در مسیر فیلم‌سازی

(مقدمه‌ای بر مهارت کارگردان)

الکساندر مکندریک / ویراستار پل کرونین
با پیش‌گفتاری از مارتین اسکورسیزی
ترجمه‌ی نفیسه سادات

On Film-Making

An Introduction to the Craft of the Director

Alexander Mackendrick / Edited by Paul Cronin
Foreworded by Martin Scorsese
Translated by Nafiseh Sadat

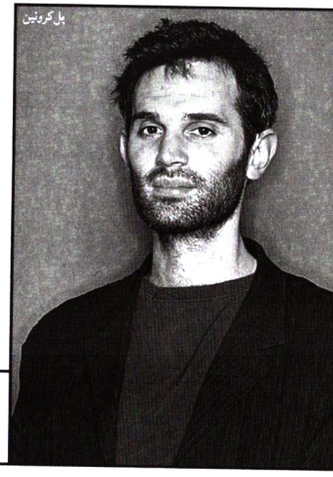
فهرست

مقدمه‌ی مترجم ۸
پیش‌گفتاری به‌قلم مارتین اسکورسیزی ۱۰
مقدمه ۱۴
دیباچه ۴۶

بخش اول: ساختار دراماتیک ۵۳
زبان دوران سیمای صامت ۵۴
داستان چیست؟ ۶۲
معرفی ۸۰
گرایش‌های مدرنیستی ۸۸
تکنیکی که کمک کند اندیشه‌های خوب به دهتان برسد ۱۰۰
شعارهایی برای دیوار اتاق فیلمامه‌نویس ۱۰۶
تمرین‌هایی برای دانشجویان ساختار دراماتیک ۱۱۲
وقتی باید فیلمامه‌ی نمایندی‌شده نویسیم ۱۴۰
روزی روزگاری ۱۵۲
فعالیت در مقابل کنش ۱۶۴
کنایه‌ی دراماتیک ۱۷۲
بار دیگر ویلیام آرچر ۱۷۸
باورپذیری و تعلیق خودخواسته‌ی ناباوری ۱۹۸
تراکم و داستان‌های فرعی در فیلم بوی خوش موفقیت ۲۰۴
برش دیالوگ ۲۵۸
تمرین سلیمان ۲۶۴
کارگردان و باریگر ۲۸۲

بخش دوم: دستور زبان فیلم ۳۰۳
شاهدِ الهام‌بخشِ خیالیِ همه‌جا حاضرِ ناپیدا ۳۰۴
چگونگی بی‌معنابودن ۳۰۸
جغرافیای ذهن ۳۱۲
فشرده کردن زمان پرده ۳۱۸
درس طراحی ۳۲۸
زاویه‌ی دید ۳۳۴
محور رویداد ۳۵۴
روابط نمایه‌نما ۳۸۰
پوشش تصویری دوربین ۳۸۸
حرکت دوربین ۴۰۶
همشهری کین ۴۱۶
مؤخره ۴۲۶
یادداشتی درباره‌ی ویراستار ۴۳۰

ضمائم ۴۳۳
نمایه ۴۳۴


پل کرونین

مقدمه

کارگردانی و فیلمنامه‌نویسی را نمی‌توان تدریس کرد، فقط می‌توان آموخت و هر کسی باید آن را خودش یاد بگیرد

الکساندر مکدریک

الکساندر (سَدی) مکدریک، پس از این‌که کارگردانی را در ۱۹۶۹ کنار گذاشت، ۲۵ سال از عمرش را صرف کرد تا هنر و مهارتش را به دانشجویان مؤسسه‌ی نوپای هنر کالیفرنیا در شهر والنسیا بیاموزد. صدها صفحه یادداشت و طرح کلاسی از کار او در آن مؤسسه به‌جا مانده است. این متون طیف گسترده‌ای از موضوعات را دربر می‌گیرد، از پیچیدگی‌های ساختار داستان تا نکته‌های فنی کارگردانی و بازیگری، از اعتبار افسانه‌ای و تاریخی سینما تا دانش درک بصری به نظر مکدریک، همه‌ی این مهارت‌ها برای دانشجویان فیلمسازی ضروری به‌شمار می‌آمد و بدون هر یک امکان نیل به هدف کمتر می‌شد.

