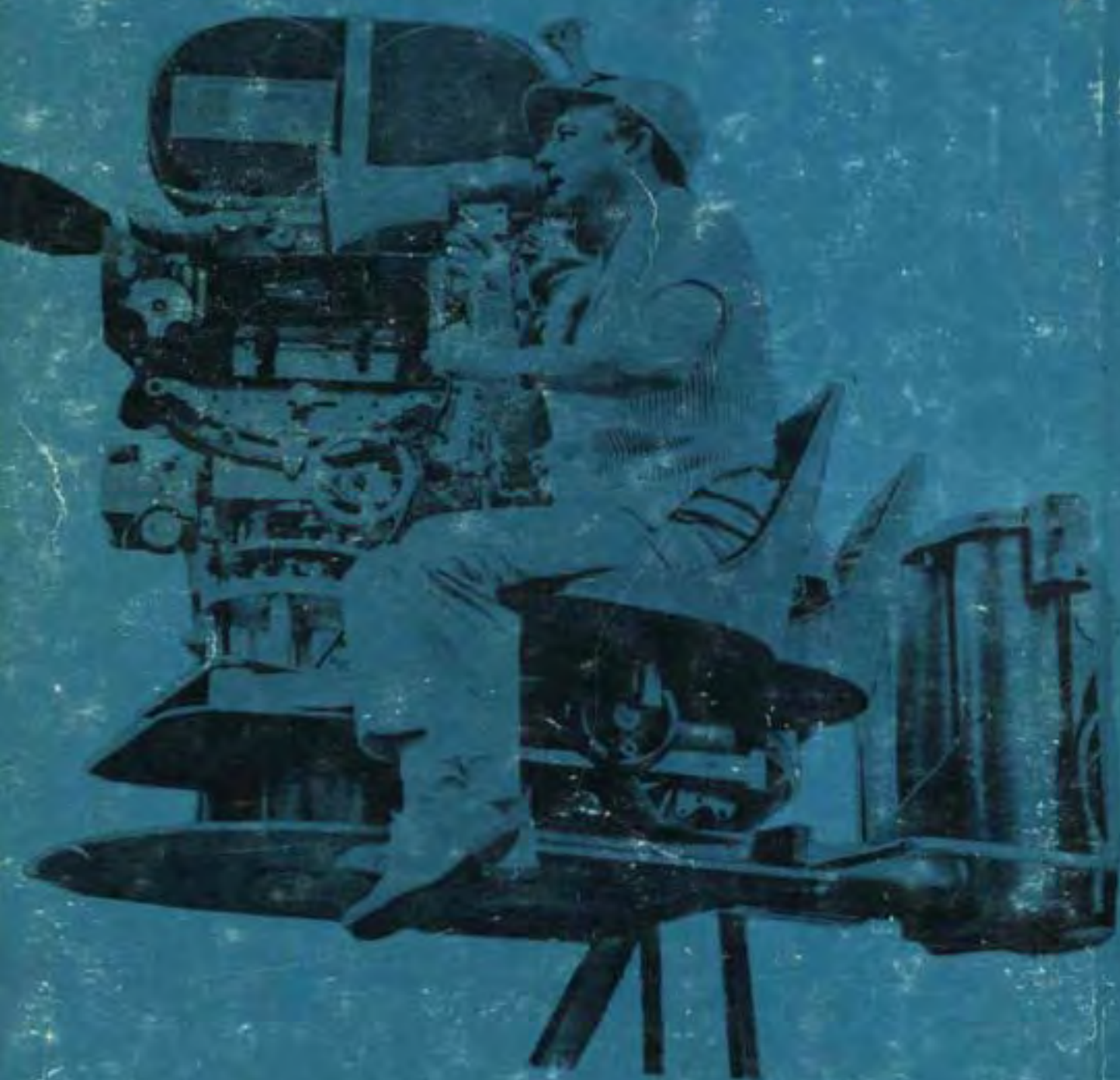


کارگردان فیلم

راهنمای عملی فنون سینما و تلویزیون

ترجمه رکسانا بهرامی تاش

نوشته ریچارد ال. بر





کارگردان فیلم

راهنمای عملی فنون سینما و تلویزیون

نوشته ریچارد ال. بر

ترجمه رکسانا بهرامی تاش

سروش

تهران ۱۳۶۷

این کتاب ترجمه‌ای است از:

The Film Director

A Practical Guide to Motion Picture & Television Techniques.

by Richard L. Bare

New York: The Macmillan Company 1971.



انتشارات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران

تهران، خیابان استاد مطهری، تقاطع خیابان دکتر مفتاح، ساختمان جام جم

چاپ اول: ۱۳۶۷

ویراستار: پرژوهی دانشور

پانچیسست: محمدتقی تیموری

نمونه‌خوان: ص. م.

صفحه‌آرا: فریده اسفندی

طراح روی جلد: فروغ ستوده

ناظر چاپ: امیرحسین ایزدی

لیتوگرافی: پیچاز

حروفچینی: لاینوترون انتشارات سروش

این کتاب در پنج‌هزار نسخه در چاپخانه آرین چاپ و صحافی شد.

همه حقوق محفوظ است.

بها: ۸۰۰ ریال

فهرست مطالب

۷	مقدمه مترجم
۱۰-۹	پیشگفتار
۱۲-۱۱	مقدمه نویسنده
۳۷-۱۵	۱. اهمیت کارگردان
	مقام برجسته کارگردان ۱۵؛ چهارصد کارگردان موفق ۱۷؛ چگونه می‌توان يك کارگردان شد؟ ۲۰؛ کارگردان را بشناسیم ۲۸؛ انتخاب کارگردان ۳۰؛ کارگردانان پولساز هالیوود ۳۳.
۵۲-۳۸	۲. کارگردان و روانشناسی
	طبیاع بازیگر و شگرد بازیگری ۳۸؛ بازیگر پر حرارت ۴۰؛ ارزش صبر و حوصله ۴۳؛ کارکردن با ستارگان معروف متفاوت است ۴۶؛ جلب رفاقت بازیگر و تأثیر گذاشتن بر او ۵۲.
۶۷-۵۳	۳. کارگردان برای فیلمبرداری تدارک می‌بیند
	کارکردن با نویسنده ۵۳؛ چگونه بازیگران انتخاب می‌شوند؟ ۵۸؛ مشورت با گروه تولید ۶۲؛ زمانبندی ۶۳؛ انتخاب محلهای فیلمبرداری ۶۴؛ کارگردان بازیها را طرح‌ریزی می‌کند ۶۴.
۷۴-۶۸	۴. هنر تمرین کردن
	يك هنر بسیار ظریف ۶۸؛ پس از گردآوری هنرپیشه‌ها ۶۹؛ اهمیت ارتباط کلامی ۷۱؛ اصلاح اشتباهات هنرپیشه در اولین مراحل ۷۱؛ تمرین خوب، کارگردانی خوب است ۷۲.

۵. **صحنه پردازی و طراحی بازی** ۹۸-۷۵

از چپ به راست یا بر عکس ۷۵؛ جهت ثابت نگاهها ۷۹؛ تمهیدات پسزمینه در سینما ۸۴؛ توهمی از واقعیت ۸۷؛ نمابندی ۹۴.
۶. **حرکت و گام در سینما** ۱۱۲-۹۹

حرکت، ضرورت فیلم ۹۹؛ کارگردان گام فیلم را تعیین می کند ۱۰۴؛ دشواریهای کار کارگردان ۱۰۸.
۷. **دوربین ابزار کار کارگردان** ۱۴۹-۱۱۳

چرا کارگردان باید با طرز کار دوربین آشنا باشد ۱۱۳؛ کاربرد انواع عکسی ۱۱۴؛ حرکت دوربین ۱۱۸؛ اجزای مختلف دوربین ۱۲۸؛ ترکیببندی ۱۳۰؛ نسبت ابعاد پرده ۱۳۹؛ تصاویر کنار هم روی پرده ۱۴۵؛ نورپردازی صحنه ۱۴۵.
۸. **روایت داستان با دوربین** ۱۶۴-۱۵۰

کاربرد تغییر مکان ۱۵۰؛ زاویه دید ۱۵۳؛ حقههای سینمایی برای خلق توهم ۱۵۶؛ موتاژ ۱۶۳.
۹. **همکاری با مسئول تدوین** ۱۷۴-۱۶۵

تدوینگر ادامه دهنده کار کارگردان ۱۶۵.
۱۰. **نفوذ کارگردان بر اجرا** ۲۰۱-۱۷۵

وسیله بیان کارگردان ۱۷۵؛ دو سبک مختلف بازیگری ۱۷۶؛ برخورد با عواطف ۱۷۹؛ کارکردن با هنرپیشمهها ۱۸۳؛ کمندی مقوله‌ای جدی در سینما ۱۹۵.
۱۱. **کاریابی در سینما** ۲۲۷-۲۰۲

از شاگردی به استادی ۲۰۲؛ راه طولانی موفقیت ۲۱۷.
۱۲. **مسئولیتها و وظایف کارگردان** ۲۴۷-۲۲۸

اتحادیه کارگردانان آمریکا ۲۲۸؛ سانسور و محدودیتها ۲۳۵؛ مسئولیتهای کارگردان ۲۴۱؛ آخرین سخن با کارگردان مشتاق و

علاقه‌مند ۲۴۲.

واژه‌نامه فارسی - انگلیسی

واژه‌نامه انگلیسی - فارسی

کتابنامه

فهرست راهنما

۲۴۹ - ۲۵۶

۲۵۷ - ۲۵۹

۲۶۱

۲۶۲ - ۲۷۹

مقدمه مترجم

کتاب کارگردان فیلم سرشار از تجربیات مفید و آموزنده يك کارگردان طراز اول هالیوود است. در این کتاب، نویسنده مسائل و مشکلاتی را که يك کارگردان سینما احتمالاً با آن مواجه می‌شود بازگو کرده و چکیده تجربیات شخصی خود را در اختیار خواننده قرار داده است.

مطالب تکنیکی در زمینه‌هایی چون فیلمبرداری، تدوین و هدایت هنرپیشه سبب شده است که کتاب نه تنها برای علاقه‌مندان این هنر ارزنده باشد بلکه راهنمای سودمندی برای هنرجویان این رشته نیز به‌حساب آید. به‌واقع همین ارزش آموزشی کتاب، انگیزه اصلی برای ترجمه آن به فارسی بود.

در کار واژه‌گزینی برای اصطلاحات سینمایی، حتی‌الامکان از معادلهای فارسی پیشنهادی از طرف مترجمان و دست‌اندرکاران این فن استفاده شده است، معادلهایی که بعضاً ممکن است هنوز در زبان فارسی جا نیفتاده باشند و این مشکلی است که ترجمه تمام کتابهای سینمایی با آن روبرو است.

ذکر این نکته نیز لازم است که پاره‌ای از مطالب و تصاویر کتاب به دلیل مغایرت با شئون اسلامی در متن فارسی حذف شده است.

در پایان مایلم از آقای مهندس مهدی صادق به خاطر تشویقهای صمیمانه و از یاریهای بی‌دریغ مادر ارجمندم، خانم فاطمه صمدی حقیقی تشکر کنم. از همه خوانندگان گرامی تقاضا دارم که نقایص و کاستیهای ترجمه را با دیده اغماض بنگرند و هر جا راهنمایی سودمند منظور افتد با نظریات سازنده خود در رفع اشکالات مرا یاری دهند.

رکسانا بهرامی‌تاش

۱۳۶۶

پیشگفتار

در سالهای اخیر، هیچ يك از رشته‌های موجود در جامعه نتوانسته است از سیل کتابهای خودآموز در امان باشد. گرچه بسیاری از این کتابها مفید بوده‌اند، اما کتابهای خودآموز فیلمسازی – بخصوص کتابهای کارگردانی – چندان هم ایده‌آل نبوده‌اند. کتاب کارگردان فیلم يك کار مطلوب، مفید و استثنایی است.

ریچارد ال. پر نه تنها کارگردانی حرفه‌ای، برجسته و مسلط به کار خود است، بلکه سخنگوی رسای همقطاران خود نیز می‌باشد. در نتیجه، کتاب کارگردان فیلم هم آموزنده است و هم سرگرم‌کننده.

فیلم را اغلب نوعی هنر خوانده‌اند که برای رسیدن به حد کمال آن، کارگردان باید قوانین موجود را زیرپا گذارد و آزادانه از قدرت خلاقه خود استفاده کند. این مطلب را می‌توان آشکارا با کار نقاشانی مقایسه کرد که سنتها را شکسته، به شیوه‌های تازه دست‌یافته و حتی پایه‌گذار مکاتب جدید نقاشی بوده‌اند، تا چشم‌اندازهای درك و احساس هنر را وسعت بخشند. گرچه این مقایسه کاملاً بجاست، اما باید همیشه به خاطر سپرد که تنها هنرمندی که به قوانین مسلط است می‌تواند آنها را به درستی بشکند تا از رسانه‌ای که انتخاب کرده حداکثر استفاده را ببرد.

ارزش کتاب کارگردان فیلم برای دانشجویان و کارگردانان بی‌تجربه، به خاطر تأکیدی است که بر قوانین اصلی (قوانینی نه تنها در مورد فنون دوربین و کاربرد فیلم، بلکه در مورد كمك به هنرپیشه‌ها برای خلق احساسات لازم) و اشاره به پرواز آزاد تصورات خلاق دارد که قوانین سنتی را درهم می‌شکنند تا کاربردهای تازه و هیجان‌انگیزی برای فیلم و دوربین بیافرینند. ریچارد ال. بر به وضوح این نکته را گوشزد می‌کند که قوانین و

محتوای سینما همانند هنرهای دیگر، پیوسته در حال تغییر است و کارگردان خلاق باید دائماً برای بهبود مهارتهایش بکوشد، زیرا چیزی که دیروز نوآوری قلمداد می‌شد دیگر برای فردا تازگی ندارد.

البته هرگز این به آن مفهوم نیست که از يك فكر نباید دوبار استفاده کرد. وقتی که برای اولین بار فیلمنامه اشکها و لبخندها را دست گرفتم، در مورد شروع آن احساس تردید کردم چون درست مانند شروع فیلم داستان وست‌ساید بود. نمی‌خواستم دومین فیلم موزیکال هم با سکانس مشابهی شروع شود — سکانسی که به وسیله هلیکوپتر از زاویه بالا گرفته می‌شد. اما نتوانستیم شروع بهتری پیدا کنیم — و از این بابت خوشحالم. هیچ شروع دیگری نمی‌توانست تماشاگر را به این صورت به فضای موسیقی ببرد و به‌رغم تصور من حتی منتقدانی که فیلم را نپسندیدند، هرگز شروع فیلم را تقلیدی از فیلم موفق قبلی من ندانستند.

البته این چیزها را باید به تجربه آموخت. اما شمار روزافزون مدارس فیلمسازی زیربنای محکمی است برای تسريع درك عوامل مختلفی که باعث کسب تجربه می‌شوند. در گذشته، بسیاری از ما کار خود را از نامهرسانی در استودیو آغاز کردیم و به تدریج وارد رشته‌های مختلف فیلمسازی شدیم تا به مقام کارگردانی برسیم. امروز وضع فرق می‌کند — تأکید کتاب بر این است که زمان بسیار کمتری تلف می‌شود. اما در مقایسه با گذشته، تازه واردها درك خیلی بیشتری از پایه و اساس این حرفه دارند. يك لطیفه قدیمی هالیوود می‌گوید: «علاقه داشتن به فیلم کافی نیست، درك آن نیز لازم است.» کتاب کارگردان فیلم کمک مؤثری برای درك سینماست.

رابرت وایز

مقدمه نویسنده

این کتاب بیش از آنکه يك کتاب درسی باشد، شرح نظرات و تجربیات يك كارگردان است که نیازهای این شغل جالب و دشوار را مطرح می‌کند و امید و الهامی است برای آنان که مایلند وارد کار سینما یا تلویزیون شوند.

کارگردانان سینما بارها تأکید کرده‌اند که کارگردانی يك هنر است نه يك علم، و پیوسته چنین پنداشته‌اند که قوانین و مقررات محدودی وجود دارد که می‌توان با موفقیت به تازه واردها آموخت. این تا به آنجا صادق است که لئوناردو داوینچی توانست نبوغ خاص خود را به شاگردانش بیاموزد، شاگردانی که بعضی از آنها مطمئناً نقاشان زبردستی شده‌اند.

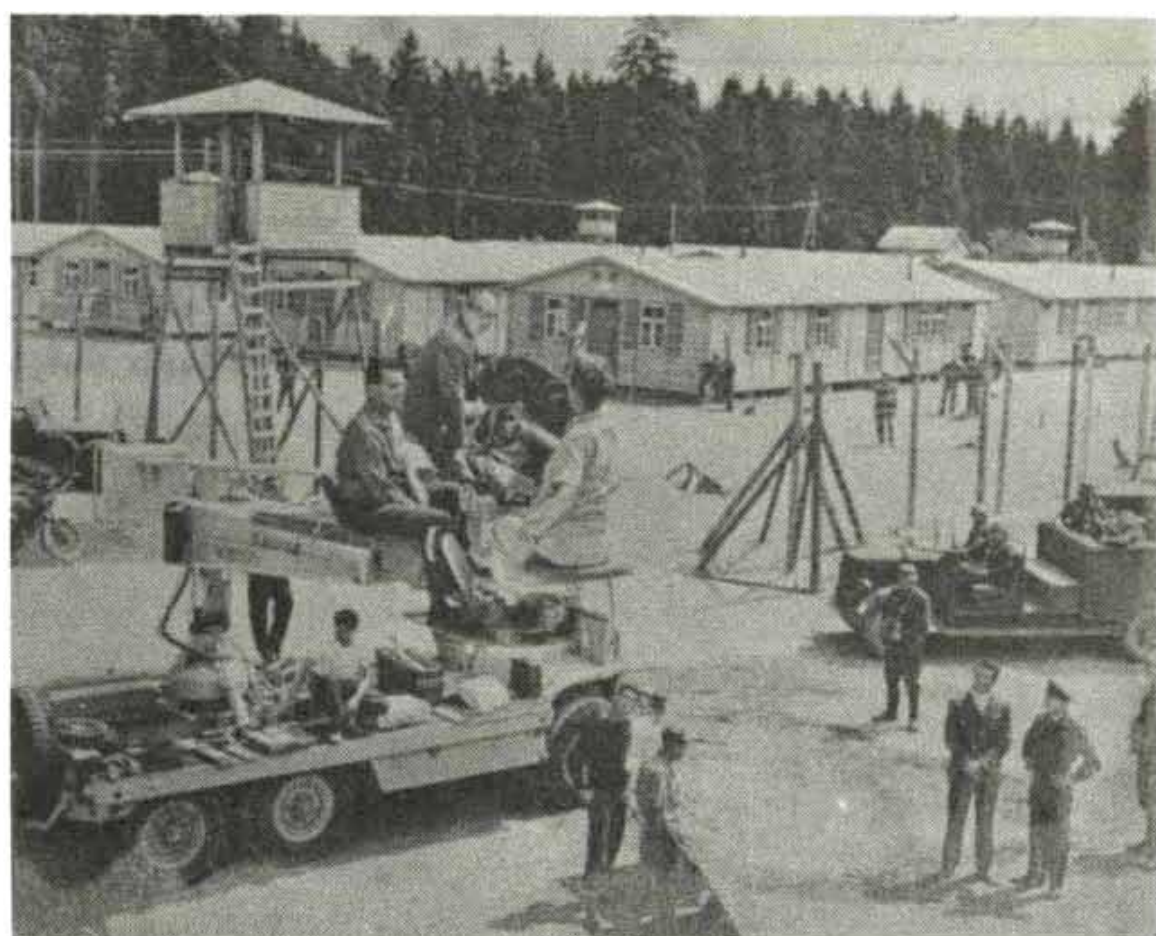
ویلیام کیگلی کارگردان مجرب معتقد است که برخی از قوانین کارگردانی فیلم را می‌توان آموخت و بر همین اساس کلاس‌هایی در زمینه کارگردانی در دانشگاه کالیفرنیا، جنوبی تشکیل داد. من در اداره این کلاسها که يك دوره هشت ماهه بود با او همکاری داشتم و بسیاری از مطالب این کتاب بر اساس چیزهایی است که در کلاسها تدریس می‌شده است. نکته‌ای که کیگلی همیشه گوشزد می‌کرد این بود که گرچه می‌توان به دانشجویان نشان داد که چگونه فیلم بسازند، اما نمی‌توان تضمین کرد که فیلمهای خوبی از آب درآیند.

این کتاب نه تنها حاوی اصول کارگردانی فیلم، چگونگی و تکنیک کاربرد دوربین، صحنه‌پردازی، فرایندهای عاطفی و دراماتیکی در رهبری هنرپیشه‌ها و روایت يك داستان است، بلکه در برگیرنده تجارب شخصی خود من در راه رسیدن به مقام کارگردانی نیز می‌باشد.

مسلماً کارگردانی از دشوارترین حرفه‌هایی است که می‌توان به آن راه یافت، ولی بیشترین پاداش را دارد، نه تنها از نظر مادی بلکه به خاطر انجام کاری که ارضاکننده، هیجان‌انگیز، گاه مهم و همواره خوشایند است.

ریچارد آل. بر

هالیوود، کالیفرنیا



۱ - ۱. جان استورجس در حال تدارك يك نماي روي جراثقال برای فيلم فرار بزرگ با شرکت
جیمز گارنر در نقش يك زندانی آمریکایی و ریچارد آتن‌برو در نقش يك زندانی انگلیسی. استورجس
قبلاً تدوینگر بود و کارگردانی را با همکاری ویلیام وایلر در نیروی هوایی آغاز کرد.

اهمیت کارگردان

مقام برجسته کارگردان

هرگز چنین علاقه و اشتیاق وافر برای تهیه فیلم در تاریخ سینما وجود نداشته است. تنها در آمریکا، بیش از سیصد کالج دوره‌های فیلمسازی دارند که بیش از شصت کالج به دانشجویان مدرک لیسانس می‌دهند. و حتی برخی از دبیرستانهای آمریکا، برای علاقه‌مندان، کلاسهای فیلمسازی دایر کرده‌اند. سینما دارد به سرعت به صورت هنر نسل امروز در می‌آید.

درک کامل سینما مستلزم تعمق در اعمال کسی است که (امروز بیش از همیشه) مسئولیتهای بیشمار آنچه را که روی پرده می‌آید، بر عهده می‌گیرد. اکثر دست‌اندرکاران او را کسی جز کارگردان نمی‌دانند.

تا همین اواخر، اولین سؤالی که برای اکثر دوستداران سینما مطرح می‌شد، هنرپیشه فیلم بود. اگر در فیلمی هنرپیشگانی چون کاری گران، کلارک گیبل یا ستارگان روز نقشی نداشتند، مردم به سراغ آن نمی‌رفتند و در نتیجه فیلمی که هنرپیشه معروفی نداشت، فروش فوق‌العاده‌ای هم نمی‌کرد. سیستم تبلیغاتی ستارگان سینما در کار خود بسیار موفق بوده است؛ مردم دنیا واقعاً باور کردند که ارزش فیلم به هنرپیشه آن بستگی دارد. هنوز هم کسانی هستند که فیلم را به اعتبار ستارگانش می‌شناسند، اما گرایش براین است که شخص واحدی را مسئول کل تولید بدانند. در محافل هنری و ادبی، بحث درباره فیلم و کارگردانان جدید جایگزین کتاب و نویسندگان معاصر شده است. کارگردانان موقعیت برجسته خود را مدیون مقاله فرانسوا تروفو^۱، منتقد فرانسوی در

مجله کایه دو سینما^۲ (دفترهای سینما) در سال ۱۹۵۴ می‌دانند. تروفو که آرزو داشت فیلمهایش را خودش بسازد، معتقد بود که هنر سینما يك دستاورد گروهی نیست، بلکه نتیجه توانایی کارگردان در زمینه‌های داستان‌پردازی، بازیگری و فیلمبرداری است. کارگردان همان خلاقیتی را در کارش ارائه می‌دهد که يك مجسمه‌ساز، يك نقاش و يك نویسنده دارد. تروفو کارگردان را تنها «مؤلف» واقعی فیلم خواند – نظریه مؤلف^۳.

از آن پس میلیون‌ها دوستدار واقعی فیلم به طرفداری از کارگردانان مورد علاقه خود برخاستند، و این گواه تأیید نظریه مؤلف است. ناگهان فستیوال‌های گوناگون فیلم در سراسر جهان، فیلمهای افراد هیچکاک، جان هیوستن، جان فورد و بیلی وایلدر را جمع‌آوری کردند و مانند الواح تازه کشف شده مورد مطالعه قرار دادند. حتی فیلمهای دان سیگل^۴ کارگردان مجرب فیلمهایی چون بلوف کوگان^۵ و مدیگان^۶ که تا این زمان به‌عنوان کارگردان معروف نبود، در فستیوال سیگل پاریس به نمایش درآمد. سیگل متعجب از این استقبال، در نطق افتتاحیه‌اش خطاب به تماشاگران چنین گفت: «وقتی که به شما احتیاج داشتم، کجا بودید؟»

در عین حال که نظریه مؤلف طرفداران بسیاری در میان دوستداران سینما و تئاتر در آمریکا به دست آورد، کمپانیهای فیلم دریافتند که به کارگردانان خود استقلال تام داده‌اند، و تنها در مجموعه‌های تلویزیونی است که کارگردان هنوز نقش برجسته و عمده‌ای ندارد. يك مجموعه تلویزیونی باید حتماً هر هفته چهره واقعی و شخصیت‌های اصلی خود را حفظ کند، در حالی که ممکن است ده تا دوازده کارگردان مختلف داشته باشد. هر کارگردان سبک خاصی برای فیلمبرداری دارد، ولی شخصیت‌پردازی بازیگران باید هیچ گونه تغییری نکند. تهیه‌کننده کسی است که همه اجزای يك مجموعه تلویزیونی را ترکیب می‌کند و معمولاً نویسنده و خالق همان برنامه است. وی باید بر کار نویسندگی نظارت کند و مطمئن شود که نویسندگان سبک واحدی را دنبال کنند و تدوین بر اساس فیلم نمونه^۷ (اولین قسمت يك مجموعه تلویزیونی) انجام شود. با توجه به این که نویسندگی و کار عمده تدوین به عهده کارگردان نیست، وی تنها در مرحله فیلمبرداری می‌تواند هنر خود را نشان دهد.

هرچند نظرات موافق و مخالفی در مورد نظریه تروفو وجود دارد، اما این عقیده که

2. Cahiers du Cinéma

4. Don Siegel

6. Madigan

3. auteur theory

5. Coogan's (در ایران: کوگان)

7. Pilot film



۱ - ۲. ریچارد بروکس از شایسته‌ترین «مؤلفانی» است که نویسندگی، کارگردانی و تهیه‌کنندگی فیلمهایش را به عهده دارد، و سترن حرفه‌ایهای بروکس از هر نظر بی‌نظیر بوده است. ریچارد بروکس در حال گفتگو با همسرش جین سیمونز، بازیگر فیلم پایان خوش.

کارگردان «مؤلف» فیلم است زمانی تحقق می‌یابد که کارگردان ایده اصلی را درک کند، در نوشتن سهیم گردد، کارهای روزانه تولید را به عهده گیرد و بر موانع بی‌نهایتی که در پیش‌رو دارد غلبه کند. همه کارگردانان باید بر امور پیچیده فنی مسلط باشند. یک کارگردان بزرگ این توانایی را هم دارد که پیچیدگیهای عواطف انسانی را در یک کل الهام دهنده [فیلم] درآمیزد.

چهارصد کارگردان موفق

چنین به نظر می‌رسد که هر کس با کار تهیه فیلم در تلویزیون و سینما سروکار دارد، پنهانی یا آشکارا آرزو می‌کند کارگردان شود. زمانی می‌گفتند که کارگردانی پرلنت‌ترین کار سینماست. نویسندگان و هنرپیشه‌ها تا مدت‌ها پیش منکر این نظر بودند، ولی آنها هم

اخيراً این نظر را پذیرفته‌اند.

فرانک کاپرا^۸ در نطق افتتاحیه مجمع سالانه اتحادیه کارگردانان آمریکا چنین گفت: «عصر بخیر. من به همه کارگردانان، بخصوص کارگردانان نویسنده، کارگردانان بازیگر، کارگردانان تهیه‌کننده، کارگردانان نویسنده - بازیگر، کارگردانان تهیه‌کننده - نویسنده و کارگردانان کارگردان خیر مقدم می‌گویم.» البته این حرفها موجب خنده



۱ - ۳. استلی کریمر تهیه‌کننده و کارگردان فیلم حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید برای تماشای بازی روی یک نردبان نشسته است. کریمر از معنود تهیه‌کنندگانی است که به کارگردانی روی آورد، از آن خوشش آمد و همچنان کارگردان باقی ماند.

حاضران شد و اتفاقاً جایزه بهترین کارگردان سال نصیب ویلیام وایلر، يك کارگردان کارگردان شد.

بر طبق آخرین آمار اتحادیه کارگردانان آمریکا، این اتحادیه ۲۲۸۷ عضو دارد که این تعداد کارگردانان تلویزیون و تئاتر را نیز شامل می‌شود. این اتحادیه ادعا می‌کند که شعبه نیویورک آن ۹۲۸ عضو، شعبه غرب میانه ۱۷۰ عضو و شعبه هالیوود ۱۱۸۹ نفر عضو دارد. البته این آمار و ارقام تا حدودی گمراه‌کننده است چون در فهرست اسامی آنها به کارگردانانی برمی‌خوریم که فقط يك یا دو فیلم را کارگردانی کرده، یا هنرپیشگانی چون فرانک سیناترا، جان وین، مارلون براندو، یا کارگردانانی که تقریباً بازنشسته شده‌اند و یا در زمینه‌های دیگر فعالیت می‌کنند و کارت عضویت را تنها به این امید نگاه داشته‌اند که شاید روزی دوباره فرصتی به دست آورند. از میان کارگردانان هالیوود، تنها ۴۰۰ نفر به‌طور ثابت مشغول کارگردانی هستند. حدود ۱۰۷ نفر از اعضای اتحادیه فیلم سینمایی



۱ - ۴. لاسزلو کوواکس (Laszlo Kovacs) فیلمبردار [سمت چپ] و کارگردان دنیس هاپر در حال بررسی زاویه دوربین یکی از صحنه‌های فیلم *ایزی راینر* با شرکت پیتز فاندو و دنیس هاپر که از عهده کارگردانی هم بخوبی برآمد.

می‌سازند و بقیه هم در دو بخش برنامه‌های زنده و فیلمهای تلویزیونی مشغول به کارند. ذکر این آمار نشانگر این حقیقت است که رقابت فشرده‌ای در این شغل وجود دارد. بسیاری در پی کوچکترین فرصت هستند تا اولین فیلم تجاری خود را بسازند و به چهارصد کارگردان موفق بپیوندند.

ولی آنان که خواهان پیوستن به این گروه هستند، باید امیدوار باشند، چرا که عضویت در این اتحادیه، به خاطر ماهیت شغل کارگردانی و نیازهای خاص آن متغیر است. در هیچ جای دنیا چنین فرصتهایی در صنعت فیلمسازی برای تازه واردان جوان وجود ندارد تا در مدت زمان کوتاهی به بالاترین مقام برسند، خصوصاً اگر کارگردانی را به‌عنوان حرفه انتخاب کرده باشند.

چگونه می‌توان يك کارگردان شد؟

بر خلاف گروهی از هنرمندان، بازیگران یا نویسندگان که استعداد ذاتی دارند، يك کارگردان هنر خود را می‌آموزد و مهارت خود را از طریق مشاهده دقیق و تمرین به دست می‌آورد. او از طریق دیدن فیلم کارگردانان مختلف، حضور در سر صحنه فیلمبرداری، خواندن کتابهای سینمایی و گذراندن دوره‌های مخصوص می‌تواند معلومات لازم را کسب کند. اما بهترین راه برای رسیدن به هدف، جذب شدن در بازار کار تولید سینماست. راهی که ۱۹۰۰ کارگردان نیویورک و هالیوود طی کرده‌اند. البته تجربه خود من يك استتاست که در فصلهای بعد شرح خواهم داد. من با گذراندن يك دوره فیلمسازی در دانشگاه که با کار عملی و تجربی همراه بود به موقعیت خلاق کارگردانی سینما و تلویزیون رسیدم.

آرنولد لاون^۹، دان وایز^{۱۰} و لسلی ال. مارتینسون^{۱۱} همچون بسیاری از کارگردانان، ابتدا منشی صحنه بوده‌اند و فیلمهای سینمایی و تلویزیونی بسیاری را برای کمپانی برادران وارنر کارگردانی کرده‌اند. آنها از موقعیت خاص منشی صحنه، برای یادگیری شیوه کارگردانی استفاده کردند. البته جای تردید نیست که منشی صحنه بودن کارگردانان بزرگی چون فرد زینمان^{۱۲}، جورج استیونس^{۱۳} و جان هیوستن چقدر می‌تواند آموزنده باشد. منشی صحنه در حالی که شرح نماها را یادداشت می‌کند، فرصت خوبی برای

9. Arnold Laven

11. Leslie L. Martinson

13. George Stevens

10. Don Weis

12. Fred Zinnemann

آموزش و مشاهده دارد و می‌تواند ذهن غالباً شتابزده کارگردان را بخواند.

کارهای دیگری در سینما هست که به خاطر نزدیکی به کارگردان، از قدیم پلکان ترقی برای رسیدن به مقام کارگردانی محسوب می‌شدند. تدوینگر معمولاً با شخصی که بلندگو در دست دارد (کارگردان) همکاری می‌کند — گرچه بلندگو یادگار سینمای صامت است، ولی هنوز هم در استودیوهای بزرگ به کار می‌رود و مؤثرترین وسیله برای ارتباط کارگردان و بازیگرانی است که در يك استودیوی بزرگ کار می‌کنند. تدوینگر که همان عنوان قدیمی «برشکار»^{۱۴} را ترجیح می‌دهد، از طریق تدوین فیلمهای کارگردانان مختلف — از جمله فیلمهای بسیار عالی تا فیلمهای نه چندان خوب — با نحوه کارگردانی آشنا می‌شود و اگر فرصتی دست دهد که فیلمی را شخصاً کارگردانی کند هرگز اشتباهات آنها را تکرار نمی‌کند.

جان استورجس^{۱۵} کارگردان فیلمهایی چون روز بد در بلك راک^{۱۶} و ایستگاه زبرا^{۱۷} در جنگ جهانی دوم به تدوین فیلمهای آموزشی نیروی هوایی در رایت فیلد^{۱۸} اشتغال داشت. او در حین خدمت با ویلیام وایلر دوست شد و با همکاری وی فیلم صاعقه^{۱۹} — بهترین فیلم مستند جنگ جهانی دوم — را ساخت. پس از پایان جنگ، جان استورجس با پشتیبانی و معرفی وایلر قراردادی با کمپانی کلمبیا بست، و از آن پس تنها فیلمهای خود را تدوین کرد.

ویلیام فریکر^{۲۰} زمانی که دانشجوی رشته سینما در دانشگاه کالیفرنای جنوبی بود در عرض یکسال از فیلمبرداری به مدیریت فیلمبرداری سه فیلم بچه رزماری^{۲۱}، روباه^{۲۲} و بولت^{۲۳} رسید. گروهی تهیه‌کننده، فریکر را به عنوان کارگردان فیلم ۵ میلیون دلاری مونت والش^{۲۴} با شرکت لی ماروین استخدام کردند. فریکر هم در عوض، مسئول دوربین گروه خود را به فیلمبردار اول ارتقا داد.

جیمز وانگ هو^{۲۵} تنها فیلمبردار چینی هالیوود و متخصص طراز اول این رشته در طول سی سال زندگی هنری، در زمینه کارگردانی نیز استعداد خود را آزموده است. جورج

14. cutter

15. John Sturges

16. *Bad Day at Black Rock*17. *Ice Station Zebra*

18. Wright Field

19. *Thunderbolt*

20. William Fraker

21. *Rosemary's Baby*22. *The Fox*23. *Bullitt*24. *Monte Walsh*

25. James Wong Howe

استیونس کارگردان فیلمهای غول^{۳۶}، شین^{۳۷} و خاطرات آن فرانک^{۳۸} کار خود را با فیلمبرداری کمدهای هال روچ^{۳۹} آغاز کرد. استیونس به خاطر تجاربش در فیلمبرداری، مهارت فراوانی در هدایت هنرپیشه‌ها داشت. رودی میت^{۴۰} کارگردان معجزه در باران^{۴۱} فیلمبرداری را کنار گذاشت، زیرا کارگردانی را چندان دشوار نیافت. وی سالها در ارتباط نزدیک با کارگردانان بزرگ سینما بوده است.

بسیاری از فیلمبرداران، زمانی که با کارگردان تازه‌کار و بی‌تجربهای کار می‌کنند که سر صحنه گیج و سردرگم می‌شود، خودشان کارگردانی می‌کنند. اتفاقاً بسیار بجاست اینجا اشاره کنیم که توصیه‌های فیلمبردار یا مدیر فیلمبرداری — عنوانی که بیشتر ترجیح می‌دهد — به کارگردان تازه‌کار بسیار کمک می‌کند.

اخیراً هنرپیشگان هم به کارگردانی روی آورده‌اند. پل نیومن، ری میلاند^{۴۲}، جین کلی و ادموند ابراین^{۴۳} هنرپیشگانی هستند که هر کدام حداقل یکی دو فیلم خوب ساخته‌اند. جری لوئیس جلوی دوربین یک دل‌ق است اما موقع کارگردانی بسیار جدی است. بسیاری از هنرپیشگان چون بن گازارا^{۴۴}، جان کاساوتیس^{۴۵}، دان تیلور، جکی کوپر و پل هنرید^{۴۶} کارگردانهای بنام تلویزیونی شده‌اند. آیدا لوپینو^{۴۷} هنرمند شوهای تلویزیونی، در حال حاضر کارگردان زن مشهور هالیوود است. استفانی راتمن^{۴۸} کارگردان زن فیلم دانشجویان پرستاری^{۴۹} فیلمسازی را در کالج فرا گرفت. الین می^{۵۰} نیز در نیویورک فیلم ورقی تازه^{۵۱} را برای کمپانی پارامونت ساخت. ریتا گیلسپی^{۵۲} از کارگردانان زن تلویزیون است و شوهای موفق شاین‌دیگ^{۵۳} و کرافت موزیک هال^{۵۴} از کارهای اوست. علاوه بر کارگردانانی که نام بردیم، یک کارگردان زن چینی به نام شو شون^{۵۵} نیز هست که فیلمنامه‌نویس، تهیه‌کننده و کارگردان فیلم آرک^{۵۶} است. این فیلم که در هنگ‌کنگ

26. *Giant*
27. *Shane*
28. *The Diary of Anne Frank*
29. *Hal Roach*
30. *Rudy Mate*
31. *Miracle in the Rain*
32. *Ray Milland*
33. *Edmond O'Brien*
34. *Ben Gazzara*

35. *John Cassavetes*
36. *Paul Henreid*
37. *Ida Lupino*
38. *Stephanie Rothman*
39. *The Student Nurses*
40. *Elaine May*
41. *A New Leaf*
42. *Rita Gillespie*
43. *Shindig*

44. *Kraft Music Hall*
45. *Shu Shuen*
46. *The Arch*

ساخته شده است در سطحی گسترده در آمریکا به نمایش درآمد.

اتو پرمینجر^{۴۷} هنرپیشه برجسته‌ای که با ساختن فیلمهای *تشریح يك جنايت*^{۴۸} و *اگزودوس*^{۴۹} ثابت کرد کارگردان خوبی نیز هست. شلنن لئونارد^{۵۰} کمدين مشهور مدتهاست که بازیگری در شو دنی توماس را کنار گذاشته و به کارهای پشت صحنه پرداخته است. دنيس هاپر^{۵۱} با کارگردانی *ایزی رایدر*^{۵۲} موفقیت و ثروت بسیار کسب کرد.

البته کاملاً منطقی است که هنرپیشه‌ها به کارگردانی روی آورند، زیرا آنها ارتباط نزدیکی با بهترین و بدترین کارگردانها دارند. در طی سالها، هنرپیشه‌ها مسائل فنی کارگردانی را مشاهده و بررسی کرده و انتظار کشیده‌اند، و همیشه هم مطمئن بوده‌اند که خودشان بهتر می‌توانند کارگردانی کنند. به راستی هم در مجموع، تفاوت چندانی بین کار هنرپیشه‌هایی که کارگردان شده‌اند و کارگردانان دیگر نیست.

احتمالاً فیلمنامه‌نویس بیش از دیگران، کارگردان را به باد انتقاد گرفته است و به‌همین دلیل بسیاری از فیلمنامه‌نویسان به کارگردانی روی آورده‌اند. اغلب فیلمنامه‌نویسان می‌گویند: «من يك فيلمنامه فوق‌العاده نوشته‌ام، اما کارگردان تهیه‌کننده مثل‌هانش کرده‌اند.» فیلمنامه‌نویس همیشه آرزو می‌کند که هر واژه، هر تغییر جزئی و تمام جزئیات گفتگو بدون تحریف و یا حذف در فیلم منعکس شوند. اما این آرزو تنها زمانی تحقق می‌پذیرد که خود فیلمنامه‌نویس، کارگردانی را به عهده گیرد.

ریچارد بروکس^{۵۳} کارگردان فیلمهای *حرفه‌ایها*^{۵۴} و *در کمال خونسردی*^{۵۵} نمونه خوب فیلمنامه‌نویسانی است که کارگردان شده‌اند. سام پکین پا^{۵۶}، نورمن پاناما^{۵۷}، مل شاولسون^{۵۸} و تام گریس^{۵۹} را نیز می‌توان نام برد، در حالی که بلیک ادواردز^{۶۰} از هنرپیشگی به نویسندگی و از نویسندگی به کارگردانی پرداخت و کمدهای جالبی چون *عملیات زیر پیراهنی*^{۶۱} و *صبحانه در تیفانی*^{۶۲} را ساخت.

47. Otto Preminger

48. *Anatomy of a Murder*

49. *Exodus*

50. Sheldon Leonard

51. Dennis Hopper

52. *Easy Rider*

53. Richard Brooks

54. *The Professionals*

55. *In Cold Blood*

56. Sam Peckinpah

57. Norman Panama

58. Mel Shavelson

59. Tom Gries

60. Blake Edwards

61. *Operation Petticoat*

62. *Breakfast at Tiffany's*

دیوید سویفت^{۶۳} کارگردان فیلمهای پولیانای^{۶۴} و تله والدین^{۶۵} برای کمپانی والت دیزنی، زمانی که محبوبیت بسیاری به خاطر نوشتن فیلمنامه‌های کمدی پیدا کرده بود، به کارگردانی روی آورد. شهرت واقعی او برای ساختن فیلم آقای پپرز^{۶۶} برای تلویزیون نیویورک است.

برای دست اندرکاران تئاتر در نیویورک، هالیوود همیشه آخرین امید بوده است. کارگردانان موفق تئاتر، برای کارگردانی فیلم کمتر دچار مشکل می‌شوند. مایک نیکولز^{۶۷}، جوشوا لوگان^{۶۸} و مورتون داکوستا^{۶۹}، به عنوان نمونه، از جمله کسانی بودند که مستقیماً به هالیوود راه یافتند و شهرت فراوان به دست آوردند. تهیه‌کنندگان می‌دانستند که می‌توان به این مردان اعتماد کرد؛ تنها می‌بایست بهترین فیلمبردار، تدوینگر و منشی صحنه را در اختیارشان قرار داد تا بی‌تجربگی کارگردان به فیلم لطمه نزند.

تلویزیون هم کانال خوبی برای رسیدن به کارگردانی است، چرا که اتحادیه کارگردانان آمریکا، کارگردانان برنامه‌های تلویزیونی را هم تحت پوشش خود قرار داده است. جان فرانکن‌هایمر^{۷۰} (کارگردان کاندیدای منچوری^{۷۱} و جایزه بزرگ^{۷۲}) ابتدا کارگردان برنامه‌های تلویزیونی نیویورک بود و بعدها به هالیوود رفت و نمایشهایی چون تماشاخانه^{۷۳} را کارگردانی کرد. جورج روی هیل^{۷۴} و باز کولیک^{۷۵} از اتاقک فرمان کارگردانی می‌کردند و فرصت برداشت دوباره را نداشتند. حال قادرند هر نما را چندین بار تکرار کنند و بهترینها را برگزینند.

استلی کوبریک^{۷۶}، کارگردان ۲۰۰۱، یک اودیسه فضایی^{۷۷} زمانی که هنوز در دبیرستان تحصیل می‌کرد برای ارائه عکسهایش به دفتر مجله لوك^{۷۸} رفت. وی موفق شد به جای نامرسان نزد سردبیر مجله رود و عکسهایش را به او نشان دهد. کارهای

63. David Swift

64. Pollyana

65. The Parent Trap

66. Mr. Peepers

67. Mike Nichols

68. Josh Logan

69. Morton Da Costa

70. John Frankenheimer

71. Manchurian Candidate

72. Grand Prix

73. Playhouse 90

74. George Roy Hill

75. Buzz Kulick

76. Stanely Kubrick

77. 2001, A Space odyssey

(در ایران: راز کیهان)

78. Look



۱ - ۵. ملوین ون پیلز [سمت چپ] در حال کارگردانی واترملون من. پیلز گرچه آمریکایی الاصل است ولی کارگردانی را در فرانسه آغاز کرد.

کوبریک بسیار موردپسند سردبیر قرار گرفت و در هفده سالگی به عنوان عکاس حرفه‌ای و تمام وقت مجله استخدام شد. در سال ۱۹۵۱ یک فیلم مستند سینمایی دربارهٔ شخصی ساخت که تلاش می‌کرد جایزهٔ مسابقه را ببرد. استلی کوبریک پس از ساختن این فیلم، دیگر سینما را رها نکرد. وی به سرعت به هالیوود راه یافت و در ۲۸ سالگی فیلم راه‌های افتخار^{۷۹} را کارگردانی کرد.

کارگردانان همه‌گونه شغل داشته‌اند. چند سال پیش که برای اولین بار دیک مودر^{۸۰} را دیدم، مسئول لباس فیلمی بود که برای کمپانی وارنر کارگردانی می‌کردم. دفعهٔ بعد که

دیدمش دستیار کارگردان شده و کارش هم خوب بود. حالا يك کارگردان شده و احتمالاً همان در دسرهایی را برای مسئول لباس فیلم ایجاد می‌کند که زمانی خود از دست کارگردان کشیده است.

کارگردان دیالوگ برای کارگردان شدن معمولاً زحمت کمتری کشیده است. بسیاری از آنان، مواقعی که کارگردان درگیر مسائل صحنه‌پردازی و زوایای دوربین بوده، خودشان بازیها را پرداخت کرده‌اند.

ایروینگ زپر^{۸۱} و فردریک دکوردووا^{۸۲} هر دو کارگردان دیالوگ کمپانی وارنر بودند که بعداً کارگردان شدند. هرشل دوگرتی^{۸۳} — کارگردان معروف تلویزیون — قبلاً کارگردان دیالوگ بود. يك بار با مشاهده طرز کارش با بازیگران، از او پرسیدم که چرا کارگردانی نمی‌کند. او در جواب گفت: «فکر نمی‌کنم بتوانم در عرض سه روز از عهدۀ تلوین و فیلمبرداری برآیم و فیلم را تمام کنم.»

از او دعوت کردم که به دیدنم بیاید تا تجربیاتم را در زمینه دوربین، عدسی، حرکت دوربین و روشهای سریع تهیه فیلم برایش بازگو کنم، و من نیز از تجربیاتش سرصحنه بهره گیرم. البته ما هیچ وقت موفق نشدیم چنین دیداری داشته باشیم، اما دو ماه بعد دوگرتی توانست يك فیلم تلویزیونی را در مدت دو روز کارگردانی کند.

تا همین اواخر، کارگردان سیاه‌پوست وجود نداشت. گوردون پارکس^{۸۴} فیلمبردار مشهور سیاه‌پوست، فیلمی بر اساس کتاب خود به نام درخت دانش^{۸۵} را برای کمپانی وارنر کارگردانی کرد. اوسی دیویس^{۸۶} کارگردان سیاه‌پوست دیگری است که فیلم کاتن به هارلم می‌آید^{۸۷} را به دو دلیل کارگردانی کرد: اولاً فیلمنامه را خود او نوشته بود و در ثانی هارلم را خوب می‌شناخت. دیویس يك هنرپیشه بسیار خوب بود که کارگردانی را با استادی تمام شروع کرد.

ملوین ون پیبلز^{۸۸}، گرچه يك سیاه‌پوست متولد شیکاگو است، به خاطر یافتن موقعیتی برای کارگردانی به پاریس رفت. در پاریس موفق شد فیلمنامه چند فیلم کوتاه را بنویسد و آنها را کارگردانی کند. او در مدت اقامتش در پاریس چهار کتاب نوشت و جایزه بهترین

81. Irving Rapper

82. Frederick Decordova

83. Herschel Daugherty

84. Gordon Parks

85. *The Learning Tree*

86. Ossie Davis

87. *Cotton Comes to Harlem*

88. Melvin Van Peebles

نویسنده را دریافت کرد و مدتی در يك مجله فرانسوی به عنوان روزنامه‌نگار به کار پرداخت. با چنین زمینه کاری توانست فیلم داستان مجوز سه روزه^{۸۹} را که خود نوشته بود کارگردانی کند. به خاطر موفقیت بسیار این فیلم، پیلز را به عنوان نماینده فرانسه به فستیوال فیلم سانفرانسیسکو فرستادند که با استقبال و تحسین روبرو شد. پس از این موفقیت، کمپانی کلمبیا برای کارگردانی فیلم واترمelon من^{۹۰} با وی قرارداد بست. پیلز درباره موفقیتش با کنایه می‌گوید: «خوب البته این موفقیت اصلاً به این دلیل نبود که من يك سیاه‌پوست هستم!»

بسیاری چنین می‌پندارند که تهیه‌کنندگی نشانه موفقیت در هالیوود است. تهیه‌کنندگان موفق بسیاری به کارگردانی روی آورده‌اند که مؤید این امر است. استلی کریم^{۹۱} قبل از کارگردانی، تهیه‌کننده فیلمهای بسیار خوب بوده است. جوزف پی. منکیویچ^{۹۲} (کارگردان فیلمهای کلوپاترا^{۹۳} و همه چیز درباره ایو^{۹۴}) قبل از تهیه‌کنندگی، فیلمنامه‌نویس فیلمهای بسیار مهم بود و ظاهراً از کار پشتمیز خسته شد و به کارگردانی روی آورد.

جورج پال^{۹۵} یکی از تهیه‌کنندگان خلاق هالیوود است که شیفته جادوی کارگردانی شد و در حال حاضر فیلمهایی را که خودش تهیه‌کننده آن است کارگردانی می‌کند. ماشین زمان^{۹۶} و برادران گریم^{۹۷} از جمله فیلمهای پال هستند.

اما نکته عجیب در اینجا است که تنها عده کمی از دستیاران کارگردان موفق شدند و یا سعی کردند که کارگردان شوند. دلیل این امر آن است که دستیار کارگردان بیشتر مدیر تولید است و کمتر درگیر مسائل زیبایی‌شناسی فیلمسازی می‌شود. البته استثناهایی چون رابرت آلدریچ^{۹۸} و هوارد کخ^{۹۹} وجود دارند.

در واقع، کم پیش می‌آید که کارگردان به شغل دیگری رشك برد. معدودی به قلمرو دشوار تهیه‌کنندگی قدم گذاشته‌اند، ولی معمولاً کارهای روزانه کارگردان را هم انجام می‌دهند. کارگردانی با تمام دردسرهايش، همچنان محبوب‌ترین شغلهاست.

89. *The Story of a Three Day Pass*

90. *Watermelon Man*

91. *Stanely Kramer*

92. *Joseph P. Mankiewicz*

93. *Cleopatra*

94. *All About Eve*

95. *George Pal*

96. *The Time Machine*

97. *The Brothers Grimm*

98. *Robert Aldrich*

99. *Howard Koch*

کارگردان را بشناسیم

چند سال پیش آکادمی علوم و هنرهای سینمایی از من دعوت کرد تا فیلم مستند کوتاهی به نام *کارگردان فیلم بسازم*. این فیلم از مجموعه فیلمهایی بود که این مؤسسه برای آگاهی عموم از کارهای پشت صحنه می‌ساخت.

من مطمئن بودم که تصور تماشاگران از يك کارگردان هالیوود شخصی مفرور و پر سروصداست که کت بلند و گشاد می‌پوشد، کلاه بره سرش می‌گذارد و سر صحنه این‌ور و آن‌ور می‌رود، در حالی که دو انگشت دو دستش را به تقلید از حالت دریچه دوربین روی هم می‌گذارد و صحنه را از میان آن برانداز می‌کند. این بهترین فرصت بود که کارگردان را همان طور که واقعاً هست نشان دهم؛ مردی که اغلب خیلی معمولی لباس می‌پوشد و رفتاری عادی دارد. و در واقع کارگردان آدم سخت‌کوش و مسئولی است که صبح زود قبل از همه سر کار می‌آید و همیشه آخرین کسی است که استودیو را ترك می‌کند. شبها نیز باید روی فیلمنامه کار کند و برنامه روز بعد را تنظیم نماید و بعضی اوقات حتی مجبور است تعطیلات آخر هفته را با تهیه‌کننده یا فیلمنامه‌نویس صرف تغییرات قسمتهایی از فیلم کند. این فیلم فرصتی بود تا مشکلات بی‌انتهای کارگردان را در ساختن فیلم نشان دهم.

کارگردان فیلم در سراسر کشور به نمایش درآمد و تا حدودی به معرفی کارگردان سینما كمك کرد.

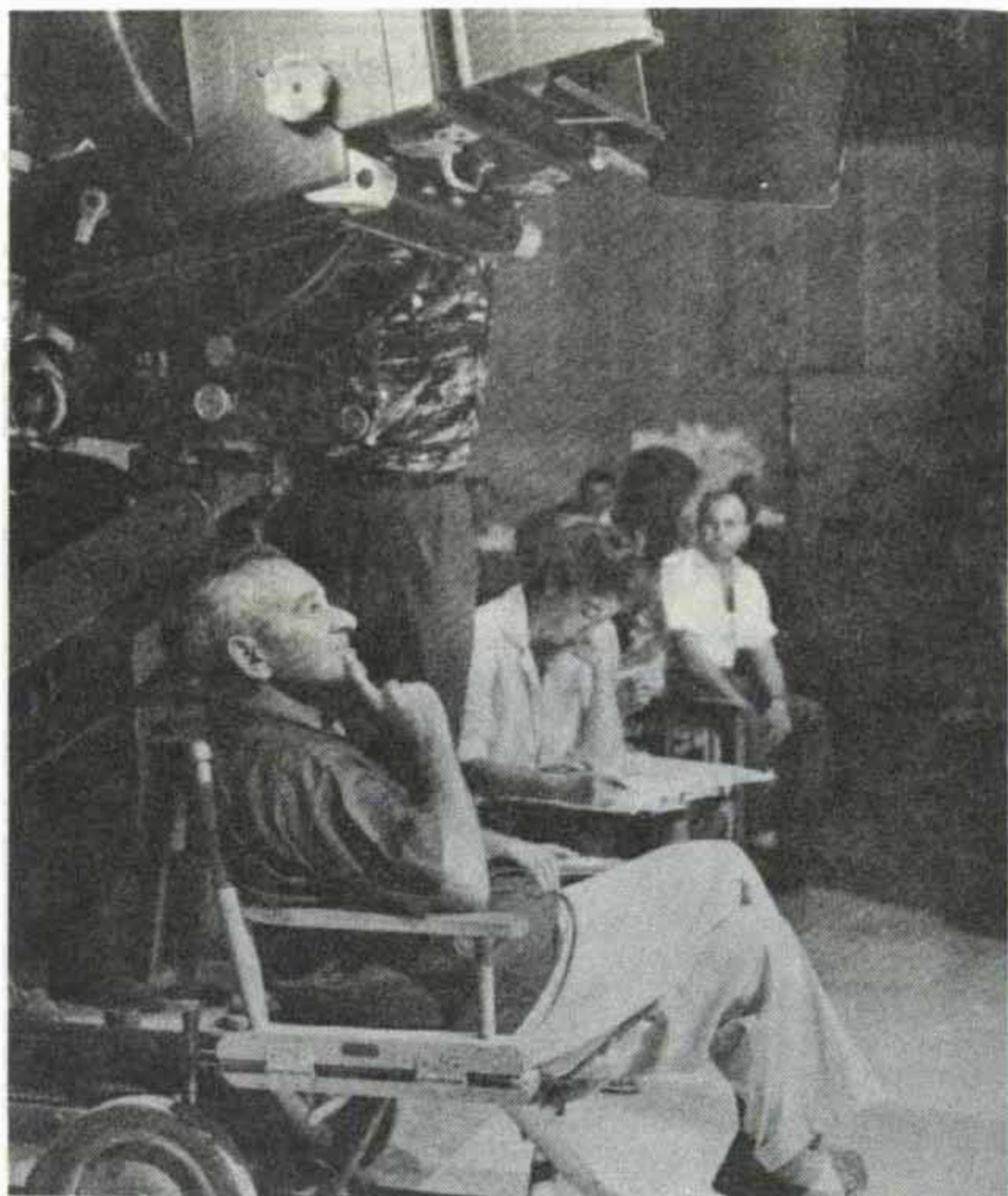
برای مثال منتقدی ممکن است بنویسد: «زوایای دوربینی را که ریچارد رو^{۱۰۰} فیلمبردار فیلم انتخاب کرده فوق‌العاده است.» در واقع این تعریف می‌بایست از کارگردان می‌شد.

منتقد دیگری از کارگردانی جورج اسپلوین^{۱۰۱} به عنوان برترین کار او تعریف کرده بود. در صورتی که آنچه واقعاً تمجید منتقد را برانگیخته بود مربوط به فیلمنامه‌نویس می‌شد نه کارگردان! يك نقد دیگر چنین بود: «انتخاب يك سیاه‌پوست برای نقش يك قفقازی، نشان دهنده ذوق سرشار تهیه‌کننده است.» حال آن که این انتخاب کار کارگردان بود و نه تهیه‌کننده.

از آنجا که فیلم حاصل همکاری افراد متعدد است و گاهی سهم اشخاص در تولید

100. Richard Roe

101. George Spelvin



۱ - ۶. ویلیام وایلر در حال تماشای یکی از صحنه‌های فیلم بن‌هور در يك استودیوی ایتالیایی خارج از شهر رم. بن‌هور گراتترین فیلم متروگلندوین مایر بوده است.

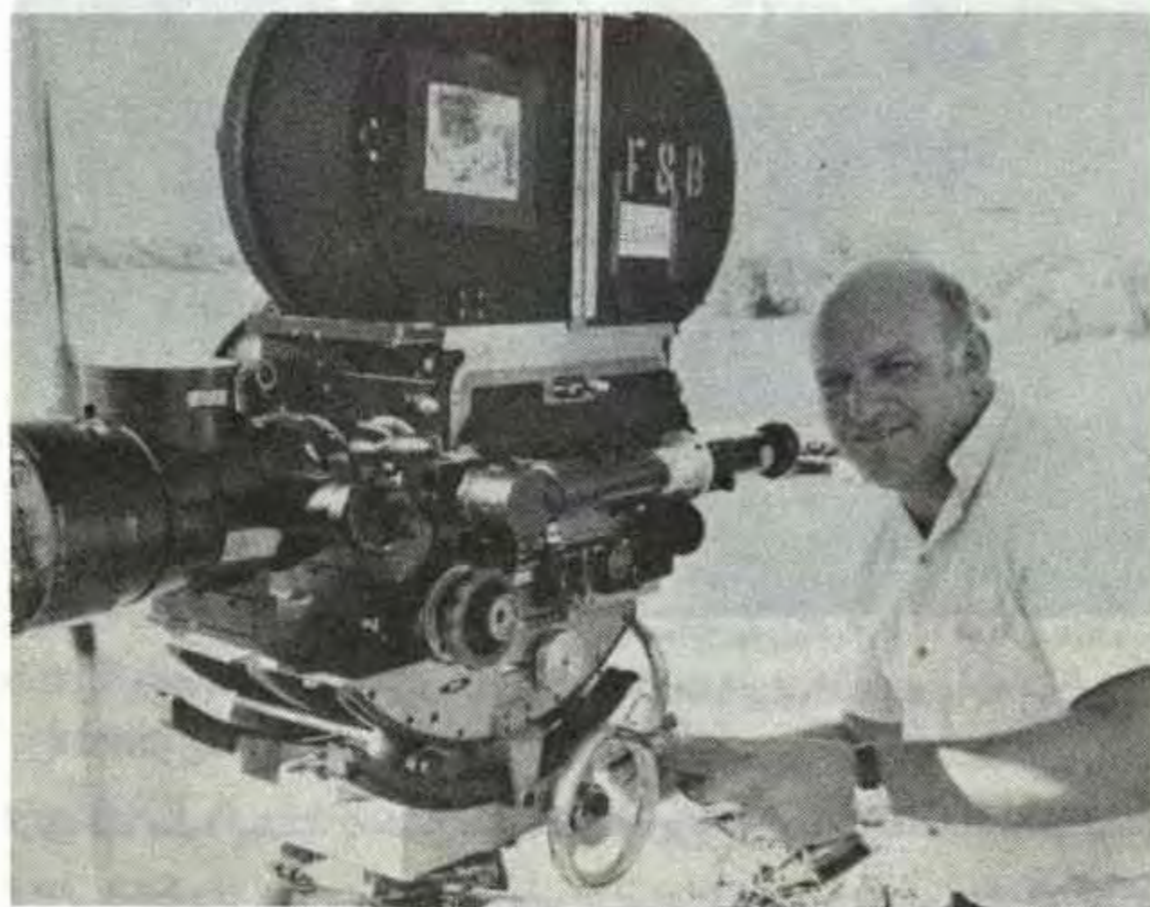
فیلم دقیقاً معلوم نیست، به همین دلیل است که برندگان جوایز اسکار غالباً می‌گویند: «خیلی متشکرم، اما بدون کمک دیگران هرگز موفق نمی‌شدم. این يك کار گروهی بود.»

نقش کارگردان منحصر به فرد و جامع است. او باید دقیقاً بداند که چه می‌خواهد روی

پرده سینما بیاورد و در تمام مراحل آماده سازی و اجرا فعالانه شرکت کند. از آنجا که کارگردان در ارتباط با دیگران کار می‌کند، از کارهای آنها نیز باید سر رشته داشته باشد. کارگردان باید اصول بازیگری، نویسندگی و عکاسی را بداند و بتواند فیلم خود را تدوین کند. يك کارگردان باید اطلاعاتی در زمینه معماری، طراحی لباس، گریم و موسیقی داشته باشد؛ در غیر این صورت چگونه می‌تواند با مسئولان آنها ارتباط برقرار کند؟ مهمتر آن که يك فیلم باید دارای سبك و نشانه شخصیت کارگردان باشد و موفقیت وی بستگی به میزان آگاهی و لذتی است که به تماشاگر می‌دهد.

انتخاب کارگردان

در هالیوود همه به این اصل معتقدند که يك کارگردان خوب به کمک بازیگران با استعداد



۱ - ۷. جان اشلزینگر انگلیسی الاصل، کارگردان فیلم آمریکایی کابوی نیمه شب با نشان دادن چهره واقعی جامعه آمریکایی، برنده جایزه بهترین فیلم سال ۱۹۶۹ اتحادیه کارگردانان آمریکا شد.

می‌تواند از يك فيلمنامه معمولی، فیلمی لااقل از نظر تجاری فوق‌العاده بسازد. اما عکس این مطلب چندان صادق نیست؛ يك کارگردان نامجرب نمی‌تواند از يك فيلمنامه عالی فیلم خوبی ارائه دهد.

زمانی که کمپانی متروگلدوین مایر تصمیم گرفت نسخه جدید فیلم بن هور را بسازد، از بهترین کارگردان یعنی ویلیام وایلر دعوت کرد. بن هور پرخرج‌ترین فیلم کمپانی متروگلدوین مایر بود و می‌بایست بهترین کارگردان برای آن برگزیده شود. شکست فیلم باعث از دست رفتن سرمایه عظیم و ورشکستگی کمپانی می‌شد، وایلر برای این کار دستمزد کلانی گرفت و فیلم بن هور بیش از چهل میلیون دلار فروش کرد. گرچه دوران ساختن فیلمهای عظیم استودیویی سپری شده است، گاهی کمپانیهای



۱ - ۸. لسلای ال. مارتینسون ابتدا منشی صحنه بود و بعد کارگردان فیلمهای تلویزیونی شد و سرانجام به فیلمهای سینمایی روی آورد. مارتینسون در حال کارگردانی فیلم بی. تی. ۱۰۹ با دوربین میچل BNC.

بزرگ فیلم، حقوق يك نمایش موفق برادوی و يا يك كتاب زیرچاپ را خریداری می‌کنند. پس از آن مسئله کارگردان مطرح می‌شود. مسلماً استودیوی فیلم، با انتخاب يك کارگردان معروف و برجسته، سرمایه‌گذاری هنگفت خود را تضمین می‌کند. زمانی که کمپانی میریچ^{۱۰۲}، رمان هاوایی^{۱۰۳} اثر جیمز میچنر^{۱۰۴} را برای فیلم پسندید، نمونه‌های چایی آنرا برای فرد زینمان فرستاد، با توجه به این که اگر وی از کتاب خوشش آمد کمپانی حقوق آنرا برای ساختن فیلم خریداری کند. زینمان موافقت خود را برای ساختن و کارگردانی فیلم اعلام کرد و کمپانی میریچ ۶۵۰۰۰۰ دلار برای این منظور سرمایه‌گذاری کرد.

گاهی خود کارگردان انگیزه‌ای برای ساختن يك فیلم می‌شود. برای نمونه می‌توان از بیلی وایلدر نام برد که کمپانی میریچ را متقاعد کرد که برای ساختن کمدی بعضی‌ها داغشو دوست دارن^{۱۰۵} بر اساس يك فیلم صامت قدیمی آلمانی به او اعتبار دهد. وایلدر این اعتبار را گرفت و بقیه داستان تاریخی است.

سابقاً به محض مشخص شدن هنرپیشه‌ها فیلمبرداری آغاز می‌شد؛ اما امروز این کارگردان است که قبل از همه مطرح می‌شود. يك تهیه‌کننده عاقل می‌داند که پس از فیلمنامه کسی که موفقیت فیلم را تضمین می‌کند کارگردان است که عناصر فیزیکی و عاطفی را روی يك حلقه فیلم ضبط می‌کند. يك کارگردان کُند و بی‌اراده، بودجه فیلم را هدر می‌دهد و يك کارگردان خشک و فاقد ظرافت هنری، فیلمی بی‌احساس و خسته‌کننده می‌سازد.

اما اگر کارگردان با استعداد و با ذوق باشد، داستان فیلم جالب و بازیگران مجرب باشند و تهیه‌کننده هر آنچه را که برای زمان و ارزش تولید فیلم لازم است در اختیار کارگردان بگذارد، نتیجه کار يك فیلم موفق خواهد بود.

لوید شیرر^{۱۰۶} منتقد مشهور سینما در این مورد می‌گوید: «تنها راه درست شناختن فیلم، پیدا کردن نام کارگردان است.»

بت دیویس هنرپیشه متلون المزاجی که در فیلمهای بسیاری بازی کرده می‌گوید: «بازیگر اصلی فیلم کارگردان است. کارگردان نهایتاً مسئول موفقیت یا شکست فیلم

102. Mirisch
103. Hawaii

104. James A. Michener
105. Some Like It Hot

106. Lloyd Shearer

می‌باشد. اوست که به موضوع فیلم شکل می‌دهد، بازیگران را هدایت می‌کند و تمام قسمت‌ها را با هم هماهنگ می‌سازد. ما هنرپیشه‌ها مانند عروسک‌های خیمه شب بازی، سر نخمان به دست کارگردان است.»

چارلتون هستون در مقاله‌ای در مجله اکشن^{۱۰۷}، نشریه اتحادیه کارگردانان درباره کارگردان چنین نوشته است: «در يك فیلم آنچه سرصحنه اتفاق می‌افتد، اهمیت چندان فوق‌العاده‌ای ندارد. از مسائلی که هنگام بازی در فیلم در می‌یابید این است که احتمال دارد از صحنه‌ای که در آن بهترین بازی را ارائه داده‌اید استفاده نشود. ممکن است يك صحنه در برداشتهای روزانه شکل نگیرد و معمولاً مدتها پس از آنکه هنرپیشه‌ها دستمزد خود را دریافت می‌کنند نیز شکل نگیرد. پنجاه درصد فیلم در واقع زمانی شکل می‌گیرد که کارگردان پشت دستگاه موویولا می‌نشیند و تکه‌های فیلمبرداری شده را پس و پیش کرده و به هم وصل می‌کند. به همین دلیل کارگردان نقش بسیار مهمی دارد.»

گاهی تهیه‌کننده نظر هنرپیشه را در مورد انتخاب کارگردان لازم می‌داند. این موضوع بخصوص زمانی مصداق می‌یابد که کمپانی به هنرپیشه مزبور تعلق داشته باشد. در این گونه موارد کار حالت تعاونی و شریکی دارد و کارگردان باید دائماً نظر هنرپیشه را رعایت کند. واضح است که هیچ کارگردان مهم و برجسته‌ای حاضر نمی‌شود تحت چنین شرایطی کار کند. جورج استیونس می‌گوید: «فیلمی را که هنرپیشه‌اش قسمتی یا تمام بودجه‌اش را تأمین می‌کند بسیار مشکل می‌توان کارگردانی کرد. اگر هنرپیشه يك میلیونر باشد بسیار مشکل‌تر است. من هرگز نمی‌توانم فیلمی را که هنرپیشه‌اش به من دستور می‌دهد، کارگردانی کنم.»

کارگردانان خوب هالیوود همیشه طالب اقتدارند و هرگز اجازه نمی‌دهند که هنرپیشه فیلم ابتکار عمل را به دست گیرد.

کارگردانان پولساز هالیوود

هالیوود همیشه متکی به سیستم تبلیغاتی ستارگان سینما بوده و فروش فیلم به هنرپیشه آن بستگی داشته است. سابقاً کلارك گیل، کاری گرانت و جون کرافورد طرفداران خود را داشتند و امروزه ستارگانی چون الیوت گولده^{۱۰۸} و دونالد ساترلند^{۱۰۹} در فیلمهای



۱ - ۹. جان فرانکن‌هایمر کارش را با هنرپیشگی آغاز کرد، اما بزودی دستیار کارگردان برنامه‌های تلویزیونی شد. در سال ۱۹۵۴ فرصتی یافت تا شوهایی چون شما آنجا هستید و خطر را بسازد. در حال حاضر، جان فرانکن‌هایمر کارگردان فیلمهای سینمایی است و فیلمهای برجسته‌ای چون کاندیدای منچوری و تومبیا از جمله کارهایش می‌باشد.

کم‌خرج می‌درخشند. کارگردانان نیز همچون ستارگان از شهرت و محبوبیت برخوردار بوده‌اند. مثلاً بیشتر از سی سال نام سیسیل ب. دومیل متضمن فروش خوب فیلم بوده است. اما شاید الفرد هیچکاک را بتوان مشهورترین کارگردان دنیا خواند، به خاطر نمایشهای تلویزیونی و نقش کوچکی که در همه فیلمهایش ایفا می‌کند. نام هیچکاک روی فیلم به منزله فروش بیشتر است.

در میان مجامع هنری نامهایی چون دسیکا، آنتونیونی و اینگمار برگمان از نظر تبلیغاتی بسیار چشمگیرند و نمایش دهندگان فیلمهای این کارگردانان به قدرت جذابه فیلمهای آنان آگاهند.

فیلم چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟^{۱۱۰} برای مایک نیکولز آغاز موفقیت‌آمیزی بود. پس از این موفقیت، پیشنهادهای بسیاری به او شد و انتخاب گراجوئیت^{۱۱۱} به عنوان دومین کار، شانسی برای او و فیلم بود. این فیلم با استقبال بی‌سابقه‌ای روبرو شد و فروش فوق‌العاده‌ای کرد و جایزه اتحادیه کارگردانان را برایش به ارمغان آورد.

110. Who's Afraid of Virginia Woolf?

111. Graduate

نورمن جویسون^{۱۱۲} از کارگردانان پیشرو جدید است. او پیامهایش را در قالبی سرگرم کننده و جذاب بیان می کند و به همین دلیل فیلمهایش نه تنها برای عموم بلکه برای مشکل پسندان این هنر نیز جالب است. فیلم روسها دارن میان^{۱۱۳} کتابهای است به چگونگی همزیستی مسالمت آمیز ابر قدرتها؛ فیلم در گرمای شب^{۱۱۴} اعتراضی است علیه تبعیضات نژادی؛ و فیلم حادثه توماس کراون^{۱۱۵} نشان دهنده استثمار مردم به وسیله سیستم بانکی و معاملات بزرگ است.

جان اشلمزینگر^{۱۱۶} انگلیسی تبار با فیلم کابوی نیمه شب^{۱۱۷} تاثیر زیادی روی تماشاگران آمریکایی گذاشت. وی قادر است موضوعات مختلف این دو کشور را انتخاب و کارگردانی کند.

فیلمهای سیدنی پولاک^{۱۱۸} سرمایه گذاری خوبی به شمار می روند، هر چند که تجربه پولاک در امر فیلمسازی چندان نیست. پولاک فیلم سیم باریک^{۱۱۹} با شرکت سیدنی پواتیه و آن بنکرافت را کارگردانی کرد. پس از آن فیلمهای دیگری چون شکارچیان انسان^{۱۲۰} با شرکت برت لنکستر و آنها به اسبها شلیک می کنند^{۱۲۱} داستانی درباره مسابقات ماراتون و رقص دهه ۱۹۳۰ را ساخت.

ویلیام کاسل^{۱۲۲} کارگردان گمنام فیلمهای کوتاه، به خاطر ویژگیهای خاص فیلمهای ترسناکش به تازگی شهرتی کسب کرده است. وی در هر يك از فیلمهایش از ترفند تازه ای استفاده می کند؛ برای مثال سُرخوردن يك اسكلت روی يك سیم از بالای سر تماشاگران، همچنین وصل کردن جریان برق به صندلیهای تماشاگران که در طول فیلم شوکهای بی خطر به آنان می داد. کاسل نشان داد که کارگردان تا چه حد می تواند ابتکار عمل داشته باشد.

کارگردانها هم مانند هنرپیشه ها معمولاً در زمینه های بخصوصی کار می کنند. جان فورد به خاطر تبحرش در فیلمهای وسترن محبوبیت دارد. شهرت جورج کیوکر^{۱۲۳}

112. Norman Jewison

113. *The Russians Are Coming*

114. *In the Heat of the Night*

115. *The Thomas Crown Affair*

116. John Schlesinger

117. *Midnight Cowboy*

118. Sydney Pollack

119. *The Slender Thread*

120. *The Scalphunters*

121. *They Shoot Horses' Don't They?*

122. William Castle

123. George Cukor



۱ - ۱۰. مارك راپدل سر صحنه فيلم ريورز صحنه‌ای را از فاصله دور کارگردانی می‌کند. او به کمک يك عدسی ۲۵۰ مم پاناویشن به صحنه نگاه می‌کند و دستوره‌ای لازم را از طریق بلندگو به گروه می‌رساند.

به‌خاطر استادی در هدایت هنرپیشه‌های زن است. جین فوندا که در فیلم گزارش چپمن^{۱۲۴} ساخته کیوکر بازی کرده می‌گوید: «کیوکر يك شخصیت را در انسان می‌آفریند؛ درست مثل اینکه او را هیپنوتیزم کند، و زنی را که می‌خواهد می‌سازد. او سلیقه فوق‌العاده و احساس ظریفی دارد و همواره می‌داند که کجای بازی عیب دارد. کیوکر از هر نما، پانزده تا شانزده برداشت می‌کند تا بهترین نتیجه را بگیرد. او همیشه از هنرپیشه‌اش حمایت می‌کند و خود را ملزم می‌داند که بازیگرش را دوست بدارد و به او اطمینان کند.»

نظرگاه ویژه و خصوصیات فردی بسیاری از کارگردانان، رنگ خاصی به فیلمهایشان بخشیده است. ارنست لوبیچ^{۱۲۵} و کینگ ویدور^{۱۲۶} از پیشتازان سینما، همواره مهر خود را بر فیلمهایشان زده‌اند، همانند اورسون ولز^{۱۲۷} در همشهری کین^{۱۲۸} که اولین کارش در هالیوود بود. فیلم خارق‌العاده^{۱۲۹} ۲۰۰۱، يك اودیسه فضایی استلی کوبریک به سبک فیلم دکتر استرنج لاول^{۱۳۰} ساخته شد.

کینگ ویدور که اولین فیلمهایش مضمون جدی‌تری داشتند، معتقد است کارگردان از موقعیت مقتدرانه و فوق‌العاده‌ای برخوردار است و باید به بهترین وجه از آن استفاده کند. او می‌گوید: «به عقیده من سینما بزرگترین وسیله ارتباطی است که تا به حال اختراع شده. فیلمهایی که از انسجام بیشتری برخوردار بوده و رضایت تماشاگر را جلب کرده‌اند، فیلمهایی هستند که کارگردان بر تمام قسمتها از جمله داستان، انتخاب هنرپیشه، صحنه‌پردازی، فیلمبرداری و بازیگری نظارت داشته است و تمام عوامل فیلم تابع يك فکر واحد بوده‌اند.»

آنچه از سخن آقای ویدور برمی‌آید مؤید این حقیقت است که کارگردان مهمترین و مؤثرترین فرد در خلق يك اثر سینمایی است — نظریه‌ای که سی سال پیش از نظریه تروفو (سینمای مؤلف) شکل گرفته است.

124. *The Chapman Report*

125. Ernst Lubitsch

126. King Vidor

127. Orson Welles

128. *Citizen Kane*

129. *Dr. Strangelove*

کارگردان و روانشناسی

طبیاع بازیگر و شگرد بازیگری

ویلیام کیگلی^۱ از کارگردانان مشهوری است که کلاسهای در زمینه کارگردانی در دانشگاه کالیفرنیا جنوبی تشکیل داد و اهمیت بسیاری برای عوامل روانشناختی کارگردانی قائل شد.

کیگلی از تئاتر به سینما آمده و قبلاً کارگردان دیالوگ بوده و از آغاز سینمای ناطق برای کمپانی برادران وارنر کار می کرده است. کیگلی به عنوان يك کارگردان حرفه‌ای با ستارگان متلون المزاجی همکاری داشته و برای بازی گرفتن از آنها مجبور به استفاده از روشهای نامتعارف — اگر نگوئیم اهریمنی — شده است.

يك بار کیگلی می‌بایست از يك هنرپیشه زن بسیار مشهور که در ضمن بسیار حساس و عصبی هم بود بازی بگیرد. پس از چند برداشت، هنرپیشه مذکور نتوانست بازی خوبی ارائه دهد و نگرانی شدت یافت. هر بار که کیگلی فیلمبرداری را قطع می کرد، هنرپیشه می‌خواست دلیلش را بداند؛ چرا که فکر می کرد خوب بازی کرده است. کیگلی تمام مهارت و سیاست خود را به کار می برد تا او را راضی به يك برداشت دیگر کند. سرانجام، در برداشت نهم، در پایان صحنه، کیگلی حس کرد که صحنه را باید دوباره تکرار کند، ولی چگونه می‌توانست این را به او بگوید؟ سطلی را که نزدیک دوربین بود نشان کرد، به طرفش رفت و آهسته به طرف پایه دوربین پرتاب نمود.

سپس فریاد زد «قطع!» و خطاب به گروه گفت: «چه کسی این کار را کرد؟ شما يك

1. William Keighley

برداشت فوق‌العاده را خراب کردید!»

در حالی که افراد سرصحنه با تعجب به هم نگاه می‌کردند، کیگلی به طرف هنرپیشه رفت و در نهایت تواضع از او معذرت خواست که يك احمق بی‌دست و پا، برداشت به آن خوبی را خراب کرده است. چاره‌ای جز تکرار نبود. به این ترتیب، کیگلی توانست از هنرپیشه‌ای که بمخاطر عدم اعتماد، کارش در حد شهرتش نبود، بازی خوبی بگیرد. گاهی کارگردان باید با هنرپیشه زنی کار کند که دوران جوانی را پشت‌سر گذاشته ولی فیلم اقتضا می‌کند که جوانتر از سن واقعی‌اش جلوه کند. البته، فیلمبردار می‌تواند با تنظیم نور و اضافه کردن فیلترهای پخش نور جلوی عدسی، چین و چروک و فرو رفتگی خطوط چانه را به طرز خارق‌العاده‌ای بپوشاند و چهره‌ای جوان و خوشایند به هنرپیشه دهد. اما خود کارگردان می‌تواند به جوانتر شدن هنرپیشه کمک کند و بهترین راه شاد و سرحال نگاهداشتن هنرپیشه سرصحنه است. هیچ چیز مثل سرحال نگاهداشتن هنرپیشه نمی‌تواند او را جوانتر نشان دهد. با شروع فیلمبرداری و علامت «حرکت!» هنرپیشه راحت و خندان است و چهره جوان و شاداب او تا پایان فیلمبرداری حفظ خواهد شد.

نورمن لیر^۲، تهیه‌کننده - نویسنده‌ای که به کارگردانی پرداخت، در اولین فیلمش يك صحنه پرجمعیت را با مهارت کارگردانی کرد. محل فیلمبرداری شهر کوچکی در آیووا و نام فیلم *بو قلمون سرد*^۳ بود که ديك وَن دايك در آن بازی می‌کرد. در این صحنه بخصوص، ديك وَن دايك می‌بایست جمعیت يك شهر را تشویق کند تا يك آواز دسته جمعی علیه استعمال دخانیات بخوانند. اما غیرحرفه‌ای بودن جمعیت، صحنه را خراب می‌کرد و واکنش مردم هم نسبت به وَن دايك درست در نمی‌آمد. سرانجام، لیر از روی ناچاری بر سر وَن دايك فریاد کشید و او را هنرپیشه‌ای احمق و بی‌دست و پا خواند. از این کار لیر، جمعیت تعجب کردند و فیلمبردار هم از فرصت استفاده کرده و روی چهره‌های مبهوت مردم به آرامی پان کرد. پس از پایان فیلمبرداری، لیر به جمعیت توضیح داد که برای تأمین نظرش مجبور شده دست به چنین کاری بزند و این هم یکی از شگردهای کارگردان است.

بازیگر پر حرارت

موفقیت هنرپیشه بستگی زیادی به هنر کارگردان دارد. البته يك کارگردان خوب درس هنرپیشگی نمی‌دهد، بلکه به هنرپیشه کمک می‌کند تا از فیلمنامه درست برداشت کند. بازیگرانی را دیده‌ام که آنچنان غرق برداشت شخصی خود از شخصیت داستان می‌شوند که قادر به هماهنگی با شخصیت‌های دیگر نیستند. این مسئله معمولاً در مورد هنرپیشگانی پیش می‌آید که غالباً نقش‌های مهم داشته‌اند و این بار با قبول يك نقش كوچك می‌خواهند آن را به «یاد ماندنی» سازند. کارگردان که کارش مهم جلوه دادن بازیگر پر حرارت است، گاهی متوجه می‌شود که هنرپیشه زیادی حرارت به خرج می‌دهد. در اینجا از روش‌های مختلف روانشناسی نیز می‌توان استفاده کرد. راهی که به نظر من از همه مؤثرتر است، آن است که به هنرپیشه بگویم چون بازی او بیش از حد چشمگیر است، مطمئناً هنرپیشه اول به تهیه‌کننده شکایت کرده و خواستار درآوردن این تکه از فیلم خواهد شد. و از آنجا که هنرپیشه نمی‌خواهد نقشش را از دست بدهد، بازی‌اش را تعدیل خواهد کرد.

برای کارگردانی فیلم قلمرو گرگ و میش، نوشته راد سرلینگ^۵، با شرکت يك هنرپیشه زن معروف، تجربه تلخی داشتم و می‌توان گفت اوضاع آشفته‌ای به وجود آمد. هنرپیشه قرار بود يك نقش نسبتاً بی‌اهمیت را بازی کند و می‌دانستیم که برداشت او از شخصیت داستان، چیزی فراسوی فیلمنامه است. بنا بر فیلمنامه سرلینگ، شخصیت داستان يك پیشخدمت صاف و ساده در يك کافه دور افتاده کنار جاده در نوادا بود. شخصیت داستان نمی‌توانست چیزی غیر از این باشد، و گر نه این سؤال پیش می‌آمد که چطور سالها در این محیط خفه کننده و یکتوخت به سر برده است؟ اما هنرپیشه جوان که از قدرت بازیگری فوق‌العاده‌ای برخوردار بود می‌خواست نقش خود را چنان بازی کند که تأثیر فراوانی بر ذهن تماشاگر گذارد. او دائماً سعی می‌کرد رفتار و گفتاری متکلف داشته باشد و شخصیت آن نقش را برجسته کند. او هیچ درك درستی از رابطه نقش خود با بقیه شخصیت‌های داستان نداشت. تنها چیزی که برایش اهمیت داشت، ارائه يك بازی درخشان به منظور ترقی در کار سینما بود.

به دلیل نداشتن زمان برای تمرین قبل از فیلمبرداری، مجبور بودم با شرایط بسازم تا از برنامه عقب نیفتم. با ادامه فیلمبرداری، هنرپیشه بیشتر از من متفر می‌شد و ادعا

می‌کرد که من سعی دارم او را سرکوب کنم و وادارش کرده‌ام که بازی کسل‌کننده و بدی ارائه دهد. تلاش من برای تفهیم دلایلم بی‌فایده بود.

صحنه‌ای که فیلمبرداری را متوقف کرد، صحنه‌ای بود که هنرپیشه می‌بایست خیلی ساده و معمولی به طرف پنجره برود و به بیرون نگاه کند.

