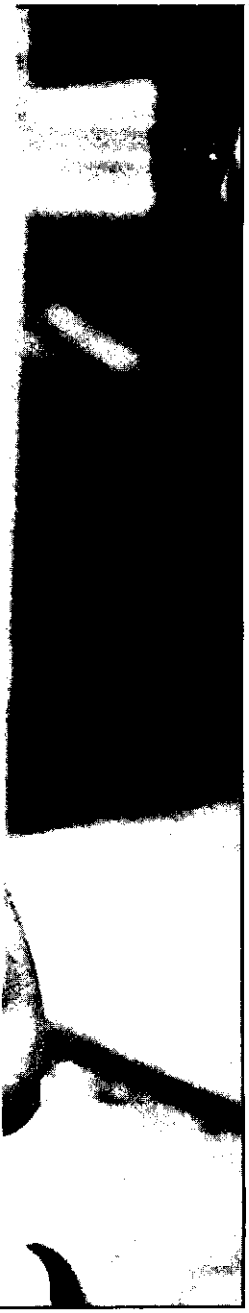
ام نایت شیامالان
کارگردان حس ششم و ناگسستنی

ترجمه
مهسا ملک مرزبان



آیا شما ارزش حرکت دوربین را می دانید؟

سال گذشته زمانی که معلوم نشد «حس ششم» از کجا آمد و بر پرده سینماها نشست و توانست بافروش ۶۵۰ میلیون دلاری‌اش (در سراسر جهان) به پرفروش‌ترین فیلم ترسناک تاریخ سینما بدل شود، ام. نایت شیامالان کارگردان آن ناگهان کانون توجه سینماگران شد. مثل خیلی از فیلمسازان پیشین که قبل‌از آنکه بخواهند معروف شوند، نخبگان جوانی بودند. شیامالان ۲۹ ساله نیز ناگاه خود را درحالی یافت که دارد بار سنگین انتظارات بزرگ را بر دوش می‌کشد.

خوشبختانه، حالا شیامالان در آستانهٔ ۳۰ سالگی، آمادگی دست‌یابی به موفقیت‌های چشمگیر سینمایی را دارد. وی که متولد هند و بزرگ‌شدهٔ یکی از محلات ثروتمند فیلا دلفیا به نام کونشو هوکن است، نخستین فیلم کوتاهش را در سن ۱۲ سالگی و بااستفاده از دوربین هشت میلی‌متری پدرش ساخت. اولین فیلمنامه‌اش را در ۱۵ سالگی نوشت. سپس وارد مدرسه فیلمسازی دانشگاه نیویورک شد. بسیار باهوش، باشعور و خبره بود هم در تئوری سینما و هم در کار فیلمسازی. آرزوهای فراوان و اعتماد به‌نفس فوق‌العاده داشت. آنقدر که جسارت کرد و به مجله اسکوایر۱ گفت که فکر می‌کند راز ساختن فیلم‌های جنجالی را کشف کرده است. او دربارهٔ تئوری‌اش چنین توضیح داد که چرا فیلمی که ظاهراً موفق است، درارتباط با مخاطب شکست می‌خورد و برعکس، چرا منتقدین از فیلمی خوششان نمی‌آید، ولی مردم آن را می‌پسندند. برخی از نویسندگان یا فیلمسازان یکبار چنین اثری می‌آفرینند، اما خیلی اتفاقی. وی گفت: تنها کسی که می‌توانم بگویم جواب این سؤال را می‌داند استیون اسپیلبرگ است.

زمانی که به‌اصرار از او خواستند دربارهٔ فرمولش توضیح بدهد، مخالفت کرد و گفت که تئوری نامکشوف و مرموز او در فیلم «ناگسستنی»۲ به بوتهٔ آزمایش گذاشته خواهد شد؛ فیلمی که شباهت‌های اساسی با «حس ششم» دارد:

داستان فیلم دربارهٔ یک خانوادهٔ پردردسر و پرماجرا است، با بازی بروس ویلیس. نویسندهٔ فیلمنامه نیز خود شیامالان است. در این فیلم شیامالان با مدیر فیلمبرداری متفاوتی کار کرد؛ او کسی نبود جز ادواردوسرا که توانست شیوهٔ بصری متمایزی را به فیلم تزریق کند.