تأثیرگذاری و متمایز بودنِ مجموعه‌کارهای مکدریک، در مقام کارگردان،

علت اصلی ارزشمندی مطالعه‌ی نوشته‌هایش نیست، بلکه یکی از عللی است که ثابت می‌کند چرا باید به دیدگاه‌های وی در مورد سینما توجه کنیم. وقتی مکدریک به مؤسسه‌ی هنر کالیفرنیا رفت، تجربه‌ی سال‌ها فیلم‌سازی را در کارنامه داشت. طی جنگ جهانی دوم، برای وزارت اطلاعات فیلم‌های تبلیغاتی ساخته و، در مقام یکی از اعضای شاخه‌ی جنگ روانی آیزنهاور[1]، حمله‌ی متفقین به ایتالیا را فیلم‌برداری کرده بود. در نخستین روزهای کارش در استودیوهای ایلینگ لندن، در دهه‌ی ۱۹۴۰، روی برخی فیلمنامه‌ها کار کرد و برای چند فیلم، استوری‌بورد (فیلمنامه‌های مصور) تولید کرد. سپس، به کارگردانی پنج فیلم پرداخت که برخی از آن‌ها در شمار بهترین فیلم‌های تولیدشده در این استودیو قرار دارد. این فیلم‌ها عبارت است از **ویسکی فراوان!**[2] (۱۹۴۹)، **مردی با لباس سفید** (۱۹۵۱)، **مندی**[3] (۱۹۵۲)، **مگی**[4] (۱۹۵۴) و **قاتلین پیرند** (۱۹۵۵). مکدریک کارش را در هالیوود با ساخت فیلم افسانه‌ای و بسیار معتبر **توی حوش موفقیت** (۱۹۵۷) پی گرفت و به دنبال آن، **سامی به جنوب می‌رود**[5] (۱۹۶۳) و **باد سخت در جامائیکا**[6] (۱۹۶۵) و **هیاهو نکن**[7] (۱۹۶۷) را ساخت [۱].

دانشجویان فیلم‌سازی مکدریک را اول نویسنده و معلم می‌دانند و بعد از آن کارگردان. ۹ فیلم بلند او تا زمان مرگش، در ۱۹۹۳ در ۸۱ سالگی، همچنان نویسنده و معلم بود. نسخه‌هایی از یادداشت‌های مکدریک همچون دارایی گرانبها بین فارغ‌التحصیلان مؤسسه‌ی هنر کالیفرنیا دستبدل می‌شود. آن‌ها از استادشان با احترام یاد می‌کنند. این یادداشت‌ها، با هدف راهنمایی دانشجویان، طبق اصولی طراحی شده که مکدریک آن را ساختار دراماتیک و دستور زبان فیلم می‌نامید. «ابزار بصری و روایی که با اجرا و هدایت متکرانه در طول تاریخ

1 Eisenhower
2 *Whisky Galore*
3 *Mandy*
4 *The Maggie*
5 *Sammy Going South*
6 *A High Wind in Jamaica*
7 *Don't Make Waves*

الکساندر مکدریک (سمت چپ) مشعول هدایت باریگراش، حوآن گریس‌وود[1] (دومی ار چپ) و الک گیسس[2] (در مرکر)، در فیلم **مردی با لباس سفید** است عکس اهدایی ار محموعه‌ی حوئل فیلر[3]

کوتاه سیما توسعه یافته است» این یادداشت‌ها بررسی استادانه‌ای درباره‌ی دو وطیفه‌ی اصلی کارگردان فیلم اســـت نخست، چگونگی سازمان‌دهی و نوشتن داستانی که کارگردان می‌خواهد نقل کند و دوم، چگونگی استفاده از ابزارهای خاص فیلم، برای بیان مؤثر آن داستان محور این یادداشت‌های صریح و به دور از ابهام، به جای مفاهیم انتزاعی سینما به‌مرله‌ی «هنر»، سینمای عملی و ملموس بود از نوشته‌ها مشخص بود که مکدریک علاوه بر این‌که استعداد فیلم‌ساری داشت می‌توانست مراحل فیلم‌ساری را به روشنی و وضوح توضیح دهد