از من پرسید: «چه انگیزه‌ای باعث می‌شود که من به طرف پنجره بروم؟»

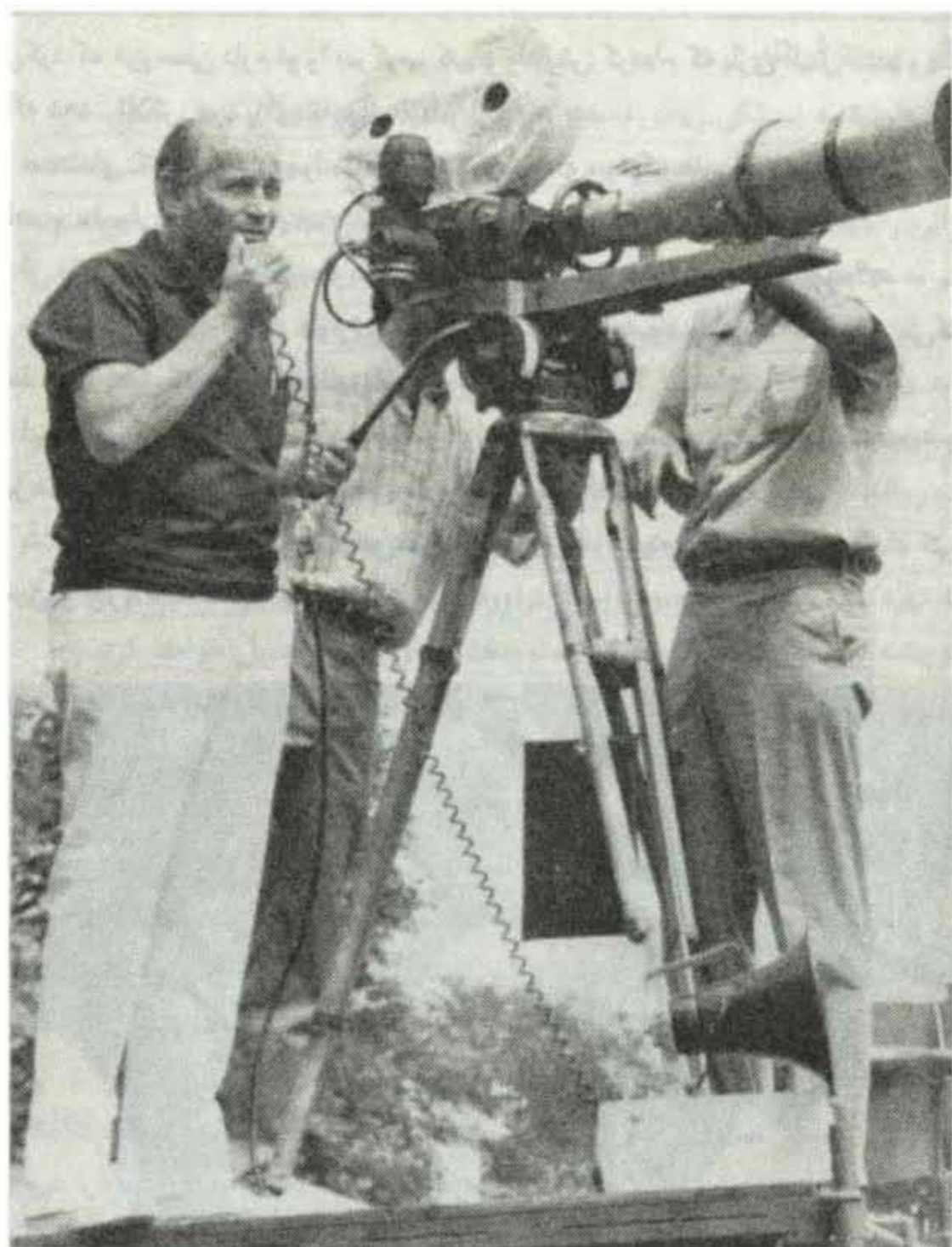
جواب دادم: «به خاطر همان انگیزه‌ای که در فیلمنامه وجود دارد. خواهش می‌کنم فقط همان‌طور که می‌خواهم این صحنه را بازی کن.»

این خانم که حتماً حالا هنرپیشه نقش اول شده، روی صندلی نشست و گفت: «به چه چیز دارم فکر می‌کنم، چه احساسی دارم؟»

به او گفتم: «فکر می‌کنی که می‌خواهی بروی طرف پنجره و بیرون را نگاه کنی، همین و بس!»



۳-۱. دان سیگل نمایندگی فیلم سارا را برای گروه فیلمبرداری توضیح می‌دهد. طرفداران نظریه مؤلف در فرانسه سیگل را کشف کردند، گرچه فیلمهای سیگل نویسندگان و تهیه کنندگان متفاوتی داشت.



۲ - ۲. نورمن لیر بازیگران فیلم بوقلمون سرد را از طریق بلندگو راهنمایی می‌کند. با توجه به بلندی عدسی دوربین میگل NC (احتمالاً ۵۰۰ مم)، بازیگران باید در فاصله دوری قرار گرفته باشند.

او با عصبانیت از جا پرید و گفت: «شما فقط به نتیجه فکر می‌کنید!»
 من حرفش را تصدیق کردم: «بله نتیجه است که برای من اهمیت دارد.»

احتیاج به گفتن نیست که نتایج حاصله چندان عالی نبود، چرا که هیچ چیز نمی‌توانست برداشت ذهنی او را تغییر دهد. او می‌خواست از يك نقش كوچك يك چیز فوق‌العاده بسازد. متأسفانه فرصتی پیش از فیلمبرداری وجود نداشت که من و او بتوانیم به توافق برسیم؛ مسئله‌ای که همواره در مرحله تولید بسیاری از فیلمهای تلویزیونی امروز وجود دارد.



۲-۳. گرچه جری لوئیس جلوی دوربین يك دل‌تنگ بالفطره است، اما موقع کارگردانی يك فیلمساز جدی و حرفه‌ای است. جری لوئیس از اولین کارگردانانی بود که از دوربین تلویزیون مدار بسته استفاده کرد تا بتواند نماها را بلافاصله پس از فیلمبرداری تماشا کند.

ارزش صبر و حوصله

گرچه موردی را که تعریف کردم، نمونه برخورد تند من با هنرپیشه بود، ولی همیشه به اعتدال و میانه‌روی معتقد بوده‌ام و همواره سعی کرده‌ام به هنرپیشه‌ها بیشتر توصیه کنم و کمتر دستور بدهم. کارگردانی که سرصحنه عصبانی و بی‌حوصله است، به کار و گروه



۲ - ۴. مایکل سارنه از استعدادهای درخشان نسل امروز، از خوانندگی به کارگردانی روی آورد. دو فیلم سینمایی سارنه *جوانا و میرا* برکنریج نام دارند که هر دو متعلق به کمپانی فوکس قرن بیستم می باشند. سارنه پشت دوربین فرانسوی اکتر نشسته است.

خودش صدمه می زند. البته بسیار مشکل است که بتوان در اوج عصبانیت، آرام و با حوصله بود. بهتر است برخورد آرامی با هنرپیشه داشته باشید و بموقع راهنمایی و تشویق کنید. صبر و حوصله و درک دو فضیلت اند که در رابطه با مردم، چه در مورد هنرپیشه ها و چه در مورد اعضای گروه، نباید از نظر دور داشت.

من کارگردانی را می شناسم که مرد بسیار خوب و خوش اخلاقی است - البته خارج از صحنه. وقتی که سر صحنه است و همه آماده به خدمت هستند کاملاً تغییر شخصیت می دهد و آدم دیگری می شود. او غالباً روی هنرپیشه بخصوصی انگشت گذاشته و اعصابش را خرد می کند، و یا در حضور دیگران از هنرپیشه ای ایراد می گیرد و ناراحتش می کند، سپس دچار حالتهای مالیخولیایی و عصبی می شود و فریاد می زند: «چرا شما همه بر ضد من هستید؟» اما علی رغم تمام این درگیریها و زخم زبانها، توانسته است فیلمهای عالی بسازد.

چند سال پیش کارگردانی فیلم *خانه آن طرف خیابان*^۶ را برای کمپانی برادران وارنر

به‌عهده گرفتم که نقش اول فیلم را يك هنرپیشه برادوی ایفا می‌کرد. با شروع کار، هنرپیشه مذکور می‌بایست دیالوگهای فیلم را حفظ کند ولی فرصت کافی برای این کار نداشت. علاوه بر این، اولین بار بود که جلو دوربین فیلمبرداری ظاهر می‌شد و بحدی ترسیده بود که مرتب عرق می‌کرد و مسئول گریم دائماً ناچار بود صورتش را خشك کند. دستیار کارگردان شدیداً کلافه شده بود و مرتباً به ساعت نگاه می‌کرد، چون از برنامه عقب افتاده بودیم.

پس از برداشت شانزدهم یا هفدهم، ظاهراً چیز باارزشی برای چاپ نداشتیم. من هم روشی را که چندین بار استفاده کرده بودم به کار بستم و به هنرپیشه امیدواری دادم که فرصت کافی و مقدار زیادی فیلم در اختیار داریم. تنها وقتی که هنرپیشه اطمینان خاطر به‌دست آورد، توانستیم برداشتهای خوب را چاپ کنیم.

صبر و حوصله مهمترین ویژگی يك کارگردان در رابطه با بازیگران است. زمانی به مفهوم واقعی صبر و حوصله پی بردم که کارگردانی يك بازیگر مشهور را به‌عهده گرفتم. او بازیگری ماهر، و در عین حال فردی بی‌قرار و هیجان‌زده بود که انرژی سرشارش گروه را خسته می‌کرد.

شش هفته بود که کار می‌کردیم و سعی داشتیم از برنامه عقب نمانیم. هر پیشنهادی که به بازیگر می‌دادم سبب بحث و گفتگو می‌شد — نه جر و بحث. اگر قرار بود کاری ساده انجام دهد، مثلاً می‌گفتم: «بیا تو، سیگاری آتش بزن، بعد در باره تلفنی که می‌خواهی بزنی فکر کن و گوشی تلفن را بردار» موافقت می‌کرد. ولی ناگهان وسط تمرین می‌گفت: «چطور به من اول پیام تو تلفن بزنم، بعد سیگار روشن کنم.» می‌دانستم که اگر مخالفت کنم باید نیم ساعت سر این موضوع بحث کنیم. به ناچار شانه‌هایم را بالا انداخته و قبول کردم.

اما به جای اینکه کار ادامه یابد، بازیگر توضیح مفصلي درباره نظرش داد، چون فکر می‌کرد اگر این توضیح را ندهد، نظرش را قبول نخواهم کرد.

به او گفتم: «بسیار خوب، فکر تو واقعاً عالی است! همان را اجرا می‌کنیم.» بقیه فیلمبرداری هم به همین شکل پیش رفت. این هنرپیشه ابداً ارزش زمان را نمی‌فهمید و دائماً سر مسائل بی‌مورد بحث می‌کرد و باعث کُندی کار می‌شد. درست در چنین مواقعی که کارگردان عجله دارد و می‌خواهد از برنامه عقب نیفتد، باید بی‌اندازه صبور باشد و موقعیت را دریابد.

البته باید بگویم که هیچوقت اختلاف عقیده اساسی بین ما نبود و گر نه کار فیلمبرداری مطلقاً متوقف می‌شد. اما بهتر است کارگردان از این تجربه بد دور بماند. اعتماد به نفس یکی دیگر از ابزارهای روانشناسی کارگردان است. اشتباهی که اغلب کارگردانان تازه کار تکرار می‌کنند آن است که اجازه می‌دهند اطرافیان چنین بیندارند که در مورد مثلاً برداشت بازیگر از نقش یا تنظیم دوربین، مطمئن نیستند. بعضی از بازیگران درست مثل بچه‌ها هستند. آنها به قدرت احترام می‌گذارند ولی اگر بدانند که می‌توانند قسر درروند، شر به پا می‌کنند، و از کارگردانی که صادقانه نظرشان را جویا می‌شود سوء استفاده می‌نمایند. بهتر است از افکار بازیگران استفاده کنید، اما هرگز اجازه ندهید که تصور کنند به آنها متکی هستید. همچنین يك کارگردان هرگز نباید از فیلمبردار یا افراد دیگر سؤال کند که چه باید بکند. اگر نمی‌دانید که چه باید بکنید معنای آن این است که هنوز کارگردان نشده‌اید. کارگردان درست مثل ناخدای يك کشتی است. او باید کشتی خود را در مقابل خطرات محافظت کند و آن را سالم به مقصد برساند. هرگونه بی‌لیاقتی به هرج و مرج منجر خواهد شد.

کارکردن با ستارگان معروف متفاوت است

همان‌طور که جورج استیونس ترجیح می‌دهد با هنرپیشگان گمنام کار کند تا با ستارگان معروف (به‌خصوص آنهایی که در اوج شهرتشان هستند)، بیشتر کارگردانان معتقدند که اگر همه عوامل فیلمسازی تحت کنترلشان باشد می‌تواند خلافت بیشتری نشان دهند. بر همین اساس است که بیشتر استودیوهای بزرگ سعی می‌کنند از تهیه‌کنندگانی استفاده کنند که تهیه‌کننده - کارگردان هستند. این طرز کار جدید از زمانی پیدا شد که استودیوها روش تولید انبوه را که قبل از عمومیت تلویزیون رایج بود، کنار گذاشتند. در گذشته، هر استودیو با دهها ستاره قرارداد می‌یست و ستارگانش را ملزم می‌کرد که با کارگردان خود استودیو کار کنند. اما امروزه ستارگان بزرگ هستند که داستان، استودیو و حتی کارگردان را انتخاب می‌کنند و کارگردان باید به آنها اجازه دهد در کارش ابراز عقیده کنند.

در چنین مواردی کارگردان عاقل سعی می‌کند از تغییر شخصیت هنرپیشه، یا به عبارت دیگر، از بازی گرفتن از او اجتناب کند. هنرپیشگان بزرگ هالیوود هرگز به آن مفهومی



۲ - ۵. جان فورد کارگردان بزرگ سینما (دلیجان و سفر دور و دراز به خانه) سبك خاص خود را دارد. زمانی که حرکت دوربین تازه كشف شده بود، فورد به جای بردن دوربین به طرف هنریشه برای گرفتن تصویر درست‌تر، از هنریشه می‌خواست که به طرف دوربین بیاید.

که ما در تئاتر به آن برمی‌خوریم بازیگر نبوده‌اند. گاری کوپر، کلارك گیبل و ارول فلین تیپ خاصی در فیلمها ارائه داده‌اند. جان وین و جیمی استوارت هم تقریباً چنین بوده‌اند و بدا به حال کارگردانی که بخواهد تیپ آنها را عوض کند. شخصیت چنین ستارگانی بود که هنر سینما را به صورت غولی درآورد، نه هنرپیشگانی که در هر فیلم تغییر شخصیت داده‌اند.

يك بار فرصتی پیش آمد که فیلمی با شرکت گاری کوپر را کارگردانی کنم. فیلم يك داستان کوتاه درباره میهن پرستی بود و کوپر تمام وقت و استعدادش را وقف آن کرد. وقتی که درباره يك صحنه کوتاه صحبت می‌کردیم حالت درست و بیان رسایش مرا تحت تأثیر قرار داد. حتی به هنگام تمرین هم دقیق و درست کار می‌کرد و اصلاً شباهتی به

گاری کوپری که روی پرده سینما دیده بودم نداشت. به محض شروع فیلمبرداری، کوپر وارد صحنه شد و درست مثل فیلمهایش خجالتی و با دستپاچگی حرف زد. همان موقع بود که فهمیدم او در فیلمهایش بازی می‌کند و خودش نیست. و به تجربه فهمیده بود که این همان شخصیتی است که از او می‌خواهند. اگر این شخصیت را تغییر می‌داد مسلماً به شهرتش لطمه می‌زد. کسانی که معتقد بودند کوپر نمی‌تواند بازی کند، واقعاً او را دست کم گرفته‌اند.

برای بسیاری از ما که از «عصر طلایی» هالیوود با چنان شور و شوقی یاد می‌کنیم، ستارگان امروز فاقد جادو و جاذبه دهه ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ هستند. شاید به این دلیل که استودیوهای بزرگ، دیگر سالی پانصد فیلم نمی‌سازند و بنابراین ستارگان کمتری می‌درخشند. یا ممکن است به خاطر عوض شدن سلیقه تماشاگران امروزی باشد، تماشاگرانی که علاقه‌ای به دنیای با شکوه و زرق و برقهای ساختگی هالیوود ندارند و از قهرمان‌سازی بیزارند. داستین هافمن، جان ویت یا میافارو، با وجود آن که واقعاً هنرمنداند، اگر در دوران طلایی درخشش گاربو، گیبِل و گرانت بودند، هرگز موفقیت کنونی را به دست نمی‌آوردند.

امروزه کمتر پیش می‌آید که کارگردان بتواند از يك ستاره يك تیپ بسازد. در حال حاضر بیش از هر زمان دیگری در تاریخ سینما از بازیگران گمنام استفاده می‌شود. این موضوع حتماً کارگردانان جوان (همچنین آقای استیونس) را خوشحال می‌کند، چون فیلمسازی بدون وجود ستارگان مغرور آسانتر است.

خیلی از اوقات کارگردان نمی‌داند چگونه از بازی هنرپیشه — بخصوص يك ستاره — انتقاد کند. کیگلی روشی دارد که بسیار مؤثر است و حاکی از اهمیت روانشناسی در کارگردانی است. هرگاه بازی در يك صحنه کُند، خسته کننده یا یکتواخت باشد، کیگلی اجازه می‌دهد که صحنه را تمام کنند، بعد به طرف هنرپیشه می‌رود و خیلی خصوصی پیشنهاد می‌کند که کار را تکرار کنند، اما این بار به صورتی که در تمرین انجام داده‌اند. به این ترتیب به غرور هنرپیشه بر نمی‌خورد چون فکر می‌کند که در تمرین کارش خوب بوده و فقط باید دوباره آن را تکرار کند.

جی. لی تامپسون^۸ کارگردان فیلم دکتر دولیتل^۹ در این باره می‌گوید: «من فکر

می‌کنم باید حرفهای هنرپیشه را با دقت و علاقه گوش داد تا اعتماد به نفس خود را از دست ندهد. اگر نظر او درست باشد که چه بهتر؛ اما اگر مثل اکثر موارد اشتباه کند، بهتر است که با سیاست و تدبیر با او برخورد کرد. من همیشه طوری با او صحبت می‌کنم که فکر کند تفاوتی بین عقیده خودش و من وجود ندارد. اگر صد درصد مطمئن باشم که هنرپیشه اشتباه می‌کند، عقیده‌ام را تغییر نمی‌دهم، بلکه به او تلقین می‌کنم که نظرش با من یکی بوده است.»

چارلتون هستون، هنرپیشه برجسته هالیوود در این باره می‌گوید: «به نظر من کارگردان نباید به فکر راحتی من باشد — البته بسیاری از هنرپیشه‌های پولساز با این نظر من مخالفند. من دستمزد زیادی برای بازی در فیلم می‌گیرم و فکر می‌کنم قسمتی از آن پول به این خاطر است که باب میل کارگردان رفتار کنم. اگر او بخواهد مثل ویلیام وایلر فیلمبرداری را طبق برنامه زمانبندی شده و در يك جو سخت و تحت فشار انجام دهد و من به خشخاش گذارد، مسئله‌ای نیست. کار تنها چیزیه که برام مهمه! بسیاری از هنرپیشه‌ها مخصوصاً هنرپیشه‌های زن دوست دارند مثل بچه ازشون مواظبت بشه. به نظر من کارگردانی که سعی داره دل هنرپیشه‌اش را به دست بیاره، وقتش را تلف می‌کنه. کارگردان اجباری نداره که بگه: «عالی بود، فوق‌العاده بود، فقط کوچولو يك بار دیگر تکرار کن...» من به چنین مواظبتهایی احتیاج ندارم و هنرپیشه‌ای که چنین رفتاری را دوست داره خیلی بچه است.»

در رابطه با موضوع تکرار نماها، يك مسئله لازم به تذکر است: فقط در صورتی از هنرپیشه بخواهید بازی را تکرار کند که انتقاد بجا و درستی داشته باشید. همچنین هیچوقت کارگردان نباید برای نشان دادن اینکه از هنرپیشه چه می‌خواهد خودش بازی کند، بخصوص اگر هنرپیشه بازیگر ماهر باشد. با هنرپیشه درباره برداشتی که از شخصیت دارد و انگیزه و اثری که باید به جا گذارد، گفتگو کنید. به هنرپیشه اجازه دهید که با برداشت خود بازی کند، چون به احتمال زیاد برداشت او بدتر از شما نخواهد بود. يك کارگردان مشهور، هرگز به هنرپیشه دستور نمی‌دهد بلکه به او «پیشنهاد» می‌کند. چنان که حکیمی فرزانه گوید: «تعلیم نباید در لباس تعلیم باشد و شناساندن مجهولات باید صرفاً یادآوری چیزهای فراموش شده باشد.» هیچکس دوست ندارد که به او دستور دهند. اگر کارگردانی با اعتماد به نفس و خیلی عادی هنرپیشه‌ها و گروه را هدایت و راهنمایی کند، می‌تواند احترام همکارانش را جلب نماید. اگر هنرپیشه‌ای از

روانشناسی سردرآورد می‌داند که «پیشنهاد» کارگردان در واقع يك دستوراست و باید اجرا شود.

کارگردان در رابطه با ستارهٔ فیلم ندرتاً با مشکل لاینحلی روبرو می‌شود و یا کمتر اختلاف به جایی می‌رسد که جبران صدمات غیرممکن شود.

چندی قبل، قراردادی برای يك فیلم تکنی کالر با کمپانی کلمبیا بستم. تا يك روز قبل از شروع فیلمبرداری هنوز هنرپیشهٔ اول زن فیلم را که در منزل بستری بود ملاقات نکرده بودم. تهیه‌کننده پیشنهاد کرد که به منزل خانم هنرپیشه در سانتا مونیکا بروم و با او صحبت کنم. این خانم یکی از هنرپیشه‌های مشهور روز و به تازگی برندهٔ جایزهٔ اسکار شده بود.

وقتی وارد منزل هنرپیشه شدم، نمی‌دانستم که در چه دامی قدم می‌گذارم. در حضور مادرش، تمام فیلمنامه را سطر به سطر با هم مرور کردیم. او گهگاه از من می‌پرسید که برداشت من از صحنه‌ها چیست و من با اعتماد کامل برایش توضیح می‌دادم؛ چون هفته‌ها روی فیلمنامه کار کرده بودم و فکر می‌کردم که تسلط کافی برآن دارم.

وقتی صحبت‌های ما به پایان رسید و من خواستم بروم، چیزی گفت که جا خوردم. او گفت: «خوشحالم که این ملاقات صورت گرفت چون من اصلاً قصد ندارم آن طور که شما می‌خواهید این نقش را بازی کنم.»

من هاج و واج ماندم. با خودم گفتم که بالاخره راهی پیدا می‌کنم و از در خارج شدم. در راه بازگشت به هالیوود، فکر می‌کردم که باید به او چه می‌گفتم؟ می‌توانستم به طور جدی به او بگویم که یا آن طور که من می‌خواهم بازی کند یا از این کار دست بکشد. شاید بهتر بود که به او اطمینان می‌دادم که بسیاری از اختلافات حتماً هنگام فیلمبرداری حل خواهند شد. به هر حال هیچ کدام از این حرف‌ها را به هنرپیشه‌ای که به کارگردانش اعلان جنگ داده بود نگفتم.

صبح روز بعد وقتی اولین تمرین آغاز شد، هنرپیشه با عجله به سراغ من آمد و گفت: «آقای پر، راجع به حرف‌های دیروزتان فکر کرده‌ام و حالا متوجه می‌شوم که منظورتان چه بوده است و مایلم بابت حرف‌های دیروزم از شما معذرت بخواهم.»

من باز هاج و واج ماندم. اما دستش را فشردم و نفس راحتی کشیدم. بعد فهمیدم که موضوع از چه قرار بوده است. مادرش که نمی‌خواست به موفقیت دخترش لطمه بخورد او را متقاعد کرده که با کارگردانش از در دوستی درآید.



۲-۶. جین کلی کارگردان فیلم چند میلیون دلاری سلام، دالی توانست این فیلم را يك روز قبل از پایان مهلت ۹۰ روزه‌اش به پایان برساند. بسیاری از کارگردانان، صحنه‌های بزرگ را به دستیاران خود واگذار می‌کنند، اما کلی شخصاً صحنه‌های پر جمعیت فیلم را مانند يك مدیر کالج اداره کرد. نوربین ۷۰ م در حال فیلمبرداری به طریقه تادا - او.

درسی که من از این ماجرا گرفتم این بود که گاهی مسائل خود به خود درست می‌شوند. اگر عکس العمل دیگری از خود نشان می‌دادم، صدمه‌ای جبران ناپذیر به فیلم و آن هنرپیشه زده بودم.

جلب رفاقت بازیگر و تاثیر گذاشتن بر او

از آنجا که کارگردان نه تنها با تکنیک عکاسی و صحنه‌پردازی بلکه با عواطف انسانی نیز سروکار دارد، باید آگاهی زیادی از سرشت آدمی و روانشناسی رفتاری داشته باشد. او باید رفتاری پدرا نه و با سیاست از خود نشان دهد. تنها از يك راه می‌توان افراد را وادار به کاری کرد که می‌خواهید انجام دهند و آن ایجاد انگیزه و میل در آنهاست. یکی از بهترین راهها گوش کردن به نصیحت ویلیام جیمز^{۱۰} است که می‌گوید: «همه تعریف را دوست دارند. ریشه‌دارترین اصل در سرشت آدمی میل وافرش به قدردانی است.» و از آنجا که بازیگران فرقی با دیگران ندارند، نسبت به کارگردانی که رضایت خود را نشان می‌دهد و در مواقع لزوم تشویق می‌کند، عکس‌العمل خوبی نشان می‌دهند. راههای زیادی برای ابراز رضایت و تشویق هنرپیشه وجود دارد. یکی از کارگردانان همواره من هر وقت می‌خواست هنرپیشه‌هایش را تشویق کند، شکلاتهایی را که به صورت سکه در ورق آلومینیومی پیچیده بود به آنها تعارف می‌کرد. ممکن است این کار خیلی ساده و بی‌اهمیت به نظر آید، اما همین باعث شده که این کارگردان به عنوان «کارگردان محبوب هنرپیشه‌ها» شهرت یابد، به این معنا که هنرپیشه‌ها از کار کردن با او لذت می‌برند. اما مسئله مهم در مورد فیلمهای این کارگردان، بازی هنرپیشه‌هاست که در سطح بالایی قرار دارد.

کارگردان برای فیلمبرداری تدارك می‌بیند

کارکردن با نویسنده

اولین مسئولیت کارگردانی که تهیه فیلمی را به عهده می‌گیرد، کار کردن با نویسنده‌ای است که فیلمنامه را با مشورت تهیه‌کننده نوشته است. در این مرحله، کارگردان می‌تواند در فیلمنامه دخل و تصرف کند. معمولاً قسمتهایی از فیلمنامه بر اساس نظرات کارگردان بازنویسی یا ویرایش می‌شود. البته نظر کارگردان بستگی مستقیم به قدرت خود او و اهمیت فیلم دارد.

زمانی که هنرپیشه‌ها و کارگردانان مهم هر کدام با استودیوی خاصی قرارداد داشتند، تهیه‌کننده داستانی را انتخاب می‌کرد و به نویسنده می‌داد، سپس نویسنده دیگری فیلمنامه را «ویرایش» می‌کرد. گاه پنج یا شش نویسنده مختلف فیلمنامه را می‌خواندند و بنا بر سبک و سلیقه خود دخل و تصرفاتی در آن می‌کردند، سپس کارگردان آنچه را که لازم می‌دانست تغییر می‌داد. يك فیلم ممکن بود نوشته، فیلمبرداری و تدوین شود، بی آنکه نویسنده و کارگردان تماسی با هم داشته باشند. اما امروزه کارگردان و نویسنده با هم کار می‌کنند. بیشتر کارگردانان فیلمهای چند میلیون دلاری تقریباً خود مختارند و در بیشتر موارد تهیه‌کننده حقوقی نداشته است.

بیلی وایلدر (کارگردان فیلمهای شیرینی شانس^۱ و آپارتمان^۲) معتقد است: «کارگردان لازم نیست نویسنده باشد، اما ضروری است که فیلمنامه را درك کند. درست نیست که از نویسنده پرسیم منظورت چیست؟ من نمی‌فهمم.»

کارگردان و نویسنده از طریق برقراری ارتباط نزدیک با هم می‌توانند به یکدیگر کمک کنند. کارگردان می‌تواند شریک کار نویسنده و نویسنده می‌تواند یار کارگردان باشد. از آنجا که بسیاری از نویسندگان کارگردان شده‌اند، عملکردشان یکسان است. جان هیوستن از اولین نویسنده‌هایی است که کارگردان شد و تلفیق هنرمندانه‌ای از نویسندگی و کارگردانی ارائه داد. ریچارد بروکس نه تنها نویسنده و کارگردان بلکه تهیه‌کننده نیز بوده‌است. فیلم حرفه/یهای بروکس از بهترین فیلم‌هایی است که در آن داستان به زبان سینما بیان شده است.

کلایو بل^۳ منتقد انگلیسی، سینمایی را واقعی و هنری می‌داند: «که شکل پر محتوایی دارد و به بیان دیگر شکل سنجیده‌ای است که در آن تمام اجزاء با هماهنگی و وحدت، يك كل را می‌سازند.» همکاری نزدیک کارگردان و نویسنده می‌تواند این وحدت شکل را بیافریند و پاسخ خوبی به مخالفین نظریه تروفو - نظریه مؤلف - باشد.

کارگردان رابرت مولیگان^۴ نظر دیگری در این مورد دارد: «هیچ کارگردانی نباید بنویسد همچنان که هیچ نویسنده‌ای نباید کارگردانی کند. من در واقع فیلمنامه را نمی‌نویسم بلکه در تمام مراحل با نویسنده همکاری می‌کنم. پس از پایان فیلمبرداری، آن را به نویسنده نشان می‌دهم و به ایرادها و پیشنهادهاش با دقت گوش می‌کنم. البته نویسنده می‌داند که تصمیم نهایی را خودم می‌گیرم.»

از آنجا که کارگردان و نویسنده ممکن است روزها، هفته‌ها و حتی ماه‌ها سر فیلمنامه کار کنند، يك کارگردان باید از چگونگی تکوین و تکامل داستان از آغاز تا زمانی که فیلمبرداری شروع می‌شود، آگاه باشد. اگر فیلمنامه بر اساس داستان يك كتاب يا يك نمایشنامه باشد موضوع روشن است. اما اگر در اصل برای سینما نوشته شده، در آغاز می‌بایستی يك طرح کلی یا خلاصه بوده باشد که معمولاً طرح داستان را توضیح می‌دهد و شخصیت‌ها را ترسیم می‌کند. وقتی داستان به این شکل باشد، همیشه به نقطه‌ای می‌رسد که آن را می‌توان «نقطه پایان احتمالی»^۵ خواند؛ جایی که می‌توان داستان را خاتمه و یا ادامه داد. نویسنده اصلی باید تصمیم بگیرد که داستان را تمام کند یا آن را ادامه دهد. به هر حال، قدم بعدی پرداخت داستان است. در این مرحله، داستان در چهارچوب خطوط اصلی بسط می‌یابد که رویدادها و شخصیت‌پردازی را شرح می‌دهد و

داستان را به صحنه و سکانس تقسیم‌بندی می‌کند. در این مرحله بعضی از نویسنده‌ها، قسمتهایی از دیالوگ را هم اضافه می‌کنند، اما معمولاً دیالوگ و حرکات دوربین مطرح نمی‌شوند. اگر داستان نظر همه را تأمین کرد، نویسنده فیلمنامه را تهیه می‌کند که تداوم داستانی آن مبنای تعبیر هنرپیشه‌ها و کارگردان از فیلمنامه خواهد بود. فیلمنامه حکم نقشه را برای معمار دارد که طرحهای زیبایی‌شناسی آرشیکت را به اجرا درمی‌آورد.

خیلی از فیلمها به خاطر کارگردانی بد خراب شده‌اند. اما از طرفی، بهترین کارگردانان هم نمی‌توانند فیلم موفق بسازند مگر آنکه داستان خوبی داشته باشد. آنان که آرزوی کارگردانی دارند نمی‌توانند منکر نظر شکسپیر باشند که می‌گوید: «این نمایشنامه است که اهمیت دارد.»

وقتی کارگردان فیلمنامه را تأیید کرد، از آن به عنوان فیلمنامه نهایی^۶ چندین نسخه می‌گیرند و به تمام قسمتهای فنی استودیو می‌فرستند. ویلیام کیگلی همیشه پیش از تکثیر فیلمنامه، تمام توضیحات مربوط به حرکت و جهت دوربین را حذف می‌کرد. اما این موضوع عجیب به نظر می‌آید چون زاویه دوربین نقش مهمی در بازگویی فیلمنامه دارد. اما کیگلی دلیل خوبی برای این کار داشت. او يك فیلمنامه را می‌خواند و تمام زوایای دوربین از قبیل نمای درشت، نمای عمومی، نمای پان و نمای دالی را حذف می‌کرد و تنها دیالوگ و راهنماییهای مربوط به محل صحنه و بازیگر را باقی می‌گذاشت. کیگلی معتقد بود که فیلمنامه‌نویس (اگر نخواهد خود کارگردانی کند) نمی‌تواند پیشاپیش مجسم کند که در يك صحنه پان بهتر است یا دالی؟ کیگلی اقرار می‌کند که خودش نیز تا يك صحنه با تمام دکور ساخته نشود دقیقاً نمی‌داند چه زاویه دوربینی را برمی‌گزیند. يك صحنه دراماتيك می‌تواند با آنچه نویسنده پشت ماشین تحریر تجسم می‌کند، بسیار متفاوت باشد. بهتر است که کارگردان با به تأخیر انداختن کارهای مربوط به دوربین تا تعیین بازی، دیالوگ و سایر امور، بازیها را آن طور که مناسب است و بر طبق شرایط موجود و نه تقلید صرف از فیلمنامه، صحنه‌پردازی کند. البته منظور این نیست که کارگردان نباید از پیش تصویری از نما در ذهن خود داشته باشد، بلکه کارگردان نباید مقید به نظر نویسنده باشد. خوشبختانه مدتی است که فیلمنامه‌نویسان درباره حرکات دوربین نمی‌نویسند چون متوجه شده‌اند که کارگردان اکثراً به آنچه درباره دوربین نوشته می‌شود

بی‌اعتناست و کار خود را می‌کند.

استلی کوبریک، کارگردان دکتر استرنج لائو و ۲۰۰۱، يك اودیسه فضایی به همه کسانی که مایلند به کار فیلمنامه‌نویسی بپردازند چنین توصیه می‌کند: «تنها چیزی که برای نوشتن يك فیلمنامه لازم است، ضبط گفتار و رفتار مردم است. پس بهتر است نگران تعیین حرکات دوربین نباشید چون به هر حال کارگردان آن را تغییر خواهد داد.»

بیشتر کارگردانان و نویسندگان در مورد تقسیم فیلمنامه به قسمتهای کوچکتر نما، صحنه و سکانس (فصل) توافق نظر دارند. گرچه کیگلی همیشه عقیده داشته که نما نباید در فیلمنامه ذکر شود اما چون در خیلی از موارد ذکر می‌شود، لازم دیدم به آن اشاره کنم.

هر نما جزء مستقلی از يك صحنه است در حالی که صحنه توالی چندین نماست؛ گرچه ممکن است صحنه تنها يك نما داشته باشد.

سکانس بخشی از بازی است که در آن وحدت زمان وجود دارد و می‌تواند از چند صحنه تشکیل شود. برای مثال، يك سکانس طولانی در يك آپارتمان که تداوم موضوع هم دارد و ممکن است از چندین صحنه تشکیل شود. فرض کنید که سکانس يك فیلمنامه درباره تهیه غذا برای يك میهمانی شام و آمن میهمانهاست و ماجراهای مضحکی که در رابطه با تهیه شام روی می‌دهد.

صحنه اول در آشپزخانه آپارتمان است و يك تازه‌عروس در حال تهیه سوفله میگو می‌باشد. همسرش در آخرین لحظه به خانه می‌آید و می‌گوید که رئیس اداره قرار است برای شام بیاید. موضوع وقتی بغرنج می‌شود که می‌فهمند رئیس به غذاهای دریایی حساسیت دارد. صحنه دوم زمانی آغاز می‌شود که شوهر به میهمانان خوشامد می‌گوید و آنها را به اتاق نشیمن راهنمایی می‌کند. سپس مشغول تهیه يك نوشیدنی شده و برای نبودن همسرش در منزل که برای خرید غذای آماده بیرون رفته بهانه‌ای می‌آورد. شوهر پشت‌میز در يك نمای متوسط و رئیس مشغول تماشای جوایز قدیمی فوتبال کارمندش است و دوربین روی او پان می‌کند. در صحنه سوم زن به همسرش می‌گوید که مغازه بسته بوده و نتوانسته غذا بخرد، شوهر بلافاصله سرگرم باز کردن در کسرو می‌شود.

صحنه چهارم و آخرین صحنه، پذیرایی مفتضحانه شام است که باعث می‌شود رئیس و همسرش با عصبانیت آنجا را ترك کنند. يك سکانس کامل که شامل صحنه‌ها و نماهای متعدد است با يك فید - آوت، دی‌زالو یا مثل اکثر فیلمهای جدید با برش سریع که پس از آن بلافاصله سکانس بعدی می‌آید پایان می‌گیرد.

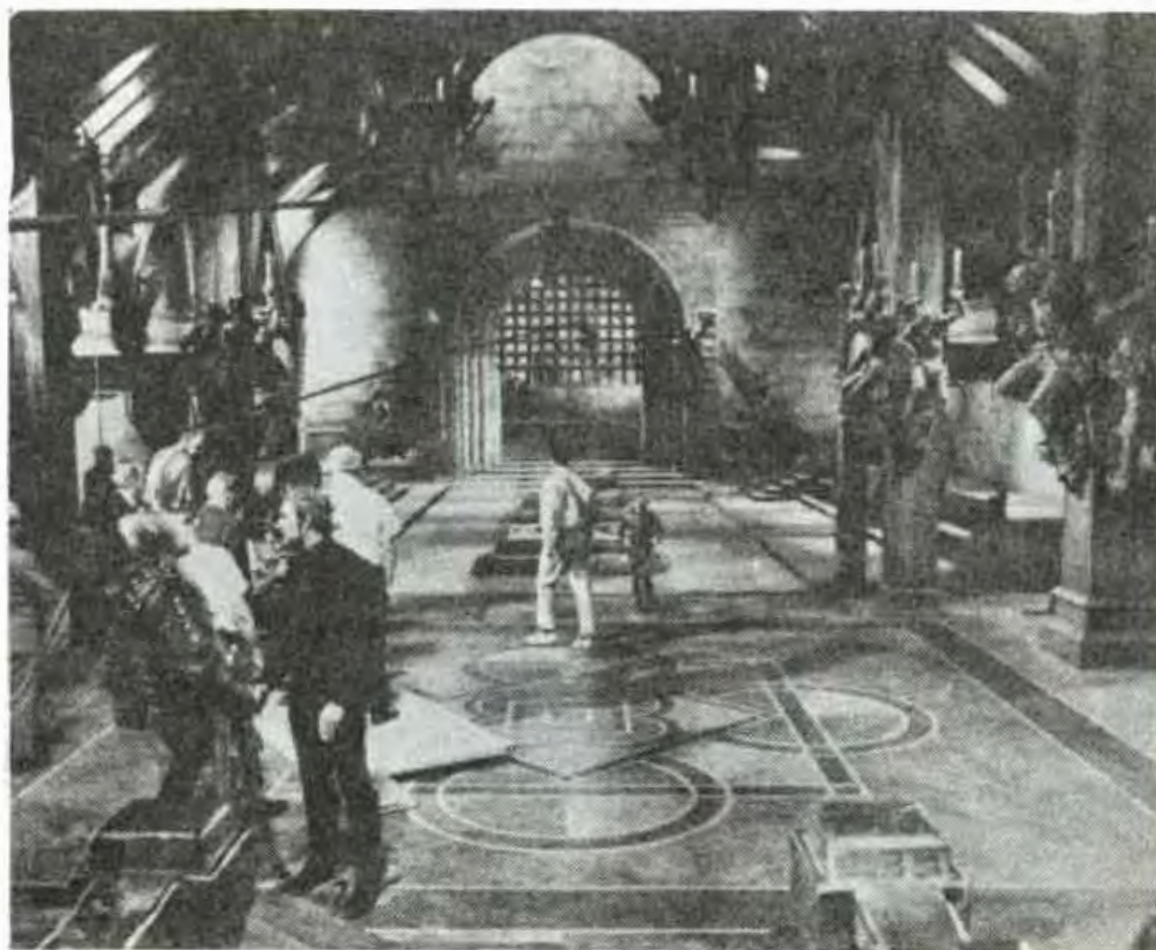


۳ - ۱. فیلمبردار تقریباً هر کاری را برای تأمین نظر کارگردان انجام می‌دهد، بخصوص اگر کارگردان بیلی وایلدر و دورین آریفلکس باشد، او حتی حاضر است از داخل يك گور هم فیلمبرداری کند. بیلی وایلدر تاکنون ۲۰ بار نامزد و ۶ بار برندهٔ جایزهٔ اسکار شده است.

بیشتر فیلمنامه‌ها بازی موازی (مونتاژ موازی) دارند که دو یا چند صحنهٔ مختلف از طریق پس برش، یکی در میان نمایش داده می‌شوند.

نمونهٔ آن در فیلم سرقت بزرگ قطار^۷ اثر ادوین پورتر^۸ است که افراد شرور، نل کوچک را به ریل قطار بسته‌اند و با پس برش بین قطاری که نزدیک می‌شود و هارولد مهربان که سوار بر اسب برای نجات نل می‌تازد، هیجان بیشتری آفریده می‌شود. مونتاژ موازی می‌تواند اشکال مختلفی داشته باشد، کند و دلهره‌آور، یا تند و خشن.

پس نگاه^۹ اصطلاح دیگری است که منشأ آن را باید در اولین فیلمنامه‌های تاریخ سینما جستجو کرد. این تمهید نمایانگر رویدادهایی است که در گذشته واقع شده‌اند.



۳ - ۲. بخش هنری استودیوی وارنر برای ساختن دکورهای عظیم فیلم کاملوت به کارگردانی جاشوا لوگان زحمت فراوانی کشید. مردی را که در قسمت پایین سالن قرار دارد با گروه تولید مقایسه کنید.

هدف کتاب حاضر این نیست که برجسته‌های فیلمنامه نویسی یا فنون فیلمهای خوب، چه در گذشته و چه در حال حاضر، تاکید کند. دانشجویان علاقه‌مند می‌توانند کتابهای خاص در این زمینه را مطالعه کنند.

چگونه بازیگران انتخاب می‌شوند؟

پس از آنکه کارگردان زمانبندی نماها را به طور دقیق از پیش مشخص کرد، قدم بعدی انتخاب هنرپیشه‌ها و افراد گروه تولید است. جز در مورد انتخاب ستاره‌های بزرگ، کارگردان در مورد انتخاب بازیگران حق و تو دارد. ممکن است کارگردان نتواند هنرپیشه‌هایی را که می‌خواهد داشته باشد، اما تهیه‌کننده به‌ندرت هنرپیشه‌ای را تحمیل

می‌کند.

دفتر استخدام استودیو که ضرورت آن روشن است، در استخدام هنرپیشگان نقش واسطه را دارد و کارگردان در مورد انتخاب هنرپیشه برای نقشهای مختلف با تهیه‌کننده همفکری و همکاری می‌کند.

اگر کارگردان شناخت کافی از هنرپیشه نداشته باشد، از او می‌خواهد که مانند آزمون بازیگران تئاتر متنی را بخواند. بسیاری از بازیگران با این آزمون پذیرش سخت مخالفند، و در واقع، عده‌ای تحت هر شرایطی از انجام این آزمون سر باز می‌زنند — به هر حال (بجز تست هنرپیشه) این بهترین روش برای آشنایی کارگردان با استعداد و شخصیت بازیگر برای پرهیز از انتخاب نادرست است. هنرپیشه‌ها اکثراً در ارتباط با این آزمون چنین می‌گویند: «لحن خواندن من بی‌نهایت سرد است.» اما کارگردان باز هم به او فرصت می‌دهد تا متن را بخواند؛ و خیلی از اوقات پس از این آزمون، با شوق گفته‌ام: «این گرمترین لحن سردی بود که تا به حال شنیده‌ام!»

اما اگر خواندن از روی متن چاره‌ساز نباشد، کارگردان یا باید تعاریف آژانس بازیگر را بپذیرد و یا فیلمهای جدید متقاضی را که در آنها نقشهای مشابهی داشته است ببیند. گرچه استودیوها چندان هم همکاری نمی‌کنند، اما استودیوهای بزرگ همیشه برای انتخاب بازیگر، فیلم به هم قرض می‌دهند، بخصوص اگر تهیه‌کننده خواسته باشد.

آکادمی علوم و هنرهای سینمایی راهنمای مفصلی دارد حاوی فیلمهای هزاران بازیگر. این راهنما در امر انتخاب هنرپیشه به کارگردان کمک می‌کند. ولی بعضی از هنرپیشگان هالیوود از روی نادانی از پرداخت حق عضویت سالانه ناچیز آن خودداری می‌کنند، در حالی که درج اسمشان در این راهنما برای آگاهی کارگردان ضروری است.

اولین فیلم تلویزیونی کمپانی برادران وارنر، نخستین قسمت داستان فیلم شاین^{۱۰} بود که من کارگردان آن بودم. پس از مدتی کار کردن با نویسنده، تمام فکر و ذکر من متوجه انتخاب بازیگران بخصوص ستاره اول فیلم بود.

من حدود دوازده مرد مناسب این نقش را امتحان کردم؛ یکی از آنها نورمن واکر^{۱۱} غول‌پیکر بود که صدای نرمی داشت و سابقاً در یکی از کلوبهای لاس‌وگاس مسئول انتظامات بود. نورمن واکر را يك آژانس هالیوود كشف کرد، اما در پاسخ به سؤال



۳-۳. سام پکین با کارگردان فیلمهای این گروه خشن و این فرار مرگبار در فیلمهای خشنونستبار غرب وحشی تخصص دارد. سام پکین با غرق صحنه‌ای است که انعکاس آن در عینکش هویداست. دوربین عظیم پاناویژن، منتظر شروع فیلمبرداری است.

«می‌خواهید در فیلم بازی کنید؟» جواب منفی داده بود. با این حال، آژانس کارتش را در اختیار واکر قرار داد تا در صورت تغییر عقیده به آنها مراجعه کند. شش ماه بعد وقتی واکر کار خود را از دست داد به یاد این پیشنهاد افتاد. سوار ماشین قراضه‌اش شد و به لس‌آنجلس رفت. آژانس مذکور او را پیش ویلیام تی. اور^{۱۲} مدیر



۳ - ۴. پل نیومن صحنه‌ای از فیلم رانشل، رانشل را به کمک نمایاب تنظیم می‌کند. این فیلم نامزد جایزه بهترین فیلم شد.

استودیو و مسئول نظارت بر کارهای تلویزیونی جدید برد و به این ترتیب بود که از واکر تست هنرپیشگی گرفته شد. چندی بعد وقتی من و جک وارنر^{۱۳} در سالن نمایش نشسته بودیم، متوجه شدم که با

بی‌میلی به تست هنرپیشه‌ها نگاه می‌کند تا اینکه تست واکر روی پرده رفت. گرچه او هنرپیشه تازه کاری بود و تا حدودی عصبی، ولی ویژگی بخصوصی داشت که به زعم وارنر جزو شخصیت او بود.

وارنر با بلندگو به آپاراتچی گفت: «تست آن مرد را دوباره نمایش بده!»

وارنر با دیدن تست دیگر صد در صد مطمئن شد و گفت: «خودشه. اسمش چیه؟»

گفتم: «نورمن واکر»

وارنر گفت: «نورمن اسم مناسبی نیست، خیلی ملایمه. اسمشو می‌ذاریم کلینت.

خودشه، کلینت واکر.»

مشورت با گروه تولید

در ضمن اینکه کارگردان مشغول مصاحبه با هنرپیشه‌های نقشهای مختلف يك فیلم است، باید با کارگردان هنری درباره سبك و اندازه و چگونگی دکورهایی که باید ساخته شوند مذاکره کند. البته بودجه فیلم، خواه برای تلویزیون یا سینما، تعیین می‌کند که کارگردان تا چه حد می‌تواند در طراحی و ساخت دکورها نظر دهد. بیشتر کارگردانان هنری اگر موقعیت داشته باشند مایلند با کارگردان در باره دکور و طراحی صحنه صحبت کنند تا محل درست قرار گرفتن درها، پنجره‌ها و اشیاء صحنه را بدانند.

کارگردانی که طراحی می‌داند — هر چند مبتدی — در برقراری ارتباط با کارگردان هنری یا طراح صحنه موفق‌تر است. این نوع ارتباط بین کارگردان و کارگردان هنری نه تنها موجب فهم بهتر می‌شود، بلکه از اشتباهاتی که مستلزم وقت و خرج زیاد است جلوگیری می‌کند.

امروزه دکورها را با در نظر گرفتن اندازه پرده نمایش می‌سازند. فصل بعد توضیح بیشتری در این باره می‌دهد، اما به طور کلی هر چه پرده عریض‌تر باشد، دکورها باید بزرگتر باشند.

خیلی از اوقات صحنه‌ها را مخصوص ستارگان طراحی می‌کنند. يك بار در یکی از فیلمهای آلن لد^{۱۴} همه دکورها را به يك نسبت کوچکتر ساختند، تا لد بزرگتر از اندازه واقعی خود به نظر آید. پس از پایان فیلم، تمام دکورها به فیلم شاین که من کارگردانش

بودم، اختصاص یافت و کلینت واکر غول‌پیکر که مجبور بود از هر دری که وارد می‌شود خم شود، کمی مسخره به نظر می‌رسید.

در طول مدت فیلمبرداری، کارگردان باید با مدیر تداركات، مسئول لباس، و در مورد مفاهیم تصویری با فیلمبردار مشورت کند. قسمت تولید باید در جریان جلوه‌های ویژه‌ای که کارگردان می‌خواهد در فیلم به کار ببرد قرار بگیرد و مسائلی چون تعداد روزهای فیلمبرداری، زمانبندی سکانسها و غیره باید همه به طور مفصل مورد بحث قرار گیرد. در این مرحله و تنها در این مرحله است که کارگردان می‌تواند قسمت تولید را راضی کند که نماها را به ترتیبی که در سکانسها هستند فیلمبرداری نماید. اگر در این مرحله اقدامی نکند ممکن است مجبور شود نقطه اوج داستان را درست در اولین روز کار بگیرد. البته لازم به تذکر است که مدیر تولید هیچ‌وقت عمداً سعی نمی‌کند طوری برنامه‌ریزی کند که داستان از آخر به اول فیلمبرداری شود. اما گاهی به خاطر صرفه‌جویی در بودجه، و در دسترس بودن محل فیلمبرداری و بازیگر، کارگردان مجبور می‌شود ملاحظات زیبایی‌شناسی را نقداً کنار بگذارد. اما يك کارگردان مجرب متوجه نیاز به برقراری تعادل درست بین جنبه‌های عملی و هنری هست.

زمانبندی

وقتی دستیار کارگردان فیلمبرداری را زمانبندی می‌کند، به چیزی که توجه دارد تعداد صفحاتی است که کارگردان می‌تواند در طول يك روز فیلمبرداری کند و آیا این زمانبندی عملی است یا خیر. زمانبندی فیلمهای دان سیگل مسلماً با زمانبندی فیلمهای جورج استینونس متفاوت است. کارگردانی که تدوینگر بوده کارش را سریعتر از کارگردانی که قبلاً در کار تئاتر یا فیلمنامه نویس بوده، انجام می‌دهد.

وقتی بودجه فیلمی تأمین شد، کارگردان باید با محدودیتهای بودجه کنار بیاید، بخصوص اگر يك فیلم معمولی یا تلویزیونی باشد. احتمالاً کارگردان ناچار است از هنرپیشه‌ای که دستمزد کمتری می‌گیرد و یا از دکورهای کم خرج‌تری استفاده کند. يك کارگردان با تجربه می‌داند که از چه چیزهایی می‌تواند صرف‌نظر کند و یا به عکس از چه چیزهایی نباید بگذرد تا به کیفیت فیلمش لطمه اساسی وارد نشود.

انتخاب محلهای فیلمبرداری

قدم بعدی کارگردان پیدا کردن محل فیلمبرداری است — محلهای خارج از استودیو. در استودیوهای بزرگ این کار را بخش بخصوصی انجام می‌دهد. اما در فیلمهای کم خرج ممکن است خود کارگردان با اتومبیل شخصی‌اش به دنبال محلهای مناسب بگردد. البته عده‌ای از کارگردانان احتمالاً از این موضوع شکایت دارند، هر چند شوق زیادی برای فیلمی که می‌خواهند کارگردانی کنند داشته باشند.

امروزه استفاده از محلهای خارج از استودیو بعدی است که هرگز استودیوها در زمان تولید انبوه سینما نمی‌توانستند تصورش را هم بکنند. در حال حاضر، تماشاگران آگاه خواهان واقعگرایی هم در داستان و بازیها هستند و هم در دکور و محلهای فیلمبرداری.

ریچارد بروکس کارگردان فیلم پایان خوش^{۱۵} تمام صحنه‌های داخلی و خارجی این فیلم را در مناطق دنور و کلورادو گرفت. برای این فیلم نه دکوری ساختند و نه صحنه‌ای را در داخل استودیو فیلمبرداری کردند. البته در این گونه موارد پولی که معمولاً صرف ساختن دکور می‌شود خرج ایاب و ذهاب می‌گردد، اما هزینه صدابرداری بالا می‌رود چون صدابرداری را باید اکثراً در استودیو انجام دهند.

اگر محلی که کارگردان انتخاب کرده داخل شهر باشد، باید حتماً برای جلوگیری از تراکم ماشینها و ازدحام مردم، از پلیس کمک گرفت. اگر محل فیلمبرداری خارج از شهر باشد، مسائل دیگری از قبیل شرایط جوی، دوری و نزدیکی به بزرگراه، عبور هواپیما و تأثیری که روی صدابرداری دارد و امکان گذاشتن دالی باید در نظر گرفته شود. بسیاری از کارگردانان با شور و شوق فراوان برای انتخاب محل به بلندترین نقطه‌ها می‌روند، اما گاه متوجه می‌شوند که فیلمبرداری و صدابرداری در آنجا غیرممکن است.

امروزه به دلیل ظهور کارگردانان موج نو، بخصوص سازندگان فیلمهای تجاری، دوربینها و دستگاههای ضبط سبک و قابل حملی به بازار آمده است. کارگردان فعال می‌تواند با این وسایل جدید تقریباً همه جا فیلمبرداری کند.

کارگردان بازیها را طرح‌ریزی می‌کند

تدارك دیدن مهمترین مرحله کار يك کارگردان است، چون تنها يك برنامه‌ریزی دقیق

می‌تواند موجب سهولت تولید شود.

کارگردانان هالیوود عقاید متفاوتی دربارهٔ از پیش تنظیم کردن زوایای دوربین، نمایندگی (تعداد زوایایی که از يك صحنه فیلمبرداری می‌کنند)، محل ایستادن و حرکت هنرپیشه دارند. عده‌ای از کارگردانان هر حرکت هنرپیشه را در ارتباط با زاویهٔ دوربین از پیش طرح می‌کنند و برخی دیگر هیچ طرحی از پیش ندارند. باید اعتراف کنم که من هر دو روش را آزموده‌ام و هر دو می‌توانند سیستم خوبی برای کار باشند. به نظر عاقلانه نیست که در يك صحنهٔ كوچك با دو هنرپیشه، تمام حرکات و زوایا از پیش تنظیم شوند. اما وقتی کارگردان وقت کمی دارد و باید نماهای متنوع بسیاری را با تعداد زیادی هنرپیشه در يك روز بگیرد در این صورت مجبور است در مورد صحنه‌پردازی خوب بیندیشد تا در وقت و بودجه صرفه‌جویی شود. برای مثال، يك سالن بزرگ رقص که بیست صفحهٔ فیلمنامه را به خود اختصاص می‌دهد در نظر بگیرید. يك تَر بسیار بزرگ در انتهای سالن قرار دارد که در طول سکانس ۹ هنرپیشه از آن وارد می‌شوند و همچنین لازم است که از هر ۹ هنرپیشه هنگام ورود يك نمای درشت گرفته شود. کارگردان باتجربه از نور و موقعیت دوربین هنگام ورود اولین هنرپیشه استفاده کرده و بقیهٔ نماهای درشت را نیز می‌گیرد و با این کار در وقت و بودجه صرفه‌جویی می‌کند. البته کارگردانانی چون وایلر، استیونس و هیچکاک ممکن است از این کارها خوششان نیاید چون آنها به بودجه‌های کلان عادت دارند و می‌توانند به تجمعات بپردازند.

برای کارگردان ماهرو آگاه که ترجیح می‌دهد پیش از فیلمبرداری کارهای مربوط به صحنه را انجام دهد، به شرط آنکه از برنامه عقب نیفتد، گفتنی بسیار است. کارگردان می‌تواند هنرپیشه‌هایش را مانند مهره‌های شطرنج حرکت دهد و به نتایجی برسد که روی کاغذ عیان نبوده است. قرار گرفتن هنرپیشه در طول و عرض صحنه — سه بُعدی — و امکان دیدن صحنه از داخل دوربین، فرصتهای فراوانی برای زنده کردن و خلاقیت فراهم می‌آورند که در غیر این صورت امکان‌پذیر نبود. من کارگردانانی را دیده‌ام که چون همه چیز را قبلاً تنظیم می‌کردند، نمی‌توانستند از صحنه الهام بگیرند و صحنه‌پردازی را به طور ایستا و بدون ابتکار انجام می‌دادند. خیلی از مواقع هنرپیشه‌ها پیشنهادهایی فوق‌العاده‌ای در مورد صحنه‌پردازی دارند. گرچه عاقلانه است که کارگردان يك دستورالعمل که خیلی هم به کار می‌آید داشته باشد، اما اگر هنرپیشه و یا فیلمبردار نظر بهتری ارائه داد، کارگردان عاقل باید از فکر خود صرف نظر کند. البته قبول نظرات

دیگران، به منزله کسرشان کارگردان نیست و کارگردان خود رأی از منابع ارزشمند بسیاری محروم می‌شود. کارگردان بهتر است دیگران را تشویق کند که پیشنهادهای تازه‌ای به او بدهند تا بتواند بهترینها را انتخاب کند.

رابرت آلریچ کارگردان فیلمهایی چون *بر بیبی جین چه گذشت؟*^{۱۶} و *کشتن خواهر جورج*^{۱۷} از نظر تدارک دیدن همه چیز قبل از فیلمبرداری در میان کارگردانان هالیوود نمونه است. او دو تا سه هفته با تمام وسایل صحنه و گاهی حتی با لباسهای اصلی هنرپیشه‌ها تمرین می‌کند و معتقد است که هنرپیشه‌ها به کارگردانی که کارهایش را ردیف کرده احترام می‌گذارند، و همین که بدانند کارگردان جوابگوست و دقیقاً می‌داند که چه می‌خواهد، احساس اطمینان می‌کنند و بازی بهتری ارائه می‌دهند.

به عنوان آخرین مطلب درباره تدارکات پیش از فیلمبرداری، کارگردان ممکن است در موقعیتی قرار بگیرد که عملاً هیچ گونه تدارکی ندیده باشد. برای خود من هم این مورد پیش آمده است. پس از بستن قرارداد با کمپانی برادران وارنر، ابتدا در قسمت فیلمهای کوتاه کار کردم و بعد به بخش فیلمهای سینمایی ارتقا یافتیم. اما این مورد زمانی پیش آمد که من هنوز در قسمت فیلمهای کوتاه کار می‌کردم.

يك روز که از محوطه استودیو خارج می‌شدم، نگهبان به من گفت که تهیه‌کننده می‌خواهد فوراً مرا ببیند. برگشتم و به قسمت مدیریت رفتم.

تهیه‌کننده به من اطلاع داد که کارگردانی فیلمی که قرار است فردا شروع شود به عهده من محول شده و تا فردا برای خواندن فیلمنامه فرصت دارم و امیدوار بود که آن را بپسندم. طبیعتاً من کاملاً گیج شدم، چون می‌دانستم کارگردان دیگری قرار است فیلم را بسازد و تمام تدارکات را هم قبلاً انجام داده بود.

این تهیه‌کننده خیلی صریح نظرش را بیان کرد: «من و کارگردان قبلی کمی اختلاف عقیده داشتیم و این اختلاف بر سر نحوه نمابرداری از يك صحنه بخصوص بود.»

در حالی که هنوز گیج بودم، با علاقه به او گفتم که چون فیلمنامه‌ای که فردا قرار است فیلمبرداری شود قبلاً نخوانده‌ام، بهتر است مرا توجیه کند. موضوع اختلاف این بود که تهیه‌کننده می‌خواسته هنرپیشه اول فیلم از يك چاه ۹ متری به شکلی که او در نظر داشته بالا رود و کارگردان با این نظر مخالف بوده و در این مورد شکایت به آقای وارنر

هم رسیده بود. تهیه‌کننده در ضمن به من اخطار کرد که اگر می‌خواهم مرا هم کنار بگذارند، کافی است که مزاحم آقای وارنر شوم.

پس از گفتگو در مورد آن صحنهٔ بخصوص، فهمیدم که مسئله چه بوده است. تهیه‌کننده می‌خواست که هنرپیشه چهار دست و پا و به حالت افقی خودش را وجب به وجب از دیوار سنگی بالا بکشد. اما کارگردان مخالف بود و فکر می‌کرد این عمل قهرمانی تنها در صورتی قابل قبول است که هنرپیشه در حالت عمودی قرار گیرد و با دستهایش خود را بالا بکشد.

فهمیدم که تهیه‌کننده و کارگردان به یکدیگر چه گفته‌اند. این تهیه‌کننده که اخیراً مدتی است دیگر تهیه‌کنندگی نمی‌کند، به صندلی چرمی خود تکیه داد و مثل اینکه بخواهد مرا امتحان کند گفت: «خوب، حالا نظر شما چیست؟»

در جواب گفتم: «به نظر من فرقی نمی‌کند چون در چنین موقعیتی به هر حال مجبورم برای بالا کشیدن هنرپیشه از يك ریسمان استفاده کنم.»

با گفتن این مطلب، فیلمنامه را برداشتم و تمام شب را صرف خواندن آن کردم و فردا صبح فیلمبرداری فیلم این روی قانون^{۱۸} آغاز شد.

هنر تمرین کردن

يك هنر بسیار ظریف

يك تمرین کامل يك برداشت تلف شده است.

تمرین کم، برداشت را خراب می‌کند.

برداشت‌های چاپ نشده، پول و زمان هدر شده است.

فهمیدن اینکه چه وقت هنرپیش‌ها و فیلمبرداران به اندازه کافی تمرین کرده‌اند، چیزی است که با خواندن کتاب نمی‌توان فهمید. تنها تجربه می‌تواند به کارگردان بیاموزد که چه موقع همه به اندازه کافی تمرین کرده و آماده فیلمبرداری هستند. تمرین بیش از حد ممکن است باعث شود برداشت اول چاپ نشود، هنگام فیلمبرداری کار خراب شود و یا صحنه حالت درخستگی و سرزندگی خود را از دست بدهد. از طرفی تمرین کم نیز سبب اشتباه در حرکات و دیالوگ می‌شود. استادی در این است که تمرین آنقدر ادامه یابد تا هنرپیشگان بازی و دیالوگ را بخوبی فراگیرند، ولی نه تا حدی که قبل از شروع فیلمبرداری «شیره‌شان کشیده شود».

من شخصاً تلاش می‌کنم تمرین به اندازه‌ای کامل باشد که برداشت اول را بتوان چاپ کرد. ممکن است گاهی محض احتیاط از يك نما دو بار فیلمبرداری کنم، اما معمولاً روی برداشت اول به خاطر بداعت و نیرویی که لازمه صحنه است حساب می‌کنم. ۸ تا ۹ بار فیلمبرداری از يك نما نه تنها هنرپیشه را خسته می‌کند، بلکه کیفیت بازی را نیز پایین می‌آورد.

يك بار یکی از کارگردانان مشهور کمپانی متروگلدوین مایر، پس از پایان فیلمبرداری يك صحنه طولانی و مهم چنین گفت: «برداشت ۳۶، ۲۷، ۲۵ و ۲ را چاپ کن.»

تهیه‌کننده برای اینکه کارگردان را از برداشتهای مکرر باز دارد، جای شماره‌های برداشت را عوض کرد. در پایان روز وقتی کارگردان و تهیه‌کننده روزانه‌ها را می‌دیدند، کارگردان برای دفاع از خودش گفت: «حالا خودتان دیدید که برداشت ۲۷ بهترین بود!» هیچ‌کس بجز تهیه‌کننده جرئت نکرد بگوید برداشتی را که انتخاب کرده در حقیقت برداشت دوم بوده که جایش عوض شده است.

پس از گردآوری هنرپیشه‌ها

وقتی همهٔ هنرپیشگان يك فيلم انتخاب شدند، لازم است که کارگردان در يك نشست غیررسمی با يكايك هنرپیشگان در بارهٔ داستان، دیالوگ و شخصیتها به طور انفرادی و در رابطه با دیگر بازیگران بحث و گفتگو کند.

این گردهمایی برای ایجاد و حفظ يك جؤ دوستانه نیز لازم است، زیرا به کارگردان كمك می‌کند تا با کسانی که می‌خواهد کار کند آشنا شود. و به بازیگران كمك می‌کند تا با شخصیت مردی آشنا شوند که آنها را در فيلم رهبری خواهد کرد و مسئول نشان دادن شخصیت هنرپیشه به تماشاگر از طریق صحنه‌پردازی و دوربین است. کارگردان بهتر است در همان جلسهٔ اول نشان دهد که می‌داند دقیقاً چه می‌خواهد و در همین مرحله است که رهبری وی باید تثبیت شود. باید به هم احترام گذاشت و تمام اختلافات و سوءتفاهمها را در این مرحله حل کرد، چرا که اختلاف عقیده در رابطه با شخصیت‌پردازی در هنگام فیلمبرداری فاجعه‌آمیز است.

در یکی از این جلسات معارفه، یکی از هنرپیشه‌های معروف تلویزیون با خشم و عصبانیت جلسه را ترك گفت چون کارگردان حاضر به تغییر دیالوگ نشده بود. بلافاصله هنرپیشهٔ دیگری را انتخاب کردند و فیلمبرداری طبق برنامه شروع شد. اگر کارگردان تسلیم نظر هنرپیشه می‌شد، موقع فیلمبرداری اثر بدی داشت، بخصوص که این هنرپیشه به تضعیف کارگردان معروف شده بود و از این موقعیت استفاده می‌کرد. در این مورد خاص، جنگ قدرت پیش از شروع فیلمبرداری در گرفت و برنده مشخص شد. دلیل اینکه هنرپیشه حاضر شد کارش را از دست بدهد ولی تسلیم نظر کارگردان نشود، به خاطر رفتار غیرحرفه‌ای و بچگانه‌اش بود. چنین برخوردهایی برای کارگردان عادی است و باید خود را آماده کند.

پس از خواندن فیلمنامه در جلسهٔ معارفه، در صورت امکان، باید صحنه‌های مهم را در



۴ - ۱. رابرت آلدریج [با عینک تیره] سر صحنه فیلمبرداری بریسی جین چه گفت؟ کارگردان دورین آریفلکس ایستاده است. آلدریج از معنود کارگردانان موفقی است که قبلاً دستیار کارگردان بود.

محل فیلمبرداری تمرین کرد. اگر حتی تمام فیلم سینمایی یا تلویزیونی را نتوان به طور کامل تمرین کرد، تمرین یکی دو صحنه مهم ارتباط بیشتری بین کارگردان و هنرپیشه برقرار می‌کند و به هنرپیشه‌ها فرصت می‌دهد تا با سبک کارگردان آشنا شوند. در جلسه فیلمنامه‌خوانی، بازیگران تصویری از شخصیت خود به همکارانشان ارائه می‌دهند. هرگونه سوء تفاهمی که قبل از شروع فیلمبرداری رفع شود، در واقع صرفه‌جویی در پول کارگردان و کمپانی تهیه‌کننده است، ولی اگر در حین فیلمبرداری کارگردان وقتش را صرف حل و فصل و تفهیم صحنه‌ها کند، باعث کندی کار و بالا رفتن هزینه می‌شود.

اهمیت ارتباط کلامی

نکته بسیار مهم در اینجا، اهمیت قدرت برقراری ارتباط کارگردان با هنرپیشه است و این موضوع بستگی به آن دارد که کارگردان بتواند نظرش را به طور شمرده، مفهوم و روشن بیان کند. کارگردانی که با استفاده از واژگان درست، منظور خود را بیان می‌کند، ساعتها و روزها در وقت صرفه‌جویی کرده و بازدهی کارش را افزایش می‌دهد. اما کارگردانی که فاقد این ویژگی است، حتی اگر دقیقاً بداند چه می‌خواهد، هرگز نمی‌تواند منظورش را بخوبی بیان کند.

ابتکار، رهبری، صبر و حوصله، ثبات و پایداری و شناخت هنرهای نمایشی، لازمه موفقیت کار یک کارگردان است. تا زمانی که کارگردان مهارت لازم در تفهیم هنرپیشه را به دست نیاورده، کار برایش مشکل است.

گاهی اقتضا می‌کند که کارگردان طرز بازی را به بازیگر «نشان» دهد، در حالی که این راه خوبی برای کارگردانی نیست. ممکن است در یک برنامه‌ریزی سه روزه برای تهیه یک فیلم تلویزیونی فقط یک ساعت برای فیلمبرداری از یک صحنه وقت داشته باشید و هنرپیشه آن هم ناوارد و نامناسب باشد! در این مورد مطالبی که کارگردان مثلاً در تئاترهای دوره دبیرستان آموخته به کمکش می‌آید. بعضی اوقات حتی بهترین واژه‌ها هم اثر نمی‌کنند (چرا که بازیگر و کارگردان باید هم‌زبانی داشته باشند)، و کارگردان برای فهماندن منظورش باید از راههای دیگری استفاده کند. زمانی که فیلم *ماوریک*^۱ را کارگردانی می‌کردم، در اثر لارنژیت صدایم به سختی گرفت و مجبور شدم بعضی از دستورات لازم را با نجوا از طریق منشی صحنه به گروه برسانم، و تازه متوجه شدم که چقدر متکی به کلام هستم. من مجبور بودم کل بازی و همچنین گنجاندن طنز بیشتر در صحنه را به وساطت شخص دیگری القا کنم.

اصلاح اشتباهات هنرپیشه در اولین مراحل

از خطاهای کارگردان این است که اجازه می‌دهد اشتباهات بازیگران در طول تمرین ادامه یابند. کارگردان باید پیش از شروع فیلمبرداری به محض مشاهده خطای هنرپیشه آن را تذکر دهد، چون تکرار یک خطا سبب می‌شود آن اشتباه در ذهن هنرپیشه نقش

بیند. هنرپیشه‌ها اغلب از این روش انتقاد می‌کنند و به آن اهمیت نمی‌دهند، بخصوص اگر دیالوگها را کاملاً حفظ نکرده باشند؛ اما این خیلی بهتر از صدمه دیدن فیلم به خاطر رفع اشتباهات جزئی اما مهم بازی است.

رابرت آلدریج روش خاص خود را در اصلاح اشتباهات هنرپیشه‌ها دارد: «چیزی که من دربارهٔ هنرپیشه‌ها کشف کرده‌ام این است که آنها تغییرات غیر منتظره را دوست ندارند. يك تغییر ناگهانی در صحنه یا نقش، تعادل آنها را به هم می‌زند. من شخصاً پیش از شروع فیلمبرداری، حداقل دو هفته پشت سرهم با هنرپیشه‌ها تمرین می‌کنم. در اولین نشست با هنرپیشگان نظرم را دربارهٔ لباس، پسزمینهٔ شخصیت‌های داستان، انگیزه‌ها و ارتباط هر کدام از قهرمانان داستان با یکدیگر بیان کرده و مشکلات و مسائل را بررسی می‌کنم. آنها هم به نوبهٔ خود ابراز عقیده می‌کنند. وقتی که فیلمبرداری شروع شد و دوربین به کار افتاد، دیگر هیچ هنرپیشه‌ای نمی‌تواند بگوید که صحنه را نمی‌فهمد یا دیالوگ آن مناسب نیست. چون این اختلافات را می‌بایست در طول تمرین رفع می‌کردند.»

آلدریج معتقد است که هنرپیشه‌ها به کارگردانی احترام می‌گذارند که همه چیز را تحت کنترل دارد. و وقتی هنرپیشه به کارگردانش اعتماد کرد می‌تواند خود را برای بازی آماده کند.

تمرین خوب، کارگردانی خوب است

برنارد شا فکیر نظرات بسیاری دربارهٔ هنر تمرین کردن دارد و گرچه نمایشنامه‌نویس است اما می‌توان نظراتش را به سینما نیز تعمیم داد. شا عمیقاً به نوع و نحوهٔ انتقاد معتقد است. اگر چیزی اشتباه است و کارگردان دقیقاً نمی‌داند چگونه اصلاح کند، بهتر است تا لحظه‌ای که خودش و هنرپیشه راه حلی پیدا نکرده‌اند ساکت بماند. اگر نتوانید از هنرپیشه انتقاد صحیح و بجا بکنید، باعث عصبانیت و دلسردی او می‌شوید.

برنارد شا دربارهٔ نحوهٔ برخورد کارگردان نیز عقایدی دارد. او به حال کارگردانی که عصبانی می‌شود و رفتار بدی دارد تأسف می‌خورد. وی معتقد است که این موضوع به حرمت کارگردان صدمه می‌زند و به قول شا کارگردان صحنه‌ای را به وجود می‌آورد که جزو نمایشنامه نیست.

تا در ضمن تمرین پیگمالیون^۲ در لندن مراقب بود که آهنگ اوج‌گیری نمایش حفظ شود و هنرپیشه‌ها همراه با ادای کلمات بنشینند یا برخیزند تا وقفه‌ای در نمایش ایجاد نشود، و آخرین کلام دیالوگی که هنرپیشه باید پس از آن از صحنه خارج شود، دقیقاً زمانی ادا گردد که هنرپیشه صحنه را ترك می‌کند، نه قبل و بعد از آن.

مورتون داکوستا کارگردان فیلمهای آنتی‌میم^۳ و مرد موسیقی^۴ روز شروع تمرین نمایشی در برادوی، سخنانی ایراد کرد که چون به کار سینما هم می‌آید آن را در اینجا ذکر می‌کنیم: «هنرپیشگان عزیز، خوش آمدید. همه شما با دقت تمام انتخاب شده‌اید. هر کدام از شما بازیگری را در مؤسسه‌های مختلف و با معلمین متفاوت آموخته‌اید و می‌توانید طبق روشی که دوست دارید کار کنید. من به شخصه هر شیوه‌ای را که باعث شود شما بازی بهتری ارائه دهید تأیید می‌کنم. اما برای من غیرممکن است که خود را با روشهای مختلف هر کدام از شما تطبیق دهم، به همین دلیل فکر می‌کنم راحت‌تر است که شما خود را با من تطبیق دهید.

«من هر پیشنهاد صحیح و مستدلی را با خوشحالی می‌پذیرم، اما اسیر واقعگرایی نمی‌شوم، چون صحنه اساساً جایی است که حقایق برگزیده نمایش داده می‌شوند. این گفته که «قهرمان داستان هرگز چنین و چنان نخواهد کرد و یا حتماً چنین و چنان خواهد کرد» به نظر من قابل قبول نیست. خیلی چیزها را اگر بخواهیم، می‌توان با توجه به درك کامل از شخصیت توجیه کرد.

«استدعا می‌کنم که این مطلب را به یاد داشته باشید که «این نمایشنامه است که اهمیت دارد» و اگر نمایشنامه را خوب اجرا کنید به خودتان خدمت کرده‌اید. اجازه دهید آنچه را که برتری جویی شفلی می‌گویند کنار گذاشته و به جای آن يك گروه هنرمند ایثارگر شویم که سعی دارند عدم اعتماد به نفس را که خاص مردم حساس و خلاق است کنار گذارند و مثل افراد يك خانوادهٔ مهربان و وابسته به هم باشند.»

لسلی استیونس کارگردان فیلم جالب مالکیت خصوصی^۵ دو هفته در محل اصلی تمرین کرد و سپس تمام فیلم را در عرض شش روز فیلمبرداری نمود. حرکت هنرپیشگان و موقعیت دوربین، با دقت روی کاغذ مشخص شده بود و این موضوع سبب تسریع کار شد.

امروزه یکی از مشکلات ساختن فیلمهای تلویزیونی نبودن فرصت کافی برای تمرین است. البته فیلمهایی چون *قلمرو شفق* همیشه چند روز قبل از شروع فیلمبرداری تمرین می‌شوند. اما خیلی از اوقات کارگردان نه تنها مجبور است فیلمبرداری را از روز اول و بدون تمرین آغاز کند، بلکه برای اولین بار نیز هنرپیشه‌هایش را ببیند. اگر شانس بیاورد، صحنه‌های بی‌اهمیت روز اول گرفته می‌شوند و صحنه‌های مهم برای زمانی می‌مانند که کارگردان و هنرپیشه‌ها بخوبی با هم آشنا شده‌اند.

صحنه‌پردازی و طراحی بازی

از چپ به راست یا برعکس

کارگردان تا حدودی به منشی صحنه متکی است، زیرا منشی صحنه بنا بر وظیفه شغلی‌اش تعداد نماها را یادداشت کرده و اولین قانون کار – از چپ به راست یا از راست به چپ – را به کارگردان یادآوری می‌کند.

از چپ به راست یا از راست به چپ، به هر حال جهت حرکت هنرپیشه‌ها، قطار، کالسکه، سرخپوستها و هرچیزی که در صحنه حرکت می‌کند باید ثابت بوده و جهت حرکت از يك نما به نمای دیگر به يك سو باشد.

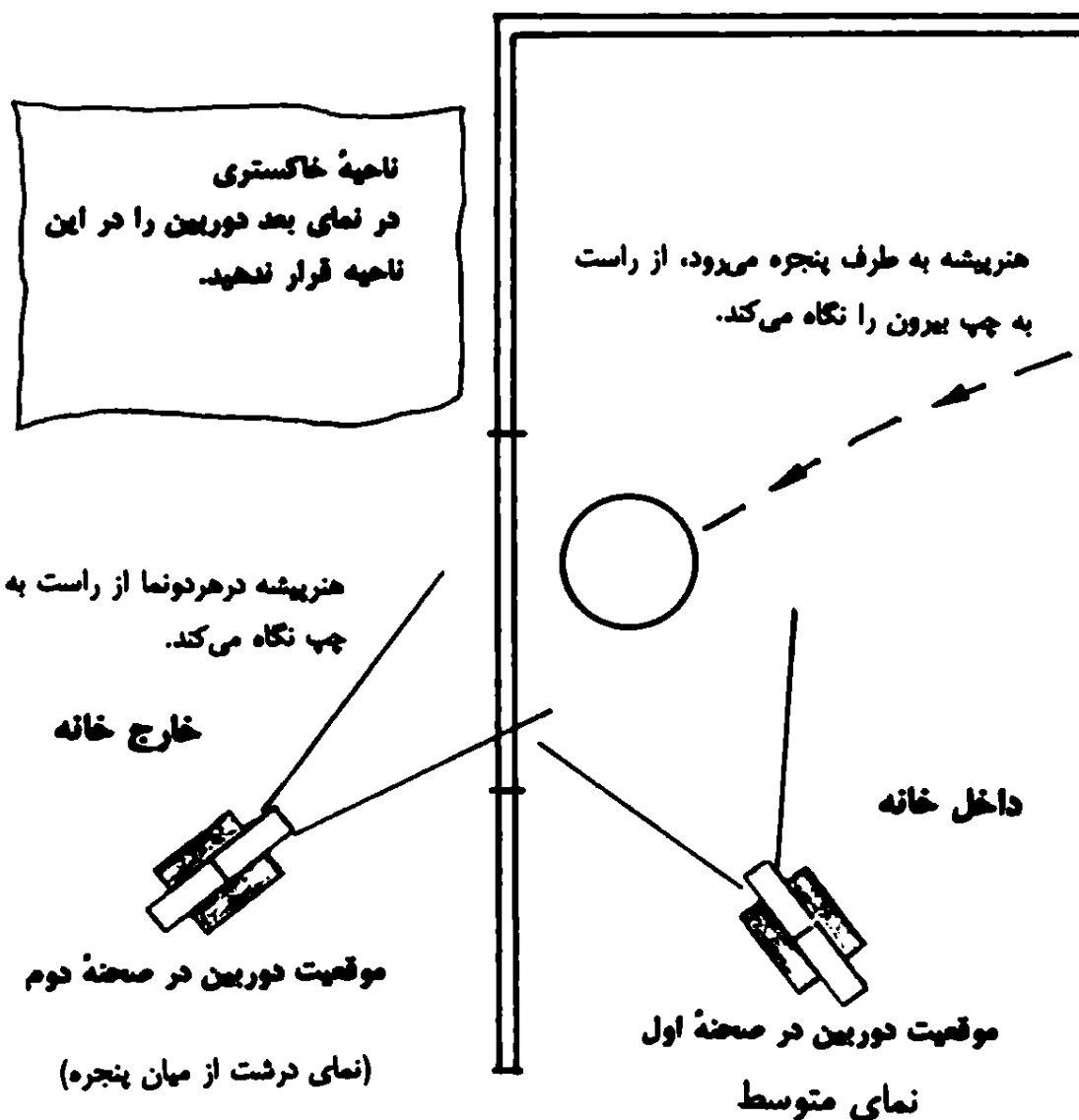
کارگردانی که این قانون را بخوبی رعایت می‌کند، فیلمی با بازی روان ارائه می‌دهد و تماشاگر آن را بهتر درک می‌کند – تماشاگری که نباید نظرگاهش بی‌دلیل تغییر کند، درست مانند آن که در تئاتر نشسته و مشغول تماشای نمایشنامه است.

سینما بی‌آنکه مجبور باشد از نمایی به نمای دیگر محل نشستن تماشاگر را عوض کند قادر است تداوم بازی را در پسزمینه‌های مختلف حفظ نماید.

به علاوه، این روش همیشه برای نشان دادن جهت مخالف حرکت دو هنرپیشه به کار رفته است. برای نمونه، هواپیماهایی که از سانفرانسیسکو به نیویورک می‌روند، طبق نقشه همیشه از چپ به راست حرکت می‌کنند. پروازهای شرق به غرب، به عکس از راست به چپ انجام می‌گیرد.

