نویسنده: فرانک، یوجین، بیور
مترجم: بهروز نورانی

سرگذشت سینما

نویسنده: فرانک یوجین بیور

مترجم: بهروز تورانی

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.

سرگذشت سینما
نویسنده: فرانک یوجین بیور
مترجم: بهروز تورانی
ناشر: سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
تهیه کننده: ادارهٔ کل تحقیقات و روابط سینمایی
چاپ اول پائیز ۱۳۶۷
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه

فهرست مطالب

یادداشت مترجم (۱۱)

بخش اول ــ آغازها (۱۳)

فصل اول ــ علم، هنر جدیدی پدید می‌آورد (۱۵)

اتاق تاریک (۱۶) فانوس خیال(۱۷) تداوم دید(۱۸) وسایل زنده‌نمایی(۱۸) عکاسی(۲۱) شفافیت‌ها(۲۲) ادوارد مویبریج(۲۳) تفنگ عکاسی(۲۵) تامس ادیسون: مخترع و پیشگام(۲۵) کینتوسکوپ(۲۷) بلک ماریا: نخستین استودیوی تصویر متحرک (۲۸) سالن‌های تماشا (تماشاخانه)(۳۰) نمایش(۳۱) سینماتوگراف(۳۳) ویتاسکوپ(۳٤) برنامه‌های ادیسون(۳٤) برنامه‌های لومیر(۳٦) رشد یک صنعت جدید(۳۸) سینماهای انباری(۳۹)

فصل دوم ــ پیشرفت هنری و داستانگویی (٤۱)

روش عکسبرداری(٤۲) فیلم‌های نمایشی(٤۲) حرکت و زوایای دوربین(٤٤) ماجرای راه‌آهن (٤٦) مونتاژ (تدوین)(٤۸) تکچهره‌های سینمایی(٤۹) مکتب برایتن(۵۰) گرایش‌های تآتری(۵۳) فیلم‌های تآتری(۵۳) بن هور(۵۵) لوفیلم دآر(۵۷) نخستین مبتکران(۵۹)

ژرژملیس(۵۹) سیندرلا(۶۱) سفر به ماه(۶۲) ادوین.اس.پورتر(۶۵) زندگانی یک آتش نشان آمریکایی(۶۷) سرقت بزرگ قطار(۶۹) دستاوردهای پورتر(۷۲) محدودیت ها(۷۳) رابرت.دابلیو. پل وسسیل. م.هپورث(۷۴) پل(۷۴) هپورث(۷۵) نجات یافته به کمک روور(۷۶)

بخش دوم ــ گسترش و رشد در آمریکا (۷۹)

فصل سوم ــ دیوید وارک گریفیث (۸۱)

آرزوی نویسندگی(۸۲) یافتن سینما(۸۳) توسعه ی سالن های سینما(۸۴) رقابت وانحصار(۸۴) لارنس گریفیث: بازیگر فیلم(۸۶) نجات یافته از آشیانه ی عقاب(۸۶) شاگردی در بیوگراف(۸۸) خانه ی تک افتاده(۹۰) گوشه ای در گندمزار(۹۳) هالیوود کشف می شود(۹۴) نبرد(۹۵) برنامه های گسترده(۹۷) الهام(۹۹) تامس دیکسن (پسر)(۹۹) ساختن فیلمی برمبنای عضو فرقه(۱۰۱) اصالت(۱۰۲) نمایش پر تأثیر(۱۰۳) شاهکاری هنرمندانه: تولّد یک ملت(۱۰۶) طرح: حماسی، شخصی، سیاسی(۱۰۶) جنگ(۱۰۷) بازگشت به خانه(۱۱۰) نمایش سیاسی(۱۱۲) بازتاب ها(۱۱۳) مثل نوشتن تاریخ با نور(۱۱۵) تعصب(۱۱۶) مادر و قانون(۱۱۹) سقوط بابل(۱۱۹) پس از تعصّب(۱۲۰) فیلم های لیلیان گیشن(۱۲۱) غنچه های پر پر: تأثیرات استودیویی(۱۲۲) دوردست شرق: جغرافیای آفریننده(۱۲۴) یتیمان توفان: فیلم تاریخی باشکوه(۱۲۵) تلاش های نهایی(۱۲۷)

فصل چهارم ــ معاصران گریفیث (۱۹۲۵ــ۱۹۱۰) (۱۲۹)

تامس اینس: کارگردان ــ تهیه کننده ــ درام نویس(۱۳۰) سسیل. ب.دومیل: کارگردان خارق العاده(۱۳۲) ورود به سینما: شوهر زن سرخپوست(۱۳۴) تقلّب(۱۳۵) عصر سوانسن(۱۳۶) آغاز فیلم های باشکوه(۱۳۷) مک سنت: «سلطان کمدی»(۱۳۸) کیتون(۱۳۸) کلاهبرداری در رستوران ارزانقیمت(۱۳۹) سبک سنت(۱۴۰) چارلز چاپلین؛ نخستین سالها(۱۴۱) کودکی ناشاد(۱۴۱) ورود به سینما(۱۴۱) پیدایش ولگرد کوچک(۱۴۲) پالایش و پرورش دراسانی(۱۴۳) فیلم های کمپانی میوچوال(۱۴۴) سرسره بازی(۱۴۵) خیابان آرام(۱۴۷) فیلم های صامت بلند و استقلال(۱۴۸) پسربچه(۱۴۹) جویندگان طلا(۱۵۰) باسترکیتون(۱۵۳)

فصل پنجم ــ بنیان گذاران استودیوهای آمریکایی (سال های صامت) (۱۵۷)

پارامونت پیکچرز: غول عصر صامت(۱۵۸) فیمس پلیرز: «فیلم دآرت» آمریکا(۱۵۹) ادغام با شرکت پارامونت پیکچرز(۱۶۰) مری پیکفورد: ستاره ی پارامونت(۱۶۱) داگلاس فربنکس(۱۶۳) عمده فروشی و تغییر کیفیت(۱۶۴) تکیه بر بیگانگان(۱۶۴) فاکس پیکچرز فوکس (قرن بیستم): قدرت مدیریت(۱۶۵) قدرت مسؤول تبلیغات(۱۶۶) تام میکس(۱۶۶) موفقیت تجاری وهنری(۱۶۸) یونیورسال: کارگاه فیلم های کم خرج(۱۷۱) سریال ها واحساسات(۱۷۲) اریش فون اشتروهایم وایروینگ تالبرگ(۱۷۲) مترو ــ گلدوین ــ مایر: سرمنزل ستارگان(۱۷۶) ساموئل

گلدوین(۱۷۶) مارکوس لو(۱۷۷) لویس.بی.مایر(۱۷۸) سبک ام.جی.ام. بروز می‌کند(۱۷۹) برادران وارنر: تجارت خانوادگی(۱۸۱) سینماچی های تازه کار(۱۸۲) تهیه کنندگان تازه وارد(۱۸۳) افزایش محبوبیت وکارآیی(۱۸٤)

بخش سوم ــ سینمای صامت در سایر کشورها (۱۸۷)

فصل ششم ــ سوئد، دانمارک وآلمان (۱۹۲۸ــ۱۹۱۲) (۱۸۹)

ویکتور شویستروم وموریس استیلر، غول های سوئدی(۱۹۰) شویستروم(۱۹۰) استیلر(۱۹۲) کارل درایر: امپرسیونیست(۱۹٤) مصائب ژاندارک(۱۹٤) آلمان: شاهکارهای استودیویی(۱۹۷) تأسیس یوفا(۱۹۷) خیالپردازی توأم با سبک: کالیگاری راه را بازمی‌کند (۱۹۷) سبک بصری وساخت فیلم(۱۹۸) دیگر فانتزی های اکسپرسیونیستی(۱۹۸) دوربین ذهنی وفیلم های روانشناسانه(۲۰۱) آخرین خنده(۲۰۱) دوربین ذهنی(۲۰۲) واریته(۲۰۲) خیابان بدون شادی(۲۰۲) بسوی آمریکا(۲۰۳)

فصل هفتم ــ فرانسه ــ انتخاب گرایی (۱۹۳۰ــ۱۹۱۷) (۲۰۵)

امپرسیونیسم فرانسه پس از جنگ جهانی اول(۲۰٦) مارسل لربیه(۲۰۷) ژرمن دولاک(۲۰۷) ژان اپستاین(۲۰۸) آبل گانس(۲۰۹) امپرسیونیسم(۲۱۰) فیلم های حماسی(۲۱۰) ناپلئون(۲۱۱) نهضت آوانگارد (پیشرو) (۲۱۲) سوررآلیسم(۲۱۲) ژان کوکتو و ژان رنوار(۲۱۷) کوکتو (۱۹٦۳ــ۱۸۸۹)(۲۱۷) ژان رنوار (۱۹۷۹ــ۱۸۹٤)(۲۱۷)

فصل هشتم ــ شوروی ــ مسائل ملی ومونتاژ (۱۹۳۰ــ۱۹۱۷) (۲۲۱)

ژیگاورتوف: سینما ــ حقیقت(۲۲۳) مردی با دوربین فیلمبرداری(۲۲۳) لوکولشف: تئوریسین مونتاژ(۲۲۵) وزولود پودوفکین: تدوین بصورت پیوند(۲۲٦) مادر(۲۲۷) تحلیل شخصیت ها(۲۲۷) تحلیل صحنه(۲۲۸) عاقبت سنت‌پترزبورگ (۱۹۲۷) (۲۲۹) توفان برفراز آسیا (۱۹۲۸) (۲۲۹) سرگئی .م. آیزنشتاین: برخوردنماها(۲۳۰) اعتصاب(۲۳۲) رزمناو پوتمکین(۲۳۳) اکتبر(۲۳۸) آلکساندر داوژنکو: شاعر حماسه‌پرداز(۲٤۰) قورخانه(۲٤۰) زمین(۲٤۲)

بخش چهارم ــ دهه‌های سی و چهل (۲٤۵)

فصل نهم ــ تکنولوژی جدید وانواع فیلم ــ هالیوود: (۱۹۳۹ــ۱۹۲۷) (۲٤۷)

وارنر صدا را به سینما عرضه می‌کند(۲٤۸) خواننده‌ی جاز(۲٤۹) فیلم های خشن گنگستری(۲۵۰) سزار کوچک (۲۵۰) دشمن مردم (۲۵۰) من یک فراری از بند زندانیان زنجیری هستم (۱۹۳۲)(۲۵۱) درام های اجتماعی، زندگینامه ها وموزیکال ها (۲۵۲) کمپانی فوکس: اخبار موویتون وفیلم های رده‌ی «ب» (۲۵۳) فیلم های خبری (۲۵۳) فیلم های رده‌ی «ب» و ستاره‌ی خردسال رده‌ی «الف» (۲۵٤) ادغام(۲۵۵) متروگلدوین مایر: تهیه کنندگان، اعتبار، وسرگرمی

باشکوه (۲۵۶) یونیورسال: هیولاها، نوابغ وجنگ (۲۵۷) در غرب خبری نیست (۲۵۸) کمپانی آر.ک.او: تکنی کالر، حقه های سینمایی، ورقص (۲۵۹) تکنی کالر(۲۶۰) کینگ کونگ و تیم آستر ــ راجرز(۲۶۰)

فصل دهم ــ سینمای ناطق در خارج از آمریکا: آلمان، فرانسه و شوروی (۲۶۳)

آلمان: فرشته ی آبی (۲۶۴) تبلیغات سیاسی (۲۶۵) لنی ریفنشتال(۲۶۶) فرانسه(۲۶۷) رنه کلر(۲۶۸) ژان ویگو(۲۶۸) شوروی وآیزنشتاین(۲۷۰)

فصل یازدهم ــ سبکهای کارگردانی: هالیوود (۱۹۳۰ــ۱۹۵۰) (۲۷۵)

سنت های مستند: رابرت فلاهرتی (۲۷۷) نانوک شمال(۲۷۷) اصول مستند(۲۷۸) تجربیات بصری(۲۷۹) مردی از آران(۲۷۹) بزرگان کمدی: کاپرا، چاپلین ودیگران(۲۸۱) کیتون ولنگدون: کم اقبال تر ازدیگران(۲۸۱) فرانک کاپرا(۲۸۱) ارنست لوبیچ(۲۸۳) برادران مارکس، دابلیو. سی.فیلدزومی وست(۲۸۴) چارلز چاپلین(۲۸۵) هاوارد هاوکز وجان فورد: استادان داستانپرداز(۲۸۹) هاوکز(۲۹۰) جان فورد(۲۹۱) فیلم های جنگی و دهه ی چهل(۲۹۳) اورسن ولز: اکسپرسیونیست آمریکایی(۲۹۴) همشهری کین(۲۹۴) آمبرسون های باشکوه(۲۹۷)

فصل دوازدهم ــ کارگردانان بزرگ اروپایی (۱۹۵۰ــ۱۹۳۰) (۳۰۱)

ژان رنوار: واقعگرایی وکنایه(۳۰۲) توهم بزرگ(۳۰۲) قاعده ی بازی(۳۰۴) ژان کوکتو: هنرمند خیالپرداز(۳۰۶) جن وپری(۳۰۷) ویتوریو دسیکا: نئورآلیست(۳۰۹) نئورآلیسم متولّد می‌شود(۳۰۹) وسوسه، رم شهر بی دفاع، و واکسی (۳۱۰) دزد دوچرخه(۳۱۱)

بخش پنجم ــ تحولات تازه در آمریکا و اروپا(۳۱۷)

فصل سیزدهم ــ دهه‌های ۱۹۵۰ و۱۹۶۰ ــ تکنولوژی، تأثیرات ومضامین تازه به هالیوود پا می‌گذارند (۳۱۹)

تغییرات اجتماعی و تلویزیون (۳۲۰) قانون ضد انحصار(۳۲۰) پیشرفت های فنی: سینه‌راما، پرده عریض، فیلم سه‌بعدی و...(۳۲۱) بیان آزادانه تر(۳۲۲) تأثیرات خارجی بر محتوای فیلم های هالیوود (۳۲۴) آکتورز استودیو (۳۲۵) الیا کازان(۳۲۶) تهیه کنندگان مستقل(۳۲۷) تولید برای تلویزیون(۳۲۷)

فصل چهاردهم ــ موج نوی فرانسه و لوئیس بونوئل (۳۲۹)

منبع الهام(۳۳۰) آندره بازن(۳۳۰) روبربرسون(۳۳۱) موج نویی ها(۳۳۲) فرانسوا تروفو(۳۳۲) آلن رنه(۳۳۵) ژان لوک گودار(۳۳۶) لوئیس بونوئل(۳۳۸)

فصل پانزدهم ــ ایتالیا پس از نئورآلیزم (۳۴۱)

فدریکو فللینی (۳۴۲) سبک و مضمون(۳۴۳) میکل آنجلوآنتونیونی (۳۴۴) لوکینو ویسکونتی (۳۴۵) روبرتوروسللینی (۳۴۷) ارمانو اولمی (۳۴۸) نسل نوی کارگردانان: پازولینی، برتولوچی،

ورتمولر(۳٤۸) پیر پائولو پازولینی(۳٤۹) برناردو برتولوچی(۳۵۰) لنیا ورتمولر(۳۵۱)

فصل شانزدهم ــ انگلستان: تلاش برای کسب هویّت (۳۵۳)

هیچکاک: استاد هیجان بریتانیا (۳۵٤) کوردا: شاهکارهای ادبی وتاریخی(۳۵۷) واقعگرایی نو(۳۵۸) جک کلیتون(۳۵۸) تونی ریچاردسن(۳۵۹) جان شلزینگر(۳۵۹) لوزی، راسل، کوبریک وروئگ(۳٦۱) جوزف لوزی(۳٦۱) استانلی کوبریک(۳٦۲) نیکلاس روئگ(۳٦۳) کن راسل(۳٦۳)

فصل هفدهم ــ اروپای شرقی: موفقیت بین المللی (۳٦۵)

لهستان(۳٦٦) آندریی وایدا(۳٦۷) آندریی مانک، رویچک هاس ویرژی کاوالروویچ(۳٦۸) رومن پولانسکی(۳٦۹) چکسلواکی(۳۷۰) یان نمک و وراشیتیلووا(۳۷۱) مجارستان(۳۷۱) ایشتوان ژابو(۳۷۲) میکلوش بانچو(۳۷۲) یوگوسلاوی(۳۷۳) نقاشی متحرک(۳۷۳) ارساتز ودیوار(۳۷٤)

بخش ششم ــ سینمای جدید (۳۷۵)

فصل هجدهم ــ دیدگاه‌های جهانی (۳۷۷)

سوئد: اینگمار برگمان(۳۷۸) مهر هفتم(۳۷۸) توت‌فرنگی های وحشی(۳۷۹) دیگر فیلمسازان سوئد (۳۸۱) ژاپن(۳۸۲) یاسو جیرواوزو(۳۸۲) کنجی میزوگوشی(۳۸٤) آکیرا کوروساوا(۳۸۵) دیگر شاهکارها(۳۸۷) دیگر معاصران برجسته(۳۸۸) هند: ساتیاجیت‌رای(۳۹۰) آلمان(۳۹۱) استرالیا(۳۹۳)

فصل نوزدهم ــ پیشگامان سینمای معاصر آمریکا (۳۹۵)

تغییر تماشاگران(۳۹٦) فیلم برای جوانان(۳۹۷) خشونت: قهرمانان و ضد قهرمان ها(۳۹۹) کلینت ایستوود(٤۰۰) سام پکین پا(٤۰۱) فرانسیس فورد کاپولا(٤۰۲) خشونت ضد اسطوره ای(٤۰۳) ملودرام، دلتنگی برای گذشته، وکمدی(٤۰۵) فیلم های فاجعه ای(٤۰٦) فیلم های هیولایی(٤۰٦) فیلم های علمی ــ تخیلی(٤۰۷) دلتنگی برای گذشته ها(٤۰۸) کمدی(٤۱۰) معنای تلویحی از نظر اجتماعی(٤۱۰) نگاه به ویتنام(٤۱۱) قلب ها ومغزها(٤۱۱) نخستین تلاش های دراماتیک(٤۱۲) شکارچی گوزن(٤۱۳) اینک تقدیر(٤۱٤) سبک های کارگردانی(٤۱۵) هال اشبی(٤۱۵) وودی آلن ومل بروکس(٤۱٦) رابرت آلتمن(٤۱۸) جان کاساوتیس(٤۲۰) میلوش فورمن(٤۲۰) باب فاس(٤۲۱) سیدنی لومت(٤۲۲) پل مازورسکی(٤۲۳) مارتین ریت(٤۲٤) پل شرادر(٤۲٤) مارتین اسکورسیس(٤۲٦) ملوین وان پیبلز(٤۲٦) کلودیا ویل(٤۲۷) شیوه‌های دیگر: فیلم های نقاشی متحرک، تجربی ومستند(٤۲۸) نقاشی متحرک(٤۲۸) فیلم های تجربی(٤۳۰) فیلم های مستند(٤۳۱) سینمای مستقیم(٤۳۲) **پایان سخن** (٤۳۳)

یادداشت مترجم

«سرگذشت سینما» تاریخ شیرین سینما را با خبری از یک روزنامه قدیمی در مورد نمایش یکی از فیلم‌های برادران لومیر آغاز می‌کند و با شعری سرشار از دلتنگی برای روزگاری که تماشای فیلم تنها در سالن تاریک سینما امکان‌پذیر بود به پایان می‌رساند.

نویسنده کتاب «فرانک یوجین بیور» استاد دانشگاه میشیگان در رشته سینماست و کارش سخنرانی و مقاله‌نویسی درباره هنر و صنعت فیلم است. کتاب اساساً یک کتاب درسی است و به شیوه خاص کتاب‌های درسی نوشته و تدوین شده است.

روش کار نویسنده بر مبنای مطالعه اجتماعی و اقتصادی تاریخ سینما قرار گرفته و فراز و فرودهای این تاریخ از فرانسه و آمریکا که زادگاه سینماست تا ژاپن، اسکاندیناوی، استرالیا، انگلستان و ایتالیا در فصول مختلف دنبال شده است. در این میان، نویسنده از پیگیری پیشرفت‌های فنی در زمینه سینما نیز غافل نمانده است.

مترجم ضمن آنکه کوشیده است تا تمامی اطلاعات ارزشمند کتاب را به خواننده منتقل کند، در مواردی بخصوص در نیمه دوم کتاب برای جلوگیری از اطاله کلام متن اصلی را خلاصه کرده است. علاوه بر این، در پایان هر فصل، نویسنده کتاب‌های مختلفی را برای مطالعهٔ بیشتر خوانندگان توصیه کرده است. از آنجا که اکثر این کتب در دسترس نیستند، از ترجمه یا نقل این قسمت نیز خودداری شد.

با این همه، امید است که کتاب حاضر ضمن توصیف گوشه‌هایی از سرگذشت سینما، راهشگای دانشجویان و علاقمندان سینما بسوی پژوهش‌های گسترده‌تر باشد.

بخش اوّل

آغازها

فصلِ اول

علم، هنرِ جدیدی پدید می‌آورد

سینماتوگراف لومیر[1] هفته‌ی پیش در اینجا احساس تازه‌ای را به منصه‌ی ظهور رساند. شرح ماجرا در نسخه‌ی هفته‌ی پیش این روزنامه به تفصیل بیان شده است. فقط باید اضافه کنیم که تماشاگران نسبت به این کشف جدید اشتیاق زیادی از خود نشان دادند. تصویری از ایستگاه راه‌آهن که قطار سریع‌السیری به نحوی هیجان‌انگیز به آن وارد می‌شد، و همچنین تصویر رژه‌ی سواره‌نظام فرانسه با ابراز احساسات شدید تماشاگران مواجه شد. هرتصویری به‌نوبه‌ی خود مورد تشویق قرار می‌گرفت. تصویر جدیدی هم نمایش داده شد که در آن، کارخانه‌ی آقایان لومیر در شهر لیون[2] فرانسه دیده می‌شد. وقتی سوت به صدا درآمد، درهای کارخانه باز شد و مردان و زنان و بچه‌ها دسته‌دسته از کارخانه بیرون آمدند. بعضی از کارگران دوچرخه داشتند و بعد از بیرون آمدن از کارخانه سواردوچرخه می‌شدند و می‌رفتند. یک واگن اسبی ــ که لومیرها از آن برای به خانه رساندن کارکنانی که منزل‌شان به کارخانه دور است، استفاده می‌کنند ــ به طبیعی‌ترین وجه

---

1 - Cinematographe Lumière

2 - Lyons

لومیر ــ کارگران، کارخانه را ترک می‌کنند.

ممکن از راه رسید. سخنرانی را هم استخدام کرده بودند تا صحنه‌هایی را که نمایش داده می‌شد، برای تماشاگران شرح بدهد. اما وجودش زیاد لازم نبود. زیرا تصویرها به خودی خود گویا بودند.

گزارشگر روزنامه‌ی «نیویورک دراماتیک میرور»[3]
۱۱ جولای ۱۸۹۶، صفحه‌ی اول.

دوربین فیلمبرداری، در اواخر قرن نوزدهم با تلاش مشترک دانشمندان و هنرمندان کشورهای مختلف ساخته شد. توسعه‌ی سینما، حاصل قرن‌ها ابداعات فنی افرادی است که با کنجکاوی و علاقه به کشف وسایل مختلفی برای پدید آوردن و نمایش تصاویر متحرک همت گماردند.

اتاق تاریک

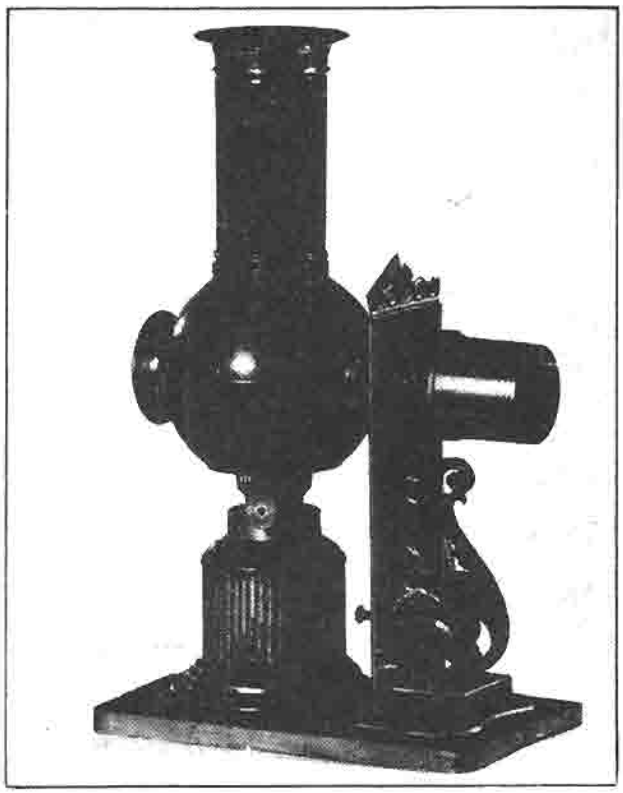
از قرن یازدهم، دانشمندان دریافته بودند که با تاباندن نور از یک روزنه‌ی کوچک، می‌توان بخشی از منظره‌ی خارج از اتاقک تاریکی را روی یکی از دیوارهای داخل اتاقک منعکس کرد. در آن زمان ستاره‌شناسان از همین روش برای مطالعه‌ی ستارگان استفاده می‌کردند.

در قرن شانزدهم، لئوناردو داوینچی[4]، هنرمند و مبتکر ایتالیایی، مفهوم Camera Obscura (اتاق تاریک - تاریکخانه) را طرح‌ریزی و تدوین کرد. داوینچی متوجه شده بود که شعاع نوری که از روزنه‌ای به فضایی کاملاً بسته می‌تابید، تصویر معکوسی از منظره‌ی خارج را روی دیوار تاریک منعکس می‌کرد. یک هنرمند می‌توانست با استفاده از چنین تصویری، اثری واقع‌گرایانه‌تر و با ابعادی دقیق‌تر پدید بیاورد. اتاق تاریک داوینچی، بنیانی را پدید آورد که همه‌ی دوربین‌های عکاسی بر مبنای آن عمل می‌کنند: منعکس کردن تصویر روی یک سطح صاف، به منظور حفظ آن.

ایتالیایی دیگری به نام جیانباتیستا دلاپورتا[5] در میانه‌ی قرن شانزدهم نظریه‌ی اتاق تاریک داوینچی را به مرحله‌ی عملی نزدیک کرد. دلاپورتا وسیله‌ای ساخته بود که با آن برای سرگرمی دوستانش نمایش‌های تفریحی کوتاهی ترتیب می‌داد.

---

3 - New York Dramatic Mirror
4 - Leonardo da Vinci
5 - Gianbatista Della Porta



یک فانوس خیال.

فانوس خیال[۶]

آتانازیوس کرچر[۷]، کشیش و دانشمند آلمانی که در قرن هفدهم می‌زیست، دست به تجربیاتی زد تا بتواند وسایل نمایشی بسازد که هم قابل حمل باشند و هم به نور طبیعی متکی نباشند. کرچر، با استفاده از چند آینه و نور شمع، از دستگاهی که آن را «فانوس خیال» نامیده بود، تصاویری را روی دیوار منعکس می‌کرد. سرانجام، کرچر یک عدسی هم به این دستگاه نمایش اضافه کرد تا بتواند تصویرها را که معمولاً روی اسلایدهایی نقاشی شده بودند، به طور واضح روی دیوار نشان بدهد. کرچر که تحت تأثیر قابلیت‌های هنری فانوس خیال قرار گرفته بود، رساله‌ای تحت عنوان «هنر عظیم نور و سایه» نوشت که باراوّل در سال ۱٦٤۹ و سپس در سال ۱٦۷۱ منتشر شد. در خلال قرن‌های هفدهم، هجدهم و نوزدهم، فانوس خیال، محبوب‌ترین نوع سرگرمی بصری در اروپا به شمار می‌آمد. انواع بیشماری از اختراع کرچر پدید آمده بود که بعضی از آن‌ها برنامه‌های نمایش اسلاید بسیار پیچیده‌ای را عرضه می‌کردند.

