

کارگردانی فیلم • رایتش من • ترجمه گلی امامی

چاپ چهارم





کارگردانی فیلم

کارگردانی فیلم

اریک شِرمِن

ترجمهٔ گلی امامی

سروش

تهران ۱۳۹۱

شمارهٔ ترتیب انتشار: ۵ / ۲۹۶

Directing the Film (Film Directors On Their Art)

Edited by: Eric Sherman / Boston: Little, Brown and Company, 1976

شرمن، اریک، ۱۹۴۷ - Sherman, Eric

کارگردانی فیلم / به کوشش اریک شرمن؛ ترجمه گلی امامی - تهران: سروش (انتشارات صداوسیما)، ۱۳۶۶. ۴۴۸ ص.

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرست نویسی پیش از انتشار).

عنوان اصلی: Directing the Film (Film Directors on Their Art).

چاپ پنجم: ۱۳۹۱. ۱۳۰,۰۰۰ ریال: ISBN: 978-964-12-0370-4

۱. سینما - تهیه کنندگان و کارگردانان - مصاحبه ها. الف. امامی، گلی (محمدی)، ۱۳۲۱ - مترجم. ب. صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. انتشارات سروش. ج. عنوان.

۷۹۱/۴۳۰۳۳۳۰۹۲۲ PN۱۹۹۸/۲/ش۴۵۲

۱۳۶۶

۱۳۸۲-۶۶م

کتابخانه ملی ایران



انتشارات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران

تهران، خیابان استاد شهید مطهری، تقاطع خیابان شهید دکتر مفتاح، ساختمان سروش

مرکز پخش: ۸-۸۸۳۴۵۰۶۳ و ۵-۶۶۹۵۴۸۷۰

<http://www.soroushpress.ir>

عنوان: کارگردانی فیلم

به کوشش: اریک شرمن

مترجم: گلی امامی

چاپ اول: ۱۳۶۶ چاپ پنجم: ۱۳۹۱

قیمت: ۱۳۰,۰۰۰ ریال

این کتاب در یک هزار و پانصد نسخه در چاپخانه انتشارات سروش لیتوگرافی، چاپ و صحافی شد.

همه حقوق محفوظ است.

شابک: ۴-۰۳۷۰-۱۲-۹۶۴-۹۷۸

چاپ اول تا چهارم: ۱۰,۵۰۰ نسخه

فهرست مندرجات

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

بخش دوم: فیلم به عنوان صحنه نبرد

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

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

بخش سوم: زیر نورافکنها

۶. در صحنه:

۲۰۳	نقش کارگردان
۲۱۸	بخت و اقبال
۲۲۷	۷. کاگردانی هنرپیشه ها
۲۲۷	صحنه تناثر و پرده سینما
۲۲۹	کارگردان در نقش قابله
۲۳۴	آزادی و مقررات- یافتن کلید کار
۲۴۳	آنطور که شما بخواهید... یا بگذارید چند نمونه به شما نشان بدهم
۲۵۰	ترس و لرز
۲۵۴	راههای برقرار کردن ارتباط
۲۶۱	استعداد ناب- غریزه، هوش و تفکر
۲۶۶	بدیهه پردازی

۸ مواد تصویری و کار با دوربین:

۲۷۶	مواد تصویری- تصورها و تصویرها
۲۸۰	رابطه میان کارگردان و فیلمبردار
۲۹۲	چه اندازه مهم است؟ چقدر مشکل است؟
۲۹۴	فنون و برداشتهای خاص- چند اظهار نظر بیانگر

۲۹۴	ترکیببندی و محل کاشتن دوربین
۲۹۶	نورپردازی
۲۹۷	عدسی ها و دورنمایی
۳۰۰	فیلم رنگی در مقابل فیلم سیاه و سفید
۳۰۲	اثرات دوربین
۳۰۳	چگونه نیازهای موضوع و دوربین بر هم تأثیر می گذارند
۳۰۷	يك بحث - ماهیت فیلمبرداری
	۹. تدوین فیلم:

۳۱۳	هنر تدوین فیلم - يك تحلیل
۳۱۷	اهمیت تدوین فیلم
۳۲۹	رابطه کارگردان و تدوین کننده
۳۳۶	چند هشدار عمومی
۳۳۹	برخی روشها و نمونه ها
۳۴۴	استفاده از صدا
۳۴۹	تدوین کارگردان
۳۵۱	نمایش خصوصی فیلم
۳۵۵	پخش

بخش چهارم: «سینما»

۳۶۱	۱۰. فیلم در مقام هنر
۳۶۲	سینما محصولی از کارهای گوناگون
۳۶۷	سینما، تئاتر و سایر هنرها
۳۷۳	بازتابهایی بر هنر سینما
۳۷۶	از خود مایه گذاشتن
۳۷۸	کارگردان در مقام مؤلف
۳۸۱	کارگردان در مقام شريك فعاليتها
۳۸۳	کارگردان در مقام صاحب سبك
۳۸۹	تأثیرها - کاستی ها و افزایشها
۳۹۵	فیلم مستند
	۱۱. تماشای فیلم:
۴۰۶	تماشاچیان

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

یادداشتی از مترجم

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

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

این نکته که کارگردانها در بارهٔ سینما، بازیگری، تدوین، فیلمبرداری، تماشاگر، منتقد و و صحبت کنند پدیدهٔ جدیدی نیست، اما گردآوری این اظهار نظرهای متفاوت در يك کتاب وزیر يك چتر می تواند برای علاقه مندان به فیلم و سینما جالب و با ارزش باشد. نکتهٔ دیگر اما، تنوع وسیع کارگردانان است از استادان مسلمی چون هیچکاک، هاکس، فورد و نیز کارگردانان شهرهٔ اروپایی چون روسلینی، رنوار گرفته تا کارگردانان جوانی چون هال اشبی که دوسه فیلم بیشتر نساخته بودند. بدیهی است نظرگاه برخی کارگردانان نیز در این کتاب نیامده است، چون در آن صورت حجم کتاب از این حد هم بسیار فراتر می رفت.

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

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

با در نظر گرفتن این نکته به مسئله ترجمه عناوین فیلمها و ضبط اسامی افرادی رسمیم، که همیشه در زمینه ترجمه آثار مربوط به سینما مشکلی است بزرگ و چون مراجع معتبری نیز وجود ندارند و آن تعداد اندکی هم که هست با یکدیگر توافق ندارند لا جرم مترجم در این مقوله دچار اشکال می شود و نتیجه کارش بحث انگیز خواهد بود. پس بدون هر گونه تعصبی مترجم با روی خوش پیشنهادهای مفید و روشن کننده را پذیراست چرا که هیچ گونه ادعایی ندارد.

اریک شرم من محقق سینماست و در گردآوری این کتاب با استفاده از شخصیتهای گوناگون، کنار هم قرار دادن نقل قولهای مناسب از هر کدام زیر عنوان مربوط به آن، جمع بندی نهایی کار و تدوین کلی، عملاً کاریک کارگردان - ویراستار متبحر را انجام داده است. وی در آغاز کتاب و در ابتدای بعضی بخشها و فصلها نیز مقدمه و مقالات روشنگری نوشته است. با آرزوی این که کتاب بتواند برای دانشجویان و علاقه مندان رشته فیلم و سینما قابل استفاده باشد.

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

گ. ا.

تهران. خرداد ۱۳۶۶

آقایان، قواعدی وجود ندارد. سینما يك هنر
است. هر کس می تواند آن را بیاموزد، به
شرط آن که بداند چگونه.
- یری وایس

مقدمه

مطالب این کتاب از پرونده‌های «مرکز مطالعات سینمایی پیشرفته وابسته به موسسه آمریکایی فیلم» تهیه شده است. در سالهای گذشته، هفته‌ای یکبار اهل فن و دانشجویان در جلسه‌ی سمیناری گرد هم آمده‌اند و افکار، عقاید و سؤالهایشان را در باب روند ساختن فیلم رد و بدل کرده‌اند.

نخستین جلد از رشته کتابهای این سمینار، تحت عنوان فیلمسازی: هنر گروهی (به کوشش دونالد چیس، ۱۹۷۵) جزئیات کار تهیه‌کننده، فیلمنامه‌نویس، هنرپیشه، مدیر فیلمبرداری، طراح تولید، طراح لباس، دستیار فیلمنامه‌نویس، تدوین‌کننده، آهنگساز و دست‌اندرکاران حقه‌های سینمایی را تشریح می‌کند. این افراد، در حین تشریح زمینه‌ی فعالیت‌هایشان، معمولاً از کارگردان به عنوان شکل‌دهنده‌ی نهایی [فیلم] نام می‌برند. برای آنها، کارگردان محیطی را خلق می‌کند تا کار آنها مشهود شود. بدیهی است، تمام شرکت‌کنندگان افراد مستقلی هستند با کارآیی‌های گوناگون و فیلم‌آرمانی، فیلمی است که هر کس در آن با حداکثر کارآیی خود عمل می‌کند.

فیلمهایی هستند که به گونه‌ای مشهود، کارگردان در آن عملاً همه‌کاره بوده است. از طرفی شواهد فراوانی از فیلمهایی وجود دارد که هیچ نفوذ کنترل‌کننده‌ی مشخصی در آنها حس نمی‌شود. این کتاب تمام شرایط را در وسیع‌ترین سطح مورد تجسس و تفحص قرار می‌دهد. برای به دست آوردن چنین سطح وسیعی، از تمام هفتاد و پنج کارگردانی که در انستیتوی آمریکایی فیلم حضور پیدا کرده‌اند، کلامی آورده شده است. در زمینه نقد و بررسی، هیچ‌گونه مطلبی مورد انتخاب قرار نگرفته است. جان کلام این کوشش، شرح این مطلب بوده که کار کارگردان چیست — آنها در حد گسترده آن.

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

علاوه بر نقل قولهای کارگردانان، چند مقاله هم هست: درباره نفس کارگردانی، روند فراگیرنده کار دوربین و تدوین. امید است که این مقالات کمکی باشند به حل مسائلی که احياناً در گفتگوها روشن نشده است. فصلهای مربوط به فیلمنامه نویسی و بازیگری دقیق اند و اظهارنظرهای اضافی تنها تأکیدی هستند بر مهمترین عقاید ابراز شده. بدین ترتیب، کارگردانی فیلم خواننده را از تمام مراحل ساختن فیلم می گذرانند. هیچ کتابی از این دست هرگز نمی تواند کامل باشد. اما از آنجا که وحدتها لزوماً از پراکندگیها ناشی می شوند، امید است که این کتاب زمینه ای به دانشجوی فیلم، بیننده فیلم و به طور کلی علاقه مندان به سینما به دست دهد.

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

پیشگفتار کارگردان فیلم

باید با این فنجان قهوه شروع کنم. این قهوه است؟ حتماً قهوه خوبی است. بگذارید امتحانش کنم. نه، قهوه شما عالی نیست. اما از يك چنین فنجان قهوه ای می توانید داستانی بسازید، يك داستان بی نظیر. تصور می کنم کارگردانها به همین نحو کار می کنند... فکر نمی کنم فیلمساز خوب کارگردانی فیلمش را در خلالی که فیلمنامه نوشته می شود رها کند — یا حتی در خلال تدوین، تمام اینها يك کار است. به ادبیات می ماند: با سطری آغاز می کنید، جمله ای، ولی تمامش نمی کنید چون واژه مناسب را نمی یابید. چه بسا واژه مناسبی را که باید برای يك فیلم پیدا کنید در اتاق تدوین بیابید. فیلم يك کل است. نمی توانید بگویید این آغاز، این پایان، و این میان آن است. نه. مگر فیلم چیست؟ ببینید من الآن دنبال سؤال می گردم. تعجب نکنید اگر مرددم می بینید. عقیده دارم فیلم حالتی ذهنی است اغلب وقتی فیلمی خوب از آب درمی آید، نتیجه ایمانی درونی است، ایمانی چنان نیرومند که به رغم داستان مزخرف یا گرفتاریهای مالی فیلم، باید آن را نشان داد. بله، حالتی ذهنی است.

Jean Renoir - ژان رنوار

نگرش فلسفی پل وایس (Paul weiss) درباره طبیعت هنر فیلم، در کتاب سینماتیکس (cinematics) چاپ انتشارات دانشگاه ایلی نوری جنوبی، سال ۱۹۷۵) چنین است: يك فیلم خوب بیشتر نشان دهنده مهر کارگردان است تا کسی دیگر، اما در شرایط آرمانی، دیگران نیز با در نظر گرفتن مواردی که کارگردان در ذهن دارد سبکهای مشخص

خود را آشکار می کنند. فیلمی که کارگردان بر آن حاکم باشد تنها یکی از انواع ممکن فیلم است. فیلم بدون کارگردان، یا فیلمی که تأثیری از کارگردان در آن مشهود نیست، فیلمی است فروتر از آنچه باید باشد. کارگردان خوب می کوشد تا تمام اجزاء به گونه ای خلاق تهیه، و به صورت جامعیتی منفرد با هم تلفیق شوند. این جامعیت قاعدتاً باید بازتاب تصور اساسی او باشد. او باید به همراه دیگر دست اندرکاران، از چیزی که از آغاز کاملاً عمومی است، نمونه ای قاطع، محدود و مشخص به دست دهد. این چیز پیش از آنکه فیلمنامه نویس آن را به لفظ درآورد یا کارگردان مجسم کند در حقیقت خود فیلم است... کارگردان، فیلمنامه را تفسیر می کند، بازیگران را تمرین می دهد، به سینماگر رهنمود می دهد، با تدوین کننده همکاری دارد، تمام اینها را، صحنه به صحنه به هم درمی آمیزد و در نتیجه آنچه را که از آغاز در نظر گرفته شده بود شمرده بازمی گوید. او با تصور مبهمی از کل فیلم شروع می کند و از آن کمک می گیرد تا کاری را که در نهایت باید انجام دهد مشخص کند. معمولاً این تصور را به صورت جمله ای گفتاری بیان می دارد؛ آغاز، پایان و مراحل حساس را علامتگذاری می کند؛ کلی بدیع را با تضادهای اصلیش در نظر مجسم می کند؛ از زمان، فضا و پویایی ای که تمام صحنه ها را در میان گرفته و با آنها درآمیخته استفاده می کند. این عوامل، مشخص کننده تخصص بودن است؛ و در خلال ساختن فیلم است که این تخصص به دست می آید... کارگردان از فیلمی که در حال ساخته شدن است می آموزد که وحدت او از نظر بصری چه مفهومی دارد، چون در ابتدا این وحدت کلی و نموداری است؛ و در واقع از طریق آفرینش عملی فیلم است که شکل می گیرد... هنگامی که به دیگران اجازه داده می شود تا عوامل خلاقه خود را به آفرینش يك کارگردان بیفزایند وحدت فیلم از بین نمی رود. باز گذاشتن دست و بال دیگران لزوماً به معنی از دست رفتن وحدت فیلم نیست. احتیاجی نیست کارگردان کنترل کامل خود را از ابتدا اعمال کند، در طول کار هم ضروری نیست. کافی است کارگردان مسلط باشد و اگر چیزی خلاف روال است یا نتیجه عالی به دست نمی دهد آن را، تغییر دهد. اگر کارگردانی پیشاپیش نظر گاهی داشته باشد و بدون در نظر گرفتن سهمی که دیگران می توانند داشته باشند روی آن اصرار بورزد، دست آخر فیلمی خواهد داشت که بدون تردید مهر قابلیت خاص خود او بر آن خواهد بود، اما به مراتب از آن چیزی که می توانست باشد فروتر است. او بیشترین بهره را زمانی می برد که به دیگران امکان بدهد هر آنچه در چنته دارند عرضه کنند.

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

کاملاً متفاوت و پیچیده است. کار او را غالباً به رهبر ارکستر یا ناخدای کشتی تشبیه می‌کنند. کارگردان فیلم را معمولاً به عنوان رهبر دیگران می‌بینند، کسی که به گونه‌ای نیرویی هدایت‌کننده تولید می‌کند. بنابراین نگرش، نتیجه‌نهایی کمابیش با موضوع فیلمنامه، فیلمبرداری، بازیگری و تدوین از پیش مشخص می‌شود (همانند کتاب نت رهبر ارکستر و نقشه‌ها و سایر لوازم ناخدای کشتی) و کارگردان در این میان محتوای سازمان یافته‌ی مشخصی را عرضه می‌کند.

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

کار کارگردان سینما به سادگی قابل تمیز نیست. در هر فیلمی درهمه جا آشکار است. حتی اگر قرار بود عملکرد واقعی روزمره يك کارگردان را از نزدیک بررسی کنیم، تصور نمی‌کنم به نظریه روشنتری در مورد اهمیت کار او در زمینه هنر فیلم، دست می‌یافتیم. روشنترین مسیر همانا دنبال کردن شواهد در خود فیلم است. باید فیلم را ببینیم و تشخیص بدهیم چه چیزی در آن وجود دارد که تنها از کسی در موقعیت کارگردان برمی‌آمده است. باید تصمیم بگیریم کدام يك از وجوه بیانی فیلم در قلمرو مطلق کارگردان بوده و دست اندرکاران دیگر، سهمی در آن نداشته‌اند.

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

وحدت درهم آمیخته یکدستی نمی یافت. گرچه متن نئی که او و اعضای ارکستر استفاده می کنند دارای وحدتی است، اما در برگردان عرصه بیانی آن از مرحله گذرا به پویا، اجرا کنندگان و رهبر ارکستر باید بعد بیانی و تفسیر آهنگ را رد و بدل کنند. رهبر يك گروه نوازنده، از اجرای آهنگ احساس يك کلیت را در ذهن دارد. این احساس کلیت نخست ناشی از آنست که رهبر يك عمر با این قطعه موسیقی زندگی کرده، نتها را خوانده، احتمالاً اجراهای دیگری از همین قطعه را شنیده، با سازهای گوناگون تجربه کرده تا به نتیجه دلخواه رسیده است. او کارهای دیگر آن آهنگساز خاص را نیز می شناسد. هدف او در مواردی جان بخشیدن به آن نتها — آن تصور — است که به نظر می رسد در ذات متن موسیقی باشد. در مواردی دیگر، او وظیفه خود می داند که دید موسیقایی خاص خود را بر اجرای آن متن موسیقی اعمال کند. در هر دو صورت، محصول کار در لحظه اجرا بر شنوندگان مشهود خواهد شد.

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

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

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

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

حتی اگر هنرپیشه‌ای تصور کاملاً روشنی از تمام حالتها و حرکات اجرای خود می‌داشت و اینکه این اجرا چگونه با سایر ضوابط بیانی سینمایی ترکیب می‌شد، باز قادر نبود ظاهر کلی فیلم را تحت تأثیر قرار دهد، مگر آنکه به نحوی از آن جدا شود. اونه تنها مسئول خود و سایر هنرپیشه‌ها می‌بود؛ بلکه می‌بایست به گونه‌ای کاردوربین و تدوین را نیز رهبری می‌کرد تا وحدت اجرایی را که در ذهن داشته است حفظ کند. وحدت در يك اجرای نمایشی موجب وحدت در يك فیلم نمی‌شود. اگر هنرپیشه‌ای با موفقیت، دیگر دست‌اندرکاران را زیر سلطه خود درآورد، نشان دهنده آن نیست که چگونه بازیگری می‌تواند به فیلمی وحدت بخشد، بلکه نقش سنتی کارگردان را مشخص می‌کند. بنابراین زمانی که اورسن ولز، باستر کیتون یا جری لویس فیلمی را کارگردانی می‌کنند که خود شخصاً در آن نقشی دارند، وحدت آن فیلم بیشتر ناشی از دیدگاه کارگردانی آنهاست تا کارشان در نقش بازیگر. این نکته زمانی واقعیت پیدا می‌کند که فیلمی را تماشا کنیم که این افراد در آن فقط بازیگرند. طبیعتاً تمام حالت‌های آشنا و حرکات را تشخیص می‌دهیم. با

وجود این، رشته‌های پیونددهنده، تأکید کلی — وحدت تصویرها با بازیگرها و بازیگری — را که مشخص‌کننده فیلمهای کارگردانی شده آنهاست، نمی‌یابیم. از طرف دیگر، مشاهده می‌کنیم که مثلاً امبرسونهای باشکوه، که ولز کارگردانی کرد ولی در آن نقشی نداشت، شباهتهای بیشتری به همسهری کین (که هم کارگردانی کرد و هم در آن نقش داشت) دارد تا هر یک از فیلمهایی که او در آنها نقش اجرا کرده ولی به هیچ وجه کارگردانی نکرده است. ممکن است گفته شود به نظر می‌رسد که بعضی از هنرپیشه‌های سینما، مثل مارلون براندو، بر فیلم حاکم اند، چه آن را کارگردانی کرده باشند چه نکرده باشند. حاکم بودن بر فیلم، اما، بدان معنی نیست که به آن وحدت هنری داده شود. در نمایش، احتمالاً، اگر نمایشنامه به گرد یک شخصیت خاص نوشته شده باشد، می‌توان دید چگونه آن شخصیت امکان بالقوه آن را می‌یابد تا بر آن نمایشنامه حاکم شود و به اجرای آن وحدت بخشد. اما، در یک فیلم، حتی اگر فیلمنامه تنها شامل یک هنرپیشه باشد، نمی‌توانیم نتیجه‌گیری کنیم که هنرپیشه در موقعیتی است که به فیلم وحدت بخشد. مگر آنکه او به گونه‌ای، حوزه کنترل خود را بر کار فیلمبرداری و تدوین نیز تعمیم دهد، برای هنرپیشه هیچ راهی وجود ندارد که آن وحدت درونی را که ما از یک اثر هنری انتظار داریم، فراهم آورد.

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

کاملتری از بیان کشانده است. در واقع فیلمبرداران بسیاری هم هستند (به عنوان مثال گرک تولاند، آرتور می لر، استانی کورتز) که کارشان به سهولت شناخته می شود. چه زیر دست کارگردانان، نویسندگان و هنرپیشگان قدرتمند کار کنند، چه نکنند. بنابراین، نکته این است که کار هر فیلمبردار می تواند به حدی گسترش یابد که سبک بصری خاص به فیلم ببخشد. اما، سبک بصری به تنهایی ضامن وحدت هنری نیست. آن سبک ممکن است خلاف ابعاد اصلی داستان باشد. سبک کار دور بین بدون روابط عمیق وزیر بنایی با سایر جنبه های بیانی سینمایی، می تواند تنها در جهت کیفیت درجه اول سطحی پیش رود. درباره چنین فیلمهایی است که می گوئیم، «چه نماهای زیبایی! چه فیلمبرداری فوق العاده ای!» و نه هیچ چیز دیگر.

تدوین تصویرهای هر فیلم نیز ممکن است بر ظاهر کلی آن حاکم باشد. با این وجود، تدوین، به عنوان صنعتی قابل اجرا، به سوی حرکتی گرایش پیدا می کند (چه از کنار هم قراردادن و چه از طریق گسترش) که می تواند ارتباطی با حرکتهای وسیع تر فیلم به عنوان یک کل بیابد یا نیابد. از آن گذشته، مواد خام تدوین کننده، دارای آنچنان نهائیتی هستند که عملاً قدرت او را در فراهم آوردن وحدت، اگر چنین وحدتی عملاً در خود تصویرها نهفته نباشد، سد می کنند. کنار هم قرار دادن مداوم و تخیلی تصویرها ممکن است کیفیت فوق العاده ای برای فیلم محسوب شود. نمی توان منکر شد که کار تدوین به گونه ای قدرتی را در شکل نهایی فیلم اعمال می کند. در حقیقت، این واقعیت که کارگردانان بسیاری رسماً اعتراض کرده اند که تدوین نیت آنان را از بین برده است، بیانگر میزان کنترل تدوین کننده است. با این وجود، اعتراض کارگردانان بدان معنی نیست که وحدت اصلی فیلم از آن دزدیده شده، یا وحدتی بیگانه بدان افزوده گشته است. بلکه مفهوم آن اینست که تمامیت آرمانی آن فیلم به دست نیامده است. در حقیقت، می توانیم نتیجه گیری کنیم که هر چه تصویرهای فیلمی ضعیفتر باشند، تدوین اهمیت بیشتری می یابد. در این صورت، کار تدوین در موقعیتی است که نوعی جلای حرفه ای به کار ببخشد، اما، در مقام مقایسه، یک جمله با واژه های بی اهمیت، تنها با نقطه گذاری دقیق یا حتی تخیلی هم، کیفیت درجه اولی نمی یابد.

از این رو، به جایی می رسیم که فیلمی ممکن است دارای فیلمنامه، بازیگری، اجرا، فیلمبرداری و تدوینی یکدست و عالی باشد ولی همچنان به وحدتی کلی، به آن حس درونی کمال و پختگی که لازمه یک اثر هنری است، دست نیابد. اکثر فیلمهایی که حرفه ای ساخته شده اند احتمالاً، در یکی از این ابعاد، تا حدودی کیفیت عالی صنعت یا حتی منحصر بودن

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

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

* ر. ک. به توضیحات کینگ ویدور در کتاب کینگ ویدور و فیلمسازی (مک کی، ۱۹۷۲) به خصوص

بخش دوم، «سر صحنه».

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

از این اظهار نظر، ممکن است دو برداشت خطا، متصور شود. نخست. اینکه ممکن است تأکیدی بیش از حد بر لزوم کیفیت والای هر يك از زمینه های کار فیلم گذارده شود. حال آنکه، يك فیلم می تواند دارای تمام کیفیتهای هنری باشد بی آنکه از بازیگری، فیلمبرداری و غیره مستقل درجه اولی برخوردار باشد، مشروط بر آنکه دید واحدی که کارگردان به آن می بخشد، به اندازه کافی نیرومند باشد. تصور می کنم تأثیر این اظهار نظر آن خواهد بود که مفهوم کیفیت والا در کار فیلم، دیگرگون کنیم. یعنی، کیفیت والا لزوماً کیفیتی نیست که از عرضه هر بعد کار فیلم ناشی می شود. بلکه، این کیفیت موضوعی است ناشی از روابط متقابل طرحهای کلی فیلم. از این رو، عرضه يك بازیگری کامل و کنترل شده ضامن احساس کیفیت والای شکل فیلم نیست. به همان نسبت، عرضه يك بازیگری غیر حرفه ای، لزوماً امکانات بالقوه هنری فیلم را خدشه دار نمی کند. يك تصویر زیبا می تواند تمرکز را از تداوم موضوعی و بصری فیلم بپراکند. ساختار عالی بیانی می تواند مزاحم گسترش خط فیلم شود. ممکن است سکانشی که با قدرت تخیل تدوین شده باشد در دید خاص جهانی که فیلم درباره آنست، نقشی ایفا نکند. بنابراین، زمانی که به تماشای صحنه ای در فیلمی نشستیم، ممکن است پیش خودمان فکر کنیم، ای کاش هنرپیشه دماغش را به شکل دیگری می خاراند، یا چقدر بهتر می شد اگر زاویه دوربین کمی متفاوتتر می بود، یا يك نمای لایبی فلانجا اضافه می شد. با وجود این، ممکن است متوجه شویم که كل فیلم دارای چنان بعدی از محتواست، که این قبیل اظهار نظرهای خاص را از اهمیت می اندازد.

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

جلوه‌های بازیگری و غیره در این احساس کلی سهمی داشته یا نداشته‌اند. از این رو، زمانی که فیلمی را برای نخستین بار می‌بینیم، نمی‌توانیم روی نمایی خاص یا جمله‌ای از گفتار آن انگشت بگذاریم و ارتباط نهایی آن را با کل کار تحسین کنیم. به همین نسبت، بازیگری که به بازیگریش می‌پردازد، نویسنده‌ای که درگیر نوشتن گفتگویی منطقی و گیراست، فیلمبرداری که با کیفیت عالی تصویری منزوی سروکار دارد، یا تدوین کننده‌ای که سرگرم سیلان ضرباهنگ و کنار هم قراردادن تصویرهاست، هیچ یک در شرایط کارگردان نیستند تا فیلم را به عنوان يك كل، به چنگ آورند. تنها کارگردان است که از هر يك از عوامل مستقل دست اندر کار جداست و در عین حال به تمام آنها احساسی از تمامیت می‌بخشد.

دومین اشتباهی که از این اظهارنظر درباره نقش کارگردان در ساختن فیلم به ذهن می‌رسد آنست که تصور کنیم او باید فعالانه در سازمان دادن، کنترل و حاکمیت بر انجام وظیفه تمام دست اندرکاران دخالت کند. بسیاری از کارگردانان پر قدرت عملاً هرگونه عملکردی را جز نوعی نظارت مبهم بر کارپرد کرده اند آلفرد هیچکاک، فرانک بورزیج، جان فورد و بسیاری دیگر، ادعا می‌کنند که هرگز از منظره یاب دوربین نگاه نمی‌کنند. فیلمبرداران آنها اعلام داشته‌اند که برخورد آنها این بوده که با احساس زیادی از آزادی، کاری کرده‌اند. همچنین، می‌شنویم که کنترل فورد بر هنرپیشگانش محدود بوده به اینکه آنها را در جای خاصی از صحنه جامی داده و اگر اجرایشان را می‌پسندیده تنها سری تکان می‌داده یا اگر به برداشت دیگری احتیاج بوده، سرش را برمی‌گردانده و می‌رفته است. فورد، همچنین ادعا می‌کند که هرگز در مرحله تدوین فیلمش حضور پیدا نکرده است. در حقیقت، او مدعی است که هرگز در نمایش خصوصی فیلمهایش، که به منظور تشخیص واکنش تماشاچیان برگزار می‌شود، شرکت نکرده و حتی هرگز نسخه کاملی از فیلمهایش را ندیده است. به تصور من این بدان معنی است که محتوای فیلمهای فورد به حدی قوی و دید او به حدی نیرومند و متحد است که قادر است کنترلی مافوق عادی بر تمام دست اندرکاران فیلمهایش اعمال کند، و قدرت دید هنری او، چنان نیرومند است که عملاً لزوم نظارت بر موقعیت دوربین، سبك بازیگری، ضرباهنگ تدوین و غیره را از ضرورت می‌اندازد. کافی است روش فیلمبرداری شرایط گوناگون را در فیلمهای فورد در نظر بگیریم و آنرا با فیلمهای دیگری که توسط همان بازیگران و دست اندرکاران، زمانی که زیر نظر کارگردان دیگری کار می‌کرده‌اند، مقایسه کنیم. در آن صورت روشن می‌شود، که گویی فورد به تك تك افراد دستور العملهای دقیق داده است. تصور نمی‌کنم که این مسئله

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

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

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

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

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

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

این بدان معنی نیست که بگوییم در فیلمی که کارگردان بر آن حاکمیت مطلق دارد به نوعی یکنواختی وحدتها برمیخوریم. در حقیقت، همانگونه که پیشتر اشاره کردیم، بسیاری از کارگردانان قوی دست روی هیچ يك از سایر عملکردها چندان تمرکز نمی کنند. در عین حال، حضور کارگردان پر قدرت لزوماً مانع از ابراز عقیده مستقل سایر

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

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

شاهد پنج دید هنری متفاوت بوده ایم. اما، با پذیرفتن این نظر گاه، به نظر می‌رسد که منکر هر گونه امکان بالقوه وحدت در میان ابعاد دیگر فیلم باشیم، به جز البته، در مورد نادر (اگر نه غیر ممکن) دیدگاه یکسان و مشابه پنج (یا بیشتر) فرد مستقل. در آن صورت اگر می‌خواستیم کل فیلم را به عنوان يك اثر هنری ارزیابی کنیم. چنان بود که گویی با دیدن فیلم، در تمام مدت می‌بایست به پنج بُعد مشترك خاص از بیان سینمایی توجه کنیم.

اگر بگوییم که فیلم صندوقی است برای حفاظت فعالیت‌های گوناگون هنری، در آن صورت علاقه چندانی به موقعیت کلی آن به عنوان يك اثر هنری نشان نداده ایم در این پنج زمینه کار. جدا از فیلم به عنوان يك کل، است که مشخص می‌کنیم آیا فیلمی دارای خلاقیت هنری هست یا نه. برایمان فقط مهم است که آیا فیلمبردار عالی بود یا نه. الی آخر. و اگر، بر حسب تصادف، تمام کارهای متفاوت دارای يك خط موضوعی واحد بوده، در آن صورت ممکن است بگوییم که کل فیلم يك اثر هنری است. در چنین موردی، اما، نفس وحدت، هیچ يك از تأکیدهای فردی ای را که به گونه ای سنتی از يك اثر هنری انتظار داریم، دارا نخواهد بود. در عوض، کل فیلم به توده ای نامشخص مشتمل بر موادی که خیلی عالی تهیه شده‌اند تبدیل می‌شود.

اما آیا آن نیرو، آن تجربه احساسی دست نیافتنی که از هنرهای سنتی انتظار داریم و در تمام فیلمهای بزرگ می‌یابیم، ناشی از سرچشمه ای گمنام است؟ آیا می‌تواند از کاروالای گروهی پدید آید؟ آیا تجربه فیلم ایجاب می‌کند که توجه ما در تمام مدت، میان زمینه‌های متفاوت مورد علاقه امان تقسیم شود؟

در نهایت، تجربه فیلم-دیدن، مانند تمام رودرویی‌های با هنر، پدیده ای است خاص خود. هر عامل خارجی ای که ما برای طبقه بندی کردن یا منسجم کردن آن اضافه کنیم، مردود است، مگر آنکه بر پهنه احساسی که توسط فیلم کشف می‌شود و به وسیله آن نیرو می‌گیرد، پرتوی بیفکند. تردیدی نیست که فیلم شکل تازه تری از هنر است. تردید نیست که به دلیل فعالیت‌های متفاوتی که در آن به کار می‌رود، منحصر به فرد است. برخلاف اپرا که شما می‌توانید، کاملاً به وضوح درباره موسیقی، سیلان نمایشی، اجرا، و غیره در آن اظهار نظر کنید، فیلم نمی‌تواند مورد تحلیل جزء به جزء قرار گیرد. فاصله پرده سینما، انجماد نهایی تصویرها، امکان بالقوه کیفیت کیهانی حرکات بازیگری و نکات دقیق و ظریفی که اغلب از حضوری عارفانه ناشی می‌شود، روانی پویا و گذرایی که دوربین و تدوین عامل محرك آن هستند: همه و همه درهم تنیده شده‌اند. اگر چه غالباً ممکن است به نظر برسد که فیلمها، بیشتر از سایر شکل‌های قدیمی هنر، درگیر شرایط تکنیکی و

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

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

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

بخش اول

**کارگردانی متولد می شود
فیلمی آغاز می شود**

کارگردان کیست؟

ویلیام فریدکین: کارگردانی شغل خوبی است. برای من بهترین کار است. اگر قرار بود برای انجامش پول بپردازم، با میل می پرداختم. اگر تمام مقررات را تغییر می دادند و می گفتند، «باید در صف بایستی و پول بپردازی تا مجاز باشی این کار را بکنی»، من اولین نفر صف می بودم. مشکل افزاست. اغلب ناامیدکننده است. خیلی مبارزه جویانه است. کاری است فوق العاده طاقت فرسا و راضی کننده. و اگر این کار را نمی کردم، مجبور بودم برای امرار معاش کاری قانونی بکنم. آدمهایی هستند که برای گذران زندگی واقعا کار می کنند، خیابانها را جارو می زنند، در معدن زغال کار می کنند، درس می دهند. کارگردانی بازی کردن است. بازیگری است.

ریچارد آتن بارو: اگر کسی به من می گفت: «بین، تو دلت می خواهد برای فیلم کار کنی. ما این را درك می کنیم. حالا تصمیمت را بگیر. می خواهی فیلمبرداری بکنی یا بازیگری یا کار دیگری»، من بدون درنگ پاسخ می دادم، «دلم می خواهد کارگردانی کنم.» چون ظاهراً، لزومی ندارد تذکر بدهم که سینما بیش از هر کس دیگری رسانه کارگردان است. من بازیگری هم می کنم، اما بیشتر بر مبنای شهود و غریزه ولی شوق بسیار زیادی برای برقراری ارتباط دارم. نکته هیجان انگیز در تئاتر اینست که با شما حرف می زنم، با کسی رابطه مستقیم دارم. برای من هیجان انگیز است، شوق آور و جبران کننده است. آن را می پرستم. در سینما قضیه اصلاً این طور نیست. در سینما — اگر قرار باشد بازی کنی فقط برای کارگردان است. اما اگر کارگردانی کنی، این فرصت را پیدامی کنی تا امضایت را پایین قاب بگذاری. این امکان را داری که بگویی: «اینست آنچه باور دارم. ایمان دارم. آنچه که می خواهم اعلام کنم.»

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

این نکته یادت باشد — یا، بعضی اصول بنیادی

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

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

رابرت آلدریچ: من تصور نمی‌کنم که این ربطی به ذوق یا استعداد داشته باشد. به نظر من با حوصله داشتن سروکار دارد. از تمام اجزایی که سازندهٔ يك کارگردان ماندگار است حوصله عامل اصلی است. گاهی کار را کدمی ماند، مرده، مرده ورا کد. اگر تو به اندازهٔ کافی حوصله نداشته باشی که وقتی کسی دگمه را فشار داد، هیجانزده بشوی، بازنده می‌شوی. شبها و روزها وقت را می‌گیرد. اغلب هم سراسر شوخی و خنده نیست. دلت نمی‌خواهد با بازیگران سروکار داشته باشی، مگر با چند هنرپیشهٔ بدل می‌شود سروکله زد؟

آبراهام پولونسکی: کارگردانها مثل ژنرالها هستند، خودکامگان سیاسی، افرادی تهاجمی. لزومی ندارد که به صورت خصمانه یا بدخواهانه‌ای تهاجمی باشی. درواقع باید کاملاً برعکس این باشی. باید رهبری واقعی باشی. به عبارت دیگر باید اجازه بدهی کسانی که کار می‌کنند، به کارشان ادامه دهند. تو راهنمایی، رهنمود می‌دهی و پیامبری، رئیسی و بنده‌ای و دست آخر، همیشه تقصیر توست. واگر به آدمهای درگیر در سینما بگویی چکار بکنند یا نکنند همیشه ممنون تو خواهند بود.

باربرا لودن: مشکل بزرگ من همین بود. سختم بود از این و آن بیرسم یا به آنها بگویم چکار بکنند، چون هرگز در چنین موقعیتی قرار نگرفته بودم. مشکل دیگر من تصمیم‌گیری بود، همیشه از تصمیم‌گیری عاجز بوده‌ام. اما وقتی فیلمی می‌سازی، گاهی باید تصمیمهای سریع و قاطع بگیری و این اعصاب مرا خرد می‌کند... به عقیدهٔ من مشکل شخصیتی است. فکر نمی‌کنم به مرد یا زن بودن مربوط باشد. به نوع شخصیت تو بستگی دارد— که مقتدری یا می‌توانی کاری کنی که دیگران به تو اعتماد پیدا کنند و به کاری که می‌کنی ایمان داشته باشند.

یرنی وایس: بعضی کارگردانها فریاد می‌زنند، برخی آرامند، گروهی هم من— نمی‌دانم— چی هستند. اصل آنست که بتوانند ارتباط برقرار کنند. کارگردان باید بداند بازیگرها می‌خواهند چکار کنند، خود او هم باید رفتار انسانها را بشناسد. باید زندگی را بشناسد.

آبراهام پولونسکی: اگر حق انتخاب می‌داشتم ترجیح می‌دادم دیکتاتور سیاسی باشم. اما از آن که بگذریم حتماً دلم می‌خواست کارگردان باشم چون همان کار است. باید

مسئولیت قبول کنی.

رابرت آلتمن: به نظر من خودخواهی آدم تنها دمی است که ممکن است در آن بیفتد.

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

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

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

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

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

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

فدریکو فللینی: می‌دانید، مسایل فنی مطرح است؛ آدم باید فن بلد باشد. اما آدم با فن متولد می‌شود. من هیچ وقت شب پیش فکر نمی‌کنم روز بعد چه چیزی را فیلمبرداری خواهم کرد. منظورم اینست که من هرگز خودآگاه فکر نمی‌کنم. طبیعی است که همیشه با فیلم زندگی می‌کنم. من از آن قبیل کارگردانهایی نیستم که وقتی در دوربین نگاه می‌کنم، دنبال نما بگردم. از این نظر مشکلی ندارم. دوربین من همان چشم من است. باید درست از آب دربیاید. البته باید در مورد بعضی از حرکتهای تصمیم بگیرم... برای من مشکل است در خارج از حال و هوای يك فیلم درباره آن صحبت کنم، چون حال و هوای خاصی است که وقتی از آن بیرون هستی مشکل است به یاد بیاوری دقیقاً مشغول چه کاری بوده‌ای... فیلم در ذهن توست، در تصور توست، همه جا...

ژاک دمی: هیجده نوزده ساله که بودم اتفاقی تکانم داد. مصاحبه‌ای با ژان رنوار کردم. او گفت که فیلمها واقعیت نیستند. اگر می‌خواهی واقعیت را ببینی، می‌توانی جای بهتری در يك بالکن یا کافه‌ای در شانزه لیزه پیدا کنی. واقعیت را با تماشای مردم و شنیدن گفتگوهای آنها پیدا می‌کنی. اما وقتی فیلم می‌سازی، باید کار دیگری بکنی.

وینسنت شرمن: می‌خواهم بگویم کارگردان يك قصه گوست. چه این قصه را به شکل طنز، درام، تراژدی، کمدی یا ملودرام بگوید، به هر حال داستانی برای گفتن دارد. این که داستان را چگونه و به چه روشی بگوید چیزی است که کارش را متمایز می‌کند. اودر جستجوی مؤثرترین راه بیان آن است.

هوارد هاوکس: من فقط قصه می‌گویم. هرگز کاری را قبول نمی‌کنم مگر آنکه بدانم

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

ربرتوروسلیننی: ... باید خیلی ساده با کارروبر و شوی. اصل قضیه آنست که خیلی ساده، خیلی روراست، خیلی مستقیم باشی، و هیچوقت درباره خودت فکر نکنی، اگر به خودت نگاه کنی، آنوقت می خواهی خودت را تصویر کنی و هوشمندیت را نشان بدهی.

یری وایس: کارگردان شبیه کسی است که پروانه می گیرد. کسانی هستند که وقتی راه می افتند، از پیش می دانند می خواهند چه نوع پروانه ای بگیرند. کسانی هم هستند که می گویند، «پروانه زرد و آبی دارم، این را دارم، آن را هم دارم.» حتی ممکن است کسانی را استخدام کنند که برایشان انواعی را بگیرند. کسان دیگری هستند که با تو را این سو و آن سو می دوند و پروانه ها را هر کجا باشند می گیرند. اشکال کار اینجاست که نمی دانند چه به دست خواهند آورد، چون ممکن است اصلاً چیزی به دست نیاورند.

شکستن سد و ورود

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

سمیونل فولر

برای ورود به حرفه فیلمسازی به تعداد کارگردانها راههای گوناگون وجود دارد. قصد و تصادف، هر دو در این مسیر نقشی دارند.

آلفرد هیچکاک: من ابتدا به سال ۱۹۲۰ در يك استودیوی امریکایی در لندن آغاز به کار کردم. اسمش «Famous Players - Lasky» بود و تمام تکنیسین‌ها را از هالیوود آورده بودند. آن وقتها از تهیه کننده خبری نبود. يك بخش فیلمنامه وجود داشت، بنابراین تو ویراستار فیلمنامه و دستیارش را داشتی. کار من، در آن زمان، طراحی عنوانها بود، عنوانها خیلی مهم بود، چون تنها با جمله بندی عنوان ممکن بود داستان یا شخصیتها تغییر کنند. بعد از من خواستند در صحنه های خارجی یکی دو صحنه ورود و خروج پراکنده را فیلمبرداری کنم. به تدریج قدری در فیلمنامه نویسی تمرین کردم. داستانی را می گرفتم و وقتی فیلمنامه نوشته می شد آن را به کارگردان می دادم. سرانجام استودیو تعطیل و به يك استودیوی اجاره ای تبدیل شد. ما هم همان دور و ور می پلکیدیم و منتظر کار بودیم، بالاخره گروهی آمدند و قرار شد دستیار کارگردان بشوم. به من گفتند، «کسی را سراغ نداری فیلمنامه نویس خوب بشناسد؟ چیزی در این باره می دانی»، گفتم، «بفرمایید، این فیلمنامه ای که خودم نوشته ام»، نمونه را به آنها دادم و پذیرفتند. بعد گفتند، «پس کارگردان هنری چی؟»، *، گفتم «خودم هم آن کار را می کنم». بنابراین بعد از آن سه سال تمام، فیلمنامه انواع فیلمها را می نوشتم و کارگردان هنری هم بودم. به این ترتیب تمام فنون فیلمسازی را آموختم — جزئیات هر بخش و هر قسمت را. اما تمام اینها از کار کردن من در بخش فیلمنامه نویسی آغاز شد.

هل مازورسکی: من کارم را به عنوان هنرپیشه آغاز کردم. در واقع در اولین فیلم استانیلی کوپر يك به نام «ترس و هوس» که سال ۱۹۵۱ ساخته شد بازی کردم. بعد از آن از شدت سرخوردگی به نوشتن رو آوردم. بازیگری، اگر نقش فوق العاده ای نداشته باشی، کار دلسردکننده ایست. اغلب در نیویورک در تئاتر بازی می کردم؛ سه سال هم در کاباره ها کمدین بودم. بعد آدم اینجا ولی همچنان بازیگری می کردم، کمیدی اجرا می کردم و خلاصه می گشتم و نقشهایم را خودم می نوشتم و «شهر دوم» (Second City) * را راه

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

* گروه کمیدی معروفی در شیکاگو که بدیهه سازی می کردند و تشخیص می دادند که نیکولس، الین می و سلی برمن با آن همکاری داشته اند.

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

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

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

باز کالیک: من بچه تلویزیونم. در نیویورک پادوی يك موسسه تبلیغاتی بودم. تلویزیون تازه راه افتاده بود. در آن زمان فقط در نیویورک، واشینگتن و فیلادلفیا شبکه تلویزیون بود. کارگردانهای مشهور تئاتر علاقه مند بودند وارد کار سینما شوند... ماها هم چند نفری بودیم که آن حول و حوش می پلکیدیم. شانس آوردیم که آنجا بودیم. ماها را انتخاب کردند و گفتند، «بیائید کارگردانی کنید»، و ماها هم در حین کار چیز یاد گرفتیم چون هیچکدام چیز بیشتری از دیگری نمی دانست، ما هم از اشتباههای خودمان آموختیم. يك تابستان به من گفتند، «دلت می خواهد چند تا از فیلمهای مجموعه 'دود اسلحه' را بسازی؟ که در آن زمان يك سریال نیمساعته تلویزیونی بود. من هم از خدا خواستم ولی حسابی گند زدم چون کشف کردم که فیلم سینمایی رسانه ای منحصر به خودش است، ولی بار دیگر، توانستم برنامه آموزش در حین کار را پیاده کنم، بنابراین وقتی که برنامه زنده و نوار از پیش ضبط شده تلویزیونی منسوخ شد، و به فیلمهای سینمایی رو آوردند، به خاطر کار تلویزیون توانستم خود را به سینما انتقال دهم. تصور نمی کنم راه خاصی برای انجام دادن یا ندادنش وجود داشته باشد. تصور می کنم ماها می توانیم از هر جایی بیاییم.

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

اینجا سر در آوردم.

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

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

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

گفتم، «نه».

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

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

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

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

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

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

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

روبن مامولیان: خوشبختانه من يك رشته شوهای موفق در برادوی به روی صحنه آورده بودم. این بود که کمپانی پارامونت به سراغم آمد — سینما تازه ناطق شده بود. از من خواستند که يك قرارداد هفت ساله امضاء کنم. اول قرار بود با يك کارگردان صحنه فیلم صامت همکاری کنم و چند سالی گفتگوها را برایش کارگردانی کنم. آن وقت، اگر استودیو قبول می کرد که کار یاد گرفته ام، اجازه می دادند فیلم کارگردانی کنم. خب، من موقعیت خودم خوب بود. احتیاجی به فیلم کارگردانی کردن نداشتم. در برادوی جای پایم محکم بود. این بود که به قراردادشان خندیدم. گفتم، «ببینید، من يك فیلم برایتان می سازم، همین و بس، نه هفت سال را قبول دارم نه فسخ قرارداد را.» گفتند، «به این ترتیب تو هرگز نمی توانی فیلمی بسازی چون ما بدون اجازه فسخ اصلاً قراردادی امضاء نمی کنیم.»

این یکی از بزرگترین موفقیتهای من است — هرگز قراردادی با اجازه فسخ امضاء نکرده ام. گفتم، «اجازه بی اجازه. تنها يك راه وجود دارد. بگذارید من به استودیو بروم. سر صحنه ها حاضر شوم، فیلمبرداری، نمایش برداشتهای روزانه، برش و غیره را از

نزدیک ببینم و بررسی کنم. بعد هر وقت آمدم و به شما گفتم که برای کارگردانی آماده‌ام، حاضرم فیلمی بسازم.»

تصور می‌کنم آنقدر مرا می‌خواستند که سرانجام گفتند، «با آدم دیوانه‌ای طرفیم، ولی خب بگذاریم کارش را بکند.» به این ترتیب این قرارداد را امضاء کردیم و من به استودیو آستوریا رفتم.

در مورد فنون فیلمسازی رمز و راز خاصی وجود ندارد، تصور می‌کنم در ظرف پنج هفته می‌توانی خودت را با تمام جزئیات آن آشنا کنی. من از جورج فولسی، فیلمبردار بزرگ درباره عدسی‌ها سؤال می‌کردم، مثل این که کار عدسی «سی و پنج» یا «چهل» یا تله «صد» چیست، در اتاق برش سؤالهای لوس می‌کردم و از این قضایا. پس از پنج هفته احساس کردم به اندازه کافی چیز یاد گرفته‌ام. این بود که به دفتر آقایان لسکی و زوگور رفتم و گفتم، «حاضرم.»

گفتند، «برای چی؟»

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

گفتم، «به قرارداد نگاه کنید ببینید چه می‌گوید؟ وقتی می‌گویم حاضرم، یعنی حاضرم.»

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

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

... در یک هتل کوچولو در 'سن خوان کاپیسترانو' گروه‌مان را به راه انداختیم.

هشت تا هنرپیشه، یک گله 'کابوی' و چند تا اسب داشتیم، همه دور هم نشسته بودند و هیچ کاری نمی‌کردند. پرسیدم، «پس چرا کسی کار نمی‌کند؟»

گفتند، «خب کارگردان ما دو هفته است برای کاری به لوس آنجلس رفته، و زیاد

پیدایش نیست. بنابراین مدتی است فیلمی نساخته‌ایم.»

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

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

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

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

مایکل وینر: من هم مثل بسیاری دیگر از بچگی مجذوب فیلم و سینما بودم... تا آنجا که حافظه‌ام یاری می‌کند عاشق این کار بودم. پنج‌سال بود که روی دیوار سایه بازی‌راه می‌انداختم و قصه‌هایی هم می‌گفتم که با سایه‌ها جور باشد. مجذوب فیلم بودم، به سینما می‌رفتم، و در مجله دیواری مدرسه نقد فیلم می‌نوشتم و منقد فیلم روزنامه دانشگاه کمبریج بودم. درباره فیلم مقاله می‌نوشتم. در لندن منقد فیلم بودم... خلاصه تا آنجا که به یاد می‌آورم، عشق به کار سینما در من آرزوی ثابتی بود. البته، وارد شدن عملی به حرفه، مایوس‌کننده و سخت بود، چون باید پذیرفت که گلیم کوچکی است و تعداد کسانی که می‌خواهند روی آن اطراق کنند به مراتب از سطح آن بیشتر است. البته آدم تا وقتی جوان است این چیزها را درک نمی‌کند. ایمان قاطع داری که می‌خواهی کارگردان فیلم بشوی و می‌شوی. البته واقعه غم‌انگیزی که در زندگی بسیاری از افرادی که آرزو دارند کارگردان بشوند اتفاق می‌افتد اینست که کارگردان نمی‌شوند، اگر هم بشوند، آن آزادی‌ای را که در جوانی رؤیایش را می‌دیدند، به دست نمی‌آورند.

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

گفتم، «اینکه کمی کوتاه است، درباره چی هست؟»

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

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

گفتم، «معرکه است، خب این زن کی هست؟»

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

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

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

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

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

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

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

پیتربوگدانوویچ: پس از گذراندن سالهای اولیه در کار نوشتن نقد فیلم و مقالات درباره شخصیتهای سینمایی می گوید،

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

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

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

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

لویی مال: من مستند می ساختم. سه، چهار سال با ژاک کوستو کار کردم. کار من با فیلم از اینجا شروع شد، به عنوان فیلمبردار زیر آب. سه سال زیر آب از ماهیها فیلم گرفتم، اما نکته مثبتش این بود که از نظر فنی واقعاً مسحورکننده بود. مسئول همه چیز بودم، از فیلمبرداری گرفته تا تدوین. بنابراین بعد از چهار سال به اندازه کافی درباره اینها می دانستم. منظورم این نیست که کافیت، ولی کمک می کند؛ کمک می کند بتوانی کسانی را که با تو کار می کنند، تحت کنترل بیاوری.

رابرت آلتن: من در کانزاس سیتی بودم. آنجا برای يك شرکت صنعتی فیلم کار می کردم، بعد کارم را رها کردم. مستقلاً يك فیلم مستند صنعتی ساختم. بعد کسی را گیر آوردم که چند تا سینما داشت، پولی سر هم کرد، من هم فیلمنامه ای نوشتم و مجانی برایش ساختم. خودم تهیه کننده، کارگردان و فیلمبردار بودم، بالاخره تمامش کردم و فروختمش. بعد از آن يك فیلم مستند بلند ساختم به نام داستان جیمزدین. بعد هیچکاک

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

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

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

تهیه کنندگان و سایر بیگانگان

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

تهیه کننده

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

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

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

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

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

* Joseph Conrad داستان نویس انگلیسی لهستانی تبار ۱۹۲۴ - ۱۸۵۷ - م.

* از مؤسسين کمپانی متر و گلدین می یو - م.

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

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

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

شباهتی به چیزی که به نظر من، تجارتی و استاندارد پذیرفتنی است، داشته باشد و زیاد از برنامه عقب و از بودجه جلو نباشد صادقانه بگویم، ترجیح می‌دهم حتی با کارگردان حرف نزنم. فقط بگذارم فیلمش را بسازد....

استیو گرانتز: به نظر من تهیه کننده فیلم مسئولیت دارد که بگذارد کارگردان کارش را در محدوده‌ای انجام دهد. من معتقدم که کارگردان مسئولیت و این حق را دارد که درباره هر چیز اولین نظر را بدهد. فکر می‌کنم وظیفه تهیه کننده اینست که با حفظ احترام به کارگردان حالت ترمزی داشته باشد، حتی به عنوان شخص ثالثی که به کار نگاه می‌کند.

رالف نلسون: نمی‌شود تهیه کننده و کارگردان را به آسانی از یکدیگر متمایز کرد چون کارشان با هم تلاقی دارد. تنها تشبیهی که می‌توانم بکنم اینست که رابطه آنها مثل رابطه پدر-مادر است. تهیه کننده را به مادر تشبیه می‌کنم چون در اصل اوست که معامله می‌کند و محل را می‌خرد. نویسنده را انتخاب می‌کند تا فیلمنامه را بنویسد، کارگردان را انتخاب می‌کند، و تمام مدت، حتی بعد از این که کار به روی اکران آمد و منتشر شد آنرا پرورش می‌دهد. دو قسمت مجزا در ساختن فیلم وجود دارد: ساختن بهترین فیلمی که از عهده اتان برمی‌آید، و نظارت بر اینکه بهترین توزیع ممکن را پیدا کند. فیلمهای خوبی بوده اند که به دلیل توزیع بد گم شده اند. و کارگردان پدر فیلم است که وارد می‌شود، چند هفته ای خوش می‌گذراند، و بعد به سراغ کار دیگری می‌رود. اما کار آنها با هم تلاقی دارد، و فکر می‌کنم خیلی خوبست که عقاید متفاوتی داشته باشند، چون اگر تو تهیه کننده باشی و در سر صحنه یا انتخاب هنرپیشه نکته ای را به گونه ای سوای دید من ببینی، تو دیدگاه خودت را مطرح می‌کنی، من هم دیدگاه خودم را. من هم با تهیه کنندگان خوب کار کرده ام؛ هم با تهیه کنندگان مزخرف.

فرانکلین شفر: چیزی نمی‌گذرد که متوجه می‌شوید همانطور که در زندگی آدمهای متفاوتی وجود دارد، همه جور تهیه کننده ای هم وجود دارد. تهیه کنندگانی هستند که در مورد همکاری با نویسنده در نوشتن فیلمنامه فوق العاده خوبند، اما بعد معلوم می‌شود که در همکاری برای انتخاب هنرپیشه بسیار بدند. تهیه کنندگانی هستند که در انتخاب محل و تهیه پول فوق العاده خوبند، اما در جریان بقیه کارهای فیلم هیچگونه کمکی از

آنها ساخته نیست. تهیه کنندگانی هستند—و اینها بدترینند—که فهمشان از مطلب در حد بیست درصد است. یعنی برداشتهای روزانه را می بینند و دقیقاً می توانند بگویند کجا اشتباه کرده ای، در حالیکه در تمام مدت با همان مسایلی سروکار داشته اند که تو درگیرش بوده ای. با این تفاوت که تو مجبور بوده ای خودت را متعهد بکنی اما آنها نه. در مورد اینها نباید چندان سختگیر بود، مگر آنکه بیش از اندازه سد راه باشند. زمانی که سینما علناً از طرف دولت کنترل می شود، جز يك مؤسسه خیره چیز دیگری نیست.

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

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

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

که به جز فرید، تمام آن افراد را به کلی ندیده گرفتم. سابقه او با متر و گلدین می‌یر به قدری دشوار بود که ل. ب. ه. که بسیار، بسیار به او نزدیک بود، گفت، «خب، بگذارید فرید خلبازیش را بکند.» اما باید اعتراف کنم که وقتی فیلم ساخته شد، همه عاشقش شدند.

و این استقرار مواد اصلی، تنها نقطه آغاز نیست؛ بلکه به وجود آورنده تمام تجربه فیلمسازی است.

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

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

پول

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

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

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

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

و باز، در پشت پرده آهنگین از هنرمند فیلمساز حمایت کافی نمی شود.

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

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

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

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

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

رابرت آلتمن: ... به شما هشدار می دهم که جنبه مالی فیلمسازی را دست کم نگیرد. هر

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

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

و به یاد داشته باشید،

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

فیلمنامه سکه رایج کارگردان

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

یان کادار

فیلمنامه سکه رایج کارگردان است، اساس مواد خامی است که تصویرهای حاصله از آن ناشی می‌شود، و هنگامی که با هم به نخ کشیده شوند، فیلم را به وجود می‌آورند. به طوری که پیشتر گفتیم، فیلمنامه ممکن است از تصورها، برداشتها، نمایشها، نقاشیها، موسیقی، شعر، رقص — و به طور خلاصه هر واقعیت قابل تصویری، گرفته شود. کار فیلمنامه چیست؟ باید شامل چه چیزی باشد؟ رابطه درونی شکل و محتوا چگونه است؟ حدود ارزش و اهمیت آن چقدر است؟ کارگردانها را چگونه با برنامه‌ای جور می‌کنند؟

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

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

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

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

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

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

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

* یکی از مؤسسان کمپانی برادران وارنر - م.

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

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

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

گفت، «کاری بکن بخورند.»

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

گفت، «عوض کن.»

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

گفت، «درستش کن و تغییرش بده.»

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

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

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

گفت، «باشد، قبول می کنم.»

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

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

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

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

فیلمهای قالبی و ابزار آن

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

رونالد نیم: عقیده ندارم که داستانهای پر ماجرا به خودی خود کافی هستند. فکر می‌کنم در داستان باید شخصیهایی وجود داشته باشند که بتوانی به آنها مراجعه بکنی. فیلمهای پر ماجرای زیادی رادیده‌ام که برای آدمهای کمتر بن‌ارزشی قابل نشده‌ام. نمی‌دانم کی هستند، از کجا می‌آیند، کجا می‌روند، چه چیزی آنها را جالب توجه می‌کند، بنابراین با آنها و برای آنها نیستم. در نتیجه وقتی پذیرفتم که فیلم جهنم

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

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

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

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

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

رابرت آلدریج: من فکر کردم که دوازده مرد خبیث فیلم مسحورکننده‌ای خواهد شد. زمانی که کنی‌های من در متر و گلدین می‌یر بود فیلمنامه آن را خرید. من همیشه عاشق

کتابش بودم ولی از فیلمنامه اش بدم می آمد. جداً عاشق آن کتاب بودم. در آن زمان نمی دانستم می توانم از لوکاس هلمبرای همکاری در بازنویسی فیلمنامه کمک بگیرم. ما توافق کردیم که باید فیلمنامه را بازنویسی کرد. متر و گلدین می یروهای من به نتیجه رسیدند که فیلمنامه آنطور که باید باشد نیست. شبیه فیلمهای جنگی سالهای چهل کمپانی وارنر بود. يك ایتالیایی داشت، يك سیاهپوست، يك مسخره والی آخر. خیلی املی بود. در حالی که کتاب اصلاً املی نبود. فکر کردیم می شود آن را سرگرم کننده تر، جالبتر و به تحقیق هیجان انگیزتر از آن فیلمنامه بسازیم... فیلم نظامی بود. با دقت فراوان پی آن را ریختیم و امیدوار بودیم که حرکت آن کار خودش را خواهد کرد.

آلفرد هیچکاک: مسئله اساسی آنست که از مواد موجود حداکثر بهره نمایی را بگیری. مثلاً در فیلم پنجره روبه حیاط، جیمز استوارت عکاس است، طبیعتاً در مقابل کسانی که به او حمله می کنند با استفاده از وسایل عکاسی مثل فلاش دوربین، از خود دفاع می کند. صرفاً به این دلیل که برای او يك امر طبیعی است.

جان هیوستون: کلک من آن است که... همیشه باید يك طرح داستانی وجود داشته باشد. من طرح داستانی را چیز شریفی می دانم. اگر دلتان بخواهد می توانم مسئله را به صورت انتزاعی مطرح کنم، مثل فرمول فیلم است، فرمول هندسی. یعنی موضوع را در حد فرمول مختصر کردن. بنابراین وقتی آخرین خط وتر (مثل فرمول هندسی) را بکشی، طرح داستانی به نمایش درمی آید. طرح داستانی بیانگر موضوع است و به نظر من با این اصطلاحها کاملاً هم معتبر است. اما به عقیده من لحظه ای که طرح داستانی آشکار می شود تا حدی که دیگر به ملودرام برسد، وقتی که گره هارامی بینی، در آن صورت کج و کوله است و بازتاب و بیانگر موضوع نیست.

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

هوارد هاوکس: فکر نمی کنم امروزه دیگر طرح داستانی، به عنوان طرح داستانی مفهوم زیادی داشته باشد. من که می گویم هر کسی هر طرح داستانی را بیشتر از بیست بار

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

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

لازلوبنه دك: می دانید، سه چهار صحنه گیرا کافی است که فیلم را جالب توجه بکند. فقط همین را لازم دارید.

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

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

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

علاقه مند باشی. اگر فیلمی بسازی و در آن شخصیتی داشته باشی که تماشاگر دوست داشته باشد، آنها طرف ترا می گیرند... وقتی داشتیم ریو بر اوورامی ساختیم، سن جان وین تقریباً زیاد بود. صحنه های عاشقانه هم که نمی خواستیم، بنا بر این باید به دختر ك شخصیت نهاجمی می دادم. فرضیه ای بود که من در فیلمی به نام هاتاری به کار بردم. به این صورت که هر چه بیشتر کسی را دوست داشته باشی، از دستش بیشتر عصبانی می شوی و با او بد رفتاری می کنی، چون نمی خواهی به شکست خودت اعتراف کنی. این فرضیه رابطه بسیار خوبی در آن فیلم به وجود آورد.

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

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

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

اعتقاد داشته باشید، و سپس باید آن را سرهم کنید، حال آنکه اگر خودتان آن را نوشته باشید، قبلاً آن را سرهم کرده‌اید. کاری که انجام نداده‌اید مسئله بیان است. ولی با فیلمنامه فردی دیگر، پیش از آنکه مسئله بیان را حل کنید باید سرهمش کنید. بسیاری از کارگردانهایی که قبلاً این کار را نکرده‌اند، وقتی که سر صحنه می‌آیند، برای کشف اینکه دارند چکار می‌کنند دچار گرفتاری می‌شوند. و این به فیلم کمک نمی‌کند. کارگردانها باید تلاش زیادی کنند، ولی البته اگر در چارچوب قوانین يك استودیو کار می‌کنید که يك داستان پلیسی به تو می‌دهند بسازی، و صدها نمونه مشابه آن وجود دارد، و تو هم پیشتر چهل تا مثل آن ساخته‌ای، تنها کاری که باید بکنی اینست که از روشهای سنتی سرهم کردن استفاده کنی.

کینگ ویدور: اگر قبلاً روی فیلمنامه فیلم کار می‌کردم، همیشه نصف کار را انجام شده می‌دانستم، به خصوص اگر روی داستان کار کرده بودم و با طراح صحنه مسائلمان را حل کرده بودیم و در انتخاب محل و هنر پیشگان هم مشکلی نداشتم. این دست کم نیمی از کار است تا اینکه فیلمبرداری را سر صحنه آغاز می‌کنی. اگر بخواهی همانطور که پیش می‌روی، روی فیلمنامه و تداوم آن کار کنی، چاره‌اندازی جز اینکه مجسم کنی. اولین سالی که روی فیلمهای صامت کار می‌کردم، برای خرید فیلمنامه بودجه نداشتم. مجبور بودی خودت داستان بنویسی. همان سال اول چهار فیلم ساختم، و داستان همه آنها از ماجراهای زندگی گذشته خودم بود. اما نمی‌شود این کار را ادامه داد. فیلم هله لویا يك رشته اتفاقاتی بود که در کودکی در تکراس و آرکانزاس شاهد آنها بودم. فهرستی از این حوادث نوشتم و همان فیلم شد. بعد تمام آنها را با يك خط داستانی به هم متصل کردیم. فلینی هنوز هم همینکار را می‌کند. در واقع با هر فیلمی که می‌سازد سراپای خودش را روانکاوی می‌کند.

آرتور بن: به نظر من آدم تنها فیلمی را می‌سازد که احساس می‌کند باید بسازد. وقتی دست به کار ساختن فیلمی مثل حرکت‌های شبانه می‌شوی که بسیاری از قواعد سنتی فیلمهای قالبی را می‌شکنند، فیلمی که حاصل می‌شود، چیزی است که خواسته‌ای. نوعی بازتاب حالت درونی توست. این حالات درونی در حین ساختن فیلم بر من آشکار نیستند، یا اینکه در عرصه زمان چگونه طنین انداز خواهند شد. بر اینکه چگونه تصویری در ذهن تو جرقه می‌زند نمی‌توان شرحی نوشت. چیزی

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

برای گروهی، انتخاب مواد خام اساس و سنت است.

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

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

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

«دنبال تو می گردم پسر.»

«من حالم خوبست.»

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

نگرانی و بی خبری داشتیم دیوانه می شدیم.»

«خیلی خب، می نویسم.»

حالا شما به من بگویید، این تراژدی است یا کمدی؟ من که نمی دانم.

اقتباس

آنچه «مصالح کار درست» هر کارگردانی را به وجود می آورد، به جهت یابی و حس عملکرد او بستگی دارد.

الفرد هیچکاک: بسیار مشکل است. بستگی دارد به اینکه در چه جهت می روی. ممکن است مشغول ساختن يك داستان جنایی روانشناسی یا يك تعقیب باشی. من انواع بسیار بسیار گوناگونی فیلم می سازم. صادقانه بگویم، چیز خاصی برای رجحان ندارد. محتوا — اصلاً برایم جالب نیست. برایم مهم نیست فیلم درباره چیست. آنچه برایم اهمیت دارد اینست که چگونه این مصالح را به کار گیرم که در تماشاگر نوعی عاطفه بیافرینم. می بینم بسیاری افراد به محتوا بیشتر توجه دارند. مثل این می ماند که بخواهی طبیعت بیجان از چند سیب در بشقابی نقاشی کنی، و نگران باشی که سیب ها ترشند یا شیرین. مهم نیست. برای من که اهمیتی ندارد. ولی البته بسیاری از فیلمها به محتوایشان زنده اند.

جان هیوستون: من هرگز دنبال مواد و مصالح برای فیلم نمی گردم. چیزی نمی خوانم، مگر فیلمنامه هایی که برایم فرستاده می شود. ولی به منظور ساختن فیلم کتاب نمی خوانم. گاهی چیزهایی را که در جوانی خوانده ام و مرتب به یاد می آید، توهم را جلب می کند و می بینم می توانم فیلمی بر آن مبنا بسازم. بستگی دارد به علاقه من به خود آن مواد و مصالح.

به دلیل بسیاری تشابه های ظاهری میان تئاتر و سینما، نمایشنامه ها اغلب انگیزه نمونه های سینمایی شده اند، که بدون خطر هم نیست.

هارتین ریت: يك نمایشنامه خوب در گرماگرم زمان و مکان آفریده می شود. وقتی می خواهی "راهش بیندازی" که يك اصطلاح سینمایی است، ممکن است درب و

داغانش کنی. قدرتت را از دست می دهی. وقتی نمایشنامه ای را به صورت فیلم درمی آوری، به نظر من، در اغلب موارد فقط فیلمبرداریش می کنی. بهترین بازیگری ممکن را می گیری. به صادقانه ترین شکلی که می توانی آنرا فیلمبرداری می کنی، و بعد می گذاری تا نمایشنامه نشست کند.

روبن مامولیان: گاهی نمایشنامه های خوب فیلمهای خوبی از آب در نمی آیند چون برای خوب بودن آن نمایشنامه دلیلی وجود دارد. يك نمایشنامه خوب واژه های پیاپی است. گفتگوست. معمولاً يك یا دو پرده است، اگر بخواهی تحریفش کنی یا مفصلش کنی که مناسب رسانه فیلم شود، امتیازها و محاسن خاصی را که نمایشنامه روی صحنه داشت از دست می دهی. اگر چیزی به آن بیفزایی که مطلقاً به پرده سینما تعلق دارد، تا جبران آن کمبودها را بکنی، آنوقت می توانی فیلم خوبی بسازی. به عقیده من بهترین فیلمها از فیلمنامه های اقتباس نشده یا از تصور يك کتاب بلند داستانی ساخته می شوند. آن وقت می توانی تمام ساختار فیلمنامه ات را به صورت طرح گرافیک در بیاوری. من معتقدم با وجودی که فیلمهای ما ناطق هستند، اما نیروی اصلی در سینما تصویر است نه کلام. بدیهی است که کلمات در مفهوم کردن تصور اصلی ضروری هستند، در آن صورت تسلسل نمایشی کلمات را هم خواهی داشت. اما این تسلسل کلمات روی پرده سینما جداً با تسلسل کلمات روی صحنه تئاتر قابل مقایسه نیست. در تئاتر ممکن است تو صحنه ای داشته باشی که سی دقیقه طول بکشد و ممکن است بهترین صحنه نمایش هم باشد. روی پرده سینما چنین چیزی به کلی حوصله ترا سر می برد.

نمی توانی چیزی معادل آن داشته باشی. در پرده سینما چنین تأثیری را باید ظرف شش دقیقه به دست آوری. بنابراین در همین جا می بینی که معماری کلمات چگونه باید برای پرده سینما تطبیق شود.

کتابهای داستانی، درباره عشق و پول، سرچشمه بسیاری فیلمهای سینمایی بوده اند.

هوارد هاوکس: من و همینگوی در کو با مشغول فیلمبرداری بودیم، از او خواستم وارد سینما شود. می ترسید. می گفت، «من در زمینه کار خودم درجه یکم، دلم نمی خواهد با

هالیوود درگیر شوم.»

گفتم، «آخر تو همیشه هشتت گرو نه است، به این ترتیب می توانی پولی به دست بیاوری. بگذار بدترین داستانهایت را برداریم و فیلمی از آن بسازیم.»
گفت، «بدترین داستان من کدام است.» خیلی به او بر خورده بود.
من هم گفتم، «همان چیز وحشتناکی که اسمش داشتن و نداشتن است.»
گفت، «نه، محال است بتوانی از آن فیلم بسازی.»

گفتم، «البته که می توانم.» بنابراین مشغول گفتگو شدیم و او داستانش را به کناری انداخت و ما شروع کردیم به بحث درباره اینکه بهتر است دختر ك چگونه با هری مورگان ملاقات کند. چیزی نگذشت که همینگوی دیگر حاضر نشد در این باره حرفی بزند، من هم برگشتم و داستان را از کسی که صاحب حقوق آن بود و کتاب روی دستش باد کرده بود، خریدم. فیلمی از روی آن ساختیم که خیلی موفق شد، بسیار فیلم موفق از آب درآمد.

وقتی همینگوی را دیدم گفتم، «من هشتاد هزار دلار دادم و داستان را خریدم، تو هم فقط ده هزار دلار گرت آمد، اما من نزدیک به يك میلیون دلار از آن سود بردم، و اگر با من شريك می شدی نصف آن مال تو بود.» به قدری عصبانی شد که تا شش ماه با من قهر کرد.

کوستا - گاوراس: در اقتباس فیلم زد، مجبور شدیم ابتدا آن را ساده کنیم بدون آنکه حقیقت آن لو ت شود. کتاب کاملاً بر مبنای پرونده ای که توسط بازپرسی فراهم شده بود نوشته شده بود. خود آن جزئیات سینمایی داشت. دیگر آن که لازم بود بسیاری جزئیات محلی را از آن حذف کنیم. و بعد بدون آنکه درباره توضیحات روانشناسی حرف زیادی بزنیم، از آن تراژدی ای با ضرباهنگ سرگرم کننده بسازیم. دلمان نمی خواست تمام کلیدها و توضیحات را به دست بدهیم.

در اقتباس يك کلاسیک برای پرده سینما، برخی از کارگردانان ترجیح می دهند، تمام عوامل زیربنایی اثر را که ممکن است در کار اصلی چندان مشهود نباشد، به گونه ای آزاد ترجمه کنند.

جان هیوستون: موبی - دیک را در حدود هشت یا ده بار خوانده بودم، آن هم بی آنکه فکر

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

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

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

کش رفتن

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

آلن دوان: ... اگر فیلمی از کیفیت می دیدم که خوشم می آمد، چندپیچ و تاب به آن می دادم و هنرپیشگان خودم را وارد آن می کردم، که متفاوتش می کرد. هنرپیشه های متفاوت، آن را داستان متفاوتی می کردند. ولی داستان مال کیفیت بود، یا هر جایی که او آن را گرفته بود. نمی دانم کیفیت آن را از کجا آورده بود. حتماً آن را از جایی اقتباس کرده بود، شاید از يك نمایشنامه قدیمی. ولی مهم نبود.

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

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

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

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

صنعت فیلمنامه نویسی

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

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

جان هیوستون: من به فیلمنامه به صورت يك سازمان نگاه می کنم می دانید، مثل يك موتور. به شکل آرمانیش، تمام قسمتها، هر جزئی، کار خودش را می کند، چیزی اضافه نیست و همه چیز سر جای خود قرار دارد... فیلمنامه يك موتور احتراق داخلی نیست تا اینکه صحنه ای باعث پیدایش جرقه ای بشود و آنگاه جرقه ها به حرکت درآیند. وقتی چنین اتفاقی می افتد، دیگر بقیه کار نسبتاً آسان است. هر چیزی عملکرد خودش را می یابد و

امدوارم که کمابیش موفقیت هم پیدا کند.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

جمله دوم که هرگز نفهمیده ام چرا آنقدر خنده دار است... جایی است که کاکای فلو را بغل کرده و او می گوید، «مرا محکمر بغل کن، مرا محکمر بغل کن.» و گر وچو جواب می دهد، «اگر محکمر بغلت کنم، از پشتت سر در می آرم.» کجای این خنده دار است؟ نه واقعاً چرا به این می خندند؟ من این شوخی را در يك برنامه پیش از ظهری در مینیاپولیس مطرح کردم و باز سالن داشت منفجر می شد.

پیتربوگدانوویچ: وضعیتی را ترتیب می دهی. با آن خنده ای می گیری. بعد باید آن را تکمیل کنی. اشکال کمدی ها امروزه اینست که کسی اصل تکمیل کردن يك مضمون خنده دار را نمی داند. به عبارت دیگر تو خنده ای برمی انگیزی و بعد یشت آن خنده دیگری، این خنده دوم، همیشه بیشتر است. اغلب اوقات يك کمدی می بینی که می خندی ولی احساس می کنی می توانستی بیشتر بخندی و خودت را راحت کنی، علت اینکه نمی توانی اینست که شوخی اول تکمیل نشده بود. به همین سادگی. نمونه مورد علاقه من در فیلم تازه چه خبر دکتر جون؟ مضمون خنده دار کلاسیکی است که اتومبیلها همه دارند يك دور نعل شکل می زنند و تمامشان با اتوبوس فولکس واگنی که کنار پیچ خیابان پارك شده تصادف می کنند، سه اتومبیل هستند و هر سه با آن تصادف می کنند، و هر بار که یکی از آنها به اتوبوس می خورد، خنده بیشتری برمی انگیزد. محال است شکست بخورد. اتومبیل سوم که به آن می خورد بیشترین

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

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

ماجرای کلاسیک نمایش بالقوه يك مضمون خنده دار نوشته شده و تصویر روی پرده آن، داستانی است که مامولیان از آخرین نمای گرتاگاربو در ملکه کریستینا تعریف می کند.

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

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

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

«منظورتان از عوض کردن پایان چیست؟»

گفت، «برایش پایان خوشی در نظر بگیر. جان گیلبرت را که نمی شود کشت.»
گفتم، «این حرفهای مسخره را بگذارید کنار. تمام فیلم به همین منظور نوشته شده.»

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

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

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

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

بنابراین به گاربو گفتم، «هیچ کاری نمی کنی. بازی نمی کنی. هیچ چیز. حتی فکر هم در سرت نداشته باش. در حقیقت حتی مژه هم نزن. چشمانت را باز نگاه دار. انگار روی صورتت را ماسك گذاشته اند.»

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

همیاری

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

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

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

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

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

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

جداگانه هر فرد مستقلی هستم.

جورج کیوکر: ... برای نویسنده احترام زیادی قایل هستم. خیلی به او متکی ام. اگر صحنه خوبی تحویل بدهد، به قول کهنه تئاتریها «صحنه خودش از آب درمی آید». يك صحنه خوب، صحنه ای است که اتکاء دارد. تو را تکان می دهد. اگر به نویسنده ای احترام بگذارم، او را تشویق می کنم و هر گاه بتوانم بر او تأثیر می گذارم. اما، بیش از اندازه در کارش دخالت نمی کنم.

کرتیس هرینگتون: من شخصاً نویسنده خوبی برای گفتگوها نیستم. استعداد من بیشتر در طرح اصلی است. بنابراین، حالا که وسعم می رسد، ترجیح می دهم با يك نویسنده همکاری کنم تا خودم آن را بنویسم.

رومن پولانسکی: زمانی که با جرارد بر اچ کار می کنم، کارمان خیلی راحت است. وقتی با هم کار می کنیم، با هم زندگی هم می کنیم، بعد از صبحانه قدری شطرنج می زنیم، بعد شروع می کنیم به صحبت، بعد تصمیم می گیریم قدری کار کنیم، سپس قدم می زنیم و درباره موضوعها به بحث می پردازیم و تبادل نظر می کنیم و جرارد می رود و شروع می کند به نوشتن و من هم به کار دیگری می پردازم. گاهی من هم چند جمله می نویسم، چند تلفن می کنم و پیش او می روم و می خواهم که نوشته اش را برایم بخواند. اگر خوب باشد، به سراغ صحنه بعدی می رویم. اگر نه، سعی می کنیم آن را بازنویسی کنیم... یا قدری شطرنج بازی می کنیم... بستگی دارد به فیلمنامه.

هوارد هاوکس: وقتی لی براکت را استخدام کردم، فکر کردم مرد است. قبلاً یکی از کتابهایش را خوانده بودم. او آمد، دیدم زن است، ویلیام فاکنر هم بود و با هم خواب بزرگ را نوشتیم که کار بسیار خوبی بود. او یکی از بهترین نویسندگان بود. با کمک فاکنر هشت روزه فیلمنامه را نوشتند. بعداً لی روی کارهای دیگر کار کرد و به تدریج با روش کار من هم آشنا تر شد. درباره موضوعی حرف می زدیم. درباره اش می نوشت، بعد با هم آن را مرور می کردیم. زمانی که هنرپیشه ها را انتخاب کردم، يك بار دیگر فیلمنامه را مرور می کنم و مطابق با شخصیهایی که انتخاب کرده ام، آن را تصحیح می کنم... دو سه روز وقت می گذارم... و مثلاً گفتار يك شخصیت را عوض می کنم...

همیاری من به این ترتیب است.

ویلیام فریدکین: بلاتی فیلمنامه ای برای فیلم جن گیر نوشته بود که وقتی خواندم خوشم نیامد. اواز کتاب خیلی دور افتاده بود و من مایل بودم به کتاب وفادار بمانم. يك نسخه از کتاب را در منزل داشتم. نشستم کتاب را از نو خواندم و سراسر آن را علامتگذاری کردم و به بلاتی دادم و گفتم، «این هم فیلمنامه»، او هم آن را گرفت و مشغول کار شد— فیلمنامه را بر اساس آن بازنویس کرد، بعد روز به روز هم تصویرهای تازه ای پیدا می کرد و به آن می افزود. من هم رفتم و از نزدیک عمل تزریق ماده در رگ و ثبت نمودار آن و نمودار گرفتن از دم و بازدم شش و ثبت آن را دیدم. جزئیات آن را نوشتم و به بلاتی دادم، او هم آن را به شکل فیلمنامه نوشت. روی گفتارش با هم کار کردیم. بحث کردیم چه چیزهایی از کتاب را حفظ کنیم و چه چیزهایی را حفظ نکنیم. آن وقت اورفت و همه آنها را به صورت فیلمنامه ای نوشت.

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

دنبال کردن برنامه

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

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

مایکل وینر: فیلمنامه اساس همه چیز است. به عقیده من کار خلاقه اصلی همان است. کارگردان و هنرپیشگان برگرداننده آن هستند. هر چند صحنه که به فیلمنامه اضافه کنید، یا آن را از نو بنویسید، آن را بر مبنای يك خلاقیت اساسی انجام می دهید و تصور نمی کنم چیزی بهتر از فیلمنامه در این زمینه به شما کمک کند.

رونالد نیم: به نظر من کارگردان قابل با گروهی همکار قابل و هنرپیشگانی قابل می تواند حداکثر بیست و پنج درصد به فیلمنامه اضافه کند. در عین حال کارگردانی مزخرف، با يك مشت همکار مزخرف در حدود بیست و پنج درصد از آن می کاهد. به عقیده من فیلمنامه اساس فیلم است. به همین دلیل می بینی کارگردانی که می دانی مهارت چندانی ندارد برخلاف انتظار فیلم نسبتاً خوبی می سازد. و به همین ترتیب کار کارگردان بسیار قابلی را می بینی و به خودت می گویی، «چطور این آدم با تمام آن مهارت و کارآیی فیلمی به این مزخرفی ساخته است.»

جورج سیتون: سالها پیش فیلمنامه ای را ساختم به نام چیزی به نام عشق که یکی از آن کمدیهای محبوب سالهای سی بود. در اولین صحنه روزالیند راسل و ملوین دوگلاس را می بینید که در اتاق خوابی مشغول جر و بحث هستند، و به دعوای پیشترشان هم اشاره می کنند. شش ماه است که درگیر این جدال خانوادگی هستند و به همین ترتیب... قضیه ادامه پیدا می کرد. خوب چنین صحنه ای می تواند فوق العاده کسل کننده باشد. هر قدر هم که سرعت آن را زیاد می کردی باز کند بود. به این نتیجه رسیدم که باید از يك حقه تصویری استفاده کنم... حقه هم نه، حالتی که تمام این ماجرا را در کوتاهترین زمان نشان دهد. بنابراین آنها را می بینی که مشغول جر و بحثند، وزن يك لنگه کفش برمی دارد. شوهرش فرار می کند و از اتاق می رود بیرون و در را به شدت می بندد، و درست در همان لحظه لنگه کفش به در می خورد. ما دوربین را به طرف در پیش بردیم و دیدیم که روی در اثر پنجاه ضربه کفش است. به این ترتیب با يك نما نشان دادیم که آنها پنجاه مرتبه دیگر هم داشته اند. وقتی فیلم نشان داده شد... منقدین گفتند

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

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

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

پس فیلمنامه می تواند و باید شامل چه چیزهایی باشد؟

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

وینسنت شرمن: در ماجراهای دون ژوان، صحنه هایی وجود دارد که در سیاه چالی برداشته شده است. خوب تمام آنها را من خودم شخصاً پروردم. چیزهایی بود که در فیلمنامه نوشته نشده بود. برای تمام صحنه های پر جنب و جوش فیلم، در فیلمنامه نوشته بود، «هزن بزن». مایک کرتیس موقع ساختن حمله هنگ سبك جایی که در فیلمنامه فقط نوشته شده بود، «هنگ حمله می کند»، چهار هفته فیلم گرفت. مثلاً من فیلمنامه هایی

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

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

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

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

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

ویلگوت شومن: من خیلی جدی احساس کردم که باید از فیلمنامه خیلی خوب دوری کنم... من زیر دست اینگمار برگمن تعلیم دیده بودم. از او یاد گرفته بودم که چگونه فیلمنامه بنویسم. بنابراین تمام کوشش‌های ساختن فیلم خواهرم، عشقم، این بود که فیلمنامه خوبی بنویسم، از آن فیلمنامه‌هایی که هر صحنه در پی صحنه بعدی می‌آید، درست شبیه طراحی رقص باله. ولی این به گونه‌ای کار مرا به بن بست کشاند. مجبور شدم خودم را از این قالب بیرون بکشم و در عوض از دور بین مثل قلم استفاده کنم.

برناردو برتولوچی: نوشتن فیلم ساختن دو تجربه متفاوت است — برای من که فیلمنامه نویسی يك تجربه ادبی است. تصور می‌کنم فیلم باید مستقل باشد، باید زندگی خاص خودش را داشته باشد، باید خودمختار باشد.

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

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

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

تکامل فیلمنامه

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

رابرت آلتن: همیشه می توانی در لحظه چیزی را ابداع کنی که حسابی جا بیفتد. اگر جا نیفتد پس صورت اشکالی داشته؛ صحنه هم درست از آب در نمی آید. هر بار به صحنه ای می رسم، و ترتیبش را می دهم و می بینم جا نمی افتد و هر چه پیش می رویم فرقی نمی کند، به تدریج متوجه اشکالش می شوم، احتمالاً يك جای صحنه اشکال دارد و شاید نباید آنجا باشد. چیزی درست نیست. در مواردی که فیلمبرداری سبکته پیدا می کند، از این موارد خیلی پیش می آید، جاهایی که می گوئیم، «نه، این درست نیست.» کاری که می کنیم اینست که از آن منصرف می شویم.

يك بار دوروز در ناشویل، در محل، فیلمبرداری کردیم، و در تمام مدت فیلمبرداری

به خودم می‌گفتم، «این وحشتناک است، از آن گذشته فیلم هم بیش از حد بلند است. بهتر است حذفش کنیم.» ولی وقتی تدوین شد، دیدیم عالی است. گاهی این قبیل چیزها بدون برنامه جور می‌شوند. به عبارت دیگر، طرح کلی کار سبب می‌شود که جا بیفتند. هر فیلمی را که ساخته‌ام، می‌توانم بگویم به طور متوسط چهل و پنج روز طول کشیده است. اما آنچه سرانجام روی پرده نشان داده می‌شود معمولاً محصول فیلمبرداری بیست و پنج روز است. به من می‌گویند، «چرا این مقدار را از همان اول حذف نمی‌کنی؟ لزومی ندارد وقت را به هدر بدهی و آن را فیلمبرداری کنی.» نمی‌شود این کار را کرد. باید تمام کار را بگیری و بعد از میان آن انتخاب کنی.

دیگر کارگردانان اعتراف می‌کنند که گرچه در سر صحنه تا حدودی خلاقیت فی‌البداهه صورت می‌گیرد، اما فیلمنامه اساس کار است.

هال اشبی: احساس می‌کنم که اصولاً وقتی با فیلمنامه‌ای شروع می‌کنم، چهارچوب آن، که به اندازه کافی با آن کار و زندگی کرده‌ام، مرا نسبت به هر صحنه‌ای وظیفه‌دار می‌کند؛ وقتی شروع می‌کنید این وظیفه را تغییر بدهید دچار مشکل می‌شوید. درحین کار می‌توانید آنچه را در چهارچوب صحنه اتفاق می‌افتد عوض کنید، گفتگوها را تغییر دهید، اما در اساس باید به آن وظیفه وفادار بمانید. من همیشه احساس کرده‌ام که اگر چنین نکنم، دست آخر به بیراهه کشیده می‌شوم.

برای فیلمسازان انتزاعی، در واقع فیلمنامه نوشته تنها بعد از ساختن فیلم به دست می‌آید. در مورد این نوع فیلم فیلمنامه حکم مخزنی از اندیشه‌های موضوعی گردآمده را دارد.

استان براکج: پس از هفته‌ها فیلمبرداری، پرداختم به سر هم کردن فیلمنامه‌ای که در حقیقت پس از سه فیلم، تنها نوع فیلمنامه‌ای است که درست کرده‌ام. و این تنها نوع فیلمنامه‌ای است که حالا هم می‌سازم، موضوعی؛ به این ترتیب که موضوعهای خاصی را که به ذهنم می‌رسد یادداشت می‌کنم. معمولاً عنوان موضوع هم زودتر آماده می‌شود. در انتظار شب — تمام زندگی من، خاطرات کودکی، همگی به سادگی انتظاری برای شب یا مرگی است که قرار است فرا برسد. سپس از آنجا به گل سرخ

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

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

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

بخش دوم

فیلم به عنوان صحنهٔ نبرد

تجهيز يك لشكر

صحنه مبارزه

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

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

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

«متأسفم، اگر من شش هفته وقت برای تهیه مقدمات نداشته باشم فیلم را نمی سازم.» یا اینکه می روید و بهترین کاری را که از عهده تان برمی آید انجام می دهید. يك بار حسابی دست و پایم در پوست گردو رفته بود، چون مجبور بودم ظرف چهار هفته هنرپیشه ها را انتخاب کنم، محل فیلمبرداری را بیایم، با کارگردان هنری به توافق برسم و تمام مشکلات فنی عکسبرداری را حل کنم. شبانه روز فیلم را جلوی چشم می بینی، خوشبختانه من شانس آوردم، هنرپیشگان با من همدل بودند که تغییراتی بدهم. من هم در مرحله تدوین تغییراتی کلی دادم.

ایرویز کوشنر: دوجور می توان به قضیه نگاه کرد. و به نظر من به شخصیت و روش زندگی هر دسی بستگی دارد. ممکن است این موضع را بگیری که اشکالی ندارد به خودم مرخصی می دهم و فیلمی می سازم. می توانید این کار را بکنید و فیلمی بسازید که حتی الامکان مال شما باشد. ممکن است آشغال آنها را بسازید تا اینکه دفعه بعد فیلمی به روش خودتان بسازید. این عقیده من است. اغلب افراد این موضع را انتخاب می کنند. «این مال آنها. بعدی مال خودم است.» در این صورت باید خیلی مراقب بود چون «این مال آنها» ممکن است اولین، دومین، سومین و حتی چهارمین فیلم بشود. و سرت را که برمی گردانی دیگر نمی دانی کی هستی. ولی برای اغلب افراد این روش مؤثر می افتد.

موضع بعدی آنست که بگویی، «گور پدر آنها. همه شان احمقند. آن بیرون همه احمقند. کمپانیها احمقند. پول دهنده ها احمقند. نویسندگان احمقند. من هم احمقم چون فیلمی که می خواهم بسازم پنجاه میلیون خرج دارد، اما سازش می کنم و آن را با نیم میلیون می سازم. عیبی ندارد. اما آن را به روش خودم می سازم، و اگر نتوانم، پس گور پدر همه.» اغلب آدمها با این روش کار می کنند و موفق هم می شوند.

و باید تصمیم بگیری که کدام يك از این شرایط مناسب حال شماست و تحت کدام عملکرد بهتری خواهید داشت... من در هر دو موقعیت کار کرده ام و به همین دلیل است که تهیه کنندگان چندان دل خوشی از من ندارند. وقتی شروع می کنم به نظر می رسد که اهل سازش، ولی بعد دیوانه می شوم. تصور می کنند که مجنونم و از عهده من بر نمی آیند.

فرانکلین شفر: اینجا حیطه مسئولیت کارگردان نسبت به محصول است. و در اغلب

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

در این مورد خاص من معمولاً بیشتر خوش اقبال بوده ام تا بر عکس. در روشی که با نویسنده، هنرپیشه و فیلمبردار روبرو می شوید نیز تفاوت هایی وجود دارد. راه هایی وجود دارد که یاد می گیرید چگونه با تهیه کننده روبرو شوید. وقتی يك تهیه کننده یا مدیر تهیه به سراغم می آید و می گوید، «بسیار خوب، ما تقریباً سر جمع مخارج را به دست آورده ایم.» من همیشه مجذوب می شوم. لحظه فوق العاده ای است.

«خوب سر جمع مخارج چقدر هست؟»

«ده میلیون»

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

آنها می گویند، «خوب، طبق محاسبات ما سه و نیم میلیون بالاتر و شش و نیم میلیون پایینتر.» که معنایش هست، «آقا جان، جناب عالی، کارگردان مسئول شش و نیم میلیون هستید، ما هم مسئول سه و نیم میلیون...» بسیار خوب. بنابراین کاری که شما یاد می گیرید انجام دهید این است که خودتان را حفظ کنید.

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

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

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

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

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

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

را دیشب از رادیو شنیدم.» بعد روی زمین زانو زد، من فریاد زدم، «داری چکار می کنی. این وحشتناک است. بلند شو بگو چکار داری.»
گفت، «من حاضرم هر کاری بکنم، فقط شما بگویید چکار کنم.»
من گفتم، «هر کاری می کنی روی زمین زانو نزن. يك جارو بردار و اینجاها را جارو کن.»

به این ترتیب به مدت سه سال روی فیلم سایه ها کار کردیم. هیچکدام از ماها هم نمی دانست باید چکار بکند؛ منظورم اینست که از فیلمسازی چیزی سرمان نمی شد. من قبلاً فیلم ساخته بودم، ولی فقط به خودم توجه داشتم. برایم مهم نبود که دوربین کجا کاشته شده. تنها چیزی که شنیده بودم این بود که، «بچرخان، حرکت، چاپش کن،» بنابراین می گفتم، «چاپش کن.» هیچکس هم نبود که یادداشت بردارد.
به این ترتیب وقتی فیلم را شروع کردیم پنج یا هفت هزار دلار پول در آن گذاشتم. گفتم، «همین کافیست...» وقتی که فیلم تمام شد چهل هزار دلار خرج برداشته بود. کار فوق العاده مشکلی بود، ولی سراسرش لذت داشت، و هر چه اشتباه هم که به عقلمان برسد کردیم تا فیلم دوم.

بنابراین وقتی فیلم تمام شد دیگر پولی نداشتیم که نوار صدایش را چاپ کنیم، و آنهم بدیهه سازی بود؛ تمام فیلم بدیهه سازی بود، گفتگو نداشت، بنابراین هر برداشت متفاوت بود. وقتی فیلم را دیدیم گفتیم، «خب حالا اینجاچی چاپ کنیم؟ ما که نمی دانیم هنرپیشه ها چه می گویند. فیلم عالیست، همه چیز واضح است، نور عالیست زیباست — باید به يك ترتیبی گفتگوهایش را نجات داد.» به هر حال، من که فکر می کردم صدای زنده مهمترین چیز است، باید صدای زنده روی فیلم بگذاریم. چند تا منشی داشتیم که داوطلب شده بودند تمام وقت بیایند و برای ما یادداشت برداری کنند. ولی آنها کاری نداشتند؛ فیلم ما صامت بود. سرانجام رفتیم به مدرسه کروالاها و چند نفر لب-خوان آوردیم. تمام گفتگوی فیلم را برای ما نوشتند. يك سال طول کشید. ولی خیلی به ما خوش گذشت. تجربه شادی بود. سه سال طول کشید تا فیلم تمام شد.

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

آمد ولی چندان شوقی نشان نداد. بخش داستانی استودیوی کلمبیا خیلی از فیلمنامه خوشش نیامد. آنها از روشی که من به آن نام «روش املی ارزیابی فیلمنامه» را داده‌ام استفاده می‌کردند. می‌گویند، «آیا شخصیت قهرمان تغییر می‌کند؟... روی چه کسی باید تأکید بگذاریم؟ از هیچکدام شخصیتها خوشمان نمی‌آید.» از آن نگرش قدیمی هیچکاک پیروی می‌کردند که هر چه شخصیت منفی یا شیطان قویتر باشد، فیلم هم قویتر می‌شود. کلمبیا از آدم می‌پرسید، «شخصیت منفی این فیلمنامه کیست؟... مقاومت چگونه است؟... شیطان این فیلمنامه کیست؟»

همچنین فیلم در سه پرده نمی‌گنجید. ظاهراً فقط يك پرده بلند بود. فقط يك نقطه اوج داشت که آنهم در آخر فیلم بود. در مورد همسر و زندگیش چیزی نمی‌دانستند. درباره هیچکس چیزی نمی‌دانستند. آنها همه چیز را از خارج به داخل می‌دیدند، چون به اصرار من تمام توضیحات مربوط به شخصیتها را از داخل به خارج حذف کرده بودند. به عبارت دیگر، هر چیزی را که با دوربین نمی‌شد توضیح داد از فیلمنامه حذف کردم. بنابراین ما، فیلمنامه قابل فروشی عرضه نمی‌کردیم، و در هالیوود باید همه فیلمنامه‌ها قابل فروش باشند. در حقیقت فیلمنامه‌ای که ما عرضه کرده بودیم، طوری بود که می‌خواستم آن را ببینم، چون ماهها روی آن کار کرده بودم.

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

جنگ بعدی، مدت فیلمبرداری بود. آنها می‌خواستند با حداقل بودجه فیلم ساخته بشود، آن هم به دلیل طبیعت خاص آن برنامه. آنها می‌خواستند فیلم را ظرف سی و پنج روز تمام کنم. با گفتن این جمله هم کار را آسان می‌کردند، «بگذار اول در پاسادنا فیلمبرداری کنیم، بعد فقط با هنرپیشه‌ها و بدلها به نیویورک می‌رویم دوسه روز هم آنجا فیلمبرداری می‌کنیم، بعد برمی‌گردیم به لوس آنجلس و بقیه را آنجا می‌گیریم و از صحنه‌های خارج و چند صحنه داخلی هم استفاده می‌کنیم.»

من گفتم، «اگر نتوانم فیلم را در محل مناسب فیلمبرداری کنم، به کلی از ساختن فیلم صرف نظر می‌کنم.» من نمی‌خواستم آن را در استودیو بسازم. به آنها گفتم برای این فیلم، که آن را يك فیلم هماهنگ می‌نامیدم، به چه چیزهایی نیاز دارم، من واقعیت می‌خواستم. بنابراین آن گونه که من فیلم را می‌دیدم برای عرضه فیلم به سرمای زمستان واقعی احتیاج داشتم. مدتی سر آن جنگیدیم و سرانجام گفتم، «من نمی‌توانم

فیلم را در داخل استودیو فیلمبرداری کنم، چون مرتب می‌خواهم از پنجره به بیرون نگاه کنم. و به ترتیبی که من، با چشم ذهنم صحنه‌های فیلم را می‌بینم، مرتب باید از پنجره و در بیرون را نشان بدهم.»

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

سپس، وقتی آنها قبول کردند، رسیدیم به جنگ انتخاب هنرپیشه نقش اول. چه کسی نقش بروک را اجرا بکند؟ آنها قرارداد خیلی خوبی با جورج سگال داشتند. به نظر من او کمی جوان بود. بعد راد استایگر را پیشنهاد کردند. من احترام زیادی برای راد استایگر قایلیم. به نظر من هنرپیشه فوق العاده ایست. ولی احساس کردم که برای این نقش ممکن است قدری بیش از اندازه سنگین، پر قدرت و نمایشی باشد. می‌خواستم هنرپیشه‌ام را خودم کنترل کنم، که اگر هم نمی‌دانست دارد چه می‌کند، باز هم من او را اداره کنم که به نظر برسد کنترلش دست خودش نیست. دلم نمی‌خواست هر لحظه دقیقاً بداند که دارد چه می‌کند. استایگر دقیقاً می‌داند که چه می‌کند.

بنابراین با [جورج] سگال موافقت کردم. بعد مسئله هنرپیشه زن مطرح شد. مجبور بودم يك ستاره در فیلم داشته باشم چون، دوباره، بحث شد که آنها سرمایه‌گذاری کلانی می‌کنند، و اگر جورج سگال بازی کند، مجبورند در مورد ستاره فیلم هم وسواس به خرج بدهند... بنابراین آن که به منظورشان برسد، يك ستاره را برای هر دو نقش می‌خواستند. لی رمیک را هم انتخاب کرده بودند. این عملی نشد و من به فکر دوست قدیمم اوامری سنت افتادم. اول فکر نمی‌کردم که از عهده برآید، ولی تلاش کردم که او نقش را به دست بیاورد. و سرانجام خیلی راضی شدم چون با شناختی که از او داشتم، به این نتیجه رسیدم که کارش خیلی خوب خواهد شد. پس از مدتی تفکر بالاخره پذیرفت. پیشنهاد دیگری داشت که در فیلم بزرگ دیگری بازی

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

استودیوها وقتی فیلمی را به توزیع کننده نشان می دهند، باید بتوانند با نام هنرپیشه های معروف آنها را راضی کنند. به هنگام نمایش فیلم در حضور آن پیرمردهای گردن کلفتی که سیگارهای برگ بر لب دارند، اولین سؤال همیشه اینست، «کی در آن بازی می کند؟» شما اسم چند نفر را می برید، اگر آن اسم را شنیده باشند، مسئله ای نیست. ممکن است وقتی پانزده سالشان بوده و فیلمهای وسترن می دیدند نامی به یادشان مانده باشد. باری، اوامری سنت هنرپیشه قابل احترامی است مردم هم او را می شناسند و می توانی با نام او وقت تلویزیونی و صفحه مجله به دست بیاوری. این برای ساختن يك نام معتبر ضروری است.

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

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

اتفاقی که دست آخر رخ می داد این بود که يك میهمانی داشتیم. میهمانی متفاوتی

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

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

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

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

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

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

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

چه خیال باطلی. دوستان عزیزم، سه سال تمام به هر اداره ای که فکرش را بکنید در شانزه لیزه ورم و جاهای دیگر رفتیم و همه جا جواب یکی بود: «تو این فیلمنامه دختر نیست، ما هم علاقه مند نیستیم.» بسیار خب، سرانجام به مردی برخورد کردم که... چگونه بگویم، دوست ندارم به مردم بی احترامی کنم، ولی صفت بهتری جز «شارلاتان» برایش پیدا نمی کنم. او شارلاتان بسیار موفق و باهوشی بود — حرفه اش این بود — به من گفت در يك معامله چندین میلیون به دست آورده — من از ماهیت کارش اطلاعی ندارم و از این چیزها هم سرم نمی شود. به من گفت، «ژان، من به فیلم تو اعتقاد دارم.» من گفتم، «علتش اینست که در کار سینما نیستی، چون آدمهایی که در این حرفه هستند به آن اعتقادی ندارند.»

«اصلاً مهم نیست. چقدر پول لازم داری؟»

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

اما، فیلمنامه ای که من نوشته بودم، کاملاً ماجراهای پنسال را گریه برداری نکرده بود. بحث من هم روی همین مسئله است. من کشف کردم که توهم بزرگ معنی دیگری دارد. دریافتم که احتمالاً توهم بزرگ برداشت کوچکی از يك مشکل بزرگ بود، که مشکل تسلیم است، مشکل ملت‌هاست، مشکل نژاد است، مشکل اینست که انسان‌هایی با مذاهب مختلف چگونه با هم روبرو می‌شوند، چگونه یکدیگر را درك می‌کنند، یا چگونه به دلایلی یکدیگر را درك نمی‌کنند. توهم بزرگ این سؤال شد—من دیوانه این قبیل سئوال‌ها هستم— برای من مهمترین چیز در جهان روبرو شدن است. و توهم بزرگ برای من این امکان را به وجود آورد تا آنچه را درباره این مسئله در قلبم داشتم بگویم. البته وقتی که فیلمنامه را می‌نوشتم خودم هم نمی‌دانستم. در آن لحظه فقط داستان يك فرار بود. در برخی از صحنه‌ها میان فرسني و اشتر و هایم، فقط صحبت تسلیم، انطباق و نحوه با هم کنار آمدن را می‌کنیم، ولی هرگز فراموش نمی‌کردم که اصل ماجرا داستان يك فرار بود. اما داستان فرار اهمیتی نداشت.

مثلاً صحنه ای دارم بین دالیو و گابن. آنها در حال آماده کردن طنابی برای فرار هستند، و خیلی روراست با هم درباره نژادپرست‌ها صحبت می‌کنند. ظاهراً به نظر می‌آید که این صحنه به فیلم تعلق ندارد، ولی دارد. و جا می‌افتد.

صحنه‌هایی داشتم که کاملاً به عرضه بیان اصالت، ملت و نژادها اختصاص داشت. مثلاً صحنه ای دارم که در آن نیم دوجین اسیر فرانسوی مشغول آماده کردن يك نمایش هستند، لباس می‌دوزند و غیره. در اینجا يك بحث خیلی جدی دارم که هیچ ارتباطی به لباس دوختن و نمایش ندارد. سؤالی است درباره اینکه، «به کجا می‌روی و از کجا می‌آیی؟» می‌توانستم بیشتر از پنجاه صحنه مشابه در فیلمم بگنجانم جایی که پوسته، پوسته است ولی آنچه را که من می‌گنجاندم در درون آن پوسته قرار می‌گرفت. مجبوری پوسته را بشکافی تا به آن پی ببری... رئیس يك استودیو، که جوان بسیار خوبی بود و آزارش به مورچه ای هم نمی‌رسید، به من پول داد تا این فیلم ماده سگ را بسازم با این تصور که فیلم طنز آلود مضحکی است. البته من هم توی ذوق او نزدم چون می‌دانستم اگر حقیقت را بدانند مجبورم دست از فیلمبرداری بکشم. وقتی او متوجه شد من يك درام سنگین ساخته‌ام که فیلمبرداری اش تمام شده بود. به من گفت، «حداقل

برای نجات بقیه ماجرا اجازه نمی‌دهم فیلم را تدوین کنی.»
 من هم گفتم: «بسیار خوب، نمی‌کنم.» بعد با هم کتک کاری کردیم. با مشت و لگد.
 من از او قوی‌تر بودم. اما روز بعد وقتی به استودیو رفتم، دیدم پاسبانی دم در استودیو
 ایستاده و خیلی مؤدبانه به من گفت، «آقای رنوار، نه، نه، نه. ورود ممنوع است.»
 بالاخره مرد نازنینی که مسئول تهیه پول برای استودیو بود مرا نجات داد. او آقای
 مونتورئیس مهم‌ترین شرکت کفش سازی در فرانسه بود. به نظر من این آدم که آن همه
 درباره کفش می‌دانست، به همان اندازه هم با سینما آشنا بود. خیلی از این قضیه
 عصبانی شد. و حتی بودجه استودیو را قطع کرد. و من هم سر تدوین فیلمم برگشتم و
 فقط چند صحنه را از دست دادم.

بودجه

پل مازورسکی: به عقیده من لحظه‌ای که کارگردان مشغول تهیه مقدمات ساختن فیلم
 می‌شود، همیشه در پس ذهنش به مخارج فیلم فکر می‌کند. اما آنگاه که کار عملی را
 شروع کرد، تصور نمی‌کنم هر صبح را با گفتن این جمله شروع کند که، «دارم يك فیلم
 یازده میلیون دلاری می‌سازم. حالا چکار کنم.» در واقع سؤالی که کارگردان از خودش
 می‌پرسد اینست که، «حالا این صحنه را چگونه بسازم، و چگونه آن را فیلمبرداری
 کنم.»

رائول والش: آن روزها برنامه را روز به روز می‌دادند. برای ساختن يك فیلم کوتاه سی و
 دو روز وقت می‌دادند و برای فیلم خیلی بلند چهل و دو یا چهل و سه روز. به تو می‌گفتند که
 برای فیلمبرداری در خارج از استودیو پنج روز وقت داری؛ تو به محل فیلمبرداری
 می‌رفتی و تمام پنج روز را باران می‌بارید — آن وقت آنها این پنج روز را اضافه
 می‌کردند و تو کار را دوباره شروع می‌کردی.

پیتر بوگدانوویچ: به نظر من علت اینکه اغلب کارگردانهای مستر کارشان بهتر بود،
 ناشی از آن بود که نوعی اصول از خارج به آنها اعمال می‌شد.
 فکر می‌کنم بهتر از این چیزی نیست که به تو بگویند، «ببین، فقط سه روز وقت
 داری؛ فلانقدر هم پول. بسازش، وگرنه کس دیگری آن را می‌سازد.» چون به محض
 اینکه بگویند، «من هر چقدر دلم بخواه وقت دارم، پول هم هر اندازه لازم داشته باشم

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

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

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

راجر کورمن: فکر می کنم که هر فیلمنامه ای را می توان با هر بودجه ای ساخت، منتهی نتیجه متفاوت خواهد بود. تو می توانی دکتر ژيو/گورا شش روزه و با پنجاه هزار دلار هم بسازی ولی طبعاً متفاوت خواهد بود. در ابتدا، کوشیدم از تعداد هنرپیشه ها، محل های

فیلمبرداری و حرکتهای بکاهم... به عبارت دیگر خواستم آن را در يك چهارچوب كوچك بگنجانم... به نظر من بهتر است سعی نکنی با بودجه كم يك نمایش بزرگ بسازی. بهتر است با موضوعی که ارزشش را دارد عمیقتر کار کنی. لزوماً اگر عاشق يك برنامه عظیم بشوی، می توانی از عهده بر آیی، ولی در آن صورت مقدار زیادی نیرو از دست می دهی چه در جهت کار خودت و چه در جهت کارمدیر تهیه و سایر افراد... چون تمرکز تو تمام مدت صرف این می شود که بکوشی چیز كوچکی را بزرگ بنمایی، عوض آن که تلاش کنی چیز كوچکی را بگیری و آن را خوب بسازی.

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

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

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

متر و گلدین می یر هستم حتماً بهتر قبولم می کنند.» بر عکس باید بگویی، «من پول کمی دارم و می خواهم تازه شروع کنم.» معمولاً همه خوشحال می شوند که کمکت کنند.

رابرت آلدریج: شما يك مسئولیت اخلاقی دارید. می خواهید به فلانی بگویید که بیاید برای شما کار کند، آیا می خواهید او را در سود کار هم سهیم کنید؟ البته اگر کنترل سود دست شما باشد اشکالی ندارد. ولی اگر این مسئله خارج از کنترل شما باشد، به هیچ ترتیب نمی توانید منافع آن شخص را به گونه ای حفظ کنید که حقش را بگیرد.

هال اشبی: سر فیلم هارولد و ماد ما همه چیز را بیمه معمولی کردیم که خیلی خیلی هم گران است. این بیمه شامل همه چیز می شود: بیماری، مرگ، و اگر اتفاقی برای نگاتیو بیفتد — که معمولاً مهمترین چیز است. گاهی اتفاقی برای نگاتیو فیلم می افتد؛ اگر در لابراتوار بلایی سر آن بیاید — دیگر کاریش نمی شود کرد.

هل ماریسی: من نه روش فیلم ساختن ارزان را ترجیح می دهم و نه روش فیلم ساختن چند میلیون دلاری را. فکر نمی کنم هیچکدامشان برای من ارجح باشند. وقتی آدم پنجاه، شصت نفر را استخدام می کند که کارهای مختلف فیلم را انجام بدهند، طبیعی است که هر کدام کاری می کنند. نور را تنظیم می کنند یا مثلاً نورافکنی را جایی اضافه می کنند، یا دوربین فیلمبرداری خیلی نرم حرکت می کند. فوق العاده است. من مخالف آن نیستم، منتهی من هیچوقت به این سبک کار نکرده ام. به نظر من خیلی مهم نیست فیلم طوری فیلمبرداری شود که عالی به نظر برسد، یا اینکه واقعاً وحشتناک باشد. وقتی فیلمت را تمام کردی و کنارش گذاشتی، اگر احساس کنی که وقت خوشی را گذرانده ای، پس چیزی را دیده ای که کمابیش به فیلم خوب نزدیک است...

این ماجرا تمام از اندی وار هول سرچشمه می گیرد. او همیشه می خواست پولهایش را قبل از اینکه شامل مالیات بر درآمد بشود خرج کند، راه دیگری هم بلد نبود، بنابراین مرتب می گفت، «بیاید دوباره فیلم بسازیم.» به نظر من عالی بود. باور کنید، هنوز مشغول ساختن فیلم آشغال بودیم که قوطیهای فیلم خام وارد می شد. ما از حلقه های بزرگ بیست و پنج دقیقه ای برای دوربین اوریکن استفاده می کردیم، و به همین دلیل هم قادر بودیم بدیهه سرایی کنیم، چون تعویض حلقه فیلم باعث اختلال

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

گفتم، «فکر می کنم هفت، هشت ساعت داریم.»
 «به نظر من کافیه، باید فیلم خام به اندازه کافی داشته باشید.»
 وقتی که می دید ستون حلقه های فیلم به اندازه کافی بالا رفته، پایان فیلم بود. دیگر صحنه های تازه نمی گرفتیم.

می گفتم، «شاید بشود چند صحنه دیگر برداشت.»
 اومی گفت، «نه، صحنه اضافی خرابش می کند.» به نظر من حق با او بود. ما مواد را هم زیاد زیر ذره بین نمی گذاشتیم. اندی همانطور که خرج بقیه فیلمهایش را می داد مخارج آشغال را هم تأمین کرد.

پل ویلیامز: بعد از اولین روز کارم را دو روز از برنامه ام جلو انداختم. چون می دانستم که هر لحظه ممکن است پول تمام شود. هدف اصلیم این بود که فیلم را به پایان برسانم. بنابراین وقتی که ادپر سمن قدری پول اضافی فراهم کرد، سرعتم را کاهش دادم. بعد کار مدتی در لابر اتوار به تعویق افتاد، و مدتی هم در استودیوی ضبط صدا تأخیر روی داد. تقریباً یکسال و نیم تا دو سال طول کشید تا فیلم تمام شد، و ما در تمام طول این مدت توانستیم بودجه را فراهم کنیم. فیلم دست آخر برای ما صد و هفتاد هزار دلار خرج برداشت، بدون محاسبه تأخیر لابر اتوار و استودیوی صدا برداری. این رقم مهمی است، چون ما خودمان را برای ورشکستگی و عدم پرداخت قرضها آماده کرده بودیم.

انتخاب هنرپیشه

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

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

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

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

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

هل مازورسکی: انتخاب هنرپیشه نود درصد مسئله هنرپیشگی است. اگر غلط انتخاب بکنی، دچار مشکلات عظیمی خواهی شد.

استیون اسپیلبرگ: من دوست دارم خودم هنرپیشگانم را انتخاب کنم. به نظر من هشتاد درصد سهم شما در فیلم در انتخاب هنرپیشگان است.

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

مورد متفاوت است. قسمت اعظم آن سلیقه فردی است.

ستارگان - «مخلوقات دوربین»

آلن دوان: چه چیزی ستاره سینما می سازد؟ وقتی ستاره ای را می بینی، هنرپیشه نمی بینی، آن فرد را می بینی، که همیشه هم در هر نقشی - بایا بدون لباس مبدل - همان فرد است. به دلایل خاصی تو هم از او خوشت می آید، دلیلش را باید خودت تجزیه و تحلیل کنی...

آدمی مثل جان وین در هر فیلمی که بازی کند، همان آدم است، و چون جان وین است تو دوستش داری. دوست داری راه رفتن مخصوصش، همان راه رفتن عجیب را ببینی. راضی می شوی. او هست. و آنچه می کند به داستانی بستگی دارد که تو می نویسی، چون زیاد تفاوت نمی کند. چندین صحنه هست که او خیلی خوب اجرا می کند، به روش خودش، و تو هم روش خود او را می پذیری. اگر صحنه هایی هم هست که از عهده اجرایشان به خوبی بر نمی آید، خیلی ساده آن نقشها را اجرا نمی کند. نمی توانی مچش را گیر بیندازی. او صحنه های بد را بازی نمی کند. متأسفانه برخی از هنرپیشگان دست به اجرای نقشهایی زده اند که نمی بایست و در نتیجه صدمه دیده اند. ولی اکثر آنها... مثلاً هنری فوندا را در نظر بگیرد. او همیشه فونداست. و جیمز استوارت که همیشه جیمز استوارت است، مهم نیست در چه نقشی باشد. و خوشت می آید. او را دوست داری. و البته شخصیت هنرپیشگان هم بسیار اهمیت دارد.

جورج کیوکر: آنها هیجان و جذابیت خودشان را دارند. چند هنرپیشه فوق العاده قابل وجود دارد. ولی برای تو فرقی نمی کند. ترا درگیر نمی کنند. ترا مجذوب نمی کنند. تو اشخاص خاصی را می بینی که مرکز صحنه را با خودشان حمل می کنند، حتی اگر کاری هم نکنند. گاهی جریان قدرتمندی است که از درون ساطع می شود. اغلب نوری است که به چشم می خورد. آنها خلق شده اند که مخلوق دوربین باشند.

