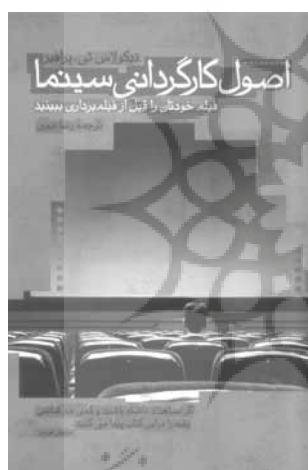


بینش کارگردان و مهارت در فنون کارگردانی



اصول کارگردانی سینما

نیکولاس تی. پرافیز

ترجمه‌ی رضا نبوی

نشر افکار، ۱۳۸۸

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم «بدنام» آلفرد هیچکاک اضافه و همراه با این تحلیل نقشه‌های کف برای چینش و دوربین و هم‌چنین ارائه‌ی تابلو داستان‌های فیلم کامل شده است. ابتکار دیگر تابلو داستان نوشتاری است که نمونه‌هایی از آن ارائه گردیده است. در چاپ حاضر، از نظر برنامه‌های آموزشی گزینه‌های گوناگونی در اختیار مربی قرار می‌گیرد، از جمله یک کارگاه مقدماتی کارگردانی هفته به هفته و یک کارگاه پیشرفته‌ی کارگردانی و تمرینات میدانی مکمل برای کمک به تسلط و اشراف دانشجو بر روشی که در کتاب آمده است.

البته مبنای این روش، تجربیات شخصی مولف در مقام کارگردان، فیلم‌بردار، تدوین‌گر فیلم، تهیه‌کننده و تدریس در رشته‌ی فیلم‌سازی در دانشگاه کلمبیا و دانشکده‌ی هنرهای سینمایی است. در واقع برنامه‌ی

تا زمانی که بینش کارگردان با مهارت در فنون کارگردانی تلفیق نشود، هیجان، عشق و شور، غافل‌گیری و زیبایی تحقق و تجسم نمی‌یابند. کتاب حاضر با این هدف، به گونه‌ای تنظیم شده که خواننده با جنبه‌های مفهومی این فن آشنا شود و نشان دهد که مسیر فیلم نامه تا پرده‌ی نمایش فیلم را، با چه روشی، گام به گام می‌توان پیش رفت.

کتاب در ویراست دوم، نظامی تازه یافته و فصل‌ها و سرمشق‌هایی بر آن اضافه شده که می‌تواند باعث تقویت، روشنی، و توجیه ضرورت ویراست جدید شود. فصلی تازه به سازمان‌دهی ماجرای نمایشی در صحنه‌ی نمایشی اختصاص داده شده و در آن بر سه عنصر تأکید شده است که مختص به روش‌شناسی مؤلف است: بلوک‌های نمایشی، بندهای روایی و بزنگاه. در چاپ تازه تحلیل عمیقی از یکی از صحنه‌های نمایشی



جان کاساوتیس در حال آماده کردن صحنه‌ای از فیلم شب افتتاح

درک روشن است - درک روشن از داستان و نقش هر یک از عناصر آن در کل داستان و سپس درک روشن از این که چه چیزی باید به تماشاگران منتقل شود.

یاد گرفتن طراحی

درآمدی بر زبان و دستور زبان فیلم: در این فصل به عناصری که بر پرده ظاهر می‌شوند، اشاره شده است، اما عناصر بسیاری در فیلم‌نامه نهفته‌اند که اگر کارگردانان آنها را کشف کنند به تأمین روشنی، همبستگی، و قدرت نمایشی آنچه بر پرده ظاهر می‌شود، کمک خواهد کرد. نویسنده این عناصر نمایشی نهفته را در فصل دوم مورد توجه قرار می‌دهد. آشنایی با عناصر نمایشی نهفته در فیلم‌نامه: شیرازه‌ها، شخصیت، شرایط، مناسبات دینامیک، خواست‌ها، انتظارات، اقدام‌ها، مشغولیت، بندهای اقدامی. نویسنده علاوه بر عناصر روایی/نمایشی که معرفی می‌کند به عناصر دیگری هم اشاره می‌کند، عناصری که متعلق به قلب و روح روش ارائه شده در کتاب هستند و وی آنها را از لابه‌لای صدها صحنه‌ی نمایشی فیلم‌های گوناگون از گونه‌ها و فرهنگ‌های گوناگون پیدا کرده است.