---

6 - Magic Lantern

7 - Athanasius Kircher

تداوم دید

امکان نظری نمایش یک رشته تصویرهای منفرد، به‌طوری که با پشت‌سرهم قرار گرفتن آن‌ها، حرکتی مداوم در تصویر به نظر بیننده برسد، در سال ۱۸۲٤ توسط یک دانشمند انگلیسی بنام پیتر مارک روجت[8] مطرح شد. در آغاز آن سال، روجت رساله‌ای را تحت عنوان «قانون تداوم دید در مورد اشیاءِ متحرک» برای انجمن سلطنتی لندن قرائت کرد. در رساله‌ی روجت بیان شده بود که چشم انسان به خاطر یک پدیده‌ی فیزیولوژیکی تصویر هر شیئی را که از برابر آن می‌گذرد، تا چند لحظه پس از عبور آن از برابر دید، در خود حفظ می‌کند. با استفاده از پدیده‌ی «تداوم دید» می‌توان تصاویر منفرد را با سرعت از برابر چشم عبور داد، به‌طوری که هر تصویر بر [خاطره‌ی] تصویر قبلی منطبق شود و یک حالت تداوم بصری ایجاد کند. اگر این تصاویر مجزا ــ چه عکس و چه نقاشی ــ حرکت مداومی را نشان دهند، نمایش سریع این سلسله تصاویر «توّهم» تصویر متحرک را در شخص بیننده ایجاد می‌کند.

وسایل زنده‌نمایی

تقریباً همزمان با اعلام نظریه‌ی روجت در مورد تداوم دید، دیگر اندیشمندان قرن نوزدهم، دست به ابداعاتی زدند که این نظریه را آزمایش و ثابت می‌کرد. «تامتروپ»[9] که مردم آن را با نام «چرخ شگفتی» می‌شناختند، در سال ۱۸۲٦ توسط دکتر جان‌آیرتن پاریس[10] اختراع شده بود و سرگرمی محبوب بچه‌ها و بزرگسالان محسوب می‌شد. در تامتروپ به کمک کاربرد ساده‌ی نظریه‌ی روجت، دو تصویر مختلف در دو طرف یک کارت دایره‌شکل کشیده شده بود. وقتی این کارت چرخانده می‌شد، دو تصویر با هم ترکیب می‌شد و به صورت یک تصویر درمی‌آمد. پرنده‌ای که در یک طرف کارت نقاشی شده بود، گویی که در یک قفس سیمی خالی که در طرف دیگر کارت کشیده شده بود، می‌نشست.

بزودی در اختراعات مختلف دیگر، کاربردهای پیچیده‌تری از قابلیت تداوم دید آشکار شد. فناکیستوسکوپ[11] که وسیله‌ی دایره‌مانندی بود، در اوایل دهه‌ی ۱۸۳۰ توسط یک دانشمند بلژیکی به نام ژوزف پلاتو[12] ساخته شد. این صفحه‌ی جادویی شامل یک سلسله

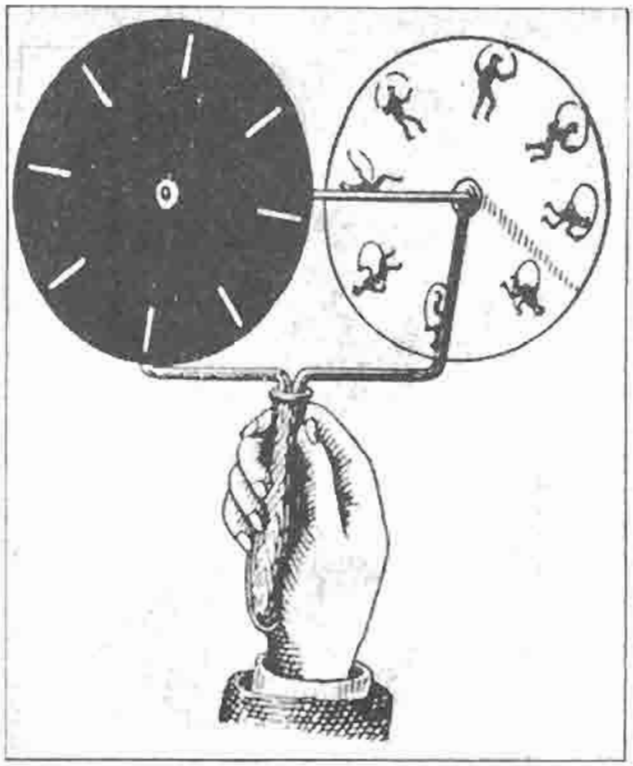
←

8 - Peter Mark Roget

9- Thaumatrope

10 - Dr. John Ayrton Paris

11 - Phena Kistoscope



استروبوسکوپ فون استمپلر.

تصویر از مراحل مختلف یک حرکت ساده بود. تصویرها را دایره‌وار در حاشیه‌ی صفحه‌ی مدور کشیده بودند. در لبه‌ی این کارت هم یک سلسله شکاف دیده می‌شد. با چرخاندن صفحه که دسته‌ای به آن متصل بود، اگر بیننده از شکاف‌های مذکور به تصویری که از فناکیستوسکوپ بر آینه منعکس می‌شد نگاه می‌کرد، می‌توانست سلسله حرکات مورد نظر را به صورت به‌هم پیوسته تماشا کند.

در آلمان نیز در سال ۱۸۳۲ توسط سیمون ریترفون اشتامپفر[۱۳] دستگاه مشابهی ساخته شد. این وسیله، که استروبوسکوپ[۱۴] نام داشت، صفحه‌ی دیگری هم داشت که در آن روزنه‌هایی تعبیه شده بود. صفحه‌ی دارای روزنه می‌توانست به سرعت در برابر صفحه‌ای که تصویرها روی آن کشیده شده بود بچرخد. هنگامی که بیننده از شیارهای صفحه‌ی اول به تصاویر صفحه‌ی دوم می‌نگریست، احساس می‌کرد که سرگرم تماشای یک حرکت مداوم است. روزنه‌ها مثل شاتر عمل می‌کردند و نمی‌گذاشتند که تداوم حرکات، برای بیننده نامفهوم شود.

در نوع جدیدتری از این وسیله‌ی زنده‌نمایی که به زوآتروپ[۱۵] یا «چرخ زندگی» مشهور

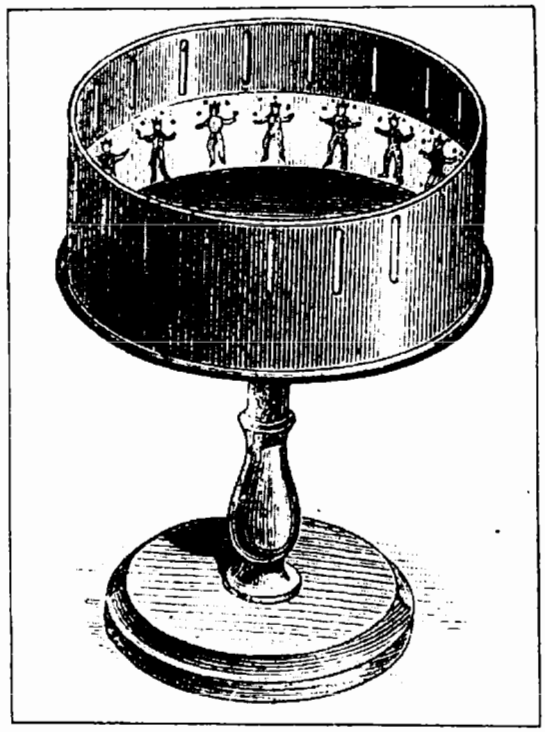
---

12 - Joseph Plateau

13 - Simon Ritter Von Stampfer

14 - Stroboscope

15 - Zootrope



زوآتروپ یا چرخ زندگی.

است، سلسله تصویرها بر جدار داخلی یک استوانه کشیده می‌شد. در جدار خارجی استوانه شکاف هایی تعبیه شده بود که وقتی استوانه مثل یک چرخ فلک به چرخش درمی‌آمد، بیننده با نگاه کردن از ورای شکاف ها تصاویر را به طور متحرک مشاهده می‌کرد. اختراع زوآتروپ را به ویلیام جرج هورنر[16] نسبت داده‌اند.

سرانجام، تلاش موفقی در زمینه‌ی ترکیب امکانات نمایشی فانوس خیال و دستگاه زنده‌نمایی چرخان انجام شد. مخترعینی مثل بارون فرانتس‌فون اوخاتیوس[17] اطریشی در میانه‌ی دهه‌ی ۱۸۵۰ توانستند با روشن کردن شمع یا مشعل پشت صفحه‌ی دستگاه‌هایی شبیه فناکیستوسکوپ، سلسله حرکاتی را روی دیوار نمایش بدهند.

این تجربیات ساده‌ی زنده‌نمایی که اغلب به طور همزمان در قسمت‌های مختلف جهان انجام می‌شد، باعث شد تا همگان به اهمیت ساختن وسیله ای برای ضبط و نمایش حرکات زندگی روزمره پی ببرند. کارهای اساسی قبلاً انجام شده بود؛ لئوناردو داوینچی اتاق تاریک را که با استفاده از آن می‌شد تصویری را بر دیوار فضایی بسته نشان داد، کشف کرده بود. آگاهی از این اصل بنیانی عکاسی دانشمندان قرن نوزدهم را به جستجوی وسیله ای برای ضبط دائمی تصاویر واداشت.

---

16 - William George Horner

17 - Baron Franz Von Uchatius

عکاسی

آرزوی عکاسی از طریق تلاش‌های دو فرانسوی به نام‌های ژوزف نیسه‌فورنیپس[18] و لویی.ژ.م. داگر[19] به تحقق پیوست. شهرت ایندو از آن‌روست که با کشف روش‌های فنی مربوط به فعل و انفعالات شیمیایی، ضبط عکس را بر صفحه‌های فلزی امکان‌پذیر ساختند. داگر و نیپس، نقاشان ناتورالیستی بودند که تقریباً به طور همزمان به امکان دستیابی به روش‌هایی مکانیکی برای بازسازی صحنه‌هایی از دنیای طبیعی علاقمند شدند. در دهه‌ی ۱۸۲۰ نیپس سرگرم تجربیاتی برای بازسازی تصویر روی سنگ لیتوگرافی بود. داگر از کار او باخبر شد و آندو در سال ۱۸۲۹ با هم شریک شدند و با همکاری یکدیگر برای پیشبرد روش نیپس که عجالتاً در حدی محدود، در زمینه‌ی تولید تصاویری از نوع عکس موفق شده بود، همت گماشتند. تصویرهای نیپس حواشی مشخصی نداشتند و از این رو رضایت‌بخش نبودند.

هرچند که نیپس در سال ۱۸۳۳ درگذشت، اما زمان دستیابی به یک روش عکاسی قابل قبول، نزدیک شده بود. در پایان دهه‌ی ۱۸۳۰ داگر عکس‌های بادوام و واضحی تولید می‌کرد که آن‌ها را «داگروتیپ»[20] می‌نامید. داگر با استفاده از روش اتاق تاریک ــ که اینک به اندازه‌ی محفظه‌ی دوربین عکاسی کوچک شده بود ــ تصاویرش را روی یک صفحه‌ی مسی که لایه‌ای از نقره روی آن را پوشانده بود، ثابت و ضبط می‌کرد. بعد از آنکه این صفحه در برابر موضوع (سوژه) قرار می‌گرفت، بسته به حرارت اتاق یا فضای باز، صفحه‌ی نقره‌ای را به مدت پنج تا پانزده دقیقه‌ی دیگر در داخل دوربین نگاه می‌داشتند. آنگاه صفحه را از دوربین خارج می‌کردند و تصویر نامرئی روی آن را با استفاده از محلول جیوه ظاهر می‌کردند.

در ژانویه‌ی ۱۸۳۹، داگر نمونه‌هایی از داگروتیپ را در پاریس به نمایش گذاشت و به این ترتیب کشف خیره‌کننده‌ای به نام عکاسی‌را برای جهانیان آشکار کرد. جالب است بدانیم که در حالیکه روش داگر به تولید تصاویر ثابت انجامید، اما در اصل این پیشرفت، ناشی از علاقه‌ی او به ایجاد تصویرهای متحرک بود. پیش از آنکه داگر در امر عکاسی درگیر شود، زندگیش را از راه کشیدن تصاویر «دیوراما»[21] می‌گذراند. دیوراما وسیله‌ای بود که در آن روی پارچه‌ی طویلی نقاشی‌هایی می‌کشیدند و بعد، پارچه و تصاویر روی آن را به طور عمودی یا افقی از برابر چشمان تماشاگران می‌گذراندند. داگر به دنبال آن بود که به‌

---

18 - Joseph Nicephore Niepce

19 - Louis J.M. Daguerre

20 - Daguerrotype

21 - Diorama

وسیله‌ای برای تولید عکس‌های نمایشی دست بیابد تا به آن طریق به کار تولید تصویر برای دیوراما سرعت ببخشد. یک بار دیگر افسون تصاویر متحرک الهام‌بخش یک اختراع علمی شد که به نوبه‌ی خود، امکان تکمیل شدن یک سیستم ضبط تصاویر متحرک را جلو انداخت.

شفافیت‌ها

پیشرفت‌های دیگری هم در روش‌های عکاسی به دست آمد که آن‌ها نیز به پیدایش یک سیستم مطلوب تصاویر متحرک کمک کردند. در دهه‌ی ۱۸۴۰ دو انگلیسی به نام‌های ویلیام هنری فاکس تالبوت[۲۲] و سرجان هرشل[۲۳] توفیق یافتند که عکس را روی کاغذ چاپ کنند. استفاده از روش نگاتیو و پوزیتیو (منفی و مثبت) نیز از دستاوردهای آن‌هاست. در سال ۱۸۴۱ تالبوت روشی را برای ساختن شیشه‌های شفاف عکاسی به‌ثبت رساند. چند سال بعد، برادران لانگنهایم[۲۴] از اهالی فیلادلفیا که توانسته بودند روش تالبوت را بهبود بخشند، حقوق مالکیت صنعتی روش مذکور را از تالبوت خریدند. در سال ۱۸۴۹ برادران لانگنهایم تصاویر مثبت عکاسی را روی صفحه‌های کاغذی و شیشه‌ای ظاهر می‌کردند. شفافیت صفحه‌های شیشه‌ای، نمایش عکس‌ها را امکان‌پذیر می‌کرد.

به این ترتیب، در میانه‌ی قرن نوزدهم نظریات و ابداعات علمی در کنار یکدیگر اساس تصاویر متحرک را پدید آوردند. نظریه‌ی تداوم دید در انواع مختلفی از وسایل زنده‌نمایی و نمایش به اثبات رسیده بود. در سال ۱۸۳۹ با اختراع داگروتیپ وسیله‌ای برای ضبط مکانیکی و دائمی دنیای طبیعی پیدا شده بود. روش چاپ عکس روی کاغذ نیز که اندکی بعد کشف شد، به تولید تصاویر شفافی منجر شد که می‌شد آن‌ها را به کمک یک منبع نوری قوی روی پرده‌ای نمایش داد.

آنچه برای تکمیل شدن تصاویر متحرک لازم بود عبارت بودند از: (۱) ساخته شدن دوربینی که بتواند عکس‌های مجزایی از یک حرکت بگیرد و (۲) وسیله‌ای برای نمایش سریع و پی در پی این سلسله عکس‌ها.

---

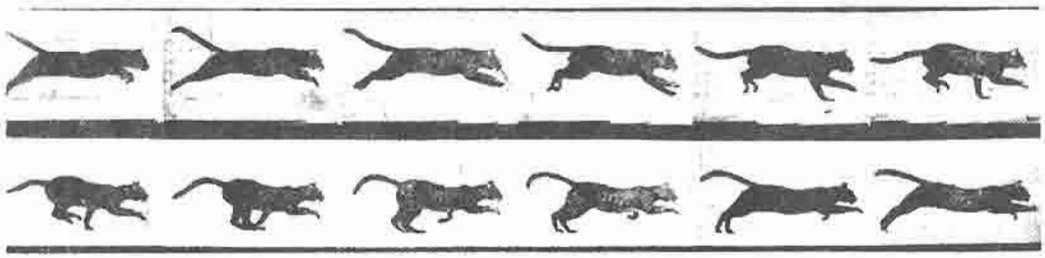
22 - William Henry Fox Talbot

23 - Sir John Herschel

24 - Langenheim

ادوارد مویبریج[۲۵]

تلاش‌های عکاسی به نام ادوارد مویبریج (۱۹۰٤-۱۸۳۰) انگیزه‌ی نهایی را برای فراهم آمدن یک وسیله‌ی ضبط تصویرهای متحرک، ایجاد کرد مویبریج نیز همانند بسیاری از مبتکران پیش از خود در قرن نوزدهم به شدت به ماهیت حرکت علاقمند شد.



مطالعه «مویبریج» درمورد حرکات حیوانات.

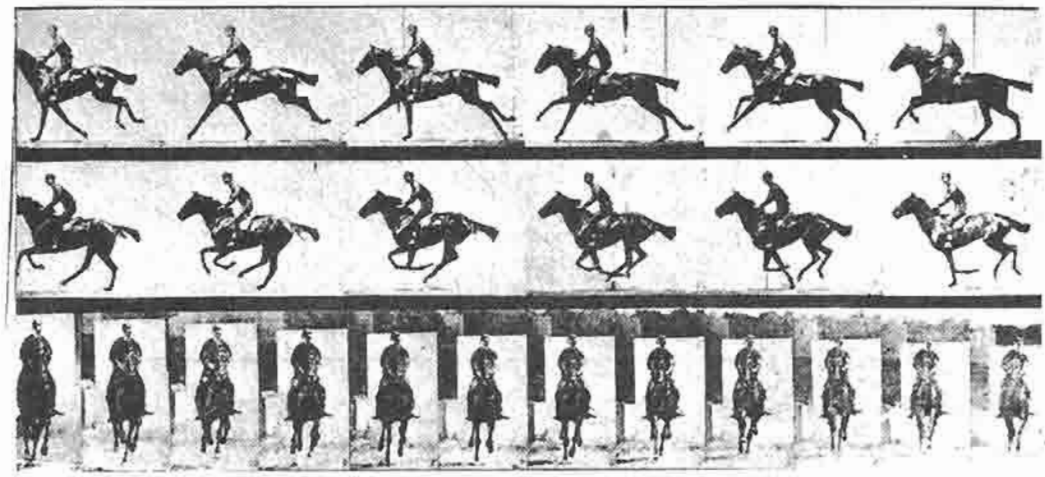
هنگامی که مویبریج به عنوان عکاس در سانفرانسیسکو به کار اشتغال داشت، با مطالعاتی که در زمینه‌ی حرکات انسان و حیوان کرد، اعتباری برای خود به‌دست آورد. در سال ۱۸۲۷ فرماندار سابق کالیفرنیا به نام للنداستنفورد[۲۶] او را مأمور کرد که مطالعاتی در زمینه‌ی حرکات اسب به هنگامی که حیوان چهارنعل در حال تاخت است، انجام بدهد. استنفورد که مزرعه‌ی بزرگی داشت و در آن به پرورش نژادهای اصیل اسب مشغول بود، کنجکاو شده بود که آیا هنرمندان نقاش، ترتیب پاهای اسب را به هنگام دویدن درست کشیده‌اند یا نه. بنابراین برای کشف این مطلب مویبریج را اجیر کرد تا از اسب‌های او به هنگام دویدن عکس‌هایی بگیرد. استنفورد، بخصوص علاقمند بود بداند آیا لحظه‌ای هم هست که هر چهار دست و پای اسب به هنگام دویدن در هوا باشد، یا نه.

نظر به مطالعاتی که مویبریج در زمینه‌ی حرکت انجام داده بود، انتخاب او از طرف استنفورد، یک انتخاب منطقی بود. درضمن مویبریج، یکی از اولین عکاسان آمریکایی بود که از شاتر فنری استفاده می‌کرد. مویبریج بااستفاده از این نوع وسیله و همچنین با پیشرفتی که در نحوه‌ی کار دوربینش پدید آورده بود، کیفیت عکس هایی را که از موجودات متحرک می‌گرفت، بهبود بخشیده بود.

علیرغم تخصصی که مویبریج در کارش داشت، نخستین تلاش‌هایش برای عکسبرداری از حرکت چهارنعل اسب‌ها، موفقیت‌آمیز نبود. حرکت فوق‌العاده سریع اسب‌ها

25 - Edward Muybridge

26 - Leland Stanford



اسب‌های یورتمه روی «مویبریج».

باعث شد که عکس‌ها تار بشوند. در سال ۱۸۸۲ محلولی که صفحه‌ی عکاسی را می‌پوشاند، آنقدرها «سرعت» نداشت که بتواند تصویر واضحی از چیزهایی که حرکت سریعی داشتند، به‌دست بدهد. (مواد عکاسی سریع Fast از نوعی هستند که در برابر نور بسیار حسّاسند. ترکیبی از یک فیلم سریع و یک شاتر سریع باعث می‌شود که عکس‌های مطلوبی از چیزهایی که حرکت سریع دارند، به دست بیاید.)

مویبریج تلاش کرد دوربینی بسازد که نتیجه‌ی مطلوب را در این زمینه حاصل کند. در سال ۱۸۷۷، مویبریج، پس از آنکه از مهندسی به نام جان ایساک[۲۷] کمک گرفت، در کارش موفق شد. او با استفاده از شاتر سریعی که تقریباً در یک دوهزارم ($\frac{۱}{۲۰۰۰}$)ثانیه بازو-بسته می‌شد، و به کمک دوازده دوربین که در کنارهم قرار گرفته بودند و به وسیله‌ی سیمی، یکی پس از دیگری به کار می‌افتادند، دوازده عکس مجزا و طرح مانند، از یک اسب در حال عبور برداشت. عاقبت‌الامر، تعداد دوربین‌ها به هجده و بالاخره به بیست‌وچهار دستگاه رسید و برای به کار انداختن شاتر آن‌ها از جریان برق استفاده شد.

نه تنها مویبریج موفق شد که نشان دهد اسب‌های استنفورد درواقع به هنگام چهارنعل دویدن، در لحظاتی هر چهاردست و پای‌شان در هوا است، بلکه این توفیق را هم به‌دست آورد که بتواند در زمانی در حدود یک ثانیه از کل یک حرکت کوتاه‌مدت، عکسبرداری کند. اگراین مجموعه‌ی عکس‌های مجزا که به‌طور همزمان گرفته شده بود، روی یک نوارِ پیوسته ضبط می‌شد، می‌توانست اولین صحنه‌ی تصاویر متحرک را پدید بیاورد.

در خلال دهه‌ی ۱۸۷۰، مویبریج یک مجموعه‌ی دائرةالمعارف گونه از عکس‌هایی در

---

27 - John Isaacs

مورد حرکت موجودات تهیه کرد. این مطالعات به چاپ رسید و در آن‌ها عکس‌های مجزا به ترتیب توالی قرار می‌گرفتند و مثل یک نوشته، روی صفحه‌ی چاپ شده، خوانده می‌شدند. در سال ۱۸۸۰ مویبریج با استفاده از طرح زوآتروپ، دستگاه نمایشی ساخت که ابتدا آنرا زوجیروسکوپ[۲۸] نامید و بعدها، اسم آن را زوپراکیسکوپ[۲۹] گذاشت. وقتی زوجیروسکوپ تکمیل شد، مویبریج توانست به کمک آن، دوازده عکسی را که گرفته بود، روی پرده نمایش بدهد. او با نمایش خیره کننده‌ای که از حرکت واقعی موجودات زنده تهیه کرده بود، به دور دنیا گشت.

تفنگ عکاسی

وقتی مویبریج در سال ۱۸۸۱ به پاریس رسید، یکی از اشخاص کنجکاوی که به شنیدن سخنرانی او رفت و از نمایش تصاویر متحرک او دیدن کرد، یک فیزیولوژیست فرانسوی به نام اتین ژول ماری[۳۰] بود. ماری نیز به حرکات حیوانات و عکسبرداری از زندگی وحوش علاقمند بود. ماری برای اینکه بتواند از پرندگان در حال پرواز عکس‌های بهتری بگیرد، در سال ۱۸۸۲ با الهام از کار مویبریج، دوربینی به شکل یک تپانچه اختراع کرد. این دوربین دوازده عکس روی صفحه‌ی شیشه‌ای چرخانی که مثل یک خشاب مدور بود، ثبت می‌کرد.

حلقه‌های فیلم کداک که جرج ایستمن[۳۱] از سال ۱۸۸٤ به بازار فرستاده بود، در فرانسه موجود بود و ماری از سال ۱۸۸۷ در دوربین تفنگی (یا تفنگ عکاسی) خود، از فیلم‌های کاغذی استفاده می‌کرد. در سال ۱۸۸۸ ماری از یک موتور الکتریکی در دوربینش استفاده کرد که به او امکان می‌داد فیلم را در دوربین حرکت بدهد یا متوقف کند و در هر ثانیه پانزده عکس بردارد.

تامس ادیسون: مخترع و پیشگام

ابداعات ماری ثابت کرد که استفاده از یک مکانیسم خاص در دوربین می‌تواند امکان عکسبرداری از حرکت را فراهم کند. و در هر حال، این تامس آلوا ادیسون[۳۲]

---

28 - Zoogyroscope

29 - Zoopraxiscope

30 - Etiene - Jules Marey

31 - George Eastman

32 - Thomas Alva Edison

(۱۹۳۱-۱۸۳۷) مخترع و مبتکر آمریکایی بود که از این امکان استفاده کرد و در ازمایشگاه خود در نیوجرسی، اولین دوربین به‌دردبخور ضبط تصاویر متحرک را ساخت.

در سال ۱۸۷۷ ادیسون اختراع دستگاه ضبط صدا (فونوگراف)[۳۳] را به ثبت رسانده بود. حدود ده‌سال بعد، هنگامی که ادیسون و دستیارش دابلیو. ک. ال. دیکسن[۳۴]، سخنرانی ادوارد مویبریج را در نیوجرسی شنیدند، امکان ساختن دستگاه مشابهی که بتواند تصویر را ضبط کند، آن‌ها را به وسوسه انداخت. هدف ادیسون از آغاز این بود که تصویرهای متحرک ناطقی پدید بیاورد.

در سال ۱۸۸۸، دیکسن شروع به کار روی وسیله‌ی استوانه مانندی کرد که می‌توانست تصویرهایی به‌اندازه‌ی سر سوزن روی یک نوار کاغذ عکاسی ایجاد کند. کاغذ عکاسی به دور استوانه پیچیده می‌شد، و عکس‌ها توسط یک عدسی بسیار ریز گرفته می‌شد. هرچند که برای بزرگ‌تر کردن عکس‌ها، سرانجام اندازه‌ی استوانه را بزرگ کردند، عکس‌های ریز، فاقد وضوح بصری بودند و این روش کنار گذاشته شد.

در سال ۱۸۸۹ آزمایشگاه ادیسون دوربینی به نام کینتوگراف[۳۵] ساخت که در آن از حلقه فیلم‌های دندانه‌دار جرج ایستمن استفاده می‌شد. ایستمن در سال ۱۸۸۸ اختراع خود مبنی بر پوشاندن سلولوئید[۳۶] شفاف با امولسیون[۳۷] فیلم را به ثبت رسانده بود. ادیسون یکی از حاشیه‌های این نوار سلولوئید ۲۰۰فوتی را که بسیار هم انعطاف‌پذیر بود، دندانه‌دار می‌کرد تا بتواند از آن در دوربین کینتوگراف خود استفاده کند. وقتی نوار سلولوئید از درون دوربین می‌گذشت، تصویرها در کنار یکدیگر به طور افقی روی فیلم ضبط می‌شد.

در آغاز ادیسون شخصاً نوارهای سلولوئید را با گذراندن آن‌ها از دستگاه مخصوصی که در آزمایشگاهش ساخته بود، سوراخ می‌کرد. پیش از پایان سال ۱۸۸۹ کمپانی ایستمن به نام Eastman Dry Plate & Film Company واقع در روچستر، نیویورک نوار سلولوئید فیلم دندانه‌دار (سوراخ‌شده) را به بازار فرستاد. در همین زمان ایستمن طی یک موافقتنامه تجاری، پذیرفت که برای دوربین جدید ادیسون فیلم ۳۵ میلیمتری تولید کند.