ریچارد آتن بارو: به نظر من بازی کردن با هنرپیشگانی از نسل شماها، مثل مك كوين بسیار هیجان انگیز است و آنیت فوق العاده ای دارد. آنها ستاره اند، و من می دانم که این به يك عبارت، حرف کثیفی است، ولی ستارگان هنرپیشه اند یا موجوداتی که به نظر می رسد هر لحظه ممکن است منفجر شوند. آنها خشونتی درونی در ذاتشان دارند.

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

پل ماریسی: مشکل بزرگ این است که وقتی جلوی دوربین قرار می گیری جالب توجه باشی. به عقیده من تو یا جالب توجه هستی یا نیستی. تصور نمی کنم هیچکس بتواند بیاموزد که جلوی دوربین جالب توجه باشد. این آن قسمتی از فیلم ساختن است که اسرارآمیز است. البته بی معنی است. ولی چرا يك نفر خنده دار است، یا جاذبه جنسی دارد، یا غیر عادی است. به نظر من این جالبترین قسمت فیلمسازی است... تماشاگر دوست دارد پیش از آن که وارد سینما بشود، هنرپیشه را بشناسد. آنها دوست دارند که کلینت ایستوود، کلینت ایستوود باشد. اگر بخواهد کس دیگری جز ایستوود باشد، از او متنفر می شوند. در حقیقت، کلینت ایستوود، يك انسان هنرمند روی صحنه به وجود آورده، همان کلینت ایستوود. به عنوان يك هنرمند او باید کلینت ایستوود باشد. اگر او نقاش آگهیهای تبلیغاتی بود، می توانست هر طرحی را بکشد، ولی اگر نقاش جدی بود، همیشه يك نقاشی را به شیوه های مختلف می کشید.

ژاک دمی: برای من ستاره مفهومی ندارد. اصلاً اهمیت نمی دهم. آنها هم به همین سادگی انسانند، و آنچه برای من مهم است این است که به عنوان انسان آنها چه هستند. منظورم اینست که اگر داستانهای فراوانی درباره بزرگترین ستاره های جهان بشنوم، ولی او به هنگام کار بر ایتم در دسر درست کند، فراموشش می کنم. اصلاً حاضر نیستم با آدمی با این مشخصات کار کنم. اگر کسی را پیدا کنم که ناشناس است ولی کیفیتهای بارزی دارد، از فرصت کار کردن با او استقبال می کنم. کاترین دونو که به عبارتی يك ستاره است، شخصیتی دوست داشتنی است. و به همین دلیل است که من با او کار می کنم.

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

خارج از گردونه

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

باشد و بتوانی از طریق او با تماشاگر رابطه برقرار کنی. چون وظیفه کارگردان رابطه برقرار کردن است و این کار را از طریق هنرپیشه‌ها انجام می‌دهد. البته طرق دیگری هم هست ولی این رابطه بیشتر از طریق هنرپیشه‌ها صورت می‌گیرد. بنابراین، مجسم می‌کنم که در این نقش چه کسی را می‌خواهم و چه کسی را نمی‌خواهم.

از همه مهمتر، خاصیتی که در هنرپیشه می‌جویم، ذکاوت است، همان چیزی که من ذکاوت می‌دانم؛ چون به نظر من این کیفیت است که به اجرای نقش خوب منجر می‌شود. در جن گیر در مورد پدر کاراس، به هیچ وجه حاضر نبودم هنرپیشه‌ای را انتخاب کنم که آموزش کاتولیکی ندیده باشد. به جستجو پرداختم و به جیسون میلر رسیدم. هرگز بازی او را ندیده بودم؛ قبلاً در فیلم بازی نکرده بود. در برادوی هم روی صحنه نرفته بود. فقط در چند نمایش خارج از برادوی بازی کرده بود، و چند بار هم در تئاترهای محلی روی صحنه رفته بود، به هر حال کاری که به قول معروف اساسی باشد، انجام نداده بود.

ولی با او ملاقات کردم و حائز تمام شرایط بود. سه سال در یک دانشگاه کاتولیک تعلیم دیده بود تا کشیش ژزوئیت بشود. فوق العاده باهوش بود و به نظر من ذاتاً حساسیتی داشت که می‌توانستم عکسبرداری کنم. احساس کردم می‌توانم با او کار کنم. در مورد لیندا بلر، من از پانصد دختر نمونه برداشتم و سرانجام او را انتخاب کردم، چون احساس کردم که از همه باهوش تر است، از تمام دخترهای جوانی که دیده بودم جمع و جورتر بود.

باب تیلور: شخصیت مضحك قلمی (کارتون) را هم همان گونه که هنرپیشه را انتخاب می‌کنی، برمی‌گزینی. کارتونیست‌هایی هستند که خلند— آدمهایی که کارهای عجیب و غریبی با شخصیت‌های کارتونی می‌کنند، در عین حال آدمهایی هم هستند که زیرک و متینند. کسانی هستند که می‌توانند کارهای خیلی زیرکانه و ظریفی بکنند، که مرا چندان تحت تأثیر قرار نمی‌دهد، ولی گاهی شخصیتی پیدا می‌شود که گل می‌کند.

پل ماریسی: من فقط به دنبال ترکیب جالب هنرپیشه‌ها هستم. وقتی به فیلمهای قدیمی هالیوود فکر می‌کنی، به یاد هنرپیشه‌هایی که انتخاب می‌کردند می‌افتی و می‌بینی چه ترکیب‌های باورنکردنی از آب درمی‌آمد. اخیراً به میرنالوی و ویلیام پاول در مرد باریک اندام فکر می‌کردم. چطور می‌توانستند چنین ترکیب بی‌نظیری از هنرپیشه‌ها جور

کنند. فیلم پشت فیلم ترکیب بی نظیری جور می کردند. اسپنسر تریسی و کاترین هیپورن. کاری گرانت و کاترین هیپورن. کاری گرانت و جین آرتور. تمام این هنرپیشه‌ها ترکیبشان عالی از آب درمی آمد. دیوارنوشته‌های امریکایی فیلم خوبی بود و تمام هنرپیشه‌ها عالی بودند — ترکیب آن برویچ‌ها واقعا استثنایی بود. در کاغذبازی گروه بچه‌هایی که نقش دانش آموز را داشتند عالی بودند. وقتی آن فیلمها را می دیدی و بیرون می آمدی، چیزهایی در مورد آدمها یاد می گرفتی که هرگز قبلا نمی دانستی.

مایکل وینر: انتخاب هنرپیشه‌های درجه دوم بسیار مهم است. این از آن تله‌هایی است که آدم بارها و بارها در آن می افتد. فیلمنامه را می خوانی، و یک نفر هست که فقط سه خط گفتگو دارد، تو هم زیاد درباره اش فکر نمی کنی... منظورم نقشهای خیلی خیلی کوچك است. پیش خودت می گویی، «يك نفر محلی را انتخاب می کنم. يك جمله که بیشتر نمی گوید،» بعد ناگهان سر صحنه هستی، همه با هم نوعی هماهنگی و سرعت دارند، آن وقت در باز می شود این مردك وارد می شود و يك جمله می گوید. موهای بدنت سیخ می شود و می گویی، «خدای من، وحشتناك است.» پس این نکته خیلی مهم است. هر کسی که حرف می زند می تواند صحنه‌ای را بسازد یا خراب کند. تردید نیست، همیشه می توانی به نحوی ترتیبش را بدهی... می توانی قیافه اش را تغییر بدهی. می توانی بعدا صداگذاری کنی یا کلکی از این قبیل. ولی ناگهان متوجه می شوی داری چیزی را از دست می دهی که قبلا يك امتیاز بوده. بنابراین غالبا سعی می کنم برای نقشهای كوچك هنرپیشه‌های خیلی خوب انتخاب کنم — البته اگر بپذیرند.

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

کرتیس هرینگتون: گاهی، در اوایل کار از کسی که مایلم نقش را اجرا کند تصویری دارم. ممکن است در همان ابتدای کار اصولاً انتخابی قطعی داشته باشم. برای فیلم شکارها می خواستم مارلن دیتريش نقش را اجرا کند. اصلاً فیلمنامه را برای او نوشتم، بعد حتی به ما اجازه داده نشد نزدیک او برویم. من گاهی نظریه قاطعی مانند آن پیدا می کنم. اگر همه چیز متوازن باشد معمولاً سعی می کنی انتخاب نخستینت را به دست بیاوری.

میلوش فورمن: پیش از آن که نسخه نهایی نوشته شود، دوست دارم بدانم چه اشخاصی در فیلم هستند، چون کمک می کند بتوانی شخصیتها را پیرورانی.

یان کادار: انتخاب غلط هنر پیشه يك نقص درونی به حساب می آید. به نظر من مهمترین عملکرد کارگردان انتخاب هنر پیشه است و غریزه درست به تو فراوان کمک می کند. سعی کنید این کار را همان اوایل یعنی وقتی که فیلمنامه را می نویسید، انجام دهید. بعد ببینید به نظر شما چه کسی آن نقش را بهتر اجرا می کند. فکر نمی کنم کار به صورت انتخابی بین این، آن یا سومی در آید. باید يك نفر و همان يك نفر باشد. باید از همان آغاز کار این را احساس کنید، چون اگر نکنید دچار مشکل می شوید.

جان هیوستون: باید به فیلمنامه مراجعه کرد. کاملاً به نقش شخصیت بستگی دارد. من دچار ستاره-زدگی نیستم. و هرگز با يك هنر پیشه شروع نمی کنم. تنها دلیلی که همفری بوگارت در بسیاری از فیلمهای من نقش اجرا کرد این نبود که ما با هم دوست بودیم، بلکه به این دلیل بود که صورت، صدا و هیکل او به داستانهایی که من دوست داشتم بنویسم و بسازم می خورد.

کینگ ویدور: در فیلم جمعیت تصویری از يك آدم معمولی داشتم، مردی عادی. بعد دیدم عده ای سیاهی لشکر دارند از استودیو خارج می شوند. یکی از آنها ایستاد و بعد از میان من و کسی که با او حرف می زدم رد شد. این شخص جمیز موری بود. صورتش را دیدم، هیکلش را بر انداز کردم و دیدم همان کسی است که می خواهم، و بلافاصله دنبالش گذاشتم.

فدریکو فللینی: من روش خاصی برای انتخاب هنر پیشه ندارم. بستگی دارد به هر فیلمی.

طبیعتاً انتخاب صورتهای برای من بسیار مهم است. فکر می‌کنم وقتی آن صورت را در فیلم مجسم می‌کنم، برای من لحظه واقعی است، چون به نظر من وقتی آدم درباره فیلم فکر می‌کند، همیشه لحظه آسانی است. زندگی با يك تصور مبهم... ولی وقتی شروع می‌کنم به انتخاب هنرپیشه برای فیلم، لحظه واقعی سر می‌رسد... حوزه تخیل است. برای من این مشکلترین لحظه‌هاست، چون باید انتخاب بکنم. گاهی وقتی کسی را برای شخصیتی که در ذهن دارم انتخاب می‌کنم، فقط به این دلیل نیست که هنرپیشه خوبی است، بلکه به این دلیل است که می‌بینم چشمانش، صدایش و خلاصه این انسان خاص، با شخصیتی که من در ذهن دارم مرتبط است. تشریح این روش بسیار مشکل است.

رابرت آلتمن: من همیشه کنترل انتخاب هنرپیشه برای فیلمهایم را در دست داشته‌ام... ما معمولاً به دلخواه خودمان هنرپیشه‌های فیلم را انتخاب می‌کنیم. بعضی‌ها دائماً از يك گروه هنرپیشه خاص استفاده می‌کنند — من احساس نمی‌کنم که يك گروه مشخص داشته باشم، ولی مثلاً ندبیتی را در نظر بگیرید. فرض کنیم من هرگز او را ندیده‌ام، و او را آن گونه که در نشویل ظاهر شد روی صحنه می‌دیدم. و فرض کنیم من هم نشویل را نساخته بودم. به عنوان يك تماشاچی حتماً می‌گفتم، «این آدم برای این جور نقش جان می‌دهد.» ممکن است در شش هفت فیلم از او استفاده نکنم، ولی کار کردن با او و دیدن نحوه کار او با دیگران، تصویری از قابلیت این هنرپیشه به تو می‌دهد. من از قابلیت این هنرپیشه‌ها بیشتر از کارگردانی که با آنها کار نکرده است اطلاع دارم. وقتی بدانی کسی را داری که می‌توانی با او ارتباط برقرار کنی و می‌فهمد تو داری چکار می‌کنی یا دست کم به آن پاسخ می‌دهد، احساس دلپذیری پیدا می‌کنی. واقعاً لذتبخش است که آدمهایی را در سه چهار فیلم متفاوت ببینی که نقشهای متفاوت دارند و خوب هم از عهده بر می‌آیند.

بری وایس: وقتی می‌خواهی برای فیلمت هنرپیشه انتخاب کنی، هرگز نباید با این پیشفرض که شخصیت باید چه شکلی باشد پیش بروی... مهمترین مسئله پر کردن این شکاف در فیلمنامه است. باید کشف کنی که به چه وسیله‌ای، (منظورم وسیله جسمی است) هنرپیشه این جای خالی را پر می‌کند. این يك انتخاب دلخواه است، کاملاً اختیاری. چون اگر بگویی که مثلاً مرد چاقی را برای این نقش لازم داری،

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

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

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

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

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

پیدا کنیم، سرانجام من به هیوز گفتم که به نیویورک می‌روم تا ببینم آیا می‌توانم کسی را پیدا کنم یا نه. در آنجا پل مونی را در تئاتر یهودیه در خیابان سی و نهم پیدا کردم که نقش پیرمردی را اجرا می‌کرد. از او خواستم بباید تا چند نمونه از او بگیرم، گفتم، «نه من مرد آرامی هستم و نمی‌توانم در نقش آدمی خشن ظاهر شوم.»

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

رائول والش: وقتی فیلمنامه سیرای مرتفع را خواندم از آن خوشم آمد. وارنر، جورج رافت را برای آن انتخاب کرده بود. فیلمنامه را برای او فرستادند، او هم آن را خواند و رد کرد. به همین دلیل وارنر به سراغ من آمد و گفت، «رائول، تو دوست خوب جورج هستی. برو ببین چرا فیلمنامه را رد کرده. فیلمنامه خوبی است.» من به سراغ جورج رفتم. او دلش نمی‌خواست در آخر فیلم کشته شود و به همین دلیل کار را نپذیرفت. به او گفتم، «جورج، بالاخره وقتی تو می‌زنی چند نفر را می‌کشی باید دست آخر به مجازات برسی.»

جورج گفت، «این چیزها برای من اهمیتی ندارد. دلم نمی‌خواهد این کار را بکنم.» من هم برگشتم نزد وارنر و گفتم که به هیچ وجه راضی نمی‌شود. وارنر گفت، «ما وقت زیادی نداریم و باید شروع کنیم. پس از کدام فلان فلان شده ای استفاده کنیم.»

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

وارنر موافقت کرد و بوگارت در آن نقش ظاهر شد.

باد بوتیچر: ... وقتی هنرپیشه‌های فیلمی را انتخاب می‌کنید و از انتخابتان هم راضی هستید، اولین کاری که باید بکنید این است که وقت زیادی با آنها بگذرانید تا ببینید چه می‌کنند. صحنه تیراندازی در فیلم گاو باز و بانو از آنجا ناشی شد که از کنار يك محل

تمرین تیراندازی رد می شدیم، باب استاك به من گفت: «راستی خیلی وقت است که تیراندازی نکرده ام.»

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

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

پل ماریسی: من اصلاً به جستجوی هنرپیشه نمی روم. همیشه برحسب تصادف پیدا می کنم. اگر فکرت باز باشد می توانی هر کسی را پیدا کنی. پیدایشان می کنی. مثلاً درمیهمانی به آنها برمی خوری یا دوست دوستان هستند.

آلن دوان: هنرپیشه های ما از هر کجا که بگویی پیدایشان می شد. ما آنها را انتخاب می کردیم و می ساختمشان؛ آنها را تمرین می دادیم؛ یا به سادگی به آنها می گفتیم که «تو هنرپیشه ای».

می پرسید: «باید چکار کنم.» یادش می دادیم واوهم می کرد. دخترها معمولاً خیلی طبیعی هستند. بچه ها هنرپیشه های بزرگی هستند چون همیشه در حال نقش آفرینی اند. همیشه خودشان را گول می زنند.

راجر کورمن: کاری که من معمولاً می کنم این است که برای يك نقش با عده زیادی مصاحبه می کنم، معمولاً با کسانی که به من توصیه شده اند یا کسانی که نماینده شان، یا دوستان من می گفتند، «من فلانی را می شناسم و می دانم که خوب است»، یا نماینده ای که عقیده اش برایم قابل قبول است می گوید، «يك کسی را سراغ دارم.» بعد من فهرست تمام این افراد را یکجا می کنم، با عده ای از آنها حرف می زنم، درحقیقت به هر نفر ده دقیقه وقت می دهم، از آنها می خواهم متنی را بخوانند. روشی که به کار می برم، این است که آنها می آیند تو، با آنها صحبت می کنم، چند صفحه ای به آنها می دهم، می گویم بروند بیرون به آن نگاه کنند، و نفر دیگر وارد می شود، و به این ترتیب، یکی بعد از دیگری. بر مبنای این روش، که درحقیقت ارزیابی کلی گروه زیادی است، تعداد مورد نظر را به شش یا هفت نفر کاهش می دهم — ممکن است برای هر نقش چیزی بین پنج تا ده نفر باشد، بعد از آنها می خواهم که بازگردند، دوباره

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

هال اشبی: اغلب، به خصوص وقتی که با جوانها سروکار دارید، مطمئن نیستید وقتی عملاً جلو دوربین قرار می‌گیرند، چه واکنشی از خود نشان می‌دهند. منظورم تصویر بی حرکت نیست؛ بلکه بیشتر منش آنهاست...

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

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

هل مازورسکی: من زیاد مطالعه نمی‌کنم. معمولاً به احساسم مبنی بر اینکه يك فرد چگونه باید باشد، اتکاء می‌کنم. به هر حال، مشکل متفاوتی است. مثلاً در مورد نقش المودر بلوم عاشق. برای من این مشکلترین انتخاب هنرپیشه بود، همان نقشی که کریس کریستوفرسون بازی کرد، چون نتوانستم بازیگری را پیدا کنم که حس کنم در این نقش واقعاً جا می‌افتد. ممکن است چند نفری بوده باشند، تقریباً با صد نفر مصاحبه کردم، ولی اغلب آنها می‌کوشیدند راحت ورها باشند، به اصطلاح «باحال» باشند. بعد شروع کردم به مصاحبه با موسیقیدانها، به چند نفر برخورددم که فوق العاده هم جالب بودند ولی تجربه بازیگری نداشتند و من احساس کردم که از عهده جنبه دیگر نقش

بر نمی آیند. من هم فقط در جستجوی احساس بودم. بعد يك روز کریس کریستوفر سون وارد شد و خال و احوال پرسید.

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

رومن پولانسکی: حدود چهار پنج سال پیش شروع کردم به عکس گرفتن از هنر پیشه ها. شنیدم این روزها عکس پولاروید گرفتن از کسانی که برای مصاحبه می آیند خیلی رایج است. من این کار را شروع کردم، چون دیدم حتی اگر عکسشان را هم برای تو بیاورند، وقتی با چهل نفر مصاحبه کنی، دیگر نمی توانی تك تك آنها را به ذهنت بسپاری، حتی اگر به عکسی هم که آورده اند نگاه کنی. مثلاً مدیر انتخاب هنر پیشه یا هر کس دیگری که در این کار به شما کمک می کند می آید و می گوید، «راستی نظرت درباره فلانی چیست؟» و تو می پرسی فلانی کدام یکی بود؟ اسمش را که یاد نمی آید. او هم عکسی را از میان عکسها درمی آورد و به دستت می دهد و تو هیچ ارتباطی بین قیافه ای که در عکس می بینی و کسی را که مصاحبه کردی برقرار نمی کنی. برای آنکه عکسهایشان خیلی متفاوت تر از خودشان است؛ بنابراین به این نتیجه رسیدم که اگر يك عکس فوری پولاروید، یا حتی عکس فوری معمولی بردارم — اگر عکس بدی هم از آب در آید، بلافاصله طرف را به خاطر می آوری، چون خودت عکس را گرفته ای و بلافاصله آن را با آدمی که دیده بودی مرتبط می کنی. چند تا از حرفهایش را به خاطر می آوری، و شاید حتی موضوع صحبت را به یاد آوری. این دیگر ارتباط تصویری است. البته هنر پیشه ها به شدت از آن متنفر هستند، چون می دانند در عکس فوری خوب از آب در نمی آیند، ولی کودکان تر از آنند که بدانند هدف اصلاً این نیست.

جک نیکلسون: در فیلم گفت، برون، می خواستم هنر پیشه نقش اول قد و بالای مشخصی داشته باشد تا بتوانم بالای کله آدمها را توی دوربین بگیرم. دلم می خواست که بسکتبالیست هم باشد چون شخصاً ورزش را دوست دارم و به علاوه دلم می خواست نخستین فیلم امریکایی اصیل باشد، تا در نتیجه هم مسابقات و بازیها حقیقی به نظر برسند و هم قهرمان اصلی در آنها واقعی ظاهر شود. بنابراین به این نتیجه رسیدم که اگر بازیگری نداند دست کم باید بسکتبال را بلد باشد. این مسایل هرگز مشکلی ایجاد نکرد. بیل تیر واقعاً تنها فردی بود که از همان ابتدا از هر نظر کامل می نمود. در مورد

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

جمیز بریجز: در فیلم کاغذ بازی، بدون حضور تیمی باتومز ستاره اول، هیچ تصمیم نهایی نمی گرفتم. مشخصات تمام هنرپیشه ها را با باتومز می خواندم و بعد انتخاب می کردم. در حقیقت هنرپیشه هایم را گرد او انتخاب می کردم.

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

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

حرفه ایها و ناهنرپیشگان

ظاهر آتحصیلات رسمی بازیگری از مقدمات لازم برای حضور در صحنه نیست. چه بسا هنرپیشه حرفه ای سینما آن قدر که باید خود واقعییش را در مقابل دوربین عرضه کند، احتیاج به تمرین بازیگری ندارد. و طبیعی است که این «خود» به گونه ای باید برای تماشاگران جذاب و پیرکشش باشد. با این وجود، به نظر می رسد که فردی بدون هیچگونه تجربه قبلی ناگهان به چهره سینمایی جذابی تبدیل می شود.

آرتورین: من معمولاً هنرپیشه حرفه ای آموزش دیده را ترجیح می دهم. در بعضی موارد،

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

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

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

روبن مامولیان: من همیشه بهترین هنرپیشه ممکن را برای هر نقشی پیدا می کنم. اما در موارد مشخصی مصلحت آن است کسی را به کار بگیری که هنرپیشه نیست. فکر می کنم هر کسی — و اغراق هم نمی کنم — هر کسی قادر است يك بازی خوب عرضه کند. تو می توانی هر کسی را از توی خیابان پیدا کنی و او را در صحنه کوتاهی قرار دهی، نتیجه روی فیلم هم عالی خواهد شد. تنها کاری که باید بکنی اینست که همان يك بار موفق شوی. باید هر هنری داری به کار ببری، هیپنوتیزش کنی، بترسانیش، قانعش کنی، کلکی به او بزنی، در هر صورت او برای يك بار این کار را عالی

انجام خواهد داد.

میلوش فورمن: در فیلم پرواز این سه نفر واقعاً از افراد گروه هلز انجل هستند و طبعاً غیر حرفه‌ای‌اند. کارکردن با آنها بسیار دلپذیر بود. این واقعیتی است که در مواردی کار بدیهه‌سازی کردن با غیر حرفه‌ای‌ها آسانتر است، چون هنرپیشه‌های حرفه‌ای به حفظ کردن متن عادت می‌کنند. این بخشی از حرفه‌شان می‌شود، و وقتی تو ناغافل از آنها می‌خواهی که بدیهه‌سازی کنند احساس عدم امنیت به آنها دست می‌دهد.

مایکل وینر: اگر کسی را همین‌طور از توی خیابان انتخاب کنی و بیاوری، البته باید به او وقت بدهی، باید بترسانیش، یا ریشخندش کنی، یا افسونش کنی تا در نقطه درست بایستد... و خلاصه تمام چیزهای فنی دیگری که برای فیلم لازم است. وقتی به کسی می‌گویی، «تو نه تنها باید این جمله را بگویی بلکه باید در پایان جمله هم در این نقطه خاص ایستاده باشی، چون اگر نباشی، آقای برت لنکستر مجبور می‌شود پشتش را به دوربینها بکند تا رودرروی تو قرار بگیرد»، یا چیزی از این دست، یکباره این آدم را تحت فشار شدید قرار می‌دهی... بعضیها جنبه‌اش را دارند و بعضی‌ها ندارند. گاهی بعضی افراد چنان دستپاچه می‌شوند که سرشان را می‌اندازند پایین و می‌آیند جلو دوربین، بعد سرشان را بلند می‌کنند و جمله‌شان را می‌گویند، و سپس با دلواپسی به دوربین نگاه می‌کنند تا مطمئن شوند که کارشان را خوب انجام داده‌اند... و در این هنگام شما تقریباً زیر میز هستید. با وجود این، گاهی کسی پیدا می‌شود که با اعتماد به نفس کارش را بسیار طبیعی انجام می‌دهد. بعضی از هنرپیشه‌های بسیار معروف قادر نیستند يك صحنه را دوباره به يك شکل اجرا کنند، یا جمله‌ای را دوباره به يك صورت واحد بیان دارند.

میلوش فورمن: مثلاً در فیلم مجلس رقص آتش‌نشانها من از غیر هنرپیشه‌ها استفاده کردم؛ کاری که تو باید بکنی این است که بهترین واکنشهای این غیر هنرپیشه‌ها را بگیری. وقتی با حرفه‌ایها کار می‌کنی، کافی است صحنه را بیا فرینی و آن را پرورش بدهی. کارکردن با حرفه‌ایها قدری سریع‌تر است، ولی نه چندان. اما کار با غیر حرفه‌ایها قدری آسانتر است چون کمتر سؤال می‌کنند. آنها واقعاً فکر می‌کنند چیزهایی که به آنها گفته می‌شود وحی منزل است و بر و برگرد ندارد. اما هنرپیشه‌های

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

از نظر روانی، از همان آغاز کار باید غیر حرفه‌ای‌ها را قانع کنید که این کار لذتبخشی است و اهمیت چندانی ندارد. از لحظه‌ای که اهمیت کار را درک کنند، چیز غریبی رخ می‌دهد. چیزی در درونشان می‌بندد. اولین کار این است که این احساس اهمیت را از آنها دور کنید و به آنها بقبولانید که این يك کار تفریحی است. و راه ستاره شدن اصلاً این نیست.

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

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

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

جك نیکلسون: بیل تهر، هنرپیشه اول فیلم گفت، برون تازه رشته تئاتر را در دانشکده شروع کرده بود. تصور نمی‌کنم که جز در نمایشنامه‌های بی اهمیت دانشکده هرگز نقشی اجرا کرده بوده باشد. ولی می‌نوشت و به عنوان يك نویسنده يك نماینده داشت. در حقیقت نماینده ام او را پیش من فرستاد.

یکی از دلایلی که او را انتخاب کردم این بود که شخصیتی مشابه شخصیت قهرمان کتاب داشت. بیل از لحظه‌ای که وارد شد، آن خاصیت را داشت.

یکی از مسایل ما با بیل این بود که بیشتر بکوشد خودش باشد. به عبارت دیگر، اغلب مواقع با برداشت روشنفکرانه‌ای از نقش وارد می‌شد. من مرتب به او می‌گفتم: «تو همان شخصیت هستی. بین خودتان جدایی نینداز؛ قرار نیست کس دیگری از راه برسد و گفت برون را از نو خلق کند. قرار نیست يك اثر کلاسیک باشد. هر چه هم که من نوشته‌ام فراموش کن. تو خودت همان آدم هستی؛ تا آخر عمرت هم همین شخصیت خواهی ماند—همین. تو همانی.» به این ترتیب با مشکلات او روبرو می‌شدم. يك تکه از فیلمنامه را برایش می‌خواندم و فکر می‌کردم به آسانی می‌تواند از عهده اش برآید، البته به جز در مورد مسایل فنی، که به او گفته بودم مطلقاً فراموششان کند. به او می‌گفتم، «به حرف هیچ آدم حرفه‌ای در مورد بازیگری گوش نکن، اگر دلت می‌خواهد از صحنه خارج شوی، یا حرف دیگری به غیر از آنچه در فیلمنامه هست بزنی، یا روی زمین تف کنی، بکن. فقط ترجیح می‌دهم بازی را قطع نکنی. آن را به من واگذاری، خلاصه هر کاری دلت می‌خواهد بکنی بکن.» البته چنین مجوزی بعدها دردسر ایجاد می‌کند ولی فکر کردم این مجوز را به او بدهم. این طور نبود که بروم لوئیزیانا و يك نفر پمپ بنزینی را بردارم بیاورم. بالاخره تهر خودش نویسنده بود و فیلمنامه نوشته بود، بنابراین گفتگو با او مشابه چیزی بود که با يك هنرپیشه حرفه‌ای داری. حرفها و اصطلاحات کمابیش همان است.

کرتیس هرینگتون: رشد من به عنوان يك فیلمبردار خیلی زود آغاز شد. من از همان ابتدا با فیلمبرداری شروع کردم. پیش از ورود به این رشته کار دیگری نکرده بودم. اولین فیلمم را در چهارده سالگی ساختم. وقتی اولین فیلم بلندم را به نام مد شب ساختم در مورد کار با هنرپیشه‌ها چیز زیادی نمی‌دانستم. تمام فیلمهای تجربی من با شرکت

غیر هنرپیشه‌ها ساخته شده بود.

با آگاهی تمام ترجیح داده‌ام که با غیر هنرپیشه‌ها کار کنم. چون از هنرپیشگی چیز زیادی نمی‌دانستم، متوجه شدم که کارکردن با غیر هنرپیشه‌ها در آن فیلمهای کوتاه تجربی در من احساسی نسبت به فروتنی آنها برمی‌انگیزد. به سادگی هر کاری که به آنها می‌گفتم می‌کردند. يك هنرپیشه حرفه‌ای هرگز زیر بار نمی‌رود. آنها حرفت را گوش نمی‌دهند، برایت دردرس درست می‌کنند. اما وقتی سرانجام آموختم که چگونه با هنرپیشه‌ها کار کنم، دیگر اشکالی پیش نمی‌آمد. چون آنها مسئله به وجود می‌آورند و تو هم یاد می‌گیری که آن مسایل را حل کنی.

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

مشق سربازها - تمرین

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

جان شله زینگر: گو اینکه هنرپیشه‌ها آدم را دیوانه می‌کنند، ولی سهم زیادی در بالا بردن سطح کار دارند. همچنین معتقدم هرچه پیشتر می‌رویم، تهیه‌کنندگان و کارگردانها به زمان تمرین طولانیتری با هنرپیشه‌ها نیاز دارند. تمرین هم دیگر مشخص کردن جزئیات نیست - می‌دانید، اینکه مثلاً بگویید، «خوب حالا اینجا باید حرکت کنی.» شبیه تمرین تلویزیون نیست. شما حتی حرکت دوربینها را هم مشخص نمی‌کنید. مسئله این است که فرصتی پیدا می‌کنید که فیلمنامه و شخصیت قهرمانان را عرضه کنید تا هنرپیشه‌ها پیش از آنکه درگیر تداوم فیلمبرداری شوند روابطی برقرار کنند. هرگاه بچه‌ها بدیهه‌سازی می‌کنند من يك ضبط صوت همراهم دارم، از نویسندگان فیلمنامه هم می‌خواهم که آنجا حضور داشته باشند، چون اغلب می‌توانند شاهد تحولاتی بی‌نظیری باشند. این بهتر از آنست که بروی پیش فیلمنامه نویس و بگویی، «ببین، اگر اینجا را فلان طور و فلان طور بنویسی بهتر می‌شود،» آنها هم مثلاً در حمامند و اصلاً سهمی در کل جریان ندارند.

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

رسمی تر در فیلمنامه بگنجانی.

هل ویلیامز: بی نهایت به هنر پیشه معتقدم و اجرا برایم مهم است. هیچ نمی دانم بدون تمرین چکار باید بکنم.

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

رابرت آلتمن: مدت مشخصی برای تمرین ندارم. در موقع تمرین خجالت می کشم چون نمی دانم باید چکار کنم. پیش خودم فکر می کنم که باید مثلاً این کار را بکنم... ولی سرانجام، هر طور که هنر پیشه ها بخواهند تمرین می کنم. منظورم این است که همه چیز قدری تغییر می کند، ولی بخش بدیهه سازی آن معمولاً تمرین می شود.

جورج کیوکر: چندان به تمرین اعتقادی ندارم. معتقدم می توان قدری تمرین بدنی انجام داد و بعد صحنه را آماده کرد. اما، به عقیده من اتفاق اصلی هنگامی رخ می دهد که دوربین شروع به کار می کند... حالا به شما می گویم چرا. دوربین باید آن 'آن' و تازگی را بگیرد. دوربین باید این کار را بکند. من به این نتیجه رسیده ام که اگر شما بیش از اندازه تمرین کنید، اصل مطلب از کف می رود، جذبه اش را از دست می دهد. اگر درباره اش حرف زیاد هم بزنید همینطور می شود. بستگی دارد به این که دارید چکار می کنید. این نکته بسیار جالبی است...

وقتی فیلمی درباره دوران گذشته می سازید با لباس و صحنه آرایشی و غیره، مشکل، نحوه بازیگری، سرو وضع و چیزهایی از این قبیل است. باید به شکل خاصی راه بروی و حرف بزنی. مثلاً در فیلم بانوی زیبای من قدری تمرین کردیم. ولی جهش زندگی از لحظه ای شروع می شود که دوربین به کار می افتد. این بدان معنی نیست که بگویی آمادگی قبلی نداری.

مایکل وینر: من در مورد فیلم به تمرین عقیده ندارم. به نظر من اگر روز اول وارد یک صحنه

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

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

راجر کورمن: من مقدار کمی تمرین می‌کنم. زیاد نه، علتش هم مشکلاتی است که در طول تمرین با سندیکاها و مختلف پیدا می‌کنیم. بنابراین مسئله این است که بدانی کمی تمرین به تو کمک می‌کند و تمرین زیاد— خوب باید کلی پول به هنرپیشه‌ها پردازی و در این صورت بهتر است فیلم اصلی را بگیری. اگر فیلم بودجه کلانی داشته باشد، تمرین را ترجیح می‌دهم.

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

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

فیلمنامه سینمایی اغلب چنین فرصتی دست نمی‌دهد.

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

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

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

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

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

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

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

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

ژان رنوار: معمولاً وقتی روی فیلمی کار می‌کنید، برنامه‌کند است، پول کم است و تو باید عجله کنی. ولی اگر وقت داشتی، ابتدا در يك اتاق بدون دکور و چیزهای دیگر تمرین می‌کردم. این يك تصور قدیمی است. نام این روش کار روش 'ایتالیایی' است، یعنی

تمرین به سبک ایتالیایی، در دوره شکوفایی «کمد یا دلا آرتِه» خیلی رایج بود، و آنها این روش را به پاریس و لندن هم آوردند. حالا به شما می‌گویم یعنی چی: مهمترین شخصیت‌های نمایش و کارگردان به دور میزی می‌نشینند، و شما متن را بدون هرگونه حالت بیانی می‌خوانید. باید سطرها را مثل دفتر تلفن بخوانید — بلا بلا بلا... یکنواخت، و بی حالت. اگر هنرپیشه‌ها در ابتدای تمرین حالتی بیانی نشان بدهند... مثلاً اگر صحنه کوچکی داریم که نشان‌دهنده مادری است که ناگهان با مرگ پسرش روبرو می‌شود. خب، شما دارید روی این صحنه کار می‌کنید و از هنرپیشه‌ای که قرار است نقش مادر را داشته باشد می‌خواهید به شما کمک کند تا حالت بیانی این لحظه را پیدا کنید. هنرپیشه کشو کوچکی را بیرون می‌کشد، کشوی تخیلی، و چهارپنج حالت را که قبلاً خودش صدها بار استفاده کرده و سایر هنرپیشگان در دنیا میلیون‌ها بار استفاده کرده‌اند، بیرون می‌آورد.

اگر در آغاز کار او را از نشان دادن حالت بیانی منع کنید، خطرناک است. موقعیت، متن، در بطن وجود او رشد می‌کند و گاهی، نه همیشه، ناگهان در میان هنرپیشگانی که مشغول روخوانی این متن هستند، جرقه‌ای می‌درخشد؛ این یک نوزاد است. قابله کار خودش را انجام داده. و هنگامی که شما دلیلی دارید که این جرقه وجود دارد، خب شروع می‌کنید، می‌روید روی صحنه، تمرین می‌کنید و الی آخر. این روش هرگز اجرا نمی‌شود چون وقت گیر است و وقت در صنعت سینما یعنی پول.

ریچارد آتن بارو: باید تا حدودی روانشناسی بدانید. مجبورید مطالب را با زبانی تشریح کنید که هنرپیشه درک کند آنهم با معیارهایی که او ارجح می‌گذارد و تصور می‌کند مهم است. به محض آنکه منکر این مسایل مهم و ارجح بشوید، اعتماد هنرپیشه از شما سلب می‌شود. شما تنها کسی هستید که او می‌تواند برایتان بازی کند، بنابراین اگر داوری شما چیزی باشد که مورد قبول او نیست، دست و پایش را گم می‌کند. خودش را می‌بازد و نمی‌داند چه کند. تصور می‌کنم این وضع نسبت به هر هنرپیشه خیلی فرق می‌کند آن هم از همان اولین کلام 'شروع' این که او چقدر می‌خواهد درباره فنون کار بداند، چه موقع برای دیدن فیلمهای گرفته شده در روز قبل بیاید، و اینکه اصلاً دلش می‌خواهد بداند در کدام نما هست و در کدام نیست. به عقیده من از اینها می‌توان چیزهای زیادی آموخت.

هال اشبی: من می‌گویم هنر پیشه را آزاد بگذارم. البته محدودش می‌کنید و راهنمایی‌هایی هم می‌دهید، اما در مدت تمرین، همچنان دوست دارم حرکتها را تا آنجا که می‌شود آزاد بگذارم و دور بینم را با آن هماهنگ کنم. یکی دوبار هنر پیشه‌ها را وادار می‌کنم کار را تکرار کنند تا حس آن را درک کنند، و اگر احساس درست از آب درآمد، تمرین بعدی را آزادند که ادامه بدهند، بعد علامتگذاری‌های لازم را می‌کنیم و کارهای فنی ضروری را انجام می‌دهیم.

ریچارد آتن بارو: در صورت امکان کار را در محل فیلمبرداری و با صحنه‌ای دلخواه شروع می‌کنم. کار را با خالی کردن محل و فقط با حضور هنر پیشه‌ها تمام می‌کنم. علت این کار در آوردن خطوط اصلی صحنه به وسیله هنر پیشگان است، بی‌آنکه احساس ناراحتی بکنند، من معتقدم که کارگردان باید با الگویی به سر صحنه بیاید مشروط بر اینکه بتواند آن را کنار بگذارد. او باید در ذهنش فرم، شکل و ضرباهنگ را آماده داشته باشد، تا بتواند آن لحظه خاص در آن صحنه خاص در آن سکانس خاص را به طور کامل تطبیق دهد و در کل جا بیندازد.

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

شخصاً ترجیح می‌دهم، تمرین کنم. بعد یکی از دستیاران را صدا می‌کنم و می‌گویم تا محل‌های مشخص را علامتگذاری کند. سپس فیلمبردار و صدا بردار را صدا می‌کنم و از آنها می‌پرسم که «آیا امکان‌پذیر هست؟ آیا عملی هست؟ آیا می‌توانیم از این نقطه به آن نقطه حرکتش بدهیم؟» ممکن است مجبور بشوید بعضی پیش‌فرض‌ها را تعدیل کنید.

پس از آن باید نور صحنه را تنظیم کنید. چون هیچ چیز بدتر از این نیست که هنر پیشه‌های بدبخت را روی صحنه بیاورید، تا جایی در تمرین پیش بروید که بخواهید فیلمبرداری کنید و بعد فیلمبردار بگوید: «آقا، داری چکار می‌کنی؟ هنر پیشه را از اینجا تکان داده‌ای و من نمی‌توانم این صحنه را بگیرم.» بنابراین هنر پیشه‌ها باید از صحنه خارج شوند و دوباره بازگردند. هنر پیشه‌ها به محبت و کمک احتیاج دارند.

آلفرد هیچکاک: من در اتاق رختکن با هنرپیشه‌ها به طور خصوصی صحبت می‌کنم. نه به شکل نمایشی. صحنه را تمرین نمی‌کنم. اما در مورد صحنه‌های گفتگو تمرین لازم است، مکالمه دو نفره را می‌توان تمرین کرد، البته اگر هنرپیشه‌های قابل‌ی داشته باشید می‌توانید به حال خودشان بگذارید تا کار را انجام بدهند.

هوارد هاوکس: من تمرین زیادی نمی‌کنم. صحنه را مرور می‌کنم. مثلاً جان وین، قبل از یاد گرفتن يك صحنه می‌آید و می‌پرسد، «خب من باید اینجا چکار کنم؟»
«در این صحنه تو از دست این یارو عصبانی می‌شوی و او هم ترا می‌زند.» بعد اصول را تشریح می‌کنم، و او هم می‌رود و صحنه را یاد می‌گیرد. من می‌دانم دنبال چی هستم و می‌دانم از آنها چه می‌خواهم. نظر هنرپیشه‌ها برایم چندان مهم نیست، می‌خواهم آنها کاری را که من می‌خواهم انجام بدهند.

راجر کورمن: فیلمهایی از قبیل فرشته‌های وحشی و سفر در مدت سه هفته فیلمبرداری شد. بنابراین با علم به اینکه می‌دانم باید سریع کار کنیم اینکار را می‌کنم. قبل از هرگونه فیلمبرداری به تفصیل با هنرپیشگان صحبت می‌کنم، درباره شخصیتها، درباره نظرم درباره آنها، روابط آنها و از این قبیل. در مواردی با هنرپیشگان نهایی بدیهه‌سازی می‌کنم. که بسیار به آن معتقدم. تمام آنها را برای یکی دوروز جمع می‌کنم، و صحنه‌هایی از یاد درباره فیلم می‌سازم و بدیهه‌سازی می‌کنم، که به نظر من کمکی است برای ایجاد ارتباط میان افراد.

کارل ریتر: در فیلم با با کجاست به مدت دو هفته و نیم تمرین کردیم. نمی‌توانستیم به پارک برویم. مشکل اساسی بزرگی وجود دارد. اگر تو هنرپیشه‌هایت را زودتر از تمرین به کار بگیری، باید آنها را در لیست حقوق قرار بدهی و تمام این قضایا. اما ما با هنرپیشه‌های اصلی تمرین کردیم، آنهایی که می‌دانستیم، باید تمام مدت حقوقشان را بپردازیم. با اصلی‌ها دو هفته و نیم تمرین کردیم. بنابراین دست کم به اندازه کافی به مسئله آشنا بودیم، و وقتی به صحنه رفتیم، می‌توانستیم چیز بیشتری در آنجا ابداع کنیم. وقتی ابزار و لوازم در اختیار دارید و تمام صحنه‌ها آماده است، وضع ممکن است تغییر پیدا کند. بنابراین ما چند هفته‌ای بدون صحنه تمرین کردیم.

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

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

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

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

چون برای صحنه لازم است. به عنوان مثال، در فیلم باب و کارول و تد و آلیس دایان کانون هرگز با روانپزشك روبرو نشد. نمی خواستم او را بشناسد. مرتب از من می پرسید نقش روانپزشك را چه کسی اجرا می کند و من به او می گفتم هنرپیشه ای است که در نیویورک پیدا کرده ام. آنها هرگز یکدیگر را ملاقات نکردند. بنابراین یکی دو صحنه ای را که بدون تمرین با او بازی کرد خیلی خوب از آب درآمد. من اصلاً تمرین نکردم. دایان بدون مقدمه شروع کرد به حرف زدن، و کسی که نقش روانپزشك را بازی می کرد، او را عصبی کرده بود، و این دقیقاً چیزی بود که من می خواستم، البته به عنوان يك هنرپیشه، او مهارتهایی هم به خرج می داد که خودش بلد بود. منظور من اینست که بگویم، در موارد مختلف، شرایط متفاوت است...

تقریباً هر هنرپیشه ای هر فیلمی را با وحشت شروع می کند. او مطمئن است که از عهده بر نخواهد آمد. هر چه هنرپیشه معروفتر باشد وحشتش هم بیشتر است... کاری که معمولاً می کنم اینست که با هنرپیشه ها تمرین می کنم؛ تمرین که به جایی رسید، به بهانه ای خارج می شوم. به اتاق دیگری می روم و پنهانی نگاه می کنم، معمولاً بدون من کار را ادامه می دهند. به این ترتیب آنها با یکدیگر آشنا می شوند.

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

هال اشبی: صحبت هنرپیشه و چگونگی کار آنهاست. ما مشغول تمرین صحنه ای برای فیلم هارولد و ماد بودیم، جایی که سیریل کو ساك کنار یخها ایستاده بود و از یکی از این یخ شکنهای پنج شاخه نوک تیز استفاده می کرد. ما مشغول تمرین بودیم و او مشغول صحبت با روت گوردون و باد کورت بود. صحبت درباره قسمتی از گفتگوهای فیلم بود. او يك جفت دستکش پشمی دستش بود و با یخ شکن مشغول شکستن یخها بود، همینطور که مشغول تمرین بودند دیدم که شاخه یخ شکن وارد دستکشش شد ولی او

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

تمرین را تمام کردیم و او گفت، «من خودم را زخمی کرده ام.» گفتم دستکش را دریاورد که در آورد و حق داشت. تیغه تیز یخ شکن تا استخوانش فرو رفته بود. من پرسیدم، «پس چرا قطع نکردی، فقط تمرین بود.»
و او گفت، «راستی؟ فقط تمرین بود؟» قدرت تمرکز او تا این حد است.

ویلیام فریدکین: روشی که من با هنرپیشه درپیش می گیرم این است که ابتدا هر نما را از پیش برنامه ریزی می کنم. من تمام سکانس را روی کاغذ طرح ریزی می کنم، چون وقتی این کار را بکنید، اگر دلتان خواست می توانید بعداً آن را دور بیندازید، ولی اگر طرحی نداشته باشید نمی توانید به اندازه کافی انعطاف پذیر باشید. همه چیز را به دقت برنامه ریزی می کنم. بعد سر تمرین با هنرپیشه ها... فیلم جن گیر را دو هفته تمرین کردم. چهل و پنج صفحه اول فیلمنامه را تمرین کردم و درباره بقیه آن با هم فراوان صحبت کردیم. در این دو هفته، کاری که عمداً انجام می دهم ایجاد ارتباط با هنرپیشه ها و به وجود آوردن شرایطی است که آنها بتوانند با من صحبت کنند و من هم بتوانم با آنها درباره هر چیزی که به ذهنم می رسد حرف بزنم. البته اگر درباره صحنه پردازی یا معنی نقشی یا چیزی از این قبیل حرف بزنیم چه بهتر ولی اگر مورد بحث مسایل دیگر هم هست اشکالی ندارد — مثلاً جیسن میلر و من درباره همه چیز حرف می زدیم به غیر از فیلم مورد بحث.

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

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

جورج کیوکر: به تمرین روی احساس عاطفی صحنه‌ها اعتقادی ندارم؛ می‌توانید کارهای مکانیکی يك صحنه را تمرین کنید. در واقع من مرتب به رکس هاریسون می‌گفتم، «بازی نکن، بازی نکن؛ بگذار طبیعی باشد.» آدمهای سینمایی عاقل این کار را نمی‌کنند؛ کارهای مکانیکی را انجام می‌دهند و بعد می‌گذارند به صورت طبیعی در جلوی دوربین اتفاق بیفتد.

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

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

من اغلب خودم هم در بدیهه‌سازی‌ها شرکت می‌کردم. گاهی نقش او را

برمی‌گزیدم. یا نقش جورج را بازی می‌کردم. نقش شوهر را بازی می‌کردم. گاهی جورج نقش شوهر را برمی‌گزید یا اوا نقش جورج را بازی می‌کرد. متوجه هستید؟ نقشهای یکدیگر را دست کاری می‌کردیم، و می‌کوشیدم واقعیت آن موقعیت را کشف کنیم. این کار معمولاً پس از آنکه من تشریح می‌کردم که از آن سکانس در ارتباط با کل کار چه می‌خواهم انجام می‌شد.

البته نکاتی هم بود که هرگز به آنها نمی‌گفتم. اسرار زیادی را از آنها مخفی نگاه داشتم. هرگز به جورج نگفتم که از نظر من او مردی است که هرگز رشد نکرده. مسئله او، از نظر عاطفی، پیشرفت سد شده‌ای بود. اگر به اومی گفتم، همان را بازی می‌کرد. رفتاری بچگانه، کمی دلنشین، ضعیف و مانند آن پیدا می‌کرد. به هنر پیشه‌ها نباید خیلی چیزها را گفت... من به جورج گفتم که اومی خواهد برای مشکلش راه حلی پیدا کند و مشکلش تغییر می‌یابد. در یک لحظه تمام مشکل او پیدا کردن يك شغل، لعنتی بود. بعد میان دو مشکل گیر می‌کرد. به اومی گفتم که به محض اینکه یکی از مشکلاتش سخت می‌شود، او تصور می‌کند که مشکل بعدی است که او را آزار می‌دهد. به عبارت دیگر اگر مثلاً با دوست دخترش مشکل پیدا می‌کرد، پیش خودش تصور می‌کرد که کارش است که او را آزار می‌دهد و بالعکس. مرتباً از این خط به آن خط می‌پرید و این کار باعث پیچیدگی‌هایی می‌شود که اگر منطقی باشی به آن مبتلا نمی‌شوی.

فرانک کاپرا: در مورد تمرین قوانینی وجود ندارد که بتوان شامل همه کرد. به علاوه تماشا غریزی است. کاری که من می‌کردم — فرض کنید صحنه‌ای داشتم که پنج نفر در آن بودند — خب، صبح را با این افراد دور میز می‌نشستیم و آنها فقط نقشهایشان را می‌خواندند. پیش از آنکه وارد بشوند نمی‌گذاشتم بدانند نقش چه کسی را خواهند خواند. اگر می‌فهمیدم که نقشهایشان را به خوبی می‌دانستند و آن را از حفظ بودند، عوضشان می‌کردم. خطوطی را از صحبت یکی حذف می‌کردم، و وادارشان می‌کردم از آخر بخوانند، تا متزلزلشان کنم، چون اگر با پیشفرضی در مورد آن نقش می‌آمدند و اینکه چگونه باید اجرا شود — خب آنها که نمی‌دانستند صحنه قبلی چیست یا در صحنه بعدی چه اتفاقی می‌افتد. فیلم سینما، برخلاف آن طور که روی صحنه تئاتر تمرین می‌شود به صورت سکانسهای پشت سر هم برداشته نمی‌شود. در صحنه تئاتر هنر پیشه این فرصت را پیدا می‌کند که ببیند يك نقش چگونه از اول تا آخر متحول می‌شود. اما يك هنر پیشه سینما چگونه می‌تواند بداند که تو با صحنه بیست و پنجم

شروع می‌کنی یا صحنه چهار صدم؟ تنها کارگردان است که می‌تواند این را در ذهنش نگاه دارد، و به همین دلیل این کار رسانه یک کارگردان است. تنها اوست که می‌تواند به آن هنرپیشه بگوید که در چه زمان و فضایی است و در چه ارتباطی با سایر هنرپیشه‌ها قرار دارد — در تنزل یا تعالی بخشیدن به آن، هر چه که مورد ایجاب می‌کند.

رالف نلسون: وقتی با میکی رونی و جکی گلیسون برای فیلم مرثیه برای یک سنگین وزن کار می‌کردیم، یک مدت تمرین داشتیم. روز اول با جکی گلیسون، داشتیم صحنه اول را تمرین می‌کردیم؛ که در اتاق رختکن اتفاق می‌افتاد، جایی که به آنتونی کوین گفته شده بود که این آخرین مسابقه اوست و در صورت ادامه چشمهایش را برای همیشه از دست خواهد داد. جکی گلیسون داشت به زمین و زمان بدمی گفت، نعره می‌کشید و دور میز می‌چرخید. من به او گفتم، «جکی اگر اینطوری بازی کنی درست شکل رالف کرامدن در فیلم عروس و داماد می‌شوی.» که در آن زمان سریال معروفش بود. او چند لحظه ای مکث کرد و بعد گفت، «حق با توست رفیق.» و اجرا را تغییر داد. کمی بعد از این ماجرا — و من این را بعدها شنیدم — ما در حین تمرین پنج دقیقه تنفس اعلام کردیم. و این اولین روزی بود که همه دور هم جمع شده بودیم. میکی رونی پهلوی جکی گلیسون نشست و گفت، «این مردیکه دیگه کیه؟ حتماً بعداً هم به من می‌گه من هم مثل اندی هاردی بازی می‌کنم.» پنج دقیقه بعد من وارد اتاق شدم. اما میکی رونی قدرت چشمگیری داشت. اول اینکه، می‌تواند سه صفحه متن یک صحنه را به سرعت برق بخواند و به همان سرعت هم آن را جذب کند. اما وقتی به او گفتم که از نحوه خواندنش خوشم نیامده، آن را به هشت روش متفاوت خواند که هیچکدام کمترین شباهتی به هم نداشت.

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

هل مازورسكى: به نظر من مسئله این است که بهترین زمان فیلمبرداری کی است. این نکته حساسی است. لحظه ای است که باید تصمیم بگیری دیگر تمرین نکنی؛ لحظه ای که يك رشته رویدادها را منظم می کنی و کار را انجام می دهی.

نخستین اصول روشهای فیلمبرداری

در حالیکه عرضه يك قاموس فن کار غیر ممکن است، می توانیم عرصه مناطقی را که کارگردانان بیشتر به آن توجه می کنند مشخص کنیم. بسیاری از مراحل فیلمسازی که در اینجا مورد بحث قرار می گیرد، در فصول دیگر هم دیده می شود. ولی فنون اصلی، واقعیتهای ملموس تهیه مقدمات و فیلمبرداری روزمره را در اینجا با هم مطرح می کنیم تا سلیقه و قدرت این جنبه از کار کارگردان را عرضه بداریم.

برنامه ریزی مقدماتی

«طراحی داستان»^{*} یکی از روشهایی است که فیلمسازان با آن خود را برای تولید فیلم آماده می کنند. این فن عبارت است از يك رشته طراحی یا نمودار که در آن هر صحنه اصلی، و محل هر دوربین در صحنه، به شکل مصور طراحی شده است. به این ترتیب، در طراحی داستان، قبل از آغاز فیلمبرداری فرد سندی از شکل ظاهری فیلم به دست می آورد. و طبق روال تمام فنهای سبکدار، این روش هم از کارگردان به کارگردان متفاوت است.

طراحی داستان - موافق و مخالف

پل مازورسکی: من تمام فیلمهایم را بر اساس طراحی داستان ساختم. البته بعضی از آنها را هم دور می اندازم ولی از بسیاری از آنها استفاده می کنم.

^{*} storyboarding

استیون اسپیلبرگ: برای فیلم دوتل، تمام فیلم قبلا طراحی شده بود. من از کارگردان هنری خواستم که فیلم را روی دیوارنمایی که دور تادوراتاق هتل بود طراحی کند. يك منظره هوایی بود که تمام صحنه‌ها، تمام بن‌بستها، تعقیبها و لحظه‌های هیجان‌انگیز را نشان می‌داد. به نظر من وقتی يك فیلم پر تحرک ساخته می‌شود، به خصوص فیلمی که در جاده فیلمبرداری می‌شود، بهترین روش کار همین است، چون برداشتن و حفظ کردن پانصد کلمه نثر فیلمنامه کار بسیار مشکلی است. این فیلم بیشتر يك تصور بود تا تشریح صفحه به صفحه صحنه‌هایی که باید فیلمبرداری شود. بنابراین احساس کردم که تکه تکه کردن آن و بعد طراحی نقشه‌اش برای من آسانتر است.

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

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

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

طراحی داستان را یاد داد. سابقه کار من در این زمینه بسیار بسیار به کمک آمد. برنامه ریزی مقدماتی خیلی مهم است. البته، اول باید يك تصور درخشان داشت، بعد نوبت فیلمنامه درخشان است و همینطور الی آخر، ولی بعد نوبت کارهای فنی می رسد، و این را باید، پیش از روی صحنه رفتن، بادقت هضم کرد. به همین دلیل، وقتی به روی صحنه می روی کار آسان می شود. وقتی فیلمبرداری می کنی، ساده است چون هر کسی از پیش می داند چه خواهد شد. فیلمبرداریك نسخه زیر اکس دارد؛ تمام افراد هم يك نسخه از تمام صفحات نوشته در اختیار دارند. بنابراین آنها می دانند قدم بعدی چیست. و کاری که عملاً ما می کنیم اینست که مطالب نوشته را بهتر کنیم. البته آن نوشته لزوماً وحی منزل نیست. می شود در آن دست برد. دست کم می شود امیدوار بود که بدترش نکنید، چون همه چیز را از پیش طراحی کرده اید.

آلفرد هیچکاک: من گاهی طراحی داستان می کنم ولی نه همیشه. می توان این کار را کرد. شما می توانید صحنه های کلیدی را طراحی کنید. نماهای کم اهمیت چیزی نیستند. مثل در فیلم روح، آنجایی که مرد از پله ها بالا می آید، باید طراحی بشود، تا مطمئن باشید که تناقض به اندازه تصویر را به دست می آورید. در سرگیجه، لحظه هایی بود که به طراحی داستان نیاز داشت، ولی لزوماً تمام آنرا طراحی نمی کنید، چون حرکت دادن دوربینها کار مشکلی است. دستیار هنری آدم معمولاً يك فلش بزرگ می کشد، که واقعاً مشخص نمی کند دوربین کجا می رود. به نظر من باید اینها را بگذارید تا وقتی که روی صحنه می روید. ولی در ذهن داشته باشید.

ریچارد آتن بارو: من در حقیقت طراحی داستان نمی کنم. روی فیلمنامه یادداشتهایی با حروف تندنویسی می نویسم، ولی عملاً طراحی داستان نمی کنم. در اوایل کار در ارتباط با دستیار هنری، نوعی طراحی داستان می کنم، ولی آنها هم طراحی داستان جدی نیستند. بیشتر آن مربوط می شود به اینکه مثلاً دیوار چهارم را کجا کار بگذاریم، چه چیزی را حذف یا اضافه کنیم، یا اینکه بیشتر ترجیح می دهم از چه زاویه ای فیلمبرداری کنم. در ارتباط با تکه ای از دکور یا اینکه چه چیزهایی صحنه هیجان انگیزی برای ما به وجود می آورد و از این قبیل. اما صحنه واقعی در ذهن من است. من دقیقاً طراحی داستان نمی کنم.

هواردها و کس: تمام زاویه‌ها را که نمی‌شود طراحی کرد. به دستیار هنری می‌گوییم که چه می‌خواهی. می‌دانی که مردها از کدام طرف می‌آیند و بعد تجربه می‌کنی و می‌بینی که جان وین را چگونه سر میز می‌نشانی، بعد می‌بینی که دخترها کجا باید بنشینند و خلاصه در ظرف چند دقیقه تمامش جا می‌افتد، به هر حال از نظر من کار کاملاً ساده‌ای است.

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

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

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

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

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

نمودارها - موافق و مخالف

ویلیام فریدکین: اولین کاری که می‌کنم این است که طرحهای سریعی می‌کشم، بعد از روی این طرحها، شرح کامل هر نما را در هر سکانس مفصل می‌نویسم. بعد آنها را پلی کپی می‌کنم، هم طرحها و هم شرح آنها را، و یکی يك نسخه به هر کسی که در آن صحنه کاری انجام می‌دهد می‌دهم. این کار را هم دوسه روز و دتر از شروع کار می‌کنم، این است که هر کسی از پیش می‌داند من چه می‌خواهم. با خواندن این یادداشتها همه افراد تصویری از سکانسهای گوناگون پیدا می‌کنند.

فیلم را پیش از ساختن به طور کامل در ذهنم مجسم می‌کنم. بعد درست مثل يك نویسنده، می‌نشینم و به عوض نثر نویسی، دربارهٔ تجسم تصویرها می‌نویسم. در واقع يك رمان مصور از فیلم می‌نویسم... و تمام جزئیات آن را با دقت برنامه‌ریزی می‌کنم. هر نمایی از پیش طرح شده است. بعد می‌روم سر صحنه و این طرحها را به اجرا درمی‌آورم.

همیشه از منظره یاب دوربین فیلمبرداری استفاده می‌کنم. از منظره یابهای کارگردانها خوشم نمی‌آید. منظره یاب را از دوربین جدا می‌کنم، بعد آنرا بالا می‌گیرم، دور می‌زنم و معمولاً از درون آن چیزهایی می‌بینم که هرگز به مخیله ام هم خطور نمی‌کند. بنابراین، معمولاً قبل از آنکه صحنه‌ای را بگیرم، منظره یاب را برمی‌دارم و دور می‌زنم، حرکت می‌کنم و می‌ایستم تا حس کنم که نمایی درست را پیدا کرده‌ام.

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

یان کادار: چیزهایی هست که باید در فیلمنامه گنجانند. اما وقتی شروع به ساختن فیلم می‌کردم، کتاب قطوری زیر بغلم داشتم که تمام زاویه‌ها در آن درج شده بود. همه چیز در آن طرح شده بود. این به خاطر دقت خودم بود. احساس عدم امنیت می‌کردم، لاجرم برای پیدا کردن اعتماد به نفس، همه چیز را می‌نوشتم. همه چیز را طراحی می‌کردم. به نظر من گهگاه این لازم است. ولی سرانجام متوجه شدم که این کار محدودیتهایی را بر من اعمال می‌کند. نمی‌خواهم به شما بگویم این کار را نکنید. لطفاً در آغاز کار حتماً

انجام بدهید. بعدها دیگر نیازی نخواهید داشت.

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

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

روبرتوروسلینی: من نمودار نمی کشم. ابدأً يك دور بین دارم و با دور بین نگاه می کنم. همین.

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

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

نمی‌زنم تا روز بعد که سر صحنه می‌رویم، مگر اینکه نمای پیچیده‌ای باشد که در آن صورت شب قبل تشریحش می‌کنم و آماده‌اش می‌کنیم.

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

پیشفرضها و تصادف

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

جان کاساوتیس: بسیاری چیزها را از قبل در ذهنتان برنامه‌ریزی می‌کنید، ولی پس از مدتی. شروع می‌کنید به میان‌برزدن، مثل تکه تکه کردن يك الوار. شما می‌دانید می‌خواهید چه چیزی را فیلمبرداری کنید، و آن را تکه تکه می‌کنید. ولی من هرگز به صحنه‌ای پر نخورده‌ام که وقتی به آنجا می‌رسیدم، همان چیزی باشد که از قبل تصور می‌کردم. هرچقدر هم در انتخاب محل دقیق باشید، امیدی نیست.

رابرت آلتمن: ما با يك فيلمنامه تقريباً آماده کار می کنیم. محل را آماده می کنیم، هنرپیشه ها را هم همینطور؛ من به ندرت برای فیلمبرداری ونحوه آن برنامه ریزی قبلی می کنم، تا وقتی که جلوی چشم خودم اتفاق بیفتد. البته کارهای مشخصی را انجام می دهیم. اگر به همراه یکی از اعضای گروه به محل فیلمبرداری برویم، مثلاً می گویم، «این اتاق را فیلمبرداری می کنم. آن در را لازم داریم. این گوشه را می گیریم.» و به این ترتیب آنها می توانند به طراحیشان ادامه بدهند.

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

تحقیق و تهیه مقدمات

روبرتو روسلینی: تردیدی نیست که این کار، کار تحقیقی بسیار دقیقی است. اما در لحظه هایی خاص، هنگامیکه تجزیه و تحلیل را به عمل آوردید، آن تجزیه و تحلیل نتیجه می دهد. اصل آن است که با تصویری از پیش مشخص شده شروع نکنید.

ویلیام فریدکین: کاری که قبل از شروع ساختن فیلم می کنم این است که خودم را کاملاً در مراحل حول و حوش موضوع غرق می کنم، به حدی که پیش از گرفتن يك کادر فیلم عملاً در آن غوطه ورم.

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

بنابر این وقتی کسی را پیدا می کنید که آن نقش را اجرا کند، کاملاً درباره اش می دانید.

فرانکلین شفر: من به این نتیجه رسیده ام که یکی از مشکلترین درسهایی که باید آموخت، آن هم به خصوص پیش از تولید فیلم، بودجه بندی زمان کار است. ممکن است این اظهار نظر کاملاً غیر عاطفی به نظر برسد، ولی نیست. چون بسیاری از مسایلی را که شما در مرحله پیش از تولید حل می کنید، بسیاری مشکلات مرحله تولید را هم حل می کند. به شما پول می دهند که این ماشین را به راه بیندازید، بنابراین شما هم از تمام این وسائل میان برها و غیره استفاده می کنید، به این ترتیب وقتی لحظه ای فرامی رسد که شما واقعاً وقت صرف آن لحظه جادویی بکنید، آن وقت را دارید، و می توانید طبق برنامه اتان پیش بروید.

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

آماده کردن صحنه برای دوربین

نمای اصلی

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

فرانکلین شفر: برای هر صحنه باید يك نمای اصلی گرفت — مگر آنکه با فن کاملاً متفاوتی کار کنید. اما برای من رضایتبخشترین کار این است که ابتدا نمای اصلی را بگیرم. البته از نظر نمایشی صحنه هم باید نما را کامل کند. شاید لحظه های خاصی برای افزودن يك نمای لایه یا نیمته، و از این قبیل پیش بیاید که مناسب نمای ارتباطی

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

نمای اصلی فایده‌های گوناگونی دارد. اول، نظم و ترتیب کاملی را بر صحنه حاکم می‌دارد. اگر صحنه را برای نمای اصلی آماده کنید، همه عمل‌های داند کار روزچی هست چون عمل‌های بینند که چگونه يك زاویه معکوس را می‌گیرید، و چگونه يك نمای اصلی معکوس را می‌گیرید. حداقل با تمام عملیات صحنه آشنا می‌شوند، بنابراین دستیار شما می‌تواند مسایل زمانی کار را حل کند. فیلمبرداری داند کجا را نور بدهد، هنرپیشه‌ها هم از نمای اصلی به عنوان يك زمان تمرینی استفاده می‌کنند — اگر نه به عنوان اجرای نهایی، که اجرایی اساسی.

عجیب است که چند بار به خودتان می‌گویید، «دارم وقتم را تلف می‌کنم. دارم صحنه را برای يك نمای اصلی آماده می‌کنم، در حالیکه ممکن است فقط از هشت ثانیه آن در يك سکانس استفاده کنم، که تازه ممکن است فقط سه صفحهٔ فیلمنامه هم بیشتر نباشد.» واقعیت مسئله این است، که اغلب وقتی به اتاق تدوین فیلم می‌روید، می‌توانید به شکل‌های گوناگون از آن نمای اصلی استفاده کنید. به عنوان مثال برای يك لحظهٔ کاملاً خصوصی، متوجه می‌شوید، چیزی را که فکر می‌کردید به کار می‌آید، مثلاً يك نمای نزدیک، اصلاً به درد نمی‌خورد، و این لحظهٔ خصوصی با يك نمای عریض و بزرگ فصیح‌تر بیان می‌شود. مثال دیگر اینکه، ممکن است يك لحظهٔ جادویی با يك جمله که شما در نمای اصلی گرفته‌اید، در هیچ کجای دیگر فیلمنامه نباشد. شما می‌توانید آن جمله را بردارید و در موارد تصویری دیگر از آن استفاده کنید.

رابرت آلد ریچ: در هر صحنه، شما باید يك خط مرکزی داشته باشید. لزوماً نباید نمای اصلی را با در نظر گرفتن آن گرفت، چون خط میانی لازم نیست حتماً در مرکز قرار بگیرد. اما باید يك نمای مشخص کننده بگیرید تا مثلاً بدانید که ارنست بورگناین از چپ به لی ماروین نگاه می‌کند و همیشه از راست به رابرت و بر می‌نگرد. مسئول تدوین همیشه گله دارد که نمای اصلی طولانی‌ترین نماهاست، گرچه ممکن است شما فقط برای ورود به صحنه از آن استفاده کنید. این لزوماً حقیقت ندارد. مهم اینست که: اگر بیش از يك نمای اصلی داشته باشید، هرگز نباید از خط خارج شوید. نباید از سیصد و شصت درجه بیشتر بگیرید. نباید معکوس بگیرید که کسی دیگر کار دیگری بکند. اگر بکنید، حکایت همان داستان قدیمی است، که به حلقه دور چشم يك سگ برش

کنید، بعد مجبور شوید به يك نماي لایي برش کنید، و بعد برش کنید به موضوع اصلی و دوباره دور بزنید؛ و جداً هیچوقت نخواهید توانست از اتاق تدوین خارج شوید. لوئیز مایل استون بزرگترین استاد این کار است. تمام مدت این را در فیلم می بینید. تمام يك سکانس يك طرف ردیف می شود، و سرانجام در آخر كاملاً تفاوت می کند. متوجه می شوید که نماي درشت را روی يك تلفن یا يك گل میزان می کند، یا شاید کسی از در وارد شده، و به دلیل ندانسته ای يك نماي لایي از دسته در می بینید.

مشخص کردن خطوط اصلی حرکت هنرپیشگان و دوربینها (blocking) رابرت آلدریج: من می دانم که وقتی خطوط را مشخص می کنم، آگاهانه نمی گویم که: «فلانی طرف چپ فیلم قرار می گیرد». وقتی منشی صحنه می آید و می گوید که، «هنر پیشه دارد در جهت عوضی نگاه می کند.» خود شما از همه بیشتر تعجب می کنید. این چیزی است که به آن فکر هم نمی کنی. تلاش می کنی که کار جا بیفتد. اگر بدانی که عدسی پنجاه میلیمتری چه خاصیتی دارد و همچنین بدانی اگر از عدسی چهل استفاده کنی تمام افراد را یکجمله می گیری، نمی شود گفت در حاشیه کار می کنی، بلکه به خوبی هم می دانی چه اتفاقی می افتد. امیدوارم که قبل از شروع فیلمبرداری متوجه بشوید که فلان هنر پیشه در جهت عوضی نگاه می کند. به ندرت ممکن است از این قبیل محدودیتهای فیزیکی پیش بیاید.

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

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

قرار باشد که بروم جلو و نمای این فنجان قهوه را بگیرم، همین کار را می‌کنم. می‌گذارم که سیلان پیدا کند، کار را به شکل طبیعی انجام می‌دهم. این عامل مهمی است؛ اینکه نما طبیعی گرفته شده باشد. در عین حال باید این احساس را داشته باشید که این نما در دوربین چگونه از آب درمی‌آید. امکان گرفتن آن با دوربین هست یا نه؟

من معمولاً تصویری کلی از صحنه‌ای که قرار است فیلمبرداری بشود دارم ولی کاملاً دقیق نیست. این تصور را دارم که باید اینجا و آنجا بروند، وفلان و بهمان هم اتفاق می‌افتد. با چیز مشخصی در ذهنم شروع نمی‌کنم. بعد، تمرین می‌کنم و می‌بینم، «آهان، باید اینطوری بازی شود.» می‌دانید، وقتی می‌گویند «محل دوربین» چیزی این وسط مشکوک است. وقتی دوربین را در محل صحیح بکاری دیگر همه چیز جا می‌افتد. مثل جورجورک* (پازل) است. این پس از تعیین خطوط مشخص حرکت دوربین و پس از کاشتن آن رد می‌شود. گاهی هم درست از آب در نمی‌آید. حتی وقتی که می‌گویی، «آهان، این نقطه دید است.» بدان معنی نیست که نتوانی دوربین را از جایش تکان بدهی. به احساس مربوط می‌شود.

محل کاشتن دوربین

فرانکلین شفر: عده زیادی از کارگردانها دوست دارند خودشان را پشت منظره یاب یا بلندگو پنهان کنند. اولاً من تا به حال منظره یابی ندیده‌ام که دقیق باشد. می‌توانم روی سی میلیمتری قرارش بدهم و بگویم اینجا را بگیرد آنها هم بگیرند ولی همان نما نمی‌شود. هیچ منظره یابی دقیق نیست. تنها خاصیت منظره یاب برای وقتی است که در محل فیلمبرداری هستید، که آن جادست‌کم احساسی از حدود و ثغور محدودیتهای نما در صحنه خارجی به دست می‌آورید. در صحنه داخلی خاصیتی ندارد. می‌توانید نقشه کف پلاتو را تهیه کنید و بایک نقاله اندازه بگیرید، تا ببینید چه چیزی به دست می‌آورید. من شخصاً همیشه گروه هنرپیشه‌ها را روی صحنه می‌آورم، و فقط به خاطر سالها تجربه و تمرین، چشم تشخیص می‌دهد؛ بعد حرکات موزون هنرپیشه‌ها را با مشخصات مربوطه، گره برداری می‌کنم. بعد، مدیر فیلمبرداری که قطعاً آدم کودنی نیست، تشخیص می‌دهد که باید دوربین را کجا بکارد، که در آن صورت با فیلمبردار و او بحث می‌کنید. بعد آن را اصلاح می‌کنید. تصمیم می‌گیرید، یک حرکت کوچک اینجا

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

الفرد هیچکاک: می دانید، بسیار بسیار مهم است که شما از پیش چیزی درباره "آرکستراسیون" بدانید: به عبارت دیگر، اندازه تصویر. منظور من از آرکستراسیون این است، به عنوان مثال، نمای درشت را بگیرید، خب این مثل موسیقی است: وقتی که موسیقی بادی به صدا در می آید، صدای بلند پیش از آنکه تو لازم داشته باشی. گاهی فیلمهایی را می بینی که طوری تدوین شده اند که نمای درشت زودتر از موقع ظاهر می شود، و وقتی تو واقعاً به آن احتیاج داری، تأثیرش را از دست داده، چون زودتر از آن استفاده کرده ای.

حالا برایتان مثالی می آورم تا ببینید کنار هم قرار گرفتن اندازه تصویر چه اندازه مهم است. مثلاً در فیلم روح یکی از مؤثرترین صحنه ها وقتی بود که کارآگاه از پله ها بالا می رفت. فیلم طوری طراحی شده بود تا در تماشاچی ترس ایجاد شود، و به تدریج این ترس از پرده در ذهنش نفوذ کند. به این ترتیب در آغاز با یک قتل وحشیانه شروع می شود، سپس قتل دیگری که کمتر فجیع - ولی ترسناکتر بود - اتفاق می افتد و تماشاچی وحشت را پیدا می کند. بعد، با ادامه فیلم، دیگر اثری از خشونت نیست. ولی در ذهن تماشاچی وجود دارد و در انتظار آن به سر می برد. اینجا یک نمای ساده از کارآگاه است که از پله ها بالا می رود، به بالای پلکان می رسد، در برش بعدی فیلم، دوربین تا بلندترین نقطه بالا کشیده شده بود، روی سقف قرار داشت، شما هیکل مردک را می بینید که به بیرون می دود، چاقو در دست، پایین می آید، بعد ناگهان، بزرگترین سری که تاکنون روی پرده سینما دیده اید. ولی این سر بزرگ، اگر نمای قبلی آنقدر از بالا گرفته نشده بود، هیچ تأثیری نداشت.

بنابراین اینجا است که "آرکستراسیون" به کار می آید، جایی که دوربین را می کارید. به همین دلیل است که شما نمی توانید همه چیز را سر صحنه حدس بزنید.

برداشت طولانی

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

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

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

حرکت

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

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

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

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

فیلمبرداری به ترتیب سکانس

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

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

جریان خارجی از جریان تداومی کار کرد. تقریباً تمام کسانی که من به عنوان کارگردان خوب می‌شناسم همین کار را می‌کنند.

وقتی دارند قصه‌ای را تعریف می‌کنند، آنوقت اگر با آخر داستان شروع کنند و بعد مرتب بپروند وسط آن چطور می‌خواهند آن را تعریف کنند؟ پس داستانگو نیستند. فیلمنامه‌ای را می‌خوانند و می‌گویند، «اینجا نوشته اینها اینجا وارد می‌شوند، پس تو اینجا هستی و تو هم آنجا.» هنرپیشه‌ها هم صحنه را بازی می‌کنند و هیچگونه رشد حسی در آن وجود ندارد. به نظر من آنچه صحنه‌های خوب را می‌سازد همین است، این چیزی است که باعث جالب شدن فیلم می‌شود.

من چندبار از نمایشنامه فیلمبرداری کرده‌ام؛ اصلاً مشکل نبود، برای اینکه می‌دانستم نمایشنامه چگونه است و طرز تفکرها، و حوادثی که رخ می‌دادند را می‌دانستم و می‌توانستیم به هر ترتیب که می‌خواهیم فیلمبرداری کنیم. ولی صحنه‌های آخر را اول فیلمبرداری کردن کار بسیار بسیار مشکلی است، چون شما خودتان را نسبت به طرز فکر کسی متعهد می‌کنید که يك صحنه فوق العاده خوب را تمام کرده، بعد ناگهان متوجه می‌شوید صحنه بعدی را گرفته‌اید و نمی‌توانید صحنه قبلی را بردارید چون خودتان تداوم را از دست می‌دهید.

جان هیوستون: معمولاً کاملاً امکانپذیر است که به ترتیب سکانس فیلمبرداری کرد. البته مواردی هم هست که شما باید بدون رعایت خط داستانی فیلمبرداری کنید، ولی هر بار من بر مبنای آنچیزی که به «جدول زمانبندی» معروف است کار می‌کنم، همیشه راهی هست که بشود به ترتیب سکانس کار کرد و زمان را از دست نداد. می‌دانید «جدول زمانبندی» چیست؟ برنامه است، روزها و مکانهایی که روی فیلمنامه نوشته می‌شوند - تاریخها و شماره صحنه‌ها. اگر شما به ترتیب سکانس کار کنید، اتفاقاتی به صورت فی البداهه رخ می‌دهند. به عنوان مثال، اگر مشتی به دماغ فلان هنرپیشه بخورد، بستگی دارد کدام طرف صورتش هدف قرار گرفته باشد. خب، اگر پس از مشت خوردن او را در بیمارستان نشان بدهید، و طرف چپش مضروب شده باشد، باید صحنه را برحسب شرایط بیمارستان فیلمبرداری کنید.

رومن پولانسکی: همیشه ترجیح می‌دهم که به ترتیب سکانس فیلمبرداری کنم، ولی گاهی به دلایل تولیدی، این کار غیر ممکن می‌شود. فیلمبرداری به ترتیب سکانس

اغلب مخارج را دوبرابر می کند.

فدریکو فللینی: اولین حقه فیلم ساختن این است که با سکانسی در وسط فیلم آغاز بکنید. آدم مجبور می شود شرحی درباره سکانس بدهد که آنرا غنیمت می کند. برای من از نظر روانی بهتر است که جدول تولید را به ترتیب زمانی دنبال نکرد.

فیلمبرداری اضافی - نسبت فیلم مصرف شده به فیلم تدوین شده

لیو ماکاری: من هرگز فیلم اضافی نمی گیرم.

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

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

آلفرد هیچکاک: وقتی شما فیلمبرداری اضافی بکنید، ناچارید ذهنی عمل کنید، حال آنکه من یکی از معتقدین به کار عینی هستم، یعنی عقیده دارم که صحنه را از دیدگاه يك فرد مستقل اجرا كنم. اما اگر شما نمای اصلی را بگیرید، و بعد به سراغ نمای درشت بروید، برای من حالت تئاتر را پیدای می کند. مثل این است که در سالن تئاتر بنشینید و نمایشنامه ای را تماشا کنید — کاملاً با دید ذهنی. حال آنکه در سینما ما قدرت این را داریم که مستقیماً وارد ذهن شخصیت بشویم. حالا برایتان مثالی می آورم: من فیلم پنجره عقبی را ساختم. کار کاملاً يك اثر سینمایی خالص است. به هیچ شکل دیگر نمی شود آنرا تهیه کرد، مگر احتمالاً به وسیله يك رمان نویس. ولی شما يك نمای درشت از جیمز استوارت می گیرید. او نگاه می کند. بعد دوباره به سراغش می آید و او واکنش نشان می دهد. این است که شما يك جریان فکری به وجود می آورید. نمی شود این کار را با نمای اصلی یا نمای مستقل انجام داد.

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

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

می دانستیم که جا افتاده، همان بود، دیگر تکرارش نمی کردیم. نه اینکه بخواهیم صحنه ناجوری را ندیده بگیریم، به هیچ وجه. وقتی صحنه جور بود، متوجه می شدیم. و بعد به سراغ کار بعدی می رفتیم.

آلن دوان: ما بیشتر از دوهزار فوت فیلم مصرف نمی کردیم. من در مورد مصرف فیلم خیلی خست به خرج می دادم. همه همینطور بودیم. اما در اغلب موارد هم کار را تکرار می کردیم. به این معنی که اگر من بیست نفر اسب سوار و اسب کرایه کرده بودم و احتیاج به يك صحنه تعقیب داشتم، از صحنه تعقیب دوسه برداشت می گرفتم، بیشتر از آنچه مورد نیازم بود، چون اینها برای مدت معینی استخدام شده بودند. این صحنه های اضافی بعدها در فیلمهای دیگر به کارم می خورد، چون کار کردن برای استودیویی که هنرپیشه هایش مشخصند و در ضمن با دقت در اینکه لباسها زیاد عوض نشود، می توانستم هر صحنه ای را که می خواستم در هر فیلم دیگر استفاده کنم — مثل صحنه سوارانی که از خیابانی عبور می کنند، یا ورود افراد یا صحنه های بدیهی مشابه و ورود دلجانی به شهر. این کار خیلی اقتصادی است، و ما را از تکرار مکررات نجات می دهد.

هرارد هاوکس: من دقیقاً می دانم که می خواهم چه چیزی را فیلمبرداری کنم. اگر از صحنه ای خوشم نیاید، طوری عمل می کنم که بتوانم آنرا برش بزنم. اگر صحنه را دوست داشته باشم برعکس کاری می کنم که هیچکس نتواند کمترین برشی به آن بزند. تنها از طریق فیلمبرداری است که شما متوجه این نکات می شوید. من و فرانک کاپرا همزمان در يك استودیو کار می کردیم و در حقیقت، فیلمهای ما پول بیشتری از آنچه استودیوهای دیگر از دست می دادند، درآورد. بنابراین وضعمان خوب بود، اما آنها همیشه نگران می شدند، چون کاپرا يك فیلم معمولی هفت حلقه ای را در بیست و دو حلقه فیلمبرداری می کرد. رئیس استودیو نگران این بود که من به اندازه کافی فیلم نداشته باشم چون می گفت: «وقتی فیلمت از اتاق برش درآید، يك فیلم کامل نخواهد بود.» من هم می گفتم: «برش زدن به فیلم من الحق کار دشواری است، چون من چیزی را که می خواهم فیلمبرداری می کنم.» کاپرا، که در آن زمان از من موفقتر بود، هزاران هزار فوت فیلم از زاویه های مختلف می گرفت. و بعد باید حدس می زد چه چیزی را پهلوی چه چیزی بگذارد. اگر می خواهی کارگردانی کنی، باید قصه گو باشی و باید

روش خودت را به کار بگیری.

وینسنت شرمین: بعد از دیدن بسیاری از فیلمهای جان فورد، معتقد شدم که او بیشتر کار برش را با دوربین انجام می دهد. مادر استودیوی برادران وارنر نمی توانستیم چنین کاری بکنیم. چون اگر دست به این کار می زدیم، از همان ابتدای کار با مشکل روبرو می شدیم. ما می دانستیم که يك صحنه را باید از زاویه های متفاوت بگیریم تا والیس و وارنر چیزی را که می خواستند از میان آن انتخاب کنند. البته گاهی می خواستیم خودمان چیزی را انتخاب کنیم. به نظر من بسیار مشکل است که بگویی این جمله را در نمای دور می خواهیم یا این جمله را در نمای متوسط یا درشت فیلمبرداری کنید. چیز عجیبی است. وقتی می خواهی فیلمی را سرهم کنی، بسیاری از نکاتی را که ابتدا فکرش را کرده بودی تغییر می کند. گاهی، به هنگام برش يك فیلم، صحنه ای را که تصور می کردی برای فیلم بسیار مهم است، اهمیتش را از دست می دهد. حتی ممکن است حذفش کنی. یا مثلاً صحنه ای که به نظر کند می رسد، اگر پیش از آن چیزی را حذف کنی، سرعت صحنه اصلاح می شود. در آخر فیلم بسیاری مسایل را کشف می کنی. من تصور نمی کنم کسی بتواند از همان آغاز فیلم پیش بینی کند که می خواهد با آن چه کند. وقتی می گویم قسمتی از فیلمبرداری ما مخصوص انتخاب وینسنت و وارنر بود، خود ما هم طبعاً امکان انتخاب می خواستیم. به همین دلیل فیلمبرداری اضافی می کردیم.

هوارد هاوکس: تنها فیلمبرداری اضافی که لازم است بکنی، هنگامی است که اجرا را تماشا می کنی و چیزی به نظرت می رسد که خوبست، پس آنرا هم می گیری بعد اگر دلت خواست از آن استفاده می کنی. اگر چیز دیگری به نظرت برسد، بی معنی است که تا آنجا هستی آنرا نگیری. مثلاً وقتی طرف دارد ماشه هفت تیر را می کشد، ممکن است دلت بخواهد نزدیکتر باشی، یا کمی دورتر. ما چندتا دوربین می گذاریم و اینها را می گیریم بعد اگر خواستیم از آن استفاده می کنیم. اما برش فیلم را باید قبل از آغاز فیلمبرداری برنامه ریزی کرد.

هال اشبی: من ترجیح می دهم خودم را جز در موارد استثنایی محدود نکنم، یعنی مواقعی که از نظر بصری در موقعیتی هستم که می گویم، «این يك دگرگونی جنجال برانگیز

است.» با وجود این باز هم فیلمبرداری اضافی می‌کنم تا دویا سه راه برای ورود و خروج به فیلم یا صحنه را داشته باشم و بتوانم از آن دگرگونی بیشترین استفاده را بکنم. برای فیلم هارولد و ماد در اتاق برش ما سیصد هزار فوت فیلم داشتیم که از آن هشت هزار و صد فوت فیلم درآوردیم. من اکثر فیلمهایی را که می‌گیرم ظاهر می‌کنم—می‌توانم بگویم در حدود هشتاد تا نود درصد را.

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

رالف نلسون: فکر می‌کنم هر کارگردان با تجربه‌ای به شما خواهد گفت که برش با دوربین کار خطایی است. این وسوسه وجود دارد که به خودتان بگویید، «استودیو که اختیار فیلم را در دست می‌گیرد، پس بگذار حسابشان را برسم، طوری فیلم را می‌سازم که نتوانند تغییرش بدهند.» و بعد کار برش را با دوربین انجام می‌دهید. که در حقیقت گردن خودتان را می‌برید. همیشه فیلم اضافی بگیری.

آرتور رهن: نسبت فیلمبرداری اضافی من خیلی بالاست—در حقیقت به طور غیر معقولی بالاست. شما بر حسب اقتصاد موقعیتتان فیلمبرداری می‌کنید. وقتی شما در محل فیلمبرداری خاصی هستید، طبعاً از تمام شرایط محیط استفاده می‌کنید. همینطور وقتی هنرپیشه مشخصی را برای زمان معینی در اختیار داشته باشید. تمام صحنه‌های ممکن با او را فیلمبرداری می‌کنید. در نتیجه، شما به نحوی غیر عادی فیلم اضافی می‌گیرید.

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

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

ببینید، اگر شما مارلون براندو و جک نیکلسون را با هم در یک صحنه داشته باشید و فقط چند روز هم بیشتر فرصت نداشته باشید، طبعاً مقدار فیلمی که برمی دارید در مقایسه با گرد آوردن آن دوزیر یک سقف و در یک صحنه، کار اندکی است.

یان کادار: بله، من فیلم اضافی برمی دارم. اما هرگز نیم میلیون فوت فیلم نمی گیرم. نسبتی را رعایت می کنیم، و من همیشه بالاترین نسبت را می گیرم. نسبت یک به ده است. یک بار که تا یک به یازده هم رفتم. اکثرش را استفاده می کنم، مثلاً اگر فیلم سه هزار متر بود یعنی پنجهزار فوت، من نود هزار فوت فیلمبرداری می کردم. شما باید فیلمبرداری اضافی بکنید، اما اگر کارگردان مؤثر باشد، این الفبای ابتدایی کار است. اولاً شما باید بدانید که می خواهید بازی شطرنجتان را چگونه آغاز کنید. وقتی می خواهید صحنه ای را فیلمبرداری کنید، باید بدانید می خواهید چگونه آنرا بسازید. من هرگز نمای اصلی نگرفته ام. می دانم دقیقاً بیش از نیمی از آن هدر خواهد رفت.

گاهی وقتی یک صحنه طولانی را می گیرم، سه سکانس را از همان دیدگاه می گیرم، احتمالاً با نمای بلند. شما باید صحنه را طوری فیلمبرداری کنید، که اگر اشکالی پیش آمد بتوانید نوشته را تغییر دهید و بر مبنای فیلمنامه کار کنید. بدترین اتفاق آنست که به اندازه کافی فیلم نداشته باشید، و باید سکانس خاصی را بگیرید، و نمی دانید چه کنید، و مواد لازم را هم در اختیار ندارید. در مملکت ما کارگردانها به این کار می گویند «فیلمبرداری معقول» (پوشش معقول) یا «فیلمبرداری اضطراری».

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

اما این روزها، برای همان میزان فیلم تمام شده چیزی در حدود صد تا صد و پنجاه هزار فوت فیلمبرداری می‌کنم. این از تجمعات معروف شدن است. من معتقدم وقتی فیلمبرداری اولیه انجام شد، با در نظر گرفتن اینکه همه چیز آماده و مهیا است — پول اتاق رختکن و شام و ناهار و تمام این مزخرفات را می‌پردازید — پس بهتر است هر چه ممکن است فیلمبرداری کنید. گفتم مزخرفات، واقعا مزخرف هم نیست، ولی شما پول تمام این چیزها را می‌دهید بی آنکه در فیلم نشان داده شود، و وقتی پایان گرفت تنها چیزی که در دست شما باقی می‌ماند همان فیلم است. بنابراین حالا من معتقد شده‌ام که باید خیلی فیلمبرداری اضافی کرد.

باربرا لودن: متصدی دوربین و من هرگز احتیاج نداشته‌ایم مقدار زیادی «برداشت» بگیریم. افرادی که هنرپیشه حرفه‌ای نیستند، از تمرین سودی نمی‌برند، چون هر چه بیشتر توضیح بدهی، بیشتر دست و پای خودشان را گم می‌کنند. من به این نتیجه رسیدم که باید دگمه دوربین را بزنم و بگذارم هر اتفاقی می‌خواهد بیفتد. اگر درست از آب در نیامد، دوباره از نو می‌گرفتم. باید می‌گذاشتیم فیلم ادامه پیدا کند چون نمی‌دانستی کی می‌توانی چیزی بگیری که بعداً بتوانی در تدوین از آن استفاده کنی. بسیاری از صحنه‌ها عملاً در اتاق تدوین ساخته می‌شدند — فکر می‌کنم اکثر فیلمها اینطور ساخته می‌شوند — زیرا اکثر مواقع يك هنرپیشه جمله‌ای می‌گفت که خوب بود، ولی بعد فیلمی نداشتیم که به آن بخورد. این است که باید چنین صحنه‌ای را به وجود می‌آوردیم.

استیو کرائنتس: نقاشی متحرك درست مثال بازی ورق می‌ماند، نوع بازی فرق نمی‌کند، با پنجاه و يك کارت بازی*. شما هر طور که فیلمبرداری کنید، اگر نسبت به تهیه‌کننده ارادت داشته باشید و بخواهید در حقش لطف کنید فقط به نسبت شش، هشت یا ده به يك فیلمبرداری می‌کنید. اگر برایتان اهمیتی نداشته باشد و آدم دست و دل بازی باشید به نسبت پانزده. هیچ‌ده تا بیست به يك می‌رسد. خلاصه ممکن است برای پوشش خودت از هر سوراخ سنبه‌ای هم فیلم برداری. ولی به فیلمبرداری نقاشی متحرك که می‌رسد، عملاً يك به يك است، یا حداقل يك به جزئی از يك. آنچه می‌بینی همان را می‌گیری.

* تعداد کارت بازی ۵۲ است. سابد بر این اشتباه تعمدی باشد.

آنچه در ذهنت می‌بینی همان را می‌گیری. تمام شد. جایی برای مانور کردن وجود ندارد. خب متأسفانه ما همین طرز تفکر را در فیلمبرداری عادی هم اعمال کردیم. هیچ فیلم اضافی بر نداشتیم، هیچ چیز، در نتیجه ما ماندیم و فنون سرهم کردن سکانسها، استفاده از خطاهای بصری، و اگر می‌خواستیم کارتون تازه‌ای خلق کنیم، متوسل شدن به نقاشی متحرک. ما همین عوامل را داشتیم یعنی پنجاه و یک کارت برای بازی داشتیم در حالی که به یک دست کامل نیاز بود، بنابراین مسئله این بود که ورقها را مثل تردستها به هوا بریزیم و بگیریم و امیدوار باشیم کسی متوجه نشود که یک کارت کم است.

باب تیلور: همانطور که می‌دانید، شما می‌توانید هر اندازه که دلتان بخواهد فیلمبرداری اضافی کنید، درست؟ و بعد هم برداشتهایتان را انتخاب کنید، خیالتان هم راحت باشد که به اندازه کافی پوشش دارید. اما در فیلم نقاشی متحرک، همین الآن باید کار درست از آب درآید. باید درست بشود، چون از نخستین لحظه‌ها، از زمانی که طرح نماها را می‌ریزم، دورنمایی را ترتیب می‌دهم، زاویه‌ها را جور می‌کنم و بازی شخصیتها، از آن لحظه تا وقتی به فیلم درمی‌آید پنج، شش ماه طول می‌کشد. و دیگر برای هر گونه تغییری دیر است، و دیگر نمای پوششی وجود ندارد، نمی‌توانیم از نمای ربط دهنده استفاده کنیم، مگر از نمای لایه. دویا سه زاویه فیلم وجود ندارد که بشود از آن استفاده کرد. بنابراین از این نقطه نظر کار مشکل است. مبارزه طلبانه هم هست.

باز کالیک: تنها پند عاقلانه‌ای که می‌توانم به شما بدهم این است که در چارچوب جدول کاریتان، هر اندازه که می‌توانید فیلمبرداری کنید. البته کسانی مثل جان فورد هم هستند، ولی خدای من فقط یک جان فورد وجود دارد؛ تو می‌دانی که او همانجا سر صحنه تدوین می‌کند و این بی‌نظیر است. تصور نمی‌کنم کسان زیادی وجود داشته باشند که بتوانند چنین کاری را بکنند. او عملاً دستش را روی عدسی دوربین می‌گرفت و بعد برمی‌داشت و هرگز نمی‌رفت حتی برشهای خام را ببیند، چون می‌دانست راهی برای برش آن فیلم وجود ندارد؛ آنچه تو می‌بینی همانست که او گرفته. به نظر من این استثنایی است.

برای بقیه ما... من فیلم آواز برایان را چهارده روزه برای تلویزیون ساختم و چیزی در حدود هشتاد و پنج هزار فوت فیلم برداشتم، چون می‌خواهم در اتاق تدوین به

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

دوربین های متعدد

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

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

رالف نلسون: من بارها چند دوربینه کار کرده ام... به خصوص در سکانسهای پرتحرک، اما گاهی در صحنه ای که می خواهی قسمتی از حرکات هنرپیشه ها تداخل داشته باشد و یکی از آنها از کادر خارج است، آن وقت من در آن واحد با دو دوربین کار می کنم، آنها تداخل پیدا می کنند و می توانید بعداً باند صدا را قطع کنید.

پل مازورسکی: در صحنه ای در فیلم بلوم عاشق، جایی که سه هنرپیشه جورج سیگال، سوزان آنسپاچ و کریس کریستوفر سون روی نیمکت بودند و سوزان گیتار می نوازد و بعد یکی از هنرپیشه های مرد گیتار را می گیرد، این صحنه بسیار حساس و مشکل بود، چون دلم می خواست احساس شود که فی البدیئه بازی می شود. اما، به دلیل اشکال موزیک، مجبور شدم آواز را به گونه ای تمرین کنم که به نحو خاصی به نظر برسد. سه بار دو دوربین برای آن کاشتم، به عبارت دیگر من شش دکور داشتم، و هر بار که دوربین را می کاشتم، آنها صحنه را از آغاز بازی می کردند. اما تا مرحله مشخصی دوربین را به کار نمی انداختم، بنابراین آنها نمی دانستند من از چه مرحله ای فیلمبرداری می کنم. اینها دیگر غریزی است.

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

در نظر گرفتن هنرپیشه ها

رومن پولانسکی: بدون در نظر گرفتن دور بین من همیشه صحنه را با هنرپیشه ها ترتیب می دهم. وقتی آنها تمرین می کنند بررسی شان می کنم، بعد می گویم تا فیلمشان را بگیرم.

برناردو برتولوچی: من آماده ام که در حین فیلمبرداری خیلی چیزها را تغییر بدهم. چیزی که نمی توانم تغییر بدهم حضور دور بینها است. برای من بسیار مهم است. دور بین، دیدگاه من است، حضور جسمانی من نزدیک به هنرپیشه ها است.

وینسنت شرمن: فیلم بی ایمان را که می ساختم، هنگامی که به عوض برشهای کوتاه فراوان، نماهای تعقیبی طولانی داشتم، به دلیل برنامه ریزی از شب قبل نبود. بلکه به دلیل کار کردن روی صحنه در همان لحظه بود و به شکلی که می دیدم و ارزشهای آن صحنه را ارزیابی می کردم. به خودتان می گوید، «اینجا بهتر است نمای تعقیبی داشته باشم تا قطع کنم، چون هیجان صحنه بهتر حفظ می شود.» هر نمایی به این ترتیب مؤثر تر می شود.

من فکر می کنم معمولاً این اتفاق برای هر کارگردانی می افتد. با یک طرز فکر مشخص می رود سر صحنه، ولی بعد وقتی شما تمرین می کنید چیزها متحول می شوند. شما باید آمادگی داشته باشید که از این چیزها بهره برداری کنید. برخی از بهترین چیزها خود انگیزه و غیرمنتظره اتفاق می افتند. بنابراین شما هم باید از فرصت استفاده کنید و فیلم بگیرید. سعی شما بر این است که هر صحنه حتی الامکان مؤثر باشد. می خواهید نکته داستان را تا آنجا که می توانید مؤثر کنید.

رائول والش: شما وقتی با فیلمنامه سر صحنه هستید، ترتیب دادن نماها کار آسانی است. آن را می دانید، و می دانید چگونه باید آن را ترتیب بدهید. البته فرق کار سینمایی با نمایش روی صحنه و اشکالش همین است — قدیمها که ما تا ساعت ۳ و ۴ صبح کار می کردیم — وقتی طلوع آفتاب می آمد خانه، می دیدم یک فیلمنامه جلو ایوان خانه ام افتاده، مثل روزنامه؛ یک نفر همانطور آنرا آنجا پرت کرده بود. ما بر می گشتیم سر کار و از ساعت ۹ صبح دوباره شروع می کردیم.

شناخت دکور صحنه از تجربه ناشی می شود. من اغلب جمعیت‌های انبوه را کارگردانی می کنم: جنبشهای بزرگ و از این قبیل. فکر می کنم غریزی بود. بسیاری از کارگردانها از جمعیت زیاد قرار می کنند. قدری وحشت می کنند، به خصوص کارگردانان جوان، ولی جمعیت مرا متوحش نمی کند، هر چه تعداد بیشتر، بهتر. مشخص می کردید که چگونه وارد بشوند، بعد مرخصشان می کردی. يك بار من در ایتالیا فیلمی ساختم که بیشتر از چهار هزار نفر سیاهی لشکر داشت. ما معمولاً چهار، پنج روز با چهار هزار نفر کار داریم. بعد شما سرانجام به نماهای درشت می رسید و فقط از دوهزار نفر استفاده می کنید. خب آن دوهزار نفری را که بیرون کرده بودیم با چاقو و شمشیر دم در استودیو منتظر من بودند. می خواستند بدانند چرا از کار بیکارشان کرده ایم.

متجلی کردن هنرپیشه

روبن مامولیان: در فیلم *هلهله* اگر دقت کنید وقتی هلن مورگان پس از آنکه سم را می خورد و در حال مرگ است — صداهایی از پنجره به گوش می رسد که قرار است سرو صدای ترافیک نیویورک باشد ولی امروز مشکل است تشخیص بدهید که چیست. آن روزها ما نمی توانستیم برویم بیرون فیلمبرداری کنیم و بعد صدای فیلم بگذاریم. مجبور بودم ترافیک را روی صحنه بیاورم تا به هنرپیشه کمک کنم. با اضافه کردن کنترپوان* می توانید به او کمک کنید.

نمی دانم آیا متوجه شدید یا نه، ولی زمانی که هلن مورگان روی آن صندلی نشسته است، صدای باز شدن در آسانسور در راهرو هتل به گوش می رسد، و دو آدم جوان، جوانهایی بسیار شاد، دارند با یکدیگر درباره مسایل متفرقه گفتگو می کنند. و می خندند. متوجه شدید؟ آنها با صحنه هیچ ارتباط ندارند. ممکن است بگویید، «پس برای چی از آن استفاده شده؟» علتش این است که خوشحالی دیگران، بدبختی او را ده برابر بیشتر جلوه می دهد.

در آنجا، می خواستم که صدای ترافیک به تدریج زیاد شود تا دست آخر بتوانم آژیر آمبولانس، یا ماشین آتش نشانی را به آن اضافه کنم. صدای ناراحت کننده دیگری به جز صدای آژیر نیست. و لا بلای صدای ترافیک خیلی طبیعی به نظر می رسد. صدای

*counterpoint

آزیر در اوج صحنه هُلن مورگان به گوش می‌رسد. بعد شما تصویر سنجی را می‌بینید که با ضرب‌ه‌ای به صدا درمی‌آید و روی تصویر سر او تداخل می‌کند. خب این سه عامل کل ماجرا را به شدت مؤثر می‌کنند. من نمی‌دانم در مورد شما چقدر مؤثر بود؛ ولی هر طور که باشد تأثیرش ده برابر صحنه‌ای است که هُلن مورگان تنها نشسته باشد. این چیزها كمك می‌کنند.

وینسنت شرمِن: اولین نمای بت دیویس در فیلم آقای اسکفینگتون یکی از آن کارهای کوچکی است که من کردم وقتی که می‌خواهی هنر پیشه‌ای را عرضه بکنی و دنبال راه جالبی برای وارد کردن او می‌گردی. تلاش کوچکی است برای نمایشی‌تر کردن عرضه او. مثل بار اولی که در فیلم آشنای قدیمی با میریام هاپکینز روبرو می‌شوید و پشتش به شماست. او داشت با تلفن صحبت می‌کرد. صدایش را می‌شنیدید. بعد همان‌طور که دوربین به طرف بالا حرکت کرد، او هم برگشت. اولین بار است که او را می‌بینید. به نظر من هر کاری از دستتان برآید که آب و روغن اولین ورود هنر پیشه را زیاد کنید، نباید کوتاهی کنید. فکر می‌کنم در مورد من ناشی از تجربه‌ام در کار تئاتر باشد. در تئاتر همیشه سعی می‌کنید به هنر پیشه ورودی نمایشی بدهید. سعی می‌کردید موقعیت را برایش جور کنید.

آلفرد هیچکاک: در فیلم روح، مارتین بالزام با يك نمای درشت عرضه می‌شود. چون می‌خواهید تهدید جدیدی را وارد کنید او را به این ترتیب عرضه می‌کنید.

برش به نمای درشت

وینسنت شرمِن: ما می‌دانستیم که نمای درشت داشتن در يك صحنه مهم است، نه تنها به خاطر اینکه می‌خواهید حالت صورت هنر پیشه یا واکنشش را نسبت به چیزی نشان بدهید، بلکه هنگامی که می‌خواهید جمله‌ای را از گفتگو حذف کنید، باید کاری بکنید تا بنوانید آن جمله را حذف کنید، دلایل بسیار بسیاری وجود دارد که چرا کاری را که انجام دادید، انجام دادید. نمی‌خواهید به عقب برگردید و نمای دوباره بگیرید. این کار همیشه دردناک است. در واقع، در چهل فیلمی که تاکنون ساخته‌ام، فکر نمی‌کنم هرگز، جز در یکی دو مورد، به عقب برگشته باشم و نمای دوباره گرفته باشم. هر گاه در

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

آلن دوان: تعداد نماهای مشخص کننده صحنه و برداشت من هرگز به بیشتر از سه تا چهار نمی‌رسد، اگر برسد. اکثرًا يك برداشت است — برداشت اول. چون وقتی قرار است آنرا تکه تکه بکنم، برایم مهم نیست که به اصطلاح يك صحنه کامل باشد. اگر در حد نزدیک به خوب باشد، به حد کافی خوب است. اگر قرار باشد لا بلایش نمای درشت به کار ببرد، به هر حال آنرا تکه تکه می‌کنید، پس جای نگرانی نیست. نمای درشت آن را تصحیح می‌کند. یعنی يك جور پل زدن.

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

تعداد نماها

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

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

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

ژان رنوار: من عقیده دارم که باید به انجام بازی متعهد بود. شما صحنه را دارید. معتقدید که خوب است بگیری‌دش. می دانید، من صحنه‌هایم را معمولاً فقط يك بار فیلمبرداری می‌کنم. در استودیو، افراد ما ادامه می‌دهند— آنها دست کم پنج برداشت می‌خواهند. [آنها معتقدند] اگر پنج برداشت نداشته باشی، فیلم شاهکاری هم نخواهی داشت. به خودم که باشد، معمولاً يك برداشت برمی‌دارم. دوست دارم متعهد باشم، خوشم می‌آید که برده تصمیم باشم. اگر بدانم که آن نماهای (برداشتهای) اضافی را نخواهم داشت که برش کنم، نمای اضلیم بهتر خواهد شد. ولی اگر بدانم که برداشت اضافی دارم، می‌گویم، «اینکه خوب نیست— بهتر است از نماهای درشت استفاده کنم.» از این طرز تفکر اصلاً خوشم نمی‌آید.

راجر کورمن: من برداشتها، برداشتهای هر صحنه یا تعداد دکورها را محدود نمی‌کنم. بهترین کاری را که از عهده تان برمی‌آید انجام می‌دهید. من سعی می‌کنم مطابق برنامه‌ای پیش بروم، و معمولاً خیلی طبق برنامه عمل می‌کنم، ولی نمی‌توان دقیقاً پیش‌بینی کرد. من این روزها برداشتهای بیشتری می‌گیرم تا پیشترها. می‌توانم بگویم حالا حد متوسطم به چهار یا پنج برداشت رسیده درحالی‌که قبلاً حد متوسطم دو تا سه برداشت بود.

تعداد صحنه در روز

راجر کورمن: بستگی دارد به اینکه شما داخل استودیو فیلمبرداری کنید یا خارج و در محل. در فیلمبرداری خارج از استودیو، باید بتوانید روزی سی تا چهل صحنه را بگیرید. می‌توانید خیلی بیشتر هم بگیرید. در داخل استودیو، سرعت شما خیلی کند می‌شود، علتش نورپردازی است. نورپردازی در همه جا کندتر از فیلمبرداری در آفتاب است و نورپردازی در محیطهای طبیعی کندتر از نورپردازی در استودیو است. بنابراین اگر شما مثلاً چهل صحنه خارج در روز می‌گیرید، در داخل این تعداد به بیست و پنج صحنه تقلیل پیدا می‌کند. می‌تواند خیلی متفاوت باشد.

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

اما در ارتباط با نورپردازی، تفاوت بزرگی وجود دارد. امروزه ما خوشبختیم که احتیاجی به نور زیاد و آن وسایل حجیم و جاگیر نداریم. واقعاً لذتبخش است. به همین دلیل من ساعت نمی بندم، چون تمام وقت صرف نورپردازی صحنه می شود. من فقط انگشتهایم را به هم می زنم و به زمان فکر می کنم. من بیشتر اوقات در حال گفتن این جمله ام، «کسی به ساعتش نگاه نکند.» من ساعت نمی بندم. روی میزها، در اتومبیل و همه جا و حتی در رادیو ساعت هست. تو با تجربه به می آموزی که به وقت احترام بگذاری.

روایت داستانی ساده

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

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

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

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

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

آزمایش کردن اگر به منظور خاصی نباشد کار احمقانه ای است. شما می گوید، «بیاید آزمایش کنیم... اینجا را حذف کنیم، اینجا را قطع کنیم... تا ببینیم چه پیش می آید.»

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

يك صحنه به شما می گوید که باید چگونه فیلمبرداری شود. شما نمی توانید تنها يك روش فیلمبرداری برای آن اتخاذ کنید. به عنوان مثال، روش سنتی فیلمبرداری يك صحنه عبارت از اینست که: با يك نمای عمومی شروع می کنیم، با نمای متوسط ادامه می دهیم و با نمای درشت هم تمامش می کنیم. اغلب صحنه ها اینطور فیلمبرداری می شوند. ولی در فیلم علامت زورو، من تمام این ترتیب را معکوس کرده ام. با نمای درشت شروع می کنم و با نمای عمومی خاتمه می دهم. به صحنه بهتر می آید. شما نباید هرگز خودتان را دربند بگذارید — می گویم نباید — چون من چیزهای مورد علاقه خودم را دارم. وقتی شما تمام راههای قراردادی موجود را مورد استفاده قرار دادید، همینطور روشهای خودتان را، اگر خوشبخت باشید، ناگهان چیزی در ذهن شما جرقه می زند. از ذهن من چیزی بیرون نمی تراود. بلکه چیزی در آن فرو می رود. شاید فکرهای بکر در هوا شناور باشند. هر فکر خوبی که به نظرم رسیده، هرگز به ذهنم خطور نکرده، بلکه در ذهنم فرورفته. و من هم گفته ام، «اوه بله، خدای من، همین است.» ناگهان شما راهی را کشف می کنید که بهترین روش است. مهم نیست که قبلا از این روش استفاده کرده یا نکرده باشید. من هرگز توصیه نمی کنم که شکل خاصی از فیلمبرداری یا روش مشخصی یا روند ویژه ای را برگزینید.

هر صحنه باید روش خاص خودش را القا کند. تا آنجا که یادم می آید در فیلم علامت زورو صحنه فرماندار فاسد اسپانیایی بود. اوروستایان بیچاره را تحت فشار قرار داده بود که به هر ترتیبی مالیاتشان را بپردازند، حتی اگر پول نداشته باشند. صحنه ای بود که آن افسر پلید، بازایل رات بُن و يك گروه بان مشغول جمع آوری مالیات بودند. گروه بان کنار میزی نشسته بود و روستایان فقیر هم جلوی ایشانه بودند. هر کدام با چندرغازی که داشتند می آمدند. بعضی اصلا پولی نداشتند، بنابراین باید شلاق می خوردند.

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

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

تعقیبها / مضامین خنده دار

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

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

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

در فیلم حقیقت تلخ، در يك صحنه ماشین خراب شده بود و کاری گران‌ت و ایرنه دون مجبور می‌شوند شب را در خانه‌شان بمانند در حالی که طلاقشان ده ساعت ۱۲ قطعی می‌شد. بنابراین فقط یک ساعت وقت بود تا گران‌ت قبول کند که آیا زنش با کس دیگری رابطه داشته یا نه. فکر می‌کنم برای اولین بار است که کسی در فیلم از گفتگوی دوگانه استفاده می‌کرد. او در اتاقی در طرف دیگر خواب بود یا می‌کوشید بخوابد که فکری به سرش زد — می‌خواست با زنش آشتی کند ولی نمی‌توانست غرورش را جریحه دار کند بنابراین یکی از آنها باید موضعش ضعیف‌تر می‌شد. زن می‌پرسد، «چی شد برگشتی؟»

و او هم شروع می‌کند که، «هیچی، داشتم فکر می‌کردم چقدر با هم زندگی خوبی در این خانه داشتیم، حالا دوباره با هم اینجا هستیم ولی همه چیز فرق کرده، حیف است که شرایط جور می‌هستند که هستند، چون اگر متفاوت بودند، خب جریان متفاوت می‌شد، می‌فهمی چی می‌گم؟»
«بله، می‌فهمم.»

«خب من آدم همین را بگویم. پس بر می‌گردم به... خب شب بخیر.» و همین‌طور ادامه پیدا می‌کرد.

روی دیوار يك ساعت شماطه دار بود. من با ساعت یازده شروع کردم. و ساعت دوازده طلاق نهایی می‌شد و آنها برای همیشه از هم جدا می‌شدند. من یک ساعت را به چهار تا یک ربع تقسیم کردم و سر هر پانزده دقیقه ساعت تك زنگی می‌زد. زمانبندی خوبی بود — سه بار از مضمون استفاده می‌کنی و بار چهارم نتیجه می‌دهد. اغلب مضمونهای خنده دار بر «قاعده سه گانه» بنا می‌شدند. این تقریباً قانون ننوشته‌ای بود. به عنوان مضمون، من از بلندگوهای در اندازه‌های گوناگون استفاده کردم بزرگ برای نمای عمومی، متوسط برای نمای متوسط و بعد يك کوچولو برای نمای لایبی.

فیلمبرداری در مکان حقیقی یا دکور

آبراهام پولونسکی: فرقی میان دکور و يك مکان حقیقی نیست، فقط دکور از يك مکان طبیعی چیزهای کمتری دارد. بنابراین کار کردن در دکور مشکل‌تر است چون کمک زیادی به تو نمی‌کند. وقتی که دکوری را بر نامه‌ریزی می‌کنی، فقط چیزی را به دست می‌آوری که نقشه‌اش را چیده بودی در حالی که در طبیعت چیزهایی وجود دارد که عقل تو هرگز به آن نمی‌رسد.

مایکل وینر: من تمام فیلمهایم را در مکانهای حقیقی می‌سازم. پایم را هم به استودیو نمی‌گذارم — از آنجا متنفرم — و همیشه ترجیح می‌دهم از جاهای حقیقی استفاده کنم. البته کار مشکلی است، و گاهی از جاهایی سرد می‌آوری که انتظارش را نداری. فکر می‌کنم مضحکترین این اتفاقات در فیلم عقرب اتفاق افتاد، که فیلمی است دربارهٔ سیا، و طبعاً باید قانع کننده می‌بود. مدیر تهیه در واشینگتن به من گفت، «چه جور عمارتی برای سیا بگیریم.»

گفتم، «خب خود سیا را بگیر.»

او گفت، «ها، ها، ها، می‌گر می‌شود عمارت سیا را گرفت.» من هم حتی يك لحظه فکر نکردم که ممکن است بگیرد، يك هفته بعد گفت، «من به سیا تلفن زدم، گفتند می‌توانیم برویم آنجا فیلمبرداری کنیم.»

خب این فیلم نشان می‌دهد که چگونه سیا چپ و راست آدمها را ترور می‌کند. خودشان را می‌کشند، دیگران را می‌کشند، و این فیلم دقیقاً در عمارت سیا فیلمبرداری شده بود.

اما فیلمبرداری در محل طبیعی، به خصوص که این روزها خیلی هم رایج شده — و من همیشه طرفدارش بوده‌ام — گاهی مجبور تان می‌کند تا به شصت، هفتاد، هشتاد محل بروید و این مکانها فیلم شما هستند، دکور شما هستند، تزیینات شما هستند و تصویر شما بر اکران سینما هستند، که بسیار مهم است. وقتی درگیر شدید، پشتکار فراوانی لازم است، چه در انتخاب محل و چه در مراحل اجازه ورود گرفتن و قانونی کردن موقعیت.

من همیشه عقیده دارم که کارهای مقدماتی باید هفته‌ها پیش از شروع کار ترتیب داده شود، باید به کارکنان بگویید که، «من باید اجازه نامه امضا شده و مدارك قانونی را سه یا چهار هفته قبل از فیلمبرداری ببینم،» چون مردم اغلب قول می‌دهند ولی وقتی با کاغذی که باید امضا کنند نزدشان می‌روی یادشان می‌افتد که باید از محل برای مقاصد دیگری استفاده شود و تصمیمشان عوض می‌شود. بنابراین کار مکانیکی پراهمیتی است که ارزش هنری بسیار دارد و کافی نیست که بگویید، «رفتم پیش شهردار و قول داد که چهارشنبه می‌توانیم آنجا فیلمبرداری کنیم.» حرف بی‌معنی است. شما باید این قول را روی کاغذ و به صورت امضاء شده در دست داشته باشید که شهردار دیگر نتواند زیرش بزند... به علاوه اصلاً نمی‌توان معطل شد.

ممکن است بگویند، «فردا امضایش می‌کنیم و با پست برایتان می‌فرستیم.» من

هرگز پست را هم قبول نمی‌کنم. به مدیر تهیه می‌گویم، «برو و آن سند را بگیر و بیاور و اگر نیافریدی فکر محل دیگری باش.»

