## گفتگو با مایکل شمبرگ تهیه کننده سینما

# دعوت به شام

اشاره:

برای فردی همچون مایکل شمبرگ که همین اواخر حرفه تهیه‌کنندگی را در هالیوود پیشه خود ساخته است، نائل شدن به توضیحی سهل‌الوصول در کنار ساخت فیلم **یک ماهی به نام اوندا** (۱۹۸۸)، زیاد هم خالی از لطف نیست. وی که زاده شیکاگواست و چهل‌وچهار سال دارد، فارغ‌التحصیل دانشگاه واشینگتن در سنت لوییس است. کارش را در حکم یک روزنامه‌نگار حرفه‌ای آغاز کرد و با کار در مقام خبرنگار نظامی در شیکاگو و خبرنگار مجله‌های تایم ولایف ادامه داد، سپس گروه گزارش تصویری را تشکیل داد. در ۱۹۷۲ راهی سان فرانسیسکو شد و در آن جا واحد مستندسازی تصویری TVT و تلویزیون چریک را به منظور ایجاد تحول در برنامه‌های تلویزیونی پی نهاد.

در سال ۱۹۷۶، شمبرگ با همیاری آلن گریشمن، سرمایه لازم برای کار بر روی طرح زندگی نیل کاسدی قهرمان مغلوب را فراهم آورد. فیلمی با نام تپش قلب (۱۹۸۰) نتیجه این همیاری است که البته در گیشه سینما از بخت و اقبال بلندی نصیب نداشت پس از آن، شمبرگ روی به کمدی آورد و در ساخت **مسائل عصر نوین** سمت دستیار تهیه کننده را پذیرا شد. این فیلم اوج نومیدی مایکل شمبرگ بود. شمبرگ ضمن کار بر روی این فیلم، با شرکتی که در مجاورت آنان بود رابطه دوستی به هم زد و با لورنس کاسدان، کارگردان سینما، آشنا شد. حاصل مباحثات آنان فیلمی به نام **التهاب بزرگ** (۱۹۸۳) شد. شمبرگ عاقبت رودست خورد.

شمبرگ در سال ۱۹۸۶ با کانون پارادایز دچار مشکل شد، آن هم به خاطر بازی بد رابین ویلیامز در فیلمی که فیلمنامه‌اش را بیل موری و پیتر اتول با در نظر گرفتن نقشی برای جان کلیز، نگاشته بودند. با این همه، شمبرگ دنباله کار را گرفت. و در سال ۱۹۸۸ **واندا** پانزده برابر اصل سرمایه مصروفه را از سراسر دنیا به چنگ آورد.

اکنون که دیگر شمبرگ تهیه کننده‌ای موفق در ساخت فیلم‌های کمدی است در این فکر است که: *"چگونه به کالج فوکس قرن بیستم راه بیابم."*

● *تهیه کننده در ساخت یک فیلم چه نقشی دارد؟ آیا می‌توان از پیش حیطه آن را تبیین نمود؟*

■ نظریه بنیادی من در مورد تهیه کنندگی، نیمی جدی و نیمی به شوخی است و آن این که دو وظیفه بر عهده تهیه کننده است. یکی این که باید امکان ساخت فیلم را فراهم کند. دیگر آن که باید آن را خوب بسازد. آدم وقتی شروع به کار می‌کند،مستاصل است که فقط کار ساخت را یکسره کند. در می‌ماند که با بازیگر و فیلمنامه چه کند و پول ساخت فیلم را از کجا بیاورد. تا آن جا که عقل حکم می‌کند، هنوز راهکار صحیح همان گرفتن حدوسط است چون دلیل تهیه کننده بودن من و بسیاری از مردم این نیست که من امکان ساخت فیلم را تدارک می‌بینم.اینکه **واندا** چنین توفیق یافته است ناشی از این است که فقط یک سوم آن چه که من به دست آورده‌ام اکنون بیش‌تر به تدبیر و دوسوم آن به امور شخصی باز می‌گردد. **واندا** اگر این گونه موفق نمی‌شد، آن وقت احتمالاً نسبت دیگری حاکم می‌شد. اما با تکیه بر عنصر تدبیر، من قصد غلط اندازی و شل و سفت بازی در آوردن ندارم. من فقط می‌خواهم که کمی راحت‌تر فیلم را از آب در بیاورم. فقط به آن خاطر که آدم مجبور است؛ یعنی مجبور می‌شود در کار ساخت فیلم قرار بگیرد. با هر فیلم فکر می‌کنی که این فیلم شاهکار ورشکستگی می‌شود. اما نمی‌شود و بعد در می‌یابی که فقط باید به فکر ساخت باشی. کسی چیزی به جیب نمی‌زند. حتی لوکاس واسپیلبرگ.

