار می گیرد.

علاوه بر نقل قولهای کارگردانان، چند مقاله هم هست: دربارهٔ نفس کارگردانی، روند فراگیرندهٔ کار دوربین و تدوین. امید است که این مقالات کمکی باشند به حل مسائلی که احیاناً در گفتگوها روشن نشده است. فصلهای مربوط به فیلمنامه نویسی و بازیگری دقیق اند و اظهارنظرهای اضافی تنها تأکیدی هستند بر مهمترین عقاید ابراز شده.

بدین ترتیب، *کارگردانی فیلم* خواننده را از تمام مراحل ساختن فیلم می گذراند. هیچ کتابی از این دست هرگز نمی تواند کامل باشد. اما از آنجا که وحدتها لزوماً ازپراکندگیها ناشی می شوند، امید است که این کتاب زمینه ای به دانشجوی فیلم، بینندهٔ فیلم و به طور کلی علاقه مندان به سینما به دست دهد.

و سرانجام، تأکید بر دو نکته ضروری به نظر می رسد. نخست آنکه، آوردن نام یك کارگردان یا حذف آن در این نقل قولها به هیچ عنوان شاهدی برداوری انتقادآمیز در مورد ارزش او به عنوان کارگردان نیست. برعکس، این کارگردانان هستند که وقتشان را صرف کرده اند ودر فعالیتهای مؤسسهٔ امریکایی فیلم شرکت جسته اند. تا زمانی که این کتاب به چاپ برسد، گروه بیشتری، در سمینارهای متفاوتی شرکت می کنند، و امید برآنست که در آینده به تعداد این افراد افزوده شود. دوم آنکه، در این کتاب از چاپ هرگونه عکس خودداری شده است. دلیل اصلی آنست که به ندرت عکسی می توانست تصویرگر دقایقی باشد که کارگردانان مورد بحث قرار داده اند. از این رو، تنها به مخارج کتاب افزوده می شد بی آنکه لزومی به آن باشد. کتابها و مجلات سینمایی دیگر سرشار از عکسهای فراوانند، عکسهایی که مربوط به کار کارگردانانی است که از آنها در اینجا نقل قول آورده شده.

# پیشگفتار
# کارگردان فیلم

باید با این فنجان قهوه شروع کنم. این قهوه است؟ حتماً قهوهٔ خوبی است. بگذارید امتحانش کنم. نه، قهوهٔ شما عالی نیست. اما از یك چنین فنجان قهوه‌ای می‌توانید داستانی بسازید، یك داستان بی‌نظیر. تصور می‌کنم کارگردانها به همین نحو کار می‌کنند... فکر نمی‌کنم فیلمساز خوب کارگردانی فیلمش را در خلالی که فیلمنامه نوشته می‌شود رها کند ــ یا حتی در خلال تدوین، تمام اینها یك کار است. به ادبیات می‌ماند: با سطری آغاز می‌کنید، جمله‌ای، ولی تمامش نمی‌کنید چون واژهٔ مناسب را نمی‌یابید. چه بسا واژهٔ مناسبی را که باید برای یك فیلم پیدا کنید در اتاق تدوین بیابید. *فیلم یك کل است*. نمی‌توانید بگویید این آغاز، این پایان، و این میان آن است. نه. مگر فیلم چیست؟ ببینید من الآن دنبال سؤالم می‌گردم. تعجب نکنید اگر مردم می‌بینید. عقیده دارم *فیلم حالتی ذهنی است* اغلب وقتی فیلمی خوب از آب درمی‌آید، نتیجهٔ ایمانی درونی است، ایمانی چنان نیرومند که به رغم داستان مزخرف یا گرفتاریهای مالی فیلم، باید آن را نشان داد. بله، حالتی ذهنی است.

Jean Renoir ـ ژان رنوار

نگرش فلسفی پل وایس (Paul weiss) دربارهٔ طبیعت هنر فیلم، در کتاب *سینماتیکس* (*cinematics* چاپ انتشارات دانشگاه ایلی نوی جنوبی، سال ۱۹۷۵) چنین است:

یك فیلم خوب بیشتر نشان دهندهٔ مُهر کارگردان است تا کسی دیگر، اما در شرایط آرمانی، دیگران نیز با درنظر گرفتن مواردی که کارگردان در ذهن دارد سبکهای مشخص

خود را آشکار می کنند. فیلمی که کارگردان بر آن حاکم باشد تنها یکی از انواع ممکن فیلم است. فیلم بدون کارگردان، یا فیلمی که تأثیری از کارگردان در آن مشهود نیست، فیلمی است فروتر از آنچه باید باشد. کارگردان خوب می کوشد تا تمام اجزاء به گونه ای خلاق تهیه، و به صورت جامعیتی منفرد با هم تلفیق شوند. این جامعیت قاعدتاً باید بازتاب تصور اساسی او باشد. او باید به همراه دیگر دست اندرکاران، از چیزی که از آغاز کاملا عمومی است، نمونه‌ای قاطع، محدود و مشخص به دست دهد. این چیز پیش از آنکه فیلمنامه نویس آن را به لفظ درآورد یا کارگردان مجسم کند در حقیقت خود فیلم است...

کارگردان، فیلمنامه را تفسیر می کند، بازیگران را تمرین می دهد، به سینماگر رهنمود می دهد، با تدوین کننده همکاری دارد، تمام اینها را، صحنه به صحنه به هم درمی آمیزد و درنتیجه آنچه را که از آغاز درنظر گرفته شده بود شمرده باز می گوید. او با تصور مبهمی از کل فیلم شروع می کند و از آن کمك می گیرد تا کاری را که در نهایت باید انجام دهد مشخص کند. معمولا این تصور را به صورت جمله ای گفتاری بیان می دارد؛ آغاز، پایان و مراحل حساس را علامتگذاری می کند؛ کلی بدیع را با تضادهای اصلیش درنظر مجسم می کند؛ از زمان، فضا و پویایی ای که تمام صحنه ها را در میان گرفته و با آنها درآمیخته استفاده می کند. این عوامل، مشخص کنندهٔ متخصص بودن است؛ ودر خلال ساختن فیلم است که این تخصص به دست می آید... کارگردان از فیلمی که در حال ساخته شدن است می آموزد که وحدت او از نظر بصری چه مفهومی دارد، چون در ابتدا این وحدت کلی و نموداری است؛ ودر واقع از طریق آفرینش عملی فیلم است که شکل می گیرد... هنگامی که به دیگران اجازه داده می شود تا عوامل خلاقهٔ خود را به آفرینشِ یك کارگردان بیفزایند وحدت فیلم از بین نمی رود. بازگذاشتن دست و بال دیگران لزوماً به معنی از دست رفتن وحدت فیلم نیست. احتیاجی نیست کارگردان کنترل کامل خود را از ابتدا اعمال کند، در طول کار هم ضروری نیست. کافی است کارگردان مسلط باشد و اگر چیزی خلاف روال است یا نتیجهٔ عالی به دست نمی دهد آن را، تغییر دهد. اگر کارگردانی پیشاپیش نظرگاهی داشته باشد و بدون درنظر گرفتن سهمی که دیگران می توانند داشته باشند روی آن اصرار بورزد، دست آخر فیلمی خواهد داشت که بدون تردید مُهر قابلیت خاص خود او بر آن خواهد بود، اما به مراتب از آن چیزی که می توانست باشد فروتر است. او بیشترین بهره را زمانی می برد که به دیگران امکان بدهد هر آنچه در چنته دارند عرضه کنند.

در طول مباحث این کتاب خواهیم دید که موقعیت کارگردان در روند سنتی فیلمسازی

کاملا متفاوت و پیچیده است. کار او را غالباً به رهبر ارکستر یا ناخدای کشتی تشبیه می کنند. کارگردان فیلم را معمولا به عنوان رهبر دیگران می بینند، کسی که به گونه‌ای نیرویی هدایت کننده تولید می کند. بنابراین نگرش، نتیجهٔ نهایی کمابیش با موضوع فیلمنامه، فیلمبرداری، بازیگری و تدوین از پیش مشخص می شود (همانند کتاب نت رهبر ارکستر و نقشه‌ها و سایر لوازم ناخدای کشتی) و کارگردان در این میان محتوای سازمان یافتهٔ مشخصی را عرضه می کند.

از بررسی گفتار غالب کارگردانهای حرفه ای چنین برمی آید که در مورد نقش دقیق کارگردان اتفاق آراء وجود ندارد. برخی از کارگردانها معتقدند که مقدم بر هر چیز باید بر ساختار فیلمنامه تمرکز داشته باشند. زیرا اگر قرار است فیلمهای آنها آثار هنری محسوب شوند، تنها به دلیل زیبایی ذاتی گفتار و طرح گفتگوها در فیلمنامه به این مرحله خواهند رسید. گروه دیگری از کارگردانان بیش از هر چیز به بازی بازیگران اهمیت می‌دهند. از نظر آنها زیبایی فیلم با کیفیت بازیگری ارتباط مستقیم دارد. این گونه کارگردانان نه تنها بازیگری را به طور کلی زیر نظر می گیرند، بلکه تمام نکات دقیق منش و حرکات ظریف بازیگر را نیز در سراسر فیلم رهبری می کنند. بعضی از کارگردانها در درجهٔ اول توجه خود را به فیلمبرداری معطوف می کنند، هدف اصلی آنها زیبایی تصویری و نرمش حرکت دوربین است. تعداد دیگری از کارگردانها هم هستند که معتقدند هنر فیلمسازی منحصر به مرحلهٔ تدوین است. برای آنها تمام مراحل، پیش از تدوین، به منزلهٔ مادهٔ خامی است، که سرانجام از طریق کنار هم قرار دادن ابتکاری آنها شکل می گیرد و ارزش هنری می یابد. در حقیقت، اغلب نظریه پردازان رسمی فیلم، مرحلهٔ تدوین را عاملی می‌دانند که سینما را از سایر هنرها متمایز می کند. مسئله این است که به تعداد کارگردانان فیلم، نظریه‌های گوناگون دربارهٔ کارگردانی فیلم به وجود آمده است.

کار کارگردان سینما به سادگی قابل تمیز نیست. در هر فیلمی در همه جا آشکار است. حتی اگر قرار بود عملکرد واقعی روزمرهٔ یك کارگردان را از نزدیك بررسی کنیم، تصور نمی کنم به نظریه روشنتری در مورد اهمیت کار او در زمینهٔ هنر فیلم، دست می یافتیم. روشنترین مسیر همانا دنبال کردن شواهد در خود فیلم است. باید فیلم را ببینیم و تشخیص بدهیم چه چیزی در آن وجود دارد که تنها از کسی در موقعیت کارگردان برمی آمده است. باید تصمیم بگیریم کدام یك از وجوه بیانی فیلم در قلمرو مطلق کارگردان بوده و دست اندرکاران دیگر، سهمی در آن نداشته‌اند.

نقش رهبر ارکستر در اجرای آهنگ اساسی است. بدون وجود او، احتمالا کل اجرا،

وحدت درهم آمیختهٔ یکدستی نمی یافت. گرچه متن نتی که او و اعضای ارکستر استفاده می کنند دارای وحدتی است، اما در برگردان عرصهٔ بیانی آن از مرحلهٔ گذرا به پویا، اجراکنندگان ورهبر ارکستر باید بُعد بیانی و تفسیر آهنگ را ردوبدل کنند. رهبر یك گروه نوازنده، از اجرای آهنگ احساس یك کلیت را در ذهن دارد. این احساس کلیت نخست ناشی از آنست که رهبر یك عمر با این قطعهٔ موسیقی زندگی کرده، نتها را خوانده، احتمالا اجراهای دیگری از همین قطعه را شنیده، با سازهای گوناگون تجربه کرده تا به نتیجهٔ دلخواه رسیده است. او کارهای دیگر آن آهنگساز خاص را نیز می شناسد. هدف او در مواردی جان بخشیدن به آن نتها ــ آن تصور ــ است که به نظر می‌رسد در ذات متن موسیقی باشد. در مواردی دیگر، او وظیفهٔ خود می داند که دید موسیقایی خاص خود را براجرای آن متن موسیقی اعمال کند. در هر دو صورت، محصول کار در لحظهٔ اجرا برشنوندگان مشهود خواهد شد.

نوازندگان نیز، با احساسی از کلیتی که در ذهن دارند، برای اجرا حاضر می شوند. هر یك نت مربوط به خود را مطالعه کرده است. بارها و بارها دست به تمرین زده است. آنها نیز، به احتمال زیاد اجراهای دیگری از این قطعه را شنیده اند. رهبر ارکستر، در تشریح نحوهٔ اجرای هر قسمت به صورت منفرد، وچگونگی درهم آمیخته شدن آنها به صورت یك کلیت، برداشت تازه ای نیز از کل متن موسیقی عرضه می کند که قطعاً مشخص کنندهٔ اجرای تك تك آنان نیز هست. بنابراین اجرای نهایی، هم بیانگر رنگ آمیزی احساس کلیتی است که رهبر به نوازندگان القا کرده وهم احساس کلیتی که هر نوازنده چه در نتیجهٔ تمرینهای مداوم، چه در اثر تجربه‌های گذشته به کار خود می بخشد.

با وجود این، می توان اجرایی از موسیقی را تصور کرد که بدون حضور رهبر ارکستر کاملا همنوا باشد. در موسیقی مجلسی، هر نوازنده چنان درك ظریف و حساب شده ای از مفهوم ترکیب موسیقی در کل دارد، که می توان گفت هر اجرا بدون حضور رهبر، یا با حضور رهبران متعدد، با شرکت تك تك نوازنده ها، اجرا می شود. همچنین، مواردی پیش آمده که از یك ارکستر حرفه ای خواسته شده تا بدون بهره از حضور رهبر ارکستر، برنامه ای اجرا کنند. در چنین موردی می بینیم که رهبر هر بخش از نوازندگان، به عنوان رهبر کوچك انجام وظیفه می کند، که بیانگر آن است که چگونه نوای مجموعهٔ خاص آنها در کل کار سهمی دارد. اما این در وهلهٔ نخست یك اجرای سازمان یافته است. هیچ فرد مستقلی جای رهبر سنتی را نمی گیرد. حتی بیان چنین چیزی اشتباه است، به دلیل ملقمهٔ تجربهٔ پیشین هر موسیقیدانی در اجرا، نوعی رهبر غایب که ترکیبی است از تمام رهبرهای

قبلی آن قطعه، در او وجود دارد. در واقع آنچه به سادگی می شنویم اجرای یك قطعه موسیقی بدون رهبر است. چنین چیزی میسر است آن هم نه فقط به این دلیل که کارایی فنی سطح بالایی را از نوازنده انتظار داریم، بلکه به آن دلیل که نت کار هم به اندازهٔ کافی علائم و اطلاعات لازم در جهت یك اجرای واحد را دارد.

از این رو، اگر بخواهیم کارگردان فیلم را با رهبر ارکستر مقایسه کنیم، مجبوریم نتیجه گیری کنیم که ممکن است فیلم متشکلی بدون خدمات کسی در مقام کارگردان به وجود آید. یعنی، باید فیلمنامه ای را مجسم کنیم، که چنان در بیان جزئیات و عقاید بصری مشروح و کامل باشد که آن تصویرها فقط به یك طریق قابل تبدیل شدن به فیلم باشند. همچنین، فیلمنامه نه تنها باید شامل گفتگوی هنرپیشه ها باشد، بلکه تمام حرکات وحالتها و رفت وآمدها را هم شرح دهد. و نیز موقعیت و حرکت دوربینها و طرح نورپردازی هم دقیق مشخص شود. هرگاه چنین فیلمنامه یی وجود داشت، برای هر فرد درگیر تهیهٔ فیلم امکان داشت تا فقط آنرا بخواند و تصور روشنی از کل فیلم دریابد. اگر هر دست اندرکار فعالی پیش از تولید کل فیلم را در ذهن داشت، آنگاه می شد فیلم متشکلی بدون وجود کارگردان ساخت. اما، در اینجا چند مشکل وجود دارد. همانطور که در بخش مربوط به نوشتن فیلمنامه ذکر خواهد شد، ممکن نیست یك فیلمنامه، شامل تمام این اطلاعات باشد. این فیلمنامه ممکن است به قطر یك دائرة المعارف برسد ولی هنوز تمام اطلاعات لازم برای ساختن یك فیلم را دربر نگیرد.

حتی اگر هنرپیشه ای تصور کاملا روشنی از تمام حالتها و حرکات اجرای خود می داشت و اینکه این اجرا چگونه با سایر ضوابط بیانی سینمایی ترکیب می شد، بازقادر نبود ظاهر کلی فیلم را تحت تأثیر قرار دهد، مگر آنکه به نحوی از آن جدا شود. او نه تنها مسئول خود و سایر هنرپیشه ها می بود؛ بلکه می بایست به گونه ای کار دوربین و تدوین را نیز رهبری می کرد تا وحدت اجرایی را که در ذهن داشته است حفظ کند. وحدت در یك اجرای نمایشی موجب وحدت در یك فیلم نمی شود. اگر هنرپیشه ای با موفقیت، دیگر دست اندرکاران را زیر سلطهٔ خود درآورد، نشان دهندهٔ آن نیست که چگونه بازیگری می تواند به فیلمی وحدت بخشد، بلکه نقش سنتی کارگردان را مشخص می کند. بنابراین زمانی که اورسن ولز، باستر کیتون یا جری لوییس فیلمی را کارگردانی می کنند که خود شخصاً در آن نقشی دارند، وحدت آن فیلم بیشتر ناشی از دیدگاه کارگردانی آنهاست تا کارشان در نقش بازیگر. این نکته زمانی واقعیت پیدا می کند که فیلمی را تماشا کنیم که این افراد در آن فقط بازیگرند. طبیعتاً تمام حالتهای آشنا و حرکات را تشخیص می دهیم. با

وجود این، رشته های پیونددهنده، تأکید کلی ــ وحدت تصویرها با بازیگرها و بازیگری ــ را که مشخص کننده فیلمهای کارگردانی شدهٔ آنهاست، نمی یابیم. از طرف دیگر، مشاهده می کنیم که مثلا *امبرسونهای باشکوه*، که ولز کارگردانی کرد ولی در آن نقشی نداشت، شباهتهای بیشتری به *همشهری کین* (که هم کارگردانی کرد و هم در آن نقش داشت) دارد تا هر یك از فیلمهایی که او در آنها نقش اجرا کرده ولی به هیچ وجه کارگردانی نکرده است.

ممکن است گفته شود به نظر می رسد که بعضی از هنرپیشه های سینما، مثل مارلون براندو، بر فیلم حاکم اند، چه آن را کارگردانی کرده باشند چه نکرده باشند. حاکم بودن بر فیلم، اما، بدان معنی نیست که به آن وحدت هنری داده شود. در نمایش، احتمالا، اگر نمایشنامه به گرد یك شخصیت خاص نوشته شده باشد، می توان دید چگونه آن شخصیت امکان بالقوهٔ آن را می یابد تا بر آن نمایشنامه حاکم شود و به اجرای آن وحدت بخشد. اما، در یك فیلم، حتی اگر فیلمنامه تنها شامل یك هنرپیشه باشد، نمی توانیم نتیجه گیری کنیم که هنرپیشه در موقعیتی است که به فیلم وحدت بخشد. مگر آنکه او به گونه ای، حوزهٔ کنترل خود را بر کار فیلمبرداری و تدوین نیز تعمیم دهد، برای هنرپیشه هیچ راهی وجود ندارد که آن وحدت درونیی را که ما از یك اثر هنری انتظار داریم، فراهم آورد.

شاید آسانتر بشود دید که چگونه فیلمبردار نوعی وحدت بصری کلی مشخصی به فیلم می بخشد که هنرپیشه ها و فیلمنامه نویس قادر به این کار نیستند. به هر صورت، کار او در هر لحظه از فیلم مشهود است. بنابراین سؤال به این شکل مطرح می شود: چه چیزی مشخص کنندهٔ انتخاب اشیاء، ترتیب نورپردازی و حرکت دوربین است؟ اگر او اجازه دهد ساختار گفتار فیلمنامه کار دوربین او را مشخص کند، در آن صورت اهمیت کار هنرپیشه را به حساب نیاورده است. اگر، از سوی دیگر، اجازه دهد که روش بیان هنرپیشه و منش حرکات او راهنمای کارش شود، ممکن است بعضی عوامل کلیدی داستان را از دست دهد. فیلمبردار، که در وهلهٔ نخست مسئول کیفیت عالی عملکرد فنی است، توجه خود را بیشتر به کیفیات بصری تصویرها معطوف می کند. درصورتی که او به یك اندازه به نیازهای فیلمنامه و تأکیدهای هنرپیشه ها توجه نکند، کار او عمق کلی بیانی به فیلم نخواهد داد. این بدان معنی نیست که بگوییم فیلمبردار در تغییر ابعاد داستان و بازیگری در فیلم، فاقد قدرت است کارگردانانی بوده اند (به عنوان مثال جوزف فن اشترنبرگ) که به آموزش فیلمبرداری کشیده شده اند تا بتوانند مطمئن باشند که کار دوربین به نحو احسن بیانگر مقاصد آنها خواهد بود. همچنین فیلمبردارهایی هستند (ویلیام فریکر، هاسکل و کسلر) که به کارگردانی روی آورده اند، زیرا نیاز گسترش کارشان آنها را به سوی روش

کاملتری از بیان کشانده است. در واقع فیلمبرداران بسیاری هم هستند (به عنوان مثال گرْك تولاند، آرتور میلر، استانلی کورتز) که کارشان به سهولت شناخته می‌شود. چه زیردست کارگردانان، نویسندگان و هنرپیشگان قدرتمند کار کنند، چه نکنند. بنابراین، نکته این است که کار هر فیلمبردار می‌تواند به حدی گسترش یابد که سبك بصری خاص به فیلم ببخشد. اما، سبك بصری به تنهایی ضامن وحدت هنری نیست. آن سبك ممکن است خلاف ابعاد اصلی داستان باشد. سبك کاردوربین بدون روابط عمیق و زیربنایی با سایر جنبه‌های بیانی سینمایی، می‌تواند تنها در جهت کیفیت درجه اول سطحی پیش رود. دربارهٔ چنین فیلمهایی است که می‌گوییم، «چه نماهای زیبایی! چه فیلمبرداری فوق‌العاده‌ای!» و نه هیچ چیز دیگر.

تدوین تصویرهای هر فیلم نیز ممکن است برظاهر کلی آن حاکم باشد. با این وجود، تدوین، به عنوان صنعتی قابل اجرا، به سوی حرکتی گرایش پیدا می‌کند (چه از کنارهم قراردادن و چه ازطریق گسترش) که می‌تواند ارتباطی با حرکتهای وسیع‌تر فیلم به عنوان یك کل بیابد یا نیابد. از آن گذشته، مواد خام تدوین کننده، دارای آنچنان نهائیتی هستند که عملاً قدرت او را در فراهم آوردن وحدت، اگر چنین وحدتی عملاً در خود تصویرها نهفته نباشد، سد می‌کنند. کنارهم قرار دادن مداوم و تخیلی تصویرها ممکن است کیفیت فوق‌العاده‌ای برای فیلم محسوب شود. نمی‌توان منکر شد که کار تدوین به گونه‌ای قدرتی را در شکل نهایی فیلم اعمال می‌کند. در حقیقت، این واقعیت که کارگردانان بسیاری رسماً اعتراض کرده‌اند که تدوین نیت آنان را از بین برده است، بیانگر میزان کنترل تدوین کننده است. با این وجود، اعتراض کارگردانان بدان معنی نیست که وحدت اصلی فیلم از آن دزدیده شده، یا وحدتی بیگانه بدان افزوده گشته است. بلکه مفهوم آن اینست که تمامیت آرمانی آن فیلم به‌دست نیامده است. درحقیقت، می‌توانیم نتیجه گیری کنیم که هرچه تصویرهای فیلمی ضعیفتر باشند، تدوین اهمیت بیشتری می‌یابد. در این صورت، کار تدوین در موقعیتی است که نوعی جلای حرفه‌ای به کار ببخشد، اما، درمقام مقایسه، یك جمله با واژه‌های بی‌اهمیت، تنها با نقطه‌گذاری دقیق یا حتی تخیلی هم، کیفیت درجهٔ اولی نمی‌یابد.

از این رو، به جایی می‌رسیم که فیلمی ممکن است دارای فیلمنامه، بازیگری، اجرا، فیلمبرداری و تدوینی یکدست و عالی باشد ولی همچنان به وحدتی کلی، به آن حس درونی کمال و پختگی که لازمهٔ یك اثر هنری است، دست نیابد. اکثر فیلمهایی که حرفه‌ای ساخته شده‌اند احتمالاً، در یکی از این ابعاد، تاحدودی کیفیت عالی صنعت یا حتی منحصر بودن

سبك را عرضه می کنند. اگر توجهمان را متمرکز کنیم تا سبکی را در روشهای گوناگون فیلمسازی تشخیص دهیم، در آنصورت در جستجویی برای تکنیکهای نوپردازانه گمراه می شویم. تکنیکهای سبکدارِ نوپردازانه، آسانترین چیزی است که می شود در هر فیلم تشخیص داد. انواع نماهای جدید یا حقه های سینمایی به چشم می آیند. اما، تهیه کردن آن اغلب به حدّی نیرو می برد که فشردگی کلی فیلم لزوماً صدمه می خورد. به همین دلیل، فیلمهایی که اغلب به عنوان «بهترین فیلم سال» شناخته می شوند، پس از مرور یا چندین بار دیدن، به نظر می رسد که فاقد آن تداوم و عمق بیانی هستند که لازمهٔ آثار هنری ماندنی است. معمولا در حرفهٔ هر فیلمساز، کارهای اوّلیّهٔ او نشانگر کشاکش بیقرارانهٔ او با ابزاری است که در دسترسش قرار دارد. به منظور برانگیختن تماشاچی و منتقدین، تکنیکهای شگفت انگیزی جستجو می شود. ولی، فیلمهایی که توسط هنرمندان جاافتاده تر، و بالغ تر ساخته شده، شاهدی است از نوعی آرامش، یا بهتر بگوییم، نوعی کیفیت والای متداوم و پایدار از زیبایی که آنها را در عرصهٔ هنر جای می دهد. جستجو برای آثاری از سینمای هنری، متکی به ظاهر تکنیکهای نوپردازانه، کارپرثمری نیست. گرچه این کار ممکن است به ساختن تاریخچه معتبری از گسترش سینما کمك کند، اما در جهت تحسین عمیقتری از هنر فیلم کاری از پیش نخواهد برد.

قدرت عاطفی هر فیلمی با یك عاملِ تنها، خطی از گفتگو، یك نما یك قطع یا بازی هنرپیشه مشخص نمی شود. بلکه، ما به فیلم به عنوان کلی نگاه می کنیم که دارای وحدتی سراسری از بیان، تاکید بر هدف وزیبایی و کمال تصویر باشد. اجرای یك قطعه موسیقی، ممکن است بدون رهبر، عالی، زیبا و دارای وحدت باشد، چون متن نتهای موسیقی می تواند به گونه ای موفقیت آمیز اطلاعات کافی برای تمام نوازنده ها را داشته باشد که هم بخش مستقل خودشان را بنوازند و هم همنوازی کنند. در فیلم، اما، وسیله ای مشابه نت نوشتهٔ موسیقی وجود ندارد. بنابراین، به عوض آنکه میان کارگردان سینما و رهبر ارکستر مشابهتی بیابیم، صحیحتر است اورا همانند راهنمایی ببینیم که وظیفه اش همتر ازدفتر نت آهنگساز است. کارگردان در فیلم در موقعیتی است که می تواند به تنهایی تمام فیلم را به چنگ آورد.* (مهم است توجه شود که از «کارگردان» منظور من لزوماً کسی نیست که این عنوان را دارد. برعکس، منظور من هر کسی است که در طول تهیه فیلم قادر است لحظهٔ

* ر. ك. به توضیحات کینگ ویدور در کتاب *کینگ ویدور و فیلمسازی* (مك کی، ۱۹۷۲) به خصوص بخش دوم، «سر صحنه».

خودبیانی را گسترش دهد، به طوری که دید خاص او سبب شود تا فیلم به صورت یك کل اهمیت بیابد.) او وحدتی را به وجود می آورد، که ممکن بود حتی اگر تمام‌دست اندرکاران دیگر بهترین قابلیتهایشان را عرضه می کردند به وجود نیاید، معنی اصلی وحدت آنست که هرچه از آن متمایز می شود به عنوان لحظه ای خاص خود، توسط آن پذیرفته شود. وحدت جز با کثرت اجزاء خود رودررو نمی شود. پس، این بدان معنی است، که برای کارگردان بازیگری، فیلمنامه، فیلمبرداری و تدوین، تنها در محدودهٔ همان وحدتی که در ذهن دارد، عرضه می شود. بنابراین عملکرد کارگردان ضامن این نکته است که تمام این وحدتهای خاص، نمونه‌ای هستند از یك وحدت اصلی که همانا فیلم به عنوان یك کل است.

از این اظهارنظر، ممکن است دو برداشت خطا، متصور شود. نخست. اینکه ممکن است تأکیدی بیش از حد بر لزوم کیفیت والای هر یك از زمینه های کار فیلم گذارده شود. حال آنکه، یك فیلم می تواند دارای تمام کیفیتهای هنری باشد بی آنکه از بازیگری، فیلمبرداری و غیرهٔ مستقل درجه اولی برخوردار باشد، مشروط بر آنکه دید واحدی که کارگردان به آن می بخشد، به اندازهٔ کافی نیرومند باشد. تصور می کنم تأثیر این اظهارنظرِ آن خواهد بود که مفهوم کیفیت والا را در کار فیلم، دیگرگون کنیم. یعنی، کیفیت والا لزوماً کیفیتی نیست که از عرضهٔ هر بُعد کار فیلم ناشی می شود. بلکه، این کیفیت موضوعی است ناشی از روابط متقابل طرحهای کلی فیلم. از این رو، عرضهٔ یك بازیگری کامل و کنترل شده ضامن احساسِ کیفیت والای شکل فیلم نیست. به همان نسبت، عرضهٔ یك بازیگری غیرحرفه ای، لزوماً امکانات بالقوهٔ هنری فیلم را خدشه‌دار نمی کند. یك تصویر زیبا می تواند تمرکز را از تداوم موضوعی و بصری فیلم بپراکند. ساختار عالی بیانی می تواند مزاحم گسترش خط فیلم شود. ممکن است سکانسی که با قدرت تخیل تدوین شده باشد دردید خاصِ جهانی که فیلم دربارهٔ آنست، نقشی ایفا نکند. بنابراین، زمانی که به تماشای صحنه ای در فیلمی نشسته ایم، ممکن است پیش خودمان فکر کنیم، ای کاش هنرپیشه دماغش را به شکل دیگری می خاراند، یا چقدر بهتر می شد اگر زاویهٔ دوربین کمی متفاوتتر می بود، یا یك نمای لایی فلانجا اضافه می شد. با وجود این، ممکن است متوجه شویم که کل فیلم دارای چنان بُعدی از محتواست، که این قبیل اظهارنظرهای خاص را از اهمیت می اندازد.

هر فیلم را باید با خصوصیات خود آن فیلم پذیرفت. «خصوصیات خود» اجزاء سازندهٔ آن را شامل نمی شود، بلکه ناشی از تمامیت آنست. هنگامی که بعدی از وحدت را درهدف فیلم تشخیص دادیم، آنگاه می توانیم به عقب برگردیم و ببینیم چگونه نماهای خاص،

جلوه های بازیگری و غیره در این احساس کلی سهمی داشته یا نداشته اند. از این رو، زمانی که فیلمی را برای نخستین بار می بینیم، نمی توانیم روی نمایی خاص یا جمله ای از گفتار آن انگشت بگذاریم و ارتباط نهایی آن را با کل کار تحسین کنیم. به همین نسبت، بازیگری که به بازیگریش می پردازد، نویسنده ای که درگیر نوشتن گفتگویی منطقی و گیراست، فیلمبرداری که با کیفیت عالی تصویری منزوی سروکار دارد، یا تدوین کننده ای که سرگرم سیلان ضرباهنگ و کنار هم قراردادن تصویرهاست، هیچ یك در شرایط کارگردان نیستند تا فیلم را به عنوان یك کل، به چنگ آورند. تنها کارگردان است که ازهر یك ازعوامل مستقل دست اندرکار جداست ودرعین حال به تمام آنها احساسی از تمامیت می بخشد.

دومین اشتباهی که از این اظهارنظر دربارهٔ نقش کارگردان در ساختن فیلم به ذهن می رسد آنست که تصور کنیم او باید فعالانه در سازمان دادن، کنترل و حاکمیت بر انجام وظیفه تمام دست اندرکاران دخالت کند. بسیاری از کارگردانان پرقدرت عملا هرگونه عملکردی را جز نوعی نظارت مبهم بر کار طرد کرده اند آلفرد هیچکاك، فرانك بورزیج، جان فورد و بسیاری دیگر، ادعا می کنند که هرگز از منظره یاب دوربین نگاه نمی کنند. فیلمبرداران آنها اعلام داشته اند که برخورد آنها این بوده که با احساس زیادی از آزادی، کارمی کرده اند. همچنین، می شنویم که کنترل فورد بر هنر پیشگانش محدود بوده به اینکه آنها را درجای خاصی ازصحنه جا می داده واگر اجرایشان را می پسندیده تنها سری تکان می داده یا اگر به برداشت دیگری احتیاج بوده، سرش رابرمی گردانده و می رفته است. فورد، همچنین ادعا می کند که هرگزدرمرحلهٔ تدوین فیلمش حضور پیدا نکرده است. در حقیقت، او مدّعی است که هرگز در نمایش خصوصی فیلمهایش، که به منظور تشخیص واکنش تماشاچیان برگزارمی شود، شرکت نکرده وحتی هرگز نسخهٔ کاملی ازفیلمهایش را ندیده است. به تصور من این بدان معنی است که محتوای فیلمهای فورد به حدّی قوی و دید او به حدّی نیرومند و متّحد است که قادر است کنترلی مافوق عادی بر تمام دست اندرکاران فیلمهایش اعمال کند، وقدرت دید هنری او، چنان نیرومند است که عملا لزوم نظارت بر موقعیت دوربین، سبك بازیگری، ضرباهنگ تدوین و غیره را از ضرورت می اندازد. کافی است روش فیلمبرداری شرایط گوناگون را در فیلمهای فورد درنظر بگیریم و آنرا با فیلمهای دیگری که توسط همان بازیگران ودست اندرکاران، زمانی که زیرنظر کارگردان دیگری کارمی کرده اند، مقایسه کنیم. درآن صورت روشن می شود، که گویی فورد به تك تك افراد دستورالعملهای دقیق داده است. تصور نمی کنم که این مسئله

ارتباطی به خودکامگی کارگردان فیلم و منکوب کردن احساسات بیانی دیگران داشته باشد. کارگردان، اعم از اینکه تمام جزئیات را در فیلمسازی کنترل کند (به عنوان مثال، روبر برسون) یا تنها با حضور خودزمینهٔ خاصی پدید آورد (به عنوان مثال، فورد)، تنها فرد دست اندرکار خلق فیلم است که لحظه خود ـ بیانی اش به حد کافی گسترده است، ازاین رو، دید هنری او می تواند مشخص کننده فیلم به عنوان یك کل باشد.

بنابراین، کارگردان فیلم، در عوض عرضهٔ عملکردی مشابه رهبر ارکستر که از روی دفتر نت نوشته کار می کند، بهتر است به رهبر گروهی نوازنده تشبیه شود که در حال بدیهه نوازی تمهایی متفاوتند. به عنوان مثال در یك گروه نوازندهٔ موسیقی جاز، عوامل بسیاری وجود دارد که می تواند به اجرایی وحدت ببخشد. ممکن است تم خاصی وجود داشته باشد که تغییرات اساسی همنوایی آن، ساختار تکنوازیهایی را بنا بگذارد. بهتر است نوازندگان از چنان سطحی از کارآیی فنی برخوردار باشند که به شنوندگان این احساس را القاء کنند که آنها (نوازندگان) قادرند به هرسویی که نیروی موسیقی می کشاندشان کشیده شوند. حتی ممکن است افراد نوازنده در سطحی از آگاهی معنوی و حساسیت هنری سهیم باشند، که وحدت موسیقی را در هر مرحلهٔ خاصی از بیان، تحت تأثیر قرار دهند با وجود این، به نظر می رسد که موسیقی جاز هنگامی به اوج اهمیت هنری خود می رسد که تحت رهبری یك رهبر قدرتمند اجرا بشود. به عنوان مثال، در موسیقی جان کولتران، توجه می شود که آنچه همیشه به روشنی محسوس است، آنچه موسیقی اورا به عرصهٔ هنر می کشاند، قدرت و کلیت دید اوورو شی است که موسیقی را می سازد. این بدان معنی نیست که بگوئیم کیفیت هر یك از اجراکنندگان، تحت تأثیر سهم سایر افراد گروه قرار نمی گیرد. برعکس، می توان گفت که رابطهٔ دوستانهٔ میان افراد گروه کولتران است که به وحدت درجه اولی که ویژگی موسیقی اوست، کمك می کند. با وجود این، بی آنکه به آزادی هر یك از افراد نوازنده خدشه ای وارد شود، اجرای آنها همیشه شاهدی بر دید موسیقایی کولتران است. گو اینکه هر یك از افراد گروه می تواند درحد خود هنرمندی باشد، اما زمانی که با کولتران برنامه اجرا می کند، به عنوان هنرمندی غیر وابسته عمل نمی کند. کنترل آنها بر موسیقی به گونه ای محسوس، با قدرت و وسعت دید کولتران، محدود می شود.

با بیان این نکته که در فیلم، کارگردان بیشترین امکان بالقوهٔ هنرمند بودن رادارا است، منکر سهم کامل دیگر دست اندرکاران نیستیم. (کلّی) که کارگردان درنظر می گیرد، وحدتی را که سایر دست اندرکاران ممکن است ببینند، تحت الشعاع قرار نمی دهد. نکته

اینجاست که دیدگاه او، تنها دیدگاه مجاز است، تنها دیدگاهی که با تمام ابعاد گسترده ای که شامل فیلم کامل می شود، فراچنگ می آید. نقش منجّز کارگردان در روند فیلمسازی او را موظف می کند تا به تمام فیلم، به گونه ای صریح یا ضمنی، به عنوان یك كل رسیدگی کند. اگر دست اندرکاران دیگر روند فیلمسازی هم احساسی به کمال و قدرتمندی کارگردان از کل فیلم داشته باشند، در آن صورت یا کارشان به سادگی در خدمت تشدید دید کارگردان درمی آید (در صورتی که احساس آنها از کلّ در خط فکری کارگردان باشد) یا، هرگونه وحدت و نیروی واحد هنری ای را که فیلم به عنوان یك كل می توانست عرضه کند، پخش و پراکنده می کردند (درصورتی که دیدگاه آنها از کلّ، مغایر دیدگاه کارگردان باشد).

سرانجام، وظیفهٔ فیلمنامه نویس شامل سیلان حوادث و بیان فیلم می شود. فیلمبردار باید به جزئیات هر نما بپردازد. هنرپیشه ها، باید روی حرکات و حالتهای خاص تمرکز پیدا کنند. تدوین کننده وظیفه اش کنار هم قرار دادن جزء به جزء مواد خامی است که یا دید هنری تمام شده ای را صریحتر می کند یا شاهد چنان اندك وحدتی است که کار را باید از نو بازسازی کند، تلاشی برای به دست آوردن قدری انسجام، گو اینکه سهم او در چنین موردی نه به عنوان هنر، که درسطح حرفه ای، خود به خود دچار موانعی می شود. دقیقاً به همین دلایل، اهمیت چندانی ندارد که کارگردان فعالانه بر کار تمام دست اندرکاران حاکمیت داشته باشد، یا احیاناً تمام آن کارها را شخصاً انجام بدهد (به عنوان مثال جوزف فن اشترنبرگ در *افسانهٔ آناتاهان*)، یا تنها اجازه بدهد که حضور گسترده اش ظاهر نهایی فیلم را شکل بدهد.

کارگردان با احساسی کمابیش مشخص از معنی تمامیت به کار فیلم می پردازد. پس این قضیه برای او، نیروی اساسی ناشی از عوامل دیگر دست اندرکار را محدود و مشخص می کند. کارگردان وحدت را برای تمامیت به وجود می آورد، یك «یك» برای یك «چند» در حالی که آن «یك» به وسیلهٔ آن «چند» موجودیت می یابد و چندگانه می شود، با وجود این متوجه می شویم که نکتهٔ موردنظر کارگردان همیشه با احساسی از کل، شرطی می شود، او تمام کارهای دیگر را برمی گزیند و راهنمایی می کند و در مسیر ضروری به آن شکل می بخشد تا آن تمامیتی را که در ذهن دارد، به دست آورد.

این بدان معنی نیست که بگوییم در فیلمی که کارگردان بر آن حاکمیت مطلق دارد به نوعی یکنواختی وحدتها برمی خوریم. در حقیقت، همانگونه که پیشتر اشاره کردیم، بسیاری از کارگردانان قویدست روی هیچ یك از سایر عملکردها چندان تمرکز نمی کنند. در عین حال، حضور کارگردان پرقدرت لزوماً مانع از ابراز عقیدهٔ مستقل سایر

دست اندرکاران نمی شود. اما کارگردان در موقعیتی است که تشخیص می دهد در چه لحظه ای از آفرینش فیلم، آن چندگانگی هایی که از طرف دیگران ابراز می شود، فاقد شدت لازمی است که او بتواند وحدت موردنظر را پدیدآورد. زمانی که می گوییم برداشت کارگردان از فیلم، با احساسی از کلّ آن در ذهنش است، بدیهی است منظورمان این نیست که او پیش ـ اطلاع کاملی از تمامیت تمام اجزاء آن دارد. در حقیقت کارگردان، در حین پیشرفت کار است که می آموزد، دقیقاً چه در نظر داشته است. با این وجود، فیلمهایی که اثر هنری محسوب می شوند، به وضوح نوعی شدت و وحدتی را بروز می دهند که ویژگی یك دیدگاه است. تنها در شرایط غیرمحتمل ممکن است پنج فرد مستقل دارای دیدگاه هنری مشابه باشند، وگرنه تنها راه شناخت یك حس بودن واحد، که ما در هر فیلم بزرگ درك می کنیم، همانا جستجوی حضور نوعی حساسیت هنری است. فیلمی که شامل هنرنمایی زیبا و کامل فیلمبردار، فیلمنامه نویس، بازیگر و تدوین کننده باشد، لزوماً یك اثر هنری نیست. زیبایی های تکی که در لحظه های خاص بیان می شوند، آن عمق و غنای بیانی را که ضروری است تا تلاشی عنوان هنر به خود بگیرد، فراهم نمی آورند. ظواهری که از هریك از این تلاشها ناشی می شوند، دارای آنیت کافی نیستند، و هیچ یك از ابعاد وجود را تا درجهٔ کافیِ گسترش نمی دهند، که بتوانند مسئولیت یك آفرینش هنری را برعهده بگیرند. قطعاً زیبایی موجوددر فیلمهای بزرگ، به یك عبارت ناشی از کارهایی است که دراین زمینه ها صورت گرفته ــ اما از کیفیات پدید آمده ازاین کارها در چندگانگی آن ناشی نمی شود. در حقیقت هیچ «نمای زیبا» یا «قطع فوق العاده» ای نیست که تحت نظارت دید کلی از کار، که تنها کارگردان فراهم می کند، قرار نگرفته باشد.

اینك ممکن است این بحث پیش آید که فیلم، به سبب طبیعتی که داراست و به دلیل آنکه نیازمند همکاری زمینه های متفاوتی از خلاقیت است، به گونه ای هنر مرکب است؛ و هرنوع کاری که در ساختن فیلم سهمی دارد لحظه ای کافی از کنترل بر کار را دراختیار دارد که بتواند خود شکلی از هنر پدید آورد. بنابراین، کافی است در هریك از این زمینه های متفاوت به دنبال بازده فوق العاده بگردیم، تا درك کنیم چه نوع حساسیت هنری بیان می شود. در مورد فیلمی که دید قوی کارگردان بر آن حکمرواست و از نوعی وحدت بهره می برد، می توانیم بگوییم که این تنها نوعی از انواع متفاوت فیلم است. حتی می توانیم فیلمی را بیابیم که تنها با حاکمیت فیلمبردار به تنهایی مشخص شود، و سپس نتیجه گیری کنیم که این نیز نوعِ دیگری از فیلم است. و به همین ترتیب. سرانجام، اگر فیلمی پیدا کردیم که با کار درجهٔ یك در تمام این زمینه ها مشخص می شد، در آن صورت

شاهد پنج دید هنری متفاوت بوده ایم. اما، با پذیرفتن این نظرگاه، به نظر می رسد که منکر هرگونه امکان بالقوهٔ وحدت درمیان ابعاد دیگر فیلم باشیم، به جز البته، درمورد نادر (اگر نه غیرممکن) دیدگاه یکسان و مشابه پنج (یا بیشتر) فرد مستقل. در آن صورت اگر می خواستیم کل فیلم را به عنوان یك اثر هنری ارزیابی کنیم. چنان بود که گویی با دیدن فیلم، در تمام مدت می بایست به پنج بُعد مشترك خاص از بیان سینمایی توجه کنیم.

اگر بگوییم که فیلم صندوقی است برای حفاظت فعالیتهای گوناگون هنری، در آن صورت علاقهٔ چندانی به موقعیت کلی آن به عنوان یك اثر هنری نشان نداده ایم در این پنج زمینهٔ کار، جدا از فیلم به عنوان یك کل، است که مشخص می کنیم آیا فیلمی دارای خلاقیت هنری هست یا نه. برایمان فقط مهم است که آیا فیلمبرداری عالی بود یا نه. الی آخر. واگر، برحسب تصادف، تمام کارهای متفاوت دارای یك خط موضوعی واحد بوده، در آن صورت ممکن است بگوییم که کل فیلم یك اثر هنری است. در چنین موردی، اما، نفس وحدت، هیچ یك از تأکیدهای فردی ای را که به گونه ای سنتی ازیك اثر هنری انتظار داریم، دارا نخواهد بود. در عوض، کل فیلم به توده ای نامشخص مشتمل بر موادی که خیلی عالی تهیه شده اند تبدیل می شود.

اما آیا آن نیرو، آن تجربهٔ احساسی دست نیافتنی که ازهنرهای سنتی انتظار داریم ودر تمام فیلمهای بزرگ می یابیم، ناشی ازسرچشمه ای گمنام است؟ آیا می تواند ازکاروالای گروهی پدید آید؟ آیا تجربهٔ فیلم ایجاب می کند که توجه ما در تمام مدت، میان زمینه های متفاوت مورد علاقه امان تقسیم شود؟

در نهایت، تجربهٔ فیلم ـ دیدن، مانند تمام رودررویی های با هنر، پدیده ای است خاص خود. هر عامل خارجی ای که ما برای طبقه بندی کردن یا منسجم کردن آن اضافه کنیم، مردود است، مگر آنکه برپهنهٔ احساسی که توسط فیلم کشف می شود و به وسیلهٔ آن نیرو می گیرد، پرتوی بیفکند. تردیدی نیست که فیلم شکل تازه تری ازهنر است. تردید نیست که به دلیل فعالیتهای متفاوتی که درآن به کارمی رود، منحصر به فرد است. برخلاف اپرا که شما می توانید، کاملا به وضوح دربارهٔ موسیقی، سیلان نمایشی، اجرا، و غیره در آن اظهارنظر کنید، فیلم نمی تواند مورد تحلیل جزء به جزءِ قرار گیرد. فاصله پردهٔ سینما، انجماد نهایی تصویرها، امکان بالقوهٔ کیفیت کیهانی حرکات بازیگری و نکات دقیق و ظریفی که اغلب از حضوری عارفانه ناشی می شود، روانیِ پویا و گذرایی که دوربین و تدوین عامل محرك آن هستند: همه وهمه درهم تنیده شده اند. اگرچه غالباً ممکن است به نظر برسد که فیلمها، بیشتر از سایر شکلهای قدیمی هنر، درگیر شرایط تکنیکی و

تجاری اند؛ تجربه ای که فیلمهای بزرگ به ما می دهند به هیچ وجه کمتر از تجربه ای که ما از رودررویی با، به عنوان مثال، موسیقی، نقاشی، و تأتر به دست می آوریم نیست.

همچنان که هنر، جهان روزمرهٔ ما را با گسترش ابعاد هستی، تعالی می بخشد، به همان ترتیب، نمایش فیلم نیز دانش ما را از آن ظواهری که ما در زندگی روزمره با آن روبرو می شویم، بارور می کند. مسئولیت کارگردان فیلم در نقش هنرمند بسیار بزرگ است. توجه او باید فراگیر و خردمندانه باشد. با این حال او با دیدی قدرتمند، می تواند کنترل خود را بر واقعیتهای مجسمی که به وسیلهٔ فیلمنامه، بازیگران و مناظر به دوربین عرضه می شود به کارگیرد، که بعداً در مرحلهٔ تدوین شکل می گیرد و جلا می یابد. این برای یك نفر وظیفهٔ آسانی نیست؛ در حقیقت، می توانیم بگوییم که اصولا «وظیفه» نیست. هنرمند به دلیل آنکه می خواهد یا میلش می کشد، به آفرینش نمی پردازد، بلکه او باید بیافریند. چه بسا همین کشش، همین نیاز شدید برای تغییر شکل دادن آن مواد مقاوم و سرکش واقعیتهای روزمره باشد که کارگردان فیلم را در طول تهیهٔ فیلم، در موقعیت مشابه هنرمند بالقوه قرار می دهد. حال آنکه نویسندگان، فیلمبرداران، بازیگران و تدوین کنندگان هم ممکن است همانند کارگردان دیدی کیهانی نسبت به مسائل داشته باشند، اما لحظهٔ بیان خویشتن آنها، در فیلم به عنوان یك کل، محدود است. گو اینکه زیبایی هایی که از فعالیتهای آنها ناشی می شود واقعی است، اما هیچگونه شاخصی وجود ندارد که بتوانیم نسبت به موقعیت آنها، جدا از کل، واکنشی نشان دهیم.

«نمای فیلم» واحد مبهمی است، زیرا ممکن است از یك چندم ثانیه تا تمام فیلم، به طول انجامد. به نظر می رسد که فیلمنامه بیشتر با هنر داستانگویی و بیان رابطه داشته باشد (مگر آنکه به وظیفهٔ غیر ممکن جایگزین ـ فیلم شدن بپردازد: به این معنی که با تأکیدهای بصری و گذرا چیزی را شرح دهد که نشود با کلام شرح داد). اجرای بازیگران، در حالیکه افراد را تصویر می کنند، اما چهره های مبدلی که در طول حرفه اشان به خود می گیرند، هنگامی که جدا از شبیه سازی ایجاب شده توسط فیلم در نظر گرفته شود، به کلی فاقد هرگونه تظاهر مستقل خواهد بود. تدوین فیلم روند سازنده ای است، گو اینکه غیر ممکن است به تنهایی به آن پرداخت، زیرا لحظه های بروز آن عملا در یك چشم بهمزدن به پایان می رسد. مواد مقاومی که تدوین با آن سر و کار دارد، شرایط محدودکنندهٔ زیادی را به وجود می آورد، پس تدوین به تنهایی نمی تواند به عنوان روند پیش پا افتاده ای که بانی آن عواطف کیهانی است که ما در فیلمها با آن روبرو می شویم یا می توانیم روبرو بشویم، شناخته شود.

کارگردانی فیلم، اما، زمانی که حضور پیدا می کند، همیشه حاضر است. در یك فیلم

فوق العاده، می شود روی یك دیدگاه مفرد انگشت گذاشت. آن دیدگاه، که گاهی در تمام جنبه های فیلم می یابیم، شاهد آنست که کارگردان فیلم نیز از رسانه اش به همان نحوی استفاده کرده که هنرمندان هنرهای سنتی در زمانهای پیش، از رسانه اشان استفاده کرده بودند. این بدان معنی نیست که بگوییم تمام فیلمها با دیدگاه قدرتمند کارگردان مشخص می شوند. و نیز نه بدان معنی که بگوییم فیلمهایی که به این شکل مشخص نمی شوند باید از ارزیابی دارا بودن امکان بالقوهٔ هنری بیرون روند. اما، هیچ فیلمی نمی تواند احساسی از کیهانی بودن را عرضه کند، هیچ فیلمی نمی تواند قدرت زندگی در جهان جدیدی را به بیننده بدهد، هیچ فیلمی نمی تواند به دقت تمام امکانات بالقوهٔ ابعاد زندگی را عرضه کند، هیچ فیلمی نمی تواند تصویرگر طبیعت هستی ــ چه مادی و چه غیرمادی ــ شود مگر فیلمی که از طریق دیدگاه کامل کارگردان خلق شده باشد.

# بخش اول

## کارگردانی متولد می‌شود
## فیلمی آغاز می‌شود

# ۱

# کارگردان کیست؟

**ویلیام فریدکین:** کارگردانی شغل خوبی است. برای من بهترین کار است. اگر قرار بود برای انجامش پول بپردازم، با میل می‌پرداختم. اگر تمام مقررات را تغییر می‌دادند و می‌گفتند، «باید در صف بایستی و پول بپردازی تا مجاز باشی این کار را بکنی،» من اولین نفر صف می‌بودم. مشکل افزاست. اغلب ناامیدکننده است. خیلی مبارزه‌جویانه است. کاری است فوق‌العاده طاقت‌فرسا و راضی کننده. و اگر این کار را نمی‌کردم، مجبور بودم برای امرار معاش کاری قانونی بکنم. آدمهایی هستند که برای گذران زندگی واقعاً کار می‌کنند، خیابانها را جارو می‌زنند، در معدن زغال کار می‌کنند، درس می‌دهند. کارگردانی بازی کردن است. بازیگری است.

**ریچارد آتن‌بارو:** اگر کسی به من می‌گفت: «ببین، تو دلت می‌خواهد برای فیلم کار کنی. ما این را درک می‌کنیم. حالا تصمیمت را بگیر. می‌خواهی فیلمبرداری بکنی یا بازیگری یا کار دیگری،» من بدون درنگ پاسخ می‌دادم، «دلم می‌خواهد کارگردانی کنم.» چون ظاهراً، لزومی ندارد تذکر بدهم که سینما بیش از هر کس دیگری رسانهٔ کارگردان است. من بازیگری هم می‌کنم، اما بیشتر بر مبنای شهود و غریزه ولی شوق بسیار زیادی برای برقراری ارتباط دارم. نکته هیجان‌انگیز در تئاتر اینست که با شما حرف می‌زنم، با کسی رابطهٔ مستقیم دارم. برای من هیجان‌انگیز است، شوق‌آور و جبران کننده است. آن را می‌پرستم. در سینما قضیه اصلا این طور نیست. در سینما ــ اگر قرار باشد بازی کنی فقط برای کارگردان است. اما اگر کارگردانی کنی، این فرصت را پیدا می‌کنی تا امضایت را پایین قاب بگذاری. این امکان را داری که بگویی: «اینست آنچه باور دارم. ایمان دارم. آنچه که می‌خواهم اعلام کنم.»

**اِد امشوپلر:** سالیان سال نقاشی می کردم، در یك اتاق دربسته، در دنیایی کاملا درونی، جایی که مطلقاً چیزهایی درونی را که کاملا هم کنترل شده بود بالا می آوردم، در این بده بستانی که کار هنریم محسوب می شد فقط از مغزم تغذیه می کردم. اما حالا که فیلمسازم، درمی یابم هنری است که با آن روبرو می شوم. به عبارت دیگر، دنیای سرسختی است، و من برای ساختن هر فیلم درگیر درگیریهایی هستم. باید با آدمهای دیگر سروکار داشته باشم و آنها هریك آنیت خودشان را دارند که یا باید با آن کنار بیایم، یا مخالفت کنم، تا سرانجام راهی به آن بیابم که با احتیاجات من متناسب باشد. با همه جور مشکلی طرف هستی... تدارکات، افراد، تهیه کردن، زیبایی شناسی وغیره.

## این نکته یادت باشد ــ یا، بعضی اصول بنیادی

**جورج کیوکر:** نمی توانم بگویم چه چیزهایی بنیادی است. خدا شاهد است آرزو داشتم بتوانم. می توانی زیر و رویم کنی. اینها ثمرهٔ معلومات یك عمر است. فکر نکن می توانی همینطوری یاد بگیری. زندگی اینطوری نیست. تو با تجربه های تلخ است که می آموزی، با آزمایش و خطا. این را زندگی به تو می آموزد. هر قدر هم که شماها صمیمی باشید، که هستید، همه چیز را نمی توانید در مدرسه یاد بگیرید.

**آبراهام پولونسکی:** اول از همه، کارگردانی تصوری است که تو از سیلان یك رشته تصویرهای مداوم داری، که تصادفاً این تصویرها عبارتند از بازیگران، واژه ها و اشیاء در فضا. تصوری است که تو از خودت داری، مثل تصوری که از شخصیتت داری که بهترین عرضه اش را در جهان به صورت سیلان مشخص تصویرهایی تخیلی می یابد. کارگردانی یعنی این. خب من، چیزهای مشخصی هم می توانم بگویم مثل «میزآن سن»، چگونه سرعت را یکنواخت نگاهداریم، نماها را چگونه تنظیم کنیم، از چه زاویه هایی استفاده کنیم و چه عدسی هایی به کار ببریم. ولی اینها صرفاً بخشی از حرفه است که آموخته می شود. حتی اگر یك ذره از این نکات را هم ندانی باز هم کارگردانی. می توانی اولین فیلمت را کارگردانی کنی بدون اینکه هیچکدام از اینها را بدانی. با وجود این، اگر تمام اینها را بدانی، فیلم بهتری می سازی. تردید نداشته باش. البته من فرض می کنم که تو استعدادش را هم داری. بنابراین هر قدمی که برداری به آن افزوده می شود.

**رابرت آلدریچ:** من تصور نمی کنم که این ربطی به ذوق یا استعداد داشته باشد. به نظر من با حوصله داشتن سر وکار دارد. از تمام اجزایی که سازندهٔ یك کارگردان ماندگار است حوصله عامل اصلی است. گاهی کار را کد می ماند، مرده، مرده وراکد. اگر تو به اندازهٔ کافی حوصله نداشته باشی کـه وقتی کسی دگمه را فشار داد، هیجانزده بشوی، بازنده می شوی. شبها و روزها وقتت را می گیرد. اغلب هم سراسر شوخی و خنده نیست. دلت نمی خواهد با بازیگران سر وکار داشته باشی، مگر با چند هنرپیشهٔ بدل می شود سر وکله زد؟

**آبراهام پولونسکی:** کارگردانها مثل ژنرالها هستند، خودکامگان سیاسی، افرادی تهاجمی. لزومی ندارد که به صورت خصمانه یا بدخواهانه ای تهاجمی باشی. درواقع باید کاملا برعکس این باشی. باید رهبری واقعی باشی. به عبارت دیگر باید اجازه بدهی کسانی که کار می کنند، به کارشان ادامه دهند. تو راهنمایی، رهنمود می دهی و پیامبری، رئیسی و بنده ای ودست آخر، همیشه تقصیر توست. واگر به آدمهای درگیر در سینما بگویی چکار بکنند یا نکنند همیشه ممنون تو خواهند بود.

**باربرا لودن:** مشکل بزرگ من همین بود. سختم بود از این و آن بپرسم یا به آنها بگویم چکار بکنند، چون هرگز در چنین موقعیتی قرار نگرفته بودم. مشکل دیگر من تصمیم گیری بود، همیشه از تصمیم گیری عاجز بوده ام. اما وقتی فیلمی می سازی، گاهی باید تصمیمهای سریع وقاطع بگیری واین اعصاب مرا خـرد می کند... به عقیدهٔ من مشکل شخصیتی است. فکر نمی‌کنم به مرد یا زن بودن مربوط باشد. به نـوع شخصیت تو بستگی دارد ــ که مقتدری یا می توانی کاری کنی که دیگران به تو اعتماد پیدا کنند و به کاری که می کنی ایمان داشته باشند.

**یری وایس:** بعضی کارگردانها فریاد می زنند، برخی آرامند، گروهی هم من ــ نمی دانم ــ چی هستند. اصل آنست که بتوانند ارتباط برقرار کنند. کارگردان باید بداند بازیگرها می خواهند چکار کنند، خود او هم باید رفتار انسانها را بشناسد. باید زندگی را بشناسد.

**آبراهام پولونسکی:** اگر حق انتخاب می داشتم ترجیح می دادم دیکتاتور سیاسی باشم. اما از آن که بگذریم حتماً دلم می خواست کارگردان باشم چون همان کار است. باید

مسئولیت قبول کنی.

**رابرت آلتمن:** به نظر من خودخواهی آدم تنها دامی است که ممکن است درآن بیفتد.

**پری میلر آداتو:** تو اگر کارگردانی باید تعریف یا سر زنش خوب وبد کار را بپذیری. چیزی اتفاق نمی افتد که تو تأیید نکرده باشی. باید واکنش نشان بدهی. اگر مسئول تدوین کاری بکند، باید بگویی، «نه، این خوب نیست، به این فیلم نمی خورد.» یا می توانی بگویی، «عالیست. نگهش دار.» اما تمام تصمیمها و تمام مسئولیتها بر عهدهٔ توست.

**اسکار ویلیامز:** از کاری که می خوای بکنی تصوری داری، تصوری داری که چه شکلی خواهد شد. و چون این تصور را داری که می خواهی چه ببینی، همانطور هم فیلمبرداریش می کنی... اتفاقات در خلال فیلمبرداری رخ می دهند، و گاهی تو موفق می شوی آنها را ضبط کنی؛ گاهی هم به عقب برمی گردی، به فکری که در اصل داشتی. گاهی می گذاری اتفاق بیفتد. گهگاه نیز نیروی سحرآمیزی عنان اختیار بازیکنان، کارکنان، کارگردان را دردست می گیرد و همه چیز به کار می افتد.

**روبن مامولیان:** در جهان سینما تمام معادله ها کاملا شخصی است. در واقع قاعده ای وجود ندارد. ارتش نیست که تیمسار و سرهنگ و سرگرد و گروهبان و سر باز داشته باشی، کارخانه هم نیست که سرکارگری در رأس آن باشد. عرصهٔ رقابت و اقتدار برحسب اینکه چه کسی تهیه کننده، اجراکننده، کارگردان وستاره باشد تفاوت می کند. گاهی ستارهٔ فیلم چنان برجسته است که کل قضایا را تحت الشعاع قرار می دهد وروش خود را نیز اعمال می کند. اگر تهیه کننده آدم متنفذی باشد و کارگردان اهمیت چندانی نداشته باشد، طبعاً حرف آخر را او می زند.

**ژاك دمی:** به نظر من کارپسندیده ای نیست که به دیگران بگویی، «باید این کار را بکنی، باید آن کار را بکنی.» در بسیاری موارد آنچه تو فکر می کنی ممکن است اشتباه باشد. معمولا کارکنان و بازیکنان می خواهند رضایت کارگردان را جلب کنند. معمولا هم آدمهای بسیار خوبی هستند، بنابراین صحیح نیست آنها را به کاری واداری که برای خودشان و فیلم کاملا اشتباه است. بهتر است دیدگاه ها را تلفیق کنی و ببینی بهترین

راه چیست. اما اگر احساس می کنی که اشتباه است باید به آنها بگویی.

**ریچارد آتن بارو:** ظاهراً مهمترین استعدادی که به نظر من کارگردان به دست می آورد، اگر بشود آن را استعداد نامید، قابلیت او در طول فیلمبرداری فیلم برای جذب و حفظ جوهر، کلیت، شکل، آهنگ، نمودار نیروی جلو برنده و غیره با چشم و ذهن است. این شامل آهنگ هست، شامل عاطفه هست، شامل شکوفایی شخصیت و هر چیز دیگری نیز هست.

**فدریکو فلینی:** می دانید، مسایل فنی مطرح است؛ آدم باید فن بلد باشد. اما آدم با فن متولد می شود. من هیچ وقت شب پیش فکر نمی کنم روز بعد چه چیزی را فیلمبرداری خواهم کرد. منظورم اینست که من هرگز خودآگاه فکر نمی کنم. طبیعی است که همیشه با فیلمم زندگی می کنم. من از آن قبیل کارگردانهایی نیستم که وقتی در دوربین نگاه می کنم، دنبال نما بگردم. از این نظر مشکلی ندارم. دوربین من همان چشم من است. باید درست از آب در بیاید. البته باید در مورد بعضی از حرکتها تصمیم بگیرم... برای من مشکل است در خارج از حال و هوای یك فیلم دربارهٔ آن صحبت کنم، چون حال و هوای خاصی است که وقتی از آن بیرون هستی مشکل است به یاد بیاوری دقیقاً مشغول چه کاری بوده ای... فیلم در ذهن توست، در تصور توست، همه جا...

**ژاك دمی:** هیجده نوزده ساله که بودم اتفاقی تکانم داد. مصاحبه ای با ژان رنوار کردم. او گفت که فیلمها واقعیت نیستند. اگر می خواهی واقعیت را ببینی، می توانی جای بهتری در یك بالکن یا کافه ای در شانزه لیزه پیداکنی. واقعیت را باتماشای مردم وشنیدن گفتگوهای آنها پیدا می‌کنی. اما وقتی فیلم می سازی، بایدکار دیگری بکنی.

**وینسنت شرمن:** می خواهم بگویم کارگردان یك قصه گوست. چه این قصه را به شکل طنز، درام، تراژدی، کمدی یا ملودرام بگوید، به هر حال داستانی برای گفتن دارد. این که داستان را چگونه و به چه روشی بگوید چیزی است که کارش را متمایز می کند. او در جستجوی مؤثرترین راه بیان آن است.

**هوارد هاوکس:** من فقط قصه می گویم. هرگز کاری را قبول نمی کنم مگر آنکه بدانم

می توانم داستانی را تعریف کنم. واگر وادارم کنند کاری را قبول کنم که نمی خواهم، همیشه متأسف خواهم بود.

**ربرتو روسلینی:** ... باید خیلی ساده با کار روبرو شوی. اصل قضیه آنست که خیلی ساده، خیلی روراست، خیلی مستقیم باشی، وهیچوقت دربارهٔ خودت فکر نکنی، اگر به خودت نگاه کنی، آنوقت می خواهی خودت را تصویر کنی وهوشمندیت را نشان بدهی.

**یری وایس:** کارگردان شبیه کسی است که پروانه می گیرد. کسانی هستند که وقتی راه می افتند، ازپیش می دانند می خواهند چه نوع پروانه ای بگیرند. کسانی هم هستند که می گویند، «پروانهٔ زرد وآبی دارم، این رادارم، آن راهم دارم.» حتی ممکن است کسانی را استخدام کنند که برایشان انواعی را بگیرند. کسان دیگری هستند که با تور این سو و آن سو می دوند و پروانه ها را هرکجا باشند می گیرند. اشکال کار اینجاست که نمی دانند چه به دست خواهند آورد، چون ممکن است اصلا چیزی به دست نیاورند.

## شکستن سد و ورود

راستش را بخواهید، ازهمان ابتدا باید خیلی زحمت کشید. برای ساختن یك فیلم سینمایی باید پول داشت. وبرای داشتن پول باید آدمها را سر لطف آورد. و برای آنکه آنها را سر لطف بیاوری باید تملقشان را بگویی... ساختن خود فیلم باید آخرین نگرانی کارگردان باشد. بعد از فراهم شدن پول، مهمترین نگرانی عبارت است ازبه وجود آمدن انگیزه ای که بخواهی فیلم بسازی، فیلمی به خصوص را، هیچ چیز هم نباید جلودارت باشد. یك زندانی اگر بخواهد طراحی کند، راه طراحی را پیدا می کند. یك میلیونر اگر بخواهد نقاشی کند، نقاشی می کند. این را نمی شود آموخت. باید واکنشی درونی داشته باشی.

**سمیوئل فولر**

برای ورود به حرفهٔ فیلمسازی به تعداد کارگردانها راههای گوناگون وجوددارد. قصد و تصادف، هردو در این مسیر نقشی دارند.

**آلفرد هیچکاك:** من ابتدا به سال ۱۹۲۰ در یك استودیوی امریکایی در لندن آغاز به کار کردم. اسمش «Famous Players - Lasky» بود و تمام تکنیسین‌ها را از هالیوود آورده بودند. آن وقتها از تهیه کننده خبری نبود. یك بخش فیلمنامه وجود داشت، بنابراین تو ویراستار فیلمنامه و دستیارش را داشتی. کار من، در آن زمان، طراحی عنوانها بود، عنوانها خیلی مهم بود، چون تنها با جمله بندی عنوان ممکن بود داستان یا شخصیتها تغییر کنند. بعد از من خواستند در صحنه‌های خارجی یکی دو صحنهٔ ورود وخروج پراکنده را فیلمبرداری کنم. به تدریج قدری در فیلمنامه نویسی تمرین کردم. داستانی را می‌گرفتم و وقتی فیلمنامه نوشته می‌شد آن را به کارگردان می‌دادم.
سرانجام استودیو تعطیل و به یك استودیوی اجاره‌ای تبدیل شد. ما هم همان دوروور می‌پلکیدیم و منتظر کار بودیم، بالاخره گروهی آمدند وقرار شد دستیار کارگردان بشوم. به من گفتند، «کسی را سراغ نداری فیلمنامه نویس خوب بشناسد؟ چیزی در این باره می‌دانی»، گفتم، «بفرمایید، این فیلمنامه‌ای که خودم نوشته‌ام»، نمونه را به آنها دادم و پذیرفتند. بعد گفتند، «پس کارگردان هنری چی؟»*، گفتم «خودم هم آن کار را می‌کنم.» بنابراین بعد از آن سه سال تمام، فیلمنامه انواع فیلمها را می‌نوشتم و کارگردان هنری هم بودم. به این ترتیب تمام فنون فیلمسازی را آموختم ــ جزئیات هر بخش و هر قسمت را. اما تمام اینها از کار کردن من در بخش فیلمنامه نویسی آغاز شد.

**پل مازورسکی:** من کارم را به عنوان هنرپیشه آغاز کردم. در واقع در اولین فیلم استانلی کوبریك به نام «ترس وهوس» که سال ۱۹۵۱ ساخته شد بازی کردم. بعد از آن از شدت سرخوردگی به نوشتن روآوردم. بازیگری، اگر نقش فوق العاده‌ای نداشته باشی، کار دلسردکننده‌ایست. اغلب در نیویورك در تئاتر بازی می‌کردم؛ سه سال هم در کاباره‌ها کمدین بودم. بعد آمدم اینجا ولی همچنان بازیگری می‌کردم، کمدی اجرا می‌کردم و خلاصه می‌گشتم و نقشهایم را خودم می‌نوشتم و 'شهردوم' (Second City)* را راه

---

* «کارگردان هنری» اصطلاحی است که مترادف اصطلاحهای جاری «طراح تهیه» یا «طراح صحنه» به کار می‌رود. در اصل به شخصی گفته می‌شود که کارش طراحی کلی دکورها و محل فیلمبرداری است. معمولاً، این شخص از نزدیك با کارگردان، فیلمبردار، تهیه کننده و گاهی نویسنده همکاری می‌کند.

* گروه کمدی معروفی در شیکاگو که بدیهه سازی می‌کردند و اشخاصی چون مایك نیکولس، الین می و سلی برمن با آن همکاری داشته‌اند.

انداختم. این قضیهٔ هنر پیشگی داشت روز به روز بدتر می شد. یا نقش پسر بچه های فاسد را اجرا می کردم یا نقشهای مزخرف دیگری از همین دست. یك روز از من خواسته شد فیلمنامه ای برای **دنی کی** بنویسم. از آن پس تا چهار سال بعد از همین کارها می کردم. خیلی این کار را دوست نداشتم، ولی برایم جالب بود و چیزهایی یاد گرفتم. حدس می‌زنم در آن زمان سی و دوسال داشتم، حالا چهل و سه ساله ام. سرخوردگی من از این کار هم باعث شد نتیجه بگیرم یا باید کارگردانی کنم یا به کلی حرفه سینما را ببوسم و کنار بگذارم و پمپ بنزین باز کنم. بعد با همکاری لری تاکر فیلمنامهٔ *دوستت دارم، آلیس بی*. *تو کلاس* را نوشتم. قرار بود خودم آن را کارگردانی کنم، ولی بعد مشکلاتی پیش آمد که از حوصلهٔ این بحث خارج است. بعد فیلمنامهٔ **«باب و کارول و تد و آلیس»** را نوشتیم و در این مرحله مصمم بودم که اگر خودم آن را کارگردانی نکنم به هیچکس دیگر هم نفروشمش. فکر می کنم این قسمت برای شما امیدوارکننده باشد. فیلمنامه را به شخصی به نام مایك فرانکوویچ نشان دادم. او خواند و خوشش آمد و به من گفت، «چه لزومی دارد خودت آن را کارگردانی کنی؟» گفتم، «محال است آن را به کس دیگری بدهم، یا خودم کارگردانی می کنم یا...» گفت، «آخر چرا؟» گفتم، «چون دلم می خواهد.» روز بعد گفت، «می توانی کارگردانیش کنی.» و به این ترتیب من کارگردان شدم.

**راجر کورمن:** من کارم را به عنوان فیلمنامه نویس شروع کردم و فیلمنامه ای برای «اتحادیه نویسندگان حداقل» نوشتم، که تصور می کنم در آن زمان سه هزار دلار خریدند و... چون از تهیه کننده پول بیشتری می‌خواستم، به توافق رسیدیم که او علاوه بر سه هزار دلار امتیاز دستیار کارگردان را هم به من بدهد. بر مبنای سه هزار دلاری که در جیبم داشتم و سمت رسمی دستیار کارگردان موفق شدم پنجهزار دلار دیگر هم جمع کنم. با هشت هزار دلار به این نتیجه رسیدم که اگر مجموعاً ده هزار دلار می داشتم، می توانم شخصاً آن فیلم را بسازم. یك نفر را برای کارگردانی آوردند، چون آن زمان من کارگردانی نمی کردم... ازمن پرسید چقدر به من می دهید که این فیلم را کارگردانی کنم، گفتم، «اگر بتوانی دوهزار دلار جمع کنی می توانی فیلم را کارگردانی کنی». او هم فراهم کرد و ما با ده هزار دلار نقد و چند بار به تعویق انداختن، فیلم را ساختیم... فیلم پولساز شد، و از آن پس به سادگی سود آن فیلم را صرف ساختن فیلم دیگر می کردم و ادامه می دادم.

**ایروین کرشنر:** من کارم را با مستندسازی شروع کردم. سه سال در تلویزیون بودم که در آن مدت فیلمبرداری، کارگردانی، بازیگری، فیلمنامه نویسی و گذاشتن موسیقی روی فیلم کردم، حتی یك رشته فیلم تدوین کردم که از اولین دسته فیلمهای مستندی بود که روی پردهٔ تلویزیون نشان داده شد.

**باز کالیك:** من بچهٔ تلویزیونم. در نیویورك پادوی یك موسسهٔ تبلیغاتی بودم. تلویزیون تازه راه افتاده بود. در آن زمان فقط در نیویورك، واشینگتن و فیلادلفیا شبکهٔ تلویزیون بود. کارگردانهای مشهور تئاتر علاقه‌مند بودند وارد کار سینما شوند... ما ها هم چند نفری بودیم که آن حول و حوش می‌پلکیدیم. شانس آوردیم که آنجا بودیم. ماها را انتخاب کردند و گفتند، «بیائید کارگردانی کنید،» و ماها هم در حین کار چیز یاد گرفتیم چون هیچکدام چیز بیشتری از دیگری نمی‌دانست، ما هم از اشتباههای خودمان آموختیم. یك تابستان به من گفتند، «دلت می خواهد چند تا از فیلمهای مجموعهٔ 'دود اسلحه' را بسازی؟ که در آن زمان یك سریال نیمساعته تلویزیونی بود. من هم از خدا خواستم ولی حسابی گند زدم چون کشف کردم که فیلم سینمایی رسانه‌ای منحصر به خودش است، ولی باردیگر، توانستم برنامهٔ آموزش در حین کار را پیاده کنم، بنابراین وقتی که برنامهٔ زنده و نوار از پیش ضبط شدهٔ تلویزیونی منسوخ شد، و به فیلمهای سینمایی روآوردند، به خاطر کار تلویزیون توانستم خود را به سینما انتقال دهم. تصور نمی کنم راه خاصی برای انجام دادن یا ندادنش وجود داشته باشد. تصور می کنم ماها می توانیم از هر جایی بیاییم.

**ویلیام فریدکین:** من از پستخانهٔ یك ایستگاه تلویزیونی شروع کردم... بعد مدیر صحنه شدم که مشابه نقش دستیار کارگردان در فیلمسازی را دارد. من از وقتی هفده ساله بودم کارگردانی کرده ام. درمدت هشت سال دوهزار برنامهٔ زندهٔ تلویزیونی کار کردم، اگر از تمام ایستگاههای تلویزیونی بیرونم نکرده بودند، احتمالا همچنان برنامهٔ زندهٔ تلویزیونی می ساختم... یك بار خیلی دلم می خواست یك مستند یکساعته بسازم. راه افتادم و برایش تبلیغ مفصلی کردم، گفتند، «می توانی با پانصد دلار بسازیش؟» گفتم، «بدون تردید». خب شما می دانید که چنین چیزی امکان ندارد. هفت هزار دلار خرجش شد. آنها هم دیوانه شدند و مرا بیرون کردند. امّا آن فیلم جایزه فستیوال فیلم سانفرانسیسکو را برد و دیوید ولپر آن را دید و مرا استخدام کرد، و به این ترتیب من از

اینجا سردرآوردم.

**هال آشبی:** درزمینهٔ کار تئاتر و سینما مطلقاً سابقهٔ دانشگاهی ندارم... آغاز کارم با ماشین "مولتی لیت" بود. اولین شغلم را ازطریق ادارهٔ کاریابی ایالتی پیدا کردم. مثل احمقها رفتم تو و گفتم که می خواهم کاری در سینما پیدا کنم، و خانمی که آنجا بود چنان نگاهم کرد که انگار می خواست بگوید، «سینما دیگر چه جور چیزی است،» بعد پرونده ها را بررسی کرد و گفت، «یك چیزی برایت پیدا کردم.»

گفتم، «برایم فرقی نمی کند حاضرم از پایین ترین کارها شروع کنم.»

خانم مأمور کاریابی گفت، «در استودیوی اونیورسال یك نفر لازم دارند که با ماشین "مولتی لیت" کار کند. می دانی این ماشین چی هست؟»

گفتم، «نه»

گفت، «می دانی ماشین پلی کپی چیست؟ ماشین "مولتی لیت" هم شبیه آنست. در مورد تجربه تأکیدی نکرده اند.» به این ترتیب من وارد استودیوی فیلمبرداری شدم. بعد شروع کردم به جستجو و گفتم. «دلم می خواهد روزی فیلمی کارگردانی کنم.» این بود که از این و آن سؤال کردم برای دستیار کارگردان شدن باید چکار بکنم. تا این حد ساده بودم. پیش هر کس رفتم و پرسیدم ممکن است به من کمك کنید تا دستیار کارگردان بشوم، همگی گفتند، «نه، نه.» در آن زمان خیلی ساده بودم. همه به من می گفتند، «برو دنبال کار تدوین، چون به هر حال کارآموزی بهتری است.» گرچه هیچکدام به من توضیح ندادند، ولی بعدها خودم کشف کردم، که کار تدوین آنقدر خوبست که تو را به خود جلب می کند، چون هر چیزی را که دست آخر در آن تکه فیلم سی و پنج میلیمتری برود، تو در جلو رویت داری. می توانی فیلم را جلو ببری، عقب ببری، رویش تأمل کنی، ببینی چرا از چیزی خوشت می آید و چیزی را دوست نداری. و این شامل همه چیز می شود، از نورپردازی گرفته تا لباسها، هنرپیشگان و روش بازیگری.

رئیسم، نورمن جوئیسون گفت، «دلت می خواهد کجا بروی؟ می خواهی در کار تدوین بمانی؟»

گفتم، «نه، دلم می خواهد فیلم کارگردانی کنم، به نظرم کار لذتبخشی می آید.»

او هم گفت، «خب بگذار ببینیم چه کاری می توانیم برایت پیدا کنیم؟» او مرتب فیلمنامه هایی به دستش می رسید و ما مرتب آنها را بررسی می کردیم. چیزی نگذشت

که به من گفت، «بهتر است این فیلم *صاحبخانه* را تو کارگردانی کنی.»
من هم گفتم، «عالیست.»

**ژاك دمی:** من در پاریس به مدرسهٔ سینما رفتم... مدرسه خوبی بود. آن زمان بیست و دو سالم بود. بعد از آنکه ازمدرسه فارغ التحصیل شدم، پنج تا فیلم حرام کردم، یکبند این ور و آن وردویدم، از این و آن پرسیدم و غیره. در این فاصله، فیلمنامه هم می نوشتم. یك روز یکی از فیلمنامه‌هایم را فروختم.

**جیمز بریجز:** آمدم اینجا که هنر پیشه شوم، نشد، بعد فیلمنامه نویس شدم. فیلمنامه هیجده تا از فیلمهای تلویزیونی هیچکاك را نوشتم. به عنوان نویسنده، فیلمنامهٔ دوازده فیلم بلندرا نوشتم و بعد تصمیم گرفتم کارگردان بشوم. با تئاتر شروع کردم، چون هیچکس باورش نمی شد می توانم کارگردانی کنم. این بود که... رفتم نیویورك ویك نمایش را کارگردانی کردم. بعد با نقدهای کارم برگشتم و گفتم، «ببینید، من کارگردانم، *نیویورك تایمز* هم نوشته است،» بعد هم قبول کردند و گفتند، «بله این کارگردان است.» این بود که گذاشتند اولین فیلم را کارگردانی بکنم، و بعد یکی دیگر را.

**روبن مامولیان:** خوشبختانه من یك رشته شوهای موفق در برادوی به روی صحنه آورده بودم. این بود که کمپانی پارامونت به سراغم آمد ــ سینما تازه ناطق شده بود. از من خواستند که یك قرارداد هفت ساله امضاء کنم. اول قرار بود با یك کارگردان صحنهٔ فیلم صامت همکاری کنم و چندسالی گفتگوها را برایش کارگردانی کنم. آن وقت، اگر استودیو قبول می کرد که کار یاد گرفته ام، اجازه می‌دادند فیلم کارگردانی کنم. خب، من موقعیت خودم خوب بود. احتیاجی به فیلم کارگردانی کردن نداشتم. در برادوی جای پایم محکم بود. این بود که به قراردادشان خندیدم. گفتم، «ببینید، من یك فیلم برایتان می سازم، همین وبس، نه هفت سال را قبول دارم نه فسخ قرارداد را.»
گفتند، «به این ترتیب تو هرگز نمی توانی فیلمی بسازی چون ما بدون اجازهٔ فسخ اصلا قراردادی امضا نمی کنیم.»
این یکی از بزرگترین موفقیتهای من است ــ هرگز قراردادی با اجازهٔ فسخ امضا نکرده ام. گفتم، «اجازه بی اجازه. تنها یك راه وجوددارد. بگذارید من به استودیو بروم. سر صحنه‌ها حاضر شوم، فیلمبرداری، نمایش برداشتهای روزانه، برش و غیره را از

نزدیك ببینم و بر رسی کنم. بعد هر وقت آمدم و به شما گفتم که برای کارگردانی آماده ام، حاضرم فیلمی بسازم.»

تصور می کنم آنقدر مرا می خواستند که سر انجام گفتند، «با آدم دیوانه ای طرفیم، ولی خب بگذاریم کارش را بکند.» به این ترتیب این قرارداد را امضاء کردیم و من به استودیو آستوریا رفتم.

در مورد فنون فیلمسازی رمز و راز خاصی وجود ندارد، تصور می کنم در ظرف پنج هفته می توانی خودت را با تمام جزئیات آن آشنا کنی. من از جورج فولسی، فیلمبردار بزرگ دربارهٔ عدسی ها سؤال می کردم، مثل این که کار عدسی «سی و پنج» یا «چهل» یا تلهٔ «صد» چیست، در اتاق برش سؤالهای لوس می کردم و از این قضایا. پس از پنج هفته احساس کردم به اندازهٔ کافی چیز یاد گرفته ام. این بود که به دفتر آقایان لسکی و زوکور رفتم و گفتم، «حاضرم.»

گفتند، «برای چی؟»

گفتم، «برای کارگردانی فیلم.» به من خندیدند.

گفتم، «به قرارداد نگاه کنید ببینید چه می گوید؟ وقتی می گویم حاضرم، یعنی حاضرم.»

آلن دوان: درصدد بودم که مهندس مکانیك بشوم. برایش درس خواندم، از دانشگاه فارغ التحصیل شدم و مدتها کار می کردم تا اینکه به فکر سینما افتادم... در مدرسه عضو انجمن هنرهای نمایشی بودم، بازی هم می کردم ــ در حقیقت در نقش شاه لیر و ریشلیو و نقشهای کوچك دیگری بازی کردم. اغلب شکسپیر بازی می کردم. در خارج از فصل فوتبال در دانشکده خیلی محبوبیت داشتم...

پس از آنکه آلن دوان راه خود را به 'صنعت' شکوفای فیلمسازی در غرب امریکا باز کرد، به عنوان مشکل گشای استودیو به کار پرداخت،

... در یك هتل کوچولو در 'سن خوان کاپیسترانو' گروهمان را به راه انداختیم. هشت تا هنرپیشه، یك گله 'کاوبوی' وچند تا اسب داشتیم، همه دورهم نشسته بودندو هیچ کاری نمی کردند. پرسیدم، «پس چرا کسی کار نمی کند؟»

گفتند، «خب کارگردان ما دو هفته است برای کاری به لوس آنجلس رفته، و زیاد پیدایش نیست. بنابراین مدتی است فیلمی نساخته ایم.»

جریان غم انگیزی بود، تلگرافی به دفتر مرکزی زدم و گفتم، «بهتر است گروه را

منحل کنید. کارگردانی وجود ندارد.» آنها هم تلگراف زدند، «خودت کارگردانی کن.» من هم هنرپیشه‌ها را جمع کردم و گفتم. «از حالا به بعد من کارگردانم و هر کس هم جیك بزند اخراج است.»

آنها همه گفتند، «تو بهترین کارگردانی هستی که ما تا حالا داشتیم، فوق العاده ای.»

بعد من پرسیدم، «خب حالا باید چکار کنم؟ کارگردان چکار می کند؟» گفتند نشانت می‌دهیم، مرا بردند و راه و روش را نشانم دادند. و درست از آب درآمد. البته، فیلمنامه را هم باید خودم می نوشتم.

**مایکل وینر:** من هم مثل بسیاری دیگر از بچگی مجذوب فیلم و سینما بودم... تا آنجا که حافظه‌ام یاری می کند عاشق این کار بودم. پنجسالم بود که روی دیوار سایه بازی راه می انداختم و قصه‌هایی هم می گفتم که با سایه‌ها جور باشد. مجذوب فیلم بودم، به سینما می‌رفتم، و در مجلهٔ دیواری مدرسه نقد فیلم می نوشتم و منقد فیلم روزنامهٔ دانشگاه کمبریج بودم. دربارهٔ فیلم مقاله می نوشتم. در لندن منقد فیلم بودم... خلاصه تا آنجا که به یاد می آورم، عشق به کار سینما در من آرزوی ثابتی بود. البته، وارد شدن عملی به حرفه، مأیوس کننده و سخت بود، چون باید پذیرفت که گلیم کوچکی است و تعداد کسانی که می خواهند روی آن اطراق کنند به مراتب از سطح آن بیشتر است. البته آدم تا وقتی جوان است این چیزها را درك نمی کند. ایمان قاطع داری که می خواهی کارگردان فیلم بشوی و می شوی. البته واقعهٔ غم انگیزی که در زندگی بسیاری از افرادی که آرزو دارند کارگردان بشوند اتفاق می افتد اینست که کارگردان نمی شوند، اگر هم بشوند، آن آزادی ای را که در جوانی رؤیایش را می دیدند، به‌دست نمی آورند.

اولین مصاحبه‌ام را برای ساختن یك فیلم بلند به یاد می آورم. یك تهیه کنندهٔ روستایی انگلیسی که از جانش سیر شده بود، به من پیشنهاد کرد اولین فیلم بلندم را برای او کارگردانی کنم. به دیدنش که رفتم، یك برگ نوشته به دستم داد ــ قرار بود فیلمبرداری دو هفتهٔ بعد در سوئیس شروع شود ــ و به من گفت، «اینهم فیلمنامه است.» فقط یك برگ کاغذ... چیز زیادی هم رویش نوشته نشده بود.

گفتم، «اینکه کمی کوتاه است. دربارهٔ چی هست؟»

گفت، «خب، حالا برایت تعریف می کنم. داستان مردی است که به رستورانی

می رود و زنی را آنجا می بیند، بعد می رود کلیسا، همان زن را می بیند، وارد چادر عربی می شود ــ آخر من مقداری وسایل چادر عربی دارم ــ و باز این زن را آنجا می بیند.»

گفتم، «معرکه است، خب این زن کی هست؟»

گفت، «این دیگر با توست که سر و تهش را به هم وصل کنی.»

بنابراین، چند هفته بعد من فیلمنامه ای نوشتم که از اصلش هم بدتر بود، و داشتیم در سوئیس آن را می ساختیم، با این تصور که تهیه کننده دارد در سوئیس یك فیلم مستند می سازد. تمام مدت در سوئیس در هتل نشسته بود و مشغول تهیهٔ فیلم درجهٔ دویش به صورت یك فیلم جنایی بود.

داشتیم صحنه ای را می گرفتیم که مرد اول فیلم از دیواری می پرد و مورد تعقیب قرار می گیرد... صحنهٔ مفصل و پر تحرکی بود، یك مرد و یك دیوار... خب این آقا در حین پریدن پایش صدمه دید و فرستادنش لندن تا معالجه شود، و اولین فیلم بلند من به مخاطره افتاد. هنر پیشهٔ مجروح خیلی زود بهبود یافت... زیاد صدمه ندیده بود. من هم گفتم، «بیایید فیلم را در لندن ادامه بدهیم. کسی چه می داند. قرار است در ژنو باشد. در لندن فیلمبرداری می کنیم می گوییم ژنو است.»

در آن زمان ما بخش هنری جداگانه ای نداشتیم که لندن را به ژنو تبدیل کند. تنها چیزی که داشتیم در حدود سه هزار تا شماره اتومبیل مقوایی سوئیس بود. کاری که کردیم این بود که رفتیم تو خیابان و این شماره ها را به اتومبیلها چسباندیم، و به این ترتیب به سادگی لندن را به سوئیس تبدیل کردیم. اتومبیلها مال ما نبودند ولی چسبها که بودند. بعد صاحبان اتومبیلها آمدند و اتومبیلهایشان را راندند و بردند. لندن پر شد از رانندگانی که اتومبیلهای سوئیسی می راندند. در آن زمان آدم با خودش می گفت، «این دیوانگی است و بالاخره باید تمام شود»... صنعت واقعی فیلم کاملاً معقول و منظم است و این قبیل اتفاقات هرگز نمی افتد... پانزده، شانزده سال بعد متوجه می شوی که این اتفاقات تمام مدت رخ می دهد... اصلا هم معقولتر نمی شود.

سرانجام، در اوایل سالهای ۱۹۶۰، فرصتهای بهتری به دست آمد که آنهم به دلیل ترکیب هنر 'پاپ' با کار سینما بود، چون جوانهای بسیاری صفحه های موسیقی تولید یا اجرا کردند، و بعد 'موج نو' فرانسه که دوربین به دست جوانهای بیست ساله می داد. در سینماهای امریکا و انگلیس، آدمها خیلی پیر بودند. اصلا گویی رازی وجود داشت که باید چهل ساله می بودی تا بتوانی کارگردان بشوی. در چهل سالگی معجزه ای رخ می داد... دانش و مهارت خود به خود به تو تزریق می شد، و تو قابلیت پیدا

می کردی. در آن زمان در انگلیس یك رشته فیلمهای مشکوك موزیکال ساخته می شد ــ فکر می کنم در نتیجهٔ نفوذ بیتلها و دیگر خوانندگان پاپ بود ــ یکی از این فیلمها به هنرپیشگی شبه الویس پریسلی انگلیس بود... مردی به نام بیلی فیوری... و می خواستند به عنوان اقدامی متهورانه، کارگردانی آن را به جوانان واگذار کنند. سیدنی فیوری اولین فیلمش را به این ترتیب ساخت... **دیک [ریچارد] لسترهم** همینطور، فیلم بیلی فیوری هم به من افتاد، که اولین فیلم رقص توییست انگلیس بود. منتهی در آن زمان هیچکس در انگلیس نمی دانست توییست چی هست و رواجی نداشت.

و به این ترتیب مفتضحانه وارد کار شدم، که در حقیقت در زمان خودش بد هم نبود. فکر می کنم بیست و چهار سالم بود. ظاهراً ساختن یك فیلم بلند، حالا با هر کیفیتی، بماند، بهتر از آن بود که آدم در اتاقش بنشیند و منتظر زنگ تلفن باشد. سراسر دنیا به هر کجا سفر می کنم و با فیلمسازهای جوان روبرو می شوم، همیشه این مشکل وحشتناك وجود دارد، «آدم چگونه پذیرفته می شود؟»... راستش... من هم دلم زیاد برای کسی نمی سوزد... چون اگر تو قابلیت و قدرت مقاومت لازم را برای ورود به این حرفه نداشته باشی، بدا به حالت. ما خودمان می دانیم که حرفهٔ انتخابیمان به شرایط معینی بستگی دارد. تو به این واقفی. می دانی که ورود به آن مشکل است، و البته بی عدالتی هم هست، ولی من مخلص کسانی هستم که شخصاً فرصتهای خودشان را به وجود می آورند. به یاد می آورم که سالهای متوالی بیکار بودم... می ترسیدم... متقاعد بودم که به هیچ جایی نمی رسم، اما به هر ترتیبی که بود ادامه دادم و بالاخره جستم.

**پیتر بوگدانوویچ:** پس از گذراندن سالهای اولیه در کار نوشتن نقد فیلم و مقالات دربارهٔ شخصیتهای سینمایی می گوید،

من همیشه خودم را کارگردانی می دیدم که برای امرار معاش به نوشتن دربارهٔ سینما پرداخته است و نه برعکس. به عبارت دیگر، من همیشه می خواستم فیلم کارگردانی بکنم، حتی زمانی که خودم هم نمی دانستم.

**کینگ ویدور:** چون بلد بودم با دوربین کار کنم، گذاشتند فیلمهای کوتاه بسازم. فیلمبردار کسی بودم که فیلمهای سیر و سیاحتی می ساخت. من خیلی ابتکار به خرج دادم و سرانجام او فیلمنامهٔ چند فیلم کوتاه را نوشت، معرفیشان کرد و گذاشت من

کارگردانی بکنم. بعد تصمیم گرفتم از مقولهٔ فیلم کوتاه سازی بیرون بیایم و فیلم بلند بسازم، ولی گفتند، «او که کارگردان فیلم‌بلندنیست.» این بود که منهم سه تا از فیلمهای کوتاهم را به‌هم چسباندم و کوشیدم آنها را به شکل یك فیلم بلند درآورم، ولی کسی گول نخورد. همیشه می گفتند، «مثل سه تا فیلم کوتاهی است که به‌هم چسبانده شده باشد.» عجیب است که خود من متوجه این تفاوت نمی شدم. سرانجام به این نتیجه رسیدم که بهتر است خودم فیلمنامه ای بنویسم و به این وآن نشان بدهم بعد اگر علاقه‌مند شدند بگویم، «فقط یك شرط دارد؛ خودم آن را کارگردانی می کنم.» و همین کار را کردم.

**جان شله زینگر:** اینکه آدم اعتراف کند در ساختن فیلم اشتباه کرده، آبروریزی ندارد همه می کنند، تادم مرگ هم اشتباه می کنیم. در امریکا مردم به خصوص خیلی سرخودشان معطلند. در انگلستان ماها فیلمهای تبلیغاتی هم می سازیم. هیچ کارگردان امریکایی حاضر به چنین کاری نمی شود، چون فکر می کند آبرویش می‌رود یا موقعیتش به خطرمی افتد. به نظر من کار خیلی مفیدی است. اول ازهمه، جالب است که کار کوتاه سریعی را وسط فیلمی که حوصله‌ات را سر برده انجام بدهی. یك روزه می‌روی و چیزی را فیلمبرداری می کنی. خیلی مفید است. به علاوه با آدمهای جدیدی کار می کنی و می توانی ارزیابیشان کنی ببینی خوشت می آید یا نه.

**لویی مال:** من مستند می ساختم. سه، چهار سال با ژاك کوستو کار کردم. کارمن با فیلم از اینجا شروع شد، به عنوان فیلمبردارزیرآب. سه سال زیر آب ازماهیها فیلم گرفتم، اما نکتهٔ مثبتش این بود که از نظر فنی واقعاً مسحورکننده بود. مسئول همه چیز بودم، از فیلمبرداری گرفته تا تدوین. بنابراین بعد از چهارسال به اندازهٔ کافی دربارهٔ اینها می‌دانستم. منظورم این نیست که کافیست، ولی کمك می کند؛ کمك می کند بتوانی کسانی را که با تو کار می کنند، تحت کنترل بیاوری.

**رابرت آلتمن:** من در کانزاس سیتی بودم. آنجا برای یك شرکت صنعتی فیلم کار می کردم، بعد کارم را رها کردم. مستقلا یك فیلم مستند صنعتی ساختم. بعد کسی را گیرآوردم که چند تا سینما داشت، پولی سرهم کرد، من هم فیلمنامه ای نوشتم و مجانی برایش ساختم. خودم تهیه کننده، کارگردان و فیلمبردار بودم، بالاخره تمامش کردم و فروختمش. بعد از آن یك فیلم مستند بلند ساختم به نام *داستان جیمزدین*. بعد هیچکاك

هر دو فیلم را دید و صحبت کرد تا قراردادی با او ببندم. من علاقه‌مند نبودم... به هر حال، چند تا از فیلمهای تلویزیونیش را کارگردانی کردم. یکی از این فیلمها را که بسازی دیگر نمی‌توانی جلوی خودت را بگیری. آنها هم برای کارگردانی که کار بلد باشد و سر وقت حاضر شود می‌میرند. تنها چیزی که نمی‌خواهند اینست که به کسی فرصت اول را بدهند. اما وقتی بدانند از عهده بر می‌آیی، می‌گویند، «خوب است»، که به نظر من فوق‌العاده است.

ساده بگوییم، برای ساختن یک فیلم، آدم باید یک فیلم بسازد.

**پل ویلیامز:** اگر بخواهی مردم به تو اعتماد کنند و به تو پول بدهند که فیلم بسازی، باید فیلم بسازی. این بدان معنی است که یا فیلمهای خیلی، خیلی، خیلی ارزان شانزده میلیمتری درست می‌کنی ولی انقدر استعداد و ذکاوت در آن نشان می‌دهی که حاضر می‌شوند به تو اعتماد کنند کارهای بزرگتر بسازی. یا باید کارهایی درست کنی که هر دو اصل در آن رعایت شده باشد. راه علاج دیگر اینست که کسی را پیدا کنی که خیلی پول داشته باشد و حاضر بشود قبول کند که نقشهٔ شخصی‌ات را عملی کنی... اغلب افراد ابتدا فیلمهای تجارتی قالبی کار می‌کنند و بعد امیدوارند که بتوانند روزی فیلمشان را بسازند. استانلی کوبریك هم اول از این فیلمها ساخت. چند بار اول خیلی چیز یاد می‌گیری... بدون تردید برای کارکردن تجربه ایست.

## تهیه کنندگان و سایر بیگانگان

آدم وقتی کارگردان است که یا تصمیم می‌گیرد باشد، یا زمانی که تجربه و دستاوردهایش حاکی از آنست که هست. حالت ذهنی و پیشینه انسان تنها علائمی از آینده‌اند. سینما که از نظر ضرورت اقتصادی، بیش از هر هنر مردمی دیگری، به مردم وابسته است، اکثراً به پول و کسانی که آنرا فراهم می‌کنند، خرج می‌کنند و معامله می‌کنند، متکی است. خود فیلم از یك نگرش ناشی می‌شود ــ یك عقیده، یك داستان، یك فیلمنامه ــ اما این نگرش هرگز بدون پشتوانهٔ سوخت به تحقق درنخواهد آمد. برای فیلمساز، سوخت به هر شکل، جدا از انگیزهٔ فردیش به دست می‌آید: تهیه کننده و پول.

### *تهیه کننده*

**الن دوان:** آن وقتها می‌گفتند: «ارزش تو معادل ارزش آخرین فیلمت است.» عقیدهٔ من

اینست که ارزش تو معادل ارزش آخرین تهیه کننده ات است.

**یان کادار:** برای من تهیه کننده آدمی آفرینده است. آفرینش او در حدی است که نطفهٔ طفلی را به وجود می آورد و به آن زندگی می بخشد. به نظر من کارگردان نباید همهٔ کارها را انجام بدهد. باید ازدواج کاملی بین افرادی با سلیقه های متفاوت به وجود بیاورد. ولی تهیه کننده باید عاشق کاری باشد که می کند. نباید فکر کرد تهیه کننده کسی است که معامله را جور می کند و پول را فراهم می آورد. برای من این در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار دارد. او اگر کارش را خوب انجام بدهد، آدم خلاقی است.

**کارل رینر:** «چگونه تهیه می کنی؟» حتی سالها پس از آنکه وارد این حرفه شده بودم متوجه نبودم که تهیه کننده سلیقه هم دارد. تنها چیزی که باید داشته باشی سلیقه و کمی قابلیت است. اگر تهیه کنندهٔ بی سلیقه ای باشی، باید پول داشته باشی. خلاصه باید یکی از این دو امتیاز را داشته باشی. باید به گونه ای اعتبار هم داشته باشی. بد نیست یك تکه جنس هم داشته باشی. به تو اعتبار می بخشد. می توانی بگویی، «من اخیراً تمام نوشته های جوزف کنراد* را خریده ام، تمام نوشته های منتشر نشده اش را.» این به تو وزنه می بخشد تا اینکه آنها بگویند، «جوزف کنراد کی هست؟» در این حال دیگر وزنه ای نداری. اما خیلی چیزها می توانند به تو وزنه ببخشند. یك محصول موفقیت آمیز به تو وزنه می بخشد. یك نظر درست هم همینطور. در ضمن اگر آدم زرنگی باشی و بدانی که می خواهی چکار کنی، آنهم برای خودش وزنه ای است.

**پاندرو س. برمان:** در مقطع خاصی از تاریخ صنعت سینما اوضاع قدری روبه تغییر گذاشت. به نظر من لوئیس بی. می یر*، بیش از هر کس دیگر بابت آن چیزی که اصطلاحاً به 'روش تهیه کننده' معروف بود، مسئول است. او ایرو ینگ تالبرگ را داشت. با تالبرگ او توانست روش خاصی از فیلم ساختن را بنیان بگذارد که بسیار اقتصادی بود. امیدوار بود با اختیار دادن به تهیه کنندگان، کارگردانان را کمابیش از نظر مالی تحت کنترل نگهدارد. تهیه کنندگان را مسئول تهیهٔ محل کرده بود و از آنان می خواست در نوشتن فیلمنامه با

---

* Joseph Conrod داستانویس انگلیسی لهستانی تبار ۱۹۲۴ ـ ۱۸۵۷ ـ م.

* از مؤسسین کمپانی مترو گلدین می یر ـ م.

نویسنده همکاری کنند. ممکن است امروز به نظر شما مسخره بیاید، ولی با روش می‌یر اغلب فقط دو هفته پیش از آغاز فیلمبرداری، از یکی از گروههای کارگردانان متروگلدین می‌یر، که تعدادشان هم زیاد بود، یکی را صدا می‌زدند تا فیلمی بسازد. اغلب موارد هم، کار کارگردان شش روز پس از پایان فیلمبرداری تمام بود. با این روش می‌یر پول زیادی صرفه‌جویی می‌کرد. به این ترتیب هر سال تعداد زیادی فیلم از هر کارگردان به دست می‌آورد. امروزه، فکر می‌کنم کارگردان کارش را با تصور فیلم آغاز می‌کند و وقتی کارش با تدوین فیلم تمام می‌شود، یك سال یا یك سال و نیم گذشته است.

در آن روزها، تهیه کننده اختیارات زیادی داشت. و اگر آدمهای باهوشی بودند، بسیاری از این اختیارات را به مرد زرنگی که کارگردان بود، واگذار می‌کردند. در بسیاری موارد، فکر می‌کنم آنقدر زیرك بودم که بگذارم **جورج استیونس** و **جان فورد** و سایر کارگردانان درجهٔ اولی که کارشان را بلد بودند، سکان را در دست بگیرند. فکر می‌کنم گذاشتم نتیجه‌گیری نهایی این اختیار را داشته باشند. همیشه معتقد بودم که یك فیلم باید نتیجهٔ احساس و تفکر یك نفر باشد، حال این فرد می‌توانست نویسنده، کارگردان یا تهیه کننده باشد. هرگز عقیده نداشتم عدهٔ زیادی با اختیارات گوناگون در آن دخالت داشته باشند. اگر کارگردانی داشتیم که حقیقتاً تصوری داشت، آنگاه می‌گذاشتم این تصور را تا آخر تحقق ببخشد.

**راجرکورمن:** وقتی از یك فیلمساز جوان حمایت می‌کنم، معمولا در طول ساختن فیلم کنترل زیادی اعمال نمی‌کنم، روی این اصل که عقیده دارم تا کسی اختیار کامل برای فیلم ساختن نداشته باشد، نمی‌تواند بر کار سوار شود. من بیشترین کنترل را پیش و پس از فیلمبرداری اعمال می‌کنم. به عنوان مثال، فیلمنامه را به دقت بررسی می‌کنم، بر انتخاب کارکنان دست اندرکار، هنرپیشگان و غیره نظارت می‌کنم، و بعد احتمالا به هنگام تدوین هم قدری دخالت می‌کنم. من هرگز حتی سر صحنهٔ فیلمبرداری فیلمهایی که تهیه می‌کنم حاضر نمی‌شوم. عقیده دارم که بهترین کار است، روی این اصل که می‌گویم، «بسیار خب، من از این کارگردان حمایت می‌کنم. پس باید امکان این را داشته باشد که به همین سادگی فیلمش را کارگردانی کند.» تنها موقعی که قدم به استودیو می‌گذارم وقتی است که می‌خواهم نگاهی به برداشتهای روزانه بیندازم؛ و وقتی چیزی می‌بینم که نزدیك است شاخ درآورم، چند کلمه‌ای با او صحبت می‌کنم. یا اگر خیلی از برنامه عقب بیفتد، طبعاً تذکری به او می‌دهم. ولی اگر کار حتی کمترین

شباهتی به چیزی که به نظر من، تجارتی و استانداردِ پذیرفتنی است، داشته باشد و زیاد از بر نامه عقب و از بودجه جلو نباشد صادقانه بگو یم، ترجیح می دهم حتی با کارگردان حرف نزنم. فقط بگذارم فیلمش را بسازد....

**استیو کرانتز:** به نظر من تهیه کنندهٔ فیلم مسئولیت دارد که بگذارد کارگردان کارش را در محدوده ای انجام دهد. من معتقدم که کارگردان مسئولیت و این حق را دارد که دربارهٔ هرچیز اولین نظر را بدهد. فکر می کنم وظیفهٔ تهیه کننده اینست که با حفظ احترام به کارگردان حالت ترمزی داشته باشد، حتی به عنوان شخص ثالثی که به کار نگاه می کند.

**رالف نلسون:** نمی شود تهیه کننده و کارگردان را به آسانی از یکدیگر متمایز کرد چون کارشان با هم تلاقی دارد. تنها تشبیهی که می توانم بکنم اینست که رابطهٔ آنها مثل رابطهٔ پدر ـ مادر است. تهیه کننده را به مادر تشبیه می کنم چون در اصل اوست که معامله می کند و محل را می خرد. نو یسنده را انتخاب می کند تا فیلمنامه را بنو یسد، کارگردان را انتخاب می کند، و تمام مدت، حتی بعد از این که کار به روی اکران آمد و منتشر شد آنرا پرورش می دهد. دو قسمت مجزا در ساختن فیلم وجود دارد: ساختن بهترین فیلمی که از عهده اتان برمی آید، و نظارت بر اینکه بهترین توزیع ممکن را پیدا کند. فیلمهای خو بی بوده اند که به دلیل توزیع بد گم شده اند. و کارگردان پدر فیلم است که وارد می شود، چند هفته ای خوش می گذراند، و بعد به سراغ کار دیگری می رود. اما کار آنها با هم تلاقی دارد، و فکر می کنم خیلی خو بست که عقاید متفاوتی داشته باشند. چون اگر تو تهیه کننده باشی و در سر صحنه یا انتخاب هنرپیشه نکته ای را به گونه ای سوای دیدِ من ببینی، تو دیدگاه خودت را مطرح می کنی، منهم دیدگاه خودم را. من هم با تهیه کنندگان خوب کارکرده ام؛ هم با تهیه کنندگان مزخرف.

**فرانکلین شفنر:** چیزی نمی گذرد که متوجه می شوید همانطور که در زندگی آدمهای متفاوتی وجود دارد، همه جور تهیه کننده ای هم وجود دارد.. تهیه کنندگانی هستند که در مورد همکاری با نو یسنده در نوشتن فیلمنامه فوق العاده خو بند، اما بعد معلوم می شود که در همکاری برای انتخاب هنرپیشه بسیار بدند. تهیه کنندگانی هستند که در انتخاب محل و تهیه پول فوق العاده خو بند، اما در جریان بقیهٔ کارهای فیلم هیچگونه کمکی از

آنها ساخته نیست. تهیه کنندگانی هستند ــ و اینها بدترینند ــ که فهمشان از مطلب در حد بیست در صد است. یعنی برداشتهای روزانه را می بینند و دقیقاً می توانند بگویند کجا اشتباه کرده ای، در حالیکه در تمام مدت با همان مسایلی سر و کار داشته اند که تو درگیرش بوده ای. با این تفاوت که تو مجبور بوده ای خودت را متعهد بکنی اما آنها نه. در مورد اینها نباید چندان سختگیر بود، مگر آنکه بیش از اندازه سد راه باشند.

زمانی که سینما علناً از طرف دولت کنترل می شود، جز یك مؤسسهٔ خیریه چیز دیگری نیست.

**سرگئی باندراچوك:** همانطور که می دانید در اتحاد شوروی استودیوهای فیلمسازی متعلق به دولتند. از طرف دولت حمایت می شوند. ما استودیوی خصوصی نداریم. در اتحاد شوروی بیش از پانزده جمهوری وجود دارد و تقریباً هر جمهوری استودیوی فیلمبرداری خودش را دارد. من در استودیوهای مسفیلم کار می کنم. در استودیوها بخشی... یا مثلا شعبه هایی به نام اتحادیه های آفرینش وجود دارد. در استودیوی ما هفت اتحادیه وجود دارد. هر اتحادیه مدیریت خاص خودش را دارد و واحدهای فیلمنامه نویسی و تدوین به آن وابسته است. طبق معمول، اتفاقی که غالبا می افتد اینست که کارگردانی برای نوشتن یك فیلمنامه درخواستی می دهد. این درخواست ممکن است بسیار کوتاه و مختصر یا مشروح و مفصل باشد. کمیته آفرینش در حقیقت وظیفه بررسی و رسیدگی به این درخواست را بر عهده دارد. همانها هستند که تصمیم می گیرند ما را برای ساختن فیلم بپذیرند یا نه. سپس با فیلمنامه نویس و کارگردان تماس می گیرند و غیره.

در بهترین حالت، تهیه کننده نه تنها سوخت را فراهم می آورد، بلکه در نقش رابط میان سازندهٔ فیلم و کمیته های تصمیم گیرنده نیز انجام وظیفه می کند.

**وینسنت مینه لی:** فیلم *مرا در سنت لوئیس ملاقات کن* را به یاد می آورم. هیچ کس حاضر نبود آن را بپذیرد چون فیلمنامه را خوانده بودند و می گفتند، «چیزی ندارد.» راستش را بخواهید، اگر فیلمنامه را بخوانید چیزی هم ندارد. حتی **جودی گارلند** حاضر به انجام آن نبود. عقیده داشت بازی در آن سابقهٔ او را به عنوان ستاره خراب خواهد کرد. به او گفته بودند که دارد از زیر این قبیل کار درمی رود. اما، آرتور فرید تهیه کنندهٔ من و خود من ویژگیهایی در آن می دیدیم، ارزشهایی از غم غربت و چیزهایی از این دست، این بود

که به جز فرید، تمام آن افراد را به کلی ندیده گرفتم. سابقهٔ او با متروگلدین می‌یر به قدری درخشان بود که ل. ب. مه‌یر، که بسیار، بسیار به او نزدیك بود، گفت، «خب، بگذارید فرید خلبازیش را بکند.» اما باید اعتراف کنم که وقتی فیلم ساخته شد، همه عاشقش شدند.

و این استقرار مواد اصلی، تنها نقطهٔ آغاز نیست؛ بلکه به وجودآورندهٔ تمام تجربهٔ فیلمسازی است.

**ویلیام فریدکین:** به نظر من مهمترین کاری که کارگردان انجام می‌دهد انتخاب مواد است. این مهمترین کاری است که کارگردان می‌کند. به عبارت دیگر، چگونه می‌خواهی وقتت را صرف ساختن فیلمی که در دست داری بکنی؟ در مورد خودم، برای فیلمبردای فیلم جن گیر، دو سال وقت داشتم، که زمان درازی است. اما، معمولا این روزها برای ساختن یك فیلم بلند، زمان چیزی در حدود شش ماه تا یکسال است. بنابراین مسئلهٔ شمارهٔ یك اینست که چه کاری را می‌خواهید انجام دهید؟ قصد انجام چه کاری را دارید؟ این مهمترین تصمیم است.

**وینسنت مینه‌لی:** وقتی که تصور درست را به دست آوردی، ادامه بده و آن را تزئین کن.

*پول*

وقتی ماده انتخاب و بودجه تعیین شد، تازه کار کارگردان آغاز می‌شود.

**جان شله‌زینگر:** به نظر من یکی از مشخصات کارگردانها کارآیی داشتن است. ممکن است سالها وقت صرف کنی تا بودجه فیلم را فراهم آوری. از آن پس، دیگر حرکت و باز حرکت است. نیروی فراوانی صرف عامل خلاقه می‌شود، اما نیروی بیشتری صرف آن می‌شود که نگذاری تمام زحماتت را نقش برآب کنند و از بین ببرند.

**کرتیس هرینگتون:** دست کم، در امریکا، فقط یك دلیل وجود دارد که کسی برای فیلمی پول خرج می‌کند. می‌خواهد سود ببرد. هیچ دلیل دیگری وجود ندارد. باید در این روال فکر کرد، چون هیچکس جز این نمی‌اندیشد. نمی‌توانی بروی و بگویی، «این فیلم بسیار زیبا از آب درمی‌آید.» این حرف مفهومی ندارد. باید بگویی، «فیلم بسیار

زیبایی خواهد شد که همه می خواهند ببینند. خیلی هم پولساز می شود.» وقتی قرار ساختن فیلمی را می گذاری، نه تنها برای ساختن فیلم به پول احتیاج داری، بلکه باید برای تکمیل آنهم پول داشته باشی. یعنی اگر از بودجه ات فراتر بروی، کسانی که مخارج ساختن فیلم را فراهم کرده اند باید مطمئن باشند تحت هر شرایطی برای تمام شدن فیلم منابع مالی دیگری هم وجود دارد، مهم نیست که چه منبعی. آنها باید بدانند که فیلم تمام خواهد شد، در غیر این صورت پولی را که در وهلهٔ اول سرمایه گذاری کرده اند، بی ارزش است. یك فیلم ناتمام هیچ ارزشی ندارد. سرمایه گذاران اصرار بر بودجهٔ تکمیل کنندهٔ فیلم دارند.
و باز، در پشت پردهٔ آهنین از هنرمند فیلمساز حمایت کافی نمی شود.

**تاماش رنی:** در مجارستان توقع کلی موفقیت تجاری فیلم است، بنابراین کارگردانانی که قادر نیستند این موفقیت مالی را کسب کنند، اخراج نمی شوند، اما برای کار تجارتی دیگر هم تشویق نمی شوند.

به نظر می رسد که این در سراسر جهان عمومیت دارد،

**استیو کرانتس:** سه خاصیتی که به ترتیب باید دارا باشی از این قرار است یك، مشغول کار هستی؟ دو، فیلم قبلیت موفق بوده است؟ و سه، می توانی کاری به من بدهی؟

**پل ویلیامز:** من دیگر جداً به این نتیجه رسیده ام که هیچکس تأثیر فیلم بر تماشاگر را به حساب نمی آورد، مسئله فقط اینست که آنها به دیدن فیلم می آیند یا نه. منظورم اینست که اگر مطمئن باشند که فیلم پولساز خواهد شد... فیلم را می سازی.

**وینسنت مینه لی:** اگر فیلمهای پرفروش بسازی و اگر فیلمهایت موفقیت آمیز باشند، بنابراین با هر فیلم قدرت بیشتری به دست می آوری و موقعیتت بهتر می شود. حرفت را بیشتر گوش می دهند. خواهند گفت، «فیلم قبلیش پرفروش بود، پیش از آنهم همینطور. پس این آدم می فهمد دارد چه می کند»

**رابرت آلتمن:** ... به شما هشدار می دهم که جنبهٔ مالی فیلمسازی را دست کم نگیرید. هر

فیلمی ضامن فیلم بعدی است. اگر دو یا سه فیلم ناموفق بسازی، خیلی زود متوجه می‌شوی که استقلال و آزادیت را برای کاری که می‌خواهی انجام بدهی، از دست می‌دهی. کاملا بستگی دارد به اینکه فیلمت چقدر موفق باشد.

**مایکل وینر:** از این خودآگاه بودن به جنبهٔ «تجارتی» فیلم اصلا خوشم نمی‌آید. به خوبی آگاهم که وقتی دست به ساختن بعضی فیلمها می‌زنم، مثل **متخصص** یا همین فیلمی که الان در دستم هست، از جهتی اصلا نباید آنها را بسازم. ساختن آنها از نظر هنری مرا ارضا نمی‌کند. فقط لذتی کوتاه مدت است. اما، فکر می‌کنم که بعد به خودت می‌گویی، «خب راه حل دیگر چیست؟» راه حلی که می‌بینم اغلب همکاران انگلیسی من برمی‌گزینند اینست که در حقیقت تعداد کمتری فیلم بسازند. آنها می‌گویند، «فیلم نمی‌سازم، مگر آنکه از هر جهت مرا راضی کند.» و گاهی تا دو، سه حتی چهار سال بین فیلمهایشان صبر می‌کنند. در این فاصله آنها آگهی تبلیغاتی می‌سازند. ترجیح می‌دهند یك جعبهٔ شکلات یا پودر رختشویی را کارگردانی کنند. به نظر من این راه حل درستی نیست. ممکن است سه یا چهار سال برای چیزی که تصور می‌کنی شاهکار است صبر کنی، که اغلب ممکن است چیز بی‌ارزشی ازآب درآید، چیزی که می‌توانستی شش هفت ماه بعد بسازیش.

و به یاد داشته باشید،

**آبراهام پولونسکی:** ... بخش اساسی این حرفه نوعی پورنوگرافی است. حالا یا پورنوگرافی خشونت است، یا مسایل جنسی، یا سیاست یا چیزهای دیگری از این دست. ودارند آن را می‌فروشند. بنابراین با آدمهایی که به اصول اخلاقی عالی معتقد باشند سروکارنداری.

# ۲

# فیلمنامه
## سکهٔ رایج کارگردان

فیلمنامه، عامل اساسی در آفرینش فیلم است. در اصل دفتر راهنماست. حتی اگر خیلی هم دقیق باشد، باز راهنماست. بعدها، موقع فیلمبرداری شگفتی‌های زیادی در برخواهد داشت. و سپس، تدوین که تجربه‌ای کاملا جدید است.

**یان کادار**

فیلمنامه سکهٔ رایج کارگردان است، اساس مواد خامی است که تصویرهای حاصله از آن ناشی می‌شود، و هنگامی که با هم به نخ کشیده شوند، فیلم را به وجود می‌آورند. به طوری که پیشتر گفتیم، فیلمنامه ممکن است از تصورها، برداشتها، نمایشها، نقاشیها، موسیقی، شعر، رقص ــ و به طور خلاصه هر واقعیت قابل تصوری، گرفته شود.

کار فیلمنامه چیست؟ باید شامل چه چیزی باشد؟ رابطهٔ درونی شکل و محتوا چگونه است؟ حدود ارزش و اهمیت آن چقدر است؟ کارگردانها را چگونه با برنامه‌ای جور می‌کنند؟

هنگامی که توماس مان به آبراهام پولونسکی اجازه داد تا از داستان «ماریو و ساجر» برای پردهٔ سینما برداشتی بکند، به پولونسکی گفت مشتاقانه منتظر برگردان آن به «عرصهٔ بصری» است.

مسایل مالی به کنار، تمام فیلمها با تصور مناسبی برای تجسم فکری آغاز می‌شوند. این تصور بیانگر تفکری نسبت به شخصیت (ها)، حادثه (ها)، محیط زیست (ها)، شیئی (ها) و غیره است. بدون چنین تفکر و حالتی فیلمنامه‌ای یکدست و در نتیجه فیلم کاملی

پدید نخواهد آمد. به حق، حتی انتزاعی ترین فیلمها هم گونه‌ای خط داستانی را دنبال می کنند.

**استان براکج:** اغلب من و همکارانم مورد عتاب قرار می گیریم، چون می گویند ما درگیر حکایت و روایت نیستیم و تنها روایت هنر واقعی است. چنین نیست. به عقیدهٔ من روایت ذات هر هنر مداومی است. همیشه حکایتی وجود دارد، اما ممکن است نوع آن با فیلمهای متعارف هالیوود متفاوت باشد.

فیلم، به عنوان هنری با تداوم، از سیلان حوادث، ساخته می شود. همین شتاب مداوم، ویژگی فیلمهای موفق است ــ دروازه ای است برای ورود تماشاگران به فیلم.

**آلن دوان:** چیز خاصی به نظرم نمی‌رسد که مرا به طرف آن کشیده باشد. هر ویژگی انسانی و هر داستان خوبی مرا جلب می کرد. اگر کسی از راه می رسید و داستان جالبی برایم تعریف می کرد، مثلا یك ماجرای عشقی یا ماجراجویانه، من علاقه مند می شدم، فوق العاده جلب می شدم. از تراژدی متنفر بودم. از خشونت هم خوشم نمی آمد. گهگاه از آن برای گرفتن یك امتیاز استفاده می کردم. اما برای من ماجرا، تحرك و عشق چیزهای اساسی بودند. و البته همیشه امید. از پایانهای غم انگیز متنفر بودم. حالا آنها هنری هستند، ولی من هنوز هم از آنها خوشم نمی آید. هیچ مایل نیستم شخصاً از آن استفاده کنم.

**وینسنت شرمن:** رفتم پیش وارنر* و گفتم از داستانی که برایم فرستاده خوشم نیامده است و نمی دانم با آن چه می شود کرد. گفتم که دو نفر نویسندگان آن را خیلی دوست دارم. به نظرم بسیار باهوش و زیرك می آمدند. اما داستان به نظرم غیر ممکن بود. و فکر نمی کنم چیز خوبی از آب درآید. وارنر به من گفت، «ببین، جریان از این قرار است. من حقوق هشت تا هنرپیشه را می دهم که هیچ کاری نمی کنند. بنابراین فیلمنامه را جورش کن و آنها را به کار بگیر. آخر من که نمی توانم به مردم پول بدهم که هفته های مداوم اینجا علاف بگردند و کاری نکنند.» و بعد از این هنرپیشگان نام برد: **گوردون مك ری، ادی**

* یکی از مؤسسان کمپانی برادران وارنر ز ـ م.

اوبراین، وی وك لیندفورز، دین کلارك و ویرجینیا مایو. به هر حال، ویرجینیا ووی وك هنر پیشه های زن بودند. ادی اوبراین، گوردون مك ری و دین کلارك سه هنر پیشه مرد اول. دو سه نفر دیگر هم با استودیو قرارداد داشتند. مجموعاً هشت نفری می شدند. همگی با استودیو قرارداد داشتند و حقوق می گرفتند.

وارنر به من گفت، «تو نباید انتظار داشته باشی که با هر فیلمت جایزهٔ اسکار ببری. گاهی هم باید برای استودیو چیزی بسازی. ده، دوازده حلقهٔ فیلم قابل قبول با اینها بساز، منهم راضی می شوم.»

گفتم، «ولی اینها به این نقشها نمی خورند.»

گفت، «کاری بکن بخورند.»

گفتم، «برای وی وك نقشی وجود ندارد. او هنر پیشهٔ خوب و دختر نازنینی است. دوست من هم هست. اما برای او نقشی وجود ندارد. مجبورم تمام داستان را عوض کنم.»

گفت، «عوض کن.»

گفتم، «این دختر خارجی است. او که نمی تواند نقش یك دختر سادهٔ امریکایی را بازی کند. چون خارجی است، باید نقش متفاوتی به او بدهیم و بگوییم که کیست و چرا هست.»

گفت، «درستش کن و تغییرش بده.»

به وارنر گفتم حاضرم با او معامله ای بکنم. گفتم، «شنیده ام قرار است فیلم *قلب عجول* را بسازید. و می خواهید آن را در لندن فیلمبرداری کنید.»

گفت، «بله، ولی فعلا عجله ای برای آن نیست.»

گفتم، «این را می سازم به شرطی که بگذاری *قلب عجول* را هم من بسازم.»

گفت، «باشد، قبول می کنم.»

گفتم، «این کار مرا ته چنان چاهی می فرستد که برای بیرون آمدن به چیزی احتیاج دارم.» و به این ترتیب فیلم نتیجهٔ معکوس را ساختم.

**مایکل وینر:** چیزی که در این شهر اتفاق می افتد اینست که یکی فیلمنامه ای به دست می آورد و می گوید، «بگذار بدهیمش به کسی دیگر،» که من اصلا درك نمی کنم، ده تا نویسنده بعد و شش انتخاب بعدتر...

گاهی فیلمهای بسیار خوبی به این ترتیب ساخته می شوند. بعضی از بهترین

فیلمهایی که تاکنون ساخته شده، به عجیب‌ترین روش دست چندین نویسنده گشته‌اند. اغلب اتفاقی که در این میان می‌افتد اینست که، به دلیل دست به دست شدن، فیلمنامه متأسفانه به قدری گران تمام می‌شود که در بهترین شرایطش دیگر وسع کسی نمی‌رسد آن را بسازد و رها می‌شود، که این حقیقتاً غم‌انگیزتر است. می‌دانید، ما وارد حرفهٔ قدرت می‌شویم... حرفهٔ سوء استفاده از قدرت. گاهی به عمد و گاهی بر حسب تصادف. به هر صورت این بخشی از نقص هر جامعه‌ایست که صنعت فیلم در آن جهان کوچکی است. می‌توانی تلاش بکنی تا از این جهان کوچك با شرافت و حقیقت رد بشوی، و این تنها کاری است که از تو ساخته است. اغلب شکست می‌خوری. تردیدی نیست. من فکر نمی‌کنم کسی وجود داشته باشد که گاهی شکست نخورد.

## فیلمهای قالبی و ابزار آن

**هوارد هاوکس:** تصور نمی‌کنم بشود فیلمهای پرتحرك را از پیش برنامه‌ریزی کرد. نمی‌توانی در اتاقی بنشینی و فیلمنامهٔ یك فیلم پرتحرك را بنویسی. باید بیرون بیایی و برای ساختن آن آماده بشوی. و بعد شکل فیلم، صحنه‌های آن و هر چیز دیگر جور می‌شود. اگر نویسنده‌ای در متن فیلمنامه‌اش بگنجاند که کسی دوان دوان وارد اتاق می‌شود و فلان چیز را می‌گوید، تو نمی‌توانی آن کار را عیناً انجام‌دهی. منظورم اینست که اول باید حرکتت را بگیری و بعد از گفتگو استفاده کنی، بعداً از گفتگو استفاده کن، دست کم من این طور کار می‌کنم... سر ریو براوو... ما در موردی به دوراه حل رسیدیم، که هر کدام در حد خود خوب بود. بنابراین از راه حلی که استفاده نکردیم، یادداشت برداشتیم... اغلب در یك داستان شما با دو، سه، چهار موقعیت روبرو می‌شوید. نمی‌دانید کدام را استفاده کنید. گاهی دلتان می‌خواهد که شیر یا خط بیندازید ببینید کدام را استفاده کنید. واقعی هم دلیل خاصی وجود ندارد که چرا یکی را بر دیگری ترجیح می‌دهید.

**رونالد نیم:** عقیده ندارم که داستانهای پرماجرا به خودی خود کافی هستند. فکر می‌کنم در داستان باید شخصیتهایی وجود داشته باشند که بتوانی به آنها مراجعه بکنی. فیلمهای پرماجرای زیادی را دیده‌ام که برای آدمهایش کمترین ارزشی قایل نشده‌ام. نمی‌دانم کی هستند، از کجا می‌آیند، کجا می‌روند، چه چیزی آنها را جالب توجه می‌کند، بنابراین با آنها و برای آنها نیستم. در نتیجه وقتی پذیرفتم که فیلم جهنم

زیر و رو را بسازم، بر اولین چیزی که تأکید کردم این بود که پیش از آغاز صحنه‌های حساس و دلهره آور، اقلا قدری بیشتر با کسانی که قرار بود با آنها کار کنم آشنا شوم، نه خیلی عمیق، چون وقت محدود بود.

**وینسنت مینه‌لی:** از نظر من فیلمهای موزیکال هیچ تفاوتی با فیلمهای درام، کمدی، طنزآمیز و غیره یا تراژدی ندارد، چون آنها هم باید حقیقی و درست باشند. می‌دانید همان اندازه که تمرکز و تخیل و شهود برای ساختن هر فیلم خوب دیگر لازم است برای موزیکال هم ضروری است. می‌دانید، برای من آوازها، صحنه‌ها هستند. مثل صحنه‌ها هستند. آوازها گفتگوی فیلم هستند. باید داستان فیلم را عرضه کنند، به داستان معنی ببخشند، و جای معقولی داشته باشند. نمی‌توانی صحنه‌ای را بگیری و بعد آوازی بگذاری... من همیشه احساس می‌کنم باید کاری بکنی که به خصوص جلب توجه نکند، و صحنه به نحو مضحك و بدون مقدمه قطع نشود و پشتش آواز بیاید. این خیلی بد است. باید با ظرافت انجام بگیرد، و باید به گونه‌ای آغاز بشود که بیننده آن را مثل گفتگو بپذیرد.

**رائول والش:** در فیلمهای پلیسی، در وهلهٔ اول، بایستی حرکت آن را حفظ کنی. باید کلی تیر و ترقه به راه بیندازی. گاهی، بایست برای کسی که قرار بود کشته شود یا نشود همدلی می‌کردی. و یك داستان عاشقانهٔ رقیق هم در متن آن می‌بافتی تا آن را به هم وصل کند. اما قانون نوشته‌ای وجود ندارد؛ همه متفاوتند.

**رابرت آلدریچ:** اینکه چقدر تفسیر در فیلم بگنجانی که تداوم حرکت و تمرکز تماشاگر را از دست ندهی نکتهٔ باریکی است.

**روبن مامولیان:** واژهٔ دیگری که اکثراً مثل سم از آن متنفرند *نماد* است. از نمادها متنفرند، ولی با آن زندگی می‌کنند. نمادها از هر واقعیتی که در تاریخ بشریت وجود داشته نفوذ قویتری دارند. ما هنوز با آنها زندگی می‌کنیم. با تصویرهای نمادین.

**رابرت آلدریچ:** من فکر کردم که *دوازده مرد خبیث* فیلم مسحورکننده‌ای خواهد شد. زمانی که *کنی‌های من* در متروگلدین می‌یر بود فیلمنامهٔ آن را خرید. من همیشه عاشق

کتابش بودم ولی از فیلمنامه‌اش بدم می‌آمد. جداً عاشق آن کتاب بودم. در آن زمان نمی‌دانستم می‌توانم از لوکاس هلر برای همکاری در بازنویسی فیلمنامه کمك بگیرم. ما توافق کردیم که باید فیلمنامه را بازنویسی کرد. متر وگلدین می‌یر وهای من به نتیجه رسیدند که فیلمنامه آنطور که باید باشد نیست. شبیه فیلمهای جنگی سالهای چهل کمپانی وارنر بود. یك ایتالیایی داشت، یك سیاهپوست، یك مسخره و الی آخر. خیلی املی بود. در حالی که کتاب اصلا املی نبود. فکر کردیم می‌شود آن را سرگرم کننده‌تر، جالبتر و به تحقیق هیجان انگیزتر از آن فیلمنامه بسازیم... فیلم نظامی بود. با دقت فراوان پی آن را ریختیم و امیدوار بودیم که حرکت آن کار خودش را خواهد کرد.

**آلفرد هیچکاك:** مسئلهٔ اساسی آنست که از مواد موجود حداکثر بهرهٔ نمایشی را بگیری. مثلا در فیلم *پنجرهٔ رو به حیاط*، **جیمز استوارت** عکاس است، طبیعتاً در مقابل کسانی که به او حمله می‌کنند با استفاده از وسایل عکاسی مثل فلاش دوربین، از خود دفاع می‌کند. صرفاً به این دلیل که برای او یك امر طبیعی است.

**جان هیوستون:** کلك من آن است که... همیشه باید یك طرح داستانی وجود داشته باشد. من طرح داستانی را چیز شریفی می‌دانم. اگر دلتان بخواهد می‌توانم مسئله را به صورت انتزاعی مطرح کنم، مثل فرمول فیلم است، فرمول هندسی. یعنی موضوع را در حد فرمول مختصر کردن. بنابراین وقتی آخرین خط وتر (مثل فرمول هندسی) را بکشی، طرح داستانی به نمایش درمی‌آید. طرح داستانی بیانگر موضوع است و به نظر من با این اصطلاحها کاملا هم معتبر است. اما به عقیدهٔ من لحظه‌ای که طرح داستانی آشکار می‌شود تا حدی که دیگر به ملودرام برسد، وقتی که گره‌ها را می‌بینی، در آن صورت کج و کوله است و بازتاب و بیانگر موضوع نیست.

**مریان س. کوپر:** فرضیهٔ من بر این سه میم متکی است: مخاطره، مسافت، مشکل. یا بهتر بگویم مشکل، مسافت، مخاطره. و اگر از این سه میم به سلامت بگذری، دست آخر صاحب فیلمی خواهی بود.

**هوارد هاوکس:** فکر نمی‌کنم امروزه دیگر طرح داستانی، به عنوان طرح داستانی مفهوم زیادی داشته باشد. من که می‌گویم هر کسی هر طرح داستانی را بیشتر از بیست بار

دیده است. چیزی را که ندیده اند، شخصیتها و روابط آنها با یکدیگر است. من دیگر نگران طرح داستانی نیستم. مدتها پیش فیلمی ساختم به نام «*خواب بزرگ*». کسی پرسید، «فلانکس را کی کشت؟» من گفتم، «نمی دانم.» شخص دیگری که حاضر بود گفت، «فکر می کنم فلانی او را کشت.» و ما اعتراض کردیم و گفتیم امکان ندارد. بنابراین تلگرافی به ریموند چندلر زدیم و پرسیدم، «چه کسی پیت را کشت.» تلگراف زد، «جو او را کشت.» من دوباره تلگراف زدم که، «جو که به سفر دریایی رفته؛ محال است بتواند چنین کاری بکند.» و وقتی مردم فیلم را دیدند و خوششان آمد، پیش خودم فکر کردم، «چه لزومی دارد نگران طرح داستانی بشوم؟ بهتر است فقط نگران ساختن صحنه های خوب باشم.» بنابراین کاری که ما می کنیم این است که آن را با چیزی که تو را علاقه مند می کند به هم وصل می کنیم.

البته اگر یك طرح داستانی جدید گیر بیاوری، خوشحال می شوم آن را بشنوم. اگر کارگردان خوبی باشی، قصه گوی خوبی هم خواهی بود. باب هوپ داستانهای مشخص تعریف نمی کند، و من فقط داستانهایی را تعریف می کنم که برایم جالب است. از ماجراهای مربوط به غرب امریکا خوشم می آید، چونکه حقیقتاً اساسی، بنیانی و صادق هستند. قضیهٔ مرگ و زندگی است. آدم خوشش می آید از این نوع قصه ها بسازد. مردم هم دوست دارند ببینند.

**لازلو بنه دك:** می دانید، سه چهار صحنهٔ گیرا کافی است که فیلم را جالب توجه بکند. فقط همین را لازم دارید.

سرانجام وقتی که قالب انتخاب شد آنگاه تاحدودی محتوا را مشخص می کند.

**الن دوان:** هر کاری که با داستان می کردم، به صورت مثلث بود اگر داستانی می ساختم که در آن چهار شخصیت داشتم، آنها را به شکل نقطه می چیدم. بعد اگر این نقطه ها در مثلث روی یك خط قرار نمی گرفتند، یعنی یکی از آنها بیرون می ماند، بدون آنکه بتواند با بقیه رابطه ای برقرار کند ــ یا به حد کافی رابطه داشته باشد ــ می فهمیدم که باید کلکش را بکنم چون باعث حواس پرتی می شد.

**هوارد هاوکس:** معتقدم برای به وجود آوردن کاری موفق باید کسی را داشته باشی که به او

علاقه‌مند باشی. اگر فیلمی بسازی و در آن شخصیتی داشته باشی که تماشاگر دوست داشته باشد، آنها طرف تر امی گیرند... وقتی داشتیم *ریو براوو* را می ساختیم، سن جان وین تقریباً زیاد بود. صحنه‌های عاشقانه هم که نمی خواستیم، بنابراین باید به دخترك شخصیت تهاجمی می دادم. فرضیه ای بود که من در فیلمی به نام *هاتاری* به کار بردم. به این صورت که هرچه بیشتر کسی را دوست داشته باشی، از دستش بیشتر عصبانی می شوی و با او بدرفتاری می کنی، چون نمی خواهی به شکست خودت اعتراف کنی. این فرضیه رابطهٔ بسیار خوبی درآن فیلم به وجود آورد.

**وینسنت مینه لی:** نکته بسیار بسیار مهم همیشه این بود که: آیا داستان هیجان دارد یا نه. چه چیزی تماشاگر را روی صندلیش نگاه می دارد؟ فکر می کنم این موضوع هنوز هم معتبر است، اعم از اینکه داستان فیلم کمدی یا درام باشد. همیشه باید مشکلی در حال حل شدن وجود داشته باشد. همیشه باید مشکلی وجود داشته باشد که تماشاگر را به دلیل آدمهایی که درگیر آن هستند، علاقه‌مند نگاه دارد. هرچه این مشکل سریعتر شکل بگیرد وقویتر باشد ــ آدمها را به مخاطره بیندازد و مشکلی عاطفی بین آنها به وجود آورد برای تماشاگر بهتر است. در طول تجربهٔ فیلمسازیم منهم آموختم، هر صحنهٔ داستان در فیلم باید به نحوی در ارتباط با حل آن مشکل باشد. باید بر هر موضوعی که فیلم دارد سوار باشد. اگر از داستان و درنتیجه از مشکل دور بشوی، بلافاصله به عنوان ضعف نمایان می شود.

در هر فیلمنامه ای که به دست من رسیده کوشیده ام شخصیتهای منفی و خبیث داستان را انسانی بکنم. این هم کشف دیگری است که کرده ام. در صورتی قهرمان تو شخصیت برتری پیدا می کند که طرف مقابلش بزرگ باشد. اگر رقیب قهرمان تو قوی باشد، قهرمان تو بیشتر جلوه می کند. با یك رقیب بی دست وپا و کم ارزش نمی توانی از قهرمانت انسان بزرگی بسازی. مسابقه ای وجود ندارد. به نظر من یاگو است که اتللو را به عنوان یك انسان جالب توجه می کند.

**آبراهام پولونسکی:** فیلمنامهٔ خوب بسیار پیچیده و گسترده است، سرشار از انواع روابطی است که به صورت واژه بیان نمی‌شود بلکه، به خودی خود گویا است. بنابراین اگر با فیلمنامهٔ کس دیگری کار می کنید، باید تکلیفش را بلافاصله روشن کنید. باید کشف کنید دربارهٔ چیست، باید بپذیرید که دربارهٔ آن چیز است، باید به آن

اعتقاد داشته باشید، و سپس باید آن را سرهم کنید، حال آنکه اگر خودتان آن را نوشته باشید، قبلا آن را سرهم کرده اید. کاری که انجام نداده اید مسئلهٔ بیان است. ولی با فیلمنامهٔ فردی دیگر، پیش از آنکه مسئله بیان را حل کنید باید سرهمش کنید. بسیاری از کارگردانهایی که قبلا این کار را نکرده اند، وقتی که سر صحنه می آیند، برای کشف اینکه دارند چکار می کنند دچار گرفتاری می شوند. و این به فیلم کمك نمی کند. کارگردانها باید تلاش زیادی کنند، ولی البته اگر در چارچوب قوانین یك استودیو کار می کنید که یك داستان پلیسی به تو می دهند بسازی، وصدها نمونهٔ مشابه آن وجود دارد، و تو هم پیشتر چهل تا مثل آن ساخته ای، تنها کاری که باید بکنی اینست که از روشهای سنتی سرهم کردن استفاده کنی.

**کینگ ویدور:** اگر قبلاً روی فیلمنامهٔ فیلمم کارمی‌کردم، همیشه نصف کار را انجام شده می دانستم، به خصوص اگر روی داستان کار کرده بودم و با طراح صحنه مسائلمان را حل کرده بودیم و در انتخاب محل و هنر پیشگان هم مشکلی نداشتم. این دست کم نیمی از کار است تا اینکه فیلمبرداری را سر صحنه آغاز می کنی. اگر بخواهی همانطور که پیش می روی، روی فیلمنامه و تداوم آن کار کنی، چاره نداری جز اینکه مجسم کنی.

اولین سالی که روی فیلمهای صامت کار می کردم، برای خرید فیلمنامه بودجه نداشتیم. مجبور بودی خودت داستان بنویسی. همان سال اول چهار فیلم ساختم، و داستان همهٔ آنها از ماجراهای زندگی گذشتهٔ خودم بود. اما نمی شود این کار را ادامه داد. فیلم *هله لویا* یك رشته اتفاقاتی بود که در کودکی در تکزاس و آرکانزاس شاهد آنها بودم. فهرستی از این حوادث نوشتم و همان فیلم شد. بعد تمام آنها را با یك خط داستانی به هم متصل کردیم. فلینی هنوز هم همینکار را می کند. درواقع با هر فیلمی که می سازد سراپای خودش را روانکاوی می کند.

**آرتور پن:** به نظر من آدم تنها فیلمی را می سازد که احساس می کند باید بسازد. وقتی دست به کار ساختن فیلمی مثل حرکتهای *شبانه* می شوی که بسیاری از قواعد سنتی فیلمهای قالبی را می شکند، فیلمی که حاصل می شود، چیزی است که خواسته ای. نوعی بازتاب حالت درونی توست. این حالات درونی در حین ساختن فیلم بر من آشکار نیستند، یا اینکه در عرصهٔ زمان چگونه طنین انداز خواهند شد.

بر اینکه چگونه تصوری در ذهن تو جرقه می‌زند نمی توان شرحی نوشت. چیزی

عمیقاً ناخالص دربارهٔ آن وجود دارد. شاید سینما همین گونه متولد می شود. «یك شیرین کاری جانانه هست. حالا من چکار کنم که این را معکوس کنم؟» اغلب آدم، گرایش دارد به اینکه این لحظه ها را سانسور کند، چون هنری نیستند، یا به دلایل مزخرفی از این دست. جان مطلب اینست که به نظر من همین ها جوهر و ذات سینماست.

برای گروهی، انتخاب مواد خام اساس و سنت است.

**جورج سیتون:** برای من فقط سه نوع داستان وجود دارد: انسان علیه انسان، انسان علیه جامعه، انسان علیه خودش.

برای دیگران، زندگی معمولی در کوچه و بازار ممکن است نطفهٔ گسترش کامل یك موضوع و داستان باشد.

**میلوش فورمن:** سرچشمهٔ فیلم *پرواز* حادثهٔ بسیار غم انگیزی بود که سه سال پیش در نیویورك در "ایست ویلج" اتفاق افتاد. دختری به نام "لیندا فیتزپاتریك" و پسری به نام "گرووی" به قتل رسیدند. وقتی مصاحبه با پدر دختر را خواندم، همان لحظه به فکرم رسید که می تواند مادهٔ خوبی برای کار و کندوکاو برای داستانی باشد، چون در آن مصاحبه همه چیز وجود داشت: تراژدی، کمدی، نکات مبهم، خلاصه همه چیز. بعد شروع کردم به تحقیق کردن، با دوستی در حول و حوش "ایست ویلج" می پلکیدم، با جوانها حرف می زدم، دوستم ژان کلود کاریه نویسندهٔ فرانسوی بود. پس از رفتن او به فرانسه با جان کلاین به تحقیق ادامه دادم، با بچه ها و پدر و مادرهایشان حرف می زدم و به تدریج موفق می شدیم استخوانبندی داستان را بسازیم. در آغاز، توجه کلی داستان معطوف به بر و بچه ها بود، اما وقتی در مورد حادثه اطلاعات بیشتری به دست آوردم، علاقه مان را کمی به طرف پدر و مادرها متمایل کردیم... به پدری برخوردم که چهار ماه تمام بود که هر آخر هفته از میامی در فلوریدا به نیویورك می آمد و حول و حوش "ایست ویلج" به دنبال پسرش که از خانه فرار کرده بود می گشت، امیدوار بود روزی اورا آنجا پیدا کند. یك روز پسرش سینه به سینهٔ او خورد و گفت، «سلام پدر، اینجا چه می کنی؟»

«دنبال تو می گردم پسرم.»

«من حالم خوبست.»

«پس چرا نامه نمی نویسی، یا تلفن نزدی خبر بدهی حالت خوبست؟ از شدت

نگرانی و بی‌خبری داشتیم دیوانه می‌شدیم.»
«خیلی خب، می‌نویسم.»
حالا شما به من بگویید، این تراژدی است یا کمدی؟ من که نمی‌دانم.

## اقتباس

آنچه «مصالح کار درست» هر کارگردانی را به وجود می‌آورد، به جهت‌یابی و حس عملکرد او بستگی دارد.

**آلفرد هیچکاک:** بسیار مشکل است. بستگی دارد به اینکه در چه جهت می‌روی. ممکن است مشغول ساختن یك داستان جنایی روانشناسی یا یك تعقیب باشی. من انواع بسیار بسیار گوناگونی فیلم می‌سازم. صادقانه بگویم، چیز خاصی برایم رجحان ندارد. محتوا ــ اصلا برایم جالب نیست. برایم مهم نیست فیلم دربارهٔ چیست. آنچه برایم اهمیت دارد اینست که چگونه این مصالح را به کار گیرم که در تماشاگر نوعی عاطفه بیافرینم. می‌بینم بسیاری افراد به محتوا بیشتر توجه دارند. مثل این می‌ماند که بخواهی طبیعت بیجانی از چند سیب در بشقابی نقاشی کنی، و نگران باشی که سیب‌ها ترشند یا شیرین. مهم نیست. برای من که اهمیتی ندارد. ولی البته بسیاری از فیلمها به محتوایشان زنده‌اند.

**جان هیوستون:** من هرگز دنبال مواد و مصالح برای فیلم نمی‌گردم. چیزی نمی‌خوانم، مگر فیلمنامه‌هایی که برایم فرستاده می‌شود. ولی به منظور ساختن فیلم کتاب نمی‌خوانم. گاهی چیزهایی را که در جوانی خوانده‌ام و مرتب به یادم می‌آید، توجهم را جلب می‌کند و می‌بینم می‌توانم فیلمی بر آن مبنا بسازم. بستگی دارد به علاقهٔ من به خود آن مواد و مصالح.

به دلیل بسیاری تشابه‌های ظاهری میان تئاتر و سینما، نمایشنامه‌ها اغلب انگیزهٔ نمونه‌های سینمایی شده‌اند، که بدون خطر هم نیست.