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

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

ژاک دمی: وقتی فیلمنامه را می‌نویسم، باید مکان را در ذهنم داشته باشم. همیشه به همین روش کار کرده‌ام. محلی را در شهر در نظر می‌گیرم و اینکه چگونه مردم وارد آن می‌شوند. بعد از آنکه مکان مشخص را در ذهنم به وجود آوردم درباره آدمها فکر می‌کنم. در فیلم چترهای شر بورگ همینطور عمل شد. مجبور بودم از پاریس فرار کنم، این بود که رفتم گردش کنار ساحل بکنم. يك شب هنگام غروب آفتاب در شر بورگ بودم. فوق العاده زیبا بود به رستورانی رفتم تا غذایی بخورم و به هتل رفتم تا اتاقی بگیرم و ناگهان همه چیز به ذهنم رسید. در شر بورگ بود که همه چیز در ذهنم شکل گرفت.

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

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

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

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

پرده عریض

پرده عریض اصطلاحی کلی است، برای تعریف فیلمهایی که نسبتشان (اندازه نسبی عرض کادر فیلم به طول آن) از فیلم معمولی بیشتر است — ۱٫۳۳ به ۱. پاناویژن، سینما سکوپ، ویستاویژن، سینه راما، همه نامهای تجاری عدسیهای خاصی هستند که نسبتی برابر ۱٫۸۵ به ۱، ۲٫۵۵ به ۱، ۲٫۳۵ به ۱ والی آخر دارند. همانند سایر نوآوریهای فنی، کارگردانان در این مورد هم نظرهای متفاوتی دارند.

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

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

وینسنت مینه‌لی: در فیلم بریگادون، برای اولین بار از پردهٔ عریض استفاده کردم. در آن موقع ما هنوز به نماهای درشت خوبی نرسیده بودیم، نماهای درشت همیشه اعوجاج داشت. البته من همیشه از به کار بردن این عدسیها بدم می‌آمده. حتی حالا هم برایم مفهومی ندارد. ولی از همان زمان استفاده کرده‌ام، چون وجود دارد. من معتقدم که عدسی ۱۸۵ به ۱، خیلی بهتر از سینما سکوپ است، گو اینکه سینماها، اسکوپ را ترجیح می‌دهند، و این طبعاً به استودیو حکم می‌کند که فیلم را چگونه بسازد... خط افقی طویل نوعی احساس آرامش می‌دهد، چون چیز بیشتری در اطراف ندارید، از بالا و پایین حذف می‌شود.

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

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

لیوماکاری: از سینما سکوپ متنفر بودم. برای اینکه زیادی عریض بود. متصدی دوربینم

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

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

عدسی ها

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

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

گفت، «کاری که می توانی بکنی این است که یا قطع کنی یا تصویرها را درهم بیامیزی. باید نماي عمومی را با يك عدسی سی و پنج بگیری بعد با يك پنجاه و بعد هفتاد و پنج عوض کنی و دست آخر هم برای نماي درشت از يك عدسی صد و پنجاه استفاده کنیم. در حدود دوسانتهی دماغش می رسیم.»

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

«عملی نیست.»

«چطور است با يك عدسی متوسط مثلاً پنجاه میلیمتری بگیریم، و از کمی بالاتر

شروع کنیم.»

گفت، «در آن صورت مجبوری به قدری عدسی را نزدیک ببری که صورتش را لمس کند و در آن صورت تمام منافذ صورتش مثل دره های کره ماه نمایان می شود چون

نمی توانی تصویر را نرم کنی.» همانطور که می دانید برای نمای درشت هر چه به صورت نزدیکتر بشوید، باید تصویر نرمتر و محوتر بشود. کل نما به تصویری که تدریجاً محو می شود تبدیل می شود و راهی برای این محو تدریجی وجود ندارد.

من آن روز صبح آمدم سر صحنه و هیچ تصویری هم نداشتم که می خواهم چه کنم، ولی در عین حال دلم نمی خواست منصرف بشوم. پس از شبهای پیاپی بی خوابی و به نتیجه نرسیدن ناگهان چیزی در ذهنم درخشید. وارد استودیو که شدم یادم آمد وقتی هفت ساله بودم پدر و مادرم يك فانوس خیال به من هدیه کرده بودند يك فانوس کوچولوی قرمز که يك چراغ نفتی کوچک هم در میانش بود و مخزنی هم روی فانوس قرار داشت. ما ملاقه ای آویزان می کردیم. تمام پسر عمو و پسر خاله هایم را دعوت می کردیم و برایشان برنامه اجرا می کردم. فانوس يك اسلاید شیشه ای داشت به این قطع، که روی آن چهار عکس رنگی بود. اسلاید شیشه ای را وارد مخزن می کردی و اولین تصویرش روی پرده می افتاد و همه بچه ها دست می زدند، بعد کمی آنرا به جلو می راندی و تصویر دوم ظاهر می شد، بعد سومی و بعد چهارمی. ناگهان این قضیه به یادم آمد و به بیل گفتم، «یافتم، یافتم.»

«چی را؟»

«راه حل محو و نرم کردن تصویر را.»

«با چی؟»

«با فانوس خیال.»

او گفت، «تو عقلت را از دست داده ای؟»

گفتم، «نه يك فانوس خیال بیاور.»

گفت، «چی؟»

گفتم، «ببین، چرا يك تکه شیشه نگیریم، آن وقت به عوض چهار عکس، تصویر را معمولی می گیریم و شیشه را قطورتر و قطورتر می کنیم تا جایی که بتوانی با عدسی چهل و هشت صورت را بگیری بی آنکه منافذش معلوم بشود.»

او گفت، «آخر ما وسیله ای نداریم که بتوانیم این شیشه را روی آن سوار کنیم؛ مگر اینکه آن را روی...»

گفتم، «بیا وسیله اش را بسازیم.» يك کارگاه و افرادش را وارد استودیو کردیم و من برایشان توضیح دادم، «قضیه فانوس خیال این است؛ حالا چیزی را که من می خواهم بسازید.» يك روز تمام طول کشید. وسیله ای جلو عدسی دوربین کار گذاشتند. گاربو

معمولاً ساعت پنج و نیم کارش را قطع می کرد. این وسیله ساعت شش آماده شد. به او گفتم، «باید بمانی. این آخرین نمای فیلم است.» دوبار نما را گرفتیم چون باید خیلی نرم از آب درمی آمد. روز بعد آنها را دیدم. اولین برداشت بد بود، غیر ممکن بود. دومین برداشت چیزی است که در فیلم دیده اید. بنابراین اگر بخواهم يك عدسی انتخاب کنم، حتماً چهل و هشت را برمی گزینم با مقادیر زیادی پخش کنندگی.

پیتر جیمز: اختراع وحشتناکی وجود دارد به نام عدسی زوم، که شاید در فیلمسازی تا به حال از هیچ چیزی آنقدر سوء استفاده نشده باشد. معمولاً بیشتر فیلمسازان جوان از آن سوء استفاده می کنند. وسیله شرم آوری است. مثلاً در تغییر صحنه های حساس، کارگردانانی را سراغ دارم که از این وسیله، به عنوان تنها راه تبدیل صحنه ای به صحنه دیگر استفاده می کنند. منظورم این است چه لزومی دارد وقتی می خواهی فلان زن را نشان بدهی، از تیغه يك علف با پسزمینه محو شروع کنی و بعد روی زن میزان کنی؟ آخر کجای این قضیه آنقدر حساس است؟ چرا باید چنین کاری کرد؟

به علاوه عدسی زوم کاری می کند که فکر می کنم مردم متوجه نمی شوند. وقتی شما روی چیزی زوم می کنید، تماشاچی را به طرف موضوع نمی بری. بلکه موضوع را به طرف تماشاچی می بری. تفاوت عاطفی عظیمی وجود دارد. مردم این را درک نمی کنند. شما به عقب زوم می کنید، از آن موضوع دور نمی شوید. موضوع را از تماشاچی به عقب هل می دهید. تفاوت بسیار زیادی است.

رنگ

روبن مامولیان: به تصور من رنگ روی پرده سینما باید به عنوان يك جنبه عاطفی مورد استفاده قرار بگیرد. اگر شما آنرا مستقیماً به عنوان بیان يك حالت عاطفی در صحنه به کار ببرید، خودش از عهده جنبه های زیبایی شناسی کار برمی آید. همیشه زیبا خواهد بود و از نظر عاطفی صحیح. اگر از نظر عاطفی و نمایشی نادرست باشد، صحنه را خراب می کند. اجرای بازیگر را خراب می کند و لاجرم فیلم را خراب می کند. وقتی شما با رنگ سروکار دارید، این رنگ تأثیر مشخصی روی افراد می گذارد، چه نسبت به آن خود آگاه یا ناخود آگاه باشند. برخی از آنها آرا می بخشند و بعضی دیگر برانگیخته اند. بدون تردید هیجان انگیزترین رنگ، رنگ قرمز است. توالی رنگ قاعدتاً باید به اوج برسد، که این اوج تنها می تواند رنگ قرمز باشد. نه زرد و نه آبی،

قرمز. برای رسیدن به آن با سیاه و سفید شروع کنید، بعد به آبی تیره و سبز تیره و سپس به زرد بروید، آنگاه سبز روشن، نارنجی و بعد قرمز.

خب حالا من در فیلم خون و شن چگونه این کار را کردم. یعنی که افسران آخر از همه صحنه را ترك كنند. در این صورت بی معنی می شد. اینجا يك مسئله پیچیده وجود دارد. باید انتخاب کنی. خب هر وقت با مسئله پیچیده ای از این دست روبرو می شوی یعنی واقعگرایی — و من درباره واقعگرایی ظاهری صحبت می کنم، نه حقیقت عاطفه — در يك طرف و سبك سازی مطلق در طرف دیگر، همیشه دومی را انتخاب کنید. این چیزی است که تماشاگران می پذیرند. در مورد فیلم خون و شن به مدیر صحنه و دستیارم گفتم که میهمانان را به گروههای سی نفری تقسیم کند — اولین گروه سیاه و سفید بودند، گروه دوم آبی تیره، زرد، سبز، نارنجی و بالاخره آخرین گروهی که خارج می شدند افسرانی بودند به رنگ قرمز.

او حقیقتاً فکر کردم من عظم را از دست داده ام. گفتم، «چطور می شود چنین کرد؟ افسرها باید اول بیرون بروند.»

من توضیحی ندادم فقط گفتم، «خب دیگر...»

«پس لباس آبیها چگونه با هم بیرون بروند؟»

«نمی دانم چگونه. همینقدر می دانم که می روند. باید به همین ترتیب بروند.» به نظر دیوانگی می آمد، اما من همینطور فیلمبرداری کردم. در هر برش شدت رنگ بیشتر بود. حتی يك نفر هم نگفت که این درست نیست. تأثیر رنگ از واقعگرایی بیشتر است. خودتان هم متوجه نمی شوید.

نورپردازی

آلن دوان: من نورپردازی از پشت سر را که در کارهای گریفیث به وفور دیده می شود، دوست داشتم — که انعکاس نور را به عوض نور مستقیم آفتاب بر مردم می تاباند. گریفیث و بیتزر [فیلمبردار همیشه گریفیث] در ترکیب فیلم به طور کلی استاد بودند. می توانم بگویم که نورپردازی از پشت سر و از دو طرف دواصل کار ما بود. این روزها خیلی کم از این سبك استفاده می شود. خیلی کم.

هوارد هاوکس: من از روزهای ابری خوشم می آید. بهترین نماهای دنیا را در چنین روزهایی می شود گرفت. نور آفتاب درخشان مشکلترین نور برای فیلمبرداری است.

ما معمولاً خلاف جنوب، جایی که آفتاب می آید کار می کنیم. اغلب وقتی نمای درشت می گیریم، می دهم توری بالای سر افراد نگاهدارند، و فقط اندکی نور جبران کننده در جلو می دهم. به این ترتیب از خشونت نور آفتاب پرهیز می کنیم. نور بخش کننده — شبیه تور ماهیگیری است ولی خیلی ظریفتر. نور مستقیم و شدید آفتاب را می شکند و به تو اجازه می دهد روی صورتها کار کنی.

رابرت آلدریج: نورپردازی مایل به تاریکی ارتباط به نقاشان کلاسیک ندارد. سؤال فوق العاده ساده ای است. به عنوان مثال، من دارم به آن خانم در ردیف دوم نگاه می کنم. دلم می خواهد بدانم به چه می اندیشد. اگر به جای صورتش نور بیشتری روی دیوار پشت سرش بتابانیم، در آن صورت تمرکز من از او برگرفته می شود. این ربطی به رامبراند ندارد. آنقدر پیچیده نیست. اگر نور را به دیوار پشت افراد بتابانید، نقطه تمرکز شما دیگر آنقدر شدید نیست.

در استودیوی مترو [گلدین می یو]، اوایل کار اگر فیلمبرداری وارد صحنه می شد و نورپردازی نمی کرد، بلافاصله او را اخراج می کردند. اگر قرار بود هزاران دلار خرج يك صحنه بشود، دلشان می خواست چشمشان آنرا ببینند. من شخصاً فکر می کنم دلم نمی خواست آن صحنه را ببینم. می دانم که آنجاست. اما، ترجیح می دهم ببینم آن خانم چه شکلی است.

پرده تقسیم شده

هال اشبی: احساسم به من می گوید که هنوز می شود از آن [پرده تقسیم شده] استفاده کرد. ولی باید از پیش برنامه ریزی شود. در آن صورت می توانید هر نما را آماده کنید، فیلمنامه مصور را تهیه کنید و بگویید، «بسیار خوب این نما را اینجا می گذاریم و آن یکی را آنجا.» اما باید بدانید که چرا اصولاً می خواهید از این روش استفاده کنید. هر وقت فیلمی باشد که حقیقتاً بخواهم درگیرش شوم، دوست دارم از پرده تقسیم شده در آن استفاده کنم.

مثلاً، هرگاه يك یا دو شخصیت اصلی وجود دارند، و شما بخواهید که از طریق بصری آنها را بهتر بشناسانید؛ اگر در اوایل فیلم از این فن استفاده کنید به نظر من بسیار مؤثر می افتد — هرگاه بتوانید ده دقیقه فیلم را ظرف دو دقیقه نشان بدهید — تا مثلاً گذشته فردی را عرضه کنید، که چگونه به این نقطه خاص رسیده است، یا چگونه از

آنجا به اینجا رسیده، کاری که به طور معمول ده دقیقه فیلم را می گیرد، با استفاده از روش پرده تقسیم شده، در کمتر از دو دقیقه نشان داده می شود، در شق اول ممکن است شما اصولاً از نشان دادنش صرف نظر کنید چون وقت زیادی می گیرد. در این صورت خیلی مؤثر خواهد بود؛ و به شما این فرصت را می دهد تا ماجرای داستان را در اوایل فیلم طرح کنید. آنگاه ممکن است مواردی را کشف کنید که بتوانید از آن استفاده کنید. نکته ای در مورد این فن مرا مسحور می کند؛ به نظر من معرکه است، چون معتقدم مردم تصویرهای آنرا جذب می کنند.

صداگذاری فیلم

منظور از صداگذاری، روندی است که از طریق آن، پس از فیلمبرداری از تصویرها، صدا به فیلم اضافه می شود. لزوم این کار، گاهی تحت شرایط تهیه فیلم و گاهی انتخاب فیلمساز است.

هال اشبی: تصور می کنم به دلیل تجربه های اولیه ام در صداگذاری بود که به این نتیجه رسیدم که تنها موردی که مایلم از آن استفاده کنم، زمانی است که بتوانم اجرا را بهتر کنم، چون در صداگذاری بعد از فیلمبرداری عامل مرده ای وجود دارد. می تواند چیز مرده ای باشد. شما در صحنه صداپردازی هستید، و می کوشید تا صدا را به گونه ای ضبط کنید که فواصل مکانی رعایت شود، ولی وضوحش به قدری زیاد است که به گوش غیرطبیعی می رسد.

مایکل وینر: به نظر من وقتی فیلمبرداری در خارج از استودیوست چاره دیگری وجود ندارد. می توان آنرا به حداقل رساند، ولی نمی شود گفت که به اندازه کافی با باند صدا مجهز شده. هنرپیشه ها همیشه فکر می کنند، در صداگذاری کیفیت کارشان افت می کند. همیشه به من می گفتند مارلون براندو از صداگذاری متنفر است و به آن تن نمی دهد، ولی مجبور بود صداگذاری کند. و سرانجام از آن خوشش آمد — البته همه چیز را هم صداگذاری نمی کرد — و وقتی صداگذاری می کرد گفت، «می دانی، دارم حسایی پیشرفت می کنم.» و به نظر من اغلب همینطور است.

سینما و تلویزیون

باز كاليك: من اكران بزرگ را درك نمی كنم. عذر می خواهم، ولی من عاشق تلویزیونم. عاشق این هستم كه برای تلویزیون كار كنم. آن را درك می كنم. تا به حال هفت اجرای نمایشی را به فیلم درآورده ام. هنوز هم نمی فهمم. نمی فهمم چگونه در خدمت آن پرده بزرگ لعنتی باشم. اصولاً در حرفه مادودیدگاه متفاوت وجود دارد. یکی آنكه می گوید صحنه را آماده می كنی؛ دوربین را اینجا می كاری، و هنرپیشه ها را مطابق آن هدایت می كنی. فكر می كنم اريك رومر نمونه برجسته این كار است، اما این روشی است كه از آغاز صنعت سینما به كار گرفته می شده است.

حتی می گویند، دوربین را نباید بیش از حد افقی حركت داد، چون دكور می چرخد.

بعد آن دیدگاه دیگر است كه می گوید، «تكانش بده.» من در مكتب فیلمسازی اورسن ولز بزرگ شده ام. از وقتی فهمیدم كه در تلویزیون دارم چكار می كنم، اورسن ولز و فیلمهایش مرجع من بودند، به نظر من فیلمهای او از نظر داستانگویی، حركت و گونه گونگی صحنه ها واقعاً باور كردنی نیست؛ او دوربین را روی كف زمین می كاشت، كاری كه تاكنون كسی درباره اش حتی صحبت هم نكرده بود. به نظر من بسیاری از این روشها بعد از اورسن ولز رایج شد.

بعد این دیدگاه متفاوت وجود دارد كه می گوید، «ساكن نگاهش دار و بگذار هنرپیشه و اجرا به طرف تو بیایند و از تو دور شوند، کمی هم دوربین را افقی حركت بده» حالا اگر تو اورسن ولز باشی تمام صحنه را هم به دور خودت می چرخانی. نه تنها آن، بلکه از طرفی امبرسونهای باشكوه را داری كه از نظر كار دوربین و فن تالی ندارد. يك نمای معر كه دارد كه بالای پلكان طبقه سوم يك عمارت شروع می شود و می رود پایین و وارد يك اتاق غذاخوری كوچك می شود و سایر قضایا.

اعتراف می كنم كه وقتی پرده عریض [در مقابل پرده تلویزیون] مطرح است اصلاً نمی دانم باید چكار كنم. كوشیده ام ثابت نگاهش دارم و بگذارم كه حركت به طرف آن بیاید. حركت را امتحان كرده ام. عاشق عدسی زوم هستم. می توانم هوشمندانه از آن استفاده كنم چون تغییر فاصله كانونی آن روی پرده تلویزیون محسوس نیست. می گویند نمی شود روی اكران بزرگ از آن استفاده كرد چون تغییر فاصله كانونی آن پسزمینه را عوض می كند. حرف مفتی است. من از این وسیله استفاده می كنم و خوب هم استفاده می كنم. با عدسی زوم همه كاری می توانم انجام بدهم. ولی وقتی قرار است

برای يك مورد نمایش از آن استفاده کنم، دلشوره می گیرم. از آن استفاده نمی کنم. آن را با يك عدسی ساده عوض می کنم.

برگردان سریع فیلم

رالف نلسون: در چند فیلم آخرم، از وسیله ای استفاده کرده ام که کمک بسیار بزرگی به من کرد. من سالهای سال تجربه کار در برنامه های زنده تلویزیون را دارم، جایی که با وسایل الکترونیک کار می کردم و تمام چهارپاشش دستگاه مونیتور* و آنچه را که نشان می دادند به چشم می دیدم. وقتی برای نخستین بار وارد يك استودیو فیلمبرداری شدم، از روشهای قدیمی آنها مبهوت ماندم. اولاً اینهمه آهن و فولاد و داربستهای فلزی، کندی روند خود فیلم، وضعیت عدم انطباق حاکم که حتی خود فیلمبردار هم نمی دید دارد از چه چیزی فیلمبرداری می کند... از این طرف سرک می کشید، از آن طرف و بالاخره دوربین را جلو می کشید و از میان منظره یاب آن نگاه می کرد، و طبیعی بود که موقعیت عدم انطباق حاکم باشد. آنگاه به من شرح می داد که چه دیده است و من تا روز بعد خودم هم آنرا نمی دیدم، اگر فیلمبرداری خارج از استودیو بود که تا چهار روز بعد.

از آن زمانها تغییرات زیادی رخ داده است. در چند فیلم آخرم، از دوربین ویدئو استفاده کرده ام که بلافاصله فیلم را با تلویزیون تماشا می کنم. برای نخستین بار از این روش در فیلمی با جیم براون که برای متر و گلدین می یر می ساختم، استفاده کردم. آنها هم در مورد مخارج آن قدری تردید داشتند. من متقاعدشان کردم که جیم هنرپیشه تازه کاری است و کار اصلیش فوتبال است؛ اگر او با من این برداشتهای تلویزیونی را ببیند، اجرای بهتری ارائه خواهد داد. که همینطور هم شد و آنها متوجه شدند که سرمایه گذاریشان بیهوده نبوده است. از آن زمان، من همیشه از این روش استفاده کرده ام، چون بلافاصله می بینم چه کرده ام. بنابراین وقتی برداشتهای روزانه را می بینم دیگر موجهی برای شگفتی نیست چون هر آنچه را که فیلمبردار دیده من هم دیده ام.

حقه های سینمایی (تروکاژ)

هوارد هاوکس: در سکانس قطار فیلم ریولو بو، می روید پایین که ببینید قطار از کجا راه می افتد. نمای خوب در ایستگاه چنین خواهد بود که آن را از چپ به راست بگیری. برای همین هم ما نماها را از چپ به راست گرفتیم تا اینکه به بالای تپه رسیدیم و آنرا معکوس کردیم و از راست به چپ رفتیم. اگر این کار را بر عکس کرده بودیم، تماشاچی حسایی گیج می شد... و بعد یادداشتی برای بنده می آمد که، «یادت باشد وقتی قطار به طرف مقصد می رود، حرکتش از چپ به راست است؛ در بازگشت از راست به چپ حرکت می کند.» البته، اگر به نمای خوبی برسیم که خلاف این است، کافی است فقط فیلم را معکوس کنیم. و حتی اگر حروف روی قطار را هم نتوانید بخوانید، باز عملی است. بالتوی آدمها معکوس دگمه می شود؛ تفنگدارها چپ دست می شود؛ ولی کسی متوجه نمی شود.

جورج پال: وقتی با جمعیت کار می کنی اکثراً مجبوری از حقه های سینمایی استفاده کنی. می دانید چرا؟ چون سیاهی لشکر گران است. به عنوان مثال برایتان تعریف می کنم در جریان فیلمبرداری فیلم هودینی چه اتفاقی افتاد. رودخانه یخ زده ای وجود دارد و هودینی قرار است وارد سوراخی در آن بشود. پلی هست و قرار است هزاران نفر روی آن به تماشا ایستاده باشند. ما دوربین را پایین کاشتیم که نمی توانستی بیشتر از یک ردیف و نصفی از جمعیت را ببینی. و خوشبختانه در شهر و روی پلی که فیلمبرداری می کردیم، هشت تیر چراغ وجود داشت. ما کنار هر تیر چراغ سی و دونفر را فیلمبرداری کردیم، و پرده را هشت بار تقسیم کردیم، در نتیجه جمعیت زیادی یافتیم. و در حقیقت صدای هزاران نفر شنیده می شد. حالا اگر حقیقتاً هزاران نفر بیاوری، مخارجت هشت برابر بیشتر خواهد شد. طبیعی است که درست کردن فیلم هم کمی خرج برمی دارد، ولی آن را یک نفر و در لا براتوار انجام می دهد. بی لطف هم نیست. حقه زدن به مردم هم خودش رضایتی دارد.

رونالد نینم: همانطور که می دانید در فیلم جهنم زیر و رو (حادثه در پوزیدون) کشتی ما یک چیز کوچولویی است. فکر می کنم ماکت کوچولوی بدی هم نباشد. بسیار هم خوب بود. ولی بگذارید همین جا اعتراف کنم که اصولاً من از ماکت متنفرم. این یکی هشت متر طول داشت. واقعاً زیبا بود. ساختنش چهار پنج ماه طول کشید. آن را از روی نقشه

کوبین مری ساختند. کشتی اصلی کوبین مری وقتی اقیانوس اطلس را می پیمود، طول خودش را در ۵۰ ثانیه طی می کرد. مدل مادر پنج ثانیه طول خودش را می پیمود. بنابراین باده برابر کردن سرعت معمول دوربین، کشتی ماهم آن طول را در پنجاه ثانیه طی می کرد. و این کار آن را به تناسب مناسب رساند.

بخش سوم

زیر نورافکنها

در صحنه

نقش کارگردان

لیومك كاری: داری به طرف استودیو می رانی و اصلاً نمی دانی می خواهی چه کنی، نزدیکتر که می شوی، فشار عصبی بالا می رود و وقتی به دروازه استودیو می رسی، دیگر نمی توانی صبر کنی که بررسی و بگویی چه کنند.

فریتس لانگ: من قانونی داشتم که همیشه صبحها نفر اول سر صحنه باشم. قاعده بر این است، که فیلمبرداری اولین نما را ساعت ۹ شروع کنی. همکارانم را خیلی به خودم نزدیک می دانم، چون با هم کار می کنیم. منظورم این است که اگر کسی چرخه را که دوربین روی آن قرار دارد حرکت بدهد، و بداند که به دلیل خاصی باید دوربین را در نقطه خاصی نگاه دارد، اگر نداند چرا باید این کار را بکند، ممکن است دوربین را یا بیش از حد جلو ببرد یا به حد کافی نبرد. بنابراین من سر ساعت هفت در استودیو هستم، همیشه اولین نفر.

می دانید چرا؟ دلیلش ساده است. گاهی باید اضافه کاری کنید — که معمولاً باید بکنید — قاعدتاً باید هنرپیشه اول را بفرستید برود خانه، چون اگر زنی ساعت پنج یا شش صبح بر خیزد و گرم بشود و قرار باشد که اولین نما ساعت نه صبح فیلمبرداری شود، نماهای درشتی که ساعت پنج و شش بعد از ظهر از او گرفته می شود چندان قابل توجه نخواهند بود؛ این طبیعی است. پس اورا می فرستید برود، و شما یکساعت بیشتر کار می کنید. من دوست ندارم از همکارانم بشنوم که، «البته آقای لانگ، شما ساعت نه صبح می آیید و طبعاً يك یا دو ساعت کار اضافی برای شما مهم نیست.» اما وقتی ساعت

هفت صبح می آیم و با گروه کار می کنم و با آنها می نشینم و قهوه ای می خورم، دیگر نمی توانند این حرف را بزنند. من هرگز با کسی اشکال پیدا نکرده ام.

آلن دوان: اولین فیلمی را که کارگردانی کردم، افراد گروه به من گفتند باید چه کنم. اولین کاری که کردند این بود که صندلی ای به من دادند و گفتند، «روی این بنشین». يك بلندگو هم دادند دستم و گفتند، «توی این داد بزن».

گفتم، «چی داد بزنم؟»

داد می زنی "بیا اینجا" یا "حرکت". فقط به فیلمبردار بگو کی دوربین را راه بیندازد و کی خاموش کند. فقط بگو "قطع" او قطع می کند؛ او قطع می کند؛ و دیگر فیلم نمی گیرد. بگو "حرکت" دوربین را راه می اندازد. بعد پرچمی تکان می دهی و ما از روی تپه می آییم پایین، یا وارد می شویم و نقشمان را اجرا می کنیم.

استیون اسپیلبرگ: یکی از نصایحی که هنری هاتاوی به من کرد این بود که هر دقیقه روز باید بدانی می خواهی چه کنی. نصیحتش این بود: حتی اگر هم نمی دانی می خواهی چه غلطی بکنی، تظاهر کن که می دانی.

جک نیکلسون: من کوشیده ام از تمام قابلیت های حرفه ای اطرافم نهایت استفاده را ببرم و افرادی را به کار می گرفتم که نمی ترسیدند. در فیلم گفت، بران من با يك گروه سازمان یافته کار می کردم، و گروه های سازمان یافته ای که من با آنها کار می کنم، معمولاً می کوشند تقلید گروه های دیگری را که من قبلاً با آنها کار می کردم — گروه های به اصطلاح سازمان نیافته — در بیاورند. این بدان معنی بود که از افراد کمتری برای کار استفاده می کردند. هر گروه سینمایی تا حد مشخصی دچار بی سازمانی است.

می دانید هر فیلمی شرایط خاص و مشکلات خود را دارد؛ مثلاً چه جوری شیرینی ها را از فلان متل به ته دره برسانی و در عین حال دستگاه مولد برق هم کار بکند؟ برای من تجربه آموزنده ای بود. فرضیه من این بود که از آغاز چیزی درباره کار نمی دانستم. با افرادی که در کارشان حرفه ای بودند ارتباط برقرار می کردم. می گفتم، «من واقعاً چیزی در این باره نمی دانم. بنابراین اگر پام را از گلیمم بیرون گذاشتم یا اگر خرابکاری کردم. کافی است به من بگویی به من بر نمی خورد فقط بگو. چون دلم می خواهد یاد بگیرم و اینهم آخرین فیلمی نیست که می خواهم بسازم.» همیشه کمکم

می کردند.

به عبارت دیگر اگر هم تو کاری نکنی، فیلم ساخته می شود. اگر دلت می خواهد تمام روز بخوابی، تکنیسینها کارشان را ادامه می دهند. آنها روش کار خودشان را دارند. مسئله این است که تو چقدر بتوانی بر روش آنها تأثیر بگذاری، همانطور که عکسش هم صادق است.

هل مازورسکی: وقتی کار گره می خورد و اتفاقی نمی افتد، همیشه كمك گرفتن از دیگران مفید است. معمولاً هم کسی پیدا می شود که كمك کند. ممکن است به يك چایخانه سر کوچه بروی و قهوه و کیکی سفارش بدهی و در حالیکه مشغول بحث درباره سیاست روز هستی بگویی. «راستی به نظر تو اگر یکنفر واقعاً از روی دیواری بالا رفت...» این كمك را در خیابان هم می توانی بگیری.

رالف نلسون: به عقیده من جوئی که خلق می کنی، درك افراد درگیر و طبیعت زندگیهایشان بسیار مهم است. برای من اساس کار است.

یان گادار: اگر می خواهید فیلم کارگردانی کنید، لطفاً حتماً يك دستیار خوب پیدا کنید. سعی کنید خودتان را با اشخاص فهیم محاصره کنید. از بله بله گوها پرهیزید. آنها از همه بدترند.

لیومك کاری: در ایام قدیم مشاور یعنی کسی که عملاً مسئول هر کاری بود: داستان، مضمونهای خنده دار، به نمایش گذاشتن برداشتهای روزانه، کار کردن روی تدوین، عرضه نسخه های چاپ شده، برش دوباره فیلم وقتی نمایشهای اولیه خوب از آب در نمی آمد و غیره. حتی، گاهی بعضی سکانسها را هم دوباره فیلمبرداری می کرد. اما در آن روزها اسم شما را در عنوان فیلم ذکر نمی کردند. دست اندرکارها می دانستند کی چکار کرده است. مثلاً ایزونیک تالبرگ هرگز نامش را روی چیزی نمی گذاشت. منهم در نهایت فروتنی کوشیدم همین روش را دنبال کنم. با وجودی که بیشتر از صدا تا فیلم لورل و هاردی ساختم ولی به ندرت اسمم ذکر شد.

استانلی کریمر: قدرت کار خلاق بسته به قابلیت است که قادر باشی جوئی به وجود آوری

که نویسندگان و هنرپیشه و کارگردان و موسیقیدان همگی به گرد هم آیند و استعدادهایشان را بروز دهند. گاهی این مجموعه محصول مزخرفی تولید می‌کند، ولی زمانی هم که همه با هم کار کنند درخششی به وجود می‌آید.

هال اشبی: در فیلم هارولد و ماد تلاش کردیم از کسانی استفاده کنیم که حقیقتاً فیلم برایشان جالب بود. وقتی شبها بعد از پایان کار جمع و جور می‌کردیم، همه بچه‌ها همه کاری می‌کردند اگر کسی کابل‌های سیم را جمع می‌کرد من هم کمک می‌کردم. مهم نبود، باید به هم کمک می‌کردیم تا جمع و جور می‌شد که همه بتوانند استراحتی بکنند. این طوری نبود که کسی درآید و بگوید، «این کار من است، آنهم کار فلانی.» که معمولاً چنین اتفاقی می‌افتد.

رابرت آلدریج: من عقیده دارم که پیشنهادهای افراد را نباید دست کم گرفت. اگر فلان کارگر ساده با فکر تازه ای پیش می‌آید نباید مسخره اش کرد شاید او بهترین فکر را درباره فیلم ارائه کند. مجموعه پیشنهادهایی که افراد، افرادی که تشویق می‌شوند، به فیلم می‌کنند شگفت‌آور است. زمانی که سیسیل ب. دومیل در پارامونت بود من در همان استودیو دستیار بودم. در آن زمان هیچکس به دومیل پیشنهادی نمی‌کرد. جرأت نمی‌کردند. خب این بد بود، چون امکان داشت پیشنهادهای ارائه شوند که نتایج خوبی به بار می‌آورند.

ویلگوت شومن: اشکال کارگردانی این است که «رو بناست». تو در حقیقت يك نظام خودکامه را اداره می‌کنی. آدمهای خلاق را داری، فیلمبردار داری، تدوینگر داری و البته هنرپیشه‌ها را. به عنوان کارگردان باید ترتیبی بدهی که آنها مجال خلاقیت پیدا کنند چون — به طور کلی — همه آنها به تو متکی هستند. بنابراین به نفع آنهاست تا جایی که امکان دارد به آنها آزادی بدهی. برای فیلمبردار و حشمتاك است با کارگردانی کار کند که مراقب هر زاویه، هر نما و هر ترکیبی است.

جورج استیونس: آدم به جایی می‌رسد که همیشه این اشکال پیش می‌آید که دیدگاه خاصی را به افرادی که نظریات فردی خود را دارند، اعمال کند. برای تشخیص واقعی فیلم داشتن يك دیدگاه مشخص ضروری است. به همین دلیل راحتتر است که حرفه

افراد دیگر را بخوبی بشناسید تا دخالت لزوماً نه با وسوسه، بلکه با هماهنگی منطقی و مشخص توأم باشد.

کوستا - گاوراس: کارگردان باید بداند که چه توقعی می‌تواند داشته باشد. هر هنرپیشه‌ای انعطاف‌پذیری و حساسیت خاص خودش را دارد. غالباً افراد در مورد برخی کارها می‌گویند، «عملی نیست.» واقعیت این است که عملی است. کارگردان باید به این آگاه باشد، و مهم است که فیلمبردار هم بداند که او می‌داند.

فرانکلین شفتر: در این سرزمین عجایب که تو مسئولی برای هر آنچه اتفاق می‌افتد آمادگی داشته باشی لحظات تکان‌دهنده‌ای پیش می‌آید. و ناگهان متوجه می‌شوی که يك نماي اصلی را صحنه‌آرایی کرده‌ای، چون باید چنین باشد. و بعد هنرپیشه‌ای از راه می‌رسد و کاری می‌کند که بافت و تار و پود هر چه را که برنامه‌ریزی کرده بودی به هم می‌زنند. حق با اوست. و بلافاصله باید ترتیبی بدهی، که ادامه کار در آن جهت پیش برود. در روند فیلمسازی، هنگامی که متوجه می‌شوی هر آنچه نقشه‌اش را ریخته بودی غلط است، لحظه فوق‌العاده‌ای است. و اینکه تصور فردی دیگر واقعاً عالی است. حقیقتاً لحظه بزرگی است.

آلفرد هیچکاک: ... یکی از بزرگترین مشکلاتی که ما داریم چیزی است که من آن را حال و هوا می‌نامم. در این صنعت ما روش عجیبی داریم، اینکه فردی که عنوان کارگردان هنری دارد، به محض اینکه صحنه رنگ شد می‌گذارد می‌رود، حتی قبل از اینکه اسباب و اثاثیه را بیاورند، حتی پیش از آنکه آنجا را فرش کنند. بعد فرد جدیدی می‌آید، مسئول مبلمان است: می‌رود و مبل و قالی، لوازم تزئینی و نقاشی و غیره را انتخاب می‌کند و می‌آورد، این مرد مسئول مهم‌ترین بخش دکور است، حال و هوای آن. به جای اینکه مسئول مبلمان باشد باید نویسنده بشود، چون باید روحیه کسی را که در آن اتاق زندگی می‌کند بشناسد. که نمی‌شناسد، و به همین دلیل است که فیلمهایی را می‌بینید که شکل و شمایلی مصنوعی دارند. چون بسیار بد دکور شده‌اند.

و تنها روشی که برای مقابله با این کار دارم این است که عکاسی را با فیلم‌رنگی می‌فرستم آنجا. در فیلم سرگیجه جیمز استوارت نقش کارآگاه بازنشسته‌ای را داشت که در سان فرانسیسکو زندگی می‌کرد و به مدرسه حقوق می‌رفت. بنابراین من به

عکاس گفتم، «بروسان فرانسیسکو، خانه يك کارآگاه بازنشسته را پیدا کن، دقت کن که حتماً به مدرسه حقوق برود، برودر خانه اش و از آنجا عکس بگیر. تمام جزئیات را بگیر و برگرد و صحنه را طبق آنها دکور کن.»

این کار بسیار مشکلی است. همیشه امکان فیلمبرداری در مکانی حقیقی وجود ندارد. این تصمیمی است که باید بگیرد. بستگی دارد. اگر قرار باشد که يك صحنه گفتگوی طولانی را بگیرد و بیرون می‌روید و این صحنه را در ماشین روبازی در خیابان می‌گیرد، ناچارید تمام صحنه را، به خاطر سروصداهای خارج، بعداً صداگذاری کنید. حالا می‌توانید این کار را بکنید یا بهترین پسرینه ممکن را فراهم آورید. که هم می‌تواند خوب از آب درآید و هم بد.

دست کم می‌توانید این امکان را به هنرپیشه‌ها بدهید که راحت باشند و صحنه را خودانگیخته و طبیعی بازی کنند. در مکانهای خارج از استودیو حواسشان پرت می‌شود. رفت و آمد اتومبیلها و راننده‌ها تمرکزشان را می‌گیرد. بسیاری فیلمها این گونه ساخته شده که دوربین را جلوی ماشین می‌بستی و شیشه جلو را هم برمی‌داشتی، ولی این خطر را داشت که مجبور شوی از نوروی صحنه صداگذاری. خیر، وقتی بخواهی يك صحنه گفتگوی طولانی را دوباره صداگذاری کنی، عواطف ضروری را به دست نمی‌آوری. این است خطری که با آن مواجه‌ای.

روبن مامولیان: من دو مورد به خاطر می‌آورم که هیچکس باور نمی‌کرد ممکن است درست از آب درآید، همه آنها هم افراد خلاق بودند. يك نمونه اش در خیابانهای شهر بود که فکر کردم چرا از ضبط صوت استفاده نکنیم و فکرها و یادآورهای فرد را به شکل شفاهی روی يك نمای درشت صامت کار بگذاریم. در آن روزها، از صداگذاری بعدی خبری نبود. همه چیز را سر صحنه می‌گرفتیم.

سیلویا سیدنی در سلولش در زندان بود. يك نمای درشت، خیلی بزرگ از او می‌خواستیم. گاری کوپر و تمام هنرپیشه‌ها را دوروبر دوربین جمع کردم با صدای زنگ در، زنگ زندان و صداهاى دیگر؛ و روی نمای درشت ساکت او فکرش به یادش آمد، حرفی که کوپر به اوزده بود، و اتفاقات دیگری که افتاده بود. همکاران و دستیارانم می‌گفتند، «این دیوانگی محض است و تماشاچیان را مغشوش می‌کند. می‌گویند پس گاری کوپر کو؟ حال آنکه صدایش می‌آید. چطور می‌تواند حرف بزند در حالیکه لبهایش تکان نمی‌خورد؟»

گفتم، «ببینید، قضیه روشن است، من مطمئنم تماشاچی می پذیرد.» هیچکس باور نکرد.
ولی عملی شد.

پیتر بوگدانوویچ: وقتی افسار فیلم را به دست آوردی، کار تمام است. از زمان فیلم ماه کاغذی و از جمله در ساختن خود ماه کاغذی، برش نهایی را خودم کرده ام، اما اشکال به دست آوردن مقدار مشخصی از قدرت در این است که مردم می ترسند به تو بگویند چه فکر می کنند. می ترسند بگویند، «از این خوشم نمی آید.» یا «عذر می خواهم، ولی این قسمت را دوست ندارم.» یا چیزی از این دست. یا می ترسند بگویند، «چرا؟» این قبیل سؤالاتها سالم است.

اگر بخت با تو باشد که به اندازه کافی قدرت به دست بیاوری، جرأت که بگویی، «برایم مهم نیست تو چه فکر می کنی، کاری که من می خواهم باید انجام بگیرد.» عالی می شود. اما در عین حال خوبست شرایطی داشته باشی که به تو بگویند، «فکر نمی کنم این فکر درستی باشد»، و تو بگویی، «چرا؟ بگو چرا.»

ژان رنوار: من دلم می خواهد روی تمام اجزاء فیلم کنترل داشته باشم: روی کارگردان هنری، فیلمبردار، هنرپیشه. دلم می خواهد بدانم آنها صمیمانه چه می کنند، و به آنها پیشنهاد کنم، و جایی که امکان انتخاب هست، به ایشان کمک کنم تصمیم بگیرند. ولی من — می دانید — به متخصص اعتقادی ندارم. اتفاق می افتد که هنرپیشه در روی من می ایستد و می گوید، «من این قسمت صحنه را دوست ندارم» درباره اش بحث می کنیم، و در صورت لزوم تغییرش می دهیم. به عبارت دیگر، من حق تصمیمهای صحیح را ادا می کنم همچنین جزئیات را؛ ولی دوست ندارم تنها انجامش بدهم. دوست دارم احساس کنم که گرداگرد کارگردانی من مشکلاتی وجود دارد، و من آنها را می شناسم و به اندازه دیگران در حل آن سهم هستم، و تکنیسین ها و هنرپیشه ها هم در نگرانی های من سهمی دارند.

استیو کرانتس: احتمالاً کار کارگردان در فیلم نقاشی متحرک مشکلتر از انواع دیگر فیلم است. در اینجا کارگردان از شخص ثالثی نظری نمی گیرد. او باید کاغذ سفید شروع می کند، و آن صفحه سفید باید به وسیله او طراحی شود، صاحب هنرپیشه شود دارای

فکر شود، شخصیت پیدا کند، خصوصیات اخلاقی بیابد. و ضمناً صداها باید جور شوند یا برعکس، هر جنبه آن از تصویری در ذهن تو سرچشمه می گیرد. بدون تلاش برای نوعی همیاری از فردی به دیگری این کار امکانپذیر نیست.

در نقاشی متحرك، مهمترین رقم خرج تو را فردی به خود اختصاص می دهد که قلم و کاغذ را در دست دارد. از این افراد زیاد داریم، و میزان حقوق این افراد فوق العاده بالاست، به خصوص آنهایی که به قول باب تیلر، قادرند، شخصیت هایی بسازند که زندگی بکنند. و عامل این چیز، درك «دود چراغ خوردن» و شناخت آنچه در فکر می گذرد و البته قدرت طراحی است.

می شود گفت باب [تیلر] در پیدا کردن افرادی که تا حدودی دوام آورده اند مؤثر بوده است، جوانهایی که توانسته اند کارهای نسبتاً کوچکی در ارتباط با سایر استودیوهای فیلمهای نقاشی متحرك پیدا کنند. اگر به شما بگویم که می خواهم از تو ستاره بسازم، عملی نیست. اما افرادی هستند که بارقه هایی دارند، کسانی که برای این قبیل چیزها حس دارند، تصورشان را دارند. مشکل بعدی این است که لوازم را برایشان تهیه بکنید، مداد و کاغذ و سایر قضایا.

استان براکچ: من سالهای درازی از زندگیم را در صنعت سینمای تجارتنی گذرانده ام. این شکلی از همیاری است، همه ما تمام تلاشمان را کرده ایم که «درامهای سوزناك» بسازیم. اولین فیلم من يك همیاری بود؛ فیلمبردارش کس دیگری غیر از خود من بود. خوب از آب در نیامد، بنابراین من بلافاصله مجبور شدم فیلمبرداری یاد بگیرم. اخیراً، کوشیده ام با دیگران همکاری کنم. و بهترین کاری که به این ترتیب ساختم، و می شود گفت يك اثر هنری بود، موسای آبی بود، که من فیلمنامه اش را نوشتم و هنرپیشه ای که برایش احترام بسیار قائلم آن را از بر کرد. آنوقت ما دو هفته به قدم زدن در محلی گذرانیدیم که من به اتفاق او برای محل فیلمبرداری انتخاب کرده بودم و کوشیدیم فیلمنامه را در روشهای گوناگون و جاهای گوناگون که برای هر دوی ما معنایی داشت بیان کنیم.

وقتی به مرحله ای رسیدیم که حس کردم به اندازه کافی پرهیجان است، فیلمبرداری را شروع کردم نتیجه موسای آبی شد. بسیار بسیار مشکل بود. فکر می کنم به طور کلی در کار هنری، واقعاً امکان همکاری هست. می توانم بهترین مثال را برای شما از کتاب زیبایی به نام گل بروگل درباره یان بروگل بیاورم، پسر بروگل

معروفتر. اوزندگیش را صرف نقاشی از گلها کرد. او و روبنس، که دوست نزدیک او بود، تصمیم به همکاری گرفتند. یان حاشیه کار را نقاشی می کرد و روبنس متن آن را. وقتی به نتیجه کار نگاه می کنید می توانید بگریید یا بخندید. دو نابغه با هم در تلاش اند. حتی اگر زحمات کار را هم به دقت تقسیم کنید، کاری که من با باب پنسن به هنگام ساختن موسای آبی کردم، این پدیده عجیب را به دست می آورید. تجربه من این است. این مشکلی است که هنرمندی که در استودیو کار می کند با آن روبرو می شود. همیشه متهم به دیکتاتوری می شود و همه همیشه از او متنفرند.

آبراهام پولونسکی: می توانید بگویید، «من می خواهم فلان چیز اتفاق بیفتد.» و گروه همکاری گویند، «می خواهی چگونه اتفاق بیفتد.» و شما می گوید، «نمی دانم، بیاید برویم آنجا ببینیم چطور می شود.» آنها بسیار خوشحال می شوند، و از اعتبار شما هم چیزی کسر نمی شود. اعتبار را زمانی از دست می دهید که بگویید، «این کار را بکنید.» و اشتباه باشد. با پرسیدن درباره نحوه کارها اعتباری از دست نمی رود.

رابرت آلتن: یک بار یکنفر گفت کارگردان فیلمهای پرتحرک باید به خشونت بازیکن خط حمله فوتبال باشد. فرسایش جسمی کار در این نوع فیلمها آدم را بدخلق می کند. اگر رئیسی یا به اصطلاح بازیگر خط حمله ای در کار هست باید تا جایی که ممکن است منصف باشد. باید جهت داشته باشد. باید بداند چگونه فیلمی می خواهد بسازد. باید رفتارش با همه یکسان باشد و برای همه احترام یکسانی قائل شود.

مایکل وینر: اگر زمانی هم خشن بوده ام، مطمئنم که یکی از افراد گروه بوده که کار را خراب کرده و ترتیبش داده شده بود. باید بگویم که در هنگام ساختن فیلم، کارگردان باید از خود قدرتی نشان بدهد. می دانید، استحکام زنجیر به محکمی ضعیفترین حلقه هایش است. و حلقه ضعیف خطر بزرگی برای همه و نه فقط برای کارگردان است.

رونالد نیم: یکی از اولین نکاتی که به عنوان کارگردان می آموزید این است که بیش از اندازه کارگردانی نکنید. این را گفتم، اما در عین حال نباید هم بگذارید که دیگران سکان را از دست شما درآورند. اگر فرصت به دست بیاورند این کار را می کنند. به

خصوص اگر مجبور باشید مثل من تو امان باده ستاره کار کنید. به محض اینکه فرصتی دست دهد، یکی از آنها پیشنهادی می کند، و دیگری هم می گوید، «خب بد نیست امتحانش کنیم.» و سرت را بچرخانی کار تمام است. پس باید قوی باشی. باید بگویی، «لطفاً همه خفه شوند و بگذارند من لحظه ای فکر کنم.» باید شلاق را دوسه بار تکان بدهی. باید بتوانی با آن بازی کنی.

رابرت آلتن: اگر فیلم کالیفرنیا نصف به نصف را دیده باشید، برای صحنه بوکس بازی رفتیم به استادיום المپیک. تصمیم گرفتیم پنج دور مسابقه بگذاریم. چند تا بوکسور خوب آوردیم و مسابقات واقعی راه انداختیم، به مردم هم گفتیم می توانند آزادانه بیایند و تماشا کنند. سه دور بین داشتیم، و سه شخصیت اصلیمان را در يك جا گذاشتیم. هیچکس تصور نمی کرد بتوانیم کاری را که می خواستیم انجام بدهیم ظرف يك روز تمام کنیم، ولی باید تمام می شد چون دوروز وقت نداشتیم. جمعیت را نمی توانستیم دوباره جمع کنیم.

جوی والش، که فیلمنامه را نوشته بود و همکار تهیه کننده هم بود، آمد با من ناهار بخورد و ساعت یازده و نیم کارمان تمام شد. وقتی شروع کردیم، بوکسورها مشغول شدند، ما فیلمبرداری را آغاز کردیم و هنرپیشه ها می دانستند باید چه کنند — تنها چیزی را که قدری دستکاری کردیم دعوای کوچك آخر بین آن دونفر است — در ظرف دوساعت کارمان تمام شد. فکر نمی کنم حتی يك کلمه به یکی از هنرپیشه ها حرفی زده باشم. آن عقب ایستاده بودم، پرسیدند شروع کنیم؟ گفتم بکنید. عملاً هیچ کاری نکردم. کمترین کاری نکردم جز اینکه اگر آنجا نبودم آنها کار را شروع نمی کردند.

آلن دوان: اگر قرار بود در استودیو فیلمبرداری کنیم، می رفتم سر صحنه و ترتیب حرکت هنرپیشه ها را در آن فضا به بهترین شکل می دادم. اگر فیلمبرداری خارج از استودیو بود، مقداری از پسزمینه الهام می گرفتم. پسزمینه هم همان اندازه از داستان را می گوید که ما می گوییم، گاهی حتی بیشتر. بنابراین همیشه از پسزمینه بهره برداری می کنیم. يك منظره جالب يا يك جاده یا هر چیز دیگری نفسه می تواند تأثیر نمایشی فوق العاده داشته باشد. يك درخت جای فوق العاده ای است برای اعدام يك نفر یا گفت و گوی دوستانه زیر آن — هر کدام که ایجاب کند.

هال اشبی: روز اول که سر کار رفتم به قدری عصبی بودم که نمی توانستم حرف بزنم، برونشیت گرفته بودم و جسماً بیمار بودم. يك هفته تمرین کردم تا ببینم کل قضیه عملی هست یا نه، و این را برای شخص خودم انجام دادم که ببینم از عهده بر می آیم یا نه. و بعد به دلایل عجیبی، به هر دلیلی که هست، وقتی برداشتهای روزانه را نگاه می کنی مقدار زیادی از خودت را در فیلم می بینی — بسیاری چیزهایی را که حس می کنی — و این تداوم پیدا می کند و طنز تو آشکار می شود. فقط چیزهای اساسی را حس می کنی.

جورج کیوکر: موقع کار در سر صحنه — و این در حقیقت شامل روابط با هنرپیشه های مرد و زن و همه می شود — وقت خیلی کند می گذرد و تو باید در کل قضا یا طبیعی رفتار کنی. جانب گرایی نکنی. وقتی به عنوان استاد سر صحنه هستی لوس می شوی. جسماً لوس می شوی. در وسط فیلمبرداری در يك صحرا هستی و تو می گویی من «کوکاکولا» می خواهم، و مسئول تدارکات نازنینت هم هر چه دلت بخواهد بلافاصله برایت فراهم می کند.

باید درباره این مسئله و گروه همکاران هم صحبت کنیم. منظور من گروه کارکنان قدیمی است. سنت فیلمسازی از سال ۱۹۱۰ برقرار بوده. برخی اصطلاحات هست که ممکن است دیگر امروزه مورد استفاده قرار نگیرد، مثلاً می گوید، «رفتار پیکو می شوی.» نمی دانم معنی اش چیست و همیشه می گفتم. عادت داشتم افراد را به بدترین نحوی تهدید کنم.

راه حل مسئله دست اندازی به نوعی شوخ طبعی است. این را می گویم چون سر صحنه از ساعت هشت صبح تا هفت شب تحت فشار عصبی هستی. لحظاتی هست که تو فوق العاده جدی هستی، ولی نمی شود که تمام روز را هم در سکوتی کلیسایی گذراند. دوست دارم کارزنده باشد؛ از سروصدا و این چیزها هم ناراحت نمی شوم. ولی آنوقت حساس می شوم، کنجکاوم می شوم. گوشهای تیزی دارم و فضولم. اگر کسی سر صحنه پیچ پیچ کند، به خصوص کنجکاوم می شوم بدانم درباره چیست، و این در عین حال تمرکز مرا از بین می برد.

چیزی که من دوست دارم این است که همه راحت و سر حال باشند. رابطه ای با هر کسی وجود دارد، گاهی لطیفه های کثیف و غیره، ولی من دوست دارم با افراد حرف بزنم. بعد لحظه هایی هم هست... که مردم شگفت زده می شوند چون خیلی به نظر آسان می رسد. اما نظامی کلی حکمفرماست — وقتی قرار است سکوت باشد، سکوت

است؛ و همین آن نکته فوق العاده دربارهٔ صحنه فیلمبرداری است. يك لحظه همه چیز درهم و قاطی پاطی می شود. بعد ناگهان هر کسی دارد کار خودش را می کند و خوب هم می کند و همه چیز جا می افتد. همه می دانند دقیقاً باید کجا باشند، باید چه کنند، و آیا حرکت جدیدی هست یا نه. اگر خلافتش را انجام بدهند قوانینی وجود دارد که توی دهنش می زند.

جیمز بریجز: من معتقدم نباید زیاده از حد به هنرپیشه ها نزدیک شد. نباید با آنها وقت گذرانی کنی، چون زمانی می رسد که از آنها می خواهی کار بخصوصی را انجام بدهند. اگر از نظر اجتماعی یا شخصی به آنها زیاد نزدیک شوی، به نظر من اشتباه است.

جان کاساوتیس: در این مملکت اگر به سینما علاقه مند باشی، می خواهی کارگردان بشوی. مثل موسیقی است. اگر بتوانی، دلت می خواهد مکنونات خودت را بنویسی. به نظر من سینما و موسیقی خیلی به هم نزدیک هستند، چون آنچه را که روی کاغذ می آوری از برگردان کار کسی دیگر مهمتر است. اما فکر می کنم امروزه احترام یا علاقه زیادی نسبت به زیبایی کارهای فنی درآمیخته با دیستان کلی وجود ندارد. فکر می کنم همه یاد می گیرند چگونه يك دوربین را پیاده کنند، سوار کنند، پر کنند، نوار مغناطیسی صدا را جا بزنند. اما اینکه رابطه اش چیست، مسئولیت فنی فیلمبردار، یا میزان کننده، یا دیگر اعضای گروه فیلمسازی در ارتباط با کل کار چیست، نامشخص است...

کارگردانها معمولاً با گروه کار آیشان به يك جوی نمی رود، چون معمولاً آنها نیستند که درگیر کارند، مگر اینکه نحوه کارتان تفاوت بکند. مثلاً به عنوان کارگردان وارد استودیو می شوم و به فیلمبردارم برمی خورم. اودستیاران خودش را دارد و آنها ارتش او هستند. فلانی در قسمت صدا هم ارتش خودش را دارد، و نقاش باید با فیلمبردار تماس بگیرد ببیند می تواند يك دیوار براق آنجا بگذارد یا نه. پس من کی می توانم با متصدی کار رابطه نزدیکی برقرار بکنم؟

کارل رینر: یکی از بهترین کارگردانهایی که من با او کار کردم کسی بود که هیچوقت نمی توانست تعریف کند چه می خواهد. اما، کارکردن با او واقعاً هیجان انگیز بود.

وقتی کاری را شروع می کردی، خیلی تشویقت می کرد. حتی اگر نمی دانست به کجا کشیده می شود هم رفتارش همین بود. تو را به هیجان می آورد. و تو مصمم بودی که او را راضی کنی.

به نظر من بخشی از قابلیت يك کارگردان این است که بتواند کارگردانی اجتماعی باشد. باید از این زمینه مساعد برای خلاقیت استفاده کرد. برخی از کارگردانها این کار را می کنند ولی حساسی تو را به وحشت می اندازند. بعضی با رفتاری دوستانه این کار را می کنند. به هر نحو که این کار را بکنی، باید انجامش بدهی. باید راهی برای انجامش داشته باشی، من يك مجموعه شاد راه می اندازم. به همه می گویم که کیف کنند. وقتی فیلم کمدی برمی داری بهتر است گروه شادی داشته باشی. ما می خندیم، شوخی می کنیم و مثل بیدستر با هم بازی می کنیم. از همین قضا، چیزهای بسیاری به دست می آید که در فیلم مورد استفاده قرار می گیرد.

جان کاساوتیس: من اغلب فیلمبردارها را اخراج کرده ام. دلیلش چیزی نبوده، جز اینکه من قادر نیستم در حال و هوایی، جز حال و هوای دوستانه کار بکنم. من دلم می خواهد زنم یا دوستم به راحتی به سر صحنه بیاید؛ دوست دارم مردم ببینند. خوشم نمی آید يك آدم عوضی بگوید، «این کیه؟ برو عقب. این يك صحنه طولانی است، ساکت باشید.» چون اگر جلو دوربین باشی در این صورت نمی توانی عمل کنی. «خب ساکت، شروع کنیم...» کجایی؟ منظورم این است که تو حتماً باید مرده باشی. بنابراین باید شرایطی باشد که بشود در آن کار کرد. کارکنان زمان کار خودشان را دارند، هنرپیشه ها هم همینطور. آنها می توانند مستقل از هم کار کنند و برای هم احترام متقابل قائل باشند، و این تنها چیزی است که لازم است، یعنی افراد درگیر کار یا برای یکدیگر احترام قائل باشند یا آنهایی را که نمی توانند محترم بشمارند از سر خودشان بازکنند. در حقیقت ربطی هم به من ندارد. و اگر افراد نتوانند به چنین مرحله ای برسند، دلم نمی خواهد در فیلم من وظیفه ای داشته باشند.

باب تیلر: تو باید فیلمت را بخوری، بخوابی و بنوشی، دیوانگی است، می دانید مطلقاً دیوانگی است. گاهی نیمه شبها در خواب راجع به يك سکانس حرف می زنم، که زنم بیدارم می کند و می گوید خفه شو. خیلی خوبست که آدم اینطور درگیر کار بشود.

پل ماریسی: راههای گوناگونی برای درست کردن يك فيلم وجود دارد. مردم فکر می کنند چون من فیلمها را به روش جنون آمیزی درست می کنم، این تنها راه تهیه فیلم است. برای من کاری است که سرگرم می کند. روش خودم را به کس دیگری پیشنهاد نمی کنم. این فقط حاکی از آن است که هزاران راه برای درست کردن فیلم وجود دارد. منظورم این است که شکل فیلم است. مطمئن نیستم روش فوق العاده یا چیز دیگری باشد، ولی سرگرم کننده است.

فدریکو فللینی: آدم هیچوقت کاری را که آرزو دارد انجام نمی دهد؛ کاری را که می تواند می کند. پس من ناچارم کاری را که می توانم، انجام بدهم، و شرایطم طوری است که بگویم کاری را که آرزو دارم انجام می دهم. اگر بروم و ببینم چه کرده ام، فقط چیزی را می بینم که از عهده اش برمی آیم و این حواسم را پرت می کند. دوست دارم مثل انسانی نابینا عمل کنم، دنبال تصویر تخیلی بروم تا خودم را اغفال کنم که دارم در این جهت می روم.

روبن مامولیان: من به این نتیجه رسیده ام که کار عملی فیلمبرداری يك فيلم، روند بسیار دردناك و رنج آوری از سر خوردگیهای كوچك مداوم است. آنچه را که تو به شکلی آرمانی تصور کرده بودی با گوشت و خون و شرایط موجود دست یافتنی نیست، بنابراین با هر صحنه احساس می کنی چیزی را از دست می دهی. و جریانی است که دل تو را به درد می آورد. اغلب، نتیجه کار را که می بینم احساس می کنم، «خدای من، اصلا خوب نیست، وحشتناك است، چقدر از آنچه تصور می کردم دور است.» اما اگر به حد کافی تلاش کنی، به اندازه کافی هیجان انگیز و خوب خواهد شد.

ژاك دمی: در جریان فیلم ساختن با روابط انسانی سروکار داری. با انسانها و باید آنها را دوستان خودت بدانی. واژه «بازی» را که می شناسید. شما درست مثل بچه ها بازی می کنید. با هم بازی می کنید، هرگز نباید این فراموش شود. بازی کردن یعنی کیف کردن. باید آزاد باشی هر کاری دلت می خواهد انجام بدهی. باید قادر باشی هر چیزی در ذهنت می گذرد را انجام بدهی. نباید هرگز فراموش کنید که کار پر لطفی است. من هرگز در فرانسه در استودیوی کار نکرده ام. ما معمولا سر ساعت ۸/۵ شروع می کنیم. شب با مزه می شود. بستگی دارد به فیلم که آن موقع چطور کار بکنیم. یادم

می‌آید در فیلم چترهای شربورگ، اصلاً فرصت خوابیدن نداشتیم. دلمان نمی‌خواست همدیگر را ترك كنیم و برویم. می‌خواستیم با هم باشیم. همه بسیار خوب با هم کنار می‌آمدیم. فوق العاده بود. خیلی می‌خندیدیم و همه عاشق هم بودیم. یاد می‌آید که طراح صحنه گفت که بهتر است جایی پیدا کنیم که شبها به آنجا برویم. بهتر است رستوران یا جای مشابهی را انتخاب کنیم، بنابراین کسی به هتل خودش نمی‌رفت.

وقتی شربورگ را می‌ساختیم، در يك ساختمان خالی کار می‌کردیم. در این ساختمان دو صحنه داشتیم و اتاقهای رختکن و غیره را. گفتیم چرا يك چایخانه هم همانجا راه نیندازیم تا هر شب همانجا دور هم جمع بشویم؟ غذاهای سبك سرد هم فراهم کردیم، فیلم هم نشان می‌دادیم و رقص هم می‌کردیم. هر شب، بعد از دیدن برداشتهای روزانه به آن چایخانه می‌رفتیم و کسی دلش نمی‌خواست آنجا را ترك کند. اغلب تا ساعت ۲، ۳ صبح همه آنجا بودیم. واقعاً به ما خوش گذشت. همیشه سعی می‌کنم برای ساختن هر فیلمی همین کار را بکنم.

هوارد هاوکس: گاهی به صحنه‌ای نگاه می‌کنی و صورت گرفته‌ای می‌بینی. اگر هنرپیشه‌ها خودشان از کارشان لذت نبرند، دلیلی ندارد تماشاچیان خوششان بیاید. بهتر است صحنه را با روحیه خوبی تهیه کرد تا روحیه عنقی.

جیمز بریجز: من ترجیح می‌دهم کارگردان باشم تا نویسنده. از تمام تجربه اجتماعیش لذت می‌برم. من از اینکه کاملاً خصوصی باشم خسته شده بودم. با اشتیاق در انتظار تجربه عاطفی و روانی سر صحنه هستم، حال آنکه وقتی سر صحنه هستم از آن متنفرم. یکی از دردناکترین و خسته‌کننده‌ترین کارهایی است که می‌توانم تصور کنم. من هم مثل همه مشتاق رفتن به اتاق تدوینم، که یکی از بزرگترین لذتهاست. آنگاه از هر آنچه در پی‌اش می‌آید وحشت می‌کنی اما جداً معتقدم که کارگردان نویسنده فیلم است و برای من این تغییر موقعیت هرگز اشکالی ندارد.

فدریکو فللینی: تاریخچه چهار یا پنج ماه فیلمبرداری داستان خصوصی کارگردانی نیست که می‌خواهد فیلمی بسازد، بلکه داستان سفر است، روابط متقابل، عشق، دشمنی و غرور است. بنابراین همه چیزها مربوط است به فیلمی که می‌سازید، چون

هر اتفاقی می افتد تحت این حال و هوا می افتد. هر چیزی انگیزه ای می دهد که در ارتباط با این حال و هوای خاص این فیلم خاص است. فقط با هم زندگی کردن است. بنابراین فکر می کنم قبل از هر چیز درس اخلاق است. همین که اذعان کنی چه چیزهایی در اطرافت وجود دارد و چه می بینی.

رابرت آلتمن: در فیلمسازی در واقع سه نقطه اوج وجود دارد. در کل جریان می شود گفت چهارتا. هر کدام هم مثل بال دوم است و تو را به نحوی طبیعی حفظ می کند. نخست زمانی است که تصور کار در ذهنت شکل می گیرد و می گویی، «می خواهیم این کار را بکنیم.» اما، وقتی که کار نهایی می شود و سر می گیرد، نود و هشت درصد نیر و و هر چقدر که داری، جز خونت را، از تو می گیرند، ودلت می خواهد کل کار را فراموش کنی. بعد فیلمبرداری را شروع می کنی و آن خودش چیز کاملاً تازه ای است. وقتی فیلمبرداری را تمام می کنم، دیگر همکارانم می دانند و برایم دست می گیرند، روز آخر واقعاً روز آخر است چون يك روز دیگر نمی توانم ادامه بدهم. در فیلم دزدانی مثل ما، آخرین نما را سر ظهر در ایستگاه راه آهن جکسن در می سی سی پی گرفتم، و ساعت يك من در طیاره ای بودم که عازم لوس آنجلس بود، چون دیگر نمی توانستم ادامه بدهم. بعد تدوین را شروع می کنیم که آنهم خودش چیز تازه دیگری است. فیلم را می بینم. وقتی کار تدوین فیلم لعنتی را تمام می کنی، می دانی که از شدت سر خوردگی بیماری. بعد فیلم روی پرده می رود و می توانی کیف کنی. اگر موفقیت آمیز باشد، لذت می ببری و اگر نباشد می گویی، «عیبی ندارد، کسی خبر ندارد.» کار تو با آن تمام است و موجه می توانند بیایند و قصر شنی را با خودشان ببرند. آن فیلم کارش تمام است و تو می توانی به سراغ یکی دیگر بروی.

بخت و اقبال

در فیلم هم مانند دیگر هنرهای موجود، بخت و اقبال در شکل دادن به نتیجه نهایی نقش دارند. کارگردان فیلم، گرچه مسلماً سر نوشت را در اختیار ندارد، ممکن است تحت شرایطی، جهاتی را که به تصادف و اتفاقات پیش بینی نشده گرایش دارد، زیر نفوذ خود در بیاورد. روایت های زیر، جنبه های مرزی را مصور می کند که بخت و اقبال و عزم جزم ترکیب می شوند و بخشهایی از فیلمها را می سازند که با طرح کلیشان تداوم می یابند.

برنارد و برتولوچی: در فیلم دنباله‌رو، وقتی که پر و فسور گیلان شراب را می‌اندازد، يك تصادف محض بود. زندگی است که وارد فیلم می‌شود. به نظر من تصادفها در سینما اهمیت بسیار بسیار زیادی دارند. آنها چیزهای سردستی هستند که اتفاق می‌افتند تا بیشترین آزادی درونی را مجاز کنند، بیشترین آزادی درون حضور دوربین را.

پیترو بوگدانوویچ: تقریباً هر چیزی را که در فیلمهایم دوست دارم، در برداشتهای اول اتفاق افتاده است. جان فورد گفته است، بهترین چیزهای يك فیلم بر حسب تصادف اتفاق می‌افتند. واورسن ولز، در سطحی دیگر گفته است کارگردان کسی است که بر تصادفها ریاست می‌کند. این حقیقت دارد. شما می‌توانید تصادفهای خودتان را به وجود بیاورید، و این آن چیزی است که به نظر من باید برایش آمادگی داشته باشید.

آبراهام پولونسکی: وقتی کارگردانی می‌کنید، ذهنتان را باز نگه دارید، و به یاد داشته باشید که همه چیز دستخوش دگرگونی است. دگرگونی همیشه در حال وقوع است، و بسیار چیزهای بهتری ممکن است رخ بدهند که هرگز به فکر شما هم خطور نکرده است. بنابراین توجه داشته باشید. به یادداستانی می‌افتم که نقاشی در جنوب فرانسه مشغول نقاشی يك تابلو با آبرنگ بوده است. نقاش معروفی بود، پیر آگوست رنوار (پدرژان رنوار). پیر بود و از شدت کھولت تقریباً فلج شده بود. استخوان درد داشت و به سختی قادر بود قلم مو را در دست نگاه دارد. عادت داشت جلو پنجره‌ها بنشیند و منظره بیرون را نقاشی کند. آبرنگهای زیبا. یکبار در حینی که او نقاشی می‌کرد، کسی حرف زد، او رویش را برگرداند، سه نقطه آبی روی نقاشیش افتاد. می‌دانید، در کار آبرنگ، چنین اتفاقی فاجعه است.

اطرافیاناش گفتند، «بیست هزار دلار حرام شد.» این بهای نقاشی بود.

رنوار گفت، «نگران نباشید. آنها را تبدیل به سه گل می‌کنم.»

این اتفاقی است که مرتب در سر صحنه رخ می‌دهد، و برای همه کارگردانها هم

اتفاق می‌افتد...

داستان عاشقانه يك اسب دزد با تمام فیلمهایی که ساخته‌ام فرق دارد. از نظر فنی، تمام فیلمهایی را که من قبلاً ساخته‌ام، با همکاری تکنیسین‌های بزرگ ساخته شده و آنها کاری را که باید انجام بدهند انجام می‌دادند. چون استادکارشان بودند به فیلم می‌افزودند. فیلمبردارها و دستیارانشان استاد بودند. در یوگسلاوی، در موقعیت

عجیبی قرار داشت، این بدان معنی نیست که بخواهم از ارزش کار آنها بکاهم، ولی ما در شرایطی بودیم که من نمی توانستم با اغلب آنها حرف بزنم. هر چه به آنها می گفتم از طریق مترجم بود. نه اینکه خوشم نیاید. لذت می بردم. اما اتفاقاتی رخ می دادند که با انتظارات تو فرق داشت. ضمناً کنترل سفت و سختی هم وجود نداشت. به همین دلیل این فیلم با بقیه فیلمها تفاوت داشت، به این معنی که هر فیلمی پر از برداشتهایی از تصادف است، اما این فیلم پر از تصادف است به عنوان روش ساخت فیلم، که این برای دیوید اوپات شو، شگفت آور بود، چون این اولین فیلمنامه ای بود که نوشته بود.

هوارد هاوکس: داشتیم درباره گفتگو صحبت می کردیم و من گفتم بهترین گفتگوی معاصر از هکت و مک آرتور است. من چند نسخه از کتاب صفحه اول را داشتم. دختری پیش من بود که هنرپیشه قابلی بود به او گفتم، «نقش هیلدی جانسون را تو بخوان، نقش مقابل را من می خوانم.» و در حالیکه او می خواند به خودم گفتم، «آنچه این دختر می خواند از یک مرد هم بهتر است.» اینست که رفتم و داستان را که قبلاً تحت عنوان صفحه اول ساخته شده بود خریدم. روزالیندراسل و کاری گرانت در آن بازی می کردند، فیلم موفق بود به نام دختری بنام جمعه. بن هکت که می گفت اینطور بهتر شده است. پس می بینید که زائیده فکر کسی نبود. جلوی چشممان اتفاق افتاد.

ریچارد لی کاک: بگذارید برایتان از فیلمبرداری يك كنفرانس مطبوعاتی بگویم. شما صبر می کنید تا كنفرانس شروع شود، و بعد فیلمبرداری می کنید. بر اثر تجربه به خوبی آگاهم که معمولاً جالبترین چیزها قبل و بعد از فیلمبرداری اتفاق می افتد. من این نکته را زمانی کشف کردم که رفته بودم به مقر کاریوجین مك کارتی در آلبانی تا از يك دانشجو فیلم بگیرم. مدام بعد از اینکه مطمئن بود چیزی را که ما می خواستیم، فیلمبرداری کرده ایم، می رفت بیرون. بعد ناگهان يك نفر وارد آنجا می شد و اتفاق فوق العاده جالبی می افتاد و او شروع به صحبت می کرد. بنابراین در این گونه فیلمبرداریها شما باید همیشه آماده باشید. در فیلمهای اولیه ای که می نوشتم درباره نحوه عمل کار هم می نوشتم و می دانستم اشتباه است. گاهی فکر بدی نیست.

لیو مک کاری: بگذارید برایتان یکی از خنده دارترین اتفاقاتی که در زندگیم رخ داده تعریف کنم، نمی دانم چگونه ممکن است چیزی خنده دارتر از این در زندگی کسی

اتفاق بیفتد.

فکر می‌کنم چیزی در حدود پنجهزار آدم دوروبر ما جمع شده بودند و فیلمبرداری ما را تماشا می‌کردند. لورل و هاردی مشغول دویدن بین این دو خانه آپارتمانی بودند، دورتر از دوربین، زنهایشان هم دنبالشان می‌دویدند و با هفت تیر به آنها تیراندازی می‌کردند. وقتی که آنها شلیک می‌کردند، مردهای دیگری در حالیکه شلوارهایشان را می‌پوشیدند از پنجره‌های این آپارتمانها بیرون می‌پریدند، و از این قبیل کارها.

قبل از اینکه من صحنه را فیلمبرداری کنم، هنرپیشه بدل‌هایی داشتیم که به جای هنرپیشه‌های اصلی از پنجره‌ها پایین می‌پریدند، چون نمی‌خواستیم کسی صدمه ببیند. من با بلندگو به همه اعلام کردم که باید در همان برداشت اول کار را تمام کنیم. چون خطر زخمی شدن بود، می‌خواستم در همان برداشت اول کار تمام شود. همه با دقت گوش دادند، گفتم، «وقتی از پنجره‌ها می‌پرید، حالا در هر شرایطی از عریانی که هستید، از دوربین فاصله بگیرید و در راهرو پشت ناپدید شوید.» همه گفتند که فهمیدند.

لحظه حساس فرارسید. من دوربین را به کار انداختم و لورل و هاردی را صدا زدم. آنها دوان دوان وارد شدند، زنهایشان هم ده بیست قدم عقبتر آمدند، و همینطور که بین دو عمارت مشغول پایین رفتن بودند، زنهایشان به آنها شلیک کردند، و تمام مردها از پنجره‌ها پریدند بیرون. همه چیز به خوبی پیش می‌رفت، ناگهان مردی در حالی که مشغول بالا کشیدن شلوارش بود از پنجره‌ای پرید بیرون و دوان دوان به طرف دوربین آمد و در کوچه پشت دوربین ناپدید شد. من فریاد زنان صدایش کردم، گفتم، «منظورت چیه؟ چرا صحنه را خراب کردی؟ مگر نشنیدی من چی گفتم؟»

مردك گفت، «به درك كه چی گفتمی. من كه تو این فیلم نیستم.»

فدریکو فللینی: بیشتر قسمت آخر فیلم ۸۱/۲ را يك سکانس قطار تشکیل می‌داد. فقط به خاطر نقشه بر نامه تولید بود... اما پیش از آنکه فیلم تمام شود دلم خواست که يك تکه برای تبلیغات و برنامه آینده بگیرم. این بود که از تهیه کننده خواستم تمام هنرپیشه‌ها، سیاهی لشکرها و کسانی را که در فیلم کاری کرده بودند، همه را در محل سیرك کوچکی جمع کند، دلم می‌خواست يك نمای تجملی بگیرم. همه آمدند — دویست نفر — من هم در خواست هفت دوربین کردم — دوربین دستی — به همه گفتم بروید روی پله‌ها، و وقتی موزيك شروع شد پایین بیاوید، حرف بزنید و راه بروید. به فیلمبردار دوم گفتم.

«هر کاری دلت می خواهد بکن. فقط مردم را بگیر، چون می خواهم از طریق این برنامه صدایم را به گوش همه برسانم. وقتی که ارکستر شروع کرد و همه آمدند پایین، من از این صحنه و حال و هوای آن منقلب شدم. حس کردم این بهترین نمای پایانی فیلم من لیست. این بود که به تهیه کننده گفتم، «من فکر می کنم را عوض کردم. نمی خواهم از قطار استفاده کنم. برای پایان فیلم نظر دیگری دارم.»

لیو مک کاری: درست وسط فیلمبرداری فیلم پسر من جان بودیم که یکشب دخترم به من زنگ زد و گفت رابرت واکر مرده است. حال تمام گروه همان اندازه خراب شد که حال من. حقوقها قطع شد و پراکنده شدیم و هر کسی رفت سر کار دیگری. ما سه ماه کار را معوق گذاشتیم.

در نسخه اصلی قهرمان داستان نمی میرد. در پایان اصلی، واکر سخترانی ای را که در فیلم به صورت نوار صدا شنیده می شود کرد، اما سخترانی را خودش کرد و این تفاوتش از زمین تا آسمان بود. چون واکر مرده بود، مجبور شدیم ترتیبی بدهیم که در فیلم هم بمیرد، تا بتوانیم فیلم را به پایان ببریم. باید تمام هنر و کلکهای دنیا را می زدیم تا چند صحنه ای را که گرفته بودیم به فیلمی واقعی تبدیل کنیم. سه ماه طول کشید.

باب واکر بیش از حد شور و شوق داشت. عاشق آن صحنه مهم بود. یک بند آن را از حفظ می کرد. سرانجام به خانه ما آمد و در حاشیه استخر بالا و پایین رفت و نقشش را اجرا کرد، درست مثل صحنه و این روز شنبه بود و قرار بود من اول صبح دوشنبه صحنه را فیلمبرداری کنم. او امیدوار بود با این کار فکرهای بیشتری به کله ام بزند، برای همین هم به خانه ام آمده بود. هر دوی ما به هیجان آمده بودیم، و من گفتم، «ای کاش می توانستیم این را ضبط کنیم.»

او گفت، «چرا به استودیو تلفن نمی کنی؟ شاید بتوانند یک صدا بردار پیدا کنند.» گفتم، «فکر بکری است.» صدا بردار را پیدا کردیم، دوتایی با اتوموبیل او تا استودیو پارامونت رانندیم، ترتیبات را دادیم و توانستیم آن سخترانی معرکه را روی نوار ضبط کنیم. آخر همان هفته او مرد.

بنابر این مجبور شدم داستان را از نو بنویسم، به این ترتیب که او به اف. بی. آی تلفن می کند و می گوید با اعترافاتی که در دفترش ضبط کرده به آنجا می آید. و این بهانه ای شد برای آن سخترانی.

اما لازم بود که واکر دست آخر بمیرد و من چنین صحنه ای را فیلمبرداری نکرده

بودم. این بود که رفتم سراغ هیچکاک، که اخیراً فیلمی با واکر تمام کرده بود به نام بیگانگان در قطار می خواستیم قسمتهایی از فیلم را از برادران وارنر بخریم. قرار گذاشتیم. ولی باور نکردنی است که چگونه وقتی افراد به کارشان متعهد هستند، چطور با آدم همکاری می کنند. هیچکاک به سرنوشت کار من علاقه مند شد و در ذهنش تمام قسمتهای فیلم را که واکر در آن نقش داشت مرور کرد. بعد به من تلفن کرد و گفت، «فکر می کنم یک تکه فیلم دارم که واکر و هنرپیشه دیگری به نام فارلی گرینجر زیر یک چرخ و فلک ایستاده اند، بیا تماشا کن ببین آیا جایی که واکر می میرد آنها جدا می شوند یا نه.»

من رفتم به استودیوی وارنر و فیلم را دیدم، و چنان از خودم بیخود شده بودم که سرگرینجر فریاد می زد، «از صحنه برو بیرون». سرانجام، آنها از هم جدا شدند و خوشبختانه این درست در لحظه ای بود که واکر می مرد. برای یک لحظه واکر تنها ماند، و چند کلمه گفت.

بعد مسئول حقه های سینمایی، مسئولین امور فنی و مسئول تدوین را خبر کردم، تنها چیزی که توانستم به دست بیاورم یک تکه فیلم بود، کمتر از سی فوت، که تازه فقط توانستم از سرش استفاده کنم، چون بعد یک نمای درشت از آن هنرپیشه دیگر بود که نمی توانستم استفاده اش کنم. این بود که صحنه ای از لاشه یک تاکسی درست کردم و سر واکر را روی آن گذاشتم. خودم شخصاً چند کلمه آخرش را گفتم.

وینسنت شرم: در فیلم آشنای قدیم، در یک صحنه اتفاق عجیبی افتاد، جایی که گیگ یانگ به بت دیویس می گوید تصمیم دارد با دختر جوانتر ازدواج کند. وقتی صحنه را برای اولین بار گرفتیم، هنگامی که گیگ خبر را به بت دیویس می دهد او نشسته است. صحنه را کنار هم گذاشتیم و به نتیجه رسیدیم که چندان خوب نیست... چون در تمام مدت بت رو در روی گیگ بود. وقتی تو با کسی رو در رو هستی، و رنج می ببری و نمی خواهی طرفت متوجه این درد و رنج بشود، کار مشکل است. و بت دیویس هم کسی نبود که بخواهد تقاضای ترحم بکند.

من این قضیه را با آقای بلاتک تهیه کننده در میان گذاشتم، و تصمیم گرفتیم در آخر فیلم، یکبار دیگر آن صحنه را بگیریم. این تنها صحنه ای بود که دوبار گرفتیم. یادم نمی آید نظر کی بود، ولی تصمیم گرفتیم وقتی گیگ به بت گفت که خیال دارد با دختر جوان ازدواج کند، او برخیزد و از او دور شود، به عبارت دیگر پشتش را به او کند.

در حالیکه گیگ مشغول تشریح ماجراست، ما می توانیم رنجی را در صورت بت ببینیم که دلش نمی خواست مرد آن را ببیند.

ما تصمیم گرفتیم آن صحنه را دوباره فیلمبرداری کنیم. بنابراین آنچه شما در فیلم می بینید همین صحنه است. راستی، ما این آخرین صحنه را در ساعت دو و نیم یکشنبه صبح گرفتیم. در آن روزها ما تمام روز شنبه را کار می کردیم. به هر حال، مصمم بودیم که حتماً فیلم را شنبه شب تمام کنیم. تا نیمه های شب می ماندیم که صحنه را تمیز کنیم. آن روزها میل به اینکه هر چه زودتر فیلم را تمام کنیم زیاد بود. و نمی خواستیم یکی دو صحنه را برای روز دوشنبه باقی بگذاریم، این بود که تصمیم گرفتیم برداشت دوباره را هم همان شب بگیریم، بنابراین بعد از نیمه شب بود که مشغول شدیم.

قسمت اول فیلم دو هفته پیش فیلمبرداری شده بود، صحنه ای که بت بلند می شود و از گیگ دور می شود و صحنه ای که او تعریف می کند چگونه عاشق شده و تصمیم به ازدواج گرفته با صدای او در پس زمینه است و بت درست می آید جلو دوربین، بایک نمای درشت.

خب در ساعت دوی صبح او واقعاً خسته بود. این آخرین صحنه ای بود که گرفتیم. وقتی بالاخره فیلم را بردیم به اتاق نمایش، صدای گیگ را روی نوار داشتیم، ولی آن را حذف کردیم و گذاشتیم به جایش صدای موسیقی متن شنیده شود. مهم این بود که ببینی شنیدن حرفهای او برای بت چقدر دردناک است.

نکته جالب حاشیه این فیلم آن بود که وقتی رفتیم تا اولین نمایش آن را ببینیم، جسی لاسکی، که مرد بسیار خوبی است، آمد به طرف من و گفت، «می دانی، این زن برجسته ترین هنرپیشه زنی است که تا کنون دیده ام. عجیب بود، به چشم خودم دیدم که از این صحنه به آن صحنه پیر شد. پناه بر خدا، در یک چشم بر هم زدن ده سال پیر شد.»

جان کاساوتیس: در فیلم سایه ها بدترین نوار صدا را داشتیم چون در یک استودیوی رقص بودیم، و مردم همه جا بودند، بالای سرمان، زیر پایمان، سرو صدای رفت و آمد اتوموبیلها هم بود و خلاصه همه چیز. «به نظر شما صدایش چطور است؟»
«عالی است.»

من واقعاً فکر می کنم به عبارتی ما این کار را اختراع کردیم، این اختراع هم نتیجه تصادف محض بود. دو ماه فقط صرف صداگذاری روی فیلم کردیم، دو ماه سعی کردیم صدایش را درست کنیم. نتوانستیم سروصداهای اضافی را حذف کنیم، در نتیجه فیلم

همانطور که بود، به نمایش درآمد. برای ما امتحان مشکلی بود، ولی وقتی که در انگلستان بودیم، گفتند، «چه باند صدای عالی ای؛ سرانجام دریک فیلم می شود صدای زندگی را شنید، بالاخره می توانی سروصدای چیزهای دیگر را هم بشنوی.»

جورج پال: در فیلم جنگ دنیاها، صدای موجودات مریخی در حقیقت صدای ارتعاش سنجی است که وقتی که صداگذاری می کنند معمولاً در اتاق نمایش می شنوی؛ وقتی با سرعت خاصی حرکت کند این صدا را می شنوید. فیلم را متوقف کردیم و با آن صدا اجرا کردیم.

مورد دیگری هم بود که ما با مشکل روبرو شدیم، در فیلم جنگل برهنه، جایی بود که می خواستیم صدای مورچه ها را بگیریم. کار بسیار سختی بود. مورچه ها چه صدایی دارند؟ به خصوص میلیونها مورچه. هر کاری که ممکن بود کردیم، از استودیو مترو خواستیم باند صدای ملخها در فیلم خاك خوب را به ما بدهند، روی فیلم گذاشتیم، فایده نکرد. اصلاً درست نمی شد. یاد می آید شنبه بعد از ظهری بود و ساعتها وقت در قسمت صدابرداری گذرانده بودیم. هر حقه ای هم که فکر کنید زده بودیم، از گلوله کردن کاغذ تا به هم ساییدن هر چیزی به هم. اصلاً درست نمی شد. واقعاً خسته بودیم، و نمی توانستیم راه حلی پیدا کنیم، رفتیم به يك رستوران کوچولوی روبروی استودیوی پارامونت و کوکاکولا با یخ خرد شده سفارش دادیم. من نی را در لیوان کوکا حرکت دادم و پرسیدم، «عقیده شماها چیست؟ سکیوش، سکیوش»، و آن صدای مورچه ها شد. صدای حبابهای کوکاکولا با یخ خرد شده وقتی که بانی به هم بخورد.

ویلیام فریدکین: در فیلم رابطه فرانسوی، بیل هکمن و من در اتوموبیل نشستیم — او هنرپیشه بدل برای راننده بود. من با دوربین داخل اتوموبیل کار می کردم و يك دوربین هم جلو اتوموبیل کار گذاشته بودیم. به او گفتم — هفته ها بود داشتم او را برای این کار آماده می کردم — هکمن، تو جرأت نداری، تو يك بزدل ترسو هستی. باید چند تا گیلان بزنی تا بتوانی خوب رانندگی بکنی.» خلاصه می کوشیدم او را سر غیرت بیاورم.

او گفت، «حالا بهت می گویم چکار می کنم. بنشین کنار من تا رانندگی نشانت بدهم.»

بنابر این من کنار دستش نشستم، و طول بیست و شش بلوک را با صدای آژیر رفتیم.

تمام چراغهای قرمز را رد کردیم، مستقیم رفتیم. از پیاده رو و سواره رو رفتیم. هیچگونه کنترلی وجود نداشت.

هوارد هاوکس: من فیلمی ساخته‌ام به نام صورت زخمی، هنرپیشه تازه کاری داشتیم به نام جورج رافت، که قبلاً نقشی اجرا نکرده بود. هنرپیشه مزخرفی بود. نمی دانستم با او چکنم، این بود که گفتم اگر وقتی حرف می زند، کار دیگری هم بکند، شاید مردم متوجه نشوند چقدر هنرپیشه بدی است. به همین دلیل يك سکه نیم دلاری دادیم دستش و گفتیم وقتی حرفش را می زند آن را هم چند بار به هوا بیندازد، او هم چندبار سکه را انداخت زمین، بالاخره موفق شد که درحین حرف زدن آن را به هوا بیندازد، کارش بد هم نبود. این بود که بازی با سکه را در تمام طول فیلم ادامه دادیم. نه تغییری در داستان داد و نه فیلمنامه را عوض کرد.

کارگردانی هنرپیشه‌ها

سؤال: بیشتر با کدام شخصیت فیلم‌هایتان هم هویت هستید؟
نیکلاس ری: با خودم.

مردمی که در سینما و روی پرده هستند، قهرمانان کتابهای داستان نیستند، بازیگران روی صحنه هم نیستند. آنها فقط رؤیا هستند — سایه‌هایی هستند.
یری وایس

احتمالاً دربارهٔ هنرپیشهٔ سینما بیشتر از هر کس دیگری که در فرایند ساختن فیلم دستی دارد مطلب نوشته شده است. بیشتر این مطالب از دیدگاه صرفاً هواخواهانه است — شخصیت آنها، روش زندگیشان و نظرگاه‌هایشان. این کاملاً طبیعی است، چون بیشترین توجهی که به فیلم می‌شود به بازیگرانش بستگی دارد. اطلاعات اندکی که دربارهٔ فن بازیگری در سینما و روشهای آن موجود است، در اساس از دیدگاهی نمایشی برگرفته شده است.

صحنهٔ تئاتر و پردهٔ سینما

تفاوت میان بازی در صحنهٔ تئاتر و سینما به همان زیادی تفاوت میان سینما و تئاتر به عنوان شکل‌هایی هنری است. برای هنرپیشهٔ سینما خط تداومی در اجرا وجود ندارد یا اگر وجود داشته باشد بسیار باریک است — زمان اجرا معمولاً محدود است به حداکثر طول یک حلقه فیلم — در حدود ده دقیقه.

هنرپیشه سینما گاهی تا هفته ها و ماهها باید وحدت شخصیت پردازیش را حفظ کند، که در طول آن ممکن است روزانه مقدار اندکی از آن عرضه شود. جز در موارد استثنایی، بازیگر سینما مجبور است نقشش را بدون تداوم داستانی اجرا کند. پیش آمده که هنرپیشه ای آخرین صحنه فیلم را ابتدا اجرا کرده و هفته ها بعد تازه شخصیت نقشش را عرضه می کند، چنانکه گویی اولین اجراش است. هنرپیشه سینما، گاهی به موجب اقتضای شرایط، ممکن است مجبور شود مکالمه ای را، بدون حضور کسی در طرف مقابلش، بیان کند، کارگردان، يك دوربین یا هنرپیشه بدلی جای طرف مقابل را می گیرد.

ژاك دمی: ما دو نوع هنرپیشه داریم. یکی هنرپیشه صحنه تئاتر است که به «هنرپیشه صحنه» (بازیگر صحنه) معروف هستند و گاهی در فیلم هم بازی می کنند. و از طرف دیگر هنرپیشه سینما را هم داریم. در اکثر موارد آنها روی صحنه نقش اجرا نمی کنند. قادر نیستند جمله ها، یا خطابه های طولانی را از بر کنند. بنابراین دو نوع هنرپیشه وجود دارد. در انگلستان هنرپیشه ها خیلی «صحنه ای» هستند. به نظر می رسد همیشه همین طور است.

میلوش فورمن: در تئاتر بدون تجربه ای هنرپیشه موفق نخواهی شد. تئاتر و سینما امروزه به قدری از هم دورند که معلوم نیست معنی تجربه ای در سینما اصلا چه هست؟ در سینما آنچه اهمیت دارد، استعداد، شخصیت و قریحه های خاصی است.

رابرت آلتمن: من به جای هنرپیشه، در جستجوی رفتار هستم، کسی که چیز بیشتری به من بدهد. اساس کار در بازیگری آن است که فردی صدا و امکاناتی داشته باشد و با قابلیت وارد شود، من هم نمایشنامه ای دارم و می گویم، «شما پنج نفر این نقش را بخوانید. اینها کلماتی است که من می خواهم روی صحنه گفته شود، بنابراین هر کدام از شما توانست آن را بهتر اجرا کند...» خب من دنبال چنین چیزی نیستم. من چنین نقشی را ندارم. من دنبال آن رفتاری هستم، که به قول ما نویسندگان، در شخص جستجو می کنیم. چیزی را به من عرضه می کنی که قبلا ندیده ام ولی می دانم درست است. اگر بخواهی تمامش را از ذهن يك نفر بیرون بیاوری، ممکن است درست بشود، می تواند خوب از آب درآید، ممکن است قطعه سبك دار خوبی بشود ولی آن گستره را ندارد.

مایکل وینر: به نظر من امتیاز مارلون براندو در این است که بازیگری را از سطح بازیگری، نمایشی بالاتر برد. یعنی از آن دست بازیگری ای که تو نقشی را عرضه کنی، جایی که می‌بایست خودت بلندگو، میکروفون و ذره بین خودت باشی، تا مردمی که در ردیفهای دورتر سالن تئاتر نشسته‌اند ترا ببینند و صدایت را بشنوند. مارلون براندو این بازیگری را به هنرپیشگی در فیلم تبدیل کرده، که حقیقتاً نوعی رفتار است. رفتاری کاملاً طبیعی و اجازه دادن به تصویر دوربین که تو را همانطور که در زندگی طبیعی هستی ببیند، بی آنکه نقشی، شبیه نقشهای روی پرده تئاتر عرضه کنی.

جیمز بریجز: البته هنرپیشه روی صحنه این فرصت را دارد که هر شب نقش خود را بهتر کند؛ از طریق تجربه با تماشاچیان، این فرصت را پیدامی‌کند که در آن تغییری بدهد. به نظر من بازیگری در سینما مشکلتر از هنرپیشگی تئاتر است. بسیار بسیار مشکلتر است، چون به سرعت در واقعیت منجمد می‌شود، و تو باید در حین کار آن را بسازی.

باز کالیک: وقتی هنرپیشه‌ها روی صحنه (تئاتر) و در برنامه زنده تلویزیون نقش اجرا می‌کنند، حقیقتاً بر اجراشان کنترل دارند. هر چقدر بخواهی می‌توانی با آنها تمرین کنی. تو می‌توانی اجرا را از پیش مشخص کنی، ولی اگر آنها دلشان بخواهد بدجنسی کنند، می‌توانند به کلی نقش را دگرگون کنند. آنها کنترل نهایی را در اختیار دارند. اما در فیلم کنترل در اختیار شماست، چون می‌توانی در اتاق تدوین، اجرا را به هشت نوع مختلف تغییر بدهی.

پل مازورسکی: در موارد خاصی، بعضی هنرپیشه‌های خوب در تئاتر نقشهایی اجرا می‌کنند که نقش را بر وزن نمی‌دهد، حال آنکه در فیلم، هنرپیشه‌هایی که چندان هم خوب نیستند، کیفیتهایی بر وزن می‌دهند، که بسیار محکم است و به انتخاب درست هنرپیشه بستگی دارد. به عنوان مثل گری کوپر در بعضی فیلمها. جان وین هم در بعضی از فیلمها برای من جالب است. فکر نمی‌کنم جان می‌توانست در تئاتر هنرپیشه موفق باشد. فکر نمی‌کنم می‌توانست نقش دیگری را اجرا کند.

کارگردان در نقش قابله

ژان رنوار: من در تخیلاتم کارگردانهایی را که می‌شناسم به دو گروه تقسیم می‌کنم. يك

گروه، کارگردانهای که برای آنها کار از دوربین آغاز می شود. در این گروه آنها دوربین را در نقطه ای که به دقت انتخاب شده می کارند که پس زمینه زیبایی به دست می دهد؛ و با برخی وسایل صحنه، عقاید خاصی به شما می دهند که از نظر نمادین می تواند به بیان داستان کمک کند؛ بعد هنرپیشه ها را می آورید و جلو عدسی می گذارید، و ادامه می دهید. این بدان معنی است که نقش کارگردانی بر اساس خدمت دوربین است. کارگردانهای عالی به این روش کار می کنند، برای مثال رنه کِلر.

اما من روشم خلاف این است. من دوست دارم با هنرپیشه ها شروع کنم. خوشم می آید آنها را در حال و هوای خاصی قرار بدهم. و سرانجام، من حرفه ام را به عنوان کارگردان به شکل يك مشاور نگاه نمی کنم. خیر. ماها، به سادگی بگویم، قابله هستیم. هنرپیشه اغلب چیزی در درونش دارد که اکثراً خودش متوجه نمی شود چیست، نمی داند در ذهنش، در قلبش چه هست، و شما باید به او بگویید. باید به او کمک کنید خودش را بیابد. من همیشه می کوشم کار را با هنرپیشه آغاز کنم. تمرین می کنید، باز هم تمرین می کنید، وقتی که از تمرین راضی شدید، تصمیم می گیرید که دهنه را به دست فیلمبردار بدهید، و از او می خواهید با شما بیاید، صدا بردار را صدا می زنید و بعد همه با هم درباره زاویه دوربین تصمیم می گیرید.

من همیشه می کوشم که فیلم را در حین فیلمبرداری برش نزنم. به همین دلیل است که اغلب از نماهای روی چهارچرخه و نمای افقی و غیره استفاده می کنم. علتش این است که از قطع اجرای هنرپیشه وقتی که در حال الهام گرفتن است، متنفرم.

کارگردان بزرگ، شاید برجسته ترین کارگردانهای امروز، مثل گدار، درست عکس من عمل می کند. او با دوربین شروع می کند. کادرهای او بیانگر دقیق شخصیت او هستند، آن هم بدون نگرانیهایی که مربوط به حضور هنرپیشه می شوند. من به هنرپیشه ای نیاز دارم که بیاید به من بگوید، «من بدبختم، معشوقم به من خیانت می کند. دیگر تحملش را ندارم.» خب این حرفه من است که چنین اعتمادی را برانگیزم، و از آن به بهترین نحو در فیلمم استفاده کنم. گاهی برایم نقشهای فوق العاده ای اجرا می کنند.

لویی مال: من مطلقاً هیچگونه اصولی را قبول ندارم و کاملاً آماده ام تا هر چیزی را، اگر به هنرپیشه کمک کند، تغییر بدهم. گاهی موقعیتی پیش می آید که هم جالب است و هم مشکل، و آن زمانی است که در يك صحنه دو هنرپیشه داری که باید هر کدام را به روشی

کاملاً متفاوت کارگردانی کنی. به عنوان مثال، هنرپیشه مرد در فیلم لا کومب لوسین، به نام پی یر بلز، بهترین اجرا را در برداشت اول ارائه می‌داد. در حالی که دخترک اورور کلمان، معمولاً بعد از برداشت هشتم بود که تازه بازی خوبی ارائه می‌داد و این برای بلز کسالت‌آور بود. مشکل اصلی آن است که بهترین لحظه را وقتی که هر دویشان در اوج هستند بگیرد.

بازگالیک: هر کارگردانی روش کار خودش را دارد. نمونه‌ای که من استفاده می‌کنم، ویلیام وایلر است، که هرگز نمی‌توانست دقیقاً مشخص کند از هنرپیشه چه می‌خواهد، ولی چنان استعدادی داشت که وقتی چیزی را که می‌خواست می‌دید، تشخیص می‌داد، که به خودی خود فوق‌العاده است، زیرا بسیار پیش می‌آید ما چیز فوق‌العاده‌ای را می‌بینیم ولی نسبت به آن آگاه نیستیم، یا اصلاً مطمئن نیستیم که فوق‌العاده است.

می‌گفت، «دوباره این کار را تکرار کن.» والتر پیجون برایم تعریف می‌کرد که سر فیلمبرداری فیلم خانم می‌نی ور، او مجبور شد چهل و هفت بار پشت به دوربین از پلکانی بالا برود و هر بار وایلر می‌گفته، «والتر چته؟» و او دوباره تکرار می‌کرده و می‌کوشیده که هر بار آن را قدری متفاوت‌تر اجرا کند. نبوغ وایلر در این بود که وقتی می‌دید حرکت صحیح بود تشخیص می‌داد و این روش بسیار معتبری برای کار کردن با هنرپیشه‌هاست.

شب قبل از فیلمبرداری، وقتی که مشغول حاضر کردن کارهای مقدماتی در سکوت و خلوت اتاق خوابتان هستید، چیزهای بسیاری درست و معتبر به نظر می‌رسند، اما بعد هنرپیشه‌ای از راه می‌رسد و دیدگاه دیگری را ارائه می‌دهد که سی بار بهتر از آن چیزی است که شب قبل فکر کرده بودی.

مارتین ریت: بگذارید چیزی درباره هنرپیشه‌ها به شما بگویم. بسیار مهم است. این را به اکثر هنرپیشگانی که با من کار می‌کنند تذکر می‌دهم. در زندگی روزمره، تنها چیزی را که خبرنداری اتفاقاتی است که قرار است برای تو بیفتد. می‌دانی چه احساسی داری و چه کسی خوب است. می‌دانی در آن زمان خاص دوست کیست. و خیلی چیزهای دیگر. ولی نمی‌دانی قرار است چه اتفاقی رخ بدهد.

اما در يك فيلم یا نمایشنامه هنرپیشه می‌داند. می‌داند سرنوشتش چیست. این

مهمترین راهنمایی است. اگر تو می‌دانستی که در پایان پنجسال آینده چه به روز تو می‌آمد، راهنمایی خوبی بود که بدانی این پنج سال را چگونه سر کنی. ولی هنرپیشه می‌داند. به قول ابروین راوچ و هاریت فرانک که فیلمنامه فیلم هادر را نوشتند، و خود من، پل نیومن از ابتدا می‌دانست که آخر کار او پدر سوخته‌ای است. وقتی برای اجرای آن نقش هنرپیشه انتخاب می‌کردیم، خیلی نگران بودیم، من به آسانی می‌توانم به نیومن یا هر هنرپیشه دیگری بگویم، «تو می‌دانی که نقش یک پدر سوخته را اجرا می‌کنی، اما نکته این است که سعی کنی در تمام طول فیلم برای تماشاچی جذاب باشی». هیچکس باور نمی‌کرد پل نیومن کاری را که در آخر فیلم کرد بکند.

این است آنچه که من به آن ساخت اجرای نقش می‌گویم. اگر معنی سینما را بدانی و شخصیت را در ارتباط با کل کار بشناسی، آنوقت می‌توانی نقش را بسازی. معکوس کار می‌کنی، تا سرانجام همه چیز روشن می‌شود. هنرپیشه، اگر تعلیم یافته باشد — که اگر نیست وظیفه‌توست که تعلیمش بدهی — باید رفتارش را به جزئیات تقسیم کند. به این ترتیب شما به آن چیزی که پایان منطقی کار است می‌رسید. در ساخت اجرای نقش من همیشه از پایان شروع می‌کنم. من از سر نوشت آغاز می‌کنم. بعد زندگی را به جزئیات تقسیم می‌کنم و پیش از آن قرار می‌دهم. من وقت زیادی با هنرپیشه‌ها می‌گذرانم. آنها را دوست دارم.

جورج کیوکر: چیزهایی را که مردم (کارگردانان) قرار است به هنرپیشه‌ها بگویند می‌خوانم و هیچ چیز از آن سر در نمی‌آورم. تو باید زبان خودت را خلق کنی، تصویر خودت را، یا هر کار دیگری که می‌کنی. یادم می‌آید با اینگرید برگمن کار می‌کردم و یکی دو روز اول وقتی حلقه‌های فیلم را پرمی کردند تا در دوربین بگذارند، می‌رفتم و داستان را دوباره برای او تعریف می‌کردم.

یکبار او خیلی مؤدبانه نگاهی به من کرد و گفت، «می‌دانید من از این اسکاندیناویهای خون‌سرد نیستم. احق هم نیستم. این مطلب را شما قبلاً هم به من گفته بودید.» گفتم، «اوه بله، خیلی عذر می‌خواهم»، و رفتم سر جایم. بعد هر بار می‌خواستم چیز دیگری به او بگویم، جرأت نمی‌کردم. پس از دو سه روز، یک نفر گفت، «اینها طوری بازی می‌کنند که انگار زیر آبنده.»

گفتم، «حق با توست، هستند.» این بود که رفتار سابق خودم را از نو از سر گرفتم. گفتم، «بگذار به من عادت کنند.» پس از مدتی خیلی هم خوشحال بودند. تو باید حال و

هوایی به وجود بیاوری که بتوانی بعضی‌ها را آزاد بگذاری و با عده‌ای صحبت کنی. این يك مسئله فردی است. من آن را به عمد، غریزی یا از روی عاطفه انجام نمی‌دهم؛ همیشه از نو شروع می‌کنم.

وینسنت شرمین: برای بت دیویس داستانی را تعریف کردم که یکبار جان باری مور به من گفته بود: اینکه دست آخر می‌خواستم رنج کشیدن او را ببینم. باری مور این را زمانی برایم تعریف کرد که با هم در فیلمی به نام مشاور حقوقی بازی می‌کردیم. داشتیم درباره هنرپیشه‌ها و نقش‌ها حرف می‌زدیم و او گفت، «می‌دانی، اکثر هنرپیشه‌ها وقتی می‌خواهند نمایشنامه اجرا کنند، تنها چیزی که برایشان مهم است این است که چند صفحه گفتگو دارند، می‌خواهند بدانند چقدر صحنه تکنفره دارند. وقتی هم که فیلمنامه را می‌گیرند می‌خواهند بدانند در چند صحنه هستند. به درك، برای من این چیزها اصلاً مهم نیست. تنها يك چیز مهم است و آن این است می‌خواهم بدانم چه کسی مظلوم واقع می‌شود، چه کسی رنج می‌برد.»

از آن پس این هادی من بود. وقتی فیلمنامه‌ای را به دستم می‌دهند، می‌گویم، «بگذارید اول ببینم، اینجا چه کسی رنج می‌کشد؟ چه کسی متأثر می‌شود.» حتی در اغلب موارد توانسته‌ام به این ترتیب نقشی را به کسی قالب کنم، وقتی گفته‌اند، «به، این که طولانی نیست. پس اجرایش لطفی ندارد.»

گفته‌ام، «درست است، ولی ببین. تو هستی که رنج می‌کشی.»

باد بوتیچر: نکته‌ای را جان وین به من آموخته است، و خود او بهتر از هر کس دیگری در دنیا این کار را انجام می‌دهد، و آن این است که وقتی چیز مهمی برای گفتن نداری، کاری نکن. اسبی را زین کن، پیپت را روشن کن، تف کن، هر کاری دلت می‌خواهد بکن، ولی کاری بکن.

مارتین ریت: لزومی ندارد يك چیز واقعی را تعدیل کنید. وقتی صحبت از تعدیل يك فرد می‌کنی، منظورت کسی است که دارد برای تماشاچیان طبقه دوم در يك سالن تئاتر برنامه اجرا می‌کند. اگر کاملاً جامی افتد که دیگر تعدیل لازم ندارد. لزومی ندارد آدمی مثل بیب روت* را تعدیل بکنی. وقتی چیز فوق العاده‌ای داری که واقعی است، خودش

طلای ناب است. اگر واقعی نیست، در آنصورت چندان فوق العاده هم نیست.

هوارد هاوکس: وقتی در فیلم ریولو بو دخترک در حین گفتن چند جمله تیق زد، من خیلی خوشحال شدم، چون مردم اینطوری حرف می زنند، و من تغییری در آن ندادم. در حقیقت به آنها توصیه می کردم سعی کنند، برای تعریف يك نکته، از ته شروع کنند و بعد به اولش برسند، چون در مکالمه های معمولی، مردم گاهی اینطوری حرف می زنند.

آزادی و مقررات - یافتن کلید کار

در رابطه هر کارگردان - هنرپیشه ای، باید روش کاری به وجود بیاید تا بهترین اجرای نقش ممکن را به دست دهد.

هل مازورسکی: زمانی که برای کارگردانهای دیگر کار می کردم تجربه من به عنوان هنرپیشه، این بود که فقط تك و توکی از کارگردانها چیزی درباره هنرپیشه ها می دانند. به ندرت می توانستند چیزی به هنرپیشه بگویند که به او كمك کند. البته من با کارگردانهای بزرگ کار نکرده ام و چیزی درباره آنها نمی دانم، ولی درباره هنرپیشه ها می دانم و می دانم وقتی دچار مشکل می شوند چگونه به آنها كمك کنم؛ اما فقط زمانی به هنرپیشه كمك می کنم که دچار مشکل شده باشد.

جان هیوستون: در آغاز می گذارم خود هنرپیشه هر چه دارد عرضه کند. اگر احیاناً از خط خارج شد، سعی می کنم او را به خط بازگردانم. اگر اجرایش نیاز به تشدید داشت، خب به آن شدت می بخشم. حتی الامکان کنجکاوی نمی کنم. در این مورد مثالی دارم از فیلم ملکه افریقا با کاترین هیپورن.

کاترین معمولاً مشکوک است، و دوسه روز اول در اجرای نقش زنی فوق العاده، بی نهایت خونسرد و متکبر بود، - برداشت خودش را ارائه کرد که چندان خوب نبود. در واقع پیش پا افتاده بود، و هر چه هم من به او تذکر می دادم، توجهی نمی کرد و پیشنهادها و تذکرات مرا ندیده می گرفت.

سرانجام، پس از چند روز، در قلب جنگل افریقا بودیم. در حقیقت در شرایط بسیار عاشقانه ای زندگی می کردیم؛ جنگل جای بسیار زیبایی است. ما در حدود دوسه هفته وقت داشتیم تا در این مکانی که در جنگل ساخته بودیم زندگی کنیم، چون به زودی

فصل فعالیت مورچه‌ها شروع می‌شد، و زندگی قابل ادامه نبود. به هر حال، شبی یادداشتی برای کاترین فرستادم و گفتم که مایلیم با او صحبت کنم. او پاسخ داد که در کلبه‌اش مرا می‌پذیرد. تصمیم داشتم از این فرصت استفاده کنم و در نهایت رسمیت او را تحت تأثیر قرار بدهم. به او گفتم، «ببین کاترین، به نظر من کاری که تو می‌کنی درست نیست و من می‌خواهم چند دقیقه درباره‌اش با تو صحبت کنم. می‌خواهم این چیزها را به تو بگویم.» بعد با او صحبت کردم که باید خانمی تمام عیار باشد، به او پیشنهاد کردم الگوی نقشش را از روی خانم النور روزولت انتخاب بکند. «مثل خانم روزولت باش.» از آن پس او دیگر فوق العاده بود. همین اندازه طول کشید — قاعده‌اش همین است.

یری وایس: شما باید روانشناسی هنرپیشه‌تان را بپذیرید. هرگز نباید آن را کارگردانی کنید.

جان کاساوتیس: به نظر من خیلی غیر عملی است که به هنرپیشه‌ای بگویی، «تو یک شوهری، ساده لوحی، عینک می‌زنی، و نشستن اینجوری است.» از آن پس کاری که او می‌کند تقلیدی است از گفته‌های تو. من ترجیح می‌دهم که یک هنرپیشه خوب را بگیرم و به او بگویم، «احساست درباره این چیست؟ تو چی حس می‌کنی؟» بعد روش بیان او را مطالعه می‌کنم، احساس و نحوه کارش را می‌سنجم، آنگاه از آنجا شروع می‌کنم. گاهی مؤثر است، گاهی هم نیست.

رونالد نیم: برای اولین بار از آلك گینس یاد گرفتم که سر صحنه انعطاف‌پذیر باشم... به عنوان کارگردان اولین فیلمی که با گینس کارگردانی کردم دلال بود. سومین فیلمی بود که کارگردانی می‌کردم. ترتیب همه چیز را به زیبایی داده بودم. مشق شبم را تمام و کمال انجام داده بودم. صبح آمدیم سر صحنه و من به آلك گفتم، «فکر می‌کنم بهتر است تو چنین و چنان کنی و فلان و بهمان را انجام بدهی.»

او گفت، «رونی، من در این باره فکر کردم دیدم ترجیح می‌دهم این صحنه را اینطور اجرا کنم که طاقباز زیر میز بخوابم.»
گفتم، «طاقباز زیر میز بخوابی؟»
گفت، «بله.»

گفتم، «خب ظاهراً تو عقلت را از دست داده ای. این کار چه ربطی به این صحنه دارد؟»

گفت، «يك دقیقه صبر كن. بی صبری نكن. تحمل داشته باش.» البته آنچه او پیشنهاد می کرد در ارتباط با صحنه بود و بسیار زیبا توسط او اجرا شد. خب ما هم آن را به همان ترتیب فیلمبرداری کردیم. از آن روز به بعد دیگر مشقهای شبم را ننوشتیم، چون متوجه شدم کار لوسی است.

اگر هنرپیشه ای چیزی به شما عرضه داود و بخواند به روش خودش عمل کند، در صورتی که شخصیت نقش را به دقت دنبال کند، و کار احمقانه ای انجام ندهد، پس باید در جهت فکرش تشویق بشود.

مایکل وینر: متوجه شده ام که هنرپیشه ها علاقه ای ندارند بین خودشان درباره نقششان صحبت کنند. حرفه ایهای بیشتر عادت دارند گفتگویی دوفره با کارگردان درباره آن نقش داشته باشند و بعد مستقیماً بایند سر صحنه و کار را ادامه دهند. نوعی اسطوره است، فکر می کنم آنها شدیداً علاقه مندند ساعتی از زندگی شان را صرف آن کنند. سر صحنه حتی اگر نورپرداز سرِ بی هم داشته باشید فرصت خواهید داشت که جزء جزء صحنه را به بحث بگذارید. واقعاً کافی است.

به نظر من مهم این است که هنرپیشه اول فیلم شما یا ستاره فیلم، که در تمام طول فیلم نقش دارد و طبعاً رفتارش بر همه افراد دیگر تأثیر می گذارد، در مورد آنچه که شما می خواهید بگیرد روشن باشد. اما از طرف دیگر کارگردان باید مثل بوقلمون باشد و بتواند رنگ عوض کند، و خواسته های هنرپیشه را هم در نظر بگیرد. من همیشه از هنرپیشه ام می پرسم که، «آیا میل داری تمرین بکنی؟» و اگر بگوید بله، خوشحال می شوم که تمرین کنم. شکر خدا تاکنون بله نگفته اند.

شما باید به افرادی که بیشترین سهم را در فیلم دارند خدمت کنید، که عبارتند از هنرپیشه اول مرد، هنرپیشه اول زن یا هنرپیشه اول خواجه، هرکسی که هست. متأسفانه در فیلمهایی که هنرپیشه های فراوان دارند، شما وقت کافی ندارید که برای تك آنها صرف کنید. تنها باید امیدوار باشید که آنها همکاری خواهند کرد و کار خوب عرضه می کنند و در پنج یا ده دقیقه به آنها تفهیم خواهی کرد که چه می خواهی و آنها هم همانطور که تو می خواهی اجرا می کنند.

ما از ساعت هشت صبح تا شش عصر فیلمبرداری می کنیم، یعنی ساعت هفت

صبح خانه را ترك می‌کنی، از هفت تا هشت شب هم برداشتهای روز را می‌بینی، بنابراین زودتر از آن به خانه ات نمی‌رسی، و باید روز بعد دوباره شش صبح بیدار بشوی. وقت زیادی باقی نمی‌ماند تا همه را دور هم جمع کنی و از آن بحثهای روشنفکری بکنی، به نظر من لزومی هم ندارد.

ویلگوت شو من: شما تصورات مشخصی دارید. بعد متوجه می‌شوید که مهمترین چیز، همانست که هنرپیشه دارد. تو دور بین را طبق اجرایی که هنرپیشه عرضه می‌کند تطبیق می‌کنی. اگر هر بار کار را برعکس کنی، و هنرپیشه را وادار کنی تا تصور از پیش آماده شده‌ای را در کادر بگنجانند یا اینکه چه کند، در آن صورت آنچه را می‌خواهی از آنها دریافت نمی‌کنی.

آلن دوان: من همیشه به این نتیجه رسیده‌ام که بگذارم هنرپیشه‌ها مقداری بازی آزاد داشته باشند. این را در همان آغاز کار یاد گرفتم و همیشه به کار برده‌ام. معتقد نیستم کوچکترین جزئیات حرکت يك هنرپیشه را به او دیکته کنم. گاهی متوجه می‌شوی که بی‌حالتند، یا منجمدند یا وحشت‌زده‌اند، در آن صورت باید نوازیشان کنی و به کمکشان بروی، ولی هرگز به آنها بازیگری نیاموز. کار کارگردان آموزش بازیگری نیست. آن حرفه مجزای دیگری است؛ اصولا کار دیگری است.

ایروین کرشنر: در فیلم عاشقی، سبك انعطافپذیر آن ایجاب می‌کرد که هنرپیشه مقدار مشخصی کار انجام بدهد، بدان معنی که آنها هم انعطافپذیر باشند جورج سگال این را درك کرد و ادامه داد. به عوض آنکه وحشت کند، به من می‌گفت، «می‌دانی این سبك کار عالی است.» به من می‌گفت، هرچقدر که بخواهد می‌تواند عجیب و غریب باشد. او می‌دانست که من آنرا قطع خواهم کرد، و خواهم گفت، «مزخرف است.»

