رسانه و موسیقی

گفت‌وگو با سعید شاهسواری ۱۶
حضور قافله‌سالار ۱۷

ادبیات و کتاب

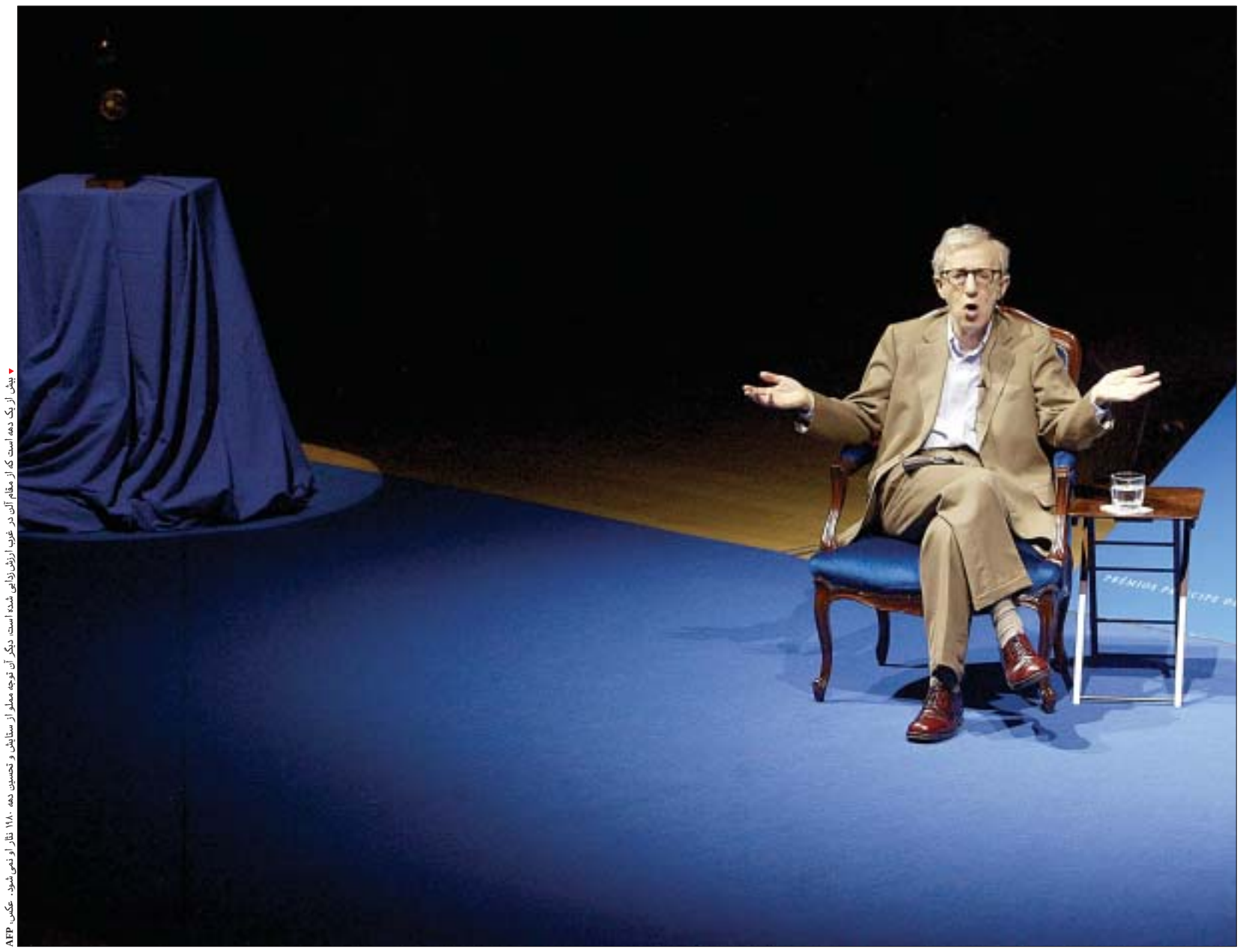
انسان و ژنتیک اجتماعی ۱۸
وقتی حقیقت خیلی خصمانه است ۱۹