**مارتین ریت:** یك نمایشنامه خوب در گرماگرم زمان و مکان آفریده می‌شود. وقتی می‌خواهی "راهش بیندازی" که یك اصطلاح سینمایی است، ممکن است درب و

داغانش کنی. قدرتت را از دست می‌دهی. وقتی نمایشنامه‌ای را به صورت فیلم درمی‌آوری، به نظر من، در اغلب موارد فقط فیلمبرداریش می‌کنی. بهترین بازیگری ممکن را می‌گیری. به صادقانه‌ترین شکلی که می‌توانی آنرا فیلمبرداری می‌کنی، و بعد می‌گذاری تا نمایشنامه نشست کند.

**روبن مامولیان:** گاهی نمایشنامه‌های خوب فیلمهای خوبی از آب درنمی‌آیند چون برای خوب بودن آن نمایشنامه دلیلی وجود دارد. یك نمایشنامه خوب واژه‌های پیاپی است. گفتگوست. معمولا یك یا دو پرده است، اگر بخواهی تحریفش کنی یا مفصلش کنی که مناسب رسانهٔ فیلم شود، امتیازها و محاسن خاصی را که نمایشنامه روی صحنه داشت از دست می‌دهی. اگر چیزی به آن بیفزایی که مطلقاً به پردهٔ سینما تعلق دارد، تا جبران آن کمبودها را بکنی، آنوقت می‌توانی فیلم خوبی بسازی. به عقیدهٔ من بهترین فیلمها از فیلمنامه‌های اقتباس نشده یا از تصور یك کتاب بلند داستانی ساخته می‌شوند. آن وقت می‌توانی تمام ساختار فیلمنامه‌ات را به صورت طرح گرافیك دربیاوری. من معتقدم با وجودی که فیلمهای ما ناطق هستند، اما نیروی اصلی درسینما تصویر است نه کلام. بدیهی است که کلمات در مفهوم کردن تصور اصلی ضروری هستند، در آن صورت تسلسل نمایشی کلمات را هم خواهی داشت. اما این تسلسل کلمات روی پردهٔ سینما جداً با تسلسل کلمات روی صحنهٔ تئاتر قابل مقایسه نیست. در تئاتر ممکن است تو صحنه‌ای داشته باشی که سی دقیقه طول بکشد و ممکن است بهترین صحنهٔ نمایش هم باشد. روی پردهٔ سینما چنین چیزی به کلی حوصلهٔ ترا سر می‌برد.

نمی‌توانی چیزی معادل آن داشته باشی. در پردهٔ سینما چنین تأثیری را باید ظرف شش دقیقه به دست آوری. بنابراین در همین جا می‌بینی که معماری کلمات چگونه باید برای پردهٔ سنما تطبیق شود.

کتابهای داستانی، دربارهٔ عشق و پول، سرچشمهٔ بسیاری فیلمهای سینمایی بوده‌اند.

**هوارد هاوکس:** من و همینگوی در کوبا مشغول فیلمبرداری بودیم، از او خواستم وارد سینما شود. می‌ترسید. می‌گفت، «من در زمینهٔ کار خودم درجهٔ یکم، دلم نمی‌خواهد با

هالیوود درگیر شوم.»

گفتم، «آخر تو همیشه هشتت گرو نه است، به این ترتیب می‌توانی پولی به دست بیاوری. بگذار بدترین داستانهایت را برداریم و فیلمی از آن بسازیم.»

گفت، «بدترین داستان من کدام است.» خیلی به او برخورده بود.

من هم گفتم، «همان چیز وحشتناکی که اسمش *داشتن و نداشتن* است.»

گفت، «نه، محال است بتوانی از آن فیلم بسازی.»

گفتم، «البته که می‌توانم.» بنابراین مشغول گفتگو شدیم و او داستانش را به کناری انداخت و ما شروع کردیم به بحث دربارهٔ اینکه بهتر است دخترك چگونه با هری مورگان ملاقات کند. چیزی نگذشت که همینگوی دیگر حاضر نشد دراین باره حرفی بزند، منهم برگشتم و داستان را از کسی که صاحب حقوق آن بود و کتاب روی دستش باد کرده بود، خریدم. فیلمی ازروی آن ساختیم که خیلی موفق شد، بسیار فیلم موفقی از آب درآمد.

وقتی همینگوی را دیدم گفتم، «من هشتاد هزار دلار دادم و داستان را خریدم، تو هم فقط ده هزار دلار گیرت آمد، اما من نزدیك به یك میلیون دلار از آن سود بردم، و اگر با من شریك می‌شدی نصف آن مال تو بود.» به قدری عصبانی شد که تا شش ماه با من قهر کرد.

**کوستا ـ گاوراس:** در اقتباس فیلم زد، مجبور شدیم ابتدا آن را ساده کنیم بدون آنکه حقیقت آن لوث شود. کتاب کاملا بر مبنای پرونده ای که توسط بازپرسی فراهم‌شده بود نوشته شده بود. خود آن جزئیات سینمایی داشت. دیگر آن که لازم بود بسیاری جزئیات محلی را از آن حذف کنیم. و بعد بدون آنکه دربارهٔ توضیحات روانشناسی حرف زیادی بزنیم، از آن تراژدی‌ای با ضرباهنگ سرگرم کننده بسازیم. دلمان نمی‌خواست تمام کلیدها و توضیحات را به دست بدهیم.

در اقتباس یك اثر کلاسیك برای پردهٔ سینما، برخی از کارگردانان ترجیح می‌دهند، تمام عوامل زیربنایی اثر را که ممکن است در کار اصلی چندان مشهود نباشد، به گونه‌ای آزاد ترجمه کنند.

**جان هیوستون:** *موبی ـ دیك* را در حدود هشت یا ده بار خوانده بودم، آن هم بی آنکه فکر

فیلم کردن آن به ذهنم خطور کرده باشد. بعد به فکر فیلم کردن آن افتادم، فیلمنامه ای نوشتم، ولی آن را کنار گذاشتم و فکرش را از سرم بیرون کردم. چندین سال گذشت، دوباره به سراغش رفتم. مجذوبم کرده بود، و ذهنمشغولیم شده بود ــ چگونه آن را روی پرده بیاورم، واقعاً چگونه آن را تعریف کنم. از بسیاری جهات کتابی کتره ای است. چند چهره دارد؛ سرانجام درك کردم که نکتهٔ اصلی کتاب چیست، دست کم خودم راضی شدم. نکتهٔ اصلی کفر بود ــ از قضا همین مشکلترین قسمت نوشتن فیلمنامه بود: درك این واقعیت به وسیلهٔ شخصیت اول، شخصیت دوم و کارکنان پکاد که دست اندرکار یك امر غیرمقدس هستند. تمام فیلمنامه درست شده بود، جز آن صحنه ای که این نکته را مشخص می کند. ساختن فیلم را هم شروع کرده بودم که ناگهان فهمیدم مواد آن صحنه چه باید باشد. نمی بایست تنها شامل واکنش تعقیب نهنگ سفید باشد ــ کاری که کوشیدیم انجام دهیم ــ بلکه وقتی استاربارك متوجه می شود که آهاب رفته است نهنگ سفید را بکشد. این به تنهایی مفهوم شیطانی و مهمی نداشت. چیزی که معما را حل کرد این بود که یك روز ــ تابش نوری به من خورد ــ و من متوجه شدم آنها به وظیفه ای که داشتند: یعنی فراهم کردن سوخت برای چراغهای جهان، و به وجود آوردن نور، عمل نمی کنند. و با این کار بنا به معتقدات فرقهٔ مذهبی کواکرها، مرتکب گناه می شدند؛ و آنجا بود که متوجه می شدند دست اندرکار امری شیطانی هستند... صحنه در کابین آهاب اتفاق می افتد، وقتی که استاربارك با اوروبرو می شود. این جان کلام فیلم بود، نه در موبی دیك، نه در کتاب. من فکر می کنم که ملویل کار مرا تأیید می کرد.

چه بسا تنها تغییرات یا افزودن به گفتگوها لزوماً نباید شامل عدم وفاداری به منبع اصلی باشد

**جورج سیتون:** ... فکر می کنم اگر نمایشنامهٔ کسی را اقتباس می کنید که موفق بوده یا کتاب داستانی را که محبوبیت داشت، به یاد داشته باشید که نویسندهٔ فیلمنامه باید نقش مقلد ادبی را اجرا کند. باید همان کیفیتهای تألیف اصلی را برگزیند.

## کش رفتن

در فیلمهایی که انگیزهٔ فیلمهای آینده هستند، طبیعت «جمعی بودن» یا «تشریك مساعی کردن» کار فیلم بیشتر آشکار می شود.

**آلن دوان:** ...اگر فیلمی از گریفیت می دیدم که خوشم می آمد، چند پیچ و تاب به آن می دادم و هنر پیشگان خودم را وارد آن می کردم، که متفاوتش می کرد. هنر پیشه های متفاوت، آن را داستان متفاوتی می کردند. ولی داستان مال گریفیت بود، یا هر جایی که او آن را گرفته بود. نمی دانم گریفیت آن را از کجا آورده بود. حتماً آن را از جایی اقتباس کرده بود، شاید از یك نمایشنامهٔ قدیمی. ولی مهم نبود.

**وینسنت شرمن:** به کش رفتن، داستانها توجه بیشتری می کردم، چون کشف کردم که در هالیوود امر بسیار رایجی است. هرقدر کسی استادتر بود، مهارتش در کش رفتن داستانها بیشتر بود. در حقیقت سالها بعد با دادلی نیکولس آشنا شدم، که فیلمنامه نویس وانسان فوق العاده ای بود. در استودیوی کلمبیا در آماده کردن فیلمی برای ریتا هیورث به مشکل برخورده بودیم، او به من گفت، «چرا از داستانی کش نمی روی؟» و بعد برایم تعریف کرد داستان فیلم *دلیجان* که او نوشته بود، در حقیقت داستانی است که از گی دوموپاسان کش رفته است. بنابراین کش رفتن هیچ چیزی ندارد که از آن خجالت بکشی. اگر بدانی چه تعدادی این کار را کرده اند، بدون آنکه شناخته بشوند، تعجب می کنی. بعدها من فیلمی ساختم به نام *بی ایمان* که نقدهای بسیار خوبی گرفت. آن را از داستانی به نام *نامه* کش رفته بودم.
کارگردانان حتی از کارهای خودشان "کش" می روند.

**رائول والش:** من *سییرای مرتفع* را دوباره به نام *سرزمین کولورادو* بازسازی کردم، چون کمپانی وارنر برای توزیع فیلم درمانده بود. همهٔ فیلمنامه ها را رد کرده بودند و چیز تازه ای هم نداشتیم. با وارنر صحبت کردم و پیشنهاد کردم، «بگذار از آن وسترنی بسازیم.» اوهم گفت، «بسیار خب، فردا شروع کنید.»

با این وجود، باید همیشه به یاد داشت که انتخاب آزاد مواد موجود، در هالیوود استاندارد نبوده است.

**رائول والش:** کارگردان می تواند فیلمنامه ای را که به کارش نمی خورد رد کند. ولی معمولا می آیند ودوباره تقاضا می کنند. آخر اکثر این فیلمها را پیش فروش می کنندو مثلا قرار است تا پانزدهم ژانویه توزیع شود، حالا هم دسامبر است. «وضع چطور است؟ فکر می کنی تا فردا تمام شود؟»

## صنعت فیلمنامه نویسی

چه چیزی باید در فیلمنامه وجود داشته باشد تا آن را مناسب فیلم ساختن بکند؟ معمولا دو عملکرد را با تصور «فیلمنامه» همراه می دانیم: سبلان روایت وگفتگو. با یك حساب سرانگشتی اگر هر «صفحهٔ فیلمنامه معادل یك دقیقهٔ فیلم» باشد، ممکن است حجم فیلمنامه ها از شصت تا چند صد صفحه برسد. با این حال، گرچه در نوشتن بسیاری از فیلمنامه ها از روش مشابهی پیروی می شود، اما در گنجاندن جزئیات ــ از شرح جزئیات محیط، پیشنهادهایی برای سبك تصویرها و غیره ــ آزادی عمل گسترده ای وجود دارد. البته این آزادی عمل در برداشتهایی که ناشی از عملکرد کارگردانها، هنرپیشگان، فیلمبردارها و تدوینگرها می شود، نقشی حیاتی دارد.

**سمیوئل فولر:** مسئله این است که چه نوع فیلمنامه ای بنویسی. اگر فیلمنامه ای با جزئیات فراوان بنویسی، که معمولا این نوع فیلمنامه ها را دراستودیوهای بزرگ می نویسند، هر بخش و سازمانی از پیش می داند که باید چه بکند و خواسته های تو از آنها چیست ــ وسایل صحنه، حقه های سینمایی (تروکاژ) و غیره. یا فیلمنامه ای سردستی داری، که در آن صورت در جلسات بعدی پاسخ تمام سؤالهارا شخصاً می دهی. از نظر من اعم از اینکه فیلمنامه حاوی جزئیات بسیار باشد یاسردستی، انعطافپذیر است، چون آنچه را که در پشت ماشین تحریر می گویم یا فکر می کنم ناگزیر درحین فیلمبرداری شکل، جنبه و اندازهٔ جدیدی به خود می گیرد.

**جان هیوستون:** من به فیلمنامه به صورت یك سازمان نگاه می کنم می دانید، مثل یك موتور. به شکل آرمانیش. تمام قسمتها، هر جزئی، کارخودش را می کند، چیزی اضافه نیست وهمه چیز سرجای خود قراردارد... فیلمنامه یك موتور احتراق داخلی نیست تا اینکه صحنه ای باعث پیدایش جرقه ای بشود و آنگاه چرخها به حرکت درآیند. وقتی چنین اتفاقی می افتد، دیگر بقیهٔ کار نسبتاً آسان است. هرچیزی عملکرد خودش را می یابد و

امیدوارم که کمابیش موفقیت هم پیدا کند.

**جورج استیونس:** به نظر من ناخوشایندتر ازاین چیزی نیست که موضوع داستانی را از پیش بدانی و بعد فیلمنامه را بخوانی و یکبند با جملات "نمای دور"، "نمای نزدیک" و علامتها و حروف اختصاری مثل «P. O. V.» و غیره روبرو شوی. آدم فکر می کند قرار است یك جاسوس روسی آن را بخواند. تمام این چیزها جریان پیوستهٔ تجسم کسی را که روی آن کار می کند قطع می کند. اگر کسی روی فیلمنامه کار می کند، بهتر است نکات اضافی را به صورت مطلب جداگانه ای تهیه کند تا جنبهٔ بصری آن در حین خواندن، پیوسته باقی بماند.

**فرانك کاپرا:** من و نویسنده با هم کار می کنیم، همدیگر را سر سوق می آوریم. وقتی کسی را گیر بیاوری که واقعاً با او توافق داشته باشی، نتیجهٔ کار عالی می شود، چون شما هم تماشاگر و هم بازیگر کار خود خواهید بود. من وقت زیادی را صرف تهیهٔ فیلمنامه می کنم، خیلی خیلی زیاد ــ شاید پنج، شش ماه. ممکن است آن را بیندازم دور، تمام صحنه ها را کنار بگذارم، ولی کالبد آن، تصور آن و استخوانبندیش وجود دارد. ممکن است جزئیات را پس و پیش کنم ولی استخوانبندی را دست کم نمی گیرم. بنابراین مقدار زیادی وقت صرف آن می کنم. آنچه من می خواهم آنست که فیلم سرگرم کننده بوده و شخصیتها و آدمهای جالبی هم داشته باشد.

**جان شله زینگر:** آدم وقتی به دنبال ساختن فیلم می رود که موضوعش را دوست داشته باشد. من معتقدم که فیلسنامه هرگز به پایان نمی رسد. من همیشه روی آن کار می کنم، یا با نویسنده و اگر خود نویسنده نیست با نویسنده ای دیگر، یا با کسانی که با من کار می کنند. به عقیدهٔ من فیلمنامه نوعی مادهٔ خام است که بعد باید جان بگیرد. شب پیش از فیلمبرداری باید کاری را که ما در انگلستان اصطلاحاً به آن «آمادگی» می گوییم، انجام داد. من شخصاً مرتب طرحهای کوچکی می زنم. کس دیگری از آنها سر درنمی آورد، خودم هم گاهی چیزی نمی فهمم. دست کم کار دستگرم کننده ای برای برنامهٔ روز بعد است.

**جورج سیتون:** هر کسی به گونه ای متفاوت کار می کند. عده ای یکراست می روند سراغ

فیلمنامه چون احساس می کنند اگر بخواهند درباره اش فکر کنند آن انگیزهٔ اصیل را از دست می دهند. کاری که من دوست دارم بکنم نوعی عمل آوردن کار است. از هر شخصیتی در فیلمنامه یك زندگینامه تهیه می کنم ــ ده، دوازده صفحه... اینها را به هنرپیشه‌ها می‌دهم... از حروف سیاه ماشین تحریر روی کاغذ سفید هم متنفرم، قاطعیتی دارد که من دوست ندارم. نوشته‌ها را با دست، اول روی‌کاغذ زرد، بعد سبز یا آبی می نویسم. به دلایلی برایم مهم نیست که این رنگها را عوض کنم، اما وقتی آن حروف سیاه قاطع را روی سفید می بینم، وحشت دارم از اینکه چیزی را عوض کنم. خوشم می آید تا آنجا که ممکن است انعطاف داشته باشم، ولی عمل آوردن را انجام می دهم. گاهی فقط طرحی کلی در نه، ده صفحه می نویسم، مثلا الف فلان و بهمان، ب فلان و بهمان، و بعد آن را پر می کنم، بعد به خودم می گویم آیا ج هم لازم است یا نه؟ مثلا چرا مستقیماً از اینجا به آنجا نمی‌روی؟ چون اگر شروع کنی به نوشتن یك صحنهٔ کامل در فیلمنامه و بعد به خودت بگویی، «خدای من این چهل صفحه زائد است،» وقت بسیاری را هدر داده ای و نیروی خلاقه بسیاری را تلف کرده ای.

**کرین ویلبر:** من اصلا چیزی برای خودم نمی نویسم. همه چیز در سرم است. داستان را به صورت داستان نمی نویسم. آن را به صورت فیلمنامه می نویسم، به شکل چیزی که آمادهٔ فیلمبرداری باشد.

**پل مازورسکی:** وقتی چرکنویس اول را تمام می کنی، درست مثل برش خام یك فیلم است. برای اولین بار متوجه می شوی، «خدای من، چقدر بلند است، چقدر کسل کننده است. آن صحنه زائد است. چقدر مسخره است. اصلا چرا به گراند کانیون رفته ام؟ این را برای چی لازم دارم؟ تمامش مزخرف است ــ تماشاگران تمام اینها را می دانند.» و تازه فکر می کردی عالیست. در مورد فیلمنامه هم همینطور است. صدوپنجاه صفحه است و ناگهان... متوجه طولانی بودن آن می شوید و شروع می کنید به کوتاه کردن. فکر می کنم باید بیشتر بنویسید، همه چیز را بنویسید و بعد یا خودتان یا کسی دیگر آن را ویرایش کند. یا اگر قرار نیست خودتان آن را کارگردانی کنید، کارگردان فیلم باید این همکاری را با شما بکند. بار اول اشکالی ندارد زیادتر از اندازه بنویسید. خودتان آن را در وهلهٔ اول کوتاه نکنید. کوتاه کردن متن آسانتر از طولانی تر کردن آن است. این فرض در مورد فیلم هم صادق است... وقتی مشغول ساختن *بلوم عاشق* بودم، به

عبارتی می دانستم مقصدم کجاست. می دانستم پایان کار چگونه است، اما نمی دانستم حول وحوش آن چه اتفاقی خواهد افتاد... می کوشم آدمها را بشناسم، ولی لزوماً تمام ماجرا را نمی دانم. می گذارم یکی از شخصیتها مرا به پلهٔ بعدی هدایت کند.

تا چه میزان نوشتن فیلمنامه صنعتی است که بتوان آموخت، یا هنری است که بتوان حس کرد؟

**آبراهام پولونسکی:** به نظر من نوشتن چیزی است که اگر همزمان قابلیت انجام آن را داشته باشی می آموزی. نوشتن یك نوع چیز نیست. به نظرم استعدادهای فراوان می طلبد. همه هم متفاوتند. بعضی از نویسندگان تمام این استعدادها را یکجا در خود دارند. اما قابلیت روایت نویسی به معنی آن نیست که بتوانی جمله های خوب بنویسی. نوشتن جمله‌های خوب قریحه است. و نوشتن روایت خوب قریحهٔ خاصی می خواهد. داشتن شناختی از فلسفه، تاریخ ومفهوم، قریحهٔ دیگری است واحساس درك اهمیت. بعضی از نویسندگان تمام این امتیازها را یکجا دارند و نویسندگان خوبی هستند. گروهی دارای برخی از آنها هستند، و نویسندگان مهمی هستند. تعدادی هم فقط یکی از آنها را دارند.

**مایکل وینر:** به نظر من هر فیلمنامه ای طبیعتاً دارای یك نقش اصلی، یا به قول شماها، دو نقش اصلی است. در حقیقت از لحظه ای که فیلمنامه در حال آماده شدن است، این نکته مسلم است، و نویسنده هم به آن آگاهی دارد، چون او هم پولش را می خواهد و مقدار زیادی از این پول در اولین روز فیلمبرداری به دستش می رسد. بنابراین برای این نقش اصلی چه کسی را می توانید انتخاب کنید؟ اگر قرار باشد برای این نقش یك پاکستانی دومتری پیدا کنید، خب، گرفتاری خواهید داشت. گروه سنی بسیار مهم است. مثلا تعداد ستارگان جوان از ستارگان میان سال ومسن کمتر است. به فهرست که نگاه کنید، خیلی کوتاه است، وشایستگی فیلم به مقدار زیاد به آن بستگی دارد. در واقع به نظر من خیلی غم انگیز است.

**برناردو برتولوچی:** در ایتالیا فیلمنامه را در دوستون می نویسیم، نه مثل امریکا که گفتگو را در تمام عرض صفحه می نویسند. در ستون چپ شرح محل فیلمبرداری، حرکت و

حتی روانشناسی را می نویسیم و در سمت راست، گفتار می آید. وقتی که می بینیم ستون چپ خالی است، آن وقت شروع می کنیم به برقراری توازن.

قالب هرچه باشد، کلمات چاپ شده روی کاغذ لزوماً برای فیلمی که باید ساخته شود وحی منزل نیستند. برای ژان رنوار، داستان به تدریج از تصوری ذهنی رشد می کند. «در هر مقوله، مشکلات یکسانند: هضم تدریجی.» برخلاف مارسل پانیول که یك بار به او گفته بود. «تصورهای ذهنی مثل چراغ برق، آنی ظاهر می شوند،» تصورهای رنوار بیشتر در حالتی از تکامل مداوم رشد می کنند.

ژان رنوار: می دانید، به نظر من، انسان از درخت ثابتتر نیست. ما دیگرگون می شویم، تصورهایمان دیگرگون می شود. درفیلم ساختن لامپهای زیادی باید روشن شود...

حتی شخصیت معروف اوکتاو، که رنوار شخصاً نقش او را در *قاعدهٔ بازی* اجرا می کند، از ضرورت داستانی رشدکرده که تازه پس از نوشتن نیم بیشتری از فیلمنامه پیدا شد.

ژان رنوار: به‌این نتیجه رسیده بودم که بعضی از موقعیتها به توضیحاتی نیاز دارند وباید نوعی اجراکنندهٔ برنامه به آن اضافه کنم. ومتوجه شدم که این اجراکننده برنامه باید تمام آن چیزهایی را که خودم، یعنی نویسنده در ذهن دارد، بازگو کند. به خودم گفتم، «خب چرا خودم این حرفها را نزنم؟»... این شخصیت، وقتی ساختن فیلم را آغاز کردم وجود نداشت، ولی پیش از پایان فیلمنامه سر وکله اش پیدا شد... نیمی از فیلمنامه را نوشته بودم که پیدایش شد.

کارل رینر: نویسنده ها همگی هنرپیشه های بدیهه سرا هستند. وقتی می نویسند روی کاغذ بازی می کنند.

گرچه فیلمنامه خط سیر خود را مشخص می کند، ولی تفاوتهای کوچکی که بعداً پیدا می شود بر کیفیت تمام سکانس اثر می گذارد. این نکته به خصوص در کمدی صادق است که لحن شوخی همان اندازه اهمیت دارد که مفهوم داستان.

**جورج سیتون:** مثلا حدس می زنم دو مورد از بیشترین خنده های فیلم *یك روز در مسابقات اسبدوانی* را این دو جمله باعث شد، یکی موقعی که گروچو نبض هارپو را گرفته و می گوید، «یا این مرده یا ساعتم خوابیده.» خب اولین باری که این جمله نوشته شد، به این صورت بود، «ساعتم خوابیده یا این مرده؟»، یك جلسهٔ مفصل دربارهٔ آن تشکیل دادیم چون به هرحال فکرش مضحك بود، بعد گروچو پیشنهادی کرد و گفت، «بگذارید به جای آنکه سؤال کنم به عنوان یك جملهٔ خبری بگویم.» و ناگهان همه چیز برای ما روشن شد، چون اگر سؤال مضحکی بکنی، منتظر جواب مضحکی هم هستی. همان داستان قدیمی است، «چرا جوجه از خیابان رد می شود؟» یا «خانمی که دیشب با تو بود کی بود؟» انتظار یك جواب تکمیل کننده داری. پس اگر امکان داشته باشد این جمله های کوتاه را عوض سؤال به صورت خبری ادا کرد تضمین می کنم که خندهٔ بیشتری برمی انگیزد. به محض اینکه گروچو جمله را به عنوان جمله خبری بیان کرد که «یا این مرده یا ساعتم خوابیده.» سالن داشت منفجر می شد.

جملهٔ دوم که هرگز نفهمیده ام چرا آنقدر خنده دار است... جایی است که کاکی فلو را بغل کرده و او می گوید، «مرا محکمتر بغل کن، مرا محکمتر بغل کن.» و گروچو جواب می دهد، «اگر محکمتر بغلت کنم، از پشتت سر درمی آرم.» کجای این خنده دار است؟ نه واقعاً چرا به این می خندند؟» من این شوخی را در یك برنامهٔ پیش از ظهری در مینیاپولیس مطرح کردم و باز سالن داشت منفجر می شد.

**پیتر بوگدانوویچ:** وضعیتی را ترتیب می دهی. با آن خنده ای می گیری. بعد باید آن را تکمیل کنی. اشکال کمدی ها امروزه اینست که کسی اصل تکمیل کردن یك مضمون خنده دار را نمی داند. به عبارت دیگر تو خنده ای برمی انگیزی و بعد پشت آن خندهٔ دیگری، این خندهٔ دوم، همیشه بیشتر است. اغلب اوقات یك کمدی می بینی که می خندی ولی احساس می کنی می توانستی بیشتر بخندی وخودت را راحت کنی، علت اینکه نمی توانی اینست که شوخی اول تکمیل نشده بود. به همین سادگی.

نمونهٔ مورد علاقهٔ من در فیلم *تازه چه خبر دکتر جون؟* مضمون خنده دار کلاسیکی است که اتومبیلها همه دارند یك دور نعل شکل می زنند و تمامشان با اتوبوس فولکس واگنی که کنار پیچ خیابان پارك شده تصادف می کنند. سه اتومبیل هستند و هر سه با آن تصادف می کنند، و هر بار که یکی از آنها به اتوبوس می خورد، خندهٔ بیشتری برمی انگیزد. محال است شکست بخورد. اتومبیل سوم که به آن می خورد بیشترین

خنده به هوا می رود. خب من می توانستم در همین جا صحنه را قطع کنم چون سه بار پیاپی مردم را به خنده انداختم و هر بار بیشتر از بار اول. ولی تکمیل کنندهٔ آن وقتی است که صاحب اتو بوس بیرون می دود، در آن را باز می کند، و ناگهان تمام اتو بوس از هم وا می رود و نقش زمین می شود. این تکمیل کنندهٔ آن صحنه ها است، و بیشترین خنده را برمی انگیزد. تماشاگران نزدیك است روده بر شوند، چون تو آنها را برای قسمت آخر آماده کرده ای. خندهٔ آنها به دلیل خوشحالی نیست. نوعی رها شدن است. فرمولش اینست: خنده، خنده، خنده، یکی دیگر می خواهی که راحتت کند. موقعیت را کامل و تمام می کند ــ محال است بتوانی خندهٔ بیشتری از آن برانگیزی.

**کارل رینر:** بهترین فیلمنامه های کمدی که تاکنون خوانده ام، فیلمنامه هایی بوده اند که خنده نداشته اند... مدیر تهیهٔ من می گوید، «این که شوخی ندارد. خنده ندارد.» یادم می آید یك بار گفتم، «این مضحکترین قطعه ای است که تاکنون نوشته ام.» می گویند، «قبول، ولی اصلا خنده ندارد.» من همیشه به فیلمنامه هایی که می خوانم و در آن کلمات «خندهٔ تماشاگران» و «بازی» نوشته شده مظنونم. این سبك نوشتن عوضی است. همه انقدر نمك می ریزند که حوصله ات را سر می برند. حتی سلام ساده را هم به نحو بانمکی ادا می کنند. حرف من اینست، یك داستان صاف ساده را با احساس صاف ساده بیان کن. اگر ذاتاً آدم بذله گویی باشی، هرازگاه لحظه هایی پیش می آید که می درخشد.

ماجرای کلاسیك نمایش بالقوهٔ یك مضمون خنده دار نوشته شده و تصویر روی پردهٔ آن، داستانی است که مامولیان از آخرین نمای گرتاگاربو در *ملکه کریستینا* تعریف می کند.

**روبن مامولیان:** قدرت پردهٔ سینما چیز دیگری است. کارگردان سینما ابزار فراوانی دراختیار دارد که روی صحنه تئاتر نیست. روی صحنهٔ تئاتر هنرپیشه خودش مسئول خودش است. دیگر در وسط کار نمی توانی کمکش کنی ــ در حالیکه پنج نفر هم دوروبر اورا گرفته اند ــ دیگر با اوست که هیجان را حفظ کند. اما روی پرده سینما، تو با زاویه، حرکت دوربین، کادربندی، جزئیات پیشزمینه و پسزمینه، وسایل صحنه، نور و غیره به هنرپیشه کمك می کنی. حالا، وقتی چیزی را آماده کرده ای که به اوجش نزدیك می شود، و اوج آن هم صحنهٔ مشکلی است ــ ملکه ای است که به خاطر عشق از تاج و

تختش استعفا می دهد، سوار کشتی می شود و معشوقش هم مرده ــ چکار می کنی؟ از چه واژه هایی استفاده می کنی؟ هرچه بگویی لوس و قلابی از آب درمی آید. این بود که به این نتیجه رسیدم، ــ تنها روش بیان آن با تصویرهای بی حرف است.»

درست پیش از آن که این صحنه را فیلمبرداری کنم، آقای می یر مرا به اتاقش دعوت کرد. گفت، «ببین، یك نکته را فراموش کردیم. تمام تهیه کنندگان فیلمنامه را خوانده اند. تو باید پایان آن را عوض کنی.»

«منظورتان از عوض کردن پایان چیست.»؟

گفت، «برایش پایان خوشی در نظر بگیر. جان گیلبرت را که نمی شود کشت.»

گفتم، «این حرفهای مسخره را بگذارید کنار. تمام فیلم به همین منظور نوشته شده.»

گفت، «ولی دلگیر است. خیلی غم انگیز است.»

گفتم، «آقای می یر، من هم به اندازهٔ شما از دلگیر کردن مردم پرهیز دارم. اگر تماشاگری وسط فیلم یا نمایش من سالن را ترك کند، من کارگردان بیچاره و مردودی هستم. چون هدف تئاتر و عملکرد آن برانگیختن هیجان است، منقلب کردن و سرشوق آوردن و متعالی کردن است. بیشترین قدرت تراژدی در تعالی بخشیدن آن است. تراژدی خوشحال کننده نیست، ولی وقتی به پایان می‌رسد، احساس فوق العاده ای داری، چون تأثیر نهایی کارهنری تعالی بخشیدن است. حالا اگر پایان این فیلم غم انگیز است، بعداً درباره اش مذاکره می کنیم. اما در این لحظه من آن را به همین شکل فیلمبرداری می کنم. دریك نمایش خصوصی آن را می بینیم و اگر احساس کردیم تماشاگر را غمگین می کند و آنها غرغرکنان سالن سینما را ترك می کنند، آن وقت فکری درباره اش می کنیم.»

بنابراین من پایان فیلم را کاملا تصویری و آهنگین برداشتم. اگر توجه کرده باشید، حرکت ملوانها، نوعی فراهم آوردن مقدمهٔ ورود گاربو به عرشه است. بعد گاربو آمد پیش من و گفت، «باید چکار بکنم؟» حقیقتاً باید چکار می کرد؟ چگونه باید این صحنه را اجرا می کرد؟ باید اشك می ریخت؟ قطره های ریز اشك گلیسیرین را روی صورتش جاری می کردی؟ یا بدون دلیل لبخند می زد و می خندید؟ باید چکار می کرد؟ هر کاری اشتباه بود. چون ممکن بود من بگویم، «چه زن بی احساسی، لبخند می‌زند.» تو ممکن بود بگویی، «چه زن ضعیفی گریه می کند.» دیگران مثلا انتظار داشتند که ملکه درچنین موقعی دیوانه بشود و نعره بکشد. «تصورش را می کردی آنقدر

بی احساس باشند؟» خلاصه هر کاری می کردی اشتباه بود. بنابراین به خودم گفتم، و این درست است ــ اگر راه حل صحیح را به کار ببری، همیشه درست از آب درمی آید ــ «کاری می کنم که هر یك از افراد تماشاگر پایان فیلم را به روال خودش بنویسد. یك تکه کاغذ سفید به او می دهم ــ به قول جان لاك یك لوح پاك ــ بدون هیچ نوشته ای. بگذار خودشان، غم، انگیزه، جسارت یا هر چیزی که ترجیح می دهند، روی آن بنویسند. ماصحنه را آماده می کنیم، آنها پرش می کنند.

بنابراین به گاربو گفتم، «هیچ کاری نمی کنی. بازی نمی کنی. هیچ چیز. حتی فکر هم درسرت نداشته باش. درحقیقت حتی مژه هم نزن. چشمانت را بازنگاه دار. انگار روی صورتت را ماسك گذاشته اند.»

اوهم عیناً همین کاررا کرد، نود فوت فیلم را با همین حالت ماند. شگفت آور است. بعضی ها می گویند، «عجب زن زرنگی.» عده ای می گویند، «غمی فراتر از اشك ربختن است.» «می بینی، عجب وقاری...» هر کسی تصور می کرد گاربو احساسی را که آنها می خواستند نشان می داد. و به این ترتیب همه راضی هستند. ولی در حقیقت آنچه را که آنها تماشا می کنند صفر است، فوق العاده زیباست، ولی صفر است.

## همیاری

از آنجا که فیلمنامه چیزی است که «قرار است به تحقق درآید»، برخورد ما با آن طبعاً نمی تواند واجد همان قاطعیتی باشد که با سایر هنرها روبرو می شویم. فیلمنامه وسیله ای است برای رسیدن به یك هدف، هدفی که بنیاد آن در عرصهٔ شهرت و تجارت مستحکم است. با درنظر گرفتن چنین آینده ای، صنعت نوشتن فیلمنامه به کاری با همیاری چند نفر گرایش پیدا می کند، همیاری میان چند فیلمنامه نویس، یا بین فیلمنامه نویسها و کارگردانی که برای کار برگزیده می شود. در حقیقت، نویسنده به منظور هرچه عملی تر کردن کار، هم به نیازهای ممکن کارگردان توجه زیادی معطوف می دارد و هم به ضرورتهای بالقوه ای که ممکن است در حین کار بروز کند.

**آلفرد هیچکاك:** برای ساختن سرگیجه، اول به کاونت گاردن رفتم. قبل از ساختن فیلم باید اول مکانی را که می خواهید فیلم را در آن بسازید انتخاب کنید. شما خط کلی داستان را کما بیش می دانید. بعد می روید محل فیلمبرداری را پیدا می کنید و غیره. بعد می آیید، می نشینید و سه ماه وقت صرف می کنید تا آن فیلم را روی کاغذ بسازید ــ

بحث پشت بحث. ممکن است در یك روز فقط دوتا جمله بنویسید... اغلب پس از آنکه فیلمنامه نوشته شد، تازه مدیر محل فیلمبرداری را صدا می کنند تا محلی پیدا کند که به فیلمنامه بخورد. من به این کار عقیده ندارم. به نظر من اول باید به محل فیلمبرداری بروی، بعد آن را در فیلمنامه ات بگنجانی. سالها پیش با تورنتون وایلدر فیلم *سایهٔ یك شك* را ساختم که در شهر کوچکی در شمال کالیفرنیا اتفاق می افتاد. رفتیم به آنجا، یکهفته ای ماندیم تا توانستیم اولین جمله را به روی کاغذ بیاوریم. من معمولا با نویسنده روی «عمل آوردن» کار می کنم. خب وقتی می گویید عمل آوردن، در حقیقت تعریف سینما است، ودقیقاً چیزی را که روی پرده می آید تشریح می کند. از نماهای موجود در آن وسایر جزئیات بحث می شود. بعد اینها را به نویسنده می دهی و می گذاری به کارش ادامه بدهد.

**جورج پال:** به عقیدهٔ من نویسنده باید متناسب با موضوع انتخاب شود معمولا تهیه کننده تصوری از آنچه می خواهد انجام بدهد دارد. گاهی فقط یك تصور است، گاهی نیز آن تصور را در کتاب یا نمایشنامه ای پیدا کرده است. اغلب اوقات یك تهیه کنندهٔ خلاق تصوری دارد و آن را تا انتها دنبال می کند. بعد دنبال نویسنده می گردد...

**میلوش فورمن:** من دوست ندارم تنها کار کنم. نمی دانم شاید علتش تنبلی من است، ولی دوست دارم با کس دیگری کار کنم، چون بحث درمی گیرد. فیلم هم یك جور بحث و گفتگوست. داستانی را تعریف می کنید. به عنوان یك فیلمساز، تنها کاری که می کنید تعریف یك داستان به کمك تصویرهای سینمایی است. بنابراین وقتی فیلمنامه را می نویسی بهتر است دستیاری داشته باشی که ترا برانگیزد. من همیشه سه نفری کار می کنم، که خیلی خوبست، چون اگر دو نفر درگیر بحث بشوند، نفر سوم تصمیم می گیرد. یا اگر یکی از آنها خوابش ببرد، دو نفر دیگر می توانند کارکنند.

**مارتین ریت:** وقتی خودت بنویسی مشکلی پیش می آید. دید عینیت را نسبت به کار از دست می دهی. وقتی که اثری آفریدهٔ خود توست، بیشتر از آنچه باید دوستش می داری و با تصورهای خودت درگیری عاطفی پیدا می کنی. اگر من به جای تهیه کننده یا استودیو بودم، ترجیح می دادم کسی بنویسد و فرد دیگری کارگردانی کند، این در صورتی است که برای هر کدام احترام اصیلی قایل می شدم. من خواهان ارزش

جداگانهٔ هر فرد مستقلی هستم.

**جورج کیوکر:** ...برای نویسنده احترام زیادی قایل هستم. خیلی به او متکی‌ام. اگر صحنهٔ خوبی تحویل بدهد، به قول کهنه تئاتریها «صحنه خودش از آب درمی‌آید». یك صحنهٔ خوب، صحنه‌ای است که اتکاء دارد. تو را تکان می‌دهد. اگر به نویسنده‌ای احترام بگذارم، او را تشویق می‌کنم و هرگاه بتوانم بر او تأثیر می‌گذارم. اما، بیش از اندازه در کارش دخالت نمی‌کنم.

**کرتیس هرینگتون:** من شخصاً نویسندهٔ خوبی برای گفتگوها نیستم. استعداد من بیشتر در طرح اصلی است. بنابراین، حالا که وسعم می‌رسد، ترجیح می‌دهم با یك نویسنده همکاری کنم تا خودم آن را بنویسم.

**رومن پولانسکی:** زمانی که با جرارد براچ کار می‌کنم، کارمان خیلی راحت است. وقتی با هم کار می‌کنیم، با هم زندگی هم می‌کنیم، بعد از صبحانه قدری شطرنج می‌زنیم، بعد شروع می‌کنیم به صحبت، بعد تصمیم می‌گیریم قدری کار کنیم، سپس قدم می‌زنیم و دربارهٔ موضوعها به بحث می‌پردازیم و تبادل نظر می‌کنیم و جرارد می‌رود و شروع می‌کند به نوشتن و من هم به کار دیگری می‌پردازم. گاهی من هم چند جمله می‌نویسم، چند تلفن می‌کنم و پیش او می‌روم و می‌خواهم که نوشته‌اش را برایم بخواند. اگر خوب باشد، به سراغ صحنهٔ بعدی می‌رویم. اگر نه، سعی می‌کنیم آن را بازنویسی کنیم... یا قدری شطرنج بازی می‌کنیم... بستگی دارد به فیلمنامه.

**هوارد هاوکس:** وقتی لی براکت را استخدام کردم، فکر کردم مرد است. قبلا یکی از کتابهایش را خوانده بودم. او آمد، دیدم زن است، ویلیام فاکنر هم بود و با هم *خواب بزرگ* را نوشتیم که کار بسیار خوبی بود. او یکی از بهترین نویسنده‌ها بود. با کمك فاکنر هشت روزه فیلمنامه را نوشتند. بعداً لی روی کارهای دیگر کار کرد و به تدریج با روش کار من هم آشناتر شد. دربارهٔ موضوعی حرف می‌زدیم. درباره‌اش می‌نوشت، بعد با هم آن را مرور می‌کردیم. زمانی که هنرپیشه‌ها را انتخاب کردم، یك بار دیگر فیلمنامه را مرور می‌کنم و مطابق با شخصیتهایی که انتخاب کرده‌ام، آن را تصحیح می‌کنم... دو سه روز وقت می‌گذارم... و مثلا گفتار یك شخصیت را عوض می‌کنم...

همیاری من به این ترتیب است.

**ویلیام فریدکین:** بلاتی فیلمنامه ای برای فیلم جن گیر نوشته بود که وقتی خواندم خوشم نیامد. او از کتاب خیلی دور افتاده بود و من مایل بودم به کتاب وفادار بمانم. یك نسخه از کتاب را در منزل داشتم. نشستم کتاب را ازنو خواندم و سراسر آن را علامتگذاری کردم و به بلاتی دادم و گفتم، «این هم فیلمنامه»، او هم آن را گرفت و مشغول کار شد ــ فیلمنامه را براساس آن بازنویس کرد، بعد روز به روز هم تصورهای تازه ای پیدا می کرد و به آن می افزود. منهم رفتم و از نزدیك عمل تزریق ماده در رگ و ثبت نمودار آن و نمودار گرفتن ازدم و بازدم شش و ثبت آن را دیدم. جزئیات آن را نوشتم و به بلاتی دادم، او هم آن را به شکل فیلمنامه نوشت. روی گفتارش با هم کار کردیم. بحث کردیم چه چیزهایی از کتاب را حفظ کنیم و چه چیزهایی را حفظ نکنیم. آن وقت او رفت و همهٔ اینها را به صورت فیلمنامه ای نوشت.

**استانلی کریمر:** در مورد هر نویسنده ای، برخی بیشتر برخی کمتر، تعیین قطعی تاریخ پایان کار بزرگترین دشمن است. بنابراین باید انعطاف‌پذیر باشید و وقت بیشتری بگذارید. به نظر من هر نویسنده ای متفاوت است، در مورد خودم، باید بدون دخالت بیش از حد و امتیاز گرفتن یا کله شقی، در تمام طول کار با نویسنده تشریك مساعی کنم، باید به او نزدیك باشم، نمی توانم پیش از آنکه تمام جزئیات آن را بررسی کنم سر صحنه حاضر شوم. حالا بد شود یا خوب، اشتباه داشته باشد یا نداشته باشد، دست کم با هم سر آن کار کرده ایم، عرق ریخته ایم و من هم به اندازهٔ او می دانم. اگر من در حد نویسنده به جزئیات وارد نباشم، انگیزه ها، چراها و سوء تفاهمها از آنجا ناشی می شود که ما نتوانسته ایم مثل دو انسان با هم همکاری کنیم، و این همکاری به نظر من اساسی است. من فکر نمی کنم بشود فیلمی ساخت بدون آنکه روی مصالح اولیه حسابی کار کنید و تمام مراحل ابتدایی را بشناسید.

## دنبال کردن برنامه

با یا بدون همیاری، استفادهٔ نهایی فیلمنامه چیست؟ کارگردان در برخورد با نیازهای واقعی تجربهٔ فیلمبرداری، تا چه میزان می تواند به آن متکی باشد؟

**جورج سیتون:** مل بروکس گفته است که در طول ساختن دو فیلم یك چیز آموخته، اینکه اگر چیزی در فیلمنامه نیست، نباید روی پرده هم باشد. به عنوان پیر و این فلسفه، کاملا با او موافقم.

**مایکل وینر:** فیلمنامه اساس همه چیز است. به عقیدهٔ من کار خلاقهٔ اصلی همان است. کارگردان و هنرپیشگان برگردانندهٔ آن هستند. هرچند صحنه که به فیلمنامه اضافه کنید، یا آن را از نو بنویسید، آن را بر مبنای یك خلاقیت اساسی انجام می‌دهید وتصور نمی‌کنم چیزی بهتر از فیلمنامه در این زمینه به شما کمك کند.

**رونالد نیم:** به نظر من کارگردان قابل با گروهی همکار قابل وهنرپیشگانی قابل می‌تواند حداکثر بیست وپنج درصد به فیلمنامه اضافه کند. در عین حال کارگردانی مزخرف، با یك مشت همکار مزخرف در حدود بیست و پنج درصد از آن می‌کاهد. به عقیدهٔ من فیلمنامه اساس فیلم است. به همین دلیل می‌بینی کارگردانی که می‌دانی مهارت چندانی ندارد برخلاف انتظار فیلم نسبتاً خوبی می‌سازد. و به همین ترتیب کار کارگردان بسیار قابلی را می‌بینی و به خودت می‌گویی،«چطور این آدم با تمام آن مهارت و کارآیی فیلمی به این مزخرفی ساخته است.»

**جورج سیتون:** سالها پیش فیلمنامه‌ای را ساختم به نام چیزی به نام *عشق* که یکی از آن کمدیهای محبوب سالهای سی بود. در اولین صحنه روزالیند راسل وملوین دوگلاس را می‌بینید که در اتاق خوابی مشغول جر وبحث هستند، و به دعواهای پیشترشان هم اشاره می‌کنند. شش ماه است که درگیر این جدال خانوادگی هستند و به همین ترتیب... قضیه ادامه پیدا می‌کرد. خوب چنین صحنه‌ای می‌تواند فوق‌العاده کسل کننده باشد. هرقدرهم که سرعت آن را زیاد می‌کردی باز کند بود. به این نتیجه رسیدم که باید از یك حقهٔ تصویری استفاده کنم... حقه هم نه، حالتی که تمام این ماجرا را در کوتاهترین زمان نشان دهد. بنابراین آنها را می‌بینی که مشغول جر وبحثند، وزن یك لنگه کفش برمی‌دارد. شوهرش فرار می‌کند و از اتاق می‌رود بیرون و در را به شدت می‌بندد، و درست در همان لحظه لنگه کفش به در می‌خورد. ما دوربین را به طرف در پیش بردیم ودیدیم که روی در اثر پنجاه ضربه کفش است. به این ترتیب با یك نما نشان دادیم که آنها پنجاه مرافعهٔ دیگر هم داشته‌اند. وقتی فیلم نشان داده شد... منقدین گفتند

این صحنه یکی از بهترین کارهای کارگردانی بوده که پس از سالها دیده اند، ولی این صحنه عیناً در فیلمنامه بود. مرا به یاد این می اندازد که لو بیچ به نویسندگانش دستور می‌داد، «از آن احساس لو بیچی به من بدهید.»

آلفرد هیچکاك اغلب گفته است که برای او، با پایان یافتن فیلمنامه تمام کار خلاقه هم پایان می گیرد. با وجود این، برداشت او از فیلمنامه با روال سنتی متفاوت بود.

**آلفرد هیچکاك:** مشکل من با نویسنده ها اینست که باید تمام مدت به آنها اصول و فنون سینمایی را بیاموزم. نباید فراموش کرد که در مورد بسیاری از نویسنده ها باید صفحه به صفحه با آنها کار کنی، روی هر آنچه که در هر صفحه نوشته شده است. علاقه ای به این کار ندارم. من یك مربع، یك چهارگوشهٔ سفید را در اختیار دارم که باید با یك رشته تصویرهایی که پشت سرهم می آیند، پر کنم. این چیزی است که فیلم را به وجود می آورد. از فیلمهایی که اسمشان را گذاشته ام «عکسهایی از آدمهای ناطق» خوشم نمی آید. اینها کمترین ربطی به سینما ندارند. فیلمهایی که دوربین را می کاری و از یك مشت آدم عکسبرداری می کنی چند تا نمای درشت و چندنمای دونفره می گیری، فیلم نیست، من اسم آن را فیلم نمی گذارم.

پس فیلمنامه می تواند و باید شامل چه چیزهایی باشد؟

**سمیوئل فولر:** فرض کنید قراردادی با من بسته اند که فیلمی بسازم، پول هم فراهم است و به من می گویند شروع کن فیلمنامه را بنویس و فیلمبرداری را آغاز کن. بسیار خب. اگر من فیلمنامه را آن طور که روی صحنه مجسم می کنم بنویسم، چیزی در حدود هشتصد، نهصد صفحه می شود. که البته، غیرممکن است.

**وینسنت شرمن:** در *ماجراهای دون ژوان*، صحنه هایی وجود دارد که درسیاه چالی برداشته شده است. خب تمام آنها را من خودم شخصاً پر وردم. چیزهایی بود که در فیلمنامه نوشته نشده بود. برای تمام صحنه های پرجنب و جوش فیلم، در فیلمنامه نوشته بود، «بزن بزن». مایك کرتیس موقع ساختن حملهٔ هنگ *سبك* جایی که در فیلمنامه فقط نوشته شده بود، «هنگ حمله می کند،» چهار هفته فیلم گرفت. مثلا من فیلمنامه هایی

داشته‌ام که در آن نوشته، «کافه شلوغ می‌شود.» چهار روز تمام صرف فیلمبرداری همین جمله شده است.

**رونالد نیم:** به نظر من وقتی کسی فیلمنامه می‌نویسد نباید اصطلاحات «نمای متوسط نمای درشت. دوربین زوم می‌کند. حرکت افقی دوربین. دوربین فلان کار را می‌کند و غیره» را به کار ببرد شما تا با هنر پیشگانتان تمرین نکرده باشید نمی‌توانید بدانید دوربین باید چه کارها بکند. مگر آنکه، چنان با دقت آن را در ذهنتان پرورش داده باشید که به هنرپیشه می‌گویید برو به طرف دریا، برو طرف پنجره یا بنشین.

**سمیوئل فولر:** مثلا من صحنه‌ای دارم مثل حالا که همه اینجا نشسته‌ایم. این نمای آغازین است. می‌خواهیم فیلمبرداری را شروع کنیم، ولی من از پنجره به بیرون نگاه می‌کنم و می‌بینم پرنده‌ای، پرندهٔ دیگری را تعقیب می‌کند. فکری به نظرم می‌رسد و می‌گویم، «بهتر نبود که آنها را در حال تعقیب یکدیگر فیلمبرداری کنم؟ بدون قطع. بعد عقب بکشم، و بعد مردی راً نشان بدهم که دیگری را تعقیب می‌کند. یا سگی که سگی را تعقیب می‌کند یا گربه‌ای که گربه‌ای را.» از دیدگاه یك نویسنده، اگر این را بنویسی، بلافاصله استودیو می‌گوید، «باید سگ تربیت شده داشته باشیم وسایر قضایا،» بعد مخارج را می‌سنجند، ضرب و تقسیم می‌کنند و سرانجام نویسنده می‌گوید، «اصلا فراموشش کنیم بهتر است ــ مگر اینکه خیلی ضروری باشد ــ «تنها همان مردی که مرد دیگر را در اتاق تعقیب می‌کند می‌گذارم. اگر توانستند با دیدی هنری آن را فیلمبرداری بکنند، چه بهتر.» این نمونهٔ اتفاقی است که ممکن است بیفتد. لزومی ندارد که همه چیز را روی کاغذ خلق کنید، دلیل وجودی آن روی کاغذ هست. کارگردان باید با چشمش کاری را بکند که وقتی فیلمنامه را می‌خواند نویسنده با قلبش انجام داده. تجربه‌ای عاطفی است.

**آبراهام پولونسکی:** اگر فیلمنامهٔ فوق‌العاده داشته باشید که شامل تمام جزئیات بوده و کارگردان هم آدم مطیعی باشد، فیلم جالبی به دست نخواهید آورد. این واقعیتی است. چون تا کارگردان کار خودش را انجام ندهد، چیزی به دست نخواهد آمد. سینما بیانی است که به وسیلهٔ کارگردان و از طریق این رسانه ابراز می‌شود. سینما دقیقاً این است، مهم نیست چه نوع فیلمی است و در چه طبقه‌بندی و قالبی قرار می‌گیرد. تازه خود

طبقه‌بندیها و قالبها هم عوامل زیبایی‌شناختی خودشان را دارند، که می‌شود درباره‌شان بحث کرد. نویسندهٔ چیره‌دستی که هنرمند است، وقتی فیلمنامهٔ فیلمی را می‌نویسد، باید تأثیر نیرومندی بر کارگردان حقیقی بگذارد. در این تردیدی نیست. ممکن است بر کسی غیر از کارگردان تأثیر بیش از اندازه‌ای بگذارد. ولی بر کارگردان حقیقی تأثیر جالبتری خواهد داشت. تردیدی نیست. هیچ راهی برای کارگردانی یك فیلم وجود ندارد جز آنکه آن را کارگردانی کنی.

**ویلگوت شومن:** من خیلی جدی احساس کردم که باید از فیلمنامهٔ خیلی خوب دوری کنم... من زیردست اینگمار برگمن تعلیم دیده بودم. از اوایاد گرفته بودم که چگونه فیلمنامه بنویسم. بنابراین تمام کوششم برای ساختن فیلم *خواهرم، عشقم*، این بود که فیلمنامه خوبی بنویسم، از آن فیلمنامه‌هایی که هر صحنه در پی صحنهٔ بعدی می‌آید، درست شبیه طراحی رقص باله. ولی این به گونه‌ای کارم را به بن بست کشاند. مجبور شدم خودم را از این قالب بیرون بکشم و در عوض از دوربین مثل قلم استفاده کنم.

**برناردو برتولوچی:** نوشتن وفیلم ساختن دو تجربهٔ متفاوت است ــ برای من که فیلمنامه نویسی یك تجربهٔ ادبی است. تصور می‌کنم فیلم باید مستقل باشد، باید زندگی خاص خودش را داشته باشد، باید خودمختار باشد.

**سمیوئل فولر:** چگونه می‌شود صحنه‌ای را فیلمبرداری کرد تا کسی که آن را نوشته راضی بشود؟ تقریباً غیرممکن است. اگر من فیلمنامه‌ای بنویسم و کس دیگری آن را کارگردانی کند ــ فیلم کار نکند و من از روش کار کارگردان ناراضی باشم. درآمد گیشه هم خوب نباشد. اظهارنظر کلی من این خواهد بود که، «فیلمنامه‌ام را خراب کرد». ولی اگر کارگردانی فیلمنامهٔ مرا گرفت و نه تنها به آن افزود، بلکه کاری که با آن کرد، یا تغییری که در آن داد... باعث شد که فیلم غوغا بکند، دیگر نمی‌توانم به این و آن بگویم، «خرابش کرد.» بنابراین تمام قضیه یك کلاهبرداری عظیم است. تمامش بسته به پول است. تمام بسته به موفقیت آن است. بقیه حرف مفت است.

**ایروینگ کرشنر:** هر کسی را که من می‌شناسم و فیلمنامه نوشته یك احساس مشابه دارد، «اگر آن را به شکلی که من نوشته بودم می‌ساختند، حتماً شاهکار می‌شد. کامل

می شد.» حق هم دارند، چون نویسنده به هنگام نوشتن فیلمنامه فقط به کمال فکر می کند. می توانی بنویسی «پنجاه هزار سوار از کوه سرازیر می شوند و بلافاصله پنجهزار نفرشان از اسب سرنگون می شوند، چون هدفگیری توپ بسیار دقیق بود.» تو این را در ذهنت مجسم می کنی. صحنهٔ کاملی هم هست. ولی وقتی می روی که آن را فیلمبرداری کنی، می بینی امکان حرکت دادن پنجاه هزار سوار را نداری... پس وقتی رقم را به دویست سوار کاهش می دهی متوجه می شوی دیگر شبیه چیزی نیست. در واقع همه چیز سازشی است با تصور «کمال» نویسنده.

## تکامل فیلمنامه

همان طور که کرشنر اشاره می کند، لحظه‌ای که سر صحنه حاضر می شوید، با شرایطی که مدام در حال دگرگونی است، باید کلام نوشته را به هر شکلی که مناسب باشد تغییر داد.

**آلن دوان:** فیلمنامه یك ورقهٔ راهنماست. از روی آن می توان کار کرد ولی باید به آن خیلی چیزها افزود. حتی در مورد بهترین فیلمنامه ها هم باید به آن چیزهایی اضافه کنی، و حتی با بدیهه سازیهای لحظهٔ آخر کار گاهی بهتر هم می شود... در غیر این صورت تو کاره ای نیستی. باید مدام بدیهه سازی کنی. باید از حوادث و اتفاقات استفاده کنی. و خب بسیاری چیزهای دیگر.

**برناردو برتولوچی:** وقتی فیلم می سازم باید کاملا آزاد باشم. نمی توانم خط فیلمنامه را دنبال کنم. رویای من این است که شب پیش خواب ببینم که روز بعد می خواهم چه چیزی را فیلمبرداری کنم. و گاهی هم خواب می بینم. ولی همیشه نه، من باید سر صحنه باشم تا تصمیم بگیرم چه سبك یا زبانی را به کار ببرم.

**باربرا لودن:** وقتی ساختن فیلم واندا را شروع کردم، دیگر به فیلمنامه کاری نداشتم چون... وقتی رفتم پنسیلوانیا همه چیز متفاوت بود. محلهایی که در فیلمنامه مشخص شده بود پیدا نکردم، آدمهایی که بتوانند آن جمله ها را بگویند نیافتم، کسی را برای انجام نقشهایی که نوشته شده بود پیدا نکردم، بنابراین مجبور شدم از آدمهایی که بودند به همان ترتیب که می شد استفاده کنم. اصلا مطالعهٔ فیلمنامه را کنار گذاشتم به

کار نمی آمد. جریان کلی داستان را می دانستم، و اینکه چه باید بکنم. همین که باید از چیزی دوری می کردم احساس خوبی بود، دیگر هم آن همه چیزی را که در آن فیلمنامه نوشتم نخواهم نوشت. آن فیلمنامه برای خواندن نوشته شده بود. کاری که می کنم اینست که ــ فقط برای خودم می نویسم و چیزهایی که به عنوان فیلمساز برای ساختن فیلم نیاز دارم، همین.

**سمیوئل فولر:** یك عادت خیلی بد دارم. تقصیر خودم هم هست نه کسی دیگر. برای نوشتن فیلمنامه تا چهار و پنج صبح می نشینم، پدر خودم را درمی آورم. تازه کلی از فیلمهایی که ساخته ام، فیلمهایی هستند که حتی یك بار هم به فیلمنامه شان مراجعه نکرده ام. وحشتناك است. چند روز بعد به خودم می گویم، «خداوندا، اینجا یك چیز کوچولو یادم رفته که در فیلمنامه نوشته بودم.» ولی در عوض درحین فیلمبرداری از دیدگاه یك کارگردان چیزهایی را اضافه کرده بودم که به عنوان نویسنده هرگز به آن فکر نکرده بودم. به این ترتیب، توازن برقرار می شود.

**رائول والش:** خب وقتی فیلمنامه به دستمان می رسد بارها و بارها آن را مرور می کنیم. بعد یادداشتها و حاشیه هایی به آن اضافه می کنیم که سطحش را بالا می آورد، با این حال وقتی به سر صحنه می روی، گاهی متوجه می شوی که کلمات جا نمی افتند.

**هوارد هاوکس:** هرگز فکر نکنید که فیلمنامه چیز مقدسی است. اوایل وقتی که تهیه کننده ها به من می گفتند چگونه کار کنم، حسابی دچار اشکال می شدم. خودم داستان و فیلمنامه را می نوشتم، و بعد شروع می کردم به اینکه در آن دست ببرم. آنها به من می گفتند، «هی، داری چکار می کنی، حق نداری توی فیلمنامه دست ببری». می پرسیدم، «چرا نمی توانم، خودم آن را نوشته ام.» ولی به نظر می رسید از دید آنها وقتی چیزی روی یك صفحه کاغذ چاپ شد دیگر وحی مُنزل است، ولی چنین نیست. روال کار من اینطور نیست... اغلب نکته ای در داستان پیش می آید و دستیار نویسنده می گوید. «به نظر من اینجا بهتر جا می افتد.» من هم می گویم، «بسیار خب اینجا بنویس، ولی جای دیگری هم آن را بنویس.» بعد نویسنده سر می رسد و می گوید، «من فکر می کنم این نکته جای دیگر بهتر جا می افتد.» و بعد آن نکتهٔ داستانی را در چندجای فیلمنامه می نویسند. ما همهٔ آن را فیلمبرداری نمی کنیم. گاهی دوموردش را

می گیریم، گاهی هم فقط یکی را، چون وقتی شروع می کنی به داستان گفتن خودت متوجه می شوی که فلان نکته کجا جا می افتد... اولین چیزی که می خواهیم حرکت است. اگر تصور روشنی از یك صحنهٔ خاص نداشته باشی، فیلمبرداری آن مشکل بزرگی است. می توانم مثال خوبی برایتان بیاورم. داشتیم فیلم *من یك عروس مذکر زمان جنگ بودم* را با کاری گرانت می ساختیم. صحنه ای بود که کاری باید به عنوان یك افسر فرانسوی به سؤالاتی که توسط یك گروهبان امریکایی پرسیده می شد جواب بدهد، سؤالاتی که معمولا از یك دختر جوان فرانسوی که می خواهد با سربازی امریکایی ازدواج کند می پرسند. سؤالاتی مثل، «هرگز مشکلات زنانه داشته اید؟» و «قبلا حامله بوده اید؟» و از این قبیل سؤالات مسخره، و ما با اشتیاق منتظر فیلمبرداری این صحنه بودیم. وقتی شروع به گرفتن آن کردیم، اصلا هم مضحك از آب درنیامد. نمی دانستیم اشکال از کجاست. کاری هم گفت، «خیلی لوس شده، مگر نه؟»

من هم گفتم، «بیش از اندازه، ولی نمی دانم عیب از کجاست، ولی تصور کردم شاید مردی مثل کاری گرانت وقتی مورد چنین بازپرسی لوس قرار بگیرد، سرگرم می شود.»

مثلا «اوه گروهبان، گفتید مشکلات زنانه، همه اش را داشته ام.» و به همین ترتیب. ناگهان کاری گرانت فریادزد، «می توانم، حتماً می توانم،» بعد رفت پیش گروهبانی که سؤال می کرد. در ظرف دو سه دقیقه، صحنه خیلی خیلی خنده دار شد، چون گروهبان بدبخت شرمزده شده بود و کاری هم داشت حسابی کیف می کرد. و به این ترتیب صحنه ای کاملا متفاوت را گرفتیم.

**رابرت آلتمن:** همیشه می توانی درلحظه چیزی را ابداع کنی که حسابی جا بیفتد. اگر جا نیفتد پس تصورت اشکالی داشته؛ صحنه هم درست از آب درنمی آید. هر بار به صحنه ای می رسم، و ترتیبش را می دهم و می بینم جا نمی افتد و هرچه پیش می رویم فرقی نمی کند، به تدریج متوجه اشکالش می شوم، احتمالا یك جای صحنه اشکال دارد و شاید نباید آنجا باشد. چیزی درست نیست. در مواردی که فیلمبرداری سِکته پیدا می کند، از این موارد خیلی پیش می آید، جاهایی که می گوییم، «نه، این درست نیست.» کاری که می کنیم اینست که از آن منصرف می شویم.

یك باردوروزدر ناشویل، درمحل، فیلمبرداری کردیم، ودر تمام مدت فیلمبرداری

به خودم می گفتم، «این وحشتناك است، از آن گذشته فیلم هم بیش از حد بلند است. بهتر است حذفش کنیم.» ولی وقتی تدوین شد، دیدیم عالی است. گاهی این قبیل چیزها بدون برنامه جور می شوند. به عبارت دیگر، طرح کلی کار سبب می شود که جا بیفتند. هر فیلمی را که ساخته ام، می توانم بگویم به طور متوسط چهل وپنج روز طول کشیده است. اما آنچه سرانجام روی پرده نشان داده می شود معمولا محصول فیلمبرداری بیست و پنج روز است. به من می گویند، «چرا این مقدار را از همان اول حذف نمی کنی؟ لزومی ندارد وقتت را به هدر بدهی و آن را فیلمبرداری کنی.» نمی شود این کار را کرد. باید تمام کار را بگیری و بعد از میان آن انتخاب کنی.

دیگر کارگردانان اعتراف می کنند که گرچه در سر صحنه تا حدودی خلاقیت فی البداهه صورت می گیرد، اما فیلمنامه اساس کار است.

**هال اشبی:** احساس می کنم که اصولا وقتی با فیلمنامه ای شروع می کنم، چهارچوب آن، که به اندازهٔ کافی با آن کار و زندگی کرده ام، مرا نسبت به هر صحنه ای وظیفه دار می کند؛ وقتی شروع می کنید این وظیفه را تغییر بدهید دچار مشکل می شوید. درحین کار می توانید آنچه را در چهارچوب صحنه اتفاق می افتد عوض کنید، گفتگوها را تغییر دهید، اما در اساس باید به آن وظیفه وفادار بمانید. من همیشه احساس کرده ام که اگر چنین نکنم، دست آخر به بیراهه کشیده می شوم.

برای فیلمسازان انتزاعی، درواقع فیلمنامهٔ نوشته تنها بعد از ساختن فیلم به دست می آید. درمورد این نوع فیلم فیلمنامه حکم مخزنی از اندیشه های موضوعی گردآمده را دارد.

**استان براکج:** پس از هفته ها فیلمبرداری، پرداختم به سر هم کردن فیلمنامه ای که در حقیقت پس از سه فیلم، تنها نوع فیلمنامه ای است که درست کرده ام. و این تنها نوع فیلمنامه ای است که حالا هم می سازم، موضوعی؛ به این ترتیب که موضوعهای خاصی را که به ذهنم می رسد یادداشت می کنم. معمولا عنوان موضوع هم زودتر آماده می شود. در *انتظارشب* ــ تمام زندگی من، خاطرات کودکیم، همگی به سادگی انتظاری برای شب یا مرگی است که قرار است فرا برسد. سپس از آنجا به گل سرخ

می‌رسم، و تمام چیزهایی را که دربارهٔ گل سرخ به نظرم می‌رسد یادداشت می‌کنم. نوشتن من درواقع به‌دور انداختن مسایل سطحی است. وقتی به اندازه‌ای نوشتم که از دست این جمله‌بندیهای عادی راحت شدم، نوشته‌ها را به سویی می‌افکنم و فیلمسازی را شروع می‌کنم. در فیلمساختن کوشش می‌کنم از آنچه نوشته‌ام پیروی نکنم، و در واقع از آنجا شروع کنم.

سرانجام، باید به خاطر داشت، فیلمنامه اعم از اینکه پیش یا پس از ساختنِ فیلم نوشته شود، به صورت طرحی خلاصه یا نوشته‌ای جامع باشد، سرصحنه عیناً از آن پیروی شود یا در آن دست برده شود، یك عملکرد دیگر هم دارد.

**مایکل وینر:** ... اصل آنست که فیلمنامه‌ها نوشته شود. به نظر من باید با نوشته آغاز کرد. اگر شما کارگردان جوانی هستید، یا خیال دارید بشوید، اولین چیزی که باید داشته باشید فیلمنامه است. سرمیز رولت ممکن نیست میلیونها ببرید مگر آنکه ژتونی برای گذاشتن روی نمره‌ها داشته باشید ــ و اولین ژتون شما در زمینهٔ فیلمسازی همین فیلمنامه است. اگر فیلمنامه‌ای داشته باشید، می‌توانید به هر استودیویی بروید وبگویید، «این فیلمنامهٔ من است. مایلم آن را بسازید.» اگر به تمام جوانانی که وارد حرفه سینما بشوند بنگرید، همه همین کاررا کرده‌اند. لزومی ندارد فیلمنامه برای شما خرجی داشته باشد. می‌توانید خودتان آن را بنویسید تا اینکه کس دیگری را وادار کنید که آن را برای شما بنویسد. این می‌شود سکهٔ رایج شما. آنهایی که منتظرند کسی ازراه برسد و آنها را با کاری تدهین کند، به احتمال قوی به دستش نخواهند آورد.

# بخش دوم

# فیلم به عنوان صحنهٔ نبرد

# ۳

# تجهیز یك لشكر

## صحنهٔ مبارزه

**ایروین کرشنر:** ساختن فیلم نوعی جنگ است. هر روز درگیریهایی وجود دارد. ولی درگیریهایی نیز وجود دارد که شامل یك سکانس کامل می شود. حتی در ابتدا، بر سر فیلمنامه هم درگیریهایی پیش می آید. برای انتخاب هنرپیشه، برای تعیین مقدار زمانی که صحنه ای معین باید بیانجامد. با مسئولین امور فنی درگیری داری، که با علم به اینکه کارها را به دقت قبلا انجام داده اند، احساس امنیت می کنند. بعد درگیری با فیلمبردار پیش می آید که عقاید خاص خودش را دارد، و در واقع کـارگردان سرخورده ای است... او مشتاق کارگردانی کردن است، و در نتیجه درگیر کل کار می شود. می کوشد صحنه ها را مطابق میلش مجسم کند. البته، من این را تشویق می کنم. من فیلمبردار را با دقت انتخاب می کنم و مایلم که او هم سهیم باشد. اما بهایی که بابت این قضیه می پردازید این است که چنین آدمی شخصیت محکمی دارد و حرف دهانش را می فهمد و برای خواسته هایش می جنگد. و این جنگ و جدال همیشه ادامه دارد.

**راجر کورمن:** من دلم می خواهد که زمان و بودجهٔ نامحدودی داشته باشم، ولی چنین چیزی امکانپذیر نیست. بنابراین جنگیدن با این واقعیت که فقط سه هفته وقت داری تا فیلمی بسازی کارعبثی است، ودلیلی ندارد که نیمی از این سه هفته را صرف این بکنید که چرا فقط سه هفته وقت دارید. باید بروید ودر ظرف همان سه هفته بهترین کاری را که از عهده تان برمی آید انجام دهید.

**لازلو بنه دك:** آدم باید با شرایط همانگونه که هستند روبرو شود. می توانید بگویید،

«متأسفم، اگر من شش هفته وقت برای تهیه مقدمات نداشته باشم فیلم را نمی سازم.» یا اینکه می‌روید وبهترین کاری را که از عهده‌تان برمی‌آید انجام می‌دهید. یك بار حسابی دست و پایم در پوست گردو رفته بود، چون مجبور بودم ظرف چهار هفته هنرپیشه‌ها را انتخاب کنم، محل فیلمبرداری را بیابم، با کارگردان هنری به توافق برسم و تمام مشکلات فنی عکسبرداری را حل کنم. شبانه‌روز فیلم را جلوی چشمت می‌بینی، خوشبختانه من شانس آوردم، هنرپیشگان با من همدل بودند که تغییراتی بدهم. من هم در مرحلهٔ تدوین تغییراتی کلی دادم.

**ایروین کرشنر:** دوجور می‌توان به قضیه نگاه کرد. و به نظر من به شخصیت وروش زندگی هر دسی بستگی دارد. ممکن است این موضع را بگیرید که اشکالی ندارد به خودم مرخصی می‌دهم و فیلمی می‌سازم. می‌توانید این کار را بکنید وفیلمی بسازید که حتی الامکان مال شما باشد. ممکن است آشغال آنها را بسازید تا اینکه دفعهٔ بعد فیلمی به روش خودتان بسازید. این عقیدهٔ من است. اغلب افراد این موضع را انتخاب می‌کنند. «این مال آنها. بعدی مال خودم است.» در این صورت باید خیلی مراقب بود چون «این مال آنها» ممکن است اولین، دومین، سومین و حتی چهارمین فیلم بشود. و سرت راکه برمی‌گردانی دیگر نمی‌دانی کی هستی. ولی برای اغلب افراد این روش مؤثر می‌افتد.

موضع بعدی آنست که بگویی، «گور پدر آنها. همه‌شان احمقند. آن بیرون همه احمقند. کمپانیها احمقند. پول دهنده‌ها احمقند. نویسنده‌ها احمقند. من هم احمقم چون فیلمی که می‌خواهم بسازم پنجاه میلیون خرج دارد، اما سازش می‌کنم و آن را با نیم میلیون می‌سازم. عیبی ندارد. اما آن را به روش خودم می‌سازم، و اگر نتوانم، پس گور پدر همه.» اغلب آدمها با این روش کار می‌کنند و موفق هم می‌شوند.

و باید تصمیم بگیرید که کدام یك از این شرایط مناسب حال شماست و تحت کدام عملکرد بهتری خواهید داشت... من در هر دو موقعیت کار کرده‌ام و به همین دلیل است که تهیه کنندگان چندان دل خوشی از من ندارند. وقتی شروع می‌کنم به نظر می‌رسد که اهل سازشم، ولی بعد دیوانه می‌شوم. تصور می‌کنند که مجنونم و از عهدهٔ من برنمی‌آیند.

**فرانکلین شفنر:** اینجا حیطهٔ مسئولیت کارگردان نسبت به محصول است. و در اغلب

موارد از آدم می پرسند که وظیفه چیست؟ وظیفه فقط یك چیز است، وظیفه شما نسبت به فیلم. شما وظیفه ای نسبت به خودتان، هنرپیشه ها، نویسنده، تهیه کننده و کمپانی توزیع کننده ندارید. وظیفه شما نسبت به فیلم است، وروش خاص من در گفتن اینست که نسبت به خودتان است. به عقیدهٔ من، یك تهیه کننده و نویسنده، مگر در شرایط غیر عادی، به قدری نزدیك به هم کار می کنند، که وقتی تعهد می کنید آن فیلم را علی رغم تمام اشکالات و مسائلش بسازید، باید خودتان را آماده کنید تا با آن آدم حتی زندگی کنید. او هم نظرگاه خاص خودش را دارد. او قرار نیست و نمی خواهد فیلم را بسازد، ولی دربارهٔ آن نظر خاصی دارد.

در این مورد خاص من معمولا بیشتر خوش اقبال بوده ام تا برعکس. در روشی که با نویسنده، هنرپیشه وفیلمبردار روبرو می شوید نیز تفاوتهایی وجود دارد. راههایی وجود دارد که یاد می گیرید چگونه با تهیه کننده روبرو شوید. وقتی یك تهیه کننده یا مدیر تهیه به سراغم می آید و می گوید، «بسیار خب، ما تقریباً سر جمع مخارج را به دست آورده ایم.» من همیشه مجذوب می شوم. لحظهٔ فوق العاده ای است.

«خب سر جمع مخارج چقدر هست؟»

«ده میلیون»

«عالیست، حالا چقدر می شود بالاتر یا پایینتر رفت؟»

آنها می گویند، «خب، طبق محاسبات ما سه ونیم میلیون بالاتر وشش ونیم میلیون پائینتر.» که معنایش هست، «آقاجان، جنابعالی، کارگردان مسئول شش و نیم میلیون هستید، ما هم مسئول سه و نیم میلیون...» بسیار خوب. بنابراین کاری که شما یاد می گیرید انجام دهید این است که خودتان را حفظ کنید.

اگر کسی به شما بگوید، «می توانی با شش و نیم میلیون زیر تخمین سر کنی؟» کاری که می کنید این است که رؤسای قسمتها را صدا می کنید ودقیقاً به آنها می گویید احتیاجات شما چیست، به نظر شما فیلمنامه بالاخره چه شکلی پیدا خواهد کرد، فیلمبرداری چه مدت طول می کشد، و تمام جزئیات مربوط به آن.

به عنوان یك مثال، دستیار کارگردان ده روز دارد، در این مدت سیاهی لشگرها روزی هزارها دلار خرج برمی دارند، و روز آخر مبلغی معادل بیست و پنج هزار دلار می شود. طراح لباس در آن لحظه مسئول تهیهٔ دوهزار و پانصد دست لباس است وروز بعد مسئول چیزی است که توسط ژان لویی طراحی شده، خلاصه تمام این افراد مسئولند که بیایند سراغ شما و بگویند، «این صورت مخارج است.»

و شما وقتی تمام ارقام را به دست آوردید، ارقام دستیار کارگردان، حقه‌های سینمایی، لباسهای طراحی شده، صحنه‌ها و غیره و غیره، تقریباً در مرحله‌ای قرار می‌گیرید که بگویید، «بله، فکر می‌کنم در حدود شش و نیم میلیون می‌شود، گرچه می‌دانید که عملا شش و یك چهارم میلیون خرج برمی‌دارد.»

مسئله، مسئلهٔ تجربه است، چه تجربه خودتان چه اتکاء به تجربهٔ کسانی که این کار را مدت بیشتری از شما انجام داده‌اند، تا به شما دقیقاً بگویند سرجمع مخارجی که کار برمی‌دارد چقدر است. اما درنظر داشته باشید، وقتی که این رقم را پذیرفتید، دیگر تمام مسئولیت به گردن خود شماست. وقتی که مدیر تهیه خلاصهٔ مصورسکانسها را به شما نشان می‌دهد، و شما هم به دقت آن را مطالعه می‌کنید، با دستیار کارگردان هم فیلمنامه را به دقت بررسی کرده‌اید و می‌گویید، «نود روز. من این فیلم را ظرف نود روز می‌سازم»، هیچ دلیلی وجود ندارد که شما مسئول تمام کردن آن در نود روز نباشید، حتی اگر مشکل هوای بد را داشته باشید، چون هرگز کسی مشکل هوای بد را نمی‌بخشد. اگر هنرپیشه هم بیمار شود، کسی اورا نمی‌بخشد. اگر به دلایل فنی باید صحنه‌ای را از نو تکرار کرد، آن را هم کسی نمی‌بخشد. شما گفته‌اید نود روز و قرار است که شما تجربهٔ این کار را داشته باشید، و از این قبیل اتفاقات می‌افتد. به هر ترتیبی که هست شما ظرف نود روز کار را تمام می‌کنید. زیاد هم نگرانش نباشید. کار غیرممکنی نیست.

**جان کاساوتیس:** وقتی می‌خواستیم فیلم *سایه‌ها* را بسازیم، گفتیم، «تردیدی نیست، می‌خواهیم فیلم بسازیم.» یك انبار داشتیم، وبچه‌ها شروع کردند به ساختن صحنه‌ها و چیزهای دیگر، من هم در یك برنامه رادیویی شرکت کردم و گفتم، «به جای این کله گنده‌های هالیوودی که جز پول به چیز دیگری فکر نمی‌کنند بهتر نبود همهٔ آدمها می‌توانستند فیلم بسازند؟» روز بعد، دوهزار دلار اسکناس برایم از اطراف و اکناف فرستادند.

نه تنها این، شرلی کلارك که در آن زمان یکی از فیلمسازهای مستقل بود، تنها کسی بود که در شهر وسایل فنی کار را داشت، این بود که آنها را آورد پیش ما و گفت، «اینها را بگیرید، من تا شش ماه کار ندارم. تمام این مدت اینها در اختیار شما باشد.» بنابراین وسایل هم جور شد، بعد یك روز دختری با سبیل وارد شد، واقعاً شکل غول بود. جثهٔ فوق‌العاده عظیمی داشت، چیزی در حدود دویست و پنجاه کیلو وزن داشت. با موهای سیخ سیخ و یك لباس گلدار. به محض اینکه چشمش به من افتاد گفت، «من برنامهٔ شما

را دیشب از رادیو شنیدم.» بعد روی زمین زانو زد، من فریاد زدم، «داری چکار می کنی، این وحشتناك است. بلند شو بگو چکار داری.»

گفت، «من حاضرم هر کاری بکنم، فقط شما بگویید چکار کنم.»

من گفتم، «هر کاری می کنی روی زمین زانو نزن. یك جارو بردار و اینجاها را جارو کن.»

به این ترتیب به مدت سه سال روی فیلم *سایه ها* کار کردیم. هیچکدام از ماها هم نمی‌دانست باید چکار بکند؛ منظورم اینست که از فیلمسازی چیزی سرمان نمی شد. من قبلا فیلم ساخته بودم، ولی فقط به خودم توجه داشتم. برایم مهم نبود که دوربین کجا کاشته شده. تنها چیزی که شنیده بودم این بود که، «بچرخان، حرکت، چاپش کن،» بنابراین می گفتم، «چاپش کن.» هیچکس هم نبود که یادداشت بردارد.

به این ترتیب وقتی فیلم را شروع کردیم پنج یا هفت هزار دلار پول در آن گذاشتم. گفتم، «همین کافیست...» وقتی که فیلم تمام شد چهل هزار دلار خرج برداشته بود. کار فوق العاده مشکلی بود، ولی سراسرش لذت داشت، و هرچه اشتباه هم که به عقلتان برسد کردیم تا فیلم دوم.

بنابراین وقتی فیلم تمام شد دیگر پولی نداشتیم که نوار صدایش را چاپ کنیم، و آنهم بدیهه سازی بود؛ تمام فیلم بدیهه سازی بود، گفتگو نداشت، بنابراین هر برداشت متفاوت بود. وقتی فیلم را دیدیم گفتیم، «خب حالا اینجا چی چاپ کنیم؟ ما که نمی‌دانیم هنر پیشه‌ها چه می گویند. فیلم عالیست، همه چیز واضح است، نور عالیست زیباست ــ باید به یك ترتیبی گفتگوهایش را نجات داد.» به هر حال، من که فکر می کردم صدای زنده مهمترین چیز است، باید صدای زنده روی فیلم بگذاریم.

چند تا منشی داشتیم که داوطلب شده بودند تمام وقت بیایند و برای ما یادداشت برداری کنند. ولی آنها کاری نداشتند؛ فیلم ما صامت بود. سرانجام رفتیم به مدرسهٔ کرولالها و چند نفر لب‌ـخوان آوردیم. تمام گفتگوی فیلم را برای ما نوشتند. یك سال طول کشید. ولی خیلی به ما خوش گذشت. تجربهٔ شادی بود. سه سال طول کشید تا فیلم تمام شد.

**ایروین کرشنر:** بزرگترین جنگها، خب، جنگ با استودیو بود، جنگ فیلمنامه بود، جنگ با تهیه کننده بود. با استودیو، مشکل بزرگ همیشه به دست آوردن وقت کافی برای ساختن فیلم بود. قضیه با این شروع شد که استودیو از فیلمنامهٔ *دوست داشتن* خوشش

آمد ولی چندان شوقی نشان نداد. بخش داستانی استودیوی کلمبیا خیلی از فیلمنامه خوشش نیامد. آنها از روشی که من به آن نام «روش املی ارزیابی فیلمنامه» را داده ام استفاده می کردند. می گویند، «آیا شخصیت قهرمان تغییر می کند؟... روی چه کسی باید تأکید بگذاریم؟ از هیچکدام شخصیتها خوشمان نمی آید.» از آن نگرش قدیمی هیچکاك پیروی می کردند که هرچه شخصیت منفی یا شیطان قویتر باشد، فیلم هم قویتر می شود. کلمبیا از آدم می پرسید، «شخصیت منفی این فیلمنامه کیست؟... مقاومت چگونه است؟... شیطان این فیلمنامه کیست؟»

همچنین فیلم در سه پرده نمی گنجید. ظاهراً فقط یك پردهٔ بلند بود. فقط یك نقطهٔ اوج داشت که آنهم در آخر فیلم بود. در مورد همسر و زندگیش چیزی نمی دانستند. درباره هیچکس چیزی نمی دانستند. آنها همه چیز را از خارج به داخل می دیدند، چون به اصرار من تمام توضیحات مربوط به شخصیتها را از داخل به خارج حذف کرده بودند. به عبارت دیگر، هرچیزی را که با دوربین نمی شد توضیح داد از فیلمنامه حذف کردم. بنابراین ما، فیلمنامه قابل فروشی عرضه نمی کردیم، و در هالیوود باید همهٔ فیلمنامه ها قابل فروش باشند. درحقیقت فیلمنامه ای که ما عرضه کرده بودیم، طوری بود که می خواستم آن را ببینم، چون ماهها روی آن کار کرده بودم.

بنابراین اولین جنگ این بود که یکی از ماها می خواست فیلم را بسازد. بخش داستانی می گفت، «نه». ولی آنها به نحوی می خواستند من برایشان فیلمی بسازم. به نظرشان من خرید خوبی بودم، سرانجام موافقتشان را جلب کردیم.

جنگ بعدی، مدت فیلمبرداری بود. آنها می خواستند با حداقل بودجه فیلم ساخته بشود، آن هم به دلیل طبیعت خاص آن برنامه. آنها می خواستند فیلم را ظرف سی و پنج روز تمام کنم. با گفتن این جمله هم کار را آسان می کردند، «بگذار اول در پاسادنا فیلمبرداری کنیم، بعد فقط با هنرپیشه ها و بدلها به نیویورك می رویم دوسه روز هم آنجا فیلمبرداری می کنیم، بعد برمی گردیم به لوس آنجلس و بقیه را آنجا می گیریم و از صحنه های خارج و چند صحنهٔ داخلی هم استفاده می کنیم.»

من گفتم، «اگر نتوانم فیلم را در محل مناسب فیلمبرداری کنم، به کلی از ساختن فیلم صرف نظر می کنم.» من نمی خواستم آن را در استودیو بسازم. به آنها گفتم برای این فیلم، که آن را یك فیلم هماهنگ می نامیدم، به چه چیزهایی نیاز دارم، من واقعیت می خواستم. بنابراین آن گونه که من فیلم را می دیدم برای عرضهٔ فیلم به سرمای زمستان واقعی احتیاج داشتم. مدتی سر آن جنگیدیم و سرانجام گفتم، «من نمی توانم

فیلم را در داخل استودیو فیلمبرداری کنم، چون مرتب می خواهم از پنجره به بیرون نگاه کنم. و به ترتیبی که من، با چشم ذهنم صحنه های فیلم را می بینم، مرتب باید از پنجره و در بیرون را نشان بدهم.»

و سرانجام یك نفر در استودیو گفت تهیه صحنه های طبیعی پشت پنجره مخارج بسیار دارد. و همین توانست فکر نیویورك رفتن را به آنها بقبولاند. البته ما پشت تمام پنجره ها را با نور گرفته بودیم. سرانجام، مرتب زمان را اضافه کردیم تا با چهل و پنج روز توافق شد. ساختن فیلم در نیویورك در این مدت کار بسیار مشکلی است، به خصوص که فیلم هم بدیهه سازی بود. ولی ما تا چهل و شش روز کشش دادیم و چند روزی بیشتر از پنجاه روز آن را تمام کردیم، چون چند روز را به دلیل طوفانهای عظیم برف از دست داده بودیم. صحنه هایی را که در آخر فیلم با برف می بینید، مجبور شدیم به کمك ده دوازده نفر با پارو و چند وسیلهٔ مخصوص برفها را از جلوی راه پارو کنیم تا امکان فیلمبرداری پیدا شود. ولی این جنگ دوم بود.

سپس، وقتی آنها قبول کردند، رسیدیم به جنگ انتخاب هنرپیشهٔ نقش اول. چه کسی نقش بروك را اجرا بکند؟ آنها قرارداد خیلی خوبی با جورج سگال داشتند. به نظر من او کمی جوان بود. بعد راد استایگر را پیشنهاد کردند. من احترام زیادی برای راد استایگر قایلم. به نظر من هنرپیشه فوق العاده ایست. ولی احساس کردم که برای این نقش ممکن است قدری بیش از اندازه سنگین، پرقدرت و نمایشی باشد. می خواستم هنرپیشه ام را خودم کنترل کنم، که اگر هم نمی دانست دارد چه می کند، باز هم من اورا اداره کنم که به نظر برسد کنترلش دست خودش نیست. دلم نمی خواست هر لحظه دقیقاً بداند که دارد چه می کند. استایگر دقیقاً می داند که چه می کند.

بنابراین با [جورج] سگال موافقت کردم. بعد مسئلهٔ هنرپیشهٔ زن مطرح شد. مجبور بودم یك ستاره در فیلم داشته باشم چون، دوباره، بحث شد که آنها سرمایه گذاری کلانی می کنند، و اگر جورج سگال بازی کند، مجبورند در مورد ستارهٔ فیلم هم وسواس به خرج بدهند... بنابراین برای آن که به منظورشان برسند، یك ستاره را برای هر دو نقش می خواستند. لی رمیك را هم انتخاب کرده بودند. این عملی نشد و من به فکر دوست قدیمیم اوا مری سنت افتادم. اول فکر نمی کردم که از عهده برآید، ولی تلاش کردم که او نقش را به دست بیاورد. و سرانجام خیلی راضی شدم چون با شناختی که از او داشتم، به این نتیجه رسیدم که کارش خیلی خوب خواهد شد. پس از مدتی تفکر بالاخره پذیرفت. پیشنهاد دیگری داشت که در فیلم بزرگ دیگری بازی

کند. و مسئله این بود که کدام را انتخاب کند. بالاخره پیشنهاد ما را پذیرفت. این هم جنگ بعدی بود...

استودیوها وقتی فیلمی را به توزیع‌کننده نشان می‌دهند، باید بتوانند با نام هنرپیشه‌های معروف آنها را راضی کنند. به هنگام نمایش فیلم در حضور آن پیرمردهای گردن کلفتی که سیگارهای برگ برلب دارند، اولین سؤال همیشه اینست، «کی در آن بازی می کند؟» شما اسم چند نفر را می برید، اگر آن اسم را شنیده باشند، مسئله ای نیست. ممکن است وقتی پانزده سالشان بوده و فیلمهای وسترن می‌دیدند نامی به یادشان مانده باشد. باری، اوامری سنت هنرپیشهٔ قابل احترامی است مردم هم اورا می شناسند و می توانی با نام اووقت تلویزیونی وصفحهٔ مجله به‌دست بیاوری. این برای ساختن یك نام معتبر ضروری است.

به این ترتیب من به نیویورك رفتم، با این تفاهم که با نویسنده که درضمن تهیه کننده هم بود، تا آخرین روز فیلمبرداری به نوشتن فیلمنامه ادامه دهیم. نوشتن هرگز متوقف نمی شد چون فیلم آنچنان فیلمی نبود که همه چیزش ازپیش قابل تنظیم باشد. نمی شد آن را تنظیم کرد. دلم می خواست که فیلم تمام وقت با من حرف بزند. اما، با نویسنده حرف نمی زد و این از نظر من قابل درك بود. درذهن اوداستان فیلم یك چیز ثابت ودر عین حال کامل بود. فیلم کاملی نبود، ولی او تجربهٔ نوشتن آن را داشت ودرنتیجه، در جریان تلاش برای یافتن واژه ها و تصویرها، هر لحظه را منسجم کرده بود. طبیعتاً شما تا معتقد نباشید چیزی صحیح است، آن را نمی نویسید. به این ترتیب او فیلمنامه را نوشته بود و احساس می کرد با اندکی دستکاری، کامل می شود.

من این طور فکر نمی کردم. احساس می کردم لحظه هایی وجوددارد که از نظر من اشتباه است، لحظه هایی که به سادگی شوخی بود. پر از شوخی، جمله های طنزآمیز، کمدی چك تخته ای و انتقادهای اجتماعی بود. پر از تمام این چیزهایی بود که تو می نویسی چون تلاش فراوان می کنی که نکته ای را ثابت کنی. ما به‌وست همپتن رفتیم وچند هفته ای خودمان را در اتاقی حبس کردیم، و این چند هفته در حقیقت شصت در صد فیلمنامه را تغییر داد. مقداری از سکانسها را بیرون ریختیم، سکانسهای جدید نوشتیم، ودرآن لحظه دربارهٔ سکانس تلویزیونی آخر فیلم هم فکر کردیم. تا آن زمان اصلا وجود نداشت. وقتی که ابتدا برنامه را فروختم و به نیویورك رفتیم از خانهٔ عروسکی و سکانس تلویزیونی خبری نبود.

اتفاقی که دست آخر رخ می‌داد این بود که یك میهمانی داشتیم. میهمانی متفاوتی

که در آن همسر و دوست دختر طرف و همه با هم روبرو می شوند. خیلی نمایشی بود چون یك رشته رویارویی ها صورت می گرفت. بالاخره او نلی را با خودش به ماشینی می برد و مشغول گفت وگو می شوند، چند تا از میهمانهایی که مشغول ترك میهمانی بودند آنها را در آن حال می بینند بقیهٔ میهمانها را هم صدا می زنند و چراغ تمام ماشینها را روشن می کنند. او با دخترك از ماشین خارج می شود و شوهر دختر به او حمله می کند، در حالیکه همسر او هم حضور دارد. خلاصه غوغایی می شود.

من از این پایان اصلا راضی نبودم، چون احساس کردم سرنوشت در آن نقشی ندارد. حرفی که از ابتدا فیلم به من می گفت این بود که اگر انسان خودش قادر به تصمیم گیری نباشد، زندگی برایش این تصمیم را خواهد گرفت. زندگی ضربان خودش را دارد. به حرکت مداومش ادامه می‌دهد، این حرکت در جهت نقطه‌ای مشخص نیست، فقط حرکت است. شما باید به نحوی با آن حرکت کنید، وگرنه به گوشه‌ای رانده می شوید که واکنشی نسبت به آنچه اتفاق افتاده صورت می گیرد. بنابراین دلم نمی خواست که یك مشت بچه پولدار بدجنس، پسرهایی که روی پلکان مشغول بحث بودند، نگاه بکنند و بگویند، «آهان، خوب گیرش انداختیم.» او به این دلیل گیر می افتاد. من گفتم که از این قضیه خوشم نمی آید، بنابراین آن را حذف کردیم. در ضمن اشاره بکنم که این هم جنگ بزرگی بود، بعد نظریه‌های متفاوتی را بررسی کردیم و سرانجام فکر صحنهٔ تلویزیون به وجود آمد. همچنین، قضیهٔ خانهٔ عروسك مطرح شد و گسترش پیدا کرد. اینهم جنگ بعدی بود.

جنگ اصلی بعد در سر صحنه اتفاق افتاد. آنجا بود که تمام صحنه ها درست از آب درآمد ولی گفتگوها جا نمی افتاد. گفتگوها درست نبود و من به وضوح نشان دادم که می خواستم آن را عوض کنم. مرا متهم کردند که نمی دانم می خواهم چه بکنم، تصور درستی از کارم ندارم و خلاصه به خیلی چیزها متهم شدم.

**ژان رنوار:** برایتان تعریف می کنم که چگونه فیلم توهم بزرگ را ساختم. من درجنوب فرانسه مشغول ساختن فیلم تونی بودم. تمام فیلم تونی را در خارج از استودیو ساختم. نزدیك محل فیلمبرداری ما یك فرودگاه بزرگ نظامی بود و هواپیماها و خلبانها می دیدند که من مشغول فیلمبرداری یك فیلم هستم، یعنی می دیدند که فیلمی در حال ساختن است ــ از پروژکتورها، دوربینها و کامیونها متوجه می شدند. تمام روز بالای سر من بودند. مطلقاً نمی توانستیم صدابرداری کنیم. بالاخره تصمیم گرفتم سری به

افسر مسئول این پایگاه هواپیمایی بزنم. دیدم مردی است عکسبرگردان یک ژنرال و تا دلتان بخواهد مدال به سینه اش آویزان بود. در حقیقت من رودرروی مردی قرار گرفته بودم که ازدوستان خوب من بود. راستش، در طول جنگ جهانی اول مرا ازمرگ نجات داده بود. چندین بار این کار را کرده بود. او در یك اسکادران هوایی خلبان هواپیماهای جنگی بود. من هم عکاس بودم.

به همین دلیل هم به فیلمسازی علاقه‌مند شدم، با عکاسی از بالا. می‌دانید، هواپیماهایی که دوربینها و غیره را حمل می کردند، خیلی سریع نمی پریدند، و هر بار که با یك جنگندهٔ آلمانی روبرو می شدیم، تصور می کردیم که کار تمام است. چندین بار ژنرال ما ــ که در حقیقت ژنرال نبود بلکه در آن زمان سر باز صفر بود ــ با اسکادران کوچولویش سر می رسید و تق تق تق، آلمانها اگر درمی رفتند، شانس آورده بودند. اسمش پنسال بود. او حالا فوت کرده. آلمانها هفت بار این ژنرال پنسال را سرنگون کردند. او هم هفت بار فرار کرد و به اسکادرانش پیوست.

به هر حال ما ازملاقات هم بسیار خوشوقت شدیم. و به یاد ایام گذشته شبها با هم‌در یك رستوران کوچولو شام می خوردیم. در طول این شام خوردنها پنسال ماجراهای فرارش را از زندان آلمانها تعریف کرد. من پیش خودم فکر کردم که این داستانها می توانند فیلم پرهیجان خوبی از آب درآیند، داستانهای فرار از زندان دشمن. از او اجازه خواستم چند تا ازداستانهایش را استفاده کنم، و فیلمنامه ای نوشتم. وقتی آن را نوشتم مطمئن بودم که ماجرای فرار پیش پا افتاده ای را شرح داده ام. فکر کردم خیلی تجارتی و مورد علاقهٔ عموم است، و تصور کردم به راحتی می توانم بودجه اش را فراهم کنم.

چه خیال باطلی. دوستان عزیزم، سه سال تمام به هر اداره ای که فکرش را بکنیددر شانزه لیزه ورم و جاهای دیگر رفتیم و همه جا جواب یکی بود: «تو این فیلمنامه دختر نیست، ما هم علاقه‌مند نیستیم.» بسیار خب، سرانجام به مردی برخوردم که... چگونه بگویم، دوست ندارم به مردم بی احترامی کنم، ولی صفت بهتری جز «شارلاتان» برایش پیدا نمی کنم. او شارلاتان بسیار موفق و باهوشی بود ــ حرفه اش این بود ــ به من گفت دریك معامله چندین میلیون به دست آورده ــ من ازماهیت کارش اطلاعی ندارم و از این چیزها هم سرم نمی شود. به من گفت، «ژان، من به فیلم تو اعتقاد دارم.»

من گفتم، «علتش اینست که در کار سینما نیستی، چون آدمهایی که در این حرفه هستند به آن اعتقادی ندارند.»

«اصلا مهم نیست. چقدر پول لازم داری؟»

من دو میلیون فرانك حقیقی لازم داشتم. او هم قبول كرد و گفت بیا قراردادی ببندیم. من هم فیلم را ساختم و موفق شدم...

اما، فیلمنامه ای كه من نوشته بودم، كاملا ماجراهای پنسال را گرته برداری نكرده بود. بحث من هم روی همین مسئله است. من كشف كردم كه توهم بزرگ معنی دیگری دارد. دریافتم كه احتمالا توهم بزرگ برداشت كوچكی از یك مشكل بزرگ بود، كه مشكل تسلیم است، مشكل ملتهاست، مشكل نژاد است، مشكل اینست كه انسانهایی با مذاهب مختلف چگونه با هم روبرو می شوند، چگونه یكدیگر را درك می كنند، یا چگونه به دلایلی یكدیگر رادرك نمی كنند. توهم بزرگ این سئوال شد ــ من دیوانهٔ این قبیل سئوالها هستم ــ برای من مهمترین چیز در جهان روبروشدن است. و توهم بزرگ برای من این امكان را به وجود آورد تا آنچه را دربارهٔ این مسئله در قلبم داشتم بگویم. البته وقتی كه فیلمنامه را می نوشتم خودم هم نمی دانستم. در آن لحظه فقط داستان یك فرار بود. در برخی از صحنه ها میان فرسنی و اشتروهایم، فقط صحبت تسلیم، انطباق و نحوهٔ با هم كنار آمدن را می كنیم، ولی هرگز فراموش نمی كردم كه اصل ماجرا داستان یك فرار بود. اما داستان فرار اهمیتی نداشت.

مثلا صحنه ای دارم بین دالیو وگابن. آنها در حال آماده كردن طنابی برای فرار هستند، و خیلی روراست با هم درباره نژادپرستها صحبت می كنند. ظاهراً به نظر می آید كه این صحنه به فیلم تعلق ندارد، ولی دارد. و جا می افتد.

صحنه هایی داشتم كه كاملا به عرضهٔ بیان اصالت، ملت و نژادها اختصاص داشت. مثلا صحنه ای دارم كه در آن نیم دوجین اسیر فرانسوی مشغول آماده كردن یك نمایش هستند، لباس می دوزند و غیره. در اینجا یك بحث خیلی جدی دارم كه هیچ ارتباطی به لباس دوختن و نمایش ندارد. سؤالی است دربارهٔ اینكه، «به كجا می روی و از كجا می آیی؟» می توانستم بیشتر از پنجاه صحنهٔ مشابه در فیلمم بگنجانم جایی كه پوسته، پوسته است ولی آنچه را كه من می گنجاندم در درون آن پوسته قرار می گرفت. مجبوری پوسته را بشكافی تا به آن پی ببری... رئیس یك استودیو، كه جوان بسیار خوبی بود و آزارش به مورچه ای هم نمی رسید، به من پول داد تا این فیلم *ماده سگ* را بسازم با این تصور كه فیلم طنزآلود مضحكی است. البته من هم توی ذوق او نزدم چون می دانستم اگر حقیقت را بداند مجبورم دست از فیلمبرداری بكشم. وقتی او متوجه شد من یك درام سنگین ساخته ام كه فیلمبرداری اش تمام شده بود. به من گفت، «حداقل

برای نجات بقیهٔ ماجرا اجازه نمی‌دهم فیلم را تدوین کنی.»

من هم گفتم. «بسیار خوب، نمی کنم.» بعد با هم کتك کاری کردیم. با مشت و لگد. من از او قویتر بودم. اما روز بعد وقتی به استودیو رفتم، دیدم پاسبانی دم در استودیو ایستاده و خیلی مؤدبانه به من گفت، «آقای رنوار، نه، نه، نه. ورود ممنوع است.»

بالاخره مرد نازنینی که مسئول تهیهٔ پول برای استودیو بود مرا نجات داد. او آقای مونتو رئیس مهمترین شرکت کفش سازی در فرانسه بود. به نظر من این آدم که آن همه درباره کفش می‌دانست، به همان اندازه هم با سینما آشنا بود. خیلی از این قضیه عصبانی شد. وحتی بودجهٔ استودیو را قطع کرد. و من هم سر تدوین فیلمم برگشتم و فقط چند صحنه را از دست دادم.

## بودجه

**پل مازورسکی:** به عقیدهٔ من لحظه‌ای که کارگردان مشغول تهیه مقدمات ساختن فیلم می شود، همیشه در پس ذهنش به مخارج فیلم فکر می کند. اما آنگاه که کار عملی را شروع کرد، تصور نمی کنم هر صبح را با گفتن این جمله شروع کند که، «دارم یك فیلم یازده میلیون دلاری می سازم. حالا چکار کنم.» درواقع سؤالی که کارگردان از خودش می پرسد اینست که، «حالا این صحنه را چگونه بسازم، و چگونه آن را فیلمبرداری کنم.»

**رائول والش:** آن روزها برنامه را روز به روز می دادند. برای ساختن یك فیلم کوتاه سی و دوروز وقت می دادند و برای فیلم خیلی بلند چهل ودویا چهل وسه روز. به تو می‌گفتند که برای فیلمبرداری در خارج از استودیو پنج روز وقت داری؛ تو به محل فیلمبرداری می‌رفتی و تمام پنج روز را باران می بارید ــ آن وقت آنها این پنج روز را اضافه می کردند و تو کار را دوباره شروع می کردی.

**پیتر بوگدانوویچ:** به نظر من علت اینکه اغلب کارگردانهای مسنتر کارشان بهتر بود، ناشی از آن بود که نوعی اصول از خارج به آنها اعمال می شد.

فکر می کنم بهتر از این چیزی نیست که به تو بگویند، «ببین، فقط سه روز وقت داری؛ فلانقدر هم پول. بسازش، وگرنه کس دیگری آن را می سازد.» چون به محض اینکه بگویید، «من هرچقدر دلم بخواد وقت دارم، پول هم هر اندازه لازم داشته باشم

هست...» کار انجام نمی شود. باید آن فشار وجود داشته باشد، آن حس اقتصادی. در ایام قدیم، کسی مثل جان فورد، مقدار معینی فیلم خام در اختیار داشت، مثلا هزار فوت. مسئله این نیست که می خواستند خست به خرج دهند ــ بیشتر از این فیلم نداشتند. مسئولین استودیو هم می گفتند، «همین است که هست. فیلمت را با همین مقدار فیلم خام بساز. همین را داری.» به علاوه، سالها در استودیو کلمبیا، به تو اجازه نمی دادند بیشتر از یك برداشت را چاپ کنی. و به نظر من این هم گاهی بسیار مؤثر است.

**پاندروس. برمان:** این روزها سر نخ کار دست کارگردان است. قبلا هم همینطور بوده. در روزهای اول تاریخ سینما هم وضع همین بوده. تهیه کننده ای وجود نداشت. گریفیت ها و کارگردانان اولیه شخصاً تهیه کننده ــ کارگردان بودند، و فیلم را می ساختند.

**هوارد هاوکس:** فکر می کنم وقتی مجبور بودم فیلمهای زیادی ببینم و فرصت نداشتم و یك دستیار تهیه کننده استخدام کردم، احتمالا کار شیطنت آمیزی انجام دادم. چون از آن به بعد دیگران هم کشف کردند آدمهایی با استعدادی کمتر می توانند در نقش دستیار تهیه کننده عمل کنند مشروط بر اینکه درجهات دیگر آدم با استعداد فراوان داشته باشند. معمولا وظیفهٔ دستیار تهیه کننده این بود که داستان را آماده کند. بعد کارگردانی را می آوردند و کار را از نو شروع می کردند. البته چند تهیه کنندهٔ فوق العاده خوب و نازنین هم بودند. سام گلدوین خوب بود. ایرونیگ تالبرگ هم وزنه ای بود. همچنین زانوك. می دانید آنها قابلیتهایی داشتند که امروزه گیر نمی آید. در مورد بعضی کارگردانها، کار را به کلی زیرورو می کردند. در مورد برخی دیگر می گفتند، «اصلا دست به فیلمنامه نزن. آنرا همینطور که هست درست کن». کارگردانهای متفاوتی وجود دارند. اما وقتی تو هم تهیه کننده و هم کارگردان باشی اختلافی پیش نمی آید. اختلاف همیشه از آنجا ناشی می شود که این یا آن باشی، و آن وقت اختلاف سلیقه مطرح می شود که این بسیار رایج است. برای من خیلی اتفاق نیفتاده.

**راجرکورمن:** فکر می کنم که هر فیلمنامه ای را می توان با هر بودجه ای ساخت، منتهی نتیجه متفاوت خواهد بود. تو می توانی دکتر ژیواگو را شش روزه و با پنجاه هزار دلار هم بسازی ولی طبعاً متفاوت خواهد بود. در ابتدا، کوشیدم از تعداد هنرپیشه ها، محلهای

فیلمبرداری و حرکتها بکاهم... به عبارت دیگر خواستم آن را در یك چهارچوب کوچك بگنجانم... به نظر من بهتر است سعی نکنی با بودجهٔ کم یك نمایش بزرگ بسازی. بهتر است با موضوعی که ارزشش را دارد عمیقتر کارکنی. لزوماً اگر عاشق یك برنامهٔ عظیم بشوی، می توانی از عهده برآیی، ولی در آن صورت مقدار زیادی نیرو از دست می دهی چه در جهت کار خودت و چه در جهت کار مدیر تهیه و سایر افراد... چون تمرکز تو تمام مدت صرف این می شود که بکوشی چیز کوچکی را بزرگ بنمایی، عوض آن که تلاش کنی چیز کوچکی را بگیری و آن را خوب بسازی.

**هوارد هاوکس:** تو به یك گروه کار خاص نیازداری. فیلمبردار خوب نرخش گران است. گروه کار خیلی حقوقش زیاد است. من در تعطیلات دانشکده شروع به کار کردم. آن موقع هفته ای شانزده دلار به ما می دادند. حالا هفته ای چهارصد، پانصد دلار می گیرند. هزینهٔ بسیار زیادی است. این روزها، بیشترین خرج مال استودیو نیست. دور شهر که بگردی می بینی استودیوها دارند ضرر می کنند. حالا دیگر تو مکانی را اجاره می کنی و فیلمت را می سازی بدون آنکه هزینهٔ عمومی بپردازی. آن وقتها، استودیوها بابت هزینه های عمومی بیست و پنج درصد بیشتر از تو می گرفتند. این پول کلانی است. فکر می کنم که امروزه یك فیلم درجهٔ یك حدود دومیلیون دلار خرج برمی دارد.

**وینسنت شرمن:** ...جری والد یك بار نصیحتی به من کرد که فراموش نمی کنم گفت، «وینسنت، باید خیلی خرج فیلم کنی. اگر زیاد خرجش کنی، دیگر تردید نداشته باش که برایش تبلیغ می کنند و می فروشندش. اگر زیاد خرجش نکنی. مسئولیتی برای فروش آن حس نمی کنند.»

**راجر کورمن:** داشتن تسهیلاتی برای انتخاب هنرپیشه و کارکنان چیز بسیار خوبی است، ولی وقتی پول کم داری، ناچاری که در طول کار کمی سر این را کلاه بگذاری، قدری آن دیگری را ریشخند بکنی تا امورت بگذرد. و باز، اگر بخواهی با صدهزار دلار یا کمتر فیلم خوب بسازی، کار بسیار بسیار مشکلی است ــ تو باید پولت را جایی بگذاری که معلوم شود ــ روی پردهٔ سینما.... اگر جوان و تازه کار باشی خیلی به تو کمك می شود. من دهسال بعد از اینکه مرتب فیلم می ساختم و به محل فیلمبرداری می رفتم، هنوز ادعا می کردم که دانشجوی رشتهٔ فیلمسازی هستم. این نکتهٔ مهمی است که نباید ندیده گرفت؛ توی این تله نیفت که بگویی، «اگر تظاهر کنم از کمپانی

مترو گلدین می‌یر هستم حتماً بهتر قبولم می‌کنند.» برعکس باید بگویی، «من پول کمی دارم و می‌خواهم تازه شروع کنم.» معمولا همه خوشحال می‌شوند که کمکت کنند.

**رابرت آلدریچ:** شما یك مسئولیت اخلاقی دارید. می‌خواهید به فلانی بگویید که بیاید برای شما کار کند، آیا می‌خواهید او را در سود کار هم سهیم کنید؟ البته اگر کنترل سود دست شما باشد اشکالی ندارد. ولی اگر این مسئله خارج از کنترل شما باشد، به هیچ ترتیب نمی‌توانید منافع آن شخص را به گونه‌ای حفظ کنید که حقش را بگیرد.

**هال اشبی:** سر فیلم *هارولد وماد* ما همه چیز را بیمهٔ معمولی کردیم که خیلی خیلی هم گران است. این بیمه شامل همه چیز می‌شود: بیماری، مرگ، و اگر اتفاقی برای نگاتیو بیفتد ــ که معمولا مهمترین چیز است. گاهی اتفاقی برای نگاتیو فیلم می‌افتد؛ اگر در لابراتوار بلایی سر آن بیاید ــ دیگر کاریش نمی‌شود کرد.

**پل ماریسی:** من نه روش فیلمساختن ارزان را ترجیح می‌دهم و نه روش فیلمساختن چند میلیون دلاری را. فکر نمی‌کنم هیچکدامشان برای من ارجح باشند. وقتی آدم پنجاه، شصت نفر را استخدام می‌کند که کارهای مختلف فیلم را انجام بدهند، طبیعی است که هر کدام کاری می‌کنند. نور را تنظیم می‌کنند یا مثلا نورافکنی را جایی اضافه می‌کنند، یا دوربین فیلمبرداری خیلی نرم حرکت می‌کند. فوق‌العاده است. من مخالف آن نیستم، منتهی من هیچوقت به این سبك کار نکرده‌ام. به نظر من خیلی مهم نیست فیلم طوری فیلمبرداری شود که عالی به نظر برسد، یا اینکه واقعاً وحشتناك باشد. وقتی فیلمت را تمام کردی و کنارش گذاشتی، اگر احساس کنی که وقت خوشی را گذرانده‌ای، پس چیزی را دیده‌ای که کمابیش به فیلم خوب نزدیك است...

این ماجرا تمام از اندی وار هول سرچشمه می‌گیرد. او همیشه می‌خواست پولهایش را قبل از اینکه شامل مالیات بردرآمد بشود خرج کند، راه دیگری هم بلد نبود، بنابراین مرتب می‌گفت، «بیایید دوباره فیلم بسازیم.» به نظر من عالی بود. باور کنید، هنوز مشغول ساختن فیلم *آشغال* بودیم که قوطیهای فیلم خام وارد می‌شد. ما از حلقه‌های بزرگ بیست و پنج دقیقه‌ای برای دوربین اوریکن استفاده می‌کردیم، و به همین دلیل هم قادر بودیم بدیهه سرایی کنیم، چون تعویض حلقهٔ فیلم باعث اختلال

کار ترتیب دوربینها نمی شد. می گذاشتیم دوربین همینطور کار کند. من چند آخر هفته بود که داشتم روی *آشغال* کار می کردم که اندی از من پرسید، «چقدر دیگر فیلم خام داری؟»

گفتم، «فکر می کنم هفت، هشت ساعت داریم.»

«به نظر من کافیست، باید فیلم خام به اندازهٔ کافی داشته باشید.»

وقتی که می دید ستون حلقه های فیلم به اندازهٔ کافی بالا رفته، پایان فیلم بود. دیگر صحنه های تازه نمی گرفتیم.

می گفتم، «شاید بشود چند صحنهٔ دیگر برداشت.»

او می گفت، «نه، صحنهٔ اضافی خرابش می کند.» به نظر من حق با او بود. ما موادرا هم زیاد زیر ذره بین نمی گذاشتیم. اندی همانطور که خرج بقیه فیلمهایش را می داد مخارج *آشغال* را هم تأمین کرد.

**پل ویلیامز:** بعد از اولین روز کارم را دو روز از برنامه ام جلو انداختم. چون می دانستم که هر لحظه ممکن است پول تمام شود. هدف اصلیم این بود که فیلم را به پایان برسانم. بنابراین وقتی که ادپرسمن قدری پول اضافی فراهم کرد، سرعتم را کاهش دادم. بعد کار مدتی درلابراتوار به تعویق افتاد، ومدتی هم در استودیوی ضبط صدا تأخیر روی داد. تقریباً یکسال ونیم تا دوسال طول کشید تا فیلم تمام شد، وما در تمام طول این مدت توانستیم بودجه را فراهم کنیم. فیلم دست آخر برای ما صدوهفتاد هزار دلار خرج برداشت، بدون محاسبهٔ تأخیر لابراتوار و استودیوی صدابرداری. این رقم مهمی است، چون ما خودمان را برای ورشکستگی وعدم پرداخت قرضها آماده کرده بودیم.

## انتخاب هنرپیشه

احتمالا اختلاف روش کارگردانان در هیچ کجا به اندازهٔ رفتار متقابلشان با هنرپیشگان، مشهود نیست. انتخاب هنرپیشه در رأس این اختلاف روش قرار می گیرد.

**آرتور پن:** یکی از مهمترین عوامل، انتخاب خوب و دقیق است. برای این کار همکار بی نظیری دارم. هدف ما اینست که هنرپیشهٔ خوب انتخاب کنیم. کسانی که قابلیت احساسی داشته باشند، مهارت و فن داشته باشند. معتقدم که وقتی شخص را انتخاب کنیم، او همان شخصیتی است که برای فیلم می خواستیم. مگر شخصیت روی صفحهٔ

کاغذ چیزی بیشتر از چند خط گفتگو ست؟ نیست، ولی وقتی همین گفتگوها را به آدم کاملی واگذار کنی، به همان شخصیت تبدیل می شود.

**لوئی مال:** به نظر من انتخاب هنر پیشه پنجاه درصد کار است. فوق العاده اهمیت دارد، حتی کارگردانهایی که فکر می کنند نابغه هستند هم اگر انتخاب غلط بکنند، متوجه می شوند که دچار دردسر شده اند. شاید آنقدر زرنگ باشی که بتوانی کاری کنی که اوضاع جور شود، ولی دچار مشکل بزرگی خواهی شد.

**میلوش فورمن:** ... در کارگردانی هنر پیشه ها، مهمترین چیز انتخاب افراد صحیح است. کار، مهمترین کار، پیش از آغاز فیلمبرداری شروع می شود، چون وقتی هنر پیشه ها را با آنچه که می خواهی هماهنگ کنی، دیگر کارگردانی معمای پیچیده ای نیست ــ به نحوی می گذرد.

**پل مازورسکی:** انتخاب هنر پیشه نود درصد مسئله هنر پیشگی است. اگر غلط انتخاب بکنی، دچار مشکلات عظیمی خواهی شد.

**استیون اسپیلبرگ:** من دوست دارم خودم هنر پیشگانم را انتخاب کنم. به نظر من هشتاد درصد سهم شما در فیلم در انتخاب هنر پیشگان است.

**سمیوئل فولر:** من احترام زیادی برای هنر پیشگان قایلم... هنر پیشه قادر است صحنه ای را بسازد یا از بین ببرد. ممکن است صحنهٔ زیبایی در فیلمنامه تان داشته باشید و به زیبایی آن را کارگردانی کنید. آنچه که اشکال به وجود می آورد... انتخاب هنر پیشهٔ بد یا غلط است. حالا ممکن است از خودتان بپرسید، چرا هنر پیشه قبول کرد؟ چرا کارگردان پذیرفت؟ دلیلش یا خاصیت نام هنر پیشه یا پول بوده است. یکی از آنها پول را می خواسته و دیگری نامی را که به آن پول وابسته بوده است. بنابراین شخصیت مورد نظر در فیلم بلافاصله افت می کند. گاهی ممکن است شخصیتی را که در فیلمنامه ضعیف پرورده شده، یا حتی شخصیتی را که پیش از نوشتن هم چندان پرورش نیافته به دست هنر پیشهٔ درست بدهی و از آن شاهکاری بسازد؛ آن وقت همه چیز گل می کند و تو کارت راه می افتد. واقعاً هیجان انگیز است. بنابراین به طوری که ملاحظه می کنید، هر

مورد متفاوت است. قسمت اعظم آن سلیقهٔ فردی است.

## ستارگان ـ «مخلوقات دوربین»

**آلن دوان:** چه چیزی ستارهٔ سینما می‌سازد؟ وقتی ستاره‌ای را می‌بینی، هنرپیشه نمی‌بینی، آن فرد را می‌بینی، که همیشه هم در هر نقشی ــ با یا بدون لباس مبدل ــ همان فرد است. به دلایل خاصی تو هم از او خوشت می‌آید، دلیلش را باید خودت تجزیه و تحلیل کنی...

آدمی مثل جان وین در هر فیلمی که بازی کند، همان آدم است، و چون جان وین است تو دوستش داری. دوست داری راه رفتن مخصوصش، همان راه رفتن عجیب را ببینی. راضی می‌شوی. او هست. و آنچه می‌کند به داستانی بستگی دارد که تو می‌نویسی، چون زیاد تفاوت نمی‌کند. چندین صحنه هست که او خیلی خوب اجرا می‌کند، به روش خودش، و تو هم روش خود او را می‌پذیری. اگر صحنه‌هایی هم هست که از عهدهٔ اجرایشان به خوبی برنمی‌آید، خیلی ساده آن نقشها را اجرا نمی‌کند. نمی‌توانی مچش را گیر بیندازی. او صحنه‌های بد را بازی نمی‌کند. متأسفانه برخی از هنرپیشگان دست به اجرای نقشهایی زده‌اند که نمی‌بایست و درنتیجه صدمه دیده‌اند. ولی اکثر آنها... مثلا هنری فوندا را در نظر بگیرید. او همیشه فوندا است. و جیمز استوارت که همیشه جیمز استوارت است، مهم نیست در چه نقشی باشد. و خوشت می‌آید. او را دوست داری. و البته شخصیت هنرپیشگان هم بسیار اهمیت دارد.

**جورج کیوکر:** آنها هیجان و جذابیت خودشان را دارند. چند هنرپیشهٔ فوق‌العاده قابل وجود دارد. ولی برای تو فرقی نمی‌کند. ترا درگیر نمی‌کنند. ترا مجذوب نمی‌کنند. تو اشخاص خاصی را می‌بینی که مرکز صحنه را با خودشان حمل می‌کنند، حتی اگر کاری هم نکنند. گاهی جریان قدرتمندی است که از درون ساطع می‌شود. اغلب نوری است که به چشم می‌خورد. آنها خلق شده‌اند که مخلوق دوربین باشند.

**ریچارد آتن بارو:** به نظر من بازی کردن با هنرپیشگانی از نسل شماها، مثل مك كوین بسیار هیجان انگیز است و آنیت فوق‌العاده‌ای دارد. آنها ستاره‌اند، و من می‌دانم که این به یك عبارت، حرف کثیفی است، ولی ستارگان هنرپیشه‌اند یا موجوداتی که به نظر می‌رسد هر لحظه ممکن است منفجر شوند. آنها خشونتی درونی در ذاتشان دارند.

واگر به بیشتر ستارگان بزرگ سینما در گذشته هم بنگری، می بینی آنها هم همین خاصیت را داشته اند.

**پل ماریسی:** مشکل بزرگ این است که وقتی جلوی دوربین قرار می گیری جالب توجه باشی. به عقیدهٔ من تو یا جالب توجه هستی یا نیستی. تصور نمی کنم هیچکس بتواند بیاموزد که جلوی دوربین جالب توجه باشد. این آن قسمتی از فیلم ساختن است که اسرارآمیز است. البته بی معنی است. ولی چرا یك نفر خنده دار است، یا جاذبهٔ جنسی دارد، یا غیر عادی است. به نظر من این جالبترین قسمت فیلمسازی است...

تماشاگر دوست دارد پیش از آن که وارد سینما بشود، هنرپیشه را بشناسد. آنها دوست دارند که کلینت ایستوود، کلینت ایستوود باشد. اگر بخواهد کس دیگری جز ایستوود باشد، از او متنفر می شوند. در حقیقت، کلینت ایستوود، یك انسان هنرمند روی صحنه به وجود آورده، همان کلینت ایستوود. به عنوان یك هنرمند او باید کلینت ایستوود باشد. اگر او نقاش آگهیهای تبلیغاتی بود، می توانست هرطرحی را بکشد، ولی اگر نقاش جدی بود، همیشه یك نقاشی را به شیوه های مختلف می کشید.

**ژاك دمی:** برای من ستاره مفهومی ندارد. اصلا اهمیت نمی دهم. انها هم به همین سادگی انسانند، و آنچه برای من مهم است این است که به عنوان انسان آنها چه هستند. منظورم اینست که اگر داستانهای فراوانی دربارهٔ بزرگترین ستاره های جهان بشنوم، ولی او به هنگام کار برایم دردسر درست کند، فراموشش می کنم. اصلا حاضر نیستم با آدمی با این مشخصات کار کنم. اگر کسی را پیدا کنم که ناشناس است ولی کیفیتهای بارزی دارد، از فرصت کارکردن با او استقبال می کنم. کاترین دونو که به عبارتی یك ستاره است، شخصیتی دوست داشتنی است. و به همین دلیل است که من با او کار می کنم.

کوشش برای به وجود آوردن رابطه ای واقعی بسیار مهم است. به هنگام فیلم ساختن آدم بسیار درگیر می شود. مجذوب کننده است. نمی دانم چرا. ولی وقتی فیلم می سازم احساس می کنم با نوعی شور و جذبه توأم است. باید با آدمهایی کار کنی که خیلی احساساتی هستند.

## خارج از گردونه

ستارهٔ فیلم یا خون حیات بخش صنعت فیلمسازی، در جامعه شخصیتی است که تماشاگران با میل و لذت خود را با او هماهنگ می کنند. روند اساسی تشخیص هویت میان بیننده و شخص حاضر در صحنه انتظاراتی را برمی انگیزد که لاجرم باید برآورده شوند تا تعادل بیننده ــ و احتمالا ستارهٔ سینما را نیز ــ برقرار کند.

**رائول والش:** در فیلم *سالهای* پرجنب و جوش بیست در یك صحنهٔ عظیم کاگنی را کشتیم... آن روزها کاگنی و بوگارت تنها ستارگانی بودند که می توانستی آنها را در فیلم بکشی. ارول فلین، کلارك گیبل و گاری کوپر و ستاره‌هایی از این دست را نمی توانستی بکشی. خود هنرپیشه هم حاضر نمی شد این نقش را اجرا کند. ولی در مورد بوگارت و کاگنی، فرق می کرد آنها می پذیرفتند. بنابراین من هم فکر کردم، حالا که آنها قبول دارند بگذار ما هم تا جا دارند به خوردشان بدهیم.

**آلفرد هیچکاك:** در داستانی مثل *شمال از شمال غربی* (تعقیب خطرناك) چگونه می شود ارزش شخصیت را به دست آورد؟ اولا، ستاره ای در اختیارداری به نام کاری گرانت. ارزش داشتن کاری گرانت، ستارهٔ سینما، در این است که تماشاگران از او عاطفهٔ بیشتری کسب می کنند تا کسی که ناشناخته باشد، چون هویت او را تشخیص می دهند. بسیاری از تماشاگران کاری گرانت را دوست دارند، اعم از اینکه از نقشش در فیلم باخبر باشند یا نباشند. مثلا ما نمی توانستیم از او در نقش قاتل در فیلم *سوءظن* استفاده کنیم. ولی آن موقع من در رأس کار نبودم. بنابراین مجبور شدم تا حدودی سازش کنم.

سلزنیك مرا به استودیوی (رك و) قرض داده بود و همه چیز آماده بود. تمام موضوع فیلم در ذهن زن می گذرد: آیا شوهر من قاتل است؟ در پایان فیلم، پایانی که مجبور شدم با آن کنار بیایم، درمی یابیم که او قاتل نبود. ولی پایانی که من برای فیلم در نظر داشتم این بود که اویك لیوان شیر زهرآلود برای زنش می آورد. زن هم می داند که دارد کشته می شود بنابراین نامه‌ای به مادرش می نویسد: «من عاشق او هستم، دیگر دلم نمی خواهد زنده بمانم، او می خواهد مرا بکشد، ولی باید جامعه را حفظ کرد.» نامه را تا می کند و روی میز کنار تختش می گذارد. به شوهرش می گوید، «لطفاً این نامه را برای

من پست کن.» شیر را می نوشد وشوهر مرگ او را تماشا می کند. آخرین نمای فیلم کاری گرانت را نشان می دهد که سوت زنان و خوشحال به طرف صندوق پست می رود و نامه را درآن می اندازد. ولی در آن روزها انجام چنین کاری با کاری گرانت گناه کبیره بود.

**جان هیوستون:** بوگارت هرگز در نقشی مشابه *ملکهٔ افریقا* بازی نکرده بود. بوگارت جنبهٔ دیگری داشت که من می شناختم... حالتی طنزآمیز... کاملا برخلاف آن مردی که همیشه سرنوشت خودش و دیگران را دردست داشت. موجودی با چهره ای ابلهانه. خوب بوگارت این خاصیت را داشت.

**رابرت آلدریچ:** اگر کسی مثل دونالد ساترلند سرراه تو سبز شده و تو تشخیص ندهی که این یك استعداد طبیعی است، واقعاً باید احمق باشی. من ساترلند را نمی شناختم، او هم مرا نمی شناخت. اووارد استودیو شد، قرار بوددر نقش ورنون پینکلی در *دوازده مرد خبیث* بازی کند.

یکی ازمسایلی که جان کاساوتیس رادر فیلمنامهٔ اصلی عصبانی می کرد این بود که باید مرتب بالا و پایین می رفت ومجبور بود تظاهر کند که رئیس گروه است. ولی اگر آدمی مثل ساترلند داشته باشی، می گویی، «خداوندا، این آدم چقدر طبیعی است.» هیچ تصور قبلی از او در ذهن نداری، چون تا به حال او را ندیده ای، ولی وقتی وارد می شود هنرپیشه ای را می بینی که در نوع خودش منحصر به فرد است و می گویی، «تردید نکنید و نقش را به او بدهید. او حتماً بهتر از عهدهٔ آن برمی آید.»

شخصیت جان را به عنوان دلقك گروه از بین نمی برد. ولی اگر انعطاف نداشته باشی، این امتیازها را از دست می دهی. مثلا آیا حاضری شخصیت اصلی را از لی **ماروین** بگیری و آن را به **جیم براون** بدهی؟ فکر نمی کنم چنین کاری بکنی.

**ویلیام فریدکین:** مهمترین تصمیم بعد از انتخاب موضوع این است که چه کسی در آن بازی می کند؟ چه کسی را برای آن نقش می گذاری؟ انتخاب هنرپیشه مهمترین تصمیم بعدی کارگردان است. نه این که کی ستاره هست یا نیست. من اصلا در آن جهت فکر نمی کنم. به هیچ وجه. من هرگز هنرپیشه هایم را به این شکل انتخاب نمی کنم. روش من در انتخاب هنرپیشه اینست که چه کسی را می توانی انتخاب کنی که دلچسب

باشد و بتوانی از طریق او با تماشاگر رابطه برقرار کنی. چون وظیفهٔ کارگردان رابطه برقرار کردن است و این کار را از طریق هنر پیشه ها انجام می دهد ــ البته طرق دیگری هم هست ولی این رابطه بیشتر از طریق هنر پیشه ها صورت می گیرد. بنابراین، مجسم می کنم که در این نقش چه کسی را می خواهم و چه کسی را نمی خواهم.

ازهمه مهمتر، خاصیتی که درهنر پیشه می جویم، ذکاوت است، همان چیزی که من ذکاوت می دانم؛ چون به نظر من این کیفیت است که به اجرای نقش خوب منجر می شود. در جن گیر در مورد پدر کاراس، به هیچ وجه حاضر نبودم هنر پیشه ای را انتخاب کنم که آموزش کاتولیکی ندیده باشد. به جستجو پرداختم و به جیسون میلر رسیدم. هرگز بازی اورا ندیده بودم؛ قبلا در فیلم بازی نکرده بود. در برادوی هم روی صحنه نرفته بود. فقط در چند نمایش خارج از برادوی بازی کرده بود، و چند بار هم درتئاترهای محلی روی صحنه رفته بود، به هر حال کاری که به قول معروف اساسی باشد، انجام نداده بود.

ولی با او ملاقات کردم و حائز تمام شرایط بود. سه سال در یك دانشگاه کاتولیك تعلیم دیده بود تا کشیش ژزوئیت بشود. فوق العاده باهوش بود و به نظر من ذاتاً حساسیتی داشت که می توانستم عکسبرداری کنم. احساس کردم می توانم با او کار کنم. درمورد لیندا بلر، من از پانصد دختر نمونه برداشتم و سرانجام اورا انتخاب کردم، چون احساس کردم که ازهمه باهوش تر است، از تمام دخترهای جوانی که دیده بودم جمع و جورتر بود.

**باب تیلور:** شخصیت مضحك قلمی (کارتون) را هم همان گونه که هنر پیشه را انتخاب می کنی، برمی گزینی. کارتونیستهایی هستند که خلند ــ آدمهایی که کارهای عجیب و غریبی با شخصیتهای کارتونی می کنند، در عین حال آدمهایی هم هستند که زیرك و متینند. کسانی هستند که می توانند کارهای خیلی زیرکانه و ظریفی بکنند، که مرا چندان تحت تأثیر قرار نمی دهد، ولی گاهی شخصیتی پیدا می شود که گل می کند.

**پل ماریسی:** من فقط به دنبال ترکیب جالب هنر پیشه ها هستم. وقتی به فیلمهای قدیمی هالیوود فکر می کنی، به یاد هنر پیشه هایی که انتخاب می کردند می افتی و می بینی چه ترکیبهای باورنکردنی از آب درمی آمد. اخیراً به میرنالوی و ویلیام پاول در *مرد باریك اندام* فکر می کردم. چطور می توانستند چنین ترکیب بی نظیری از هنر پیشه ها جور

کنند. فیلم پشت فیلم ترکیب بی نظیری جور می کردند. اسپنسر تریسی و کاترین هپبورن. کاری گرانت و کاترین هپبورن. کاری گرانت و جین آرتور. تمام این هنرپیشه ها ترکیبشان عالی از آب درمی آمد. *دیوار نوشته های امریکایی* فیلم خوبی بود و تمام هنرپیشه ها عالی بودند ــ ترکیب آن بروبچه ها واقعاً استثنایی بود. در *کاغذبازی* گروه بچه هایی که نقش دانش آموز را داشتند عالی بودند. وقتی آن فیلمها را می دیدی و بیرون می آمدی، چیزهایی در مورد آدمها یاد می گرفتی که هرگز قبلا نمی دانستی.

**مایکل وینر:** انتخاب هنرپیشه های درجهٔ دوم بسیار مهم است. این از آن تله هایی است که آدم بارها و بارها در آن می افتد. فیلمنامه را می خوانی، ویك نفر هست که فقط سه خط گفتگو دارد، تو هم زیاد درباره اش فکر نمی کنی... منظورم نقشهای خیلی خیلی کوچك است. پیش خودت می گویی، «یك نفر محلی را انتخاب می کنم. یك جمله که بیشتر نمی گوید، «بعد ناگهان سرصحنه هستی، همه با هم نوعی هماهنگی و سرعت دارند، آن وقت دربازمی شود این مردك وارد می شود ویك جمله می گوید. موهای بدنت سیخ می شود ومی گویی، «خدای من، وحشتناك است.» پس این نکته خیلی مهم است. هرکسی که حرف می زند می تواند صحنه ای را بسازد یا خراب کند. تردید نیست، همیشه می توانی به نحوی ترتیبش را بدهی... می توانی قیافه اش را تغییر بدهی. می توانی بعداً صداگذاری کنی یا کلکی از این قبیل. ولی ناگهان متوجه می شوی داری چیزی را از دست می دهی که قبلا یك امتیاز بوده. بنابراین غالباً سعی می کنم برای نقشهای کوچك هنرپیشه های خیلی خوب انتخاب کنم ــ البته اگر بپذیرند.

**رابرت آلدریچ:** آدمهای متفاوت روشهای متفاوت دارند. اگر من حقوق کتاب یا نمایشنامه ای را بخرم، فیلمنامه نویسی استخدام می کنم که بگوید، «این نقش برای کسی مثل... درست شده.» ممکن است درمورد ترکیب دویا سه نفر بحث کنید. برای انتخاب هوشمندانهٔ هنرپیشه باید از خودت بپرسی «شبیه کی است؟» این هنگامی است که جدی داری هنرپیشه انتخاب می کنی. من و تو ممکن است فکر کنیم نتوانیم گری گوری پك را برای بازی درکشتن مرغ *مقلد* داشته باشیم. ولی می گوئیم، «مردی را می خواهم که مثل پك درکشتن مرغ *مقلد* باشد.» در مورد آن نوع شخصیت بحث می کنی. انتخاب هنرپیشه را با تماس با نویسنده شروع می کنی.

**کرتیس هرینگتون:** گاهی، در اوایل کار از کسی که مایلم نقش را اجرا کند تصوری دارم. ممکن است در همان ابتدای کار اصولا انتخابی قطعی داشته باشم. برای فیلم *شکارها* می‌خواستم مارلن دیتریش نقش را اجرا کند. اصلا فیلمنامه را برای او نوشتم، بعد حتی به ما اجازه داده نشد نزدیک او برویم. من گاهی نظریه قاطعی مانند آن پیدا می‌کنم. اگر همه چیز متوازن باشد معمولا سعی می‌کنی انتخاب نخستینت را به دست بیاوری.

**میلوش فورمن:** پیش از آن که نسخهٔ نهایی نوشته شود، دوست دارم بدانم چه اشخاصی در فیلم هستند، چون کمک می‌کند بتوانی شخصیتها را بپرورانی.

**یان کادار:** انتخاب غلط هنرپیشه یك نقص درونی به حساب می‌آید. به نظر من مهمترین عملکرد کارگردان انتخاب هنرپیشه است و غریزه درست به تو فراوان کمك می‌کند. سعی کنید این کار را همان اوایل یعنی وقتی که فیلمنامه را می‌نویسید، انجام دهید. بعد ببینید به نظر شما چه کسی آن نقش را بهتر اجرا می‌کند. فکر نمی‌کنم کار به صورت انتخابی بین این، آن یا سومی درآید. باید یك نفر و همان یك نفر باشد. باید از همان آغاز کار این را احساس کنید، چون اگر نکنید دچار مشکل می‌شوید.

**جان هیوستون:** باید به فیلمنامه مراجعه کرد. کاملا به نقش شخصیت بستگی دارد. من دچار ستاره‌ـزدگی نیستم. و هرگز با یك هنرپیشه شروع نمی‌کنم. تنها دلیلی که همفری بوگارت در بسیاری از فیلمهای من نقش اجرا کرد این نبود که ما با هم دوست بودیم، بلکه به این دلیل بود که صورت، صدا و هیکل او به داستانهایی که من دوست داشتم بنویسم و بسازم می‌خورد.

**کینگ ویدور:** در فیلم جمعیت تصویری از یك آدم معمولی داشتم، مردی عادی. بعد دیدم عده‌ای سیاهی لشکر دارند از استودیو خارج می‌شوند. یکی از آنها ایستاد و بعد از میان من وکسی که با او حرف می‌زدم رد شد. این شخص جمیز موری بود. صورتش را دیدم، هیکلش را برانداز کردم و دیدم همان کسی است که می‌خواهم، و بلافاصله دنبالش گذاشتم.

**فدریکو فلینی:** من روش خاصی برای انتخاب هنرپیشه ندارم. بستگی دارد به هر فیلمی.

طبیعتاً انتخاب صورتها برای من بسیار مهم است. فکر می کنم وقتی آن صورت را در فیلم مجسم می کنم، برای من لحظهٔ واقعی است، چون به نظر من وقتی آدم دربارهٔ فیلم فکر می کند، همیشه لحظهٔ آسانی است. زندگی با یك تصور مبهم... ولی وقتی شروع می کنم به انتخاب هنرپیشه برای فیلم، لحظهٔ واقعی سر می رسد... حوزهٔ تخیل است. برای من این مشکلترین لحظه هاست، چون باید انتخاب بکنم. گاهی وقتی کسی را برای شخصیتی که در ذهن دارم انتخاب می کنم، فقط به این دلیل نیست که هنرپیشهٔ خوبی است، بلکه به این دلیل است که می بینم چشمانش، صدایش و خلاصه این انسان خاص، با شخصیتی که من در ذهن دارم مرتبط است. تشریح این روش بسیار مشکل است.

**رابرت آلتمن:** من همیشه کنترل انتخاب هنرپیشه برای فیلمهایم را در دست داشته ام... ما معمولا به دلخواه خودمان هنرپیشه های فیلم را انتخاب می کنیم. بعضی ها دائماً ازیك گروه هنرپیشهٔ خاص استفاده می کنند ــ من احساس نمی کنم که یك گروه مشخص داشته باشم، ولی مثلا ندبیتی را در نظر بگیرید. فرض کنیم من هرگز اورا ندیده ام، واورا آن گونه که در *نشویل* ظاهر شد روی صحنه می دیدم. و فرض کنیم من هم *نشویل* را نساخته بودم. به عنوان یك تماشاچی حتماً می گفتم، «این آدم برای این جور نقش جان می دهد.» ممکن است در شش هفت فیلم از او استفاده نکنم، ولی کارکردن با او ودیدن نحوهٔ کار او با دیگران، تصوری از قابلیت این هنرپیشه به تو می دهد. من از قابلیت این هنرپیشه ها بیشتر از کارگردانی که با آنها کار نکرده است اطلاع دارم. وقتی بدانی کسی را داری که می توانی با او ارتباط برقرار کنی ومی فهمد تو داری چکار می کنی یا دست کم به آن پاسخ می دهد، احساس دلپذیری پیدا می کنی. واقعاً لذتبخش است که آدمهایی را در سه چهار فیلم متفاوت ببینی که نقشهای متفاوت دارند وخوب هم از عهده برمی آیند.

**یری وایس:** وقتی می خواهی برای فیلمت هنرپیشه انتخاب کنی، هرگز نباید با این پیشفرض که شخصیت باید چه شکلی باشد پیش بروی... مهمترین مسئله پرکردن این شکاف در فیلمنامه است. باید کشف کنی که به چه وسیله ای، (منظورم وسیلهٔ جسمی است) هنرپیشه این جای خالی را پرمی کند. این یك انتخاب دلخواه است، کاملا اختیاری. چون اگر بگویی که مثلا مرد چاقی را برای این نقش لازم داری،

متوجه می شوی که آن مرد چاق آن جای خالی را در فیلمنامه پر نمی کند. او فقط چاق است. بزرگ و چاق و دراز و کوچك هر چه که باشد باید آن جذابیت فوق العاده را داشته باشد، آن چیز فوق العاده ای که یك شخصیت را از یك آدم معمولی مجزا می کند. حضور. حضور روی پردهٔ سینما، منظور من در حقیقت همین است.

**یان کادار:** من هرگز از مدیر انتخاب هنر پیشه استفاده نمی کنم. دستیار کارگردان و من با هم هنر پیشه ها را انتخاب می کنیم. همیشه هیجان انگیزترین مطلب اینست که از یك هنر پیشه یا آدمی که خیلی به چشم می خورد، استفاده کنیم بدون آنکه او را در نقش قالبی اش جابدهیم.

**ژان رنوار:** در انتخاب هنر پیشه همیشه دلم می خواهد دوستان، افراد فنی و دیگران به من کمك کنند. چون در انتخاب هنر پیشه خیلی بد عمل می کنم. خیلی بدم و گاهی این بد بودن به من کمك می کند... به این معنی که جلب معصومیت خاصی می شوم.

**وینسنت مینه لی:** به نظر من بهترین نتیجه وقتی به دست می آید که شخصیتهایی پیدا کنی که با هم جور بشوند. هنر پیشه و کارگردان ــ باید به شخصیتهایشان مجال داده شود. گاهی، در مواردی استثنایی، اگر اینها خلاف شخصیتهایشان عمل کنند، نتیجه عالی می شود. یکی از این موارد کرك داگلاس در فیلم *زشت و زیبا* بود. او خیلی نیرومند بود و قرار بود سراپا لطف و جذابیت باشد؛ می باید در جهت خلاف آن نیرو بازی کند، چون نمی توانستی تصور کنی که چرا تمام آدمها حاضر بودند با او کار کنند، او می توانست تمامشان را به هر کاری که می خواهد وادار کند، جز اینکه فکر کنی جذابیتی دارد که می تواند پرنده را از درخت به زیر بکشد. از این رو، او با جذابیت شرمگینی بازی کرد ولی آن نیرو همیشه وجود داشت... اینکه چه می کرد، چقدر جذاب و محجوب بود مهم نبود، همیشه نیرومند بود و آماده بود که مثل مار کبرا حمله کند.

**هوارد هاوکس:** یك وقت فیلمی ساختیم به نام *صورت زخمی*، هیچکس در دسترس نبود، همه در هالیوود تحت قرارداد بودند، تمام هنر پیشه های خوب تعهد داشتند. هیچکس هم حاضر نبود کسی را به ما قرض بدهد، چون ما مستقلا کار می کردیم و آنها خوششان نمی آمد. هوارد هیوز تصمیم گرفته بود این فیلم را بسازد و ما نمی توانستیم حتی یك نفر

پیدا کنیم، سر انجام من به هیوز گفتم که به نیویورك می روم تا ببینم آیا می توانم کسی را پیدا کنم یانه. در آنجا پل مونی را در تئاتر یهودیها در خیابان سی و نهم پیدا کردم که نقش پیرمردی را اجرا می کرد. از او خواستم بیاید تا چند نمونه از او بگیرم، گفت، «نه من مرد آرامی هستم و نمی توانم در نقش آدمی خشن ظاهر شوم.»

گفتم، «اشکالی ندارد، بالاخره ترتیبی می‌دهیم.» او را روی تخته‌های بلند ایستاندیم و از افراد نسبتاً قد کوتاه برای همبازی شدن با او استفاده کردیم، زیر لباسش بافتنیهای کلفت پوشاندیم تا هیکلش را درشت جلوه دهد. مونی ستاره شد. جورج *رافت* را در یك مسابقهٔ بوکس آماتوری پیدا کردم. او قبلا هرگز کار سینما نکرده بود. و آن دوراك، دختری که آنقدر موفق شد، قبلا در گروه همسرایان استودیوی متر و آواز می خواند.

**رائول والش:** وقتی فیلمنامهٔ *سییرای مرتفع* را خواندم از آن خوشم آمد. وارنر، جورج رافت را برای آن انتخاب کرده بود. فیلمنامه را برای او فرستادند، او هم آن را خواند و رد کرد. به همین دلیل وارنر به سراغ من آمد و گفت، «رائول، تو دوست خوب جورج هستی. برو ببین چرا فیلمنامه را رد کرده. فیلمنامهٔ خوبی است.» من به سراغ جورج رفتم. او دلش نمی خواست در آخر فیلم کشته شود و به همین دلیل کار را نپذیرفت.

به او گفتم، «جورج، بالاخره وقتی تو می زنی چند نفر را می کشی باید دست آخر به مجازات برسی.»

جورج گفت، «این چیزها برای من اهمیتی ندارد. دلم نمی خواهد این کار را بکنم.»

من هم برگشتم نزد وارنر و گفتم که به هیچ وجه راضی نمی شود.

وارنر گفت، «ما وقت زیادی نداریم و باید شروع کنیم. پس از کدام فلان فلان شده ای استفاده کنیم.»

من گفتم، «خوب، شماها با یك نفر قرارداد دارید به اسم بوگارت، فکر می کنم بهتر است او را به کار بگیرم.»

وارنر موافقت کرد و بوگارت در آن نقش ظاهر شد.

**باد بوتیچر:** ... وقتی هنرپیشه های فیلمی را انتخاب می کنید و از انتخابتان هم راضی هستید، اولین کاری که باید بکنید این است که وقت زیادی با آنها بگذرانید تا ببینید چه می کنند. صحنهٔ تیراندازی در فیلم *گاوباز وبانو* از آنجا ناشی شد که از کنار یك محل

تمرین تیراندازی رد می‌شدیم، باب استاك به من گفت: «راستی خیلی وقت است که تیراندازی نکرده‌ام.»

از او پرسیدم: «مگر بلدی؟ چون من که بلد نیستم.»

گفت: «بله بلدم.»

پرسیدم تیراندازیت چطور است و او جواب داد که سه سال تمام در این رشته قهرمان جهان بوده است. خوب، در یك چشم به همزدن، این قضیه وارد فیلم شد.

**پل ماریسی:** من اصلا به جستجوی هنرپیشه نمی‌روم. همیشه برحسب تصادف پیدا می‌کنم. اگر فکرت باز باشد می‌توانی هرکسی را پیدا کنی. پیدایشان می‌کنی. مثلا درمیهمانی به آنها برمی‌خوری یا دوست دوستانت هستند.

**آلن دوان:** هنرپیشه‌های ما از هر کجا که بگویی پیدایشان می‌شد. ما آنها را انتخاب می‌کردیم و می‌ساختیمشان؛ آنها را تمرین می‌دادیم؛ یا به سادگی به آنها می‌گفتیم که «تو هنرپیشه‌ای».

می‌پرسید: «باید چکار کنم.» یادش می‌دادیم و او هم می‌کرد. دخترها معمولا خیلی طبیعی هستند. بچه‌ها هنرپیشه‌های بزرگی هستند چون همیشه در حال نقش‌آفرینی‌اند. همیشه خودشان را گول می‌زنند.

