مقدمهٔ مترجم

روش تولید خاصی که در بدنه سینمای ایران رایج است باعث شده تا حرفه کارگردانی ـ به‌عنوان محوری‌ترین عنصر تصمیم‌گیرنده درباره فرم فیلم ـ امکان تجربه و فراگیری دقیق شیوه‌های رایج فیلمسازی را در اختیار نداشته باشد و از میان شیوه‌های رایج تنها به چند نمونه ـ که از ساده‌ترین انواع شیوه‌های بیانی محسوب می‌شوند ـ بسنده کند.

می‌توان انتظار داشت به دلیل عدم مهارتهای اجرایی در شیوه‌های بیانی رایج در فیلمسازی، زمینه‌های لازم برای فراگیری سبکهای نوین فیلمسازی، نوآوری در آنها و نیز استفاده خلاقانه از ابزار و امکانات جدیدی که خواه ناخواه وارد جریان تولید سینمای کشور ما خواهند شد، به سختی فراهم شود.

فراهم آوردن زمینه و مواد آموزشی لازم برای آشنایی با شیوه‌های متنوع بیانی در سینما می‌تواند شروعی مناسب برای رفع این نیاز باشد.

امیدوارم ترجمه کتاب *حرکت سینمایی* که موضوع حرکت و استفاده خلاقانه از آن را محور قرار داده در این رابطه مفید و مؤثر باشد.

* * *

پیش از مطالعه کتاب یادآوری چند نکته را لازم می‌دانم:

ـ جز مواردی که در متن مشخص شده است معنی واژه‌ها و همچنین معادلهای انتخاب شده برای واژه‌های بیگانه، بنابر آنچه که در عرف تلقی و مفهوم می‌شود گزینش شده است.

ـ دربارهٔ معادلهایی که برای سه واژهٔ تخصصی استیجینگ (staging)، بلاکینگ یا بلوکینگ (blocking) و کوریاگرافی (choreography) انتخاب شده است، توضیح می‌دهم.

در هنر تئاتر کلمهٔ «اجرا» و ترکیبات مختلف آن معادل نسبتاً مناسبی برای واژهٔ بیگانه استیجینگ است. اما در سینما به لحاظ آنکه ماهیت تولید اثر هنری به گونهٔ دیگری است این واژه معنای وسیع‌تری دارد. شاید بتوان مفهوم دقیق واژه فوق را این‌گونه

توضیح داد: راهبردی که کارگردان برای فراهم آوردن مواد لازم برای بیان سینمایی‌اش انتخاب می‌کند و در صحنه و روز فیلمبرداری در قالب جای دوربین، چگونگی و نسبت آرایش حرکتی بازیگران، دوربین و سایر عوامل بصری خود را نشان می‌دهد.

در مورد واژهٔ بلوکینگ واژه‌ای تک کلمه‌ای یا حداکثر دو کلمه‌ای که به قدر کافی حامل بار معنایی مورد نظر باشد پیدا نشد. معنای واژه بلوکینگ در سینما و به‌خصوص در حیطهٔ زبان انگلیسی نزدیک ـ اما نه معادل ـ واژه میزانسن (صحنه‌آرایی، mise-en-scene) است. در واقع بلوکینگ به عملی اطلاق می‌شود که در آن نقاط شروع، توقف، چرخش یا هرگونه تغییر در الگوی حرکتی دوربین، بازیگران و سایر عوامل متحرکِ موجود در محدودهٔ یک نما را کارگردان تعیین می‌کند. شاید بتوان آن را نوعی نَقطه‌گذاری در محدودهٔ قاب ـ و نه روایت ـ دانست.

برای واژهٔ کوریاگرافی (که عموماً با عنوان طراحی حرکات موزون از آن یاد می‌شود) با توجه به زمینه متنی که در آن به‌کار می‌رود ـ سینما ـ ترکیب دو کلمه‌ای «آرایش حرکتی» انتخاب شد. شاید معادلات انتخاب شده به قدر کافی جامع و مانع نیستند، اما با توجه به آنکه در این ترجمه هدف انتقال مفهوم در زبانی معمول و کاربردی بوده است، ضرورتاً از کلمات فوق استفاده شد.