می‌گفت به راحتی می‌تواند خودش را سانسور نکند، که کلید بهترین بازیگری است. اگر تو خودت را سانسور کنی، در حقیقت خودت را کارگردانی می‌کنی. در آن صورت بیشترین بار لحظه را عرضه نمی‌کنی. اما اگر خودت را رها کنی و بعد بگویی، «چی شد؟ چطور بود؟»، که وقتی هنرپیشه‌ای بتواند این را بگوید و واقعا نداند چگونه بوده است، به مرحله‌ای رسیده‌اید که هنرپیشه از تمام قدرتش استفاده کرده است. اما اگر هنرپیشه آخر کار بگوید، «عالی بود، چاپش کنید، خیلی خوب بود.»

خب، اشکال دارد. جورج همیشه این را می گفت. و معمولاً هم درست نبود. به او گفتم که آزارم می دهد، اما هرگز دقیقاً به او نمی گفتم چه چیزی را دوست نداشته ام. به هر حال، بار بعد اوروشش را تغییر می داد. وقتی صحنه ای درست از آب در نمی آمد مثلاً به او می گفتم، «زیادی سریع بلند شدی»

می پرسید، «فرقش چیست؟»

می گفتم، «می دانی، مجبورم وقتی که بلند می شوی به تو قطع کنم، تازه صحنه ای را که تو ایستاده ای قبلاً گرفته ایم، بنابراین لحظه ای که وارد صحنه بعد می شوی، درست از کار در نمی آید.» آنوقت از نو می گرفتیم و تغییر می کرد. اما جورج احساسی داشت، حتی در مورد چیزهای کوچکی از این قبیل، اینکه محدودیتهایی وجود دارد، اینکه او را در یک خط نگاه خواهم داشت، اینکه نوعی رهبری وجود دارد، حال آنکه او نمی تواند آن را ببیند. در واقع اعتماد داشتن به چیزی در خارج از وجود خودتان است.

این همان چیزی است که باید عملکرد یک کارگردان باشد. هنرپیشه در موقعیتی وحشتناک قرار دارد. در اروپا قضیه متفاوت است. وقتی فللینی حرف می زند، در آنصورت هنرپیشه ها عملاً نمی دانند دارند چه می کنند. من با بعضی از هنرپیشه هایی که در ساتیریکون بازی کرده بودند صحبت کردم. آنها از در و آرد می شدند و فللینی فریاد می زده، «تو».

او را می نشانده روی زمین، و پشت سر او صدها نفر مشغول عیش و عشرت بوده اند. هنرپیشه روی زمین نشسته. فللینی دوربین را جلو می برد و یک نمای درشت می گیرد و هنرپیشه اصلاً نمی داند چه کند. فللینی می گوید، «به این نور خیره شو.» بعد یک نفر چراغ قوه کوچکی را روشن می کرد. من هم این کار را کرده ام، با هنرپیشه های معمولی می شود این کار را کرد. ولی هرگز با یک ستاره چنین کاری نکنید مگر اینکه ستاره واقعاً عاشق شما باشد. هنرپیشه ها از این رفتار متنفرند.

اما در داستانی که از فللینی برایم تعریف کردند، هنرپیشه همانطور آنجا نشسته است و دوربین مرتب به او نزدیک و نزدیکتر می شود و فللینی هم با چراغ قوه کوچکش دوروبر راه می رود و به هنرپیشه می گوید، «سرت را تکان نده، فقط چشمانت را.» و این تمام صحنه بود.

از طرف پرسیدم نظر خودت چه بود، حرفی نزد. نمی توانست بگوید. از او پرسیدم فیلمنامه را قبلاً خوانده بود یا نه و او گفت، «فللینی هرگز نمی گذاشت من فیلمنامه را بخوانم.» خب این هم روش دیگری از کار است. که نیازمند عشق و اعتماد فراوانی

است.

مارچلو ماسترویانی حاضر است به این روش برای فللینی کار کند. فللینی می‌گوید، «بنشین و از پنجره به بیرون خیره شو.» او نمی‌پرسد، «باید به چی فکر کنم؟» می‌گوید، «چشم فدریکو» و از پنجره به بیرون خیره می‌شود. حالا به ریچارد هریس بگو همین کار را بکند، يك مشت حواله دماغت می‌دهد.

هوارد هاوکس: ... شما به هنرپیشه‌هایك طرز تفکر می‌دهید. وقتی که طرز تفکر را داشته باشند، دیگر با آنهاست که خطوط را بخوانند. برای من مهم نیست درباره اش چه بکنند، مگر وقتی که طرز تفکر اشتباهی داشته باشند. وقتی در صحنه‌ای خشمگین هستند، در حالی که به نظر من باید لبخند بزنند، خب به آنها تذکر می‌دهم، به آنها می‌گویم که دلم می‌خواهد کاری را که من می‌خواهم انجام بدهند. به نظر نمی‌رسد که غرور آنها را جریحه‌دار کند یا صدمه‌ای به آنها برساند، در صورتی که درباره اش بحث کنید و بگویید که احساس شما درباره آن چیست. آنها هم فرصت دارند که نظر خودشان را بگویند. منظورم این است که قرار نیست انعطاف ناپذیر باشد. به عنوان مثال، به هنرپیشه مکزیکی در ریولو بو گفتم، «خیلی خشونت به خرج نده و گر نه جان وین تورا از صحنه بیرون می‌اندازد. تو باید کاری کنی که از او آرامتر باشی. او به قصد خشن نیست، اینطوری هست، جثه بزرگی دارد. خاصیت اوست. راهش این است که نقطه مقابل او باشی، او را مطالعه کن، مراقبش باش.»

...گاهی طرز فکر هنرپیشه‌ای را با عجله کشف می‌کنی. یکبار داشتم فیلمی با ادوارد جی. رابینسون می‌ساختم، و ساعت چهار بعد از ظهر کار را متوقف کردم. او را خوب نمی‌شناختم، به او گفتم، «آقای رابینسون، این یکی از کسالت‌آورترین فیلمهایی است که تاکنون ساخته شده. شما ترش رویید و صحنه‌هایی حال است، و فکر نمی‌کنم اصلا خوب از آب درآید.»

او گفت، «چکار می‌توانیم بکنیم؟»

گفتم، «خب، آیا می‌توانید نقش يك آدم پر حرف و بذله گو و دلچسب را بازی کنید؟» گفت، «بله، در صورتیکه شما به من کمک کنید تا بدانم چه بگویم.»

گفتم، «کمکت می‌کنم، ولی بیشترش را باید خودت انجام بدهی.» فیلم را ساختیم نامش بیرکوسه بود و او شخصیت خوبی را بازی کرد، و هر روز به هنگام تغییر و تبدیل شخصیتش کلی لذت می‌بردیم. وقتی فکر می‌کنم اگر او همان شخصیت کسالت‌بار و

ترش‌رویش را حفظ می‌کرد، چه می‌شد، پشتم می‌لرزید.
 کارکردن با (همفری) بوگارت لذت داشت. او از بهترین هنرپیشگانی است که تاکنون داشته‌ایم. قادر بود بسیاری کارها را انجام دهد. حقیقتاً کارکردن با او کیف داشت. من از همکاری با او خیلی لذت می‌بردم، یکبار روی داستانی کار می‌کردیم و فکری به نظرمان رسید. درباره‌ی غرور و جسارت بوگارت صحبت می‌کردیم، چون هرچه تو می‌نوشتی، او شخصیت مغرور و جسورش را حفظ می‌کرد. این بود که گفتیم، «بگذار این بار از دختری استفاده کنیم که به همان اندازه مغرور و جسور باشد. کار را شروع کردیم و سرانجام به نقش (لورن) باکال رسیدیم. به بوگارت گفتم، «شگفت زده نشو، ولی می‌خواهیم این دختر را از تو متکبرتر و جسورتر از آب در بیاوریم.» او گفت، «کار مشکلی در پیش خواهید داشت.»

گفتم، «نمی‌دانم، ولی فرصت خوبی داریم. تنها يك چیز به تو می‌گویم و آن این است هر صحنه‌ای را که با او می‌گیریم، اوست که تو را ترك می‌کند و دماغت را می‌سوزاند.» بوگارت همانطور خیره به من ماند، و من گفتم، «به هر حال، کارگردان منم.»

گفت، «حق با توست؛ و به همین دلیل هم هر کاری دلت بخواهد می‌توانی انجام بدهی.» به این ترتیب ما کار را انجام دادیم. در واقع در حین کار از غرور و جسارت شخصیت این دو نفر در رابطه با هم خیلی کیف کردیم. اینهم نکته‌ی دیگری درباره‌ی طرز تفکر است. مثلاً من از (رابرت) میچم وقتی لبخند می‌زند خوشم می‌آید. به همین دلیل صحنه‌هایی می‌ساختیم که او بتواند طنزش را عرضه کند.

ژان رنوار: من از توی ذوق مردم زدن متنفرم. حقیقت این است که اگر توی ذوق هنرپیشه‌ای بزنی، ممکن است هرگز دوباره پیدایش نکنی؛ شخصیت او را پشت نقابی از ترس پنهان می‌کنی. ما نباید نکته‌ای را فراموش کنیم. اینکه هنرپیشه جانور بسیار شکننده‌ای است. بی‌نهایت شکننده. قدری حالت بیانی از او می‌گیری. دقیقاً آنچیزی که می‌خواستی نیست، اما زنده است. انسانی است. آن را نگش. با تعجیل کردن کار و فشار آوردن افکار خودت در تخیلات او، آن را از بین ببری. با ظرافت و ملایمت سعی کن به او کمک کنی آن چه را که معتقدی صحیح است از او بیرون بکشی.

پیتر بوگدانوویچ: من به هنرپیشه‌ها نشان می‌دهم که از آنها چه می‌خواهم. یا بلند می‌شوم

و نقش را اجرا می‌کنم، دویا سه قسمت از گفتگورا برایشان می‌خوانم یا به شکلی دیگر — چون بلد نیستم نوع دیگری به آنها حالی کنم. نمی‌دانم چگونه می‌توانم خواسته‌هایم را به گونه‌ای روشن‌فکرانه برای آنها بیان کنم. البته می‌توانم، اما اینکه خودم آن تکه را اجرا کنم، سریع‌تر است. بعضی از هنرپیشه‌ها خوششان نمی‌آید، و اگر بدانم خوششان نمی‌آید، انجام نمی‌دهم، چون واکنش خوبی نشان نمی‌دهند.

جورج سیتون: کاری که من معمولاً می‌کنم این است که می‌گویم، «خب ببینم تو این صحنه را چگونه می‌بینی. بگذار آنطور که تو می‌بینی تمرین بکنیم.» اگر آنطور که من برداشت می‌کنم نباشد، و بتوانیم درباره‌اش با هم بحث کنیم، می‌پذیرم، چون ممکن است هنرپیشه دیدگاه بهتری را ارائه بدهد. شاید او چیزی را می‌بیند که من نمی‌بینم. صدها کتاب را منقدین خوانده‌اند و نقد کرده‌اند و چیزهایی گفته‌اند که نویسنده حتی تصورش را هم نمی‌کرده و اصلاً نمی‌دیده.

بنابراین، یک هنرپیشه باتجربه، یک هنرپیشه خوب، ممکن است بگوید، «در این جمله من چیزی را می‌بینم که... ظاهر آن ندیده‌ای.» پس اگر چیزی باشد که من متوجه نشده باشم و با ارزش باشد، طبیعی است که قبول می‌کنم. من از آن دست کارگردان‌هایی که نعره می‌کشند نیستم. نمی‌گویم، «یا به روش من انجام بده یا اصلاً اجرا نکن.» اگر کاری بکنند که من موافقش نباشم، یا اگر دارند بیش از حد شورش را درمی‌آورند، چون هنرپیشه‌ها این گرایش را دارند که هر صحنه‌ای را بیش از اندازه مهم جلوه دهند، به ترتیبی آنها را قانع می‌کنم. کارگردان باید هنرپیشه را راهنمایی کند، طوری که اسب سوار، اسب را قدم آهسته می‌برد.

هر صحنه در ارتباط با صحنه بعدی است که ارزش دارد، و اگر بیش از حد مهم جلوه کند، صحنه بعدی با دماغ به زمین می‌خورد. کار کارگردان همین است — که هنرپیشه را کنترل کند. من روشی دارم که معمولاً کارگر است، به این ترتیب که صحنه‌ای را می‌گیرم و اگر خوب نبود می‌گویم، «بگذار این دفعه به خاطر فلانی بگیریم،» بعد یک برداشت سوم را می‌گیری و می‌گویی، «در برداشت اول کاری کردی که در این برداشت نکردی.»

می‌گوید، «چکار.»

و من می‌گویم، «خب در برداشت اول تو چنین و چنان کردی...» البته او نکرده بود، ولی این کاری بود که من می‌خواستم انجام بدهد. به محض آنکه فکر از آن خودش

بشود، به هیجان می آید و با اشتیاق اجرايش می کند. اصلاً به ذهنش هم نرسیده بوده، ولی چون به او قبولاندم که تصور خودش بوده، با علاقه می پذیرد. به تدریج می توانید يك اجرای درست را بسازید، در عین حال که اعتماد هنرپیشه را هم به خودتان جلب می کنید؛ چون من به این نتیجه رسیده ام که اگر تمام احترام، احترام به خویش، را از هنرپیشه سلب کنید، کار شما در آن صحنه تمام است. شما باید مدام روحیه او را بسازید.

کوستا- گاوراس: من ازواژه کارگردانی چندان خوشم نمی آید چون رابطه شماها بیشتر رابطه همکاری است— رابطه افرادی که با هم کار می کنند، تا کسی رئیس فرد دیگری باشد و او مرئوس. به عقیده من این روزها رابطه کارگردان و هنرپیشه به کلی چیز دیگری است.

دیگر این طور نیست که کارگردان به هنگام فیلمبرداری به هنرپیشه بگوید، «حالا در این لحظه به خصوص می توانی فلان کار را انجام بدهی.» این روزها آنها پیش از شروع فیلمبرداری درباره اجرای نقش به توافق می رسند. آنچه مهم است این است که زمانی که هنرپیشه کار را آغاز می کند، فکر می کند مسئولیت کامل کاری که انجام می دهد با خود اوست، اوست که آن کار را انجام می دهد، و کار از او ناشی می شود. حقیقت این است که، تمام آن ناشی از شرایطی است که کارگردان از پیش فراهم کرده است. اما وقتی به فیلمبرداری می رسد، هنرپیشه دیگر آزاد است.

هر ازگاه ما تمرین می کنیم. هنرپیشه ای که در فیلم زد نقش انجیر فروش را داشت، همان کسی که پرنده های کوچکی دارد، به کلی دست و پای خودش را گم کرده بود. او هنرپیشه صحنه تئاتر است؛ اما در این مورد نمی توانست نقش شخصیت را دنبال کند. ولی به دلیل تجربه تئاتریش تصویر تداوم نقش را داشت. بنابراین چندین شب با هم نشستیم و آن صحنه را تمرین و بعضی جزئیات را تکرار کردیم. حقیقت این است که شما نمی توانید تمام هنرپیشه ها را یکجا جمع کنید و بگویید، «باید اینطوری اجرا کنید.» هر هنرپیشه ای شخص خاصی است، شخصیتی خاص در موردی مشخص.

پل ماریسی: فکر نمی کنم جوداله ساندرو تاکنون از من سئوالی کرده باشد. فقط در حدی که کجاها باید برود. من به او می گویم گفته هایش را کوتاه و شیرین بیان کند و درباره اش ننندیشد. دوست ندارم هنرپیشه ها درباره آنچه می گویند، فکر کنند.

حداقل، من به آنها می‌گویم درباره اش فکر نکنند. البته همیشه فکر می‌کنند، اما بهتر است بگذاری خودشان درباره اش بیندیشند، تا شما به آنها بگویید.

مارتین ریت: بهترین صفتی که یک هنرپیشه باید داشته باشد انضباط است. هنرپیشه به قدری زنده است که هر چه اتفاق بیفتد بر او تأثیر می‌گذارد. در حین اجرای نقش، اگر دری خارج صحنه باز شود و باد شدیدی بوزد، او همچنان نقش را اجرا می‌کند. این نوع زندگی که اینچنین آنی است خارق‌العاده است. و هر کارگردانی که فیلمی را کارگردانی می‌کند، امیدوار است که چنین چیزی رخ بدهد.

در فیلم هاد لحظه‌ای بود که قبلاً تمرین نشده بود. پاتریشیا نیل در اتاق خوابی بود و داشت حرف می‌زد که دستش به لامپ چراغ خورد. او بدون کمترین مکثی به بازی ادامه داد؛ چنین هنرپیشه‌ای بود. مثل یک جنگجوی بزرگ. یک جنگجوی بزرگ هرگز فکر نمی‌کند. وقتی موقعیت مناسب باشد هر کاری که بخواهد انجام دهد، انجام می‌دهد. او چنان انضباطی دارد که قادر است تقریباً هر کاری را که بخواهد، انجام دهد. هر قهرمان بزرگ ورزشی نیز چنین است. لحظهٔ بدیهه سرایی است که نفس تو را بند می‌آورد. با اِزاری کامل، کنترل شده و سرشار از نیرو، ناگهان یک لحظه درخشان فی‌البداهه پیش می‌آید، چون اتفاقی رخ می‌دهد که غیر مترقبه بوده است.

حال آنکه،

روبرتوروسلینی: من مجال کمی به هنرپیشه می‌دهم. آنها وحشتزده و لرزان و مرتعش آنجا می‌ایستند تا حدی که گفتگوی مربوط به آن صحنه را هم فراموش می‌کنند، در حالی که من آنجا هستم تا او را تا حد ممکن تحت فشار قرار بدهم؛ اما کمابیش من هستم که چیزی را که می‌خواهم می‌سازم، نه چیزی را که آنها می‌خواهند. سهم آنها بیشتر در بیان جملات گفتگوها است. بدیهی است که به فیلم ارتباط پیدا می‌کند. ببینید، نیاز من متفاوت است.

آنطور که شما بخواهید... یا بگذارید چند نمونه به شما نشان بدهم

استانلی کریم: هنرپیشه‌ها متفاوتند، همه‌شان با هم فرق دارند. بنابراین ارائهٔ یک قانون

بنیادی مسخره است، مسخره است مگر اینکه شما از نظر شخصیت يك تزار كامل باشید، نه در واقعیت.

مارتین ریت: بسیاری از کارگردانها به کرات از يك عده هنرپیشه مشخص استفاده می کنند. این طور آسانتر است. راهی میان بر است. وقتی هنرپیشه به مرحله ای می رسد که تو را درك می کند، ارتباط برقرار کردن آسانتر است. اینکه اگر هر بار بخواهی از نو شروع کنی، طبعاً کار آسانی نخواهد بود.

هل مازورسکی: بعضی از هنرپیشه ها گرایش دارند به اینکه روی نقاط قوتشان تأکید بگذارند، و دلنگرانند. مهمترین دلنگرانی آنها این است که چه کسی فیلم بعدی آنها را کارگردانی می کند. چه کسی از آنها حمایت می کند؟ چه کسی مراقب من خواهد بود؟ از کجا بدانم بدبخت نخواهد کرد؟ و از این قبیل چیزها. این به فیلمسازی هم ارتباط پیدا می کند. در حالی که نباید ارتباطی داشته باشد، چون مربوط به مسایل خود ستاره هاست.

ژان رنوار: يك فیلم، برای خودش جهان کوچکی است. توازن از مهمترین چیزهای زندگی است. شما باید تمام عوامل را متوازن کنید. از خطرناکترین چیزها در فیلمسازی این واقعیت است که وقتی شما با ستاره ای کار می کنید، این ستاره، به دلیل تکرار همان صدا و حرکات است که ستاره شده — تماشاچی هم به آن عادت کرده است و آن بیچاره هم میلیونها درآمد پیدا کرده، اما روی استعداد کاری نمی کند. برای من خیلی غم انگیز است که بینم انسانی مرتب خودش را تکرار می کند، همان حرکات و اطوارها را تکرار می کند، بی آنکه حقیقی باشند، بی آنکه واقعیت داشته باشند، بی آنکه بیانی از حقیقت باشند.

آبراهام پولونسکی: یکی از نکاتی که باید با هنرپیشه ها روشن کنی این است که دقت کنی کلکهای اجرایی قدیمی را که انجام داده اند، به خورد تو ندهند. چون هنرپیشه های خوب تقریباً همه نقشی را اجرا کرده اند. درست؟ به محض اینکه از آنها می خواهی جمله ای را بخوانند، بلافاصله نقش مشابهی را که قبلاً اجرا کرده اند تحویل می دهند... آنها يك بایگانی دارند، يك بایگانی در ضمیر ناخودآگاهشان، که به تو

عرضه می‌کنند، تو باید هشیار باشی که این بایگانی را تحویل نگیری. چون آدم‌های با استعدادی هستند، باید به کار وادارشان کنی. تصور کارگردانی این است که همه را واداری سخت کار کنند. هر هنرپیشه‌ای متفاوت است، و هر کدام به روش متفاوتی نیاز دارند. بعضی‌ها را باید ناز و نوازش کنی، با برخی باید بجنگی، با گروهی باید صحبت کنی، عده‌ای هم فوق‌العاده‌اند و دهانت را باز کرده‌ای می‌دانند چه می‌خواهی بگویی. منظورم این است که آنها مثل همه انسانها با هم تفاوت دارند.

جورج کیوکر: من به هر هنرپیشه‌ای می‌گویم که اشکال اجرایش کجاست. برایتان داستان بانمکی تعریف می‌کنم. جک لمون در تلویزیون بازی کرده بود، اما برای شما هم اتفاق می‌افتد، اولین فیلمی بود که بازی می‌کرد. فیلمی بود با شرکت جودی هالیدی. داشتیم صحنه‌ای را می‌گرفتیم. صحنه دعوایی بود، دعوایی مضحک. وقتی تمام شد، آنها کارشان را خوب انجام دادند، و من هم گفتم، «خیلی خوب بود، ولی من حتی يك كلمه اش را هم باور نمی‌کنم.» بعد از آنها پرسیدم وقتی واقعاً عصبانی هستند چه می‌کنند.

جک لمون گفت: «وقتی عصبانی می‌شوم چه می‌کنم؟ به حال تهوع می‌افتم.» گفتم، «خب همان کار را بکن.» و او هم کرد. تمام مدت که آنها دعوایشان می‌شد، او دل درد می‌گرفت.

من تصور نمی‌کنم به هنرپیشه صحنه‌ای که بخواهد در سینما نقش اجرا کند، بتوان قوانین خاصی ارائه داد. شما به آدم‌های متفاوت چیزهای متفاوت می‌گویید. با افراد خاصی باید با ظرافت رفتار کنی. يك کارگردان باید بداند کی حرف بزند و کی دهانش را ببندد. ضمناً شما باید تشخیص بدهید يك صحنه کی آن چیزی که باید باشد از آب درمی‌آید. این بخشی از حرفه شماست. با گروهی يك جور کار می‌کنید، و با گروهی دیگر نوعی دیگر؛ بگذارید مورد رکس هاریسن و ادی هیپورن را مثال بزنم. در بانوی زیبای من هاریسن خوب بود. اما مثل بسیاری از هنرپیشه‌ها، در برداشت اول وحشتزده بود. ولی در برداشت دوم، سوم، چهارم و پنجم، عالی بود. از طرف دیگر ادی هیپورن در همان برداشتهای اول کار عالی ارائه می‌داد. معمولاً وقتی صحنه‌ای را می‌گیری، از روی ادب، نمای درشت هنرپیشه اول زن را در آغاز می‌گیری. اما من متوجه شدم که باید اول از هاریسون نمای درشت بگیرم، در حالی که هیپورن مدام مشغول تمرین بود.

روبن مامولیان: ارتباط با هر هنر پیشه متفاوت است. روشی که با یکی موفق است ممکن است در مورد دیگری اصلاً به کار نیاید. شما ناچارید روش متناسبی برای ارتباط برقرار کردن با هنر پیشه ابداع کنید. فردريك مارچ هنر پیشه بسیار خوبی است که در عین حال بسیار هم باهوش است. با او می شود منطقی عمل کرد. با بعضی از آنها اصلاً نمی شود منطقی بود، چون درك نمی کنند. باید بگویی، «می دانی گلابی رسیده چگونه از درخت می افتد؟ من دلم می خواهد همان کار را بکنی.»

می گویند، «بله، بله می فهمم» و بعد انجام می دهند، مشروط بر اینکه بتوانی به چیزی تشبیه کنی، یا با عاطفه مطرح کنی یا آنها را هیپنوتیزم کنی تا احساس خاصی پیدا کنند.

باز کالیک: مشکل کار کردن با هنر پیشه ها این است که هر هنر پیشه موجود خاصی است و باید قلق او را به دست آورید. البته هنر پیشه های خاصی هم هستند—ریچارد ویدمارک نمونه کامل آن است. اگر صحنه ساده ای داشته باشیم که مثلاً پسری اینجاست و دختری آنجا نشسته و قرار است برود و دخترك را بلند کند، کافی است به ویدمارک اشاره کنی که، «ببین ریچارد، قرار است ترتیب دخترك را بدهی.» همین.

از طرف دیگر هنر پیشه هایی هستند که در برخورد با آنها باید در نقش روانپزشک ظاهر شوی. اگر آن جمله را به آنها بگویی، چنان نگاهت می کنند که گویی عقلت را از دست داده ای. در مورد ویدمارک، وارد جزئیات قضیه بشوی، تو را می کشد، چون او هم آن طرف قضیه را درك نمی کند.

بعضی ها باید گریه کنند، گروهی باید با تحکم روبرو شوند، برخی را باید نوازش کنی، منظورم هم زن ها هستند و هم مردها. هر رابطه ای يك جور است و شما باید کلیدش را پیدا کنید. تصور می کنم راه حل آن هم چیزی جز تجربه نیست، باید بیاموزی که با هر کدام چگونه رفتار کنی. باید سر بعضی هایشان داد بزنی. تا فریادت بلند نشود واکنش نشان نمی دهند.

هوارد هاوکس: جان وین هنر پیشه فیلمهای «کابوی» بود و پول کمی می گرفت هیچکس هم او را نمی شناخت، اما فیلمی با او ساختیم به نام رود سرخ. او حالا هم همان آدمی است که آن موقع بود. رفتارم با او هیچ فرقی نکرده. من می دانم او از عهده چه کاری برمی آید و خوب هم از عهده برمی آید. او به مراتب از آنچه فکر می کنید

هنرپیشه بهتری است. البته هنرپیشه با سبکی نیست. روش خاص خودش را در جویده بیان کردن کلمات دارد. مردم هم دوستش دارند و او هم خاصیتی دارد که خوبست. اگر اوقاتش تلخ شود و زیر لبی غر بزند، می پرسیم، «چه مرگته؟» می گوید، «يك چیزی اشکال دارد.» نمی داند اشکال از کجاست، نمی داند کجای کار اشکال دارد، اما حس می کند که درست نیست، و ما هم آن اشکال را رفع می کنیم. او به روش خیلی ساده ای کار می کند.

مدتها پیش به او گفتم اگر سه صحنه موفق پیاپی در فیلمی داشته باشی و تماشاچیان را دلخور نکنی موفق. به عبارت دیگر با صحنه کاری نکن که در آن وجود ندارد؛ تا آنجا که می توانی سر یعتر انجامش بده. نگذار به یاد بیاورند چقدر بدبازی کرده ای، اما وقتی صحنه خوبی داری، در آن صورت حسابی اجرایش کن. به جرأت می توانم بگویم او کمتر از هر هنرپیشه دیگری که من می شناسم تماشاچی را دلخور می کند چون تلاش نمی کند کارهای خاصی انجام بدهد. از طرف دیگر، کاری گرانت از بهترین هنرپیشه هایی است که تاکنون شناخته ام، او شخصیت بزرگی است. صحنه ای را اجرا می کند و می پرسد، «چطور بود؟» می گویم، «کسالت آور بود. طوری که تو عصبانی شدی مثل همه است. روش تازه تری برای عصبانی شدن نداری؟» هشت بار صحنه را تکرار می کنیم، بعد ناگهان او شروع می کند مثل اسب به شیهه کشیدن و من هم آنرا می پذیرم. نکته اینجاست که تو از شخصیت آدمها استفاده می کنی. به همین دلیل است که برخی از آنها اینقدر دوام می آورند. چیزی دارند که می توانی از آن استفاده کنی.

مارتین ریت: رفتار همیشه جسمی نیست. به خاطر سپردن این نکته بسیار مهم است. البته کارهایی که با بدنت انجام می دهی بسیار مهم است. عده ای عقیده دارند بازی داستین هوفمن در فیلم کابوی نیمه شب بیرونی بود. او شخصیت پردازی خاصی را برگزیده بود و برای ساختن شخصیت مورد نظر به آن اتکاء می کرد.

همه هنرپیشه ها از درون به بیرون عمل نمی کنند. برخی برعکس از بیرون به درون کار می کنند. يك روش واحد وجود ندارد. این جنبه رفتار بسیار مهم است. جنبه بدنی مهم است. اینکه تو کدام را انتخاب کنی، چه گرمی یا چه روش راه رفتن را برگزینی، بسیار مهم است.

هنگامی که زندگی درونی يك شخصیت توأم با جنبه بدنی عرضه شود، در آن

صورت اجرای موفق‌ی خواهی داشت...

وقتی با هنرپیشه‌ای کار می‌کنم، ممکن است فکری به نظرم برسد که او نتواند اجرا کند. در تمام عمرم تاکنون فقط يك یا دو هنرپیشه بوده‌اند که احساس آزادی کامل می‌کردم که از آنها بخواهم هر کاری را می‌خواهند بکنند چون حس می‌کردم قادر به انجام آن هستند. اگر هنرپیشه از عهده بر نیاید، راه دیگری پیدا می‌کنم. هر فکر من به این واقعیت که آن هنرپیشه کیست مربوط می‌شود. اگر هنرپیشه نتواند کاری را که من می‌خواهم انجام بدهد، در آن صورت باید خواسته‌ام را تا حد امکان به آنچه که هنرپیشه از عهده بر می‌آید نزدیک کنم.

وینسنت شرمین: سه چهار روز از فیلمبرداری آشنایی قدیم می‌گذشت که بت دیویس نزد من آمد. تهیه‌کننده فیلم، هنری بلانک قبلاً به من گفته بود که «هر کاری با بت دیویس کرده‌ای ادامه‌اش بده. بهترین اجرایی است که تاکنون از او دیده‌ام، او نقش بازی نمی‌کند، خودش است. حتماً او را به همین روش حفظ کن.»

از طرف دیگر بت دیویس پس از پایان يك روز فیلمبرداری، بعد از آنکه به او گفتم تهیه‌کننده چقدر از کارش راضی بوده، گفت، «خوشحالم دیگران راضی‌اند. اما در پایان روز احساس می‌کنم کاری انجام نداده‌ام. احساس می‌کنم نقشی اجرا نکرده‌ام.»

متوجه شدم که واقعیت قضیه هم همین بود، چون او شخصیتی جدا از خودش را عرضه نکرده بود. به سادگی نقش خودش را اجرا کرده بود، بدون آنکه نیروهای عصبی درونش به او فشاری آورده باشند. برای او تجربه جدیدی بود.

وینسنت مینه‌لی: راههای گوناگونی برای سر و کله زدن با هنرپیشه‌ها وجود دارد. گاهی اصرار می‌ورزی و گاهی ریشخند می‌کنی. گهگاه به اعتماد نیاز دارند که باید به آنها ببخشی. به عنوان مثال فرد آستر، همیشه احتیاج داشت اطمینان خاطر پیدا کند، چون معتقد بود که نقشش را خوب اجرا نکرده است. البته کارش عالی بود، و خاطر جمع کردن او هم کار سختی نبود.

من همیشه به سیاهی لشکر توجه فراوانی می‌کنم. در انتخاب آنها دقت زیادی به خرج می‌دهم و کارهایی از آنها می‌خواهم که معمولاً از آنها خواسته نمی‌شود. قبلاً مثلاً دستیار کارگردان می‌گفته، «برو کنار آن تیر چراغ بایست، دستت را بکن توی

دماغت یا کاری از این قبیل و تظاهر کن که سردت شده،» همین. ولی من آنها را وادار می‌کردم کار کنند، بنابراین همیشه مجبور بودند خودشان را تطبیق بدهند و برای اینکار پول بیشتری هم می‌خواستند.

مایکل وینر: در فیلم سرزمین شاتو قرار بود چارلز بر ونسون، که ستایشش می‌کنم، یک زن سرخ پوست را از بند آزاد کند؛ دخترک هم لخت مادرزاد بود. نسخه‌ای که در امریکا نشان دادند به کلی سانسور شد، اما در نسخه اصلی فیلم زنش لخت مادرزاد به تیری بسته شده بود تا به بهانه نجات او، شوهرش را به آنجا بکشانند. بر ونسون آمد سر صحنه، به او گفتم، «در اینجا باید لا بلای این بوته‌ها روی شکم بخیزی و به دخترک که رسیدی طنابها را پاره کنی.»

گفت، «من چنین کاری نمی‌کنم.»

گفتم، «یعنی چی؟... صفحه ۹۳... خزیدن روی شکم... روشن است.»

گفت، «من با یک زن لخت روی صحنه ظاهر نمی‌شوم.»

گفتم، «این چه حرفی است... صفحه ۹۳... زن لخت است و با طناب بسته شده است، مگر نخواندی؟»

گفت، «من با یک زن لخت روی صحنه ظاهر نمی‌شوم.»

گفتم، «که اینطور؟»

گفت، «این صحنه را تازه وارد فیلمنامه کرده اید؟»

گفتم «صفحه نود و سه؟ سالهاست که جزئی از فیلمنامه است... حتی از اولین نسخه‌اش این صحنه در آن بوده.» با خودم گفتم، خب این از آن مواردی است که نمی‌شود زیاد درباره‌اش بحث کرد، این بود که گفتم، «بسیار خب، زن لخت را ببرید بیرون.» دخترک بیچاره که منتظر لحظه بزرگ رهاییش بود، بلافاصله در حوله‌ای پیچیده شد و از صحنه خارج شد.

گفتم، «خب آقا، روی بوته‌ها سینه خیز برو و طنابها را قطع کن.»، در آن لحظه فقط بالای تیر را می‌دیدیم، ولی وقتی فیلم را تدوین کردیم، دخترک را می‌بینید که روی زمین خوابیده و با بند بسته شده است و به بالا نگاه می‌کند، بعد بر ونسون پیدایش می‌شود و طنابها را قطع می‌کند. همان چیزی است که از اول قرار بود بشود.

به این ترتیب همیشه راهی وجود دارد. چیزی مثل این، که مسئله‌ای شخصی است و شما هم لزوماً با آن موافق نیستید، به بحث و جدل نیاز ندارد، برای حل آن باید راهی

پیدا کرد.

ترس و لرز

یری وایس: من دوستی دارم که تهیه کننده فیلم سی ونه پله آلفرد هیچکاک است. او داستانی از آلفرد هیچکاک تعریف کرد که چگونه در صحنه ای نمی توانست مادلن کارول را وادارد که پس از بازکردن دری وحشتش را نشان بدهد. او هم واقعاً هنرپیشه خوبی بود. ستاره بود. برای دهمین، یازدهمین، چهاردهمین، هفدهمین بار صحنه را گرفتند و پس از بازکردن در، خانم چنانچه باید و شاید وحشت نمی کرد. سرانجام اودر را باز می کند — کامل. ناگهان چشمش به هیچکاک می افتد که نیمه لخت آنجا نشسته است. خانم هنرپیشه از وحشت نعره ای می کشد. من خودم شخصاً چنین کاری نکرده ام اما عقیده دارم برای فیلمبرداری يك انسان باید حتی الامکان به هنرپیشه نزدیک شد.

رونالد نیم: به عقیده من وظیفه اصلی کارگردان این است که کاملاً مشخص کند، بهترین کار این موجودات مشکل و درعین حال فرستاده الهی با اجرای نقششان باید روی صحنه عرضه شود، نه اینکه لابلای خواستهای کارگردانی که می خواهد زرنج جلوه کند و از خودش ستاره بسازد گم شود یا از طرف دیگر در فیلمی که حرفه ای فیلمبرداری نشد فقط از آنچه هنرپیشه انجام داده برای سرهم کردن آن استفاده شود.

اسکار ویلیامز: شما باید این چیزها را بلد باشید؛ باید آنها را حس کنید. يك بار هنرپیشه ای سر تمرین به من گفت، «من از عهده اش بر نمی آیم، بر می گردم به شهرم.» من هم به همکارانم گفتم، «دست به چیزی نزنید، حتی يك میخ هم نکوبید تا او برگردد.» مسئولیت را بردوش او گذاشتم. او هم برگشت.

باید مردم را حس کرد و اطلاعاتی درباره شان داشت، باید آنها را همانطور حس کرد که انسان خودش را حس می کند. اما اینکار نباید شما را به جایی برساند که از بازی بیرون بیفتید، بر شما حاکم شوند و شما را زیر پا له کنند و شما احترامتان را در مقابل بقیه همکاران از دست بدهید. لحظه ای که چنین اتفاقی بیفتد کار شما تمام است. دیگر شما را باور نمی کنند؛ به حرف شما گوش نمی دهند. آنچه را می گوید انجام

نمی‌دهند. اغلب متوجه می‌شوید که وقتی درباره فیلمی که می‌خواهید بسازید حرف می‌زنید هر کس می‌خواهد آن را از دیدگاه خودش بسازد. اما وظیفه کارگردان آن است که آن را در کل ببیند. او باید بداند که هنرپیشه یا اجرای خاصی باید حرکت مشخصی داشته باشد. وقتی هنرپیشه برنامه خودش را اجرا کرده، کاری که تو باید (به عنوان کارگردان) انجام دهی این است که ترتیبی بدهی تا در بقیه کار جا بیفتد. آنها همیشه آماده‌اند که آن اجرای معرکه را عرضه کنند. بنابراین کارگردان باید دیدگاه فیلم را در نظر داشته باشد، چون او را به همین منظور استخدام کرده‌اند که دیدگاه کلی را درباره فیلم در نظر بگیرد. او را استخدام می‌کنند تا قصه فیلم را بگوید.

ریچارد آتن بارو: هر هنرپیشه‌ای که من می‌شناسم، بدون استثنا با هر کیفیت کار، وحشت می‌کند. مهم نیست کی هستند، چقدر تجربه دارند، اهل کجا هستند و پسزمینه زندگیشان چیست — باطناً عصبی هستند، مرددند و دچار عدم اعتمادند. ممکن است این نقاط ضعف را با تظاهر به اعتماد نفس پنهان کنند یا با رفتاری غیر عادی، اشک و آه وزاری بپوشانند. حقیقت امر این است که آنها به شدت عصبی هستند، چون آمادگی ندارند. شما وقتی در تئاتر و در تمرینهای خصوصی کار احمقانه‌ای بکنی مسئله‌ای نیست چون تجربه می‌کنی، به علاوه با سایر همبازیهای خودت هستی و آزادی داری، چیزی را به کسی عرضه نمی‌کنی. اما به محض اینکه پایت به سر صحنه فیلم می‌رسد در کنار نه تنها کارکنان بلکه سایرین در سر صحنه هستی، در حالی که یکنفر هم در بلندگو فریاد می‌زند «ساکت»، و تو باید جنست را عرضه کنی، کار تمام است.

رونالد نیم: هنرپیشه‌ها تیره خاصی از انسانها هستند. الک گینس و من چند سال پیش فیلمی می‌ساختیم به نام *آهنگهای افتخار*. در پایان هفته اول گینس خیلی اخم‌لود بود. روحیه اش بد بود و زودرنج شده بود و غرغر می‌کرد. بالاخره يك روز پرسیدم، «الک، قضیه چیه؟ ما همه داریم جان می‌کنیم و تو آنقدر افسرده و کسلی و حالت تو بر روحیه همه ما تأثیر گذاشته است. احساس می‌کنیم فیلم خوبی نمی‌سازیم و تو از همه ماها بدت می‌آید. آیا کاری از دست من برمی‌آید؟»

او گفت، «می‌دانی، نزدیک دو هفته است من دارم در این فیلم بازی می‌کنم و حتی یکبار هم کسی به من نگفته، الک بازی تو خیلی خیلی خوبست. واقعاً معرکه‌ای.» گفتم، «پناه بر خدا، آلك ما همه فکر می‌کنیم تو معرکه‌ای. کاری که ما می‌کنیم این

است که بقیه کار را به سطح بازی تو بکشانیم. معرکه دانستن اجرای تو برای همه ما فرض مسلم است».

گفت، «رانی، من باید نصیحتی درباره هنرپیشه ها به تو بکنم.»
گفتم، «خوشحال می شوم بشنوم، چون احساس می کنم درك آنها کار دشواری است.»

گفت، «تمام مردم عادی، افراد به اصطلاح معمولی بین سنین ده و چهارده، دوست دارند نقش بازی کنند. دلشان می خواهد کلاه گیس بگذارند یا لباسهای عجیب و غریب بپوشند، دخترها هم دوست دارند ماتيك بزنند و چیزهایی از این قبیل. بعد در حدود چهارده سالگی از این مرحله می گذرند و تصمیم می گیرند که کارمند یا قاضی یا راننده لوکوموتیو یا خلبان و چیزهای دیگر بشوند. اما يك هنرپیشه، در آن بخش از ذهنش که عاشق بازی کردن است، همیشه يك نوجوان باقی می ماند. قبول کن که چنین است چون همینطور است. خیلی هم مشکل است. به عنوان مثال خود مرا در نظر بگیر، من آدم باهوشی هستم. کتاب خوانده ام، روشنفکرم و چیزهای دیگر. با وجود این، وقتی نوبت بازیگری می رسد مثل يك بچه هستم. پس وقتی با هنرپیشه ها سروکار پیدا می کنی باید این را به خاطر داشته باشی. این باید ملکه ذهن تو باشد: ما دوست داریم تشویق بشویم. وقتی کار خوبی عرضه می کنیم، خوشمان می آید ازمان تعریف بشود و دوستی به پشتمان بخورد. اما به همان اندازه هم نیازمندیم که تابع مقررات باشیم. اگر پایمان را از گلیممان بیشتر دراز کنیم باید با ظرافت نوکمان چیده شود. اگر ما را بچه های ده، دوازده ساله ای به حساب آوری، در آنصورت متوجه می شوی که می توانی بر ما مدیریت کنی و ما را اداره کنی».

رومن پولانسکی: بازیگری احتیاج به تمرکز کامل و راحتی کامل دارد، تو باید این دورا با هم ترکیب کنی، به نظر راحت و آرام برسی در عین حال چیزهای مختلفی را هم که باید انجام دهی به خاطر داشته باشی. جمله هایی که باید بگویی، علامت، سایه ها و صدنکته ظریف دیگر را که احتیاج به تمرکز کامل دارد. همچنین باید کمابیش شخصیتی را که اجرا می کنی باور داشته باشی و در آن لحظه روی آن متمرکز باشی. معمولاً هنرپیشه، این کار را پیش از آنکه دَقْک (کلاکت) را جلوش به هم بزنند، انجام می دهد و حتی متوجه نمی شود که دقکی هم وجود دارد. او توجهی هم ندارد که آیا سایر هنرپیشه ها هم در محل تعیین شده قرار گرفته اند یا جمله هایشان را پس و پیش ادا می کنند.

جك نيكلسون: اگر صحنه‌ای درست از آب در نمی‌آمد، می‌رفتم و درباره‌اش بحث می‌کردم. کم‌کم متوجه می‌شوید که آیا حرفی برای گفتن هست یا نه. مشکل اکثر هنرپیشه‌ها، اعم از حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای، حالت تنش درونی است، و برای از بین بردن آن وسایل گوناگونی وجود دارد. نخست آنکه، آنها را متوجه این تنش بکنی و وادارشان کنی به آن اعتراف کنند. اکثر افرادی که در فیلم‌های من بازی می‌کنند، به این دلیل انتخاب می‌شوند که برای آن نقش مناسبند، بنابراین اغلب مشکل شخصیت پردازی مطرح نبوده است. در مورد هنرپیشه‌های حرفه‌ای، مثلاً بروس درن یا کارن بلك، تنش به این دلیل وجود دارد، چون انتخابی نکرده‌اند که به اندازه کافی از علاقه ذهنیشان را به خود اختصاص بدهد. به عبارت دیگر يك انتخاب حیاتی نکرده‌اند؛ در سطحی نیست که تخیل آنها را درگیر کند و آنها را ناخودآگاهانه وادار به تظاهر کند.

در اغلب موارد، تنش ناشی از مقاومت در مقابل چیزی خارجی است، نه درونی. به عبارت دیگر شما تنش را می‌افزایید چون نمی‌خواهید درباره حرکت بعدی فکر کنید، و اینکه وقتی به آن برسید چقدر بد از آب در می‌آید. باید بگذارید حرکت کند، هر چه که هست با آن بروید و روبرو شوید. يك مشکل واقعی دیگر اجرای نقش منفی است. هنرپیشه‌ها دوست ندارند نقش‌هایی را که از نظر عاطفی محبوب نیستند اجرا کنند. در فیلم پنج قطعه آسان در صحنه جدال با اسه‌نسر مشکل داشتم. در آخر کار شخصیتی که من اجرا می‌کردم، قدری مظلوم می‌شد. برای من مسئله‌ای نیست که در صحنه‌ای پدرم را درآورند، اما اینکه بعد از آن هم همچنان گوشه‌ای افتاده باشم چندان برایم خوشایند نبود. از آن کارهایی است که احساس می‌کنی انجامش عجیب و غریب است. حتی وقتی هم که درست انجامش می‌دهی می‌دانی که روی پرده مثل آشغال هستی.

نقش کارن بلك در فیلم گفت، برون، شخصیتی را نشان می‌داد که درگیر رابطه از هم پاشیده‌ای است. او چون سن بیشتری دارد، تصویر بهتری از آنچه اتفاق می‌افتد دارد و طبعاً فعال‌تر است. به نظر می‌رسید اوست که همیشه می‌گوید «نه». این سبب شد که کارن چون نمی‌خواست آدم بدجنسی باشد از من بپرسد، «کاری به من بده که اینطور خصمانه جلوه نکنم، منظورم را که می‌فهمی.» گاهی اودر صحنه‌ای خیلی خبیث به نظر می‌رسد و این مشکل بازی نقش منفی است. اگر به کارن بگویی چه می‌خواهی، به آسانی می‌تواند بازی کند. به عبارت دیگر اگر اجرای خوبی عرضه نکند، تمامش تقصیر توست چون هر چه بگویی، انجام می‌دهد، و در این مورد او جداً پدیده‌ای است.

اگر بگویی، «این هیجده تا کار را بکن» آنّا انجام می دهد. هر قدر هم کار افراطی و بی هدف باشد. اگر بتوانی بگویی، او می تواند انجام بدهد. در ارتباط با او، اغلب من تنها دیدگاهم را درباره شخصیت بیان می کردم، همین.

بل مازورسکی: مشکلترین هنرپیشه برای کار، هنرپیشه هایی هستند که فقط يك روز می آیند و يك صحنه اجرا می کنند. شما نگران برنامه هستید و نمی خواهید آنرا کش بدهید. هنرپیشه کذایی هم که در دفتر تو خیلی راحت و دلپذیر و خوب به نظر می آمد، سر بزنگاه عصبی و کلافه می شود. جمله هایش را فراموش می کند و دستپاچه است، خلاصه اشکالی در جایی هست. من راه حل های گوناگونی را آزمایش می کنم. می کوشم فراموش کنند. گاهی سعی می کنم افراد را از دور و بر صحنه دور کنم. مواقعی بدیهه سازی را تشویق می کنم. خیلی کارها می کنم ولی همیشه کارگر نمی شود. این مشکلترین کارهاست.

رالف نلسون: بسیاری از کارگردانها معتقدند که هنرپیشه ها مثل کودکان هستند، من موافق نیستم. هنرپیشه ها هستند که جلوی دوربین قرار می گیرند، و هنرپیشه های خوب، هنرپیشه های حرفه ای — معمولاً این دو صفت مترادف هستند — اسبهای تمرین دیده مسابقه اند. عصبی و کلافه اند. دچار انقباضند. اشکالی ندارد، وظیفه من است که تا حد ممکن کار را برایشان آسان بکنم و تمام اعتمادشان را به خودم جلب کنم، چون تا قبل از رفتن فیلم روی اکران، من تنها تماشاچی آنها هستم.

ایروین کرشنر: بسیار آسان است. به آنها عشق و اعتماد به نفس بده. با به وجود آوردن اعتماد به نفس در او و خودتان به او اطمینان خاطر می دهید. ترس را از آنها می گیرید و این اصل مطلب است.

راه های برقرار کردن ارتباط

جان کاساوتیس: ابتدا رابطه ای را با هنرپیشه برقرار می کنید، نوعی دوستی، چون دارید با هم کار می کنید. بعد می توانید بزنبیدشان، لهشان کنید یا می توانید با آنها مهربان باشید، یا آنها می توانند با شما مهربان باشند. چون به تو احترام می گذارند. و شما هم

به آنها احترام می‌گذارید. به نظر من لزومی ندارد که به هنرپیشه‌ای بگوی، «گندت بزنند. در برداشت قبل افتضاح بودی.» به نظر من اصلاً آفریننده نیست. مثلاً باید بگوی، «ببین، يك يارویی است که می‌خواهد فرار کند.» و آنها را وارد داستان می‌کنی. و از آنجا می‌سازی و جلو می‌روی.

جورج کیوکر: بزرگترین امتیازی که کارگردان دارد این است که اجرای نقش را می‌بیند. هنرپیشه‌درگیر است و کارگردان می‌بیند. فکر می‌کنم که او متکی به واکنش من است. می‌توانم بگویم، «بله، عالی بود. قبول دارم و فکر می‌کنم بسیار زیبا اجرا شد». فکر نمی‌کنم اگر به او بگویم درست نبود خودش را بکشد. به عقیده من هر هنرپیشه‌ای اعم از زن یا مرد، باید احساس کند که کسی آنجا نشسته که به او خواهد گفت کارش خوب بوده است. در عین حال باید بداند که اگر کار اشتباهی هم بکند کسی هست که به او گوشزد کند. اما کارگردانی تنها این نیست. با افراد بی تجربه کارگردان باید قدری در نقش مربی و معلم ظاهر شود. اما من فکر می‌کنم که کارگردان چیزها را می‌بیند و می‌تواند اجرای نقش را رهبری کند و بر آن تأثیر بگذارد.

در فیلم *لایحه‌ای برای طلاق*، خیلی چیزها به کاترین هیپورن یاد دادم. او هنرپیشه‌ای بی تجربه، ولی بسیار با استعداد بود. هیچ گونه تجربه سینمایی نداشت. اصلاً نمی‌دانست سینما چی هست. اما باید بگویم از همان روز اول سر صحنه با همه چیز اُخت شد. کاملاً راحت بود. گرچه او هنوز می‌رود و در نمایشنامه‌ها بازی می‌کند، ولی او موجودی است که توسط سینما خلق شده است. فکر می‌کنم روی صحنه تأثیر کارش را با سختی یاد گرفت. به گمانم سه یا چهار سال سخت و پرتلاش داشت. اما لحظه‌ای که به روی پرده سینما ظاهر شد، کاملاً راحت و آرام بود.

البته باید چیزهای خاص را می‌آموخت. خارق‌العاده بود. در اولین فیلمی که با او ساختم خیلی دست و پا چلفتی بود. نقش را با احساس بسیار بازی کرد، اما هنوز کامل نبود. بعد از آن فیلم دیگری بازی کرد و زمانی که به فیلم *زنان کوچک* رسیدیم، دقیقاً می‌دانست دارد چه می‌کند.

جورج هالیدی هم در تئاتر بسیار فعال بود. اولین بار که با او فیلمبرداری داشتیم صحنه‌ای بود در یکی از خیابانهای مرکزی نیویورک. چنان وحشت زده بود که هیچکاری نمی‌توانست انجام دهد. باید علامتی را هدف قرار می‌داد و می‌زد، ولی نمی‌توانست. هنوز در حال بازی در نمایشنامه متولد دیروز بود، بعد به من گفت

می توانم برای همه شماها بلیط تئاتر مجانی بیاورم.
از او پرسیدم چرا.

گفت، «نمی خواهم همه فکر کنند من چنین احمقی هستم.» اما آنها همه دخترهای
زرنگی بودند و به سرعت آموختند. هر چه بیشتر دوام بیاورند، بیشتر یاد می گیرند.

جك نیکلسون: در فیلم گفت، برون، بزرگترین مشکل من این بود که فیلم دانشجویی بود؛
در محیط يك دانشگاه اتفاق می افتد. معمولاً در این قبیل فیلمها هنرپیشه هایی که
انتخاب می شوند سنشان از حد دانشگاه بیشتر است. اما من می خواستم از کسانی که
در سن واقعی دانشگاه بودند استفاده کنم. در این فیلم من هم کسانی داشتم که هیچ
سابقه هنرپیشگی نداشتند و هم کسانی که بسیار هنرپیشگی کرده بودند. مشکل در
حقیقت این بود که نوعی توازن کاری بین این دو گروه حفظ شود، چون مسائلشان به
کلی از هم جدا و متفاوت بود: خوشبختانه در این میان خودم هم هنرپیشه بودم.
از نحوه اجراها راضی هستم. فکر می کنم توازن دارد. به نظر می رسد که همه در
واقعیتی به سر می برند. يك سبك بازیگری در اینجا و سبکی دیگر در آنجا نیست. به نظر
می رسد که همه در آن محیط زندگی می کنند، که می کردند. این لطف فیلمبرداری در
مکانی حقیقی است: هنرپیشه ها مجبورند که با هم زندگی کنند.

ژاک دمی: من زیاد با هنرپیشه درباره شخصیت نقشی که بازی می کند صحبت می کنم.
معمولاً، هنرپیشه ها حرفان خوبی هستند. عاشق صحبت کردن اند. وقتی با آنها
صحبت می کنی فکرهای تازه ای درباره کاری که می خواهی انجام بدهی به ذهنت
می رسد. بسیار مهم است که با هنرپیشه ها دور هم جمع بشوید، سرناهار یا شام و درباره
نقشها صحبت کنید. بازی کردن هست، اما بچه بازی نیست.

لیو مک کاری: من زیاد با آنها حرف می زنم. وقت زیادی صرف می کنم تا با هنرپیشه ها
درباره چیزهای مختلف صحبت کنیم. وقت زیادی صرف بحث درباره صحنه ها می کنم.

هل ماریسی: به هر قیمتی از بحث کردن خودداری می کنم. اگر متوجه بشوم کسی
می خواهد درباره نقشش با من صحبت کند، اصولاً از ابتدا او را استخدام نمی کنم.
ترجیح می دهم با چنین چیزی سروکار نداشته باشم. بگذار دیگران این کار را بکنند.

این کار نوعی تردید و درونگرایی به وجود می‌آورد که تحملش مشکل است. وقتی ببینی که کسی دارد نقشش را تجزیه و تحلیل می‌کند، حالت خودانگیخته‌ات را از دست می‌دهی.

فریتز لانگ: فکر می‌کنم با هنرپیشه باید همان رفتاری را داشت که آدم با خودش دارد. باید برایش شرح بدهید شخصیتی را که باید روی پرده بیاورد چگونه می‌بینید. نمی‌توانید او را مورد استفاده قرار بدهید. شاید حق با او باشد و شما باید تجدید نظر کنید. شاید هم اشتباه کند. چیزی هست که شما باید از هنرپیشه بیرون بکشید، چیزی که زیر پوست اوست، چیزی که ممکن است حتی خود او هم از آن آگاه نباشد. من هرگز به هنرپیشه نشان نمی‌دهم چگونه بازی کند — از این کار متنفرم. دلم نمی‌خواست بیست و پنج فریتز لانگ کوچولو پرورش بدهم که دوروبرم بولوند. من برای هنرپیشه احترام زیادی قایلم.

استیون اسپیلبرگ: معمولاً هنرپیشه تصور کاملاً متفاوتی از فیلم دارد، و از این جاست که بسیاری از جدالها آغاز می‌شود. به عقیده من نخستین موفقیت یک کارگردان، اگر به چنین موفقیتی دست یابد، این است که به هنرپیشه بفهماند تصورش از کار چیست. اگر هنرپیشه آن را به آن ترتیب نفهمد، نباید او را استخدام کرد. متأسفانه ساختار تجارتي کار به گونه‌ای است که آرمانگرایی را از آن گرفته است. اگر کسی به شما فیلمی بدهد که با استیومک کوبین بسازید، خب شما هم فیلم را به روش استیومک کوبین می‌سازد یا از خدماتتان صرف‌نظر می‌شود.

استانلی کریمر: من انعطاف‌پذیرم، و به همین دلیل وقتی به سر صحنه می‌آیم می‌توانم با هنرپیشه تماس برقرار کنم، کاملاً آماده هستم که اگر بخواهد دستش را بگیرم و راهنمایش کنم. همچنین آماده‌ام که بگویم، «بگذار ببینیم چه احساسی درباره‌اش داری.» گاهی بهتر از من آن را حس می‌کند و در مواقعی باید حد و حدود را به دست او بدهم.

اگر به اندازه کافی شخصیت محکمی نداشته باشی کسانی هستند که از این موضوع بهره‌گیری کنند. جوجه هنرپیشه‌ای که تازه از فلان مدرسه فارغ التحصیل شده می‌تواند بگوید، «من انگیزه مناسبی ندارم که از آن در وارد شوم و به طرف آن میز

بروم.» این از آن چیزهایی است که ممکن است تو را به مرز جنون بکشانند. يك روز مشغول تمرین صحنه ای بودیم، و من هنرپیشه جوانی داشتم که نقشی داشت، ما ادامه می دادیم و من هم در نهایت حلم و صبوری می گذاشتم تا او با انگیزه هایش کنار بیاید. در موردی تمام صحنه را خالی کردیم تا او بتواند تنهایی بنشیند و تصمیم بگیرد. تنها کاری که باید می کرد این بود که از در وارد شود، به طرف میز برود و منتظر ورود هنرپیشه دیگری بشود. گفت، «من نمی فهمم. به چه دلیل باید به این ترتیب وارد اتاق بشوم؟»

سرانجام اسننسر تریسی گفت، «به این دلیل وارد اتاق پدرسگ می شوی چون تنها راه ورودش همان است و به طرف آن میز پدرسگ می روی چون در وسط اتاق است و کارگردان می خواهد که به آنجا بروی و منتظر آن مردیکه بشوی تا وارد شود. دلیلش این است، حالا فهمیدی؟»

خب تریسی معمولاً آنقدر بددهن نبود و وقتی در برلین در اولین شب نمایش دادگاه نورنبرگ از او پرسیدند برای هنرپیشه های جوان چه پیامی دارد— که شنیده ام برایش جعل کرده اند— او گفت بهترین کار برای هنرپیشه های جوان این است که جمله های گفتگوهایشان را درست یاد بگیرند و مواظب باشند به میز و صندلی ها نخورند. تعریف بدی نیست ممکن است زیاده از حد ساده گرفته باشد، اما در حقیقت منظور او این بود که طبیعی بازی کنند.

هاسکل و کسلر: من تصور نمی کنم جادویی در این کار باشد. به نظر من می شود از افرادی از قبیل الیا کازان یا کسی که ذهنیتی نمایشی درباره بازیگری دارد، چیزهای زیاد آموخت، اما تصور نمی کنم بشود چیز زیادی درباره ایجاد ارتباط فراگرفت. چیز سحرآمیزی درباره ارتباط با هنرپیشه ها وجود ندارد. اگر بتوانی فکر مشخصی را به فردی که بر حسب تصادف هنرپیشه هم هست منتقل بکنی، در آن صورت کارگردانی. تجربه کار با هنرپیشه ها به شما زبانی را می آموزد که تنها کسانی که مدت مدیدی هنرپیشگی کرده اند می دانند. چیزی شبیه شورت هند* است. می گویند، «از این استفاده کن». یا گاهی اصطلاحهای نیمه فرویدی ای دارند که به وسیله آن نحوه کارشان را شرح می دهند. به عقیده من ارزش دارد که آدم این اصطلاحها را بداند، به

* short hand خطی ترکیب شده از علائمی خاص که برای تندنویسی به کار گرفته می شود.

خصوصاً اگر با هنرپیشه با تجربه‌ای کار می‌کنید و او نزد شما می‌آید تا درباره مسئله‌ای با شما بحث کند.

یان کادار: برای کار کردن با هنرپیشه‌ها باید مثل یک پزشک باشید. یک لحظه روانپزشکید، لحظه دیگر دوستید، معشوقه‌اید، خلاصه همه چیز هستید. زمانی که هنرپیشه زنی دارد نقشی را اجرا می‌کند و چشمش به شماست، شما تنها تماشاچی او هستید. و اگر با قیافه بی تفاوتی روبرو بشود، دست و پایش را گم می‌کند. باید درچشمان شما ببیند که آیا اجراش درست هست یا نه.

ریچارد آتن بارو: هرگز نباید هنرپیشه را تحقیر کنید. به نظر من سر صحنه باید حال و هوایی پنهانی از خلوص وجود داشته باشد. شما دارید چیزی می‌آفرینید. دارید عواطف انسانی را عرضه می‌کنید، عواطفی که بحث درباره آنها آسان نیست، و اگر هنرپیشه اصیل باشد، آن عواطف به گونه‌ای با عواطف خودش و تجربه‌هایش رابطه برقرار می‌کند. شما باید با هنرپیشه‌تان رابطه‌ای عاشقانه داشته باشید. این واقعیتی است. باید شما را بپرستند، شما هم باید آنها را بپرستید و باید بخواهید که با آنها کار کنید، بخواهید که با آنها بیافرینید، و کسانی که چنین می‌کنند، بهترین اجرا را به دست می‌آورند و به نظر من کسانی که به این عقیده بخندند و سروصدا به پا کنند، چیزی به دست نخواهند آورد. واقعاً معتقدم که چیزی عایدشان نمی‌شود. من هرگز، هرگز از پشت دوربین دستورالعملی صادر نمی‌کنم. هنرپیشه احساس می‌کند که حقیقتاً رابطه‌ای بین شما و او برقرار است و این ارتباط برای هر دوی شما مطلقاً حیاتی است. باید امیدوار باشد که از هیجان و شور و شوق شما آتشی به جانش بیفتد، و در نتیجه با کسانی سروکار پیدا می‌کنید که معتقدند اجرای نقش سر صحنه خلق می‌شود؛ و اگر کسانی هستند که تصور می‌کنند می‌توانند نقش آفرینی را در دستگاه موبیولا* خلق کنند. باید بگویم سخت در اشتباهند.

* Moviola نام تجاری نوعی دستگاه نشان دادن فیلم است، که برای تدوین فیلم از آن استفاده می‌شود. این دستگاه در تطبیق صدا و تصویر با هم یا جداگانه کار می‌کند. کلمه موبیولا برای همه نوع دستگاه تدوین به کار می‌رود.

پیتر بوگدانوویچ: بگذارید نکته‌ای را برایتان بگویم. من معتقدم که هنر پیشه‌ها اعم از زن و مرد رابطه عاشقانه‌ای با کارگردانشان پیدا می‌کنند. منظورم توی رختخواب رفتن و این حرفها نیست. بلکه يك رابطه عاشقانه واقعی. این تنها راه به وجود آوردن حال و هوایی است که آنها احساس راحتی بکنند. باید احساس کنند درخانه خودشان هستند. آنها هرکاری را که به ایشان بگویم انجام می‌دهند، اما حس نمی‌کنند که عروسك خیمه شب بازی هستند، کلوریس لیچمن چیزی گفته بود به این عبارت که، «وقتی با پیتر کار می‌کنید، حس می‌کنید عروسك خیمه شب بازی هستید، اما او این احساس را به شما می‌دهد که گویی سرنخ خود را خودت در دست داری.»

جان کاساوتیس: من فکر می‌کنم اگر هنر پیشه باشی، قبل از هر چیز از کارگردان جدایی. در اصل از کارگردانها خوشت نمی‌آید، اما کارگردان نباید نگران این مسئله باشد. این درس اول است. هر کارگردانی که نگران است آیا هنر پیشه او را دوست دارد یا نه دیوانه است، چون چنین چیزی هرگز اتفاق نمی‌افتد. فقط در نتیجه پایان گرفتن کار و دیدن آن ممکن است اتفاق بیفتد. نیمی از مشکلاتی که کارگردان دارد این است که او نه تنها باید خودش را با هنر پیشه‌ها وفق بدهد، بلکه باید با کارگردان فنی، با مدیریت استودیو و مسائل مالی که موجود است هم وفق پیدا کند.

به نظر من این مسئله ربطی به دوست داشتن یا نداشتن کسی ندارد. من کارگردانانی را دوست داشته‌ام که تصور می‌کردم وحشتناکند. می‌توانی با آنها بنشینی و گیلای بزنی، آدمهای خوبی هم هستند. دلت برایشان می‌سوزد، چون استعداد بیشتری ندارند. امیدواری بتوانند کار بیشتری بکنند، چون زندگیشان به آن بستگی دارد. به عقیده من آدمی مثل رومن پولانسکی به عنوان يك کارگردان آدم بسیار با استعدادی است، و حتی اگر شخصاً هم دوستش نداشتم دلم می‌خواست با او کار می‌کردم. اگر لازم بود با کسی کار کنم ولی شخصاً از او خوشم نمی‌آمد، حتماً از کار با او سر باز نمی‌زدم.

فدریکو فللینی: من از او [هنر پیشه] برای آنچه که جسماً می‌تواند به من بدهد استفاده می‌کنم. با بعضی نماها می‌کوشم به او کمک کنم. اما در کار کردن با هنر پیشه‌ها، خوشم می‌آید که با نیروی تمام در آنچه انجام می‌دهیم سهیم شوند. این روش متفاوتی است. حتی گاهی وقتی با آدمهایی که هنر پیشه نیستند کار می‌کنم، تظاهر می‌کنم که چیزی

بیشتر از آدمهای حرفه‌ای هستند. تظاهر می‌کنم که چیزی را در درون حس می‌کند؛ با او حرف می‌زنم؛ دلم می‌خواهد که به آن شخصیت تبدیل شود. در آن صورت، همکاری شدیدتر می‌شود.

روبرتوروسلیننی: من گفتگوها را در آخرین دقیقه به آنها می‌دهم. آنچنان از هنرپیشه‌ها می‌ترسم که ترجیح می‌دهم گفتگوها را در آخرین دقیقه به آنها بدهم که نخواهم تلاش بیش از اندازه‌ای برای از بین بردن دیدگاه‌هایشان بکنم.

استعداد ناب - غریزه، هوش و تفکر

نیکلاس ری: هر قدر هم کارگردان شخصیت بزرگی باشد، قادر نیست استعداد را در هنرپیشه بدمد.

رونالد نیم: من در ساختن اول فیلم ناطقی که هیچکاک در انگلستان ساخت، با او همکاری کردم. هم در فیلمهای صامت همکاری بودم و هم در اولین فیلم ناطقش. دستیارفیلمبردار بودم. او را خیلی خوب می‌شناختم. دیدگاه هیچکاک نسبت به هنرپیشه‌ها از این قرار است: هنرپیشه‌ها همه عروسک خیمه شب بازی‌اند، و او سر نخ آنها را در دست دارد.*

ممکن است در مورد فیلمهایی که مطلقاً بر اساس ایجاد وحشت ساخته می‌شوند که معمولاً فیلمهای هیچکاک چنین است، صدق کند. اما لحظه‌ای که بخواهی به عمق شخصیت فرو روی، در آن زمان به نظر من هنرپیشه مهمترین عامل است و باید کاملاً به او بررسی.

جیمز بریجز: هنرپیشه‌ای که در فیلم کاغذ بازی بازی کرد، روز اول بسیار وحشتزده بود.

* باید در اینجا یادآور شد که علیرغم طرز تفکر هیچکاک در مورد اینکه هنرپیشه‌ها عروسکهای خیمه شب بازی هستند، بسیاری از فیلمهای او به دلیل اجرای با احساس، عمیق و ظریف هنرپیشگانش مورد توجه قرار گرفته‌اند. کافی است به اجرای جیمز استوارت و کیم نوآک در سرگیجه و اینگرید برگمن در طلسم شده و بدنام و بسیاری فیلمهای دیگر اشاره کنیم.

قبلا فقط يك قطعه كوچك در دانشگاه هاروارد اجرا کرده بود، اما اینجا ناگهان وارد صحنه اصلی شده بود، با نماهای درشت و غیره و ترس برش داشته بود. ما ساعت سه بعد از ظهر شروع کردیم، و من نتوانستم حتی يك نما از او بگیرم. وحشتناك بود، و وضع بدتر هم می شد سرانجام من برداشت هشتم یا نهم را چاپ کردم و به او گفتم، «فوق العاده بودی، غسل تعمید در آتش تمام شد. برو خانه و به خودت خوش بگذران....»

اورفت، و وقتی روز بعد برگشت به او گفتم اشکالی در صدابرداری پیش آمده و مجبورم آن صحنه را از نو فیلمبرداری کنم. گفتم، «اشکالی ندارد». من حتی آن صحنه را نگاه هم نکرده بودم. می دانم که اگر بتوانی با آنها صحبت کنی، اگر واکنش نشان بدهند، می توانی کارگردانی شان کنی. اشکال زمانی شروع می شود که بیش از اندازه باهوش باشند. به عقیده من هنرپیشه ها نباید زیادی باهوش باشند. چون فیلم باهوش کاری ندارد.

هوارد هاوکس: هنرپیشه های جدید از حرفه ایهای قدیمی بسیار كمك می گیرند، و جان وین همیشه همین کار را می کرد. اولین فیلمی که با او ساختم رود سرخ بود. پسر جوانی داشتیم، به نام مونتگمری کلیفت، و پس از صحنه اول، وین گفت، «این بچه کارش خوبه»، و به او علاقه مند شد. از کار کردن با او بدش نمی آمد. از اینکه من کلیفت را این طرف و آن طرف می چرخاندم و چیزهای مختلفی را با او آزمایش می کردم دلخور نمی شد. وین برای بهتر شدن فیلم به هر کاری دست می زد. یکی از مفیدترین آدمهایی است که می شناسم.

وقتی من کلیفت را استخدام کردم، اولین فیلمش بود و تاکنون در هیچ فیلمی بازی نکرده بود. يك نگاه به او انداختیم و وین گفت، «نمی توانستی کسی را انتخاب کنی که اقلا بتواند قدری جلو من عرض اندام کند؟»

گفتم، «فکر می کنم خیلی خوب می تواند جلو تو عرض اندام کند»، او هم گفت «تصور نمی کنم». اولین صحنه را ساختیم و وین آمد پیش من و گفت، «این بچه خوب می شه، به نظر می آد که می تونه هر لحظه اراده کنه مرا از هم بدرونه». کمی شبیه علامت روی تفنگهای رمینگتون از دو مرد هفت تیر کش بودند — یکی از آنها مرد كوچك اندامی است که به تیری تکیه داده و ساقه کاهی را می جود، و چنان به نظر می رسد که قابلیت فراوانی دارد. وین نکته ای را یادآوری کرد و گفت، «ما نمی توانیم با هم جنگ

تن به تن بکنیم.»

«چرا؟»

«خب برای اینکه لوس به نظر می‌آد.»

گفتم، «البته چون قدوهیکل تو دو برابر اوست لوس به نظر می‌آید، ولی اگر پشت پایی از تو بگیرد و زمین بخوری و يك لگد حواله صورتت بدهد در آن صورت لوس نخواهد بود.»

«بسیار خب، بگذار يك لگد به صورتم بزنند.» و ما این کار را کردیم و جنگ کاملی از آب درآمد. اول هم دردسر زیادی داشتیم چون کلیفت بلد نبود مشت بزند. سه روز طول کشید تا به او آموختیم.

ژان رنوار: بگذارید ماجرای را برایتان تعریف کنم که در حین فیلمبرداری فیلم توهم بزرگ روی داد.

یادتان می‌آید که در پایان فیلم گابن و دالیو در برفها راه می‌روند و دالیو زخمی است. حادثه‌ای برای او پیش آمده بود و او می‌لنگید و بیشتر نمی‌توانست راه برود. غیر ممکن بود. از آنطرف، من دو صفحه تمام مطلب زیبا درباره آن موقعیت نوشته بودم. گابن که می‌دانید مثل شاعر هاست، و خیلی قشنگ می‌تواند چیزهای زشت و زیبا را در طبیعت توصیف کند، فوق العاده بود. من هم خیلی به خودم غره بودم. کمی نگران شدم چون دیدم دو هنرپیشه، گابن و دالیو، خیال ندارند صحنه را شروع کنند. دلائلی می‌یافتند که کارهای دیگری انجام بدهند. سرانجام گابن به من گفت، «ژان، بهتر است به خودت هم بگوئیم، دو صفحه مطلب زیبایی که تو نوشته‌ای، مطلقاً مزخرف است و ما نمی‌توانیم آن را تکرار کنیم.» که عین حقیقت بود.

من ناراحت شدم، به خصوص به دلیل برف — آخر فصل زمستان بود و من می‌بایست این سکانس را هر چه زودتر به پایان می‌رساندم — سرانجام فکری به نظرم رسید — یا شاید هم به نظر دالیو یا گابن رسید. دالیو داشت ترانه‌ای را که من در اول فیلم استفاده کرده بودم زمزمه می‌کرد، «ملوانان کوچولو». من هم همان کلمات معصوم را گرفتم و آنها مرکز ثقل صحنه شدند. و صحنه خوب از آب درآمد، دست کم من اینطور فکر می‌کنم. اما بدون اکراه دالیو، و اگر من به کمک هنرپیشه‌ها اعتقادی نداشتم، چیزی به دست نمی‌آوردم. هیچ چیز. البته صحنه بسیار زیبای از پیش آماده شده‌ای می‌ساختم، ولی کسالت آور از آب درمی‌آمد.

خب، این مطلب دیدگاه مرا دربارهٔ هنر پیشه‌ها بیان می‌کند. به عبارت دیگر شما نباید از هنر پیشه بهر سید از عهده چه کاری بر نمی‌آید. می‌دانید، در فرهنگ غربی ما شعاری است که می‌گویند همیشه باید منتظر نتیجه‌ای بالاتر از حد متعارف باشی. و شعار بسیار موفقی هم هست. به این ترتیب شما به چیزی دست می‌یابید. اما هدف شما باید خیلی خیلی بالا باشد. حالا اگر نظر مرا بخواهید به نظر من این حماقت محض است، هدف باید دسترس باشد. و در رسیدن به آنست که شما به چیزهای بیشتر دست می‌یابید. خیلی بیشتر. اشکال ما انسانها این است که بسیار احمقیم. چیزها جلو چشم ما هستند ولی نمی‌بینیم. هنر پیشه زیبایی دارد با احساس تمام جلو شما تمرین می‌کند — شما نمی‌بینید. تمام فکر شما متوجه زاویه دور بین است. بنده اینکاره نیستم.

کارل رینر: انشاءالله شما هنر پیشه خلاق را برای کار کردن پیدا می‌کنید. کار کردن با هنر پیشه‌هایی که فکر می‌کنند خوب است. فیلمنامه را می‌خوانند و چیزی به آن می‌بخشند. با شماست که بگذارید آنها هم انتخابشان را بکنند. من همیشه می‌گذارم که آنها اول انتخاب بکنند. اگر انتخاب آنها با انتخاب سایر هنر پیشه‌ها تلاقی نکرد، که ممکن است حق داشته باشند یا نداشته باشند، می‌گذاری انتخابشان را بکنند. اگر انتخابشان را دوست نداشتی می‌گویی، «اگر این کار را ادامه بدهید، تمام این صحنه تغییر می‌کند. اگر در این صحنه نقش خشمگینی ارائه بدهی، درست از آب در نمی‌آید، چون نمی‌خواهیم تماشاچی بفهمد که تو چنین احساسی داری.» وقتی انتخاب آنها را نمی‌پسندی باید در طرز تفکرها تغییراتی بدهی.

جورج کیوکر: اغلب به هنر پیشه‌ای می‌گویم، «تو فکر می‌کنی که فکر می‌کنی، اما در حقیقت فکری نمی‌کنی.» اکثر اینها تصور می‌کنند افراد مستقلی هستند، اما کورکورانه دارند ادای چیزی را درمی‌آورند که در آن لحظه کلید موفقیت است. برای تازه کارها بسیار خوبست که استعداد داشته باشند. سپس باید بیاموزی، باید باهوش باشی و به اصول معتقد باشی. گاهی وقتی افراد استعداد دارند و آن را نمی‌پروانند، از بین می‌رود. بعضی‌ها فوق العاده درخشان شروع می‌کنند، که تنها نیروی جوانی هم نیست ولی بعد بی‌نهایت کسالت آور می‌شوند. من دیگر به این نتیجه رسیده‌ام که بسیاری از مردم، هوشمندی تئاتر و سینما را ندارند تا استعدادشان را پرورش بدهند. کسانی را می‌بینم و باخودم می‌گویم «چرا فلان و بهمان آدم بسیار موفقی نیست، در

حالی که باید باشد.» از طرف دیگر کسانی هستند که ادامه می‌دهند و دیگرگون می‌شوند و پیشرفت می‌کنند. به نظر من مربوط به هوش و ذکاوت است.

لازلوبنه دك: کنترل کامل... می‌دانید، شادی ولدت کارگردان زمانی است که با هنرپیشه‌ای مثل ماکس فن سیدو کار می‌کند. ساعت‌های پیاپی تمرین می‌کنید و چیزهای مختلف را آزمایش می‌کنید و بعد می‌گویید، «خب، فکری به نظرم رسیده، چطور است فلان کار را بکنی...» و او بلافاصله انجام می‌دهد. سرانجام به توافق می‌رسید، من و او یا او و کارگردان توافق می‌کنند که شاید این بهترین راه حل باشد. ماکس دقیقاً کاری را که از او بخواهی انجام می‌دهد، همان زمانبندی، همان حرکات و همان قیافه را به همان ترتیب. او می‌تواند همان کار را صدها بار به همان ترتیب انجام دهد. اما نکته آن است که ماشینی نمی‌شود و این دقیقاً قسمت فنی قضیه است. او حتی از نظر عاطفی هم بسیار بر خودش مسلط است. او می‌تواند صحنه‌ای را به هر اندازه که ما بخواهیم زیر یا بم اجرا کند و آن حالت را حفظ کند.

جك نیکلسون: به نظر من شغل تو این است کاری را که کارگردان نهایتاً از تو می‌خواهد تحویلش بدهی، مهم نیست چه باشد. چندین بار بر ایم گران تمام شده، اما تنها راه حل همین است. اگر هم موافق نیستی باید مطر حش کنی. تو مثل يك عصب گیرنده یا يك حس کننده برای کارگردانی. کارگردان شخص اسرارآمیزی نیست؛ آنها نیستند که حساب همه چیز را می‌کنند. يك هنرپیشه واقعاً خوب اطلاعات بسیاری به دست می‌دهد. گاهی هنرپیشه‌ها پیش من می‌آیند و چیزهای فوق العاده‌ای به من می‌گویند. من حتی فکرش را هم نمی‌کنم و آنها انجام می‌دهند. احساس می‌کنم که هنرپیشه اگر با کار توافق نداشته باشد، مسئله را به سادگی پیش کارگردان می‌برد، و تا زمانی که آفرینشی در کار هست می‌پذیرد، پس از آنکه کار را انجام داد، آنگاه کاری را که کارگردان تصمیم می‌گیرد انجام بدهند، انجام می‌دهد. این روشی است که من همیشه با آن کار می‌کنم. معمولاً حق با آنهاست. من که به این نتیجه رسیده‌ام.

مایکل وینر: من تاکنون هنرپیشه‌ای را ندیده‌ام که به قدری منطق گوش ندهد. هرگز ستاره حریصی را ندیده‌ام. متوجه شده‌ام که اشکال اساسی ستارگان این است که می‌کوشند جمله‌هایشان را حذف کنند، دلشان نمی‌خواهد حرف‌هایی را که به نظرشان

اساسی نیست بگویند. من معتقدم که يك ستاره واقعی — و ستاره هایی که من با ایشان کار کرده ام شکر خدا همه ستاره های واقعی بوده اند — خیلی به کارگردان کمک می کنند.

«بدیهه پردازی»

نیکلاس ری: بدیهه پردازی هم باید همان اندازه با دقت کار شود که روی يك نمایشنامه سه پرده ای کار می شود. باید تمام عوامل شگفتی و ستیز را دارا باشد.

هوارد هاوکس: در واقع بدیهه پردازی نیست. تلاشی است برای اینکه هنرپیشه را واداری که طبیعی باشد.

ژاک دمی: از بدیهه پردازی وقتی خوشم می آید که خوب باشد. دوست دارم فیلمی را که بدیهه سازی شده ببینم. اما، بسیار مشکل است تمام وقت چیز خوبی به دست آورد. فیلمهای بسیاری رادیده ام که بدیهه پردازی آنها بسیار بد بوده است. به هر حال برای من کار ساز نیست. بنابراین در فیلم گفتگوهای از پیش نوشته را ترجیح می دهم. معتقدم که با گفتگو می شود بازی فوق العاده ای ارائه داد. البته گفتگو باید زنده باشد. وقتی می نویسی، لاجرم خود به خود بدیهه پردازی می کنی. همیشه در حال بدیهه پردازی هستی. حتی زمانی که درباره چیزی فکر می کنی و آن را برای کسی بازگو می کنی، در آن حال هم در حال بدیهه پردازی هستی. بنابراین ترجیح می دهم که بنویسم و در صورت لزوم تغییرش بدهم.

جان کاساوتیس: میان بدیهه پردازی و سر خود حرف زدن تفاوتی هست. و فرق است میان آنکه ندانی می خواهی چه کنی و همینطوری حرف بزنی. یا به عنوان هنرپیشه انتخابی بکنی. یا به عنوان نویسنده، فیلمساز یا فیلمبردار، همه چیز انتخاب است. و به نظر من وقتی مثلاً کسی قرار است مست کند لزومی ندارد او را کارگردانی کنم یا جزئیات آن را روی کاغذ بنویسم؛ تنها کاری که باید بکنم این است که بگویم يك بطری آنجاست، و يك بطری آنجا بگذارم و بگویم که او مست کند. نمی خواهم به او یا آنها بگویم چگونه مست کنند، یا چه کار باید بکنند، و نمی خواهم آنها را به چیزی محدود کنم تا نقشی را

اجرا کنند. تو نمی‌توانی بگویی چگونه کسی مست یا عاشق است. وقتی بچه بودم و درمیدان تایم به سینما می‌رفتم برایم جالب بود، هنگامی که صحنه‌ای عاشقانه پیش می‌آمد، همه‌ها می‌کردند. اما هر از گاه، فیلمی می‌دیدم مثل کفشهای قرمز که هر قدر هم تماشاچیان خشن بودند، از داستان عاشقانه‌اش لذت می‌بردند، چون تمام فیلم داستانی عاشقانه بود. و این هنرپیشه‌ها تظاهر به عشق نمی‌کردند. عجیب است ولی وقتی تظاهر به عاشق بودن بکنی، به تماشاچی برمی‌خورد. چون معنی ندارد، چون کاری نمی‌کنند، دوتا غریبه‌اند که در بر خورد باهم بسیار عصبی هستند.

وقتی نما را می‌گیری می‌پرسند، «خوب بود؟ دهانم زیادی باز نبود؟» یا «صحنه عریان من چگونه از آب درآمد.» تنها کاری که می‌کنی غلبه بر نوعی احساس خجالت‌زدگی است یا احساس رها بودن. اما اگر به عمق مسایل انسانی فرو بروی، آنوقت است که من لذت می‌برم و کسانی هم که با من کار می‌کنند خوششان می‌آید. کشف توازن حساس میان مرگ و زندگی. منظورم این است که این تنها موضوعی است که وجود دارد.

رابرت آلتمن: فیلم کالیفرنیا نصف به نصف در تمرین بدیهه پردازی شد اما وقتی که به مرحله عمل رسید، تقریباً چهارچوبی داشت. ما از افراد بومی برای شخصیت‌های پس‌زمینه استفاده می‌کردیم. آلن رودف که یکی از دستیاران من بود از نزدیک با این افراد کار می‌کرد. اصلاً به نحوی با آنها زندگی می‌کرد، و من لزوماً نمی‌دانستم چه اتفاقی قرار است بیفتد. می‌آمد از من می‌پرسید که آیا قرار است چیزی تغییر بکند یا نه. می‌پرسید، «به نظر تو روبراه هست؟» من معمولاً با دوسه نفری که با آنها کار می‌کردم سروکار داشتم و بعد می‌گفتم، «دگمه را بزن»، و اتفاقاتی دور و برمان می‌افتاد، معه‌ها افرادمان نسبت به آنچه رخ می‌داد واکنش نشان می‌دادند. بدیهه پردازی هست ولی به مراتب بیشتر از آنچه به نظر می‌رسد و مردم گمان می‌کنند، کنترل شده است. البته همیشه می‌دانستیم که هدف صحنه چیست.

در بسیاری موارد، جزئیات به دقت نوشته شده بود. تفاوت‌هایی که وجود دارد، تنها چیزهایی است که از درون رشد می‌کند. شما چهارچوبی را تعیین می‌کنید و کار آغاز می‌شود. تازمانی که از آن چهارچوب خارج نشوید اشکالی پیش نمی‌آید. اما هنگامی که از آن چهارچوب خارج شدید و جهت کار تغییر کرد، آن وقت باید توقف کرد.

فدریکو فللینی: بدیهه پردازی کاملاً غیر ممکن است. فیلم ساختن يك عمل ریاضی است. شبیه فرستادن موشك به کره ماه. مشخص تر و مکانیکی تر از آن است که بشود بدیهه پردازی کرد. هنر يك عمل علمی است، بنابراین در مورد من بدیهه پردازی زمانی رخ می دهد که چشم و گوش بازی نسبت به اتفاقاتی که در حین ساختن فیلم رخ می دهد داشته باشیم. وفادار ماندن نسبت به چیزی که چهار پنج ماه پیش نوشته شده قدری پرت است. اگر متوجه شوید که فیلم دارد چیز تازه ای را به شما پیشنهاد می کند، به نظر من باید در برابر این قبیل پیشنهادات باز بود، چون اگر صمیمانه و با فکر باز کار کنید گاهی فیلم است که شما را هدایت می کند. این بدیهه پردازی نیست، بلکه وفادار بودن به کاری است که انجام می دهید. و این هیچ ربطی هم به بدیهه پردازی ندارد.

جورج کیوکر: در فیلم زنان كوچك بدیهه سازی نمی کنند. در حین اجرای نقش جمله ها را از خودشان نمی سازند. فیلمنامه بسیار محترمانه بود. آنها هم جملات را یاد گرفتند. مسخره بازی هم نکردند. وقتی فیلمی را می بینم که هنر پیشه ها می گویند، «ا، ا، اوه، بله خب...» می دانم که دارند بدیهه پردازی می کنند. لاجرم بدون نظم و ترتیب و اصول از آب درمی آید. من فکر می کنم اگر هنر پیشه ها خوب باشند، کارگردان خوب باشد، و شما صحنه ای مثل آنچه در بالا گفتم ببینید و به نظر غیر طبیعی برسد، آنوقت می توانید بگویید، «باور نمی کنم.» اگر سوار بر کار باشند، اجراش می کنند. این هنر هنر پیشه با استعداد است. به گونه ای اجرا می کند که گویی قبلاً آن را نگفته است.

روبن مامولیان: من به طرح کلی اعتقاد دارم. خیلی رایج شده است. بارها شنیده ام که می گویند، «اوه، من همینطوری می روم سر صحنه و بدیهه سازی می کنم.» مسخره است. بدیهه سازی مال پرنده ها و آماتورهاست. شما يك مجسمه یا نقاشی را بدیهه سازی نمی کنید. اگر بکنید چیز خوبی از آب در نمی آید. میکل آنژ خوب گفت که چیزی را از پیش در نظر نمی گیرد. او به قطعه ای مرمر می نگرد، و آنقدر به آن نگاه می کند تا شکل آن را می بیند. می گوید، «از آن به بعد، دیگر چیزهای زائد را می زدایم تا شکلی که در آن سنگ هست ظاهر شود.» به نظر من این دستور العمل فوق العاده خوبی است. شما طرح کلی را می بینید، که شکلی دارد. من درباره چیزی صحبت می کنم که برای من شکوفایی كامل يك کار صحنه ای است. نه اینکه نتوانید به روشهای دیگر هم انجام بدهید. این طور نیست. منتهی روشهای دیگر امکان بالقوه

شکوفایی کامل صحنه را به دست نمی‌دهد.

آلفرد هیچکاک: هر نمایی باید گویای نکته‌ای باشد. می‌دانید؟ گاهی مردم از من می‌پرسند «شما هیچوقت بدیهه‌سازی نمی‌کنید؟» می‌گویم، «ابتدا بدیهه‌سازی نمی‌کنم.» در دفتر کارم و مدت‌ها قبل از آنکه به سر صحنه بروم، بدیهه‌سازی‌هایم را می‌کنم. بدیهه‌سازی سر صحنه حکم آن را دارد که آهنگسازی جلو نوازندگان ارکستر بایستد و بگوید، «فلوت، لطفاً نتی برایم بزن» و فلوت هم مثلانت «دو» را بزند و او هم آن را یادداشت کند الی آخر. این به خودی خود حماقت این روش کار را آشکار می‌کند.

جان کاساوتیس: اینکه کلمات نوشته شده باشند اهمیتی ندارد، چون هر کسی در فیلم بدیهه‌سازی کرده است. هر کسی تا درجه مشخصی بدیهه‌سازی می‌کند. بنابراین بستگی دارد به اینکه احتیاج تو به بدیهه‌سازی تا چه درجه است.

ویلگوت شومن: در آخرین فیلمی که می‌ساختم، چند هنرپیشه بودند که از بدیهه‌سازی خوششان می‌آمد. این بدان معنی بود که فیلمنامه را ظرف مدتی معادل سه ماه می‌نوشتی. یعنی ابتدا با جلسات بحث شروع می‌کردیم، خط اصلی را مشخص می‌کردیم و بعد شروع می‌کردیم به کار کردن روی صحنه‌ها و سکانسها. مثلاً این سکانس شروع فیلم را چگونه درست کنیم؟ برویم قدری تمرین کنیم و بدیهه‌سازی کنیم؛ همان به ما فکرهای جدیدی می‌داد که بعد در کل کار ادغام می‌کردیم.

پل ویلیامز: در اصل، با خواندن کلی شروع می‌کنید و بعد به متنهای متفاوت می‌رسید. وقتی نقشه‌تان را مشخص کردید، می‌توانید آن را به واحدهای مستقل سرشکن کنید. کار دیگری که می‌توانید بکنید این است که از تمرین نه به عنوان تمرین بلکه به عنوان محملی برای فیلمنامه نویسی استفاده کنید. به عبارت دیگر من تمام گفتگوی متن را می‌نویسم، اما مطمئن نیستم که کلمه‌ای از این گفتگو در صحنه به کار برده شود. افراد را می‌آورم، آنها را در موقعیت قرار می‌دهم، بدیهه‌سازی می‌کنند، آن را ضبط می‌کنم، صحنه‌ها را بازنویسی می‌کنیم، به این ترتیب تغییر و تبدیل فراوانی پیدا خواهد شد. در این صورت وقتی سر صحنه اصلی می‌روی، دیگر با صحنه‌ای روبرو هستی که محصول بدیهه‌سازی بوده و حالا تبدیل به کلام شده است. حیرت‌انگیز است که این

چیزها چه نتایجی به بار خواهند آورد.

هل ماریسی: در فیلم آشغال، متوجه شدم در جایی بدیهه سازی می کنم که معمولاً جای هنرپیشگان است که چنین کنند. معمولاً داستان را روز به روز می سازم، اما حالا در این مورد می بایست گفتگوها را هم می ساختم و توسط يك ماشین نویس ماشین می کردم. فکر می کنم ماشین نویس قسمت اعظم گفتگو را خودش می ساخت. درست یادم نیست. مثلاً می گفتم، «دختره این را گفت و پسره فلان کار را کرد.» او هم ماشین می کرد و کلی از این گفتگوها را روی کاغذ تحویل می داد، که خیلی هم خوب بود. هنگامی که مشغول تهیه عنوانهای فیلم بودم، ماشین نویس به من گفت: «بخش مهم گفتگو این فیلم را من نوشته ام، قاعدتاً باید نام مرا هم در عنوان بیاورید.» که از او معذرتخواهی کردم و گفتم که خیال نداشتم تمام اعتبارش را به خودم اختصاص دهم.

کاری که من می کردم این بود که گفتگو را فی البداهه می ساختم، ماشین نویس هم مقداری به آن اضافه می کرد و فیلمنامه را اول وقت صبح ماشین می کرد که وقتی چراغهای صحنه را برای نمای اول روشن می کردند، فیلمنامه هم آماده بود. نمای اول همیشه دو ساعت طول می کشد—من نمی دانم چرا—حتی در ایتالیا که خیلی سریع هستند هم همین برنامه است. البته من فیلم را ظرف چهار هفته ساختم، اما برای ماشین کردن يك صحنه کامل وقت کافی وجود داشت و هنرپیشگان هم می توانستند آن را حفظ کنند. به این ترتیب من مقداری از بی توجهی های فیلمهای اولیه را به این فیلمها اعمال می کردم. در آن فیلمها (ی اولیه)، صحنه ها و جمله های کلیدی به هنرپیشه ها داده می شد، آنها هم این جمله ها را من و من می کردند و منهم با دوربین دنبالشان می کردم. در حقیقت بیشتر شبیه به فیلم مستند درباره بازیگری بود تا موقعیتهای تمرین شده ای که به بدیهه سازی تبدیل می شوند. من معمولاً بدیهه سازی ای را ترجیح می دهم که به خودی خود اتفاق می افتد.

اوایل من از روشی که با اندی وارهول داشتیم خیلی خوشم می آمد که هیچ چیز از نما را برش نمی زدیم. مثلاً در فیلم دختران چلسی، کل يك نمای نیم ساعتی را به همان شکل گذاشتیم. هیچ چیزی را از آن خارج نکردیم. به نظر من آنها فیلمهای بسیار جالبی بودند، اما هر چه بدیهه سازی در فیلمهای جدید می بینم نمی پسندم. نمی دانم چرا. در کار بدیهه سازی مقررات مضحکی هست که مشکل آموخته می شود. اگر ما

موفقیتی به دست آوردیم، علتش آن بود که آنرا کراراً تکرار می کردیم.

جان کاساوتیس: به عنوان کارگردان فیلم شوهرها، تصور من بر این بود که سرانجام پیترو فالك می داند چکار می کند و بن گازارا هم بالاخره می فهمد چه باید بکند و ما هم صبر می کنیم تا بفهمیم که سرانجام چه باید بکنیم. آنگاه، نتیجه، چیزی نزدیک به بیانی است که شخصیتها می خواهند ارائه بدهند، حالا به هر دلیل.

از انتخابهای پیترو [فالك] متحیر می شدم. منظورم این است که شگفت زده می شدم که چگونه در جهت مشخصی حرکت می کند.

اتفاقی که می افتد این است که همه چیز به نیرو بستگی دارد. اینکه چقدر نیرو دارید. پیش از آنکه بخواهید در هر سطحی بدیهه سازی کنید، باید مطمئن باشید که علی رغم هر واقعه ای موفق خواهید بود یعنی باید مطلب را مثل موم در چنگ داشته باشید. می توانستیم درحین تمرین بدیهه سازی کنیم و نتیجه هم خوب از آب درآید. تمام ما هم به طور غریزی می دانیم که جلو دوربین این نوع بدیهه سازی ظریف بدون خاصیت نمایشی بودن، تا حدودی سهولتش را از دست می دهد. چون ناگهان درمقابل دوربینها، کابلهای درهم پیچیده، افراد گوناگون قرار می گیریم، کسانی که حرفهای فنی می زنند که ارتباطی به موضوع فیلم ندارد، و در نتیجه توجه به هنرپیشگان ناگهان بسیار کم می شود.

در این شرایط می جنگی که حالت را حفظ کنی و لاجرم خودت را تحت فشار قرار می دهی، ولی ناگهان آن حالت از بین می رود. چیزی که به هنگام تمرین آنچنان متمرکز بود، پخش می شود. از این رو، متوجه شدم که با نوشتن صحنه هایی که ممکن است هرگز از آنها استفاده نکنیم، و بازنویسی مکرر در مکرر آنها، هرچه را که نوشته بودیم و بدیهه سازی کرده بودیم، عملاً در ذهن ما قابل استفاده بود و استفاده هم می شد. ما تحقیق کرده و سپس آن را مورد مطالعه قرار داده بودیم. می دانستیم قابلیت گفتن و انجام چه کارهایی را داریم، در نتیجه به نقطه ای می رسیدیم که می توانستیم هر نوع بدیهه سازی را انجام بدهیم.

هارتین ریت: اگر من اصرار داشته باشم که بدیهه سازی کنند، در وهله اول هنرپیشگانی هستند که به طور کلی این تصور را رد می کنند، و هیچگاه به اندازه کافی رهانمی شوند که بتوانند عمل کنند. مشکل من این است که هنرپیشه را در شرایطی قرار بدهم که رها

شود تا بتواند عمل کند، نه اینکه به روش من کار کند. من باید آموزش‌ها را طوری تطبیق بدهم که او بتواند کار کند. بنابراین اگر بدیهه‌سازی عملی نبود، هرگز به آن نمی‌پردازم.

البته، در فیلمهای اولیه با پل نیومن و جوآن وود وارد خیلی بدیهه‌سازی می‌کردم. آنها می‌دانستند دارم چه می‌کنم، می‌دانستند چه می‌خواهم. می‌دانستند در جستجوی چه هستم. در مورد پل [نیومن]، مثلاً در مورد فیلمبرداری يك نما در نقطه مشخصی می‌گفتم «قطع»، و او می‌گفت، «می‌دانم چه می‌خواهی.» و من حتی لازم نمی‌شد که حرفی بزنم. او می‌دانست من در چه جهتی متمرکز هستم. بسیاری از هنرپیشه‌ها چنین روشی دارند. ولی مبادا لحظه‌ای فکر کنید که این تنها روش کار است. هر کسی نمی‌تواند به این روش کار کند.

پل ماریسی: در فیلم *آشغال*، صحنه‌ای که مددکار اجتماعی نسبت به کفشهای هالی وودلاون علاقه نشان می‌دهد، اصلاً نوشته نشده بود. حقیقتاً بسیار ساده است. اگر هنرپیشه مناسبی برای نقش مورد نظر تان پیدا کنید که هم صاحب شخصیت باشد و هم ارزش عکسبرداری داشته باشد، بسیاری از کارهای آنها جالب است. هالی و مددکار اجتماعی وارد می‌شوند، می‌نشینند و هالی تقاضای کمک می‌کند. او می‌گوید، «تو مستحق نیستی.»

من به آنها جملات پیش پا افتاده‌ای گفته بودم از قبیل اینکه، «تو مستحق نیستی و غیره و غیره» او هم آنها را گفت، البته به روش خودش. من دلم می‌خواست که آنها درگیر بحثی بشوند و می‌خواستم که اساس یک بحث را بیدار کنم. صحنه چیز چشمگیری نداشت، هالی يك جفت کفش لوس پایش بود. من گفتم، «چرا کفشهایش را از او نمی‌خواهی؟» او هم نمی‌خواست کفشهایش را بدهد.

تمام فیلمبرداری که ما آن موقع می‌کردیم قدری مضحك بود، به طوری که اگر به بچه‌ها می‌گفتم ساعت ۳ بعد از ظهر بیاید تا ساعت شش تا هفت معادل هشت هفته فیلم فیلمبرداری کرده بودیم، صحنه‌ای يك ساعت. البته ما نمی‌توانستیم تمام یک ساعت صحنه را نشان بدهیم، ولی می‌توانستیم آن را تدوین کنیم و جمله‌های خوب را نگاه داریم. حالتی که بین مددکار اجتماعی و هالی به وجود آمد، دقیقاً همانجا و جلوی دوربین رخ داد. خیلی خوب بود، از آن صحنه‌هایی است که معمولاً نمی‌بینی. اکثر فیلمهایی که من درست کرده‌ام مجموعه گفتگوهایی است که من در طول روز

سرهم کرده‌ام. اما فیلم در اکولا بدیهه سازی نبود. صبح به هنرپیشه‌ها می‌گفتم باید چه بگویند. در حین نورپردازی صحنه آنها نقشهایشان را حفظ می‌کردند، و من از آنجا کار را شروع می‌کردم. هر روز صبح، فکر می‌کردم که امروز دیگر چه چیز بیهوده‌ای، به طور منطقی به دنبال کاری که شروع کرده‌ام خواهد آمد.

لیو مک کاری: به هنگام فیلمبرداری حقیقت تلخ در بسیاری موارد بدون آنکه چیزی دردست داشته باشیم وارد صحنه می‌شدیم. می‌دانستیم در کجای ماجرای فیلم هستیم ولی برنامه ما به قدری فشرده بود که آخر شب می‌گفتم، «فردا ساعت ۹ همه را می‌بینم» و می‌رفتم به خانه بی آنکه بدانم فردا از کجا شروع خواهیم کرد. می‌گفتم، «خب می‌دانم که ضربه‌ای به در می‌خورد و آیرین دون در را بازی کند و کاری گرانت وارد می‌شود، بنابراین دوربین را اینجا بکارید تا ببینیم فردا چه می‌شود.» بعد در فکر می‌کردم به این نتیجه می‌رسیدم که آیرین در را بازی کند و می‌گوید، «به به، شوهر سابق بنده»، یا چیزی از این قبیل، «این افتخار را مدیون چی هستم؟» و کاری گرانت می‌گوید «یادت رفته قاضی در دادگاه چی گفت؟ قاضی گفت که امروز نوبت من است که به ملاقات سگمان بیایم.» و صحنه از اینجا پیش می‌رفت.

ویلیام فریدکین: در فیلم «رابطه فرانسوی» صحنه‌ای هست که با شرکت جیمی برسلین روی شایدرو هنرپیشه فوق العاده‌ای به نام آلن ویکز اجرا می‌شود؛ آلن ویکز توسط آن دونفر مورد بازجویی قرار می‌گیرد، همان صحنه‌ای که جمله معروف «لای انگشت پا تو در بار پوکیسی پاک کردی» گفته می‌شود. در این صحنه جمله‌ای بدیهه پردازی بود. این جمله را برسلین گفت و من عاشق آن شدم و دلم می‌خواست هر طوری هست آن را در فیلم به کار ببرم و نشد. حالا برایتان می‌گویم چرا نشد. او در حین بازجویی از این آدم فی البداهه گفت، «حالا، یا اسم یارورا به من می‌گی یا کاری می‌کنم که در این شهر شهره خاص و عام بشوی». این جمله «کاری می‌کنم که در این شهر شهره خاص و عام بشوی» مراد یوانه کرده بود. پیش خودم فکر کردم، «این جمله اساس شخصیت این آدم در بازجویی از مردم است.»

بعد از آنکه صحنه بازجویی را بدیهه سازی کردیم چون نمی‌توانستیم با برسلین کار کنم، جین هاگن را به جایش انتخاب کردم، صحنه بازجویی را نوشتم که بر مبنای بازجویی حقیقی ادی ایگان و سانی گروسو بود. به علاوه آن جمله که معتقد بودم

اساس تمام آن صحنه است. «یا اسم یار و روبه من می گی یا کاری می کنم که در این شهر شهره خاص و عام بشوی» و این جمله، آخرین جمله صحنه طبق فیلمنامه بود. خب، روز اول فیلمبرداری، در واقع اولین باری بود که با جین هکمن کاری می کردم، با همین صحنه هم شروع کردیم، صحنه بازجویی با جین هاکمن، روی شایدرو آلن ویکز. من صحنه را طبق روال کار، در داخل يك اتوموبیل ترتیب داده بودم و نه در خیابان، آن هم در حالی که متهم وسط دو بازجو نشسته بود. صحنه اینطور ترتیب داده شده بود و گفتگو واقعاً زیبا بود. باید گفتگوی این فیلمنامه را بخوانید، حقیقتاً شعر است. من می خواستم صحنه را، به روش هارولد پینتر در نمایشنامه جشن تولد، با همان جمله کذایی تمام کنم، و پیش خودم تصور می کردم اگر جایزه پولیتزر را برای نوشتن جمله بیرم اجدافی در حق کسی نشده.

سی و دو برداشت بعد، صحنه هنوز خشک بود، جانمی افتاد، عملی نمی شد. شاید خوب می شد، هکمن خراب می کرد. آلن ویکز هم همینطور سیلی پشت سیلی می خورد. سیلی واقعی. خون از صورتش راه افتاده بود چون بدجوری می زدند. و او هم يك بند می گفت، «عیبی نداره، بزن مرد، بزن.» بعد در برداشت بیست و هفتم «نه، اشکالی نداره مرد، بزن.» تمام صورتش ورم کرده بود. صحنه خوب نبود. من و هکمن نگاههای طولانی به هم می کردیم. برداشت سی و دوم. نور را از دست دادیم. نمایی نگرفته بودیم. صحنه بی معنی بود. رفتیم خانه. پیش خودم فکر کردم، «خداوندا، کار من تمام است. حتماً بیر و نم خواهند کرد. حتی نتوانسته ام اولین صحنه را فیلمبرداری کنم.» این عین واقعیت است. آن روز جز افراد دست اندر کار صحنه کسی نبود و حتماً آنها هم پیش خودشان فکر می کردند «یار و چشه؟» آن شب خواب به چشم نیامد، «خداوندا به فریادم برس — آهان فهمیدم.»

و مثل همیشه که در مورد من مثل صدایی از غیب است، صدایی بیرون از وجودم به من الهام می کند، البته اگر اقبال یارم باشد. در آن لحظه متوجه شدم که اشکال صحنه چیست. این صحنه ای از نمایش هارولد پینتر نبود. این يك صحنه خیابانی است. و این بچه ها می دانند باید چکار کنند. باید بگذارم خودشان صحنه را بدیهه سازی کنند. و برای انجام این کار حق ندارم آنها را در داخل يك اتوموبیل حبس کنم.

صبح روز بعد، دستیار کارگردان را صدا کردم و گفتم، «دوتا دوربین آنجا بکار. دوتا دوربین. می خواهم آنها را جلو دیوار قرار بدهم. می خواهم جلوشان يك تکه زمین باشد و بگذارم که هکمن و شایدرو این آدم هر بلایی می خواهند سر هم بیاورند. فقط

اساس صحنه را به آنها حالی کن و فیلم را بگیر و با آنها بچرخ و بگذار هر چه می خواهند بگویند.»

شما به عنوان بیننده این صحنه را می بینید. يك برداشت با دو دوربین. من بهترین لحظه اش را انتخاب کردم و آن جمله کلیدی معروف هکمن را هم در آن گنجاندم. یادم نیست دقیقاً چه گفت ولی چیزی به این عبارت بود، «نه تنها به خاطر اون دو تا کیسه پدر تو درمی آرم، بلکه چون دربار پاوکیپسی لای انگشت پاتو پاك کردی هم میندازمت زندون.»

مواد تصویری و کار با دوربین

مواد تصویری - تصورها و تصویرها

کینگ ویدور: در فیلمهای صامت که ما کلام نداشتیم تا همه چیز را توضیح دهیم، با عوامل نمادی (سمبل)، استفاده از خط و تابلوهای راهنما، یا امکانات فکری می کردیم. اینطور تربیت شده بودیم. وقتی می خواستی چیزی را تعریف کنی، فکر نمی کردی، «واژه دقیق یا جمله دقیق» برای بیان آن کدام است. بلکه فکر می کردی، «تصویر یا نماد دقیق چیست؟»

لویی مال: من خیلی جدی فکر می کنم، حداقل برای من، اساس فیلم ساختن این نیست که دست بیننده را در دستم بگیرم و به او بگویم، «می خواهم فلان چیز را به تو نشان بدهم»، یا «می خواهم فلان چیز را برایت شرح بدهم». تنها از آنها می خواهم که سهیم بشوند، انتخاب خودشان را بکنند، به عبارت دیگر چیزی مبهم و گیج کننده به آنها بدهم و از آنها بخواهم خودشان چیزی عرضه کنند. بخشی از خلاقیت متعلق به آنهاست. در اغلب موارد این کار دشواری است، چون تصور نمی کنم تماشاچی ها خیلی خوششان بیاید. متأسفانه، من فکر می کنم که اکثر اوقات آنها ترجیح می دهند هدایت شوند.

وینسنت مینه لی: به نظر من مواد تصویری بسیار اهمیت دارد. البته، عقیده دارم که هنرپیشه ها و داستان فیلم هم مهم است، ولی اطراف آنها، جای آنها در زمان و فضا هم بسیار مهم است.

ادامشویلر: به نظر من تصویرها همه گونه نوسانی دارند. چیزی که مرا جذب می کند طیف

متفاوت و غیر قابل تشخیص نوسانهایی است که کنار یکدیگر کمابیش به صورتی غیر مطلق و احساسی بازی می کنند. چیزی که حس می کنم این است که من تحت انواع گوناگون فشار قرار گرفته ام — فشارهای تاریخی، شخصی، روانشناختی، اجتماعی، روشنفکرانه که نمی توانم آنها را وزن کنم، اما به من فشار می آورند و دید و واکنش مرا شکل می دهند. بنابراین، هنگامی که درگیر تصویرپردازی یا تصور موضوعی می شوم که در زمان خاصی مورد توجه قرار می گیرد، واکنش من برگرفته از تمام این فشارهاست که چندوجهی است و امیدوارم که بتوانم احساس چندوجهی بودن چیزی را که با آن سروکار دارم به دست بیاورم. اگر تمام اینها را به هم بیفزایم، در آن صورت يك گشتالت* خلق کرده ام.

آلفرد هیچکاک: فکر می کنم بزرگترین مشکلی که مادر این حرفه داریم عدم قدرت آدمها در تصویر کردن است. نقل قولی را که می خواهم بگویم چندان مستند نیست، اما یاد می آید که دیوید سلزینک، تهیه کننده معروف درباره ایروینگ تالبرگ، از بزرگان حرفه ما، می گفت، «فیلم که تمام می شد، تالبرگ سر حال می آمد.» هنگامی که این کلمات را زیر و رو کنی درمی یابی معنی اش این است که این مرد فاقد هر نوع دید تصویری بوده. فیلم باید در اسرع وقت ساخته می شد، در هیجده یا بیست و دو روز. بعد آن را روی پرده می دیدند و از نو می ساختند. به نظر من این چیز وحشتناکی است. آهنگسازی را مجسم کنید که با يك ورق نت سفید و يك گروه ارکستر جلوش نشسته است. «فلوت، خواهش می کنم يك نت بنواز. بله، خیلی متشکرم»، و بعد آن را روی کاغذ نت می نویسد. ولی آهنگسازی هم هست که می تواند مستقیماً آهنگ را روی کاغذ بسازد و نتیجه چیست؟ نتیجه اش تمام آهنگهای زیبایی است که تاکنون ساخته شده. به نظر من عامل تصویری حیاتی است. فکر نمی کنم به اندازه کافی درباره آن مطالعه شده باشد.

به عقب برگردیم. به اوایل کار سینما، به چاپلین. او یکبار فیلم کوتاهی ساخت به نام مهاجر. نمای آغاز فیلم تصویر بیرونی دروازه يك زندان بود. مأموری بیرون می آید و پوستر کسی را که پلیس در جستجویش است به دیوار می چسباند. نمای بعدی: مرد

* Gestalt ساختار، ترکیب یا الگویی جسمی. بیولوژیک پسا پدیده ای روانی و درهم آمیخته که واحدی با کاربرد به وجود آورد. که خصوصیات آن با تلخیص اجزاء آن قابل اشتقاق نخواهد بود - م.

بسیار لاغری از رودخانه ای بیرون می آید که معلوم است شنایی کرده. متوجه می شود که لباسهایش با لباسهای يك زندانی تعویض شده. نمای بعدی: ایستگاه راه آهنی است، مردی به طرف دوربین می آید که لباس کشیشی را به تن دارد و شلوارش بیش از اندازه بلند است، که خود چاپلین است.

خب، فقط سه تکه فیلم و ببینید که چقدر مطلب را بیان می کند. اینها چیزهایی است که به نظر من اساس کار است، به خصوص وقتی فیلمت را به کشورهای خارجی می فرستی، به ژاپن، ایتالیا و جاهای دیگر. اگر فیلمی را بفرستی، مثل موردی که پیشترها ذکر کردم و تمام «عکس آدمهایی است که حرف می زنند.» و این به کشوری بیگانه برود وزیر نویس هم داشته باشد، تماشاچی بیچاره تمام وقتش را باید صرف خواندن بکند. دیگر وقت تماشا کردن تصویرها را ندارد.

جورج کیوکر: شاید اگر راهش را می دانستم به عوض آنکه هنرپیشه ها سرهایشان را بر گردانند، دستگیره های در را می چرخاندم. اما کاشتن دوربین و همه چیز دیگر به وسیله متن فیلمنامه مشخص می شود. کارگردان تصمیم نمی گیرد. در هر صحنه ای حقیقتی وجود دارد و آن تنها حقیقت موجود و غیر قابل اجتناب است. اگر پیشخدمتی با فنجان قهوه وارد می شود، و این صحنه برای فیلم مهم است، باید آن را گرفت. چسبیدن به هنرپیشه، به این دلیل که آنجا نشسته است، لزومی ندارد. جایی که دوربین را می کارید، به این بستگی دارد که صحنه چه ایجاب می کند، یا درباره چیست. انتخاب کارگردان نیست، حالا اگر آن را تغییر بدهید و چیز دیگری از آب در آورید، تقلبی کردن آن است.

ژاک دمی: من بسیار بسیار از نقاشی خوشم می آید. هر چه که بگوئید، باز فیلم يك تصویر است. و روشی است که به وسیله آن می توان نقاش شد. می توانید از رنگهایی استفاده کنید که يك نقاش استفاده می کند. مسئله دید است. هر وقت من در خیابان راه می روم، همیشه رنگها توجه مرا به خود جلب می کنند. هر کسی باید انتخاب خودش را بکند. هر وقت فکر قاب کردن عکسی را می کنم، بلافاصله فکر می کنم، «چه چیزی است که رنگهای خوبی دارد.»

آلفرد هیچکاک: هنگامی که مردی با کلاه شاپو به طرف تونلی حرکت می کند، بهترین

نمایی که می‌توانید از او بگیرید این است که دوربین را روی زمین بکارید، دهانه تونل را در پیشزمینه داشته باشید و مرد کلاه به سر را در حین نزدیک شدن به تونل بگیرید. نمای بعدی باید سر و شانه‌های مرد باشد. دوربین را با او حرکت می‌دهید تا مرد از تصویر خارج شود. دیگر لزومی ندارد تونل را نشان بدهید. او در امتداد آن قدم می‌زند، و ناگهان بومب صدای انفجار. حالا برای تکمیل این صحنه، اگر بخواهید دلان را راضی کنید، نمای بعدی باید داخل تونل را نشان بدهد. مرد روی زمین افتاده و خون از سرش جاری است. پلیسی دارد به پایین نگاه می‌کند و آمبولانسی را خبر می‌کند. او را بلند می‌کنند و به بیمارستان می‌برند. همسرش را می‌آورند، و به او می‌گویند، «متأسفانه دیگر امیدی نیست.» همیشه خط ظریفی بین کمدی و تراژدی وجود دارد.

ویلیام فریدکین: شما وقتی با چیزی آشنا نباشید نسبت به آن احساس ناراحتی می‌کنید. عامل اصلی ترس بستگی دارد به اینکه شما حس کنید چیزی پشت سر شما ایستاده است. معمولاً هم چیزی پشت سر شماست. بنابراین در فیلم جن‌گیر نماهای زیادی از کسانی هست که مرتب به پشت سرشان می‌نگرند.

در عین حال حالتی وجود دارد که نام آن را «صحنه انتظار» گذاشته‌اند. این اصطلاح هم در لاتوار «میمونایدز دریم» در بروکلین نیویورک درست شد. و آن عبارت از این است که داری در امتداد کوچه‌ای راه می‌روی و هر شاخه‌ای که زیر پایت خم می‌شود، هر برگی، هر صدای پایی آن انتظار را تکمیل می‌کند و باعث ترس تو می‌شود. صحنه انتظار همان حالتی است که تماشاچیان فیلمهای هیچکاک با خود به سالن سینما می‌آورند، همان چیزی که همراه خود به فیلم جن‌گیر می‌آورند.

وقتی در روزنامه‌ها می‌نویسند که فیلم ترسناکی است، کسانی که در صف خرید بلیط سینما ایستاده‌اند بی‌اختیار متوحش‌شوند. عنوانهای فیلم روی پرده ظاهر می‌شود و یارومی گوید، «وای، من نمی‌توانم نگاه کنم.» و این همان بازی فیلمساز است. شما با این واقعیت که ترس چیزی در پشت سر انسان است، بازی می‌کنید. همان صحنه انتظار است. چیزی است که روی آن کار می‌کنی. و این همان چیزی است که روی شخصیت‌هایی که در فیلم بازی می‌کنند هم کار می‌کند.