**راجر کورمن:** کاری که من معمولا می‌کنم این است که برای یك نقش با عدهٔ زیادی مصاحبه می‌کنم، معمولا با کسانی که به من توصیه شده‌اند یا کسانی که نماینده‌شان، یا دوستان من می‌گفتند، «من فلانی را می‌شناسم و می‌دانم که خوب است»، یا نماینده‌ای که عقیده‌اش برایم قابل قبول است می‌گوید، «یك کسی را سراغ دارم.» بعد من فهرست تمام این افراد را یکجا می‌کنم، با عده‌ای از آنها حرف می‌زنم، در حقیقت به هر نفر ده دقیقه وقت می‌دهم، از آنها می‌خواهم متنی را بخوانند. روشی که به کار می‌برم، این است که آنها می‌آیند تو، با آنها صحبت می‌کنم، چند صفحه‌ای به آنها می‌دهم، می‌گویم بروند بیرون به آن نگاه کنند، و نفر دیگر وارد می‌شود، و به این ترتیب، یکی بعد از دیگری. برمبنای این روش، که در حقیقت ارزیابی کلی گروه زیادی است، تعداد مورد نظرم را به شش یا هفت نفر کاهش می‌دهم ــ ممکن است برای هر نقش چیزی بین پنج تا ده نفر باشد، بعد از آنها می‌خواهم که بازگردند، دوباره

بخوانند، صحنه‌های مختلف را بخوانند و بدیهه سازی کنند، و بر مبنای آن یا انتخاب نهایی‌ام را انجام می‌دهم یا اگر مطمئن نباشم دونفر بهترین را انتخاب می‌کنم و می‌خواهم که برای سومین بار حاضر شوند، بار سوم معمولا بدیهه سازی است. انتخاب نهایی را در این مرحله انجام می‌دهم.

**هال اشبی:** اغلب، به خصوص وقتی که با جوانها سر و کار دارید، مطمئن نیستید وقتی عملا جلو دوربین قرار می‌گیرند، چه واکنشی از خود نشان می‌دهند. منظورم تصویر بی‌حرکت نیست؛ بلکه بیشتر منش آنهاست...

وقتی نمونه برمی‌دارم، این کار ابتدا با ملاقاتها شروع می‌شود، فکر می‌کنم معمولا می‌گویند مصاحبه. مثلا برای *هارولد وماد*، می‌توانم بگویم که برای نقش هارولد با بیشتر از پنجاه نفر مصاحبه کردم. به نظر پنجاه نفر می‌رسید ــ ممکن است پنجاه نفر نباشد، شاید بیست و پنج یا فقط سی نفر بوده باشند. این کار مدت درازی طول کشید، چهار تا شش هفته، در این میان برای نقشهای دیگر هم با افراد دیگری مصاحبه می‌کردم. بعد به پنج شش نفر آخر می‌رسی که فکر می‌کنی واقعاً خوبند، استعدادهای بالقوه‌اند؛ و از آنجا نمونه برداری را آغاز می‌کنیم...

در *هارولد وماد* از نوار ویدئو استفاده کردم، بنابراین می‌توانستم در خانه هم آن را فیلمبرداری کنم. در نیویورك، در مورد امتحان یك دختر، درست از تمام گروه فیلمبردارانم استفاده کردم، تا ضمناً فرصتی بدهند روی چند نکته مطالعه کنم ــ ولی در واقع وقتی روی فیلم می‌آید است که می‌توانی به آن نگاه کنی و مورد بررسی‌اش قرار دهی و بفهمی که این بچه‌ها کجا هستند، چون هر کدام کار متفاوتی عرضه می‌کنند.

**پل مازورسکی:** من زیاد مطالعه نمی‌کنم. معمولا به احساسم مبنی بر اینکه یك فرد چگونه باید باشد، اتکاء می‌کنم. به هر حال، مشکل متفاوتی است. مثلا در مورد نقش المو در *بلوم عاشق*. برای من این مشکلترین انتخاب هنرپیشه بود، همان نقشی که کریس کریستوفرسون بازی کرد، چون نتوانستم بازیگری را پیدا کنم که حس کنم در این نقش واقعاً جا می‌افتد. ممکن است چندنفری بوده باشند، تقریباً با صدنفر مصاحبه کردم، ولی اغلب آنها می‌کوشیدند راحت و رها باشند، به اصطلاح «باحال» باشند. بعد شروع کردم به مصاحبه با موسیقیدانها، به چند نفر برخوردم که فوق‌العاده هم جالب بودند ولی تجربهٔ بازیگری نداشتند و من احساس کردم که از عهدهٔ جنبهٔ دیگر نقش

بـرنمی‌آیند. من هم فقط در جستجـوی احساس بـودم. بعد یـك روز کریس کریستوفرسون وارد شد و حال و احوال پرسید.

گفتم، «این نقش مال توست، حرف هم ندارد.» و همان هم شد. منظورم اینست به همین سادگی ولی بعد از اینکه من با نود و نه نفر مصاحبه کردم.

**رومن پولانسکی:** حدود چهار پنج سال پیش شروع کردم به عکس گرفتن از هنرپیشه‌ها. شنیدم این روزها عکس پولاروید گرفتن از کسانی که برای مصاحبه می‌آیند خیلی رایج است. من این کار را شروع کردم، چون دیدم حتی اگر عکسشان را هم برای تو بیاورند، وقتی با چهل نفر مصاحبه کنی، دیگر نمی‌توانی تك تك آنها را به ذهنت بسپاری، حتی اگر به عکسی هم که آورده‌اند نگاه کنی. مثلا مدیر انتخاب هنرپیشه یا هر کس دیگری که در این کار به شما کمك می‌کند می‌آید و می‌گوید، «راستی نظرت دربارهٔ فلانی چیست؟» و تو می‌پرسی فلانی کدام یکی بود؟ اسمش را که یادم نیست.» او هم عکسی را از میان عکسها درمی‌آورد و به دستت می‌دهد و تو هیچ ارتباطی بین قیافه‌ای که در عکس می‌بینی و کسی را که مصاحبه کردی برقرار نمی‌کنی. برای آنکه عکسهایشان خیلی متفاوت‌تر ازخودشان است؛ بنابراین به این نتیجه رسیدم که اگر یك عکس فوری پولاروید، یا حتی عکس فوری معمولی بردارم ــ اگر عکس بدی هم از آب درآید، بلافاصله طرف را به خاطر می‌آوری، چون خودت عکس را گرفته‌ای و بلافاصله آن را با آدمی که دیده بودی مرتبط می‌کنی. چند تا از حرفهایش را به خاطر می‌آوری، و شاید حتی موضوع صحبت را به یاد آوری. این دیگر ارتباط تصویری است. البته هنرپیشه‌ها به شدت از آن متنفر هستند، چون می‌دانند در عکس فوری خوب از آب درنمی‌آیند، ولی کودن‌تر از آنند که بدانند هدف اصلا این نیست.

**جك نیکلسون:** در فیلم گفت، برون، می‌خواستم هنرپیشهٔ نقش اول قدوبالای مشخصی داشته باشد تا بتوانم بالای کلهٔ آدمها را توی دوربین بگیرم. دلم می‌خواست که بسکتبالیست هم باشد چون شخصاً ورزش را دوست دارم و به علاوه دلم می‌خواست نخستین فیلم امریکایی اصیل باشد. تا در نتیجه هم مسابقات و بازیها حقیقی به نظر برسند وهم قهرمان اصلی در آنها واقعی ظاهر شود. بنابراین به این نتیجه رسیدم که اگر بازیگری نداند دست کم باید بسکتبال را بلد باشد. این مسایل هرگز مشکلی ایجاد نکرد. بیل تپر واقعاً تنها فردی بود که از همان ابتدا از هر نظر کامل می‌نمود. در مورد

انتخاب هنر پیشه هیچ مشکل پیچیدهٔ ذهنی هم پیش نیامد. به محض اینکه وارد شد، کار تمام بود. او در دانشکده بسکتبال بازی می کرد، یك سال پیش هم ترك تحصیل کرده بود، بنابراین هنوز در سن مناسبی قرار داشت و همچنان هم برای بسکتبال ورزیدگی داشت.

**جمیز بریجز:** در فیلم *کاغذبازی*، بدون حضور تیمی باتومز ستارهٔ اول، هیچ تصمیم نهایی نمی گرفتم. مشخصات تمام هنر پیشه ها را با باتومز می خواندم و بعد انتخاب می کردم. درحقیقت هنر پیشه هایم را گرد او انتخاب می کردم.

**مارتین ریت:** تاکنون دوتجربه داشته ام که وقتی نقشی را به هنر پیشه ای پیشنهاد کردم به من گفته، «عجب مادرقحبه ای هستی.» می دانست چرا آن نقش را به او عرضه کرده ام. این کلید انتخاب هنر پیشه است. تو هنر پیشه را با احساسی که نسبت به آن شخص داری انتخاب می کنی.

**مایکل وینر:** به عقیدهٔ من، تعداد محدودی فیلم با بازیگری هنر پیشه های گمنامی که برگزیده شده باشند، ساخته می شود. اکثر ستاره های معروف به این دلیل کشف شدند که ستارهٔ اصلی فیلم به دلایلی یا کنار کشیده، یا از عهده بر نمی آمده یا دردسترس نبوده و استودیو هم در نهایت استیصال به یك تازه کار رومی آورد... اما دلیلش این نیست که واقعاً یك تازه کار می خواستند. ولی وقتی فیلم توزیع می شد، محبوبیت ستاره هم اوج می گرفت.

## حرفه ایها و ناهنرپیشگان

ظاهراً تحصیلات رسمی بازیگری از مقدمات لازم برای حضور در صحنه نیست. چه بسا هنر پیشهٔ حرفه ای سینما آن قدر که باید خود واقعیش را در مقابل دوربین عرضه کند، احتیاج به تمرین بازیگری ندارد. وطبیعی است که این «خود» به گونه‌ای باید برای تماشاگران جذاب و پرکشش باشد. با این وجود، به نظر می رسد که فردی بدون هیچگونه تجربهٔ قبلی ناگهان به چهرهٔ سینمایی جذابی تبدیل می شود.

**آرتورپن:** من معمولا هنر پیشهٔ حرفه ای آموزش دیده را ترجیح می دهم. در بعضی موارد،

از کارکردن با آماتورها هم بدم نمی آید. مثلا به هنگام فیلمبرداری *بانی و کلاید*، در آن صحنه ای که افراد خانواده دورهم جمع می شوند، صحنه ای که فی و وارن به دیدن مادر فی می روند، زنی که نقش مادر فی را بازی کرد، زنی معمولی بود که دیدیم یك روز ایستاده و کارهای مارا تماشا می کند. احساس کردیم شباهت خارق العاده ای به فی دارد، بنابراین او را برای نقش مادر انتخاب کردیم.

حقیقت قضیه این است که به نظر من، مؤثر بودن صحنهٔ او، علی رغم قدری خشك بودنش و برخی تعریف و تمجیدهایی که از این و آن شنید، به کاری که او کرد ربطی ندارد، بلکه بیشتر مربوط است به نحوهٔ واکنش آن دو هنرپیشهٔ حرفه ای و روش برخوردشان با او. آن دو با نحوهٔ واکنش خود یك تکه بازیگری ساده و ابتدایی را به بازی پیچیده و والایی تبدیل کردند. حالا اگر، هر سه نفر آنها هنرپیشه های آماتور بی تجربه ای می بودند، فکر می کنم نتیجه مرگبار می شد.

**جان کاساوتیس:** من آنچنان اعتماد به نفسی درخود سراغ دارم که فکر می کنم می توانم هر کسی را وادارم بازی خوبی عرضه کند، چون تصور نمی کنم بازیگری چیزی جز عرضه کردن و قدرت کلام باشد. اشتباههایی که تو در زندگی واقعیت، در شخصیت خودت مرتکب می شوی، سرمایهٔ فیلم محسوب می شود. بنابراین اگر بتوانم کسی را قانع کنم که خودش را برای این منظور ترو تمیز و قالبی نکند، همین برای من بازیگری است، و تصور نمی کنم این کار مشکلی باشد. تنها وقتی که جمله ها در خلاف وجود حرکت می کنند است که بیان آنها غیرممکن است. یا هنگامی که شخصیت نامنسجم است. یا شرایط چنان غیرممکن است و همه چنان خصمانه رفتار می کنند که تو احساس بازیگری پیدا نمی کنی.

**روبن مامولیان:** من همیشه بهترین هنرپیشهٔ ممکن را برای هر نقشی پیدا می کنم. اما در موارد مشخصی مصلحت آن است کسی را به کار بگیری که هنرپیشه نیست

فکر می کنم هر کسی ــ واغراق هم نمی کنم ــ هر کسی قادر است یك بازی خوب عرضه کند. تو می توانی هر کسی را از توی خیابان پیدا کنی و اورا در صحنهٔ کوتاهی قرار دهی، نتیجهٔ روی فیلم هم عالی خواهد شد. تنها کاری که باید بکنی اینست که همان یك بار موفق شوی. باید هر هنری داری به کار ببری، هیپنوتیزش کنی، بترسانیش، قانعش کنی، کلکی به اوبزنی، درهرصورت اوبرای یك بار این کاررا عالی

انجام خواهد داد.

**میلوش فورمن:** در فیلم *پرواز* این سه نفر واقعاً از افراد گروه هلز انجل هستند و طبعاً غیر حرفه ای اند. کارکردن با آنها بسیار دلپذیر بود. این واقعیتی است که در مواردی کار بدیهه سازی کردن با غیر حرفه ای ها آسانتر است، چون هنر پیشه های حرفه ای به حفظ کردن متن عادت می کنند. این بخشی ازحرفه شان می شود، ووقتی تو ناغافل از آنها می خواهی که بدیهه سازی کنند احساس عدم امنیت به آنها دست می دهد.

**مایکل وینر:** اگر کسی را همینطور از توی خیابان انتخاب کنی و بیاوری، البته باید به او وقت بدهی، باید بترسانیش، یا ریشخندش کنی، یا افسونش کنی تا در نقطهٔ درست بایستد... و خلاصه تمام چیزهای فنی دیگری که برای فیلم لازم است. وقتی به کسی می گویی، «تو نه تنها باید این جمله رابگویی بلکه باید در پایان جمله هم در این نقطهٔ خاص ایستاده باشی، چون اگر نباشی، آقای برت لنکستر مجبور می‌شود پشتش‌را به دوربینها بکند تا رودرروی تو قرار بگیرد،» یا چیزی از این دست، یکباره این ادم را تحت فشار شدید قرار می دهی... بعضیها جنبه اش را دارند و بعضی‌ها ندارند.

گاهی بعضی افراد چنان دستپاچه می شوند که سرشان را می اندازند پایین و می آیند جلو دوربین، بعد سرشان را بلند می کنند و جمله شان را می گویند، و سپس با دلواپسی به دوربین نگاه می کنند تا مطمئن شوند که کارشان را خوب انجام‌داده اند... ودر این هنگام شما تقریباً زیر میز هستید. با وجود این، گاهی کسی پیدا می شود که با اعتماد به نفس کارش را بسیار طبیعی انجام می دهد. بعضی از هنر پیشه های بسیار معروف قادر نیستند یك صحنه رادوبار به یك شکل اجرا کنند، یا جمله ای رادوبار به یك صورت واحد بیان دارند.

**میلوش فورمن:** مثلا در فیلم *مجلس رقص آتش‌نشانها* من از غیرهنر پیشه‌ها استفاده کردم؛ کاری که تو باید بکنی این است که بهترین واکنشهای این غیرهنرپیشه ها را بگیری. وقتی با حرفه ایها کار می کنی، کافی است صحنه را بیافرینی و آن را پرورش بدهی. کارکردن با حرفه‌ایها قدری سریع‌تر است، ولی نه چندان. اما کار با غیرحرفه ایها قدری آسانتر است چون کمتر سؤال می کنند. آنها واقعاً فکر می کنند چیزهایی که به آنها گفته می شود وحی منزل است و بر و برگرد ندارد. اما هنر پیشه های

حرفه‌ای، که تجربه‌های مشخصی در ذهن دارند ــ اعم از مثبت یا منفی ــ همیشه می‌خواهند بدانند چرا این، نه آن و حالا بعد چه اتفاقی می‌افتد و چرا فلان جور و نه بهمان جور...

از نظر روانی، از همان آغاز کار باید غیرحرفه‌ای‌ها را قانع کنید که این کار لذتبخشی است و اهمیت چندانی ندارد. از لحظه‌ای که اهمیت کار را درك کنند، چیز غریبی رخ می‌دهد. چیزی در درونشان می‌بندد. اولین کار این است که این احساس اهمیت را از آنها دورکنید و به آنها بقبولانید که این یك کار تفریحی است. و راه ستاره شدن اصلا این نیست.

**روبرتو روسلینی:** وقتی با هنرپیشه‌های غیرحرفه‌ای کار می‌کنی، هرکدام تکنیك خاص خود را دارند، من هم مدعی نیستم که تکنیك من منحصر به فرد است، ولی مال خودم را تشخیص می‌دهم. زمانی که انتخابی می‌کنم و از او می‌خواهم نقشی را بازی کند، آنقدر تحمل دارم که شام یا ناهاری را با او صرف کنم تا بفهمم برای چه کاری مناسب است. کشف می‌کنم چه حرکتی را بیشتر انجام می‌دهد و وقتی صحنه را می‌گیرم با درنظرگرفتن آن حرکت است. بنابراین وقتی که تمرین می‌کنیم. پیشنهاد می‌کنم که خودش باشد. می‌دانید، ما معمولا خودمان را نمی‌بینیم... بنابراین فقط به آنها پیشنهاد می‌کنی که خودشان باشند. آنها این را نمی‌دانند... من هرگز فیلمنامه را به کسی نمی‌دهم، حتی به هنرپیشه‌ها. وگرنه مجبور خواهی بود که دوبرابر کار انجام دهی. تصورش را بکنید که آنها متن را بگیرند و حفظ کنند و بعد فقط برداشت خودشان را از شخصیت ارائه بدهند. آن وقت تو مجبور می‌شوی که کار را قطع کنی و از نو شروع کنی. من گفتگوها و صحنه‌ها را در لحظه آخر به هنرپیشه‌ها می‌دهم. از تلف شدن وقت جلوگیری می‌کنم.

**آبراهام پولونسکی:** هنرپیشه هم همان کاری را می‌کند که نویسنده می‌کند، یادآوری و آفرینش. این کاری است که هنرپیشه می‌کند: دقیقاً همان کاری که نویسنده می‌کند. بنابراین وظیفهٔ تو این است که هنرپیشه را وادار تا به یاد بیاورد. اگر هنرپیشه حرفه‌ای باشد تمام تکنیکها را بلد است. اما اگر با غیرحرفه‌ایها کار می‌کنی، باید آن چیزی را که فاقدند، فراهم کنی. فرق زیادی نمی‌کند. باید وادارشان کنی کار کنند. می‌توانی هر هنرپیشه‌ای را به کار واداری. اگر نتوانی، نباید از او استفاده کنی. کار

نمی کند، از او استفاده نکن. مگر آن که مجبور باشی از نامش استفاده کنی.

**جك نیکلسون:** بیل تهر، هنر پیشه اول فیلم گفت، برون تازه رشتهٔ تئاتر را در دانشکده شروع کرده بود. تصور نمی کنم که جز در نمایشنامه های بی اهمیت دانشکده هرگز نقشی اجرا کرده بوده باشد. ولی می نوشت و به عنوان یك نویسنده یك نماینده داشت. در حقیقت نماینده ام او را پیش من فرستاد.

یکی ازدلایلی که اورا انتخاب کردم این بود که شخصیتی مشابه شخصیت قهرمان کتاب داشت. بیل از لحظه ای که وارد شد، آن خاصیت را داشت.

یکی ازمسایل ما با بیل این بود که بیشتر بکوشد خودش باشد. به عبارت دیگر، اغلب مواقع با برداشت روشنفکرانه ای از نقش وارد می شد. من مرتب به اومی گفتم: «تو همان شخصیت هستی. بین خودتان جدایی نینداز؛ قرار نیست کس دیگری ازراه برسد وگفت برون را از نو خلق کند. قرار نیست یك اثر کلاسیك باشد. هرچه هم که من نوشته ام فراموش کن. تو خودت همان آدم هستی؛ تا آخر عمرت هم همین شخصیت خواهی ماند ــ همین. تو همانی.» به این ترتیب با مشکلات اوروبرو می شدم. یك تکه ازفیلمنامه را برایش می خواندم وفکر می کردم به آسانی می تواند ازعهده اش برآید، البته به جزدرمورد مسایل فنی، که به اوگفته بودم مطلقاً فراموششان کند. به اومی گفتم، «به حرف هیچ آدم حرفه ای در مورد بازیگری گوش نکن، اگر دلت می خواهد از صحنه خارج شوی، یا حرف دیگری به غیر از آنچه در فیلمنامه هست بزنی، یا روی زمین تف کنی، بکن. فقط ترجیح می دهم بازی را قطع نکنی. آن را به من واگذاری، خلاصه هرکاری دلت می خواهد بکنی بکن.» البته چنین مجوزی بعدها دردسر ایجاد می کند ولی فکر کردم این مجوز را به او بدهم. این طور نبود که بروم لوئیزیانا ویك نفر پمپ بنزینی را بردارم بیاورم. بالاخره تهر خودش نویسنده بود وفیلمنامه نوشته بود، بنابراین گفتگو با او مشابه چیزی بود که با یك هنرپیشهٔ حرفه ای داری. حرفها و اصطلاحات کمابیش همان است.

**کرتیس هرینگتون:** رشد من به عنوان یك فیلمبردار خیلی زود آغاز شد. من ازهمان ابتدا با فیلمبرداری شروع کردم. پیش از ورود به این رشته کار دیگری نکرده بودم. اولین فیلمم را در چهارده سالگی ساختم. وقتی اولین فیلم بلندم را به نام مدّ شب ساختم در مورد کار با هنرپیشه ها چیز زیادی نمی دانستم. تمام فیلمهای تجربی من با شرکت

غیرهنر پیشه‌ها ساخته شده بود.

با آگاهی تمام ترجیح داده ام که با غیرهنر پیشه‌ها کار کنم. چون از هنر پیشگی چیز زیادی نمی‌دانستم، متوجه شدم که کارکردن با غیرهنر پیشه‌ها در آن فیلمهای کوتاه تجربی در من احساسی نسبت به فروتنی آنها برمی‌انگیزد. به سادگی هر کاری که به آنها می‌گفتم می‌کردند. یك هنر پیشهٔ حرفه‌ای هرگز زیر بار نمی‌رود. آنها حرفت را گوش نمی‌دهند، برایت دردسر درست می‌کنند. اما وقتی سرانجام آموختم که چگونه با هنر پیشه‌ها کار کنم، دیگر اشکالی پیش نمی‌آمد. چون آنها مسئله به‌وجود می‌آورند و تو هم یاد می‌گیری که آن مسایل را حل کنی.

آبراهام پولونسکی: اگر وقت زیادی داشته باشی، به هنر پیشهٔ حرفه‌ای احتیاج نداری. اما یك چیز را نباید فراموش کرد. هنر پیشه‌ها، آدمهای خاصی هستند و با غیرهنر پیشه‌هایی که نقشهایی را اجرا می‌کنند تفاوت دارند. هنر پیشه‌ها آدمهای متفاوتی هستند، همان اندازه با استعدادند که نویسنده‌ها. رقاصها، فیزیکدانها و دیگران. آنها استعداد دارند، و چیزی به تو می‌دهند که از هنر پیشه‌های غیر واقعی به دست نمی‌آوری. بنابراین به این دلیل که ارزانتر است از هنر پیشه استفاده نمی‌کنی. بلکه چون بهترین راه انجام کار است به آنها متوسل می‌شوی. با وجود این، فیلمهایی هست که دلت نمی‌خواهد از هنر پیشهٔ حرفه‌ای در آن استفاده کنی، چون می‌خواهی احساس متفاوتی را القاء کنی.

# ۴

# مشق سربازها ـ تمرین

دومین داد وستد متقابل بین کارگردان و هنرپیشه تمرین است. و بار دیگر به تعداد کارگردانان ما به سبکهای گوناگون تمرین پی می بریم.

**جان شله زینگر:** گو اینکه هنرپیشه‌ها آدم را دیوانه می کنند، ولی سهم زیادی در بالا بردن سطح کار دارند. همچنین معتقدم هرچه پیشتر می رویم، تهیه کنندگان و کارگردانها به زمان تمرین طولانیتری با هنرپیشه‌ها نیاز دارند. تمرین هم دیگر مشخص کردن جزئیات نیست ـ می‌دانید، اینکه مثلا بگویید، «خوب حالا اینجا باید حرکت کنی.» شبیه تمرین تلویزیون نیست. شما حتی حرکت دوربینها را هم مشخص نمی کنید. مسئله این است که فرصتی پیدا می کنید که فیلمنامه و شخصیت قهرمانان را عرضه کنید تا هنرپیشه‌ها پیش از آنکه درگیر تداوم فیلمبرداری شوند روابطی برقرار کنند.

هرگاه بچه‌ها بدیهه‌سازی می کنند من یك ضبط صوت همراهم دارم، از نویسنده‌های فیلمنامه هم می‌خواهم که آنجا حضور داشته باشند، چون اغلب می توانند شاهد تحولهای بی‌نظیری باشند. این بهتر از آنست که بروی پیش فیلمنامه‌نویس و بگویی، «ببین، اگر اینجا را فلان طور وفلان طور بنویسی بهتر می‌شود،» آنها هم مثلا در حمامند و اصلا سهمی در کل جریان ندارند.

به نظر من حضور آنها سر صحنه عالی است، چون شاهد چیزی هستند که رشد می کند، اتفاق می‌افتد و روابطی است که تغییر شکل می‌دهد. البته هنرپیشه‌ها می توانند خروار، خروار بدیهه‌سازی کنند، ولی از آن میان می شود نکات جالبی را برگزید و به فیلمنامه نویس داد تا روی آن کار کند، واگر نوارها را پیاده کنی، در خلال این بدیهه‌سازی‌ها به عقایدی برمی‌خوری که می توانی بعدها آنها را به شکلی

رسمی‌تر در فیلمنامه بگنجانی.

**پل ویلیامز:** بی نهایت به هنر پیشه معتقدم و اجرا برایم مهم است. هیچ نمی‌دانم بدون تمرین چکار باید بکنم.

**برناردو برتولوچی:** زیاد تمرین نمی‌کنم. البته اگر بتوانم، این کار را می‌کنم. به نوعی تمرین مکانیکی و خودکار اکتفا می‌کنم. به عبارت دیگر منحصر است به حرکت از این نقطه به آن نقطه و به طور کلی، بیشتر تمرینی است برای دوربین تا خود هنر پیشه. اگر بشود، شخصاً ترجیح می‌دهم نخستین برداشت را نگاه دارم.

**رابرت آلتمن:** مدت مشخصی برای تمرین ندارم. در موقع تمرین خجالت می‌کشم چون نمی‌دانم باید چکار کنم. پیش خودم فکر می‌کنم که باید مثلا این کار را بکنم... ولی سرانجام، هرطور که هنر پیشه‌ها بخواهند تمرین می‌کنم. منظورم این است که همه چیز قدری تغییر می‌کند، ولی بخش بدیهه سازی آن معمولا تمرین می‌شود.

**جورج کیوکر:** چندان به تمرین اعتقادی ندارم. معتقدم می‌توان قدری تمرین بدنی انجام داد و بعد صحنه را آماده کرد. اما، به عقیدهٔ من اتفاق اصلی هنگامی رخ می‌دهد که دوربین شروع به کار می‌کند... حالا به شما می‌گویم چرا. دوربین باید آن 'آن' وتازگی را بگیرد. دوربین باید این کار را بکند. من به این نتیجه رسیده‌ام که اگر شما بیش از اندازه تمرین کنید، اصل مطلب از کف می‌رود، جذبه‌اش را از دست می‌دهد. اگر درباره‌اش حرف زیاد هم بزنید همینطور می‌شود. بستگی دارد به این که دارید چکار می‌کنید. این نکتهٔ بسیار جالبی است...

وقتی فیلمی دربارهٔ دوران گذشته می‌سازید با لباس وصحنه آرایی وغیره، مشکل، نحوهٔ بازیگری، سر ووضع وچیزهایی ازاین قبیل است. باید به شکل خاصی راه بروی وحرف بزنی. مثلا در فیلم *بانوی زیبای من* قدری تمرین کردیم. ولی جهش زندگی از لحظه‌ای شروع می‌شود که دوربین به کار می‌افتد. این بدان معنی نیست که بگویی آمادگی قبلی نداری.

**مایکل وینر:** من در مورد فیلم به تمرین عقیده ندارم. به نظر من اگر روز اول واردیك صحنهٔ

آماده بشوی، تمام تجربه‌ای را که از تحولات روز به روز و نزدیك شدنت به هنر پیشه کسب می‌کنی، از دست می‌دهی. فکر می‌کنم در مورد خط اصلی کار آنطور که به نظرتان می‌رسد با هنرپیشه‌های اول صحبتی می‌کنید... دگرگونیهای احساسی، برداشت شما از آن... آنها آنگاه می‌توانند برداشتهای خودشان را نیز به آن بیفزایند. امیدوارم که شخصاً کارگردان فهیمی باشم. خوشحالم که روز به روز یا ساعت به ساعت تغییر کنم، وهر فکر تازه‌ای را که در نتیجهٔ کارهایی که ما انجام می‌دهیم به وجود می‌آید بپذیرم و جذب کنم.

به نظر من اگر قرار باشد هنرپیشه‌ای نقشی را اجرا کند که با ملیت او بیگانه است، باید در مورد آن تحقیق کند و شما هم باید در این تحقیق به او کمك کنید. در فیلم *ولگرد نیمه شب*، مارلون براندو امریکایی‌ای بود که در نقش یك ایرلندی ظاهر می‌شد، و هنگامی که با همکاری ما تحقیقاتش دربارهٔ ایرلند تمام شد، به خوبی آن بخش ایرلند را که شخصیت فیلم از آنجا آمده بود می‌شناخت... آن هم با چه دقتی... گوش خوبی داشت... خیلی بهتر از من. روی آن فیلم مقدمات فراوانی لازم بود.

**راجرکورمن:** من مقدار کمی تمرین می‌کنم. زیاد نه، علتش هم مشکلاتی است که در طول تمرین با سندیکاهای مختلف پیدا می‌کنیم. بنابراین مسئله این است که بدانی کمی تمرین به تو کمك می‌کند و تمرین زیاد ــ خوب باید کلی پول به هنرپیشه‌ها بپردازی و در این صورت بهتر است فیلم اصلی را بگیری. اگر فیلم بودجهٔ کلانی داشته باشد، تمرین را ترجیح می‌دهم.

**رونالد نیم:** در مورد فیلم *اوج خانم جین برودی* من ده روز پیش از فیلمبرداری تمرین کردم. تهیه کننده ترتیبی داده بود که مجبور نباشیم در طول تمرین پول کلانی به هنرپیشه‌ها بدهیم. اغلب کارگردانها مایلند تمرین کنند، ولی مدیریت و نماینده‌ها قطعاً خواهند گفت، «نه، ممکن نیست فلانی ده روز برای شماها تمرین بکند.» مسئله اینست که امکانات مالی اجازه نمی‌دهد. اما به عقیدهٔ من تمرین بسیار اهمیت دارد.

**رالف نلسون:** یکی از مسایل هیجان انگیز اجرای زنده در تلویزیون مثلا هنگام بخش *بازیخانهٔ ۹۰* این بود که سه هفته به تو وقت تمرین می‌دادند و این فرصت خوبی بود که روی فیلمنامه کار کنی، آن را تغییر دهی، بهبود ببخشی و روی بازیها کار کنی. در مورد

فیلمنامهٔ سینمایی اغلب چنین فرصتی دست نمی‌دهد.

**ژاك دمی:** من همیشه در رویای تمرین هنرپیشه‌ها پیش از فیلمبرداری هستم. نزدیك ده سال است در این کارم و تنها در مورد آخرین فیلمم پوست خرموفق شدم یك بعدازظهر تمرین کنم. تقاضا کرده بودم یك هفته مجال تمرین به من بدهند، ولی فقط یك بعدازظهر به مدت سه ساعت توانستم تمام گروه را دورهم جمع کنم. این تنها تمرین ما بود. و تازه وقتی همه با هم بودیم، از نظم و ترتیب خبری نبود. هر دو دقیقه یك باریکی از آنها باید بلند می‌شد تا به تلفن جواب بدهد یا کاری از این قبیل. دیوانگی محض بود.

**یری وایس:** ... بسیار مهم است که هنرپیشه‌ها قبل از فیلمبرداری تمرین بکنند. آن هم به مدت طولانی. ممکن است کسانی باشند که لازم باشد دو سه هفته قبل از شروع تمرین کنند. می‌دانید، آخر بعضی‌ها عوامل یك شخصیت را خرده خرده جذب می‌کنند. به خصوص کسانی که بیشتر در تئاتر بازی می‌کنند. آنها به یك روال عادت دارند. من معتقدم که اگر بگذاری چیزی رسیده بشود خیلی بهتر است.

**مارتین ریت:** وقتی تمرین می‌کنم متوجه می‌شوم که اغلب صحنه‌ها را لازم نیست سه ماه طول بدهم تا فیلمبرداری کنم. سعی می‌کنم هنرپیشه‌ها را به نقطه‌ای برسانم که واقعاً بدانند هر صحنه دربارهٔ چیست ولی میخکوبش نمی‌کنم. دلم نمی‌خواهد که وقتی فیلم روی صحنه می‌رود، مدت سه ماه میخکوب شده، تمرین شده و به سردی یخ باشد.

**فرانکلین شفنر:** یك چیزی هست که بیش از هر عامل دیگر بر روش تمرین تأثیر می‌گذارد. معمولاً، پیش از شروع فیلم فرصت زیادی برای تمرین ندارند. چندین عامل نیز در جهت خلاف آن عمل می‌کنند. یکی از این عوامل کندی حرکت کار است. مثلاً ممکن است شما فیلم را در اسپانیا تهیه کنید: حمل و نقل یك هنرپیشه ممکن است بی‌نهایت گران تمام شود. و صادقانه بگویم، هنرپیشه‌هایی هستند که اصلاً از دورهٔ تمرین خوششان نمی‌آید. بنابراین، به طور کلی، این قضیه کاملاً عکس تئاتر است. کاملاً خلاف برنامهٔ زندهٔ تلویزیونی است، چون در آن موارد شما حتماً مدتی برای تمرین زمان دارید.

برای ساختن فیلم شما صحنه به صحنه پیش می‌روید. بنابراین در روز دوم

فیلمبرداری هم شما و هم هنرپیشه باید بدانید که آخرین فرصت است. شما باید بتوانید تمام آن یك ساعت ویك ربع وقت را به هم وصل کنید؛ هنرپیشه با اجرایش، شما با تصورتان از کل ماجرا و الی آخر. قاعدتاً یکی دوروزرا، پیش از شروع فیلمبرداری قطعی به خواندن فیلمنامه اختصاص بدهید، تا هم شما نکات موردنظرتان را مطرح کنید و هم هنرپیشه‌ها با هم و با شما آشنا شوند.

بعد به تمرین روز به روز می‌رسید. تمام هنرپیشه‌ها را سر صحنه حاضر می‌کنید، بدون گریم و لباس، و صحنه را از نظر فنی می‌بندید، تا گروه تهیه کننده فرصتی پیدا کند و بر کار سوار شود. بعد در این فاصله با هنرپیشه‌ها همان صحنهٔ خاص را تمرین می‌کنید. البته این بهترین روش ممکن نیست، ولی روشی است که بـه وسیلهٔ متخصصین این حرفه دیکته می‌شود.

**رابرت آلدریج:** اگر به اندازهٔ کافی آگاه ودقیق باشید تا تمام نیروی تصویری موجود در زمان تمرین را ضبط کنید، در آن صورت می‌توانید بسیار خلاق باشید کاری که روی فیلمنامه انجام می‌دهید پر زحمت و توام با تفکر است و می‌تواند بسیار آفریننده باشد چون مشخص می‌کنید که هر کس باید چکار بکند. اگر با یك نویسنده زبردست روی داستان خوبی کار کنید، در آن صورت فیلمنامه روز به روز بهتر می‌شود. اما تشخیص اینکه توی کارگردان در x دقیقه و x روز چه مقدار خلاقیت به فیلم اضافه می‌کنی مهم است؛ من به این نتیجه رسیده ام که مثلا در آن ۱۴ روز (۱۴ روز فرضی) به داستان و نویسنده و هنرپیشه بیشتر اضافه می‌کنم تا مثلا در ۱۴ هفتهٔ پیش از فیلمبرداری یا درحین فیلمبرداری یا چهارده هفته ای که تدوین می‌کنم. این بدان معنی نیست که در این فعالیتها شما سهمی ندارید. دارید و امیدوار هم هستید که مهم باشد. ولی آن چهارده روز، زمان تخیل است. در آن هنگام وقتی می‌گویید که، «نه راه درست این نیست. بگذار از طریق دیگر عمل کنیم...» یك گروه حقوق بگیر را بیکار ننشانده ای که علاف برای خودشان بگردند. معمولا شما چیزهای بزرگ، ولحظه های درخشان را در طول تمرین کشف می‌کنید.

**ژان رنوار:** معمولا وقتی روی فیلمی کار می‌کنید، برنامه کند است، پول کم است و تو باید عجله کنی. ولی اگر وقت داشتم، ابتدا در یك اتاق بدون دکور و چیزهای دیگر تمرین می‌کردم. این یك تصور قدیمی است. نام این روش کار روش 'ایتالیایی' است، یعنی

تمرین به سبک ایتالیایی، در دورهٔ شکوفایی «کمد یا دلاآرته» خیلی رایج بود،و آنها این روش را به پاریس و لندن هم آوردند. حالا به شما می گویم یعنی چی: مهمترین شخصیت های نمایش وٌکارگردان به دور میزی می نشینند، و شما متن را بدون هر گونه حالت بیانی می خوانید. باید سطرها را مثل دفتر تلفن بخوانید ــ بلا بلا بلا... یکنواخت، و بی حالت. اگر هنر پیشه ها در ابتدای تمرین حالتی بیانی نشان بدهند... مثلا اگر صحنهٔ کوچکی داریم که نشان دهندهٔ مادری است که ناگهان با مرگ پسرش روبرو می شود. خب، شما دارید روی این صحنه کار می کنید و از هنر پیشه ای که قرار است نقش مادر را داشته باشد می خواهید به شما کمك کند تا حالت بیانی این لحظه را پیدا کنید. هنر پیشه کشو کوچکی را بیرون می کشد، کشوی تخیلی، وچهار پنج حالت را که قبلا خودش صدها بار استفاده کرده و سایر هنر پیشگان در دنیا میلیونها بار استفاده کرده اند، بیرون می آورد.

اگر در آغاز کار اورا از نشان دادن حالت بیانی منع کنید، خطرناك است. موقعیت، متن، در بطن وجود او رشد می کند و گاهی، نه همیشه، ناگهان در میان هنر پیشگانی که مشغول روخوانی این متن هستند، جرقه ای می درخشد؛ این یك نوزاد است. قابله کار خودش را انجام داده. و هنگامی که شما دلیلی دارید که این جرقه وجود دارد، خب شروع می کنید، می روید روی صحنه، تمرین می کنید والی آخر. این روش هرگز اجرا نمی شود چون وقت گیر است و وقت در صنعت سینما یعنی پول.

**ریچارد آتن بارو:** باید تاحدودی روانشناسی بدانید. مجبورید مطالب را با زبانی تشریح کنید که هنر پیشه درك کند آنهم با معیارهایی که او ارج می گذارد و تصور می کند مهم است. به محض آنکه منکر این مسایل مهم و ارجح بشوید، اعتماد هنر پیشه از شما سلب می شود. شما تنها کسی هستید که او می تواند برایتان بازی کند، بنابراین اگر داوری شما چیزی باشد که مورد قبول او نیست، دست وپایش را گم می کند. خودش را می بازد و نمی داند چه کند. تصور می کنم این وضع نسبت به هر هنر پیشه خیلی فرق می کند آن هم از همان اولین کلام 'شروع' این‌که او چقدر می خواهد درباره فنون کار بداند، چه موقع برای دیدن فیلمهای گرفته شده در روز قبل بیاید، و اینکه اصلا دلش می خواهد بداند در کدام نما هست و در کدام نیست. به عقیدهٔ من از اینها می توان چیزهای زیادی آموخت.

**هال اشبی:** من می کوشم هنر پیشه را آزاد بگذارم. البته محدودش می کنید وراهنمائیهایی هم می دهید، اما در مدت تمرین، همچنان دوست دارم حرکتها را تا آنجا که می شود آزاد بگذارم و دوربینم را با آن هماهنگ کنم. یکی دوبار هنر پیشه ها را وادار می کنم کار را تکرار کنند تا حس آن را درك کنند، و اگر احساس درست از آب درآمد، تمرین بعدی را آزادند که ادامه بدهند، بعد علامتگذاری های لازم را می کنیم و کارهای فنی ضروری را انجام می دهیم.

**ریچارد آتن بارو:** در صورت امکان کار را در محل فیلمبرداری و با صحنه ای دلخواه شروع می کنم. کار را با خالی کردن محل و فقط با حضور هنر پیشه ها تمام می کنم. علت این کار درآوردن خطوط اصلی صحنه به وسیله هنر پیشگان است، بی آنکه احساس ناراحتی بکنند، من معتقدم که کارگردان باید با الگویی به سر صحنه بیاید مشروط براینکه بتواند آن را کنار بگذارد. او باید در ذهنش فرم، شکل و ضرباهنگ را آماده داشته باشد، تا بتواند آن لحظهٔ خاص در آن صحنهٔ خاص در آن سکانس خاص را به طور کامل تطبیق دهد و در کل جا بیندازد.

نباید هنر پیشه را به امان خدا رها کرد. نباید بگذارید احساس کندول معطل است. نباید چنان رهایش کنید که مجبور شود با خجالت برگردد و به شما بگوید: «خب، حالا من چکار کنم؟ می خواهی چگونه حرکت کنم؟» هرگز نباید بگذارید چنین وضعیتی پیش بیاید. اما در عین حال، باید به او این آزادی را هم بدهید که بتواند در جهتی جز آنچه خود شما کشف کرده اید نیز حرکت کند.

شخصاً ترجیح می دهم، تمرین کنم. بعد یکی ازدستیاران را صدا می کنم و می گویم تا محلهای مشخص را علامتگذاری کند. سپس فیلمبردار و صدابردار را صدا می کنم و از آنها می پرسم که «آیا امکانپذیر هست؟ آیا عملی هست؟ آیا می توانیم از این نقطه به آن نقطه حرکتش بدهیم؟» ممکن است مجبور بشوید بعضی پیشفرضهایتان را تعدیل کنید.

پس از آن باید نور صحنه را تنظیم کنید. چون هیچ چیز بدتر از این نیست که هنر پیشه های بدبخت را روی صحنه بیاورید، تا جایی در تمرین پیش بروید که بخواهید فیلمبرداری کنید و بعد فیلمبردار بگوید: «آقا، داری چکار می کنی؟ هنر پیشه را از اینجا تکان داده ای و من نمی توانم این صحنه را بگیرم.» بنابراین هنر پیشه ها باید از صحنه خارج شوند و دوباره بازگردند. هنر پیشه ها به محبت و کمك احتیاج دارند.

**آلفرد هیچکاك:** من در اتاق رختکن با هنر پیشه ها به طور خصوصی صحبت می کنم. نه به شکل نمایشی. صحنه را تمرین نمی کنم. اما در مورد صحنه های گفتگو تمرین لازم است، مکالمهٔ دو نفره را می توان تمرین کرد، البته اگر هنر پیشه های قابلی داشته باشید می توانید به حال خودشان بگذارید تا کار را انجام بدهند.

**هوارد هاوکس:** من تمرین زیادی نمی کنم. صحنه را مرور می کنم. مثلا جان وین، قبل از یاد گرفتن یك صحنه می آید و می پرسد، «خب من باید اینجا چکار کنم؟»

«در این صحنه تو از دست این یارو عصبانی می شوی و او هم ترا می زند.» بعد اصول را تشریح می کنم، و او هم می رود و صحنه را یادمی گیرد. من می دانم دنبال چی هستم و می دانم از آنها چه می خواهم. نظر هنر پیشه ها برایم چندان مهم نیست، می خواهم آنها کاری را که من می خواهم انجام بدهند.

**راجر کورمن:** فیلمهایی از قبیل *فرشته های وحشی* و *سفر* در مدت سه هفته فیلمبرداری شد. بنابراین با علم به اینکه می دانم باید سریع کار کنیم اینکار را می کنم. قبل از هرگونه فیلمبرداری به تفصیل با هنر پیشگان صحبت می کنم، درباره شخصیتها، دربارهٔ نظرم دربارهٔ آنها، روابط آنها و از این قبیل. در مواردی با هنر پیشگان نهایی بدیهه سازی می کنم. که بسیار به آن معتقدم. تمام آنها را برای یکی دو روز جمع می کنم، وصحنه هایی از یادربارهٔ فیلم می سازم وبدیهه سازی می کنم، که به نظر من کمکی است برای ایجاد ارتباط میان افراد.

**کارل رینر:** در فیلم *بابا کجاست* به مدت دوهفته و نیم تمرین کردیم. نمی توانستیم به پارك برویم. مشکل اساسی بزرگی وجود دارد. اگر تو هنر پیشه هایت را زودتر از تمرین به کار بگیری، باید آنها را در لیست حقوق قرار بدهی و تمام این قضایا. اما ما با هنر پیشه های اصلی تمرین کردیم، آنهایی که می دانستیم، باید تمام مدت حقوقشان را بپردازیم. با اصلی ها دوهفته و نیم تمرین کردیم. بنابراین دست کم به اندازهٔ کافی به مسئله آشنا بودیم، و وقتی به صحنه رفتیم، می توانستیم چیز بیشتری در آنجا ابداع کنیم. وقتی ابزار و لوازم دراختیار دارید و تمام صحنه ها آماده است، وضع ممکن است تغییر پیدا کند. بنابراین ما چند هفته ای بدون صحنه تمرین کردیم.

**پل ویلیامز:** حتی پیش از اینکه برنامه ای را بپذیرم، اولین شرطم این است که کار را انجام نمی دهم مگر آنکه چهارهفته زمان تمرین وده هفته وقت فیلمبرداری به من بدهند. این را حتی پیش از آنکه به فیلمنامه نگاه بکنم می گویم. دیگر درسم را یاد گرفته ام، و می دانم که چگونه باید کار را انجام داد. وقت لازم است... هنرپیشه ها هم به تمرین احتیاج دارند. اگر می خواهی ازهنرپیشه های خوب استفاده کنی یا هنرپیشه هایی که می خواهند خوب باشند، از تو تمرین می خواهند... تو تمرین می کنی تا اشتباه کنی. اگر در صحنه باشی، شخصیتی را که نتوانی در حلقهٔ اول فیلم انتخاب کنی در حلقهٔ هشتم هم نمی توانی. ولی اگر تمرین بکنی می توانی بگویی، «امروز یارو را مثل جمیزباند بازی کن...»

به یك عبارت تمام فیلمنامهٔ *انقلابی* را در تمرین بازنویسی کردیم. تمام گفتگوها را دوباره نوشتیم و آنقدر بدیهه سازی کردیم تا کار جا افتاد. من درباره روند کارهایی که باید انجام بگیرد تا فیلمی ساخته بشود بسیار چیز آموخته ام در حقیقت فکر می کنم در زمان تمرین خیلی سخت کار کردیم. دو هفته، ده ساعت در روز و وقتی آماده فیلمبرداری شدیم دیگر عملا رمقی برایم نمانده بود.

**ریچارد آتن بارو:** اگر در صحنه ای دوهنرپیشه داشته باشید که یکی به تمرین احتیاج دارد ودیگری تمرین برایش در حکم زهر است، وضع فوق العاده، فوق العاده وحشتناکی پیش می آید. در فیلم *وینستون جوان* صحنه ای هست که باب شاودر اتاق ناهارخوری با پسرش دعوایش می شود و اورا به اتاق خوابش می فرستد. اگر صحنه یادتان باشد، می بینید که تقریباً هیچ نمای دونفره ای نیست که پشت پسرك به دوربین نباشد. دلیلش این بود که من یکساعت ونیم با پسرك تمرین کردم. می دانستم که اگر با باب یکساعت و نیم تمرین کنم، کارش تمام خواهد بود. بنابراین نماها تك نفره و از پشت پسرك فیلمبرداری شده، بی آنکه بازی پسرك کمترین اهمیتی داشته باشد، وصحنه های اورا بعداً در آن گنجاندیم که بهترین اجرا را هم به دست داد. و فکر می کنم بازی باب هم عالی است، ولی در مورد او برداشت دوم است.

**پل مازورسکی:** کار اصلی این است که سدهای میان افراد را از بین ببری. اما دلم نمی خواهد تصور بشود که این قانون من است، چون در مواردی ممکن است نخواهید که افراد اصلا یکدیگر را بشناسند. ممکن است اصلا سدی را بخواهید به وجود آورید،

چون برای صحنه لازم است. به عنوان مثال، در فیلم *باب و کارول و تد و آلیس* دایان کانون هرگز با روانپزشك روبرو نشد. نمی‌خواستم او را بشناسد. مرتب از من می‌پرسید نقش روانپزشك را چه کسی اجرا می‌کند و من به او می‌گفتم هنرپیشه‌ای است که درنیویورك پیدا کرده‌ام. آنها هرگز یکدیگر را ملاقات نکردند. بنابراین یکی دوصحنه‌ای را که بدون تمرین با او بازی کرد خیلی خوب از آب درآمد. من اصلا تمرین نکردم. دایان بدون مقدمه شروع کرد به حرف زدن، و کسی که نقش روانپزشك را بازی می‌کرد، اورا عصبی کرده بود، و این دقیقاً چیزی بود که من می‌خواستم، البته به عنوان یك هنرپیشه، او مهارتهایی هم به خرج می‌داد که خودش بلد بود. منظور من اینست که بگویم، در موارد مختلف، شرایط متفاوت است...

تقریباً هر هنرپیشه‌ای هر فیلمی را با وحشت شروع می‌کند. او مطمئن است که از عهده برنخواهد آمد. هرچه هنرپیشه معروفتر باشد وحشتش هم بیشتر است... کاری که معمولا می‌کنم اینست که با هنرپیشه‌ها تمرین می‌کنم؛ تمرین که به جایی رسید، به بهانه‌ای خارج می‌شوم. به اتاق دیگری می‌روم وپنهانی نگاه می‌کنم، معمولا بدون من کار را ادامه می‌دهند. به این ترتیب آنها با یکدیگر آشنا می‌شوند.

بدترین چیزی که می‌تواند اتفاق بیفتد این است که دو نفر کاملا بیگانه با هم وارد صحنهٔ نهایی بشوند، و درحالیکه همه از شدت عصبی بودن در مرز جنونند، برای نخستین بار با هم ملاقات کنند، و بعد شروع کنند کار مهمی را اجرا کردن. بسیار مشکل است. برای هنرپیشه‌های خوب آسان است که نتیجه بگیرند، مشخص بکنند و حتی بازی را ارائه دهند. اما هم برای آنها مشکل است که عمیقاً در بطن کار بروند و وقت صرف کنند و هم برای کارگردان، به خصوص هنگامی که مشغول فیلمبرداری هستید وزمان حکم طلا را دارد، گذشتن از سطح ورسیدن به عمق بسیار مشکل است. به نظر من بیشتر فیلمها در سطح متوقف می‌شوند.

**هال اشبی:** صحبت هنرپیشه وچگونگی کار آنهاست. ما مشغول تمرین صحنه‌ای برای فیلم *هارولد وماد* بودیم، جایی که سیریل کوساك کنار یخها ایستاده بود و ازیکی از این یخ شکنهای پنج شاخهٔ نوك تیز استفاده می‌کرد. ما مشغول تمرین بودیم و او مشغول صحبت با روت گوردون و بادکورت بود ــ صحبت دربارهٔ قسمتی از گفتگوهای فیلم بود ــ اویك جفت دستکش پشمی دستش بود و با یخ شکن مشغول شکستن یخها بود، همینطور که مشغول تمرین بودند دیدم که شاخهٔ یخ شکن وارد دستکشش شد ولی او

مکثی نکرد و ادامه داد. من پیش خودم فکر کردم، «عجب حادثهٔ دردناکی، خوشبختانه فقط دستکش را سوراخ کرد.» چون فقط یك مکث کوتاه شد. ولی خب فقط تمرین بود.

تمرین را تمام کردیم و او گفت، «من خودم را زخمی کرده ام.» گفتم دستکش را دربیاورد که درآورد و حق داشت. تیغهٔ تیز یخ شکن تا استخوانش فرورفته بود. من پرسیدم، «پس چرا قطع نکردی، فقط تمرین بود.»

و او گفت، «راستی؟ فقط تمرین بود؟» قدرت تمرکز او تا این حد است.

**ویلیام فریدکین:** روشی که من با هنرپیشه درپیش می گیرم این است که ابتدا هر نما را از پیش برنامه‌ریزی می کنم. من تمام سکانس را روی کاغذ طرحریزی می کنم، چون وقتی این کار را بکنید، اگر دلتان خواست می توانید بعداً آن را دور بیندازید، ولی اگرطرحی نداشته باشید نمی توانید به اندازهٔ کافی انعطاف‌پذیر باشید. همه چیز را به دقت برنامه‌ریزی می کنم. بعد سر تمرین با هنرپیشه‌ها... فیلم جن گیر را دو هفته تمرین کردم. چهل و پنج صفحهٔ اول فیلمنامه را تمرین کردم و دربارهٔ بقیهٔ آن با هم فراوان صحبت کردیم. در این دو هفته، کاری که عمداً انجام می‌دهم ایجاد ارتباط با هنرپیشه‌ها و به وجودآوردن شرایطی است که آنها بتوانند با من صحبت کنند و من هم بتوانم با آنها دربارهٔ هرچیزی که به ذهنم می‌رسد حرف بزنم. البته اگر دربارهٔ صحنه پردازی یا معنی نقشی یا چیزی از این قبیل حرف بزنیم چه بهتر ولی اگر مورد بحث مسایل دیگر هم هست اشکالی ندارد ــ مثلا جیسن میلر و من دربارهٔ همه چیز حرف می‌زدیم به غیر از فیلم مورد بحث.

در تمرین، من یك صحنه پردازی را پیشنهاد می کنم. تأکیدی روی آن ندارم فقط پیشنهادش را می‌دهم. هنرپیشه‌ها هم می‌دانند که این فقط پیشنهاد است. بنابراین آنها آزاداند که اگر چیز بهتری به نظرشان می‌رسد عرضه کنند. و اگر چیزی که آنها می پسندند موردتوجه من هم قرار بگیرد نگهش می دارم. ولی اگر ببینم دارند وقت تلف می کنند و به جایی نمی‌رسند، به طرح خودم برمی گردم. درحالی که معمولا اگر هنرپیشه های درست را برای نقش انتخاب کنی، به مشکل سرعت یا شدت احساس برخورد می کنی که کارگردان می‌خواهد بیفزاید یا بکاهد. به نظر من اینها معمولی ترین مشکلات بازیگری است: روبرو شدن با یك صحنه یا شدت احساسی که کارگردان حس می کند در اینجا ضروری است.

کاری که من معمولا انجام می‌دهم، چون دوست دارم که کارها تا حد امکان خودانگیخته باشد، این است که به یک هنرپیشه یک چیز می‌گویم و به هنرپیشهٔ دیگر چیزی دیگر. این کار را هم همزمان نمی‌کنم. چون به هر حال گاهی دلم می‌خواهد هنرپیشه‌ای آلگرو (تند) باشد و هنرپیشه‌ای دیگر آندانته(کند). و نمی‌خواهم هر دو بدانند که از دیگری چه می‌خواهم. دلم نمی‌خواهد یکی بداند که فشارسنج دیگری چه رقمی را نشان می‌دهد، چون در زندگی واقعی هم تو نمی‌خواهی کسی بداند فشارسنج تو چه رقمی را نشان می‌دهد. این است که سعی می‌کنم تا این فشارسنج را متعادل کنم، هم فشارسنج عاطفی شخصیت را و هم تعادل سرعت آهنگین را.

جورج کیوکر: به تمرین روی احساس عاطفی صحنه‌ها اعتقادی ندارم؛ می‌توانید کارهای مکانیکی یك صحنه را تمرین کنید. در واقع من مرتب به رکس هاریسون می گفتم، «بازی نکن، بازی نکن؛ بگذار طبیعی باشد.» آدمهای سینمایی عاقل این کار را نمی کنند؛ کارهای مکانیکی را انجام می دهند و بعد می گذارند به صورت طبیعی در جلوی دوربین اتفاق بیفتد.

ایروین کرشنر: برای فیلم *عاشقی اِوامری* سنت را به نیویورك آوردم. ما خودمان را در اتاقی حبس کردیم و شروع کردیم به کار کردن روی فیلمنامه، هر صحنه ای را که اوو جورج سگال در آن بازی داشتند و می خواستیم فیلمبرداری کنیم با هم مرور کردیم. اینکه در آن تمرینها چه اتفاقی افتاد فوق العاده هیجان انگیز است، چون ما هر چه در فیلمنامه بود را مورد سئوال قرار دادیم. چنان بود که گویی برای نخستین بار با آن روبرو می شدیم، یا کسی برای اولین بار آن را به دست ما داده بود. البته ما انعطاف‌پذیر باقی ماندیم، و منظور من همین است.

باید بدانید که تصور شما از کار چیست و در چه جهتی حرکت می کنید، اما نباید عاشق مطلبی بشوید که با آن کار می کنید. این است که ما همه چیز را مورد سؤال قرار دادیم، بعضی چیزها را هم که خوشمان آمد نگاه داشتیم. بعضی چیزها را هم در تمرین به طور کلی بدیهه سازی کردیم. بدیهه سازی را از دیدگاههای مختلف انجام می دادیم، و من یادداشت برمی داشتم.

من اغلب خودم هم در بدیهه سازی‌ها شرکت می کردم. گاهی نقش اوا را

برمی گزیدم. یا نقش جورج را بازی می کردم. نقش شوهر را بازی می کردم. گاهی جورج نقش شوهر را برمی گزید یا اوا نقش جورج را بازی می کرد. متوجه هستید؟ نقشهای یکدیگر را دست کاری می کردیم، و می کوشیدم واقعیت آن موقعیت را کشف کنیم. این کار معمولا پس از آنکه من تشریح می کردم که از آن سکانس در ارتباط با کل کار چه می خواهم انجام می شد.

البته نکاتی هم بود که هرگز به آنها نمی گفتم. اسرار زیادی را از آنها مخفی نگاه داشتم. هرگز به جورج نگفتم که از نظر من او مردی است که هرگز رشد نکرده. مسئلهٔ او، از نظر عاطفی، پیشرفت سد شده ای بود. اگر به او می گفتم، همان را بازی می کرد. رفتاری بچگانه، کمی دلنشین، ضعیف و مانند آن پیدا می کرد. به هنرپیشه ها نباید خیلی چیزها را گفت... من به جورج گفتم که او می خواهد برای مشکلش راه حلی پیدا کند و مشکلش تغییر می یابد. در یك لحظه تمام مشکل او پیدا کردن یك شغل لعنتی بود. بعد میان دو مشکل گیر می کرد. به او می گفتم که به محض اینکه یکی از مشکلاتش سخت می شود، او تصور می کند که مشکل بعدی است که او را آزار می دهد. به عبارت دیگر اگر مثلا با دوست دخترش مشکل پیدا می کرد، پیش خودش تصور می کرد که کارش است که او را آزار می دهد و بالعکس. مرتباً از این خط به آن خط می پرید و این کار باعث پیچیدگیهایی می شود که اگر منطقی باشی به آن مبتلا نمی شوی.

**فرانك كاپرا:** در مورد تمرین قوانینی وجود ندارد که بتوان شامل همه کرد. به علاوه تمامش غریزی است. کاری که من می کردم ــ فرض کنید صحنه ای داشتم که پنج نفر در آن بودند ــ خب، صبح را با این افراد دور میز می نشستیم و آنها فقط نقشهایشان را می خواندند. پیش از آنکه وارد بشوند نمی گذاشتم بدانند نقش چه کسی را خواهند خواند. اگر می فهمیدم که نقشهایشان را به خوبی می دانستند و آن را از حفظ بودند، عوضشان می کردم. خطوطی را از صحبت یکی حذف می کردم، و وادارشان می کردم از آخر بخوانند، تا متزلزلشان کنم، چون اگر با پیشفرضی در مورد آن نقش می آمدند و اینکه چگونه باید اجرا شود ــ خب آنها که نمی دانستند صحنهٔ قبلی چیست یا در صحنهٔ بعدی چه اتفاقی می افتد. فیلم سینما، برخلاف آن طور که روی صحنهٔ تئاتر تمرین می شود به صورت سکانسهای پشت سر هم برداشته نمی شود. در صحنهٔ تئاتر هنرپیشه این فرصت را پیدا می کند که ببیند یك نقش چگونه از اول تا آخر متحول می شود. اما یك هنرپیشهٔ سینما چگونه می تواند بداند که تو با صحنهٔ بیست و پنجم

شروع می کنی یا صحنهٔ چهارصدم؟ تنها کارگردان است که می تواند این را درذهنش نگاه دارد، و به همین دلیل این کاررسانهٔ یك کارگردان است. تنها اوست که می تواند به آن هنر پیشه بگوید که در چه زمان و فضایی است و در چه ارتباطی با سایر هنر پیشه ها قراردارد ــ در تنزل یا تعالی بخشیدن به آن، هر چه که مورد ایجاب می کند.

**رالف نلسون:** وقتی با میکی رونی و جکی گلیسون برای فیلم *مرثیه برای یك سنگین‌وزن* کارمی کردیم، یك مدت تمرین داشتیم. روزاول با جکی گلیسون، داشتیم صحنهٔ اول را تمرین می کردیم؛ که در اتاق رختکن اتفاق می افتاد، جایی که به آنتونی کویین گفته شده بود که این آخرین مسابقهٔ اوست و درصورت ادامه چشمهایش را برای همیشه از دست خواهدداد. جکی گلیسون داشت به زمین وزمان بدمی گفت، نعره می کشید ودور میز می چرخید. من به او گفتم، «جکی اگر اینطوری بازی کنی درست شکل رالف کرامدن در فیلم *عروس و داماد* می شوی.» که در آن زمان سریال معروفش بود.

او چند لحظه ای مکث کرد و بعد گفت، «حق با توست رفیق.» و اجرا را تغییر داد.

کمی بعد از این ماجرا ــ و من این را بعدها شنیدم ــ ما در حین تمرین پنج دقیقه تنفس اعلام کردیم. و این اولین روزی بود که همه دورهم جمع شده بودیم. میکی رونی پهلوی جکی گلیسون نشست و گفت، «این مردیکه دیگه کیه؟ حتماً بعداً هم به من می گه من هم مثل اندی هاردی بازی می کنم.» پنج دقیقه بعد من وارد اتاق شدم.

اما میکی رونی قدرت چشمگیری داشت. اول اینکه، می تواند سه صفحه متن یك صحنه را به سرعت برق بخواند و به همان سرعت هم آن را جذب کند. اما وقتی به او گفتم که از نحوهٔ خواندنش خوشم نیامده، آن را به هشت روش متفاوت خواند که هیچکدام کمترین شباهتی به هم نداشت.

**وینسنت مینه‌لی:** صحنهٔ سالن تفریحات در فیلم واگن نمایش به دقت تمرین شده بود. هر لحظه آن به دقت تمرین شده بود. [فرد] آستر می‌بایست تمام جزئیات را از قبل در ذهن داشته باشد. باید هر دقیقه را به دقت بداند. خود او خیلی مبتکر است، اما باید هر نت موسیقی و هر قدمی را از پیش تمرین کند و بداند چه شکلی از آب درمی‌آید. این خودش چند هفته وقت برای تمرین گرفت. آستر هم قبل از شروع فیلمبرداری و هم در حین فیلمبرداری، وقتی برای فیلم دیگری کار نمی‌کرد، کار کرد. سرانجام نوازنده‌ها نتهایشان را برداشتند، ارکستر موسیقی را اجرا کرد و بعد ضبط شد.

**پل مازورسکی:** به نظر من مسئله این است که بهترین زمان فیلمبرداری کی است. این نکتهٔ حساسی است. لحظه‌ای است که باید تصمیم بگیری دیگر تمرین نکنی؛ لحظه‌ای که یك رشته رویدادها را منظم می‌کنی و کار را انجام می‌دهی.

# ۵

# نخستین اصول
# روشهای فیلمبرداری

درحالیکه عرضهٔ یك قاموس فن کار غیرممکنی است، می توانیم عرصه مناطقی را که کارگردانان بیشتر به آن توجه می کنند مشخص کنیم. بسیاری ازمراحل فیلمسازی که در اینجا مورد بحث قرار می گیرد، در فصول دیگر هم دیده می شود. ولی فنون اصلی، واقعیتهای ملموس تهیهٔ مقدمات و فیلمبرداری روزمره را در اینجا با هم مطرح می کنیم تا سلیقه و قدرت این جنبه از کار کارگردان راعرضه بداریم.

## برنامه ریزی مقدماتی

«طراحی داستان*» یکی ازروشهایی است که فیلمسازان با آن خودرا برای تولید فیلم آماده می کنند. این فن عبارت است ازیك رشته طراحی یا نمودار که در آن هر صحنهٔ اصلی، ومحل هر دوربین در صحنه، به شکل مصورطراحی شده است. به این ترتیب، درطراحی داستان، قبل ازآغاز فیلمبرداری فردسند مصوری ازشکل ظاهری فیلم به دست می آورد. و طبق روال تمام فنهای سبکدار، این روش هم از کارگردان به کارگردان متفاوت است.

### *طراحی داستان ـ موافق و مخالف*

**پل مازورسکی: من تمام فیلمهایم را بر اساس طراحی داستان ساخته‌ام. البته بعضی از آنها را هم دور می‌اندازم ولی از بسیاری از آنها استفاده می‌کنم.**

---

* storyboarding

**استیون اسپیلبرگ:** برای فیلم *دوئل*، تمام فیلم قبلا طراحی شده بود. من از کارگردان هنری خواستم که فیلم را روی دیوارنمایی که دورتادور اتاق هتل بود طراحی کند. یك منظرهٔ هوایی بود که تمام صحنه‌ها، تمام بن بستها، تعقیبها و لحظه‌های هیجان انگیز را نشان می‌داد. به نظر من وقتی یك فیلم پر تحرك ساخته می‌شود، به خصوص فیلمی که در جاده فیلمبرداری می‌شود، بهترین روش کار همین است، چون برداشتن و حفظ کردن پانصد کلمه نثر فیلمنامه کار بسیارمشکلی است. این فیلم بیشتر یك تصور بود تا تشریح صفحه به صفحه صحنه‌هایی که باید فیلمبرداری شود. بنابراین احساس کردم که تکه تکه کردن آن و بعد طراحی نقشه‌اش برای من آسانتر است.

**اِداِمشویلر:** من درگیر ساختن فیلمهای گوناگون بسیاری بوده‌ام و هر فیلم به نحوی متفاوت است. معمولا پیشفرضهایی دارم. موضوعهایی دارم. برای اینکه دست به کار فیلمی بشوم به فن نیاز دارم. تفکرات مشخصی را که می‌خواهم در چارچوبهای مشخص کشف کنم، تعیین می‌کنم. معمولا طرحهای کوچك یا طرح داستان مختصر، تفکرات یا یادداشتهایی روی کارتهای کوچك می‌کشم یا می‌نویسم. از اینها استفاده می‌کنم، ولی برخلاف داستان نویس که تمام آن را از ذهنش خلق می‌کند، به خیابان می‌روم و با مردم و مکانها دست و پنجه نرم می‌کنم تا فیلم را شکل بدهم.

**باب تایلور:** کار برای من با طرحها شروع می‌شود، بعد زاویه‌ها را مشخص می‌کنم. دورنمایی را مشخص می‌کنم و برشهای صحنه را از اجرا و گفتگوها مشخص می‌کنم. تمام را طراحی می‌کنم، در واقع به ترتیب که جلو می‌روم، تمام داستان را طراحی می‌کنم.

**جورج پال:** اگر بخواهید فیلمی را در چارچوب بودجهٔ معقولی تهیه کنید، برنامه‌ریزی مقدماتی از مهمترین کارهاست. اگر می‌خواهید پول حرام نشود، بسیار بسیارمهم است که برنامه‌ریزی کنید. به همین دلیل هر فیلمنامه‌ای که به دستم می‌رسد، یك دور آنرا مرور می‌کنم، در واقع عملا آنرا بازنویسی می‌کنم. از بازنویس خودم استفاده نمی‌کنم، ولی اگر روی فیلمنامه آنرا با خط خودم بازنویسی کنم، می‌توانم مجسمش کنم. همینطور که پیش می‌روم طرحهای کوچولویی هم در حاشیهٔ کار می‌کشم. این کاررا ازروش فیلمهای نقاشی متحرك (کارتون) آموختم. و همین به من

طراحی داستان را یاد داد.. سابقهٔ کار من در این زمینه بسیار بسیار به کمکم آمد. برنامه‌ریزی مقدماتی خیلی مهم است. البته، اول باید یك تصور درخشان داشت، بعد نوبت فیلمنامهٔ درخشان است و همینطور الی آخر، ولی بعد نوبت کارهای فنی می‌رسد، و این را باید، پیش از روی صحنه رفتن، با دقت هضم کرد. به همین دلیل، وقتی به روی صحنه می‌روی کار آسان می‌شود. وقتی فیلمبرداری می‌کنی، ساده است چون هر کسی از پیش می‌داند چه خواهد شد. فیلمبردار یك نسخه زیراکس دارد؛ تمام افراد هم یك نسخه از تمام صفحات نوشته در اختیار دارند. بنابراین آنها می‌دانند قدم بعدی چیست. و کاری که عملا ما می‌کنیم اینست که مطالب نوشته را بهتر کنیم. البته آن نوشته لزوماً وحی منزل نیست. می‌شود در آن دست برد. دست کم می‌شود امیدوار بود که بدترش نکنید، چون همه چیز را از پیش طراحی کرده اید.

**آلفرد هیچکاك:** من گاهی طراحی داستان می‌کنم ولی نه همیشه. می‌توان این کار را کرد. شما می‌توانید صحنه‌های کلیدی را طراحی کنید. نماهای کم اهمیت چیزی نیستند. مثل درفیلم روح، آنجایی که مرد از پله‌ها بالا می‌آید، باید طراحی بشود، تا مطمئن باشید که تناقض به اندازهٔ تصویر را به دست می‌آورید. در سرگیجه، لحظه‌هایی بود که به طراحی داستان نیاز داشت، ولی لزوماً تمام آنرا طراحی نمی‌کنید، چون حرکت دادن دوربینها کار مشکلی است. دستیار هنری آدم معمولا یك فلش بزرگ می‌کشد، که واقعاً مشخص نمی‌کند دوربین کجا می‌رود. به نظر من باید اینها را بگذارید تا وقتی که روی صحنه می‌روید. ولی در ذهن داشته باشید.

**ریچارد آتن بارو:** من در حقیقت طراحی داستان نمی‌کنم. روی فیلمنامه یادداشتهایی با حروف تندنویسی می‌نویسم، ولی عملا طراحی داستان نمی‌کنم. در اوایل کار در ارتباط با دستیار هنری، نوعی طراحی داستان می‌کنم، ولی آنها هم طراحی داستان جدی نیستند. بیشتر آن مربوط می‌شود به اینکه مثلا دیوار چهارم را کجا کار بگذاریم، چه چیزی را حذف یا اضافه کنیم، یا اینکه بیشتر ترجیح می‌دهم از چه زاویه‌ای فیلمبرداری کنم. در ارتباط با تکه‌ای از دکور یا اینکه چه چیزهایی صحنهٔ هیجان‌انگیزی برای ما به وجود می‌آورد و از این قبیل. اما صحنهٔ واقعی در ذهن من است. من دقیقاً طراحی داستان نمی‌کنم.

**هواردهاوکس:** تمام‌زاویه‌ها را که نمی‌شود طراحی کرد. به‌دستیارهنری می‌گویی که چه می‌خواهی. می‌دانی که مردها از کدام طرف می‌آیند و بعد تجربه می‌کنی و می‌بینی که جان وین را چگونه سر میز می‌نشانی، بعد می‌بینی که دخترها کجا بایدبنشینند و خلاصه در ظرف چند دقیقه تمامش جا می‌افتد، به هر حال از نظر من کار کاملا ساده ای است.

**اسکار ویلیامز:** من طراحی داستان نمی‌کنم. این کار را روی فیلمنامه و شبها پیش از شروع کار انجام می‌دهم. نموداری از کارهایی که می‌خواهم انجام بدهم می‌کشم.

**برناردو برتولوچی:** من هرگز طرح داستان یا طرح قلمی نمی‌کشم. در واقع، من خودم صحنه‌ها را می‌نویسم، و بعد به هنگام فیلمبرداری عملا خلاف کاری را که نوشته‌ام انجام می‌دهم.

**فرانکلین شفنر:** فقط نقشهٔ کف صحنه. راستش من در مورد مدلها و طراحی صحنه تردید دارم. طراحان صحنهٔ فراوانی هستند که پول زیادی خرج می‌کنند، وقت صرف می‌کنند تا نه تنها مدل بسازند بلکه صحنه را طراحی کنند که در حقیقت همان طراحی داستان به صورت مصور است. اما به نظر من اینها کمك زیادی نمی‌کند. تصور من این است که هر طراح صحنه ظاهراً با دید هنری محدودی صحنه‌ای را طرح می‌کند. اما او باید بتواند به مراتب فراتر از آن عمل کند، بسیار فراتر، یعنی بتواند برای حال و هوای نمایشی صحنه طرح بریزد. و اینجاست که شما به عنوان کارگردان وارد عمل می‌شوید.

**بازکالیك:** من طراحی داستان نمی‌کنم. اما به وفور تکلیف منزل انجام می‌دهم. فکر می‌کنم قسمت اعظم موفقیت یا شکست هر فیلمی، به تهیه مقدمات قبلی بستگی دارد. معتقدم که کارگردان باید فیلمنامه و موضوع فیلم را به بهترین شکل بشناسد.

هر شب قبل از فیلمبرداری دو سه ساعت وقت صرف می‌کنم، کارها را مرور می‌کنم تا مطمئن شوم که می‌دانم فردا می‌خواهم چکار کنم. میخکوبش نمی‌کنم. سعی می‌کنم برنامه کار را از این نظر که فردا از آن صحنه چه می‌خواهم و چگونه می‌خواهم آن را به دست بیاورم، مشخص کنم.

## *نمودارها ــ موافق و مخالف*

**ویلیام فریدکین:** اولین کاری که می کنم این است که طرحهای سریعی می کشم، بعد از روی این طرحها،شرح کامل هر نما را در هر سکانس مفصل می نویسم. بعد آنها را پلی کپی می کنم، هم طرحها و هم شرح آنها را، و یکی یك نسخه به هر کسی که درآن صحنه کاری انجام می دهد می دهم. این کاررا هم دوسه روززودتر از شروع کار می کنم، این است که هر کسی از پیش می داند من چه می خواهم. با خواندن این یادداشتها همهٔ افراد تصوری از سکانسهای گوناگون پیدا می کنند.

فیلم را پیش از ساختن به طور کامل در ذهنم مجسم می کنم. بعد درست مثل یك نویسنده، می نشینم و به عوض نثر نویسی، دربارهٔ تجسم تصویرها می نویسم. درواقع یك رمان مصور از فیلم می نویسم... و تمام جزئیات آن را با دقت برنامه ریزی می کنم. هر نمایی از پیش طرح شده است. بعد می روم سرصحنه و این طرحها رابه اجرا درمی آورم.

همیشه از منظره یاب دوربین فیلمبرداری استفاده می کنم. از منظره یابهای کارگردانها خوشم نمی آید. منظره یاب را از دوربین جدا می کنم، بعد آنرا بالا می گیرم، دور می زنم و معمولا از درون آن چیزهایی می بینم که هرگز به مخیله ام هم خطور نمی کند. بنابراین، معمولا قبل از آنکه صحنه ای را بگیرم، منظره یاب را برمی دارم ودور می زنم، حرکت می کنم و می ایستم تا حس کنم که نمای درست را پیدا کرده ام.

**تاماش رنی:** پیش از شروع فیلمبرداری من تقریباً همیشه حتی محل دوربینها را هم دقیقاً می دانم.

**یان کادار:** چیزهایی هست که باید در فیلمنامه گنجاند. اما وقتی شروع به ساختن فیلم می کردم، کتاب قطوری زیر بغلم داشتم که تمام زاویه ها درآن درج شده بود. همه چیز در آن طرح شده بود. این به خاطر دقت خودم بود. احساس عدم امنیت می کردم، لاجرم برای پیدا کردن اعتماد به نفس، همه چیز را می نوشتم. همه چیز را طراحی می کردم. به نظر من گهگاه این لازم است. ولی سرانجام متوجه شدم که این کار محدودیتهایی را بر من اعمال می کند. نمی خواهم به شما بگویم این کار را نکنید. لطفاً در آغاز کار حتماً

انجام بدهید. بعدها دیگر نیازی نخواهید داشت.

**راجر کورمن:** من قسمت عمدهٔ فیلم را با طراحی سریع می کشم. همیشه امیدوارم بتوانم تمام فیلم را طراحی کنم، ولی وقت کم می آورم و نتیجه این می شود که برخی نماها و صحنه های اساسی را در ذهنم آماده می کنم. خطوط اصلی صحنه ها را هم کمابیش با هنر پیشه ها مشخص می کنم، ولی نه به نحوی که همه چیز از پیش آماده باشد و نشود آنرا تغییر داد. در مورد فیلمهای ارزان قیمت، این کار فاجعه آمیز است، چون کار را کند می کند. من نقشهٔ مخصوصی دارم با علائمی مشخص که خودم آنرا ابداع کرده ام ــ با فلش و نقطه و چیزهایی که متحرك است ــ بنابراین به آن نگاه می کنم و می بینم که هنر پیشه ها باید در این جهت حرکت کنند یا دوربین در آن جهت، و به همین ترتیب.

**استیون اسپیلبرگ:** تمام فیلم *دوئل* را روی کارتهای آی بی ام برنامه ریزی کردم، این اولین باری بود که چنین کاری می کردم. هر سکانسی روی یك کارت مشخص بود، بعد این کارتها را روی یك تخته بزرگی در اتاق هتلم درلانکاستر چسباندم، بنابراین به عوض اینکه مثلا فیلمنامه را بردارم و صفحهٔ فلان را بیاورم، ده تا کارت از روی تخته انتخاب می کردم. این برنامهٔ کار آن روز بود، و وقتی کارتها تمام می شد، آنها را پاره می کردم. البته تکه های پارهٔ کارت را نگاه می داشتم. آن فیلم به این نحو ساخته شد. روی کارتها لُب مطلب را ثبت کرده بودم، صحنه چگونه باید فیلمبرداری شود یا آن سکانس چندصحنه داشت و غیره.

**روبرتو روسلینی:** من نمودار نمی کشم. ابداً. یك دوربین دارم و با دوربین نگاه می کنم. همین.

**هوارد هاوکس:** احتیاجی به طراحی نیست. صحنه را مجسم می کنی، و طوری آنرا می گیری که می دانی باید باشد.

**پیتر بوگدانوویچ:** من هیچوقت طراحی نمی کنم. می دانم می خواهم چکنم ولی هرگز آنرا طراحی نمی کنم. معمولا یکی دو نما را می دانم، ولی شب قبل روی آن کار می کنم. در ذهنم برنامه می ریزم که آن نماها را چگونه فیلمبرداری کنیم، به هیچکس هم حرفی

نمی‌زنم تا روز بعد که سر صحنه می‌رویم، مگر اینکه نمای پیچیده ای باشد که در آن صورت شب قبل تشریحش می کنم و آماده اش می کنیم.

**یری وایس:** لحظه‌هایی هست که کارگردان از پیش باید بداند می‌خواهد چگونه فیلمبرداری کند، وگرنه گران تمام می‌شود. باید از پیش بدانم که یك نما چگونه از آب درخواهد آمد. احتمالا وقتی دستیار هنری برایم ماکت را می‌سازد از او می‌پرسم. بنابراین یك الگو دارم و بعد منظره یاب را برمی‌دارم و به آن نگاه می کنم. از طرف دیگر اگر بخواهم یك صحنهٔ عشقی بگیرم، هیچ چیز نمی‌دانم. بسته به این است که آن دو نفر چگونه‌اند؛ و چگونه آن صحنه را اجرا خواهند کرد. وقتی صحنه را اجرا کردند، آنوقت من خواهم توانست محل دوربین را تعیین کنم. در سینما، هیچ روشی وجود ندارد. **روشی هم وجود ندارد.**

## *پیشفرضها و تصادف*

**رونالد نیم:** اغلب کارگردانان تازه کار، کارگردانان جوان ــ خود من هم دقیقاً همینطور بودم ــ پیش از رفتن به سر صحنه از قبل می‌دانند فلان صحنهٔ مشخص را می خواهند چگونه فیلمبرداری کنند. به عقیده من اشکال کارگردانان تازه کار این است که آنها به قدری مشتاقند در نقش یك کارگردان ظاهر بشوند که پیشفرضهای بسیار قاطعی در مورد فیلمبرداری یك صحنه دارند. اگر شما فرصت تمرین داشته باشید خیلی کارها می‌توانید بکنید. می‌توانید بدیهه‌سازی کنید. می‌توانید چیزها را تغییر بدهید. یك گروه برقی، نجار و نقاش و فیلمبردار علاف شما نیستند که فیلمبرداری را شروع کنید. این کارها مخارج زیادی دارد.

**جان کاساوتیس:** بسیاری چیزها را از قبل در ذهنتان برنامه‌ریزی می کنید، ولی پس از مدتی. شروع می کنید به میان برزدن، مثل تکه تکه کردن یك الوار. شما می‌دانید می خواهید چه چیزی را فیلمبرداری کنید، و آن را تکه تکه می کنید. ولی من هرگز به صحنه ای پر نخورده ام که وقتی به آنجا می‌رسیدم، همان چیزی باشد که از قبل تصور می کردم. هرچقدر هم در انتخاب محل دقیق باشید، امیدی نیست.

**رابرت آلتمن:** ما با یك فیلمنامهٔ تقریباً آماده کار می کنیم. محل را آماده می کنیم، هنر پیشه ها را هم همینطور؛ من به ندرت برای فیلمبرداری و نحوهٔ آن برنامه ریزی قبلی می کنم، تا وقتیکه جلوی چشم خودم اتفاق بیفتد. البته کارهای مشخصی را انجام می دهیم. اگر به همراه یکی از اعضای گروه به محل فیلمبرداری برویم، مثلا می گویم، «این اتاق را فیلمبرداری می کنم. آن در را لازم داریم. این گوشه را می گیریم.» و به این ترتیب آنها می توانند به طراحیشان ادامه بدهند.

**اِدِامشویلر:** فیلمهای من تا آنجا از پیش برنامه ریزی می شوند که لزومی ندارد بروم بیرون و دوربین را به این طرف و آن طرف بچرخانم و از همه چیز فیلم بردارم بعد هم سردرگم باشم که با این فیلمها چه کنم. اما به آن ترتیب هم برنامه ریزی نمی شود که پیش از شروع فیلم بدانم که چه از آب درخواهد آمد. موضوعهای مشخصی دارم، دیدگاههای خاص، تصویرهایی که مرا مسحور می کنند که خوشم می آید و دوست دارم در آنها کندوکار بکنم. بعد کار را شروع می کنم، و از طریق روشهای فنی فیلمسازی می کوشم این موضوعها را مستقیماً به کار بگیرم، یا با پیداکردن آن تصویرها یا با خلق آنها. وقتی تعدادی از این تصاویر به دست آمد، همانها به من شناخت می دهند. تصادفهای جریان کار ــ آموختن، زمان نوردادن، در چیزها نگریستن ــ اینها همه به من می آموزند، و به این ترتیب فیلم رشدی انداموارهٔ ای پیدا می کند. در حقیقت تجربهٔ زندگی است.

## *تحقیق و تهیهٔ مقدمات*

**روبرتو روسللینی:** تردیدی نیست که این کار، کار تحقیقی بسیار دقیقی است. اما در لحظه‌هایی خاص، هنگامیکه تجزیه و تحلیل را به عمل آوردید، آن تجزیه و تحلیل نتیجه می‌دهد. اصل آن است که با تصوری از پیش مشخص شده شروع نکنید.

**ویلیام فریدکین:** کاری که قبل از شروع ساختن فیلم می کنم این است که خودم را کاملا درمراحل حول وحوش موضوع غرق می کنم، به حدی که پیش از گرفتن یك کادر فیلم عملا در آن غوطه ورم.

**مریان س. کوپر:** همیشه زندگینامهٔ هر شخصیت فیلم را از بدو تولد تا مرگ می نویسم،

بنابراین وقتی کسی را پیدا می کنید که آن نقش را اجرا کند، کاملا درباره اش می دانید.

**فرانکلین شفنر:** من به این نتیجه رسیده ام که یکی ازمشکلترین درسهایی که باید آموخت، آن هم به خصوص پیش از تولید فیلم، بودجه بندی زمان کار است. ممکن است این اظهارنظر کاملا غیرعاطفی به نظر برسد، ولی نیست. چون بسیاری از مسایلی را که شما در مرحلهٔ پیش از تولید حل می کنید، بسیاری مشکلات مرحلهٔ تولید را هم حل می کند. به شما پول می دهند که این ماشین را به راه بیندازید، بنابراین شما هم از تمام این وسائل میان برها وغیره استفاده می کنید، به این ترتیب وقتی لحظه ای فرا می رسد که شما واقعاً وقت صرف آن لحظهٔ جادویی بکنید، آن وقت را دارید، و می توانید طبق برنامه اتان پیش بروید.

**استیون اسپیلبرگ:** پیش از شروع کار فیلم، بهترین کار این است که به یك باشگاه ورزشی بروید و دوماه وقت برای بدنسازی کامل صرف کنید. این کاری است که جورج روی هیل می کند، او برای هر فیلم همین کار را می کند، چون ساختن فیلم نوعی مسابقهٔ بردباری با خود است. باور کنید، قسم می خورم لحظه هایی می رسد که پاهای شما تکان نمی خورند ــ مثل کیسه. ذهنت سریع کار می کند، ولی بدنت واکنش نشان نمی دهد. اما باید شش روز در هفته، روزی ۱۲ ساعت آن را به کار بگیری.

## آماده کردن صحنه برای دوربین

### *نمای اصلی*

نمای اصلی معمولا نمایی کلی از یك صحنه است که، از موقعیت یك دوربین گرفته می شود. موقعیت انتخاب شدهٔ دوربین به نحوی است که تمام هنرپیشه ها و حرکات آنان دیده می شود. این نما به عنوان «نمای مرجع» برای فیلمبرداری آن صحنه اصلی شناخته می شود.

**فرانکلین شفنر:** برای هرصحنه باید یك نمای اصلی گرفت ــ مگر آنکه با فن کاملا متفاوتی کار کنید. اما برای من رضایتبخشترین کار این است که ابتدا نمای اصلی را بگیرم. البته از نظر نمایشی صحنه هم باید نما را کامل کند. شاید لحظه های خاصی برای افزودن یك نمای لایی یا نیمتنه، و از این قبیل پیش بیاید که مناسب نمای ارتباطی

باشد، ولی در صحنهٔ تئاتر، مثل یك پیش صحنه (که عملا همان نمای اصلی است)، طراحی باید حال و هوای نمایشی آن لحظه را کامل کند.

نمای اصلی فایده های گوناگونی دارد. اول، نظم و ترتیب کاملی را بر صحنه حاکم می دارد. اگر صحنه را برای نمای اصلی آماده کنید، همه عملا می دانند کار روز چی هست چون عملا می بینند که چگونه یك زاویه معکوس را می گیرید، وچگونه یك نمای اصلی معکوس را می گیرید. حداقل با تمام عملیات صحنه آشنا می شوند، بنابراین دستیار شما می تواند مسایل زمانی کار را حل کند. فیلمبردار می داند کجا را نوربدهد، هنرپیشه ها هم از نمای اصلی به عنوان یك زمان تمرینی استفاده می کنند ــ اگر نه به عنوان اجرای نهایی، که اجرایی اساسی.

عجیب است که چندبار به خودتان می گویید، «دارم وقتم را تلف می کنم. دارم صحنه را برای یك نمای اصلی آماده می کنم، در حالیکه ممکن است فقط از هشت ثانیهٔ آن در یك سکانس استفاده کنم، که تازه ممکن است فقط سه صفحهٔ فیلمنامه هم بیشتر نباشد.» واقعیت مسئله این است، که اغلب وقتی به اتاق تدوین فیلم می روید، می توانید به شکلهای گوناگون از آن نمای اصلی استفاده کنید. به عنوان مثال برای یك لحظهٔ کاملا خصوصی، متوجه می شوید، چیزی را که فکر می کردید به کار می آید، مثلا یك نمای نزدیك، اصلا به دردنمی خورد، و این لحظهٔ خصوصی با یك نمای عریض و بزرگ فصیحتر بیان می شود. مثال دیگر اینکه، ممکن است یك لحظهٔ جادویی با یك جمله که شما در نمای اصلی گرفته اید، در هیچ کجای دیگر فیلمنامه نباشد. شما می توانید آن جمله را بردارید و در موارد تصویری دیگر از آن استفاده کنید.

**رابرت آلدریچ:** در هر صحنه، شما باید یك خط مرکزی داشته باشید. لزوماً نباید نمای اصلی را با درنظر گرفتن آن گرفت، چون خط میانی لازم نیست حتماً در مرکز قرار بگیرد. اما باید یك نمای مشخص کننده بگیرید تا مثلا بدانید که ارنست بورگنایین از چپ به لی ماروین نگاه می کند وهمیشه ازراست به رابرت وبر می نگرد. مسئول تدوین همیشه گله دارد که نمای اصلی طولانیترین نماهاست، گرچه ممکن است شما فقط برای ورود به صحنه از آن استفاده کنید. این لزوماً حقیقت ندارد. مهم اینست که: اگر بیش از یك نمای اصلی داشته باشید، هرگز نباید از خط خارج شوید. نباید از سیصد وشصت درجه بیشتر بگیرید. نباید معکوس بگیرید که کسی دیگر کار دیگری بکند. اگر بکنید، حکایت همان داستان قدیمی است، که به حلقه دورچشم یك سگ برش

کنید، بعد مجبور شوید به یك نمای لایی برش کنید، وبعد برش کنید به موضوع اصلی و دوباره دوربزنید؛ وجداً هیچوقت نخواهید توانست از اتاق تدوین خارج شوید. لوئیز مایل استون بزرگترین استاد این کار است. تمام مدت این را در فیلم می بینید. تمام یك سکانس یك طرف ردیف می شود، و سرانجام در آخر کاملا تفاوت می کند. متوجه می شوید که نمای درشت را روی یك تلفن یا یك گل میزان می کند، یا شاید کسی ازدر وارد شده، و به دلیل ندانسته ای یك نمای لایی از دستهٔ درمی بینید.

***مشخص کردن خطوط اصلی حرکت هنرپیشگان و دوربینها (blocking)***

رابرت آلدریج: من می دانم که وقتی خطوط را مشخص می کنم، آگاهانه نمی گویم که: «فلانی طرف چپ فیلم قرار می گیرد». وقتی منشی صحنه می آید و می گوید که، «هنر پیشه دارد در جهت عوضی نگاه می کند.» خود شما ازهمه بیشتر تعجب می کنید. این چیزی است که به آن فکر هم نمی کنی. تلاش می کنی که کارجا بیفتد. اگر بدانی که عدسی پنجاه میلیمتری چه خاصیتی داردوهمچنین بدانی اگر ازعدسی چهل استفاده کنی تمام افرادرا یکجامی گیری، نمی شود گفت درحاشیه کارمی کنی، بلکه به خوبی هم می دانی چه اتفاقی می افتد. امیدوارم که قبل از شروع فیلمبرداری متوجه بشوید که فلان هنر پیشه در جهت عوضی نگاه می کند. به ندرت ممکن است از این قبیل محدودیتهای فیزیکی پیش بیاید.

آلن دوان: ما برنامه ریزی می کنیم که هنر پیشه ها را کجا قرار بدهیم ــ طبق موقعیت و ترکیببندی ای که می خواهیم. هرگز نمی گذارم روی یك خط ردیف بایستند. آنها را به گروههای کوچك تقسیم می کنم. اگر تعداد هنر پیشه ها زیاد بود به حدی که می شد یك ترکیب هنری برای گروه به وجود آورد، آنوقت آنها را درآن گروه به قسمتهای کوچکتر تقسیم می کنم، از قسمتهای مختلف عکسبرداری می کنم و در تدوین تناسبهایشان را منظور می دارم، ولی تمام این چیزها به گونه ای خودکار و غریزی رخ می داد. گهگاه تقلید یا بازسازی کاری هنری ــ مثلا یك نقاشی معروف ــ را می گرفتیم و روی آن کار می کردیم. می گفتم «می خواهم این کار بازسازی شود.» بنابراین هرکسی در ارتباط با این کار تلاش می کرد تا آن نقاشی را بازسازی کند.

جورج کیوکر: من خطوط اصلی را مشخص نمی کنم، ولی صحنه را تمرین می کنم. اگر

قرار باشد که بروم جلو و نمای این فنجان قهوه را بگیرم، همین کار را می کنم. می گذارم که سیلان پیدا کند، کار را به شکل طبیعی انجام می دهم. این عامل مهمی است: اینکه نما طبیعی گرفته شده باشد. در عین حال باید این احساس را داشته باشید که این نما در دوربین چگونه از آب درمی آید. امکان گرفتن آن با دوربین هست یانه؟

من معمولا تصوری کلی از صحنه ای که قرار است فیلمبرداری بشود دارم ولی کاملا دقیق نیست. این تصور را دارم که باید اینجا و آنجا بروند، و فلان و بهمان هم اتفاق می افتد. با چیز مشخصی در ذهنم شروع نمی کنم. بعد، تمرین می کنم و می بینم، «آهان، باید اینطوری بازی شود.» می دانید، وقتی می گویند «محل دوربین» چیزی این وسط مشکوك است. وقتی دوربین را در محل صحیح بکاری دیگر همه چیز جا می افتد. مثل جورجو رك* (پازل) است. این پس از تعیین خطوط مشخص حرکت دوربین و پس از کاشتن آن رد می شود. گاهی هم درست از آب درنمی آید. حتی وقتی که می گویی، «آهان، این نقطهٔ دید است.» بدان معنی نیست که نتوانی دوربین را از جایش تکان بدهی. به احساس مربوط می شود.

### *محل کاشتن دوربین*

**فرانکلین شفنر:** عده زیادی از کارگردانها دوست دارند خودشان را پشت منظره یاب یا بلندگو پنهان کنند. اولا من تا به حال منظره یابی ندیده ام که دقیق باشد. می توانم روی سی میلیمتری قرارش بدهم و بگویم اینجا را بگیرید آنها هم بگیرند ولی همان نما نمی شود. هیچ منظره یابی دقیق نیست. تنها خاصیت منظره یاب برای وقتی است که در محل فیلمبرداری هستید، که آن جا دست کم احساسی از حدود و ثغور محدودیتهای نما در صحنه خارجی به دست می آورید. در صحنهٔ داخلی خاصیتی ندارد. می توانید نقشه کف پلاتو را تهیه کنید و با یك نقاله اندازه بگیرید، تا ببینید چه چیزی به دست می آورید.

من شخصاً همیشه گروه هنرپیشه ها را روی صحنه می آورم، و فقط به خاطر سالها تجربه و تمرین، چشمم تشخیص می‌دهد؛ بعد حرکات موزون هنرپیشه‌ها را با مشخصات مربوطه، گرته برداری می کنم. بعد، مدیر فیلمبرداری که قطعاً آدم کودنی نیست، تشخیص می دهد که باید دوربین را کجا بکارد، که در آن صورت با فیلمبردار و او بحث می کنید. بعد آن را اصلاح می کنید. تصمیم می گیرید، یك حرکت کوچك اینجا

* Jigsaw puzzle شکلهایی که با پهلوی هم قرار گرفتن تکه‌های کوچك مقوا ساخته می شوند.

اضافه کنید، یك ریل آنجا، اینجا را کمی بالا ببرید آنجا را گود کنید و از این قبیل. کارهای فنی عملی در امریکا با انگلستان متفاوت است. وقتی می خواهید این مسائل را با یك فیلمبردار انگلیسی تطبیق بدهید، فوق العاده مسحورکننده است، چون در آنجا کارگردان اصلا حق ندارد از منظره یاب نگاه کند. ولی دو روز بیشتر طول نمی کشد و با هم دوست می شوید.

**آلفرد هیچکاک:** می‌دانید، بسیاربسیار مهم است که شما از پیش چیزی دربارهٔ "ارکستراسیون" بدانید: به عبارت دیگر، اندازهٔ تصویر. منظور من از ارکستراسیون این است، به عنوان مثال، نمای درشت را بگیرید، خب این مثل موسیقی است: وقتی که موسیقی بادی به صدا در می‌آید، صدای بلند پیش از آنکه تو لازم داشته باشی. گاهی فیلمهایی را می‌بینی که طوری تدوین شده‌اند که نمای درشت زودتر از موقع ظاهر می‌شود، و وقتی تو واقعاً به آن احتیاج داری، تأثیرش را از دست داده، چون زودتر از آن استفاده کرده‌ای.

حالا برایتان مثالی می‌آورم تا ببینید کنار هم قرارگرفتن اندازه تصویر چه اندازه مهم است. مثلا در فیلم روح یکی از مؤثرترین صحنه‌ها وقتی بود که کارآگاه از پله‌ها بالا می‌رفت. فیلم طوری طراحی شده بود تا در تماشاچی ترس ایجاد شود، و به تدریج این ترس از پرده در ذهنش نفوذ کند. به این ترتیب در آغاز با یک قتل وحشیانه شروع می‌شود، سپس قتل دیگری که کمتر فجیع ـ ولی ترسناکتر بود ـ اتفاق می‌افتد و تماشاچی وحشت را پیدا می‌کند. بعد، با ادامه فیلم، دیگر اثری از خشونت نیست. ولی در ذهن تماشاچی وجود دارد و در انتظار آن به سر می‌برد. اینجا یک نمای ساده از کارآگاه است که از پله‌ها بالا می‌رود، به بالای پلکان می‌رسد، در برش بعدی فیلم، دوربین تا بلندترین نقطه بالاکشیده شده بود، روی سقف قرار داشت، شما هیکل مردک را می‌بینید که به بیرون می‌دود، چاقو در دست، پایین می‌آید، بعد ناگهان، بزرگترین سری که تاکنون روی پردهٔ سینما دیده‌اید. ولی این سر بزرگ، اگر نمای قبلی آنقدر از بالاگرفته نشده بود، هیچ تأثیری نداشت.

بنابراین اینجاست که "ارکستراسیون" به کار می‌آید، جایی که دوربین را می‌کارید. به همین دلیل است که شما نمی‌توانید همه چیز را سر صحنه حدس بزنید.

### برداشت طولانی

**روبرتو روسلینی:** من برداشت طولانی را ترجیح می‌دهم چون چیزهای بیشتری را می‌توان در آن گنجاند. برداشت را از طریق چیزهای بسیاری می‌سازید، حال و هوای دوروبر، برخی جزئیات، لحظه‌های خاص، بخشی از فکر و طرز تفکر و نیز طرز تفکر جسمی.

در تدوین باید چیزها را تکه تکه کنید. اگر برداشت کوتاه داشته باشید مشکل می‌شود چیز زیادی در آن گنجاند. بنابراین باید تقسیم بکنید، در نتیجه تمام قضیه حالت نمایشی پیدا می‌کند به عوض آنکه جزئی از آن باشد. ولی البته این یك سلیقهٔ شخصی است.

**وینسنت شرمن:** حقیقت این است که با انجام هر فیلم شما قدری بیشتر دربارهٔ حرفه‌تان می‌آموزید: چگونه قطع کنید، چگونه صحنه را بیارایید و غیره. سُل پولیتو مرا نسبت به یك نکته آگاه کرد. او گفت: «چه لزومی دارد صحنه‌هایی بگیری که خیلی طولانی باشد و عرق هنرپیشه را درآورد، در حالی که می‌دانی سرانجام بریده خواهد شد؟» بنابراین من مواردی از برش استفاده می‌کردم که واقعاً ضروری بود. هنرپیشه‌ها را هم وادار نمی‌کردم صحنه‌های بلند چهاردقیقه‌ای اجرا کنند درحالی که خوب می‌دانستم که باید قطع شود.

### حرکت

**آلن دوان:** برای اینکه تأثیر واقعی چهارچرخه به دست بیاید، باید از جلو چیزی عبور کنید. اگر از جلو چیزی نگذرید، تأثیر به دست نمی‌آید. از جلو ساختمانها، درخت و چیزهای دیگر عبور کنید و نتیجه جالب توجه می‌شود. سالها پیش، قبل از آنکه حقه‌های سینمایی امروزی، یا عکاسی سه بعدی مورد استفاده قرار گیرد، متوجه شدیم که اگر از جلو درختی عبور کنیم، درختها مدور و توپر به نظر می‌آیند. اگر با چهارچرخه از جلو درختی بگذری، به نظر می‌رسد که به دور خودش می‌چرخد و دیگر مسطح نیست. حالا بی‌حرکت جلو درختی بایستید و از آن فیلم بگیرید، نتیجه یك درخت مسطح است. اما از جلوش عبور کنید و بلافاصله به چرخش درمی‌آید. و ناگهان توپر می‌شود. و ما از این تأثیر استفاده می‌کردیم. عمارتهایی را درنظر می‌گرفتیم ــ عمارتهای ستوندار را ــ و اگر با چهارچرخه از جلو آن ستونها می‌گذشتیم تأثیر

**فوق‌العاده‌ای به دست می‌آوریم. به نظر می‌رسید که ستونها به دور خود می‌چرخند ولی در عین حال توپر به نظر می‌رسیدند، چون همینطور که آنها را دور می‌زدید این احساس به شما دست می‌داد که جسمیت پیدا کرده و مسطح نیست.**

**جان هیوستون:** اگر همه چیز درست پیش‌بینی شده باشد، پیدا کردن زوایای دوربین معمولا کار آسانی است. بهترین صحنه‌هایی که من تاکنون گرفته‌ام، تا جایی که به کار دوربین مربوط می‌شود، هرگز موردبحث قرار نگرفته‌اند. من دوربین را زیاد حرکت می‌دهم، آدمهایم هم زیاد حرکت می‌کنند، و گاهی به عوض یك صحنه، سه صحنه می‌گیرم، به طوری که از نظر بصری یك صحنه داخل صحنهٔ بعدی می‌شود و حال وهوا و نتایج بصری کاملا نویی به وجود می‌آید. این کار را با حرکت دوربین و آدمها انجام می‌دهم، با تغییراتی در محیط اطراف، این است که شما هم داخل هستید و هم خارج. این از یك نمای متوسط به نمای درشت می‌رود، بعد عقب می‌آید به نمایی دونفره از کسانی که راه می‌روند یا کاردیگر می‌کنند، بعد سوار اتومبیلی می‌شوند و اتومبیل به راه می‌افتد. این نماها تقریباً مثل رقص بالت است. دوربین با هنرپیشه‌ها و صحنه می‌رقصد. این کار اگر خوب انجام بشود حس نمی‌شود. تماشاچی هرگز آنرا نمی‌بیند، هرگز متوجه نمی‌شود چه اتفاقی دارد می‌افتد.

یادم می‌آید که تعدادی از این صحنه‌ها در فیلم *گنجهای سی‌یرا مادره* بود، در حقیقت در فیلم *شاهین مالت* هم بود. یك صحنه را به خاطر دارم که توسط متصدی دوربین علامتگذاری شده بود. در آن صحنه بیست و شش علامت بود که دوربین باید به سادگی، روی چهارچرخه و روی چهارچرخهٔ کراب حرکت می‌کرد و به همین ترتیب. دوربین می‌تواند به این زیادی هم حرکت بکند.

## فیلمبرداری به ترتیب سکانس

**هوارد هاوکس:** ما سعی می‌کنیم از ابتدای فیلم شروع کنیم و به ترتیب جلو برویم. البته وقتی در محل فیلمبرداری خارج از استودیو هستید نمی‌توانید صحنه‌های داخلی را بگیرید. ولی صحنه‌های داخلی را مرور می‌کنید تا هنرپیشه‌ها بدانند قضیه از چه قرار است. و ادامه می‌دهید.

من سعی می‌کنم تا آنجا که امکان دارد به اصطلاح با تداوم کار کنم، چون اگر چنین نکنید ممکن است اشتباهات هولناکی مرتکب بشوید. گاهی بسیار مشکل است در

جریانی خارج ازجریان تداومی کار کرد. تقریباً تمام کسانی که من به عنوان کارگردان خوب می شناسم همین کار را می کنند.

وقتی دارند قصه ای را تعریف می کنند، آنوقت اگر با آخر داستان شروع کنند و بعد مرتب بپرند وسط آن چطور می خواهند آن را تعریف کنند؟ پس داستانگو نیستند. فیلمنامه ای را می خوانند و می گویند، «اینجا نوشته اینها اینجا وارد می شوند، پس تو اینجا هستی و تو هم آنجا.» هنرپیشه ها هم صحنه را بازی می کنند و هیچگونه رشد حسی در آن وجود ندارد. به نظر من آنچه صحنه های خوب را می سازد همین است، این چیزی است که باعث جالب شدن فیلم می شود.

من چندبار از نمایشنامه فیلمبرداری کرده ام؛ اصلا مشکل نبود، برای اینکه می دانستم نمایشنامه چگونه است وطرز تفکرها، و حوادثی که رخ می دادند را می دانستم و می توانستیم به هر ترتیب که می خواهیم فیلمبرداری کنیم. ولی صحنه های آخر را اول فیلمبرداری کردن کار بسیار بسیار مشکلی است، چون شما خودتان را نسبت به طرزفکر کسی متعهد می کنید که یك صحنهٔ فوق العاده خوب را تمام کرده، بعد ناگهان متوجه می شوید صحنهٔ بعدی را گرفته اید و نمی توانید صحنهٔ قبلی را بردارید چون خودتان تداوم را از دست می دهید.

**جان هیوستون:** معمولا کاملا امکانپذیر است که به ترتیب سکانس فیلمبرداری کرد. البته مواردی هم هست که شما باید بدون رعایت خط داستانی فیلمبرداری کنید، ولی هر بار من بر مبنای آنچیزی که به «جدول زمانبندی» معروف است کار می کنم، همیشه راهی هست که بشود به ترتیب سکانس کار کرد و زمان را از دست نداد. می دانید "جدول زمانبندی" چیست؟ برنامه است، روزها و مکانهایی که روی فیلمنامه نوشته می شوند ــ تاریخها و شمارهٔ صحنه ها. اگر شما به ترتیب سکانس کار کنید، اتفاقهایی به صورت فی البداهه رخ می دهند. به عنوان مثال، اگر مشتی به دماغ فلان هنرپیشه بخورد، بستگی دارد کدام طرف صورتش هدف قرار گرفته باشد. خب، اگر پس از مشت خوردن او را در بیمارستان نشان بدهید، و طرف چپش مضروب شده باشد، باید صحنه را برحسب شرایط بیمارستان فیلمبرداری کنید.

**رومن پولانسکی:** همیشه ترجیح می دهم که به ترتیب سکانس فیلمبرداری کنم، ولی گاهی به دلایل تولیدی، این کار غیرممکن می شود. فیلمبرداری به ترتیب سکانس

اغلب مخارج را دوبرابر می کند.

**فدریکو فلینی:** اولین حقهٔ فیلم ساختن این است که با سکانسی در وسط فیلم آغاز بکنید. آدم مجبور می شود شرحی درباره سکانس بدهد که آنرا غنیتر می کند. برای من از نظر روانی بهتر است که جدول تولید رابه ترتیب زمانی دنبال نکرد.

## فیلمبرداری اضافی ـ نسبت فیلم مصرف شده به فیلم تدوین شده

**لیو ماکاری:** من هرگز فیلم اضافی نمی گیرم.

**پل ماریسی:** من کارپوششی زیادی نمی کنم. «برویم سر نمای بعدی. زود باشید. بگذارید برویم آنجا.» به من گفته اند که در هالیوود کارگردانها از فیلمبرداری پوششی زیاد استفاده می کنند. آنها یك صحنه را ماشین شده و کامل دراختیار دارند، بعد آنرا اینجا فیلمبرداری می کنند، آنجا هم فیلمبرداری می کنند. بعد دوباره اینجا را فیلمبرداری می کنند. در اتاق تدوین همهٔ اینها را کنار هم قرار می دهند و کار بسیار سریع انجام می شود و خیلی عالی حرکت می کند. میلیونها دلار در جریان فیلمبرداری خرج می کنند که پول تلف شده ای است.

**رابرت آلتمن:** من خیلی فیلم می گیرم، ولی فیلمبرداری اضافی نمی کنم. نه نماهای زیادی می گیرم و نه فیلمبرداری اضافی می کنم. تنها دلیل فیلمبرداری اضافی این است که شما را از یك مخمصه نجات دهد. دچار مخمصه ای می شوید و باید خودتان را از آن بیرون بکشید. احتیاج دارید به چیزی روبیاورید. من می توانم صحنه ای را که به طور زیبایی بین دونفر اجرا می شود فیلمبرداری کنم، به شرط آنکه صحنهٔ کاملی باشد. لزوماً نباید مرتب از هنرپیشهٔ مرد یا زن نمای درشت گرفت، بنابراین فقط صحنه را فیلمبرداری می کنید. اگر خیلی طولانی بشود یا بیهوده از آب درآید، می گویید، «اینجا باید خودم را دربیرم. باید این را از اینجا حذف کنم.» این است که به نماهای درشت پناه می برید. این تنها امتیاز آنست. در فیلم *نشویل*، من بیست وچهار هنرپیشه داشتم، وهر وقت حوصله ام از حرفهای یکیشان سر می رفت، قطع می کردم و می بردم روی نفر بعدی و بعد دوباره می آمدم و اورا می گرفتم. احتیاجی به فیلمبرداری اضافی نداشتم.

**آلفرد هیچکاك:** وقتی شما فیلمبرداری اضافی بکنید، ناچار یدذهنی عمل کنید، حال آنکه من یکی از معتقدین به کار عینی هستم، یعنی عقیده دارم که صحنه را از دیدگاه یك فرد مستقل اجرا کنم. اما اگر شما نمای اصلی را بگیرید، و بعد به سراغ نمای درشت بروید، برای من حالت تئاتر را پیدا می کند. مثل این است که در سالن تئاتر بنشینی و نمایشنامه ای را تماشا کنی ــ کاملا با دید ذهنی. حال آنکه درسینما ما قدرت این را داریم که مستقیماً وارد ذهن شخصیت بشویم. حالا برایتان مثالی می آورم: من فیلم *پنجرهٔ عقبی* را ساختم. کار کاملا یك اثر سینمایی خالص است. به هیچ شکل دیگر نمی شود آنرا تهیه کرد، مگر احتمالا به وسیلهٔ یك رمان نویس. ولی شما یك نمای درشت از جیمز استوارت می گیرید. او نگاه می کند. بعد دوباره به سراغش می آیید و او واکنش نشان می دهد. این است که شما یك جریان فکری به وجود می آورید. نمی شود این کار را با نمای اصلی یا نمای مستقل انجام داد.

**روبن مامولیان:** من فیلم را به طور کامل در سرم مجسم می کنم، بعد می آیم سر صحنه و می کوشم آنها را با هم تطبیق دهم. معمولا برش را هم در ذهنم انجام می دهم.

**پل ویلیامز:** از دید تولید کار، معمولا سعی می کنم از آمادگیها و استعدادها حسن استفاده بکنم. در فیلمی مثل *انقلابی* شما باید خیلی خیلی سریع فیلمبرداری کنید. من می خواستم از هنر پیشه ها در سطح مشخصی بازی بگیرم، وقت و کوشش زیادی صرف اجرا کردم. هرگاه باید موردی را انتخاب می کردم، همیشه اجرا را به فیلمبرداری اضافی ترجیح می دادم. ممکن است مثل یك خطر مصنوعی به نظر بیاید، منتهی در این مورد خاص چنین نشد. من می دانستم که جان ویت را داشتیم که تازه از بازی در *کاوبوی نیمه شب* وکیج ۲۲ فارغ شده بود. آنها در شش ماه فیلمبرداری را تمام کرده بودند، ما فقط شش هفته فرصت داشتیم. از نظر حرفه ای می خواستیم فیلم خوب از آب درآید. می خواستیم چیزهای خوبی بگیریم. بنابراین، اغلب نکته در این است که بدانی چگونه یك صحنه را از نظر بصری به نحو احسن فیلمبرداری کنی، در عین حال در نهایت سادگی و با نماهای بلند. برای ما مسئلهٔ وقت و زمان بود تا اجرایی را که می خواستیم به دست بیاوریم بی آنکه به فیلم از نظر بصری صدمه ای بخورد. در فیلم *انقلابی* اگر دقت کنید می بینید که نیمی از صحنه ها نماهای تکی است. گاهی این نماها با دقت بسیار تدارك دیده شده ولی نمای تکی است. وقتی صحنه ای را می گرفتیم و

می‌دانستیم که جا افتاده، همان بود، دیگر تکرارش نمی‌کردیم. نه اینکه بخواهیم صحنهٔ ناجوری را ندیده بگیریم، به هیچ وجه. وقتی صحنه جور بود، متوجه می‌شدیم. و بعد به سراغ کار بعدی می‌رفتیم.

**آلن دوان:** ما بیشتر از دوهزار فوت فیلم مصرف نمی‌کردیم. من در مورد مصرف فیلم خیلی خسّت به خرج می‌دادم. همه همینطور بودیم. اما در اغلب موارد هم کار را تکرار می‌کردیم. به این معنی که اگر من بیست نفر اسب سوار و اسب کرایه کرده بودم و احتیاج به یك صحنهٔ تعقیب داشتم، از صحنهٔ تعقیب دوسه برداشت می‌گرفتم، بیشتر از آنچه مورد نیازم بود، چون اینها برای مدت معینی استخدام شده بودند. این صحنه‌های اضافی بعدها در فیلمهای دیگر به کارم می‌خورد، چون کارکردن برای استودیویی که هنرپیشه‌هایش مشخصند و در ضمن با دقت در اینکه لباسها زیاد عوض نشود، می‌توانستم هر صحنه‌ای را که می‌خواستم در هر فیلم دیگر استفاده کنم ــ مثل صحنهٔ سوارانی که از خیابانی عبور می‌کنند، یا ورود افراد یا صحنه‌های بدیهی مشابه و ورود دلیجانی به شهر. این کار خیلی اقتصادی است، و ما را از تکرار مکررات نجات می‌دهد.

**هرارد هاوکس:** من دقیقاً می‌دانم که می‌خواهم چه چیزی را فیلمبرداری کنم. اگر از صحنه‌ای خوشم نیاید، طوری عمل می‌کنم که بتوانم آنرا برش بزنم. اگر صحنه را دوست داشته باشم برعکس کاری می‌کنم که هیچکس نتواند کمترین برشی به آن بزند. تنها از طریق فیلمبرداری است که شما متوجه این نکات می‌شوید. من و فرانك کاپرا همزمان در یك استودیو کار می‌کردیم و در حقیقت، فیلمهای ما پول بیشتری از آنچه استودیوهای دیگر از دست می‌دادند، درآورد. بنابراین وضعمان خوب بود، اما آنها همیشه نگران می‌شدند، چون کاپرا یك فیلم معمولی هفت حلقه‌ای را در بیست و دو حلقه فیلمبرداری می‌کرد. رئیس استودیو نگران این بود که من به اندازهٔ کافی فیلم نداشته باشم چون می‌گفت: «وقتی فیلمت از اتاق برش درآید، یك فیلم کامل نخواهد بود.» من هم می‌گفتم: «برش زدن به فیلم من الحق کاردشواری است، چون من چیزی راکه‌می‌خواهم فیلمبرداری می‌کنم.» کاپرا، که در آن زمان از من موفقتر بود، هزاران هزار فوت فیلم از زاویه‌های مختلف می‌گرفت و بعد باید حدس می‌زد چه چیزی را پهلوی چه چیزی بگذارد. اگر می‌خواهی کارگردانی کنی، باید قصه‌گو باشی و باید

روش خودت را به کار بگیری.

**وینسنت شرمن:** بعد از دیدن بسیاری از فیلمهای جان فورد، معتقد شدم که او بیشتر کار برش را با دوربین انجام می‌دهد. ما در استودیوی برادران وارنر نمی‌توانستیم چنین کاری بکنیم. چون اگر دست به این کار می‌زدیم، از همان ابتدای کار با مشکل روبرو می‌شدیم. ما می‌دانستیم که یك صحنه را باید از زاویه‌های متفاوت بگیریم تا والیس و وارنر چیزی را که می‌خواستند از میان آن انتخاب کنند. البته گاهی می‌خواستیم خودمان چیزی را انتخاب کنیم. به نظر من بسیار مشکل است که بگویی این جمله را در نمای دور می‌خواهم یا این جمله را در نمای متوسط یا درشت فیلمبرداری کنید.

چیز عجیبی است. وقتی می‌خواهی فیلمی را سرهم کنی، بسیاری از نکاتی را که ابتدا فکرش را کرده بودی تغییر می‌کند. گاهی، به هنگام برش یك فیلم، صحنه‌ای را که تصور می‌کردی برای فیلم بسیار مهم است، اهمیتش را از دست می‌دهد. حتی ممکن است حذفش کنی. یا مثلا صحنه‌ای که به نظر کند می‌رسد، اگر پیش از آن چیزی را حذف‌کنی، سرعت‌صحنه اصلاح می‌شود. در آخر فیلم بسیاری مسایل را کشف می‌کنی. من تصور نمی‌کنم کسی بتواند از همان آغاز فیلم پیش‌بینی کند که می‌خواهد با آن چه کند. وقتی می‌گوییم قسمتی از فیلمبرداری ما مخصوص انتخاب وینسنت و وارنر بود، خود ما هم طبعاً امکان انتخاب می‌خواستیم. به همین دلیل فیلمبرداری اضافی می‌کردیم.

**هوارد هاوکس:** تنها فیلمبرداری اضافی که لازم است بکنی، هنگامی است که اجرا را تماشا می‌کنی و چیزی به نظرت می‌رسد که خوبست، پس آنرا هم می‌گیری بعد اگر دلت خواست از آن استفاده می‌کنی. اگر چیز دیگری به نظرت برسد، بی‌معنی است که تا آنجا هستی آنرا نگیری. مثلا وقتی طرف دارد ماشهٔ هفت تیر را می‌کشد، ممکن است دلت بخواهد نزدیکتر باشی، یا کمی دورتر. ما چندتا دوربین می‌گذاریم و اینها را می‌گیریم بعد اگر خواستیم از آن استفاده می‌کنیم. اما برش فیلم را باید قبل از آغاز فیلمبرداری برنامه‌ریزی کرد.

**هال اشبی:** من ترجیح می‌دهم خودم را جزدر موارد استثنایی محدود نکنم، یعنی مواقعی که از نظر بصری در موقعیتی هستم که می‌گویم، «این یك دگرگونی جنجال برانگیز

است.» با وجود این باز هم فیلمبرداری اضافی می کنم تا دو یا سه راه برای ورود و خروج به فیلم یا صحنه را داشته باشم و بتوانم از آن دگرگونی بیشترین استفاده را بکنم. برای فیلم *هارولد و ماد* در اتاق برش ما سیصدهزار فوت فیلم داشتیم که از آن هشتهزار و صدفوت فیلم درآوردیم. من اکثر فیلمهایی را که می گیرم ظاهر می کنم ــ می توانم بگویم در حدود هشتاد تا نود درصد را.

**رابرت آلتمن:** برای فیلم *نشویل*، ما سیصد و پنجاه هزار فوت فیلم برداشتیم و تقریباً همان اندازه هم ظاهر کردیم. یك فیلم در برش اول باید به شش ساعت و نیم بالغ بشود. ما امیدواریم بتوانیم آنرا به سه ساعت کاهش دهیم. استودیو امیدوار است که آنرا به یکساعت و چهل و پنج دقیقه تقلیل دهد*.

**رالف نلسون:** فکر می کنم هر کارگردان با تجربه‌ای به شما خواهد گفت که برش با دوربین کار خطایی است. این وسوسه وجود دارد که به خودتان بگویید، «استودیو که اختیار فیلم را دردست می گیرد، پس بگذار حسابشان را برسم، طوری فیلم را می سازم که نتوانند تغییرش بدهند.» و بعد کار برش را با دوربین انجام می دهید. که در حقیقت گردن خودتان را می برید. همیشه فیلم اضافی بگیرید.

**آرتور پن:** نسبت فیلمبرداری اضافی من خیلی بالاست ــ در حقیقت به طور غیرمعقولی بالاست. شما برحسب اقتصاد موقعیتتان فیلمبرداری می کنید. وقتی شما در محل فیلمبرداری خاصی هستید، طبعاً از تمام شرایط محیط استفاده می کنید. همینطور وقتی هنرپیشهٔ مشخصی را برای زمان معینی در اختیار داشته باشید. تمام صحنه‌های ممکن با اورا فیلمبرداری می کنید. در نتیجه، شما به نحوی غیرعادی فیلم اضافی می گیرید.

بعد، باید سحر و جادوی سینما را هم به حساب آورد. آنچه را که شما در صحنه در فلان روز در ماه اوت حس می کنید، ابداً با آنچه که هنگام دیدن آن صحنه به طور مداوم و با گفتگو، در فلان روز در سپتامبر در اتاق برش هزارها کیلومتر دورتر حس می کنید، مطابقتی ندارد. برای اینکه شما بتوانید ضرباهنگ سر صحنه را همچنان تا آخر فیلم

* زمان نهایی فیلم نشویل ۱۵۹ دقیقه بود.

حفظ کنید دو راه حل دارد، یا استعداد بی نظیری در موسیقی دارید، که احتیاجی به فیلمبرداری اضافی چندان ندارد، یا مثل من چنین استعدادی ندارید و فیلم زیاد برمی‌دارید. این بدان معنی نیست که بگوییم شما حق انتخاب زیادی به خودتان می‌دهید، بلکه موادی دراختیار دارید که به وسیلهٔ آن می توانید ضرباهنگ نمایشی صحنه را کم یا زیاد کنید. ضرباهنگ صحنهٔ آغازین هر فیلم به وضوح با صحنهٔ پایانی آن متفاوت است. من دلم می خواهد که ضرباهنگ درونی فیلم را در اتاق تدوین به دست بیاورم. به نظر من درآنجاست که همه چیز اتفاق می افتد. درحقیقت فیلمبرداری، ارزانترین بخش کار است.

ببینید، اگر شما مارلون براندو و جك نیکلسون را با هم در یك صحنه داشته باشید و فقط چند روز هم بیشتر فرصت نداشته باشید، طبعاً مقدار فیلمی که برمی‌دارید در مقایسه با گردآوردن آن دو زیر یك سقف و در یك صحنه، کار اندکی است.

**یان کادار:** بله، من فیلم اضافی برمی‌دارم. اما هرگز نیم میلیون فوت فیلم نمی گیرم. نسبتی را رعایت می کنیم، ومن همیشه بالاترین نسبت را می گیرم. نسبت یك به ده است. یك بار که تا یك به یازده هم رفتم. اکثرش را استفاده می کنم، مثلا اگر فیلم سه هزار متر بود یعنی پنجهزارفوت، من نودهزار فوت فیلمبرداری می کردم. شما باید فیلمبرداری اضافی بکنید، اما اگر کارگردان مؤثر باشد، این الفبای ابتدایی کار است. اولا شما باید بدانید که می‌خواهید بازی شطرنجتان را چگونه آغاز کنید. وقتی می‌خواهید صحنه‌ای را فیلمبرداری کنید، باید بدانید می‌خواهید چگونه آنرا بسازید. من هرگز نمای اصلی نگرفته‌ام. می‌دانم دقیقاً بیش از نیمی از آن هدر خواهد رفت.

گاهی وقتی یك صحنهٔ طولانی را می گیرم، سه سکانس را ازهمان دیدگاه می گیرم، احتمالا با نمای بلند. شما باید صحنه را طوری فیلمبرداری کنید، که اگر اشکالی پیش آمد بتوانید نوشته را تغییر بدهید و برمبنای فیلمنامه کارکنید. بدترین اتفاق آنست که به اندازهٔ کافی فیلم نداشته باشید، وباید سکانس خاصی زا بگیرید، و نمی‌دانید چه کنید، ومواد لازم را هم دراختیار ندارید. درمملکت ما کارگردانها به این کار می گویند «فیلمبرداری معقول» (پوشش معقول) یا "فیلمبرداری اضطراری".

**راجر کورمن:** اوایل من به نسبت خیلی کم فیلمبرداری می کردم. مثلا اگر قرار بود فیلم تمام شده شش، هفت یا هشتهزار فوت باشد، من سی هزار فوت فیلمبرداری می کردم.

اما این روزها، برای همان میزان فیلم تمام شده چیزی درحدود صدتا صدوپنجاه هزار فوت فیلمبرداری می کنم. این از تجملات معروف شدن است. من معتقدم وقتی فیلمبرداری اولیه انجام شد، با درنظر گرفتن اینکه همه چیز آماده و مهیا است ــ پول اتاق رختکن و شام و ناهار و تمام این مزخرفات را می پردازید ــ پس بهتر است هرچه ممکن است فیلمبرداری کنید. گفتم مزخرفات، واقعا مزخرف هم نیست، ولی شما پول تمام این چیزها را می دهید بی آنکه در فیلم نشان داده شود، و وقتی پایان گرفت تنها چیزی که دردست شما باقی می ماند همان فیلم است. بنابراین حالا من معتقد شده ام که باید خیلی فیلمبرداری اضافی کرد.

**باربرا لودن:** متصدی دوربین و من هرگز احتیاج نداشته ایم مقدار زیادی «برداشت» بگیریم. افرادی که هنرپیشه حرفه ای نیستند، از تمرین سودی نمی برند، چون هرچه بیشتر توضیح بدهی، بیشتر دست وپای خودشان را گم می کنند. من به این نتیجه رسیدم که باید دگمهٔ دوربین را بزنم و بگذارم هر اتفاقی می خواهد بیفتد. اگر درست از آب درنیامد، دوباره از نو می گرفتم. باید می گذاشتیم فیلم ادامه پیدا کند چون نمی دانستی کی می توانی چیزی بگیری که بعداً بتوانی در تدوین از آن استفاده کنی. بسیاری از صحنه ها عملا در اتاق تدوین ساخته می شدند ــ فکر می کنم اکثر فیلمها اینطور ساخته می شوند ــ زیرا اکثر مواقع یك هنرپیشه جمله ای می گفت که خوب بود، ولی بعد فیلمی نداشتیم که به آن بخورد. این است که باید چنین صحنه ای را به وجود می آوردیم.

**استیو کرانتس:** نقاشی متحرك درست مثال بازی ورق می ماند، نوع بازی فرق نمی کند، با پنجاه ویك کارت بازی*. شما هرطور که فیلمبرداری کنید، اگر نسبت به تهیه کننده ارادت داشته باشید و بخواهید درحقش لطف کنید فقط به نسبت شش، هشت یاده به یك فیلمبرداری می کنید. اگر برایتان اهمیتی نداشته باشد و آدم دست و دلبازی باشید به نسبت پانزده. هیجده تا بیست به یك می رسد. خلاصه ممکن است برای پوشش خودت ازهر سوراخ سنبه ای هم فیلم برداری. ولی به فیلمبرداری نقاشی متحرك که می رسد، عملا یك به یك است، یا حداقل یك به جزئی از یك. آنچه می بینی همان را می گیری.

* تعداد کارت بازی ۵۲ است. شاید براین اشتباه تعمدی باشد.

آنچه در ذهنت می بینی همان را می گیری. تمام شد. جایی برای مانور کردن وجود ندارد. خب متأسفانه ما همین طرز تفکر را در فیلمبرداری عادی هم اعمال کردیم. هیچ فیلم اضافی برنداشتیم، هیچ چیز، در نتیجه ما ماندیم وفنون سرهم کردن سکانسها، استفاده از خطاهای بصری، و اگر می خواستیم کارتون تازه ای خلق کنیم، متوسل شدن به نقاشی متحرك. ما همین عوامل را داشتیم یعنی پنجاه و یك کارت برای بازی داشتیم در حالی که به یك دست کامل نیاز بود، بنابراین مسئله این بود که ورقها را مثل تردستها به هوا بریزیم و بگیریم و امیدوار باشیم کسی متوجه نشود که یك کارت کم است.

**باب تیلور:** همانطور که می دانید، شما می توانید هر اندازه که دلتان بخواهد فیلمبرداری اضافی کنید، درست؟ و بعد هم برداشتهایتان را انتخاب کنید، خیالتان هم راحت باشد که به اندازهٔ کافی پوشش دارید. اما در فیلم نقاشی متحرك، همین الآن باید کاردرست از آب درآید. باید درست بشود، چون از نخستین لحظه ها، اززمانی که طرح نماها را می ریزم، دورنمایی را ترتیب می دهم، زاویه ها را جور می کنم و بازی شخصیتها، از آن لحظه تا وقتی به فیلم درمی آید پنج، شش ماه طول می کشد. و دیگر برای هرگونه تغییری دیر است، و دیگر نمای پوششی وجود ندارد، نمی توانیم از نمای ربط دهنده استفاده کنیم، مگر از نمای لایی. دویا سه زاویه فیلم وجود ندارد که بشود از آن استفاده کرد. بنابراین از این نقطه نظر کار مشکل است. مبارزه طلبانه هم هست.

**بازکالیك:** تنها پند عاقلانه ای که می توانم به شما بدهم این است که در چارچوب جدول کاریتان، هر اندازه که می توانید فیلمبرداری کنید. البته کسانی مثل جان فورد هم هستند، ولی خدای من فقط یك جان فورد وجود دارد؛ تو می‌دانی که او همانجا سرصحنه تدوین می کند و این بی نظیر است. تصور نمی کنم کسان زیادی وجودداشته باشند که بتوانند چنین کاری را بکنند. او عملا دستش را روی عدسی دوربین می گرفت و بعد برمی‌داشت و هرگز نمی‌رفت حتی برشهای خام را ببیند، چون می‌دانست راهی برای برش آن فیلم وجود ندارد؛ آنچه تو می بینی همانست که او گرفته. به نظر من این استثنایی است.

برای بقیهٔ ما... من فیلم *آوازبرایان* را چهارده روزه برای تلویزیون ساختم وچیزی در حدود هشتادوپنج هزار فوت فیلم برداشتم، چون می خواهم در اتاق تدوین به

اندازه ای که لازم دارم فیلم داشته باشم، آنجا جایی است که دلم نمی خواهد گیر کنم. خوشم نمی آید درمانده بشوم و بگویم، «ای کاش فلان صحنه را گرفته بودم.» دوسه برداشت را هم ظاهر می کنم، چون همیشه در زمان و سرعت تفاوتهایی وجود دارد. استودیوهایی هستند که به تو اجازه بیشتر از یك برداشت را نمی دهند، یك برداشت و یك ظهور. به تو می گویند که بیشتر از یك برداشت را نباید ظاهر کنی.

## دوربینهای متعدد

**مایکل وینر:** من نمی دانم دیگران از چند دکور استفاده می کنند. من به تعدادی که فیلمنامه حکم کند استفاده می کنم. مثلا فیلم *ولگرد نیمه شب*، فیلمی است مربوط به دوره ای مشخص با حال و هوایی کند؛ برای این فیلم چیزی در حدود هشتصد دکور ساختیم. فیلمهای *هرگز فراموش نخواهم کرد* اسمش چیست و *متخصص* چیزی در حدود هزار و ششصد دکور داشتند. در فیلم پر تحرکی مثل *متخصص* پر از تعقیب و غیره، نماهای سه چهار فوتی از ماشینها و هفت تیرها داری. مجبوری دکورهای متعدد داشته باشی که به آن حرکت بدهی. تو نمی توانی دوربین را مدتها روی دونفری که مشغول گفتگو هستند متوقف کنی در حالی که می توانی همان را با یك تك نمای بلند بگیری. تو ماشینهایی داری که از این طرف به آن طرف درحرکتند، آدمهایی که تیراندازی می کنند و گلوله می خورند. این قبیل چیزها برای آنکه در موقعیتهایی که اتفاق می افتد، نشان داده شوند، احتیاج به زاویه های بیشمار و درنتیجه دکور دارند. بنابراین نوع کار است که تعداد نماها را مشخص می کند ــ و همانطور که گفتم بین شش تا هشتصد و هزار و پانصد تا هزار و ششصد. البته بسیاری از آنها دو، سه، چهار پنج دوربین برای یك نماست... گو اینکه به عنوان یك صحنه به حساب می آید. این است که شما با تعداد بیشتری نما، از هزار و پانصد تایی که در فیلم نشان داده می شود، مجهز می شوید. همین الآن ما در حال فیلمبرداری یك فیلم پر تحرك در هالیوود هستیم، و امروز در پارکینگ استودیوی فوکس قرن بیستم مشغول فیلمبرداری بودیم، صحنه هایی از تصادف شدید اتومبیلها و انفجارشان. خوب از نظر اقتصادی امکان ندارد که هر روز چند تا اتومبیل منفجر کنی، طبعاً با پنج دوربین فیلمبرداری می کنی، و به این ترتیب پوشش کافی به دست می آید لزومی ندارد که پنج تا اتومبیل را منفجر کنی و پنج نمای جداگانه بگیری، تا تمام زاویه ها را به دست بیاوری.

**رابرت آلدریچ:** می توانم بگویم که با استفاده ازدودوربین من بیست و پنج درصد دروقتم صرفه‌جویی می کنم. هرگز بدون آنکه نمای درشت بگیرم، نمای از روی شانه نمی گیرم. کارگر و فیلم خام ارزانترین قسمت ساختن فیلم سینمایی است، بنابراین اگر یك تك نما بگیری، اگر یك عدسی هشت اینچی روی دوربین دوم کار بگذاری، بعداً می توانی از آن نمای درشت همه جا استفاده کنی. وقتی به این ترتیب کار کنی، دیگر لازم نخواهد بود که آن نما را از نو تکرار کنی.

**رالف نلسون:** من بارها چند دوربینه کار کرده ام... به خصوص در سکانسهای پر تحرك، اما گاهی درصحنه ای که می خواهی قسمتی ازحرکات هنرپیشه ها تداخل داشته باشد ویکی ازآنها ازکادرخارج است، آن وقت من در آن واحد با دودوربین کارمی کنم، آنها تداخل پیدا می کنند و می توانید بعداً باند صدا را قطع کنید.

**پل مازورسکی:** درصحنه ای در فیلم *بلوم عاشق*، جایی که سه هنرپیشه جورج سیگال، سوزان آنسپاچ و کریس کرّیستوفرسون روی نیمکت بودند وسوزان گیتارمی نوازدو بعد یکی ازهنرپیشه های مرد گیتار را می گیرد، این صحنه بسیار حساس ومشکل بود، چون دلم می خواست احساس شود که فی البدیهه بازی می شود. اما، به دلیل اشکال موزیك، مجبور شدم آوازرا به گونه ای تمرین کنم که به نحو خاصی به نظر برسد. سه باردودوربین برای آن کاشتم، به عبارت دیگر من شش دکور داشتم، وهر بار که دوربین را می کاشتم، آنها صحنه را از آغاز بازی می کردند. اما تا مرحله مشخصی دوربین را به کار نمی انداختم، بنابراین آنها نمی دانستند من ازچه مرحله ای فیلمبرداری می کنم. اینها دیگر غریزی است.

می دانید، کاری که من با دوربین دوم می کنم این است که از قبل با متصدی آن ترتیب می دهم که وقتی به او اشاره می کنم، اودوربین را روی شخصیت بعدی می برد. یك اشاره برای یك نفر است، دو اشاره برای رفتن روی شخصیت بعدی است ودوربین دیگر کاشته شده بود تا یك نمای سه نفره بگیرد. دوربین دوم حرکت می کرد و من چندبار حتی آهسته گفتم که نمای دست نمی خواهم. کارهایی هست که تو در همان لحظه انجام می دهی. می بینی چیزی دارد اتفاق می افتد که قبلا پیش بینی نکرده بودی. البته در این مواقع به کمی اقبال هم احتیاج داری.

## در نظر گرفتن هنرپیشه‌ها

**رومن پولانسکی:** بدون درنظر گرفتن دوربین من همیشه صحنه را با هنرپیشه‌ها ترتیب می‌دهم. وقتی آنها تمرین می‌کنند بر رسی شان می‌کنم، بعد می‌کوشم تا فیلمشان را بگیرم.

**برناردو برتولوچی:** من آماده‌ام که در حین فیلمبرداری خیلی چیزها را تغییر بدهم. چیزی که نمی‌توانم تغییر بدهم حضور دوربینها است. برای من بسیار مهم است. دوربین، دیدگاه من است، حضور جسمانی من نزدیك به هنرپیشه‌هاست.

**وینسنت شرمن:** فیلم *بی‌ایمان* را که می‌ساختم، هنگامی که به عوض برشهای کوتاه فراوان، نماهای تعقیبی طولانی داشتم، به دلیل برنامه‌ریزی از شب قبل نبود. بلکه به دلیل کار کردن روی صحنه در همان لحظه بود و به شکلی که می‌دیدم و ارزشهای آن صحنه را ارزیابی می‌کردم. به خودتان می‌گویید، «اینجا بهتر است نمای تعقیبی داشته باشم تا قطع کنم، چون هیجان صحنه بهتر حفظ می‌شود.» هر نمایی به این ترتیب مؤثرتر می‌شود.

من فکر می‌کنم معمولا این اتفاق برای هر کارگردانی می‌افتد. با یك طرز فکر مشخص می‌رود سر صحنه، ولی بعد وقتی شما تمرین می‌کنید چیزها متحول می‌شوند. شما باید آمادگی داشته باشید که از این چیزها بهره برداری کنید. برخی از بهترین چیزها خود انگیخته و غیرمنتظره اتفاق می‌افتند. بنابراین شما هم باید از فرصت استفاده کنید و فیلم بگیرید. سعی شما براین است که هر صحنه حتی الامکان موثر باشد. می‌خواهید نکتهٔ داستان را تا آنجا که می‌توانید مؤثر کنید.

**رائول والش:** شما وقتی با فیلمنامه سر صحنه هستید، ترتیب دادن نماها کار آسانی است. آن را می‌دانید، و می‌دانید چگونه باید آن را ترتیب بدهید. البته فرق کار سینمایی با نمایش روی صحنه و اشکالش همین است ــ قدیمها که ما تا ساعت ۳ و ۴ صبح کار می‌کردیم ــ وقتی طلوع آفتاب می‌آمدم خانه، می‌دیدم یك فیلمنامه جلو ایوان خانه‌ام افتاده، مثل روزنامه؛ یك نفر همانطور آنرا آنجا پرت کرده بود. ما برمی‌گشتیم سر کار و از ساعت ۹ صبح دوباره شروع می‌کردیم.

شناخت دکور صحنه از تجربه ناشی می‌شود. من اغلب جمعیتهای انبوه را کارگردانی می‌کنم: جنبشهای بزرگ و از این قبیل. فکر می‌کنم غریزی بود. بسیاری از کارگردانها از جمعیت زیاد فرار می‌کنند. قدری وحشت می‌کنند، به خصوص کارگردانان جوان، ولی جمعیت مرا متوحش نمی‌کند، هرچه تعداد بیشتر، بهتر.

مشخص می‌کردید که چگونه وارد بشوند، بعد مرخصشان می‌کردی. یك بار من در ایتالیا فیلمی ساختم که بیشتر از چهارهزار نفر سیاهی لشگر داشت. ما معمولا چهار، پنج روز با چهارهزار نفر کار داریم. بعد شما سر انجام به نماهای درشت می‌رسید و فقط از دوهزار نفر استفاده می‌کنید. خب آن دوهزار نفری را که بیرون کرده بودیم با چاقو و شمشیر دم در استودیو منتظر من بودند. می‌خواستند بدانند چرا از کار بیکارشان کرده‌ایم.

## متجلی کردن هنرپیشه

**روبن مامولیان:** در فیلم *هلهله* اگر دقت کنید وقتی هلن مورگان پس از آنکه سم را می‌خورد و در حال مرگ است ــ صداهایی از پنجره به گوش می‌رسد که قرار است سر و صدای ترافیك نیویورك باشد ولی امروز مشکل است تشخیص بدهید که چیست. آن روزها ما نمی‌توانستیم برویم بیرون فیلمبرداری کنیم و بعد صدا روی فیلم بگذاریم. مجبور بودم ترافیك را روی صحنه بیاورم تا به هنرپیشه کمك کنم. با اضافه کردن کنترپوان* می‌توانید به او کمك کنید.

نمی‌دانم آیا متوجه شدید یا نه، ولی زمانی که هلن مورگان روی آن صندلی نشسته است، صدای باز شدن در آسانسور در راهرو هتل به گوش می‌رسد، و دو آدم جوان، جوانهایی بسیار شاد، دارند با یکدیگر دربارهٔ مسایل متفرقه گفتگو می‌کنند. و می‌خندند. متوجه شدید؟ آنها با صحنه هیچ ارتباط ندارند. ممکن است بگویید، «پس برای چی از آن استفاده شده؟» علتش این است که خوشحالی دیگران، بدبختی اورا ده برابر بیشتر جلوه می‌دهد.

درآنجا، می‌خواستم که صدای ترافیك به تدریج زیاد شود تا دست آخر بتوانم آژیر آمبولانس، یا ماشین آتش نشانی را به آن اضافه کنم. صدای ناراحت کنندهٔ دیگری به جز صدای آژیر نیست. ولا بلای صدای ترافیك خیلی طبیعی به نظر می‌رسد. صدای

*counterpoint

آژیر در اوج صحنهٔ هلن مورگان به گوش می رسد. بعد شما تصویر سنجی را می بینید که با ضربه ای به صدا درمی آید و روی تصویر سر او تداخل می کند. خب این سه عامل کل ماجرا را به شدت مؤثر می کنند. من نمی دانم در مورد شما چقدر مؤثر بود؛ ولی هرطور که باشد تأثیرش ده برابر صحنه ای است که هلن مورگان تنها نشسته باشد. این چیزها کمك می کنند.

**وینسنت شرمن:** اولین نمای بت دیویس در فیلم *آقای اسکفینگتون* یکی از آن کارهای کوچکی است که من کردم وقتی که می خواهی هنر پیشه ای را عرضه بکنی ودنبال راه جالبی برای واردکردن او می گردی. تلاش کوچکی است برای نمایشیتر کردن عرضهٔ او. مثل بار اولی که در فیلم *آشنای قدیمی* با میریام هاپکینز روبرو می شوید و پشتش به شماست. او داشت با تلفن صحبت می کرد. صدایش را می شنیدید. بعد همانطور که دوربین به طرف بالا حرکت کرد، او هم برگشت. اولین بار است که او را می بینید. به نظر من هر کاری ازدستتان برآید که آب وروغن اولین ورودهنر پیشه را زیاد کنید، نباید کوتاهی کنید. فکر می کنم در مورد من ناشی از تجربه ام در کار تئاتر باشد. در تئاتر همیشه سعی می کنید به هنر پیشه ورودی نمایشی بدهید. سعی می کردید موقعیت را برایش جور کنید.

**آلفرد هیچکاك:** در فیلم روح، مارتین بالزام با یك نمای درشت عرضه می شود. چون می خواهید تهدید جدیدی را وارد کنید او را به این ترتیب عرضه می کنید.

## برش به نمای درشت

**وینسنت شرمن:** ما می دانستیم که نمای درشت داشتن در یك صحنه مهم است، نه تنها به خاطر اینکه می خواهید حالت صورت هنر پیشه یا واکنشش را نسبت به چیزی نشان بدهید، بلکه هنگامی که می خواهید جمله ای را از گفتگو حذف کنید، باید کاری بکنید تا بنوانید آن جمله را حذف کنید، دلایل بسیار بسیار زیادی وجود دارد که چرا کاری را که انجام دادید، انجام دادید. نمی خواهید به عقب برگردید و نمای دوباره بگیرید. این کار همیشه دردناك است. در واقع، در چهل فیلمی که تاکنون ساخته ام، فکر نمی کنم هرگز، جز در یکی دو مورد، به عقب برگشته باشم و نمای دوباره گرفته باشم. هرگاه در

مورد صحنه‌ای تردیدی در ذهنم داشتم، همیشه نمایی متناوب می‌گرفتم. به خودم می‌گفتم، «این جمله به گوشم درست نمی‌آید» یا «این کارگردانی به نظر درست نمی‌آید. بهتر است آن را قطع کنیم.» ممکن بود بگویم، «بهتر است صحنه را به این ترتیب فیلمبرداری کنیم.» و بعد نمایی متناوب می‌گرفتم.

**آلن دوان:** تعداد نماهای مشخص کنندهٔ صحنه و برداشت من هرگز به بیشتر از سه تا چهار نمی‌رسد، اگر برسد. اکثراً یك برداشت است ــ برداشت اول. چون وقتی قرار است آنرا تکه تکه بکنم، برایم مهم نیست که به اصطلاح یك صحنهٔ کامل باشد. اگر در حد نزدیك به خوب باشد، به حد کافی خوب است. اگر قرار باشد لابلایش نمای درشت به کار ببرید، به هر حال آن را تکه تکه می‌کنید، پس جای نگرانی نیست. نمای درشت آن را تصحیح می‌کند. یعنی یك جور پل زدن.

یا می‌توانید با نمایی ارتباطی آن را به چیزی دیگری ربط بدهید. اگر می‌دانید دارید چه می‌کنید، و هنرپیشه‌هایتان هم خوب هستند، کارها جور می‌شود. گاهی هنرپیشه‌ها می‌گویند، «من این تکه را بهتر می‌توانستم اجرا کنم،» منهم همیشه می‌گویم، «با نمای درشت ثبتش می‌کنیم؛ و نجاتش می‌دهیم.» و این آنها را خوشحال می‌کند. ما خیال نداریم از نمای درشت استفاده کنیم، ولی اغلب نمای درشت را می‌گیریم چون هنرپیشه‌ها را خوشحال می‌کند.

## تعداد نماها

**وینسنت شرمن:** فرمولی نیست. گاهی همان اولین نما (برداشت) را چاپ می‌کنم. معمولا در نمای اول چیز با ارزشی می‌بینم که قبلا کشف نشده است. می‌توانم بگویم حد متوسط برای من ۴ نما در هر فیلم است. اما گاهی اولین نما خوب درمی‌آید و شما نمی‌توانید چیزی بهتر از آن بگیرید. اغلب هم دو، سه یا چهارنما می‌گیریم.

**یری وایس:** مطلقاً قانونی وجود ندارد. به عقیده من به آدمش بستگی دارد. اگر می‌توانستم، تمام فیلم را می‌گرفتم و بعد دوباره آن را از نو فیلمبرداری می‌کردم. بعدازاینکه فیلم را روی اکران می‌بینید، دیگر کاری نمی‌توانید بکنید. راستی، تا حد امکان هرگز یك نما را تکرار نکنید. آنرا برش بدهید. بهترین راه همین است. هرچیزی

که دوباره فیلمبرداری شود بد از آب درمی آید. غیرممکن است.

**ژان رنوار:** من عقیده دارم که باید به انجام بازی متعهد بود. شما صحنه را دارید. معتقدید که خوب است بگیریدش. می دانید، من صحنه هایم را معمولا فقط یك بار فیلمبرداری می کنم. در استودیو، افراد ما ادامه می دهند ــ آنها دست کم پنج برداشت می خواهند. [آنها معتقدند] اگر پنج برداشت نداشته باشی، فیلم شاهکاری هم نخواهی داشت. به خودم که باشد، معمولا یك برداشت برمی دارم. دوست دارم متعهد باشم، خوشم می آید که بردهٔ تصمیم باشم. اگر بدانم که آن نماهای (برداشتهای) اضافی را نخواهم داشت که برش کنم، نمای اصلیم بهتر خواهد شد. ولی اگر بدانم که برداشت اضافی دارم، می گویم، «اینکه خوب نیست ــ بهتر است از نماهای درشت استفاده کنم.» از این طرز تفکر اصلا خوشم نمی آید.

**راجر کورمن:** من برداشتها، برداشتهای هر صحنه یا تعداد دکورها را محدود نمی کنم. بهترین کاری را که از عهده تان برمی آید انجام می دهید. من سعی می کنم مطابق برنامه ای پیش بروم، و معمولا خیلی طبق برنامه عمل می کنم، ولی نمی توان دقیقاً پیش بینی کرد. من این روزها برداشتهای بیشتری می گیرم تا پیشترها. می توانم بگویم حالا حد متوسطم به چهار یا پنج برداشت رسیده درحالیکه قبلا حد متوسطم دو تا سه برداشت بود.