● *کارگردان را چطور انتخاب می‌کنید؟ شیوه خاص خود را دارید یا کارهای قبلی کارگردان را ملاک قرار می‌دهید؟*

■ اولین نکته این است که آیا کارگردانان باب میل آدم هستند یا این که در رویارویی با بازیگران خوب عمل می‌کنند.کارگردانان اساساً می‌توانند بر فیلمنامه استیلا یابند. دیگر آن که، من عملاً معتقدم که آدم باید حتماً یک وعده شام با آنها بخورد. خانواده‌های‌شان را ملاقات کند. خانواده هم اگر نداشتند، باید دید موقعیت شخصی آنها چه ریختی است؟ لازم است که آدم حتماً آنها را

خوب بشناسد چون آن چه که در عالم واقع آنها می‌بینی همان چیزی است که بر پرده سینما می‌بینی. راستش، کارگردان‌ها هیچ‌وقت سر عوض شدن ندارند. طرفت اگر اهل دود و دم باشد و مثل ریچاردگر در **ژیگولوی آمریکایی** زندگی را گذران کند، فیلمت آن گیرایی و جذبه را نخواهد داشت. خوب تو باید این را بدانی یا نه!؟

● *شما به این ترتیب از کسانی صحبت می‌کنید که حساب کار آدم را به دستش می‌دهند. این آدم‌ها چه کسانی هستند و شما چه وقت تصمیم می‌گیرید که به حرف آنها گوش ـ کنید؟*

■ این آدم‌ها مدیران استودیو، از جناب رییس گرفته تا آن کارمند جزء هستند. به خدا قسم، محال است که سرپرست استودیویی، فیلمنامه‌ات را بخواند و حداقل یک خطش را تغییر ندهد. همه جا وضع همین طور است. همه‌شان فکر می‌کنند باید نکاتی را به آدم گوشزد کنند. اما نظر من در این مورد این است که از صد نکته‌ای که برایت می‌گویند شاید فقط یک نکته‌اش خوب باشد که در این صورت بی‌نیاز و غنی می‌شوی. اگر کارگردانت کار اولش باشد، افسارت می‌افتد به دست استودیو. اما اگر لارنس کاسدان باشد آن وقت یکی - دوبسار تحویلت می‌گیرند.

● *تا چه میزان در امر کارگردانی مداخله می‌کنید؟ اگر جایی از کار لنگ باشد یا در میانی می‌کنید؟*

■ خیلی آرام به طرف کارگردان می‌روم و پیشنهادی می‌دهم. بدون اجازه کارگردان در خلال کار ضبط مستقیماً با بازیگر صحبت نمی‌کنم. سعی می‌کنم توافق نامه را رعایت کنم. من هم نقش‌های خودم را ایفا می‌کنم. یعنی اگر صحنه‌ای جزیی باشد که به روز بعد موکول بشود یا اگر بتوان به راحتی آن را مجدداً ضبط کرد، ندید می‌گیرم. اما اگر قضیه مربوط به سکانسی مفصل باشد و اشتباه بودن آن محرز باشد، در آن صورت تمام تلاشم را می‌کنم تا چاره‌ای دیگر بیندیشم. من به این شیوه عمل می‌کنم.

من تهیه کننده‌ای حرفه‌ای هستم. مدیر تولید نیستم. هر روز سرصحنه حاضر می‌شوم و اگر معضل آیین نامه‌ای پیش بیاید خودم مسئولیت آن را تقبل می‌کنم. دلم می‌خواهد از هر کاری سر در بیاورم. فکر نمی‌کنم آدم بتواند فیلمی بسازد و بعد آن را به کسی عرضه کند و کار را خوب و تمام شده تلقی کند.