می‌شـــود حدس زد چرا مکدریک ترجیح داد کارگردانی را رها کند و معلم شود در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، همان‌گونه که پاتریشیا گلدستون[4] اشاره کرده است،

1 Joan Greenwood
2 Alec Guinness
3 Joel Finler
4 Patricia Goldstone

مکدریک، عرق در فکر، به مسابور ساخته‌شده برای فیلم **مگی** (۱۹۵۴) نگاه می‌کند
عکس اهدایی ار محموعه‌ی حوئل فیلر

مکدریک «دریافت، به جای ســـاخت فیلم، بیشتر انرژی‌اش را صرف حواشی فیلم‌ساری می‌کند» [۲]

مکدریک می‌گوید پس از فروش استودیوهای ایلینگ «از بسیاری جهات، در جایگاهِ کارگردان مستقل در بازار آزاد، دوران بسیار مأیوس‌کننده‌ای را سپری کردم نه درد این کار نمی‌خوردم»

در ایلینگ، سِـــر مایکل بالکن[1] تهیه‌کننده نقشی پدرانه داشت او، علاوه

1 Sir Michael Balcon

زبان دوران سینمای صامت

تکلم شامل عقلانی کردن احساسات و امیال ماست و کارگردانان فیلم در دوران صامت توانستند بدون کلام به این عقلانی کردن دست یابند

آن‌ها با استفاده از اندازه‌های متفاوت پرده‌ی نمایش و قاب‌بندی نماها، همحواری روایای دوربین و دیدگاه‌ها، موسیقی نیابگر و نوردهی و اصول تدوین دریافتند که دوربین، به‌طورمحصربه‌فردی، افکار را فیلم‌برداری می‌کند [۱] از آن زمان، کارگردانانی که از رسانه‌ی فیلم بهترین استفاده را کرده‌اند دوربین را، در سطحی به‌مراتب بی‌واسطه‌تر و ابتدایی‌تر از کلمات شفاهی، برای برقراری ارتباط با تماشاگر به‌کار برده‌اند منظور من از «ابتدایی» ساده‌تر و دور از ظرافت نیست اصلاً چنین نیست سینما با احساسات و هیجانات و شهود و حرکت سروکار دارد، ویژگی‌هایی که با محاطبان در سطحی به لروماً وابسته به درک و فهم آگاهانه، عقلانی و انتقادی ارتباط برقرار می‌کند و همین ویژگی‌هاست که باآگاهانه با تماشاگر ارتباط برقرار می‌کند به‌همین‌علت، «زبانی» که به‌اصطلاح کارگردان فیلم استفاده می‌کند، درحقیقت، ممکن است تجربه‌ای عمیق‌تر و پرمایه‌تر بسازد کشف و بیان در تصاویر از کشف و بیان در کلام سریع‌تر است و باعث بروز احساسات بیشتری می‌شود

مضمونی که در این متن تکرار می‌شود این است که سینما پدیده‌ای غیرکلامی است، همچنان که در دوران سینمای صامت بود به‌هرحال، فیلم انبوهی دیالوگ بارتولید می‌کند، همچنین، داستان‌هایی سرشار از کنش و واکنش را بازمی‌گوید تصاویر سینمایی، به‌ویژه هنگامی‌که با صدای ضبط‌شده هماهنگ باشد، اطلاعات سمعی‌وبصری بسیاری را منتقل می‌کند که مؤلفه‌ی کلامی (حتی در دوران سینمای صامت، میان‌نویس‌ها) را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و آن را به مؤلفه‌ای فرعی تبدیل می‌کند؛ درنتیجه، معنای ضروری و اساسی دیالوگ فیلم، اغلب به‌طورمؤثری، از طریق ساروکاری پیچیده و ظریف و حساس از عناصر سینمایی منتقل می‌شود که علاوه بر این‌که کلامی نیست، به شیوه‌های کلامی نیز تحلیل نمی‌شود این مثال از فیلم **عشاق ورونا**[1] را، که آندره کایات[2] در سال ۱۹۴۹ بر مبنای اثر ژاک پرِوِر[3] ساخته، درنظر بگیرید