## تعداد صحنه در روز

**راجر کورمن:** بستگی دارد به اینکه شما داخل استودیو فیلمبرداری کنید یا خارج و در محل. در فیلمبرداری خارج از استودیو، باید بتوانید روزی سی تا چهل صحنه را بگیرید. می توانید خیلی بیشتر هم بگیرید. در داخل استودیو، سرعت شما خیلی کند می شود، علتش نورپردازی است. نورپردازی در همه جا کندتر از فیلمبرداری در آفتاب است و نورپردازی در محیطهای طبیعی کندتر از نورپردازی در استودیو است. بنابراین اگر شما مثلا چهل صحنهٔ خارج در روز می گیرید، در داخل این تعداد به بیست و پنج صحنه تقلیل پیدا می کند. می تواند خیلی متفاوت باشد.

**جورج پال:** من حد متوسط روزی چهار صفحه می گیرم، و این در زمانی بود که نورپردازی خیلی از حالا پیچیده تر بود. گاهی حداکثر سی و حداقل سه صحنه در روز می ساختیم، بستگی داشت به اینکه دربارهٔ چه بود. اما، معمولا به متوسط هفده صحنه در روز می رسیدیم. از روی صفحه شمار فیلمنامه، این معمولا بین سه تا چهار صفحه است. به عنوان مثال فیلم *ماشین زمان* را من در ظرف بیست و نه روز ساختم، و فکر می کنم فیلمنامه صدوبیست صفحه بود.

اما در ارتباط با نورپردازی، تفاوت بزرگی وجود دارد. امروزه ما خوشبختیم که احتیاجی به نور زیاد و آن وسایل حجیم و جاگیر نداریم. واقعاً لذتبخش است.

به همین دلیل من ساعت نمی بندم، چون تمام وقت صرف نورپردازی صحنه می شود. من فقط انگشتهایم را به هم می زنم و به زمان فکر می کنم. من بیشتر اوقات در حال گفتن این جمله ام، «کسی به ساعتش نگاه نکند.» من ساعت نمی بندم. روی میزها، در اتومبیل و همه جا و حتی در رادیو ساعت هست. تو با تجربه می آموزی که به وقت احترام بگذاری.

## روایت داستانی ساده

**هوارد هاوکس:** اگر بخواهید به سادگی داستانی را تعریف کنید به نظر من استفادهٔ دوربین به تلاش خاصی احتیاج ندارد. آدمها هنگامی که سعی می کنند چیزهای تزیینی دیگر را با این کار مخلوط کنند است که مغشوش می شوند. اگر آن را از دیدگاه خاصی بگویند، طوری که گویی داری به چیزی نگاه می کنی و تعریف می کنی که مثلا، «دخترك هفت تیرش را کشید،» خب، تو دلت می خواهد ببینی که دخترك هفت تیر را می کشد، بنابراین می روی و نمایی می گیری که دارد هفت تیر را می کشد. معمولا یك متخصص تدوین خوب هم می آید سر صحنه و به او می گویی که چگونه آن را فیلمبرداری کرده ای. گهگاه او می گوید، «فکر می کنم بهتر است این نما را طور دیگری فیلمبرداری کنیم.» خب اینهم بد نیست، چون شما همیشه می توانید دوباره همانطور که دلتان می خواست درستش کنید. گاهی به شکل دلپذیری شگفت زده می شوید. چون این آدم تصور خیلی بهتری ارائه داده است.

**مایکل وینر:** من دوست دارم فیلمهایم حرکت داشته باشند. باید بگویم تنها در صورتی که

به عمد می خواهید فیلم کندی بگیرید، که فکر می کنم گاهی باید گرفت، من شخصاً ترجیح می دهم که فیلم حرکت داشته باشد، و این شاید بیشتر از فیلمهای ساتیا جیت- رای به صحنه های متعدد احتیاج دارد، جیت رای گاهی مثلا مردی را نشان می دهد که در یك صحنهٔ پیاده روی ساده از جلوی پنجاه صحنهٔ متفاوت عبور می کند. در حالی که اغلب افراد از چهل و هشت تای این صحنه ها می گذرند و مردك را سر یعتر وارد اتاق می کنند. ولی این دیگر سبك شخصی فیلمسازی است. من به هیچ وجه سبك فیلمسازی کند را نفی نمی کنم، ولی در دنیای غرب، درسینمای انگلیسی زبان، شما باید با این واقعیت تأسف بار روبرو شوید که فیلم را برای تودهٔ مردم می سازید. این تودهٔ مردم به طور کلی به سینما می رود تا سرگرم شود. برای چیز دیگری به سینما نمی رود. ترا استخدام می کنند با این امید که فیلمی بسازی که آنقدرسرگرم کننده باشد که نه تنها مخارجش را در بیاورد بلکه در عین حال سودی هم عاید سازنده اش بکند.

**روبن مامولیان:** بعضی افراد دوست دارند برای خودشان دردسر درست کنند، یعنی از نظر روحی خودشان را در تنگنا بگذارند. برای خیلی ها زندان جای امنی است. ارتش هم جای امنی است. من مطمئنم علتش این است که همهٔ کارها را برای آدم انجام می دهند. چرا به خودت دستبند بزنی. بی معنی است. شما این هدیهٔ فوق العاده یعنی دوربین را دراختیار دارید که می توانید هرکاری بخواهید با آن انجام دهید، و می خواهید آنرا در سطح چشم انسان حفظ کنید ــ چرا؟ چون زندگی را در حد سطح چشم انسان می بینید. این کار زندگی نیست، هنر است. البته، اگر شما بدون علت بر ویدروی پشت بام کار لوسی انجام داده اید. محل قرار دادن دوربین به صحنه بستگی دارد.

در فیلم *دکتر جکیل و آقای هاید*، نخستین حلقهٔ فیلم، دوربین را، دوربین عینی را، در نقش اول مستقر می کند. این کار برای اولین بار در سینما انجام می گرفت. من دوربین را وادار کردم که در نقش دکتر جکیل بازی کند. آغاز صحنه نشان می دهد که دکتر دارد ارگ می نوازد. بعد سر پیشخدمت وارد می شود و خبری می دهد، بعد او از اتاقها می گذرد و در آیینه ها نگاه می کند. از خانه خارج می شود، سوار درشکه می شود، از میدان رد می شود، از خیابان دیگری هم عبور می کند، به دانشگاه می رسد و آنجاست که این چیز شروع می شود.

آزمایش کردن اگر به منظور خاصی نباشد کار احمقانه‌ای است. شما می‌گویید، «بیایید آزمایش کنیم... اینجا را حذف کنیم، اینجا را قطع کنیم... تا ببینیم چه پیش می‌آید.»

این کار لوسی است. شما باید موقعی آزمایش کنید که بگویید، «روش مرسوم به حد کافی قوی نیست، زیبا نیست، برازنده نیست. چکار کنم بهتر بشود؟ چطور است اینکار را بکنم؟ پس بگذارید آزمایش کنیم.»

یك صحنه به شما می‌گوید که باید چگونه فیلمبرداری شود. شما نمی‌توانید تنها یك روش فیلمبرداری برای آن اتخاذ کنید. به عنوان مثال، روش سنتی فیلمبرداری یك صحنه عبارت از اینست که: با یك نمای عمومی شروع می‌کنیم، با نمای متوسط ادامه می‌دهیم و با نمای درشت هم تمامش می‌کنیم. اغلب صحنه‌ها اینطور فیلمبرداری می‌شوند. ولی در فیلم علامت زورو، من تمام این ترتیب را معکوس کرده‌ام. با نمای درشت شروع می‌کنم و با نمای عمومی خاتمه می‌دهم. به صحنه بهتر می‌آید. شما نباید هرگز خودتان را در بند بگذارید ــ می‌گویم نباید ــ چون من چیزهای موردعلاقهٔ خودم را دارم. وقتی شما تمام راههای قراردادی موجود را مورد استفاده قرار دادید، همینطور روشهای خودتان را، اگر خوشبخت باشید، ناگهان چیزی در ذهن شما جرقه می‌زند. از ذهن من چیزی بیرون نمی‌تراود. بلکه چیزی در آن فرو می‌رود. شاید فکرهای بکر در هوا شناور باشند. هر فکر خوبی که به نظرم رسیده، هرگز به ذهنم خطور نکرده، بلکه در ذهنم فرورفته. و من هم گفته‌ام، «اوه بله، خدای من، همین است.» ناگهان شما راهی را کشف می‌کنید که بهترین روش است. مهم نیست که قبلا از این روش استفاده کرده یا نکرده باشید. من هرگز توصیه نمی‌کنم که شکل خاصی از فیلمبرداری یا روش مشخصی یا روند ویژه‌ای را برگزینید.

هر صحنه باید روش خاص خودش را القا کند. تا آنجا که یادم می‌آید در فیلم علامت زورو صحنهٔ فرماندار فاسد اسپانیایی بود. اوروستاییان بیچاره را تحت فشار قرار داده بود که به هر ترتیبی مالیاتشان را بپردازند، حتی اگر پول نداشته باشند. صحنه‌ای بود که آن افسر پلید، بازیل رات بُن و یك گروهبان مشغول جمع‌آوری مالیات بودند. گروهبان کنار میزی نشسته بود وروستاییان فقیر هم جلویش ایستاده بودند. هرکدام با چندر غازی که داشتند می‌آمدند. بعضی اصلا پولی نداشتند، بنابراین باید شلاق می‌خوردند.

من گفتم، «چه لزومی دارد نمایی طولانی از این صحنه نشان بدهیم؟ دلم می‌خواهد

نشان بدهم که این معذرت می خواهم ــ پدرسوخته ــ که به این بیچاره ها نگاه می کند یك حیوان است.» بنابراین، روستایی را نشان دادم که دارد می لرزد و بعد بلافاصله آن را روی یك نمای درشت از آن جانور قطع کردم. بعد، پس از آنکه منظورم را رساندم، یك نمای عمومی. در این مورد، با یك نمای درشت شروع و بعد به یك نمای عمومی منتقل می شود. اگر این صحنه را با یك نمای عمومی شروع کنید، احساس مورد نظر به دست نمی آید. آن احساس آخر کار حس می شود که دیر است. صحنهٔ کوتاهی است. دلت می خواهد همان ابتدای کار رابطه کارفرما و مردم را منتقل کنی.

## تعقیبها / مضامین خنده دار

**رائول والش:** فیلمبرداری صحنه های تعقیب آسان است. همینطور دنبالش برو، برو و باز هم برو. برو بالای کوه، دور بزن، دوباره بیاورشان پایین. فقط دعا کن کسی روی جاده نباشد.

**لیومك کاری:** اوایل کار، در فیلمهای کمدی، بیش از اندازه مضمون گنجانده می شد. ما با لورل وهاردی عکس این کار را انجام دادیم. ما کوشیدیم آنها را به گونه ای کارگردانی کنیم که چیزی نشان نمی دادند، حالتی عرضه نمی کردند و تماشاچیان، که منتظر عکس این قضیه بودند، می خندیدند چون ما جدی بودیم. به عنوان مثال، یك روز هاردی مشغول اجرای نقش یك سر پیشخدمت رستوران بود و وارد می شد تا کیکی را تعارف کند، فیلم بی برو برگرد بود. از در که وارد می شود پایش به لبهٔ در گیر می کند، پخش زمین می شود و صورتش تماماً در کیك فرو می رود. من فریاد زدم، «تکان نخور، هیچ تکان نخور، همینطور بمان.» هاردی میخکوب شد، پهن زمین، عصبانی، صورتش هم در کیك فرو رفته. فقط می شد پشتش را دید. و برای یك دقیقه و نیم تمام، تماشاچیان نمی توانستند جلو خنده شان را بگیرند. باورنکردنی است که برای همین چیزی که به ظاهر یك حماقت مسلم است چقدر فکر شد.

قضیه این طور اتفاق افتاد که من یك روز صبح وارد شدم و گفتم، «ما بیش از حد سریع کار می کنیم. باید این ورجه ورجه ها را کنار بگذاریم و با سرعت معمولی کار کنیم. حالا برایتان مثالی می آورم. تمام خانوادهٔ سلطنتی دورمیز شامی نشسته اند و کسی در آن میان تیزی می دهد. حالا همه فقط به هم نگاه می کنند. همین.» همه از خنده غش کردند، ولی من توانستم منظورم را حالی کنم.

در فیلم *حقیقت تلخ*، در یك صحنه ماشین خراب شده بود و کاری گرانت و ایرنه دون مجبور می شوند شب را در خانه شان بمانند در حالی که طلاقشان در ساعت ۱۲ قطعی می شد. بنابراین فقط یکساعت وقت بود تا گرانت قبول کند که آیا زنش با کس دیگری رابطه داشته یا نه. فکر می کنم برای اولین بار است که کسی در فیلم از گفتگوی ـ دوگانه استفاده می کرد. اودر اتاقی در طرف دیگر خواب بود یا می کوشید بخوابد که فکری به سرش زد ــ می خواست با زنش آشتی کند ولی نمی توانست غرورش را جریحه دار کند بنابراین یکی از آنها باید موضعش ضعیفتر می شد. زن می پرسد، «چی شد برگشتی؟»

واوهم شروع می کند که، «هیچی، داشتم فکر می کردم چقدر با هم زندگی خوبی در این خانه داشتیم، حالا دوباره با هم اینجا هستیم ولی همه چیز فرق کرده، حیف است که شرایط جوری هستند که هستند، چون اگر متفاوت بودند، خب جریان متفاوت می شد، می فهمی چی می گم؟»

«بله، می فهمم.»

«خب من آمدم همین را بگویم. پس برمی گردم به... خب شب بخیر.» و همینطور ادامه پیدا می کرد.

روی دیوار یك ساعت شماطه دار بود. من با ساعت یازده شروع کردم. و ساعت دوازده طلاق نهایی می شد و آنها برای همیشه ازهم جدا می شدند. من یکساعت را به چهار تا یکربع تقسیم کردم و سر هر پانزده دقیقه ساعت تك زنگی می زد. زمانبندی خوبی بود ــ سه بار از مضمون استفاده می کنی و بار چهارم نتیجه می دهد. اغلب مضمونهای خنده دار بر «قاعدهٔ سه گانه» بنا می شدند. این تقریباً قانون ننوشته ای بود. به عنوان مضمون، من ازبلندگوهایی در اندازه های گوناگون استفاده کردم بزرگ برای نمای عمومی، متوسط برای نمای متوسط وبعد یك کوچولو برای نمای لایی.

## فیلمبرداری در مکان حقیقی یا دکور

**آبراهام پولونسکی:** فرقی میان دکور و یك مکان حقیقی نیست، فقط دکور از یك مکان طبیعی چیزهای کمتری دارد. بنابراین کارکردن در دکور مشکلتر است چون کمك زیادی به تو نمی کند. وقتی که دکوری رابرنامه ریزی می کنی، فقط چیزی را به دست می آوری که نقشه اش را چیده بودی درحالی که درطبیعت چیزهایی وجوددارد که عقل تو هرگز به آن نمی رسد.

مایکل وینر: من تمام فیلمهایم را در مکانهای حقیقی می سازم. پایم را هم به استودیو نمی گذارم ــ از آنجا متنفرم ــ وهمیشه ترجیح می دهم از جاهای حقیقی استفاده کنم. البته کار مشکلی است، و گاهی از جاهایی سر درمی آوری که انتظارش را نداری. فکر می کنم مضحکترین این اتفاقات در فیلم عقرب اتفاق افتاد، که فیلمی است دربارهٔ سیا، و طبعاً باید قانع کننده می بود. مدیر تهیه در واشینگتن به من گفت، «چه جور عمارتی برای سیا بگیریم.»

گفتم، «خب خود سیا را بگیر.»

او گفت، «ها، ها، ها، مگر می شود عمارت سیا را گرفت.» من هم حتی یك لحظه فکر نکردم که ممکن است بگیرد، یك هفته بعد گفت، «من به سیا تلفن زدم، گفتند می توانیم برویم آنجا فیلمبرداری کنیم.»

خب این فیلم نشان می دهد که چگونه سیا چپ و راست آدمها را ترور می کند. خودشان را می کشند، دیگران را می کشند، و این فیلم دقیقاً در عمارت سیا فیلمبرداری شده بود.

اما فیلمبرداری در محل طبیعی، به خصوص که این روزها خیلی هم رایج شده ــ و من همیشه طرفدارش بوده ام ــ گاهی مجبورتان می کند تا به شصت، هفتاد، هشتاد محل بروید و این مکانها فیلم شما هستند، دکور شما هستند، تزیینات شما هستند و تصویر شما بر اکران سینما هستند، که بسیار مهم است. وقتی درگیر شدید، پشتکار فراوانی لازم است، چه درانتخاب محل و چه در مراحل اجازهٔ ورود گرفتن و قانونی کردن موقعیت.

من همیشه عقیده دارم که کارهای مقدماتی باید هفته ها پیش از شروع کار ترتیب داده شود، باید به کارکنان بگویید که، «من باید اجازه نامهٔ امضا شده ومدارك قانونی را سه یا چهارهفته قبل از فیلمبرداری ببینم،» چون مردم اغلب قول می دهند ولی وقتی با کاغذی که باید امضا کنند نزدشان می روی یادشان می افتد که باید از محل برای مقاصد دیگری استفاده شود و تصمیمشان عوض می شود. بنابراین کار مکانیکی پر اهمیتی است که ارزش هنری بسیار دارد و کافی نیست که بگویید، «رفتم پیش شهردار و قول داد که چهارشنبه می توانیم آنجا فیلمبرداری کنیم.» حرف بی معنی است. شما باید این قول را روی کاغذ و به صورت امضاء شده در دست داشته باشید که شهردار دیگر نتواند زیرش بزند... به علاوه اصلا نمی توان معطل شد.

ممکن است بگویند، «فردا امضایش می کنیم و با پست برایتان می فرستیم». من

هرگز پست را هم قبول نمی کنم. به مدیر تهیه می گویم، «برو و آن سند را بگیر و بیاور و اگر نیاوردی فکر محل دیگری باش.»

**هاسکل وکسلر:** وقتی در محلی طبیعی هستید نوعی اطمینان خاطر دارید. دست کم می‌دانید چیزی در اختیار دارید که حقیقی‌اش می کند. بنابراین تنها کاری که باید بکنید این است که درست نورپردازیش کنید. حال آنکه اگر داخل دکور باشید، اگر دکور بدی باشد یا چندان خوب نباشد، یا اگر مطمئن نباشید که درها مثلا دستگیره های حقیقی دارند، در آن صورت نگرانی مضاعف خواهید داشت. اگر در یك محل حقیقی هستید، که همان چیزی است که قرار است باشد، تنها کاری که باید بکنید این است که فیلمش را بردارید. در دکور، اما، باید چیزهایی را که نیست به وجود بیاورید و چیزهایی را هم نشان ندهید.

**برناردو برتولوچی:** معمولا من سعی می کنم در مکانهای حقیقی فیلمبرداری کنم و از استودیو بپرهیزم. احتیاج دارم آنجا باشم، چون زندگانی بیرون، هوا، مرا سرشوق می آورد، بنابراین وقتی سر صحنه هستم خودم هم حالت بی نظری پیدا می کنم. بعد می کوشم تخیلم را به کار بیندازم، و حس می کنم که آن احساس عظیم، بهترین حس، آنست که نما را خلق کنم. برای من این بهترین لحظات فیلمبرداری است، و بعد فیلمبرداری کردن به گونه ای به تحقق درآوردن تصورم است.

**ژاك دمی:** وقتی فیلمنامه را می نویسم، باید مکان را در ذهنم داشته باشم. همیشه به همین روش کار کرده ام. محلی را در شهر در نظر می گیرم و اینکه چگونه مردم وارد آن می‌شوند. بعداز آنکه مکان مشخص را در ذهنم به وجود آوردم دربارهٔ آدمها فکر می کنم. در فیلم *چترهای شربورگ* همینطور عمل شد. مجبور بودم از پاریس فرار کنم، این بود که رفتم گردشی کنار ساحل بکنم. یك شب هنگام غروب آفتاب در شربورگ بودم. فوق العاده زیبا بود به رستورانی رفتم تا غذایی بخورم و به هتلی رفتم تا اتاقی بگیرم و ناگهان همه چیز به ذهنم رسید. در شربورگ بود که همه چیز در ذهنم شکل گرفت.

**کرتیس هرینگتون:** من مخالف مکانهای حقیقی نیستم. ولی فرصتش را نداشته‌ام. در

مورد فیلم *مسابقات یا هلن*...، اگر کسی به من می گفت، «برو نیویورك و فیلم را در یك خانهٔ شهری فیلمبرداری کن،» یا اگر می گفتند، «بگذار برویم و خانه ای حقیقی اجاره کنیم،» حتماً می گفتم نه.

دلیلش این است که در این قبیل داستانها، طرح کلی صحنه کنترل آن را ایجاب می کند من به همان کنترلی نیاز دارم که هنگام صدابرداری فیلم لازم است. طرح این قبیل صحنه ها به نحوی است که همه چیز در جهت اجرای نقش در فیلم طراحی می شود. هرگز نمی توانم مکانی حقیقی را پیدا کنم که به من امکان بدهد تداوم کار را به گونه ای که در دکور به کار می رود دنبال کنم. این دکورها مخصوص فیلم درست می شوند.

**فدریکو فلینی:** تمام فیلم *ساتیریکون* جز صحنهٔ اقیانوسش، در استودیو فیلمبرداری شده. فکر نمی کردم تهیه کننده هایم بتوانند اقیانوس را به استودیو بیاورند. دلم می خواهد همه چیز را در استودیو درست کنم، چون عقیده دارم که یك آدم خلاق باید حال و هوا را خلق کند، چیزی که بسیار واقعی باشد. بنابراین رفتن به مکانهای حقیقی طبعاً مزاحم خواهد بود، به خصوص اگر فیلم به قصد بازسازی ساخته بشود. به همین دلیل، دلم می خواست تمام صحنه ها را در استودیو بسازیم.

## پردهٔ عریض

پردهٔ عریض اصطلاحی کلی است، برای تعریف فیلمهایی که نسبتشان (اندازهٔ نسبی عرض کادر فیلم به طول آن) از فیلم معمولی بیشتر است ــ ۱٫۳۳ به ۱.

پاناویژن، سینما سکوپ، ویستاویژن، سینه راما، همه نامهای تجاری عدسیهای خاصی هستند که نسبتی برابر ۱٫۸۵ به ۱، ۲٫۵۵ به ۱، ۲٫۳۵ به ۱ والی آخر دارند. همانند سایر نوآوریهای فنی، کارگردانان در این مورد هم نظرهای متفاوتی دارند.

**نیکلاس ری:** علاقهٔ من به سینما سکوپ از علاقهٔ من به خط افقی ناشی می شود، به این دلیل که من شاگرد استاد معماری فرانك لویدرایت بوده ام.

**فدریکو فلینی:** گاهی باید چیزهای فنی را پذیرفت. من معتقد نیستم که باید به معیارهای قدیمی وفادار ماند. من دوست دارم تغییر بدهم.

**وینسنت مینه‌لی:** در فیلم *بریگادون*، برای اولین بار از پردهٔ عریض استفاده کردم. در آن موقع ما هنوز به نماهای درشت خوبی نرسیده بودیم، نماهای درشت همیشه اعوجاج داشت. البته من همیشه از به کار بردن این عدسیها بدم می‌آمده. حتی حالا هم برایم مفهومی ندارد. ولی از همان زمان استفاده کرده‌ام، چون وجود دارد. من معتقدم که عدسی ۱٫۸۵ به ۱، خیلی بهتر از سینما سکوپ است، گو اینکه سینماها، اسکوپ را ترجیح می‌دهند، و این طبعاً به استودیو حکم می‌کند که فیلم را چگونه بسازد... خط افقی طویل نوعی احساس آرامش می‌دهد، چون چیز بیشتری در اطراف ندارید، از بالا و پایین حذف می‌شود.

من همیشه به ندرت از نمای درشت استفاده می‌کردم، فقط زمانی که خیلی لازم بود چون همیشه احساس می‌کردم که اگر تمام وقت از نمای درشت استفاده کنم، برای لحظه‌های عاطفی حساس چیزی باقی نمی‌ماند. گاهی تمام یك صحنه را با یك دوربین فیلمبرداری می‌کردم. وقتی بخواهی اندامی را تمام هیکل نشان بدهی، به عوض نشان قد و هیکل آن شخص لاجرم مقداری هم چیز در دو طرف نشان می‌دهی. به نظر من پردهٔ عریض خیلی خوبست.

**هوارد هاوکس:** به نظر من پردهٔ عریض بسیار چیز مزخرفی بود. یك فیلم با روش پردهٔ عریض ساختم به نام *سرزمین فراعنه*، همین. سالهای سال با یك روش مشخص عادت کرده‌ای، بعد ناگهان استودیوها از تو می‌خواهند که عریض بسازی. خیلی غیرطبیعی است، کارکردن را مشکل می‌کند. به عقیدهٔ من خیلی غیرنمایشی است. فقط در چند مورد قابل اجراست که قدری فضای بیشتر پیدا کنی و پرده‌ات از صفحهٔ تلویزیون بزرگتر بشود. ترکیب فیلم خیلی مشکل می‌شود. تو سالها وقت صرف می‌کنی تا میزان کنی، بعد ناگهان آدمهایی می‌آیند با کلی ابزار و اسبابهای گوناگون، غیرطبیعی است. پسزمینه‌هایی که به شکل غیرعادی پر شده ــ همه چیز شلوغ است. فیلم آنقدر خوبست و امروزه روز آنقدر پر بار است، که تو حسابی دچار گرفتاری هستی. امروزه فیلمبردار خوب کسی است که به نحوی کار کند که پسزمینه از میزان خارج باشد. وقتی همه چیز از پسزمینه بیرون بزند دیگر نمی‌دانی با چهرهٔ فیلمت چه خواهد کرد.

**لیوما کاری:** از سینما سکوپ متنفر بودم. برای اینکه زیادی عریض بود. متصدی دوربینم

می گفت به آن اعتنا نکنم. اما به نظر خیلی بی معنی می آمد که مثلا از صورت تو دارم یك نمای درشت می گیرم، و آنوقت مثلا آن دستگاه تلویزیون هم که آن دور در آن گوشه هست در نما دیده شود. من دارم نمای درشت از تو می گیرم متصدی تدارکات می گوید «می خواهی در کنارها چی بگیری؟»

«از اینجا تا اینجا». همه چیز. تمام یك طرف اتاق. بنابراین نمی توانستی فیلم را ترکیب کنی.

## عدسی ها

روبن مامولیان: هر عدسی، در خدمت هدف خودش است. اگر عدسی ای را که شخصاً ترجیح می دهم، انتخاب کنم، علتش حتماً مسایل عاطفی و روانی است. و من حتماً عدسی چهل و هشت میلیمتری را انتخاب می کردم. می دانید چرا؟ چون در آخرین نمای فیلم *ملکه کریستینا* ــ می دانید، شما هر روز خدا که چهره ای مثل صورت گاربو گیر نمی آورید ــ من آن نمای درشت را در آخر کار می خواستم، همچنین حال و هوایی که با آن به وجود می آمد. می خواستم یك نمای روی چهارچرخه که با نمای عمومی شروع می شد و به نمای درشت دو سوم از صورتش می رسید بگیرم و همانجا قطع کنم. بیل دانیل، که یکی از بهترین متصدیان دوربین است، گفت، «غیرممکن است.»

گفتم، «باید چیزی اختراع کنیم. هرطور هست انجامش بدهیم.»

گفت، «کاری که می توانی بکنی این است که یا قطع کنی یا تصویرها را درهم بیامیزی. باید نمای عمومی را با یك عدسی سی وپنج بگیری بعد با یك پنجاه و بعد هفتاد وپنج عوض کنی ودست آخر هم برای نمای درشت از یك عدسی صدوپنجاه استفاده کنیم. در حدود دوسانتی دماغش می رسیم.»

گفتم، «این به درد نمی خورد. تو داری نما را تکه تکه می کنی، درحالی که چیزی که من می خواهم یك سیلان آهنگین است که به نرمی وارد نمای درشت بشود و همانجا قطع شود.»

«عملی نیست.»

«چطور است با یك عدسی متوسط مثلا پنجاه میلیمتری بگیریم، و از کمی بالاتر شروع کنیم.»

گفت، «در آنصورت مجبوری به قدری عدسی را نزدیك ببری که صورتش را لمس کند و درآنصورت تمام منافذ صورتش مثل دره های کرهٔ ماه نمایان می شود چون

نمی‌توانی تصویر را نرم کنی.» همانطور که می‌دانید برای نمای درشت هرچه به صورت نزدیکتر بشوید، باید تصویر نرمتر و محوتر بشود. کل نما به تصویری که تدریجاً محو می‌شود تبدیل می‌شود و راهی برای این محو تدریجی وجود ندارد.

من آن روز صبح آمدم سر صحنه و هیچ تصوری هم نداشتم که می‌خواهم چه کنم، ولی در عین حال دلم نمی‌خواست منصرف بشوم. پس از شبهای پیاپی بی‌خوابی و به نتیجه نرسیدن ناگهان چیزی در ذهنم درخشید. وارد استودیو که شدم یادم آمد وقتی هفت ساله بودم پدر و مادرم یك فانوس خیال به من هدیه کرده بودند یك فانوس کوچولوی قرمز که یك چراغ نفتی کوچك هم در میانش بود و مخزنی هم روی فانوس قرار داشت. ما ملافه‌ای آویزان می‌کردیم. تمام پسرعمو و پسرخاله‌هایم را دعوت می‌کردیم و برایشان برنامه اجرا می‌کردم. فانوس یك اسلاید شیشه‌ای داشت به این قطع، که روی آن چهار عکس رنگی بود. اسلاید شیشه‌ای را وارد مخزن می‌کردی و اولین تصویرش روی پرده می‌افتاد و همهٔ بچه‌ها دست می‌زدند، بعد کمی آنرا به جلو می‌راندی و تصویر دوم ظاهر می‌شد، بعد سومی و بعد چهارمی. ناگهان این قضیه به یادم آمد و به بیل گفتم، «یافتم، یافتم.»

«چی را؟»

«راه حل محو و نرم کردن تصویر را.»

«با چی؟»

«با فانوس خیال.»

او گفت، «تو عقلت را از دست داده‌ای؟»

گفتم، «نه یك فانوس خیال بیاور.»

گفت، «چی؟»

گفتم، «ببین، چرا یك تکه شیشه نگیریم، آن وقت به عوض چهار عکس، تصویر را معمولی می‌گیریم و شیشه را قطورتر و قطورتر می‌کنیم تا جایی که بتوانی با عدسی چهل و هشت صورت را بگیری بی‌آنکه منافذش معلوم بشود.»

او گفت، «آخر ما وسیله‌ای نداریم که بتوانیم این شیشه را روی آن سوار کنیم؛ مگر اینکه آن را روی...»

گفتم، «بیا وسیله‌اش را بسازیم.» یك کارگاه و افرادش را وارد استودیو کردیم و من برایشان توضیح دادم، «قضیهٔ فانوس خیال این است؛ حالا چیزی را که من می‌خواهم بسازید.» یك روز تمام طول کشید. وسیله‌ای جلو عدسی دوربین کار گذاشتند. گاربو

معمولا ساعت پنج و نیم کارش را قطع می کرد. این وسیله ساعت شش آماده شد. به او گفتم، «باید بمانی. این آخرین نمای فیلم است.» دوبار نما را گرفتیم چون باید خیلی نرم از آب درمی آمد. روز بعد آنها را دیدم. اولین برداشت بد بود، غیرممکن بود. دومین برداشت چیزی است که در فیلم دیده اید. بنابراین اگر بخواهم یك عدسی انتخاب کنم، حتماً چهل و هشت را برمی گزینم با مقادیر زیادی پخش کنندگی.

**پیتر جیمز:** اختراع وحشتناکی وجود دارد به نام عدسی زوم، که شاید در فیلمسازی تا به حال از هیچ چیزی آنقدر سوء استفاده نشده باشد. معمولا بیشتر فیلمسازان جوان از آن سوء استفاده می کنند. وسیلهٔ شرم آوری است. مثلا در تغییر صحنه های حساس، کارگردانانی را سراغ دارم که از این وسیله، به عنوان تنها راه تبدیل صحنه ای به صحنهٔ دیگر استفاده می کنند. منظورم این است چه لزومی دارد وقتی می خواهی فلان زن را نشان بدهی، از تیغهٔ یك علف با پسزمینهٔ محو شروع کنی و بعد روی زن میزان کنی؟ آخر کجای این قضیه آنقدر حساس است؟ چرا باید چنین کاری کرد؟

به علاوه عدسی زوم کاری می کند که فکر می کنم مردم متوجه نمی شوند. وقتی شما روی چیزی زوم می کنید، تماشاچی را به طرف موضوع نمی بری. بلکه موضوع را به طرف تماشاچی می بری. تفاوت عاطفی عظیمی وجود دارد. مردم این را درك نمی کنند. شما به عقب زوم می کنید، از آن موضوع دور نمی شوید. موضوع را از تماشاچی به عقب هُل می دهید. تفاوت بسیار زیادی است.

## رنگ

**روبن مامولیان:** به تصور من رنگ روی پردهٔ سینما باید به عنوان یك جنبهٔ عاطفی مورد استفاده قرار بگیرد. اگر شما آنرا مستقیماً و به عنوان بیان یك حالت عاطفی درصحنه به کار ببرید، خودش از عهدهٔ جنبه های زیبایی شناسی کار برمی آید. همیشه زیبا خواهد بود و از نظر عاطفی صحیح. اگر از نظر عاطفی و نمایشی نادرست باشد، صحنه را خراب می کند. اجرای بازیگر را خراب می کند و لاجرم فیلم را خراب می کند.

وقتی شما با رنگ سر و کار دارید، این رنگ تأثیر مشخصی روی افراد می گذارد، چه نسبت به آن خودآگاه یا ناخودآگاه باشند. برخی از آنها آرامبخشند و بعضی دیگر برانگیزاننده. بدون تردید هیجان انگیزترین رنگ، رنگ قرمز است. توالی رنگ قاعدتاً باید به اوج برسد، که این اوج تنها می تواند رنگ قرمز باشد. نه زرد و نه آبی،

قرمز. برای رسیدن به آن با سیاه و سفید شروع کنید، بعد به آبی تیره و سبز تیره و سپس به زرد بروید، آنگاه سبز روشن، نارنجی و بعد قرمز.

خب حالا من در فیلم خون وشن چگونه این کار را کردم. یعنی که افسران آخر از همه صحنه را ترك کنند. در این صورت بی معنی می شد. اینجا یك مسئلهٔ پیچیده وجود دارد. باید انتخاب کنی. خب هر وقت با مسئلهٔ پیچیده ای از این دست روبرو می شوید یعنی واقعگرایی ــ ومن دربارهٔ واقعگرایی ظاهری صحبت می کنم، نه حقیقت عاطفه ــ در یك طرف و سبك سازی مطلق در طرف دیگر، همیشه دومی را انتخاب کنید. این چیزی است که تماشاگران می پذیرند. در مورد فیلم خون و شن به مدیر صحنه و دستیارم گفتم که میهمانان را به گروههای سی نفری تقسیم کند ــ اولین گروه سیاه و سفید بودند، گروه دوم آبی تیره، زرد، سبز، نارنجی وبالاخره آخرین گروهی که خارج می شدند افسرانی بودند به رنگ قرمز.

او حقیقتاً فکر کرد من عقلم را ازدست داده ام. گفت، «چطور می شود چنین کرد؟ افسرها باید اول بیرون بروند.»

من توضیحی ندادم فقط گفتم، «خب دیگر...»

«پس لباس آبیها چگونه با هم بیرون بروند؟»

«نمی دانم چگونه. همینقدر می دانم که می روند. باید به همین ترتیب بروند.» به نظر دیوانگی می آمد، اما من همینطور فیلمبرداری کردم. در هر برش شدت رنگ بیشتر بود. حتی یك نفر هم نگفت که این درست نیست. تأثیر رنگ ازواقعگرایی بیشتر است. خودتان هم متوجه نمی شوید.

## نورپردازی

**آلن دوان:** من نورپردازی از پشت سر را که در کارهای گریفیث به وفور دیده می شود، دوست داشتم ــ که انعکاس نور را به عوض نور مستقیم آفتاب بر مردم می تاباند. گریفیث وبیتزر [فیلمبردار همیشگی گریفیث] در ترکیب فیلم به طور کلی استاد بودند. می توانم بگویم که نورپردازی ازپشت سر وازدوطرف دو اصل کار ما بود. این روزها خیلی کم از این سبك استفاده می شود. خیلی کم.

**هوارد هاوکس:** من از روزهای ابری خوشم می آید. بهترین نماهای دنیا را در چنین روزهایی می شود گرفت. نور آفتاب درخشان مشکلترین نور برای فیلمبرداری است.

ما معمولا خلاف جنوب، جایی که آفتاب می آید کار می کنیم. اغلب وقتی نمای درشت می گیریم، می دهم توری بالای سر افراد نگاهدارند، وفقط اندکی نور جبران کننده در جلو می دهم. به این ترتیب از خشونت نور آفتاب پرهیز می کنیم. تور بخش کننده ــ شبیه تور ماهیگیری است ولی خیلی ظریفتر. نور مستقیم و شدید آفتاب را می شکند و به تو اجازه می دهد روی صورتها کار کنی.

رابرت آلدریج: نورپردازی مایل به تاریکی ارتباط به نقاشان کلاسیك ندارد. سؤال فوق العاده ساده ای است. به عنوان مثال، من دارم به آن خانم در ردیف دوم نگاه می کنم. دلم می خواهد بدانم به چه می اندیشد. اگر به جای صورتش نور بیشتری روی دیوار پشت سرش بتابانیم، در آن صورت تمرکز من از او برگرفته می شود. این ربطی به رامبراند ندارد. آنقدر پیچیده نیست. اگر نور را به دیوار پشت افراد بتابانید، نقطهٔ تمرکز شما دیگر آنقدر شدید نیست.

در استودیوی متر و [گلدین می یر]، اوایل کار اگر فیلمبرداری وارد صحنه می شد و نورپردازی نمی کرد، بلافاصله اورا اخراج می کردند. اگر قرار بود هزاران دلار خرج یك صحنه بشود، دلشان می خواست چشمشان آنرا ببیند. من شخصاً فکر می کنم دلم نمی خواست آن صحنه را ببینم. می دانم که آنجاست. اما، ترجیح می دهم ببینم آن خانم چه شکلی است.

## پردهٔ تقسیم شده

هال اشبی: احساسم به من می گوید که هنوز می شود از آن [پردهٔ تقسیم شده] استفاده کرد. ولی باید از پیش برنامه ریزی شود. در آن صورت می توانید هر نما را آماده کنید، فیلمنامهٔ مصور را تهیه کنید و بگویید، «بسیار خوب این نما را اینجا می گذاریم و آن یکی را آنجا.» اما باید بدانید که چرا اصولا می خواهید از این روش استفاده کنید. هر وقت فیلمی باشد که حقیقتاً بخواهم درگیرش شوم، دوست دارم از پردهٔ تقسیم شده درآن استفاده کنم.

مثلا، هرگاه یك یا دو شخصیت اصلی وجود دارند، و شما بخواهید که از طریق بصری آنها را بهتر بشناسانید؛ اگر در اوایل فیلم از این فن استفاده کنید به نظر من بسیار مؤثر می افتد ــ هرگاه بتوانید ده دقیقهٔ فیلم را ظرف دو دقیقه نشان بدهید ــ تا مثلا گذشتهٔ فردی را عرضه کنید، که چگونه به این نقطهٔ خاص رسیده است، یا چگونه از

آنجا به اینجا رسیده، کاری که به طور معمول ده دقیقهٔ فیلم را می گیرد، با استفاده از روش پردهٔ تقسیم شده، در کمتر از دو دقیقه نشان داده می شود، در شق اول ممکن است شما اصولا از نشان دادنش صرف نظر کنید چون وقت زیادی می گیرد. دراین صورت خیلی مؤثر خواهد بود؛ و به شما این فرصت را می دهد تا ماجرای داستان را در اوایل فیلم طرح کنید. آنگاه ممکن است مواردی را کشف کنید که بتوانید از آن استفاده کنید. نکته ای در مورد این فن مرا مسحور می کند؛ به نظر من معرکه است، چون معتقدم مردم تصویرهای آنرا جذب می کنند.

## صداگذاری فیلم

منظور از صداگذاری، روندی است که از طریق آن، پس از فیلمبرداری از تصویرها، صدا به فیلم اضافه می شود. لزوم این کار، گاهی تحت شرایط تهیهٔ فیلم و گاهی انتخاب فیلمساز است.

**هال اشبی:** تصور می کنم به دلیل تجربه‌های اولیه ام در صداگذاری بود که به این نتیجه رسیدم که تنها موردی که مایلم از آن استفاده کنم، زمانی است که بتوانم اجرا را بهتر کنم، چون در صداگذاری بعد از فیلمبرداری عامل مرده ای وجود دارد. می تواند چیز مرده ای باشد. شما در صحنهٔ صدابرداری هستید، و می کوشید تا صدا را به گونه ای ضبط کنید که فواصل مکانی رعایت شود، ولی وضوحش به قدری زیاد است که به گوش غیرطبیعی می رسد.

**مایکل وینر:** به نظر من وقتی فیلمبرداری در خارج از استودیوست چارهٔ دیگری وجود ندارد. می توان آنرا به حداقل رساند، ولی نمی شود گفت که به اندازهٔ کافی با باند صدا مجهز شده. هنرپیشه‌ها همیشه فکر می کنند، در صداگذاری کیفیت کارشان افت می کند. همیشه به من می گفتند مارلون براندو از صداگذاری متنفر است و به آن تن نمی‌دهد، ولی مجبور بود صداگذاری کند. و سرانجام از آن خوشش آمد ــ البته همه چیز را هم صداگذاری نمی کرد ــ و وقتی صداگذاری می کرد گفت، «می‌دانی، دارم حسابی پیشرفت می کنم.» و به نظر من اغلب همینطور است.

## سینما و تلویزیون

**بازکالیك:** من اکران بزرگ را درك نمی کنم. عذر می خواهم، ولی من عاشق تلویزیونم. عاشق این هستم که برای تلویزیون کار کنم. آن را درك می کنم. تا به حال هفت اجرای نمایشی را به فیلم درآورده ام. هنوز هم نمی فهمم. نمی فهمم چگونه در خدمت آن پردهٔ بزرگ لعنتی باشم. اصولا در حرفهٔ ما دو دیدگاه متفاوت وجود دارد. یکی آنکه می گوید صحنه را آماده می کنی؛ دوربین را اینجا می کاری، و هنرپیشه ها را مطابق آن هدایت می کنی. فکر می کنم *اریك رومر* نمونهٔ برجستهٔ این کار است، اما این روشی است که از آغاز صنعت سینما به کار گرفته می شده است.

حتی می گویند، دوربین را نباید بیش از حد افقی حرکت داد، چون دکور می چرخد.

بعد آن دیدگاه دیگر است که می گوید، «تکانش بده.» من در مکتب فیلمسازی اورسون ولز بزرگ شده ام. ازوقتی فهمیدم که در تلویزیون دارم چکار می کنم، اورسن ولز و فیلمهایش مرجع من بودند، به نظر من فیلمهای او از نظر داستانگویی، حرکت و گونه گونگی صحنه ها واقعاً باورکردنی نیست؛ اودوربین را روی کف زمین می کاشت، کاری که تاکنون کسی درباره اش حتی صحبت هم نکرده بود. به نظر من بسیاری ازاین روشها بعد از اورسن ولز رایج شد.

بعد این دیدگاه متفاوت وجود دارد که می گوید، «ساکن نگهش دار و بگذار هنرپیشه و اجرا به طرف تو بیایند و از تو دور شوند، کمی هم دوربین را افقی حرکت بده» حالا اگر تو اورسن ولز باشی تمام صحنه را هم به دور خودت می چرخانی. نه تنها آن، بلکه از طرفی *امبرسونهای باشکوه* را داری که از نظر کار دوربین و فن تالی ندارد. یك نمای معرکه دارد که بالای پلکان طبقه سوم یك عمارت شروع می شود و می رود پایین و وارد یك اتاق غذاخوری کوچك می شود و سایر قضایا.

اعتراف می کنم که وقتی پردهٔ عریض [در مقابل پردهٔ تلویزیون] مطرح است اصلا نمی دانم باید چکار کنم. کوشیده ام ثابت نگهش دارم و بگذارم که حرکت به طرف آن بیاید. حرکت را امتحان کرده ام. عاشق عدسی زوم هستم. می توانم هوشمندانه از آن استفاده کنم چون تغییر فاصلهٔ کانونی آن روی پرده تلویزیون محسوس نیست. می گویند نمی شود روی اکران بزرگ از آن استفاده کرد چون تغییر فاصلهٔ کانونی آن پسزمینه را عوض می کند. حرف مفتی است. من از این وسیله استفاده می کنم و خوب هم استفاده می کنم. با عدسی زوم همه کاری می توانم انجام بدهم. ولی وقتی قرار است

برای یك مورد نمایش از آن استفاده کنم، دلشوره می گیرم. از آن استفاده نمی کنم. آن را با یك عدسی ساده عوض می کنم.

## برگردان سریع فیلم

**رالف نلسون:** در چند فیلم آخرم، ازوسیله ای استفاده کرده ام که کمك بسیار بزرگی به من کرد. من سالهای سال تجربهٔ کار در برنامه های زندهٔ تلویزیون را دارم، جایی که با وسایل الکترونیك کارمی کردم وتمام چهاریا شش دستگاه مونیتور* وآنچه را که نشان می دادند به چشم می دیدم. وقتی برای نخستین بار وارد یك استودیوی فیلمبرداری شدم، از روشهای قدیمی آنها مبهوت ماندم. اولا اینهمه آهن و فولاد و داربستهای فلزی، کندی روند خود فیلم، وضعیت عدم انطباق حاکم که حتی خود فیلمبردار هم نمی دید دارد از چه چیزی فیلمبرداری می کند... از این طرف سرك می کشید، از آن طرف وبالاخره دوربین را جلو می کشید وازمیان منظره یاب آن نگاه می کرد، وطبیعی بود که موقعیت عدم انطباق حاکم باشد. آنگاه به من شرح می داد که چه دیده است ومن تا روز بعد خودم هم آنرا نمی دیدم، اگر فیلمبرداری خارج از استودیو بود که تا چهار روز بعد.

از آن زمانها تغییرات زیادی رخ داده است. در چند فیلم آخرم، از دوربین ویدئو استفاده کرده ام که بلافاصله فیلم را با تلویزیون تماشا می کنم. برای نخستین بار از این روش در فیلمی با جیم براون که برای مترو گلدین می یر می ساختم، استفاده کردم. آنها هم در مورد مخارج آن قدری تردید داشتند. من متقاعدشان کردم که جیم هنر پیشهٔ تازه کاری است و کار اصلیش فوتبال است؛ اگر او با من این برداشتهای تلویزیونی را ببیند، اجرای بهتری ارائه خواهد داد. که همینطور هم شد و آنها متوجه شدند که سرمایه گذاریشان بیهوده نبوده است. از آن زمان، من همیشه از این روش استفاده کرده ام، چون بلافاصله می بینم چه کرده ام. بنابراین وقتی برداشتهای روزانه را می بینم دیگر موجبی برای شگفتی نیست چون هرآنچه را که فیلمبردار دیده منهم دیده ام.

* Monitor دستگاهی برای کنترل دریافت امواج رادیویی یا تلویزیونی

## حقه‌های سینمایی (تروکاژ)

**هوارد هاوکس:** در سکانس قطار فیلم *ریو لوبو*، می‌روید پایین که ببینید قطار از کجا راه می‌افتد. نمای خوب در ایستگاه چنین خواهد بود که آن را از چپ به راست بگیری. برای همین هم ما نماها را از چپ به راست گرفتیم تا اینکه به بالای تپه رسیدیم و آنرا معکوس کردیم و ازراست به چپ رفتیم. اگر این کاررا بر عکس کرده بودیم، تماشاچی حسابی گیج می‌شد... و بعد یادداشتی برای بنده می‌آمد که، «یادت باشد وقتی قطار به طرف مقصد می‌رود، حرکتش از چپ به راست است؛ در بازگشت از راست به چپ حرکت می‌کند.» البته، اگر به نمای خوبی برسیم که خلاف این است، کافی است فقط فیلم را معکوس کنیم. و حتی اگر حروف روی قطار را هم نتوانید بخوانید، باز عملی است. پالتوی آدمها معکوس دگمه می‌شود؛ تفنگدارها چپ دست می‌شود؛ ولی کسی متوجه نمی‌شود.

**جورج پال:** وقتی با جمعیت کار می‌کنی اکثراً مجبوری از حقه‌های سینمایی استفاده کنی. می‌دانید چرا؟ چون سیاهی لشکر گران است. به عنوان مثال برایتان تعریف می‌کنم در جریان فیلمبرداری فیلم هودینی چه اتفاقی افتاد. رودخانهٔ یخ زده ای وجود دارد و هودینی قرار است وارد سوراخی در آن بشود. پلی هست و قرار است هزاران نفر روی آن به تماشا ایستاده باشند. ما دوربین را پایین کاشتیم که نمی‌توانستی بیشتر از یك ردیف و نصفی از جمعیت را ببینی. و خوشبختانه در شهر و روی پلی که فیلمبرداری می‌کردیم، هشت تیر چراغ وجود داشت. ما کنار هر تیر چراغ سی و دونفر را فیلمبرداری کردیم، و پرده را هشت بار تقسیم کردیم، در نتیجه جمعیت زیادی یافتیم. و در حقیقت صدای هزاران نفر شنیده می‌شد. حالا اگر حقیقتاً هزاران نفر بیاوری، مخارجت هشت برابر بیشتر خواهد شد. طبیعی است که درست کردن فیلم هم کمی خرج برمی‌دارد، ولی آن را یك نفر و در لابراتوار انجام می‌دهد. بی لطف هم نیست. حقه‌زدن به مردم هم خودش رضایتی دارد.

**رونالدنیم:** همانطور که می‌دانید در فیلم جهنم زیر ورو (حادثه در پوزیدون) کشتی ما یك چیز کوچولویی است. فکر می‌کنم ماکت کوچولوی بدی هم نباشد. بسیار هم خوب بود. ولی بگذارید همین جا اعتراف کنم که اصولا من از ماکت متنفرم. این یکی هشت متر طول داشت. واقعاً زیبا بود. ساختنش چهار پنج ماه طول کشید. آن را از روی نقشهٔ

کویین مری ساختند. کشتی اصلی کویین مری وقتی اقیانوس اطلس را می‌پیمود، طول خودش را در ۵۰ ثانیه طی می‌کرد. مدل ما در پنج ثانیه طول خودش را می‌پیمود. بنابراین باده برابر کردن سرعت معمول دوربین، کشتی ما هم آن طول را در پنجاه ثانیه طی می‌کرد. و این کار آن را به تناسب مناسب رساند.

# بخش سوم

# زیر نورافکنها

# ۶

# در صحنه

## نقش کارگردان

**لیومك کاری:** داری به طرف استودیو می‌رانی و اصلا نمی‌دانی می‌خواهی چه کنی، نزدیکتر که می‌شوی، فشار عصبی بالا می‌رود و وقتی به دروازهٔ استودیو می‌رسی، دیگر نمی‌توانی صبر کنی که برسی و بگویی چه کنند.

**فریتس لانگ:** من قانونی داشتم که همیشه صبحها نفر اول سر صحنه باشم. قاعده بر این است، که فیلمبرداری اولین نما را ساعت ۹ شروع کنی. همکارانم را خیلی به خودم نزدیك می‌دانم، چون با هم کار می‌کنیم. منظورم این است که اگر کسی چرخی را که دوربین روی آن قرار دارد حرکت بدهد، و بداند که به دلیل خاصی باید دوربین را در نقطهٔ خاصی نگاه دارد، اگر نداند چرا باید این کار را بکند، ممکن است دوربین را یا بیش از حد جلو ببرد یا به حد کافی نبرد. بنابراین من سر ساعت هفت در استودیو هستم، همیشه اولین نفر.

می‌دانید چرا؟ دلیلش ساده است. گاهی باید اضافه کاری کنید ــ که معمولا باید بکنید ــ قاعدتاً باید هنرپیشه اول را بفرستید برود خانه، چون اگر زنی ساعت پنج یا شش صبح برخیزد و گریم بشود وقرار باشد که اولین نما ساعت نه صبح فیلمبرداری شود، نماهای درشتی که ساعت پنج و شش بعدازظهر از او گرفته می‌شود چندان قابل توجه نخواهند بود؛ این طبیعی است. پس اورا می‌فرستید برود، وشما یکساعت بیشتر کار می‌کنید. من دوست ندارم ازهمکارانم بشنوم که، «البته آقای لانگ، شما ساعت نه صبح می‌آیید وطبعاً یك یادوساعت کار اضافی برای شما مهم نیست.» اما وقتی ساعت

هفت صبح می آیم و با گروه کار می کنم و با آنها می نشینم و قهوه ای می خورم، دیگر نمی توانند این حرف را بزنند. من هرگز با کسی اشکال پیدا نکرده ام.

**آلن دوان:** اولین فیلمی را که کارگردانی کردم، افراد گروه به من گفتند باید چه کنم. اولین کاری که کردند این بود که صندلی ای به من دادند و گفتند، «روی این بنشین». یك بلندگو هم دادند دستم و گفتند، «توی این داد بزن».

گفتم، «چی داد بزنم؟»

دادمی زنی "بیا اینجا" یا "حرکت". فقط به فیلمبردار بگو کی دوربین را راه بیندازد و کی خاموش کند. فقط بگو "قطع" او قطع می کند؛ او قطع می کند؛ و دیگر فیلم نمی گیرد. بگو "حرکت" دوربین را راه می اندازد. بعد پرچمی تکان می دهی و ما از روی تپه می آییم پایین، یا وارد می شویم و نقشمان را اجرا می کنیم.

**استیون اسپیلبرگ:** یکی از نصایحی که هنری هاتاوی به من کرد این بود که هر دقیقهٔ روز باید بدانی می خواهی چه کنی. نصیحتش این بود: حتی اگر هم نمی دانی می خواهی چه غلطی بکنی، تظاهر کن که می دانی.

**جك نیکلسون:** من کوشیده ام از تمام قابلیتهای حرفه ای اطرافم نهایت استفاده را ببرم و افرادی را به کار می گرفتم که نمی ترسیدند. در فیلم *گفت، بران* من با یك گروه سازمان یافته کار می کردم، و گروههای سازمان یافته ای که من با آنها کار می کنم، معمولا می کوشند تقلید گروههای دیگری را که من قبلا با آنها کار می کردم ــ گروههای به اصطلاح سازمان نیافته ــ دربیاورند. این بدان معنی بود که از افراد کمتری برای کار استفاده می کردند. هرگروه سینمایی تا حد مشخصی دچار بی سازمانی است.

می دانید هر فیلمی شرایط خاص و مشکلات خود را دارد: مثلا چه جوری شیرینی ها را از فلان متل به ته دره برسانی ودر عین حال دستگاه مولد برق هم کار بکند؟ برای من تجربهٔ آموزنده ای بود. فرضیهٔ من این بود که از آغاز چیزی دربارهٔ کار نمی دانستم. با افرادی که در کارشان حرفه ای بودند ارتباط برقرار می کردم. می گفتم، «من واقعاً چیزی در این باره نمی دانم. بنابراین اگر پایم را از گلیمم بیرون گذاشتم یا اگر خرابکاری کردم. کافی است به من بگویی به من برنمی خورد فقط بگو. چون دلم می خواهد یاد بگیرم و اینهم آخرین فیلمی نیست که می خواهم بسازم.» همیشه کمکم

می کردند.

به عبارت دیگر اگر هم تو کاری نکنی، فیلم ساخته می شود. اگر دلت می خواهد تمام روز بخوابی، تکنیسینها کارشان را ادامه می دهند. آنها روش کار خودشان را دارند. مسئله این است که تو چقدر بتوانی بر روش آنها تأثیر بگذاری، همانطور که عکسش هم صادق است.

**پل مازورسکی:** وقتی کارگره می خوردواتفاقی نمی افتد، همیشه کمك گرفتن ازدیگران مفید است. معمولا هم کسی پیدا می شود که کمك کند. ممکن است به یك چایخانه سرکوچه بروی و قهوه و کیکی سفارش بدهی و در حالیکه مشغول بحث دربارهٔ سیاست روز هستی بگویی. «راستی به نظر تو اگر یکنفر واقعاً از روی دیواری بالا رفت...» این کمك را در خیابان هم می توانی بگیری.

**رالف نلسون:** به عقیدهٔ من جوّی که خلق می کنی، درك افراددرگیر وطبیعت زندگیهایشان بسیار مهم است. برای من اساس کار است.

**یان کادار:** اگرمی خواهید فیلم کارگردانی کنید، لطفاً حتماً یك دستیار خوب پیدا کنید. سعی کنید خودتان را با اشخاص فهیم محاصره کنید. از بله بله گوها بپرهیزید. آنها از همه بدترند.

**لیو مك کاری:** در ایام قدیم **مشاور** یعنی کسی که عملا مسئول هر کاری بود: داستان، مضمونهای خنده دار، به نمایش گذاشتن برداشتهای روزانه، کارکردن روی تدوین، عرضهٔ نسخه های چاپ شده، برش دوبارهٔ فیلم وقتی نمایشهای اولیه خوب از آب درنمی‌آمدوغیره. حتی، گاهی بعضی سکانسها راهم دوباره فیلمبرداری می کرد. امادر آن روزها اسم شما را در عنوان فیلم ذکر نمی کردند. دست اندرکارها می دانستند کی چکارکرده است. مثلا ایرونیگ تالبرگ هرگز نامش راروی چیزی نمی گذاشت. منهم در نهایت فروتنی کوشیدم همین روش را دنبال کنم. با وجودی که بیشتر از صدتا فیلم لورل و هاردی ساختم ولی به ندرت اسمم ذکر شد.

**استانلی کریمر:** قدرت کارخلاق بسته به قابلیتی است که قادر باشی جوّی به وجود آوری

که نویسنده و هنرپیشه و کارگردان و موسیقیدان همگی به گرد هم آیند و استعدادهایشان را بروز دهند. گاهی این مجموعه محصول مزخرفی تولید می کند، ولی زمانی هم که همه با هم کار کنند درخششی به وجود می آید.

**هال اشبی:** در فیلم *هارولد و ماد* تلاش کردیم از کسانی استفاده کنیم که حقیقتاً فیلم برایشان جالب بود. وقتی شبها بعد از پایان کار جمع وجور می کردیم، همهٔ بچه ها همه کاری می کردند اگر کسی کابلهای سیم را جمع می کرد من هم کمك می کردم. مهم نبود، باید به هم کمك می کردیم تا جمع وجور می شد که همه بتوانند استراحتی بکنند. این طوری نبود که کسی درآید وبگوید، «این کار من است، آنهم کار فلانی.» که معمولا چنین اتفاقی می افتد.

**رابرت آلدریچ:** من عقیده دارم که پیشنهادهای افراد را نباید دست کم گرفت. اگر فلان کارگر ساده با فکر تازه ای پیش می آید نباید مسخره اش کرد شاید او بهترین فکر را دربارهٔ فیلم ارائه کند. مجموعهٔ پیشنهادهایی که افراد، افرادی که تشویق می شوند، به فیلم می کنند شگفت آور است. زمانی که سیسیل ب. دومیل در پارامونت بود من در همان استودیو دستیار بودم. در آن زمان هیچکس به دومیل پیشنهادی نمی کرد. جرأت نمی کردند. خب این بدبود، چون امکان داشت پیشنهاداتی ارائه شوند که نتایج خوبی به بار می آورند.

**ویلگوت شومن:** اشکال کارگردانی این است که "روبناست". تو در حقیقت یك نظام خودکامه را اداره می کنی. آدمهای خلاق را داری، فیلمبردارداری، تدوینگر داری و البته هنرپیشه ها را. به عنوان کارگردان باید ترتیبی بدهی که آنها مجال خلاقیت پیدا کنند چون ــ به طور کلی ــ همه آنها به تو متکی هستند. بنابراین به نفع آنهاست تا جایی که امکان دارد به آنها آزادی بدهی. برای فیلمبرداروحشتناك است با کارگردانی کار کند که مراقب هر زاویه، هر نما و هر ترکیبی است.

**جورج استیونس:** آدم به جایی می رسد که همیشه این اشکال پیش می آید که دیدگاه خاصی را به افرادی که نظریات فردی خود را دارند، اعمال کند. برای تشخیص واقعی فیلم داشتن یك دیدگاه مشخص ضروری است. به همین دلیل راحتتر است که حرفهٔ

افراد دیگر را بخوبی بشناسید تا دخالت لزوماً نه با وسوسه، بلکه با هماهنگی منطقی و مشخص توام باشد.

**کوستا ـ گاوراس:** کارگردان باید بداند که چه توقعی می‌تواند داشته باشد. هر هنرپیشه‌ای انعطاف‌پذیری و حساسیت خاص خودش را دارد. غالباً افراد در مورد برخی کارها می‌گویند، «عملی نیست.» واقعیت این است که عملی است. کارگردان باید به این آگاه باشد، و مهم است که فیلمبردار هم بداند که او می‌داند.

**فرانکلین شفنر:** در این سرزمین عجایب که تو مسئولی برای هرآنچه اتفاق می‌افتد آمادگی داشته باشی لحظات تکاندهنده‌ای پیش می‌آید. و ناگهان متوجه می‌شوی که یك نمای اصلی را صحنه آرایی کرده‌ای، چون باید چنین باشد. و بعد هنرپیشه‌ای از راه می‌رسد و کاری می‌کند که بافت و تاروپود هرچه را که برنامه‌ریزی کرده بودی به هم می‌زند. حق با اوست. و بلافاصله باید ترتیبی بدهی، که ادامهٔ کار در آن جهت پیش برود. درروند فیلمسازی، هنگامی که متوجه می‌شوی هرآنچه نقشه‌اش را ریخته بودی غلط است، لحظهٔ فوق‌العاده‌ای است. و اینکه تصور فردی دیگر واقعاً عالی است. حقیقتاً لحظهٔ بزرگی است.

**آلفرد هیچکاك:**... یکی از بزرگترین مشکلاتی که ما داریم چیزی است که من آن را حال و هوا می‌نامم. در این صنعت ما روش عجیبی داریم، اینکه فردی که عنوان کارگردان هنری دارد، به محض اینکه صحنه رنگ شد می‌گذارد می‌رود، حتی قبل از اینکه اسباب و اثاثیه را بیاورند، حتی پیش از آنکه آنجا را فرش کنند. بعد فرد جدیدی می‌آید، مسئول مبلمان است: می‌رود و مبل و قالی، لوازم تزیینی و نقاشی و غیره را انتخاب می‌کند و می‌آورد، این مرد مسئول مهمترین بخش دکور است، حال و هوای آن. به جای اینکه مسئول مبلمان باشد باید نویسنده بشود، چون باید روحیهٔ کسی را که در آن اتاق زندگی می‌کند بشناسد. که نمی‌شناسد، و به همین دلیل است که فیلمهایی را می‌بینید که شکل و شمایلی مصنوعی دارند. چون بسیار بد دکور شده‌اند.

و تنها روشی که برای مقابله با این کار دارم این است که عکاسی را با فیلم رنگی می‌فرستم آنجا. در فیلم سرگیجه جیمز استوارت نقش کارآگاه بازنشسته‌ای را داشت که در سان فرانسیسکو زندگی می‌کرد و به مدرسهٔ حقوق می‌رفت. بنابراین من به

عکاس گفتم، «برو سان فرانسیسکو، خانهٔ یك کارآگاه بازنشسته را پیدا کن، دقت کن که حتماً به مدرسهٔ حقوق برود، برودرخانه اش و از آنجا عکس بگیر. تمام جزئیات را بگیر و برگرد وصحنه را طبق آنها دکور کن.»

این کار بسیار مشکلی است. همیشه امکان فیلمبرداری در مکانی حقیقی وجود ندارد. این تصمیمی است که باید بگیرید. بستگی دارد. اگر قرار باشد که یك صحنهٔ گفتگوی طولانی را بگیرید و بیرون می‌روید و این صحنه را در ماشین روبازی در خیابان می‌گیرید، ناچارید تمام صحنه را، به خاطرسروصداهای خارج، بعداً صداگذاری کنید. حالا یا می توانید این کاررا بکنید یا بهترین پسزمینهٔ ممکن را فراهم آورید. که هم می تواند خوب از آب درآید و هم بد.

دست کم می توانید این امکان را به هنرپیشه‌ها بدهید که راحت باشند وصحنه را خودانگیخته و طبیعی بازی کنند. در مکانهای خارج از استودیو حواسشان پرت می شود. رفت و آمد اتومبیلها و راننده ها تمرکزشان را می گیرد. بسیاری فیلمها این گونه ساخته شده که دوربین را جلوی ماشین می بستی وشیشه جلو را هم برمی داشتی، ولی این خطر را داشت که مجبور شوی از نو روی صحنه صدابگذاری. خیر، وقتی بخواهی یك صحنهٔ گفتگوی طولانی را دوباره صداگذاری کنی، عواطف ضروری را به دست نمی آوری. این است خطری که با آن مواجه ای.

**روبن مامولیان:** من دو مورد به خاطر می آورم که هیچکس باور نمی کرد ممکن است درست از آب درآید، همه آنها هم افراد خلاقی بودند. یك نمونه اش در *خیابانهای شهر* بود که فکر کردم چرا از ضبط صوت استفاده نکنیم و فکرها و یادآوریهای فرد را به شکل شفاهی روی یك نمای درشت صامت کار بگذاریم. درآن روزها، از صداگذاری بعدی خبری نبود. همه چیز را سرصحنه می گرفتیم.

سیلویا سیدنی در سلولش در زندان بود. یك نمای درشت، خیلی بزرگ از او می خواستم. گاری کوپر و تمام هنرپیشه‌ها را دوروبر دوربین جمع کردم با صدای زنگ در، زنگ زندان وصداهای دیگر؛ وروی نمای درشت ساکت او فکرش به یادش آمد، حرفی که کوپر به اوزده بود، واتفاقات دیگری که افتاده بود. همکاران ودستیارانم می گفتند، «این دیوانگی محض است و تماشاچیان را مغشوش می کند. می گویند پس گاری کوپر کو؟ حال آنکه صدایش می آید. چطور می تواند حرف بزند در حالیکه لبهایش تکان نمی خورد؟»

گفتم، «ببینید، قضیه روشن است، من مطمئنم تماشاچی می پذیرد.» هیچکس باور نکرد.

ولی عملی شد.

**پیتر بوگدانوویچ:** وقتی افسار فیلم را به دست آوردی، کار تمام است. از زمان فیلم *ماه کاغذی* و از جمله در ساختن خود *ماه کاغذی*، برش نهایی را خودم کرده ام، اما اشکال به دست آوردن مقدار مشخصی از قدرت در این است که مردم می ترسند به تو بگویند چه فکر می کنند. می ترسند بگویند، «از این خوشم نمی آید.» یا «عذر می خواهم، ولی این قسمت را دوست ندارم.» یا چیزی از این دست. یا می ترسند بگویند، «چرا؟» این قبیل سؤالها سالم است.

اگر بخت با تو باشد که به اندازهٔ کافی قدرت به دست بیاوری، جرأت که بگویی، «برایم مهم نیست تو چه فکر می کنی، کاری که من می خواهم باید انجام بگیرد.» عالی می شود. اما در عین حال خوبست شرایطی داشته باشی که به تو بگویند، «فکر نمی کنم این فکر درستی باشد،» و تو بگویی، «چرا؟ بگو چرا.»

**ژان رنوار:** من دلم می خواهد روی تمام اجزاءِ فیلم کنترل داشته باشم: روی کارگردان هنری، فیلمبردار، هنرپیشه. دلم می خواهد بدانم آنها صمیمانه چه می کنند، و به آنها پیشنهاد کنم، و جایی که امکان انتخاب هست، به ایشان کمك کنم تصمیم بگیرند. ولی من ــ می دانید ــ به متخصص اعتقادی ندارم. اتفاق می افتد که هنرپیشه در روی من می ایستد و می گوید، «من این قسمت صحنه را دوست ندارم» درباره اش بحث می کنیم، و در صورت لزوم تغییرش می دهیم. به عبارت دیگر، من حق تصمیمهای صحیح را ادا می کنم همچنین جزئیات را؛ ولی دوست ندارم تنها انجامش بدهم. دوست دارم احساس کنم که گرداگرد کارگردانی من مشکلاتی وجود دارد، و من آنها را می شناسم و به اندازه دیگران در حل آن سهیم هستم، و تکنیسین ها و هنرپیشه ها هم در نگرانی های من سهمی دارند.

**استیو کرانتس:** احتمالا کار کارگردان در فیلم نقاشی متحرك مشکلتر از انواع دیگر فیلم است. در اینجا کارگردان از شخص ثالثی نظری نمی گیرد. او با یك کاغذ سفید شروع می کند، و آن صفحهٔ سفید باید به وسیله او طراحی شود، صاحب هنرپیشه شود دارای

فکر شود، شخصیت پیدا کند، خصوصیات اخلاقی بیابد. و ضمناً صداها باید جور شوند یا برعکس، هر جنبهٔ آن از تصویری در ذهن تو سرچشمه می گیرد. بدون تلاش برای نوعی همیاری از فردی به دیگری این کار امکانپذیر نیست.

در نقاشی متحرك، مهمترین رقم خرج تو را فردی به خود اختصاص می دهد که قلم و کاغذ را در دست دارد. از این افراد زیاد داریم، و میزان حقوق این افراد فوق العاده بالاست، به خصوص آنهایی که به قول باب تیلر، قادرند، شخصیت هایی بسازند که زندگی بکنند. و عامل این چیز، درك «دود چراغ خوردن» و شناخت آنچه در فکر می گذرد و البته قدرت طراحی است.

می شود گفت باب [تیلر] در پیدا کردن افرادی که تاحدودی دوام آورده اند مؤثر بوده است، جوانهایی که توانسته اند کارهای نسبتاً کوچکی در ارتباط با سایر استودیوهای فیلمهای نقاشی متحرك پیدا کنند. اگر به شما بگویم که می خواهم از تو ستاره بسازم، عملی نیست. اما افرادی هستند که بارقه هایی دارند، کسانی که برای این قبیل چیزها حس دارند، تصورش را دارند. مشکل بعدی این است که لوازم را برایشان تهیه بکنید، مداد و کاغذ و سایر قضایا.

**استان براکج:** من سالهای درازی از زندگیم را در صنعت سینمای تجارتی گذرانده ام. این شکلی از همیاری است، همهٔ ما تمام تلاشمان را کرده ایم که "درامهای سوزناك" بسازیم. اولین فیلم من یك همیاری بود؛ فیلمبردارش کس دیگری غیر از خود من بود. خوب از آب درنیامد، بنابراین من بلافاصله مجبور شدم فیلمبرداری یادبگیرم.

اخیراً، کوشیده ام با دیگران همکاری کنم. و بهترین کاری که به این ترتیب ساختم، و می شود گفت یك اثر هنری بود، *موسای آبی* بود، که من فیلمنامه اش را نوشتم و هنر پیشه ای که برایش احترام بسیار قائلم آن را از بر کرد. آنوقت ما دوهفته به قدم زدن در محلی گذراندیم که من به اتفاق او برای محل فیلمبرداری انتخاب کرده بودم و کوشیدیم فیلمنامه را در روشهای گوناگون و جاهای گوناگون که برای هردوی ما معنایی داشت بیان کنیم.

وقتی به مرحله ای رسیدیم که حس کردم به اندازهٔ کافی پرهیجان است، فیلمبرداری را شروع کردم نتیجه *موسای آبی* شد. بسیار بسیار مشکل بود. فکر می کنم به طور کلی در کار هنری، واقعاً امکان همکاری هست. می توانم بهترین مثال را برای شما از کتاب زیبایی به نام *گل بروگل* درباره *یان بروگل* بیاورم، پسر بروگل

معروفتر. اوزندگیش را صرف نقاشی از گلها کرد. اوورو بنس، که دوست نزدیك او بود، تصمیم به همکاری گرفتند. یان حاشیهٔ کار را نقاشی می کرد و رو بنس متن آن را. وقتی به نتیجهٔ کار نگاه می کنید می توانید بگریید یا بخندید. دو نابغه با هم در تلاش اند.

حتی اگر زحمات کار را هم به دقت تقسیم کنید، کاری که من با باب بنسن به‌هنگام ساختن *موسای آبی* کردم، این پدیدهٔ عجیب را به دست می آورید. تجربهٔ من این است. این مشکلی است که هنرمندی که در استودیو کار می کند با آن روبرو می شود. همیشه متهم به دیکتاتوری می شود و همه همیشه از او متنفرند.

**آبراهام پولونسکی:** می توانید بگویید، «من می خواهم فلان چیز اتفاق بیفتد.» و گروه همکار می گویند، «می خواهی چگونه اتفاق بیفتد.» و شما می گویید، «نمی دانم، بیایید برویم آنجا ببینیم چطور می شود.» آنها بسیار خوشحال می شوند، و از اعتبار شما هم چیزی کسر نمی شود. اعتبار را زمانی از دست می دهید که بگویید، «این کار را بکنید.» و اشتباه باشد. با پرسیدن دربارهٔ نحوهٔ کارها اعتباری از دست نمی رود.

**رابرت آلتمن:** یك بار یکنفر گفت کارگردان فیلمهای پرتحرك باید به خشونت بازیکن خط حملهٔ فوتبال باشد. فرسایش جسمی کار در این نوع فیلمها آدم را بدخلق می کند. اگر رئیسی یا به اصطلاح بازیگر خط حمله ای در کار هست باید تا جایی که ممکن است منصف باشد. باید جهت داشته باشد. باید بداند چگونه فیلمی می خواهد بسازد. باید رفتارش با همه یکسان باشد و برای همه احترام یکسانی قائل شود.

**مایکل وینر:** اگر زمانی هم خشن بوده ام، مطمئنم که یکی از افراد گروه بوده که کار را خراب کرده و ترتیبش داده شده بود. باید بگویم که در هنگام ساختن فیلم، کارگردان باید از خود قدرتی نشان بدهد. می‌دانید، استحکام زنجیر به محکمی ضعیفترین حلقه‌هایش است. و حلقهٔ ضعیف خطر بزرگی برای همه و نه فقط برای کارگردان است.

**رونالد نیم:** یکی از اولین نکاتی که به عنوان کارگردان می آموزید این است که بیش از اندازه کارگردانی نکنید. این را گفتم، اما در عین حال نباید هم بگذارید که دیگران سکان را از دست شما درآورند. اگر فرصت به دست بیاورند این کار را می کنند. به

خصوص اگر مجبور باشید مثل من توأمان باده ستاره کار کنید. به محض اینکه فرصتی دست دهد، یکی از آنها پیشنهادی می کند، و دیگری هم می گوید، «خب بد نیست امتحانش کنیم.» وسرت را بچرخانی کار تمام است. پس باید قوی باشی. باید بگویی، «لطفاً همه خفه شوند و بگذارند من لحظه ای فکر کنم.» باید شلاق را دوسه بار تکان بدهی. باید بتوانی با آن بازی کنی.

**رابرت آلتمن:** اگر فیلم *کالیفرنیا نصف به نصف* را دیده باشید، برای صحنهٔ بوکس بازی رفتیم به استادیوم المپیك. تصمیم گرفتیم پنج دور مسابقه بگذاریم. چند تا بوکسور خوب آوردیم ومسابقات واقعی راه انداختیم، به مردم هم گفتیم می توانند آزادانه بیایند و تماشا کنند. سه دوربین داشتیم، و سه شخصیت اصلیمان را در یك جا گذاشتیم. هیچکس تصور نمی کرد بتوانیم کاری را که می خواستیم انجام بدهیم ظرف یك روز تمام کنیم، ولی باید تمام می شد چون دو روز وقت نداشتیم. جمعیت را نمی توانستیم دوباره جمع کنیم.

جوی والش، که فیلمنامه را نوشته بود وهمکار تهیه کننده هم بود، آمد با من ناهار بخورد و ساعت یازده و نیم کارمان تمام شد. وقتی شروع کردیم، بوکسورها مشغول شدند، ما فیلمبرداری را آغاز کردیم و هنرپیشه ها می‌دانستند باید چه کنند ــ تنها چیزی را که قدری دستکاری کردیم دعوای کوچك آخر بین آن دونفر است ــ درظرف دوساعت کارمان تمام شد. فکر نمی کنم حتی یك کلمه به یکی ازهنرپیشه ها حرفی زده باشم. آن عقب ایستاده بودم، پرسیدند شروع کنیم؟ گفتم بکنید. عملا هیچ کاری نکردم. کمترین کاری نکردم جز اینکه اگر آنجا نبودم آنها کار را شروع نمی کردند.

**آلن دوان:** اگر قرار بود در استودیو فیلمبرداری کنیم، می رفتم سرصحنه و ترتیب حرکت هنرپیشه ها را در آن فضا به بهترین شکل می دادم. اگر فیلمبرداری خارج از استودیو بود، مقداری از پسزمینه الهام می گرفتم. پسزمینه هم همان اندازه ازداستان را می گوید که ما می گوییم، گاهی حتی بیشتر. بنابراین همیشه از پسزمینه بهره برداری می کنیم. یك منظرهٔ جالب یا یك جاده یا هر چیزدیگر فی نفسه می تواند تأثیر نمایشی فوق العاده داشته باشد. یك درخت جای فوق العاده ای است برای اعدام یك نفر یا گفت‌وگوی دوستانه زیر آن ــ هرکدام که ایجاب کند.

**هال اشبی:** روز اول که سر کار رفتم به قدری عصبی بودم که نمی توانستم حرف بزنم، برونشیت گرفته بودم وجسماً بیمار بودم. یك هفته تمرین کردم تا ببینم کل قضیه عملی هست یا نه، واین را برای شخص خودم انجام دادم که ببینم از عهده برمی آیم یا نه. وبعد به دلایل عجیبی، به هر دلیلی که هست، وقتی برداشتهای روزانه را نگاه می کنی مقدار زیادی از خودت را در فیلم می بینی ــ بسیاری چیزهایی را که حس می کنی ــ واین تداوم پیدا می کند و طنز تو آشکار می شود. فقط چیزهای اساسی را حس می کنی.

**جورج کیوکر:** موقع کاردر سر صحنه ــ واین درحقیقت شامل روابط با هنرپیشه های مرد وزن وهمه می شود ــ وقت خیلی کند می گذرد و تو باید در کل قضایا طبیعی رفتار کنی. جانب گرایی نکنی. وقتی به عنوان استاد سرصحنه هستی لوس می شوی. جسماً لوس می شوی. در وسط فیلمبرداری در یك صحرا هستید و تو می گویی من «کوکاکولا» می خواهم، ومسئول تدارکات نازنینت هم هرچه دلت بخواهد بلافاصله برایت فراهم می کند.

باید درباره این مسئله وگروه همکاران هم صحبت کنیم. منظورمن گروه کارکنان قدیمی است. سنت فیلمسازی از سال ۱۹۱۰ برقرار بوده. برخی اصطلاحات هست که ممکن است دیگر امروزه مورد استفاده قرار نگیرد، مثلا می گوید، «گرفتار پیکو می شوی.» نمی دانم معنی اش چیست و همیشه می گفتم. عادت داشتم افراد را به بدترین نحوی تهدید کنم.

راه حل مسئله دست اندازی به نوعی شوخ طبعی است. این را می گویم چون سرصحنه از ساعت هشت صبح تا هفت شب تحت فشار عصبی هستی. لحظاتی هست که تو فوق العاده جدی هستی، ولی نمی شود که تمام روز را هم در سکوتی کلیسایی گذراند. دوست دارم کارزنده باشد؛ ازسر وصدا واین چیزها هم ناراحت نمی شوم. ولی آنوقت حساس می شوم، کنجکاو می شوم. گوشهای تیزی دارم و فضولم. اگر کسی سرصحنه پچ پچ کند، به خصوص کنجکاو می شوم بدانم دربارهٔ چیست، واین درعین حال تمرکز مرا از بین می برد.

چیزی که من دوست دارم این است که همه راحت و سرحال باشند. رابطه ای با هر کسی وجود دارد، گاهی لطیفه های کثیف وغیره، ولی من دوست دارم با افراد حرف بزنم. بعد لحظه هایی هم هست... که مردم شگفت زده می شوند چون خیلی به نظر آسان می رسد. اما نظامی کلی حکمفرماست ــ وقتی قرار است سکوت باشد، سکوت

است، وهمین آن نکتهٔ فوق العاده دربارهٔ صحنه فیلمبرداری است. یك لحظه همه چیز درهم وقاطی پاطی می شود. بعد ناگهان هر کسی دارد کارخودش را می کند وخوب هم می کند وهمه چیز جا می افتد. همه می دانند دقیقاً باید کجا باشند، باید چه کنند، و آیا حرکت جدیدی هست یا نه. اگر خلافش را انجام بدهند قوانینی وجود دارد که توی دهنش می زند.

**جیمز بریجز:** من معتقدم نباید زیاده از حد به هنرپیشه‌ها نزدیك شد. نباید با آنها وقت گذرانی کنی، چون زمانی می رسد که از آنها می خواهی کار بخصوصی را انجام بدهند. اگر از نظر اجتماعی یا شخصی به آنها زیاد نزدیك شوی، به نظر من اشتباه است.

**جان کاساوتیس:** در این مملکت اگر به سینما علاقه‌مند باشی، می خواهی کارگردان بشوی. مثل موسیقی است. اگر بتوانی، دلت می خواهد مکنونات خودت را بنویسی. به نظر من سینما و موسیقی خیلی به هم نزدیك هستند، چون آنچه را که روی کاغذ می آوری از برگردان کار کسی دیگر مهمتر است. اما فکر می کنم امروزه احترام یا علاقهٔ زیادی نسبت به زیبایی کارهای فنی درآمیخته با داستان کلی وجود ندارد. فکر می کنم همه یاد می گیرند چگونه یك دوربین را پیاده کنند، سوار کنند، پر کنند، نوار مغناطیسی صدا را جا بزنند. اما اینکه رابطه اش چیست، مسئولیت فنی فیلمبردار، یا میزان کننده، یا دیگر اعضای گروه فیلمسازی در ارتباط با کل کار چیست، نامشخص است...

کارگردانها معمولا با گروه کار آبشان به یك جوی نمی رود، چون معمولا آنها نیستند که درگیر کارند، مگر اینکه نحوهٔ کارتان تفاوت بکند. مثلا به عنوان کارگردان وارد استودیو می شوم و به فیلمبردارم برمی خورم. او دستیاران خودش را دارد و آنها ارتش او هستند. فلانی در قسمت صدا هم ارتش خودش را دارد، و نقاش باید با فیلمبردار تماس بگیرد ببیند می تواند یك دیوار براق آنجا بگذارد یا نه. پس من کی می توانم با متصدی کار رابطهٔ نزدیکی برقرار بکنم؟

**کارل رینر:** یکی از بهترین کارگردانهایی که من با او کار کردم کسی بود که هیچوقت نمی توانست تعریف کند چه می خواهد. اما، کارکردن با او واقعاً هیجان انگیز بود.

وقتی کاری را شروع می کردی، خیلی تشویقت می کرد. حتی اگر نمی دانست به کجا کشیده می شود هم رفتارش همین بود. تو را به هیجان می آورد. و تو مصمم بودی که اورا راضی کنی.

به نظر من بخشی از قابلیت یك کارگردان این است که بتواند کارگردانی اجتماعی باشد. باید از این زمینهٔ مساعد برای خلاقیت استفاده کرد. برخی از کارگردانها این کار را می کنند ولی حسابی تو را به وحشت می اندازند. بعضی با رفتاری دوستانه این کار را می کنند. به هر نحو که این کار را بکنی، باید انجامش بدهی. باید راهی برای انجامش داشته باشی، من یك مجموعهٔ شاد راه می اندازم. به همه می گویم که کیف کنند. وقتی فیلم کمدی برمی داری بهتر است گروه شادی داشته باشی. ما می خندیم، شوخی می کنیم ومثل بیدستر با هم بازی می کنیم. ازهمین قضایا، چیزهای بسیاری به دست می آید که در فیلم مورد استفاده قرار می گیرد.

**جان کاساوتیس:** من اغلب فیلمبردارها را اخراج کرده ام. دلیلش چیزی نبوده، جزاینکه من قادر نیستم در حال وهوایی، جز حال وهوای دوستانه کار بکنم. من دلم می خواهد زنم یا دوستم به راحتی به سر صحنه بیاید؛ دوست دارم مردم بیایند. خوشم نمی آید یك آدم عوضی بگوید، «این کیه؟ بر و عقب. این یك صحنهٔ طولانی است، ساکت باشید.» چون اگر جلو دوربین باشی در این صورت نمی توانی عمل کنی. «خب ساکت، شروع کنیم...» کجایی؟ منظورم این است که تو حتماً باید مرده باشی. بنابراین باید شرایطی باشد که بشود درآن کار کرد. کارکنان زمان کار خودشان را دارند، هنر پیشه ها هم همینطور. آنها می توانند مستقل از هم کار کنند وبرای هم احترام متقابل قائل باشند، و این تنها چیزی است که لازم است، یعنی افراد درگیر کار یا برای یکدیگر احترام قائل باشند یا آنهایی را که نمی توانندمحترم بشمارند از سر خودشان بازکنند. در حقیقت ربطی هم به من ندارد. و اگر افراد نتوانند به چنین مرحله ای برسند، دلم نمی خواهد در فیلم من وظیفه ای داشته باشند.

**باب تیلر:** تو باید فیلمت را بخوری، بخوابی و بنوشی، دیوانگی است، می دانید مطلقاً دیوانگی است. گاهی نیمه شبها درخواب راجع به یك سکانس حرف می زنم، که زنم بیدارم می کند و می گوید خفه شو. خیلی خوبست که آدم اینطور درگیر کار بشود.

**پل ماریسی:** راههای گوناگونی برای درست کردن یك فیلم وجود دارد. مردم فکر می کنند چون من فیلمها را به روش جنون آمیزی درست می کنم، این تنها راه تهیه فیلم است. برای من کاری است که سرگرمم می کند. روش خودم را به کس دیگری پیشنهاد نمی کنم. این فقط حاکی از آن است که هزاران راه برای درست کردن فیلم وجود دارد. منظورم این است که شکل فیلم است. مطمئن نیستم روش فوق العاده یا چیز دیگری باشد، ولی سرگرم کننده است.

**فدریکو فلینی:** آدم هیچوقت کاری را که آرزو دارد انجام نمی دهد؛ کاری را که می تواند می کند. پس من ناچارم کاری را که می توانم، انجام بدهم، و شرایطم طوری است که بگویم کاری را که آرزو دارم انجام می دهم. اگر بروم و ببینم چه کرده ام، فقط چیزی را می بینم که از عهده اش برمی آیم و این حواسم را پرت می کند. دوست دارم مثل انسانی نابینا عمل کنم، دنبال تصویر تخیلی بروم تا خودم را اغفال کنم که دارم در این جهت می روم.

**روبن مامولیان:** من به این نتیجه رسیده ام که کار عملی فیلمبرداری یك فیلم، روند بسیار دردناك و رنج آوری از سرخوردگیهای کوچك مداوم است. آنچه را که تو به شکلی آرمانی تصور کرده بودی با گوشت و خون و شرایط موجود دست یافتنی نیست، بنابراین با هر صحنه احساس می کنی چیزی را ازدست می دهی. وجریانی است که دل تو را به درد می آورد. اغلب، نتیجه کار را که می بینم احساس می کنم، «خدای من، اصلا خوب نیست، وحشتناك است، چقدر از آنچه تصور می کردم دور است.» امّا اگر به حد کافی تلاش کنی، به اندازهٔ کافی هیجان انگیز و خوب خواهد شد.

**ژاك دمی:** در جریان فیلم ساختن با روابط انسانی سروکارداری. با انسانها و باید آنها را دوستان خودت بدانی. واژهٔ «بازی» را که می شناسید. شما درست مثل بچه ها بازی می کنید. با هم بازی می کنید، هرگز نباید این فراموش شود. بازی کردن یعنی کیف کردن. باید آزاد باشی هر کاری دلت می خواهد انجام بدهی. باید قادر باشی هر چیزی در ذهنت می گذرد را انجام بدهی. نباید هرگز فراموش کنید که کار پر لطفی است.

من هرگز در فرانسه در استودیویی کار نکرده ام. ما معمولا سر ساعت ۸/۵ شروع می کنیم. شب با مزه می شود. بستگی دارد به فیلم که آن موقع چطور کار بکنیم. یادم

می‌آید در فیلم *چترهای شربورگ*، اصلا فرصت خوابیدن نداشتیم. دلمان نمی‌خواست همدیگر را ترك کنیم و برویم. می‌خواستیم با هم باشیم. همه بسیار خوب با هم کنار می‌آمدیم. فوق‌العاده بود. خیلی می‌خندیدیم و همه عاشق هم بودیم. یادم می‌آید که طراح صحنه گفت که بهتر است جایی پیدا کنیم که شبها به آنجا برویم. بهتر است رستوران یا جای مشابهی را انتخاب کنیم، بنابراین کسی به هتل خودش نمی‌رفت.

وقتی *شربورگ* را می‌ساختیم، در یك ساختمان خالی کار می‌کردیم. در این ساختمان دو صحنه داشتیم و اتاقهای رختکن و غیره را. گفتیم چرا یك چایخانه هم همانجا راه نیندازیم تا هر شب همانجا دور هم جمع بشویم؟ غذاهای سبك سرد هم فراهم کردیم، فیلم هم نشان می‌دادیم و رقص هم می‌کردیم. هر شب، بعد از دیدن برداشتهای روزانه به آن چایخانه می‌رفتیم و کسی دلش نمی‌خواست آنجا را ترك کند. اغلب تا ساعت ۲، ۳ صبح همه آنجا بودیم. واقعاً به ما خوش گذشت. همیشه سعی می‌کنم برای ساختن هر فیلمی همین کار را بکنم.

**هوارد هاوکس:** گاهی به صحنه‌ای نگاه می‌کنی و صورت گرفته‌ای می‌بینی. اگر هنرپیشه‌ها خودشان از کارشان لذت نبرند، دلیلی ندارد تماشاچیان خوششان بیاید. بهتر است صحنه را با روحیهٔ خوبی تهیه کرد تا روحیهٔ عنقی.

**جیمز بریجز:** من ترجیح می‌دهم کارگردان باشم تا نویسنده. از تمام تجربهٔ اجتماعیش لذت می‌برم. من از اینکه کاملا خصوصی باشم خسته شده بودم. با اشتیاق در انتظار تجربهٔ عاطفی وروانی سر صحنه هستم، حال آنکه وقتی سر صحنه هستم از آن متنفرم. یکی از دردناکترین و خسته کننده ترین کارهایی است که می‌توانم تصور کنم. من هم مثل همه مشتاق رفتن به اتاق تدوینم، که یکی از بزرگترین لذتهاست. آنگاه از هر آنچه در پی‌اش می‌آید وحشت می‌کنی اما جداً معتقدم که کارگردان نویسندهٔ فیلم است و برای من این تغییر موقعیت هرگز اشکالی ندارد.

**فدریکو فلینی:** تاریخچه چهار یا پنج ماه فیلمبرداری داستان خصوصی کارگردانی نیست که می‌خواهد فیلمی بسازد، بلکه داستان سفر است، روابط متقابل، عشق، دشمنی و غرور است. بنابراین همه چیزها مربوط است به فیلمی که می‌سازید، چون

هر اتفاقی می افتد تحت این حال و هوا می افتد. هر چیزی انگیزه ای می دهد که در ارتباط با این حال و هوای خاص ِ این فیلم خاص است. فقط با هم زندگی کردن است. بنابراین فکر می کنم قبل از هر چیز درس اخلاق است. همین که اذعان کنی چه چیزهایی در اطرافت وجود دارد و چه می بینی.

رابرت آلتمن: در فیلمسازی در واقع سه نقطهٔ اوج وجود دارد. در کل جریان می شود گفت چهارتا. هر کدام هم مثل بال دوم است و تو را به نحوی طبیعی حفظ می کند. نخست زمانی است که تصور کار در ذهنت شکل می گیرد و می گویی، «می خواهیم این کار را بکنیم.» اما، وقتی که کار نهایی می شود و سر می گیرد، نود و هشت درصد نیرو و هر چرا که داری، جز خونت را، از تو می گیرند، و دلت می خواهد کل کار را فراموش کنی. بعد فیلمبرداری را شروع می کنی و آن خودش چیز کاملا تازه ای است. وقتی فیلمبرداری را تمام می کنم، دیگر همکارانم می دانند و برایم دست می گیرند، روز آخر واقعاً روز آخر است چون یك روز دیگر نمی توانم ادامه بدهم. در فیلم *دزدانی مثل ما*، آخرین نما را سر ظهر در ایستگاه راه آهن جکسن در می سی سی پی گرفتم، و ساعت یك من در طیاره ای بودم که عازم لوس آنجلس بود، چون دیگر نمی توانستم ادامه بدهم.

بعد تدوین را شروع می کنیم که آنهم خودش چیز تازهٔ دیگری است. فیلم را می بینم. وقتی کار تدوین فیلم لعنتی را تمام می کنی، می دانی که از شدت سرخوردگی بیماری. بعد فیلم روی پرده می رود و می توانی کیف کنی. اگر موفقیت آمیز باشد، لذت می بری و اگر نباشد می گویی، «عیبی ندارد، کسی خبر ندارد.» کار تو با آن تمام است و موجها می توانند بیایند و قصر شنی را با خودشان ببرند. آن فیلم کارش تمام است و تو می توانی به سراغ یکی دیگر بروی.

## بخت و اقبال

در فیلم هم مانند دیگر هنرهای موجود، بخت و اقبال در شکل دادن به نتیجهٔ نهایی نقش دارند. کارگردان فیلم، گرچه مسلماً سرنوشت را در اختیار ندارد، ممکن است تحت شرایطی، جهاتی را که به تصادف و اتفاقات پیش بینی نشده گرایش دارد، زیر نفوذ خود دربیاورد. روایتهای زیر، جنبه های مرزی را مصور می کند که بخت و اقبال و عزم جزم ترکیب می شوند و بخشهایی از فیلمها را می سازند که با طرح کلیشان تداوم می یابند.

**برناردو برتولوچی:** در فیلم *دنباله رو*، وقتی که پروفسور گیلاس شراب را می اندازد، یك تصادف محض بود. زندگی است که وارد فیلم می شود. به نظر من تصادفها در سینما اهمیت بسیار بسیار زیادی دارند. آنها چیزهای سردستی هستند که اتفاق می افتند تا بیشترین آزادی درونی را مجاز کنند، بیشترین آزادی درون حضور دوربین را.

**پیتر بوگدانوویچ:** تقریباً هرچیزی را که در فیلمهایم دوست دارم، در برداشتهای اول اتفاق افتاده است. جان فورد گفته است، بهترین چیزهای یك فیلم برحسب تصادف اتفاق می افتند. و اورسن ولز، در سطحی دیگر گفته است کارگردان کسی است که بر تصادفها ریاست می کند. این حقیقت دارد. شما می توانید تصادفهای خودتان را به وجود بیاورید، و این آن چیزی است که به نظر من باید برایش آمادگی داشته باشید.

**آبراهام پولونسکی:** وقتی کارگردانی می کنید، ذهنتان را باز نگه دارید، و به یاد داشته باشید که همه چیز دستخوش دگرگونی است. دگرگونی همیشه در حال وقوع است، و بسیارچیزهای بهتری ممکن است رخ بدهند که هرگز به فکر شما هم خطور نکرده است. بنابراین توجه داشته باشید. به یاد داستانی می افتم که نقاشی درجنوب فرانسه مشغول نقاشی یك تابلو با آبرنگ بوده است. نقاش معروفی بود، پیر آگوست رنوار (پدرژان رنوار). پیر بود و ازشدت کهولت تقریباً فلج شده بود. استخوان درد داشت و به سختی قادر بود قلم مو را در دست نگاه دارد. عادت داشت جلو پنجره ها بنشیند و منظرهٔ بیرون را نقاشی کند. آبرنگهای زیبا. یکبار درحینی که او نقاشی می کرد، کسی حرف زد، او رویش را برگرداند، سه نقطهٔ آبی روی نقاشیش افتاد. می دانید، در کار آبرنگ، چنین اتفاقی فاجعه است.

اطرافیانش گفتند، «بیست هزار دلار حرام شد.» این بهای نقاشی بود.

رنوار گفت، «نگران نباشید. آنها را تبدیل به سه گل می کنم.»

این اتفاقی است که مرتب در سر صحنه رخ می دهد، و برای همهٔ کارگردانها هم اتفاق می افتد...

*داستان عاشقانهٔ یك اسب دزد* با تمام فیلمهایی که ساخته ام فرق دارد. از نظر فنی، تمام فیلمهایی را که من قبلا ساخته ام، با همکاری تکنیسین های بزرگ ساخته شده و آنها کاری را که باید انجام بدهند انجام می دادند. چون استادکارشان بودند به فیلم می افزودند. فیلمبردارها و دستیارانشان استاد بودند. در یوگسلاوی، در موقعیت

عجیبی قرار داشتم، این بدان معنی نیست که بخواهم از ارزش کار آنها بکاهم، ولی ما در شرایطی بودیم که من نمی توانستم با اغلب آنها حرف بزنم. هرچه به آنها می گفتم از طریق مترجم بود. نه اینکه خوشم نیاید. لذت می بردم. اما اتفاقاتی رخ می دادند که با انتظارات تو فرق داشت. ضمناً کنترل سفت و سختی هم وجود نداشت. به همین دلیل این فیلم با بقیهٔ فیلمها تفاوت داشت، به این معنی که هر فیلمی پر از برداشتهایی از تصادف است، اما این فیلم پر از تصادف است به عنوان روش ساخت فیلم، که این برای دیوید اوپات شو، شگفت آور بود، چون این اولین فیلمنامه ای بود که نوشته بود.

**هوارد هاوکس:** داشتیم درباره گفتگو صحبت می کردیم و من گفتم بهترین گفتگوی معاصر از **هکت و مك آرتور** است. من چند نسخه از کتاب **صفحه اول** را داشتم. دختری پیش من بود که هنرپیشهٔ قابلی بود به او گفتم، «نقش هیلدی جانسون را تو بخوان، نقش مقابل را من می خوانم.» و در حالیکه او می خواند به خودم گفتم، «آنچه این دختر می خواند از یك مرد هم بهتر است.» اینست که رفتم و داستان را که قبلا تحت عنوان **صفحه اول** ساخته شده بود خریدم. روزالیند راسل و کاری گرانت در آن بازی می کردند، فیلم موفقی بود به نام دختری بنام جمعه. بن هکت که می گفت اینطور بهتر شده است. پس می بینید که زاییدهٔ فکر کسی نبود. جلوی چشممان اتفاق افتاد.

**ریچارد لی کاك:** بگذارید برایتان از فیلمبرداری یك کنفرانس مطبوعاتی بگویم. شما صبر می کنید تا کنفرانس شروع شود، و بعد فیلمبرداری می کنید. براثر تجربه به خوبی آگاهم که معمولا جالبترین چیزها قبل و بعد از فیلمبرداری اتفاق می افتد. من این نکته را زمانی کشف کردم که رفته بودم به مقر کاریوجین مك کارتی در آلبانی تا از یك دانشجو فیلم بگیرم. مدام بعد از اینکه مطمئن بود چیزی را که ما می خواستیم، فیلمبرداری کرده ایم، می رفت بیرون. بعد ناگهان یك نفر وارد آنجا می شد و اتفاق فوق العاده جالبی می افتاد و او شروع به صحبت می کرد. بنابراین در این گونه فیلمبرداریها شما باید همیشه آماده باشید. در فیلمهای اولیه ای که می نوشتم دربارهٔ نحوهٔ عمل کار هم می نوشتم و می دانستم اشتباه است. گاهی فکر بدی نیست.

**لیو مك کاری:** بگذارید برایتان یکی از خنده دارترین اتفاقاتی که درزندگیم رخ داده تعریف کنم، نمی دانم چگونه ممکن است چیزی خنده دارتر از این در زندگی کسی

اتفاق بیفتد.

فکر می کنم چیزی در حدود پنجهزار آدم دوروبر ما جمع شده بودند و فیلمبرداری ما را تماشا می کردند. لورل و هاردی مشغول دویدن بین این دو خانهٔ آپارتمانی بودند، دورتر از دوربین، زنهایشان هم دنبالشان می دویدند و با هفت تیر به آنها تیراندازی می کردند. وقتی که آنها شلیك می کردند، مردهای دیگری در حالیکه شلوارهایشان را می پوشیدند از پنجره های این آپارتمانها بیرون می پریدند، و از این قبیل کارها.

قبل از اینکه من صحنه را فیلمبرداری کنم، هنرپیشه بدلهایی داشتیم که به جای هنرپیشه های اصلی از پنجره ها پایین می پریدند، چون نمی خواستیم کسی صدمه ببیند. من با بلندگو به همه اعلام کردم که بایددر همان برداشت اول کار را تمام کنیم. چون خطر زخمی شدن بود، می خواستم در همان برداشت اول کار تمام شود. همه با دقت گوش دادند. گفتم، «وقتی از پنجره ها می پرید، حالا درهر شرایطی از عریانی که هستید، از دوربین فاصله بگیرید و در راهرو پشت ناپدید شوید.» همه گفتند که فهمیدند.

لحظهٔ حساس فرا رسید. من دوربین را به کار انداختم و لورل و هاردی را صدا زدم. آنها دوان دوان وارد شدند، زنهایشان هم ده بیست قدم عقبتر آمدند، و همینطور که بین دو عمارت مشغول پایین رفتن بودند، زنها به آنها شلیك کردند، و تمام مردها از پنجره ها پریدند بیرون. همه چیز به خوبی پیش می رفت، ناگهان مردی در حالی که مشغول بالا کشیدن شلوارش بود از پنجره ای پرید بیرون و دوان دوان به طرف دوربین آمد و در کوچه پشت دوربین ناپدید شد. من فریادزنان صدایش کردم، گفتم، «منظورت چیه؟ چرا صحنه را خراب کردی؟ مگر نشنیدی من چی گفتم؟»

مردك گفت، «به درك که چی گفتی. من که تو این فیلم نیستم.»

**فدریکو فلليني:** بیشتر قسمت آخر فیلم ۸ ۱/۲ را یك سکانس قطار تشکیل می داد. فقط به خاطر نقشهٔ برنامهٔ تولید بود... اما پیش از آنکه فیلم تمام شود دلم خواست که یك تکه برای تبلیغات و برنامهٔ آینده بگیرم. این بود که از تهیه کننده خواستم تمام هنرپیشه ها، سیاهی لشکرها و کسانی را که در فیلم کاری کرده بودند، همه را در محل سیرك کوچکی جمع کند، دلم می خواست یك نمای تجملی بگیرم. همه آمدند ــ دویست نفر ــ من هم درخواست هفت دوربین کردم ــ دوربین دستی ــ به همه گفتم بروید روی پله ها، و وقتی موزیك شروع شد پایین بیایید، حرف بزنید و راه بروید. به فیلمبردار دوم گفتم،

«هر کاری دلت می خواهد بکن. فقط مردم را بگیر، چون می خواهم از طریق این برنامه صدایم را به گوش همه برسانم. وقتی که ارکستر شروع کرد و همه آمدند پایین، من از این صحنه و حال و هوای آن منقلب شدم. حس کردم این بهترین نمای پایانی فیلم من است. این بود که به تهیه کننده گفتم، «من فکرم را عوض کردم. نمی خواهم از قطار استفاده کنم. برای پایان فیلم نظر دیگری دارم.»

**لیو مك کاری:** درست وسط فیلمبرداری فیلم *پسرم جان* بودیم که یکشب دخترم به من زنگ زد و گفت رابرت واکر مرده است. حال تمام گروه همان اندازه خراب شد که حال من. حقوقها قطع شد و پراکنده شدیم و هر کسی رفت سر کار دیگری. ما سه ماه کار را معوق گذاشتیم.

در نسخهٔ اصلی قهرمان داستان نمی میرد. در پایان اصلی، واکر سخنرانی ای را که در فیلم به صورت نوار صدا شنیده می شود کرد، اما سخنرانی را خودش کرد و این تفاوتش از زمین تا آسمان بود. چون واکر مرده بود، مجبور شدیم ترتیبی بدهیم که در فیلم هم بمیرد، تا بتوانیم فیلم را به پایان ببریم. باید تمام هنر و کلکهای دنیا را می زدم تا چند صحنه ای را که گرفته بودیم به فیلمی واقعی تبدیل کنم. سه ماه طول کشید.

باب واکر بیش از حد شور و شوق داشت. عاشق آن صحنهٔ مهم بود. یك بند آن را از حفظ می کرد. سرانجام به خانهٔ ما آمد و در حاشیهٔ استخر بالا و پایین رفت و نقشش را اجرا کرد، درست مثل صحنه و این روز شنبه بود و قرار بود من اول صبح دوشنبه صحنه را فیلمبرداری کنم. او امیدوار بود با این کار فکرهای بیشتری به کله‌ام بزند، برای همین هم به خانه‌ام آمده بود. هردوی ما به هیجان آمده بودیم، و من گفتم، «ای کاش می توانستیم این را ضبط کنیم.»

او گفت، «چرا به استودیو تلفن نمی کنی؟ شاید بتوانند یك صدابردار پیدا کنند.»

گفتم، «فکر بکری است.» صدابردار را پیدا کردیم، دوتایی با اتوموبیل او تا استودیو پارامونت راندیم، ترتیبات را دادیم و توانستیم آن سخنرانی معرکه را روی نوار ضبط کنیم. آخر همان هفته او مرد.

بنابراین مجبور شدم داستان را از نو بنویسم، به این ترتیب که او به اف. بی. آی تلفن می کند و می گوید با اعترافاتی که در دفترش ضبط کرده به آنجا می آید. و این بهانه‌ای شد برای آن سخنرانی.

اما لازم بود که واکر دست آخر بمیرد و من چنین صحنه ای را فیلمبرداری نکرده

بودم. این بود که رفتم سراغ هیچکاك، که اخیراً فیلمی با واکر تمام کرده بود به نام *بیگانگان در قطار* می‌خواستیم قسمتهایی از فیلم را از برادران وارنر بخریم. قرار گذاشتیم. ولی باورنکردنی است که چگونه وقتی افراد به کارشان متعهد هستند، چطور با آدم همکاری می‌کنند. هیچکاك به سر نوشت کار من علاقه‌مند شد و در ذهنش تمام قسمتهای فیلم را که واکر در آن نقش داشت مرور کرد. بعد به من تلفن کرد و گفت، «فکر می‌کنم یك تکه فیلم دارم که واکر و هنرپیشهٔ دیگری به نام فارلی گرینجر زیر یك چرخ و فلك ایستاده‌اند، بیا تماشا کن ببین آیا جایی که واکر می‌میرد آنها جدا می‌شوند یا نه.»

من رفتم به استودیوی وارنر و فیلم را دیدم، و چنان از خودم بیخود شده بودم که سر گرینجر فریاد می‌زدم، «از صحنه برو بیرون». سرانجام، آنها از هم جدا شدند و خوشبختانه این درست در لحظه‌ای بود که واکر می‌مرد. برای یك لحظه واکر تنها ماند، و چند کلمه گفت.

بعد مسئول حقه‌های سینمایی، مسئولین امور فنی و مسئول تدوین را خبر کردم، تنها چیزی که توانستم به دست بیاورم یك تکه فیلم بود، کمتر از سی فوت، که تازه فقط توانستم از سرش استفاده کنم، چون بعد یك نمای درشت از آن هنرپیشهٔ دیگر بود که نمی‌توانستم استفاده‌اش کنم. این بود که صحنه‌ای از لاشهٔ یك تاکسی درست کردم و سر واکر را روی آن گذاشتم. خودم شخصاً چند کلمهٔ آخرش را گفتم.

**وینسنت شرمن: در فیلم *آشنای قدیم*، در یک صحنه اتفاق عجیبی افتاد، جایی که گیگ یانگ به بت دیویس می‌گوید تصمیم دارد با دختر جوانتر ازدواج کند. وقتی صحنه را برای اولین بار گرفتیم، هنگامی که گیگ خبر را به بت دیویس می‌دهد او نشسته است. صحنه را کنار هم گذاشتیم و به نتیجه رسیدیم که چندان خوب نیست... چون در تمام مدت بت رو در روی گیگ بود. وقتی تو با کسی رو در رو هستی، و رنج می‌بری و نمی‌خواهی طرفت متوجه این درد و رنج بشود، کار مشکل است. و بت دیویس هم کسی نبود که بخواهد تقاضای ترحم بکند.**

**من این قضیه را با آقای بلانک تهیه کننده در میان گذاشتم، و تصمیم گرفتیم در آخر فیلم، یکبار دیگر آن صحنه را بگیریم. این تنها صحنه‌ای بود که دوبار گرفتیم. یادم نمی‌آید نظر کی بود، ولی تصمیم گرفتیم وقتی گیگ به بت گفت که خیال دارد با دختر جوان ازدواج کند، او برخیزد و از او دور شود، به عبارت دیگر پشتش را به او کند.**

در حالیکه گیگ مشغول تشریح ماجراست، ما می توانیم رنجی را در صورت بت ببینیم که دلش نمی خواست مرد آن را ببیند.

ما تصمیم گرفتیم آن صحنه را دوباره فیلمبرداری کنیم. بنابراین آنچه شما در فیلم می بینید همین صحنه است. راستی، ما این آخرین صحنه را در ساعت دو و نیم یکشنبه صبح گرفتیم. در آن روزها ما تمام روز شنبه را کار می کردیم. به هر حال، مصمم بودیم که حتما فیلم را شنبه شب تمام کنیم. تا نیمه های شب می ماندیم که صحنه را تمیز کنیم. آن روزها میل به اینکه هرچه زودتر فیلم را تمام کنیم زیاد بود. و نمی خواستیم یکی دو صحنه را برای روز دوشنبه باقی بگذاریم، این بود که تصمیم گرفتیم برداشت دوباره را هم همان شب بگیریم، بنابراین بعد از نیمه شب بود که مشغول شدیم.

قسمت اول فیلم دوهفته پیش فیلمبرداری شده بود، صحنه ای که بت بلند می شود و از گیگ دور می شود و صحنه ای که او تعریف می کند چگونه عاشق شده و تصمیم به ازدواج گرفته با صدای او در پسزمینه است و بت درست می آید جلو دوربین، با یك نمای درشت.

خب در ساعت دوی صبح او واقعاً خسته بود. این آخرین صحنه ای بود که گرفتیم. وقتی بالاخره فیلم را بردیم به اتاق نمایش، صدای گیگ را روی نوار داشتیم، ولی آن را حذف کردیم و گذاشتیم به جایش صدای موسیقی متن شنیده شود. مهم این بود که ببینی شنیدن حرفهای او برای بت چقدر دردناك است.

نکتهٔ جالب حاشیهٔ این فیلم آن بود که وقتی رفتیم تا اولین نمایش آن را ببینیم، جسی لاسکی، که مرد بسیار خوبی است، آمد به طرف من و گفت، «می دانی، این زن برجسته ترین هنرپیشهٔ زنی است که تاکنون دیده ام. عجیب بود، به چشم خودم دیدم که از این صحنه به آن صحنه پیر شد. پناه بر خدا، در یك چشم برهمزدن دهسال پیر شد.»

**جان کاساوتیس:** در فیلم *سایه ها* بدترین نوار صدا را داشتیم چون در یك استودیوی رقص بودیم، و مردم همه جا بودند، بالای سرمان، زیر پایمان، سروصدای رفت و آمد اتومبیلها هم بود و خلاصه همه چیز. «به نظر شما صدایش چطور است؟»

«عالی است.»

من واقعاً فکر می کنم به عبارتی ما این کار را اختراع کردیم، این اختراع هم نتیجهٔ تصادف محض بود. دوماه فقط صرف صداگذاری روی فیلم کردیم، دوماه سعی کردیم صدایش را درست کنیم. نتوانستیم سروصداهای اضافی را حذف کنیم، در نتیجه فیلم

همانطور که بود، به نمایش درآمد. برای ما امتحان مشکلی بود، ولی وقتی که در انگلستان بودیم، گفتند، «چه باند صدای عالی ای؛ سرانجام دریك فیلم می شود صدای زندگی را شنید، بالاخره می توانی سر وصدای چیزهای دیگر را هم بشنوی.»

**جورج پال:** در فیلم *جنگ دنیاها*، صدای موجودات مریخی در حقیقت صدای ارتعاش سنجی است که وقتی که صداگذاری می کنند معمولا در اتاق نمایش می شنوی؛ وقتی با سرعت خاصی حرکت کند این صدا را می شنوید. فیلم را متوقف کردیم و با آن صدا اجرا کردیم.

مورد دیگری هم بود که ما با مشکل روبرو شدیم، در فیلم *جنگل برهنه*، جایی بود که می خواستیم صدای مورچه ها را بگیریم. کار بسیار سختی بود. مورچه ها چه صدایی دارند؟ به خصوص میلیونها مورچه. هر کاری که ممکن بود کردیم، از استودیو متر و خواستیم باند صدای ملخها در فیلم *خاك* خوب را به ما بدهند، روی فیلم گذاشتیم، فایده نکرد. اصلا درست نمی شد. یادم می آید شنبه بعدازظهری بود و ساعتها وقت در قسمت صدابرداری گذرانده بودیم. هر حقه ای هم که فکر کنید زده بودیم، از گلوله کردن کاغذ تا به هم ساییدن هر چیزی به هم. اصلا درست نمی شد. واقعاً خسته بودیم، و نمی توانستیم راه حلی پیدا کنیم، رفتیم به یك رستوران کوچولوی روبروی استودیوی پارامونت و کوکاکولا با یخ خرد شده سفارش دادیم. من نی را در لیوان کوکا حرکت دادم و پرسیدم، «عقیدهٔ شماها چیست؟ سکیوش، سکیوش،» و آن صدای مورچه ها شد. صدای حبابهای کوکاکولا با یخ خردشده وقتی که با نی به هم بخورد.

**ویلیام فریدکین:** در فیلم *رابطهٔ فرانسوی*، بیل هکمن و من در اتومبیل نشستیم ــ او هنرپیشهٔ بدل برای راننده بود. من با دوربین داخل اتومبیل کار می کردم و یك دوربین هم جلو اتومبیل کار گذاشته بودیم. به او گفتم ــ هفته ها بود داشتم او را برای این کار آماده می کردم ــ هکمن، تو جرأت نداری، تو یك بزدل ترسو هستی. باید چند تا گیلاس بزنی تا بتوانی خوب رانندگی بکنی.» خلاصه می کوشیدم او را سرغیرت بیاورم.

او گفت، «حالا بهت می گویم چکار می کنم. بنشین کنار من تا رانندگی نشانت بدهم.»

بنابراین من کنار دستش نشستم، و طول بیست وشش بلوك را با صدای آژیر رفتیم.

تمام چراغهای قرمز را رد کردیم، مستقیم رفتیم. از پیاده رو و سواره رو رفتیم. هیچگونه کنترلی وجود نداشت.

**هوارد هاوکس:** من فیلمی ساخته‌ام به نام صورت زخمی، هنرپیشهٔ تازه کاری داشتیم به نام جورج رافت، که قبلا نقشی اجرا نکرده بود. هنرپیشهٔ مزخرفی بود. نمی‌دانستم با او چکنم، این بود که گفتم اگر وقتی حرف می‌زند، کار دیگری هم بکند، شاید مردم متوجه نشوند چقدر هنرپیشهٔ بدی است. به همین دلیل یك سکهٔ نیم دلاری دادیم دستش و گفتیم وقتی حرفش را می‌زند آن را هم چند بار به هوا بیندازد، او هم چندبارسکه را انداخت زمین، بالاخره موفق شد که درحین حرف زدن آن را به هوا بیندازد، کارش بد هم نبود. این بود که بازی با سکه را در تمام طول فیلم ادامه دادیم. نه تغییری در داستان داد و نه فیلمنامه را عوض کرد.

# ۷

# کارگردانی هنر پیشه‌ها

سؤال: بیشتر با کدام شخصیت فیلمهایتان هم هویت هستید؟
نیکلاس ری: با خودم.

مردمی که در سینما و روی پرده هستند، قهرمانان کتابهای داستان نیستند، بازیگران روی صحنه هم نیستند. آنها فقط رؤیا هستند ــ سایه‌هایی هستند.
**یری وایس**

احتمالا دربارهٔ هنر پیشهٔ سینما بیشتر از هر کس دیگری که در فرایند ساختن فیلم دستی دارد مطلب نوشته شده است. بیشتر این مطالب از دیدگاه صرفاً هواخواهانه است ــ شخصیت آنها، روش زندگیشان و نظرگاههایشان. این کاملا طبیعی است، چون بیشترین توجهی که به فیلم می‌شود به بازیگرانش بستگی دارد. اطلاعات اندکی که درباره فن بازیگری درسینما و روشهای آن موجود است، دراساس ازدیدگاهی نمایشی برگرفته شده است.

## صحنهٔ تئاتر و پردهٔ سینما

تفاوت میان بازی در صحنهٔ تئاتر و سینما به همان زیادی تفاوت میان سینما و تئاتر به عنوان شکلهایی هنری است. برای هنر پیشهٔ سینما خط تداومی در اجرا وجود ندارد یا اگر وجود داشته باشد بسیار باریك است ــ زمان اجرا معمولا محدود است به حداکثر طول یك حلقه فیلم ــ در حدود ده دقیقه.

هنر پیشه سینما گاهی تا هفته ها و ماهها باید وحدت شخصیت پردازیش را حفظ کند، که در طول آن ممکن است روزانه مقدار اندکی از آن عرضه شود. جز در موارد استثنایی، بازیگر سینما مجبور است نقشش را بدون تداوم داستانی اجرا کند. پیش آمده که هنر پیشه ای آخرین صحنهٔ فیلم را ابتدا اجرا کرده و هفته ها بعد تازه شخصیت نقشش را عرضه می کند، چنانکه گویی اولین اجرایش است. هنر پیشهٔ سینما، گاهی به موجب اقتضای شرایط، ممکن است مجبور شود مکالمه ای را، بدون حضور کسی در طرف مقابلش، بیان کند، کارگردان، یك دوربین یا هنر پیشهٔ بدلی جای طرف مقابل را می گیرد.

**ژاك دمی:** ما دو نوع هنر پیشه داریم. یکی هنر پیشهٔ صحنهٔ تئاتر است که به «هنر پیشهٔ صحنه» (بازیگر صحنه) معروف هستند و گاهی در فیلم هم بازی می کنند. و از طرف دیگر هنر پیشهٔ سینما را هم داریم. در اکثر موارد آنها روی صحنه نقش اجرا نمی کنند. قادر نیستند جمله ها، یا خطابه های طولانی را از بر کنند. بنابراین دو نوع هنر پیشه وجود دارد. در انگلستان هنر پیشه ها خیلی "صحنه ای" هستند. به نظر می رسد همیشه همین طور است.

**میلوش فورمن:** در تئاتر بدون تجربهٔ حرفه ای هنر پیشهٔ موفقی نخواهی شد. تئاتر و سینما امروزه به قدری از هم دورند که معلوم نیست معنی حرفه ای در سینما اصلا چه هست؟ در سینما آنچه اهمیت دارد، استعداد، شخصیت و قریحه های خاصی است.

**رابرت آلتمن:** من به جای هنر پیشه، در جستجوی رفتار هستم، کسی که چیز بیشتری به من بدهد. اساس کار در بازیگری آن است که فردی صدا و امکاناتی داشته باشد و با قابلیت وارد شود، من هم نمایشنامه ای دارم و می گویم، «شما پنج نفر این نقش را بخوانید. اینها کلماتی است که من می خواهم روی صحنه گفته شود، بنابراین هر کدام از شما توانست آن را بهتر اجرا کند...» خب من دنبال چنین چیزی نیستم. من چنین نقشی را ندارم. من دنبال آن رفتاری هستم، که به قول ما نویسنده ها، در شخص جستجو می کنیم. چیزی را به من عرضه می کنی که قبلا ندیده ام ولی می دانم درست است. اگر بخواهی تمامش را از ذهن یك نفر بیرون بیاوری، ممکن است درست بشود، می تواند خوب از آب درآید، ممکن است قطعه سبك دار خوبی بشود ولی آن گستره را ندارد.

**مایکل وینر:** به نظر من امتیاز مارلون براندو در این است که بازیگری را از سطح بازیگری، نمایشی بالاتر برد ــ یعنی از آن دست بازیگری ای که تو نقشی را عرضه کنی. جایی که می بایست خودت بلندگو، میکروفون و ذره بین خودت باشی، تا مردمی که در ردیفهای دورتر سالن تئاتر نشسته‌اند ترا ببینند و صدایت را بشنوند. مارلون براندو این بازیگری را به هنر پیشگی در فیلم تبدیل کرده، که حقیقتاً نوعی رفتار است. رفتاری کاملا طبیعی و اجازه دادن به تصویر دوربین که تو را همانطور که در زندگی طبیعی هستی ببیند، بی آنکه نقشی، شبیه نقشهای روی پردهٔ تئاتر عرضه کنی.

**جیمز بریجز:** البته هنرپیشهٔ روی صحنه این فرصت را دارد که هر شب نقش خود را بهتر کند؛ از طریق تجربه با تماشاچیان، این فرصت را پیدا می کند که در آن تغییری بدهد. به نظر من بازیگری در سینما مشکلتر از هنرپیشگی تئاتر است. بسیار بسیار مشکلتر است، چون به سرعت در واقعیت منجمد می شود، و تو باید در حین کار آن را بسازی.

**بازکالیك:** وقتی هنرپیشه‌ها روی صحنه (تئاتر) و در برنامهٔ زندهٔ تلویزیون نقش اجرا می کنند، حقیقتاً بر اجرایشان کنترل دارند. هرچقدر بخواهی می توانی با آنها تمرین کنی. تو می توانی اجرا را از پیش مشخص کنی، ولی اگر آنها دلشان بخواهد بدجنسی کنند، می توانند به کلی نقش را دگرگون کنند. آنها کنترل نهایی را در اختیار دارند. اما در فیلم کنترل در اختیار شماست، چون می توانی در اتاق تدوین، اجرا را به هشت نوع مختلف تغییر بدهی.

**پل مازورسکی:** در موارد خاصی، بعضی هنرپیشه‌های خوب در تئاتر نقشهایی اجرا می کنند که نقش را بر وز نمی دهد، حال آنکه در فیلم، هنرپیشه هایی که چندان هم خوب نیستند، کیفیتهایی بر وز می دهند، که بسیار محکم است و به انتخاب درست هنرپیشه بستگی دارد. به عنوان مثل **گری کوپر** در بعضی فیلمها. **جان وین** هم در بعضی از فیلمها برای من جالب است. فکر نمی کنم جان می توانست در تئاتر هنرپیشهٔ موفقی باشد. فکر نمی کنم می توانست نقش دیگری را اجرا کند.

## کارگردان در نقش قابله

**ژان رنوار:** من در تخیلاتم کارگردانهایی را که می شناسم به دو گروه تقسیم می کنم. یك

گروه، کارگردانهایی که برای آنها کار از دوربین آغاز می‌شود. در این گروه آنها دوربین را در نقطه‌ای که به دقت انتخاب شده می‌کارند که پسزمینهٔ زیبایی به دست می‌دهد؛ و با برخی وسایل صحنه، عقاید خاصی به شما می‌دهند که از نظر نمادین می‌تواند به بیان داستان کمك کند؛ بعد هنرپیشه‌ها را می‌آورید و جلو عدسی می‌گذارید، وادامه می‌دهید. این بدان معنی است که نقش کارگردانی بر اساس خدمت دوربین است. کارگردانهای عالی به این روش کار می‌کنند، برای مثال رِنه کِلر.

اما من روشم خلاف این است. من دوست دارم با هنرپیشه‌ها شروع کنم. خوشم می‌آید آنها را در حال و هوای خاصی قرار بدهم. و سرانجام، من حرفه‌ام را به عنوان کارگردان به شکل یك مشاور نگاه نمی‌کنم. خیر. ماها، به سادگی بگویم، قابله هستیم. هنرپیشه اغلب چیزی در درونش دارد که اکثراً خودش متوجه نمی‌شود چیست، نمی‌داند در ذهنش، در قلبش چه هست، و شما باید به او بگویید. باید به او کمك کنید خودش را بیابد. من همیشه می‌کوشم کار را با هنرپیشه آغاز کنم. تمرین می‌کنید، باز هم تمرین می‌کنید، وقتی که از تمرین راضی شدید، تصمیم می‌گیرید که دهنه را به دست فیلمبردار بدهید، و از او می‌خواهید با شما بیاید، صدابردار را صدا می‌زنید و بعد همه با هم دربارهٔ زاویهٔ دوربین تصمیم می‌گیرید.

من همیشه می‌کوشم که فیلم را در حین فیلمبرداری برش نزنم. به همین دلیل است که اغلب از نماهای روی چهارچرخه و نمای افقی و غیره استفاده می‌کنم. علتش این است که از قطع اجرای هنرپیشه وقتی که در حال الهام گرفتن است، متنفرم.

کارگردان بزرگ، شاید برجسته‌ترین کارگردانهای امروز، مثل گدار، درست عکس من عمل می‌کند. او با دوربین شروع می‌کند. کادرهای او بیانگر دقیق شخصیت او هستند، آن هم بدون نگرانیهایی که مربوط به حضور هنرپیشه می‌شوند. من به هنرپیشه‌ای نیاز دارم که بیاید به من بگوید، «من بدبختم، معشوقم به من خیانت می‌کند. دیگر تحملش را ندارم.» خب این حرفهٔ من است که چنین اعتمادی را برانگیزم، و از آن به بهترین نحو در فیلمم استفاده کنم. گاهی برایم نقشهای فوق‌العاده‌ای اجرا می‌کنند.

**لویی مال:** من مطلقاً هیچگونه اصولی را قبول ندارم و کاملا آماده‌ام تا هر چیزی را، اگر به هنرپیشه کمك کند، تغییر بدهم. گاهی موقعیتی پیش می‌آید که هم جالب است و هم مشکل، و آن زمانی است که در یك صحنه دو هنرپیشه داری که باید هر کدام را به روشی

کاملا متفاوت کارگردانی کنی. به عنوان مثال، هنرپیشهٔ مرد در فیلم *لاکومب لوسین*، به نام **پی یَر بلز**، بهترین اجرا را در برداشت اول ارائه می‌داد. در حالی که دخترك او رو ر **کلمان**، معمولا بعد از برداشت هشتم بود که تازه بازی خوبی ارائه می‌داد و این برای بلز کسالت آور بود. مشکل اصلی آن است که بهترین لحظه را وقتی که هر دویشان در اوج هستند بگیرید.

**بازکالیك:** هر کارگردانی روش کار خودش را دارد. نمونه‌ای که من استفاده می‌کنم، **ویلیام وایلر** است، که هرگز نمی‌توانست دقیقاً مشخص کند از هنرپیشه چه می‌خواهد، ولی چنان استعدادی داشت که وقتی چیزی را که می‌خواست می‌دید، تشخیص می‌داد، که به خودی خود فوق‌العاده است، زیرا بسیار پیش می‌آید ما چیز فوق‌العاده‌ای را می‌بینیم ولی نسبت به آن آگاه نیستیم، یا اصلا مطمئن نیستیم که فوق‌العاده است.

می‌گفت، «دوباره این کار را تکرار کن.» والتر پیجون برایم تعریف می‌کرد که سر فیلمبرداری فیلم *خانم می نی ور*، او مجبور شد چهل و هفت بار پشت به دوربین از پلکانی بالا برود و هر بار وایلر می‌گفته، «والتر چته؟» و او دوباره تکرار می‌کرده و می‌کوشیده که هر بار آن را قدری متفاوتتر اجرا کند. نبوغ وایلر در این بود که وقتی می‌دید حرکت صحیح بود تشخیص می‌داد و این روش بسیار معتبری برای کارکردن با هنرپیشه‌هاست.

شب قبل از فیلمبرداری، وقتی که مشغول حاضر کردن کارهای مقدماتی در سکوت و خلوت اتاق خوابتان هستید، چیزهای بسیاری درست و معتبر به نظر می‌رسند، اما بعد هنرپیشه‌ای از راه می‌رسد و دیدگاه دیگری را ارائه می‌دهد که سی بار بهتر از آن چیزی است که شب قبل فکر کرده بودی.

**مارتین ریت:** بگذارید چیزی دربارهٔ هنرپیشه‌ها به شما بگویم. بسیار مهم است. این را به اکثر هنرپیشگانی که با من کار می‌کنند تذکر می‌دهم. در زندگی روزمره، تنها چیزی را که خبر نداری اتفاقاتی است که قرار است برای تو بیفتد. می‌دانی چه احساسی داری و چه کسی خوب است. می‌دانی در آن زمان خاص دوستت کیست. و خیلی چیزهای دیگر. ولی نمی‌دانی قرار است چه اتفاقی رخ بدهد.

اما در یك فیلم یا نمایشنامه هنرپیشه می‌داند. می‌داند سرنوشتش چیست. این

مهمترین راهنمایی است. اگر تو می‌دانستی که در پایان پنجسال آینده چه به روز تو می‌آمد، راهنمایی خوبی بود که بدانی این پنج سال را چگونه سر کنی. ولی هنر پیشه می‌داند. به قول ایروین راوچ و هاریت فرانك که فیلمنامهٔ فیلم *هاد* را نوشتند، و خود من، پل نیومن از ابتدا می‌دانست که آخر کار او پدرسوخته‌ای است. وقتی برای اجرای آن نقش هنر پیشه انتخاب می‌کردیم، خیلی نگران بودیم، من به آسانی می‌توانم به نیومن یا هر هنر پیشهٔ دیگری بگویم، «تو می‌دانی که نقش یك پدرسوخته را اجرا می‌کنی، اما نکته این است که سعی کنی در تمام طول فیلم برای تماشاچی جذاب باشی». هیچکس باور نمی‌کرد پل نیومن کاری را که در آخر فیلم کرد بکند.

این است آنچه که من به آن ساخت اجرای نقش می‌گویم. اگر معنی سینما را بدانی و شخصیت را در ارتباط با کل کار بشناسی، آنوقت می‌توانی نقش را بسازی. معکوس کار می‌کنی، تا سرانجام همه چیز روشن می‌شود. هنر پیشه، اگر تعلیم یافته باشد ــ که اگر نیست وظیفهٔ توست که تعلیمش بدهی ــ باید رفتارش را به جزئیات تقسیم کند. به این ترتیب شما به آن چیزی که پایان منطقی کار است می‌رسید. در ساخت اجرای نقش من همیشه از پایان شروع می‌کنم. من از سرنوشت آغاز می‌کنم. بعد زندگی را به جزئیات تقسیم می‌کنم و پیش از آن قرار می‌دهم.

من وقت زیادی با هنر پیشه‌ها می‌گذرانم. آنها را دوست دارم.

**جورج کیوکر:** چیزهایی را که مردم (کارگردانان) قرار است به هنر پیشه‌ها بگویند می‌خوانم و هیچ چیز از آن سردرنمی‌آورم. تو باید زبان خودت را خلق کنی، تصویر خودت را، یا هر کار دیگری که می‌کنی. یادم می‌آید با اینگرید برگمن کار می‌کردم و یکی دو روز اول وقتی حلقه‌های فیلم را پر می‌کردند تا در دوربین بگذارند، می‌رفتم و داستان را دوباره برای او تعریف می‌کردم.

یکبار او خیلی مؤدبانه نگاهی به من کرد و گفت، «می‌دانید من از این اسکاندیناویهای خونسرد نیستم. احمق هم نیستم. این مطلب را شما قبلا هم به من گفته بودید.»

گفتم، «اوه بله، خیلی عذر می‌خواهم،» و رفتم سر جایم. بعد هر بار می‌خواستم چیز دیگری به او بگویم، جرأت نمی‌کردم. پس از دو سه روز، یك نفر گفت، «اینها طوری بازی می‌کنند که انگار زیر آبند.»

گفتم، «حق با توست، هستند.» این بود که رفتار سابق خودم را از نو از سر گرفتم. گفتم، «بگذار به من عادت کنند.» پس از مدتی خیلی هم خوشحال بودند. تو باید حال و

هوایی به وجود بیاوری که بتوانی بعضی‌ها را آزاد بگذاری و با عده‌ای صحبت کنی. این یك مسئلهٔ فردی است. من آن را به عمد، غریزی یا از روی عاطفه انجام نمی‌دهم؛ همیشه از نو شروع می‌کنم.

**وینسنت شرمن:** برای بت دیویس داستانی را تعریف کردم که یکبار جان باری مور به من گفته بود: اینکه دست آخر می‌خواستم رنج کشیدن اورا ببینم. باری مور این را زمانی برایم تعریف کرد که با هم در فیلمی به نام مشاور حقوقی بازی می‌کردیم. داشتیم درباره هنرپیشه‌ها و نقشها حرف می‌زدیم و او گفت، «می‌دانی، اکثر هنرپیشه‌ها وقتی می‌خواهند نمایشنامه اجرا کنند، تنها چیزی که برایشان مهم است این است که چندصفحه گفتگو دارند، می‌خواهند بدانند چقدر صحنهٔ تکنفره دارند. وقتی هم که فیلمنامه را می‌گیرند می‌خواهند بدانند در چند صحنه هستند. به درك، برای من این چیزها اصلا مهم نیست. تنها یك چیز مهم است و آن این است می‌خواهم بدانم چه کسی مظلوم واقع می‌شود، چه کسی رنج می‌برد.»

از آن پس این هادی من بود. وقتی فیلمنامه‌ای را به دستم می‌دهند، می‌گویم، «بگذارید اول ببینم، اینجا چه کسی رنج می‌کشد؟ چه کسی متأثر می‌شود.» حتی در اغلب موارد توانسته‌ام به این ترتیب نقشی را به کسی قالب کنم، وقتی گفته‌اند، «بَه، این که طولانی نیست. پس اجرایش لطفی ندارد.»

گفته‌ام، «درست است، ولی ببین. تو هستی که رنج می‌کشی.»

**باد بوتیچر:** نکته‌ای را جان وین به من آموخته است، و خود او بهتر از هر کس دیگری در دنیا این کار را انجام می‌دهد، و آن این است که وقتی چیز مهمی برای گفتن نداری، کاری بکن. اسبی را زین کن، پیپت را روشن کن، تف کن، هر کاری دلت می‌خواهد بکن، ولی کاری بکن.

**مارتین ریت:** لزومی ندارد یك چیز واقعی را تعدیل کنید. وقتی صحبت از تعدیل یك فرد می‌کنی، منظورت کسی است که دارد برای تماشاچیان طبقهٔ دوم در یك سالن تئاتر برنامه اجرا می‌کند. اگر کاملا جا می‌افتد که دیگر تعدیل لازم ندارد. لزومی ندارد آدمی مثل بیب روت* را تعدیل بکنی. وقتی چیز فوق العاده‌ای داری که واقعی است، خودش،

* Babe Ruth قهرمان بیسبال امریکا در سالهای دههٔ ۱۹۴۰

طلای ناب است. اگر واقعی نیست، در آنصورت چندان فوق العاده هم نیست.

**هوارد هاوکس:** وقتی در فیلم *ریولو* بو دخترك در حین گفتن چند جمله تپق زد، من خیلی خوشحال شدم، چون مردم اینطوری حرف می زنند، و من تغییری درآن ندادم. در حقیقت به آنها توصیه می کردم سعی کنند، برای تعریف یك نکته، از ته شروع کنند و بعد به اولش برسند، چون در مکالمه های معمولی، مردم گاهی اینطوری حرف می زنند.

## آزادی و مقررات ـ یافتن کلید کار

در رابطهٔ هر کارگردان ـ هنرپیشه ای، باید روش کاری به وجود بیاید تا بهترین اجرای نقش ممکن را به دست دهد.

**پل مازورسکی:** زمانی که برای کارگردانهای دیگر کار می کردم تجربهٔ من به عنوان هنرپیشه، این بود که فقط تك وتوکی از کارگردانها چیزی دربارهٔ هنرپیشه ها می دانند. به ندرت می توانستند چیزی به هنرپیشه بگویند که به او کمك کند. البته من با کارگردانهای بزرگ کار نکرده ام وچیزی دربارهٔ آنها نمی دانم، ولی دربارهٔ هنرپیشه ها می دانم ومی دانم وقتی دچار مشکل می شوند چگونه به آنها کمك کنم؛ اما فقط زمانی به هنرپیشه کمك می کنم که دچار مشکل شده باشد.

**جان هیوستون:** در آغاز می گذارم خود هنرپیشه هرچه دارد عرضه کند. اگر احیاناً ازخط خارج شد، سعی می کنم اورا به خط بازگردانم. اگر اجرایش نیازبه تشدید داشت، خب به آن شدت می بخشم. حتی الامکان کنجکاوی نمی کنم. در این مورد مثالی دارم از فیلم *ملکهٔ افریقا* با کاترین هپبورن.

کاترین معمولا مشکوك است، ودو سه روز اول در اجرای نقش زنی فوق العاده، بی نهایت خونسرد ومتکبر بود، ــ برداشت خودش را ارائه کرد که چندان خوب نبود. در واقع پیش پا افتاده بود، و هرچه هم من به او تذکر می‌دادم، توجهی نمی کرد و پیشنهادها و تذکرات مرا ندیده می گرفت.

سرانجام، پس ازچندروز، درقلب جنگل افریقا بودیم. درحقیقت درشرایط بسیار عاشقانه ای زندگی می کردیم؛ جنگل جای بسیارزیبایی است. ما در حدود دوسه هفته وقت داشتیم تا دراین مکانی که در جنگل ساخته بودیم زندگی کنیم، چون به زودی

فصل فعالیت مورچه‌ها شروع می‌شد، و زندگی قابل ادامه نبود.

به هر حال، شبی یادداشتی برای کاترین فرستادم و گفتم که مایلم با او صحبت کنم. او پاسخ داد که در کلبه‌اش مرا می‌پذیرد. تصمیم داشتم از این فرصت استفاده کنم و در نهایت رسمیت او را تحت تأثیر قرار بدهم. به او گفتم، «ببین کاترین، به نظر من کاری که تو می‌کنی درست نیست و من می‌خواهم چند دقیقه درباره‌اش با تو صحبت کنم. می‌خواهم این چیزها را به تو بگویم.» بعد با او صحبت کردم که باید خانمی تمام عیار باشد، به او پیشنهاد کردم الگوی نقشش را از روی خانم الئنور روزولت انتخاب بکند. «مثل خانم روزولت باش.» از آن پس او دیگر فوق‌العاده بود. همین اندازه طول کشید ــ قاعده‌اش همین است.

**یری وایس:** شما باید روانشناسی هنر پیشه‌تان را بپذیرید. هرگز نباید آن را کارگردانی کنید.

**جان کاساوتیس:** به نظر من خیلی غیرعملی است که به هنرپیشه‌ای بگویی، «تو یك شوهری، ساده لوحی، عینك می‌زنی، و نشستنت اینجوری است.» از آن پس کاری که او می‌کند تقلیدی است از گفته‌های تو. من ترجیح می‌دهم که یك هنرپیشهٔ خوب را بگیرم و به او بگویم، «احساست دربارهٔ این چیست؟ تو چی حس می‌کنی؟» بعد روش بیان او را مطالعه می‌کنم، احساس و نحوهٔ کارش را می‌سنجم، آنگاه از آنجا شروع می‌کنم. گاهی مؤثر است، گاهی هم نیست.

**رونالد نیم:** برای اولین بار از **آلك گینس** یاد گرفتم که سر صحنه انعطاف‌پذیر باشم... به عنوان کارگردان اولین فیلمی که با گینس کارگردانی کردم *دلال* بود. سومین فیلمی بود که کارگردانی می‌کردم. ترتیب همه چیز را به زیبایی داده بودم. مشق شبم را تمام و کمال انجام داده بودم. صبح آمدیم سر صحنه و من به آلك گفتم، «فکر می‌کنم بهتر است تو چنین و چنان کنی و فلان و بهمان را انجام بدهی.»

او گفت، «رونی، من در این باره فکر کردم دیدم ترجیح می‌دهم این صحنه را اینطور اجرا کنم که طاقباز زیر میز بخوابم.»

گفتم، «طاقباز زیر میز بخوابی؟»

گفت، «بله.»

گفتم، «خب ظاهراً تو عقلت را از دست داده ای. این کار چه ربطی به این صحنه دارد؟»

گفت، «یك دقیقه صبر کن. بی صبری نکن. تحمل داشته باش.» البته آنچه او پیشنهاد می کرد در ارتباط با صحنه بود و بسیار زیبا توسط او اجرا شد. خب ما هم آن را به همان ترتیب فیلمبرداری کردیم. از آن روز به بعد دیگر مشقهای شبم را ننوشتم، چون متوجه شدم کار لوسی است.

اگر هنرپیشه ای چیزی به شما عرضه داود و بخواهد به روش خودش عمل کند، در صورتی که شخصیت نقش را به دقت دنبال کند، و کار احمقانه ای انجام ندهد، پس باید در جهت فکرش تشویق بشود.

**مایکل وینر:** متوجه شده ام که هنرپیشه ها علاقه ای ندارند بین خودشان دربارهٔ نقششان صحبت کنند. حرفه ایهای مسنتر بیشتر عادت دارند گفتگویی دونفره با کارگردان دربارهٔ آن نقش داشته باشند و بعد مستقیماً ببایند سر صحنه و کار را ادامه دهند. نوعی اسطوره است، فکر می کنم آنها شدیداً علاقه مندند ساعتهایی از زندگیشان را صرف آن کنند. سر صحنه حتی اگر نورپرداز سریعی هم داشته باشید فرصت خواهید داشت که جزء جزء صحنه را به بحث بگذارید. واقعاً کافی است.

به نظر من مهم این است که هنرپیشهٔ اول فیلم شما یا ستارهٔ فیلم، که در تمام طول فیلم نقش دارد وطبعاً رفتارش بر همهٔ افراد دیگر تأثیر می گذارد، در مورد آنچه که شما می خواهید بگیرید روشن باشد. اما از طرف دیگر کارگردان باید مثل بوقلمون باشد و بتواند رنگ عوض کند، و خواسته های هنرپیشه را هم درنظر بگیرد. من همیشه از هنرپیشه ام می پرسم که، «آیا میل داری تمرین بکنی؟» و اگر بگوید بله، خوشحال می شوم که تمرین کنم. شکر خدا تاکنون بله نگفته اند.

شما باید به افرادی که بیشترین سهم را در فیلم دارند خدمت کنید، که عبارتند از هنرپیشهٔ اول مرد، هنرپیشهٔ اول زن یا هنرپیشهٔ اول خواجه، هرکسی که هست. متاسفانه در فیلمهایی که هنرپیشه های فراوان دارند، شما وقت کافی ندارید که برای تك تك آنها صرف کنید. تنها باید امیدوار باشید که آنها همکاری خواهند کرد و کار خوب عرضه می کنند و در پنج یا ده دقیقه به آنها تفهیم خواهی کرد که چه می خواهی و آنها هم همانطور که تو می خواهی اجرا می کنند.

ما از ساعت هشت صبح تا شش عصر فیلمبرداری می کنیم، یعنی ساعت هفت

صبح خانه را ترك می‌کنی، از هفت تا هشت شب هم برداشتهای روز را می‌بینی، بنابراین زودتر از آن به خانه‌ات نمی‌رسی، و باید روز بعد دوباره شش صبح بیدار بشوی. وقت زیادی باقی نمی‌ماند تا همه را دور هم جمع کنی واز آن بحثهای روشنفکری بکنی، به نظر من لزومی هم ندارد.

**ویلگوت شومن:** شما تصورات مشخصی دارید. بعد متوجه می‌شوید که مهمترین چیز، همانست که هنر پیشه دارد. تو دوربین را طبق اجرایی که هنر پیشه عرضه می‌کند تطبیق می‌کنی. اگر هر بار کار را برعکس کنی، وهنر پیشه را وادار کنی تا تصور از پیش آماده شده‌ای را در کادر بگنجاند یا اینکه چه کند، در آنصورت آنچه را می‌خواهی از آنها دریافت نمی‌کنی.

**آلن دوان:** من همیشه به این نتیجه رسیده‌ام که بگذارم هنر پیشه‌ها مقداری بازی آزاد داشته باشند. این را در همان آغاز کار یاد گرفتم و همیشه به کار برده‌ام. معتقد نیستم کوچکترین جزئیات حرکت یك هنر پیشه را به او دیکته کنم. گاهی متوجه می‌شوی که بی‌حالتند، یا منجمدند یا وحشت‌زده‌اند، در آن صورت باید نوازششان کنی و به کمکشان بروی، ولی هرگز به آنها بازیگری نیاموز. کار کارگردان آموزش بازیگری نیست. آن حرفهٔ مجزای دیگری است؛ اصولا کار دیگری است.

**ایروین کرشنر:** در فیلم *عاشقی*، سبك انعطافپذیر آن ایجاب می‌کرد که هنر پیشه مقدار مشخصی کار انجام بدهد، بدان معنی که آنها هم انعطافپذیر باشند جورج سگال این را درك کرد وادامه داد. به عوض آنکه وحشت کند، به من می‌گفت، «می‌دانی این سبك کار عالی است.» به من می‌گفت، هرچقدر که بخواهد می‌تواند عجیب و غریب باشد. او می‌دانست که من آنرا قطع خواهم کرد، و خواهم گفت، «مزخرف است.»

می‌گفت به راحتی می‌تواند خودش را سانسور نکند، که کلید بهترین بازیگری است. اگر تو خودت را سانسور کنی، در حقیقت خودت را کارگردانی می‌کنی. در آنصورت بیشترین بار لحظه را عرضه نمی‌کنی. اما اگر خودت را رها کنی و بعد بگویی، «چی شد؟ چطور بود؟»، که وقتی هنر پیشه‌ای بتواند این را بگوید وواقعاً نداند چگونه بوده است، به مرحله‌ای رسیده‌اید که هنر پیشه از تمام قدرتش استفاده کرده است. اما اگر هنر پیشه آخر کار بگوید، «عالی بود، چاپش کنید، خیلی خوب بود.»

خب، اشکال دارد. جورج همیشه این را می گفت. و معمولا هم درست نبود. به او گفتم که آزارم می دهد، اما هرگز دقیقاً به او نمی گفتم چه چیزی را دوست نداشته ام. به هر حال، بار بعد او روشش را تغییر می داد. وقتی صحنه ای درست از آب درنمی آمد مثلا به او می گفتم، «زیادی سریع بلند شدی»

می پرسید، «فرقش چیست؟»

می گفتم، «می دانی، مجبورم وقتی که بلند می شوی به تو قطع کنم، تازه صحنه ای را که تو ایستاده ای قبلا گرفته ایم، بنابراین لحظه ای که وارد صحنهٔ بعد می شوی، درست از کاردرنمی آید.» آنوقت ازنو می گرفتیم و تغییر می کرد. اما جورج احساسی داشت، حتی درمورد چیزهای کوچکی ازاین قبیل، اینکه محدودیتهایی وجود دارد، اینکه اورا دریك خط نگاه خواهم داشت، اینکه نوعی رهبری وجود دارد، حال آنکه او نمی تواند آن را ببیند. در واقع اعتماد داشتن به چیزی در خارج از وجود خودتان است.

این همان چیزی است که باید عملکرد یك کارگردان باشد. هنر پیشه درموقعیتی وحشتناك قرار دارد. در اروپا قضیه متفاوت است. وقتی فللینی حرف می زند، در آنصورت هنر پیشه ها عملا نمی دانند دارند چه می کنند. من با بعضی ازهنر پیشه هایی که در *ساتیریکون* بازی کرده بودند صحبت کردم. آنها ازدر وارد می شدند و فللینی فریاد می زده، «تو».

او را می نشانده روی زمین، و پشت سر او صدها نفر مشغول عیش و عشرت بوده اند. هنر پیشه روی زمین نشسته. فللینی دوربین را جلو می برد و یك نمای درشت می گیرد وهنر پیشه اصلا نمی داند چه کند. فللینی می گوید، «به این نور خیره شو.» بعد یك نفر چراغ قوهٔ کوچکی را روشن می کرد. من هم این کاررا کرده ام، با هنر پیشه های معمولی می شود این کاررا کرد. ولی هرگز با یك ستاره چنین کاری نکنید مگر اینکه ستاره واقعاً عاشق شما باشد. هنر پیشه ها از این رفتار متنفرند.

اما در داستانی که از فللینی برایم تعریف کردند، هنر پیشه همانطور آنجا نشسته است ودوربین مرتب به او نزدیك و نزدیکتر می شود و فللینی هم با چراغ قوهٔ کوچکش دوروبر راه می رود و به هنر پیشه می گوید، «سرت را تکان نده، فقط چشمانت را.» و این تمام صحنه بود.