حکمت و اندیشه

حکم داوری ۲۰
تخیل هنری در عرفان ابن‌عربی . . . ۲۱

تاریخ مشروطه

احزاب فرمایشی تشکیل می‌شود . . ۲۲



بیش از یک دهه است که از مقام آلن در غرب ارزش‌زدایی شده است؛ دیگر آن توجه مملو از ستایش و تحسین دهه ۱۹۸۰ نثار او نمی‌شود. عکس: AFP

بازبینی آلن در مقام فیلمساز-روشنفکر

وودی آلن اکنون

مازیار اسلامی

می‌توان با این پرسش ساده شروع کرد: در کار وودی آلن در مقام نویسنده، کارگردان و بازیگر چه ویژگی‌ها و خصوصیاتی وجود دارد که او را سزاوار چنین ستایش‌های بی‌حدوحصر می‌کند. ستایش‌هایی که ذره‌ای از آن نصیب معاصران هم‌سبک او از آلبرت و مل بروکس گرفته تا الین می‌نشد؟ البته می‌شود با این پرسش محدودتر هم شروع کرد که آلن برای مخاطبان ایرانی دارای چه جاذبه‌های فرهنگی و سینمایی است که نامش در مقام هنرمندی چندساحتی (نویسنده، کارگردان، بازیگر و البته در کنار همه اینها روشنفکر) چنین شوق‌آفرین است. پاسخ به این پرسش‌ها البته تا حدود زیادی حاصل تجربیات مشترک نگارنده در زمانی نه‌چندان دور با علاقه‌مندان همیشگی و ستایشگران آلن است و البته تا حدودی دیگر نیز به رویکرد انتقادی معاصر به آلن. بیش از یک دهه است که از مقام آلن در غرب ارزش‌زدایی شده است؛ دیگر آن توجه مملو از ستایش و تحسین دهه ۱۹۸۰ نثار او نمی‌شود. اما مسئله اینجا است که «بادهای غربی» همیشه با تاخیرهایی چند ده‌ساله به اینجا می‌رسند و گاه البته هیچ‌گاه نمی‌رسند. همین‌جا هم روشن کنم که این مقاله محصول برآیند بازبینی فیلم‌های مهم آلن در بحبوحه وزش همان «بادهای غربی» است. دست‌کم خود من دوازده سال پیش، یکی از نخستین مترجمان داستان‌های آلن به فارسی بوده‌ام، آن هم به نیت بزرگداشت مقام روشنفکری آلن، در زمانه‌ای که دربه‌در دنبال یک فیلمساز روشنفکر قابل اتکا می‌گشتیم و آلن البته تنها جنس موجود در بازار بود. از فلسفه حرف می‌زد، به سینمای اروپا عشق می‌ورزید، فیلم‌های سکولار می‌ساخت، داستان می‌نوشت، زندگی شخصی پر از تلاطم و مسئله‌ای داشت، کلبی‌مسلک بود. . . آلن خود جنس بود، چون همه فانتزی‌های روشنفکرانه ما را در آن سن و سال محقق می‌کرد. کدام سینماگر- روشنفکری می‌توانست چنین دم مسیحایی داشته باشد! اما هم اینک چه؟ با وزش بادها دیوارها فروریخته‌اند، پرده‌ها کنار رفته‌اند و آلن دست‌کم آنچنان که خود همیشه وانمود می‌کرد قصد دارد همه‌چیز را نشان دهد، در برابرمان است: عریان و آشکار.