شیامالان طی گفت و گوی ذیل به تفصیل درباره فیلم «ناگسستنی» توضیح داده است.

چه چیزی شما را به طرف ساخت فیلم‌هایی با موضوعات فراهنجار جلب می‌کند؟

البته این قضیه به هیچ‌وجه دستورالعمل نیست، اما وقتی می‌نشینم تا قصه‌ای بنویسم، غالباً آن قصه به سوی چنین موضوعاتی متمایل می‌شود؛ اگر چنین اتفاقی نیفتد، فیلمم بسیار دوبعدی‌تر از آن چیزی می‌شود که می‌خواهم. یک‌جوری وقتی این زاویهٔ خارق‌العاده را به داستان اضافه می‌کنم، برایم تبدیل به یک کل می‌شود.

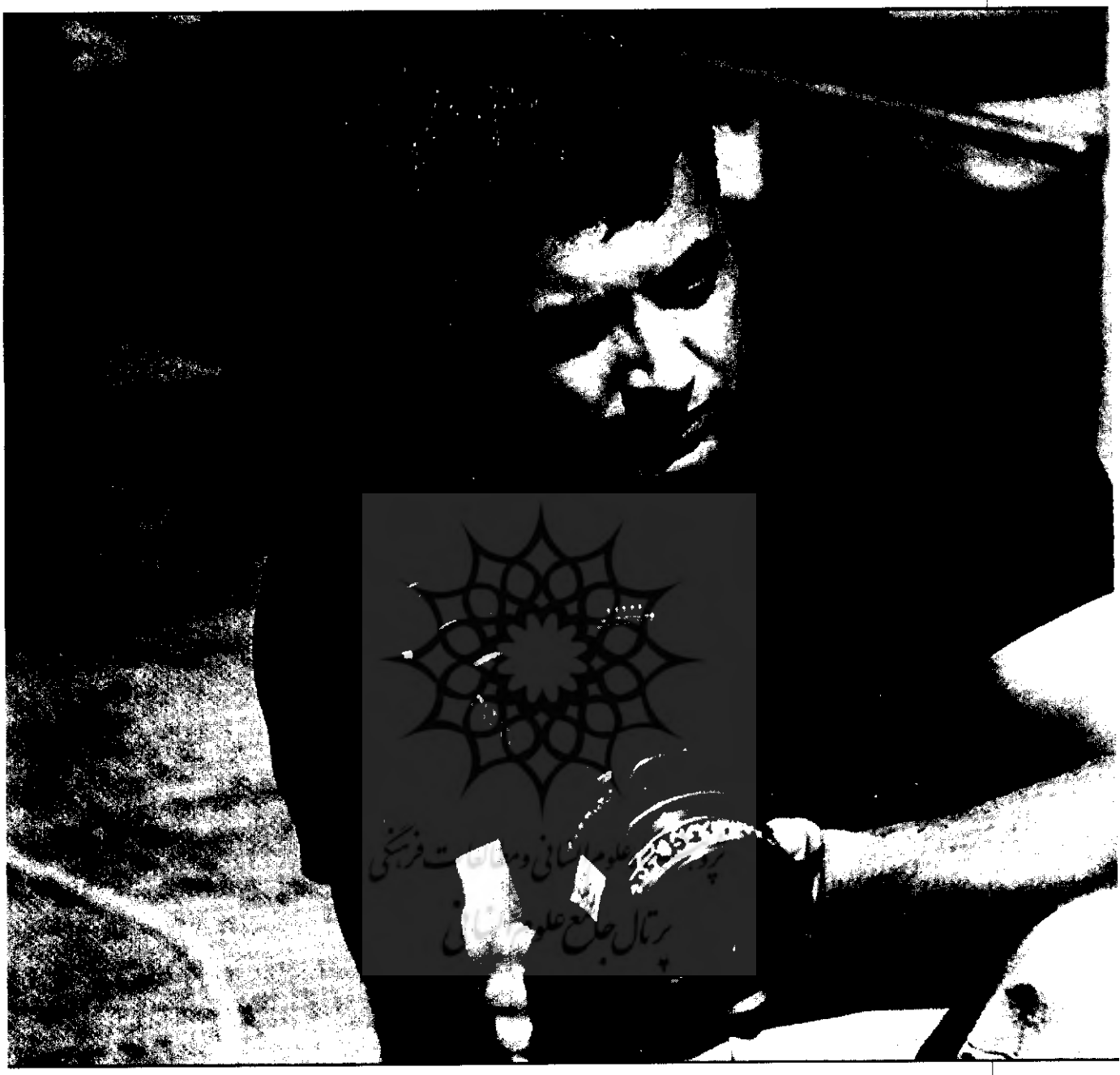
قصهٔ «ناگسستنی» را از کجا آوردید؟

از چند منبع مختلف. درواقع داشتم روی ایده‌ای برای فیلم دیگری کار می‌کردم، دربارهٔ تنها بازماندهٔ یک سانحه هوایی که همهٔ خدمه و مسافران یک هواپیما طی سانحه‌ای می‌میرند و تنها یک نفر صحیح و سالم ازبین آنها زنده می‌ماند. این شخصیت به‌طور اتفاقی به شناخت نسبت به خودش دست می‌یابد. قصه را برای همسرم تعریف کردم، او گفت: «حتماً این فیلم را بساز.» فکر زیبا، قوی و ساده‌ای بود که می‌دانستم می‌توانم یک فیلم دو ساعته از آن بسازم.

همچنان تصمیم دارید فقط فیلمنامه‌های خودتان را بسازید؟ آیا این کار کمکی به فیلمسازی تان می کند؟