اما دوربین کینتوگراف هنوز کامل نشده بود. این دوربین حدود یک‌تن وزن داشت و از این‌رو به آسانی قابل حمل و نقل نبود. اما همین دستگاه به دیکسن امکان داد که تصاویر متحرک کوتاه‌مدت بسیار ساده‌ای بسازد: تصویر درشت صورت مردی که عطسه می‌کند، یا تصویری از مردی در حال رقص. کینتوگراف، امکان نمایش این فیلم‌ها را به روی پرده نیز

---

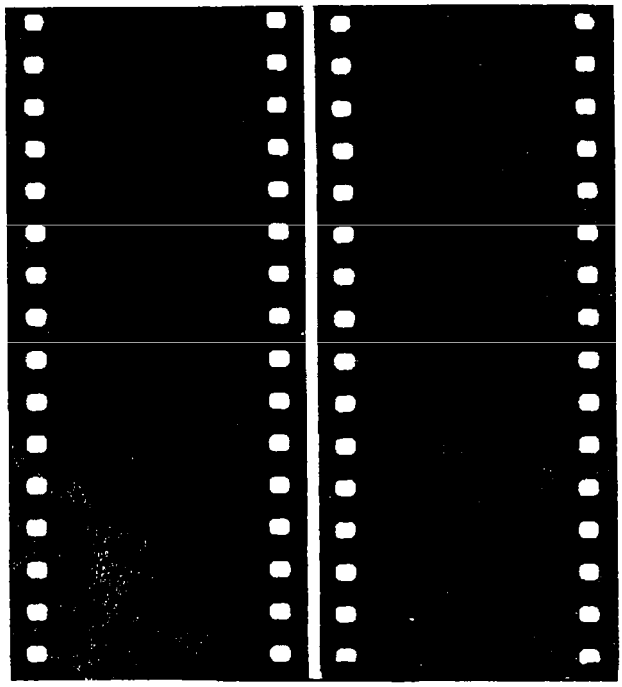
33 - Phonograph

34 - W. K. L. Dickson

35 - Kinetograph

36 - Celluloid

37 - Emulsion



ادیسون حاشیه فیلم را سوراخ کرد ــ حدود ۱۸۸۹ تا ۱۸۹۰.

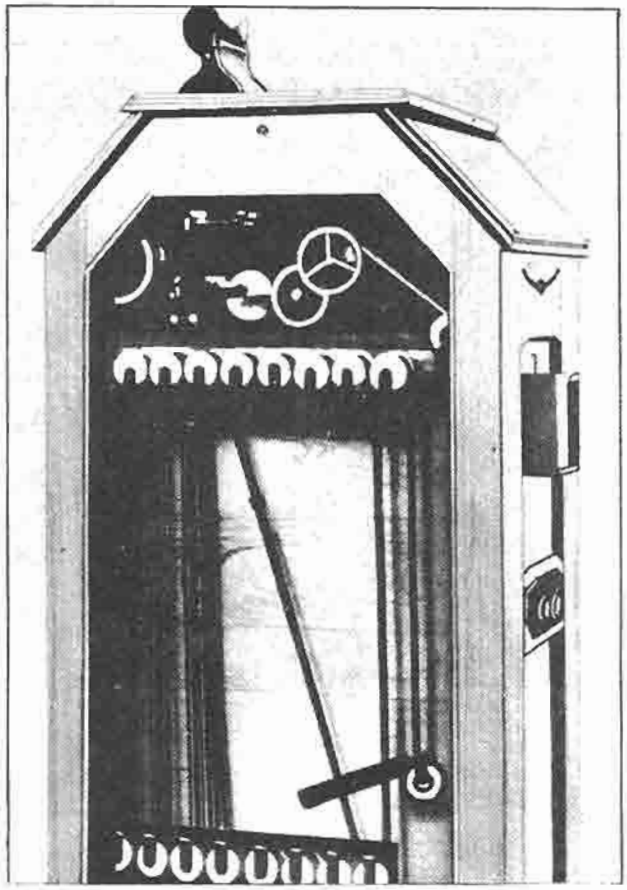
فراهم می‌کرد و اغلب به هنگام نمایش فیلم، صدایی که روی فونوگراف ضبط شده بود نیز، پخش می‌شد.

کینتوسکوپ

در سال ۱۸۹۱، ادیسون به جای آنکه تصاویر متحرک را برای عده‌ی زیادی از تماشاگران نشان بدهد، دستگاهی به نام کینتوسکوپ[۳۸] ساخت و به ثبت رساند که از طریق آن، تنها یک نفر می‌توانست فیلم را تماشا کند. بعدها کینتوسکوپ‌هایی ساخته شد که با انداختن سکه‌ای در آن، به کار می‌افتاد و فیلم‌هایی درحدود یک دقیقه را نمایش می‌داد. موتوری که با باطری کار می‌کرد، یک حلقه فیلم «لوپ» ۲۵ تا ۵۰ فوتی را در دستگاه می‌چرخاند و از برابر یک روزنه‌ی تماشا که در بالای این دستگاه جعبه مانند تعبیه شده بود، می‌گذراند. چراغ برق، تصویرها را روشن می‌کرد و یک شاتر گردان مانع از ابهام و اغتشاش تصویرها می‌شد.

---

38 - Kinetoscope



نمای داخلی کینتوسکوپ ادیسون.

بلک ماریا [۳۹]: نخستین استودیوی تصاویر متحرک

در سال ۱۸۹۲ ادیسون تصمیم گرفت کینتوسکوپ را در نمایشگاه جهانی شیکاگو که قرار بود در سال بعد برگزار شود برای عموم به نمایش بگذارد. ادیسون که می‌دانست برای گرفتن تصاویر متحرک بهتر باید بجای استودیو از فضای مناسب‌تری استفاده کند، دیکسن را راهنمایی کرد تا در ملکی موسوم به «وست اورنج» [۴۰]، استودیوی کوچکی بسازد.

دیکسن در اوایل سال ۱۸۹۳ با هزینه‌ای کمتر از ۷۰۰ دلار کار ساختن استودیو را به پایان برد. آن ساختمان حقیر، دو اتاق داشت. اتاقی که در انتهای ساختمان بود، دوربین عظیم کینتوگراف را در خود جا می‌داد. اطاق دیگر که عدسی دوربین رو به آن قرار داشت، در واقع استودیویی بود که صحنه‌های نمایش تصاویر متحرک در آن اجرا می‌شد. کل این تأسیسات روی سکوی گردانی سوار بود و سقف آن دریچه‌ای داشت که نور خورشید از آن به درون استودیو می‌تابید. بنابراین، می‌شد با چرخاندن کل استودیو، در هر زمان نور مناسب

---

39 - Black Maria

40 - West Orange

برای فیلمبرداری را تأمین کرد.

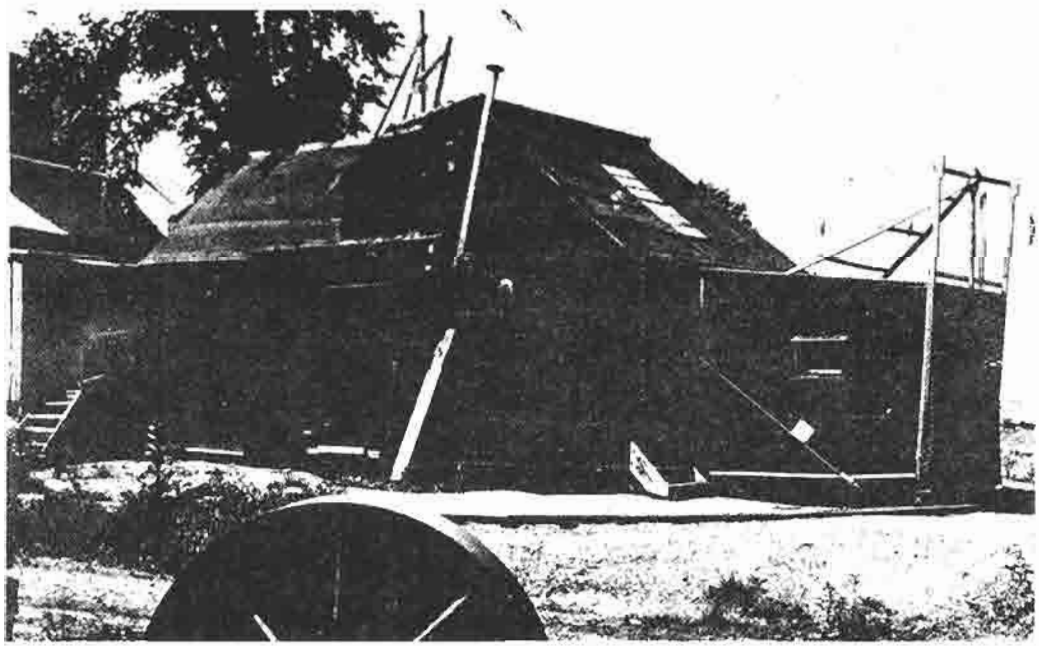
دیکسن دریافته بود که وقتی سطح پشت سر اشخاص یا چیزهایی که از آن فیلمبرداری می‌شد، به رنگ سیاه باشد، کیفیت تصویر بهتر می‌شود. به این دلیل، دیوارهای داخل استودیو را به رنگ سیاه درآوردند وقسمت خارجی دیوارها را هم قیراندود کردند.

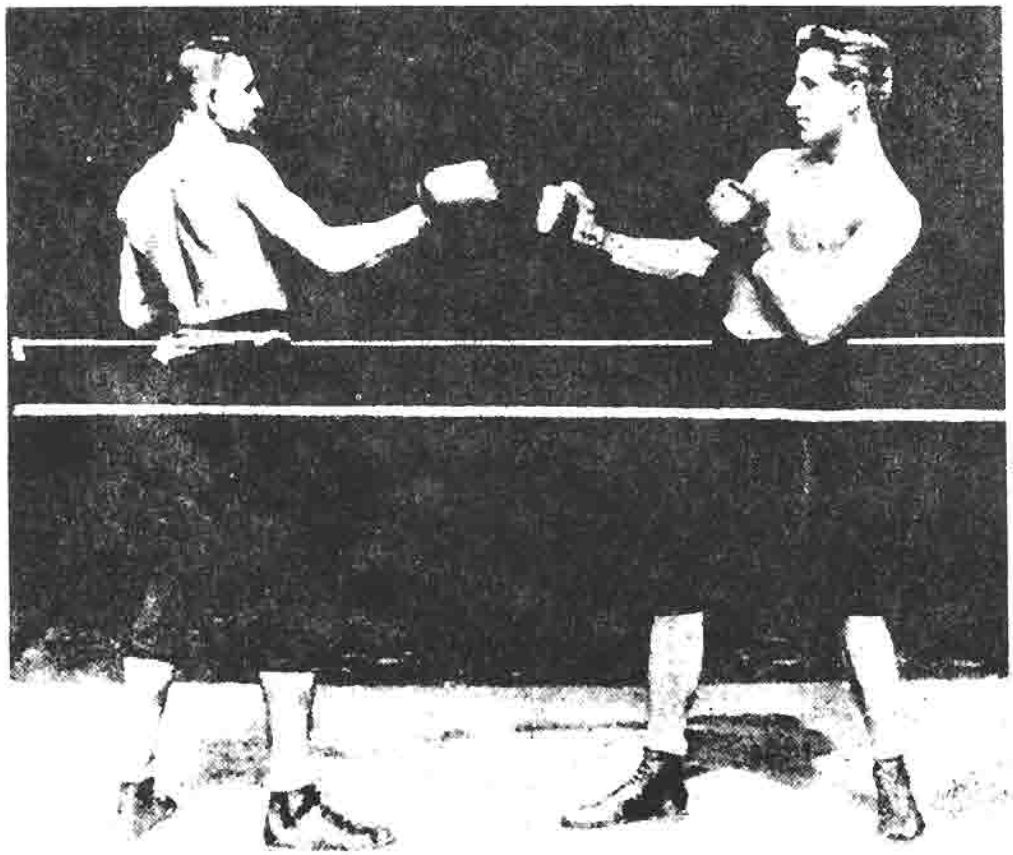
از آنجا که این استودیوی ساده را برای تهیه فیلم‌هایی برای دستگاه کینتوسکوپ ساخته بودند، نام استودیو را هم تآتر کینتوسکوپ گذاشتند. به مرور زمان کارکنان ادیسون نام «بلک ماریا» را برای این استودیو انتخاب کردند. زیرا استودیو با آن دیوارهای سیاهش شبیه واگن اسبی پلیس بود که به آن هم مردم بلک ماریا می‌گفتند.

فیلم‌های اولیه‌ای که در این استودیو ساخته شد، مفاهیم ساده‌ای را دنبال می‌کردند. سوژه‌های نمونه‌ی فیلمبرداری در آن استودیو عبارت بودند از: نمایش حیوانات تربیت شده‌ی سیرک، مشت‌زن‌ها، آکروبات‌بازها، رقصندگان، و هنرپیشگان سرشناس تآتر. گهگاه هم از گروه‌هایی از خوانندگان برای شرکت در فیلم‌های یک دقیقه‌ای استفاده می‌شد. برای ساختن این قبیل فیلم‌ها، صدای خوانندگان را هم همزمان با فیلمبرداری با دستگاه فونوگراف ضبط می‌کردند. بعضی از دستگاه‌های کینتوسکوپ را طوری ساخته بودند که ضبط فیلم و صدا را به طور یکجا و همزمان انجام می‌دادند.

نکته‌ی حایز اهمیت این است که این نخستین فیلم‌های امریکایی هرچند که جز به عنوان اشیای موزه‌ای، کیفیتی دریاد ماندنی ندارند، اما نشان‌دهنده‌ی تمایل به داستانگویی

بلک ماریا





دو مشت‌زن، جیم کوربت و پیتر کورتنی در برابر دوربین کینتوگراف برای مبارزه آماده می‌شوند.

و نمایش هستند. در حدود شصت فیلمی که در سال‌های نخست در استودیوی بلک‌ماریا برای کینتوسکوپ ساخته شد، لیست عنوان‌ها، سرشار از اسامی هنرمندان سرشناس تآتر و ماجراهای تآتری است. فیلم آمریکایی در سرتاسر طول تاریخ خود، کشش زیادی نسبت به ملودرام، احساساتی بودن و گریز از واقعیت نشان داده است. این تمایل حتی در نخستین فیلم‌هایی که برای نمایش عمومی ساخته شد نیز هویداست.

سالن‌های تماشا (تماشاخانه)[41]

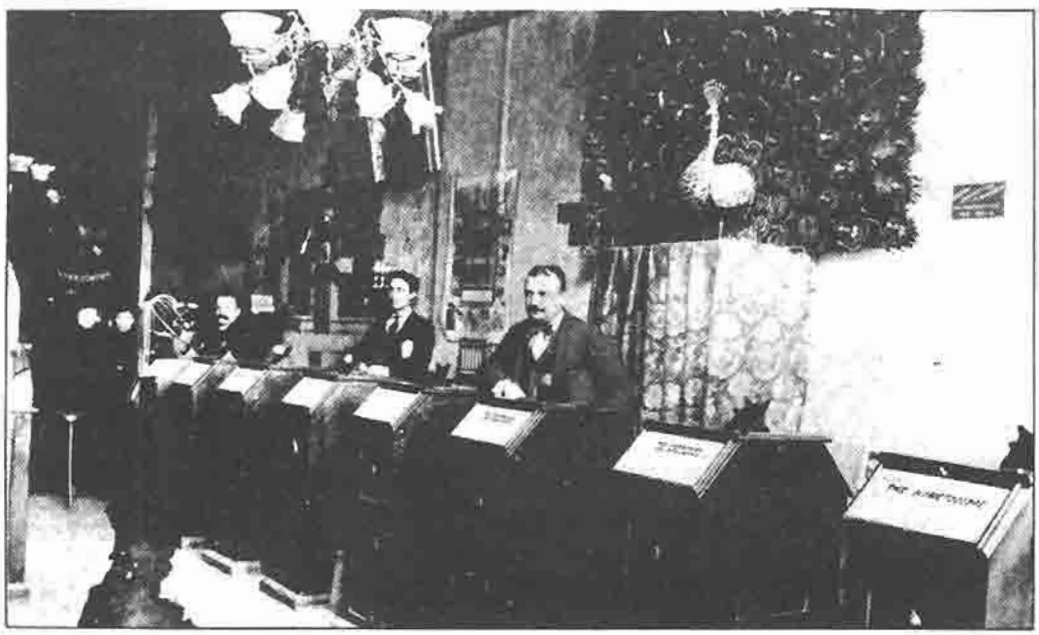
لذت ناشی از تماشای تصاویر متحرک به گشایش سالن‌های کینتوسکوپ یا بقول عوام سالن‌های تماشا انجامید. در چهاردهم آوریل ۱۸۹٤ بود که اولین سالن کینتوسکوپ رسماً در پلاک ۱۱۵۵ خیابان برادوی، در شهر نیویورک افتتاح شد. تماشاگران با پرداخت

41-Peep-Show Parlors

۲۵ سنت می‌توانستند مجموعه‌ای از چند فیلم کوتاه ادیسون را تماشا کنند.

ادیسون که در اصل به فروش دستگاهش علاقمند بود و به بازاریابی برای فیلم‌ها علاقه‌ای نداشت، حق امتیاز استفاده از دستگاه کینتوسکوپ را به گروهی از تاجران کرانه ی شرقی امریکا فروخت. سرمایه گذاران دیگری هم به زودی وارد معرکه شدند و نیویورک و بیشتر شهرهای عمده‌ی امریکا پر از تماشاخانه شد. تازگی کینتوسکوپ و جاذبه‌ی آن برای تماشاگران، توجه کاسب کاران دیگری را نیز برانگیخت: کسانی مثل صاحبان فروشگاه های بزرگ، صاحبان تآترها، هتل دارها و صاحبان گردشگاه های شبانه.

بازتاب مردم در برابر فیلم های ادیسون، قابل توجه بود. تصویر متحرک، صنعتی که تازه پنج سال از عمرش می‌گذشت، به سرعت به صورت یک صنعت نوین عمده، و یک وسیله‌ی سرگرمی عمومی هیجان انگیز درآمد.



یک سالن کینتوسکوپ در سالهای آغازین در سانفرانسیسکو (۱۸۹۹).

نمایش

یکی از نخستین «نقد فیلم»ها در سال ۱۸۹٤ در مجله‌ی «کریتیک»[۴۲] منتشر شد. در این نقد، ناقد ضمن آنکه متوجه تأثیر لذت‌بخش فیلم های کینتوسکوپ ادیسون بوده است، در عین حال، آینده‌ی این کار و اضافه شدن رنگ و پرده و صدا [به سینما] را نیز پیش بینی

42 - Critic,

کرده است.

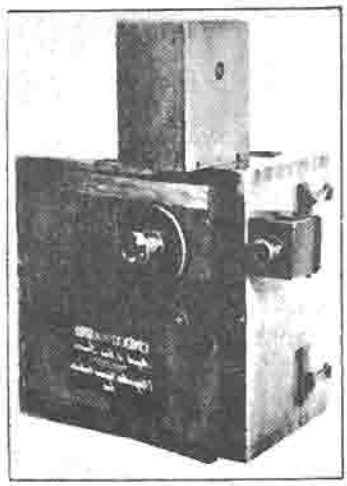
تعدادی عکس‌های پشت‌سرهم که همگی مراحل مختلف یک حرکت خاص یا مجموعه‌ای از حرکات را نشان می‌دهند، بر یک حلقه قرار می‌گیرد و این حلقه توسط نیروی یک موتور الکتریکی به سرعت می‌چرخد. این موتور نور لازم برای دیدن این عکس‌ها را هم فراهم می‌کند. همه‌ی این چیزها در یک جعبه‌ی سیاه‌رنگ قرار دارد. با استفاده از این دستگاه، حرکتی که در آن سلسله تصویر ضبط شده، بازسازی می‌شود: رقصندگان می‌رقصند و برنامه‌شان را اجرا می‌کنند، عضلات ورزشکاری به نام ساندو منقبض و منبسط می‌شود، خروس جنگی‌ها با هم می‌جنگند، و میمون پسربچه‌ای که آکاردئون می‌نوازد، کلاه او را از سرش برمی‌دارد. برای کامل کردن این تصویر وهم‌آلود تنها به عامل رنگ نیاز است و اضافه کردن رنگ به این عکس‌ها هم امکان‌پذیر است. علی الظاهر، این دستگاه می‌تواند به هنرمندان و دیگر اشخاص برای مطالعه‌ی حرکات کمک کند... اگر می‌شد این تصویرها را روی پرده‌ای منعکس کرد، کار کردن روی این تصویرها بسیار بهتر از کار کردن با یک مدل خسته بود. انجام این عمل هم امکان‌پذیر است. در ضمن با استفاده از یک دستگاه فونوگراف می‌توان شاهد نمایش ساده‌ای بود که درواقع تنها بازیگر واقعی آن، موتور الکترو مغناطیسی است که پشت صحنه به کار مشغول است. [مجله کریتیک، ۲ می ۱۸۹٤].

از سه نوآوری فنی که در این نقد از آنها یاد شده، (یعنی رنگ، نمایش روی پرده، و پخش صدا)، نمایش روی پرده، پیش از بقیه به تحقق پیوست. در فرانسه، انگلستان و آمریکا مخترعین در فکر ساختن دستگاه نمایشی بودند که با استفاده‌ی از آن، تصاویر متحرک بجای آنکه برای یک‌نفر نمایش داده شوند، برای گروه‌هایی از مردم به نمایش دربیاید.

کارکنان مؤسسه‌ی ادیسون نیز فعالانه در پی آن بودند که سیستم مناسبی را برای حصول به این مقصود بسازند. در آغاز، ادیسون به‌خاطر وفاداری به کینتوسکوپ در برابر این وسوسه مقاومت می‌کرد، اما سرانجام به کارکنانش اجازه داد که برای ساختن دستگاه نمایشی که بعدها اسم آن را کینتوفون[۴۳] گذاشتند، فعالیت کنند.

---

43 - Kinetophone



برادران لومیر ودستگاه دوربین ــ پروژکتور سینماتوگراف.

سینما توگراف [۴۴]

پیش از آنکه ادیسون بتواند سیستم خود را تکمیل کند، دو برادر از اهالی شهر لیونِ فرانسه به نام‌های اوگوست و لویی لومیر[۴۵] موفق شدند در ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ در پاریس تصاویر متحرک را روی پرده برای عموم به نمایش بگذارند. برادران لومیر که عکاس و سازنده‌ی لوازم عکاسی بودند، در اوایل سال ۱۸۹۵ یک دستگاه دوربین- پروژکتور[۴۶] قابل حمل ساختند و آن را سینماتوگراف نامیدند. در این ماشین برای حرکت دادن فیلم در داخل دوربین- پروژکتور از یک سیستم حرکت متناوب استفاده می‌شد. تصاویر روی فیلم که با سرعت ۱۶ کادر در ثانیه در داخل دوربین ــ پروژکتور حرکت می‌کردند، برای لحظه‌ای پشت یک عدسی و در برابر یک چراغ پرنور متوقف می‌شدند و تصویری روشن و دقیق از آنها روی پرده منعکس می‌شد.

بخاطر قابل حمل بودن دستگاه سینماتوگراف، برادران لومیر می‌توانستند دوربین- پروژکتورشان را به فضای باز ببرند. از این رو، یکی از نخستین فیلم‌های آن‌ها که در سال ۱۸۹۵ ساخته شد، «کارگران از کارخانه‌ی لومیر خارج می‌شوند»[۴۷]، یک فیلم کوتاه از

---

44 - Cinématographe

45 - Auguste and Louis Lumiére

46 - Camera - Projector

47 - Workers Leaving the Lumiére Factory

صحنه‌ای واقعی و شبه مستند است که درواقع چهار چوب سبک فیلمسازی برادران لومیر را نیز مشخص می‌کند. در مدت یک سال، برادران لومیر صدها فیلم کوتاه از زندگی روزمره در محل زندگی خود تهیه کردند که اسم‌های ساده‌ای نظیر: «غذای بچه»[۴۸]، «رژه‌ی سواره‌نظام فرانسه»[۴۹]،«قطار به ایستگاه وارد می‌شود»[۵۰] و «قایق بندر را ترک می‌کند»[۵۱] داشتند.

ویتاسکوپ[۵۲]

تامس ادیسون که تحت تأثیر موفقیت سینماتوگراف در فرانسه قرار گرفته بود، به تلاش‌هایش برای ساختن دستگاهی مشابه در ایالات متحده سرعت بخشید. کار دستگاه خود او «کینتوفون» در زمینه‌ی نمایش فیلم روی پرده، رضایت‌بخش نبود. در اوایل سال ۱۸۹۶ ادیسون با مخترع جوانی از اهالی واشنگتن دی.سی. به نام تامس آرمات[۵۳] –که یک سال پیش از آن پروژکتوری ساخته بود که با همان اصول فنی سینماتوگراف کار می‌کرد–، مذاکراتی را آغاز کرد. در پروژکتور آرمات از یک سیستم لوپ استفاده می‌شد که وودویل لا تهام[۵۴] آن را در نیویورک اختراع کرده بود. دو حلقه که در بالا و پائین پروژکتور نصب می‌شد، باعث می‌شد که فیلم بدون آنکه پاره شود، در داخل دوربین حرکتی جهش‌مانند داشته باشد. از روش لوپ لا تهام، هنوز که هنوز است در پروژکتورهای حرفه‌ای، برای کاستن از فشار(کششی) که به نوار فیلم وارد می‌آید، استفاده می‌شود.

آرمات که پروژکتورش را با کمک سی. فرانسیس جنکینز[۵۵] ساخته بود، موافقت کرد که به کمپانی معتبر ادیسون اجازه دهد، دستگاه‌هایش را به روش آرمات بسازد و درباره‌ی آن‌ها تبلیغات کند. این دستگاه، وقتی ساخته شد، «ویتاسکوپ ادیسون»[۵۶] نام گرفت.

برنامه‌های ادیسون

اولین نمایش عمومی کار ویتاسکوپ در ۲۳ آوریل ۱۸۹۶ در شهر نیویورک و در تالار

---

48 - The Baby's meal

49 - Charge of the French Hussars

50 - Train Arriving at the Station

51 - Boat Leaving the Harbor

52 - The Vitascope

53 - Thomas Armat

54 - Woodwille Latham

55 - C. Francis Jenkins

56 - Edison Vitascope

موسیقی Koster & Bail's انجام شد. برنامه‌ی کوتاهی شامل نمایش فیلم‌های ادیسون نیز به عنوان فوق برنامه، به نمایش اصلی اضافه شده بود. همه‌ی فیلم‌ها کوتاه بودند و مدت نمایش‌شان از یک دقیقه تا یک دقیقه‌ونیم بود. اما با این حال تماشاگران به شدت تحت تأثیر منظره‌ی جهان پرتحرک، آنهم در ابعاد واقعی قرار گرفتند. یکی از تیترهای روزنامه‌ی روز بعد این بود: «دستاورد ادیسون در امر بازسازی یک نمایش، موفقیت تصویری کاملی به شمار می‌آید».

نویسنده‌ی نشریه‌ی «نیویورک دراماتیک میرور»[۵۷] که در آن جلسه حضور داشت از آن تجربه این گونه سخن گفته است:

> اولین فیلمی که نشان داده شد، «خواهران لی»[۵۸] را در حال اجرای رقص چتر مشهورشان نشان می‌داد. گویی که خود آن دخترها در صحنه حاضر بودند. همه‌ی لبخندها و ضربه‌های پا و خم شدن‌های‌شان [در فیلم] دیده می‌شد. فیلم دوم، برخورد امواج را با ساحل دریا نشان می‌داد. موج‌ها یکی پس از دیگری روی شن‌ها می‌غلطیدند و فروکش می‌کردند و درست مثل موج‌های واقعی به صورت شیارهای باریکی از آب به سوی دریا برمی‌گشتند. بعضی از کسانی که در ردیف‌های اول نشسته بودند، می‌ترسیدند که مبادا خیس شوند و درنتیجه به اطراف نگاه می‌کردند و دنبال راه فراری می‌گشتند. فیلم سوم مسابقه‌ی مشت‌زنی خنده‌داری بود بین والتن و مایون کمدین‌هایی که یکی‌شان بلندقد و دیگری کوتوله است. بعد، خلاصه‌ای از نمایش «پرچمی که مثل شیر سفید است»[۵۹] اثر هویت[۶۰] نشان داده شده که در آن حدود بیست‌وچهار تن ایفای نقش می‌کردند. بعد، رقص دیگری نیز به صورت رنگی نمایش داده شد و فیلم آخر، جنگ و جدال میان جان بول[۶۱] [سمبل انگلستان ـ م] و عموسام[۶۲] [سمبل آمریکا] را نشان می‌داد.
>
> ویتاسکوپ موفقیت بزرگی است و باید به آقای ادیسون به خاطر سهم باشکوهش در لذت بخشیدن به مردم تبریک گفت. [نیویورک دراماتیک میرور- دوم می ۱۸۹۶].