■■■

غالب دوستداران آلن، به این دلیل شیفته پرسونای کمیک آلن‌اند، چون مایلند و دوست دارند خود را شبیه به این پرسونا ببینند. کمتر فیلمسازی است که توانسته باشد در میان دوستدارانش چنین حجم و بعدی از همذات‌پنداری برانگیخته باشد. اما پرسش اصلی این است که چگونه پرسونایی که تحقق ضعف‌ها و کاستی‌های بشری است می‌تواند چنین همذات‌پنداری گسترده‌ای را برانگیزد؟ آلن توانست ضعف‌ها و کاستی‌های فردی‌اش را والاسازی کند. آلن فیزیک و ظاهر نامناسب، عقده‌های سرکوب شده، فقدان اعتمادبه‌نفس و ناتوانی جنسی‌اش را به ثقل ایجاد رابطه سنتی میان ستاره- مخاطب تبدیل کرد. آنچه در فیلم‌های آلن می‌بینیم جدا از لفاظی‌های بانمک در باب تمام امور، نوعی تملق و ستایش در باب خود (ego)های تک‌تک ماست. ما همه مستعدیم که فکر کنیم حق با ماست و آلن گشاده‌دستانه و سخاوتمندانه این امکان را در اختیارمان می‌گذارد. آلن شکست‌ها و ناکامی‌ها را متوجه بیرون می‌کند و در نتیجه این احساس امنیت خاطر را در مخاطب سطح بالایش برمی‌انگیزد که دیدید حق با ماست. آثار آلن نوعی خودشیفتگی مرموز را در مخاطب زنده می‌کند که حاصلش نادیده انگاشتن بیرون و هرگونه جریان اجتماعی است و البته این کشش ساده‌لوحانه که بهتر است جهان خود را با ما منطبق کند. هنر آلن در این است که ضعف‌ها و سستی‌های مخاطب سطح بالایش را والاسازی می‌کند؛ ما به میانجی آلن می‌توانیم تمامی کاستی‌ها و ضعف‌های روانی‌مان را همچون ابژه‌های والایی که جامعه قادر به درک‌شان نیست ستایش کنیم، نوعی خودشیفتگی ساده‌لوحانه که پرسونای آلن آن را به بهترین وجه در طول این چند دهه پرورانده است و در نتیجه همذات‌پنداری مخاطب سطح بالایش را منجر شده است.

اینجا است که شمایل آلن گره سفت و سختی با فرهنگ روانشناسانه آمریکایی می‌خورد، فرهنگی که ذاتاً خودشیفته است و بوالهوس. آلن ظاهراً با شهامتی مثال‌زدنی اعترافات و خودافشاگری‌هایش را در قالب فیلم می‌ریخت. قصدش ظاهراً نقد فضای ریاکارانه نمایش است، اما خودش نیز بخشی از این فضای ریاکارانه است. مثلاً به بهانه اینکه باید در باشگاه شبانه کلارینت بزند در مراسم اسکار حاضر نشد تا جایزه‌اش را بگیرد اما همین ژست نمایشی او باعث شده است تا اگر همه ما تنها یک خاطره از مراسم اسکار در ذهن داشته باشیم، همانا غیبت آلن در آن مراسم باشد. بله آلن همیشه در حال اعتراف است و خودافشاگری، اینکه ظاهر نامناسبی دارد، از مرگ می‌ترسد، سینمای آمریکا در حد سینمای اروپا نیست، دارای ناتوانی است، دیگر به هیچ ایسمی اعتقاد ندارد و غیره و البته تمامی این اعترافات فیلمیک و شفاهی‌اش را با همان ژست نمایشی‌ای عرضه می‌کند که ستارگان مشهور در برنامه خانم اپرا وینفری انجام می‌دهند: اعتراف بریتنی اسپیرز در برنامه وینفری که هنوز آفتاب مهتاب ندیده است، یا مثلاً خانم چارلیز ترون دال بر اینکه پدرش در نوجوانی نسبت به او سوءنیت داشته یا اعتراف میک جاگر مبنی بر اینکه در اوایل دهه هفتاد با اریک کلاپتن سروسری داشته است. اعترافات و خودافشاگری‌های آلن هم از قماش همین فخرفروشی‌های جهان ستاره‌ها است، اگرچه ممکن است قرائت‌های ساده‌لوحانه آن را صداقت و اعتراف از نوع سنت آگوستین قلمداد کند اما همه اینها در راستای همان روانشناسانه شدن افراطی فرهنگ آمریکایی است، اینکه عرصه نمادین از ما چه می‌خواهد و یا چه تصویری از ما را می‌پسندد و ما هم همان را برایش بازتولید کنیم. اینکه همان چارچوب و قابی را که عرصه نمادین می‌خواهد تا ما را درون آن تماشا کند، خود ما برایش بسازیم و آلن این قاب را در طول این سال‌ها خود با دقت برای مخاطب سطح بالایش ساخته است: بله من ضعف‌ها و عقده‌های فراوانی دارم، از مرگ می‌ترسم، با دختر خوانده‌ام سروسر داشته‌ام، از کسب لذت ناتوانم، در برابر استادان بزرگ سینما فیلمساز مهمی نیستم و. . . اما همه اینها تداوم همان پرسونایی است که آلن در فیلم‌هایش ساخته است، همان «رز ارغوانی»ای است که از پرده بیرون آمده و تکرارش برای مخاطب سطح بالای کمابیش درگیر ضعف‌ها و ناکامی‌های زندگی شخصی‌اش، تسلی‌بخش است. کیفیت اتوبیوگرافیک غالب فیلم‌های آلن نیز در همین خودشیفتگی او ریشه دارد.