بله و بله. نمی‌دانم شاید هنوز آنقدر فیلمساز قابلی نشده‌ام که بتوانم فیلمنامه‌های دیگران را بسازم! خیلی طول می‌کشد تا ذهنم را جمع کنم و ببینم که چه موضوعی برایم جالب است و چه موضوعی نه. ضمناً کلی دربارهٔ انواع حال و هواهایی که می‌توانم به یک موضوع بدهم، دربارهٔ گفت و گوها

M. NIGHT SHYAMALAN



و شخصیت‌ها فکر می‌کنم. ماهها صرف فکرکردن به این قضایا می‌شود و زمانی که فیلمنامه را می‌فروشم مثل دیوانه‌ها می‌شوم. بعداز تحمل همهٔ این رنج‌هاست که می‌توانم به خودم مطمئن باشم که فیلم خوبی روی پرده به‌نمایش می‌گذارم. زمانی که دو فیلم سابقم، «حس ششم» و «ناگسستنی» را می‌ساختم حس کردم تمام رنج‌های عظیمی که برده‌ام، این فایده را برایم داشته که بتوانم نوع نگرشم را روی پرده بزرگ به نمایش دربیاورم.

موفقیت چشمگیر «حس ششم» هیچ ارتباطی به نوع نگرش شما در «ناگسستنی» داشت یا نه؟

حتماً ـ درست مثل تأثیری که شکست فیلم بلند اولم Wide Awake (۱۹۹۸) روی ساخت «حس ششم» گذاشت، من از آن فیلم خیلی چیزها درباره فیلمسازی آموختم. در «حس ششم» فهمیدم که چه چیزهایی در ساخت موفق یک فیلم تأثیرگذار است و چه چیزهایی باعث شکست آن می‌شود، و اینکه چرا فیلمی تأثیری قوی بر مردم می‌گذارد. بر همین اساس تئوری‌های چندی را بنا کردم و کوشیدم تا از آنها برای ساخت «ناگسستنی» بهره بگیرم.

ضمن آنکه سعی می‌کردم مرتباً پیشرفت کنم و تجربیات جدیدی بیندوزم.