ادیسون مخصوصاً در این برنامه فیلم‌های کوتاهی از قطعات کمدی و نمایشی را گنجانده بود. معلوم است که این قبیل فیلم‌ها برای نمایش عمومی در تماشاخانه‌ها و تالارهای

---

57 - New York Dramatic Mirror
58 - Leigh Sisters
59 - The Milk white Flag
60 - Hoyt
61 - John Bull
62 - Uncle Sam

موسیقی مناسب تشخیص داده می‌شد. با این حال ظاهراً آنچه که بیشترین تأثیر را داشت، صحنه‌ی مستند گونه‌ی برخورد امواج به ساحل بود. آوردن ناتورالیسم تصویری به یک محیط تآتری تجربه‌ای بی‌نظیر و سحرانگیز بود. حتی از نظر تماشاگران ناشی سالن Koster & Bail's در ۲۳ آوریل ۱۸۹۶ قابلیت دوربین فیلمبرداری برای ایجاد یک نمایش طبیعی، لذت‌بخش بود.

پس از موفقیت این نمایش اول، ادیسون نمایش فیلم در سالن مذکور را ادامه داد. فیلم‌های دیگری را هم مثل فیلم رقص فوق‌الذکر با دست رنگ‌آمیزی کردند تا به لذت حاصل از تماشای تصاویر متحرک بیفزایند. به مرور زمان برنامه‌های نمایش فیلم، طولانی‌تر و متنوع‌تر شد.

برنامه‌های لومیر

درژوئن ۱۸۹۶ دوماه پس ازآنکه ادیسون نمایش فیلم هایش رادر Koster & Bail's آغاز کرد، مجموعه‌ای از فیلم‌های لومیر نیز برای نمایش در Keith's Union Square Theatre به نیویورک رسید. این برنامه بیشتر از برنامه‌ی ادیسون

پوستر تبلیغاتی برنامه فیلم‌های کوتاه لومیر.

نمایی از «باغبان آب پاشی شده»

توانست قابلیت دوربین فیلمبرداری را برای بیان مسایل مستند و واقع گرایانه نشان بدهد. این برنامه شامل موارد مستند بسیاری بود.

نمایش لومیرهم خالی از نوآوری نبود. در فیلم کوتاه «باغبان آب‌پاشی شده»[۶۳] تماشاگران یکی از اولین نمونه های کمدی «بکوب بکوب»[۶۴] را دیدند. در این فیلم باغبانی سرگرم آب دادن به چمن است، پسرکی که‌پشت سر او راه می‌رود، پایش را روی شلنگ می‌گذارد و آب را بند می‌آورد. باغبان دهانه‌ی شلنگ را به صورتش نزدیک می‌کند و با دقت به معاینه‌ی آن می‌پردازد. در همان حال پسرک پایش را از روی شلنگ برمی‌دارد و درنتیجه آب به صورت باغبان پاشیده می‌شود. این نوع شیطنت بی زیان، سنگ‌بنای بسیاری از کمدی های دوران سینمای صامت شد و در بسیاری از کمدی هایی از این نوع به عنوان یک

---

63 - The Sprinkler Sprinkled (Watering the Gardener)

64 - Slap Stick

عامل خنده‌انگیز مورد استفاده قرار گرفت.

در جولای ۱۸۹۶، شش تماشاخانه و تآتر نیویورک نمایش برنامه‌های تصاویر متحرک را آغاز کرده بودند. بزودی با مشهور شدن «معجزه»ی سرگرم کننده‌ی تصاویر متحرک، پروژکتورهایی نیز به شهرهای بزرگ سرتاسر آمریکا فرستاده شد. در کرانه‌ی غربی آمریکا، تامس تالی[۶۵]، اولین سالن ویتاسکوپ را در آگست ۱۸۹۶ در لُس‌آنجلس افتتاح کرد.

رشد یک صنعت جدید

اکثر فیلم‌هایی که در نخستین سال‌های نمایش تصویر متحرک ساخته می‌شد، ساده و مونتاژ نشده بودند و یا خلاصه‌ای از نمایشات تآتری آن روزگار را بیان می‌کردند و یا شامل صحنه‌هایی کوتاه از حرکات طبیعی و زندگی روزمره بودند. با این حال صنعت عمده‌ی جدیدی در زمینه‌ی تولید، توزیع و نمایش تصاویر متحرک در حال شکل گرفتن بود. سندیکاهایی برای فروش پروژکتور و نمایش برنامه‌های فیلم به وجود آمدند. سندیکای K. M. C. D. که نام آن از حرف اول نام‌های بنیان‌گذارانش: کوپمن، ماروین، کسلر، و دیکسن[۶۶] تشکیل شده بود، در سال ۱۸۹۵ شکل گرفت. کمپانی امریکن میوتوسکوپ و بیوگراف[۶۷] نیز یکی دیگر از سازمان‌های اولیه‌ای بود که به‌منظور توسعه‌ی فروش دستگاه‌های تصاویرمتحرک بنیان‌گذاری شد. کمپانی بیوگراف[۶۸] نیز برای خود دستگاه نمایش یکنفره‌ای ساخته بود که آن را میوتوسکوپ[۶۹] می‌نامیدند. اندکی پس از عرضه‌ی ویتاسکوپ ادیسون، بیوگراف نیز پروژکتوری عرضه کرد که از دستگاه ادیسون بسیار بهتر بود.

کمپانی‌های فیلم‌سازی جدیدی هم در امریکا به‌وجود آمدند که در زمینه‌ی فیلم‌سازی با کمپانی ادیسون رقابت می‌کردند: بیوگراف، اسانی[۷۰] و ویتوگراف[۷۱]، از جمله این کمپانی‌ها بودند. در فرانسه در سال ۱۹۰۰، برادران پاته[۷۲] یک سیستم بین‌المللی برای تهیه و توزیع فیلم پدید آوردند. کمپانی‌های بزرگ دیگری هم بزودی در شهرهای مهم جهان دفاتر و واحدهای تولید فیلم افتتاح کردند.

---

65 - Thomas Tally

66 - Koopman,Marvin, Castler, Dickson

67 - American Mutoscope and Biograph

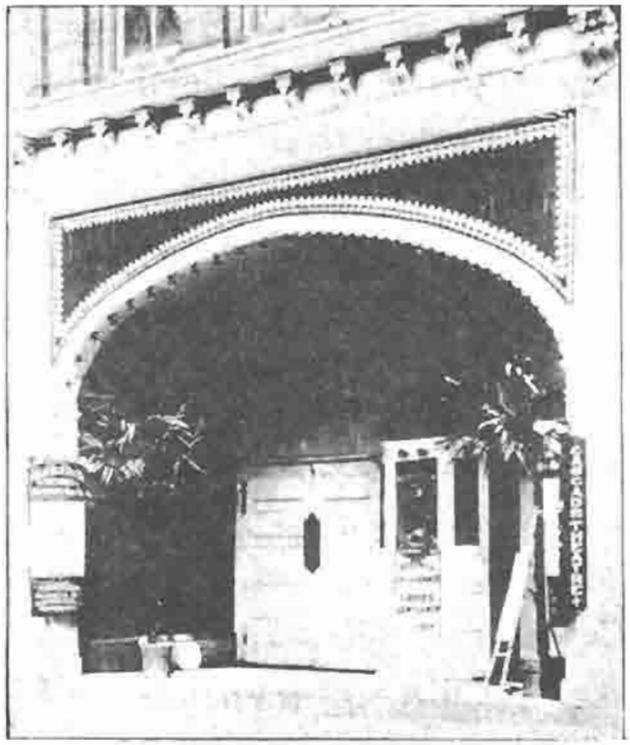
68 - Biograph

69 - Mutoscope

70 - Essanay

71 - Vitograph

72 - Pathē Frères (The Pathē Brothers)



یک نیکل اودئون یا سینمای پنج سنتی.

سینماهای انباری[۷۳]

سرمایه گذاران، که از جاذبه‌ی عظیم تصویر متحرک آگاه شده بودند، شروع به ارزیابی امکانات بازده مالی امر نمایش فیلم کردند. تعداد سینماهای انباری ــ این اسمی بود که به نخستین سالن‌های سینما داده بودند ــ در اوایل دهه‌ی ۱۹۰۰ به سرعت رو به افزایش بود.

اولین سالن کاملاً مجهزی که اساساً برای نمایش تصویر متحرک در آمریکا ساخته شد در سال ۱۹۰۵ در پیتسبورگ پنسیلوانیا[۷۴] توسط هری دیویس و جان.پ. هریس بنا شد. این سالن که به آن نیکل اودئون[۷۵] [سینمای پنج سنتی-م] لقب داده بودند حدود صد صندلی داشت و برنامه‌های نمایش فیلم آن به طور مرتب هر روز و هر شب اجرا می‌شد. نوازنده‌ای، با نوای پیانو، نمایش فیلم را همراهی می‌کرد. نیکل اودئون در هفته صدها دلار درآمد داشت و این رقمی بود که نشان می‌داد علیرغم سادگی فیلم‌های آن زمان، وسیله‌ی سینما می‌توانست چیزی بیش از یک هوس صرف به‌شمار بیاید. رفته‌رفته کاسب‌کاران متوجه این واقعیت شدند. در پایان سال ۱۹۰۶ تعداد سالن‌های نیکل اودئون در آمریکا به حدود هزار

---

73 - Store Theaters

74 - Pittsburgh, Pensiylvania

75 - Nickleodeon

سالن رسید. تنها در خلال یک دهه، تصویر متحرک از یک ابتکار علمی به یک وسیله‌ی سرگرمی همگانی عمده تبدیل شد.

در ده‌ساله‌ی نخست دوران نمایش فیلم، رشد صنعتی از هدف‌های والای هنری پیشی گرفت ظاهراً معجزه‌ی تماشای تصاویر متحرک روی پرده برای راضی کردن تماشاگران فیلم‌های اولیه کفایت می‌کرد. یکی از نویسندگان آن عصر پس از مشاهده‌ی عکس‌العمل مردم در نیکل اودئون، تجربه‌ی تماشای تصاویر متحرک را اینگونه وصف کرده است: «یک سرگرمی معصومانه و از خود بیخود شدنی نسبتاً همه‌جانبه». حتی منتقدین فیلم و گزارشگران روزنامه‌ها هم در آغاز از فیلم‌سازان انتظار هنرنمایی نداشتند. در آن زمان حرکت و واقع‌گرایی برای لذتی که این دستگاه مکانیکی در برابر پنج‌سنت به آدمی می‌بخشید، کافی به‌نظر می‌رسید.

تلاش عکاسان، مخترعین و کاسبکاران نوجو در اواخر قرن نوزدهم باعث به تحقق پیوستن رویای تصاویر متحرک و پیدایش یک صنعت مهم و نو شد. تلاش‌های روجت، تالبوت و هرشل در انگلستان، داگر، نیپس، ماری و برادران لومیر در فرانسه، و مویبریج، دیکسن و ادیسون در ایالات متحده، تولد تصاویر متحرک را به یک رویداد بین‌المللی مبدل کرد. به طرزی مشابه، بعدها، کشف و بهره‌گیری از زیبایی‌شناسی فیلم نیز حاصل یک تلاش بین‌المللی بود. آنچه در پی می‌آید، ماجرای این کوشش‌هاست.

فصل دوم

پیشرفت هنری و داستان گویی

امروز به طرح منسجمی نیازمندیم. باید مثل تآتر، آغاز، رشد، نقطه‌ی اوج، و فرود داشته باشیم... یک مدیر استودیو گفت: «مردم داستان می‌خواهند. ما معمولاً به طرف کمدی می‌رویم. ظاهراً خیلی مؤثر است. اما به هر حال، بیشتر به ملودرام تکیه کنید. وقتی کارمان را شروع کردیم، فقط حرکات سریع را نمایش می‌دادیم: ماشین آتش‌نشانی که با سرعت برای خاموش کردن حریق می‌رفت، بازیکن بیس‌بالی که توپ را می‌زند و می‌دود، حمله‌ی سواره‌نظام. حالا اگر بخواهیم مثلاً یک مسابقه‌ی اسب‌سواری را نشان بدهیم، این صحنه باید قسمتی از زندگی قهرمان فیلم باشد. باید به مردم داستانی بدهیم. آن‌ها چیز دیگری را قبول ندارند. یک داستان می‌خواهند و مقدار زیادی حادثه. می‌دانید که روی پرده نمی‌توان به نمایش مکالمات طولانی پرداخت. آنچه ما میل داریم نشان بدهیم این است: «داستان‌های بیشتر، داستان‌هایی طولانی‌تر، داستان‌هایی بهتر و داستان‌هایی پر از حادثه».

جوزف مدیل پاترسن[1]، در بیان انتظاری که تماشاگران از تهیه کنندگان دارند.
[ساتردی ایونینگ پست[2]، ۲۳ نوامبر ۱۹۰۷].

←

این واقعیت که رشد هنری تصاویر متحرک نسبت به رشد صنعت فیلم سرعت کمتری داشته، تا حدودی ناشی از آن است که با پیدایش سینما، یک وسیله‌ی بیانی تازه پدید آمده بود که همه‌ی امکانات آن از آغاز برای فیلم‌سازان روشن نبود. نخستین تهیه کنندگان فیلم به یکی از این دو طریق در برابر این وسیله‌ی بیانی جدید عکس‌العمل نشان می‌دادند: (۱) آن‌ها امکانات تصاویر متحرک را ادامه و توسعه‌ی عکس و عکاسی می‌دانستند و یا (۲) این وسیله را به صورت شکل توسعه یافته‌تری از تآتر می‌دیدند.

روش عکسبرداری

تصویر متحرک در جهانی پا به عرصه گذاشت که سرشار از کنجکاوی عمومی نسبت به عکس بود. دستگاه‌های تصویر متحرک، در چنین شرایطی، وسایلی به شمار می‌آمدند که بر لذت ناشی از تماشای تصویر می‌افزودند. از اینرو منطقی است که فیلمسازان اولیه کششی عکاسانه نسبت به تصاویر متحرک داشته باشند. آن‌ها با وسیله‌ی جدیدی که به دست‌شان افتاده بود، از سوژه‌های متحرک عکس می‌گرفتند. نگاه مستندگونه‌ی برادران لومیر را شاید بیشتر بتوان به سابقه‌ی آن‌ها به عنوان عکاس نسبت داد تا به علاقه‌شان به واقع گرایی.

حتی تمایل تامس ادیسون به فیلمبرداری از قطعات تآتری را می‌توان در مقایسه با فیلم‌های مستند بی‌شمارش از صحنه‌های آشنا، ناچیز به حساب آورد. در سال ۱۸۹۶ کارکنان ادیسون فیلم‌هایی با عناوینی مثل «آب‌تنی صبحگاهی»[3]، «دانه دادن به کبوترها»[4]، و «اصطبل در حال سوختن»[5] ساختند. فیلم‌های بسیار دیگری هم از صحنه‌هایی در خیابان‌های نیویورک ساخته شد.

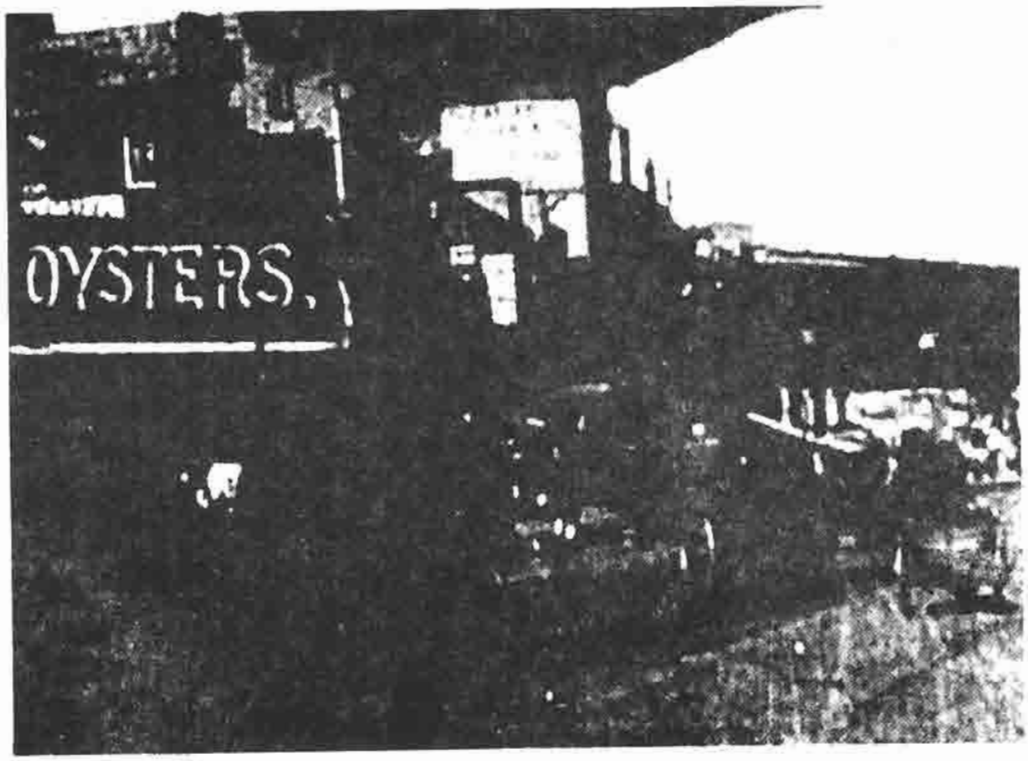
فیلم‌های نمایشی

جاذبه‌ی اصلی فیلم‌های اولیه، شبیه جاذبه‌ی عکس بود: لذت بردن از دقت تصویری، به اضافه‌ی جاذبه‌ی حرکت. درضمن تصاویر متحرک امکانی برای کشف و دوباره کشف کردن واقعیت‌هایی نظیر ریتم (ضربان) زندگی به‌وجود آورده بود.

یکی از نخستین فیلم‌های ادیسون منظره‌ی یکی از خیابان‌های نیویورک را از یک

---

1 - Joseph Medill Patterson
2 - The Saturday Evening Post
3 - Morning Bath
4 - Feeding the Doves
5 - Burning Stable



صحنه‌ای از خیابانی در نیویورک با حرکات گذرا در سطوح مختلف.

زاویه‌ی ثابت نشان می‌دهد. در این صحنه یک گاری از سمت چپ پرده وارد می‌شود، و قطاری از قسمت بالای پرده به طرف راست می‌رود. وسایل نقلیه‌ی دیگری را هم می‌توان در زمینه‌ی این تصویر، در حال حرکت دید. در حالیکه این فیلم فاقد آن چیزی است که ما آن را ارزش نمایشی می‌نامیم، تماشاگران آن زمان تحت تأثیر حرکات مختلف و فعالیت‌های متنوعی که در این کادر از فیلم جریان داشت قرار می‌گرفتند.

بسیاری از فیلم‌های دهه‌ی ۱۸۹۰ عابرینی را در جلوی صحنه نشان می‌دادند که پشت سر آن‌ها واگن‌ها و اتوموبیل‌ها در حال حرکت بودند. اضافه شدن اشخاص به صحنه، به فیلم حیات می‌بخشید و در عین حال حضور آن‌ها در جلوی صحنه، باعث عمق یافتن تصاویر فیلم می‌شد.

فیلم کوتاهی به نام «خیابان پنجم در عید پاک»[۶] تماماً درباره‌ی مردمی بود که در روز یکشنبه‌ی عید پاک در خیابان پنجم نیویورک گرد آمده بودند. تماشاگران فیلم‌های اولیه به این طریق امکان می‌یافتند که از طریق فیلمی شبیه فیلم‌های خبری از مدهای رایج نیویورک آگاه شوند.

6- Fifth Avenue at Easter - Time

یکی از اولین صحنه‌هایی که در خیابان فیلمبرداری شد یک لحظه ناراحت کننده را ضبط کرده است. تماشاگران کینتوسکوپ بعد از این صحنه این نوشته را خواندند: «آنچه در خیابان بیست و سوم اتفاق افتاد».

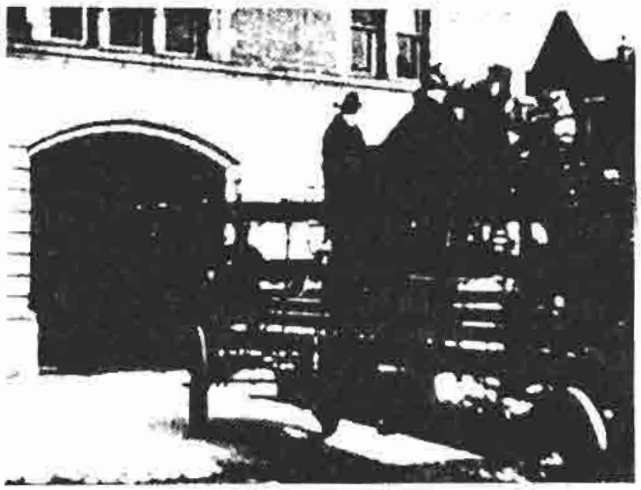
حرکت و زوایای دوربین

دوربین که در آغاز بی‌حرکت بود، مدت زیادی به همین حال ثابت نماند. فیلمبرداران فیلم‌های نمایشی کمپانی‌های اسانی، ادیسون و بیوگراف، بزودی دریافتند که حرکت دادن دوربین به حس ناشی از حرکت اشخاص و اشیاءِ در کادرهای فیلم می‌افزاید.

در فیلمی که در اواخر دهه‌ی ۱۸۹۰ در سانفرانسیسکو ساخته شده، دوربین در قسمت جلوی یک واگن نصب شده است. هنگامیکه این وسیله‌ی نقلیه در خیابان‌ها به راه افتاد، آدم‌ها و وسایل نقلیه‌ی دیگر در جهات مختلف از برابر این دوربین متحرک می‌گذشتند. در این فیلم توهمی از عمق و حس ساده‌ای از حرکت در فضا به چشم می‌خورد. تأثیری که این فیلم در آن زمان بر تماشاگران خود گذاشت شبیه تأثیری بود که صحنه‌ی «رولرکوستر» [سرسره سواری] درفیلم «این است سینه‌راما»[7] محصول ۱۹۵۲ بر تماشاگران زمان، به جای گذاشت. نمونه‌ی دیگری از این گونه تأثیرات را در فیلم «توطئه‌ی خانوادگی»[8] (۱۹۷۶)

7- This is Cinerama

8- Family Plot



در سه‌نما، فیلمبردار ادیسون حرکت شتاب‌آلود گاری آتش‌نشانی را بهنگام انجام یک مأموریت فوری ضبط می‌کند. نمای سوم تماشاگر را به سبک سینما ــ حقیقت در میانه‌ی ماجرا قرار می‌دهد.

اثر آلفرد هیچکاک[9] در صحنه‌ای که اتوموبیلی با ترمز بریده شده هر لحظه سرعت بیشتری می‌گیرد، دیده‌ایم.

نمونه‌ی نمایشی‌تری از دوربین متحرک در یکی از فیلم‌های ادیسون که حدوداً در سال ۱۸۹۸ ساخته شد، «آتش‌نشانان»[10] دیده می‌شود. این فیلم از سه نمای کوتاه تشکیل شده است. در نمای اول منظره‌ای از ایستگاه آتش‌نشانی دیده می‌شود که چهار واگن اسبی آتش‌نشانی به نحوی نمایشی از آن بیرون می‌آیند تا به محل حریق بروند. در این نما دوربین ثابت است. در نمای دوم که بازهم با دوربین ثابت فیلمبرداری شده، رسیدن گاری اسبی های آتش‌نشانی را به صحنه‌ی حریق نشان می‌دهد. در نمای سوم ظاهراً دوربین روی اولین گاری کار گذاشته شده و در نگاهی به پشت سر، حرکت گاری‌های عقبی را نشان می‌دهد. در این نما که کیفیتی واقعگرایانه‌شبیه‌سینما[11] حقیقت دارد، تماشاگر در میانه‌ی ماجرا قرار می‌گیرد.

ایجاد حس ناشی از فیلمبرداری ز فراز یک وسیله‌ی نقلیه‌ی درحال حرکت ونشان دادن وسیله‌ی نقلیه‌ی دیگری که آن‌هم در حال حرکت است، از آن پس به صورت یکی از تمهیدات محبوب فیلم‌سازان درآمد. مثال: «بولت» (۱۹۶۸)[12] و «دیوانه‌بازی» (۱۹۷۷)[13]. حرکت دوربین گامی در جهت دست یافتن به امکانات منحصر به فرد وسیله‌ی بیانی فیلم به‌شمار می‌آید. حرکت مهمی که بسیار زود هم کشف شد.

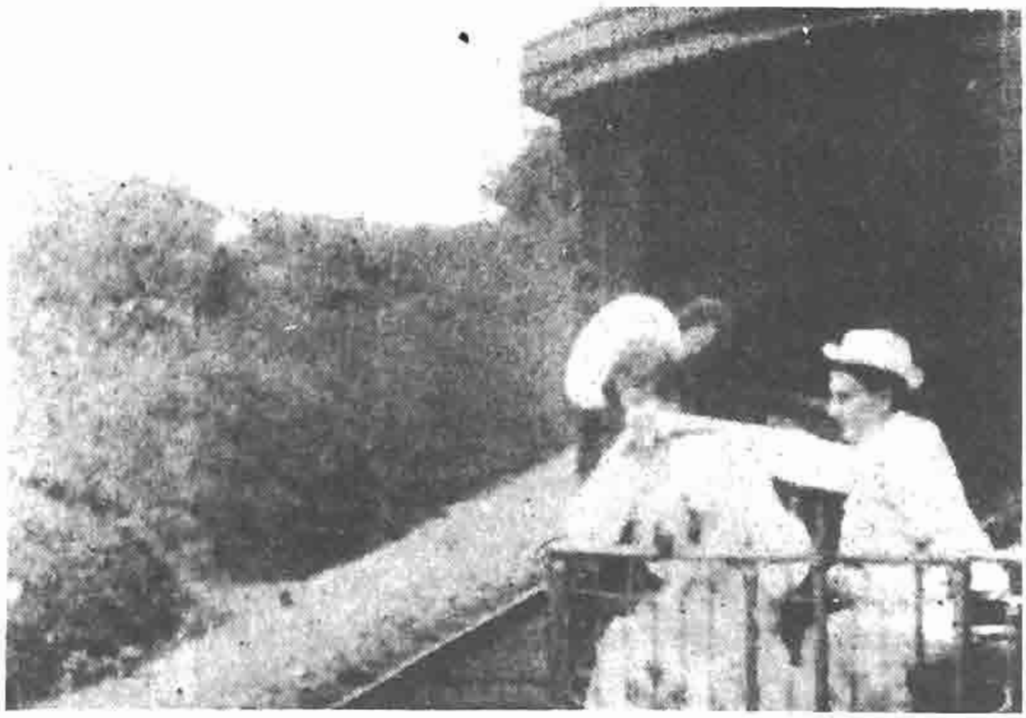
ماجرای راه‌آهن

با تولید فیلم‌های طولانی‌تر که شامل عناصر داستانی نیز بودند، هرجا که لازم بود از زوایای نمایشی و حرکت دوربین نیز در جهت کمک به داستان فیلم استفاده می‌شد. در سال ۱۹۰۲ ادوین. اس. پورتر[14] یکی از فیلمبرداران کمپانی ادیسون فیلمی چهار دقیقه‌ای را به نام «ماجرای راه‌آهن»[15] کارگردانی کرد. این فیلم در جهت تبلیغات جلب توریست برای راه‌آهن لاکاوانا[16] ساخته شد.