آلفرد هیچکاک: فرض کنیم شما می‌خواهید صحنه‌ای ترسناک به وجود بیاورید و تصادفاً دو شخصیت دارید که به هم شباهت دارند. می‌خواهید تماشاچی از خودش بپرسد،

«این کدام است؟ آن دیگری است؟» می‌خواهید توجه آنها را از عواطف بگیرید. برای آنکه ذهن ما به يك چیز مشخص معطوف باشد، بسیاری چیزها لازم است، از جمله وضوح، صحنه‌ماجرای، کی چی هست، و اطمینان به این مسئله که شخصیتها لباسهای مشابه به تن نداشته باشند. عوامل بسیاری هستند که شما باید روشن کنید، تا فقط جا برای عواطف باقی بماند.

لحظه‌هایی وجود دارد که باید مقدار مشخصی فیلم بگیرید تا شخصیتی را معرفی کنید. در این مورد خاص شخصیت را با حرفهایی از این در و آن ور معرفی نمی‌کنید. پسر کوچولویی را نشان می‌دهید که بازی می‌کند و تصادفاً ناگهان پرده را برمی‌دارد.

رابطه میان کارگردان و فیلمبردار

به عبارتی کار با دوربین مستقلاً در بخش فیلمسازی سنتی است. جز در مورد برخی نیازهای اساسی فیلمنامه، هر هنرپیشه، شیء و هر قسمتی از دکور می‌تواند به دفعات بیشمار نورپردازی و فیلمبرداری شود. و از آنجا که اغلب کارگردانان اطلاعات فنی لازم را ندارند، لاجرم ناچارند به ترجمه موفق از عقایدشان توسط فیلمبردارها و دستیارانشان متکی باشند.

فیلمبردار باید در مذاکرات مقدماتی با کارگردان، نسبت به سبک مشخص کل کار و بهترین روش انتقال محتوای فیلم آگاه بشود. کارگردان، هر اندازه هم که نسبت به دقایق ظریف فنی يك نما یا نورپردازی آن بی‌اطلاع باشد، معمولاً حس می‌کند که دوربین باید کی و کجا کاشته بشود. با این اطلاعات، فیلمبردار هر گونه محدودیت فنی و مالی و نیز هر نوع ضرورت نمایشی هنرپیشه‌ها را در نظر می‌گیرد. زمانی که تمام این نیازها برآورده شد در ارتباط با موقعیت خاص و فیلم به عنوان يك کل، همه با هم دست به کار تولید رضایتبخشترین و از نظر زیبایی‌شناسی، موفقترین نمای ممکن می‌شوند.

کرتیس هرینگتون: من بسیار متکی به فیلمبردار هستم. خیلی چیزها به او می‌گویم. در مواردی دقیقاً به او می‌گویم که می‌خواهم کجاها پر نور یا کم نور باشد. به آنها می‌گویم بیشترین نور را کجا می‌خواهم. همیشه زاویه دوربین را خودم انتخاب می‌کنم. گاهی فیلمبردار زاویه‌ای را پیشنهاد می‌کند و اگر از آن خوشم بیاید یا فکر کنم بهتر از زاویه‌ای است که من انتخاب کرده‌ام، تعصبی به خرج نمی‌دهم. از آن استفاده می‌کنم.

پیتر بوگدانوویچ: در فیلم ماه کاغذی، در صحنه داخل کافه، اوایل فیلم، وقتی که دخترک می گوید، «دویست دلارم را می خواهم»، و سایر قضایا، آخر صحنه آن سکانس کمابیش مصافی است بین آن دونفر و پیشخدمت زن وارد می شود و می گوید، «سلام جواهر»، و تا تو می گوید، «اسم من جواهر نیست». این نما از زاویه نسبتاً پایینی فیلمبرداری شده و این دقیقاً چیزی بود که من در نظر داشتم، اما به اندازه کافی نمی دانستم که به فیلمبردار بگویم، «دوربین را پایین بکار که آمدن پیشخدمت را ببینیم». فقط به او گفتم، «بین، چیزی که موردنظر من است این است. این آخر نمای سکانس است و دلم می خواهد که چیزی شبیه يك مصاف مکزیکی باشد.»

فیلمبردار پرسید، «مصاف مکزیکی یعنی چه.»

گفتم، «بین، حالت دونفری را نشان بده که روبروی هم ایستاده اند و تو نمی دانی کدام برنده می شود و...»

او گفت، «شاید بهتر باشد از زاویه پایین بگیریم.»

گفتم، «خوبست.»

و او دوربین را کاشت و من از توی دوربین نگاه کردم و گفتم، «بهتر است کمی جلوتر بروی،» چون در کنار کادر فضا وجود داشت و من می خواستم تا حد امکان نزدیک بشوم و همچنان سر پیشخدمت زن را بگیرم.

فیلمبردار خدمت بزرگی به من کرد. چون دقیقاً متوجه شده بود که چه می خواهم و همان را به من داد.

اتو پر مینجر یکبار به من گفت، دونوع فیلمبردار خوب وجود دارد، «یکی آنکه چیزی را که می خواهی به تو می دهد بی آنکه بداند چرا تو آن را می خواهی. نوع دوم فیلمبرداری که می تواند چیزی را که می خواهی به تو بدهد و می داند که چرا می خواهی. طبیعی است که کارکردن با نوع دوم لطف بیشتری دارد.»

رابرت آلتمن: قسمت بیشتر همکاری با فیلمبردار پیش از ساختن فیلم و زمانی که تصمیم می گیریم فیلم چگونه باشد، صورت می گیرد. با این شروع می کنیم که چه چیزهایی را می توانیم کنترل کنیم — یعنی در حقیقت، با این شروع می کنیم که چه چیزهایی را نمی توانیم کنترل کنیم. فلسفه کار ما در مورد اینکه می خواهیم فیلم چگونه باشد از اینجا آغاز می شود. زمانی که فیلمبرداری را شروع می کنیم. هر دوی ما به اندازه کافی می دانیم. در بعضی فیلمها، من سخت درگیر حرکات دوربین و ترکیب کادر و غیره

می شوم و در بعضی دیگر حتی به دور بین نزدیک هم نمی شوم. بستگی به فیلم دارد.

جیمز بریجز: من هنوز هم درباره دور بین اطلاعات زیادی ندارم. بهترین آدمها را استخدام می کنم، با آنها کار می کنم و به آنها می گویم که چه می خواهم.

ایروین کرشنر: با پیشرفت فیلم عاشقی، کار آسان و آسانتر می شد و بافتی از شخصیتها و دیدها به وجود آمد. در اواسط کار، دیگر لزومی نبود که در مورد چگونگی و انجام کاری بحث کنیم. فیلمبردار و من به موقعیت خاصی بر می خوردیم و من در مورد انجام آن تصویری داشتم، و همان را آماده می کردم. گوردون ویلیس (فیلمبردار) کار را دنبال می کرد و گهگاه پیشنهادهایی هم می داد. در بیشتر مواقع، در حالی که من کار را انجام می دادم او در ذهنش نورپردازی می کرد. تقریباً خود کار بود. عملاً دست راست من شده بود. چنان با هم خوب کار می کردیم، که لزومی به بحث درباره چیزی نداشتیم. بحثها پیش از شروع فیلم به صورت تبادل افکار انجام می گرفت. همانطور که حدس می زنید، کار فوق العاده لذتبخشی بود.

رومن پولانسکی: یک فیلمبردار خوب فقط می تواند با یک کارگردان خوب کار کند. مشکل بشود با یک کارگردان مزخرف فیلمبرداری خوب تحویل داد. فقط در صورتی که فیلمبردار تمام رشته کار را به دست بگیرد و تعدادی عکس ثابت بگیرد که موضوع و بقیه فیلم در قبال آن حالت یک تصویر را داشته باشد، حق مطلب ادا می شود.

جان کاساوتیس: من از زوایای گوناگونی فیلمبرداری نمی کنم و دوربین را زیاد عقب و جلو نمی برم. تقریباً همه چیز از یک نقطه و با یک دوربین فیلمبرداری می شود، بنابراین... برای من بسیار مهم است که فیلمبردار احساس داشته باشد و بتواند همانگونه که حس می کند با بدنهای حرکت کند، تا اینکه من فریاد بزنم، «آخ، فلان حرکت را از دست دادی.»

هارتین ریت: تمام بستگی دارد به اینکه فیلمبردار چه کسی باشد. ممکن است چیزی را بخواهی و نتوانی به دست بیاوری، چون در چارچوب کاری که می کند نیست. برای درک فیلمبرداری باید بسیار زیرک باشی. باید بفهمی چه می کند. اگر در استخدامش

اشتباه کرده باشی، ممکن است دقیقاً چیزی را که می خواهی به دست نیاوری. قادر نخواهد بود آن نورها را عوض کند، چون از نظر او نورها روانی هستند. زمان درازی با آنها بوده. اگر بخواهد کاری بکند که با آن آشنا نیست، درست از آب در نمی آید. بسیار پیچیده است.

من با جیمز وان هو رابطه کاری بسیار خوبی دارم. او مرد بسیار با استعداد و باشعوری است. زمانی که برای نخستین بار فیلمنامه ای را می خواند، ممکن است فیلم را نبیند. اما پس از تقریباً یک هفته تمرین و دوروبر پلکیدن و دیدن رفتارگرایی فیلم، آن را می گیرد.

جورج کیوکر: من فیلمبردار خوب زیاد داشته ام. آنها را خیلی تحسین می کنم. کارگردان باید به آنها جرأت بدهد که کارشان را انجام بدهند. برایتان چند مثال می آورم. فیلمی با رونالد کولمن ساختم به نام يك زندگي مضاعف. کولمن نقش يك ستاره را بازی می کند. صحنه ای بود که در پشت صحنه اتفاق می افتاد. پیش خودم فکر کردم، «من به روی صحنه بودن عادت ندارم، دلم می خواهد که بیننده ها تصور حقیقی آن را پیدا کنند. وقتی به پشت صحنه می روم از شدت نور کور می شوم.» می خواستم بیننده ها هم همین تصور را داشته باشند. این نکته را به فیلمبردارم گفتم. او در کارش مهارت داشت گفتم که انعکاس شدید نور را در دوربین بیندازد. نکرد. جرأت نمی کرد. مجبور شدم بروم پیش او و بگویم، «نگران نباش، مسئولیتش به عهده من.» يك فیلمبردار باید بفهمد شما می خواهید به چه چیزی برسید. باید مشکل او را درك کنید و به او جرأت بدهید. باید بگویید، «کار لغتی را انجام بده.»

جان کاساوتیس: من به يك كمپر نمی گویم دوربین را کجا بکارد. فقط با او جلسه می کنم و به او می گویم، «چیزی را احساس کن که حس می کنی.» تمام نماهای عمومی فیلم کار ویک بود، و در تمام صحنه فقط يك نمای ثابت وجود دارد.

او تنها فیلمبرداری است که من می شناسم که چهارچرخه الماک را با دست رهبری می کند. با آن دور می چرخد، فیلمبردار را هل می دهد، او يك متخصص میزان کردن دوربین فوق العاده ای دارد که مدت زمان درازی است با هم کار می کنند. آن دویکبند با هم حرف می زنند. او حرکتهايش را از پیش مشخص می کند. می توانی حرکت دوربین را تماشا کنی و بدانی که نتیجه خوب از آب در می آید، چون احساسش معرکه است. به

همین دلیل هرگز نگران کار او نیستم.

مایکل وینر: فکر نمی‌کنم که چون اطلاعات من دربارهٔ دوربین کمتر از فیلمبردار است باید در مقابل او مأخوذ به حیا باشم، از اینرو پیش از آغاز هر فیلم همیشه به فیلمبردار می‌گویم، «من دوست دارم سریع کار کنم، و برای انجام این کار نمی‌توانی از نورهای متعدد استفاده کنی... چون اگر نور فراوان داشته باشی، تمام روز با آنها بازی خواهی کرد و فرصت نمی‌کنی کار مرا انجام بدهی. بنده هم علاقه‌ای ندارم گوشه‌ای بنشینم و تو را تماشا کنم که پنجاه و دو تا نور افکن را مرتب جابه‌جایی کنی، چون حوصله‌من و تمام گروه سر می‌رود. بنابراین ما دویا سه تا نور به تو می‌دهیم و تو هم باید سریع کار را انجام بدهی.» طبیعی است که ناچارند کنار بیایند و در نتیجه با تعداد بیشتری نور افکن، از آنچه من در نظر داشتم، و تعداد کمتری از آنچه خودش در نظر داشت، کار را انجام می‌دهد ولی کار سریعتر انجام می‌شود. ریچارد کلاین عملاً با دویا سه نور افکن سر صحنه می‌آمد، که معمولاً دو تایش را هم در دست داشت، و می‌گفت، «حاضری؟» می‌گفتم، «چی چی حاضری؟ هنوز به صندلی ام نرسیده‌ام.» واقعاً عالی بود.

جک نیکلسون: اگر می‌خواستم فیلمبردار چیزی را در لحظه و در جا بگیرد و می‌خواستم که ساعت دوونیم هم کار را تمام کنم، دیگر نمی‌خواستم روز بعد که برداشتها را در استودیو می‌بیند نگران کم نوری نماها باشد. من می‌خواستم کار صحیح باشد. فیلمبرداری داشتم به نام بیل باتلر. او برایم روشن کرده بود که اگر بخواهیم از چیزی فیلمبرداری کنیم، می‌کنیم. او یک آموزش فشرده عکاسی به من داده بود. از او می‌پرسیدم که مثلاً این چیز خاص چگونه از آب درمی‌آید یا باید به کدام جهت اشاره کنم، یا از چه نوری باید استفاده کنیم و بعداً نگاتیوها چه کیفیتی پیدا خواهند کرد و اگر چاپشان کنم سبز می‌شوند یا بلای دیگری سرشان می‌آید؟

من از قبل با کار عدسی و چهارچرخه آشنا بودم. چیزی که می‌خواستم پیاموزم این بود که در شرایط خاص به چه نتیجه‌ای می‌رسم. اینکار را با فیلمبرداری و دیدن و مطالعهٔ فیلمها آموختم. سریع یاد گرفتم به طوری که اکنون دیگر به نورسنج هم احتیاج ندارم؛ دیگر می‌دانم از چه چیزی می‌توانم فیلم بگیرم و از چه چیزی نمی‌توانم.

استانلی کریمر: من فیلمبردارهای متفاوتی داشتم. ام. اخیراً کاری را تمام کرده‌ام که

فیلمبردارش هنرمند مسنی است که در آغاز کار مطمئن نبودم بتواند از عهدهٔ کاربر آید. تصویری کردم، نیروی لازم برای کار را تنها فیلمبرداران جوان دارا هستند. اما اشتباه می‌کردم. با رابرت سرتیس کار کردم و الحق لذت بردم، رؤیایی بود. شما کسی را نمی‌خواهید که صبح بیاید و بگوید، «می‌خواهی دوربین را کجا بکارم؟ باید چکار کنیم؟ نمای درشت می‌خواهی یا نمای عمومی؟» شما دنبال کسی می‌گردید که به گونه‌ای خلاق سهمی فراتر از نورپردازی و بافت و دکور در فیلم داشته باشد، و شما قبلاً دربارهٔ آن با هم بحث کرده‌اید. شما کسی را می‌خواهید که بگوید، «بگذاریم این شخصیت از کادر خارج شود و دوربین را همانجا نگاه می‌داریم و همین ثبات دوربین گویای همه چیز خواهد بود.» کسی که سهمی در کار داشته باشد. من فکر می‌کنم این بسیار مهم است، و باز هم معتقدم در اکثر موارد جز در مورد جوانها، چنین چیزی غیر عادی است.

جوانها به گونه‌ای خلاق از راه می‌رسند چون دچار تعصبها و پیشداوریها نیستند؛ آنها این چیزها را از بین می‌برند، که خوب است. من عملاً دنبال کسی می‌گردم که بتوانم با او کار کنم و اگر من نظری دارم یا او نظری دارد، بتوانیم از آن استفاده کنیم. دیگر چه می‌شود خواست؟ تا کسی استادکار خودش نباشد از همان ابتدای کار توسط شما انتخاب نمی‌شود.

رابرت آلدریج: نکته بسیار حساسی است. دوست دارم که فیلمبردار هم مثل صحنه باشد. دلم می‌خواهد بفهمد که باید چگونه باشد، بنابراین اغلب نظریاتم را با اصطلاحات هنری برایش تشریح می‌کنم. دلم نمی‌خواهد بر اینم بگویم که چه نوع عدسی باید به کار رود یا دوربین کجا کاشته شود. دوست دارم در طول روز به تعدادی دکور بزنند که به نحوی منطقی چیزی را که می‌خواهیم بگیرد. به علاوه رابطهٔ کارگردان و فیلمبردار باید بر مبنای تفاهم باشد. فیلمبردار لزوماً نباید شما را دوست داشته باشد، و شما هم لازم نیست او را دوست بدارید. اما، اینکه یکدیگر را درک کنید، ضروری است. این مشکلترین قسمت کار است. فیلمبردارهای متفاوت، خصوصیات اخلاقی متفاوت دارند.

اسکار ویلیامز: شما باید دست کم دو هفته پیش از شروع فیلمبرداری، فیلمبردارتان را پیدا کنید، تا فرصت داشته باشید دربارهٔ کارهایی که می‌خواهید انجام دهید با هم

صحبت کنید. ممکن است شما چیزهایی بخواهید، مثلاً زاویه‌های گوناگون، یا بخواهید از کنار آن میکروفون بگذرید یا دور آن چیز بچرخید تا همه چیز را به وضوح بگیرید. او ممکن است بگوید، «اول يك نما از میکروفون می‌گیریم، و بعد روی آن چیز قطع می‌کنیم.» ممکن است بخواهید دو تصویر را درهم بیامیزید. اما او می‌گوید، «می‌توانی همین تصویر را با عدسی زاویه باز به دست بیاوری.» تمام این مسائل از ایجاد رابطه متقابل فیلمبردار و کارگردان پدید می‌آید. دو هفته پیشتر، بسیار کمک می‌کند، چون به او نیاز دارید. به فیلمبردار احتیاج دارید، چون در مورد تصور فیلم با او تصمیم می‌گیرید.

هل مازورسکی: بزرگترین اشتباهی که در هالیوود مرتکب می‌شوند این است که فیلمبردار را برای يك هفته استخدام می‌کنند. این اشتباه وحشتناکی است. در صورت امکان فیلمبردار و کارگردان باید به مدت سه تا چهار هفته با هم باشند، تمام مکان‌هایی را که باید فیلمبرداری شود با هم بازدید کنند و وقت داشته باشند که بنشینند و صحبت بکنند... من حتی الامکان این کار را می‌کنم. بسیار مشکل است، چون وقتی که می‌خواهید آماده شوید، اغلب فیلمبردارها هنوز سر کار دیگری هستند. ممکن است پنجشنبه کار خود را تمام کنند و شما دوشنبه مقدمات کار را با آنها آماده کنید. تلفن‌های شبانه بسیاری رد و بدل می‌شود، «عالیست، عالیست، این کار را انجام خواهیم داد، حتماً نمونه بر می‌داریم،» وقت هم کم است. من همیشه پیشنهاد می‌پذیرم. کلاً کار این است که تشویقشان کنید پیشنهاد بدهند.

جیمز بریجز: يك روز بعد از اینکه گوردون ویلیس، فیلمبردار، فیلمنامه را خواند، همدیگر را در هتل پلازا ملاقات کردیم. او پرسید، «نظرت درباره این چیست؟» گفتم، «عالی است.» بنابراین نماها را بر نامه‌ریزی کردیم.

پیش از شروع فیلمبرداری مواردی پیش می‌آمد که می‌آمدم می‌گفتم، «فلان چیز و فلان چیز و فلان چیز را می‌خواهم.» یادم می‌آید يك روز وقتی نمی‌دانستم چگونه باید صحنه را بهوشانم، به هنرپیشه‌ها گفتم بروند و قهوه‌ای بخورند. بعد جلوی صحنه را پوشاندم و بسیار راضی شدم. گفتم، «می‌خواهم در این طرف اتاق باشم، ولی حوصله ندارم فکر کنم چگونه باید آن را فیلمبرداری کنم، بنابراین بعداً می‌بینمت.» و رفتم و نشستم به قهوه خوردن. یک ساعت بعد ویلیس آمد، پرسید می‌خواهم چگونه آن صحنه

را بگیرم. نشستیم و روی آن کار کردیم، او هم پیشنهادهایی داد. اما اصل قضیه با هم نشستن و حل کردن مشکلات با هم بود.

هال اشبی: سر فیلم صاحبخانه می خواستم تمام مسائل را — از جنبه تصور کار — پیش از شروع فیلمبرداری از جلو راه بردارم. منظورم این است که پیش از شروع فیلمبرداری با فیلمبردارم درباره اینکه احساس تصویریم از فیلم چیست صحبت کردم. او را به محل فیلمبرداری بردم و گفتم، «احساس من از اینجا این است؛ آیا تو هم همین احساس را داری؟» و به همین ترتیب. فکر می کنم گاهی حتی لازم باشد به نقاشی رویا ورید. این کار حتی می تواند در مورد سبک کلی و نحوه فیلمهای آینده هم مؤثر باشد. اما در ابتدای کار سعی کنید این مسائل را حل کنید تا مجبور نشوید هر روز بگویید، فکر می کنم بهتر است فلان کار را امتحان کنیم.» بهتر است روز دوم و سوم وقتی به برداشتهای روز قبل نگاه می کنید، درجهتی باشید که دلتان می خواهد و مجبور نباشید بگویید، «این را عوض کنید، حال و هوایش را قدری غمگین تر بگیرید.» یا چیزی مشابه آن. خوشبختانه ما با چنین مسایلی روبرو نشدیم. تقریباً چیزی را که هر دو می خواستیم به دست آوردیم.

رائول والش: زاویه و محل دوربین را مشخص می کنید، فیلمبردار را می برید و درباره نور با او مشورت می کنید. مثلاً اگر کوهی هست که باید بگیرید از او می پرسید، «چه مدت می توانیم این طرف کار کنیم؟»

او هم منظره یاب را برمی دارد و با آن نگاه می کند و می گوید، «احتمالاً آفتاب تا ساعت دو می رود.» بعد تا مدتی که نور اجازه بدهد، کار می کنیم. من نماها را انتخاب می کنم و با فیلمبردار درباره نور به مشورت می نشینم، «چه مدت در اینجا نور خواهیم داشت؟»

هوارد هاوکس: به بیل کلوتیر گفتم، «ببین، من دارم يك فیلم و سترن می سازم، ریولو بو. می خواهم از نور تند رمینگتون که از داخل يك بار یا پنجره آن به خیابان می تابد استفاده کنم. دلم نمی خواهد که نور زرد به چهره آدمها بخورد، ولی می خواهم که تواز مقدار زیادی نور زرد استفاده کنی، از آن در دیوار پشت خیابان استفاده کن.» او از فکر خوشش آمد و شروع کرد به تجربه کردن. تنها کاری که باید بکنی این است که يك

زرورق زرد روی عدسی بگذاری و نور طلایی باشکوهی به دست بیاوری. مسئله این است چیزی را که می خواهی، از صحنه بگیری. گاهی نمی دانم چگونه به آن برسم، ولی فیلمبردار می داند من چه می خواهم. بعضی ها، مثل گرگ تولاند که همشهری کین را برداشت، فوق العاده اند. لی گارمز هم فوق العاده بود. در فیلم صورت زخمی صحنه ای بود که من دوست نداشتم. گارمز گفت، «فکری به نظرم می رسد.» بعد تمام چراغهای جلو صحنه را خاموش کرد و ترتیبی داد که از پشت پرده پنجره ای نور بتابد که سیاه سایه درست شد. یکی از بهترین صحنه های فیلم بود. يك فیلمبردار خوب می تواند كمك بزرگی باشد.

میلوش فورمن: چون می خواستم فیلمبردار خودم را از چکسلواکی بیاورم ناچار با اتحادیه ها به توافق جالبی رسیدیم. آنها خواسته بودند که ما يك مدیر فیلمبرداری امریکایی داشته باشیم. منم دلم نمی خواست بیخودی به کسی پول بدهم که بیکاریک گوشه ای بنشیند، این است که به این توافق رسیدیم که تمام افراد گروه فیلمبرداری کار کنند. ما دوتا مدیر فیلمبرداری داشتیم و يك دستیار میزان کردن دوربین؛ بنابراین آن دونفر می توانستند با هم کار کنند یا دوربین را به کار بیندازند یا نور را تنظیم کنند، که راه حل خوبی برای من بود. من از متصدی دوربین خوشم نمی آید، چون او کسی است که از داخل دوربین نگاه می کند، ولی مسئول حرکت پیش بینی نشده هنرپیشه نیست. اما وقتی که مدیر فیلمبرداری از داخل دوربین نگاه کند، می تواند تصمیم هم بگیرد. مجسم کنید دونفر دارند با هم حرف می زنند. متصدی دوربین هرگز نمی تواند تصمیم بگیرد که این یا آن را دنبال کند. فقط می گوید، «ایست، قطع. هر دویشان را با هم نمی بینم.» اما مدیر فیلمبرداری که مسئولیت دارد، تصمیم می گیرد و یکی از دو هنرپیشه را دنبال می کند و بعد به من می گوید، «من فلانی را گرفتم؛ قبول؟» منم یا می گویم بله که فیلم را چاپ می کنیم یا نه، که دوباره آن را می گیریم. در فیلم پرواز در صحنه بازی پوکر حرکات فی البداهه فراوانی وجود داشت، به عنوان مثال، زمانی که لین کارلین ناگهان می ایستد، این حرکت تمرین شده نبود. بنابراین مسئولیت با مدیر فیلمبرداری بود که تصمیم گرفت با او بالا برود. من دوست دارم کسی که از داخل دوربین نگاه می کند مسئول باشد.

جان کاساوتیس: من فیلمبردار نیستم. ولی آدم نورپردازی عمومی می کند. البته وقت

زیاد می گیرد تا سایه ها را از بین ببری. منظورم این است که در اساس افرادی هستند که چه اتفاقی دارد رخ می دهد. اگر این اتفاق باشد، ما از اینطرف فیلمبرداری می کنیم، دوربین هم اینجا است. پس تمامش را می گیری. منظورم این است که نمی توانی نور را فقط در اطراف يك نفر بتابانی و بعد بگویی، «خب بدیهه سازی کن، اوه خدای من، تو که در سایه ای.» نمی توانی چنین کاری بکنی، بنابراین نورپردازی باید بیشتر عمومی باشد. اما برای بدیهه سازی ها نورپردازی ملایم بهتر از آب درمی آید، چون به هر حال نور عمومی است.

فرانکلین شفر: تمایل زیادی وجود دارد که با فیلمبردار ارتباطی وجود نداشته باشد، حال آنکه من متوجه شده ام که آنها می خواهند بدانند تو چه فکر می کنی. وقتی که نمای عمومیت را عرضه می کنی، اگر از فیلمبردار پرس، «کی دکور را به من می دهی؟» پرسشی بسیار منطقی است و آنها هم منطقاً می پذیرند. به تو می گویند، و حالا تو می دانی چگونه برنامه ریزی کنی.

هاسکل و کسلر: وقتی روی فیلمی کار می کنی، حداقل من معتقدم که کارگردان رئیس است. و این گاهی وحشتناک است. از طرف دیگر فیلمبردار هم ممکن است مشکلات بسیاری پیدا کند، چون در بسیاری موارد کارگردانها نمی دانند دارند درباره چه چیز صحبت می کنند. اگر بگویند، «می خواهم این تضاد نور قدری بیشتر باشد»، یا «دلم می خواهد که فلان چیز و بهمان چیز خیلی مشخص نباشد»، یا «می خواهم لامپ پشت سر دخترك خیلی داغ باشد.» خب خیلی داغ یعنی چی؟ آیا منظور يك لامپ مرکزی نمره چهار است که آبشار نور جاری کند، یا از شدت داغی جلز و ولز کند؟ شما باید خودتان را با آنها تطبیق بدهید و کاری که می خواهند بکنند را درک کنید. من جداً به این فکر عقیده دارم. ممکن است اظهار نظر چندان جالبی نباشد ولی معتقدم که باید به این نحو باشد.

یری وایس: اگر فیلمبردار دارای شخصیتی قوی باشد و تو با او مخالفت کنی، احتمالاً خواهد گفت، «برو فیلمبردار دیگری پیدا کن.» و بستگی دارد که تو می خواهی چه داشته باشی، یا با چه کسی کار کنی. به عقیده من چشم در سینما مهمترین مؤلف است.

کوستا-گاوراس: فیلمبردار من به هنگام فیلمبرداری فیلم زد زیاد حرف نمی زد، بنابراین ما حرف زیادی نداشتیم که به هم بزنیم. من چند عکس رنگی به او نشان دادم تا به او بگویم که چه نوع رنگمایه ای می خواهیم. احتیاج به نورپردازی بسیار خشنی داشتیم می خواستیم که صحنه های داخلی خنثی باشد، یعنی نورپردازی بدون سایه و روشن. او نگران این بود که نتوانیم از صحنه های خارج چیزی ببینیم. اگر در داخل نور نباشد بیرون کاملاً سفید به نظر می رسد. از او پرسیدم، «نگرانت می کند؟»
گفت «برای من مهم نیست، تو چطور؟»

رائول والش: فیلمنامه را می گیرید در دستتان و با فیلمبردار می نشینید و مسایل را با او مطرح می کنید، «این قسمت در سایه باشد. این دخترك هنرپیشه خوبی نیست. این یارو مثل سگ می ماند، زیاد رویش نور نینداز.» از فیلمبردار بیشتر برای نورپردازی و نور دادن به صحنه استفاده کنید. صحنه پردازی و تقسیم بندی صحنه را من شخصاً انجام می دهم.

جورج استیونس: هرگز تحت تأثیر سالمندی فیلمبردار قرار نگیرید. اغلب فیلمبردارها بسیار مسن هستند و می خواهند کار را به روالی که همیشه انجام داده اند، یا حداقل به روالی که فیلم قبلی را کار کرده اند، انجام بدهند — جز در موارد استثنایی که يك فیلمبردار خلاق دارید. بنابراین روبرو شدن با این مسئله که وارد شوید و افسار کار را در دست بگیرید چیزی است که هر کسی به نحوی با آن برخورد می کند. اینکه از کار طرف سردر بیاورید بسیار آسایش بخش است، و لزومی ندارد که از او بپرسید چون گاهی این شما هستید که باید به او بگویید.

فرانکلین شفر: وقتی فیلمبرداری به من می گوید، «می شود این نمای عمومی را نصف کنیم، چون نمی توانم تمام صحنه را نورپردازی کنم.» نفسم بند می آید. یا اینکه یک روز پس از اینکه روزهای متوالی دنبال او بوده اید و سرانجام برداشتهای روزانه را می بینید و متوجه می شوید همان چیزی است که می خواسته اید و به او تبریک می گوید، برمی گردد می گوید «خب من همیشه نمی توانم ضربه کاریم را بزنم.»

با فیلمبردار صحبت کنید و به او بگویید چه می خواهید، و از نظر مفهوم فیلم را چگونه می بینید. او هم می آید و مسایل فنی را با شما مطرح می کند، می گوید «می توانم

اینطور بگیرم: از يك فیلتر مه ضعیف برای تمام برداشت استفاده می‌کنم، بعد بستگی به لابراتوار دارد که آن را درست بشوید، یا آن را کمرنگ می‌گیریم یا از فلاش استفاده می‌کنیم. زمان می‌گیریم تا چیزی را که تو می‌خواهی به دست بیاوریم. اما خواهش می‌کنم با گذاشتن فیلتر روی دوربین مرا ناراحت نکن، چون ممکن است کار را خراب کنیم.» خب در مورد تمام این مسایل می‌توانید با هم بحث کنید. برای من بحث در مورد مفهوم کار و بیان احساسم از «کادر» فیلم، با يك «اپراتور»* کار مشکلی است. بنابراین وقتی پشت دوربین می‌روم و کادر را می‌بینم، آنها را صدا می‌کنم و می‌گویم، «این شروع نماست.» وقتی حرکتی را برمی‌داریم، دوباره صدایشان می‌کنم و می‌گویم «پایان نما هم باید چنین باشد.» اما هنگامی که مشغول تماشای برداشتهای روزانه هستی و می‌بینی کادرپردازی آن به نحوی که گفته بودی نیست، نفست بند می‌آید. و تنها معیار تو همان برداشتهای روزانه است که بدانی با این مردی که انگشتان سمباده ایش را روی چرخ دارد به کجا می‌روی. نکته دیگر این است که باید اعتماد زیادی به این مرد داشته باشی. تو فقط می‌توانی کادرهای مشخصی را مجسم کنی. در يك لحظه خاص، ممکن است لحظه‌ای را از دست بدهی. وزمانی که از او می‌پرسی «آن را گرفتی؟» او می‌گوید «بله» و تو می‌گویی «دوربین در محل بعدی» باید او را باور کنی و به او اعتماد داشته باشی.

هاسکل وکسلر: زمانی که به عنوان فیلمبردار کار می‌کردم، هر صحنه‌ای را کارگردانی می‌کردم، اما مجبور بودم دهانم را تا جایی که می‌شد ببندم. البته، وقتی فیلمبردار هستی موقعیت خوبی داری، چون اگر کاری را خراب کنی می‌توانی به خودت بگویی، «اوه، این مردیکه چیزی سرش نمی‌شود.» باید بگویی «من بهتر از عهده بر می‌آمدم.» وقتی نظرت اهمیت ندارد، می‌توانی همه نوع پیشنهادهای فوق‌العاده بکنی. اما هنگامی که کارگردانی می‌کنی، کاملاً مسئولی. به نظر من تفاوت اساسی کارگردان و فیلمبردار همین است.

* اپراتور دوربین، در حین فیلمبرداری فیلم کار فنی دوربین را انجام می‌دهد. او به ترتیب توسط تنظیم کننده عدسی، تنظیم کننده عدسی زوم و غیره همیاری می‌شود. این افراد همه زیر نظر فیلمبردار - که به تناوب با عنوان «اول» یا «کارگردان فیلمبرداری» مشخص می‌شود، کار می‌کنند. در انگلستان به این فرد عنوان «متصدی نورپردازی» می‌دهند.

چه اندازه مهم است؟ چقدر مشکل است؟

سرگئی باندراچوک: من تمام اسرار فیلمبرداری را ظرف سه ماه آموختم.

پل ماریسی: من فقط يك دستیار برای صدا داشتم. من خودم نور می دهم. هر کسی می تواند نور را تنظیم کند.

جان کاساوتیس: تعیین محل کاشتن دوربین حداقل برای من يك نفر جالب نیست. گاهی در حین فیلمبرداری، دلت می خواهد که دوربین را برداری و بشکنی، تنها به این خاطر که مزاحم است و شما نمی دانید با آن چه کنید. درست مثل این است که بخواهی در قوطی حلبی کج و کوله ای را روی آن محکم کنی. کاری نمی توان کرد. مشکلترین قسمت کار در ساختن فیلمی مثل شوهرها این است که اظهارنظر گروه فیلمبرداری حقیقتاً بر کسانی که روی صحنه هستند تأثیر می گذارد، و آنها حرکتی نمی بینند و فوق العاده ناامید می شوند. حس می کنی که شل می شوند. و شما حس می کنید که رشته کار از دستتان درمی رود.

رومن پولانسکی: من تا لحظه ای که صحنه نورپردازی نشود، به دوربین فکر نمی کنم. معتقدم دوربین آخرین چیز است. ببینید، اول کار به دوربین فکر کردن مثل این است که کت و شلواری را با دردسر بدوزید و بعد دنبال کسی بگردید که آن را بپوشد. من ترجیح می دهم اول آدمش را پیدا کنم، اندازه هایش را بگیرم و بعد کت و شلوار را بدوزم.

ژان رنوار: علت فیلمبرداری من این نیست که وسط بازی هنرپیشه ای کار او را قطع کنم، یا دوربین را وادارم که به هنرپیشه آویزان بشود و او را دنبال کند، بلکه می خواهم وسیله ای برای ثبت باشد، نه آنکه در نقش خدا ظاهر شود. فیلمبرداری به خصوص در هالیوود کار خطرناکی است. اهمیت آن به حدی زیاد شده بود که به نظر عده ای، فیلمبرداری تنها کار مهم به حساب می آمد. اگر همه چیز عوضی باشد، کارگردان راضی نباشد، هنرپیشه راضی نباشد، خب تهیه کننده از راه می رسد و می گوید، «لطفاً آنقدر سخت گیر نباشید، هر دوی شما دنبال غیرممکن می گردید. نما همانطور که

هست کافی است و شماها نباید وقت را با مسایل کم اهمیت تلف کنید.» اما اگر فیلمبردار سه روز وقت صرف می کرد تا سایه کوچکی را از روی نوك دماغ هنرپیشه برطرف کند، مسئله ای پیش نمی آمد.

کارل رینر: من به فیلمبردار متکی هستم. دلم می خواهد بهترین فیلمبردار را داشته باشم. دلم می خواست [استانلی] کوبریک، پیش از آنکه کارگردان بشود، فیلمبردار من می شد. دلم می خواهد فیلمبردار را پیش از آنکه آماده کارگردانی بشود به کار بگیرم. این برایم نهایت است. اگر چنین آدمی پیدا کنم، درجا چند فیلم می سازم. به نظر من اساساً در کمدی اگر بخواهی دوربین را به کارهای دشوار واداری تصویر روابط انسانی ای را که می خواهی نشان بدهی، از دست می دهی. چون اگر کلک بزنی، در آن صورت رودررو ارتباط برقرار می کنی. مثلاً اگر از وسط لنگ طرف فیلمبرداری کنی ارتباط برقرار نمی شود. کمدی یعنی واکنش فردی نسبت به چیزی که فرد دیگری انجام داده. حتی يك نمای درشت هم شاید جوابگو نباشد. معمولاً باید در آن واحد دو یا سه نفر را ببینی. در کمدی هر چه بیشتر کلک بزنی، تأثیر کارت کمتر می شود.

یان کادار: کار فیلمبردار، مثل خود من، اغلب در پشت صحنه است. حقیقتش را به شما بگویم، اوایل کار فیلمبرداری مغازه ای در خیابان اصلی، هیچ نمی دانستم می خواهیم چه سبکی را برگزینیم. تنها چیزی را که در اول کار خوب می دانستیم حال و هوای نمایشی و ساختار فیلم بود. سکانس شام خوردن را به یاد می آورید؟ آنها داشتند مست می کردند. مجبور شدم قبلاً آن را تمرین کنم، چون نمی دانستم می خواهم چگونه آن را بگیرم. با فیلمبردار توافق کردیم که قبل از گرفتن نمای اصلی و فیلمبرداری جدی، نمایی تمرینی بگیریم. این بخشی از تدارك مقدماتی بود. می دانستم که اجازه ندارم و نباید بازی را قطع کنم و نکرده.

لیومك کاری: من همیشه دوربین را در نقطه ای که فکر می کنم مناسبترین است می کارم. هیچ گونه فرضیه ای هم برای آن طرح نکرده ام.

یان کادار: من فیلمبردار نیستم. حتی عکس هم نمی گیرم، چون دوربین دستی ندارم.

کاری را که می‌خواهم بکنم با چشمانم و مغزم انجام می‌دهم. در مورد فن کار اطلاعات اندکی دارم. برایم جالب نیست. اما، لحظه‌ای که سر صحنه حاضر می‌شوم، فیلمبردارم.

فنون و برداشتهای خاص - چند اظهار نظر بیانگر

برناردو برتولوچی: من با فیلمبردار و کارگردان هنری احساس و حرکتهای مطرح می‌کنم. در مورد کار دوربین بسیار وسواسی و حتی کسالت آورم... دقیقاً نکته رابه فیلمبردار می‌گویم، چون فکر می‌کنم که دوربین يك ساز است. عجیب است ولی شما می‌توانید فیلم موزیکال را بدون موزيك فیلمبرداری کنید، به شرط آنکه حرکات دوربین درست باشد. بیننده‌ها می‌توانند با کار دوربین، موزيك را مجسم کنند.

ترکیببندی و محل کاشتن دوربین

آلفرد هیچکاک: فکر می‌کنم که مسئله علاقه مندی به ترکیببندی باشد. من از چیزی که به آن عکس گذرنامه نام داده‌ام وحشت می‌کنم: فیلمبرداری مستقیم. کسالت آور است، جالب نیست و با کمی تفاوت باز هم از زاویه‌های تندوتیز یا پایین و بالا فیلمبرداری کردن چندان لطفی ندارد، این کار تنها پرهیز از برداشتن نماهایی در سطح متعارف است.

آلن دوان: فکر می‌کنم غریزه است. به نظر من یا احساس ترکیببندی در وجودت هست یا نیست. می‌توانی آن را پرورش بدهی، همانطور که هر چیزی را می‌توانی در خودت پرورش بدهی، ولی بنیادش باید وجود داشته باشد. می‌دانید، مثل ریاضیات است. هیچ چیز زیباتر از کمال ریاضی نیست. و آن هم واقعاً معماری است.

وقتی نمایی از شانه به بالا می‌گیرم، طبق روال سعی می‌کنم کسی را که گوش می‌کند بگیرم و نه کسی را که حرف می‌زند، چون این تصویر بهتری است. در عین حال احساس تأثیری را هم که می‌گذارد می‌گیرم. وقتی با تو حرف می‌زنم، مهم این است که دارم چه تأثیری روی تو می‌گذارم. پس با نگاه کردن به تو می‌فهم اثری داشته‌ام یا نه، همانطور که يك هنرپیشه تئاتر با نگاه کردن از لای درز پرده به تماشاچیان می‌تواند ببیند آنها چه فکر می‌کنند و آیا اثری رویشان گذاشته است یا نه. ممکن است به دلیل

انعکاس نور نتواند دقیقاً آنها را ببیند، ولی می‌داند که آنها را تحت تأثیر قراردادده یا نه. این حس در وجود او هست. این همان چیزی است که من دوست دارم فیلمبرداری کنم؛ دوست دارم شنونده را بگیرم.

جورج سیتون: [جان] فورد، بزرگترین کلک دنیا را می‌زند. صبح با عینک سیاهش وارد می‌شود، هیچ کس نمی‌تواند چشمهایش را ببیند، آن دستمال کثیف کدایی را هم در دست دارد. می‌پرسد، «خب، امروز از چی فیلمبرداری می‌کنیم؟» دستیارش می‌گوید، «خب، صحنه‌ای که جان وین...»

«فهمیدم، بسیار خب، دوربین را آنجا بکار. جان تو وارد اینجا می‌شوی دخترک را در آنجا می‌بینی...» و ناگهان متوجه می‌شوی که این کاملترین محل برای کاشتن دوربین است. البته او تمام شب روی این صحنه مطالعه کرده است، ولی دوست دارد که چنین وانمود کند، چون این هنری نیست که آسان به دست بیاید. اما همه چیز به سوی دوربین سیلان پیدا می‌کند.

داستان فوق العاده‌ای تعریف می‌کنند از زمانی که فیلمی با رابرت مونتگمری به نام می‌شود از خیرشان گذشت می‌ساختند. اولین روز مونتگمری پشت صحنه بود و قرار بود سوار قایق سریع السیری روی دریاچه بشود. فورد گفت، «دوربین را اینجا بکارید، قایق از این طرف می‌آید و رابرت تو هم از اینجا می‌پری بیرون و دخترک از اینجا می‌آید،» و الی آخر.

مونتگمری که تازه اولین فیلمش را کارگردانی کرده بود، گفت، «جان، شاید ندانی ولی من اخیراً برای کمپانی اونیورسال فیلمی کارگردانی کردم و درباره‌ی این صحنه بسیار فکر کرده‌ام فکر می‌کنم بهتر باشد که قایق از این طرف بیاید و من از اینجا بپریم و دخترک از این طرف بیاید، چون نمایی از روی شانه می‌دهد و...»

البته شما نمی‌توانستید چشمان فورد را ببینید، گفت، «بسیار خب تو فکر می‌کنی اینطور بهتر است؟ خوبست. پس به روش رابرت بگیرید.» آنها هم همان کار را می‌کنند، که دو ساعت تمام فقط وقت صرف نورپردازی شد. پس از پایان فیلمبرداری رو کرد به مونتگمری و گفت، «رابرت چطور بود؟»

«خوب بود.»

فورد به طرف دوربین می‌رود، در آن را باز می‌کند، فیلم را از شکم آن بیرون می‌کشد، پاره می‌کند و می‌گوید، «این به روش تو بود؛ بسیار خب، حالا دوربین را اینجا

بکارید.»

کوستا- گاوراس: اول باید هنرپیشه‌ها را در نظر گرفت. چون ممکن است شما صحنه‌ای را طرح بریزید و بگویید که هنرپیشه‌ها باید اینطوری بایستند، ولی هنرپیشه‌ها در آن حالت احساس راحتی نکنند. بنابراین اول تمرین می‌کنید و دربارهٔ زاویه حرف می‌زنید. اما بحثی سریع و کوتاه. من زیاد پشت دوربین می‌روم. دست کم زمانی که تصمیم گرفتم صحنه چگونه باشد و هنرپیشه‌ها را به کار وادار می‌کنم، در آن موقع پشت دوربین می‌روم. کادربندی و غیره را می‌بینم. و در این هنگام کوتارد، فیلمبردارم، مشغول به پایان رساندن کار نورپردازی است.

رومن پولانسکی: خصوصیت رابطهٔ مستقیمی با زاویه دوربین ندارد، بلکه بسته به محلی است که دوربین را می‌کارید. در فیلم بچهٔ رزماری اگر، رزماری وارد اتاق خواب می‌شد و شما دوربین را طرف مقابل دری که او وارد می‌شد می‌گاشتید و او را در حینی که از درتومی آمد می‌گرفتید، دیگر خصوصی نمی‌شد. ولی اگر دوربین پشت سر او قرار می‌گرفت، و در باز می‌شد، او وارد می‌شد و شما هم به دنبالش می‌آمدید، در آن صورت خصوصیت ایجاد می‌شد.

نورپردازی

آلن دوان: زمانی که مشغول ساختن يك فیلم جدی هستید نورپردازی بخش مهمی از عملکرد شماست. اما کم‌دی برعکس است، وقتی ما فیلم کم‌دی می‌ساختیم نورپردازی خیلی ساده و یکدست بود. به نظر می‌رسد، سایه‌پردازی و کارهای هنری، کم‌دی و بازیگران فیلم کم‌دی را عصبانی می‌کند. وقتی نورپردازی هنری بود نقششان را اجرانی کردند. فکر می‌کنم، کارشان کند می‌شد تا نورپردازی را تحسین کنند. اگر صحنه‌ای با نورپردازی هنری نور داده شده باشد، چه کسی می‌تواند با ماتحت زمین بخورد؟ اکثرشان می‌گویند، «اگر اینکار را اینجا انجام بدهم کسی نمی‌بیند چون در سایه است.» بنابراین ما هم تمامش را روشن می‌کنیم. اما در فیلمهای جدی ما با سایه و روشن کار می‌کردیم، چون اینطور ایجاب می‌کرد.

رابرت آلدریج: چارلی لانگ معمولاً فیلمبردار نقشهای جوان کرافورد بود. سایه‌ها را

طوری تنظیم می‌کرد که تنها چیزی که می‌دید چشمان کرافورد بود. اگر يك سانتیمتر از محل تعیین شده جلو یا عقب می‌رفت به کلی در تاریکی قرار می‌گرفت. فیلمبردار دقیقاً می‌داند دارد چکار می‌کند. هنر پیشه‌ها هم معمولاً هوشیارند. مشکل چندان جدی نیست، اما وقتی يك نفر کلید نورافکن را بزند و تمام صحنه را روشن کند، دیگر نمی‌تواند توجهی را به خانمی که در ردیف دوم نشسته جلب کند. اگر فیلمبردار پیش از شروع بداند که احساس شما چیست اینها هیچکدام مشکلی ایجاد نمی‌کند.

عدسی‌ها و دورنمایی

رومن پولانسکی: عدسی زاویه باز معمولاً برای عمق میدان وضوح به کار می‌رود، ولی من در این مورد حرف بسیار دارم. نمی‌دانم مفهومی خواهد داشت یا نه؛ شاید داشته باشد. چون بسیار درگیر مسایل تصویری هستم، بنابراین برایم مهم است روی پرده، آن چیزی را که در زندگی می‌بینم نشان بدهم. به عقیده من نحوه‌ای که انسان به زندگی اطرافش می‌نگرد و دنیای دور و برش را می‌بیند، می‌تواند با فیلمی که به قول معروف با عدسی‌های گوناگون زاویه باز فیلمبرداری شده، مقایسه شود.

نباید فراموش کرد، آنچه روی صحنه نشان می‌دهید يك فیلم است. اسمی است که روی آن گذاشته‌اند. فیلم است، واقعیت نیست. دو بعدی است. بنابراین وقتی از کنار صحنه به آن نگاه می‌کنید. به کلی تناسبهایش تغییر می‌کند. کوتاه‌تر می‌شود. دورنما در فیلم کاربرد می‌یابد. وقتی این نکته را به ذهن بسپارید، باید توجه داشته باشید چیزی را که روی صحنه نشان می‌دهید خود زندگی واقعی نیست بلکه نوعی ترجمه زندگی واقعی است.

چیزهایی وجود دارند که به این فیلم ارتباطی ندارند، مثل آنچه که در روانشناسی میزان ثبات، خوانده می‌شود. وقتی شما در زندگی واقعی به يك دورنمایی می‌نگرید، چیزها وقتی در فاصله ناپدید می‌شوند کوچکتر نمی‌شوند؛ در غیر این صورت اگر به دو دست نگاه بکنی (در اینجا پولانسکی عملاً نشان می‌دهد)، هر دو يك اندازه‌اند، اما دورنمایی خطی (پرسپکتیو) نشان می‌دهد که دست راست نصف اندازه دست چپ است چون فاصله دوبرابر شده است. حالا اگر يك چشم‌ت را ببندی و آنها را در يك خط قرار بدهی ناگهان، اندازه آنها به طور محسوسی تغییر می‌کند، و می‌بینی که دست راست بسیار کوچکتر است. نصف اندازه اصلی است. اما اگر بدون تفکر به آنها بنگری، مکانیزمی در مغز هست به نام میزان ثبات که تو هر دو دست را يك اندازه

می بینی. زمانی که از این قضیه آگاهی داشته باشی، وقتی می خواهی جهان سه بعدی را در فیلم نشان بدهی، باید جبران این میزان ثبات را بکنی.

نقاشها این را با به کار بردن خط دورنمایی کاذب نشان می دهند. نقاشی يك استاد را بگیرد و مثلاً کوجه ای در آن ببینید، حالا اگر با خط کش آن را اندازه بگیرد متوجه می شوید که دورنمایی آن صحیح نیست. اگر دورنمایی بخواهید، شبیه کار آن نقاش ایتالیایی کانه لتو می شود که از «اتاقك تاریك» استفاده می کرد و دورنمایی در کارهایش بسیار دقیق است. ولی به نظر غلط می آید، هرچند از نظر دورنمایی خطی اشکالی ندارد. پس باید آن را جبران کرد. اکنون با در نظر گرفتن تمام این نکات باید بگویم که برای من مهمترین چیز روی صحنه آن است که دورنمایی را همانگونه که می بینم نشان بدهم، نه به گونه ای که دیده می شود و نه به نحوی که به وسیله عدسی «تله فوتو» تغییر شکل می دهد.

طبعاً راه حل آرمانی برای من این خواهد بود که تمام وقت از يك عدسی استفاده کنم، چه زمانی که نزدیک می شوم و می خواهم نمای درشت بگیرم، چه زمانی که عقب می روم و می خواهم نمای دور بگیرم. کار بسیار مشکلی است، بنابراین حتی الامکان سعی می کنم نزدیک به این روش کار کنم.

حال می خواهم به نکته ای اشاره کنم. اگر شما نمایتان را با يك «تله فوتو» بگیرید و بعد آن را عوض کنید و قطع کنید و نمای نزدیکتان را بگیرید، همان چیز نیست، چون واقعیت ندارد. منظورم این است وقتی واقعیت دارد که من از این فاصله به شما نگاه کنم.

البته مهمترین چیز در فیلمبرداری برای من، دیدگاه خودم است، چون مسئله سلیقه در بین است، اما مهمتر از همه برای من آن است که دوربین را در فاصله ای مناسب با موضوع بکارم، در فاصله ای که خودم از آنجا به موضوع نگاه می کنم؛ در غیر این صورت، وقتی که بر می گردم و به طرف اونگاه می کنم، باید دوربینم را اینجا بکارم، و باید عدسی ای را پیدا کنم که اندازه مناسب را به من بدهد. اما کافی نیست که دوربین را اینجا بگذارم و همان اندازه را داشته باشم، چون آن شکلی به نظر نمی رسد. اگر از اینجا به اونگاه کنی، با این که از آنجا نگاه کنی فرق می کند. خط دورنمایی صورتش کاملاً متفاوت است. تناسب صورتش با دماغش از اینجا کاملاً متفاوت است تا از آنجا. اگر او را با يك دوربین چشمی نگاه کنید، کاملاً فرق می کند، چون تقریباً در صورتش دورنمایی وجود ندارد. بنابراین وقتی این طور به شما نگاه می کنم،

کمابیش همان اندازه را می بینم. محدوده دید من تا این حد می رود، اما آگاهم که می توانم بیشتر ببینم، پس دوربینم را اینجا می گذارم و عدسی ای پیدا می کنم که همان اندازه به من نشان می دهد، این است که به عدسی زاویه باز می رسم.

آلفرد هیچکاک: البته اگر از عدسی زاویه باز استفاده کنید، طبعاً دورنمایی را کاملاً تغییر می دهید. درحقیقت، اگر از عدسی تله خفیف استفاده کنید مثل عدسی صد میلیمتری، کجمنایی ایجاد می شود؛ میزان دید عادی پنجاه میلیمتر است. همان چیزی که چشم عادی می بیند. وقتی از عدسی عادی پنجاه میلیمتری استفاده نمی کنید، اتاقی که می گیرید بیش از اندازه بزرگ می شود و دیوار روبرو را بیش از حد عقب می برید. اگر از عدسی زاویه باز استفاده کنید، صحنه را از آنچه هست بزرگتر نشان می دهید. می دانید، گاهی شما درگیر مسئله عمق میدان وضوح می شوید. گروهی هستند که معتقدند هر چیزی که در فاصله قرار دارد باید به همان وضوح دیده شود که چیزهای جلو صحنه، که در حالت واقعی تقریباً غیرممکن است.

یادم می آید که وقتی در استودیوی پارامونت برای نخستین بار سیستم نمایشی ویستاویژن مورد عرضه قرار گرفت، اولین آزمایش را دریابان کردند. دست اندرکار تهیه فیلمی باجری لوئیس و دین مارتین بودند، و وقتی نتایج اولیه را دیدند، از شوق در پوست نمی گنجیدند، چون دستی در پیش زمینه به همان وضوحی دیده می شد که هیکلی در فاصله نیم کیلومتری. بنده نمی دانم این امر چه ارتباطی به فیلم ساختن دارد، ولی آنها ذوق زده شده بودند. همه فکر می کردند که این روش فوق العاده ای است. البته نکته ای را که بخش فیلمبرداری به آنها اطلاع نداده بود این بود که اگر بخواهید در بیابان فیلمبرداری کنید باید دیافراگم را کاملاً ببندید، که سبب می شود همه چیز به وضوح دیده شود، حتی تا پنج کیلومتری. بخش فیلمبرداری می ترسید این را به آنها اطلاع بدهد، این بود که آن را بر عهده ویستاویژن گذاشتند.

در آن زمان من داشتم فیلم دستگیری يك دزد را می ساختم و یادم می آید که سرپرست استودیو، که بهتر است نامش را نبرم، آمد پیش من و گفت، «ببین، تمام نماهای درشتی که گرفته ای تار است؛ ویستاویژن نیست.»

گفتم، «منظور؟ بیننده ها که نمی روند طرف دیگر سر را ببینند، آنها به سری که روی صحنه نشان می دهیم نگاه می کنند.»

«بله، ولی در ویستاویژن همه چیز واضح است.» به این ترتیب بخش فیلمبرداری

پنهانی به تك تك فيلمبردارها گفت كه نور نورافكنها را اضافه كنند، تا همه چيز با وضوح ديده شود.

مارتین ریت: اگر بخواهید از عدسی «زوم» استفاده کنید، بعضی فیلمبردارها دست و پایشان می لرزد. می گویند، «وقتی به قسمت پنجاه میلیمتری اش برسیم، خوب از آب در نمی آید. نمی توانیم درست نورپردایش کنیم. وقتی به آنجا برسیم نور کافی نداریم.» من خوشم نمی آید. احساس من درباره «زوم» این است که: وقتی نشود با چیز دیگر گرفت باید از زوم استفاده کرد.

یادم می آید یکبار از آن برای گرفتن نمایی از نیویورک استفاده کردم که نمایی بسته بود. نمایی از خط افق بود. روی رودخانه هودسن عقب رفتم و بعد مرتب دور زدم. تقریباً به سیصد درجه رسیدم. کسی روی يك صندلی در کنار باتلاقی رودخانه نشسته بود. بعد جلو رفتم. هیچ جور دیگری نمی شد این نما را گرفت.

وقتی عدسی «زوم» استفاده می شود همیشه کمی ناراحت می شوم، چون مرا به کلی از فیلم خارج می کند. زمانی از آن استفاده می کنم که نتوانم نما را به شکل دیگری بگیرم.

فیلم رنگی در مقابل فیلم سیاه و سفید

رومن پولانسکی: به نظر من سیاه و سفید چیزی کاملاً مصنوعی است. در حالی که ما دنیا را رنگی می بینیم، درك ما از جهان نمی تواند به نحو دیگری باشد. علت وجودی اش فقط به این دلیل بود که عکاسی اول به صورت سیاه و سفید اختراع شد، و به آن عادت کردیم. همچنین، گاهی به نظر واقعی تر می رسد، چون عکاسهای مستند که کارهایشان را در مجلات می دیدیم، در فیلمهای خبری هم، از آن استفاده می کردند. هر چیزی که در ارتباط با خبر بود، در ارتباط با فیلمهای خبری و زندگی واقعی بود، به صورت سیاه و سفید به ما عرضه می شد. این ارتباط بسیار قوی است.

در عین حال، تمام تاریخ سینما هم کلاً به صورت سیاه و سفید است، اما برای نسل جدید که با تلویزیون رنگی و عکس رنگی بزرگ شده است، به تدریج این قضیه حالت مصنوعی و هنری پیدا کرده است. به نظر من استفاده از فیلم سیاه و سفید این روزها، نوعی عشوه آمدن است. با وجود این، اگر در شرایط خاصی بخواهید سبك خاصی را القاء کنید، مناسبتر است. و بدیهی است که برخی از کارگردانها از فیلم سیاه و سفید

برای ایجاد ارتباط با دوره سیاه و سفید سینما استفاده می کنند. اگر بخواهند فیلمی از سالهای هزار و نهصدوسی بسازند، سیاه و سفید می سازند. من این کار را نمی کنم. در فیلم محله چینی ها که در لوس آنجلس ۱۹۳۷ است، و در قلب این شهری اتفاق می افتد که این صنعت در آن آفریده شد، من به عمد از فیلم رنگی استفاده می کنم، حتی با روش پاناویژن. من دارم فیلمی می سازم که باید شبیه فیلمی باشد که امروز ساخته می شود، نه فیلمی که در ۱۹۳۷ ساخته شده است. فیلمی که امروز، درباره آن دوره ساخته شده است.

فیلم رنگی امکانات بیشتری به ما می دهد. اغلب از آن سوء استفاده می شود: خیلی مشکل است فیلم خوبی به صورت رنگی ساخت، چون خوب درآوردن آن بسیار مشکل است. اما این همان دلیلی است که در مورد فیلم ونه زندگی واقعی وجود دارد. در زندگی واقعی، زندگی را همانگونه که هست می پذیرد، اما وقتی آن را مسطح می کنید، کاملاً شکل دیگری به خود می گیرد.

آلن دوان: عکاسی رنگی تمام هنر را از فیلم سینما گرفته است، چون برای فیلمهای رنگی احتیاجی به نورپردازی نیست. فقط باید نورافکنها را روشن کنید. همین. روشن کنید و رنگها را به دست بیاورید. گهگاه می توانی کار مؤثری بکنی، ولی اگر بکنی، رنگ را از دست می دهی، بنابراین بر فیلم رنگی تأکید می کنند. بعد به آن نگاه می کنند و می گویند، «قرمز زیاد است. آبی اش زیاد است. اینش زیاد است آتش زیاد است.» ولی هنر از دست می رود.

در سیاه و سفید، آدم باید فکر خود را به کار بیندازد، باید قسمتهایی روشن و قسمتهایی در سایه می داشتی. باید روی آنها کار می کردی تا به آن بررسی. وقتی می گویم نقاشی با نور، منظورم همین است. و من این کار را دوست داشتم. این نوع کار را دوست داشتم. این روزها نمی توانی این کار را بکنی. از بین رفته. با فیلم رنگی، خود فیلم ترتیب کار را می دهد. چیزها را رنگ می کنی، رویش نور می اندازی، و رنگ به وجود می آید. فیلم رنگی همین است. عکس رنگی می گیری می گویند عالی است. همان را سیاه و سفید می گیری می گویند، «تار است. کیفیت ندارد. چیزی ندارد. چرا قدری سایه و روشن در اطرافش نگرفتند؟»

بنابراین، به نظر من، در فاصله بین فیلم رنگی و شکل پرده، تمام هنر فیلمسازی از بین رفته است. به نظر من شکل پرده سینما این روزها شبیه تابلوهای آگهی تجارتي

کنار جاده‌ها شده و باید به دورش انداخت. از شکل آن متفرم. ازدست رفته. ترکیبندی روی آن مشکل است. و توروی چیزی به این شکل نمی‌توانی هیچگونه خصوصیتی به دست بیاوری. يك صفحه بزرگ، دراز و باریك. آنوقت می‌خواهید خصوصیت را نشان بدهید. در حاشیه موضوع خصوصیت آنقدر فضای خالی داری که باید با چیزی پرش کنی و در نتیجه حواست را پرت می‌کند.

اثرات دوربین

جان هیوستون: دوربین روندهای ذهنی را دنبال می‌کند. سینما هم همینطور. به عقیده من، بیشتر از آن، و بیشتر از آنکه بسیاری گمان می‌کنند، روندهای جسمی را هم دنبال می‌کند. حالا مثالی برایتان می‌آورم. از این چراغ به آن چراغ نگاه کنید. این کار را چندبار بکنید. حتماً این میان مژه می‌زنید. این يك برش است. این کار را به دلیل آنکه می‌دانید ارتباط چیست نمی‌کنید. شما به این اتاق عادت کرده‌اید. می‌دانید روابط فضایی چیست. بنابراین وقتی از آنجا به آنجا نگاه می‌کنید، چشمتان را باز نگاه نمی‌دارید. به چشمتان استراحت می‌دهید و بعد آن را باز می‌کنید.

دیده‌ام که اخیراً صحنه‌هایی را از چیزی به چیز دیگر "پان" می‌کنند و این به نظر من بسیار غلط است، اینها متوجه نحوه فکر کردن و کار بدن نیستند. فکر می‌کنم این تجربه يك دوربین به دست تازه کار بوده است، و می‌توانیم سر نخش را هم پیدا کنیم. به سادگی نمونه‌ای وجود دارد که چگونه رفتار بدن‌ها و ذهن‌های ما به ما حکم می‌کند که چکار کنیم.

به کرات روی صحنه روابط غلط بین افرادی را که در حال گفتگو هستند می‌بینیم. دارند با هم صحبت می‌کنند و در حالی که قاعدتاً باید چهار، پنج متر از هم دور باشند، گاهی فقط يك متر و در مواردی کمتر با هم فاصله دارند. من فکر می‌کنم دوربین باید فاصله صحیح را کشف کند. اغلب دارند قواعدی می‌سازند که البته باید شکسته شوند. مشکل بتوان کسی را، حتی يك کم‌دین را با فیلمبرداری از پایین به بالا مضحك یا سرگرم کننده جلوه داد. نمی‌گویم نمی‌شود، ولی فکر می‌کنم این از خاطرات بچگی ما سرچشمه می‌گیرد — از کسانی که بزرگترند، عاقلترند، قویتر و محترمترند. به آنها از پایین به بالا نگاه می‌کنیم — همانطور که به مجسمه‌های یادبود نگاه می‌کنیم. آیا شما

هرگز به آدمی برتر از خودتان با تحقیر نگاه می کنید؟

و در مورد جورج کیوکر اصولا دوربین برای هنرپیشه فیلم همان «تأثیر نیرویی زایی را دارد که بیننده در سالن تأثر دارد».

چگونه نیازهای موضوع و دوربین برهم تأثیر می گذارند

آلن دوان: فکر می کنم گریفیت تا بعد از آمدن من از نمای درشت استفاده نمی کرد. حداقل ما متوجه نمای درشتی نشده بودیم. چون او هم مثل بقیه در ابتدا، قراردادی فکر می کرد. تمام هیکل را می گرفت. بعد ناگهان تصمیم گرفت از نمای درشت استفاده کند — فکر می کنم به نقاشیهای رامبراند یا کس دیگری نگاه کرد که گاهی فقط دستها را نشان می دهند و گفت، «خدای من، به این صورت فوق العاده نگاه کنید. می خواهم دوربین را بگیرم و جلو بروم و آن صورت فوق العاده را بگیرم و بگذارم روی صحنه.» ولی البته این کار را يك دفعه انجام نداد، چون تمام هیکل یا دوسوم هیکل را می گرفت و بعد قطع می کرد و نمای درشت صورت را می گذاشت، می دانید، ناگهانی. و آدم از جایش می پرید، مثل این می شد که داری با کسی صحبت می کنی و ناگهان او به جلو خم شود و صورتش در مقابل دید تو قرار بگیرد. تأثیر مضحکی بود. وقتی برای اولین بار اتفاق می افتاد همین حالت را به آدم می داد. نرم نبود. دوربین به جلو حرکت نمی کرد؛ می پرید و تورا از جامی پراند، همان حالتی که تو این روزها از چیزی که من به آن نام تدوین — دیوانه وار داده ام، پیدا می کنی — می دانید که دوباره رایج شده است. بنگ، بنگ، بنگ اتفاق می افتد. و در مواردی برشهای بی معنی و بعد نماهای درشتی که دیوانه وار از اینجا به آنجا قطع می شوند. گریفیت هم همینطور قطع می کرد. کسی هم اعتراضی نکرد.

اما وقتی که سر بازیگر می چرخید و زمانی که آن سر جابه جایی شد، سروصداها به هوا رفت. می گفتند سر دارد حرکت می کند در حالی که پا ندارد. صاحب سینماها اعتراض کردند ولی گفتند این اعتراض از طرف تماشاچی ها عنوان شده است. درست از همان قبیل اعتراضهایی که وقتی دوربین را به حرکت درآوردیم، به من شد. ابتدا می گفتند حالت تهوع پیدا می کنند، مثل مسافرین کشتی، چون احساس حرکت به آنها می دهد. فکر می کردند صندلیهایشان تکان می خورد. همان حالتی که پس از

ابداع "سینه راما" به تماشاچی‌ها دست داد. که در سالن سینما حس می‌کردید دارید حرکت می‌کنید. و واقعاً مؤثر بود. ولی این اعتراض به ما شد.

وقتی شروع کردم برای خودم فیلم بسازم، عوض پریدن به نمای درشت، تصویر قبلی را محو می‌کردم و بعد نمای درشت را می‌گرفتم و آنها را درهم می‌آمیختم، یا با حرکت وارد نمای درشت می‌شدم. فیلمبردار را واداشتم پیام‌وزد چگونه در حالی که من دوربین را روی چرخ حرکت می‌دادم، میزان عدسی را تغییر بدهد. من دوربین را روی چرخ گذاشتم؛ پیشتر هرگز آن را روی چرخ نمی‌گذاشتند. آن را روی سه پایه قرار می‌دادند که با زنجیر به زمین وصل می‌شد که اعوجاج پیدا نکند. من آنها را روی چرخ (دالی) گذاشتم و حرکت دادم، و وسط مردم رفتم. این قضیه هم باعث وحشت سالنها شد. اینکه چیزی به طرف تو بیاید حس عجیبی بود، نمی‌دانستند، خودشان حرکت کرده بودند یا صحنه داشت روی سرشان خراب می‌شد. چیزها که به طرف آنها می‌آمد، ابتدا آزارشان می‌داد. بعدها دیگر خوششان آمد.

یان کادار: نباید دوربین را به محتوای نمایشی فیلم تحمیل کرد، در حقیقت باید خلاف آن را انجام داد. ما در استودیو به این ترتیب کار می‌کنیم. مثل بازی شطرنج. وقتی به يك نحو آغاز می‌کنی گاهی تا پنج، شش راه حل داری. اما من هرگز این را از پیش به فیلمبردار یا منشی صحنه نمی‌گفتم. منظورم به هنگام فیلمبرداری در صحنه‌های داخلی و در استودیو است، جایی که درام اصلی اتفاق می‌افتد.

وینسنت شرمین: هرگاه با ارول فلین کار می‌کردم، مجبور بودم صحنه را به گونه‌ای ترتیب بدهم که بتوانم فقط از طرف چپ صورتش فیلمبرداری کنم. به من گفت گوش طرف راستش خوب نمی‌شنود. یکبار به او گفتم، مردم حتماً در حیرتند که طرف راست صورت او چه شکلی است. او معتقد بود که آن طرف، جهت خوب صورتش است که بود. هر بار وارد اتاقی می‌شد، طرف چپ صورتش را به طرف آدم می‌کرد.

هوارد هاوکس: موج نو اروپا به تمام آن کارهای اصلی که ما قبلاً می‌کردیم پایان داد. چرخ زدن دوربین، تمام کارهایی که می‌کردیم، دوربین روی زمین، دوربین بالای سر مردم، و غیره. سرانجام ما متوجه شدیم، اگر داستان را همانطور که می‌بینیم، نشان بدهیم بهتر خواهد شد. در *الدورادو* صحنه‌ای بود که تنها راه گرفتن آن این بود که

دوربین را روی زمین بگذاریم و بگذاریم که هیکل طرف از روی برج کلیسا روی آن بیفتد. یکی از منقدین خیلی شگفت زده شده بود و گفت، «اولین باری است که می بینم هاوکس دوربین را از سطح چشم پایینتر می برد». من مجبور بودم آن کار را بکنم. گیر کرده بودیم. اما، کارهای نمایشی بسیاری را می توان با شخصیتها انجام داد.

وینسنت شرمن: تهیه کننده های فیلم آقای اسکفینگتون با کارگردان هنری صحبت کرده بودند تا داخل خانه ای را با دیوارهای چوبی آماده کند. می خواستند دیوارها تیره باشند. خب اگر فیلم رنگی بود، زیبا می شد و فیلمبرداریش آسان بود. اما این دیوارهای تیره به صورت سیاه و سفید وحشتناک بود. وقتی وارد شدم و چشمم به آنها افتاد. گفتم، «خدای من، آقایان، این قضیه برای فیلمبرداری مشکل ایجاد می کند.» ارنی هالر را، که قرار بود فیلمبردار فیلم باشد، بردم و دیوارها را نشان دادم، گفتم، «تنها راهی که می توانم این دیوارها را روشن کنم این است که نورافکنهای پرنوری روی زمین بگذارم. در غیر این صورت سیاه خواهند شد.» در بسیاری از صحنه ها، دیوارها تیره هستند، و ساعتها وقت تلف می شد تا این دیوارهای لعنتی را روشن کنیم. در واقع، در نتیجه این فیلم خاص، استودیوی وارنر دستوری صادر کرد که از آن پس دیگر دیوار تیره در استودیو نباشد. نورپردازیشان وقت زیادی می برد. در فیلم خیلی قیافه خانه های اعیانی را داشت و وقت زیادی از اوقات بنده تلف شد.

آلفرد هیچکاک: در فیلم جنون، آن نمایی که قاتل را دنبال می کنیم و از خانه خارج می شود و به کاونت گاردن می رود، ما از دوربین معلق استفاده کردیم. متوجه می شوید که دوربین معلق است و بعد از جلو شیشه نیم ماه بالای در ورودی، پنجره شیشه ای بالای در ورودی ردش می کنید. ببینید، نصف این قضیه، تماماً در استودیو تهیه شد، شیشه آن پنجره به کناری کشیده می شود. دوربین بالا می رود، و شما با دوربین بالا می روید در حالی که سر دوربین به طرف پایین پله ها متوجه است، در این حالت قاتل را می بینید، با صورتی جدی — قاتل آدم شوخ و شنگی نیست، چون دارد می رود که به دخترک تجاوز کند. حالا بالا می روید و می چرخید، و می بینید که آنها وارد اتاق می شوند. در بسته می شود. حال کمی عقب می روید، چون روی ریل سقفی هستید، و وقتی نزدیک در پایین پله ها با پنجره شیشه ای بالایش می شوید، پنجره شیشه ای را به سرعت سر جایش بر می گردانید. حالا از راهرو پایین می روید، این قسمت در استودیو گرفته

می شود، و بعد بیرون می روید و مردی با بقچه ای از جلو شما عبور می کند. حالا به خود کاونت گاردن می روید، و بیرون رفتن از در را دوباره تکرار می کنید. و همان مرد با بقچه از جلو شما رد می شود. اینجا است که قطع می شود. دوربین عقب کشیده می شود، و نمای عمارت نشان داده می شود. در حقیقت حرفی که ما با تصویر می زنیم این است: قرار است قتلی رخ بدهد، هیچکس از آن با خبر نخواهد شد، چون در آن هنگام من صدای موسیقی را سه برابر کرده بودم، این است که بیننده ناخودآگاه می گوید، «اگر دختر ك فریاد بکشد، کسی نمی فهمد.»

بنابر این کل قضیه این بود که تماشاچی با بیان تصویری، مجسم کند چه اتفاقی رخ خواهد داد، که ما را به عنصر تصویری بر می گرداند — بیان بیشترین مطلب از طریق عنصر تصویر. مثال دیگر آن حقه عجیب در فیلم سرگیجه است: که سی سال طول کشید تا به دست آمد. حقیقتاً این مدت زمان گرفت.

وقتی مشغول ساختن فیلم ربکا بودم، صحنه ای داشتم که قرار بود جوان فونتن غش کند. به سلز نیک توضیح دادم که می خواهم تأثیر حالتی که همه چیز ناگهان از نظر آدمی که بیحال می شود دور می شود را به بدست بیاورم. این فکر از تماشای برنامه رقص در سالن «رویال چلسی آرتز» در شب سال نو به مغز من خطور کرد. به یاد آمد که لحظه خاصی در آن شب همه چیز ناگهان از دید من دور شد. خواستم این حقه را در فیلم بزنم، گفتند از عهده آن بر نمی آیند.

پنج سال بعد بار دیگر تلاش کردم و نشد. سرانجام در سرگیجه، حالت های گوناگونی را امتحان کردند و سرانجام از ترکیب يك نماي روی "دالی"؛ و عدسی زوم که یکدیگر را قطع می کردند به دست آمد، یعنی با "دالی" جلو بروی و با زوم عقب بیایی. وقتی مسئول حقه های سینمایی پیش من آمد، از او پرسیدم چقدر خرج بر می دارد. گفت پنجاه هزار دلار که دوربین را بالا ببریم و از عدسی زوم استفاده کنیم، علتش وسایل زیادی است که لازم است. گفتم، «ولی در این صحنه که آدمی وجود ندارد. چرا يك ماکت كوچك از آن درست نمی کنید و آن را يك وری جلو دوربین قرار نمی دهید؟» گفت، «اوه، به این قضیه فکر نکرده بودم.» این کار را کردند و مجموع مخارج نوزده هزار دلار شد.

وینسنت مینه لی: جوزف روتن برگ، فیلمبردار فیلم ژری ژری خیلی نگران صحنه ای بود که در استوران ماکسیم گرفته می شد. گفت «بیا يك قرار ناهار بگذاریم و درباره اش

بحث کنیم. نکته‌های گوناگونی به فکرم می‌رسد.»
 پذیرفتم. و یک روز برای ناهار به آنجا رفتیم.
 او گفت، «ببین، سقف اینجا فوق العاده است. تمام این آینه‌ها با طراحی تیفانی است. البته می‌شود جلو این آینه‌ها را پوشاند، و غیره و غیره.
 سرانجام من گفتم، «جو، تمام شهرت ما کسیم به خاطر این آینه‌های پایین است. آنها باید دیده شوند. باید تمام اتاق را درخودشان منعکس کنند، بنابراین هرطور که می‌دانی نورافکن‌هایت را پنهان کن.»
 او گفت، «از همین می‌ترسیدم.» اما سرانجام، او آن لامپهای مخصوص را آویزان کرد، که دیده نمی‌شدند. البته کار مشکلی بود، و بعداً به من گفت که اگر قرار می‌شد این صحنه را در استودیو بردارند نمی‌دانست آنهمه نور را از کجا فراهم کند.

رابرت آلدریج: متأسفانه، اگر آموزش زیاد دیده باشید، لاجرم بسیار محتاط می‌شوید. به خودتان می‌گویید، «می‌دانم عملی نیست.» وقتی چنین می‌شود، افقهای دید شما از آنچه باید باشد کوتاهتر می‌شود. بلندتر نخواهند بود. اما فیلمبردار گاهی نمی‌خواهد همکاری کند. می‌گویند نور دارد کم می‌شود. شما هم می‌گویید دیافراگم را تا ۲/۳ باز کن و فیلم را بگیر. اگر از آن خوش‌تر نمی‌آید اعتراض کن و به نشانه اعتراض تابلوی دقک را معکوس بگیر. آن صحنه فوق العاده را که [جان] فورد در سکانس بارانی دختری با روبان زرد گرفت جایزه برد. همان قضیه است. یارو می‌گوید، «من معترضم،» و تابلوی دقک را معکوس جلو دوربین می‌گیرد و بعد جایزه اسکار را برای بهترین فیلمبرداری می‌برد. مضحك است. از این بدتر چه اتفاقی ممکن است بیفتد؟ یارو می‌تواند همان صحنه را فردای آن روز یا دو روز بعد بگیرد. چرا دیگر قهر نکند.

یک بحث - ماهیت فیلمبرداری

می‌توانیم فرض کنیم بهترین فیلمبردار کسی است که از شکل کلی فیلم برداشتی داشته باشد؛ کسی است که از نظر فنی چنان تخصصی دارد که قادر است تحقق نیازهای بصری تعیین شده از نظر فیلمنامه، کارگردانی و غیره را کاملاً برنامه‌ریزی کند و نیز کسی است با حساسیت کافی برای آفرینش شرایطی که هرگونه رویداد اتفاقی را درجهتی که برای کل فیلم مناسبتر باشد، به وجود آورد. فنون عکاسی و سبکهای گوناگون

فیلمبرداری اغلب از مجموعه‌ای شرایط اتفاقی پدید آمده که در آن کارگردانان و فیلمبردارهایشان حساسیت هنرمندانه و مهارت فنی را با هم تلفیق کرده‌اند.

در کار فیلمبرداری محدودیتهایی وجود دارد که نه تنها نتیجه عملکرد آن در ارتباط با فیلم به عنوان يك تمامیت و نیز نتیجه مهارت يك فیلمبردار به خصوص است، بلکه بیشتر به معنای واقعی عملکرد کار دوربین مربوط می‌شود. اگر قرار باشد دوربینی را در سالن تئاتری کار بگذارند تا از يك نمایش یا برنامه رقص فیلمبرداری کند، به هیچ وجه چیزی را که به آن جوهر این هنرها می‌گوییم ضبط نخواهد کرد.

بدیهی است رقص یا نمایش را می‌توان مثلاً از دیدگاه، تماشاگر فیلمبرداری کرد. می‌شود دوربین را به جلو و عقب زوم کرد، در جهت افقی حرکت داد و گهگاه مطلقاً نما را سیاه کرد تا همان کاری را که چشم مادر حین تماشای این هنرها انجام می‌دهد، انجام دهد. با این وجود، باید دانست آن چیزی که روی فیلم ضبط می‌شود فقط رقص یا نمایش به صورت ذاتی آنها نیست، بلکه احساس منتقل شده‌ای است از بافتهای فضا که در امتداد محور زمان خود را آشکار می‌کنند. این بدان معنی است که بین معنای اشیاء در خود اشیاء و معنای اشیاء وقتی روی پرده منتقل می‌شوند رابطه مستقیمی وجود ندارد. به عنوان مثال، ممکن است مادر بیابانی نشسته باشیم و احساس عمیقی از گذشت زمان به ما دست بدهد. سکوت و سکون زمین، و آسمان به ما احساس غایی تغییر ناپذیری زمان را القاء می‌کند. حال اگر بخواهیم دقیقاً همین صحنه را روی فیلم ضبط کنیم، سیلان اجتناب ناپذیر زمان نیست که می‌گیریم، بلکه در عوض نوعی ثبات در فضای هستی خواهد بود، مقاومتی مشخص در مقابل تأثیر زمان. همانگونه که از فیلمهای ساخت مورنائو، لانگ، افولس و بسیاری دیگر آموخته‌ایم، در حقیقت نمای متحرك یا تعقیب کننده و نه نمای ساکن است، که اغلب به بهترین نحو نشان‌دهنده احساس گذرای تسخیر ناپذیر زمان است. به عبارت دیگر، وقتی دوربین فیلمبرداری حرکت می‌کند، شروع به تجربه تاراج زمان می‌کنیم، تجربه‌ای که در زندگی روزمره، به هنگام لحظات سکون و سکوت حس می‌شود. بنابراین آنچه از يك فیلمبردار متخصص انتظار می‌رود، دارا بودن نوعی ذکاوت و حساسیت نسبت به دستور زبان کار سینمایی است. دوربین ادامه چشم انسان نیست. بلکه به ما چشم کاملاً تازه‌ای می‌دهد که خواص مشخص کننده آن در مقایسه با بینایی روزمره ما همان اندازه متفاوت است که ظرف میوه نقاشی شده در يك پرده طبیعت بیجان در مقایسه با ظرف میوه روی میزناهارخوری ما، و نیز به حدی که ضرباهنگ و پویایی موسیقی از ضرباهنگ و پویایی اصوات جهان عادی جداست. گردش دوربین به ما اجازه می‌دهد تا با ماهیت يك

صحنه آشنا بشویم، نه با آنچه که می‌تواند خصوصیات عاطفی درونی تك تك اشیاء موجود در آن صحنه باشد، به هنگامی که جدا از فیلم و در زندگی روزمره‌اشان هستند.

در حالی که چشم انسان امکان بالقوه‌ای برای دیدن اشیاء در حوزه حاشیه دید دارد، دوربین فیلمبرداری مرز دقیقی در اطراف محل موردنظرش به وجود می‌آورد. چشمهای انسان به نحوی اجتناب‌ناپذیر به اطراف نظرمی‌اندازند، و در نتیجه از آنچه چشم در وهله نخست روی آن دقیق شده چیزهای بیشتری را شامل می‌شود. ساختمان دوربین فیلمبرداری چنین است که عوامل حاشیه‌ای دید از آن حذف شده است. با حذف این عوامل، حول و حوش خارجی چیزی که چشم ماروی آن متمرکز است از بین می‌رود. در حالی که در زندگی روزمره به هر چه توجه کنیم آن را در محیطی وسیعتر می‌شناسیم، دوربین فیلمبرداری به دید ما مرز مشخصی می‌دهد و چیزی را، مگر آنچه بیگانه است در حاشیه باقی نمی‌گذارد. پس فیلمبرداری به قابی می‌ماند که روی نقاشی می‌گذارند. دوربین، و آن قاب، تجربه زندگی روزمره را جدا می‌کنند. در دید عادی، حتی زمانی که متوجه چیز خاصی هستیم، دست کم آگاهی مبهمی نسبت به آنچه خارج آن چیز هست نیز داریم. همچنین در ادراک معمولی، سطح چیزی که چشم ماروی آن میزان می‌شود، به سوی شینی که ورای آن قرار دارد و به آن متعلق است کشیده می‌شود. همیشه با ظواهری برخورد می‌کنیم که با واقعیتهایی که متعلق به آنها هستند به اطراف کشیده می‌شوند. اما حتی دوربین بسیار متحرك و قابل انعطاف فیلمبرداری هم نمی‌تواند چیزی بیشتر از ظواهر را بشناسد. دوربین قادر نیست قابلیت بازگشت، و کیفیت ظاهر نشدنی واقعیتهایی که آن ظواهر به آن متعلق اند را ضبط کند. دوربین فیلمبرداری مانند قلم‌موی نقاشی عمل می‌کند. فرانسویها اغلب به آن با اصطلاح «دوربین - قلم» ارجاع می‌کنند. دوربین فیلمبرداری وسیله‌ای است برای خلق ظواهر جدید - ظواهری از هنر - که با ظواهر روزمره زندگی تفاوت دارد.

در حالی که دوربین فیلمبرداری می‌تواند تنها متوجه ظواهر باشد، که هست، با وجود این، به هر حال دارای کیفیت منحصر به فردی است که می‌تواند تصویرهای آفریده‌اش را فراتر از آن ظواهر و در جهت واقعیت عادی پنهان شده‌ای که آن ظواهر ناشی از آن است معطوف دارد. نماهایی که توسط دوربین فیلمبرداری ضبط می‌شود، ابعادی از هستی و حضور ملموس آن را آشکار می‌کنند که با ادراک عادی قابل درك نیستند. اگر نمای فیلم را به عنوان واحد بنیادی بیان بپذیریم، باید مطمئن باشیم که دقیقاً می‌دانیم هر نما قادر است چه مقدار به نمایش درآورد و به اشارت بگوید. فیلمهایی بوده‌اند که تماماً از يك تك نما

تشکیل شده اند. در مورد فیلمهای کوتاه "تجربی"، این تك نما معمولاً در ارتباط با به نمایش درآورد يك روند خاص است. به عنوان مثال در فیلم بیا، که خوش آمدی (۱۹۶۸) به کارگردانی فرد کمپر)، تك نماى سه دقیقه ای مطلقاً راجع به دیدن است، در حالی که توجه ادراکی از حوزه ای به حوزه دیگر گردانده می شود. مانند هایکو*ی ژاپنی، که محتوای واقعی به نظر حداقل معنا را می رساند، حال آنکه عرصه معنا بسیار وسیع است. نما، در این مورد، نه تنها نشان دهنده ظاهر چیزها در این دوچارچوب مجزا است، بلکه بیشتر با جان بخشیدن به روندها و پویایی عمل دیدن در ارتباط است. در فیلمهای بلندتری که از يك تك نما تشکیل شده اند (امپایر ساخته اندی وار هول، طول موج ساخته مایکل اسنو)، نما بیشتر پنجره ای است برای واکنشهای ادراکی و حسی ما. نکته مورد نظر در این موارد کمابیش مطلقاً علی-پویاست. به ندرت حتی هالیوود هم فیلمهای داستانی بلندی عرضه کرده است که تماماً شامل يك تك نما یا چندنمای بسیار بلند بوده است. در فیلم طناب (به کارگردانی آلفرد هیچکاک، ۱۹۴۸)، چیزی که در اساس يك ملودرام است، به مجموعی از روابط متقابل اخلاقی کاملاً پیچیده تبدیل می شود. دوربین پیوسته در حال حرکت، نه تنها ظواهری را که با آن روبرو می شود مشاهده، بررسی و عریان می کند، بلکه حقایق پنهانی را که موجب پیدایش آن ظواهر هستند نیز مورد موشکافی قرار می دهد.

بنابراین سؤالی که پیش می آید این است، بحث درباره تك نما به عنوان يك واحد چه خاصیتی دارد؟ از آنجا که نما تقریباً می تواند به هر اندازه ای به طول بینجامد، و نیز از آنجا که يك یا هزاران نما می تواند شامل آن چیزی باشد که به عنوان فیلم کامل به آن اشاره می کنیم و همچنین از آنجا که نما می تواند در وهله نخست ظواهر را در بر بگیرد یا روندها را نشان دهد، یا هر دو را همزمان انجام بدهد، پس ضروری است که هر نما را نه تنها به عنوان واحد نهایی بیان تجلی هنری در نظر بگیریم بلکه وسیله ای بدانیم که به کمک آن زمینه کاملی به وجود می آید تا فیلم در محدوده آن زندگی کند. احساس والایی که چیزها به هنگامی که فیلمی را تماشا می کنیم به خود می گیرند، تنها ناشی از نمای مستقل نیست بلکه حاصل رهنمود سیلانی برخاسته از آگاهی هنری مهمی است که آنها را نظام می دهد، به هم می پیوندد و به هم مربوط می کند. هنگامی که می کوشیم تا تأثیر گذاری هنری فیلمی را دریابیم، به نماها به تنهایی نمی پردازیم، بلکه کارگردانی کلی پیونددهنده فیلم به عنوان يك وحدت اورگانیك است که توجه ما را جلب می کند.

جنبه جالب دیگر نمای فیلم، نحوه ای است که به نظر می رسد نقطه توجه آن از فیلمی به فیلم دیگر تفاوت کند. مثلاً در فیلمهایی که توسط داگلاس سیرک ساخته می شوند، حس می کنیم که هر نما داستان خودش را می گوید. یعنی، گرچه می دانیم که بین تمام نماها وحدتی موجود هست، ولی احساس می کنیم که وحدت بزرگتر، از ظواهر مشخصی که هر نما عرضه می کند، ناشی می شود. این به معنی نقض آنچه پیشتر گفتیم نیست، که وحدت هنری فیلم برتر و بالاتر از نماهای مستقل است. بلکه بدان معنی است که احساس کلی نمایشی که فیلم به دست می دهد به سبب تمرکزی است که بر واقعیتها و روابط درآمیخته آنها با هم در محدوده چارچوب نما به وجود می آید. در حالیکه در فیلمهای داگلاس سیرک حس می کنیم که ظواهر و روندهای هستی در آنچه نما بر آن متمرکز است وجود دارد، فیلمهای دیگری هستند، از قبیل فیلمهایی که توسط روبرتوروسلینی کارگردانی می شوند، که در آنها حس می کنیم روند نهایی مورد توجه کل فیلم، در چارچوب جغرافیایی نمای مستقل محدود نمی شود. به ویژه در کارهای "آموزشی" اخیر روسلینی در مورد ساختار نما، به طور محسوسی سختگیری کمتری می شود. ابزار فنی بسیار معروفش که او را قادر می سازد تا در حین فیلمبرداری نما فاصله کانونی عدسی را تغییر بدهد (وسیله ای با خاصیت عدسی زوم که خودکار است و از راه دور هدایت می شود)، امکان بالقوه ای به نماهایش می بخشد تا يك دنیا معنی را از دیدگاههای گوناگون مطرح کند. وقتی روسلینی گروهی مردان ایستاده و در حال صحبت را نشان می دهد، به عوض آنکه جابه جا به نماهای درشت آنها قطع کند که چگونه حرف می زنند یا واکنش نشان می دهند، معمولاً با يك نمای دور آغاز می کند و بعد جلو می آید و در حالی که آنها گرم صحبت و گوش دادن هستند دوربین را بین آنها "زوم" و "پان" می کند. در این حال وقتی دوربین به جلو "زوم" می کند، ما احساس جمع بودن را از دست نمی دهیم — بر عکس روند "زوم" به جلو به گونه ای مشخص، "همبستگی" موجود بین آنها را، به روشنی تصویر می کند. "زوم" به جلو، که همان تغییر نقطه توجه است، آنها را از هم منزوی نمی کند، بلکه توجه را به متن وسیعتری معطوف می دارد که آنها در آن وجود دارند. بنابراین می توانیم بگوییم که نماها در يك فیلم گاهی به طور مشخص به همان چیزی که در کادر آنها هست سروکار دارد و گاهی به صرف روندی که بر نما عمل می کنند، توجه را به چیزی که در کادر خود نمی گنجانند معطوف می دارند.

به علاوه، نماهای مشخص و روشهای مشخصی در فیلمبرداری وجود دارد که توجه را به عوض یگانگی نما، به "تونالیتة" و بافتی که در هر قسمت نما مطرح می شود، جلب

می‌کند. به عنوان مثال، نماها در فیلمهایی که توسط هواردهاوکس کارگردانی می‌شوند، نوعی تخت بودن و تفاوت قایل نشدن میان پس و پیشزمینه را عرضه می‌کند. در نتیجه، در کادرها و نماهای فیلمهای هاوکس، ممکن است فقط به بخشی از این نما و بخشی دیگر از نمای بعدی توجه کنیم، و به همین ترتیب؛ ولی همان اندازه مفهوم آن را درمی‌یابیم که اگر به جزئیات تمام نما می‌پرداختیم.

فیلمبرداری را بیشتر به عنوان وسیله‌ای برای بیان اندیشه‌های هنری و احساسها می‌شناسند. بدون فیلمبرداری فیلمی وجود نمی‌داشت. ولی از کاردانی فنی در اجرا و قدرت تخیل که بگذریم، هیچگونه ضمانتی وجود ندارد که فیلمی چون در فیلمبرداری از کمال برخوردار است لزوماً اثر هنری یکپارچه‌ای است. چنان که در بررسی يك فیلم شروع بکنیم با اینکه برای درك اهمیت هنری فیلم باید به تك تك نماهای آن بپردازیم، چونکه فیلمبرداری فی نفسه هنری کامل است، در آن صورت ابعاد و عمق غنای عاطفی‌ای را که فیلم دیده شده به عنوان يك واحد عرضه می‌کند از دست می‌دهیم. فیلمبرداری تنها، نمی‌تواند حاکم بر فضا، زمان و پویایی روند فیلم باشد. نیز، فیلمبرداری تنها، نمی‌تواند عمق واقعیت‌های پنهان موجود در روابط متقابل نیروهای هستی را آشکار کند.

بدیهی است فیلمبرداری بخشی از دستور زبان سینما است، ولی دستور لزوماً امکانات بالقوه شکل و معنای موضوع را تحلیل نمی‌برند. ساختار دستوری سینما به ایجاد متنی برای بیان نهایی، که سرانجام باید در وجود فیلم دمیده شود، کمک می‌کند. يك نمای فیلم، اگر واقعیت زیبایی را نشان بدهد. زیبا نیست، نمای فیلم هنگامی زیباست که در خودش و در رابطه‌اش با نماهای دیگر، به گونه‌ای خاص احساسی گسترش یافته از نحوه‌ای که اشیاء به چشم می‌آیند را القاء کند. محاسن هنری فیلم را با توجه کردن به جزئیات این یا آن نما نمی‌سنجیم، بلکه با تجربه‌ای از تصویر کلی‌ای که فیلم به ما عرضه می‌کند ارزیابی می‌کنیم ظواهری را که يك فیلم با قدرت عرضه می‌کند، تنها برای تجسمشان به فیلمبرداری متکی هستند، نه برای وجودشان. سیلان حوادث فیلمنامه، حرکات و حضور هنرپیشه‌ها را هم باید در ارائه این ظواهر به حساب آورد.

تدوین فیلم

لذتبخش ترین بخش کارگردانی و ساختن فیلم برای من تدوین آن است. تدوین عملاً زبان فیلمسازی است. جلو چشم است، و هر بار که فیلمی را به اتاق تدوین می برید، مدام به شما یادآوری می شود که چقدر نمی دانید و چقدر هر بار می توانید بیاموزید.

- ویلیام فریدکین

دلم نمی خواهد وارد مقوله تدوین بشوم. برای من جالب نیست. تدوین، تدوین است. بد نیست. من مخالفش نیستم. تأثیرهای خوبی از آن به دست می آید. می خواهید یکباره به کسانی که دروان حمام نشسته اند قطع کنید، عالی است. کارگر است. تدوین اصلی است که باید در خدمت چیز دیگری درآید. که معمولاً هم درمی آید.

- پل موریزی

هنر تدوین فیلم - يك تحليل

پس از آنکه دوربین فیلمبرداری نقش آفرینی هنرپیشه ها، اشیاء، جزئیات و سیلان حوادث فیلمنامه را ضبط کرد، ماده ای در دست داریم که در هیچ يك از هنرهای سنتی همتایی ندارد. این ماده، تعدادی تصویرهای فیلم شده، از نتیجه ای نهایی برخوردار است که در هیچ يك از مراحل هنرهای دیگر به آن بر نمی خوریم. در حالی که روند ظهور فیلم در لابراتوار ممکن است بر رنگها، سایه روشنها و رابطه رنگها با یکدیگر تأثیر بگذارد، ساخت اصلی نماها، به نحوی که توسط دوربین ضبط شده، غیر قابل تغییر است. تصویرها، هنگامی که به فیلم تبدیل شدند، بخش مشخصی از بازی را که در مدت زمان

خاصی رخداده، عرضه می‌کنند. هر آنچه که در مراحل باقیمانده فیلمسازی بر سر تصویرها بیاید، در مورد آنچه که نشان می‌دهند، از تمامیتی مطلق برخوردارند. با وجود این، تنها دارا بودن تعدادی تصویرهای نهایی، فیلمی به دست نمی‌دهد. تصاویر باید به یکدیگر پیوند بخورند و در کنار هم قرار بگیرند. باید اصلاح بشوند، آراسته بشوند. ممکن است در هم بافته شوند یا کنار هم قرار بگیرند. احتمالاً برخی از تصویرها به کلی از کار نهایی حذف شوند.

کار تدوین فیلم این است ماده‌ای را که از کمال خاصی برخوردار است بگیرد و از آن به عنوان ماده خام استفاده کند، توگویی پایانی نداشته‌اند. به دلیل همین مرحله منحصر به فرد اضافی در جریان ساختن یک فیلم کامل است که توجه بسیاری به روند تدوین فیلم جلب شده تا مشخص کند که آیا جوهر فیلمسازی در اینجا نهفته است - در این مرحله‌ای که هنر فیلمسازی را از هنرهایی چون تئاتر، نقاشی، داستان‌نویسی و موسیقی مجزا می‌کند.

اینکه ما اصولاً تدوین فیلم داریم متکی به فرضیهایی است. نخست و آشکارترین آنها، این است که باید نسبتی بالاتر از یک - به - یک میان فیلمی که می‌گیریم و فیلمی که سرانجام در نسخه نهایی می‌گنجد وجود داشته باشد. این امر دلایل مختلفی دارد. اگر نمایی دارای تکنیک پیچیده‌ای باشد، دلمان می‌خواهد به دفعات آن را بگیریم، به این امید که یکی از آنها از بقیه برتر خواهد شد. اگر از هنرپیشه استفاده می‌کنیم، ممکن است نمایی را چندبار تکرار کنیم، تا مطمئن بشویم که اجرای نقش، همان چیزی است که باید باشد. اگر نما از شرایط طبیعی گرفته شود مثل غروب آفتاب، عبور ابرها، برخورد موجهای آب به صخره‌ها)، ممکن است دوربین را مدتی طولانی‌تر از آنچه لازم است، به کار بگیریم تا اطمینان پیدا کنیم دقیقاً لحظه مورد نظر را ضبط کرده‌ایم. سرانجام، در مورد صحنه‌هایی که بازی چند هنرپیشه، هنرپیشه و شیء، یا میان اشیاء با هم را دربرمی‌گیرد، ممکن است آنها را به روشهای گوناگون بگیریم، از زوایای مختلف، تا مطمئن باشیم به حد کافی مواد برای به وجود آوردن سکansı با قطع متناوب، نمای واکنشی، نمای لایی و غیره خواهیم داشت.

فرض دیگری که در لزوم تدوین فیلم نهفته است این است که تنها پس از آنکه صحنه‌ای یا حتی نمایی، کامل شد و به دفعات دیده شده است که ما فاصله کافی و معلومات کافی از امکاناتی که تحت آن فیلم گرفته شده، پیدا می‌کنیم، تا بدانیم کی و کجا باید برش بخورد. در جریان انتخاب محل دوربین، تمرین نقش یا گفتگوها، و توجه به دقایق فنی، پیش‌بینی

تدوینی که نتیجه دلخواه را ببخشد کار مشکلی است. اما، با فاصله زمانی، برای تصویر یک صحنه کامل، و در هم بافته شدن قسمت‌های مختلف، موقعیت بهتری خواهیم داشت. سرانجام، با دیدن نما یا صحنه کامل، ممکن است متوجه موضوعها یا حتی نکات ریزی بشویم که مطلقاً تصادفی به وجود آمده‌اند. هیچ مقدار برنامه‌ریزی، نمی‌تواند امکانات بالقوه ظرائف نقش‌آفرینی، جزئیات فنی و حوادث مطلقاً اتفاقی‌ای که در یک نمای نهایی عرضه می‌شود را محدود کند. از این رو، تدوین فیلم فرصتی می‌دهد تا عوامل نهفته را کشف و عرضه کنیم. در حقیقت، با دیدن نماهای مستقل کامل، ممکن است تصور کلی ما از آن صحنه به کلی دگرگون شود.

ایزینشتاین مدعی است سه روش اساسی در تدوین فیلم وجود دارد*^۱. تدوین موازی — که داستانهای گوناگون مقارن یکدیگر دیده می‌شوند (به عنوان مثال در تعصب ساخته گریفیث و سه دوران ساخته کیتون)؛ تدوین با جلب توجه — زمانی که تصویرها در کنار هم قرار می‌گیرند تا یکدیگر را تقویت کنند، و استعاره به وجود آورند؛ تدوین تسریع شده — وقتی که عوامل زمانی دیگرگون می‌شوند تا کیفیت زمانی کاملاً متفاوتی از واقعیت، که اصل نما را تشکیل می‌دهد، به وجود آید. تدوین فیلم در وهله نخست، بارودر و قرارداد نماهای فیلم از جنبه زمان و محتوا، عملی است که به کنار هم قرار گرفتن زمان هر نمای مستقل مربوط می‌شود.

در تدوین فیلم است که تصمیم می‌گیرند کدام نما، کی و کجا مورد استفاده قرار گیرد. در عین حال تصمیم می‌گیرند کی نما را دو یا چندپاره کنند و کی آن را حفظ کنند. در مورد زمان برش نماها از نمای فاعل به نمای مفعول (نماهای واکنشی، نماهای لایبی، رجوع به گذشته و غیره) در تدوین تصمیم گرفته می‌شود. گاهی نماهای کامل، حتی صحنه‌ها، به نظر بی‌مصرف می‌رسند و حذف می‌شوند. در تدوین فیلم، گرچه با نماهای غیر قابل تغییری روبرو هستیم، با این وجود می‌توان یکبار دیگر، با طولانی کردن زمان و پویایی کنار هم قراردادن آنها، کنترلشان کرد. از آن گذشته، در تدوین فیلم، این تصمیم مهم نیز که چه وقت نباید نما را برش داد، نیز گرفته می‌شود. ممکن است تنش خطی برای حفظ بقای قدرت نمایی ضروری باشد، که باید آن را حفظ کرد. در فیلمهای داستانی، لحظه‌هایی سنتی برای برش وجود دارد، که باید به دقت مورد موشکافی قرار بگیرد، تا از ایجاد واکنشهای

* سرگئی ایزینشتاین (sergei Eisenstein)، فرم فیلم: مقالاتی درباره فرضیه سینما، و احساس

سینمایی، کلیولند، انتشارات ورلد، ۱۹۶۵

عاطفی معمول در بیننده جلوگیری کند. تغییر زمان با استفاده از رجعت به گذشته و آینده، در ارتباط با موضوع کلی فیلم، مورد بررسی قرار می گیرد. در تدوین فیلم، همچنین، نیاز کاربرد کارهای لا بر اتواری خاص با استفاده از خطای باصره، حس می شود. تداخل دو تصویر، محو شدن تدریجی نماها، روی هم قرار گرفتن نماها برای تأکید موضوعی خاص لازم می آید. کنار هم قرار گرفتن نماهای يك فیلم و تعیین مدت زمان آنها را تنها در روند تدوین فیلم می توان حل کرد. يك فیلم زمانی کامل محسوب می شود که کار تدوین آن به ایجاد تمامیتی درهم بافته و یگانه، كمك کرده باشد.

تدوین فیلم با گزینش سر و کار دارد. عواملی در کنار هم قرار می گیرند که در غیر این صورت ممکن بود از هم فاصله داشته باشند. از میان هزار و يك امکان است که تمامیتی درهم بافته و یگانه به وجود می آید. از آنجا که در بر گرفتن تمام طبیعت، فضا، زمان و علیت، عملکرد فیلم محسوب می شود، در نتیجه کار تدوین فیلم کاری است با 'ذهنیتی کیهانی'. اجزاء این ابعاد هستی، در روند تدوین با یکدیگر ارتباط پیدا می کنند. از آن گذشته، این روابط متقابل، بی توجه به قوانین معمولی فضا، زمان و علیت مشخص می شوند. به عبارت دیگر، زمانی بعدتر ممکن است قبل از زمان پیشتر جا بگیرد و آینده قبل از گذشته. مکانهای متفاوت در فضا، در هم تنیده می شوند. روندهای علت و معلولی ممکن است بر عکس شوند. تدوین فیلم، جهانی پویا، فضایی وزمانی را به صورتی ملموس به وجود می آورد که آشکارکننده ماهیت وجود غایی و ماهیت اصلی افراد در مسیر خویش است.

روند تدوین فیلم، بخشهای گوناگون گسترش زمان را — نماها را — به نحوی بنیادی جابه جا می کند، و انعطاف پذیری فوق العاده این گسترش زمان را در مقابل چشم ما آشکار می سازد. هنگامی که می بینیم زمانی دور می تواند در کنار زمان حال قرار بگیرد، بی آنکه فواصل زمانی ای که در زندگی عادی و روند معمولی طبیعت رخ می دهد، در آن دخالتی داشته باشد، دیدی تازه از زمان پیدا می کنیم. آینده می تواند در زمان حال عمل کند و می تواند به عقب برگردد و به شکلی طبیعی با گذشته درگیر شود، با همان اطمینانی که گذشته می تواند به جلو کشیده شود و در آینده درآمیزد. به همان نسبت با کنار هم قرار دادن بخشهای متفاوتی از فضا، هندسه نویی آفریده می شود، هندسه ای که هیچ کجا در جهان معمولی همتا ندارد. این هندسه جدید هندسه ای است از رخ داده های ملموس با خطوط محیطی مشخص، با دره ها و تپه ها، فرورفتگی ها و برجستگی هایی که درجا آفریده می شوند. سرانجام، آزادی تدوین فیلم از روندهای معمولی علت و معلولی، به آن اجازه می دهد تا ارتباط هر چیز را به چیز دیگر، آشکار کند. این آشکار کردن غنا، انعطاف پذیری

بی پایان و امکانات بالقوه موجود در هر وجودی در عالم هستی است.

تدوین فیلم، خطوط محیطی، محدوده‌ها و تداوم معمولی را به مبارزه می‌طلبد. با تنظیم تداومها از طریق انتخاب فعالیت مکانیکی از نمایی به نمای دیگر و از صحنه‌ای به صحنه دیگر، معیارهای اندازه‌گیری حرکت و جابه‌جایی (طول نما، موقعیت خطی نهایی، برشها، محوشدن‌ها، تداخل تصویرها، حقه‌های سینمایی خاص و غیره)، باید به گونه‌ای انتخاب شوند که تمام عناصر را تشدید کنند. گذار بین نماها به نوبه خود باید به نحوی اتفاق بیفتد، که بر اهمیت نماها بیفزاید، اهمیتی که در غیر این صورت و در انزوا به دست نمی‌آوردند. از آنجا که فیلم در بعد زمان و به نحوی پویا روی می‌دهد، بنابراین از تصویری به تصویر دیگر تأثیری افزون‌کننده و پربار می‌یابد. در حقیقت هنگامی که فیلمی بارها دیده می‌شود، گذارها، نه تنها باید از دیدگاه عملکرد خط داستانی دیده شوند، بلکه باید به نحوی منطقی از جنبه زیبایی طرح فیلم به عنوان يك کل نیز مورد بررسی قرار گیرند. به خصوص وقتی فیلمی را به دفعات می‌بینیم، تأثیر زیبایی گذارها مشخص می‌شود. بین يك نما و نما بعد از آن نوعی رابطه حقیقی وجود دارد، همین رابطه بین آن نما و نمای پیش از آن نیز وجود دارد. به هنگام تماشای يك فیلم، ما نه تنها تأثیر تصویر را (پس از رد شدن) در ذهن حفظ می‌کنیم، بلکه به یاد می‌آوریم که چه اتفاقی افتاده است. البته، این دلیل نفوذ يك قطعه از فیلم بر قطعه دیگر نیست، بلکه ناشی از آن است که درك و فهم ما از کل فیلم بیشتر می‌شود.

تدوین فیلم با کیفیات تعمیمی اشیاء، دکورها و بافت‌های درون هر نمای مستقل آغاز می‌شود و این خاصیت تعمیم به گونه‌ای در تمام نماها پخش می‌شود. افزایش کیفیات تعمیمی به کل فیلم در حین تدوین، تعمیمهای حقایق موجود در هر نمای واحد را نیز دربرمی‌گیرد، و کیفیات تعمیمی نماها خود به عنوان واحدهای درهم آمیخته، بعدها جهانی بیشتری از تعمیم را ایجاد می‌کنند. این تعمیم جهانی برای وحدت دادن به بخشهای گوناگون فیلم ضروری است، ولی از ذاتی معین، نمایی یا شینی در نمایی خاص منشعب نمی‌شود. به عبارتی دیگر، کیفیت تعمیمی يك فیلم بر محدودیتهای تعمیمی محلی چیره می‌شود؛ چیره می‌شود اما نسبت به آنها بیگانه نیست. نماهای يك فیلم و ذات موجود در نماها در حین روند تدوین، معرف يك رشته موقعیتهایی است که به وجود آورنده تعمیمی است که به کل فیلم محدود می‌شود، نه به بخشهایی از آن. این واقعیت که هر کادر فیلم نیرویی ساطع می‌کند که در تمام کادرها و نماها به شکل رابطه‌ای تشدید موجود است، بیانگر تعمیمی است شناخته شده و کار شده در مرحله تدوین که به وجود آورنده احساسی

از تداوم کل جهان است که در شکل کلی فیلم نهفته است. بنابراین، اگر بگوییم که از طریق کارتدوین فیلم — مشخص کردن زمان هر نمای فیلم، روش گذار میان آنها، و جابجایی خط هر نما در ارتباط با کل فیلم — می توانیم کیفیت تعمیمی فیلم را به عنوان کل تحت تأثیر قرار دهیم یا بهتر بگوییم، مشخص کنیم، آنگاه باید محدودیتهای نهایی ای را که از طریق کارهای دیگر سینمایی بر تدوین وارد می شود نیز در مدنظر قرار دهیم. آندره بازن* اشاره می کند به اینکه چگونه در فیلمهایی که تدوین کلاسیک دارند روند تدوین فیلم به سبک باروک گرایش دارد. کنار هم قرار گرفتن [نماها] با آنکه ممکن است به پیشبرد و تأکید روابط میان خطهای موضوعی مشخص کمک کند، ولی می تواند با افزایش تزیینات سطحی و حواس پرت کننده، شدت موجود در هر نمای مستقل را از بین ببرد. کیفیات ترکیبی، یا کادربندی يك نما، می تواند بعدی متداوم به کل فیلم ببخشد که تنها از طریق شناخت یا مداخله و فرمانبرداری از کار سنتی تدوین فیلم قابل افزایش است.

به این عبارت، نمای بامیدان وضوح عمیق، یا نمای سکانسی (جایی که تمام بازیگری سکانس در يك نما رخ می دهد، نه در يك رشته برشهای پیاپی) ممکن است از نظر کارگردان و/ یا فیلمبردار و فیلمنامه نویس يك برداشت تدوینی مهم محسوب شود. از طریق ترکیب بندی در عمق و مجال دادن به سکانسها که بدون هر گونه برشی به نمایش درآیند (گوا اینکه دوربین ممکن است حرکت داشته باشد) می توان استدلال کرد که کار سنتی تدوین — یعنی آفرینش عمقی تعمیمی و سراسری — می تواند با موفقیت با سبک عکاسی و کارگردانی فیلم درآمیزد. بازن بحث می کند که با ترکیب بندی با محتوا، یا کادربندی عوامل — اشیاء و بازیگری — يك صحنه فیلم به گونه ای که از برش بی نیاز شود (در این مورد برش در نقش وسیله ای فنی که به ما کمک می کند از صحنه ای به صحنه بعد برویم عمل می کند)، عملاً همان کاری را انجام داده ایم که معمولاً در تدوین انجام می شود: مشخص کردن خطوط بازیگری و عرصه های واکنشهای بصری.

ما عواملی را که معمولاً به عنوان عوامل گذار تلقی می کنیم با کیفیات بافتی و تنشی کادر ترکیب کرده ایم. به عنوان مثال هنگامی که می فهمیم در بسیاری از نماهای با «میدان وضوح عمیق» در فیلم همشهری کین، عملاً از حقه پرده تقسیم شده استفاده شده است*،

* André Basin، سینما چیست؟ جلد اول، برکلی، انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۶۷

* پیتر باگدانوویچ، مقاله در مجله اسکوائر، اکتبر ۱۹۷۲.

روشن می شود که نداشتن قطع در چنین صحنه ای، بدان معنا نیست که از کار تدوین بی بهره بوده است. بلکه به سادگی مشخص می شود که عملکرد معمولی تدوین در حین فیلمبرداری انجام گرفته. بازن معتقد است که تجربه کوله شف** بیشتر از آنکه امکان بالقوه هنر سینما را مشخص کند، تلاشی است در جهت تحلیل و جدا کردن رموز را، کمال و ابهام تصویر فیلم.

برای بازن تدوین فیلم منحصرأ ابزاری است از زرادخانه اکسپرسیونیستی که در بهترین حالتش، امکان بالقوه ای است در بخشیدن نوعی نظم و ترتیب زشت و دریدترین حالتش، داربستی است برای حفظ تصویرهای ضعیف و بدترکیب یافته، که وظیفه تحلیل را عرضه می کند، وظیفه ای که بدون آن در خود نمی توانست بهتر عرضه شود. به همین دلیل، اگر فیلمی از تدوین کلاسیک برخوردار نبود، نمای لایبی نداشت، عواملش کنار هم قرار نگرفته بودند، لزوماً نباید به عنوان فیلم تدوین نشده یا فاقد کار تدوینی به حساب آید. با دیدن فیلم طناب اثر هیچکاک (۱۹۴۸)، به نظر می رسد که تمام فیلم یک نمای هشتادویک دقیقه ای است، و نمی توانیم بگوییم که فیلم از تدوین بهره ای نداشته است. در حقیقت، از آنجا که لحظه های آنی — برش — در آن وجود ندارد، چیزی که مبنای کار تدوین است، خاصیت تعمیمی فیلم فراگیرنده تر است. بیشتر از آنچه متوجه فقدان برش در فیلم بشویم، درگیر جهان متحرک سینما می شویم. و اگر نتیجه گیری کنیم که اگر چندبرش اینجا و آنجا می خورد و چند شاهد از تعمیمی کیهانی که معمولاً به عنوان اعمال کار تدوین بر فیلم شناخته می شود آورده می شد، فیلم بهتر از آب درمی آمد، در آن صورت فیلم را به شکل خودش نهذیرفته ایم. همانگونه که اگر در تابلوی نقاشی ای آبی وجود نداشت، یا نمایشی روال معمول تقسیم سه پرده ای بودن را رعایت نکرد، انتقاد نمی کنیم، فیلمی را هم که علائم مشهود تدوین کلاسیک ندارد هم طرد نمی کنیم. چیزی را که باید در جستجوییش باشیم این است که آیا دست آورد سنتی تدوین به گونه ای در جنبه های دیگر فیلم درآمیخته شده است یا خیر.

** در مطالب مربوط به سینما ارجاعات بسیاری به تجربه کوله شف می شود. و آن عبارت از این است که مثلاً نمای چهره مردی را روی موضوعی قطع می کنند، و در چهره او واکنشی ایجاد نمی شود؛ یعنی او حالت چهره یکسانی را بدون در نظر گرفتن موضوع مورد توجهش حفظ می کند. بسته به موضوع، حالت چهره آن مرد گاهی معصومیت، گاهی چشم چرانی و غیره را القا می کند. آلفرد هیچکاک در مصاحبه هایش اغلب این نکته را نمونه ای از قدرت تدوین فیلم می داند که بر درک ما از تصویر سینمای تأثیر می گذارد.

فیلمهایی که کمی یا هیچ برش نداشته‌اند، مانند فیلمهای اولیه آندی وارهول، مورد انتقاد قرار گرفته‌اند چون از تمام امکانات بالقوه فنی سینما در آنها بهره‌برداری نشده است. حامیان این فیلمها معمولاً می‌کوشند نشان بدهند که چگونه در این فیلمها یکنواختی و کسالت جهان دوروبر ماست که بیان می‌شود، و فقدان برش [در این فیلمها] ما را به سوی کسالت سوق می‌دهد، ما را از این بُعد هستی آگاه می‌کند. من معتقدم در فیلمهایی که از تدوین سنتی بهره‌ای ندارند، پیش از آنکه روی این کمبود تأکید بگذاریم، باید مستقیماً به تصویرها بپردازیم تا بفهمیم فیلم درباره چیست. در فیلمهای وارهول، آنقدر مسئله کسالت و یکنواختی مطرح نیست که مسئله عرضه وجودها در سطوحی که هستند. اشیاء، افراد و اتفاقات در فیلمهای وارهول، (مثل سایر فیلمهای داستانی سنتی) برگرفته از "قلب انسانیت" نیست، بلکه ناشی از همان بعد سطحی جهان است، نمای بیرونی جهان. از این رو، برشهای گهگاه در فیلمهای وارهول بیانگر حرکت از سطحی به سطح دیگر است. این بدان معنی نیست که بگوییم وارهول در تصویرهایش از پرداختن به تعمیم زمانی پرهیز می‌کند، بلکه بُعد زمانی به گونه‌ای جدانشدنی در آمیزش سطوح دخالت دارد. در فیلمهای وارهول، يك تك گفتار، یا گفتگوی میان دونفر ممکن است با برشی به شینی بسیار رنگین قطع شود، و باز به گفتگو در مرحله بعدتر آن برگردد. یا ممکن است گفتگویی در میان قطع شود و به شینی، و پس از آن به حادثه‌ای به کلی متفاوت، قطع شود. در این موارد، سیلان ماجرای فیلم، با عرضه همان صورتهای ظاهری که درک می‌کنیم، تشریح می‌شود. پرشهای سریعی که اغلب میان سکانسهای مهم در فیلمهای وارهول رخ می‌دهد، لزوماً به دلایل فنی و تغییر دوربینها نیست، بلکه به نظر می‌رسد که حوادث را به پیش سوق می‌دهد، در واقع منبع واقعی زمان و تغییر است. از این رو، در فیلمهای وارهول، هنگامی که گهگاه قطعی رخ می‌دهد، به نظر می‌رسد پیر و خطوط کلاسیک است (مانند فیلم سکس)، که درحین تماشای صحنه‌ای در اتاقی هستیم که ضربه‌ای به در می‌خورد، و فیلم به روی در قطع می‌شود)، عملکرد این قطع به گونه‌ای که در تجربه کوله شف داده می‌شود تحلیلی نیست، بلکه انگیزه‌ای است برای احساسی از پویایی کامل.