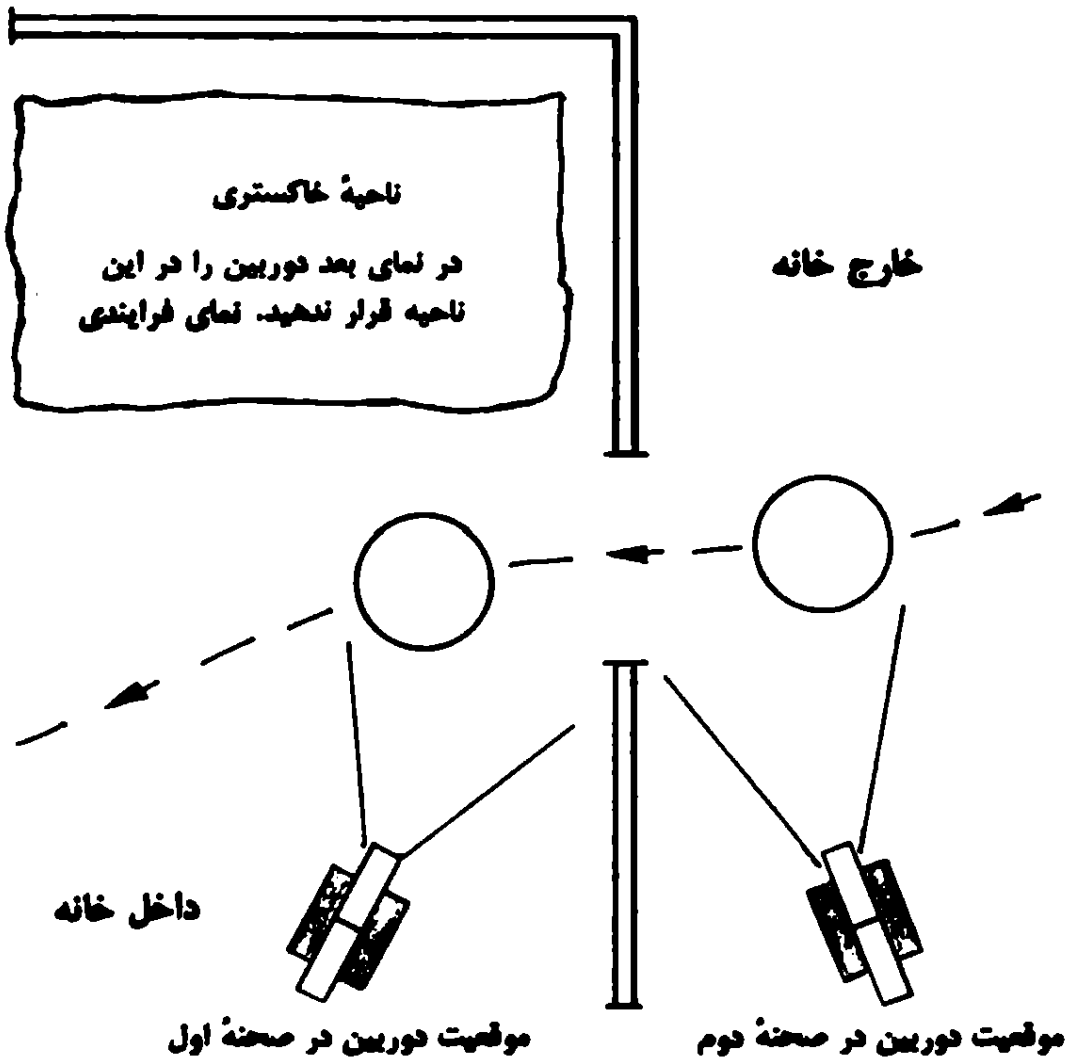
فرض کنید هنرپیشه‌ای از راست به چپ به سوی يك خانه می‌رود و در می‌زند، در باز شده و هنرپیشه وارد خانه می‌شود. فیلمبرداری قطع می‌شود. سپس گروه وارد خانه شده و فیلمبرداری شروع می‌شود. اگر کارگردان مصر باشد که جای دوربین را بر عکس کند،

نشان دادن هنرپیشه کنار پنجره

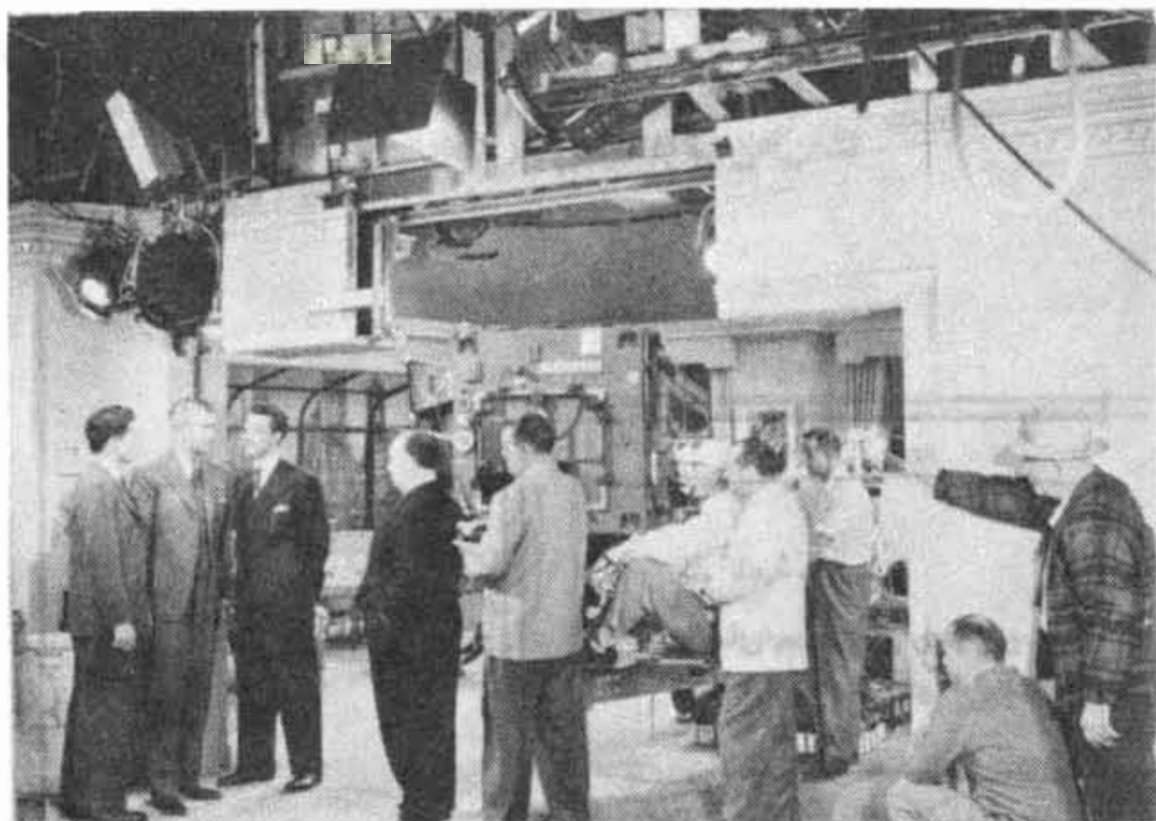


۵ - ۱. برای حفظ جهت ثابت نگاهها، دورین باید همواره در يك سمت هنرپیشه جا به جا شود. اگر به هنگام جا به جایی، دورین در ناحیه خاکستری قرار گیرد، در مرحله برش، اتصال این دو نما برش ایجاد خواهد کرد.

عبور هنرپیشه از میان در



۵ - ۲. اگر موقعیت پشت و جلوی در و جهت حرکت هنرپیشه به يك طرف باشد، برش دو نما جلب توجه نخواهد کرد. اما اگر دورین در هنگام فیلمبرداری از نمای دوم، داخل خانه، در ناحیه خاکستری قرار بگیرد، چنین به نظر خواهد رسید که هنرپیشه در نیمه راه، جهت حرکت خود را تغییر داده است.



۵ - ۳. وقتی هیچکاک فیلم طناب با شرکت جیمز استوارت را ساخت کاری کرد که هیچ کارگردانی تا آن زمان انجام نداده بود. هر برداشت، یک حلقه فیلم هزار فوتی بود و هنریشه‌ها و دوربین در داخل دکور پیچیده چند اتاقه حرکت می‌کردند. این عکس نشان می‌دهد که دیوارها را متحرک ساخته بودند تا دوربین بزرگ تکنی‌کالر بتواند همه جا هنریشه را دنبال کند.

به نظر می‌رسد هنریشه‌ای که از در وارد می‌شود از چپ به راست می‌رود. وقتی این دو نما به هم وصل شود (برای اغلب افراد) کمی گیج کننده خواهد بود. اگر جهت حرکت در پشت و جلو در ثابت باشد، تدوین این دونما محسوس نخواهد بود.

همان طور که گفتیم این یک قانون است - و قوانین گاهی شکسته می‌شوند. جان فورد شاید اولین کارگردانی است که قانون حفظ جهت ثابت را نادیده گرفت. اولین کارگردانی که از دوربین دستی به جای دوربین روی سه پایه استفاده کرد، در واقع یک قانون خشک و سخت را زیر پا گذاشت. امروزه کارگردانان جدید این قانون را برای تکان دادن و حتی ناراحت و بی‌قرار کردن تماشاگر زیر پا می‌گذارند.

جان استورجس کارگردان فیلمهای هفت دلاور^۱ و ماروندد^۲ اظهارنظر بجایی می‌کند:

1. The Magnificent Seven

2. Marooned

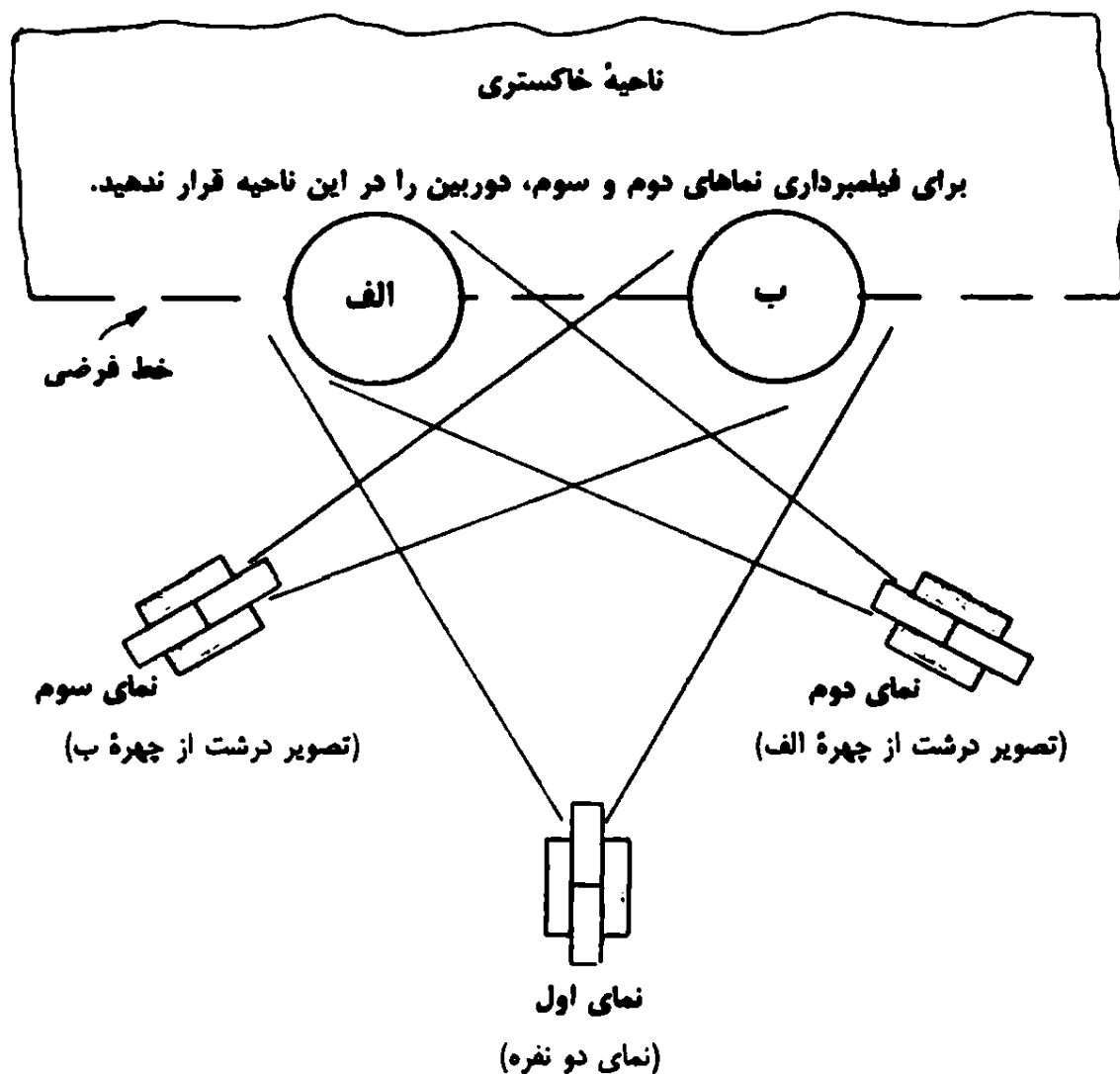
«از آغاز دهه ۱۹۳۰ تا مدتهای مدید، صنعت فیلمسازی بسیار شیک بوده و امور مربوط به تولید فیلم با تجمل و زرق و برق همراه بوده است. اما حالا وضع کاملاً فرق کرده و فیلمسازان در پی یافتن چیزهای تازه درباره فیلم و فیلمسازی هستند. سینما امروز هیجان‌انگیزتر و خلاق‌تر است. البته چیزی هم از گذشته حفظ شده است. سبکهای کلاسیک و قدیمی و چیزهای اصیل، همیشه با ارزش بوده‌اند. هیچ وقت کسی نمی‌گوید: «سفنونی پنجم بتهوون را دیگر دوست ندارد، چون قبلاً آن را شنیده و قدیمی است.» گرچه خود استورجس فیلمسازی امروزی است، ولی معمولاً قانون حفظ جهت ثابت^۳ را زیر پا نمی‌گذارد.

جهت ثابت نگاهها

يك قانون بسیار حیاتی که از آغاز کار تدوین فیلم وجود داشته، قانون نگاههای روبروی هم^۴ است. حتی کارگردانان سرکش جوان نیز از این قانون فنی پیروی می‌کنند و برای آن احترام قائلند، درحالی که بقیه قوانین سینمایی را خواه ناخواه زیر پا می‌گذارند. هنرپیشه‌هایی که در اولین نما روبروی هم ایستاده‌اند و به یکدیگر نگاه می‌کنند، وقتی از آنها نمای نزدیک گرفته می‌شود باید اجباراً جهت نگاهشان با توجه به دیدگاه تماشاگر صحیح باشد. اگر دو هنرپیشه پهلوی هم با هم صحبت می‌کنند و یکی از چپ به راست نگاه می‌کند و دیگری از راست به چپ، باید درنمای نزدیک نیز جهت نگاهشان تغییر نکند. گرچه در کمال تعجب باید گفت که رعایت این قانون مهم که تمام دست‌اندرکاران سینما آن را قبول دارند، برای بسیاری از سینماگران مشکلات فراوانی به بار می‌آورد. من شاهد جر و بحثها و حتی کتک کاریهای بین کارگردان و منشی صحنه و یا فیلمبردار بر سر يك مطلب جزئی چون جهت نگاه يك هنرپیشه – به راست یا چپ دوربین – بوده‌ام. ممکن است خود صحنه روزها قبل فیلمبرداری شده و منشی صحنه تمام جزئیات نما را دقیقاً یادداشت کرده باشد، اما وقتی فیلمبردار اعتراض می‌کند و می‌گوید بخوبی به خاطر می‌آورد که از پشت عدسی جهت نگاهها راست به چپ بوده نه چپ به راست، موضوع گیج‌کننده می‌شود. در چنین مواقعی، توصیه من این است که کارگردان محکم کاری کند، یا نماها را ببیند و یا از هر دو جهت فیلمبرداری کند تا دچار دردسر نشود.

يك قانون اساسی در کارگردانی

اجازه ندهید دوربین از خط فرضی عبور کند



۵ - ۴. خط فرضی همواره از وسط هنرپیش‌ها می‌گذرد که با الف و ب مشخص شده است. در نمای اول یا دو نفره، الف به راست و ب به چپ دوربین نگاه می‌کنند. باید مراقب بود که در نماهای درشت، جهت نگاه‌ها همچنان ثابت باشد و در نمای دوم و سوم نیز دوربین از خط فرضی عبور نکند. اگر کارگردان اشتباه کند و نمای درشت را از ناحیه خاکستری بگیرد، به هنگام تدوین این توهّم به‌وجود نمی‌آید که این دو هنرپیشه به هم نگاه نمی‌کنند.

خطایی که در این مورد ممکن است از کارگردان سر بزنند، شکستن خط فرضی است. چون در نهایت، کارگردان مسئول حفظ جهت صحیح حرکات و زاویه نگاههاست. خط فرضی را می‌توان با يك طراحی ساده نشان داد. دو دایره كوچك به علامت دو هنرپیشه و يك مستطیل به علامت دوربین روی كاغذ رسم کنید. از کنار دو دایره‌ای که مقابل هم رسم کرده‌اید، دو خط مستقیم به طرف دوربین رسم کنید تا زاویه دوربین به شکل «V» درآید (شکل ۵ - ۴). حال برای نشان دادن خط فرضی، از وسط دو دایره، يك خط مستقیم رسم کنید و هرگز فراموش نکنید که در طول فیلمبرداری نماهای مختلف این صحنه، به هنگام جا به جایی محل دوربین، نباید از روی این خط بگذرید. در غیر این صورت، تماشاگر را نیز با خود از این خط عبور می‌دهید، درست مثل اینکه در طول اجرای يك نمایشنامه، تماشاگر از جلو به پشت صحنه برود.

گرچه این به آن معنا نیست که در صحنه‌ای که هنرپیشگان متعدد و حرکت دوربین بسیار است نمی‌توان از خط فرضی گذشت، بلکه منظور این است که هنگام تدوین بخشهای مختلف نماها، دیدگاه تماشاگر تغییر نکند. ممکن است جهت نگاهها در صحنه‌ای که در آغاز از چپ به راست بوده، ناگهان در وسط صحنه برعکس شود و بعد دوباره به شکل اصلی برگردد، چون ثبات جهت نگاهها در رابطه با تدوین نماها مهم است. آنچه عملاً در يك نقطه از حرکت دوربین در صحنه صحیح است، ممکن است در جای دیگر چنین نباشد.

فرض کنید در اتاق نشیمن يك آپارتمان، يك پنجره در طرف چپ و يك در طرف راست و يك میز در وسط، بالای صحنه و يك كاناپه در وسط، پایین صحنه روبروی دوربین قرار دارد. کارگردان تصمیم دارد يك نمای عمومی بگیرد که پنج صفحه فیلمنامه را به خود اختصاص داده است. موضوع صحنه در باره دختری است که نامزدش را جواب می‌کند.

پسر از در وارد می‌شود و به طرف دختر که روی كاناپه نشسته و با تلفن صحبت می‌کند می‌رود. دختر نگاهی به بالا به او می‌اندازد (دوربین سمت راست). پسر به دختر از بالا به پایین نگاه می‌کند (دوربین سمت چپ). دختر از او می‌خواهد که يك نوشیدنی بردارد. پسر به طرف میز در انتهای اتاق می‌رود و پشت آن می‌ایستد (دوربین پشت او). در اینجا دوربین حرکت می‌کند و از خط فرضی (هنگام گفتگوی دختر و پسر کنار كاناپه) عبور می‌کند (شکل ۵ - ۶). در اینجا باید نمای دختر به نمای عمومی وصل شود چون در نمای

عمومی تنها پسر در کادر بوده است. در نمای بعدی، پسر (دوربین سمت راست) و دختر به جلو نگاه می‌کنند (دوربین سمت چپ پشت‌سر). دختر هنوز پای تلفن است. وقتی گفتگوی تلفنی به پایان می‌رسد، دختر وارد کادر نمای عمومی پسر می‌شود در حالی که پسر هنوز پشت میز است. پسر که از لحن صحبت دختر پای تلفن به او ظنین شده و فکر می‌کند دختر می‌خواهد او را از سر باز کند به طرف پنجره می‌رود. دوربین او را تعقیب می‌کند. در این موقع نماهای درشت از دو هنرپیشه به هم تدوین می‌شوند و جهت نگاهها باید صحیح باشد — نگاه پسر به سمت راست و دختر به سمت چپ. دختر دوباره وارد کادر می‌شود و هر دو با هم به طرف کاناپه حرکت می‌کنند. دختر سمت راست، پسر سمت چپ. یک رشته نماهای نزدیک هم در اینجا گرفته می‌شود که در آن جهت نگاه دختر به سمت چپ و جهت نگاه پسر به سمت راست است. دوربین در واقع در تمام صحنه حرکت کرده و از خط فرضی گذشته و دوباره به نقطه شروع بازگشته است. این کار که عمداً و ماهرانه صورت گرفته، هرگز تماشاگر را سردرگم نمی‌کند. حال تنها چیزی که فیلم را از نظر تدوین کامل می‌کند این است که جهت نگاهها در نمای نزدیک یا درشت با جهت نگاهها در نمای عمومی تطبیق کنند. این مرحله از کار بسیار حساس است و ممکن است سردرگمی به وجود آید. دختر زمانی که روی کاناپه نشسته، سه نمای نزدیک دارد؛ یکی وقتی پسر وارد می‌شود، یک نمای نزدیک زمانی که پای تلفن است و با نامزدش که پشت‌میز است صحبت می‌کند، و نمای دیگر پس از آنکه دختر پسر را به سمت کاناپه برمی‌گرداند. روال کار بر این است که نماهای نزدیک با هم و پشت‌سر هم گرفته می‌شوند و منشی صحنه باید یادآوری کند که در دو تا از این نماهای درشت، جهت نگاه به سمت چپ و در دیگری به سمت راست باشد. وقتی دوربین ثابت باشد، هماهنگی جهت نگاهها ساده است، اما وقتی جای دوربین آزادانه در صحنه عوض می‌شود، موضوع کاملاً متفاوت است.

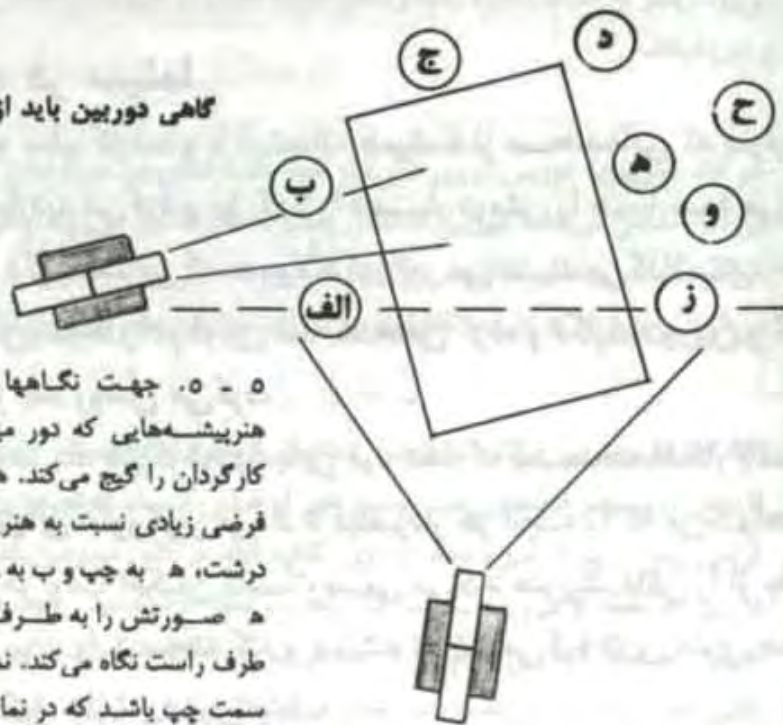
زمانی که دو نفر با هم پای تلفن مشغول گفتگو هستند، باید از آنها نماهایی در جهت عکس یکدیگر گرفته شود. گرچه این موضوع همانند موقعی که دو نفر به طور حضوری و روبروی هم صحبت می‌کنند، قانون ثابتی ندارد، اما باعث می‌شود این تصور به وجود آید که دو هنرپیشه با هم صحبت می‌کنند.

مسئله دیگری که ممکن است کارگردان را به تله بیاندازد، جهت عمودی و افقی نگاهها در نماهایی است که باید به یکدیگر وصل شوند. فرض کنید مردی که ایستاده با

فیلمبرداری صحنه‌های دور میز



گاهی دوربین باید از خط فرضی بگذرد.



۵ - ۵. جهت نگاهها در نماهای درشت
هنریشه‌هایی که دور میز نشسته‌اند، گاهی
کارگردان را گیج می‌کند. هنریشه‌ها خطوط
فرضی زیادی نسبت به هنریشه‌ب دارد. در نمای
درشت، ه به چپ و ب به راست نگاه می‌کند. اما
ه صورتش را به طرف الف برمی‌گرداند و به
طرف راست نگاه می‌کند. نمای درشت الف باید به
سمت چپ باشد که در نمای عمومی غلط به نظر
می‌رسد. بهتر است جهت نگاهها را در رابطه با یکدیگر رعایت کنید و نه در رابطه با نمای عمومی.

زنی که نشسته است صحبت می‌کند. وقتی دوربین بخواهد نمای نزدیک از آنها بگیرد کارگردان و فیلمبردار باید خیلی مراقب باشند که اشتباهی رخ ندهد. وقتی دوربین کمی بالاتر از چهره آنان قرار می‌گیرد، تصویر زیباتری به دست می‌آید. هنرپیشه باید به بالای عدسی نگاه کند تا این تصور به وجود آید که نگاهی به صورت مرد است. در واقع، برای صحیح جلوه دادن جهت نگاه، هنرپیشه زن باید به نقطه‌ای خیلی بالاتر از جایی که قد طبیعی مرد است چشم بدوزد. گاهی زیر پای هنرپیشه ایستاده جعبه می‌گذارند تا نگاههای دو نفر در محل صحیحی به یکدیگر برخورد کنند. همین ملاحظات باید هنگام فیلمبرداری از نماهای نزدیک هنرپیشه ایستاده نیز صورت گیرد. اگر دوربین درست پایین خط فرضی نگاههای بین دو هنرپیشه نباشد، چنانکه در نمای عمومی دو نفره است، موقع تدوین به‌منظر می‌رسد هر دو هنرپیشه به بالا نگاه می‌کنند.

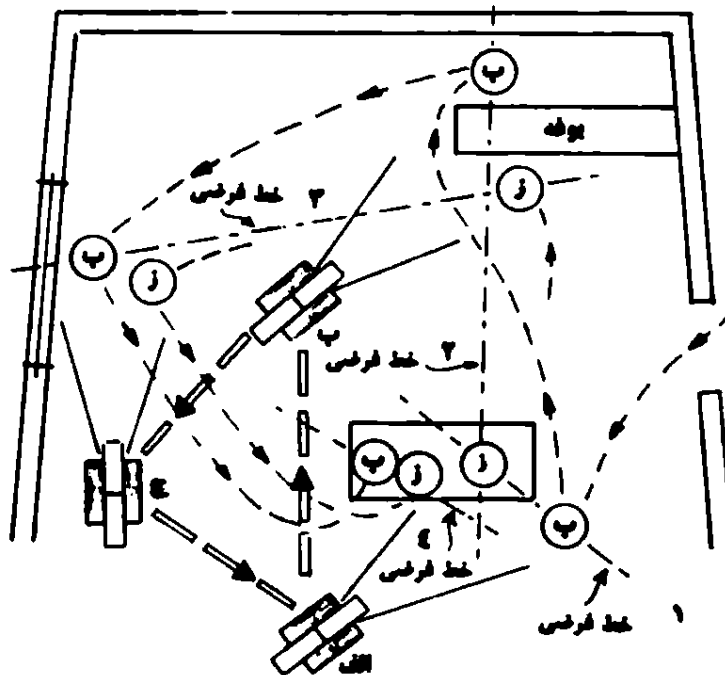
برای ترکیب‌بندی بهتر تصویر، کارهای متنوعی در ارتباط با جهت‌های افقی و عمودی می‌توان انجام داد، البته تا جایی که قانون اصلی شکسته نشود — هنرپیشه‌ای که در بالا قرار گرفته باید به زیر عدسی نگاه کند و هنرپیشه‌ای که در پایین است باید به بالای عدسی نگاه کند.

تمهیدات پس‌زمینه در سینما

ویلیام کیگلی کارگردان و معلم کارآمد و با استعداد، همیشه از صحنه‌هایی که قرار بود روز بعد فیلمبرداری کنند بازدید می‌کرد و بیل کوئل^۵ دستیار دوش را هم با خود می‌برد. آن دو یک صندلی جلوی دکور، جایی که معمولاً دکوراتور می‌نشیند می‌گذاشتند، بعد کیگلی در ذهنش جای هنرپیشه‌ها را در اولین نما مشخص کرده و تکلیف دوربین و گروه برقکار را برای صبح روز بعد روشن می‌کرد.

کیگلی همیشه ترجیح می‌داد بازیگرش را جایی قرار دهد که بعد صحنه آشکار باشد و همیشه دوربینش را در انتهای دکور قرار می‌داد تا فیلمبردار هر آنچه را که می‌خواهد در کادر بگیرد. او همچنین هر وقت امکان داشت سعی می‌کرد هنرپیشه‌اش را از جلوی صحنه، جایی پهلوی دوربین، وارد صحنه کند و همیشه تلاش می‌کرد بازی جلوی صحنه باشد تا عمق صحنه و دکور جلوه بیشتری یابد.

حرکت دوربین و خط فرضی



۵ - ۶. بازی: پسر (ب) داخل اتاق می‌شود و به سمت کاناپه‌ای می‌رود که دختر (ز) روی آن نشسته و با تلفن صحبت می‌کند. پسر به طرف میز رفته و دختر هم پس از پایان مکالمه تلفنی به سمت میز می‌رود. پسر به طرف پنجره رفته و دختر هم به دنبال او می‌رود و مجدداً هر دو به طرف کاناپه رفته و می‌نشینند.

حرکت دوربین: دوربین (روی دالی) از نقطه الف، نمای دو نفره دختر روی کاناپه و پسر در حال ورود را نشان می‌دهد. دوربین به دنبال پسر به طرف میز می‌رود. وقتی دختر در نقطه ب وارد نما می‌شود، پسر به طرف پنجره رفته و دوربین به دنبال او به نقطه ج می‌رود. دختر دوباره وارد نما می‌شود و پسر را به طرف کاناپه برمی‌گرداند. دوربین همراه او به نقطه الف باز می‌گردد.

نکات مهم: دوربین چهار خط فرضی متفاوت به وجود آورده است. اولین خط از کاناپه شروع شده و تا محل ورود پسر ادامه می‌یابد. دومین خط از جایی است که دوربین به نقطه ب می‌رود و خط فرضی پسر را پشت میز و دختر را روی کاناپه قطع می‌کند. سومین خط وقتی به وجود می‌آید که دوربین به نقطه ج می‌رسد - پسر کنار پنجره و دختر نزدیک میز. چهارمین خط هنگام بازگشت دوربین به نقطه الف بین دختر و پسر که هر دو روی کاناپه نشسته‌اند می‌باشد. مسئله این است که وقتی دختر روی کاناپه نشسته سه نمای درشت دارد، یکی در آغاز وقتی که پسر نزدیک او کنار کاناپه ایستاده، دوم نمای از روی شانه دختر هنگام صحبت با پسر پشت‌میز و سومی وقتی دختر در پایان صحنه کنار پسر نشسته است.

مایکل کورتیز^۶ در یکی از فیلمهایش، از يك طرف اتاق نشیمن که پیانوی رویال بزرگی در آنجا قرار داشت، يك هفته تمام فیلم گرفت. اما وقتی جهت نماها عوض شد و نوبت به فیلمبرداری از طرف دیگر اتاق رسید، نمی‌دانست با پیانوی به آن بزرگی چکار کند! کورتیز به دکوراتور گیج خود دستور داد که فوراً پیانو را از صحنه بیرون ببرد. دستور اجرا شد و من مطمئنم که هیچ کس بجز دکوراتور از این بابت متأسف نشد.

دو بُعدی بودن دوربین امکان خوبی برای تمهیدات سینمایی در مورد مبلمان، پسزمینه‌ها و فضا است. کارگردانی که می‌داند برای به اصطلاح هماهنگی نماها دقیقاً به چه مقدار فضا نیاز دارد، در وقت و بودجه صرفجویی می‌کند.

از اشتباهات کارگردان بی‌تجربه این است که هنرپیشه را پشت به صحنه قرار دهد. گرچه از نظر تکنیکی غلط نیست، اما اگر کارگردان دوربینش را به سمت آن هنرپیشه برگرداند، پشت او در واقع دیواری نیست. تماشاگر که این دیوار را هنوز ندیده هر دکوری را به جز سه دیوار دیگر می‌پذیرد. کارگردان می‌تواند برای صرفجویی در وقت (که بسیار گرانبهاست) از يك تمهید استفاده کند؛ به جای اینکه صبر کند تا دیوار چهارم ساخته شود نماهای نزدیک را در حالی که هنرپیشه پشت به يك دیوار — هر دیواری — ایستاده می‌گیرد. از هر يك از این سه دیوار هم می‌تواند استفاده کند، تنها کاری که لازم است انجام دهد جا به جایی وسایل صحنه و عکسهاست.

ترفند و تمهید، جزئی از فیلمسازی است. اما گاهی حتی استادان فن هم کمی زیاده‌روی می‌کنند. برای نمونه، هیچکاک در فیلم شمال از طریق شمال^۷ سر درخانه‌ای را که ستونهای بزرگی داشت چندین بار در جاهای مختلف فیلم نشان می‌دهد. اما يك بار وقتی کاری گرانت ماشین خود را جلوی همان خانه پارك می‌کند، ستونهای بزرگ سر در ناپدید می‌شوند! مطمئناً به این دلیل که خیلی از سکانسها در محل اصلی داستان در شرق آمریکا گرفته شده‌اند، اما چون اواخر فیلم درهالیوود فیلمبرداری شده، هیچکاک به ناچار همان فضا را در استودیو بازسازی کرد. من تصور نمی‌کنم این نقص از چشم تماشاگران پنهان مانده باشد.

حال که از هیچکاک صحبت به میان آمد باید گفت که این مرد با استعداد ثابت کرد که قوانین مربوط به فیلمسازی را آنان که جرئتش را دارند، با اتکا بر مهارت و تجربه‌شان

می‌توانند زیر پا بگذارند. در همان فیلم فوق، هیچکاک سکانسهای هیجان‌انگیز و دلهره‌آوری می‌سازد که در آن کاری‌گرانت و اوا ماری‌سنت^۸ با سرانگشتانشان از صخره‌های کوهستان راشمور^۹ آویزان شده‌اند، در حالی که هنرپیشه تیهکار، پایش را روی انگشتان آنها گذاشته و فشار می‌دهد. درست در زمانی که به نظر می‌رسد هیچ امیدی باقی نمانده و به زودی این دو به دره خواهند افتاد، هیچکاک با يك دیزالو، صحنه‌ای را نشان می‌دهد که این دو صحیح و سالم داخل يك قطار سریع‌السیر، درباره اینکه چگونه نجات یافتند صحبت می‌کنند. مطمئناً هیچکاک با خونسردی مخصوص به خود به مسئله نگاه کرد، به همان حالتی که به سؤال یکی از همکارانش پاسخ داد. این همکار از او پرسیده بود که در سکانسی که گرانت تحت تعقیب بود به چه دلیل در آخرین لحظه سوار قطاری شد که همدستش خانم سنت در کمال آرامش به انتظارش نشسته بود.

همکار هیچکاک می‌خواست بداند که چگونه کسانی که گرانت را تعقیب می‌کردند، می‌دانستند داخل قطار خواهد پرید؟! او با لحن همیشگی‌اش که برای تماشاگران تلویزیون کاملاً آشناست گفت: «پسر عزیزم، سر به سرم نگذار!» کارگردانی که نبض بخش تهیه استودیو را در دست دارد، فیلمبرداری از نماهای بزرگ و مشکل را اول صبح و یا درست پس از ناهار شروع می‌کند. این موضوع به مسئول برق فرصت می‌دهد تا نور را تنظیم کند و نورپردازان هم جای نورافکنها را تعیین نمایند، همچنین فرصت خوبی است برای جا به‌جایی دکورهای بزرگ. از آنجا که گروه فیلمبرداری نسبت به کارگردان و بازیگران، وقت کمتری برای صرف ناهار دارند، موکول کردن فیلمبرداری از این صحنه‌ها به بعد از ناهار، نشان‌دهنده برنامه‌ریزی دقیق و درایت کارگردان است.

توهمی از واقعیت

از مسئولیتهای اصلی کارگردان، خلق توهمی از واقعیت است و برای این منظور، ابزار و روشهای بسیاری در دسترس دارد. کارگردان می‌تواند از امکانات فوق‌العاده، نامحدود و تمهیدات دوربین استفاده کند و

روشهای جدید دستگاه چاپ نوری^{۱۰}، نمای نقابی^{۱۱}، نمای شیشه‌ای و نمای فرایندی را در اختیار دارد. کارگردان بهترین متخصصین جلوه‌های ویژه، وسایل صحنه، گریم، دکور و هنرمندان دیگر استودیو را در اختیار دارد که می‌توانند تقریباً هر آنچه را که کارگردان یا نویسنده می‌خواهند بسازند. البته همه اینها خرج دارد.

راههای ساده بسیاری برای واقعی جلوه دادن چیزهای ساختگی وجود دارد؛ و کارگردانی که به واسطه قدرت خلاقه و نیروی تخیل بتواند از این روشها استفاده کند، برای کمپانی تهیه‌کننده بسیار ارزشمند خواهد بود، بخصوص اگر بودجه فیلم محدود باشد.

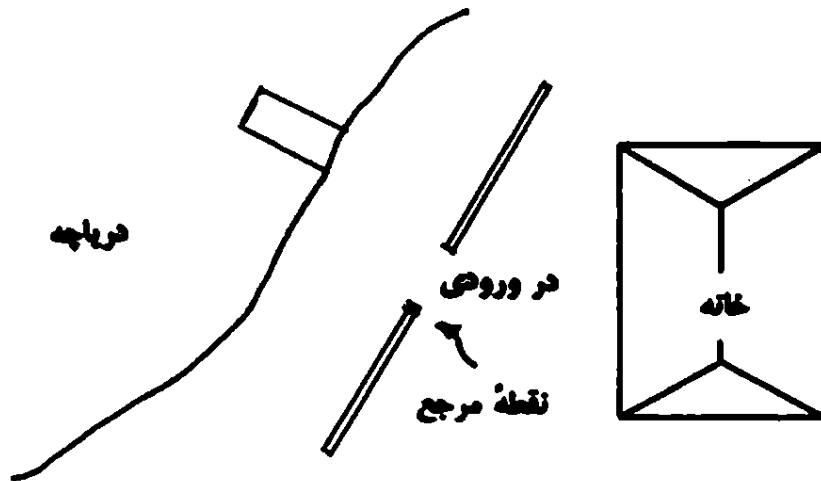
فرض کنید که به اقتضای فیلمنامه باید خانه بخصوصی در کنار يك دریاچه زیبا باشد. کارگردان خانه و دریاچه مورد نظرش را پیدا می‌کند، اما این دو در کنار هم واقع نشده‌اند. نمایش اینکه هنرپیشه از داخل چنین خانه‌ای بیرون می‌آید و چند قدم آن طرف‌تر به دریاچه می‌رسد، زحمت و هزینه دارد (ساختن خانه در کنار دریاچه مستلزم وقت و هزینه است) مگر آنکه کارگردان از قانون ابتدایی نقطه مرجع^{۱۲} استفاده کند. در این صورت، می‌تواند دستور دهد يك قسمت كوچك از نرده که چراغی به آن وصل است و يك در ورودی بسازند و مقابل خانه نصب کنند و ورود و خروج هنرپیشگان را از منزل نشان دهد و چنین وانمود کند که هنرپیشه بعد از خروج از منزل به دریاچه می‌رسد.

پس از اینکه همه چیز به کنار دریاچه منتقل شد، در ورودی و همان نرده را کنار دریاچه نصب می‌کنند. هنرپیشه‌ای که در نمای قبل از در بیرون رفته، در نمای بعد هم از در بیرون می‌رود، منتها از میان نرده و دری که کنار دریاچه است. وقتی این دو نما به هم متصل شوند، این تصور در ذهن تماشاگر به وجود می‌آید که خانه کنار دریاچه است (شکل ۵ - ۷).

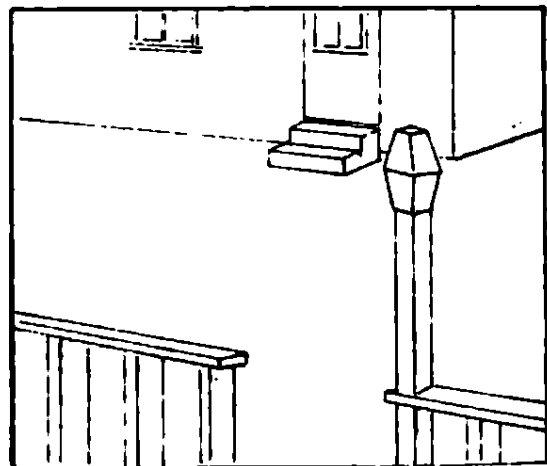
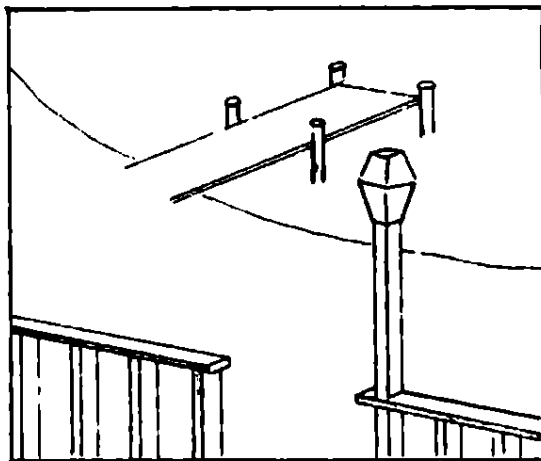
استفاده از قانون نقطه مرجع برای نزدیک جلوه دادن دو مکان یا دو منظره مختلف، کاربردهای گوناگونی دارد. فرض کنید هنرپیشه‌ای سوار بر اسب از بالای يك تپه به طرف دورین که در پایین تپه است می‌تازد و اگر کنار دورین يك کلبه كوچك قرار دهیم و اسب سوار و کلبه را با هم در کادر بگیریم، حال اگر درست مشابه آن کلبه را کنار يك دهکده نمایش دهیم، به نظر می‌رسد که آن تپه نزدیک دهکده بوده است.

خلق توهمی از واقعیت

کاربرد نقطه مرجع برای نزدیک کردن دو مکان دور از هم



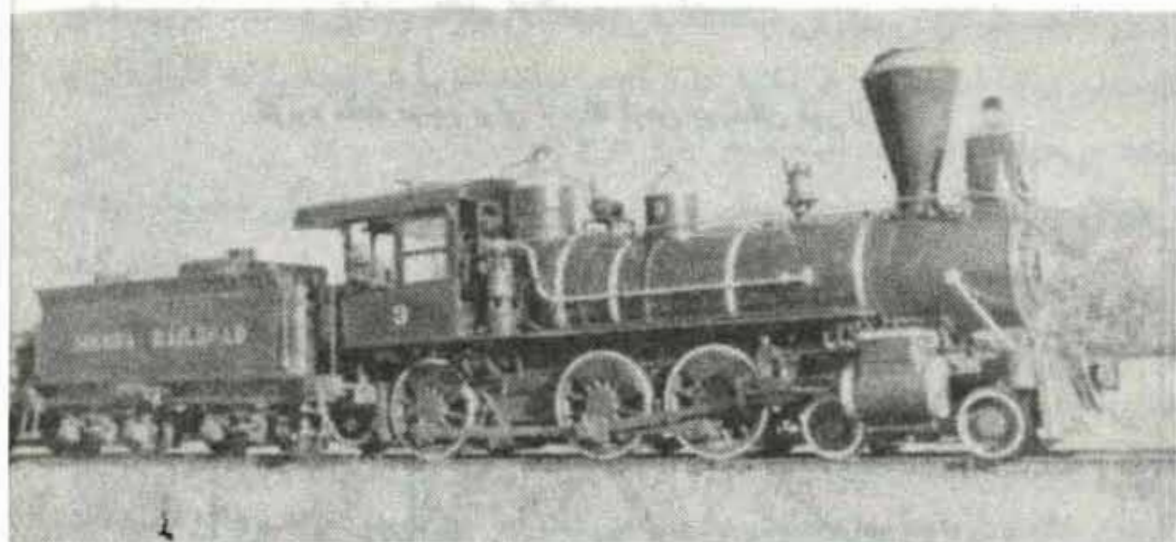
داستان چنین ایجاب می‌کند که خانهای در کنار دریاچه داشته باشیم. اما چنین خانهای در کنار دریاچه وجود ندارد.



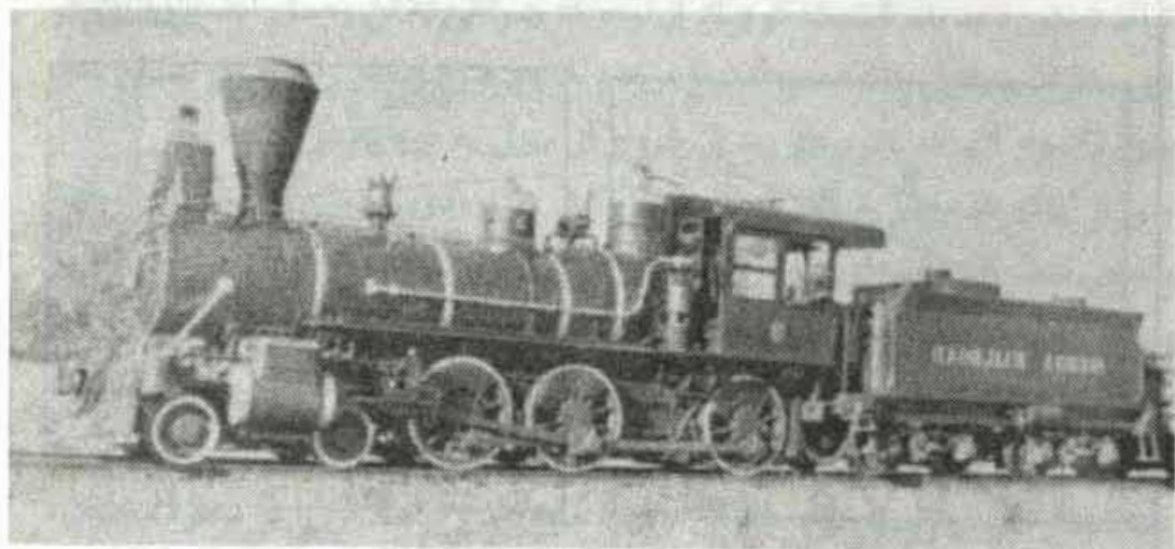
کارگردان چنین توهمی را خلق می‌کند

۵ - ۷. با ساختن دو نرده و چراغ مشابه و قرار دادن یکی از آنها جلوی دریاچه و دیگری کنار خانه، هنرپیشه می‌تواند از خانه بیرون بیاید و به طرف در ورودی برود. اما درست وقتی که می‌خواهد از در خارج شود، زاویه دوربین تغییر کرده و نشان می‌دهد که هنرپیشه از در خارج شده و به طرف دریاچه می‌رود. با به کار بردن چراغ و نرده به عنوان نقطه مرجع که در هر دو نما مشترک است، کارگردان می‌تواند توهم مورد نظرش را خلق کند.

چگونه می‌توان جهت قطار را تغییر داد

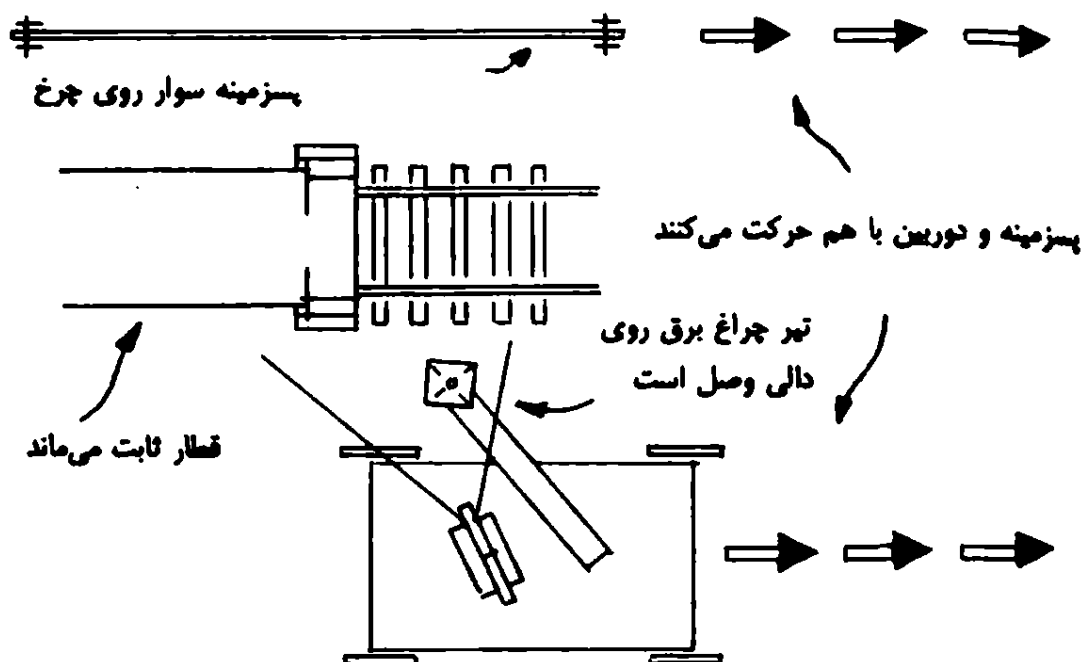


۵ - ۸. موقعیت: خورشید در حال غروب است. شرکت تهیه -
کننده فیلم وسایل نورپردازی کافی ندارد. صحنه‌ای که هنوز
فیلمبرداری نشده در طرفی از لوکوموتیو است که نور خورشید
می‌تابد.



راه حل: فیلمبرداری را در سمتی که نور خورشید وجود دارد
انجام می‌دهیم و فیلم را در قسمت چاپ اپتیکی لایراتوار، پشت
و رو می‌کنیم. فراموش نکنید که فرق سره‌نریشه مرد و جای
سجاق سینه هنریشه زن را عوض کنید. همچنین نوشته‌های
روی موتور لوکوموتیو را بپوشانید.

فیلمبرداری از قطاری که قادر به حرکت نیست



توهم: روی پرده سینما، قطار از راست به چپ می رود

۵ - ۹. وقتی از اشیای سنگین غیر قابل حرکت مانند قطار یا کشتی فیلمبرداری می کنیم، به جای حرکت این اشیاء می توان از حرکت دوربین و پسزمینه استفاده کرد. تیر چراغ برق جلوی دوربین متصل به دالی، در خلق توهم مؤثر است. رابطه تیر چراغ برق، پسزمینه و دوربین باعث می شود که دوربین ثابت و قطار متحرک به نظر رسد. مراقب باشید که زمین یا چرخهای قطار را نشان ندهید.

هر چیز قابل حملی می تواند به عنوان نقطه مرجع به کار گرفته شود؛ تنها لازم است که هنرپیشه نوعی رابطه با آن شیء داشته باشد.

اخیراً با مشکلی روبرو شدم که اگر از يك تمهید سینمایی استفاده نمی کردم، برای استودیویك روز اضافی هزینه به بار می آورد.

يك بار برای کمپانی متروگلدوین مایر فیلمی کارگردانی می کردم که يك لوکوموتیو قدیمی در آن بود. تمام روز نماهای مختلفی از يك طرف لوکوموتیو نزدیک موتور

فیلمبرداری کردیم؛ و بعد نوبت به صحنه‌ای رسید که هنرپیشه می‌بایست در طرف دیگر لوکوموتیو باشد. خورشید در حال غروب بود و بیست دقیقه بیشتر برای اتمام سکانس باقی نمانده بود. امکان نداشت بتوانیم دوربینها را به آن طرف لوکوموتیو منتقل کنیم، زیرا این کار تا شب طول می‌کشید و کمپانی مجبور بود تمام گروه را يك روز دیگر در آنجا نگاه دارد و يك روز از برنامه عقب بماند.

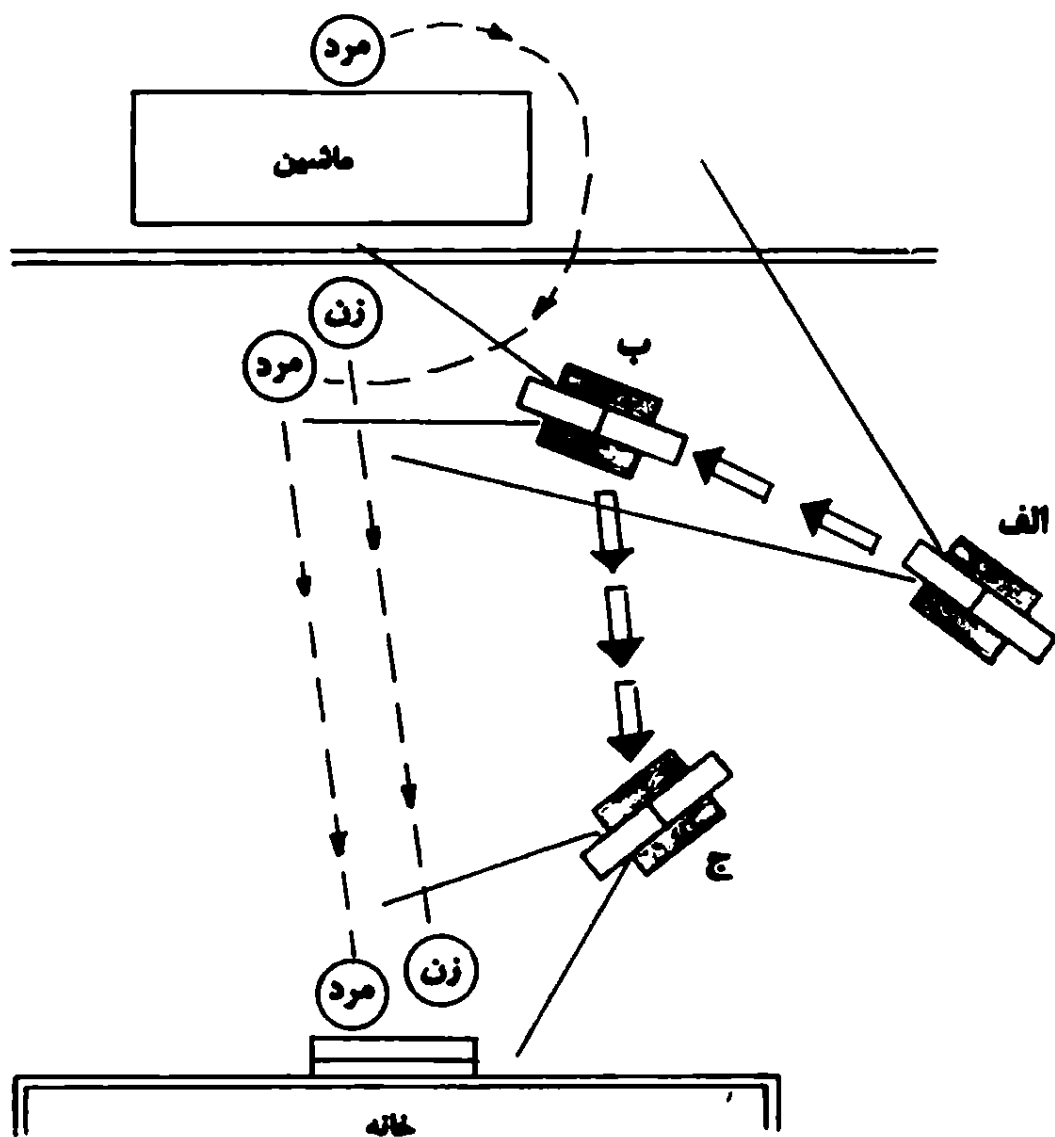
من و دستیارم ناامیدانه دنبال چاره‌ای می‌گشتیم که ناگهان راه حلی به فکرم رسید. بی‌آنکه جای چیزی را عوض کنیم نمابرداری را در همان طرف لوکوموتیو ادامه دادیم و برای رفع اشکال، کافی بود فیلم را برگردانیم!

فوراً دکوراتورها هرآنچه را که در سکوی ایستگاه بود برگرداندند و من به هنرپیشه گفتم فرق سرش را عوض کند. خوشبختانه هنرپیشه زن فرق کج نداشت و تنها موهایش را از يك طرف به طرف دیگر ریخت. دوربین را طوری قرار دادم که علامتها و نوشته‌ها در کادر نباشند و فیلمبرداری را آغاز کردم. چون قرار بود این فیلم در لابراتوار پشت ورو چاپ شود، منشی صحنه یادداشتی نوشت و از لابراتوار خواست تا این فیلم را قبل از نمایش به تهیه‌کننده، پشت ورو چاپ کنند. وقتی به این صحنه نگاه می‌کردیم، هیچ‌کس شك نکرد که نماها در همان طرف لوکوموتیو گرفته شده است (شکل ۵ - ۸).

در خیلی از موارد کارگردان باید با قسمت مالی همکاری کند، بخصوص در مورد فیلمهای تلویزیونی. او ممکن است مجبور شود بدون هنرپیشه بدل، با ابتکار و تخیل خود، قسمتهای پرخطر را فیلمبرداری کند. برای من این مسئله موقعی اتفاق افتاد که یکی از فیلمهای هنرپیشه معروف تلویزیونی آلن یانگ^{۱۳} را می‌ساختم. طبق فیلمنامه، همسر آقای یانگ می‌بایست به پایین خیابان برود و روی يك پوست موز سر بخورد، در حالی که شوهرش به انتظار ایستاده تا از صحنه زمین خوردن همسرش عکس بگیرد.

همان‌طور که انتظار می‌رفت هنرپیشه بدل نداشتیم و مجبور شدم فکرم را به کار اندازم و تدبیری بیاندیشم. راه حل من استفاده از تردستی در تلوین بود، به این ترتیب که اول هنرپیشه به طرف پوست موز می‌رفت و پایش را روی آن می‌گذاشت، در نمای نزدیک از پای راست نشان می‌دهم که پا کاملاً روی پوست موز قرار گرفته است و در نمای چهارم يك نمای متوسط از زن که تعادل خود را از دست داده و بزودی روی زمین

يك نمونه از نمایی كه با دوربین متحرك گرفته شده است



۵ - ۱۰. دوربین روی دالی خرچنگی یا جراثقال كوچك با عدسی ۴۰ مم سوار است. در صحنه اول دوربین در محل الف قرار می‌گیرد و اتومبیل کنار پیاده رو توقف می‌کند. وقتی كه مرد از ماشین بیرون می‌آید تا به زن كمك كند، دوربین روی دالی به ب می‌رود. در حالی كه زن و مرد به طرف در خانه می‌روند، دوربین آنها را اندکی دنبال می‌كند تا به انتهای تراك به نقطه ج برسد - جایی كه دوربین با حرکت پان زن و مرد را نشان می‌دهد كه وارد خانه می‌شوند.

می‌افتد. در این مرحله تشکی خارج از کادر زیر هنرپیشه گذاشته می‌شد تا او به زمین نیفتد. به دنبال آن، از چهره شوهر این زن که از پیادهروی مقابل به این صحنه نگاه می‌کند، تصویری گرفتم و آخرین نما زن را نشان می‌داد که روی پیادهرو افتاده و پای خود را که درد می‌کند می‌مالد و لبش را گاز می‌گیرد.

وقتی نماها به درستی تدوین شوند، صحنه کامل خواهد شد و مطمئن هستم که تماشاگر واقعاً باور می‌کند که آن خانم روی پوست موز سر خورده است.

نمابندی

پس از آنکه کارگردان طرح بازی را موقع فیلمبرداری یا شب قبل روی کاغذ کشید باید تصمیم بگیرد که چگونه آنها را نمابندی کند، به عبارت دیگر چگونه بازی را به نماهای مختلف تقسیم نماید. چه صحنه‌هایی را در يك نما می‌توان گرفت و چه صحنه‌هایی را باید نمابندی کرد و از چه زوایای مختلفی می‌توان استفاده نمود. این مطلب به اضافه مسائل دیگری چون حرکت، بازی و عواطف بازیگر، مسائل اصلی کارگردان فیلم است.

نمای عمومی کاربرد نمایشی خاص خود را دارد. این نما می‌تواند برای شناساندن محل صحنه به تماشاگر، دور نگاهداشتن تماشاگر از شخصیت‌های نمایشی، یا ارائه نظرگاه شخص ثالث به کار آید. این را در اصطلاح فیلمنامه‌نویسی، نظرگاه می‌نویسند. اگر نمای عمومی در ابتدای يك سکانس باشد آن را نمای معرف^{۱۴} گویند. يك نمای تمام‌قد تمام قد و قامت بازیگر را نمایش می‌دهد، این نوع نما معمولاً برای صحنه‌های داخلی به کار می‌آید. نمای متوسط از کمر به بالای يك یا چند نفر را نمایش می‌دهد و نمای نزدیک یا نمای درشت تمام صورت يك فرد را در بر می‌گیرد. نمای متوسط نزدیک حد فاصل بین نمای نزدیک و نمای متوسط است. اگر لفظ «بسیار» را در ابتدای نمای عمومی و نمای نزدیک بگذاریم، اندازه‌ها افزایش می‌یابند. اگر در فیلمنامه‌ای استفاده از نماهای بسیار درشت یا بسیار عمومی قید شود، به دلایل نمایشی است.

اندازه نمای روی‌شانه^{۱۵} در حدود اندازه يك نمای متوسط نزدیک است، با این تفاوت که قسمتی از پشت سر و شانه هنرپیشه‌ای که جلوی هنرپیشه اصلی قرار دارد نیز در کادر

است.

برخی اوقات برای نشان دادن نوع حرکت دوربین و طرز نمابرداری در فیلمنامه از اصطلاحاتی چون نمای دالی (یا تراك)، نمای پان، نمای بالا، نمای دوفره‌ه^{۱۶}، نمای پایین، نمای متحرك و یا نمای میانی استفاده می‌کنند که هر کدام مفهوم خاصی برای کارگردان دارد. نمای میانی، تصویر درشت اجسام بیجان مثل نامه، ساعت و یا اسلحه است.

چگونگی استفاده از انواع نماهای ذکر شده را نمابندی می‌نامند. هیچکاک در این مورد می‌گوید: «هر وقت ناچارم از يك صحنه طولانی به طور ممتد فیلمبرداری کنم، احساس می‌کنم که درك سینمایی خود را از دست داده‌ام. درست مثل اینکه دوربین را به حال خود رها کرده‌ام تا برای خود فیلم بگیرد، به این امید که اثری با ارزش تصویری از آن درخواهد آمد! اما آنچه را که دوست دارم این است که تکه‌های کوچکی را که واقعاً برای ساختن هر سکانس تصویری لازم دارم فیلمبرداری کنم و بعد نماها را کنار هم بچینم، نه اینکه تنها آنچه را که روی صحنه اتفاق می‌افتد ضبط کنم. این چیزی است که به سینما زندگی می‌بخشد — تماشاگر احساس کند آنچه را که می‌بیند چیزی است که با استفاده از امکانات تصویری خلق شده است.»

به خاطر همین طرز تفکر بود که هیچکاک فیلم طناب^{۱۷} را به شیوه مبتکرانه ساخت؛ فیلمی که بجز برای وصل حلقه‌های فیلم از تدوین استفاده نشد. بر خلاف تعداد معدودی از کارگردانان که هزاران فوت فیلم می‌گیرند و سعی می‌کنند تا با تدوین چیزی از آن بسازند، در فیلم طناب برای هر برداشت ده دقیقه‌ای، دوربین و هنرپیشه‌ها بارها تمرین کردند و دوربین آهسته درمیان دکور بزرگ چند اتاقه حرکت می‌کرد و هرگز ارتباطش با بازیگران قطع نمی‌شد. این تکنیک را فقط در فیلمهایی می‌توان به کار گرفت که داستان زمان کوتاهی را نشان می‌دهد.

معمولاً صحنه‌ها با يك نمای اصلی آغاز می‌شوند که تمام صحنه را دربر می‌گیرند. برخی از کارگردانان از چند زاویه، نمای عمومی می‌گیرند که در هر کدام دید دوربین متفاوت است. آنگاه نماهای نزدیک و روی شانه را فیلمبرداری می‌کنند. کارگردان محتاط اغلب از روش دیگری نیز استفاده می‌کند، بخصوص اگر هنرپیشه اول زن، نقشی

طولانی داشته باشد. او نماهای نزدیک را اول کار، یعنی وقتی صورت بازیگر سر حال و تازه است فیلمبرداری می‌کند. خیلی از اوقات بازیگران در نماهای متوسط سر حال و در نماهای نزدیک خسته به نظر می‌رسند، بخصوص وقتی که نماهای نزدیک را آخر وقت فیلمبرداری کرده باشند.

کارکرد مهم دیگر نماهای درشت، تدوین راحت‌تر، بخصوص در فیلمهای تلویزیونی است. تفاوت فیلمهای تلویزیونی با سینمایی این است که فیلمهای تلویزیونی باید به اندازه‌ای که مناسب است و بدون در نظر گرفتن داستان و نظر کارگردان درباره گام تدوین شوند. بنابراین، فیلمی که در مرحله برش اولیه، نیمساعته است در برش نهایی امکان دارد به بیست و چهار دقیقه کاهش یابد تا برای گنجاندن نماهای میانی و آگهیهای تجارتي جا باشد. اگر کارگردان نماهای درشت بسیار دارد، کافی است برای کوتاه کردن زمان فیلم، به جای درآوردن يك سكانس که باعث بی ربط شدن داستان می‌شود، فقط نماهای نزدیک را حذف کند. تدوینگر با حذف قسمتی از دیالوگ، می‌تواند وانمود کند که چیزی از فیلم کم نشده است. این کار در صورتی ممکن است که کارگردان با دو زاویه یا دو دوربین از صحنه فیلم گرفته باشد تا تدوینگر به هنگام تدوین فیلم بتواند یکی از زوایا را که معمولاً نماهای درشت هستند، از فیلم حذف کند.

حتی در فیلمهای بلند که محدودیت زمانی وجود ندارد، روش حذف دیالوگ مورد استفاده بیشتری دارد. به ندرت کارگردانی برای فیلمبرداری از يك سكانس از يك زاویه دوربین استفاده می‌کند، مگر آنکه محدودیت زمانی داشته باشد. کارگردان همیشه سعی دارد تا آنجا که بودجه و وقت اجازه می‌دهد از زوایای مختلفی فیلمبرداری کند. هر کارگردانی می‌داند که اگر يك تدوینگر ماهر را کنار مقدار زیادی فیلم قرار دهد چه کارهایی از دستش برمی‌آید. او می‌تواند تا حدودی يك بازیگر بد را خوب جلوه دهد و در خیلی موارد اشتباهات کارگردان را بپوشاند.

بسیاری از کارگردانان اصرار دارند که يك صحنه را کامل و بدون عیب بگیرند. به عبارت دیگر اگر در دیالوگ اشتباهی شود، هنرپیشه جای خود را در صحنه فراموش کند، یا صداپردازی خوب انجام نگیرد، کارگردان صحنه را از اول تکرار خواهد کرد. بعضی از صحنه‌ها طرح پیچیده‌ای دارند و حرکت هنرپیشه‌ها که با حرکت دوربین همراه است نیز پیچیده می‌باشد. آنچه که این دسته از کارگردانان بخوبی درك نکرده‌اند، این نکته است که وقتی تدوینگر در اتاق تدوین، نماهای نزدیک یا نماهایی از زوایای دیگر را

در لابلای صحنه تدوین می‌کند، صحنه کامل و بدون نقص کارگردان به هر حال تکه‌تکه می‌شود. کارگردانی که پیچیدگی‌های کار تدوین را بخوبی می‌شناسد، دستور می‌دهد صحنه کامل را که وقت زیادی صرف فیلمبرداریش کرده چاپ کنند تا اگر اشتباهی در ادای دیالوگ رخ داد، با استفاده از نماهای نزدیک آن را برطرف کنند. یا اگر مسئول میکس صدا بگوید که یکی دو کلمه را به دلیل اینکه میکروفن بموقع به دنبال هنرپیشه حرکت نکرده واضح نیست، کارگردان می‌تواند صرفاً يك ضبط خام انجام دهد، یعنی فقط ضبط صوت را به کار اندازد. اگر کارگردان مسئله ادغام نماهای مختلف از يك صحنه را در نظر داشته باشد، تقریباً هر اشکالی را می‌توان برطرف کرد. اما اگر صحنه فقط از يك زاویه — نمای عمومی که بهترین زاویه آن صحنه است — فیلمبرداری می‌شود الزاماً باید بدون نقص باشد.

بنابراین اگر در نمای عمومی و در نمای فرایندی، اشکالی پیش آید لازم نیست دوباره به طور کامل از اول تکرار شود؛ بلکه کارگردان می‌تواند از شگرد پيك آپ استفاده کند، یعنی صرفاً از جایی که ایراد دارد برداشت نماید؛ با علم به اینکه هر جا اشتباهی وجود دارد می‌توان از نمای درشت هنرپیشه دیگر استفاده کرد. به این ترتیب در تدوین نهایی اشکالی وجود نخواهد داشت.

تنها در يك مورد است که کارگردان ناگزیر به استفاده از نمای پيك آپ است — بازی يك هنرپیشه. در يك صحنه بسیار دراماتيك، بازی هنرپیشه نیاز به زمینه‌سازی دارد و در هر برداشت بازی باید از اول آغاز شود. بعضی از هنرپیشه‌ها کنترل زیادی روی بازی خود دارند و می‌توانند آن را از هر جا که قطع شده در پيك آپ تکرار کنند. اما برخی تنها در صورتی قادرند بازی مؤثری ارائه دهند که بازی را از اول شروع کنند.



۵ - ۱۱. ویلیام کیگلی از تئاتر نیویورک به هالیوود آمد و پیش از کارگردانی، کارگردان دیالوگ بوده است. او اولین کسی بود که کلاسهای در زمینه کارگردانی در دانشگاه کالیفرنیا جنوبی تشکیل داد.

حرکت و گام در سینما

حرکت، ضرورت فیلم

سینما به عنوان يك نهاد، جذابیت خود را مدیون حرکت می‌داند. با بررسی کمدهای دوران صامت سینما، پی می‌بریم که حرکت پایه و اساس سینما بوده است. پیشگامان سینما، اهمیت و ارزش حرکت را می‌دانستند و سعی می‌کردند تا دائماً حواس تماشاگر را متوجه فیلم نمایند. به این منظور از ضرب^۱ تند بازی روی پرده استفاده می‌کردند تا هیجان بیشتری بیافرینند. البته منظور این نیست که همه فیلمهای صامت، تند و پرتحرک بودند، بلکه برعکس بسیاری از فیلمهای صامت کند و کسل کننده بوده‌اند، برخلاف برخی فیلمهای کلاسیک قدیمی که از تلویزیون نمایش داده می‌شوند. این نکته لازم به تذکر است که دوربینهای فیلمبرداری و دستگاههای نمایش فیلم تا قبل از سینمای ناطق، با سرعت ۱۶ کادر در ثانیه کار می‌کردند و امروزه این سرعت به ۲۴ کادر در ثانیه افزایش یافته و حرکات در این قبیل فیلمها تندتر شده است. این سبب می‌شود که گام آن کمیک و متحرک به نظر رسد — ویژگی همه فیلمهای صامت. تنها کافی است که آنها را فقط با سرعتی که فیلمبرداری شده‌اند، نمایش داد تا متوجه شویم که بسیاری از این فیلمها حقیقتاً جاودانه‌اند.

زمانی که فیلم ناطق به وجود آمد، سینما آنچنان مجنوبش شد که حرکت را فراموش کرد. اولین فیلمهای ناطق تقریباً فاقد حرکت بوده و صحنه‌ها اکثراً طولانی و پر از گفتگوهای کشدار بودند. سالها طول کشید تا دوربینهای مجهز به پوشش صداگیر به بازار بیایند و بتوان آنها را دوباره روی بوم و دالی سوار کرد.

امروزه تحرك برای فیلمهای سرگرم کننده الزامی است و کارگردان پیشرو باید بتواند در فیلم خود از انواع حرکت با مهارت استفاده کند. چهار حرکت اصلی در سینما عبارتند از حرکت موضوع یا هنرپیشه، حرکت پسزمینه، حرکت دوربین و حرکت مونتاژی.

حرکت موضوع همان حرکت هنرپیشه در صحنه است. هر هنرپیشه با هدایت کارگردان و متناسب با موضوع داستان در صحنه راه می‌رود — از صندلی به کنار کاناپه و از آنجا به طرف تلفن. هنرپیشه ممکن است از پله بالا یا پایین برود، یا در نمایی که تمام قد او را در بر دارد، آنقدر به دوربین نزدیک شود تا فقط يك نماي درشت و نزدیک نشان داده شود.

نوع دوم، حرکت دادن پسزمینه است. برای نمونه صحنه‌هایی که در آن هنرپیشه‌ای در داخل اتومبیل، قطار یا هر نوع وسیله نقلیه دیگری در حال حرکت است. خود این مطلب که در این صحنه‌ها گرچه بازیگر نشسته، اما سوار وسیله نقلیه متحرك می‌باشد، به صحنه نوعی حالت حرکت به جلو می‌دهد و به همین دلیل کارگردان به جای آنکه گفتگوی هنرپیشه‌ها را در يك اتاق دربسته فیلمبرداری کند، برای تنوع بیشتر از فضای اتومبیل استفاده می‌کند تا تحرك بیشتری به صحنه بدهد.

گاهی کارگردان تلویزیونی مجبور است به دلیل مسائل اقتصادی و صرفه‌جویی در بودجه، از تمهیدات کهنه سینمایی استفاده کند. در مجموعه تلویزیونی مزرعه سبز^۲ که شش سال قبل آن را کارگردانی کردم، ناچار شدم از قوه ابتکارم استفاده کنم. هر وقت لازم بود که قطار از ایستگاه خارج شود، در واقع دوربین و صحنه پشت قطار را همزمان روی دالی به حرکت درمی‌آوردیم؛ به عبارت دیگر قطار ثابت و بی‌حرکت ایستاده بود و دوربین و پشت سر قطار بود که به طور موازی روی تراك حرکت می‌کرد تا به نظر برسد که قطار از ایستگاه بیرون می‌آید. بعضی وقتها هم برای القای بیشتر موضوع، چراغ ایستگاه را به دالی دوربین، جلو عدسیها وصل می‌کردم.

مشکل وارد شدن قطار به ایستگاه را طور دیگری حل کردم. در این مورد هم از حرکت دوربین به جای قطاری که قادر به حرکت نبود استفاده کردم. به این ترتیب که پنجره‌ای به عرض ۱۲ متر، همانند پنجره سالن انتظار ایستگاه ساختم و آن را برپایه

دالی دوربین سوار کردیم. به وسیله حرکت دالی روی تراك و فیلمبرداری از پشت پنجره، دوربین به آرامی جلو قطار آمد و پشتسر هنرپیشه ایستاد و این طور به نظر رسید که قطار وارد ایستگاه شده است. این کار نه تنها منظور داستان را بهتر تأمین کرد، بلکه خیلی جالبتر از فیلمبرداری در ایستگاه واقعی و هم آسان تر و با صرفه تر شد.

بن هکت^۳ کارگردان و فیلمنامه نویس فیلم استثنائی سایه گل سرخ^۴ از حرکت پسزمینه برای زیباتر جلوه دادن فیلم — به دلیل محتوای ایستای داستان — استفاده زیادی کرد. در یکی از صحنه ها، نامزدهای جوان روی نیمکت سالن بسیار شلوغ يك هتل نشسته اند و با چشمانی پر از عشق به هم نگاه می کنند. مردم دائماً در حال رفت و آمد در خیابان هستند و این منظره باعث می شود تا تماشاگر بیشتر جذب فیلم شود و احساس عدم آزادی را حس کند. اگر کارگردان این دو نفر را در يك گوشه خلوت قرار می داد هرگز تأثیر مورد نظرش را به دست نمی آورد.

کارگردان می تواند از دو روش دیگر برای ایجاد حرکت در صحنه استفاده کند. یکی از آنها حرکت دوربین است. در يك صحنه دراماتيك كه لحظه وداع دو دوست نمایش داده می شود می توان با استفاده از دوربین تحرك ایجاد کرد. دوربین می تواند خیلی آرام و نامحسوس از يك نمای تمام قد به نمای متوسط برود و سپس به سرعت در لحظه خداحافظی، تصاویری درشت از صورت دو بازیگر فیلمبرداری کند. و بعد همین که آنها از هم جدا می شوند، از چهره آنها يك نمای متوسط بگیرد.

بیشتر صحنه ها ترکیبی از حرکت موضوع و دوربین هستند. در بیشتر موارد، وقتی هنرپیشه ای تازه وارد صحنه می شود و از عرض آن می گذرد، دوربین يك حرکت افقی انجام می دهد یا اصطلاحاً دوربین روی او پان می کند، مگر آنکه يك نمای کامل یا تمام قد ثابت باشد. یا فرض کنید اگر در يك نما هنرپیشه ای باید به طرف دوربین جلو بیاید، کارگردان احتمالاً از فیلمبردار می خواهد که دوربین را روی دالی سوار کند تا به این ترتیب اندازه و قد بازیگر تغییر نکند.

برای توضیح بیشتر، ترکیب حرکت موضوع و دوربین يك صحنه نوعی را در نظر می گیریم: صحنه ای که در آن زنی در باره موضوعی به شوهرش التماس می کند تا تغییر عقیده دهد. در آغاز این صحنه، در يك نمای دو نفره، زن ملتسمانه به مرد نزدیک می شود.

مرد با ناراحتی از زن دور می‌شود، دوربین در حالی که تمام صورت او را با نمای متوسط درشت دنبال می‌کند، زن به التماس خود ادامه می‌دهد و وارد کادر می‌شود - نمای دو نفره. اما مرد از او دور می‌شود و فقط چهره زن در مقابل دوربین در نمای درشت باقی می‌ماند. دوربین از صورت زن يك نمای درشت می‌گیرد، بعد در حالی که زن به دنبال مرد به طرف پنجره می‌رود، دوربین روی دالی عقب می‌کشد و يك نمای متوسط می‌گیرد. در نقطه اوج این صحنه، مرد به طرف در می‌رود. دوربین با حرکت افقی روی او پان می‌کند تا تمام قد مرد را نشان دهد. زن دوباره به دنبال شوهرش وارد کادر شده و در پایان از در خارج می‌شود. چنین صحنه‌هایی که حرکت هنرپیشه و گردش دوربین در آن فراوان است، احتیاج به تنظیم دقیق وقت هنرپیشه‌ها، فیلمبردار و مسئول حرکت دالی دارد. در روزهای اول سینما، دوربین همیشه ثابت بود و فقط هنرپیشه‌ها حرکت می‌کردند. دوربین روی يك سه پایه کار گذاشته می‌شد و تمام صحنه‌ها را در يك نمای عمومی فیلمبرداری می‌کرد. هنرپیشه‌ها در زوایای دوربینی که تمام دکور را در کادر می‌گرفت از در وارد و یا خارج می‌شدند. نماهای درشت و متوسط فقط زمانی که هنرپیشه وسط صحنه رسیده بود گرفته می‌شد نه در حال حرکت. تقریباً در اواخر دهه ۱۹۲۰، یعنی در اوج سینمای صامت، دوربین خود را از بند سه پایه رها کنید. دوربینهای دستی که به پرامبولیتور^۵ موسوم بودند با هنرپیشه‌ها حرکت می‌کردند و به کمک کلگی دندانهای^۶، فیلمبردار می‌توانست حرکت پان و تیلت را به راحتی انجام دهد. موتور جای دسته قدیمی را گرفت و دست راست فیلمبردار آزاد شد تا بتواند دوربین را حرکت دهد. امروزه، استفاده از حرکت دوربین همچون نمای درشت که به وسیله گریفیث^۷ اولین کارگردان واقعاً مبتکر ابداع شد، جزء لاینفک سینما به حساب می‌آید. در حالی که در فیلمسازی نوین حرکت دوربین اجباری است، اما قانون کلی ندارد. حرکت دوربین به موضوع صحنه و حال و هوای داستان بستگی دارد، همین و بس.

یکی از انواع حرکت دوربین به وسیله عدسیهای زوم جدید انجام می‌گیرد که محبوبیت خاصی در میان کارگردانان جوان دارد. ظاهراً به این علت که عدسیهای زوم قادرند تصویر يك صحنه را بدون جا به جایی محل دوربین به جلو یا عقب ببرند.

آخرین نوع حرکت در صحنه‌های ایستا، تدوین زوایای متفاوت دوربین است. برای

نمونه يك صحنه بسیار غمانگیز و فاقد حرکت در يك کلیسای خالی را می‌توان با تغییر نظرگاه جالبتر جلوه داد. در نمای اول، دوربین از پهلوی دختر را نشان می‌دهد که کنار مجسمهٔ مریم مقدس زانو زده و مشغول خواندن دعاست. در نمای بعد، دوربین از نظرگاه دختر که به مجسمهٔ مریم مقدس نگاه می‌کند، از مجسمه تصویر درشت می‌گیرد. در سومین نما تمام کلیسا را نشان می‌دهد، سپس يك نمای متوسط از دختر در حال دعا و سرانجام تصویری درشت از چهرهٔ دختر که از گونه‌هایش اشک سرازیر است.

از فیلم‌هایی که دانشجویان رشتهٔ کارگردانی باید ببینند فیلم زندگی شیرین^۸ اثر فدریکو فللینی است. چون بیش از هر فیلم امروزی دیگر قدرت حرکت را روی پرده نمایش می‌دهد. این فیلم از اولین صحنه که هلیکوپتر از روی مجسمهٔ مسیح و از مناظر اطراف رم می‌گذرد تا آخرین صحنه طنز آن که جمعیت انبوهی با خوشحالی لاشهٔ يك وال را برانداز می‌کنند، پر از تحرك و سروصدای بلند و ناهنجار است. حتی اگر بی‌تنبه با محتوای فیلم نیز مخالف باشد اقرار می‌کند که فیلم نمایانگر استعداد و ابتکار فوق‌العادهٔ کارگردان است.

کیگلی معتقد است که فیلم باید آغازی کوبنده داشته باشد و این مسئله را در کارگردانی فیلم‌نامه‌هایی که به عهده می‌گرفت رعایت می‌کرد. به نظر او اگر شرح و بیان و تفسیر شخصیت‌ها تا زمان جنب کامل بیننده به تعویق افتد، فیلم فروش بهتری خواهد کرد. اولین صحنهٔ یکی از فیلم‌های او چنین آغاز می‌شود که قطار روی ریل با سرعت در حرکت است و هنرپیشهٔ اصلی با ماشین، قطار را تعقیب می‌کند و هنرپیشهٔ اصلی دیگر در قطار نشسته است. به این ترتیب، کیگلی هنرپیشه‌هایش را در حالی وارد داستان می‌کند و به تماشاگر معرفی می‌نماید که توجه تماشاگر از همان لحظهٔ اول به فیلم جلب شده است. صحنه با نمایی پایان می‌یابد که ماشین و قطار نزدیک بود با هم در يك گذرگاه تصادف کنند. به این ترتیب این سکانس نظر او را تأمین کرد.

اما جان استورجس با این نظر مخالف است: «بنا به دلایلی، دست‌اندرکاران سینما در آمریکا فکر می‌کنند که فیلم نباید با آرامش آغاز شود و می‌خواهند توجه تماشاگر را در اولین لحظه و پیش از آنکه حوصله‌اش سر برود، جلب کنند. اما من با عقیدهٔ چارلی براکت^۹ موافقم که می‌گوید، در اروپا يك کارگردان می‌تواند فیلم را با نمایی از ابرها

شروع کند و آرام صحنه را به ابرهای دیگری دیزالو کند، و بعد هم به ابرهای دیگری دیزالو نماید، بدون اینکه فاجعه‌ای پیش آید. ولی در آمریکا اگر فیلم با نمایی از ابرها آغاز شود، در نمای بعد باید هواپیمایی غرض‌کشان از آنجا عبور کند و در نمای بعد منفجر شود!!»

کارگردانی که هنرپیشه‌اش را پشت به دیوار قرار می‌دهد و سپس دوربینش را ثابت روی صحنه‌های طولانی نگاه می‌دارد خود (و تماشاگرش) را از یکی از بزرگترین امتیازات سینما محروم می‌کند. هیچ چیز مانند يك حرکت طرح‌ریزی شده و روان روی پرده قادر نیست توجه بیننده را به خود جلب کند.

کارگردان گام فیلم را تعیین می‌کند

برایان فوی^{۱۰} که در ساختن فیلم با بودجه کم مشهور است زمانی به من گفت: «به حرکت ادامه بده تا تتونی دندانهای اره گرد را بشمري.» منظور او این بود که اگر گام^{۱۱} فیلم صحیح باشد، اشتباهات فیلمنامه یا کارگردان مشخص نخواهد بود. او نمی‌خواهد بگوید که اشتباهات قابل اغماض هستند، بلکه معتقد است که حتی در منظم‌ترین فیلمها نیز نارساییهایی پدید می‌آید و به نظر او گام سریع فیلم را بیمه و تضمین می‌کند. هیچ کس مانند کارگردان مسئول گام فیلم نیست. گامی که کارگردان انتخاب می‌کند بستگی زیادی به شخصیت و طبیعت او دارد. کارگردانی که به آرامی فکر می‌کند و رفتار ملایمی دارد، به ندرت می‌تواند فیلم پرتحرکی بسازد. البته منظور این نیست که بالا و پایین پریدن هنرپیشه‌ها مانند عروسکهای خیمه‌شب‌بازی، شرط موفقیت فیلم است، بلکه خیلی از فیلمها باید گام کُندتری داشته باشند. اما در مجموع اکثر کارهای نمایشی از حرکت موجدان بازی به جلو سود می‌برند. من در اینجا بحث را به معنای منفی گام — عقب ماندن بازی — محدود می‌کنم.

گام چیست؟ گام یا ضرب فیلم را می‌توان هر آنچه که در بیان داستان تحت کنترل کارگردان است تعریف کرد، که می‌تواند شامل ضرب ادای دیالوگ، حرکت هنرپیشه در صحنه یا ضرب تلوین يك زاویه دوربین به زاویه دیگر باشد. خود فیلمنامه — که همیشه هم زیر نظر کارگردان نیست — می‌تواند در تعیین گام کلی فیلم با استفاده از صحنه‌های

کوتاه با بازی فراوان به جای صحنه‌های طولانی با دیالوگ بسیار، بی‌نهایت مؤثر باشد. فیلمهای جدید جورج استیونس نسبت به فیلمهای قدیمی مثل گونگا دین^{۱۲} - نمونه تحرك افسانه‌ای فیلمهای برایان فوی - گام آهسته‌تری دارند. استیونس فیلمسازی دقیق و متفکر است که به تازگی با ساختن فیلمهای غول و دفتر خاطرات آن فرانک بر اهمیت خلق فضا و شخصیت‌پردازی به جای گام افزوده است.

کینگ ویدور از جمله کارگردانانی است که ارزش گام در سینما را دریافت و برای اولین بار از تکنیکی استفاده کرد که «موسیقی صامت» نامید. او بازی و نماها را بر اساس ضرب مشخص به کمک دستگاه مترونوم^{۱۳} (دستگاه سنجیدن ضرب) تنظیم کرد که نتیجه آن يك رشته حرکات کاملاً ریتمیک روی پرده بود.

اولین باری که از این شیوه استفاده کرد در يك فیلم صامت به نام رژه بزرگ^{۱۴} بود. در این فیلم او از يك موسیقیدان به عنوان دستیار کارگردان استفاده کرد و با حرکت کامیونها، سربازها و هواپیماها، بر اساس ضربهای يك دسته ساز بخصوص، يك سفونی تصویری ساخت.