کارگردانی که می‌تواند این عناصر را تشخیص دهند به نوعی روشنی و وضوح در صحنه دست می‌یابند که بر کارشان با بازیگران، چینش صحنه‌ای‌شان و تقریباً در همان حد بر دوربین آنها نیز تأثیر خواهد داشت. بلوک‌های نمایشی، بندهای روایی، و بزنگاه صحنه سه عنصری هستند که نویسنده ابداع و نام‌گذاری کرده و هر یک از آنها نقشی در سازمان‌دهی ماجرای اصلی نمایش دارند که آنها را در فصل‌های بعدی مورد بررسی قرار داده است.

سازمان‌دهی ماجرای نمایشی در صحنه نمایشی: در این فصل بلوک‌های نمایشی، بندهای روایی و بزنگاه بررسی شده و سپس عناصر نمایشی صحنه‌ی ایوان فیلم بدنام و هم‌چنین صحنه‌ی حاشیه‌نویسی شده‌ی ایوان فیلم بدنام بررسی شده‌اند.

در فصل بعدی، پیش از پرداختن مفصل درباره‌ی چگونگی کار هیچکاک با چینش و دوربین برای تقویت متن صحنه‌ی ایوان، خواننده با کارکردهای روایی/نمایشی چینش و دوربین آشنا می‌شود.

- چینش: نویسنده اشاره می‌کند برای آموزش فن چینش، بهترین روش این است که آن را در روندی مستقل در نظر بگیرد - فقط به شرط آنکه فراموش نشود که در فیلم چینش برای دوربین صورت می‌گیرد.

پرافیز برای چینش هشت کارکرد اصلی برمی‌شمارد:

۱- بدیهی‌ترین کار چینش آن است که کارهای مفید و الزامی یک صحنه را متحقق می‌سازد. به عبارتی ماجرای نمایش را به منصفی ظهور می‌رساند.

۳- چینش امری درونی را عینی می‌سازد.

۴- چینش می‌تواند ماهیت یک مناسبت یا ارتباط را نشان دهد و این مهم را به سرعت و مقتصدانه انجام می‌دهد.

۴- چینش می‌تواند موقعیت جغرافیایی ماجرا (یا اقدام) را برای تماشاگر مشخص کند و می‌تواند ما را با یک محل آشنا سازد یا یک اسباب صحنه‌ی مهم را شاخص کند.

۵- چینش می‌تواند تفکیک مکانی را برآورد.

نوشتن کتاب بهانه‌ای برای نویسنده بود تا رشته سخنرانی‌هایش در کلمبیا و اروپا را گسترش دهد. در سراسر کتاب تأکید اصلی پرافیز بر مهارت داستان‌گویی روایی در صحنه‌ی کلاسیک است. هدف وی نشان دادن جعبه ابزاری مجهز به همه گونه ابزار می‌باشد تا به وسیله‌ی آنها بتوان در پرداخت هر گونه داستان مهارت یافت.

برای مخاطبان کتاب که عمدتاً دانشجویان کارگردانی هستند، نویسنده یک فرض را در نظر گرفته است و آن اینکه همه‌ی آنها قصد دارند تماشاگر درگیر یک داستان سینمایی شود.