ازطرف پرسیدم نظر خودت چه بود، حرفی نزد. نمی توانست بگوید. ازاوپرسیدم فیلمنامه را قبلا خوانده بود یا نه و او گفت، «فللینی هرگز نمی گذاشت من فیلمنامه را بخوانم.» خب این هم روش دیگری از کار است. که نیازمند عشق و اعتماد فراوانی

است.

**مارچلو ماسترویانی** حاضر است به این روش برای فلینی کار کند. فلینی می گوید، «بنشین و از پنجره به بیرون خیره شو.» او نمی پرسد، «باید به چی فکر کنم؟» می گوید، «چشمْ فدریکو» و از پنجره به بیرون خیره می شود. حالا به ریچارد هریس بگو همین کار را بکند، یك مشت حوالهٔ دماغت می دهد.

**هوارد هاوکس**:... شما به هنرپیشه ها یك طرز تفکر می دهید. وقتی که طرز تفکر را داشته باشند، دیگر با آنهاست که خطوط را بخوانند. برای من مهم نیست درباره اش چه بگنند، مگر وقتی که طرز تفکر اشتباهی داشته باشند. وقتی در صحنه‌ای خشمگین هستند، در حالی که به نظر من باید لبخند بزنند، خب به آنها تذکر می‌دهم، به آنها می گویم که دلم می خواهد کاری را که من می خواهم انجام بدهند. به نظر نمی رسد که غرور آنها را جریحه‌دار کند یا صدمه‌ای به آنها برساند، در صورتی که درباره اش بحث کنید وبگویید که احساس شما دربارهٔ آن چیست. آنها هم فرصت دارند که نظرخودشان را بگویند. منظورم این است که قرار نیست انعطاف ناپذیر باشد.

به عنوان مثال، به هنرپیشهٔ مکزیکی در *ریولو* بو گفتم، «خیلی خشونت به خرج نده وگرنه جان وین تو را ازصحنه بیرون می اندازد. تو باید کاری کنی که ازاو آرامتر باشی. او به قصد خشن نیست، اینطوری هست، جثهٔ بزرگی دارد. خاصیت اوست. راهش این است که نقطهٔ مقابل او باشی، او را مطالعه کن، مراقبش باش.»

...گاهی طرز فکر هنرپیشه ای را با عجله کشف می کنی. یکبار داشتم فیلمی با ادوارد جی. رابینسون می ساختم، و ساعت چهار بعدازظهر کار را متوقف کردم. او را خوب نمی شناختم، به او گفتم، «آقای رابینسون، این یکی از کسالت آورترین فیلمهایی است که تاکنون ساخته شده. شما ترشرویید وصحنه ها بی حال است، وفکر نمی کنم اصلا خوب از آب درآید.»

او گفت، «چکار می توانیم بکنیم؟»

گفتم، «خب، آیا می توانید نقش یك آدم پرحرف وبذله گو ودلچسب را بازی کنید؟»

گفت، «بله، در صورتیکه شما به من کمك کنید تا بدانم چه بگویم.»

گفتم، «کمکت می کنم، ولی بیشترش را باید خودت انجام بدهی.» فیلم را ساختیم نامش ببر کوسه بود و او شخصیت خوبی را بازی کرد، وهر روز به هنگام تغییر وتبدیل شخصیتش کلی لذت می بردیم. وقتی فکر می کنم اگر او همان شخصیت کسالت بار و

ترشرویش را حفظ می کرد، چه می شد، پشتم می لرزد.

کارکردن با (همفری) بوگارت لذت داشت. او از بهترین هنرپیشگانی است که تاکنون داشته ایم. قادر بود بسیاری کارها را انجام دهد. حقیقتاً کارکردن با او کیف داشت. من از همکاری با او خیلی لذت می بردم، یکبار روی داستانی کار می کردیم و فکری به نظرمان رسید. دربارهٔ غرور و جسارت بوگارت صحبت می کردیم، چون هرچه تو می نوشتی، او شخصیت مغرور و جسورش را حفظ می کرد. این بود که گفتیم، «بگذار این بار از دختری استفاده کنیم که به همان اندازه مغرور و جسور باشد. کار را شروع کردیم و سرانجام به نقش (لورن) باکال رسیدیم. به بوگارت گفتم، «شگفت زده نشو، ولی می خواهیم این دختر را از تو متکبرتر و جسورتر از آب دربیاوریم.»

او گفت، «کار مشکلی در پیش خواهید داشت.»

گفتم، «نمی دانم، ولی فرصت خوبی داریم. تنها یك چیز به تو می گویم و آن این است هرصحنه ای را که با او می گیریم، اوست که تو را ترك می کند و دماغت را می سوزاند.» بوگارت همانطور خیره به من ماند، و من گفتم، «به هرحال، کارگردان منم.»

گفت، «حق با توست؛ و به همین دلیل هم هرکاری دلت بخواهد می توانی انجام بدهی.» به این ترتیب ما کار را انجام دادیم. در واقع در حین کار از غرور و جسارت شخصیت این دو نفر در رابطه با هم خیلی کیف کردیم. اینهم نکتهٔ دیگری دربارهٔ طرز تفکر است. مثلا من از (رابرت) میچم وقتی لبخند می زند خوشم می آید. به همین دلیل صحنه هایی می ساختیم که او بتواند طنزش را عرضه کند.

**ژان رنوار:** من از توی ذوق مردم زدن متنفرم. حقیقت این است که اگر توی ذوق هنرپیشه‌ای بزنی، ممکن است هرگز دوباره پیدایش نکنی؛ شخصیت او را پشت نقابی از ترس پنهان می‌کنی. ما نباید نکته‌ای را فراموش کنیم. اینکه هنرپیشه جانور بسیار شکننده‌ای است. بی‌نهایت شکننده. قدری حالت بیانی از او می‌گیری. دقیقاً آنچیزی که می‌خواستی نیست، اما زنده است. انسانی است. آن را نکُش. با تعجیل کردن کار و فشار آوردن افکار خودت در تخیلات او، آن را از بین نبر. با ظرافت و ملایمت سعی کن به او کمک کنی آن چه را که معتقدی صحیح است از او بیرون بکشی.

**پیتر بوگدانوویچ:** من به هنرپیشه ها نشان می دهم که از آنها چه می خواهم. یا بلند می شوم

ونقش را اجرا می کنم، دویا سه قسمت از گفتگو را بر ایشان می خوانم یا به شکلی دیگر ــ چون بلد نیستم نوع دیگری به آنها حالی کنم. نمی‌دانم چگونه می‌توانم خواسته‌هایم را به گونه‌ای روشنفکرانه برای آنها بیان کنم. البته می توانم، اما اینکه خودم آن تکه را اجرا کنم، سریعتر است. بعضی از هنرپیشه‌ها خوششان نمی آید، و اگر بدانم خوششان نمی آید، انجام نمی‌دهم، چون واکنش خوبی نشان نمی‌دهند.

جورج سیتون: کاری که من معمولا می کنم این است که می گویم، «خب ببینم تو این صحنه را چگونه می بینی. بگذار آنطور که تو می بینی تمرین بکنیم.» اگر آنطور که من برداشت می کنم نباشد، و بتوانیم درباره اش با هم بحث کنیم، می پذیرم، چون ممکن است هنرپیشه دیدگاه بهتری را ارائه بدهد. شاید او چیزی را می بیند که من نمی بینم. صدها کتاب را منقدین خوانده اند و نقد کرده اند و چیزهایی گفته اند که نویسنده حتی تصورش را هم نمی کرده و اصلا نمی‌دیده.

بنابراین، یك هنرپیشهٔ باتجربه، یك هنرپیشهٔ خوب، ممکن است بگوید، «در این جمله من چیزی را می بینم که... ظاهراً تو ندیده ای.» پس اگر چیزی باشد که من متوجه نشده باشم و با ارزش باشد، طبیعی است که قبول می کنم. من از آن دست کارگردانهایی که نعره می کشند نیستم. نمی گویم، «یا به روش من انجام بده یا اصلا اجرا نکن.» اگر کاری بکنند که من موافقش نباشم، یا اگر دارند بیش از حد شورش را درمی آورند، چون هنرپیشه‌ها این گرایش را دارند که هر صحنه ای را بیش از اندازه مهم جلوه دهند، به ترتیبی آنها را قانع می کنم. کارگردان باید هنرپیشه را راهنمایی کند، طوری که اسب سوار، اسب را قدم آهسته می برد.

هر صحنه در ارتباط با صحنهٔ بعدی است که ارزش دارد، و اگر بیش از حد مهم جلوه کند، صحنهٔ بعدی با دماغ به زمین می خورد. کار کارگردان همین است ــ که هنرپیشه را کنترل کند. من روشی دارم که معمولا کارگر است، به این ترتیب که صحنه ای را می گیرم و اگر خوب نبود می گویم، «بگذار این دفعه به خاطر فلانی بگیریم.» بعد یك برداشت سوم را می گیری و می گویی، «در برداشت اول کاری کردی که در این برداشت نکردی.»

می گوید، «چکار.»

ومن می گویم، «خب در برداشت اول تو چنین وچنان کردی...» البته او نکرده بود، ولی این کاری بود که من می خواستم انجام بدهد. به محض آنکه فکر از آن خودش

بشود، به هیجان می آید و با اشتیاق اجرایش می کند. اصلا به ذهنش هم نرسیده بوده، ولی چون به او قبولاندم که تصور خودش بوده، با علاقه می پذیرد. به تدریج می توانید یك اجرای درست را بسازید، در عین حال که اعتماد هنرپیشه را هم به خودتان جلب می کنید؛ چون من به این نتیجه رسیده ام که اگر تمام احترام، احترام به خویش، را از هنرپیشه سلب کنید، کار شما در آن صحنه تمام است. شما باید مدام روحیهٔ او را بسازید.

**کوستا ـ گاوراس:** من ازواژهٔ *کارگردانی* چندان خوشم نمی آید چون رابطهٔ شماها بیشتر رابطهٔ همکاری است ـــ رابطهٔ افرادی که با هم کار می کنند، تا کسی رئیس فرددیگری باشد و او مرئوس. به عقیدهٔ من این روزها رابطهٔ کارگردان و هنرپیشه به کلی چیز دیگری است.

دیگر این طور نیست که کارگردان به هنگام فیلمبرداری به هنرپیشه بگوید، «حالا دراین لحظهٔ به خصوص می توانی فلان کار را انجام بدهی.» این روزها آنها پیش از شروع فیلمبرداری دربارهٔ اجرای نقش به توافق می رسند. آنچه مهم است این است که زمانی که هنرپیشه کار را آغاز می کند، فکر می کند مسئولیت کامل کاری که انجام می دهد با خود اوست، اوست که آن کار را انجام می دهد، و کار از او ناشی می شود. حقیقت این است که، تمام آن ناشی ازشرایطی است که کارگردان ازپیش فراهم کرده است. اما وقتی به فیلمبرداری می رسد، هنرپیشه دیگر آزاد است.

هر ازگاه ما تمرین می کنیم. هنرپیشه ای که در فیلم زد نقش انجیر فروش را داشت، همان کسی که پرنده های کوچکی دارد، به کلی دست و پای خودش را گم کرده بود. او هنرپیشهٔ صحنهٔ تئاتر است؛ اما در این مورد نمی توانست نقش شخصیت را دنبال کند. ولی به دلیل تجربهٔ تئاتریش تصویر تداوم نقش را داشت. بنابراین چندین شب با هم نشستیم و آن صحنه را تمرین و بعضی جزئیات را تکرار کردیم. حقیقت این است که شما نمی توانید تمام هنرپیشه ها را یکجا جمع کنید و بگویید، «باید اینطوری اجرا کنید.» هر هنرپیشه ای شخص خاصی است، شخصیتی خاص در موردی مشخص.

**پل ماریسی:** فکر نمی کنم جودا له ساندروتاکنون ازمن سئوالی کرده باشد. فقط درحدی که کجاها باید برود. من به او می گویم گفته هایش را کوتاه و شیرین بیان کند و درباره اش نیندیشد. دوست ندارم هنرپیشه ها درباره آنچه می گویند، فکر کنند.

حداقل، من به آنها می گویم درباره اش فکر نکنند. البته همیشه فکر می کنند، اما بهتر است بگذاری خودشان درباره اش بیندیشند، تا شما به آنها بگویید.

**مارتین ریت:** بهترین صفتی که یك هنرپیشه باید داشته باشد انضباط است. هنرپیشه به قدری زنده است که هرچه اتفاق بیفتد بر او تأثیر می گذارد. در حین اجرای نقش، اگر دری خارج صحنه بازشود و باد شدیدی بوزد، او همچنان نقش را اجرا می کند. این نوع زندگی که اینچنین آنی است خارق‌العاده است. و هر کارگردانی که فیلمی را کارگردانی می کند، امیدوار است که چنین چیزی رخ بدهد.

در فیلم *هاد* لحظه ای بود که قبلا تمرین نشده بود. پاتریشیا نیل در اتاق خوابی بود و داشت حرف می زد که دستش به لامپ چراغ خورد. او بدون کمترین مکثی به بازی ادامه داد؛ چنین هنرپیشه ای بود. مثل یك جنگجوی بزرگ. یك جنگجوی بزرگ هرگز فکر نمی کند. وقتی موقعیت مناسب باشد هر کاری که بخواهد انجام دهد، انجام می دهد. او چنان انضباطی دارد که قادر است تقریباً هر کاری را که بخواهد، انجام دهد. هر قهرمان بزرگ ورزشی نیز چنین است. لحظهٔ بدیهه سرایی است که نفس تو را بند می آورد. با ابزاری کامل، کنترل شده و سرشار از نیرو، ناگهان یك لحظهٔ درخشان فی‌البداهه پیش می آید، چون اتفاقی رخ می‌دهد که غیرمترقبه بوده است.

حال آنکه،

**روبرتو روسلینی:** من مجال کمی به هنرپیشه می‌دهم. آنها وحشتزده و لرزان و مرتعش آنجا می ایستند تا حدی که گفتگوی مربوط به آن صحنه را هم فراموش می کنند، در حالی که من آنجا هستم تا اورا تاحدممکن تحت فشار قراربدهم؛ اما کما بیش من هستم که چیزی را که می خواهم می سازم، نه چیزی را که آنها می خواهند. سهم آنها بیشتر در بیان جملات گفتگوها است. بدیهی است که به فیلم ارتباط پیدا می کند. ببینید، نیاز من متفاوت است.

## آنطور که شما بخواهید... یا بگذارید چندنمونه به شما نشان بدهم

**استانلی کریمر:** هنرپیشه‌ها متفاوتند، همه شان با هم فرق دارند. بنابراین ارائهٔ یك قانون

بنیادی مسخره است، مسخره است مگر اینکه شما از نظر شخصیت یك تزار کامل باشید، نه در واقعیت.

**مارتین ریت:** بسیاری از کارگردانها به کرّات از یك عده هنرپیشهٔ مشخص استفاده می‌کنند. این طور آسانتر است. راهی میان بر است. وقتی هنرپیشه به مرحله‌ای می‌رسد که تو را درك می‌کند، ارتباط برقرار کردن آسانتر است. اینکه اگر هر بار بخواهی از نو شروع کنی، طبعاً کار آسانی نخواهد بود.

**پل مازورسکی:** بعضی از هنرپیشه‌ها گرایش دارند به اینکه روی نقاط قوتشان تأکید بگذارند، ودلنگرانند. مهمترین دلنگرانی آنها این است که چه کسی فیلم بعدی آنها را کارگردانی می‌کند. چه کسی از آنها حمایت می‌کند؟ چه کسی مراقب من خواهد بود؟ از کجا بدانم بدبختم نخواهد کرد؟ و از این قبیل چیزها. این به فیلمسازی هم ارتباط پیدا می‌کند. در حالی که نباید ارتباطی داشته باشد، چون مربوط به مسایل خود ستاره‌هاست.

**ژان رنوار:** یك فیلم، برای خودش جهان کوچکی است. توازن از مهمترین چیزهای زندگی است. شما باید تمام عوامل را متوازن کنید. از خطرناکترین چیزها در فیلمسازی این واقعیت است که وقتی شما با ستاره ای کار می‌کنید، این ستاره، به دلیل تکرار همان صدا و حرکات است که ستاره شده ــ تماشاچی هم به آن عادت کرده است و آن بیچاره هم میلیونها درآمد پیدا کرده، اما روی استعداد کاری نمی‌کند. برای من خیلی غم‌انگیز است که ببینم انسانی مرتب خودش را تکرار می‌کند، همان حرکات و اطوارها را تکرار می‌کند، بی‌آنکه حقیقی باشند، بی‌آنکه واقعیت داشته باشند، بی‌آنکه بیانی از حقیقت باشند.

**آبراهام پولونسکی:** یکی از نکاتی که باید با هنرپیشه‌ها روشن کنی این است که دقت کنی کلکهای اجرایی قدیمی را که انجام داده اند، به خورد تو ندهند. چون هنرپیشه‌های خوب تقریباً همه نقشی را اجرا کرده اند. درست؟ به محض اینکه از آنها می‌خواهی جمله‌ای رابخوانند، بلافاصله نقش مشابهی را که قبلا اجرا کرده‌اند تحویلت می‌دهند... آنها یك بایگانی دارند، یك بایگانی در ضمیرناخودآگاهشان، که به تو

عرضه می کنند، تو باید هشیار باشی که این بایگانی را تحویل نگیری. چون آدمهای با استعدادی هستند، باید به کار وادارشان کنی. تصور کارگردانی این است که همه را واداری سخت کار کنند. هر هنر پیشه ای متفاوت است، وهر کدام به روش متفاوتی نیاز دارند. بعضی ها را باید نازونوازش کنی، با برخی باید بجنگی، با گروهی باید صحبت کنی، عده ای هم فوق العاده اند و دهانت را بازنکرده ای می دانند چه می خواهی بگویی. منظورم این است که آنها مثل همهٔ انسانها با هم تفاوت دارند.

**جورج کیوکر:** من به هر هنر پیشه ای می گویم که اشکال اجرایش کجاست. برایتان داستان بانمکی تعریف می کنم. جك لمون در تلویزیون بازی کرده بود، اما *برای شما هم اتفاق می‌افتد*، اولین فیلمی بود که بازی می کرد. فیلمی بود با شرکت جودی هالیدی. داشتیم صحنه ای را می گرفتیم. صحنهٔ دعوایی بود، دعوایی مضحك. وقتی تمام شد، آنها کارشان را خوب انجام دادند، ومن هم گفتم، «خیلی خوب بود، ولی من حتی یك کلمه اش را هم باور نمی کنم.» بعد از آنها پرسیدم وقتی واقعاً عصبانی هستند چه می کنند.

جك لمون گفت: «وقتی عصبانی می شوم چه می کنم؟ به حال تهوع می افتم.»

گفتم، «خب همان کار را بکن.» واوهم کرد. تمام مدت که آنها دعوایشان می شد، او دل درد می گرفت.

من تصور نمی کنم به هنر پیشهٔ صحنه ای که بخواهد درسینما نقش اجرا کند، بتوان قوانین خاصی ارائه داد. شما به آدمهای متفاوت چیزهای متفاوت می گویید. با افراد خاصی باید با ظرافت رفتار کنی. یك کارگردان باید بداند کی حرف بزند و کی دهنش را ببندد. ضمناً شما باید تشخیص بدهید یك صحنه کی آن چیزی که باید باشد از آب درمی آید. این بخشی از حرفهٔ شماست. با گروهی یك جور کار می کنید، و با گروهی دیگر نوعی دیگر؛ بگذارید موردرکس هاریسن وادری هیپورن را مثال بزنم. در *بانوی زیبای من* هاریسن خوب بود. اما مثل بسیاری از هنر پیشه‌ها، دربرداشت اول وحشتزده بود. ولی دربرداشت دوم، سوم، چهارم وپنجم، عالی بود. ازطرف دیگر اُدری هیپورن در همان برداشتهای اول کار عالی ارائه می‌داد. معمولا وقتی صحنه ای را می گیری، از روی ادب، نمای درشت هنر پیشهٔ اول زن را در آغاز می گیری. اما من متوجه شدم که باید اول از هاریسون نمای درشت بگیرم، در حالی که هیپورن مدام مشغول تمرین بود.

**روبن مامولیان:** ارتباط با هر هنر پیشه متفاوت است. روشی که با یکی موفق است ممکن است در مورد دیگری اصلا به کار نیاید. شما ناچارید روش متناسبی برای ارتباط برقرار کردن با هنر پیشه ابداع کنید. فردریك مارچ هنر پیشهٔ بسیار خوبی است که در عین حال بسیار هم باهوش است. با او می شود منطقی عمل کرد. با بعضی از آنها اصلا نمی شود منطقی بود، چون درك نمی کنند. باید بگویی، «می دانی گلابی رسیده چگونه از درخت می افتد؟ من دلم می خواهد همان کار را بکنی.»

می گویند، «بله، بله می فهمم» و بعد انجام می دهند، مشروط براینکه بتوانی به چیزی تشبیه کنی، یا با عاطفه مطرح کنی یا آنها را هیپنوتیزم کنی تا احساس خاصی پیدا کنند.

**باز کالیك:** مشکل کارکردن با هنر پیشه ها این است که هر هنر پیشه موجود خاصی است و باید قلق اورا به دست آورید. البته هنر پیشه های خاصی هم هستند ــ ریچارد ویدمارك نمونهٔ کامل آن است. اگر صحنهٔ ساده ای داشته باشیم که مثلا پسری اینجاست و دختری آنجا نشسته و قرار است برود و دخترك را بلند کند، کافی است به ویدمارك اشاره کنی که، «ببین ریچارد، قرار است ترتیب دخترك را بدهی.» همین.

از طرف دیگر هنر پیشه هایی هستند که در برخورد با آنها باید در نقش روانپزشك ظاهر شوی. اگر آن جمله را به آنها بگویی، چنان نگاهت می کنند که گویی عقلت را از دست داده ای. درمورد ویدمارك، وارد جزئیات قضیه بشوی، تورا می کشد، چون اوهم آن طرف قضیه را درك نمی کند.

بعضی ها باید گریه کنند، گروهی باید با تحکم روبرو شوند، برخی را باید نوازش کنی، منظورم هم زنها هستند و هم مردها. هر رابطه ای یك جوری است و شما باید کلیدش را پیدا کنید. تصور می کنم راه حل آن هم چیزی جز تجربه نیست، باید بیاموزی که با هرکدام چگونه رفتار کنی. باید سر بعضی هایشان داد بزنی. تا فریادت بلند نشود واکنش نشان نمی دهند.

**هوارد هاوکس:** جان وین هنرپیشه فیلمهای «کاوبوی» بود و پول کمی می‌گرفت هیچکس هم او را نمی‌شناخت، اما فیلمی با او ساختیم به نام رود سرخ. او حالا هم همان آدمی است که آن موقع بود. رفتارم با او هیچ فرقی نکرده. من می‌دانم او از عهدهٔ چه کاری برمی‌آید و خوب هم از عهده برمی‌آید. او به مراتب از آنچه فکر می‌کنید

هنرپیشهٔ بهتری است. البته هنرپیشهٔ با سبکی نیست. روش خاص خودش را در جویده بیان کردن کلمات دارد. مردم هم دوستش دارند و او هم خاصیتی دارد که خوبست. اگر اوقاتش تلخ شود و زیرلبی غر بزند، می‌پرسم، «چه مرگته؟»

می‌گوید، «یك چیزی اشکال دارد.» نمی‌داند اشکال از کجاست، نمی‌داند کجای کار اشکال دارد، اما حس می‌کند که درست نیست، و ما هم آن اشکال را رفع می‌کنیم. او به روش خیلی ساده‌ای کار می‌کند.

مدتها پیش به او گفتم اگر سه صحنهٔ موفق پیاپی در فیلمی داشته باشی و تماشاچیان را دلخور نکنی موفقی. به عبارت دیگر با صحنه کاری نکن که در آن وجود ندارد؛ تا آنجا که می‌توانی سریعتر انجامش بده. نگذار به یاد بیاورند چقدر بدبازی کرده‌ای، اما وقتی صحنهٔ خوبی داری، در آن صورت حسابی اجرایش کن.

به جرأت می‌توانم بگویم او کمتر از هر هنرپیشهٔ دیگری که من می‌شناسم تماشاچی را دلخور می‌کند چون تلاش نمی‌کند کارهای خاصی انجام بدهد.

ازطرف دیگر، کاری گرانت از بهترین هنرپیشه‌هایی است که تاکنون شناخته‌ام، او شخصیت بزرگی است. صحنه‌ای را اجرا می‌کند و می‌پرسد، «چطور بود؟»

می‌گویم، «کسالت‌آور بود. طوری که تو عصبانی شدی مثل همه است. روش تازه‌تری برای عصبانی شدن نداری؟» هشت بار صحنه را تکرار می‌کنیم، بعد ناگهان او شروع می‌کند مثل اسب به شیهه کشیدن و من هم آنرا می‌پذیرم.

نکته اینجاست که تو از شخصیت آدمها استفاده می‌کنی. به همین دلیل است که برخی از آنها اینقدر دوام می‌آورند. چیزی دارند که می‌توانی از آن استفاده کنی.

**مارتین ریت:** رفتار همیشه جسمی نیست. به خاطر سپردن این نکته بسیار مهم است. البته کارهایی که با بدنت انجام می‌دهی بسیار مهم است. عده‌ای عقیده دارند بازی داستین هوفمن در فیلم *کابوی نیمه شب* بیرونی بود. او شخصیت پردازی خاصی را برگزیده بود و برای ساختن شخصیت موردنظر به آن اتکاء می‌کرد.

همهٔ هنرپیشه‌ها از درون به بیرون عمل نمی‌کنند. برخی برعکس از بیرون به درون کار می‌کنند. یك روش واحد وجود ندارد. این جنبهٔ رفتار بسیار مهم است. جنبهٔ بدنی مهم است. اینکه تو کدام را انتخاب کنی، چه گریمی یا چه روش راه رفتن را برگزینی، بسیار مهم است.

هنگامی که زندگی درونی یك شخصیت توأم با جنبهٔ بدنی عرضه شود، در آن

صورت اجرای موفقی خواهی داشت...

وقتی با هنرپیشه‌ای کار می‌کنم، ممکن است فکری به نظرم برسد که او نتواند اجرا کند. در تمام عمرم تاکنون فقط یك یا دو هنرپیشه بوده‌اند که احساس آزادی کامل می‌کردم که از آنها بخواهم هر کاری را می‌خواهند بکنند چون حس می‌کردم قادر به انجام آن هستند. اگر هنرپیشه از عهده برنیاید، راه دیگری پیدا می‌کنم. هر فکر من به این واقعیت که آن هنرپیشه کیست مربوط می‌شود. اگر هنرپیشه نتواند کاری را که من می‌خواهم انجام بدهد، در آنصورت باید خواسته‌ام را تاحدامکان به آنچه که هنرپیشه از عهده برمی‌آید نزدیك کنم.

**وینسنت شرمن:** سه چهار روز از فیلمبرداری *آشنایی قدیم* می‌گذشت که بت دیویس نزد من آمد. تهیه کنندهٔ فیلم، هنری بلانك قبلا به من گفته بود که «هر کاری با بت دیویس کرده‌ای ادامه‌اش بده. بهترین اجرایی است که تاکنون از او دیده‌ام، او نقش بازی نمی‌کند، خودش است. حتماً او را به همین روش حفظ کن.»

ازطرف دیگر بت دیویس پس از پایان یك روز فیلمبرداری، بعد از آنکه به او گفتم تهیه کننده چقدر از کارش راضی بوده، گفت، «خوشحالم دیگران راضی‌اند. امادر پایان روز احساس می‌کنم کاری انجام نداده‌ام. احساس می‌کنم نقشی اجرا نکرده‌ام.»

متوجه شدم که واقعیت قضیه هم همین بود، چون او شخصیتی جدا از خودش را عرضه نکرده بود. به سادگی نقش خودش را اجرا کرده بود، بدون آنکه نیروهای عصبی درونش به او فشاری آورده باشند. برای او تجربهٔ جدیدی بود.

**وینسنت مینه‌لی:** راههای گوناگونی برای سر وکله زدن با هنرپیشه‌ها وجود دارد. گاهی اصرار می‌ورزی و گاهی ریشخند می‌کنی. گهگاه به اعتماد نیاز دارند که باید به آنها ببخشی. به عنوان مثال فرد آستر، همیشه احتیاج داشت اطمینان خاطر پیدا کند، چون معتقد بود که نقشش را خوب اجرا نکرده است. البته کارش عالی بود، و خاطر جمع کردن او هم کار سختی نبود.

من همیشه به سیاهی لشکرم توجه فراوانی می‌کنم. در انتخاب آنها دقت زیادی به خرج می‌دهم و کارهایی از آنها می‌خواهم که معمولا از آنها خواسته نمی‌شود. قبلا مثلا دستیار کارگردان می‌گفته، «برو کنار آن تیر چراغ بایست، دستت را بکن توی

دماغت یا کاری از این قبیل و تظاهر کن که سردت شده.» همین. ولی من آنها را وادار می کردم کارکنند، بنابراین همیشه مجبور بودند خودشان را تطبیق بدهند و برای اینکار پول بیشتری هم می خواستند.

**مایکل وینر:** در فیلم *سرزمین شاتو* قرار بود چارلز برونسون، که ستایشش می کنم، یك زن سرخ پوست را از بند آزاد کند؛ دخترك هم لخت مادرزاد بود. نسخه ای که در امریکا نشان دادند به کلی سانسور شد، اما در نسخهٔ اصلی فیلم زنش لخت مادرزاد به تیری بسته شده بود تا به بهانهٔ نجات او، شوهرش را به آنجا بکشانند. برونسون آمد سر صحنه، به او گفتم، «در اینجا باید لا بلای این بوته ها روی شکم بخزی و به دخترك که رسیدی طنابها را پاره کنی.»

گفت، «من چنین کاری نمی کنم.»

گفتم، «یعنی چی؟... صفحهٔ ۹۳... خزیدن روی شکم... روشن است.»

گفت، «من با یك زن لخت روی صحنه ظاهر نمی شوم.»

گفتم، «این چه حرفی است... صفحهٔ ۹۳... زن لخت است و با طناب بسته شده است، مگر نخواندی؟»

گفت، «من با یك زن لخت روی صحنه ظاهر نمی شوم.»

گفتم، «که اینطور؟»

گفت، «این صحنه را تازه وارد فیلمنامه کرده اید؟»

گفتم «صفحه نودوسه؟ سالهاست که جزئی از فیلمنامه است... حتی از اولین نسخه اش این صحنه در آن بوده.» با خودم گفتم، خب این از آن مواردی است که نمی شود زیاد درباره اش بحث کرد، این بود که گفتم، «بسیار خب، زن لخت را ببرید بیرون.» دخترك بیچاره که منتظر لحظهٔ بزرگ رهاییش بود، بلافاصله درحوله ای پیچیده شد و از صحنه خارج شد.

گفتم، «خب آقا، روی بوته ها سینه خیز برو وطنابها را قطع کن.»، در آن لحظه فقط بالای تیر را می دیدیم، ولی وقتی فیلم را تدوین کردیم، دخترك را می بینید که روی زمین خوابیده و با بند بسته شده است و به بالا نگاه می کند، بعد برونسون پیدایش می شود وطنابها را قطع می کند. همان چیزی است که از اول قرار بود بشود.

به این ترتیب همیشه راهی وجوددارد. چیزی مثل این، که مسئله ای شخصی است و شما هم لزوماً با آن موافق نیستید، به بحث و جدل نیاز ندارد، برای حل آن باید راهی

پیدا کرد.

## ترس و لرز

**یری وایس:** من دوستی دارم که تهیه کننده فیلم *سی و نه پله* آلفرد هیچکاك است. او داستانی از آلفرد هیچکاك تعریف کرد که چگونه در صحنه‌ای نمی‌توانست مادلن کارول را وادارد که پس از بازکردن دری وحشتش را نشان بدهد. او هم واقعاً هنرپیشهٔ خوبی بود. ستاره بود. برای دهمین، یازدهمین، چهاردهمین، هفدهمین بار صحنه را گرفتند و پس از بازکردن در، خانم چنانچه باید وشاید وحشت نمی‌کرد. سرانجام اودر را بازمی‌کند ــ کامل. ناگهان چشمش به هیچکاك می‌افتد که نیمه لخت آنجا نشسته است. خانم هنرپیشه از وحشت نعره‌ای می‌کشد. من خودم شخصاً چنین کاری نکرده‌ام اما عقیده دارم برای فیلمبرداری یك انسان باید حتی‌الامکان به هنرپیشه نزدیك شد.

**رونالد نیم:** به عقیدهٔ من وظیفهٔ اصلی کارگردان این است که کاملا مشخص کند، بهترین کار این موجودات مشکل و درعین حال فرستادهٔ الهی با اجرای نقششان باید روی صحنه عرضه شود، نه اینکه لابلای خواستهای کارگردانی که می‌خواهد زرنگ جلوه کند و از خودش ستاره بسازد گم شود یا از طرف دیگر در فیلمی که حرفه‌ای فیلمبرداری نشد فقط از آنچه هنرپیشه انجام‌داده برای سرهم کردن آن استفاده شود.

**اسکار ویلیامز:** شما باید این چیزها رابلد باشید؛ باید آنها را حس کنید. یك بار هنرپیشه‌ای سرتمرین به‌من گفت، «من ازعهده‌اش برنمی‌آیم، برمی‌گردم به شهرم.» من هم به همکارانم گفتم، «دست به چیزی نزنید، حتی یك میخ هم نکوبید تا او برگردد.» مسئولیت را بردوش او گذاشتم. او هم برگشت.

باید مردم را حس کرد و اطلاعاتی درباره‌شان داشت، باید آنها را همانطور حس کرد که انسان خودش را حس می‌کند. اما اینکار نباید شما را به جایی برساند که از بازی بیرون بیفتید، برشما حاکم شوند وشما را زیرپا له کنند و شما احترامتان را در مقابل بقیهٔ همکاران ازدست بدهید. لحظه‌ای که چنین اتفاقی بیفتد کارشما تمام است. دیگر شما را باور نمی‌کنند؛ به حرف شما گوش نمی‌دهند. آنچه را می‌گویید انجام

نمی‌دهند. اغلب متوجه می‌شوید که وقتی دربارهٔ فیلمی که می‌خواهید بسازید حرف می‌زنید هر کس می‌خواهد آن را ازدیدگاه خودش بسازد. اما وظیفهٔ کارگردان آن است که آن را در کل ببیند. او باید بداند که هنرپیشه یا اجرای خاصی باید حرکت مشخصی داشته باشد. وقتی هنرپیشه برنامهٔ خودش را اجرا کرده، کاری که تو باید (به عنوان کارگردان) انجام دهی این است که ترتیبی بدهی تا در بقیهٔ کار جا بیفتد. آنها همیشه آماده‌اند که آن اجرای معرکه را عرضه کنند. بنابراین کارگردان باید دیدگاه فیلم را درنظر داشته باشد، چون او را به همین منظور استخدام کرده‌اند که دیدگاه کلی را دربارهٔ فیلم درنظر بگیرد. او را استخدام می‌کنند تا قصهٔ فیلم را بگوید.

**ریچارد آتن بارو:** هر هنرپیشه‌ای که من می‌شناسم، بدون استثنا با هر کیفیت کار، وحشت می‌کند. مهم نیست کی هستند، چقدر تجربه دارند، اهل کجا هستند و پسزمینهٔ زندگیشان چیست ــ باطناً عصبی هستند، مردد ند و دچار عدم اعتمادند. ممکن است این نقاط ضعف را با تظاهر به اعتماد نفس پنهان کنند یا با رفتاری غیرعادی، اشك و آه وزاری بپوشانند. حقیقت امر این است که آنها به شدت عصبی هستند، چون آمادگی ندارند. شما وقتی در تئاتر و در تمرینهای خصوصی کار احمقانه‌ای بکنی مسئله‌ای نیست چون تجربه می‌کنی، به علاوه با سایر همبازیهای خودت هستی و آزادی داری، چیزی را به کسی عرضه نمی‌کنی. اما به محض اینکه پایت به سر صحنهٔ فیلم می‌رسد در کنار نه تنها کارکنان بلکه سایرین در سر صحنه هستی، در حالی که یکنفر هم در بلندگو فریاد می‌زند «ساکت»، و تو باید جنست را عرضه کنی، کار تمام است.

**رونالد نیم:** هنرپیشه‌ها تیرهٔ خاصی از انسانها هستند. الك گینس و من چند سال پیش فیلمی می‌ساختیم به نام *آهنگهای افتخار*. در پایان هفتهٔ اول گینس خیلی اخمالود بود. روحیه‌اش بد بود و زودرنج شده بود و غرغر می‌کرد. بالاخره یك روز پرسیدم، «الك، قضیه چیه؟ ما همه داریم جان می‌کنیم و تو آنقدر افسرده و کسلی و حالت تو بر روحیهٔ همهٔ ما تأثیر گذاشته است. احساس می‌کنیم فیلم خوبی نمی‌سازیم و تو از همهٔ ماها بدت می‌آید. آیا کاری از دست من برمی‌آید؟»

او گفت، «می‌دانی، نزدیك دو هفته است من دارم در این فیلم بازی می‌کنم و حتی یکبار هم کسی به من نگفته، الك بازی تو خیلی خیلی خوبست. واقعاً معرکه‌ای.»

گفتم، «پناه برخدا، آلك ما همه فکر می‌کنیم تو معرکه‌ای. کاری که ما می‌کنیم این

است که بقیهٔ کار را به سطح بازی تو بکشانیم. معرکه دانستن اجرای تو برای همهٔ ما فرض مسلم است».

گفت، «رانی، من باید نصیحتی دربارهٔ هنرپیشه‌ها به تو بکنم.»

گفتم، «خوشحال می‌شوم بشنوم، چون احساس می‌کنم درك آنها کار دشواری است.»

گفت، «تمام مردم عادی، افراد به اصطلاح معمولی بین سنین ده و چهارده، دوست دارند نقش بازی کنند. دلشان می‌خواهد کلاه گیس بگذارند یا لباسهای عجیب و غریب بپوشند، دخترها هم دوست دارند ماتیك بزنند و چیزهایی از این قبیل. بعد در حدود چهارده سالگی از این مرحله می‌گذرند و تصمیم می‌گیرند که کارمند یا قاضی یا رانندهٔ لوکوموتیو یا خلبان و چیزهای دیگر بشوند. اما یك هنرپیشه، در آن بخش از ذهنش که عاشق بازی کردن است، همیشه یك نوجوان باقی می‌ماند. قبول کن که چنین است چون همینطور است. خیلی هم مشکل است. به عنوان مثال خودم را درنظر بگیر، من آدم باهوشی هستم. کتاب خوانده‌ام، روشنفکرم و چیزهای دیگر. با وجود این، وقتی نوبت بازیگری می‌رسد مثل یك بچه هستم. پس وقتی با هنرپیشه‌ها سروکار پیدا می‌کنی باید این را به خاطر داشته باشی. این باید ملکهٔ ذهن تو باشد: ما دوست داریم تشویق بشویم. وقتی کار خوبی عرضه می‌کنیم، خوشمان می‌آید ازمان تعریف بشود و دستی به پشتمان بخورد. اما به همان اندازه هم نیازمندیم که تابع مقررات باشیم. اگر پایمان را از گلیممان بیشتر دراز کنیم باید با ظرافت نوکمان چیده شود. اگر ما را بچه‌های ده، دوازده ساله‌ای به حساب آوری، در آنصورت متوجه می‌شوی که می‌توانی بر ما مدیریت کنی و ما را اداره کنی».

**رومن پولانسکی:** بازیگری احتیاج به تمرکز کامل و راحتی کامل دارد، تو باید این دو را با هم ترکیب کنی، به نظر راحت و آرام برسی در عین حال چیزهای مختلفی را هم که باید انجام دهی به خاطر داشته باشی. جمله‌هایی که باید بگویی، علائم، سایه‌ها و صدنکتهٔ ظریف دیگر را که احتیاج به تمرکز کامل دارد. همچنین باید کمابیش شخصیتی را که اجرا می‌کنی باور داشته باشی و در آن لحظه روی آن متمرکز باشی. معمولا هنرپیشه، این کار را پیش از آنکه دَقك (کلاکت) را جلوش به هم بزنند، انجام می‌دهد و حتی متوجه نمی‌شود که دقکی هم وجود دارد. او توجهی هم ندارد که آیا سایر هنرپیشه‌ها هم در محل تعیین شده قرار گرفته‌اند یا جمله‌هایشان را پس و پیش ادا می‌کنند.

**جك نیکلسون:** اگر صحنه‌ای درست از آب درنمی‌آمد، می‌رفتم و درباره‌اش بحث می‌کردم. کم کم متوجه می‌شوید که آیا حرفی برای گفتن هست یا نه. مشکل اکثر هنرپیشه‌ها، اعم از حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای، حالت تنش درونی است، و برای از بین بردن آن وسایل گوناگونی وجود دارد. نخست آنکه، آنهارا متوجه این تنش بکنی و وادارشان کنی به آن اعتراف کنند. اکثر افرادی که در فیلمهای من بازی می‌کنند، به این دلیل انتخاب می‌شوند که برای آن نقش مناسبند، بنابراین اغلب مشکل شخصیت پردازی مطرح نبوده است. در مورد هنرپیشه‌های حرفه‌ای، مثلا بروس درن یا کارن بلك، تنش به این دلیل وجود دارد، چون انتخابی نکرده‌اند که به اندازهٔ کافی از علاقهٔ ذهنیشان را به خود اختصاص بدهد. به عبارت دیگر یك انتخاب حیاتی نکرده‌اند؛ درسطحی نیست که تخیل آنها را درگیر کند و آنها را ناخودآگاهانه وادار به تظاهر کند.

در اغلب موارد، تنش ناشی از مقاومت در مقابل چیزی خارجی است، نه درونی. به عبارت دیگر شما تنش را می‌افزایید چون نمی‌خواهید دربارهٔ حرکت بعدی فکر کنید، و اینکه وقتی به آن برسید چقدر بد از آب درمی‌آید. باید بگذارید حرکت کند، هرچه که هست با آن بروید و روبرو شوید. یك مشکل واقعی دیگر اجرای نقش منفی است. هنرپیشه‌ها دوست ندارند نقشهایی را که از نظر عاطفی محبوب نیستند اجرا کنند. در فیلم *پنج قطعهٔ آسان* درصحنهٔ جدال با اسپنسر مشکل داشتم. در آخر کار شخصیتی که من اجرا می‌کردم، قدری مظلوم می‌شد. برای من مسئله‌ای نیست که در صحنه‌ای پدرم را درآورند، اما اینکه بعد از آن هم همچنان گوشه‌ای افتاده باشم چندان برایم خوشایند نبود. از آن کارهایی است که احساس می‌کنی انجامش عجیب و غریب است. حتی وقتی هم که درست انجامش می‌دهی می‌دانی که روی پرده مثل آشغال هستی.

نقش کارن بلك در فیلم *گفت، برون*، شخصیتی را نشان می‌داد که درگیر رابطهٔ ازهم پاشیده‌ای است. او چون سن بیشتری دارد، تصویر بهتری از آنچه اتفاق می‌افتد دارد وطبعاً فعالتر است. به نظر می‌رسید اوست که همیشه می‌گوید «نه». این سبب شد که کارن چون نمی‌خواست آدم بدجنسی باشد از من بپرسد، «کاری به من بده که اینطور خصمانه جلوه نکنم، منظورم را که می‌فهمی.» گاهی او در صحنه‌ای خیلی خبیث به نظر می‌رسد و این مشکل بازی نقش منفی است. اگر به کارن بگویی چه می‌خواهی، به آسانی می‌تواند بازی کند. به عبارت دیگر اگر اجرای خوبی عرضه نکند، تمامش تقصیر توست چون هرچه بگویی، انجام می‌دهد، و در این مورد او جداً پدیده‌ای است.

اگر بگویی، «این هیجده تا کار را بکن» آناً انجام می‌دهد. هر قدر هم کار افراطی و بی‌هدف باشد. اگر بتوانی بگویی، او می‌تواند انجام بدهد. در ارتباط با او، اغلب من تنها دیدگاهم را دربارهٔ شخصیت بیان می‌کردم، همین.

**پل مازورسکی:** مشکلترین هنرپیشه برای کار، هنرپیشه‌هایی هستند که فقط یك روز می‌آیند و یك صحنه اجرا می‌کنند. شما نگران برنامه هستید و نمی‌خواهید آنرا کش بدهید. هنرپیشهٔ کذایی هم که در دفتر تو خیلی راحت و دلپذیر و خوب به نظر می‌آمد، سر بزنگاه عصبی و کلافه می‌شود. جمله‌هایش را فراموش می‌کند و دستپاچه است، خلاصه اشکالی در جایی هست. من راه‌حلهای گوناگونی را آزمایش می‌کنم. می‌کوشم فراموش کنند. گاهی سعی می‌کنم افرادرا ازدوروبر صحنه دور کنم. مواقعی بدیهه‌سازی را تشویق می‌کنم. خیلی کارها می‌کنم ولی همیشه کارگر نمی‌شود. این مشکلترین کارهاست.

**رالف نلسون:** بسیاری از کارگردانها معتقدند که هنرپیشه‌ها مثل کودکان هستند، من موافق نیستم. هنرپیشه‌ها هستند که جلوی دوربین قرار می‌گیرند، و هنرپیشه‌های خوب، هنرپیشه‌های حرفه‌ای ــ معمولا این دو صفت مترادف هستند ــ اسبهای تمرین دیدهٔ مسابقه‌اند. عصبی و کلافه‌اند. دچار انقباضند. اشکالی ندارد، وظیفهٔ من است که تا حدممکن کاررا برایشان آسان بکنم وتمام اعتمادشان را به خودم جلب کنم، چون تا قبل از رفتن فیلم روی اکران، من تنها تماشاچی آنها هستم.

**ایروین کرشنر:** بسیار آسان است. به آنها عشق و اعتماد به نفس بده. با به وجود آوردن اعتماد به نفس در او و خودتان به او اطمینان خاطر می‌دهید. ترس را از آنها می‌گیرید و این اصل مطلب است.

## راههای برقرار کردن ارتباط

**جان کاساوتیس:** ابتدا رابطه‌ای را با هنرپیشه برقرار می‌کنید، نوعی دوستی، چون دارید با هم کار می‌کنید. بعد می‌توانید بزنیدشان، لهشان کنید یا می‌توانید با آنها مهربان باشید، یا آنها می‌توانند با شما مهربان باشند. چون به تو احترام می‌گذارند. و شما هم

به آنها احترام می گذارید. به نظر من لزومی ندارد که به هنرپیشه ای بگویی، «گندت بزنند. در برداشت قبل افتضاح بودی.» به نظر من اصلا آفریننده نیست. مثلا باید بگویی، «ببین، یك یارویی است که می خواهد فرار کند.» و آنها را وارد داستان می کنی. و از آنجا می سازی و جلو می روی.

**جورج کیوکر:** بزرگترین امتیازی که کارگردان دارد این است که اجرای نقش را می بیند. هنرپیشه درگیر است و کارگردان می بیند. فکر می کنم که اومتکی به واکنش من است. می توانم بگویم، «بله، عالی بود. قبول دارم و فکر می کنم بسیار زیبا اجرا شد». فکر نمی کنم اگر به او بگویم درست نبود خودش را بکشد. به عقیدهٔ من هر هنرپیشه ای اعم اززن یا مرد، باید احساس کند که کسی آنجا نشسته که به او خواهد گفت کارش خوب بوده است. در عین حال باید بداند که اگر کار اشتباهی هم بکند کسی هست که به او گوشزد کند. اما کارگردانی تنها این نیست. با افراد بی تجربه کارگردان باید قدری درنقش مربی و معلم ظاهر شود. اما من فکر می کنم که کارگردان چیزها را می بیند و می تواند اجرای نقش را رهبری کند و برآن تأثیر بگذارد.

در فیلم *لایحه‌ای برای طلاق*، خیلی چیزها به کاترین هپبورن یاد دادم. او هنرپیشه ای بی تجربه، ولی بسیار با استعداد بود. هیچ گونه تجربهٔ سینمایی نداشت. اصلا نمی‌دانست سینما چی هست. اما باید بگویم از همان روز اول سر صحنه با همه چیز اُخت شد. کاملا راحت بود. گرچه او هنوز می رود ودر نمایشنامه ها بازی می کند، ولی او موجودی است که توسط سینما خلق شده است. فکر می کنم روی صحنهٔ تئاتر کارش را با سختی یاد گرفت. به گمانم سه یا چهار سال سخت و پرتلاش داشت. اما لحظه‌ای که به روی پردهٔ سینما ظاهر شد، کاملا راحت و آرام بود.

البته باید چیزهای خاص را می آموخت. خارق العاده بود. در اولین فیلمی که با او ساختم خیلی دست وپا چلفتی بود. نقش را با احساس بسیار بازی کرد، اما هنوز کامل نبود. بعد از آن فیلم دیگری بازی کرد و زمانی که به فیلم *زنان کوچك* رسیدیم، دقیقاً می دانست دارد چه می کند.

جورج هالیدی هم در تئاتر بسیار فعال بود. اولین بار که با او فیلمبرداری داشتیم صحنه‌ای بود در یکی از خیابانهای مرکزی نیویورك. چنان وحشت زده بود که هیچکاری نمی توانست انجام دهد. باید علامتی را هدف قرار می‌داد و می‌زد، ولی نمی توانست. هنوز در حال بازی در نمایشنامهٔ *متولد دیروز* بود، بعد به من گفت

می توانم برای همهٔ شماها بلیط تئاتر مجانی بیاورم.
از او پرسیدم چرا.
گفت، «نمی خواهم همه فکر کنند من چنین احمقی هستم.» اما آنها همه دخترهای زرنگی بودند و به سرعت آموختند. هرچه بیشتر دوام بیاورند، بیشتر یاد می گیرند.

**جك نیکلسون:** در فیلم گفت، برون، بزرگترین مشکل من این بود که فیلم دانشگاهی بود؛ در محیط یك دانشگاه اتفاق می افتد. معمولا دراین قبیل فیلمها هنرپیشه هایی که انتخاب می شوند سنشان از حد دانشگاه بیشتر است. اما من می خواستم از کسانی که در سن واقعی دانشگاه بودند استفاده کنم. در این فیلم من هم کسانی داشتم که هیچ سابقهٔ هنرپیشگی نداشتند و هم کسانی که بسیار هنرپیشگی کرده بودند. مشکل در حقیقت این بود که نوعی توازن کاری بین این دوگروه حفظ شود، چون مسائلشان به کلی از هم جدا و متفاوت بود: خوشبختانه در این میان خودم هم هنرپیشه بودم.
از نحوهٔ اجراها راضی هستم. فکر می کنم توازن دارد. به نظر می رسد که همه در واقعیتی به سر می برند. یك سبك بازیگری در اینجا و سبکی دیگر در آنجا نیست. به نظر می رسد که همه در آن محیط زندگی می کنند، که می کردند. این لطف فیلمبرداری در مکانی حقیقی است: هنرپیشه ها مجبورند که با هم زندگی کنند.

**ژاك دمی:** من زیاد با هنرپیشه دربارهٔ شخصیت نقشی که بازی می کند صحبت می کنم. معمولا، هنرپیشه ها حرّافان خوبی هستند. عاشق صحبت کردن اند. وقتی با آنها صحبت می کنی فکرهای تازه ای درباره کاری که می خواهی انجام بدهی به ذهنت می رسد. بسیار مهم است که با هنرپیشه ها دور هم جمع بشوید، سر ناهار یا شام و دربارهٔ نقشها صحبت کنید. بازی کردن هست، اما بچه بازی نیست.

**لیو مك کاری:** من زیاد با آنها حرف می زنم. وقت زیادی صرف می کنم تا با هنرپیشه ها دربارهٔ چیزهای مختلف صحبت کنیم. وقت زیادی صرف بحث دربارهٔ صحنه ها می کنم.

**پل ماریسی:** به هر قیمتی از بحث کردن خودداری می کنم. اگر متوجه بشوم کسی می خواهد دربارهٔ نقشش با من صحبت کند، اصولا از ابتدا او را استخدام نمی کنم. ترجیح می دهم با چنین چیزی سر و کار نداشته باشم. بگذار دیگران این کار را بکنند.

این کار نوعی تردید و درونگرایی به وجود می آورد که تحملش مشکل است. وقتی ببینی که کسی دارد نقشش را تجزیه و تحلیل می کند، حالت خودانگیخته ات را از دست می دهی.

**فریتزلانگ:** فکر می کنم با هنر پیشه باید همان رفتاری را داشت که آدم باخودش دارد. باید برایش شرح بدهید شخصیتی را که باید روی پرده بیاورد چگونه می بینید. نمی توانید اورا مورد استفاده قرار بدهید. شاید حق با او باشد و شما باید تجدیدنظر کنید. شاید هم اشتباه کند. چیزی هست که شما باید از هنر پیشه بیرون بکشید، چیزی که زیر پوست اوست، چیزی که ممکن است حتی خود اوهم از آن آگاه نباشد. من هرگز به هنر پیشه نشان نمی‌دهم چگونه بازی کند ــ از این کار متنفرم. دلم نمی خواست بیست و پنج فریتزلانگ کوچولو پرورش بدهم که دوروبرم بلولند. من برای هنر پیشه احترام زیادی قایلم.

**استیون اسپیلبرگ: معمولا هنرپیشه تصور کاملا متفاوتی از فیلم دارد، و از این جاست که بسیاری از جدالها آغاز می‌شود. به عقیدهٔ من نخستین موفقیت یک کارگردان، اگر به چنین موفقیتی دست یابد، این است که به هنرپیشه بفهماند تصورش از کار چیست. اگر هنرپیشه آن را به آن ترتیب نفهمد، نباید او را استخدام کرد. متأسفانه ساختار تجارتی کار به گونه‌ای است که آرمانگرایی را از آن گرفته است. اگر کسی به شما فیلمی بدهد که با استیومک کویین بسازید، خب شما هم فیلم را به روش استیومک کویین می‌سازد یا از خدماتتان صرف‌نظر می‌شود.**

**استانلی کریمر:** من انعطاف‌پذیرم، و به همین دلیل وقتی به سر صحنه می آیم می توانم با هنر پیشه تماس برقرار کنم، کاملا آماده هستم که اگر بخواهد دستش را بگیرم و راهنماییش کنم. همچنین آماده ام که بگویم، «بگذار ببینیم چه احساسی درباره اش داری.» گاهی بهتر از من آن را حس می کند و در مواقعی باید حدوحدود را به دست او بدهم.

اگر به اندازهٔ کافی شخصیت محکمی نداشته باشی کسانی هستند که از این موضوع بهره گیری کنند. جوجه هنر پیشه ای که تازه از فلان مدرسه فارغ التحصیل شده می تواند بگوید، «من انگیزهٔ مناسبی ندارم که از آن در وارد شوم و به طرف آن میز

برو م.» این از آن چیزهایی است که ممکن است تو را به مرز جنون بکشاند.

یك روز مشغول تمرین صحنه‌ای بودیم، و من هنرپیشهٔ جوانی داشتم که نقشی داشت، ما ادامه می‌دادیم و من هم در نهایت حلم و صبوری می‌گذاشتم تا او با انگیزه هایش کنار بیاید. درموردی تمام صحنه را خالی کردیم تا او بتواند تنهایی بنشیند وتصمیم بگیرد. تنها کاری که باید می کرد این بود که ازدروارد شود، به طرف میز برود و منتظر ورود هنرپیشهٔ دیگری بشود. گفت، «من نمی فهمم. به چه دلیل باید به این ترتیب وارد اتاق بشوم؟»

سرانجام اسپنسر تریسی گفت، «به این دلیل وارد اتاق پدرسگ می شوی چون تنها راه ورودش همان است و به طرف آن میز پدرسگ می روی چون در وسط اتاق است و کارگردان می خواهد که به آنجا برو ی و منتظر آن مردیکه بشوی تا وارد شود. دلیلش این است، حالا فهمیدی؟»

خب تریسی معمولا آنقدر بددهن نبود ووقتی در برلین در اولین شب نمایش *دادگاه نورنبرگ* ازاوپرسیدند برای هنرپیشه های جوان چه پیامی دارد ــ که شنیده ام برایش جعل کرده اند ــ اوگفت بهترین کار برای هنرپیشه های جوان این است که جمله های گفتگوهایشان را درست یاد بگیرند و مواظب باشند به میز و صندلی ها نخورند. تعریف بدی نیست ممکن است زیاده از حد ساده گرفته باشد، اما در حقیقت منظور او این بود که طبیعی بازی کنند.

**هاسکل وکسلر:** من تصور نمی کنم جادویی دراین کار باشد. به نظر من می شود از افرادی از قبیل الیاکازان یا کسی که ذهنیتی نمایشی دربارهٔ بازیگری دارد، چیزهای زیاد آموخت، اما تصور نمی کنم بشود چیز زیادی درباره ایجاد ارتباط فراگرفت. چیز سحرآمیزی دربارهٔ ارتباط با هنرپیشه ها وجودندارد. اگر بتوانی فکر مشخصی را به فردی که برحسب تصادف هنرپیشه هم هست منتقل بکنی، در آنصورت کارگردانی. تجربهٔ کار با هنرپیشه ها به شما زبانی را می آموزد که تنها کسانی که مدت مدیدی هنرپیشگی کرده اند می دانند. چیزی شبیه شورت هند* است. می گویند، «از این استفاده کن». یا گاهی اصطلاحهای نیمه فرویدی ای دارند که به وسیلهٔ آن نحوهٔ کارشان را شرح می دهند. به عقیدهٔ من ارزش دارد که آدم این اصطلاحها را بداند، به

* short hand خطی ترکیب شده از علائمی خاص که برای تندنویسی به کار گرفته می شود.

خصوص اگر با هنرپیشهٔ با تجربه‌ای کار می‌کنید و او نزد شما می‌آید تا دربارهٔ مسئله‌ای با شما بحث کند.

**یان کادار:** برای کارکردن با هنرپیشه‌ها باید مثل یك پزشك باشید. یك لحظه روانپزشکید، لحظهٔ دیگر دوستید، معشوقه‌اید، خلاصه همه چیز هستید. زمانی که هنرپیشهٔ زنی دارد نقشی را اجرا می‌کند و چشمش به شماست، شما تنها تماشاچی او هستید. و اگر با قیافهٔ بی‌تفاوتی روبرو بشود، دست و پایش را گم می‌کند. باید درچشمان شما ببیند که آیا اجرایش درست هست یا نه.

**ریچارد آتن بارو:** هرگز نباید هنرپیشه را تحقیر کنید. به نظر من سرصحنه باید حال و هوایی پنهانی از خلوص وجود داشته باشد. شما دارید چیزی می‌آفرینید. دارید عواطف انسانی را عرضه می‌کنید، عواطفی که بحث دربارهٔ آنها آسان نیست، واگر هنرپیشه اصیل باشد، آن عواطف به گونه‌ای با عواطف خودش و تجربه‌هایش رابطه برقرار می‌کند. شما باید با هنرپیشه‌تان رابطه‌ای عاشقانه داشته باشید. این واقعیتی است. باید شما را بپرستند، شما هم باید آنها را بپرستید و باید بخواهید که با آنها کار کنید، بخواهید که با آنها بیافرینید، وکسانی که چنین می‌کنند، بهترین اجرا را به‌دست می‌آورند و به نظر من کسانی که به این عقیده بخندند و سر وصدا به پا کنند، چیزی به دست نخواهند آورد. واقعاً معتقدم که چیزی عایدشان نمی‌شود. من هرگز، هرگز از پشت دوربین دستورالعملی صادر نمی‌کنم. هنرپیشه احساس می‌کند که حقیقتاً رابطه‌ای بین شما واو برقرار است و این ارتباط برای هردوی شما مطلقاً حیاتی است. باید امیدوار باشد که ازهیجان و شور و شوق شما آتشی به جانش بیفتد، ودر نتیجه با کسانی سروکار پیدا می‌کنید که معتقدند اجرای نقش سرصحنه خلق می‌شود؛ و اگر کسانی هستند که تصور می‌کنند می‌توانند نقش آفرینی را در دستگاه مو ویولا* خلق کنند. باید بگویم سخت در اشتباهند.

---

* Moviola نام تجارتی نوعی دستگاه نشان دادن فیلم است، که برای تدوین فیلم از آن استفاده می‌شود. این دستگاه در تطبیق صدا و تصویر با هم یا جداگانه کار می‌کند. کلمهٔ مو ویولا برای همه نوع دستگاه تدوین به کار می‌رود.

**پیتر بوگدانوویچ:** بگذارید نکته ای را برایتان بگویم. من معتقدم که هنر پیشه ها اعم از زن و مرد رابطهٔ عاشقانه ای با کارگردانشان پیدا می کنند. منظورم توی رختخواب رفتن و این حرفها نیست. بلکه یك رابطهٔ عاشقانهٔ واقعی. این تنها راه به وجود آوردن حال و هوایی است که آنها احساس راحتی بکنند. باید احساس کنند درخانهٔ خودشان هستند. آنها هر کاری را که به ایشان بگویم انجام می دهند، اما حس نمی کنند که عروسك خیمه شب بازی هستند، کلوریس لیچمن چیزی گفته بود به این عبارت که، «وقتی با پیتر کار می کنید، حس می کنید عروسك خیمه شب بازی هستید، اما او این احساس را به شما می دهد که گویی سرنخ خود را خودت دردست داری.»

**جان کاساوتیس:** من فکر می کنم اگر هنر پیشه باشی، قبل ازهر چیز از کارگردان جدایی. دراصل از کارگردانها خوشت نمی آید، اما کارگردان نباید نگران این مسئله باشد. این درس اول است. هر کارگردانی که نگران است آیا هنر پیشه اورادوست دارد یا نه دیوانه است، چون چنین چیزی هرگز اتفاق نمی افتد. فقط در نتیجهٔ پایان گرفتن کار و دیدن آن ممکن است اتفاق بیفتد. نیمی ازمشکلاتی که کارگردان دارد این است که او نه تنها باید خودش را با هنر پیشه ها وفق بدهد، بلکه باید با کارگردان فنی، با مدیریت استودیو و مسائل مالی که موجود است هم وفق پیدا کند.

به نظر من این مسئله ربطی به دوست داشتن یا نداشتن کسی ندارد. من کارگردانانی رادوست داشته ام که تصور می کردم وحشتناکند. می توانی با آنها بنشینی و گیلاسی بزنی، آدمهای خوبی هم هستند. دلت برایشان می سوزد، چون استعداد بیشتری ندارند. امیدواری بتوانند کار بیشتری بکنند، چون زندگیشان به آن بستگی دارد. به عقیدهٔ من آدمی مثل رومن پولانسکی به عنوان یك کارگردان آدم بسیار با استعدادی است، و حتی اگر شخصاً هم دوستش نداشتم دلم می خواست با او کار می کردم. اگر لازم بود با کسی کار کنم ولی شخصاً ازاوخوشم نمی آمد، حتماً از کار با او سر باز نمی زدم.

**فدریکو فلینی:** من از او [هنر پیشه] برای آنچه که جسماً می تواند به من بدهد استفاده می کنم. با بعضی نماها می کوشم به او کمك کنم. اما در کارکردن با هنر پیشه ها، خوشم می آید که با نیروی تمام در آنچه انجام می دهیم سهیم شوند. این روش متفاوتی است. حتی گاهی وقتی با آدمهایی که هنر پیشه نیستند کار می کنم، تظاهر می کنم که چیزی

بیشتر از آدمهای حرفه ای هستند. تظاهر می کنم که چیزی را در درون حس می کند؛ با او حرف می زنم: دلم می خواهد که به آن شخصیت تبدیل شود. در آن صورت، همکاری شدیدتر می شود.

**روبرتو روسلینی:** من گفتگوها را در آخرین دقیقه به آنها می دهم. آنچنان از هنرپیشه ها می ترسم که ترجیح می دهم گفتگوها را در آخرین دقیقه به آنها بدهم که نخواهم تلاش بیش از اندازه ای برای از بین بردن دیدگاههایشان بکنم.

## استعداد ناب ـ غریزه، هوش و تفکر

**نیکلاس ری:** هر قدر هم کارگردان شخصیت بزرگی باشد، قادر نیست استعداد را در هنرپیشه بدمد.

**رونالد نیم:** من در ساختن اول فیلم ناطقی که هیچکاك در انگلستان ساخت، با او همکاری کردم. هم در فیلمهای صامت همکارش بودم و هم در اولین فیلم ناطقش. دستیار فیلمبردار بودم. او را خیلی خوب می شناسم. دیدگاه هیچکاك نسبت به هنرپیشه ها از این قرار است: هنرپیشه ها همه عروسك خیمه شب بازی اند، و او سرنخ آنها را در دست دارد.*

ممکن است در مورد فیلمهایی که مطلقاً بر اساس ایجاد وحشت ساخته می شوند که معمولا فیلمهای هیچکاك چنین است، صدق کند. اما لحظه ای که بخواهی به عمق شخصیت فروروی، در آن زمان به نظر من هنرپیشه مهمترین عامل است و باید کاملا به او برسی.

**جیمز بریجز:** هنرپیشه ای که در فیلم *کاغذبازی* بازی کرد، روز اول بسیار وحشتزده بود.

---

* باید در اینجا یادآور شد که علیرغم طرز تفکر هیچکاك در مورد اینکه هنرپیشه ها عروسکهای خیمه شب بازی هستند، بسیاری از فیلمهای او به دلیل اجرای با احساس، عمیق و ظریف هنرپیشگانش مورد توجه قرار گرفته اند. کافی است به اجرای جیمز استوارت و کیم نواك در سرگیجه و اینگرید برگمن در *طلسم شده* و *بدنام* و بسیاری فیلمهای دیگر اشاره کنیم.

قبلا فقط یك قطعه كوچك در دانشگاه هاروارد اجرا كرده بود، اما اینجا ناگهان وارد صحنهٔ اصلی شده بود، با نماهای درشت و غیره و ترس برش داشته بود. ما ساعت سه بعدازظهر شروع كردیم، ومن نتوانستم حتی یك نما ازاو بگیرم. وحشتناك بود، ووضع بدتر هم می‌شد سرانجام من برداشت هشتم یا نهم را چاپ كردم و به او گفتم، «فوق‌العاده بودی، غسل تعمید در آتش تمام شد. برو خانه و به خودت خوش بگذران....»

او رفت، و وقتی روز بعد برگشت به او گفتم اشكالی در صدابرداری پیش آمده و مجبورم آن صحنه را از نو فیلمبرداری كنم. گفت، «اشكالی ندارد». من حتی آن صحنه را نگاه هم نكرده بودم. می‌دانم كه اگر بتوانی با آنها صحبت كنی، اگر واكنش نشان بدهند، می‌توانی كارگردانیشان كنی. اشكال زمانی شروع می‌شود كه بیش از اندازه باهوش باشند. به عقیدهٔ من هنرپیشه‌ها نباید زیادی باهوش باشند. چون فیلم باهوش كاری ندارد.

**هوارد هاوكس:** هنرپیشه‌های جدید از حرفه‌ایهای قدیمی بسیار كمك می‌گیرند، و جان وین همیشه همین كار را می‌كرد. اولین فیلمی كه با او ساختم رود سرخ بود. پسر جوانی داشتیم، به نام **مونتگمری كلیفت**، و پس از صحنهٔ اول، وین گفت، «این بچه كارش خوبه»، و به او علاقه‌مند شد. از كاركردن با او بدش نمی‌آمد. از اینكه من كلیفت را این طرف و آن طرف می‌چرخاندم و چیزهای مختلفی را با او آزمایش می‌كردم دلخور نمی‌شد. وین برای بهتر شدن فیلم به هر كاری دست می‌زند. یكی از مفیدترین آدمهایی است كه می‌شناسم.

وقتی من كلیفت را استخدام كردم، اولین فیلمش بود و تاكنون در هیچ فیلمی بازی نكرده بود. یك نگاه به او انداختیم و وین گفت، «نمی‌توانستی كسی را انتخاب كنی كه اقلا بتواند قدری جلو من عرض اندام كند؟»

گفتم، «فكر می‌كنم خیلی خوب می‌تواند جلو تو عرض اندام كند.» او هم گفت «تصور نمی‌كنم.» اولین صحنه را ساختیم و وین آمد پیش من و گفت، «این بچه خوب می‌شه، به نظر می‌آد كه می‌تونه هر لحظه اراده كنه مرا ازهم بدرونه.» كمی شبیه علامت روی تفنگهای رمینگتون از دو مرد هفت تیر كش بودند ــ یكی از آنها مرد كوچك اندامی است كه به تیری تكیه داده وساقهٔ كاهی را می‌جود، و چنان به نظر می‌رسد كه قابلیت فراوانی دارد. وین نكته‌ای را یادآوری كرد و گفت، «ما نمی‌توانیم با هم جنگ

تن به تن بکنیم.»

«چرا؟»

«خب برای اینکه لوس به نظر می‌آد.»

گفتم، «البته چون قدوهیکل تو دوبرابر اوست لوس به نظر می‌آید، ولی اگر پشت پایی از تو بگیرد و زمین بخوری و یك لگد حوالهٔ صورتت بدهد درآنصورت لوس نخواهد بود.»

«بسیار خب، بگذاریك لگد به صورتم بزند.» وما این کاررا کردیم وجنگ کاملی از آب درآمد. اول هم دردسر زیادی داشتیم چون کلیفت بلد نبود مشت بزند. سه روزطول کشید تا به او آموختیم.

**ژان رنوار:** بگذارید ماجرایی را برایتان تعریف کنم که در حین فیلمبرداری فیلم توهم بزرگ روی داد.

یادتان می‌آید که در پایان فیلم گابن و دالیو در برفها راه می‌روند و دالیو زخمی است. حادثه‌ای برای او پیش آمده بود و او می‌لنگید و بیشتر نمی‌توانست راه برود. غیرممکن بود. ازآنطرف، من دوصفحهٔ تمام مطلب زیبا دربارهٔ آن موقعیت نوشته بودم. گابن که می‌دانید مثل شاعرهاست، وخیلی قشنگ می‌تواند چیزهای زشت وزیبا را در طبیعت توصیف کند، فوق‌العاده بود. منهم خیلی به خودم غره بودم. کمی نگران شدم چون دیدم دو هنرپیشه، گابن و دالیو، خیال ندارند صحنه را شروع کنند. دلائلی می‌یافتند که کارهای دیگری انجام بدهند. سرانجام گابن به من گفت، «ژان، بهتر است به خودت هم بگوییم، دوصفحه مطلب زیبایی که تو نوشته‌ای، مطلقاً مزخرف است وما نمی‌توانیم آن را تکرار کنیم.» که عین حقیقت بود.

من ناراحت شدم، به خصوص به دلیل برف ــ آخر فصل زمستان بود و من می‌بایست این سکانس را هرچه زودتر به پایان می‌رساندم ــ سرانجام فکری به نظرم رسید ــ یا شاید هم به نظر دالیو یا گابن رسید. دالیو داشت ترانه‌ای را که من در اول فیلم استفاده کرده بودم زمزمه می‌کرد، «ملوانان کوچولو». من هم همان کلمات معصوم را گرفتم و آنها مرکز ثقل صحنه شدند. وصحنه خوب از آب درآمد، دست کم من اینطور فکر می‌کنم. اما بدون اکراه دالیو، و اگر من به کمك هنرپیشه‌ها اعتقادی نداشتم، چیزی به دست نمی‌آوردم. هیچ چیز. البته صحنهٔ بسیار زیبای از پیش آماده شده‌ای می‌ساختم، ولی کسالت‌آور از آب درمی‌آمد.

خب، این مطلب دیدگاه مرا دربارهٔ هنر پیشه‌ها بیان می کند. به عبارت دیگر شما نباید از هنر پیشه بپرسید از عهده چه کاری بر نمی آید. می دانید، در فرهنگ غربی ما شعاری است که می گویند همیشه باید منتظر نتیجه ای بالاتر از حد متعارف باشی. و شعار بسیار موفقی هم هست. به این ترتیب شما به چیزی دست می یابید. اما هدف شما باید خیلی خیلی بالا باشد. حالا اگر نظر مرا بخواهید به نظر من این حماقت محض است، هدف باید دسترس باشد. ودررسیدن به آنست که شما به چیزهای بیشتر دست می یابید. خیلی بیشتر. اشکال ما انسانها این است که بسیار احمقیم. چیزها جلو چشم ما هستند ولی نمی بینیم. هنر پیشهٔ زیبایی دارد با احساس تمام جلو شما تمرین می کند ــ شما نمی بینید. تمام فکر شما متوجه زاویه دوربین است. بنده اینکاره نیستم.

**کارل رینر:** انشاءالله شما هنر پیشهٔ خلاقی رابرای کارکردن پیدا می کنید. کارکردن با هنر پیشه‌هایی که فکرمی کنند خوب است. فیلمنامه را می خوانند و چیزی به آن می بخشند. با شماست که بگذارید آنها هم انتخابشان رابکنند. من همیشه می گذارم که آنها اول انتخاب بکنند. اگر انتخاب آنها با انتخاب سایر هنر پیشه ها تلاقی نکرد، که ممکن است حق داشته باشند یا نداشته باشند، می گذاری انتخابشان را بکنند. اگر انتخابشان را دوست نداشتی می گویی، «اگر این کار را ادامه بدهید، تمام این صحنه تغییر می کند. اگر در این صحنه نقش خشمگینی ارائه بدهی، درست از آب درنمی آید، چون نمی خواهیم تماشاچی بفهمد که تو چنین احساسی داری.» وقتی انتخاب آنهارا نمی پسندی باید درطرز تفکرها تغییراتی بدهی.

**جورج کیوکر:** اغلب به هنر پیشه ای می گویم، «تو فکر می کنی که فکر می کنی، اما در حقیقت فکری نمی کنی.» اکثر اینها تصور می کنند افراد مستقلی هستند، اما کورکورانه دارند ادای چیزی را درمی آورند که در آن لحظه کلید موفقیت است. برای تازه کارها بسیار خوبست که استعداد داشته باشند. سپس باید بیاموزی، باید باهوش باشی و به اصول معتقد باشی. گاهی وقتی افراد استعداد دارند و آن را نمی پرورانند، از بین می رود. بعضی ها فوق العاده درخشان شروع می کنند، که تنها نیروی جوانی هم نیست ولی بعد بی نهایت کسالت آور می شوند. من دیگر به این نتیجه رسیده ام که بسیاری از مردم، هوشمندی تئاتر و سینما را ندارند تا استعدادشان را پرورش بدهند. کسانی را می بینم و باخودم می گویم «چرا فلان و بهمان آدم بسیار موفقی نیست، در

حالی که باید باشد.» از طرف دیگر کسانی هستند که ادامه می‌دهند و دیگرگون می‌شوند و پیشرفت می‌کنند. به نظر من مربوط به هوش و ذکاوت است.

**لازلوبنه دِك:** کنترل کامل... می‌دانید، شادی ولذت کارگردان زمانی است که با هنرپیشه‌ای مثل ماکس فن سیدو کار می‌کند. ساعتهای پیاپی تمرین می‌کنید و چیزهای مختلف را آزمایش می‌کنید و بعد می‌گویید، «خب، فکری به نظرم رسیده، چطور است فلان کار را بکنی...» و او بلافاصله انجام می‌دهد. سرانجام به توافق می‌رسید، من و او یا او و کارگردان توافق می‌کنند که شاید این بهترین راه حل باشد. ماکس دقیقاً کاری را که از او بخواهی انجام می‌دهد، همان زمانبندی، همان حرکات و همان قیافه را به همان ترتیب. او می‌تواند همان کار را صدها بار به همان ترتیب انجام دهد. اما نکته آن است که ماشینی نمی‌شود و این دقیقاً قسمت فنی قضیه است. او حتی از نظر عاطفی هم بسیار بر خودش مسلط است. او می‌تواند صحنه‌ای را به هر اندازه که ما بخواهیم زیر یا بم اجرا کند و آن حالت را حفظ کند.

**جك نیکلسون:** به نظر من شغل تو این است کاری را که کارگردان نهایتاً از تو می‌خواهد تحویلش بدهی، مهم نیست چه باشد. چندین بار بر ایم گران تمام شده، اما تنها راه حل همین است. اگر هم موافق نیستی باید مطرحش کنی. تو مثل یك عصب گیرنده یا یك حس کننده برای کارگردانی. کارگردان شخص اسرارآمیزی نیست؛ آنها نیستند که حساب همه چیز را می‌کنند. یك هنرپیشهٔ واقعاً خوب اطلاعات بسیاری به دست می‌دهد. گاهی هنرپیشه‌ها پیش من می‌آیند و چیزهای فوق‌العاده‌ای به من می‌گویند. من حتی فکرش را هم نمی‌کنم و آنها انجام می‌دهند. احساس می‌کنم که هنرپیشه اگر با کار توافق نداشته باشد، مسئله را به سادگی پیش کارگردان می‌برد، و تا زمانی که آفرینشی در کار هست می‌پذیرد، پس از آنکه کار را انجام داد، آنگاه کاری را که کارگردان تصمیم می‌گیرد انجام بدهند، انجام می‌دهد. این روشی است که من همیشه با آن کار می‌کنم. معمولا حق با آنهاست. من که به این نتیجه رسیده‌ام.

**مایکل وینر:** من تاکنون هنرپیشه‌ای را ندیده‌ام که به قدری منطق گوش ندهد. هرگز ستارهٔ حریصی را ندیده‌ام. متوجه شده‌ام که اشکال اساسی ستارگان این است که می‌کوشند جمله‌هایشان را حذف کنند، دلشان نمی‌خواهد حرفهایی را که به نظرشان

اساسی نیست بگویند. من معتقدم که یك ستارهٔ واقعی ــ و ستاره هایی که من با ایشان کار کرده ام شکر خدا همه ستاره های واقعی بوده اند ــ خیلی به کارگردان کمك می کنند.

## «بدیهه پردازی»

**نیکلاس ری:** بدیهه پردازی هم باید همان اندازه با دقت کار شود که روی یك نمایشنامهٔ سه پرده ای کار می شود. باید تمام عوامل شگفتی و ستیز را دارا باشد.

**هوارد هاوکس:** در واقع بدیهه پردازی نیست. تلاشی است برای اینکه هنرپیشه را واداری که طبیعی باشد.

**ژاك دمی:** از بدیهه پردازی وقتی خوشم می آید که خوب باشد. دوست دارم فیلمی را که بدیهه سازی شده ببینم. اما، بسیار مشکل است تمام وقت چیز خوبی به دست آورد. فیلمهای بسیاری رادیده ام که بدیهه پردازی آنها بسیار بد بوده است. به هر حال برای من کارساز نیست. بنابراین در فیلم گفتگوهای از پیش نوشته را ترجیح می دهم. معتقدم که با گفتگو می شود بازی فوق العاده ای ارائه داد. البته گفتگو باید زنده باشد. وقتی می نویسی، لاجرم خود به خود بدیهه پردازی می کنی. همیشه در حال بدیهه پردازی هستی. حتی زمانی که دربارهٔ چیزی فکر می کنی و آن را برای کسی بازگو می کنی، در آن حال هم در حال بدیهه پردازی هستی. بنابراین ترجیح می‌دهم که بنویسم و در صورت لزوم تغییرش بدهم.

**جان کاساوتیس:** میان بدیهه پردازی و سرخود حرف زدن تفاوتی هست. و فرق است میان آنکه ندانی می خواهی چه کنی و همینطوری حرف بزنی. یا به عنوان هنرپیشه انتخابی بکنی. یا به عنوان نویسنده، فیلمساز یا فیلمبردار، همه چیز انتخاب است. و به نظر من وقتی مثلا کسی قرار است مست کند لزومی ندارد اورا کارگردانی کنم یا جزئیات آن را روی کاغذ بنویسم؛ تنها کاری که باید بکنم این است که بگویم یك بطری آنجاست، و یك بطری آنجا بگذارم و بگویم که او مست کند. نمی خواهم به او یا آنها بگویم چگونه مست کنند، یا چه کار باید بکنند، و نمی خواهم آنها را به چیزی محدود کنم تا نقشی را

اجرا کنند. تو نمی‌توانی بگویی چگونه کسی مست یا عاشق است.

وقتی بچه بودم و درمیدان تایم به سینما می‌رفتم برایم جالب بود، هنگامی که صحنه‌ای عاشقانه پیش می‌آمد، همه هو می‌کردند. اما هرازگاه، فیلمی می‌دیدی مثل *کفشهای قرمز* که هرقدرهم تماشاچیانش خشن بودند، ازداستان عاشقانه‌اش لذت می‌بردند، چون تمام فیلم داستانی عاشقانه بود. و این هنرپیشه‌ها تظاهر به عشق نمی‌کردند. عجیب است ولی وقتی تظاهر به عاشق بودن بکنی، به تماشاچی برمی‌خورد. چون معنی ندارد، چون کاری نمی‌کنند، دوتاغریبه‌اند که دربرخورد باهم بسیار عصبی هستند.

وقتی نما را می‌گیری می‌پرسند، «خوب بود؟ دهانم زیادی باز نبود؟» یا «صحنهٔ عریان من چگونه از آب درآمد.» تنها کاری که می‌کنی غلبه برنوعی احساس خجالتزدگی است یا احساس رها بودن. اما اگر به عمق مسایل انسانی فروبروی، آنوقت است که من لذت می‌برم و کسانی هم که با من کار می‌کنند خوششان می‌آید. کشف توازن حساس میان مرگ و زندگی. منظورم این است که این تنها موضوعی است که وجود دارد.

رابرت آلتمن: فیلم *کالیفرنیا* *نصف به نصف* در تمرین بدیهه‌پردازی شد اما وقتی که به مرحلهٔ عمل رسید، تقریباً چهارچوبی داشت. ما از افراد بومی برای شخصیتهای پسزمینه استفاده می‌کردیم. آلن رودف که یکی ازدستیاران من بود ازنزدیك با این افراد کار می‌کرد. اصلا به نحوی با آنها زندگی می‌کرد، ومن لزوماً نمی‌دانستم چه اتفاقی قرار است بیفتد. می‌آمد ازمن می‌پرسید که آیا قرار است چیزی تغییر بکند یا نه. می‌پرسید، «به نظر تو روبراه هست؟» من معمولا با دوسه نفری که با آنها کارمی‌کردم سروکار داشتم و بعد می‌گفتیم، «دگمه را بزن»، و اتفاقاتی دوروبرمان می‌افتاد، معهذا افرادمان نسبت به آنچه رخ می‌داد واکنش نشان می‌دادند. بدیهه‌پردازی هست ولی به مراتب بیشتر از آنچه به نظر می‌رسد و مردم گمان می‌کنند، کنترل شده است. البته همیشه می‌دانستیم که هدف صحنه چیست.

دربسیاری موارد، جزئیات به دقت نوشته شده بود. تفاوتهایی که وجود دارد، تنها چیزهایی است که ازدرون رشد می‌کند. شما چهارچوبی را تعیین می‌کنید و کار آغاز می‌شود. تازمانی که ازآن چهارچوب خارج نشوید اشکالی پیش نمی‌آید. اما هنگامی که از آن چهارچوب خارج شدید و جهت کار تغییر کرد، آن وقت باید توقف کرد.

**فدریکو فلینی:** بدیهه پردازی کاملا غیرممکن است. فیلم ساختن یك عمل ریاضی است. شبیه فرستادن موشك به کرهٔ ماه. مشخص تر ومکانیکی تر از آن است که بشود بدیهه پردازیش کرد. هنر یك عمل علمی است، بنابراین در مورد من بدیهه پردازی زمانی رخ می دهد که چشم و گوش بازی نسبت به اتفاقاتی که درحین ساختن فیلم رخ می دهد داشته باشیم. وفادار ماندن نسبت به چیزی که چهارپنج ماه پیش نوشته شده قدری پرت است. اگر متوجه شوید که فیلم دارد چیز تازه ای را به شما پیشنهاد می کند، به نظر من باید در برابر این قبیل پیشنهادات باز بود، چون اگر صمیمانه و با فکر باز کار کنید گاهی فیلم است که شما را هدایت می کند. این بدیهه پردازی نیست، بلکه وفادار بودن به کاری است که انجام می دهید. و این هیچ ربطی هم به بدیهه پردازی ندارد.

**جورج کیوکر:** در فیلم *زنان کوچك* بدیهه سازی نمی کنند. درحین اجرای نقش جمله ها را ازخودشان نمی سازند. فیلمنامه بسیار محترمانه بود. آنها هم جملات را یادگرفتند. مسخره بازی هم نکردند. وقتی فیلمی را می بینم که هنرپیشه ها می گویند، «اِ، اِ، اوه، بله خب...» می دانم که دارند بدیهه پردازی می کنند. لاجرم بدون نظم و ترتیب واصول از آب درمی آید. من فکر می کنم اگر هنرپیشه ها خوب باشند، کارگردان خوب باشد، و شما صحنه ای مثل آنچه در بالا گفتم ببینید و به نظر غیرطبیعی برسد، آنوقت می توانید بگویید، «باور نمی کنم.» اگر سوار بر کار باشند، اجرایش می کنند. این هنر هنرپیشهٔ بااستعداد است. به گونه ای اجرا می کند که گویی قبلا آن را نگفته است.

**روبن مامولیان:** من به طرح کلی اعتقاد دارم. خیلی رایج شده است. بارها شنیده ام که می گویند، «اوه، من همینطوری می روم سرصحنه و بدیهه سازی می کنم.» مسخره است. بدیهه سازی مال پرنده ها و آماتورهاست. شما یك مجسمه یا نقاشی را بدیهه سازی نمی کنید. اگر بکنید چیز خوبی از آب درنمی آید. میکل آنژ خوب گفت که چیزی را از پیش درنظر نمی گیرد. او به قطعه ای مرمر می نگرد، و آنقدر به آن نگاه می کند تا شکل آن را می بیند. می گوید، «از آن به بعد، دیگر چیزهای زائد را می زدایم تا شکلی که در آن سنگ هست ظاهر شود.» به نظر من این دستورالعمل فوق العاده خوبی است. شما طرح کلی را می بینید، که شکلی دارد. من دربارهٔ چیزی صحبت می کنم که برای من شکوفایی کامل یك کار صحنه ای است. نه اینکه نتوانید به روشهای دیگر هم انجام بدهید. این طور نیست. منتهی روشهای دیگر امکان بالقوهٔ

شکوفایی کامل صحنه را به دست نمی‌دهد.

**آلفرد هیچکاک:** هرنمایی باید گویای نکته‌ای باشد. می‌دانید؟ گاهی مردم از من می‌پرسند «شما هیچوقت بدیهه‌سازی نمی‌کنید؟» می‌گویم، «ابداً بدیهه‌سازی نمی‌کنم.» در دفتر کارم و مدتها قبل از آنکه به سر صحنه بروم، بدیهه‌سازی‌هایم را می‌کنم. بدیهه‌سازی سر صحنه حکم آن را دارد که آهنگسازی جلو نوازندگان ارکستر بایستد و بگوید، «فلوت، لطفاً نتی برایم بزن» و فلوت هم مثلاً نت "دو" را بزند و او هم آن را یادداشت کند الی آخر. این به خودی خود حماقت این روش کار را آشکار می‌کند.

**جان کاساوتیس:** اینکه کلمات نوشته شده باشند اهمیتی ندارد، چون هرکسی در فیلم بدیهه‌سازی کرده است. هرکسی تا درجهٔ مشخصی بدیهه‌سازی می‌کند. بنابراین بستگی دارد به اینکه احتیاج تو به بدیهه‌سازی تا چه درجه است.

**ویلگوت شومن:** درآخرین فیلمی که می‌ساختم، چند هنرپیشه بودند که از بدیهه‌سازی خوششان می‌آمد. این بدان معنی بود که فیلمنامه را ظرف مدتی معادل سه ماه می‌نوشتی. یعنی ابتدا با جلسات بحث شروع می‌کردیم، خط اصلی را مشخص می‌کردیم و بعد شروع می‌کردیم به کارکردن روی صحنه‌ها و سکانسها. مثلا این سکانس شروع فیلم را چگونه درست کنیم؟ برویم قدری تمرین کنیم و بدیهه‌سازی کنیم؛ همان به ما فکرهای جدیدی می‌داد که بعد در کل کار ادغام می‌کردیم.

**پل ویلیامز:** در اصل، با خواندن کلی شروع می‌کنید و بعد به متنهای متفاوت می‌رسید. وقتی نقشه‌تان را مشخص کردید، می‌توانید آن را به واحدهای مستقل سرشکن کنید. کاردیگری که می‌توانید بکنید این است که از تمرین نه به عنوان تمرین بلکه به عنوان محملی برای فیلمنامه‌نویسی استفاده کنید. به عبارت دیگر من تمام گفتگوی متن را می‌نویسم، اما مطمئن نیستم که کلمه‌ای از این گفتگو در صحنه به کار برده شود. افراد را می‌آورم، آنها را در موقعیت قرار می‌دهم، بدیهه‌سازی می‌کنند، آن را ضبط می‌کنم، صحنه‌ها را بازنویسی می‌کنیم، به این ترتیب تغییر و تبدیل فراوانی پیدا خواهد شد. در این صورت وقتی سر صحنهٔ اصلی می‌روی، دیگر با صحنه‌ای روبرو هستی که محصول بدیهه‌سازی بوده و حالا تبدیل به کلام شده است. حیرت انگیز است که این

چیزها چه نتایجی به بار خواهندآورد.

**پل ماریسی:** در فیلم *آشغال*، متوجه شدم در جایی بدیهه سازی می کنم که معمولا جای هنر پیشگان است که چنین کنند. معمولا داستان را روزبه روزمی سازم، اما حالا در این مورد می بایست گفتگوها را هم می ساختم و توسط یك ماشین نویس ماشین می کردم. فکر می کنم ماشین نویس قسمت اعظم گفتگو را خودش می ساخت. درست یادم نیست. مثلا می گفتم، «دختره این را گفت و پسره فلان کار را کرد.» او هم ماشین می کرد و کلی از این گفتگوها را روی کاغذ تحویلم می داد، که خیلی هم خوب بود. هنگامی که مشغول تهیهٔ عنوانهای فیلم بودم، ماشین نویس به من گفت: «بخش مهم گفتگو این فیلم را من نوشته ام، قاعدتاً باید نام مرا هم در عنوان بیاورید.»

که از او معذرتخواهی کردم و گفتم که خیال نداشتم تمام اعتبارش را به خودم اختصاص دهم.

کاری که من می کردم این بود که گفتگو را فی البداهه می ساختم، ماشین نویس هم مقداری به آن اضافه می کرد و فیلمنامه را اول وقت صبح ماشین می کرد که وقتی چراغهای صحنه را برای نمای اول روشن می کردند، فیلمنامه هم آماده بود.

نمای اول همیشه دو ساعت طول می کشد ــ من نمی دانم چرا ــ حتی در ایتالیا که خیلی سریع هستند هم همین برنامه است. البته من فیلم را ظرف چهارهفته ساختم، اما برای ماشین کردن یك صحنهٔ کامل وقت کافی وجود داشت و هنر پیشگان هم می توانستند آن را حفظ کنند. به این ترتیب من مقداری از بی توجهی های فیلمهای اولیه را به این فیلمها اعمال می کردم. در آن فیلمها(ی اولیه)، صحنه ها و جمله های کلیدی به هنر پیشه ها داده می شد، آنها هم این جمله ها را من و من می کردند و منهم با دوربین دنبالشان می کردم. در حقیقت بیشتر شبیه به فیلم مستند درباره بازیگری بود تا موقعیتهای تمرین شده ای که به بدیهه سازی تبدیل می شوند. من معمولا بدیهه سازی ای را ترجیح می دهم که به خودی خود اتفاق می افتد.

اوایل من از روشی که با اندی وارهول داشتیم خیلی خوشم می آمد که هیچ چیز از نما را برش نمی زدیم. مثلا در فیلم *دختران چلسی*، کل یك نمای نیم ساعتی را به همان شکل گذاشتیم. هیچ چیزی را از آن خارج نکردیم. به نظر من آنها فیلمهای بسیار جالبی بودند، اما هر چه بدیهه سازی در فیلمهای جدید می بینم نمی پسندم. نمی دانم چرا. در کار بدیهه سازی مقررات مضحکی هست که مشکل آموخته می شود. اگر ما

موفقیتی به دست آوردیم، علتش آن بود که آنرا کراراً تکرار می کردیم.

**جان کاساوتیس:** به عنوان کارگردان فیلم *شوهرها*، تصور من بر این بود که سرانجام پیتر فالك می داند چکار می کند و بن گازارا هم بالاخره می فهمد چه باید بکند و ما هم صبر می کنیم تا بفهمیم که سرانجام چه باید بکنیم. آنگاه، نتیجه، چیزی نزدیك به بیانی است که شخصیتها می خواهند ارائه بدهند، حالا به هر دلیل.

از انتخابهای پیتر [فالك] متحیر می شدم. منظورم این است که شگفت زده می شدم که چگونه در جهت مشخصی حرکت می کند.

اتفاقی که می افتد این است که همه چیز به نیرو بستگی دارد. اینکه چقدر نیرو دارید. پیش از آنکه بخواهید در هر سطحی بدیهه سازی کنید، باید مطمئن باشید که علی رغم هر واقعه‌ای موفق خواهید بود یعنی باید مطلب را مثل موم در چنگ داشته باشید. می توانستیم درحین تمرین بدیهه سازی کنیم و نتیجه هم خوب از آب درآید. تمام ما هم به طور غریزی می دانیم که جلو دوربین این نوع بدیهه سازی ظریف بدون خاصیت نمایشی بودن، تاحدودی سهولتش را ازدست می دهد. چون ناگهان درمقابل دوربینها، کابلهای درهم پیچیده، افراد گوناگون قرار می گیریم، کسانی که حرفهای فنی می زنند که ارتباطی به موضوع فیلم ندارد، ودرنتیجه توجه به هنرپیشگان ناگهان بسیار کم می شود.

در این شرایط می جنگی که حالتت را حفظ کنی ولاجرم خودت را تحت فشار قرار می دهی، ولی ناگهان آن حالت از بین می‌رود. چیزی که به هنگام تمرین آنچنان متمرکز بود، پخش می شود. از این رو، متوجه شدم که با نوشتن صحنه هایی که ممکن است هرگز از آنها استفاده نکنیم، و بازنویسی مکرر درمکرر آنها، هرچه را که نوشته بودیم وبدیهه سازی کرده بودیم، عملا درذهن ما قابل استفاده بود واستفاده هم می شد. ما تحقیق کرده و سپس آن را مورد مطالعه قرارداده بودیم. می دانستیم قابلیت گفتن و انجام چه کارهایی را داریم، در نتیجه به نقطه ای می رسیدیم که می توانستیم هر نوع بدیهه سازی را انجام بدهیم.

**مارتین ریت:** اگر من اصرار داشته باشم که بدیهه سازی کنند، در وهلهٔ اول هنرپیشگانی هستند که به طور کلی این تصور را رد می کنند، وهیچگاه به اندازهٔ کافی رها نمی شوند که بتوانند عمل کنند. مشکل من این است که هنرپیشه را در شرایطی قرار بدهم که رها

شود تا بتواند عمل کند، نه اینکه به روش من کار کند. من باید آموزشم را طوری تطبیق بدهم که او بتواند کار کند. بنابراین اگر بدیهه سازی عملی نبود، هرگز به آن نمی پردازم.

البته، در فیلمهای اولیه با پل نیومن و جوآن وود وارد خیلی بدیهه سازی می کردم. آنها می دانستند دارم چه می کنم. می دانستند چه می خواهم. می دانستند درجستجوی چه هستم. در مورد پل [نیومن]، مثلا در مورد فیلمبرداری یك نما در نقطهٔ مشخصی می گفتم «قطع»، و او می گفت، «می دانم چه می خواهی.» و من حتی لازم نمی شد که حرفی بزنم. او می دانست من در چه جهتی متمرکز هستم.

بسیاری از هنرپیشه ها چنین روشی دارند. ولی مبادا لحظه ای فکر کنید که این تنها روش کار است. هر کسی نمی تواند به این روش کار کند.

**پل ماریسی:** در فیلم *آشغال*، صحنه ای که مددکار اجتماعی نسبت به کفشهای *هالی وودلاون* علاقه نشان می دهد، اصلا نوشته نشده بود. حقیقتاً بسیار ساده است. اگر هنرپیشهٔ مناسبی برای نقش موردنظرتان پیدا کنید که هم صاحب شخصیت باشد وهم ارزش عکسبرداری داشته باشد، بسیاری از کارهایّ آنها جالب است. هالی ومددکار اجتماعی وارد می شوند، می نشینند و هالی تقاضای کمك می کند. او می گوید، «تو مستحق نیستی.»

من به آنها جملات پیش پا افتاده ای گفته بودم از قبیل اینکه، «تو مستحق نیستی و غیره و غیره» او هم آنها را گفت، البته به روش خودش. من دلم می خواست که آنها درگیر بحثی بشوندو می خواستم که اساس یک بحث راپیداکنم. صحنه چیزچشمگیری نداشت، هالی یك جفت کفش لوس پایش بود. من گفتم، «چرا کفشهایش را از او نمی خواهی؟» او هم نمی خواست کفشهایش را بدهد.

تمام فیلمبرداری که ما آنموقع می کردیم قدری مضحك بود، به طوری که اگر به بچه ها می گفتم ساعت ۳ بعدازظهر بیایید تا ساعت شش تا هفت معادل هشت هفته فیلم فیلمبرداری کرده بودیم، صحنه ای یك ساعت. البته ما نمی توانستیم تمام یکساعت صحنه را نشان بدهیم، ولی می توانستیم آن را تدوین کنیم و جمله های خوب را نگاه داریم. حالتی که بین مددکاراجتماعی و هالی به وجود آمد، دقیقاً همانجا و جلوی دوربین رخ داد. خیلی خوب بود، از آن صحنه هایی است که معمولا نمی بینی.

اکثر فیلمهایی که من درست کرده ام مجموعهٔ گفتگوهایی است که من در طول روز

سر هم کرده ام. اما فیلم *دراکولا* بدیهه سازی نبود. صبح به هنر پیشه ها می گفتم باید چه بگویند. در حین نورپردازی صحنه آنها نقشهایشان را حفظ می کردند، و من از آنجا کار را شروع می کردم. هر روز صبح، فکر می کردم که امروز دیگر چه چیز بیهوده ای، به طور منطقی به دنبال کاری که شروع کرده ام خواهد آمد.

**لیو مك کاری:** به هنگام فیلمبرداری حقیقت *تلخ* در بسیاری موارد بدون آنکه چیزی دردست داشته باشیم وارد صحنه می شدیم. می دانستیم در کجای ماجرای فیلم هستیم ولی برنامهٔ ما به قدری فشرده بود که آخر شب می گفتم، «فردا ساعت ۹ همه را می بینم» و می‌رفتم به خانه بی آنکه بدانم فردا از کجا شروع خواهیم کرد. می گفتم، «خب می‌دانم که ضربه ای به در می خورد و آیرین دون در را باز می کند و کاری گرانت وارد می شود، بنابراین دوربین را اینجا بکارید تا ببینیم فردا چه می شود.» بعد در فکرم به این نتیجه می‌رسیدم که آیرین در را باز می کند و می گوید، «به به، شوهر سابق بنده،» یا چیزی از این قبیل، «این افتخار را مدیون چی هستم؟» و کاری گرانت می گوید «یادت رفته قاضی در دادگاه چی گفت؟ قاضی گفت که امروز نوبت من است که به ملاقات سگمان بیایم.» و صحنه از اینجا پیش می‌رفت.

**ویلیام فریدکین:** درفیلم «رابطهٔ فرانسوی» صحنه ای هست که با شرکت جیمی برسلین روی شایدر وهنر پیشهٔ فوق العاده ای به نام آلن ویکز اجرا می شود؛ آلن ویکز توسط آن دونفر مورد بازجویی قرار می گیرد، همان صحنه ای که جملهٔ معروف «لای انگشت پا تو دربار پوکیپسی پاك کردی» گفته می شود. در این صحنه جمله ای بدیهه پردازی بود. این جمله را برسلین گفت و من عاشق آن شدم و دلم می خواست هرطوری هست آن را در فیلم به کار ببرم و نشد. حالا برایتان می گویم چرا نشد. او در حین بازجویی از این آدم فی البداهه گفت، «حالا، یا اسم یارورا به من می گی یا کاری می کنم که در این شهر شهرهٔ خاص و عام بشوی». این جملهٔ «کاری می کنم که در این شهر شهرهٔ خاص و عام بشوی» مرا دیوانه کرده بود. پیش خودم فکر کردم، «این جمله اساس شخصیت این آدم در بازجویی از مردم است.»

بعدازآنکه صحنهٔ بازجویی را بدیهه سازی کردیم چون نمی توانستم با برسلین کارکنم، جین هاکمن را به جایش انتخاب کردم، صحنهٔ بازجویی را نوشتم که بر مبنای بازجویی حقیقی ادی ایگان و سانی گروسو بود. به علاوهٔ آن جمله که معتقد بودم

اساس تمام آن صحنه است. «یا اسم یارو رو به من می گی یا کاری می کنم که در این شهر شهرهٔ خاص و عام بشوی» و این جمله، آخرین جملهٔ صحنه طبق فیلمنامه بود. خب، روز اول فیلمبرداری، در واقع اولین باری بود که با جین هکمن کار می کردم، با همین صحنه هم شروع کردیم، صحنهٔ بازجویی با جین هاکمن، روی شایدر و آلن ویکز.

من صحنه را طبق روال کار، در داخل یك اتومو بیل ترتیب داده بودم و نه در خیابان، آن هم در حالی که متهم وسط دو بازجو نشسته بود. صحنه اینطور ترتیب داده شده بود و گفتگو واقعاً زیبا بود. باید گفتگوی این فیلمنامه را بخوانید، حقیقتاً شعر است. من می خواستم صحنه را، به روش هارولد پینتر در نمایشنامه جشن *تولد*، با همان جملهٔ کذایی تمام کنم، و پیش خودم تصور می کردم اگر جایزه پولیتزر را برای نوشتن جمله ببرم اجحافی در حق کسی نشده.

سی و دو برداشت بعد، صحنه هنوز خشك بود، جا نمی افتاد، عملی نمی شد. شایدر خوب می شد، هکمن خراب می کرد. آلن ویکز هم همینطور سیلی پشت سیلی می خورد. سیلی واقعی. خون از صورتش راه افتاده بود چون بدجوری می زدند. و او هم یك بند می گفت، «عیبی نداره، بزن مرد، بزن.» بعد در برداشت بیست و هفتم «نه، اشکالی نداره مرد، بزن.» تمام صورتش ورم کرده بود. صحنه خوب نبود. من و هکمن نگاههای طولانی به هم می کردیم. برداشت سی و دوم. نور را از دست دادیم. نمایی نگرفته بودیم. صحنه بی معنی بود. رفتیم خانه. پیش خودم فکر کردم، «خداوندا، کار من تمام است. حتماً بیرونم خواهند کرد. حتی نتوانسته ام اولین صحنه را فیلمبرداری کنم.» این عین واقعیت است. آنروز جز افراد دست اندرکار صحنه کسی نبود و حتماً آنها هم پیش خودشان فکر می کردند «یارو چشه؟» آن شب خواب به چشمم نیامد، «خداوندا به فریادم برس ــ آهان فهمیدم.»

ومثل همیشه که در مورد من مثل صدایی از غیب است، صدایی بیرون از وجودم به من الهام می کند، البته اگر اقبال یارم باشد. در آن لحظه متوجه شدم که اشکال صحنه چیست. این صحنه ای از نمایش هارولد پینتر نبود. این یك صحنهٔ خیابانی است. و این بچه ها می دانند باید چکار کنند. باید بگذارم خودشان صحنه را بدیهه سازی کنند. و برای انجام این کار حق ندارم آنها را در داخل یك اتومو بیل حبس کنم.

صبح روز بعد، دستیار کارگردان را صدا کردم و گفتم، «دوتا دوربین آنجا بکار. دوتا دوربین. می خواهم آنها را جلو دیوار قرار بدهم. می خواهم جلوشان یك تکه زمین باشد و بگذارم که هکمن و شایدر و این آدم هر بلایی می خواهند سرهم بیاورند. فقط

اساس صحنه را به آنها حالی کن و فیلم را بگیر و با آنها بچرخ و بگذار هرچه می‌خواهند بگویند.»

شما به عنوان بیننده این صحنه را می بینید. یك برداشت با دو دوربین. من بهترین لحظه‌اش را انتخاب کردم و آن جملهٔ کلیدی معروف هکمن را هم در آن گنجاندم. یادم نیست دقیقاً چه گفت ولی چیزی به این عبارت بود، «نه تنها به خاطر اون دو تا کیسه پدر تو درمی‌آرم، بلکه چون دربار پاوکیپسی لای انگشت پاتو پاك کردی هم میندازمت زندون.»

# ۸

# مواد تصویری و کار با دوربین

## مواد تصویری ـ تصورها و تصویرها

**کینگ ویدور:** در فیلمهای صامت که ما کلام نداشتیم تا همه چیز را توضیح دهیم، با عوامل نمادی (سمبل)، استفاده از خط و تابلوهای راهنما، یا امکانات فکر می کردیم. اینطور تربیت شده بودیم. وقتی می خواستی چیزی را تعریف کنی، فکر نمی کردی، «واژهٔ دقیق یا جملهٔ دقیق» برای بیان آن کدام است. بلکه فکر می کردی، «تصویر یا نماد دقیق چیست؟»

**لویی مال:** من خیلی جدی فکر می کنم، حداقل برای من، اساس فیلم ساختن این نیست که دست بیننده را در دستم بگیرم و به او بگویم، «می خواهم فلان چیز را به تو نشان بدهم،» یا «می خواهم فلان چیز را برایت شرح بدهم.» تنها از آنها می خواهم که سهیم بشوند، انتخاب خودشان را بکنند، به عبارت دیگر چیزی مبهم و گیج کننده به آنها بدهم و از آنها بخواهم خودشان چیزی عرضه کنند. بخشی از خلاقیت متعلق به آنهاست. در اغلب موارد این کار دشواری است، چون تصور نمی کنم تماشاچی ها خیلی خوششان بیاید. متأسفانه، من فکر می کنم که اکثر اوقات آنها ترجیح می دهند هدایت شوند.

**وینسنت مینه لی:** به نظر من مواد تصویری بسیار اهمیت دارد. البته، عقیده دارم که هنرپیشه ها و داستان فیلم هم مهم است، ولی اطراف آنها، جای آنها در زمان و فضا هم بسیار مهم است.

**اد اِمْشویلر:** به نظر من تصویرها همه گونه نوسانی دارند. چیزی که مرا جذب می کند طیف

متفاوت و غیرقابل تشخیص نوسانهایی است که کنار یکدیگر کمابیش به صورتی غیرمطلق و احساسی بازی می کنند. چیزی که حس می کنم این است که من تحت انواع گوناگون فشار قرار گرفته ام ــ فشارهای تاریخی، شخصی، روانشناختی، اجتماعی، روشنفکرانه که نمی توانم آنها را وزن کنم، اما به من فشار می آورند ودیدو واکنش مرا شکل می دهند. بنابراین، هنگامی که درگیر تصویرپردازی یا تصور موضوعی می شوم که درزمان خاصی مورد توجهم قرار می گیرد، واکنش من برگرفته از تمام این فشارهاست که چندوجهی است و امیدوارم که بتوانم احساس چندوجهی بودن چیزی را که با آن سروکاردارم به دست بیاورم. اگر تمام اینها را به هم بیفزایم، در آن صورت یك گشتالت* خلق کرده ام.

**آلفرد هیچکاك:** فکر می کنم بزرگترین مشکلی که ما در این حرفه داریم عدم قدرت آدمها در تصویر کردن است. نقل قولی را که می خواهم بگویم چندان مستند نیست، اما یادم می آید که دیوید سلزینك، تهیه کنندهٔ معروف دربارهٔ ایرو وینگ تالبرگ، از بزرگان حرفه ما، می گفت، «فیلم که تمام می شد، تالبرگ سرحال می آمد.» هنگامی که این کلمات را زیر وروکنی درمی یابی معنی اش این است که این مرد فاقد هر نوع دید تصویری بوده. فیلم باید دراسرع وقت ساخته می شد، درهیجده یا بیست ودوروز. بعد آن را روی پرده می دیدند و از نو می ساختند. به نظر من این چیز وحشتناکی است.

آهنگسازی را مجسم کنید که با یك ورق نت سفید و یك گروه ارکستر جلوش نشسته است. «فلوت، خواهش می کنم یك نت بنواز. بله، خیلی متشکرم»، و بعد آن را روی کاغذ نت می نویسد. ولی آهنگسازی هم هست که می تواند مستقیماً آهنگ را روی کاغذ بسازد و نتیجه چیست؟ نتیجه اش تمام آهنگهای زیبایی است که تاکنون ساخته شده. به نظر من عامل تصویری حیاتی است. فکر نمی کنم به اندازهٔ کافی دربارهٔ آن مطالعه شده باشد.

به عقب برگردیم. به اوایل کار سینما، به چاپلین. او یکبار فیلم کوتاهی ساخت به نام *مهاجر*. نمای آغاز فیلم تصویر بیرونی دروازهٔ یك زندان بود. مأموری بیرون می آید و پوستر کسی را که پلیس درجستجویش است به دیوار می چسباند. نمای بعدی: مرد

---

* Gestalt ساختار، ترکیب یا الگویی جسمی. بیولوژیك یـا پدیده ای روانی و درهم آمیخته که واحدی با کاربرد به وجود آورد. که خصوصیات آن با تلخیص اجزاء آن قابل اشتقاق نخواهد بود ـ م.

بسیار لاغری از رودخانه ای بیرون می آید که معلوم است شنایی کرده. متوجه می شود که لباسهایش با لباسهای یك زندانی تعویض شده. نمای بعدی: ایستگاه راه آهنی است، مردی به طرف دوربین می آید که لباس کشیشی را به تن دارد و شلوارش بیش از اندازه بلند است، که خود چاپلین است.

خب، فقط سه تکه فیلم و ببینید که چقدر مطلب را بیان می کند. اینها چیزهایی است که به نظر من اساس کار است، به خصوص وقتی فیلمت را به کشورهای خارجی می فرستی، به ژاپن، ایتالیا و جاهای دیگر. اگر فیلمی را بفرستی، مثل موردی که پیشترها ذکر کردم و تمام «عکس آدمهایی است که حرف می زنند.» و این به کشوری بیگانه برود و زیرنویس هم داشته باشد، تماشاچی بیچاره تمام وقتش را باید صرف خواندن بکند. دیگر وقت تماشاکردن تصویرها را ندارد.

**جورج کیوکر:** شاید اگر راهش را می‌دانستم به عوض آنکه هنرپیشه‌ها سرهایشان را برگردانند، دستگیره های در را می چرخاندم. اما کاشتن دوربین و همه چیز دیگر به وسیلهٔ متن فیلمنامه مشخص می شود. کارگردان تصمیم نمی گیرد. در هر صحنه ای حقیقتی وجود دارد و آن تنها حقیقت موجود و غیر قابل اجتناب است. اگر پیشخدمتی با فنجانی قهوه وارد می شود، و این صحنه برای فیلم مهم است، باید آن را گرفت. چسبیدن به هنر پیشه، به این دلیل که آنجا نشسته است، لزومی ندارد. جایی که دوربین را می کارید، به این بستگی دارد که صحنه چه ایجاب می کند، یا دربارهٔ چیست. انتخاب کارگردان نیست، حالا اگر آن را تغییر بدهید و چیز دیگری از آب درآورید، تقلبی کردن آن است.

**ژاك دمی:** من بسیار بسیار از نقاشی خوشم می آید. هرچه که بگویید، باز فیلم یك تصویر است. وروشی است که به وسیلهٔ آن می توان نقاش شد. می توانید از رنگهایی استفاده کنید که یك نقاش استفاده می کند. مسئلهٔ دید است. هر وقت من در خیابان راه می روم، همیشه رنگها توجه مرا به خود جلب می کنند. هر کسی باید انتخاب خودش را بکند. هر وقت فکر قاب کردن عکسی را می کنم، بلافاصله فکر می کنم، «چه چیزی است که رنگهای خوبی دارد.»

**آلفرد هیچکاك:** هنگامی که مردی با کلاه شاپو به طرف تونلی حرکت می کند، بهترین

نمایی که می توانید از او بگیرید این است که دوربین را روی زمین بکارید، دهانهٔ تونل را در پیشزمینه داشته باشید و مرد کلاه به سر را در حین نزدیك شدن به تونل بگیرید. نمای بعدی باید سر وشانه‌های مرد باشد. دوربین را با او حرکت می‌دهید تا مرد از تصویر خارج شود. دیگر لزومی ندارد تونل را نشان بدهید. او در امتداد آن قدم می‌زند، و ناگهان بومب صدای انفجار. حالا برای تکمیل این صحنه، اگر بخواهید دلتان را راضی کنید، نمای بعدی باید داخل تونل را نشان بدهد. مرد روی زمین افتاده و خون از سرش جاری است. پلیسی دارد به پایین نگاه می کند و آمبولانسی را خبر می کند. او را بلند می کنند و به بیمارستان می برند. همسرش را می آورند، و به او می گویند، «متأسفانه دیگر امیدی نیست.» همیشه خط ظریفی بین کمدی و تراژدی وجود دارد.

**ویلیام فریدکین:** شما وقتی با چیزی آشنا نباشید نسبت به آن احساس ناراحتی می کنید. عامل اصلی ترس بستگی دارد به اینکه شما حس کنید چیزی پشت سر شما ایستاده است. معمولا هم چیزی پشت سر شماست. بنابراین در فیلم جن گیر نماهای زیادی از کسانی هست که مرتب به پشت سرشان می نگرند.

در عین حال حالتی وجود دارد که نام آن را «صحنهٔ انتظار» گذاشته‌اند. این اصطلاح هم در لابراتوار «میمو نایدز دریم» در بروکلین نیویورك درست شد. و آن عبارت ازاین است که داری درامتداد کوچه ای راه می‌روی وهر شاخه ای که زیر پایت خم می شود، هر برگی، هر صدای پایی آن انتظار را تکمیل می کند و باعث ترس تو می شود. صحنهٔ انتظار همان حالتی است که تماشاچیان فیلمهای هیچکاك با خود به سالن سینما می آورند، همان چیزی که همراه خود به فیلم جن گیر می آورند.

وقتی در روزنامه‌ها می نویسند که فیلم ترسناکی است، کسانی که در صف خرید بلیط سینما ایستاده اند بی اختیار متوحشند. عنوانهای فیلم روی پرده ظاهر می شود و یارو می گوید، «وای، من نمی توانم نگاه کنم.» و این همان بازی فیلمساز است. شما با این واقعیت که ترس چیزی درپشت سر انسان است، بازی می کنید. همان صحنهٔ انتظار است. چیزی است که روی آن کار می کنی. و این همان چیزی است که روی شخصیتهایی که در فیلم بازی می کنند هم کار می کند.

**آلفرد هیچکاك:** فرض کنیم شما می خواهید صحنه ای ترسناك به وجود بیاورید و تصادفاً دو شخصیت دارید که به هم شباهت دارند. می خواهید تماشاچی از خودش بپرسد،

«این کدام است؟ آن دیگری است؟» می خواهید توجه آنها را از عواطف برگیرید. برای آنکه ذهن ما به یك چیز مشخص معطوف باشد، بسیاری چیزها لازم است، از جمله وضوح، صحنهٔ ماجرا، کی چی هست، و اطمینان به این مسئله که شخصیتها لباسهای مشابه به تن نداشته باشند. عوامل بسیاری هستند که شما باید روشن کنید، تا فقط جا برای عواطف باقی بماند.

لحظه هایی وجود دارد که باید مقدار مشخصی فیلم بگیرید تا شخصیتی را معرفی کنید. در این مورد خاص شخصیت را با حرفهایی از این در و آن ور معرفی نمی کنید. پسر کوچولویی را نشان می دهید که بازی می کند و تصادفاً ناگهان پرده را برمی دارید.

## رابطهٔ میان کارگردان و فیلمبردار

به عبارتی کار با دوربین مستقلترین بخش فیلمسازی سنتی است. جز در مورد برخی نیازهای اساسی فیلمنامه، هر هنرپیشه، شیء و هر قسمتی از دکور می تواند به دفعات بیشمار نورپردازی و فیلمبرداری شود. و از آنجا که اغلب کارگردانان اطلاعات فنی لازم را ندارند، لاجرم ناچارند به ترجمهٔ موفقی از عقایدشان توسط فیلمبردارها و دستیارانشان متکی باشند.

فیلمبردار باید در مذاکرات مقدماتی با کارگردان، نسبت به سبك مشخص کل کار و بهترین روش انتقال محتوای فیلم آگاه بشود. کارگردان، هر اندازه هم که نسبت به دقایق ظریف فنی یك نما یا نورپردازی آن بی اطلاع باشد، معمولا حس می کند که دوربین باید کی و کجا کاشته بشود. با این اطلاعات، فیلمبردار هر گونه محدودیت فنی و مالی و نیز هر نوع ضرورت نمایشی هنرپیشه ها را در نظر می گیرد. زمانی که تمام این نیازها برآورده شد در ارتباط با موقعیت خاص و فیلم به عنوان یك کل، همه با هم دست به کار تولید رضایتبخشترین و از نظر زیبایی شناسی، موفقترین نمای ممکن می شوند.

**کرتیس هرینگتون:** من بسیار متکی به فیلمبردار هستم. خیلی چیزها به او می گویم. در مواردی دقیقاً به او می گویم که می خواهم کجاها پرنور یا کم نور باشد. به آنها می گویم بیشترین نور را کجا می خواهم. همیشه زاویهٔ دوربین را خودم انتخاب می کنم. گاهی فیلمبردار زاویه ای را پیشنهاد می کند و اگر از آن خوشم بیاید یا فکر کنم بهتر از زاویه ای است که من انتخاب کرده ام، تعصبی به خرج نمی دهم. از آن استفاده می کنم.

**پیتر بوگدانوویچ:** در فیلم *ماه کاغذی*، در صحنهٔ داخل کافه، اوایل فیلم، وقتی که دخترك می‌گوید، «دویست دلارم را می‌خواهم،» و سایر قضایا، آخر صحنهٔ آن سکانس کمابیش مصافی است بین آن دو نفر و پیشخدمت زن وارد می‌شود و می‌گوید، «سلام جواهر،» و تاتوم می‌گوید، «اسم من جواهر نیست.» این نما از زاویهٔ نسبتاً پایینی فیلمبرداری شده و این دقیقاً چیزی بود که من در نظر داشتم، اما به اندازهٔ کافی نمی‌دانستم که به فیلمبردار بگویم، «دوربین را پایین بکار که آمدن پیشخدمت را ببینیم.» فقط به او گفتم، «ببین، چیزی که موردنظر من است این است. این آخر نمای سکانس است و دلم می‌خواهد که چیزی شبیه یك مصاف مکزیکی باشد.»

فیلمبردار پرسید، «مصاف مکزیکی یعنی چه.»

گفتم، «ببین، حالت دونفری را نشان بده که روبروی هم ایستاده‌اند و تو نمی‌دانی کدام برنده می‌شود و...»

او گفت، «شاید بهتر باشد از زاویهٔ پایین بگیریم.»

گفتم، «خوبست.»

و او دوربین را کاشت و من از توی دوربین نگاه کردم و گفتم، «بهتر است کمی جلوتر بروی،» چون در کنار کادر فضا وجود داشت و من می‌خواستم تا حدامکان نزدیك بشوم و همچنان سر پیشخدمت زن را بگیرم.

فیلمبردار خدمت بزرگی به من کرد. چون دقیقاً متوجه شده بود که چه می‌خواهم و همان را به من داد.

اتو پرمینجر یکبار به من گفت، دونوع فیلمبردار خوب وجود دارد، «یکی آنکه چیزی را که می‌خواهی به تو می‌دهد بی‌آنکه بداند چرا تو آن را می‌خواهی. نوع دوم فیلمبرداری که می‌تواند چیزی را که می‌خواهی به تو بدهد و می‌داند که چرا می‌خواهی. طبیعی است که کارکردن با نوع دوم لطف بیشتری دارد.»

**رابرت آلتمن:** قسمت بیشتر همکاری با فیلمبردار پیش از ساختن فیلم و زمانی که تصمیم می‌گیریم فیلم چگونه باشد، صورت می‌گیرد. با این شروع می‌کنیم که چه چیزهایی را می‌توانیم کنترل کنیم ــ یعنی در حقیقت، با این شروع می‌کنیم که چه چیزهایی را نمی‌توانیم کنترل کنیم. فلسفهٔ کار ما در مورد اینکه می‌خواهیم فیلم چگونه باشد از اینجا آغاز می‌شود. زمانی که فیلمبرداری را شروع می‌کنیم. هردوی ما به اندازهٔ کافی می‌دانیم. در بعضی فیلمها، من سخت درگیر حرکات دوربین و ترکیب کادر وغیره

می شوم و در بعضی دیگر حتی به دوربین نزدیك هم نمی شوم. بستگی به فیلم دارد.

**جیمز بریجز:** من هنوز هم دربارهٔ دوربین اطلاعات زیادی ندارم. بهترین آدمها را استخدام می کنم، با آنها کار می کنم و به آنها می گویم که چه می خواهم.

**ایروین کرشنر:** با پیشرفت فیلم *عاشقی*، کار آسان و آسانتر می شد و بافتی از شخصیتها ودیدها به وجود آمد. در اواسط کار، دیگر لزومی نبود که در مورد چگونگی و انجام کاری بحث کنیم. فیلمبردار و من به موقعیت خاصی برمی خوردیم و من در مورد انجام آن تصوری داشتم، وهمان را آماده می کردم. گوردون ویلیس (فیلمبردار) کار را دنبال می کرد و گهگاه پیشنهادهایی هم می داد. در بیشتر مواقع، در حالی که من کار را انجام می دادم او در ذهنش نورپردازی می کرد. تقریباً خودکار بود. عملا دست راست من شده بود. چنان با هم خوب کار می کردیم، که لزومی به بحث دربارهٔ چیزی نداشتیم. بحثها پیش از شروع فیلم به صورت تبادل افکار انجام می گرفت. همانطور که حدس می زنید، کار فوق العاده لذتبخشی بود.

**رومن پولانسکی:** یك فیلمبردار خوب فقط می تواند با یك کارگردان خوب کار کند. مشکل بشود با یك کارگردان مزخرف فیلمبرداری خوب تحویل داد. فقط درصورتی که فیلمبردار تمام رشتهٔ کار را به دست بگیرد و تعدادی عکس ثابت بگیرد که موضوع و بقیهٔ فیلم در قبال آن حالت یك تصویر را داشته باشد، حق مطلب ادا می شود.

**جان کاساوتیس:** من از زوایای گوناگونی فیلمبرداری نمی کنم و دوربین را زیاد عقب وجلو نمی برم. تقریباً همه چیز از یك نقطه و با یك دورنما فیلمبرداری می شود، بنابراین... برای من بسیار مهم است که فیلمبردار احساس داشته باشد و بتواند همانگونه که حس می کند با بدنها حرکت کند، تا اینکه من فریاد بزنم، «آخ، فلان حرکت را از دست دادی.»

**مارتین ریت:** تمام بستگی دارد به اینکه فیلمبردار چه کسی باشد. ممکن است چیزی را بخواهی و نتوانی به دست بیاوری، چون در چارچوب کاری که می کند نیست. برای درك فیلمبردارت باید بسیار زیرك باشی. باید بفهمی چه می کند. اگر در استخدامش

اشتباه کرده باشی، ممکن است دقیقاً چیزی را که می خواهی به دست نیاوری. قادر نخواهد بود آن نورها را عوض کند، چون از نظر او نورها روانی هستند. زمان درازی با آنها بوده. اگر بخواهد کاری بکند که با آن آشنا نیست، درست از آب درنمی آید. بسیار پیچیده است.

من با جیمز وان هو رابطهٔ کاری بسیار خوبی دارم. او مرد بسیار با استعداد و باشعوری است. زمانی که برای نخستین بار فیلمنامه ای را می خواند، ممکن است فیلم را نبیند. اما پس از تقریباً یك هفته تمرین و دور و بر پلکیدن و دیدن رفتارگرایی فیلم، آن را می گیرد.

**جورج کیوکر:** من فیلمبردار خوب زیاد داشته ام. آنها را خیلی تحسین می کنم. کارگردان باید به آنها جرأت بدهد که کارشان را انجام بدهند. برایتان چندمثال می آورم. فیلمی با رونالد کولمن ساختم به نام *یك زندگی مضاعف*. کولمن نقش یك ستاره را بازی می کند. صحنه ای بود که در پشت صحنه اتفاق می افتاد. پیش خودم فکر کردم، «من به روی صحنه بودن عادت ندارم، دلم می خواهد که بیننده ها تصور حقیقی آن را پیدا کنند. وقتی به پشت صحنه می روم از شدت نور کور می شوم.» می خواستم بیننده ها هم همین تصور را داشته باشند. این نکته را به فیلمبردارم گفتم. او در کارش مهارت داشت گفتم که انعکاس شدید نور را در دوربین بیندازد. نکرد. جرأت نمی کرد. مجبور شدم بروم پیش او و بگویم، «نگران نباش، مسئولیتش به عهدهٔ من.» یك فیلمبردار باید بفهمد شما می خواهید به چه چیزی برسید. باید مشکل او را درك کنید و به او جرأت بدهید. باید بگویید، «کار لعنتی را انجام بده.»

**جان کاساوتیس:** من به ویك کمپر نمی گویم دوربین را کجا بکارد. فقط با او جلسه می کنم و به او می گویم، «چیزی را احساس کن که حس می کنی.» تمام نماهای عمومی فیلم کار ویك بود، و در تمام صحنه فقط یك نمای ثابت وجود دارد.

او تنها فیلمبرداری است که من می شناسم که چهارچرخهٔ *الماك* را با دست رهبری می کند. با آن دور می چرخد، فیلمبردار را هل می دهد، او یك متخصص میزان کردن دوربین فوق العاده ای دارد که مدت زمان درازی است با هم کار می کنند. آن دو یکبند با هم حرف می زنند. او حرکتهایش را از پیش مشخص می کند. می توانی حرکت دوربین را تماشا کنی و بدانی که نتیجه خوب از آب درمی آید، چون احساسش معرکه است. به

همین دلیل هرگز نگران کار او نیستم.

**مایکل وینر:** فکر نمی کنم که چون اطلاعات من دربارهٔ دوربین کمتر از فیلمبردار است باید درمقابل او مأخوذ به حیا باشم، از اینرو پیش از آغاز هر فیلم همیشه به فیلمبردار می گویم، «من دوست دارم سریع کار کنم، و برای انجام این کار نمی توانی از نورهای متعدد استفاده کنی... چون اگر نور فراوان داشته باشی، تمام روز با آنها بازی خواهی کرد وفرصت نمی کنی کار مرا انجام بدهی. بنده هم علاقه ای ندارم گوشه ای بنشینم و تو را تماشا کنم که پنجاه ودو تا نورافکن را مرتب جابه جا می کنی، چون حوصلهٔ من و تمام گروه سر می رود. بنابراین ما دو یا سه تا نور به تو می دهیم و تو هم باید سریع کاررا انجام بدهی.» طبیعی است که ناچارند کنار بیایند ودرنتیجه با تعداد بیشتری نورافکن، از آنچه من درنظر داشتم، و تعداد کمتری از آنچه خودش درنظر داشت، کاررا انجام می دهد ولی کار سریعتر انجام می شود. ریچارد کلاین عملا با دو یا سه نور افکن سر صحنه می آمد، که معمولا دوتایش را هم دردست داشت، و می گفت، «حاضری؟» می گفتم، «چی چی حاضری؟ هنوز به صندلی ام نرسیده ام.» واقعاً عالی بود.

**جك نیکلسون:** اگر می خواستم فیلمبردار چیزی را در لحظه ودرجا بگیرد و می خواستم که ساعت دوونیم هم کار را تمام کنم، دیگر نمی خواستم روز بعد که برداشتها را دراستودیو می بیند نگران کم نوری نماها باشد. من می خواستم کار صحیح باشد. فیلمبرداری داشتم به نام بیل باتلر. او برایم روشن کرده بود که اگر بخواهیم ازچیزی فیلمبرداری کنیم، می کنیم. او یك آموزش فشرده عکاسی به من داده بود. از او می پرسیدم که مثلا این چیز خاص چگونه از آب درمی آید یا باید به کدام جهت اشاره کنم، یا ازچه نوری باید استفاده کنیم وبعداً نگاتیفها چه کیفیتی پیدا خواهند کرد واگر چاپشان کنم سبز می شوند یا بلای دیگری سرشان می آید؟

من ازقبل با کارعدسی وچهارچرخه آشنا بودم. چیزی که می خواستم بیاموزم این بود که در شرایط خاص به چه نتیجه ای می رسم. اینکار را با فیلمبرداری ودیدن و مطالعهٔ فیلمها آموختم. سریع یادگرفتم به طوری که اکنون دیگر به نورسنج هم احتیاج ندارم؛ دیگر می دانم از چه چیزی می توانم فیلم بگیرم و از چه چیزی نمی توانم.

**استانلی کریمر:** من فیلمبردارهای متفاوتی داشته ام. اخیراً کاری را تمام کرده ام که

فیلمبردارش هنرمند مسنی است که در آغاز کار مطمئن نبودم بتواند از عهدهٔ کار بر آید. تصور می کردم، نیروی لازم برای کار را تنها فیلمبرداران جوان دارا هستند. اما اشتباه می کردم. با رابرت سرتیس کار کردم و الحق لذت بردم، رؤیایی بود. شما کسی را نمی خواهید که صبح بیاید و بگوید، «می خواهی دوربین را کجا بکارم؟ باید چکار کنیم؟ نمای درشت می خواهی یا نمای عمومی؟» شما دنبال کسی می گردید که به گونه ای خلاق سهمی فراتر از نورپردازی و بافت و دکور در فیلم داشته باشد، و شما قبلا دربارهٔ آن با هم بحث کرده اید. شما کسی را می خواهید که بگوید، «بگذاریم این شخصیت از کادر خارج شود و دوربین را همانجا نگاه می داریم و همین ثبات دوربین گویای همه چیز خواهد بود.» کسی که سهمی در کار داشته باشد. من فکر می کنم این بسیار مهم است، و باز هم معتقدم در اکثر موارد جز درمورد جوانها، چنین چیزی غیر عادی است.

جوانها به گونه ای خلاق از راه می رسند چون دچار تعصبها و پیشداوریها نیستند؛ آنها این چیزها را از بین می برند، که خوبست. من عملا دنبال کسی می گردم که بتوانم با او کار کنم و اگر من نظری دارم یا او نظری دارد، بتوانیم از آن استفاده کنیم. دیگر چه می شود خواست؟ تا کسی استادکار خودش نباشد از همان ابتدای کار توسط شما انتخاب نمی شود.

**رابرت آلدریچ:** نکته بسیار حساسی است. دوست دارم که فیلمبردار هم مثل صحنه باشد. دلم می خواهد بفهمد که باید چگونه باشد، بنابراین اغلب نظریاتم را با اصطلاحات هنری برایش تشریح می کنم. دلم نمی خواهد برایم بگوید که چه نوع عدسی باید به کار رود یا دوربین کجا کاشته شود. دوست دارم در طول روز به تعدادی دکور بزند که به نحوی منطقی چیزی را که می خواهیم بگیرد. به علاوه رابطهٔ کارگردان و فیلمبردار باید بر مبنای تفاهم باشد. فیلمبردار لزوماً نباید شما را دوست داشته باشد، و شما هم لازم نیست او را دوست بدارید. اما، اینکه یکدیگر را درك کنید، ضروری است. این مشکلترین قسمت کار است. فیلمبردارهای متفاوت، خصوصیات اخلاقی متفاوت دارند.

**اسکار ویلیامز:** شما باید دست کم دوهفته پیش از شروع فیلمبرداری، فیلمبردارتان را پیدا کنید، تا فرصت داشته باشیددربارهٔ کارهایی که می خواهید انجام دهید با هم

صحبت کنید. ممکن است شما چیزهایی بخواهید، مثلا زاویه‌های گوناگون، یا بخواهید از کنار آن میکروفون بگذرید یا دور آن چیز بچرخید تا همه چیز را به وضوح بگیرید. او ممکن است بگوید، «اول یك نما از میکروفون می گیریم، و بعد روی آن چیز قطع می کنیم.» ممکن است بخواهید دو تصویر را درهم بیامیزید. اما او می گوید، «می توانی همین تصویر را با عدسی زاویه باز به دست بیاوری.» تمام این مسائل از ایجاد رابطهٔ متقابل فیلمبردار و کارگردان پدید می آید. دو هفته پیشتر، بسیار کمك می کند، چون به او نیاز دارید. به فیلمبردار احتیاج دارید، چون در مورد تصویر فیلم با او تصمیم می گیرید.

**پل مازورسکی:** بزرگترین اشتباهی که در هالیوود مرتکب می شوند این است که فیلمبردار را برای یك هفته استخدام می کنند. این اشتباه وحشتناکی است. درصورت امکان فیلمبردار و کارگردان باید به مدت سه تا چهارهفته با هم باشند، تمام مکانهایی را که باید فیلمبرداری شود با هم بازدید کنند و وقت داشته باشند که بنشینند و صحبت بکنند... من حتی الامکان این کار را می کنم. بسیار مشکل است، چون وقتی که می خواهید آماده شوید، اغلب فیلمبردارها هنوز سر کار دیگری هستند. ممکن است پنجشنبه کار خود را تمام کنند وشما دوشنبه مقدمات کار را با آنها آماده کنید. تلفنهای شبانه بسیاری رد و بدل می شود، «عالیست، عالیست، این کار را انجام خواهیم داد، حتماً نمونه برمی داریم،» وقت هم کم است. من همیشه پیشنهادمی پذیرم. کلك کار این است که تشویقشان کنید پیشنهاد بدهند.

**جیمز بریجز:** یك روز بعد از اینکه گوردون ویلیس، فیلمبردار، فیلمنامه را خواند، همدیگر را در هتل پلازا ملاقات کردیم. او پرسید، «نظرت دربارهٔ این چیست؟»

گفتم، «عالی است.» بنابراین نماها را برنامه ریزی کردیم.

پیش از شروع فیلمبرداری مواردی پیش می آمد که می آمدم می گفتم، «فلان چیز و فلان چیز و فلان چیز را می خواهم.» یادم می آید یك روز وقتی نمی دانستم چگونه باید صحنه را بپوشانم، به هنرپیشه‌ها گفتم بروند و قهوه ای بخورند. بعد جلو صحنه را پوشاندم و بسیار راضی شدم. گفتم، «می خواهم در این طرف اتاق باشم، ولی حوصله ندارم فکر کنم چگونه باید آن را فیلمبرداری کنم، بنابراین بعداً می بینمت.» و رفتم و نشستم به قهوه خوردن. یکساعت بعد ویلیس آمد، پرسید می خواهم چگونه آن صحنه

را بگیرم. نشستیم و روی آن کار کردیم، او هم پیشنهادهایی داد. اما اصل قضیه با هم نشستن و حل کردن مشکلات با هم بود.

**هال اشبی:** سر فیلم *صاحبخانه* می خواستم تمام مسائل را ــ از جنبهٔ تصور کار ــ پیش از شروع فیلمبرداری از جلو راه بردارم. منظورم این است که پیش از شروع فیلمبرداری با فیلمبردارم درباره اینکه احساس تصویریم از فیلم چیست صحبت کردم. اورا به محل فیلمبرداری بردم و گفتم، «احساس من از اینجا این است؛ آیا تو هم همین احساس را داری؟» و به همین ترتیب. فکر می کنم گاهی حتی لازم باشد به نقاشی روبیاورید. این کار حتی می تواند در مورد سبك کلی و نحوهٔ فیلمهای آینده هم مؤثر باشد. اما در ابتدای کار سعی کنید این مسائل را حل کنید تا مجبور نشوید هر روز بگویید، فکر می کنم بهتر است فلان کار را امتحان کنیم.» بهتر است روز دوم و سوم وقتی به برداشتهای روز قبل نگاه می کنید، درجهتی باشید که دلتان می خواهد و مجبور نباشید بگویید، «این را عوض کنید، حال و هوایش را قدری غمگین تر بگیرید.» یا چیزی مشابه آن. خوشبختانه ما با چنین مسایلی روبرو نشدیم. تقریباً چیزی را که هردو می خواستیم به دست آوردیم.

**رائول والش:** زاویه و محل دوربین را مشخص می کنید، فیلمبردار را می برید و دربارهٔ نور با او مشورت می کنید. مثلا اگر کوهی هست که باید بگیرید از او می پرسید، «چه مدت می توانیم این طرف کار کنیم؟»

او هم منظره یاب را برمی دارد و با آن نگاه می کند و می گوید، «احتمالا آفتاب تا ساعت دو می رود.» بعد تا مدتی که نور اجازه بدهد، کار می کنیم.

من نماها را انتخاب می کنم و با فیلمبردار دربارهٔ نور به مشورت می نشینم، «چه مدت در اینجا نور خواهیم داشت؟»

**هوارد هاوکس:** به بیل کلوتیر گفتم، «ببین، من دارم یك فیلم وسترن می سازم، *ریولو بو*. می خواهم از نور تند رمینگتون که از داخل یك بار یا پنجرهٔ آن به خیابان می تابد استفاده کنم. دلم نمی خواهد که نور زرد به چهرهٔ آدمها بخورد، ولی می خواهم که تو از مقدار زیادی نور زرد استفاده کنی، از آن در دیوار پشت خیابان استفاده کن.» او از فکر خوشش آمد و شروع کرد به تجربه کردن. تنها کاری که باید بکنی این است که یك

زرورق زرد روی عدسی بگذاری و نور طلایی باشکوهی به دست بیاوری. مسئله این است چیزی را که می خواهی، از صحنه بگیری. گاهی نمی‌دانم چگونه به آن برسم، ولی فیلمبردار می‌داند من چه می خواهم. بعضی‌ها، مثل گرگ تولاند که همشهری کین را برداشت، فوق العاده اند. لی گارمز هم فوق العاده بود. در فیلم صورت زخمی صحنه‌ای بود که من دوست نداشتم. گارمز گفت، «فکری به نظرم می‌رسد.» بعد تمام چراغهای جلو صحنه را خاموش کرد و ترتیبی داد که از پشت پردهٔ پنجره ای نور بتابد که سیاه سایه درست شد. یکی از بهترین صحنه‌های فیلم بود. یك فیلمبردار خوب می‌تواند کمك بزرگی باشد.

**میلوش فورمن:** چون می خواستم فیلمبردار خودم را از چکسلواکی بیاورم ناچار با اتحادیه‌ها به توافق جالبی رسیدیم. آنها خواسته بودند که ما یك مدیر فیلمبرداری امریکایی داشته باشیم. منهم دلم نمی خواست بیخودی به کسی پول بدهم که بیکار یك گوشه ای بنشیند، این است که به این توافق رسیدیم که تمام افراد در گروه فیلمبرداری کار کنند. ما دوتا مدیر فیلمبرداری داشتیم و یك دستیار میزان کردن دوربین؛ بنابراین آن دونفر می توانستند با هم کار کنند یا دوربین را به کار بیندازند یا نور را تنظیم کنند، که راه حل خوبی برای من بود. من از متصدی دوربین خوشم نمی آید، چون او کسی است که از داخل دوربین نگاه می کند، ولی مسئول حرکت پیش بینی نشدهٔ هنرپیشه نیست. اما وقتی که مدیر فیلمبرداری از داخل دوربین نگاه کند، می تواند تصمیم هم بگیرد.

مجسم کنید دونفر دارند با هم حرف می‌زنند. متصدی دوربین هرگز نمی تواند تصمیم بگیرد که این یا آن را دنبال کند. فقط می گوید، «ایست. قطع. هردویشان را با هم نمی بینم.» اما مدیر فیلمبرداری که مسئولیت دارد، تصمیم می گیرد و یکی از دو هنرپیشه را دنبال می کند و بعد به من می گوید، «من فلانی را گرفتم؛ قبول؟» منهم یا می گویم بله که فیلم را چاپ می کنیم یا نه، که دوباره آن را می گیریم.

در فیلم *پرواز* در صحنهٔ بازی پوکر حرکات فی البداههٔ فراوانی وجود داشت، به عنوان مثال، زمانی که لین کارلین ناگهان می ایستد، این حرکت تمرین شده نبود. بنابراین مسئولیت با مدیر فیلمبرداری بود که تصمیم گرفت با او بالا برود. من دوست دارم کسی که از داخل دوربین نگاه می کند مسئول باشد.

**جان کاساوتیس:** من فیلمبردار نیستم. ولی آدم نورپردازی عمومی می کند. البته وقت

زیادمی گیرد تا سایه‌ها را از بین ببری. منظورم این است که در اساس افراد می بینند که چه اتفاقی دارد رخ می‌دهد. اگر این اتاق باشد، ما از اینطرف فیلمبرداری می کنیم، دوربین هم اینجاست. پس تمامش را می گیری. منظورم این است که نمی توانی نور را فقط در اطراف یك نفر بتابانی و بعد بگویی، «خب بدیهه سازی کن، اوه خدای من، تو که در سایه‌ای.» نمی توانی چنین کاری بکنی، بنابراین نورپردازی باید بیشتر عمومی باشد. اما برای بدیهه سازی‌ها نورپردازی ملایم بهتر از آب درمی آید، چون به هر حال نور عمومی است.

**فرانکلین شفنر:** تمایل زیادی وجود دارد که با فیلمبردار ارتباطی وجود نداشته باشد، حال آنکه من متوجه شده‌ام که آنها می خواهند بدانند تو چه فکر می کنی. وقتی که نمای عمومیت را عرضه می کنی، اگر از فیلمبردار بپرسی، «کی دکور را به من می‌دهی؟» پرسشی بسیار منطقی است و آنها هم منطقاً می‌پذیرند. به تو می گویند، و حالا تو می‌دانی چگونه برنامه‌ریزی کنی.

**هاسکل وکسلر:** وقتی روی فیلمی کار می کنی، حداقل من معتقدم که کارگردان رئیس است. و این گاهی وحشتناك است. ازطرف دیگر فیلمبردار هم ممکن است مشکلات بسیاری پیدا کند، چون در بسیاری موارد کارگردانها نمی‌دانند دارند دربارهٔ چه چیز صحبت می کنند. اگر بگویند، «می خواهم این تضاد نور قدری بیشتر باشد.» یا «دلم می خواهد که فلان چیز و بهمان چیز خیلی مشخص نباشد.» یا «می خواهم لامپ پشت سر دخترك خیلی داغ باشد.» خب خیلی داغ یعنی چی؟ آیا منظور یك لامپ مرکزی نمرهٔ چهار است که آبشار نور جاری کند، یا از شدت داغی جلز و ولز کند؟ شما باید خودتان را با آنها تطبیق بدهید و کاری که می خواهند بکنند را درك کنید. من جداً به این فکر عقیده دارم. ممکن است اظهارنظر چندان جالبی نباشد ولی معتقدم که باید به این نحو باشد.

**یری وایس:** اگر فیلمبردار دارای شخصیتی قوی باشد و تو با او مخالفت کنی، احتمالا خواهد گفت، «برو فیلمبردار دیگری پیدا کن.» و بستگی دارد که تو می خواهی چه داشته باشی، یا با چه کسی کار کنی. به عقیده من چشم در سینما مهمترین مؤلف است.

**کوستا ـ گاوراس:** فیلمبردار من به هنگام فیلمبرداری فیلم زد زیاد حرف نمی زد، بنابراین ما حرف زیادی نداشتیم که به هم بزنیم. من چند عکس رنگی به او نشان دادم تا به او بگویم که چه نوع رنگمایه ای می خواهم. احتیاج به نورپردازی بسیار خشنی داشتم و می خواستم که صحنه های داخلی خنثی باشد، یعنی نورپردازی بدون سایه وروشن. او نگران این بود که نتوانیم از صحنه های خارج چیزی ببینیم. اگر در داخل نور نباشد بیرون کاملا سفید به نظر می رسد. از او پرسیدم، «نگرانت می کند؟»

گفت «برای من مهم نیست، تو چطور؟»

**رائول والش:** فیلمنامه را می گیرید در دستتان و با فیلمبردار می نشینید و مسایل را با او مطرح می کنید، «این قسمت در سایه باشد. این دخترك هنرپیشهٔ خوبی نیست. این یارو مثل سگ می ماند، زیاد رویش نور نینداز.» از فیلمبردار بیشتر برای نورپردازی و نوردادن به صحنه استفاده کنید. صحنه پردازی و تقسیم بندی صحنه را من شخصاً انجام می دهم.

**جورج استیونس:** هرگز تحت تأثیر سالمندی فیلمبردار قرار نگیرید. اغلب فیلمبردارها بسیار مسن هستند و می خواهند کار را به روالی که همیشه انجام داده اند، یا حداقل به روالی که فیلم قبلی را کار کرده اند، انجام بدهند ــ جز در موارد استثنایی که یك فیلمبردار خلاق دارید. بنابراین روبرو شدن با این مسئله که وارد شوید و افسار کار را دردست بگیرید چیزی است که هر کسی به نحوی با آن برخورد می کند. اینکه از کار طرف سردربیاورید بسیار آسایش بخش است، و لزومی ندارد که از او بپرسید چون گاهی این شما هستید که باید به او بگویید.

**فرانکلین شفنر:** وقتی فیلمبرداری به من می گوید، «می شود این نمای عمومی را نصف کنیم، چون نمی توانم تمام صحنه را نورپردازی کنم.» نفسم بند می آید. یا اینکه یکروز پس از اینکه روزهای متوالی دنبال او بوده اید و سرانجام برداشتهای روزانه را می بینید و متوجه می شوید همان چیزی است که می خواسته اید و به او تبریك می گویید، برمی گردد می گوید «خب من همیشه نمی توانم ضربهٔ کاریم را بزنم.»

با فیلمبردار صحبت کنید و به او بگویید چه می خواهید، و از نظر مفهوم فیلم را چگونه می بینید. او هم می آید و مسایل فنی را با شما مطرح می کند، می گوید «می توانم

اینطور بگیرم: از یك فیلتر مه ضعیف برای تمام برداشت استفاده می کنم، بعد بستگی به لابراتوار دارد که آن را درست بشوید، یا آن را کمرنگ می گیریم یا ازفلاش استفاده می کنیم. زمان می گیریم تا چیزی را که تو می خواهی به دست بیاوریم. اما خواهش می کنم با گذاشتن فیلتر روی دوربین مرا ناراحت نکن، چون ممکن است کار را خراب کنیم.» خب در مورد تمام این مسایل می توانید با هم بحث کنید. برای من بحث در مورد مفهوم کار و بیان احساسم از «کادر» فیلم، با یك «اپراتور»* کار مشکلی است. بنابراین وقتی پشت دوربین می روم و کادر را می بینم، آنها را صدا می کنم و می گویم، «این شروع نماست.» وقتی حرکتی را برمی‌داریم، دوباره صدایشان می کنم و می گویم «پایان نما هم باید چنین باشد.» اما هنگامی که مشغول تماشای برداشتهای روزانه هستی و می بینی کادرپردازی آن به نحوی که گفته بودی نیست، نفست بند می آید. وتنها معیار تو همان برداشتهای روزانه است که بدانی با این مردی که انگشتان سمباده ایش را روی چرخ دارد به کجا می روی. نکتهٔ دیگر این است که باید اعتماد زیادی به این مرد داشته باشی. تو فقط می توانی کادرهای مشخصی را مجسم کنی. در یك لحظهٔ خاص، ممکن است لحظه ای را ازدست بدهی. وزمانی که ازاومی پرسی «آن را گرفتی؟» واومی گوید «بله» وتو می گویی «دوربین درمحل بعدی» باید اورا باور کنی و به او اعتماد داشته باشی.

**هاسکل وکسلر: زمانی که به عنوان فیلمبردار کار می‌کردم، هر صحنه‌ای را کارگردانی می‌کردم، اما مجبور بودم دهانم را تا جایی که می‌شد ببندم. البته، وقتی فیلمبردار هستی موقعیت خوبی داری، چون اگر کاری را خراب کنی می‌توانی به خودت بگویی، «اوه، این مردیکه چیزی سرش نمی‌شود.» باید بگویی «من بهتر از عهده بر می‌آمدم.» وقتی نظرت اهمیت ندارد، می‌توانی همه نوع پیشنهادهای فوق‌العاده بکنی. اما هنگامی که کارگردانی می‌کنی، کاملا مسئولی. به نظر من تفاوت اساسی کارگردان و فیلمبردار همین است.**

* اپراتور دوربین، درحین فیلمبرداری فیلم کار فنی دوربین را انجام می دهد. او به ترتیب توسط تنظیم کنندهٔ عدسی، تنظیم کنندهٔ عدسی زوم و غیره همیاری می شود. این افراد همه زیر نظر فیلمبردار ــ که به تناوب با عنوان «اول» یا «کارگردان فیلمبرداری» مشخص می شود، کار می کنند. در انگلستان به این فرد عنوان «متصدی نورپردازی» می دهند.

