کارگردان آماده می‌شود

مرل‌ای شرایبمن
محمد صدیقیان

چاپ دوم

فصل اول: کلمات نوشته شده؛ فیلم‌نامه ۱۳
از کجا شروع کنیم؟ ۱۵
بخوانید، بخوانید، بخوانید ۱۶
مضمون ۱۸
متن ۲۰
گفت‌وگو (دیالوگ) ۲۳
منحنی شخصیت ۳۲
منحنی تصویری ۳۳
هدایت فیلم‌نامه ۳۴
خلاصهٔ فصل اول ۳۷

فصل دوم: پیش‌تجسم، برنامه‌ریزی و بازیگران ۴۱
پیش‌تجسم، برنامه‌ریزی و بازیگران ۴۳
خطاهای استوری‌بورد و لیست نما ۴۴
لیست نما ۵۰
برنامه‌ریزی ـ کارگردان و همکاری مشترک ۵۵
تابلوی تولید ۵۶
بودجه ۵۷
لوکیشن ۵۸
درک بازیگران ـ شما باید آن‌ها را دوست داشته باشید! ۶۰

فصل ششم: پوشش دوربین (بخش دوم)..... ۱۷۵
صحنه‌پردازی دور یک میز..... ۱۷۷
صحنه‌هایی با چند شخصیت..... ۱۸۱
فرایند پوشش..... ۱۸۴
بهترین موقعیت دوربین..... ۱۸۹
واقعیت‌های فضاییِ پوشش و نماهای درهم‌ریخته..... ۱۹۰
زوایای معکوس، صحنه‌پردازی و لحظاتِ احساسی..... ۱۹۳
فرایند پوشش و تداوم..... ۱۹۶
پوشش انتخابی و موارد پوششی متفرقه..... ۱۹۸
پوشش روایی دو دوربینه..... ۲۰۲
چه می‌شود اگر...؟..... ۲۰۴
خلاصهٔ فصل ششم..... ۲۰۶

فصل هفتم: نمای متحرک و سکانس‌ها..... ۲۰۹
نماهای دالی (گردونه‌ای)..... ۲۱۱
نماهای روی دست..... ۲۱۵
نماهای اِستِدی‌کَم..... ۲۱۶
نماهای کِرین و جیب..... ۲۲۰

نماهای روی وسایل نقلیه..... ۲۲۴
سکانس پرتحرک، سکانس بدلکاری و سکانس درگیری..... ۲۳۰
زاویه‌های از بالا، زاویه‌های از پایین و نقطهٔ دید (POV)..... ۲۳۴
خلاصهٔ فصل هفتم..... ۲۳۹

فصل هشتم: روی صحنه..... ۲۴۳
دستیار اول کارگردان و ناظر فیلم‌نامه (منشی صحنه)..... ۲۴۶
آماده‌سازی صحنه..... ۲۴۹
تدابیر روی صحنه..... ۲۵۱
روی صحنه و عوامل فیلم ۷ (به جز بازیگران)..... ۲۵۲
روی صحنه با بازیگران..... ۲۵۷
استودیوها و لوکیشن‌ها ـ مدیریت زمان و سازگاری با شرایط..... ۲۶۶
خلاصهٔ فصل هشتم..... ۲۷۴

فصل نهم: کارگردان و..... ۲۷۷
تهیه‌کننده..... ۲۸۰
بودجه..... ۲۸۱

طراح تولید ۲۸۳
فیلم‌بردار ۲۸۶
ملاقات با عوامل فیلم ۲۹۱
تدوین‌گر ۲۹۲
بعد چه اتفاقی می‌افتد؟ ۲۹۹
خلاصهٔ فصل نهم ۳۰۲

فصل دهم: کارگردانی در تلویزیون (بخش اول) ۳۰۵
نمونه‌های دارای فیلم‌نامه ۳۰۷
فیلم‌های تلویزیونی ۳۰۸
مجموعه‌های تلویزیونی روایی چندقسمتی ۳۱۰
مجموعه‌های کمدی موقعیت ۳۱۴
مجموعه‌های سرگرم‌کنندهٔ تلویزیونی (اُپراهای صابونی) ۳۲۰
خلاصهٔ فصل دهم ۳۳۰