نویسنده مدعی است هر مشتاق کارگردانی فیلم، ضرورت دارد که این کتاب را بخواند، البته نه برای کسب مهارت در فیلم‌سازی، بلکه برای الهام‌گرفتن این که تنها از طریق پروردن پردرد و رنج مهارت خود می‌توان روند خلاقیت هنری را پی گرفت. در واقع مؤلف می‌خواهد بگوید درست است که ما عجله داریم با رنگ کار کنیم، اما بهتر است ابتدا طراحی را خوب بیاموزیم. بنابراین باید کار را از طراحی شروع کرد. به گفته‌ی مؤلف: طراحی یا روش کتاب حاضر نیز بر مبنای این نظر است که فیلم‌نامه - یعنی نقشه‌ی تفصیلی یا اوزالید یک فیلم - تمام کارهایی را که کارگردان باید انجام دهد به ما می‌گوید. ما بر چهار مورد متمرکز می‌شویم: خط و ربطیابی فیلم‌نامه، میزانشن بازیگران، دوربین در نقش راوی، و کار با بازیگران

به باور پرافیز تمامی کارگردانان خوب به این روش عمل می‌کنند، چه بدانند چه ندانند. بعضی‌ها به واسطه‌ی استعداد نمایشی غریزی‌شان به آن می‌رسند و عده‌ای نیز آن را از بوت‌های تجربه گرفته‌اند. بهترین حالت آن است که ترکیبی از هر دو باشد. به نظروى یک کارگردان خوب فیلم ویژگی‌های بسیاری باید داشته باشد: قدرت تخیل، پی‌گیری، شناخت از حرفه‌اش، شناخت از مردم، قابلیت کار با دیگران، تمایل به قبول مسئولیت، جرأت، بنیه، و بسیاری دیگر. اما مهم‌ترین ویژگی که می‌توان آموخت، چیزی که اگر نباشد باقی ویژگی‌ها را بی‌اثر خواهد کرد،

حاضر نیز بر همین مبنا استوار شده است. او خواننده را با خود همراه می‌کند تا آنچه را یاد گرفته در فیلم‌نامه‌ی کوتاهی که اختصاصاً برای این منظور نوشته است، به کار برد.

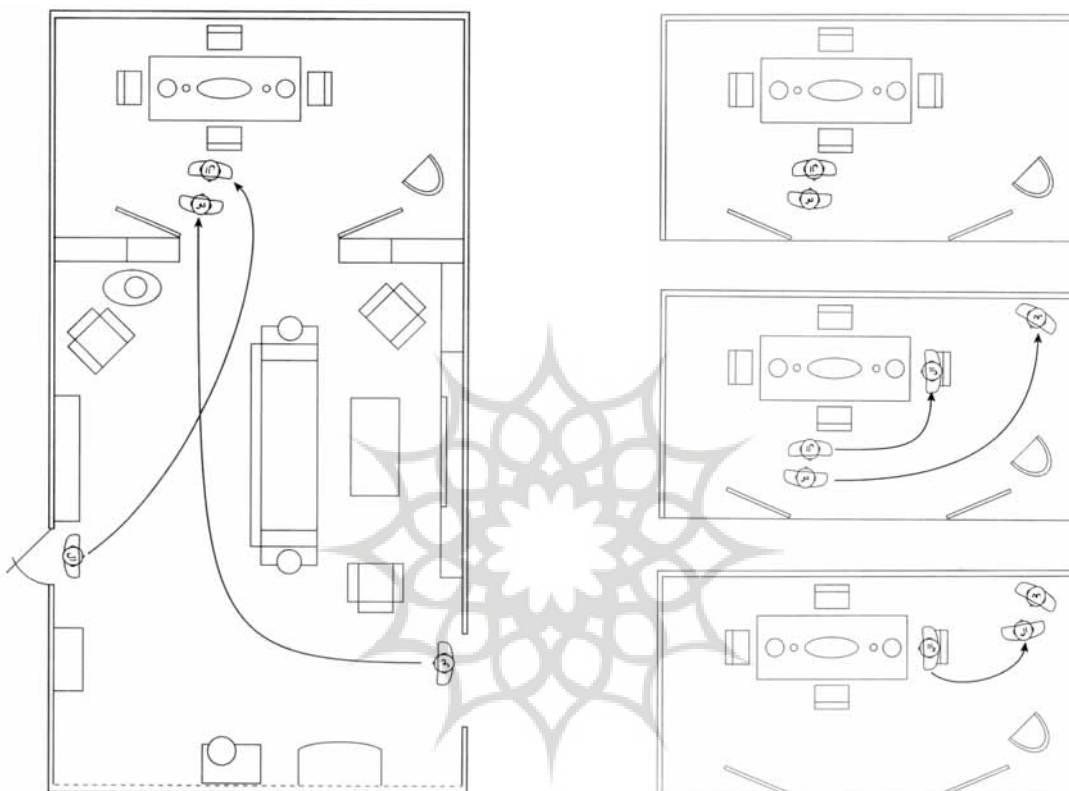
توصیه‌ی پرافیز به کارگردانی که ممکن است ذاتاً دوست داشته باشند زود کار را به سرانجام برسانند، این است که مطمئن شوند بخش اول را کاملاً فهمیده‌اند. او پیشنهاد می‌کند که نگاهی دوباره به صحنه‌ی