چه چیزی باعث شد که ادواردوسرا را برای فیلمبرداری فیلمتان انتخاب کنید؟ حس می‌کردید که او می‌تواند به شما در به‌وجود آوردن شیوه متفاوت بصری برای «ناگسستنی» کمک کند؟

خب دلم می‌خواست نوعی نگاه اروپایی بر فیلم حکمفرما باشد، سعی کردم

M. NIGHT SHYAMALAN

فیلمبرداری پیدا کنم که اشیا را تیره و تاریک بنمایاند، البته نه از آن نوع تیرگی‌هایی که در فیلم‌های ارزان دیده می‌شود. دوست نداشتم فیلمم غرق نور باشد، ادواردو معمولاً از نور طبیعی برای نورپردازی استفاده می‌کند. حتی وقتی اشیا بسیار نورانی باشند می‌تواند کاری کند که کاملاً طبیعی به نظر بیایند. نیاز به کسی داشتم که کار با نور طبیعی برایش ساده باشد و بتواند با آن راحت کار کند. امروزه فیلمبرداری‌ها یک جوری غیرطبیعی است و نگاهی تخت و یکنواخت دارد. دلم می‌خواهد تماشاگر حس کند راهرویی که در فیلم می‌بیند همان راهروی خانه‌اش است، همینطور نور آشپزخانه لوکیشن فیلم مثل خانه خودش باشد. مسلماً در هیچ خانه‌ای نور آبی در آشپزخانه نیست. این نور مصنوعی است و باعث می‌شود صحنه عادی جلوه نکند. زمانی که شروع به ساخت «ناگسستنی» کردم، با فیلمبردارهای زیادی صحبت کردم که می‌توانستند به صحنه حالتی طبیعی ببخشند، اما آن سبک و شیوه‌ای که به صورت طبیعی در دنیای عادی وجود دارد را نمی‌توانستند منتقل کنند. ادواردو شیوهٔ راحت و بی‌نظیری دارد که می‌تواند بااستفاده از آن تصاویری بیافریند که عجیب و درعین حال زیبا هستند. تصاویر او حاصل کار دقیق و صدالبته نگاهی ساده و بی‌غل‌وغش‌اند.

وقتی فیلمی را تماشا می‌کنید، دوربین شمایید، بنابراین برای فیلمساز مهم است که دقیقاً بفهمد یک تیلت یا پن چه معنایی دارد. حرکت پن فقط حرکت از راست به چپ نیست؛ بلکه ارزش حسی ویژه‌ای دارد، درست مثل حرکت تیلت یا زوم.

در ابتدای کار چه صحبت‌هایی باهم کردید؟

اولین بار تلفنی با او حرف زدم. بعداز شروع کار همکاری‌مان تا مدتها توأم با احترام متقابل بود. آموخته‌ها، نظریات و الگوهای فکری‌اش برخاسته از نقاشی بود، و از این طریق خیلی خوب توانستیم باهم ارتباط برقرار کنیم. مثلاً یک تابلوی نقاشی را به‌من نشان می‌داد و می‌گفت: «می‌بینی نور چطور چهره‌هایشان را جذاب کرده؟ این همان چیزی است که دنبالش هستم، همان چیزی که احساس را منتقل می‌کند.»

در هر فیلمی حساسیت شدیدی روی این قضیه دارم که صحنه از لحاظ بصری چگونه به‌نظر بیاید، بنابراین نماها را انتخاب می‌کردم، بعد ادواردو می‌آمد و با ظرافت نورپردازی می‌کرد، با استفاده از پالت رنگ و آرک نور به‌تدریج حال و هوای داستان را عوض می‌کرد. با نوعی هنرمندی تصویرسازی می‌کرد که درعین حال مکانیکی بود.

به‌استفاده از رنگ و آرک‌های نور درطول فیلمبرداری اشاره کردید. دیگر از چه عناصری برای دستیابی به سبک بصری فیلم سود بردید؟

همواره دوست دارم پس‌زمینه صحنه تک‌رنگ باشد، تا نوعی حس سیاه و سفید را به‌بیننده منتقل کند و عناصر ویژه در قاب تصویر (فریم) برجسته بنماید. این استراتژی ظریف و دقیقی است که روی مخاطب تأثیر خاصی می‌گذارد. شخصیت (کاراکتر) مرتباً راه نمی‌رود، لباس مناسب به‌تن دارد، پس‌زمینه باید دقیق و قائم بوده و حتی اتومبیلی که داخل قاب تصویر حرکت می‌کند، بایستی خیلی خاص باشد.