● *با توجه به این که برای همه جا افتاده که سن بالای چهل سال احتمالاً مناسب کمدی نیست، آیا در انتخاب چارلز کریچتون برای کارگردانی واندا مشکلی با استودیو نداشتید؟*

■ چارلی کریچتون هنگام ساخت این فیلم ۷۷ ساله بود و حالا ۷۸ سال دارد. او در دهه پنجاه کمدی‌های بزرگی همچون **اسطو خودوس هیل ماب** را ساخته و باکلیز دوست است. آنها سه سال روی داستان این فیلم کار کردند. ما حصل این همکاری این شد که کلیز گفت در این اثر او دستیار کارگردان می‌شود و در تمامی گزارش‌های تولیدی اعلام شد که: "به کارگردانی چارلز کریچتون و جان کلیز". روزی که کاسه کوزه‌مان را جمع و جور می‌کردیم، جان، آلن لد را صدا زد و گفت: "حقیقتش من می‌خواهم که اسمم را از توی این فیلم در بیاورند." جان در کار با دوربین سررشته نداشت. این شد که چارلز را برای کارگردانی برگزیدیم. اگر این قضیه پیش نمی‌آمد، با مشکل رویارو می‌شدیم. به این می‌ماند که بشنوی برت لنکستر دست به دامن کلیسا، شده چرا که مدعی است در **گرینگوی پیر** به او اعتماد نمی‌کنند. پس می‌بینید که استودیوها خواستار **خط مشی** تضمینی هستند. یعنی اگر چارلز کارگردان است، جان هم باید در کنارش باشد. اما هر چه بود، چارلی بهتر از این هم نمی‌توانست کار کند. من اگر کارگردان بودم، واندا را صحنه به صحنه ضبط می‌کردم، چون کم هزینه‌ترین فیلم سر بسته‌ای است که تا به حال کسی دیده است. در فیلم صحنه‌ای هست که در آن، همه به سمت فرودگاه با شتاب می‌روند تا بلیط‌های‌شان را بگیرند و سوار هواپیما بشوند. چارلی دوربین را پشت باجه فروش بلیط مستقر کرده است. من، آقای تهیه کننده، در آمدم که: "یا خدا! باید از تمام پایانه تصویر برداریم آن وقت این بابا دوربین را پشت باجه بلیط فروشی گذاشته. چه از آب در می‌آید؟" چارلی گفت "لازمش نداریم. لازمش نداریم." و قدر یقین این که آن چه اتفاق می‌افتد این است که کوین و جمی به سمت باجه

می‌آیند و رو در روی دوربین قرار می‌گیرند و همین که از آن جا می‌روند، دوربین از بالا نما می‌گیرد و کل فروردگاه در معرض دید آدم می‌آید. بعد از آن، جان و مایکل پا به دو وارد می‌شوند. این صحنه آن قدر چشمگیر است که اصلاً نیازی به اعمال قاعده استاندارد که همان نمای درشت باشد، ندارد. طرح جلد فیلم، واقعاً کمدی بودن آن را می‌رساند. کارگردان یک برداشت انجام می‌دهد و می‌گوید: "*همین بس نیست؟ من که همان اول درست گرفتمش.*"

● *می‌توانید در مورد چگونگی فراهم آوردن بودجه فیلم برای‌مان صحبت کنید؟*

■ بعد از این که جان نسخه اصلی فیلمنامه را برای آلن لد پرداخت کرده، لدی بی‌هیچ تعارفی بامن که در اتومبیل بودم و داشتیم می‌رفتیم تا رضایت او را مبنی بر انجام کار اعلام کنیم، تماس تلفنی گرفت. وقتی مورد یونیورسال که کلی بحث و جدل با آن داشتیم، حل شد، ام. جی. ام کار را قاپید و در این مورد اصلاً مشکلی پیش نیامد. برادران وارنر هم می‌توانستند کار را قبول کنند. دیسنی قبول نکرد، چون عقیده داشت که کار خیلی بریتانیایی است. دینودو لورنتیس هم قبول نکرد. می‌گفت مسخره بازی است. همین کارها را می‌کند که کارش کساد است. باور کنید این قدر خوشحالم که فیلم را آنجا نساختیم. در التهاب بزرگ مجبور شدیم تک‌تک استودیوها را دوره بگردیم. به همه استودیوها یکی یک بار دیگر سر زدیم مگر کلمبیا. من نهایت کوششم را روی طرح‌ها انجام می‌دهم. تا فیلم‌ها ساخته نشوند خیلی‌ها متوجه نمی‌شوند.