کینگ ویدور در اولین فیلم ناطق خود به نام نان روزانه ما^{۱۵} (۱۹۳۴) يك سکانس ۸۰۰ فوتی دارد که منظره کندن يك نهر را نشان می‌دهد. با استفاده از وسایل موسیقی و دستگاه مترونوم، سکانس را طوری تنظیم کرد که طبل باس (باس‌درام) ضرب مترونوم را می‌نواخت و با موسیقی این فیلم که ضرب چهار چهارم داشت، کارگرا با شماره ۱ و ۳ کلنگهای خود را بر زمین می‌زدند. در حالی که با شماره ۲ و ۴ خاک‌برداری انجام می‌شد، و کم‌کم ضرب مترونوم سرعت بیشتری پیدا می‌کرد و در نتیجه ضرب افزایش می‌یافت.

این سکانس یکی از فراموش نشدنی‌ترین صحنه‌هایی است که تا به حال ساخته شده و موسیقی الفرد نیومن^{۱۶} به بهترین وجه با بازی تصویری این سکانس همراهی می‌کند. هیچ چیز مانند کارگردانی که اهمیت گام یا زمانبندی - اساس کمدی - را درك نمی‌کند و به ارزش واکنش واقف نیست، کمدی را خراب نمی‌کند.

قاعده کلی در هالیوود چنین است: «هنرپیشه‌ها بازی نمی‌کنند - واکنش نشان

12. Gunga Din

14. The Big Parade

16. Alfred Newman

13. metronome

15. Our Daily Bread

می‌دهند.» البته در حالی که این قاعده چندان هم مصداق ندارد، اما تا حدودی اهمیت واکنش را نشان می‌دهد. کارگردانی که در گرفتن نماهای واکنشی موفق نیست، از ارزش صحنه‌های خود می‌کاهد.

به عقیده برنارد شا، برای حفظ گام در صحنه، هنرپیشه‌ها نباید منتظر شنیدن اشاره‌گیری^{۱۷} باشند و توصیه می‌کند که هرگز نباید يك لحظه سکوت در صحنه به وجود آید، مگر برای منظور بخصوصی. یکی از جنبه‌های جالب نظریه شا این است که در بعضی از موارد، هنرپیشه‌ها باید طوری تربیت شوند که از اشاره‌گیری پرهیزند.

زمانی که فیلم مزرعه سبز را با شرکت ادی آلبرت و اوا گابور کارگردانی می‌کردم، در تمام مدت شش ماهه اول فیلمبرداری، مرتباً ناچار به تکرار صحنه‌ها بودم، چون این دو هنرپیشه با استعداد عادت نداشتند برای خنده‌ای که به دلیل بازی آنها به وجود می‌آمد، مکث کنند و یکی بعد از شنیدن اشاره‌گیری دیگری صحبت و بازی را ادامه می‌داد. در نمایشهای تلویزیونی اگر پخش صدای خنده تماشاگر به کمک نوار ضبط صوت انجام نگیرد، هنرپیشه‌ها باید در ذهن خود خنده تماشاگر را مجسم کنند. بله، واقعاً باید از حرکت باز ایستاد تا از شدت خنده‌ای که شنیده نمی‌شود کاسته شود.

هر کارگردانی بنا به ذوق و سلیقه خود برای داستان فیلم گام بخصوصی در نظر می‌گیرد. انتخاب گام تقریباً يك چیز غریزی است. تعیین گام مناسب برای داستان فیلم چیزی نیست که بتوان یاد داد. در کلاسهای دانشگاه کالیفرنیا جنوبی نیز خیلی کم در این باره صحبت شده است. به عقیده من این مسئله اکثراً به شور و شوق و انرژی کارگردان بستگی دارد. یکی از مشکلات کارگردانی، بیعلاقگی و خستگی ناشی از فیلمبرداریهای طولانی و کسل کننده است. اگر کارگردان دچار چنین حالتی شود، سبب می‌شود گام فیلم از بین برود و اثری کسالت‌آور به وجود آید. فیلمی که دست‌اندرکارانش بخصوص کارگردان — تعیین کننده گام فیلم — با بیعلاقگی به ساختن آن می‌پردازند، هرگز موفق نخواهد شد.

تکنیکی که کارگردان می‌تواند به کار گیرد، تعیین گام فیلم به وسیله سرعت نوردهی است، ولی متأسفانه این تکنیک امروزه کاربرد چندان ندارد. کارگردانان فیلمهای صامت،

۱۷. cue pick - up: به معنای پاسخ يك بازیگر به علامتی سمعی یا بصری از بازیگر دیگر است. (مقدمه بر

به‌خصوص فیلمهای کم‌دی کی‌استون^{۱۸}، اغلب از سرعت دوربین می‌کاستند تا حرکات هنرپیشه‌ها روی پرده تندتر جلوه کند. در حالی که ۱۶ کادر در ثانیه معمول کار بود، صحنه‌های کم‌دی را با سرعت ۸ تا ۱۲ کادر در ثانیه و برخی صحنه‌های نمایشی را با ۱۸ تا ۲۰ کادر در ثانیه فیلمبرداری می‌کردند. امروزه، تغییر کادر در ثانیه، هنری فراموش شده است، در حالی که در بعضی موارد می‌تواند بسیار مفید باشد. برای مثال، در يك فیلم وسترن، اگر هنرپیشه زن نتواند با سرعت اسب بتازد، می‌توان با افزایش کادر در ثانیه، در حالی که سوار بر اسب است فیلمبرداری کرد تا صحنه‌های تعقیب هیجان‌انگیزتر جلوه کند. همچنین، آهسته کردن سرعت حرکات روی پرده (به وسیله افزایش سرعت ۲۴ کادر در ثانیه که معمول فیلمهای ناطق است) نتایج جالبی به وجود می‌آورد. زمانی يك فیلم کم‌دی را کارگردانی می‌کردم که در صحنه‌ای به قهرمان فیلم اشتباهاً داروی بیهوشی داده بودند. برای فیلمبرداری این صحنه، سرعت حرکات هنرپیشه را که تلوتلوخوران از راهروی بیمارستان می‌گذشت، آهسته کردم و به این صورت منظره مضحکی به وجود آمد. به این ترتیب که حرکات او را با سرعت ۴۸ کادر در ثانیه فیلمبرداری می‌کردم و مرتباً از هنرپیشگان دیگر می‌خواستم که سرعت بازی خود را دو برابر کنند تا وقتی فیلم به نمایش درمی‌آید به نظر رسد که حرکاتشان عادی است. البته یکی از مشکلات استفاده از این تکنیک این بود که می‌بایست در ذهن خود تصور دقیقی از نتیجه کار پس از ظهور فیلم داشته باشم و سرعت حرکت هنرپیشه‌ها را که می‌بایست دقیقاً دو برابر می‌شد، بخوبی کنترل کنم.

ساموئل فولر^{۱۹} کارگردان فیلمهای جالبی چون کلاهخود فولادی^{۲۰} و بوسه برهنه^{۲۱} چنین می‌گوید: «شوق و علاقه نبض سینماست، باعث می‌شود موانع از میان بروند، قوه تخیل و ابتکار یا افکار نو تقویت شوند و به فیلمسازی غرور بخشند. علاقه و اشتیاق از همان زمانی که بشر اولین تصاویر را بر دیوار غار نقاشی کرد، رمز موفقیت هنر محسوب می‌شود. شوق و علاقه افسون موفقیت فیلم است.»

تنها در صورتی می‌توان در موفقیت يك فیلم کاملاً سرگرم کننده سهیم شد که کارگردان تمام انرژی خود را صرف فیلم کند. انرژی مادر شور و علاقه است. شوق و علاقه گام را می‌پروراند و لازم و ملزوم یکدیگرند.

18. Keystone

20. Steel Helmet

19. Samuel Fuller

21. Naked Kiss

دشواریهای کار کارگردان

یکی از شرایط کارگردانی که به آن اشاره نکرده‌ام، داشتن نیرو و توان کافی است. اگر برای استخدام این شغل آگهی بدهند، باید چنین بنویسند: «تنها افراد قوی و سالم مراجعه کنند.» قبلاً نیز گفتیم که کارگردان اولین کسی است که سر صحنه می‌آید و آخرین نفری است که صحنه را ترک می‌کند. يك کارگردان لا اقل روزی ده ساعت کار مداوم دارد و در پایان روز، به اتاق نمایش می‌رود تا راش‌ها را ببیند. اعصاب کارگردان پس از ساعتها تمرکز روی جزئیات، تحت فشار قرار می‌گیرد و مسئولیت سنگین کاری، سبب به وجود آمدن فشارهای عصبی می‌شود.

از همان اوایل کار سینما، تقریباً عموم مردم از کارهای جسورانه فیلمبردار چیزهایی شنیده‌اند. فیلمبردار باید در همه‌جا، هواپیما و هلیکوپتر، معدن، اعماق اقیانوس‌ها، نزدیک مواد منفجره، روی سقف قطاری که در حال حرکت است و خیلی جاهای خطرناک دیگر کار کند. اما آنچه عموماً مردم نمی‌دانند این است که کارگردان همیشه باید همراه فیلمبردار باشد و مانند او جانش را به خطر اندازد. مثلی است معروف در تئاتر که می‌گوید، «نمایش به هر حال باید ادامه یابد.» این مثل دیگر يك قانون شده است. هیچ روزی نیست که در هالیوود یا ضمن ساختن فیلم، يك نفر جانش را به خطر نیاندازد. يك بار مك‌گاون^{۲۲}، ضمن کارگردانی يك مجموعه تلویزیونی، لباس هنرپیشه را پوشید و به بالای ماشینی که با سرعت در حال حرکت بود پرید و کارش به بیمارستان کشید. بارها اتفاق افتاده که کارگردان از بالای پارالل بلند دوربین به زمین افتاده، یا از ماشینهای بسیار تندرو که دوربین بر پشت آن نصب می‌شود به بیرون پرت شده است. زمانی کمپانی مترو گلدوین مایر از من خواست که برای تهیه صحنه‌هایی از مجموعه تلویزیونی ساکنان جزیره^{۲۳} که فیلم نمونه آن را ساخته بودم به جزایر جامائیکا بروم. اولین قسمت مجموعه در هالیوود فیلمبرداری شد و هنوز معلوم نبود که خریداری دارد یا نه!

من به میامی رفتم و به تنهایی کار تهیه، کارگردانی، مدیریت تولید و دستیار کارگردانی را بر عهده گرفتم. در واقع، تقریباً تمام کارهای فیلم را به تنهایی انجام می‌دادم و این مورد بخوبی نشان می‌دهد که گاهی کارگردان باید صبر و طاقت زیادی

داشته باشد. من مجبور بودم يك گروه فیلمبردار از شیکاگو استخدام کنم و ترتیب تهیه وسایل دوربین را در میامی بدهم و بدلهای مناسب برای هنرپیشگانی که نمی‌توانستند به میامی بیایند، استخدام کنم.

روز بعد، من و افراد گروه با يك هواپیمای دریایی قدیمی و آنتیک که به تازگی از دولت هندوراس خریداری شده بود به جامائیکا رفتیم. پس از رسیدن به بندر کینگ استون، يك اتومبیل کرایه کردم و سرتاسر جزیره را برای یافتن محلی مناسب برای توقف هواپیما در خلیجها و مردابها جستجو کردم.

هنرپیشه‌های اول فیلم ساکنان جزیره بیل رینولتز^{۲۴} و جیم فیلبروک^{۲۵} از هالیوود به جامائیکا آمدند و در خلیج موتگو — یکی از بهترین نقاط تفریحی سواحل شمالی — با هم قرار گذاشتیم.

پنج روز تمام ساحل را زیرپا گذاشتیم و عکسبرداری کردیم. هوا همان‌طور که انتظار می‌رفت بسیار گرم بود. در مدتی که يك سکانس تعقیب را در جزیره فیلمبرداری می‌کردم، رینولتز و فیلبروک نیمی از جزیره را زیرپا گذاشتند. تا روز ششم دهمزار فوت نگاتیو گرفته بودم و می‌خواستم آنها را به هالیوود بفرستم. ما در بندر آتونبو در هتل جامائیکا ریف که زمانی به ارول فلین تعلق داشت اقامت کردیم. خلبان هوارد اسمیت^{۲۶} با قایق به سمت هواپیما که در خلیج روپروی هتل قرار داشت رفت و متوجه شد که تقریباً نیمی از کف هواپیما پر از آب شده است. وقتی جورج اسمیت^{۲۷} فیلمبردار و دستیارش گلن کرک پاتریک^{۲۸} با قایق بعدی رسیدند، توانستند آبی را که ظاهراً از شکاف فلزی درون راهروی هواپیما نفوذ کرده بود خالی کنند. جیم فیلبروک و هنرپیشه‌های بدل با ماشینی که کرایه کرده بودیم به خلیج موتگو بازگشتند. حال مسئله این بود که چگونه نگاتیوهای گرانیها را به هالیوود برسانیم. من از رینولتز خواستم که نگاتیوها را با ماشین به اولین فرودگاه بیرد تا با هواپیما آنها را به هالیوود بفرستد. اما رینولتز چندان میل نداشت که در آن هوای گرم در جاده‌های باریک و خراب رانندگی کند و خواهش کرد همه با هم با هواپیمای دریایی فیلمها را ببریم. من هم پذیرفتم. بعدها رینولتز می‌گفت که ایکاش من پافشاری بیشتری می‌کردم. به این ترتیب قرار شد نگاتیوها را با هواپیما ببریم.

24. Bill Reynolds
25. Jim Philbrook

26. Howard Smith
27. George Schmidt

28. Glen Kirkpatrick

پس از این که هوارد اسمیت موتور هواپیما را تعمیر و تنظیم کرد، همگی با نکاتیوها عازم هالیوود شدیم. هواپیما به پرواز درآمد. اسمیت که قبلاً تجربه پرواز برای فیلمبرداری را نداشت، در هدایت هواپیما دل و جرئت زیادی از خود نشان داد و ده حلقه فیلمی که همراه بود پر از صحنه‌های هیجان‌انگیز بلند شدن از روی زمین و به زمین نشستن او بود. در راه بازگشت به هالیوود، اسمیت از پنجره هواپیما مشغول فیلمبرداری شد. ناگهان و بدون هیچ خطاری، دو موتور هواپیما از کار افتاد. در آن لحظه، من پشت سر خلبان ایستاده بودم و دو دستم روی صندلی او بود. به سرعت از ارتفاع ۹۰۰۰ متری کاسته شد و اسمیت دیوانهوار دکمه‌ها را فشار می‌داد، دستگیره‌ها را می‌چرخاند و در تلاش برای یافتن اشکال موتورها، پمپ چرخان را به کار انداخت. برای مدت تقریباً شش ثانیه خشکم زد و بعد که مطمئن شدم سقوطمان حتمی است، با عجله به طرف صندلی رفتم و کمربندهایم را بستم. اما دیر شده بود و وقتی به هوش آمدم، داشتم در آب فرو می‌رفتم و احساس کردم روی آب شناور هستم و به صندلی یا بقایای هواپیما بسته نشدم. اما کجا بودم؟ داخل هواپیما یا خارج از آن؟ به طور غریزی به سمت بالا شنا کردم و آنچه را که از هواپیما باقی مانده بود دیدم. بال سمت چپ و موتور کاملاً از بدنه اصلی جدا شده بودند و داشتند غرق می‌شدند. اولین حرفم این بود: «فیلمها را نجات دهید.» صدایی از آن طرف لاشه هواپیما گفت: «فیلمها به جهنم!» تازه این موقع بود که متوجه شدم مجروح شده‌ام. بعد از اینکه خودم را روی آب رساندم، سر و صورتم را لمس کردم، با وجود چندین خراش، خونریزی زیاد نبود و حواسم سرجایش بود. به سرعت لباسهایم را کندم تا اگر لازم شد تا ساحل شنا کنم. وقتی خواستم کفشهایم را در بیاورم به این حقیقت وحشتناک پی بردم که با دو پای شکسته باید چهار مایل شنا کنم تا به ساحل برسم.

۹ متر دورتر از بخش اصلی هواپیما که در حال غرق شدن بود، هوارد اسمیت خلبان هواپیما روی آب شناور بود. او را دیدم که نیمه هشیار، صورتش زیر آب بود. صدایش زدم، سرش را برگرداند و سر هواپیما را که از بدنه جدا شده و مانند پوسته تخم‌مرغ عظیم‌الجثه‌ای شناور بود گرفت.

کمی آن طرف‌تر کرک پاتریک با سر شکسته دست و پا می‌زد. بیل رینولتز و جورج اسمیت نزدیک بدنه هواپیما در محل یک سوراخ بزرگ، همانجا که ضمن وقوع حادثه از میان آن فرار کرده بودیم، شناور بودند. در عرض چند ثانیه، همه چیز جز سر هواپیما و

يك تکه از آنکه كرك پاتريك را نگاه داشته بود و صندلیها غرق شد. همیشه فکر می‌کردم بستن کمربندها برای این است که در صورت سقوط هواپیما، مسافری در صندلیها باقی بمانند. اما صندلیهای این هواپیما مانند کاغذ مجاله شده از جا کنده شدند. اما به دلیل جنس الیاف داخلی آنها — ابریشم درخت پنبه — شناور بودند. این حتماً کار محافظین با فکر هندوراسی بود، چون این هواپیما زمانی به رئیس جمهور یکی از کشورهای آمریکای مرکزی تعلق داشت.

جورج اسمیت گفت که پاهایش صدمه دیده اما همچنان که از صندلی بالا می‌رفت گفت که اصلاً مهم نیست. رینولتز یکی از صندلیها را به طرف كرك پاتريك هل داد. خود را جمع و جور کردم و به دستور دادن مشغول شدم. چون پنج روزی رئیس گروه بودم، در این لحظه حساس کسی اعتراض نکرد. رینولتز با يك پا و من با دو پای شکسته، وضمان از همه بهتر به نظر می‌رسید، به همین دلیل برای گرفتن کمک به طرف ساحل حرکت کردیم. به صندلیها تکیه دادیم. پاهای شکسته خود را در وضعیتی راحت گذاشتیم و به کمک دستهایمان حرکت کردیم. رینولتز که قبلاً قهرمان شنا بود حرکت دستهایش هماهنگ و موزون بود. اما احتمالاً من فقط تند تند آب می‌پراندم، چون به تنها چیزی که فکر می‌کردم کوسه‌ها بود! چون سواحل جامائیکا به داشتن کوسه مشهورند.

بزودی امواج مانع دیدمان شدند. رینولتز و من در حالی که فقط یکدیگر را می‌دیدیم به سمت سواحل جامائیکا پیش می‌رفتیم. با سرعتی که داشتیم، اگر کوسه‌ها حمله نمی‌کردند، تخمین زدم که شب هنگام به ساحل می‌رسیم. اما بعد چکار می‌کردیم؟ چگونه دو مرد که فقط يك پای سالم داشتند می‌توانستند خود را به پزشك برسانند؟ این مسائل و افکار دیگر مرا آزار می‌داد. نمی‌توانستم به همسر و فرزندانم و فیلم ساکتان جزیره که تا به آن حد زحمت کشیده بودیم فکر نکنم. احساس می‌کردم که قادرم يك صحنه را بخوبی کارگردانی کنم، و آن صحنه‌ای است که يك هنرپیشه در يك حادثه سقوط هواپیما در حالی که مرگش حتمی است به حکم سرنوشتش می‌اندیشد. از اسمیت، رینولتز و كرك پاتريك هیچ صدایی شنیده نمی‌شد. اسمیت همچنان که با خشم نفرین می‌کرد، دیوانهوار تلاش می‌نمود از سر هواپیما جدا نشود. خود من عصبانی بودم و از اینکه به این شکل مسخره بمیرم داشتم دیوانه می‌شدم.

دو ساعت و نیم بعد، من و رینولتز صدای پت پت يك قایق موتوری را شنیدیم و دو ماهیگیر جوان بومی ما را با پاهای شکسته به داخل قایق فرسوده‌ای که عبارت بود از تنه

يك درخت پنبه که داخل آن را خالی کرده بودند، کشیدند. ما را به ساحل خلیج آتونيو بردند و با يك جیب به بیمارستان خارج شهر منتقل کردند. ماهیگیران برای نجات بقیه دوباره به دریا بازگشتند.

کمی بعد، در حالی که در انتظار آمدن دکتر جامائیکایی بودم، نجات یافتگانی را که به نوبت به بیمارستان می‌آوردند می‌شمردم و صدای هواپیمایی را که برای جستجو به محل حادثه رفته بود می‌شنیدم. ساعتها گذشت اما از جورج اسمیت خبری نشد. سه روز بعد جسد او را که ظاهراً در اثر خونریزی زیاد در گذشته بود در ساحل پیدا کردند.

هشت روز بعد، رینولتز و کرک‌پاتریک به آمریکا بازگشتند. و چند روز بعد مرا به هتل اکوریوس منتقل کردند و تنها هوارد اسمیت در بیمارستان خلیج آتونيو باقی ماند تا علت خرابی موتور را کشف کند — چیزی که تا به امروز روشن نشده است.

کمانی متروگللوین مایر مرا به این هتل منتقل کرد — این کمانی هیچ وقت فرصتها را از دست نمی‌دهد. در دیداری که با اولی تریز^{۳۹} و تری کلاین^{۴۰} داشتیم، در مورد خرید این فیلم صحبت شد. کلاین قول داد که بودجه آن را تامین کند و تریز زمان پخش آن را تعیین نماید. به هر حال توانستم اولین فیلم تلویزیونی‌ام را بفروشم — اما به چه بهای سنگینی؟

دوربین ابزار کار کارگردان

چرا کارگردان باید با طرز کار دوربین آشنا باشد

زمانی که شانزده ساله بودم از انستیتوی عکاسی نیویورک فارغ التحصیل شدم و فکر می‌کردم که بروی فیلمبردار هالیوود خواهم شد. با در نظر گرفتن این مطلب که هنوز در دبیرستان بودم و درسهایم را از طریق مکاتبه می‌آموختم، چندان بعید به نظر نمی‌رسید. آموزش مقدماتی عکاسی برای حرفه آینده‌ام (کارگردانی) خیلی مفید واقع شد. بعدها، سینماتوگرافی را در دانشگاه کالیفرنیا جنوبی یاد گرفتم و در جنگ جهانی دوم در آموزش فیلمبرداران جنگی کمپانی عکاسی سیگنال ۱۶۴ کمک کردم.

اولین کارم دستیار فیلمبرداری جورج پال برای ساختن مجموعه فیلمهای کوتاه پاپتون^۱ در کمپانی پارامونت بود. همان‌طور که در اوایل کتاب به آن اشاره کردم، همه می‌خواهند کارگردان شوند — حتی فیلمبردار. اما من دلم می‌خواست که مانند گری تولند^۲ یا جورج بارنز^۳ یک فیلمبردار شوم و احساس می‌کردم که توانایی آن را دارم، فقط یک مشکل وجود داشت. اتحادیه فیلمبرداران به فیلمبرداران جدید اجازه ورود به این شغل را نمی‌داد مگر آنکه پدر یا دوست متقاضی یک فیلمبردار باشد. من تنها اجازه داشتم در زمینه فیلمسازی مستقل و یا فیلمبرداری فیلمهای کوتاه جورج پال فعالیت کنم، اما پذیرفته شدن در محدوده فیلمبرداران استودیوهای بزرگ امری محال بود. به همین دلیل تصمیم گرفتم کارگردان شوم زیرا در این رشته، فرصتهای مناسب

1. 164th Signal Photographic Company

2. Puppetoon

3. Gregg Toland

4. George Barnes

برای موفقیت، با تجاوز يك اتحادیه به قلمرو مقدس حق انتخاب کار، سرکوب نمی‌شد. اتحادیه کارگردانان از ابتدا بر این اصل بوده که هر کس بتواند از عهده کارگردانی برآید و حق عضویت را بپردازد، تحت پوشش خود قرار دهد. این موضوع مشوق خوبی است برای جوانان علاقه‌مندی که می‌خواهند کارگردان شوند.

علاوه بر اینکه کارگردان باید بتواند با بازیگر ارتباط برقرار کند و به او الهام دهد تا اجرای خوبی ارائه دهد، همچنین باید بتواند برای روایت داستان از دوربین استفاده کند. از زمان سینمای صامت، دوربین نقش عمده‌ای در برگردان واژه‌های نویسنده داشته و امروزه نیز کارگردانی که امکانات دوربین را بخوبی می‌شناسد، از کسانی که فاقد این آگاهی‌هاست، پیش است.

گاهی کارگردان با فیلمبرداری کار می‌کند که بنا به دلایلی منظورش را نمی‌فهمد یا تلاشی هم برای فهمیدن آن نمی‌کند. اینجا است که آگاهی به محدودیتهای دوربین به کمک کارگردان می‌آید. کارگردانی که خیلی راحت اعتراف می‌کند که دوربین را نمی‌شناسد مشکل خواهد داشت. اما کارگردانی که بتواند با فیلمبردار به زبان خودش سخن بگوید، معمولاً قادر است هر نوع اثر تجربی یا شناخته شده‌ای را خلق کند.

کاربرد انواع عدسی

عدسی استاندارد يك دوربین فیلمبرداری دارای فاصله کانونی ۵۰ مم یا ۲ اینچ است و همه چیز را تقریباً به همان شکلی که چشم ما می‌بیند فیلمبرداری می‌کند. عدسی ۴۰ مم بیش از هر نوع عدسی دیگر متداول است. عدسیهایی که فاصله کانونی آنها کوچک‌تر از عدسیهای ۴۰ و ۵۰ مم است به عدسیهای فاصله کانونی کوتاه موسومند و عدسیهای بلند به عدسیهای فاصله کانونی بلند. عدسیهای با فاصله کانونی کوتاه را زاویه باز نیز می‌گویند که انواع مختلف آن ۲۵، ۳۰، ۳۵ مم است و بالاخره عدسی ۱۷/۵ مم که زاویه دید آن بسیار وسیع می‌باشد.

عدسی معمولی فاصله کانونی بلند ۷۵، ۱۰۰، ۳۰۰ مم است که بعضی اوقات عدسی تله فتو می‌خوانند. این قبیل عدسیها اشیاء را نزدیک‌تر می‌آورند، در حالی که عدسیهای زاویه باز اجسام نزدیک را دورتر برده و اندازه و شکل آنها دچار اعوجاج می‌شود. هر قدر

کاربرد انواع عدسیها



عدسی ۳۰ مم



عدسی ۴۰ مم

این عدسی تقریباً تمام دکور را در فوکاس دقیق می‌گیرد و جای هنریشه‌ها نسبت به هم را در اتاق نشان می‌دهد. این عدسی معمولاً دکور را کمی بزرگتر از اندازه واقعی فیلمبرداری می‌کند. صحنه‌ای که با این عدسی فیلمبرداری شده، اندازه طبیعی خود را حفظ کرده، سقف و کف صحنه حذف شده است. به عبارت دیگر، هنریشه‌ها مرکز توجه‌اند و دکور کمتر مورد تأکید است.



عدسی ۵۰ مم



عدسی ۷۵ مم

در اینجا سه نفر از هنریشه‌ها در سمت راست حذف شده‌اند. کاربرد این عدسی زمانی است که دوربین نتواند به جلو حرکت کند یا نور اصلی سبب شود سایه دوربین روی دکور بیفتد. تمام بازیگران حذف شده‌اند. این عدسی معمول صحنه‌های درشت است تا توجه تماشاگر فقط روی یک نفر متمرکز شود و پس‌زمینه اندکی محو به نظر رسد.

فاصله کانونی عدسی کوچکتر باشد اعوجاج بیشتر است، خصوصاً در نماهای درشت. کارگردانی که خواص انواع عدسیها را بخوبی می‌داند، می‌تواند حرکت دوربین را متناسب با نظرگاه دوربین به طور صحیح انجام دهد و تصاویر دلپذیری روی پرده خلق کند.

از آنجا که عدسیهای ۴۰ و ۵۰ مم عدسیهای معمولی بوده و تقریباً کم و یا اصلاً اعوجاج ندارند، در مورد کاربرد عدسیهای بلندتر از ۵۰ مم بحث می‌کنیم. در درجه اول، از آنجا که عدسیهای مذکور اعوجاج ندارند، برای گرفتن نماهای درشت از صورت اشخاص خوش چهره بسیار مناسب هستند. در این گونه موارد، معمولاً از عدسیهای ۷۵ یا ۱۰۰ مم استفاده می‌شود. این عدسیهای بلند پس‌زمینه را محو نشان می‌دهند و هرگاه کارگردان بخواهد تمام توجه فقط به موضوع پیش‌زمینه معطوف شود باید از این عدسیها استفاده کند.

بدیهی است که هر وقت کارگردان بخواهد تمام اجسام موجود در صحنه در فوکاس باشد، از عدسیهای فاصله کانونی بلند استفاده نمی‌کند، بلکه از فیلمبرداری می‌خواهد عدسی زاویه باز به کار ببرد.

موضوع دیگری که در رابطه با عدسیهای بلند و کوتاه مطرح است، تعیین اندازه تصویر بر اساس انتخاب عدسی می‌باشد. اگر دوربین را دور از صحنه قرار دهیم و یک عدسی با فاصله کانونی بلند به کار ببریم، فقط بخشی از صحنه فیلمبرداری می‌شود، در حالی که عدسی زاویه باز تقریباً تمام صحنه را فیلمبرداری می‌کند.

کارگردانی که می‌خواهد صحنه را از یک نظرگاه بخصوص فیلمبرداری کند، اما برای رسیدن به این منظور مجبور است دیواری را تغییر مکان دهد تا بتواند دوربینی مجهز به عدسی ۴۰ مم را در محل مناسب بکارد، به جای این کار می‌تواند عدسی ۳۰ یا ۳۵ مم به کار ببرد و تصویری به همان اندازه داشته باشد، بی‌آنکه وقت گرانبهایش را صرف برداشتن دیوار دکور بکند. اما اگر میان هنرپیشه و دوربین مانعی ثابت و غیرمنقول چون یک رودخانه، دره یا یک خیابان وجود داشته باشد، کارگردان برای اینکه بازی را نزدیکتر بیاورد می‌تواند از عدسی فاصله کانونی بلند استفاده کند، تا اندازه مطلوب را به دست آورد.

در نمایی که هنرپیشه مستقیماً به طرف دوربین قدم می‌زند، جلو و جلوتر می‌آید اما به‌نظر می‌رسد که اصلاً نزدیکتر نشده، از عدسی فاصله کانونی بسیار بلند استفاده شده

است.

صحنه‌هایی را که صورت يك هنرپیشه درشت و کمی سه‌گوش در پیشزمینه و صورت هنرپیشه دیگر اندکی عقب‌تر، درست روبروی دوربین قرار گرفته را به خاطر آورید. به احتمال زیاد این نما را با عدسی که فاصله کانونی آن حداقل ۳۰ مم باشد گرفته‌اند و شدت نور کلی صحنه را برای به دست آوردن دهانه دیافراگم کوچک افزایش داده‌اند. دهانه دیافراگم مشخص کننده مقدار نوری است که به فیلم می‌رسد. هر قدر دهانه دیافراگم بازتر باشد نوردهی بیشتر است. بستن دیافراگم^۲ یا کوچکتر کردن دهانه دیافراگم باعث افزایش شفافیت^۳ تصویر می‌شود. در نماهایی که با عدسی زاویه باز گرفته می‌شود، گرایش به نشان دادن اندکی فراتر از نیمرخ هنرپیشه وجود دارد که از نظر نمایشی بسیار مؤثر است. هر دو صورت در فوکاس دقیق بوده و اعوجاج حاصله به خلق فضا کمک می‌کند، خصوصاً اگر صورتی که به دوربین نزدیک‌تر است متعلق به هنرپیشه اول زن نباشد.

در نماهایی که هنرپیشه مرد در امتداد پیاده روی يك خیابان شلوغ به جلو می‌آید و وارد يك نمای درشت در پیاده‌روی شلوغ آن طرف خیابان می‌شود، اگر می‌بینید که چیزهایی مانند ماشین، خیابان و علایم راهنمایی در پیشزمینه به صورت محو بین شما و هنرپیشه قرار دارد، تردید نداشته باشید که با عدسی ۲۵۰ مم گرفته شده‌اند. وقتی نمای درشتی با زوم به عقب به نظرگاه عدسی زاویه باز ۲۵ مم تبدیل می‌شود، فوراً تشخیص می‌دهید که از عدسی فرانسوی آنژیو^۴ استفاده شده است. کارگردانان فیلمهای تبلیغاتی و موج نو از این عدسی بسیار استفاده می‌کنند.

اورسون ولز و گرگ تولند در فیلم استثنائی همشهری کین تغییراتی اساسی در تکنیک فوکاس همه جانبه صحنه به وجود آوردند. آنها با استفاده از عدسی فاصله کانونی کوتاه و افزایش نور اصلی که سبب می‌شد نوردهی با دهانه دیافراگم کوچکتری انجام شود، عمق میدان وسیعی به دست آوردند. نتیجه بسیار دراماتیک و مبهوت کننده بود؛ به این ترتیب که هنرپیشه پیشزمینه در يك نمای درشت بسیار بزرگ و هنرپیشه دیگر تمام قد در پسزمینه قرار داشت و هر دو در فوکاس دقیق بودند.

برخی اوقات حرکت زیاد یا لرزش دوربین اجتناب‌ناپذیر است، مانند زمانی که دوربین



۷ - ۲. برای فیلمبرداری نمای درشت راننده موقع حرکت اتومبیل، تدارك فراوان لازم است. در بسیاری از موارد، فیلمبردار کنار راننده می‌نشیند و صورت راننده و پس‌زمینه متحرك را فیلمبرداری می‌کند. اما در فیلم مردم باران به کارگردانی فرانسیس فورد کاپولا، به اصرار کارگردان صندلی مخصوصی به بدنه اتومبیل نصب شد.

بر پشت ماشین مخصوص سوار بوده و سرعت ماشین زیاد است. در این گونه موارد از عدسیهای کوتاهتر که لرزش دوربین را کمتر روی فیلم ثبت می‌کنند استفاده می‌شود. عدسی زوم ابزار دیگری در دست کارگردان است که به دوربین اجازه می‌دهد بدون جا به جایی، عمل دالی (حرکت دوربین به طرف موضوع یا بر عکس) را انجام دهد. به کمک این عدسیها دوربین می‌تواند با سرعتی خیلی بیشتر از آنچه که دو کارگر صحنه بتوانند دوربین را روی دالی به جلو برانند، از يك نمای عمومی به يك نمای درشت برود. آگاهی از مشخصات عدسیها، استعداد ارزشمند کارگردان است که باعث صرفه‌جویی در وقت می‌شود و کارگردانی که از امکانات و محدودیتهای «عدسیها» آگاهی داشته باشد در کارها خیلی پیش است.

حرکت دوربین

البته کاربرد درست دوربین فیلمبرداری، شامل امکان حرکت دوربین در اطراف صحنه

تقریباً در تمام جهات، عمودی یا افقی می‌شود. برای آنکه دوربین حداکثر تحرك را داشته باشد، زمان لازم است، چون هر قدر دوربین محل اصلی نظرگاه خود را بیشتر تغییر دهد، تعداد چراغها افزایش یافته و شدت آنها تغییر می‌کند.

برای توضیح این مطلب که در حقیقت هیچ‌گونه محدودیتی برای حرکت دوربین وجود ندارد، نمایی از فیلم قلمرو گرگ و میش را شرح می‌دهم. این نما مربوط به صحنه بازی بریج بود. از آنجا که نتیجه بازی اصلاً اهمیتی در داستان نداشت و منظور از این صحنه فقط نمایش گذشت زمان بود، ابتدا پیشنهاد کردم دوربین را زیر میز شیشه‌ای، آنجا که گربه نشسته بود قرار دهند. از این نظرگاه صورت بازیگران و کارتها دیده می‌شد. نمای دوم که نمایانگر توانایی و قدرت دوربین بود به این ترتیب گرفته شد که دوربین را وسط میز قرار دادیم تا از صورت هنرپیشه مرد اول به صورت يك يك بازیکنان به نوبت بازیشان پان کند. برای فیلمبرداری از این صحنه ناچار شدیم طرف باز دکور را ببندیم تا منظره چهار طرف کامل شود، بعد تمام وسایل صحنه را از جلو دید دوربین برداشتیم. همه بجز هنرپیشه‌ها صحنه را ترك کردند و نورپردازی را از بالا انجام دادیم. همچنانکه دوربین روی صورت هنرپیشه‌ها پان می‌کرد، فقط من و فیلمبردار پشت دوربین دور از دید آن حرکت می‌کردیم.

در همین فیلم، برای گرفتن يك نتیجه مؤثر، به نحو دیگری از دوربین استفاده کردم. داستان از این قرار بود که گروهی می‌خواستند سفینه‌ای بسازند تا در صورت بروز يك جنگ مخرب با آن به سیاره دیگری فرار کنند. اما در آخر، وقتی همه صحیح و سالم سوار سفینه فضایی می‌شوند، یکی از بازیگران می‌پرسد: «اسم این سیاره‌ای که می‌خواهیم به آن سفر کنیم چیست؟»

خلبان در حالی که صفحه رادار را به دقت بررسی می‌کند پاسخ می‌دهد: «سومین سیاره بعد از خورشید، جایی که به آن کره زمین می‌گویند.»

نکته آخر داستان در واقع کل فیلم بود و مسئله این بود که راز کارگردان فاش نشود و تا آخر فیلم یعنی نقطه اوج آن، بیننده تصور کند که آنها ساکنان سیاره دیگری هستند که برای آمنن به سیاره ما تلاش می‌کنند. تصمیم گرفتیم ظاهر هنرپیشه‌ها، بازی و صدایشان کاملاً عادی و همه چیز در فضای معمولی کره زمین باشد، فقط از دوربین به‌نحو غیرعادی استفاده کردیم.

برای این منظور از بازترین زاویه یعنی از عدسی ۱۷/۵ مم — تنها عدسی با فاصله

کانونی کوتاه موجود در کمپانی مترو گلدوین مایر — استفاده کردیم. به فیلمبردار تاکید کردم که می‌خواهم انحصاراً از این عدسی استفاده کند، حتی برای نماهای درشت و نماهای نزدیک از بازیگران زن. به فیلمبردار گفتم که می‌خواهم اعوجاج حاصل از این عدسی را ایجاد کنم و پیشنهاد کردم که از منابع نوری غیرمتعارف استفاده کند تا فضای نوری غیرعادی در فیلم به وجود آید. علاوه بر این، از او خواستم هر جا که دوربین را می‌کارد همیشه آن را به يك سمت کج قرار دهد، تا يك حالت غیرعادی به وجود آید. سعی من این بود که راز سرلینگ و حالت عجیب و غریب فیلم تا آخر حفظ شود و تنها وقتی فیلم تمام شد تماشاگر دلیل استفاده غیرمتعارف از دوربین را بفهمد. به عقیده من، کارگردان هرگز نباید يك زاویه دوربین یا يك عدسی را به حالت غیرعادی و شیوه غیرمعمول به کار برد، مگر آنکه دلیل خاصی برای این کار داشته باشد. کارگردانی که از قدرت تحرك دوربین سوء استفاده می‌کند، صرفاً برای خودنمایی است. درست مثل اینکه می‌خواهد بگوید: «نگاه کنید، این منم که کارگردانی می‌کنم.»



۷-۳. دوربین استاندارد میچل NC، پیشرو دوربینهای مجهز به پوشش صداگیر BNC، هنوز برای فیلمبرداری صحنه‌های خارجی که ضبط صدا چندان اهمیت ندارد به کار می‌رود. در صورت لزوم می‌توان به کمک پارنی (پوشش صداگیر) کنار میکروفن به کار برد. ریچارد ال. بر در حال کارگردانی فیلم قلمرو گرگ و میش.

در دهه ۱۹۶۰، کارگردانان و فیلمبرداران از هر نوع تمهید قدیم و جدید قابل تصور استفاده می‌کردند. از زوم برای گیج کردن تماشاگر و از نماهای فوکاس انتخابی (منظور نماهایی است که فقط يك شيء یا فرد در صحنه در فوکاس دقیق باشد) به صورتی استفاده شده که دوربین بتواند احیاناً اشیاء یا افراد دیگر را هم در فوکاس دقیق داشته باشد. تأثیراتی چون فیلمبرداری از خورشید، چرخش دوربین به سوی آسمان و در کنار گرفتن انتهای ساختمانها بمنحوی که تماشاگر به دوران بیفتد و یا چاپ نماهای مضاعف به صورت تصاویر کنار هم، نه تنها توجه تماشاگر را به کارگردان معطوف می‌کند، بلکه از تمرکز او به داستان نیز می‌کاهد.

بیلی وایلدر کارگردان بسیاری از فیلمهای هنری و موفق چون تعطیلات گمشده^{۱۰} و اپارتمان می‌گوید: «من نیز چون ویلیام وایلر، جان فورد و چاپلین فیلمبرداری عادی را می‌پسندم و با این کارهای تفرنی مخالفم که یادآور آن دسته از تماشاگرانی است که مریدان تکنیک به وجود آورده‌اند. دوست ندارم تماشاگر چنان به هیجان بیاید که به پهلوی دستی خود بگوید: «خدای من اونو نگاه کن!» گذشته از آن، ما همه اینها را در زمان اوف^{۱۱} کهنه کرده‌ایم.

آرتور پن^{۱۲} از تمهیدات سینمایی متنوعی استفاده کرده است. به عنوان نمونه، در فیلم بانی و کلاید^{۱۳} برای اولین بار صحنه‌های مرگ را به صورت حرکت آرام گرفت. اما فیلم بزرگمرد کوچک^{۱۴} را به شیوه‌ای متفاوت کارگردانی کرد: «در این فیلم از حرکت آرام و یا دیگر تمهیدات دوربین خبری نیست. این فیلم نمونه‌ای است از صداقت کارگردان به تماشاگر. استفاده از تکنیکهای مختلف فیلمبرداری دیگر کهنه شده است. اگر برای منظور خاصی به کار رود، رواست، اما اگر به خودی خود و مستقل از فیلم باشد بیهوده است.»

سه حرکت اصلی و رایج دوربین عبارتند از: (۱) حرکت سر دوربین روی پایه یا دالی موسوم به حرکت پان یا تیلت که برای تعقیب حرکت هنرپیشه به کار می‌رود؛ (۲) حرکت دوربین روی دالی که سبب می‌شود نظر گاه دوربین به طور افقی یا عمودی تغییر کند؛ (۳)

10. *Lost Weekend*

۱۱. UFA: بزرگترین سازمان تولید فیلم در آلمان که در دهه ۱۹۲۰ تأسیس شد. - م.

12. *Arthur Penn*

13. *Bonnie and Clyde*

14. *Little Big Man*

حرکت دوربین روی جراثقال که حرکت‌های فوق را با حرکت عمودی درهم می‌آمیزد، ضمن اینکه قادر است نظرگاه را از يك نقطه به تقریباً هر نقطه دیگر صحنه تغییر دهد - به معنای دیگر تحرك كامل.

استفاده از پان و تیلت دوربین به قدری ابتدایی است که هر کس تا به حال با يك دوربین ۸ م م کار کرده باشد می‌تواند کاربرد و محدودیتهای آن را بفهمد. همان قانونی را که فروشندگان دوربین توصیه می‌کنند: «سریع پان نکنید» در سینمای حرفه‌ای نیز وجود دارد. سرعت بیش از حد سبب محو و تیرگی پس‌زمینه می‌شود. البته اگر دوربین روی جسم متحرکی متمرکز شود و آن را تعقیب کند، هیچ محدودیتی برای سرعت يك نمای پان وجود ندارد. از پان سریع می‌توان به طور خیلی مؤثر برای پیوند دو صحنه وقتی که دیزالو یا برش سریع مطلوب نباشد، استفاده کرد.

وقتی کارگردانی از حرکت دوربین روی دالی استفاده می‌کند، بهتر است عدسیها را بشناسد و به محدودیتهای و امکانات دوربین واقف باشد.

اما کارگردانی که به استفاده بیش از حد دالی مشهور است، با مشاهده تمرینها از پشت نمایاب^{۱۵}، هنگامی که دوربین روی دالی سوار است و در اطراف صحنه حرکت می‌کند، بی‌جهت باعث کندی کار می‌شود. به نظر من وقتی کارگردان با يك نمایاب، نما را تنظیم می‌کند، بهتر است که تمرین را بدون دوربین انجام دهد. پس از آنکه فیلمبردار نورپردازی صحنه را انجام داد و برای تمرین با دوربین آماده کرد، کافی است کارگردان تنها يك بار همه چیز را از پشت دوربین روی دالی ببیند تا مطمئن شود که فیلمبردار نما را همان‌طور که تنظیم کرده است می‌گیرد.

زمانی کارگردان را از بلندگویی که در دست داشت می‌شناختند، اما امروزه کارگردان را از روی شیء كوچك - نمایاب - دورگردنش می‌شناسند. نمایاب تقریباً می‌تواند تصویری را که عدسیهای مختلف دوربین می‌دهند، نشان دهد. دو نوع نمایاب وجود دارد: نوع اول با يك عدسی كوچك ارزان در يك طرف و يك شكاف در طرف دیگر که نقابهای مختلف در آن جای می‌گیرند و هر نقاب میدان دید يك عدسی بخصوص را مشخص می‌کند. نوع دوم اپتیکی و مانند عدسی زوم است و کارگردان می‌تواند با چرخاندن استوانه بیرونی نمایاب، هر اندازه تصویری که مایل است به دست آورد. کارگردان می‌تواند بر اساس



۷-۴. کارگردانان امروزی صرفاً فیلمبرداری می‌کنند و چندان توجهی به نورپردازی ندارند. از آنجا که آنها دنبال واقعگرایی هستند، راهگشای فیلمبرداری نوین شده‌اند. ریچارد لستر فیلمبردار و کارگردان آمریکایی الاصل که بیشتر در انگلستان فعالیت می‌کند.



۷-۵. گاهی اوقات، ساختن يك ریل دالی (مطابق شکل) ساعتها طول می‌کشد. کارگردان معمولاً طوری برنامه‌ریزی می‌کند که چنین نمایی قبلاً آماده شود تا وقفه‌ای در فیلمبرداری پیش نیاید. گاهی گرین، کارگردان فیلم گردش در باران بهاری وضعیت ریل را قبل از فیلمبرداری بررسی می‌کند.

درجه‌بندی روی استوانه، عدسی را روی اندازه تصویر مطلوب تعیین کند. بیشتر کارگردانان کارآموده تا آنجا که بتوانند اجازه نمی‌دهند دوربین بی‌هدف حرکت کند؛ یعنی وقتی دوربین از موضوعی به موضوع دیگر پان می‌کند باید همیشه به وسیله يك حامل باشد. متداول‌ترین شکل آن — که در واقع خیلی هم کهنه شده — وقتی است که دوربین بخواهد در يك رستوران از میزی به میز دیگر پان کند، برای این کار از حرکت پیشخدمت از میزی به میز دیگر استفاده می‌کند تا موضوعی برای تمرکز به هنگام حرکت از يك نقطه به نقطه دیگر داشته باشد. کارگردان می‌تواند از راههای متنوع و جالبی برای ایجاد انگیزه حرکت دوربین استفاده کند.

کارگردان تازه کار ممکن است خیلی درگیر مسئله جراثقال شود و فیلمبردار را که کارش نورپردازی نماست گیج کند. یکی از همین همکاران جوان برای فیلمبرداری يك صحنه طولانی در یکی از دکورهای عظیم کمپانی پارامونت، يك روز تمام وقت صرف کرد. صحنه با دوربین روی مردی که در حال خوردن نوشیدنی است آغاز می‌شود. سپس همچنانکه مرد به طرف پیانو در گوشه سالن می‌رود، دوربین با او از زیر طاقی گذشته و از زیر دست نوازنده، پیانو را در کادر می‌گیرد. پس از پایان آهنگ، دوربین (با استفاده از حرکت پیشخدمتی که از آنجا رد می‌شود) برای گرفتن تمام قد هنرپیشه زن که در حال ورود به کافه است به سمت در می‌چرخد. از این صحنه ۱۲ برداشت گرفته شد و کارگردان صحنه را يك شاهکار ریتم و حرکت خواند. پس از پایان کار، فیلمبردار از کارگردان درباره صحنه روز بعد سؤال کرد. کارگردان به او پاسخ داد که کار با این دکور هنوز به پایان نرسیده و باید نماهای درشت گرفته شود.

فیلمبردار با تعجب جواب داد: «یعنی می‌خواهید نماهای درشت را در لابلای صحنه‌ای که تمام روز صرف گرفتن آن کردیم بگذارید؟»
کارگردان پاسخ داد: «البته!»

— پس چرا باید تمام این صحنه افقی را يك تکه بگیریم؟

— برای پیش نمایش؛ آنها این جور چیزها را خیلی دوست دارند.

صبح روز بعد صرف گرفتن نماهای درشتی شد که در لابلای نمای اصلی قرار می‌گرفت و تماشاگر هرگز نفهمید که چه زحمتی برای گرفتن نمای اصلی کشیده شده است.

یکی از طولانی‌ترین صحنه‌هایی که من به خاطر دارم، صحنه‌ای از فیلم *قاتلین*^{۱۶} ساخته رابرت سیودماک^{۱۷} است. در این صحنه دوربین از صحنه‌های داخلی به صحنه‌های خارجی می‌رود و به کمک دوربینهای جداگانه از جمعیت انبوه صحنه‌ها فیلم می‌گیرد. این صحنه از نظر دست اندرکاران سینما بسیار تماشایی بود اما فکر نمی‌کنم عموم آن را درک کنند.

استلی دانن^{۱۸} در فیلم *بی‌احتیاط*^{۱۹} با شرکت کاری گرانت، حرکت دوربین را به نحوی به کار برد که محدودیتهای گذشته را درهم شکست. در این فیلم دوربین به دنبال کاری گرانت وارد يك ساختمان، سپس داخل آسانسور شد و پس از گذشتن از چند طبقه، از آسانسور خارج شد و به دنبال هنرپیشه از راهرو و درهای متعددی عبور کرد تا اینکه هنرپیشه پشت در یکی از اتاقها ایستاد و کارگردان توانست به کمک دوربین و وسایل نورپردازی باتری دار، این نمای پیچیده را فیلمبرداری کند. البته این قبیل نماها امروزه عادی شده‌اند.

حرکت دوربین صرفاً رفتن از درشت نمای يك بطری نوشیدنی به نمای يك پیشخدمت که با عجله از میزی به میز دیگر می‌رود نیست. حرکت‌های ظریف نامحسوس‌تری هم هستند که ارزشهای نمایشی خاصی دارند و استفاده از آنها توهم مثبتی را به وجود می‌آورد. توهم حاصله از حرکت دوربین، احساس حرکت کشتی در دریا، یا پرواز هواپیما در آسمان است، وقتی که به جای هواپیما یا کشتی واقعی از دکور استفاده کنیم. يك پان و تیلت آرام و مختصر در حالی که صحنه اجرا می‌شود، احساس لرزشی را که لازمه سفر با هواپیما، کشتی یا حتی قطار است به تماشاگر می‌دهد. بسیاری از نماهای درشت مسافران در قطارهای کاملاً ثابت گرفته شده است. در این قبیل نماها، دوربین بی‌آنکه خط افق دیده شود، تیلت آرامی به سوی آسمان می‌کند و یا برای خلق توهم حرکت، قطار و دوربین هر دو متحرکند.

در فیلم‌هایی که خلبانان را در اتاقك پرواز هواپیماهای چهار موتوره می‌بینید، معمولاً روی زمین فیلمبرداری می‌کنند و پشت آنها پرده‌ای می‌آویزند که آسمان را روی آن نقاشی کرده‌اند و از پشت پنجره قابل رؤیت است. برای چنین صحنه‌ای، نور اصلی و

16. *The Killers*

18. Stanley Donen

17. Robert Siodmak

19. *Indiscreet*

دوربین با هم به بالا و پایین حرکت می‌کنند تا حالت پرواز با هواپیما به وجود آید. این قوانین برای نماهایی است که داخل استودیو تهیه می‌شود. حرکت دوربین به‌هنگام فیلمبرداری در محل‌های واقعی مشکل دیگری دارد — به حداقل رساندن لرزش دوربین.

يك بار فیلمی در جزایر هاوایی و آب‌های اطرافش ساختم که بیشتر آن را از داخل يك کشتی بادبانی در کانال مالاکایی^{۲۰} — طوفانی‌ترین کانال دنیا — فیلمبرداری کردم. در اینجا مشکل این بود که چگونه لرزش دوربین را به حداقل برسانم تا مبادا روی پرده به نظر رسد که هنرپیشه‌ها به این طرف و آن طرف می‌پرند. این اولین فیلم سینمایی بود که برای صحنه‌های خارجی از نمای دالی استفاده نکردم. در طول سکانس‌هایی که در خشکی فیلمبرداری شده بود، هنرپیشه‌ها به طرف دوربین می‌آمدند یا از دوربین دور می‌شدند تا صحنه‌ای به سبك جان فورد بیافرینند. اما روی قایق نه تنها امکان استفاده از دالی نبود، بلکه مسئله این بود که چگونه هنرپیشه‌ها را در کادر دوربین نگاه داریم و ثابت نگاه داشتن دوربین بزرگترین مشکل بود.

طبق قرار قبلی، ما با خود يك دوربین آریفلکس و ۳ عدسی ۷۵، ۵۰، و ۲۵ مم برده بودیم. البته این دوربین با باتری کار می‌کرد و به يك دستگاه ضبط صوت قابل حمل ناگرا^{۲۱} با سیستم همگام‌کننده متصل بود. يك سه پایه نیز برده بودیم و چند نمایی با آن گرفتیم. اما وقتی فیلمها در هالیوود ظاهر شد و به نمایش درآمد، متوجه توهم عجیبی که به وجود آمده بود شدیم. چون دوربین را به عرشه بسته بودیم، هنرپیشه‌ها عمودی فیلمبرداری شدند و اثری از تکانهای کشتی نبود. گرچه خط افق به طرز آزاردهنده‌ای جلو و عقب می‌رفت. وقتی سه پایه را کنار گذاشتیم و آریفلکس را دست گرفتیم، توهم صحیح حرکت قایق روی دریا به وجود آمد. اگر افق ثابت نباشد، تماشاگر احساس ناراحتی می‌کند و کافی است اولین فیلم سینه راما را به خاطر آورد. بنابراین، با استفاده از دوربین روی دست، تعادل نماهای روی دریا حفظ شد و فیلمبردار سعی داشت خط افق را منطبق با نمایاب نگاه دارد. این کار در برخورد با امواج سهمگین چندان ساده نبود. به یاد دارم که سه نفر از ما از سه طرف مانند يك سه پایه فیلمبردار را گرفته بودیم تا بتواند تعادل خود را حفظ کند و توی دریا نیفتد. برای فیلمبرداری در این شرایط، باید از عدسیهای زاویه باز

استفاده کرد تا لرزش دوربین به حداقل رسد. ما هم تقریباً همه صحنه‌ها را با عدسی ۲۵ مم گرفتیم.

در میان کارگردانانی که دوربین را بخوبی می‌شناسند جوزف فون اشترنبرگ^{۲۲} بهترین استفاده را کرده است. اشترنبرگ به جای آنکه کنار فیلمبردار بایستد و به برداشت او اکتفا کند، به راحتی يك نماي طولانی و پیچیده را روی جراثقال فیلمبرداری می‌کند. فون اشترنبرگ از ارزش حرکت دوربین و توانایی آن برای نقل يك فکر انتزاعی، یا صرفاً ارائه آنچه نمی‌توان فیلمبرداری کرد آگاهی داشت. او در اولین فیلم ناطق خود امپراتریس ارغوانی^{۲۳} با شرکت مارلین دیتریش، دوربین را از داخل اتاق شکنجه که دژخیمان سر قربانیان خود را یکی یکی روی چوبه مخصوص اعدام می‌گذاشتند، گذراند. اشترنبرگ دوربین را روی صورت رئیس دژخیمان که دستور قطع سرها را می‌داد ثابت نگاه داشت و سپس، دوربین را دوباره از همان راهی که آمده بود برگرداند. اما این بار تنها صورت دژخیمان را نمایش داد و چوبه اعدام و محکومین خارج از کادر بودند. هر دژخیمی که وارد کادر می‌شد تبر خود را با صدای خفه‌ای پایین می‌آورد. به این ترتیب، بیننده مطمئن می‌شد که سر قربانی دیگری قطع شده است، در حالی که هیچ منظره مخوفی نمایش داده نشده بود. بقیه صحنه، بدون تدوین و با تغییرات جزئی زاویه دوربین، توانست توهمی از واقعیت را به وجود آورد.

زمانی که یکی از وسترنهای کمپانی برادران وارنر به نام شوت آوت ات مدیسن بند^{۲۴} را کارگردانی می‌کردم فرصتی یافتم تا ترکیبی از آنچه که درباره روانشناسی رفتار با هنرپیشه‌ها آموخته بودم با استفاده از تداوم دوربین به روش خاص اشترنبرگ بیافرینم.

ما نصف این فیلم را فیلمبرداری کرده بودیم و طبق فیلمنامه قرار بود در یکی از صحنه‌ها، جیمز گارنر، راندولف اسکات^{۲۵} و گوردون جونز^{۲۶} در رودخانه شنا کنند و دزد لباسهایشان را ببرد. تا آنجا که من می‌دانم، اسکات قبلاً به ما نگفته بود که شنا نخواهد کرد، اما درست وقتی می‌خواستیم فیلمبرداری را آغاز کنیم، دستیارم به من گفت که اسکات نمی‌خواهد شنا کند. جر و بحث فایده نداشت و من مجبور بودم که فکر دیگری بکنم. از اسکات خواستیم که لباس شنایش را بپوشد. اسکات قبول کرد ولی چون سرما

22. Josef von Sternberg

23. *The Scarlet Empress*

24. *Shootout at Medicine Bend*

25. Randolph Scott

26. Gordon Jones



۶-۷. گاهی سه دوربین روی ماشین مخصوص حمل دوربین، از سه زاویه مختلف فیلمبرداری می‌کنند. در اینجا ویلیام هولدن خود را برای اسب سواری جلوی دوربینها آماده می‌کند تا از او به طور همزمان نمای درشت، متوسط و عمومی گرفته شود.

خورده بود، نمی‌خواست در رودخانه کثیف شنا کند. پس از رفع این مسئله، فیلمبرداری صحنه را ادامه دادیم. از بدل اسکات خواستم که با جیمز گارنر و جونز وسط چشمه برود و با آنها شنا کند، دوربین را هم پشت یک کنده درخت که کنار آب افتاده بود کاشتم و به اسکات گفتم که پشت کنده درخت دور از دید باشد و یک سطل آب گرم روی او ریختیم. بعد این سه نفر به ساحل نزدیک شده و برای یک لحظه پشت کنده درخت ناپدید شدند، اما بدل اسکات همان جا پشت کنده ماند و اسکات همراه گارنر و جونز نفس زنان مثل اینکه شنا کرده باشد از آن پشت بیرون آمد. به این ترتیب، از برنامه عقب نیفتادیم و اسکات هم برای خود کلی طرفدار به دست آورد.

اجزای مختلف دوربین

دوربین صدادر متداول و مرسوم هالیوود برای فیلمهای حرفه‌ای سینما، میچل BNC می‌باشد که یک دوربین گران، پیچیده و تکامل یافته است. این دوربین که قبلاً به دلیل صدای زیاد آن قابل استفاده در مجاورت میکروفن نبود مجهز به پوشش صداگیر شد. دوربین مذکور نوع تکامل یافته میچل NC است که هنوز برای فیلمبرداری صحنه‌های خارجی بدون میکروفن به کار می‌رود. اما اگر بخواهند این دوربین را همراه میکروفن به کار ببرند آن را با پوشش صداگیر بارنی می‌پوشانند.

در زمان سینمای صامت، کمپانی بل اند هاول در بازار فروش دوربین هالیوود جایی داشت، اما دوربین میچل با خاصیت حرکت کشویی خیلی زود محبوبیت یافت. حرکت کشویی اجازه می‌دهد که بدنه دوربین به یک طرف سر بخورد و فیلمبردار از پشت عدسی،

صحنه در حال فیلمبرداری را همان طور که روی فیلم ظاهر می شود مشاهده کند. این شیوه به قدری اهمیت و انحصار مطلق یافت که از زمان کسادی بل اند هاوِل هیچ سازنده دوربین دیگری نتوانسته با میچل رقابت کند.

در سال ۱۹۶۷، دوربین میچل کاملتر شد و مدل BNCR را به بازار عرضه کرد. این دوربین با نمایاب انعکاسی و سیستم دید مستقیم (ریفلکس) از پشت عدسی در حال فیلمبرداری جایگزین سیستم کشویی آن شد. اما بازگردیم به دوربین BNC که بیش از همه کاربرد دارد.

نمایاب که در يك سمت دوربین موازی با عدسی تعبیه شده، برای دیدن صحنه‌هایی که دوربین در حال فیلمبرداری است به کار می‌رود. فیلمبردار صحنه را همان طور که روی فیلم نقش می‌بندد نمی‌بیند، علت آن اختلاف دید است. (دوربینهای ریفلکس فاقد اختلاف دید هستند و به همین دلیل برای فیلمبرداریهای صحنه‌های مشکل مناسب‌ترند.)

اجزای اصلی دوربین عبارتند از محفظه فیلم (که فیلم را نگاه می‌دارد)؛ نقاب‌دان (که مانند سایه‌بان است)؛ موتور دوربین (که دوربین را همگام با ضبط صوت به کار می‌اندازد)؛ نگهدارنده عدسی، وسیله‌ای که عدسی را روی دوربین نگاه می‌دارد (که محل اتصال عدسی است) و حرکت متناوب (که فیلم را از جلوی دریچه در حالی که شاتر کمی باز است کادر به کادر نور می‌دهد).

میچل BNC نزدیک به ۲۵۰۰۰ دلار قیمت دارد و به قدری سنگین است که باید حداقل دو نفر آن را روی دالی خرچنگی سوار کنند. این وسیله جدید به دوربین اجازه می‌دهد به جای اینکه مانند قبل روی يك تراك فلزی به طور مستقیم حرکت کند در گوشه‌ها بچرخد.

وقتی دوربین روی دالی تنظیم شد و دستیار فیلمبردار نگاتیوهای سیاه و سفید یا رنگی را درون آن قرار داد و عدسی را برای فاصله مطلوب فوکاس کرد، فیلمبردار عدد دیافراگم صحیح را تعیین می‌کند، آنگاه دوربین به فرمان کارگردان است.

البته، کارگردان تمرینهای بازی را قبلاً با هنرپیشه‌هایش انجام داده و مسیر حرکت دالی را تنظیم کرده است. همچنین به فیلمبردار خود دستور داده که مراقب باشد درخت نخل آن طرف خیابان وارد کادر نشود، چون محل داستان در فیلادلفیاست. او احتمالاً به جای فیلمبردار می‌نشیند و اولین تمرین صحنه را از پشت دوربین مشاهده می‌کند و دستورات لازم را به مسئول حرکت دالی می‌دهد. وقتی هنرپیشه مرد اول در يك نمای

عمومی به سمت پیاده‌رو می‌رود، دالی باید در محل شماره ۱ باشد. هرگاه هنرپیشه در اتومبیل را برای همسرش باز می‌کند، دالی باید به محل شماره ۲ رسیده باشد — دقیقاً در همان لحظه، نه زودتر و نه دیرتر. در اینجا کارگردان احتمالاً مسئول گریم را صدا می‌زند تا صورت هنرپیشه زن را خشک کند، چون زمان داستان اواسط زمستان است نه تابستان. کارگردان آخرین تذکرات را به هنرپیشه‌ها می‌دهد و به دستیار خود می‌گوید: «شروع می‌کنیم». به محض اینکه گروه فیلمبرداری، صدابرداری، متصدیان برق و مسئول حرکت دالی آمادگی خود را اعلام کردند، دستیار کارگردان می‌گوید: «ساکت. موتورا» و دوربین و دستگاه ضبط صوت به کار می‌افتند. دستیار فیلمبردار جلو عدسی کلاکت را می‌زند. فیلمبردار می‌گوید: «سرعت» و کارگردان با صدای بلند می‌گوید: «آماده — حرکت!» و صحنه طبق تمرین اجرا می‌شود. ماشین حرکت می‌کند، متصدی دالی دوربین را به طرف محل تعیین شده هل می‌دهد و همچنان که هنرپیشه‌ها به طرف خانه می‌روند، دوربین روی آنها پان می‌کند و فیلمبردار مراقب است که درخت نخل را نگیرد و روی دالی به سمت ایوان مقابل می‌رسد، جایی که پس از آن دوربین دور می‌زند و یک نمای تمام قد از هنرپیشه داخل خانه می‌گیرد. کارگردان دستور قطع فیلمبرداری را می‌دهد و همه نفس راحتی می‌کشند. کارگردان از فیلمبردار و مسئول صدابرداری می‌پرسد که آیا همه چیز مرتب بوده است و اگر پاسخ مثبت باشد دستور چاپ می‌دهد و به سراغ نماهای بعدی می‌رود. به این صورت کار فیلمبرداری از نمایی به نمایی دیگر ادامه می‌یابد و کارگردان فرصت استراحت ندارد، چون یا تمرین می‌کند یا نما را برای فیلمبرداری به‌منحوی که حرکت دوربین روان به نظر رسد تنظیم می‌نماید. اما گاه ممکن است حرکت دوربین برای تکان دادن و ترساندن تماشاگر باشد — محتوای داستان احتمالاً چنین حرکتی را ایجاب می‌کند.

ترکیب‌بندی

از آنجا که کادربندی دوربین در هر نما باید تحت نظر کارگردان انجام شود، کارگردان باید الزاماً با اصول هنر ترکیب‌بندی آشنا باشد.

در حقیقت بسیاری از مناظری که به چشم زیبا می‌آیند، الزاماً در فیلم چنین نیستند. در حالی که چشم انسان می‌تواند از زاویه‌ای که همه چیز را در بر می‌گیرد به راحتی ببیند، دوربین يك مرز بیرونی دارد. کادر چهار گوش يك تصویر هر چند که توهم واقعی است



۷-۷. نمونه‌ای از صحنه‌ای که در آن پیشزمینه تیره‌تر (در این مورد ضدنور یا سیلوئت) از پسزمینه است تا توجه تماشاگر به عمق صحنه جلب شود. (صحنه‌ای از فیلم این گروه خشن به کارگردانی سام پکینیا)

اما فقط بخشی از طبیعت را نشان می‌دهد. تماشاگر تنها چیزی را که کارگردان می‌خواهد نشان دهد، می‌بیند. در بیننده نباید احساس تمایل یا کنجکاوی برای دیدن آنچه خارج از کادر است برانگیخته شود. به همین دلیل اشیائی که مهم هستند و توجه را جلب می‌کنند باید کنار حاشیه‌های تصویر قرار بگیرند.

عکس دو خاصیت دارد؛ یکی نمایش طبیعت به صورت واقعی و در عین حال موزون و هنری است و دیگر آنکه خطوط و حجم تصویر باید توازن یا ریتم داشته باشند تا دلپذیر جلوه کنند — از این رو ترکیب‌بندی اهمیت دارد.

کارگردان راه‌های بسیاری برای ترکیب‌بندی مطلوب در اختیار دارد. او می‌تواند جای بازیگران را به نحوی که برای چشم دلپسند یا آزاردهنده باشد تغییر دهد، یا با استفاده از حرکت پان و تیلت زاویه دید را عوض کند و پسزمینه دیگری را که بازی صحنه در آن انجام می‌شود در کادر بگیرد. همچنین قادر است ارتفاع دوربین را کم و زیاد کند یا آن را



۷ - ۸. برخی از فیلمبرداران برای کنترل نور شدید خورشید و حفظ توازن صحنه وقت زیادی صرف می‌کنند. در اینجا یک گروه فیلمبرداری زیر توری بزرگی نزدیک دریاچه مشغول فیلمبرداری هستند. گرچه امروزه روال کار بر مبنای واقعگرایی است.

جلو و عقب ببرد و یا به کلی جا به جا کرده و ترکیب‌بندی بهتری خلق کند. لازم است که همه قسمت‌های یک تصویر در خدمت اثر کلی فیلم قرار گیرند و اجسام فرعی که توجه را به خود جلب می‌کنند از قدرت فیلم می‌کاهند.

موضوع فیلم مهمترین بخش آن است و معمولاً وسط کادر قرار می‌گیرد و اجزای فرعی به نوعی قرار می‌گیرند که توجه تماشاگر را بیشتر به آن جلب کنند و یا توازن ایجاد کنند. بجز مواردی که یک بخش از تصویر جذاب‌تر و جالب‌تر است، چشم بیننده از یک سو به سوی دیگر می‌رود و تأثیری یکنواخت یا آزاردهنده به جای می‌گذارد. این موضوع بخصوص در مورد نماهای دو نفره، جایی که دو هنرپیشه نیم‌رخ به دوربین روبروی هم ایستاده‌اند صادق است. هر دو هنرپیشه به یک اندازه اهمیت دارند و چشم چاره‌ای ندارد جز اینکه دائماً از یک طرف کادر به طرف دیگر برود. در حقیقت فکر می‌کنم به همین دلیل است که تدوینگر ترجیح می‌دهد در سکانس‌هایی که دو نفر با هم گفتگویی طولانی

دارند از نماهای روی شانه استفاده کند. در این قبیل نماها، فقط يك نقطه مهم وجود دارد و آن شخصی است که صحبت می کند، نفر دوم در ترکیب بندی بی اهمیت جلوه می کند.



۷ - ۹. اکثر فیلمبرداران هالیوود معتقدند که دوربین همه جا می تواند برود. «کار مطابق میل کارگردان» شعار روز است. در اینجا لوسین بالارد [ایستاده] دوربین بزرگ میچل را برای فیلمبرداری صحنه ای در میان کاکتوسها آماده می کند.

کادربندی نماهای يك نفره



صحیح

این کادربندی برای نمای متوسط صحیح است - فضای بالای سر، طرفین و پایین.



غلط

فضای بالای سر زیاد است و در قسمت پایین جا به قدر کافی برای دستها نیست.



صحیح

حتی اگر دوربین کمی به عقب برود، کادربندی برای تماشاگر دلپذیر خواهد بود.



غلط

فضای بالای سر کم است و در قسمت پایین، میز بیش از حد در کادر است.

کادر بندی نماهای دو نفره



صحیح

این نمای متوسط ارتباط و موقعیت این دو نفر را بخوبی نشان می‌دهد، بخصوص مردی که با گستاخی روی میز قاضی رفته و مشغول نوشتن روی تقویم است.



غلط

مردی که روی میز رفته بیش از حد در کادر و دیگری (قاضی) تقریباً خارج از کادر است که در نتیجه اهمیت کمتری می‌یابد.



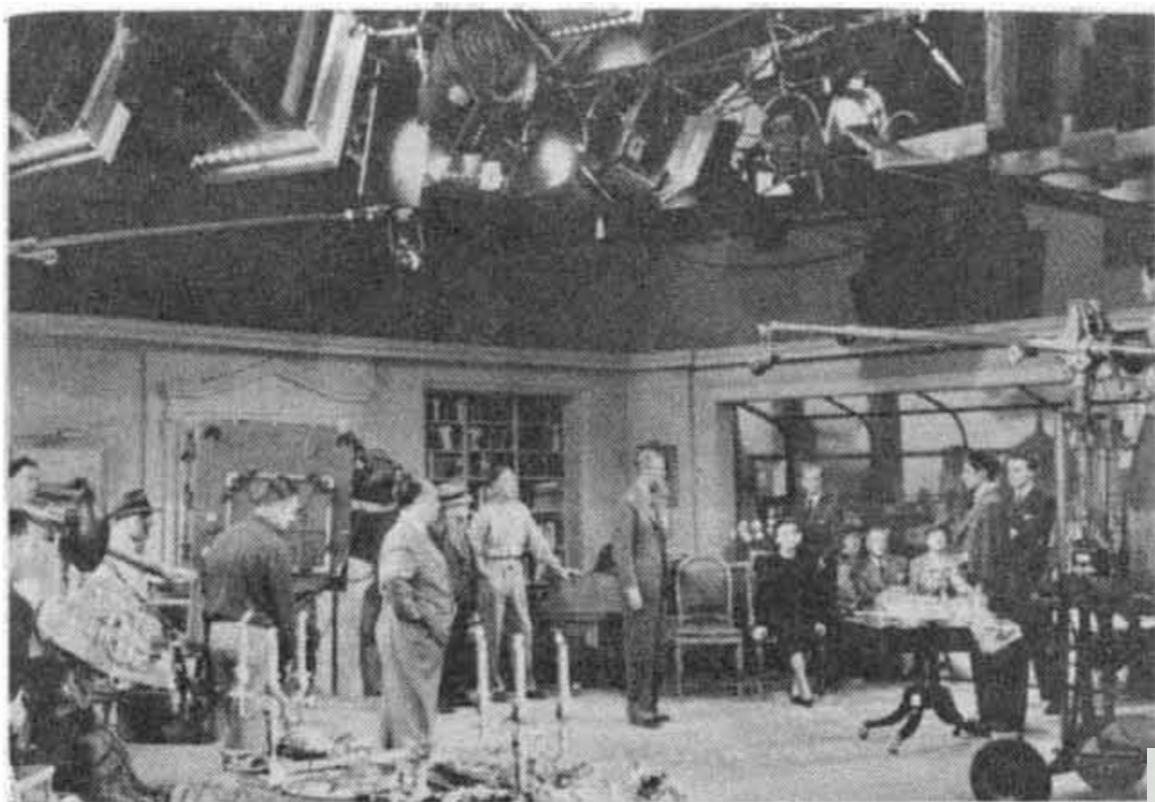
صحیح

این نمای دو نفره درشت به هر دو هنریشه اهمیت یکسانی می‌دهد و اگر پس از آن نمای عمومی بالا بیاید، گستاخی مرد را بیشتر نمایان می‌کند.



غلط

این نمای دو نفره بیش از حد درشت است. نه تنها سر این دو بازیگر بیش از حد به لبه‌های کادر نزدیک است، بلکه نشان نمی‌دهد که بازیگر روی تقویم می‌نویسد.



۷-۱۲. هیچکاک در فیلم طناب از برش استفاده نکرد. تمام فیلم دوازده برداشت ده دقیقه‌ای بود. دوربین بزرگ تکی کالر در دکور مجهز به دیوارهای متحرک حرکت می‌کرد. نورپردازی از بالا صورت گرفت، چون بسیاری از نماهای فیلم، پان ۳۶۰ درجه بود.

در حالی که ترکیب‌بندی مناسب به استعداد طبیعی خود کارگردان بستگی دارد، اما قواعد کلی وجود دارند که می‌توان از آنها به عنوان راهنما در تنظیم يك نما استفاده کرد. یکی از این قواعد، تقسیم کادر به سه قسمت مساوی است. برای مثال منظره دریا و ساحل را در نظر بگیرید. دوربین را طوری بگذارید که امواج و خط ساحل يك سوم کادر را از پایین دربرگیرد و خط افق روی خط فرضی که يك سوم تصویر را از بالا جدا می‌کند واقع شود. صخره را که در ساحل سر برآورده، طرف راست کادر بگیرید و زاویه دوربین را طوری انتخاب کنید که صخره روی خط فرضی که يك سوم کادر را از پهلوی جدا می‌کند باشد و خورشید در حال غروب را روی خط فرضی افقی در سمت چپ خطوط فرضی عمودی قرار گیرد.

با توجه به این قانون کلی که موضوع باید نزدیک مرکز تصویر واقع شود، این سؤال پیش می‌آید که چه چیزهایی باید در لبه‌های تصویر باشند. يك عمارت بزرگ که ستونهای عظیمی دارد، نقطه تمرکز توجه است، در حالی که چمنزار مقابل آن پیشزمینه را دلپذیر

جلوه می‌دهد. راه باریکی که به جلوی ساختمان ختم می‌شود، مرکز توجه تصویر است. در يك طرف کادر درخت ماگنولیا به صورت ضدنور است و شاخ و برگ‌هایش در بالای کادر پس‌زمینه مناسبی را تشکیل می‌دهند. فرض کنید هنرپیشه ما که يك پسر بچه است از راه باريك دوان دوان پایین می‌آید و می‌ایستد تا چیزی را که خارج از کادر است نگاه کند. در اینجا بهتر است در جایی تقریباً وسط کادر کمی متمایل به سمت چپ قرار گیرد تا با درختی که سمت راست قرار دارد توازن برقرار شود.

اشیائی مانند درخت، مجسمه یا چراغ رومیزی و غیره که در پیش‌زمینه قرار می‌گیرند به اجزای کادربندی موسومند و اگر نور زیادی به آنها داده شود، بیش از حد جلب توجه می‌کنند.

از آنجا که دوربین فیلمبرداری قادر است نظرگاه خود را در طول يك صحنه تغییر دهد، با پیشروی بازی از يك نقطه به نقطه دیگر، ترکیب‌بندی مرتباً عوض می‌شود.

صحنه زیر که ترکیب‌بندی صحیحی دارد با دوربین متحرك به این ترتیب فیلمبرداری می‌شود که ابتدا قسمت فوقانی پلماها را در کادر می‌گیرد و تا پایین سرسرا را فیلمبرداری می‌کند، بعد در حالی که هنرپیشه از سمت راست وارد نما می‌شود و از پلماها به طبقه پایین می‌رود دوربین او را تعقیب می‌کند. سپس به دنبال هنرپیشه از راهرو گذشته و به اتاق نشیمن می‌رود. وجود يك مجسمه در پیش‌زمینه که نور ضعیفی هم به آن داده شده، ترکیب‌بندی تازه‌ای پدید می‌آورد. مجسمه عمداً کم نور داده شده تا اثر دراماتیکی بازی از بین نرود. هنرپیشه زن پس از مکث کوتاهی جلو می‌آید و دوربین نمای درشت او را می‌گیرد (چهره زن درست وسط کادر نیست و به سمت بخش خالی نماست). زنگ به صدا درمی‌آید و هنرپیشه با سوییچن می‌اندیشد که کیست و با ترس به سوی در می‌رود.

دوربین با هنرپیشه حرکت می‌کند و وقتی دست او به طرف دستگیره می‌رود، دوربین پایین آمده روی دستگیره فوکاس می‌کند. زنگ در دوباره به صدا درمی‌آید و زن دستگیره را می‌چرخاند. به محض باز شدن در، دوربین يك تیلت سریع به سمت بالا می‌کند تا چهره تهدیدآمیز میهمان اسرارآمیز را نشان دهد. این ترکیب‌بندی بر جو پراتهاب صحنه تأکیدی دراماتیک دارد. دوربین قادر است با يك رشته ترکیب‌بندیهای متفاوت، جلوه‌های دراماتیکی گوناگونی به وجود آورد.

ترکیب‌بندی تصاویر درشت به اهمیت انواع نماهای دیگر است. نماهای بسیار درشت که در تلویزیون بسیار رایج است، احتمال دارد آنچنان بی‌توازن باشند که تماشاگر را آزار

دهند. اگر صورت هنرپیشه بیش از حد پایین کادر باشد، چانه هنرپیشه هنگام صحبت کردن حذف می‌شود و اگر فضای بالای سر هنرپیشه زیادی خالی باشد، اثر ناخوشایندی به وجود می‌آورد. معمولاً در این نماهای بسیار درشت، اگر چشمهای هنرپیشه کمی بالاتر از خط فرضی افقی مرکز تصویر قرار بگیرد، بقیه صورت از توازن تصویری برخوردار خواهد بود.

راه دیگری که کارگردان می‌تواند بر اساس آگاهی‌اش از دوربین به کار گیرد، خلق توهّمات دراماتیکی از طریق ترکیببندی است. يك نمونه رايج آن خلق توهّم ارتفاع است. فرض کنید طبق يك فیلمنامه، هنرپیشه باید بر لبه خطرناك يك پرتگاه چند صد متری بنشیند. احتمالاً بخشی از این لبه پرتگاه در استودیو ساخته شده که درست مانند لبه پرتگاه واقعی است و در نمای عمومی که در محل اصلی گرفته می‌شود بدل هنرپیشه بازی می‌کند. فرض کنید می‌خواهید بخشی از صحنه را داخلی و بخشی را خارجی فیلمبرداری کنید و باید از هر چیزی که احساس ارتفاع را زیاد کند استفاده نمایید. فیلمبرداری از پایین کمک مؤثری است، اما تمهید واقعی استفاده از يك ترکیببندی به نحوی است که مرد لبه پرتگاه در بالا و توده سنگها پایین پرده نمایش را پر کند. معمولاً، وقتی مقتضیات صحنه ایجاب می‌کند که تنها از زبان تصویر استفاده شود، این ترکیببندی به بیان نمایشی داستان کمک می‌کند. عکس آن هم وقتی صادق است که دیگر هنرپیشه‌ها پایین صخره نمایش داده شوند و کادربندی به صورتی انجام گیرد که صخره بالای هنرپیشه‌ها باشد که نهایتاً همان حالت را به وجود می‌آورد.

روش ترکیب زاویه دوربین به نحوی که نما از پایین موضوع فیلمبرداری شود، هنرپیشه را تا حدودی قدرتمند و صاحب شخصیت می‌نمایاند، در حالی که فیلمبرداری از بالای موضوع، هنرپیشه را ضعیف و بیچاره نشان می‌دهد و حتی احساس همدردی در بیننده به وجود می‌آورد.

حتی اگر اجسام بیجان را از زاویه پایین فیلمبرداری کنید، شکل دیگری به خود می‌گیرند. يك بار از صحنه‌ای فیلمبرداری کردم که پیانویی را از پیاده رو به پنجره طبقه سوم بالا می‌کشیدند. از آنجا که در این فیلم کمدی پیانو می‌بایست از دست هنرپیشه‌ها بیفتد، دوربین را زیر پیانو گذاشتم و به کمک يك عدسی با فاصله کانونی کوتاه توانستم همزمان با بالا کشیدن پیانو، نمایی ترسناك بیافرینم.



۷- ۱۳. دوربین ریفلکس پاناویژن پیشرفت بزرگی در زمینه دوربینهای فیلمبرداری است و فیلمبردار می‌تواند مستقیماً از داخل عدسی، صحنه را مشاهده کند. این دوربین فاقد نمایاب است که همیشه باعث اختلاف دید می‌شود. ریچارد فلاشر کارگردان فیلم *تورا، تورا، تورا* در حال تنظیم نمایی برای فیلم.

نسبت ابعاد پرده

هیچ فصلی درباره ترکیببندی بدون بحث درباره نسبت ابعاد پرده کامل نیست. از سالها پیش، دست اندرکاران سینما از کادرهای گوناگون در عذاب بوده‌اند. برای مدت پنجاه سال، ابعاد استاندارد تصویر در سینما ۳ در ۴ بوده که در تلویزیون نیز به کار می‌رود. این ابعاد خوشایند و برای برقراری توازن در این کادر آسان است و در اکثر موارد بهترین ترکیببندی را ارائه می‌دهد.

از سالها پیش سعی بر این بوده تا اندازه استاندارد را تغییر دهند و روش گراند ۳۷ کمپانی فوکس - مخصوص فیلمهای ۷۰ مم - مهمترین آن بوده که تنها فیلمهای

معدودی با این روش تولید شد. این روش که مربوط به سالهای ۱۹۲۹ می‌شود شکست خورد چون صاحبان سالنهای نمایش می‌بایست از دستگاههای نمایش بزرگتر و پرده عریض‌تر که گرانتر بود استفاده کنند.

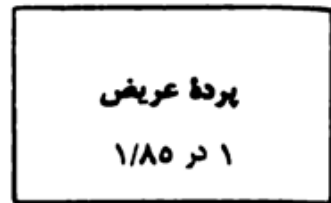
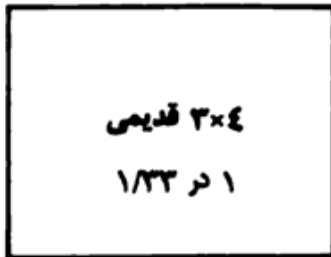
پس از اولین تجربه فوکس با فیلمهای ۷۰ م.م، تا ۲۵ سال اندازه‌ها تغییر نکردند و در تجربه بعدی، سینما سکوپ متولد شد. این يك فرایند آنامورفیک^{۲۸} (عدسی تغییر شکل دهنده) بود؛ به این معنا که فیلم ۳۵ م.م برای فیلمبرداری به کار می‌رود اما تصویر در سینما به وسیله عدسی دیگری روی پرده پانورامیک «جمع» می‌شود. سینما سکوپ نتوانست روی پرده سینما ابعاد جدید پدید آورد و از آن گذشته عدم وضوح فوکاس سبب عدم رواج این فرایند شد. به عقیده بسیاری از مردم مسئله عدم رواج این شیوه برای يك صنعت جهانی اهمیت فراوان دارد.

با پیشگامی کمپانی فوکس قرن بیستم که با تکمیل سینما سکوپ شهرت خود را به خطر انداخته بود کمپانیهای دیگر نیز جرئت یافتند تا اندازه‌های مخصوص به خود را به کار برند. برای مدتی، کمپانی پارامونت از ویستا - ویژن^{۲۹} (پرده عریض) استفاده کرد که به عقیده بسیاری از صاحب نظران کامل‌ترین شکل نمایش است. کمپانیهای دیگر صرفاً کمی از طول و عرض درجه دستگاه نمایش کاستند، فاصله کانونی عدسیها را کوتاه کردند تا تصویر را بزرگتر نمایند و اندازه‌های ۱ در ۱/۸۵ را به عنوان اندازه‌های مطلوب پرده نمایش برگزیدند. البته این ابعاد ممکن است در آینده خیلی بیشتر مورد استفاده قرار گیرد، چون فیلمهایی که به این طریق فیلمبرداری می‌شوند به راحتی از تلویزیون قابل پخش هستند. فیلمهایی که برای نمایش در سینما ساخته می‌شوند، قسمتی از بالا و پایین آنها هنگام نمایش از تلویزیون حذف می‌شود.

تاد ا - او^{۳۰} و سینه راما - که هر دو در شهرهای مختلف به نمایش گذاشته شدند - نسبت ابعاد و اندازه پرده را افزایش دادند و امروزه سینماهای درجه يك برای نمایش همه انواع فیلمها باید به دستگاههای نمایش، عدسیها و وسایل صوتی مختلفی مجهز باشند.