بدیهی است با وجود تلاش انجام شده برای ارائه ترجمه‌ای سالم و روان، نوشته حاضر همچنان نیازمند راهنماییها و تذکرات خوانندگان خواهد بود. انعکاس این نظرات موجب سپاس‌گزاری پیشاپیش و امتنان فراوان است.

ترجمه و نشر این کتاب ممکن نبود مگر با همراهی و تشویق استاد گرانقدر منصور براهیمی و دکتر محمدباقر قهرمانی، پیگیری صبورانه و دقیق مسئولان و کارکنان سازمان سمت که برای به ثمر رسیدن این کتاب از هیچ تلاشی فروگذاری نکردند و نیز محبت بی‌پیرایه دوستانم صادق میانجی و مسعود مددی که نسخه‌های اصلی کتاب را در اختیار من گذاشتند. لازم می‌دانم در پایان از همه آنان و سایر کسانی که در ترجمه این کتاب مرا همراهی نمودند تشکر کنم.

و من‌ا... التوفیق

مجید شیخ انصاری

تهران ـ تابستان ۱۳۸۵

سپاس‌گزاری و تقدیر

هنگام نوشتن کتاب *کارگردانی فیلم، حرکت سینمایی*، تعدادی از خبره‌ترین افراد صنعت سینما دیدگاهها و نظریات خود را با من در میان گذاشتند. به آنها در بخشهای متعدد و جداگانه اشاره شده است، اما گفتگویی که از آنها در این کتاب آمده است تنها می‌تواند قسمت کوچکی از تجربهٔ سخت به دست آمده آنها را شامل شود. سپاس‌گزارم از جان سیلز، هارولد مایکلسون، رالف اِس سینگلتون، داستی اسمیت، و آلن داویو، انجمن فیلمبرداران امریکا (ASC) و امیلی لاسکین، عضو مؤسسه فیلم امریکا.

مراتب امتنان خود را تقدیم می‌کنم به دوستانم در شرکت ویرتوس (Virtus) به دلیل ساخت و طراحی نرم‌افزار Virtus Walk Through ـ وسیله‌ای جادویی برای مصورسازی که به من امکان خلق تصاویری را داد که بدون وجود آن امکان‌پذیر نبود. من به‌ویژه مدیون الن اسکات به دلیل کمک و راهنماییهای فنی‌اش در ویرتوس هستم.

سرانجام دوست دارم از فیلمبردار، کوین لومبارد به خاطر نظرهایش در مورد حرکات دوربین، وسایل مورد نیاز و سایر نکات فیلمبرداری مرتبط با چگونگی اجرای صحنه‌های سینمایی تشکر کنم.

استیون دی. کتز

مقدمه

تهیه یک کتاب راهنما و مرجع برای فیلمسازان انگیزه اولیه نگارش کتاب حرکت *سینمایی* بود. این کتاب این‌گونه برای ناشر توصیف شده بود «مجموعه‌ای از راهبردهای بلوکینگ، که گستره وسیعی از موقعیتهای دراماتیک و سبکهای سینمایی را شامل می‌شود؛ منبعی در دسترس برای کارگردانان در هر سطحی».

به نظرم نوشتن چنین اثری لذت‌بخش آمد به‌خصوص که با فرصتهای فراوانی برای تخیل دربارهٔ حرکات دوربین و پلان سکانسهای پیچیده همراه می‌شد. طبعاً مجبور نبودم نگران مشکلات تولیدی چون پرداخت هزینه‌های اضافه‌کاری و جریمهٔ غذایی[1] باشم زیرا در تصاویر استوری‌بورد فیلم خیالی من محدودیت بودجه وجود نداشت. در چنین صحنه‌های از هر جهت کاملی، خورشید از ورای ابرهای زیبا می‌درخشید، گروه هرگز برای نهار گله نمی‌کرد و ساعت جادویی، در صورت نیاز، تا وقتی که فیلم وجود داشت، به طول می‌انجامید.