با بیان تمام این نکات منظور ما این نیست که بگوییم تدوین کلاسیک برای هنر سینما بی‌اهمیت است، بلکه بیشتر برای این است که توضیح دهیم عرصه کاربرد اصول تدوین از آنچه که در قوانین خشک ایزنشتاین تعریف شده وسیعتر است. هنگامی که در تعریف تدوین فیلم می‌گوییم، تدوین در اصل کنار هم قرار دادن نماهاست، احساس میزانی که به

تصویرها بستگی دارد و گاهی توسط آنها مشخص می شود را از دست می دهیم. اگر در عوض به تدوین به عنوان یکی از روشهایی که به وسیله آن می توان تعمیم جهان را کنترل کرد نگاه کنیم، در آن صورت می آموزیم که بیشتر به بیانگرایی درون تصویرها متکی باشیم تا دستکاریهای بیرونی، به این امید که کنترل متناوب آن بر ظاهر فیلم موضوعهای نهفته در تصویرها را بروز دهد.

جریان تدوین فیلم در خط تصویرهای آن دارای سه نوع رابطه است. نخست، تدوین می تواند تأکیدی بر تداومهایی بگذارد که توسط تصویرها القاء می شود. در این حالت کار تدوین با وحدت سراسری فیلم هماهنگ و افزایشده خواهد بود. دوم، آنکه کار تدوین می تواند تنش زیانباری میان آنچه که تصویرها درباره آن هستند و روشی که در جریان فیلم به دنبال هم قرار می گیرند به وجود آورد. در اینجا، تدوین ممکن است وحدتی را که سعی شده در تصویرها به وجود آید — از طریق کار با دوربین، بازیگری، صحنه آرایی و حوادث — از بین ببرد. سوم، به هنگام روبرو شدن با رشته ای تصویرهایی که عمق هنری و وحدت چندانی ندارند، تدوین می تواند نوعی «چل تکه» تصویری بسازد، که عرضه کننده نوعی برگردان تعمیمی باشد. با این حال، بار دیگر، از آنجا که کنترل تدوین تنها در لحظه ها قابل اجراست — لحظه هایی که قطعها اعمال می شوند — تمام قدرت تدوین به کار گرفته نمی شود، مگر اینکه از گرایشهای ذاتی نهفته در تصویرها بهره کافی گرفته شود. در این نقش سوم، کار تدوین می کوشد از موادی که از در خود امکانات کافی ندارند که برای چنین قالبی مورد استفاده قرار بگیرند، ساختاری به وجود آورد. می توانیم اشاره کنیم که کار تدوین در اینجا جایگزین عملکردی که به وسیله فیلمنامه نویسی، کارگردانی و غیره انجام می شود، قرار می گیرد.*

این بدان معنی نیست که بگوییم تدوین فیلم نمی تواند دارای سبکی مشخص باشد. اگر با برگزیده ای از نماهای هنرمندانه روبرو بشویم، راههای متعددی وجود دارد که بتوان آنها را کنار هم قرار داد. مدت زمان دقیق و روشهای گذار به تعداد تدوین کننده های فیلم، متعدد است. ممکن است سبک تدوین مشخصی وجود داشته باشد که به بهترین نحو در خدمت ترکیب خاصی از نماها قرار گیرد، بدون اینکه در نظر گرفته شود فیلم درباره چه هست. نیکلاس ری گفته است که شرمین تاد، تدوین کننده برخی از فیلمهای اولیه اش،

* مراجعه کنید به بحث ژان لوك گودارد درباره نقش تدوین کننده فیلم در کتاب گودارد درباره گودارد، نیویورک، وایکینگ، ۱۹۷۲، مقاله «تدوین، عشق من».

چنان دیدی اساسی از طبیعت عمل پرده سینما به او داده است که برای همه داستانها، بازیگرها و فیلمبردارها معتبر بوده است.

با وجود این، نمونه‌های زیادی وجود دارد حاکی از استقلال کامل دید کارگردانی از کار کلاسیک تدوین فیلم. در فیلم جیب بری در خیابان جنوبی، به کارگردانی سمویل فولر، لحظه‌هایی هست که دوربین روی نمای درشتی که تمام پرده را پرمی کند قرار می‌گیرد که معمولاً باید تدوین کننده را راضی کند. ولی بدون استثنا دوربین به نمای فوق العاده درشت تری حرکت می‌کند. این حرکت اضافی، که در اثر کار دوربین به دست می‌آید، و در عین حال نوعی کار تدوینی را عرضه می‌کند (همانطور که ما معمولاً از مثلاً یک نمای متوسط به یک نمای درشت معمولی قطع می‌کنیم)، می‌تواند فقط در اثر یک دید کارگردانی باشد. سکانس دیگری در همین فیلم هست، که دختری در حین راه رفتن در ایستگاه قطار زیر زمینی، می‌کوشد چیزی را که در قطار اتفاق افتاده بود، به خاطر آورد. امروزه، روش معمول تدوین این است که با چند نمای رجوع به گذشته سریع، به بیننده دقیقاً نشان داده شود که دختر به چه فکر می‌کند. اما در این فیلم و در این سکانس هیچگونه برشی وجود ندارد. از این رو، به نظر می‌رسد که فولر به وحدت روند سکانس بیشتر احترام می‌گذارد تا شرح فردی خاص یا درکی مشخص. در این صورت، به قول بازن برای او (شرافت تصویر) مهمتر است.

اگر می‌خواستیم حرکتی را فیلمبرداری کنیم، به عنوان مثال، مردی که به طرف چراغی می‌رود و آن را روشن می‌کند، می‌توانستیم این عمل را به روشهای بی‌شماری فیلمبرداری کنیم و برش بدهیم. نخست، تمام عمل را می‌شد در یک نمای یک تکه گرفت، که احتیاجی به برش نداشت. محل کاشتن دوربین در این مورد می‌تواند تأکید نما را مشخص کند. با دوربینی ثابت، می‌توانیم تأکید را بر فضای هماهنگ چراغ، مرد، دست مرد و محیط اتاق بگذاریم. با دوربینی متحرک، می‌توانیم تأکید را بر روند ماجرا با توجه اصلی بر عمل مرد، مقاومت چراغ و تغییر اساسی اتاق در اثر روشن شدن چراغ بگذاریم. اینک، چنانکه عملکرد ماجرا این باشد که فرد یا شیئی را که در آن اتاق بوده و ما از حضورش اطلاع نداشتیم روشن کند، می‌توانیم پس از آنکه چراغ روشن شد، به روی آن شخص یا شیء قطع کنیم. با وجود این برخلاف نمونه کوله شف، باید مطمئن باشیم که هدف این قطع تنها توضیح عمل نیست، بلکه به حس فضا، زمان و پویایی ای که می‌خواهیم فیلم را به عنوان یک کل در جهت آن پیش ببریم وسعت می‌بخشد. در فیلمبرداری این صحنه، باید مطمئن باشیم که کادر ترکیببندیها نیز، اهمیتی غنی تر از اتفاقی که در آن لحظه رخ می‌دهد داشته

باشند. در این صورت فیلمنامه، حرکات بازیگری، محل کاشتن دوربین و حرکت باید همگی به گونه ای یگانه آفریننده بیانی کامل از این اتفاق مشخص باشند. اگر، باروشی موشکافانه، می خواستیم این ماجرا را از دیدگاههای متفاوت بگیریم (به این معنی که نماهای ثابت و متحرکی از اتاق، مرد و چراغ بگیریم) در آن صورت، تدوین کننده می تواند آنها را به گونه ای برش بدهد که کاملاً روشن و دقیق ماجرا را روشن کند. با این وجود، اگر او بدون در نظر گرفتن بافت و زبان کلی فیلم، این سکانس را تدوین کند، در این صورت تدوین، به احساس وحدت ظاهری فیلم کمکی نمی کند. برای نیکلاس ری روش مشخصی از قطع در لحظه عمل (یعنی به عوض آنکه دوربین را روی مرد نگاه دارد تا وقتی که چراغ روشن بشود و بعد به اتاق قطع کند، برش مورد لزوم درست در لحظه روشن کردن چراغ اتفاق می افتد) تکامل یافته است که توسط آن نه تنها آن عمل خاص در اصطلاح خط داستانی قابل فهم می شود بلکه به کل روند نیز ضرورتی هنری می بخشد. بدین معنی که، واقعه با تأثیر هایش ارتباطی جدانشدنی می یابد، و تنها در خدمت عملکرد اتفاق قبلی به عنوان حوادث روزانه قرار نمی گیرد. برای ری، این ارتباط متقابل میان عمل و نتیجه، با يك تصویر به دست نمی آید، بلکه از طریق کنار هم قراردادن چند عامل که برای درك حادثه در چارچوب احساس فضا، زمان و پویایی تمام فیلم ضروری است، حاصل می شود.

تدوین فیلم به آشکار شدن نوعی زیبایی ذاتی نهفته در تصویرها كمك می کند. همچنین تدوین به حس کیهانی فیلم که در يك تصویر تنها گنجانده نمی شود، می افزاید. اما تدوین فیلم اگر متکی به زیبایی نهفته در ماده خامش نباشد — نماهای فیلمبرداری شده — هیچ چیز نیست. سبك و روش تدوین در محدوده فیلمی خاص باید به پیشبرد هدفهای بزرگتر آن كمك کند. تنها کنار هم قراردادن نماهای يك فیلم، به گونه ای عقلایی و بهروالی قابل فهم، به هنر فیلم ارجی نمی بخشد. در عین حال افزایش احساس منحصر به فردی از تعمیم، از طریق تدوین، که نسبت به هدف فیلم بیگانه باشد نیز خلاف وحدت کلی فیلم به عنوان هنر خواهد بود.

این بدان معنی نیست که بگویم کار تدوین فقط نقشی انفعالی دارد. شواهد بسیاری از کارگردانان، فیلمبرداران و فیلمنامه نویسان خشمگین وجود دارد که ثابت کند تدوین می تواند بر ظاهر کلی فیلم تأثیر بگذارد. وقتی جان فورد می گوید که هرگز درگیر تدوین فیلم نمی شود، در حقیقت هرگز پایش را به اتاق تدوین نمی گذارد، به این دلیل است که به هنگام فیلمبرداری روش تدوینی را که به بهترین وجه در خدمت هدفهای فیلم بوده، مورد نظر قرار داده است. هر فیلم فورد به قول اغلب فیلمبرداران و تدوین کنندگان هابی که با

او کار کرده اند، در حقیقت تنها به يك روش قابل برش است. این بدان معنی نیست که بگوئیم تدوین نمی تواند در جریان سیلان فیلم نوعی اصلاح و تصحیح به وجود آورد. معنی این حرف این است که محدوده برداشت سینمایی، که معمولاً عرصه کار تدوین پس از تهیه فیلم است، چنان در تمام تك نماهای فیلم فوردی حك شده است که در مرحله تدوین احتیاج اندکی به کار خلاقه وجود دارد. این بدان مفهوم نیست که فیلم فوردی فیلمی بدون تدوین است. بلکه در عوض نشان می دهد که تدوین، به جای آنکه روندی خاص باشد که در زمانی خاص در طول تهیه فیلم رخ می دهد، به گونه ای به ظاهر کلی فیلم مرتبط می شود. تمام فیلمها، حتی فیلمهایی که اصلاً برش نمی خورند هم، شاهی بر نوعی دید تدوینی هستند.

وقتی آلفرد هیچکاک می گوید که با پایان یافتن فیلمنامه فیلم، علاقه او به روند ساختن فیلم از بین می رود، منظورش این نیست که فیلمنامه و فیلم ساخته شده در يك حد هستند، بلکه از لحظه تکمیل فیلمنامه به بعد، هستی فیلم چنان در ذهنش مستقر است که از آن پس فقط کار است که باید انجام گیرد و منظور او عملی شود، زیرا او بنای دقیقی را که از طریق فیلمبرداری، بازیگری و تدوین، فیلم او را تشکیل می دهند، با موفقیت پیش بینی کرده و شکل آن را می داند. محتوایی که او برای فیلم از طریق تأثیرات متقابل داستان پیش بینی کرده است (بادر نظر گرفتن سهم فیلمنامه نویس) و دید سینمایی اش به حدی قوی است که تغییرات معمولی و رخداد های اتفاقی گهگاهی در يك نما، در عرضه بازیگری و در روش تدوین هیچکدام قادر نخواهند بود تأثیری بر جهت اصلی حرکت فیلم بگذارند، یا شکل کلی فیلم را به گونه ای تغییر بدهند.

هنگامی که آیزنشتاین می گوید که هنر فیلمهایش را باید در تدوین آنها یافت، منظورش این نیست که نماهای او خرده اطلاعاتی هستند که در زمانی بعدتر به هنر تبدیل می شوند. بلکه منظور او این است که بر مبنای روش فیلمبرداریش، تصویرهایش به نوعی کنار هم قرار گرفتن افراطی نیاز دارند تا اهمیتشان کاملاً آشکار شود.

در فیلم ازدواج از روی لجبازی (۱۹۲۹) باستر کیتون، در مقابل وضعیتی غیر ممکن قرار می گیرد که مجبور است اتاق موتورخانه ای را که غرق آبست با سطل کوچکی خالی کند. به عوض آنکه طبق روال فیلمهای کمدی صامت روز، در حالی که با وظیفه غیر ممکنش سروکله می زند صحنه را با حرکات مضحك مناسب لبریز از آب کند، فیلم با روش تاریکی تدریجی و روشن شدن تدریجی بلافاصله موتورخانه کاملاً خشکی را نشان می دهد در حالی که کیتون مشغول خشك کردن آخرین قطره هاست. بدین ترتیب به

هوض نشان دادن تعدادی صحنه مسخره در مضحکه کردن آن ناامیدی مشخص، تأثیر تدوین خاصی انتخاب شده است که بر مفهوم صحنه (و تمام فیلم) تأکید می‌گذارد: اینکه فیلم می‌تواند جادویی به کاربرد که در زندگی عادی و روزمره امکانپذیر نیست. اما اگر ما تمام تمرکزمان را روی این نتیجه‌گیری معطوف کنیم و آنرا مطلقاً کار تدوین بدانیم، این حقیقت را از نظر دور داشته‌ایم که این تأثیر تدوین جدا از محتوای فیلم به عنوان کل، بی‌معنی می‌بود. اینجا ممکن است بحث شود که می‌توانست در فیلمنامه آمده باشد که، «در این صحنه، نشان می‌دهیم چگونه جادوی فیلم مسئول موفقیت کیتون در خالی کردن موتورخانه است.» به علاوه ممکن است فیلمبردار گفته باشد، «بیانید برداشت معمولی گمدی را از این صحنه نگیریم؛ در حقیقت اصلاً تلاش کیتون با سطل را فیلمبرداری نمی‌کنیم — می‌گذاریم تدوین‌کننده خودش راه حلی بیابد.» من تصور می‌کنم خواهی نخواهی اهمیت هنری تمام این صحنه متکی بر تأثیر تدوین خاص آن باشد، هنوز می‌بینیم که تأثیر تدوین تنها در خدمت احساس عمیقتری از کل فیلم قرار دارد و نه هدفهای يك صحنه منزوی. با گفتن اینکه زیبایی آن صحنه منحصر به تدوین آن است، تحسینی را که کل فیلم، در تمام قسمتهایش به عنوان يك واحد هنری برمی‌انگیزد به خطر می‌اندازیم. محققاً، اگر تدوین تمام سکانسها به گونه‌ای یکسان عالی باشد و اگر ببینیم که خط اصلی حرکت فیلم، در جهت وحدتی هنری، بستگی به کار تدوین فیلم دارد، نیز نباید نتیجه‌گیری کنیم که زیبایی کار تدوین مسئول زیبایی فیلم است. هنگامی که به کل فیلمی واکنش نشان می‌دهیم، واکنش نسبت به يك رشته برشهای پراکنده نیست، دیدی کلی را حس می‌کنیم، که اگر چه ممکن است محصول روند تدوین در ارتباط با فیلمبرداری باشد، با وجود این، عظیمتر از قسمتهای مختلف آن، به طور جداگانه است.

کار تدوین در لحظه‌ها و لمحہ‌های گذار مشخص می‌شود. زیبایی يك نمای خاص به سبب تدوین در اینجا بهتر از آنجا مشهود می‌شود، اما نفس زیبایی آن نما همچنان کیفیتی مستقل است. موقعیت تدوین شده و عملکرد آن ممکن است جدا از ضرورت فیلمنامه و کیفیات بازیگری مشخص شود، ولی ابعاد فضایی — زمانی — پویایی نما لزوماً متکی بر کنار هم قرار گرفتن آن نما در میان نماهای دیگر نیست.

در فیلم سه رفیق (۱۹۳۸ ساخته فرانک بورزیج) يك رشته مکالمه تلفنی می‌بینیم که به روش پرده تقسیم شده فیلمبرداری شده است. (رابرت تیلور با مارگرت سالوان صحبت می‌کند — هر کدام نیمی از پرده را اشغال کرده اند و خط کمرنگی دو قسمت پرده را از هم جدا می‌کند.) يك روش معمولی فیلمبرداری این قبیل صحنه‌ها به این ترتیب بود که

تصویر را روی یکی از هنرپیشه‌ها متمرکز کند و صدای طرف دیگر به گوش برسد، گویی صدا از پشت تلفن شنیده می‌شود. نحوه سنتی دیگر فیلمبرداری این صحنه، قطع کردن از هنرپیشه‌ای به هنرپیشه دیگر است به نحوی که واکنشهای صورتشان معلوم شود. در این فیلم، اما، در تمام مدت صحبت تلفنی هر دو هنرپیشه را همزمان می‌بینیم. البته این روش قبلاً در فیلمهای زیادی مورد استفاده قرار گرفته بود. چنین روشی معمولاً «فن زدن» و «شیرینکاری» به نظر می‌رسد. اما در مورد این فیلم به خصوص، به نظر می‌رسد که این روش موضوع فیلم را به عنوان يك كل پيش می‌برد — وحدت زمان — فضا در يك رابطه عاشقانه. آیا باید بگوییم که زیبایی این صحنه به دلیل پرهیز از تدوین متعارف و برگزیدن روش پرده تقسیم شده است، یا متوجه شده ایم که، با در نظر گرفتن قصد کلی فیلم، برای نشان دادن نهایت امکان بالقوه آن فقط می‌شد این صحنه را با این روش فیلمبرداری کرد. صحنه دیگری در سه رفیق هست که رابرت تیلور به پزشکی تلفن می‌کند. او را می‌بینیم که وارد اتاقی می‌شود و تلفنی دیواری به دیوار طرف چپ نصب است. در طرف راست قفس يك پرنده دیده می‌شود. تیلور تلفنچی را می‌گیرد و نمایه‌نمای متوسطی از او در حال تلفن کردن قطع می‌شود. به دلیل این برش موقعیت تیلور و اندازه او در کادر تغییر کرده است. همچنین دیگر قفس پرنده را در طرف راست نمی‌بینیم. تأثیر این برش بر این است که توجه ما را بر مکالمه تلفنی تیلور متمرکز کند. با وجود این، با اینکه قفس پرنده از کادر خارج است، متوجه غیبتش در نما نمی‌شویم. یعنی، برش، گرچه عواملی را از کادر حذف می‌کند، حس فضایی ما را از صحنه دیگرگون نمی‌کند. این نه تنها به دلیل باقی ماندن تأثیر تصویر اول در حافظه ماست، بلکه به سبب احساس فضایی است که ما از این فیلم درک می‌کنیم و به مشخصات اشیاء در نماها بستگی ندارد. آن هم به دلیل احساس کلی ما از عرصه‌ای بصری است که در سراسر فیلم وجود دارد، و در نتیجه ما نه تنها به ارزش اشیاء فی نفسه احترام می‌گذاریم بلکه برای احساس کلی بافت تاریکی و روشنایی، و از شکلی که در تمام طول دیدن فیلم بر وزمی کند احترام قایل می‌شویم. در نمای نامبرده وقتی که نما از تمام اتاق به تیلور در کنار تلفن قطع می‌شود، فکر نمی‌کنیم، «خب، قفس پرنده از دید ما خارج شد پس باید اهمیتی نداشته باشد.» حتی به خودمان نمی‌گوییم، «حالا که مکالمه تلفنی آغاز شده باید توجهمان را از اتاق به جزئیات گفتگوی تلفنی معطوف کنیم.» آنچه ما در عوض احساس می‌کنیم، آشکار شدن مداوم احساس مشخصی از وحدت زمان و مکان است — احساسی که بدون در نظر گرفتن آنچه که به طور مشخص می‌بینیم، «روش دیدن» کاملی است که آشکار می‌شود.

بنابر این در سینما، جهت توجه ما مشخصاً متوجه نماهای معین و برشها، حرکتهای معین هنرپیشگان و جمله‌های گفتگو نیست. زمانی که فیلمی را تماشا می‌کنیم، احساس کاملی از فضا، زمان و روند تکوین آشکار می‌شوند. همراه این احساس کلی، متوجه می‌شویم چگونه کیفیات ذاتهای گوناگون آشکار می‌شود و با تأثیر متقابل بر یکدیگر روشی کلی از نگاه کردن به جهان را به دست می‌دهد.

اهمیت تدوین فیلم

به نظر می‌رسد اهمیت تدوین کردن یا تدوین نکردن فیلم بستگی دارد به قصد و برداشت کارگردان. لئو مک کاری به پیترباگدانویچ گفته است که موفقیت فیلمهای کمدی اش بیشتر به سرعت حرکت هنرپیشگانش بستگی داشت تا تدوین آنها (به عنوان مثال، کاری گرانت و آیرینه دون در فیلم حقیقت زشت). برای آلفرد هیچکاک، مسئله، مسئله ای عملی است. وقتی فیلمبرداری تمام شد، او برای تدوین کننده کار اندکی باقی می‌گذارد....

آلفرد هیچکاک: علتش اینست: به نظر من کار وحشتناکی است که فیلمی را مثلاً به ارزش شش میلیون دلار به دست تدوین کننده بی تفاوتی بسیاری. مشکل، مشکل شماست. برایان دوپالما که خود را شاگرد روش هیچکاک می‌داند اضافه می‌کند: وقتی فیلمی را فیلمبرداری می‌کنم، دقیقاً می‌دانم روی پرده چه به نمایش درخواهد آمد، در اتاق تدوین شگفتی‌ها اندکند.

از طرف دیگر، گروهی طرفدار این نظریه اند که تدوین قدمی بسیار مهم و ضروری در روند فیلمسازی است.

فرانکلین شفر: در اتاق تدوین لحظه‌های نفس‌گیری اتفاق می‌افتد. ماههایی را به یاد می‌آوری که با نویسنده فیلمنامه وقت گذرانده‌ای. صحنه تو باید به دلیل اظهارنظری در مورد خطی از گفتگوی فیلم در آن صحنه به نحو خاصی کارگردانی بشود. دوسه روز طول می‌کشد تا آن تغییر و تبدیل در آن خط گفتگو جا بیفتد، و حالا آماده شده است. دوماه بعد تو در اتاق تدوین هستی، صحنه را کنار هم قرار می‌دهی، و اولین کاری که پس

از درست شدن الگوی بصری صحنه انجام می‌دهی این است که آن خط گفتگو را ببری و بیندازی دور. شگفت‌آور است که تأثیر بصری تا چه حد داستان را بیان می‌کند و چقدر تصویرهای بصری می‌توانند بر داستان نفوذ بگذارند. فقط می‌توانی با خودت فکر کنی، «پس ماهها پیش چکار می‌کردم، و قتم را تلف می‌کردم؟»

فرانک کاپرا: فیلم‌ها هم سر صحنه و هم در اتاق تدوین ساخته می‌شوند. غریزه اصلی، یا بگذارید بگویم شهود هر صحنه، به هنگام ساختن آن به دست می‌آید. آنگاه در اتاق تدوین آن را ثابت می‌کنی و در بسیاری موارد بهبود می‌بخشی. نکته مضحک درباره فیلم این است که: يك رشته صحنه را می‌گیری، مثلاً پنج صحنه را، و احتمالاً بیست و پنج روش مختلف وجود دارد که می‌توانی آن پنج صحنه را هر بار با پنج نما، کنار هم قراردادی، و تنها يك راه وجود دارد که معقول است و تو باید همان راه را انتخاب کنی. بقیه بی‌معنی است. اگر صحنه‌ها را فلان طور کنار هم قرار بدهی دارای قدرت خاصی می‌شوند و اگر جور دیگر آنها را تدوین کنی کسل‌کننده و لوس خواهند شد. از من نپرسید چرا اینطور است. چرایش را نمی‌دانم. همینقدر می‌دانم که چنین است، این بخشی از روند آفریننده ساختن فیلم است. نمی‌دانی این چیزها چگونه اتفاق می‌افتند، چون اگر می‌دانستی می‌توانستی فرضیه‌ای برای خودت درست کنی و به همه بفروشی.

امکان بالقوه فیلم به حدی است که می‌تواند فیلم را «نجات» دهد.

جورج استیونس: اولین فیلمی را که ساختم به یاد می‌آورم، و البته هرگز علاقه‌ام را به تدوین به سبب این فیلم از دست ندادم، چون وقتی کنار هم قرار گرفت دیدم که باید زندگی حرفه‌ایم را نجات بدهم. نمی‌شد آن فیلم را نشان داد، غیرممکن بود. رفتم به اتاق تدوین و رویش کار کردم، آنقدر به آن ور رفتم تا کمابیش مورد قبول واقع شد.

روش غیرهیچکاک‌کی هم معمول است.

باربارا لودن: تا مدت‌های مدید نمی‌دانی چه در اختیار داری. برداشتهای روزانه‌ات را می‌بینی، نمی‌دانی چه داری و شروع می‌کنی به تدوین کردن. فکر می‌کنم باید در تمام

مدت خودت را با آن تطبیق بدهی، کل روند آفرینش مرتب دیگرگون می شود. من نمی دانم چه گونه کسی پیدا می شود که می گوید، «می خواهم این را بسازم، دقیقاً این شکلی از آب در خواهد آمد، این کادر این طور خواهد بود و آن کادر آن طور.» نمودارو از این چیزها هم می کشند. نمی دانم چگونه کسی می تواند از پیش مشخص کند که فیلمش چگونه خواهد شد، یا اینکه چرا کسی می خواهد چنین کند، چون مسئله، مسئله آفرینش است و هر روز در حال دگرگونی و شما هم هر روز در حین کار کردن روی فیلم در حال دگرگونی هستید. شروع به ساختن فیلمی می کنید و وقتی آن را تمام کردید به کلی آدم دیگری هستید. من که بودم.

البته چه از فن تدوین به نحو گسترده ای در فیلم استفاده بشود چه نشود، ابعاد تدوین — در کنار هم قرار دادن تصویرها و مشخص کردن حالت گسترشی آنها — همیشه حس می شود.

ادامشویلر: امتیاز بزرگ فیلمسازی بر نقاشی، برای من، زمان است. واقعیت این است که تو سکانس داری و می توانی آن را تنظیم کنی. به عقیده من ما از طریق تجربه در زمان زندگی می کنیم؛ یا از طریق سیلان موسیقایی یا سیلان کینه استتیک*؛ یا از طریق سیلان تفکری. نقاشی وجود دارد. دیگر مراحل پیشرفتی را طی نمی کند، تحریف نمی شود و غیره. البته هنر نقاشی هم می تواند اعتباری مشابه هر هنر دیگری داشته باشد، اما برای من تصور تجربه مشخصی از سیلان ادراک بسیار مهم است. من آن سیلان را دوست دارم.

رابطه کارگردان و تدوین کننده

آنگاه که تأثیرهای تدوین، اگر نه کاربرد آن پذیرفته شد، به سوی رابطه بسیار مهم دیگری برمی گردیم. تدوین کننده ها نیز همانند فیلمبرداران دارای مهارتی فنی هستند که ایجاب می کند کارگردانها به آنان روی آورند. (بحث در این است که همین رابطه سازنده

* Kinesthetic احساسی که از طریق اندامواره های انتهایی موجود در عضلات، مفاصلها، پی ها با انگیزش حرکات بدنی و تنشها به مغز منتقل می شود

اتحادیه ای است — به وجود آمدن تعدد مشاغل در بخشهای متعدد استودیوها.)

آلن دوان: ما تدوین کننده نداشتیم. من خودم آن کار را می کردم. با دست این کار را انجام می دادیم. هیچ ابزار یا ماشینی نداشتیم. در واقع همه چیز بر عکس است. همه چیز. سیاهها سفیدند و سفیدها سیاه. من از يك قیچی استفاده می کردم. وقتی می خواستم جایی صحنه تمام بشود همانجا می بریدم و آن صحنه ای می شد. بعد صحنه ای را که می خواستم بعد از آن بیايد می یافتم و آن دورا کنار هم می گذاشتم.

این که آیا رابطه ای از نوع خلاقیت متقابل میان هنرمندان است، یا اعمال دیدی هنری از جانب يك صنعتگر — از تدوین کننده های تمام عیار گرفته تا تهیه کننده های هیجانهزده — هنوز مورد سؤال است.

هوارد هاوکس: همیشه به تدوین کننده خوب احتیاج است. او می تواند فکری را عرضه کند که به ذهن کارگردان نرسیده باشد. اما خود شما هم در فیلمسازی صاحب سبکی هستید. به عنوان مثال من شخصاً زیاد از نماهای واکنشی استفاده می کنم. برای من مهم نیست به تماشای کسی بنشینم تا جمله ای را که قبلاً هزار و هشتصد بار تکرار شده بیان کند، اما برای من واکنش کسی دیگر به آن جمله جالب است. این تماماً به ساختن آن بستگی دارد. يك بار فیلمی را در محل فیلمبرداری کردم. وقتی آن را دیدم باورم نشد فیلم خودم باشد چون تدوین کننده طوری آن را برش داده بود که قابل تشخیص نبود. من نمی بایست به او می گفتم چگونه فیلم را تدوین کند. نتیجه این شد که او را بیرون کردم و صد هزار فوت فیلم را از نو چاپ و تدوین کردم. يك تدوین کننده می تواند واقعا يك فیلم را بسازد یا خراب کند.

اگر دقت کنید متوجه می شوید اکثر کارگردانهایی که استعدادی دارند تصور مشخصی از صحنه ای که می خواهند فیلمبرداری بشود در سر دارند — به عنوان مثال هیچكاك يك تدوین کننده است؛ جان فورد نیست. شما می توانید با تدوین کارهای شگفت آوری بکنید. می توانید صحنه کسی را حذف کنید. می توانید چیزهای مزخرف را برش بدهید. گاهی می توانید به کل فیلم گند بزنید.

در فیلم من يك عروس مذکر زمان جنگ بودم مشکلات بسیاری داشتیم کری گرانت یرقان گرفت؛ آن شریدان ذات الریه گرفت؛ من که فکر می کردم کار هرگز تمام

نمی شود. [داریل] زانوك فیلم را دید و گفت، «خب تقصیر تو نیست، مشکلات زیاد بوده. چند تا برش به فیلم بزن شاید مورد قبول واقع شود.»

گفتم، «اشکال این است که در قرارداد من سه نمایش خصوصی از فیلم ذکر شده و من نمی خواهم خلاف قرارداد عمل کنم.»

آن شب ما اولین نمایش خصوصی فیلم را برگزار کردیم و من هرگز تماشاچیان هیجانزده تر ندیده بودم. از زانوك پرسیدم، «می خواهی به کجای فیلم برش بزنی»

گفت، «دست به فیلم نمی زنم.»

گفتم، «خب من می خواهم حدود سیصد، چهارصد فوت از فیلم را در بیاورم، تو درباره اش حرفی نزن برای اینکه نمی دانی چگونه باید به این فیلم برش زد، و فراموش نکنیم که زانوك تدوین کننده بسیار خوبی بود.»

از طرف دیگر،

وینسنت شرمین: وارنر در مرحله نهایی تدوین حاضر می شد. باید بگویم که بسیار ماهر بود و البته گاهی هم قدری ظالم. جمله معروفش را همیشه زمانی می گفت که ما می گفتیم ج. ل. لطفاً اینجا را برش نزن.»

می گفت، «وینسنت، دردش فقط يك لحظه است. تماشاچیها اصلاً متوجه نمی شوند.»

آلن دوان: برش اول را همیشه خودم می زنم. منظورم برداشتهای روزانه است. من برداشتهای روزانه را نمی دیدم. فیلم را بعداً می دیدم. تدوین کننده آنها را قاطی می کرد، و طبق شماره ها پهلوی هم قرار می داد، بعد دونفری با هم می نشستیم فیلم را می دیدیم. طبق توافق دو طرفه، حق داشتیم يك بار فیلم را برش بزنیم. بعد هم با آن خدا حافظی می کردیم، چون تهیه کننده مشغول کاری شد و نتیجه دیگر ربطی به کسی نداشت. بنه ديك بوگاس چنان فیلم را قصابی می کرد که از عهده هیچکس بر نمی آمد. خیلی هم ادعا داشت و فکر می کرد تدوین کننده فوق العاده ای است، که نبود. گاهی فیلم را زخمی می کرد، ولی جیم لستر را داشت، که تدوین کننده خیلی خوبی بود. بوگاس به او می گفت چنین و چنان کن و روز بعد فیلم را می دیدند. جیم به بوگاس می گفت، «راستی پیشنهادهای تو فیلم را بهتر کرده است،» ولی به فیلم دست نزده بود.

بوگاس هم می گفت، «حالا دیدی، گفتم بهتر می شود.» و فیلم همان چیزی بود که بار اول داشتیم.

لستر خیلی تدوین کننده خوبی بود، حس تدوین داشت. به فیلم كمك می کرد. کارهایی می کرد که من همیشه تأیید می کردم. همیشه چیزی اضافه می کرد که فکر می کرد فیلم را بهتر می کند — يك نماي درشت، یا چیزی را حذف می کرد. بعضی ها گزینه این کار را دارند و او داشت.

ریچارد لی كاك: من همیشه فیلمهایم را خودم تدوین می کنم. به عقیده من تا فیلم خودت را شخصا تدوین نکنی، فیلمسازی را یاد نمی گیری. و فکر می کنم تنها راه پیشرفت در فیلمسازی تدوین مداوم کار خود است.

استانلی کریمر: ویژگیهایی که من در تدوین کننده جستجو می کنم، ویژگیهایی است که فکر می کنم هر کسی که این صنعت را خوب بداند در تدوین کننده جستجو می کند. و آن عبارت از کسی است که از نظر فنی حرفه ای باشد و بتواند روز قبل، کاری را که امروز می خواهد، انجام دهد. علت اینکه من این حرف را می زنم این است که از دید تدوین فیلم، نمی توانم به فیلمی که هر کادرش مورد تأیید من قرار نگرفته باشد اجازه نمایش بدهم.

تدوین کننده های بسیار عالی و آفریننده ای وجود دارند، اما تدوین کننده آفریننده از خودش هم نظریاتی دارد. آنها می خواهند کارگردان بشوند و حق هم دارند. امروزه تدوین کننده فرصت زیادی نمی یابد که تصمیم بگیرد، مگر اینکه با افرادی کار کند که به اندازه او چیزی سرشان نشود، که در این صورت کاملاً به او متکی هستند. اگر سؤالی می کنید، باید آن را از کسی پرسید که عملاً از نظر فنی به کسی احتیاج دارد که بتواند مواد را کنار هم بگذارد، راه کنار هم قرار گرفتن آن را بداند، بداند باید چه کرد و بداند فیلم تا چه حد قابل انعطاف است. همچنین کسی که از تمام فنون صدا، صداگذاری و هر کاری که به فیلم مربوط می شود آگاه باشد. بی شباهت به مصیبت نویسنده نیست. مصیبت وحشتناك داشتن کارگردانی که نوشته او را به شکلی که او در نظر نداشته ترجمه کند. در ساختن فیلم همه سهمی دارند، به دلیل آن روابط درونی استودیو. ولی تدوین کننده به نحو خاصی از این سهم بهره دارد، چون در برش اول چیزی را می گنجاند. گاهی این برش اول عالی از آب درمی آید و گاهی هم نه.

احساس من این است که تو فیلمی می سازی. مقداری از آن بستگی دارد به اینکه چگونه با هم جور شده، تأکیدها کجا قرار گرفته و ضربها کجا هستند. به نظر من کارگردانی که بر تك تك كادرهای فیلمش نظارت نکند — چون در واقع بخش عمده کارگردانی در اتاق تدوین صورت می گیرد — به مفت نمی ارزد. می توانید نظم صحنه ها را به هم بزنید. می توانید نماهای درشت را از جاهای دیگر فیلم بدزدید و برای صحنه های دیگر استفاده کنید، می توانید پاره کنید، بالا بکشید، پایین بیاورید. بخشی از فیلم را دور بریزید. هر کاری، که این خود بخشی از کارگردانی است.

پری میلر آداتو: در فیلم گرت رود استاین خیلی نزدیک با تدوین کننده کار کردم. تدوین کننده خوبی داشتم. بسیاری از چیزهایی که در فیلمها وجود دارد، از جمله همین فیلم، مدیون سهم تدوین کننده است. تدوین کننده بسیار مهم است. در حقیقت، از آغاز حس کردم که تدوین کننده به حدی مهم است که اعتبار دستکاری تهیه کننده را به او پیشنهاد کردم. البته او هرگز به عنوان دستیار تهیه کننده انجام وظیفه نکرد، اما سهم او تا این اندازه اهمیت داشت. حتی دستیار خود او هم چند سکانس بسیار خوب درست کرد.

پل مازورسکی: من در مرحله برش بشدت درگیر می شوم. خودم را به کلی از فیلم قبلی ام قطع می کنم. با تدوین کننده در تمام طول فیلم کار می کنم.

آرتور رهن: رابطه میان کارگردان و تدوین کننده یکی از آن پدیده هاست؛ شما در حقیقت صنعتگرید، و بعد جرقه سحرآمیزی می درخشد و به هنر تبدیل می شود. احتمالاً مستقل از هر دو شخصیت است. چیزی در این همکاری دیدگاهی را به وجود می آورد که از حد دوفرد مستقل وسیعتر است.

وینسنت شرمن: من تقریباً از نزدیک با رودی فر، که حالا رئیس بخش تدوین استودیوی وارنر است کار می کردم. معمولاً او برش اول را می زد، بعد با هم آن را می دیدیم و تغییرات کوچکی در آن می دادیم. او ارزش این را که می خواستم کارم را با فیلم تمام کنم درك می کرد. کار من در فیلم مشهود بود. می توانم بگویم که پس از برش اول تغییر زیادی داده نمی شد.

هوارد هاوکس: فیلمهای من معمولاً پس از پایان فیلمبرداری، کمابیش برش داده شده هستند. نماها ترکیب می شود. تدوین کننده سر صحنه می آید و می گوید، «تصمیم داری با این صحنه چه کنی؟» بعد فیلمبرداری را تماشا می کند. فیلم را هم می بیند، سپس می رود و آنها را ترکیب می کند. روز بعد آماده است آن صحنه را نشان بدهد. به خصوص اگر از کارش رضایت داشته باشد، همان لحظه آن را نشانم می دهد. و اگر همچنان روی آن کار کند، می توانم بگویم چه رخ داده چون تادوسه روز فیلم نشانم نمی دهد. بعضی فیلمها را دو روز پس از پایان فیلمبرداری تحویل می گیری.

مارتین ریت: من به برش اولی که تدوین کننده سر هم می کند نگاه نمی کنم. معمولاً با پایان حلقه اول فیلم آنقدر دلخورم که قادر نیستم چیز دیگری را ببینم. به خودم می گویم، «برای من چه ارزشی دارد؟ فیلمی را که خودم ساخته ام ندیده ام. آنها چه می دانند من چه مقصودی داشته ام؟»

در جهان مانکنه ای بدیهی وجود دارد که می گوید تو حس فیلم را درمی یابی. این به گذشته اوایل کار سینما برمی گردد که کارگردانی وارد می شد برش اول را می دید و برای ساختن فیلم بعدی دست به کار می شد. وقتی که برش را می دید، نظریاتش را در صندوق پیشنهادها می انداخت. به عقیده من این به کلی منهدم کننده است. من از عهده آن بر نمی آیم.

هر روز صبح به اتاق تدوین می روم. ساعت نه به اتاق تدوین می روم و تا ساعت یازده آنجا می مانم. هر بار روی يك حلقه فیلم کار می کنم. بعد آن را کنار می گذارم. وقتی يك بار فیلمی را به این ترتیب دیدم، می دانم که فیلم را به شکلی که هدفم بود خواهم دید. در آن موقع می توانم درباره درست و نادرست داوری کنم. اما این داوری را نمی توانم بر مبنای نظر کسی دیگر و غیر از آنچه منظورم بود انجام بدهم.

رالف نلسون: همیشه کمابیش می دانم فیلم باید چگونه برش بخورد، ولی همیشه می گذارم تدوین کننده فرصتی داشته باشد. زیرا احتمال دارد که او نظری تازه داشته باشد که به فکر من نرسیده باشد، هر چیزی که به فیلم کمک کند.

ویلگوت شومن: من دوشادوش تدوین کننده کار می کنم، یعنی تا حد معقولی، چون حس می کنم او به آزادیش نیاز دارد. اما به محض اینکه موردی پیش می آید که درباره آن

توافق نداریم، باردیگر از سرنو روی آن کار می‌کنیم. در عین حال، اگر از صحنه‌ای مقدار زیادی فیلمبرداری کرده‌اید، به نظر من لوس است که وقتی به تدوین کننده اعتماد دارم باز هم بنشینم و کار کنم.

فدریکو فللینی: سر فیلم اولم، متظاهر تر بودم. می‌خواستم خودم برش بزنم، می‌خواستم همه کار را خودم بکنم، دلم نمی‌خواست هیچ چیز را از دست بدهم. اما با گذشت سالها، ترجیح می‌دهم تدوین کننده را به حال خودش بگذارم. دلم نمی‌خواهد برداشتهای روزانه را ببینم، چون می‌دانید، فیلمی که می‌سازید دقیقاً فیلمی که در ذهن دارید نیست. بنابراین اگر بخواهم روز به روز کاری را که انجام داده‌ام ببینم، متوجه می‌شوم که فیلم کمی تغییر می‌کند. روز بعد، وقتی می‌خواهم فیلمبرداری کنم، درباره چیزهایی که دیده‌ام فکر می‌کنم، نه به چیزی که دارم می‌سازم؛ از این رو ترجیح می‌دهم خودم را از آن جدا کنم.

جیمز بریجز: بخت با من یار بوده است. من همیشه با تدوین کننده‌ای به نام والتر تامسون کار می‌کنم... او اولین فیلم رنوار را در امریکا تدوین کرد. برای جان فورد هم کار کرد وقتی ویلی قدم زنان به خانه می‌آید و آقای لینکلن جوان. او تدوین کننده فوق العاده و معرکه‌ای است. من همیشه با او کار می‌کنم. در قرارداد ما آمده‌ای هست که روز ششم یا هفتم باید يك اتاق نمایش به من بدهند. هیچکس هم حق ورود به آنجا را ندارد جز خودم و تدوین کننده. و به تدریج که پیش می‌رویم فیلم را هم تدوین می‌کنیم. او همیشه يك هفته از من عقبتر است، بنابراین در پایان هفته دوم وقتی که فیلمبرداری تمام می‌شود، من نخستین برش را می‌بینم. به تدریج که پیش می‌رویم فیلم را صیقل هم می‌دهیم، از این رو کار خیلی سریع می‌شود.

هال اشبی: در فیلم هارولد و ماد تدوین کننده داشتم، ولی سرانجام خودم فیلم را تدوین کردم — کاری که می‌خواهم از آن کنار بکشم، چون خودم تدوین کننده بوده‌ام و آن را دوست ندارم. اما می‌گذارم تدوین کننده‌ها کارشان را انجام بدهند و اولین برش را بزنند. چون من خودم تدوین کننده بوده‌ام، کاری که انجام می‌دهم این است که آنها را آزاد می‌گذارم مثل خودم که تدوین می‌کردم کار کنند، و این به دلیل آن بود که خودم لذت می‌بردم. همیشه به دنبال این بودم. با کسی کار می‌کردم که این لذت را درک کند، و

این بهترین احساسی است که می‌توانید پیدا کنید. چون اگر بگذارید فیلم شما را به هیجان بیاورد، و از این کار لذت ببرید، پس از آن راضی هستید — مگر اینکه کس به خصوصی داشته باشید که فلان و بهمان باشد. معمولاً کسی که آنقدر پول داشته باشد آنقدر فیلم نمی‌گیرد. ممکن است کسی بگوید، «من فیلم را این طور، آن طور و فلان طور می‌بینم» — در این صورت این تنها فیلمی است که به این ترتیب کار خواهید کرد. من شخصاً خودم چنین تجربه‌ای با این افراد نداشته‌ام، و حقیقتاً می‌خواهم که به این افراد آزادی بدهم.

البته بسیار سخت است کسی را پیدا کنید که اهمیت بدهد. اکثر آنها می‌گویند، «خب تو فیلمبرداری کرده‌ای، پس بهتر است در فیلم گنجانده شود.» بنابراین بار اول دو ساعت و نیم در آنجا می‌نشینی و به نظر می‌آید که در هر صحنه چیزی درست از آب درمی‌آید، ولی پیش از راه افتادن یا پیش از حد طولانی است یا پیش از آنکه تو کاری را که می‌خواهی با آن صحنه انجام بدهی جا بیفتد، تمام شده.

چند هشدار عمومی

رومن پولانسکی: دو دلیل برای تدوین فیلم وجود دارد. یکی این که به دلایل فنی نمی‌توانید پیشتر بروید، و دیگر اینکه به نمای دیگری احتیاج دارید. به عنوان مثال مردی را نشان می‌دهم که اینجا نشسته و در حال صحبت با این آدمهاست. بنابراین، من این آدمها را می‌بینم، او را می‌بینم، و ناگهان، بدون مقدمه او حرفی می‌زند، من برمی‌گردم به او نگاه می‌کنم، یا لیوان آبی را به کسی می‌دهد، این است که باید قطع کنم. چرخش افقی دوربین در اینجا بی‌معنی است، چون بر مبنای هیچگونه الگوی شناخته شده بدن انسان نیست، چون وقتی من از اینجا به شما نگاه می‌کنم، متوجه نیستم چه اتفاقی می‌افتد. درست مثل قطع در فیلم است. چشمهای من وقتی به این طرف می‌چرخند، چند لحظه ارتباطشان قطع می‌شود. برای جایگزین کردن این عمل احتیاج به برش دارید.

اما در عین حال، وقتی يك نمای عمومی می‌گیرید می‌بینید می‌توانید کارهای بیشتری بکنید. بازیگری هم برای هنرپیشه‌ها آسانتر است، چون گاهی فرصت می‌یابند بخش مهمی از صحنه را اجرا کنند. در عین حال به طور کلی مسئله خودخواهی کارگردان هم مطرح است. هر کارگردانی می‌خواهد نشان بدهد که از

عهده برمی آید. من این مرحله را پشت سر گذاشته‌ام؛ اما من چه می‌کنم، گاهی نمایی عمومی با طبیعتی بسیار پیچیده می‌گیرم و بعد نمای عمومی تری که درست برعکس اولی است، و بعد آنها را با هم برش می‌زنم. این مرحله دیگری است. می‌دانم که از عهده برمی‌آیم، بنابراین طولانی فیلم برمی‌دارم که به هنگام برش زدن، به خاطر تدوین، پشیمان نشوم.

یان گادار: وقتی فیلمی می‌سازید از هر دوره استفاده کنید. آنگاه می‌توانید تصمیم بگیرید که کدام یکی روی موویولا بهتر است. واقعیتی است. این زیباترین جنبه فیلمسازی است. همیشه نوعی مبارزه است. هیچ چیز مطمئنی وجود ندارد؛ همیشه نوعی شگفتی به چشم می‌خورد. باید عامل شگفتی را برای قسمتهای بعدی کار آماده کنید. مثلاً من به کارگردانهایی که در نهایت اقتصاد کاری کنند و یک خط بیشتر از آنچه لازم است نمی‌گیرند، اعتقاد ندارم. شاید یک نابغه بتواند از عهده برآید. ولی به عقیده من کاملاً فنی است. شما باید مجالی هم برای بازی بعدی بگذارید، که زمان بعدی است، و این یعنی تدوین.

کارل رینر: شایعاتی هست که می‌گویند نمی‌شود هنرپیشه بد را عالی از آب درآورد. شما می‌توانید هنرپیشه خوب را بهتر بکنید کما اینکه می‌توانید هنرپیشه ای عالی را بد از آب درآورید. منظور من این است که شما قدرت آن را دارید که کمک کنید یا صدمه بزنید. هنرپیشه شما در لحظه ای که با شما کار می‌کند ممکن است کار متفاوتی کرده باشد. اما شاید شما خوشتان نیاید. ممکن است بگویید، «خدای من، از این خوشم نمی‌آید. اصلاً جور نیست. زیادی است.» بنابراین آن را قطع می‌کنید و از قسمتی استفاده می‌کنید که حقیقتاً بازی کرده است. به این ترتیب به هنرپیشه هم کمک می‌کنید. همچنین تقصیر شماست که به او اجازه دادید از اول آن اشتباه را بکند. مدتی طول کشید تا این نکته را آموختم. هرچه کمتر دخالت کنید بهتر است. واکنش کمتر بهتر است. بگذارید تماشاچیان جای آن را پر کنند.

یان گادار: این که چیزی اینجا درست است و آنجا نه، احساس شماست. گاهی ممکن است در خانه پشت میزتان بنشینید و ساعتها درباره اش فکر کنید و هرگز درست از آب درنیاید. باید از تخیلتان استفاده کنید. من به این نتیجه رسیده‌ام که همیشه یک تکه بهتر

از آب درمی آید. مثلاً در صحنهٔ شام در فیلم *مغازه ای در خیابان اصلی*: هرگز آن را با نماهای زیبایی قاب شده تدوین نمی کردم. يك دور بین پشت اینجا گذاشتم، یکی آنجا تا شما بتوانید میز شام را ببینید، و دور بین سوم را آنجا در طرف دیگر. اگر می دانستم همه چیز اتفاق می افتد، دیگر از نمای لایبی استفاده نمی کردم. هر وقت در صحنه ای برشی زده ام یا نمای لایبی اضافه کرده ام چون فکر کردم لازم دارد، درست از آب در نیامده.

یری وایس: آسانترین کار در دنیا این است که قیچی را به دست بگیري و فیلم را تکه تکه کنی و به هم بچسبانی. اگر فیلم احمقانه ای داری، لطفاً آخر فیلم را بیاور وسط آن، بخشی از اول آن را به آخر اضافه کن و از آن چیزی بساز که هیچکس سر در نیاورد. روی صحنه بیاور، عالی می شود. کاملاً جدی می گویم.

برایان دوپالما: همان نظر کامل هیچکاک است. داستانی را با تکه های کوچکی از فیلم بیان می کنی، و هر تکه کوچک فیلم مهم است. مثل نماهای متحرك (تعقیب کننده) طراحی شده بر تولوجی نیست که به دنبال نمای متحرك بعدی می آید، چون بر تولوجی از برش زدن فیلم خوشش نمی آید. چون وقتی فیلم به دست تدوین کننده می رسد، آن را برش می زنند و مثل فیلمهای دیگر از آب درمی آورد. او می خواهد به کل فیلم حرکتی تغزلی ببخشد، اما شما هم می توانید همانطور فیلمبرداری کنید. این هم برداشتی از فیلمسازی است، اما من می کوشم درکی بصری به دست آورم.

پیش از آنکه کارگردان بشوم، تدوین کننده بسیار خوبی بودم. در حقیقت احتمالاً در اوایل کار تدوینم به مراتب بهتر از کارگردانیم بود، در نتیجه دقیقاً می دانم تکه های فیلم باید چگونه کنار هم قرار بگیرند.

بری میلر آداتو: ضرر باهنگ تدوین فیلم هرگز نباید تحت الشعاع این امر قرار بگیرد که می خواهید موادتان را فشرده کنید. اگر وقتی برای انجامش ندارید، آن را ببندازید دور.

برناردو برتولوجی: من در حین کار ترکیب نمی کنم. پس از پایان فیلمبرداری تدوین می کنم.

فدریکو فللینی: برای تدوین يك فیلم داستانی دوسه روز بیشتر وقت لازم نیست. مسئله این است که چگونه کارتان را سازمان بدهید. منظورم کارتان نیست، بلکه ذهنتان را سازمان بدهید، متوجه هستید؟ کار تمام است. اگر زیاد فیلمبرداری کنید، بعدش، اینهمه ماده خام دارید و باید بنشینید و تأمل کنید.

هل مازورسکی: من در حین فیلمبرداری داستان را تغییر نمی دهم. گاهی به هنگام تدوین این کار را می کنم. در هر فیلمی که چنین کرده ام، بین سی تا چهل دقیقه فیلم را درآورده ام.

باربارا لودن: صحنه هایی بوده است که وقتی آن را فیلمبرداری می کردیم، فکر کردیم خوبست، در برداشتهای روزانه هم خوب بوده اند، و به عنوان صحنه هم پذیرفتنی بوده اند. اما در کل فیلم، جانی افتاده است، به عنوان يك صحنه زیاد مشخص می شده است و آنجاست که تلگراف معروف را دریافت می کنی که، «بسیار خوب بچه ها، حالا می خواهیم يك صحنه خوب را به شما نشان بدهیم.» و می دانید این احساس را در بسیاری از فیلمها حس می کنی که انگار می گویند، «حاضر، آماده، چون حالا می خواهیم يك صحنه واقعا خوب نشان بدهیم.»

برخی روشها و نمونه ها

پیتر جیمز: در مورد بعضی ضرباهنگها نکته خاصی وجود دارد. می خواهی نوعی تنش به وجود آوری، و گاهی این کار را با حرکت دادن [دوربین] بهتر انجام می دهی تا برش زدن. در عین حال لحظه هایی هم وجود دارد، که می توانی با يك رشته برش در فیلم، آن حالت عصبی، آن خاصیت سرگشتگی را به دست آوری، که برای کاری که انجام می دهی بسیار مهم است. و بنابراین بدترین چیز در دنیا این است که نمای اصلی تو که در آن آدمها صحبت می کنند بیش از حد طولانی باشد.

برناردو برتولوچی: من معتقدم که باید با نمای اصلی شروع کنم و با همان جای پایم را سفت کنم و تصمیم بگیرم که نمای اصلی کجا درست عمل نمی کند، نه برعکس.

وینسنت شرمین: ارول فلین کلکی خاص خودش داشت. او هرگز در آنچه که من «صحنه اصلی» می‌نامم از خودش زیاد مایه نمی‌گذاشت. همیشه نیرویش را حفظ می‌کرد و صحنه را یکنواخت بازی می‌کرد. هرگز در صحنه‌های اصلی و نماهای عمومی حق مطلب را ادا نمی‌کرد. ولی وقتی نمای درشت می‌گرفتم آنوقت بازی می‌کرد. باعث تأسف بود. اغلب در مواردی که دلم نمی‌خواست و ادارم می‌کرد نمای درشت بگیرم. فکر نمی‌کنم صدمه زیادی به ما زد. ولی خب از آن نوع اتفاقاتی بود که رخ می‌داد.

ویلیام فریدکین: وقتی که صحنه تعقیب را در فیلم رابطه فرانسوی تدوین می‌کردم، در حین کار آهنگ «زن جادوی سیاه» سانتانا را گوش می‌دادم. تمام آن صحنه تعقیب را با نوای این موسیقی تدوین کردم. برای خود این صحنه در فیلم اصلاً از موسیقی استفاده نکردم. تنها با ضرب آن آهنگ آن را برش زدم. نوای روان و ممتد زخمه‌های گیتار است و بدیهه پردازی و صحنه با این ضرب آهنگ به خوبی پیش می‌رود، بعد قسمت تندی دارد و سپس آهسته می‌شود. البته من به هنگام فیلمبرداری این صحنه تعقیب، نوای «زن جادوی سیاه» را در ذهن داشتم. و تدوین نهایی آن عملاً ترکیبی از تعدادی نماهای همان صحنه تعقیب بود.

جک نیکلسون: در فیلم گفت، بران، نقشه داشتم که از زوایای گوناگون فیلمبرداری کنم. طبق برنامه من قرار بود فیلم کاملاً تدوین شده باشد. در حقیقت این پایان دوره‌ای از طرز تفکر من درباره تدوین بود، که در حین نوشتن فیلمنامه به آن رسیده بودم. فیلمنامه‌ای که قبل از فیلم سفر برای خودم نوشتم، و دو فیلم و سترن با مانتی هلمن که فیلمنامه یکی از آنها را من نوشته بودم، اولین فیلمهای تجارتي و نمایشی اخیر در امریکا بودند که روش تدوین برق آسا یا «ناخودآگاهانه» داشته‌اند. از آن پس از دیدن فیلمهایی که مشکلات نمایشی و موضوعی را به سادگی با نشان دادن چیزی که به آن می‌گویند دید ذهنی، که نیست، یا یادآوری گذشته یا هر چه دلتان می‌خواهد اسمش را بگذارید، حل می‌کنند خسته شده‌ام. البته می‌دانم که اشتباهی سرعت در فیلمها از طرف تماشاچیان افزایش یافته و من می‌خواستم که روش تدوینی را بدون استفاده از وسیله سطوح زمانی چندگانه یا برش آگاهی - درونی اعمال کنم.

در حقیقت این امر از آنجا ناشی می‌شود که من به ساخت داستان وفادار می‌مانم که کمابیش اخلاقی است: شخصیت‌های گوناگون و داستانهای موازی متعدد در جریان

بود، و همین کمابیش روش تدوین سریعی را ایجاب می کرد.

آلفرد هیچکاک: برای صحنه قتل زیر دوش فیلم روح هفتاد و هشت مرتبه جای دوربین را عوض کردم و این صحنه روی پرده فقط چهل و پنج ثانیه انجامید. اول از همه، خانم هنرپیشه از نشان دادن بدن لختش ابا داشت، این بود که مجبور شدم از يك بدل لخت استفاده کنم. تماماً از تکه های كوچك فیلم ساخته شده بود، چون چاقو هرگز بدن زن را لمس نمی کند. فقط يك چیز تخیلی بود. ما قبلاً از داستان مصور استفاده کرده بودیم، و در تدوین آن را فشرده کردیم و بر سرعتش افزودیم. بحثی ندارد، برای نشان دادن هر گونه خشونت روی پرده سینما، این بهترین روش است.

بگذارید ببینم آیا می توانم مقایسه ای برای شما بکنم. اگر در مزرعه ای ایستاده باشید و قطاری را در نیم کیلومتری ببینید که حرکت می کند، تماشايش می کنید و آن قطار از جلو شما رد می شود. حالا به سه متری قطار بروید و در حالی که به سرعت رد می شود به آن نگاه کنید؛ اکنون به تفاوت تأثیرش بیندیشید. در فیلم هم شما همین کار را می کنید، تماشاچی را نزدیک صحنه می برید، و تدوین حقه های گوناگون تماشاچی را درگیر می کند. هدف این است. بسیار مؤثرتر است تا اینکه شما عقب بنشینید و تماشا کنید. فرض کنید در يك مسابقه مشت زنی هستید و در ردیف هشتم یا دهم از محل مسابقه نشسته اید: طبیعی است تأثیری که بر شما می گذارد بسیار متفاوت تر از آن است که در ردیف اول بنشینید و از زیر طنابها به مسابقه نگاه کنید. در این حالت وقتی دو مشت زن یکدیگر را می کوبند، حتی عرقشان به صورت شما می پاشد.

در فیلم روح وقتی آن شخص وارد می شود و شروع می کند به چاقو زدن، شما هم آنجا هستید. بله، بدون تردید آنجا هستید. نکته در فاصله آن دو نفر است. به همین دلیل است که فکر می کنم کتک کاریهای داخل بار در فیلمهای وسترن برای من بسیار خسته کننده است، چون یکی دیگری را می زند، میز می افند و او هم به پشت باری می افتد. اگر از چند نمای درشت اینجا و آنجا استفاده می کردند، هیجانش بیشتر می شد، تا اینکه از دور به آن نگاه شود. اما ببینید، آنها اشتباه می کنند، فکر می کنند دیدن این صحنه از فاصله دورتر حال و هوایی واقعی به آن می بخشد ولی در واقع اشتباه می کنند.

جورج کیوکر: هیچکاک استاد مسلم است. يك استاد واقعی. می توانید تجزیه و تحلیلش کنید، ولی برای کار کردن به روش او باید به هیچکاک تبدیل شوید. من معتقدم باید

کارهای او را بررسی کرد. ولی تا واقعاً ندانید می خواهید چه کنید، نباید از... حقه استفاده کنید. من اغلب فیلم می بینم و بعضی صحنه ها روی من تأثیر می گذارند. همه ما به این نحو تحت تأثیر قرار می گیریم. حرکتهایی را می بینم که هیچکاک انجام داده و دیگران هم کرده اند. ولی به کارگردان جوان توصیه می کنم، «هرگز این کار را نکنید. حرکتهای خودتان را بیافرینید.»

تاحدی، من کار تدوین را پیش از فیلمبرداری برنامه ریزی می کنم، ولی همیشه از اتفاقی که می افتد شگفت زده می شوم.

مثلاً فیلمی که جورج استیونس ساخت — این آدم را باید زیر نظر داشت. او کارگردانی بسیار خوب و تدوین کننده ای فوق العاده است. او حرف دهانش را می فهمد. در فیلم مکانی در آفتاب چیز مسحور کننده ای وجود دارد. صحنه ای بود و در پسزمینه صحنه تلفنی به دیوار بود. دری هم جلو صحنه قرار داشت. پسرک وارد شد و رفت به طرف تلفن. با دختری صحبت کرد، آمد بیرون، درست در لحظه ای که خارج می شد، تلفن زنگ زد. برگشت و با دختر دیگری حرف زد. همه با همان يك دوربین گرفته شده بود. من تماشاچی، پیش خودم فکری می کردم.

اگر بتوانید تخیل تماشاچی را به کار بیندازید بسیار خوب است. مسحور کننده است. در آن صحنه اگر مثلاً قطع می شد و نمای درشتی از پسرک می آمد، همان تأثیر را نمی داشت. اما در مورد برنامه ریزی از قبل، آدم معمولاً با شگفتیهایی روبرو می شود. در مورد تجربه خودم، مثلاً در فیلم بانوی زیبای من، صحنه ای بود که رکس هریسون خیلی خسته و عصبانی است. ساعت سه صبح است، و ادری هیپورن جمله را صحیح ادا نمی کند. در فیلمنامه صحنه بسیار زیبایی است که هریسون سخنرانی هیجان انگیزی درباره زبان انگلیسی می کند. مطمئن نیست که دخترک منظور او را فهمیده یا نه. او تقریباً نیمرخ در پیشزمینه نشسته است و همه دچار سردردند. رکس هریسون در عقب صحنه نشسته است. پایداری می کند. سخنرانی را می کند، و سر جایش بر می گردد. دخترک هنوز با نیمرخ در پیشزمینه است و او در عقب. می گوید، «خب، حالا، یکبار دیگر.»

آنوقت ادری هیپورن با تلفظ صحیح می گوید، «باران، در اسپانیا...» این صحنه را سردستی برایم سرهم کرده بودند، و این قسمت آخر را به روی ادری هیپورن که جمله را صحیح ادا می کند قطع کرده بودند. گفتم، «غلط است.» کاری که باید می کردند این بود که مفهوم صحنه را در نمایی عمومی تر بیان کنند. باید پر و فسور

را در حال گوش کردن به جمله صحیح نشان می دادند. هپبورن متوجه نیست چکار کرده. ویر و فسور می گوید، «دوباره». اود دوباره جمله را صحیح بیان می کند. تازه آنگاه متوجه می شود که صحیح ادا کرده.

بدیهی است که من تدوین آنها را به کار نبردم. فکر کردم وقتی که او جمله صحیح را بیان می کند، نباید دوربین روی او باشد. بهتر این بود که او را در پیشزمینه داشته باشیم و نمای واکنشی را از هاریسون و ویلفرید هاید-وایت بگیریم. اینها چیزهایی هستند که نمی شود از پیش برنامه ریزی کرد.

آبراهام پولونسکی: در فیلم ویلی بوی، يك صحنه سیلاب غیرمنتظره داشتم. آن را فیلمبرداری کردیم. فوق العاده شد. می خواهم بگویم روی پرده هیچ صحنه ای مؤثرتر از آن وجود ندارد. صحنه را در محلی که در فیلم باید باشد برش زدیم. فکر می کردم درست هم برش زدیم. اما الگوی فرار را که به شکل فوگ* بود قطع می کرد. ضرباهنگ آن را قطع می کرد. صحنه سیلاب غیرمنتظره مثل وصله ناجوری بیرون می زد، وصله ای که بسیار هم مشخص بود. در نتیجه آن را حذف کردم. البته بگویم که در استودیو همه خیلی دلخور شدند. به این می گویند «ارزش تهیه».

رابرت آلتمن: در حقیقت من برای تدوین فیلم آن را به جمعیت های کوچک و محدود، کسانی که دست اندر کار تهیه اش بوده اند، نشان می دهم. به تدریج وقتی به آن چیزی که می خواهم نزدیکتر می شود، آن را بسط می دهم. تنها راهنمایی هم که استفاده می کنم این است که اگر همراه تماشاچیان هستم که از فیلم متنفرند، فیلم به نظر نمی آید. به این نتیجه رسیده ام که اگر در نقطه ای به دلیل چیزی روی پرده خجالت زده بشوم، می دانم که باید حذفش کنم. خودم باید به دفعات فیلم را ببینم، چون دوست دارم. فکر می کنم عالی است، با وجود این می دانم که در مورد بسیاری از مطالب در اشتباهم. البته دلیل علاقه من به فیلم با دلیل فرد دیگری که برای اولین بار آن را می بیند متفاوت است.

* fugue ترکیبی در موسیقی که در آن اصل اساسی کمتر یوان تقلید چند صوت است. تم متوالیاً در هر صدا بیان می شود و گاه به گاه در سراسر آهنگ از نو پدید می آید - م.

ویلیام فریدکین: برای جن گیر در عراق از افرادی که به خودشان خنجر می زدند و چاقو به گلویشان می گذاشتند فیلمهایی گرفتم، با نماهای درشت. از تمام جهات زندگی عراقیها فیلم گرفتم، تمام را آوردم در اتاق تدوین و گفتم، «نمی توانم در فیلم از اینها استفاده کنم. اگر این فیلم تبدیل به فیلم مستندی درباره عراق بشود، داستانم به هم می ریزد.» ولی بی نهایت وسوسه انگیز بود. منظورم این است که در زندگی یکبار چنین فرصتی دست می دهد. هیچ فرد غربی تاکنون پایش را به آنجا نگذاشته و از این مناظر برای يك فیلم داستانی بلند فیلمبرداری نکرده بود. می توانم يك فیلم مستند از آن بسازم، منظورم از فیلمهایی است که آنجا گرفتیم، ولی فقط سه چهار نما در فیلم از این صحنه ها هست، که نمی بایستی باشد، ولی نتوانستم آنها را درآورم، از بس که زیبا هستند. واقعاً زیبا هستند.

نمایی از فون سیدوهست که در امتداد بازاری قدم می زند، بازار کفاشهاست و آنها فقط از نور طبیعی استفاده می کنند. هیچ نور دیگری وجود ندارد. فقط نور طبیعی. نور آفتاب از سوراخهای میان سقف می تابد و هیچ ربطی به فیلم ندارد، ولی فقط زیباست. می دانید، این را از فیلم درآوردم. بریدمش. کشیدمش بیرون. و صحنه خیلی بهتر شد، سریعتر شد. شب که به رختخواب رفتم، خوابم نبرد، بلند شدم و به تدوین کننده فیلم تلفن زدم. گفتم، «نماها را برگردان سر جایشان.»

گفت، «چرا؟ صحنه را خراب می کنند.»

گفتم، «برای اینکه زیبا هستند. فوق العاده هستند. منظورم این است که — خدای من، اگر بقیه نماهای فیلم را باور کنند، اینها را هم قبول خواهند کرد.» بنابراین نماها را دوباره برگرداندم.

هیچ معنی ندارد. به شما قول می دهم، اصلاً به فیلم تعلق ندارد. فقط — من عاشقش هستم، همین. صدایش قشنگ است. همه این آدمهایی که نشسته اند و کفش می دوزند، تمام این ضر باهنگی که وجود دارد. این صحنه لحظه مورد علاقه من در فیلم است اصلاً به فیلم ربطی ندارد.

استفاده از صدا

شرلی کلارك: اگر دو برش دارید که با هم جور نیستند، اجازه بدهید صدا آنها را به هم وصل کند، این کار چشم را گول می زند و به نظر می آید که به هم می خورند. یکی از

روشهای احساس وحدت بخشیدن به بسیاری تصویرهای نامتجانس، داشتن صدای بسیار مؤثر است. این یکی از بهترین راههای استفاده از موسیقی در فیلم است. به عبارت دیگر استفاده از موسیقی برای ایجاد نوعی وحدت در رابطه نماها و نه تنها برای به وجود آوردن محتوایی عاطفی.

جان شله زینگر: پیش از شروع کاریا در حین ساختن فیلم دقیقاً می دانم می خواهم از چه نوع صدایی استفاده کنم. در مورد فیلم کاوبوی نیمه شب، از ترانه «همه حرف می زنند» استفاده کردیم، و من پیش از آنکه کمترین تدوینی در فیلم صورت گرفته باشد به تدوین کننده ام گفتم که، «از این موسیقی اینجا، اینجا و اینجا استفاده کن.» اگر هم همیشه در همان صحنه به خصوص استفاده نکردیم ولی می دانستیم حدوداً کجا باید مورد استفاده قرار بگیرد.

مثلاً به خاطر دارم در پایان روز ملخ از موسیقی پندرکی زیاد استفاده کردم، آن قطعه را شنیدم و در اوایل کار تدوین آن را روی فیلم گذاشتم. استفاده از آن واقعاً دیوانه کننده بود.

اینکه بتوانید از چیزهای گوناگون استفاده کنید، به علاقه و معلومات شما از موسیقی بستگی دارد چون وقتی به يك آهنگساز برمی خورید، به کارگردانی سفت و سختی احتیاج دارد. اگر آهنگساز حرفه ای و کارآمد باشد، مثل تمام آهنگسازهایی که با آنها کار کرده ام، از کارگردانی قوی خوششان می آید، به خصوص اگر از موسیقی هم چیزی سر تان بشود.

وقتی سر جلسه حاضر می شویم، من توقع بسیار زیاد است، گرچه آهنگسازی نمی دانم، ولی می دانم تنها کجا زیادی است یا کجا باید نوع صدا تغییر کند یا کجا به سازبادی احتیاج است یا کجا به سازهای سیمی احتیاجی نیست یا بیشتر به سازهای سیمی احتیاج است یا مثلاً به ویلن تنها نیاز است و غیره. به نظر من مسئله لایه لایه فیلم با هم است، لایه لایه های تجربه و بیانگرایی های گوناگون در حین ساختن آن.

رابرت آلدریج: من معتقدم، کارگردان باید فیلم را بسازد. و به عقیده من آهنگساز و کارگردان در امتداد هم جای دارند. فکر نمی کنم موسیقی فیلم باید با فیلم تفاوت داشته، از آن بهتر، یا نسبت به آن بیگانه باشد. در نتیجه این، گاهی فیلمی می سازید که بد است و موسیقی هم بد از آب درمی آید. گهگاه در يك فیلم خوب، موسیقی بد است.

آن دیگر تقصیر شماست. گناه آهنگساز نیست. می دانم که تعقیب و صحنه های دیگر باید توام با موسیقی باشد. شما هم می دانید که در يك فیلم عاشقانه باید يك نوای عاشقانه وجود داشته باشد، اما کجا و چگونه؟

من با برنامه ریزی قبلی محل موسیقی را تعیین نمی کنم. پس از برش اول، با آهنگساز فیلم را می بینم. معتقدم در برخی انواع فیلم، از نوع دکترژیواگو، تکرار نوای اصلی مؤثر است. به این نتیجه رسیده ام که اگر به فرض حوصله شخص مرا سر ببرد، حوصله گروه عظیمی بیننده را سر نمی برد.

مایکل وینر: موسیقی در فیلم خطر بزرگی است، چون تنها بخش فیلم است که تا پایان کار نمی توانید به آن گوش بدهید. منظورم این است که بازی هنرپیشه را می توانید قبلاً ببینید. در مورد آهنگساز، ممکن است کارهای او را شنیده باشید، ولی برای شما نبوده است.

تازه مخارج هنگفت ضبط آهنگ را هم دارید، و در پایان کار تنها دوراه حل دارید، یا آن را دور بیندازید — که در آن صورت حالت يك احمق را پیدا می کنید — یا با آن بسازید. در واقع محصول ندیده ای را می خرید. تنها کاری که می توانید بکنید این است که با آهنگساز و به دفعات موسیقی را گوش بدهید، مشخص کنید کجاها می خواهید توأم با آهنگ باشد و دلتان می خواهد چه باشد و طبعاً امیدوارید که آهنگساز شما را راهنمایی کند و به شما نظر بدهد و امیدوار باشید که درست از آب درآید.

من با موسیقی متن مخالف نیستم، ولی تصور نمی کنم اساسی باشد. ممکن است عامل فروش مؤثری باشد. مثلاً چه کسی می داند دکترژیواگو بدون موسیقی متن — چه می شد؟

فکر نمی کنم بتوانید امیدوار باشید که موسیقی متن فوق العاده ای به دست آورید. هر کسی در ذهنش موسیقی متن فوق العاده ای را مجسم می کند. اما همان آهنگسازی که موسیقی متن فیلم دکترژیواگو را نوشت، برای شش فیلم دیگر هم موسیقی متن تهیه کرد، و هیچکدام چیز خاصی نشدند. البته شما يك بازیگری درجه يك را نمی توانید تضمین کنید. ولی می دانید که می توانید انتظار آن را داشته باشید. نمی دانید اگر آهنگساز معروفی را استخدام کنید، می توانید موسیقی متن شاهکاری هم به دست آورید.

آبراهام پولونسکی: اگر فیلمی دارای موسیقی باشد، موسیقی را بخشی از فیلم می دانم. بنابراین، گرچه به آهنگساز نمی گویم که چه باید بکند، چون خودم آهنگساز نیستم (گو اینکه طبعاً با موسیقی آشنا هستم)، ولی می گویم موسیقی باید در کجای فیلم قرار بگیرد، و می گویم که باید چگونه هم باشد، آنگاه با او هم مثل هنرپیشه و فیلمبردار عمل می کنم، هر چند که موسیقی برای خود هنر مستقلی است. بازیگری هم هست. تدوین هم هست. عکاسی هم هست. اینها همه هنرهای مستقلی هستند، در خدمت کارگردان یا فیلمنامه. بنابراین با موسیقی هم همانگونه عمل می کنم.

بعد می گویم، آهنگساز را وادارم که به احساس من در مورد مفهوم فیلم واکنش نشان بدهد، و سپس به این امید می مانم که استعداد او، که من فاقد آن هستم، چیزی بیافریند که فکر مرا بهتر از آنچه هست جلوه بدهد. و مؤثرتر. به عبارت دیگر، در عین حال که به او می گویم چه کند، به او وابسته هم هستم. اما بیشتر از آنچه به او می گویم به او متکی هستم. و این در مورد تمام افرادی که با آنها کار می کنید حقیقت دارد، از جمله هنرپیشه هایتان.

رالف نلسون: با آهنگساز کمتر از همه کار می کنید، چون شما او را استخدام می کنید و او شش هفته وقت دارد که موسیقی فیلم را بنویسد، بار دیگر وقتی او را دوباره می بینید، منظورم این است وقتی موسیقی را برای فیلم در نظر می گیرید، مثلاً می گوید «اینجا. دلم می خواهد اینجا با موسیقی شروع شود و فلان جا تمام شود، و اینهم نوع صدایی است که ترجیح می دهم.» اما در حقیقت وقتی که او چوبدست رهبریش را بلند می کند و شصت نوازنده آغاز به نواختن می کنند است که ناگهان برای اولین بار موسیقی را می شنوید.

هوارد هاوکس: با آهنگساز بحث و گفتگوی فراوان می کنیم. با هم تکه ای را می بینیم. درباره اش کلی صحبت می کنیم، و او روی آن کار می کند. بعد، سرانجام، معتقد می شوم که چیز دندانگیری داریم. «موسیقی باید در اینجا شروع و اینجا به پایان برسد.» همیشه هم حق با ما نیست. گاهی پس از آنکه تمام کرده ایم می گوئیم، «بگذار موسیقی این قسمت را حذف کنیم.» منظورم این است که آن را به تدریج محو کنیم، یا قدری زودتر شروع کنیم، به هر حال بستگی دارد.

هال اشبی: من موسیقیدان نیستم، ولی موسیقی را به شدت حس می‌کنم. آن را با فیلم خیلی بیشتر حس می‌کنم. در حقیقت، کاری که دوست دارم بکنم این است که آهنگسازی داشته باشم که در اصل آهنگها و آوازهایش را حتی پیش از آنکه من فیلمبرداری را شروع کنم، بنویسد و ضبط کند.

فدریکو فللینی: من خیلی اسباب دردسر آهنگسازهایم می‌شدم، می‌دانید مثلاً می‌گفتم برای این فیلم خاص ما موسیقی نمی‌خواهیم، یعنی آهنگسازی لازم نیست فقط برای حال و هوای آن به موسیقی احتیاج دارم. آن وقت به بیشتر از پانصد صفحه گوش می‌دادم؛ اغراق نمی‌کنم، چون دوستی دارم که دیسکو تانک دارد؛ همه نوع موسیقی دارد، از موسیقی محلی گرفته تا موسیقی شرقی و آفریقایی. بنابراین کوهی از صفحه داشتم که باید به آنها گوش می‌دادم و از میان آن مثلاً یک نوای شرقی غیر عادی را انتخاب می‌کردم. و در اکثر موارد، فقط برای شروع و پایان فیلم آهنگ می‌ساختم [می‌دادم بسازند].

گاهی پیش از آنکه شروع کنیم، دوست دارم به نوارهای موسیقی گوش بدهم، دوست دارم در حین کار به موسیقی گوش بدهم. بنابراین کمک می‌کند. چون بخش دیگری از جسم فیلم است که در استودیو می‌آورید، و با آن آشنا می‌شوید. موسیقی کمک بزرگی است، چون همیشه شما را در بعد عجیبی قرار می‌دهد که تخیلاتتان در آن تحریک می‌شود. گاهی به مجرد آنکه فیلمی را تمام کردم، آن را به نینوروتا نشان می‌دهم و با جدیت روی آن کار می‌کنیم، دقیقاً به اومی گویم چه می‌خواهم، چه دوست دارم، و با یک پیانو و موویولا شروع می‌کنیم و آهنگ را می‌سازیم.

ویلیام فریدکین: من قادر نیستم حتی یک نت موسیقی را بخوانم. در عین حال، به قول لالو شیفَرین، آموزنده تفتنی آن هستم. ولی من عاشق موسیقی ام. همه نوع موسیقی - به همه چیز گوش می‌دهم. موسیقی حالم را جا می‌آورد و بسیار بر من اثر می‌گذارد. به هنگام کار، موسیقی همانقدر بر من تأثیر می‌گذارد که هر چیز دیگر، مثل آن قسمت سانتانا، همان ترانه «زن جادوی سیاه» در فیلم رابطه فرانسوی. تمام آن تعقیب فیلم رابطه فرانسوی، تحت تأثیر آن قطعه موسیقی بود. ولی من حتی نمی‌توانم یک نت موسیقی را بخوانم.

جورج کیوکر: معمول است که آهنگساز را بعد خبر می‌کنند. من همیشه احساس کرده‌ام که بهترین فیلم، فیلمی است که آهنگساز هم همزمان با نویسنده و کارگردان کار کند. ولی تجربه من این است که آهنگساز تقریباً زمانی که فیلم کمابیش تمام شده می‌آید. در چنین حالتی او باید خودش را جا بیندازد. باید الگوش را جا بدهد. گاهی درست از آب درمی‌آید و گاهی هم نه. در مورد من بهتر است که پیشتر بدانم موسیقی چگونه است.

ماکس اشتاینر روح فیلم زنان کوچک را درک کرد. نجات آن را دریافت، در نتیجه موسیقی اش چیز مزخرفی از آب درنیامد. در آن زمان رسم بر این بود که يك پيش درآمد عظیم بالا بان و کاتس بسازند و موضوع را احساساتی بکنند. او این کار را نکرد. من معتقدم که کل قضیه کاملاً معقول از آب درآمد.

ژاک دمی: می‌دانید مشکل بزرگ در هنگام ساختن فیلم شربورگ چه بود؟ مجسم کنید که من با میشل لوگران مشغول کاریم، و من به او می‌گویم که دخترک به اتاق خوابش می‌رود. او در اتاق ناهارخوری است و دارد به اتاق خوابش می‌رود، مادرش هم دنبالش می‌رود. ما باید تصمیم می‌گرفتیم که یا دوسه تا نت موسیقی این فاصله را پر کنیم. تمام فیلم شربورگ را در مکانهای طبیعی فیلمبرداری کردیم. آنقدر فقیر بودیم که امکان ساختن دکور و صحنه نداشتیم. باید اتاق خوابی پیدا می‌کردم که فقط به اندازه دوسه تا نت موسیقی از اتاق ناهارخوری فاصله می‌داشت. موقعیت بسیار مضحکی بود. میز ناهارخوری را جابه‌جا کردیم. ولی راه اتاق خواب را می‌گرفت، و دخترک مجبور می‌شد بدود تا به اتاق خواب برسد. یا موسیقی بیش از حد کوتاه بود یا بیش از حد بلند که او مجبور می‌شد این وسط کاری انجام بدهد.

فیلم فوق‌العاده‌ای بود. همه در حال آواز خواندن بودند. اغلب وقتی صحبت از موسیقی می‌کنید، واژه‌ای نمی‌یابید که کاملاً فکر شما را بیان کند. بسیار مشکل است.

تدوین کارگردان

ریچارد آتن بارو: ممکن است با موویولا بتوانید روش بازیگری را تغییر دهید یا دیگرگون کنید — در مواردی حتی، چیزی را به کلی تغییر دهید — چنانچه صحنه‌ها را صادقانه و صحیح نمایش دهید، در آن فیلم به عنوان يك صحنه واکنشهای صادقانه‌ای میان

هنر پیشه‌ای نسبت به هنر پیشه دیگر خواهید یافت، که با داوری شما می‌تواند صحیح و حقیقی باشد. به عبارت دیگر، اگر من از شما سئوالی بکنم و شما جوابی داشته باشید، با در نظر گرفتن تمام عوامل دیگری که پیش از جواب شما در آن لحظه به ذهن شما هجوم می‌آورند، پیش از آنکه جواب مرا بدهید به نحوی خاص درنگ می‌کنید.

اگر در اتاق تدوین تصمیم بگیریم که می‌خواهیم این صحنه را سریع کنیم یا سرعت صحنه را تغییر بدهیم، چه می‌کنیم؟ آن را به روی جواب شما قطع می‌کنیم، چون در این صورت نمی‌توانیم این عمل را با دونا، همانگونه که بازی شده و از ابتدا قصد ما بوده نشان بدهیم. ما نما را روی جواب شما قطع می‌کنیم، یعنی در حقیقت مرحله درنگ شما را برای جواب دادن حذف می‌کنیم و جواب در حقیقت زودتر داده می‌شود.

شما واکنش آن مرد را نسبت به سئوال تغییر می‌دهید و در اغلب موارد نوعی حالت غیر واقعی و ناموجه به آن می‌بخشید چون روند درنگ و تفکر را که در حالت عادی وجود داشت، رد کرده اید. بنابراین، من این قضیه تدوین کردن و سهمی از روند تدوین داشتن و مصمم بودن در تدوین را نمی‌پسندم. بنده میل ندارم که دو سال یا دو سال و نیم کار کنم و دست آخر بگویم، «خب دوستان بفرمایید. حالا نوبت شماست. هر طور دلتان می‌خواهد آن را به هم بچسبانید.»

اینکه تدوین می‌تواند بر قالب کلی و بازده فیلمی تأثیر بگذارد خود دلیل این واقعیت است که اتحادیه کارگردانان امریکا این امتیاز مهم را برای کارگردان قایل شده که حق «یکبار برش» فیلم را داشته باشد.

وینسنت شرمین: من معتقدم که حق اولین تدوین* (برش) باید با کارگردان باشد. به نظر من این ضعف اتحادیه ماست که این قانون را کاملاً رعایت نمی‌کنند. نه تنها کارگردان باید اولین تدوین را بکند، بلکه به عقیده من، باید فیلم را پس از تدوین اول به گروهی بیننده هم نشان بدهد. در آن صورت اگر تماشاچیان تأیید نکردند، که تقریباً غیر ممکن است، در آن صورت تهیه کننده مسئولیت را بر عهده بگیرد. ولی اینکه می‌گویند

* منظور از اولین تدوین (برش) سرهم کردن نمونه کامل فیلم برای نخستین بار است. اتحادیه کارگردانان امریکا از مدتها پیش تأکید داشته است که حق اولین تدوین برای کارگردان اجباری باشد. تا سندی از شکل دلخواهش را برای محصول نهایی به دست دهد. نویسنده

کارگردان بیش از حد به فیلم نزدیک است یا نسبت به آن دورنمایی ندارد — شاید در مواردی درست باشد. اما من همچنان معتقدم که کارگردان باید حق تدوین اول را داشته باشد. همچنین باید این نمونه را به تماشاچیان هم نشان بدهد.

آرتور پن: کسب حق تدوین نهایی توسط من نتیجهٔ موفقیت من بوده است. در عین حال چیزی بود که برایش جنگیدم. یکبار در فرصتی از این قضیه صرف نظر کردم و برای همیشه پشیمان شدم. منظورم در مورد فیلم تعقیب است. از آن پس، تقریباً قانون مسلمی شده است که اگر این حق را نداشته باشم فیلم را درست نمی‌کنم. البته این بازتابی روی سایر کارگردانانی که این کار را نمی‌کنند ندارد. حرف من این است، اگر کارگردان حق تدوین نهایی را نداشته باشد پس چه کسی داشته باشد؟ اگر این پرسش را بپرسید باید پاسخش را هم بدهید. و اگر پاسخش را بدهید باید بگویید، «خب کسی که رئیس کمپانی فوکس است، یا کسی که رئیس کمپانی برادران وارنر است، یا رئیس کمپانی کلمبیا.» آنگاه باید بگویید، «خب سابقه‌اش برای این کار چیست؟» اگر من جای رئیس يك کمپانی بودم، و به کسی مأموریت ساختن فیلمی را می‌دادم، به رئیس کمپانی فوکس می‌گفتم، «حق تدوین نهایی را داری،» یا «تو حق تدوین نهایی را نداری.» اگر چنین چیزی می‌گفتم، در آن صورت باید سابقه و کارنامهٔ او را در این مورد بررسی می‌کردم که تردید ندارم، در مقایسه با سابقه و تجربهٔ من در این زمینه بسیار کمبود می‌داشت.

نمایش خصوصی فیلم

گاهی تماشاچیان اولین نمایش خصوصی فیلم هستند که بر سکنه‌هایی که به هنگام تدوین مورد توجه قرار نگرفته است، انگشت می‌گذارند.

لیو مک کاری: فیلم همسر محبوبم را تمام کردیم و تازه متوجه شدیم که پس از پنج حلقه فیلم، ماجرای فیلم افت می‌کند و در حد دو حلقه هم اصلاً خنده دار نیست. یعنی به اندازه آنچه بعد می‌آمد خنده دار نبود. به حد آن نمی‌رسید. ماجرای بود که با يك رشته اتفاقات ریز و درشت آشکار می‌شد. به هر حال، کارکنان مرخص شدند، نویسنده‌ها رفتند خانه، کارگردان هم برگشت نیویورک، من ماندم و تدوین کننده تا راه چاره‌ای

برای نجات فیلم بیابیم. این بود که یکباردیگر آنرا قاچاقی بردیم و نمایش دادیم تا ببینیم آیا حق داشتیم که فکر می کردیم باید کاری در موردش انجام بدهیم؛ آن هم درست در همان نقطه ای که افت می کرد و اصلاً خنده آور نبود؛ که داشتیم.

بعد عجیبترین فکرها به ذهن من رسید. در آغاز فیلم قاضی ای هست که بسیار خنده دار است و از فیلم خارج می شود. تصمیم گرفتم او را برگردانم. در واقع کاری که کردیم، مشکلات داستانیمان را در فیلم برای قاضی تعریف کردیم و از او خواستیم نظر بدهد. فوق العاده شد. یکی از بهترین قسمتهای فیلم از آب درآمد.

جورج سیتون: صحبت از تماشاچیان نمایش خصوصی فیلم شد، در اولین نمایش خصوصی فیلم شبی در اپرا (که به عقیده من به مراتب از فیلم روزی در مسابقه بهتر است)، آن را به لانگ بیچ بردیم، و به شرافتم قسم می خورم که در تمام طول فیلم حتی يك نفر نخندید. يك نفر — حتی یکنفر هم پوزخند نزد. ما آمدیم در سالن انتظار و گراچو [مارکس] می خواست خودش را بکشد. این تنها کاری بود که می خواست بکند. چیکو هم دنبال انواع بهانه ها می گشت. گفت، «روزنامه ها را نخواندید؟ شهردار لانگ بیچ امروز مرده.»

گراچو گفت، «ما هم همینطور.»

بعد چیکو گفت، «خب مردم قرار بود امشب عزاداری کنند و شما آوردید فیلم کمدی به آنها نشان دادید. طبیعی است که عصبانی بشوند.»

تالبرگ* گفت، «باورم نمی شود. امکان ندارد ما تا این حد اشتباه کرده باشیم. دست به فیلم نزنید؛ فردا شب آن را در سن دیه گو نمایش می دهیم.» شب بعد فیلم را به سن دیه گو بردیم. و اتفاقی که از آن پس در هر نمایش فیلم شبی در اپرا اتفاق افتاد و رخ داد این بود که تماشاچیان بسیار خندیدند. فکر می کنم فقط چیزی در حدود بیست فوت از فیلم را درآوردیم و تا امروز، هنوز کسی نمی داند تماشاچیان سینما در لانگ بیچ چرا آنطور عزا گرفته بودند.

ویلیام فریدکین: تا وقتی زنده ام فیلمی را به آزمایش دیدن تماشاچیان نخواهم گذاشت. هرگز فیلم را برای نمایش اول به جایی که یکی دگمه ای را می زند و یکی روی صحنه

ظاهر می شود نبرید. به تجربه به من ثابت شده که این کار درستی نیست. من اگر می خواستم فیلم را بطنه فرانسوی را به امتحان بیننده های نمایش خصوصی بگذارم، هنوز در کمپانی فوکس داشتند آن را تدوین می کردند.

پاد بوتیچر: وقتی فیلمی تمام می شود، کارگردان حق يك تدوین کارگردانی دارد. و کارگردانهای زیادی، به خصوص کارگردانهای جوان، از امتیاز این تدوین استفاده نمی کنند. تا وقتی بگویی، «این فیلم من است، حالا هر کاری می خواهید با آن بکنید.» هیچکس نمی تواند با شما کاری بکند.

داستان مورد علاقه من — که نمی دانم کی آن را اختراع کرده ولی دوست دارم فکر کنم خودم آن را ساخته ام، اما می دانم پیش از من وجود داشته — درباره نمایش مجلل شب اول فیلم موفق يك کارگردان جوان است. در سالن نمایش «گراثومن چینی» نمایشش می دهند، به روال همیشگی، و در سالن هم جای سوزن انداختن نیست. معرکه است. حتی او را می شناسند. برای گرفتن امضاء به طرفش هجوم می آورند، چون فعلاً دور دور اوست. بهترین فیلم سالهای اخیر را ساخته است و تا این لحظه کسی از وجودش خبری نداشته. او شروع می کند به دادن امضاء، و دونفر با کت و شلوار تیره در تاریکی ناپدید می شوند. و شما دوربین را برای يك نمای دونفری خوب حرکت می دهید، یکی از آن ها تدوین کننده است و دیگری تهیه کننده و صدایشان شنیده می شود که می گویند، «فکر می کنم بشود درستش کرد.» این حقیقت دارد. مواظب باشید.

هربرت ج. یتیس از صحنه بازی کتی جورادو در فیلم گاو بازو بانو خوشش نیامد، چون نمی توانست صدایش را بشنود. کر بود. او نمی خواست صبر کند و ببیند که رابرت استاک چه می گوید. بنابراین، آن صحنه را از فیلم حذف کرد. درست روز اولین نمایش فیلم، من این نکته را دریافتم، و متوجه شدم صحنه ای که می تواند از اوستاره ای در مملکتش بسازد از فیلم حذف شده. بنابراین، رفتم به اتاق تدوین و آن صحنه را دوباره در نسخه فیلم که برای اولین نمایش آماده شده بود وارد کردم. در پایان فیلم یتیس هم همراه با بقیه تماشاچیان کف می زد. او حتی متوجه نشده بود که آن صحنه را حذف کرده. منظورم این است که باید نسبت به این چیزها دقت داشته باشید.

فرانک کاپرا: ما فیلم افق گمشده را ساختیم و برای اولین بار آن را به گروه کوچکی از

تماشاچیان و به مدت سه ساعت، نمایش دادیم، من هم فکر می کردم بزرگترین چیزی است که تا به حال ساخته ام. دیگران هم همین عقیده را داشتند. دویلیون دلار خرج آن شده بود، نیمی از بودجه سالانه استودیو. آنها با دویلیون دیگر بیست تا فیلم می ساختند، بنابراین می توانید حدس بزنید مسئله فیلم چه بود. فیلم را برای اولین نمایش، قبل از اکران اصلی، به "سنتا باربرا" بردیم، و در پنج دقیقه اول شروع کردند به خندیدن، و بعد هره و کره ادامه پیدا کرد. بلند و بلندتر شد، ولی موضوع خنده داری در فیلم وجود نداشت.

من از سالن سینما خارج شدم. نمی دانستم چه اتفاقی افتاده است. رفتم به کافه تریای سینما تا يك لیوان آب بنوشم، مرد دیگری هم بود که می خواست لیوانی آب بخورد، سرش را بلند کرد، نگاهی به من کرد و گفت، «تا به حال چیزی مزخرفتر از آنچه دارند در آن سالن نشان می دهند دیده بودی؟» خب بعد از آن سینما را به کلی ترك کردم. دویدم بیرون و سه ساعت تمام زیر باران بالا و پایین رفتم. فاجعه مطلق بود، فیلمی غیر قابل پخش. دویلیون دلار!

بنابر این تنهایی رفتم به آروهد، چند روزی دور و بر تپه ها قدم زدم، تمام صحنه های فیلم را تك تك بررسی کردم، تمام جملاتش را تکرار کردم و متوجه نشدم چرا مضحك بود، چرا به آن خندیدند، اصلا چه چیزی در آن خنده دار بود؟ تنها چیزی که به عقلم می رسید، و نمی دانم از کجا ناشی می شد، این بود که عنوانهای اصلی را بردارم و به انتهای حلقه سوم فیلم بچسبانم، خب ارزش انجامش را داشت. به همین خاطر با عجله به استودیو رفتم و گفتم، «بگذارید يك نمایش خصوصی دیگر برگزار کنم. من تغییری داده ام. عنوان اصلی را اول حلقه سوم آورده ام.»

کهن گفت، «محض رضای خدا و لش کن، آن وقت همه می فهمند که گندزده ایم.» گفتم، «به هر حال گند را زده ایم.» پس از آن تغییر، فیلم را بردیم به "سن پدرو" و دیگر کسی نخندید. مرض آن هر چه بود، معالجه شده بود. از من نپرسید در آن دو حلقه فیلم چه بود، نمی دانم. فراموش کرده ام. اما اگر کسی پیش من بیاید و بگوید، «يك نمایش خصوصی از فیلمم برگزار کردم و آنطور که انتظار داشتم موفق آمیز نبود،» جواب من این خواهد بود، «دو حلقه اول فیلم را بسوزان. اکسیری است برای همه چیز.»

جان شله زینگر: وقتی داستانی را تعریف می کنم، مجسم می کنم که آن را برای خودم

می گویم، و برای اولین بار می بینم. به نظر من بزرگترین مشکل و اساسی ترین کار این است که بکوشید تا مدتهای طولانی دید عینی داشته باشید و آن را حفظ کنید. مشکل است.

به نمایش خصوصی فیلم اعتقاد ندارم. بسیار عصبی می شوم، مرتب مراقب مردمم بینم چه کسی پایش را با عصبیت تکان می دهد یا کی سیگار روشن می کند. که اغلب می تواند کاملاً گمراه کننده باشد. مردم از بی حوصلگی نیست که سیگار روشن می کنند، چون احتیاج دارند سیگار می کشند و چه بسا می خواهند بیشتر هم درگیر بشوند.

من از این روش که همه با مدیران استودیو برای نمایش خصوصی به این طرف و آن طرف می روند متنفرم. در واقع در قراردادهایم تذکر می دهم که به چنین کاری اجبار ندارم. مجبور نیستم تسلیم بشوم. هرگز این کار را نکرده ام و به آن اعتقاد ندارم، چون معتقدم وحشت به آسانی و سرعت بر ذهن آدم نشست می کند و سرانجام تو هستی که باید، همراه کسانی که به آنها اعتماد داری، داور بشوی.

در جریان ساختن يك فیلم روند منهدم کننده ای را طی می کنم. آن را به غلط برش می زنم، آن را زخمی می کنم، چون عادت می کنی به اینکه چیزی را ببینی و بگویی، «آه، این را لازم نداریم، آن را لازم نداریم»، و بعد فیلم را می بینی و متوجه می شوی چیزی باقی نمانده، بعد شروع می کنی به بازگرداندن صحنه هایی که دور انداخته ای. دست کم من این کار را می کنم. ظاهراً روندی است که باید طی کنم.

باید همیشه و در همه حال مرحله ای را که بار اول دیده اید و به هیجان آمده اید — که در سینما تنها مرحله مهم است — به یاد بیاورید؛ اولین باری که چیزی را می بینید و می گوید که، «درست است»، که ممکن است در اوایل کار هم باشد. از آن پس مراقب باشید این لحظه را منهدم نکنید.

پخش

گرچه برش نهایی فیلم، که پس از تدوین و نمایش خصوصی حاصل می شود، معمولاً شامل محصول پایانی است، اما هنوز يك فضول نهایی دیگر باقیست — توزیع کننده.

جان کاساوتیس: شما سر مردم کلاه می گذارید و به آنها دروغ می گوید. هنگامی که کسی به شما می گوید، «به نظر شما این بزرگترین فیلمی است که تاکنون ساخته شده؟»

می‌کوشید بخشی از خودتان را حفظ کنید. یعنی بخشی از خودتان را زنده نگاهدارید. درست همان حالتی است که اگر فیلمبرداری باشی پشت دوربین و کارگردانی داری که عصبی است. همه می‌دانند یارو عصبی است. ولی چکار می‌توانند بکنند؟ می‌توانید به کارگردان بگویید، «ببین آقا، تو عصبی هستی. ولی راحت باش»؟ مجبورند با او بسازند. فقط کارشان که تمام شد به خانه می‌روند، می‌نوشند، باز نشان دعوا می‌کنند و احساس بدبختی می‌کنند.

درحالی که در پشت صحنه با قضیه به عنوان هنر بر خورد می‌کنیم برای این طرز تفکر که کسی می‌گوید، «می‌خواهم برای پول درآوردن به کار توزیع فیلم بپردازم»، راه حلی وجود ندارد. از ما بر نمی‌آید.

رابرت آلدریج: تقریباً توزیع کننده شریفی وجود ندارد. توزیع کننده پاك محدود است به سیلان محصولی که به دست می‌آورد و اینکه چقدر کیفیتشان خوب باشد. توزیع کننده‌ها ممکن است محدود باشند، ولی من در عمرم توزیع کننده ورشکسته ندیده‌ام. اما از طرف دیگر تهیه کننده ورشکسته و کارگردان ورشکسته بسیار دیده‌ام. اول فیلم را می‌سازید و بعد سالن سینما را اجاره می‌کنید. این یعنی، توزیع کننده. بعد منتظر تلفنها می‌شوید. اگر فیلم خوب نباشد، در هر صورت پدرت درآمد. اگر فیلم خوب باشد، می‌کوشند مجانی به دست بیاورند، ممکن است قدری هم از پول مرا به من بدهند. تاکنون هیچکس دعوائی را در دادگاه و علیه يك توزیع کننده بزرگ نبرده است. گاهی می‌کوشند جبران کنند، ولی همان جبران کردن حاکی از این است که دزدی انجام گرفته ولی آنها اطلاعی از آن نداشته‌اند. به عبارت دیگر آنها جزئی از آن عمل نیستند. تو می‌دانی آنها به تو دستبرد زده‌اند و آنها هم می‌دانند که دستبرد زده‌اند. ولی تنها روشی که برای پس گرفتن پول تو وجود دارد این است که اعلام کنی آنها با اطلاع آن را بر نداشته‌اند. سر يك فیلم گاهی می‌شود تا نیم میلیون دزدید.

هال اشبی: من خیلی طرفدار آگهی تبلیغاتی نیستم، ولی در مورد فیلم هارولد و ماد، احساس کردم مهم است مردم را قدری تحريك كنم. فیلم هیچ کجا خوب کار نمی‌کرد جز در «بالتیمور». در «بالتیمور» فروشش فوق العاده بود. این بود که پرسیدم، «چرا فیلم آنقدر در بالتیمور خوب کار می‌کند؟ مگر اهالی بالتیمور با جاهای دیگر چه فرقی دارند. قضیه چیست؟» به نظرم غیر عادی می‌آمد. سر انجام متوجه شدیم نمایش دهنده

یا صاحب سینما برنامه رادیویی و تبلیغات مخصوص به فیلم به راه انداخته، آنهم در جهت تحریک مردم. یکی از جمله های تبلیغاتی عبارت بود از «قهرمان زن هشتادساله است و مرد بیست سال دارد، آن دو عاشق یکدیگرند.» و در بالتیمور وضع همچنان خوب ماند.

راهرت آلدریج: در توزیع يك فیلم رمزورازی وجود ندارد. اگر فیلم خوبی در اختیار دارید، دو چیز لازم دارد: قابلیت و پولی برای اجاره يك سینما و دلچکی که بتواند تبلیغ کند. اگر فیلم کار کند، شما توزیع کننده هستید. ولی اگر فیلم خوب کار نکند، می توانید کمپانی قرن بیستم باشید و فیلم را نفروشید.

هوارد هاوکس: برای فیلمهای تلویزیونی روش تدوین عجیبی دارند که در تمام عمرم ندیده ام. شما نگران تماشاچیان اصلیتان هستید. پیش از نمایش فیلم در تلویزیون هشت یا ده برابر پول بیشتری به دست می آورید. دلیلی ندارد نگران نمایش بعدی فیلمی در تلویزیون باشم. اگر بخواهند آن را نشان بدهند، راهی پیدا می کنند که در آن دخالت کنند. تا به حال بیست و هشت بار فیلم رود سرخ را در تلویزیون نشان داده اند، و هرگز از نسخه نگاتیو اصلی استفاده نکرده اند. از يك نسخه کهنه و به اصطلاح چرکنویس استفاده می کنند و کلاه سر تماشاچیان می گذارند. پر از نوشته هایی درباره تکزاس است که از کتابی گرفته شده. من ابتدا این کار را کردم و بد شد. بعد از والتر برنان خواستم آن نوشته ها را به صورت گفتار بخواند، و نسخه ای که به نمایش درآمد این نسخه بود. آنها حتی به خودشان زحمت ندادند که از نسخه نهایی استفاده کنند. نمی دانم چه باید کرد. من وقتم گرفته است و دارم فیلم می سازم، حوصله این قبیل دعوای بی معنی را ندارم.

بخش چهارم

«سینما»

فیلم در مقام هنر

سینما چیست؟ به قول هیچکاک نمایش سایه‌ها بر سطح يك مستطیل. البته قرارداد است. چون سایه‌اند، برداشتهای گوناگونی می‌توان از آن کرد. برای من فیلم آرمانی — که هرگز موفق به ساختن آن نشده‌ام — فیلمی خواهد بود که گویی حلقه‌های آن را در پشت چشمت داری و خودت آن را به نمایش می‌گذاری و چیزی را که دلت می‌خواهد ببینی، می‌بینی.

میان سینما و روند تفکر انسان به طرز غریبی نکات مشابه بسیاری وجود دارد. در واقع بیش از هر رسانه دیگری. معمولاً در چند دقیقه نخست فیلم — اعم از فیلم خوب یا بد — مجازی آنچه را که می‌خواهی ببینی. اما معمولاً، پس از چند دقیقه، لحظه تهوع آوری هست که به واقعیت بازگردانده می‌شویم و درمی‌یابیم که در سالن سینما هستیم و داریم چیز مزخرفی می‌بینیم.

— جان هیوستون

گاهی گفته می‌شود هنر سینما جدیدتر از آن است که بشود آن را مثل سایر هنرهای سنتی مورد تحلیل دقیق قرارداد. همچنین می‌گویند از آنجا که سینما پیش از دیگر هنرها وابسته به تکنولوژی است، پس نمی‌توان با آن چنان برخورد کرد که گویی به تمام امکانات بالقوه اش دست یافته است. این گفته‌ها ممکن است اساساً بی‌ربط باشد. پس از آنکه انسان نخستین برداشت خود را از اشیاء و وقایع روی دیوار غارش نقاشی کرد، تمام عرصه نقاشی [به روی انسان] گشوده شد. او محققاً، با گسترش وسایل پیشرفته‌تر — بوم، قلم مو، رنگ — بهتر توانست دقیقاً آنچه را حس می‌کند بازآفریند. با وجود این،

تصویرهای انسان غارنشین کمتر از نقاشی نوین انتزاعی نبود. آنها به همان شدت تکان دهنده و آشکارکننده ماهیت هستی اند که هنر آشکارا تر انتزاعی امروز.

به همان نسبت، وقتی در تاریخ سینما مرور می کنیم، می بینیم که کل واژگان بیان سینمایی عملاً در چند سال اول آغازش بنیاد گذاشته شد. نخستین فیلمهای د. و. گریفیث، آلن دوان، باستر کیتون و بسیاری دیگر نشان دهنده تمام امکانات سینمایی است. منتقد فرانسوی، آندره بازن به این نکته اشاره می کند که تکنولوژی نبود که فیلمسازان اولیه را راهنمایی کرد؛ بلکه فیلمسازان بودند که دستاوردهای فنی مورد نیاز برای بنیاد نهادن واژگان سینمایی کامل و سیال را برانگیزاندند. پرده عریض، پرده تقسیم شده، برش سریع، کارهای لابراتواری، تطبیق تصاویر برهم و حتی فیلم رنگی مقولاتی بودند که مدتها پیش از تکوین و تکمیل توسط صنعتگران، کمابیش در آثار فیلمسازان دیده می شد. در حقیقت، در حالیکه بسیاری از مورخان سینما معتقدند پیدایش صدا در سینما ناقوس مرگ آن را به صدا درآورد، بازن باریگر خاطر نشان می کند که تماشای یکی از آخرین کارهای صامت فون اشتروهایم یا رنوار با تماشای يك فیلم ناطق امروزی برابر است. احساس می شود که صدا "پارامتر" در نظر گرفته شده ای برای این هنرمندان بوده است، و اینکه صنعتگران پشت صحنه همیشه مجبور بودند شتاب کنند و خود را با حساسیتهای سینمایی پیشرفته هنرمندان مطابقت دهند. «صدا نه برای انهدام که برای تکمیل عهد عتیق سینما به وجود آمد.»* به حد کافی زمان گذشته و به تعداد کافی هنرمندان بزرگ و شاهکارهایی در سینما ظهور کرده اند، که حق مطلب در مورد سینما کاملاً ادا شود، ما باید با آن هم ارزشهای سنتی برخورد کنیم.

سینما، محصولی از کارهای گوناگون

سینما در میان هنرها از این نظر منحصر به فرد است که فعالیتهای گوناگونی را دربردارد. نه تنها برای حسی از درك واقعیت و هستی ای که سینما بیان می کند به احساس و درکی کلی نیاز است؛ بلکه این درك باید به طور یکنواخت در تمام مراحل گوناگون ساختن فیلم به تحقق درآید؛ و نیز در کار فیلمبرداری، تدوین، بازیگری (اگر قرار باشد از آدمها برای جان بخشیدن به مضمونهای نمایشی خاص استفاده شود)، نوشتن فیلمنامه (اگر

* آندره بازن سینما چیست؟ ج. اول، برکلی، انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۶۷.

قرار باشد عملاً چیزی فراتر از دیدیه‌های کامل، انتخاب کتره‌ای صحنه‌های از پیش فیلمبرداری شده مورد استفاده قرار بگیرد)، و صدا (از جمله عواملی چون موسیقی، گفتگو، صداها «طبیعی» پراکنده، و البته سکوت). همانگونه که ما کارگاه ریخته‌گری را مسئول کیفیتهای مجسمه ریخته شده می‌دانیم، به همان نسبت نیز باید مراقب لابراتوارهای فیلم، طراحان لباس، دکورسازان، آرایشگران و غیره باشیم.

تمام اینها باعث شده است تا بسیاری از دست‌اندرکاران و ناظران، سینما را به نوعی هنر ترکیبی و محصول تشریک مساعی گروه دست‌اندرکار بدانند. منطقاً، درست هم هست که فرض کنیم اگر در ساختن فیلمی عده‌ای دست‌اندرکارند، پس باید ویژگیهای بالقوه هنری افرادی هم در آن سهیم باشد.

زمانی که تعداد زیادی فیلم می‌بینیم و زمانی که فیلم خاصی را به دفعات می‌بینیم، دو عملکرد متفاوت را که فیلم عرضه می‌کند حس می‌کنیم. نخست، آنچه معمولاً درک می‌کنیم یک رشته مضمونهای مبهم و پراکنده است — که نتیجه ترکیب و سبک‌هایی هماهنگ یا متضاد است. گاهی، اما، نمایشی واحد و یگانه را از دید خاصی از زمان، فضا و پویایی جهان مورد مطالعه و ذاتهای موجود در آن، تشخیص می‌دهیم. در واکنش نسبت به این نقش دوگانه فیلم، نظریه‌های انتقادی گوناگونی پدید آمده است. معمولاً، هر گروه، یکی از دست‌اندرکاران مشخص فیلم را، به عنوان آفریننده واقعی آن نام می‌برد. رسم بر این بوده است که کیفیات هنری هر فیلمی را به کارگردان، نویسنده‌ها، هنرپیشه‌ها، فیلمبرداران یا تدوین‌کننده‌ها نسبت دهند. همچنین، بعضی‌ها معتقدند که فیلم آرمانی فیلمی است که تمام دست‌اندرکاران آن به نوبه خود هنرمندی تمام عیار باشند، و در تمام طول آفرینش فیلم، بر یک موضع باشند. در حقیقت، چنین فیلمی را در واقع می‌توان به عنوان یک اثر هنری گمنام دید — فیلمی که در آن تمام مراحل در یک برداشت واحد از جهان هستی حل می‌شود، ولی در عین حال برداشتی نیست که بتوان آن را به فردی خاص (از دست‌اندرکاران) به تنهایی منسوب کرد.

فرض اینکه در فیلمسازی پنج هنرمند بالقوه می‌توانند سهم داشته باشند (کارگردان، نویسنده، هنرپیشه، فیلمبردار و تدوین‌کننده) همان اندازه حکمی است که بگوییم اگر سینما هنر است، پس باید فقط یک هنرمند را مسئول آن دانست. آهنگسازان فیلم و تدوین‌کننده‌های صدا نیز ممکن است ادعا کنند که سهم آنها هم سرانجام با سهم فیلمنامه‌نویس و تدوین‌کننده فیلم یکسان است. آرایشگرها، طراحان لباس، و طراحان صحنه هم می‌توانند ادعا کنند که اگر آنها محیطی مناسب برای بازی را ایجاد نکنند، در آن صورت

حق انتخاب فیلمبردار در انتخاب موضوعهایی که حساسیتهای زیبایی شناختی دارند و عرصه بالقوه بیانی هنرپیشه، بسیار محدود می شود. تهیه کننده مجری فیلم هم از جبهتی می تواند مدعی شود که بدون نظارت کلی او بر محصول — انتخاب فیلمنامه، استخدام افراد مناسب، و هنرپیشه ها — فیلم به کلی فاقد سازمانی اساسی خواهد بود، و در نتیجه احتمالاً نمی توان از آن به عنوان اثری هنری نام برد.

در هر يك از این موقعیتهای دو مشکل اساسی وجود دارد. نخست آنکه آنها ساختار سنتی صنعت سینما را به گونه ای، جزئی از نفس هنر سینما قلمداد می کنند. در حقیقت تقسیم کار را که به راحتی با تولید فیلم همراه می کنیم، کاملاً دلبخواهی است. از تجربه عملی بسیاری از فیلمسازان اروپایی و فیلمسازان «مستقل» در سراسر جهان آموخته ایم که يك نفر، یا فقط گروه بسیار کوچکی از افراد می توانند از عهده تمام کارهای مورد نیاز تولید يك فیلم بر آیند. در آن صورت آیا باید نتیجه گیری کنیم که اینها صرفاً مواردی اختصاصی از دیدگاه ما نسبت به سینما است به عنوان پذیرنده سهم هنری گروه زیادی از افراد — به عبارت دیگر، آیا ما کار را با ارزیابی میزان هنرمندی يك فرد ابتدا به عنوان فیلمبردار، بعد تدوین کننده و غیره آغاز می کنیم؟ آیا نتیجه می گیریم که این موارد نمایانگر نوعی موقعیتی هنری در حد آرمانی است، که دقیقاً می دانیم چه کسی مسئول چه کاری است؟ یا، سرانجام، آیا تصمیم می گیریم موضوعی کاملاً متفاوت و جدا از باز شناختن سهم افراد بگیریم تا ارزش هنری فیلمی را بسنجیم؟

مشکل دوم اکثر دیدگاههای سنتی انتقادی از سینما این است که به نظر نمی رسد این دیدگاهها از تسلیم شخصی در برابر قدرت مقهور کننده واقعی تجربه خود فیلم، برگرفته شده باشد. این بدان معنی نیست که برای شناخت روند کار، شخص حتماً باید فیلم بسازد. بلکه مشابه مواجهه با تمام هنرها، انسان نخست تحت تأثیر وحدت و کلیت دیدگاه مشخصی که عرضه می شود قرار می گیرد. برای درك کامل قدرت بالقوه در هنر، انسان ابتدا خود را در مقابل كل کار عریان می کند؛ در مراحل بعدی است که عوامل گوناگونی که آن را به وجود آورده اند مورد مطالعه قرار می گیرد.

می توانیم مجسم کنیم هنرمندی از رسانه ای دیگر، مثلاً نقاشی، بخواهد اولین فیلم خود را بسازد. با وجود آنکه موضوعی روایی را انتخاب کرده که به وجود هنرپیشه نیاز دارد، ولی احتمالاً نخست به کیفیات ترکیبی هر نمای مجزا توجه خواهد کرد. ممکن است در وهله اول متوجه شود که تصویرهای او ایستا نیستند، و برخلاف نقاشیهایش، حضور افرادی که خود زنده اند و موجوداتی پرتحرک، احساسی از پویایی که در آمیخته با عمل

فیلمبرداری است، خود را به روش خلاف نقاشی عرضه می‌کند. از این رو، ممکن است به این نتیجه برسد که هدایت هنرپیشه‌ها، مهمترین بعد روند فیلمسازی است.