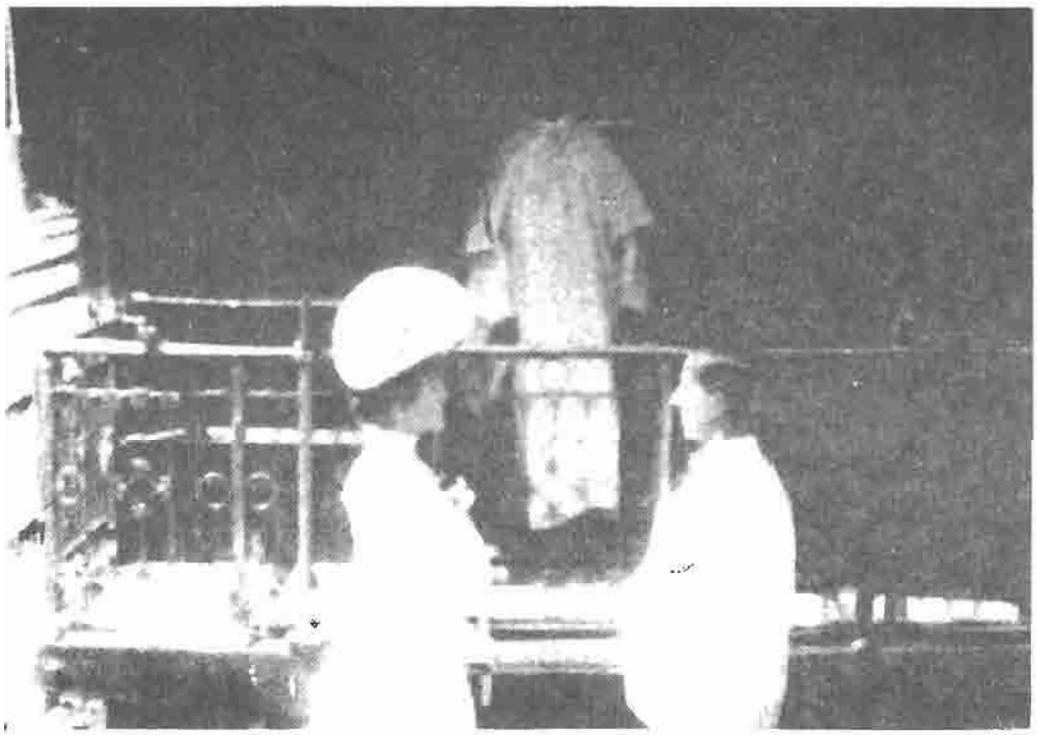
برای نشان دادن لذت ناشی از سوار شدن به قطار، در این فیلم، زن و مردی روی سکوی یک ایستگاه راه‌آهن با هم ملاقات می‌کنند و سوار قطار مسافری لاکاوانا می‌شوند.

---

9 - Alfred Hitchcock
10 - Fire Fighters
11 - Cinema - Verité
12 - Bullit
13 - Foul Play
14 - Edwin, S, Porter
15 - A Romance of the Rails
16 - Lackawanna Railroads



زوج پورتر منظره ای را که از برابرشان می‌گذرد تماشا می‌کنند.



یک ترکیب‌بندی متوازن، ماجرای راه‌آهن را تکمیل می‌کند.

درحالیکه این زوج جلوی قطار نشسته اند و مناظر اطراف را تماشا می‌کنند، قطار به آرامی از میان مناظر خارج شهر می‌گذرد. زاویه‌ی دوربین پورتر به تماشاگر اجازه می‌دهد که در یک زمان هم آن زوج و هم منظره‌های اطراف را تماشا کند.

این فیلم کوتاه، شامل بسیاری از اصول بیانی سینمایی آن زمان نیز هست. اولین عامل، عامل عکاسی است: هدف اصلی در فیلم «ماجرای راه‌آهن» نشان دادن مناظر اطراف خط آهن است.

دومین عامل بیانی در این فیلم، حرکت دوربین است. با قرار دادن دوربین روی واگن مسطحی که به پشت واگن اصلی بسته شده و در فیلم دیده نمی‌شود، منظره‌ای که در حال نمایش است در نمایی که بیش از یک دقیقه به طول می انجامد، مرتباً درحال تغییر است.

عامل هنری دیگری که در فیلم پورتر به چشم می‌خورد، تغییر زاویه‌ی دید دوربین است. در صحنه‌ای که زوج مذکور به قطار سوار می‌شوند به طرف راست صحنه نگاه می‌کند اما در صحنه‌ای که دوربین روی قطار سوار است و متحرک است، نگاه دوربین به طرف سمت چپ صحنه است. نمای دیگری که ازدواج زوج مذکور را در عاقبت امر نشان می‌دهد، کاملاً از روبرو و مستقیم فیلمبرداری شده است. این ترکیب متوازن و رسمی برای نشان دادن مراسم ازدواج بسیار مناسب است. انتخاب این زوایا هم در خدمت تنوع بصری و هم در جهت بهبود بخشیدن به کیفیت داستانگویی است.

مونتاژ (تدوین)

هنر تدوین فیلم نیز به شکلی پیشرفته در «ماجرای راه‌آهن» دیده می‌شود. فیلم از شش نمای مجزا تشکیل می‌شود. در یکی از این نماها یک حقه‌ی سینمایی هم دیده می‌شود که در آن به هنگام پیاده شدن زوج مذکور از قطار در مقصد، توقف قطار از زاویه‌ی پائین فیلمبرداری شده است. تقسیم‌بندی حرکت قطار به نماهای مختلف که شامل آغاز، میانه و پایان است گام ساده‌ای در جهت دست‌یافتن تدوین داستان پردازانه‌ی فیلم به شمار می‌رود.

ماجرای راه‌آهن، اگرچه به طور سنتی در پی نمایش داستانی و دادن لذت تصویری خاص تصاویر متحرک بود، در عین حال افزایش آگاهی نسبت به تمهیدات سینمایی زیر را نشان می‌دهد:

۱ ــ دوربین متحرک.

۲ ــ زاویه‌ی دوربین در خدمت بیان داستان.

۳ ــ تدوین فیلم.

۴ ــ ساخت داستانی.
۵ ــ فیلمبرداری با استفاده از حقه‌ی سینمایی.

تکچهره‌های سینمایی

در قرن نوزدهم، در عین حال که کنجکاوی نسبت به واقعیت گرایی نمایشی به تکامل تصاویر متحرک منجر شد، کنجکاوی مشابهی نیز در زمینه‌ی ساختن زندگینامه (تکچهره)هایی با استفاده از تصاویر متحرک بروز کرد. در اواخر دهه‌ی ۱۸۹۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۰۰ از هزاران شخصیت مشهور، هنرپیشگان سرشناس تآتر، و شخصیت‌های غیرعادی تصاویر متحرک تهیه شد. این چهره‌ها اغلب تکان نمی‌خوردند و اگر هم حرکتی می‌کردند تنها برای نشان دادن ناراحتی خود از اجبار به ژست گرفتن در برابر دوربین تصاویر متحرک بود.

در میان مشاهیر بی‌شماری که در تصاویر متحرک ظاهر شدند، سارابرنار[۱۷]، جان‌بانی کمدین[۱۸]، الکساندر گراهام‌بل[۱۹] و همسر و نوه‌هایش، ماری کوری[۲۰] دانشمند، تدی روزولت[۲۱]، وودرو ویلسن[۲۲] و تامس ادیسون نیز بودند.

بسیاری از فیلم‌های کوتاهی که از شخصیت‌های مشهور گرفته می‌شد، تصاویر ساده‌ای بود که از آن‌ها در محیط آشنای محل زندگی‌شان برداشته می‌شد. مادام کوری در حال کار در آزمایشگاهش طوری در برابر دوربین قرار گرفت که گویی تمایلی نداشت تا تصویری از او برداشته شود. از جان‌بانی درحالی فیلمبرداری می‌شد که داشت لباس‌های مخصوص یک نمایش تآتری را به‌تن می‌کرد. تامس ادیسون را هم درحالی نشان دادند که در صندلی عقب اتوموبیلش نشسته و گلی در دست دارد.

در تلاش برای گسترش دادن فیلم‌هایی درباره‌ی اشخاص سرشناس، فیلم‌سازان صحنه‌هایی نمایشی از وقایعی را که به هر شخصیت مربوط می‌شد نیز در فیلم می‌گنجاندند. آنگاه تصویر نیم‌تنه‌ای از شخصیت مورد بحث را نشان می‌دادند. مثلاً دونمای عمومی از «چابک‌سواران قهرمان»[۲۳] تدی روزولت نشان داده می‌شد و آنگاه تصویر خود او دیده می‌شد که دست‌هایش را در جیب‌های لباسش فرو کرده است. یا نمایی عمومی از جمعیتی

---

17 - Sarah Bernhardt
18 - John Bunny
19 - Alexander Graham Bell
20 - Marie Curie
21 - Teddy Roosevelt
22 - Woodrow wilson
23 - Heroic Rough Riders

مادام کوری در حال کار در آزمایشگاهش.

که برای دیدن سارابرنار گرد آمده بودند، قبل از تصویر درشت خود او در حالیکه در اتوموبیل نشسته بود، نمایش داده می‌شد.

اینگونه تکچهره‌ها، شخصی‌ترین نوع تجربه در فیلم‌های اولیه بودند. دیدن شخصیت‌های مشهور در حال حرکت، در حالیکه هنوز اساساً یک کار عکاسی به شمار می‌آمد، اجازه‌ی کشفی را به بیننده و فیلمساز می‌داد که بیش از یک حرکت نمایشی به آنها لذت می‌بخشید. با توسعه‌ی این فیلم‌ها که شامل قطعات نمایشی و واقعی می‌شد، فیلمساز هم دست به شخصیت پردازی می‌زد و هم وقایع را به طور عینی می‌نگریست. این گامی ساده در جهت بازسازی واقعیت از طریق مونتاژ بود: روشی که هم شامل هنر ساختن فیلم‌های خبری بود و هم سنت فیلم مستند را پایه گذاری کرد.

مکتب برایتن[۲۴]

در آغاز قرن بیستم، در برایتن، انگلستان امکانات هنری دیگری پدیدار شد که ناشی از

---

24 - Brighton School

عکس‌العمل عکاس منشانه نسبت به فیلم‌های اولیه بود. رهبر گروهی که این حرکت را آغاز کرد و آن را مکتب برایتن نامید، جی.ا.اسمیت[۲۵] (۱۹۵۹ - ۱۸٦٤) بود که در زمینه عکاسی تکچهره شهرت داشت و در سال ۱۸۹٦ یک دوربین تصویر متحرک ساخته بود.

در سال ۱۸۹۷ اسمیت شروع به ساختن فیلم‌هایی از نوع شعبده‌بازی کرد. این فیلم‌های اولیه شامل حقه‌های سینمایی بود که از طریق متوقف کردن و تکرار فیلمبرداری و همچنین از طریق دوبار فیلمبرداری کردن با یک نوار فیلم انجام می‌شد. عنوان این فیلم‌ها که در دهه‌ی ۱۸۹۰ ساخته شده، ماهیت آن‌ها را برای ما آشکار می‌کند: «اشعه‌ی ایکس»[۲۶] (۱۸۹۷)، «قصری در تسخیر ارواح»[۲۷] (۱۸۹۷) «عکسبرداری از یک روح»[۲۸] (۱۸۹۸)، «نمایشگاه عکسی درتسخیر ارواح»[۲۹] (۱۸۹۹) و «علاء الدین و چراغ جادو»[۳۰] (۱۸۹۹).

در سال ۱۹۰۰، اسمیت، به اتفاق جی.ا.ویلیامسن[۳۱] با تعداد دیگری از عکاسان متخصص پرتره (تکچهره) در برایتن گرد آمدند تا شیوه‌های جدید کاربرد دوربین تصاویر متحرک را تجربه کنند. اعضای مکتب برایتن بخصوص علاقمند بودند که از تجربیات قبلی خود در زمینه‌ی عکاسی در این مورد بهره بگیرند.

در تعدادی از فیلم‌هایی که اسمیت و همکارانش در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۰۰ و ۱۹۰۵ ساختند، دوربین نزدیک چهره بازیگر قرار می‌گرفت تا حرکات ظریف صورت او را که نشانه‌ی تغییر عواطف او بود ضبط کند. از این نماهای درشت بعداً در فیلم کوتاهی که منظره‌ی عمومی تری را دربر می‌گرفت استفاده می‌شد. معمولاً نماهای عمومی صحنه‌هایی از یک داستان ساده را نشان می‌دادند و تصویرهای درشت عکس‌العمل شخصیت موردنظررا در برابر آن موقعیت‌ها مشخص می‌کردند.

کار اسمیت، پیشرفت مهمی در زمینه‌ی گسترش امکانات بیان تصاویر متحرک به شمار می‌آمد. فیلمسازانی که قبلاً تصویرهای درشتی از چهره‌های اشخاص گرفته بودند، کاری بیش از نمایش یک صورت انجام نداده بودند. البته در مواردی استثنایی از این چهره‌ها بعنوان بخشی از یک فیلم شبیه فیلم‌های خبری استفاده می‌شد. در فیلم‌های مکتب برایتن تصاویر درشت شخصیت‌ها، به صورت یک رابطه‌ی علت و معلولی، بازتاب آن‌ها را در برابر وقایع نشان می‌داد.

در سال ۱۹۰۲، در فیلم «بدبیاری مری جونز»[۳۲] مکتب برایتن خاصیّت بیانی جابجایی

---

25 - G. A. Smith
26 - X - Ray
27 - The Haunted Castle
28 - Photographing a Ghost
29 - The Haunted Picture Gallery
30 - Aladin|and The Wonderful Lamp
31 - J. A. Williamson
32 - Mary Jane's Mishap

و تأثیر متقابل نماهای درشت و نماهای عمومی نشان داده شد. داستان درباره‌ی مستخدمه‌ی ابلهی است که وقتی نمی‌تواند بخاری را روشن کند، در آن بنزین می‌ریزد، انفجاری روی می‌دهد. بلافاصله پس از این نما، نمایی از یک گورستان دیده می‌شود و به این طریق نتیجه‌ی مرگبار عمل مری جونز به بیننده القاءِ می‌شود. در حالیکه گروهی از خدمتکاران در کنار سنگ مزار مری جونز به فکر فرو رفته‌اند، با استفاده از دو بار فیلمبرداری روی یک نوار فیلم Double - Exposure روح دخترک متوفی در صحنه ظاهر می‌شود. دختران دیگر از ترس فرار می‌کنند.

در فیلم بدبیاری مری جونز، از نمای درشت صورت به عنوان جزءِ لاینفکی از شیوه‌ی پرورش داستان فیلم استفاده شده است. فیلم با نمایش تصویر درشتی از چهره‌ی ناامید مری جونز آغاز می‌شود. آنگاه در یک نمای کلی، تماشاگر، دخترک را در حالی می‌بیند که سعی دارد بخاری را روشن کند. اسمیت این دو صحنه را طوری به هم متصل می‌کند که معلول رابطه‌ی علت و معلولی او (ناامیدی) پیش از علت امر (روشن نشدن بخاری) دیده می‌شود. به این طریق عواطف شخصیت، پیش از بیان موقعیت برای تماشاگر روشن می‌شود. این نوع ساخت فیلم، هم توجه تماشاگر را جلب می‌کند و هم به پرورش شخصیت کمک می‌کند. بنابراین حادثه، دیگر صرفاً بخاطر حادثه نمایش داده نمی‌شود، بلکه بصورت بخشی از واقعیتی مربوط به تلاش‌های بشری درمی‌آید.

با کشیدن داستان پس از انفجار بخاری به صحنه‌ی گورستان، رابطه‌ی علت و معلولی دیگری نیز در فیلم بدبیاری مری جونز بیان می‌شود. پشت سرهم قرار گرفتن دو صحنه‌ی انفجار و گورستان، نشانه‌ی مرگ دخترک نیز به شمار می‌آید. اتصال نماها، اطلاعاتی را بی‌آنکه به زبان بیاید در اختیار تماشاگر قرار می‌دهد و تماشاگر نیز این اطلاعات را درک می‌کند.

سهم مکتب برایتن در گسترش هنر فیلم آنست، که آن‌ها برای نماهای فیلم ارزش گرامری (دستور زبانی) قایل شدند، به این طریق که نشان دادند:

۱ ــ تأثیر متقابل نماهای درشت و عمومی عکس‌العمل عاطفی در برابر یک رویداد را نشان می‌دهد و تماشاگر را در داستان درگیر می‌کند.

۲ــ متصل کردن نماها از طریق تدوین، می‌تواند اطلاعات بر زبان نیامده‌ای را در اختیار تماشاگر بگذارد.

تمایل فیلمسازان اولیه به این که در سالهای شکل گیری تصاویر متحرک با آن به مثابه‌ی عکاسی عمل کنند، عکس‌العملی طبیعی بود. بسیاری از امکانات و لذایذ موجود در عکاسی در این ابداع جدید نیز وجود داشت. فیلم‌های عکس مانند اولیه، هرچند که از نظر دید هنری محدود بودند، اما نشان از پیدایش یک وسیله‌ی بیانی جدید داشتند که

خصوصیات خاص خود را داشت. مناظر نمایشی نیویورک باعث پیدایش فیلم‌های همیشه محبوب «خیابانی» شد که اگر چه امکان ایجاد هیجان در آن‌ها کم بود، واقعیتی غیرساختگی در آن‌ها دیده می‌شد. فیلم‌های «تکچهره»ای نیز نقطه‌ی آغاز ساختن فیلم‌های مستند و خبری بودند. با اضافه شدن حرکت و زوایای متنوع دوربین، ارزش دستورزبانی و داستانگویی تصویر درشت صورت، امکانات بیانی تدوین داستان‌پردازانه و اتصال نماها به یکدیگر، نوعی استخوان‌بندی و تکنیک سینمایی به فیلم‌ها بخشید که تماشاگرانی که صرفاً به معجزه‌ی «تماشا» دلخوش بودند، انتظار آن را نداشتند.

گرایش‌های تآتری

درحالیکه فیلمسازان اولیه تنها به افزودن جاذبه‌های عکاسی از طریق وسیله‌ی بیانی جدیدی که تصاویر متحرک نام گرفته بود، می‌پرداختند، از سوی دیگر، ارتباط‌هایی نیز میان این وسیله‌ی جدید با تآتر در حال شکل گرفتن بود.

گرایش‌های تآتری قرن نوزدهم چه از نظر تصویری و چه از نظر ساختاری با امکانات بیانی تصاویر متحرک سازگار بود. در طی این قرن، یکی از وسوسه‌های تهیه‌کنندگان برنامه‌های تآتری این بود که به صحنه‌پردازی‌هایی هرچه واقع‌گرایانه‌تر دست‌یابند. درواقع نیز اغلب نمایش‌های این دوران بسیار پرتحرک بودند و در چند اپیزود اجرا می‌شدند. در میان انواع مختلف نمایش‌های این دوران، تآترهای باشکوه، عشقی و ملودرام بسیار محبوب بودند. نیکولاس وارداک[۳۳]، مورخ تآتر در کتاب خود به نام «از صحنه تا پرده»[۳۴] می‌نویسد که این تحولات، در جهت دستیابی به نوعی بیان نمایشی بود که از طریق استفاده از تصاویر متحرک، سهل‌الوصول‌تر به نظر می‌رسید.

پیدایش تصاویر متحرک در دهه‌ی ۱۸۹۰ درواقع حادثه‌ای بود که فیلم و تآتر آن زمان را از نظر زیبایی‌شناسی در یک پایگاه قرار می‌داد. حرکت تآتر به سوی شیوه‌ی بیان واقع‌گرایانه، با قابلیت ذاتی تصاویر متحرک برای اینگونه سبک بیان سازگار بود.

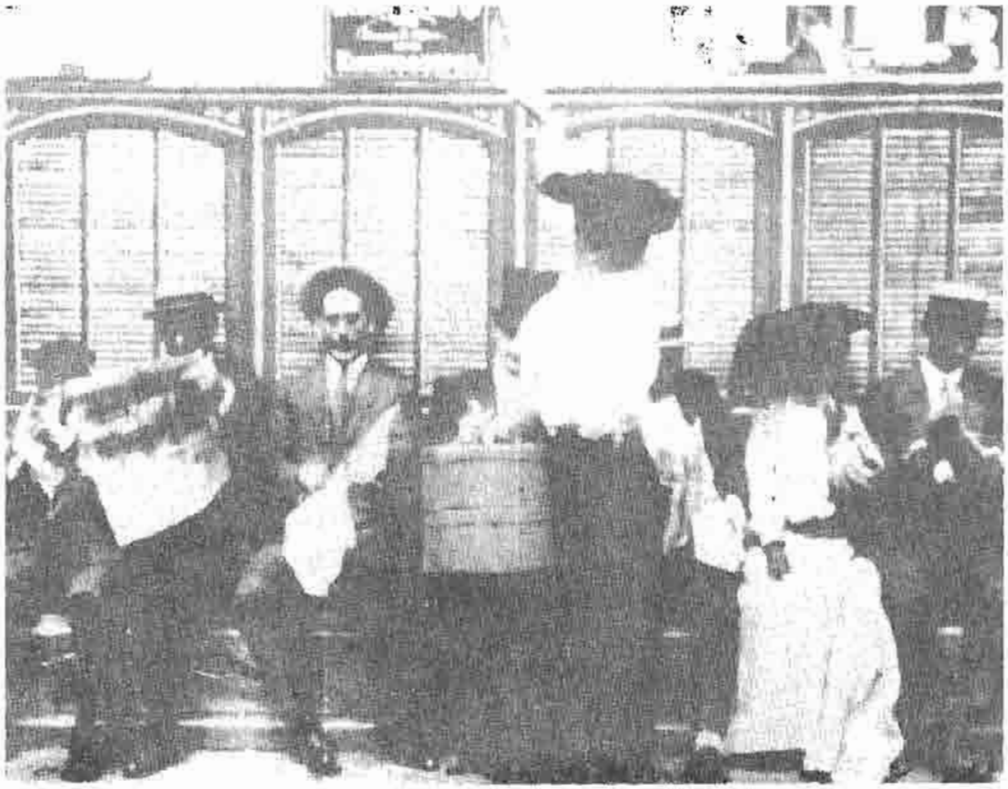
فیلم‌های تآتری

در آغاز، کارگردانان فیلم‌های اولیه، از امکانات بیانی ناتورالیستی این وسیله آنچنان که باید استفاده نمی‌کردند. از آنجا که ساده‌ترین راه ساختن داستان‌های نمایشی

---

33 - Nicholas Vardac

34 - From Stage to Screen



صحنه کمیکی از «اتوبوسی بنام جوانمردی» (۱۹۰۱) که تنها از یک زاویه فیلمبرداری شده.

فیلمبرداری از تآترهای موجود بود، فیلمسازان اولیه، آزادانه از نمایش های تآتری فیلمبرداری می‌کردند بی‌آنکه متوجه باشند که واقع گرایی تآتری الزاماً در سینما هم واقع گرایی به حساب نمی‌آید. بیشتر فیلمسازان اولیه‌ای که از نمایش های تآتری فیلم گرفتند، صرفاً حادثه‌ای را که در صحنه جریان داشت، ضبط می‌کردند.

در یکی از نخستین فیلم های ادیسون به نام «نجابت در قطار شهری»[۳۵] (۱۹۰۱) یک قطعه‌ی کوتاه تآتری در برابر دوربین تصاویر متحرک اجرا شد. در این نمایش کمدی، عده‌ای مرد سوار بر یک واگن قطار شهری دیده می‌شوند. آن ها در واگن نشسته اند و چشم به عدسی دوربین دوخته‌اند. درحالیکه مردها سرگرم صحبت و روزنامه خواندن هستند، زن زیبایی از سمت راست کادر به تصویر وارد می‌شود. مردان کلاه از سر برمی‌دارند و برای زن جا باز می‌کنند. اما هنگامیکه زن بسیار فربهی از همان سمت وارد پرده می‌شود، مردان روزنامه های‌شان را جلوی صورت خود می‌گیرند و وانمود می‌کنند که آن زن را ندیده‌اند. در نتیجه زن چاق مجبور می‌شود به میله‌ای آویزان شده و بایستد. وقتی واگن تکان شدیدی

---

35 - Streetcar Chivalry

می‌خورد، زن روی دوتن از مردها سرنگون می‌شود و آن دو مرد از جا می‌پرند و فرار می‌کنند.

کمدی فیلم «نجات در قطار شهری» ناشی از تضاد میان شخصیت‌هاست. این عنصر کمیک در نمایشات تآتری آن زمان رایج بود و بعدها نیز در فیلم‌های کمدی دوران صامت رواج پیدا کرد. درهر حال ازنظر زیبایی شناسی، این فیلم چیزی بیش از ضبط یک رویداد تآتری نیست. در این فیلم با آویزان کردن یک پرده‌ی رنگ‌آمیزی و تزئین شده در پشت سر بازیگران، فضای داخل یک واگن قطار شهری بازسازی و القاءِ شده است. دوربین درست روبروی تماشاگران قرار گرفته و صحنه را بدون هیچ وقفه‌ای فیلمبرداری کرده است. یک نمای عمومی که تمامی بازیگران در آن دیده می‌شوند. نمای کلی صحنه‌ی تآتر را به تماشاگران القاءِ می‌کند. زاویه‌ی دوربین در طول فیلم تغییر نمی‌کند و تصویر نزدیکی از چهره‌ی بازیگران نشان داده نمی‌شود. اگرزاویه‌ی دوربین تغییر می‌کرد، ناچار حاشیه‌های دکور در کادرتصویرقرارمی‌گرفت.

تمایل فیلمسازان داستان‌پرداز اولیه پابند بودن به سنت‌های تآتری باعث شد که برای توصیف فیلم‌های تآتری از اصطلاحاتی نظیر: «تآتر صامت»[۳۶]، «نمایش عکسی»[۳۷] و «نمایش بسته بندی شده»[۳۸] استفاده شود.

در نخستین دهه‌ی قرن بیستم، صدها فیلم کوتاه از نمایش‌های مشهور تآتری ساخته شد. فیلمی که ادوین.اس. پورتر در سال ۱۹۰۳ از نمایش «کلبه‌ی عموتوم»[۳۹] ساخت، به شیوه‌های تآتری بروی صحنه آوردن یک نمایش در آغاز این قرن، شباهت بسیار دارد. در چنین فیلم‌هایی برای عوض کردن منظره یا محل وقوع داستان، بجای استفاده از تدوین سینمایی از تمهیدات تآتری استفاده می‌شد.

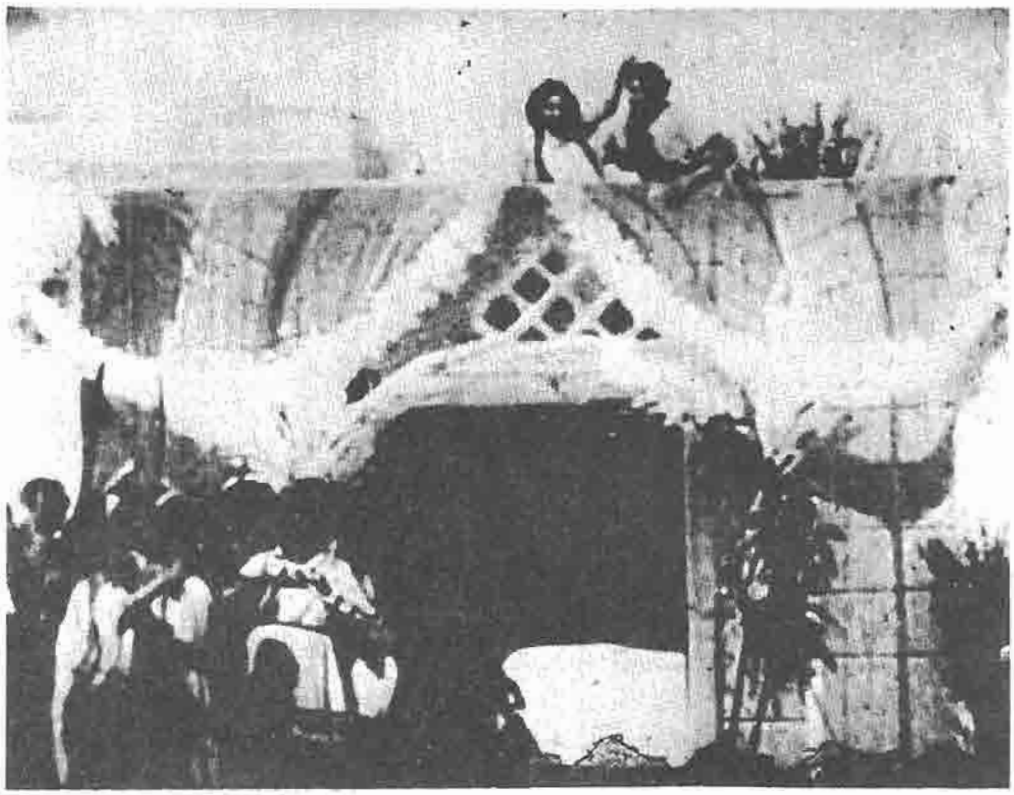
بن هور[۴۰]

کمپانی کالم[۴۱]، در سال ۱۹۰۷ یک فیلم یک حلقه‌ای از نمایش تآتری مشهور «بن هور» تهیه کرد. این اقتباس سینمایی نشان می‌دهد که چگونه حتی پس از این همه سال، سینما همچنان در تلاش است که پیوندهای خود را از تآتر بگسلد.