## چه اندازه مهم است؟ چقدر مشکل است؟

**سرگئی باندراچوك:** من تمام اسرار فیلمبرداری را ظرف سه ماه آموختم.

**پل ماریسی:** من فقط یك دستیار برای صدا داشته‌ام. من خودم نور می‌دهم. هر کسی می‌تواند نور را تنظیم کند.

**جان کاساوتیس:** تعیین محل کاشتن دوربین حداقل برای من یك نفر جالب نیست. گاهی در حین فیلمبرداری، دلت می‌خواهد که دوربین را برداری و بشکنی، تنها به این خاطر که مزاحم است و شما نمی‌دانید با آن چه کنید. درست مثل این است که بخواهی در قوطی حلبی کج و کوله‌ای را روی آن محکم کنی. کاری نمی‌توان کرد.

مشکلترین قسمت کار در ساختن فیلمی مثل *شوهرها* این است که اظهارنظر گروه فیلمبرداری حقیقتاً بر کسانی که روی صحنه هستند تأثیر می‌گذارد، و آنها حرکتی نمی‌بینند و فوق‌العاده ناامید می‌شوند. حس می‌کنی که شل می‌شوند. و شما حس می‌کنید که رشتهٔ کار از دستتان درمی‌رود.

**رومن پولانسکی:** من تا لحظه‌ای که صحنه نورپردازی نشود، به دوربین فکر نمی‌کنم. معتقدم دوربین آخرین چیز است. ببینید، اول کار به دوربین فکر کردن مثل این است که کت و شلواری را با دردسر بدوزید و بعد دنبال کسی بگردید که آن را بپوشد. من ترجیح می‌دهم اول آدمش را پیدا کنم، اندازه‌هایش را بگیرم و بعد کت و شلوار را بدوزم.

**ژان رنوار:** علت فیلمبرداری من این نیست که وسط بازی هنرپیشه‌ای کار او را قطع کنم، یا دوربین را وادارم که به هنرپیشه آویزان بشود و او را دنبال کند، بلکه می‌خواهم وسیله‌ای برای ثبت باشد، نه آنکه در نقش خدا ظاهر شود. فیلمبرداری به خصوص در هالیوود کارخطرناکی است. اهمیت آن به حدی زیاد شده بود که به نظر عده‌ای، فیلمبرداری تنها کار مهم به حساب می‌آمد. اگر همه چیز عوضی باشد، کارگردان راضی نباشد، هنرپیشه راضی نباشد، خب تهیه کننده از راه می‌رسد و می‌گوید، «لطفاً آنقدر سخت‌گیر نباشید، هردوی شما دنبال غیرممکن می‌گردید. نما همانطور که

هست کافی است و شماها نباید وقت را با مسایل کم اهمیت تلف کنید.» اما اگر فیلمبردار سه روز وقت صرف می کرد تا سایهٔ کوچکی را از روی نوك دماغ هنرپیشه برطرف کند، مسئله ای پیش نمی آمد.

**کارل رینر:** من به فیلمبردار متکی هستم. دلم می خواهد بهترین فیلمبردار را داشته باشم. دلم می خواست [استانلی] کوبریك، پیش از آنکه کارگردان بشود، فیلمبردار من می شد. دلم می خواهد فیلمبردار را پیش از آنکه آماده کارگردانی بشود به کار بگیرم. این برایم نهایت است. اگر چنین آدمی پیدا کنم، درجا چند فیلم می سازم.

به نظر من اساساً در کمدی اگر بخواهی دوربین را به کارهای دشوار واداری تصویر روابط انسانی ای را که می خواهی نشان بدهی، از دست می دهی. چون اگر کلك بزنی، در آن صورت رودررو ارتباط برقرار می کنی. مثلا اگر از وسط لنگ طرف فیلمبرداری کنی ارتباط برقرار نمی شود. کمدی یعنی واکنش فردی نسبت به چیزی که فرد دیگری انجام داده. حتی یك نمای درشت هم شاید جوابگو نباشد. معمولا باید درآن واحد دو یا سه نفر را ببینی. در کمدی هرچه بیشتر کلك بزنی، تأثیر کارت کمتر می شود.

**یان کادار:** کار فیلمبردار، مثل خود من، اغلب در پشت صحنه است. حقیقتش را به شما بگویم، اوائل کار فیلمبرداری *مغازه ای در خیابان اصلی*، هیچ نمی دانستم می خواهیم چه سبکی را برگزینیم. تنها چیزی را که در اول کار خوب می دانستیم حال و هوای نمایشی و ساختار فیلم بود. سکانس شام خوردن را به یاد می آورید؟ آنها داشتند مست می کردند. مجبور شدم قبلا آن را تمرین کنم، چون نمی دانستم می خواهم چگونه آن را بگیرم. با فیلمبردار توافق کردیم که قبل از گرفتن نمای اصلی و فیلمبرداری جدی، نمایی تمرینی بگیریم. این بخشی از تدارك مقدماتی بود. می دانستم که اجازه ندارم و نباید بازی راقطع کنم و نکردم.

**لیومك کاری:** من همیشه دوربین را در نقطه ای که فکر می کنم مناسبترین است می کارم. هیچ گونه فرضیه ای هم برای آن طرح نکرده ام.

**یان کادار:** من فیلمبردار نیستم. حتی عکس هم نمی گیرم، چون دوربین دستی ندارم.

کاری را که می خواهم بکنم با چشمانم و مغزم انجام می دهم. در مورد فن کار اطلاعات اندکی دارم. برایم جالب نیست. اما، لحظه‌ای که سرصحنه حاضر می شوم، فیلمبردارم.

## فنون و برداشتهای خاص ـ چند اظهارنظر بیانگر

**برناردو برتولوچی:** من با فیلمبردار و کارگردان هنری احساس و حرکتها را مطرح می کنم. در مورد کار دوربین بسیار وسواسی و حتی کسالت آورم... دقیقاً نکته را به فیلمبردار می گویم، چون فکر می کنم که دوربین یك ساز است. عجیب است ولی شما می توانید فیلم موزیکال را بدون موزیك فیلمبرداری کنید، به شرط آنکه حرکات دوربین درست باشد. بیننده ها می توانند با کار دوربین، موزیك را مجسم کنند.

***ترکیببندی و محل کاشتن دوربین***

**آلفرد هیچکاك:** فکر می کنم که مسئلهٔ علاقه مندی به ترکیببندی باشد. من از چیزی که به آن عکس گذرنامه نام داده ام وحشت می کنم: فیلمبرداری مستقیم. کسالت آور است، جالب نیست و با کمی تفاوت باز هم از زاویه های تندوتیز یا پایین و بالا فیلمبرداری کردن چندان لطفی ندارد، این کار تنها پرهیز از برداشتن نماهایی در سطح متعارف است.

**آلن دوان:** فکر می کنم غریزه است. به نظر من یا احساس ترکیببندی در وجودت هست یا نیست. می توانی آن را پرورش بدهی، همانطور که هرچیزی را می توانی در خودت پرورش بدهی، ولی بنیادش باید وجود داشته باشد. می دانید، مثل ریاضیات است. هیچ چیز زیباتر از کمال ریاضی نیست. و آن هم واقعاً معماری است.

وقتی نمایی از شانه به بالا می گیرم، طبق روال سعی می کنم کسی را که گوش می کند بگیرم و نه کسی را که حرف می زند، چون این تصویر بهتری است. درعین حال احساس تأثیری را هم که می گذارد می گیرم. وقتی با تو حرف می زنم، مهم این است که دارم چه تأثیری روی تو می گذارم. پس با نگاه کردن به تو می فهم اثری داشته ام یا نه، همانطور که یك هنرپیشهٔ تئاتر با نگاه کردن از لای درز پرده به تماشاچیانش می تواند ببیند آنها چه فکر می کنند و آیا اثری رویشان گذاشته است یا نه. ممکن است به دلیل

انعکاس نور نتواند دقیقاً آنها را ببیند، ولی می داند که آنها را تحت تأثیر قرار داده یا نه. این حس در وجود او هست. این همان چیزی است که من دوست دارم فیلمبرداری کنم؛ دوست دارم شنونده را بگیرم.

**جورج سیتون:** [جان] فورد، بزرگترین کلك دنیا را می زند. صبح با عینك سیاهش وارد می شود، هیچ کس نمی تواند چشمهایش را ببیند، آن دستمال کثیف کذایی را هم دردست دارد. می پرسد، «خب، امروز از چی فیلمبرداری می کنیم؟»

دستیارش می گوید، «خب، صحنه ای که جان وین...»

«فهمیدم، بسیار خب، دوربین را آنجا بکار. جان تو وارد اینجا می شوی دخترك را درآنجا می بینی...» و ناگهان متوجه می شوی که این کاملترین محل برای کاشتن دوربین است. البته او تمام شب روی این صحنه مطالعه کرده است، ولی دوست دارد که چنین وانمود کند، چون این هنری نیست که آسان به دست بیاید. اما همه چیز به سوی دوربین سیلان پیدا می کند.

داستان فوق العاده ای تعریف می کنند از زمانی که فیلمی با رابرت مونتگمری به نام *می شود از خیرشان گذشت* می ساختند. اولین روز مونتگمری پشت صحنه بود و قرار بود سوار قایق سریع السیری روی دریاچه بشود. فورد گفت، «دوربین را اینجا بکارید، قایق از این طرف می آید و رابرت تو هم از اینجا می پری بیرون و دخترك از اینجا می آید،» و الی آخر.

مونتگمری که تازه اولین فیلمش را کارگردانی کرده بود، گفت، «جان، شاید ندانی ولی من اخیراً برای کمپانی اونیورسال فیلمی کارگردانی کردم و دربارهٔ این صحنه بسیار فکر کرده ام فکر می کنم بهتر باشد که قایق از این طرف بیاید و من از اینجا بپرم و دخترك از این طرف بیاید، چون نمایی از روی شانه می دهد و...»

البته شما نمی توانستید چشمان فورد را ببینید، گفت، «بسیار خب تو فکر می کنی اینطور بهتر است؟ خوبست. پس به روش رابرت بگیرید.» آنها هم همان کار را می کنند، که دو ساعت تمام فقط وقت صرف نورپردازی شد. پس از پایان فیلمبرداری رو کرد به مونتگمری و گفت، «رابرت چطور بود؟»

«خوب بود.»

فورد به طرف دوربین می رود، در آن را باز می کند، فیلم را از شکم آن بیرون می کشد، پاره می کند و می گوید، «این به روش تو بود؛ بسیار خب، حالا دوربین را اینجا

بکارید.»

**کوستا-گاوراس:** اول باید هنر پیشه ها را در نظر گرفت. چون ممکن است شما صحنه ای را طرح بریزید و بگویید که هنر پیشه ها باید اینطوری بایستند، ولی هنر پیشه ها در آن حالت احساس راحتی نکنند. بنابراین اول تمرین می کنید و دربارهٔ زاویه حرف می زنید. اما بحثی سریع و کوتاه. من زیاد پشت دوربین می روم. دست کم زمانی که تصمیم گرفتم صحنه چگونه باشد و هنر پیشه ها را به کار وادار می کنم، در آن موقع پشت دوربین می روم. کادربندی و غیره را می بینم. و در این هنگام کوتارد، فیلمبردارم، مشغول به پایان رساندن کار نورپردازی است.

**رومن پولانسکی:** خصوصیت رابطهٔ مستقیمی با زاویه دوربین ندارد، بلکه بسته به محلی است که دوربین را می کارید. در فیلم *بچهٔ رزماری* اگر، رزماری وارد اتاق خواب می شد و شما دوربین را طرف مقابل دری که او وارد می شد می کاشتید و او را در حینی که از در تو می آمد می گرفتید، دیگر خصوصی نمی شد. ولی اگر دوربین پشت سر او قرار می گرفت، و در باز می شد، او وارد می شد و شما هم به دنبالش می آمدید، در آن صورت خصوصیت ایجاد می شد.

*نورپردازی*

**آلن دوان:** زمانی که مشغول ساختن یك فیلم جدی هستید نورپردازی بخش مهمی از عملکرد شماست. اما کمدی برعکس است، وقتی ما فیلم کمدی می ساختیم نورپردازی خیلی ساده ویکدست بود. به نظر می رسد، سایه پردازی و کارهای هنری، کمدی و بازیگران فیلم کمدی را عصبانی می کند. وقتی نورپردازی هنری بود نقششان را اجرا نمی کردند. فکر می کنم، کارشان کندمی شد تا نورپردازی را تحسین کنند. اگر صحنه ای با نورپردازی هنری نورداده شده باشد، چه کسی می تواند با ماتحت زمین بخورد؟ اکثرشان می گویند، «اگر اینکار را اینجا انجام بدهم کسی نمی بیند چون درسایه است.» بنابراین ما هم تمامش را روشن می کنیم. اما در فیلمهای جدی ما با سایه و روشن کار می کردیم، چون اینطور ایجاب می کرد.

**رابرت آلدریچ:** چارلی لانگ معمولا فیلمبردار نقشهای جوآن کرافورد بود. سایه ها را

طوری تنظیم می‌کرد که تنها چیزی که می‌دیدی چشمان کرافورد بود. اگر یك سانتیمتر از محل تعیین شده جلو یا عقب می‌رفت به کلی در تاریکی قرار می‌گرفت. فیلمبردار دقیقاً می‌داند دارد چکار می‌کند. هنر پیشه‌ها هم معمولاً هوشیارند. مشکل چندان جدی نیست، اما وقتی یك نفر کلید نورافکن را بزند و تمام صحنه را روشن کند، دیگر نمی‌تواند توجهی را به خانمی که در ردیف دوم نشسته جلب کند. اگر فیلمبردار پیش از شروع بداند که احساس شما چیست اینها هیچکدام مشکلی ایجاد نمی‌کند.

## *عدسی‌ها و دورنمایی*

**رومن پولانسکی:** عدسی زاویه باز معمولا برای عمق میدان وضوح به کارمی‌رود، ولی من در این مورد حرف بسیار دارم. نمی‌دانم مفهومی خواهد داشت یا نه؛ شاید داشته باشد. چون بسیار درگیر مسایل تصویری هستم، بنابراین برایم مهم است روی پرده، آن چیزی را که در زندگی می‌بینم نشان بدهم. به عقیدهٔ من نحوه ای که انسان به زندگی اطرافش می‌نگرد و دنیای دوروبرش را می‌بیند، می‌تواند با فیلمی که به قول معروف با عدسی‌های گوناگون زاویه بازفیلمبرداری شده، مقایسه شود.

نباید فراموش کرد، آنچه روی صحنه نشان می‌دهید یك فیلم است. اسمی است که روی آن گذاشته‌اند. فیلم است، واقعیت نیست. دوبعدی است. بنابراین وقتی از کنار صحنه به آن نگاه می‌کنید. به کلی تناسبهایش تغییر می‌کند. کوتاهتر می‌شود. دورنما در فیلم کاربرد می‌یابد. وقتی این نکته را به ذهن بسپارید، باید توجه داشته باشید چیزی را که روی صحنه نشان می‌دهید خود زندگی واقعی نیست بلکه نوعی ترجمهٔ زندگی واقعی است.

چیزهایی وجود دارند که به این فیلم ارتباطی ندارند، مثل آنچه که در روانشناسی میزان ثبات، خوانده می‌شود. وقتی شما در زندگی واقعی به یك دورنمایی می‌نگرید، چیزها وقتی در فاصله ناپدید می‌شوند کوچکتر نمی‌شوند؛ در غیر این صورت اگر به دو دستت نگاه بکنی (در اینجا پولانسکی عملا نشان می‌دهد)، هر دو یك اندازه‌اند، اما دورنمایی خطی (پرسپکتیو) نشان می‌دهد که دست راست نصف اندازهٔ دست چپ است چون فاصله دوبرابر شده است. حالا اگر یك چشمت را ببندی و آنها را در یك خط قرار بدهی ناگهان، اندازهٔ آنها به طور محسوسی تغییر می‌کند، و می‌بینی که دست راست بسیار کوچکتر است. نصف اندازه اصلی است. اما اگر بدون تفکر به آنها بنگری، مکانیزمی در مغز هست به نام میزان ثبات که تو هردودست را یك اندازه

می بینی. زمانی که از این قضیه آگاهی داشته باشی، وقتی می خواهی جهان سه بعدی را در فیلم نشان بدهی، باید جبران این میزان ثبات را بکنی.

نقاشها این را با به کار بردن خط دورنمایی کاذب نشان می دهند. نقاشی یك استادرا بگیرید و مثلا کوچه ای در آن ببینید، حالا اگر با خط کش آن را اندازه بگیرید متوجه می شوید که دورنمایی آن صحیح نیست. اگر دورنمایی بخواهید، شبیه کار آن نقاش ایتالیایی کانه لتو می شود که از «اتاقك تاریك» استفاده می کرد و دورنمایی در کارهایش بسیار دقیق است. ولی به نظر غلط می آید، هرچند ازنظر دورنمایی خطی اشکالی ندارد. پس باید آن را جبران کرد. اکنون با درنظر گرفتن تمام این نکات باید بگویم که برای من مهمترین چیز روی صحنه آن است که دورنمایی را همانگونه که می بینم نشان بدهم، نه به گونه ای که دیده می شود و نه به نحوی که به وسیلهٔ عدسی «تله فوتو» تغییر شکل می دهد.

طبعاً راه حل آرمانی برای من این خواهد بود که تمام وقت از یك عدسی استفاده کنم، چه زمانی که نزدیك می شوم و می خواهم نمای درشت بگیرم، چه زمانی که عقب می روم و می خواهم نمای دور بگیرم. کار بسیار مشکلی است، بنابراین حتی الامکان سعی می کنم نزدیك به این روش کار کنم.

حال می خواهم به نکته ای اشاره کنم. اگر شما نمایتان را با یك «تله فوتو» بگیرید و بعد آن را عوض کنید و قطع کنید و نمای نزدیکتان را بگیرید، همان چیز نیست، چون واقعیت ندارد. منظورم این است وقتی واقعیت دارد که من از این فاصله به شما نگاه کنم.

البته مهمترین چیز در فیلمبرداری برای من، دیدگاه خودم است، چون مسئلهٔ سلیقه دربین است، اما مهمتر از همه برای من آن است که دوربین را در فاصله ای مناسب با موضوع بکارم، در فاصله ای که خودم از آنجا به موضوع نگاه می کنم؛ درغیر این صورت، وقتی که برمی گردم و به طرف او نگاه می کنم، باید دوربینم را اینجا بکارم، و باید عدسی ای را پیدا کنم که اندازهٔ مناسب را به من بدهد. اما کافی نیست که دوربین را اینجا بگذارم و همان اندازه را داشته باشم، چون آن شکلی به نظر نمی رسد.

اگر از اینجا به او نگاه کنی، با این که از آنجا نگاه کنی فرق می کند. خط دورنمایی صورتش کاملا متفاوت است. تناسب صورتش با دماغش از اینجا کاملا متفاوت است تا از آنجا. اگر او را با یك دوربین چشمی نگاه کنید، کاملا فرق می کند، چون تقریباً درصورتش دورنمایی وجود ندارد. بنابراین وقتی این طور به شما نگاه می کنم،

کمابیش همان اندازه را می بینم. محدودهٔ دید من تا این حد می‌رود، اما آگاهم که می توانم بیشتر ببینم، پس دوربینم را اینجا می گذارم و عدسی ای پیدا می کنم که همان اندازه به من نشان می‌دهد، این است که به عدسی زاویه بازمی‌رسم.

**آلفرد هیچکاك:** البته اگر از عدسی زاویه باز استفاده کنید، طبعاً دورنمایی را کاملا تغییر می‌دهید. درحقیقت، اگر از عدسی تله خفیف استفاده کنید مثل عدسی صدمیلیمتری، کجنمایی ایجاد می شود؛ میزان دید عادی پنجاه میلیمتر است. همان چیزی که چشم عادی می بیند. وقتی از عدسی عادی پنجاه میلیمتری استفاده نمی کنید، اتاقی که می گیرید بیش از اندازه بزرگ می شود و دیوار روبرو را بیش از حد عقب می برید. اگر از عدسی زاویه باز استفاده کنید، صحنه را از آنچه هست بزرگتر نشان می‌دهید.

می‌دانید، گاهی شما درگیر مسئله عمق میدان وضوح می شوید. گروهی هستند که معتقدند هرچیزی که در فاصله قرار دارد باید به همان وضوحی دیده شود که چیزهای جلو صحنه، که در حالت واقعی تقریباً غیرممکن است.

یادم می آید که وقتی در استودیوی پارامونت برای نخستین بار سیستم نمایشی ویستاویژن مورد عرضه قرار گرفت، اولین آزمایش را در بیابان کردند. دست اندرکار تهیه فیلمی باجری لوئیس و دین مارتین بودند، و وقتی نتایج اولیه را دیدند، از شوق درپوست نمی گنجیدند، چون دستی در پیش زمینه به همان وضوحی دیده می شد که هیکلی در فاصلهٔ نیم کیلومتری. بنده نمی‌دانم این امر چه ارتباطی به فیلم ساختن دارد، ولی آنها ذوق زده شده بودند. همه فکر می کردند که این روش فوق العاده ای است. البته نکته ای راکه بخش فیلمبرداری به آنها اطلاع نداده بود این بود که اگر بخواهید در بیابان فیلمبرداری کنید باید دیافراگم را کاملا ببندید، که سبب می شود همه چیز به وضوح دیده شود، حتی تا پنج کیلومتری. بخش فیلمبرداری می ترسید این را به آنها اطلاع بدهد، این بود که آن را برعهدهٔ ویستاویژن گذاشتند.

در آن زمان من داشتم فیلم *دستگیری یك دزد* را می ساختم ویادم می آید که سرپرست استودیو، که بهتر است نامش را نبرم، آمد پیش من و گفت، «ببین، تمام نماهای درشتی که گرفته ای تار است؛ ویستاویژن نیست.»

گفتم، «منظور؟ بیننده ها که نمی روند طرف دیگر سر را ببینند، آنها به سری که روی صحنه نشان می‌دهیم نگاه می کنند.»

«بله، ولی در ویستاویژن همه چیز واضح است.» به این ترتیب بخش فیلمبرداری

پنهانی به تك تك فیلمبردارها گفت که نور نورافکنها را اضافه کنند، تا همه چیز با وضوح دیده شود.

**مارتین ریت:** اگر بخواهید از عدسی «زوم» استفاده کنید، بعضی فیلمبردارها دست و پایشان می لرزد. می گویند، «وقتی به قسمت پنجاه میلیمتری اش برسیم، خوب از آب درنمی‌آید. نمی‌توانیم درست نور پردازیش کنیم. وقتی به آنجا برسیم نور کافی نداریم.» من خوشم نمی آید. احساس من دربارهٔ «زوم» این است که: وقتی نشود با چیز دیگر گرفت باید از زوم استفاده کرد.

یادم می آید یکبار از آن برای گرفتن نمایی از نیویورك استفاده کردم که نمایی بسته بود. نمایی از خط افق بود. روی رودخانهٔ هودسن عقب رفتم و بعد مرتب دور زدم. تقریباً به سیصد درجه رسیدم. کسی روی یك صندلی درکنار باتلاقی رودخانه نشسته بود. بعد جلو رفتم. هیچ جور دیگری نمی شد این نما را گرفت.

وقتی عدسی «زوم» استفاده می شود همیشه کمی ناراحت می شوم، چون مرا به کلی از فیلم خارج می کند. زمانی از آن استفاده می کنم که نتوانم نما را به شکل دیگری بگیرم.

### *فیلم رنگی در مقابل فیلم سیاه و سفید*

**رومن پولانسکی:** به نظر من سیاه و سفید چیزی کاملا مصنوعی است. در حالی که ما دنیا را رنگی می بینیم، درك ما از جهان نمی تواند به نحو دیگری باشد. علت وجودی اش فقط به این دلیل بود که عکاسی اول به صورت سیاه و سفید اختراع شد، و به آن عادت کردیم. همچنین، گاهی به نظر واقعی تر می‌رسد، چون عکاسهای مستند که کارهایشان را در مجلات می‌دیدیم، در فیلمهای خبری هم، از آن استفاده می کردند. هرچیزی که در ارتباط با خبر بود، در ارتباط با فیلمهای خبری و زندگی واقعی بود، به صورت سیاه و سفید به ما عرضه می شد. این ارتباط بسیار قوی است.

درعین حال، تمام تاریخ سینما هم کلا به صورت سیاه و سفید است، اما برای نسل جدید که با تلویزیون رنگی و عکس رنگی بزرگ شده است، به تدریج این قضیه حالت مصنوعی و هنری پیدا کرده است. به نظر من استفاده از فیلم سیاه و سفید این روزها، نوعی عشوه آمدن است. با وجود این، اگر در شرایط خاصی بخواهید سبك خاصی را القاء کنید، مناسبتر است. و بدیهی است که برخی از کارگردانها از فیلم سیاه و سفید

برای ایجاد ارتباط با دورهٔ سیاه وسفید سینما استفاده می کنند. اگر بخواهند فیلمی از سالهای هزار و نهصدوسی بسازند، سیاه وسفید می سازند. من این کار را نمی کنم.

در فیلم *محلهٔ چینی ها* که در لوس آنجلس ۱۹۳۷ است، ودر قلب این شهری اتفاق می افتد که این صنعت در آن آفریده شد، من به عمد از فیلم رنگی استفاده می کنم، حتی با روش پاناویژن. من دارم فیلمی می سازم که باید شبیه فیلمی باشد که امروز ساخته می شود، نه فیلمی که در ۱۹۳۷ ساخته شده است. فیلمی که امروز، دربارهٔ آن دوره ساخته شده است.

فیلم رنگی امکانات بیشتری به ما می دهد. اغلب از آن سوء استفاده می شود: خیلی مشکل است فیلم خوبی به صورت رنگی ساخت، چون خوب درآوردن آن بسیار مشکل است. اما این همان دلیلی است که در مورد فیلم و نه زندگی واقعی وجود دارد. در زندگی واقعی، زندگی را همانگونه که هست می پذیرید، اما وقتی آن را مسطح می کنید، کاملا شکل دیگری به خود می گیرد.

آلن دوان: عکاسی رنگی تمام هنر را از فیلم سینما گرفته است، چون برای فیلمهای رنگی احتیاجی به نورپردازی نیست. فقط باید نورافکنها را روشن کنید. همین. روشن کنید ورنگها را به دست بیاورید. گهگاه می توانی کار مؤثری بکنی، ولی اگر بکنی، رنگ را از دست می دهی، بنابراین بر فیلم رنگی تأکید می کنند. بعد به آن نگاه می کنند و می گویند، «قرمزش زیاد است. آبی اش زیاد است. اینش زیاد است آنش زیاد است.» ولی هنر از دست می رود.

در سیاه و سفید، آدم باید فکر خود را به کار بیندازد، باید قسمتهایی روشن و قسمتهایی در سایه می داشتی. باید روی آنها کار می کردی تا به آن برسی. وقتی می گویم نقاشی با نور، منظورم همین است. ومن این کار را دوست داشتم. این نوع کار را دوست داشتم. این روزها نمی توانی این کار را بکنی. از بین رفته. با فیلم رنگی، خود فیلم ترتیب کار را می دهد. چیزها را رنگ می کنی، رویش نور می اندازی، ورنگ به وجود می آید. فیلم رنگی همین است. عکس رنگی می گیری می گویند عالی است. همان را سیاه وسفید می گیری می گویند، «تار است. کیفیت ندارد. چیزی ندارد. چرا قدری سایه و روشن دراطرافش نگرفتند؟»

بنابراین، به نظر من، در فاصلهٔ بین فیلم رنگی وشکل پرده، تمام هنر فیلمسازی از بین رفته است. به نظر من شکل پردهٔ سینما این روزها شبیه تابلوهای آگهی تجارتی

کنار جاده‌ها شده و باید به دورش انداخت. از شکل آن متنفرم. ازدست رفته. ترکیببندی روی آن مشکل است. و تو روی چیزی به این شکل نمی توانی هیچگونه خصوصیتی به دست بیاوری. یك صفحهٔ بزرگ، دراز و باریك. آنوقت می خواهید خصوصیت را نشان بدهید. درحاشیهٔ موضوع خصوصی ات آنقدر فضای خالی داری که باید با چیزی پرش کنی و در نتیجه حواست را پرت می کند.

### *اثرات دوربین*

**جان هیوستون:** دوربین روندهای ذهنی را دنبال می کند. سینما هم همینطور. به عقیدهٔ من، بیشتر از آن، وبیشتر از آنکه بسیاری گمان می کنند، روندهای جسمی را هم دنبال می کند. حالا مثالی برایتان می آورم. از این چراغ به آن چراغ نگاه کنید. این کار را چندبار بکنید. حتماً این میان مژه می زنید. این یك برش است. این کاررا به دلیل آنکه می دانید ارتباط چیست نمی کنید. شما به این اتاق عادت کرده اید. می دانید روابط فضایی چیست. بنابراین وقتی از آنجا به آنجا نگاه می کنید، چشمتان را باز نگاه نمی دارید. به چشمتان استراحت می دهید و بعد آن را باز می کنید.

دیده ام که اخیراً صحنه هایی را از چیزی به چیز دیگر "پان"* می کنند و این به نظر من بسیار غلط است، اینهامتوجه نحوهٔ فکر کردن و کار بدن نیستند. فکر می کنم این تجربهٔ یك دوربین به دست تازه کار بوده است، ومی توانیم سرنخش را هم پیدا کنیم. به سادگی نمونه ای وجود دارد که چگونه رفتار بدنها و ذهنهای ما به ما حکم می کند که چکار کنیم.

به کرات روی صحنه روابط غلط بین افرادی را که درحال گفتگو هستندمی بینیم. دارند با هم صحبت می کنند ودر حالی که قاعدتاً باید چهار، پنج متر از هم دور باشند، گاهی فقط یك متر و در مواردی کمتر با هم فاصله دارند. من فکر می کنم دوربین باید فاصلهٔ صحیح راکشف‌کند.اغلب دارند قواعدی می سازند که البته باید شکسته شوند. مشکل بتوان کسی را، حتی یك کمدین را با فیلمبرداری از پایین به بالا مضحك یا سرگرم کننده جلوه داد. نمی گویم نمی شود، ولی فکر می کنم این ازخاطرات بچگی ما سرچشمه می گیرد ــ از کسانی که بزرگترند، عاقلترند، قویتر ومحترمترند. به آنها از پایین به بالا نگاه می کنیم ــ همانطور که به مجسمه های یادبود نگاه می کنیم. آیا شما

هرگز به آدمی برتر از خودتان با تحقیر نگاه می کنید؟

و در مورد جورج کیوکر اصولا دوربین برای هنرپیشهٔ فیلم همان «تأثیر نیرویی‌زایی را دارد که بیننده در سالن تأثر دارد.»

## چگونه نیازهای موضوع و دوربین برهم تأثیر می گذارند

**آلن دوان:** فکر می کنم گریفیت تا بعد از آمدن من از نمای درشت استفاده نمی کرد. حداقل ما متوجه نمای درشتی نشده بودیم. چون او هم مثل بقیه در ابتدا، قراردادی فکر می کرد. تمام هیکل را می گرفت. بعد ناگهان تصمیم گرفت از نمای درشت استفاده کند ــ فکر می کنم به نقاشیهای رامبراند یا کس دیگری نگاه کرد که گاهی فقط دستها را نشان می‌دهند و گفت، «خدای من، به این صورت فوق العاده نگاه کنید. می خواهم دوربین را بگیرم و جلو بروم و آن صورت فوق العاده را بگیرم و بگذارم روی صحنه.»

ولی البته این کار را یك دفعه انجام نداد، چون تمام هیکل یا دوسوم هیکل را می گرفت و بعد قطع می کرد و نمای درشت صورت را می گذاشت، می دانید، ناگهانی. و آدم از جایش می پرید، مثل این می شد که داری با کسی صحبت می کنی و ناگهان او به جلو خم شود و صورتش در مقابل دید تو قرار بگیرد. تأثیر مضحکی بود. وقتی برای اولین بار اتفاق می افتاد همین حالت را به آدم می داد. نرم نبود. دوربین به جلو حرکت نمی کرد؛ می پرید و تو را از جا می پراند، همان حالتی که تو این روزها از چیزی که من به آن نام تدوین ــ دیوانه وار داده ام، پیدا می کنی ــ می دانید که دوباره رایج شده است. بنگ، بنگ، بنگ اتفاق می افتد. و در مواردی بر شهای بی معنی و بعد نماهای درشتی که دیوانه وار از اینجا به آنجا قطع می شوند. گریفیت هم همینطور قطع می کرد. کسی هم اعتراضی نکرد.

اما وقتی که سر بازیگر می چرخید و زمانی که آن سر جا به جا می شد، سر و صداها به هوا رفت. می گفتند سر دارد حرکت می کند درحالی که پا ندارد. صاحب سینماها اعتراض کردند ولی گفتند این اعتراض از طرف تماشاچی‌ها عنوان شده است. درست از همان قبیل اعتراضهایی که وقتی دوربین را به حرکت درآوردم، به من شد. ابتدا می گفتند حالت تهوع پیدا می کنند، مثل مسافرین کشتی، چون احساس حرکت به آنها می‌دهد. فکر می کردند صندلیهاشان تکان می خورد. همان حالتی که پس از

ابداع "سینه راما" به تماشاچی ها دست داد. که در سالن سینما حس می کردید دارید حرکت می کنید. و واقعاً مؤثر بود. ولی این اعتراض به ما شد.

وقتی شروع کردم برای خودم فیلم بسازم، عوض پریدن به نمای درشت، تصویر قبلی را محو می کردم و بعد نمای درشت را می گرفتم و آنها را درهم می آمیختم، یا با حرکت وارد نمای درشت می شدم. فیلمبردار را واداشتم بیامو زد چگونه در حالی که من دوربین را روی چرخ حرکت می دادم، میزان عدسی را تغییر بدهد. من دوربین را روی چرخ گذاشتم؛ پیشتر هرگز آن را روی چرخ نمی گذاشتند. آن را روی سه پایه قرار می دادند که با زنجیر به زمین وصل می شدکه اعوجاج پیدا نکند. من آنها را روی چرخ (دالی) گذاشتم و حرکت دادم، و وسط مردم رفتم. این قضیه هم باعث وحشت سالنها شد. اینکه چیزی به طرف تو بیاید حس عجیبی بود، نمی دانستند، خودشان حرکت کرده بودند یا صحنه داشت روی سرشان خراب می شد. چیزها که به طرف آنها می آمد، ابتدا آزارشان می داد. بعدها دیگر خوششان آمد.

**یان کادار:** نباید دوربین را به محتوای نمایشی فیلم تحمیل کرد، در حقیقت باید خلاف آن را انجام داد. ما در استودیو به این ترتیب کار می کنیم. مثل بازی شطرنج. وقتی به یك نحو آغاز می کنی گاهی تا پنج، شش راه حل داری. اما من هرگز این را از پیش به فیلمبردار یا منشی صحنه نمی گفتم. منظورم به هنگام فیلمبرداری در صحنه های داخلی و دراستودیو است، جایی که درام اصلی اتفاق می افتد.

**وینسنت شرمن:** هرگاه با اورل فلین کار می کردم، مجبور بودم صحنه را به گونه ای ترتیب بدهم که بتوانم فقط ازطرف چپ صورتش فیلمبرداری کنم. به من گفت گوش طرف راستش خوب نمی شنود. یکبار به او گفتم، مردم حتماً در حیرتند که طرف راست صورت او چه شکلی است. او معتقد بود که آن طرف، جهت خوب صورتش است که بود. هر بار وارد اتاقی می شد، طرف چپ صورتش را به طرف آدم می کرد.

**هوارد هاوکس:** موج نو اروپا به تمام آن کارهای املی که ما قبلا می کردیم پایان داد ــ چرخ زدن دوربین، تمام کارهایی که می کردیم، دوربین روی زمین، دوربین بالای سر مردم، وغیره. سرانجام ما متوجه شدیم، اگر داستان را همانطور که می بینیم، نشان بدهیم بهتر خواهد شد. در *الدورادو* صحنه ای بود که تنها راه گرفتن آن این بود که

دوربین را روی زمین بگذاریم و بگذاریم که هیکل طرف از روی برج کلیسا روی آن بیفتد. یکی از منقدین خیلی شگفت‌زده شده بود و گفت، «اولین باری است که می بینم هاوکس دوربین را از سطح چشم پایینتر می برد». من مجبور بودم آن کار را بکنم. گیر کرده بودیم. اما، کارهای نمایشی بسیاری را می توان با شخصیتها انجام داد.

**وینسنت شرمن:** تهیه کننده های فیلم *آقای اسکفینگتون* با کارگردان هنری صحبت کرده بودند تا داخل خانه‌ای را با دیوارهای چوبی آماده کند. می خواستند دیوارها تیره باشند. خب اگر فیلم رنگی بود، زیبا می شد و فیلمبرداریش آسان بود. اما این دیوارهای تیره به صورت سیاه وسفید وحشتناك بود ــ وقتی وارد شدم و چشمم به آنها افتاد ــ گفتم، «خدای من، آقایان، این قضیه برای فیلمبرداری مشکل ایجاد می کند.»

ارنی هالر را، که قرار بود فیلمبردار فیلم باشد، بردم و دیوارها را نشانش دادم، گفت، «تنها راهی که می توانم این دیوارها را روشن کنم این است که نورافکنهای پرنوری روی زمین بگذارم. درغیر این صورت سیاه خواهند شد.» در بسیاری از صحنه‌ها، دیوارها تیره هستند، و ساعتها وقت تلف می شد تا این دیوارهای لعنتی را روشن کنیم. درواقع، درنتیجهٔ این فیلم خاص، استودیوی وارنر دستوری صادر کرد که از آن پس دیگر دیوار تیره در استودیو نباشد. نورپردازیشان وقت زیادی می برد. در فیلم خیلی قیافهٔ خانه‌های اعیانی را داشت و وقت زیادی از اوقات بنده تلف شد.

**آلفرد هیچکاك:** درفیلم جنون، آن نمایی که قاتل را دنبال می کنیم و از خانه خارج می شود و به کاونت گاردن می‌رود، ما از دوربین معلق استفاده کردیم. متوجه می شوید که دوربین معلق است و بعد از جلو شیشهٔ نیم ماه بالای درورودی، پنجرهٔ شیشه ای بالای درورودی ردش می کنید. ببینید، نصف این قضیه، تماماً در استودیو تهیه شد، شیشهٔ آن پنجره به کناری کشیده می شود. دوربین بالا می رود، و شما با دوربین بالا می روید در حالی که سر دوربین به طرف پایین پله‌ها متوجه است، دراین حالت قاتل را می بینید، با صورتی جدی ــ قاتل آدم شوخ و شنگی نیست، چون دارد می رود که به دخترك تجاوز کند. حالا بالا می‌روید و می چرخید، و می بینید که آنها وارد اتاق می شوند. دربسته می شود. حال کمی عقب می روید، چون روی ریل سقفی هستید، و وقتی نزدیك در پایین پله‌ها با پنجرهٔ شیشه‌ای بالایش می شوید، پنجرهٔ شیشه‌ای را به سرعت سرجایش برمی گردانید. حالا ازراهرو پایین می روید، این قسمت دراستودیو گرفته

می شود، و بعد بیرون می روید و مردی با بقچه ای از جلو شما عبور می کند.

حالا به خود کاونت گاردن می روید، و بیرون رفتن ازدر را دوباره تکرار می کنید. و همان مرد با بقچه از جلو شما رد می شود. اینجاست که قطع می شود. دوربین عقب کشیده می شود، و نمای عمارت نشان داده می شود. در حقیقت حرفی که ما با تصویر می زنیم این است: قرار است قتلی رخ بدهد، هیچکس از آن باخبر نخواهد شد، چون درآن هنگام من صدای موسیقی را سه برابر کرده بودم، این است که بیننده ناخودآگاه می گوید، «اگر دخترك فریاد بکشد، کسی نمی فهمد.»

بنابراین کل قضیه این بود که تماشاچی با بیان تصویری، مجسم کند چه اتفاقی رخ خواهد داد، که ما را به عنصر تصویری برمی گرداند ــ بیان بیشترین مطلب از طریق عنصر تصویر. مثال دیگر آن حقهٔ عجیب در فیلم سرگیجه است: که سی سال طول کشید تا به دست آمد. حقیقتاً این مدت زمان گرفت.

وقتی مشغول ساختن فیلم *ربکا* بودم، صحنه ای داشتم که قرار بود جوآن فونتن غش کند. به سلزنیك توضیح دادم که می خواهم تأثیر حالتی که همه چیز ناگهان از نظر آدمی که بیحال می شود دور می شود را به بدست بیاورم. این فکر از تماشای برنامهٔ رقص در سالن «رویال چلسی آرتز» درشب سال نو به مغز من خطور کرد. به یادم آمد که لحظهٔ خاصی در آن شب همه چیز ناگهان ازدید من دورشد. خواستم این حقه را درفیلم بزنم، گفتند از عهدهٔ آن برنمی آیند.

پنجسال بعد باردیگر تلاش کردم ونشد. سرانجام درسرگیجه، حالتهای گوناگونی را امتحان کردند وسرانجام ازترکیب یك نمای روی "دالی"؛ وعدسی زوم که یکدیگر را قطع می کردند به دست آمد، یعنی با "دالی" جلو بروی و با زوم عقب بیایی. وقتی مسئول حقه های سینمایی پیش من آمد، از او پرسیدم چقدر خرج برمی دارد. گفت پنجاه هزار دلار که دوربین را بالا ببریم و از عدسی زوم استفاده کنیم، علتش وسایل زیادی است که لازم است. گفتم، «ولی در این صحنه که آدمی وجود ندارد. چرا یك ماکت کوچك از آن درست نمی کنیدو آن را یك وری جلو دوربین قرار نمی دهید؟» گفت، «اوه، به این قضیه فکر نکرده بودم.» این کار را کردند ومجموع مخارج نوزده هزار دلار شد.

**وینسنت مینه لی:** جوزف روتن برگ، فیلمبردار فیلم ژی ژی خیلی نگران صحنه ای بود که در رستوران ماکسیم گرفته می شد. گفت «بیا یك قرار ناهار بگذاریم ودرباره اش

بحث کنیم. نکته‌های گوناگونی به فکرم می‌رسد.»

پذیرفتم. و یك روز برای ناهار به آنجا رفتیم.

او گفت، «ببین، سقف اینجا فوق العاده است. تمام این آیینه‌ها با طراحی تیفانی است. البته می‌شود جلو این آیینه‌ها را پوشاند،» و غیره و غیره.

سرانجام من گفتم، «جو، تمام شهرت ماکسیم به خاطر این آیینه‌های پایین است. آنها باید دیده شوند. باید تمام اتاق را درخودشان منعکس کنند، بنابراین هرطور که می‌دانی نورافکن‌هایت را پنهان کن».

او گفت، «ازهمین می‌ترسیدم.» اما سرانجام، او آن لامپهای مخصوص را آویزان کرد، که دیده نمی‌شدند. البته کارمشکلی بود، و بعداً به من گفت که اگر قرارمی‌شد این صحنه را در استودیو بردارند نمی‌دانست آنهمه نور را از کجا فراهم کند.

**رابرت آلدریچ:** متأسفانه، اگر آموزش زیاددیده باشید، لاجرم بسیارمحتاط می‌شوید. به خودتان می‌گویید، «می‌دانم عملی نیست.» وقتی چنین می‌شود، افقهای دید شما از آنچه باید باشد کوتاهتر می‌شود. بلندتر نخواهند بود. امافیلمبردار گاهی نمی‌خواهد همکاری کند. می‌گویند نوردارد کم می‌شود. شما هم می‌گویید دیافراگم را تا ۲/۳ باز کن و فیلم را بگیر. اگر از آن خوشت نمی‌آید اعتراض کن و به نشانهٔ اعتراض تابلوی دقك را معکوس بگیر. آن صحنهٔ فوق العاده را که [جان] فورد در سکانس بارانی دختری *با روبان زرد* گرفت جایزه برد. همان قضیه است. یارو می‌گوید، «من معترضم،» و تابلوی دقك را معکوس جلو دوربین می‌گیرد و بعد جایزهٔ اسکاررا برای بهترین فیلمبرداری می‌برد. مضحك است. ازاین بدتر چه اتفاقی ممکن است بیفتد؟ یارو می‌تواند همان صحنه را فردای آن روزیا دوروزبعد بگیرد. چرا دیگر قهر بکند.

## یك بحث ـ ماهیت فیلمبرداری

می‌توانیم فرض کنیم بهترین فیلمبردار کسی است که از شکل کلی فیلم برداشتی داشته باشد؛ کسی است که از نظر فنی چنان تخصصی دارد که قادر است تحقق نیازهای بصری تعیین شده از نظر فیلمنامه، کارگردانی و غیره را کاملا برنامه‌ریزی کند و نیز کسی است با حساسیت کافی برای آفرینش شرایطی که هرگونه رویداد اتفاقی را درجهتی که برای کل فیلم مناسبتر باشد، به وجود آورد. فنون عکاسی و سبکهای گوناگون

فیلمبرداری اغلب از مجموعه‌ای شرایط اتفاقی پدید آمده که درآن کارگردانان و فیلمبردارهایشان حساسیت هنرمندانه و مهارت فنی را با هم تلفیق کرده اند.

در کار فیلمبرداری محدودیتهایی وجود دارد که نه تنها نتیجهٔ عملکرد آن در ارتباط با فیلم به عنوان یك تمامیت و نیز نتیجهٔ مهارت یك فیلمبردار به خصوص است، بلکه بیشتر به معنای واقعی عملکرد کار دوربین مربوط می شود. اگر قرار باشد دوربینی را در سالن تئاتری کار بگذارند تا از یك نمایش یا برنامهٔ رقص فیلمبرداری کند، به هیچ وجه چیزی را که به آن جوهر این هنرها می گوییم ضبط نخواهد کرد.

بدیهی است رقص یا نمایش را می توان مثلا از دیدگاه، تماشاگر فیلمبرداری کرد. می شود دوربین را به جلو و عقب زوم کرد، در جهت افقی حرکت داد و گهگاه مطلقاً نما را سیاه کرد تا همان کاری را که چشم ما در حین تماشای این هنرها انجام می دهد، انجام دهد. با این وجود، باید دانست آن چیزی که روی فیلم ضبط می شود فقط رقص یا نمایش به صورت ذاتی آنها نیست، بلکه احساس منتقل شده ای است از بافتهای فضا که در امتداد محور زمان خود را آشکار می کنند. این بدان معنی است که بین معنای اشیاء در خود اشیاء و معنای اشیاء وقتی روی پرده منتقل می شوند رابطهٔ مستقیمی وجود ندارد. به عنوان مثال، ممکن است ما در بیابانی نشسته باشیم و احساس عمیقی از گذشت زمان به ما دست بدهد. سکوت و سکون زمین، و آسمان به ما احساس غایی تغییر ناپذیری زمان را القاء می کند. حال اگر بخواهیم دقیقاً همین صحنه را روی فیلم ضبط کنیم، سیلان اجتناب ناپذیر زمان نیست که می گیریم، بلکه در عوض نوعی ثبات در فضای هستی خواهد بود، مقاومتی مشخص در مقابل تأثیر زمان. همانگونه که از فیلمهای ساخت مورنائو، لانگ، افولس و بسیاری دیگر آموخته ایم، در حقیقت نمای متحرك یا تعقیب کننده و نه نمای ساکن است، که اغلب به بهترین نحو نشان دهندهٔ احساس گذرای تسخیر ناپذیر زمان است. به عبارت دیگر، وقتی دوربین فیلمبرداری حرکت می کند، شروع به تجربهٔ تاراج زمان می کنیم، تجربه ای که در زندگی روزمره، به هنگام لحظات سکون و سکوت حس می شود. بنابراین آنچه از یك فیلمبردار متخصص انتظار می رود، دارا بودن نوعی ذکاوت و حساسیت نسبت به دستور زبان کارسینمایی است. دوربین ادامهٔ چشم انسان نیست. بلکه به ما چشم کاملا تازه ای می دهد که خواص مشخص کنندهٔ آن درمقایسه با بینایی روزمرهٔ ما همان اندازه متفاوت است که ظرف میوهٔ نقاشی شده در یك پردهٔ طبیعت بیجان در مقایسه با ظرف میوهٔ روی میزناهارخوری ما، و نیز به حدی که ضرباهنگ و پویایی موسیقی از ضرباهنگ و پویایی اصوات جهان عادی جداست. گردش دوربین به ما اجازه می دهد تا با ماهیت یك

صحنه آشنا بشویم، نه با آنچه که می تواند خصوصیات عاطفی درونی تك تك اشیاء موجود در آن صحنه باشد، به هنگامی که جدا از فیلم و در زندگی روزمره اشان هستند.

در حالی که چشم انسان امکان بالقوه ای برای دیدن اشیاء در حوزهٔ حاشیه دید دارد، دوربین فیلمبرداری مرز دقیقی در اطراف محل موردنظرش به وجود می آورد. چشمهای انسان به نحوی اجتناب ناپذیر به اطراف نظر می اندازند، و درنتیجه از آنچه چشم در وهلهٔ نخست روی آن دقیق شده چیزهای بیشتری را شامل می شود. ساختمان دوربین فیلمبرداری چنین است که عوامل حاشیه ای دید از آن حذف شده است. با حذف این عوامل، حول و حوش خارجی چیزی که چشم ما روی آن متمرکز است از بین می رود. در حالی که در زندگی روزمره به هرچه توجه کنیم آن را در محیطی وسیعتر می شناسیم، دوربین فیلمبرداری به دید ما مرز مشخصی می دهد و چیزی را، مگر آنچه بیگانه است در حاشیه باقی نمی گذارد. پس فیلمبرداری به قابی می ماند که روی نقاشی می گذارند. دوربین، و آن قاب، تجربهٔ زندگی روزمره را جدا می کنند. در دید عادی، حتی زمانی که متوجه چیز خاصی هستیم، دست کم آگاهی مبهمی نسبت به آنچه خارج آن چیز هست نیز داریم. همچنین در ادراك معمولی، سطح چیزی که چشم ما روی آن میزان می شود، به سوی شیئی که ورای آن قرار دارد و به آن متعلق است کشیده می شود. همیشه با ظواهری برخورد می کنیم که با واقعیتهایی که متعلق به آنها هستند به اطراف کشیده می شوند. اما حتی دوربین بسیار متحرك و قابل انعطاف فیلمبرداری هم نمی تواند چیزی بیشتر از ظواهر را بشناسد. دوربین قادر نیست قابلیت بازگشت، و کیفیت ظاهر نشدنی واقعیتهایی که آن ظواهر به آن متعلق اند را ضبط کند. دوربین فیلمبرداری مانند قلم موی نقاشی عمل می کند. فرانسویها اغلب به آن با اصطلاح "دوربین ـ قلم" ارجاع می کنند. دوربین فیلمبرداری وسیله ای است برای خلق ظواهر جدید ــ ظواهری از هنر ــ که با ظواهر روزمره زندگی تفاوت دارد.

درحالی که دوربین فیلمبرداری می تواند تنها متوجه ظواهر باشد، که هست، با وجود این، به هر حال دارای کیفیت منحصر به فردی است که می تواند تصویرهای آفریده اش را فراتر از آن ظواهر و درجهت واقعیت عادی پنهان شده ای که آن ظواهر ناشی از آن است معطوف دارد. نماهایی که توسط دوربین فیلمبرداری ضبط می شود، ابعادی از هستی و حضور ملموس آن را آشکار می کنند که با ادراك عادی قابل درك نیستند. اگر نمای فیلم را به عنوان واحد بنیادی بیان بپذیریم، باید مطمئن باشیم که دقیقاً می دانیم هر نما قادر است چه مقدار به نمایش درآورد و به اشارت بگوید. فیلمهایی بوده اند که تماماً از یك تك نما

تشکیل شده اند. در مورد فیلمهای کوتاه "تجربی"، این تك نما معمولا در ارتباط با به نمایش درآوردیك روند خاص است. به عنوان مثال در فیلم *بیا، که خوش آمدی* (۱۹۶۸ به کارگردانی فرد کمپر)، تك نمای سه دقیقه ای مطلقاً راجع به دیدن است، در حالی که توجه ادراکی از حوزه ای به حوزهٔ دیگر گردانده می شود. مانند هایکو*ی ژاپنی، که محتوای واقعی به نظر حداقل معنا را می رساند، حال آنکه عرصهٔ معنا بسیار وسیع است. نما، در این مورد، نه تنها نشان دهنده ظاهر چیزها در این دوچارچوب مجزاست، بلکه بیشتر با جان بخشیدن به روندها و پویایی عمل دیدن در ارتباط است. در فیلمهای بلندتری که از یك تك نما تشکیل شده اند (*امپایر* ساختهٔ اندی وارهول، *طول موج* ساختهٔ مایکل اسنو)، نما بیشتر پنجره ای است برای واکنشهای ادراکی و حسی ما. نکتهٔ موردنظر در این موارد کمابیش مطلقاً عِلّی ـ پویاست. به ندرت حتی هالیوود هم فیلمهای داستانی بلندی عرضه کرده است که تماماً شامل یك تك نما یا چندنمای بسیار بلند بوده است. در فیلم *طناب* (به کارگردانی آلفرد هیچکاك، ۱۹۴۸)، چیزی که در اساس یك ملودارم است، به مجموعی از روابط متقابل اخلاقی کاملا پیچیده تبدیل می شود. دوربین پیوسته در حال حرکت، نه تنها ظواهری را که با آن روبرو می شود مشاهده، بررسی و عریان می کند، بلکه حقایق پنهانی را که موجب پیدایش آن ظواهر هستند نیز مورد موشکافی قرار می دهد.

بنابراین سؤالی که پیش می آید این است، بحث دربارهٔ تك نما به عنوان یك واحد چه خاصیتی دارد؟ از آنجا که نما تقریباً می تواند به هر اندازه ای به طول بینجامد، و نیز از آنجا که یك یا هزاران نما می تواند شامل آن چیزی باشد که به عنوان فیلم کامل به آن اشاره می کنیم و همچنین از آنجا که نما می تواند در وهلهٔ نخست ظواهر را در بر بگیرد یا روندها را نشان دهد، یا هردو را همزمان انجام بدهد، پس ضروری است که هر نما را نه تنها به عنوان واحدنهایی بیان تجلی هنری درنظر بگیریم بلکه وسیله ای بدانیم که به کمك آن زمینهٔ کاملی به وجود می آید تا فیلم در محدودهٔ آن زندگی کند. احساس والایی که چیزها به هنگامی که فیلمی را تماشا می کنیم به خود می گیرند، تنها ناشی از نمای مستقل نیست بلکه حاصل رهنمود سیلانی برخاسته از آگاهی هنری مهمی است که آنها را نظام می دهد، به هم می پیوندد و به هم مربوط می کند. هنگامی که می کوشیم تا تأثیرگذاری هنری فیلمی را دریابیم، به نماها به تنهایی نمی پردازیم، بلکه کارگردانی کلیِ پیونددهندهٔ فیلم به عنوان یك وحدت اورگانیك است که توجه ما را جلب می کند.

---

* haiku نوعی شعر بی قافیه ژاپنی متشکل از سه خط شامل به ترتیب ۵، ۷، و ۵ هجا. م.

جنبهٔ جالب دیگر نمای فیلم، نحوه ای است که به نظر می رسد نقطهٔ توجه آن از فیلمی به فیلم دیگر تفاوت کند. مثلا در فیلمهایی که توسط داگلاس سیرك ساخته می شوند، حس می کنیم که هر نما داستان خودش را می گوید. یعنی، گرچه می دانیم که بین تمام نماها وحدتی موجود هست، ولی احساس می کنیم که وحدت بزرگتر، از ظواهر مشخصی که هر نما عرضه می کند، ناشی می شود. این به معنی نقض آنچه پیشتر گفتیم نیست، که وحدت هنری فیلم برتر و بالاتر از نماهای مستقل است. بلکه بدان معنی است که احساس کلی نمایشی که فیلم به دست می دهد به سبب تمرکزی است که بر واقعیتها و روابط درآمیختهٔ آنها با هم در محدوده چارچوب نما به وجود می آید. در حالیکه در فیلمهای داگلاس سیرك حس می کنیم که ظواهر و روندهای هستی در آنچه نما بر آن متمرکز است وجود دارد، فیلمهای دیگری هستند، از قبیل فیلمهایی که توسط روبرتو روسللینی کارگردانی می شوند، که در آنها حس می کنیم روند نهایی مورد توجه کل فیلم، در چارچوب جغرافیایی نمای مستقل محدود نمی شود. به ویژه در کارهای "آموزشی" اخیر روسللینی در مورد ساختار نما، به طور محسوسی سختگیری کمتری می شود. ابزار فنی بسیار معروفش که او را قادر می سازد تا در حین فیلمبرداری نما فاصلهٔ کانونی عدسی را تغییر بدهد (وسیله ای با خاصیت عدسی زوم که خودکار است و از راه دور هدایت می شود)، امکان بالقوه ای به نماهایش می بخشد تا یك دنیا معنی را از دیدگاههای گوناگون مطرح کند. وقتی روسللینی گروهی مردان ایستاده ودر حال صحبت را نشان می دهد، به عوض آنکه جابه جا به نماهای درشت آنها قطع کند که چگونه حرف می زنند یا واکنش نشان می دهند، معمولا با یك نمای دور آغاز می کند و بعد جلو می آید و در حالی که آنها گرم صحبت و گوش دادن هستند دوربین را بین آنها "زوم" و "پان" می کند. در این حال وقتی دوربین به جلو "زوم" می کند، ما احساس جمع بودن را ازدست نمی دهیم ــ بر عکس روند "زوم" به جلو به گونه ای مشخص، "همبستگی" موجود بین آنها را، به روشنی تصویر می کند. "زوم" به جلو، که همان تغییر نقطهٔ توجه است، آنها را ازهم منزوی نمی کند، بلکه توجه را به متن وسیعتری معطوف می دارد که آنها در آن وجود دارند. بنابراین می توانیم بگوییم که نماها در یك فیلم گاهی به طور مشخص به همان چیزی که در کادر آنها هست سروکار دارد و گاهی به صرف روندی که بر نما عمل می کنند، توجه را به چیزی که در کادر خود نمی گنجانند معطوف می دارند.

به علاوه، نماهای مشخص وروشهای مشخصی در فیلمبرداری وجود دارد که توجه را به عوض یگانگی نما، به "تونالیته" و بافتی که در هر قسمت نما مطرح می شود، جلب

می کند. به عنوان مثال، نماها در فیلمهایی که توسط هوارد هاوکس کارگردانی می شوند، نوعی تخت بودن و تفاوت قایل نشدن میان پس و پیشزمینه را عرضه می کند. درنتیجه، در کادرها و نماهای فیلمهای هاوکس، ممکن است فقط به بخشی از این نما و بخشی دیگر از نمای بعدی توجه کنیم، و به همین ترتیب؛ ولی همان اندازه مفهوم آن را درمی یابیم که اگر به جزئیات تمام نما می پرداختیم.

فیلمبرداری را بیشتر به عنوان وسیله ای برای بیان اندیشه های هنری و احساسها می شناسند. بدون فیلمبرداری فیلمی وجود نمی داشت. ولی از کاردانی فنی در اجرا و قدرت تخیل که بگذریم، هیچگونه ضمانتی وجود ندارد که فیلمی چون در فیلمبرداری از کمال برخوردار است لزوماً اثر هنری یکپارچه ای است. چنان که در بررسی یك فیلم شروع بکنیم با اینکه برای درك اهمیت هنری فیلم باید به تك تك نماهای آن بپردازیم، چونکه فیلمبرداری فی نفسه هنری کامل است، در آن صورت ابعاد و عمق غنای عاطفی ای را که فیلم دیده شده به عنوان یك واحد عرضه می کند از دست می دهیم. فیلمبرداری تنها، نمی تواند حاکم بر فضا، زمان و پویایی روند فیلم باشد. نیز، فیلمبرداری تنها، نمی تواند عمق واقعیتهای پنهان موجود در روابط متقابل نیروهای هستی را آشکار کند.

بدیهی است فیلمبرداری بخشی از دستور زبان سینما است، ولی دستور لزوماً امکانات بالقوهٔ شکل و معنای موضوع را تحلیل نمی برند. ساختار دستوری سینما به ایجاد متنی برای بیان نهایی، که سرانجام باید در وجود فیلم دمیده شود، کمك می کند. یك نمای فیلم، اگر واقعیت زیبایی را نشان بدهد. زیبا نیست، نمای فیلم هنگامی زیباست که در خودش و دررابطه اش با نماهای دیگر، به گونه ای خاص احساسی گسترش یافته از نحوه ای که اشیاء به چشم می آیند را القاء کند. محاسن هنری فیلم را با توجه کردن به جزئیات این یا آن نما نمی سنجیم، بلکه با تجربه ای از تصویر کلی ای که فیلم به ما عرضه می کند ارزیابی می کنیم ظواهری را که یك فیلم با قدرت عرضه می کند، تنها برای تجسمشان به فیلمبرداری متکی هستند، نه برای وجودشان. سیلان حوادث فیلمنامه، حرکات و حضور هنرپیشه ها را هم باید در ارائه این ظواهر به حساب آورد.

# ۹

# تدوین فیلم

لذتبخش ترین بخش کارگردانی وساختن فیلم برای من تدوین آن است. تدوین عملا زبان فیلمسازی است. جلو چشم است، وهر بار که فیلمی را به اتاق تدوین می برید، مدام به شما یادآوری می شود که چقدر نمی دانید وچقدر هر بار می توانید بیاموزید.

**ـ ویلیام فریدکین**

دلم نمی خواهد وارد مقولهٔ تدوین بشوم. برای من جالب نیست. تدوین، تدوین است. بد نیست. من مخالفش نیستم. تأثیرهای خوبی از آن به دست می آید. می خواهید یکباره به کسانی که در وان حمام نشسته اند قطع کنید، عالی است. کارگر است. تدوین اصلی است که باید در خدمت چیز دیگری درآید. که معمولا هم درمی آید.

**ـ پل موریسی**

## هنر تدوین فیلم ـ یك تحلیل

پس از آنکه دوربین فیلمبرداری نقش آفرینی هنرپیشه ها، اشیاء، جزئیات و سیلان حوادث فیلمنامه را ضبط کرد، ماده ای دردست داریم که در هیچ یك از هنرهای سنتی همتایی ندارد. این ماده، تعدادی تصویرهای فیلم شده، از نتیجه ای نهایی برخوردار است که در هیچ یك از مراحل هنرهای دیگر به آن برنمی خوریم. در حالی که روند ظهور فیلم در لابراتوار ممکن است بر رنگها، سایه روشنها و رابطهٔ رنگها با یکدیگر تأثیر بگذارد، ساخت اصلی نماها، به نحوی که توسط دوربین ضبط شده، غیرقابل تغییر است. تصویرها، هنگامی که به فیلم تبدیل شدند، بخش مشخصی از بازی را که در مدت زمان

خاصی رخداده، عرضه می‌کنند. هر آنچه که در مراحل باقیماندهٔ فیلمسازی بر سر تصویرها بیاید، در مورد آنچه که نشان می‌دهند، از تمامیتی مطلق برخوردارند. با وجود این، تنها دارا بودن تعدادی تصویرهای نهایی، فیلمی به دست نمی‌دهد. تصاویر باید به یکدیگر پیوند بخورند و در کنار هم قرار بگیرند. باید اصلاح بشوند، آراسته بشوند. ممکن است درهم بافته شوند یا کنار هم قرار بگیرند. احتمالا برخی از تصویرها به کلی از کار نهایی حذف شوند.

کار تدوین فیلم این است ماده‌ای را که از کمال خاصی برخوردار است بگیرد و از آن به عنوان مادهٔ خام استفاده کند، تو گویی پایانی نداشته‌اند. به دلیل همین مرحلهٔ منحصر به فرد اضافی در جریان ساختن یک فیلم کامل است که توجه بسیاری به روند تدوین فیلم جلب شده تا مشخص کند که آیا جوهر فیلمسازی در اینجا نهفته است ـ در این مرحله‌ای که هنر فیلمسازی را از هنرهایی چون تئاتر، نقاشی، داستان‌نویسی و موسیقی مجزا می‌کند.

اینکه ما اصولا تدوین فیلم داریم متکی به فرضهایی است. نخست و آشکارترین آنها، این است که باید نسبتی بالاتر از یک ـ به ـ یک میان فیلمی که می‌گیریم و فیلمی که سرانجام در نسخهٔ نهایی می‌گنجد وجود داشته باشد. این امر دلایل مختلفی دارد. اگر نمایی دارای تکنیک پیچیده‌ای باشد، دلمان می‌خواهد به دفعات آن را بگیریم، به این امید که یکی از آنها از بقیه برتر خواهد شد. اگر از هنرپیشه استفاده می‌کنیم، ممکن است نمایی را چندبار تکرار کنیم، تا مطمئن بشویم که اجرای نقش، همان چیزی است که باید باشد. اگر نما از شرایط طبیعی گرفته شود مثل غروب آفتاب، عبور ابرها، برخورد موجهای آب به صخره‌ها)، ممکن است دوربین را مدتی طولانی‌تر از آنچه لازم است، به کار بگیریم تا اطمینان پیدا کنیم دقیقاً لحظهٔ مورد نظر را ضبط کرده‌ایم. سرانجام، در مورد صحنه‌هایی که بازی چند هنرپیشه، هنرپیشه و شیء، یا میان اشیاء با هم را دربرمی‌گیرد، ممکن است آنها را به روشهای گوناگون بگیریم، از زوایای مختلف، تامطمئن باشیم به حد کافی مواد برای به وجود آوردن سکانسی با قطع متناوب، نمای واکنشی، نمای لایی و غیره خواهیم داشت.

فرض دیگری که در لزوم تدوین فیلم نهفته است این است که تنها پس از آنکه صحنه‌ای یا حتی نمایی،کامل شد و به دفعات دیده شده است که ما فاصلهٔ کافی و معلومات کافی از امکاناتی که تحت آن فیلم گرفته شده، پیدا می‌کنیم، تا بدانیم کی و کجا باید برش بخورد. در جریان انتخاب محل دوربین، تمرین نقش یا گفتگوها، و توجه به دقایق فنی، پیش‌بینی

تدوینی که نتیجهٔ دلخواه را ببخشد کار مشکلی است. اما، با فاصلهٔ زمانی، برای تصور یك صحنهٔ کامل، و در هم بافته شدن قسمتهای مختلف، موقعیت بهتری خواهیم داشت.

سرانجام، با دیدن نما یا صحنهٔ کامل، ممکن است متوجه موضوعها یا حتی نکات ریزی بشویم که مطلقاً تصادفی به وجود آمده اند. هیچ مقدار برنامه‌ریزی، نمی تواند امکانات بالقوهٔ ظرائف نقش آفرینی، جزئیات فنی و حوادث مطلقاً اتفاقی ای که در یك نمای نهایی عرضه می شود را محدود کند. از این رو، تدوین فیلم فرصتی می دهد تا عوامل نهفته را کشف و عرضه کنیم. در حقیقت، با دیدن نماهای مستقل کامل، ممکن است تصور کلی ما از آن صحنه به کلی دگرگون شود.

ایزینشتاین مدعی است سه روش اساسی در تدوین فیلم وجود دارد*. تدوین موازی ــ که داستانهای گوناگون مقارن یکدیگر دیده می شوند (به عنوان مثال در تعصب ساختهٔ گریفیث و سه دوران ساختهٔ کیتون)؛ تدوین با جلب توجه ــ زمانی که تصویرها در کنار هم قرار می گیرند تا یکدیگر را تقویت کنند، و استعاره به وجود آورند؛ تدوین تسریع شده ــ وقتی که عوامل زمانی دیگرگون می شوند تا کیفیت زمانی کاملا متفاوتی از واقعیت، که اصل نما را تشکیل می دهد، به وجود آید. تدوین فیلم در وهلهٔ نخست، با رودررو قراردادن نماهای فیلم از جنبهٔ زمان و محتوا، عملی است که به کنار هم قرار گرفتن و زمان هر نمای مستقل مربوط می شود.

در تدوین فیلم است که تصمیم می گیرند کدام نما، کی و کجا مورد استفاده قرار گیرد. در عین حال تصمیم می گیرند کی نما را دو یا چندپاره کنند و کی آن را حفظ کنند. در مورد زمان برش نماها از نمای فاعل به نمای مفعول (نماهای واکنشی، نماهای لایی، رجوع به گذشته و غیره) در تدوین تصمیم گرفته می شود. گاهی نماهای کامل، حتی صحنه ها، به نظر بی مصرف می رسند و حذف می شوند. در تدوین فیلم، گرچه با نماهای غیر قابل تغییری روبرو هستیم، با این وجود می توان یکبار دیگر، با طولانی کردن زمان و پویایی کنار هم قراردادن آنها، کنترلشان کرد. از آن گذشته، در تدوین فیلم، این تصمیم مهم نیز که چه وقت نباید نما را برش داد، نیز گرفته می شود. ممکن است تنش خطی برای حفظ بقای قدرت نمایی ضروری باشد، که باید آن را حفظ کرد. در فیلمهای داستانی، لحظه هایی سنتی برای برش وجود دارد، که باید به دقت مورد موشکافی قرار بگیرد، تا از ایجاد واکنشهای

* سرگئی آیزینشتاین (sergei Eisenstein)، فرم فیلم: مقالاتی دربارهٔ فرضیهٔ سینما، و احساس سینمایی، کلیولند، انتشارات ورلد، ۱۹۶۵

عاطفی معمول در بیننده جلوگیری کند. تغییر زمان با استفاده از رجعت به گذشته و آینده، در ارتباط با موضوع کلی فیلم، مورد بررسی قرار می گیرد. در تدوین فیلم، همچنین، نیاز کاربرد کارهای لابراتواری خاص با استفاده از خطای باصره، حس می شود. تداخل دو تصویر، محو شدن تدریجی نماها، روی هم قرار گرفتن نماها برای تأکید موضوعی خاص لازم می آید. کنار هم قرار گرفتن نماهای یك فیلم و تعیین مدت زمان آنها را تنها در روند تدوین فیلم می توان حل کرد. یك فیلم زمانی کامل محسوب می شود که کار تدوین آن به ایجاد تمامیتی درهم بافته و یگانه، کمك کرده باشد.

تدوین فیلم با گزینش سر و کار دارد. عواملی در کنار هم قرار می گیرند که درغیر این صورت ممکن بود ازهم فاصله داشته باشند. ازمیان هزار و یك امکان است که تمامیتی درهم بافته و یگانه به وجود می آید. از آنجا که در برگرفتن تمام طبیعت، فضا، زمان و علیت، عملکرد فیلم محسوب می شود، در نتیجه کار تدوین فیلم کاری است با ذهنیتی کیهانی. اجزاء این ابعاد هستی، درروند تدوین با یکدیگر ارتباط پیدا می کنند. از آن گذشته، این روابط متقابل، بی توجه به قوانین معمولی فضا، زمان و علیت مشخص می شوند. به عبارت دیگر، زمانی بعدتر ممکن است قبل اززمان پیشتر جابگیرد و آینده قبل از گذشته. مکانهای متفاوت در فضا، در هم تنیده می شوند. روندهای علت و معلولی ممکن است برعکس شوند. تدوین فیلم، جهانی پویا، فضایی وزمانی را به صورتی ملموس به وجود می آورد که آشکارکنندهٔ ماهیت وجود غایی و ماهیت اصلی افراد در مسیر خویش است.

روند تدوین فیلم، بخشهای گوناگون گسترش زمان را ــ نماها را ــ به نحوی بنیادی جابه جا می کند، و انعطافپذیری فوق العادهٔ این گسترش زمان را در مقابل چشم ما آشکار می سازد. هنگامی که می بینیم زمانی دور می تواند درکنار زمان حال قرار بگیرد، بی آنکه فواصل زمانی ای که در زندگی عادی و روند معمولی طبیعت رخ می دهد، در آن دخالتی داشته باشد، دیدی تازه از زمان پیدا می کنیم. آینده می تواند در زمان حال عمل کند و می تواند به عقب برگردد و به شکلی طبیعی با گذشته درگیر شود، با همان اطمینانی که گذشته می تواند به جلو کشیده شود و درآینده درآمیزد. به همان نسبت با کنار هم قراردادن بخشهای متفاوتی از فضا، هندسهٔ نویی آفریده می شود، هندسه ای که هیچ کجا در جهان معمولی همتا ندارد. این هندسهٔ جدید هندسه ای است از رخداده های ملموس با خطوط محیطی مشخص، با دره ها و تپه ها، فرورفتگی ها و برجستگیهایی که درجا آفریده می شوند. سرانجام، آزادی تدوین فیلم از روندهای معمولی علت و معلولی، به آن اجازه می دهد تا ارتباط هر چیز را به چیز دیگر، آشکار کند. این آشکار کردنِ غنا، انعطافپذیری

بی‌پایان و امکانات بالقوهٔ موجود در هر وجودی در عالم هستی است.

تدوین فیلم، خطوط محیطی، محدوده‌ها و تداوم معمولی را به مبارزه می‌طلبد. با تنظیم تداومها از طریق انتخاب فعالیت مکانیکی از نمایی به نمای دیگر و از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر، معیارهای اندازه‌گیری حرکت و جابه‌جایی (طول نما، موقعیت خطی نهایی، برشها، محوشدنها، تداخل تصویرها، حقه‌های سینمایی خاص و غیره)، باید به گونه‌ای انتخاب شوند که تمام عناصر را تشدید کنند. گذار بین نماها به نوبهٔ خود باید به نحوی اتفاق بیفتد، که بر اهمیت نماها بیفزاید، اهمیتی که در غیر این صورت و در انزوا به دست نمی‌آوردند. از آنجا که فیلم در بعد زمان و به نحوی پویا روی می‌دهد، بنابراین از تصویری به تصویر دیگر تأثیری افزون کننده و پربار می‌یابد. در حقیقت هنگامی که فیلمی بارها دیده می‌شود، گذارها، نه تنها باید از دیدگاه عملکرد خط داستانی دیده شوند، بلکه باید به نحوی منطقی از جنبهٔ زیبایی طرح فیلم به عنوان یك کل نیز مورد بررسی قرار گیرند. به خصوص وقتی فیلمی را به دفعات می‌بینیم، تأثیر زیبایی گذارها مشخص می‌شود. بین یك نما و نمای بعد از آن نوعی رابطهٔ حقیقی وجود دارد، همین رابطه بین آن نما و نمای پیش از آن نیز وجود دارد. به هنگام تماشای یك فیلم، ما نه تنها تأثیر تصویر را (پس از زرد شدن) در ذهن حفظ می‌کنیم، بلکه به یاد می‌آوریم که چه اتفاقی افتاده است. البته، این دلیل نفوذ یك قطعه از فیلم بر قطعه دیگر نیست، بلکه ناشی از آن است که درك و فهم ما از کل فیلم بیشتر می‌شود.

تدوین فیلم با کیفیات تعمیمی اشیاء، دکورها و بافتهای درون هر نمای مستقل آغاز می‌شود و این خاصیت تعمیم به گونه‌ای در تمام نماها پخش می‌شود. افزایش کیفیات تعمیمی به کل فیلم در حین تدوین، تعمیمهای حقایق موجود در هر نمای واحد را نیز دربرمی‌گیرد، و کیفیات تعمیمی نماها خود به عنوان واحدهای درهم آمیخته، بعدهای جهانی بیشتری از تعمیم را ایجاد می‌کنند. این تعمیم جهانی برای وحدت دادن به بخشهای گوناگون فیلم ضروری است، ولی از ذاتی معین، نمایی یا شیئی در نمایی خاص منشعب نمی‌شود. به عبارتی دیگر، کیفیت تعمیمی یك فیلم بر محدودیتهای تعمیمی محلی چیره می‌شود؛ چیره می‌شود اما نسبت به آنها بیگانه نیست. نماهای یك فیلم وذات موجود در نماها در حین روند تدوین، معرف یك رشته موقعیتهایی است که به وجود آورندهٔ تعمیمی است که به کل فیلم محدود می‌شود، نه به بخشهایی از آن. این واقعیت که هر کادر فیلم نیرویی ساطع می‌کند که در تمام کادرها و نماها به شکل رابطه‌ای تنشدار موجود است، بیانگر تعمیمی است شناخته شده و کارشده در مرحلهٔ تدوین که به وجود آورندهٔ احساسی

از تداوم کل جهان است که در شکل کلی فیلم نهفته است.

بنابراین، اگر بگوییم که ازطریق کارتدوین فیلم ــ مشخص کردن زمان هر نمای فیلم، روش گذار میان آنها، و جاافتادن خط هر نما در ارتباط با کل فیلم ــ می توانیم کیفیت تعمیمی فیلم را به عنوان کل تحت تأثیر قراردهیم یا بهتر بگوییم، مشخص کنیم، آنگاه باید محدودیتهای نهایی ای را که ازطریق کارهای دیگر سینمایی بر تدوین وارد می شود نیزدر مدنظر قرار دهیم. آندره بازن* اشاره می کند به اینکه چگونه در فیلمهایی که تدوین کلاسیك دارند روند تدوین فیلم به سبك باروك گرایش دارد. کنارهم قرارگرفتن [نماها] با آنکه ممکن است به پیشبرد و تأکید روابط میان خطهای موضوعی مشخص کمك کند، ولی می تواند با افزایش تزیینات سطحی و حواس پرت کننده، شدت موجود در هر نمای مستقل را از بین ببرد. کیفیات ترکیبی، یا کادربندی یك نما، می تواند بُعدی متداوم به کل فیلم ببخشد که تنها ازطریق شناخت یا مداخله و فرمانبرداری از کار سنتی تدوین فیلم قابل افزایش است.

به این عبارت، نمای بامیدان وضوح عمیق، یا نمای سکانسی (جایی که تمام بازیگری سکانس دریك نما رخ می دهد، نه دریك رشته برشهای پیاپی) ممکن است ازنظر کارگردان و/ یا فیلمبردار و فیلمنامه نویس یك برداشت تدوینی مهم محسوب شود. از طریق ترکیب بندی در عمق و مجال دادن به سکانسها که بدون هرگونه برشی به نمایش درآیند (گواینکه دوربین ممکن است حرکت داشته باشد) می توان استدلال کرد که کار سنتی تدوین ــ یعنی آفرینش عمقی تعمیمی و سراسری ــ می تواند با موفقیت با سبك عکاسی و کارگردانی فیلم درآمیزد. بازن بحث می کند که با ترکیب بندی با محتوا، یا کادربندی عوامل ــ اشیاء و بازیگری ــ یك صحنهٔ فیلم به گونه ای که ازبرش بی نیاز شود (در این مورد برش در نقش وسیله ای فنی که به ما کمك می کند ازصحنه ای به صحنهٔ بعد برویم عمل می کند)، عملا همان کاری را انجام داده ایم که معمولا در تدوین انجام می شود: مشخص کردن خطوط بازیگری و عرصه های واکنشهای بصری.

ما عواملی را که معمولا به عنوان عوامل گذار تلقی می کنیم با کیفیات بافتی و تنشی کادرترکیب کرده ایم. به عنوان مثال هنگامی که می فهمیم در بسیاری از نماهای با «میدان وضوح عمیق» در فیلم همشهری کین، عملا ازحقهٔ پردهٔ تقسیم شده استفاده شده است*،

---

* André Basin، سینما چیست؟ جلد اول، برکلی، انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۶۷

* پیتر باگدانوویچ، مقاله در مجلهٔ اسکوایر، اکتبر ۱۹۷۲.

روشن می شود که نداشتن قطع در چنین صحنه ای، بدان معنا نیست که از کار تدوین بی بهره بوده است. بلکه به سادگی مشخص می شود که عملکرد معمولی تدوین در حین فیلمبرداری انجام گرفته. بازن معتقد است که تجربهٔ کوله شُف** بیشتر از آنکه امکان بالقوهٔ هنر سینما را مشخص کند، تلاشی است در جهت تحلیل و جدا کردن رمز و راز، کمال و ابهام تصویر فیلم.

برای بازن تدوین فیلم منحصراً ابزاری است از زرّادخانهٔ اکسپرسیونیستی که در بهترین حالتش، امکان بالقوه ای است در بخشیدن نوعی نظم و ترتیب زشت و در بدترین حالتش، دار بستی است برای حفظ تصویرهای ضعیف و بدترکیب یافته، که وظیفهٔ تحلیل را عرضه می کند، وظیفه ای که بدون آن در خود نما می توانست بهتر عرضه شود. به همین دلیل، اگر فیلمی از تدوین کلاسیك برخوردار نبود، نمای لایی نداشت، عواملش کنار هم قرار نگرفته بودند، لزوماً نباید به عنوان فیلم تدوین نشده یا فاقد کار تدوینی به حساب آید. با دیدن فیلم *طناب* اثر هیچکاك (۱۹۴۸)، به نظر می رسد که تمام فیلم یك نمای هشتاد ویك دقیقه ای است، و نمی توانیم بگوییم که فیلم از تدوین بهره ای نداشته است. در حقیقت، از آنجا که لحظه های آنی ــ برش ــ در آن وجود ندارد، چیزی که مبنای کار تدوین است، خاصیت تعمیمی فیلم فراگیرنده تر است. بیشتر از آنچه متوجه فقدان برش در فیلم بشویم، درگیر جهان متحرك سینما می شویم. و اگر نتیجه گیری کنیم که اگر چندبرش اینجا و آنجا می خورد و چند شاهد از تعمیمی کیهانی که معمولا به عنوان اعمال کار تدوین بر فیلم شناخته می شود آورده می شد، فیلم بهتر از آب درمی آمد، در آن صورت فیلم را به شکل خودش نپذیرفته ایم. همانگونه که اگر در تابلوی نقاشی ای آبی وجود نداشت، یا نمایشی روال معمول تقسیم سه پرده ای بودن را رعایت نکرد، انتقاد نمی کنیم، فیلمی را هم که علائم مشهود تدوین کلاسیك ندارد هم طرد نمی کنیم. چیزی را که باید در جستجویش باشیم این است که آیا دست آورد سنتی تدوین به گونه ای در جنبه های دیگر فیلم درآمیخته شده است یا خیر.

** در مطالب مربوط به سینما ارجاعات بسیاری به تجربهٔ کوله شف می شود. و آن عبارت از این است که مثلا نمای چهرهٔ مردی را روی موضوعهایی قطع می کنند، و در چهرهٔ او واکنشی ایجاد نمی شود؛ یعنی او حالت چهرهٔ یکسانی را بدون در نظر گرفتن موضوع مورد توجهش حفظ می کند. بسته به موضوع، حالت چهرهٔ آن مرد گاهی معصومیت، گاهی چشم چرانی و غیره را القا می کند. آلفرد هیچکاك در مصاحبه هایش اغلب این نکته را نمونه ای از قدرت تدوین فیلم می داند که بر درك ما از تصویر سینمای تأثیر می گذارد.

فیلمهایی که کمی یا هیچ برش نداشته اند، مانند فیلمهای اولیهٔ آندی وارهول، مورد انتقاد قرار گرفته اند چون از تمام امکانات بالقوهٔ فنی سینما درآنها بهره برداری نشده است. حامیان این فیلمها معمولا می کوشند نشان بدهند که چگونه در این فیلمها یکنواختی و کسالت جهان دوروبر ماست که بیان می شود، وفقدان برش [در این فیلمها] ما را به سوی کسالت سوق می دهد، ما را از این بُعد هستی آگاه می کند. من معتقدم در فیلمهایی که از تدوین سنتی بهره ای ندارند، پیش از آنکه روی این کمبود تأکید بگذاریم، باید مستقیماً به تصویرها بپردازیم تا بفهمیم فیلم درباره چیست. در فیلمهای وارهول، آنقدر مسئله کسالت و یکنواختی مطرح نیست که مسئلهٔ عرضهٔ وجودها در سطوحی که هستند. اشیاء، افراد و اتفاقات در فیلمهای وارهول، (مثل سایر فیلمهای داستانی سنتی) برگرفته از "قلب انسانیت" نیست، بلکه ناشی از همان بعد سطحی جهان است، نمای بیرونی جهان. از این رو، برشهای گهگاه در فیلمهای وارهول بیانگر حرکت از سطحی به سطح دیگر است. این بدان معنی نیست که بگوییم وارهول در تصویرهایش از پرداختن به تعمیم زمانی پرهیز می کند، بلکه بُعدزمانی به گونه ای جدانشدنی در آمیزش سطوح دخالت دارد. در فیلمهای وارهول، یك تك گفتار، یا گفتگوی میان دونفر ممکن است با برشی به شیئی بسیار رنگین قطع شود، و باز به گفتگو درمرحلهٔ بعدتر آن برگردد. یا ممکن است گفتگویی در میان قطع شود و به شیئی، و پس از آن به حادثه ای به کلی متفاوت، قطع شود. در این موارد، سیلان ماجرای فیلم، با عرضهٔ همان صورتهای ظاهری که درك می کنیم، تشریح می شود. برشهای سریعی که اغلب میان سکانسهای مهم در فیلمهای وارهول رخ می دهد، لزوماً به دلایل فنی و تغییردوربینها نیست، بلکه به نظر می رسد که حوادث را به پیش سوق می دهد، در واقع منبع واقعی زمان و تغییر است. از این رو، در فیلمهای وارهول، هنگامی که گهگاه قطعی رخ می دهد، به نظر می رسد پیرو خطوط کلاسیك است (مانند فیلم سکس، که درحین تماشای صحنه ای در اتاقی هستیم که ضربه ای به در می خورد، وفیلم به روی در قطع می شود)، عملکرد این قطع به گونه ای که در تجربهٔ کوله شف شرح داده می شود تحلیلی نیست، بلکه انگیزه ای است برای احساسی از پویایی کامل.

با بیان تمام این نکات منظور ما این نیست که بگوییم تدوین کلاسیك برای هنر سینما بی اهمیت است، بلکه بیشتر برای این است که توضیح دهیم عرصهٔ کاربرد اصول تدوین از آنچه که در قوانین خشك ایزینشتاین تعریف شده وسیعتر است. هنگامی که در تعریف تدوین فیلم می گوییم، تدوین در اصل کنارهم قراردادن نماهاست، احساس میزانی که به

تصویرها بستگی دارد و گاهی توسط آنها مشخص می‌شود را از دست می‌دهیم. اگر در عوض به تدوین به عنوان یکی از روشهایی که به وسیلهٔ آن می‌توان تعمیم جهان را کنترل کرد نگاه کنیم، در آن صورت می‌آموزیم که بیشتر به بیانگرایی درون تصویرها متکی باشیم تا دستکاریهای بیرونی، به این امید که کنترل متناوب آن بر ظاهر فیلم موضوعهای نهفته در تصویرها را بروز دهد.

جریان تدوین فیلم در خط تصویرهای آن دارای سه نوع رابطه است. نخست، تدوین می‌تواند تأکیدی بر تداومهایی بگذارد که توسط تصویرها القاءِ می‌شود. در این حالت کار تدوین با وحدت سراسری فیلم هماهنگ و افزاینده خواهد بود. دوم، آنکه کار تدوین می‌تواند تنش زیانباری میان آنچه که تصویرها دربارهٔ آن هستند و روشی که در جریان فیلم به دنباله هم قرار می‌گیرند به وجود آورد. در اینجا، تدوین ممکن است وحدتی را که سعی شده در تصویرها به وجود آید ــ از طریق کار با دوربین، بازیگری، صحنه آرایی و حوادث ــ از بین ببرد. سوم، به هنگام روبرو شدن با رشته ای تصویرهایی که عمق هنری و وحدت چندانی ندارند، تدوین می‌تواند نوعی «چل تکهٔ» تصویری بسازد، که عرضه کنندهٔ نوعی برگردان تعمیمی باشد. با این حال، باردیگر، از آنجا که کنترل تدوین تنها در لحظه ها قابل اجراست ــ لحظه هایی که قطعها اعمال می‌شوند ــ تمام قدرت تدوین به کار گرفته نمی‌شود، مگر اینکه از گرایشهای ذاتی نهفته در تصویرها بهرهٔ کافی گرفته شود. در این نقش سوم، کار تدوین می‌کوشد از موادی که از و درخود امکانات کافی ندارند که برای چنین قالبی مورداستفاده قرار بگیرند، ساختاری به وجود آورد. می‌توانیم اشاره کنیم که کار تدوین در اینجا جایگزین عملکردی که به وسیلهٔ فیلمنامه نویسی، کارگردانی و غیره انجام می‌شود، قرار می‌گیرد.*

این بدان معنی نیست که بگوییم تدوین فیلم نمی‌تواند دارای سبکی مشخص باشد. اگر با برگزیده ای از نماهای هنرمندانه روبرو بشویم، راههای متعددی وجوددارد که بتوان آنها راکنار هم قرارداد. مدت زمان دقیق و روشهای گذار به تعداد تدوین کننده های فیلم، متعدد است. ممکن است سبك تدوین مشخصی وجود داشته باشد که به بهترین نحو در خدمت ترکیب خاصی از نماها قرار گیرد، بدون اینکه درنظر گرفته شود فیلم دربارهٔ چه هست. نیکلاس ری گفته است که شرمن تاد، تدوین کننده برخی از فیلمهای اولیه اش،

* مراجعه کنید به بحث ژان لوك گودار دربارهٔ نقش تدوین کنندهٔ فیلم در کتاب گودار دربارهٔ گودار، نیویورك، وایکینگ، ۱۹۷۲، مقالهٔ «تدوین، عشق من.»

چنان دیدی اساسی از طبیعت عمل پردهٔ سینما به او داده است که برای همه داستانها، بازیگریها و فیلمبرداریها معتبر بوده است.

با وجود این، نمونه‌های زیادی وجود دارد حاکی از استقلال کامل دید کارگردانی از کارکلاسیك تدوین فیلم. در فیلم *جیب بری در خیابان جنوبی*، به کارگردانی سمویل فولر، لحظه‌هایی هست که دوربین روی نمای درشتی که تمام پرده را پر می‌کند قرار می‌گیرد که معمولا باید تدوین کننده را راضی کند. ولی بدون استثنا دوربین به نمای فوق‌العاده درشت‌تری حرکت می‌کند. این حرکت اضافی، که در اثر کار دوربین به دست می‌آید، ودر عین حال نوعی کار تدوینی را عرضه می‌کند (همانطور که ما معمولا از مثلا یك نمای متوسط به یك نمای درشت معمولی قطع می‌کنیم)، می‌تواند فقط در اثر یك دید کارگردانی باشد. سکانس دیگری در همین فیلم هست، که دختری در حین راه رفتن در ایستگاه قطار زیر زمینی، می‌کوشد چیزی را که در قطار اتفاق افتاده بود، به خاطر آورد. امروزه، روش معمول تدوین این است که با چند نمای رجوع به گذشتهٔ سریع، به بیننده دقیقاً نشان داده شود که دختر به چه فکر می‌کند. اما در این فیلم و در این سکانس هیچگونه برشی وجود ندارد. از این رو، به نظر می‌رسد که فولر به وحدت روند سکانس بیشتر احترام می‌گذارد تا شرح فردی خاص یا درکی مشخص. در این صورت، به قول بازن برای او (شرافت تصویر) مهمتر است.

اگر می‌خواستیم حرکتی را فیلمبرداری کنیم، به عنوان مثال، مردی که به طرف چراغی می‌رود و آن را روشن می‌کند، می‌توانستیم این عمل را به روشهای بی‌شماری فیلمبرداری کنیم و برش بدهیم. نخست، تمام عمل را می‌شد در یك نمای یك تکه گرفت، که احتیاجی به برش نداشت. محل کاشتن دوربین در این مورد می‌تواند تأکید نما را مشخص کند. با دوربینی ثابت، می‌توانیم تأکید را بر فضای هماهنگ چراغ، مرد، دست مرد و محیط اتاق بگذاریم. با دوربینی متحرك، می‌توانیم تأکید را بر روند ماجرا با توجه اصلی بر عمل مرد، مقاومت چراغ و تغییر اساسی اتاق در اثر روشن شدن چراغ بگذاریم. اینك، چنانکه عملکرد ماجرا این باشد که فرد یا شیئی را که در آن اتاق بوده و ما از حضورش اطلاع نداشتیم روشن کند، می‌توانیم پس از آنکه چراغ روشن شد، به روی آن شخص یا شیء قطع کنیم. با وجود این برخلاف نمونهٔ کولُه شف، باید مطمئن باشیم که هدف این قطع تنها توضیح عمل نیست، بلکه به حس فضا، زمان و پویایی ای که می‌خواهیم فیلم را به عنوان یك کل در جهت آن پیش ببریم وسعت می‌بخشد. در فیلمبرداری این صحنه، باید مطمئن باشیم که کادر ترکیبندیها نیز، اهمیتی غنی‌تر از اتفاقی که در آن لحظه رخ می‌دهد داشته

باشند. در این صورت فیلمنامه، حرکات بازیگری، محل کاشتن دوربین و حرکت باید همگی به گونه ای یگانه آفرینندهٔ بیانی کامل از این اتفاق مشخص باشند. اگر، با روشی موشکافانه، می خواستیم این ماجرا را ازدیدگاههای متفاوت بگیریم (به این معنی که نماهای ثابت ومتحرکی از اتاق، مرد وچراغ بگیریم) در آنصورت، تدوین کننده می تواند آنها را به گونه ای برش بدهد که کاملا روشن ودقیق ماجرا را روشن کند. با این وجود، اگر او بدون درنظر گرفتن بافت و زبان کلی فیلم، این سکانس را تدوین کند، در این صورت تدوین، به احساس وحدت ظاهری فیلم کمکی نمی کند. برای نیکلاس ری روش مشخصی از قطع در لحظهٔ عمل (یعنی به عوض آنکه دوربین را روی مرد نگاه دارد تاوقتی که چراغ روشن بشود و بعد به اتاق قطع کند، برش مورد لزوم درست در لحظهٔ روشن کردن چراغ اتفاق می افتد) تکامل یافته است که توسط آن نه تنها آن عمل خاص در اصطلاح خط داستانی قابل فهم می شود بلکه به کل روند نیز ضرورتی هنری می بخشد. بدین معنی که، واقعه با تأثیرهایش ارتباطی جدانشدنی می یابد، و تنها در خدمت عملکرد اتفاق قبلی به عنوان حوادث روزانه قرار نمی گیرد. برای ری، این ارتباط متقابل میان عمل ونتیجه، با یك تصویر به دست نمی آید، بلکه ازطریق کنارهم قراردادن چند عامل که برای درك حادثه در چارچوب احساس فضا، زمان و پویایی تمام فیلم ضروری است، حاصل می شود.

تدوین فیلم به آشکارشدن نوعی زیبایی ذاتی نهفته در تصویرها کمك می کند. همچنین تدوین به حس کیهانی فیلم که دریك تصویر تنها گنجانده نمی شود، می افزاید. اما تدوین فیلم اگر متکی به زیبایی نهفته درمادهٔ خامش نباشد ــ نماهای فیلمبرداری شده ــ هیچ چیز نیست. سبك وروش تدوین درمحدودهٔ فیلمی خاص باید به پیشبرد هدفهای بزرگتر آن کمك کند. تنها کنارهم قراردادن نماهای یك فیلم، به گونه ای عقلایی و به روالی قابل فهم، به هنر فیلم ارجی نمی بخشد. درعین حال افزایش احساس منحصر به فردی از تعمیم، از طریق تدوین، که نسبت به هدف فیلم بیگانه باشد نیز خلاف وحدت کلی فیلم به عنوان هنر خواهد بود.

این بدان معنی نیست که بگویم کار تدوین فقط نقشی انفعالی دارد. شواهد بسیاری از کارگردانان، فیلمبرداران و فیلمنامه نویسان خشمگین وجود دارد که ثابت کند تدوین *می تواند* برظاهر کلی فیلم تأثیر بگذارد. وقتی جان فورد می گوید که هرگز درگیر تدوین فیلم نمی شود، درحقیقت هرگز پایش را به اتاق تدوین نمی گذارد، به این دلیل است که به هنگام فیلمبرداری روش تدوینی را که به بهترین وجه در خدمت هدفهای فیلم بوده، موردنظر قرارداده است. هر فیلم فورد به قول اغلب فیلمبرداران و تدوین کننده هایی که با

او کار کرده اند، در حقیقت تنها به یك روش قابل برش است. این بدان معنی نیست که بگوییم تدوین نمی تواند در جریان سیلان فیلم نوعی اصلاح و تصحیح به وجود آورد. معنی این حرف این است که محدودهٔ برداشت سینمایی، که معمولا عرصهٔ کار تدوین پس از تهیهٔ فیلم است، چنان در تمام تك نماهای فیلم فوردی حك شده است که در مرحلهٔ تدوین احتیاج اندکی به کار خلاقه وجود دارد. این بدان مفهوم نیست که فیلم فوردی فیلمی بدون تدوین است. بلکه در عوض نشان می دهد که تدوین، به جای آنکه روندی خاص باشد که در زمانی خاص در طول تهیهٔ فیلم رخ می دهد، به گونه ای به ظاهر کلی فیلم مرتبط می شود. تمام فیلمها، حتی فیلمهایی که اصلا برش نمی خورند هم، شاهدی بر نوعی دید تدوینی هستند.

وقتی آلفرد هیچکاك می گوید که با پایان یافتن فیلمنامهٔ فیلم، علاقهٔ او به روند ساختن فیلم از بین می رود، منظورش این نیست که فیلمنامه و فیلم ساخته شده در یك حد هستند، بلکه از لحظهٔ تکمیل فیلمنامه به بعد، هستی فیلم چنان در ذهنش مستقر است که از آن پس فقط کار است که باید انجام گیرد و منظور او عملی شود، زیرا او بنای دقیقی را که از طریق فیلمبرداری، بازیگری و تدوین، فیلم او را تشکیل می دهند، با موفقیت پیش بینی کرده و شکل آن را می داند. محتوایی که او برای فیلم از طریق تأثیرات متقابل داستان پیش بینی کرده است (با در نظر گرفتن سهم فیلمنامه نویس) و دید سینمایی اش به حدّی قوی است که تغییرات معمولی و رخدادهای اتفاقی گهگاهی در یك نما، در عرضهٔ بازیگری و در روش تدوین هیچکدام قادر نخواهند بود تأثیری بر جهت اصلی حرکت فیلم بگذارند، یا شکل کلی فیلم را به گونه ای تغییر بدهند.

هنگامی که آیزینشتاین می گوید که هنر فیلمهایش را باید در تدوین آنها یافت، منظورش این نیست که نماهای او خرده اطلاعاتی هستند که در زمانی بعدتر به هنر تبدیل می شوند. بلکه منظور او این است که بر مبنای روش فیلمبرداریش، تصویرهایش به نوعی کنار هم قرار گرفتن افراطی نیاز دارند تا اهمیتشان کاملا آشکار شود.

در فیلم *ازدواج از روی لجبازی* (۱۹۲۹) باستر کیتون، در مقابل وضعیتی غیرممکن قرار می گیرد که مجبور است اتاق موتورخانه ای را که غرق آبست با سطل کوچکی خالی کند. به عوض آنکه طبق روال فیلمهای کمدی صامت روز، در حالی که با وظیفهٔ غیرممکنش سر و کله می زند صحنه را با حرکات مضحك مناسب لبریز از آب کند، فیلم با روش تاریکی تدریجی و روشن شدن تدریجی بلافاصله موتورخانهٔ کاملا خشکی را نشان می دهد در حالی که کیتون مشغول خشك کردن آخرین قطره هاست. بدین ترتیب به

عوض نشان دادن تعدادی صحنهٔ مسخره در مضحکه کردن آن ناامیدی مشخص، تأثیر تدوین خاصی انتخاب شده است که بر مفهوم صحنه (و تمام فیلم) تأکید می گذارد: اینکه فیلم می تواند جادویی به کاربرد که در زندگی عادی وروزمره امکانپذیر نیست. اما اگر ما تمام تمرکزمان را روی این نتیجه گیری معطوف کنیم و آنرا مطلقاً کار تدوین بدانیم، این حقیقت را از نظر دور داشته ایم که این تأثیر تدوین جدا از محتوای فیلم به عنوان کل، بی معنی می بود. اینجا ممکن است بحث شود که می توانست در فیلمنامه آمده باشد که، «در این صحنه، نشان می دهیم چگونه جادوی فیلم مسئول موفقیت کیتون در خالی کردن موتورخانه است.» به علاوه ممکن است فیلمبردار گفته باشد، «بیائید برداشت معمولی کمدی را از این صحنه نگیریم؛ در حقیقت اصلا تلاش کیتون با سطل را فیلمبرداری نمی کنیم ــ می گذاریم تدوین کننده خودش راه حلی بیابد.» من تصور می کنم خواهی نخواهی اهمیت هنری تمام این صحنه متکی بر تأثیر تدوین خاص آن باشد، هنوز می بینیم که تأثیر تدوین تنها در خدمت احساس عمیقتری از کل فیلم قرار دارد و نه هدفهای یك صحنهٔ منزوی. با گفتن اینکه زیبایی آن صحنه منحصر به تدوین آن است، تحسینی را که کل فیلم، در تمام قسمتهایش به عنوان یك واحد هنری برمی انگیزد به خطر می اندازیم. محققاً، اگر تدوین تمام سکانسها به گونه ای یکسان عالی باشد و اگر ببینیم که خط اصلی حرکت فیلم، درجهت وحدتی هنری، بستگی به کار تدوین فیلم دارد، نیز نباید نتیجه گیری کنیم که زیبایی کار تدوین مسئول زیبایی فیلم است. هنگامی که به کل فیلمی واکنش نشان می دهیم، واکنش نسبت به یك رشته برشهای پراکنده نیست، دیدی کلی را حس می کنیم، که اگرچه ممکن است محصول روند تدوین در ارتباط با فیلمبرداری باشد، با وجود این، عظیمتر از قسمتهای مختلف آن، به طور جداگانه است.

کار تدوین در لحظه ها و لمحه های گذار مشخص می شود. زیبایی یك نمای خاص به سبب تدوین در اینجا بهتر از آنجا مشهود می شود، اما نفس زیبایی آن نما همچنان کیفیتی مستقل است. موقعیت تدوین شده و عملکرد آن ممکن است جدا از ضرورت فیلمنامه و کیفیات بازیگری مشخص شود، ولی ابعاد فضایی ــ زمانی ــ پویایی نما لزوماً متکی بر کنار هم قرار گرفتن آن نما در میان نماهای دیگر نیست.

در فیلم سه رفیق (۱۹۳۸ ساختهٔ فرانك بورزیج) یك رشته مکالمهٔ تلفنی می بینیم که به روش پردهٔ تقسیم شده فیلمبرداری شده است. (رابرت تیلور با مارگرت سالاوان صحبت می کند ــ هر کدام نیمی از پرده را اشغال کرده اند و خط کمرنگی دو قسمت پرده را ازهم جدا می کند.) یك روش معمولی فیلمبرداری این قبیل صحنه ها به این ترتیب بود که

تصویر را روی یکی از هنر پیشه‌ها متمرکز کند و صدای طرف دیگر به گوش برسد، گویی صدا از پشت تلفن شنیده می‌شود. نحوهٔ سنتی دیگر فیلمبرداری این صحنه، قطع کردن از هنر پیشه‌ای به هنر پیشهٔ دیگر است به نحوی که واکنشهای صورتشان معلوم شود. در این فیلم، اما، در تمام مدت صحبت تلفنی هر دو هنر پیشه را همزمان می‌بینیم. البته این روش قبلا در فیلمهای زیادی مورداستفاده قرار گرفته بود. چنین روشی معمولا «فن زدن» و «شیرینکاری» به نظر می‌رسد. امادر مورد این فیلم به خصوص، به نظر می‌رسد که این روش موضوع فیلم را به عنوان یك کل پیش می‌برد ــ وحدت زمان ــ فضا در یك رابطهٔ عاشقانه. آیا باید بگوییم که زیبایی این صحنه به دلیل پرهیز از تدوین متعارف و برگزیدن روش پردهٔ تقسیم شده است، یا متوجه شده‌ایم که، با درنظر گرفتن قصد کلی فیلم، برای نشان دادن نهایت امکان بالقوهٔ آن فقط می‌شد این صحنه را با این روش فیلمبرداری کرد. صحنهٔ دیگری در سه رفیق هست که رابرت تیلور به پزشکی تلفن می‌کند. اورا می‌بینیم که وارد اتاقی می‌شود و تلفنی دیواری به دیوار طرف چپ نصب است. در طرف راست قفس یك پرنده دیده می‌شود. تیلور تلفنچی را می‌گیرد و نمابه‌نمای متوسطی از او در حال تلفن کردن قطع می‌شود. به دلیل این برش موقعیت تیلور و اندازهٔ او در کادر تغییر کرده است. همچنین دیگر قفس پرنده را در طرف راست نمی‌بینیم. تأثیر این برش بر این است که توجه ما را برمکالمهٔ تلفنی تیلور متمرکز کند. باوجود این، با اینکه قفس پرنده از کادر خارج است، متوجه غیبتش درنما نمی‌شویم. یعنی، برش، گرچه عواملی را از کادر حذف می‌کند، حس فضایی ما را از صحنه دیگرگون نمی‌کند. این نه تنها به دلیل باقی ماندن تأثیر تصویر اول در حافظهٔ ماست، بلکه به سبب احساس فضایی است که ما از این فیلم درك می‌کنیم و به مشخصات اشیاء در نماها بستگی ندارد. آن هم به دلیل احساس کلی ما از عرصه‌ای بصری است که در سراسر فیلم وجود دارد، و در نتیجه ما نه تنها به ارزش اشیاء فی نفسه احترام می‌گذاریم بلکه برای احساس کلی بافت تاریکی و روشنایی، و ازشکلی که در تمام طول دیدن فیلم بروز می‌کند احترام قایل می‌شویم. درنمای نامبرده وقتی که نما از تمام اتاق به تیلور در کنار تلفن قطع می‌شود، فکر نمی‌کنیم، «خب، قفس پرنده ازدیدما خارج شد پس باید اهمیتی نداشته باشد.» حتی به خودمان نمی‌گوییم، «حالا که مکالمهٔ تلفنی آغازشده باید توجهمان را از اتاق به جزئیات گفتگوی تلفنی معطوف کنیم.» آنچه ما در عوض احساس می‌کنیم، آشکارشدن مداوم احساس مشخصی از وحدت زمان و مکان است ــ احساسی که بدون درنظر گرفتن آنچه که به طور مشخص می‌بینیم، "روش دیدن" کاملی است که آشکار می‌شود.

بنابراین در سینما، جهت توجه ما مشخصاً متوجه نماهای معین و برشها، حرکتهای معین هنرپیشگان و جمله‌های گفتگو نیست. زمانی که فیلمی را تماشا می‌کنیم، احساس کاملی از فضا، زمان و روند تکوین آشکار می‌شوند. همراه این احساس کلی، متوجه می‌شویم چگونه کیفیات ذاتهای گوناگون آشکار می‌شود و با تأثیر متقابل بر یکدیگر روشی کلی از نگاه کردن به جهان را به دست می‌دهد.

## اهمیت تدوین فیلم

به نظر می‌رسد اهمیت تدوین کردن یا تدوین نکردن فیلم بستگی دارد به قصد و برداشت کارگردان. لئو مك کاری به پیتر باگدانویچ گفته است که موفقیت فیلمهای کمدی‌اش بیشتر به سرعت حرکت هنرپیشگانش بستگی داشت تا تدوین آنها (به‌عنوان مثال، کاری گرانت و آیرینه دون در فیلم حقیقت زشت). برای آلفرد هیچکاك، مسئله، مسئله‌ای عملی است. وقتی فیلمبرداری تمام شد، او برای تدوین کننده کار اندکی باقی می‌گذارد...

**آلفرد هیچکاك:** علتش اینست: به نظر من کار وحشتناکی است که فیلمی را مثلا به ارزش شش میلیون دلار به دست تدوین کنندهٔ بی‌تفاوتی بسپاری. مشکل، مشکل شماست.
برایان دوپالما که خود را شاگرد روش هیچکاك می‌داند اضافه می‌کند:
وقتی فیلمی را فیلمبرداری می‌کنم، دقیقاً می‌دانم روی پرده چه به نمایش درخواهد آمد، در اتاق تدوین شگفتی‌ها اندکند.

ازطرف دیگر، گروهی طرفدار این نظریه‌اند که تدوین قدمی بسیار مهم وضروری در روند فیلمسازی است.

**فرانکلین شفنر:** در اتاق تدوین لحظه‌های نفس‌گیری اتفاق می‌افتد. ماههایی را به یاد می‌آوری که با نویسندهٔ فیلمنامه وقت گذرانده‌ای. صحنهٔ تو باید به دلیل اظهارنظری درمورد خطی از گفتگوی فیلم در آن صحنه به نحو خاصی کارگردانی بشود. دوسه روز طول می‌کشد تا آن تغییر و تبدیل در آن خط گفتگو جا بیفتد، و حالا آماده شده است. دوماه بعد تو در اتاق تدوین هستی، صحنه را کنارهم قرار می‌دهی، و اولین کاری که پس

از درست شدن الگوی بصری صحنه انجام می‌دهی این است که آن خط گفتگو را ببری و بیندازی دور. شگفت‌آور است که تأثیر بصری تا چه حد داستان را بیان می‌کند و چقدر تصویرهای بصری می‌توانند بر داستان نفوذ بگذارند. فقط می‌توانی با خودت فکر کنی، «پس ماهها پیش چکار می‌کردم، وقتم را تلف می‌کردم؟»

**فرانک کاپرا:** فیلم‌ها هم سر صحنه و هم در اتاق تدوین ساخته می‌شوند. غریزهٔ اصلی، یا بگذارید بگویم شهود هر صحنه، به هنگام ساختن آن به دست می‌آید. آنگاه در اتاق تدوین آن را ثابت می‌کنی و در بسیاری موارد بهبود می‌بخشی. نکتهٔ مضحك دربارهٔ فیلم این است که: یك رشته صحنه را می‌گیری، مثلا پنج صحنه را، و احتمالا بیست و پنج روش مختلف وجود دارد که می‌توانی آن پنج صحنه را هر بار با پنج نما، کنار هم قرار دهی، و تنها یك راه وجود دارد که معقول است و تو باید همان راه را انتخاب کنی. بقیه بی‌معنی است. اگر صحنه‌ها را فلان طور کنار هم قرار بدهی دارای قدرت خاصی می‌شوند و اگر جور دیگر آنها را تدوین کنی کسل کننده و لوس خواهند شد. از من نپرسید چرا اینطور است. چرایش را نمی‌دانم. همینقدر می‌دانم که چنین است، این بخشی از روند آفرینندهٔ ساختن فیلم است. نمی‌دانی این چیزها چگونه اتفاق می‌افتند، چون اگر می‌دانستی می‌توانستی فرضیه‌ای برای خودت درست کنی و به همه بفروشی.

امکان بالقوهٔ فیلم به حدی است که می‌تواند فیلم را «نجات» دهد.

**جورج استیونس:** اولین فیلمی را که ساختم به یاد می‌آورم، و البته هرگز علاقه‌ام را به تدوین به سبب این فیلم از دست ندادم، چون وقتی کنار هم قرار گرفت دیدم که باید زندگی حرفه‌ایم را نجات بدهم. نمی‌شد آن فیلم را نشان داد، غیرممکن بود. رفتم به اتاق تدوین و رویش کار کردم، آنقدر به آن ور رفتم تا کمابیش مورد قبول واقع شد.

روش غیرهیچکاکی هم معمول است.

**باربارا لودن:** تا مدتهای مدید نمی‌دانی چه در اختیار داری. برداشتهای روزانه‌ات را می‌بینی، نمی‌دانی چه داری و شروع می‌کنی به تدوین کردن. فکر می‌کنم باید در تمام

مدت خودت را با آن تطبیق بدهی، کل روند آفرینش مرتب دیگرگون می شود. من نمی دانم چه گونه کسی پیدا می شود که می گوید، «می خواهم این را بسازم، دقیقاً این شکلی از آب درخواهد آمد، این کادر این طور خواهد بود و آن کادر آن طور.» نمودارو از این چیزها هم می کشند. نمی دانم چگونه کسی می تواند از پیش مشخص کند که فیلمش چگونه خواهد شد، یا اینکه چرا کسی می خواهد چنین کند، چون مسئله، مسئلهٔ آفرینش است و هر روز در حال دگرگونی و شما هم هر روز در حین کارکردن روی فیلم در حال دگرگونی هستید. شروع به ساختن فیلمی می کنید و وقتی آن را تمام کردید به کلی آدم دیگری هستید. من که بودم.

البته چه از فن تدوین به نحو گسترده ای در فیلم استفاده بشود چه نشود، ابعاد تدوین ــ در کنار هم قرار دادن تصویرها و مشخص کردن حالت گسترشی آنها ــ همیشه حس می شود.

**ادامشویلر:** امتیاز بزرگ فیلمسازی بر نقاشی، برای من، زمان است. واقعیت این است که تو سکانس داری و می توانی آن را تنظیم کنی. به عقیدهٔ من ما از طریق تجربه در زمان زندگی می کنیم؛ یا از طریق سیلان موسیقایی یا سیلان کینه استتیك*؛ یا از طریق سیلان تفکری. نقاشی وجود دارد. دیگر مراحل پیشرفتی را طی نمی کند، تحریف نمی شود و غیره. البته هنر نقاشی هم می تواند اعتباری مشابه هر هنر دیگری داشته باشد، اما برای من تصور تجربهٔ مشخصی از سیلان ادراك بسیار مهم است. من آن سیلان را دوست دارم.

## رابطهٔ کارگردان و تدوین کننده

آنگاه که تأثیرهای تدوین، اگر نه کاربرد آن پذیرفته شد، به سوی رابطهٔ بسیار مهم دیگری برمی گردیم. تدوین کننده ها نیز همانند فیلمبرداران دارای مهارتی فنی هستند که ایجاب می کند کارگردانها به آنان روی آورند. (بحث در این است که همین رابطه سازندهٔ

* Kinesthetic احساسی که از طریق انداموارههای انتهایی موجود در عضلات، مفصلها، پی ها با انگیزش حرکات بدنی و تنشها به مغز منتقل می شود

اتحادیه‌ای است ــ به وجود آمدن تعدد مشاغل در بخشهای متعدد استودیوها.)

**آلن دوان:** ما تدوین کننده نداشتیم. من خودم آن کار را می‌کردم. با دست این کار را انجام می‌دادیم. هیچ ابزار یا ماشینی نداشتیم. در واقع همه چیز برعکس است. همه چیز. سیاهها سفیدند و سفیدها سیاه. من از یك قیچی استفاده می‌کردم. وقتی می‌خواستم جایی صحنه تمام بشود همانجا می‌بریدم و آن صحنه‌ای می‌شد. بعد صحنه‌ای را که می‌خواستم بعد از آن بیاید می‌یافتم و آن دو را کنار هم می‌گذاشتم.

این که آیا رابطه‌ای از نوع خلاقیت متقابل میان هنرمندان است، یا اِعمال دیدی هنری از جانب یك صنعتگر ــ از تدوین کننده‌های تمام عیار گرفته تا تهیه کننده‌های هیجانزده ــ هنوز مورد سؤال است.

**هوارد هاوکس:** همیشه به تدوین کنندهٔ خوب احتیاج است. او می‌تواند فکرهایی را عرضه کند که به ذهن کارگردان نرسیده باشد. اما خود شما هم در فیلمسازی صاحب سبکی هستید. به عنوان مثال من شخصاً زیاد از نماهای واکنشی استفاده می‌کنم. برای من مهم نیست به تماشای کسی بنشینم تا جمله‌ای را که قبلا هزار و هشتصد بار تکرار شده بیان کند، اما برای من واکنش کسی دیگر به آن جمله جالب است. این تماماً به ساختن آن بستگی دارد. یك بار فیلمی را در محل فیلمبرداری کردم. وقتی آن را دیدم باورم نشدم فیلم خودم باشد چون تدوین کننده طوری آن را برش داده بود که قابل تشخیص نبود. من نمی‌بایست به او می‌گفتم چگونه فیلم را تدوین کند. نتیجه این شد که اورا بیرون کردم و صدهزار فوت فیلم را از نو چاپ و تدوین کردم. یك تدوین کننده می‌تواند واقعاً یك فیلم را بسازد یا خراب کند.

اگر دقت کنید متوجه می‌شوید اکثر کارگردانهایی که استعدادی دارند تصور مشخصی از صحنه‌ای که می‌خواهند فیلمبرداری بشود درسر دارند ــ به عنوان مثال هیچکاك یك تدوین کننده است؛ جان فورد نیست. شما می‌توانید با تدوین کارهای شگفت‌آوری بکنید. می‌توانید صحنهٔ کسی را حذف کنید. می‌توانید چیزهای مزخرف را برش بدهید. گاهی می‌توانید به کل فیلم گند بزنید.

در فیلم *من یك عروس مذکر زمان جنگ* بودم مشکلات بسیاری داشتیم کری گرانت یرقان گرفت؛ آن شریدان ذات الریه گرفت؛ من که فکر می‌کردم کارهرگز تمام

نمی‌شود. [داریل] زانوك فیلم را دید و گفت، «خب تقصیر تو نیست، مشکلات زیاد بوده. چند تا برش به فیلم بزن شاید مورد قبول واقع شود.»

گفتم، «اشکال این است که در قرارداد من سه نمایش خصوصی از فیلم ذکر شده و من نمی‌خواهم خلاف قراردادم عمل کنم.»

آن شب ما اولین نمایش خصوصی فیلم را برگزار کردیم و من هرگز تماشاچیانی هیجانزده‌تر ندیده بودم. از زانوك پرسیدم، «می‌خواهی به کجای فیلم برش بزنی»

گفت، «دست به فیلم نمی‌زنم.»

گفتم، «خب من می‌خواهم حدود سیصد، چهارصد فوت از فیلم را دربیاورم، تو درباره‌اش حرفی نزن برای اینکه نمی‌دانی چگونه باید به این فیلم برش زد،» و فراموش نکنیم که زانوك تدوین کنندهٔ بسیار خوبی بود.

از طرف دیگر،

**وینسنت شرمن:** وارنر در مرحلهٔ نهایی تدوین حاضر می‌شد. باید بگویم که بسیار ماهر بود والبته گاهی هم قدری ظالم. جملهٔ معروفش را همیشه زمانی می‌گفت که ما می‌گفتیم ج. ل. لطفاً اینجا را برش نزن.»

می‌گفت، «وینسنت، دردش فقط یك لحظه است. تماشاچیها اصلا متوجه نمی‌شوند.»

**آلن دوان:** برش اول را همیشه خودم می‌زنم. منظورم برداشتهای روزانه است. من برداشتهای روزانه را نمی‌دیدم. فیلم را بعداً می‌دیدم. تدوین کننده آنها را قاطی می‌کرد، وطبق شماره‌ها پهلوی هم قرار می‌داد، بعد دونفری با هم می‌نشستیم فیلم را می‌دیدیم. طبق توافق دوطرفه، حق داشتیم یك بار فیلم را برش بزنیم. بعد هم با آن خداحافظی می‌کردیم، چون تهیه کننده مشغول کار می‌شد ونتیجه دیگر ربطی به کسی نداشت. بنه دیك بوگاس چنان فیلم را قصابی می‌کرد که از عهدهٔ هیچکس بر نمی‌آمد. خیلی هم ادعا داشت و فکر می‌کرد تدوین کنندهٔ فوق العاده‌ای است، که نبود. گاهی فیلم را زخمی می‌کرد، ولی جیم لستر را داشت، که تدوین کنندهٔ خیلی خوبی بود. بوگاس به او می‌گفت چنین و چنان کن و روز بعد فیلم را می‌دیدند. جیم به بوگاس می‌گفت، «راستی پیشنهادهای تو فیلم را بهتر کرده است،» ولی به فیلم دست نزده بود.

بوگاس هم می گفت، «حالا دیدی، گفتم بهتر می شود.» و فیلم همان چیزی بود که بار اول داشتیم.

لستر خیلی تدوین کنندهٔ خوبی بود، حس تدوین داشت. به فیلم کمك می کرد. کارهایی می کرد که من همیشه تأیید می کردم. همیشه چیزی اضافه می کرد که فکر می کرد فیلم را بهتر می کند ــ یك نمای درشت، یا چیزی را حذف می کرد. بعضی‌ها غریزهٔ این کار را دارند و او داشت.

**ریچارد لی کاك:** من همیشه فیلمهایم را خودم تدوین می کنم. به عقیدهٔ من تا فیلم خودت را شخصاً تدوین نکنی، فیلمسازی را یاد نمی گیری. و فکر می کنم تنها راه پیشرفت در فیلمسازی تدوین مداوم کار خود است.

**استانلی کریمر:** ویژگیهایی که من در تدوین کننده جستجو می کنم، ویژگیهایی است که فکر می کنم هر کسی که این صنعت را خوب بداند در تدوین کننده جستجو می کند. و آن عبارت از کسی است که از نظر فنی حرفه ای باشد و بتواند روز قبل، کاری را که امروز می خواهد، انجام دهد. علت اینکه من این حرف را می زنم این است که از دید تدوین فیلم، نمی توانم به فیلمی که هر کادرش مورد تأیید من قرار نگرفته باشد اجازه نمایش بدهم.

تدوین کننده های بسیار عالی و آفریننده ای وجود دارند، اما تدوین کنندهٔ آفریننده از خودش هم نظریاتی دارد. آنها می خواهند کارگردان بشوند و حق هم دارند.

امروزه تدوین کننده فرصت زیادی نمی یابد که تصمیم بگیرد، مگر اینکه با افرادی کار کند که به اندازهٔ او چیزی سرشان نشود، که در این صورت کاملا به او متکی هستند. اگر سؤالی می کنید، باید آن را از کسی بپرسید که عملا از نظر فنی به کسی احتیاج دارد که بتواند مواد را کنار هم بگذارد، راه کنار هم قرار گرفتن آن را بداند، بداند باید چه کرد و بداند فیلم تا چه حد قابل انعطاف است. همچنین کسی که از تمام فنون صدا، صداگذاری و هر کاری که به فیلم مربوط می شود آگاه باشد. بی شباهت به مصیبت نویسنده نیست. مصیبت وحشتناك داشتن کارگردانی که نوشتهٔ او را به شکلی که او در نظر نداشته ترجمه کند. در ساختن فیلم همه سهمی دارند، به دلیل آن روابط درونی استودیو. ولی تدوین کننده به نحو خاصی از این سهم بهره دارد، چون در برش اول چیزی را می گنجاند. گاهی این برش اول عالی از آب درمی آید و گاهی هم نه.

احساس من این است که تو فیلمی می سازی. مقداری از آن بستگی دارد به اینکه چگونه با هم جور شده، تأکیدها کجا قرار گرفته و ضربه‌ها کجا هستند. به نظر من کارگردانی که بر تك تك کادرهای فیلمش نظارت نکند ــ چون در واقع بخش عمدهٔ کارگردانی در اتاق تدوین صورت می گیرد ــ به مفت نمی ارزد. می توانید نظم صحنه ها را به هم بزنید. می توانید نماهای درشت را از جاهای دیگر فیلم بدزدید و برای صحنه های دیگر استفاده کنید، می توانید پاره کنید، بالا بکشید، پایین بیاورید. بخشی از فیلم را دور بریزید. هر کاری، که این خود بخشی از کارگردانی است.

**پِری میلر آداتو:** در فیلم *گرترود استاین* خیلی نزدیك با تدوین کننده کار کردم. تدوین کنندهٔ خوبی داشتم. بسیاری از چیزهایی که در فیلمها وجود دارد، از جمله همین فیلم، مدیون سهم تدوین کننده است. تدوین کننده بسیار مهم است. در حقیقت، از آغاز حس کردم که تدوین کننده به حدّی مهم است که اعتبار دستیاری تهیه کننده را به او پیشنهاد کردم. البته او هرگز به عنوان دستیار تهیه کننده انجام وظیفه نکرد، اما سهم او تا این اندازه اهمیت داشت. حتی دستیار خود او هم چند سکانس بسیار خوب درست کرد.

**پل مازورسکی:** من در مرحلهٔ برش بشدت درگیر می شوم. خودم را به کلی از فیلم قبلی ام قطع می کنم. با تدوین کننده در تمام طول فیلم کار می کنم.

**آرتور پن:** رابطهٔ میان کارگردان و تدوین کننده یکی از آن پدیده هاست؛ شما در حقیقت صنعتگرید، وبعد جرقهٔ سحرآمیزی می‌درخشد و به هنر تبدیل می شود. احتمالا مستقل از هردو شخصیت است. چیزی در این همکاری دیدگاهی را به وجود می آورد که از حد دوفرد مستقل وسیعتر است.

**وینسنت شرمن:** من تقریباً از نزدیك با رودی فِر، که حالا رئیس بخش تدوین استودیوی وارنر است کار می کردم. معمولا او برش اول را می زد، بعد با هم آن را می دیدیم و تغییرات کوچکی در آن می دادیم. او ارزش این را که می خواستم کارم را با فیلم تمام کنم درك می کرد. کار من در فیلم مشهود بود. می توانم بگویم که پس از برش اول تغییر زیادی داده نمی شد.

**هوارد هاوکس:** فیلمهای من معمولا پس از پایان فیلمبرداری، کمابیش برش داده شده هستند. نماها ترکیب می‌شود. تدوین کننده سر صحنه می‌آید و می‌گوید، «تصمیم‌داری با این صحنه چه کنی؟» بعد فیلمبرداری را تماشا می‌کند. فیلم را هم می‌بیند، سپس می‌رود و آنها را ترکیب می‌کند. روز بعد آماده است آن صحنه را نشان بدهد. به خصوص اگر از کارش رضایت داشته باشد، همان لحظه آن را نشانم می‌دهد. و اگر همچنان روی آن کار کند، می‌توانم بگویم چه رخ داده چون تادو سه روز فیلم نشانم نمی‌دهد. بعضی فیلمها را دو روز پس از پایان فیلمبرداری تحویل می‌گیری.

**مارتین ریت:** من به برش اولی که تدوین کننده سرهم می‌کند نگاه نمی‌کنم. معمولا با پایان حلقهٔ اول فیلم آنقدر دلخورم که قادر نیستم چیز دیگری را ببینم. به خودم می‌گویم، «برای من چه ارزشی دارد؟ فیلمی را که خودم ساخته‌ام ندیده‌ام. آنها چه می‌دانند من چه مقصودی داشته‌ام؟»

درجهان ما نکته‌ای بدیهی وجوددارد که می‌گوید تو حس فیلم را درمی‌یابی. این به گذشتهٔ اوایل کار سینما برمی‌گردد که کارگردانی وارد می‌شد برش اول را می‌دید و برای ساختن فیلم بعدی دست به کار می‌شد. وقتی که برش را می‌دید، نظریاتش را درصندوق پیشنهادها می‌انداخت. به عقیدهٔ من این به کلی منهدم کننده است. من از عهدهٔ آن برنمی‌آیم.

هر روز صبح به اتاق تدوین می‌روم. ساعت نُه به اتاق تدوین می‌روم و تا ساعت یازده آنجا می‌مانم. هر بار روی یك حلقهٔ فیلم کار می‌کنم. بعد آن را کنار می‌گذارم. وقتی یك بار فیلمی را به این ترتیب دیدم، می‌دانم که فیلم را به شکلی که هدفم بود خواهم‌دید. درآن موقع می‌توانم دربارهٔ درست و نادرست داوری کنم. اما این داوری را نمی‌توانم برمبنای نظر کسی دیگر و غیر از آنچه منظورم بود انجام بدهم.

**رالف نلسون:** همیشه کمابیش می‌دانم فیلم باید چگونه برش بخورد، ولی همیشه می‌گذارم تدوین کننده فرصتی داشته باشد. زیرا احتمال دارد که او نظری تازه داشته باشد که به فکر من نرسیده باشد، هرچیزی که به فیلم کمك کند.

**ویلگوت شومن:** من دوشادوش تدوین کننده کار می‌کنم، یعنی تا حد معقولی، چون حس می‌کنم او به آزادیش نیاز دارد. اما به محض اینکه موردی پیش‌می‌آید که دربارهٔ آن

توافق نداریم، باردیگر از سر نو روی آن کار می کنیم. در عین حال، اگر از صحنه ای مقدار زیادی فیلمبرداری کرده اید، به نظر من لوس است که وقتی به تدوین کننده اعتماد دارم باز هم بنشینم و کار کنم.

**فدریکو فلینی:** سر فیلم اولم، متظاهر تر بودم. می خواستم خودم برش بزنم، می خواستم همه کار را خودم بکنم، دلم نمی خواست هیچ چیز را ازدست بدهم. اما با گذشت سالها، ترجیح می دهم تدوین کننده را به حال خودش بگذارم. دلم نمی خواهد برداشتهای روزانه را ببینم، چون می دانید، فیلمی که می سازید دقیقاً فیلمی که در ذهن دارید نیست. بنابراین اگر بخواهم روز به روز کاری را که انجام داده ام ببینم، متوجه می شوم که فیلم کمی تغییر می کند. روز بعد، وقتی می خواهم فیلمبرداری کنم، دربارهٔ چیزهایی که دیده ام فکر می کنم، نه به چیزی که دارم می سازم؛ ازاین رو ترجیح می دهم خودم را از آن جدا کنم.

**جیمز بریجز:** بخت با من یار بوده است. من همیشه با تدوین کننده ای به نام والتر تامسون کار می کنم... او اولین فیلم رنوار را در امریکا تدوین کرد. برای جان فوردهم کار کرد *وقتی ویلی قدم زنان به خانه می آید* و *آقای لینکلن جوان*. او تدوین کنندهٔ فوق العاده و معرکه ای است. من همیشه با او کار می کنم. در قراردادم ماده ای هست که روز ششم یا هفتم باید یك اتاق نمایش به من بدهند. هیچکس هم حق ورود به آنجا را ندارد جز خودم وتدوین کننده. وبه تدریج که پیش می رویم فیلم را هم تدوین می کنیم. اوهمیشه یك هفته از من عقبتر است، بنابراین در پایان هفتهٔ دوم وقتی که فیلمبرداری تمام می شود، من نخستین برش را می بینم. به تدریج که پیش می رویم فیلم را صیقل هم می دهیم، از این رو کار خیلی سریع می شود.

**هال اشبی:** در فیلم *هارولد و ماد* تدوین کننده داشتم، ولی سر انجام خودم فیلم را تدوین کردم ــ کاری که می خواهم از آن کنار بکشم، چون خودم تدوین کننده بوده ام و آن را دوست ندارم. اما می گذارم تدوین کننده ها کارشان را انجام بدهند و اولین برش را بزنند. چون من خودم تدوین کننده بوده ام، کاری که انجام می دهم این است که آنها را آزاد می گذارم مثل خودم که تدوین می کردم کار کنند، و این به دلیل آن بود که خودم لذت می بردم. همیشه به دنبال این بودم. با کسی کار می کردم که این لذت را درك کند، و

این بهترین احساسی است که می توانید پیدا کنید. چون اگر بگذارید فیلم شما را به هیجان بیاورد، و از این کار لذت ببرید، پس از آن راضی هستید ــ مگر اینکه کس به خصوصی داشته باشید که فلان و بهمان باشد. معمولا کسی که آنقدر پول داشته باشد آنقدر فیلم نمی گیرد. ممکن است کسی بگوید، «من فیلم را این طور، آن طور و فلان طور می بینم» ــ در این صورت این تنها فیلمی است که به این ترتیب کار خواهید کرد. من شخصاً خودم چنین تجربه ای با این افراد نداشته ام، و حقیقتاً می خواهم که به این افراد آزادی بدهم.

البته بسیار سخت است کسی را پیدا کنید که اهمیت بدهد. اکثر آنها می گویند، «خب تو فیلمبرداری کرده ای، پس بهتر است در فیلم گنجانده شود.» بنابراین بار اول دوساعت و نیم در آنجا می نشینی و به نظر می آید که در هر صحنه چیزی درست از آب درمی آید، ولی پیش از راه افتادن یا بیش از حد طولانی است یا پیش از آنکه تو کاری را که می خواهی با آن صحنه انجام بدهی جا بیفتد، تمام شده.

## چند هشدار عمومی

**رومن پولانسکی:** دو دلیل برای تدوین فیلم وجوددارد. یکی این که به دلایل فنی نمی توانید پیشتر بروید، و دیگر اینکه به نمای دیگری احتیاج دارید. به عنوان مثال مردی را نشان می دهم که اینجا نشسته و درحال صحبت با این آدمهاست. بنابراین، من این آدمها را می بینم، او را می بینم، و ناگهان، بدون مقدمه او حرفی می زند، من برمی گردم به او نگاه می کنم، یا لیوان آبی را به کسی می دهد، این است که باید قطع کنم. چرخش افقی دوربین در اینجا بی معنی است، چون برمبنای هیچگونه الگوی شناخته شدهٔ بدن انسان نیست، چون وقتی من از اینجا به شما نگاه می کنم، متوجه نیستم چه اتفاقی می افتد. درست مثل قطع در فیلم است. چشمهای من وقتی به این طرف می چرخند، چندلحظه ارتباطشان قطع می شود. برای جایگزین کردن این عمل احتیاج به برش دارید.

اما در عین حال، وقتی یك نمای عمومی می گیرید می بینید می توانید کارهای بیشتری بکنید. بازیگری هم برای هنرپیشه‌ها آسانتر است، چون گاهی فرصت می یابند بخش مهمی از صحنه را اجرا کنند. در عین حال به طور کلی مسئلهٔ خودخواهی کارگردان هم مطرح است. هر کارگردانی می خواهد نشان بدهد که از

عهده برمی آید. من این مرحله را پشت سر گذاشته ام؛ اما من چه می کنم، گاهی نمایی عمومی با طبیعتی بسیار پیچیده می گیرم و بعد نمای عمومی تری که درست برعکس اولی است، و بعد آنها را با هم برش می زنم. این مرحلهٔ دیگری است. می دانم که از عهده برمی آیم، بنابراین طولانی فیلم برمی دارم که به هنگام برش زدن، به خاطر تدوین، پشیمان نشوم.

**یان کادار:** وقتی فیلمی می سازید از هر دوراه استفاده کنید. آنگاه می توانید تصمیم بگیرید که کدام یکی روی مو ویولا بهتر است. واقعیتی است. این زیباترین جنبهٔ فیلمسازی است. همیشه نوعی مبارزه است. هیچ چیز مطمئنی وجود ندارد؛ همیشه نوعی شگفتی به چشم می خورد. باید عامل شگفتی را برای قسمتهای بعدی کار آماده کنید. مثلا من به کارگردانهایی که در نهایت اقتصاد کار می کنند و یك خط بیشتر از آنچه لازم است نمی گیرند، اعتقاد ندارم. شاید یك نابغه بتواند از عهده برآید. ولی به عقیدهٔ من کاملا فنی است. شما باید مجالی هم برای بازی بعدی بگذارید، که زمان بعدی است، و این یعنی تدوین.

**کارل رینر:** شایعاتی هست که می گویند نمی شود هنر پیشهٔ بد را عالی از آب درآورد. شما می توانید هنر پیشهٔ خوب را بهتر بکنید کما اینکه می توانید هنر پیشه ای عالی را بداز آب درآورید. منظور من این است که شما قدرت آن را دارید که کمك کنید یا صدمه بزنید. هنر پیشهٔ شما در لحظه ای که با شما کار می کند ممکن است کار متفاوتی کرده باشد. اما شاید شما خوشتان نیاید. ممکن است بگویید، «خدای من، از این خوشم نمی آید. اصلا جور نیست. زیادی است.» بنابراین آن را قطع می کنید و از قسمتی استفاده می کنید که حقیقتاً بازی کرده است. به این ترتیب به هنر پیشه هم کمك می کنید. همچنین تقصیر شماست که به او اجازه دادید از اول آن اشتباه را بکند. مدتی طول کشید تا این نکته را آموختم. هرچه کمتر دخالت کنید بهتر است. واکنش کمتر بهتر است. بگذارید تماشاچیان جای آن را پر کنند.

**یان کادار:** این که چیزی اینجا درست است و آنجا نه، احساس شماست. گاهی ممکن است درخانه پشت میزتان بنشینید و ساعتها درباره اش فکر کنید و هرگز درست از آب درنیاید. باید از تخیلتان استفاده کنید. من به این نتیجه رسیده ام که همیشه یك تکه بهتر

از آب درمی آید. مثلا در صحنهٔ شام در فیلم *مغازه ای در خیابان اصلی*: هرگز آن را با نماهای زیبای قاب شده تدوین نمی کردم. یك دور بین پشت اینجا گذاشتم، یکی آنجا تا شما بتوانید میز شام را ببینید، و دور بین سوم را آنجا در طرف دیگر. اگر می دانستم همه چیز اتفاق می افتد، دیگر از نمای لایی استفاده نمی کردم. هر وقت در صحنه ای برشی زده ام یا نمای لایی اضافه کرده ام چون فکر کردم لازم دارد، درست از آب در نیامده.

**یری وایس:** آسانترین کار در دنیا این است که قیچی را به دستت بگیری و فیلم را تکه تکه کنی و به هم بچسبانی. اگر فیلم احمقانه ای داری، لطفاً آخر فیلم را بیاور وسط آن، بخشی از اول آن را به آخر اضافه کن و از آن چیزی بساز که هیچکس سر درنیاورد. روی صحنه بیاور، عالی می شود. کاملا جدی می گویم.

**برایان دوپالما:** همان نظر کامل هیچکاك است. داستانی را با تکه های کوچکی از فیلم بیان می کنی، و هر تکهٔ کوچك فیلم مهم است. مثل نماهای متحرك (تعقیب کننده) طراحی شدهٔ برتولوچی نیست که به دنبال نمای متحرك بعدی می آید، چون برتولوچی از برش زدن فیلم خوشش نمی آید. چون وقتی فیلم به دست تدوین کننده می رسد، آن را برش می زند و مثل فیلمهای دیگر از آب درمی آورد. او می خواهد به کل فیلم حرکتی تغزلی ببخشد. اما شما هم می توانید همانطور فیلمبرداری کنید. این هم برداشتی از فیلمسازی است، اما من می کوشم درکی بصری به دست آورم.

پیش از آنکه کارگردان بشوم، تدوین کنندهٔ بسیار خوبی بودم. در حقیقت احتمالا در اوایل کار تدوینم به مراتب بهتر از کارگردانیم بود، درنتیجه دقیقاً می دانم تکه های فیلم باید چگونه کنار هم قرار بگیرند.

**پری میلر آداتو:** ضرباهنگ تدوین فیلم هرگز نباید تحت الشعاع این امر قرار بگیرد که می خواهید موادتان رافشرده کنید. اگر وقتی برای انجامش ندارید، آن را بیندازید دور.

**برناردو برتولوچی:** من در حین کار ترکیب نمی کنم. پس از پایان فیلمبرداری تدوین می کنم.

**فدریکو فلینی:** برای تدوین یك فیلم داستانی دو سه روز بیشتر وقت لازم نیست. مسئله این است که چگونه کارتان را سازمان بدهید. منظورم کارتان نیست، بلکه ذهنتان را سازمان بدهید، متوجه هستید؟ کار تمام است. اگر زیاد فیلمبرداری کنید، بعدش، اینهمه مادهٔ خام دارید و باید بنشینید و تأمل کنید.

**پل مازورسکی:** من در حین فیلمبرداری داستان را تغییر نمی‌دهم. گاهی به هنگام تدوین این کار را می‌کنم. در هر فیلمی که چنین کرده‌ام، بین سی تا چهل دقیقهٔ فیلم را درآورده‌ام.

**باربارا لودن:** صحنه‌هایی بوده است که وقتی آن را فیلمبرداری می‌کردیم، فکر کردیم خوب بست، در برداشتهای روزانه هم خوب بوده‌اند، و به عنوان صحنه هم پذیرفتنی بوده‌اند. اما در کل فیلم، جا نمی‌افتاده است، به عنوان یك صحنه زیاد مشخص می‌شده است و آنجاست که تلگراف معروف را دریافت می‌کنی که، «بسیار خب بچه‌ها، حالا می‌خواهیم یك صحنهٔ خوب را به شما نشان بدهیم.» و می‌دانید این احساس را در بسیاری از فیلمها حس می‌کنی که انگار می‌گویند، «حاضر، آماده، چون حالا می‌خواهیم یك صحنهٔ واقعاً خوب نشان بدهیم.»

## برخی روشها و نمونه‌ها

**پیتر جیمز:** در مورد بعضی ضرباهنگها نکتهٔ خاصی وجود دارد. می‌خواهی نوعی تنش به وجود آوری، و گاهی این کار را با حرکت دادن [دوربین] بهتر انجام می‌دهی تا برش زدن. در عین حال لحظه‌هایی هم وجود دارد، که می‌توانی با یك رشته برش در فیلم، آن حالت عصبی، آن خاصیت سرگشتگی را به دست آوری، که برای کاری که انجام می‌دهی بسیار مهم است. و بنابراین بدترین چیز در دنیا این است که نمای اصلی تو که در آن آدمها صحبت می‌کنند بیش از حد طولانی باشد.

**برنارد و برتولوچی:** من معتقدم که باید با نمای اصلی شروع کنم و با همان جای پایم را سفت کنم و تصمیم بگیرم که نمای اصلی کجا درست عمل نمی‌کند، نه برعکس.

**وینسنت شرمن:** ارول فلین کلکی خاص خودش داشت. او هرگز در آنچه که من «صحنهٔ اصلی» می نامم از خودش زیاد مایه نمی گذاشت. همیشه نیرویش را حفظ می کرد و صحنه را یکنواخت بازی می کرد. هرگز در صحنه های اصلی و نماهای عمومی حق مطلب را ادا نمی کرد. ولی وقتی نمای درشت می گرفتم آنوقت بازی می کرد. باعث تأسف بود. اغلب در مواردی که دلم نمی خواست وادارم می کرد نمای درشت بگیرم. فکر نمی کنم صدمهٔ زیادی به ما زد. ولی خب از آن نوع اتفاقاتی بود که رخ می‌داد.

**ویلیام فریدکین:** وقتی که صحنهٔ تعقیب را در فیلم *رابطهٔ فرانسوی* تدوین می کردم، در حین کار آهنگ «زن جادوی سیاه» سانتانا را گوش می دادم. تمام آن صحنهٔ تعقیب را با نوای این موسیقی تدوین کردم. برای خود این صحنه در فیلم اصلا از موسیقی استفاده نکردم. تنها با ضرب آن آهنگ آن را برش زدم. نوای روان وممتد زخمه های گیتار است و بدیهه پردازی وصحنه با این ضرباهنگ به خوبی پیش می رود، بعد قسمت تندی دارد و سپس آهسته می شود. البته من به هنگام فیلمبرداری این صحنهٔ تعقیب، نوای «زن جادوی سیاه» را در ذهن داشتم. و تدوین نهایی آن عملا ترکیبی از تعدادی نماهای همان صحنهٔ تعقیب بود.

**جك نیکلسون:** در فیلم *گفت، بران*، نقشه داشتم که اززوایای گوناگون فیلمبرداری کنم. طبق برنامهٔ من قرار بود فیلم کاملا تدوین شده باشد. در حقیقت این پایان دوره ای از طرز تفکر من دربارهٔ تدوین بود، که در حین نوشتن فیلمنامه به آن رسیده بودم. فیلمنامه ای که قبل از فیلم سفر برای خودم نوشتم، ودو فیلم وسترن با مانتی هلمن که فیلمنامهٔ یکی از آنها را من نوشته بودم، اولین فیلمهای تجارتی و نمایشی اخیر در امریکا بودند که روش تدوین برق آسا یا "ناخودآگاهانه" داشته اند. از آن پس ازدیدن فیلمهایی که مشکلات نمایشی و موضوعی را به سادگی با نشان دادن چیزی که به آن می گویند دیدذهنی، که نیست، یا یادآوری گذشته یا هرچه دلتان می خواهد اسمش را بگذارید، حل می کنند خسته شده ام. البته می‌دانم که اشتهای سرعت در فیلمها از طرف تماشاچیان افزایش یافته و من می خواستم که روش تدوینی را بدون استفاده از وسیلهٔ سطوح زمانی چندگانه یا برش آگاهی ـ درونی اعمال کنم.

در حقیقت این امر از آنجا ناشی می شود که من به ساخت داستان وفادار می ماندم که کمابیش اخلاقی است: شخصیتهای گوناگون وداستانهای موازی متعدد درجریان

بود، و همین کمابیش روش تدوین سریعی را ایجاب می کرد.

**آلفرد هیچکاك:** برای صحنهٔ قتل زیر دوش فیلم روح هفتاد وهشت مرتبه جای دوربین را عوض کردم و این صحنه روی پرده فقط چهل وپنج ثانیه انجامید. اول از همه، خانم هنر پیشه از نشان دادن بدن لختش ابا داشت، این بود که مجبور شدم از یك بدل لخت استفاده کنم. تماماً از تکه های کوچك فیلم ساخته شده بود، چون چاقو هرگز بدن زن را لمس نمی کند. فقط یك چیز تخیلی بود. ما قبلا از داستان مصور استفاده کرده بودیم، و در تدوین آن را فشرده کردیم و بر سرعتش افزودیم. بحثی ندارد، برای نشان دادن هرگونه خشونتی روی پردهٔ سینما، این بهترین روش است.

بگذارید ببینم آیا می توانم مقایسه ای برای شما بکنم. اگر در مزرعه ای ایستاده باشید و قطاری را در نیم کیلومتری ببینید که حرکت می کند، تماشایش می کنید و آن قطار از جلو شما رد می شود. حالا به سه متری قطار بروید و در حالی که به سرعت رد می شود به آن نگاه کنید؛ اکنون به تفاوت تأثیرش بیندیشید. در فیلم هم شما همین کار را می کنید، تماشاچی را نزدیك صحنه می برید، و تدوین حقه های گوناگون تماشاچی را درگیر می کند. هدف این است. بسیار مؤثرتر است تا اینکه شما عقب بنشینید و تماشا کنید. فرض کنید در یك مسابقه مشت زنی هستید ودر ردیف هشتم یا دهم از محل مسابقه نشسته اید: طبیعی است تأثیری که بر شما می گذارد بسیار متفاوت تر از آن است که در ردیف اول بنشینید و از زیر طنابها به مسابقه نگاه کنید. در این حالت وقتی دو مشت زن یکدیگر را می کوبند، حتی عرقشان به صورت شما می پاشد.

در فیلم روح وقتی آن شخص وارد می شود و شروع می کند به چاقو زدن، شما هم آنجا هستید. بله، بدون تردید آنجا هستید. نکته در فاصلهٔ آن دو نفر است. به همین دلیل است که فکر می‌کنم کتک‌کاریهای داخل بار در فیلمهای وسترن برای من بسیار خسته کننده است، چون یکی دیگری را می زند، میزمی افتد و او هم به پشت بار می افتد. اگر از چند نمای درشت اینجا و آنجا استفاده می کردند، هیجانش بیشتر می شد، تا اینکه ازدور به آن نگاه شود. اما ببینید، آنها اشتباه می کنند، فکر می کنند دیدن این صحنه از فاصلهٔ دورتر حال و هوایی واقعی به آن می بخشد ولی در واقع اشتباه می کنند.

**جورج کیوکر:** هیچکاك استاد مسلم است. یك استاد واقعی. می توانید تجزیه و تحلیلش کنید، ولی برای کارکردن به روش او باید به هیچکاك تبدیل شوید. من معتقدم باید

کارهای او را بررسی کرد. ولی تا واقعاً ندانید می‌خواهید چه کنید، نباید از... حقه استفاده کنید. من اغلب فیلم می‌بینم و بعضی صحنه‌ها روی من تأثیر می‌گذارند. همهٔ ما به این نحو تحت تأثیر قرار می‌گیریم. حرکتهایی را می‌بینم که هیچکاك انجام داده و دیگران هم کرده‌اند. ولی به کارگردان جوان توصیه می‌کنم، «هرگز این کار را نکنید. حرکتهای خودتان را بیافرینید.»

تاحدی، من کار تدوین را پیش از فیلمبرداری برنامه‌ریزی می‌کنم، ولی همیشه از اتفاقی که می‌افتد شگفت‌زده می‌شوم.

مثلا فیلمی که جورج استیونس ساخت ــ این آدم را باید زیرنظر داشت. او کارگردانی بسیار خوب و تدوین کننده‌ای فوق‌العاده است. او حرف دهانش را می‌فهمد. در فیلم *مکانی در آفتاب* چیز مسحورکننده‌ای وجود دارد. صحنه‌ای بود و در پسزمینه صحنه تلفنی به دیوار بود. دری هم جلو صحنه قرار داشت. پسرك وارد شد و رفت به طرف تلفن. با دختری صحبت کرد، آمد بیرون، درست در لحظه‌ای که خارج می‌شد، تلفن زنگ زد. برگشت و با دختر دیگری حرف زد. همه با همان یك دوربین گرفته شده بود. منِ تماشاچی، پیش خودم فکرهایی کردم.