سپس ممکن است متوجه شود، حتی زمانی که هنرپیشه‌ای هم در نمایی حضور ندارد، موضوعهایی که فیلمبرداری می‌کند، عملکردشان با موضوعهایی که به نقاشی‌اشان عادت دارد متفاوت است (حتی اگر آنها را شکلها، اندازه‌ها و رنگهایی اساساً انتزاعی ببیند). او تشخیص می‌دهد که در فیلمسازی، زمان به خودی خود، به نیرویی خروشان تبدیل می‌شود که راهش را در ترکیبهای تصویری از پیش آماده شده ذهن او می‌گشاید. نمایی فیلمبرداری شده از یک صندلی، احساس وجودی متفاوتی، از آنچه او می‌توانست با نقاشی کردنش یا حتی عکس گرفتنش درک کند، به دست می‌دهد. او همچنین ممکن است به این نتیجه برسد که با حرکت دادن دوربین از موقعیتی به موقعیت دیگر، حس فضایی دیگری از آن صندلی آشکار می‌شود. با عرضه شدن محیط کامل اطراف آن صندلی، درک او از آن - هم در نقش روزمره اش در زندگی و هم در عملکرد خاصش در آن فیلم - به کمال نزدیک می‌شود. گرچه واقعیت دارد که او می‌توانست یک رشته نقاشی از زوایای مختلف، از آن صندلی بکشد، اما هنوز قادر نمی‌بود تجربه گوناگون آن صندلی را که عمدتاً از سیلان فضایی - زمانی دوربین در اطراف آن ناشی می‌شود، به دست آورد. احتمال دارد، به عوض آنکه دوربین را در اطراف صندلی حرکت بدهد، تصمیم بگیرد [نگاه] دوربین را با حرکتی افقی (پان) از آن دور کند. اکنون او متوجه می‌شود، با وجودی که بیننده نما عملاً صندلی را نمی‌بیند ولی صندلی نوعی رسوب ذهنی بر جای گذاشته و این خاطره هم روی تصویری که حالا می‌بیند تأثیر می‌گذارد و هم از این تصویر تأثیر می‌پذیرد. به این ترتیب می‌آموزد که اشیاء (چه به صورت ذاتی که فی‌نفسه دارند و چه به عنوان بافتی از بُعدی فضایی) در فیلم نه تنها از خود تأثیر می‌پذیرند بلکه بر روندهای گوناگونی که در جریان فیلم پدیدار می‌شوند نیز تأثیر می‌گذارند. به این جهت، ممکن است به این نتیجه برسد که هنر حقیقی سینما در عرصه فیلمبرداری نهفته است؛ یعنی محل استقرار منابع نوری و نورپردازی عوامل صحنه و محل کاشتن و حرکات دوربین است که مشخص می‌کند دقیقاً چه ابعاد فضایی، زمانی و پویایی آشکار خواهند شد.

اکنون، او نتیجه آنچه را که فیلمبرداری کرده برای نخستین بار می‌بیند. او متوجه می‌شود آنچه را تصور می‌کرد از طریق دوربین فیلمبرداری دیده است تغییر کرده. شاید رنگها آن چیزی که با چشم غیر مسلح دیده بود نیستند. چه بسا حس ضربه‌ها و باهنگمی که توسط حرکات دوربین به وجود آمده بود، روی فیلمی که بر صحنه نمایش داده می‌شود، ملایمتر

به نظر برسد. اگر از هنرپیشه استفاده کرده باشد، ممکن است تنشهای خاصی درحین فیلمبرداری میان بازیگری و هدفی که داشته، حس کند. چه بسا این تنشها قصد سینمایی اصلی او را تشدید کرده یا کاسته باشند. از آن گذشته، ممکن است متوجه شود که گفتگوی هنرپیشه‌ها و سیلان حوادثی که رخ می‌دهند، زندگانی مستقلى پیدا کرده و از آنچه در فیلم‌نامه آمده به کلی جدا باشد. احساس می‌کند که تا این لحظه هر يك از دست‌اندرکاران در فیلم بی‌آنکه لزوماً او متوجه آن شده باشد نقش مسلطی در مشخص کردن زبان فیلم پیدا کرده‌اند. اما در مرحله تدوین تکه‌هایی که جداگانه فیلمبرداری شده‌اند، متوجه می‌شود که یکبار دیگر می‌تواند بر برخی عوامل نظریات اصلیش، تأکید بگذارد. یا، در واقع، تصمیم بگیرد بر گرایشهای مضمونی جدیدی که به وجود آمده‌اند تأکید کند. با انتخاب و کنار هم قرار دادن تصویرها، اکنون مشغول اعمال حیطه جدیدی از نظریاتش بر شکل نهایی فیلم به دست آمده است. ممکن است تصمیم بگیرد که اینجا، در مرحله تدوین، است که کارگردانی واقعی هنری فیلم نهایی شکل می‌گیرد. محققاً هنرپیشگان، فیلمبرداران و نویسندگان سهمی در تمامیت فیلم داشته‌اند، اما اکنون چنین به نظر او می‌رسد که سرانجام روند تدوین تعیین‌کننده حس فضا، ضرب‌آهنگ، و میزان روابط پویایی است که مشخص‌کننده فیلم تمام شده است.

ممکن است همین تجربه را، گرچه شاید به میزانی کمتر، به هنگام صدا گذاشتن یا کاربرد موسیقی بر تصویرها، به دست آورد. او کشف می‌کند که می‌تواند شکل تصویری را با صدایی که برای آن انتخاب می‌کند، به کلی تغییر بدهد. با افزایش سروصداهاى متفرقه، ممکن است حس سکون يك تصویر به جنجال و تحرك تبدیل شود، یا برعکس. و بدین رو، در هر مرحله‌ای از روند فیلمسازی، فیلمساز احساس می‌کند که می‌تواند شکل نهایی فیلم را به کلی دیگرگون کند.

با وجود این، شگفتی نهایی زمانی دست می‌دهد که فیلم کامل شده را برای نخستین بار به شکل يك کل می‌بیند. با شگفتی می‌بیند که فیلم وجود و حضوری فراتر و بالاتر از تمام روندهای خاصی که تجربه کرده، پیدا کرده است. ممکن است منتقدان و بینندگان، رگه‌ها و روابط متقابلی از کل فیلم دریافت کنند، که هرگز به مخیله او هم خطور نکرده باشد. هستی فیلم نهایی، بر هر گونه احساس خاصی که در طول تهیه آن دریافته بود، حکمفرمایی می‌کند.

سینما، تئاتر و سایر هنرها

استانلی کریمر: سینما به عنوان هنر، با هر چیز دیگری متفاوت است، زیرا اگر چه فیلم می تواند عمدتاً نمایانگر اثر انگشت يك فرد باشد، با وجود این، شما انسانید و هنرمندید و برای مردم احساس دارید و می خواهید آنها را در بسیاری چیزها سهیم کنید، حتی اگر نویسنده، کارگردان و تهیه کننده باشید، باز هم بهترین فیلمبردار، بهترین نویسنده، بهترین کارگردان و بهترین آهنگساز را انتخاب می کنید. تمام این افراد را گرد هم می آورید، و چون شما آنها را آورده اید و به آنها حقوق می دهید و دنبالشان رفتید تا سراغ نوزاد شما بیایند و او را تغذیه کنند، بنابراین حداکثر از آنها طلب می کنید. در طلب حداکثر از آنها در این رسانه، هر اندازه هم که شما قدرت را در دست داشته باشید، به شما اطمینان می دهم، هنر پیشه ای را که در رؤیا برای این نقش در نظر گرفته بودید نمی تواند و نخواهد توانست گفتگویی را که بیشترین ارزش را برای شما داشته، آنطور که شما مایل بوده اید، بیان کند. فیلمبردار می گوید که نور آن پخش شده است، ولی آن گونه که شما تصور می کردید، پخش نشده است. همیشه چهارویلن بیشتر از آنچه تصویر می کردید در انتها پیدا شده، حال آنکه نتها را قبلاً بر پیانو و چیزهای دیگر شنیده بودید.

هر بار می بینم فیلمساز جوانی می گوید، «ولی من هرگز سازش نخواهم کرد...» می گویم چه مزخرفاتی. تمام زندگی سازش است. در مورد اصولتان سازش نکنید. اما همیشه بده بستانی از سازشها یکی پس از دیگری می آید. اکنون، سه یا هشت یا هیجده ماه مانده به تهیه مقدمات فیلم، خودتان را برای این بورش آماده می کنید.

ادامشویلر: قضیه من فرق دارد. سینمای روایی برای من در درجه دوم اهمیت قرار دارد. بگذارید قضیه را این طور مطرح کنم: همانطور که قبلاً توضیح دادم من از زمینه هنر گرافیک و هنرهای تصویری به فیلمسازی روی آورده ام، و بیشتر کار فیلمسازی هم به بیان آن بستگی دارد. به نظر من، اکثر فیلمها داستانهای مصور هستند. بیشترین کار خلاقه را نویسنده انجام می دهد. فیلم محصول تفکر اوست. کارگردان تنها مصورکننده است. من شخصاً مصور بوده ام و از به تصویر درآوردن داستانهایی که دیگران نوشته اند لذت می بردم، ولی احساس شخصی خودم در مورد فیلمسازی آن است که تأکید بر داستانگویی گذاشته شده است.

رمان تنها شکل شناخته شده است. شعر از صحنه خارج مانده. در این مورد منظورم متایسه‌ای با سینما است. فکر می‌کنم باید شاعرهای سینما هم وجود داشته باشد. برای من، معنایی که از شعر درک می‌کنید، معنایی است که به راحتی به نثر ترجمه نمی‌شود. ترجمه نقاشی به کلام بسیار مشکل است. حتی ترجمه شعر از زبانی به زبان دیگر هم مشکل است. در زمینه فیلمسازی هم، علاقه من بیشتر به آن بخشی است که به آسانی به دست نمی‌آید، منظورم واژه در قالب ادبی است. ممکن است این جوابگوی مشکل شما نباشد، ولی احساسی از زمینه کار من به شما می‌دهد. زمینه‌هایی را که در آن فعالیت می‌کنم برای شما مشخص می‌دارد.

از من دعوت شده تا فیلمهای بلند بسازم، ولی من به ساختن فیلمهای داستانی علاقه‌ای ندارم. اگر قرار باشد وقتی را که لازم است صرف کارگردانی داستان کس دیگری بکنم، ترجیح می‌دهم به روشی فیلم بسازم که خودم می‌خواهم، که مرا از نظر مضمونی درگیر زمینه شکل گرا، و تقریباً زمینه رقصنگاری روبرو می‌شوم و فیلم را به عنوان تجربه‌ای از زندگی می‌سازم، رشد اکتشافاتی برای خودم.

استان براكج: بیشتر از هر چیز دلم می‌خواست شاعر باشم؛ فقط قابلیتش را نداشتم. در زندگی من شعر و موسیقی پیایی هم هستند. و هر دوی این هنرها برایم ارزش بیشتری از سینما دارند. زندگی را با آنها می‌گذرانم. می‌کوشم حداکثر کیفیتهای قابل استفاده ممکن را از این دو هنر در کارم به کار بگیرم. هنرمندها همیشه چیزهایی را می‌دزدند و به روش خودشان آنها را تبدیل می‌کنند، به طوری که چیزهای کاملاً جدیدی از آب درمی‌آیند. و این چندان تفاوتی ندارد با اینکه شما اتومبیلی را بدزدید و بعد نمره‌اش را عوض کنید. خود من مثل يك زاغی پیر می‌کوشم هر چیز قابل استفاده‌ای را از هنرهای دیگر بدزدم. بسیاری فیلمهای من هستند که می‌توانم بگویم انگیزه‌شان را از نوع خاصی موسیقی به دست آورده‌ام. هر اندازه بتوانم از آن می‌گیرم و سپس آن را به واژگان تصویری ترجمه می‌کنم.

ویلگوت شومن: زمانی فکر کردم نیمی از سال را فیلم می‌سازم و نیم دیگر را صرف نوشتن رمانی می‌کنم. در سوئد دوسه نفر دیگر هم در شرایطی مشابه من هستند. بویدربرگ به عنوان نویسنده آغاز کرد و نمی‌تواند آنها را ترکیب کند. خودم شخصاً، تا کار سینما را شروع نکرده بودم، متوجه این مسئله نشده بودم. این خیلی عجیب است، چون تئاتر

هنوز رسانه نویسنده است. شما می توانید تئاتر و نویسندگی را ترکیب کنید. ولی سینما محققاً چیز دیگری است.

فرد زینه مان: در نظر من سینما — اگر لازم شود آن را با چیزی مقایسه کنم — باید به يك قطعه موسیقی تشبیه شود، چون اساس فیلم، برای من، سیلان داشتن آن است. و تقسیم دلخواهانه آن به پرده های مختلف، انکار این اصل است.

روبن مامولیان: اصل یکپارچگی است. بگذارید به عنوان مثال ارکستری را در نظر بگیریم؛ رهبر ارکستر تنها به يك دلیل آنجاست، تا به نوازندگی صدها انسانی که می نوازند یکپارچگی ببخشد، تا هر يك را وادارد کارش را بی کم و کاست انجام دهد، و ضمناً برای اینکه به آنها بگوید چگونه بخشهای مختلف را بنوازند. اگر ارکستر یکپارچگی و یکدستی نداشته باشد، نتیجه کار گوشخراش خواهد بود. به همین دلیل است که شما نمی توانید به يك کنسرت خوب بدون رهبر گوش بدهید. روی صحنه [تئاتر]، بازی عده ای هنرپیشه را یکپارچه می کنید. روی صحنه تئاتر فقط يك نوع حرکت دارید، حرکت هنرپیشه ها، همین. در مورد پرده سینما قضیه فرق می کند. روی پرده سینما شما سه حرکت دارید: یکی حرکت هنرپیشه ها روی پرده، دوم حرکت دوربین، که منحصر به حرکت دوربین روی چارچرخه نیست و شامل قطع هم می شود — چون قطع فیلم حرکت است — سوم حرکت در تدوین است یا به قول معروف مونتاژ. این سه حرکت باید چنان در هم ادغام و یکپارچه شوند که به يك کل هماهنگ تبدیل شوند، به طوری که هیچکدام به تنهایی مشخص نشود. در آن صورت کار کاملی به دست می آورید که محتوای عاطفی آن چند صد برابر افزایش می یابد. چون همانطور که می دانید، ضرباهنگ، بزرگترین نیرو در طبیعت است.

فرد زینه مان: اگر می خواستید قیاس با موسیقی را به کار بگیرید، می گفتید، «بسیار خوب، بیا بگویم سینما شبیه يك حرکت موسیقی سنفونی است: حرکت اول به شکل سونات است. يك مضمون اصلی دارد؛ بعد مضمون دوم را وارد می کنید؛ و سپس مضمون سوم و آخر را. آنگاه هر يك را در مقابل دیگری قرار می دهید، روی جزئیاتش کار می کنید، آن را تنظیم می کنید و الی آخر. دست آخر آن را به سرانجامی می رسانید، به پایانی مناسب.» برای من این، بیانگر کل ساخت است...

و نیز، باز اگر مثال موسیقی را مطرح کنیم، می‌توانید بگویید که ناخودآگاهانه تصمیم می‌گیرید در چه کلیدی [موسیقی] باشد. چرا باید در F مازور باشد؟ چرا نمی‌تواند B مینور باشد؟ چه چیزی سبب می‌شود شما این کلید خاص را انتخاب کنید؟ بخشی احساسی است، و بخشی انتخابی، ولی بسته به چیزهای گوناگونی است؛ بخش اعظم آن ناخودآگاه است. حس می‌کنید که باید در چه کلیدی باشد، در همه چیز چنین است، می‌کوشید به آن احساس اصلی نزدیک بشوید.

نیکلاس ری: در تئاتر، واژه‌ها، هشتاد تا هشتاد و پنج درصد اهمیت آن چیزی را که اتفاق می‌افتد و تو درک می‌کنی بر عهده دارند. در مورد فیلم، کلام در حدود بیست درصد است. رقم متفاوتی است، ولی تقریباً نسبت عکس است. چون کلام اندکی از بافت و تاروپود سینما را تشکیل می‌دهد.

پل مازورسکی: به عقیده من بزرگترین تطبیق شاید این باشد که بعضی‌ها درکی طبیعی از این سیصد و شصت درجه دارند. دانستن اینکه آنچه دوربین می‌بیند و باید حس شود مشکلترین بخش کار است، مثلاً این، خاکستر سیگار است؛ حال آنکه تئاتر، از این جهت دوبعدی است. آن را کنار گذاشتن هم جالب و هم مسئله‌انگیز است. اگر تمام ما [که اینجا هستیم] می‌خواستیم این صحنه اینجای فیلمبرداری کنیم، مطمئنم هر کدام از ما کار متفاوتی می‌کرد. اما شما شروع می‌کنید به اینکه تصویری ببینید، و این تمام کلک کار است. جزئیات مشخص است و حس حرکت که در تئاتر متفاوت است، در اینجا یک رشته مشکلات دیگر دارد. به نظر من حتی بازیگری در تئاتر هم متفاوت است.

ایروین کرشنر: می‌گویند روی صحنه نیمدایره جلو صحنه را دارای ولی در سینما خطوط چارچوب را. در پشت نیمدایره دیواری داری. آن دیوار مرز محدودیت است. اگر شما خطی دورنمایی از بازیگر، جلو آن دیوار مرز محدودیت، به طرف تماشاچیان بکشید، به بی‌نهایت می‌رسد. به عبارت دیگر، شما در سالن تئاتر نشسته‌اید ولی دنیای واقعی پشت سر شماست. تابی‌نهایت می‌رود و در مرز محدودی روی دیوار قطع می‌شود. در سینما، این قضیه برعکس است. شما چارچوبی دارید که جای نیمدایره کذایی را می‌گیرد، و چشمان شما نقطه شروع تمام فضا است، چون خط متغیری است. بی‌نهایت، در واقع فضای عمیق پشت مردم است.

جورج کیوکر: هرگز دلم نخواست به تئاتر بازگردم. عاشق کار سینما شدم. به هالیوود عادت کردم. خب حالا اگر تئاتری درجه يك نباشد مرا در حد مرگ كسل می كند، و وقتی درجه يك است، سرشوق می آیم. نوعی ترس از فضای بسته به انسان حاکم می شود، مثل سینما نیست که به دلخواه بلند شوی و بروی بیرون. در موارد مختلف این کار را کرده ام، به جایی می رسم که می گویم، «خداوند دیگر نمی توانم تحمل کنم...» داوری تالولا بنک هد از نمایش این بود که می گفت، «وقتی حس می کنم ماتحتم خسته شده، می دانم که نمایش کسالت آوراست.» خب در مورد من، به دلیل گوشت و چربی فراوان، ماتحتم خسته نمی شود، ولی ناگهان پاهایم به خواب می رود و اتفاقات بدی برایم می افتد. در تئاتر، حس می کنم به من خیانت شده، مگر اینکه خیلی خوب باشد.

وینسنت شرمن: چون از تئاتر به کار سینما وارد شدم، باید متوجه می شدم که دور بین فقط می تواند آنچه را می خواهد تو ببینی انتخاب کند. به تدریج با چیزهای دیگر تجربه می کردیم. مثلاً به عوض به کاربردن قانون کلی آغاز صحنه با يك نمای عمومی، به طوری که ابتدا کل خانه، یا کل اتاق را می دیدی و به تدریج که صحنه پیش می رفت به نماهای نزدیکتر می پرداختی، متوجه می شدی که گاهی اصلاً لزومی ندارد با گرفتن نمای تمام اتاق آغاز کنی. می توانستی با يك فرد یا چیز دیگر شروع کنی و بعد به تدریج اتاق را نشان بدهی. یا گاهی اصلاً اهمیتی نداشت تمام اتاق خواب را نشان بدهی. اتاق خواب، اتاق خواب است مگر اینکه از دیدگاه داستان، چیز خاصی داشته باشد.

آبراهام پولونسکی: سینما ربطی به رنگ و این قبیل چیزها ندارد. سینما پیچیده تر و عمیقتر از این حرفهاست. نوعی ارتباط روحی است. و با موسیقی تفاوت دارد. یکی از بزرگترین بدبیاریهای فیلم این است که بعضی از ملازمان آن هنرهای پرتوانی هستند: موسیقی و نویسندگی. البته، اگر موسیقی و نویسندگی در فیلمی زندگی مستقل خودشان را پیدا کنند، می توانند باعث انهدام هسته مرکزی آن، یعنی تصویر، بشوند. تصویر بصری هسته مرکزی فیلم است، بحث ندارد.

من به آهنگسازهایی برخورد کرده ام، فیلمهایی را دیده ام که موسیقی آن مرا به جنون کشانده و نتوانسته ام درست آن را تماشا کنم. چون تمام مدت می کوشیدم حواسم را به موسیقی آن متمرکز کنم. طبعاً نقش موسیقی در فیلم جز این است، وگرنه چگونه می توانم آن تصویرها را ببینم؟ در عین حال، نمی خواهم آنها را به هم مربوط

کنم، چون اشتباه است. و این توازن، توازی است که در آن اساساً، تصویر عامل اصلی است، گرچه من معتقدم که واژه‌ها اگر به این صورت مورد استفاده قرار بگیرند زندگی مستقل خودشان را دارند. با وجود این، نمی‌گذارم که تصویرها را خراب کنند. و اساساً، وقتی فیلمبرداری را شروع می‌کنم، همه چیز را بیرون می‌ریزم.

هل ماریسی: به نظر من کارگردانی یعنی پیگیری کار. درست مثل گامی که گام دیگر را دنبال می‌کند. يك پا اینجا می‌رود، دیگری باید آنجا برود. برای گرفتن يك نمای درشت باید جای دیگر بروی. از جای دیگر باید به نمای درشت بیایی. من درباره فن کارگردانی زیاد فکر نمی‌کنم. می‌کوشم اهمیت آن را، از آن بگیرم و بگذارم کارآسانی بشود. در حقیقت، درباره اش فکر نمی‌کنم. از چیزی که در فیلم خوشم می‌آید، ظرایف كوچك و ادای جمله‌هایی در شرایط پوچ است. گفتگوها برای من مفهوم متفاوت دیگری پیدا می‌کنند.

مریان س. کوپر: وقتی فیلم در جریان است، اگر بگویند که عکاسی خوبی است، یا بازیگری معرکه‌ای است، یا کارگردانی فوق‌العاده‌ای است یا موسیقی گوشنوازی است، فیلم از دست رفته است. فیلم مرده است. اصل قضیه این است که تمام عواطف [همزمان] فزونی بگیرد.

فرد زینه‌مان: سیلان اساس سینماست. تمام تلاش من برای این است که بگذارم سیلان داشته باشد و خودش را بسازد نه اینکه تکه‌تکه‌هایی را به نمایش بگذارد. یعنی چیزی که به تدریج اوج بگیرد و تماشاچی را از نظر عاطفی درگیر کند.

ادامشویلر: روشهای گوناگونی برای حرف زدن هست؛ بعضی‌ها این زبان را حرف می‌زنند و بعضی‌ها هم زبان دیگری را. من به سادگی دیگران را در دید خودم سهیم می‌کنم. بعضی‌ها آن را می‌پذیرند و گروهی هم آن را رد می‌کنند. این اتفاق برای همه می‌افتد، و همین است که هست.

ویلگوت شومن: به عقیده من در اصل نیازی کودکانه به نشان دادن خود است. هدف اصلی بیان چیزی آرمانی یا زیبا نیست. فکر می‌کنم که شما طبیعت خاصی دارید و

مایلید آن را بیان کنید. گاهی اوقات در حین فیلم ساختن احساس قدرت فوق العاده ای می کنم و فکر می کنم این قبیل چیزها نقش بسیار مهمی دارند.

بازتابهایی بر هنر سینما

استان پراگج: احساس من این است که در این مرحله از زندگی، بهتر است در شرایطی سرشار از همکاری کار بکنیم، با دیدگاه اجتماعی تر فیلم بسازیم. در این مورد من به ارزشهای خاصی معتقد نیستم. عقیده ندارم که يك هنرمند از يك تبلیغاتچی مهمتر است، مشروط بر اینکه همه آدمهای خوبی باشند. هنرمند چیز خاصی است، نه يك داوری ارزشی. باعث تأسف است که مردم هنرمندهای مرده را بر ستونهای مرمرین قرار می دهند، چون معمولاً از این مجسمه ها برای سرکوبی هنرمندان زنده به حد مرگ، استفاده می کنند.

همیشه به هنرمندان افتخار می دهند، که معنی اش این است پولت را نمی دهند. همیشه می گویند این بزرگترین فرصت زندگی توست. موزه ای خواست تا مروری بر کل آثار من بگذارد. بعد به اطلاع من رساندند که من اولین فیلمساز مستقلی هستم که مرور کاملی از آثارم را به نمایش درمی آورند و من در این زمان سی و نه ساله بودم. من صاحب افتخار بزرگی می شدم، و قاعدتاً یا باید شصت سالم باشد یا مرده باشم. می گویند کرایه ای از بابت فیلمهایم به من نمی دهند. بنده هم فیلمهایم را ندارم. من همیشه بیش از حد تشویق شده ام و به اندازه کافی پول به دست نیاورده ام. به این ترتیب می بینید که اجتماع چگونه این وضعیت را بنیاد گذاشت، هنرمند مرده را بالای ستون می برند.

هر کسی که فرض کند هنرمند است، همان اندازه که اقرار کند هست، دچار خودپسندی است. برای من «هنرمند» با برقی، لوله کش، رفتگر، دکتر یا هر چیز دیگر فرقی ندارد. اینهم از همان خدماتی است که مورد نیاز است. چند هنرمند به هنگام پر کردن دفتر يك هتل، جرأت می کنند زیر سؤال حرفه، بنویسند «هنرمند»؟

پری وایس: سؤال این است که هنرمند تا چه حد باید خود را بیان کند و مسئولیت اونسبت به عامه مردم چیست؟ در مقام هنرمند، شما این نیاز شدید را حس می کنید، به خصوص اگر جوان هم باشید، که حرفتان را بزنید و خودتان را بیان کنید. بعدهاست که کشف

می کنید، کسان دیگری هم وجود دارند، و آنها شاید بخواهند، شاید هم نخواهند بشنوند تو چکار می کنی. ممکن است به من یادآوری کنید که هنرمندان بسیار بزرگی هم بوده اند، مثل مدلیانی* یا ون گوگ*، که هیجان و التهابشان را از فکر نکردن به عامه مردم به دست می آورند. که برای دل خودشان نقاشی می کردند.

اما سینما چنین رسانه ای نیست. سینما آن رسانه ای است که در ارتباط مستقیم با مردم قرار دارد. رنه کلر گفته است که سینما رسانه ای است که امروز را با چشمان امروز می بیند، حتی اگر فیلم مربوط به تاریخ گذشته باشد. به همین دلیل است که فیلمهای قدیمی خوشایندند. فیلم کلاسیک، بعد از بیست و پنج سال هم قابل دیدن است. حتی بدترین موزیکالها، پس از سی سال، هنوز خوب و دوست داشتنی اند. حتی چیزهایی که امروز به نظرتان وحشتناک هستند، پس از سی سال، با مرور زمان ملایم می شوند. اما شما برای امروز کار می کنید. ونمی دانم اگر فیلم شما را ببینم، آیا مسئولیتی نسبت به مردمی که برایشان کار می کنید حس می کنم یا نه. شما می خواهید دردنیای بسیار سختی زندگی کنید. بسیار مشکل است. با وجود این، مسئولیت را نباید فراموش کنید. وگرنه امتیازی که دارید کاملاً از دست می رود.

برناردو برتولوچی: من مخالف هرگونه سانسور هستم، هر نوع سانسوری، چون حکومتها همیشه از سانسور به دلایل سیاسی استفاده می کنند.

روبن مامولیان: من سلیقه متلونی دارم. همه نوع کاری کرده ام — گیلبرت و سالیوان*، اپراهای باشکوه، درام، کمدی، طنز، فیلمهای گانگستری، فیلمهای عشقی، موزیکال و غیره. نمی توانم يك کار را مکرر انجام بدهم چون حوصله ام را سر می برد. از تنوع خوشم می آید. بنابراین، عقیده ام این است کاری را بکن که خوب باشد. من چیز بخصوصی ندارم... ببینید، وقتی هفده ساله بودم، شعار *ars gratia artis*، را انتخاب کردم. هنر برای هنر. گورپدر اخلاقی بودن، معقول بودن و حقیقت — هنر چیز بسیار منحصر به فرد و باارزشی است. درست مانند قهرمان چایلد هارولد در کتاب لرد

۱- Modigliani نقاش ایتالیایی ۱۹۲۰-۱۸۸۴

۲- Van Gogh نقاش هلندی ۱۸۹۰-۱۸۵۳

۳- Gilbert & Sullivan

بایرون* راه می‌رفتم.

خب، وقتی بیست سالم شد، این تصور لوس را کنار گذاشتم و اعتقاد را سخ پیدا کردم که هنر هم، مثل هر چیز دیگر، در خدمت زندگی است. و در خدمت هنر نیست. باید در خدمت زندگی باشد. همه چیز باید در خدمت زندگی باشد. همه چیز باید به زیبایی و خوبی این کرهٔ خاکی بیفزاید، باید در خدمت شرافت و بشریت باشد، تا انسان بتواند با غرور زندگی کند. بنابراین تنها شرطی که من دارم این است: باید ذره‌ای ارزش داشته باشد. بنده هرگز فیلمی نمی‌سازم که حلقه پشت حلقه آدمها را در اتاق خواب در حال عشق‌بازی نشان بدهد. اولاً بسیار کسالم می‌کند. انجامش خالی از لطف نیست ولی تماشایی نیست، حداقل برای من نیست.

چیزی که شدیداً به آن اعتقاد پیدا کرده‌ام این است که هنرمند — و آن را تعمیم می‌دهم — اکثر هنرمندان در هر زمینه‌ای به انسانیت خیانت می‌کنند. برای من، امید به آینده در هنرها نهفته است. در سیاست، اقتصاد و مذهب نیست. در هنر است. چون هنرها تنها رسانهٔ واقعی جهانی هستند. کل قضیه باید در خدمت این باشد که به شما ثابت کند انسان هنوز دارای قدرت بالقوه است، و دیگر چهار دست و پا روی زمین نمی‌خزد. او هنوز بال دارد و می‌تواند پرواز کند. ما به این یادآوری ایمان و امیدواری نیاز داریم تا شرافت انسان را بازسازی کنیم.

عظمت شکسپیر در این است که انسان را می‌شناخت — به همین دلیل است که جاودانی است، به همین دلیل است که امروز هم زنده است و هزاران سال هم زنده خواهد ماند. اما او در مورد انسان حقیقت را گفت. نه فقط بد یا خوب را، کل حقیقت را — تمام جنبه‌های آن را. آدمهای شرور او هم از اندازهٔ طبیعی بزرگتر بودند، ولی امکان بالقوه‌ای در وجودشان بود. خبیث‌ترین آنها، ریچارد سوم، به شما می‌گوید چرا اینچنین خبیث است. می‌گوید، «حال که با تمام کاستی‌هایم نمی‌توانم انسان خوبی باشم، معشوق خوبی باشم، جذاب باشم، پس به خداوند سوگند که تبه‌کار خوبی خواهم بود.» هملت می‌گوید، «انسان شاهکار عجیبی است. با خردی شریف! قدرت ادراکی بی‌نهایت، در شکل و حرکت دقیق و قابل تحسین! زیبایی جهان؛ نمونه برتر موجودات زنده... ولی این انسان مرا دلشاد نمی‌سازد. آخر این جوهر خاکی چیست؟»

خب این کل حقیقت است. امکان بالقوه و جوهر خاکی. اگر شما یکی را بدون ذره‌ای از دیگری نشان بدهید، دروغگو هستید. حقیقت نیست. تعصب است. تکه پاره است. اگر قهرمانیها را بدون جنبه دیگرش نشان بدهید، این حقیقت نیست.

از خودمایه گذاشتن

مارتین ریت: تنها راه عملکرد در سطحی آفریننده و درجه يك، آن است که درباره آنچه خودتان هستید باشد. اگر بخواهید کار دیگری بکنید، اگر کاری بکنید که از خودتان نباشد، پشتتان به خاك می‌رسد. ممکن است پول درآورید، ولی از نظر خلاقیت شکست خورده هستید.

پل مازورسکی: فکر می‌کنم بستگی به این دارد که می‌خواهید چه کنید. من می‌خواهم موفق باشم، ولی نمی‌خواهم به بهای ساختن چیزی که علاقه‌ای به آن ندارم موفق باشم. ساختن يك فیلم در حدود یکسال، یکسال و نیم طول می‌کشد؛ برای من دو سال چون خودم فیلمنامه را می‌نویسم. بنابراین اگر قرار بود کاری بکنم که عشقی به آن نداشتم، خیلی زود سرمی‌خوردم و اعتمادم را از دست می‌دادم. از خودم متنفر می‌شدم و بعد ملعبه دست این و آن می‌شدم. من چنین کاری را نمی‌کنم.

مایکل وینر: من بهترین کاری را که از عهده‌ام ساخته است انجام می‌دهم و می‌کوشم قابلیت‌های فردی را وارد کارم بکنم، خودم را هم گول نمی‌زنم که تصور کنم هر بار کاری انجام می‌دهم با کمال سروکار دارم. به عقیده من این خطرناکترین کارهاست، که يك فیلمساز هر بار که درگیر ساختن فیلمی می‌شود، چون او دارد این کار را انجام می‌دهد، پس کامل است. سرانجام وقتی دیگران می‌گویند که کامل نبود می‌گوید، «خب، اشکال از شماست، کار کامل بود. شما آن را درك نکردید.» اگر شما این چنین فکر کنید، دچار درد سرمی‌شوید، چون دارید سر خودتان کلاه می‌گذارید. باید بپذیرید ما در جهانی که کمابیش ناکامل است زندگی می‌کنیم.

ژان رنوار: هر وقت بتوانم، با فکری شروع می‌کنم. کارچندان آسانی نیست. تمام عمرم را صرف پیشنهاد داستانهایم کردم و هیچکس نپذیرفت. و هنوز هم ادامه می‌دهم. به آن

عادت کرده ام، شکایتی هم ندارم، چون فکرهایی که به من تحمیل شدند اغلب بهتر از مال خودم بوده اند. مخلوط کوچکی از چیزی که به من عرضه شد و چیزی که خودم در تخیل داشتم، وسیله خوبی می شد که احتمالاً به جاندارتر شدن فیلم کمک می کرد. البته شما همیشه می توانید فیلمی شخصی بسازید، فیلمی که مبین شخصیت خود شما باشد، حتی اگر مجبور باشید روی داستانی کار کنید که چندان دوست ندارید و در قالبی که بسیار خشک به نظر می رسد.

احتمالاً نخستین امتیازی که از کارگردانی درخواست می کنید آن است که بتواند غذای خاصی را که مخصوص او پخته نشده هضم کند. شما با کلمات معروف آشنا هستید: باید رها کنی، رها کن، رها کن؛ اما عملاً و سرانجام فیلم مال توست و نه مال همسایه. به همین دلیل است که نمی توانم برای شما نسخه ای بپیچم که چگونه فیلمی را آغاز کنید.

به شخص من در طول حرفه ام کمکهای فراوان شد. من در حدود چهل فیلم ساخته ام و همه آنها کارهای تمیزی بوده اند. اغلب آنها سرنوشتی عادی داشته اند. نهایتاً، آزمایش کل کار من شدیداً در جهتی است که آن را تهیه کرده ام. اما امکان اینکه بتوانم چنین آزادانه فیلمهایم را بسازم مدیون غیر قابل پیش بینی ترین تهیه کنندگان در جهان هستم.

ویلیام فریدکین: من علاقه ای به فیلمهای شخصی ندارم. من فیلمهایی را که برای تماشاچیان هستند دوست دارم، اگر هم شخصی بودند چه بهتر. می دانید، آدمهای بسیاری درگیر هستند. اگر فیلمی را تا پایان انجام داده باشید، می دانید افراد بسیاری در موفقیت يك فیلم سهیم هستند. این حقیقتی است که هوشمندی يك فرد معمولاً پروژه ای را پرورش می دهد. معمولاً دیدك فرد است. ولی عملی کردن آن دید به استعدادهای فراوانی نیاز دارد.

رائول والش: ما به روش «هرچه پیش آید خوش آید» عادت کرده بودیم. کار را شروع کن، تمام کن و بزنجاک. هر از گاه، کار خوبی هم انجام می دادی، يك شاهکار، ولی تعداد آنها چندان آش دهن سوزی نبود. اما همانطور که گفتم، من بیست و نه سال با کمپانی برادران وارنر کار کردم و در آنجا اوایل کار، سرت را می جنباندی فیلم فروش رفته بود.

یادم می‌آید یکبار، سالها پیش، با تدا بارا فیلمی در نیویورک می‌ساختم — می‌دانید دربارهٔ زمانی بود که کریستف کلمب آمده بود. قرار بود فیلم اسپانیایی باشد. استودیو در فورتن لی قرار داشت و مادکوری عظیم از مناظر اسپانیا آنجا ساختیم، بایک خیابان خیلی بزرگ اسپانیایی. روزی که کار را شروع کردیم، طوفان برف سنگینی در نیویورک آمد، از آن طوفانهای شدید. خب بیل فاکس پیر مرد نازنینی بود، آمد پیش من و گفت، «رائول، حالا چکار کنیم؟»

گفتم، «خب، آقای فاکس، فکر می‌کنم اگر چند تا گنبد روی این دکورها بگذاریم، می‌توانیم آن را به یک فیلم روسی تبدیل کنیم.» همهٔ افراد را صدا کرد و گفت، «این لباسهای اسپانیولی را از سر این صحنه بپاشید و بریزید دور و لباسهای روسی بیاورید.» باری، ما فیلم را ظرف سه هفته و نیم ساختیم و خریدارها برای نخستین نمایش فیلم به نیویورک آمدند. چند خریدار از سین سیناتی می‌گفتند، «عجب بساطی است، ما برای یک فیلم اسپانیایی تبلیغ کرده ایم، پس فیلم اسپانیایی کو؟» خب فیلم روسی از آب درآمده بود.

فدریکو فللینی: تصور می‌کنم محال است بشود فیلم ساخت و زندگینامهٔ خود را نساخت. فکر می‌کنم ساتیریکون به مراتب بیشتر از حتی هشت و نیم خود — زندگینامه است، چون زندگینامهٔ اقتباس شده نیست. اما شاید، اضطراب، وحشت، ایمان و حال و هوایی که در ساتیریکون وجود دارد — به من از جهتی نزدیکتر شباهت دارد. به عقیدهٔ من نویسندهٔ کتاب ساتیریکون هم دربارهٔ کتابش همانگونه صحبت می‌کند.

هل مازورسکی: فکر ساختن فیلم هری و تونو محصول تفکر یک نفر نبود. مادر من گر به ای داشت. شاید از آنجا آمده باشد. سؤال عجیبی است. کاری را که باید بکنید می‌کنید. هر کسی، دست آخر، کاری را انجام می‌دهد که از او ساخته است و گرنه شخصاً درگیر کار نیست.

کارگردان در مقام مؤلف

جان شله زینگر: در لحظه ای خاص فیلم باید از آن کارگردان باشد. مانند نمایش نیست که از دیدگاه مشخصی به آن می‌نگرید. می‌دانید همهٔ ما می‌توانیم صحنه ای را که کسی

دیگر نوشته بگیریم و آن را به گونه ای کاملاً متفاوت کارگردانی کنیم و دیدگاه خودمان را به آن بدهیم و به نحوی آن را فیلمبرداری کنیم و تأکید را جایی بگذاریم که شخصاً حس می کنیم باید باشد.

جورج کیوکر: افسوس، من مؤلف نیستم، ولی چند تا کارگردان هستند که می توانند بنویسند. آنها بسیار زرنگند و می توانند مراحل را طی کنند. در مقام کارگردان، شما باید به فکر محدودیتهايتان باشید. چیزهایی هستند که نسبت به آنها همدلی دارید، و چیزهایی هم وجود دارد که به خودتان می گویند. «خب من می توانم این کار را انجام بدهم چون کاملاً قابلیتش را دارم، اما افراد بسیار دیگری هستند که می توانند از من بهتر انجام بدهند.» فیلمنامه ای برای من فرستادند خواندم، خوشم آمد ولی گفتم، «به نظرم باید برای این فیلمنامه کارگردانی ایتالیایی انتخاب کنید؛ اینکه از من بخواهید آنرا بسازم دیوانگی محض است.»

جنبه های کشف نشده ای در مورد هر کارگردان وجود دارد. نمی خواهم سردستی ادعا کنم که من برای ساختن فیلمهای «وسترن» کارگردان مناسبی ام، ولی فکر می کنم با فیلم هلر با جوراب شلواری صورتی تلاش موفقی انجام دادم. من خودم بسیار به آن آگاهم. باید قلبتان به شما بگوید که «من می توانم این کار را از کس دیگر، کمی بهتر انجام بدهم.» این يك غریزه است؛ فیلمنامه را می خوانید و می گویند، «بله می توانم بسازمش.» همیشه حق با شما نیست، و اگر وارد باشید طبعاً می توانید بسیاری کارهای دیگر انجام بدهید. کارهای خاصی هستند که شما علاقه ای ندارید، ولی به آن حساسیت دارید. این قضیه به خوبی روی پرده آشکار می شود.

جورج سیتون: فکر نکنید که همه کارها را باید خودتان شخصاً انجام بدهید. به عقیده من این يك تلاش تعاونی است. شاید من به فرضیه مؤلف اعتقادی ندارم. فکر می کنم، فیلمبردار، به قول فللینی، باید آزادی عمل داشته باشد. تدوین کننده هم همینطور، نویسنده هم که طبعاً تنها دلیلی که مرا به کارگردان شدن کشاند این بود که می خواستم آنچه را که نوشته بودم حفظ کنم، چون فکر می کنم تنها راهش همین است. فکر می کنم نوشتن و کارگردانی کردن ترکیب خوبی است. من شدیداً مخالف کسی هستم که بخواهد هر سه کار را با هم انجام بدهد — چون به نظر من اتفاقی که می افتد این است که به عنوان کارگردان عاشق آنچه نویسنده نوشته هستید، و به عنوان تهیه کننده،

تصور می کنید که کارگردان عالی است، و کسی آنجا نیست که بگوید، «داری زیادی حرف می زنی، صحنه طولانی است، این کار را بکن آن کار را نکن.» باید همیشه کسی باشد که علیه او بجنگید. در غیر این صورت، به قول نظریه [راپرت] فراست درباره شعر آزاد، «شبه بازی تنیس بدون تور می شود.» و من فکر می کنم این درباره سینما هم صادق است.

جان هیوستون: به عقیده من هر فیلمی از نظر بصری متفاوت است. من می گویم که برای بیان هر داستانی راه جدیدی، مناسب با شرایط آن بیابم، و هیچوقت تکنیک خودم را به آن اعمال نمی کنم — حتی تصور نمی کنم چنین تکنیکهایی داشته باشم.

مارتین ریت: من هنوز با آنچه خودم آن را «نخوت فرضیه مؤلف» می خوانم شگفتزده می شوم. من همچنان معتقدم که کارگردان مهمترین فرد است، ولی اگر خود او نویسنده نباشد، به آسانی می تواند مفهوم و معنای موضوع را تغییر دهد.

رالف نلسون: فیلم محصول تشریک مساعی استعدادهای بسیار زیاد و مهارتهای گوناگون است. باید یک نفر در رأس کار باشد، ولی او مسئول همه چیز نیست. چند سال پیش جدال بزرگی برپا شد، چون اتحادیه نویسندگان با تهیه کنندگان مذاکره کرده بودند که هیچکس جز نویسنده نمی تواند امتیاز تیراژ را داشته باشد. و این بدان معنی بود که افرادی از قبیل فرانک کاپرا، د. و. گریفیث، سیسیل ب. دومیل و دیگران نمی توانستند امتیاز تیراژ فیلم را داشته باشند. آنها می کوشیدند ثابت کنند که نویسنده نیروی اصلی پشت فیلم است. نویسنده هم از کسانی است که سهمی دارد ولی کارگردان است که سر نخ تمام عوامل را در دست دارد. اما به عقیده من، این نیز بدان معنی نیست که کارگردان مؤلف فیلم است، مگر آنکه آن را از نطفه به وجود آورده باشد، نوشته باشد، کارگردانی کرده باشد، و تمام عوامل و اساس تولید آن را بر عهده داشته باشد.

مایکل وینر: به نظر من برای توجیه چنین امتیازی (مؤلف بودن کارگردان)، باید در نوشتن فیلمنامه فیلم سهمی اساسی داشته باشید، نه اینکه لزوماً فیلمنامه را خودتان بنویسید، بلکه با نویسنده از آغاز کار کنید، فیلم را سازمان بدهید، حتی اگر امتیاز تهیه کننده را

نگیرید. در حقیقت در فیلم عقرب، تهیه‌کننده‌ای وجود نداشت، گو اینکه ما به دلایل فنی امتیاز را به کسی دادیم. ولی او با موافقت شخصی و طبق مواد قرارداد هرگز آنجا حضور پیدا نکرد.

من تصور می‌کنم که با تدوین فیلم هم می‌توانید مهر خود را روی فیلم بگذارید. کاری که خودم می‌کنم - و به این ترتیب از ابتدا تا انتها بخشی از فیلم باشید. باید اعتراف کنم که اگر کسی با فیلمنامه‌ای کامل و بی‌نقص هم پیش من بیاید و بگوید، «مایلی این را بسازی؟» من همچنان همان امتیاز تیتراژ را درخواست می‌کنم، گو اینکه کاملاً مطمئن نیستم قابل توجیه باشد. به هر حال مادرگیر کاری شیطانی هستیم که درباره آن داوری می‌شود.

خب، درست شبیه آن است که هر روز سر کلاس بروی و در کلاس به تو نمره بدهند، اگر نمره خوب بگیری تو را در صندلی خوبی در ردیف جلو می‌نشانند و اگر نمره بد بگیری باید در گوشه کلاس بایستی. و این داورها درباره چیزهای احمقانه‌ای مثل تیتراژ فیلم انجام می‌گیرد. به هر صورت در فیلم عقرب، تمام این کارها را خودم کردم. وجدانم هم ناراحت نیست که تیتراژ را از آن خودم کردم؛ فکر نمی‌کنم در فیلمهایی که تیتراژ آن به من تعلق دارد، کاری کمتر از آنچه فکر می‌کردم باید انجام بدهم، انجام داده‌ام. اگر کاری کمتر از آنچه معتقدم انجام بدهم، حتماً می‌گویم اسمم را در تیتراژ نگذارند. شاید تا این حد شریف باشم که بگویم. نمی‌دانم.

کارگردان در مقام شريك فعاليتها

آلن دوان: من تمام کارگردانها را دوست دارم. فکر می‌کنم هر کدام حسنی دارند. برخی بیشتر از دیگران. اما آنچه که باید در نظر بگیرید این است. شما گام به گام پیش می‌روید. در اوایل کار ما تنهای تنها کار می‌کردیم. تك تنها. تا سالها وضع همین بود. وقتی فیلمی می‌ساختی، واقعا می‌ساختی. بعد زمانی پیش آمد که افرادی مثل تالبرگ وارد کار سینما شدند، با فکرهای خوب، پشتوانه مالی کافی که حمایتشان بکند و سازمانی محکم که دوروبر شما را با هنرپیشه‌های فوق العاده احاطه بکند. و هر قدر می‌خواستید کمک داشتید. دیگر تنها آفریننده نبودید. بلکه مترجم افکار آنان بودید. و با تمام آن کمکها کار شما بهتر می‌شد، هر کارگردانی که بودید فرق نمی‌کرد، و هر چیزی در ارتباط با آن برنامه بهتر می‌شد چون هر کسی که در آن بود خوب بود. ولی

شما يك اصل داشتید— يك فیلمنامه تنظیم شده بر مبنای داستانی خوب و اگر آدم اصلی — نامش را تهیه کننده بگذارید — خوب بود، در آن صورت تمام برنامه خوب از آب درمی آمد. فیلم شما خوب می شد. و شما هم خوب بودید. این مکتب جدیدی بود.

سمیوئل فولر: این روزها سؤال بزرگ این است: فیلم را چه کسی می سازد؟ واقعاً کی آن را می سازد؟ طبعاً نویسنده می گوید، «من می سازم.» فیلمبردار می گوید، «خب من فیلم را نمی سازم ولی مسئول هشتاد درصد آن هستم.» کارگردان می گوید، «من می سازم.» تهیه کننده، طبیعتاً، می گوید، «من می سازم.» و تدوین کننده... و دیگران. من معتقدم این مسئله حل خواهد شد. من پیامبر نیستم، اما فکر می کنم پنجاه یا صد سال بعد از این، يك نفر سازنده فیلم خواهد بود، بحث هم ندارد.

می دانم که بسیاری افراد با من هم عقیده نیستند— آنرا با کسی که کتابی می نویسد مقایسه می کنند، کسی که کتاب را صحافی می کند هم باید امتیاز بگیرد؟ بگذریم از حرف چین، صفحه آرا، گرافیک، طراح پشت جلد و توزیع کننده که لابد هر کدام باید سهمی از امتیاز را داشته باشند. این قضیه را می توانید تا ابد کش بدهید. ولی اینها همه حرف مفت است. دست آخر جدال بین دو نفر است که کداميك فیلم را می سازد، چه کسی در واقع سازنده فیلم است. یکی کارگردان است و دیگری نویسنده. این قضیه این روزها به مرحله بسیار ظریف و حساسی رسیده است.

نیکلاس ری: حماقت است که کسی بگوید، «خب این فکر من بود، فکر من بود، فکر من بود.» در زمینه هنر، سینما دیالکتیکیترین هنرهاست، ظریفترین آنها اما دیالکتیکیترین آنها. هیچکس به تنهایی فیلمی را نمی سازد، حتی دیوانگی.

رابرت آلتمن: من برای خودم زیر بنایی دارم، کسانی که بیشتر از همه با من کار می کنند. پنج یا شش نفرند. گاهی افراد جدیدی وارد می شوند، گاهی کسانی خارج می شوند، اما همیشه محصول تشریک مساعی آن گروه است. همیشه.

پیتر جیمز: يك بار فیلمنامه ای نوشتم و اشاره کنم که من سریع چیز می نویسم. مدت زمان کوتاهی تمام شد و وقتی به صفحات آن نگاه کردم گویی روی سنگ حك شده بودند، آنقدر نسبت به آن اطمینان داشتم، فوق العاده هیجانزده بودم. کاملاً آماده بودم که

بگویم، «فیلمنامه آماده است.» اما آنها خواندند و گفتند، «عزیزم، این هنوز فیلمنامه نشده.» و من ادامه دادم، عرق ریختم، جان کندم و فیلمنامه بهتر شد. خب اگر من تنها بودم، اگر آن مؤلف عالی جنابی بودم که بحثش هست، و با منظره یا بم این طرف و آن طرف می‌رفتم، فکر می‌کنم فیلمنامه چیز خوبی از آب در نمی‌آمد.

کارگردان در مقام صاحب سبك

روبن مامولیان: در واقع سبك، دیدگاه شما از جهان، از زندگی است. اینکه چگونه آن را می‌بینید. چگونه آنرا احساس می‌کنید. بنابراین چیزی خودآگاهانه نیست. سبك می‌تواند بر حسب موضوع تغییر کند. اما چیزهای اساسی خاصی هم وجود دارد، که من نمی‌دانم آیا خودآگاهانه به آن پرداختم یا ناخودآگاهانه. نمی‌دانم، شاید ناخودآگاهانه. چون گاهی وقتی به فیلمهای قدیمی نگاه می‌کنم چیزهایی کشف می‌کنم که خودآگاهانه به آن نرسیده بودم بلکه از ضمیر ناخودآگاهم سرچشمه گرفته بوده است. این نظری کاملاً شخصی است، چون به تعداد افراد خلاق، نظریات گوناگون وجود دارد.

اما واقعیت‌گرایی و طبیعت‌گرایی برای من نیست. به آن علاقه‌ای ندارم. فکر می‌کنم ابزار ضعیفی است. به نظر من برای سفرنامه خوب است. برای فیلمهای مستند و خبری. اما نه فیلمهای داستانی. البته شعر تا ابد زنده خواهد ماند. این احمقانه‌ترین چیز غیر واقعی است، مگر نه؟ در زمینه نثر واقعیت‌گراهای بزرگی مثل تولستوی و داستایوسکی داری، واقعیت‌گراهای بزرگی که واقعاً زندگی را به تونشان می‌دهند. این حتماً در هنر محلی از اعراب دارد. بنابراین می‌توانی فیلمی بسازی که سراسر واقعیت‌گرایی باشد و تعلق پیدا کند. ولی چیزی نیست که من به انجام آن علاقه داشته باشم، چون من فکر می‌کنم چیز واقعیت‌گرا از بین می‌رود. امروزه نقاشیهای واقعیت‌گرا تمام مرده‌اند. هیچکس آنها را نمی‌خواهد. همه آنها سبکدار هستند. همه دارای قوه تخیلند. همه شاعرانه‌اند. من حس می‌کنم که هر موضوعی — لازم نیست حتماً تخیلی باشد — هر موضوعی باید از دیدگاهی شاعرانه دیده شود و در نتیجه سبکدار شود.

وینست مینه لی: مشکل بتوان گفت چگونه سبکی را بر ازنده فیلمی می کنید. يك سبك به خصوص ممکن است برای فیلمی درست باشد ولی برای فیلمی دیگر نباشد. می دانید، باید در چارچوب آن زندگی کنید، روی آنها تمرکز کنید.

يك بار داستانی را تعریف کردم که به نظر من تصویرکننده عملکردی است که يك کارگردان باید داشته باشد. کشاورز پیری بود که گاوش را گم کرد. در میان تپه ها و مزارع و رودخانه ها به دنبال او گشت ولی پیدايش نکرد. زمانی طولانی گذشت نتیجه ای نبخشید. سرانجام، يك روز، بعد از يك هفته جستجو با گاو برگشت. همه از او پرسیدند، «گاو را کجا پیدا کردی؟» جواب داد، «با خودم فکر کردم اگر من گاو بودم کجا می رفتم؟ رفتم و آنجا بود.» بنابراین شما باید خودتان را در چارچوب فکری قرار دهید که بگویید، «در این شرایط چه می کردم؟ چگونه آن را منطقی می ساختم، چگونه می توانم آن را به گونه ای بسازم که برای من زندگی بکند؟» باید به این نحو عمل کرد.

ادامشویلر: دوست دارم با مکعبهایی کار کنم و یکی از بزرگترین آنها را که شکل و فرم مشخصی دارد روی زمین بیندازم بعد کاملاً برگردم و مکعب دیگری را کنار آن بیندازم. ابتدا، به نظر نمی رسد که از يك چیز باشند، ولی چون کنار هم قرار دارند، شبیه بسیاری از تجربه های مادر زندگی می شوند که به کلی به هم پی ارتباطند، اما ناگهان ارتباطی را برقرار می کنند که هیچکدام به تنهایی برقرار نمی کرد. ناگهان تو چیزی را می بینی و می فهمی که هیچکدام از این تجربه ها به تنهایی بیان نمی شود. و این چیزی است که من دوست دارم با آن سروکار داشته باشم. یعنی سبکم را عوض می کنم، زیرا سبك، اغلب، روش بیان چیزی است و حالتی است — روشی از دیدن و تماشا کردن. بنابراین، با نگاه کردن چیزی به سبکهای گوناگون یا چند روش گوناگون، حس می کنم دارم جامعتر و کاملتر کار می کنم و به مراتب ارضاکننده تر از آنکه به آن از يك دیدگاه مشخص و مداوم می نگریم.

جان هیوستون: اگر کشف تازه ای رخ بدهد کاملاً تصادفی است. من هرگز کار را با این تصور شروع نمی کنم که کشف تازه ای بکنم. اتفاق می افتد، چون موضوع چنین ایجاب می کند.

جورج کیوکر: چیزی که کار مرا مشخص می کند موضوع است، متن کار. روش ساختن

زنان كوچك با سفرهایی با عمه‌ام برای من كاملاً متفاوت است. سبك كاملاً متفاوتی است. یكی طنز است و دیگری كمدی. گمان می‌كنم شما می‌توانید بو بکشید كه در هوا چی هست. خود من آگاه نیستم كه تغییر كرده‌ام. بدیهی است كه باید تحت نفوذ اتفاقی كه می‌افتد قرار بگیرم. فكر نمی‌كنم، «آهان، تماشاچی اینجا به گریه می‌افتد.» نسبت به آن آگاهی ندارم. من تنها به كاری كه می‌كنم آگاهم. خواهم گفت، «بله، به نظر من این مؤثر باشد، یا این درست از آب درآید.» كاملاً بسته به موضوع است.

جورج سیتون: مردم همیشه می‌گویند، «می‌خواهم این را به این سبك كار كنم.» اما كسی گفته است كه، «سبك هرگز آغاز نیست، بلكه نتیجه كار است.» و به عقیده من كاملاً حق دارد. به نظر من باید با فكري شروع كرد و بعد آن را گسترش داد. هندسی است؛ باید از نقطه‌ای شروع كنید و اگر مدادتان را به این جهت بکشید، تبدیل به خط می‌شود. فكر می‌كنم وقتی فلالینی گفت كه فیلمنامه‌هایش ششصد صفحه هستند منظورش همین بود. با فكري شروع می‌كند و آن فكر در حال نوشتن گسترش پیدا می‌كند.

پل ماریسی: دوست ندارم فكر كنم كه سبك دارم. سبك من در انتخاب هنر پیشه‌ها و طرز تفكر خاص است، روانشناسی آدمها در فیلم. برایم مهم نیست كه آنها را از كره ماه فیلمبرداری كنم. به نظر من اگر فیلمی روی نوار ویدئو ضبط شود یا با دوربین ثابتی گرفته شود یا دوربین هزار حركت بكند و تمام زوایای ممكن را بگیرد، تا مورد توجه مردم نباشد ارزش ندارد، اینكه چه شكلی است برای من جالب نیست.

ژان رنوار: هر يك از ما، باید برنامه، روش كارمان را بسازیم، مثل دستور غذا در يك كتاب آشپزی.

وینسنت شرمین: متأسفانه، كارگردان همیشه سواركار نیست. متأسفانه رئیس كمپانی گاهی می‌آید و می‌گوید، «از روش تدوین این خوشم نمی‌آید. از آن موسیقی بدم می‌آید. یا ممكن است بگوید، «از نحوه فیلمبرداری این فیلم خوشم نمی‌آید،» یا چیزی از این قبیل. باور نمی‌كنید كه چگونه چیزهای مشخصی تأثیر كلی فیلمی را دیگرگون می‌كنند. اصولاً محتوی ممكن است كاملاً تغییر كند. موضوع پیچیده‌ای است، اما در تحلیل نهایی، به نظر من اینكه شما چگونه انسانی هستید، و احساسات

دربارهٔ مردم و زندگی چیست به گونه‌ای از طریق فیلم شما منتقل می‌شود. اگر بدگمان و مرددید و اعتقادی به مردم ندارید؛ اگر عدم اعتماد دارید، در آن صورت منتقل می‌شود. اگر به مردم ایمان داشته باشید، آنها را دوست دارید و درک کنید، آن احساس نیز از طریق فیلم شما منتقل می‌شود. می‌شود آن را به روشهای گوناگون عرضه کرد. به هر صورت دیدگاه شما نسبت به مردم و نسبت به وقایع به گونه‌ای در کار شما مشهود خواهد بود.

آلن دوان: این عنوانها را من هرگز درک نمی‌کنم، تکنیک، سبک و غیره. من هرگز به تکنیکی آگاه نبوده‌ام. کار من این بود که فیلمها را به روشی که فکر می‌کردم باید ساخته شوند بسازم و می‌ساختم، و یاد نمی‌آید که از تکنیک مشخصی پیروی کرده باشم. من فکر می‌کنم غریزی است. برای من داستانها، مثل مسایل ریاضی بودند، همانگونه که اغلب مسایل هستند. همیشه راه حلی ریاضی برای هر چیزی وجود دارد. بنابراین، اگر قرار بود تکنیک خودم را مشخص کنم می‌گفتم تکنیکی ریاضی است که در منطق، در طبیعی بودن، در جهتی که پیش می‌روید و رابطهٔ چیزی با چیز دیگر خودش را بروز می‌دهد. قوانین اجتناب‌ناپذیر ریاضی با زندگی و نمایش قابل تطبیق هستند.

جورج کیوکر: از نظر من سبک تشخیص چیزی است که صحیح از آب درآید. کل کار همین است. این که چگونه به دست می‌آید خودش رازی است. گاهی تصمیم بزرگی می‌گیرید، ولی اغلب تصمیمهایی کوچک، تصمیمهایی که خود شما نسبت به آنها آگاهی ندارید، همچنین مسائلی سر صحنه. از آنها تصویری در ذهن دارید. بله، به نظر من کارگردان تأثیر می‌گذارد، اما چیزی که بیشتر برایش ارزش قائلم کار عملی نوشتن است. من برای نویسنده، اگر خوب باشد، خیلی احترام قائلم. برای کاری که می‌توانم بکنم احترام زیادی قایلم. من بهترین و بیشترین کمک را می‌خواهم، بهترین تدوین‌کننده‌ها، بهترین طراحها، بهترین هنرپیشه‌ها که لزوماً معنی‌اش معروفترین آنها نیست.

روبن مامولیان: بسیاری از مردم از داوری و غریزهٔ خودشان وحشت دارند. همیشه خودشان را دست کم می‌گیرند. به نظر من یک فیلمساز را فردیت او می‌سازد. تو نمی‌خواهی شبیه من باشی. تو نمی‌توانی از من چیزی یاد بگیری. کاری که می‌توانی

انجام بدهی، اگر قدری ایمان هست، چیزی که من باور دارم، اگر سیمی را به لرزه درآورد، بگوییم ضرباهنگ، شما می‌توانید به روش خودتان از آن استفاده کنید. يك چیز جزئی نیست. مشخص هم نیست. نکته در این است که وقتی فکر جنون آمیزی به سرت می‌زند، اگر با فرضیه‌ی بتوانی آن را توجیه کنی، انجامش بده. جا نزن. انجامش بده، مطمئناً بهترین قسمت فیلمت خواهد شد. همیشه همینطور می‌شود.

هوارد هاوکس: يك بار، لوئیز ب. می‌یر فکر درخشانی به سرش زد. می‌خواست من و جوزف فون استرنبرگ با هم يك شاه فیلم بسازیم. جوزف و من دوستان خوبی بودیم چون من فیلم اول او را که باعث شهرتش شد، برایش آماده کردم. کلی با هم خندیدیم و شروع کردیم به کار روی داستانی که گسترش پیدا کرد و کامل شد. بعد بحث کردیم که چگونه آن را بسازیم. خب جوزف، همیشه چیز کوچکی را می‌گرفت و آن را بزرگ می‌کرد. من گفتم، «جوزف، فقط يك راه وجود دارد، بیا برویم پیش آقای می‌یر. تو روش خودت را بگو من هم روش خودم را تشریح می‌کنم. بگذار او انتخاب کند، چون ما برای هم لطفی نداریم.» همین کار را کردیم و می‌یر متأسفانه روش مرا انتخاب کرد. من چیزهای عظیمی برایش تشریح کردم که با سلیقه‌اش جور بود و جوزف چیزهای کوچکی را تعریف کرد. خب این همیشه اتفاق می‌افتد. من ضمانت می‌کنم که دو کارگردان خوب اگر يك داستان واحد را بگیرند و فقط اسم آدم‌ها و شهرها را عوض کنند و از آن فیلم بسازند، به کلی دو چیز متفاوت از آب در خواهد آمد.

وینسنت شرمن: ما همه از هم می‌دزدیم. ما همه همدیگر را به هیجان می‌آوریم. به نظر من در هر زمینه هنری چنین است. فکر می‌کنم در زمینه نویسندگی، نقاشی و موسیقی هم همینطور است. به عقیده من ما همه تحت نفوذ هم‌عصرها و استادان گذشته هستیم. این موضوع در روش بیان داستانی که تعریف می‌کنیم هست. در روش انجام برخی از کارها هم هست. سرانجام امیدوارید که سبك خاص خودتان را به وجود آورید.

جورج کیوکر: من کارهای بسیار زیادی کرده‌ام. بعضی از آنها هستند که به راحتی می‌توانم بگویم، «خب، کسی دیگر می‌توانست این را خیلی بهتر از من انجام بدهد.» اما آدم باید بتواند متغیر باشد. باید حتی باعث شگفتی خود بشود. در غیر این صورت، اگر همیشه جانب احتیاط را رعایت کند، لطفی ندارد. من سعی می‌کنم چنین نباشم.

هر کسی که می خواهد کارگردان باشد، که پیشرفت می کند و دگرگون می شود و به رفتن ادامه می دهد، باید نسبت به این قضیه آگاه باشد. بعضی افراد می گویند، «من این صحنه را بارها و بارها گرفته ام.» بعضی آدمهای زرنگ هم می گویند، «من هرگز آن را انجام نداده ام و هرگز هم نخواهم داد.» باید متوجه بود که فیلمبردار و کسان دیگری هم در سر صحنه هستند که تجربه دارند. باید این تصور را به خودتان بدهید که قبلاً هرگز این کار را انجام نداده اید. این باعث تازگی کار می شود.

جك نیکلسون: من در هیچ کاری که انجام می دهم سبکی ندارم، ولی برداشت من کمابیش با اسلوب است. همینطور نمی روم سر کار ببینم چه اتفاقی رخ داده. می گوشم و واقعاً ساختاری را مشخص می کنم. نظری کلی درباره ماهیت فیلم دارم و اینکه چه نوع فیلمهایی قابل ساختن هستند. نوع مشخصی ندارم که پایبند آن باشم، و می دانم چگونه فیلمهای متفاوت بسازم. دیدگاه من این است که تجربه کاملی از فیلم به دست بیاورم. و تصور نمی کنم این با متمرکز شدن روی يك چیز ثابت عملی باشد. بدیهی است، نقطه قوتهای شما مبتنی بر تجربه های شماست.

دلم نمی خواهد برای تماشاچی دلالتی بکنم. معتقدم برای زمانی که از تماشاچی می گیریم، نود دقیقه یا دوسه ساعت در تاریکی، باید چیز با ارزشی به او تحویل بدهیم. می تواند سرگرمی ساده ای باشد. من اهل صادر کردن بیانیه های فلسفی نیستم چون معتقدم خطرناک است. منجر می شود به اینکه از زمان استفاده نشود. ولی درباره خودم بسیار فلسفی هستم. همیشه صحنه کوچولویی دارم که معتقدم تبدیل موضوعی به شکل گفتاری تجربه خوبی است و نگذارم همینطور از کفم برود. اما در اصل دوست ندارم حوصله مردم را سر ببرم.

برایان دوپالما: شما باید به کارهایی که کرده اید نگاه کنید و ببینید چه کاری را خوب انجام می دهید و از عهده چه کاری بر نمی آید. اگر فیلمهای مرا دیده باشید، می دانید من در چه چیزی خوبم و در چه چیزی بد، و متوجه می شوید که چرا فیلم خواهران برای من گام بزرگی است، چون اکثر فیلمهای قبلی من به گونه ای، سرد، روشنفکرانه، وهزلی بوده اند، بعضی بخشها هم خوبند، ولی ساختاری وجود نداشت. اجزاء آن با هم ترکیب نمی شد، اگر سریع می دیدی، محسوس نبود. اما این فیلم، اقدامی خودآگاه برای بیان يك داستان بود، برای درگیر کردن تماشاچیان و شخصیتها، و کارکردن به

سبکی سینمایی.

چك نيكلسون: سکانسهای مشخصی در فیلم گفت، بران وجود دارد که فکر می‌کنم ناگهان در قالب متفاوتی قرار می‌گیرد. سکانس دلهره‌آوری در آن هست که من آن را متفاوت از سایر قسمتهای فیلم، فیلمبرداری کردم. من خودم فیلمهایی را دوست دارم که پایتند سبك خاصی نیستند. دوست ندارم زیاد به دوربین تکیه کنم، گویانکه مخالف آنهم نیستم، و بگویم این سینماست، سینماست، سینماست. در این فیلم من این کار را نکردم، ولی از طرف دیگر خوشم نمی‌آید خودم را گول بزنم که کسی را به سطح دیگری از خودآگاهی کشانده‌ام و آنها گاهی در طول نود دقیقه‌ای که مشغول تماشای فیلم هستند، متوجه نشدند در سالن سینما نشسته‌اند، و من به آنها بگویم از طریق سبك سینمایی می‌دانم.

رائول والش: گذار از فیلم صامت به ناطق به هیچ وجه بر من تأثیری نگذاشت. علی‌رغم صدا، به کارم ادامه دادم. از اتاق بردمشان بیرون و گذاشتم در راهرو حرف بزنند، البته اگر در اتاق حرف نزده بودند. من به کارم ادامه دادم. البته برای بعضی از هنرپیشه‌ها و ستاره‌ها بسیار مشکل بود چون تجربه صحنه نداشتند. من به همان ترتیب سابق عمل کردم. البته با رایج شدن فیلم ناطق انقلاب عظیمی میان کارگردانها رخ داد. به من لقب خائن دادند، چون از نخستین کسانی بودم که فیلم ناطقی در فضای آزاد ساختم. معتقد بودند که رسانه‌ای با پانتومیم به وجود آورده‌اند، و حالا حرف زدن تمام آن را از بین می‌برد. من می‌گفتم اگر آن را نپذیریم و استفاده نکنیم، خود ما را از بین می‌برد. سرانجام همه پذیرفتند.

ریچارد آتن بارو: من اعتقاد زیادی به محتوا دارم و شدیداً معتقدم که محتوا تکنیک را القاء می‌کند. برای زرق و برق و آتش بازی و سبك و این حرفها هم احترامی قائل نیستم.

تأثیرها - کاستی‌ها و افزایشها

استان پراکج: باید به خاطر داشته باشیم اولین فیلمی که من دیدم سفیدبرفی و هفت کوتوله بود. کودکی من هم، مانند گرگوری مارکوپولوس و کنت آنگر با فیلمهای هالیوود

اشباع بوده است. اغلب ماها هنوز هم با اخلاص تمام به تماشای آنها می نشینیم و لذت می بریم، همانگونه که در کودکی لذت می بردیم. بنابراین تمام مدت از امکانات هالیوود وام می گیریم. آنها هم دستور زبان سینما را از ما می گیرند. گاهی به نظر می رسد که به هم نزدیک و نزدیکتر می شویم، ولی چنین نیست، زیرا جدایی مطلق میان ما هدف کلی کارماست. هدف فیلم هالیوودی برای آن است که در همان رؤیای پرستش جادویی سهیم باشیم. رقص اجتماع است، رقص قبیله ای ماست، حال آنکه هنرمند همواره می کوشد رؤیای جدیدی بیافریند.

فرد زینه مان: به تصور من می شود فیلمهای فوق العاده ای ساخت که آغاز و میان و پایان نداشته باشد. در حقیقت، فکر می کنم هر چه بیشتر از این گونه قانون گذاریهای عمومی دور بشویم، وضعیتمان بهتر می شود. من معتقدم که ما — در مقام زمینه ای هنری — بیش از حد رنج کشیده ایم، از آنجا که قوانین دلخواهانه ای بر ما اعمال شده است، آنهم توسط افراد زیادی که حق چنین کاری را نداشته اند، و فقط به دلیل داشتن پول چنین قدرتی را به دست آورده بودند — مدیران گوناگونی که ما را با مبلغی استخدام می کردند و به ما می گفتند چگونه فیلم بسازیم، ما را با انواع گوناگون بکن ها و نکن ها پر کردند. اگر به عقب برگردی، و قوانینی را که اعمال می شد بررسی کنی، دو چیز شگفت انگیز می یابی. نخست آنکه، این قوانین مطلقاً دلخواهانه بوده اند، مانند ادعای بی معنی ل. ب. می یو، «فقط دو نوع زن وجود دارد — مادر و فاحشه.» یا اینکه، «مهم نیست چه اتفاقی رخ بدهد، صورت ستاره همیشه باید بسیار روشن باشد — صورت ستاره باید دیده شود.» حالا اگر نیمه شب است و طرف در ایستگاه قطاری ایستاده، مهم نیست. يك دور تسبیح از این قبیل قوانین و مقررات وجود داشت، و هر اندازه هم که تو علیه آن می جنگیدی بی ثمر بود، گمان دارم که بعضی از آنها به گونه ای موزیانه پابرجا مانده اند. بسیار مشکل است که آنها را از وجودت خارج کنی. اما، شگفت انگیزتر آنست که در دهه هزار و نهصدوسی، به احتمال زیاد فیلمهای هالیوود از نظر کیفیت به نقطه اوج خود رسید. و این نکته ای غیر عادی است. پرداختن از شعر به تصویر متحرك تأثیر گسترده ای بر فیلمسازها داشته است، برای تجربه گران نخستین، استادی بود که به برابری با او پیردازند.

آلن دوان: من با اشتیاق کارهای گریفیث را تماشا می کردم و از او تقلید می کردم. کار بسیار

موفقیت آمیز و فوق العاده ای بود. فیلمهایش را تماشا می کردم، به کمپانی خودم می رفتم و آنها را نسخه برداری می کردم.

برای لیو مک کاری، علاوه بر جان فورد، فرانک بورزیج، چارلی چاپلین، فرانک کاپرا، و ارنست بویچ

...تاد براونینگ هم بود. در حدی که کسی قادر است معلوماتی — معلوماتی شخصی — را به فردی دیگر بیاموزد، او میراثی بسیار پرازش به من آموخت. او تمام داستانهایش را خودش شخصاً می نوشت. همه آنها اصیل بودند. من هم با او می نشستم و اجازه داشتم پیشنهادهایم را عرضه کنم. بعد در نقش منشی صحنه کنار او می نشستم تمام فیلمنامه را مرور می کردم و برای هر صحنه یادداشت بر می داشتم. بعد به اتاق تدوین می رفتم و سرانجام روی تیتراژها کار می کردم و تا خارج شدن فیلم از استودیو دنبالش بودم.

هرنارد و برتولوچی: من در یک فیلم با پازولینی به عنوان دستیار همکاری کردم، نخستین فیلم پازولینی بود، آکاتونه؛ و دیدن او در حین کار حقیقتاً تماشایی بود، چون اولین فیلمش بود و داشت کشف می کرد فیلمسازی و فیلمبرداری چیست. در عین حال نخستین تجربه من هم قبل از ساختن اولین فیلم بود. بنابراین هیچکس به من نگفت که باید ارتباط بین این سکانس و سکانس بعدی را بدانی. می دانید مسئله از آن لحظه ای آغاز می شود که شروع می کنید به فکر کردن.

تأثیر بر فیلمسازان، لزوماً نباید محدود به فیلمسازان دیگر باشد. برای استان براکج، که با برداشتی مستقیماً فرمال و انتزاعی کار می کند. تکنیک آهنگسازها نمونه های باارزشی بوده اند.

استان براکج: وربرن در حقیقت به تکرار تکیه می کند. او در جریان اصلی موسیقی غربی قرار دارد. او به ریزه کاریهایی متکی است که ما منتظر تکرار هستیم و او ابا می کند. وربرن جدید است و به او به سان جانوری نگاه می کنند که گویی خواسته است موسیقی را زیر و رو کند. دیگر متوجه شده ایم که اینها همه حرف پوچ است. هر تحول

جدید باید متکی به فرهنگی از تحول باشد تا بتواند وجود داشته باشد. تا میکل آنژ نداشته باشید به ال گر کو نخواهید رسید، چون پیکرها قابل درك نخواهند بود. حداقل تا چند صد سال چنین بوده است.

هر آموختنی به تقویم احتیاج دارد. هر پیکری که توسط هنرمند جدیدی متحول می شود، متکی به پیکرهای اساسی گذشته است. در حین ساختن فیلم در انتظار شب این نکته شدیداً ذهن مرا به خود مشغول کرده بود، چون هیچ چیزی را فرض مسلم نمی پنداشتم. و برن چنان اهمیتی داشت که به من اجازه داد ساختارهایی بسازم که متکی بر باروك نباشند، نه بیشتر از خود او، که در کارهایش به هیچ عنوان از تکرار خبری نیست.

سایر کارگردانهای نوآور در تقلید از استادان عالیمقامشان تردیدی به خود راه نمی دهند.

کرتیس هرینگتون: اصلیتین نفوذ بر کار من را کارگردانی دارد که کارهایش پراستایش می کنم. او جوزف فن استرنبرگ است. گرچه هرگز واقعاً فیلمی به روال استرنبرگ نساخته ام، ولی بسیار تحت تأثیر او هستم. امیدوارم روزی فیلمی به سبك او بسازم. من به تاریخ سینما بسیار آگاهم. جوانتر که بودم چندسالی در پاریس زندگی کردم، و تقریباً هر شب به سینما تك فرانسه می رفتم. روزی دو تا سه فیلم نشان می دادند، و واقعاً آموزش فوق العاده ای در زمینه تاریخ فیلم به دست آوردم، چه فیلم صامت چه ناطق. به این عبارت، تمام این اطلاعات را در گوشه ای از ذهنم انباشته ام. ممکن است ناخودآگاه فکر یا تأثیری را به وام بگیرم که به یاد می آید، چون جهت من نسبت به فیلم چنین است.

برایان دوپالما: من فکر می کنم هیچك احتمالاً بهترین فکرهای داستانی و فکرهای سینمایی را در تاریخ سینما عرضه کرده است، و من فقط تلاش می کنم که قدری از اسنادپیروی کنم. به عقیده من بنای فیلم روح فکر بسیار درخشانی است — می دانید، آن طور که درگیر شخصیتی بشوید و بعد او را بکشید. این فکر به نحوی خودآگاه در فیلم خواهران موردنظر بوده، که با سیاه پوستی درگیر شوید و بعد او را بکشید. سینمای خالص است. برای من این فیلم مانند موقعیتی آموزشی است.

فیلمهای قبلی من، بخش بخش است. بعضی از قسمتهای آن درست از آب درمی آید و بخشهای دیگر نه. من سبکهای گوناگونی در چیزها دارم که مرتب از آنها استفاده می کنم. اما به این ترتیب مجبورم که با شکل مشخصی کار کنم. فکر می کنم برای يك کارگردان، روند رشد خوبی است. کارگردانهای اندکی فرصت پیدا می کنند در حرفه اشان رشد کنند.

استان پراکج: موارد آدمهایی مثل فن اشتر وهایم، فن استرنبرگ، اورسون ولز، د. و. گریفیث را در نظر بگیرد. اغلب اینها، که ما به عنوان هنرمند می شناسیمشان، با شرایط کمپانیها کشمکش داشته اند. الگوی نفرت نسبت به آنها کمابیش همیشه یکسان است. اغلب آنها مجبور شدند به هنر پیشگی روی بیاورند تا مخارج زندگیشان را تأمین کنند. این دیگر بیشترین تنبیهی بود که هالیوود می توانست بر کسی اعمال کند که مثلاً اریک فن اشتر وهایم را در فیلمی مثل سان ست بولوار در نقش کارگردانی ناموفق به بازی وادارند.

برخی از کارگردانها حتی ستایشی تصویری برای مراد هایشان قایل هستند. پیترباگدانویچ، در نخستین فیلمش، هدفها، از «نقل قولهایی تصویری» استفاده کرده است.

پیتربوگدانوویچ: به نظر من اکثر نویسنده ها به گونه ای خود آگاه از دیگران تقلید می کنند تا تأثیرهای خاصی را به دست آورند، آنهم نه به شکل استقبال یا ستایش، بلکه به دلیل آنکه نویسندگان دیگر، «آن را خوب انجام می دهند» و آنها می دانند که به همان صورت خوب است. کسانی هستند که دزدیدن به این روش را به باد انتقاد می گیرند. برعکس من فکر می کنم، قابل تحسین است، چون به عقیده من چیز اصیلی دیگر وجود ندارد. هر کاری انجام شده. در روزهایی که سینمای صامت می ساختند از تمام این کلکها استفاده شده است، پرده تقسیم شده، تدوین سریع و غیره. من اخیراً با آلن دوان مصاحبه ای کردم، و او گفت که در سالهای ۱۹۲۰ که فیلم می ساخته از این روشها استفاده می کرده است. او گفت، «ما وقتی بزرگ شدیم دیگر این حرفها را ریختیم دور.» پس چیز تازه ای وجود ندارد.

یکی از لذتهای من در ساختن فیلم آن است که گاهی صحنه هایی را که قبلاً دیده ام و

دوست داشته‌ام تکرار کنم. یکی از نماهای پیش پا افتاده‌ای را که در هر صحنه تعقیب می‌بینی و من خیلی دوست دارم جایی است که طرف دارد با اسب فرار می‌کند، دوربین را با حرکتی افقی به عقب برمی‌گردانی و آدمهایی را می‌بینی که دنبال او گذاشته‌اند. این نما را در هر فیلم و سترنی می‌بینی. من عاشق این نما هستم، بنابراین در صحنه تعقیب در فیلم هدفها از آن استفاده کردم. جمله خوبی است، دستور زبان خوبی است. می‌گوید، «یارو دارد می‌رود؛ حالا ببینیم تعقیب‌کننده‌ها چقدر با او فاصله دارند.» حرکتی مداوم است، و تماشاچی می‌داند که چیزی دستکاری نشده، و واقعی است. چیزهای بسیاری از این دست به آدم لذت می‌بخشند.

پل ماریسی: زمانی سبکی در فیلمسازی وجود داشت که لزوماً هر فیلم نمی‌بایست میلیون‌ها دلار درآمد داشته باشد و از نظر نقد سینمایی هم موفقیت بزرگی پیدا کند. این تکنیکی از فیلمسازی بود که فیلم را به عنوان تمهیدی کم اهمیت می‌دیدند که هنرپیشه‌های کارمند کمپانی باید در آنها کار کنند. فکر می‌کنم من به گونه‌ای خودآگاه یا ناخودآگاه خودم را در شرایطی قرار داده‌ام که اهمیت زیادی برای فیلم قایل نمی‌شوم. فقط می‌کوشم درباره هنرپیشه‌ها فکر کنم و سعی کنم آدمهای جالبی پیدا کنم و آنها را جلوی دوربین ببرم تا نقششان را اجرا کنند. ترکیبی کاملاً قدیمی است، چون فکر می‌کنم که حال و هوا و روانشناسی فیلمسازی در سالها ۱۹۳۰، بر مبنای آسانپذیری بود. این روزها فیلمسازی چنان صنعتی شده که همه چیزش مسئله است. فاصله معقولی بین فیلم و کسانی که فیلم را می‌سازند وجود ندارد. به عقیده من فیلمی که با روش آسانپذیری ساخته شود نقاط قوت زیادی پیدا می‌کند.

یان گادار: من درباره فلسفه فیلمسازی برای شما حرف زدم. چرا فیلم می‌سازید؟ شاید جذبه خاصی برای این حرفه در خود حس می‌کنید. شاید حرفی برای گفتن دارید. یا شاید می‌خواهید روشی برای بیان خودتان بیاموزید. بودن ما در این زمینه فقط یک دلیل ندارد. من فیلم می‌سازم، چون کار دیگری نمی‌توانم انجام بدهم. و می‌کوشم به بهترین وجه آنرا انجام بدهم.

طبیعتاً، باید ارتباطی برقرار کنید، بنابراین فیلم می‌سازید. حالا، فقط یک مشکل باقی می‌ماند و آن این است که چگونه با موانعی که شما را وادار می‌کنند کار دیگری برای حفظ شرافتان انجام بدهید، بجنگید. اما، دلیل اصلی اینکه کسی به فیلمسازی

روی می آورد، آن است که مثل هر هنرمند دیگر، فیلمساز هم باید حرفی بزند و ارتباطی برقرار کند. به این دلیل است که ماها فیلم می سازیم. اگر شما دلیل دیگری برای فیلمسازی دارید، شاید بتوانید روش آسان تر و راحت تری برای گذران زندگی انتخاب کنید.

طبعاً، در روش هالیوودی، فیلمساز کامل شدن تنها دلیلش «انجام وظیفه» نیست. انگیزه هنری «بیان - خود» در همه جنبه های زندگی روزمره هم رخ می دهد.

استان پراکج: يك روزی کسی - شاید مادرم - گل سرخی به من داد. گل بسیار زیبایی بود. به نظر می رسد که من از چیزهایی که به خودی خود پایانی ندارند، هدفی ندارند و ذاتاً در زندگی ارزشی ندارند، عصبی می شدم. نمی توانستم له یا علیه آنها تصمیم بگیرم. دورانداختن این گل سرخ مسخره بود، بنابراین در آن لحظه تصمیم گرفتم از آن عکاسی کنم، که در آن لحظه کار خوش آیندی نبود. اما همان وقت، تقریباً بلافاصله، فکرهای زیادی به ذهنم رسید، فکرهایی که ذاتاً با گل سرخ در ارتباط بودند. در تمام عمرم با گل درگیر بوده ام و حتماً وقتی شانزده، هفده ساله بودم، این قضیه مفهوم خاصی پیدا کرده بود. شعر گرترود استاین را خوانده بودم که می گوید، «يك گل سرخ، گل سرخ است، گل سرخ است، گل سرخ است.» گو اینکه تقریباً هر کسی این شعر را مسخره کرده و نسبت به آن ابراز تنفر کرده است، ولی نکته فوق العاده ای در این شعر وجود دارد. زمانی که این مسئله را به گرترود استاین گفتند، او عاقلانه پاسخ داد، «ممکن است حرف مردم درست باشد، ولی آیا لازم است یادآوری کنم که هیچ مصراع شعری به اندازه این مصراع در زبان انگلیسی نقل نشده است؟»

فیلم مستند

می دانی که اگر حقیقتاً بکوشی مفهوم چیزها را درك کنی، هر ثانیه حاوی کشفی است؟ بنابراین سعی می کنم تا روند دانش را بازآفرینم.
- روبرتو روسلینی

فیلم مستند چیست؟ آیا از فیلم داستانی نابتر است، یا به پالودگی آن نیست؟ در مقام

هنر بودن ادعایی کمتر دارد یا بیشتر؟ هنوز به کفایت به این پرسشها پاسخ داده نشده است چه بسا، اشکال در نفس پرسشها باشد. معمولاً می‌پذیریم که فیلم مستند چیزی را «مستند» می‌کند. بدین معنی که فیلم مستند بیشتر ثبت می‌کند نه عرضه؛ از غیرهنرپیشه استفاده می‌کند نه از هنرپیشه؛ در مکانهای واقعی اتفاق می‌افتد نه در دکورهای ساخته شده؛ وقایع را می‌گیرد و بازتاب می‌کند، بالاچاره درباره آنها اظهار نظر نمی‌کند؛ و، معمولاً، از فیلمهای داستانی جلال و شکوه کمتری دارد.

از این تعاریف مشکلاتی هم ناشی می‌شود. آیا فیلمهای رابرت فلاهرتی [به عنوان مثال، نانوک شمالی، مردی از آران] — که از «مردم عادی» در حوادث صحنه‌ای استفاده می‌کند — مستند است یا داستانی و تخیلی؟ آیا فیلمهای آموزشی اخیر روبرتو روسلینی که برای تلویزیون ایتالیا ساخته است — که هم از صحنه‌های ساختگی و هم مکانهای واقعی استفاده می‌کند، هم از هنرپیشه و هم غیرهنرپیشه، هم متون تاریخی و هم نمایشی — مستند است؟ آیا فیلمهای روبرتو برسون — که تماماً از غیرهنرپیشه‌ها، مکانهای واقعی و داستانهای تخیلی استفاده می‌کند — روایی اند؟

شاید بهترین پاسخ این باشد که این بخشبندیها اشتباه و گمراه کننده هستند. آنها برای طبقه‌بندی وسیعی زمینه خلاصه‌ای به دست می‌دهد، اما از ارزش واقعی فیلمی یا موقعیت آن در عرصه جاری هنر / سرگرمی / آموزشی، چیزی به دست نمی‌دهد. ژان لوك - گودار پرسش را در فیلمش به نام تفنگداران مطرح می‌کند. از بین دو نفر پدران سینمای فرانسه، ژرژمه لیه و لویی لومیر، اولی را معمولاً اهل داستان بافی و نمایشی کارکردن می‌دانند، در حالی که دومی به عنوان واقعگرا و مستندساز قلمداد می‌شود. اولی، فیلمی از سفینه‌های فضایی ساخت که به ماه می‌روند، با حقه‌های سینمایی جادویی و داستانهایی غیر واقعی. و دومی، فیلمی از قطارهایی که وارد ایستگاه می‌شدند. به عقیده گودار، مه لیه مستندساز بود، چون جهان را چنانکه می‌دید به نمایش درمی‌آورد. لومیر که اشیاء و حوادث را همانگونه عینی که رخ می‌دادند و به نحوی خشک عرضه می‌کرد تخیلی ساز بود، زیرا می‌دانیم که هنر به دلیل ناتوانی ذاتیش در واقعگرا بودن، بیشتر در ظواهر کار می‌کند — ظواهری که برابر واقعیت‌های نهفته باطن آن نیست.

در این بخش، نظریات کسانی آمده که در زمینه فیلم مستند سنتی کار کرده‌اند. همچنین، اظهار نظرهایی از فیلمسازانی می‌خوانید که هم فیلم مستند سنتی ساخته‌اند، و هم فیلم داستانی. سرانجام این بخش را با اظهار نظر مفصل روبرتو روسلینی به پایان می‌بریم. روسلینی تاریخ جهان را کمابیش به فیلم درآورده است. فیلمهای آموزشی اخیر

او — سقراط، به قدرت رسیدن لویی چهاردهم، آگوستین، پاسکال، دکارت، تلاش برای بقا، دوران کوزیمو دومدیچی، مسیح — محدودیتهای فیلمسازی سنتی را گسترش می دهند.

ویلیام فریدکین: فیلم مستند تنظیم دوباره واقعیت است. باید انتخاب کنید. من فیلم مستندی به نام خط آبی باریک ساختم که درباره اعمال قانون در ایالات متحده بود. برای انجام این کار این طرف و آن طرف می روید و واقعیت را برای دوربین تنظیم می کنید، در اتاق تدوین هم همین کار را می کنید. کارگردانی، برقرار کردن ارتباط با مردم است. همین. منظورم این است که آن را نمی آموزید. یا در وجودتان هست یا نیست. بهترین فیلمساز مستندی که من می شناسم، در برقرار کردن ارتباط با هنرپیشه ها ناتوان است، بهترین فیلمهای مستند را می سازد، ولی اگر در شرایط فیلم داستانی قرارش بدهید، زبانش بند می آید. شما باید بتوانید با مردم ارتباط برقرار کنید. این بازیگری است.

رابرت آلتن: من در زمینه فیلم مستند تجربیاتی دارم، ولی احساسم این است که در فیلمهایی مثل نشویل و به ویژه کالیفرنیا نصف به نصف، کاری که می کنیم این است که صحنه ای را به وجود می آوریم و حادثه ای می آفرینیم. بعد به گونه ای آن را می گیریم که گویی واقعا رخ می دهد. کنترل بیشتری داریم. چون می توانم بگویم، «یکبار دیگر تکرار کنیم».

ریچارد لی کاک: در آغاز کار، قوانین عجیب و غریبی بنیاد گذاشتیم: هرگز از کسی نخواه کاری انجام بدهد. اگر چیزی را از دست دادی، حتی اگر وارد شدن کسی از دری بود، دوباره نخواه که از در وارد شود. دلیل آن را هم به تجربه آموخته بودیم: درست از آب در نمی آید. چیزی کاملاً روانی به وجود می آورد که دقیقاً می خواهی از آن فرار کنی. اغلب مردم می خواهند تو را از خودشان راضی کنند. می دانند که تو با یک دوربین ضبط صوت آمده ای. پس احتمالاً، به دنبال چیزی هستی. بنابراین سعی می کنند بفهمند چه می خواهی و همان را برای تو انجام می دهند. بنابراین احساس مضحکی به تو دست می دهد — من معمولاً دوربین را می گذارم زمین و اصلاً فیلم نمی گیرم تا این که سرانجام می گویند، «ظاهراً این احقاق دیوانه نمی داند چکار می کند. گور پدرش».

ماهم به کار خودمان ادامه می دهیم.»

يك بار با لنی برنستین به اسرائیل رفتم — از دوره دانشکده با هم دوست بودیم. وقتی برنستین می نوازید یا مثلاً دماغش را می گیرد، اگر دور بین راه بیندازی، عصبی می شود. بنابراین عملاً روزها گذشت بدون آنکه من دست به دوربین بزنم، به خودم گفتم، «مهم نیست که روی سرش بالانس بزند، یا پشتش را بکند و پیانو بزند، من از او فیلم نخواهم گرفت.» علت این بود که می خواستم خودش باشد و کار طبیعی اش را انجام بدهد.

به عنوان مثال من سه ماه وقت صرف دیدن رهبری گروه کوکلوس کلان کردم و حتی يك بار هم با آنها بحث نکردم. وقتی فیلم رؤسا را ساختم، با آنها هیچ درگیری پیدا نکردم. در حقیقت یکی از آنها يك هفت تیر جیبی هم به من داد. یادتان می آید همان رئیس اعظم گنده؟ فکر می کنم برای من جالبتر است بفهمم خاصیت طبیعی آدمها چیست تا با آنها به بحث پردازم.

بادبوتیچر: احساس کرده بودم که فیلم نهایی راجع به گاوبازی ساخته نشده بود. و می دانستم که چنین فیلمی باید درباره یکی از دو گاوبازی که هنوز زنده بودند ساخته شود: یا لوئیس میگوئل دومینگوین در اسپانیا، یا کارلوس آروزا. هر دو از دوستان نزدیک من بودند. آروزا را انتخاب کردم، چون یکبار پیریدروی اسب و من متوجه شدم که ترکیبی از نشنال ولوت و زیبایی سیاه و خون و شن را با هم دارم، نه که موقعیت گاوبازی را نشان بدهم که گل سرخی را برای جمعیت پرتاب می کند، این صحنه قبلاً بارها نشان داده شده بود. در حقیقت خودم هم از این صحنه استفاده کرده بودم.

تصمیم گرفتم فیلم را بسازم، و فیلم از ابتدا به همان شکلی بود که حالا شما می بینید. سپس با ستاره بسیار زیبایی به نام دبرا پاچت ازدواج کردم، هیچ يك از فیلمهایش را هم ندیده بودم. به نظر من يك کارگردان وقتی با ستاره ای ازدواج می کند علی رغم هنرپیشه بودن اوست، نه به دلیل آن. شروع کردم به دیدن فیلمهای او و متوجه شدم که دختر بسیار با استعدادی است که اگر می خواست به این حرفه ادامه بدهد، هنوز ذره ای از استعدادش استفاده نکرده بود.

بنابراین من داستان را که عاشق سادگی آن هستم دوباره نوشتم، چون نمی خواستم در دهان کارلوس حرفی بگذارم. لحظه ای که شروع می کردم به او بگویم چه بگوید، عوض آنکه فیلم او را نشان بدهم، فیلم از آن من می شد. به همین دلیل هم فیلم را به سبك

مستند حفظ کردم. آن را تحت عنوان *آورلی بازنویس* کردم و مقدار زیادی از همسرم به عنوان خانم آروزا فیلم گرفتم. این تنها جزء هالیوودی فیلم بود. یا عامل لندنی آن — از کاربرد واژه هالیوود متنفرم؛ واژه کثیفی است. منظورم این است که او تنها هنرپیشه فیلم بود. بعد، وقتی از هم جدا شدیم و سرانجام طلاق گرفتیم، جای او را با ستاره زیبای دیگری به نام الزا کاردناس عوض کردم، که تمام کارهای دبرارا را تکرار کرد. آنگاه، وقتی کارلوس کشته شد، هشت ماه صبر کردم و بعد رفتم پیش خانم آروزا، که خوشبختانه از دوستان عزیز من بود — و هفت سال تمام مانع از این شده بود که کارلوس و من همدیگر را بکشیم — و به او گفتم که فقط يك زن در جهان می تواند این نقش را اجرا کند، چون این نقش می بایست واجد شرافتی می بود که من روی آن تأکید داشتم. او شگفتزده شد، چون از کار الزاراضی بود. فکر کردم منظورم این است که می خواهم از زنی مکزیکی برای آن نقش استفاده کنم، پرسید، «کی؟» و من گفتم، «خود شما».

شرلی کلارک: شش ماه وقت صرف پیدا کردن هنرپیشه برای فیلم زندگی با حال! کردیم. کارل لی، چهار ماه وقت صرف کرد تا واقعاً بتواند وارد گروه او باش خیابانی بشود و هنرپیشه ها را از میان گروه های مهمی که آن روزها فعال بودند انتخاب کند. بالاخره وقتی شروع کردیم، به مدارس می رفتیم و آنها همیشه بچه های کم سن و سال و زرننگ را می آوردند، و مدتها فکر می کردیم که فیلمنامه ما قلابی است؛ فیلمنامه را به بچه ها می دادیم بخوانند و فاجعه بود. سرانجام، زمانی سر وقت بچه های خیابانی رفتیم که حتی وقتی نمی توانستند فیلمنامه را بخوانند، بدیهه سازی می کردیم، درست شبیه همان چیزهایی که در فیلم دیده اید. ناگهان، فیلمنامه دوباره شکل گرفت و در آن مرحله بود که ما متوجه شدیم که باید با این بچه ها بمانیم و بگذاریم آنها ما را هدایت کنند، نه اینکه بر طبق فیلمنامه و ماجرای آن عمل کنیم.

در هر صحنه چیزهای خاصی بود که بچه ها باید انجام می دادند. باید جملاتی را بیان می کردند، ولی اصولاً طوری تنظیم می شد که پیش از شروع کار آنها طرح را می ریختند. گفتگوها از خود آنها سرچشمه می گرفت. آنها اجازه داشتند هر چه می خواهند بگویند و هر چه به نظرشان درست نبود تغییر بدهند. اگر به اندازه کافی وقت صرف می کردیم، گرایش آنها هم این بود که به فیلمنامه اصلی نزدیک باشند، به امنیت آن احتیاج داشتند. آنها هم می خواستند پیشرفت کنند.

استان براکج: چشمهای ما در مقابل يك منظره ثابت به نحو شگفت انگیزی حرکت می کنند؛ به طور مدام در حال جهشند. حتی هنگامی که تصور می کنیم به نقطه ای خیره شده ایم، مغز ما برداشتهای گوناگونی از این نقطه ثابت را ضبط می کند. من با این کیفیت بصری بسیار کار کرده ام — جهش چشم. مشکل در این است که اکثر مردم این فیلمها را بر مبنای تجربه تمرین شده ای از فیلمهای عادی تحلیل می کنند. به نظر آنها، فیلم من اعلام می کند که این موضوع یا فرد در حال جهش است، به این طرف و آن طرف می پرد. اما چیزی که من حقیقتاً اعلام می کنم این است که چشمها هستند که می پرند و به اطراف حرکت می کنند.

واقعاً فکر می کنم فیلمهای من مستند هستند. تمام آنها. کوشش من برای عرضه حتی الامکان دقیق دیدن است. من هرگز خیال پردازی نمی کنم. هیچوقت چیزی را فقط به خاطر ساختن تصویر جالبی، به وجود نیاورده ام. همیشه به سختی تلاش می کنم تا آنجا که می شود معادل آنچه را که واقعاً می بینم روی فیلم ثبت کنم. فکر می کنم فرق عملکرد من با "سینمای واقعگرا" اینست که در مورد من هر رخدادی به نحو بسیار خودآگاهانه ای به وسیله دوربین تغییر می کند. من تمام آن را بر خودم منتقل می کنم. در "سینمای واقعگرا" تأثیر آن را بر مردم دیگر برگردان می کنند.

چیزی که به نظر من در کار هنری در هر رسانه ای، مهم است، عرضه ماده ای است که آن کار هنری را به وجود می آورد. به عنوان مثال، نقاشها همیشه، جز در مواردی بسیار استثنایی، نامشان را روی بوم امضاء کرده اند. اگر نقاشی را پیدا کنید که نامش را پشت بوم می نویسد، انسانی است که درگیر نقاشی پنجره است.

آندرووایت گرایش دارد به اینکه نامش را پشت نقاشیهایش بکشد، او پیروآن مکتبی در نقاشی است که سرچشمه اش در یونان است و پیروان اندکی دارد که معتقدند، «نقاش به قدری انگورها را خوب کشیده بود که پرندگان می آمدند آن را نوك بزنند.» در نظر اکثر هنرمندانی که من می شناسم، چنین چیزی بسیار آزاردهنده است. در وهله نخست، ما خوشمان نمی آید که پرندگان به نقاشی های ما نوك بزنند.

هدف این است که فیلمی صادقانه ساخته شود. به همین دلیل است که من تیتراژ را خط خطی می کنم. با این خط خطی کردن، بیننده را با احساسی ذاتی از آنچه فیلم است، راه می اندازید... یعنی که این يك فیلم است نه يك پنجره. بعد از روشنائی های خیره کننده و روشنائی حاشیه ای استفاده می کنم. از حقه های كوچك زیادی استفاده

می‌کنم. گهگاه می‌توانید حتی دور بین را ببینید. زمانی آن را آنجا می‌گذارم که حس می‌کنم به نقطهٔ آفرینش يك فيلم هالیوودی نزدیک شده‌ام و مردم ممکن است به داخل پرده مکیده شوند.

روبرتوروسلینینی: من معتقدم که امروزه باید فرهنگی بر مبنای دانش بنا کنیم. نه بر مبنای عواطف. بعداً به عواطف می‌رسید. اما باید از طریق دانش به آن نزدیک شد. می‌دانید، حقیقت به قدری چیز کوچکی است که کشف آن مشکل است. حقیقت از يك یاخته یا ملکول یا اتم هم کوچکتر است. بنابراین نزدیک شدن به آن واقعاً مستلزم تلاش فوق‌العاده‌ای است... شاید روزی به دانش حقیقی هم برسید. اما روندی طولانی است.

من حاضر نیستم بگویم، «این حقیقت است.» چیزی که در جستجویش هستم حقیقت است، ولی نمی‌دانم حقیقت چیست. از طریق دانش، بیشتر می‌توان به حقیقت نزدیک شد، تا از طریق احساسات.

باید اعتراف کنیم که بیماری جامعه و زمان ما تخصص است. بنابراین باید برخلاف تخصص عمل کنیم، و چیزها را وسیعتر و بسیط‌تر ببینیم. نکته همین است. می‌دانید، تخصص کشف جدیدی است — مربوط به دوست سال گذشته است، از زمانی که علم به سرعت به گسترش فنون منجر شد. ما به متخصص احتیاج داریم که چیزها را بسازد. و حالا باید اعتراف کنیم که فرهنگ ما فرهنگ متخصص‌هاست. اکنون به اندازه کافی دانش انباشته‌ایم. حالا باید به کار دیگری بپردازیم: باید تمام آن دانش را با هم ترکیب کنیم، که کار بسیار مشکلی است چون ارتباط برقرار کردن با يك متخصص غیرممکن است.

من معتقدم که آدم نادانی هستم، و می‌دانم که در جهان نادانهای دیگری همچون من وجود دارند. پس من می‌خواهم بیاموزم، می‌خواهم هیجان آموختن و کشف چیزها را به دست آورم. می‌خواهم آنچه را که کشف کرده‌ام به نادانهای دیگری مشابه خود منتقل کنم. می‌دانید منظورم چیست؟ به عبارت دیگر، این برداشت من است.

اما احساس من این است که امروزه ما مطلقاً سرگشته‌ایم چون واقعاً فرهنگ درستی نداریم. می‌دانید، مسائلی که در جهان رخ می‌دهند، سرعتی فوق‌العاده دارند. دگرگونی، دانش جدید، چیزهای جدید با سرعتی وصف‌نشدنی به سوی ما می‌آیند. ما برای پرداختن به این چیزها آمادگی نداریم. اطلاعات نداریم، چون فکر می‌کنم، باید

اعتراف کنم، که بدترین آلودگی امروزه در جهان، همان به اصطلاح اطلاعات است. همیشه چنان سوء اطلاعاتی وجود دارد که حد ندارد.

این مسئله بامشکل دیگری پیوند دارد و آن مشکل آموزش است. من مرتب تکرار می‌کنم که واژه آموزش «education» از واژه لاتین «educere» به معنی «عقیم کردن» می‌آید. و می‌دانید، آموزش، به عبارتی، همیشه عقیم کننده است. چرا عقیم کننده است؟ چون در ذهن آموزگارها فردی وجود دارد که فکر می‌کند کامل است، و می‌کوشند تا آن فرد کامل را از نو بسازند و این به نظر من اشتباه است.

چیز دیگری که در آموزش اشتباه است، این است که همیشه می‌کوشیم انسان دیروز را باز بسازیم. تنها چیزی که ارزش دارد آینده است و بس. پس باید دریچه ذهن‌تان را بگشایید، باید بسیار چیزها بدانید.

فیلمهای آموزشی معمولاً موفق نیستند، زیرا مردم تصور مبهمی از آموزش دارند. عموماً، آموزش را بسان پیام، می‌آموزند. من معتقدم که پست پیام را می‌رساند. به ما چه ربط دارد که پیام را برسانیم. تلگراف و تلفن پیام را می‌رسانند. مردم می‌خواهند با آموزش سروکار داشته باشند، حتی ورای آموزش، می‌خواهند پیام را منتقل کنند، که به نظر من موضع اشتباهی است.

زمانی که من آغاز به ساختن این نوع فیلم کردم، در تلویزیون، کمترین دستمزد را برای کارهای آموزشی می‌پرداختند. بنابراین، همیشه بودجه بسیار بسیار اندکی وجود دارد. پس وقتی پول کمی داری باید راههای دیگری برای انجام کارهایت پیدا کنی.

اما مسئله اصلی، سردرگمی در عرصه آموزش است. ببینید، به عنوان مثال، باید اعتراف کنیم که آموزش، کمابیش، مثل تمرینی برای سلیقه خوب، بارور می‌شود. یادگیری نیست، که خود مقوله دیگری است. همیشه از واژه‌های شورانگیز و عظیم استفاده می‌کنیم. هرگز واژه مفید را به کار نمی‌بریم.

ببینید، شیوه برخورد مورخ و فیلمساز داستانی متفاوت است. اما من تصور نمی‌کنم تفاوت چندانی وجود داشته باشد. تفاوتها در سازماندهی کار است. فیلمساز فیلم داستانی، به سازمانی نیاز دارد، توزیع کننده می‌خواهد، پول برای سرمایه گذاری لازم دارد. احتیاج دارد که از آن پول و آن سرمایه گذاری سودی بردارد. به محض آنکه در این راه افتادید، شرطی می‌شوید. به خاطر چیزهای موجود دور و بر شرطی می‌شوید. بنابراین آزادبودن غیر ممکن است.

من در جستجوی نمایشی بودن نیستم. نمی‌خواهم کار نمایشی بکنم. من در جستجوی تصویری ترین نکته هستم، همین و بس. من در جستجوی حقیقتم. شاید حقیقت در نظر شما مشهودترین چیز باشد، به عبارت دیگر با شکوه ترین چیز. تضاد، راهی برای دیدن حقیقت است، اما من در جستجوی تضاد نیستم...

من حقیقتاً معتقد شده‌ام که در مرکز ما به اندازه کافی گفتگو صورت نمی‌گیرد. فیلم ما را تا حد نشانه و منشأ دسترسی گذشته، به عوض نشانه و دسترسی به گذشته نزول داده است. به نظر من رفتن و تفحص دوباره در معماری گذشته بسیار جالب است، بنابراین من از گفتگو زیاد استفاده می‌کنم، چون معتقدم عامل اصلی انسان در آن نهفته است. زمانی که فیلم شهر بی دفاع را ساختم، جنگ را پشت سر گذاشته بودیم، بیست سال، بیست و دو سال فاشیسم را پشت سر گذاشته بودیم. جنگ تمام شده بود و ما در میان تلی از خرابه‌ها بودیم. فقط خرابه‌ها. بنابراین وظیفه اول ما این بود که، گرد و خاکی که ما را فرا گرفته بود، بزداییم و کمی بیشتر درباره آنچه بر ما گذشته بود یاد بگیریم. همین بود. لاجرم، باردیگر اشتیاقی برای فهمیدن و در آن جهت قرار گرفتن پیش آمد.

از آن لحظه به بعد، من در خود کشف کردم که برای فهم کامل یک چیز خاص، باید همه چیز را بدانم. به همین دلیل بود که فیلم سقراط را ساختم — تا کمی دقیقتر در تمدن بزرگ بنگرم. سقراط، از نظر تاریخی صحیح است — خودم چنین می‌پندارم و فکر می‌کنم درست است. او فردی بسیار مهم و اصیل بود، چون به عبارتی مخالف هر گونه آموزش بود. می‌دانید، منظورم آموزش به آن مفهومی است که از افراد امتیاز می‌گیرد. بنابراین، در آن زمان، مسئله گسترش بلاغت بود. و بلاغت، از نظر ریشه لغت، یعنی قابلیت قانع کردن. بنابراین روش او، روش قانع کردن نیست، بلکه روشی است که هر کسی را در جهت خودش بودن سوق دهد، و در مسیر خود به سمت چیزها منطقی باشد.

برای من مهم نیست که او حقیقتاً وجود داشت یا نه. من فکر می‌کنم وجود داشت. اما به هر جهت، آنچه مهم است، این است که سقراط را در سراسر جهان می‌شناسند. پس چه اهمیتی دارد که او شخصی واقعی بود یا نبود. این طرز تفکر مهم است. می‌دانید، او فکر می‌کرد عاقلترین فرد مملکت است، چون کشف کرده بود که چیزی نمی‌داند. این طرز تفکر بسیار عاقلانه‌ای است. در تاریخ بشریت منحصر به فرد است. من اخیراً فیلم پاسکال را ساختم. چرا پاسکال؟ پاسکال شخصیت مشکلی است.

اودر آغاز علم بود و خودش عالم بود. ودر این فاصله طلبه علوم مذهبی بود. واین به خودی خود متناقض است. وباور کنید، برای ساختن فیلمی درباره پاسکال آدم باید خیلی جرأت داشته باشد.

اولیک باکره بود. هرگز رابطه عشقی نداشت. همیشه بیمار بود، و تمام مدت رنج می برد. و تمام مدت در فکر خدا بود، شاید به نظر آدم کسل کننده ای برسد. ولی اولیک فرد بود، فردی مهم که بعضی چیزهای مهم را می فهمید. حالا، اگر شما فقط فیلم پاسکال را ببینید، و فقط پاسکال بخوانید، اگر عارف باشید، عرفان او را تحسین می کنید. اگر ریاضیدان باشید، می توانید کار او را در زمینه هندسه تحسین کنید. اما این کافی نیست. آنچه مهم است آنست که پاسکال را در متن جهان خودش ببینید.

به عنوان مثال، در آن دوره محاکمه های بزرگ علیه جادوگران رواج داشت. و او حضور داشت. اودر آن محاکمات شرکت می کرد، و باور داشت؛ پراز خرافات بود. من هم پراز خرافات هستم، اما، خرافات اوازم بیشتر بود. مثلاً یک روز مریض می شود، او همیشه مریض بود، ولی آن روز حالش بدتر بود. و چیزی که آزارش می داد در اتاقش در جریان بود. او تمام آب موجود در اتاقش را خالی کرد. تا اگر مرد، روحش در آب غرق نشود. می بینید، باور نکردنی است. و آن چیزها، برای همه کاملاً قابل قبول بود. پدرش، خواهرش، خودش. چون در آغاز ظهور نهضت بود.

بنابراین وقتی شخصیتی مثل پاسکال را در این متن قرار می دهید، خیلی چیزها می فهمید. امکان فهمیدن بسیاری چیزها هست. حداقل من چنین فکر می کنم. اگر بگویید، «می خواهم فیلمی از لویی چهاردهم واقعی بسازم چون او شباهتهای خاصی به برخی از مشکلات امروز ما دارد.» کاملاً در اشتباهید. ولی اگر فقط به خود لویی چهاردهم بنگرید، و اگر بر حسب تصادف آن چیزها با برخی واقعتهای خاص امروز تطبیق داشته باشند، خوب، در آن صورت برداشتی متفاوت است.

من الگویی پیشنهاد نمی کنم. ولی اگر کسی چشم حقیقت بین داشته باشد، به عنوان مثال، از به قدرت رسیدن لویی چهاردهم، می بینید که قدرت چه چیز مزخرفی است. و چگونه قدرت از حماقت یا بی گناهی انسان بهره می گیرد. مادر باره این انتزاع — جدال، خیلی چیزها می دانیم. ما همه چیز را می دانیم، چون فیلمسازان بسیاری در جهان داریم. همیشه از جدال برای ما می گویند. و جدال را به چیز کوچکی تبدیل کرده اند. بنابراین مثلاً جدال درباره مسایل جنسی و از این قبیل دارند. چیزهای اختصاصی بیشتری وجود ندارد. ولی فهمیدن مشکل گسترده تری است. کاری که من

سعی می کنم انجام بدهم — می دانید من مرد پیری هستم بنابراین می توانم احمق باشم، و فکر می کنم حق هم دارم که احمق باشم. من این رؤیا را شکل می دهم تا بتوانم کاری خوب و قابل استفاده انجام بدهم.

هر کاری که سرچشمه اش انسان باشد نمایشی است. همه چیز نمایشی است. چرا نباشد؟ می دانید، می توانید بر نمایشی کردن، تأکید بگذارید. ولی همه چیز نمایشی است — زندگی کردن، نفس کشیدن. من فیلسوف نیستم؛ حاضر نیستم فیلسوف باشم، حاضر هم نیستم پیام رسان باشم. من فقط يك کارگرم، نه چیزی بیشتر. این موقعیت اخلاقی من در برابر کاری است که انجام می دهم. من صرفاً کارگرم.

تماشای فیلم

تماشاچیان

پرسش

کارگردان تاجه اندازه اجازه می دهد نظریات تماشاچیان فیلم بر شکل واقعی دستمایه
او اثر بگذارد؟

فرانك كاپرا: من این رسانه را به عنوان رسانه مردم — به — مردم می دانم و نه فیلمبردار — به — مردم، یا کارگردان — به — مردم، یا نویسنده — به — مردم، بلکه مردم — به — مردم. من از تئاتر به سینما روی نیاوردم. در هیچ يك از هنرها هم تمرینی نداشتم. تصادفاً وارد کار سینما شدم و عاشقش شدم، بنا بر این آنچه شکل داده ام ناشی از تجربه شخصی خودم است. تماشاچیان را فقط می توان با مردم درگیر کرد. نمی توان آنها را با ادا و اطوار، با غروب آفتاب، با دوربین رودست، نمای زوم، یا چیز دیگری درگیر کرد. این چیزها برای آنها اهمیتی ندارد. اما در عوض چیزی برای نگرانی به آنها بده، برخی از مردم می توانند نگران بشوند، علاقه مند شوند، در این صورت آنها را به چنگ آورده ای، درگیرشان کرده ای.

عقیده من بر این است که همه چیز به هنر پیشه بستگی دارد. و تلاش من در کار بر این است که هنر پیشه را نسبت به آن نقش درگیر کنم، طوری که با آن زندگی کند نه آنکه نقش اجرا کند، چون هدف اصلی من آن است که تماشاچی را درگیر کنم، وقتی که دارند چیزی را آن بالا می بینند، و شروع به باورکردنش می کنند، و بخشی از آن می شوند و به آنچه روی صحنه می گذرد علاقه مند می شوند، آنها را به چنگ بیاورم. و اگر بتوانم بیننده را تا این اندازه درگیر کنم، فوق العاده است. فیلمهای من برای بیننده ها ساخته می شود، نه بر مبنای يك — به — يك بلکه بر مبنای يك — به — هزار.

فرد زینه مان: عنوان جالبی برای بحث است: اینکه آیا فیلمسازان جوان امروزی وظیفه ای نسبت به تماشاچیان حس می کنند، یا به سادگی موظفند خود را بیان دارند؟ سؤال بزرگی است، چون به ما آموختند که وظیفه کامل مادر رضایت بیننده نهفته است، و آنچه ما حس می کنیم اهمیتی ندارد.

يك بار از پگی اشکرافت پرسیدم — داشتیم درباره "روش بازیگری" صحبت می کردیم — «برای اینکه بیننده را به گریه بیندازیم آیا باید خودمان هم گریه کنیم؟ برای اینکه احساسی را به بیننده منتقل کنیم آیا ما هم باید آن را حس کنیم؟» او گفت، «اصلاً اینطور نیست. برای من این مثل يك کار خصوصی است؛ کار من این است که حسی عاطفی را به بیننده منتقل کنم — کار من این است. لزومی ندارد برای آن گریه بکنم.» جالب است. حالا اگر بخواهیم این امر را در مورد فیلمسازان تعمیم دهیم، برخی از ما حس می کنند که حرفه شان سرگرم کردن تماشاچیان است، می شود گفت، عرضه کردن چیزی به آنها که از جنبه تجربه عاطفی ارزش داشته باشد. گروهی دیگر می گویند، گورپدر بیننده هم کرده — من می خواهم آنچه را حس می کنم در فیلم بگذارم، و اگر آنها دوستش ندارند، به درك. احتمالاً این هم گفته معتبری است؛ و در عین حال جالب، چون وقتی به هنرمند می رسد بزرگترین سؤال مطرح همین است.

پاسخ: آری

سمیوئل فولر: مطمئنم که هر کارگردان یا هنرمند دیگری، چه نقاش یا چیزی دیگر، وقتی می گوید، «برایم مهم نیست مردم خوششان بیاید»، به طور غریزی برایش مهم است. در غیر این صورت آن را برای قبول عامه نمی ساخت. قاعدتاً، فیلمی می ساخت، کتابی می نوشت، چهره ای نقاشی می کرد، و بعد آن را می سوزاند. هیچکس هم آن را نمی دید. این کاری است که هنرمند اختصاصاً برای خودش می کند. ولی من حرف آن گروه اول را قبول ندارم. من حرف کارگردانی که می گوید، «من به بیننده ها فکر نمی کنم. به مسئولین استودیو فکر نمی کنم.» را باور نمی کنم. فکر می کنم که به گونه ای غریزی در پس ذهنش هست و ثابت هم می کنم.

البته اگر شما فیلمی را روی پرده بیاورید که در آن مثلاً پاپ با يك شیر فشاری آب روابط عاشقانه برقرار کند، بسیار جالب خواهد بود. اما حتی فیلمنامه را می نویسید یا آن را فیلمبرداری می کنید، خودتان می دانید که این قسمت قابل عرضه

نیست. این شمارهٔ اول. بنابراین، در ذهنتان یا در فکر سانسور بوده اید، یا قوانین استودیو، یا کلیسا، یا این واقعیت که مردم ممکن است جمع بشوند و بگویند، «این تهوع آور است، ما نمی‌خواهیم آن را ببینیم.» دارم به شما می‌گویم منظورم چیست. یعنی به طور غریزی می‌دانید. البته این مثال مبالغه‌آمیز است.