چند بازدیدکننده اطراف یک کارخانه‌ی شیشه‌گری جمع شده‌اند که در آن قهرمان جوان یکی از صنعتگران ماهری است که حرف‌های بسیار زیبایی و گلدان و آینه می‌سازد یکی از بازدیدکنندگان بانوی باریگر جوان جذابی است که مرد مسن و ثروتمندی او را همراهی می‌کند و آشکارا می‌خواهد وی را تحت‌تأثیر قرار دهد درهمین‌حال، دختر تا حدودی به قهرمان تمایل پیدا کرده است طی زمانی که مردِ همراهِ دختر در سالن نمایشگاه دارد برای او هدیه می‌خرد، قهرمان از پشت دیواری شیشه‌ای دختر را تماشا می‌کند دختر از پشت شیشه به او لبخند می‌زند پسر جوان، با استفاده از شیشه‌بُر الماسش، چند خط روی یکی از شیشه‌ها می‌اندازد و برداشتن، روی آن سمت از شیشه که به طرف دختر است، تکه‌ی کوچکی به شکل قلب درمی‌آورد دختر می‌خندد، اما باید به‌سرعت خنده‌اش را پنهان کند، زیرا دوست نجیب‌زاده‌ی ثروتمندش، درحالی‌که یک آینه‌ی بزرگ و پرنقش‌ونگار را حمل می‌کند، به سمت او می‌آید مرد با افتخار آینه را به دختر تقدیم می‌کند دختر به آینه می‌نگرد و پس از چند لحظه لبخند می‌زند اما دوربین چیزی را به ما نشان می‌دهد که نجیب‌زاده نمی‌بیند

1 ***Les amants de Verone***
2 André Cayatte
3 Jacques Prevert

دختر، درواقع، به تصویر مرد جوان در آینه لبخند می‌زند

کل این ماجرا سریع و ساده اتفاق می‌افتد. در قیاس با آن‌چه در قالب کلمات توضیح داده شد، جلوی دوربین رمان کمتری صرف نمایش آن شده و روی پرده، از آن‌چه گفته‌ام، بسیار تأثیرگذارتر است. نکته این است آن‌چه در این صحنه روی می‌دهد از آن دست اتفاقاتی نیست که رمان‌نویس‌ها بخواهند بنویسند، زیرا توصیف آن به‌مراتب سخت‌تر از نمایش دادن آن در فیلم است. همچنین، همین رویداد برای بازیگر تئاتر نیز کشش مشابهی نیست، چون تأثیرگذاری‌اش به نگاه‌های آنی یا جزئیات و احساسات ظریف و واکنش‌ها در چهره‌ها و تغییر جهت زاویه‌ی دید دوربین ارتباط دارد. پرور برای سینما می‌نویسد و به رسانه‌ای دیگر. آلفرد هیچکاک[1] گفته است، در دوران صامت، کارگردانان بزرگ «به چیزی نزدیک به حد کمال رسیده بودند. وقتی صدا به عرصه‌ی فیلم آمد، تا اندازه‌ای، آن کمال به‌خطر افتاد.»[۲] هیچکاک می‌گوید فیلم خوب، حتی اگر به زبانی دوبله شده باشد که هیچ‌یک از افراد حاضر در سالن نمایش آن را نفهمد، باید تا حد درصد درک‌پذیر باشد. چرا؟ زیرا فیلمی که به‌خوبی نوشته و بازی و کارگردانی شده باشد باید معانی احساسی‌اش را، با استفاده‌ی متکرانه از دستور زبان فیلم، به کلمات، بیان کند، و البته فقط محتوای احساسی و دراماتیک هر صحنه است که واقعاً به‌حساب می‌آید.