خواه يك فیلم سینمایی ۳۵ م.م یا ۷۰ م.م باشد؛ به نسبت ۳ در ۴ یا ۱ در ۱/۸۵؛ به طریقه سینماسکوپ، تکنی سکوپ، سینه راما یا پاناویژن باشد، اساس کار تولید سینما یکسان است. دوربین وسیله‌ای است که کارگردان صفحات فیلمنامه را به تصویر

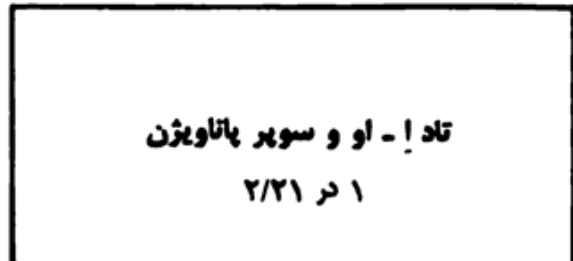
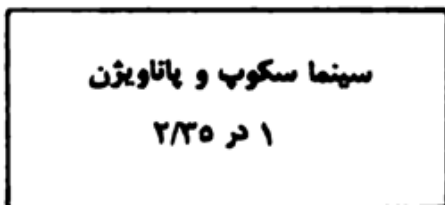
نسبت ابعاد پرده در سینما



نسبت ابعاد اصلی کادر
فیلمهای سینمایی از زمان
سینمای صامت تا به حال.

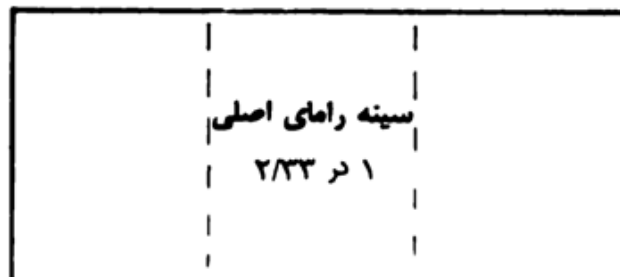
صفحه تلویزیون اطراف
کادر را حذف می‌کند ولی
هنوز با نسبت ابعاد ۳×۴
قدیمی مطابقت دارد.

پرده عریض ابتدا قسمتی
از بالا و پایین پرده را
حذف کرد، اما بعد به پرده
بزرگتری تبدیل شد و در
حال حاضر اندازه استاندارد
فیلمهای سینمایی است.



دو فرایند متداول آنامورفیک که نکاتیو ۳۵ مم
را خیلی عریض‌تر نشان می‌دهند و مستلزم
عدسیهای بخصوص هستند.

تاد ۱ - او فیلم ۷۰ مم است که تصویر بسیار
بزرگی روی پرده به وجود می‌آورد. سوپر
پاناویژن هم همین نتایج را با نکاتیو ۶۵ مم
به دست می‌دهد.



گرچه در حال حاضر کاربردی ندارد، اما بزرگترین پرده سه
قسمتی سینه راماست که تا به حال استفاده شده است. به نظر
می‌رسد که سه دوربین فیلمبرداری کرده و سه پروژکتور به طور
همزمان تصویری عظیم به وجود می‌آورند.

مسائل نسبت ابعاد



نمایی دو نفره‌ای که به طریقهٔ استاندارد فیلمبرداری شده است.



همان نمای دو نفره که از تلویزیون نمایش داده می‌شود.

تصاویر فوق نشان می‌دهد که وقتی یک فیلم سینمایی به ابعاد ۱ در ۲/۳۵ از تلویزیون پخش می‌شود، چه سائلی را ایجاد می‌کند. اگر کارگردان نمایش فیلم را از تلویزیون در نظر بگیرد و هنرپیشه‌هایش را در به کادر قرار دهد، به هنگام نمایش از تلویزیون، احتمالاً فقط صدای هنرپیشه‌ها شنیده خواهد شد. در این مورد، لایوانوار نسخه‌ای تلویزیونی ویژه‌ای آماده می‌کند که بان اپتیک از صورت هنرپیشه‌ای به صورت هزینهٔ دیگر انجام می‌گیرد که در نهایت چندان هم مطلوب نیست.



انواع تصویر فقط برای مواقع ضروری هستند.



هنگام نمایش از تلویزیون، تصویر لطیف نمی‌خورد. اکثر کارگردانان با تعیین محل مناسب برای هنرپیشه‌ها، مشکل کادر تلویزیونی را حل می‌کنند.

بعضی نماها در پرده عریض زشت می نمایند



ترکیب بندی عمودی و نزدیک مرد و اسب، برای سینما سکوپ و پائوژن مناسب نیست.

این نماها برای پرده عریض مناسب هستند



منظر

فیلم سلام، دالی، به کارگردانی جین کلی از فرایند تادا - او استفاده درستی کرد که از آنامورفیک بلندتر است اما به پهنای آن نیست.



این تصویر در ابعاد ۳×۴ معمول تلویزیون خوشایندتر است.



نمایی سه نفره

محتوای از فیلم گیلی، گیلی به کارگردانی نورمن جویسون که در ابعاد ۱ در ۱/۸۵ مناسب جلوه می کند.

برمی‌گرداند، خواه برای يك فيلم كوچك يا بزرگ باشد يا برای نمایش در سالنهای بزرگ یا اتاقهای نشیمن. کارگردان ممکن است روی فیلم ۹۹ مم فیلمبرداری کند و آن را ۹۰ درجه بچرخاند و اسمش را «پرده دراز»^{۳۱} بگذارد و باز هم نتواند تماشاگر را تحت تأثیر قرار دهد مگر آنکه داستان ارزش فیلم شدن داشته و فیلمبرداری آن سبك خاصی داشته باشد، بدون آنکه توجه بیننده را به طور غیرموجه به خود جلب کند.

مایك نیکولز پس از کارگردانی فیلم برسر دوراهی^{۳۲} نظر خود را در این مورد چنین ابراز کرد: «راستش را بخواهید، امیدوارم تا زنده‌ام دیگر هیچ‌وقت چشمم به عدسیهای زوم یا تله که برای ساختن فیلمهای تبلیغاتی به کار می‌روند نیفتد. همه این چیزها را باید دور انداخت. تکنیک باید در خدمت چیزی باشد که می‌خواهید بیان کنید. من فیلمهایی را تحسین می‌کنم که در آنها از تکنیک خبری نیست.»



۷- ۱۷. رالف نلسون در حال تنظیم يك نماي غیر معمول از پشت شیشه اتومبیل. فیلم چارلی کار برجسته نلسون است. وی همچنین برنده جایزه اسکار برای فیلم مرثیه برای يك سنگین وزن شد.

31. tall-screen

۳۲. Catch - 22؛ این فیلم در ایران تحت عنوان کج - ۲۲ نمایش داده شده است. - م.

تصاویر کنار هم روی پرده

گرچه تلفیق چند تصویر کنار هم روی يك پرده نمایش پدیده تازه‌ای نیست، اما در فیلم‌هایی نظیر حادثه توماس کراون و چارلی^{۳۳} به اوج خود رسید. همانند بسیاری از دیگر تکنیک‌های سینما، دیوید گریفیث آن را در فیلم تولد يك ملت^{۳۴} ابداع کرد. وی برای بیان يك مفهوم خاص، چندین تصویر مختلف را به طور همزمان نمایش داد، به این ترتیب که نمای بالا رفتن سربازان از تپه، غارت و آتش‌سوزی دشت و کمک به قهرمان اصلی برای بالا رفتن از تپه را برای پیشزمینه به کار برد.

رالف نلسون^{۳۵} کارگردان فیلم چارلی از این شیوه برای جذابیت صحنه‌ای که دو نفر مشغول صحبت کردن هستند، استفاده کرد. او به جای اینکه نماهای درشت آن دو نفر را در لابلای هم مونتاز کند، چهره آن دو را به صورت اپتیکی در يك کادر درهم آمیخت. به این ترتیب تماشاگر توانست کُنش و واکنش هر دو را ببیند. نورمن جویسون در فیلم حادثه توماس کراون با مهارت تمام ۵۴ نسخه از تصاویر متحرك را به طور همزمان به کار برد و به این ترتیب زمان نمایش يك سکانس بیست دقیقه‌ای را به چهارونیم دقیقه تقلیل داد. وی در سکانس بازی چوگان، تصاویر کنار هم را بین يك تصویر تنها تدوین کرد که تأثیر فراوانی به جا گذاشت. جویسون از نمای ۵۰ تصویری که بازیکن در آن به طرف توپ خم می‌شد، يك نمای درشت از توپ تدوین کرد. تأثیر آن خیلی بیشتر از سکانسی بود که به صورت عادی تدوین می‌شد.

البته ممکن است از تصاویر کنار هم بیش از حد استفاده شود، اما به هر حال ثابت شده که روش مؤثری برای تلفیق کُنش و واکنش، برای نمایش دو کار موازی به طور همزمان و برای تحرك بیشتر يك موقعیت ایستاست.

نورپردازی صحنه

کارگردانی که نتواند منظورش را بخوبی برای فیلمبردارش بیان کند، ممکن است پس از دیدن فیلم، متوجه شود که نتیجه با آنچه تصور می‌کرده فرق دارد. این مسئله اغلب به این دلیل است که فیلمبردار نورپردازی را طوری انجام داده که تأثیر حاصله با خواسته کارگردان مغایر است.

کارگردان باید دست کم با اصول مقدماتی نورپردازی آشنایی داشته باشد، در غیر این صورت دائماً در کارش دچار مشکل خواهد شد. چراغها و محل استقرار آنها مهمترین ابزار کار فیلمبردار محسوب می‌شوند. سینماگران مشهور دنیا، شهرت خود را مدیون اطلاعات خود در زمینه نورپردازیهای پیچیده هستند. فیلمبرداری که نورپردازی نمی‌داند، مانند کسی است که فقط يك رشته فرمول ریاضی نوردهی، نظریه‌های اپتیک و داده‌های علمی را حفظ کرده است. اما وقتی فیلمبردار نوردهی را تنظیم می‌کند، حقیقتاً يك هنرمند است، درست مثل نقاشی که قلم مو و بوم به دست گیرد.

به طور کلی، در صحنه‌ای که به طور صحیح نورپردازی شده سه نوع نور وجود دارد؛ نور اصلی که منبع اصلی است، نور پرکننده که در مقابل نور اصلی برای تلطیف سایه‌هایی که نور اصلی به وجود می‌آورد به کار می‌رود و نور پشت که هاله‌ای از نور پشت سر و شانه هنرپیشه به وجود می‌آورد و به نور «رامبراندی» نیز مشهور است. علاوه بر این، نورچشمی (برای رنگها و حالت‌های چشم‌های بخصوص) و مجموعه گوناگونی از چراغهای تا ۱۰۰۰ وات؛ نور ملایم؛ چراغهای ۱۰۰۰ و ۲۰۰۰ وات؛ چراغهای ۱۰ کیلووات، چراغ آرک که معمولاً برای ایجاد توهم تابش نور خورشید از میان پنجره به داخل به کار می‌آید.

آرایش و توازن ابزارهای متعدد نورپردازی رمز کار فیلمبردار است و دانشی نیست که بتوان يك شبه به آن دست یافت. اولین کاری که فیلمبردار باید انجام دهد این است که از متصدی نوردهی بخواهد دیوار پس‌زمینه را نور دهد، بعد جای نور اصلی را مشخص کند. سپس به وسیله نورسنج شدت نور را افزایش داده یا از آن بکاهد تا اندازه صحیح فوت - کندل^{۳۶} به دست آید. این شدت نور اصلی قبلاً با توجه به سرعت فیلم و دهانه عدسی یا عدد دیافراگم مطلوب تعیین می‌شود. به دنبال آن، نور پرکننده مستقر می‌شود که از میان شیشه مات عدسی متوازن می‌گردد. سپس نور پشت - معمولاً يك رشته نور در حاشیه دکور - به موضوع تابیده شده و توازن غلظت آن را تأمین می‌کند. پس از آن فیلمبردار به شدت نورالکتریکی، چراغهای داخلی، چراغهای دیواری و غیره می‌پردازد و هر کدام را در محل مناسب قرار داده و توازن صحیح نوری آنها را معمولاً به وسیله چشم تنظیم می‌کند.

کارگردان مجربی که کاربرد و تأثیر نورها را می‌داند، می‌تواند تأثیر مطلوب را در فیلم به وجود آورد. او با نگاه کردن از میان شیشهٔ مات دوربین قادر است اشیای پیش‌زمینهٔ بیش از حد روشن را تشخیص دهد و برای مثال دریابد نورماهی که از میان پنجره می‌تابد ضعیف است و به اندازهٔ کافی به هنرپیشه نور نمی‌دهد. بنابراین، کارگردان هر چه بیشتر در مورد نورپردازی بداند، در بازگویی داستان موفق‌تر است. پیشنهاد کارگردان در مورد تغییرهای نورها، به منزلهٔ توهین به فیلمبردار نیست.

سیسیل ب. دومیل را باید به خاطر ابداع آنچه امروز به فیلمبرداری مایه تاریک موسوم است ستود. او در اولین فیلمهای صامتش آزمایشات متفاوتی در مورد نورپردازی انجام داد و به نتایج تکان‌دهنده‌ای دست یافت. وی تنها نیمی از صورت هنرپیشه‌اش را نور کافی داد و نیمهٔ دیگر را در سایهٔ غلیظ نگاه داشت. این شکل نورپردازی، به فیلم حالت دلهره‌آوری می‌داد و دومیل برای رسیدن به چنین نتیجه‌ای خیلی زحمت کشید. هفته‌ها پس از چاپ آخرین حلقه، زمانی که فیلم به نیویورک فرستاده شد، مسئولین پخش فیلمهای دومیل، این فیلم را با شك و تردید نگاه کردند و در تماس تلفنی که با وی در هالیوود گرفتند، گفتند که حتماً متضرر خواهند شد، چون چگونه می‌توانند از تماشاگران پول بلیط کامل بگیرند در حالی که تنها نیمی از چهرهٔ هنرپیشه را نمایش می‌دهند. این مسئله دومیل را به شدت ناراحت کرد. برای آنکه آنها را متقاعد کند گفت: «شماها را چه می‌شود؟ چطور ممکن است نور «رامبراندی» را تشخیص نداده باشید؟» طبیعتاً، با این استدلال فیلم به نمایش درآمد و موفقیت بزرگی به دست آورد. این واقعه سرآغاز استفاده از نورپردازی برای فضاسازی شد.

امروزه مسئلهٔ نورپردازی تنها مختص به صحنه‌های داخلی نیست، بلکه فیلمبرداری صحنه‌های خارجی نیز به همان اندازه نیاز به تعمق دارد. مانند مواردی که اشعهٔ طبیعی خورشید باید تقویت، تضعیف یا کاملاً جا به جا شود. هیچ چیز مانند استفادهٔ نادرست نور خورشید نمی‌تواند صورت زیبای هنرپیشه را زشت جلوه دهد. به عنوان يك قانون کلی، بهتر است از نور خورشید به عنوان نور پشت استفاده کرد و از نورهای مصنوعی به عنوان نور اصلی و نور پرکننده. استفاده از توری برای کاهش نور شدید خورشید روی بازی پیش‌زمینه رایج است.

فیلمبرداران از اصطلاح توازن زیاد استفاده می‌کنند. کارگردانی که مفهوم آن را بخوبی می‌داند، می‌فهمد که نباید دوربین را بیش از حد جا به جا کند چون سایه روشنهای



۷ - ۱۸. نمونه‌ای از نورپردازی مناسب حال و هوای صحنه که هنرپیشه اصلی را برجسته می‌کند و بقیه عناصر کم اهمیت را در تاریکی قرار می‌دهد. با جدا کردن و بالاتر قرار دادن شخصیت اصلی، بر تأثیر کلی افزوده شده است. (صحنه‌ای از فیلم نسل عصیانگر به کارگردانی ریچارد ال. بر)

فراوان و بی‌موردی به وجود خواهد آمد. فرض کنید کارگردان می‌خواهد صحنه‌ای را در يك انبار علوفه فیلمبرداری کند. احتمالاً صحنه داخلی را درست مانند استودیو با نور مصنوعی نورپردازی می‌کند. اما کارگردان می‌خواهد دوربین روی هنرپیشه که از انبار بیرون می‌رود پان کند. این کار مشکلات فراوانی از نظر توازن نورپردازی به وجود می‌آورد چون نوردهی بخشی از نمایی که با لامپهای نئون نور داده شده با نوردهی بخشی از نمایی که با تابش نور خورشید نور داده شده ناهماهنگ است. اما اگر چنین چیزی خواست کارگردان باشد، فیلمبردار (با صرف وقت بسیار) می‌تواند آن را انجام دهد. فیلمبردار یا مقدار نور داخلی را با اضافه کردن چند چراغ آرک دیگر افزایش می‌دهد و یا با قرار دادن يك توری بزرگ بالای در ورودی انبار از نور بیرون می‌کاهد. فیلمبردار برای توازن نوردهی همچنین می‌تواند درجه شاتر را تغییر دهد که اثرش مشابه با تغییر درجه

دیفراگم است.

در اواسط دهه ۱۹۶۰، بی‌توجهی به توازن در نورپردازی باب شد. وقتی کارگردانان جوان تازه‌کار با دوربینهای دستی خود شروع به فیلمبرداری کردند، عدم آگاهی آنها اثرات جالبی به وجود آورد. عدم آگاهی آنان از مقدمات توازن فیلمبرداری باعث شد که دوربین را به طرف خورشید بگیرند. کارگردانان جوانی که هرگز عمق میدان را نشنیده بودند با عدسیهای فاصله‌کانونی کوتاه نمای عمومی گرفتند. این مسئله نتایج جالبی به وجود آورد و علی‌رغم وحشت فیلمبرداران قدیمی، باعث معرفی سبکهای جدید شد.

در واقع، دوربین ابزار اساسی کارگردان است و در طول سالها تکامل سینما هرگز اهمیتش را از دست نداده است. همان‌طور که هر نجاری اول باید یاد بگیرد که چگونه يك ميخ را با چکش بکوبد یا يك تخته را اره کند تا بتواند يك کلبه چوبی بسازد، کارگردان هم باید کاملاً با ابزارهای متعددی که در دسترس دارد کاملاً آشنا شود تا بتواند خلاق‌ترین و سرگرم‌کننده‌ترین فیلمها را بسازد.

روایت داستان با دوربین

کاربرد تغییر مکان

طی سالها کار در سینما، جوایز بسیاری نصیبم شده، اما هیچ کدام مانند جایزه پل مونی^۱ ارزش معنوی نداشته است. این جایزه برای ساختن فیلم تصویر بیضی^۲ به من تعلق گرفت. این فیلم ۳۵ مم آماتوری را در زمان دانشجویی دانشگاه کالیفرنیا جنوبی ساختم. از آنجا که نویسندگی، کارگردانی، فیلمبرداری و تدوین این فیلم صامت بر عهده من بود، فرصتی یافتم تا مستقلاً شیوه‌های جالبی برای روایت داستان بدون استفاده از زیرنویس و صدا ابداع کنم.

داستان فیلم بر اساس یکی از قصه‌های ادگار آلن پو^۳، درباره نقاشی بود که به خاطر شیفتگی فوق‌العاده به هنر نقاشی، روزگار همسر جوانش را که در ضمن موضوع تابلویش نیز بود، سیاه کرد. من دوربین را مانند بچه‌ای که اسباب بازی تازه‌ای به دست می‌گیرد، به کار گرفتم. برای نشان دادن گذشت زمان، یک قورباغه شناور در یک بشکه را که گرفتار طوفان شده بود، نمایش دادم. به این ترتیب که ابتدا قورباغه را ته بشکه، بعد بشکه را که از باران شب پر شده بود و قورباغه از آن با خوشحالی بیرون می‌جست نشان دادم. برای نمایش مدت زمانی که هنرپیشه مرد در خواب بوده، سوختن شمعها را به نمایش گذاشتم و برای القای مرگ هنرپیشه، نشان دادم که شمعها در اثر وزش باد خاموش می‌شوند. در این فیلم از هرگونه تمهید، زاویه دید مورب و الهامی که می‌توانستم در سن نوزده سالگی به کار بیندم، استفاده کردم؛ و به عنوان یک تجربه

1. Paul Muni

2. The Oval Portrait

3. Edgar Allan Poe



۸ - ۱. نورمن جویسون مشکل فیلمبرداری از زاویه پایین را با جای دادن فیلمبردار در داخل گودال حل کرده است. جویسون [سمت چپ] از جمله کارگردانان موفق است که از تلویزیون نیویورک به هالیوود آمد.

اماتوری، نمونه خوبی برای نمایش قدرت دوربین در روایت يك داستان بود. بی آنکه بخواهم قانون شخصی خود را - که امر می کند تاکید کارگردان باید بر داستان و بازی باشد و نه خود - زیر پا گذارم، باید بگویم که تکنیکهای بسیاری برای خلق صحنه های جالبتر وجود دارد.

روشی که اخیراً (از زمان ساختن فیلم تصویر بیضی) استفاده کرده ام به این صورت بود: برای اینکه حرکت هنرپیشه را از يك صحنه به صحنه دیگر پیوند دهم به جای استفاده از فید (محو تدریجی)، دیزالو یا حرکت دوربین به دنبال هنرپیشه، از هنرپیشه خواستم که در يك نمای متوسط به ساعتش نگاه کند. پس از برش به يك نمای میانی نزدیک از ساعت، دوربین را عقب کشیدم تا هنرپیشه را در جایی دیگر، در حالی که همان بازی را در زمان دیگری ادامه می داد نمایش دهم. این کار را می توان به راحتی با بیرون



۸ - ۲. پل مازورسکی با نمایشی به گردن، از داخل دوربین میچل BNC - روی یک سه پایه بسیار کوتاه - صحنه‌ای از زاویه پایین را نگاه می‌کند. فیلم باب، کارول، تد و آلیس اولین کار مازورسکی بوده است.

آوردن سیگار یا آرایش کردن صورت هم انجام داد. تنها باید بازی را در یک نمای متوسط آغاز کرد و آن را در یک نمای درشت در جایی دیگر خاتمه داد. در فیلمی که برای کالج ساختم، تغییر مکان^۴ به این ترتیب بود که هنرپیشه مرد می‌خواست دختری را به همسری بگیرد. همچنان که حلقه ازدواج را به انگشت دختر امتحان می‌کرد، یک نمای میانی بسیار بزرگ از دست دختر گرفتم، بعد در حالی که هنوز انگشتی به انتهای انگشت نرسیده بود، دوربین را روی دالی عقب کشیدم و این زوج را که برای مراسم عروسی جلوی کشیش زانو زده بودند نشان دادم.

برای مثال، صحنه‌ای را در نظر بگیرید که هنرپیشه خود را برای سخنرانی در یک باشگاه آماده می‌کند. هنرپیشه در اتاق نشیمن، متن سخنرانی را مرور می‌کند. این نما به نمای درشت صورت هنرپیشه برش می‌خورد و بعد وقتی که دوربین عقب می‌کشد، هنرپیشه را در حین سخنرانی می‌بینیم.

هر بازی یا دیالوگی را که باید به اقتضای داستان تکرار کرد، می‌توان به این شیوه فیلمبرداری نمود - شروع بازی در یک نمای متوسط، خاتمه بازی در یک نمای درشت در

محلی دیگر.

نماهای انتقالی از مدتها پیش در سینما رایج بوده و یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌های سینمایی، دیزالو از چرخ به چرخ دیگر بوده است. به این ترتیب که دوربین به چرخ گردان می‌بازای رولت پان می‌کند، سپس این نما به چرخش چرخهای اتومبیل دیزالو می‌شود.

زاویه دید

پس از بازی هنرپیشه، زاویه دید دوربین اهمیت بسیار دارد. اینکه کارگردان از کدام نقطه صحنه را به تماشاگر نشان دهد، در بازگویی داستان فوق‌العاده اهمیت دارد. چاهلین به ندرت از قدرت نامحدود دوربین استفاده می‌کرد، اما يك بار با زاویه دید دوربین يك شیرینکاری انجام داد. در فیلم مهاجره چاهلین داخل قایقی است که به شدت تکان می‌خورد و به نظر می‌رسد که وی دچار دریازدگی شده است. اما وقتی دوربین او را نشان می‌دهد، پشتش به تماشاگر است و از يك طرف نرده آویزان شده و به نظر می‌رسد که از شدت تهوع به جلو و عقب حرکت می‌کند. اما وقتی به ناگهان خود را بالا می‌کشد و صورتش را به طرف دوربین بر می‌گرداند، تماشاگر می‌بیند که چارلی با عصایش مشغول ماهیگیری بوده است.

کارگردانی که صحنه‌هایش را از زوایای خلاق فیلمبرداری می‌کند توجه بیننده را بیشتر به فیلم جلب می‌نماید - چیزی بالاتر از رضایت محض. خیلی از اوقات، کارگردان می‌تواند از فیلمی که داستان تکراری و هنرپیشه‌های گمنام دارد، صرفاً با به کار بردن يك سبك بخصوص يك فیلم ارزشمند بسازد. سبك کارگردان ممکن است ابداع خود او یا تقلیدی از دیگران باشد، اما این مسئله بی‌اهمیت است؛ تنها کافی است مانند اغلب فیلمهای سینمایی و تلویزیونی تجاری، مبتذل و بی‌محتوا نباشد. به کار گرفتن سبك خاص و استفاده ماهرانه از دوربین به ندرت هزینه فیلم را بالا می‌برد؛ گنجی و نامصممی کارگردان است که زمان تولید را افزایش می‌دهد.

در يك فیلم قدیمی آلمانی، صحنه‌ای است که هنرپیشه در نمای درشت در حیاط ایستاده و مشت‌هایش را به سمت کسی که پشت دوربین قرار دارد گره کرده است. در

زاویهٔ بعدی، يك نماي عمومی از کسی که خشم هنرپیشه را برانگیخته — نگهبان زندان — نمایش داده می‌شود، اما این بار دوربین در آن طرف میله‌های زندان قرار گرفته است. و اینجاست که تماشاگر پیام صحنه را دریافت می‌کند — مردی تازه از زندان آزاد شده است.

در يك فیلم دیگر، جدایی زوجی نشان داده می‌شود که روی عرشهٔ يك کشتی مجلل ایستاده‌اند. نقطهٔ اوج این صحنهٔ حساس زمانی است که همچنانکه از مشایعین خواسته می‌شود تا عرشه را ترك کنند، آنها از هم جدا می‌شوند. در حالی که هنرپیشهٔ مرد از آنجا دور می‌شود، تماشاگر قایق نجاتی را می‌بیند که روی آن نوشته شده تایتانیک [نام کشتی بزرگی که غرق شد]. این بهترین راهی بود که کارگردان می‌توانست نشان دهد که این زوج دیگر هرگز یکدیگر را نخواهند دید. کلام هرگز نمی‌توانست چنین تأثیری داشته باشد.



۸-۳. وقتی اسبها می‌تازند، دوربین هم باید در کنارشان حرکت کند. گرگوری پک و کامیلا اسپارو، بازیگران طلای مکتا به کارگردانی لی. تامپسون.

جوزف فون اشترنبرگ کارگردانی است که همیشه دوربینش را در جاهای غیرعادی قرار می‌دهد. در يك صحنه خودکشی، اشترنبرگ از يك زاویه غیر معمولی استفاده کرد. به این ترتیب که دوربین را در جایی گذاشت تا رودخانه‌ای را که زیر پل بود فیلمبرداری کند. در این نما فقط آبهای روان و انعکاس تصویر زنی که می‌خواهد خود را از بالای پل و از پشت نرده به پایین پرتاب کند دیده می‌شود. در حین پریدن به نظر می‌رسد که تصویر انعکاسی او به عدسی نزدیک می‌شود، سپس با به آب افتادن زن، تصویر از بین می‌رود. از بین رفتن تصویر انعکاسی هنرپیشه به وسیله خود او، صحنه‌ای مؤثر و تکان دهنده پدید می‌آورد.

نمونه دیگر از زاویه دید غیر مستقیم، القای تأثیر يك صدای بلند مانند صدای شلیک گلوله است. آیا در صحنه‌ای که قرار است گلوله‌ای شلیک شود بهتر نیست به جای نمایش اسلحه، تصویر دسته‌ای پرنده که از صدای آن ترسیده‌اند و همه با هم به آسمان پرواز می‌کنند نشان داده شود؟

امروزه فیلمنامه‌نویسان سینما و تلویزیون، داستان را به وسیله دیالوگ‌ها و بازی هنرپیشه بیان کرده و کمتر از قدرت تصویری دوربین استفاده می‌کنند. کارگردانان بزرگ سینمای صامت - آیزنشتاین، فون اشترنبرگ، لوییج و گریفیث - داستان خود را فقط با تکیه بر تصویر بیان می‌کردند، نه به این دلیل که سینمای ناطق هنوز وجود نداشت، بلکه بیشتر به این سبب که قدرت نمایشی زاویه دید دوربین را دریافته بودند. کینگ ویدور کارگردان برجسته فیلمهای صامت، سبک خاص خود را در به کار بردن دوربین در فیلمهای ناطق همچنان حفظ کرد. در حالی که کارگردانان دیگری چون اینگمار برگمان و فدریکو فللینی درك عمیق خود را از قدرت دوربین به عنوان اساسی‌ترین وسیله کار کارگردان بخوبی نشان می‌دهند.

کارگردانان جدید تئاتر آگاهند که یکی از مشکلات اساسی، کنترل دقیق مرکز توجه تماشاگر است. مرکز صحنه تئاتر همیشه مهمترین جای آن بوده، اما چون همواره تمام صحنه دائماً جلوی چشم است، احتمال دارد خیلی چیزها توجه بیننده را از هنرپیشه اصلی منحرف کند. مشکل «منحرف شدن توجه تماشاگر» به قدمت خود تئاتر است و هنرپیشه‌ای که بیجا ریشش را می‌خاراند، حواس تماشاگر را به سرعت پرت می‌کند. شکسپیر این مشکل را با تنها گذاشتن بازیگر اصلی به هنگام تك گویی (مونولوگ) حل کرد.

در سینما به کمک جا به جایی دایمی محل دوربین، کارگردان بر مرکز توجه تماشاگر تسلط کامل دارد. گریفیث با ابداع نمای درشت، تکنیکی را تثبیت کرد تا کارگردان بتواند نگاه تماشاگر را در هر کجا که می‌خواهد متمرکز کند. برخلاف کارگردان تئاتر که باید با دقت بین همه عناصر تعادل برقرار کند، کارگردان سینما می‌تواند خیلی سریع به کمک برش و تغییر زاویه دوربین هر چیزی را به مرکز صحنه ببرد.

اکثر کارگردانان آگاهانه سعی دارند به نحو شایسته‌ای دوربین را به کار گیرند، اما نوعی تولید به سبک تلویزیون در هالیوود رایج شده که گرچه فیلمها را با دوربینهای سینمایی فیلمبرداری می‌کند، اما مفهوم اساسی سینما به عنوان يك هنر را نادیده گرفته است. آنها با سه دوربین، به طور همزمان از سه زاویه فیلم می‌گیرند و این روش که از زمان برنامه کمدی من عاشق لوسی هستم^۱ معمول شده، دنبالمرو بسیار دارد. به جای اینکه هر نما را به دقت برای دوربین تنظیم کنند، این کمدیها را در حضور تماشاگران در عرض چند ساعت فیلمبرداری می‌کنند. هر دوربین برای خود نماهای درشت، متوسط و عمومی و هرچه را که بتواند فیلمبرداری می‌کند. در این شیوه، نورپردازی مؤثر غیرممکن است و به ندرت کارگردان می‌تواند سبک خاصی به کار برد. به عقیده من، این نوع فیلمسازی باید از رده فیلمهای سینمایی خارج شود، چون صرفاً يك ضبط تصویری از يك نمایشنامه است.

حقه‌های سینمایی برای خلق توهّم

گرچه سخن گفتن از «جادوی سینما» دیگر کهنه و تکراری شده، اما سینما به کمک خلق توهّم، تواناییهای اعجاب انگیزی در بیان داستان دارد. تقریباً هر آنچه را که کارگردان اراده کند می‌تواند روی پرده سینما به تصویر کشد و این دقیقاً بر خلاف کارگردان تئاتر است که باید در خلق توهّمات با واقعیت کنار بیاید.

تصویر کابویی که درست جلو دوربین تیری به سینه‌اش اصابت می‌کند، می‌تواند يك صحنه کاملاً واقعی به نظر برسد، چون تماشاگر تخته پنج سانتیمتری زیر پیراهن هنرپیشه را نمی‌بیند! این تیرها به وسیله سیم هدایت کننده به هدف می‌خورند و کاملاً تحت کنترل هستند. کارگردان زاویه دوربینی را به کار می‌برد که توهّم را مؤثرتر جلوه



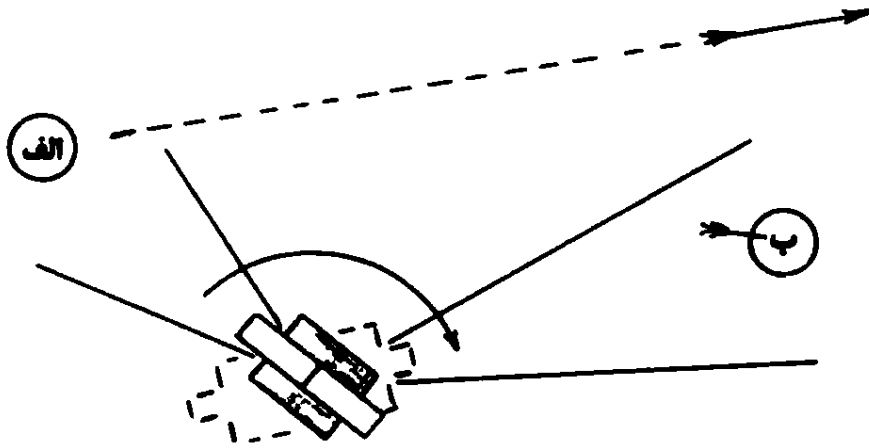
۸-۴. ویلیام وایلر که تاکنون سه بار جوایز اسکار را به عنوان بهترین کارگردان ربوده است، بیش از ۱۳ بار نامزد جوایز مختلف شده است - ده بار به عنوان کارگردان و سه بار به عنوان تهیه کننده. وایلر به کارگردانان آینده چنین توصیه می کند: «حرفه تان را بخوبی فراگیرید و برای آن شور و شوق داشته باشید.»

می دهد.

سرخ پوشستی تیری از کمان رها می کند، تیر به هوا پرتاب می شود، اما دوربین به سرعت هنرپیشه دیگری را نشان می دهد که با دستش تیر را گرفته و عقب عقب می رود. این بار سیمی در کار نیست و هیچ وقتی هم برای تنظیم نما برای فیلمبرداری تلف نشده، با این وصف تماشاگر گول خورده و به خیال خود تیر پرتاب شده را با چشمش دنبال می کرده، در حالی که تیری که در سینه هنرپیشه است تیری نیست که آن سرخپوست پرتاب کرده، اما این توهم در ذهن تماشاگر به وجود آمده است.

پرده نمایش به دلیل تخت بودن، فاقد بُعد است و بسیاری از حقه های سینمایی کارگردان بستگی به محدودیت تصویری دارد. بینندگان فیلمهای تلویزیونی، بخصوص فیلمهای پرحادثه، حتماً متعجباند که هنرپیشه های مشهور چگونه چنین مشتهایی را تحمل می کنند. اگر زاویه دید دوربین صحیح باشد، وقتی هنرپیشه ای حمله می کند و مشتش را به سمت هنرپیشه دیگر به طرف دوربین می برد، دوربین بین دو هنرپیشه قرار دارد و مشت او به فاصله ۵ - ۶ سانتیمتر از پهلوی چانه طرف می گذرد و چنین به نظر

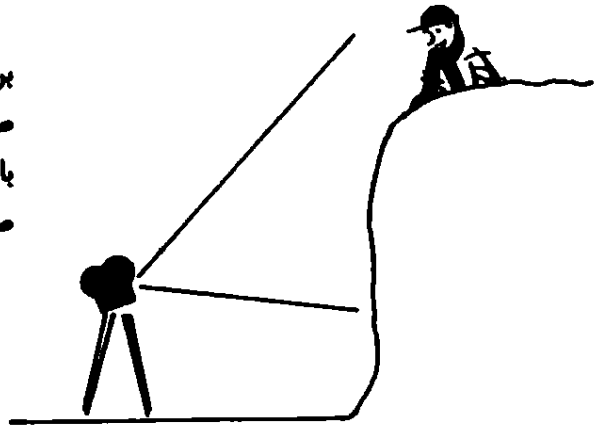
توهم پرتاب نیزه سرخپوستان



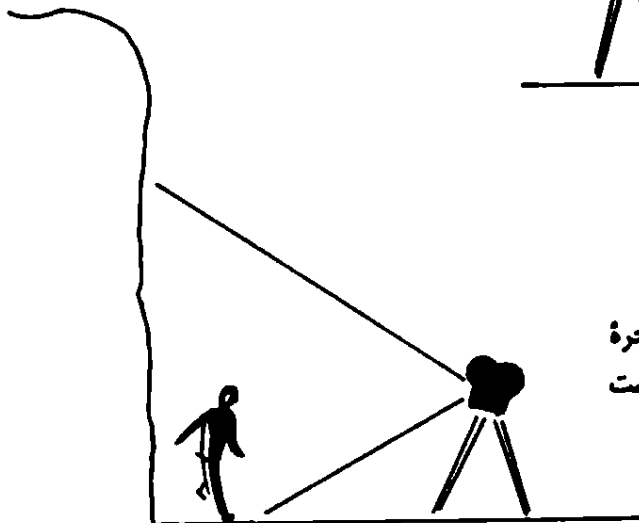
هنرپیشه الف نیزه را پرتاب کرده و دورین با حرکت سریع المی نیزه را دنبال می‌کند تا هنرپیشه ب را در کادر بگیرد. قبلاً نیزه دیگری را داخل لباس او فرو کرده‌اند. در این هنگام با اشاره کارگردان، هنرپیشه ب ناله کرده و نیزه را چنگ می‌زند و خود را به زمین می‌اندازد به دلیل یک بُعدی بودن تصویر، این حقه سینمایی آشکار نمی‌شود.

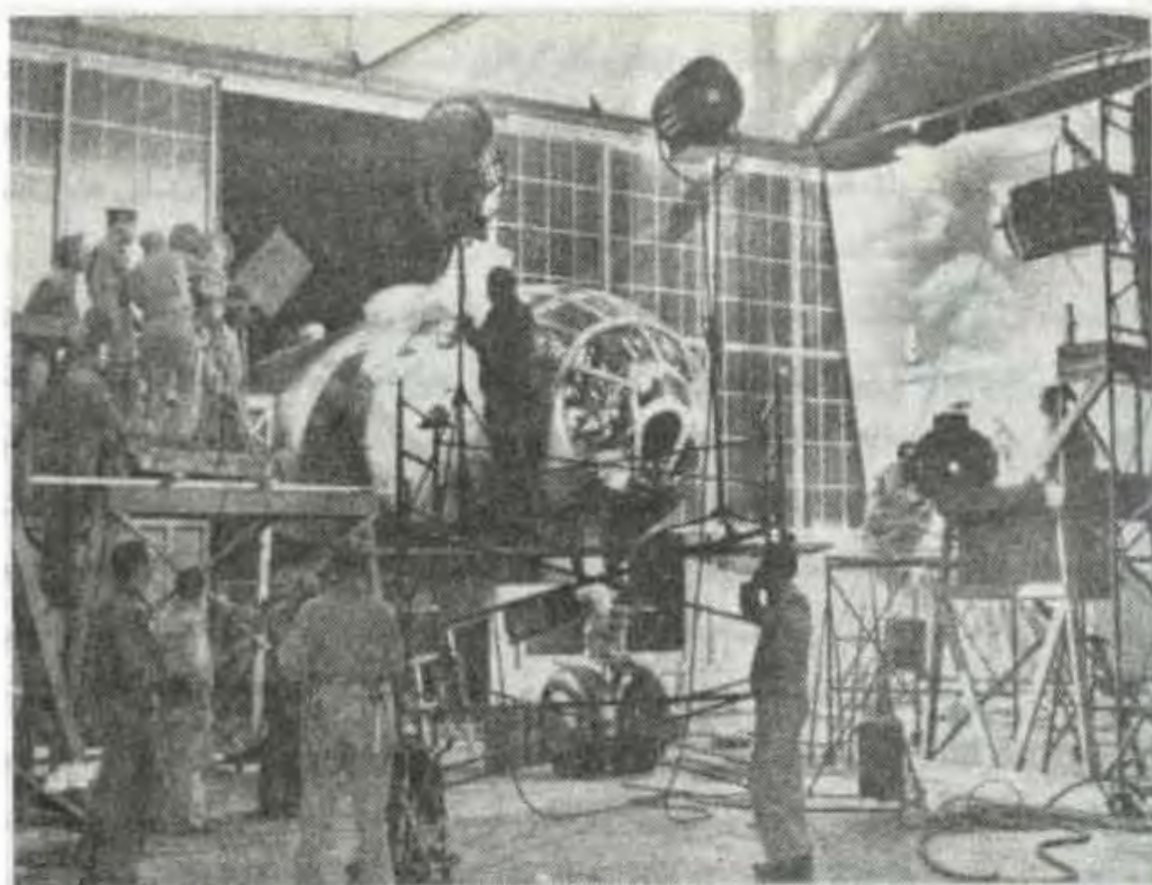
خلق توهم ارتفاع

برای خلق این توهم که هنرپیشه بالای صخره خطرناکی ایستاده، ترکیب بندی صحنه باید مطابق تصویر روبرو باشد (قسمت اعظم صخره پایین کادر).



اما اگر بخواهیم هنرپیشه را پایین یک صخره بلند نشان دهیم، در ترکیب بندی، قسمت اعظم صخره باید بالای کادر باشد





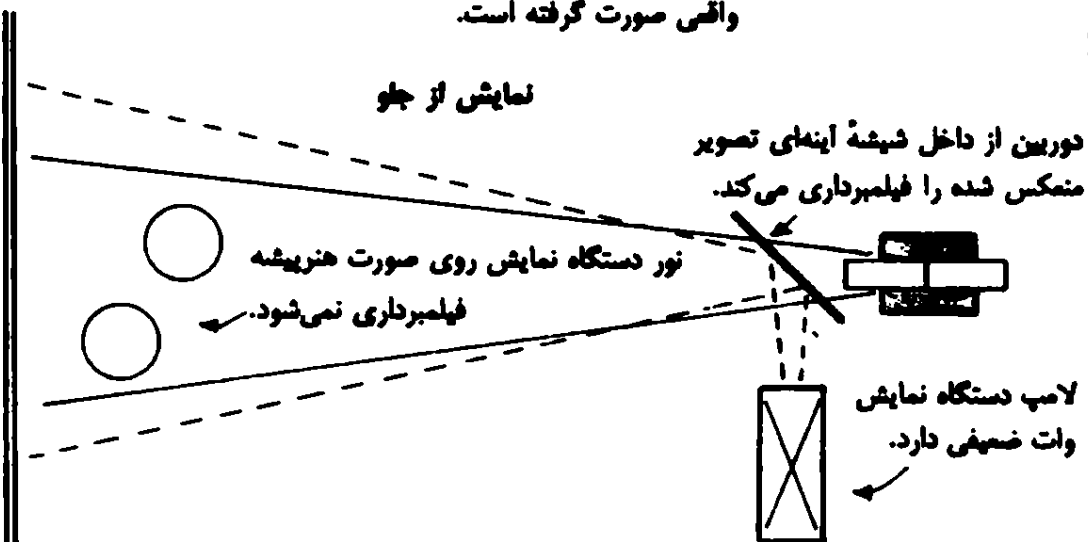
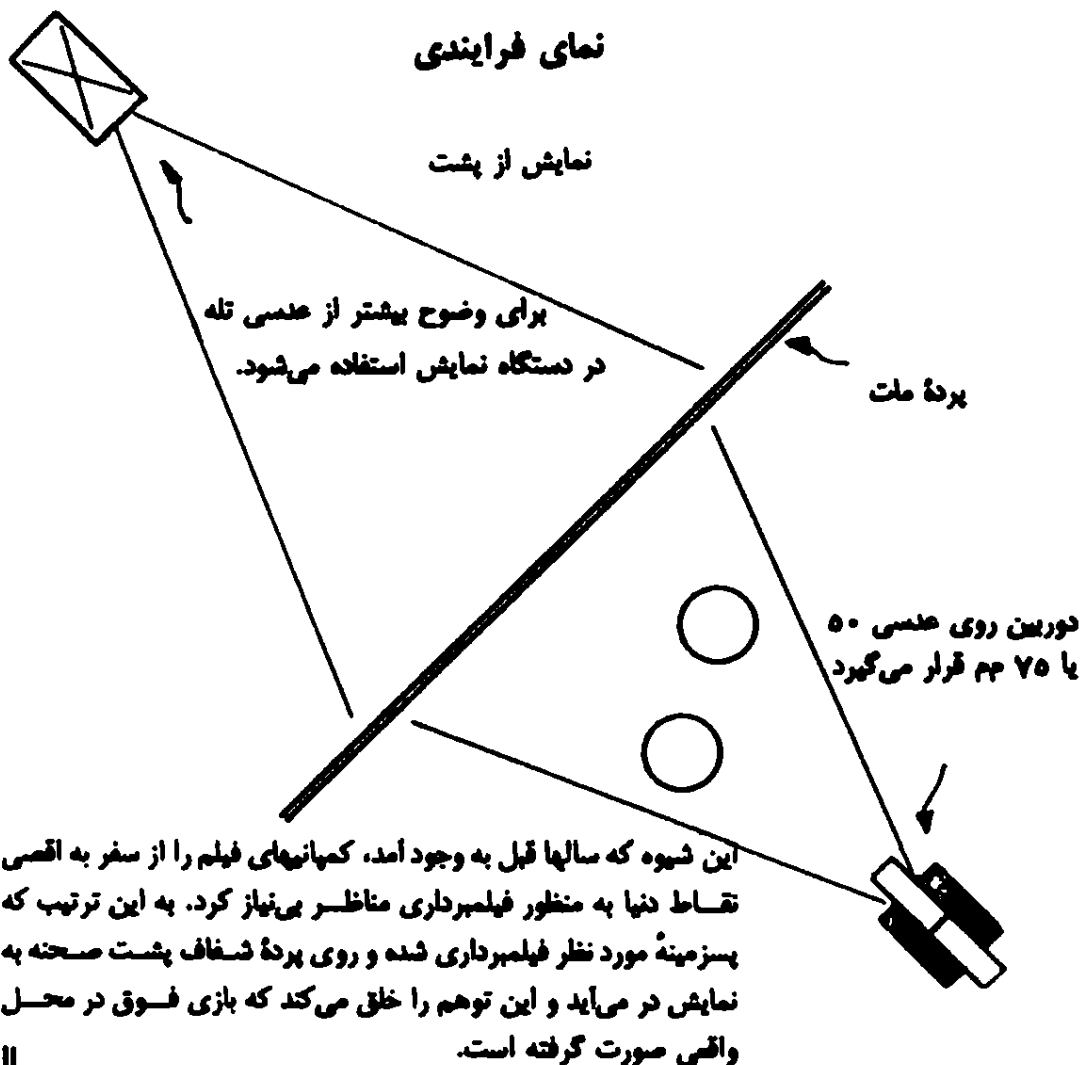
۸ - ۶. گروه فیلمبرداری فیلمهای آموزشی نیروی هوایی، در يك نماي فرايندي برای نمايش حرکت ابرها از نمايش فيلم روی پردهٔ پسزمينه استفاده نمی‌کند. با شروع فیلمبرداری، دوربین به آرامی به جلو و عقب حرکت کرده و چراغهای آرک (سمت راست و بالا) اندکی بالا و پایین می‌رود تا سایه‌های متحرك در داخل هواپیما به وجود آید.

می‌رسد که یکی دیگری را با مشت زده است. البته اضافه کردن صدا، صحنه را کامل می‌کند.

در صحنه‌ای که شیری به هنرپیشه حمله می‌کند، می‌توان به کمک بدل، يك توهّم به‌وجود آورد. به این ترتیب که دوربین از فاصله‌ای دور، يك نماي عمومی از صحنه می‌گیرد، در این نما بدل هنرپیشه که لباس او را به تن دارد با شیری که برای فیلمها تعلیم دیده است دست و پنجه نرم می‌کند. در نماهای نزدیک، هنرپیشه بازی بدل را با يك شیر مرده تقلید می‌کند. وقتی صدای غرش شیر به صحنه اضافه می‌شود، تماشاگر باور می‌کند که هنرپیشه مورد علاقه‌اش در يك نبرد مرگبار با سلطان جنگل دست به گریبان است.

امکان قطع و شروع فیلمبرداری در مواقع لزوم، بیرون ریختن بخشهای زاید و

نمای فرایندی



این فرایند جدید پیشرفت و تکامل شیوه سنتی نمایش از پشت است و این حسن را دارد که جای کمتری می‌گیرد (در مقایسه با نمایش از پشت که فضایی را در پشت صحنه اشغال می‌کند). پرده‌های جدید فرا انمکاسی به تابش نور کمتری نیاز دارند که گر چه روی صورت هنرپیشها می‌تابند اما نور آنها فیلمبرداری نمی‌شود.

نگاهداشتن قسمتهای خوب، از قدرتهای کارگردان است. او می‌تواند هر وقت که لازم باشد فیلمبرداری را متوقف کند و روی گونه هنرپیشه‌ای که نمی‌تواند گریه کند چند قطره اشک بگذارد و در يك صحنه زد و خورد چند قطره خون مصنوعی روی لبهای هنرپیشه بریزد. تنها در فیلم است که کارگردان چنین قدرتی دارد.

بسیاری از توهّمات فیلمهای سینمایی با استفاده از روش نمایش از پشت که نمای فرایندی هم خوانده می‌شود صورت می‌گیرد. به زبان ساده‌تر، نمای فرایندی نمایی است که بازی هنرپیشه‌های پیشزمینه در پسزمینه دیگری قرار داده می‌شود، چون گاهی امکان انجام یافتن يك بازی در يك محل بخصوص، غیر عملی، گرانیقیمت یا غیرممکن است. برای مثال، طبق فیلمنامه، هنرپیشه باید روی عرشه کشتی‌ای می‌ایستاد که در حال ورود به کانال پاناما بود. فیلم پسزمینه که صفحه^۷ نامیده می‌شد، روی پرده شفاف منعکس شده و با هنرپیشه‌ای که جلو پرده روی عرشه متحرك ایستاده، فیلمبرداری می‌شد.

نمای فرایندی محدودیتهایی نیز دارد. مثلاً زاویه دید دوربین به ۹۰ درجه محدود می‌شود، حرکت دوربین و هنرپیشه نیز به دلیل اندازه پرده شفاف پشت محدود است. در سال ۱۹۶۹، نوع جدیدی از نمای فرایندی موسوم به نمایش از جلو مورد استفاده قرار گرفت. در این نوع نما، دستگاه نمایش مخصوصی تصویر پسزمینه متحرك را از جلو بر پرده پشت و هنرپیشه‌ها می‌اندازد. اما نور دستگاه نمایش آنقدر ضعیف است که تصاویر آن روی هنرپیشه‌ها مشخص نمی‌شود. رمز موفقیت این شیوه، کیفیت فوق‌العاده انعکاسی پرده پشت است که سبب می‌شود دوربین بتواند پسزمینه متحرك و هنرپیشه را در شرایطی که نور اصلی خیلی کمتر است، فیلمبرداری کند.

روش دیگر برای تلفیق بازی پیشزمینه با پسزمینه، کاربرد نورسیاه، رنگهای فلورسنت و پوشش متحرك^۸ است، اما نماهای فرایندی از همه ارزان‌تر است.

بیشتر کارگردانان ترجیح می‌دهند برای حفظ واقعگرایی، فیلمبرداری را در محلهای اصلی و واقعی انجام دهند و از کاربرد نماهای فرایندی اجتناب ورزند. اگر قرار است هنرپیشه را پشت ماشینی نشان دهند که با سرعت دنده عقب می‌گیرد، صحنه را به طور حقیقی در محلهای واقعی فیلمبرداری می‌کنند، گرچه این موضوع فیلمبردار و صدابردار را به زحمت می‌اندازد.

آندرو استون^۹ کارگردانی است که تقریباً هیچ وقت در استودیو فیلمبرداری نمی‌کند. شاهکار واقعگرایی او فیلم آخرین سفر^{۱۰} است که تماماً داخل يك کشتی فرانسوی در حال غرق شدن فیلمبرداری شد. استون این کشتی را برای همین منظور خریداری کرد و پس از آنکه مدتها به عنوان استودیو از آن استفاده نمود، همان طور که در فیلم دیده می‌شود، آن را در دریا غرق کرد.

فیلم حلقه آتش^{۱۱} نمونه دیگری است از علاقه استون به واقعگرایی روی پرده، بدون کمک از نمای فرایندی یا دیگر تسهیلات استودیو. برای این فیلم يك کارخانه چوببری خرید و در فیلم آتش زد. حتی لوکوموتیوی که قرار بود با سه مسافر از میان جنگلی که آتش گرفته بود عبور کند حقیقتاً از میان آتش گذراند و هیجان این سکانس واقعگرا تأثیر بیشتری به فیلم افزود. اما صحنه‌ای را که در آن يك شهر كوچك می‌بایست بسوزد، با استفاده از حقه‌های سینمایی تکمیل کرد. مطمئناً اگر استون می‌توانست تمام شهر را بخرد به سراغ حقه‌های سینمایی نمی‌رفت.

کارگردانان مکتب جدید، حتی با توهّمات حقه‌های سینمایی رایج نیز مخالفند. آنها معتقدند که همه چیز باید همان طور که هست به نمایش درآید تا فیلم صادق باشد. آنها مخالف برش قسمتهای مختلف در لابلای فیلم هستند، چون معتقدند که این به کارگردان فرصت می‌دهد که هر وقت بخواهد تقلب کند. آنها معتقدند که فقط صحنه‌هایی که نماهای دیگر در میان آنها برش نمی‌خورند واقعی هستند.

شاید یکی از سرسخت‌ترین طرفداران این فلسفه مایک نیکولز کارگردان فیلم بر سر دو راهی باشد. او در این فیلم یکی از گران‌ترین صحنه‌های يك تکه و بدون تدوین را فیلمبرداری کرد. به قول خود نیکولز «هر بار که هنرپیشه می‌گفت صبح بخیر آقا» ۲۵ هواپیما از زمین به پرواز درمی‌آمدند. در يك صحنه دو هنرپیشه با هم صحبت می‌کنند و پشت سر آنها، هواپیماها مرتباً از زمین بلند می‌شوند. همچنانکه صحنه ادامه می‌یابد، آن دو وارد ساختمان می‌شوند و اوج گرفتن هواپیماها از پشت پنجره دیده می‌شود. آقای فرانک تالمن^{۱۲}، خلبان اصلی فیلم می‌گوید: «تصورش را بکنید که برای نظم و کنترل این پروازها، تا چه حد باید برنامه‌ریزی دقیقی انجام می‌گرفت. هر بار که نیکولز به ما

9. Andrew Stone

11. *The Ring of Fire*10. *The Last Voyage*

12. Frank Tallman

می‌گفت که باید صحنه تکرار شود، ما مجبور بودیم که ده هواپیما را فرود آورده و آنها را برای پرواز مجدد آماده کنیم.»

مونتاز

کتابهای سینمایی بدون تجزیه و تحلیل موضوع مونتاز کامل نیستند، گرچه در فیلمهای امروزی به ندرت به کار می‌آیند. اما اگر این موضوع را در نظر بگیریم که تکنیکهای سینمایی که قبلاً ابداع شده‌اند، بعداً فراموش می‌شوند و دوباره رایج می‌گردند، بجاست که از همه تکنیکها سخن بگوییم.

نمونه این مورد، سکانس افتادن آدمی دایم‌الخمر است؛ به این صورت که ابتدا مرد الکلی پس از تلاشی که برای اصلاح خود کرده، در حال نوشیدن يك لیوان مشروب نشان داده می‌شود. سپس تعدادی تصاویر از زوایای مختلف در حالی که مرد پشت سرهم مشروب می‌خورد به نمایش درمی‌آید. آنگاه نمایی کج از سَرِ کافه روی صورت مرد الکلی می‌افتد و نشان می‌دهد که او مرتباً لیوانهای مشروب را یکی پس از دیگری سَر می‌کشد و بالاخره زمانی که در گوشه‌ای از خیابان کنار پیاده‌رو افتاده است. به این ترتیب هفته‌ها از زندگی يك نفر را می‌توان در يك دقیقه خلاصه کرد.

بسیاری از فیلمسازان برای صرفه جویی در بودجه، از ویژگی ایجاز مونتاز استفاده می‌کنند. به این ترتیب که با استفاده از مونتاز، بسیاری از سکانسهای فیلمنامه هم کوتاهتر شده و هم هزینه پایین آمده است. اما اگر بودجه تهیه هرفوت از فیلم را بخواهیم بسنجیم، قسمتهایی که مونتاز در آنها به کار رفته گران‌تر است. چون حتماً دو یا سه دوربین، در دو یا سه محل مختلف برای فیلمبرداری آن صحنه‌ها به کار افتاده است؛ موضوعی که دستیار کارگردان همیشه از آن نفرت دارد.

مونتاز اشکال گوناگونی دارد؛ گاهی يك رشته برشهای سریع زوایای مختلف دوربین است و گاه نماها یکی پس از دیگری به هم دیزالو می‌شوند. اما مونتاز به هر شکل که باشد هدفش کوتاه کردن مدت زمان طولانی است که طی آن شخصیت یا موقعیت هنرپیشه تغییر می‌یابد.

نورمن جویسون در فیلم حادثه توماس کراون از تصاویر کنارهم به عنوان نوع جدیدی از مونتاز استفاده کرد. هدف او افزایش اثر سکانس و کاهش زمان فیلم بود. کارگردانان جدید، بسیاری از تکنیکهای امروزی، بجز مونتاز را از بزرگان سینمای



۸-۸. رابرت وایز در حال تنظیم نما. نمایاب کوچک، صحنه را تقریباً همان طور که فیلمبرداری می‌شود نمایش می‌دهد. وایز کارگردان فیلم/اشکها و لبخندها پر خرج‌ترین فیلم سینمایی کمپانی یونایتد آر티ستز است.

صامت عاریه گرفته‌اند. البته به استثنای کارگردانان فیلمهای تجاری که همیشه به ارزش ایجاز ایده‌های پشت‌سرهم در کوتاه‌ترین زمان ممکن واقف بوده‌اند. امروزه به کمک برش و ضرب نامنظم، افتادن يك دایم‌الخمر با هنرمندی و سرعت بیشتری به نمایش درمی‌آید. به این ترتیب که چنین صحنه‌ای با نمایی شروع می‌شود که هنرپیشه به يك بطری نگاه می‌کند، در نمای بعدی بطری را برمی‌دارد و آخرین نما او را در حالی که با صورتی اصلاح نکرده کنار پیاده‌رو افتاده نمایش می‌دهد. شاید این نحوه ارائه برای بیننده امروزی که درك تصویری بیشتری دارد مناسب‌تر است.

همکاری با مسئول تدوین

تدوینگر ادامه دهنده کار کارگردان

کارگردان باید در حین فیلمبرداری، مرتباً با تدوینگر خود در تماس باشد تا او را در جریان چگونگی پرداخت صحنه‌هایی که فیلمبرداری کرده بگذارد. کارگردان معمولاً پس از اتمام کار روزانه به دیدن روزنامه‌ها می‌رود. او نظرات و آنچه را که موقع فیلمبرداری در ذهن داشته برای تدوینگر شرح می‌دهد، چون کارگردان باید در طول فیلمبرداری، تجسمی از ترتیب قرار گرفتن نماها به دنبال هم داشته باشد.

پایان فیلمبرداری به هیچ وجه پایان کار کارگردان نیست، چون تازه شروع کار اکثراً طولانی و دشوار تدوین است که شامل مراحل زیر می‌باشد؛ انتخاب بهترین برداشتها و زوایا و تهیه برش اولیه، اصلاح فیلم برای بهبود گام و ضرب، افزودن جلوه‌های صوتی، موسیقی متن، اثرات اپتیکی مانند فید، دیزالو و تیتراژ و صداگذاری نهایی که گاهی سبب می‌شود ده نوار صدا روی هم بیفتد. سپس کپی اول گرفته شده و برای پیش نمایش آماده می‌شود — رویدادی که کارگردان فوق‌العاده به آن علاقه‌مند است.

علاوه بر معلوماتی که کارگردان باید در زمینه تولید فیلم داشته باشد، داشتن شناخت کافی از تکنیک تدوین نیز الزامی است. تدوین در واقع مکمل قدرت کارگردان برای روایت زیبایی يك داستان، گرفتن بازی خوب از هنرپیشه‌ها و کلاً سرگرم کردن بیننده است. همان‌طور که شناخت دوربین برای کارگردان الزامی است، يك کارگردان باید تمام رموز تدوین را نیز بداند، چون در اتاق كوچك ضد حریق تدوین خطر بزرگی نهفته است. بازی خوب هنرپیشه‌ها ممکن است بی‌ارزش و پیش پا افتاده جلوه کند و تلاش مداوم کارگردان برای داشتن يك سبك بخصوص از بین برود و ضرب و گام فیلم کاملاً ناپدید

شود. به همین دلیل، کارگردان آگاه سعی دارد بر کار تدوین نظارت کند و مطمئن شود که نظراتش در برش نهایی منعکس شده‌اند.

گرچه اتحادیه کارگردانان قرارداد محکمی با استودیوهای هالیوود بسته که کتباً کارگردان را محق می‌داند که بر برش اولیه نظارت کند، اما عملاً هیچ مانعی سر راه استودیو یا نماینده‌اش (معمولاً تهیه‌کننده) وجود ندارد و آنها می‌توانند فیلم را دوباره به دلخواه خود تدوین کنند و متأسفانه این مسئله بارها اتفاق افتاده است.

بعضی از کارگردانان «با دوربین برش می‌دهند»؛ به عبارت دیگر طوری فیلمبرداری می‌کنند که تدوینگر عملاً هیچ گونه آزادی عمل در تدوین نداشته باشد. جان فورد یکی از پیشتازان این شیوه است. کارگردانی که با چنین روشی فیلمبرداری می‌کند باید مطمئن باشد که اشتباهی مرتکب نمی‌شود، چون خیلی از اشتباهات فیلمبرداری در اتاق برش اصلاح می‌شود؛ البته به شرطی که به اندازه کافی فیلم از زوایای مختلف يك صحنه موجود باشد تا تدوینگر آزادی عمل بیشتری داشته باشد. در اینجا بجاست به این نکته اشاره کنم که بسیاری از فیلمهای معمولی به دلیل هشیاری تدوینگری که توانسته با دیدی ابتکاری آنچه را که در واقع در فیلم نبوده خلق کند، نجات یافته است.

اولین برش فیلم *صلاة الظهر*^۱ به نظر تهیه‌کننده‌اش استنلی کریمر و کارگردانش فرد زینمان يك اثر ناموفق بود. اما تدوینگر فیلم تصمیم گرفت که به تنهایی دست به کارهای تجربی بزند. او بخش آخر فیلم را که گاری کوپر سعی می‌کرد حمایت مردم شهر را برای مقابله با قاتلین به دست آورد از نظر زمان نمایش روی پرده به يك ساعت تقلیل داد تا با زمان داستان در فیلمنامه برابر شود. همچنین تصاویری از ساعت‌های مختلف شهر که گذشت زمان را نشان می‌دادند در لابلای این بخش برش داد تا هیجان فیلم بیشتر شده و تماشاگر در اضطراب کوپر سهیم شود.

به خاطر تعجیلی که در تولید فیلمهای تلویزیونی وجود دارد، کارگردان به ندرت فرصت می‌کند برش اولیه را ببیند، چون زمانی که برش اولیه آماده است او احتمالاً سرگرم تهیه يك فیلم دیگر می‌باشد. به این ترتیب، حق بازبینی و تصویب برش اولیه جنبه تئوری دارد. تنها در فیلمهای سینمایی است که کارگردان می‌تواند بر تمام مراحل تدوین نظارت کند.



۹ - ۱. فرانسیس فورد کاپولا
[سمت راست]، دانشجوی سابق
دانشگاه کالیفرنیا، در حال نظارت
بر کار تدوینگر. دستگاه مویولا، از
ضروریات اتاق تدوین در سراسر
آمریکا، نوار صدا و تصویر را به طور
همزمان نمایش می‌دهد و همچنین
فیلم را به جلو و عقب می‌برد.

کارگردانی که خود بتواند نوار صدا را روی یک حلقه فیلم بگذارد (همگاه کند) و آن را پشت مویولا ببیند خیلی پیش است، چون اساس کار تدوین را می‌داند. در تدوین، برداشتهای مختلف بازبینی شده و بهترین آنها برگزیده و مرتب پهلوی هم چیده می‌شوند و یکی یکی مطابق سکانس‌بندی فیلمنامه به صورت حلقه اصلی^۲ درمی‌آیند.

صداگذاری روی فیلم به سه مرحله جداگانه تقسیم می‌شود: اول ضبط صدا روی صفحه؛ دوم ضبط صدا روی فیلم که یا صدای اپتیکی با فرکانسهای خاکستری و روشن است و یا صدای اپتیک با فرکانسهای سیاه و سفید؛ سوم ضبط صدا روی نوار که در حال حاضر به صورت گسترده استفاده می‌شود و نوسانات مغناطیسی نامرئی آن، صدا را با کیفیت فوق‌العاده‌ای پخش می‌کند.

تدوینگر برای برش نوار صدا بیشتر از خود فیلم آزادی عمل دارد. برای مثال، اگر هنرپیشه در هنگام ادای جمله‌ای اشتباه کند، تدوینگر می‌تواند صدای او را با نوار صدای یک برداشت دیگر از همین صحنه عوض کرده و با دقت نوار صدا را روی بهترین برداشت

همگاه (سینک) کند. اگر پس از پایان فیلمبرداری، تکرار يك برداشت لازم شود، گاه می‌توان با استفاده از تدوین، از تکرار مجدد جلوگیری کرد. به این ترتیب که هنرپیشه پشت به دوربین فقط گفتار را تکرار می‌کند (ضبط خام)، سپس این نوار روی يك نمای از روی شانه که لبهای هنرپیشه نشان داده نمی‌شود منطبق می‌گردد.

بارها پس از پایان فیلمبرداری يك نمای طولانی و متحرك که ساعتها صرف تنظیم و فیلمبرداری آن کرده‌ام، صدابردار به من اطلاع داده که يك جا خوب ضبط نشده است. در چنین مواردی به جای اینکه تمام صحنه را دوباره فیلمبرداری کنم و اشتباهات دیگری را موجب شوم، با تکیه به مهارت تدوینگر دستور می‌دهم که فقط دیالوگ تکرار شود. در این صورت فقط هنرپیشه جلوی میکروفن می‌ایستد و بدون اینکه دوربین به کار بیفتد حرف می‌زند. سپس این نوار را با يك یادداشت پیش برشکار می‌فرستم.

از آنجا که تدوین، صحنه‌های مختلف را به هم می‌پیوندد، يك کارگردان باید حتماً از شیوه‌های گوناگون تدوین و مفاهیم ضمنی زمانی و مکانی آنها مطلع باشد. گرچه بسیاری از شیوه‌های برش امروزه دیگر منسوخ شده‌اند، اما سبکهای گذشته گاه دوباره رایج می‌شوند. به این دلیل، شیوه‌های سنتی را نام می‌بریم. یکی از این شیوه‌های اساسی برش مستقیم^۳ است که در آن يك صحنه مستقیماً به صحنه دیگر پیوند داده می‌شود. برش مستقیم معمولاً به معنی تداوم یا توالی بازی است. از شیوه‌های دیگر می‌توان فید - آوت (تاریک شدن تدریجی تصویر) و فید - این (روشن شدن تدریجی تصویر) را نام برد که گذشت زمان یا جدایی کامل يك صحنه از صحنه بعدی را می‌رساند. در لپ دیزالو يك صحنه در صحنه دیگر ادغام می‌شود و معمولاً برای حذف بازی اضافی به کار می‌رود، اما می‌توان از آن به جای فید - آوت و فید - این نیز استفاده کرد. لپ دیزالو تمهیدی است که حرکت فیلم به جلو را حفظ می‌کند. به زبان ساده‌تر، فید - آوت به منزله نقطه و دیزالو ویرگول است.

لپ دیزالو انواع مختلف دارد که هر کدام اهمیت مخصوص به خود دارند. روبش (وایپ) از انواع دیزالو است که در آن برای انتقال نمایی به نمای دیگر خط تیزی از وسط پرده می‌گذرد و معمولاً احساس شتاب گام را با خود به ارمغان می‌آورد. در روش پشت و رو^۴ صحنه با صحنه دیگر ادغام می‌شود، مانند ورق زدن صفحه يك کتاب. حداقل

پنجاه نوع روبش وجود دارد که اکثراً برای بیننده آزاردهنده است، به همین سبب بهتر است کارگردان با داستان منظورش را بیان کند.

روبنش، دیزالو و اثرات اپتیکی دیگر که برای نمایش گذشت زمان یا حذف بازی اضافی به کار می‌روند در سینمای امروز جایی ندارند. کارگردان امروزی برای پیوند دو سکانس به هم از برش مستقیم استفاده می‌کند و اثرات اپتیکی را کلاً کنار گذاشته است. این شیوه به دنبال اختراع تلویزیون رنگی رواج یافت. اثرات اپتیکی در سیستم تلویزیون رنگی بسیار گران تمام می‌شد و به همین دلیل تهیه‌کننده‌ها از آن صرف نظر کردند. در سبک سریع و پیچیده‌ای که در حال حاضر رایج شده، تهیه‌کنندگان فیلم‌های سینمایی (که به راحتی می‌توانند مخارج روبش و دیزالو را تأمین کنند) از برش مستقیم برای منظورهای مختلفی استفاده می‌کنند. مثل همه فنون، کاربرد این تکنیک نیز زمان و مکانی دارد.

در يك تدوین خوب، برداشتها و صحنه‌های مختلف يك فیلم باید طوری به هم وصل شوند که به جریان روان يك بازی دراماتیک لطمه نخورد و بیننده صرفاً مجنوب تدوین نشود.

شاید اساسی‌ترین شیوه تدوین، بازی تطبیقی یا چسباندن دو تکه از فیلم به نحوی کاملاً نامحسوس باشد. فرض کنید می‌خواهیم نمای متوسط هنرپیشه اصلی را به نمای درشت بازی هنرپیشه وصل کنیم. باید هر دو قسمت را با دقت روی دستگاه موویولا ببینیم و جایی پیدا کنیم که بازی در هر دو نما مشترك باشد. فرض کنید که در يك زاویه، هنرپیشه درست قبل از این که دیالوگش را شروع کند سیگارش را بیرون می‌آورد، در حالی که در زاویه دیگر اول دیالوگش را ادا می‌کند بعد سیگارش را بیرون می‌آورد (البته يك منشی صحنه خوب هرگز اجازه نمی‌دهد چنین چیزی اتفاق بیفتد). برای وصل این دو تکه فیلم، ابتدا باید آنها را به دقت بررسی کرد تا جایی پیدا شود که بتوان این دونما را روان و بدون پرش به هم برش داد. به عبارت دیگر تمام حرکات سر، لب و بدن دو صحنه با هم جور باشد. سپس فیلم‌ها را قیچی کرد و برداشتها را با گیره کاغذ به هم وصل نمود (آماده برای دستیار برشکار که مسئول چسباندن آنهاست)، سپس به دور حلقه پیچاند.

کارگردان باید مسائلی را که در اتاق تدوین پیش می‌آید بخوبی دریابد. او باید بداند که برش زمانی روان خواهد بود که ضمن يك حرکت باشد. به این معنا که در شرایط عادی،

سه نوع تدوین انتقالی

فیدات (فید - این)



تا اواسط دهه ۱۹۴۰، فید - اوت و فید - این برای نمایش گذشت زمان به کار می‌رفتند که اغلب سبب کندی بازی می‌شد. دیزالو جانشین فید شد و امروزه تقریباً در اوایل و اواخر فیلم به کار می‌رود.

لپ دیزالو



سالها از لپ دیزالو برای حذف بازی اضافی استفاده می‌شد. در تصاویر فوق، دیزالو، بازی اضافی رفتن به خانه را حذف کرده و تماشاگر را مستقیماً به جلسه سخنرانی می‌برد. امروزه، برش مستقیم همین عملکرد را دارد.

برش مستقیم



برش مستقیم ابتدایی‌ترین تدوین انتقالی است و در بیشتر فیلمهای امروزی به کار می‌رود. پس از به بازار آمدن فیلم رنگی، دیزالو و دیگر جلومهای اهنکی بسیار گران شد و فیلمسازان برش مستقیم را ترجیح دادند.

تدوینگر دو برداشت را در جایی که مثلاً هنرپیشه سیگارش را برای روشن کردن بیرون می‌آورد، از جا بلند می‌شود، می‌چرخد یا حرکات دیگری انجام می‌دهد به هم برش می‌دهد.

کارگردانی که می‌خواهد تحسین تدوینگرش را برانگیزد، هنگام تغییر زاویه دوربین سعی می‌کند بازی از يك زاویه دوربین به زاویه دیگر روی هم منطبق شود. برای مثال، نمای متوسط يك هنرپیشه را در نظر بگیرید که روی کاناپه نشسته و با هنرپیشه زن صحبت می‌کند. تدوینگر اگر بخواهد این نما را به نمایی از زاویه نزدیک‌تر — نمای درشت — پس برش دهد، نقطه‌ای را که فرضاً مرد دستش را به طرف سیگار جلو می‌برد و آن را روشن می‌کند انتخاب می‌کند. اگر بخواهد دوباره از نمای نزدیک به نمای دورتر — يك نمای متوسط — برود، جایی را که هنرپیشه پس از ادای يك صفحه دیالوگ بر می‌خیزد و به طرف در می‌رود، برای وصل دو صحنه به یکدیگر برمی‌گزیند. اگر کارگردان بیشتر از حد لازم در دو نما، چه متوسط و چه درشت فیلم نگرفته باشد، بازیها روی هم منطبق نمی‌شود و تدوینگر نخواهد توانست نقطه مشترکی در حرکات دو تکه فیلم پیدا کند تا برش روان انجام شود. در اینجا تدوینگر می‌تواند از برون برش استفاده کند، البته اگر چنین نمایی داشته باشد. برون برش برای منحرف کردن توجه تماشاگر و گاهی هم برای پوشاندن عدم هماهنگی بازی به کار می‌رود.

اگر تا به حال سر صحنه فیلمبرداری رفته باشید احتمالاً شنیده‌اید که کارگردان پس از پایان فیلمبرداری يك سکانس به منشی صحنه می‌گوید: «بسیار خوب، فیلم را برای چاپ بفرستید. حالا فقط يك پيك آپ انجام می‌دهیم.» منظور کارگردان این است که صحنه تا يك نقطه خوب بوده و از آنجا به بعد باید تکرار شود تا توازن بازی حفظ گردد. بنابراین هنرپیشه‌ها به جای خود باز می‌گردند و کارگردان به آنها می‌گوید که از کدام نقطه بازی و دیالوگ را شروع کنند و دوربین به کار می‌افتد. اما در اینجا خطری بزرگ در کمین است که تنها در اتاق تدوین آشکار می‌شود، مگر آنکه کارگردان خیلی مراقب باشد.

فقط دو راه وجود دارد که يك صحنه را بتوان از يك نقطه دوباره تکرار کرد و مطمئن بود که به راحتی به برداشت قبلی برش می‌خورد. کارگردان باید نمایی فیلمبرداری کند که دو بازی را به هم پیوند دهد، مانند يك نمای درشت که بین آخرین قسمت برداشت اول و اولین قسمت برداشت بعدی قرار می‌گیرد. راه دوم تغییر محل استقرار دوربین یا اندازه تصویر از محل تکرار بازی و چسباندن آن به برداشت اولی است. این راه پیرو قانونی

است که طبق آن دو نما که از يك نظر گاه یکسان گرفته شده‌اند نباید به یکدیگر برش بخورند.

بسیاری از اوقات يك صحنه کامل است؛ به عبارت دیگر، حرکت هنرپیشه‌ها و دوربین در صحنه به شکلی است که نیازی به نماهای درشت نیست. مشکلی که در اینجا به وجود می‌آید این است که چگونه بازی فقط از يك نقطه تکرار شود و چگونه می‌توان دو قسمت دو برداشت مختلف را به طور صحیح به هم پیوند داد. راه حل ساده این مشکل این است که کارگردان مشخص کند از کجا دو برداشت باید به هم برش بخورند. اگر این نقطه در نمای متوسط صحنه اول می‌باشد، تنها کاری که باید کرد این است که دوربین را حرکت داد و نمای درشتی از یکی از هنرپیشه‌ها گرفت. سپس، همچنان که صحنه بعدی آغاز می‌شود، به عقب دالی کرد و نمای متوسط گرفت و فیلمبرداری را ادامه داد. اگر صحنه اول از نمای درشت يك هنرپیشه شروع می‌شود، صحنه بعد باید از نمای درشت هنرپیشه دیگر یا نمای متوسط دو هنرپیشه آغاز شود.

گرچه در فصل پیش در مورد عدسیها توضیح جامع و کاملی دادیم، اما بهتر است در اینجا هم در مورد کاربرد عدسیها در رابطه با تدوین اشاره‌ای بکنیم. برش يك نما به نمای دیگر بدون تغییر زاویه یا اندازه تصویر، برش ناگهانی زشتی به وجود می‌آورد. برای رفع این اشکال دو راه وجود دارد؛ اول تغییر محل قرار گرفتن دوربین و دوم تمویض عدسیها.

فرض کنیم صحنه‌ای با عدسی ۴۰ مم فیلمبرداری شده و کارگردان می‌خواهد به جای استفاده از برون برش، از يك آپ استفاده کند. اگر بخواهد اندازه موضوع را افزایش دهد، یعنی آن را جلوتر بیاورد، باید با عدسی ۷۵ مم فیلمبرداری را ادامه دهد. برش يك نما که با عدسی ۴۰ مم فیلمبرداری شده به نمایی که با عدسی ۵۰ مم گرفته شده روان نخواهد بود، چون زاویه به اندازه کافی تغییر نکرده است. به همین نسبت، اگر کارگردان عدسی ۳۵ مم به کار برد برای عوض کردن زاویه باید حداقل از عدسی ۵۰ مم استفاده کند تا اندازه پرده صحیح باشد.

درک کامل مشکلات تدوینگر سبب می‌شود کارگردان اشتباهاتی را که در اتاق برش قابل اصلاح نیست مرتکب نشود. خیلی از نماها به دلیل آنکه تدوینگر نتوانسته آنها را به شکلی روان به نمای مقابل تطبیق دهد بلا استفاده مانده و هرگز نمایش داده نشده است. يك نمونه از این نوع نماها، نمایی است که تنها نقطه منطقی برش وسط حرکت دالی

است. فرض کنید هنرپیشه اول مرد می‌خواهد دیالوگ اصلی را خطاب به هنرپیشه اول زن بگوید، مبنی بر اینکه به او مظنون شده است. کارگردان ممکن است به خاطر اهمیت دراماتیکی این صحنه تصمیم بگیرد زمانی که مرد زنش را مورد اتهام قرار می‌دهد از دالی استفاده کرده و مقتضیات کل صحنه را فراموش کند و نما را در حالی که دوربین در لحظه مناسب روی دالی حرکت می‌کند بگیرد. سپس، نمای واکنشی آن را نیز از صورت هنرپیشه زن فیلمبرداری کند و سکانس به این ترتیب کامل شود.

اما چنین کارگردانی خیلی زود، هنگام دیدن روزنامه‌ها و یا زمانی که برای برش اولیه با تدوینگر کار می‌کند به اشتباه خود پی می‌برد. واضح است که او در زمان نامناسب از دالی استفاده کرده چون این صحنه در صورتی کامل است که نمای واکنشی زن فوراً پس از آن که مرد به او اتهام وارد می‌کند نمایش داده شود. اما چون دوربین درست در همان لحظه‌ای که تماشاگر باید واکنش زن را ببیند در حال حرکت است، یا باید از نمای واکنشی صرف نظر شود و یا از يك برش زشت استفاده گردد.

گاهی مشکل دو تا می‌شود، چون کارگردان نمای واکنشی هنرپیشه زن را نیز با دالی گرفته است. او باید ترتیب صحیح نماهای سکانسها را در حین فیلمبرداری تجسم کند، بخصوص وقتی که حرکت دوربین وجود دارد. کارگردان باید تصمیم بگیرد که چگونه از دوربین به صورت مؤثر استفاده کند و آن را برای صحنه‌هایی که به برون برش نماهای دیگر نیاز ندارند به کارگیرد. او باید همچنان که صحنه‌ها را یکی یکی در طول فیلمبرداری می‌سازد، در رابطه با حرکت دوربین «با دوربین برش دهد». اما این به آن معنا نیست که خود را مقید کند؛ به عبارت دیگر باید برای تدوینگر خود بیش از يك برداشت از هر صحنه داشته باشد. این مسئله به کارگردان حرفه‌ای بسیار کمک می‌کند، چون ممکن است پس از گرفتن يك برداشت خوب تا تهیه برش اولیه اشکالات فراوانی پدید آید. مسائلی کاملاً تکنیکی نظیر خراشیده شدن نگاتیو در دوربین و صدمه دیدن بخشی از فیلم در لابراتوار، استفاده از يك برداشت را غیر ممکن می‌کند. اگر کارگردان فقط يك برداشت از صحنه که از يك زاویه فیلمبرداری کرده داشته باشد، در صورت بروز چنین اشکالاتی برداشت دوباره مستلزم صرف هزینه خواهد بود. به همین دلیل خیلی از اوقات، کارگردان پس از پایان فیلمبرداری موفقیت آمیز يك صحنه، با شتاب به سوی هنرپیشه‌ها می‌رود و برای اجرای ماهرانه نقشه‌هایشان به آنها تبریک گفته و خطاب به گروه می‌گوید: «بسیار خوب، حالا يك بار دیگر همین صحنه را تکرار می‌کنیم».

وجه مشترك کارگردانانی چون جان استورجس، مارك رابسون^۵ و رابرت وایز، استادی خاص آنها در فیلمسازی، به دلیل توالی نماهای کاملاً متوازن است که با حرکات روان دوربین هماهنگی دارند. این سه نفر پیش از کارگردانی تدوینگرهای ماهر بوده‌اند و تجربیات اتاق برش را فراموش نکرده‌اند.

نفوذ کارگردان بر اجرا

وسیله بیان کارگردان

فیلم را وسیله بیان کارگردان نامیده‌اند.

تئاتر را هم وسیله بیان نمایشنامه‌نویس و هم بازیگر می‌دانند.

برخلاف کارگردان تئاتر که بازیگرانش را با تمرینهای طولانی و از طریق يك رشته اجراهای مداوم و مستمر راهنمایی می‌کند، کارگردان سینما کار خود را تکه‌تکه و مرحله به مرحله انجام می‌دهد و اجزای فیلم را مانند يك پازل بزرگ کنار هم می‌چیند. کارگردان سینما ممکن است مجبور شود آخرین صحنه را درست اول کار و یا سکانسهایی که از نظر احساسی کاملاً متفاوت هستند، در يك روز فیلمبرداری کند. کارگردان تئاتر، نمایش را به تدریج از آغاز تا پایان می‌سازد و مراقب است که به صورت کلیتی خلاق پدیدار شود؛ اما کارگردان سینما با خلق هر صحنه و هر نما باید بداند که چگونه با نماهای قبلی یا بعدی تلفیق می‌یابد. تنها خود کارگردان مسئول کیفیت خوب اجرا، شخصیت‌پردازی و فضا در صدها تکه پراکنده‌ای است که یکی یکی شکل گرفته‌اند. کارگردان برای دست یافتن به يك بازی قوام یافته به هنرپیشگان متکی نیست، بلکه این کارگردان است که اتکای بازیگر به اوست تا اجرایی به ظاهر قوام یافته به دست دهد.

چارلتون هستون هم با این موضوع موافق است: «به عقیده من کارگردان سینما از کارگردان تئاتر مهم‌تر می‌باشد. کارگردان تئاتر هر قدر هم که برای نمایشنامه تلاش کرده و آدم بااستعدادی باشد، در شب افتتاح نمایش به محض بالا رفتن پرده دیگر هیچ کاری از دستش برنمی‌آید. تنها تعداد معدودی از کارگردانان تئاتر تاب تحمل دیدن نمایش را از اول تا به آخر دارند، چون ممکن است تجربه دردناکی برایشان باشد. اما

کارگردان سینما، در واقع تمام فیلم است. وقتی هنرپیشه درمی‌یابد که چگونه يك فیلم ساخته شده و چگونه اجرای يك هنرپیشه به کار گرفته می‌شود، کاملاً برایش روشن می‌گردد که باید به معنای کامل کلمه به کارگردان متکی باشد.»

چارلتون هستون عقیده دارد که اتکای هنرپیشه به کارگردان تا حدی است که باید رابطه پدری با کارگردان برقرار کند. هنرپیشه تئاتر می‌تواند کارش را ارزیابی کند، اما هنرپیشه سینما همیشه نمی‌تواند بفهمد که کارش درست است یا نه. بنابراین، هستون معتقد است که يك هنرپیشه باید به سلیقه، هوش، تجربه و داوری کارگردان اعتماد داشته باشد.

دو سبك مختلف بازیگری

برای اینکه بازیگری، بخصوص در رابطه با کارگردانی، به درستی درك شود، کارگردان باید تا حدودی با دو سبك مختلف بازیگری یعنی بازی متدی و بازی تکنیکی آشنا باشد. هنرپیشه‌ای که به سبك تکنیکی کار می‌کند، وارث هزار سال تاریخ تئاتر است. هدف چنین هنرپیشه‌ای اجرای نقش مطابق آنچه که نمایشنامه‌نویس خلق کرده می‌باشد. این سبك احتمالاً در دوران گروههای تئاتر سیار^۱ به اوج خود رسید و هنرپیشه‌های آن می‌بایست هر هفته نقشهای مختلفی بازی کنند و همه نقشها را هم می‌بایست با مهارت و تسلط بسیار اجرا نمایند. امروزه تلویزیون را با این گروههای تئاتر سیار مقایسه می‌کنند، چون اشتهای سیری ناپذیری برای نقشهای مختلف هنرپیشگان آزموده‌تر دارد.