۶- چینش می‌تواند جهت توجه تماشاگر را هدایت نماید.
۷- چینش می‌تواند بر اقدام‌ها (یا ماجراها) نقطه‌ی پایان گذارد.

۸- چینش در تصویرسازی استفاده می‌شود.

پرافیز این پرسش را مطرح می‌کند که آیا از چینش جهت تحرک دادن به یک صحنه هم می‌توان بهره گرفت - یعنی با آن می‌توان بیهوده ماندن شخصیت‌ها را زدود؟ به نظر وی درست است که اگر شخصیت را

چینش برای بلوک نمایشی بدنم



ایوان فیلم بدنم بیاندازند و سعی کنند به لایه‌های زیرین سطح داستان بروند و ببینند ماجرای نمایشی چگونه توسط بلوک‌های نمایشی، و کلام‌بندی نمایشی به چه نحو به کمک بندی‌های روایی سازماندهی می‌شود، و بزنگاه چه کاری انجام می‌دهد. هم‌چنین همین کار را در مورد چینش و دوربین نیز انجام دهند و سعی کنند بفهمند هر شخصیت به چه دلیل به شخصیت دیگر یک گام نزدیک یا از او دور می‌شود؛ چرا یکی از آنها می‌نشینند، چرا می‌ایستند. وی توصیه می‌کند که باید فهمید وظیفه هر نمای تدوینی چیست، چرا دوربین فلان جا قرار دارد و چرا هیچکاک در فلان لحظه فلان برش را انجام داده است. توصیه‌های وی از آن رو

وادریم از جا برخیزد و حرکت کند، صحنه تحرک و جان می‌گیرد، اما این شرطی است که بتوانیم انگیزه‌ی منطقی و موجهی نیز برای آن حرکت فراهم کنیم. منفورترین چیز برای تنش نمایشی رفتار باری به هر جهت (بی‌دلیل و انگیزه) است. (ص ۴۴)

نویسنده دو فصل بعدی را به دوربین و دوربین در صحنه‌ی ایوان فیلم بدنم اختصاص داده است. بخش اول کتاب با این دو فصل به پایان می‌رسد. پرافیز اشاره می‌کند که اگر خواننده این بخش را کاملاً درک کرده باشد، آماده است یک فیلم (البته در قالب مفاهیم) را در ذهن خود بسازد. زیرا ساختن فیلم اساساً از همین جا شروع می‌شود، و روش کتاب

یادآوری می‌شود مقاله: «ویژگی‌های حمام‌های ایران در دوره صفوی» که در شماره ۱۳۰ و در همین صفحه به نام آقای محمد افروغ به چاپ رسیده است، توسط آقای دکتر محسن طبسی عضو عیات علمی دانشگاه آزاد واحد مشهد (دانشکده‌ی معماری) نوشته شده که بدین وسیله تصحیح می‌گردد.

است که از روش ارائه شده در کتاب برای فیلم بعدی خود «یک تکه پای سیب» استفاده‌ی بهینه کند.