● *اکنون که در زمینه تهیه کنندگی به توضیحاتی رسیده‌اید و به عنوان نمونه* ***یک ماهی به نام واندا*** *ده برابر بودجه اولیه را به دست آورده است، آیا بر موقعیت شما نزد استودیوها تأثیر گذاشته است؟*

■ توان تهیه کننده همیشه باید تا حدی باشد که موقعیت او را در هالیوود مستحکم کند. مثلاً آدمی مانند جورج لوکاس یا اسپیلبرگ را اگر در مقام تهیه کنندگی فرض کنیم، با توجه به نوع فیلمی که با استفاده از تجهیزات ضبط پیشرفته می‌سازند، کارشان صددرصد مهر تأیید می‌خورد. به عبارت دیگر، آنها اگر وارد عرصه بشوند و اراده کنند که یکی از آن فیلم‌های آرام دلبخواه بسازند، مجبورند حقوق‌ها و مواجب خود را تغییر بدهند که من فکر می‌کنم اسپیلبرگ در **رنگ ارغوانی** این کار را کرد. آن سر قضیه به این صورت است که هر بابایی در این فضای مملو از فیلمنامه، گیرم بازیگر خوبی باشد، می‌تواند بهتر از آن، یعنی تهیه کننده باشد. من در بینابین هستم، به طوری که هر کسی به من می‌رسد در مورد همه چیز با من صحبت می‌کند.

● *بهترین روش کار برای تهیه‌کننده به چه شکل است؟*

■ من در هر دو فیلم **التهاب بزرگ** و **واندا** به امتیازاتی دست یافتم. خیال هم دارم که تا آخر این روال را طی کنم چون از این راه بالاخره چند چوقی‌گیر آدم می‌آید.

● *زیاد از نمایش‌های آزمایشی استفاده می‌کنید؟*

■ من اصلاً عاشق نمایش‌های آزمایشی هستم. آدم تا تن به کار ندهد، نمی‌تواند فیلمی بسازد. اما نمایش‌های آزمایشی به آدم می‌گویند که چطور فیلم را بسازد. به خصوص در فیلم‌های کمدی، من واقعاً به آنها اعتقاد دارم، چون آن موقع متوجه صدای خنده تماشاگر می‌شود و می‌توانی آن چیزهایی را که دوست دارند یا دوست ندارند، دسته‌بندی کنی. نمونه‌اش در فیلم **واندا** آن جا که کوین مشغول خوردن ماهی است، نما خیلی طولانی می‌شد. اما بعد از انجام آزمایش کوتاهش کردیم، این مساله هنوز برای بعضی‌ها جا نیفتاده. در جایی این تصویر است که برای فیلم پولساز است. چون مردم می‌روند برای دوستانشان تعریف می‌کنند که: "*این صحنه طوری است که آدم اصلاً تحمل تماشایش را ندارد.*" دوستانشان هم می‌گویند: "نه بابا! راست می‌گویی؟ حتماً به تماشای این فیلم می‌روم." وقتی کار درست باشد چنین طنز تلخی هم پیش می‌آید. من قویاً معتقد به این نظریه‌ام - نظریه زیبایی شناسانه من در غالب فیلمسازی - که فیلمسازی توانمندانه به واقع مبتنی بر احساس آدمی می‌باشد نه بر آن چه که می‌بینند. چنین صحنه‌ای در فیلم **آرواره‌ها** که به دست ورنا فیلدز تدوین شده وجود دارد. آن جا که پاها در آب شناورند و تو آنها را از منظر کوسه می‌بینی. این صحنه دیدنی نیست، احساس شدنی است.

● *آیا فیلم زاده تصوری کلی است یا ساخته شخص کارگردان است؟*

■ برخی عقیده‌ها از برخی دیگر، بیش‌تر اثباتی - اجرایی هستند. ادی مورفی در حکم شاهزاده‌ای آفریقایی که به آمریکا می‌آید شدیداً کاری است اجرایی. به این می‌گویند "مفهوم عالی". آدم وقتی دست به ساخت فیلم زد، دلش می‌خواهد که فیلمنامه‌اش واقعاً قوی و کارگردانش درجه یک باشد. **ماه زده** اگر به دست جان لندیس (**آمدن به آمریکا**) کارگردانی می‌شد، به نظرم تا به این اندازه توفیق نمی‌یافت. به گمان من همه فیلم‌های خوب تا اندازه‌ای دارای قدرت جلب توجه هستند. برخی از این فیلم‌ها بیش از فیلم‌های دیگر اثباتی - اجرایی هستند. فیلم **کروکودیل دانندی۲** گنگ‌ترین فیلمی است که من سراغ دارم. این فیلم یکصدوپنجاه میلیون دلار سود کرده است. محال است که دیگر من به تماشای فیلمی با مضمون قاچاقچیان شریر کلمبیایی یا فیلم‌هایی که در آنها لوس بازی در می‌آورند، بروم. مجله جاسوس در شماره ویژه هالیوود خود مطلبی بسیار مضحک با نام "بادی یاماتیک" آورد که شرحی بر همه فیلم‌های آبگوشتی بود و دست آخر همه را به پرهیز از آنها توصیه می‌کرد.