هنرپیشه سبك متدی، به طور کلی نظر متفاوتی به کارش دارد و هدفش تنها اجرای نقش نیست، بلکه می‌خواهد خود همان نقش باشد. او به بدیهه‌سازی و الهام در لحظه متکی است و باید حتماً پیش از اجرای يك صحنه در حال و هوای نقش خود قرار گیرد. چنین هنرپیشه‌ای نمی‌تواند مانند بازیگر تکنیکی هر نقشی را اجرا کند.

سبك متدی از ابتکارات استانیسلاوسکی کارگردان بزرگ تئاتر مسکو است که بیش از شصت سال پیش نظریه‌های خود را ارائه کرد، اما تا دهه ۱۹۳۰، کتابهایش محبوبیتی در آمریکا نداشتند. ولی از دهه ۳۰ به بعد، نمایشنامه‌های متدی رواج یافت —

۱. stock companies: اصطلاحی آمریکایی برای گروههای تئاتری که روال کار بازیگران آن ایفای شخصتهای قالبی و تکراری در تئاترهای شهرهای مختلف است. - م.

با درونمایه‌ای غم‌انگیز و غیر رومانتیک و به سبکی واقعگرا، بیانگر زندگی مردم عادی. با روی پرده آمدن این نمایشها، هالیوود متوجه شد که در کنار کلارك گیل و ارول فلین هنرپیشگان دیگری با سبك کار متفاوت وجود دارند. مارلون براندو و جیمز دین از جمله بازیگران سبك متدی بودند که به عالم سینما راه یافتند و موفقیت بسیار کسب کردند. ظاهر رومانتیک فلین و شخصیت مردانه گیل جای خود را به دست و پا چلفتی و لکنت زبان براندو داد. این سبك خیلی زود در کارگردانی سینما نیز نفوذ کرد و الیاکازان فیلم در *پارانداز*^۲ را با گرایش کاملاً واقعگرایانه در مکانهای طبیعی در نیویورک، با هنرپیشگان سبك متدی و عده‌ای غیر حرفه‌ای ساخت. فیلم فروش فوق‌العاده‌ای کرد و به خاطر ارزشهای هنری برنده چندین جایزه اسکار شد.

با گرایش روز افزون هالیوود به سبك متدی، این موضوع روشن می‌شود که بعضی از کارگردانها در ساختن فیلمهای بخصوصی مهارت دارند. پاره‌ای مجنوب موضوعهای واقعگرا و غم‌انگیزاند و عده‌ای به موضوعهای رومانتیک و تخیلی گرایش دارند.

وقتی فیلم نسل عصیانگر^۳ را برای کمپانی وارنر کارگردانی می‌کردم، متوجه شدم که تمام هنرپیشگانم از هنرپیشه‌های سبك متدی هستند. فیلمی از بروز خشونت‌های جنایی در بین نوجوانان دبیرستانی که رنگی نژاد پرستانه داشت. نقطه برجسته فیلم صحنه تکان‌دهنده‌ای است که در آن سه نفر از اعضای يك باند جوان، پسرک سیاه‌پوستی را که جزو گروه مخالف بود می‌گیرند و سردسته جوانهای سفیدپوست در حالی که پیراهن پسرک سیاه‌پوست را پاره می‌کرد می‌گوید: «شماها همه درباره‌ی از بین بردن تبعیض نژادی حرف می‌زنید - خوب حالا ما می‌خواهیم آن را از بین ببریم.» و با گفتن این جمله قلم موی بزرگی را توی قوطی رنگ فرو می‌برد و در حالی که پسرک سیاه‌پوست بیهوده تقلا می‌کند، سر و صورت و بدنش را سفید می‌نماید.

وقتی فیلمبرداری از صحنه به پایان رسید، هنرپیشه که به خود تلقین کرده بود که از پسرک سیاه‌پوست متفر باشد با عجله به اتاق رخت‌کن رفت و ده دقیقه تمام گریه کرد.

او بی‌اختیار می‌گفت: «از خودم خجالت می‌کشم.»

سعی کردم به او بفهمانم که از سیاهان متفر نیست و این فقط شخصیت فردی است که او نقش آن را ایفا می‌کرد. يك ساعت طول کشید تا توانستم او را به واقعیت بازگردانم.



۱۰ - ۱. صحنه‌ای از فیلم نسل عصیانگر به کارگردانی ریچارد آل. بر که در آن سه سفید پوست، صورت سیاهپوستی را با رنگ سفید می‌کنند. در پایان این صحنه، یک بازیگر سفیدپوست، از شدت ناراحتی به گریه افتاد. این بازیگر در قالب یک شخصیت نژاد پرست فرو رفته بود و نمونه بارزی از سبک بازی متدی ارائه کرد.

برخورد با عواطف

روزی از کسی شنیدم که می‌گفت: «اگر می‌خواهی گریه کنم اول باید غمگینم کنی.» تا وقتی که هنرپیشه‌ها به عمق عاطفی فیلمنامه‌ای که اجرا می‌کنند پی نبرند، قادر نخواهند بود تماشاگر را تکان دهند.

کارگردانی می‌تواند عواطف يك صحنه را بازسازی کند و به این وسیله عواطف تماشاگر را برانگیزاند که خود از يك کار نمایشی خوب تکان خورده باشد. مردی که هرگز از دین فیلمی قطره اشکی نریخته، یقیناً نمی‌تواند دیگران را به گریه وادارد.

نویسنده ممکن است بتواند تماشاگر را به يك شخصیت علاقه‌مند کند، اما کارگردان باید تماشاگر را وادارد که غم او را بخورد. این حالت يك بازتاب عاطفی به وجود می‌آورد که همدلی^۴ خوانده می‌شود و همان درك کامل احساسات يك فرد دیگر است.

ویلیام وایلر با کارگردانی فیلم بن‌هور، مهارت خود را در کارگردانی نشان داد. او در این فیلم چندین میلیون دلاری، داستان انسانها را به شیوه‌ای معمول و آشنا بیان کرد و همردی تماشاگران را برانگیخت. وایلر برده‌های قرون وسطی، جذامیها و مسابقهٔ اربهرانی را آنچنان آشنا برای تماشاگر تصویر کرد که انگار وقایع قرن بیستم را نگاه می‌کند. اما فیلم مشابه آن ده فرمان با همان شکوه و عظمت، فاقد تکانهای عاطفی بود که تماشاگر به کمک آن می‌تواند با شخصیت‌های روی پرده احساس همانندی کند.

اینکه تماشاگر نسبت به فیلمی واکنش عاطفی نشان دهد یا نه، به مسائل بسیاری بستگی دارد — ویژگی کلی فیلمنامه، حساسیت هنرپیشه‌ها و مهارت کارگردان. متأسفانه چیزی به ظرافت عاطفه قابل اندازه‌گیری نیست، زیرا خود محرك عواطف، معانی مختلفی برای افراد مختلف دارد. هر هنرپیشه‌ای جملهٔ سادهٔ «نمی‌خواهم بمیرم» را با لحن عاطفی متفاوتی ادا می‌کند. لحن درست يك هنرپیشه ممکن است برای هنرپیشهٔ دیگر «یکنواخت» باشد. اما کارگردان چگونه لحن درست هنرپیشه را تشخیص دهد.

در صحنه‌ای که هنرپیشه‌ای به هنرپیشهٔ دیگر اهانت می‌کند و یا پدری بر سر جسد مردهٔ پسرش می‌گرید، کارگردان ممکن است برای برانگیختن عواطف حقیقی، در پی احیای حسی که هنرپیشه در موقعیتی مشابه تجربه کرده برآید. اما در این حیطهٔ ظریف و اغفال‌کننده چه چیز می‌تواند او را راهنما باشد.

کارگردان نمی‌تواند عواطف را با خواندن کتابهای سینمایی چگونگی برانگیختن فراگیرد. و همچنین قادر نیست آن را از دیدن بازی بازیگران و کار کارگردانان دیگر بیاموزد.

این مسئله به آن پرسش قدیمی باز می‌گردد که «چه چیز سبب می‌شود که يك نقاش بهتر از نقاش دیگر نقاشی کند؟» در حالی که هر دو از يك منظره، با يك قلم مو و يك نوع رنگ و بوم نقاشی کرده‌اند؛ یکی از تابلوها واکنشی عاطفی در بیننده ایجاد می‌کند، در حالی که دیگری صرفاً يك نقاشی می‌باشد. هنر کارگردانی هم چنین است. يك هنرجوی کارگردانی می‌تواند فنون مکانیکی فیلمسازی، اصول نمایشنامه و فیلمنامه‌نویسی را بخوبی بیاموزد؛ اما اگر استعداد، سلیقه و حساسیت لازم را نداشته باشد، هرگز کارگردان خوبی نخواهد شد.

به ندرت ممکن است هنرپیشه‌ای فاقد قدرت خلق ارزشهای عاطفی، نقش اول را اجرا کند. احتمال دارد کارگردان خود فردی حساس باشد، اما مشکل اینجاست که چگونه می‌تواند احساس خود را به هنرپیشه‌اش منتقل کند. امیل فرانشل^۵، استاد مشهور هیپنوتیزم، مواردی را بازگو می‌کند که در آن هنرپیشه‌هایی تحت تأثیر هیپنوتیزم بازی تکان دهنده‌ای ارائه داده‌اند. يك بار لیندا دارنل^۶ به كمك هیپنوتیزم توانست مطالب بسیاری را برای بازی روی صحنهٔ تئاتر شیکاگو از برکند. از او خواسته بودند که در فرصتی کوتاه، خود را برای يك نمایش بزرگ آماده کند. ظاهراً به كمك این روش توانست دیالوگهای طولانی را حفظ نماید. اما کارگردانی که هیپنوتیزم نمی‌داند، چگونه می‌تواند احساس هنرپیشه را برای يك صحنه برانگیزاند؟

جورج استیونس برای خلق عواطف واقعی در فیلم دفتر خاطرات آن فرانک زحمت فراوانی کشید. داستان فیلم دربارهٔ آن و خانواده‌اش است که در زمان اشغال نازیها در هلند پنهان شده‌اند. در بخشی از فیلم يك هواپیمای آمریکایی را از پنجره می‌بینند که برایشان نماد امید است، اما ضدهواپیهای دشمن، هواپیما را در آسمان منفجر می‌کنند. استیونس در مورد این صحنه به هنرپیشه‌هایش گفت که خلبان يك دوست است و نومیدانه برای كمك به آنها تلاش می‌کند و وقتی که آلمانیها هواپیما را منفجر می‌کنند آنها نباید برای خودشان دل بسوزانند، بلکه باید به فکر خلبان آن هواپیما به عنوان يك



۱۰-۳. جکی کوگان از پولسازترین هنریشگان خردسال هالیوود، سهم اندکی از درآمد خود را دریافت می‌کرد. بنابراین کوگان، والدین هنریشگان خردسال در آمریکا موظف شدند که حقوق و دستمزد آنها را به عنوان امانت نگاهداری کنند. جکی کوگان از جهت دیگری هم شهرت یافت. هرگاه لازم بود در فیلمی گریه کند، کارگردان خبر مرگ سگش را به او می‌داد.

انسان و زن و فرزندانش باشند که جان خود را بر سر آزادی گذاشته است. مسئول وسایل صحنه شکل يك هواپیما را برید و آن را مقابل دستگاه نمایش قرار داد. تصویر آن روی پرده مقابل هنرپیشه‌ها منعکس شد، درست مثل يك هواپیمای كوچك كه در آسمان پرواز می‌كند و با استفاده از فلاش يك لامپ چراغ برق، صحنه اصابت گلوله ضدهوایی و انفجار هواپیما را به وجود آورد. البته این خارج از دید دوربین قرار داشت و فقط برای برانگیختن هنرپیشه‌ها بود. وقتی این صحنه برای برداشت حاضر شد، هنرپیشه‌ها برای صحنه آماده بودند تا برای اجرای آن احساسشان را رها كنند. اما استیونس همه چیز را به آنها نگفته بود. در ضمن برداشت، هنگام سقوط هواپیما، یکی از سرودهای مذهبی یهودیان پخش شد كه هنرپیشگان را تكان داد و اشكشان را سرازیر كرد. آنها نقش یهودیان هلند را بازی می‌كردند، اما عكس‌العمل آنها مانند آمریکاییها بود. به این ترتیب، استیونس صحنه‌ای را كه می‌خواست فیلمبرداری كرد.

جکی كوگان^۷ برای من تعریف كرد كه وقتی پنج ساله بوده در یکی از فیلمهای چاپلین به نام *پسر ك*^۸ بازی می‌كرده است. در صحنه‌ای كه قرار بود جکی گریه كند، كارگردان نزد جکی رفت و تلگرافی را برایش خواند: «جکی، متأسفم. خبر بدی برای تو دارم. اتومبیلی، اسباب سگ تو را زیر گرفته است.»

جکی بی‌اختیار شروع به گریه كرد و دوربین بلافاصله از گریه واقعی او فیلم گرفت. گرچه كارگردان روش بسیار بیرحمانه‌ای به كار برد اما جکی نزد میلیونها نفر عزیز شد. به وجود آوردن ارزشهای عاطفی در هنرپیشه‌ها ممكن است بسیار آسان، مشكل یا غیرممكن باشد، اما این مسئله به شخصیت خود هنرپیشه بستگی دارد. بعضیها به سرعت واكنش نشان می‌دهند، اما عده‌ای نیز به كمك فراوان كارگردان نیازمندند. استانیسلاوسكى معتقد است كه انسان فقط قادر به تقلید احساساتی است كه قبلاً تجربه كرده و بر این اساس هنرپیشه می‌تواند آن را به یاد آورد و هنگام ایفای نقش از آن استفاده كند. او نام آن را *خاطره عاطفی*^۹ گذاشت. برای مثال، اگر هنرپیشه‌ای باید برای کسی عزاداری كند، به هنگام ایفای آن نقش، از تجربه عاطفی خود استفاده می‌كند و كارگردان در انتقال این تجربه كمك مؤثری است.

تا به حال چند بار برایتان اتفاق افتاده كه از سالن نمایش بیرون آمده‌اید یا از پای

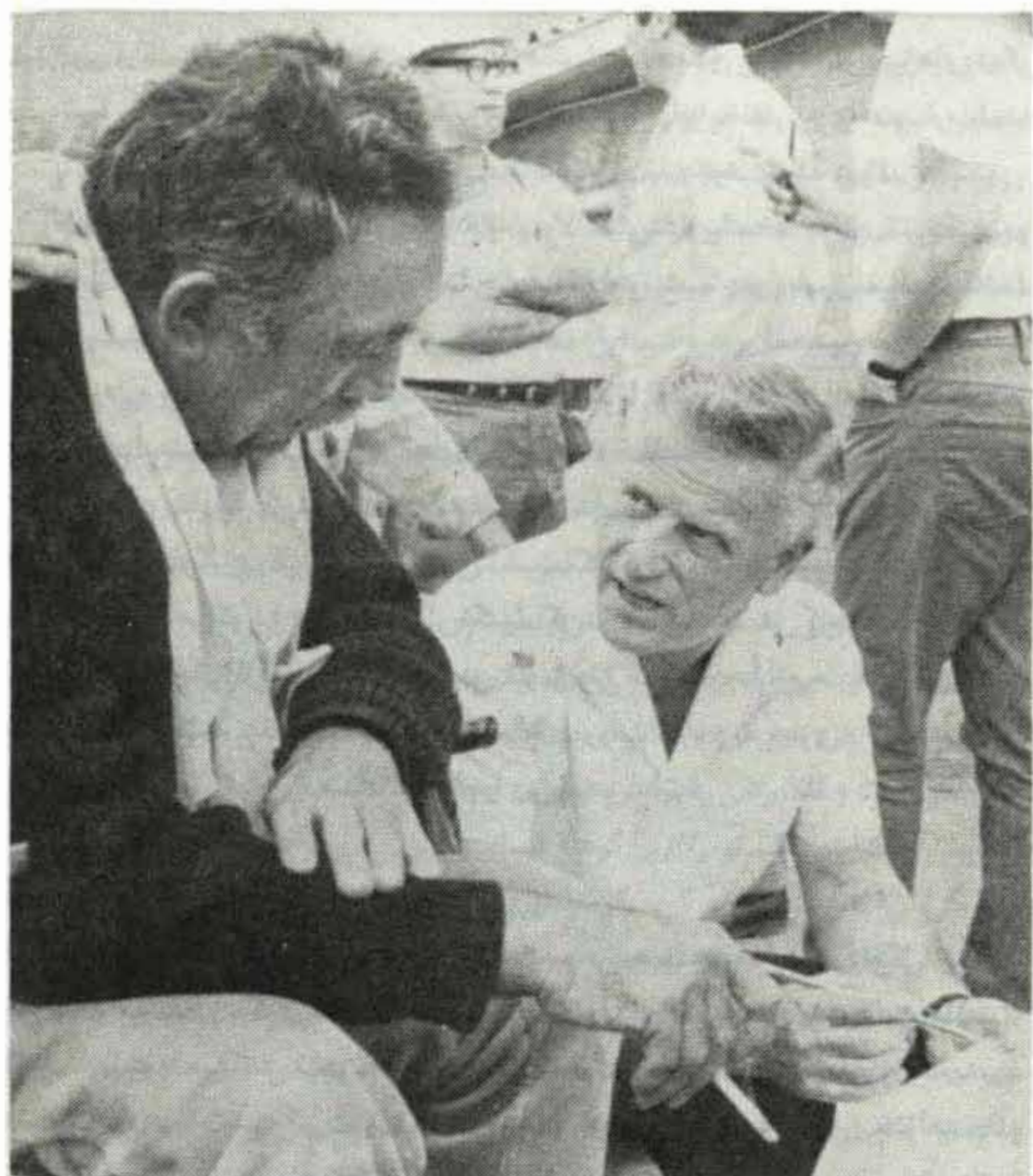
تلویزیون برخاسته‌اید و گفته‌اید «من که باورم نمیشه.» ممکن است خیلی چیزهای دیگر فیلم شما را تحت تأثیر قرار دهد، اما بازی آن طور که باید به نظرتان واقعی نرسیده است. احتمالاً ریشه این مشکل، نبودن صداقت لازم یا وجود عاطفه دروغین است. وظیفه کارگردان القای بازیهای صادقانه و واداشتن هنرپیشه‌ها به باور شخصیت و صحنه‌ای است که می‌خواهند اجرا کنند؛ چون اگر هنرپیشه چنین باوری نداشته باشد تماشاگر نیز او را باور نخواهد کرد.

کارگردان باید کاملاً گوش به زنگ و مراقب باشد تا اولین نشانه‌های عدم صداقت در بازی را فوراً مشاهده کند. هنرپیشه‌های بی‌تجربه و فاقد صلاحیت، چون گرایش به افراط در بازی دارند، بازیشان صادقانه نیست. تنها اسلحه کارگردان در مورد چنین هنرپیشه‌ای، جلوگیری از افراط در بازی است. کارگردانی که خود را در این مقصده می‌یابد معمولاً می‌گوید: «يك بار دیگر تکرار کن، این دفعه سعی کن رفتار عادی‌تری داشته باشی.» یکی از هنرپیشگان مشهور تلویزیونی که شخصاً آدم صادقی است، به محض شنیدن کلمه «حرکت» يك ابرویش بالا می‌رود و شروع به «بازی» کردن می‌کند. او هنوز به اهمیت فراوان صداقت در اجرا پی نبرده است.

کار کردن با هنرپیشه‌ها

کارگردان مانند هنرپیشه خصوصیات فردی مخصوص به خود را دارد. در زندگی روزمره، انسانها با انسانهای دیگری — که ممکن است آنان را دوست داشته یا دوست نداشته باشند — برخورد می‌کنند. برخی معتقدند عامل مهم در روابط بین کارگردان و هنرپیشه، هماهنگی روحی است. وقتی دو نفر با هم جورند، نتیجه بسیار موفقیت‌آمیز خواهد بود و در غیر این صورت مستلزم تلاش فراوان است.

وقتی کارگردان با هنرپیشه‌ای شروع به کار می‌کند، نخست باید او را به عنوان يك انسان ارزیابی کند. ارزیابی هنرپیشه تأثر هفته‌ها طول می‌کشد. اما کارگردان سینما و تلویزیون باید خیلی سریع، در همان اولین لحظات برخورد، شخصیت هنرپیشه‌هایش را ارزیابی کند. هنرپیشه نیز باید حتی‌الامکان خیلی زود زمینه مشترکی برای همکاری با کارگردان پیدا کند. روشهایی که در مورد يك نفر موثر است احتمالاً در مورد هنرپیشه دیگر نتیجه بخش نیست. بعضی از انسانها اجتماعی و جاه‌طلب هستند و نظرشان از بازیگری تاجر‌آبانه است. در حالی که برخی دیگر حساس و منزوی‌اند و مانند بچه‌ها از



۱۰ - ۳. آنتونی کوین و استلی کریمر درباره فیلمنامه راز ساتا ویتوریا گفتگو می کنند. کریمر علی رغم شکست اولین فیلمش، در رده کارگردانان بزرگ هالیوود قرار گرفت و فیلمهای معروفی چون ستیزه جویان، دادگاه نورنبرگ و حدس بزن چه کسی برای شام می آید ساخت.

کوچکترین چیزی می رنجند. پاره ای باید آموزش ببینند و عده ای باید الهام بگیرند. به برخی می توان در حضور دیگران تذکر داد و با بعضیها باید حتماً به طور خصوصی صحبت کرد. این وظیفه کارگردان است که خصوصیات فردی هنرپیشه اش را بشناسد تا بداند چگونه با او رفتار کند.



۱۰ - ۴. این گروه خشن به کارگردانی سام پکین‌پا، اوج خشونت در فیلم بود. صحنه‌های کشتار فیلم فجیع، ترسناک و تهوع‌آور بودند. عکس هنرپیشه‌ای را در حال پریدن روی جسد خونین قربانی خود نشان می‌دهد.

۱۰ - ۵. صحنه‌های خشونت و درگیری در فیلم‌ها همیشه هم حقه‌های سینمایی نیست. ریچارد راست بازیگر فیلم نسل عصیانگر يك بازی واقعی ارائه داد که نمونه‌ای از خطرات بازیگری است.

وقتی مقدمات آشنایی به پایان رسید، کارگردان می‌تواند وقت خود را صرف حل مشکل بعدی کند - انتقال پیام نویسنده به فیلم. اول باید مطمئن شود که هنرپیشه معنا و منظور فیلمنامه را کاملاً درک کرده و می‌داند که برای هر شخصیت و صحنه دلیل بخصوصی وجود دارد. این آموزش و تفهیم در مورد هنرپیشگان اصلی، هنگام ملاقاتهای حضوری یا ضمن آماده شدن برای تمرینهای مقدماتی است. اما فیلمسازی تلویزیونی اقتضا می‌کند که کارگردان و هنرپیشه‌های اصلی هنگام بحث در مورد داستان و تمرین اولین برداشت به طور همزمان با هم آشنا شوند.

کارگردان باید مراقب باشد که هنرپیشگان مناسبات فیما بین و سهمی که نقششان در کل دارد را بدانند. در مورد گریم، بخصوص گریم يك شخصیت، کارگردان باید دستورات

لازم را به گرمور بدهد و مطمئن شود که لباسهای تهیه شده با جو کلی صحنه هماهنگی دارد.

از همه مهمتر، اگر صحنه‌ها پشت سرهم فیلمبرداری نمی‌شود، کارگردان باید مطمئن شود که هنرپیشه‌ها صحنه‌ای را که بازی می‌کنند می‌دانند مربوط به کجای داستان است. حال که بحث به اینجا کشیده شد، بهتر است به تله‌ای اشاره کنم که کارگردان تازه‌کار در آن می‌افتد و آن پشت سرهم قرار گرفتن صحنه‌های منفرد است. گاهی کارگردان هنگام فیلمبرداری يك صحنه، زحمت مرور صحنه پیش از آن را به خود نمی‌دهد. نگرشها، موقعیت جسمی و نوع اجرا در اول يك صحنه باید با آخر صحنه قبل هماهنگی باشد و اگر مراقب جزئیات نباشیم صحنه‌ها یکدست نخواهند بود.

در طول تمرین پیش از فیلمبرداری، کارگردان پی می‌برد که با هنرپیشه مجرب هالیوود سر و کار دارد یا با هنرپیشه تئاتر نیویورک که صرفاً برای این نقش استخدام شده است. کارگردان باید به بازیگر تئاتری که مجبور به اغراق در حرکات و صداست هشدار دهد که با صدای طبیعی و صمیمی صحبت کند. در مورد هنرپیشه‌های بی تجربه، بخصوص خانمها، کارگردان ناچار است از آنها بخواهد با صدای بلندتر صحبت کنند تا صدابردار شکایت نکند.

پس از چندین برداشت، بهترین آنها را چاپ می‌کنند و اینجاست که معلوم می‌شود کارگردان درست انتخاب کرده یا نه. اگر هنرپیشه برای يك نقش مناسب بوده باشد، کارگردان جسماً و روحاً پاداش خود را می‌گیرد. احتمال دارد پس از اینکه هنرپیشه چند سطری را خوانده، کارگردان به طور غریزی احساس کرده باشد که این شخص برای نقش مناسب است. البته تا وقتی بازیگر با گریم و لباس کامل به شکل شخصیت در نیاید قضاوت کارگردان درست نیست. حتی در مورد شخصیت‌هایی که احتیاج به گریم و لباس ندارند، يك هنرپیشه واقعی به محض احساس نقش، خود به خود شکل آن می‌شود. هنرپیشه تئاتر زمانی در قالب شخصیت فرو می‌رود که پشت صحنه می‌ایستد و آماده ورود به صحنه می‌شود. در فیلم شرایط متفاوت دیگری حاکم است که اکثراً خود بازیگر آن را تعیین می‌کند. هنرپیشه سینما در حالی در قالب شخصیت فرو می‌رود که دستیار فیلمبردار با نوار متر به این طرف و آن طرف می‌رود، زنگها دیوانه‌وار به صدا درمی‌آیند، دستیار کارگردان فریاد می‌زند: «ساکت» و کلاکت درست زیر دماغ او به هم می‌خورد. کارگردان می‌گوید: «حرکت» و هنرپیشه باید طوری بازی کند که شما باور کنید از این

خبر که همسرش او را ترك کرده تكان خورده است.

سابقاً، کارگردان برای اینکه به هنرپیشه خود دستوری بدهد از کلمه register (به معنای نشان دادن حالت) استفاده می‌کرد: برای نمونه می‌گفت: «حالت تعجب را نشان بده» و بینی هنرپیشه فوراً تیر می‌کشید، ابروهایش بالا می‌رفت و چشمهایش از حدقه بیرون می‌زد.

امروزه، يك هنرپیشه خوب سعی می‌کند به عمق عواطف برود و مراحل ذهنی و عاطفی را که شخصیت طی خواهد کرد، تجسم کند. صورت و چشمهایش تغییر خواهند کرد اما نه به صورت تصنی. هنرپیشه امروزی تقلید نمی‌کند، خلق می‌کند.

گاهی هنرپیشه اصلی پیش از استخدام کارگردان انتخاب می‌شود. اگر هیچ وقتی برای تمرین یا جلسات پیش از آغاز کار نباشد، بازیگر با برداشتی که از قبل درباره شخصیت‌پردازی دارد وارد صحنه می‌شود که احتمالاً با نظر کارگردان، نویسنده و تهیه‌کننده مطابقت ندارد.

روی هاگینز به دنبال موفقیتش در فیلم *ماوریک* ساخته کمپانی برادران وارنر، معاون تلویزیون فوکس قرن بیستم شد و چند وقت پیش تصمیم گرفت که يك طنز سیاسی بسازد و مرا به عنوان کارگردانش برگزید. پیش از شروع فیلمبرداری فیلم *حال چارلی چطور است؟*^{۱۱} با شرکت کلیف رابرتسون و دایانا لین، من و هاگینز درباره مشکلات این نوع کمدها بحث کردیم؛ هنرپیشه‌ها می‌بایست راحت و از ته قلب مانند يك نمایشنامه بازی می‌کردند. حال و هوای فیلم طنز لازم را به وجود می‌آورد و بازیگر نمی‌بایست در هیچ زمانی سعی کند خنده‌دار باشد.

در پایان اولین روز فیلمبرداری برایم روشن شد که خانم لین فلسفه ما را درك نمی‌کند. گرچه این خانم هنرپیشه‌ای توانا، با استعداد و بسیار با تجربه بود، اما انگار در يك نمایش فارس (لوده بازی) بازی می‌کرد. پس از هر برداشت ناچار بودم او را متقاعد کنم که این يك کمده غیرمنطقی و نامعقول نیست و می‌بایست شخصیت‌پردازی با برداشت صادقانه‌تری صورت بگیرد. خانم لین هنرپیشه زیبا اما مصمم، ظاهراً می‌پذیرفت، اما وقتی دوربین به کار می‌افتاد، بازی‌اش در برداشت بعدی فقط کمی تغییر می‌کرد. شب پیش از فیلمبرداری مهمترین صحنه فیلم تدبیری اندیشیدم که بتواند نظر خانم

لین را عوض کند. طبیعت من هرگز چنین نبوده که صحنه‌سازی کنم، برای هنرپیشه نطق کرده یا هنگام کارگردانی رفتاری تحکیم‌آمیز داشته باشم. عصبانی شدن سر صحنه فقط کار را عقب می‌اندازد — چیزی که برای هیچ برنامه تلویزیونی قابل قبول نیست. بنابراین، زور آزمایی با او بی‌فایده بود. می‌بایست راه‌های زیرکانه‌ای برای تطبیق بازی او با مقتضیات فیلمنامه می‌یافتم. بالاخره تصمیم گرفتم یادداشتی از طرف تهیه‌کننده فیلم خطاب به خود بنویسم که در آن به اشکال بازی خانم لین اشاره شده و دستور تکرار مجدد بسیاری از برداشتها صادر گشته بود. البته هاگینز را در جریان قرار دادم و او موافقتش را اعلام کرد و حتی اجازه داد که امضایش را پایین یادداشت جعل کنم.

روز بعد، دستیار کارگردان نسخه‌ای از آن یادداشت را به خانم لین نشان داد. در یادداشت آمده بود که در چنین کم‌دیهای اگر قرار بر این باشد که هنرپیشه خود را بیش از حد شاد نشان دهد تماشاگر به وجد نخواهد آمد. برداشتها از نو تکرار شد و این بار خانم لین آن طور که توانایش را داشت بازی کرد. از آن پس، هر وقت خانم لین مثل سابق بازی می‌کرد، به او یادآوری می‌کردم که آقای هاگینز امشب پس از دیدن روزانه‌ها دستور فیلمبرداری مجدد خواهد داد. این روش بسیار مؤثری بود و دایانا لین در این نقش هم جذاب و هم دلسوز می‌نمود. هیچ هنرپیشه‌ای دوست ندارد که در حضور هنرپیشه‌ها و گروه، کارش دوباره تکرار شود.

گرچه روال کار در تئاتر بر این بوده که تا وقتی هنرپیشه دیالوگ را کاملاً حفظ نکرده از او ایراد گرفته نشود، اما در سینما درست عکس این مطلب صادق است. شاید دلیل آن فرصت کم تمرین است؛ گاهی پنج دقیقه پیش از شروع فیلمبرداری. این موضوع به هر دلیل که باشد، تصحیح دیالوگ یا تلفظ در اولین تمرین‌ها، از ملکه شدن این اشتباه در ذهن بازیگر جلوگیری می‌کند. بسیاری از اوقات، غلط‌خوانی هنرپیشه به دلیل عدم درک صحیح درونمایه صحنه است و به آسانی اصلاح می‌شود. گاه ممکن است هنرپیشه دیالوگ را غلط بفهمد اما معتقد باشد که درست فهمیده است و گاه هنرپیشه به علت فقدان انعطاف در تقلید صحیح نتواند لحن درست را ادا کند.

بسیاری از هنرپیشه‌ها از اینکه کارگردان دیالوگ را برایشان بخواند و از آنها بخواهد که همان را تقلید کنند، ناراحت می‌شوند. مصلحت نیست که کارگردان برای تصحیح لحن هنرپیشه، آن را نشان دهد، بلکه اغلب بهتر است کارگردان برای هنرپیشه توضیح دهد که دلیل به کار بردن لحن دیگر چیست. به این ترتیب، نه تنها حسن نیت هنرپیشه را



۱۰ - ۶. صحنه‌ای از فیلم شهره شهر به کارگردانی جورج استیونس که در آن یکی از بزرگترین جراثقالهای صنعت فیلمسازی مورد استفاده قرار گرفت. این جراثقال بزرگ نه تنها بالا و پایین می‌رود، به چپ و راست حرکت می‌کند، بلکه حرکتی مشابه دالی به سمت چپ دارد.

جلب می‌کند شاید هم انگیزه‌ای برای ارائه يك اجرای بهتر باشد. هرگز فیلمنامه‌ای را ندیده‌ام که به قدری کامل باشد که تهیه‌کننده ادعا کند که «حتی يك سطرش هم نباید تغییر کند». اگر هنرپیشه يك خط را پس و پیش کند، یا در میان آن عبارات دیگری جای دهد، یا سطری را عوض کند خلاقی مرتکب نشده است. فقط وقتی که مفهومی را که در پس گفتگوهاست تغییر می‌دهد، یا اشاره‌گیری هنرپیشه دیگر را قطع می‌کند، بجاست که کارگردان مصرانه از او بخواهد که طبق فیلمنامه عمل کند. خیلی از اوقات، اگر بازیگر فکری را که در پس يك دیالوگ است با جمله‌بندی مخصوص خود ادا کند، اجرای بهتری ارائه خواهد داد. تهیه‌کننده‌ای که این آزادی را به کارگردان و هنرپیشه نمی‌دهد به خود ضرر می‌زند، چون محدود کردن بازیگر از این لحاظ، مانع سیلان آزاد خلاقیت او که در ارائه يك صحنه کامل فوق‌العاده مهم است می‌شود. کامل بودن يك صحنه به این معنا نیست که تمام کلمات عین فیلمنامه ادا شود، بلکه باید مفهوم

درست کلمات به شیوه‌ای فراخور شخصیت داستان بیان گردد. طی سالها کار، به هنرپیشه‌هایی برخورده‌ام که به دلیل عدم تمرکز حتی نتوانسته‌اند منظور دیالوگ را دریابند و هرچه بیشتر در صدد اغراق دیالوگ برآمده‌اند، کمتر نتیجه گرفته‌اند و اول از همه نویسنده را مقصر دانسته و می‌گویند: «چگونه می‌توان این جملات احمقانه را حفظ کرد.»

دیالوگهای فیلمنامه‌ای که از نگارشی سلیس برخوردارند، سریعتر از دیالوگهای يك فیلمنامه غیر سلیس به خاطر سپرده می‌شوند. اما اغلب انتقاداتی که به نویسندگان وارد می‌شود نوعی مانور دفاعی هنرپیشه برای پوشاندن عدم کارایی خود اوست.

گاهی هنرپیشه‌ها چندین صفحه دیالوگ را از بر می‌کنند اما در مورد يك سطر كوچك دچار مشکل می‌شوند. بارها شاهد بوده‌ام که هنرپیشه يك سطر را روی يك تکه کاغذ نوشته و آن را پشت گلدان یا چیز دیگری در صحنه پنهان کرده است.

هنرپیشه‌ها دیالوگهای خود را به روشهای مختلف حفظ می‌کنند. بعضیها تا نیمه‌شب بیدار می‌مانند و راه می‌روند و حفظ می‌کنند در حالی که دوست یا قوم خویشی برای آنها اشاره‌گیری می‌کند. گروهی صبح زود، سر حال و با ذهنی آماده، دیالوگ را به راحتی حفظ می‌کنند. و عده‌ای هم تا قبل از فیلمبرداری حتی نگاهی هم به فیلمنامه نمی‌اندازند و برخی هم به قدری تبیل هستند که با فیلمنامه تمرین می‌کنند.

جان کارادین^{۱۲} از پرحافظه‌ترین هنرپیشه‌هایی است که تا به حال با آنها کار کرده‌ام. وی فقط کافی است يك بار فیلمنامه را بخواند تا همه سطرها را کلمه به کلمه به خاطر آورد. حافظه او درست مانند دوربین عکاسی است و قادر است چندین صفحه از دیالوگ را به راحتی هضم کند.

چند سال پیش جک وب^{۱۳} در فیلم درگانت^{۱۴} روش بخصوصی ارائه کرد که مشکل به‌خاطر سپردن دیالوگ را حل نمود. او خیلی راحت حفظ کردن را کنار گذاشت. هیچ هنرپیشه‌ای اجازه نداشت يك سطر را به خاطر بسپارد. هنرپیشه دیالوگها را از روی صفحه ماشین متن رسانی^{۱۵} می‌خواند. این دستگاه عبارت است از يك رول بزرگ کاغذ که دیالوگها روی آن نوشته شده‌اند. مسئول ماشین، حرکت آن را مطابق سرعتی که

12. John Carradine

14. Dragnet

13. Jack Webb

15. Teleprompter

هنرپیشه باید دیالوگها را ادا کند، تنظیم می‌کند.

وب با استفاده از این روش موفق شد ساعتها کار فیلمبرداری را با حذف برداشتهای بی‌دری جلو بیاورد. اگر يك شخص ناشی با این روش کار کند، ممکن است سبب تطل در اجرا شود. بعضی از هنرپیشه‌ها ابدأ نمی‌توانند با ماشین متن‌رسانی کار کنند. قاعده کلی دست اندرکاران نمایش این است که اجرا در فیلمهای سینمایی بازی یا کش نیست، بلکه واکنش است.

هنرپیشه‌ای که فقط جلوی دوربین می‌ایستد و با چهره‌ای بی‌روح منتظر اشاره‌گیری هنرپیشه دیگر است، فقط نیمی از کاری را که بابتش دستمزدی گرفته انجام می‌دهد. گوش دادن مهمترین قسمت برنامه بازیگر است و علاوه بر آن باید شخصیت را دنبال کند. در طول تمرین، هنرپیشه دیالوگ بازیگران دیگر را می‌شنود، به حرفهای کارگردان و فیلمبردار توجه دارد، اما وقتی دوربین به کار افتاد، تمام توجه هنرپیشه فقط باید به کلمات هنرپیشه مقابل معطوف شود، درست مثل اینکه برای اولین بار آن را می‌شنود. این خیلی مهم است و تا وقتی که هنرپیشه نتواند چنین چیزی را القا کند، توهم شنیدن دیالوگ برای اولین بار به وجود نخواهد آمد. اگر بازیگری ضمن صحبت با بازیگر دیگر از قالب شخصیت بیرون بیاید و هنگام گوش دادن واکنش صحیح نشان ندهد، صحنه از هم گسیخته و يك جانبه خواهد شد. به عکس، اگر به دقت گوش دهد، درست مثل اینکه برای اولین بار است که آن را می‌شنود و پیش از ادای دیالوگ در مورد آن بیندیشد، صحنه بخوبی اجرا شده است. قاعده کلی نمایش، اشاره‌گیری است. اما گاهی پیش از حد بر آن تاکید می‌شود و در نتیجه بازیگری که به نظر می‌رسد گوش نمی‌دهد به صحنه لطمه می‌زند.

کارگردان هشیار و حساس فوراً درمی‌یابد که هنرپیشه زودتر از موعد مقرر از خود واکنش نشان می‌دهد. از آنجا که همه نمایش بر این اصل استوار است که آنچه به نمایش درمی‌آید برای اولین بار است که اتفاق می‌افتد، هنرپیشه‌ای که سرخود را پیش از آنکه يك صدای ناگهانی بشنود برمی‌گرداند یا در را چنان باز می‌کند که می‌داند چه کسی پشت آن است، واکنش بی‌موقع نشان داده است.

نمای اصلی صحنه‌ای پرتحرک، زنده و پر از عواطف است که معمولاً تمام هنرپیشه‌ها در آن حضور دارند و از حسن تماس با یکدیگر برخوردارند. اما کار سینما ممکن است اقتضا کند که کارگردان چنین نمای اصلی را بشکند و یا نماهای اضافی معمولاً از زوایای

نزدیک در میان آن جای دهد. اگر چنین کند با يك مشکل واقعی روبرو می‌شود و آن بازآفرینی همان درخششی است که هنرپیشه‌هایش یکی جلوی دوربین و طرف مقابلش پشت دوربین دیالوگ را می‌خواند. در يك نمای اصلی، مشکل انطباق یعنی اشاره‌گیری سریع وجود ندارد؛ به این ترتیب که پیش از تمام شدن صحبت يك هنرپیشه، هنرپیشه دیگر آغاز به سخن گفتن کند. در اینجا صدابردار پیش از آنکه کارگردان بخواهد نماهای نزدیک را فیلمبرداری کند به کارگردان هشدار می‌دهد که مراقب اشاره‌گیری سریع هنرپیشه‌ها باشد. کارگردان برای مبتدیان شرح می‌دهد که تدوینگر فیلم تنها در صورتی که دیالوگهای گفته شده از هم جدا باشند، می‌تواند برشهای تمیزی روی نوار صدا انجام دهد. این می‌تواند به روانی صحنه تا اندازه قابل ملاحظه‌ای صدمه زند و سبب شود نماها فاقد سرزندگی نمای اصلی باشند. برای حل این مشکل می‌توان فیلمبرداری را به نحوی انجام داد که دیالوگهای سریع و منطبق برهم با دوربین متحرك گرفته شود — تمام صحنه در يك نمای طولانی. در صحنه‌ای که هنرپیشه‌ها باید دائماً جا عوض کنند و دوربین روی دالی جلو و عقب برود، اگر روی نمای درشت اولین هنرپیشه و بعد هنرپیشه دوم تاکید کند، صحنه جلوه بیشتری خواهد داشت.

کارگردان ممکن است تصمیم بگیرد که يك سطر از دیالوگ تاکید شود. در چنین حالتی ممکن است از بازیگر بخواهد که پیش از ادای آن سطر مکث کند، بلند شود، بنشیند یا بارفتن به طرف دوربین و قرار گرفتن در يك نمای درشت بر آن سطر تاکید کند. راههای زیادی برای تاکید بر يك سطر وجود دارد؛ تکرار کردن، بالا بردن صدا، پایین آوردن صدا یا ادای جمله به هنگام خروج از صحنه. کارگردان باید تصمیم بگیرد که کداميك مناسبتر است.

در فیلمهایی که ماجرای آن مربوط به کشورهای خارجی است، مسئله لهجه مطرح می‌شود. معمولاً کارگردان و تهیه‌کننده تصمیم لازم را در جلسه پیش از شروع فیلمبرداری می‌گیرند. روال کار هالیوود چنین بوده که گفتار هنرپیشه‌ها رنگ لهجه بومی کشوری را که داستان در آن اتفاق می‌افتد بگیرد. اما اگر عکس این موضوع را در نظر بگیرید بسیار نادرست خواهد بود؛ برای مثال، هنرپیشه آلمانی فیلم آمریکایی اتوبوسی به نام هوس آلمانی را با لهجه آمریکایی صحبت کند. بهترین قانون این است که اگر فیلم مربوط به يك کشور خارجی است اما در آمریکا ساخته می‌شود، هنرپیشه‌ها با لهجه معمول آمریکایی صحبت کنند.

استنلی کریمر تهیه‌کننده و کارگردان فیلم *دادگاه نورنبرگ* مشکل حساس ترجمه را به شکلی مبتکرانه حل کرد. هر بار که شاهدهی را برای بازجویی صدا می‌کردند او به آلمانی صحبت می‌کرد، دوربین به داخل اتاق مترجمان، جایی که صدای شهود به انگلیسی ترجمه می‌شد حرکت می‌کرد. وقتی دوربین دوباره به سالن دادگاه باز می‌گشت، شاهد به زبان انگلیسی سخن می‌گفت. تماشاگران این شیوه را پذیرفتند و از اینکه مجبور نبودند زیرنویس را بخوانند راضی بودند.

گرچه بازیگر باید در اصول مقدماتی بازیگری ورزیده باشد، اما ممکن است در چگونگی بازیگری در فیلم تجربه نداشته باشد، بخصوص اگر هنرپیشهٔ تئاتر باشد. چرخیدن به طرف دوربین یعنی هنرپیشه صورتش را به دوربین نزدیک‌تر کند. و برگشتن از دوربین یعنی هنرپیشه صورتش را به سمت بالای صحنه و دور از دوربین بچرخاند.

گذشتن از مقابل دوربین به دو طریق انجام می‌شود. اگر کارگردان بخواهد هنرپیشه‌ای مهم‌تر از هنرپیشهٔ دیگر به نظر برسد، از او می‌خواهد که از جلوی صحنه بگذرد و اگر کارگردان مایل باشد رفتن هنرپیشه بی‌اهمیت جلوه کند او را از پشت صحنه خارج می‌کند. وقتی دو شخصیت در ضمن صحبت کردن از جلوی دوربین می‌گذرند، آن هنرپیشه‌ای که اهمیت بیشتری دارد کمی جلوتر از دیگری حرکت می‌کند.

در ویدئیل^{۱۶} سنی وجود دارد که به «این - وان»^{۱۷} مشهور است. وسعت پایین صحنه به قدری است که هنرپیشه‌ها می‌توانند هر قدر که بخواهند جلو بروند بی‌آنکه به چراغهای پایین صحنه برخورد کنند. زمانی که دو هنرپیشه به جای آنکه روبروی هم باشند، شانه به شانه جلوی دوربین در یک نمای دو نفره قرار گیرند، احساس یکی بودن القا می‌شود. در فیلمهای کمدی معمولاً از چنین پرداخت دوربینی استفاده می‌شود. وقتی یکی از هنرپیشه‌ها می‌خواهد از کنار طول صحنه خارج شود، دوربین ثابت روی هنرپیشه‌ای که در صحنه باقی مانده متمرکز می‌شود. حرکت هنرپیشه‌ای که از عرض کادر خارج می‌شود، بیش از حد سریع جلوه می‌کند مگر آنکه دوربین با او پان کند.

باز و بسته کردن در، حتی برای هنرپیشه‌های با تجربهٔ تئاتر نیز مشکل است. توانایی

۱۶. vaudeville؛ اصطلاح آمریکایی برای موزیک هال. - م.

خرامیدن ظریف از میان در همچنان یکی از مسائلی است که هنرپیشه‌ها باید در آن استاد شوند. اگر در، در يك سمت صحنه قرار داشته باشد، هنرپیشه‌ای که داخل می‌شود باید دستگیره در را با يك دست بگیرد و در را باز کند، از میان آن بگذرد و بدون اینکه حرکتش ناموزون شود با دست دیگر دستگیره را بگیرد و در را ببندد.

صحبت کردن پای تلفن نیز تکنیک خاصی در سینما دارد. وقتی از دو نفر که در يك نمای درشت مشغول تلفن کردن هستند فیلمبرداری می‌کنید، جهت نگاه آنها باید عکس یکدیگر باشد تا وقتی این نماها لابلای هم برش می‌خورند تماشاگر احساس کند که این دو نفر با یکدیگر صحبت می‌کنند. بیشتر هنرپیشه‌ها برای اینکه زودتر کار را تمام کنند عادت دارند فقط دو سه شماره اول تلفن را بگیرند و گاهی فراموش می‌کنند به تعداد ارقام شماره تلفن شماره بگیرند. تماشاگران متوجه این جزئیات هستند و این بی‌توجهی به جزئیات، يك فیلم خوب را خراب می‌کند.

در مورد صحنه‌پردازی و کارگردانی صحنه‌های مرگ و قتل، باید مراقب بود که هنرپیشه بیش از حد احساساتی نشود و بازی اغراق‌آمیز نداشته باشد. يك کارگردان ماهر و يك اجرای خوب با داستانی که واقعی جلوه می‌کند این احساس را در تماشاگر به وجود می‌آورد که حقیقت را می‌بیند. وقتی هنرپیشه‌ای می‌میرد یا کشته می‌شود هیچ تماشاگری باور نمی‌کند، بنابراین کارگردان باید برای واقعی جلوه دادن تلاش کند. اگر بازیگر تیر می‌خورد و یا طبق فیلمنامه درد کشنده‌ای دارد، آثار حیات در او باید به حداقل برسد، چون هیچ چیز مانند بازیگری که قبل از مردن آخرین کلمات را با صدای بلند و پر انرژی ادا می‌کند يك صحنه مرگ را خراب نمی‌کند.

اگر هنرپیشه در رختخواب می‌میرد، باید بی‌حرکت باشد، صدایش به سختی شنیده شود و گفتارش شکسته باشد. وقتی مرگ فرا می‌رسد، سر باید شل و آزاد و به يك سمت بیفتد. در فیلمهای رنگی، گاهی فیلمبردار نور روی صورت را از رنگ طبیعی پوست به رنگ خاکستری تغییر می‌دهد. حتی در فیلمهای سیاه و سفید، کمی تاریک کردن نور اصلی فقط در محل صورت، این توهم را به وجود می‌آورد که فرد در حال اختضار است.

وقتی به يك بازیگر فیلم وسترن يك گلوله اصابت می‌شود، او باید به يك طرف پرتاب شود یا به عقب خم گردد. بعضیها ممکن است تصور کنند چنین عکس‌العملی در سینما اغراق‌آمیز است. اما در واقع، این گلوله‌های آهنی فیلمهای وسترن با قدرت بسیار زیاد وارد بدن می‌شوند و گاه می‌توانند يك مرد قوی هیکل را از پای بیاندازند. برای اینکه

دریابید تا چه حد می‌توان وحشت مرگ را روی پرده آفرید، کافی است صحنه‌های مرگ فیلم این گروه خشن^{۱۸} ساخته سام پکین پا رابه یاد آورید.

هر بازیگری پیشنهاد و کمک کارگردان را در مورد حرکت مناسب هنگام ادای دیالوگ، قدر می‌داند. فیلمنامه‌های معمولی تلویزیون به قدری با عجله نوشته می‌شوند که خیلی از اوقات نویسندگان تنها دیالوگ را می‌نویسند و کارگردان به ناچار باید خود پانتومیمی را که به شخصیت‌پردازی بازیگرش کمک می‌کند تهیه نماید.

شاید مشکل‌ترین هنرپیشه‌ها از نظر کارگردانی آنهایی هستند که خود کارگردان می‌باشند، چون رموز کارگردانی را می‌دانند و در مورد صحنه‌پردازی، پرداخت دوربین و حتی اجرای هنرپیشگان دیگر نظراتی دارند. در این مورد کلیف رابرتسون يك استثناست. او پس از اینکه نویسنده، بازیگر و کارگردان بسیاری از نمایشهای تلویزیونی شد، مدتی با من کار کرد و هرگز حتی يك بار پا از مرز بین کارگردان و هنرپیشه فراتر نگذاشت. به همین دلیل يك اجرای خارق‌العاده ارائه داد. تمرکز او روی شخصیتی بود که نقش آن را بازی می‌کرد، نه مشکلات مربوط به کارگردان.

به عنوان آخرین کلام در مورد رابطه کارگردان و بازیگران، از هنرپیشه «درشت‌نما» بهره‌بیزید. این دسته بازیگران که معمولاً از بازیگران کهنه‌کار هالیوود هستند همه حقه‌های کارگردان را می‌دانند. چنین کسی در يك نمای گروهی که با دیگر هنرپیشه‌ها در يك ردیف است، عمداً دیالوگش را اشتباه می‌گوید، چون می‌داند که از این راه می‌تواند کارگردان را وا دارد که آن را با يك نمای درشت ببوشاند. خوشبختانه، امروزه در میان هزاران بازیگر فیلمهای سینمایی و تلویزیونی، کسانی که دست به چنین حيله‌ای بزنند در اقلیت هستند.

در مجموع، کارگردان و بازیگرانش روئبایی قابل اطمینان برای فیلم و داستان فراهم می‌آورند و با تحسین و احترام متقابل می‌توانند با هم کار کنند و در نهایت نمایشی موفق و سرگرم کننده ارائه دهند.

کمدی مقوله‌ای جدی در سینما

سالها پیش در دوران طلایی سینما، تهیه‌کننده‌ای که خود را در مخمصه دید جمله‌ای را

زیر لب زمزمه کرد که امروزه ضرب المثل شده: «به کمدیهای ما نباید بخندید.» منظور او این بود که تولید فیلم کمدی يك کار جدی و دقیق است.

گرچه من کارم را با کمدی شروع کردم و تا به حال سیصد کمدی کارگردانی کرده‌ام، ولی وقتی می‌خواهم يك فصل از آن را بنویسم تازه می‌فهمم که تا چه حد ناتوانم. کارگردانی که از کمدی سر رشته ندارد نباید آن را بسازد. کارگردان کمدی تنها در صورتی موفق است که طنز و کمدی جزو سرشت او بوده و کمدی از نظر زمانبندی و صحنه‌پردازی صحیح باشد، در غیر این صورت باید به سراغ رشته دیگری برود. گرچه چندین اصل وجود دارد که می‌توان به تازه واردها آموخت.

گام کمدی از نمایش دراماتیک تندتر است، اما نه آنچنان تند و سریع که فرصتی برای واکنش نباشد. خنده‌دارترین قسمتهای کمدی لورل و هاردی، واکنش اولیور نسبت به وضع غریب و مضحك لورل و بالعکس بود. لورل بالای سر خود را می‌خاراند و هاردی با کراواتش بازی می‌کرد در حالی که با حرکات بی‌معنی — شیرینکاری — واکنش نشان می‌دادند. وقتی بازیگر يك دیالوگ خنده‌دار می‌گوید، بهتر است هنرپیشه دیگر به جای ادای دیالوگ، با بازی آن را تمام کند. در کمدیهای تلویزیونی، این واکنشها برای فراهم آوردن فرصت برای پخش نوار خنده الزامی است.

معمولاً يك کارگردان خوب کمدی اجازه نمی‌دهد هنرپیشه‌اش برای مدت طولانی جلوی دوربین راه برود. به جای اینکه هنرپیشه در را باز کند، داخل شود و از وسط اتاق گذشته به سمت بخاری دیواری برود، در حالی که دوربین روی او پان می‌کند، بهتر است هنرپیشه در نمای اول وارد اتاق شده و از نما خارج شود، بعد در نمای دوم دوربین جایی قرار بگیرد که بخاری دیواری نشان داده شود و هنرپیشه وارد نما گردد. آنچه که در اینجا حذف شده پنج تا ده ثانیه حرکت بی‌اهمیت است که نتیجتاً داستان را کُند می‌کند. پرداخت مقطع در برش به گام صحنه کمک می‌کند، اما به شرطی که آنقدر آشفته نباشد که واکنشهای مردم را کوتاه کند.

از قوانین سفت و سخت کمدی این است که هنرپیشه نباید به جوك خود بخندد. خبرگان کمدی معتقدند که بازی باید جدی باشد. اما در تلویزیون موضوع دقیقاً بر عکس است، بخصوص اگر کاراکترها نمایشگر شخصیت‌های تیپ مدرن و امروزی باشند. پائولا پرنسیس^{۱۹} و دیک بنجامین^{۲۰} بازیگران نمایش يك زن و يك مرد^{۲۱} تقریباً پس از هر



۱۰-۷. گرچه آرنولد خوک معروف مزرعه سبز از هنرپیشگان موفق هالیوود بود، اما کار کردن با حیوانات از جمله کارهای مشکل کارگردان است. به قول کارگردان فیلم، ریچارد ال. بر، «او یک بازیگر متدی است!»

دیالوگ، لبخندی می‌زدند، به این معنا که البته داریم شوخی می‌کنیم. هنرپیشگان کلانتر و جی جی^{۲۲} هم همین روش را برگزیدند و ظاهراً موفق شدند. اما شاید علت عدم

موفقیت طولانی این نمایشها این باشد که ضمیر ناخودآگاه تماشاگر مخالف فقدان ظاهری صداقت هنرپیشه‌هاست. ساختار کلی يك كمدي به تراژدی شباهت دارد و برای اینکه هنرپیشه‌ها بازی خود را به بیننده القا کنند، باید خیلی جدی باشند.

نظریه شوپنهاور^{۲۳} در مورد علت خنده چنین است: «خنده زمانی پدید می‌آید که عدم تجانسی ناگهانی بین مفهوم و ادراك به وجود آید.» به خاطر سپردن این موضوع بخصوص واژه «ناگهانی» اهمیت دارد. تقریباً همه كمديها برای خندانن ما به این عدم تجانس ناگهانی متکی هستند.

فرض کنید هنرپیشه‌ای وارد يك رستوران می‌شود، به طرف پیشخوان می‌رود و متوجه يك نوشته می‌شود «غذاهای ما بدون دخالت دست انسان تهیه می‌شود». سپس از پشت پیشخوان به آشپزخانه نگاه می‌کند و می‌بیند که يك گوریل بزرگ مشغول آماده کردن همبرگر است. عدم تجانس ناگهانی سبب خنده می‌شود و رمز موفقیت آن نشان ندادن گوریل در نمای عمومی است.

میزان خنده بستگی به مضحك بودن عدم تجانس دارد. يك بار از صحنه‌ای فیلمبرداری کردم که در آن بازیگری با دوستش مشغول صرف ناهار در يك رستوران بود. بازیگر يك تکه كيك را خورد و وقتی پیشخدمت آمد که میز را تمیز کند، بقیه كيك را هم با خود برد.

هنرپیشه می‌گوید: «هی، من فقط کمی از آن را خورده‌ام.»

با شنیدن این جمله پیشخدمت به طرف میزی که شیرینیها روی آن قرار دارد می‌رود و يك تکه كيك بر می‌دارد، آن را گاز زده و روی میز مشتری می‌گذارد. رمز موفقیت در اینجا این است که تماشاگر نداند پیشخدمت چه کار می‌خواهد بکند. وقتی پیشخدمت تکه كيك را بر می‌دارد باید این کار را سریع انجام دهد تا عدم تجانس که بین مفهوم و ادراك به وجود می‌آید ناگهانی باشد. نمایش این صحنه تماشاگران را از خنده روده‌بر کرد.

دیوید اچ. مونرو^{۲۴} فیلسوف ملرن در مبحث خنده^{۲۵} فهرستی تهیه کرده که در آن به نه موقعیتی که باعث خنده می‌شود اشاره شده است:

۱. به هم ریختن نظم معمول وقایع، مانند غذاخوردن با چاپ استیک به جای چنگال.

۲. علول از نظم و عرف عمومی، مانند آروغ زدن.

۳. هرگونه عمل ناشایست، مانند دستگیری مردی با زیرپیراهنی در خیابان.
 ۴. وارد شدن به جایی که مناسب آن حال و هوا نیست، مانند ورود يك مست به يك مجلس عزا.
 ۵. بازی با لغات مانند جناس، اشتباه در تلفظ و غیره.
 ۶. مهملات مانند کمدی تلویزیونی لاف - این^{۳۶}.
 ۷. پیشامدهای جزئی، مانند لیز خوردن روی پوست موز.
 ۸. دست و پا چلفتی، مانند نصب کننده کاغذ دیواری که لای کاغذها گیر می‌کند.
 ۹. توهین در لفافه (زن: ازدواج برای تو فقط يك کلمه است. شوهر: نه بیشتر از يك کلمه است، يك جمله است.)
- گرچه مونرو می‌تواند در مورد آنچه ما را می‌خنداند صحبت کند اما نمی‌تواند دقیقاً بگوید که چرا می‌خندیم. او تصدیق می‌کند که تحلیل يك شوخی یا ریشه‌یابی سرچشمه



۱۰ - ۸. بنابر نظریه خنده شوینهاور، خنده زمانی پدید می‌آید که عدم تجانسی ناگهانی بین مفهوم و ادراک به وجود آید. در این صحنه، عدم تجانس با نمایش نوشته «غذاهای ما بدون دخالت دست تهیه می‌شود» به وجود آمد.

يك موقعيت كميك به منزله از بين بردن طنز آن است.

خیلی از اوقات نویسنده کمدی يك سطر دیالوگ خنده‌دار می‌نویسد اما وقتی هنرپیشه آن را ادا می‌کند نمی‌تواند کسی را بخنداند. گاهی علت آن محل قرار گرفتن آن سطر خنده‌دار است که به جای آنکه آخر دیالوگ — در محل درست آن — قرار بگیرد، وسط دیالوگ می‌آید. کارگردان با قرار دادن کلمه یا ترکیبی از کلمات خنده‌آور در آخر دیالوگ نه تنها خنده را تضمین می‌کند، بلکه در مورد کمدیهای تلویزیونی سبب می‌شود پخش نوار خندمروی دیالوگ بعدی نیفتد.

ضبط کامل کمدی يك مسئله ساده نیست. خیلی از اوقات هنرپیشه پس از اولین تمرین صحنه، نکات ظریف و جالبی به گفتار و رفتار خود اضافه می‌کند. اما تا دوربین می‌خواهد فیلمبرداری را شروع کند، از بداعت و تازگی تمرین اول کاسته می‌شود. به همین دلیل هرگز کمدی را بیش از حد تمرین نمی‌کنم و اگر امکان داشته باشد، حتی اولین برداشت را هم چاپ می‌کنم. تنها يك هنرپیشه ورزیده کمدی می‌تواند بازی را در برداشت هشتم هم با بداعت و تازگی برداشت اول ارائه کند.

کارگردان باید آرامش صحنه را حفظ کند. کارگردانی که با اخم و ترشروی سر صحنه حاضر می‌شود و به هنرپیشه‌ها و گروه تولید اجازه شوخی و خنده را نمی‌دهد جایی در کارگردانی کمدی ندارد. هنرپیشه باید آرام باشد و از کارش لذت ببرد، در غیر این صورت درخشش و سرزندگی لازم يك کمدی خوب را نخواهد داشت.

کارکردن با حیوانات هم جزئی از کارگردانی کمدی است. تقریباً در هر نمایش تلویزیونی يك سگ، میمون یا حیوان دیگری وجود دارد. برای مدت پنج سال من یکی از مشکل‌ترین، کج خلق‌ترین و «انسانی‌ترین» حیوان بازیگر — خوکی به نام آرنولد — را که هالیوود مقام ستارگی به او داده بود کارگردانی کردم. جی سامرز^{۳۷} تهیه کننده مزرعه سبز با خلق آرنولد، محبوبیت بسیاری برایش به دست آورد. می‌خواهید باور کنید یا نه، اما هر روز برای او نامه‌های فراوانی می‌رسد و او همه را با يك قلم امضا می‌کند. آرنولد تلویزیون را روشن می‌کند و پیانو می‌نوازد، عینک دودی به چشم می‌زند، کلاه بره فرانسوی به سر می‌گذارد، کلاهخود جنگ جهانی اول را سر می‌کند و چشمهایش را چپ می‌نماید. او می‌خندد، گریه می‌کند و کتابهایش را به مدرسه می‌برد و فکر می‌کنم کلاس

سوم باشد.

کارگردانی حیوانات صبر بی‌نهایت می‌خواهد و نیاز به آگاهی کامل از اینکه چگونه می‌توان با حق آنها را وادار به اجرای يك بازی کرد؛ به عبارت دیگر، وادار کردن حیوان به اینکه واکنش انسانی از خود نشان دهد. يك بار برای اینکه به يك سگ الهام دهم، يك موش زنده جلوی او اویزان کردم. چند بار هم با يك وسیله پلاستیکی صدایی درآورده‌ام که باعث شود يك بچه گربه بنشیند و سرش را راست نگاه دارد. اما با آرنولد می‌بایست در سطح بالاتری کار می‌کردم، به او وعده کارامل می‌دادم و در گوشش دو کلمه «اسکار میر»^{۲۸} را زمزمه می‌کردم.

کاریابی در سینما

از شاگردی به استادی

کارگردان علاقمند می‌تواند کتابهایی نظیر این کتاب را مطالعه کند، دوره‌های سینما و تئاتر را در دانشگاه بگذراند و فیلمهای عالی آماتوری بسازد و دست آخر با این سؤال بسیار گیج کننده روبرو شود: «چگونه می‌توانم به عنوان کارگردان شغلی به دست بیاورم؟»

او ممکن است آشنایان و معرفینامه‌های فراوان داشته و یا دارای چنان شخصیت نیرومندی باشد که بتواند شخصاً امکان ملاقات و مصاحبه با تولیدکننده‌ها و رؤسای استودیوها را فراهم کند. آن گاه که کارگردان صریحاً ابراز می‌کند که اگر فرصت مناسبی به او بدهند مهارت سرشاری از خود نشان خواهد داد، خود را در موقعیت دشواری قرار می‌دهد و این بی‌شک اعتماد به نفس زیادی می‌خواهد. اما او بدون تردید این جمله قدیمی را خواهد شنید: «اول کمی تجربه کسب کنید و بعد به ما مراجعه نمایید.»

اما اگر کسی کاری به او محول نکند چگونه می‌تواند تجربه کسب کند؟ در واقع این مشکل بزرگی است. اما همان طور که سالها پیش دریافتم، مشکل لاینحلی نیست. در واقع، زمانی که از سینمای آماتوری به سینمای حرفه‌ای روی آوردم، شاید از لحاظ اقتصادی بدترین زمان ممکن برای حرفه سینما بود. امروزه با تولید عظیم فیلمهای تلویزیونی، هر هفته کارگردانان بیشتری در مقایسه با دوران تولید فیلمهای سینمایی، وارد کار می‌شوند. در حال حاضر، امکان یافتن فرصتهای مناسب بیشتر است، زیرا برای اینکه کسی در تلویزیون يك کارگردان تمام عیار شود لازم نیست شرایط فوق‌العاده‌ای داشته باشد. برای يك کارگردان، ساختن يك فیلم تلویزیونی با بودجه

۷۵۰۰۰ دلار، با ساختن يك فيلم سينمایی با هزینه ۲۵۰۰۰۰ تا چند میلیون دلار تفاوت فاحشی وجود دارد.

همان طور که در فصل گذشته توضیح دادم، علاقه‌مندان به طرق گوناگونی کارگردان می‌شوند. آنها از مشاغل دیگر سینما به کارگردانی ارتقا می‌یابند؛ از تئاتر به سینما رو می‌آورند؛ در تولید فیلمهای کالج موفق می‌شوند و یا شخصاً دست به عمل می‌زنند. زمانی که دنیس و تری سنדרز^۱ دانشجوی دانشگاه کالیفرنای لس‌آنجلس بودند، يك فيلم ۳۵ م ۲۳ دقیقه‌ای ساختند به نام زمانی به دور از جنگ^۲ که دنیس کارگردان و تری فیلمبردار آن بود. پس از آماده شدن فیلم، برادران سنדרز ترتیب نمایش آن را در تلویزیون دادند. این امر به قرار داد توزیع فیلم با کمپانی یونیورسال منجر شد و آنان پاداش عشق به کارشان را با کسب بیش از ۲۰ هزار دلار سود گرفتند. فیلم برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم کوتاه شد و افتخار مشابهی در فستیوال فیلم ونیز نصیبش گشت.

تهیه‌کننده‌ای فیلم را دید و بدون معطلی تری را برای کارگردانی بخش دوم شسب شکارچی^۳ استخدام کرد. برادران سنדרز استعداد نویسندگی نیز داشتند و به پل گرگوری^۴ در نوشتن فیلمنامهٔ برهنه‌ها و مرده‌ها^۵ کمک کردند.

این اخبار به گوش استیو برویدی^۶ از کمپانی الاید آرتیستز^۷ رسید و تصمیم گرفت از آنها برای تهیه و کارگردانی فیلمهای جنایت و مکافات^۸ و آمریکا^۹ پشتیبانی کند. پل وندکاس^{۱۰} از زمان تحصیل در دانشگاه پنسیلوانیا، علاقهٔ شدیدی به سینما داشت. پس از فارغ‌التحصیل شدن، در دانشگاه کلمبیا به تحصیل سینما پرداخت و به ساختن فیلمهای مستند برای وزارت کشور اشتغال یافت. فیلم تبه‌کار^{۱۱} نخستین تجربهٔ او در ساختن فیلمهای تجارتي است که بعداً به کمپانی کلمبیا تعلق گرفت. او این فیلم را که نتیجهٔ ترکیب جاه‌طلبی زیاد با تجربهٔ اندك بود يك شکست تلقی کرد، اما پس از این فیلم سبکی آغاز نمود که در فیلمهای چندی از جمله تفنگهای هفت دلاور^{۱۲} و بچه فرشته^{۱۳} به‌کار گرفت که در فستیوالهای ونیز و برلین به نمایش درآمد.

1. Dennis & Terry Sanders
2. A Time Out of War
3. Night of the Hunter
4. Paul Gregory
5. The Naked and the Dead

6. Steve Broidy
7. Allied Artists
8. Crime and Punishment
9. U.S.A.
10. Paul Wendkos

11. The Burglar
12. Guns of the Magnificent Seven
13. Angel Baby



۱۱ - ۱. سام پکین‌پا دوست دارد که هر از گاهی روی صندلی کارگردان بنشیند، که البته در فیلمهایی چون این گروه خشن چنین فرصتی کمتر پیش می‌آید. پکین‌پا نویسنده و کارگردانی است که وسترنهای خونین و خشنش معروفند.

سیدنی پولاک هنرپیشگی را زیر نظر سنفورد مایزنر^{۱۴} آموخت و مدت پنج سالی که دستیار او بود، توانست بصیرتی ژرف در مورد حساسیت بازیگران کسب کند. وی در چندین و چند محصول برادوی و مجموعه فیلمهای تماشخانه^{۱۵} ظاهر شد. این فعالیتها به دوستی دیرپای او با جان فرانکن‌هایمر، کارگردان معروف منجر شد که پولاک را تشویق کرد به هالیوود برود و همان جا بود که پولاک اولین شانس خود را با کارگردانی یک وسترن تلویزیونی آزمود. وی بعدها به خاطر ساختن فیلم بازی^{۱۶} برنده جایزه «امی»^{۱۷} شد. نخستین فیلم بلند پولاک سیم باریک نام داشت.

استوارت روزنبرگ^{۱۷} دکترای رشته ادبیات و نمایش از دانشگاه نیویورک، شاید نخستین کارگردان هالیوود باشد که به این عنوان نایل آمد. از آنجا که تدریس روزنبرگ

14. Sanford Meisner

16. Emmy

15. The Game

17. Stuart Rosenberg

را قانع نمی‌کرد، در يك مؤسسه تولید فیلمهای تجارتي تلویزیون در نیویورک به آموختن تدوین فیلم پرداخت و به يك تدوینگر تمام عیار مبدل گشت و موفق شد مجموعه دکوی^{۱۸} با شرکت بورلی گارلند^{۱۹} را کارگردانی کند. برای کارگردانی مجموعه تلویزیونی مدافعان^{۲۰} برنده جایزه «امی» به عنوان بهترین کارگردان شد. روزنبرگ که بیشتر فیلمهای بلند کارگردانی می‌کند می‌گوید: «لذتی که از کارگردانی فیلمهای سینمایی می‌برم صرفاً رهایی از نماهای درشت متعدد و اجتناب ناپذیر نیست، بلکه مسئله مهم این است که احساس تماشاگر را درمی‌یابم. هرگز نمی‌توانید بفهمید که تماشاگر فیلمهای تلویزیونی در چه شرایطی آن را می‌بیند. چقدر لذتبخش است که در سینما بنشینید و واکنش تماشاگر را از دیدن فیلم ببینید.»

ایروین کرشنر^{۲۱} با کسب مهارت در هنرهای مختلف از هنرجویی رشته سینما به فیلمسازی حرفه‌ای رو آورد. وی نقاشی را زیر نظر هانس هافمن^{۲۲} در پراوینس و موسیقی را در دانشگاه تمپل^{۲۳} آموخت و پس از انتقال به دانشگاه کالیفرنای جنوبی کوشید تا تمام توجه خود را به رشته سینما معطوف کند. از آنجا که عکاسی تمام عیار بود، هنرش را در يك کتاب مصور درباره ابزار کمیاب موسیقی به کمال رساند. زیبایی و ظرافت عکسها بیش از خود ابزار موسیقی جلب توجه می‌کرد. بزودی کرشنر جوان فیلمبردار فیلمهای مستند درباره کشورهای دیگر برای ایالات متحده شد و بالاخره به کارگردانی و فیلمبرداری يك شو تلویزیونی به نام پرونده محرمانه^{۲۴} در لس آنجلس پرداخت. اما کرشنر سوداهای دیگری در سر داشت و با همکاری آندرو فندی^{۲۵} يك فیلم سیاه و سفید به نام شرط بندی در خیابان داپ^{۲۶} با هزینه ۳۰ هزار دلار ساخت. کمپانی برادران وارنر آن را در جا خرید و سود هنگفتی نصیب تهیه کننده و کارگردان جوان کرد. پس از ساختن فیلمهای بسیار از جمله کشیش ولگرد^{۲۷} و عشق^{۲۸} اطلاعات کرشنر در زمینه موسیقی و عکاسی در تمام فیلمهایش هویداست.

هیچ کس به هیوبرت کورنفیلد^{۲۹} شغلی به عنوان کارگردان محول نکرد، بنابراین کوشید تا به هر طریق شده خود دست به کار شود. او يك فیلم کوتاه ۲۰ دقیقه‌ای به نام

- | | | |
|---------------------|-----------------------|-----------------------------|
| 18. Decoy | 22. Hans Hoffman | 26. Stakeout on Dope Street |
| 19. Beverly Garland | 23. Temple | 27. The Hoodlum Priest |
| 20. Defenders | 24. Confidential File | 28. Loving |
| 21. Irvin Kershner | 25. Andrew J. Fenady | 29. Hubert Cornfield |

رنگ قرمز است^{۳۰} ساخت و تمام کارهای فیلمبرداری، تدوین، سرمایه‌گذاری، تبلیغات و قرارداد با سینماها را خود انجام داد و چند سال بعد فیلمهایی نظیر خطر ناگهانی^{۳۱} و نقطه فشار^{۳۲} را ساخت.

زمانی که مایکل سارنه^{۳۳} در دانشگاه لندن تحصیل می‌کرد کار خود را با هنرپیشگی حرفه‌ای در انگلستان آغاز کرد. سال آخر دانشگاه، يك صفحه «پاپ» پر کرد که صفحه شماره يك انگلستان شد. اما سارنه در آرزوی کارگردانی فیلم بود و فیلم کوتاهی به نام راهی به سن تروپه^{۳۴} ساخت که در يك فستیوال فیلم جایزه گرفت. یکی از تهیه‌کنندگان فوکس قرن بیستم پس از دیدن این فیلم از او دعوت کرد تا فیلم جوانا^{۳۵} را بسازد که از نظر مالی و هنری موفقیت بسیار کسب کرد. سپس کمپانی فوکس او را به هالیوود آورد تا نوشتن فیلمنامه و کارگردانی کتاب بسیار پر فروش گور ویدال^{۳۶} به نام میرا برکنریج^{۳۷} را به عهده بگیرد.

مارک رایدل^{۳۸} موسیقیدان جازی بود که از زندگی شبانه خسته شد و تصمیم گرفت هنرپیشه شود. استیو مک کوئین و سیدنی پولاک همشاگردیهای او در مدرسه «اکتورز استودیو»^{۳۹} بودند. هنگامی که رایدل به هالیوود آمد، پولاک او را به يك تهیه‌کننده تلویزیون معرفی کرد و این اولین فرصت برای کارگردانی بود. پس از چهل نمایش تلویزیونی، رایدل موفق شد اولین فیلم بلند خود به نام روباه^{۴۰} را بسازد. استیو مک کوئین با مشاهده استعدادهای همشاگردی سابقش، از کارگردانی وی برای فیلم ریورز^{۴۱} حُسن استقبال کرد.

ریچارد راش^{۴۲} کارگردان فیلم توبه^{۴۳} متعلق به کمپانی کلمبیا، از دانشگاه کالیفرنای لس آنجلس فارغ التحصیل شد و به شغل‌های پادویی، مهندسی ضبط و عکاسی در هالیوود پرداخت. راش سپس در يك آژانس تبلیغاتی مشغول به کار شد و شروع به ساختن فیلمهای تبلیغاتی کرد. چند سال بعد صاحب يك کمپانی تولید فیلمهای تبلیغاتی شد و بعدها به ساختن فیلمهای سینمایی روی آورد. او در فیلم برای عشق

30. *The Color Is Red*31. *Sudden Danger*32. *Pressure Point*

33. Michael Sarne

34. *The Road to St. Tropez*

35. Joanna

36. Gore Vidal

37. Myra Breckinridge

38. Mark Rydell

39. Actors Studio

40. *The Fox*41. *The Reivers*

42. Richard Rush

43. *Getting Straight*



۱۱ - ۲. استیون اسپیلبرگ جوانترین عضو اتحادیه کارگردانان آمریکا، در ۱۲ سالگی فیلمهای ۸ م می ساخت و در ۲۲ سالگی فیلمی با شرکت جون کرافورد کارگردانی کرد.

ورزیدن خیلی زود است^{۴۴} تهیه کننده، کارگردان و فیلمنامه نویس همکار بود. ساختن این فیلم طبق برنامه تمام شد و تنها ۵۰۰۰۰ دلار خرج برداشت. پس از نمایش فیلم برای کمپانی یونیورسال، آنها بلافاصله با وی قراردادی امضا کردند که حاصلش ۲۰۰۰۰۰ دلار سود خالص برای راش و همکارانش بود.

راش به يك فارغ التحصيل سینما چنین می گوید: «اگر می خواهی کارگردان شوی، این کار رایجن. این روزها کارگردان شدن زیاد مشکل نیست. ساختن فیلم ۳۵ م گران است، اما فیلم ۸ م چنین نیست. آنچه در استودیو گران تمام می شود - هنرپیشه ها، لوازم، فیلمنامه و غیره - برای آماتورها مجانی است. تنها باید برای دوربین و فیلم پول پرداخت. زمانی که کارم را شروع کردم، هدف بسیاری از فیلمسازان این بود که



۱۱ - ۳. سیدنی پولاک سر صحنه فیلمبرداری شکارچیان انسان با برت لنکستر گفتگو می کند. این وسترن برجسته با بودجه کمی ساخته شد. پولاک که زمانی هنرپیشه بود برای کارگردانی فیلمهای تلویزیونی به هالیوود رفت و پس از بردن جایزه «امی» برای کارگردانی سریال تئاتری کرایسلر، به کارگردانی فیلمهای سینمایی رو آورد.

کارگردان موفق فیلمهایی از سیاق فیلمهای تجارتی شونند. اما اکنون همه چیز عوض شده و برای نخستین بار فیلم تجاری شکلی از فیلم هنری است. در حال حاضر، دانشجوی سینما اهداف بلند پروازانه تری در سر دارد - می خواهد يك هنرمند شود. جورج لوکاس تهیه کننده - کارگردان فیلم تی - ایچ - ایکس ۱۱۳۸^{۴۵} متعلق به کمپانی برادران وارنر، دانشجوی رشته سینمای دانشگاه کالیفرنیا بود. او فیلم کوتاهی نیز به نام تی - ایچ - ایکس ساخت که جایزه ملی فیلم هنجویان ۱۹۶۷ را ربود و با بستن قراردادی با کمپانی برادران وارنر وارد عالم فیلم حرفه ای شد. طبیعی بود که فیلم دومش را از فیلم اولش اقتباس کند، زیرا باعث شد که به فیلم بلند کشانده شود. گاهی اوقات فیلمساز آماتور زمانی مشهور می شود که اولین قدم را به سوی فیلمسازی

حرفه‌ای برمی‌دارد. استیون اسپیلبرگ^{۴۶} را در نظر بگیرید که در نوجوانی حرفه سینما را انتخاب کرد و در زمان نگارش این کتاب [۱۹۷۱] در سن ۲۲ سالگی کارگردانی موفق و مشهور است. از لحظه‌ای که استیون دوربین ۸ مم پدرش را قرض کرد و اولین فیلمهای خانگی را ساخت می‌دانست که می‌خواهد چکاره شود. وی اولین فیلم کاملش را که قصه و هنرپیشه داشت در ۱۲ سالگی پس از مهاجرت خانواده‌اش از سینسیناتی به فونیکس در آریزونا ساخت. کار بعدی استیون يك وسترن ۲۰ دقیقه‌ای بود که نشان شایستگی فیلمبرداری سازمان پيشاهنگی را برایش به ارمغان آورد. در ۱۳ سالگی جایزه نخست يك مسابقه فیلم را برای ساختن يك فیلم ۲۴ دقیقه‌ای جنگی به نام فرار به ناکجاآباد^{۴۷} به دست آورد.

استیون می‌گوید: «من هیچ نوع آموزش و تعلیم رسمی ندیده‌ام؛ صرفاً فیلمبرداری را شروع کردم و نماهای از روی شانه، دالی و هر چیز دیگری را که در تلویزیون دیده بودم، برداشتم.»

زمانی که استیون شانزده ساله بود و در دبیرستان تحصیل می‌کرد، عشق و علاقه‌اش به فیلمسازی بیشتر می‌شد ولی نمرات درسی‌اش تنزل می‌کرد، زیرا برای دست یافتن به آرزوهایش به هالیوود رفته بود. او يك سال صرف ساختن يك فیلم حماسی ۱۴۰ دقیقه‌ای به نام نور آتش^{۴۸} کرد که دارای تیتراژ، موسیقی متن و دیالوگ ضبط شده روی نوار فیلم بود. حتی هزینه ۵۰۰ دلاری فیلم نیز برای آدمی چون استیون سرسام‌آور بود. فیلم طی مراسم آتشبازی ویژه برگزیدگان هالیوود، در تئاتر کوچک فونیکس به نمایش درآمد. هنگامی که استیون پولهایش را شمرد ۵۰۰ دلاری سود برده بود. وی با غرور پولهایش را به جیب ریخت زیرا تمام هزینه فیلم را با غرس درختان میوه تهیه کرده بود.

فیلمساز جوان سرمایه‌دار بعدها پنج فیلم دیگر در کالج دولتی کالیفرنیا در لاتگ بیچ ساخت که یکی از آنها ۳۵ مم بود. استیون حاضر بود جانش را برای ورود به يك استودیوی هالیوود فدا کند. او با يك تور تفریحی به تماشای استودیوی یونیورسال رفت اما نتوانست مراحل فیلمسازی عملی را ببیند. فکر مخاطره‌آمیزی به سرش زد. در جریان تور تفریحی مشاهده کرد که تمام کارمندان یونیورسال سرو وضع یکسانی دارند — کت و شلوار و کراوات مشکی با موهای کوتاه. اسپیلبرگ جوان پس از مراجعه به سلمانی و

46. Steven Spielberg

47. *Escape to Nowhere*

48. *Firelights*

فروشگاه لباس، نمونه يك کارمند جوان یونیورسال شد. استیون با کیفی در دست، از در اصلی کمپانی به داخل رفت و برای نگهبان دست تکان داد. نگهبان نیز دستی به ادب تکان داد. او در اطراف دفاتر کمپانی گشتی زد و اتاقی خالی را اشغال کرد. استیون هفته‌ای چندبار به داخل استودیو می‌رفت، اما چون از پیاده‌روی خسته شده بود به مغازه‌ای رفت و علامت کوچکی تهیه کرد که روی آن با خط خوانا نوشته شده بود «آقای اسپیلبرگ». آن را در يك جای خالی در پارکینگ استودیو نصب کرد و از آن پس توانست با اتومبیل خود مستقیماً به داخل استودیو برود و نگهبان دم در نیز خیلی گرمتر از سابق برای او دست تکان می‌داد.

وقتی کارمندان از او می‌پرسیدند که کارش چیست، پاسخ می‌داد «ناظر رسمی». کارمندان که گمان می‌کردند وی برادرزاده رئیس یا عزیز کرده یکی از سهامداران بزرگ است با این مرد جوان گرم می‌گرفتند. او از نزدیک مراحل ساختن بزرگترین فیلمهای یونیورسال را مشاهده کرد و با بهترین نویسندگان، کارگردانان و تهیه‌کنندگان صحبت نمود و همه سؤالاتی او را با روی خوش جواب می‌دادند. بالاخره يك روز یکی از کارمندان حسابداری به دفتر استیون رفت و از او پرسید واقعاً چکاره است، چون اسمش در هیچ يك از دفاتر استودیو به چشم نمی‌خورد. استیون تا آنجا که بتوان از مشاهده صرف چیزی آموخت، فرا گرفته بود، در نتیجه حقیقت را گفت و انتظار داشت که اگر دستگیرش نکنند حداقل از استودیو اخراجش کنند. اما رؤسای استودیو با شنیدن این ماجرا، تحت تأثیر شجاعت مرد جوان قرار گرفتند و دفتر بزرگتری در ساختمان کارمندان به او دادند. اما استیون تمام چیزهای لازم را در یونیورسال دیده بود، بنابراین فعالیت‌هایش را در استودیوی کلمبیا متمرکز کرد. وی با آرامش از در اصلی استودیوی کلمبیا داخل شد، برای نگهبان دستی تکان داد و چنین وانمود کرد که از اعضای آنجاست.

استیون پس از تجربه اندوزی فراوان، ۱۸۰۰۰ دلار فراهم کرد و اولین فیلم ۲۰ دقیقه‌ای حرفه‌ای خود به نام «امبلین»^{۴۹} را درباره دو مسافر کنار جاده ساخت. دوستان سابقش در استودیو یونیورسال، پس از دیدن این فیلم، با او قرارداد بستند. استیون در ۲۱ سالگی جواثرین عضو اتحادیه کارگردانان بود و یکی از مهمترین فیلمهای بلند



۱۱ - ۴. جورج لوکاس جوان، دستیار فرانسیس فورد کاپولا در فیلم مردم باران، اولین کار کارگردانی را با فیلم تخیلی تی/ایچ ایکس ۱۱۳۸ آغاز کرد. لوکاس یک فیلم مستند دو ساعته درباره ساختن فیلم مردم باران ساخت که به قول کاپولا بهتر از خود فیلم اصلی بود. دوربینی که در دست دارد، دوربین اکتر فرانسوی است.