فصل یازدهم: کارگردانی در تلویزیون (بخش دوم) ۳۳۵
کارگردانی برنامه‌های فاقد فیلم‌نامه ۳۳۷
مجموعه‌های تلویزیونی متنوع رویدادی ۳۳۷
نمونه‌های غیرداستانی ـ مستند و واقع‌گرایی ۳۴۶
نمایش‌های تلویزیونی واقعی ۳۴۹
خلاصهٔ فصل یازدهم ۳۵۵

فصل دوازدهم: حرفهٔ کارگردانی ۳۵۹
کلیات ۳۶۱
مذاکره و کارآفرینی ۳۶۲
ارتباط‌ها، شبکه‌سازی و ضمیر شما ۳۶۲
معرفی خلاقانهٔ خود ۳۶۴
آماده شوید ۳۶۴

اعلام ۳۶۷

از کجا شروع کنیم؟

بیشتر کتاب‌های کارگردانی، با بحث دربارهٔ «متن» و تجزیه و تحلیل آن آغاز می‌شوند. این کتاب هم از این جهت مانند آن‌هاست، چون طرح اصلی و شالوده‌ای که کارگردان با آن کار می‌کند، متن است. کار با متن، تصور خلاقانهٔ کارگردان را برمی‌انگیزد و تا رسیدن به مرحلهٔ خلق اثر، از آن پشتیبانی می‌کند.

کارگردان سه مسئولیت اصلی دارد. اولین مسئولیت او در برابر خلاقیت خودش است. او باید نسبت به اعتقادش به متن مورد نظر صادق باشد و به آن اجازه دهد تا ــ چه در مرحلهٔ شکل‌گیری و چه در طول فرایند کارگردانی ــ جذب وجود خلاقش شود. کارگردان باید قبل از هرکسی شرایط انسانی را درک کند و جزئیات داستان را آشکارا در ذهن و تصور خود ببیند. او باید با تمام شخصیت‌های داستان و اینکه کیستند و چیستند، همگام باشد. این بررسی‌ها به درک کامل عناصر متن و ظرایف پنهان و آشکار آن منجر می‌شود.

مسئولیت دوم کارگردان در برابر تهیه‌کننده است که یا متن را در اختیار او می‌گذارد، یا متنی که در اختیار او قرار می‌دهد را پرورش می‌دهد. تهیه‌کننده به کارگردان پول می‌پردازد، بنابراین کارگردان باید متوجه باشد که تهیه‌کننده اولین نفر از جمعی است که باید با آن‌ها همکاری کامل داشته باشد و علاوه بر این، نزدیک‌ترین فردی است که

نگرش کارگردان دربارهٔ متن را نظاره می‌کند. کارگردانی که به تهیه‌کننده نه به‌عنوان کسی که می‌تواند در ماهیت خلاق متن دخالت داشته باشد، بلکه تنها به‌عنوان منبع تأمین مالی یا هماهنگ‌کنندهٔ کارها می‌نگرد، یک کارگردان نابخرد است. تهیه‌کننده باید در ایجاد نگرش خلاقانهٔ اثر با کارگردان سهیم و سازگار باشد. به بیانی دیگر، کارگردان باید در ایجاد نگرش خلاقانهٔ اثر با تهیه‌کننده سهیم و سازگار باشد. این نگرش مشترک باعث انسجام پروژه می‌شود و از بروز اختلاف بین آن‌ها جلوگیری می‌کند و همچنان که فرایند کار پیش می‌رود، پایه‌های آن را محکم‌تر می‌کند.

یک پروژه تا زمانی که توسط تماشاگر دیده نشود، پروژه نیست. سومین مسئولیت کارگردان در برابر تماشاگر است، چون فیلم‌سازی در نهایت نوعی تجارت است. کار کارگردان این است که فیلم‌نامه را تجزیه و تحلیل کند و متن نوشته‌شده را برای نمایش روی پرده آماده سازد. کار خلاقانهٔ کارگردان روی پروژه زمانی آغاز می‌شود که کار نویسنده به پایان رسیده باشد. کار خلاقانهٔ بازیگر هم زمانی آغاز می‌شود که کار کارگردان به پایان رسیده باشد. و البته همکاری و مشارکت تماشاگر، دخیل‌شدنش در داستان و واریز شدن پولش به گیشه از زمانی آغاز می‌شود که کار بازیگر به پایان رسیده باشد. بنابراین مشارکت او حلقهٔ کامل‌کنندهٔ فرایند خلق یک اثر است که با متن آغاز می‌شود.