فیلم «بن هور» [نسخه‌ی ۱۹۰۷] دارای صحنه‌پردازی[۴۲] و طرح داستانی تآتری است.

---

36 - Silent Stage
37 - Photo Play
38 - Canned Drama
39 - Uncle Tom's Cabin
40 - Ben Hur
41 - Kalem
42 - Mise - en - Scéne



میزانسن تآتری بر «بن هور» (۱۹۰۷) آلکوت حاکم است.

دکورهای پشت سر بازیگران، پرده‌های نقاشی عظیمی هستند که عمداً بزرگ ساخته شده‌اند تا توهمی از بُعد را ایجاد کنند. حوادث در نقاط مختلف صحنه و در دو سطح (ارتفاع) جداگانه اتفاق می افتند. در صحنه‌های پرجمعیت، از عده‌ی زیادی سیاهی لشکر استفاده شده تا صحنه‌ها واقعی‌تر به نظر بیایند. در صحنه‌ی مسابقه‌ی ارابه‌رانی، از اسب‌های واقعی استفاده شده است.

با این حال، تأثیری که «بن هور» بر تماشاگر به جای می‌گذارد، تأثیر یک واقعگرایی سینمایی نیست. معلوم است که مناظر فیلم از پارچه درست شده‌اند. بازیگران ژست‌ها و حرکات عاملانه‌ی تآتری دارند. سیاهی لشکرها به سبک تآتر، طوری در صحنه قرار می‌گیرند که بازیگران اصلی همیشه ممتاز و مشخص باشند. هر صحنه با وارد یا خارج شدن شخصیت‌ها، جای خود را به صحنه‌ی دیگری می‌دهد. ریتم داستان نیز از نوع تآتری است. در صحنه‌ی ارابه‌رانی، ارابه‌ها که اسب‌هایی آن‌ها را به دنبال خود می‌کشند پس از آنکه از سمت چپ صحنه خارج شدند، دور کاملی را پشت پرده‌های دکور طی می‌کنند و آنگاه مجدداً از سمت راست به صحنه وارد می‌شوند و رویهم رفته، صحنهٔ مسابقه‌ی ارابه‌رانی فاقد هیجان است.

تماشای نمایش «بن هور»، با صحنه های باشکوه و اسب های واقعیش، مطمئناً در سال ۱۹۰۷، بسیار لذت بخش بوده است. با این حال، فیلم «بن هور» ساخته ی سیدنی آلکات[۴۳] چیزی بیش از یک نمایش تصنعی از روی یک تآتر مشهور در آغاز این قرن نیست.

در حاشیه باید ذکر کرد که نسخه ی سینمایی «بن هور» که در سال ۱۹۰۷ توسط آلکات ساخته شد، بدون اجازه ی صاحبان حقوقی اثر (نمایشنامه) تهیه شد. در نتیجه کمپانی کالم به دادگاه کشیده شد و به پرداخت جریمه ی قابل توجهی به میزان ۲۵۰۰۰ دلار، بخاطر ارتکاب این سرقت هنری محکوم گردید.

لوفیلم د آر (Le Film d'Art)

در سال ۱۹۰۸ شرکتی به نام لوفیلم د آر (فیلم هنری) در فرانسه تأسیس شد. که هدف آن ساختن فیلم هایی از نمایشنامه هایی بود که توسط گروه های تآتر ملی فرانسه اجرا می شد. کارگردانان لوفیلم د آر، قسمت کوتاهی از اجراهای باله را نیز روی فیلم ضبط کردند.

هدف فیلم دآر این بود که بهترین نمونه های رقص و تآتر را در دسترس همگان بگذارد. این کار کمپانی مذکور به معنای دقیق کلمه نمونه ای از «نمایش بسته بندی شده» به شمار می آمد. بازیگران همان حرکات و حالت های تآتری را در فیلم تکرار می کردند. حتی با آنکه صدای بازیگران در فیلم شنیده نمی شد، آن ها جملات مربوط به نقش خود را دقیقاً برزبان می آوردند.

در سال ۱۹۱۲، فیلم دآر افتخار آن را به دست آورد که یک فیلم چهارحلقه ای در پنجاه دقیقه از نمایش تاتری مشهور «ملکه الیزابت»[۴۴] را با شرکت سارابرنار بسازد. این فیلم هم صرفاً ضبط یک رویداد تآتری به شمار می رفت. اما طول فیلم و شهرت سارابرنار، به این فیلم در تاریخ تصاویر متحرک اهمیتی ویژه بخشید.

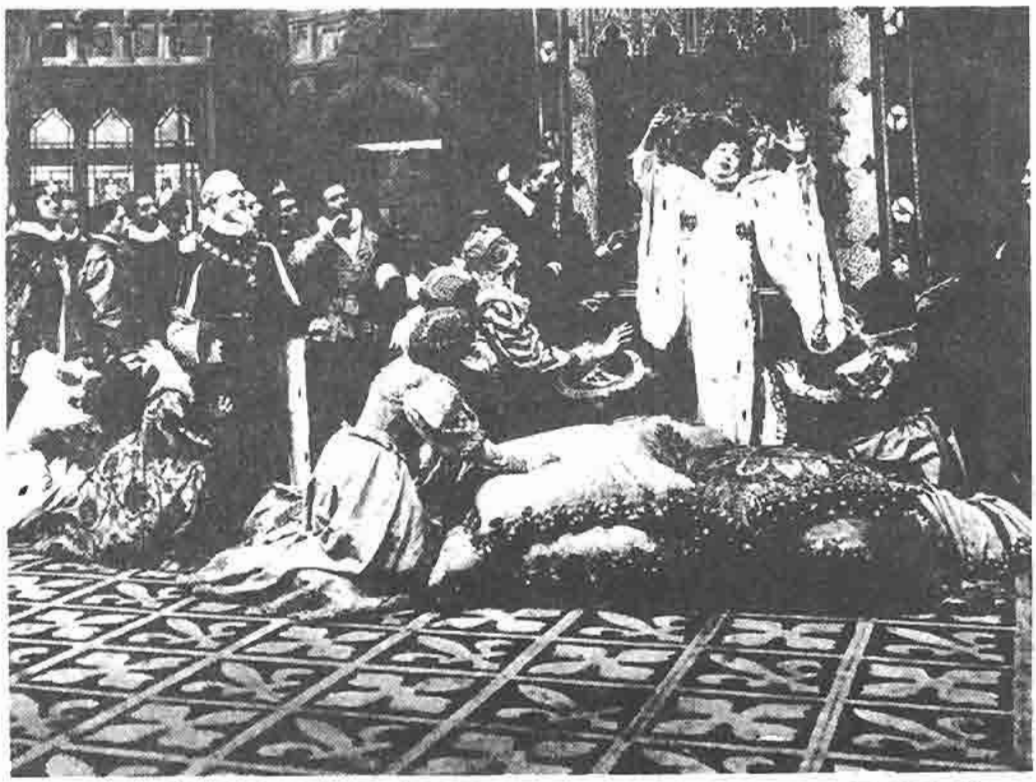
ناتوانی فیلمسازان در کشف تمامی قابلیت های تصاویر متحرک باعث شد که نویسندگانی هم که در آن دوران درباره ی فیلم مطالبی می نوشتند، این وسیله ی بیانی را با معیارهای تآتری ارزیابی کنند. والتر پریچارد ایتن[۴۵] یکی از منتقدین تآتر آمریکایی در اوایل قرن بیستم، تصاویر متحرک را نوع پست تری از تآتر به حساب می آورد. در سال ۱۹۰۹، ایتن انتظارات فرهنگی و زیبایی شناسانه ی خود را از تصاویر متحرک اینگونه بیان کرد:

---

43 - Sidney Olcott

44 - Queen Elizabeth

45 - Walter Prichard Eaton



سارا برنارد در «ملکه الیزابت» (۱۹۱۲) احساسات را بشدت برمی انگیزد.

«اگر نمایش بسته بندی شده قصد آن دارد که حتی پس از پایان یافتن تازگیش بازهم تماشاگران را مسحور خود کند، باید به نمایش های اصیلی روی بیاورد که هم به خوبی طراحی شده و هم خوب اجرا شوند. در چنین صورتی نمایشی ازاین دست می‌تواند در آشنا کردن قشرهای پائین جامعه با هنر نمایشی واقعی، نقش مفیدی داشته باشد. هرچند که در هر حال هنر نمایش واقعی تنها در صحنه‌ی تآتر گل می‌کند: یعنی جایی که زنان و مردانی واقعی با صدایی که خداوند به آنها عطا فرموده با تماشاگران سخن می‌گویند» [**آمریکن مگزین**،[۴۶] **سپتامبر ۱۹۰۹**].

این اظهار نظر پدرانه که در سال ۱۹۰۹ توسط یک منتقد سرشناس تآتر در مورد فیلم های نمایشی به عمل آمده، بسیار گویاست، ایتن، در زمینه‌ی افتراق میان بیان سینمایی و بیان تآتری، تنها به صامت بودن فیلم ها اشاره کرده است.

بعضی دیگر از منتقدین به اندازه‌ی کافی تیزبین بودند که در وجود فیلم، وسیله‌ی بیانی جدیدی را ببینند که معیارهای زیبایی شناسی خاص خود را دارد. اما حتی آن‌ها هم مشکل می‌توانستند ماهیت این زیبایی‌شناسی را تعریف کنند. در سال ۱۹۱۰ یکی از گزارشگران

---

46 - American Magazine

نشریه‌ی «ایندیپندنت مگزین»[47] ناکامی منتقدین را در ارزیابی تصاویر متحرک به عنوان یک وسیله‌ی بیانی جدا از تآتر، اینگونه توصیف می‌کند:

«در حال حاضر نمی‌توان درباره‌ی نقطه‌ضعف سینماتوگراف در مقایسه با نمایش معمولی، بحث کرد، زیرا هنوز نمی‌دانیم که کدامیک از ایندو اصل است و کدامیک فرع.» **[ایندیپندنت، سپتامبر ۱۹۱۰].**

این بازتاب‌های نقادانه، نشان دهنده‌ی آگاهی محدود مردم نسبت به قابلیت‌های هنری تصاویر متحرک در پانزده سال اول دوران نمایش آن‌هاست.

نخستین مبتکران

در میان فیلمسازان اولیه کسانی بودند که بخاطر نقشی که در شناساندن تصویر متحرک به عنوان یک وسیله‌ی داستانگویی داشتند، جای مهمی در تاریخ فیلم برای خود باز کردند. ژرژ ملیس[48] در فرانسه، ادوین.اس. پورتر در ایالات متحده، سسیل.م. هپورث[49] و رابرت.و.پل[50] در انگلستان، فیلمسازان مبتکری بودند که در نخستین دهه‌ی پیدایش تصویر متحرک به کشف امکانات بیانی دوربین فیلمبرداری و قابلیت نمایشی تدوین فیلم پرداختند. این مبتکران، به پیشرفت‌هنری‌نوین،و پیدایش یک شیوه‌ی داستانپردازی بی‌نظیر، کمک کردند.

ژرژ ملیس

ژرژ ملیس (۱۹۳۸ - ۱۸۶۱) در میان فیلمسازان اولیه، به عنوان یک هنرمند خلاق در زمینه‌ی فیلم، موقعیت ممتازی دارد. مورخین بسیاری، این مبتکر فرانسوی را «پدر فیلم داستانگو» نامیده‌اند.

مهم‌ترین دستاورد ملیس برای هنر سینما و فیلم داستانگو، کشف قابلیت‌های بصری تصویر متحرک برای پدید آوردن خیال‌پردازی‌های سینمایی بود. هرچند که جی.ا.اسمیت انگلیسی هم همزمان با ملیس به شعبده‌بازی‌هایی با فیلم دست زده بود، اما این ملیس بود که با صدها فیلم کوتاه خیال‌انگیزش دنیا را تحت تأثیر قرار داد.

ژرژ ملیس در سال ۱۸۶۱ در پاریس به دنیا آمد. در جوانی به طور آماتور شعبده‌بازی

---

47 - Independent Magazine

48 - Georges Méliès

49 - Cecil M. Hepworth

50 - Robert W. Paul

می‌کرد. علاقه‌ی او به این کار باعث شد که کارخانه‌ی کفش‌دوزی پدرش را رها کند و به تآتر روی بیاورد. در تآتر نیز ملیس به تهیه‌ی نمایش‌هایی که بر مبنای توهم و خطای باصره استوار بود، پرداخت.

در سال ۱۸۸۸ ملیس تآتر روبر اودن[۵۱] پاریس را خرید و با ابتکاراتی که در آن به خرج داد، در اجرای نمایش‌های مورد علاقه‌اش به پیشرفت‌هایی دست یافت. یکی از وسایلی که ملیس از آن در تآتر روبراودن استفاده می‌کرد، «فانوس خیال» بود.

در آوریل ۱۸۹۶ ملیس، نمایش فیلم‌های کوتاهی را هم در برنامه‌های خود گنجاند. این فیلم‌ها را یک فیلمساز مبتکر انگلیسی به نام رابرت. دابلیو.پل ساخته بود. ملیس این فیلم‌ها را به همراه یک دستگاه نمایش بیوسکوپ از پل خریده بود. پل، این نوع بیوسکوپ را در همان سال ۱۸۹۶ به بازار عرضه کرده بود.

ملیس با استفاده از تجربیات مبتکرانه‌ی خود به مطالعه‌ی طرز کار بیوسکوپ پرداخت و پس از مدت کوتاهی یک دوربین تصاویر متحرک ساخت که طرح آن از پروژکتور پل اقتباس شده بود. ملیس با این دوربین فیلمبرداری، فیلم‌های شعبده‌بازانه‌ای در فضای باز فیلمبرداری کرد که اسم یکی از آن‌ها به عنوان مثال: «شعبده‌باز ده کلاه در می‌آورد»[۵۲] بود. مدتی بعد، در همان سال ۱۸۹۶، ملیس استفاده از حقه‌های سینمایی را در فیلم‌های دیگری مثل «فقیر هندی مرموز»[۵۳]، «زنی که محو می‌شود»[۵۴]، «یک شب وحشتناک»[۵۵] و «قصری در تسخیر ارواح»[۵۶] گسترش داد. در همان سال بود که او سازمان تولید فیلم خود را نیز با نام (Star Film Company) تأسیس کرد و در سال ۱۸۹۷، استودیوی مجهزی در (Montreuil- Sous- Bois) ساخت و در آن به تهیه‌ی مجموعه‌ی متنوعی از انواع مختلف داستان‌های تصویر متحرک دست زد.

در سال ۱۸۹۹ ملیس فیلم غیر تخیلی مهمی به نام «قضیه‌ی دریفوس»[۵۷] را کارگردانی کرد. این فیلم به خاطر طرز برخورد موشکافانه‌اش با محاکمه کاپیتان آلفرد دریفوس[۵۸] به اتهام جاسوسی و همچنین به خاطر طول زمانی داستان، دارای اهمیت است. قضیه‌ی دریفوس یک فیلم ۶۵۰فوتی بود. یعنی فیلمی که نمایش آن بیش از بیست دقیقه طول می‌کشید. ملیس فیلم‌های داستانی دیگری هم دارد که از ماجراهای تاریخی الهام گرفته‌اند و از آن جمله‌اند: «ژاندارک»[۵۹] (۱۹۰۰)، «ریش آبی»[۶۰] (۱۹۰۱) و «بنونوتوچلینی»[۶۱] (۱۹۰۴).

←

---

51 - Théatre Robert Houdin

52 - Conjuror Making 10 Hats

53 - The Mysterious Indian Fakir

54 - The Vanishing Lady

55 - One Terrible Night

56 - The Haunted Castle

57 - The Dreyfus Affair

58 - Captain Alfred Dreyfus

در این فیلم‌ها، ژرژ ملیس توانایی خود را در استفاده از وسیله‌ی بیانی تصویر متحرک برای بازسازی ماجراهای واقعی به اثبات رساند. اما قوه‌ی ابتکار این شعبده‌باز فرانسوی بیشتر در زمینه‌ی آثار تخیلی خودنمایی می‌کرد.

اگرچه آثار ملیس در مقایسه با آثاری که امروزه با استفاده از حقه‌های سینمایی ساخته می‌شوند ــ مثل «۲۰۰۱: یک ادیسه‌ی فضایی»[۶۲] (۱۹۶۸) و «جنگ ستارگان»[۶۳] (۱۹۷۷) ــ بسیار ابتدایی به نظر می‌رسند، اما با همین آثار، از حد ضبط تصاویر متحرک فراتر رفت و فیلم‌هایی ساخت که کاملاً زاده‌ی تخیل او بعنوان یک فیلمساز بودند. دستاوردهای ملیس از نظر سبک در نقطه‌ی مقابل صحنه‌های واقعی فیلم‌های برادران لومیر قرار داشت. برادران لومیر پدیده‌های آشنا را تصویر می‌کردند و ملیس به سراغ پدیده‌های ناشناخته می‌رفت.

ملیس در مجموع بیش از ۵۰۰ فیلم ساخت. در میان فیلم‌های تخیلی در یادماندنی او باید از «سیندرلا»[۶۴] (۱۸۹۹) و «سفر به ماه»[۶۵] (۱۹۰۲)، یعنی فیلمی که برای ملیس ثروتی موقت و شهرتی جهانی به ارمغان آورد، یاد کنیم.

سیندرلا

فیلم «سیندرلا» بر یک مبنای داستان کودکانه‌ی مشهور ساخته شده بود و از بیست صحنه‌ی مجزّا تشکیل می‌شد. صحنه‌پردازی خاصی برای دوربین تصویر متحرک انجام شده بود، صحنه‌ها و لباس‌ها باشکوه بودند و کادرهای فیلم با دست رنگ آمیزی شده بود، به طوری که این رنگ‌های خیال انگیز به شکوه صحنه‌های مختلف فیلم می‌افزود. در شیوه‌ی پرورش طرح داستان، تغییر از یک صحنه به صحنه‌ی بعدی به این صورت انجام می‌شد که فیلم مصرف شده در انتهای هر صحنه را در داخل دوربین به اندازه‌ی چند فوت به عقب برمی‌گرداندند و فیلمبرداری صحنه‌ی بعدی از قسمتی از نوار فیلم آغاز می‌شد که اواخر صحنه‌ی قبل نیز روی آن فیلمبرداری شده بود. در چنین شرایطی به هنگام نمایش فیلم تصاویر آخر هر صحنه و تصاویر اول صحنه‌ی بعد، روی پرده بصورت منطبق برهم دیده می‌شود که این نوع خامی از عمل «دیزالو»[۶۶] بحساب می‌آید.

---

59 - Jean of Arc
60 - Bluebeard
61 - Benvenuto Cellini
62 - 2001 : A Space Odyssey
63 - Star Wars
64 - Cinderella
65 - A Trip to the Moon
66 - Dissolve

با استفاده از شگرد متوقف کردن فیلمبرداری[67] و آغاز مجدد آن پس از تعویض اشیای روی صحنه، تبدیل اشیاء به یکدیگر و جابجایی شگفت‌انگیز آن‌ها بصورت یک شعبده بر پرده دیده می‌شد. روی پرده، ناگهان یک کدوتنبل به یک کالسکه‌ی زینتی تبدیل می‌شد. این تبدیل به این صورت انجام می‌گرفت که ابتدا از کدوتنبل فیلمبرداری می‌شد. بعد فیلمبرداری را قطع می‌کردند و پس از آنکه کالسکه‌ی زینتی را به جای کدوتنبل می‌گذاشتند و مجدداً فیلمبرداری از همان صحنه را دنبال می‌کردند. هنگامیکه فیلم نمایش داده می‌شد، تماشاگر احساس می‌کرد که کدوتنبل ناگهان به یک کالسکه‌ی زینتی تبدیل شده است. ظهور شبح وار نامادری سیندرلا نیز از طریق فیلمبرداری از دو تصویر مختلف روی یک نوار فیلم «دابل اکسپوژر»[68] انجام می‌شد.

سفر به ماه

ملیس در مشهورترین اثرش «سفر به ماه» هم زیرکی و هم روحیه‌ی پیشگویی خود را به اثبات می‌رساند. در داستانی که به سبک ژول ورن بیان می‌شود، طرح داستان، تلاش‌های یک کنگره‌ی علمی را که برای فرستادن کاشفینی به ماه فعالیت می‌کند، پی می‌گیرد. نقشه‌ها کشیده می‌شود، کاشفین انتخاب می‌شوند و موشک، ساخته و پرتاب می‌شود. کشتی فضایی به ماه نزدیک می‌شود و مستقیماً در چشم ماه فرود می‌آید. [در فیلم، ماه به صورت چهره‌ی یک مرد طراحی شده است.] و پس از آن، داستان، ماجرای کشفیات باورنکردنی کاشفین را دنبال می‌کند. دانشمندان در ماه، با یک آتشفشانی، یک کولاک برف، و همچنین با انواع مختلفی از موجودات ساکن کره‌ی ماه مواجه می‌شوند.

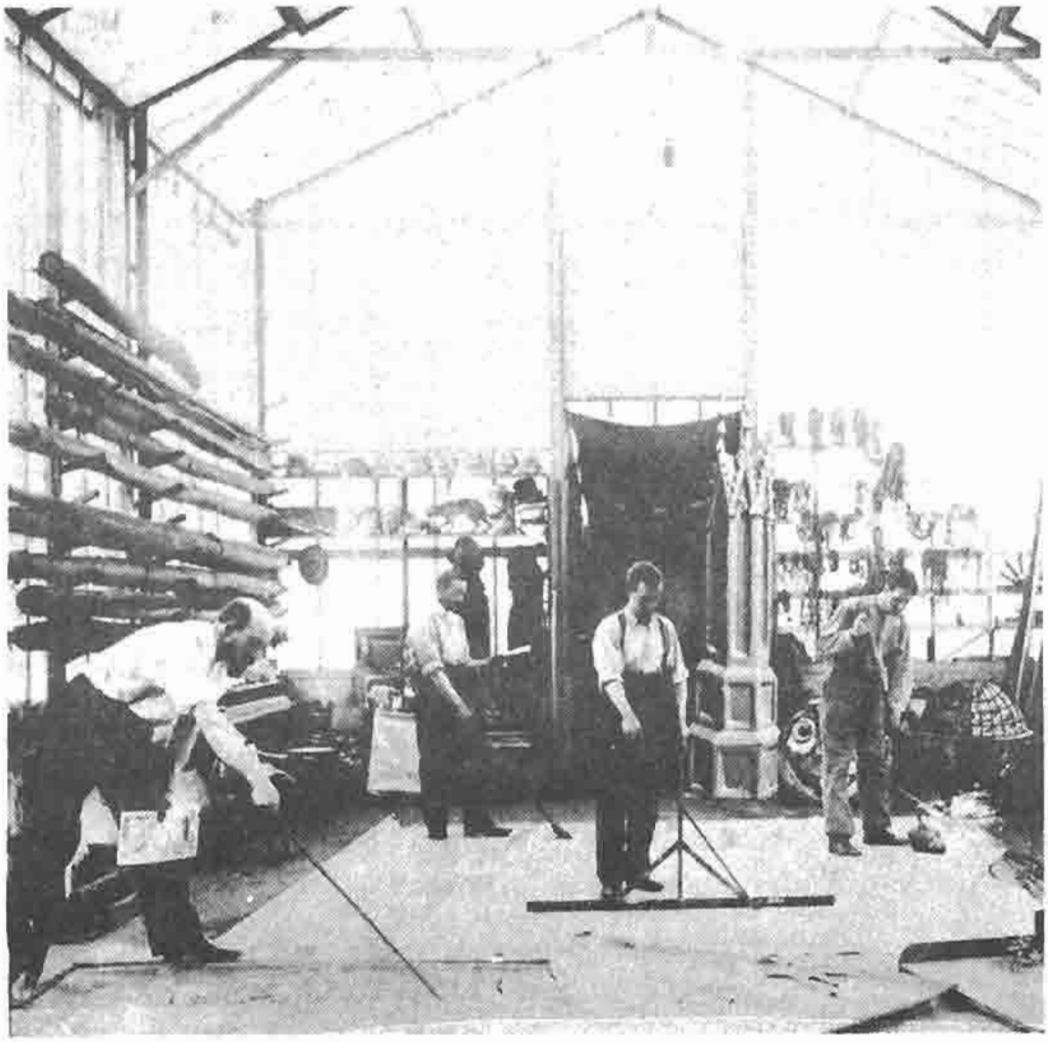
کاشفین دستگیر می‌شوند. از زندان می‌گریزند و به حاشیه‌ی ماه، جایی که کپسول فضایی انتظارشان را می‌کشد، می‌روند. یکی از دانشمندان کپسول را به لبه‌ی ماه می‌کشاند. در این حال، دانشمند دیگری از بیرون به کپسول آویزان است. موشک از ماه جدا می‌شود و در کره‌ی زمین به اقیانوسی می‌افتد. فیلم در جایی تمام می‌شود که یک کشتی با شتاب برای نجات کاشفین در آب به پیش می‌رود.

در فیلم «سفر به ماه» ملیس در مجموع سی صحنه‌ی مختلف را نشان می‌دهد و همین تنوع صحنه‌ها به خودی خود دستاورد جالبی است. گذشته از ماهیت اپیزودیک داستان‌پردازی، ملیس با ترکیبی از نمایش تآتری و حقه‌های سینمایی، تماشاگران را تحت تأثیر قرار می‌دهد. دختران آوازه‌خوان تآتر روبراوون کپسول فضایی را به موشک متصل می‌کنند و

---

67 - Stop Action

68 - Double Exposure



مه‌لیس (سمت چپ تصویر خم شده است) هنگام کار در استودیوی خود در «مونتروی سوبوآ»

آنگاه به طرف دوربین برمی‌گردند و با شادی معصومانه‌ای برای آن دست تکان می‌دهند. بعداً در صحنه‌ی دیگری از فیلم چهره‌های کنجکاو همین دختران را از ورای شعاع‌های نوری که بر فراز ماه می‌تابد می‌بینیم.

وقتی کشتی فضایی در چشم ماه فرود می‌آید، صورتکی که بر ماه طراحی شده (که در اصل یک صورت واقعی است) از ناراحتی چهره در هم می‌کشد. برای صحنه‌هایی که ــ مثلاً ــ در ماه فیلمبرداری شده، اجزای صحنه طوری بالا و پائین برده می‌شود که به نظر برسد کره‌ی زمین در افق ماه در حال طلوع است. از طریق شگردهای «دابل اکسپوژر» و زنده‌نمایی، کاشفین در رویای خود، ستارگان، سنگ‌های آسمانی و شعاع‌های نور را که از فراز سرشان می‌گذرد، می‌بینند.

با استفاده از شگرد متوقف کردن و آغاز مجدد فیلمبرداری، در فیلم، یک قارچ تاحد

بسیار زیادی بزرگ می‌شود و موجودات ساکن ماه منفجر و ناپدید می‌شوند. هنگامیکه کپسول فضایی به زمین بازمی‌گردد، با استفاده از شگرد «دابل اکسپوژر»، تصویر آن در زیر سطح آب اقیانوس دیده می‌شود. با فیلمبرداری از یک آکواریوم و استفاده از همان نوار فیلم برای فیلمبرداری از کپسول فضایی، این گونه به‌نظر می‌رسد که در آب، ماهی هایی در اطراف کپسول فضایی شناورند و خزه‌های دریایی در جلوی تصویر تکان می‌خورند.

«سفر به ماه» مناظر و توهم های سینمایی را به تماشاگران عرضه کرد و نوعی فیلم داستانگو پدید آورد که نشان دهنده‌ی امکانات نامحدود وسیله‌ی بیانی تصویر متحرک برای بازسازی دنیایی است که در عمل وجود خارجی ندارد. جالب است بدانیم که تصور ملیس از «سفر به ماه» در سال ۱۹۰۲ شامل عواملی بود که با آنچه در جریان کشفیات فضایی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ پیش آمد، شباهت‌های انکارناپذیری داشت. افتادن کپسول فضایی در اقیانوس ــ به هنگام فرود در کره‌ی زمین ــ و جستجو با کشتی برای یافتن آن، به طور اخص، پیشگویی روشن‌بینانه‌ای بود. بخاطر ادای دین به روشن‌بینی ملیس بود که در ۲۴ دسامبر ۱۹۶۸، هنگامی که فضانوردان امریکایی برای نخستین بار به دور ماه گردش کردند، بخش خبری شامگاهی سی.بی.اس[۶۹]، برنامه‌ی خود را با نمایش قسمت‌هایی از فیلم سفر به ماه به پایان برد.