تلویزیونی با شرکت جون کرافورد را کارگردانی می‌کرد. اسپیلبرگ در این مورد می‌گوید: «هنگامی که این فیلم را شروع کردم، فکر می‌کردم رفتار خصومت‌آمیزی با من داشته باشند، اما هیچ کس به من نگفت «ای بچه». در واقع اشخاص مسن‌تر اولین کسانی بودند که مرا قبول کردند. با تنها کسانی که برخورد پیدا کردم، نوجوانانی از سن و سال خود من بودند، شاید فکر می‌کردند که می‌توانند مثل من کارگردانی کنند.»

کارگردان جوان نباید به سبب سن و سالش از اعمال قدرت خجالت بکشد. زمانی بود که هنرپیشگان «الگوی پدر» را در کارگردان جستجو می‌کردند. زمانی صلق می‌کرد که کارگردان مسن‌تر و یا حداقل همسن هنرپیشگان باشد. بسیار کم اتفاق می‌افتاد که کارگردان تازه‌کار و بی‌تجربه‌ای ستاره بزرگی را کارگردانی کند. اما امروزه اوضاع به طور قابل ملاحظه‌ای تغییر کرده است — بسیاری از فیلمهای بلند برای تماشاگران جوان



۱۱ - ۵. گرایش به کارگردانان جوان تنها مختص آمریکاییان نیست. کلود للوش کارگردان فرانسوی فیلم زیبا و لطیف يك مرد و يك زن در مورد صحنه‌ای به ژان پل بلمونو توضیح می‌دهد. للوش از ده سالگی شروع به ساختن فیلمهای آماتوری کرد و در هفده سالگی فیلمهای کوتاه ساخت.

ساخته می‌شود و بجاست که کارگردان آن هم جوان باشد. نوئل بلك^{۵۰} در رشته سینمای دانشگاه کالیفرنیا تحصیل کرد و بعد با کارگردانی و شرکت در تهیه يك فیلم دو حلقه‌ای به نام اسکیت‌دیتر - نامزد دریافت جایزه اسکار - وارد عالم فیلم حرفه‌ای شد. بلك هزینه ۱۹۰۰۰ دلاری این فیلم را با شراکت محدود فراهم کرد و بعد به هر يك از سرمایه‌گذاران هشت درصد سود داد. شریکان او عبارت بودند از يك کارمند ساده، صاحب يك رستوران چینی، يك سفالگر و دو سرمایه‌دار. اندکی پس از موفقیت این فیلم، وی پیشنهاد ساختن اولین فیلم بلندش به نام زهر زیبا^{۵۲} را دریافت کرد.

کلود للوش^{۵۳}، کارگردان جوان و ماهر فرانسوی، در سن ۱۰ سالگی با دوربین

آماتوری پدرش به فیلمبرداری پرداخت و آموزش فیلمسازی را بدون معلم آغاز کرد. او که شیفته سینما بود از مدرسه فرار می‌کرد و هفته‌ای سه بار به سینما می‌رفت. للوش اولین دوربین خود را از بازار اجناس دست دوم خرید و شروع به ساختن فیلمهای ده دقیقه‌ای کرد. هنگامی که ۱۷ ساله شد، پدرش به سبب تجارت خانوادگی او را به نیویورک فرستاد. در زمان اقامتش در نیویورک، یک دوربین ۱۶ مم خرید و دو فیلم کوتاه ساخت که پس از بازگشت به فرانسه آنها را به تلویزیون فروخت. در ۱۸ سالگی خبرنگار اخبار تلویزیون شد که نویسندگی و کارگردانی آنها را خود به عهده گرفت. للوش پس از گریزی به برنامه فیلمهای تجارتی تلویزیون، شروع به ساختن فیلمهای بلند کرد و بعد فیلم لطیف یک مرد و یک زن^{۵۴} را ساخت که برنده جایزه اول فستیوال فیلم کان و جایزه بهترین کارگردان شد.



۱۱ - ۶. فرانسس فورد کاپولا در حال کارگردانی صحنه‌ای از فیلم مردم باران. کاپولا برای تهیه این فیلم اختیار تام داشت و آن را یک «فیلم شخصی» نامید.

از میان شاگردان فیلمسازی تنها يك نفر کلاس کالج فیلمسازی را به مرکز تهیه فیلمهایی مبدل کرد که از نظر امکانات تجاری حساب شده بودند. مارتین اسکورسیزی^{۵۵} در کودکی چنان بیمار بود که نمی‌توانست به ورزش بپردازد، بنابراین پدرش تشویقش کرد که به جای آن به سینما برود. وقتی اولین فیلم وسترن را دید ماتش برد و پس از اینکه همشهری کین را در تلویزیون مشاهده کرد به قدرت کارگردان پی‌برد. هنگامی که مارتین وارد کالج شد، در تمام کلاسهای رشته سینما شرکت کرد و بزودی خود دست به ساختن فیلم زد. اولین فیلمش يك کم‌دی ۹۰ دقیقه‌ای سیاه و سفید به نام دختر خوبی مثل تو اینجا چکار می‌کند؟^{۵۶} بود که چهار جایزه از جمله جایزه ملی فیلم هنرجویان ۱۹۶۳ را به دست آورد. فیلم بعدی او يك فیلم دو حلقه‌ای به نام این فقط تو نیستی، میوری^{۵۷} بود که جایزه جس ال. لاسکی^{۵۸} اتحادیه تهیه‌کنندگان سینما در مسابقات بین کالجها را برد که توزیع تجاری شد. اسکورسیزی به دنبال موفقیت دو فیلم کوتاهش، کوشید فیلم بلند بسازد. فیلمساز جوان که در عین حال فارغ‌التحصیل دانشگاه نیویورک بود در مدرسه هنر ثبت نام کرد تا زمینه‌ای برای ساختن فیلمهای نمایشی فراهم آورد. او فیلمنامه‌ای نوشت و در ژانویه ۱۹۶۵ با فیلم ۳۵ مم که نقطه عطفی در فعالیت‌های سینمایی او بود شروع به فیلمبرداری کرد. اسکورسیزی که تنها تعطیلات آخر هفته را فیلمبرداری می‌کرد، بزودی پولش تمام شد در حالی که ۷۰ دقیقه فیلم هنوز باقی مانده بود.

اسکورسیزی می‌گوید: «هزینه کل آن ۷۰ دقیقه، ۶۰۰۰ دلار بود. من این پول را از دانشجویان قرض کردم و پدرم نیز از بانک وام گرفت (پدرش اطوکار بود). پس از اینکه پولمان تمام شد، تمام فیلمها را علی‌رغم اینکه آماده نمایش نبود ظاهر کردیم. این يك اشتباه بود. من فکر می‌کردم که ۷۰ دقیقه فیلم را هر جا که توانستم نشان بدهم تا پول لازم برای اتمام آن را تهیه کنم. اما بسیاری از کسانی که با دیدن میوری به هیجان آمده بودند، با دیدن این فیلم نیمه‌تمام، تغییر عقیده دادند. این تجربه يك شکست کامل بود، چون نه فیلمی باقی ماند، نه شغلی و نه پولی.»

مارتین اسکورسیزی برای ۱۵ ماه به شغل‌های متفرقه در کمپانیهای فیلم نیویورک

55. Martin Scorsese

57. *It's Not Just You, Murray!*56. *What's a Nice Girl Like*

58. Jesse L. Lasky

You Doing in a Place Like This?

پرداخت؛ از جمله فیلمی را تدوین کرد که دو ماه طول کشید و ۳۵۰ دلار عاید او ساخت. او حتی فکر اتمام فیلمش را هم از سر بیرون کرده بود. در این مورد می‌گوید: «سرانجام، اواخر سال ۱۹۶۶، هایک مانوکیان استاد فقیدم در دانشگاه، با جوزف ویل^{۵۹} يك كمپانی سینمایی تشکیل داد. آنها فکر می‌کردند که فیلم من (که دختر رقاص^{۶۰} نام داشت) دارای صحنه‌های خوبی است و اگر فیلمنامه اندکی دستکاری شود، فیلم جالبی از کار درخواهد آمد. ما با ۵۰۰۰ دلار شروع کردیم و بالاخره با ۳۰۰۰۰ دلار نقد کار را خاتمه دادیم. بسیاری از هنرپیشه‌ها و خدمه از حقوقشان صرف نظر کردند. فیلمبرداری صحنه‌های جدید را در فوریه ۱۹۶۷ شروع کردیم و چهار هفته بعد خاتمه دادیم. نام فیلم به اول من سر می‌زنم^{۶۱} تغییر کرد. در حالی که منتظر دعوت از فستیوال‌های فیلم خارجی بودیم (که هرگز به عمل نیامد) در CBS به تدوین فیلمهای خبری پرداختم. ده ماه بعد، فیلم در سومین فستیوال فیلم شیکاگو پذیرفته شد.»

اسکورسیزی جوان به چنین انگیزه‌ای نیاز داشت. راجر ابرت^{۶۲} از روزنامه شیکاگو سان - تایمز^{۶۳} درباره فیلم نوشت: «يك اثر کلاسیک جدید... با اصالت مطلق، از نظر هنری کاملاً رضایت بخش و از نظر تکنیکی قابل قیاس با بهترین فیلمهای کشورهای دیگر.»

البته، عنوان فیلم باید تغییر می‌یافت و صحنه‌های جدیدی باید افزوده می‌شد. عنوان فیلم بالاخره چنین شد: کیه داره در می‌زنه؟^{۶۴}

سرانجام در مارس ۱۹۶۹، چهار سال و دو ماه پس از اینکه اسکورسیزی فیلمسازی را در دانشگاه نیویورک شروع کرد، اولین فیلم بلند او در شیکاگو شهرت جهانی یافت. مطبوعات متفقاً فیلم را ستودند. مجله تایم^{۶۵} نوشت: «... کارگردان جوانی را معرفی می‌کند که یکی از درخشان‌ترین استعدادهای این نسل جدید مشتاق است. شیکاگو تریبون^{۶۶} اضافه کرد: «این فیلم که توسط مارتین اسکورسیزی ۲۵ ساله ساخته شده، فیلمی هوشمندانه، ارزشمند و طنزآمیز است که دیالوگ بی‌نظیرش آنرا به اوج می‌رساند.» و نیویورک تایمز^{۶۷} که معمولاً محتاطانه می‌نویسد چنین ابراز نظر کرد: «اسکورسیزی

59. Joseph Weill

60. *Dancing Girls*

61. *I Call First*

62. Roger Ebert

63. *Chicago Sun-Times*

64. *Who's That Knocking at My Door?*

65. *Time*

66. *Chicago Tribune*

67. *New York Times*

اشکارا يك فيلمساز لایق است... او فیلمی روان و از نظر تکنیکی ماهرانه ساخته که صادقانه‌تر و جدی‌تر از اکثر فیلمهای تجاری است.»

انسان فکر می‌کند فیلمی که چنین مراحل دشوار و طولانی را پشت‌سر گذاشته و بعد با چنین استقبالی روبرو شده است، به نوبه خود پاسخ زحمات سازندگان را می‌دهد. اسکورسیزی می‌گوید: «گرچه فیلم در کارنگی هال^{۶۸} در نیویورک و چند جای دیگر به نمایش درآمد و با استقبال فراوان روبرو شد، اما هنوز پولش را برنگردانده و بسیاری از هنرپیشه‌هایی که در فیلمبرداری ۱۹۶۵ از دستمزدشان صرف نظر کرده بودند، اکنون از طرق قانونی حقوقشان را از ما طلب می‌کنند. فیلم بالاخره در ساحل غربی نمایش داده شد و مدیر سینما دوباره نام آن را به جی. آر.^{۶۹} تغییر داد. فیلم دوباره با استقبال بسیار روبرو شد، اما تنها دو هفته روی اکران باقی ماند. بنابراین ناگزیر شدم به دانشگاه نیویورک برگردم و استاد تمام وقت تولید فیلم شوم. تصمیم دارم برای امرار معاش کارم را حفظ کنم.»

مارتین اسکورسیزی ثابت کرده است که می‌تواند جوایز بسیاری برپاید و ستایش همگان را برانگیزد؛ شاید تجربه تلخ و نومیدانه او در فیلم بعدی‌اش جبران شود. فرانسیس فورد کاپولا^{۷۰} نمونه بارز و موفق دانشجویی که در سالهای اخیر حرفه‌ای شد. او برای پایان نامه خود فیلمی تجاری ساخت و فوق‌لیسانسش را از دانشگاه کالیفرنیا گرفت. کاپولا فیلمنامه‌ای به نام حالا پسر بزرگی شده‌ای^{۷۱} نوشت و برای فیلمبرداری ۸۰۰۰۰۰ دلار پول فراهم کرد که تهیه و کارگردانی آن را نیز خود به عهده داشت. جرالدين پیج^{۷۲} هنرپیشه این فیلم نامزد جایزه اسکار شد. پس از آن، فرانسیس فورد کاپولا کارگردانی رنگین کمان فینان^{۷۳} فیلم سوپر موزیکال ۳۵۰۰۰۰۰ دلاری کمپانی برادران وارنر را به عهده گرفت. پس از آن قراردادی به او پیشنهاد شد که اختیار تام به او می‌داد؛ دیگر لازم نبود برای داستان فیلم از استودیو اجازه بگیرد. او در صدد درآمد تا فیلم «شخصی» خود را بسازد و اولین فیلم او مردم باران^{۷۴} نام داشت. او این فیلم را به سبک سینما - حقیقت فیلمبرداری کرد و تمام هنرپیشگان را همراه يك گروه بیست نفری و کامیونی حامل تجهیزات صدابرداری و دوربین کاملاً متحرك به گوشه و کنار ایالات

68. Carnegie Hall

69. J.R.

70. Francis Ford Coppola

71. You're a Big Boy Now

72. Geraldine Page

73. Finian's Rainbow

74. The Rain People

متحدہ برد. کاپولا می گوید: «من از روشی استفاده می کنم که می توان آن را دوربین بی طرح نامید — یعنی هر نمای واحد هشت تا ده دقیقه طول می کشد. دوربین صرفاً می ایستد و فیلم می گیرد؛ هنگامی که يك موضوع انسانی را می کاوید نیازی به برش نیست.»

فرانسیس فورد کاپولا برداشت «فیلمسازی شخصی» خود را تا جایی که می توانست اعمال کرد؛ او سرمایه برادران وارنر را به کار گرفت اما از حوزه نفوذ استودیو بسی دورتر رفت و به سانفرانسیسکو رسید.

او که هواخواه نظریه مؤلف است می تواند ادعا کند که نیروی اصلی نهفته در فیلمهای خود است. ریچارد بروکس فیلمنامه نویس، کارگردان و تهیه کننده فیلم پایان خوش معتقد است که مؤلف فیلم خود وی می باشد. جان اسلوینگر به هنگام ساختن فیلم کابوی نیمه شب مانند مایک نیکولز به هنگام ساختن فیلم برسر دوراهی به آزادی هنری کاملی دست یافت. احتمالاً علی رغم همه مخالفتها با نظریه مؤلف (عمدتاً از سوی نویسندگان) سرانجام مخالفان حقایق این نظریه را تایید خواهند کرد.

راه طولانی موفقیت

از آنجا که ورود من به حرفه فیلمسازی، نتیجه آموزش آکادمیک بود، تجارب خود را تا هنگام دریافت اولین حقوق بازگو می کنم.

هر چند که من چشمگیرترین فیلم کالج آن زمان را ساختم و جشنی نیز به افتخارم برپا شد که ستارگان درخشان عالم سینما در آن شرکت کردند و ناظر اهدای نشان افتخار به من بودند؛ با این همه هفت سال طول کشید تا توانستم با يك استودیو بزرگ تماس بگیرم. هفت سال تلاش طاقت فرسا برای متقاعد ساختن کارفرما به این که من آن مرد جوان با استعدادی که خود باور داشتم، می باشم.

بی مناسبت نیست به این موضوع اشاره کنم که آرزو و شوق جوانانی که فکر و ذکرشان متوجه يك حرفه عملی است، تا چه حد تعیین کننده راهشان می باشد. به نظر من تمایل دو سوم موفقیت است و يك سوم باقیمانده استعداد و توانایی شخص. فرمول قدیمی برای موفقیت هنوز هم صادق است: «يك بخش الهام، دو بخش عرق جبین و کنار آمدن و قاطی شدن با مردم.»

آدمی خیلی زود میل و گرایش را از دست می دهد؛ باید آن را هنگامی که در اوج

شکوفایی است، بسط و پرورش داد. هیچ چیز نباید مانع قدم گذاشتن در راه طولانی موفقیت شود.

هنگامی که سال اول دبیرستان را به پایان رساندم، آماده بودم که به فیلمسازی آماتوری خود، بُعدی نمایشی بدهم. همراه با رفیقم باد شومیک^{۷۵} که به اندازه من شیفته فیلمسازی بود، ساختن يك وسترن دو حلقه‌ای به نام غرب ریو گراند^{۷۶} را آغاز کردیم. هنرپیشگان همگی از کلاس تئاتر دبیرستان بودند، وسایل صحنه و لباسها را نیز جور کردیم و هر هفته با يك کامیون کرایه‌ای به محل فیلمبرداری در مودستو^{۷۷} می‌رفتیم که فقط چند مایل از شهر ما فاصله داشت و مناظر و پس‌زمینه‌های فوق‌العاده و تماشایی داشت. بازیگران هشت ماه تمام با شور و علاقه بازی کردند.

پس از اتمام فیلم و تدوین آن، حدود ۴۸۰ دلار خرج کرده و اکنون برای آزمون بزرگ آماده بودیم. آیا کسی برای تماشای آن خواهد آمد؟

کارت‌هایی چاپ کردیم و در مودستو آگهی دادیم. يك پوستر چسبان محلی را واداشتیم که اعلان پارچه‌ای را در عرض خیابان اصلی نصب کند - البته به صورت نسبه. وقتی شب نمایش فرا رسید، من و باد که مسئول پروژکتور بودیم از محل خود انبوه جمعیت سالن را تماشا می‌کردیم و از خوشحالی در پوست نمی‌گنجیدیم. نمایش بخوبی و بدون وقفه ادامه یافت و شب آخر وقتی پولها را شمردیم نه تنها هزینه تولید فیلم بلکه حتی پول پرداخت مخارج تبلیغات نیز تأمین شده بود. کاری که در فیلمسازی حرفه‌ای همیشه هم چندان ساده نیست.

پس از گذراندن يك تعطیلات تابستانی در هالیوود که طی آن موفق شدم به عنوان سیاهی لشکر با روزی ۵ دلار در يك استودیو استخدام شوم، سال دوم دبیرستان را آغاز کردم در حالی که برای ساختن فیلمهای ناطق سر از پا نمی‌شناختم. من و باد در «استودیوی» زیرشیروانی خود، اجزای يك فونوگراف قدیمی را روی دوربین جدیدی که به دست آورده بودم، سوار کردیم و کار دستگاهها را با هم تنظیم نمودیم. آنگاه صفحه‌ای را که قسمتی آواز و قسمتی مونولوگ بود، انتخاب کردیم و یکی از دوستانمان نیز کلمات صفحه را حفظ کرد. وقتی کار او کامل شد، چهره‌اش را کمی آرایش کردیم و مقابل دوربین قرار دادیم و دوربین را به کار انداختیم. مکانیزم دوربین، صفحه را چرخاند و

بازیگر صدای آن را شنید. او کلمات حفظ شده را همزمان با کلمات صفحه ادا کرد. وقتی فیلم چاپ شد و به نمایش درآمد، نخستین فیلم ناطق ما آماده بود.

پس از فارغ التحصیل شدن از دبیرستان، در دانشگاه کالیفرنای جنوبی ثبت نام کردم. این تنها کالج سواحل غربی بود که بخش سینما داشت.

استودیو برادران وارنر تصمیم گرفت که مسابقه‌ای برگزار کند و برای دانشجویی که در آن سال بهترین فیلم آماتوری را بسازد جایزه‌ای در نظر گرفت. شرکت در مسابقه برای همه کالجها آزاد بود و استودیو به خاطر افزودن به شهرت یکی از ستارگان مشهورش، جایزه آن را پل مونی نامید.

با این انگیزه، مشغول کار شدم. یکی از داستانهای ادگار آلن پو به نام «تصویر بیضی» را در نظر گرفتم و کار یافتن هنرپیشگان دانشجو و گروه فیلمبرداری را آغاز کردم. مطمئن بودم که این فیلم عظیم‌ترین فیلم کالجی خواهد بود که تا به حال ساخته شده است. همکاری نیز یافتیم. اوان شاو^{۷۸} که به اندازه من اشتیاق داشت و در



۱۱ - ۷. برای فیلمسازان دانش آموز، فیلمبرداری از هیچ نمایی چندان مشکل نیست. این عکس صحنه‌ای از فیلم غرب ریو گراند را نشان می‌دهد. پس از سه شب نمایش این فیلم در سالن مدرسه، تمام مخارج آن تأمین شد.

ضمن از نظر مالی نیز می‌توانست سهم خود را ادا کند. به نظر می‌رسید که مسئله بودجه گریبانگیر هم آماتورها و هم حرفه‌ایهاست. در مورد این فیلم، همکار جدید من يك دانشجوی الهیات بود که در باطن آرزو داشت هنرپیشه شود. او نیم‌رخى كلاسيك، صدایی گرفته و مرتمش و اندامی چون آپولو داشت و کاپیتان تیم واترپولو بود. پس از چند ساعتی گفتگو، متقاعد شد که در تصویر بیضی بازی کند و قسمت عمده پول نقد لازم را هم تهیه نماید. من قبلاً از مترو گلوین مایر خواسته بودم که محل فیلمبرداری، لوازم صحنه، لباس و غیره را در اختیار ما بگذارد. شرکت ایستمن كداك دهزار فوت فیلم خام اهدا کرد و لابراتوار چاپ و ظهور فیلم^{۷۹} چاپ آن را تقبل نمود. بعداً من توانستم پاسيفيك تایتل^{۸۰} و آرت استودیو^{۸۱} را متقاعد کنم که تهیه تیتراژ اصلی و پایانی فیلم توسط آنان به پیشبرد هدف آموزش در دانشگاه كمك فراوانی خواهد کرد و استودیو آر. ك. او^{۸۲} را راضی کردم که مخارج اثرات اپتیکی، فیدها و دیزالوها را انجام دهد. بنابراین، هزینه‌های واقعی بسیار کم بود و مخارج شامل هزینه سوخت، حمل و نقل و لوازم اجاره‌ای که تهیه‌شان به صورت دیگر ناممکن بود می‌شد.

وقتی کارگردانی چون کینگ ویدور بر این موضوع تأکید دارد که يك نقطه نظر واحد ضامن ساخت بهترین فیلمهاست و اینکه کارگردان باید تولید فیلم را از لحظه تکوین يك فکر تا تدوین نهایی تحت نظر داشته باشد، من هم از این نظر دفاع می‌کنم، زیرا از آغاز کاربرد عملی این نظریه را تجربه کرده‌ام. فیلمنامه را بر اساس داستان کوتاهی از آلن پو نوشته بودم، دوربین نیز متعلق به من بود و طبیعتاً فیلمبرداری را نیز خود انجام دادم. من کارگردان و تهیه‌کننده فیلم بودم و آن را در اتاقم تدوین کردم. حتی فیلم را هم خود برای اولین بار نمایش دادم. در آن زمان هنوز بیست سال نداشتم.

فیلمبرداری حدود سه ماه به طول انجامید. صحنه‌های داخلی را در مترو گلوین مایر و صحنه‌های خارجی را آخر هفته‌ها در حوالی تپه‌های پالوس وردس^{۸۳} فیلمبرداری کردیم. وقتی که شب بزرگ فرا رسید، فیلم تصویر بیضی که قبلاً به عنوان برنده مسابقه کالج شناخته شده بود، در هتل روزولت و در حضور تماشاگران برجسته هالیوود و خبرنگاران جراید لس‌آنجلس به نمایش گذاشته شد.

79. Consolidated Film Laboratories

82. RKO

80. Pacific Title

83. Palos Verdes

81. Art Studio



۱۱ - ۸. دانشجویان دانشگاه کالیفرنیا جنوبی در حال فیلمبرداری صحنه‌ای از فیلم تصویر بیضی در استودیوی مترو گلوین مایر. ریچارد ال. بر تهیه‌کننده و کارگردان فیلم، برای تهیه دکور فیلم از والتر واگنر کمک گرفت.

جایزه پل مونی که به من اهدا شد متضمن ورود من به بزرگترین استودیوهای شهر بود.

البته همه اینها تأثیر عمیقی بر من گذاشت. ظاهراً در سن ۱۹ سالگی به هدفم رسیده بودم. دوران مدرسه را اینک پشت سر گذاشته و باقی تابستان را با مراجعه به استودیوها و انتخاب محل کار گذراندم. معرفی‌نامه‌های بسیار، عکس جایزه‌ام، فتوکپی نقدهای جراید و همچنین اشتیاق وافر به کار، همگی سلاح من بودند. به سراغ مدیران همه استودیوها رفتم. به نظر می‌رسید که هیچ کس به نابغه‌ای جوان برای کارگردانی فیلمش احتیاج ندارد. علاقه‌ای هم به دستیار کارگردان، مسئول وسایل صحنه و یا حتی نامه‌رسان هم نداشتند. نظرتان در مورد کار به عنوان یک ناظر بدون حقوق چیست؟ نه — در حال حاضر خیر.

وقتی تابستان تمام شد، تصویری که از شهرت و موفقیت داشتم جای خود را به شناخت واقعی اوضاع داد و من نخستین کار را پس از سه ماه دوندگی در استودیوها پیدا کردم. کارگردانی که می‌شناختم، کاری در استودیو پارامونت با حقوق هفته‌ای بیست و يك دلار برایم پیدا کرد. کار من روی هم چین الوارها بود، گرچه این کار نوعی تنزل به حساب می‌آمد اما من قدردانی کردم و با شور و شغف بسیار به انجام وظایف پرداختم، به این امید که روزی يك نفر از دست‌اندرکاران تهیه فیلم متوجه حضور من شود.

من الوارها را با سرعت و حدتی بیش از سایر کارگران روی هم می‌چیدم. این کار موجب دلخوری سرکارگر شد و به من گفت که باید آهسته‌تر کار کنم، زیرا سرعت من کار دیگران را خراب می‌کند.

در آن هنگام، روزی هشت ساعت کار می‌کردم و بعد خسته و کوفته به اتاقم باز می‌گشتم. رأس ساعت هشت شب تلفن زنگ می‌زد و کسی می‌گفت: «می‌خواهی برای شیف شب کار کنی؟» و اگر اعتراض می‌کردم، پاسخ می‌داد که به راحتی می‌تواند نام مرا از لیست کارگران حذف کند، زیرا من يك تازه کار بودم. يك بار برای شیف شب به استودیو رفتم. مرا همراه با گروهی دیگر سوار کامیون به محل دیگری بردند. در آنجا تمام شب مشغول صاف کردن يك سوی تپه‌ای بودیم تا فون اشتنبرگ بتواند برای ساختن يك صحنه از فیلم *امپراتریس ارغوانی* از مسیر صافی برای سکوی حمل دوربین استفاده کند. به خاطر سرعت کار بر سرم فریاد کشیدند و روز بعد دست از کار کشیدم. شغل بعدی من دستیار فیلمبرداری میان پرده کوتاه^{۸۴} به مدت شش روز بود. گرچه از خوشحالی در پوست نمی‌گنجیدم، اما بزودی دریافتم که چرا مرا به جای افراد با تجربه‌تر انتخاب کرده‌اند. من موافقت کرده بودم که دستمزد ۲۵ دلاری خود را پس از اتمام فیلم دریافت کنم. چنین کردم و منتظر ماندم، اما هرگز از پول خبری نشد.

دوباره به خانه بازگشتم، اما این دفعه مطمئن بودم که يك شکست خورده تمام عیارم. چنین به نظر می‌رسید که تنها فیلمهایی که من قادرم بسازم و مردم حاضرند برایش پول بپردازند فیلمهای آماتوری است. بنابراین به طور موقت تمام توان و نیرویم را در جهت سایر فعالیتهای نمایشی به کار انداختم. در کارمل کالیفرنیا، در يك سالن سینما شروع به نمایش فیلمهای خارجی کردم. این کار خیلی موفقیت‌آمیز بود.

این فعالیت تا سه سال مرا مشغول کرد و در همین مدت آثار فیلمسازان بزرگ دنیا را با دقت مطالعه کردم و در نهان نقشهٔ يك حملهٔ گسترده به هالیوود را کشیدم. مؤسسه‌ای در کارمل تشکیل دادم و برای تهیهٔ فیلم کوتاه رنگی سرمایه‌ای فراهم کردم. فیلم معجزه‌های ورزش^{۸۵} ۵۰۰۰ دلار خرج برداشت و کمپانی برادران وارنر ۲۵۰۰ دلار آن را خرید. این فیلم خوبی بود و مردم آن را در سینماها تماشا کردند، هر چند سهامداران نصیبی از آن نبردند، اما من داشتم راه می‌افتادم.

مشغلهٔ سینمایی که در کارمل داشتم بالا گرفت و شهرت من به عنوان سرمایه‌دار فیلمهای خارجی به کالیفرنیا جنوبی رسید. از من دعوت کردند که يك سینمای فیلمهای هنری را در کلمونت اداره کنم. سرمایهٔ این سینما را مردم همان منطقه تأمین کردند. به امید اینکه به هالیوود نزدیکتر خواهم شد از کارمل به کلمونت رفتم و تمام سرمایه‌ام را در طرح جدید به کار انداختم. در طول يك سال مجدداً ورشکست شدم، به دلیل کسری سرمایه و حساب و کتاب غلط و اینکه تنها به فیلمهای قدیمی می‌توانستم دسترسی پیدا کنم.

مصمم بودم که دیگر هرگز به خانها در مودستو بازنگردم، پس به هالیوود رفتم و از حُسن تصادف، دستیار فیلمبردار جورج پال شدم. وی در آن موقع فیلمبردارانی را که عضو اتحادیه نبودند برای ساختن فیلمهای کوتاه پاپتون استخدام می‌کرد.

این امر نقطهٔ عطفی در زندگی حرفه‌ای کوتاه من بود. پس از يك سال تجربه در فیلمبرداری و دریافت دستمزد، تصمیم گرفتم که آن را به عنوان شغل اصلی زندگی خود انتخاب کنم. نامه‌ای به اتحادیهٔ فیلمبرداران نوشتم اما موقتاً قبول نشدم. حال که به گذشته برمی‌گردم از اینکه رد شدم خرسندم، زیرا باعث شد که نیرو و توانم را در جهت حرفهٔ پولسازتر کارگردانی به کار گیرم.

در همین موقع با وارن اسکات^{۸۶}، رئیس بخش سینمایی دانشگاه کالیفرنیا جنوبی آشنا شدم. اخبار شهرت دوران دانشجویی من در چند سال گذشته به گوش اسکات رسیده بود و از آنجا که نیازمند مشاوران بیشتر در امور هنر و تکنیکهای فیلمسازی بود من هم به این گروه پیوستم.

در ترم اول به تدریس عکاسی مشغول شدم، سپس به گروهی پیوستم که همراه

ویلیام کیگلی درس کارگردانی می‌دادند.

گرچه از زمانی که در پارامونت خرده‌کاری می‌کردم راه درازی پیموده بودم، اما هنوز از هدف خود که بستن قرارداد با استودیو بود فاصله زیادی داشتم. حتی همکاری نزدیک من با کیگلی دری بر من نگشود زیرا هنوز هیچ راه همواری برای فیلمسازی با آموزش آکادمیک وجود نداشت. من این را می‌دانستم و همه راهها را آزموده بودم. در همین زمان بود که نقشه‌ای کشیدم که مرا به هدفم رساند. حال که شغلی برای من وجود ندارد باید خود خلقش کنم.

دو سال قبل در کارمل، یک فیلمنامه کوتاه نوشتم به نام پس شما می‌خواهید سیگار کشیدن را ترک کنید^{۸۷} و آن را برای پیت اسمیت^{۸۸} که آن موقع فیلمهای کوتاه برای مترو گلدوین مایر می‌ساخت فرستادم. پیت در یادداشتی برایم نوشت که از خواندن آن بسیار لذت برده و حتی سعی کرده موافقت استودیو را برای تهیه فیلمی از آن جلب کند، اما از آنجا که فیلمنامه در صدد ارائه روشهایی برای ترک اعتیاد سیگار بود احتمالاً با مخالفت بسیاری از کمپانیهای دخانیات روبرو می‌شد.

اکنون فیلمنامه را داشتم و وارن اسکات هم احتیاج به طرح داشت؛ طرحهایی که هم بتوان در دانشگاه به اجرا درآورد و هم زمینه‌ای برای آموزش عملی دانشجویان باشد. متقاعد کردن اسکات در مورد منافع آشکار این فیلمنامه اخلاقی که به مضرات نیکوتین پرداخته خیلی راحت بود.

با توجه به سرمایه زیادی که در اختیارم بود، بهترین شاگردان کلاسهای فیلمبرداری و کارگردانی را گرد آوردم و یک فیلم دو حلقه‌ای کوتاه حرفه‌ای ساختم. برای نقشهای کوتاه از دوستان و شاگردان کمک گرفتم، اما در مورد نقش اول از یک هنرپیشه حرفه‌ای به نام جورج آهانلون^{۸۹} خواستم که از دستمزدش جهت خدمت به تعلیم و تربیت دانشجویان چشم‌پوشی کند. این فیلم آغاز همکاری پانزده ساله این بازیگر با مردی شد که در آن هنگام او را تنها به نام «معلم» می‌شناخت.

وقتی فیلم تکمیل شد و دانشجویان پاداش تجربه شرکت در تهیه این فیلم را دریافت کردند، نگرانی من تازه شروع شد زیرا اگر تماشاگران این فیلم سرگرم‌کننده را نمی‌دیدند، زحماتمان برای ساختن آن به هدر می‌رفت.

87. So You Want to Give Up Smoking

89. George O'Hanlon

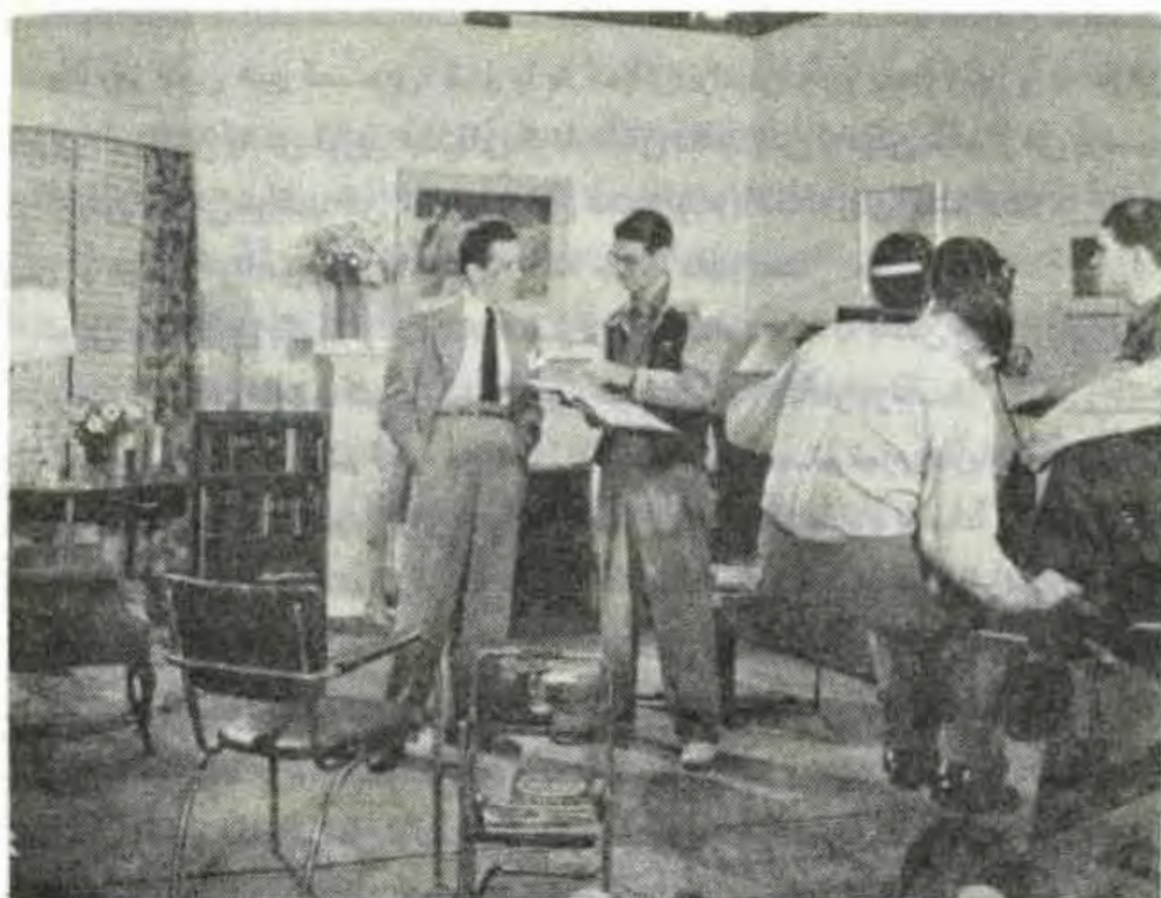
88. Pete Smith

يك روز بدون هیچ قصدی، فیلم را به کمپانی برادران وارنر بردم و آن را به نورمن موری^{۹۰}، رئیس بخش توزیع فیلمهای کوتاه نشان دادم. پس از دیدن فیلم از من پرسید در افزایش چه می‌خواهم. من که خلع سلاح شده بودم با لکنت زبان گفتم «۲۵». موری پس از درنگ کوتاهی پرسید هزار یا صد، جواب دادم صد.

او بی‌آنکه چیزی بگوید از جا بلند شد و از من خواست که به بخش حقوقی برویم و بلافاصله قرارداد را امضا کنیم. یکباره فکر وحشتناکی به خاطرم رسید. من در واقع داشتم چیزی را می‌فروختم که به من تعلق نداشت. می‌توانستم تمام جریان را به موری بگویم و اعتراف کنم فیلم را برای آموزش دانشجویان ساخته‌ایم و نسخه نگاتیو آن به دانشگاه تعلق دارد و به احتمال قریب به یقین دانشگاه از این معامله استقبال نمی‌کند. اگر همه این چیزها را به او که آدم پر مشغله‌ای بود می‌گفتم، از خرید این فیلم منصرف می‌شد و از محصولات دیگر آن سال بازار استفاده می‌کرد. باز هم يك فرصت بزرگ برای ایجاد ارتباط با يك استودیو را برای هفت سال دیگر از دست می‌دادم. موقعیت را مفتهم شمردم و تمام مراحل اولیه انقلاذ قرارداد را انجام دادم، بعد با عجله برای دیدن اسکات به دانشگاه رفتم.

مدت ۵ دقیقه با طفره سعی کردم طوری قضیه را برایش تعریف کنم که فکر نکند قصد کلاهبرداری دارم. درست موقعی که فکر می‌کردم تمام قضیه را وتو خواهد کرد، چاره‌ای برای این مشکل یافت. وی گفت شاید بتواند نسخه نگاتیو فیلم را برای حفاظت به من بسپارد زیرا دانشگاه محفظه ضدحریق برای نگهداری فیلم نداشت. و بعد از آنجا که من همکاری صدیق و وفادار بودم هدیه‌ای، فی‌المثل، هزار دلار به دانشگاه اعطا می‌کردم. بلافاصله موافقت خود را با این راه حل عاقلانه اعلام کردم. نسخه نگاتیو را به کمپانی دادم، چك ۲۵۰۰ دلاری را دریافت کرده و يك هزار دلار آن را به دانشگاه کالیفرنای جنوبی اهدا کردم. هیچ کس در این معامله ضرر نکرد.

يك ماه بعد، کمپانی برادران وارنر پیشنهاد کرد فیلم دیگری از این مجموعه به نام پس فکر می‌کنید به عینك احتیاج دارید^{۹۱} بسازم. دوباره از آهائلون دعوت کردم، اما این بار دستمزدش را نقداً گرفت. پس از این فیلم، با آهائلون يك قرارداد شخصی به مدت هفت سال به طور داوطلبانه امضا کردم. کمپانی فیلم دوم مرا هم پسندید و از من دعوت کرد تا



۱۱ - ۹. مضرات سیگار، موضوعی مناسب برای يك فیلم دانشگاهی، ریچارد ال. برا برا آن داشت که فیلم پس شما می‌خواهید سیگار کشیدن را ترك کنید را برای دانشگاه کالیفرنیا جنوبی بسازد. کمپانی برادران وارنر پس از دیدن فیلم، خواستار خرید آن شد و به این ترتیب ریچارد ال. بر يك کارگردان حرفه‌ای شد.

به عنوان نویسنده به گروه فیلمهای کوتاه زیرنظر گوردون هالینگزهد^{۹۲} پیوندم. هفت سال از دریافت جایزه پل مونی می‌گذشت. اکنون در آستانه رسیدن به هدف بودم. با قراردادی که در دست داشتم دیگر راهی تا کارگردان شدن باقی نمانده بود. اما سرنوشت دوباره ورق جدیدی رو کرد - بمباران هوایی پرل هاربر. از آنجا که برای تهیه يك فیلم کوتاه با يك استودیوی بزرگ قرارداد بسته بودم بی‌اندازه ناراحت شدم. چنین به نظر می‌رسید که زندگی حرفه‌ای من تا مدتی به تعویق افتاده و یا تا ابد تمام شده است.



۱۱ - ۱۰. هرگز سابقه نداشته که يك كمپانی بزرگ فيلم، يك فيلم دانشگاهی بخرد و آن فيلم نخستين نمونه يك مجموعه ده ساله شود. در اين عكس ريچارد ال. پرو بازیگرش جورج آهانلوون روی صندلیهای مخصوص خود که نماد موفقیت در هالیوود است دیده می‌شوند.

مسئولیتها و وظایف کارگردان

اتحادیه کارگردانان آمریکا

پس از پایان جنگ جهانی دوم، هزاران تکتیسین فیلم، نویسنده، کارگردان و هنرپیشه از خدمت باز گشتند تا کار هنری خود را در سینما از سر گیرند. خوشبختانه من فقط هفت ماه از يك قرارداد را پشت سر گذاشته بودم و هنوز مدتی از آن باقیمانده بود؛ از اینرو وقتی به هالیوود برگشتم شغلی انتظارم را می کشید.

چهار سالی که به خدمت اشتغال داشتم از نظر فیلمسازی تلف نشد، چون بیش از ۳۵ فیلم آموزشی و اخلاقی برای نیروی هوایی آمریکا ساختم و خیلی بالغ تر از آن جوان فارغ التحصیلی شدم که از کار تولید فیلم در دانشگاه به هالیوود رسید. از آن مهمتر، مفهوم کامل مسئولیت را دریافتم. نیروی هوایی بیش از يك میلیون دلار در اختیارم گذاشت تا فیلمهایی در سراسر آمریکا بسازم.

حال که دوباره به ایستودیو باز می گشتم، می بایست عضو اتحادیه کارگردانان شوم تا دفتر مرکزی را متقاعد کنم که شرایط لازم يك کارگردان را دارم. در آن زمان، این اتحادیه تنها چند صد عضو داشت و حق عضویت سالانه آن هم ناچیز بود. ایننامه کارگردان را چنین تعریف می کرد: «کارگردان کسی است که کارگردانی و تولید يك فیلم سینمایی را بر عهده گیرد، مفهوم لغت کارگردانی به همان معنایی است که عرفاً در این رشته به کار برده می شود و اینکه ممکن است خدمات دیگری نظیر تهیه کنندگی و یا نویسندگی ارائه کند سبب نمی شود که از رده کارگردانان خارج شود.»

در سال ۱۹۴۶، يك کارگردان مشروط بر اینکه روزهای تعطیل هم کار می کرد، حداقل هفته ای ۳۱۲ دلار دریافت می نمود و چنین کارگردانی می بایست ۲۵۰ دلار

ورودی و مقدار مختصری حق عضویت سالانه پرداختد. امروزه، تعداد اعضای این اتحادیه بیش از دو هزار و دویست کارگردان ارشد است (این تعداد شامل دستیار کارگردان نمی‌شود). کارگردان فیلمهای سینمایی طبق قوانین اتحادیه، هفتمای ۱۰۰۰ دلار می‌گیرد و این مبلغ در مورد کارگردان فیلمهای تلویزیونی حداقل ۱۱۰۰ دلار برای يك برنامه نیمساعته، ۲۲۰۰ دلار برای يك برنامه یکساعته و ۴۴۰۰ دلار برای يك برنامه ۹۰ دقیقهای است.

يك کارگردان برای پیوستن به اتحادیه باید ۲۰۰۰ دلار ورودی و سالانه يك درصد از درآمد خود را تا حداکثر ۱۰۰۰ دلار به این اتحادیه پرداختد.

موافقتنامه اصولی کارگردانان که اخیراً به اجرا درآمد و در سال ۱۹۶۸ با استودیوهای مختلف به امضا رسید، شامل موافقتنامه معاملاتی نظیر ماده ۲ تدارکات دفتر اتحادیه است که طبق آن کارگردانی که توسط تهیه‌کنندهای استخدام می‌شود باید با عضو اتحادیه باشد و یا در ظرف مدت سی روز از تاریخ استخدام و امضای قرارداد به عضویت اتحادیه درآید. کارگردان همچنین باید حداقل زمان آماده کردن مقدمات فیلم و مدت لازم برای تدوین را ذکر کند. تاریخ شروع کار با يك هفته تقریب هنگام استخدام به کارگردان گفته می‌شود و اگر برای فیلمبرداری نیاز به سفر به محل دیگری است، وسیله سفر باید درجه يك یا بهترین وسیله ممکن باشد.

اگر هنگام تهیه يك فیلم، فیلمبرداری به دلایلی متوقف شود، پس از شروع مجدد، کارگردان فقط برای مدتی که به کار اشتغال داشته دستمزد دریافت می‌کند؛ برخلاف هنرپیشه‌ها که حتی در فاصله قطع فیلمبرداری، دستمزدشان را دریافت می‌کنند تا وقتی که نقش خود را به آخر برسانند. بیماری جنجالی الیزابت تیلور ضمن فیلمبرداری فیلم کلوپاترا سبب شد که در فاصله قطع فیلمبرداری، صدها هزار دلار به هنرپیشگان پرداخت شود.

در قراردادهای کوتاه مدت که مدت اشتغال آن حداقل بیست و شش هفته است، کارگردان نباید بیشتر از شش هفته بیکار بماند که البته در این مدت حقوقی دریافت نمی‌دارد. در قراردادهای کوتاه مدت، احتمالاً کارگردان را به يك کمپانی دیگر قرض می‌دهند که در این صورت، دستمزدی بیشتر از آنچه در قرارداد ذکر شده به او تعلق می‌گیرد و مابه‌التفاوت را کارفرمای جدید می‌پردازد.

کارگردان ممکن است به دلیل نارساییهای جسمی یا روحی و موارد اضطراری نتواند

وظایفش را انجام دهد که در این صورت از کار برکنار می‌شود. طبیعتاً، کارگردان باید رفتاری متناسب با عرف جامعه داشته باشد و بنابر قرارداد یکی از استودیوها «...» کارگردان نباید مرتکب عملی شود که او را در اجتماع خوار و خفیف جلوه دهد، یا تنفر، تمسخر و اهانت مردم را نسبت به او برانگیزاند و رفتارش موجب شگفتی و توهین به دیگران شود.»

طبق موافقتنامه اتحادیه، انتخاب هنرپیشگان باید با مشورت کارگردان صورت گیرد، مگر در مورد افرادی که پیش از عقد قرارداد با کارگردان، انتخاب شده‌اند.

زمانی که فیلم به مرحله تدوین می‌رسد، به کارگردان باید فرصت ابراز عقیده داده شود، گرچه برش نهایی را خود کمپانی تهیه‌کننده انجام می‌دهد. تهیه‌کننده موظف است کارگردان را از زمان و مکان پیش نمایشهای غیرعلنی^۱ مطلع سازد.

دیگر بندهای مربوط به تدوین، در صورت عدم امکان ملاقات حضوری کارگردان و تهیه‌کننده، این حق را به کارگردان می‌دهد تا نظراتش را در مورد تدوین بیان دارد. اما تصمیم نهایی از آن تهیه‌کننده است: «تهیه‌کننده تصمیم نهایی را در مورد برش و صداگذاری می‌گیرد و محتوا نباید چنان باشد که مانع انجام تغییرات مورد نظر او شود.»

در موافقتنامه اصولی هیچ مانعی بر سرقراهای خصوصی که کارگردانانی چون زینمان، وایز و استیونس با استودیوها می‌گذارند وجود ندارد. موافقتنامه اصولی کارگردانان، مانند موافقتنامه‌های اتحادیه‌ها، برای حمایت از کارگردانان معمولی است نه قدرتمندانی که دستمزدهای کلان می‌گیرند و از بهترین مزایا برخوردارند.

یکی از مسائل بحث انگیز محافل هالیوود تیتراژ نامهاست و مقررات اتحادیه در این باره چنین است: «نام کارگردان در تمام نسخه‌های پوزیتیو فیلم نباید کوچکتر از ۴۰٪ اندازه تیتراژ عنوان فیلم بوده و هیچ نام دیگری به درشتی اسم کارگردان باشد. نام کارگردان و پس از آن نام مدیر فیلمبرداری باید آخرین تیتراژ فیلم باشند.»

در تلویزیون، نام کارگردان ممکن است به صورتی که ذکر شد در تیتراژ بیاید و یا امکان دارد در آخر فیلم بلافاصله پس از آخرین آگهی تجارتي پیش از معرفی افراد دیگر انجام پذیرد.

پاداش اضافی کارگردان تلویزیون بنا بر موافقتنامه اصولی چنین است:

حقوقی که کارگردان برای ساختن يك فيلم تلویزیونی دریافت می‌کند، باید شامل حقوق کامل برای هر بار به نمایش گذاشتن آن فیلم در هر شهری باشد که ایستگاه پخش برنامه تلویزیونی در آن دایر است.

مبلغ پرداختی برای هر بار نمایش: اگر تهیه کننده‌ای بخواهد فیلم تلویزیونی را بیش از يك بار در تلویزیون به نمایش درآورد، باید در يك ماده جداگانه در قرارداد استخدامی کارگردان قید کند و پاداش اضافی برای هر بار نمایش مجدد نباید کمتر از مبالغ زیر باشد:

دومین پخش	۵۵۰ دلار
سومین پخش	۴۴۰ دلار
چهارمین پخش	۲۷۵ دلار
پنجمین پخش	۲۷۵ دلار
ششمین پخش	۲۷۵ دلار
هفتمین پخش	۱۶۵ دلار
هشتمین پخش	۱۶۵ دلار
نهمین پخش	۱۶۵ دلار
دهمین پخش	۱۶۵ دلار

کارگردان باید برای فیلمهایی که در خارج از آمریکا از تلویزیون به نمایش در می‌آیند مبالغ زیر را دریافت کند:

برای فیلمهای نیمساعته

در اولین پخش	۸۲ دلار و ۵۰ سنت
با درآمد ناخالص ۷۰۰۰ دلار	۵۵ دلار
با درآمد ناخالص ۱۰۰۰ دلار	۵۵ دلار

برای فیلمهای یکساعته

در اولین پخش	۱۶۵ دلار
با درآمد ناخالص ۱۳۰۰۰ دلار	۱۱۰ دلار
با درآمد ناخالص ۱۸۰۰۰ دلار	۱۱۰ دلار

برای فیلمهای ۹۰ دقیقه‌ای

در اولین پخش	۳۳۰ دلار
--------------	----------

با درآمد ناخالص ۱۸۰۰۰ دلار	۲۲۰ دلار
با درآمد ناخالص ۲۴۰۰۰ دلار	۲۲۰ دلار

پولی که بابت نمایش دوباره پرداخت می‌شود اصطلاحاً «بازپرداخت» می‌گویند و موضوع بحث انگیز محافل تلویزیونی هالیوود است. بازپرداخت به نویسندگها، کارگردانان و هنرپیشه‌هایی تعلق می‌گیرد که فیلمهایشان بیش از يك بار به نمایش درآیند. کارگردانی را می‌شناسم که با پولی که از محل پخش مجدد فیلمهایش به دست آورد توانست قایقی بخرد و مخارج آن را تأمین کند.

استدلال رهبران کاردان اتحادیه برای بازپرداخت نمایش مجدد این است که هر بار يك فیلم به نمایش درمی‌آید، عملاً امکان يك کار خلاق را از کارگردان می‌گیرد. این پول در واقع نوعی جریمه برای تهیه کننده و پاداشی برای عضو اتحادیه است.

اگر از کارگردانی برای ساختن فیلم نمونه (اولین فیلم يك مجموعه) دعوت شود، دستمزد او باید حتماً دو برابر حداقل باشد. اگر کارگردان به طور روزانه کار می‌کند، دستمزدش ۲۵۰ دلار است و اگر برای فیلمبرداری ناچار به پرواز با هواپیما یا غواصی باشد روزانه ۵۰ دلار به دستمزدش اضافه می‌شود.

از آنجا که ایستگاههای تلویزیونی، فیلمهای سینمایی را هرطور که دلشان می‌خواست قیچی می‌کردند، يك ماده جدید به موافقتنامه اصولی اضافه شد که طبق آن باید پیش از هرگونه برش و نمایش فیلم از تلویزیون، با کارگردان آن مشورت کرد.

اتحادیه کارگردانان اولین اتحادیه سازمانی بود که متوجه شد نمایش فیلمهایی که تهیه کنندگها در اصل برای وسیله ارتباطی دیگری ساخته‌اند چه مسائلی را به دنبال می‌آورد. امروزه قوانین بسیار جدی در این مورد وجود دارد. به خاطر دارم وقتی اولین فیلم یکساعته تلویزیونی خود را در هالیوود با دستمزد بسیار کم ساختم — تلویزیون تازه کار خود را آغاز کرده بود — يك ماه پس از پخش تلویزیونی آن از یکی از شبکههای مهم، متوجه شدم که یکی از سینماهای بزرگ شهر لس آنجلس آفیش بزرگی از فیلم را به دیوار زده است. تلاش من و وکیلیم برای متقاعد کردن تهیه کننده به اینکه کارش از نظر اخلاقی و قانونی غلط بوده بی‌فایده ماند. اما وقتی دوباره نوبت معامله شد، اتحادیه نظرش را تحمیل کرد تا دیگر چنین مواردی پیش نیاید. باید اشاره کنم وقتی فیلم نمونه

۹۰ دقیقه‌ای مجموعه‌ی سان ست استریپ^{۲۷۷} را کارگردانی می‌کردم، بر مبنای موافقتنامه‌ی اصولی حقوقی مطابق با حقوق کارگردان سینما به من پرداخت شد. بعدها، وقتی این فیلم برای برنامه‌ی شبکه‌ی ABC تنظیم شد، دستمزد يك کارگردان تلویزیونی را دریافت کردم.

سالها پیش در هالیوود رسم بر این بود که کارگردان دستمزد خود را با تأخیر دریافت کند — هنوز هم در بعضی از موارد چنین است. به همین دلیل، موافقتنامه‌ی اصولی اتحادیه مانع به تعویق انداختن دستمزد می‌شود، اما به آنها اجازه می‌دهد که برای دستمزد و مزایای بیشتر تلاش کنند.

در حالی که حداقل دستمزد کارگردان برای يك نمایش نیمساعتی تلویزیونی ۱۱۰۰ دلار است، کارگردانان معروف دستمزدی بین ۱۲۵۰ تا ۲۵۰۰ دلار درخواست می‌کنند. تهیه‌کننده برای يك برنامه‌ی یکساعتی تلویزیونی مبلغی بین ۲۵۰۰ تا ۳۵۰۰ دلار به کارگردان می‌پردازد در حالی که معمول آن ۲۲۰۰ دلار است. يك کارگردان تلویزیون که مرتباً به صورت آزاد کار می‌کند می‌تواند سالانه بالغ بر ۵۰۰۰ دلار دریافت کند که اگر مبالغ «بازپرداخت» حاصل از نمایشهای مجدد را هم اضافه کنیم ۵ تا ۱۰ هزار دلار نیز به آن افزوده می‌شود. البته کارگردانان برجسته و موفق برای هر فیلم به تنهایی ۱۰۰۰۰۰ تا ۳۰۰۰۰۰ دلار دریافت می‌کنند، علاوه بر درصدی که از سهام فیلم عایدشان می‌شود.

بله، به راستی که کارگردانی از خیلی جهات کاری پُر آجر است. اتحادیه‌ی کارگردانان آمریکا خدمات رفاهی بسیاری برای اعضایش فراهم می‌آورد که از محل برنامه‌های بیمه‌ی گروهی و طرح مستمری آزاد تأمین می‌شود. طبق طرح مستمری اتحادیه‌ی کارگردانان آمریکا، تهیه‌کننده‌ی فیلمهای سینمایی باید ۵ درصد از حقوق کارگردان را تا حداکثر ۱۰۰۰۰۰ دلار، و در مورد فیلمهای تلویزیونی ۵ درصد از حقوق کارگردان تا مبلغی معادل دو برابر حداقل دستمزد به اتحادیه بپردازد. همچنین اعضای اتحادیه باید ۲/۵ درصد از حقوق خود را به این طرح اختصاص دهند. اتحادیه سن بازنشستگی کارگردان را ۶۰ تا ۶۵ سال — به انتخاب خود کارگردان — تعیین کرده، مشروط بر اینکه کارگردان ۱۸۰ ماه یا بیشتر به عنوان کارگردان کار کرده

باشد.

کارگردانی که در ۶۵ سالگی بازنشسته می‌شود، ماهانه ۱۷۵ دلار به طور مادام‌العمر دریافت می‌کند. علاوه بر آن ۶۰٪ از آنچه را که برای این طرح به اتحادیه پرداخته هر ماه به او بازپس داده خواهد شد. کل مبلغ پرداختی ماهانه می‌تواند تا حدود ۴۰۰ دلار در ماه برسد.

طرح بیمه گروهی اتحادیه به طور خودکار ۱۰۰۰ دلار به عنوان مبلغ اضافی پرداخت می‌کند. لیست کاملی از خدمات بیمارستان و جراحی که با هزینه بسیار کم در اختیار اعضا و بستگانشان قرار می‌گیرد وجود دارد.

یکی از مسائل بحث‌انگیز جلسات کارمندان هالیوود، دعوی سه اتحادیه (کارگردانان، نویسندگان و هنرپیشگان) نسبت به تهیه کنندگان است مبنی بر مطالبه پرداخت مبالغی اضافه به اعضایشان به دلیل نمایش فیلمهایی که از سال ۱۹۴۸ به بعد توسط تلویزیون پخش شده‌اند. پس از سالها بحث و گفتگو، تهیه کنندگان فیلمهای پس از آوریل ۱۹۶۰، موظفند ۲ درصد از کل درآمد ناخالص خود را پس از کسر ۴۰٪ از کل دریافت ناخالص به عنوان بهای توزیع به اتحادیه کارگردانان آمریکا بپردازند.

در حال حاضر، موافقتنامه اصولی، مسائل احتمالی شبکه‌های تلویزیونی پولی^۳ - رسانه‌ای که مدت‌ها طول کشید تا به مرحله عمل درآمد - را نیز دربرمی‌گیرد. از آنجا که چنین سیستمی به وجود آمده و نرخ کرایه فیلم از تهیه کنندگان بالا رفته، اتحادیه کارگردانان ممکن است مذاکراتی در مورد حداقل مبلغ قابل پرداخت به سینما را از سر بگیرند. اما تهیه کنندگان محتاطانه این ماده را اضافه کرده‌اند که «نمایش سینمایی شامل هرگونه شبکه تلویزیونی پولی نیز می‌باشد.» گرچه از زمان آخرین مذاکرات کارگردانان با تهیه کنندگان، ویدئو وارد واژگان هالیوود شده و در مورد اینکه اگر روزی این سرگرمی خانگی جنبه واقعیت به خود بگیرد، چگونه همه اتحادیه‌های فیلم سهمی از درآمد آن را طلب خواهند کرد می‌توان يك کتاب نوشت.

از طریق وجوه خیرخواهانه اتحادیه، اعضا می‌توانند در شرایط بحرانی از کمکهای نقدی استفاده کنند و از طریق این شعبه از فعالیتهای اتحادیه، کمکهای بسیاری نیز به خیریه‌های خارج از محدوده‌های این حرفه شده است.

۳. شبکه‌هایی که بینندگان برای استفاده از آنها باید پول بپردازند. - م.

در ماه فوریه هر سال تمام اعضای اتحادیه در هتل هیلتون بورلی هیلز یا والدورف - استوریا در نیویورک گرد هم می‌آیند. این گردهم آیی به منظور آشنایی اعضا و اهدای جایزه اتحادیه به بهترین کارگردان سال است. کارگردانی که به نظر اعضا بهترین کار را در طول سال ارائه داده برنده مدال طلا می‌شود و جایزه مشابهی نیز به بهترین کارگردان فیلمهای تلویزیونی تعلق می‌گیرد. این جوایز اعتبار فوق‌العاده‌ای دارند، چون داوران آن همگی کارگردان هستند و بخوبی به نقش کارگردان در تهیه يك فیلم آگاهند.

در حال حاضر، اتحادیه کارگردانان آمریکا در ساختمان بسیار زیبایی در بلوار سان ست هالیوود واقع شده است. اتحادیه کارگردانان آمریکا نام جدید خود را (سابقاً اتحادیه کارگردانان پرده نمایش خوانده می‌شد) از الحاق اتحادیه کارگردانان نیویورک و اتحادیه کارگردانان رادیو و تلویزیون به دست آورده است.

اهداف اتحادیه در آییننامه آن چنین ذکر شده: «ارائه و هماهنگی فعالیتهای مختلف افرادی است که در حال حاضر یا در آینده به کارگردانی فیلمهای سینمایی و تلویزیونی اشتغال داشته و یا خواهند داشت - کمک به تمام اعضا برای تأمین پاداش منصفانه و شرایط کاری بهتر - و تعیین و به اجرا گذاشتن حداقل دستمزد قراردادهای - و اتخاذ، ترویج و تشویق رعایت مقررات اخلاقی در بین اعضا و کسانی که به نحوی به این حرفه اشتغال دارند.»

يك عضو جدید با پرداخت ۲۰۰۰ دلار ورودی و حق عضویت برای چهار ماه اول می‌تواند به اتحادیه بپیوندد، به شرطی که يك توصیه نامه از سه کارگردان عضو داشته باشد و بتواند شایستگی خود را برای گرفتن يك کار ثابت کند.

گرچه اتحادیه کارگردانان در مورد اعضای که به نظر اتحادیه مرتکب عملی برخلاف مصالح اتحادیه هستند، اقدام جدی به عمل می‌آورد، اما تا به حال هیچ کارگردان و دستیار کارگردانی رفتار ناشایست و بدی نداشته و لطمه‌ای به حرفه کارگردانی چه در سینما و چه در تلویزیون نزده است. در واقع، مردانی که کارگردانی را به عنوان حرفه زندگی انتخاب کرده‌اند، چنان وقار و مقام اجتماعی به آن بخشیده‌اند که در دیگر اتحادیه‌های کار نمایش کم‌نظیر است.

سانسور و محدودیتها

از آغاز پیدایش سینما تا به امروز همواره فیلمها به نوعی سانسور می‌شده‌اند. در زمان

سینمای صامت، وقتی تهیه‌کننده‌ها از کنترل خارج شدند، دفاتر محلی سانسور در سرتاسر آمریکا به وجود آمدند که هر کدام مقررات خاص خودشان را داشتند. تهیه‌کننده‌ای که نمی‌خواست فیلمش سانسور شود، می‌بایست تمام آنچه را که ممکن بود در مناطق مختلف کشور سانسور شود حدس بزند که البته کاری مشکل و غیرممکن بود. دفتر سانسور نیویورک ممکن بود نسبت به یک مسئله خاص اعتراض کند، در حالی که دفتر سانسور بوستون نسبت به موضوع دیگری معترض شود. این مشکل سبب به وجود آمدن دفتر تهیه‌کنندگان و پخش‌کنندگان هیز سینمای آمریکا^۴ شد و مقررات تشکیلات تهیه فیلم را به وجود آورد - نهادهی متشکل از تهیه‌کنندگان هالیوود که وظیفه‌اش خودسانسوری بود. پس از مدت کوتاهی، دفاتر محلی سانسور منحل شدند، گرچه برخی از آنها برای مدتها به کارشان ادامه دادند.

زمانی که تلویزیون به وجود آمد، نیاز مشابهی احساس شد و به همین سبب مجمع ملی پخش، مقررات نمایش فیلمهای تلویزیونی را وضع کرد. در سالهای اخیر، در نتیجه تغییر اصول اخلاقی و سلیقه عامه، محدودیتهایی که عمدتاً در زمینه مسائل جنسی و خشونت فیلمهای سینمایی اعمال می‌شد کاهش یافت. علاوه بر قوانین مجمع ملی پخش، شبکه‌های تلویزیونی به منظور حمایت از منافع خود و حامیانش، سانسور ویژه خود را دارند.

کارگردان تلویزیون علاوه بر محدودیتهای فوق، با سانسور تجاری نیز روبروست. برای مثال، کمپانیهای تولیدکننده سیگار هرگز اجازه نمی‌دهند بازیگران سیگاری که مارک بخصوصی دارد بکشند یا ته سیگار را با بی‌اعتنایی به گوشه‌ای پرتاب یا با عصبانیت در زیرسیگاری له کنند. یک کمپانی بزرگ سیگار، کلمه «واحه» را به علت اینکه نام کمپانی سیگار رقیبش بود از دیالوگ حذف کرد.

چندی پیش از تنسی ارنی فورد^۵ به عنوان میهمان برای شرکت در برنامه شورت دعوت شد. اما آژانس تبلیغاتی فورد از شرکت او در این برنامه جلوگیری کرد، چون آن را تبلیغی مجانی برای رقیبش دانست.

کارگردان تلویزیون باید بسیار هشیار باشد و اجازه ندهد کلامی زشت و قبیح و مخالف

4. Hays Office of the Motion Picture Producers and Distributors of America

5. Tennessee Ernie Ford

اعتقادات مذهبی به برنامه‌اش راه یابد. گرچه این گونه محدودیتها تا اندازه‌ای در فیلمهای سینمایی حذف شده‌اند. زمانی يك شبکه تلویزیونی از نمایش فیلمهایی که در آن هنرپیشه از کلمه «دیوانه» استفاده کرده بود خودداری کرد، چون مؤسسه‌های روانی محدوده آن شبکه تلویزیونی برای روان درمانی از تلویزیون استفاده می‌کردند.

برای نشان دادن تغییرات اصول اخلاقی در هالیوود (و سرتاسر آمریکا) کافی است مقررات قدیم و جدید را با هم مقایسه کنید:

مقررات قدیم

۱. جنایت را هرگز نباید به گونه‌ای نمایش داد که دلسوزی تماشاگر نسبت به آن برانگیخته شود و عواطفش علیه قانون و عدالت تحريك گردد و بیننده را بر آن دارد که در صدد تقلید برآید.
۲. خودکشی — راه حل مشکلات فیلمهای سینمایی — باید حذف شود مگر آنکه طرح داستان چنین ایجاب کند و در این صورت نیز هرگز نباید آن را توجیه، ستایش و یا تهرئه کرد.
۳. هرگز نباید در صحنه‌ای افسر مجری قانون به دست جنایتکاران کشته شود، مگر آنکه طرح داستان چنین اقتضا کند.
۴. فیلمهایی که درباره مسائل مربوط به نوجوانانی است که به سن قانونی نرسیده‌اند و یا احتمالاً باعث تحريك و تقلید آنان می‌شوند، حق نمایش ندارند.
۵. قتل:
- (الف) روشی که قاتل به کار می‌برد، نباید به صورتی باشد که انگیزه‌ای برای تقلید تماشاگر شود.
- (ب) جزئیات کشتارهای وحشیانه را نباید نمایش داد.
- (ج) در عصر حاضر، انتقامجویی نباید توجیه شود.
- (د) قتل از روی ترحم نباید محق و مجاز به نظر آید.
۶. اعتیاد به مواد مخدر و نحوه خرید و فروش آن حق نمایش ندارد، بخصوص اگر فیلم:
- (الف) استفاده از مواد مخدر را تشویق، تحريك و یا توجیه کند؛ یا
- (ب) اثرات گیرای موقتی آن را با کلام و تصویر تأکید کند؛ یا
- (ج) ترك اعتیاد را ساده و آسان بنماید؛ یا
- (د) بر سود حاصل از خرید و فروش مواد مخدر تأکید کند؛ یا
- (ه) بجهمهایی را که آگاهانه در کار خرید و فروش مواد مخدر هستند نمایش دهد.
۷. داستانهایی که مربوط به آدمربایی یا دزدی غیرقانونی بجهماست تنها تحت شرایط زیر

قابل قبول است:

(الف) موضوع با قید و احتیاط مطرح شود و جزئیات مخوف و وحشتناک بی‌مورد حذف گردد.

(ب) کودک صحیح و سالم به نزد والدینش باز گردد.

مسائل جنسی:

قداست خانه و خانواده باید حفظ شود و هیچ فیلمی نباید روابط جنسی نامشروع را به عنوان یک موضوع عادی یا قابل قبول نمایش دهد.

۱. روابط نامشروع وزنا اگر لازمه طرح داستان باشد، نباید پرداختی صریح و آشکار داشته، توجیه شود یا صحیح و جایز جلوه کند.

۲. صحنه‌های عاشقانه:

(الف) این گونه صحنه‌ها فقط در صورتی می‌تواند به نمایش درآید که برای طرح داستان کاملاً حیاتی باشد.

(ب) بوسه و در آغوش گرفتن شهوت‌انگیز یا رفتار تحریک کننده نباید نمایش داده شود.

۳. تجاوز:

(الف) اگر طرح داستان آن را اقتضا کند باید فقط به آن اشاره کرد و هرگز نباید نمایش داد.

(ب) هرگز نباید موضوع قابل قبولی برای نمایشهای کمدی باشد.

(ج) هرگز نباید آن را عملی مجاز و صحیح جلوه داد.

۴. مسئله سقط جنین باید تقبیح شود و اگر هم به آن اشاره‌ای می‌شود، باید محکوم گردد.

۵. راه و روش فحشا و به فحشا کشانیدن زنان هرگز نباید خود به تنهایی یا با ارائه جزئیات به نمایش درآید مگر آنکه رفتار صحیح در کنار آن نمایش داده شود. اماکن بد نام را نیز نباید به صورت واضح روی پرده نشان داد.

۶. طبق مقررات اداره کل تولید، مطرح کردن گمراهیهای جنسی به شرطی مجاز است که اشاره به آن با قید و شرط و احتیاط همراه باشد و جنبه‌های دیگر مقررات را رعایت کند.

زشتی و وقاحت:

۱. رقصهایی که ارائه کننده یا نمایانگر اعمال جنسی باشند و یا حرکات بی‌شرمانه دارند، و قبیح شمرده می‌شوند.

۲. حرکات، اشارات، کلام، آواز، شوخیهای وقیح حتی اگر کمی در لغافه باشد ممنوع

است.

کفر و بی‌حرمتی به مقدسات:

۱. کفرگویی ممنوع است. اشاره به خداوند و عیسی مسیح نباید سبب هتك حرمت شود.

۲. بی‌حرمتی به مقدسات ممنوع است. کلمه‌های «جهنم» و «لنت» که گاهی از نظر نمایشی بجا هستند، اگر بدون اعتدال به کار روند برای بسیاری از تماشاگران اهانت‌آمیزند. کاربرد آنها باید با احتیاط و منطبق با مقررات مدون باشد.

مقررات جدید

این مقررات برای ایجاد هماهنگی نزدیک با آداب و رسوم، فرهنگ، درك اخلاق و تحول در جامعهٔ آمریکا طرح شده است. اهداف این مقررات: (۱) تشویق آزادی هنری (۲) تأمین آزادی که مشوق هنرمند برای درك مسئولیت معیارهای جامعهٔ بزرگتر است. علاوه بر اصول فوق، مسئولین به هنگام تأیید يك فیلم سینمایی، باید معیارهای زیر را هم مورد ملاحظه قرار دهند:

۱. مقام اصلی و ارزش زندگی انسان باید مورد احترام و حمایت قرار گیرد. گرفتن جان يك انسان را باید با قید و احتیاط نشان داد.

۲. شیطان، گناه، جنایت و اعمال خلاف نباید توجیه شوند.

۳. برای نشان دادن جوانانی که دست به فعالیتهای جنایی و ضد اجتماعی زده‌اند، باید بسیار محتاطانه عمل کرد.

۴. جزئیات اعمال وحشیانه، قساوت، خشونت، شکنجه و بدرفتاری نباید نمایش داده شود.

۵. نمایش بدن عریان انسان باید با حُجب و حیا یا با دلیل باشد.

۶. روابط جنسی نامشروع نباید توجیه شود. روابط جنسی بدون حُجب و حیا نباید نمایش داده شود.

۷. همراهیهای جنسی باید با قید و احتیاط به نمایش درآید.

۸. حرکات، سخنان و اشارات قبیح و زننده نباید روی پرده بیاید. بی‌حرمتی بدون دلیل به مقدسات مجاز نیست.

۹. مذهب هرگز نباید تحقیر شود.

۱۰. کلمات یا نمادهای متعلق به مذاهب، نژادها و اقلیتهای ملی، نباید به صورتی به کار روند که موجب برانگیختن نفرت یا تعصب شوند.

۱۱. قساوت بیش از حد به حیوانات و رفتار غیرانسانی با آنها نباید نمایش داده شود.

۱۲. برای هرچه بیشتر به رسمیت شناختن تعهدی که نسبت به عموم، بخصوص

نسبت به والدین داریم، عملکرد مقررات را گسترش داده‌ایم تا به صورت داوطلبانه در سراسر آمریکا فیلمها را دسته‌بندی کنیم که هدف اصلی از آن توجه بیشتر به کودکان است. به این ترتیب که همه فیلمهای سینمایی که در ایالات متحده به نمایش گذاشته می‌شوند دسته‌بندی شوند. این دسته‌بندی عبارت است از:

G — مناسب برای همه تماشاگران.

(برای همه تماشاگران بدون در نظر گرفتن سن)

G - P — مناسب برای همه سنین.

(راهنمایی والدین توصیه می‌شود.)

R — محدود.

(افراد زیر ۱۷ سال تنها در صورت همراهی پدر و مادر یا سرپرست حق دیدن این فیلمها را دارند.)

X — دیدن این فیلمها برای افراد زیر ۱۷ سال ممنوع است.

(فیلمهایی که به دلیل نمایش مسائل جنسی، خشونت و بی‌حرمتی به مقدسات برای کودکان مناسب نیست.)

از مقایسه مقررات قدیم و جدید که از سال ۱۹۶۷ به اجرا درآمده درمی‌یابیم که گرایشی برضد اعمال سانسور از جانب دولت و خود دست اندرکاران به وجود آمده است. با مشاهده بعضی از فیلمهایی که اخیراً مهر مقررات خورده‌اند پی می‌بریم که حتی مقررات حاضر هم خیلی آزادانه برداشت شده‌اند.

اما جك والتی^۶ رئیس مجمع فیلم آمریکا، مطمئن نیست که این همه آزادی در فیلمسازی به طور کلی برای سینما مفید باشد. او معتقد است که تهیه‌کننده یا کارگردانی که با مسائل جنسی و خشونت برای بیننده طعمه می‌اندازد تا تماشاگر را به سوی گیشه جلب کند متقلب است. به قول والتی «آنچه در خلوت خانه رواست ممکن است برای نمایش در سالن بزرگ والدورف مناسب نباشد. خون، خشونت، مسائل جنسی، برهنگی و فحاشی آخرین ضجه‌های فیلمساز بی‌استعدادی است که در دریای فراموشی و بی‌اعتنایی غرق می‌شود.»

چون تلویزیون به طور کلی از الگوی قدیمی سینما پیروی می‌کند، محدودیتهای آن

خیلی بیشتر است. برای مثال، گمراهیهای جنسی که در سینما قابل نمایش است، در تلویزیون به نمایش در نمی‌آید. مادهٔ مربوط به توهین به مقدسات در تلویزیون بر خلاف سینما چنین است: «توهین به مقدسات، فحاشی، تصاویر وقیح و ابتذال حتی اگر در لفافه باشد ممنوع است.»

حتی طلاق که در فیلمهای سینمایی عادی تلقی می‌شود برای تلویزیون مناسب نیست: «قداست خانه و خانواده باید حفظ شود. طلاق نباید به عنوان راه حلی برای مشکلات زناشویی توجیه گردد.»

قمار که در سینما هیچ محدودیتی ندارد، در تلویزیون مقررات خاصی دارد: «به کار بردن شیوه‌های قمار یا صحنه‌هایی که برای روند داستان الزامی هستند و یا پسزمینهٔ مناسبی به شمار می‌آیند، تنها وقتی قابل قبول است که با احتیاط و اعتدال همراه باشد و شرط‌بندی را تشویق و ترویج نکند و جنبهٔ آموزشی نداشته باشد.»

مقررات تلویزیون همچنین نمایش طالع‌بینی، سحر و جادو و ستاره‌شناسی را ممنوع کرده، مگر آنکه از نظر طرح داستان مشخصاً لازم باشد. نصایح قانونی، پزشکی و معالجات تنها در صورتی مجازند که با معیارهای حرفه‌ای و اخلاقی منطبق باشند. کاربرد «ادراکات ناخودآگاه» یا پیام‌رسانی (تله پاتی) فراسوی آگاهی طبیعی اکیداً ممنوع است. مادهٔ دیگر چنین است: «نمایش تلویزیونی نباید اخبار یا وقایع بخصوصی را به صورت گمراه‌کننده و هشدار دهنده تهییج کند. قطع ناگهانی برنامه و پخش اعلامیه‌های رسمی یا جملاتی نظیر: ما این برنامه را قطع می‌کنیم تا شما را در جریان... باید مشخصاً در اختصاص برنامهٔ اخبار باشد.»

تنها کافی است ماجرای معروف اعلان رادیویی اورسون ولز را در دههٔ ۱۹۳۰ به خاطر آورد تا بدانید چرا این ماده به صورت بخشی از مقررات درآمده است. ولز با اعلان خبر حملهٔ دشمنان فضایی، عدهٔ زیادی را دچار وحشت و اضطراب کرد.

مسئولیت‌های کارگردان

از زمانی که برنامه‌ریزی تولید يك فیلم شروع می‌شود تا وقتی که آخرین نمای فیلم داخل جعبه قرار می‌گیرد، تمام وقت کارگردان صرف تصمیم گرفتن می‌شود، آن هم در شرایطی که از نظر وقت، بودجه و طرح سخت در مضیقه است. کارگردان باید پیش از آغاز فیلمبرداری، مانند يك متخصص فن لشکرکشی، مراحل تولید فیلم را با مهارت يك

رئیس پرسنل نظامی طرح‌ریزی کند و روی صحنه، باید مانند يك کارشناس فنون رزم - آرای، با اعتماد به نفس با مشکلات بی‌انتها و مختلف روزانه روبرو شود. در حالی که علامت و اخطار او باید مانند کارفرمای يك اتحادیه مهم قابل انعطاف باشد.

گرچه کارگردانان همیشه با هم فرق دارند، اما هیچ کارگردانی نباید بدون داشتن صبر و حوصله و سرسختی فراوان به این حرفه بپردازد. کارگردان باید از نظر جسمانی قوی باشد و در حرف زدن استاد، تا مبدا نویسنده را درک نکرده و هنرپیشه را گمراه کند. او باید در عین قاطعیت، یاری دهنده، دارای قوه تخیل فراوان و به هنرش صادق باشد. کارگردان باید يك روانشناس، تحلیل‌گر، معلم، کاپیتان و مربی تیم، پرستار بچه، نقاش، صنعتگر، کتابدار، متفکر، تخیل‌گر، کارگر سخت‌کوش، قصه‌گو، جادوگر و مرد نمایش باشد.

کارگردان مسئولیتهای بسیاری نسبت به افراد زیر دارد:

نویسنده - برای افزودن، قدرت و زندگی بخشیدن به داستان.

هنرپیشه‌ها - برای راهنمایی کردن و الهام دادن به آنها به منظور برگردان داستان به زبان شخصیت خود هنرپیشه و نه کارگردان.

تهیه‌کننده - برای استفاده عاقلانه از پولی که با اعتماد در اختیارش گذاشته و برقراری تعادل ظریف بین کیفیت و هزینه.

بیننده - برای روایت صادقانه داستان، نه در سطح پایین و نه سطح خیلی بالا؛ درک و بها دادن به سلیقه عموم - از همه مهمتر سرگرم و مشغول کردن بیننده.

آخرین سخن با کارگردان مشتاق و علاقه‌مند

يك دانشجوی فیلمسازی پس از فارغ‌التحصیل شدن، کجا می‌تواند استخدام شود؟ زمانی بود که وقتی يك دانشجوی با استعداد به دنبال کار می‌گشت با دیواری به سختی و نفوذ ناپذیری يك صخره روبرو می‌شد. علی‌رغم داعیه استودیوها مبنی بر تلاش برای کشف استعدادهای جوان، عملاً فرصت‌چندانی در اختیار تازه واردها قرار نمی‌دادند. خوشبختانه، سیستم جدید حاکم بر کمپانیهای فیلم‌هالیوود، تمایل بیشتری به جوانان دارد. حداقل سه شرکت اعلان عمومی کرده‌اند که آماده کمک به متقاضیان هستند. کمپانی برادران وارنر بیش از دیگران، خود را درگیر برنامه‌های آموزشی دانشجویان کالجهای فیلم کرده و روشن است که انتظار دارد افراد مستعد کارگردانی و نویسندگی را

کشف کند و با آنها قراردادهای انحصاری ببندد. تحت سرپرستی جان وایتسل^۷ مسئول فروش و فرد وین تراپ^۸ نایب رئیس امور خلاق، در رابطه با مؤسسه تفریحات ملی متشکل از ۴۵۰ کالج و دانشگاه، یک فستیوال فیلم با جوایزی به ارزش ۵۰۰ دلار و بورسهای تابستانی برای کار در استودیو برنک^۹ ترتیب داده شد. همچنین دوره‌هایی در زمینه تدوین، صدا و دوربین گذاشته شده است. و از همه مهمتر، سازمان وارنر یک برنامه کارگاهی سالانه تهیه دیده که دانشجویان نوشتن، کارگردانی و تهیه یک فیلم غیرسینمایی را به عهده می‌گیرند.

استودیوهای یونیورسال در رابطه با دانشکده سینمای دانشگاه کالیفرنیا جنوبی برنامه‌های اعلام کرده که طبق آن به فارغ‌التحصیلانی که بخشی از دوره‌ای را در استودیو می‌گذرانند اعتبار داده می‌شود و صرف نظر از نتیجه کار، کمپانی مراقب فیلمسازان متعهد است.

یکی از اولین تهیه‌کنندگان مستقل که امید کارگردانان مشتاق محسوب می‌شود، راجر کورمن^{۱۰} است. او تهیه‌کننده و کارگردان فیلمهای متفاوتی چون *فرشته وحشی*^{۱۱}، *ماما فشنگی*^{۱۲} و *سقوط خانه اش*^{۱۳} بوده است. کورمن بارها بودجه در اختیار دانشجویان رشته سینما قرار داده تا برایش فیلم بسازند. این کورمن بود که برای اولین بار فرانسیس فورد کاپولا را که هنوز دانشجوی دانشگاه کالیفرنیا جنوبی بود استخدام کرد. او فیلمنامه کاپولا را به مبلغ ۲۵۰ دلار خرید و سپس او را با هفته‌ای ۴۰۰ دلار استخدام کرد تا کارگردان دیالوگ، فیلمبردار و دستیار کارگردانش شود. چندی بعد کورمن بودجه اولین فیلم کاپولا به نام *ممتیا*^{۱۴} را در اختیارش گذاشت که سبب شد از جرگه تازه کاران خارج شود و در ردیف کارگردانان مبتکر قرار گیرد. کورمن بودجه فیلم *فرشتگان برهنه*^{۱۵} ساخته بروس کلارک^{۱۶}، از فارغ‌التحصیلان سابق رشته سینمای دانشگاه کالیفرنیا جنوبی لس‌آنجلس را نیز تامین کرد. پس از آن، کلارک فیلم *اسکی بومز*^{۱۷} را ساخت و حالا خیلی محکم و استوار به راه خود ادامه می‌دهد. اشخاص نسبتاً معروفی چون برنی کووالسکی^{۱۸}، کرتیس هرینگتون^{۱۹} و ایروین کرشنر از جمله کسانی هستند که در دوران

7. John Whitesell

12. *Bloody Mama*

17. *The Ski Bums*

8. Fred Weintraub

13. *Fall of the House of Usher*

18. Bernie Kowalski

9. Burbank

14. *Dementia 13*

19. Curtis Harrington

10. Roger Corman

15. *Naked Angels*

11. *The Wild Angel*

16. Bruce Clark

شکوفایی از راهنمایی و کمک مالی کورمن برخوردار بوده‌اند.

کمانی آمریکن زوتروپ^{۲۰} بیشترین امکانات را دارد و استودیوی مرکزی در سانفرانسیسکو منحصراً از دانشجویان سابق تشکیل شده است. فرانسیس فورد کاپولا کسی که گذشته خود را فراموش نمی‌کند، رئیس این کمانی است و اطرافش را با فیلمسازی چون رابرت دالوا^{۲۱} (از دانشگاه کالیفرنای جنوبی)، جورج لوکاس (از دانشگاه کالیفرنای جنوبی)، استیو وایت^{۲۲} (از دانشگاه کالیفرنای لس‌آنجلس) احاطه کرده‌اند. همچنین جان کورتی^{۲۳} (ریورن)^{۲۴} استاد سابق رشته سینما در دانشگاه کلمبیا، با آمریکن زوتروپ همکاری دارد.