ادواردو گفته است که شما دوست دارید دوربین‌تان تحت تأثیر احساسات قرار بگیرد.

وقتی فیلمی را تماشا می‌کنید، دوربین شمایید، بنابراین برای فیلمساز مهم است که دقیقاً بفهمد یک تیلت یا پن چه معنایی دارد. حرکت پن فقط حرکت از راست به چپ نیست؛ بلکه ارزش حسی ویژه‌ای دارد، درست مثل حرکت تیلت یا زوم. در مورد هریک از حرکتها باور خاصی دارم، وقتی با ادواردو کار می‌کردم به این معانی و باورها رجوع می‌کردم و می‌گفتم: «اینها حس‌هایی هستند که می‌خواهم آنها را منتقل کنم، از چه طریقی این کار را بکنم بهتر است؟»

آیا می‌توانید از «ناگسستنی» مثالی بیاورید؟

بله، زمانی که کاراکتر بروس ویلیس باید تصمیمی بگیرد. همهٔ اطلاعات لازمه را دارد و تصمیمش را می‌گیرد، ما از زاویه پایین آرام به جلو می‌رویم و مستقیم به طرفش می‌رویم. اگر آن لحظه شرایط دیگری داشت ـ مثلاً اینکه کاراکتر موقعیت را درک نمی‌کرد و ناگهان می‌فهمید موضوع چه بوده ـ ما زاویه دیگری انتخاب می‌کردیم و از جلوی او شروع نمی‌کردیم بلکه این کار را تا زمانی که کاراکتر پی به موضوع نبرده بود به تعویق می‌انداختیم. کاراکتر می‌توانست در هریک از این زوایا و هریک از این مثال‌ها کار خاصی انجام بدهد ـ بایستد و به بالا نگاه کند ـ اما دو حرکت متفاوت دوربین که درباره‌اش توضیح دادم دو ایدهٔ متفاوت را منتقل می‌کند.

به نظر شما حس استدی‌کم با دستی چه تفاوتی دارد؟

هنوز دارم دربارهٔ نظرم راجع به حسی که حرکت استدی‌کم ارائه می‌دهد فکر می‌کنم، و هنوز به نتیجه درستی نرسیده‌ام. استدی‌کم آن حس سیال را دارد و می‌خواهم پیش‌از آنکه بخواهم از آن در بعد وسیع استفاده کنم مطمئن باشم که آن را به خوبی درک می‌کنم.

ازسوی دیگر دقیقاً معنای صحیح حرکت دوربین دستی را می‌دانم و می‌فهمم چه حسی را به صحنه منتقل می‌کند و مفهوم آن چیست. نماهای دوربین دستی انواع متفاوتی دارد، اما سعی من بر این است که همواره نماهای خوب آن را بگیرم؛ یعنی تا جایی که ممکن است آن را به استدی نزدیک کنم، اما هرچه کنید مثل استدی نمی‌شود! چنانچه بکوشید تا تصویر دوربین دستی به استدی‌کم شبیه شود، این ایده به ذهن متبادر می‌شود که اشتباهی صورت گرفته است. این حس به بیننده منتقل می‌شود که فیلمساز درپی آن است تا او احساس ناراحتی و ناامنی بکند و درطول صحنه نوعی حس تعلیق به وی منتقل شود. اگر مثلاً داخل آشپزخانه‌ای دو نفر سر هم داد بزنند و دوربین دستی باشد، بیننده حس می‌کند اتفاق خیلی بدی در شرف وقوع است، بدین ترتیب احساس ناامنی می‌کند.