ژرژ ملیس، امکانات آفرینش هنری و داستانگویی تصویر متحرک را پیش‌تر برد. با این حال، او نیز همچون بیشتر فیلمسازان اولیه، نتوانست پیوندهای خود را با هنر تآتر بطور کامل بگسلد. در تمامی صحنه‌های «سفر به ماه» از یک زاویه‌ی دوربین مشخص ــ از روبرو ــ استفاده شده بود، به‌طوری که صحنه‌های فیلم، مثل صحنه‌های تآتر به نظر می‌رسیدند. استفاده از وسایل صحنه‌ی تآتری و رنگ‌آمیزی صحنه‌ها نیز به حالت تآتری این فیلم می‌افزود. عواملی که از تالارهای موسیقی و تماشاخانه‌ها به این فیلم تخیل‌پردازانه راه یافته بودند با کل فیلم ناسازگار بودند. از جمله‌ی این عوامل باید از وجود دخترکان آوازه‌خوان و لباس‌های خاص تآتر یاد کرد. هدف اصلی ملیس این بود که با استفاده از هر تمهید بصری که در اختیار دارد، تماشاگرانش را هرچه بهتر و بیشتر سرگرم کند.

اما با استفاده از وسیله‌ی بیانی جدید فیلم، ملیس بخاطر چند دستاورد مهم خود، اعتباری پیدا کرد: توسعه‌ی فیلم داستانگو، آفرینش یک داستان سینمایی غیرواقعگرایانه، استفاده‌ی بسیار از عوامل بصری بعنوان اجزای داستان ــ دیزالوها، فیلمبرداری دوباره و چندباره روی یک نوار فیلم، حقه‌ی متوقف کردن و آغاز مجدد فیلمبرداری ــ و زنده‌نمایی، از جمله این دستاوردها بودند.

---

69 - CBS Evening News

حاصل کار ملیس با این وسیله‌ی بیانی جدید ــ تصویر متحرک ــ این بود که این وسیله از وسواس‌های علمی و عکاسانه رها شد، و خیال‌پردازی بر آن حاکم گردید. هر فیلمسازی که بعد از ملیس به امکانات سحرانگیز تصویر متحرک جلب و جذب شود، درواقع به این استاد مدیون است. در عمل نیز، مدت کوتاهی پس از موفقیت «سفر به ماه»، فیلمسازان دیگری به طور غیرقانونی کپی‌هایی از این فیلم تهیه کردند یا به تقلید از افکار و روش‌های ملیس پرداختند. در نتیجه کمپانی استار فیلم (Star Film Company) که نه می‌توانست جلوی این سرقت هنری را بگیرد و نه دیگر قادر بود دستاوردهای قبلی خود را توسعه و بهبود بخشد، در سال ۱۹۱۸ ورشکسته شد.

علیرغم این شکست‌های شخصی، ژرژ ملیس، باعث شد تا فیلمسازان و فیلم دوستان به امکانات تصویر متحرک در زمینه‌ی داستان‌پردازی توجه نشان دهند. اما وظیفه‌ی بیرون کشیدن داستان فیلم از زیر سلطه‌ی عوامل تآتری و گسترش امکانات پیوند فیلم در جهت امکان‌پذیر کردن دستیابی به یک شیوه‌ی بیان سینمایی به عهده‌ی مبتکران دیگری افتاد.

ادوین. اس. پورتر

اگر ژرژ ملیس را بتوان ــ به درستی ــ پدر فیلم داستانگو نامید، ادوین. اس. پورتر (۱۹۴۱-۱۸۶۹) را نیز باید پدر تدوین فیلم بنامیم.

همان‌طور که قبلاً گفته شد، جی. ا. اسمیت و اعضای مکتب برایتن در آغاز این قرن، پشت سرهم قرار دادن نماهای درشت و نماهای عمومی را تجربه کرده بودند و ارزش سمبولیک چنین عملی را دریافته بودند. اما تجربیات مکتب برایتن کوتاه‌مدت بود و عموم مردم از بیشتر این تجربه‌ها اطلاع پیدا نکردند.

این، ادوین. اس. پورتر، سینماگر و فیلمساز آمریکایی بود که امکانات منحصر به فرد داستان‌پردازی توسط تصاویر متحرک را به همگان خاطرنشان ساخت.

پورتر در پیتسبورگ پنسیلوانیا به دنیا آمد. در جوانی متصدی برق، لوله‌کش و مدیر تآتر بود. پس از مدت کوتاهی خدمت در نیروی دریایی، پورتر، فروشنده‌ی فیلم و سازمان‌دهنده‌ی فیلم‌های کوتاه در زمینه‌ی تبلیغات بازرگانی شد. در سال ۱۸۹۷ تامس ادیسون او را بعنوان مکانیک استخدام کرد، و بالاخره پورتر به ساختن فیلم‌های خبری در مورد رویدادهای عمومی پرداخت. این فیلم‌ها در برنامه‌های دتیاسکوپ ادیسون گنجانده می‌شد. پورتر از مسابقات قایقرانی، مراسم رژه در برابر ریاست جمهوری، مراسم تشییع جنازه، و دیگر اتفاقات خبری از این قبیل فیلم می‌گرفت.

در سالهای ۱۹۰۱ و ۱۹۰۲، پورتر که هنوز برای ادیسون کار می‌کرد، شروع به ساختن

ادوین. اس. پورتر.

فیلم های کوتاه **کمدی گرد، با عناوینی از قبیل** «بانوی سالخورده در حال عکس گرفتن»[۷۰] (۱۹۰۱)، «هولیگان خوشحال غافلگیر شده»[۷۱] (۱۹۰۱)، «هولیگان خوشحال که هوای بهار برش داشته»[۷۲] (۱۹۰۱)، و «هولیگان خوشحال دزد می‌شود»[۷۳] (۱۹۰۲).

آغاز کار پورتر در زمینه‌ی فیلم‌های داستانی با سریال هولیگان خوشحال (هپی هولیگان) منجر به آن شد که او دست به مطالعاتی در مورد فیلم‌هایی که در اروپا ساخته می‌شد، بزند و به ساخت داستانی آن‌ها توجه کند. ظاهراً یکی از فیلم‌هایی که مورد مطالعه‌ی پورتر قرار گرفت، فیلم کوتاهی بود به نام «آتش!»[۷۴] که جی. ا. ویلیامسن از مکتب برایتن آنرا در سال ۱۹۰۱ کارگردانی کرده بود. این فیلم تآتری ویلیامسن که درباره‌ی خاموش کردن یک حریق بود، بخاطر حوادث ملودراماتیکش جالب توجه بود.

---

70 - The Old Maid Having Her Picture Taken

71 - Happy Hooligan Surprised

72 - Happy Hooligan April - Fooled

73 - Happy Hooligan Turns Burglar

74 - Fire

زندگانی یک آتش‌نشان آمریکایی

کیفیت هیجان‌انگیز فیلم «آتش!» اثر ویلیامسن به پورتر الهام بخشید تا در سال ۱۹۰۳ فیلم مشابهی با عنوان «زندگانی یک آتش‌نشان آمریکایی»[۷۵] بسازد.

با تجربه‌ای که پورتر بعنوان سازنده‌ی فیلم‌های خبری کسب کرده بود، ابتدا چند صحنه‌ی واقعی از آتش‌نشانان، و گاری‌های آتش‌نشانی در حالیکه از ایستگاه‌های خود در نیویورک و نیوجرسی خارج می‌شدند، فیلمبرداری کرد. این فیلم‌های مستند بعداً با یک داستان ملودرام ساده درباره‌ی آتش‌نشان‌هایی که برای نجات زنی که با فرزندش در خانه‌ای در حریق گیر افتاده است اعزام می‌شوند، ترکیب شد.

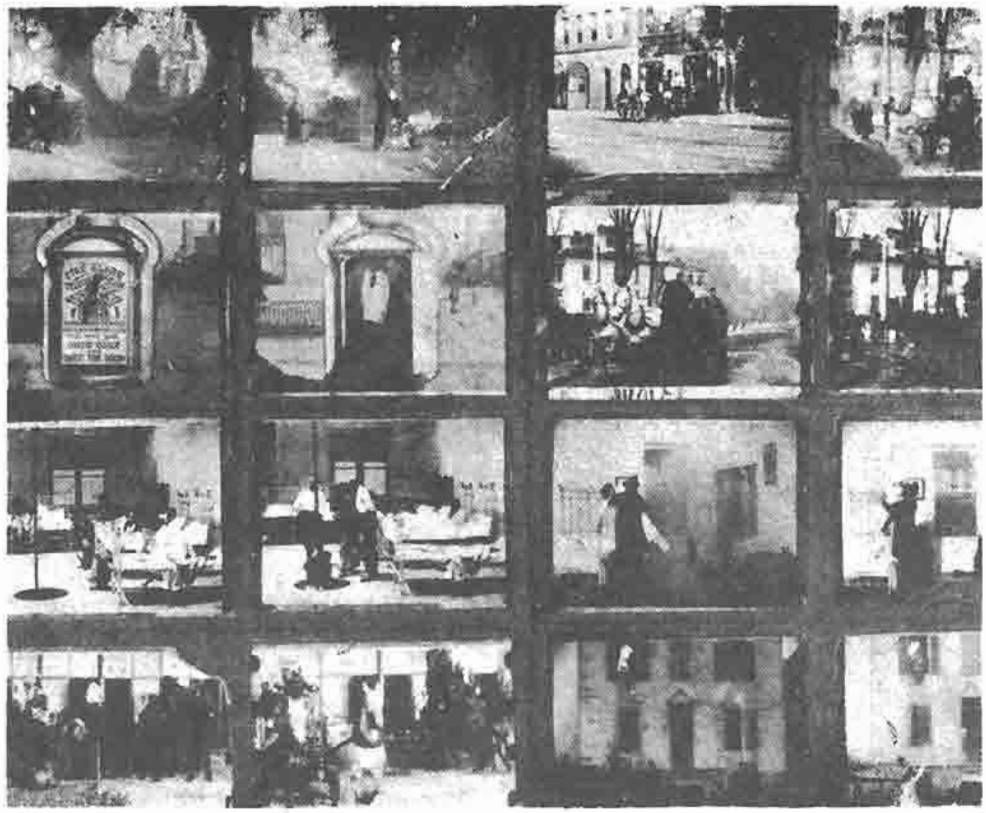
فیلم رویهم‌رفته شامل هشت صحنه‌ی جداگانه است. صحنه‌ی اول رئیس آتش‌نشانی را در حال خواب پشت میزکارش نشان می‌دهد، او در رویای عصبی خود مادری را می‌بیند که دارد فرزندش را در رختخواب می‌خواباند. این رویا در فضای بادکنک‌مانندی روی دیوار پشت سر رئیس آتش‌نشانی دیده می‌شود. صحنه‌ی دوم تصویر درشتی از زنگ خطر آتش‌نشانی را نشان می‌دهد که شخص ناشناسی که تنها قسمتی از بدنش دیده می‌شود، دسته‌ی آن را می‌کشد. در صحنه‌ی سوم، پورتر به نحوی مستند آتش‌نشانان را در خوابگاهشان در حال استراحت نشان می‌دهد. آنها با صدای زنگ بیدار می‌شوند، به سرعت لباس می‌پوشند و از میله‌ی ایستگاه آتش‌نشانی پائین می‌روند. صحنه‌ی چهارم منظره‌ی مستندی را نشان می‌دهد که طی آن آتش‌نشانان با عجله اسب‌ها را به گاری می‌بندند و از ایستگاه خارج می‌شوند. صحنه‌های پنجم و ششم نماهای خارجی‌یی هستند که اسب‌ها و گاری را در حال خروج از ایستگاه آتش‌نشانی نشان می‌دهند.

صحنه‌های نهایی «زندگانی یک آتش‌نشان آمریکایی» حرکت گاری آتش‌نشانی را در خیابان‌ها و رسیدن آن را به محل حریق نشان می‌دهند. در صحنه‌ای که در داخل استودیو فیلمبرداری شده، مادری را می‌بینیم که در اتاقی درمحاصره‌ی آتش واقع شده، و ناامیدانه به این سو و آن سوی اتاق می‌رود و درست لحظه‌ای پیش از آنکه دود او را از حال ببرد، پنجره‌ای را باز می‌کند و کمک می‌خواهد. اندکی بعد، آتش‌نشان مادر و بچه را نجات می‌دهد و به سلامت به محوطه‌ی بیرون ساختمان می‌رساند.

«زندگانی یک آتش‌نشان آمریکایی» از طریق رابطه‌ی درونی میان صحنه‌های مختلفش به بسط دادن داستان فیلم می‌پردازد. بعد از صحنه‌ی رویایی که در آن مادری فرزندش را می‌خواباند، صحنه‌ی به‌صدا درآوردن زنگ خطر دیده می‌شود و به دنبال آن بیدار

---

75 - The Life of An American Fireman



ترتیب ماجراها در «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» (۱۹۰۳).

شدن آتش‌نشانان را می‌بینیم. با پشت سرهم قرار دادن این سه صحنه، تماشاگر باید تصور کند که به آتش‌نشان‌ها برای نجات جان آن مادر و فرزند آماده‌باش داده‌اند. این اطلاعی که از درون فیلم کسب می‌شود، شبیه روشی است که در مکتب برایتن در مورد فیلم «بدبیاری مری‌جونز» اعمال شده است. در آن فیلم نمای انفجار در یک بخاری به نمایی از یک سنگ‌قبر پیوند خورده بود.

بمنظور افزایش هیجان، پورتر در «زندگانی یک آتش‌نشان آمریکایی» صحنه‌ها را به ترتیب منطقی پشت سرهم مرتب کرده است. چهار نمای پشت‌سرهم که آتش‌نشانان را در راه انجام عملیات نجات نشان می‌دهد (تندلباس پوشیدن، بستن اسب به گاری، خارج شدن ازایستگاه، وحرکت سریع درخیابانی به مقصدمحل وقوع حریق) نشان دهنده‌ی امکان سرعت بخشیدن به ریتم حرکات در فیلم است که این احساس، از طریق رابطه‌ی حرکات در یک کادر و طول زمانی نما به تماشاگر منتقل می‌شود.

در حالیکه با روشن‌بینی، آگاهی خود را نسبت به امکانات نمایشی و سمبولیک ناشی از تدوین فیلم نشان داده است، با این حال، نتوانسته است در این مرحله هنر تدوین را یک گام به پیش ببرد و طی یک مونتاژ موازی، متناوباً صحنه‌هایی از حرکت سریع گاری‌های

آتش‌نشانی و مادر مضطرب را برای افزودن به هیجان و کشش فیلم نشان بدهد.

سرقت بزرگ قطار

پورتر امکانات خلاقه‌ی تدوین موازی را در فیلم بسیار مشهورش به نام «سرقت بزرگ قطار»[۷۶] درک کرد. در این داستان وسترن که در نیوجرسی فیلمبرداری شد و در دسامبر ۱۹۰۳ به نمایش درآمد، پورتر داستان‌پردازی سینمایی را از شیوه‌ی خشک و تآتری پشت سرهم قرار دادن ماجراها بسیار فراتر برد.

صحنه‌ی اول فیلم، داخل تلگرافخانه‌ای را در ایستگاه راه‌آهن نشان می‌دهد. تقریباً بلافاصله دزدانی که نقاب به صورت دارند وارد تلگرافخانه می‌شوند و تلگرافچی را مجبور می‌کنند که قطاری را که در حال نزدیک شدن به ایستگاه است و از پنجره‌ی تلگرافخانه دیده می‌شود متوقف کند. در این صحنه، تصویر نزدیک شدن قطار به ایستگاه، از طریق نمایش فیلم دیگری روی پرده‌ای که در چهارچوب پنجره نصب شده بازسازی شده است. دزدان پس از بستن دست و پای تلگرافچی به سرعت به طرف قطار می‌روند.

بعد از این صحنه‌ی اولیه، در یک نمای خارجی تصویری از قطار را می‌بینیم که در کنار یک تانکر آب در حال آبگیری است. دزدان به چابکی سوار قطار می‌شوند. صحنه عوض می‌شود. در واگن مخصوص پست سریع‌السیر، کارمند پست سرگرم کار خود است و قطار همچنان در حرکت است. بازهم از طریق نمایش فیلم دیگری روی یک پرده، ظاهراً مناظر بیرون قطار را از خلال در واگن که باز است می‌بینیم. دزدها وارد می‌شوند، تیری به کارمند پست می‌زنند و گاوصندوق پست را با دینامیت منفجر می‌کنند.

بعد، دزدان را می‌بینیم که از روی سقف قطار به لکوموتیو نزدیک می‌شوند، و مردی را که ذغال‌سنگ در کوره‌ی لکوموتیو می‌ریزد با ضربه‌ای از قطار بیرون می‌اندازند. پس از آنکه مهندس قطار مجبور می‌شود لکوموتیو را متوقف کند، دزدان مسافران را به زور پیاده می‌کنند و پول‌های‌شان را به سرقت می‌برند. یکی از مسافران در حالیکه سعی دارد فرار کند، تیر می‌خورد و کشته می‌شود. دزدان لکوموتیو را از قطار جدا می‌کنند و مهندس قطار را مجبور می‌کنند که آنها را به مخفیگاه‌شان که در میان کوهستان‌هاست ببرد. وقتی دزدان از قطار پیاده می‌شوند و به طرف اسب‌های‌شان می‌روند دوربین با یک حرکت افقی[۷۷] و یک حرکت رو به پائین[۷۸]، آنها را دنبال می‌کند. هرچند که این حرکات دوربین خشن حساب

---

76 - The Great Train Robbery

77 - Pan

78 - Tilt – down

دزدان «سرقت بزرگ قطار» به سوی پنهانگاه خود می‌روند. پورتر با حرکت خام عمودی ــ افقی دوربین آنها را دنبال می‌کند.

نشده است. با این حال، این یکی از نخستین نمونه‌های استفاده از این تکنیک در یک فیلم داستانی است.

در همین مرحله است که در فیلم «سرقت بزرگ قطار» برای نشان دادن وقایعی که همزمان با فعالیت‌های دزدان اتفاق می‌افتد، از شیوه‌ی تدوین موازی استفاده می‌شود. مسیر داستان دوباره به تلگراف‌خانه بازمی‌گردد. تلگرافچی همچنان دست و پا بسته افتاده است. در حالیکه او سعی می‌کند خود را آزاد کند، دخترش با بقچه‌ی ناهاری که برای او آورده از راه می‌رسد. دخترک پس از آنکه طناب‌ها را می‌برد و پدرش را آزاد می‌کند، با عجله بیرون می‌رود تا از دیگران کمک بخواهد. در اینجا، باردیگرصحنه عوض می‌شود. عده‌ای در یک سالن رقص سرگرم پای کوبی هستند. ناگهان تلگرافچی وارد می‌شود و خبر سرقت را به آنها می‌دهد. مردان حاضر در مجلس، تفنگ‌هایشان را برمی‌دارند و از سالن خارج می‌شوند.

«سرقت بزرگ قطار» با تعقیب دزدان از سوی هواداران نظم و قانون پایان می‌پذیرد: یکی از دزدان کشته می‌شود و سه تن دیگر در حالیکه در مخفیگاهی در جنگل سرگرم وارسی اموال مسروقه هستند، غافلگیر و دستگیر می‌شوند. در نوعی نوآوری در زمینه‌ی ترکیب کادر تصویر، در این صحنه، دزدان در جلوی تصویر در حال تقسیم غنائم هستند و مجریان قانون

جورج بارنز «سرقت بزرگ قطار» را با آتش گشودن به سوی دوربین به پایان می‌برد. در بعضی از نسخه‌ها این صحنه هم در آغاز و هم در پایان فیلم دیده می شود.

در پشت سر آنها در زمینه‌ی تصویر ظاهر می‌شوند و هنگامیکه آنها به دزدان نزدیک می‌شوند، بخاطر ترکیب تصویر در جلو و عقب کادر، تماشاگر این امتیاز را دارد که می‌تواند حدس های مختلفی بزند و انتظار وقایع مختلفی را داشته باشد.

آخرین نمای «سرقت بزرگ قطار» واجد یک کیفیت سمبولیک فوق‌العاده است. نیمتنه‌ی بازیگری جرج بارنز [۷۹] در تصویر دیده می‌شود. او مستقیم به دوربین نگاه می‌کند، تپانچه‌اش را به سوی آن نشانه می‌رود و شلیک می‌کند. بعضی از منتقدین گفته‌اند که این تیراندازی به سوی دوربین، تماشاگر را در داستانی که قبلاً از نظرش گذشته، درگیر می‌کند. هدف این صحنه هرچه که بود، این رویارویی مستقیم، برای تماشاگری که در آن روزگار یک فیلم پرتحرک را تماشا می‌کرد، یک لحظه‌ی پایانی بسیار هیجان‌انگیز به شمار می‌رفت.

---

79 - George Barnes

دستاوردهای پورتر

در «سرقت بزرگ قطار» ابتکارات بسیاری به خرج داده شده بود. از نظر هنری، در این اثر پورتر، ایجاد هیجان از طریق داستان‌پردازی، روشی سینمایی و بی‌نظیر بود. پیشرفت حوادث به موازات یکدیگر و پیش بردن داستان با حادثه، آگاهی‌های تازه‌ای درباره‌ی قابلیت داستان گویی تصاویر متحرک به وجود آورد. در یک خط داستانی بجای آنکه به ترتیب تقدم و تأخر زمانی پیش برود، با پراکندگی همراه بود، حوادث هر صحنه، بخشی از یک کلّ را تشکیل می‌دادند که رویهم رفته، داستان را به سوی نقطه‌ی اوج دراماتیک آن سوق می‌دادند. شیوه‌ی تدوین پورتر نشان داد که در سینما، داستان می‌تواند آزادانه در زمان و مکان جابجا شود و با این حال برای تماشاگر با مفهوم باشد.

با «سرقت بزرگ قطار» وسیله‌ی بیانی جدید تصویر متحرک، جاذبه‌ی نهانی داستان وسترن را نیز کشف کرد. خواندن داستان‌های وسترن در اواخر قرن نوزدهم برای باسوادان بسیار جالب بود. داستان‌های وسترن، با شخصیت‌های حادثه‌جویی که در آستانه‌ی عصر تمدن به سرزمینی نو گام نهاده بودند و می‌خواستند زندگی آبرومندی برای خود بنا کنند. با طرح‌های ساده‌ای که تضاد میان خیر و شر را مطرح می‌کردند، تخیل خوانندگان را تحریک می‌کردند.

در این نوع آثار حادثه‌ای پرطرفدار، زندگانی در دنیای وسترن در هر یک از دو قطب خیر و شر ابعاد اسطوره‌ای پیدا می‌کرد. مردان خبیث در این آثار از عدم وجود قانون در سرزمین غرب سوءاستفاده می‌کردند و اگر می‌خواستند دست به سرقت و قتل می‌زدند. کلانترهای بی‌باک و شهروندان با اراده‌ی هوادار قانون و نظم، برعلیه مردان خبیث به پا می‌خاستند و آرامش را ــ هرچند به طور موقت ــ برقرار می‌کردند. سمبول‌های اساسی اسطوره‌های وسترن، اسلحه، اسب و دشت‌های پهناور غرب امریکا بودند.

«سرقت بزرگ قطار» همین سمبول‌ها را برای بازگویی داستانی ساده از یک ماجرای سرقت قطار به خدمت گرفت. آنچه که بخصوص برای تماشاگران هیجان‌انگیز بود، پر بودن این فیلم یک حلقه‌ای از حادثه بود. حوادثی مثل استفاده‌ی بی‌رویه از اسلحه و تعقیب مجرمین توسط هواداران نظم. قابلیت تصاویر متحرک برای دنبال کردن حوادثی از قبیل آنچه در صحنه‌ی تعقیب نهایی فیلم اتفاق می‌افتاد، یکی دیگر از امکانات منحصر بفرد این وسیله‌ی بیانی را به فیلمسازان گوشزد کرد و باعث شد که «تعقیب» بعنوان یکی از اجزای لایتجزای فیلم‌های وسترن پذیرفته و تثبیت شود. همچنین «سرقت بزرگ قطار» با استفاده‌ی بی‌رویه‌ای که از خشونت در آن به عمل آمد، سنگ بنای استفاده از اسلحه و خون‌ریزی را در ملودرام‌های آمریکایی سرتاسر قرن بیستم، به‌جا گذاشت.

محدودیت ها

کارهای بعدی پورتر به عنوان کارگردان، حایز اهمیت نبودند و او در سال ۱۹۱۵ بی‌آنکه توانسته باشد ضعف ها و محدودیت های آشکاری را که در فیلم «سرقت بزرگ قطار» داشت برطرف کند، از این کار کناره گرفت. فیلم پورتر با اینکه واجد نوآوری های بسیاری بود، با این حال نتوانست از تمامی قابلیت های داستان‌پردازی از طریق فیلم استفاده کند. هرصحنه ی فیلم، یک بار و فقط از یک زاویه فیلمبرداری شده بود. بجز صحنه ی سمبولیک با بازیگری بارنز پایان فیلم، هیچگونه تصویر درشتی در فیلم دیده نمی‌شود. زاویه دوربین در صحنه های خارجی مورب است، اما صحنه های داخل تلگراف‌خانه و سالن رقص از زاویه ی مستقیم ــ روبرو ــ فیلمبرداری شده‌اند. در فیلم، آشکار است که همیشه پشت سر بازیگران پرده های پارچه ای رنگ‌آمیزی شده ای قرار دارد.

عوامل تآتری دیگری نیز در فیلم دیده می‌شوند. بخصوص بازیهای تصنعی بسیاری از بازیگران، از این جمله است. وقتی دختر تلگرافچی پدرش را می‌بیند با حالتی تآتری و تصنعی با او روبرو می‌شود که خنده‌آور است، حال آنکه کارگردان چنین قصدی نداشته است. صحنه ی تیر خوردن و ــ در نتیجه ــ مرگ کارمند پست و مسافری که می‌خواهد از چنگ دزدان بگریزد، بجای آنکه واقع گرایانه باشد، حالت نمایشی دارد. ممکن است کارگردان عمداً اجازه‌ی این بازیهای اغراق‌آمیز را به بازیگران داده است تا جبران صامت بودن فیلم را بکند. اما این بازیها، در یک وسیله ی بیانی که بازی های طبیعی را ایجاب می‌کند، تعمدی و تآتری به‌نظر می‌آیند.

اشتباهات کارگردانی دیگری نیز در فیلم به چشم می‌خورد که آن را از واقع گرایی به دور می‌برد. یکی از دزدان برای سوار شدن به اسبش دچار زحمت زیادی می‌شود. معلوم است که این بازیگرتازه‌واردی است از اهالی شرق آمریکا. در صحنه ای که دزدان یکی از کارکنان قطار را به بیرون می اندازند، کاملاً آشکار است که فیلمبرداری در نقطه ای قطع شده و یک عروسک پارچه ای از قطار به بیرون پرت شده است.

با این حال شکست پورتر در زمینه ی دستیابی به واقعگرایی در فیلم «سرقت بزرگ قطار» اهمیت این فیلم را از نظر روشن کردن نقش تدوین فیلم در امر داستانگویی، تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهد. بعلاوه، موفقیت و محبوبیت این فیلم در درازمدت، به پیدایش صنعت تصاویر متحرک و به وجود آمدن اولین «ستاره»ی سینما ــ ویلیام آرونسن[۸۰] ــ انجامید که در این فیلم در نقش های مختلفی ظاهر شده بود. آرونسن، بعدها اسمش را به برانکوبیلی آندرسن[۸۱]

---

80 - William Aronson

81 - Bronco Billy Anderson

تغییر داد و به عنوان یک «کابوی» موفق به بازیگری در فیلم ها پرداخت.

با این که «سرقت بزرگ قطار» فیلم وسترن پورتر، یک تلاش ابتدایی به حساب می‌آید، با این حال، این فیلم چه از نظر شکل و چه از نظر محتوا، نقطه‌ی آغاز «بیان سینمایی» است.