● *به نظر شما طرح در فیلم مهم‌تر است یا شخصیت؟*

■ راستش، یک موقع هست که آدم در جایی می‌خواند که کاپولا از انجام آثار سه گانه دلزده شده است. از نظر من عالی‌ترین شکل لذت فیلم در قالب روایتی نهفته است و در شکل اسطوره شناسی. چرا که اسطوره‌های ما همگی قصه‌اند. تلویزیون، که اهمیت بیش‌تری به شخصیت می‌دهد، اکنون در سینما مسئولیت پذیر می‌شود تا به تعریف داستان‌های آن‌چنانی بپردازد. هیچ چیز راضی کننده‌تر از به نمایش در آمدن داستانی خوب بر پرده سینما نیست. به همین دلیل است که همه متولیان بازار فروش ابراز می‌دارند که طرح فیلم نخستین عاملی است که مردم را به دیدن فیلم فرا می‌خواند. حالا کاپولا که اعتبارش در تاریخ سینما بر قسمت اول و دوم فیلم **پدرخوانده** نهاده شده، از روایتی کارکردن خسته شده و به همین دلیل فیلم‌هایش دیگر جالب نیستند. ببینید عزیز من وقتی بناست که داستانی را در قالب فیلم در آورد ، هیچ‌چیز مهم‌تر از راضی کردن و ارضا شدن نیست. فیلم‌های حقیر و ناچیز به همین شکل سر از خاک در می‌آورند و وحشی بازی راه می‌اندازند.

● *این همه ابتذال از کجا ناشی می‌شود؟*

■ از ننوشتن فیلمنامه خوب. نویسندگان بزرگی مثل تاون یا جیم بروکس بیست سال کار کردند و مهارت کسب کردند و بعد دو - سه سالی صرف نگارش فیلمنامه کردند. بیش‌تر نویسندگان سالی دو - سه فیلمنامه بیرون می‌دهند. اینها دست به دامن برخی مهارت‌های زیربنایی می‌شوند تا شاید چیزی خلق کنند پر زرق وبرق و آن را بفروشند. دیگر کسی کار به خوش ذوقی و این جور چیزها ندارد. با توجه به این حقیقت که استودیوها سالانه به سیصدتا پانصد فیلمنامه نیاز دارند، دیگر کسی درنبند نوشتن فیلمنامه‌های خوب نیست. می‌شود از فیلمنامه‌ای خوب فیلم بد ساخت. اما نمی‌دانم چطور می‌شود فیلمی خوب از فیلمنامه‌ای بد ساخت.

فیلمنامه‌ها را می‌خوانم. شاید در طول حیاتم بیش از یک هزار دست نویس بی‌ارزش بخوانم. چه بسا بین این همه یک فیلمنامه خوب پیدا بشود. شاید یک راه پیدا کردن فیلمنامه‌های خوب، پرداخت انواع ضعیف آن باشد. فیلمنامه‌های عالی که خود به خود فروش می‌روند.

امروزه کم‌تر فیلمنامه‌ای با بد اقبالی رویارو می‌شود. چه بسا گران هم باشند. از کجا معلوم که خلق فیلمنامه‌ای انحصاراً برای فلان ستاره بی‌نظیر او را روانه درک نکند. من هر موقع می‌شنوم که باربرا استرایسند یا رابرت ردفورد از فلان اثر سر ذوق آمده خنده‌ام می‌گیرد. این آدم‌ها پنج سالی یک‌بار کار می‌کنند. به کار بر روی طرح‌های بی‌علاقه‌اند. می‌شود فیلمی محض بازیگری ساخت، اما وقتی با همین فیلم جمعی از بازیگران کنار رفتند آن وقت است که خیالت تخت می‌شود که روسیاه شده‌ای. وقتی بناست برای اولین بار فیلمنامه‌بنویسی، آن را برای بودجه‌ای متعادل و برای هر کسی که می‌تواند بازی کند بنویس. نه برای چربنویس نه برای بارابارا استرایسند. برای بازیگر خوب بنویس. چه زن باشد چه مرد. شما چنین فیلمنامه‌هایی نشانم بدهید تا من در هر رستورانی که خودتان گفتید به شام دعوتتان کنم.□