بخوانید، بخوانید، بخوانید

یک کارگردان باید بارها فیلم‌نامه را بخواند. بسیار مهم است که متن را به‌ویژه در سه مرتبهٔ اول، کاملاً درک کند. دفعهٔ اول برای این است که متوجه باشد داستان به چه سمتی می‌رود. کارگردان باید بفهمد مقصود نویسنده چه بوده، سپس آن را با تهیه‌کننده به بحث بگذارد تا هر دو از جنبهٔ خلاقانه به آن بنگرند و ببینند آیا می‌توانند کمکی در جهت تعبیر و تفسیر داستان انجام دهند یا خیر. بعضی کارگردان‌ها در کارگردانی انواع خاصی از فیلم‌ها موفق‌ترند؛ مانند مارتین اسکورسیزی که فیلم‌های اجتماعی و شخصیت‌محورِ با معنا و مفهوم عمیقی مثل رفقای خوب[۱]، گاو خشمگین[۲]، هوانورد[۳] و دار و دسته‌های نیویورکی[۴] را کارگردانی کرده است. همین موارد او را به یک

کارگردان برجسته تبدیل کرده‌اند، در حالی که فیلم عصر معصومیت[۵] او ـ که کاری جمع‌وجورتر، صمیمانه‌تر و زیباست ـ واقعاً به میزان بقیه شهرت و اعتبار او را افزایش نبخشید. شما نوع مشخصی از فیلم را از کاری که تیم برتون ساخته انتظار دارید؛ چه آن فیلم، بتمن[۶] باشد و چه بازسازی ویلی وُنکا[I]. همچنین می‌دانید اگر متن فیلم بر اساس یک نمایشنامه یا شامل گفت‌وگویی دربارهٔ روابط انسان‌ها و پیچیدگی‌های میان آن‌ها باشد، مایک نیکولز به‌خوبی از عهدهٔ این کار برمی‌آید؛ همان طور که آن‌ها را در فیلم‌های نزدیک‌تر[۷]، بلوکسی بلوز[۸]، فارغ‌التحصیل[۹]، قفس پرنده[۱۰]، سیلک‌وود[۱۱]، چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟[۱۲] و سریال تلویزیونی فرشتگان در آمریکا[۱۳] به‌خوبی به کار گرفت.

بار دوم که فیلم‌نامه خوانده می‌شود، باید همراه با یک دید خاص نسبت به شخصیت‌ها باشد؛ اینکه آن‌ها چه کسانی هستند و دربارهٔ همدیگر چه فکر می‌کنند. هنگام خواندن متن فیلم‌نامه، کارگردان باید تعیین کند که چه چیزی شخصیت‌ها را برمی‌انگیزد، و در عین حال باید ریسمان گره‌زننده میان شخصیت‌ها را هم «احساس» کند. ذهن کارگردان باید نسبت به این انگیزش‌ها روشن باشد و با دسترسی به افکار شخصیت‌ها به درون آن‌ها برود و بداند چه زمانی نیاز به بازبینی آن‌ها توسط نویسنده وجود دارد. اگر کارگردان با ارتباطات بین شخصیت‌ها ـ که در طول داستان شکل می‌گیرند ـ آشنایی کامل نداشته باشد، آن‌گاه بازیگران نیز از اینکه چه هستند و دربارهٔ شخصیت‌های دیگر چه تفکری دارند، درک روشنی نخواهند داشت. نویسنده گفت‌وگوها[۱۴] را می‌آفریند، و گفت‌وگو باید نتیجهٔ انگیزشی باشد که شخصیت‌های داستان، آن را لحظه به لحظه حس می‌کنند. اما اغلب این‌گونه نیست. کارگردان باید به ورای آن کلمات بنگرد تا انگیزش‌های صحیح را که به شخصیت‌ها و ارتباطاتشان قدرت می‌دهد، دریابد؛ چرا که ـ روراست باشیم ـ داستان خوب همیشه باید شخصیت‌محور باشد.

I. ویلی وُنکا و کارخانهٔ شکلات‌سازی (Willy Wonka & the Chocolate Factory (1971, Mel Stuart | تیم برتون در سال ۲۰۰۵، روایت خود از داستان این فیلم را در قالب فیلم Charlie and the Chocolate Factory (چارلی و کارخانهٔ شکلات‌سازی) ارائه کرد ـ و.