اگر بتوانید تخیل تماشاچی را به کار بیندازید بسیار خوب است. مسحورکننده است. درآن صحنه اگر مثلا قطع می‌شد و نمای درشتی از پسرك می‌آمد، همان تأثیر را نمی‌داشت. اما در مورد برنامه‌ریزی از قبل، آدم معمولا با شگفتیهایی روبرو می‌شود.

در مورد تجربهٔ خودم، مثلا در فیلم *بانوی زیبای من*، صحنه‌ای بود که رکس هریسون خیلی خسته و عصبانی است. ساعت سه صبح است، و اُدری هپبورن جمله را صحیح ادا نمی‌کند. در فیلمنامه صحنهٔ بسیار زیبایی است که هریسون سخنرانی هیجان‌انگیزی دربارهٔ زبان انگلیسی می‌کند. مطمئن نیستم که دخترك منظور او را فهمیده یا نه. او تقریباً نیمرخ در پیشزمینه نشسته است و همه دچار سردردند. رکس هریسون در عقب صحنه نشسته است. پایداری می‌کند. سخنرانی را می‌کند، و سرجایش برمی‌گردد. دخترك هنوز با نیمرخ در پیشزمینه است و او در عقب. می‌گوید، «خب، حالا، یکبار دیگر.»

آنوقت ادری هپبورن با تلفظ صحیح می‌گوید، «باران، در اسپانیا...»

این صحنه را سردستی برایم سرهم کرده بودند، و این قسمت آخر را به روی ادری هپبورن که جمله را صحیح ادا می‌کند قطع کرده بودند. گفتم، «غلط است.» کاری که باید می‌کردند این بود که مفهوم صحنه را در نمایی عمومی‌تر بیان کنند. باید پروفسور

را در حال گوش کردن به جملهٔ صحیح نشان می‌دادند. هیپبورن متوجه نیست چکار کرده. وپروفسور می‌گوید، «دوباره». اودوباره جمله را صحیح بیان می‌کند. تازه آنگاه متوجه می‌شود که صحیح ادا کرده.

بدیهی است که من تدوین آنها را به کار نبردم. فکر کردم وقتی که اوجملهٔ صحیح را بیان می‌کند، نباید دوربین روی او باشد. بهتر این بود که اورا در پیشزمینه داشته باشیم و نمای واکنشی را از هاریسون وویلفریدهاید ـ وایت بگیریم. اینها چیزهایی هستند که نمی‌شود از پیش برنامه‌ریزی کرد.

**آبراهام پولونسکی:** در فیلم *ویلی بوی*، یك صحنهٔ سیلاب غیرمنتظره داشتم. آن را فیلمبرداری کردیم. فوق‌العاده شد. می‌خواهم بگویم روی پرده هیچ صحنه‌ای مؤثرتر از آن وجودندارد. صحنه را در محلی که در فیلم باید باشد برش زدیم. فکر می‌کردم درست هم برش زدیم. امااالگوی فرار را که به شکل فوگ* بود قطع می‌کرد. ضرباهنگ آن را قطع می‌کرد. صحنهٔ سیلاب غیرمنتظره مثل وصلهٔ ناجوری بیرون می‌زد، وصله‌ای که بسیارهم مشخص بود. درنتیجه آن را حذف کردم. البته بگویم که در استودیو همه خیلی دلخور شدند. به این می‌گویند «ارزش تهیه».

**رابرت آلتمن:** درحقیقت من برای تدوین فیلم آن را به جمعیتهای کوچك ومحدود، کسانی که دست‌اندرکار تهیه‌اش بوده‌اند، نشان می‌دهم. به تدریج وقتی به آن چیزی که می‌خواهم نزدیکتر می‌شود، آن را بسط می‌دهم. تنها راهنمایی هم که استفاده می‌کنم این است که اگر همراه تماشاچیانی هستم که ازفیلمم متنفرند، فیلم به نظرم نمی‌آید. به این نتیجه رسیده‌ام که اگر در نقطه‌ای به دلیل چیزی روی پرده خجالت‌زده بشوم، می‌دانم که باید حذفش کنم. خودم باید به دفعات فیلم را ببینم، چون دوست دارم. فکر می‌کنم عالی است، باوجود این می‌دانم که درمورد بسیاری ازمطالب دراشتباهم. البته دلیل علاقهٔ من به فیلم با دلیل فرد دیگری که برای اولین بار آن را می‌بیند متفاوت است.

---

* fugue ترکیبی در موسیقی که در آن اصل اساسی کنترپوان تقلید چند صوت است. تِم متوالیاً در هرصدا بیان می‌شود و گاه به گاه درسراسر آهنگ از نو پدید می‌آید ـ م.

**ویلیام فریدکین:** برای جن گیر در عراق از افرادی که به خودشان خنجر می زدند وچاقو به گلو یشان می گذاشتند فیلمهایی گرفتم، با نماهای درشت. از تمام جهات زندگی عراقیها فیلم گرفتم، تمام را آوردم در اتاق تدوین و گفتم، «نمی توانم در فیلم از اینها استفاده کنم. اگر این فیلم تبدیل به فیلم مستندی دربارهٔ عراق بشود، داستانم به هم می ریزد.» ولی بی نهایت وسوسه انگیز بود. منظورم این است که در زندگی یکبار چنین فرصتی دست می دهد. هیچ فرد غربی تاکنون پایش را به آنجا نگذاشته و از این مناظر برای یك فیلم داستانی بلند فیلمبرداری نکرده بود. می توانم یك فیلم مستند از آن بسازم، منظورم از فیلمهایی است که آنجا گرفتیم، ولی فقط سه چهارنما در فیلم از این صحنه‌ها هست، که نمی بایستی باشد، ولی نتوانستم آنها را درآورم، از بس که زیبا هستند. واقعاً زیبا هستند.

نمایی از فون سیدوهست که در امتداد بازاری قدم می زند، بازار کفاشهاست و آنها فقط از نور طبیعی استفاده می کنند. هیچ نور دیگری وجود ندارد. فقط نور طبیعی. نور آفتاب از سوراخهای میان سقف می تابد وهیچ ربطی به فیلم ندارد، ولی فقط زیباست. می دانید، این را از فیلم درآوردم. بریدمش. کشیدمش بیرون. وصحنه خیلی بهتر شد، سریعتر شد. شب که به رختخواب رفتم، خوابم نبرد، بلند شدم و به تدوین کنندهٔ فیلم تلفن زدم. گفتم، «نماها را برگردان سرجایشان.»

گفت، «چرا؟ صحنه را خراب می کنند.»

گفتم، «برای اینکه زیبا هستند. فوق العاده هستند. منظورم این است که ــ خدای من، اگر بقیهٔ نماهای فیلم را باور کنند، اینها را هم قبول خواهند کرد.» بنابراین نماها را دوباره برگرداندم.

هیچ معنی ندارد. به شما قول می دهم. اصلا به فیلم تعلق ندارد. فقط ــ من عاشقش هستم، همین. صدایش قشنگ است. همهٔ این آدمهایی که نشسته اند وکفش می دوزند، تمام این ضرباهنگی که وجود دارد. این صحنه لحظهٔ مورد علاقهٔ من در فیلم است اصلا به فیلم ربطی ندارد.

## استفاده ازصدا

**شرلی کلارك:** اگر دو برش دارید که با هم جور نیستند، اجازه بدهید صدا آنها را به هم وصل کند، این کار چشم را گول می زند و به نظر می آید که به هم می خورند. یکی از

روشهای احساس وحدت بخشیدن به بسیاری تصویرهای نامتجانس، داشتن صدای بسیار مؤثر است. این یکی از بهترین راههای استفاده از موسیقی در فیلم است. به عبارت دیگر استفاده ازموسیقی برای ایجاد نوعی وحدت دررابطهٔ نماها و نه تنها برای به وجود آوردن محتوایی عاطفی.

**جان شله زینگر:** پیش از شروع کار یا در حین ساختن فیلم دقیقاً می‌دانم می خواهم ازچه نوع صدایی استفاده کنم. در مورد فیلم *کاوبوی نیمه شب*، از ترانهٔ «همه حرف می‌زنند» استفاده کردیم، ومن پیش از آنکه کمترین تدوینی در فیلم صورت گرفته باشد به تدوین کننده ام گفتم که، «از این موسیقی اینجا، اینجا و اینجا استفاده کن.» اگر هم همیشه در همان صحنهٔ به خصوص استفاده نکردیم ولی می‌دانستیم حدوداً کجا باید مورد استفاده قرار بگیرد.

مثلا به خاطر دارم در پایان روز *ملخ* از موسیقی پندرکی زیاد استفاده کردم، آن قطعه را شنیدم ودر اوایل کار تدوین آن را روی فیلم گذاشتم. استفادهٔ از آن واقعاً دیوانه کننده بود.

اینکه بتوانید از چیزهای گوناگون استفاده کنید، به علاقه و معلومات شما از موسیقی بستگی دارد چون وقتی به یك آهنگساز برمی خورید، به کارگردانی سفت و سختی احتیاج دارد. اگر آهنگساز حرفه ای و کارآمد باشد، مثل تمام آهنگسازهایی که با آنها کارکرده ام، از کارگردانی قوی خوششان می آید، به خصوص اگر از موسیقی هم چیزی سرتان بشود.

وقتی سر جلسه حاضر می‌شویم، من توقعم بسیار زیاد است، گرچه آهنگسازی نمی‌دانم، ولی می‌دانم نتها کجا زیادی است یا کجا باید نوع صدا تغییر کند یا کجا به ساز بادی احتیاج است یا کجا به سازهای سیمی احتیاجی نیست یا بیشتر به سازهای سیمی احتیاج است یا مثلا به ویلن تنها نیاز است و غیره. به نظر من مسئلهٔ لایه لایهٔ فیلم با هم است، لایه لایه‌های تجربه و بیانگرایی‌های گوناگون در حین ساختن آن.

**رابرت آلدریچ:** من معتقدم، کارگردان باید فیلم را بسازد. و به عقیدهٔ من آهنگساز و کارگردان در امتداد هم جای دارند. فکر نمی کنم موسیقی فیلم باید با فیلم تفاوت داشته، از آن بهتر، یا نسبت به آن بیگانه باشد. در نتیجهٔ این، گاهی فیلمی می سازید که بداست و موسیقی هم بد از آب درمی آید. گهگاه در یك فیلم خوب، موسیقی بد است.

آن دیگر تقصیر شماست. گناه آهنگساز نیست. می‌دانم که تعقیب و صحنه‌های دیگر باید توام با موسیقی باشد. شما هم می‌دانید که در یك فیلم عاشقانه باید یك نوای عاشقانه وجود داشته باشد، اما کجا و چگونه؟

من با برنامه‌ریزی قبلی محل موسیقی را تعیین نمی‌کنم. پس ازبرش اول، با آهنگساز فیلم‌را می‌بینم. معتقدم‌در برخی انواع فیلم، ازنوع *دکتر ژیواگو*، تکرار نوای اصلی مؤثر است. به این نتیجه رسیده‌ام که اگر به فرض حوصلهٔ شخص مرا سر ببرد، حوصلهٔ گروه عظیمی بیننده را سر نمی‌برد.

**مایکل وینر:** موسیقی در فیلم خطر بزرگی است، چون تنها بخش فیلم است که تا پایان کار نمی‌توانید به آن گوش بدهید. منظورم این است که بازی هنرپیشه را می‌توانید قبلا ببینید. درمورد آهنگساز، ممکن است کارهای اورا شنیده باشید، ولی برای شما نبوده است.

تازه مخارج هنگفت ضبط آهنگ را هم دارید، ودرپایان کار تنها دوراه حل دارید، یا آن را دور بیندازید ــ که در آن صورت حالت یك احمق را پیدا می‌کنید ــ یا با آن بسازید. در واقع محصول ندیده‌ای را می‌خرید. تنها کاری که می‌توانید بکنید این است که با آهنگساز و به دفعات موسیقی را گوش بدهید، مشخص کنید کجاها می‌خواهید توأم با آهنگ باشد و دلتان می‌خواهد چه باشد و طبعاً امیدوارید که آهنگساز شما را راهنمایی کند و به شما نظر بدهد و امیدوار باشید که درست از آب درآید.

من با موسیقی متن مخالف نیستم، ولی تصور نمی‌کنم اساسی باشد. ممکن است عامل فروش مؤثری باشد. مثلا چه کسی می‌داند *دکتر ژیواگو* بدون موسیقی متن ــ چه می‌شد؟

فکر نمی‌کنم بتوانید امیدوار باشید که موسیقی متن فوق‌العاده‌ای به‌دست آورید. هرکسی درذهنش موسیقی متن فوق‌العاده‌ای را مجسم می‌کند. اما همان آهنگسازی که موسیقی متن فیلم *دکتر ژیواگو* را نوشت، برای شش فیلم دیگر هم موسیقی متن تهیه کرد، و هیچکدام چیز خاصی نشدند. البته شما یك بازیگری درجهٔ یك را نمی‌توانید تضمین کنید. ولی می‌دانید که می‌توانید انتظار آن را داشته باشید. نمی‌دانید اگر آهنگساز معروفی را استخدام کنید، می‌توانید موسیقی متن شاهکاری هم به‌دست آورید.

**آبراهام پولونسکی:** اگر فیلمی دارای موسیقی باشد، موسیقی را بخشی از فیلم می دانم. بنابراین، گرچه به آهنگساز نمی گویم که چه باید بکند، چون خودم آهنگساز نیستم (گو اینکه طبعاً با موسیقی آشنا هستم)، ولی می گویم موسیقی باید در کجای فیلم قرار بگیرد، و می گویم که باید چگونه هم باشد، آنگاه با او هم مثل هنر پیشه و فیلمبردار عمل می کنم، هرچند که موسیقی برای خود هنر مستقلی است. بازیگری هم هست. تدوین هم هست. عکاسی هم هست. اینها همه هنرهای مستقلی هستند، در خدمت کارگردان یا فیلمنامه. بنابراین با موسیقی هم همانگونه عمل می کنم.
بعد می کوشم، آهنگساز را وادارم که به احساس من در مورد مفهوم فیلم واکنش نشان بدهد، و سپس به این امید می مانم که استعداد او، که من فاقد آن هستم، چیزی بیافریند که فکر مرا بهتر از آنچه هست جلوه بدهد. و مؤثرتر. به عبارت دیگر، در عین حال که به او می گویم چه کند، به او وابسته هم هستم. اما بیشتر از آنچه به او می گویم به او متکی هستم. و این در مورد تمام افرادی که با آنها کار می کنید حقیقت دارد، از جمله هنرپیشه هایتان.

**رالف نلسون:** با آهنگساز کمتر از همه کار می کنید، چون شما اورا استخدام می کنید و او شش هفته وقت دارد که موسیقی فیلم را بنویسد، بار دیگر وقتی او را دوباره می بینید، منظورم این است وقتی موسیقی را برای فیلم درنظر می گیرید، مثلا می گویید «اینجا. دلم می خواهد اینجا با موسیقی شروع شود و فلان جا تمام شود، و اینهم نوع صدایی است که ترجیح می دهم.» اما در حقیقت وقتی که اوچوبدست رهبریش را بلند می کند و شصت نوازنده آغاز به نواختن می کنند است که ناگهان برای اولین بار موسیقی را می شنوید.

**هوارد هاوکس:** با آهنگساز بحث و گفتگوی فراوان می کنیم. با هم تکه ای را می بینیم. درباره اش کلی صحبت می کنیم، و او روی آن کار می کند. بعد، سرانجام، معتقد می شوم که چیز دندانگیری داریم. «موسیقی باید در اینجا شروع و اینجا به پایان برسد.» همیشه هم حق با مانیست. گاهی پس از آنکه تمام کرده ایم می گوییم، «بگذار موسیقی این قسمت را حذف کنیم.» منظورم این است که آن را به تدریج محو کنیم، یا قدری زودتر شروع کنیم، به هرحال بستگی دارد.

**هال اشبی:** من موسیقیدان‌نیستم، ولی موسیقی را به شدت حس می‌کنم. آن‌را بافیلم‌خیلی بیشتر حس می کنم. در حقیقت، کاری که دوست دارم بکنم این است که آهنگسازی داشته باشم که در اصل آهنگها و آوازهایش را حتی پیش از آنکه من فیلمبرداری را شروع کنم، بنویسد و ضبط کند.

**فدریکو فلینی:** من خیلی اسباب دردسر آهنگسازهایم می شدم، می دانید مثلا می گفتم برای این فیلم خاص ما موسیقی نمی خواهیم، یعنی آهنگسازی لازم نیست فقط برای حال و هوای آن به موسیقی احتیاج دارم. آن وقت به بیشتر از پانصدصفحه گوش می دادم؛ اغراق نمی کنم، چون دوستی دارم که دیسکوتك دارد؛ همه نوع موسیقی دارد، ازموسیقی محلی گرفته تا موسیقی شرقی وافریقایی. بنابراین کوهی ازصفحه‌داشتم که باید به آنها گوش می‌دادم و ازمیان آن مثلا یك نوای شرقی غیرعادی را انتخاب می کردم. ودراکثر موارد، فقط برای شروع و پایان فیلم آهنگ می ساختم [می‌دادم بسازند].

گاهی پیش از آنکه شروع کنیم، دوست دارم به نوارهای موسیقی گوش بدهم، دوست دارم در حین کار به موسیقی گوش بدهم. بنابراین کمك می کند. چون بخش دیگری از جسم فیلم است که در استودیو می آورید، و با آن آشنا می شوید. موسیقی کمك بزرگی است، چون همیشه شما را در بعد عجیبی قرار می‌دهد که تخیلاتتان در آن تحریك‌می شود. گاهی به‌مجرد آنکه فیلمی را تمام کردم، آن‌را به نینو روتا نشان می‌دهم وباجدیت روی آن کار می کنیم، دقیقاً به اومی گویم چه می خواهم، چه‌دوست‌دارم، وبا یك پیانو و مو ویولا شروع می کنیم و آهنگ را می سازیم.

**ویلیام فریدکین:** من قادر نیستم حتی یك نت موسیقی‌را بخوانم. درعین حال، به قول لالو شیفرین، آموزندهٔ تفنّنی آن هستم. ولی من عاشق موسیقی‌ام. همه نوع موسیقی ـ به همه چیز گوش می‌دهم. موسیقی حالم را جا می آورد و بسیار بر من اثر می گذارد. به هنگام کار، موسیقی همانقدر بر من تأثیر می گذارد که هر چیز دیگر، مثل آن قسمت سانتانا، همان ترانهٔ «زن جادوی سیاه» در فیلم *رابطهٔ فرانسوی*. تمام آن تعقیب فیلم *رابطهٔ فرانسوی*، تحت تأثیر آن قطعهٔ موسیقی بود. ولی من حتی نمی توانم یك نت موسیقی را بخوانم.

**جورج کیوکر:** معمول است که آهنگساز را بعد خبر می کنند. من همیشه احساس کرده ام که بهترین فیلم، فیلمی است که آهنگساز هم همزمان با نویسنده و کارگردان کار کند. ولی تجربهٔ من این است که آهنگساز تقریباً زمانی که فیلم کمابیش تمام شده می آید. در چنین حالتی او باید خودش را جا بیندازد. باید الگویش را جا بدهد. گاهی درست از آب درمی آید و گاهی هم نه. در مورد من بهتر است که پیشتر بدانم موسیقی چگونه است.

ماکس اشتاینر روح فیلم *زنان کوچك* را درك کرد. نجابت آن را دریافت، درنتیجه موسیقی اش چیز مزخرفی از آب درنیامد. در آن زمان رسم بر این بود که یك پیش درآمد عظیم بالابان و کاتس بسازند و موضوع را احساساتی بکنند. او این کار را نکرد. من معتقدم که کل قضیه کاملا معقول از آب درآمد.

**ژاك دمی:** می دانید مشکل بزرگ در هنگام ساختن فیلم *شربورگ* چه بود؟ مجسم کنید که من با میشل لوگران مشغول کاریم، و من به او می گویم که دخترك به اتاق خوابش می رود. او در اتاق ناهارخوری است و دارد به اتاق خوابش می رود، مادرش هم دنبالش می رود. ما باید تصمیم می گرفتیم که با دوسه تا نت موسیقی این فاصله را پر کنیم.

تمام فیلم *شربورگ* را در مکانهای طبیعی فیلمبرداری کردیم. آنقدر فقیر بودیم که امکان ساختن دکور و صحنه نداشتیم. باید اتاق خوابی پیدا می کردم که فقط به اندازهٔ دوسه نت موسیقی از اتاق ناهارخوری فاصله می داشت. موقعیت بسیار مضحکی بود. میز ناهارخوری را جابه جا کردیم. ولی راه اتاق خواب را می گرفت، و دخترك مجبور می شد بدود تا به اتاق خواب برسد. یا موسیقی بیش از حد کوتاه بود یا بیش از حد بلند که او مجبور می شد این وسط کاری انجام بدهد.

فیلم فوق العاده ای بود. همه در حال آواز خواندن بودند. اغلب وقتی صحبت از موسیقی می کنید، واژه ای نمی یابید که کاملا فکر شما را بیان کند. بسیار مشکل است.

## تدوین کارگردان

**ریچارد آتن بارو:** ممکن است با مو و یولا بتوانید روش بازیگری را تغییر دهید یا دگرگون کنید ــ در مواردی حتی، چیزی را به کلی تغییر بدهید ــ چنانچه صحنه ها را صادقانه و صحیح نمایش بدهید، در آن فیلم به عنوان یك صحنه واکنشهای صادقانه ای میان

هنر پیشه ای نسبت به هنر پیشهٔ دیگر خواهید یافت، که با داوری شما می تواند صحیح و حقیقی باشد. به عبارت دیگر، اگر من از شما سئوالی بکنم و شما جوابی داشته باشید، با درنظر گرفتن تمام عوامل دیگری که پیش از جواب شما در آن لحظه به ذهن شما هجوم می آورند، پیش از آنکه جواب مرا بدهید به نحوی خاص درنگ می کنید.

اگر در اتاق تدوین تصمیم بگیریم که می خواهیم این صحنه را سریع کنیم یا سرعت صحنه را تغییر بدهیم، چه می کنیم؟ آن را به روی جواب شما قطع می کنیم، چون در این صورت نمی توانیم این عمل را با دونما، همانگونه که بازی شده و از ابتدا قصد ما بوده نشان بدهیم. ما نما را روی جواب شما قطع می کنیم، یعنی در حقیقت مرحلهٔ درنگ شما را برای جواب دادن حذف می کنیم و جواب در حقیقت زودتر داده می شود.

شما واکنش آن مرد را نسبت به سئوال تغییر می دهید و در اغلب موارد نوعی حالت غیر واقعی و ناموجه به آن می بخشید چون روند درنگ و تفکر را که در حالت عادی وجود داشت، رد کرده اید. بنابراین، من این قضیهٔ تدوین کردن و سهمی از روند تدوین داشتن و مصمم بودن در تدوین را نمی پسندم. بنده میل ندارم که دو سال یا دو سال و نیم کار کنم و دست آخر بگویم، «خب دوستان بفرمایید. حالا نوبت شماست. هرطور دلتان می خواهد آن را به هم بچسبانید.»

اینکه تدوین می تواند بر قالب کلی و بازده فیلمی تأثیر بگذارد خود دلیل این واقعیت است که اتحادیهٔ کارگردانان امریکا این امتیاز مهم را برای کارگردان قایل شده که حق «یکبار برش» فیلم را داشته باشد.

**وینسنت شرمن:** من معتقدم که حق اولین تدوین* (برش) باید با کارگردان باشد. به نظر من این ضعف اتحادیهٔ ماست که این قانون را کاملا رعایت نمی کنند. نه تنها کارگردان باید اولین تدوین را بکند، بلکه به عقیدهٔ من، باید فیلم را پس از تدوین اول به گروهی بیننده هم نشان بدهد. در آن صورت اگر تماشاچیان تأیید نکردند، که تقریباً غیر ممکن است، درآن صورت تهیه کننده مسئولیت را برعهده بگیرد. ولی اینکه می گویند

*منظور از اولین تدوین (برش) سرهم کردن نمونهٔ کامل فیلم برای نخستین بار است. اتحادیهٔ کارگردانان امریکا ازمدتها پیش تأکید داشته است که حق اولین تدوین برای کارگردان اجباری باشد ـ تا سندی از شکل دلخواهش را برای محصول نهایی به دست دهد. نویسنده

کارگردان بیش از حد به فیلم نزدیك است یا نسبت به آن دورنمایی ندارد ــ شایددر مواردی درست باشد. اما من همچنان معتقدم که کارگردان باید حق تدوین اول را داشته باشد. همچنین باید این نمونه را به تماشاچیان هم نشان بدهد.

**آرتور پن:** کسب حق تدوین نهایی توسط من نتیجهٔ موفقیت من بوده است. در عین حال چیزی بود که برایش جنگیدم. یکبار در فرصتی از این قضیه صرف نظر کردم و برای همیشه پشیمان شدم. منظورم در مورد فیلم تعقیب است. از آن پس، تقریباً قانون مسلمی شده است که اگر این حق را نداشته باشم فیلم را درست نمی کنم. البته این بازتابی روی سایر کارگردانانی که این کاررا نمی کنند ندارد. حرف من این است، اگر کارگردان حق تدوین نهایی را نداشته باشد پس چه کسی داشته باشد؟ اگر این پرسش رابپرسید باید پاسخش را هم بدهید. و اگر پاسخش را بدهید باید بگویید، «خب کسی که رئیس کمپانی فوکس است، یا کسی که رئیس کمپانی برادران وارنر است، یا رئیس کمپانی کلمبیا.» آنگاه باید بگویید، «خب سابقه اش برای این کار چیست؟» اگر من جای رئیس یك کمپانی بودم، و به کسی مأموریت ساختن فیلمی را می دادم، به رئیس کمپانی فوکس می گفتم، «حق تدوین نهایی را داری،» یا «تو حق تدوین نهایی را نداری.» اگر چنین چیزی می گفتم، در آن صورت باید سابقه و کارنامهٔ اورادراین مورد بررسی می کردم که تردید ندارم، در مقایسه با سابقه و تجربهٔ من در این زمینه بسیار کمبود می داشت.

## نمایش خصوصی فیلم

گاهی تماشاچیان اولین نمایش خصوصی فیلم هستند که بر سکته هایی که به هنگام تدوین مورد توجه قرار نگرفته است، انگشت می گذارند.

**لیومك کاری:** فیلم همسر محبوبم را تمام کردیم و تازه متوجه شدیم که پس از پنج حلقه فیلم، ماجرای فیلم افت می کند ودر حد دو حلقه هم اصلا خنده دار نیست. یعنی به اندازهٔ آنچه بعد می آمد خنده دار نبود. به حدآن نمی رسید. ماجرایی بود که با یك رشته اتفاقات ریز و درشت آشکار می شد. به هر حال، کارکنان مرخص شدند، نویسنده ها رفتند خانه، کارگردان هم برگشت نیویورك، من ماندم و تدوین کننده تا راه چاره ای

برای نجات فیلم بیابیم. این بود که یکباردیگر آنرا قاچاقی بردیم و نمایش دادیم تا ببینیم آیا حق داشتیم که فکر می کردیم باید کاری در موردش انجام بدهیم؛ آن هم درست در همان نقطه‌ای که افت می کرد و اصلا خنده آور نبود؛ که داشتیم.

بعد عجیبترین فکرها به ذهن من رسید. در آغاز فیلم قاضی ای هست که بسیار خنده دار است و از فیلم خارج می شود. تصمیم گرفتم اورا برگردانم. درواقع کاری که کردیم، مشکلات داستانیمان را در فیلم برای قاضی تعریف کردیم و از او خواستیم نظر بدهد. فوق العاده شد. یکی از بهترین قسمتهای فیلم از آب درآمد.

**جورج سیتون:** صحبت از تماشاچیان نمایش خصوصی فیلم شد، در اولین نمایش خصوصی فیلم *شبی در اپرا* (که به عقیدهٔ من به مراتب از فیلم *روزی در مسابقه* بهتر است)، آن را به لانگ بیچ بردیم، و به شرافتم قسم می خورم که در تمام طول فیلم حتی یك نفر نخندید. یك نفر ــ حتی یکنفر هم پوزخند نزد. ما آمدیم در سالن انتظار و گراچو [مارکس] می خواست خودش را بکشد. این تنها کاری بود که می خواست بکند. چیکو هم دنبال انواع بهانه‌ها می گشت. گفت، «روزنامه‌ها را نخواندید؟ شهردار لانگ بیچ امروز مرده.»

گراچو گفت، «ما هم همینطور.»

بعد چیکو گفت، «خب مردم قرار بود امشب عزاداری کنند و شما آوردید فیلم کمدی به آنها نشان دادید. طبیعی است که عصبانی بشوند.»

تالبرگ* گفت، «باورم نمی شود. امکان ندارد ما تا این حد اشتباه کرده باشیم. دست به فیلم نزنید؛ فردا شب آن را در سن دیه گو نمایش می دهیم.» شب بعد فیلم را به سن دیه گو بردیم. واتفاقی که از آن پس در هر نمایش فیلم *شبی در اپرا* اتفاق افتاد ورخ داد این بود که تماشاچیان بسیار خندیدند. فکر می کنم فقط چیزی در حدود بیست فوت از فیلم را درآوردیم و تا امروز، هنوز کسی نمی داند تماشاچیان سینما در لانگ بیچ چرا آنطور عزا گرفته بودند.

**ویلیام فریدکین:** تا وقتی زنده ام فیلمی را به آزمایش دیدن تماشاچیان نخواهم گذاشت. هرگز فیلم را برای نمایش اول به جایی که یکی دگمه ای را می زند و یکی روی صحنه

* از مؤسسین اصلی کمپانی مترو گلدین مایر ـ م.

ظاهر می‌شود نبرید. به تجربه به من ثابت شده که این کار درستی نیست. من اگر می‌خواستم فیلم *رابطهٔ فرانسوی* را به امتحان بیننده‌های نمایش خصوصی بگذارم، هنوز در کمپانی فوکس داشتند آن را تدوین می‌کردند.

**باد بوتیچر:** وقتی فیلمی تمام می‌شود، کارگردان حق یك تدوین کارگردانی دارد. و کارگردانهای زیادی، به خصوص کارگردانهای جوان، از امتیاز این تدوین استفاده نمی‌کنند. تا وقتی بگویی، «این فیلم من است، حالا هر کاری می‌خواهید با آن بکنید.» هیچکس نمی‌تواند با شما کاری بکند.

داستان مورد علاقهٔ من ــ که نمی‌دانم کی آن را اختراع کرده ولی دوست دارم فکر کنم خودم آن را ساخته‌ام، اما می‌دانم پیش از من وجود داشته ــ دربارهٔ نمایش مجلل شب اول فیلم موفق یك کارگردان جوان است. در سالن نمایش «گرائومن چینی» نمایشش می‌دهند، به روال همیشگی، و در سالن هم جای سوزن انداختن نیست. معرکه است. حتی اورا می‌شناسند. برای گرفتن امضاء به طرفش هجوم می‌آورند، چون فعلا دور دور اوست. بهترین فیلم سالهای اخیر را ساخته است و تا این لحظه کسی از وجودش خبری نداشته. او شروع می‌کند به دادن امضاء، و دونفر با کت و شلوار تیره در تاریکی ناپدید می‌شوند. وشما دوربین رابرای یك نمای دونفری خوب حرکت می‌دهید، یکی از آن‌ها تدوین کننده است و دیگری تهیه کننده و صدایشان شنیده می‌شود که می‌گویند، «فکرمی‌کنم بشود درستش کرد.» این حقیقت دارد. مواظب باشید.

هربرت ج. یتیس ازصحنهٔ بازی کتی جورادودر فیلم *گاوبازوبانو* خوشش نیامد، چون نمی‌توانست صدایش را بشنود. کر بود. او نمی‌خواست صبر کند و ببیند که رابرت استاك چه می‌گوید. بنابراین، آن صحنه را ازفیلم حذف کرد. درست روزاولین نمایش فیلم، من این نکته رادریافتم، ومتوجه شدم صحنه‌ای که می‌تواندازاوستاره‌ای در مملکتش بسازد از فیلم حذف شده. بنابراین، رفتم به اتاق تدوین و آن صحنه را دوباره در نسخهٔ فیلم که برای اولین نمایش آماده شده بود وارد کردم. در پایان فیلم یتیس هم همراه با بقیهٔ تماشاچیان کف می‌زد. اوحتی متوجه نشده بود که آن صحنه‌را حذف کرده. منظورم این است که باید نسبت به این چیزها دقت داشته باشید.

**فرانك کاپرا:** ما فیلم *افق گمشده* را ساختیم و برای اولین بار آن را به گروه کوچکی از

تماشاچیان و به مدت سه ساعت، نمایش دادیم، من هم فکر می کردم بزرگترین چیزی است که تا به حال ساخته ام. دیگران هم همین عقیده را داشتند. دومیلیون دلار خرج آن شده بود، نیمی از بودجهٔ سالانهٔ استودیو. آنها با دومیلیون دیگر بیست تا فیلم می ساختند، بنابراین می توانید حدس بزنید مسئلهٔ فیلم چه بود. فیلم را برای اولین نمایش، قبل از اکران اصلی، به "سنتا باربرا" بردیم، ودر پنج دقیقهٔ اول شروع کردند به خندیدن، و بعد هِره و کِرّه ادامه پیدا کرد. بلند و بلندتر شد، ولی موضوع خنده داری در فیلم وجود نداشت.

من از سالن سینما خارج شدم. نمی دانستم چه اتفاقی افتاده است. رفتم به کافه تریای سینما تا یك لیوان آب بنوشم، مرددیگری هم بود که می خواست لیوانی آب بخورد، سرش را بلند کرد، نگاهی به من کرد و گفت، «تا به حال چیزی مزخرفتر از آنچه دارند در آن سالن نشان می دهند دیده بودی؟» خب بعد از آن سینما را به کلی ترك کردم. دویدم بیرون و سه ساعت تمام زیر باران بالا و پایین رفتم. فاجعهٔ مطلق بود، فیلمی غیر قابل پخش. دومیلیون دلار!

بنابراین تنهایی رفتم به اَروِهد، چند روزی دوروبر تپه ها قدم زدم، تمام صحنه های فیلم را تك تك بررسی کردم، تمام جملاتش را تکرار کردم و متوجه نشدم چرا مضحك بود، چرا به آن خندیدند، اصلا چه چیزی در آن خنده دار بود؟ تنها چیزی که به عقلم می رسید، و نمی دانم از کجا ناشی می شد، این بود که عنوانهای اصلی را بردارم و به انتهای حلقهٔ سوم فیلم بچسبانم، خب ارزش انجامش را داشت. به همین خاطر با عجله به استودیو رفتم و گفتم، «بگذارید یك نمایش خصوصی دیگر برگزار کنم. من تغییری داده ام. عنوان اصلی را اول حلقهٔ سوم آورده ام.»

کهن گفت، «محض رضای خدا ولش کن، آن وقت همه می فهمند که گند زده ایم.»

گفتم، «به هر حال گند را زده ایم.» پس از آن تغییر، فیلم را بردیم به "سن پدرو" و دیگر کسی نخندید. مرض آن هر چه بود، معالجه شده بود. از من نپرسید در آن دو حلقه فیلم چه بود، نمی دانم. فراموش کرده ام. اما اگر کسی پیش من بیاید و بگوید، «یك نمایش خصوصی از فیلمم برگزار کردم و آنطور که انتظار داشتم موفق آمیز نبود،» جواب من این خواهد بود، «دو حلقهٔ اول فیلم را بسوزان. اکسیری است برای همه چیز.»

**جان شله زینگر:** وقتی داستانی را تعریف می کنم، مجسم می کنم که آن را برای خودم

می گو یم، و بر ای اولین بار می بینم. به نظر من بزرگتر ین مشکل و اساسی تر ین کار این است که بکوشید تا مدتهای طولانی دید عینی داشته باشید و آن را حفظ کنید. مشکل است.

به نمایش خصوصی فیلم اعتقاد ندارم. بسیار عصبی می شوم، مرتب مراقب مردم ببینم چه کسی پایش را با عصبیت تکان می دهد یا کی سیگار روشن می کند. که اغلب می تواند کاملا گمراه کننده باشد. مردم از بی حوصلگی نیست که سیگار روشن می کنند، چون احتیاج دارند سیگار می کشند و چه بسا می خواهند بیشتر هم درگیر بشوند.

من از این روش که همه با مدیران استودیو برای نمایش خصوصی به این طرف و آن طرف می روند متنفرم. در واقع در قراردادهایم تذکر می دهم که به چنین کاری اجبار ندارم. مجبور نیستم تسلیم بشوم. هرگز این کار را نکرده ام و به آن اعتقاد ندارم، چون معتقدم وحشت به آسانی و سرعت بر ذهن آدم نشست می کند و سرانجام تو هستی که باید، همراه کسانی که به آنها اعتماد داری، داور بشوی.

در جریان ساختن یك فیلم روند منهدم کننده ای را طی می کنم. آن را به غلط برش می زنم، آن را زخمی می کنم، چون عادت می کنی به اینکه چیزی را ببینی و بگویی، «اه، این را لازم نداریم، آن را لازم نداریم،» و بعد فیلم را می بینی و متوجه می شوی چیزی باقی نمانده، بعد شروع می کنی به بازگرداندن صحنه هایی که دور انداخته ای. دست کم من این کار را می کنم. ظاهراً روندی است که باید طی کنم.

باید همیشه و در همه حال مرحله ای را که بار اول دیده اید و به هیجان آمده اید ــ که در سینما تنها مرحلهٔ مهم است ــ به یاد بیاورید؛ اولین باری که چیزی را می بینید و می گو یید که، «درست است،» که ممکن است در اوایل کار هم باشد. از آن پس مراقب باشید این لحظه را منهدم نکنید.

## پخش

گرچه برش نهایی فیلم، که پس از تدوین و نمایش خصوصی حاصل می شود، معمولا شامل محصول پایانی است، اما هنوز یك فضول نهایی دیگر باقیست ـ توزیع کننده.

**جان کاساوتیس:** شما سر مردم کلاه می گذارید و به آنها دروغ می گو یید. هنگامی که کسی به شما می گو ید، «به نظر شما این بزرگتر ین فیلمی است که تاکنون ساخته شده؟»

می کوشید بخشی از خودتان را حفظ کنید. یعنی بخشی از خودتان را زنده نگاهدارید. درست همان حالتی است که اگر فیلمبرداری باشی پشت دوربین و کارگردانی داری که عصبی است. همه می دانند یارو عصبی است. ولی چکار می توانند بکنند؟ می توانید به کارگردان بگویید، «ببین آقا، تو عصبی هستی. ولی راحت باش»؟ مجبورند با او بسازند. فقط کارشان که تمام شد به خانه می روند، می نوشند، با زنشان دعوا می کنندو احساس بدبختی می کنند.

درحالی که در پشت صحنه با قضیه به عنوان هنر برخورد می کنیم برای این طرز تفکر که کسی می گوید، «می خواهم برای پول درآوردن به کار توزیع فیلم بپردازم»، راه حلی وجود ندارد. از ما برنمی آید.

**رابرت آلدریچ:** تقریباً توزیع کنندهٔ شریفی وجود ندارد. توزیع کنندهٔ پاك محدود است به سیلان محصولی که به دست می آورد و اینکه چقدر کیفیتشان خوب باشد. توزیع کننده ها ممکن است محدود باشند، ولی من در عمرم توزیع کنندهٔ ورشکسته ندیده ام. اما ازطرف دیگر تهیه کنندهٔ ورشکسته و کارگردان ورشکسته بسیار دیده ام. اول فیلم را می سازید و بعد سالن سینما را اجاره می کنید. این یعنی، توزیع کننده. بعد منتظر تلفنها می شوید. اگر فیلم خوب نباشد، درهر صورت پدرت درآمده. اگر فیلم خوب باشد، می کوشند مجانی به دست بیاورند، ممکن است قدری هم از پول مرا به من بدهند.

تاکنون هیچکس دعوایی را در دادگاه و علیه یك توزیع کننده بزرگ نبرده است. گاهی می کوشند جبران کنند، ولی همان جبران کردن حاکی از این است که دزدی انجام گرفته ولی آنها اطلاعی از آن نداشته اند. به عبارت دیگر آنها جزئی از آن عمل نیستند. تو می دانی آنها به تو دستبرد زده اند و آنها هم می دانند که دستبرد را زده اند. ولی تنها روشی که برای پس گرفتن پول تو وجود دارد این است که اعلام کنی آنها با اطلاع آن را برنداشته اند. سر یك فیلم گاهی می شود تا نیم میلیون دزدید.

**هال اشبی:** من خیلی طرفدار آگهی تبلیغاتی نیستم، ولی درمورد فیلم *هارولد و ماد*، احساس کردم مهم است مردم را قدری تحریك کنم. فیلم هیچ کجا خوب کار نمی کرد جز در "بالتیمور". در "بالتیمور" فروشش فوق العاده بود. این بود که پرسیدم، «چرا فیلم آنقدر در بالتیمور خوب کار می کند؟ مگر اهالی بالتیمور با جاهای دیگر چه فرقی دارند. قضیه چیست؟» به نظرم غیر عادی می آمد. سرانجام متوجه شدیم نمایش دهنده

یا صاحب سینما برنامهٔ رادیویی و تبلیغات مخصوص به فیلم به راه انداخته، آنهم در جهت تحریك مردم. یکی از جمله های تبلیغاتی عبارت بود از «قهرمان زن هشتادساله است و مرد بیست سال دارد، آن دو عاشق یکدیگرند.» و در بالتیمور وضع همچنان خوب ماند.

**رابرت آلدریچ:** در توزیع یك فیلم رمزورازی وجود ندارد. اگر فیلم خوبی دراختیار دارید، دوچیز لازم دارد: قابلیت و پولی برای اجارهٔ یك سینما و دلقکی که بتواند تبلیغ کند. اگر فیلم کار کند، شما توزیع کننده هستید. ولی اگر فیلم خوب کار نکند، می توانید کمپانی قرن بیستم باشید و فیلم را نفروشید.

**هوارد هاوکس:** برای فیلمهای تلویزیونی روش تدوین عجیبی دارند که در تمام عمرم ندیده ام. شما نگران تماشاچیان اصلیتان هستید. پیش از نمایش فیلم در تلویزیون هشت یا ده برابر پول بیشتری به دست می آورید. دلیلی ندارد نگران نمایش بعدی فیلمی در تلویزیون باشم. اگر بخواهند آن را نشان بدهند، راهی پیدا می کنند که در آن دخالت کنند. تا به حال بیست وهشت بار فیلم رود سرخ را در تلویزیون نشان داده اند، و هرگز از نسخهٔ نگاتیو اصلی استفاده نکرده اند. از یك نسخهٔ کهنه و به اصطلاح چرکنویس استفاده می کنند و کلاه سر تماشاچیان می گذارند. پر از نوشته هایی دربارهٔ تکزاس است که از کتابی گرفته شده. من ابتدا این کار را کردم و بد شد. بعد از والتر برنان خواستم آن نوشته ها را به صورت گفتار بخواند، و نسخه ای که به نمایش درآمد این نسخه بود. آنها حتی به خودشان زحمت ندادند که از نسخهٔ نهایی استفاده کنند. نمی دانم چه باید کرد. من وقتم گرفته است ودارم فیلم می سازم، حوصلهٔ این قبیل دعواهای بی معنی را ندارم.

# بخش چهارم

## «سینما»

# ۱۰

# فیلم در مقام هنر

سینما چیست؟ به قول هیچکاك نمایش سایه‌ها بر سطح یك مستطیل. البته قرارداد است. چون سایه‌اند، برداشتهای گوناگونی می‌توان از آن کرد. برای من فیلم آرمانی ــ که هرگز موفق به ساختن آن نشده ام ــ فیلمی خواهد بود که گویی حلقه‌های آن را در پشت چشمت داری و خودت آن را به نمایش می‌گذاری و چیزی را که دلت می‌خواهد ببینی، می‌بینی.

میان سینما وروند تفکر انسان به طرز غریبی نکات مشابه بسیاری وجود دارد. درواقع بیش از هر رسانهٔ دیگری. معمولا در چند دقیقهٔ نخست فیلم ــ اعم از فیلم خوب یا بد ــ مجازی آنچه را که می‌خواهی ببینی. اما معمولا، پس از چند دقیقه، لحظه تهوع آوری هست که به واقعیت بازگردانده می‌شویم ودرمی‌یابیم که در سالن سینما هستیم وداریم چیز مزخرفی می‌بینیم.

ـ جان هیوستون

گاهی گفته می‌شود هنر سینما جدیدتر از آن است که بشود آن را مثل سایر هنرهای سنتی مورد تحلیل دقیق قرارداد. همچنین می‌گویند از آنجا که سینما بیش از دیگر هنرها وابسته به تکنولوژی است، پس نمی‌توان با آن چنان برخورد کرد که گویی به تمام امکانات بالقوه اش دست یافته است. این گفته‌ها ممکن است اساساً بی‌ربط باشد. پس از آنکه انسان نخستین برداشت خود را از اشیاء ووقایع روی دیوار غارش نقاشی کرد، تمام عرصهٔ نقاشی [به‌روی انسان] گشوده شد. اومحققاً، با گسترش وسایل پیشرفته‌تر ــ بوم، قلم مو، رنگ ــ بهتر توانست دقیقاً آنچه را حس می‌کند بازآفریند. با وجود این،

تصویرهای انسان غارنشین کمتر از نقاشی نوین انتزاعی نبود. آنها به همان شدت تکان دهنده و آشکارکنندهٔ ماهیت هستی‌اند که هنر آشکاراتر انتزاعی امروز.

به همان نسبت، وقتی در تاریخ سینما مرور می‌کنیم، می‌بینیم‌که کل واژگان بیان سینمایی عملا در چندسال اول آغازش بنیاد گذاشته شد. نخستین فیلمهای د. و. گریفیث، آلن دوان، باسترکتیون و بسیاری دیگر نشان دهندهٔ تمام امکانات سینمایی است. منتقد فرانسوی، آندره بازن به این نکته اشاره می‌کند که تکنولوژی نبود که فیلمسازان اولیه را راهنمایی کرد؛ بلکه فیلمسازان بودند که دستاوردهای فنی موردنیاز برای بنیاد نهادن واژگان سینمایی کامل و سیال را برانگیزاندند. پردهٔ عریض، پردهٔ تقسیم شده، برش سریع، کارهای لابراتواری، تطبیق تصاویر برهم و حتی فیلم رنگی مقولاتی بودند که مدتها پیش از تکوین و تکمیل توسط صنعتگران، کمابیش درآثار فیلمسازان دیده می‌شد. در حقیقت، در حالیکه بسیاری از مورخان سینما معتقدند پیدایش صدا در سینما ناقوس مرگ آن را به صدا درآورد، بازن بار دیگر خاطرنشان می‌کند که تماشای یکی از آخرین کارهای صامت فون اشتروهایم یا رنوار با تماشای یك فیلم ناطق امروزی برابر است. احساس می‌شود که صدا "پارامتر" درنظر گرفته شده ای برای این هنرمندان بوده است، و اینکه صنعتگران پشت صحنه همیشه مجبور بودند شتاب کنند و خود را با حساسیتهای سینمایی پیشرفتهٔ هنرمندان مطابقت دهند. «صدا نه برای انهدام که برای تکمیل عهد عتیق سینما به وجود آمد.»* به حد کافی زمان گذشته و به تعداد کافی هنرمندان بزرگ و شاهکارهایی در سینما ظهور کرده اند، که حق مطلب در مورد سینما کاملا ادا شود، ما باید با آن هم ارز هنرهای سنتی برخورد کنیم.

## سینما، محصولی از کارهای گوناگون

سینما در میان هنرها از این نظر منحصر به فرد است که فعالیتهای گوناگونی را دربردارد. نه تنها برای حسی ازدرك واقعیت وهستی ای که سینما بیان می‌کند به احساس و درکی کلی نیازاست؛ بلکه این درك باید به طوریکنواخت در تمام مراحل گوناگون ساختن فیلم به تحقق درآید؛ و نیز در کار فیلمبرداری، تدوین، بازیگری (اگر قرار باشد از آدمها برای جان بخشیدن به مضمونهای نمایشی خاص استفاده شود)، نوشتن فیلمنامه (اگر

* آندره بازن *سینما چیست؟* ج. اول. برکلی، انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۶۷.

قرار باشد عملا چیزی فراتر از بدیهه سازیهای کامل، انتخاب کتره ای صحنه های از پیش فیلمبرداری شده مورد استفاده قرار بگیرد)، و صدا (از جمله عواملی چون موسیقی، گفتگو، صداهای «طبیعی» پراکنده، و البته سکوت). همانگونه که ما کارگاه ریخته گری را مسئول کیفیتهای مجسمهٔ ریخته شده می‌دانیم، به همان نسبت نیز باید مراقب لابراتوارهای فیلم، طراحان لباس، دکورسازان، آرایشگران و غیره باشیم.

تمام اینها باعث شده است تا بسیاری از دست اندرکاران و ناظران، سینما را به نوعی هنر ترکیبی و محصول تشریك مساعی گروه دست اندرکار بدانند. منطقاً، درست هم هست که فرض کنیم اگر در ساختن فیلمی عده ای دست اندرکارند، پس باید ویژگیهای بالقوه هنری افرادی هم در آن سهیم باشد.

زمانی که تعداد زیادی فیلم می بینیم و زمانی که فیلم خاصی را به دفعات می بینیم، دو عملکرد متفاوت را که فیلم عرضه می کند حس می کنیم. نخست، آنچه معمولا درك می کنیم یك رشته مضمونهای مبهم و پراکنده است ــ که نتیجهٔ ترکیب و سبکهایی هماهنگ یا متضاد است. گاهی، اما، نمایشی واحد و یگانه را از دیدخاصی از زمان، فضا و پویایی جهان مورد مطالعه و ذاتهای موجود در آن، تشخیص می‌دهیم. در واکنش نسبت به این نقش دوگانهٔ فیلم، نظریه‌های انتقادی گوناگونی پدید آمده است. معمولا، هر گروه، یکی از دست اندرکاران مشخص فیلم را، به عنوان آفرینندهٔ واقعی آن نام می برد. رسم بر این بوده است که کیفیات هنری هر فیلمی را به کارگردان، نویسنده ها، هنرپیشه ها، فیلمبرداران یا تدوین کننده ها نسبت دهند. همچنین، بعضی ها معتقدند که فیلم آرمانی فیلمی است که تمام دست اندرکاران آن به نوبهٔ خود هنرمندی تمام عیار باشند، و در تمام طول آفرینش فیلم، بر یك موضع باشند. در حقیقت، چنین فیلمی را در واقع می توان به عنوان یك اثر هنری گمنام دید ــ فیلمی که در آن تمام مراحل در یك برداشت واحد از جهان هستی حل می‌شود، ولی در عین حال برداشتی نیست که بتوان آن را به فردی خاص (از دست اندرکاران) به تنهایی منسوب کرد.

فرض اینکه در فیلمسازی پنج هنرمند بالقوه می توانند سهم داشته باشند (کارگردان، نویسنده، هنرپیشه، فیلمبردار و تدوین کننده) همان اندازه حُکمی است که بگوییم اگر سینما هنر است، پس باید فقط یك هنرمند را مسئول آن دانست. آهنگسازان فیلم و تدوین کننده های صدا نیز ممکن است ادعا کنند که سهم آنها هم سرانجام با سهم فیلمنامه نویس و تدوین کنندهٔ فیلم یکسان است. آرایشگرها، طراحان لباس، و طراحان صحنه هم می توانند ادعا کنند که اگر آنها محیطی مناسب برای بازی را ایجاد نکنند، درآن صورت

حق انتخاب فیلمبردار در انتخاب موضوعهایی که حساسیتهای زیبایی شناختی دارند و عرصهٔ بالقوهٔ بیانی هنر پیشه، بسیار محدود می شود. تهیه کنندهٔ مجری فیلم هم از جهتی می تواند مدعی شود که بدون نظارت کلی او بر محصول ــ انتخاب فیلمنامه، استخدام افراد مناسب، و هنر پیشه ها ــ فیلم به کلی فاقد سازمانی اساسی خواهد بود، ودرنتیجه احتمالا نمی توان از آن به عنوان اثری هنری نام برد.

درهر یك ازاین موقعیتها دومشکل اساسی وجوددارد. نخست آنکه آنها ساختار سنتی صنعت سینما را به گونه ای، جزئی ازنفس هنر سینما قلمداد می کنند. درحقیقت تقسیم کار را که به راحتی با تولید فیلم همراه می کنیم، کاملا دلبخواهی است. از تجربهٔ عملی بسیاری از فیلمسازان اروپایی و فیلمسازان «مستقل» در سراسر جهان آموخته ایم که یك نفر، یا فقط گروه بسیار کوچکی ازافرادمی توانندازعهدهٔ تمام کارهای موردنیازتولیدیك فیلم برآیند. درآن صورت آیا باید نتیجه گیری کنیم که اینها صرفاً مواردی اختصاصی از دیدگاه ما نسبت به سینما است به عنوان پذیرندهٔ سهم هنری گروه زیادی از افراد ــ به عبارت دیگر، آیا ما کاررا با ارزیابی میزان هنرمندی یك فرد ابتدا به عنوان فیلمبردار، بعد تدوین کننده و غیره آغاز می کنیم؟ آیا نتیجه می گیریم که این موارد نمایانگر نوعی موقعیتی هنری درحد آرمانی است، که دقیقاً می دانیم چه کسی مسئول چه کاری است؟ یا، سرانجام، آیا تصمیم می گیریم موضعی کاملا متفاوت و جدا از بازشناختن سهم افراد بگیریم تا ارزش هنری فیلمی را بسنجیم؟

مشکل دوم اکثر دیدگاههای سنتی انتقادی از سینما این است که به نظر نمی رسد این دیدگاهها از تسلیم شخصی در برابر قدرت مقهورکنندهٔ واقعی تجربهٔ خود فیلم، برگرفته شده باشد. این بدان معنی نیست که برای شناخت روند کار، شخص حتماً باید فیلم بسازد. بلکه مشابه مواجهه با تمام هنرها، انسان نخست تحت تأثیر وحدت و کلیّت دیدگاه مشخصی که عرضه می شود قرار می گیرد. برای درك کامل قدرت بالقوه در هنر، انسان ابتدا خودرا درمقابل کل کارعریان می کند؛ درمراحل بعدی است که عوامل گوناگونی که آن را به وجود آورده اندمورد مطالعه قرار می گیرد.

می توانیم مجسم کنیم هنرمندی از رسانه ای دیگر، مثلا نقاشی، بخواهد اولین فیلم خود را بسازد. با وجود آنکه موضوعی روایی را انتخاب کرده که به وجود هنر پیشه نیاز دارد، ولی احتمالا نخست به کیفیات ترکیبی هرنمای مجزا توجه خواهد کرد. ممکن است در وهلهٔ اول متوجه شود که تصویرهای او ایستا نیستند، و برخلاف نقاشیهایش، حضور افرادی که خودزنده اند و موجوداتی پرتحرك، احساسی از پویایی که درآمیخته با عمل

فیلمبرداری است، خودرا به روش خلاف نقاشی عرضه می کند. از این رو، ممکن است به این نتیجه برسد که هدایت هنر پیشه ها، مهمترین بُعد روند فیلمسازی است.

سپس ممکن است متوجه شود، حتی زمانی که هنر پیشه ای هم در نمایی حضور ندارد، موضوعهایی که فیلمبرداری می کند، عملکردشان با موضوعهایی که به نقاشی اشان عادت دارد متفاوت است (حتی اگر آنها را شکلها، اندازه ها و رنگهایی اساساً انتزاعی ببیند.) او تشخیص می دهد که در فیلمسازی، زمان به خودی خود، به نیرویی خروشان تبدیل می شود که راهش را در ترکیبهای تصویری از پیش آماده شدهٔ ذهن او می گشاید. نمایی فیلمبرداری شده ازیك صندلی، احساس وجودی متفاوتی، از آنچه اومی توانست با نقاشی کردنش یا حتی عکس گرفتنش درك کند، به دست می دهد. او همچنین ممکن است به این نتیجه برسد که با حرکت دادن دوربین از موقعیتی به موقعیت دیگر، حس فضایی دیگری از آن صندلی آشکار می شود. با عرضه شدن محیط کامل اطراف آن صندلی، درك او از آن ــ هم در نقش روزمره اش در زندگی و هم در عملکرد خاصش در آن فیلم ــ به کمال نزدیك می شود. گرچه واقعیت دارد که اومی توانست یك رشته نقاشی از زوایای مختلف، از آن صندلی بکشد، اما هنوز قادر نمی بود تجربهٔ گوناگون آن صندلی را که عمدتاً از سیلان فضایی ـ زمانی دوربین در اطراف آن ناشی می شود، به دست آورد. احتمال دارد، به عوض آنکه دوربین را در اطراف صندلی حرکت بدهد، تصمیم بگیرد [نگاه] دوربین را با حرکتی افقی (پان) از آن دور کند. اکنون او متوجه می شود، با وجودی که بینندهٔ نما عملا صندلی را نمی بیند ولی صندلی نوعی رسوب ذهنی برجای گذاشته و این خاطره هم روی تصویری که حالا می بیند تأثیر می گذارد و هم از این تصویر تاثیر می پذیرد. به این ترتیب می آموزد که اشیاء (چه به صورت ذاتی که فی نفسه دارند و چه به عنوان بافتی از بُعدی فضایی) در فیلم نه تنها از خود تاثیر می پذیرند بلکه بر روندهای گوناگونی که در جریان فیلم پدیدار می شوند نیز تاثیر می گذارند. به این جهت، ممکن است به این نتیجه برسد که هنر حقیقی سینما در عرصه فیلمبرداری نهفته است؛ یعنی محل استقرار منابع نوری و نورپردازی عوامل صحنه و محل کاشتن و حرکات دوربین است که مشخص می کند دقیقاً چه ابعاد فضایی، زمانی و پویایی آشکار خواهند شد.

اکنون، او نتیجهٔ آنچه را که فیلمبرداری کرده برای نخستین بار می بیند. او متوجه می شود آنچه را تصور می کرد از طریق دوربین فیلمبرداری دیده است تغییر کرده. شاید رنگها آن چیزی که با چشم غیرمسلح دیده بود نیستند. چه بسا حس ضرباهنگی که توسط حرکات دوربین به وجود آمده بود، روی فیلمی که برصحنه نمایش داده می شود، ملایمتر

به نظر برسد. اگر از هنر پیشه استفاده کرده باشد، ممکن است تنشهای خاصی درحین فیلمبرداری میان بازیگر ی وهدفی که داشته، حس کند. چه بسا این تنشها قصد سینمایی اصلی اورا تشدید کرده یا کاسته باشند. از آن گذشته، ممکن است متوجه شود که گفتگو ی هنر پیشه ها و سیلان حوادثی که رخ می دهند، زندگانی مستقلی پیدا کرده و از آنچه در فیلمنامه آمده به کلی جدا باشد. احساس می کند که تا این لحظه هر یك ازدست اندرکاران در فیلم بی آنکه لزوماً اومتوجه آن شده باشد نقش مسلطی درمشخص کردن زبان فیلم پیدا کرده اند. اما در مرحلهٔ تدوین تکه هایی که جداگانه فیلمبرداری شده اند، متوجه می شود که یکبار دیگر می تواند بر برخی عوامل نظر یات اصلیش، تأکید بگذارد. یا، در واقع، تصمیم بگیرد بر گرایشهای مضمو نی جدیدی که به وجود آمده اند تاکید کند. با انتخاب و کنار هم قرار دادن تصو یرها، اکنون مشغول اعمال حیطهٔ جدیدی از نظر یاتش بر شکل نهایی فیلم به دست آمده است. ممکن است تصمیم بگیرد که اینجا، درمرحلهٔ تدوین، است که کارگردانی واقعی هنر ی فیلم نهایی شکل می گیرد. محققاً هنر پیشگان، فیلمبرداران و نو یسندگان سهمی در تمامیت فیلم داشته اند، اما اکنون چنین به نظر او می‌رسد که سرانجام روند تدوین تعیین کنندهٔ حس فضا، ضر باهنگ، ومیزان روابط پو یایی است که مشخص کنندهٔ فیلم تمام شده است.

ممکن است همین تجر به را، گرچه شاید به میزانی کمتر، به هنگام صداگذاشتن یا کاربرد موسیقی بر تصو یرها، به دست آورد. او کشف می کند که می تواند شکل تصو یر ی را با صدایی که برای آن انتخاب می کند، به کلی تغییر بدهد. با افزایش سر وصداهای متفرقه، ممکن است حس سکون یك تصو یر به جنجال و تحرك تبدیل شود، یا بر عکس. و بدین رو، در هر مرحله ای ازروند فیلمسازی، فیلمساز احساس می کند که می تواند شکل نهایی فیلم را به کلی دیگر گون کند.

با وجود این، شگفتی نهایی زمانی دست می دهد که فیلم کامل شده را برای نخستین بار به شکل یك کل می بیند. با شگفتی می بیند که فیلم وجود و حضو ری فراتر و بالاتر از تمام روندهای خاصی که تجر به کرده، پیدا کرده است. ممکن است منتقدان و بینندگان، رگه ها و روابط متقابلی از کل فیلم دریافت کنند، که هر گز به مخیلهٔ او هم خطور نکرده باشد. هستی فیلم نهایی، بر هر گونه احساس خاصی که در طول تهیهٔ آن دریافته بود، حکمفرمایی می کند.

## سینما، تئاتر و سایر هنرها

**استانلی کریمر:** سینما به عنوان هنر، با هر چیز دیگری متفاوت است، زیرا اگرچه فیلم می‌تواند عمدتاً نمایانگر اثر انگشت یك فرد باشد، با وجود این، شما انسانید و هنرمندید و برای مردم احساس دارید و می‌خواهید آنها را در بسیاری چیزها سهیم کنید، حتی اگر نویسنده، کارگردان و تهیه کننده باشید، باز هم بهترین فیلمبردار، بهترین نویسنده، بهترین کارگردان وبهترین آهنگسازرا انتخاب می‌کنید. تمام این افراد را گردهم می‌آورید، و چون شما آنها را آورده اید و به آنها حقوق می‌دهید و دنبالشان رفتید تا سراغ نوزاد شما بیایند واورا تغذیه کنند، بنابراین حداکثر را ازآنها طلب می‌کنید. در طلب حداکثر از آنها در این رسانه، هر اندازه هم که شما قدرت را دردست داشته باشید، به شما اطمینان می‌دهم، هنر پیشه‌ای را که در رؤیا برای این نقش درنظر گرفته بودید نمی‌تواند ونخواهد توانست گفتگویی را که بیشترین ارزش را برای شما داشته، آنطور که شما مایل بوده اید، بیان کند. فیلمبردارمی‌گوید که نور آن پخش شده است، ولی آن گونه که شما تصور می‌کردید، پخش نشده است. همیشه چهارویلن بیشتر از آنچه تصویر می‌کردید در نتها پیدا شده، حال آنکه نتها را قبلا بر پیانو و چیزهای دیگر شنیده بودید.

هر بار می‌بینم فیلمساز جوانی می‌گوید، «ولی من هرگز سازش نخواهم کرد...» می‌گویم چه مزخرفاتی. تمام زندگی سازش است. درمورد اصولتان سازش نکنید. اما همیشه بده بستانی ازسازشها یکی پس ازدیگری می‌آید. اکنون، سه یا هشت یا هیجده ماه مانده به تهیهٔ مقدمات فیلم، خودتان را برای این یورش آماده می‌کنید.

**ادامشویلر:** قضیهٔ من فرق دارد. سینمای روایی برای من در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. بگذارید قضیه را این طور مطرح کنم: همانطور که قبلا توضیح دادم من از زمینهٔ هنر گرافیك وهنرهای تصویری به فیلمسازی روی آورده ام، وبیشتر کار فیلمسازی هم به بیان آن بستگی دارد. به نظر من، اکثر فیلمها داستانهای مصور هستند. بیشترین کار خلاقه را نویسنده انجام می‌دهد. فیلم محصول تفکر اوست. کارگردان تنها مصورکننده است. من شخصاً مصوِر بوده ام و از به تصویردرآوردن داستانهایی که دیگران نوشته اند لذت می‌بردم، ولی احساس شخصی خودم درمورد فیلمسازی آن است که تأکید بر داستانگویی گذاشته شده است.

رمان تنها شکل شناخته شده است. شعر از صحنه خارج مانده. در این مورد منظورم مقایسه‌ای با سینما است. فکر می‌کنم باید شاعرهای سینما هم وجود داشته باشد. برای من، معنایی که از شعر درک می‌کنید، معنایی است که به راحتی به نثر ترجمه نمی‌شود. ترجمه نقاشی به کلام بسیار مشکل است. حتی ترجمهٔ شعر از زبانی به زبان دیگر هم مشکل است. در زمینهٔ فیلمسازی هم، علاقهٔ من بیشتر به آن بخشی است که به آسانی به دست نمی‌آید، منظورم واژه در قالب ادبی است. ممکن است این جوابگوی مشکل شما نباشد، ولی احساسی از زمینهٔ کار من به شما می‌دهد. زمینه‌هایی را که در آن فعالیت می‌کنم برای شما مشخص می‌دارد.

از من دعوت شده تا فیلمهای بلند بسازم، ولی من به ساختن فیلمهای داستانی علاقه‌ای ندارم. اگر قرار باشد وقتی را که لازم است صرف کارگردانی داستان کس دیگری بکنم، ترجیح می‌دهم به روشی فیلم بسازم که خودم می‌خواهم، که مرا از نظر مضمونی درگیر زمینهٔ شکل‌گرا، و تقریباً زمینهٔ رقصنگاری روبرو می‌شوم و فیلم را به عنوان تجربه‌ای از زندگی می‌سازم، رشد اکتشافاتی برای خودم.

**استان براکج:** بیشتر از هر چیز دلم می‌خواست شاعر باشم؛ فقط قابلیتش را نداشتم. در زندگی من شعر و موسیقی پیاپی هم هستند. و هر دوی این هنرها برایم ارزش بیشتری از سینما دارند. زندگیم را با آنها می‌گذرانم. می‌کوشم حداکثر کیفیتهای قابل استفادهٔ ممکن را از این دو هنر در کارم به کار بگیرم. هنرمندها همیشه چیزهایی را می‌دزدند و به روش خودشان آنها را تبدیل می‌کنند، به طوری که چیزهای کاملا جدیدی از آب درمی‌آیند. و این چندان تفاوتی ندارد با اینکه شما اتومبیلی را بدزدید و بعد نمره‌اش را عوض کنید. خود من مثل یك زاغی پیر می‌کوشم هر چیز قابل استفاده‌ای را از هنرهای دیگر بدزدم. بسیاری فیلمهای من هستند که می‌توانم بگویم انگیزه‌شان را از نوع خاصی موسیقی به دست آورده‌ام. هر اندازه بتوانم از آن می‌گیرم و سپس آن را به واژگان تصویری ترجمه می‌کنم.

**ویلگوت شومن:** زمانی فکر کردم نیمی از سال را فیلم می‌سازم و نیم دیگر را صرف نوشتن رمانی می‌کنم. در سوئد دو سه نفر دیگر هم در شرایطی مشابه من هستند. بو ویدربرگ به عنوان نویسنده آغاز کرد و نمی‌تواند آنها را ترکیب کند. خودم شخصاً، تا کار سینما را شروع نکرده بودم، متوجه این مسئله نشده بودم. این خیلی عجیب است، چون تئاتر

هنوز رسانهٔ نویسنده است. شما می‌توانید تئاتر و نویسندگی را ترکیب کنید. ولی سینما محققاً چیز دیگری است.

**فرد زینه مان:** در نظر من سینما ــ اگر لازم شود آن را با چیزی مقایسه کنم ــ باید به یك قطعهٔ موسیقی تشبیه شود، چون اساس فیلم، برای من، سیلان داشتن آن است. و تقسیم دلخواهانهٔ آن به پرده‌های مختلف، انکار این اصل است.

**روبن مامولیان:** اصل یکپارچگی است. بگذارید به عنوان مثال ارکستری را درنظر بگیریم؛ رهبر ارکستر تنها به یك دلیل آنجاست، تا به نوازندگی صدها انسانی که می‌نوازند یکپارچگی ببخشد، تا هر یك را وادارد کارش را بی کم و کاست انجام دهد، و ضمناً برای اینکه به آنها بگوید چگونه بخشهای مختلف را بنوازند. اگر ارکستر یکپارچگی و یکدستی نداشته باشد، نتیجهٔ کار گوشخراش خواهد بود. به همین دلیل است که شما نمی‌توانید به یك کنسرت خوب بدون رهبر گوش بدهید. روی صحنه [تئاتر]، بازی عده‌ای هنرپیشه را یکپارچه می‌کنید. روی صحنهٔ تئاتر فقط یك نوع حرکت دارید، حرکت هنرپیشه‌ها، همین. درمورد پردهٔ سینما قضیه فرق می‌کند. روی پردهٔ سینما شما سه حرکت دارید: یکی حرکت هنرپیشه‌ها روی پرده، دوم حرکت دوربین، که منحصر به حرکت دوربین روی چارچرخه نیست و شامل قطع هم می‌شود ــ چون قطع فیلم حرکت است ــ سوم حرکت در تدوین است یا به قول معروف مونتاژ. این سه حرکت باید چنان در هم‌ادغام و یکپارچه شوند که به یك کل هماهنگ تبدیل شوند، به طوری که هیچکدام به تنهایی مشخص نشود. در آن صورت کار کاملی به دست می‌آورید که محتوای عاطفی آن چندصدبرابر افزایش می‌یابد. چون همانطور که می‌دانید، ضرباهنگ، بزرگترین نیرو در طبیعت است.

**فردزینه مان:** اگر می‌خواستید قیاس با موسیقی را به کار بگیرید، می‌گفتید، «بسیار خوب، بیایید بگوییم سینما شبیه یك حرکت موسیقی سنفونی است: حرکت اول به شکل سونات است. یك مضمون اصلی دارد؛ بعد مضمون دوم را وارد می‌کنید؛ و سپس مضمون سوم و آخر را. آنگاه هر یك را در مقابل دیگری قرار می‌دهید، روی جزئیاتش کار می‌کنید، آن را تنظیم می‌کنید و الی آخر. دست آخر آن را به سرانجامی می‌رسانید، به پایانی مناسب.» برای من این، بیانگر کل ساخت است...

و نیز، باز اگر مثال موسیقی را مطرح کنیم، می توانید بگویید که ناخودآگاهانه تصمیم می گیرید در چه کلیدی [موسیقی] باشد. چرا باید در F ماژور باشد؟ چرا نمی تواند B مینور باشد؟ چه چیزی سبب می شود شما این کلید خاص را انتخاب کنید؟ بخشی احساسی است، و بخشی انتخابی، ولی بسته به چیزهای گوناگونی است؟ بخش اعظم آن ناخودآگاه است. حس می کنید که باید در چه کلیدی باشد، در همه چیز چنین است، می کوشید به آن احساس اصلی نزدیك بشوید.

**نیکلاس ری:** در تئاتر، واژه ها، هشتاد تا هشتاد و پنج درصد اهمیت آن چیزی را که اتفاق می افتد و تو درك می کنی بر عهده دارند. در مورد فیلم، کلام در حدود بیست درصد است. رقم متفاوتی است، ولی تقریباً نسبت عکس است. چون کلام اندکی از بافت و تار و پود سینما را تشکیل می دهد.

**پل مازورسکی:** به عقیدهٔ من بزرگترین تطبیق شاید این باشد که بعضی ها درکی طبیعی از این سیصدوشصت درجه دارند. دانستن اینکه آنچه دوربین می بیند و باید حس شود مشکلترین بخش کار است، مثلا این، خاکستر سیگار است؛ حال آنکه تئاتر، از این جهت دوبعدی است. آن را کنار گذاشتن هم جالب و هم مسئله انگیز است. اگر تمام ما [که اینجا هستیم] می خواستیم این صحنهٔ اینجا را فیلمبرداری کنیم، مطمئنم هر کدام از ما کار متفاوتی می کرد. اما شما شروع می کنید به اینکه تصویری ببینید، و این تمام کلك کار است. جزئیات مشخص است و حس حرکت که در تئاتر متفاوت است، در اینجا یك رشته مشکلات دیگر دارد. به نظر من حتی بازیگری در تئاتر هم متفاوت است.

**ایروین کرشنر:** می گویند روی صحنه نیمدایرهٔ جلو صحنه را داری ولی در سینما خطوط چارچوب را. در پشت نیمدایره دیواری داری. آن دیوار مرز محدودیت است. اگر شما خطی دورنمایی از بازیگر، جلو آن دیوار مرز محدودیت، به طرف تماشاچیان بکشید، به بی نهایت می رسد. به عبارت دیگر، شما در سالن تئاتر نشسته اید ولی دنیای واقعی پشت سر شماست. تا بی نهایت می رود و در مرز محدودی روی دیوار قطع می شود. در سینما، این قضیه برعکس است. شما چارچوبی دارید که جای نیمدایرهٔ کذایی را می گیرد، و چشمان شما نقطهٔ شروع تمام فضاست، چون خط متغیری است. بی نهایت، در واقع فضای عمیق پشت مردم است.

**جورج کیوکر:** هرگز دلم نخواست به تئاتر بازگردم. عاشق کار سینما شدم. به هالیوود عادت کردم. خب حالا اگر تئاتری درجهٔ یك نباشد مرا در حد مرگ کسل می کند، و وقتی درجهٔ یك است، سرشوق می آیم. نوعی ترس از فضای بسته به انسان حاکم می شود، مثل سینما نیست که به دلخواه بلند شوی و بروی بیرون. در موارد مختلف این کار را کرده ام، به جایی می رسم که می گویم، «خداوندا دیگر نمی توانم تحمل کنم...» داوری تالولا بنك هد از نمایش این بود که می گفت، «وقتی حس می کنم ماتحتم خسته شده، می دانم که نمایش کسالت آور است.» خب در مورد من، به دلیل گوشت وچربی فراوان، ماتحتم خسته نمی شود، ولی ناگهان پاهایم به خواب می رود و اتفاقات بدی برایم می افتد. درتئاتر، حس می کنم به من خیانت شده، مگر اینکه خیلی خوب باشد.

**وینسنت شرمن:** چون از تئاتر به کار سینما وارد شدم، باید متوجه می شدم که دوربین فقط می تواند آنچه را می خواهد تو ببینی انتخاب کند. به تدریج با چیزهای دیگر تجربه می کردیم. مثلا به عوض به کاربردن قانون کلی آغاز صحنه با یك نمای عمومی، به طوری که ابتدا کل خانه، یا کل اتاق را می دیدی و به تدریج که صحنه پیش می رفت به نماهای نزدیکتر می پرداختی، متوجه می شدی که گاهی اصلا لزومی ندارد با گرفتن نمای تمام اتاق آغاز کنی. می توانستی با یك فرد یا چیز دیگر شروع کنی و بعد به تدریج اتاق را نشان بدهی. یا گاهی اصلا اهمیتی نداشت تمام اتاق خواب را نشان بدهی. اتاق خواب، اتاق خواب است مگر اینکه از دیدگاه داستان، چیز خاصی داشته باشد.

**آبراهام پولونسکی:** سینما ربطی به رنگ و این قبیل چیزها ندارد. سینما پیچیده تر و عمیقتر از این حرفهاست. نوعی ارتباط روحی است. و با موسیقی تفاوت دارد. یکی از بزرگترین بدبیاریهای فیلم این است که بعضی از ملازمان آن هنرهای پرتوانی هستند: موسیقی و نویسندگی. البته، اگر موسیقی و نویسندگی در فیلمی زندگی مستقل خودشان را پیدا کنند، می توانند باعث انهدام هستهٔ مرکزی آن، یعنی تصویر، بشوند. تصویر بصری هستهٔ مرکزی فیلم است، بحث ندارد.

من به آهنگسازهایی برخورد کرده ام، فیلمهایی را دیده ام که موسیقی آن مرا به جنون کشانده و نتوانسته ام درست آن را تماشا کنم. چون تمام مدت می کوشیدم حواسم را به موسیقی آن متمرکز کنم. طبعاً نقش موسیقی در فیلم جز این است، وگرنه چگونه می توانم آن تصویرها را ببینم؟ در عین حال، نمی خواهم آنها را به هم مربوط

کنم، چون اشتباه است. و این توازن، توازنی است که در آن اساساً، تصویر عامل اصلی است، گرچه من معتقدم که واژه ها اگر به این صورت مورد استفاده قرار بگیرند زندگی مستقلِ خودشان را دارند. با وجود این، نمی گذارم که تصویرها را خراب کنند. و اساساً، وقتی فیلمبرداری را شروع می کنم، همه چیز را بیرون می ریزم.

**پل ماریسی:** به نظر من کارگردانی یعنی پیگیری کار. درست مثل گامی که گام دیگر را دنبال می کند. یك پا اینجا می رود، دیگری باید آنجا برود. برای گرفتن یك نمای درشت باید جای دیگر بروی. از جای دیگر باید به نمای درشت بیایی. من در بارهٔ فن کارگردانی زیاد فکر نمی کنم. می کوشم اهمیت آن را، از آن بگیرم و بگذارم کار آسانی بشود. درحقیقت، درباره اش فکر نمی کنم. از چیزی که در فیلم خوشم می آید، ظرایف کوچك و ادای جمله هایی در شرایط پوچ است. گفتگوها برای من مفهوم متفاوت دیگری پیدا می کنند.

**مریان س. کوپر:** وقتی فیلم در جریان است، اگر بگویید که عکاسی خوبی است، یا بازیگری معرکه ای است، یا کارگردانی فوق العاده ای است یا موسیقی گوشنوازی است، فیلم از دست رفته است. فیلم مرده است. اصل قضیه این است که تمام عواطفت [همزمان] فزونی بگیرد.

**فرد زینه مان:** سیلان اساس سینماست. تمام تلاش من بر این است که بگذارم سیلان داشته باشد و خودش را بسازد نه اینکه تکه تکه هایی را به نمایش بگذارد. یعنی چیزی که به تدریج اوج بگیرد و تماشاچی را از نظر عاطفی درگیر کند.

**ادامشویلر:** روشهای گوناگونی برای حرف زدن هست؛ بعضی ها این زبان را حرف می زنند و بعضی ها هم زبان دیگری را. من به سادگی دیگران را در دید خودم سهیم می کنم. بعضی ها آن را می پذیرند و گروهی هم آن را رد می کنند. این اتفاق برای همه می افتد، و همین است که هست.

**ویلگوت شومن:** به عقیدهٔ من در اصل نیازی کودکانه به نشان دادن خود است. هدف اصلی بیان چیزی آرمانی یا زیبا نیست. فکر می کنم که شما طبیعت خاصی دارید و

مایلید آن را بیان کنید. گاهی اوقات در حین فیلم ساختن احساس قدرت فوق العاده ای می کنم و فکر می کنم این قبیل چیزها نقش بسیارمهمی دارند.

## بازتابهایی بر هنر سینما

**استان براکج:** احساس من این است که در این مرحله از زندگی، بهتر است در شرایطی سرشار از همکاری کار بکنیم، با دیدگاه اجتماعی تر فیلم بسازیم. در این مورد من به ارزشهای خاصی معتقد نیستم. عقیده ندارم که یك هنرمند از یك تبلیغاتچی مهمتر است، مشروط بر اینکه همه آدمهای خوبی باشند. هنرمند چیز خاصی است، نه یك داوری ارزشی. باعث تأسف است که مردم هنرمندهای مرده را بر ستونهای مرمرین قرار می دهند، چون معمولا از این مجسمه ها برای سرکوبی هنرمندان زنده به حد مرگ، استفاده می کنند.

همیشه به هنرمندان افتخار می دهند، که معنی اش این است پولت را نمی دهند. همیشه می گویند این بزرگترین فرصت زندگی توست. موزه ای خواست تا موری بر کل آثار من بگذارد. بعد به اطلاع من رساندند که من اولین فیلمساز مستقلی هستم که مرور کاملی از آثارم را به نمایش درمی آورند و من در این زمان سی و نه ساله بودم. من صاحب افتخار بزرگی می شدم، و قاعدتاً یاباید شصت سالم باشد یا مرده باشم. می گویند کرایه ای از بابت فیلمهایم به من نمی دهند. بنده هم فیلمهایم را ندادم.

من همیشه بیش از حد تشویق شده ام و به اندازهٔ کافی پول به دست نیاورده ام. به این ترتیب می بینید که اجتماع چگونه این وضعیت را بنیاد گذاشت، هنرمند مرده را بالای ستون می برند.

هرکسی که فرض کند هنرمند است، همان اندازه که اقرار کند هست، دچار خودپسندی است. برای من «هنرمند» با برقی، لوله کش، رفتگر، دکتر یا هر چیزدیگر فرقی ندارد. اینهم از همان خدماتی است که مورد نیاز است. چندهنرمند به هنگام پرکردن دفتر یك هتل، جرأت می کنند زیر سؤال حرفه، بنویسند «هنرمند»؟

**یری وایس:** سؤال این است که هنرمند تا چه حد باید خودرا بیان کند و مسئولیت او نسبت به عامهٔ مردم چیست؟ درمقام هنرمند، شما این نیازشدیدرا حس می کنید، به خصوص اگر جوان هم باشید، که حرفتان را بزنید و خودتان را بیان کنید. بعدهاست که کشف

می کنید، کسان دیگری هم وجود دارند، و آنها شاید بخواهند، شاید هم نخواهند بشنوند تو چکار می کنی. ممکن است به من یادآوری کنید که هنرمندان بسیار بزرگی هم بوده اند، مثل مدلیانی* یا ون گوگ*، که هیجان و التهابشان را از فکر نکردن به عامهٔ مردم به دست می آورند. که برای دل خودشان نقاشی می کردند.

اما سینما چنین رسانه ای نیست. سینما آن رسانه ای است که در ارتباط مستقیم با مردم قرار دارد. رنه کلر گفته است که سینما رسانه ای است که امروز را با چشمان امروز می بیند، حتی اگر فیلم مربوط به تاریخ گذشته باشد. به همین دلیل است که فیلمهای قدیمی خوشایندند. فیلم کلاسیك، بعد از بیست وپنج سال هم قابل دیدن است. حتی بدترین موزیکالها، پس از سی سال، هنوز خوب و دوست داشتنی اند. حتی چیزهایی که امروز به نظرتان وحشتناك هستند، پس از سی سال، با مرور زمان ملایم می شوند. اما شما برای امروز کار می کنید. و نمی دانم اگر فیلم شما را ببینم، آیا مسئولیتی نسبت به مردمی که برایشان کار می کنید حس می کنم یا نه. شما می خواهید دردنیای بسیار سختی زندگی کنید. بسیار مشکل است. باوجود این، مسئولیت را نباید فراموش کنید. وگرنه امتیازی که دارید کاملا از دست می رود.

**برناردو برتولوچی:** من مخالف هرگونه سانسور هستم، هرنوع سانسوری، چون حکومتها همیشه از سانسور به دلایل سیاسی استفاده می کنند.

**روبن مامولیان:** من سلیقهٔ متلوّنی دارم. همه نوع کاری کرده ام ــ گیلبرت و سالیوان*، اپراهای باشکوه، درام، کمدی، طنز، فیلمهای گانگستری، فیلمهای عشقی، موزیکال و غیره. نمی توانم یك کار را مکرر انجام بدهم چون حوصله ام را سر می برد. از تنوع خوشم می آید. بنابراین، عقیده ام این است کاری را بکن که خوب باشد. من چیز بخصوصی ندارم... ببینید، وقتی هفده ساله بودم، شعار ars gratia artis، را انتخاب کردم. هنر برای هنر. گور پدر اخلاقی بودن، معقول بودن و حقیقت ــ هنر چیز بسیار منحصر به فرد و باارزشی است. درست مانند قهرمان چایلد هارولد در کتاب لرد

---

۱ـ Modigliani نقاش ایتالیایی ۱۹۲۰ ـ ۱۸۸۴

۲ـ Van Gogh نقاش هلندی ۱۸۹۰ـ۱۸۵۳

۳ـ Gilbert & Sulivan

بایرون* راه می‌رفتم.

خب، وقتی بیست سالم شد، این تصور لوس را کنار گذاشتم و اعتقاد راسخ پیدا کردم که هنر هم، مثل هر چیز دیگر، در خدمت زندگی است. و در خدمت هنر نیست. باید در خدمت زندگی باشد. همه چیز باید در خدمت زندگی باشد. همه چیز باید به زیبایی و خوبی این کرهٔ خاکی بیفزاید، باید در خدمت شرافت و بشریت باشد، تا انسان بتواند با غرور زندگی کند. بنابراین تنها شرطی که من دارم این است: باید ذره ای ارزش داشته باشد. بنده هرگز فیلمی نمی سازم که حلقه پشت حلقه آدمها را در اتاق خواب در حال عشقبازی نشان بدهد. اولا بسیار کسلم می کند. انجامش خالی از لطف نیست ولی تماشایی نیست، حداقل برای من نیست.

چیزی که شدیداً به آن اعتقاد پیدا کرده ام این است که هنرمند ــ و آن را تعمیم می‌دهم ــ اکثر هنرمندان در هر زمینه ای به انسانیت خیانت می کنند. برای من، امید به آینده در هنرها نهفته است. درسیاست، اقتصاد و مذهب نیست. در هنر است. چون هنرها تنها رسانهٔ واقعی جهانی هستند. کل قضیه باید در خدمت این باشد که به شما ثابت کند انسان هنوز دارای قدرت بالقوه است، و دیگر چهاردست و پا روی زمین نمی خزد. او هنوز بال دارد و می تواند پرواز کند. ما به این یادآوری ایمان و امیدواری نیاز داریم تا شرافت انسان را بازسازی کنیم.

عظمت شکسپیر در این است که انسان را می شناخت ــ به همین دلیل است که جاودانی است، به همین دلیل است که امروز هم زنده است و هزاران سال هم زنده خواهد ماند. اما او در مورد انسان حقیقت را گفت. نه فقط بد یا خوب را، کل حقیقت را ــ تمام جنبه های آن را. آدمهای شرور او هم از اندازهٔ طبیعی بزرگتر بودند، ولی امکان بالقوه ای در وجودشان بود. خبیث ترین آنها، ریچارد سوم، به شما می گوید چرا اینچنین خبیث است. می گوید، «حال که با تمام کاستیهایم نمی توانم انسان خوبی باشم، معشوق خوبی باشم، جذاب باشم، پس به خداوند سوگند که تبه کار خوبی خواهم بود.» هملت می گوید، «انسان شاهکار عجیبی است. با خردی شریف! قدرت ادراکی بی نهایت، در شکل و حرکت دقیق و قابل تحسین! زیبایی جهان؛ نمونهٔ برتر موجودات زنده... ولی این انسان مرا دلشاد نمی سازد. آخر این جوهر خاکی چیست؟»

---

۱ـ منظومهٔ Childe Harold، اثر Lord Byron (۱۷۸۸ـ۱۸۲۴) شاعر انگلیسی

خب این کل حقیقت است. امکان بالقوه و جوهر خاکی. اگر شما یکی را بدون ذره ای ازدیگری نشان بدهید، دروغگو هستید. حقیقت نیست. تعصب است. تکه پاره است. اگر قهرمانیها را بدون جنبهٔ دیگرش نشان بدهید، این حقیقت نیست.

## از خودمایه گذاشتن

**مارتین ریت:** تنها راه عملکرد درسطحی آفریننده ودرجهٔ یك، آن است که دربارهٔ آنچه خودتان هستید باشد. اگر بخواهید کاردیگری بکنید، اگر کاری بکنید که از خودتان نباشد، پشتتان به خاك می‌رسد. ممکن است پول درآورید، ولی از نظر خلاقیت شکست خورده هستید.

**پل مازورسکی:** فکر می کنم بستگی به این دارد که می خواهید چه کنید. من می خواهم موفق باشم، ولی نمی خواهم به بهای ساختن چیزی که علاقه‌ای به آن ندارم موفق باشم. ساختن یك فیلم در حدود یکسال، یکسال و نیم طول می کشد؛ برای من دو سال چون خودم فیلمنامه را می نویسم. بنابراین اگر قرار بود کاری بکنم که عشقی به آن نداشتم، خیلی زود سر می خوردم واعتمادم راازدست می دادم. ازخودم متنفر می شدم و بعد ملعبهٔ دست این و آن می شدم. من چنین کاری را نمی کنم.

**مایکل وینر:** من بهترین کاری را که از عهده ام ساخته است انجام می‌دهم و می کوشم قابلیتهای فردی را وارد کارم بکنم، خودم را هم گول نمی زنم که تصور کنم هر بار کاری انجام می دهم با کمال سر وکار دارم. به عقیدهٔ من این خطرناکترین کارهاست، که یك فیلمساز هر بار که درگیر ساختن فیلمی می شود، چون اودارد این کاررا انجام‌می دهد، پس کامل است. سرانجام وقتی دیگران می گویند که کامل نبود می گوید، «خب، اشکال از شماست، کار کامل بود. شما آن را درك نکردید.» اگر شما این چنین فکر کنید، دچاردردسر می شوید، چون دارید سرخودتان کلاه می گذارید. باید بپذیرید ما در جهانی که کمابیش ناکامل است زندگی می کنیم.

**ژان رنوار:** هر وقت بتوانم، با فکری شروع می کنم. کار چندان آسانی نیست. تمام‌عمرم را صرف پیشنهاد داستانهایم کردم وهیچکس نپذیرفت. وهنوزهم ادامه می‌دهم. به آن

عادت کرده ام، شکایتی هم ندارم، چون فکرهایی که به من تحمیل شدند اغلب بهتر از مال خودم بوده اند. مخلوط کوچکی از چیزی که به من عرضه شد و چیزی که خودم در تخیلم داشتم، وسیلهٔ خوبی می شد که احتمالا به جاندارتر شدن فیلم کمك می کرد. البته شما همیشه می توانید فیلمی شخصی بسازید، فیلمی که مبین شخصیت خود شما باشد، حتی اگر مجبور باشید روی داستانی کار کنید که چندان دوست ندارید و در قالبی که بسیار خشك به نظر می رسد.

احتمالا نخستین امتیازی که از کارگردانی درخواست می کنید آن است که بتواند غذای خاصی را که مخصوص او پخته نشده هضم کند. شما با کلمات معروف آشنا هستید: باید رها کنی، رها کن، رها کن؛ اما عملا و سرانجام فیلم مال توست و نه مال همسایه. به همین دلیل است که نمی توانم برای شما نسخه ای بپیچم که چگونه فیلمی را آغاز کنید.

. به شخص من در طول حرفه ام کمکهای فراوان شد. من در حدود چهل فیلم ساخته ام و همهٔ آنها کارهای تمیزی بوده اند. اغلب آنها سرنوشتی عادی داشته اند. نهایتاً، آزمایش کل کار من شدیداً در جهتی است که آن را تهیه کرده ام. اما امکان اینکه بتوانم چنین آزادانه فیلمهایم را بسازم مدیون غیرقابل پیش بینی ترین تهیه کنندگان در جهان هستم.

**ویلیام فریدکین:** من علاقه ای به فیلمهای شخصی ندارم. من فیلمهایی را که برای تماشاچیان هستند دوست دارم، اگر هم شخصی بودند چه بهتر. می دانید، آدمهای بسیاری درگیر هستند. اگر فیلمی را تا پایان انجام داده باشید، می دانید افراد بسیاری در موفقیت یك فیلم سهیم هستند. این حقیقتی است که هوشمندی یك فرد معمولا پروژه ای را پرورش می دهد. معمولا دید یك فرد است. ولی عملی کردن آن دید به استعدادهای فراوانی نیاز دارد.

**رائول والش:** ما به روش «هرچه پیش آید خوش آید» عادت کرده بودیم. کار را شروع کن، تمام کن و بزن بچاك. هرازگاه، کار خوبی هم انجام می دادی، یك شاهکار، ولی تعداد آنها چندان آش دهن سوزی نبود. اما همانطور که گفتم، من بیست و نه سال با کمپانی برادران وارنر کار کردم و در آنجا اوایل کار، سرت را می جنباندی فیلم فروش رفته بود.

یادم می آید یکبار، سالها پیش، با تدا بارا فیلمی در نیو یورك می ساختم ــ می دانید دربارهٔ زمانی بود که کریستف کلمب آمده بود. قرار بود فیلم اسپانیایی باشد. استودیو در فورت لی قرار داشت و ما دکوری عظیم از مناظر اسپانیا آنجا ساختیم، با یك خیابان خیلی بزرگ اسپانیایی. روزی که کار را شروع کردیم، طوفان برف سنگینی در نیو یورك آمد، از آن طوفانهای شدید. خب بیل فاکس پیرمرد نازنینی بود، آمد پیش من و گفت، «رائول، حالا چکار کنیم؟»

گفتم، «خب، آقای فاکس، فکر می کنم اگر چند تا گنبد روی این دکورها بگذاریم، می توانیم آن را به یك فیلم روسی تبدیل کنیم.»

همهٔ افراد را صدا کرد و گفت، «این لباسهای اسپانیولی را از سر این صحنه ببرید و بریزید دور و لباسهای روسی بیاورید.» باری، ما فیلم را ظرف سه هفته و نیم ساختیم و خریدارها برای نخستین نمایش فیلم به نیو یورك آمدند. چند خریدار از سین سیناتی می گفتند، «عجب بساطی است، ما برای یك فیلم اسپانیایی تبلیغ کرده ایم، پس فیلم اسپانیایی کو؟» خب فیلم روسی از آب درآمده بود.

**فدریکو فلینی:** تصور می کنم محال است بشود فیلم ساخت و زندگینامهٔ خود را نساخت. فکر می کنم ساتیریکون به مراتب بیشتر از حتی هشت و نیم خود ـ زندگینامه است، چون زندگینامهٔ اقتباس شده نیست. اما شاید، اضطراب، وحشت، ایمان و حال و هوایی که در *ساتیریکون* وجود دارد ــ به من از جهتی نزدیکتر شباهت دارد. به عقیدهٔ من نویسندهٔ کتاب ساتیریکون هم دربارهٔ کتابش همانگونه صحبت می کند.

**پل مازورسکی:** فکر ساختن فیلم هری و تونتو محصول تفکر یك نفر نبود. مادر من گربه ای داشت. شاید از آنجا آمده باشد. سؤال عجیبی است. کاری را که باید بکنید می کنید. هر کسی، دست آخر، کاری را انجام می دهد که از او ساخته است وگرنه شخصاً درگیر کار نیست.

## کارگردان در مقام مؤلف

**جان شله زینگر:** در لحظه ای خاص فیلم باید از آن کارگردان باشد. مانند نمایش نیست که از دیدگاه مشخصی به آن می نگرید. می دانید همهٔ ما می توانیم صحنه ای را که کسی

دیگر نوشته بگیریم و آن را به گونه‌ای کاملا متفاوت کارگردانی کنیم و دیدگاه خودمان را به آن بدهیم و به نحوی آن را فیلمبرداری کنیم و تأکید را جایی بگذاریم که شخصاً حس می‌کنیم باید باشد.

**جورج کیوکر:** افسوس، من مؤلف نیستم، ولی چند تا کارگردان هستند که می‌توانند بنویسند. آنها بسیار زرنگند و می‌توانند مراحل را طی کنند. در مقام کارگردان، شما باید به فکر محدودیتهایتان باشید. چیزهایی هستند که نسبت به آنها همدلی دارید، و چیزهایی هم وجود دارد که به خودتان می‌گویید. «خب من می‌توانم این کار را انجام بدهم چون کاملا قابلیتش را دارم، اما افراد بسیار دیگری هستند که می‌توانند از من بهتر انجام بدهند.» فیلمنامه‌ای برای من فرستادند خواندم، خوشم آمد ولی گفتم، «به نظرم باید برای این فیلمنامه کارگردانی ایتالیایی انتخاب کنید؛ اینکه از من بخواهید آنرا بسازم دیوانگی محض است.»

جنبه‌های کشف نشده‌ای در مورد هر کارگردان وجود دارد. نمی‌خواهم سردستی ادعا کنم که من برای ساختن فیلمهای «وسترن» کارگردان مناسبی ام، ولی فکر می‌کنم با فیلم *هلر با جوراب شلواری صورتی* تلاش موفقی انجام دادم. من خودم بسیار به آن آگاهم. باید قلبتان به شما بگوید که «من می‌توانم این کار را از کس دیگر، کمی بهتر انجام بدهم.» این یك غریزه است؛ فیلمنامه را می‌خوانید و می‌گویید، «بله می‌توانم بسازمش.» همیشه حق با شما نیست، واگر وارد باشید طبعاً می‌توانید بسیاری کارهای دیگر انجام بدهید. کارهای خاصی هستند که شما علاقه‌ای ندارید، ولی به آن حساسیت دارید. این قضیه به خوبی روی پرده آشکار می‌شود.

**جورج سیتون:** فکر نکنید که همهٔ کارها را باید خودتان شخصاً انجام بدهید. به عقیدهٔ من این یك تلاش تعاونی است. شاید من به فرضیهٔ مؤلف اعتقادی ندارم. فکر می‌کنم، فیلمبردار، به قول فللینی، باید آزادی عمل داشته باشد. تدوین کننده هم همینطور، نویسنده هم که طبعاً. تنها دلیلی که مرا به کارگردان شدن کشاند این بود که می‌خواستم آنچه را که نوشته بودم حفظ کنم، چون فکر می‌کنم تنها راهش همین است. فکر می‌کنم نوشتن و کارگردانی کردن ترکیب خوبی است. من شدیداً مخالف کسی هستم که بخواهد هر سه کار را با هم انجام بدهد ــ چون به نظر من اتفاقی که می‌افتد این است که به عنوان کارگردان عاشق آنچه نویسنده نوشته هستید، و به عنوان تهیه کننده،

تصور می کنید که کارگردان عالی است، و کسی آنجا نیست که بگوید، «داری زیادی حرف می زنی، صحنه طولانی است، این کار را بکن آن کار را نکن.» باید همیشه کسی باشد که علیه او بجنگید. در غیر این صورت، به قول نظریهٔ [رابرت] فراست دربارهٔ شعر آزاد، «شبیه بازی تنیس بدون تور می شود.» و من فکر می کنم این دربارهٔ سینما هم صادق است.

**جان هیوستون:** به عقیدهٔ من هر فیلمی از نظر بصری متفاوت است. من می کوشم که برای بیان هر داستانی راه جدیدی، مناسب با شرایط آن بیابم، و هیچوقت تکنیك خودم را به آن اعمال نمی کنم ــ حتی تصور نمی کنم چنین تکنیکهایی داشته باشم.

**مارتین ریت:** من هنوز با آنچه خودم آن را "نخوت فرضیهٔ مؤلف" می خوانم شگفتزده می شوم. من همچنان معتقدم که کارگردان مهمترین فرد است، ولی اگر خود او نویسنده نباشد، به آسانی می تواند مفهوم و معنای موضوع را تغییردهد.

**رالف نلسون:** فیلم محصول تشریك مساعی استعدادهای بسیار زیاد و مهارتهای گوناگون است. باید یك نفر دررأس کار باشد، ولی او مسئول همه چیز نیست. چند سال پیش جدال بزرگی برپا شد، چون اتحادیهٔ نویسندگان با تهیه کنندگان مذاکره کرده بودند که هیچکس جز نویسنده نمی تواند امتیاز تیتراژ را داشته باشد. و این بدان معنی بود که افرادی از قبیل فرانك کاپرا، د. و. گریفیث، سیسیل ب. دومیل و دیگران نمی‌توانستند امتیاز تیتراژ فیلم را داشته باشند. آنها می‌کوشیدند ثابت کنند که نویسنده نیروی اصلی پشت فیلم است. نویسنده هم از کسانی است که سهمی دارد ولی کارگردان است که سرنخ تمام عوامل را در دست دارد. اما به عقیدهٔ من، این نیز بدان معنی نیست که کارگردان مؤلف فیلم است، مگر آنکه آن را از نطفه به وجود آورده باشد، نوشته باشد، کارگردانی کرده باشد، و تمام عوامل و اساس تولید آن را برعهده داشته باشد.

**مایکل وینر:** به نظر من برای توجیه چنین امتیازی (مؤلف بودن کارگردان)، باید در نوشتن فیلمنامهٔ فیلم سهمی اساسی داشته باشید، نه اینکه لزوماً فیلمنامه را خودتان بنویسید، بلکه با نویسنده از آغاز کار کنید، فیلم را سازمان بدهید، حتی اگر امتیاز تهیه کننده را

نگیرید. در حقیقت در فیلم عقرب، تهیه کننده‌ای وجود نداشت، گو اینکه ما به دلایل فنی امتیاز را به کسی دادیم. ولی او با موافقت شخصی و طبق مواد قرارداد هرگز آنجا حضور پیدا نکرد.

من تصور می‌کنم که با تدوین فیلم هم می‌توانید مُهر خود را روی فیلم بگذارید ـ کاری که خودم می‌کنم ـ و به این ترتیب از ابتدا تا انتها بخشی از فیلم باشید. باید اعتراف کنم که اگر کسی با فیلمنامه‌ای کامل و بی‌نقص هم پیش من بیاید و بگوید، «مایلی این را بسازی؟» من همچنان همان امتیاز تیتراژ را درخواست می‌کنم، گو اینکه کاملا مطمئن نیستم قابل توجیه باشد. به هر حال ما درگیر کاری شیطانی هستیم که دربارهٔ آن داوری می‌شود.

خب، درست شبیه آن است که هر روز سر کلاس بروی و در کلاس به تو نمره بدهند، اگر نمرهٔ خوب بگیری تو را در صندلی خوبی در ردیف جلو می‌نشانند و اگر نمرهٔ بد بگیری باید در در گوشهٔ کلاس بایستی. و این داوریها دربارهٔ چیزهای احمقانه‌ای مثل تیتراژ فیلم انجام می‌گیرد. به هر صورت در فیلم عقرب، تمام این کارها را خودم کردم. وجدانم هم ناراحت نیست که تیتراژ را از آن خودم کردم؛ فکر نمی‌کنم در فیلمهایی که تیتراژ آن به من تعلق دارد، کاری کمتر از آنچه فکر می‌کردم باید انجام بدهم، انجام داده‌ام. اگر کاری کمتر از آنچه معتقدم انجام بدهم، حتماً می‌گویم اسمم را در تیتراژ نگذارند. شاید تا این حد شریف باشم که بگویم. نمی‌دانم.

## کارگردان در مقام شریك فعالیتها

**آلن دوان:** من تمام کارگردانها را دوست دارم. فکر می کنم هر کدام حسنی دارند. برخی بیشتر از دیگران. اما آنچه که باید درنظر بگیرید این است. شما گام به گام پیش می‌روید. در اوایل کار ما تنهای تنها کار می کردیم. تك تنها. تا سالها وضع همین بود. وقتی فیلمی می ساختی، واقعا می *ساختی*. بعد زمانی پیش آمد که افرادی مثل تالبرگ وارد کار سینما شدند، بافکرهای خوب، پشتوانهٔ مالی کافی که حمایتشان بکند و سازمانی محکم که دوروبر شما را با هنرپیشه‌های فوق العاده احاطه بکند. و هر قدر می خواستید کمك داشتید. دیگر تنها آفریننده نبودید. بلکه مترجم افکار آنان بودید. و با تمام آن کمکها کار شما بهتر می شد، هر کارگردانی که بودید فرق نمی کرد، و هر چیزی در ارتباط با آن برنامه بهتر می شد چون هر کسی که در آن بود خوب بود. ولی

شما یك اصل داشتید ــ یك فیلمنامهٔ تنظیم شده بر مبنای داستانی خوب و اگر آدم اصلی ــ نامش را تهیه کننده بگذارید ــ خوب بود، در آن صورت تمام برنامه خوب از آب درمی‌آمد. فیلم شما خوب می‌شد. و شما هم خوب بودید. این مکتب جدیدی بود.

**سمیوئل فولر:** این روزها سؤال بزرگ این است: فیلم را چه کسی می‌سازد؟ واقعاً کی آن را می‌سازد؟ طبعاً نویسنده می‌گوید، «من می‌سازم.» فیلمبردار می‌گوید، «خب من فیلم را نمی‌سازم ولی مسئول هشتاد درصد آن هستم.» کارگردان می‌گوید، «من می‌سازم.» تهیه کننده، طبیعتاً، می‌گوید، «من می‌سازم.» و تدوین کننده... و دیگران. من معتقدم این مسئله حل خواهد شد. من پیامبر نیستم، اما فکر می‌کنم پنجاه یا صد سال بعد از این، یك نفر سازندهٔ فیلم خواهد بود، بحث هم ندارد.

می‌دانم که بسیاری افراد با من همعقیده نیستند ــ آنرا با کسی که کتابی می‌نویسد مقایسه می‌کنند، کسی که کتاب را صحافی می‌کند هم باید امتیاز بگیرد؟ بگذریم از حروفچین، صفحه‌آرا، گرافیست، طراح پشت جلد و توزیع کننده که لابد هر کدام باید سهمی از امتیاز را داشته باشند. این قضیه را می‌توانید تا ابد کش بدهید. ولی اینها همه حرف مفت است. دست آخر جدال بین دو نفر است که کدامیك فیلم را می‌سازد، چه کسی در واقع سازندهٔ فیلم است. یکی کارگردان است و دیگری نویسنده. این قضیه این روزها به مرحلهٔ بسیار ظریف و حساسی رسیده است.

**نیکلاس ری:** حماقت است که کسی بگوید، «خب این فکر من بود، فکر من بود، فکر من بود.» در زمینهٔ هنر، سینما دیالکتیکیترین هنرهاست، ظریفترین آنها اما دیالکتیکیترین آنها. هیچکس به تنهایی فیلمی را نمی‌سازد، حتی دیوانگی.

**رابرت آلتمن:** من برای خودم زیربنایی دارم، کسانی که بیشتر از همه با من کار می‌کنند. پنج یا شش نفرند. گاهی افراد جدیدی وارد می‌شوند، گاهی کسانی خارج می‌شوند، اما همیشه محصول تشریك مساعی آن گروه است. همیشه.

**پیتر جیمز:** یك بار فیلمنامه‌ای نوشتم و اشاره کنم که من سریع چیز می‌نویسم. مدت زمان کوتاهی تمام شد و وقتی به صفحات آن نگاه کردم گویی روی سنگ حك شده بودند، آنقدر نسبت به آن اطمینان داشتم، فوق‌العاده هیجانزده بودم. کاملا آماده بودم که

بگویم، «فیلمنامه آماده است.» اما آنها خواندند و گفتند، «عزیزم، این هنوز فیلمنامه نشده.» و من ادامه دادم، عرق ریختم، جان کندم و فیلمنامه بهتر شد. خب اگر من تنها بودم، اگر آن مؤلف عالی جنابی بودم که بحثش هست، و با منظره یا بم این طرف و آن طرف می‌رفتم، فکر می‌کنم فیلمنامه چیز خوبی از آب درنمی‌آمد.

## کارگردان در مقام صاحب سبک

**روبن مامولیان:** در واقع سبک، دیدگاه شما از جهان، اززندگی است. اینکه چگونه آن را می‌بینید. چگونه آنرا احساس می‌کنید. بنابراین چیزی خودآگاهانه نیست. سبک می‌تواند برحسب موضوع تغییر کند. اما چیزهای اساسی خاصی هم‌وجوددارد، که‌من نمی‌دانم آیا خودآگاهانه به آن پرداختم یا ناخودآگاهانه. نمی‌دانم، شاید ناخودآگاهانه. چون گاهی وقتی به فیلمهای قدیمی نگاه می‌کنم چیزهایی کشف می‌کنم که خودآگاهانه به آن نرسیده بودم بلکه ازضمیر ناخودآگاهم سرچشمه گرفته بوده است. این نظری کاملا شخصی است، چون به تعداد افراد خلاق، نظریات گوناگون وجود دارد.

اما واقعیت گرایی و طبیعت گرایی برای من نیست. به آن علاقه‌ای ندارم. فکر می‌کنم ابزار ضعیفی است. به نظر من برای سفرنامه خوب است. برای فیلمهای مستند و خبری. اما نه فیلمهای داستانی. البته شعر تا ابد زنده خواهد ماند. این احمقانه‌ترین چیز غیرواقعی است، مگر نه؟ درزمینهٔ نثر واقعیت گراهای بزرگی مثل تولستوی وداستایوسکی داری، واقعیت گراهای بزرگی که واقعاً زندگی را به تو نشان می‌دهند. این حتماً درهنر محلی از اِعراب دارد. بنابراین می‌توانی فیلمی بسازی که سراسر واقعیت گرایی باشد وتعلق پیدا کند. ولی چیزی نیست که‌من به انجام آن علاقه داشته باشم، چون من فکر می‌کنم چیز واقعیت گرا از بین می‌رود. امروزه نقاشیهای واقعیت گرا تمام مرده‌اند. هیچکس آنها را نمی‌خواهد. همهٔ آنها سبکدار هستند. همه دارای قوهٔ تخیلند. همه شاعرانه‌اند. من حس می‌کنم که هر موضوعی ــ لازم نیست حتماً تخیلی باشد ــ هر موضوعی باید از دیدگاهی شاعرانه دیده شود و درنتیجه سبکدار شود.

**وینسنت مینه لی:** مشکل بتوان گفت چگونه سبکی را برازندهٔ فیلمی می کنید. یك سبك به خصوص ممکن است برای فیلمی درست باشد ولی برای فیلمی دیگر نباشد. می‌دانید، باید در چارچوب آن زندگی کنید، روی آنها تمرکز کنید.

یك بار داستانی را تعریف کردم که به نظر من تصویر کنندهٔ عملکردی است که یك کارگردان باید داشته باشد. کشاورز پیری بود که گاوش را گم کرد. در میان تپه‌ها و مزارع و رودخانه‌ها به دنبال او گشت ولی پیدایش نکرد. زمانی طولانی گذشت نتیجه‌ای نبخشید. سرانجام، یك روز، بعد از یك هفته جستجو با گاو برگشت. همه از او پرسیدند، «گاو را کجا پیدا کردی؟» جواب داد، «با خودم فکر کردم اگر من گاو بودم کجا می‌رفتم؟ رفتم و آنجا بود.» بنابراین شما باید خودتان را در چارچوب فکری قرار دهید که بگویید، «در این شرایط چه می کردم؟ چگونه آن را منطقی می ساختم، چگونه می توانم آن را به گونه‌ای بسازم که برای من زندگی بکند؟» باید به این نحو عمل کرد.

**ادامشویلر:** دوست دارم با مکعبهایی کار کنم و یکی از بزرگترین آنها را که شکل و فرم مشخصی دارد روی زمین بیندازم بعد کاملا برگردم و مکعب دیگری را کنار آن بیندازم. ابتدا، به نظر نمی‌رسد که از یك چیز باشند، ولی چون کنار هم قرار دارند، شبیه بسیاری از تجربه‌های ما در زندگی می شوند که به کلی به هم بی ارتباطند، اما ناگهان ارتباطی را برقرار می کنند که هیچکدام به تنهایی برقرار نمی کرد. ناگهان تو چیزی را می بینی و می فهمی که هیچکدام از این تجربه‌ها به تنهایی بیان نمی شود. و این چیزی است که من دوست دارم با آن سر و کار داشته باشم. یعنی سبکم را عوض می کنم، زیرا سبك، اغلب، روش بیان چیزی است و حالتی است ــ روشی از دیدن و تماشا کردن. بنابراین، با نگاه کردن چیزی به سبکهای گوناگون یا چند روش گوناگون، حس می کنم دارم جامعتر و کاملتر کار می کنم و به مراتب ارضاکننده‌تر از آنکه به آن از یك دیدگاه مشخص و مداوم می نگریستم.

**جان هیوستون:** اگر کشف تازه‌ای رخ بدهد کاملا تصادفی است. من هرگز کار را با این تصور شروع نمی کنم که کشف تازه‌ای بکنم. اتفاق می افتد، چون موضوع چنین ایجاب می کند.

**جورج کیوکر:** چیزی که کار مرا مشخص می کند موضوع است، متن کار. روش ساختن

*زنان کوچك با سفرهایی با عمه‌ام* برای من کاملا متفاوت است. سبك کاملا متفاوتی است. یکی طنز است و دیگری کمدی. گمان می کنم شما می توانید بو بکشید که در هوا چی هست. خود من آگاه نیستم که تغییر کرده ام. بدیهی است که باید تحت نفوذ اتفاقی که می افتد قرار بگیرم. فکر نمی کنم، «آهان، تماشاچی اینجا به گریه می افتد.» نسبت به آن آگاهی ندارم. من تنها به کاری که می کنم آگاهم. خواهم گفت، «بله، به نظرم این مؤثر باشد، یا این درست از آب درآید.» کاملا بسته به موضوع است.

**جورج سیتون:** مردم همیشه می گویند، «می خواهم این را به این سبك کار کنم.» اما کسی گفته است که، «سبك هرگز آغاز نیست، بلکه نتیجهٔ کار است.» و به عقیده من کاملا حق دارد. به نظر من باید با فکری شروع کرد و بعد آن را گسترش داد. هندسی است؛ باید از نقطه ای شروع کنید و اگر مدادتان را به این جهت بکشید، تبدیل به خط می شود. فکر می کنم وقتی فلینی گفت که فیلمنامه هایش ششصد صفحه هستند منظورش همین بود. با فکری شروع می کند و آن فکر در حال نوشتن گسترش پیدا می کند.

**پل ماریسی:** دوست ندارم فکر کنم که سبك دارم. سبك من در انتخاب هنرپیشه ها و طرز تفکر خاص است، روانشناسی آدمها در فیلم. برایم مهم نیست که آنها را از کرهٔ ماه فیلمبرداری کنم. به نظر من اگر فیلمی روی نوار ویدئو ضبط شود یا با دوربین ثابتی گرفته شود یا دوربین هزار حرکت بکند و تمام زوایای ممکن را بگیرد، تا مورد توجه مردم نباشد ارزش ندارد، اینکه چه شکلی است برای من جالب نیست.

**ژان رنوار:** هریك ازما، باید برنامه، روش کارمان را بسازیم، مثل دستور غذا در یك کتاب آشپزی.

**وینسنت شرمن:** متأسفانه، کارگردان همیشه سوارکار نیست. متأسفانه رئیس کمپانی گاهی می آید و می گوید، «از روش تدوین این خوشم نمی‌آید. از آن موسیقی بدم می‌آید. یا ممکن است بگوید، «از نحوهٔ فیلمبرداری این فیلم خوشم نمی‌آید،» یا چیزی از این قبیل. باور نمی کنید که چگونه چیزهای مشخصی تأثیر کلی فیلمی را دیگرگون می کنند. اصولا محتوی ممکن است کاملا تغییر کند. موضوع پیچیده ای است، اما در تحلیل نهایی، به نظر من اینکه شما چگونه انسانی هستید، و احساستان

دربارهٔ مردم وزندگی چیست به گونه ای ازطریق فیلم شما منتقل می شود. اگر بدگمان و مرددید واعتقادی به مردم ندارید؛ اگر عدم اعتماد دارید، در آن صورت منتقل می شود. اگر به مردم ایمان داشته باشید، آنها را دوست بدارید ودرك کنید، آن احساس نیز از طریق فیلم شما منتقل می شود. می شود آن را به روشهای گوناگون عرضه کرد. به هر صورت دیدگاه شما نسبت به مردم و نسبت به وقایع به گونه ای در کار شما مشهود خواهد بود.

**آلن دوان:** این عنوانها را من هرگز درك نمی کنم، تکنیك، سبك وغیره. من هرگز به تکنیکی آگاه نبوده ام. کار من این بود که فیلمها را به روشی که فکر می کردم باید ساخته شوند بسازم و می ساختم، ویادم نمی آید که از تکنیك مشخصی پیروی کرده باشم. من فکر می کنم غریزی است. برای من داستانها، مثل مسایل ریاضی بودند، همانگونه که اغلب مسایل هستند. همیشه راه حلّی ریاضی برای هر چیزی وجوددارد. بنابراین، اگر قرار بود تکنیك خودم را مشخص کنم می گفتم تکنیکی ریاضی است که در منطق، در طبیعی بودن، در جهتی که پیش می روید ورابطهٔ چیزی با چیز دیگر خودش را بروز می دهد. قوانین اجتناب ناپذیر ریاضی با زندگی و نمایش قابل تطبیق هستند.

**جورج کیوکر:** از نظر من سبك تشخیص چیزی است که صحیح از آب درآید. کل کار همین است. این که چگونه به دست می آید خودش رازی است. گاهی تصمیم بزرگی می گیرید، ولی اغلب تصمیمهایی کوچك، تصمیمهایی که خود شما نسبت به آنها آگاهی ندارید، همچنین مسائلی سرصحنه. از آنها تصویری در ذهن دارید.

بله، به نظر من کارگردان تأثیر می گذارد، اما چیزی که بیشتر برایش ارزش قائلم کارعملی نوشتن است. من برای نویسنده، اگر خوب باشد، خیلی احترام قائلم. برای کاری که می توانم بکنم احترام زیادی قایلم. من بهترین وبیشترین کمك را می خواهم، بهترین تدوین کننده ها، بهترین طراحها، بهترین هنرپیشه ها که لزوماً معنی اش معروفترین آنها نیست.

**روبن مامولیان:** بسیاری از مردم از داوری و غریزهٔ خودشان وحشت دارند. همیشه خودشان را دست کم می گیرند. به نظر من یك فیلمساز را فردیت او می سازد. تو نمی خواهی شبیه من باشی. تو نمی توانی ازمن چیزی یاد بگیری. کاری که می توانی

انجام بدهی، اگر قدری ایمان هست، چیزی که من باور دارم، اگر سیمی را به لرزه درآورد، بگوییم ضرباهنگ، شما می توانید به روش خودتان از آن استفاده کنید. یك چیز جزئی نیست. مشخص هم نیست. نکته در این است که وقتی فکر جنون آمیزی به سرت می زند، اگر با فرضیه بتوانی آن را توجیه کنی، انجامش بده. جانزن. انجامش بده، مطمئناً بهترین قسمت فیلمت خواهد شد. همیشه همینطور می شود.

**هوارد هاوکس:** یك بار، لوئیز ب. مایر فکر درخشانی به سرش زد. می خواست من و جوزف فون استرنبرگ با هم یك شاه فیلم بسازیم. جوزف و من دوستان خوبی بودیم چون من فیلم اول اورا که باعث شهرتش شد، برایش آماده کردم. کلی با هم خندیدیم و شروع کردیم به کاررروی داستانی که گسترش پیدا کرد و کامل شد. بعد بحث کردیم که چگونه آن را بسازیم. خب جوزف، همیشه چیز کوچکی را می گرفت و آن را بزرگ می کرد. من گفتم، «جوزف، فقط یك راه وجود دارد، بیا برویم پیش آقای مایر. تو روش خودت را بگو من هم روش خودم را تشریح می کنم. بگذار او انتخاب کند، چون ما برای هم لطفی نداریم.» همین کاررا کردیم ومایر متاسفانه روش مرا انتخاب کرد. من چیزهای عظیمی برایش تشریح کردم که با سلیقه اش جور بود و جوزف چیزهای کوچکی را تعریف کرد. خب این همیشه اتفاق می افتد. من ضمانت می کنم که دو کارگردان خوب اگر یك داستان واحد را بگیرند و فقط اسم آدمها و شهرها را عوض کنند و از آن فیلم بسازند، به کلی دو چیز متفاوت ازآب درخواهد آمد.

**وینسنت شرمن:** ما همه ازهم می دزدیم. ما همه همدیگر را به هیجان می آوریم. به نظر من در هر زمینهٔ هنری چنین است. فکر می کنم در زمینه نویسندگی، نقاشی و موسیقی هم همینطور است. به عقیدهٔ من ما همه تحت نفوذ همعصرها و استادان گذشته هستیم. این موضوع در روش بیان داستانی که تعریف می کنیم هست. در روش انجام برخی از کارها هم هست. سرانجام امیدوارید که سبك خاص خودتان را به وجود آورید.

**جورج کیوکر:** من کارهای بسیار زیادی کرده ام. بعضی از آنها هستند که به راحتی می توانم بگویم، «خب، کسی دیگر می توانست این را خیلی بهتر ازمن انجام بدهد.» اما آدم باید بتواند متغیر باشد. باید حتی باعث شگفتی خود بشود. در غیر این صورت، اگر همیشه جانب احتیاط را رعایت کند، لطفی ندارد. من سعی می کنم چنین نباشم.

هر کسی که می خواهد کارگردان باشد، که پیشرفت می کند و دگرگون می شود و به رفتن ادامه می دهد، باید نسبت به این قضیه آگاه باشد. بعضی افراد می گویند، «من این صحنه را بارها و بارها گرفته ام.» بعضی آدمهای زرنگ هم می گویند، «من هرگز آن را انجام نداده ام و هرگز هم نخواهم داد.» باید متوجه بود که فیلمبردار و کسان دیگری هم در سر صحنه هستند که تجربه دارند. باید این تصور را به خودتان بدهید که قبلا هرگز این کار را انجام نداده اید. این باعث تازگی کار می شود.

**جك نیکلسون:** من در هیچ کاری که انجام می دهم سبکی ندارم، ولی برداشت من کمابیش با اسلوب است. همینطور نمی روم سر کار ببینم چه اتفاقی رخ داده. می کوشم و واقعاً ساختاری را مشخص می کنم. نظری کلی دربارهٔ ماهیت فیلم دارم و اینکه چه نوع فیلمهایی قابل ساختن هستند. نوع مشخصی ندارم که پایبند آن باشم، و می دانم چگونه فیلمهای متفاوت بسازم. دیدگاه من این است که تجربهٔ کاملی از فیلم به دست بیاورم. و تصور نمی کنم این با متمرکز شدن روی یك چیز ثابت عملی باشد. بدیهی است، نقطهٔ قوتهای شما مبتنی بر تجربه های شماست.

دلم نمی خواهد برای تماشاچی دلالی بکنم. معتقدم برای زمانی که از تماشاچی می گیریم، نوددقیقه یا دو سه ساعت در تاریکی، باید چیز با ارزشی به او تحویل بدهیم. می تواند سرگرمی ساده ای باشد. من اهل صادرکردن بیانیه های فلسفی نیستم چون معتقدم خطرناك است. منجر می شود به اینکه اززمان استفاده نشود. ولی دربارهٔ خودم بسیار فلسفی هستم. همیشه صحنهٔ کوچولویی دارم که معتقدم تبدیل موضوعی به شکل گفتاری تجربهٔ خوبی است و نگذارم همینطور از کفم برود. اما در اصل دوست ندارم حوصلهٔ مردم را سر ببرم.

**برایان دوپالما:** شما باید به کارهایی که کرده اید نگاه کنید و ببینید چه کاری را خوب انجام می دهید و از عهدهٔ چه کاری بر نمی آیید. اگر فیلمهای مرا دیده باشید، می دانید من در چه چیزی خوبم و در چه چیزی بد، و متوجه می شوید که چرا فیلم *خواهران* برای من گام بزرگی است، چون اکثر فیلمهای قبلی من به گونه ای، سرد، روشنفکرانه، وهزلی بوده اند، بعضی بخشها هم خوبند، ولی ساختاری وجود نداشت. اجزاء آن با هم ترکیب نمی شد، اگر سریع می دیدی، محسوس نبود. اما این فیلم، اقدامی خودآگاه برای بیان یك داستان بود، برای درگیر کردن تماشاچیان و شخصیتها، و کارکردن به

سبکی سینمایی.

**جك نیکلسون:** سکانسهای مشخصی درفیلم گفت، *بران* وجود دارد که فکر می کنم ناگهان در قالب متفاوتی قرار می گیرد. سکانس دلهره آوری در آن هست که من آن را متفاوت از سایر قسمتهای فیلم، فیلمبرداری کردم. من خودم فیلمهایی را دوست دارم که پایبند سبك خاصی نیستند. دوست ندارم زیاد به دوربین تکیه کنم، گو اینکه مخالف آنهم نیستم، و بگو یم این سینماست، سینماست، سینماست. در این فیلم من این کاررا نکردم، ولی ازطرف دیگر خو شم نمی آید خودم را گول بزنم که کسی را به سطح دیگر ی از خودآگاهی کشانده ام و آنها گاهی در طول نود دقیقه ای که مشغول تماشایی فیلم هستند، متوجه نشدند در سالن سینما نشسته اند، و من به آنها بگو یم از طریق سبك سینمایی می دانم.

**رائول والش:** گذار از فیلم صامت به ناطق به هیچ وجه بر من تأثیر ی نگذاشت. علی رغم صدا، به کارم ادامه دادم. از اتاق بردمشان بیر ون و گذاشتم درراهر و حرف بزنند، البته اگر در اتاق حرف نزده بودند. من به کارم ادامه دادم. البته برای بعضی ازهنر پیشه ها و ستاره ها بسیار مشکل بود چو ن تجر بهٔ صحنه نداشتند. من به همان تر تیب سابق عمل کردم. البته با رایج شدن فیلم ناطق انقلاب عظیمی میان کارگردانها رخ داد. به من لقب خائن دادند، چو ن از نخستین کسانی بودم که فیلم ناطقی در فضای آزاد ساختم. معتقد بودند که رسانه ای با پانتومیم به وجود آورده اند، و حالا حرف زدن تمام آن را از بین می برد. من می گفتم اگر آن را نپذیر یم و استفاده نکنیم، خود ما را از بین می برد. سر انجام همه پذیر فتند.

**ریچارد آتن بار و:** من اعتقاد زیادی به محتوا دارم و شدیداً معتقدم که محتوا تکنیك را القاء می کند. برای زرق و برق و آتش بازی و سبك و این حر فها هم احترامی قائل نیستم.

## تأثیرها ـ کاستی ها و افزایشها

**استان براکج:** باید به خاطر داشته باشیم اولین فیلمی که من دیدم *سفیدبرفی وهفت کوتوله* بود. کودکی من هم، مانند گر گو ری مارکو پولوس و کنت آنگر با فیلمهای هالیو ود

اشباع بوده است. اغلب ماها هنوز هم با اخلاص تمام به تماشای آنها می نشینیم و لذت می بریم، همانگونه که در کودکی لذت می بردیم. بنابراین تمام مدت از امکانات هالیوود وام می گیریم. آنها هم دستور زبان سینما را از ما می گیرند. گاهی به نظر می رسد که به هم نزدیك و نزدیکتر می شویم، ولی چنین نیست، زیرا جدایی مطلق میان ما هدف کلی کارماست. هدف فیلم هالیوودی برای آن است که در همان رؤیای پرستش جادویی سهیم باشیم. رقص اجتماع است، رقص قبیله ای ماست، حال آنکه هنرمند همواره می کوشد رؤیای جدیدی بیافریند.

**فرد زینه مان:** به تصور من می شود فیلمهای فوق العاده ای ساخت که آغاز و میان و پایان نداشته باشد. درحقیقت، فکر می کنم هرچه بیشتر ازاین گونه قانونگذاریهای عمومی دور بشویم، وضعمان بهتر می شود. من معتقدم که ما ــ درمقام زمینه ای هنری ــ بیش از حد رنج کشیده ایم، از آنجا که قوانین دلخواهانه ای برما اعمال شده است، آنهم توسط افراد زیادی که حق چنین کاری را نداشته اند، و فقط به دلیل داشتن پول چنین قدرتی را به دست آورده بودند ــ مدیران گوناگونی که ما را با مبلغی استخدام می کردند و به ما می گفتند چگونه فیلم بسازیم، ما را با انواع گوناگون بکن‌ها و نکن‌ها پر کردند.

اگر به عقب برگردی، و قوانینی را که اعمال می شد بررسی کنی، دوچیز شگفت انگیز می یابی. نخست آنکه، این قوانین مطلقاً دلخواهانه بوده اند، مانند ادعای بی معنی ل. ب. می یر، «فقط دو نوع زن وجود دارد ـ مادر و فاحشه.» یا اینکه، «مهم نیست چه اتفاقی رخ بدهد، صورت ستاره همیشه باید بسیار روشن باشد ــ صورت ستاره باید دیده شود.» حالا اگر نیمه شب است و طرف در ایستگاه قطاری ایستاده، مهم نیست. یك دور تسبیح از این قبیل قوانین و مقررات وجود داشت، و هراندازه هم که تو علیه آن می جنگیدی بی ثمر بود، گمان دارم که بعضی از آنها به گونه ای موذیانه پابرجا مانده اند. بسیار مشکل است که آنها را ازوجودت خارج کنی. اما، شگفت انگیزتر آنست که در دههٔ هزارونهصدوسی، به احتمال زیاد فیلمهای هالیوود از نظر کیفیت به نقطهٔ اوج خود رسید. و این نکته ای غیرعادی است.

پرداختن از شعر به تصویر متحرك تأثیر گسترده ای بر فیلمسازها داشته است، برای تجربه گران نخستین، استادی بود که به برابری با او بپردازند.

**آلن دوان:** من با اشتیاق کارهای گریفیث را تماشا می کردم و ازاو تقلید می کردم. کار بسیار

موفقیت آمیز و فوق العاده ای بود. فیلمهایش را تماشا می کردم، به کمپانی خودم می‌رفتم و آنها را نسخه برداری می کردم.

برای لیو مك کاری، علاوه بر جان فورد، فرانك بورزیج، چارلی چاپلین، فرانك کاپرا، و ارنست بویچ

...تاد براونینگ هم بود. در حدی که کسی قادر است معلوماتی ــ معلوماتی شخصی ــ را به فردی دیگر بیاموزد، او میراثی بسیار پر ارزش به من آموخت. او تمام داستانهایش را خودش شخصاً می نوشت. همهٔ آنها اصیل بودند. من هم با او می نشستم و اجازه داشتم پیشنهادهایم را عرضه کنم. بعد در نقش منشی صحنه کنار او می نشستم تمام فیلمنامه را مرور می کردم و برای هر صحنه یادداشت برمی داشتم. بعد به اتاق تدوین می‌رفتم و سرانجام روی تیتراژها کار می کردم و تا خارج شدن فیلم از استودیو دنبالش بودم.

**برناردو برتولوچی:** من در یك فیلم با پازولینی به عنوان دستیار همکاری کردم، نخستین فیلم پازولینی بود، *آکاتونه*؛ و دیدن او در حین کار حقیقتاً تماشایی بود، چون اولین فیلمش بود و داشت کشف می کرد فیلمسازی و فیلمبرداری چیست. در عین حال نخستین تجربه من هم قبل از ساختن اولین فیلمم بود. بنابراین هیچکس به من نگفت که باید ارتباط بین این سکانس و سکانس بعدی را بدانی. می‌دانید مسئله از آن لحظه ای آغاز می شود که شروع می کنید به فکر کردن.

تأثیر بر فیلمسازان، لزوماً نباید محدود به فیلمسازان دیگر باشد. برای استان براکج، که با برداشتی مستقیماً فرمال و انتزاعی کار می کند. تکنیك آهنگسازها نمونه‌های باارزشی بوده اند.

**استان براکج:** وربرن در حقیقت به تکرار تکیه می کند. او در جریان اصلی موسیقی غربی قرار دارد. او به ریزه کاریهایی متکی است که ما منتظر تکرار هستیم و او ابا می کند. وربرن جدید است و به او به سان جانوری نگاه می کنند که گویی خواسته است موسیقی را زیر و رو کند. دیگر متوجه شده ایم که اینها همه حرف پوچ است. هر تحول

جدید باید متکی به فرهنگی از تحول باشد تا بتواند وجود داشته باشد. تا میکل آنژ نداشته باشید به اِل گرکو نخواهید رسید، چون پیکرها قابل درك نخواهند بود. حداقل تا چند صد سال چنین بوده است.

هر آموختنی به تقویم احتیاج دارد. هر پیکری که توسط هنرمند جدیدی متحول می شود، متکی به پیکرهای اساسی گذشته است. در حین ساختن فیلم *در انتظار شب* این نکته شدیداً ذهن مرا به خود مشغول کرده بود، چون هیچ چیزی را فرض مسلم نمی پنداشتم. وربرن چنان اهمیتی داشت که به من اجازه داد ساختارهایی بسازم که متکی بر باروك نباشند، نه بیشتر از خود او، که در کارهایش به هیچ عنوان از تکرار خبری نیست.

سایر کارگردانهای نوآور در تقلید از استادان عالیمقامشان تردیدی به خود راه نمی دهند.

**کرتیس هرینگتون:** اصلیترین نفوذ بر کار من را کارگردانی دارد که کارهایشرا ستایش می کنم. او جوزف فن استرنبرگ است. گرچه هرگز واقعاً فیلمی به روال استرنبرگ نساخته ام، ولی بسیار تحت تأثیر او هستم. امیدوارم روزی فیلمی به سبك او بسازم.

من به تاریخ سینما بسیار آگاهم. جوانتر که بودم چندسالی در پاریس زندگی کردم، و تقریباً هر شب به سینما تك فرانسه می رفتم. روزی دو تا سه فیلم نشان می دادند، و واقعاً آموزش فوق العاده ای در زمینهٔ تاریخ فیلم به دست آوردم، چه فیلم صامت چه ناطق. به این عبارت، تمام این اطلاعات را در گوشه ای ازذهنم انباشته ام. ممکن است ناخودآگاه فکر یا تأثیری را به وام بگیرم که به یادم می آید، چون جهت من نسبت به فیلم چنین است.

**برایان دوپالما:** من فکر می کنم هیچکاك احتمالا بهترین فکرهای داستانی و فکرهای سینمایی را در تاریخ سینما عرضه کرده است، و من فقط تلاش می کنم که قدری از استاد پیروی کنم. به عقیدهٔ من بنای فیلم روح فکر بسیار درخشانی است ــ می دانید، آن طور که درگیر شخصیتی بشوید و بعد اورا بکشید. این فکر به نحوی خودآگاه در فیلم *خواهران* موردنظر بوده، که با سیاه پوستی درگیر شوید و بعد اورا بکشید. سینمای خالص است. برای من این فیلم مانند موقعیتی آموزشی است.

فیلمهای قبلی من، بخش بخش است. بعضی ازقسمتهای آن درست از آب درمی آید و بخشهای دیگر نه. من سبکهای گوناگونی در چیزها دارم که مرتب از آنها استفاده می کنم. اما به این ترتیب مجبورم که با شکل مشخصی کار کنم. فکر می کنم برای یك کارگردان، روند رشد خوبی است. کارگردانهای اندکی فرصت پیدا می کنند در حرفه اشان رشد کنند.

**استان براکج:** موارد آدمهایی مثل فن اشتروهایم، فن استرنبرگ، اورسون ولز، د. و. گریفیث را درنظر بگیرید. اغلب اینها، که ما به عنوان هنرمند می شناسیمشان، با شرایط کمپانیها کشمکش داشته اند. الگوی نفرت نسبت به آنها کمابیش همیشه یکسان است. اغلب آنها مجبور شدند به هنر پیشگی روی بیاورند تا مخارج زندگیشان را تأمین کنند. این دیگر بیشترین تنبیهی بود که هالیوود می توانست بر کسی اعمال کند که مثلا اریك فن اشتروهایم را در فیلمی مثل *سان ست بولوار* در نقش کارگردانی ناموفق به بازی وادارند.

برخی از کارگردانها حتی ستایشی تصویری برای مرادهایشان قایل هستند. پیتر باگدانویچ، در نخستین فیلمش، *هدفها*، از "نقل قولهایی تصویری" استفاده کرده است.

**پیتر بوگدانوویچ:** به نظر من اکثر نویسنده ها به گونه ای خودآگاه از دیگران تقلید می کنند تا تأثیرهای خاصی را به دست آورند، آنهم نه به شکل استقبال یا ستایش، بلکه به دلیل آنکه نویسندگان دیگر، «آن را خوب انجام می دهند» و آنها می دانند که به همان صورت خوب است. کسانی هستند که دزدیدن به این روش را به باد انتقاد می گیرند. برعکس من فکر می کنم، قابل تحسین است، چون به عقیدهٔ من چیز اصیلی دیگر وجود ندارد. هر کاری انجام شده. در روزهایی که سینمای صامت می ساختند از تمام این کلکها استفاده شده است، پردهٔ تقسیم شده، تدوین سریع وغیره. من اخیراً با آلن دوان مصاحبه ای کردم، واو گفت که در سالهای ۱۹۲۰ که فیلم می ساخته از این روشها استفاده می کرده است. او گفت، «ما وقتی بزرگ شدیم دیگر این حرفها را ریختیم دور.» پس چیز تازه ای وجود ندارد.

یکی از لذتهای من در ساختن فیلم آن است که گاهی صحنه هایی را که قبلا دیده ام و

دوست داشته ام تکرار کنم. یکی از نماهای پیش پا افتاده ای را که در هر صحنهٔ تعقیب می بینی و من خیلی دوست دارم جایی است که طرف دارد با اسب فرار می کند، دوربین را با حرکتی افقی به عقب برمی گردانی و آدمهایی را می بینی که دنبال او گذاشته اند. این نمارا در هر فیلم وسترنی می بینی. من عاشق این نما هستم، بنابراین در صحنهٔ تعقیب در فیلم *هدفها* از آن استفاده کردم. جملهٔ خوبی است، دستور زبان خوبی است. می گوید، «یارو دارد می رود؛ حالا ببینیم تعقیب کننده ها چقدر با او فاصله دارند.» حرکتی مداوم است، و تماشاچی می داند که چیزی دستکاری نشده، و واقعی است. چیزهای بسیاری از این دست به آدم لذت می بخشند.

**پل ماریسی:** زمانی سبکی در فیلمسازی وجود داشت که لزوماً هر فیلم نمی بایست میلیونها دلار درآمد داشته باشد و از نظر نقد سینمایی هم موفقیت بزرگی پیدا کند. این تکنیکی از فیلمسازی بود که فیلم را به عنوان تمهیدی کم اهمیت می دیدند که هنرپیشه های کارمند کمپانی باید در آنها کار کنند. فکر می کنم من به گونه ای خودآگاه یا ناخودآگاه خودم را در شرایطی قرار داده ام که اهمیت زیادی برای فیلم قایل نمی شوم. فقط می کوشم درباره هنرپیشه ها فکر کنم و سعی کنم آدمهای جالبی پیدا کنم و آنها را جلوی دوربین ببرم تا نقششان را اجرا کنند. ترکیبی کاملا قدیمی است، چون فکر می کنم که حال و هوا و روانشناسی فیلمسازی در سالها ۱۹۳۰، بر مبنای آسانپذیری بود. این روزها فیلمسازی چنان صنعتی شده که همه چیزش مسئله است. فاصلهٔ معقولی بین فیلم و کسانی که فیلم را می سازند وجود ندارد. به عقیدهٔ من فیلمی که با روش آسانپذیری ساخته شود نقاط قوت زیادی پیدا می کند.

**یان کادار:** من دربارهٔ فلسفهٔ فیلمسازی برای شما حرف زدم. چرا فیلم می سازید؟ شاید جذبهٔ خاصی برای این حرفه در خود حس می کنید. شاید حرفی برای گفتن دارید. یا شاید می خواهید روشی برای بیان خودتان بیاموزید. بودن ما در این زمینه فقط یك دلیل ندارد. من فیلم می سازم، چون کاردیگری نمی توانم انجام بدهم. و می کوشم به بهترین وجه آنرا انجام بدهم.

طبیعتاً، باید ارتباطی برقرار کنید، بنابراین فیلم می سازید. حالا، فقط یك مشکل باقی می ماند و آن این است که چگونه با موانعی که شما را وادار می کنند کاردیگری برای حفظ شرافتتان انجام بدهید، بجنگید. اما، دلیل اصلی اینکه کسی به فیلمسازی

روی می آورد، آن است که مثل هر هنرمند دیگر، فیلمساز هم باید حرفی بزند و ارتباطی برقرار کند. به این دلیل است که ماها فیلم می سازیم. اگر شما دلیل دیگری برای فیلمسازی دارید، شاید بتوانید روش آسان‌تر و راحت‌تری برای گذران زندگی انتخاب کنید.

طبعاً، در روش هالیوودی، فیلمساز کامل شدن تنها دلیلش «انجام وظیفه» نیست. انگیزهٔ هنری "بیان ـ خود" در همهٔ جنبه‌های زندگی روزمره هم رخ می‌دهد.

**استان براکج:** یك روزی کسی ــ شاید مادرم ــ گل سرخی به من داد. گل بسیار زیبایی بود. به نظر می رسد که من از چیزهایی که به خودی خود پایانی ندارند، هدفی ندارند و ذاتاً در زندگی ارزشی ندارند، عصبی می شدم. نمی توانستم له یا علیه آنها تصمیم بگیرم. دورانداختن این گل سرخ مسخره بود، بنابراین در آن لحظه تصمیم گرفتم از آن عکاسی کنم، که در آن لحظه کار خوش آیندی نبود. اما همان وقت، تقریباً بلافاصله، فکرهای زیادی به ذهنم رسید، فکرهایی که ذاتاً با گل سرخ در ارتباط بودند. در تمام عمرم با گل درگیر بوده ام و حتماً وقتی شانزده، هفده ساله بودم، این قضیه مفهوم خاصی پیدا کرده بود. شعر گرترود استاین را خوانده بودم که می گوید، «یك گل سرخ، گل سرخ است، گل سرخ است، گل سرخ.» گو اینکه تقریباً هر کسی این شعر را مسخره کرده و نسبت به آن ابراز تنفر کرده است، ولی نکتهٔ فوق العاده ای در این شعر وجود دارد. زمانی که این مسئله را به گرترود استاین گفتند، او عاقلانه پاسخ داد، «ممکن است حرف مردم درست باشد، ولی آیا لازم است یادآوری کنم که هیچ مصراع شعری به اندازهٔ این مصراع در زبان انگلیسی نقل نشده است؟»

## فیلم مستند

می دانی که اگر حقیقتاً بکوشی مفهوم چیزها را درك کنی، هر ثانیه حاوی کشفی است؟ بنابراین سعی می کنم تا روند دانش را بازآفرینم.

**ـ روبرتو روسلینی**

فیلم مستند چیست؟ آیا از فیلم داستانی نابتر است، یا به پالودگی آن نیست؟ در مقام

هنر بودن ادعایی کمتر دارد یا بیشتر؟ هنوز به کفایت به این پرسشها پاسخ داده نشده است چه بسا، اشکال در نفس پرسشها باشد. معمولا می پذیریم که فیلم مستند چیزی را «مستند» می کند. بدین معنی که فیلم مستند بیشتر ثبت می کند نه عرضه؛ از غیرهنرپیشه استفاده می کند نه از هنرپیشه؛ در مکانهای واقعی اتفاق می افتد نه در دکورهای ساخته شده؛ وقایع را می گیرد و بازتاب می کند، بالاجبار دربارهٔ آنها اظهارنظر نمی کند؛ و، معمولا، از فیلمهای داستانی جلال و شکوه کمتری دارد.

از این تعاریف مشکلاتی هم ناشی می شود. آیا فیلمهای رابرت فلاهرتی [به عنوان مثال، *نانوک شمالی*، *مردی از آران*] ــ که از «مردم عادی» در حوادث صحنه ای استفاده می کند ــ مستند است یا داستانی و تخیلی؟ آیا فیلمهای آموزشی اخیر روبرتو روسللینی که برای تلویزیون ایتالیا ساخته است ــ که هم از صحنه های ساختگی و هم مکانهای واقعی استفاده می کند، هم از هنرپیشه وهم غیرهنرپیشه، هم متون تاریخی وهم نمایشی ــ مستند است؟ آیا فیلمهای روبر برسون ــ که تماماً از غیرهنرپیشه ها، مکانهای واقعی و داستانهای تخیلی استفاده می کند ــ روایی اند؟

شاید بهترین پاسخ این باشد که این بخشبندیها اشتباه و گمراه کننده هستند. آنها برای طبقه بندی وسیعی زمینهٔ خلاصه ای به دست می دهد، اما از ارزش واقعی فیلمی یا موقعیت آن در عرصهٔ جاری هنر / سرگرمی / آموزشی، چیزی به دست نمی دهد.

ژان لوك ـ گودار پرسش را در فیلمش به نام *تفنگداران* مطرح می کند. از بین دو نفر پدران سینمای فرانسه، ژرژمه لیه ولویی لومیر، اولی را معمولا اهل داستان بافی و نمایشی کارکردن می دانند، در حالی که دومی به عنوان واقعگرا و مستندساز قلمداد می شود. اولی، فیلمی از سفینه های فضایی ساخت که به ماه می روند، با حقه های سینمایی جادویی و داستانهایی غیرواقعی. و دومی، فیلمی از قطارهایی که وارد ایستگاه می شدند. به عقیدهٔ گودار، مه لیه مستندساز بود، چون جهان را چنانکه می دید به نمایش درمی آورد. لومیر که اشیاء و حوادث را همانگونه عینی که رخ می دادند و به نحوی خشك عرضه می کرد تخیلی ساز بود، زیرا می دانیم که هنر به دلیل ناتوانی ذاتیش در واقعگرا بودن، بیشتر درظواهر کار می کند ــ ظواهری که برابر واقعیتهای نهفتهٔ باطن آن نیست.

در این بخش، نظریات کسانی آمده که درزمینهٔ فیلم مستند سنتی کار کرده اند. همچنین، اظهارنظرهایی از فیلمسازانی می خوانید که هم فیلم مستند سنتی ساخته اند، و هم فیلم داستانی. سرانجام این بخش را با اظهارنظر مفصل روبرتو روسللینی به پایان می بریم. روسللینی تاریخ جهان را کما بیش به فیلم درآورده است. فیلمهای آموزشی اخیر

**او** ــ *سقراط، به قدرت رسیدن لویی چهاردهم، آگوستین، پاسکال، دکارت، تلاش برای بقاء، دوران کوزیمو دومدیچی، مسیح* ــ **محدودیتهای فیلمسازی سنتی را گسترش می‌دهند.**

**ویلیام فریدکین:** فیلم مستند تنظیم دوبارهٔ واقعیت است. باید انتخاب کنید. من فیلم مستندی به نام *خط آبی باریك* ساختم که دربارهٔ اعمال قانون در ایالات متحده بود. برای انجام این کار این طرف و آن طرف می‌روید و واقعیت را برای دوربین تنظیم می‌کنید، در اتاق تدوین هم همین کار را می‌کنید. کارگردانی، برقرار کردن ارتباط با مردم است. همین. منظورم این است که آن را **نمی‌آموزید**. یا در وجودتان هست یا نیست. بهترین فیلمساز مستندی که من می‌شناسم، در برقرار کردن ارتباط با هنرپیشه‌ها ناتوان است، بهترین فیلمهای مستند را می‌سازد، ولی اگر در شرایط فیلم داستانی قرارش بدهید، زبانش بند می‌آید. شما باید بتوانید با مردم ارتباط برقرار کنید. این بازیگری است.

**رابرت آلتمن:** من در زمینهٔ فیلم مستند تجربیاتی دارم، ولی احساسم این است که در فیلمهایی مثل *نشویل* و به‌ویژه *کالیفرنیا نصف به نصف*، کاری که می‌کنیم این است که صحنه‌ای را به وجود می‌آوریم وحادثه‌ای می‌آفرینیم. بعد به گونه‌ای آن را می‌گیریم که گویی واقعاً رخ می‌دهد. کنترل بیشتری داریم. چون می‌توانم بگویم، «یکبار دیگر تکرارش کنیم.»

**ریچارد لی کاك:** در آغاز کار، قوانین عجیب و غریبی بنیاد گذاشتیم: هرگز از کسی نخواه کاری انجام بدهد. اگر چیزی را از دست دادی، حتی اگر وارد شدن کسی از دری بود، دوباره نخواه که از در وارد شود. دلیل آن را هم به تجربه آموخته بودیم: درست از آب درنمی‌آید. چیزی کاملا روانی به وجود می‌آورد که دقیقاً می‌خواهی از آن فرار کنی. اغلب مردم می‌خواهند تو را از خودشان راضی کنند. می‌دانند که تو با یك دوربین وضبط صوت آمده‌ای. پس احتمالا، به دنبال چیزی هستی. بنابراین سعی می‌کنند بفهمند چه می‌خواهی و همان را برای تو انجام می‌دهند. بنابراین احساس مضحکی به تو دست می‌دهد ــ من معمولا دوربین را می‌گذارم زمین و اصلا فیلم نمی‌گیرم تا این که سرانجام می‌گویند، «ظاهراً این احمق دیوانه نمی‌داند چکار می‌کند. گورپدرش.

ماهم به کار خودمان ادامه می‌دهیم.»