چنانکه جورج لوکاس می‌گوید: «هدف استودیو زوتروپ فرصت دادن به جوانان است تا راهی که کاپولا ده ساله پیمود و من دو ساله طی کردم در زمان کوتاهیتری بهیمنند.» جف یانگ^{۲۵} فنون سینما را در انستیتوی فیلم آمریکای بورلی هیلز آموخت، اما آموزش واقعی وی نزد آرتور پن ضمن ساختن فیلم *رستوران آلیس*^{۲۶} بود. پن که جزو علاقمندان کمک به تازه واردهاست می‌گوید: «مختصر و کوتاه بگویم که اگر آنقدر خوش شانس بودم که قبلاً او را می‌شناختم حتماً استخدامش می‌کردم.» چندی بعد کمانی پارامونت با یانگ جوان برای کارگردانی فیلم *پس از منتهای غم، احساس شادی می‌کنم*^{۲۷} قرارداد بست.

حتی ایروین کرشنر، دانشجوی سابق رشته سینما، به کارآموزان این رشته کمک کرده و اخیراً ماتیو رابینز^{۲۸} را نزد خود آورده تا کار دست اول کارگردان را در فیلم *عشق مشاهده کند*.

جورج سیتون^{۲۹} کارگردان فیلمهایی چون *دختر دهاتی*^{۳۰}، *معجزه در خیابان سی و چهارم*^{۳۱} و فیلم *پرفروش‌ترین فرودگاه*^{۳۲} لنگرگاه دیگری در طوفان جوانان و فیلمسازان مشتاق است. او از اولین کسانی بود که کارآموزان را ضمن فیلمبرداری يك فیلم سینمایی سرصحنه آورد و هرکدام را بر سرکاری گذاشت تا مشاغل مختلف مرتبط با

20. American Zoetrope

21. Robert Dalva

22. Steve White

23. John Korty

24. *Riverrun*

25. Jeff Young

26. *Alice's Restaurant*

27. *Been Down So Long,*

It Looks Like Up to Me

28. Mathew Robbins

29. George Seaton

30. *The Country Girl*

31. *Miracle on 34th Street*

32. *Airport*

کارگردانی را تجربه کنند. سیتون به دانشجویان — اکثراً از دانشجویان کالیفرنای لس‌آنجلس از سال ۱۹۵۴ به بعد — کمک کرد و بسیاری از آنها توانستند به مشاغل مهم این حرفه دست یابند. جری کرل^{۳۳} و آلن راسمن^{۳۴} کارآموزی خود را در حین فیلمبرداری یکی از فیلمهای سیتون گذراندند. سپس به پرسنل تولید فیلم آژانس اطلاعاتی ایالات متحده پیوستند. جیم برونر^{۳۵} پس از مشاهده شیوه کار سیتون، یک کمپانی آگهیهای تبلیغاتی دایر کرده است. زمانی که سیتون استعداد جک فروچی^{۳۶} را دریافت، او دانشجوی برجسته دانشگاه کالیفرنای لس‌آنجلس بود و سیتون جنبه‌های عملی کار فیلمسازی را به وی آموخت. این مسئله سبب شد که فروچی فیلمبرداری یکی از فیلمهای دیزنی در مورد طبیعت به نام *گردباد هانا*^{۳۷} را به عهده بگیرد. در حال حاضر او معاون تولیدات جان ساترلند^{۳۸} است. دیزی گربر^{۳۹} از دیگر کسانی است که سیتون از او حمایت کرد و امروزه تنها دستیار کارگردان زن در اتحادیه کارگردانان است. او دستیار کارگردان فیلمهایی چون *کشتن خواهر جورج و توپاز*^{۴۰} بوده است.

چندی پیش سیتون برای دین تعدادی از فیلمهای دانشجویان به ایستگاه تلویزیونی لس‌آنجلس دعوت شد. یک فیلم هفت دقیقه‌ای از ریچارد میلر^{۴۱} به اندازه فیلمهای دیگر مورد پسند او واقع نشد. وقتی سیتون از اتاق پخش خارج شد، میلر سرراه کارگردان کهنه‌کار قرار گرفت و خواست علت را بداند. سیتون مرد جوان را مرهون خود کرد، اما ضمن گفتگو دریافت که او عشق زیادی به کار کردن و یادگرفتن این حرفه دارد. سیتون به جورج استیونس که در آن زمان کارگردان سازمان اطلاعات ایالات متحده بود تلفن کرد و از او خواست که شغلی به میلر بدهد. استیونس، میلر را برسر کار گذاشت و او را به چندین کشور خارجی، جایی که وی فیلمهای فراوانی کارگردانی کرد فرستاد تا تکنیک کار خود را گسترش دهد. پس از بازگشت به لس‌آنجلس، به تولید فیلمهای مستند و آگهیهای تبلیغاتی پرداخت. میلر می‌گوید: «من نمی‌توانم از مقام آقای سیتون صحبت کنم، ایشان بزرگترین کمک را درست موقعی که به آن نیاز داشتیم در اختیارم گذاشتند.» جورج سیتون در این باره می‌گوید: «من از اولین کارگردانانی بودم که علاقه‌مند کمک

33. Jerry Krell

34. Alan Rossman

35. Jim Bruner

36. Jack Ferrucci

37. Hurricane Hannah

38. John Sutherland

39. Daisy Gerber

40. Topaz

41. Richard Miller

به جوانان شدم. زمانی که دانشجوی فارغ‌التحصیل می‌شود، تنها تئوری می‌داند؛ آنچه واقماً نیاز دارد، کار عملی است. من همیشه سعی خواهم کرد که به دانشجویان جدی کمک کنم تا کار خود را آغاز کنند.»

اگر يك کارگردان مشتاق و علاقه‌مند فیلمی بسازد، واداشتن سیتون، کورمن یا وارنر به تماشای آن مشکل نیست. آنها و کمپانیهای دیگر کارهای تازه واردها را به این امید که استعداد تازه‌ای کشف نمایند تماشای می‌کنند. اما خود فیلم چی؟ يك تهیه‌کننده - کارگردان جوان کجا می‌تواند فیلمش را نمایش دهد.

علاقه‌مندانی هستند که در ساختن فیلمهای تجربی تخصص دارند و پخش و نمایش این فیلمها در بعضی موارد سرمایه فیلمساز را تأمین می‌کند.

کمپانی جنسیز فیلمز^{۴۲} به ریاست رگ چایلنز^{۴۳} - دانشجوی سابق فیلمسازی - مختص پخش فیلمهای تجربی و دانشجویی سازمان یافته است. تماشاگران این فیلمها را صدها کالج آمریکا تشکیل می‌دهند و تهیه‌کننده فیلمهای جنسیز می‌تواند روی حداقل ۵۰۰ دلار پیش پرداخت و ۵۰ درصد سود حساب کند. در بعضی موارد، وقتی کمپانی جنسیز به يك فیلمنامه امیدبخش برمی‌خورد پول تولید را پیش‌پرداخت می‌کند. کالین هیگینز^{۴۴} فارغ‌التحصیل رشته سینما از دانشگاه کالیفرنیا ی لس‌آنجلس، توزیع فیلمهای اپوس^{۴۵} و عقب‌نشینی^{۴۶} را به جنسیز داد. این کار توجه عده‌ای را به فیلم اوجلب کرد و پارامونت قراردادی به عنوان نویسنده و کارگردان با او بست.

استودیوی یونیورسال يك بخش هنرهای آموزشی و بصری را به توزیع فیلمهای پیشرو (آوانگارد) اختصاص داده و توزیع‌کننده انحصاری فیلمهای خوب دانشجویان دانشگاه کالیفرنیا ی لس‌آنجلس شده است. رئیس این بخش پیتز مک دونالد^{۴۷} اعلام کرد که ۵۰۰ تا ۱۰۰۰ دلار در اختیار دانشجویان متعهدی قرار می‌دهد که فیلمنامه‌شان مقبول عموم باشد.

استلی جف^{۴۸} که در بیست و نه سالگی رئیس گروه اجرای کمپانی پارامونت شد، در مجله لایف^{۴۹} چنین نوشت: «پنج سال پیش اگر کسی طرحی برای يك فیلم داشت نمی‌توانست به استودیو راه یابد. اما امروز چنین نیست. گذشته فرد برای ما مهم نیست،

42. Genesis Films, Ltd

43. Reg Childs

44. Colin Higgins

45. Opus 1

46. Retreat

47. Peter McDonald

48. Stanely Jaffe

49. Life

چیزی که در ذهن دارد و نحوه ارائه دادن آن فکر برای ما اهمیت دارد.» این مطلب نشان می‌دهد که کمپانی پارامونت بهشت کارگردانان آینده است.

انستیتوی فیلم آمریکا محل دیگری است که دانشجویان رشته فیلمسازی می‌توانند برای تأمین بودجه فیلمهایشان به آنجا رجوع کنند. در حال حاضر این انستیتو به طور دایم در گری استون^{۵۰}، در خانه‌ای قدیمی در بورلی هیلر مستقر است. این مؤسسه بودجه فیلمهای ارزشمند تجربی را با تکیه بر استعداد تهیه‌کننده، صرف‌نظر از موضوع فیلم، تأمین می‌کند.

شکی نیست که امکاناتی که امروزه صنعت سینما و بیش از دوپست بخش سینمایی کالجها برای کارگردانان تازه‌کار فراهم آورده‌اند، در تاریخ سینما سابقه‌نداشته است. يك دانشجو فقط کافی است از این فرصت استفاده کند و يك فیلم خوب، اصیل و از نظر فنی عالی بسازد. اگر دانشجویی توانست چنین فیلمی بسازد، کمپانیهای فیلم مقدمش را گرامی می‌دارند.

اگر شما می‌خواهید يك کارگردان شوید، حتماً این کار را بکنید. راههایی بیابید که بتوانید ثابت کنید که واقعاً با استعداد هستید. پیش از آغاز کار، قواعد را بخوبی بیاموزید. برای زیرپا گذاشتن قواعد و مقررات، باید بر آنها مسلط شد. خود را برای کارگردانی آماده کرده و هدفان را دنبال کنید و از ناملايمات نهراسید. تنها از این راه، موفق خواهید شد. استعداد خود را پرورش دهید تا فرصتی برای کارگردانی يك فیلم به دست آورید. آن وقت است که به هدف خود رسیده‌اید و يك کارگردان شده‌اید.

واژه‌نامه فارسی - انگلیسی

اریفلکس (Arriflex) متداول‌ترین دوربین دستی در حال حاضر. سیستم دید مستقیم این دوربین به فیلمبردار امکان می‌دهد بازی را همان‌طور که فیلمبرداری می‌شود از پشت عدسی ببیند.

اختلاف دید (parallax) اختلافی که بین تصویر عدسی و نمایاب وجود دارد.
اختلاف نوری (کنتراست) (contrast) اختلاف نوری بین سایه‌ها و قسمتهای نورانی تصویر.
افزایش سرعت دوربین (overcrank) وقتی که دوربین تندتر از سرعت معمول فیلمبرداری می‌کند تا هنگام نمایش، صحنه حرکت آرام (اسلو موشن) داشته باشد.
انطباق (overlap) ۱. در بازی؛ وقتی فیلمبرداری از يك صحنه از دو یا چند زاویه انجام شود، انطباق بازی کار برش را آسانتر می‌کند. ۲. در صدا؛ وقتی که نمای درشت بازیگر گرفته شود و بازیگر خارج از کادر، دیالوگ را زودتر از موعد مقرر آغاز کند، سبب می‌شود که دو صدا روی نوار بر هم منطبق شود.

بارنی (barney) پوشش صداگیر سبك برای صدابرداری دورینهای صامت.
بازی تطبیقی (matching action) انتخاب دو بخش از فیلم که بازی تطبیقی دارند، سپس انتخاب نقطه‌ای که برش روان باشد.

بازی، حرکت (action) ۱. بازی بازیگران یا حرکت اشیاء در يك صحنه. ۲. فرمان کارگردان برای شروع بازی.

بازی موازی (مونتاژ موازی) (parallel action) دو بازی مختلف که همزمان با هم واقع شده و از طریق پس برش نشان داده می‌شوند.

برداشت (take) يك تکه از فیلم بدون برش. يك نما.

برداشت حذفی (out - takes) برداشتهای کاملی که به دلیل اشتباه فنی یا پایین بودن کیفیت

بازی چاپ نمی‌شوند.

برش اولیه (rough cut) اولین نسخه فیلم پس از به هم وصل شدن.
برش، قطع (cut) ۱. تدوین یا کوتاه کردن يك صحنه به وسیله برش. ۲. متوقف کردن دوربین. ۳. متوقف کردن بازی. ۴. پایان صحنه.
برش ناگهانی (jump cut) وقتی دو نما از يك زاویه بدون نمای پیوندی به هم چسبیده شوند، مانند چسباندن نمای درشت به زوایای دیگر.
برش نهایی (final cut) فیلم تدوین شده، آماده برای اضافه کردن صدا و موسیقی متن.
برون برش (cut - away) برش فیلم از موضوعی به موضوع دیگر.

پان سریع (whip) پان سریع از موضوعی به موضوع دیگر.
پایه دوربین (camera boom) وسیله‌ای جراثقالی شکل که به دوربین قابلیت حرکت عمودی، افقی و تحرك کامل می‌دهد.
پایه میکروفن (mike boom) پایه قابل انعطافی که میکروفن را نگه می‌دارد و تا بالای سر بازیگر می‌رود.
پرداخت (treatment) نسخه جامعی از داستان پس از طرح کلی نویسنده، پیش از شروع فیلمنامه‌نویسی.
پس‌برش (cut - back) وقتی دو بازی مختلف به طور همزمان صورت می‌گیرد، بازی دوم به صورت پس‌برش نمایش داده می‌شود. تناوب بین دو قسمت از بازی همزمان.
پوشش صداگیر (blimp) محفظه صداگیر دوربینهای سینمایی.
پیک آپ (pick it up) دستور ادامه يك صحنه ناتمام از نقطه‌ای که ایراد دارد، بدون تغییر زاویه دوربین.
پیوند (bridge) نمای درشت، نمای میانی یا زوایای دیگر که بین دو بخش يك زاویه دوربین از يك صحنه برش می‌خورد.

تخت بودن (flatness) عدم درخشش یا کتراست در يك نسخه یا يك نگاتیو. همچنین، در نورپردازی به معنای نزدیکی بیش از اندازه نور اصلی به دوربین.
تخته (slate) تخته شماره‌گذاری شده که دستیار فیلمبردار پیش از شروع فیلمبرداری يك برداشت، برای ثبت مشخصات فیلم در لابراتوار و اتاق تدوین جلوی دوربین می‌گیرد.
تداوم (continuity) طرح مشروحي از فیلم سینمایی شامل بازی و دیالوگ به ترتیب نمایش.
ترکیب‌بندی (composition) آرایش اشیای مختلف یا انتخاب نظرگاه در فیلم به صورت مطلوب.
تصاویر کنار هم (multi - image = split screen) فرایندی برای دو تا جلوه دادن يك

بازیگر در صحنه. برای خلق توهم دو قلوهای يك شكل و بازیگری که در دو نقش ظاهر می‌شود.

تکنیکی (technical) در بازی به معنای ارائه نقش بدون اتکای کامل به عواطف و احساسات. توازن (balance) رابطه بین نور و سایه در تصویر. فیلمبردار معمولاً روشن‌ترین بخش صحنه را با نورسنج اندازه می‌گیرد، سپس قسمتهای سایه‌دار را با چشم متوازن می‌کند. توری (scrim) وسیله‌ای برای تللیف نور. توهمی از واقعیت (illusion of reality) واقعی جلوه دادن يك صحنه غیر واقعی. تیلت (tilt) حرکت دوربین روی سه‌پایه به صورت افقی.

جراثقال (crane) رك. به پایه دوربین.

جلوهای ویژه (special effects) جلوه‌های نامتعارفی که توهمی در فیلم به وجود آورند.

حرکت (movement) ۱. در دوربین به معنای حرکت متناوب که فیلم را کادر به کادر پایین می‌کشد. ۲. از نظر نمایشی به معنای تغییر محل یا موقعیت بازیگران، پس‌زمینه و دوربین که از طریق تدوین هم انجام می‌گیرد.

حرکت کشویی (rack over) حرکتی که باعث می‌شود قسمتی از دوربین کنار رفته تا کارگردان بتواند مستقیماً از پشت عدسی صحنه را مشاهده کند. حرکت متناوب (intermittent movement) مکانیزمی که فیلم را در دوربین یا جلوی پروژکتور کادر به کادر پایین می‌کشد.

خط فرضی (imaginary line) خط فرضی مانند خط جلوی صحنه در تئاتر است که دوربین نباید به هنگام گرفتن نماهای درشت از آن عبور کند، در غیر این صورت جهت ثابت نگاهها تغییر خواهد کرد.

دالی (dolly) دوربین دستی پرامبولیتور.

دالی خرچنگی (crab dolly) دوربین پرامبولیتور که بدون استفاده از ریل یا تراك آهنی حرکت افقی دارد و همچنین قادر است حدود ۵ متر به طور عمودی حرکت کند.

دانه (grain) ذرات كوچك نقره‌ای در نگاتیو.

درون برش (cut - in) نمای درشت یا نمای میانی که بین يك صحنه برش می‌خورد. دریچه (gate) دو صفحه فلزی که فیلم را جایی که دوربین نور می‌بیند سر جای خود ثابت نگاه می‌دارد.

دو نوردهی (double exposure) دو تصویر که روی کادر فیلم واحدی دو بار نوردهی

می‌شود؛ این عمل یا در دوربین و یا در دستگاههای چاپ اپتیک انجام می‌گیرد. دهانه (aperture) در عدسی به معنای دیافراگم عنبیه است که نور را از خود عبور می‌دهد. در دوربین به معنای دهانه مربع شکلی است که تصویر را در کادر می‌گیرد. دیزالو (dissolve) انتقال یا محو تدریجی يك صحنه در صحنه دیگر که به وسیله انطباق فید - آوت با فید - این انجام می‌پذیرد.

راشها (rushes) رك. به روزانه‌ها. رویش (wipe) يك جلوه اپتیک که عبور يك خط، روی پرده آمن صحنه دیگر را به دنبال دارد.

روزانه‌ها (dailies) برداشتهای چاپ شده روز قبل که از لابراتوار می‌آید. روشنائی زیاد (highlights) روشن‌ترین قسمت يك صحنه یا نسخه. تاریکترین قسمت نگاتیو.

زاویه دوربین (camera angle) آنچه دوربین فیلمبرداری می‌کند. این زاویه را می‌توان با کشیدن دو خط مستقیم از وسط عدسی به دو گوشه صحنه‌ای که فیلمبرداری می‌شود، به دست آورد.

زاویه دید (angle of approach) نقطه‌ای که کارگردان برای نمایش انتخاب می‌کند.

سرعت (speed) ۱. وقتی دوربین و ضبط صوت برای شروع فیلمبرداری آماده‌اند. ۲. حساسیت فیلم.

سرعت صدا (sound speed) ۲۴ کادر در ثانیه، ۹۰ فوت در دقیقه. سکانس (فصل) (sequence) بخشی از بازی بدون تأخیر زمانی و اغلب متشکل از چند صحنه.

سیستم در هم قفل (interlock) همگامی کامل دوربین و ضبط صوت.

شاتر (shutter) وسیله‌ای در دوربین که فیلم را به طور متناوب می‌چرخاند تا نوردهی انجام گیرد. وقتی فیلم ثابت است شاتر باز شده و وقتی فیلم به کادر بعدی می‌رود، بسته می‌شود. شیشه مات (ground glass) شیشه فوکاس در دوربین که روی همان سطحی است که فیلم قرار دارد و از طریق حرکت کشویی قابل رؤیت است.

صحنه (scene) بخشی از بازی. توالی يك یا چند نما در يك سکانس. صداگذاری، دوبله (dubbing) فرایند ضبط مجدد چندین نوار صدا روی يك نوار.

صحنه خارجی (exterior) صحنه‌ای که خارج از استودیو فیلمبرداری می‌شود.
صحنه داخلی (interior) صحنه‌ای که داخل ساختمان یا استودیو فیلمبرداری می‌شود.

ضبط خام (wild track) ضبط جدا از دوربین.

طرح کلی (outline) خلاصه يك داستان؛ معمولاً آنچه نویسنده پیش از پروراندن شخصیتها و صحنه می‌نویسد.

عدد دیافراگم (f - stop) عدد تعیین کننده اندازه صحیح دیافراگم.
عدسی زاویه باز (wide - angle lens) همانند عدسی فاصله کانونی کوتاه.
عدسی زوم (zoom lens) نوعی عدسی که فاصله کانونی آن متغیر است.
عدسی فاصله کانونی بلند (long focal - length lens) عدسی با طول ۷۵ مم که فاصله را کم می‌کند و تا حدودی از وضوح پس‌زمینه می‌کاهد.
عدسی فاصله کانونی کوتاه (short focal - length lens) عدسیهای از ۳۵ مم تا ۹ مم که به صحنه عمق می‌دهند.
عمق میدان (depth of field) گستره‌ای در عدسی که تمام اشیای آن در وضوح کاملند.

غلظت (density) درجه تیرگی نگاتیو که به وسیله میزان نقره‌ای که روی فیلم تهنشین می‌شود، تعیین می‌گردد. روشنایی نور يك صحنه.

فرانوردهی (overexposure) عبور بیش از اندازه نور از عدسی روی فیلم که نتیجه‌اش يك نسخه بیرنگ است.

فرونوردهی (underexposure) نوردهی ناقص.

فوکاس (focus) وقتی که عدسی تصویر شفاف می‌دهد.

فوکاس دوجانبه (split focus) وقتی دو موضوع، یکی نزدیک دوربین و دیگری دورتر، هر دو در وضوح کاملند.

فوکاس همه جانبه (universal focus) وقتی همه جای صحنه در وضوح کامل است.

فید - اوت (ناپدید شدن) (fade - out) پایان صحنه که تدریجاً تاریک می‌شود.

فید - این (پدید شدن) (fade - in) شروع صحنه از تاریکی مطلق که تدریجاً روشن می‌شود.

فیلتر (filter) شیشه یا ورقه‌ای از جنس زلاتین که برای تغییر رنگ، توازن یا به وجود آوردن توهم شب به کار می‌رود.

کادر (frame) ۱. بخش منفردی از فیلم که نوردهی جداگانه دارد. ۲. کادربندی يك صحنه. کاهش سرعت دوربین (**undercrank**) برای خلق توهم حرکت تند. **کپی اول (answer print)** اولین نسخه مرکب آزمایشی (صدادار) که تدوین و صداگذاری شده و همراه با موسیقی متن است. **کلاکت (clap sticks)** چوبهای سیاه و سفید متصل به تخته که از به هم خوردن آنها صدا و تصویری ایجاد می‌شود که تدوینگر همگام سازی صحنه را بهتر انجام می‌دهد.

مایه تاریک (low - key) وقتی در فیلمبرداری نور به حداقل می‌رسد یا نورپردازی با مایه‌های تیره انجام می‌شود. **مایه روشن (high - key)** نورپردازی با سایه‌های کم که بیشتر در فیلمهای کمدی و سرگرم‌کننده سبک به کار می‌رود. **متدی (method)** سبک بازیگری که استانیسلاوسکی در تئاتر مسکو ابداع کرد تا به بازیگر کمک کند که به جای آن که نقش بازی کند به قالب شخصیت فرو رود. **مخزنه فیلم (magazine)** مخزنه ضدنوری که فیلم خام و فیلم برداشته شده در آن قرار دارد.

محل فیلمبرداری (location) هر محلی که به عنوان پسزمینه خارج از استودیو به کار رود. **موتور دوربین (drive motor)** موتوری که دوربین و ضبط صوت را به طور همگام به کار می‌اندازد. **مونتاژ (montage)** يك رشته نماهای انفرادی که وقتی با هم به نمایش درمی‌آیند، وحدت داستانی دارند. **موویولا (moviola)** دستگاه کوچکی که می‌توان از پشت آن، فیلم را با صدا مشاهده کرد. از این دستگاه در اتاق تدوین استفاده می‌شود.

نسبت ابعاد پرده (aspect ratio) شکل (و نه اندازه) کادر سینمایی؛ از استاندارد قدیمی ۱/۳۷ در ۱ تا ۲/۳۵ در ۱ سینما سکوپ. **نظرگاه (point of view = p.o.v.)** معمولاً به معنای نظرگاه يك بازیگر. **نقابدان (matt box)** وسیله‌ای که جلوی دوربین می‌آید تا فیلترها و نقابها در آن قرار گیرد. **نگهدارنده عدسی (lens mount)** وسیله‌ای که عدسی را روی دوربین نگه می‌دارد. **نما (shot)** يك تکه از فیلم در صحنه (برداشت). **نمابندی (coverage)** تعداد نماهای درشت و زوایای دیگری که کارگردان اضافه بر فیلمبرداری از صحنه اصلی می‌گیرد. **نمایاب (viewfinder)** این وسیله فضایی را که عدسی تقریباً روی فیلم ثبت می‌کند نشان

می‌دهد. همیشه به دوربین وصل است اما گاهی کارگردان به صورت جداگانه برای تنظیم يك نما از آن استفاده می‌کند.

نمای اصلی (master shot) برداشتی مداوم که بخش عظیمی از صحنه را در برمی‌گیرد.

نمای بالا (up shot) برای گرفتن چنین نمایی، دوربین در پایین قرار می‌گیرد.

نمای پان (pan shot) نمایی که دوربین روی سه پایه به صورت افقی حرکت می‌کند.

نمای پایین (down shot) نمایی که در آن دوربین از بالا به پایین فیلمبرداری می‌کند.

نمای تمام قد (full shot) نمایی کاملی که تمام قامت بازیگر را در برمی‌گیرد.

نمای دالی (dolly shot) نمایی متحرکی که به وسیله حرکت دوربین روی دالی در صحنه گرفته می‌شود.

نمای درشت یا نزدیک (close - up) نمایی انفرادی از بازیگر که معمولاً سر و شانه را در کادر می‌گیرد.

نمایش از پشت (back projection = rear projection) رك. به نمایی فرایندی.

نمایش از جلو (front projection) رك. به نمایی فرایندی.

نمای شیشه‌ای (glass shot) وقتی دوربین از پشت يك شیشه نقاشی شده، صحنه‌ای را که پس‌زمینه آن گران تمام می‌شود یا خلق آن غیرممکن است فیلمبرداری می‌کند.

نمای عمومی (long shot) نمایی که از فاصله خیلی دور از موضوع فیلمبرداری می‌شود.

نمای فرایندی (process shot) نمایی که جلوی يك پرده شفاف فیلمبرداری می‌شود.

نمای متحرك (moving shot) هر نمایی که دوربین روی دالی یا وسیله متحرك دیگری فیلمبرداری می‌کند.

نمای متوسط (medium shot) نمایی از کمر به بالای يك یا چند نفر که اندازه آن بین نمایی درشت و تمام قد است.

نمای میانی (insert) نمایی درشت از يك شیء مانند نامه، اسلحه و غیره که بیشتر برای جلب توجه به کار می‌رود.

نوار صدا (sound track) ضمن ضبط، نوار مغناطیسی. ضمن نمایش، قسمت اپتیکي يك طرف فیلم روی نسخه پوزیتیو.

نور اصلی (key light) نور اصلی یا معمولاً شدیدترین نور صحنه که برای شکل دادن صورت بازیگر به کار می‌رود.

نور پرکننده (fill light) نور ضعیفی که برای توازن قسمت تاریك صحنه به کار می‌رود.

نور پشت (back light) یا نور رامبراندی. نوری که از پشت صحنه تابیده می‌شود و حاشیه‌ای در اطراف موضوع به وجود می‌آورد و ظاهری برجسته به صحنه می‌دهد.

نورچشمی (eye light) چراغ کوچکی که نزدیک دوربین به کار می‌رود تا در چشم بازیگر درخشش ایجاد کند.

نورخوانی (meter reading) اندازه‌گیری شدت نور اصلی برای تعیین عدد دیافراگم عدسی. نوردهی (exposure) فاصله زمانی که نور روی امولسیون عمل می‌کند یا مقدار نوری که از عدسی عبور می‌نماید.

نورسنج (exposure meter) وسیله‌ای که نوردهی را به وسیله اندازه‌گیری شدت نور تعیین می‌کند.

نورشدید (hard light) چراغهای آرک که در صحنه جایگزین نور خورشید می‌شوند. نورگیر دوربین (gobo) صفحه‌ای چوبی برای نورگیری یا ممانعت از انعکاس نور مستقیم روی عدسی دوربین.

نور ناخواسته (flare) نقطه‌ای محو به دلیل تابش نور شدید به سطح عدسی. نیمه تاریک (half - tones) مایه‌های نوری مختلف بین روشنایی زیاد و سایه.

وضوح (definition) وضوح و شفافیت اشیاء به وسیله يك عدسی به هنگام فیلمبرداری.

هاله (halation) نور ناخواسته که بر اثر انعکاس روی عدسی به وجود می‌آید. همگامی (سینک) (sync) وقتی صدا و تصویر دقیقاً با هم همگام می‌شوند.

واژه‌نامه انگلیسی - فارسی

action	بازی، حرکت	continuity	تداوم
Arriflex	آریفלקس	contrast	اختلاف نوری (کنتراست)
angle, camera	زاویه دوربین	coverage	نمابندی
angle of approach	زاویه دید	crab dolly	دالی خرچنگی
answer print	کپی اول	crane	جراثقال
aperture	دهانه	cut	برش، قطع
aspect ratio	نسبت ابعاد پرده	cut - away	برون برش
		cut - back	پس برش
		cut - in	درون برش
back light	نور پشت		
back projection (rear projection)	نمایش از پشت	dailies	روزانها
balance	توازن	definition	وضوح
barney	بارنی (پوشش صداگیر سبك)	density	غلظت
blimp	پوشش صداگیر (دوربین)	depth of field	عمق میدان
boom, camera	پایه دوربین	dissolve	دیزالو
boom, mike	پایه میکروفن	dolly	دالی
bridge	پیوند	double exposure	دو نوردهی
		down shot	نمای پایین
clap sticks	کلاکت	drive motor	موتور دوربین
close - up	نمای درشت یا نزدیک	dubbing	صداگذاری، دوبله
composition	ترکیب‌بندی	exposure	نوردهی

exposure meter	نورسنج	insert	نمای میانی
exterior	صحنه خارجی	interior	صحنه داخلی
eye light	نور چشمی	interlock	سیستم درهم قفل
		intermittent movement	حرکت متناوب
fade - in	فید - این (پدید شدن)		
fade - out	فید - اوت (ناپدید شدن)	jump cut	برش ناگهانی
fill light	نور پرکننده		
filter	فیلتر	key light	نور اصلی
final cut	برش نهایی		
finder (viewfinder)	نمایاب	lens mount	نگهدارنده عدسی
flare	نور ناخواسته	location	محل فیلمبرداری
flatness	تخت بودن	long focal - length lens	عدسی فاصله کانونی بلند
focus	فوکاس		
frame	کادر (قاب)	long shot	نمای عمومی
front projection	نمایش از جلو	low - key	مایه تاریک
f - stop	عدد دیافراگم		
full shot	نمای تمام قد	magazine	محفظه فیلم
		master shot	نمای اصلی
gate	دریچه	matching action	بازی تطبیقی
glass shot	نمای شیشه‌ای	matt box	نقابدان
gobo	نورگیر دوربین	medium shot	نمای متوسط
grain	دانه	meter reading	نورخوانی
ground glass	شیشه مات	method	بازی متدی
		montage	مونتاز
halation	هاله	movement	حرکت
half - tones	نیمه تاریک	moving shot	نمای متحرک
hard light	نور شدید	moviola	موویولا
high - key	مایه روشن	multi - image = split screen	تصاویر کنار هم
high lights	روشنایی زیاد		
		outline	طرح کلی
illusion of reality	توهمی از واقعیت	out - take	برداشت حنفی
imaginary line	خط فرضی		

overcrank	افزایش سرعت دوربین	treatment	پرداخت
overexposure	فرانوردهی	undercrank	کاهش سرعت دوربین
overlap	انطباق	underexposure	فرونوردهی
pan shot	نمای پان	universal focus	فوکاس همه جانبه
parallax	اختلاف دید	up shot	نمای بالا
parallel action	بازی موازی (مونتاز موازی)	whip	پان سریع
pick it up	پیک آپ	wide - angle lens	عدسی زاویه باز
point of view (P.O.V.)	نظرگاه	wild track	ضبط خام
process shot	نمای فرایندی	wipe	رویش
rack over	حرکت کشویی	zoom lens	عدسی زوم
rough cut	برش اولیه		
rushes	راشها		
scene	صحنه		
scrim	توری		
sequence	سکانس (فصل)		
short focal - length lens	عدسی فاصله کانونی کوتاه		
shot	نما		
shutter	شاتر		
slate	تخته		
sound track	نوار صدا		
special effects	جلوه‌های ویژه		
speed	سرعت		
split focus	فوکاس دوجانبه		
sync	همگامی (سینک)		
take	برداشت		
technical	بازی تکتیکی		
tilt	تیل		

کتابنامه

- Clarke, Charles G. 1968. *Professional Cinematography*. Hollywood: American Society of Cinematographers.
- Coleman, Hila, 1969. *Making Movies — Student Films to Features*. New York: World Publishing Company.
- Gessner, Robert. 1968. *The Moving Image*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc.
- Jacobs, Lewis. 1970. *The Movies as Medium*. New York: Farrar, Straus & Giroux, Inc.
- Kantor, Bernard R.; Blacker, Irwin R., and Kramer, Anne. 1970. *Directors at Work*. New York: Funk & Wagnalls.
- Lewis, Colby. 1968. *The TV Director-Interpreter*. New York: Hastings House.
- Lindgren, Ernest. 1968. *The Art of the Film*. New York: The Macmillan Company.
- Mascelli, Joseph V. 1968. *The Five C's of Cinematography*. Hollywood: Cine-Grafic Publications.
- Millerson, Gerald. 1969. *The Technique of Television Production*. New York: Hastings House.
- Reiz, Karel, and Millar, Gavin. 1968. *Techniques of Film Editing*. New York: Hastings House.
- Rilla, Wolf. 1970. *A—Z of Movie Making*. New York: The Viking Press.
- Smallman, Kirk. 1969. *Creative Film-Making*. New York: The Macmillan Company.
- Spottiswoode, Raymond. 1970. *Film and Its Techniques*. Berkeley: University of California Press.

فهرست راهنما

- اپارتمان (بیلی وایلر) ۱۲۱، ۵۳
 آخرین سفر (اندرو استون) ۱۶۲
 ارك (شو شون) ۲۲
 آر. ك. او، استودیوهای فیلمسازی ۲۲۰
 اریفلکس ۱۲۶
 آکادمی علوم و هنرهای سینمایی ۵۹، ۲۸
 آلبرت، ادی ۱۰۶
 آلدریج، رابرت
 اصلاح اشتباهات ۷۲
 پیشینه ۲۷
 تدارك بیش از فیلمبرداری ۶۶
 امپلین (استیون اسپیلبرگ) ۲۱۰
 امریکن زوئتروپ ۲۴۴
 انتونیونی، میکلائجلو ۳۴
 آنتی-میم (مورتون داکوستا) ۷۳
 آنها به اسبها تسلیم می‌کنند (سیدنی پولاك) ۳۵
 ایزلشتاین، سرگتی
 استفاده از زاویه دید ۱۵۵
 ابراین، ادموند
 در مقام کارگردان ۲۲
- آپرت، راجر ۲۱۵
 آپوس ۱ (کالین هیگینز) ۲۴۶
 اتحادیه تهیه کنندگان سینما ۲۱۴
 اتحادیه کارگردانان آمریکا ۱۹، ۲۱۰، ۲۲۸ - ۲۳۵، ۲۴۵
 اهداف ۲۳۵
 برنامه بازنشستگی ۲۳۳ - ۲۳۴
 تعداد اعضا ۱۹ - ۲۰
 شرایط عضویت ۱۱۴
 مدیر فیلمبرداری ۲۲
 وجوه خیرخواهانه ۲۳۴
 ورودی و حق عضویت سالانه، ۱۹۴۶
 ۲۲۸ - ۲۲۹، ۲۳۵
 اتحادیه کارگردانان رادیو و تلویزیون
 رك. به اتحادیه کارگردانان آمریکا
 اتحادیه کارگردانان سینما
 رك. به اتحادیه کارگردانان آمریکا
 اتحادیه کارگردانان نیویورك
 رك. به اتحادیه کارگردانان آمریکا
 اجزای کادر بندی ۱۳۷
 اختلاف دید ۲۴۹، ۲۵۹
 اختلاف نوری (کتراست) ۲۴۹، ۲۵۷

ادواردز، بلیک	اسمیت، هوارد ۱۰۹ - ۱۱۲
پیشینه ۲۳	اشتباه در دیالوگ ۹۶
از چپ به راست ۷۵ - ۷۹	اشترنبرگ، جوزفین
از راست به چپ ۷۵ - ۷۹	استفاده از دوربین ۱۲۷
اسهیلبرگ، استیون	کاربرد نماهای غیرمعمول ۱۵۵
پیشینه و شروع فیلمسازی ۲۰۹ - ۲۱۱	اشله زینگر، جان
استانیسلاوسکی، کنستانتین ۱۷۶، ۱۸۲	ازادی هنری کامل ۲۱۷
استوارت، جیمی ۴۷	کارگردان پولساز ۳۵
استورجس، جان	اشمیت، جورج ۱۱۰ - ۱۱۲
پیشینه ۲۱	افزایش سرعت دوربین ۲۴۹، ۲۵۹
تلوین ماهرانه ۱۷۴	اکتورز، استودیو ۲۰۶
در مورد آغاز فیلم ۱۰۳ - ۱۰۴	اکشن، مجله ۳۳
در مورد برخورد نوین با فیلمسازی ۷۸ - ۷۹	آگزوفوس (اتو پرمینجر) ۲۳
استون، آندرو	امپراتریس لرغوانی ۱۲۷، ۲۲۲
محل فیلمبرداری در آخرین سفر ۱۶۲	انستیتوی فیلم آمریکا ۲۴۷
استیونس، جورج ۲۰، ۶۳، ۶۵، ۲۳۰	انقلابی ۱۷۱، ۱۹۲، ۲۴۹، ۲۵۹
پیشینه ۲۲	اور، ویلیام تی. ۶۰
در مورد هنرپیشه‌ای که قسمتی از بودجه فیلم را تأمین می‌کند ۳۳	اول من سر می‌زنم
گام در فیلمها ۱۰۵	رك. به کیه داره در می‌زنه؟
ایجاد عواطف واقعی در هنرپیشگان دفتر خاطرات آن فرانک ۱۸۰ - ۱۸۲	آهاللون، جورج ۲۲۴، ۲۲۵
استیونس، جورج (جوان) ۲۴۵	اهمیت سینما ۳۷
استیونس، لسی ۷۳	ایزی راپر (دنيس هاپر) ۲۳
اسکات، رانولف ۱۲۷ - ۱۲۸	ایستگاه زیبرا (جان استورجس) ۲۱
اسکات، وارن ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵	ایستمن گنالك، شرکت ۲۲۰
اسکورسیزی، مارتین	این روی قانون (ریچارد ال. بر) ۶۷
پیشینه و شروع فیلمسازی ۲۱۴ - ۲۱۶	این فقط تو نیستی میوری (مارتین اسکورسیزی) ۲۱۴
اسکی بومز (بروس کلارك) ۲۴۳	این گروه خشن (سام پکین پا) ۱۹۵
اسکیت دیتر (نول بلک) ۲۱۲	این - وان ۱۹۳
اسمیت، پیت ۲۲۴	بارنی ۱۲۸، ۲۴۹، ۲۵۷
	بازگردن و بستن در ۱۹۳ - ۱۹۴

برگمان، اینگمار ۳۴	بازی ۲۰۴
استفاده از زاویه دید ۱۵۵	بازی تطبیقی ۲۵۸، ۲۴۹، ۱۶۹
بروکس، ریچارد	بازی، حرکت ۲۵۷، ۲۴۹، ۲۴۰
پایان خوش ۶۴، ۲۱۷	بازی مولزی (مونتاز مولزی) ۵۷، ۲۴۹، ۲۵۹
پیشینه ۲۳	بالی و کلاید (آرتور پن) ۱۲۱
حرفهایها ۵۴	بچه رزماری ۲۱
برون برش ۲۵۷، ۲۵۰	بچه فرشته (پل وندکاس) ۲۰۳
برونو، جیم ۲۴۵	بر، ریچارد آل.
برویندی، استیو ۲۰۳	شروع فیلمسازی ۲۲۷، ۲۱۷
برهنه‌ها و مردمان ۲۰۳	برادران گریم (جورج پال) ۳۷
بزرگمرد کوچک (آرتور پن) ۱۲۱	برادران ولرنو، کمپانی فیلمسازی ۴۴، ۳۸، ۵۹، ۶۶، ۱۷۷، ۱۸۷، ۲۰۸، ۲۱۶، ۲۱۹
بعضی‌ها داغشو دوست دارن (بیلی وایلدر)	۲۲۳، ۲۲۵ - ۲۲۶، ۲۴۲، ۲۴۶
۳۲	براکت، چارلی ۱۰۳
پل اند هاول ۱۲۸	براندو، مارلون ۱۷۷
پلک، نوئل	در مقام کارگردان ۱۹
شروع فیلمسازی ۲۱۲	برای عشق ورزیدن خیلی زود است
پلوف کوگان (دان سیگل) ۱۶	(ریچارد راث) ۲۰۶ - ۲۰۷
بنجامین، ریچارد ۱۹۶	بر بیتی چن چه گذاشت؟ (رابرت آلدریج)
بنگرافت، آن ۳۵	۶۶
بن‌هور (ویلیام وایلر) ۳۱	برداشت ۲۵۹، ۲۴۹
ارزشهای عاطفی ۱۷۹	برداشت حذفی ۲۵۸، ۲۵۰ - ۲۴۹
بوکلمون سرد (نورمن لیر) ۳۹	برش اولیه ۲۵۹، ۲۵۰، ۱۶۵، ۹۶
بولت ۲۱	برش در حرکت ۱۶۹
بوم (پایه دوربین) ۲۵۷، ۲۵۰، ۹۹	برش در دوربین ۱۷۳، ۱۶۶
بی‌احتیاط (استلی دانن) ۱۲۵	برش سریع ۵۶
بی‌ان سی	برش، قطع ۲۵۷، ۲۵۰
رك. به میچل بی‌ان سی	برش مستقیم ۱۶۹، ۱۶۸
بی‌ان سی آر	برش ناگهانی ۲۵۸، ۲۵۰
رك. به میچل بی‌ان سی آر	برش نهایی ۲۵۸، ۲۵۰، ۱۶۶
پارامونت، استودیو ۱۴۰، ۲۲۲، ۲۴۴	برگشتن از دوربین ۱۹۳
۲۴۶	

پیشینه ۳۵، ۲۰۴	پارکس، گوردون ۲۶
کارگردان پولساز ۳۵	پاسیفیک تایتل اند آرت استودیو ۲۲۰
پیچ، جرالدين ۲۱۶	پال، جورج ۲۷، ۱۱۳، ۲۲۳
پيكاپ ۹۷، ۱۷۱ - ۱۷۲، ۲۵۰، ۲۵۹	پائاما، نورمن
پيگماليون ۷۳	پیشینه ۲۳
پیوند ۱۷۱ - ۱۷۴، ۲۵۰، ۲۵۷	پائاویژن ۱۴۰
تاد ۱ - او ۱۴۰	پان سریع ۱۲۲، ۲۵۰، ۲۵۹
تالمن، فرانك ۱۶۲ - ۱۶۳	پایان خوئی (ریچارد بروکس) ۶۴، ۲۱۷
تامپسون، جی. لی	پایه میکروفن ۲۵۰، ۲۵۷
در مورد انتقاد از بازیگران ۴۸ - ۴۹	پرداخت ۵۴، ۲۵۰، ۲۵۹
تایم، مجله ۲۱۵	پرتمیس، پائولا ۱۹۶
تبهکار (پل وندکاس) ۲۰۳	پرونله محرمانه ۲۰۵
تخت بودن ۲۵۸، ۲۵۰	پرمینجر، اتو
تخته ۲۵۹، ۲۵۰	پیشینه ۲۳
تداوم ۵۵، ۲۵۰، ۲۵۷	پس از مدتها غم احساس شدی می‌کنم
تلوین ۹۶، ۹۷، ۱۶۵ - ۱۷۴	(جف یانگ) ۲۴۴
تلوین خوب ۱۶۹	پس برش ۵۷، ۱۷۱، ۲۵۰، ۲۵۷
تلوینگر ۲۱، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸	پسرک (چارلز چاپلین) ۱۸۲
۱۷۱، ۱۷۲، ۱۹۲	پس شما می‌خواهید سیگار کشیدن را ترك
رك. به تلوین	کنید (ریچارد ال. بر) ۲۲۴ - ۲۲۷
تلوینگر فیلم	پس نگاه (فلاش بك) ۵۷
رك. به تلوینگر	پشت و رو ۱۶۸
ترکیب‌بندی ۱۳۰ - ۱۳۸، ۲۵۰، ۲۵۷	پکین‌ها، سام
اهمیت ۱۳۱	پیشینه ۲۳
تروفو، فرانسوا	صحنه‌های مرگ در این گروه خشن ۱۹۵
نظریه مؤلف ۱۵ - ۱۶، ۳۷	پن، آرتور ۲۴۴
تربز، اولی ۱۱۲	در مورد کاربرد تکنیکهای دوربین ۱۲۱
تشریح يك جنایت (اتو پرمینجر) ۲۳	پو، ادگار آلن ۱۵۰، ۲۱۹
تصاویر کنارهم ۱۶۳	پواتیه، سیدنی ۳۵
تصویر بیضی (ریچارد ال. بر) ۱۵۰، ۱۵۱	پوشش صداگیر ۹۹، ۱۲۸، ۲۵۰، ۲۵۷
۲۱۹ - ۲۲۱	پوشش متحرك ۱۶۱
	پولاك، سیدنی ۲۰۶

- تعطیلات گمشده ۱۲۱
تغییر مکانها ۱۵۰ - ۱۵۳
تفنگهای هفت دلاور (پل وندکاس) ۲۰۳
تکنی سکوپ ۱۴۰
تکنیکی ۲۵۹، ۲۵۱
تماشاخانه ۲۰۴، ۲۴۹
تمرین ۶۸ - ۷۰
تمهیدات پسزمینه ۸۴ - ۸۷
توازن ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۲۵۱، ۲۵۷
توبه (ریچارد راش) ۲۰۶
توپاز ۲۴۵
توری ۱۴۸، ۲۵۱، ۲۵۹
تولد يك ملت (دیوید وارک گریفیث) ۱۴۵
تولند، گرگ
استفاده از عدسیها در همشهری کین ۱۱۷
توهم، خلق و تداوم ۸۷ - ۹۴، ۱۳۸، ۱۵۶ -
۲۵۸، ۲۵۱، ۱۶۳
تهیه کننده ۲۷
تی ایچ ایکس (جورج لوکاس) ۲۰۸
تی ایچ ایکس ۱۱۳۸ (جورج لوکاس) ۲۰۸
تیلت ۱۲۱ - ۱۲۲، ۲۵۱، ۲۵۹
تیلور، الیزابت ۲۲۹
تیلور، دان
در مقام کارگردان ۲۲
جایزه اتحادیه کارگردانان ۲۳۵
جایزه بزرگ (جان فرانکن هایمر) ۲۴
جایزه پل مونی ۲۲۱
جراثقال ۲۵۷، ۲۵۱
جف، استنلی ۲۴۶
جلوهای ویژه ۲۵۹، ۲۵۱
جنایات و مکافات، ایالات متحده آمریکا
- (دنیس و تری سنلرز) ۲۰۳
جنسیز فیلمز، کمپانی ۲۴۶
جوانا (مایکل سارنه) ۲۰۶
جونز، گوردون ۱۲۷ - ۱۲۸
جويسون، نورمن
استفاده از تصاویر کنار هم روی پرده در
حادثه توماس کراون ۱۴۵، ۱۶۳
کارگردان پولساز ۳۵
جهت ثابت نگاهها ۷۹ - ۸۴
جی. آر
رك. به كيه داره در میزنه؟
چاپلین، چارلز
در مقام کارگردان ۱۲۱، ۱۵۳
چارلی (رالف نلسون) ۱۴۵
چاپلنز، ری ۲۴۶
چراغ آرک ۱۴۶
چرخیدن به طرف دوربین ۱۹۳
چه کسی از ویرجینیا ولف می ترسد؟
(مایک نیکولز) ۳۴
حادثه توماس کراون (نورمن جویسون) ۳۵،
۱۴۵، ۱۶۳
حالا پسر بزرگی شده ای (فرانسیس فورد
کاپولا) ۲۱۶
حال چارلی چطور است؟ (ریچارد ال. بر)
۱۸۷ - ۱۸۸
حذف دیالوگ ۹۶
حرفه ایها (ریچارد بروکس) ۲۳
حرکت ۹۹ - ۱۰۴، ۲۵۱، ۲۵۸
حرکت پسزمینه ۱۰۰، ۱۰۱
حرکت دوربین ۱۰۲

دختر رقاص	حرکت کشویی ۱۲۸، ۲۵۱، ۲۵۹
رك. به كيه داره در میزنه؟	حرکت متناوب ۱۲۹، ۲۵۱، ۲۵۸
در بارانكاز (الیا كازان) ۱۷۷	حرکت موضوع ۱۰۰، ۱۰۱
درخت دانش (گوردون پارکس) ۲۶	حرکت مونتاژی ۱۰۰، ۱۰۲
در کمال خونسردی (ریچارد بروکس) ۲۳	حلقه آتش (آندرو استون) ۱۶۲
در گرمای شب (نورمن جویسون) ۳۵	حلقه اصلی ۱۶۷
درگنت (جك وب) ۱۹۰	
درون برش ۲۵۱، ۲۵۷	خاطره عاطفی ۱۸۲
دریچه ۲۵۱، ۲۵۸	خانه آن طرف خیابان (ریچارد ال. بر) ۴۴
دستگاه چاپ نوری ۸۸	خطر ناگهانی (هیوبرت کورنفیلد) ۲۰۶
دسته بندی ۲۴۰	خط فرضی ۲۵۱، ۲۵۸
دستیار پرشکار ۱۶۹	خوکی به نام ارنولد ۲۰۰
دستیار کارگردان ۲۷، ۶۳	
دسیکا، ویتوریو ۳۴	دادگاه نورنبرگ (استلی کریمر) ۱۹۳
دفتر تهیه کنندگان و بخش کنندگان سینمای	دارنل، لیندا ۱۸۰
امریکا ۲۳۶	داستان مجوز سه روزه (ملوین ون پیلز)
دفتر خاطرات آن فرانك (جورج استیونس)	۲۷
۱۸۲ - ۱۸۰، ۱۰۵، ۲۲	داکوستا، مورتون
دفتر مقررات تهیه فیلم ۲۳۶	پیشینه ۲۴
دفتر هیز ۲۳۶	سخنرانی برای بازیگران ۷۳
رك. به مقررات قدیم سینما	دالوا، رابرت ۲۴۴
دکتر استرنج لائو (استلی کوپرک) ۵۶، ۳۷	دالی ۹۹، ۱۰۱، ۲۵۱، ۲۵۷
دکتر فولیتل (جی. لی تامپسون) ۴۸	دالی خرچنگی ۱۲۹، ۲۵۱، ۲۵۷
دکوردووا، فردريك	دانشجویان پرستاری (استفانی راتمن) ۲۲
پیشینه ۲۶	دانشگاه کالیفرنیا، جنوبی، بخش سینمایی
دکوی ۲۰۵	۳۸، ۱۰۶، ۲۰۵، ۲۱۹، ۲۲۳، ۲۴۳
دعتیا ۱۳ (فرانسیس فورد کاپولا) ۲۴۳	دائن، استلی
دنبال کردن شخصیت ۱۹۱	کاربرد حرکت دوربین در بی احتیاط ۱۲۵
دوربین، اجزای مختلف ۱۲۸ - ۱۳۰	دانه ۲۵۱، ۲۵۸
دوربین، حرکت ۱۰۱، ۱۰۰ - ۱۱۸، ۱۰۳ -	دختر خوبی مثل تو اینجا چکار می کنه؟
۱۲۸	(مارتین اسکورسیزی) ۲۱۴
حرکت بی هدف ۱۲۴	دختر دهانی (جورج سیتون) ۲۴۴

- دوربین، دستی ۲۴۹
دوربین، زاویه
رك. به زاویه، دوربین
دوگرتی، هرشل
پیشینه ۲۶
دومیل، سیسیل بد
ایضاح فیلمبرداری مایه تاریک ۱۴۷
شهرت ۳۴
دونوردهی ۲۵۱ - ۲۵۲، ۲۵۷
۲۰۰۱، يك اديسه فضایی (استلی کوپریك)
۲۴، ۳۷، ۵۶
دهانه ۲۵۲، ۲۵۷
دهانه عدسی یا عدد دیافراگم ۱۴۶، ۲۵۳
۲۵۸
ده فرمان
فقدان ارزشهای عاطفی در آن ۱۷۹
دیتریش، مارلین ۱۲۷
دیزالو ۲۵۲، ۲۵۷
رك. به لپ دیزالو
دین، جیمز ۱۷۷
دیویس، اوسی
درمقام کارگردان ۲۶
دیویس، بت
در مورد اهمیت کارگردان ۳۲ - ۳۳
راپرتسون، کلیف ۱۸۷، ۱۹۵
راپسون، مارك ۱۷۴
راپینز، ماتیو ۲۴۴
راگمن، استفانی
پیشینه ۲۲
راسمن، آلن ۲۴۵
راش، ریچارد
- چگونه می‌توان کارگردان شد ۲۰۷ - ۲۰۸
شروع فیلمسازی ۲۰۶
راشها (روزانه‌ها) ۱۶۵، ۲۵۲، ۲۵۹
راهنمای هنرپیشگان ۵۹
راههای افتخار (استلی کوپریك) ۲۵
راهی به سن تروپه (مایکل سارنه) ۲۰۶
رایدل، مارك
شروع فیلمسازی ۲۰۶
زهر، ابروینگ
پیشینه ۲۶
رژة بزرگ (کینگ ویلور) ۱۰۵
رستوران آلیس (آرتور پن) ۲۴۴
رنگ قرمز است (هیوبرت کورنفیلد) ۲۰۶
رنگین گمان فینمان (فرانسیس فورد کاپولا)
۲۱۶
روپاه ۲۱
روپش ۱۶۸ - ۱۶۹، ۲۵۲، ۲۵۹
روچ، هال ۲۲
روزانه‌ها ۲۵۲، ۲۵۷
روز بد در بلك رالك (جان استورجس) ۲۱
روزنبرگ، استوارت
در مورد لذت کارگردانی ۲۰۵
شروع فیلمسازی ۲۰۴ - ۲۰۵
روسها دارن میان (نورمن جویسون) ۳۵
روشنایی زیاد ۲۵۲، ۲۵۸
رینولتز، بیل ۱۰۹ - ۱۱۲
ریورز (مارك رایدل) ۲۰۶
ریورن (جان کورتی) ۲۴۴
زاویه، دوربین ۱۰۲، ۲۵۲، ۲۵۷
زاویه دید ۱۵۳ - ۱۵۶، ۲۵۲، ۲۵۷
زمانبندی ۱۰۵

زمانی به دور از جنگ (دنيس و تری سنلرز)	سیستم درهم قفل ۲۵۸، ۲۵۲
۲۰۳	سیگل، دان ۶۳، ۱۶
زندگی شیرین (فدریکو فلینی) ۱۰۳	سیم باریک (سیننی پولاک) ۲۰۴، ۳۵
زوتروپ	سیناترا، فرانک
رك. به آمریكن زوتروپ	در مقام کارگردان ۱۹
زهر زیبا (نوتل بلك) ۲۱۲	سینما سکوپ ۱۴۰
زینهمان، فرد ۲۰، ۳۲، ۲۳۰	سینه راما ۱۴۰
ایجاد اضطراب در صلاة الظهر ۱۶۶	سیودماک، رابرت
ساترلند، دونالد ۳۳	حرکت دوربین در قاتلین ۱۲۵
سارنه، مایکل	ساتر ۲۵۹، ۲۵۲
پیشینه و شروع فیلمسازی ۲۰۶	شاو، اوان ۲۱۹ - ۲۲۰
ساکنان جزیره ۱۰۸ - ۱۱۲	شاو، جورج برنارد
سامرز، جی ۲۰۰	درمورد انتقاد حین تمرین ۷۲ - ۷۴
سان ست استریپ ۲۳۳، ۷۷	درمورد حفظ گام ۱۰۶
سانسور ۲۳۵ - ۲۴۱	شاو لسون، مل
سایه گل سرخ (بن هکت) ۱۰۱	پیشینه ۲۳
سبك ۱۶۵	شاین ۵۹
ستاره‌ها ۴۶ - ۴۷	شاین دیگ ۲۲
سرعت ۲۵۹، ۲۵۲، ۱۴۶	نسب شکارچی ۲۰۳
سرعت صدا ۲۵۲	شرط بندی در خیابان داب (اپروین کرشنر)
سرلینگ، راد ۴۰	۲۰۵
سقوط خانه اشو (راجر کورمن) ۲۴۳	شکارچیان انسان (سیننی پولاک) ۳۵
سکانس (فصل) ۲۵۹، ۲۵۲، ۵۶	شکستن خط فرضی ۸۱ - ۸۲
سنت، اوا ماری ۸۷	شمال از طریق شمال غربی (الفرد هیچکاک)
سنلرز، تری	۸۶ - ۸۷
شروع فیلمسازی ۲۰۳	شوینهاور، آرتور
سنلرز، دنيس	در مورد خنده ۱۹۸
شروع فیلمسازی ۲۰۳	شوت آوت آت مدیسین بند (ریچارد ال. بر)
سیتون، جورج	۱۲۷
كمك به فیلمسازان جوان ۲۴۴ - ۲۴۶	شو دنی توماس ۲۳
سیستم تبلیغاتی ستارگان ۱۵	شومیک، باد ۲۱۸

۲۵۹	شون، شو ۲۲
عدسی زوم ۱۰۲، ۱۱۸، ۲۵۳، ۲۵۹	شیرر، لوید
عدسی فاصله کانونی بلند ۱۱۴ - ۱۱۶،	در مورد اهمیت کارگردان ۳۲
۲۵۸، ۲۵۳	شیرینی شناسی (یلی وایلر) ۵۳
عدسی فاصله کانونی کوتاه ۱۱۴، ۱۱۶،	شیشه مات ۱۴۷، ۲۵۲، ۲۵۸
۲۵۹، ۲۵۳، ۱۱۷	شیکاگو تربیون، روزنامه ۲۱۵
عدسیها ۱۱۴ - ۱۱۸، ۱۷۲	شیکاگو سان - تایمز، روزنامه ۲۱۵
زوم ۱۰۲، ۱۱۸، ۲۵۳، ۲۵۹	شین (جورج استیونس) ۲۲
فاصله کانونی بلند ۱۱۴ - ۱۱۶	
فاصله کانونی کوتاه ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۱۷	صاعقه (جان استورجس، ویلیام وایلر) ۲۱
عدم تعانس در سینمای کمدی ۱۹۸	صبحانه در تیفانی (بلیک ادواردز) ۲۳
رك. به فیلمسازی کمدی	صحنه ۵۶، ۲۵۲، ۲۵۹
عشق (ایروین کرشنر) ۲۴۴، ۲۰۵	صحنه خارجی ۲۵۳، ۲۵۸
عقب‌نشینی (کالین هیگینز) ۲۴۶	صحنه داخلی ۲۵۳، ۲۵۸
عمق میدان ۲۵۳، ۲۵۷	صدا روی صفحه، ضبط ۱۶۷
عملیات زیر پیراهنی (بلیک ادواردز) ۲۳	صدا روی فیلم، ضبط ۱۶۷
	صدا روی نوار، ضبط ۱۶۷
غرب ریوگراند (ریچارد ال. بر) ۲۱۸	صداقت ۱۸۳
غلطت ۲۵۳، ۲۵۷	صداگذاری، دوبله ۱۶۵، ۲۵۲، ۲۵۷
غول (جورج استیونس) ۲۲، ۱۰۵	صفحه ۱۶۱
	صلاة الظهر (فرد زینمان) ۱۶۶
فارو، میا ۴۸	
فرار به ناکجاآباد (استیون اسپیلبرگ) ۲۰۹	ضبط خام ۹۷، ۱۶۸، ۲۵۳، ۲۵۹
فرانشل، امیل ۱۸۰	ضرب ۱۶۵
فرانکن هایمر، جان ۲۰۴	رك. به گام
پیشینه ۲۴	
فرانوردهی ۲۵۳، ۲۵۹	طرح کلی ۵۴، ۲۵۳، ۲۵۸
فرشتگان برهنه (بروس کلارك) ۲۴۳	طناب (الفرد هیچکاک) ۹۵
فرشته وحشی (راجر کورمن) ۲۴۳	
فروچی، جك ۲۴۵	عاطفه در فیلم ۱۷۹ - ۱۸۳
فرودگاه (جورج سیتون) ۲۴۴	عاطفه دروغین ۱۸۳
فرونوردهی ۲۵۳، ۲۵۹	عدسی زاویه باز ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۱۷، ۲۵۳،

فریکر، ویلیام	فیلمنامه، تقسیم ۵۶
پیشینه ۲۱	فیلمنامه نهایی ۵۵
فکر می‌کنید به عینک احتیاج دارید (ریچارد ال. بر) ۲۲۵	فیلمهای خارجی ۱۹۲ - ۱۹۳
فللینی، فدریکو	قاتلین (رابرت سیودماک) ۱۲۵
استفاده از حرکت در زندگی شیرین ۱۰۳	قانون نگاههای روبروی هم ۷۹
استفاده از زاویه دید ۱۵۵	قراردادهای کوتاه مدت ۲۹۹
فلین، ارول ۴۷، ۱۰۹، ۱۷۷	قسمت تولید ۶۳، ۸۷
فندی، انجروی ۲۰۵	قسمت لباس ۶۳
فورد، جان ۱۶، ۱۲۱، ۱۳۶	قلمرو گرگ و میش (قلمرو شفق) ۴۰، ۷۴، ۱۱۹
پشتاز برش با دوربین ۱۶۶	کابوی نیمه شب (جان اشله زینگر) ۳۵، ۲۱۷
حفظ جهت ثابت ۷۸	کاپرا، فرانک ۱۸
شهرت به خاطر ساختن فیلمهای وسترن ۳۵	کاپولا، فرانسیس فورد
فوکاس ۲۵۳، ۲۵۸	شروع فیلمسازی ۲۱۶، ۲۴۴
فوکاس دوجانبه ۲۵۳، ۲۵۹	کاتن به هارلم می‌آید (اوسی دیویس) ۲۶
فوکاس همه جانبه ۲۵۳، ۲۵۹	کادر (قاب) ۲۵۴، ۲۵۸
فوکس قرن بیستم، کمپانی ۱۴۰، ۱۸۷، ۲۰۶	کلرگردان
فوندا، جین	از بازیگری تا کارگردانی ۱۹، ۲۲ - ۲۳، ۲۶
درباره جورج کیوکر ۳۷	از فیلمنامه‌نویسی تا کارگردانی ۲۳ - ۲۴
فوی، برایان	اعتبار سینما ۳۷
در مورد گام ۱۰۴	تلویزیون
فید - اوت (ناپدید شدن) ۵۶، ۱۶۵، ۱۶۸، ۲۵۳، ۲۵۸	رک. به کارگردان تلویزیونی
فید - این (پدید شدن) ۱۶۵، ۱۶۸، ۲۵۳، ۲۵۸	چگونه می‌توان یک کارگردان شد ۱۹ - ۲۷، ۲۰۲ - ۲۲۷، ۲۴۲ - ۲۴۷
فیلبروک، جیم ۱۰۹ - ۱۱۲	حق اظهار نظر در مورد تلویز ۲۳۰
فیلتر ۲۵۳، ۲۵۸	صفات لازم:
فیلمبردار ۳۹، ۶۳، ۱۰۸، ۱۱۴، ۱۲۹	ابتکار ۷۱
۱۳۰، ۱۴۵ - ۱۴۷	اشتیاق ۲۱۷، ۲۴۵ - ۲۴۷
فیلمبرداری مایه تاریک ۱۴۷، ۲۵۴، ۲۵۸	اعتماد به نفس ۴۶

استفاده از نماهای فرایندی ۱۶۱ -

۱۶۳

استفاده از نورپردازی ۱۴۵ - ۱۴۹

انتخاب هنرپیشه‌ها ۵۸ - ۶۲، ۲۳۰

انتقاد از هنرپیشه‌ها ۴۸ - ۵۲

ایجاد ارزشهای عاطفی در هنرپیشه‌ها

۱۷۹ - ۱۸۲

بازی گرفتن از هنرپیشه‌ها ۴۶ - ۴۸

کاربرد تدوین ۹۶ - ۹۷، ۱۶۵ - ۱۷۴

کاربرد دالی ۱۲۲

پرهیز از کاربرد غیرعادی زاویه دوربین

۱۲۰ - ۱۲۱

تدارك دیدن ۶۴ - ۶۷

تداوم ۷۵ - ۸۴، ۱۸۶

ترکیببندی نماها ۱۳۰ - ۱۴۵

تعیین گام ۱۰۶ - ۱۰۷

تعیین و تداوم گام ۱۰۴ - ۱۰۷

تمهیدات پسزمینه ۸۴ - ۸۷

جلوگیری از حرکت بی هدف دوربین

۱۲۴

حفظ جهت ثابت ۷۵ - ۷۹

حفظ جهت ثابت نگاهها ۷۹ - ۸۴

خلق توهم از طریق ترکیببندی ۱۳۸

خلق و استفاده از عواطف ۱۷۹ - ۱۸۳

خلق و تداوم توهم ۸۷ - ۹۲، ۱۳۸ -

۱۵۸ - ۱۶۳

راهنمایی هنرپیشگان ۴۷ - ۵۲

ساختن فیلم کمدی ۱۹۵ - ۲۰۱

طراحی صحنه‌های مرگ ۱۹۴

فیلمبرداری از گفتگوهای تلفنی ۸۲

فیلمهای مربوط به کشورهای خارجی

۱۹۲ - ۱۹۳

برخورد آرام در برقراری ارتباط ۴۳ -

۱۱۴، ۷۱، ۴۴

برقراری ارتباط کلامی ۷۱، ۲۴۲

توانایی در تکان دادن تماشاگر ۱۷۹

ثبات و پایداری ۷۱

رهبری ۶۹ - ۷۰

شناخت هنرهای نمایشی ۷۱

صبر و حوصله ۴۴، ۷۱، ۲۴۲

قوة تخیل ۳۸ - ۳۹، ۱۱۴

نیروی جسمانی ۱۰۸

دستمزد

رك. به کارگردان، دوره‌های اشتغال

دوره‌های اشتغال ۲۲۸ - ۲۳۴

رك. به اتحادیه کارگردانان آمریکا

رقابت حرفه‌ای ۲۰

سانسور و محدودیتها ۲۳۵ - ۲۴۱

کنترل محصول نهایی ۱۵ - ۱۶، ۲۸ -

۱۷۵، ۳۰ - ۱۷۶

رك. به نظریه مؤلف

مسئولیتها ۲۴۱ - ۲۴۲

مهارتها و تکنیکهای:

استفاده از برنامه زمانبندی شده ۶۳

استفاده از بودجه ۶۳

استفاده از تمرین ۶۸ - ۷۴

استفاده از حرکت ۹۹ - ۱۰۴

استفاده از حرکت دوربین ۱۲۱ - ۱۲۸،

۱۳۱

استفاده از زاویه دید ۱۵۳ - ۱۵۶

استفاده از عدسی ۱۱۴ - ۱۲۱، ۱۷۲

استفاده از نقطه مرجع ۸۸ - ۸۹

استفاده از نماها

رك. به نما

- کار با حیوانات ۲۰۰ - ۲۰۱
 کار با قسمت تولید ۶۳
 کار با کارگردان هنری ۶۲
 کار با گروه ۶۳
 کار با نویسنده ۵۳ - ۵۵
 کار با هنرپیشگان ۴۰ - ۵۲، ۱۷۹ - ۱۹۵
 کار با هنرپیشگان پر حرارت ۴۰ - ۴۳
 کار با هنرپیشگان ترسیده ۴۵
 کاربرد تغییر مکان ۱۵۰ - ۱۵۳
 کنترل مرکز توجه ۱۵۵
 مراحل فیلمبرداری از يك صحنه ۱۲۹ - ۱۳۰
 نقش و اهمیت ۲۸ - ۳۳
- کارگردان تلویزیونی ۱۶، ۲۰۲
 استفاده از حرکت ۱۰۰
 باز پرداخت ۲۳۱ - ۲۳۲
 برش مستقیم ۱۶۹
 تدوین تلویزیونی ۹۶، ۱۶۶
 تیتراژ نامها ۲۳۰
 دستمزد برای فیلم نمونه ۲۳۲
 نبودن فرصت کافی برای تمرین ۷۴
 رك. به مقررات تلویزیون
 کارگردان فیلم (ریچارد ال. بر) ۲۸
 کارگردان هنری ۶۲
 کازان، الیا ۱۷۷
 کاساویتس، جان
 در مقام کارگردان ۲۲
 کاسل، ویلیام ۳۵
 کالجهای فیلمسازی، تعداد ۱۵
 کاندیدای منچوری (جان فرانکن هایمر) ۲۴
- کاهش سرعت دوربین ۲۵۴، ۲۵۹
 کایه دوسینما، مجله ۱۶
 کپی اول ۱۶۵، ۲۵۴، ۲۵۷
 کج - ۲۲ (مایک نیکولز) ۱۴۴، ۱۶۲، ۱۷۱
 کج، هوارد
 پیشینه ۲۷
 کرافت موزيك هال ۲۲
 کرافورد، جون ۳۳، ۲۱۱
 کرشنر، ایروین ۲۴۴
 پیشینه و شروع فیلمسازی ۲۰۵
 كرك پاتريك، گلن ۱۰۹ - ۱۱۲
 كرك، جری ۲۴۵
 کریمر، استنلی ۱۶۶
 پیشینه ۲۷
 مسئله ترجمه در دادگاه نورنبرگ ۱۹۳
 کشتن خواهر جورج (رابرت آلریج) ۶۶، ۲۴۵
 کشیش ولگرد (ایروین کرشنر) ۲۰۵
 كلنوپاترا (جوزف بی. منکیه ویج) ۲۲۷، ۲۲۹
 كلارك، بروس ۲۴۳
 كلاكت ۱۳۰، ۲۵۴، ۲۵۷
 كلاتر و جی جی ۱۹۷
 كلاین، تری ۱۱۲
 كلمبیا، کمپانی فیلمسازی ۲۱، ۲۷، ۲۰۶
 ۲۱۰
 کلی، جین
 در مقام کارگردان ۲۲
 کمپی، فیلمسازی ۱۹۵ - ۱۹۸
 کوئل، بیل ۸۴
 کوپریك، استنلی ۳۷
 پیشینه ۲۴
 توصیه به فیلمنامه‌نویسان ۵۶

- | | |
|----------------------------------|---|
| گربر، دیزی ۲۴۵ | کوهر، جکی |
| گردباد هانا ۲۴۵ | درمقام کارگردان ۲۲ |
| گرگوری، پل ۲۰۳ | کوهر، گاری ۱۶۶، ۴۸، ۴۷ |
| گریس، تام | کورتی، جان ۲۴۴ |
| پیشینه ۲۳ | کورتیز، مایکل ۸۶ |
| گریفیث، دیوید وارک ۱۰۲، ۱۴۵، ۱۵۵ | کورمن، راجر ۲۴۳ - ۲۴۴، ۲۴۶ |
| گزارش چمن (جورج کیوکر) ۳۷ | کورنفیلد، هیوبرت |
| گولد، الیوت ۳۳ | شروع فیلمسازی ۲۰۵ |
| گونگادین (جورج استیونس) ۱۰۵ | کوغان، جکی ۱۸۲ |
| گیبل، کلارک ۱۵، ۳۳، ۴۷، ۴۸، ۱۷۷ | کولیک، باز |
| گیلسپی، ریتا ۲۲ | پیشینه ۲۴ |
| لئونارد، شلنون | کووالسکی، برنی ۲۴۳ |
| پیشینه ۲۳ | کیگلی، ویلیام ۳۸ - ۳۹، ۲۲۴ |
| لایف، مجله ۲۴۶ | درمورد فیلمنامه ۵۵ |
| لپ دیزالو ۵۶، ۱۶۸ - ۱۶۹ | شیوه صحبت با هنرپیشگان ۴۸ |
| لد، آلن ۶۲ | فیلم با آغازی کوبنده ۱۰۳ |
| لوش، کلود | کیوکر، جورج |
| شروع فیلمسازی ۲۱۲ | توانایی در هدایت هنرپیشه‌های زن ۳۵ - ۳۷ |
| لنکستر، برت ۳۵ | کبه داره در می‌زنه؟ (مارتین اسکورسی زی) |
| لوئیس، جری | ۲۱۵ - ۲۱۶ |
| درمقام کارگردان ۲۲ | |
| لوبیچ، ارنست ۳۷ | کاپور، اوا ۱۰۶ |
| استفاده از زاویه دید ۱۵۵ | کاربو، گرتا ۴۸ |
| لوپینو، ایدا | کارلند، بورلی ۲۰۵ |
| درمقام کارگردان ۲۲ | کارنر، جیمز ۱۲۷ - ۱۲۸ |
| لولا، مجله ۲۴ | گازارا، بن |
| لوکاس، جورج | درمقام کارگردان ۲۲ |
| درمورد کمپانی زوتروپ ۲۴۴ | گام ۱۰۴ - ۱۰۷، ۱۶۵ |
| شروع فیلمسازی ۲۰۸ | تعیین گام ۱۰۶ - ۱۰۷ |
| لوگان، جوشوا | گراجوئنت (مایک نیکولز) ۳۴ |
| پیشینه ۲۴ | گرانث، گاری ۱۵، ۳۳، ۴۸، ۸۷ |

- لون، ارنولد
پیشینه ۲۰
لیبر، نورمن ۲۹
لین، دایانا ۱۸۷ - ۱۸۸
مارتینسون، لسلای ال.
پیشینه ۲۰
ماروند (جان استورجس) ۷۸
ماروین، لی ۲۱
ماشین زمان (جورج پال) ۲۷
ماشین متن رسانی ۱۹۰
مافاشنگی (راجر کورمن) ۲۴۳
مانوکیان، هایک ۲۱۵
ماوریک ۱۸۷
مایز، سنفورد ۲۰۴
مایه روشن ۲۵۴، ۲۵۸
مبحث خنده (دیوید اچ. مونرو) ۱۹۸
متخصصین استودیو ۸۸
متدی (بازی، سبک) ۱۷۶ - ۱۷۷، ۲۵۴، ۲۵۸
متروگلنوین مایر، کمپانی ۳۱، ۱۰۸، ۲۲۰ - ۲۲۴
مجمع ملی پخش ۲۳۶
محفظه فیلم ۱۲۹، ۲۵۴، ۲۵۸
محل ایستادن و حرکت هنرپیشه ۶۵
محل فیلمبرداری ۱۶۱ - ۱۶۲، ۲۵۴، ۲۵۸
مدیر تدارکات ۶۳
مدیگان (دان سیگل) ۱۶
مردم باران (فرانسیس فورد کاپولا) ۲۱۶
مرد موسیقی (مورتون داکوستا) ۷۳
مرکز توجه ۱۵۵
مزرعه سبز ۱۰۶، ۲۰۰
- معجزه در باران (رودی میت) ۲۲
معجزه در خیابان سی و چهارم (جورج سیتون) ۲۴۴
معجزه‌های ورزش (ریچارد ال. بر) ۲۲۳
مقررات تلویزیون ۲۴۰ - ۲۴۱
مقررات جدید ۲۳۹ - ۲۴۰
مقررات قدیم ۲۳۷ - ۲۳۹
مکالمه تلفنی، فیلمبرداری ۱۹۴
ملک‌خونالد، پیترو ۲۴۶
ملک کوئین، استیو ۲۰۶
ملک گاون، جی. پی. ۱۰۸
منشی صحنه ۸۲، ۱۶۹، ۱۷۱
پلکان ترقی برای رسیدن به مقام کارگردانی ۲۰ - ۲۱
من عاشق لوسی هستم ۱۵۶
منکیه‌ویچ، جوزف پی.
پیشینه ۲۷
موافقتنامه اصولی کارگردانان ۲۲۹ - ۲۳۴
موتور دوربین ۱۲۹، ۲۵۴، ۲۵۷
موتور، دیک
پیشینه ۲۵
موری، نورمن ۲۲۵
«موسیقی صامت» ۱۰۵
مولیگان، رابرت
در مورد روابط کارگردان و نویسنده ۵۴
مونتاز ۱۶۳ - ۱۶۴، ۲۵۴، ۲۵۸
مونت والش (ویلیام فریکر) ۲۱
مونرو، دیوید اچ.
در مورد مبحث خنده ۱۹۸ - ۲۰۰
موویولا ۱۶۷، ۱۶۹، ۲۵۴، ۲۵۸
مهاجر (چارلز چاپلین) ۱۵۳
می، الین

نمای پان ۱۰۱، ۲۵۵، ۲۵۹	در مقام کارگردان ۲۲
نمای پایین ۲۵۷، ۲۵۵	میت، رودی
نمای تمام قد ۲۵۸، ۲۵۵	پیشینه ۲۲
نمای دالی ۱۰۰ - ۱۰۲، ۲۵۵	میچل ان سی ۱۲۸
نمای درشت یا نزدیک ۹۴ - ۹۷، ۱۰۲	میچل بی ان سی ۱۲۸ - ۱۲۹
۱۱۶ - ۱۱۸، ۱۳۷، ۲۵۵، ۲۵۷	میچل بی ان سی آر ۱۲۹
نمای دو نفره ۹۵، ۱۹۳	میچلر، جیمز ا. ۳۲
نمای روی شانه ۹۴ - ۹۵، ۱۳۳	میرا برگینریچ (مایکل سارنه) ۲۰۶
نمایش از پشت ۱۶۱، ۲۵۵، ۲۵۷	میریچ، کمانی فیلمسازی ۳۲
نمایش از جلو ۱۶۱، ۲۵۵، ۲۵۸	میلر، ریچارد ۲۴۵
نمای شیشه‌ای ۸۸، ۲۵۵، ۲۵۸	
نمای عمومی ۹۴، ۲۵۵، ۲۵۸	نان روزانه ما (کینگ وینور) ۱۰۵
نمای فرایندی ۱۶۱، ۱۶۲، ۲۵۵، ۲۵۹	نسبت ابعاد پرده ۱۳۹ - ۱۴۴، ۲۵۴، ۲۵۷
نمای متحرک ۲۵۸، ۲۵۵	نسل عصیانگر (ریچارد ال. بر) ۱۷۷
نمای متوسط ۹۴ - ۹۶، ۲۵۵، ۲۵۸	نظرقاه ۹۴، ۲۵۴، ۲۵۹
نمای متوسط نزدیک ۹۴	نظریه مؤلف ۱۶، ۳۷، ۲۱۷
نمای معرف ۹۴	نقابدان ۱۲۹، ۲۵۴، ۲۵۸
نمای میانی ۹۵، ۲۵۵، ۲۵۸	نقطه پایان احتمالی ۵۴
نمای نقابی ۸۸	نقطه فشار (هیوبرت کورنفیلد) ۲۰۶
نوار صدا ۱۶۷، ۲۵۵، ۲۵۹	نقطه مرجع ۸۸ - ۹۱
نور آتش (استیون اسپیلبرگ) ۲۰۹	نگهدارنده عدسی ۱۲۹، ۲۵۴، ۲۵۸
نور اصلی ۲۵۸، ۲۵۵	نلسون، رالف
نورپردازی ۱۴۵ - ۱۴۹	تصاویر کنار هم در چارلی ۱۴۵
نور پرکننده ۱۴۶، ۲۵۵، ۲۵۸	نما ۵۶، ۲۵۴، ۲۵۹
نور پشت ۱۴۶، ۲۵۵، ۲۵۷	نمابندی ۶۵، ۹۴ - ۹۷، ۲۵۴، ۲۵۷
نور چشمی ۱۴۶، ۲۵۵، ۲۵۸	نماهای نقابی ۸۸
نورخوانی ۲۵۶، ۲۵۸	نمایب ۱۲۹، ۲۵۴، ۲۵۸
نوردهی ۲۵۶، ۲۵۷	رك. به نمایب کارگردان
نورسنگ ۲۵۶، ۲۵۸	نمایب کارگردان ۱۲۲
نور شدید ۲۵۶، ۲۵۸	نمای اصلی ۹۵، ۱۹۱ - ۱۹۲، ۲۵۵، ۲۵۸
نورگیر دوربین ۲۵۶، ۲۵۸	نمای این - وان ۱۹۳
نور ناخواسته ۲۵۶، ۲۵۸	نمای بالا ۲۵۵، ۲۵۹

نوروفیلتر ۳۹	کارگردانی و ارزشهای عاطفی در بن‌هور
نویسنده	۱۷۹، ۳۱
روابط با کارگردان ۵۳ - ۵۶	وب، جک
نیکولز، مایک	استفاده از ماشین متن رسانی ۱۹۰
آزادی‌هنری کامل ۲۱۷	ورقی تازه (الین می) ۲۲
استفاده از صحنه‌های قطع نشده ۱۶۲ -	وضوح ۲۵۶، ۲۵۷
۱۶۳	ولز، اورسون
پیشینه ۲۴	استفاده از عتسیها در همشهری کین ۱۱۷
در مورد کاربرد تکنیک ۱۴۴	در مقام کارگردان ۳۷
کارگردان پولساز ۳۴	ون پیلز، ملوین
نیمه تاریک ۲۵۸، ۲۵۶	پیشینه ۲۶
نیومن، آلفرد ۱۰۵	ون دایک، دیک ۳۹
نیومن، پل	وندکاس، پل
در مقام کارگردان ۲۲	پیشینه و شروع فیلمسازی ۲۰۳
نیویورک تایمز، روزنامه ۲۱۵	وویت، جان ۴۸
واترملون من (ملوین ون پیلز) ۲۷	ویدال، گور ۲۰۶
وارنر، جک ۶۱ - ۶۲	ویدور، کینگ
واکر، نورمن (کلینت)	استفاده از زاویه دید ۱۵۵
کشف ۵۹ - ۶۲	در مورد نقش کارگردان ۳۷، ۲۲۰
والنتی، جک	«موسیقی صامت» ۱۰۵
در مورد آزادی در فیلمسازی ۲۴۰	ویستاویژن ۱۴۰
وایت، استیو ۲۴۴	ویل، جوزف ۲۱۵
وایت سل، جان ۲۴۳	وین، جان ۴۷
وایز، دان	در مقام کارگردان ۱۹
پیشینه ۲۰	وین‌تراب، فرد ۲۴۳
وایز، رابرت ۱۷۴، ۲۳۰	هاپر، دنیس
وایلر، بیلی ۱۶	در مقام کارگردان ۲۳
کارگردانی بعضی‌ها داغشو دوست دارن ۳۲	هافمن، داستین ۴۸
در مورد تمهیدات بی‌معنی دوربین ۱۲۱	هافمن، هانس ۲۰۵
وایلر، ویلیام ۱۹، ۶۵، ۱۲۱	هاگینز، روی ۱۸۷، ۱۸۸
همکاری در کارگردانی صاعقه ۲۱	هاله ۲۵۸، ۲۵۶

- هالینگزهد، گوردون ۲۲۶
 هاوایی (جورج روی هیل) ۳۲
 هرینگتون، کرتیس ۲۴۳
 هستون، چارلتون
 درمورداهمیت کارگردان ۱۷۵، ۱۷۶-۱۷۷
 در مورد طرز صحبت با هنرپیشگان ۴۹
 هفت دلاور (جان استورجس) ۷۸
 هکت، بن ۱۰۱
 همشهری کین (اورسون ولز) ۱۱۷، ۳۷
 همگاهی (سینگ) ۱۶۷، ۲۵۶، ۲۵۹
 همه چیز درباره ایو (جوزف منکیویچ) ۲۷
 هنرپیشه
 انتخاب ۵۸ - ۶۲
 بازوبسته کردن در ۱۹۳
 تکنیکی ۱۷۶
 چرخیدن ۱۹۳
 به خاطر سپردن و ادای دیالوگ ۱۸۸ - ۱۹۲
 خلق عواطف توسط کارگردان ۱۸۰ - ۱۸۲
 «درست‌نما» ۱۹۵
 فرو رفتن در شخصیت ۱۹۱
 رفتار کارگردان ۱۸۳ - ۱۹۵
 رك. به کارگردان
 سبك ۱۷۶ - ۱۷۷
 صحبت کردن پای تلفن ۱۹۴
 صحنه‌های مرگ ۱۹۴
 خلق عواطف ۱۸۷
 هنرید، پل
 درمقام کارگردان ۲۲
 هو، جیمز وانگ ۲۱
 هیچکاک، آلفرد ۱۶، ۶۵
 درمورد نمایندگی ۹۵
 شمال از طریق شمالغربی ۸۶ - ۸۷
 کارگردان پولساز ۳۴
 هیگینز، کالین ۲۴۶
 هیل، جورج روی
 پیشینه ۲۴
 هیوستون، جان ۱۶، ۲۰
 در مقام نویسنده ۵۴
 یانگ، آلن ۹۲
 یانگ، جف ۲۴۴
 يك زن و يك مرد ۱۹۶
 يك مرد و يك زن (کلودلوش) ۲۱۳
 یونیورسال، استودیو ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۴۳
 بخش آموزش و هنرهای بصری ۲۴۶