آلن قادر نیست میان خود و پرسونای کمیک‌اش فاصله بگذارد، وودی فیلم‌هایش آینه‌ای از تمایلات و مکنونات آلن است. آلن در مقام فیلمساز آنقدر به شخصیت وودی نزدیک می‌شود که با آن یکی می‌شود. وظیفه او اغوا کردن تماشاگر است تا در آشفتگی‌ها و تزلزل‌های او سهیم شود، بی‌آنکه تماشاگر قادر باشد راه‌حل یا حتی موضعی نسبت به این کاستی‌های شخصیتی پیدا کند. در حالی که برعکس، نابغه‌ای مثل ژاک تاتی یا حتی جری لوئیس، همیشه فاصله دیالکتیکی‌شان با پرسونای کمیک‌شان را حفظ می‌کردند. لوئیس و تاتی در مقام هنرمند در یک سوی خیابان و پرسونای کمیک‌شان در سوی دیگر خیابان قدم می‌زنند بدین‌ترتیب هم خودشان و هم تماشاگر چشم‌انداز و فاصله‌ای انتقادی با آنها پیدا می‌کرد در حالی که آلن همواره به آن سوی خیابان می‌رود تا با پرسونای کمیک‌اش همراه و هم‌قدم شود.[1]

■■■

درخصوص فیلم‌ها، اوضاع به مراتب بدتر است و اعتراف آلن مبنی بر اینکه از روی دست بزرگانی مثل فلینی، برگمان، بونوئل و دیگران می‌نویسد این حقیقت را که او به هر حال فیلمساز اصیلی نیست کتمان نمی‌کند. مجموعه برگمانی آلن شامل فیلم‌هایی است که عموماً سون نیکویست، فیلمبردار فیلم‌های برگمان به قصد تکرار آن حس بی‌روح، سرد و یخ‌زده روشنفکرانه او در آن مشارکت داشته است. اما پرسش اصلی این است که نیویورک گرم و سرزنده چه دخلی به فضای منجمد و بی‌روح اسکاندیناوی فیلم‌های برگمان دارد. این گونه است که صحنه‌های داخلی آلن تکرار ملال‌آور فریادها و نجواها می‌شود؛ کمدی جنس شب نیمه تابستان، تکرار وقیحانه لبخندهای شبی تابستانی برگمان و زنی دیگر نیز شکل روانشناسی شده، توت فرهنگی‌های وحشی. البته نمونه‌هایی مثل سپتامبر هم موجود است که ترکیبی از چند فیلم برگمان است یا مثلاً صحنه آغازین هانا و خواهرانش که تکرار مو به موی مصائب آنا است. ردیف کردن این شباهت‌ها کار ملال‌آوری است. اما درخصوص فلینی اوضاع اندکی مضحک‌تر است. اینجا دیگر از فیلمبردار فلینی خبری نیست تا اندکی از روح فیلم‌های استاد را به فیلم‌های آلن تزریق کند.

هشت‌ونیم می‌شود خاطرات هتل استارداست، آمارکورد می‌شود روزهای رادیو و جالب‌تر اینکه اپیزود فلینی در مجموعه بوکاچو ۷۰ تبدیل می‌شود به اپیزود عقده اودیپ آلن در مجموعه داستان‌های نیویورکی. چندان تفاوتی ندارد، آلن توانایی این را دارد که رم و اسکاندیناوی را یکی در میان در نیویورک بازسازی کند. و البته همه اینها را همان واژه ادای دین هنر پست‌مدرنیستی توجیه می‌کند. البته آلن به فیلم‌های دم‌دست هم رحم نمی‌کند. زلیگ که به‌زعم بسیاری بهترین فیلم آلن است، ایده مرکزی‌اش را از فیلم دو سال قبل‌تر وارن بیتی سرخ‌ها بلند می‌کند. این ایده را که روشنفکران یهودی از سوزان سونتاگ و برونو بتلهایم گرفته تا سال بلو و ایروینگ‌ها در زلیگ نقش خودشان را بازی می‌کنند، دو سال پیشتر وارن بیتی با رویکردی دیالکتیکی در سرخ‌ها به کار می‌بندد، جایی که هنری میلر، ربکا وست و همیلتون فیش در نقش‌های خودشان درباره یک روزنامه‌نگار چپ اوایل قرن بیستم اظهارنظر می‌کنند.