نظرتان دربارهٔ فیلمسازانی که از

M. NIGHT SHYAMALAN

حرکت‌های تند و شدید استفاده می‌کنند چیست؟

کاملاً مطمئنم که هیچ دلیل واضح و روشنی برای این کارشان ندارند. این نوع فیلمسازان یا حدس می‌زنند که صحنه‌ای را چگونه بگیرند یا اینکه حرکات دوربین را از آثار فیلمسازان دیگر می‌دزدند. مثلاً می‌گویند: «بسیار خب، حالا این حرکت را

از فیلم آخر مارتین اسکورسیزی امتحان کنیم، خیلی جالب بود، ببینیم چه می‌شود!» مسلماً من هم خیلی از حرکات دوربینم را از فیلم‌هایی که دیده‌ام گرفته‌ام، اما همیشه سعی کرده‌ام آنها را مطابق با قصهٔ خودم تعدیل و تصحیح کنم.

ظاهراً فلسفه شما درباره حس حرکات دوربین به حیطهٔ موقعیت ثابت دوربین نیز کشیده می‌شود؟

دقیقاً. یادم هست که موقع فیلمبرداری «ناگسستنی» به ادواردو و اعضای گروه گفتم: در این فیلم مدیوم شات نداریم، چون مدیوم شات یعنی این آدم حس مدیوم دارد. و چنانچه کاراکتر حس کند مدیوم است دیگر نیازی نیست من به بیننده توضیح بدهم که چنین است، چون فیلم خسته‌کننده می‌شود. زمانی که کاراکتر حس می‌کند مدیوم است، همین موقع باید کات کنیم و به صحنه بعدی برویم، چون دلم می‌خواهد که او حس کند بالا یا پایین است. در این فیلم هر صحنه‌ای سبک ویژهٔ خود را دارد. به طور کلی، ترکیب‌بندی‌های متفاوت با لنز واید را ترجیح می‌دهم. دوست ندارم اشیا خیلی واید باشند، چون خوشم نمی‌آید ظاهری از ریخت‌افتاده و درهم پیدا کنند. همیشه فریم متفاوتی می‌یابم که اندکی اضطراب‌آور باشد. در مقام ناظر یا تماشاگر چنین چیزی را زیاد می‌بینید و همه اینها به ظاهر بسیار خوب است که حسی از عدم امنیت یا ناامنی به شما منتقل شود. مرتباً منتظر یک اتفاقید، من این را خیلی خوب درک می‌کنم، گرچه شاید ظاهراً هیچ کاری انجام ندهم.

ادواردو می‌گفت معمولاً از کلوزآپ خوشتان نمی‌آید و در عوض ترجیح می‌دهید از نماهای مرکبی استفاده کنید که دقیقاً در فیلمنامه مصور آمده‌اند.

درست است، خب شما در فیلم به ندرت پوشش نوری می‌بینید. فیلم به شکلی فیلمبرداری شد که قبلاً برنامه‌ریزی شده بود. راه دیگری برای کات‌کردن آن نبود و اگر چنین نمی‌شد، نمی‌توانستیم آن را نجات بدهیم. نمی‌شد آن را به میز مونتاژ منتقل کنیم و ضعف‌های کار را آنجا جبران کنیم. درست است که تدوین انجام می‌شود، اما نه به این سادگی‌ها، چراکه باید دقیقاً بر اساس آنچه در فیلمنامه وجود دارد و باتوجه به هدف اصلی فیلمساز انجام پذیرد. چنانچه زمانی که خواستیم کلوزآپ «بروس» یا «سم» را نشان بدهیم، دقیقاً هدفمان در آن لحظه همین بوده و نه چیز دیگری. هیچ‌وقت جملاتی نظیر «خب حالا جای مدیوم شات بروس را با سم عوض می‌کنیم» بین ما رد و بدل نشده است. برای من این مسئله خیلی اهمیت دارد که در مقام کارگردان فیلم بگویم فلان تصویر در ذهن من است و بیایید برای ساختن آن همهٔ تلاشمان را بکنیم. ترجیح می‌دهم حجم وسیعی از زمان تولید فیلم را صرف واقعی‌کردن آن تصویر ذهنی کنم و هرچه در توان دارم به کار ببندم تا نتیجه‌ای که می‌خواهم، حاصل شود. و مطمئنم که دست‌کم در ۹۰ درصد موارد کار درستی کرده‌ام.