ساختن فیلم

شروع بخش دوم کتاب به موضوع به «خط و ربطیابی متن‌ها» اختصاص یافته است: در واقع در این فصل برای آنکه روش کتاب برای داستان کامل به کار بسته شود در مدت زمان معقول، نویسنده فیلم‌نامه‌ی کوتاه «یک تکه پای سیب» را نوشته است. البته این فیلم‌نامه باید به گونه‌ای خوانده شود که گویی پروژه‌ی کارگردانی بعدی خواننده است.

چینش و دوربین برای یک تکه سیب: در این فصل موارد چینش و جای دوربین (مشمتمل بر نقشه‌های کف، فهرست نماها، و تابلو داستان‌هاست. مورد آخر مانند یک ابزار ارتباطی میان شما و اعضای گروه ارتباط برقرار می‌کند، زیرا آن‌ها هستند که باید طرح شما را اجرا کنند)

علامت‌گذاری متن فیلم‌برداری با دوربین‌گذاری‌ها: در این فصل نویسنده بر آن است که راحت بتوان شمای پوشش دوربینی را که طی بخش‌های مختلف متن داده شده، دید. این امر کمک کند کاری را که انجام شده بازبینی کرد، بعداً نیز راهنمایی می‌شود در دست مدیر فیلم‌برداری، دستیار یا کارگردان، و مدیر تولید و در مرحله‌ی پس از تولید نیز برای تدوین‌گر فیلم.

کار با بازیگران: پرافیز معتقد است با مطالعه‌ی بازیگری و فهم ماهیت آن می‌توان به پیشرفت این روند کمک و گام‌های بلندی به سوی شناخت و اعتماد به نفس برداشت. از طرفی برای آنکه درگیر این ارتباط ظریف شد، توصیه می‌شود کارگردانی تئاتر انجام داد. (ص ۱۵۹)

به باور مؤلف، بازیگران روش‌های متفاوتی دارند، و وظیفه‌ی خواننده به عنوان یک کارگردان این است که خود را با شیوه‌ای که آنها به کار می‌برند، هماهنگ کرد. ولی مکتب بازیگر هر چه هست باید مطمئن شد بازیگر ماهیت موقعیت را می‌فهمد، مناسبات نمایشی را درک می‌کند، می‌داند خواست شخصیت چیست و آن چیزی که شخصیت برای رسیدن به آن عمل می‌کند چیست. آیا بنیان استواری وجود دارد که بتوان صحنه‌ای بر آن بنا نهاد؟ این موارد به هنگام فیلم‌برداری حادث می‌شود، زیرا وقایع را خارج از ترتیب زمانی فیلم‌برداری می‌توان فیلم‌برداری کرد. این جا است که امکان دارد چیزهایی که برای بازیگر مشخص بوده‌اند در شلوغی فیلم‌برداری فراموش یا کمرنگ شوند.

نویسنده دو فصل پایانی این بخش را به مسئولیت‌های مدیریتی کارگردان و مرحله‌ی پس از تولید اختصاص داده است.

یادگیری این حرفه از طریق تحلیل فیلم بخش سوم به موضوع یادگیری این حرفه از طریق تحلیل فیلم می‌پردازد در پنج فصل ارائه شده است. همان طور که می‌دانیم یکی از راه‌های سریع یادگیری وجه مفهومی حرفه‌ی کارگردانی فیلم بررسی دقیق فیلم‌هایی است که کارگردانان بزرگ ساخته‌اند. یعنی طرح سؤالات مختلف با هر بار دیدن فیلم و پیدا کردن اسکلتی (آماتوری) است که رکن نگاه‌دارنده‌ی فیلم می‌باشد.

مؤلف در پی توجه دادن خواننده برای کارکردن جدی و مستمر روی فیلم‌هایی است که در کتاب ذکر شده، به ویژه فیلم‌هایی که در بخش سوم آمده‌اند. وی معتقد است با این کار بخش درازی از راه پشت سر

گذاشته شده و می‌توان این عناصر نمایشی را ابزار کار فیلم‌های خود قرار داد.