البته می‌شود سروته همه این تقلیدکاری‌ها را با «ادای دین» به هم آورد. البته در ادای دین آلن به سینماگران محبوبش تردیدی نیست، اما مسئله این است که ورای این ادای دین چیز دیگری هم وجود دارد یا نه. گاهی شما مثل ژان لوک گدار و ژاک ریوت فیلمی را به عنوان مصالح اولیه اثرتان برمی‌گزینید تا چیز دیگری را کشف کنید، اینجا ادای دین صرفاً تمهیدی است برای کشف قلمروها و عرصه‌های مضمونی و سبکی تازه. به همین دلیل باید مرز گذاشت میان رویکردگذار، ریوت و تارانتینو به الگوهای سینمایی پیشین با رویکرد آلن. مثلاً کاری که گدار در آخر هفته با موسیو وردو چاپلین و روانی هیچکاک می‌کند تا مضمون پیوند میان جنایت و سرمایه‌داری را هم در آن دو فیلم کشف کند و هم در فیلم‌های خودش بسط دهد، یا رویکرد تارانتینو به ژانرهای عامه‌پسند که آنها را تا سطوح فرهنگ والا، ارتقا می‌بخشد.[2]

■■■

رالف رزنبلوم در کتاب مشهورش «هنگامی که فیلمبرداری تمام می‌شود تدوین شروع می‌شود» توصیف دقیقی از نحوه مونتاژ فیلم‌های آلن ارائه می‌کند. رزنبلوم که تدوینگر فیلم‌های دهه ۱۹۷۰ آلن است در این کتاب نشان می‌دهد که چگونه او به هنگام مونتاژ موزها، عشق و مرگ، خوابگرد و پول را بدزد و فرار کن پس از فرآیند فیلمبرداری آلن را مجبور می‌کرده تا نمادهای دیگری فیلمبرداری کند تا بتواند به این فیلم‌ها سامانی منطقی دهد. حتی رزنبلوم به این نکته اشاره می‌کند که چگونه پایان فیلم آنی هال به توصیه او فیلمبرداری شده است. آن هم پس از پایان دوره فیلمبرداری و به هنگام تدوین فیلم. البته پس از چاپ این کتاب آلن به همکاری‌اش با رزنبلوم پایان داد، تدوین‌گری که به قول پالین کیل نقش مهمی در شکل‌گیری آلن دهه ۷۰ داشت.

کتاب دیگری که حاصل همکاری و حضور نویسنده به‌عنوان دستیار آلن در فیلم‌های دهه ۱۹۸۰ است، کتاب وودی آلن سر صحنه نوشته تیری دی ناواسل است. ناواسل در این کتاب نشان می‌دهد که چگونه آلن فاقد بصیرت سینمایی لازم و مستحکمی برای پرداخت ایده‌های عموماً ادبی‌اش است و اینکه چگونه این فیلمبرداران حرفه‌ای آلن و همکاران او در سر صحنه به این ایده‌ها تجسم می‌بخشند. ناواسل با بررسی دقیق و نمونه‌ای فیلم روزهای رادیو، به نقش پررنگ کارلوی دی‌پالما فیلمبردار در شکل‌گیری فیلم اشاره می‌کند؛ اینکه همیشه میان ایده‌های ادبی آلن و اجرای بصری آن شکافی عمیق وجود داشته است و این دی‌پالما بوده که سخاوتمندانه این شکاف عمیق را پر می‌کرده است. به تعبیر ناواسل آلن همیشه با یک مفهوم و ایده ادبی کارش را شروع می‌کند و این فیلمبرداران او هستند که عموماً این ایده ادبی را به محصولی سینمایی تبدیل می‌کنند. درخصوص خصلت ادبی فیلم‌های آلن، گدار به نکته هوشمندانه‌ای اشاره می‌کند: «آلن از میان‌نویس در فیلم‌هانا و خواهرانش استفاده می‌کند اما این میان‌نویس‌ها صرفاً در حد تمهیداتی ادبی باقی می‌مانند در قالب همان واژه‌هایی که بر روی پرده می‌بینیم. درحالی که میان‌نویس در فیلم‌های من تمهیدی سینمایی است یعنی ارزشی برابر با یک نما دارند.» تقلید آلن از گدار، این بعد هوشمندانه کار گدار را نادیده می‌گیرد و به همین خاطر هیچ‌گاه خصلت سینمایی نمی‌یابد.