به احتمال بسیار، برخی دانشجویان فوراً اعتراض می‌کنند که دیالوگ مؤلفه‌ی کاملاً موجه و پذیرفتنیِ سینمای مدرن است. بیایید به گفتن بپردازیم که کلمات شفاهی ممکن است عنصر بسیار مهمی از داستان‌گویی در فیلم باشند، اما نظر به این‌که سینما برای بررسی کنش و حرکت به‌اضافه‌ی احساسات پشت کلمات (آن انگیزه‌ها و واکنش‌های ظریفی که هم گفتار را پیش‌بینی می‌کند و هم پاسخی به دیالوگ است) تجهیزات کافی دارد، چندان به آن‌چه واقعاً گفته می‌شود وابسته نیست. همان‌گونه که تروفو[2] در کتاب مصاحبه‌اش با آلفرد هیچکاک می‌نویسد: «هر آن‌چه به جای نشان داده شدن گفته می‌شود، برای سینما بی‌فایده است.»[۳] «قاعده»ی اصلی تروفو به این معنا نیست

1 Alfred Hitchcock
2 Truffaut

که فیلم‌برداریِ فیلم یگانه رسانه‌ی ارتباطی در سینماست. او نمی‌گوید گفتار هیچ ارزشی ندارد یا دیالوگ کمکی نمی‌کند، بلکه تأکید می‌کند، در سینما، کشش بی‌صدا اساسی‌ترین اطلاعات را در اختیار قرار می‌دهد، درحالی‌که اطلاعات شفاهی چیزی دیگر، بُعد ثانویه، را اضافه می‌کند.

هرچند اگر فیلمنامه‌ای بنویسید که دیالوگ‌هایی پرشور داشته باشد، می‌توانید موقعیت حرفه‌ای‌تان را در جایگاه فیلمنامه‌نویس مستحکم کنید، فیلمنامه‌ی دیالوگ‌محور، درحقیقت، نقشه‌ی راه کاملاً گمراه‌کننده‌ای برای فیلم محسوب می‌شود. دیالوگ در سینما، به‌سادگی و تقریباً همیشه، تأثیرش از کنش قابل مشاهده کمتر است، البته تا وقتی فیلمنامه‌نویس درک کند شخصیت‌پردازی خوب از طریق رفتار. فیزیکی به‌تصویر درمی‌آید و دستور زبان عینی فیلم نشان می‌دهد. بنویسنده حقیقتاً برای رسانه‌ی سینما می‌نویسد. این یکی از چیزهایی است که فیلمنامه‌نویس، پیش از مطالعه‌ی حرفه‌ی ساختار دراماتیک، باید درک کند. بدین‌جهت، این کار بنویسنده است، نه کارگردان، که تصمیم بگیرد آیا داستان فیلمش با تصاویر ساخته خواهد شد یا تصاویر صرفاً تزیینی فیلم است.

هنر تدوین و دوربین در فیلم بر فضا و زمان تأثیر بسیار می‌گذارد (درست همان‌طور که زمان‌نویس می‌تواند زاویه‌ی دید را تغییر دهد که بیانگر چیزی جز توانایی او در توصیف و تشریح احساسات و افکار درونی نیست) و ممکن است آن چیزهایی را نشان دهد که شخصیت‌ها نگفته‌اند. بین افکار درونی (انگیزه‌ی ناسنورشده و ناخودآگاه) و کلماتِ به‌عمد گفته‌شده، ممکن است تناقض وجود داشته باشد. آن‌چه درون ذهن ما می‌گذرد خصوصی است و هنگامی‌که آن را در قالب کلمات می‌آوریم و در مورد آن با دیگران صحبت می‌کنیم، عالباً انگیزه‌ها و مقاصدمان را توجیه و حتی تحریف می‌کنیم. گاه بهترین خطوط دیالوگ در فیلمنامه آن‌هایی است که معانی واقعی را در خود جای داده، جایی که خطوط گفتاری احساسات واقعی و خالص گوینده را پنهان می‌کند.

دوربین چنین احساساتی را ثبت می‌کند، درست همان‌طور که انسان ناظر می‌بیند، زیرا کلمات بیان‌شده آن لحظاتِ یادآوری‌کننده و زودگذری را می‌سازد که درست،