اما پیش از آنکه صفحات زیادی نوشته و تایپ شود متوجه شدم که چیزی در مثالهای مربوط به استیجینگ جاافتاده است. آنها بیش از حد برای ساخت آسان بودند. شاید می‌بایست چند جمله هم دربارهٔ نکات عملی چون خرابی وسایل یا ساعات طولانی مورد نیاز برای تنظیم نور و، آه شرایط فیلمبرداری در دمای ۱۰۵ درجه فارنهایت و ... می‌نوشتم.

1. meal penalty : در صورتی که کارفرما نتواند، طبق قراردادی که با کارکنان خود منعقد کرده، به آنها غذا دهد یا ساعت غذای آنان را صرف کار کند باید مبلغی را از این بابت به آنها بپردازد.

زمانی که واقعیت رفته‌رفته در طراحی دیاگرامهای استیجینگ راه پیدا کرد، من نقش مدیر تولید را پیدا کردم. خودم را مانند انسان بدبختی یافتم که در حال یادآوری مشکلات احتمالی راهبردهای طراحی برای اجرای صحنه‌ها یا همان استیجینگ (staging) بود؛ و سؤال دوباره اینکه آیا تمام برداشتها و زوایای اضافه واقعاً مورد نیازند. در نهایت شروع کردم به ستایش وظیفهٔ سخت و دشوار مدیر تولید مبنی بر براورده ساختن تمام خواسته‌های کارگردان در محدوده مبلغی که تهیه‌کننده می‌توانست تقبل کند.

چنین شد که آن کتاب راهنمای مرجع برای شیوه‌های طراحی و اجرای صحنه‌های سینمایی تبدیل به کتاب راهنمای حیاتی برای فیلمسازی شد.

تمرکز اصلی کتاب، در شکل نهایی‌اش، بر ایده‌هایی اجرایی است که به دلیل مزیت هنریشان انتخاب شده‌اند، اما در عین حال ارزیابی عملی و اجرایی هم در نمونه‌های ارائه شده وجود دارد تا بهتر بتوان راه‌حل درستی برای هر وضعیتی که پیش می‌آید یافت.

خوشبختانه می‌توان گفت کتاب از این لحاظ مناسب‌تر است زیرا فیلمساز در صورت لحاظ کردن هزینه، زمان و انرژی هنری که با هر کدام از این راهبردها همراه است، تقاضاهای ناممکنی را به خود و همکارانش تحمیل نخواهد کرد. در سینما این موضوع مهم است که اهداف هنری شما در عین ایدئال بودن واقعی هم باشند.

اگر مثالهای ارائه شده فقط راه‌حلهای فرموله شده‌ای برای پوشش سادهٔ صحنه‌ها بودند هیچ‌کدام از این مسائل مطرح نبود. اما این‌گونه نیست. تعدادی از نمونه‌های اجرایی ارائه شده به لحاظ فنی ساده می‌نمایند، اما بقیه به آرایش حرکتی (choreography) اصولی نیاز دارند. فرض اصلی این است که فیلمساز بخواهد توان دراماتیک ذاتی دوربین را تا سرحد کمال بشناسد.

کارگردان هر روز در صحنه از خودش این سؤال را می‌کند که «چگونه می‌توانم به بهترین شکل این صحنه را اجرا کنم؟» و هر روز مدیر تولید از کارگردان

می‌پرسد: «می‌توانی کل این نما را تا آخر روز بگیری؟» موفقیت هر فیلم کاملاً به چگونگی پاسخگویی به این سؤالات بستگی دارد و در نهایت این وظیفه کارگردان است که پاسخ درخور بیابد. دانستن اینکه چگونه در یک روز کاری همهٔ زوایای مورد نیاز برای یک صحنه گرفته شود، ناشی از تجربه خواهد بود، تجربه‌ای که در نهایت بر موفقیت خلاقانه یک کارگردان تأثیر می‌گذارد.