■■■

و اما نیویورک. آلن در کنار اسکورسیزی دو فیلمسازی هستند که مهمترین و بحث‌انگیزترین تصاویر را از شهر نیویورک ارائه داده‌اند. اگر راننده تاکسی را چکیده و جوهره تصورات اسکورسیزی نسبت به نیویورک قلمداد کنیم، منهتن نیز معادل آلن‌وار آن است. منهتن سه سال پس از راننده تاکسی ساخته شده است و به‌نظر می‌آید که مهمترین ویژگی آن نوعی واکنش نسبت به تصویری است که اسکورسیزی از نیویورک ارائه کرده، تصویری که اسکورسیزی از نیویورک ارائه می‌کند تصویر متروپلی کثیف، هیستریک، از هم گسیخته و مضطرب است. نمایشی خارق‌العاده از امر واقعی یک کلانشهر، بسان تصویری که کارلوس فوئنتس از مکزیکوسیتی در پوست انداختن ارائه می‌کند و یا ماریو بارگاس یوسا از در گفت‌وگو در کاتدرال. همان قدرت بلاغی ویرانگر لیما و آشوب‌گری که واژگان یوسا و فوئنتس در این دو رمان دارند، فیلم اسکورسیزی به لحاظ بصری از آن برخوردار است. اما منهتن وودی آلن چه؟ تصویر او از نیویورک دقیقاً امتداد همان نیویورک خیالی است؛ همان فانتزی تسلی‌بخشی که از نیویورک نیمه دوم قرن بیستم داریم. (معادل همان فانتزی شاعرانه‌ای که از پاریس نیمه اول قرن در ذهن داریم.) فیلمبرداری سیاه و سفید گوردون ویلیس که استاد خلق فضاهای نوستالژیک است (پدرخوانده‌ها که از یادمان نرفته) و البته موسیقی جاز گرشوین همه درصدد خلق نیویورکی خیالی و آرمانی هستند به همین خاطر در فیلم منهتن به نحوی معنادار خبری از سیاهپوستان و آمریکای جنوبی‌ها نیست. اقلیت نژادی در فیلم منهتن حذف شده است تا مبادا آن تصویر خیالی و آرمانی اندکی مخدوش شود، فیلمی که برای نگاه سفیدها طراحی شده است و خبر از تمایلات نژادپرستانه موذیانه می‌دهد. فرسنگ‌ها فاصله است میان تصویری که اسکورسیزی، ریموند چندلر، یوسا و فوئنتس از امر واقعی یک کلانشهر ارائه می‌کنند با آن نمایش محافظه‌کارانه و پاستورال آلن از نیویورک.