من معتقدم که وقتی کارگردانی صحنه‌ای را فیلمبرداری می‌کند که در یک نمای آن آدمهای بسیار بسیار زیادی کشته می‌شوند، به طور غریزی می‌داند که این نه تنها وحشتناک یا مسخره، بلکه غیر قابل قبول هم هست. بنابراین از تعداد جسد‌ها کم می‌کند. چرا از تعداد جسد‌ها کم می‌کند؟ بیا فرض کنیم که او دارد صحنه‌ای را بر مبنای جنگ کِرسِی* فیلمبرداری می‌کند که در یک بعد از ظهر هزار و هشتصد و پانزده نفر کشته شدند. در مقام کارگردان می‌داند که نمای افقی (دالی) نباید اینهمه نعش را روی پرده نشان بدهد. چون تماشاچیان نمی‌توانند راحت بنشینند و چنین صحنه‌ای را تماشا کنند. می‌بینید، شما جداً به این چیزها فکر می‌کنید.

وقتی تعداد به سیصد جسد می‌رسد، چیزی در ذهن کارگردان فیلم می‌گوید، «دقت و اصالت را فراموش کن؛ بیش از حد زیاد است.» چیزی درون او می‌گوید، «بیش از حد زیاد است.» چون او فکر می‌کند زیاد است، برای اینکه در اصل چیزی که او را به هیجان آورده بود، همانا نشان دادن آنهمه جسد بوده است. اما به طور غریزی می‌داند که تماشاچی تحمل نمی‌کند. بنابراین کارگردان به واکنش بیننده‌ها و در عین حال برداشت خودش از محدودیتها هم فکر می‌کند. تردیدی در این نیست.

فریتس لانگ: من تماشاچی‌ها را دوست دارم. همیشه مخالف این گفتهٔ امریکائیها بودم که می‌گفتند، «تماشاچی ذهنیت یک دختر کلفت شانزده ساله را دارد.» اگر این حقیقت داشت، باید از کار کردن برای چنین بیننده‌ای شرم می‌کردم. من تماشاچی را دوست دارم، ولی فکر نمی‌کنم باید چیزی که پنجاه قدم از او جلوتر است، به خوردش داد. از خودم می‌پرسیدم — چرا اولین کار یک نویسنده، یک فیلمنامه‌نویس، یا یک نمایشنامه‌نویس، تقریباً همیشه موفق است؟ علتش این است که او هنوز به آن تماشاچیها تعلق دارد. هرچه بیشتر از آنها دور بشود، بیشتر ارتباطش را با آنها از دست می‌دهد، و کاری که من در تمام عمرم کردم این بود که کوشیدم ارتباطم را با تماشاچی از

* Crécý

رابرت آلتمن: فیلم نمی تواند فراتر از تماشاچی برود، نمی شود امر و زفیلم کاملاً بسازند که پنجاه سال بعد فیلم خوبی تلقی بشود، اما امر و زمتوجه آن نشوند. به عقیده من، هر موفقیتی، هر کسی را که می شنوید موفق بوده است مثل خود من، آدمهای متوسطی هستیم، در غیر این صورت از بقیه جلو می افتادیم. ماها همه در آن سطح متوسط قرار داریم.

من متوجه شده ام چیزی که واقعاً مورد علاقه من است، این است به جایی برسم که بدانم تماشاچی می تواند فیلمی را ببیند، تا آخر آن را تماشا کند، نسبت به آن واکنشی عاطفی پیدا کند، حرفی درباره اش نزنند، و نتواند توضیحی درباره آن بدهد.

به جایی رسیده ام که از سؤالهایی که مردم می کنند خوشم نمی آید، مثلاً «خب، فکر نمی کنم یارو تحت فلان شرایط هم همین کار را می کرد.» حوصله ندارم با این قبیل چیزها سروکله بزنم. فکر می کنم بیشتر دلیلش مدت زمانی است که در تلویزیون کار کرده ام و با صدها، صدها داستان سروکار داشته ام. در آنجا واقعاً می دانستی هر کسی چرا هر کاری را می کند. فکر نمی کنم در سینما لزومی به این کار باشد. تو می توانی کتابهایی را برداری و درباره تمام روانشناسی ای که دلت می خواهد چیز بنویسی، کسی هم به سؤالات پاسخ نمی دهد، که، «چرا این یارو واقعاً فلان کار را کرد؟» بنابراین، احساس من این است که توضیح دادن در يك لحظه — آفرینش هیجان در فیلم — نمی گویم غلط است، ولی مورد علاقه من نیست.

لازلوپنه دك: هرگز تماشاچی را دست کم نگیرید. در نظر داشته باشید که بیننده ها از شما پیشترند. لزومی ندارد به آنها توضیح بدهی. آنها کشف کرده اند، می دانند.

ژان رنوار: البته شما باید مردم را در نظر بگیرید، و اغلب، در نظر گرفتن مردم از آغاز، شما را به استفاده از تدابیر مکانیکی رهنمون می شود. من برادرزاده ای دارم که فیلمبردار است، و چند سال پیش فیلم فوق العاده ای درباره پیکاسو ساخت. پیکاسو در يك سوی صحنه مشغول نقاشی بود. شما آغاز يك نقاشی را می بینید، البته خود نقاشی چندان مهم نیست، ولی پیشرفت کار را می بینید. او در حین تمرینش، مدام حرفی را تکرار می کرد که به نظر من سری است که همه باید بیاموزیم و اگر بتوانیم به کار ببریم:

«پرکن.» حرف او این بود. فضا را خالی نگذار. تو چارچوبی داری. چارچوبت صحنه‌ای در فیلم یا چارچوب يك نقاشی است. باید آن را پر کنی باید این احساس را بدهی که چارچوب تنگ است. و من با پیکاسو بسیار موافقم.

ویلیام فرید کین: من معمولاً به این دلیل می‌خواهم فیلم بسازم که مردم در سالن سینما آن را ببینند. البته دلایل بسیاری برای ساختن فیلم وجود دارد؛ که یکی از آنها آن است که مردم آن را در سالن سینما ببینند و از نظر عاطفی تحت تأثیر قرار بگیرند. من به این دلیل فیلم می‌سازم. بنابراین اگر شما هم به این دلیل می‌خواهید فیلم بسازید، پس باید چیزی بسازید که فکر می‌کنید ممکن است مورد توجه دیگران هم قرار بگیرد. سپس به استعداد و تخیل نیاز دارید و همان اندازه هم به جاه طلبی، و این چیزی است که نمی‌توانم به شما بیاموزم یا حتی درباره‌اش بحث کنم. باید وجود داشته باشد. درست مثل تعریف لویی آرمسترانگ از موسیقی جاز است. اگر بخواهید پیرسید که چیست، هرگز درک نمی‌کنید. من نمی‌دانم چگونه بودجه فیلم را تهیه می‌کنید. لابد باید بروید و سر کسی کلاه بگذارید. باید چیزهایی به او بگویید تا راضی بشود پولش را به شما بدهد، مگر اینکه خودتان پول کافی برای فیلم ساختن داشته باشید.

رابرت آلدریج: آیا من فیلمهایم را برای گروه بیننده خاصی کارگردانی می‌کنم؟ اگر فیلمی پنج میلیون دلار خرج بردارد، جواب سؤال شما خود به خود داده شده. اگر فیلمی این مقدار خرج بردارد، و اگر کمترین حسی از مسئولیت نسبت به کسانی که آن پول را تهیه کرده‌اند داشته باشید، راه دیگری وجود ندارد جز اینکه فیلم را برای وسیعترین گروه تماشاچی بسازید. بهتر است هم تماشاچی چپی، هم راستی و هم میانه رو را جلب کنی، وگرنه نمی‌توانی جبران کنی. بنابراین با فیلمی پرهزینه چاره‌ای ندارید، جز اینکه طیف وسیعی از بیننده را جلب کنید.

به عقیده من بیشترین سهم لوکاس هلر در فیلم دوازده مرد خبیث این بود، که طنز فیلم را لذتبخش نگاهداشت. تصور نمی‌کنم طنز فیلم به گونه‌ای کارگردانی شده بود که فقط مخصوص کودکان باشد. فکر می‌کنم طنز فیلم از نظر هر نوع بیننده‌ای قابل درک بود. و این به طور نسبی در موفقیت فیلم منعکس است. فقط شوخی‌های ارتشی نبود.

حرف من این است: اگر می‌خواهید يك فیلم پنج میلیون دلاری بسازید، باید

چیزی باشد که به اندازه کافی مردم بروند آن را ببینند تا مخارج آن توجیه شود.

پاسخ: شاید

جان هیوستون: من جز اینکه فیلمی بسازم که به آن اعتقاد داشته باشم و امیدوار باشم به اندازه کافی آدم مثل من وجود دارد که برود و آن را ببیند، کار دیگری نمی توانم بکنم. بدون تردید در ذهنم گروه تماشاچی خاصی را در نظر نمی گیرم. به عبارتی من خودم تماشاچی خودم هستم. نفس تصور به بازی گرفتن — یا حتی سرگرم کردن — تماشاچیان، به خصوص وقتی در حد جزئیات می روید کاملاً از من بعید است — یا حتی تصور اینکه کوشش کنم بدانم فلان گروه تماشاچی چه دوست دارد. پناه بر خدا، من حتی نمی دانم بهترین دوستم، یا همسرم، یا پسرم یا دخترم چه دوست دارد. فقط می دانم خودم چه دوست دارم، و امیدوارم به حد کافی افرادی مثل من وجود داشته باشند که احساس مرا داشته باشند.

کارل ریتر: در زمینه ساختن فیلم کمدی، فقط باید به احساس متکی باشی. در هر زمینه ای همینطور است. تنها وقتی به مشکل برمی خوری زمانی است که می کوشی حدس بزنی واکنش تماشاچی چه خواهد بود. اگر بگویی، «فکر می کنم خوششان می آید»، فراموشش کن. اصلاً نمی دانی آیا آنها خوششان می آید یا نه. مرتباً شگفت زده خواهی شد. باید به آن نگاه کنی و بگویی، «قلقلکم می دهد: اگر قلقلکت بدهد و بیش از حد کوتاه باشد، پس چیز دیگری هم به آن اضافه می کنی. همان که گفتم، فقط باید به احساس متکی باشی. ممکن است کسی بیاید و بگوید، «بابا این که خنده دار نیست.» باید به خودتان بگویید، «ممکن است برای او خنده دار نباشد، ولی تا تماشاچیها آن را نبینند نمی توانم بدانم.» فقط باید به تجربه خودت متکی باشی.

آبراهام پولونسکی: فیلم داستان عاشقانه يك اسب دزد نقدهای خوبی گرفت. فیلمی هم نیست که همه بگویند مزخرف است. این طور نیست. فقط کسی نرفت آن را ببیند. من فکر می کنم حتی اگر تبلیغات زیادی هم برایش می کردند، باز هم مردم نمی رفتند آن را ببینند. حتماً چیزی در آن بوده که با آنچه مردم می خواستند ببینند جور در نمی آمده، چون مردم فقط می روند چیزهایی را که بخواهند می بینند. من این را می دانم. چیزی آنها را جلب می کند که بترساندشان، و آنها می خواهند که به آن نحو بترسند، یا

خوششان بیاید و آنها می‌خواهند که به آن روش خوششان بیاید. وقتی من فیلم را ساختم، تصور کردم مردم خیلی خوششان خواهد آمد و می‌روند و از آن لذت می‌برند، همانگونه که من از ساختنش لذت بردم. از اینکه خوششان نیامد، بسیار شگفتزده شدم.

خیلی دلم می‌خواهد در کاری که می‌کنم محبوب باشم، سعی هم می‌کنم. اما من فقط می‌توانم در آنچه هستم محبوب باشم - نه در آنچه آنها هستند. به‌خصوص وقتی که فکر می‌کنم در مورد این چیز یا آن چیز اشتباه می‌کنند. هیچ راهی وجود ندارد که بدانم چگونه آنها را ارضا کنم. در واقع اصولاً نمی‌دانم چه چیزی را باید ارضا کنم.

روبرتوروسلینی: برای من، تحلیل دانسته اهمیت دارد. کما اینکه مردم، آزادند هر کاری دلشان می‌خواهد انجام بدهند.

روبن مامولیان: کله‌گنده‌های عالم سینما قانونی دارند که همیشه هنر و سرگرمی را متناقض می‌دانند. بنابراین مدیر کل عاقل و پیری را می‌بینید، یا حتی تهیه‌کننده‌ای را که می‌گوید، «این فیلمنامه خیلی پولساز است. تجارتی است. این یکی خوب نیست. هنری است. به جایی نمی‌رسد.» و البته بدون تردید همیشه در اشتباهند. اگر می‌دانستند چه چیزی پولساز است، چیزی جز فیلمهای پولساز نمی‌ساختند، که نمی‌سازند. همه‌شان دارند ضرر می‌دهند. بنابراین هر کسی که می‌گوید این تجارتی است و آن نیست، احمق مطلق است. چون هیچکس نمی‌تواند آن را پیش‌بینی کند. فقط يك راه دارد: تو خوست بیاید. تو فرقی با تماشاچی نداری. اگر تو خوست بیاید، دلیلی ندارد که بسیاری آدمهای دیگر هم خوششان نیاید.

اما نکته اصلی آن است که در کار سینما و تئاتر باشید، که هنر خاصی است. اجتماعی‌ترین هنرهاست. هنرمند نمی‌تواند تنها سر پا بایستد. تماشاچی هم بخشی از آن است. به عبارت دیگر، نمایشنامه‌ای می‌نویسی و می‌گویی فوق‌العاده است و روی صحنه می‌آوریش و هیچکس برای دیدنش نمی‌آید. خوششان نمی‌آید. خب، می‌شود حدس زد که نمایشنامه خوبی نیست موارد استثنایی اندکی، بسیار نادر هم وجود دارد، ولی نه به اندازه شاهکارهای فوق‌العاده‌ای که، چون بیش از حد خوبند هرگز تهیه نمی‌شوند. آرزو داشتم آنها را می‌دیدم. گهگاه چیزی اتفاق می‌افتد و بعدها موفق می‌شود. يك نمایشنامه عالی یا خوب یا يك فیلم عالی باید تماشاچی پیدا کند.

اگر بیننده پیدا نکند، اشکالی در آن هست.

اگر چنین است، چیست؟

جورج سیتون: از همان ابتدای کار باید قوانین کارتان را مشخص کنید. باید بگذارید تماشاچی بداند فیلم شما قرار است چگونه فیلمی باشد، چون در غیر این صورت اگر آنجا بنشینند و توجهشان پرت شود و بگویند، «این دیگر چیست؟ اصلاً سردر نمی آورم» آنها را از دست داده اید.

ویلیام فریدکین: شما برای استودیوی برادران وارنر، یا برادران مترو یا برادران پارامونت یا هر کسی دیگر که می خواهید کاری کنید، اینها افرادی هستند که در این کار سرمایه گذاری می کنند و می خواهند بهره اش را ببرند، و شما برای آنها و تماشاچی ای کاری کنید، که باید آخر هفته پولش را توی جیبش بگذارد و توی صف سینما بایستد. تاکنون نشنیده ام کسی بگوید، «برو این فیلم را ببین، بحث فلسفی جالبی را مطرح می کند.» یا «برو این فیلم را ببین چون خیلی جالب است.» مردم می خواهند فیلم ببینند، چون می خواهند از درون تکانشان بدهد. اگر مرا از درون تکان ندهد، بنده نیستم. توجه داشته باشید که من هم مثل يك تماشاچی آنجا می نشینم نه اینکه، «بنده در زمینه سینما آدم فاضلی هستم، و می فهمم طرف می خواهد چه بگوید» — فکرش را هم نکنید. منظورم این است که من علاقه ای به فیلم جالب ندارم. برای من واکنش درونی اهمیت دارد.

چیزی که من دوست دارم آن است که تماشاچی را در مشتم داشته باشم. بنگ. برای همین می آیند آنجا. هر بی گاردنر داستان جالبی از آلفرد هیچکاک برایم تعریف کرده است. هر بی از هیچکاک دعوتی دریافت کرده بود که به هالیوود بیاید و فیلمنامه ای برای او بنویسد، او از این بابت بسیار به هیجان آمده بود. تعریف می کرد، «در پوست نمی گنجیدم، فرصتی طلایی بود.» می آید به هالیوود و می بیند هیچکاک تمام فیلم را طراحی کرده است. تمام آن را به شکل کارتون کشیده است. و تنها چیزی که از گاردنر می خواست این بوده که گفتگوی آن را بنویسد، یا به عبارت دیگر زیر نویس طراحی ها را بنویسد که آدمها به هم چه می گویند. گاردنر می گوید، «خداوند، من از عهده چنین کاری بر نمی آیم. من يك نویسنده ام. طراح کارتون که نیستم، یا کسی که زیر نویس عکسها را می نویسد.» به هیچکاک اطمینان خاطر می دهد که از عهده

بر نمی آید، ولی به حدی از دعوت هیچکاک احساس افتخار می کرد و کنجکاوشده بود که از او می خواهد طرحها را ببیند تا بفهمد چگونه هستند.

به طرحها نگاه می کند و می بیند دريك كادر، نمای شخصی است که دارد از لبه پل به پایین می افتد. یارو دارد از روی پل می افتد. دارد خفه می شود و از روی پل می افتد. بعد دو كادر جلوتر همان آدم توی کافه ای در خیابانی نشسته است؛ گاردنر سردر نمی آورد، با هیچکاک ملاقات می کند و از او می پرسد، «این یارو در هر دو كادر یکی است؟»

«بله.»

«چگونه از این نما که طرف دارد از روی پل می افتد به نمایی که در کافه نشسته است می رسیم؟»

هیچکاک می گوید، «خب فیلمبردارها می روند آنجا.»

می گوید، «بله، ولی منظورم این است که تماشاچی را چگونه به آنجا می بریم؟» هیچکاک می گوید، «آقای گاردنر، تماشاچی هر جا من بپرشم می رود و به شما اطمینان می دهم بسیار هم خوشحال می شود که برود.» اگر من بخواهم در دو کلام فلسفه ای را برای فیلمسازی مطرح کنم، همین خواهد بود.

کوستا - گاوراس: تماشاچی به هر صورت مورد استثمار قرار می گیرد، چه توسط سیاستمداران بد و چه توسط کاسبهای قلابی؛ بنابراین اگر بتوانیم به این طریق استثمارشان کنیم و به آنها بیاموزیم که نسبت به موقعیتهای خود آگاه باشند، باید حتماً این کار را بکنیم. من فکر نمی کنم بیننده ای که از سالن سینما خارج می شود به کلی دگرگون شده باشد، اما اگر، دست کم يك سؤال از خودش بکند به نظر من کافی است.

هوارد هاوکس: تصور می کنم بشود قضیه را اینطور مطرح کرد. اگر به سینمایی بروی و بشنوی که مردم دارند می خندند، می فهمی که فیلم خوبی ساخته ای. جز اینکه گروه بسیاری به دیدن فیلمی بروند، راه دیگری وجود ندارد که ویژگیهای نمایشی آن را تحسین کنند. و اگر بروند، تو خوشحال خواهی شد، و تصادفاً پول هم درمی آوری. من هیچ علاقه ای ندارم برای يك گروه كوچك فیلم بسازم. دلم می خواهد آن را برای همه بسازم. در حقیقت من هیچ اهمیتی به حرفهای منتقدین نمی دهم. نگرانی من این است که آیا مردم از فیلم خوششان می آید یا خیر. بگذارید نصیحتی به شما بکنم، ممکن

نیست بتوانید فیلمی بدون کمک بسازید.

جورج پال: تماشاچیها باعث سر خوردگی نمی شوند. در واقع تو را به مبارزه می طلبند. فقط مبارز می خواهند. ماها باید کمی بهتر باشیم و کمی بیشتر کلاه سرشان بگذاریم. درست مثل شعبده بازی است. وقتی شعبده باز به مردم كلك می زند لذت می برد. و به عقیده من عامل فوق العاده سینما هم همین است. یعنی اگر از عهده غیر ممکن بر آیی، می توانی سرشان کلاه بگذاری، و به وحشت بیندازیشان.

آلفرد هیچکاک: من می خواهم به آنها لذت ببخشم. مشابه لذتی که به هنگام بیدار شدن از کابوسی به آنها دست می دهد. ببینید، اولین نکته این است که به یاد داشته باشید تماشاچی به انتظار چیزی به داخل سینما می رود. ممکن است در تبلیغات فیلم چیزی درباره اش خوانده باشند، بنابراین مسئله این است که تا چه اندازه از داستان سبک وزن را در آغاز کار عرضه کنی. فکر می کنم فللینی بود که گفت، «هیچکاک آنها را تا پرواز پرنده ها در انتظار نگاه می دارد. من اعصاب چنین کاری را ندارم.» به عقیده من مسئله حدس زدن است و بعد به تدریج، يك پرنده به دختر ك حمله می کند. و بعد ساخت تدریجی داستان.

بگذارید يك مثال بسیار بسیار کودکانه بیاورم. چهار نفر دور میزی نشسته اند و دارند درباره مثلا بیسبال صحبت می کنند، که خیلی هم کسالت آور است، پنج دقیقه بعد ناگهان بمبی منفجر می شود و این افراد را تکه تکه می کند. تماشاچی چه حالی پیدا می کند؟ شوکی که فقط ده ثانیه می انجامد. حالا همین صحنه را در نظر بگیرید. به تماشاچیان حالی کنید که بمبی زیر میز است و پنج دقیقه دیگر منفجر می شود. خب، احساسات تماشاچیان متفاوت است چون به آنها اطلاع می دهی که تا پنج دقیقه دیگر آن بمب منفجر می شود. بنابراین مکالمه درباره بیسبال بسیار اهمیت پیدا می کند، چون بیننده ها می گویند، «مسخره بازی نکنید. بیسبال را بگذارید کنار. يك بمب زیر میز کار گذاشته شده.» به این ترتیب شما تماشاچی را به کار واداشته اید.

اما يك تفاوت هم هست. من در فیلم خرابکاری مرتکب این اشتباه شدم، ولی دیگر هرگز آن را تکرار نکردم: بمب اصلاً نباید منفجر بشود. اگر این کار را بکنید، تماشاچی را در وضعیتی قرار داده اید، که اگر آرامشی به او ندهید از دست شما عصبانی خواهد شد. این تقریباً يك قانون است. بنابراین پای یکی به بمب می خورد، زیر میز را نگاه

می‌کند و می‌گوید، «خدای من، يك بمب.» بعد آن را از پنجره به بیرون می‌اندازد و بمب آنجا منفجر می‌شود. این نوع اطلاع است که به بیننده داده می‌شود. انتظار نداشته باشید، بدون اطلاعات قبلی، تماشاچی دستخوش احساسات بشود.

در سرگیجه، آخر کتاب آشکار می‌شود که هر دوزن یکی هستند. من در نیمه راه تصمیم گرفتم ماجرا را تغییر بدهم و حقیقت را به تماشاچی بگویم و نگذارم تا آخر فیلم صبر کند. اطرافیانم وحشت کرده بودند. «می‌خواهی چکار کنی؟ تمام داستان را لو می‌دهی؟» من جواب دادم که اگر نگذارند کارم را بکنم، فیلم دیگری را شروع می‌کنم. جیمز استوارت زنی را از دست داده است. او مرده است، رفته است، استوارت هم دیوانه اوست، به طوری که کارش به آسایشگاه روانی می‌کشد. بعد دختری را در خیابان می‌بیند، شباهتی حس می‌کند، تا اتاقش دنبالش می‌رود. از این لحظه در کتاب، او تلاش می‌کند که دخترک را، به تصویری که از دختر گمشده دارد و می‌خواهد تجدید کند، تغییر بدهد.

علت اینکه من همه چیز را آشکار کردم، افزودن ارزشهای اضافی بود. اولاً، ما می‌دانیم او کیست؛ ارزش اضافی، استوارت وقتی از اصل ماجرا اطلاع پیدا کند چه می‌کند؟ ما چیزی را می‌دانیم که او از آن خبر ندارد. پس در اینجا يك عامل دلهره وجود دارد. دوم، چرا دختر در مقابل او مقاومت می‌کند؟ اگر به تماشاچی نگفته باشی که او حقیقتاً کیست، از رفتارش چیزی سردر نمی‌آوری. چرا نمی‌خواهد کت و دامن خاکستری بپوشد، چرا نمی‌خواهد موهایش را طلایی کند.

البته این کار هم حدی دارد. اگر بیش از حد کشش بدهی، شروع می‌کنند به پوزخند زدن. خودشان تشنج اعصابشان را آرام می‌کنند. اگر تو این کار را نکنی، خود آنها این کار را انجام می‌دهند.

رابرت آلدریج: در واقع يك عامل بخت و اقبال هم وجود دارد. تصور شما بر این است و باید اطمینان داشته باشی که فیلمی عظیم و پرخرج باید به حد کافی از حادثه، هیجان، و لحظه‌های سرگرم‌کننده سرشار باشد. داستان فیلم باید به اندازه ای مایه داشته باشد، که مورد توجه مردم قرار بگیرد تا بخواهند ببینند آن را ببینند. تعداد بسیار زیادی از افراد خیلی با استعداد، بارها و بارها در مورد این داوریه‌ها سوء تفاهم پیدا کرده‌اند. خود من، به دفعات مرتکب این اشتباه شده‌ام. چه بسا بیشتر از خیلی‌ها. امیدواری آن مخلوط خوشحال‌کننده را به دست بیاوری، ولی همیشه به دست نمی‌آید.

آبراهام پولونسکی: من هر چه را می دانم به تماشاچی می گویم. اینکه چه فکر می کنم، چه احساس می کنم، چه امیدی دارم، نظرم درباره روابط انسانی، تاریخ و فلسفه چیست. خلاصه هر چه که به ذهن برسد. فکر می کنم کار من همین است. امیدوارم چیزی برای برقرار کردن ارتباط داشته باشم. فرض می کنم دارم، چون شخصاً درگیر آن هستم. بنابراین آن را مورد سؤال قرار نمی دهم.

روبرتو روسلینی: ما به يك بیماری مبتلا هستیم، بیماری تبلیغات. همیشه در حال آزار دادن مردم هستیم. من دلم نمی خواهد مردم آزاری کنم. دلم می خواهد موادی را عرضه کنم که آنها بتوانند نتیجه گیری خودشان را از آن بکنند.

جورج سیتون: برنارد شاویکبار گفت، «تک تک تماشاچیان ممکن است آدمهای احمقی باشند، ولی دسته جمعی هرگز اشتباه نمی کنند.» معتقدم که این واقعیتی است، و بارها و بارها هم تجربه اش کرده ام.

جان هیوستون: من به ندرت احساس می کنم با شخصیت‌هایم درگیرم، برعکس از آنها جدا هستم و مجذوبشان می شوم، نه آنکه گویی طرفدار قهرمان باشم. ترجیح می دهم که تماشاچیانم خود را با فیلم یکی بدانند نه با شخصیت آن، و احساس جذبه ای برای کل موضوع داشته باشند، نه آنکه با قهرمان مرد یا زن فیلم درگیری عاطفی پیدا کنند. برخی از بهترین کارگردانها دقیقاً عکس این عمل می کنند.

جورج سیتون: فیلم حقیقت تلخ، به کارگردان لیومک کاری و با شرکت کری گرانت و ایرین دون اولین فیلم کم‌دی درباره طلاق بود و در آن روزها هم برای خودش جسورانه به حساب می آمد. فیلم را بردند در سینمایی نشان دادند و هیچکس به آن نخندید، دست اندرکاران فکر کردند که فاجعه ای اتفاق افتاده است. من در نمایش خصوصی آن شرکت کردم، آخر آن روزها هر کسی در استودیو به دیدن نمایش خصوصی می رفت. لیو گفت، «به من مجال بدهید درباره اش فکر کنم، فقط فکر کنم.» حدود سه روز بعد آمد و گفت، «حالا فهمیدم چرا نخندیدند. آنها متوجه نشده اند که قرار است فیلم خنده دار باشد.» این بود که برگشت به استودیو و يك صحنه را تجدید کرد یا از نو گرفت و به فیلم افزود، و تمام ترکیب فیلم تغییر کرد — همانجایی که قهرمان زن شوهرش را به

خیانت متهم می کند؛ و طلاق می خواهد.

آنچه اتفاق می افتد در فیلم اصلی وجود نداشت. ایرین دون تلفن را برمی دارد و به وکیلش زنگ می زند. وکیل از پشت میز شام و نزد همسرش بلند می شود و به تلفن جواب می دهد. ایرین می گوید که طلاق می خواهد، و وکیل جواب می دهد، «درباره اش فکر کن. ازدواج نهاد فوق العاده ای است.» در این بین همسرش به او می گوید، «بیا شامت را بخور، سرد می شود.» وکیل جواب می دهد. «دهنتو ببند.» و به ایرین می گوید، «ازدواج چیز فوق العاده ای است — تو زن مرد نازنینی هستی.» و همسرش دوباره درباره شام به او تذکر می دهد و او می گوید، «غذای گندی است، دلم نمی خواهد بخورم...» خب تماشاچی به این می خندد، و وقتی این نکته شروع شد، فیلم بسیار موفق درآمد، با توفیق منتقدین هم روبرو شد.

ویلیام فریدکین: برای شب افتتاح فیلم جن گیر خودم درجه صدای بلندگوها را در بیست و چهار سینمایی که آن را نشان می دادند تنظیم کردم. هم درجه صدا و هم درجه نور پرده را؛ چون معتقدم یکی از جالبترین قسمتهای فیلمسازی این است که بینی وقتی کارت با فیلم تمام شد چه به سر آن می آید. شما باید درجه صدا و نور را خودتان تنظیم کنید و نسبت به آن سیاستی جدی داشته باشید، و مطمئن بشوید آنچه را می خواهید به دست می آورید.

در مورد فیلم رابطه فرانسوی و جن گیر چند نفر را مأمور کردیم که به سالنهای سینما سرکشی کنند. برای جن گیر، بهترین آدمهای ممکن را داشتیم. برای رابطه فرانسوی تقریباً بدیهه سازی می کردیم، به نوبت در سینماهایی که آن را نشان می دادند حاضر می شدیم و درجه نور و صدا را تنظیم می کردیم. در مورد برخی سینماها، حتی پرده را برایشان عوض کردیم. البته صورت حساب را برایشان فرستادیم. در سینمایی در نیویورک، که سالنی درجه يك دارد، مأموری که آنجا را بازرسی کرد به من گفت که، «فیلم روی پرده نامیزان است، عدسی های اینها وضعیتش خوب نیست.» ما هم عدسی های پروژکتورها را به خرج خودمان عوض کردیم. در آخر کار اگر دلش می خواست می توانست پول عدسی ها را بپردازد و آنها را بردارد یا ما عدسی هایمان را برمی داشتیم و او می توانست برای نشان دادن فیلمهای دیگر از همان آشغال قبلی استفاده کند. من دلم می خواهد که فیلم من به وضوح نشان داده شود. من فیلم را میزان فیلمبرداری کرده ام. در حدود يك سوم فیلمهایی را که در لابراتوار

متر و گلدین می‌یر برایم چاپ کردند و کردم، تازه آنها لا براتوار فوق العاده ای دارند. کارشان بی نظیر است. از سیصد هزار فوت فیلمی که در مرحله اول برای ما چاپ کردند ما در حدود صد هزار فوت را رد کردیم؛ ما عبارت است از خودم و گروهی که با من در بررسی فیلمها همکاری می کردند، به عبارت دیگر گروه تدوین کننده فیلم. ما هر کپی فیلمی را که خارج می شود بررسی می کنیم. ما پس از توزیع هم به بررسی کپی فیلمها ادامه می دهیم، چون متوجه می شوید این چیزی که حتی در سطحی بسیار بالا کنترل بسیار اندکی روی آن دارید، اگر دلسوز نباشید، واقعاً دلسوز نباشید، و وقت صرف نکنید، بی نقص به نمایش در نخواهد آمد.

ژان رنوار: داستان در فیلم تا چه حد اهمیت دارد؟ خب، این همان جدال همیشگی میان هنر انتزاعی و هنر واقعگرا است. اکنون باید نکته و روحیه مؤلف را در نظر گرفت. اگر مؤلف احساس کند که می تواند خود را بدون کمک موضوعی بیان کند، و بتواند از درون خودش پلی به (درون) بیننده بزند، بسیار عالی است. در مورد من، ذهن مشغولی من اندکی متفاوت است. می دانید ذهن مشغولی من در زمینه سینما چیست؟ اینکه فیلم کی تمام می شود. من دلم می خواهد فیلم این احساس را به بیننده بدهد که ناتمام است. چون به اعتقاد من يك اثر هنری، اگر بیننده و بررسی کننده همکاری نکنند، اثر هنری نیست. دوست دارم کسانی که فیلم را می بینند احتمالاً در حاشیه آن داستان متفاوتی بسازند.

می دانید زمان فیلمهای صامت نکته فوق العاده همین بود. مجبور بودی خودت گفتگوها را در ذهن بسازی. همکاری می کردی. اما امروز نمی توانی اینکار را بکنی. به هر صورت، از نظر من، بدون همکاری عموم ما چیزی نداریم.

هنر واقعگرا و هنر انتزاعی... اگر با فیلمی انتزاعی روبرو بشوید، همه چیز بستگی به استعداد مؤلف دارد. حالا، اگر با هنر واقعگرا کار می کنید، به عبارت دیگر اگر موضوعهایی را نشان می دهید که می توانید روی صحنه تشخیص بدهید، مثل صورتها، وضعیت همان است. اما می دانید چه چیزی خوب است؟ اینکه بیننده می گوید، «این زن و شوهر با هم جور نیستند. زنه حال آدم را به هم می زند.» و دیگری می گوید، «نه، نه، زنه حال آدم را به هم نمی زند. من از او خوشم می آید. حتماً برای کارهایش دلایلی دارد. حتماً در کودکی رنج زیادی تحمل کرده.» شما شروع می کنید در حاشیه داستان اصلی داستانهای دیگری بسازید. این، یعنی فیلم خوب.

می‌دانید، اگر هنر از ما به عنوان همکار استفاده نکند، در آن صورت هنر چیز کسل کننده‌ای خواهد بود. اما باید با هم در مشارکت باشیم، بیننده و هنرمند. و باید به نقطه‌ای برسیم که در آنجا بیننده سازنده است و هنرمند بیننده. البته، توجه دارید، که من دارم رویایم را با صدای بلند می‌گویم. قانونی وجود ندارد.

از همدلی تماشاچی صحبت می‌کنید. بدیهی است که همه ما به آن نیاز داریم. مثلاً در نمایش خصوصی فیلمتان نشسته‌اید، و فیلم هم اندکی خسته کننده است. تماشاچی درست دنبال نمی‌کند. ناگهان، یکی از هنرپیشه‌ها روی صحنه مژه‌ای می‌پرازد که شما با بی میلی آن را نوشته بودید. مجبور بودید فضایی را پر کنید. ناگهان صدای خنده‌ای را در میان تماشاچیان می‌شنوید. کیف می‌کنید. لذت می‌برید. می‌خواهید بدانید کی بود خندید — تا او را ببوسید.

بله، ما به بیننده‌ها متکی هستیم. اشتباه در این است که باور کنیم بیننده‌ها جمعیتی متشکل از ده میلیون آدم هستند. برای برخی هنرمندها، تماشاچی ممکن است فقط عبارت از ده نفر، یا فقط يك نفر باشد. مهم نیست. حجم تماشاچی اهمیت ندارد. آنچه مهم است این است که تو با کسی در ارتباطی، با روحی که روح خودت نیست، اما می‌تواند برای مدت کوتاهی ترا تحت تأثیر قرار بدهد.

پاسخ: نه

استانلی کرامر: خیر. هیچ ارتباطی به تماشاچی ندارد. تماشاچی دریافت کننده و شرکت کننده در آن است. اما این جا افتادن و ترکیب فیلم و تماشاچیان چیزی است که گاهی به دست می‌آید و گاهی جور نمی‌شود، من هم آنجا نشسته‌ام آن را تماشا می‌کنم و به خودم می‌گویم، «همین است.» ممکن است برای من همین باشد. اما توقع ندارم که برای شخص دیگری هم عیناً «همین» باشد. واقعاً می‌گویم. چون، هر اندازه خودخواهانه به نظر برسد، من فقط باید خودم را ارضا کنم، کما اینکه اگر تو هم در کار فیلم بودی باید همینطور می‌بودی. که اگر واقعاً انجام بدهی، کارت تمام است. اما تو می‌کوشی تنها رضایت خودت را جلب کنی و تو تنها آدم مهم هستی. هیچکس دیگر مهم نیست. می‌دانید، اگر تماشاچی در اغلب موارد با شما موافق نباشد، در حالی که تو خودت احساس رضایت می‌کنی یا نزدیک به احساس رضایت هستی، در آن صورت باید گورت را گم کنی و دیگر هم پیدایت نشود. گاهی مجبوری که تماشاچی را با سلیقه خودت راضی کنی اما باید اول این احساس رضایت را خودت به دست بیاوری در غیر این

صورت، به نظر من، به عنوان هنرمند هیچ ارزشی نخواهی داشت. و این تجمل است.

ژاک دمی: من فقط به این می‌اندیشم که می‌خواهم چه چیزی را منتقل کنم. اما به تماشایی فکر نمی‌کنم. اگر با این فکر شروع کنید، باید خودتان را برای بدترین حالت آماده کنید. اگر موفق باشید و خودتان بوده باشید، پس شما را فهمیده‌اند. رابطه‌ای را میان خودتان و جمعیت برقرار کرده‌اید. فکر کنید رضایت جمعیت را جلب کردن به چه معنایی است. تماشایی‌ها ترکیبی از انواع مردم هستند که در جهت فکر شما فکر نمی‌کنند. اگر بخواهی برای آنها بازی کنی، از دست می‌روی. فکر می‌کنم عملاً غیرممکن است.

کوستا-گاوراس: هنگامی که فیلم Z را می‌ساختم، واقعاً به تماشایی — یا جلب توجه تماشایی فکر نمی‌کردم. آنچه برایم جالب بود ثبت کردن راهی بود که بازپرس دنبال می‌کرد و این که نکته‌ای پشت نکته دیگر کشف کند. البته وحشت داشتم از اینکه تمام بخشهای مربوط به بازپرس — که در حدود بیست دقیقه در دفتر بازپرس طول می‌کشد — ناگهان چیز کسالت‌آوری از آب درآید. اما در حقیقت مجبور شدیم آن را حفظ کنیم چون معتقد بودم بسیار مهم است. ناچار بودیم راهی را که رفته بود دنبال کنیم.

فدریکو فللینی: من هرگز فیلمهایم را دوباره نمی‌بینم، بنابراین در شرایطی نیستم که نظری درباره آنها ابراز دارم، یا از دیدگاهی انتقادی آنها را داوری کنم. می‌توانم بگویم که آخرین را دوست دارم فقط به این دلیل که آخرین است و بیشتر به این دلیل که مردم نتیجه تجربیه‌های فراوانی را عرضه می‌کنند.

روبرتو روسلینی: هرگز هیچ‌یک از کارهای خودم را دوباره ندیده‌ام، و نخواهم دید، چون نمی‌خواهم به دست ساخته‌های خودم پایبند بمانم. ببینید، مثلاً، اگر من یکی از فیلمهای خودم را ببینم — از فیلمهای قدیمی — و از آن خوشم بیاید، در آن صورت کار من تمام است. در آن صورت تمام عمرم آن را نسخه برداری خواهم کرد.

پیامها

روبرتو روسلینی: من فیلمی دربارهٔ سقراط ساختم، و سقراط حرف فوق العاده‌ای می‌زند. او می‌گوید جهان پر از اظهار نظر و به کلی تهی از دانش است. این حقیقت دارد. ما نظریه داریم ولی نمی‌دانیم. من فکر می‌کنم، امیدوارم، که ما چنین هستیم، چون خودم اینطور هستم، بنابراین وقتی معلوماتی ندارم، سعی می‌کنم نظریه‌ای ابراز نکنم.

ریچارد آتن بارو: آرزوی من این است کسانی را که قدرت و نفوذ برایشان اهمیت دارد، وسوسه کنم که نشان دادن صبوری و تحمل خود نشانگر قدرت بیشتری است. من حاضرم دست تقاضا به سوی هر کسی دراز کنم. سینما اجازهٔ چنین کاری را به من می‌دهد. و هرگاه اجازه پیدا کنم و فرصت این را بیابم تا فیلمی را کارگردانی کنم که کنترل کامل آن را داشته باشم، در آن صورت، فرصت من در رسانه‌ای که احتمالاً تندوتیزترین و محققاً گسترده‌ترین وسیلهٔ ارتباطی است که تاکنون اختراع کرده‌ایم، هدیه‌ای است آسمانی. منظورم این است که به دست آوردن چنین فرصتی، که قادر باشی چنان نظریه‌هایی را ابراز کنی، چیزی است که هر کسی آرزویش را دارد. از این رو من آرزو دارم که کارگردانی کنم.

برناردو برتولوچی: برای به وجود آوردن تأثیر سیاسی، باید رابطهٔ میان تماشاچیان و سینما را تغییر بدهیم. در سالهای ۱۹۶۸، تصورم بر این بود که دوربین مانند هفت تیر است ولی بعد کشف کردم این توهمی بیش نیست. من فکر نمی‌کنم بتوان فیلمی سیاسی، یا هر فیلم خوب، صحیح، با تأثیر درست را در این نظام توزیع، ساخت. در هر جایی باید راه متفاوتی بیابیم. به عنوان مثال، در ایتالیا، سعی کردیم نظام توزیع جدیدی را جایگزین نظام فعلی کنیم.

دگرگون کردن طرز تفکر کسانی که فیلم را می‌بینند بسیار اهمیت دارد. مثلاً، اگر بخواهی فیلم درستی، فیلمی سیاسی، بسازی باید فیلمی باشد ضد قوانین مرسوم اما اگر فیلم برخلاف قوانین مرسوم باشد، کسی به دیدن آن نمی‌رود، پس تأثیر سیاسی نخواهد داشت. این يك چیز پایه‌ای است.

رابرت آلتمن: من حرفی برای گفتن ندارم. فلسفه‌ای ندارم که بخواهم در مغز کسی فرو کنم. نمی‌گویم، «فکر می‌کنم این است آنچه چیزها باید باشند.» تنها چیزی که نشان می‌دهم روشی است که چیزها را می‌بینم و فکر می‌کنم چنین هستند. هیچ گونه پیشفرضی نسبت به آن واقعیت ندارم.

باب تیلور: من فیلمهای پیامدار دوست ندارم. می‌دانید، مثلاً، مواد مخدر مصرف نکنید. اگر من بخواهم مواد مخدر مصرف کنم، می‌کنم. مرا می‌کشد، و از این چیزها. بنابراین از پیام رساندن خوشم نمی‌آید. اما از طرف دیگر، فکر می‌کنم هر فیلمی باید همیشه جریانی داشته باشد که عاملی از واقعیت را مطرح کند. کاری که اکنون دارم با این فیلمهای نقاشی متحرک انجام می‌دهم همین است، یعنی به چیزی برسم، که دست کم به چشم من، واقعیت باشد. برعکس، زمانی که آزادی داری، باید بسیار مراقب باشی. چیزهایی هست که مردم قبول می‌کنند، و چیزهایی هست که نمی‌پذیرند.

فردزینه مان: هرگاه این واقعیت را بپذیرید که فیلمها در وهله نخست، رسانه‌ای روشنفکرانه نیستند، اگر بخواهید تصویری روشنفکرانه القاء کنید، مجبور خواهید شد آن را در پوشش بسیار خوشمزه‌ای از قند و عسل بپوشانید. والته، هرچه سرگرم کننده‌تر باشد، بهتر است. وگرنه، شما چه حقی دارید انتظار داشته باشید که تماشاچیان بیایند و بنشینند و به حرفهای شما گوش بدهند؟ البته، وظیفه اولیه تو این است که فیلمی در آن سینما به نمایش بگذاری که مردم حاضر باشند فلان مقدار پول بدهند و بروند ببینند. و باید وقتی از سینما بیرون می‌آیند، بگویند، «آره، سرگرم شدیم — فیلم سرگرم کننده‌ای بود.» اگر نباشد، در آن صورت شکست خورده‌ای، چون فیلمت تك گفتاری متکبرانه خواهد بود. و هیچکس تیره هم برای چنین فیلمی خرد نمی‌کند. وظیفه ما آموزش نیست، سرگرم کردن است.

باب تیلور: می‌دانید چه چیز درباره فیلمهایی از نوع ترافیک و امثال آن که پر از مطلب است، مضحك است؟ هرکسی موضوع مورد علاقه خودش را انتخاب می‌کند. خنده دار است. و اگر بخواهی اهمیت پیدا کنی، وقتی کسی می‌آید می‌گوید، «به نظر من منظور فیلم این بود،» تو باید بگویی، «بله، دقیقاً منظورم همین بود.» وقتی در تولید تلویزیون کار می‌کردم، قانونی بود که می‌گفتند، هرچه شخصیت بیشتری در فیلم

بگنجانی، امکان موفقیتش بیشتر می شود، چون بالاخره در طول آن، يك نفر خودش را با يکی از شخصیتها مشابه می یابد. همین قانون در زمان فیلمهای صامت هم بود — هرچه بیشتر حادثه در فیلم بگنجانی، مردم بیشتر مسایلی را انتخاب می کنند و می گویند، «منظور فیلمساز این بوده.» از نظر تو هرچه معنی بدهد، همان درست است. محال است بتوانی بنشیني و به خصوص مشخص بکنی که کجاها معنی مضاعف دارد.

ویلگوت شومن: من سحت گیج شده ام. مسئله این است که من نظریه های گوناگونی درباره فعالیت های چپی ها دارم، ولی هر بار می خواهم روی آنها کار کنم گرفتار این مسئله می شوم: به محض آنکه موضوع چپها را لمس می کنی، مجبوری هم جنبه مثبت و هم منفی آن را عرضه کنی.

فدریکو فللینی: من فیلم نمی سازم که مسایلی را عرضه کنم. تصور می کنم رابطه ای میان این فیلم و فیلم دیگر هست. گاهی دشوار است توضیح بدهی که چرا به جای این فیلم، فیلم دیگری نساختی. اگر بخوام روزنامه نگاری را خوشحال کنم، می توانم صدها دلیل اختراع کنم که چرا این فیلم را ساختم و فیلم دیگری نساختم. اما اگر بخوام واقعاً صادق باشم، نمی توانم بگویم که کارگردان چگونه می داند چرا فیلمش را می سازد.

منتقدین

بادهوتیچر: چندی پیش خبر نگار روزنامه ای به من گفت، «بین، نمی خواهم به خودت بگیری، ولی یکی از فیلمهایت را دیدم...»
و من گفتم، «يك دقیقه صبر کن آقا، کات. قبل از اینکه حرفت را تمام کنی، بگذار چیزی به تو بگویم. خیلی هم به خودم می گیرم. حالا حرفت را بزن.» و او گفت، «خب، آنقدرها مهم نبود.» هرگز از احساساتی شدن درباره کارتان ناراحت نشوید.

پیتربوگدانوویچ: گروهی از منتقدین هستند، که تصور می کنند سینما را دوست دارند، ولی ندارند. فکر می کنند خیلی خوب است که، در محدوده ای، سینما را دوست بدارند. نمی توانی تعصبی نسبت به آنها داشته باشی، چون از هرچه بگذری، شش ساعت در

سالن سینما نشستن هم قدری کودکانه است. اما، کسانی که ساعت‌های پیاپی کتاب می‌خوانند، نابغه‌اند. این درحقیقت فرضیه‌ای ضدسینمایی و مربوط به دورهٔ ملکهٔ ویکتوریاست.

هل مازورسکی: من اکثر منتقدین را جدی نمی‌گیرم. روزنامه‌نگارها زمان محدودی دارند، و نمی‌شود آنها را جدی گرفت. من نمی‌دانم چطور می‌شود در هفته‌ده فیلم دید و پشت سرهم مطالبی نوشت که حق مطلب را ادا کند. تک و توك آنها، حرف‌هایی زده‌اند، که بعد از کمی فکر کردن، به نظرم جالب آمده است. اگر همه یکسان فکر می‌کردند، باید می‌گفتی، «نظر همه یکی است، پس حق دارند.» اما به قدری اختلاف نظر میان‌شان وجود دارد که تو را دیوانه می‌کنند.

هوارد هاوکس: من سعی می‌کنم فیلم‌هایم تا جای ممکن خنده‌دار بشود. هر بار به فرانسه می‌روم، با بیست و پنج یا سی تا کارگردان ملاقات می‌کنم، و اطلاعات آنها دربارهٔ گفتگوهای فیلم‌هایم فوق‌العاده زیاد است. بنزیه و تحلیل می‌کنند و از من سؤال می‌کنند. در فرانسه، انگلستان و ایتالیا، روی پوسترهای سینمایی، اسم من سه برابر بزرگتر از جان وین چاپ می‌شود. مطمئن هستم پوسترها را جایی می‌زنند که همه ببینند. حتی اسم بسیاری از هنرپیشه‌ها را هم نمی‌گذارند، فقط اسم کارگردانها را می‌گذارند. برای آنها جالب است چگونه فیلم می‌سازی. در بحر فیلم فرو می‌روند تحلیلش می‌کنند و چیزهایی در آن می‌خوانند که من به هنگام ساختن فیلم هیچ تصویری از آن نداشته‌ام.

لیو مک‌کاری: کسی با تو مصاحبه می‌کند و می‌پرسد، «چگونه به فلان نظریه رسیدی؟ در زندگی واقعی چه اتفاقی برای تو رخ داد؟» یا از این قبیل حرف‌ها. تو هم شروع به فلسفه‌بافی می‌کنی که انگیزهٔ ساختن فلان چیز چگونه به ذهنت رسید، که ممکن است اصلاً اینطور نبوده باشد.

آبراهام پولونسکی: خودتو باید بتوانی تمام جزئیات فیلم را مثل يك منتقد خوب تحلیل بکنی. همه را تشویق و تحسین بکن، ولی فیلم را هم نقد کن. این چیزی است که توجهت را جلب می‌کند. اگر فیلم داستانی است، می‌گویی، «کلام داریم و تصویر که

دوربین است. بدون دوربین، تصویری وجود نخواهد داشت.» این مانند آن است که بگوییم، «بدون اجزاء، تنی وجود ندارد.» اما البته بین اکسیددوکر بن و بافت زنده تفاوتی هست. و فقط پیچیدگی نیست، چون اتفاق تازه‌ای رخ داده. زندگی. و اگر نتوانند این را تشخیص بدهند، پس حرفشان مفت است. من که نمی‌دانم درباره‌ی چی حرف می‌زنند. اما، از اینها گذشته، خیلی دوستشان دارم. شما ندارید؟ البته تا وقتی که کاری به کارم نداشته باشند.

رابرت آلتمن: فکر می‌کنم، تنها چیزی که از نقدها می‌آموزم این است که مردم واقعاً از دیدگاه دیگری، جدا از دیدگاه من، به فیلم نگاه می‌کنند.

تماشاچیان متغیر

آبراهام پولونسکی: بدون تردید، تغییر کرده‌اند. اما نه به اندازه‌ای که فکر می‌کنند. اتفاقی که می‌افتد این است که با عوض شدن تاریخ فرهنگی — که در جامعه ما هم به سرعت دگرگون می‌شود — انتظار آنها از خودشان عوض می‌شود. بنابراین چیزهایی که زمانی ماندگار به نظر می‌رسیدند، دیگر ماندنی نیستند. این بدان معنی است که بگوییم قواعدی برای خود دارند. قواعد مقاومت جای خود را به قواعد پذیرش می‌دهد. و قواعد نوعی از کار جای قواعد بیهوده‌ای را می‌گیرد، البته بسته به نوع تماشاچی است. احساس می‌کنند با فرهنگ تر شده‌اند، چون همه این روزها در خانه‌شان به موسیقی گوش می‌دهند. یا فکر می‌کنند چون به دانشگاه رفته‌اند با فرهنگ ترند. درست؟ و بسیاری چیزها وجود دارد که این تماشاچیان توجهی به آن نداشته‌اند، اما درباره‌اش مطالبی شنیده‌اند. بنابراین، این چیزها تمام مدت متفاوت است. اما هنگامی که تو آنها را با یک اثر هنری، یک اثر هنری مشخص، مواجه می‌کنی، تمام آن چیزها را خراب می‌کنی. هر چه را از پیش می‌دانستند درهم می‌ریزی. حالا، اگر بیش از حد، درهم بریزی، گاهی مطلقاً از نظر آنها قابل پذیرش نیست، چون قواعدی ندارند که با آن روبرو بشوند، پس دلخور می‌شوند. که برایشان بد است. اما گاهی بخت با تو یار است، و تصادفاً کاری می‌کنی که برای آنها قابل قبول است، و کل ماجرا با هم ترکیب می‌شود. آنگاه، هم تو دیگرگون می‌شوی، هم آنها، و هم اثر هنری. بعضی هنرمندان، بسیار با استعدادند، و ذوق دارند و همیشه کار را درست

انجام می دهند، اما اکثر آنها اغلب موارد اشتباه می کنند.

ادامشویلر: نوع اطلاعات تصویری که مردم این روزها می پذیرند با آنچه ده سال پیش قبول می کردند بسیار تفاوت دارد، دلیلش آگهی های تلویزیونی است، به همین سادگی. دنیای دیگری است، عملاً دنیای دیگری است. این است که امروزه افراد بیشتری به دیدگاه من علاقه مند شده اند. من منحصر به فرد نیستم. من هم بخشی از جامعه انسانی هستم. کسان دیگری هم هستند که احساساتشان، تنشهایشان و مسایل مورد علاقه شان، مشابه من است. کاری که می کنم این است که می گویم، «شمایی که واکنش نشان می دهید، ببینید، این است آنچه من حس می کنم و می بینم.»

رابرت آلتمن: من عملاً می گویم يك گروه تماشاچی بیا فرینم، يك گروه تماشاچی گسترش بدهم، تمرین بدهم و آموزش بدهم. تماشاچی از میان جوانان رشد می کند. تماشاچی در حال رشد است، رشدی سریعتر از آنچه هر يك از ما تصورش را می کنیم. اگر بگویم، «می خواهم برگردم، و آن تماشاچیان قبلی را به دست بیاورم.» فکر می کنم همه چیز را از دست می دهم. راهش را بلد نیستم. و فکر می کنم تماشای جایگزین می شود.

آموزش سینما

سینما را نمی شود آموزش داد، هر که هر چه می خواهد بگوید، شما نمی توانید سینما را آموزش بدهید. می توانید تجربه اش کنید، ولی نمی توانید آموزشش بدهید. به من پول می دهند که آن را درس بدهم، ولی نمی توانم. می توانم زمینه ای فراهم کنم که دانشجو در متن آن تجربه کند.

- نیکلاس ری

یان کادار: من نمی دانم با تحصیلاتان چه می توانید بکنید. وقتی می بینم موقعیتی پیش آمده که مردم سرانجام می توانند درباره سینما حرف بزنند و تبادل نظر کنند، فکر می کنم گامی در جهت پیشرفت برداشته می شود. من به کسانی که تلاش می کنند وارد این صنعت بشوند معتقدم. گاهی لازم است که تمام این چیزها را یادگیری. فکر نمی کنم هر کسی که از مدرسه سینما فارغ التحصیل می شود نابغه است. اما در این زمینه وسیع فیلمسازی، تلویزیون، مستندسازی، نوار ویدئو و هر چیز دیگر، کارهای

فراوانی وجود دارد، به خصوص اگر مقداری هم آموزش دیده باشی. من آدم خودساخته‌ای هستم، اما دیگر به این روش اعتقاد ندارم. آن روزها گذشت. فکر می‌کنم اگر از نو شروع کنم، حتماً به مدرسه سینما می‌روم.

سرگئی باندراچوک: من احساس می‌کنم که نقش هر سازمانی، هر نوع سازمان آموزشی، بیشتر آموختن آغازی است به فرد یا افرادی که دیدی کلی به زندگی می‌یابند، نوعی فلسفه زندگی. هیچ معلم بزرگ یا استادی، هر قدر هم که نابغه باشد نمی‌تواند شاگرد را وادار کند این علاقه به زندگی و یادگیری را، که به آن نیاز فراوان هم دارد، به دست بیاورد. و من فکر می‌کنم ویژگی يك آموزگار آرمانی در این است که به شخص کمک کند، مقدار مشخصی فردیت به دست آورد و حفظ کند... این فردیت "ذاتی" را.

یان کادار: من معتقدم تنها چیزی که مدرسه می‌تواند بیاموزد — به جز تکنیک، که هر کسی می‌تواند به آسانی یاد بگیرد — روش تفکر است. هدف آموزش همین است.

رومن پولانسکی: تجربه مدرسه سینمایی من بسیار مثبت بود. زمانی که در مدرسه بودم نسبت به آن آگاهی نداشتم، چون مثل هر دانشجوی دیگر نسبت به تلف شدن وقتم غر می‌زدم. دوره‌ای طولانی بود — پنج سال. چند سال بعد بود که متوجه شدم از آن تجربه چقدر چیز آموخته‌ام. مدرسه بسیار خوبی بود. اتفاقات بسیاری می‌افتاد، نه تنها در کلاسهای درس، که از آنها بهره می‌گرفتم، بلکه در مباحثات و جدالهای میان دانشجویان.

ساختمان مدرسه ما پله‌های چوبی بزرگی داشت. بنا در گذشته متعلق به آدم پولداری بوده، به هر حال، ما روی پله‌ها می‌نشستیم، نوشابه می‌خوردیم، بحثهای مفصل می‌کردیم، جدالهای مفصل می‌کردیم و زیاد فیلم می‌دیدیم. نمایش فیلم از هشت صبح بدون وقفه تا هشت شب ادامه داشت. مدرسه همکاری نزدیکی با آرشیو ملی فیلم (لهستان) داشت، و در آن زمان هر چه می‌خواستیم می‌توانستیم ببینیم. کافی بود فرم کوچکی را پر کنیم تا فیلم را بگیریم، و دلیلی هم ارائه بدهیم که چرا آن فیلم را می‌خواستیم، مثلاً برای درسman یا هر چیز دیگر و می‌توانستیم فیلم را بگیریم.

همچنین، فیلمهای جدید زیادی در مدرسه می‌دیدیم، اتاقهای تدوین هم بود که می‌توانستیم در آنها کار کنیم، و اگر می‌خواستیم کار به خصوصی بکنیم، می‌کردیم.

در آنجا همه چیز فراهم بود؛ استودیو داشتیم، می توانستیم فیلم بسازیم، حتی بیشتر از آنچه که برنامه درسیمان ایجاب می کرد. عجیب این بود، که بعضی از دانشجویان با وجود اینکه مجبور بودند، فیلم نمی ساختند. این نشان می دهد که اغلب افراد می گویند که می خواهند فیلم بسازند، ولی عملاً برایش آمادگی ندارند.

ما دوره های جالبی در مدرسه داشتیم. در دو سال اول مقدار بسیار زیادی عکاسی داشتیم، عکاسی معمولی. به هر کسی، برای سه سال، يك دوربین عکاسی می دادند، و باید از ابتدای عکاسی تا آخر را عملاً تجربه می کردیم. اولین درس عبارت بود از يك صفحه کاغذ حساس عکاسی و يك برگ. برگ را روی کاغذ حساس می گذاشتیم، به آن نور می تابانیدیم و بعد آن را ظاهر می کردیم، و بعد تمام مراحل عکاسی را می گذرانیدیم، گاهی با نتایج بسیار خوب یادم می آید عکاسهای بسیار خوبی پیدا شدند، افرادی که هرگز دوربین به دست نگرفته بودند، این قابلیت را پیدا کردند. بسیار مهم است، چون بالاخره عکس است — عکس متحرك نیست با وجود این عکس است.

تاماش رنی: بگذارید برایتان شرح بدهم که يك کارگردان سینما در مجارستان چگونه آغاز به کار می کند. ما يك مدرسه ملی فیلم داریم، مدرسه فیلم دولتی، که دیپلم می دهد ولی امکانات نمی دهد. کسی که از مدرسه فارغ التحصیل شده فیلمنامه ای می نویسد و به یکی از استودیوها می دهد. او قبلاً قابلیتش را با ساختن فیلمهای کوتاه ثابت کرده است. چه کسی از میان فارغ التحصیلان فیلم بلند می سازد؟ خب، آن را دیگر خدا می داند. از طرفی دیگر ما امکان بسیار خوبی داریم که بسیار مهم است: استودیوی معروف به بلابالاژ، که به خصوص به فارغ التحصیلان مدرسه فیلم دولتی، امکان ساختن فیلمهای کوتاه را می دهد.

سرگئی باندراچوك: در اتحاد شوروی، دانش آموزانی پذیرفته می شوند که ده سال آموزش دیده باشند. به عبارت دیگر، معادل دوره دبیرستان رقابت خیلی شدیدی برای ورود به مؤسسه فیلم وجود دارد. اگر بخواهم مثال بیاورم به نسبت صده يك است. مثلاً برای يك جا، صد نفر داوطلب وجود دارد. بنابراین تنها راه ورود به مؤسسه گذراندن يك امتحان ورودی بسیار مشکل است. و نیز، از طریق روابط. اما شخصاً نمی فهمم، چگونه کسی می تواند تشخیص بدهد که يك پسر جوان دارای آن قابلیت است که

کارگردان فیلم باید داشته باشد. من می توانم تشخیص بدهم که آیا فردی قابلیت بازیگری دارد یا نه، اما در این مورد هم امکان اشتباه بسیار است.

البته پذیرش دانشجویان با مصاحبه و طی برخی دوره ها هم توأم است، اما موارد مشخصی از دانشجویان داشته ایم که در سال چهارم به دلیل نداشتن قابلیت حرفه ای از مؤسسه اخراج شده اند. ما چیزی داریم که اتاق هنر خوانده می شود، نوعی لایراتوار است. در این اتاق خاص هم هنرپیشگان آینده و هم کارگردانان آموزش می بینند.

به نظر من پرسش واقعاً این است که برای کارگردان شدن آیا به مدرسه رفتن لازم هست یا نه؟ و آیا می شود بدون گذراندن آن دوره آموزش هم کارگردان شد؟ در کل شاید عملی باشد، ولی هرگز پیش نیامده. خب من می دانم که همین الآن يك ارتش افراد عاشق سینما وجود دارد، و چند نفری هم از آنها کارگردان شده اند، اما دوره تخصصی ندیده اند. به عنوان مثال من در این مدرسه در رشته هنرپیشگی درس خواندم، و بعد کارگردان شدم. در دوره پنجساله ما، آنهایی که در رشته کارگردانی درس می خوانند معمولاً از سال سوم فیلمسازی را شروع می کنند، یا حتی از سال دوم بنا می کنند به کارکردن روی آن. و بعد به عنوان برنامه پایانی، مثل پایان نامه دکتری، يك نسخه نهایی از آن تهیه می کنند.

روبرتوروسلینینی: ما [در مدرسه فیلم ایتالیا، مرکز آزمایشها]، باید دانشجویهای جدید را انتخاب کنیم، و چون بودجه محدودی داریم، کاملاً منصفانه، ولی محدود عمل می کنیم. می دانیم که می توانیم فقط بیست و نه دانشجوی انتخاب کنیم که بتوانند خوب کار کنند، فیلم زیادی به آنها بدهیم و فیلم زیادی استفاده کنند. معمولاً بیشتر از سیصد نفر داوطلب شرکت می کنند.

بسیار مشکل است. باید نکته ای را اعتراف بکنیم. نخست آنکه، ما به هنرمند احتیاج نداریم. هنرمندها خودشان می توانند گلیم خودشان را از آب بیرون بکشند. بنابراین در اولین انتخاب هنرمندها را کنار می گذاریم. که این کار را آسان می کند. ما می ماندیم و پنجاه و دونفر که از آن میان بیست و نه نفر را انتخاب کردیم، انتخاب ظالمانه ای بود. من تمام پنجاه و دونفر را صدا کردم و با هم بحث کردیم و در مورد انتخاب آن بیست و نه نفر توافق آنها را هم گرفتم.

مدیریت فقط بر مسایل مالی نظارت می کند، تصمیمها دسته جمعی گرفته می شود.

در مدرسه تنها کاری که باید بکنیم دادن فرصتی است به آنها تا خودشان را بیازمایند. پنج دانشجوی کارگردانی داریم، در نتیجه کارشان را با ساختن پنج فیلم بلند تمام می‌کنند.

يك نکته كاملاً روشن است، هیچکس در مدرسه، حتی استادان، نباید فیلمنامه دانشجویان را بخوانند. اصل آن است که آنها می‌خواهند فیلم بسازند. دوربین برایشان فراهم می‌شود، فیلم دارند و مقداری هم پول، دیگر با آنهاست که کار را انجام بدهند. اگر کسی متوجه بشود که افکارش تا آن روز احمقانه بوده است، دستاورد بزرگی است. ببینید، من دلم نمی‌خواهد که درس بدهم، دلم نمی‌خواهد آموزش بدهم. دلم می‌خواهد برای هر يك از آنها امکانات این را به وجود آورم تا خودش باشد. رفوزه شدن چه اشکالی دارد؟ در جهان میلیون‌ها آدم رفوزه وجود دارد. یکبار رد شدن به کسی ضرر نمی‌زند.

پیتر بوگدانوویچ: این روزها هر کارگردانی می‌تواند، بدون پسزمینه‌ای، در هر زمینه هنری، به جز سینما، ظهور کند. نمی‌دانم آیا این خوب هست یا نه. من از مدرسه تئاتر (و سینما) به این کار نرسیدم، بلکه از میراثی هنری به کارگردانی روی آوردم. تاکنون، هرگز کسی در زمان رشد، تصمیم نمی‌گرفته «می‌خواهد کارگردان بشود». اما حالا، از هشت سالگی می‌خواهند کارگردان بشوند.

این هم خوب است و هم خطرناك. نکته‌ای که نخستین نسل فیلمسازان را تا این حد غنی کرده است، این واقعیت است که وقتی شروع کردند، خیال فیلم ساختن نداشتند. از این رو، همیشه تنشی وجود داشت بین کاری که واقعاً می‌خواستند انجام بدهند، و کاری که مشغول انجامش بودند. گریفیث می‌خواست نمایشنامه‌نویس بشود. او نمایشنامه‌نویس خوبی نبود و کارگردان بزرگی بود. [در آن زمان] برای رسانه‌ای که او را قادر ساخت آن کارهایی را انجام بدهد که هرگز کس دیگری به آنها نپرداخته بود، احترام کمی وجود داشت. تصور نمی‌کنم او به فیلم ساختن افتخار می‌کرد. ولی او شاعر بود — بنابراین چه می‌شود کرد؟

[آلن] دوان به عنوان مهندس برق شروع کرد، [رائول] والش دریانورد و گاوچران بود. [لیو] مک کاری وکیل دادگستری بود. ناگهان همه آنها مشغول کارگردانی فیلم شدند. فراوانی بود — کار عجیبی بود. پس از آنها، ما در زمینه کارگردانی کسانی را داشتیم که نویسنده بودند: [سمیوئل] فولر، [بیلی] وایلدرو

غیره. آنها سرانجام به کارگردانی پرداختند چون تنها راه حفاظت از نوشته‌هایشان بود. حالا چه داریم؟ افرادی از مدارس سینمایی که "می‌خواهند کارگردان بشوند"، من از سینما نوشتم، چون نتوانستم به عنوان هنرپیشه یا کارگردان کاری پیدا کنم.

مایکل وینر؛ دانشگاه کمبریج هیچگونه رشته سینمایی نداشت و هنوز هم ندارد. بنابراین، چون نمی‌توانستم کار دیگری که شبیه فیلمسازی باشد انجام بدهم، برحسب تصادف اقتصاد را انتخاب کردم، چون تنها رشته‌ای بود که در مدرسه نخوانده بودم، و رشته‌هایی را که در مدرسه خوانده بودم دوست نمی‌داشتم. بنابراین با خود فکر کردم، "دست کم کار تازه‌ای است." بعد دیدم کمی سنگین است با حقوق عوضش کردم چون تصور کردم آسانتر است، و بود. فکر می‌کنم به گونه‌ای عجیب ترکیب این دورشته در کار فیلم خیلی پرفایده است. حقوق به تو می‌آموزد که تفکر روشن داشته باشی. معلومات عملی زیادی می‌آموزی. روند فکری روشن و پرفایده را به تو می‌آموزد. اقتصاد هم استفاده و توزیع پول و منابع را به تو می‌آموزد. فیلم به همان اندازه که موضوعی هنری است، اقتصادی هم هست. بنابراین فکر می‌کنم که هر دورشته بسیار به کارم آمدند. همزمان با درس خواندن، سردبیر و منتقد روزنامه دانشگاه هم بودم. بنابراین سروکارم با سینما به عنوان یک بیننده فضول و منتقدی غرغرو بود.

بری میلر آتو: با دیدن فیلمهای دیگران خیلی چیز می‌آموزی. پس از دوازده سال تماشای فیلمهای دیگران فهمیدم که یاد گرفته‌ام چگونه فیلم بسازم.

فریتس لانگ: من فقط از فیلمهای بد آموخته‌ام. هنگامی که هنرپیشه یا نویسنده جوانی پیش من می‌آید و می‌پرسد، «چه بکنم که فیلم ساختن یاد بگیرم؟» همیشه دست پاچه می‌شوم، چون نمی‌دانم جوابشان را چه بدهم. و از خودم می‌پرسم، خودم چگونه یاد گرفته‌ام. حالا وقتی که به فیلمهای خوب نگاه می‌کنم، می‌بینم، همیشه تماشاچی خوبی بوده‌ام. برایم جالب نبود، هنرپیشه یا کارگردان کی بود، یا فیلمبردار کجا ایستاده بود. با فیلم زندگی می‌کردم. از آن لذت می‌بردم. برایم ماجرای بود. علاقه من چنان در بست معطوف فیلم بود که وقتی فیلم مزخرفی می‌دیدم که خوشم نمی‌آمد، چیزی درونم می‌گفت، «صبر کن ببینم، این خوب نیست، اگر من بودم جور دیگری

می ساختم.» به نظر من، این تنها روشی بود که من شخصاً چیزی یاد گرفتم. نمی دانم آیا فردی دیگر می تواند همین کار را بکند یا نه.

آلفرد هیچکاک: من نمی دانم چه لزومی دارد ما با فیلم آزمایش بکنیم. من فکر می کنم همه چیز باید روی کاغذ انجام بگیرد. آهنگسازها هم همین کار را می کنند. کلی نقطه روی کاغذ می گذارند و موسیقی زیبایی از آن پدید می آید. به عقیده من دانشجویان باید بیاموزند که مجسم کنند. در تمام این روشها، این نکته ای است که به آن نپرداخته اند. تنها چیزی که شاگرد باید یاد بگیرد این است که آن جایك مربع مستطیل وجود دارد — يك مربع مستطیل سفید در سالن سینما — که باید پر شود.

من شخصاً هرگز با دوربین فیلمبرداری نگاه نمی کنم. چرا بکنم؟ که بفهمم آیا فیلمبردار دروغ می گوید؟ برای من فقط آن پرده بالا مهم است، و کل فیلم از اول تا آخر باید روی کاغذ باشد — نما به نما، برش به برش — و هر برش باید معنایی داشته باشد. مسئله این نیست که به دانشجوی مجال انتخاب بدهی. فقط يك راه وجود دارد. اگر آهنگ می ساختی، راهلهی متعددی نداشتی، فقط يك راه برای انجام آن وجود دارد. و این همان چیزی است که این جوانان باید بیاموزند. از همه این حرفها گذشته، يك نویسنده بزرگ را وادار نمی کنی جمله ای را به سه، چهار شکل گوناگون بنویسد و بهترینش را انتخاب کنی؛ او خودش کلماتش را ترکیب می کند.

سینما چیست؟ مجموعه ای از تکه های فیلم برای آفرینش يك فکر، و هر برش که نمایی را به نمای دیگر می پیوندند، روی پرده تداوم می یابد و تأثیری عاطفی بر تماشاچی می گذارد. یادم می آید در سال ۱۹۲۴ در UFA کار می کردم. نویسنده ای هم بود به نام کارل مهیر — در واقع فکر می کنم یکی از بهترین نویسندگان سینما بود. من هم در همان استودیو کار می کردم — در آن زمان من هم نویسنده بودم و هم کارگردان هنری، هر دورا با هم انجام می دادم — آنها در حال ساختن آخرین خنده با شرکت امیل یانینگز بودند. برای من این فیلم بهترین نمونه بیان يك فکر داستانی بدون کلام است. اگر امروز به فیلم آخرین خنده نگاه بکنید، می بینید تمام داستان از ابتدا تا انتها مصور بیان شده. تنها اشکال فیلمهای صامت این بود که هنرپیشه ها دهانشان را باز بسته می کردند بی آنکه صدایی از آن خارج شود. با وجود این باید تصویر را یاد داد — که اساس و پی این رسانه است. سینما تنها هنر تازه قرن بیستم است، اما در اساس هنری بصری است. و این آن چیزی است که باید آموزش داده بشود. نه با حدس و تصور که

نتیجه چه از آب در خواهد آمد. آنها باید پیاموزند که هر چه را روی کاغذ بیاورند، به شکل مشخصی بیرون خواهد آمد.

از ابتدای کار همه شروع می کنند کارگردان بشوند، و این ربطی به یادگیری صحیح ندارد. تصور مضحکی است. وقتی می بینم بچه ها بادوربینهای هشت میلیمتری دور می افتند به یاد زمانی می افتم که هنر می خواندم. مارا به ایستگاههای قطار می فرستادند که از مردم در حالت های گوناگون طرح بزنیم. تازه این بخش کوچکی از دوره ما بود. نقاشی، ترکیب بندی، طراحی، دوره های دیگری را هم باید می گرفتیم، مصور کردن و غیره. بنابراین با دوربین هشت میلیمتری این طرف و آن طرف رفتن، بخش کوچکی از کل کار است. منظورم این است که پس کارگردانی هنری چی، یا صحنه ها؟ متوجه می شوید که این آقایان جوان — این کارگردانها — بدون آنکه پرده سینما را بشناسند، بی آنکه بکوشند صحنه ای را برای دوربین بیافرینند آن را همانطور که می بینند فیلمبرداری می کنند. و این یکی از حیاتی ترین مسایل تکنیک فیلم سینماست — آفرینش تصاویر. به عنوان مثال، ما می دانیم که اگر شما در صحنه ای در دفتر کاری هستید، به میز تحریر نگاه می کنید، منشی هم آنجا ایستاده است، بنابراین دوربین را می کارند — رئیس هم پشت میز تحریر نشسته است. بسیار خوب، این جوانان نمی توانند این صحنه را بگیرند، مگر اینکه دوربین را حسابی عقب بکشند، که در آن صورت زیاد عقب رفته اند. آنچه را نمی آموزند این است که آن میز را ده، دوازده سانت بالا ببرند، صندلی را هم همینطور، و سر رئیس را با سر منشی در یک خط قرار بدهند. خب این آفرینش برای دوربین است. تمام این چیزها را باید یاد بگیرند، و اینها تمام برمی گردد به آن مستطیل روی پرده. و اینکه چگونه باید پرش کرد؟ به نماهای درشتی که این روزها می گیرند نگاه نکنید، هیچگونه تصویری از هماهنگی در آنها نیست. تمام برشها و اندازه تصویرها مربوط به هماهنگی است. نمای درشت استفاده نکنید، چون بعداً به آن احتیاج پیدا می کنید.

زندگینامه‌ها

این زندگینامه‌های کوتاه به هیچ وجه به منظور تصویر کردن حرفهٔ يك کارگردان آورده نشده است. برعکس، تنها در جهت مشخص کردن هر فرد از طریق عرضهٔ زمینه‌ای است که از آن برخاسته. متأسفانه، در مدارك سینمایی، اطلاعاتی از قبیل تاریخ تولد از مرجعی به مرجع دیگر متفاوت است. از این رو، حتی این آمار را هم نباید مطلقاً صحیح دانست. علاوه بر کارگردانانی که حرفه‌ایشان در این کتاب نقل شده، به چند کارگردان در طول مباحث ارجاع شده است. برای حفظ تداوم، شرح حال کوتاهی نیز از این اشخاص آورده شده است. برخی از مراجعی که برای جمع‌آوری این اطلاعات مورد استفاده قرار گرفته‌اند عبارتند از فرهنگ فیلمسازان، ویرایش ژرژ سادول، (برکلی، ۱۹۷۲)^۱؛ سالنامهٔ بین‌المللی فیلم و سینما، ویرایش ریچارد گرتر (نیویورک، ۱۹۷۵)^۲؛ سینمای امریکا، تألیف آندرو ساریس، (نیویورک، ۱۹۶۸)^۳؛ راهنمای فیلم‌دوستان، ویرایش لسی هالی ول، (نیویورک، ۱۹۶۷)^۴؛ و کتاب سینما، شماره ۱، (اوانستون، ۱۹۷۵)^۵. منابع فوق‌العادهٔ دیگر عبارتند از کتابخانه‌های مؤسسهٔ فیلم امریکایی و آکادمی علوم و هنرهای سینمایی.

آتن بارو، ریچارد. (Attenborough, Richard). متولد بیست و نهم اوت ۱۹۲۳، در شهر کمبریج

-
1. *Dictionary of Film Makers*, ed. George Sadoul (Berkeley, 1972)—
 2. *International Motion Picture Almanac*, ed. Richard Gertner (New York, 1975)—
 3. *The American Cinema*, by Andrew Sarris (New York, 1968)—
 4. *The Filmgoer's Companion*, ed. Leslie Halliwell (New York, 1967).
 5. *The Film Reader*, No. 1 (Evanston, 1975).

انگلستان. در آکادمی سلطنتی هنرهای نمایشی تحصیل کرده است. بازیگر تئاتر و سینما. از جمله فیلمهای او عبارت است از *وینستون جوان*.

آداتو، پری میلر (Adato, Perry Miller). ده سال به عنوان مشاور فیلم در تلویزیون CBS کار کرده است. فیلمهای مستندی دربارهٔ ژرژ براک، دیلن توماس، و گرت رود استاین برای NET تهیه و کارگردانی کرده است. برندهٔ جایزه امی است.

آشبی، هال (Ashby, Hal). متولد سال ۱۹۳۶، در شهر اوکدن، در ایالت یوتا. در دانشگاه ایالتی یوتا تحصیل کرده است. کار را با تدوین فیلم آغاز کرد؛ با نورمن جوئیسون* در ساختن چند فیلم همکاری کرد، از جمله *در گرمای شب*، حادثهٔ توماس کراون. فیلمهای او عبارتند از *آخرین جزء*، *شامپو*، *محکوم به افتخار*.

آلتمن، رابرت (Altman, Robert). متولد بیستم فوریهٔ ۱۹۲۵، در شهر کانزاس، در ایالت میسوری. در شهر کانزاس فیلمهای صنعتی ساخت. در ساختن فیلم *سرگذشت جیمز دین* با تهیه کننده و کارگردان همکاری داشته است (۱۹۵۷). در تلویزیون فیلمهای برنامهٔ *آلفرد هیچکاک*، *بونانزا* و سریالهای دیگر را کارگردانی کرده است. فیلمهای او عبارتند از *مش*، *مک کیب* و *خانم میلر*، *کالیفرنیا نصف به نصف*، *نشویل*، و *بوفالو بیل* و *سرخ پوستان*.

آلدريج، ریچارد (Aldrich, Richard). متولد نهم اوت ۱۹۱۸، در شهر کرانستون، در ایالت رود آیلند. پس از سالها کار به عنوان منشی تهیه و دستیار کارگردان، اولین فیلم بلندش را در سال ۱۹۵۳ ساخت. فیلمهای او عبارتند از *بوسهٔ خونین*، *چاقوی بزرگ*، *بریبی جین چه گذشت؟* و *تکاپو*.

اسپیلبرگ، استیون (Spielberg, Steven). متولد سال ۱۹۴۷، در شهر سینسیناتی، در ایالت اوهایو. در دانشگاه ایالتی کالیفرنیا تحصیل کرده است. در نوجوانی فیلم می ساخت. پیش از کارگردانی فیلم در تلویزیون کار می کرده است (دوئل). فیلمهای بلندی که کارگردانی کرده است عبارتند از *تعقیب در شاهراه*، *آرواره ها* و *آسمان را نظاره کن*.

استرن برگ، جوزف فن (Sternberg, Josef von). متولد ۲۹ مه ۱۸۹۴، در شهر وین در اتریش. در ۲۲ دسامبر ۱۹۶۹ بدرود حیات گفت. پیش از آمدن به آمریکا و ساختن يك رشته فیلم با مارلن

* Norman Jewison

دیتریش، در آلمان فرشته‌آبی را ساخت. فیلمهایی که با مارلن دیتریش ساخت عبارتند از مراکش، بی‌آبرو، قطار سریع‌السیر شانگهای، شیطان زن است. فیلمهای دیگر او عبارتند از ترازوی امریکایی، اشاره‌شانگهای و افسانه‌آناهاان.

استیونز، جورج (Stevens, George). متولد هیجدهم دسامبر ۱۹۰۴، در شهر اوکلند در ایالت کالیفرنیا. در هشتم ماه مارس ۱۹۷۵ بدرود حیات گفت. در کودکی هنرپیشه بود. فیلمبرداری و فیلمنامه‌نویسی کرده است، فیلمهایی که کارگردانی کرده از جمله عبارتند از آلیس آدامز، وقت سوتینگ، زن سال، گونگادین، مکانی در آفتاب، شین، و غول. برنده جایزه‌های د. و. گریفیث و ایروینگ تالبرگ.

اشترهایم، اریک فن (Stroheim, Eric von). متولد ۲۲ سپتامبر ۱۸۸۵، در شهر وین در اتریش. در دوازدهم مه ۱۹۵۷، بدرود حیات گفت. در سال ۱۹۰۶ به امریکا مهاجرت کرد و با هنرپیشگی بدل شروع به کار کرد و بعد هنرپیشه و دستیار شد. سرانجام چند فیلم کارگردانی کرد از جمله شوهران غافل، همسران جاهل و حرص در حالی که همچنان به هنرپیشگی ادامه داد.

امشویلر، اد (Emshwiller, Ed.). متولد سال ۱۹۲۵، در شهر لنسینگ، در ایالت میشیگان. در دانشگاه میشیگان تحصیل کرده است. نقاشی خوانده و با مصور کردن کتابها اموری گذراند. یکی از رهبران فیلمسازان مستقل شد، که فیلمهایش اغلب شامل رویاهایی انتزاعی و صحنه‌هایی از رقص هستند. فیلمهایش عبارتند از *Thanatopsis*، تونم، نسیت.

باندرا چوک، سرگئی (Bondrachuk, Sergei). متولد سال ۱۹۲۰، در اوکراین شوروی. بازیگر بسیاری از فیلمهای روسی، از جمله *اتللو*. از فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از جنگ و صلح و واترلو.

براکج، استان (Brakhage, Stan). متولد ۱۹۳۳، در شهر کانزاس سیتی، در ایالت میسوری. یکی از متفقدترین و پرکارترین فیلمسازان «تجربی» است. چندین کتاب درباره سینما نوشته است، از جمله درسهای براکج، کتاب داد و ستد یک فیلم سینمایی فیلمهایش عبارتند از هنر تصویر؛ صحنه‌هایی از پایین کودکی؛ عشقبازی؛ اسب سوار، زن، و بید؛ بافت نور.

برتولوچی، برناردو (Bertolucci, Bernardo). متولد شانزدهم مارس ۱۹۴۰، در شهر پارما، ایتالیا. دستیار پازولینی. کارگردان فیلمهای پیش از انقلاب، شریک، دنباله رو، آخرین تانگو در پاریس و

برمان، پاندروس. (Berman, Pandro S.) متولد بیست و هشتم مارس ۱۹۰۵، در شهر پیتسبورگ، در ایالت پنسیلوانیا. به عنوان دستیار کارگردان و تدوین کننده کار کرده است. فیلمهایی را که تهیه کرده است عبارتند از اسارت بشری، گونگادین، نشنال ولوت*، مادام بواری، و باترفیلد ۸.

بریجز، جیمز (Bridges, James). متولد شهر پاریس در ایالت آرکانزاس. هنرپیشه و نویسنده تئاتر و تلویزیون، از جمله برنامه آلفرد هیچکاک بوده است. بچه ساز؛ و کاغذبازی را کارگردانی کرده است.

بنه دك، لازلو (Benedek, Laslo). متولد پنجم مارس ۱۹۰۷، در شهر بوداپست مجارستان. در دانشگاه وین تحصیل کرده است. در مقام نویسنده، سینماگر و تدوین کننده کار کرده است. فیلمهای او عبارتند از مرگ يك دستفروش، وحشی، میهمان شب.

بوتیچر، باد (Boetticher, Budd). متولد بیست و نهم ژوئیه ۱۹۱۸، در شهر شیکاگو، در ایالت ایلوی نوی. در دانشگاه ایالتی اوهایو تحصیل کرده است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از گاو بازو بانو؛ هفت مرد از حالا؛ هدف بلند؛ تنها بتاز؛ ظهور و سقوط لگزدايموند؛ قرارگاه کومانچی؛ آروزا.

بورزیچ، فرانك (Borzage, Frank). متولد ۱۸۹۳، در شهر سالت لیک سیتی، در ایالت یوتا. در سال ۱۹۶۱ در هالیوود درگذشت. کارگر معدن بوده است. هنرپیشه شد و چند فیلم وسترن و صامت کارگردانی کرد، از جمله آسمان هفتم؛ فرشته خیابانی. فیلمهای ناطق بسیاری هم کارگردانی کرده است از قبیل، سه رفیق؛ قصر يك مرد؛ همیشه دوستت داشته ام، و طلوع ماه.

بوگدانوویچ، پیتر (Bogdanovich, Peter). متولد سی ام ژوئیه ۱۹۳۹، در شهر کینگزتون، در ایالت نیویورک. در تئاتر کارگردانی و بازی کرده است. از جمله فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از هدفها؛ آخرین نمایش فیلم؛ تازه چه خبر دکتر جون؟!؛ ماه کاغذی، و نیکل اودئون. چند کتاب نوشته است از جمله تك نگاریهایی درباره کارگردانهای بزرگ از قبیل جان فورد، آلن دوان، فریتس لانگ، اورسن ولز، هوارد هاوکس و آلفرد هیچکاک.

پال، جورج (Pal, George). متولد اول فوریه ۱۹۰۰، در شهر سیگل، در مجارستان سازنده فیلمهای عروسکی و نقاشی متحرك. برنده شش جایزه اسکار برای حقه های سینمایی. فیلمهایی که کارگردانی کرده از جمله عبارتند از تام انگشتی، ماشین زمان، و دنیای شگفت انگیز برادران گریم.

* National velvet

بن، آرتور (Pen, Arthur). متولد ۲۷ سپتامبر ۱۹۲۲، در شهر فیلادلفیا در ایالت پنسیلوانیا. در دانشگاه بلاک مانتین تحصیل کرده است. قبلاً در تلویزیون و تئاتر کارگردان صحنه بوده است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از *تیرانداز چپ دست*، *تعقیب*، *بانی و کلاید*، *بزرگمرد کوچک*، *حرکتهای شبانه* و *آب بندهای میسوری*.

پولانسکی، رومن (Polanski, Roman). متولد هیجدهم سپتامبر ۱۹۳۳، در شهر پاریس در فرانسه. در مدرسه فیلم لودز (لهستان) تحصیل کرده است. قبلاً چند فیلم کوتاه نوشته و کارگردانی کرده است. فیلمهای بلندی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از *چاقو در آب*، *انزجار*، *بن بست*، *بچه رزماری*، *محله چینی‌ها*، و *مستاجر*.

پولونسکی، آبراهام (Polonsky, Abraham). متولد پنجم دسامبر ۱۹۱۰، در شهر نیویورک در ایالت نیویورک. در سیتی کالج نیویورک و دانشکده حقوق دانشگاه کلمبیا تحصیل کرده است. معلم و نویسنده (رمان، داستان کوتاه، نقد و بررسی) پیش از فیلمنامه نویسی (روح و جسم). فیلمهایی که نوشته و کارگردانی کرده عبارتند از *نیروی شیطان*، به آنها *بگو ویلی بوی اینجاست*، و فیلم *داستان عاشقانه یک اسب دزد را* کارگردانی کرده است.

تیلور، باب (Taylor, Bob). دستیار استیو کراتس در ساختن آقا فریتس گر به.

چاپلین، چارلز (Chaplin, Charles). متولد شانزدهم آوریل ۱۸۸۹، در شهر لندن، انگلستان. با والدینش نقشهای کمدی در تئاتر اجرا کرده است. حرفه کمدی سینمایی اش را با اجرای نقش در کمدیهای کی ستون آغاز کرد. از بنیانگذاران یونایتد آرتیستز بود. فیلمهایی که نوشته، کارگردانی کرده و بازی کرده است از جمله عبارتند از *روشنایی‌های شهر*، *عصر جدید*؛ *دیکتاتور بزرگ*؛ *موسیو وردو*. برنده جایزه اسکار افتخاری سال ۱۹۷۱.

دمی، ژاک (Demy, Jacques). متولد پنجم ژوئن ۱۹۳۱، در فرانسه. پیش از ساختن فیلمهای بلندی مثل *خلیج فرشتگان*؛ *لولا*؛ *چترهای شربورگ*؛ *مغازه مدلها*؛ *پوست خر*، به عنوان دستیار کار می کرده و نیز فیلمهای کوتاه و مستند می ساخته است.

دوان، آلن (Dwan, Allan). متولد سوم آوریل ۱۸۸۵، در شهر تورونتو، کانادا. در دانشگاه نتردام به تحصیل مهندسی پرداخت. ابتدا در بخش تجارتی فیلم به کار پرداخت، لیکن به یکی از پر محصول ترین کارگردانها تبدیل شد. فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از *ماسک آهنی*؛ *سه تفنگدار*؛ *شنهای آیوجیما*؛ *رگه نقره ای*؛ *کمی ارغوانی*، و صدها فیلم دیگر.

دوپالما، بریان (DePalma, Brian). متولد سال ۱۹۴۰، در شهر فیلادلفیا. در دانشگاه کلمبیا تحصیل کرده است. ابتدا فیلمهای کوتاه و مستند می ساخت پس از آن به ساختن فیلمهای بلندی مثال تعارفات: سلام مامان! خواهران! شبح بهشت؛ وسوسه، پرداخت.

رنوار، ژان (Renoir, Jean). متولد پانزدهم سپتامبر ۱۸۹۴، در شهر پاریس در فرانسه. پسر نقاش معروف آگوست رنوار. پیش از نویسندگی سرامیک ساز بوده است. بیش از چهل فیلم کارگردانی کرده است از جمله، فریب بزرگ، قاعده بازی، کالسکه زرین، ناهار روی چمن، سر جوخه گریزیا.

رنی، تاماش (Renyi, Tamas). متولد سال ۱۹۲۹، در مجارستان. در دانشگاه بوداپست تحصیل کرده است. در کارخانه نساجی کار کرده و برای ارتش مجارستان فیلم ساخته است. پیش از کارگردانی فیلمهایی چون داستانهای سفری دراز، بن بست و دره، دستیار فابری بوده است.

روسلینی، روبرتو (Rossellini, Roberto). متولد سوم مه ۱۹۰۶، در شهر رم در ایتالیا. پس از پایان تحصیلات به فیلمنامه نویسی می پردازد. از جمله فیلمهای او عبارتند از، رم - شهر بی دفاع؛ پائزا؛ آلمان، سال صفر؛ گلهای سنت فرانسیس؛ استرومبولی؛ اروپای ۵۱؛ سفر به ایتالیا؛ ترس؛ هندوستان؛ سقراط؛ پاسکال؛ آگوستین؛ عصر کوزیمو دوم دیچی.

ری، نیکلاس (Ray, Nicholas). متولد هفتم اوت ۱۹۱۱، در شهر لاکروس در ایالت ویسکانسن. در دانشگاه شیکاگو معماری خوانده است. پیش از پرداختن به کار کارگردانی، فیلمنامه می نوشته است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از جانی گیتار، شورش بی دلیل، آنها در شب زندگی می کنند، در مکانی خلوت.

ریت، مارتین (Ritt, Martin). متولد دوم مارس ۱۹۲۰، در شهر نیویورک در ایالت نیویورک. در کالج الون تحصیل کرده است. هنرپیشه و کارگردان بوده است. فیلمهای او از جمله عبارتند تا بستان داغ و طولانی، هاد، امید بزرگ سفید و ساندر.

رینر، کارل (Reiner, Carl). متولد بیستم مارس ۱۹۲۳، در شهر نیویورک در ایالت نیویورک. نویسنده و هنرپیشه (برنامه های تو و سریال تلویزیونی دیک وان دایک). کارگردان فیلمهایی از جمله، مضحك و بابا کجاست

زیننهان، فرد (Zinnemann, Fred). متولد ۲۹ آوریل ۱۹۰۷، در شهر وین در اتریش. در دانشگاه وین تحصیل کرده است. حقوق خوانده. فیلمبردار و سیاهی لشکر بوده. ابتدا فیلمهای کوتاه

می ساخته و بعد فیلمهای بلند کارگردانی کرده است، از جمله مردها، ماجرای نیمروز، از اینجا تا ابدیت، مردی برای تمام فصول.

سیتون، جورج (Seaton, George). متولد هفدهم آوریل ۱۹۱۱، در شهر ساوت بند، در ایالت ایندیانا. پیش از پیوستن به کمپانی متروگلدین می‌یر نمایشنامه می‌نوشت و تهیه می‌کرد. در متروگلدین می‌یر فیلمنامه‌های زیاد نوشت از جمله يك روز در مسابقات. از جمله فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از معجزه در خیابان سی و چهارم، دختر دهاتی، و فرودگاه.

سیرک، داگلاس (Sirk, Douglas). متولد ۲۶ آوریل ۱۹۰۰، در شهر سکاگن در دانمارک. در دانشگاه هامبورگ تحصیل کرده است. پیش از آمدن به آمریکا در آلمان هنرپیشه تئاتر بوده و تهیه کننده و کارگردان فیلم بوده است. فیلمهای آمریکایی او عبارتند از، لژیون اول، و سوسه باشکوه، نوشته بر باد، فرشته‌های آلوده، تقلید زندگی.

شرمن، وینسنت (Sherman, Vincent). متولد شانزدهم ژوئیه ۱۹۰۶، در شهر وین در ایالت جورجیا. در دانشگاه اوگلتورپ تحصیل کرده است. پیش از کارگردانی هنرپیشه تئاتر و سینما بوده و فیلمنامه می‌نوشته است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از بازگشت دکتر ایکس، زیرزمینی، آقای اسکفینگتون، ماجراهای دون ژوان، قلب عجول، نفرین شده هاگریه نمی‌کنند، فیلا دلفیایی‌های جوان.

شفنر، فرانکلین (Schaffner, Franklin). متولد ۳۰ مه ۱۹۲۰، در شهر توکیو در ژاپن. در کالجهای مارشال و فرانکلین تحصیل کرده است. در نیروی دریایی آمریکا خدمت کرده است. پیش از کارگردانی فیلمهای بلندی چون سیاره میمون‌ها، پاتن، پاپیون؛ جزیره‌هایی در جریان برای تلویزیون فیلمنامه می‌نوشته و کارگردانی می‌کرده است.

شله زینگر، جان (Schlesinger, John). متولد سال ۱۹۲۶، در شهر لندن در انگلستان. برای تلویزیون فیلمنامه می‌نوشته و کارگردانی می‌کرده است. فیلمهای مستند ساخته است. فیلمهای بلندی که کارگردانی کرده از جمله عبارتند از عزیز، کابوی نیمه شب، روزملخ، دوندۀ ماراتون.

شومن، ویلگوت (Sjoman, Vilgot). متولد سال ۱۹۲۱، در سوئد. رمان نویس و از شاگردان اینگمار برگمن. نخستین فیلمش را در سال ۱۹۶۲ ساخت به نام معشوقه. کارهای بعدی عبارتند از خواهرم، عشقم؛ من کنجکاو - زرد؛ من کنجکاو - آبی.

فریدکین، ویلیام (Friedkin, William). متولد سال ۱۹۳۹، در شهر شیکاگو در ایالت ایلینوی. در تلویزیون دستیار کارگردان بود و فیلمهای مستند و برنامه‌های روزانه کارگردانی کرده است. برای دیوید ولپر به هالیوود آمد. فیلمهای بلند او عبارتند از *بروچهای گرو*؛ *رابطه فرانسوی*؛ *جن گیر*.

فللینی، فدریکو (Fellini, Federico). متولد بیستم ژانویه ۱۹۲۰، در شهر ریمینی، ایتالیا. ابتدا کاریکاتوریست بوده. در نوشتن فیلمنامه چندین فیلم با پازولینی و دیگران همکاری کرده است. فیلمهای او عبارتند از *جاده*؛ *زندگی شیرین*؛ $8\frac{1}{2}$ ؛ *جولیتای ارواح*؛ *سانتیریکون*؛ *فللینی*؛ *دلچکها*؛ *رم*؛ *آمارکورد*؛ *کازانووا*.

فورد، جان (Ford, John). متولد اول فوریه ۱۸۹۵، در شهر کبپ الیزابت، در ایالت مین. درسی ویکم اوت، ۱۹۷۳ درگذشت. متجاوز از ۱۲۵ فیلم کارگردانی کرده است، از جمله *چقدر دره من سرسبز بود*؛ *مرد آرام*؛ *مردی که لیبرتی والانس را کشت*؛ *جویندگان*؛ *هفت زن*. برنده چهار جایزه اسکار شد و همچنین دریافت کننده اولین جایزه یک عمر کارآیی مؤسسه امریکایی فیلم بود.

فورمن، میلوش (Forman, Milos). متولد ۱۸ فوریه ۱۹۳۲، در چکسلواکی. در پراگ تئاتر خوانده است. در مقام فیلمنامه نویس و دستیار کار کرده است. فیلمهای او عبارتند از *عشقهای یک موطلائی*؛ *مجلس رقص آتش نشانها*؛ *پرواز*؛ *دیوانه‌ای از قفس* پرید.

فولر، سمیوئل (Fuller, Samuel). متولد دوازدهم اوت ۱۹۱۲، در شهر ووستر، در ایالت ماساچوستس. روزنامه نگار بوده است. پس از جنگ جهانی دوم و پایان خدمت در پیاده نظام به نوشتن فیلمنامه و کارگردانی فیلم پرداخت. فیلمهای بلند او عبارتند از *کلاه خود فولادی*؛ *جیب بری در خیابان جنوبی*؛ *خانه خیزران*؛ *تبهکاران*، *امریکا*؛ *راهرو شوک*؛ *کیوتر مرده در خیابان بتهورن*.

کاپرا، فرانک (Capra, Frank). متولد نوزدهم مه ۱۸۹۷، در شهر پالمو، در ایتالیا. در مؤسسه تکنولوژی کالیفرنیا تحصیل کرده است. فیلمهایش عبارتند از *شبی اتفاق افتاد*؛ *آقای دیدز به شهر می‌رود*؛ *آقای اسمیت به واشینگتن می‌رود*؛ *افق گمشده*؛ *زندگی زیباست*. *زندگینامه*؛ *فرانک کاپرا*، نامی برتر از عنوان.

کادار، یان (Kadar, Ian). متولد اول آوریل ۱۹۱۸، در شهر بوداپست، مجارستان. در مدرسه فیلم براتیسلاوا درس خوانده است. در یک اردوگاه جنگی نازیها زندانی بود؛ سرانجام موفق شد در چکسلواکی فیلمهای مستند بسازد. فیلمهای او عبارتند از *مغازه‌ای در خیابان اصلی* و *دروغهایی که پدرم به من گفت*.

کاساوتیس، جان (Cassavetes, John). متولد سال ۱۹۲۹، در شهر نیویورک. در دانشگاه کلگیت تحصیل کرده است. بازیگر تئاتر، سینما و تلویزیون. فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از *سایه‌ها؛ چهره‌ها؛ شوهرها؛ مینی و مسکویچ؛ زنی تحت تأثیر*.

کرانتس، استیو (Krantz, Steve). متولد ۲۰ ماه مه ۱۹۲۳، در شهر نیویورک در ایالت نیویورک. در دانشگاه کلمبیا تحصیل کرده است. پیش از ساختن فیلمهای کارتونی بلندی چون *آقا فریتس* گربه و *ترافیک سنگین*، فیلمهای تلویزیونی کارگردانی می کرده است.

کرشنر، ابروین (Kershner, Irvin). متولد ۲۹ آوریل ۱۹۲۳ در شهر فیلادلفیا در ایالت پنسیلوانیا. در دانشگاههای تمپل و کالیفرنیا جنوبی درس خوانده است. فیلمبردار و نویسنده. پیش از ساختن فیلمهای بلندی چون *کشیش ولگرد*، *عاشقی*، *جنونی ظریف*، و *بازگشت مردی به نام اسب*، فیلمهای مستند می ساخته است.

کریم، استانلی (Kramer, Stanley). متولد ۲۹ سپتامبر ۱۹۱۳، در شهر نیویورک در ایالت نیویورک. در دانشگاه نیویورک تحصیل کرده است. به عنوان تدوین کننده و تهیه کننده سینما کار کرده است؛ فیلمهایی چون *ستیزه جویان*، *محاكمه در نورنبرگ*، *ارنیه باد*، *کشتی احمقها*، *حدس بزن چه کسی برای شام می آید؟* را کارگردانی کرده است.

کلارک، شرلی (Clarke, Shirley). متولد سال ۱۹۲۵، در شهر نیویورک. فیلمساز مستقل و «تجربی». فیلمهای بلند او عبارتند از *رابطه؛ زندگی باحال؛ چهره جیسن*.

کوبریک، استانلی (Kubrick, Stanley). متولد ۲۶ ژوئیه ۱۹۲۸، در شهر نیویورک در ایالت نیویورک. پیش از ساختن فیلمهای بلندی چون *سرقت*، *راههای افتخار*، *لولیتا*، *دکتر استرنج لائو و باری لیندون*، فیلمهای مستند می ساخته است.

کوپر، مریان (Cooper, Merian). متولد بیست و چهارم اکتبر ۱۸۹۳، در شهر جکسن ویل، در ایالت فلوریدا، در بیست و یکم آوریل ۱۹۷۳ درگذشت. شریک کارگردان و تهیه کننده کینگ کنگ و بسیاری فیلمهای مستند بوده است. تعدادی از فیلمهای جان فورد را تهیه کرده است. برنده جایزه اسکار مخصوص در ۱۹۵۲.

کورمن، راجر (Corman, Roger). متولد پنجم آوریل ۱۹۲۶، در شهر دیترویت، در ایالت میشیگان. در دانشگاههای استانفورد و آکسفورد تحصیل کرده است. به عنوان تحلیل گر داستان و نماینده ادبی

کار کرده است. بیش از ۲۰۰ فیلم تهیه کرده است که متجاوز از ۶۰ تایی آنها را کارگردانی کرده، از جمله سرداب و آونگ؛ مقبره لیزیا؛ فرشته های وحشی؛ سفر؛ مامان فشنگی.

کوستا - گاوراس [کستانتین] (Costa - Gavras). متولد سال ۱۹۳۳، در شهر آتن، یونان. در دانشگاه سوربن تحصیل کرده است. در فرانسه در مقام دستیار کارگردان کار کرده است. فیلمهایی که نوشته و کارگردانی کرده است عبارتند از قتلهایی در واگن خواب؛ Z؛ حکومت نظامی؛ بخش ویژه.

کولیک، باز (Kulik, Buzz). متولد ۱۹۲۳، در شهر نیویورک در ایالت نیویورک. فیلمهای تلویزیونی کارگردانی می کرده است، از جمله فیلمهای بلند تلویزیونی او یکی هم آواز براین، است. فیلمهای بلند سینمایی او از جمله عبارتند از گروهان رایکر و شاموس.

کیتون، باستر (Keaton, Buster). متولد چهارم اکتبر ۱۸۹۵، در شهر پیک وی در ایالت کانزاس. در اول فوریه ۱۹۶۶ بدرد حیات گفت. در پیشبرده های نمایشی کار آموخت. در فیلمهای کوتاه معروف به "دو حلقه ای" به همراه فتی آرباکل نقش اجرا کرده است. بعدها در فیلمهایی که خودش می نوشت و کارگردانی می کرد، به هنرپیشگی پرداخت که عبارتند از شرلوك جوان، دریانورد، ژنرال و کاپیتان بیل جوان. برنده جایزه اسکار مخصوص در سال ۱۹۵۹.

کیوکر، جورج (Cukor, George). متولد هفتم ژوئیه ۱۸۹۹، در شهر نیویورک. بازیگر و تهیه کننده در برادوی. فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از شام در ساعت هشت؛ زنان کوچک؛ دیوید کاپر فیلد؛ تعطیلی؛ پت و مایک؛ ستاره ای متولد می شود؛ بانوی زیبای من؛ سفرهایی با عمه ام.

گریفیث، د. و. (Griffith, D. W.). متولد بیست و سوم ژانویه ۱۸۷۵، در شهر لاگرانج، در ایالت کنتاکی. در بیست و سوم ژوئیه ۱۹۴۸ درگذشت. ابتدا فیلمنامه می نوشت و بازیگری می کرد. پیش از کارگردانی فیلمهای بلندش صدها فیلم کوتاه ساخت. از جمله فیلمهای او عبارتند از تولد يك ملت؛ تعصب؛ شکوفه های شکسته؛ یتیم های طوفان؛ در شرق؛ آبراهام لینکلن؛ و کشمکش.

لانگ، فریتس (Lang, Fritz). متولد پنجم دسامبر ۱۸۹۰، در شهر وین در اتریش. در رشته نقاشی، معماری تحصیل کرده است. فیلمنامه چند فیلم را نوشت و سپس فیلمهای صامت نیپلوتگن متروپولیس و فیلمهای دیگری را کارگردانی کرد. سپس فیلم M و وصیتنامه دکتر مابوزه را پیش از

فرار از آلمان ساخت. در هالیوود بیش از بیست فیلم ساخت، از جمله فقط یکبار زندگی می‌کنید، مزرعه بدنام و تب و تاب بزرگ. در فیلم تحقیر اثر ژان لوک گودارد در نقش خودش، نقش اجرا کرد.

لودن، باربرا (Loden, Barbara). متولد شهر ماریون در ایالت کارولینای شمالی. نویسنده و هنرپیشه. در نمایشنامه پس از سقوط نقش اجرا کرده است. در فیلم *واندا* به کارگردانی خودش، نقش اجرا کرده است.

لی کاک، ریچارد (Leacock, Richard). متولد ۱۹۲۱، در شهر لندن در انگلستان. فیلمبردار فیلمهای مستند بود (از جمله فیلم داستان لوئیزیانا اثر رابرت فلاهرتی). کارگردان و فیلمبردار فیلمهای مستند بلندی چون انتخابات دور اول، فوتبال، مرز جدید و رؤسا.

مارسی، پل (Morrissey, Paul). متولد سال ۱۹۳۸، در شهر نیویورک در ایالت نیویورک. در دانشگاه فوردهام تحصیل کرده است. پیش از پیوستن به گروه آندی وار هول و کارگردانی فیلمهایی چون تن؛ آتغال؛ داغی؛ فرانکشتین اندی وار هول، و دراکولای اندی وار هول در تهیه مستقل فیلمهایی همکاری می‌کرده است.

مازورسکی، پل (Mazursky, Paul). متولد ۲۵ آوریل ۱۹۳۰، در محله بر وکلین در شهر نیویورک. پیش از پرداختن به نویسندگی و کارگردانی فیلم، در کلوبهای شبانه کم‌دین بود و هنرپیشگی می‌کرد. فیلمهای او عبارتند از باب و کارول و تد و آلیس، هری و تونو، ایستگاه بعدی، گرینیچ ویلج.

مال، لویی (Malle, Louis). متولد ۳۰ اکتبر ۱۹۳۲، در شهر تومری در فرانسه. فیلمساز فرانسوی؛ کمابیش با موج نو فیلمسازان فرانسه همراه بوده است. فیلمهای عشاق، زازی در مترو، هند، طپش قلب و لاکومب لوسین را کارگردانی کرده است.

مامولیان، روبن (Mamoulian, Rouben). متولد هشتم اکتبر ۱۸۹۷، در شهر تفلیس در روسیه. در لیسه مونتانی در پاریس و دانشگاه مسکو تحصیل کرده است. پیش از پرداختن به کار سینما اپرا و نمایشنامه کارگردانی می‌کرده است. برخی از فیلمهایی که کارگردانی کرده است عبارتند از هلهله، خیابانهای شهر، دکتر جکیل و آقای هاید، ملکه کریستینا، پسر طلایی، خون و شن.

مک کاری، لیو (McCarey, Leo). متولد سوم اکتبر ۱۸۹۸، در شهر لوس آنجلس در ایالت

کالیفرنیا. در ژوئیه ۱۹۶۹ بدرود حیات گفت. پیش از کارگردانی فیلمهای بلندی چون مثل آب خوردن، حقیقت تلخ، راگلز، راه خود را می روم، زنگهای سنت مری، دستیار کارگردان، نویسنده و کارگردان بسیاری از فیلمهای کوتاه لورل و هاردی بوده است.

مینه لی، وینسنت (Minnelli, Vincent). متولد ۲۸ فوریه ۱۹۱۳، در شهر ایلینوی در ایالت شیکاگو. پیش از کارگردانی فیلمهایی چون مرادرسنت لویی ملاقات کن، یک امریکایی در پاریس، زشت و زیبا، بعضی ها دوان دوان آمدند، زی زی؛ و مسئله زمان، طراح لباس و دکور در تئاتر بوده است.

نلسون، رالف (Nelson, Ralph). متولد دوازدهم اوت ۱۹۱۶، در شهر نیویورک در ایالت نیویورک. قبلاً نویسنده و هنرپیشه تلویزیون بوده است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از مرنیه برای یک سنگین وزن. سوسنهای چمن، چارلی و توطئه ویلی.

نیکلسون، جک (Nicholson, Jack). متولد سال ۱۹۳۷، در شهر نیتون در ایالت نیوجرسی. نویسنده (گردباد را بران) و هنرپیشه (ایزی راید، پنج قطعه آسان، آخرین جزء، محله چینی ها، دیوانه ای از قفس پرید)، و کارگردان (گفت، بران).

نیم، رونالد (Neame, Ronald). متولد سال ۱۹۱۱، در شهر لندن در انگلستان. قبلاً فیلمبردار و تهیه کننده بوده است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از منبع موثق، آهنگهای افتخار، اوج خانم جین برودی، جهنم زیرورو.

وارهول، اندی (Warhol, Andy). متولد سال ۱۹۳۰، در شهر فیلادلفیا در ایالت پنسیلوانیا. در انستیتو تکنولوژی کارنگی درس خوانده. نقاش، مجسمه ساز و هنرمند رسانه های گوناگون است. فیلمهای او عبارتند از خواب؛ دختران چلسی؛ من، یک مرد؛ پسری با موتور؛ کابوی های تنها.

والش، رانول (Walsh, Raoul). متولد یازدهم مارس ۱۸۹۲، در شهر نیویورک، در ایالت نیویورک. پیش از آنکه متجاوز از صد فیلم کارگردانی کند، هنرپیشه بوده است. فیلمهای او از جمله عبارتند از دزد بغداد، سیرای مرتفع. جیم جنتلمن، تعقیب شده، شعله سفید، دسته فرشتگان، برهنگان و مردگان.

وایس، جیری (Weiss, Jiri). متولد ۲۹ مارس ۱۹۱۳، در شهر پراگ در چکسلواکی. پیش از کارگردانی فیلمهای بلند، فیلم مستند می ساخته است. فیلمهای او عبارتند از دام گرگ، بزدل، ۹۰ درجه در سایه، قتل - به شیوه چک.

وکسلر، هاسکل (Wexler, Haskell). متولد ۱۹۲۶. فیلمبردار فیلمهای آموزشی، صنعتی و مستند بود، و سپس به فیلمهای بلند پرداخت از جمله چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد، در گرمای شب. فیلم نیمه سرد را کارگردانی کرده است.

ولز، اروسن (Welles, Orson). متولد ششم مه ۱۹۱۵، در شهر کنوشا در ایالت ویسکانسن. ولز برای رادیو، تئاتر و فیلم هم نوشته است هم بازیگری کرده و هم کارگردانی. فیلمهای او از جمله عبارتند از هشمیری کین، امبرسونهای باشکوه، بانویی از شانگهای، ناقوسهای نیمه شب. در سال ۱۹۷۵ برنده جایزه يك عمر کارایی مؤسسه امریکایی فیلم شد.

ویدور، کینگ (Vidor, King). متولد هشتم فوریه ۱۸۹۵، در شهر گالوستون در ایالت تکزاس. در کالج تام تحصیل کرده است. فیلمبردار، دستیار صحنه، دستیار کارگردان فیلمهای کوتاه بوده. فیلمهای او از جمله عبارتند از جمعیت، رژه بزرگ، هاله لویا! نان روزانه ما، جدال در آفتاب، روبی جنتری.

ویلبور، کرین (Wilbur, Crane). متولد سال ۱۸۸۸، در شهر آتن در ایالت نیویورک. در اکتبر ۱۹۷۳ دارفانی را وداع گفت. هنرپیشه اصلی سریال خطرهای پولین بود. متجاوز از چهل فیلمنامه نوشته و بیشتر از سی فیلم کارگردانی کرده است، از جمله کانیون سیتی.

ویلیامز، اسکار (Williams, Oscar). متولد سال ۱۹۴۱، در ویرجین آیلندز. در کالجهای ایالتی سانفرانسیسکو و شهر نیویورک تحصیل کرده است. عضو مؤسسه امریکایی فیلم. قبلاً فیلمهای کوتاه می‌ساخته و فیلمنامه می‌نوشته است. از جمله فیلمهایی که کارگردانی کرده یکی هم پنج نفر طرفدار "دست سیاه" است.

ویلیامز، پل (Williams, Paul). متولد سال ۱۹۴۳، در شهر ماسایکا، در ایالت نیویورک. در دانشگاه هاروارد تحصیل کرده است. بیشتر فیلمهای کوتاه و مستند می‌ساخته است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است از جمله عبارتند از بیرونش، انقلابی، و معامله. اخیراً تهیه کننده هم شده است.

وینر، مایکل (Winner, Michael). متولد سال ۱۹۳۵، در شهر لندن در انگلستان. در دانشگاه کمبریج تحصیل کرده است. پیش از کارگردانی فیلم منتقد فیلم و فیلمنامه نویس بوده است. فیلمهایی که کارگردانی کرده است، از جمله عبارتند از دلچکها، بازی‌ها، زمین چاتو، عقرب، آرزوی مرگ، وان تان تان - سگی که هالیوود را نجات داد.

هاوکس، هوارد (Hawks, Howard): متولد سی ام ماه مه ۱۸۹۶، در شهر گوشن در ایالت ایندیانا. در دانشگاه کورنل درس خوانده است. پس از آنکه مدتی راننده اتومبیل‌های مسابقه و خلبان جنگی بود، به سینما وارد شد و دستیار صحنه تدوین کننده و نویسنده بود. در زمینه‌های مختلف فیلم‌هایی به جا ماندنی ساخته است از جمله، بزرگ کردن بیبی، نیروی هوایی، صورت زخمی، خواب بزرگ، رود سرخ، و آقایان موطلائی‌ها را ترجیح می‌دهند.

هرینگتون، کرتیس (Harrington, Curtis): متولد هفدهم سپتامبر ۱۹۲۸، در شهر لوس آنجلس، در ایالت کالیفرنیا. در دانشگاه کالیفرنیا جنوبی درس خوانده است. فیلم‌های کوتاه، مستند و «تجربی» ساخته است. پیش از ساختن فیلم‌های بلندی چون، مسابقات هلن را چه می‌شود نویسنده و شریک تهیه کننده چندین فیلم بوده است.

هیچکاک، آلفرد (Hitchcock, Alfred): متولد سیزدهم اوت ۱۸۹۹، در شهر لندن انگلستان. ابتدا با کارهای فنی، کارگردان هنری و نویسنده‌گی در سینما آغاز به کار می‌کند. در انگلستان کارگردانی فیلم را شروع کرد و سپس به آمریکا آمد و فیلم‌هایی ساخت از آن جمله ریکا، بدنام، سایه یک شک، بیگانگان در قطار، سرگیجه؛ در برج جدی؛ جنون و مقبره خانوادگی.

هیمز، پیتر (Hyams, Peter): متولد ۲۶ ژوئیه ۱۹۲۳، در شهر نیویورک. در کالج هانتر و دانشگاه سراکوز درس خوانده است. برای برنامه اخبار تلویزیون CBS کار می‌کرد و پیش از ساختن فیلم‌های بلندش دستگیری و کارآگاه خصوصی، فیلم‌های مستند می‌ساخته است.

هیوستون، جان (Huston, John): متولد پنجم اوت ۱۹۰۶، در شهر نوادا در ایالت میسوری. پسر هنرپیشه‌ای به نام والتر هیوستون. هیوستون پیش از کارگردانی شاهین مالت، نویسنده و بازیگر بود. سایر فیلم‌های او عبارتند از گنج‌های سیرامادره، ملکه آفریقا، مولن روژ، ناجورها، شب ایگوانا، مردی که می‌خواست سلطان باشد.

Directing the Film

(Film Directors On Their Art)

Eric Sherman

Translated into Persian by

Goli Emāmi

ISBN:978-964-12-0370-4

Sorush Press - Tehran 2019



انتشارات سروش و مجله‌های تخصصی آن در زمینه سینما و ادبیات



۱۳۰,۰۰۰ ریال