در این بخش به تحلیل ژرف سه فیلم پرداخته می‌شود. علت انتخاب این فیلم‌ها از آن روست که نمونه‌های روشنی از مقوله‌های نمایشی که در دو بخش یک و دو به آنها اشاره شد، در آنها وجود دارد. همه‌ی این فیلم‌ها با آنکه از نظر محتوا و سبک با هم متفاوت‌اند با این حال بر ساختار نمایشی سه پرده‌ای استوارند. (ص ۱۸۶)

نویسنده در فصل سیزدهم به بدنام آلفرد هیچکاک می‌پردازد. بدنام آلفرد هیچکاک که در فصل‌های قبلی کتاب نویسنده از آن برای آوردن نمونه‌هایی از انواع اصول و تکنیک‌ها استفاده کرده است، در بررسی بسیاری از وجوه فیلم‌سازی کارایی دارد.

پرافیز معتقد است: این فیلمی است که قبل از شروع فیلم‌برداری کاملاً مجسم شده بوده است تمام اوقات آن کاملاً واضح‌اند، همین‌طور چگونگی تکوین و تکامل طرح کلی داستان و زندگی عاطفی شخصیت‌هایش. به نظر وی استفاده هیچکاک از چینش برای عینی کردن درونیات شخصیت، صرفه‌جویی نمایشی او (یعنی این که هیچ گاه بیش از آن که باید انجام ندهد)، تغییرات ریتمیک در ساختار جمله‌بندی، استفاده از راوی هوشمند، و کلام‌بندی دقیق بندهای روایی همگی در بیان استادانه‌ی این داستان دخیل‌اند (ص ۲۱۱)

نمایش ترومن پیتر ویر در فصل چهاردهم مورد توجه قرار گرفته است. پرافیز علت اصلی انتخاب این فیلم را تنها این نمی‌داند که ویر مدیریت همه جانبه‌ای در کارگردانی نشان داده است، بلکه بیشتر به دلیل سفر عاطفی‌ای است که شخصیت اصلی در پیش می‌گیرد و نیز به دلیل سیر و سلوک عاطفی‌ای است که در بیشتر تماشاگران باعث می‌شود.

فصل پانزدهم تحت عنوان «۸/۵ فردریکو فلینی» ارائه شده است. پرافیز معتقد است سال‌هاست که ۸/۵ را بسیاری کاری به راستی هنری می‌شمارند. یک شاهکار. آیا می‌توان عاملی را که موجب این امر شده‌اند، تشخیص داد؟ آیا می‌توان چیزی در این کار پیدا کرد که بتوان در کار خود استفاده نمود؟ صددرد.

پرافیز می‌نویسد: در مورد فلینی، بیشتر چیزهایی که او به دیگران انتقال داده، تجربه‌هایی است که خود از طریق رویاها کسب کرده است. فلینی از طرفداران کارل یونگ روان‌شناس بود و دقیقاً می‌دانست که از طریق رویاها چه معادن سرشاری از ناخودآگاه در دسترس ما قرار می‌گیرند. او این رویاها را ثبت کرد، آنها تأمل کرد، و از آنها به عنوان نیروی محرکه‌ی اصلی روایت‌های خود بهره گرفت. ۸/۵ تجلی شفاف این فرآیند است. (ص ۲۴۸)

فصل پایانی نیز به سبک‌ها و ساختارهای نمایشی اختصاص دارد. با توجه به اینکه در کتاب حاضر تمرکز بر شکل روایی/نمایشی فیلم است، اما بدیهی است حتی در این محدوده نیز تنوع بسیار است. در فصل حاضر بعضی از این تنوع‌ها که در سبک و ساختار دراماتیک فیلم متجلی می‌شوند، بررسی شده و در عین حال در پی آن است که دیده شود مقولات نمایشی و سینمایی چه وجوه تشابهی ممکن است داشته باشند. ضمن آنکه نویسنده هم‌چنان به دنبال کشف جنبه‌های صنعت کارگردانی خاص هر فیلم می‌باشد.