یك بار با لنی برنستین به اسرائیل رفتم ــ از دورهٔ دانشکده با هم دوست بودیم. وقتی برنستین می نوازد یا مثلا دماغش را می گیرد، اگر دوربین را راه بیندازی، عصبی می‌شود. بنابراین عملا روزها گذشت بدون آنکه من دست به دوربین بزنم، به خودم گفتم، «مهم نیست که روی سرش بالانس بزند، یا پشتش را بکند و پیانو بزند، من از او فیلم نخواهم گرفت.» علت این بود که می خواستم خودش باشد و کار طبیعی اش را انجام بدهد.

به عنوان مثال من سه ماه وقت صرف دیدن رهبری گروه کوکلوس کلان کردم وحتی یك بار هم با آنها بحث نکردم. وقتی فیلم *رؤسا* را ساختم، با آنها هیچ درگیری پیدا نکردم. درحقیقت یکی از آنها یك هفت تیر جیبی هم به من داد. یادتان می آید همان رئیس اعظم گنده؟ فکر می کنم برای من جالبتر است بفهمم خاصیت طبیعی آدمها چیست تا با آنها به بحث بپردازم.

**بادبوتیچر:** احساس کرده بودم که فیلم نهایی راجع به گاوبازی ساخته نشده بود. و می‌دانستم که چنین فیلمی باید دربارهٔ یکی از دوگاوبازی که هنوز زنده بودند ساخته شود: یا لوئیس میگوئل دومینگوین در اسپانیا، یا کارلوس آروزا. هردو از دوستان نزدیك من بودند. آروزا را انتخاب کردم، چون یکبار پرید روی اسب و من متوجه شدم که ترکیبی از *نشنال ولوت* و *زیبای سیاه* و خون و شن را با هم دارم، نه که موقعیت گاوبازی را نشان بدهم که گل سرخی را برای جمعیت پرتاب می کند، این صحنه قبلا بارها نشان داده شده بود. در حقیقت خودم هم از این صحنه استفاده کرده بودم.

تصمیم گرفتم فیلم را بسازم، وفیلم از ابتدا به همان شکلی بود که حالا شما می بینید. سپس با ستارهٔ بسیار زیبایی به نام دبرا پاجت ازدواج کردم، هیچ یك از فیلمهایش را هم ندیده بودم. به نظر من یك کارگردان وقتی با ستاره ای ازدواج می کند علی‌رغم هنرپیشه بودن اوست، نه به دلیل آن. شروع کردم به دیدن فیلمهای او و متوجه شدم که دختر بسیار بااستعدادی است که اگر می‌خواست به این حرفه ادامه بدهد، هنوز ذره ای از استعدادش استفاده نکرده بود.

بنابراین من داستان راکه عاشق سادگی آن هستم دوباره نوشتم، چون نمی‌خواستم در دهان کارلوس حرفی بگذارم. لحظه ای که شروع می کردم به او بگویم چه بگوید، عوض آنکه فیلم اورا نشان بدهم، فیلم از آن من می شد. به همین دلیل هم فیلم را به سبك

مستند حفظ کردم. آن را تحت عنوان *اورلی* بازنویس کردم و مقدار زیادی از همسرم به عنوان خانم آروزا فیلم گرفتم. این تنها جزء هالیوودی فیلم بود. یا عامل لندنی آن ــ از کاربرد واژهٔ هالیوود متنفرم؛ واژهٔ کثیفی است. منظورم این است که او تنها هنرپیشهٔ فیلم بود. بعد، وقتی از هم جدا شدیم و سرانجام طلاق گرفتیم، جای اورا با ستارهٔ زیبای دیگری به نام الزا کاردناس عوض کردم، که تمام کارهای دبرا را تکرار کرد. آنگاه، وقتی کارلوس کشته شد، هشت ماه صبر کردم و بعد رفتم پیش خانم آروزا، که خوشبختانه از دوستان عزیزمن بود ــ و هفت سال تمام مانع از این شده بود که کارلوس و من همدیگر را بکشیم ــ و به او گفتم که فقط یك زن در جهان می تواند این نقش را اجرا کند، چون این نقش می بایست واجد شرافتی می بود که من روی آن تأکید داشتم. او شگفتزده شد، چون از کار الزا راضی بود. فکر کرد منظورم این است که می خواهم از زنی مکزیکی برای آن نقش استفاده کنم، پرسید، «کی؟» و من گفتم، «خودشما.»

**شرلی کلارك:** شش ماه وقت صرف پیدا کردن هنرپیشه برای فیلم *زندگی با حال!* کردیم. کارل لی، چهارماه وقت صرف کرد تا واقعاً بتواند وارد گروه اوباش خیابانی بشود و هنرپیشه ها را از میان گروههای مهمی که آن روزها فعال بودند انتخاب کند. بالاخره وقتی شروع کردیم، به مدارس می رفتیم و آنها همیشه بچه های کم سن و سال وزرنگ را می آوردند، و مدتها فکر می کردیم که فیلمنامهٔ ما قلابی است؛ فیلمنامه را به بچه ها می دادیم بخوانند و فاجعه بود. سرانجام، زمانی سر وقت بچه های خیابانی رفتیم که حتی وقتی نمی توانستند فیلمنامه را بخوانند، بدیهه سازی می کردیم، درست شبیه همان چیزهایی که در فیلم دیده اید. ناگهان، فیلمنامه دوباره شکل گرفت و در آن مرحله بود که ما متوجه شدیم که باید با این بچه ها بمانیم و بگذاریم آنها ما را هدایت کنند، نه اینکه برطبق فیلمنامه و ماجرای آن عمل کنیم.

درهر صحنه چیزهای خاصی بود که بچه ها باید انجام می دادند. باید جملاتی را بیان می کردند، ولی اصولا طوری تنظیم می شد که پیش از شروع کار آنها طرح را می ریختند. گفتگوها از خود آنها سرچشمه می گرفت. آنها اجازه داشتند هرچه می خواهند بگویند و هرچه به نظرشان درست نبود تغییر بدهند. اگر به اندازهٔ کافی وقت صرف می کردیم، گرایش آنها هم این بود که به فیلمنامهٔ اصلی نزدیك باشند، به امنیت آن احتیاج داشتند. آنها هم می خواستند پیشرفت کنند.

**استان براکج:** چشمهای ما در مقابل یك منظرهٔ ثابت به نحو شگفت انگیزی حرکت می کنند؛ به طور مدام در حال جهشند. حتی هنگامی که تصور می کنیم به نقطه ای خیره شده ایم، مغز ما برداشتهای گوناگونی از این نقطهٔ ثابت را ضبط می کند. من با این کیفیت بصری بسیار کار کرده ام ــ جهش چشم. مشکل در این است که اکثر مردم این فیلمها را بر مبنای تجربهٔ تمرین شده ای از فیلمهای عادی تحلیل می کنند. به نظر آنها، فیلم من اعلام می کند که این موضوع یا فرد در حال جهش است، به این طرف و آن طرف می پرد. اما چیزی که من حقیقتاً اعلام می کنم این است که چشمها هستند که می پرند و به اطراف حرکت می کنند.

واقعاً فکر می کنم فیلمهای من مستند هستند. تمام آنها. کوشش من برای عرضهٔ حتی الامکان دقیقِ دیدن است. من هرگز خیال پردازی نمی کنم. هیچوقت چیزی را فقط به خاطر ساختن تصویر جالبی، به وجود نیاورده ام. همیشه به سختی تلاش می کنم تا آنجا که می شود معادل آنچه را که واقعاً می بینم روی فیلم ثبت کنم.

فکر می کنم فرق عملکرد من با "سینمای واقعگرا" اینست که در مورد من هر رخدادی به نحو بسیار خودآگاهانه ای به وسیلهٔ دوربین تغییر می کند. من تمام آن را برخودم منتقل می کنم. در "سینمای واقعگرا" تأثیر آن را بر مردم دیگر برگردان می کنند.

چیزی که به نظر من در کارهنری در هر رسانه ای، مهم است، عرضهٔ ماده ای است که آن کار هنری را به وجود می آورد. به عنوان مثال، نقاشها همیشه، جز در مواردی بسیار استثنایی، نامشان را روی بوم امضاء کرده اند. اگر نقاشی را پیدا کنید که نامش را پشت بوم می نویسد، انسانی است که درگیر نقاشیِ پنجره است.

آندروواویت گرایش دارد به اینکه نامش را پشت نقاشیهایش بکشد، او پیروآن مکتبی در نقاشی است که سرچشمه اش در یونان است و پیروان اندکی دارد که معتقدند، «نقاش به قدری انگورها را خوب کشیده بود که پرندگان می آمدند آن را نوك بزنند.» در نظر اکثر هنرمندانی که من می شناسم، چنین چیزی بسیار آزاردهنده است. دروهلهٔ نخست، ما خوشمان نمی آید که پرندگان به نقاشی های ما نوك بزنند.

هدف این است که فیلمی صادقانه ساخته شود. به همین دلیل است که من تیتراژرا خط خطی می کنم. با این خط خطی کردن، بیننده را با احساسی ذاتی از آنچه فیلم است، راه می اندازید... یعنی که این یك فیلم است نه یك پنجره. بعد از روشنایی های خیره کننده وروشنایی حاشیه ای استفاده می کنم. از حقه های کوچك زیادی استفاده

می کنم. گهگاه می توانید حتی دوربین را ببینید. زمانی آن را آنجا می گذارم که حس می کنم به نقطهٔ آفرینش یك فیلم هالیوودی نزدیك شده ام و مردم ممکن است به داخل پرده مکیده شوند.

**روبرتو روسلینی:** من معتقدم که امروزه باید فرهنگی بر مبنای دانش بنا کنیم. نه بر مبنای عواطف. بعداً به عواطف می رسید. اما باید از طریق دانش به آن نزدیك شد. می دانید، حقیقت به قدری چیز کوچکی است که کشف آن مشکل است. حقیقت از یك یاخته یا ملکول یا اتم هم کوچکتر است. بنابراین نزدیك شدن به آن واقعاً مستلزم تلاش فوق العاده ای است... شاید روزی به دانش حقیقی هم برسید. اما روندی طولانی است.

من حاضر نیستم بگویم، «این حقیقت است.» چیزی که در جستجویش هستم حقیقت است، ولی نمی دانم حقیقت چیست. از طریق دانش، بیشتر می توان به حقیقت نزدیك شد، تا از طریق احساسات.

باید اعتراف کنیم که بیماری جامعه و زمان ما تخصص است. بنابراین باید برخلاف تخصص عمل کنیم، و چیزها را وسیعتر و بسیط تر ببینیم. نکته همین است. می دانید، تخصص کشف جدیدی است ــ مربوط به دویست سال گذشته است، از زمانی که علم به سرعت به گسترش فنون منجر شد. ما به متخصص احتیاج داریم که چیزها را بسازد. و حالا باید اعتراف کنیم که فرهنگ ما فرهنگ متخصص هاست. اکنون به اندازهٔ کافی دانش انباشته ایم. حالا باید به کار دیگری بپردازیم: باید تمام آن دانش را با هم ترکیب کنیم، که کار بسیار مشکلی است چون ارتباط برقرار کردن با یك متخصص غیرممکن است.

من معتقدم که آدم نادانی هستم، ومی دانم که درجهان نادانهای دیگری همچون من وجوددارند. پس من می خواهم بیاموزم، می خواهم هیجان آموختن و کشف چیزها را به دست آورم. می خواهم آنچه را که کشف کرده ام به نادانهای دیگری مشابه خود منتقل کنم. می دانید منظورم چیست؟ به عبارت دیگر، این برداشت من است.

اما احساس من این است که امروزه ما مطلقاً سرگشته ایم چون واقعاً فرهنگ درستی نداریم. می دانید، مسائلی که در جهان رخ می دهند، سرعتی فوق العاده دارند. دگرگونی، دانش جدید، چیزهای جدید با سرعتی وصف نشدنی به سوی ما می آیند. ما برای پرداختن به این چیزها آمادگی نداریم. اطلاعات نداریم، چون فکر می کنم، باید

اعتراف کنم، که بدترین آلودگی امروزه در جهان، همان به اصطلاح اطلاعات است. همیشه چنان سوء اطلاعاتی وجود دارد که حد ندارد.

این مسئله بامشکل دیگری پیونددارد و آن مشکل آموزش است. من مرتب تکرار می کنم که واژهٔ آموزش «education» ازواژهٔ لاتین «educere» به معنی «عقیم کردن» می آید. و می دانید، آموزش، به عبارتی، همیشه عقیم کننده است. چرا عقیم کننده است؟ چون در ذهن آموزگارها فردی وجود دارد که فکر می کند کامل است، و می کوشند تا آن فرد کامل را از نو بسازند و این به نظر من اشتباه است.

چیز دیگری که در آموزش اشتباه است، این است که همیشه می کوشیم انسان دیروز را بازبسازیم. تنها چیزی که ارزش دارد آینده است وبس. پس باید دریچهٔ ذهنتان را بگشایید، باید بسیار چیزها بدانید.

فیلمهای آموزشی معمولا موفق نیستند، زیرا مردم تصور مبهمی از آموزش دارند. عموماً، آموزش را بسان پیام، می آموزند. من معتقدم که پست پیام را می رساند. به ما چه ربط دارد که پیام را برسانیم. تلگراف و تلفن پیام را می رسانند. مردم می خواهند با آموزش سر وکار داشته باشند، حتی ورای آموزش، می خواهند پیام را منتقل کنند، که به نظر من موضع اشتباهی است.

زمانی که من آغاز به ساختن این نوع فیلم کردم، در تلویزیون، کمترین دستمزدرا برای کارهای آموزشی می پرداختند. بنابراین، همیشه بودجهٔ بسیار بسیار اندکی وجود دارد. پس وقتی پول کمی داری باید راههای دیگری برای انجام کارهایت پیدا کنی.

امّا مسئلهٔ اصلی، سردرگمی درعرصهٔ آموزش است. ببینید، به عنوان مثال، باید اعتراف کنیم که آموزش، کمابیش، مثل تمرینی برای سلیقهٔ خوب، بارور می شود. یادگیری نیست، که خود مقولهٔ دیگری است. همیشه ازواژه های **شورانگیز** و **عظیم** استفاده می کنیم. هرگز واژهٔ مفید را به کار نمی بریم.

ببینید، شیوهٔ برخورد مورخ و فیلمساز داستانی متفاوت است. اما من تصور نمی کنم تفاوت چندانی وجود داشته باشد. تفاوتها در سازماندهی کار است. فیلمساز فیلم داستانی، به سازمانی نیازدارد، توزیع کننده می خواهد، پول برای سرمایه گذاری لازم دارد. احتیاج دارد که از آن پول و آن سرمایه گذاری سودی بردارد. به محض آنکه در این راه افتادید، شرطی می شوید. به خاطر چیزهای موجود دور وبر شرطی می شوید. بنابراین آزادبودن غیرممکن است.

من در جستجوی نمایشی بودن نیستم. نمی‌خواهم کار نمایشی بکنم. من در جستجوی تصویری‌ترین نکته هستم، همین وبس. من در جستجوی حقیقتم. شاید حقیقت در نظر شما مشهودترین چیز باشد، به عبارت دیگر با شکوه‌ترین چیز. تضاد، راهی برای دیدن حقیقت است، اما من در جستجوی تضاد نیستم...

من حقیقتاً معتقد شده‌ام که در مرکز ما به اندازهٔ کافی گفتگو صورت نمی‌گیرد. فیلم ما را تا حد نشانه و منشأ دسترسیِ گذشته، به عوض نشانه و دسترسی به گذشته نزول داده است. به نظر من رفتن و تفحص دوباره در معماری گذشته بسیار جالب است، بنابراین من از گفتگو زیاد استفاده می‌کنم، چون معتقدم عامل اصلی انسان در آن نهفته است. زمانی که فیلم *شهر بی‌دفاع* را ساختم، جنگ را پشت سر گذاشته بودیم، بیست سال، بیست و دوسال فاشیسم را پشت سر گذاشته بودیم. جنگ تمام شده بود و ما در میان تلی از خرابه‌ها بودیم. فقط خرابه‌ها. بنابراین وظیفهٔ اول ما این بود که، گرد و خاکی که ما را فراگرفته بود، بزداییم و کمی بیشتر دربارهٔ آنچه برما گذشته بود یادبگیریم. همین بود. لاجرم، باردیگر اشتیاقی برای فهمیدن و در آن جهت قرار گرفتن پیش آمد.

از آن لحظه به بعد، من در خود کشف کردم که برای فهم کامل یك چیز خاص، باید همه چیز را بدانم. به همین دلیل بود که فیلم *سقراط* را ساختم ــ تا کمی دقیقتر در تمدن بزرگ بنگرم. *سقراط*، از نظر تاریخی صحیح است ــ خودم چنین می‌پندارم و فکر می‌کنم درست است. او فردی بسیار مهم و اصیل بود، چون به عبارتی مخالف هرگونه آموزش بود. می‌دانید، منظورم آموزش به آن مفهومی است که از افراد امتیاز می‌گیرید. بنابراین، در آن زمان، مسئلهٔ گسترش بلاغت بود. و بلاغت، از نظر ریشهٔ لغت، یعنی قابلیت قانع کردن. بنابراین روش او، روش قانع کردن نیست، بلکه روشی است که هرکسی را در جهت خودش بودن سوق دهد، و در مسیر خود به سمت چیزها منطقی باشد.

برای من مهم نیست که او حقیقتاً وجود داشت یا نه. من فکر می‌کنم وجود داشت. اما به هر جهت، آنچه مهم است، این است که سقراط را در سراسر جهان می‌شناسند. پس چه اهمیتی دارد که او شخصی واقعی بود یا نبود. این طرز تفکر مهم است. می‌دانید، او فکر می‌کرد عاقلترین فرد مملکت است، چون کشف کرده بود که چیزی نمی‌داند. این طرز تفکرِ بسیار عاقلانه‌ای است. در تاریخ بشریت منحصر به فرد است.

من اخیراً فیلم *پاسکال* را ساختم. چرا پاسکال؟ پاسکال شخصیت مشکلی است.

او در آغاز علم بود و خودش عالم بود. و در این فاصله طلبهٔ علوم مذهبی بود. و این به خودی خود متناقض است. و باور کنید، برای ساختن فیلمی دربارهٔ پاسکال آدم باید خیلی جرأت داشته باشد.

او یك باکره بود. هرگز رابطهٔ عشقی نداشت. همیشه بیمار بود، و تمام مدت رنج می برد. و تمام مدت در فکر خدا بود، شاید به نظر آدم کسل کننده ای برسد. ولی او یك فرد بود، فردی مهم که بعضی چیزهای مهم را می فهمید. حالا، اگر شما فقط فیلم *پاسکال* را ببینید، و فقط پاسکال بخوانید، اگر عارف باشید، عرفان او را تحسین می کنید. اگر ریاضیدان باشید، می توانید کار او را در زمینهٔ هندسه تحسین کنید. اما این کافی نیست. آنچه مهم است آنست که پاسکال را در متن جهان خودش ببینید.

به عنوان مثال، در آن دوره محاکمه های بزرگ علیه جادوگران رواج داشت. و او حضور داشت. او در آن محاکمات شرکت می کرد، و باور داشت؛ پر از خرافات بود. من هم پر از خرافات هستم، اما، خرافات او از من بیشتر بود. مثلا یك روز مریض می شود، او همیشه مریض بود، ولی آن روز حالش بدتر بود. و چیزی که آزارش می داد در اتاقش در جریان بود. او تمام آب موجود در اتاقش را خالی کرد. تا اگر مرد، روحش در آب غرق نشود. می بینید، باورنکردنی است. و آن چیزها، برای همه کاملا قابل قبول بود. پدرش، خواهرش، خودش. چون در آغاز ظهور نهضت بود.

بنابراین وقتی شخصیتی مثل پاسکال را دراین متن قرار می دهید، خیلی چیزها می فهمید. امکان فهمیدن بسیاری چیزها هست. حداقل من چنین فکر می کنم. اگر بگویید، «می خواهم فیلمی از لویی چهاردهم واقعی بسازم چون او شباهتهای خاصی به برخی از مشکلات امروز ما دارد.» کاملا در اشتباهید. ولی اگر فقط به خود لویی چهاردهم بنگرید، و اگر برحسب تصادف آن چیزها با برخی واقعیتهای خاص امروز تطبیق داشته باشند، خوب، در آن صورت برداشتی متفاوت است.

من الگویی پیشنهاد نمی کنم. ولی اگر کسی چشم حقیقت بین داشته باشد، به عنوان مثال، از به قدرت رسیدن لویی چهاردهم، می بینید که قدرت چه چیز مزخرفی است. و چگونه قدرت از حماقت یا بی گناهی انسان بهره می گیرد. ما دربارهٔ این انتزاع ــ جدال، خیلی چیزها می دانیم. ما همه چیز را می دانیم، چون فیلمسازان بسیاری در جهان داریم. همیشه از جدال برای ما می گویند. و جدال را به چیز کوچکی تبدیل کرده اند. بنابراین مثلا جدال دربارهٔ مسایل جنسی و از این قبیل دارند. چیزهای اختصاصی بیشتری وجود ندارد. ولی فهمیدن مشکل گسترده تری است. کاری که من

سعی می کنم انجام بدهم ــ می دانید من مرد پیری هستم بنابراین می توانم احمق باشم، و فکر می کنم حق هم دارم که احمق باشم. من این رؤیا را شکل می دهم تا بتوانم کاری خوب وقابل استفاده انجام بدهم.

هر کاری که سرچشمه اش انسان باشد نمایشی است. همه چیز نمایشی است. چرا نباشد؟ می دانید، می توانید بر نمایشی کردن، تأکید بگذارید. ولی همه چیز نمایشی است ــ زندگی کردن، نفس کشیدن. من فیلسوف نیستم؛ حاضر نیستم فیلسوف باشم، حاضر هم نیستم پیام رسان باشم. من فقط یك کارگرم، نه چیزی بیشتر. این موقعیت اخلاقی من در برابر کاری است که انجام می‌دهم. من صرفاً کارگرم.

# ۱۱

# تماشای فیلم

## تماشاچیان

**پرسش**

کارگردان تا چه اندازه اجازه می‌دهد نظریات تماشاچیان فیلم بر شکل واقعی دستمایهٔ او اثر بگذارد؟

**فرانک کاپرا:** من این رسانه را به عنوان رسانهٔ مردم ــ به ــ مردم می‌دانم و نه فیلمبردار ــ به ــ مردم، یا کارگردان ــ به ــ مردم، یا نویسنده ــ به ــ مردم، بلکه مردم ــ به ــ مردم. من از تئاتر به سینما روی نیاوردم. در هیچ یك از هنرها هم تمرینی نداشتم. تصادفاً وارد کار سینما شدم و عاشقش شدم، بنابراین آنچه شکل داده‌ام ناشی از تجربهٔ شخصی خودم است. تماشاچیان را فقط می‌توان با مردم درگیر کرد. نمی‌توان آنها را با ادا و اطوار، با غروب آفتاب، با دوربین رودست، نمای زوم، یا چیز دیگری درگیر کرد. این چیزها برای آنها اهمیتی ندارد. اما در عوض چیزی برای نگرانی به آنها بده، برخی از مردم می‌توانند نگران بشوند، علاقه‌مند شوند، در این صورت آنها را به چنگ آورده‌ای، درگیرشان کرده‌ای.

عقیدهٔ من بر این است که همه چیز به هنر پیشه بستگی دارد. و تلاش من در کار بر این است که هنر پیشه را نسبت به آن نقش درگیر کنم، طوری که با آن زندگی کند نه آنکه نقش اجرا کند، چون هدف اصلی من آن است که تماشاچی را درگیر کنم، وقتی که دارند چیزی را آن بالا می‌بینند، و شروع به باورکردنش می‌کنند، وبخشی از آن می‌شوند و به آنچه روی صحنه می‌گذرد علاقه‌مند می‌شوند. آنها را به چنگ بیاورم. و اگر بتوانم بیننده را تا این اندازه درگیر کنم، فوق‌العاده است. فیلمهای من برای بیننده‌ها ساخته می‌شود، نه بر مبنای یك ــ به ــ یك بلکه بر مبنای یك ــ به ــ هزار.

**فرد زینه‌مان:** عنوان جالبی برای بحث است: اینکه آیا فیلمسازان جوان امروزی وظیفه‌ای نسبت به تماشاچیان حس می‌کنند، یا به سادگی موظفند خود را بیان دارند؟ سؤال بزرگی است، چون به ما آموختند که وظیفهٔ کامل ما در رضایت بیننده نهفته است، و آنچه ما حس می‌کنیم اهمیتی ندارد.

یك بار از پگی اشکرافت پرسیدم ــ داشتیم دربارهٔ "روش بازیگری" صحبت می‌کردیم ــ «برای اینکه بیننده را به گریه بیندازیم آیا باید خودمان هم گریه کنیم؟ برای اینکه احساسی را به بیننده منتقل کنیم آیا ما هم باید آن را حس کنیم؟»

او گفت، «اصلا اینطور نیست. برای من این مثل یك کار خصوصی است؛ کار من این است که حسی عاطفی را به بیننده منتقل کنم ــ کار من این است. لزومی ندارد برای آن گریه بکنم.» جالب است. حالا اگر بخواهیم این امر را درمورد فیلمسازان تعمیم دهیم، برخی از ما حس می‌کنند که حرفه‌شان سرگرم کردن تماشاچیان است، می‌شود گفت، عرضه کردن چیزی به آنها که از جنبهٔ تجربهٔ عاطفی ارزش داشته باشد. گروهی دیگر می‌گویند، گورپدر بیننده هم کرده ــ من می‌خواهم آنچه را حس می‌کنم در فیلم بگذارم، واگر آنها دوستش ندارند، به دَرَك.» احتمالا این هم گفتهٔ معتبری است؛ و در عین حال جالب، چون وقتی به هنرمند می‌رسد بزرگترین سؤال مطرح همین است.

*پاسخ: آری*

**سمیوئل فولر:** مطمئنم که هر کارگردان یا هنرمند دیگری، چه نقاش یا چیزی دیگر، وقتی می‌گوید، «برایم مهم نیست مردم خوششان بیاید،» به طور غریزی برایش مهم است. در غیر این صورت آن را برای قبول عامه نمی‌ساخت. قاعدتاً، فیلمی می‌ساخت، کتابی می‌نوشت، چهره‌ای نقاشی می‌کرد، و بعد آن را می‌سوزاند. هیچکس هم آن را نمی‌دید. این کاری است که هنرمند اختصاصاً برای خودش می‌کند. ولی من حرف آن گروه اول را قبول ندارم. من حرف کارگردانی که می‌گوید، «من به بیننده‌ها فکر نمی‌کنم. به مسئولین استودیو فکر نمی‌کنم.» را باور نمی‌کنم. فکر می‌کنم که به گونه‌ای غریزی در پس ذهنش هست و ثابت هم می‌کنم.

البته اگر شما فیلمی را روی پرده بیاورید که در آن مثلا پاپ با یك شیر فشاری آب روابط عاشقانه برقرار کند، بسیار جالب خواهد بود. اما حتی وقتی فیلمنامه را می‌نویسید یا آن را فیلمبرداری می‌کنید، خودتان می‌دانید که این قسمت قابل عرضه

نیست. این شمارهٔ اول. بنابراین، در ذهنتان یا در فکر سانسور بوده اید، یا قوانین استودیو، یا کلیسا، یا این واقعیت که مردم ممکن است جمع بشوند و بگویند، «این تهوع آور است، ما نمی خواهیم آن را ببینیم.» دارم به شما می گویم منظورم چیست. یعنی به طور غریزی می دانید. البته این مثال مبالغه آمیز است.

من معتقدم که وقتی کارگردانی صحنه ای را فیلمبرداری می کند که در یك نمای آن آدمهای بسیار بسیار زیادی کشته می شوند، به طور غریزی می داند که این نه تنها وحشتناك یا مسخره، بلکه غیرقابل قبول هم هست. بنابراین از تعداد جسدها کم می کند. چرا از تعداد جسدها کم می کند؟ بیایید فرض کنیم که او دارد صحنه ای را برمبنای جنگ کِرسیْ* فیلمبرداری می کند که در یك بعدازظهر هزار و هشتصد و پانزده نفر کشته شدند. در مقام کارگردان می داند که نمای افقی (دالی) نباید اینهمه نعش را روی پرده نشان بدهد. چون تماشاچیان نمی توانند راحت بنشینند و چنین صحنه ای را تماشا کنند. می بینید، شما جداً به این چیزها فکر می کنید.

وقتی تعداد به سیصد جسد می رسد، چیزی در ذهن کارگردان فیلم می گوید، «دقت و اصالت را فراموش کن؛ بیش از حد زیاد است.» چیزی درون او می گوید، «بیش از حد زیاد است.» چون او فکر می کند زیاد است، برای اینکه در اصل چیزی که اورا به هیجان آورده بود، همانا نشان دادن آنهمه جسد بوده است. اما به طور غریزی می داند که تماشاچی تحمل نمی کند. بنابراین کارگردان به واکنش بیننده ها و در عین حال برداشت خودش از محدودیتها هم فکر می کند. تردیدی در این نیست.

**فریتس لانگ:** من تماشاچی ها را دوست دارم. همیشه مخالف این گفتهٔ امریکائیها بودم که می گفتند، «تماشاچی ذهنیت یك دختر کلفت شانزده ساله را دارد.» اگر این حقیقت داشت، باید از کارکردن برای چنین بیننده ای شرم می کردم. من تماشاچی را دوست دارم، ولی فکر نمی کنم باید چیزی که پنجاه قدم از او جلوتر است، به خوردش داد. از خودم می پرسیدم ــ چرا اولین کار یك نویسنده، یك فیلمنامه نویس، یا یك نمایشنامه نویس، تقریباً همیشه موفق است؟ علتش این است که او هنوز به آن تماشاچیها تعلق دارد. هرچه بیشتر از آنها دور بشود، بیشتر ارتباطش را با آنها از دست می دهد، و کاری که من در تمام عمرم کردم این بود که کوشیدم ارتباطم را با تماشاچی از

* Crécy

دست ندهم.

**رابرت آلتمن:** فیلم نمی تواند فراتر از تماشاچی برود، نمی شود امروز فیلم کاملی بسازند که پنجاه سال بعد فیلم خوبی تلقی بشود، اما امروز متوجه آن نشوند. به عقیدهٔ من، هر موفقیتی، هر کسی را که می شنوید موفق بوده است مثل خود من، آدمهای متوسطی هستیم، در غیر این صورت از بقیه جلو می افتادیم. ماها همه در آن سطح متوسط قرار داریم.

من متوجه شده ام چیزی که واقعاً مورد علاقهٔ من است، این است به جایی برسم که بدانم تماشاچی می تواند فیلمی را ببیند، تا آخر آن را تماشا کند، نسبت به آن واکنشی عاطفی پیدا کند، حرفی درباره اش نزند، و نتواند توضیحی دربارهٔ آن بدهد.

به جایی رسیده ام که از سؤالهایی که مردم می کنند خوشم نمی آید، مثلا «خب، فکر نمی کنم یارو تحت فلان شرایط هم همین کار را می کرد.» حوصله ندارم با این قبیل چیزها سر وکله بزنم. فکر می کنم بیشتر دلیلش مدت زمانی است که در تلویزیون کار کرده ام و با صدها، صدها داستان سر وکار داشته ام. در آنجا واقعاً می دانستی هر کسی چرا هر کاری را می کند. فکر نمی کنم در سینما لزومی به این کار باشد. تو می توانی کتابهایی را برداری و دربارهٔ تمام روانشناسی ای که دلت می خواهد چیز بنویسی، کسی هم به سؤالاتت پاسخی نمی دهد، که، «چرا این یارو واقعاً فلان کار را کرد؟» بنابراین، احساس من این است که توضیح دادن در یك لحظه ــ آفرینش هیجان در فیلم ــ نمی گویم غلط است، ولی مورد علاقهٔ من نیست.

**لازلو بنه دك:** هرگز تماشاچی را دست کم نگیرید. در نظر داشته باشید که بیننده ها از شما پیشترند. لزومی ندارد به آنها توضیح بدهی. آنها کشف کرده اند، می دانند.

**ژان رنوار:** البته شما باید مردم را در نظر بگیرید، و اغلب، در نظر گرفتن مردم از آغاز، شما را به استفاده از تدابیر مکانیکی رهنمون می شود. من برادرزاده ای دارم که فیلمبردار است، وچندسال پیش فیلم فوق العاده ای دربارهٔ پیکاسو ساخت. پیکاسو در یك سوی صحنه مشغول نقاشی بود. شما آغاز یك نقاشی را می بینید، البته خود نقاشی چندان مهم نیست، ولی پیشرفت کار را می بینید. او در حین تمرینش، مدام حرفی را تکرار می کرد که به نظر من سرّی است که همه باید بیاموزیم و اگر بتوانیم به کار ببریم:

«پر کن.» حرف او این بود. فضا را خالی نگذار. تو چارچوبی داری. چارچوبت صحنه‌ای در فیلم یا چارچوب یك نقاشی است. باید آن را پر کنی باید این احساس را بدهی که چارچوب تنگ است. و من با پیکاسو بسیار موافقم.

**ویلیام فریدکین:** من معمولا به این دلیل می خواهم فیلم بسازم که مردم در سالن سینما آن را ببینند. البته دلایل بسیاری برای ساختن فیلم وجود دارد؛ که یکی از آنها آن است که مردم آن را در سالن سینما ببینند و از نظر عاطفی تحت تأثیر قرار بگیرند. من به این دلیل فیلم می سازم. بنابراین اگر شما هم به این دلیل می خواهید فیلم بسازید، پس باید چیزی بسازید که فکر می کنید ممکن است مورد توجه دیگران هم قرار بگیرد. سپس به استعداد و تخیل نیاز دارید و همان اندازه هم به جاه طلبی، و این چیزی است که نمی توانم به شما بیاموزم یا حتی درباره اش بحث کنم. باید وجود داشته باشد. درست مثل تعریف لویی آرمسترانگ از موسیقی جاز است. اگر بخواهید بپرسید که چیست، هرگز درك نمی کنید. من نمی دانم چگونه بودجهٔ فیلم را تهیه می کنید. لابد باید بروید و سر کسی کلاه بگذارید. باید چیزهایی به او بگویید تا راضی بشود پولش را به شما بدهد، مگر اینکه خودتان پول کافی برای فیلم ساختن داشته باشید.

**رابرت آلدریچ:** آیا من فیلمهایم را برای گروه بینندهٔ خاصی کارگردانی می کنم؟ اگر فیلمی پنج میلیون دلار خرج بردارد، جواب سؤال شما خود به خود داده شده. اگر فیلمی این مقدار خرج بردارد، و اگر کمترین حسی از مسئولیت نسبت به کسانی که آن پول را تهیه کرده اند داشته باشید، راه دیگری وجود ندارد جز اینکه فیلم را برای وسیعترین گروه تماشاچی بسازید. بهتر است هم تماشاچی چپی، هم راستی و هم میانه رو را جلب کنی، وگرنه نمی توانی جبران کنی. بنابراین با فیلمی پرهزینه چاره ای ندارید، جز اینکه طیف وسیعی از بیننده را جلب کنید.

به عقیدهٔ من بیشترین سهم لوکاس هلر در فیلم *دوازده مرد خبیث* این بود، که طنز فیلم را لذتبخش نگاهداشت. تصور نمی کنم طنز فیلم به گونه ای کارگردانی شده بود که فقط مخصوص کودکان باشد. فکر می کنم طنز فیلم از نظر هر نوع بیننده ای قابل درك بود. و این به طور نسبی در موفقیت فیلم منعکس است. فقط شوخی های ارتشی نبود.

حرف من این است: اگر می خواهید یك فیلم پنج میلیون دلاری بسازید، باید

چیزی باشد که به اندازهٔ کافی مردم بروند آن را ببینند تا مخارج آن توجیه شود.

*پاسخ: شاید*

**جان هیوستون:** من جز اینکه فیلمی بسازم که به آن اعتقاد داشته باشم و امیدوار باشم به اندازهٔ کافی آدم مثل من وجود دارد که برود و آن را ببیند، کار دیگری نمی توانم بکنم. بدون تردید در ذهنم گروه تماشاچی خاصی را در نظر نمی گیرم. به عبارتی من خودم تماشاچی خودم هستم. نفس تصور به بازی گرفتن ــ یا حتی سرگرم کردن ــ تماشاچیان، به خصوص وقتی در حد جزئیات می روید کاملا از من بعید است ــ یا حتی تصور اینکه کوشش کنم بدانم فلان گروه تماشاچی چه دوست دارد. پناه بر خدا، من حتی نمی‌دانم بهترین دوستم، یا همسرم، یا پسرم یا دخترم چه دوست دارد. فقط می‌دانم خودم چه دوست دارم، و امیدوارم به حد کافی افرادی مثل من وجود داشته باشند که احساس مرا داشته باشند.

**کارل رینر:** در زمینهٔ ساختن فیلم کمدی، فقط باید به احساست متکی باشی. در هر زمینه ای همینطور است. تنها وقتی به مشکل برمی خوری زمانی است که می کوشی حدس بزنی واکنش تماشاچی چه خواهد بود. اگر بگویی، «فکر می کنم خوششان می‌آید،» فراموشش کن. اصلا نمی‌دانی آیا آنها خوششان می‌آید یا نه. مرتباً شگفت‌زده خواهی شد. باید به آن نگاه کنی و بگویی، «قلقلکم می دهد: اگر قلقلکت بدهد و بیش از حد کوتاه باشد، پس چیز دیگری هم به آن اضافه می کنی. همان که گفتم، فقط باید به احساست متکی باشی. ممکن است کسی بیاید و بگوید، «با با این که خنده دار نیست.» باید به خودتان بگویید، «ممکن است برای او خنده دار نباشد، ولی تا تماشاچیها آن را نبینند نمی توانم بدانم.» فقط باید به تجربهٔ خودت متکی باشی.

**آبراهام پولونسکی:** فیلم *داستان عاشقانهٔ یك اسب دزد* نقدهای خوبی گرفت. فیلمی هم نیست که همه بگویند مزخرف است. این طور نیست. فقط کسی نرفت آن را ببیند. من فکر می کنم حتی اگر تبلیغات زیادی هم برایش می کردند، باز هم مردم نمی رفتند آن را ببینند. حتماً چیزی در آن بوده که با آنچه مردم می خواستند ببینند جور در نمی آمده، چون مردم فقط می روند چیزهایی را که بخواهند می بینند. من این را می‌دانم. چیزی آنها را جلب می کند که بترساندشان، و آنها می خواهند که به آن نحو بترسند، یا

خوششان بیاید و آنها می‌خواهند که به آن روش خوششان بیاید. وقتی من فیلم را ساختم، تصور کردم مردم خیلی خوششان خواهد آمد و می‌روند و از آن لذت می‌برند، همانگونه که من از ساختنش لذت بردم. از اینکه خوششان نیامد، بسیار شگفتزده شدم.

خیلی دلم می‌خواهد در کاری که می‌کنم محبوب باشم، سعی هم می‌کنم. اما من فقط می‌توانم در آنچه هستم محبوب باشم ــ نه در آنچه آنها هستند. به‌خصوص وقتی که فکر می‌کنم در مورد این چیز یا آن چیز اشتباه می‌کنند. هیچ راهی وجود ندارد که بدانم چگونه آنها را ارضا کنم. در واقع اصولا نمی‌دانم چه چیزی را باید ارضا کنم.

**روبرتو روسلینی:** برای من، تحلیل دانسته اهمیت دارد. کما اینکه مردم، آزادند هر کاری دلشان می‌خواهد انجام بدهند.

**روبن مامولیان:** کله گنده‌های عالم سینما قانونی دارند که همیشه هنر و سرگرمی را متناقض می‌دانند. بنابراین مدیر کل عاقل و پیری را می‌بینید، یا حتی تهیه کننده‌ای را که می‌گوید، «این فیلمنامه خیلی پولساز است. تجارتی است. این یکی خوب نیست. هنری است. به جایی نمی‌رسد.» و البته بدون تردید همیشه در اشتباهند. اگر می‌دانستند چه چیزی پولساز است، چیزی جز فیلمهای پولساز نمی‌ساختند، که نمی‌سازند. همه‌شان دارند ضرر می‌دهند. بنابراین هر کسی که می‌گوید این تجارتی است و آن نیست، احمق مطلق است. چون هیچکس نمی‌تواند آن را پیش‌بینی کند. فقط یك راه دارد: تو خوشت بیاید. تو فرقی با تماشاچی نداری. اگر تو خوشت بیاید، دلیلی ندارد که بسیاری آدمهای دیگر هم خوششان نیاید.

اما نکتهٔ اصلی آن است که در کار سینما و تئاتر باشید، که هنر خاصی است. اجتماعی‌ترین هنرهاست. هنرمند نمی‌تواند تنها سر پا بایستد. تماشاچی هم بخشی از آن است. به عبارت دیگر، نمایشنامه‌ای می‌نویسی و می‌گویی فوق‌العاده است و روی صحنه می‌آوریش و هیچکس برای دیدنش نمی‌آید. خوششان نمی‌آید. خب، می‌شود حدس زد که نمایشنامه خوبی نیست موارد استثنایی اندکی، بسیار نادر هم وجود دارد، ولی نه به اندازهٔ شاهکارهای فوق‌العاده‌ای که، چون بیش از حد خوبند هرگز تهیه نمی‌شوند. آرزو داشتم آنها را می‌دیدم. گهگاه چیزی اتفاق می‌افتد و بعدها موفق می‌شود. یك نمایشنامهٔ عالی یا خوب یا یك فیلم عالی باید تماشاچی پیدا کند.

اگر بیننده پیدا نکند، اشکالی درآن هست.

*اگر چنین است، چیست؟*

**جورج سیتون:** از همان ابتدای کار باید قوانین کارتان را مشخص کنید. باید بگذارید تماشاچی بداند فیلم شما قرار است چگونه فیلمی باشد، چون در غیر این صورت اگر آنجا بنشینند و توجهشان پرت شود و بگویند، «این دیگر چیست؟ اصلا سردرنمی آورم» آنها را از دست داده اید.

**ویلیام فریدکین:** شما برای استودیوی برادران وارنر، یا برادران مترو یا برادران پارامونت یا هر کسی دیگر که می خواهید کار می کنید، اینها افرادی هستند که در این کار سرمایه گذاری می کنند و می خواهند بهره اش را ببرند، و شما برای آنها و تماشاچی ای کار می کنید، که باید آخر هفته پولش را توی جیبش بگذارد و توی صف سینما بایستد. تاکنون نشنیده ام کسی بگوید، «برو این فیلم را ببین، بحث فلسفی جالبی را مطرح می کند.» یا «برو این فیلم را ببین چون خیلی جالب است.» مردم می خواهند فیلم ببینند، چون می خواهند ازدرون تکانشان بدهد. اگر مرا ازدرون تکان ندهد، بنده نیستم. توجه داشته باشید که من هم مثل یك تماشاچی آنجا می نشینم نه اینکه، «بنده در زمینهٔ سینما آدم فاضلی هستم، و می فهمم طرف می خواهد چه بگوید» ــ فکرش را هم نکنید. منظورم این است که من علاقه ای به فیلم جالب ندارم. برای من واکنش درونی اهمیت دارد.

چیزی که من دوست دارم آن است که تماشاچی را درمشتم داشته باشم. بنگ. برای همین می آیند آنجا. هر بی گاردنر داستان جالبی از آلفرد هیچکاك برایم تعریف کرده است. هر بی از هیچکاك دعوتی دریافت کرده بود که به هالیوود بیاید و فیلمنامه ای برای او بنویسد، او از این بابت بسیار به هیجان آمده بود. تعریف می کرد، «در پوست نمی گنجیدم، فرصتی طلایی بود.» می آید به هالیوود و می بیند هیچکاك تمام فیلم را طراحی کرده است. تمام آن را به شکل کارتون کشیده است. وتنها چیزی که از گاردنر می خواست این بوده که گفتگوی آن را بنویسد، یا به عبارت دیگر زیرنویس طراحی ها را بنویسد که آدمها به هم چه می گویند. گاردنر می گوید، «خداوندا، من از عهدهٔ چنین کاری برنمی آیم. من یك نویسنده ام. طراح کارتون که نیستم، یا کسی که زیرنویس عکسهارا می نویسد.» به هیچکاك اطمینان خاطر می دهد که از عهده

بر نمی آید، ولی به حدی از دعوت هیچکاك احساس افتخار می کرد و کنجکاو شده بود که از او می خواهد طرحها را ببیند تا بفهمد چگونه هستند.

به طرحها نگاه می کند و می بیند دریك کادر، نمای شخصی است که دارد از لبهٔ پلی به پایین می افتد. یارو دارد از روی پل می افتد. دارد خفه می شود و از روی پل می افتد. بعد دو کادر جلوتر همان آدم توی کافه ای در خیابانی نشسته است؛ گاردنر سردر نمی آورد، با هیچکاك ملاقات می کند و از او می پرسد، «این یارو در هردو کادر یکی است؟»

«بله.»

«چگونه از این نما که طرف دارد از روی پل می افتد به نمایی که در کافه نشسته است می رسیم؟»

هیچکاك می گوید، «خب فیلمبردارها می روند آنجا.»

می گوید، «بله، ولی منظورم این است که تماشاچی را چگونه به آنجا می بریم؟»

هیچکاك می گوید، «آقای گاردنر، تماشاچی هر جا من ببرمش می رود و به شما اطمینان می دهم بسیار هم خوشحال می شود که برود.» اگر من بخواهم در دو کلام فلسفه ای را برای فیلمسازی مطرح کنم، همین خواهد بود.

**کوستا ـ گاوراس:** تماشاچی به هرصورت مورد استثمار قرار می گیرد، چه توسط سیاستمداران بد و چه توسط کاسبهای قلابی؛ بنابراین اگر بتوانیم به این طریق استثمارشان کنیم و به آنها بیاموزیم که نسبت به موقعیتهای خود آگاه باشند، باید حتماً این کار را بکنیم. من فکر نمی کنم بیننده ای که از سالن سینما خارج می شود به کلی دگرگون شده باشد، اما اگر، دست کم یك سؤال از خودش بکند به نظر من کافی است.

**هوارد هاوکس:** تصور می کنم بشود قضیه را اینطور مطرح کرد. اگر به سینمایی بروی و بشنوی که مردم دارند می خندند، می فهمی که فیلم خوبی ساخته ای. جز اینکه گروه بسیاری به دیدن فیلمی بروند، راه دیگری وجود ندارد که ویژگیهای نمایشی آن را تحسین کنند. واگر بروند، تو خوشحال خواهی شد، و تصادفاً پول هم درمی آوری. من هیچ علاقه ای ندارم برای یك گروه کوچك فیلم بسازم. دلم می خواهد آن را برای همه بسازم. در حقیقت من هیچ اهمیتی به حرفهای منتقدین نمی دهم. نگرانی من این است که آیا مردم از فیلم خوششان می آید یا خیر. بگذارید نصیحتی به شما بکنم، ممکن

نیست بتوانید فیلمی بدون کمك بسازید.

**جورج پال:** تماشاچیها باعث سرخوردگی نمی شوند. در واقع تو را به مبارزه می طلبند. فقط مبارزمی خواهند. ماها باید کمی بهتر باشیم و کمی بیشتر کلاه سرشان بگذاریم. درست مثل شعبده بازی است. وقتی شعبده باز به مردم کلك می زند لذت می برد. و به عقیدهٔ من عامل فوق العادهٔ سینما هم همین است. یعنی اگر از عهدهٔ غیرممکن برآیی، می توانی سرشان کلاه بگذاری، و به وحشت بیندازیشان.

**آلفرد هیچکاك:** من می خواهم به آنها لذت ببخشم. مشابه لذتی که به هنگام بیدار شدن از کابوسی به آنها دست می دهد. ببینید، اولین نکته این است که به یاد داشته باشید تماشاچی به انتظار چیزی به داخل سینما می رود. ممکن است در تبلیغات فیلم چیزی درباره اش خوانده باشند، بنابراین مسئله این است که تا چه اندازه از داستان سَبُك وزن را در آغاز کار عرضه کنی. فکر می کنم فللینی بود که گفت، «هیچکاك آنها را تا پرواز پرنده ها درانتظار نگاه می دارد. من اعصاب چنین کاری را ندارم.» به عقیدهٔ من مسئلهٔ حدس زدن است و بعد به تدریج، یك پرنده به دخترك حمله می کند. و بعد ساخت تدریجی داستان.

بگذارید یك مثال بسیار بسیار کودکانه بیاورم. چهارنفر دور میزی نشسته اند ودارند دربارهٔ مثلا بیسبال صحبت می کنند، که خیلی هم کسالت آور است، پنج دقیقه بعد ناگهان بمبی منفجر می شود و این افرادرا تکه تکه می کند. تماشاچی چه حالی پیدا می کند؟ شوکی که فقط ده ثانیه می انجامد. حالا همین صحنه را در نظر بگیرید. به تماشاچیان حالی کنید که بمبی زیرمیز است و پنج دقیقهٔ دیگر منفجر می شود. خب، احساسات تماشاچیان متفاوت است چون به آنها اطلاع می دهی که تا پنج دقیقهٔ دیگر آن بمب منفجر می شود. بنابراین مکالمهٔ دربارهٔ بیسبال بسیار اهمیت پیدا می کند، چون بیننده ها می گویند، «مسخره بازی نکنید. بیسبال را بگذارید کنار. یك بمب زیر میز کار گذاشته شده.» به این ترتیب شما تماشاچی را به کار واداشته اید.

اما یك تفاوت هم هست. من در فیلم *خرابکاری* مرتکب این اشتباه شدم، ولی دیگر هرگز آن را تکرار نکردم: بمب اصلا نباید منفجر بشود. اگر این کاررا بکنید، تماشاچی را در وضعیتی قرارداده اید، که اگر آرامشی به او ندهید ازدست شما عصبانی خواهد شد. این تقریباً یك قانون است. بنابراین پای یکی به بمب می خورد، زیر میز را نگاه

می کند و می گوید، «خدای من، یك بمب.» بعد آن را از پنجره به بیرون می اندازد و بمب آنجا منفجر می شود. این نوع اطلاع است که به بیننده داده می شود. انتظار نداشته باشید، بدون اطلاعات قبلی، تماشاچی دستخوش احساسات بشود.

در سرگیجه، آخر کتاب آشکار می شود که هر دو زن یکی هستند. من در نیمهٔ راه تصمیم گرفتم ماجرا را تغییر بدهم و حقیقت را به تماشاچی بگویم و نگذارم تا آخر فیلم صبر کند. اطرافیانم وحشت کرده بودند. «می خواهی چکار کنی؟ تمام داستان را لو می دهی؟» من جواب دادم که اگر نگذارند کارم را بکنم، فیلم دیگری را شروع می کنم. جیمز استوارت زنی را از دست داده است. او مرده است، رفته است، استوارت هم دیوانهٔ اوست، به طوری که کارش به آسایشگاه روانی می کشد. بعد دختری را در خیابان می بیند، شباهتی حس می کند، تا اتاقش دنبالش می رود. از این لحظه در کتاب، او تلاش می کند که دخترك را، به تصویری که از دختر گمشده دارد و می خواهد تجدید کند، تغییر بدهد.

علت اینکه من همه چیز را آشکار کردم، افزودن ارزشهای اضافی بود. اولا، ما می دانیم او کیست؛ ارزش اضافی، استوارت وقتی از اصل ماجرا اطلاع پیدا کند چه می کند؟ ما چیزی را می دانیم که او از آن خبر ندارد. پس در اینجا یك عامل دلهره وجود دارد. دوم، چرا دختر در مقابل او مقاومت می کند؟ اگر به تماشاچی نگفته باشی که او حقیقتاً کیست، از رفتارش چیزی سردرنمی آوری. چرا نمی خواهد کت و دامن خاکستری بپوشد، چرا نمی خواهد موهایش را طلایی کند.

البته این کار هم حدی دارد. اگر بیش از حد کشش بدهی، شروع می کنند به پوزخندزدن. خودشان تشنج اعصابشان را آرام می کنند. اگر تو این کار را نکنی، خودآنها این کار را انجام می دهند.

**رابرت آلدریچ:** درواقع یك عامل بخت و اقبال هم وجود دارد. تصور شما بر این است و باید اطمینان داشته باشی که فیلمی عظیم و پرخرج باید به حد کافی از حادثه، هیجان، و لحظه های سرگرم کننده سرشار باشد. داستان فیلم باید به اندازه ای مایه دآشته باشد، که مورد توجه مردم قرار بگیرد تا بخواهند بیایند آن را ببینند. تعداد بسیار زیادی از افراد خیلی با استعداد، بارها و بارها در مورد این داوریها سوءِ تفاهم پیدا کرده اند. خود من، به دفعات مرتکب این اشتباه شده ام. چه بسا بیشتر از خیلی ها. امیدواری آن مخلوط خوشحال کننده را به دست بیاوری، ولی همیشه به دست نمی آید.

**آبراهام پولونسکی:** من هر چه را می دانم به تماشاچی می گویم. اینکه چه فکر می کنم، چه احساس می کنم، چه امیدی دارم، نظرم دربارهٔ روابط انسانی، تاریخ و فلسفه چیست. خلاصه هر چه که به ذهن برسد. فکر می کنم کار من همین است. امیدوارم چیزی برای برقرار کردن ارتباط داشته باشم. فرض می کنم دارم، چون شخصاً درگیر آن هستم. بنابراین آن را مورد سؤال قرار نمی دهم.

**روبرتو روسلینی:** ما به یك بیماری مبتلا هستیم، بیماری تبلیغات. همیشه در حال آزاردادن مردم هستیم. من دلم نمی خواهد مردم آزاری کنم. دلم می خواهد موادی را عرضه کنم که آنها بتوانند نتیجه گیری خودشان را از آن بکنند.

**جورج سیتون:** برنارد شاو یکبار گفت، «تك تك تماشاچیان ممکن است آدمهای احمقی باشند، ولی دسته جمعی هرگز اشتباه نمی کنند.» معتقدم که این واقعیتی است، وبارها و بارها هم تجربه اش کرده ام.

**جان هیوستون:** من به ندرت احساس می کنم با شخصیتهایم درگیرم، برعکس از آنها جدا هستم و مجذوبشان می شوم، نه آنکه گویی طرفدار قهرمان باشم. ترجیح می دهم که تماشاچیانم خودرا با فیلم یکی بدانند نه با شخصیت آن، و احساس جذبه ای برای کل موضوع داشته باشند، نه آنکه با قهرمان مرد یا زن فیلم درگیری عاطفی پیدا کنند. برخی از بهترین کارگردانها دقیقاً عکس این عمل می کنند.

**جورج سیتون:** فیلم *حقیقت تلخ*، به کارگردان لیومك کاری و با شرکت کری گرانت و ایرین دون اولین فیلم کمدی دربارهٔ طلاق بود و در آن روزها هم برای خودش جسورانه به حساب می آمد. فیلم را بردند در سینمایی نشان دادند و هیچکس به آن نخندید، دست اندرکاران فکر کردند که فاجعه ای اتفاق افتاده است. من در نمایش خصوصی آن شرکت کردم، آخر آن روزها هر کسی در استودیو به دیدن نمایش خصوصی می رفت. لیو گفت، «به من مجال بدهید درباره اش فکر کنم، فقط فکر کنم.» حدود سه روز بعد آمد و گفت، «حالا فهمیدم چرا نخندیدند. آنها متوجه نشده اند که قرار است فیلم خنده دار باشد.» این بود که برگشت به استودیو و یك صحنه را تجدید کرد یا ازنو گرفت و به فیلم افزود، و تمام ترکیب فیلم تغییر کرد ــ همانجایی که قهرمان زن شوهرش را به

خیانت متهم می کند؛ و طلاق می خواهد.

آنچه اتفاق می افتد در فیلم اصلی وجود نداشت. ایروین دون تلفن را برمی دارد و به وکیلش زنگ می زند. وکیل از پشت میز شام و نزد همسرش بلند می شود و به تلفن جواب می دهد. ایرین می گوید که طلاق می خواهد، و وکیل جواب می دهد، «درباره اش فکر کن. ازدواج نهاد فوق العاده ای است.» در این بین همسرش به او می گوید، «بیا شامت را بخور، سرد می شود.» وکیل جواب می دهد. «دهنتو ببند.» و به ایرین می گوید، «ازدواج چیز فوق العاده ای است ــ تو زن مرد نازنینی هستی،» و همسرش دوباره دربارهٔ شام به او تذکر می دهد و او می گوید، «غذای گندی است، دلم نمی خواهد بخورم...» خب تماشاچی به این می خندد، و وقتی این نکته شروع شد، فیلم بسیار موفق درآمد، با توفیق منتقدین هم روبرو شد.

**ویلیام فریدکین:** برای شب افتتاح فیلم جن گیر خودم درجهٔ صدای بلندگوها را در بیست و چهار سینمایی که آن را نشان می دادند تنظیم کردم. هم درجهٔ صدا و هم درجهٔ نور پرده را؛ چون معتقدم یکی از جالبترین قسمتهای فیلمسازی این است که ببینی وقتی کارت با فیلم تمام شد چه به سر آن می آید. شما باید درجهٔ صدا و نور را خودتان تنظیم کنید و نسبت به آن سیاستی جدی داشته باشید، و مطمئن بشوید آنچه را می خواهید به دست می آورید.

در مورد فیلم *رابطهٔ فرانسوی* و جن گیر چندنفر را مأمور کردیم که به سالنهای سینما سرکشی کنند. برای جن گیر، بهترین آدمهای ممکن را داشتیم. برای *رابطهٔ فرانسوی* تقریباً بدیهه سازی می کردیم، به نوبت در سینماهایی که آن را نشان می دادند حاضر می شدیم و درجهٔ نور و صدا را تنظیم می کردیم. در مورد برخی سینماها، حتی پرده را برایشان عوض کردیم. البته صورتحساب را برایشان فرستادیم. درسینمایی در نیویورك، که سالنی درجه یك دارد، مأموری که آنجا را بازرسی کرد به من گفت که، «فیلم روی پرده نامیزان است، عدسی های اینها وضعش خوب نیست.» ما هم عدسی های پروژکتورها را به خرج خودمان عوض کردیم. در آخر کار اگر دلش می خواست می توانست پول عدسی ها را بپردازد و آنها را بردارد یا ما عدسی هایمان را برمی داشتیم و او می توانست برای نشان دادن فیلمهای دیگر از همان آشغال قبلی استفاده کند. من دلم می خواهد که فیلم من به وضوح نشان داده شود.

من فیلم را میزان فیلمبرداری کرده ام. درحدود یك سوم فیلمهایی را که در لابراتوار

متر وگلدین می بر ایم چاپ کردند رد کردم، تازه آنها لا بر اتوار فوق العاده ای دارند. کارشان بی نظیر است. از سیصدهزار فوت فیلمی که در مرحلهٔ اول بر ای ما چاپ کردند ما در حدود صدهزار فوت را رد کردیم؛ ما عبارت است از خودم و گر وهی که با من در بر رسی فیلمها همکاری می کردند، به عبارت دیگر گر وه تدوین کنندهٔ فیلم. ما هر کپی فیلمی را که خارج می شود بر رسی می کنیم. ما پس از تو زیع هم به بر رسی کپی فیلمها ادامه می دهیم، چو ن متوجه می شو ید این چیزی که حتی در سطحی بسیار بالا کنتر ل بسیار اندکی روی آن دارید، اگر دلسو ز نباشید، واقعاً دلسو ز نباشید، و وقت صرف نکنید، بی نقص به نمایش درنخواهد آمد.

ژان رنوار: داستان در فیلم تا چه حد اهمیت دارد؟ خب، این همان جدال همیشگی میان هنر انتزاعی وهنر واقعگر است. اکنو ن باید نکته وروحیهٔ مؤلف را در نظر گر فت. اگر مؤلف احساس کند که می تواند خود را بدون کمك موضو عی بیان کند، و بتواند از درون خودش پلی به (درون) بیننده بزند، بسیار عالی است. در مو رد من، ذهنمشغولی من اندکی متفاوت است. می دانید ذهنمشغولی من در زمینهٔ سینما چیست؟ اینکه فیلم کی تمام می شود. من دلم می خواهد فیلم این احساس را به بیننده بدهد که ناتمام است. چو ن به اعتقادمن یك اثر هنر ی، اگر بیننده و بر رسی کننده همکاری نکنند، اثر هنر ی نیست. دوست دارم کسانی که فیلم را می بینند احتمالا در حاشیهٔ آن داستان متفاوتی بسازند.

می دانید زمان فیلمهای صامت نکتهٔ فوق العاده همین بود. مجبو ر بودی خودت گفتگوها را در ذهنت بسازی. همکاری می کردی. اما امر وز نمی تو انی اینکار را بکنی. به هر صو رت، از نظر من، بدون همکاری عموم ما چیزی نداریم.

هنر واقعگرا وهنر انتزاعی... اگر با فیلمی انتزاعی رو بر و بشو ید، همه چیز بستگی به استعداد مؤلف دارد. حالا، اگر با هنر واقعگرا کار می کنید، به عبارت دیگر اگر موضو عهایی را نشان می دهید که می تو انید روی صحنه تشخیص بدهید، مثل صو رتها، وضعیت همان است. اما می دانید چه چیزی خو بست؟ اینکه بیننده می گو ید، «این زن و شوهر باهم جو ر نیستند. زنه حال آدم را به هم می زند.» و دیگر ی می گو ید، «نه، نه. زنه حال آدم را به هم نمی زند. من از او خوشم می آید. حتماً بر ای کارهایش دلا یلی دارد. حتماً در کودکی رنج زیادی تحمل کرده.» شما شر وع می کنید در حاشیهٔ داستان اصلی داستانهای دیگر ی بسازید. این، یعنی فیلم خوب.

می‌دانید، اگر هنر از ما به عنوان همکار استفاده نکند، در آن صورت هنر چیز کسل کننده ای خواهد بود. اما باید با هم در مشارکت باشیم، بیننده و هنرمند. و باید به نقطه ای برسیم که در آنجا بیننده سازنده است و هنرمند بیننده. البته، توجه دارید، که من دارم رؤیایم را با صدای بلند می گویم. قانونی وجود ندارد.

از همدلی تماشاچی صحبت می کنید. بدیهی است که همهٔ ما به آن نیاز داریم. مثلا در نمایش خصوصی فیلمتان نشسته اید، و فیلم هم اندکی خسته کننده است. تماشاچی درست دنبال نمی کند. ناگهان، یکی از هنرپیشه ها روی صحنه مزه ای می پراند که شما با بی میلی آن را نوشته بودید. مجبور بودید فضایی را پر کنید. ناگهان صدای خنده ای را در میان تماشاچیان می شنوید. کیف می کنید. لذت می برید. می خواهید بدانید کی بود خندید ــ تا او را ببوسید.

بله، ما به بیننده ها متکی هستیم. اشتباه در این است که باور کنیم بیننده ها جمعیتی متشکل از ده میلیون آدم هستند. برای برخی هنرمندها، تماشاچی ممکن است فقط عبارت از ده نفر، یا فقط یك نفر باشد. مهم نیست. حجم تماشاچی اهمیت ندارد. آنچه مهم است این است که تو با کسی در ارتباطی، با روحی که روح خودت نیست، اما می تواند برای مدت کوتاهی ترا تحت تأثیر قرار بدهد.

*پاسخ: نه*

**استانلی کرامر:** خیر. هیچ ارتباطی به تماشاچی ندارد. تماشاچی دریافت کننده و شرکت کنندهٔ در آن است. اما این جا افتادن و ترکیب فیلم و تماشاچیان چیزی است که گاهی به دست می آید و گاهی جور نمی شود، منهم آنجا نشسته ام آن را تماشا می کنم و به خودم می گویم، «همین است.» ممکن است برای من همین باشد. اما توقع ندارم که برای شخص دیگری هم عیناً "همین" باشد. واقعاً می گویم. چون، هر اندازه خودخواهانه به نظر برسد، من فقط باید خودم را ارضا کنم، کما اینکه اگر تو هم در کار فیلم بودی باید همینطور می بودی. که اگر واقعاً انجام بدهی، کارت تمام است. اما تو می کوشی تنها رضایت خودت را جلب کنی و تو تنها آدم مهم هستی. هیچکس دیگر مهم نیست. می دانید، اگر تماشاچی در اغلب موارد با شما موافق نباشد، درحالی که تو خودت احساس رضایت می کنی یا نزدیك به احساس رضایت هستی، در آن صورت باید گورت را گم کنی و دیگر هم پیدایت نشود. گاهی مجبوری که تماشاچی را با سلیقهٔ خودت راضی کنی اما باید اول این احساس رضایت را خودت به دست بیاوری در غیر این

صورت، به نظر من، به عنوان هنرمند هیچ ارزشی نخواهی داشت. و این تجمل است.

**ژاك دمی:** من فقط به این می‌اندیشم که می‌خواهم چه چیزی را منتقل کنم. اما به تماشاچی فکر نمی‌کنم. اگر با این فکر شروع کنید، باید خودتان را برای بدترین حالت آماده کنید. اگر موفق باشید و خودتان بوده باشید، پس شما را فهمیده‌اند. رابطه‌ای را میان خودتان و جمعیت برقرار کرده‌اید. فکر کنید رضایت جمعیت را جلب کردن به چه معنایی است. تماشاچی‌ها ترکیبی از انواع مردم هستند که در جهت فکر شما فکر نمی‌کنند. اگر بخواهی برای آنها بازی کنی، از دست می‌روی. فکر می‌کنم عملا غیرممکن است.

**کوستا ـ گاوراس:** هنگامی که فیلم *Z* را می‌ساختم، واقعاً به تماشاچی ــ یا جلب توجه تماشاچی فکر نمی‌کردم. آنچه برایم جالب بود ثبت کردن راهی بود که بازپرس دنبال می‌کرد و این که نکته‌ای پشت نکتهٔ دیگر کشف کند. البته وحشت داشتم از اینکه تمام بخشهای مربوط به بازپرس ــ که در حدود بیست دقیقه در دفتر بازپرس طول می‌کشد ــ ناگهان چیز کسالت آوری از آب درآید. اما در حقیقت مجبور شدیم آن را حفظ کنیم چون معتقد بودم بسیار مهم است. ناچار بودیم راهی را که رفته بود دنبال کنیم.

**فدریکو فلینی:** من هرگز فیلمهایم را دوباره نمی‌بینم، بنابراین در شرایطی نیستم که نظری دربارهٔ آنها ابراز دارم، یا از دیدگاهی انتقادی آنها را داوری کنم. می‌توانم بگویم که آخرین را دوست دارم فقط به این دلیل که آخرین است و بیشتر به این دلیل که مردم نتیجهٔ تجربه‌های فراوانی را عرضه می‌کنند.

**روبرتو روسلینی:** هرگز هیچ یك از کارهای خودم را دوباره ندیده‌ام، و نخواهم دید، چون نمی‌خواهم به دست ساخته‌های خودم پایبند بمانم. ببینید، مثلا، اگر من یکی از فیلمهای خودم را ببینم ــ از فیلمهای قدیمی ــ و از آن خوشم بیاید، در آن صورت کار من تمام است. در آن صورت تمام عمرم آن را نسخه برداری خواهم کرد.

# پیامها

**روبرتو روسلینی:** من فیلمی دربارهٔ سقراط ساختم، و سقراط حرف فوق‌العاده ای می‌زند. او می‌گوید جهان پر از اظهارنظر و به کلی تهی از دانش است. این حقیقت دارد. ما نظریه داریم ولی نمی‌دانیم. من فکر می‌کنم، امیدوارم، که ما چنین هستیم، چون خودم اینطور هستم، بنابراین وقتی معلوماتی ندارم، سعی می‌کنم نظریه ای ابراز نکنم.

**ریچارد آتن بارو:** آرزوی من این است کسانی را که قدرت و نفوذ بر ایشان اهمیت دارد، وسوسه کنم که نشان دادن صبوری و تحمل خود نشانگر قدرت بیشتری است. من حاضرم دست تقاضا به سوی هر کسی دراز کنم. سینما اجازهٔ چنین کاری را به من می‌دهد. و هرگاه اجازه پیدا کنم و فرصت این را بیابم تا فیلمی را کارگردانی کنم که کنترل کامل آن را داشته باشم، در آن صورت، فرصت من در رسانه ای که احتمالا تندوتیزترین و محققاً گسترده ترین وسیلهٔ ارتباطی است که تاکنون اختراع کرده ایم، هدیه ای است آسمانی. منظورم این است که به دست آوردن چنین فرصتی، که قادر باشی چنان نظریه هایی را ابراز کنی، چیزی است که هر کسی آرزویش را دارد. از این رو من آرزو دارم که کارگردانی کنم.

**برناردو برتولوچی:** برای به وجود آوردن تأثیر سیاسی، باید رابطهٔ میان تماشاچیان و سینما را تغییر بدهیم. در سالهای ۱۹۶۸، تصورم بر این بود که دوربین مانند هفت تیر است ولی بعد کشف کردم این توهمی بیش نیست. من فکر نمی‌کنم بتوان فیلمی سیاسی، یا هر فیلم خوب، صحیح، با تأثیر درست را در این نظام توزیع، ساخت. در هرجایی باید راه متفاوتی بیابیم. به عنوان مثال، در ایتالیا، سعی کردیم نظام توزیع جدیدی را جایگزین نظام فعلی کنیم.

دگرگون کردن طرز تفکر کسانی که فیلم را می بینند بسیار اهمیت دارد. مثلا، اگر بخواهی فیلم درستی، فیلمی سیاسی، بسازی باید فیلمی باشد ضد قوانین مرسوم اما اگرفیلم برخلاف قوانین مرسوم باشد، کسی به دیدن آن نمی‌رود، پس تأثیر سیاسی نخواهد داشت. این یك چیز پایه ای است.

**رابرت آلتمن:** من حرفی برای گفتن ندارم. فلسفه‌ای ندارم که بخواهم در مغز کسی فرو کنم. نمی‌گویم، «فکر می‌کنم این است آنچه چیزها باید باشند.» تنها چیزی که نشان می‌دهم روشی است که چیزها را می‌بینم و فکر می‌کنم چنین هستند. هیچ گونه پیشفرضی نسبت به آن واقعیت ندارم.

**باب تیلور:** من فیلمهای پیامدار دوست ندارم. می‌دانید، مثلا، مواد مخدر مصرف نکنید. اگر من بخواهم مواد مخدر مصرف کنم، می‌کنم. مرا می‌کشد، و از این چیزها. بنابراین از پیام رساندن خوشم نمی‌آید. اما از طرف دیگر، فکر می‌کنم هر فیلمی باید همیشه جریانی داشته باشد که عاملی از واقعیت را مطرح کند. کاری که اکنون دارم با این فیلمهای نقاشی متحرك انجام می‌دهم همین است، یعنی به چیزی برسم، که دست کم به چشم من، واقعیت باشد. برعکس، زمانی که آزادی داری، باید بسیار مراقب باشی. چیزهایی هست که مردم قبول می‌کنند، و چیزهایی هست که نمی‌پذیرند.

**فردزینه مان:** هرگاه این واقعیت را بپذیرید که فیلمها در وهلهٔ نخست، رسانه‌ای روشنفکرانه نیستند، اگر بخواهید تصوری روشنفکرانه القاء کنید، مجبور خواهید شد آن را در پوشش بسیار خوشمزه‌ای از قند وعسل بپوشانید. والبته، هرچه سرگرم کننده‌تر باشد، بهتر است. وگرنه، شما چه حقی دارید انتظار داشته باشید که تماشاچیان بیایند و بنشینند و به حرفهای شما گوش بدهند؟ البته، وظیفهٔ اولیهٔ تو این است که فیلمی در آن سینما به نمایش بگذاری که مردم حاضر باشند فلان مقدار پول بدهند و برونند ببینند. و باید وقتی از سینما بیرون می‌آیند، بگویند، «آره، سرگرم شدیم ــ فیلم سرگرم کننده‌ای بود.» اگر نباشد، در آن صورت شکست خورده‌ای، چون فیلمت تك گفتاری متکبرانه خواهد بود. وهیچکس تره هم برای چنین فیلمی خرد نمی‌کند. وظیفهٔ ما آموزش نیست، سرگرم کردن است.

**باب تیلور:** می‌دانید چه چیز دربارهٔ فیلمهایی از نوع *ترافیك* و امثال آن که پر از مطلب است، مضحك است؟ هرکسی موضوع مورد علاقهٔ خودش را انتخاب می‌کند. خنده‌دار است. واگر بخواهی اهمیت پیدا کنی، وقتی کسی میآید می‌گوید، «به نظر من منظور فیلم این بود،» تو باید بگویی، «بله، دقیقاً منظورم همین بود.» وقتی در تولید تلویزیون کار می‌کردم، قانونی بود که می‌گفتند، هرچه شخصیت بیشتری در فیلم

بگنجانی، امکان موفقیتش بیشتر می شود، چون بالاخره در طول آن، یك نفر خودش را با یکی از شخصیتها مشابه می یابد. همین قانون در زمان فیلمهای صامت هم بود ــ هرچه بیشتر حادثه در فیلم بگنجانی، مردم بیشتر مسایلی را انتخاب می کنند و می گویند، «منظور فیلمساز این بوده.» از نظر تو هرچه معنی بدهد، همان درست است. محال است بتوانی بنشینی و به خصوص مشخص بکنی که کجاها معنی مضاعف دارد.

**ویلگوت شومن:** من سحت گیج شده ام. مسئله این است که من نظریه های گوناگونی دربارهٔ فعالیتهای چپی ها دارم، ولی هر بار می خواهم روی آنها کار کنم گرفتار این مسئله می شوم: به محض آنکه موضوع چپها را لمس می کنی، مجبوری هم جنبهٔ مثبت و هم منفی آن را عرضه کنی.

**فدریکو فلینی:** من فیلم نمی سازم که مسایلی را عرضه کنم. تصور می کنم رابطه ای میان این فیلم و فیلم دیگر هست. گاهی دشوار است توضیح بدهی که چرا به جای این فیلم، فیلم دیگری نساختی. اگر بخواهم روزنامه نگاری را خوشحال کنم، می توانم صدها دلیل اختراع کنم که چرا این فیلم را ساختم و فیلم دیگری نساختم. اما اگر بخواهم واقعاً صادق باشم، نمی توانم بگویم که کارگردان چگونه می‌داند چرا فیلمش را می سازد.

## منتقدین

**بادبوتیچر:** چندی پیش خبرنگار روزنامه ای به من گفت، «ببین، نمی خواهم به خودت بگیری، ولی یکی از فیلمهایت را دیدم...»

و من گفتم، «یك دقیقهٔ صبر کن آقا، کات. قبل از اینکه حرفت را تمام کنی، بگذار چیزی به تو بگویم. خیلی هم به خودم می گیرم. حالا حرفت را بزن.» و او گفت، «خب، آنقدرها مهم نبود.» هرگز از احساساتی شدن دربارهٔ کارتان ناراحت نشوید.

**پیتر بوگدانوویچ:** گروهی از منتقدین هستند، که تصور می کنند سینما را دوست دارند. ولی ندارند. فکر می کنند خیلی خوب است که، در محدوده ای، سینما را دوست بدارند. نمی توانی تعصبی نسبت به آنها داشته باشی، چون از هرچه بگذری، شش ساعت در

سالن سینما نشستن هم قدری کودکانه است. اما، کسانی که ساعتهای پیاپی کتاب می‌خوانند، نابغه‌اند. این درحقیقت فرضیه‌ای ضدسینمایی و مربوط به دورهٔ ملکهٔ ویکتوریاست.

**پل مازورسکی:** من اکثر منتقدین را جدی نمی‌گیرم. روزنامه‌نگارها زمان محدودی دارند، و نمی‌شود آنها را جدی گرفت. من نمی‌دانم چطور می‌شود در هفته ده فیلم دید و پشت سر هم مطالبی نوشت که حق مطلب را ادا کند. تك و توك آنها، حرفهایی زده‌اند، که بعد از کمی فکر کردن، به نظرم جالب آمده است. اگر همه یکسان فکر می‌کردند، باید می‌گفتی، «نظر همه یکی است، پس حق دارند.» اما به قدری اختلاف نظر میانشان وجود دارد که تو را دیوانه می‌کنند.

**هوارد هاوکس:** من سعی می‌کنم فیلمهایم تا جای ممکن خنده‌دار بشود. هر بار به فرانسه می‌روم، با بیست و پنج یا سی تا کارگردان ملاقات می‌کنم، و اطلاعات آنها دربارهٔ گفتگوهای فیلمهایم فوق‌العاده زیاد است. جزیه و تحلیل می‌کنند و از من سؤال می‌کنند. در فرانسه، انگلستان و ایتالیا، روی پوسترهای سینمایی، اسم من سه برابر بزرگتر از جان وین چاپ می‌شود. مطمئن هستم پوسترها را جایی می‌زنند که همه ببینند. حتی اسم بسیاری از هنرپیشه‌ها را هم نمی‌گذارند، فقط اسم کارگردانها را می‌گذارند. برای آنها جالب است چگونه فیلم می‌سازی. در بحر فیلم فرو می‌روند تحلیلش می‌کنند و چیزهایی در آن می‌خوانند که من به هنگام ساختن فیلم هیچ تصوری از آن نداشته‌ام.

**لیومك کاری:** کسی با تو مصاحبه می‌کند و می‌پرسد، «چگونه به فلان نظریه رسیدی؟ در زندگی واقعی چه اتفاقی برای تو رخ داد؟» یا از این قبیل حرفها. تو هم شروع به فلسفه بافی می‌کنی که انگیزهٔ ساختن فلان چیز چگونه به ذهنت رسید، که ممکن است اصلا اینطور نبوده باشد.

**آبراهام پولونسکی:** خودتو باید بتوانی تمام جزئیات فیلم را مثل یك منتقد خوب تحلیل بکنی. همه را تشویق و تحسین بکن، ولی فیلم را هم نقد کن. این چیزی است که توجّهت را جلب می‌کند. اگر فیلم داستانی است، می‌گویی، «کلام داریم و تصویر که

دوربین است. بدون دوربین، تصویری وجود نخواهد داشت.» این مانند آن است که بگویی، «بدون اجزاء، تنی وجود ندارد.» اما البته بین اکسیددوکربن و بافت زنده تفاوتی هست. و فقط پیچیدگی نیست، چون اتفاق تازه‌ای رخ داده. زندگی. و اگر نتوانند این را تشخیص بدهند، پس حرفشان مفت است. من که نمی‌دانم دربارهٔ چی حرف می‌زنند. اما، از اینها گذشته، خیلی دوستشان دارم. شما ندارید؟ البته تا وقتی که کاری به کارم نداشته باشند.

**رابرت آلتمن:** فکر می‌کنم، تنها چیزی که از نقدها می‌آموزم این است که مردم واقعاً ازدیدگاه دیگری، جدا از دیدگاه من، به فیلم نگاه می‌کنند.

## تماشاچیان متغیر

**آبراهام پولونسکی:** بدون تردید، تغییر کرده‌اند. اما نه به اندازه‌ای که فکر می‌کنند. اتفاقی که می‌افتد این است که با عوض شدن تاریخ فرهنگی ــ که در جامعهٔ ما هم به سرعت دگرگون می‌شود ــ انتظار آنها از خودشان عوض می‌شود. بنابراین چیزهایی که زمانی ماندگار به نظر می‌رسیدند، دیگر ماندنی نیستند. این بدان معنی است که بگوییم قواعدی برای خود دارند. قواعد مقاومت جای خود را به قواعد پذیرش می‌دهد. و قواعد نوعی از کارجای قواعد بیهوده‌ای را می‌گیرد، البته بسته به نوع تماشاچی است. احساس می‌کنند با فرهنگ‌تر شده‌اند، چون همه این روزها در خانه‌شان به موسیقی گوش می‌دهند. یا فکر می‌کنند چون به دانشگاه رفته‌اند با فرهنگ‌ترند. درست؟ وبسیاری چیزها وجود دارد که این تماشاچیان توجهی به آن نداشته‌اند، اما درباره‌اش مطالبی شنیده‌اند. بنابراین، این چیزها تمام مدت متفاوت است. اما هنگامی که تو آنهارا با یك اثر هنری، یك اثر هنری مشخص، مواجه می‌کنی، تمام آن چیزها راخراب می‌کنی. هرچه را از پیش می‌دانستند درهم می‌ریزی. حالا، اگر بیش از حد، درهم بریزی، گاهی مطلقاً از نظر آنها قابل پذیرش نیست، چون قواعدی ندارند که با آن روبرو بشوند، پس دلخور می‌شوند. که برایشان بد است.

اما گاهی بخت با تو یار است، و تصادفاً کاری می‌کنی که برای آنها قابل قبول است، و کل ماجرا با هم ترکیب می‌شود. آنگاه، هم تو دیگرگون می‌شوی، هم آنها، و هم اثر هنری. بعضی هنرمندان، بسیار با استعدادند، وذوق دارند وهمیشه کاررا درست

انجام می‌دهند، اما اکثر آنها اغلب موارد اشتباه می‌کنند.

**ادامشویلر:** نوع اطلاعات تصویری که مردم این روزها می‌پذیرند با آنچه ده سال پیش قبول می‌کردند بسیار تفاوت دارد، دلیلش آگهی‌های تلویزیونی است، به همین سادگی. دنیای دیگری است، عملا دنیای دیگری است. این است که امروزه افراد بیشتری به دیدگاه من علاقه‌مند شده‌اند. من منحصر به فرد نیستم. من هم بخشی از جامعهٔ انسانی هستم. کسان دیگری هم هستند که احساساتشان، تنشهایشان و مسایل مورد علاقه‌شان، مشابه من است. کاری که می‌کنم این است که می‌گویم، «شمایی که واکنش نشان می‌دهید، ببینید، این است آنچه من حس می‌کنم و می‌بینم.»

**رابرت آلتمن:** من عملا می‌کوشم یك گروه تماشاچی بیافرینم، یك گروه تماشاچی گسترش بدهم، تمرین بدهم و آموزش بدهم. تماشاچی از میان جوانان رشد می‌کند. تماشاچی در حال رشد است، رشدی سریعتر از آنچه هر یك از ما تصورش را می‌کنیم. اگر بگویم، «می‌خواهم برگردم، و آن تماشاچیان قبلی را به دست بیاورم.» فکر می‌کنم همه چیز را از دست می‌دهم. راهش را بلد نیستم. و فکر می‌کنم تمامش جایگزین می‌شود.

## آموزش سینما

سینما را نمی‌شود آموزش داد، هر که هر چه می‌خواهد بگوید، شما نمی‌توانید سینما را آموزش بدهید. می‌توانید تجربه‌اش کنید، ولی نمی‌توانید آموزشش بدهید. به من پول می‌دهند که آن را درس بدهم، ولی نمی‌توانم. می‌توانم زمینه‌ای فراهم کنم که دانشجو در متن آن تجربه کند.
**ـ نیکلاس ری**

**یان کادار؛** من نمی‌دانم با تحصیلاتتان چه می‌توانید بکنید. وقتی می‌بینم موقعیتی پیش آمده که مردم سرانجام می‌توانند دربارهٔ سینما حرف بزنند و تبادل نظر کنند، فکر می‌کنم گامی در جهت پیشرفت برداشته می‌شود. من به کسانی که تلاش می‌کنند وارد این صنعت بشوند معتقدم. گاهی لازم است که تمام این چیزها را یادبگیری. فکر نمی‌کنم هر کسی که از مدرسهٔ سینما فارغ‌التحصیل می‌شود نابغه است. اما در این زمینهٔ وسیع فیلمسازی، تلویزیون، مستندسازی، نوار ویدئو و هر چیز دیگر، کارهای

فراوانی وجود دارد، به خصوص اگر مقداری هم آموزش دیده باشی. من آدم خودساخته‌ای هستم، اما دیگر به این روش اعتقاد ندارم. آن روزها گذشت. فکر می‌کنم اگر از نو شروع کنم، حتماً به مدرسهٔ سینما می‌روم.

**سرگئی باندراچوك:** من احساس می‌کنم که نقش هر سازمانی، هر نوع سازمان آموزشی، بیشتر آموختن آغازی است به فرد یا افرادی که دیدی کلی به زندگی می‌یابند، نوعی فلسفهٔ زندگی. هیچ معلم بزرگ یا استادی، هرقدرهم که نابغه باشد نمی‌تواند شاگردرا وادار کند این علاقه به زندگی و یادگیری را، که به آن نیاز فراوان هم دارد، به دست بیاورد. و من فکر می‌کنم ویژگی یك آموزگار آرمانی در این است که به شخص کمك کند، مقدار مشخصی فردیت به دست آورد و حفظ کند... این فردیت "ذاتی" را.

**یان کادار:** من معتقدم تنها چیزی که مدرسه می‌تواند بیاموزد ــ به جز تکنیك، که هر کسی می‌تواند به آسانی یادبگیرد ــ روش تفکر است. هدف آموزش همین است.

**رومن پولانسکی:** تجربهٔ مدرسهٔ سینمایی من بسیار مثبت بود. زمانی که در مدرسه بودم نسبت به آن آگاهی نداشتم، چون مثل هر دانشجوی دیگر نسبت به تلف شدن وقتم غر می‌زدم. دوره ای طولانی بود ــ پنج سال. چندسال بعد بود که متوجه شدم از آن تجربه چقدر چیز آموخته‌ام. مدرسهٔ بسیار خوبی بود. اتفاقات بسیاری می‌افتاد، نه تنها در کلاسهای درس، که از آنها بهره می‌گرفتم، بلکه در مباحثات و جدالهای میان دانشجویان.

ساختمان مدرسهٔ ما پله‌های چوبی بزرگی داشت. بنا در گذشته متعلق به آدم پولداری بوده، به هرحال، ما روی پله‌ها می‌نشستیم، نوشابه می‌خوردیم، بحثهای مفصل می‌کردیم، جدالهای مفصل می‌کردیم و زیاد فیلم می‌دیدیم. نمایش فیلم از هشت صبح بدون وقفه تا هشت شب ادامه داشت. مدرسه همکاری نزدیکی با آرشیو ملی فیلم (لهستان) داشت، ودرآن زمان هرچه می‌خواستیم می‌توانستیم ببینیم. کافی بود فرم کوچکی را پر کنیم تا فیلم را بگیریم، ودلیلی هم ارائه بدهیم که چرا آن فیلم را می‌خواستیم، مثلا برای درسمان یا هر چیز دیگر و می‌توانستیم فیلم را بگیریم.

همچنین، فیلمهای جدید زیادی در مدرسه می‌دیدیم، اتاقهای تدوین هم بود که می‌توانستیم درآنها کار کنیم، و اگر می‌خواستیم کار به خصوصی بکنیم، می‌کردیم.

درآنجا همه چیز فراهم بود؛ استودیو داشتیم، می توانستیم فیلم بسازیم، حتی بیشتر از آنچه که برنامهٔ درسیمان ایجاب می کرد. عجیب این بود، که بعضی از دانشجویان با وجوداینکه مجبور بودند، فیلم نمی‌ساختند. این نشان می‌دهد که اغلب افراد می گویند که می خواهند فیلم بسازند، ولی عملا برایش آمادگی ندارند.

ما دوره های جالبی در مدرسه داشتیم. در دوسال اول مقدار بسیار زیادی عکاسی داشتیم، عکاسی معمولی. به هر کسی، برای سه سال، یك دوربین عکاسی می دادند، و باید از ابتدای عکاسی تا آخر را عملا تجربه می کردیم. اولین درس عبارت بود از یك صفحه کاغذ حساس عکاسی و یك برگ. برگ را روی کاغذ حساس می گذاشتیم، به آن نور می تاباندیم و بعد آن را ظاهر می کردیم، و بعد تمام مراحل عکاسی را می گذراندیم، گاهی با نتایج بسیار خوب یادم می آید عکاسهای بسیار خوبی پیدا شدند، افرادی که هرگز دوربین به دست نگرفته بودند، این قابلیت را پیدا کردند. بسیار مهم است، چون بالاخره عکس است ــ عکس متحرك نیست با وجود این عکس است.

تاماش رنی: بگذارید برایتان شرح بدهم که یك کارگردان سینما در مجارستان چگونه آغاز به کار می کند. ما یك مدرسهٔ ملی فیلم داریم، مدرسه فیلم دولتی، که دیپلم می دهد ولی امکانات نمی دهد. کسی که ازمدرسه فارغ التحصیل شده فیلمنامه ای می نویسد و به یکی از استودیوها می دهد. او قبلا قابلیتش را با ساختن فیلمهای کوتاه ثابت کرده است. چه کسی از میان فارغ التحصیلان فیلم بلند می سازد؟ خب، آن را دیگر خدا می داند. از طرفی دیگر ما امکان بسیار خوبی داریم که بسیار مهم است: استودیوی معروف به بلابالاژ، که به خصوص به فارغ التحصیلان مدرسهٔ فیلم دولتی، امکان ساختن فیلمهای کوتاه را می دهد.

سرگئی باندراچوك: در اتحاد شوروی، دانش آموزانی پذیرفته می شوند که دهسال آموزش دیده باشند. به عبارت دیگر، معادل دورهٔ دبیرستان رقابت خیلی شدیدی برای ورود به مؤسسهٔ فیلم وجود دارد. اگر بخواهم مثال بیاورم به نسبت صدبه یك است. مثلا برای یك جا، صدنفر داوطلب وجود دارد. بنابراین تنها راه ورود به مؤسسه گذراندن یك امتحان ورودی بسیار مشکل است. و نیز، از طریق روابط. اما شخصاً نمی فهمم، چگونه کسی می تواند تشخیص بدهد که یك پسر جوان دارای آن قابلیتی است که

کارگردان فیلم باید داشته باشد. من می‌توانم تشخیص بدهم که آیا فردی قابلیت بازیگری دارد یا نه، اما در این مورد هم امکان اشتباه بسیار است.

البته پذیرش دانشجو با مصاحبه و طی برخی دوره‌ها هم توأم است، اما موارد مشخصی از دانشجویان داشته‌ایم که در سال چهارم به دلیل نداشتن قابلیت حرفه‌ای از مؤسسه اخراج شده‌اند. ما چیزی داریم که اتاق هنر خوانده می‌شود، نوعی لابراتوار است. در این اتاق خاص هم هنرپیشگان آینده و هم کارگردانان آموزش می‌بینند.

به نظر من پرسش واقعاً این است که برای کارگردان شدن آیا به مدرسه رفتن لازم هست یا نه؟ و آیا می‌شود بدون گذراندن آن دورهٔ آموزش هم کارگردان شد؟ در کل شاید عملی باشد، ولی هرگز پیش نیامده. خب من می‌دانم که همین الآن یك ارتش افراد عاشق سینما وجود دارد، و چندنفری هم از آنها کارگردان شده‌اند، اما دورهٔ تخصصی ندیده‌اند. به عنوان مثال من در این مدرسه در رشتهٔ هنرپیشگی درس خواندم، و بعد کارگردان شدم. در دورهٔ پنجسالهٔ ما، آنهایی که در رشتهٔ کارگردانی درس می‌خوانند معمولا از سال سوم فیلمسازی را شروع می‌کنند، یا حتی از سال دوم بنا می‌کنند به کارکردن روی آن. و بعد به عنوان برنامهٔ پایانی، مثل پایاننامهٔ دکتری، یك نسخهٔ نهایی از آن تهیه می‌کنند.

**روبرتو روسلینی:** ما [در مدرسهٔ فیلم ایتالیا، مرکز آزمایشها]، باید دانشجوهای جدید را انتخاب کنیم، و چون بودجهٔ محدودی داریم، کاملا منصفانه، ولی محدود عمل می‌کنیم. می‌دانیم که می‌توانیم فقط بیست و نه دانشجو انتخاب کنیم که بتوانند خوب کار کنند، فیلم زیادی به آنها بدهیم و فیلم زیادی استفاده کنند. معمولا بیشتر از سیصدنفر داوطلب شرکت می‌کنند.

بسیار مشکل است. باید نکته‌ای را اعتراف بکنیم. نخست آنکه، ما به هنرمند احتیاج نداریم. هنرمندها خودشان می‌توانند گلیم خودشان را از آب بیرون بکشند. بنابراین در اولین انتخاب هنرمندها را کنار می‌گذاریم. که این کار را آسان می‌کند. ما می‌ماندیم و پنجاه و دونفر که از آن میان بیست و نه نفر را انتخاب کردیم، انتخاب ظالمانه‌ای بود. من تمام پنجاه و دونفر را صدا کردم و با هم بحث کردیم و در مورد انتخاب آن بیست و نه نفر توافق آنها را هم گرفتم.

مدیریت فقط بر مسایل مالی نظارت می‌کند، تصمیمها دسته جمعی گرفته می‌شود.

در مدرسه تنها کاری که باید بکنیم دادن فرصتی است به آنها تا خودشان را بیازمایند. پنج دانشجوی کارگردانی داریم، درنتیجه کارشان را با ساختن پنج فیلم بلند تمام می کنند.

یك نکته کاملا روشن است، هیچکس در مدرسه، حتی استادان، نباید فیلمنامهٔ دانشجویان را بخوانند. اصل آن است که آنها می خواهند فیلم بسازند. دوربین برایشان فراهم می شود، فیلم دارند ومقداری هم پول، دیگر با آنهاست که کاررا انجام بدهند. اگر کسی متوجه بشود که افکارش تا آن روز احمقانه بوده است، دستاورد بزرگی است. ببینید، من دلم نمی خواهد که درس بدهم، دلم نمی خواهد آموزش بدهم. دلم می خواهد برای هر یك از آنها امکانات این را به وجود آورم تا خودش باشد.

رفوزه شدن چه اشکالی دارد؟ در جهان میلیونها آدم رفوزه وجود دارد. یکبار رد شدن به کسی ضرر نمی زند.

**پیتر بوگدانوویچ:** این روزها هر کارگردانی می تواند، بدون پسزمینه ای، در هر زمینهٔ هنری، به جز سینما، ظهور کند. نمی دانم آیا این خوب هست یا نه. من ازمدرسهٔ تئاتر (و سینما) به این کار نرسیدم، بلکه از میراثی هنری به کارگردانی روی آوردم. تاکنون، هرگز کسی در زمان رشد، تصمیم نمی گرفته «می خواهد کارگردان بشود». اما حالا، از هشت سالگی می خواهند کارگردان بشوند.

این هم خوب است و هم خطرناك. نکته ای که نخستین نسل فیلمسازان را تا این حد غنی کرده است، این واقعیت است که وقتی شروع کردند، خیال فیلم ساختن نداشتند. از این رو، همیشه تنشی وجود داشت بین کاری که واقعاً می خواستند انجام بدهند، و کاری که مشغول انجامش بودند. گریفیث می خواست نمایشنامه نویس بشود. او نمایشنامه نویس خوبی نبود و کارگردان بزرگی بود. [در آن زمان] برای رسانه ای که اورا قادر ساخت آن کارهایی را انجام بدهد که هرگز کس دیگری به آنها نپرداخته بود، احترام کمی وجود داشت. تصور نمی کنم او به فیلم ساختن افتخار می کرد. ولی او شاعر بود ــ بنابراین چه می شود کرد؟

[آلن] دوان به عنوان مهندس برق شروع کرد، [رائول] والش دریانورد و گاوچران بود. [لیو] مك کاری وکیل دادگستری بود. ناگهان همهٔ آنها مشغول کارگردانی فیلم شدند. فراوانی بود ــ کار عجیبی بود. پس از آنها، ما درزمینهٔ کارگردانی کسانی را داشتیم که نویسنده بودند: [سمیوئل] فولر، [بیلی] وایلدر و

غیره. آنها سرانجام به کارگردانی پرداختند چون تنها راه حفاظت از نوشته‌هایشان بود. حالا چه داریم؟ افرادی از مدارس سینمایی که "می‌خواهند کارگردان بشوند"، من از سینما نوشتم، چون نتوانستم به عنوان هنرپیشه یا کارگردان کاری پیدا کنم.

**مایکل وینر؛** دانشگاه کمبریج هیچگونه رشتهٔ سینمایی نداشت وهنوز هم ندارد. بنابراین، چون نمی‌توانستم کاردیگری که شبیه فیلمسازی باشد انجام بدهم، برحسب تصادف اقتصاد را انتخاب کردم، چون تنها رشته‌ای بود که در مدرسه نخوانده بودم، و رشته‌هایی را که در مدرسه خوانده بودم دوست نمی‌داشتم. بنابراین با خود فکر کردم، "دست کم کار تازه‌ای است." بعد دیدم کمی سنگین است با حقوق عوضش کردم چون تصور کردم آسانتر است، و بود. فکر می‌کنم به گونه‌ای عجیب ترکیب این دورشته در کار فیلم خیلی پرفایده است. حقوق به تو می‌آموزد که تفکر روشن داشته باشی. معلومات عملی زیادی می‌آموزی. روند فکری روشن و پرفایده را به تو می‌آموزد. اقتصاد هم استفاده و توزیع پول و منابع را به تو می‌آموزد. فیلم به همان اندازه که موضوعی هنری است، اقتصادی هم هست. بنابراین فکر می‌کنم که هردورشته بسیار به کارم آمدند. همزمان با درس خواندن، سردبیر و منتقد روزنامهٔ دانشگاه هم بودم. بنابراین سروکارم با سینما به عنوان یك بینندهٔ فضول و منتقدی غرغرو بود.

**پری میلرآداتو:** با دیدن فیلمهای دیگران خیلی چیز می‌آموزی. پس از دوازده سال تماشای فیلمهای دیگران فهمیدم که یاد گرفته‌ام چگونه فیلم بسازم.

**فریتس لانگ:** من فقط از فیلمهای بد آموخته‌ام. هنگامی که هنرپیشه یا نویسندهٔ جوانی پیش من می‌آید ومی‌پرسد، «چه بکنم که فیلم ساختن یاد بگیرم؟» همیشه دست پاچه می‌شوم، چون نمی‌دانم جوابشان را چه بدهم. و از خودم می‌پرسم، خودم چگونه یاد گرفته‌ام. حالا وقتی که به فیلمهای خوب نگاه می‌کنم، می‌بینم، همیشه تماشاچی خوبی بوده‌ام. برایم جالب نبود، هنرپیشه یا کارگردان کی بود، یا فیلمبردار کجا ایستاده بود. با فیلم زندگی می‌کردم. از آن لذت می‌بردم. برایم ماجرایی بود. علاقهٔ من چنان دربست معطوف فیلم بود که وقتی فیلم مزخرفی می‌دیدم که خوشم نمی‌آمد، چیزی درونم می‌گفت، «صبر کن ببینم، این خوب نیست، اگر من بودم جور دیگری

می ساختم.» به نظر من، این تنها روشی بود که من شخصاً چیزی یاد گرفتم. نمی دانم آیا فردی دیگر می تواند همین کار را بکند یا نه.

**آلفرد هیچکاك:** من نمی دانم چه لزومی دارد ما با فیلم آزمایش بکنیم. من فکر می کنم همه چیز باید روی کاغذ انجام بگیرد. آهنگسازها هم همین کار را می کنند. کلی نقطه روی کاغذ می گذارند و موسیقی زیبایی از آن پدید می آید. به عقیدهٔ من دانشجویان باید بیاموزند که مجسم کنند. در تمام این روشها، این نکته ای است که به آن نپرداخته اند. تنها چیزی که شاگرد باید یادبگیرد این است که آن جا یك مربع مستطیل وجود دارد ــ یك مربع مستطیل سفید در سالن سینما ــ که باید پر شود.

من شخصاً هرگز با دوربین فیلمبرداری نگاه نمی کنم. چرا بکنم؟ که بفهمم آیا فیلمبردار دروغ می گوید؟ برای من فقط آن پردهٔ بالا مهم است، و کل فیلم از اول تا آخر باید روی کاغذ باشد ــ نما به نما، برش به برش ــ و هر برش باید معنایی داشته باشد. مسئله این نیست که به دانشجو مجال انتخاب بدهی. فقط یك راه وجود دارد. اگر آهنگ می ساختی، راههای متعددی نداشتی، فقط یك راه برای انجام آن وجود دارد. و این همان چیزی است که این جوانان باید بیاموزند. از همهٔ این حرفها گذشته، یك نویسندهٔ بزرگ را وادار نمی کنی جمله ای را به سه، چهار شکل گوناگون بنویسد و بهترینش را انتخاب کنی؛ او خودش کلماتش را ترکیب می کند.

سینما چیست؟ مجموعه ای از تکه های فیلم برای آفرینش یك فکر، و هر برش که نمایی را به نمای دیگر می پیوندند، روی پرده تداوم می یابد و تأثیری عاطفی بر تماشاچی می گذارد. یادم می آید در سال ۱۹۲۴ در UFA کار می کردم. نویسنده ای هم بود به نام کارل مه یر ــ درواقع فکر می کنم یکی از بهترین نویسنده های سینما بود. من هم در همان استودیو کار می کردم ــ در آنزمان من هم نویسنده بودم و هم کارگردان هنری، هردورا با هم انجام می دادم ــ آنها در حال ساختن *آخرین خنده* با شرکت امیل یانینگز بودند. برای من این فیلم بهترین نمونهٔ بیان یك فکر داستانی بدون کلام است. اگر امروز به فیلم *آخرین خنده* نگاه بکنید، می بینید تمام داستان از ابتدا تا انتها مصور بیان شده. تنها اشکال فیلمهای صامت این بود که هنرپیشه ها دهانشان را بازوبسته می کردند بی آنکه صدایی از آن خارج شود. با وجود این باید تصویر را یاد داد ــ که اساس و پی این رسانه است. سینما تنها هنر تازهٔ قرن بیستم است، اما در اساس هنری بصری است. و این آن چیزی است که باید آموزش داده بشود. نه با حدس و تصور که

نتیجه چه از آب درخواهد آمد. آنها باید بیاموزند که هرچه را روی کاغذ بیاورند، به شکل مشخصی بیرون خواهد آمد.

از ابتدای کار همه شروع می‌کنند کارگردان بشوند، و این ربطی به یادگیری صحیح ندارد. تصور مضحکی است. وقتی می‌بینم بچه‌ها بادوربینهای هشت میلیمتری دور می‌افتند به یاد زمانی می‌افتم که هنر می‌خواندم. مارا به ایستگاههای قطار می‌فرستادند که از مردم در حالتهای گوناگون طرح بزنیم. تازه این بخش کوچکی از دورهٔ ما بود ـ نقاشی، ترکیببندی، طراحی، دوره‌های دیگری را هم باید می‌گرفتیم، مصور کردن و غیره. بنابراین با دوربین هشت میلیمتری این طرف و آن طرف رفتن، بخش کوچکی از کل کار است. منظورم این است که پس کارگردانی هنری چی، یا صحنه‌ها؟ متوجه می‌شوید که این آقایان جوان ــ این کارگردانها ــ بدون آنکه پردهٔ سینما رابشناسند، بی‌آنکه بکوشند صحنه‌ای را برای دوربین بیافرینند آن را همانطور که می‌بینند فیلمبرداری می‌کنند. و این یکی از حیاتی‌ترین مسایل تکنیك فیلم سینماست ــ آفرینش تصاویر. به عنوان مثال، ما می‌دانیم که اگر شما در صحنه‌ای در دفتر کاری هستید، به میز تحریر نگاه می‌کنند، منشی هم آنجا ایستاده است، بنابراین دوربین را می‌کارند ــ رئیس هم پشت میز تحریر نشسته است. بسیار خوب، این جوانان نمی‌توانند این صحنه را بگیرند، مگراینکه دوربین را حسابی عقب بکشند، که در آن صورت زیاد عقب رفته‌اند. آنچه را نمی‌آموزند این است که آن میز را ده، دوازده سانت بالا ببرند، صندلی را هم همینطور، و سر رئیس را با سر منشی در یك خط قرار بدهند. خب این آفرینش برای دوربین است. تمام این چیزها را باید یاد بگیرند، و اینها تمام برمی‌گردد به آن مستطیل روی پرده. و اینکه چگونه باید پرش کرد؟ به نماهای درشتی که این روزها می‌گیرند نگاه بکنید، هیچگونه تصوری ازهماهنگی در آنها نیست. تمام برشها و اندازهٔ تصویرها مربوط به هماهنگی است. نمای درشت استفاده نکنید، چون بعداً به آن احتیاج پیدا می‌کنید.

# زندگینامه‌ها

این زندگینامه‌های کوتاه به هیچ وجه به منظور تصویر کردن حرفهٔ یك کارگردان آورده نشده است. برعکس، تنها در جهت مشخص کردن هر فرد از طریق عرضهٔ زمینه‌ای است که از آن برخاسته. متأسفانه، در مدارك سینمایی، اطلاعاتی از قبیل تاریخ تولد از مرجعی به مرجع دیگر متفاوت است. از این رو، حتی این آمار را هم نباید مطلقاً صحیح دانست.

علاوه بر کارگردانانی که حرفهایشان در این کتاب نقل شده، به چند کارگردان در طول مباحث ارجاع شده است. برای حفظ تداوم، شرح حال کوتاهی نیز از این اشخاص آورده شده است.

برخی از مراجعی که برای جمع‌آوری این اطلاعات مورد استفاده قرار گرفته‌اند عبارتند از *فرهنگ فیلمسازان*، ویرایش ژرژ سادول، (برکلی، ۱۹۷۲)[1]؛ *سالنامهٔ بین‌المللی فیلم و سینما*، ویرایش ریچارد گرتنر (نیویورك، ۱۹۷۵)[2]؛ *سینمای امریکا*، تألیف آندرو ساریس، (نیویورك، ۱۹۶۸)[3]؛ *راهنمای فیلم دوستان*، ویرایش لسلی هالی ول، (نیویورك، ۱۹۶۷)[4]؛ و *کتاب سینما*، شمارهٔ ۱، (اوانستون، ۱۹۷۵)[5]. منابع فوق‌العادهٔ دیگر عبارتند از کتابخانه‌های مؤسسهٔ فیلم امریکایی و آکادمی علوم و هنرهای سینمایی.

**آتن بارو، ریچارد.** (Attenborough, Richard). متولد بیست و نهم اوت ۱۹۲۳، در شهر کمبریج

---

1. *Dictionary of Film Makers*, ed. George Sadoul (Berkeley, 1972)—
2. *International Motion Picture Almanac*, ed. Richard Gertner (New York, 1975)—
3. *The American Cinema*, by Andrew Sarris (New York, 1968)—
4. *The Filmgoer's Companion*, ed. Leslie Halliwell (New York, 1967).
5. *The Film Reader*, No. 1 (Evanston, 1975).

انگلستان. در آکادمی سلطنتی هنرهای نمایشی تحصیل کرده است. بازیگر تئاتر و سینما. از جمله فیلمهای او عبارت است از *وینستون جوان*.

**آداتو، پری میلر** (Adato, Perry Miller). ده سال به عنوان مشاور فیلم در تلویزیون CBS کار کرده است. فیلمهای مستندی دربارهٔ ژرژ براك، دیلن توماس، وگرترود استاین برای NET تهیه و کارگردانی کرده است. برندهٔ جایزه اِمی است.

**آشبی، هال** (Ashby, Hal). متولد سال ۱۹۳۶، در شهر اوگدن، در ایالت یوتا. در دانشگاه ایالتی یوتا تحصیل کرده است. کار را با تدوین فیلم آغاز کرد؛ با نورمن جوئیسون* در ساختن چند فیلم همکاری کرد، از جمله در *گرمای شب*، *حادثهٔ توماس کراون*. فیلمهای او عبارتند از *آخرین جزء*، *شامپو*، *محکوم به افتخار*.

**آلتمن، رابرت** (Altman, Robert). متولد بیستم فوریهٔ ۱۹۲۵، در شهر کانزاس، در ایالت میسوری. در شهر کانزاس فیلمهای صنعتی ساخت. درساختن فیلم سرگذشت جیمز دین با تهیه کننده و کارگردان همکاری داشته است (۱۹۵۷). در تلویزیون فیلمهای *برنامهٔ آلفرد هیچکاك*، *بونانزا* و سریالهای دیگر را کارگردانی کرده است. فیلمهای او عبارتنداز مش[1]، *مك کیب و خانم میلر*، *کالیفرنیا نصف به نصف*، *نشویل*، و *بوفالو بیل و سرخ پوستان*.

**آلدریچ، ریچارد** (Aldrich, Richard). متولد نهم اوت ۱۹۱۸، در شهر کرانستون، در ایالت رودآیلند. پس از سالها کار به عنوان منشی تهیه و دستیار کارگردان، اولین فیلم بلندش را در سال ۱۹۵۳ ساخت. فیلمهای او عبارتند از *بوسهٔ خونین*، *چاقوی بزرگ*، *بر بیبی جین چه گذشت؟* و *تکاپو*.

**اسپیلبرگ، استیون** (Spielberg, Steven). متولد سال ۱۹۴۷، در شهر سینسیناتی، در ایالت اوهایو. در دانشگاه ایالتی کالیفرنیا تحصیل کرده است. در نوجوانی فیلم می ساخته. پیش از کارگردانی فیلم در تلویزیون کار می کرده است (*دوئل*). فیلمهای بلندی که کارگردانی کرده است عبارتند از *تعقیب در شاهراه*، *آرواره ها* و *آسمان را نظاره کن*.

**استرن برگ، جوزف فن** (Sternberg, Josef von). متولد ۲۹ مه ۱۸۹۴، در شهر وین در اطریش. در ۲۲ دسامبر ۱۹۶۹ بدرود حیات گفت. پیش از آمدن به امریکا وساختن یك رشته فیلم با مارلن

---

* Norman Jewison

1- M* A* S* H

دیتریش، در آلمان *فرشتهٔ آبی* را ساخت. فیلمهایی که با مارلن دیتریش ساخت عبارتند از *مراکش*، *بی‌آبرو*، *قطار سریع السیر شانگهای*، *شیطان زن است*. فیلمهای دیگر او عبارتند از *تراژدی امریکایی*، *اشارهٔ شانگهای* و *افسانهٔ آناتاهان*.

**استیونز، جورج** (Stevens, George). متولد هیجدهم دسامبر ۱۹۰۴، در شهر اوکلند در ایالت کالیفرنیا. در هشتم ماه مارس ۱۹۷۵ بدرود حیات گفت. در کودکی هنرپیشه بود. فیلمبرداری و فیلمنامه‌نویسی کرده است، فیلمهایی که کارگردانی کرده از جمله عبارتند از *آلیس آدامز*، *وقت سوئینگ*، *زن سال*، *گونگادین*، *مکانی در آفتاب*، *شین*، و *غول*. برندهٔ جایزه‌های د. و. گریفیث و ایروینگ تالبرگ.

**اشتروهایم، اریك فن** (Stroheim, Eric von). متولد ۲۲ سپتامبر ۱۸۸۵، در شهر وین در اتریش. در دوازدهم مهٔ ۱۹۵۷، بدرود حیات گفت. در سال ۱۹۰۶ به امریکا مهاجرت کرد و با هنرپیشگی بدل شروع به کار کرد و بعد هنرپیشه ودستیار شد. سرانجام چند فیلم کارگردانی کرد از جمله *شوهران غافل*، *همسران جاهل* و *حرص* در حالی که همچنان به هنرپیشگی ادامه داد.

**امشویلر، اِد** (Emshwiller, Ed.). متولد سال ۱۹۲۵، در شهر لنسینگ، درایالت میشیگان. در دانشگاه میشیگان تحصیل کرده است. نقاشی خوانده و با مصور کردن کتابها امورمی گذراند. یکی از رهبران فیلمسازان مستقل شد، که فیلمهایش اغلب شامل رؤیاهایی انتزاعی و صحنه‌هایی از رقص هستند. فیلمهایش عبارتند از *Thanatoposis*، *توتم*، *نسبیت*.

**باندرا چوك، سرگئی** (Bondrachuk, Sergei). متولد سال ۱۹۲۰، در اوکراین شوروی. بازیگر بسیاری از فیلمهای روسی، از جمله *اتللو*. از فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از *جنگ و صلح* و *واترلو*.

**براکج، استان** (Brakhage, Stan). متولد ۱۹۳۳، در شهر کانزاس سیتی، درایالت میسوری. یکی از متنفذترین و پرکارترین فیلمسازان «تجربی» است. چندین کتاب دربارهٔ سینما نوشته است، از جمله **درسهای براکج**، **کتاب داد** و **ستدیك فیلم سینمایی** فیلمهایش عبارتند از *هنر تصویر*؛ *صحنه‌هایی از پایین کودکی*؛ *عشقبازی*؛ *اسب سوار*، *زن*، و *بید*؛ *بافت نور*.

**برتولوچی، برناردو** (Bertolucci, Bernardo). متولد شانزدهم مارس ۱۹۴۰، در شهر پارما، ایتالیا. دستیار پازولینی. کارگردان فیلمهای *پیش از انقلاب*، *شریك*، *دنباله رو*، *آخرین تانگو در پاریس* و

**برمان، پاندروس.** (Berman, Pandro S.). متولد بیست و هشتم مارس ۱۹۰۵، در شهر پیتسبورگ، در ایالت پنسیلوانیا. به عنوان دستیار کارگردان و تدوین کننده کار کرده است. فیلمهایی را که تهیه کرده است عبارتند از *اسارت بشری*، *گونگادین*، *نشنال ولوت**، *مادام بواری*، و *باتر فیلد ۸*.

**بریجز، جیمز** (Bridges, James). متولد شهر پاریس در ایالت آرکانزاس. هنرپیشه و نویسندهٔ تئاتر و تلویزیون، ازجمله برنامهٔ آلفرد هیچکاك بوده است. *بچه ساز*؛ و *کاغذبازی* را کارگردانی کرده است.

**بنه دك، لازلو** (Benedek, Laslo). متولد پنجم مارس ۱۹۰۷، در شهر بوداپست مجارستان. در دانشگاه وین تحصیل کرده است. درمقام نویسنده، سینماگر و تدوین کننده کار کرده است. فیلمهای او عبارتند از *مرگ یك دستفروش*، *وحشی*، *میهمان شب*.

**بوتیچر، باد** (Boetticher, Budd). متولد بیست و نهم ژوئیه ۱۹۱۸، در شهر شیکاگو، در ایالت ایلی نوی. در دانشگاه ایالتی اوهایو تحصیل کرده است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتنداز *گاوباز و بانو*؛ *هفت مرد از حالا*؛ *هدف بلند*؛ *تنها بتاز*؛ *ظهور و سقوط لگزدایموند*؛ *قرارگاه کومانچی*؛ *آروزا*.

**بورزیج، فرانك** (Borzage, Frank). متولد ۱۸۹۳، در شهر سالت لیك سیتی، در ایالت یوتا. در سال ۱۹۶۱ در هالیوود درگذشت. کارگر معدن بوده است. هنرپیشه شد و چند فیلم وسترن و صامت کارگردانی کرد، ازجمله *آسمان هفتم*؛ *فرشتهٔ خیابانی*. فیلمهای ناطق بسیاری هم کارگردانی کرده است از قبیل، *سه رفیق*؛ *قصر یك مرد*؛ *همیشه دوستت داشته‌ام*، و *طلوع ماه*.

**بوگدانوویچ، پیتر** (Bogdonovich, Peter). متولد سی ام ژوئیه ۱۹۳۹، در شهر کینگزتون، در ایالت نیویورك. در تئاتر کارگردانی و بازی کرده است. ازجمله فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از *هدفها*؛ *آخرین نمایش فیلم*؛ *تازه چه خبر دکتر جون؟*؛ *ماه کاغذی*، و *نیکل اودئون*. چند کتاب نوشته است ازجمله تك نگاریهایی دربارهٔ کارگردانهای بزرگ از قبیل جان فورد، آلن دوان، فریتس لانگ، اورسن ولز، هوارد هاوکس و آلفرد هیچکاك.

**پال، جورج** (Pal, George) متولد اوّل فوریهٔ ۱۹۰۰، در شهر سِگلِد، درمجارستان سازندهٔ فیلمهای عروسکی ونقاشی متحرك. برندهٔ شش جایزهٔ اسکار برای حقه های سینمایی. فیلمهایی که کارگردانی کرده از جمله عبارتنداز *تام انگشتی*، *ماشین زمان*، و *دنیای شگفت انگیز برادران گریم*.

* National velvet

**پن، آرتور** (Pen, Arthur). متولد ۲۷ سپتامبر ۱۹۲۲، در شهر فیلادلفیا در ایالت پنسیلوانیا. در دانشگاه بلاك مانتین تحصیل کرده است. قبلا در تلویزیون و تئاتر کارگردان صحنه بوده است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از *تیرانداز چپ دست*، *تعقیب*، *بانی و کلاید*، *بزرگمرد کوچك*، *حرکتهای شبانه* و *آب بندهای میسوری*.

**پولانسکی، رومن** (Polanski, Roman). متولد هیجدهم سپتامبر ۱۹۳۳، در شهر پاریس در فرانسه. در مدرسهٔ فیلم لودز (لهستان) تحصیل کرده است. قبلا چند فیلم کوتاه نوشته و کارگردانی کرده است. فیلمهای بلندی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از *چاقو در آب*، *انزجار*، *بن بست*، *بچهٔ رزماری*، *محلهٔ چینی‌ها*، و *مستأجر*.

**پولونسکی، آبراهام** (Polonsky, Abraham). متولد پنجم دسامبر ۱۹۱۰، در شهر نیویورك در ایالت نیویورك. در سیتی کالج نیویورك و دانشکدهٔ حقوق دانشگاه کلمبیا تحصیل کرده است. معلم و نویسنده (رمان، داستان کوتاه، نقد و بررسی) پیش از فیلمنامه نویسی (روح و جسم). فیلمهایی که نوشته و کارگردانی کرده عبارتند از *نیروی شیطان*، *به آنها بگو ویلی بوی اینجاست*، و فیلم *داستان عاشقانهٔ یك اسب دزد* را کارگردانی کرده است.

**تیلور، باب** (Taylor, Bob). دستیار استیو کرانتس در ساختن آقا *فریتس گربه*.

**چاپلین، چارلز** (Chaplin, Charles). متولد شانزدهم آوریل ۱۸۸۹، در شهر لندن، انگلستان. با والدینش نقشهای کمدی در تئاتر اجرا کرده است. حرفهٔ کمدی سینمایی اش را با اجرای نقش در کمدیهای کی ستون آغاز کرد. از بنیانگذاران یونایتد آرتیستز بود. فیلمهایی که نوشته، کارگردانی کرده و بازی کرده است از جمله عبارتند از *روشنایی‌های شهر*، *عصر جدید*؛ *دیکتاتور بزرگ*؛ *موسیو وردو*. برندهٔ جایزهٔ اسکار افتخاری سال ۱۹۷۱.

**دمی، ژاك** (Demy, Jacques). متولد پنجم ژوئن ۱۹۳۱، در فرانسه. پیش از ساختن فیلمهای بلندی مثل *خلیج فرشتگان*؛ *لولا*؛ *چترهای شربورگ*؛ *مغازهٔ مدلها*؛ *پوست خر*، به عنوان دستیار کار می کرده و نیز فیلمهای کوتاه و مستند می ساخته است.

**دوان، آلن** (Dwan, Allan). متولد سوم آوریل ۱۸۸۵، در شهر تورونتو، کانادا. در دانشگاه نتردام به تحصیل مهندسی پرداخت. ابتدا در بخش تجارتی فیلم به کار پرداخت، لیکن به یکی از پرمحصول ترین کارگردانها تبدیل شد. فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از *ماسك آهنی*؛ *سه تفنگدار*؛ *شنهای آیوجیما*؛ *رگهٔ نقره ای*؛ *کمی ارغوانی*، و صدها فیلم دیگر.

**دوپالما، برایان** (DePalma, Brian). متولد سال ۱۹۴۰، در شهر فیلادلفیا. در دانشگاه کلمبیا تحصیل کرده است. ابتدا فیلمهای کوتاه و مستند می‌ساخت پس از آن به ساختن فیلمهای بلندی مثال *تعارفات*؛ *سلام مامان!*؛ *خواهران*؛ *شبح بهشت*؛ *وسوسه*، پرداخت.

**رنوار، ژان** (Renoir, Jean). متولد پانزدهم سپتامبر ۱۸۹۴، در شهر پاریس در فرانسه. پسر نقاش معروف آگوست رنوار. پیش از نویسندگی سرامیك ساز بوده است. بیش از چهل فیلم کارگردانی کرده است از جمله، *فریب بزرگ*، *قاعدهٔ بازی*، *کالسکهٔ زرین*، *ناهار روی چمن*، *سرجوخهٔ گریزپا*.

**رنی، تاماش** (Renyi, Tamas) متولد سال ۱۹۲۹، در مجارستان. در دانشگاه بوداپست تحصیل کرده است. در کارخانهٔ نساجی کار کرده و برای ارتش مجارستان فیلم ساخته است. پیش از کارگردانی فیلمهایی چون *داستانهای سفری دراز*، *بن بست* و *دره*، دستیار فابری بوده است.

**روسلینی، روبرتو** (Rossellini, Roberto). متولد سوم مه ۱۹۰۶، در شهر رم در ایتالیا. پس از پایان تحصیلات به فیلمنامه نویسی می‌پردازد. از جمله فیلمهای او عبارتند از، *رم ـ شهر بی‌دفاع*؛ *پائزا*؛ *آلمان، سال صفر*؛ *گلهای سنت فرانسیس*؛ *استرومبولی*؛ *اروپای ۵۱*؛ *سفر به ایتالیا*؛ *ترس*؛ *هندوستان*؛ *سقراط*؛ *پاسکال*؛ *آگوستین*؛ *عصر کوزیمودومدیچی*.

**ری، نیکلاس** (Ray, Nicholas). متولد هفتم اوت ۱۹۱۱، در شهر لاکروس در ایالت ویسکانسن. در دانشگاه شیکاگو معماری خوانده است. پیش از پرداختن به کار کارگردانی، فیلمنامه می‌نوشته است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از *جانی گیتار*، *شورش بی‌دلیل*، *آنها در شب زندگی می‌کنند*، *در مکانی خلوت*.

**ریت، مارتین** (Ritt, Martin). متولد دوم مارس ۱۹۲۰، در شهر نیویورك در ایالت نیویورك. در کالج الون تحصیل کرده است. هنرپیشه و کارگردان بوده است. فیلمهای او از جمله عبارتند *تا بستان داغ* و *طولانی*، *هاد*، *امید بزرگ سفید* و *ساندر*.

**رینر، کارل** (Reiner, Carl). متولد بیستم مارس ۱۹۲۳، در شهر نیویورك در ایالت نیویورك. نویسنده و هنرپیشه (*برنامهٔ برنامه‌های تو و سریال تلویزیونی دیك وان دایك*). کارگردان فیلمهایی از جمله، *مضحك* و *بابا کجاست*

**زینه‌مان، فرد** (Zinnemann, Fred). متولد ۲۹ آوریل ۱۹۰۷، در شهر وین در اطریش. در دانشگاه وین تحصیل کرده است. حقوق خوانده. فیلمبردار و سیاهی لشکر بوده. ابتدا فیلمهای کوتاه

می‌ساخته و بعد فیلمهای بلند کارگردانی کرده است، از جمله *مردها*، *ماجرای نیمروز*، *از اینجا تا ابدیت*، *مردی برای تمام فصول*.

**سیتون، جورج** (Seaton, George). متولد هفدهم آوریل ۱۹۱۱، در شهر ساوت بند، در ایالت ایندیانا. پیش از پیوستن به کمپانی متروگلدین می‌یر نمایشنامه می‌نوشت و تهیه می‌کرد. در متروگلدین می‌یر فیلمنامه‌های زیاد نوشت از جمله *یك روز در مسابقات*. از جمله فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از *معجزه در خیابان سی و چهارم*، *دختر دهاتی*، و *فرودگاه*.

**سیرْك، داگلاس** (Sirk, Douglas). متولد ۲۶ آوریل ۱۹۰۰، در شهر سکاگن در دانمارك. در دانشگاه هامبورگ تحصیل کرده است. پیش از آمدن به امریکا در آلمان هنرپیشهٔ تئاتر بوده و تهیه کننده و کارگردان فیلم بوده است. فیلمهای امریکایی او عبارتند از، *لژیون اول*، *وسوسهٔ باشکوه*، *نوشته بر باد*، *فرشته‌های آلوده*، *تقلید زندگی*.

**شرمن، وینسنت** (Sherman, Vincent). متولد شانزدهم ژوئیهٔ ۱۹۰۶، در شهر وین در ایالت جورجیا. در دانشگاه اوگلتورپ تحصیل کرده است. پیش از کارگردانی هنرپیشهٔ تئاتر و سینما بوده و فیلمنامه می‌نوشته است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از *بازگشت دکتر ایکس*، *زیر زمینی*، *آقای اسکفینگتون*، *ماجراهای دون ژوان*، *قلب عجول*، *نفرین شده‌ها گریه نمی‌کنند*، *فیلادلفیایی‌های جوان*.

**شفنر، فرانکلین** (Schaffner, Franklin). متولد ۳۰ مه ۱۹۲۰، در شهر توکیو در ژاپن. در کالجهای مارشال و فرانکلین تحصیل کرده است. در نیروی دریایی امریکا خدمت کرده است. پیش از کارگردانی فیلمهای بلندی چون *سیارهٔ میمونها*، *پاتن*، *پاپیون*؛ *جزیره‌هایی در جریان* برای تلویزیون فیلمنامه می‌نوشته و کارگردانی می‌کرده است.

**شله زینگر، جان** (Schlesinger, John). متولد سال ۱۹۲۶، در شهر لندن در انگلستان. برای تلویزیون فیلمنامه می‌نوشته و کارگردانی می‌کرده است. فیلمهای مستند ساخته است. فیلمهای بلندی که کارگردانی کرده از جمله عبارتند از *عزیز*، *کاوبوی نیمه شب*، *روز ملخ*، *دوندهٔ ماراتون*.

**شومن، ویلگوت** (Sjoman, Vilgot). متولد سال ۱۹۲۱، در سوئد. رمان نویس و از شاگردان اینگمار برگمن. نخستین فیلمش را در سال ۱۹۶۲ ساخت به نام *معشوقه*. کارهای بعدی عبارتند از *خواهرم، عشقم*؛ *من کنجکاوم ـ زرد*؛ *من کنجکاوم ـ آبی*.

**فریدکین، ویلیام** (Friedkin, William). متولد سال ۱۹۳۹، در شهر شیکاگو در ایالت ایلی نوی. در تلویزیون دستیار کارگردان بود و فیلمهای مستند و برنامه‌های روزانه کارگردانی کرده است. برای دیوید ولپر به هالیوود آمد. فیلمهای بلند او عبارتند از *بروبچه‌های گروه*؛ *رابطهٔ فرانسوی*؛ *جن گیر*.

**فلینی، فدریکو** (Fellini, Federico). متولد بیستم ژانویهٔ ۱۹۲۰، در شهر ریمینی، ایتالیا. ابتدا کاریکاتوریست بوده. در نوشتن فیلمنامهٔ چندین فیلم با پازولینی و دیگران همکاری کرده است. فیلمهای او عبارتند از *جاده*؛ *زندگی شیرین*؛ ۸/۲؛ *جولیتای ارواح*؛ *ساتیریکون فلینی*؛ *دلقکها*؛ *رم*؛ *آمارکورد*؛ *کازانووا*.

**فورد، جان** (Ford, John). متولد اول فوریهٔ ۱۸۹۵، در شهر کیپ الیزابت، در ایالت مین. در سی ویکم اوت، ۱۹۷۳ درگذشت. متجاوز از ۱۲۵ فیلم کارگردانی کرده است، از جمله *چقدر درهٔ من سرسبز بود*؛ *مرد آرام*؛ *مردی که لیبرتی والانس را کشت*؛ *جویندگان*؛ *هفت زن*. برندهٔ چهار جایزهٔ اسکار شد و همچنین دریافت کنندهٔ اولین جایزهٔ یك عمر کارآیی مؤسسهٔ امریکایی فیلم بود.

**فورمن، میلوش** (Forman, Milos). متولد ۱۸ فوریهٔ ۱۹۳۲، در چکسلواکی. در پراگ تئاتر خوانده است. در مقام فیلمنامه‌نویس و دستیار کار کرده است. فیلمهای او عبارتند از *عشقهای یك موطلایی*؛ *مجلس رقص آتش نشانها*؛ *پرواز*؛ *دیوانه‌ای از قفس پرید*.

**فولر، سمیوئل** (Fuller, Samuel). متولد دوازدهم اوت ۱۹۱۲، در شهر ووستر، در ایالت ماساچوستس. روزنامه نگار بوده است. پس از جنگ جهانی دوم و پایان خدمت در پیاده نظام به نوشتن فیلمنامه و کارگردانی فیلم پرداخت. فیلمهای بلند او عبارتند از *کلاه خود فولادی*؛ *جیب بری در خیابان جنوبی*؛ *خانهٔ خیزران*؛ *تبهکاران امریکا*؛ *راهر و شوك*؛ *کبوتر مرده در خیابان بتهوون*.

**کاپرا، فرانك** (Capra, Frank). متولد نوزدهم مهٔ ۱۸۹۷، در شهر پالرمو، در ایتالیا. در مؤسسهٔ تکنولوژی کالیفرنیا تحصیل کرده است. فیلمهایش عبارتند از *شبی اتفاق افتاد*؛ *آقای دیدز به شهر می‌رود*؛ *آقای اسمیت به واشینگتن می‌رود*؛ *افق گمشده*؛ *زندگی زیباست*. زندگینامه: *فرانك کاپرا*، نامی برتر از عنوان.

**کادار، یان** (Kadar, Ian). متولد اول آوریل ۱۹۱۸، در شهر بوداپست، مجارستان. در مدرسهٔ فیلم براتیسلاوا درس خوانده است. در یك اردوگاه جنگی نازیها زندانی بود؛ سرانجام موفق شد در چکسلواکی فیلمهای مستند بسازد. فیلمهای او عبارتند از *مغازه‌ای در خیابان اصلی* و *دروغهایی که پدرم به من گفت*.

**کاساوتیس، جان** (Cassavetes, John). متولد سال ۱۹۲۹، در شهر نیویورك. در دانشگاه کلگیت تحصیل کرده است. بازیگر تئاتر، سینما و تلویزیون. فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از *سایه‌ها*؛ *چهره‌ها*؛ *شوهرها*؛ *مینی و مسکوویچ*؛ *زنی تحت تأثیر*.

**کرانتس، استیو** (Krantz, Steve). متولد ۲۰ ماه مهٔ ۱۹۲۳، در شهر نیویورك در ایالت نیویورك. در دانشگاه کلمبیا تحصیل کرده است. پیش از ساختن فیلمهای کارتونی بلندی چون *آقا فریتس گربه و ترافیك* سنگین، فیلمهای تلویزیونی کارگردانی می کرده است.

**کرشنر، ایروین** (Kershner, Irvin). متولد ۲۹ آوریل ۱۹۲۳ در شهر فیلادلفیا در ایالت پنسیلوانیا. در دانشگاههای تمپل و کالیفرنیای جنوبی درس خوانده است. فیلمبردار و نویسنده. پیش از ساختن فیلمهای بلندی چون *کشیش ولگرد*، *عاشقی*، *جنونی ظریف*، و *بازگشت مردی به نام اسب*، فیلمهای مستند می ساخته است.

**کریمر، استانلی** (Kramer, Stanley). متولد ۲۹ سپتامبر ۱۹۱۳، در شهر نیویورك در ایالت نیویورك. در دانشگاه نیویورك تحصیل کرده است. به عنوان تدوین کننده و تهیه کنندهٔ سینما کار کرده است؛ فیلمهایی چون *ستیزه جویان*، *محاکمه در نورنبرگ*، *ارثیهٔ باد*، *کشتی احمقها*، *حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید؟* را کارگردانی کرده است.

**کلارك، شرلی** (Clarke, Shirley). متولد سال ۱۹۲۵، در شهر نیویورك. فیلمساز مستقل و «تجربی». فیلمهای بلند او عبارتند از *رابطه*؛ *زندگی باحال*؛ *چهرهٔ جیسن*.

**کوبریك، استانلی** (Kubrick, Stanley). متولد ۲۶ ژوئیهٔ ۱۹۲۸، در شهر نیویورك در ایالت نیویورك. پیش از ساختن فیلمهای بلندی چون *سرقت*، *راههای افتخار*، *لولیتا*، *دکتر استرنج لاو* و *باری لیندون*، فیلمهای مستند می ساخته است.

**کوپر، مریان** (Cooper, Merian) متولد بیست و چهارم اکتبر ۱۸۹۳، در شهر جکسن ویل، در ایالت فلوریدا، در بیست و یکم آوریل ۱۹۷۳ درگذشت. شریک کارگردان و تهیه‌کنندهٔ کینگ کُنگ و بسیاری فیلمهای مستند بوده است. تعدادی از فیلمهای جان‌فورد را تهیه کرده است. برندهٔ جایزهٔ اسکار مخصوص در ۱۹۵۲.

**کورمن، راجر** (Corman, Roger). متولد پنجم آوریل ۱۹۲۶، در شهر دیترویت، در ایالت میشیگان. در دانشگاههای استانفورد و آکسفورد تحصیل کرده است. به عنوان تحلیل گر داستان و نمایندهٔ ادبی

کار کرده است. بیش از ۲۰۰ فیلم تهیه کرده است که متجاوز از ۶۰ تای آنها را کارگردانی کرده، از جمله *سرداب و آونگ*؛ *مقبرهٔ لیزیا*؛ *فرشته‌های وحشی*؛ *سفر*؛ *مامان فشنگی*.

**کوستا ـ گاوراس** [کنستانتین] (Costa - Gavras). متولد سال ۱۹۳۳، در شهر آتن، یونان. در دانشگاه سوربن تحصیل کرده است. در فرانسه در مقام دستیار کارگردان کار کرده است. فیلمهایی که نوشته و کارگردانی کرده است عبارتند از *قتلهایی در واگن خواب*؛ *Z*؛ *حکومت نظامی*؛ *بخش ویژه*.

**کولیك، باز** (Kulik, Buzz). متولد ۱۹۲۳، در شهر نیویورك در ایالت نیویورك. فیلمهای تلویزیونی کارگردانی می کرده است، از جمله فیلمهای بلند تلویزیونی او یکی هم *آواز برای*، است. فیلمهای بلند سینمایی او از جمله عبارتند از *گروهبان رایکر* و *شاموس*.

**کیتون، باستر** (Keaton, Buster). متولد چهارم اکتبر ۱۸۹۵، در شهر پیك وی در ایالت کانزاس. در اول فوریهٔ ۱۹۶۶ بدرود حیات گفت. در پیشپرده های نمایشی کار آموخت. در فیلمهای کوتاه معروف به "دو حلقه ای" به همراه فتی آربا کل نقش اجرا کرده است. بعدها در فیلمهایی که خودش می نوشت و کارگردانی می کرد، به هنر پیشگی پرداخت که عبارتند از *شرلوك جوان*، *دریانورد*، *ژنرال* و *کاپیتان بیل جوان*. برندهٔ جایزه اسکار مخصوص در سال ۱۹۵۹.

**کیوکر، جورج** (Cukor, George). متولد هفتم ژوئیهٔ ۱۸۹۹، در شهر نیویورك. بازیگر و تهیه کننده در برادوی. فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از *شام در ساعت هشت*؛ *زنان کوچك*؛ *دیوید کاپرفیلد*؛ *تعطیلی*؛ *پت ومایك*؛ *ستاره ای متولد می شود*؛ *بانوی زیبای من*؛ *سفرهایی با عمه‌ام*.

**گریفیث، د. و.** (Griffith, D. W.)، متولد بیست و سوم ژانویهٔ ۱۸۷۵، در شهر لاگرانج، در ایالت کنتاکی. در بیست و سوم ژوئیهٔ ۱۹۴۸ درگذشت. ابتدا فیلمنامه می نوشت و بازیگری می کرد. پیش از کارگردانی فیلمهای بلندش صدها فیلم کوتاه ساخت. از جمله فیلمهای او عبارتند از *تولد یك ملت*؛ *تعصب*؛ *شکوفه‌های شکسته*؛ *یتیم‌های طوفان*؛ *در شرق*؛ *آبراهام لینکلن*؛ و *کشمکش*.

**لانگ، فریتس** (Lang, Fritz). متولد پنجم دسامبر ۱۸۹۰، در شهر وین در اطریش. در رشتهٔ نقاشی، معماری تحصیل کرده است. فیلمنامهٔ چندفیلم را نوشت وسپس فیلمهای *صامت نیبلونگن*، *متروپولیس* و فیلمهای دیگری را کارگردانی کرد. سپس فیلم *M* و *وصیتنامهٔ دکتر مابوزه* را پیش از

فرار از آلمان ساخت. در هالیوود بیش از بیست فیلم ساخت، از جمله *فقط یکبار زندگی می‌کنید*، *مزرعهٔ بدنام* و *تب و تاب بزرگ*. در فیلم *تحقیر* اثر ژان لوك گودار در نقش خودش، نقش اجرا کرد.

**لودن، باربرا** (Loden, Barbara). متولد شهر ماریون در ایالت کارولینای شمالی. نویسنده و هنرپیشه. در نمایشنامهٔ *پس از سقوط* نقش اجرا کرده است. در فیلم *واندا* به کارگردانی خودش، نقش اجرا کرده است.

**لی کاك، ریچارد** (Leacock, Richard). متولد ۱۹۲۱، در شهر لندن در انگلستان. فیلمبردار فیلمهای مستند بود (از جمله فیلم *داستان لوئیزیانا* اثر رابرت فلاهرتی). کارگردان و فیلمبردار فیلمهای مستند بلندی چون *انتخابات دور اول*، *فوتبال*، *مرز جدید* و *رؤسا*.

**ماریسی، پل** (Morrissey, Paul). متولد سال ۱۹۳۸، در شهر نیویورك در ایالت نیویورك. در دانشگاه فوردهام تحصیل کرده است. پیش از پیوستن به گروه آندی وارهول و کارگردانی فیلمهایی چون *تن*؛ *آشغال*؛ *داغی*؛ *فرانکشتین اندی وارهول*، و *دراکولای اندی وارهول* در تهیهٔ مستقل فیلمهایی همکاری می‌کرده است.

**مازورسکی، پل** (Mazursky, Paul). متولد ۲۵ آوریل ۱۹۳۰، در محلهٔ بروکلین در شهر نیویورك. پیش از پرداختن به نویسندگی و کارگردانی فیلم، در کلوبهای شبانه کمدین بود و هنر پیشگی می‌کرد. فیلمهای او عبارتند از *باب و کارول و تد و آلیس*، *هری و تونتو*، *ایستگاه بعدی*، *گرینیچ ویلج*.

**مال، لویی** (Malle, Louis). متولد ۳۰ اکتبر ۱۹۳۲، در شهر تومری در فرانسه. فیلمساز فرانسوی؛ کمابیش با موج نو فیلمسازان فرانسه همراه بوده است. فیلمهای *عشاق*، *زازی در مترو*، *هند*، *طپش قلب* و *لاکومب لوسین* را کارگردانی کرده است.

**مامولیان، روبن** (Mamoulian, Rouben). متولد هشتم اکتبر ۱۸۹۷، در شهر تفلیس در روسیه. در لیسه مونتانی در پاریس و دانشگاه مسکو تحصیل کرده است. پیش از پرداختن به کار سینما اپرا و نمایشنامه کارگردانی می‌کرده است. برخی از فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از *هلهله*، *خیابانهای شهر*، *دکتر جکیل و آقای هاید*، *ملکه کریستینا*، *پسر طلایی*، *خون و شن*.

**مك کاری، لیو** (McCarey, Leo). متولد سوم اکتبر ۱۸۹۸، در شهر لوس آنجلس در ایالت

کالیفرنیا. در ژوئیهٔ ۱۹۶۹ بدرود حیات گفت. پیش از کارگردانی فیلمهای بلندی چون *مثل آب خوردن*، *حقیقت تلخ*، *راگلز*، *راه خود را می‌روم*، *زنگهای سنت مری*، دستیار کارگردان، نویسنده و کارگردان بسیاری از فیلمهای کوتاه لورل و هاردی بوده است.

**مینه لی، وینسنت** (Minnelli, Vincente). متولد ۲۸ فوریه ۱۹۱۳، در شهر ایلی نوی در ایالت شیکاگو. پیش از کارگردانی فیلمهایی چون *مرا در سنت لویی ملاقات کن*، *یك امریکایی در پاریس*، *زشت و زیبا*، *بعضی‌ها دوان دوان آمدند*، *زی زی*؛ و *مسئلهٔ زمان*، طراح لباس و دکور در تئاتر بوده است.

**نلسون، رالف** (Nelson, Ralph). متولد دوازدهم اوت ۱۹۱۶، در شهر نیویورك در ایالت نیویورك. قبلا نویسنده و هنرپیشهٔ تلویزیون بوده است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از *مرثیه برای یك سنگین وزن*. *سوسنهای چمن*، *چارلی و توطئه ویلبی*.

**نیکلسون، جك** (Nicholson, Jack). متولد سال ۱۹۳۷، در شهر نپتون در ایالت نیوجرسی. نویسنده (*گردباد را بران*) و هنرپیشه (*ایزی رایدر*، *پنج قطعهٔ آسان*، *آخرین جزء*، *محلهٔ چینی‌ها*، *دیوانه‌ای از قفس پرید*)، و کارگردان (*گفت، بران*).

**نیم، رونالد** (Neame, Ronald). متولد سال ۱۹۱۱، در شهر لندن در انگلستان. قبلا فیلمبردار و تهیه کننده بوده است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از *منبع موثق*، *آهنگهای افتخار*، *اوج خانم جین برودی*، *جهنم زیر و رو*

**وارهول، اندی** (Warhol, Andy) متولد سال ۱۹۳۰، در شهر فیلادلفیا در ایالت پنسیلوانیا. در انستیتو تکنولوژی کارنگی درس خوانده. نقاش، مجسمه ساز و هنرمند رسانه‌های گوناگون است. فیلمهای او عبارتند از *خواب*؛ *دختران چلسی*؛ *من، یك مرد*؛ *پسری با موتور*؛ *کاوبوی‌های تنها*.

**والش، رائول** (Walsh, Raoul). متولد یازدهم مارس ۱۸۹۲، در شهر نیویورك، در ایالت نیویورك. پیش از آنکه متجاوز از صد فیلم کارگردانی کند، هنرپیشه بوده است. فیلمهای او از جمله عبارتند از *دزد بغداد*، *سییرای مرتفع*. *جیم جنتلمن*، *تعقیب شده*، *شعلهٔ سفید*، *دستهٔ فرشتگان*، *برهنگان و مردگان*.

**وایس، یری** (Weiss, Jiri). متولد ۲۹ مارس ۱۹۱۳، در شهر پراگ در چکسلواکی. پیش از کارگردانی فیلمهای بلند، فیلم مستند می ساخته است. فیلمهای او عبارتند از *دام گرگ*، *بزدل*، ۹۰ *درجه در سایه*، *قتل ـ به شیوهٔ چك*.

**وکسلر، هاسکل** (Wexler, Haskell). متولد ۱۹۲۶. فیلمبردار فیلمهای آموزشی، صنعتی و مستند بود، و سپس به فیلمهای بلند پرداخت از جمله *چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد*، *در گرمای شب*. فیلم *نیمه سرد* را کارگردانی کرده است.

**ولز، اروسن** (Welles, Orson). متولد ششم مهٔ ۱۹۱۵، در شهر کنوشا در ایالت ویسکانسن. ولز برای رادیو، تئاتر و فیلم هم نوشته است هم بازیگری کرده و هم کارگردانی. فیلمهای او از جمله عبارتند از *هشمهری کین*، *امبرسونهای باشکوه*، *بانویی از شانگهای*، *ناقوسهای نیمه شب*. در سال ۱۹۷۵ برنده جایزهٔ یك عمر کارایی مؤسسهٔ امریکایی فیلم شد.

**ویدور، کینگ** (Vidor, King). متولد هشتم فوریهٔ ۱۸۹۵، در شهر گالوستون در ایالت تکزاس. در کالج تام تحصیل کرده است. فیلمبردار، دستیار صحنه، دستیار کارگردان فیلمهای کوتاه بوده. فیلمهای او از جمله عبارتند از *جمعیت*، *رژهٔ بزرگ*، *هاله لویا!* *نان روزانهٔ ما*، *جدال در آفتاب*، *روبی جنتری*.

**ویلبور، کرین** (Wilbur, Crane). متولد سال ۱۸۸۸، در شهر آتن در ایالت نیویورك. در اکتبر ۱۹۷۳ دارفانی را وداع گفت. هنر پیشهٔ اصلی سریال *خطرهای پولین* بود. متجاوز از چهل فیلمنامه نوشته و بیشتر از سی فیلم کارگردانی کرده است، از جمله *کانیون سیتی*.

**ویلیامز، اسکار** (Williams, Oscar). متولد سال ۱۹۴۱، در ویرجین آیلندز. در کالجهای ایالتی سانفرانسیسکو و شهر نیویورك تحصیل کرده است. عضو موسسهٔ امریکایی فیلم. قبلا فیلمهای کوتاه می‌ساخته و فیلمنامه می‌نوشته است. از جمله فیلمهایی که کارگردانی کرده یکی هم پنج نفر *طرفدار* "دست سیاه" است.

***ویلیامز، پل*** (Williams, Paul). *متولد سال ۱۹۴۳، در شهر ماسایکا، در ایالت نیویورك. در دانشگاه هاروارد تحصیل کرده است. بیشتر فیلمهای کوتاه و مستند می‌ساخته است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از بیرونش، انقلابی، و معامله. اخیراً تهیه کننده هم شده است.*

**وینر، مایکل** (Winner, Michael). متولد سال ۱۹۳۵، در شهر لندن در انگلستان. در دانشگاه کمبریج تحصیل کرده است. پیش از کارگردانی فیلم منتقد فیلم و فیلمنامه نویس بوده است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است، از جمله عبارتند از *دلقکها*، *بازی‌ها*، *زمین چاتو*، *عقرب*، *آرزوی مرگ*، *وان تان تان ـ سگی که هالیوود را نجات داد*.

**هاوکس، هوارد** (Hawks, Howard): متولد سی ام ماه مهٔ ۱۸۹۶، در شهر گوشن در ایالت ایندیانا. در دانشگاه کورنل درس خوانده است. پس از آنکه مدتی رانندهٔ اتومبیلهای مسابقه و خلبان جنگی بود، به سینما وارد شد و دستیار صحنه تدوین کننده و نویسنده بود. در زمینه‌های مختلف فیلمهایی به جا ماندنی ساخته است از جمله، *بزرگ کردن بیبی*، *نیروی هوایی*، *صورت زخمی*، *خواب بزرگ*، *رود سرخ*، و *آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند*.

**هرینگتون، کرتیس** (Harrington, Curtis): متولد هفدهم سپتامبر ۱۹۲۸، در شهر لوس آنجلس، در ایالت کالیفرنیا. در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی درس خوانده است. فیلمهای کوتاه، مستند و «تجربی» ساخته است. پیش از ساختن فیلمهای بلندی چون، *مسابقات وهلن را چه می‌شود* نویسنده و شریك تهیه کنندهٔ چندین فیلم بوده است.

**هیچکاك، آلفرد** (Hitchcock, Alfred): متولد سیزدهم اوت ۱۸۹۹، در شهر لندن انگلستان. ابتدا با کارهای فنی، کارگردان هنری و نویسندگی در سینما آغاز به کار می‌کند. در انگلستان کارگردانی فیلم را شروع کرد و سپس به امریکا آمد و فیلمهایی ساخت از آن جمله *ربکا*، *بدنام*، *سایهٔ یك شك*، *بیگانگان در قطار*، *سرگیجه*؛ *در برج جدی*؛ *جنون* و *مقبرهٔ خانوادگی*.

**هیمز، پیتر** (Hyams, Peter). متولد ۲۶ ژوئیهٔ ۱۹۴۳، در شهر نیویورك. در کالج هانتر و دانشگاه سراکیوز درس خوانده است. برای برنامهٔ اخبار تلویزیون CBS کار می‌کرد و پیش از ساختن فیلمهای بلندش دستگیری و *کارآگاه خصوصی*، فیلمهای مستند می‌ساخته است.

**هیوستون، جان** (Huston, John). متولد پنجم اوت ۱۹۰۶، در شهر نوادا در ایالت میسوری. پسر هنرپیشه‌ای به نام والتر هیوستون. هیوستون پیش از کارگردانی *شاهین مالت*، نویسنده و بازیگر بود. سایر فیلمهای او عبارتند از *گنجهای سیرامادره*، *ملکهٔ افریقا*، *مولن روژ*، *ناجورها*، *شب ایگوآنا*، *مردی که می‌خواست سلطان باشد*.

# Directing the Film

## (Film Directors On Their Art)

Eric Sherman

Translated into Persian by

Goli Emāmi

ISBN:978-964-12-0370-4

Soroush Press-Tehran 2012