به نظر می‌آید کارتان خیلی منظم و برنامه‌ریزی شده است، به این ترتیب بداهه‌پردازی در کار بازیگران فیلمتان جایی دارد؟

[می‌خندد] نه‌چندان.

اینطور که پیداست پیرو سبک فیلمسازی آلفرد هیچکاک هستید.

بله. حتی می‌توانم تمام جزئیات و مراحل فیلمبرداری فیلمم را پیش‌از شروع کار برایتان شرح بدهم و آنوقت ممکن است از شباهت فوق‌العادهٔ توضیحات من با نسخهٔ تمام‌شدهٔ فیلم شاخ دربیاورید.

در این صورت اگر تصویری که ارائه می‌دهید به اندازه کافی قوی باشد، بازیگران نیز به آن پاسخ مثبت خواهند داد.

درصورتی که فیلمنامه هم به اندازهٔ کافی قوی باشد. اگر فیلمنامه ضعیف باشد یا به قول معروف مو لای درزش برود، خیلی سخت است که از آنان چنین چیزی بخواهی اما وقتی فیلمنامه محکم باشد و چفت و بست حسابی داشته باشد خودشان با کمال میل این کار را خواهند کرد. فکر می‌کنم بازیگر وقتی می‌بیند کارگردان می‌گوید: «این کاری است که ما می‌خواهیم انجام دهیم و من روشم این است، باقی چیزها با خودت؛ ظرف سه دقیقه آینده هزار و یک کار می‌توانی انجام بدهی، برو ببینم چه می‌کنی؛ لازم نیست نگران بقیه چیزها باشی، آنها با من.» خیلی هم خوشش می‌آید. این کار باعث می‌شود که بازیگر دروازه همهٔ استعدادهای خود را به روی تو باز کند و با تمام توان از حرکات چشم و سرودستش برای انتقال مفهومی که در ذهن تو است بهره بگیرد.

البته زمانی که برای گرفتن صحنه‌ای می‌رویم، مدتی بازیگران را به حال خودشان تنها می‌گذاریم تا چنانچه از وضعیت احساس ناراحتی می‌کنند، به ما منتقل کنند. مثلاً اگر بازیگر به من بگوید: «کاش اینجا نمی‌نشستم.» هیچ مسأله‌ای نیست ـ راه بهتری برای حل مشکلش پیدا می‌کنم. وقتی شروع به فیلمبرداری صحنه‌ای می‌کنیم، دیدمان را بر اساس چیزی که پنج ماه روی آن کار شده تطبیق می‌دهیم، با این حال به نظر من کنارآمدن با قضیه بسیار بهتر از دوباره فکرکردن دربارهٔ اصل قضیه است.

باتوجه به اینکه شدیداً مایلید همه‌چیز کنترل‌شده باشد، کارکردن در استودیو را ترجیح می‌دهید یا کار در لوکیشن‌های حقیقی را؟

تقریباً ۵۰ ـ ۵۰ است. بدواً سعی می‌کنم لوکیشن‌هایی بیابم که بتوانم نماهای ذهنی‌ام را با آن تطبیق بدهم، جایی که فیلمبردار هم بتواند به درستی نورپردازی کند. بعضی وقتها لوکیشن‌هایی پیدا می‌شود که برای حرکت دوربین هیچ مشکلی ندارند، اما نمی‌توان نورپردازی را به راحتی انجام داد.

دشوارترین وجه فیلم «ناگسستنی» از نقطه‌نظر شما چه بود؟

[می‌خندد] همه‌اش. تمام فیلم دشوار و خسته‌کننده بود. متأسفانه، هیچ‌یک از صحنه‌ها ساده نبود؛ هم برای من و هم برای عوامل صحنه. کل فیلم باتداوم و پیوستگی فیلمبرداری شد، فیلمبرداری بسیار پردردسری بود، هم از نظر هنری و هم تکنیکی، اما برای من تجربهٔ هیجان‌آوری بود. چنین فیلمی را نمی‌توان به راحتی ساخت، این کار نیاز به تمرکز عمیق و درگیری تمامی افراد گروه با کل کار دارد.

. Esquive

. Unbreakable