■■■

اما در پایان بد نیست که به جری لوئیس اشاره کنیم. چرا او مولف بزرگتری است و چرا در کشورش اینقدر با بی‌توجهی انتقادی مواجه شده است. لوئیس تصویری کامل و تکان‌دهنده از خصوصیات فرهنگ آمریکایی ارائه می‌کند، او امر واقعی این فرهنگ را به نمایش می‌گذارد و به همین دلیل برای خود آمریکایی واجد چنین دافعه‌ای است. کودک، هیستریک، کنترل‌ناپذیر، بی‌خیال امل، پرجنب و جوش و سرشار از انرژی بی‌معنی و سروته، زننده، احساسی، سلطه‌جو، کج و کوله و ناسازگار. اما آلن چی؟ او اتفاقاً نمایشگر همان امر خیالی فرهنگ آمریکایی است، آمریکا در مقام امری خیالی و اتفاقاً به همین دلیل هوش از سر مخاطب سطح بالای آمریکایی می‌رباید. دیوید دنبی در نیویورکر او را بالاتر از برگمان و فلینی می‌داند و وینسنت کنبی از او به‌عنوان تنها هنرمند روشنفکر آمریکایی یاد می‌کند. اما اشاره هوشمندانه از آن جی‌ها بر من است: «برای من روشن است که چرا فیلم‌های آلن رفقای نیویورکی من را این‌گونه ذوق‌زده می‌کند و چرا باعث چنین ستایش‌هایی می‌شود. آمریکایی‌های روشنفکر همیشه با یک عقده حقارت به فرهنگ و سینمای اروپا نگریسته‌اند. اینکه چرا ما هیچ‌گاه از آنتونیونی بر گمان و ویسکونتی برخوردار نبوده‌ایم. وودی آلن توانست تا حدودی این عقده حقارت را جبران کند، او معادل آمریکایی همان فرهنگ جدی و روشنفکرانه اروپایی است که همیشه حسرتش را خورده‌ایم. اما سئوال من این است که خود اروپایی‌ها در فیلم‌های آلن چه دیده‌اند. علاقه آنها ریشه در چه نیازی دارد، آنها که خود نسخه‌های اصل فیلم‌های آلن را دارند.»

می‌توان به نکته هوشمندانه هابرمن این نکته را هم افزود که کاراکتر آلن در مقام یک هنرمند روشنفکر باعث می‌شود که ما حرف‌های او را در باب فیلم‌هایش جدی بگیریم (در مقابل فیلمسازانی مثل هاکز، یا مثلاً فورد)، اظهارنظرها و عقایدش در باب مرگ، زندگی، سیاست و هنر. همان‌گونه که غالباً نیز جدی می‌گیریم اما مشخص نیست که چرا دوستدارانش اظهارات مکرر او در باب فیلم‌های خودش را اینکه فیلمساز و هنرمند چندان مهمی نیست، هیچ‌گاه جدی نمی‌گیرند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- درخصوص سبک نویسندگی، آلن به سنتی از مطایبه‌نویسان یهودی وابسته است که سرسلسله آنها گرچو مارکس کبیر است. البته آلن همیشه از دین خود به گروچو مارکس و جیمز تربر یاد کرده است. اما منتقدان از تاثیرپذیری آشکار او از مطایبه‌نویسان کمتر شناخته شده‌ای مثل رابرت بنچلی، جورج اس کافمن و اس جی پرلمان نیز یاد کرده‌اند. با این حال نکته مهم درخصوص آلن توانایی او در خلق موقعیت‌ها و شخصیت‌های متعدد در دل داستانی است که نقاط اوج و فرود چندانی ندارد.

۲- درخصوص کیفیت اتوبیوگرافیک فیلم‌های آلن تحقیقات فراوانی انجام شده است. در غالب اوقات پرسونای فیلمی که خود آلن در مقام فیلمساز بازنمایی می‌کند، خود وودی آلن در مقام بازیگر است و گاه در غیاب او این وظیفه به بازیگران زن او مثل میافارو و دایان وست محول شده است.

ده فرمان

قوانین طلایی من

احمق‌ها و خردمندان

ویم وندرس

ترجمه: حامد صرافی‌زاده

بخش اول

۱- دو گزینه پیش‌رو دارید: «کسب و کار» یا «فیلم ساختن». اگر می‌خواهید با سینما پول در بیاورید، یک لحظه هم تردید نکنید. احتمالاً می‌توانید از این راه ثروت زیادی به‌دست بیاورید، ولی خب قطعاً لذت کمتری خواهید برد.

۲- اگر حرفی برای گفتن ندارید، حس نکنید موظفید حتماً به دانستن تظاهر کنید.

۳- اگر حرفی برای گفتن دارید، بهتر است سفت و سخت به عقاید، ایده‌ها و گفته‌هایتان پایبند باشید. (ولی خب بعدش زیاد مصاحبه نکنید)

۴- به بازیگرهای‌تان احترام بگذارید. کار آنها ده‌برابر از شما خطرناک‌تر است.

۵- حواس‌تان به صفحه مونیتور نباشد. به چهره بازیگرها مستقیماً نگاه کنید. کنار دوربین بایستید و حرکات آنها را زیر نظر بگیرید. اینگونه، قطعاً چیزهای بیشتری می‌بینید. بعد از گرفتن برداشت مورد نظر، مطمئن باشید وقت کافی برای مرور همه‌چیز از طریق مونیتور را دارید.

۶- همیشه حق با منشی صحنه است. با او جر و بحث و مقابله نکنید. همیشه برایش گل بیاورید.

۷- همیشه یادتان باشد برقراری حس تداوم و یکپارچگی در تمامی صحنه‌های فیلم، یکی از همان مسائلی است که بیش از حد به آن بها داده می‌شود.

۸- و البته این مسئله بیش از اندازه هم به‌نظر می‌رسد.

۹- اگر می‌خواهید تصاویر شب را در صبح فیلمبرداری کنید، آسمان باید حسابی آفتابی باشد.

۱۰- قبل از گفتن «کات» چند ثانیه صبر کنید.

۱۱- باران تنها زمانی روی پرده خودش را نشان می‌دهد که نورپردازی درستی صورت گرفته باشد.

۱۲- اگر از اسب‌ها متنفرید، هیچ‌وقت طرف ساختن وسترن نروید. (علاقه نداشتن به گاوها مشکلی پیش نمی‌آورد!)

۱۳- اگر قرار است صحنه‌ای با حضور بچه‌ها یا نوزادان بنویسید، حتماً چند بار به آن فکر کنید.

۱۴- هیچ‌وقت انتظار نداشته باشید که سگ‌ها، گربه‌ها، پرنده‌ها یا حیوانات دیگر مطابق علایق شما رفتار کنند. تصویرتان را بدون تنش بگیرید و سریع به سراغ بقیه فیلم بروید.

۱۵- اشتباه‌ها و خطاهای مرحله ساخت را به هیچ‌وجه نمی‌توان در مرحله پس از فیلمبرداری جبران کرد.

۱۶- صحنه پایانی فیلم هم از آن چیزهایی است که زیادی به آن می‌پردازند و بیش از ارزشش آن را بزرگ کرده‌اند. فقط احمق‌ها مدام تاکید دارند که حتماً یک ختم‌کلام، یا یک جمله پایانی کلیدی و مهم داشته باشند. عاقل‌ها، عزت و غرور خودشان را حفظ می‌کنند و سعی می‌کنند به بهترین شکل ممکن فیلم را به پایان برسانند؛ با یک کات عالی.

۱۷- بقیه آدم‌ها هم ایده‌های درخشانی دارند.

۱۸- هرچه بیشتر بودجه داشته باشید، مطمئناً کارهای بیشتری می‌توانید انجام دهید. شکی نیست دست‌تان بازتر است، اما آن موقع حرف کمتری برای گفتن دارید.

۱۹- هیچ‌وقت در دام علاقه به موسیقی موقتی که برای صحنه‌های فیلم انتخاب کرده‌اید گرفتار نشوید.

۲۰- هیچ‌وقت عاشق بازیگر نقش اولتان نشوید.

۲۱- اگر عاشق فوتبال هستید، هیچ‌وقت موقع مسابقات جام جهانی فیلم نسازید. (این مسئله درباره تمامی ورزش‌ها صدق می‌کند.)

۲۲- هیچ‌وقت در اثرتان از دیگر فیلم‌ها نقل قول یا ارجاعی نیاورید مگر بایدی در کار باشد. (اصلاً مگر ضرورتی هم وجود دارد؟)

۲۳- بگذارید سازندگان فیلم‌های تبلیغاتی و نمایش‌های پیش‌پرده اثرتان کسانی دیگر باشند.

۲۴- استفاده از خلاقیت و ایده‌های نو برای جبران نداشته‌ها (کمبود بودجه) قطعاً همواره خوب و راهگشاست.

۲۵- داشتن یک برنامه سفت و سخت و پایبندی به آن (کار در یک محدوده زمانی مشخص) امر سخت و توان‌فرسایی است. از آن بدتر وقت فراوان داشتن است.