رابرت. دابلیو. پل و سسیل. م. هپورث

در انگلستان دو تن از پیشگامان هنر فیلم رابرت. و. پل و سسیل. م. هپورث همزمان با ابتکارات ژرژ ملیس و ادوین. اس. پورتر دست به فعالیت هایی زدند که ارزش دارد در اینجا به آن اشاره شود.

پل

رابرت ویلیام پل (۱۹۴۳-۱۸۷۰)، به عنوان نخستین پیشگام مهم سینما در انگلستان، شخصیت ممتازی است. در فاصله‌ی سال های ۱۸۹۵ و ۱۹۱۰، فیلم های مستند، کمدی و حقه های سینمایی بسیاری یا توسط او و یا به همت او ساخته شد. بعلاوه، او کسی بود که دستگاه نمایش بیوسکوپ را به نام خود به ثبت رساند و از سال ۱۸۹۶ آن را به قیمت ۵ پاوند وارد بازار کرد. این همان دستگاهی بود که ژرژ ملیس در همان سال آن را به همراه مجموعه‌ای از فیلم های حقه های سینمایی پل، خریداری کرد. همین فیلم ها بود که به آن شعبده باز فرانسوی الهام بخشید تا خودش کار فیلمسازی را آغاز کند.

در سال ۱۸۹۷، پل، یک استودیوی تصاویر متحرک ساخت که نام آن را (Paul's Animatograph Works) گذاشته بود. در این استودیو که در لندن قرار داشت، او به اتّفاق کارگردان اصلیش والتر بوت[۸۲] فیلم هایی ساخت که بیشتر کیفیات شعبده‌مانندی که بعدها به عنوان ویژگی کارهای ملیس از آن ها یاد شده است، در آنها موجود بود. از جمله‌ی این فیلم ها باید از «فروشگاه عجایب در تسخیر ارواح»[۸۳] (۱۹۰۰)، «کوتوله ها در رستورانی در لندن»[۸۴] (۱۹۰۲)، و «شمشیر سحرآمیز»[۸۵] (۱۹۰۳) نام برد.

حقه های سینمایی پل، به اندازه‌ی کارهای همتای فرانسویش تماشایی نبودند، زیرا علاقه های ذهنی او بسیار پراکنده بود. با این حال دانستن این نکته مهم است که همان طور که در مورد دوربین و دستگاه نمایش فیلم دیدیم، گسترش سبک های مختلف فیلمسازی

---

82 - Walter Booth

83 - The Haunted Curiosity Shop

84 - Lilliputians in a London Shop

85 - The Magic Sword

نیز به طورهمزمان درکشورهای مختلفی انجام شد.

پل که با حقه‌های سینمایی‌اش الهام‌بخش ملیس شد، ممکن است به جی.ا. ویلیامسن نیز در ساختن فیلم «آتش!» (۱۹۰۱) الهام بخشیده باشد، که این شخص اخیر نیز به نوبه‌ی خود پورتر را بر سر شوق آورد که «زندگانی یک آتش‌نشان آمریکایی» (۱۹۰۳) را بسازد. اما در سال ۱۸۹۸، پیش از آنکه پورتر یا ویلیامسن فیلمی ساخته باشند، پل نیز فیلمی ملودرام درباره‌ی نجات اشخاص از حریق ساخته بود. فیلمی به نام «جان به‌در برده از حریق»[۸۶].

هپورث

انگلیسی دیگری که تلاشهایش بعنوان یکی از پیشگامان هنر فیلم قابل ذکر است، سسیل.م. هپورث (۱۹۵۳-۱۸٤۷) کارگردان و تهیه‌کننده‌ای است که از طریق کمک به پدرش در امر تهیه‌ی برنامه‌های فانوس خیال به کار نمایش تصاویر متحرک وارد شد. در سال ۱۸۹٦ هپورث کار سینمائیش را به عنوان دستیار برت ایکرز[۸۷] که یکی از نخستین فیلمسازان انگلیسی بود، آغاز کرد. پیش از آنکه در سال ۱۸۹۸، خود او نیز به جرگه‌ی فیلمسازان بپیوندد، در سال ۱۸۹۷ کتابی تحت عنوان «عکاسی زنده‌نمایی»[۸۸] منتشر کرد و در ضمن روش خاص خود برای بهبود ظهور و چاپ سلولوئید تصاویر متحرک را نیز به ثبت رساند.

هپورث در آزمایشگاهی که در سال ۱۸۹۹ در «والتن آن تیمز»[۸۹] بنیان گذاشت، تعدادی فیلم با اهمیت ساخت. در میان فیلم‌های اولیه‌ی او عناوین زیر به چشم می‌خورد: «قطارهای سریع‌السیر»[۹۰] (۱۸۹۸)، «دو دیوانه در یک قایق»[۹۱] (۱۸۹۸)، «انفجار یک ماشین»[۹۲] (۱۹۰۰)، «چگونه دزد پاسبان را فریب داد»[۹۳] (۱۹۰۱) و البته این عنوان هم جای تعجب ندارد: «آتش نشان برای نجات می‌رود»[۹۴] (۱۹۰۳)، گویا در آن هنگام ساختن چنین فیلمی برای فیلمسازان جاه‌طلب و آرزومند اجباری بود.

---

86 - Plucked from Burning
87 - Burt Acres
88 - Animated Photography
89 - Walton — On — Thames
90 - Express Trains
91 - Two Fools in a Canoe
92 - The Explosion of a Motor Car
93 - How the Bulgar Tricked the Baby
94 - Fireman to the Rescue

نجات یافته به کمک روور[۹۵]

همان‌طور که از عنوان فیلم پیداست، یکی از موارد مورد علاقه‌ی هپورث، کشف قابلیت بیان داستان‌های حادثه‌ای توسط تصویر متحرک بوده است. در سال ۱۹۰۵، او مشهورترین فیلم خود را به نام «نجات‌یافته به کمک روور» ساخت. این یک فیلم حادثه‌ای بود که موضوع آن را همسرش به او داده بود.

این داستان که درباره‌ی ربودن یک بچه توسط یک کولی و نجات‌یافتن او به کمک سگ خانواده است، به طرق مختلف از دستاوردهای ادوین.اس. پورتر در زمینه‌ی مونتاژ پیشی گرفته است. شیوه‌ی داستان‌پردازی هپورث بسیاری از معیارهای لازم برای تداوم منطقی داستان و تعویض سریع صحنه‌ها را در خود دارد.

در فیلم «نجات‌یافته توسط روور» پرستار مضطربی که وظیفه‌ی نگهداری از کودک مسروقه را به عهده داشته، خانواده را از ماجرای بچه‌دزدی باخبر می‌کند. «روور» سگ نگهبان خانه از پنجره بیرون می‌پرد و پس از گذشتن از مکان‌های مختلف به خانه‌ای که بچه اینک در آن نگهداری می‌شود، می‌رسد. آنگاه سگ به خانه برمی‌گردد و با پارس کردن به پدر کودک می‌فهماند که از جای بچه خبر دارد. پدر به دنبال سگ به مخفیگاه می‌رود و بچه نجات می‌یابد.

در این فیلم که از نوع فیلم‌هایی پیشاهنگ «لاسی»[۹۶] و سریال‌های پرحادثه‌ای با شرکت حیوانات است، هپورث از امکان تداوم بخشیدن به داستان از طریق تدوین استفاده می‌کند. در این روش، نماهایی که الگوهای مشخصی از نظر حرکات سینمایی در آن‌ها تکرار می‌شود، به یکدیگر پیوند می‌یابد. سگ این فیلم در صحنه‌های مختلف در خیابان‌ها می‌دود و در رودخانه‌ای شنا می‌کند، اما در همه‌ی این صحنه‌های پیاپی، همیشه از سمت چپ پرده وارد کادر می‌شود و از سمت راست خارج می‌شود. به هنگام بازگشت به خانه عکس این مسیر طی می‌شود، یعنی سگ همیشه از سمت راست وارد و از سمت چپ خارج می‌شود.

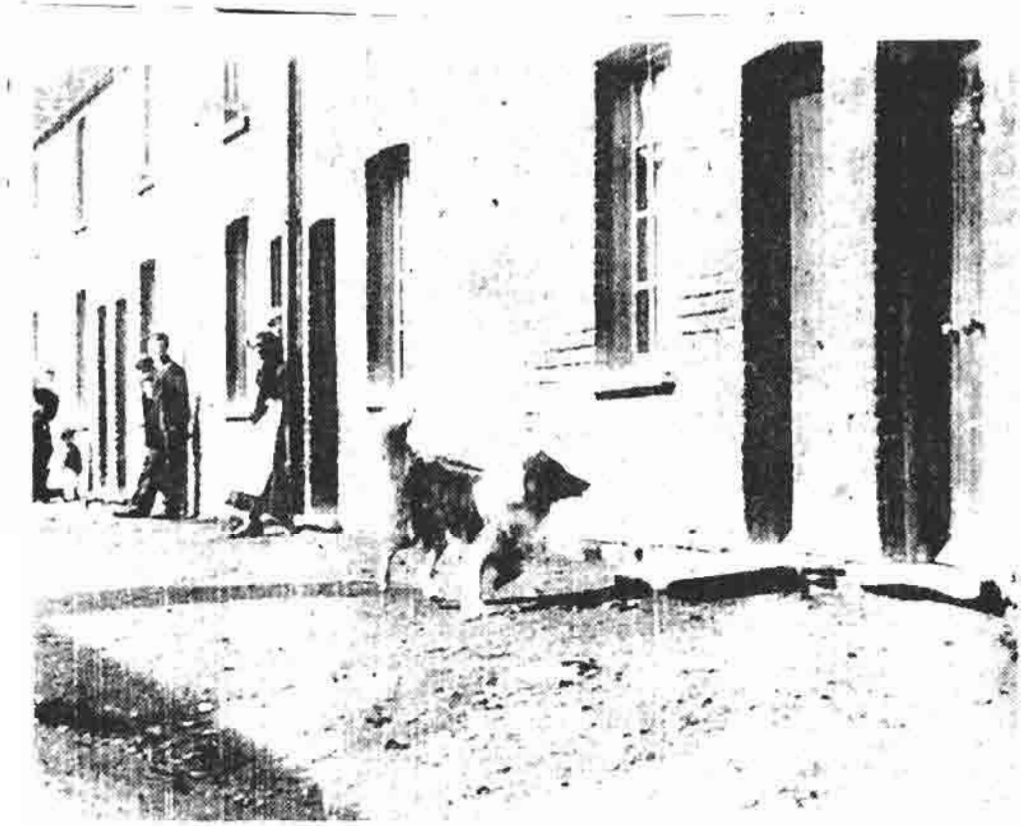
این تکنیک حفظ و تداوم جهت روی پرده، به هپورث اجازه می‌دهد همان طور که سگ از مکان‌های مختلف عبور می‌کند، داستانش را به سرعت پیش ببرد. حرکت هر نما، تداوم مسیر را نشان می‌دهد، حال آنکه در عمل چنین مسیر مداومی طی نشده است.

«نجات‌یافته توسط روور» جنبه‌ای از تدوین فیلم را آشکار کرد که تمامی فیلمسازان می‌توانستند به کمک آن حرکات شخصیت‌ها و وسایل نقلیه را در فیلم طوری تنظیم کنند که حس جهت‌یابی تماشاگر مختل نشود.

---

95 - Rescued By Rover

96 - Lassie



«روور» راه را به صاحبش نشان می‌دهد و فرزند مرد نجات می‌یابد.

امکانات خلاقانه‌تری در زمینه‌ی پیوند نماهایی که حرکتی با جهت معین در آن دنبال می‌شود، در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ توسط یک فیلمساز روسی به نام «لوکولشف»[۹۷] کشف شد. کولشف نیز همانند هپورث ثابت کرد که یک الگوی حرکتی با یک پیوند دقیق، خود می‌تواند داستانی را بیان کند.

ژرژ ملیس، ادوین. اس. پورتر، رابرت. دابلیو. پل و سسیل. م. هپورث، همه با هم سنگ‌بنای سینمای داستانگو را پایه‌ریزی کردند. چه از نظر فکر، چه از نظر شکل، و چه از نظر سبک، این مردان امکانات منحصر به فرد یک وسیله‌ی بیانی جدید را که هنوز کاملاً شناخته شده نبود، معرفی کردند. ژرژ ملیس با الهام از رابرت پل، و با استفاده از معجزه‌ی تصاویر متحرک دست به ابداع دنیایی تخیلی زد و برای وسیله‌ی بیانی جدیدی بنام فیلم، تماشاگرانی دست و پا کرد. ادوین. اس. پورترو سسیل هپورث، امکانات منحصر به فردی را که تدوین فیلم در خدمت داستان‌پردازی قرار می‌داد آزمودند و به اثبات رساندند. تدوین موازی و بسط خطوط مختلف داستان به موازات یکدیگر از سوی پورتر، نشان داد که تصویر متحرک برای تغییر و تبدیل در زمان و مکان از امکاناتی فوق‌العاده برخوردار است. بعلاوه، او نشان داد که شیوه‌ی پشت سرهم قرار گرفتن نماهای یک فیلم، در همان حال که داستان به سرعت در محل‌های مختلف به پیش می‌رود، می‌تواند به بیان کل داستان کمک کند. گذشته از این ابتکارات که در زمینه‌ی تدوین فیلم صورت گرفت، پورتر، «نوع» فیلم وسترن را که نوع فیلمی منحصراً امریکایی است به تماشاگران عرضه کرد. سسیل هپورث، هنر تدوین فیلم را باز هم پیش‌تر برد و شیوه‌ی بیان داستان‌های حادثه‌ای را نیز با پایه‌ریزی یک اصل زیبایی شناسی فیلم ــ تداوم و حفظ جهت حرکت ــ بسط و گسترش داد. با این روش هپورث نشان داد که چگونه می‌توان از طریق توجه به جهت حرکت روی پرده و ترتیب پشت سرهم قرار گرفتن نماها، به فیلم واقعیت جغرافی بخشید و آن را واقعی‌تر جلوه داد.

با آنکه هنوز تعداد زیادی از فیلمسازان به تآتر وابسته بودند، این ابتکارهای اساسی که در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۹۶ و ۱۹۱۰ صورت گرفت، نشان داد که هنر تصویر متحرک آهسته، اما آشکارا در حال شکل‌گیری است. برای رهایی کامل از سلطه‌ی تآتر و دست‌یافتن به تکنیک‌های نو، به‌وجود فیلمسازانی با دید هنرمندانه‌ی وسیع‌تری نیاز بود. دیوید وارک گریفیث[۹۹] می‌توانست یکی از این هنرمندان بصیر باشد.

---

97 - Lev Kuleshov

98 - Genre

99 - David Wark Griffith

بخش دوم

گسترش و رشد در آمریکا

فصل سوم

دیوید وارک گریفیث

این نخستین فیلمی بود که صحنه‌ی تعقیب نداشت. این کار بزرگی بود، چون در آن روزها، فیلمی که صحنه‌ی تعقیب نداشت، فیلم نبود. مگر می‌شد فیلمی ساخت که صحنه‌ی تعقیب نداشته باشد؟ هیجان چه می‌شد؟ حادثه چه می‌شد؟ فیلم «پس از سالهای بسیار»[1]، در ضمن اولین فیلمی هم بود که تصویر درشت صورت در آن ارزش هنری داشت ــ اولین فیلمی بود که در آن پس از نمایش یک نما، همان نما با فاصله‌ی یک یا چند نما دوباره نشان داده می‌شد... وقتی آقای گریفیث پیشنهاد کرد که در صحنه‌ای «آنی لی»[2] در انتظار بازگشت شوهرش نشان داده شود و بلافاصله در صحنه‌ی بعد، «اینوک»[3] را در جزیره‌ای دور افتاده ببینیم، این فکر رویهم رفته بسیار گیج کننده بود. چه طور می‌توان این طور از این شاخه به آن شاخه پرید و داستانی را تعریف کرد؟ مردم از ماجرا سر در نخواهند آورد.

---

1 - After Many Years

2 - Annie Lee

3 - Enoch

د. دابلیو. گریفیث.

آقای گریفیث گفت: «مگر دیکنز[4] داستان‌هایش را به همین روش نمی‌نویسد؟».

از حرف‌های خانم د. و. گریفیث (همسر کارگردان) در شرح اقتباس گریفیث از داستان اینوک آردن[5] (پس از سالهای بسیار) که در سال ۱۹۰۸ برای کمپانی بیوگراف ساخت. [به نقل از «وقتی که سینما جوان بود» نوشته‌ی خانم گریفیث، ۱۹۲۵].

در میان کارگردانان اولیه‌ای که نقش مهمی در گسترش هنر فیلم ایفا کردند، به یقین دیوید وارک گریفیث پراهمیت‌ترین شان بود. گریفیث که بعدها به «دی. دابلیو»[6] شهرت یافت، در ۲۳ ژانویه‌ی ۱۸۷۵ در کرستوود کنتاکی[7] به دنیا آمد. او فرزند جیکاب گریفیث[8]، نماینده‌ی ایالت کنتاکی و سرهنگ سابق بود که در جنگ داخلی آمریکا تحت فرماندهی استونوال جکسون[9] خدمت کرده بود.

در کودکی دوست داشت به حرف‌های پدرش درباره‌ی زخم‌هایی که جنگ بر جسم و جان او به‌جا گذاشته بود، گوش کند. پدرش در جنگ پنج بار زخم برداشته بود. شکست جنوب در جنگ برای پدرش عمیقاً تلخ بود. خانه‌اش در دوران اول جنگ داخلی آتش گرفته بود. جیکاب گریفیث این تلخی را به همراه غرور جنوبی بودنش به پسر خود منتقل می‌کرد.

هرچند در سال ۱۸۸۵ که جیکاب درگذشت، «دی. دابلیو» ده‌ساله بود، امّا وقتی به جنگ داخلی می‌اندیشید، همان عواطف پدرش را از خود بروز می‌داد. همین عواطف بود که بعدها گریفیث را واداشت تا مهم‌ترین فیلم خود «تولد یک ملت»[10] را بسازد.

آرزوی نویسندگی

گریفیث در جوانی آرزو داشت نویسنده شود. مدتی خبرنگار نشریه‌ی Baptist Weekly در کنتاکی بود و بعدها در لوئیزویل[11] به گزارشگری پرداخت. سرانجام علاقه به یافتن شغلی در تآتر باعث شد تا از کار روزنامه کناره بگیرد، اسمش را به لارنس[12]

---

4 - Charles Dickens
5 - Enoch Arden
6 - D. W.
7 - Crestwood, Kentucky
8 - Jacob Griffith
9 - Stonewall Jackson
10 - The Birth of a Nation
11 - Louisville
12 - Lawrence Griffith

گریفیث تغییر بدهد و به عنوان بازیگر به یک گروه تآتری دوره گرد بپیوندد، با این امید که روزگاری بتواند «درام‌نویس» شود. این تغییر با غرایز و تمایلات گریفیث سازگار بود. در مقام یک بازیگر، می‌توانست وسوسه‌ی نوشتن را با نمایشنامه‌نویسی خاموش کند هرچند که در این کار چندان موفق نبود. در همین دوران بود که گریفیث در سرودن شعر نیز تجربه‌هایی کرد. (شعرهایی پر احساس می‌گفت که از نظر تصویر پردازی طبیعی ملهم از اشعار والت‌ـــ ویتمن[13] بودند). او توانست چندتایی از این شعرها را به نشریات آبرومند بفروشد.

در سال ۱۹۰۶، گریفیث و همسرش لیندا آرویدسن[14] که او هم بازیگر بود به نیویورک کوچ کردند. گریفیث امیدوار بود در آن شهر به عنوان نمایشنامه‌نویس مشغول به کار شود. آنها ابتدا برای بدست‌آوردن پول در نمایشنامه‌ای نوشته‌ی تامس دیکسن[15] که در آن زمان بخاطر نگارش داستان متعصبانه‌ی «عضو فرقه»[16] درباره‌ی جنگ داخلی شهرتی به هم زده بود، بازی کردند. در اواخر همان سال به گریفیث خبر رسید که اولین نمایشنامه‌اش به فروش رفته است. بنابراین او به واشنگتن دی.سی.[17] و بالتیمور[18] رفت تا شاهد موفقیت نمایشنامه‌اش «یک دیوانه و یک دختر»[19] باشد. اما نمایش فقط دو هفته روی صحنه ماند.

این دو رویداد، یعنی شکست نمایش «یک دیوانه‌ویک دختر» و ایجاد یک آشنایی مختصر با تامس دیکسن، بعدها در زندگی و کار گریفیث تأثیر مهمی برجای گذاشت. این دو رویداد، دست در دست هم، گریفیث را به صنعت نوپای فیلم و تصاویر متحرک رهنمون شدند. جایی که در آن قرار بود گریفیث وسیله‌ی بیانی فیلم را به صورت نوعی از بیان هنری و یک نیروی قدرتمند اجتماعی درآورد.

یافتن سینما

دی.دابلیو.(لارنس) گریفیث، پس از شکست نمایشنامه‌اش در اوایل سال ۱۹۰۷ بار دیگر به جستجوی کاری در تآتر پرداخت و همچنین سعی کرد تا نظر مساعد کمپانی ادیسون را نسبت به چندتا از سناریوهایش جلب کند. وقتی گریفیث به عنوان نویسنده‌ی فیلم، در جستجوی کار بود، درواقع داشت خود را به صنعتی عرضه می‌کرد که به سرعت در حال رشد

---

13 - Walt Withman

14 - Linda Arvidson

15 - Thomas Dixson

16 - The Clansman

17 - Washington D. C

18 - Baltimore

19 - A Fool and a Girl

بود و در آن «سود» بالا ترین اهمیت را داشت.

توسعه‌ی سالن‌های سینما

بدنبال گشایش نیکل اودئون در پیتسبورگ، در سال ۱۹۰۵، انواع مشابهی از سالن‌های نمایش تصاویر متحرک در امریکا و خارج از آن افتتاح شد. در سال ۱۹۰۶ مجله‌ی «بیلبورد»[۲۰] گزارش داد:

> در هر شهری که به اندازه‌ی کافی جمعیت دارد، سالن‌هایی ایجاد شده که در آن منحصراً تصاویر متحرک نمایش داده می‌شود. بهای بلیط پنج یا ده‌سنت است و در هر روز، هرچه تماشاگر بیشتر باشد، تعداد دفعات نمایش نیز به همان نسبت افزایش می‌یابد. در شهرهای بزرگ، تعداد زیادی از این سالن‌ها ایجاد شده و هرهفته ده‌ها سالن دیگر نیز تأسیس می‌شود... پیشرفتی که در فانوس‌خیال پیدا شده، از نظر علمی بسیار مهم است، اما اهمیت تجاری این پدیده، از اهمیت علمی آن هم بیشتر است. این عملاً یک انقلاب است. با این حال، کسانی که با دست اندرکاران امر آشنایند، می‌گویند که این پدیده هنوز در آغاز راه است.

از مقاله‌ی «این کودک در جوانی چه خواهد شد؟»
[مجله بیلبورد، پانزدهم سپتامبر ۱۹۰۶].

بازرگانان نوجو که بعدها بسیاری از آنها تهیه‌کنندگان سرشناسی شدند، خیلی زود قابلیت سودآوری بالقوه‌ی نمایش تصاویر متحرک را درک کردند. تخمین زده می‌شود که در سال ۱۹۰۷ بیش از ۱۲۵ مؤسسه‌ی پخش فیلم در امریکا فعالیت داشتند که فیلم‌های مؤسسات نمایش دهنده را تأمین می‌کردند.

رقابت و انحصار

افزایش نمایش فیلم در سال ۱۹۰۸ به شکل‌گیری کمپانی ثبت حقوق اختراع و ابتکار[۲۱] در زمینه‌ی تصاویر متحرک منجر شد. در یک حرکت آشکارا انحصارطلبانه که برای در دست گرفتن صنعت نوپای فیلم صورت گرفت، ده کمپانی عمده‌ی تولید فیلم طی توافقی که با یکدیگر کردند، کلیه حقوق انحصاری شانزده قلم محصولات سینمایی از قبیل

---

20 - Billboard

21 - Motion Picture Patents Company

فیلم خام، دوربین و دستگاه نمایش را به نام خود به ثبت رساندند. از جمله اعضای این «تراست»[۲۲] کمپانی‌های ادیسون، بیوگراف، ویتاگراف، اسانی، کالم، سلیگ[۲۳]، لوبن[۲۴]، برادران پاته، جرج کلاین[۲۵] و ملیس بودند. این تراست علاوه بر آنکه حق استفاده‌ی انحصاری از بعضی دوربین‌های به‌ثبت رسیده و فیلم کداک[۲۶] ایستمن را داشت، فیلم‌های خود را نیز فقط به پخش کنندگان و نمایش‌دهندگانی اجاره می‌داد که برای استفاده از دستگاه‌نمایش خود، از این «تراست» پروانه‌ی کار گرفته بودند.

تأثیر این انحصار بر صنعت فیلم و بر هنر رو به رشد سینما به طرق مختلف حس می‌شد. بین این گروه انحصارطلب و گروهی از تکروان مستقل، جنگی درگرفت که سالها دوام پیدا کرد. نمایش‌دهندگانی مثل ویلیام فاکس[۲۷] و کارل لامل[۲۸] حوصله‌شان از دست کیفیت فیلم‌هایی که کمپانی‌های انحصارطلب به آنها عرضه می‌کردند سر رفت و تصمیم گرفتند خودشان برای مؤسسات نمایش خود فیلم تهیه کنند.

سازمان انحصاری که رقیبی در بازار نداشت، به همین قانع بود که فیلم‌های یک حلقه‌ای بسازد و قطعات موفق فیلم‌های قبلی را بی‌هیچ تغییری در آن‌ها تکرار کند. از اینرو بازار در تسخیر نسخه‌های ده‌دقیقه‌ای از نمایشات مشهور تآتری مثل «بن هور» اثر آلکات (۱۹۰۷) و فیلم‌های کمدی تعقیب بود که زمان نمایش آنها هم از ده‌دقیقه فراتر نمی‌رفت.

استدلال این کمپانی‌ها آن بود که فیلم‌های پرحادثه‌ی کم‌خرج واقتباس ازنمایش‌های تآتری، مطمئن‌ترین راه به‌دست آوردن سودهای کلان است. این کمپانی‌ها همچنین معتقد بودند که فیلم‌های صامت اگر از ده‌دقیقه طولانی‌تر باشند مورد استقبال تماشاگران قرار نخواهند گرفت.

دی.دابلیو. گریفیث، زمانی که به عنوان نویسنده به صنعت فیلم راه پیدا کرد، از این محدودیت‌های هنری آگاه بود. او بخصوص می‌دانست که داستان فیلم باید در یک حلقه فیلم بیان شود. این واقعیتی بود که باعث می‌شد امکان پرورش شخصیت‌ها یا درونمایه‌ی فیلم برای هنرمند وجود نداشته باشد. وقتی گریفیث در سال ۱۹۰۵ نخستین فیلم خود را در شیکاگو تماشا کرد، نظرش را درباره‌ی آن اینگونه اعلام داشت: «هر کس را که از چنین فیلمی خوشش بیاید، باید به گلوله بست».

---

22 - Trust

23 - Selig

24 - Lubin

25 - George Kleine

26 - Eastman Kodak Film

27 - William Fox

28 - Carl Laemmle

لارنس گریفیث: بازیگر فیلم

اما گریفیث به کار و پول احتیاج داشت، از اینرو در سال ۱۹۰۷ یکی از سناریوهایش را در استودیوی ادیسون به ادوین.اس. پورتر عرضه کرد. پورتر سناریوی گریفیث را که از اپرای «توسکا»[۲۹] اقتباس شده بود رد کرد اما به او پیشنهاد کرد که در یک فیلم حادثه‌ای به نام «نجات یافته از آشیانه‌ی عقاب»[۳۰] (۱۹۰۷) ایفای نقشی را به عهده بگیرد. این فیلم پورتر، که نقش قهرمان اصلی آن را گریفیث بازی می‌کرد نوع ابتدایی و خاصی از فیلم‌های شبیه «آرواره‌ها»[۳۱] است. فیلمی مهیج که در آن عقابی کودکی را می‌رباید و پدر کودک، عاقبت‌الامر فرزندش را نجات می‌دهد.

نجات یافته از آشیانه‌ی عقاب

این فیلم که قصد داشت از طریق استفاده از حقه‌های سینمایی به واقعگرایی بپردازد، به اندازه‌ی فیلم دیگر پورتر« سرقت بزرگ قطار» که چهار سال قبل از آن ساخته شده بود، موفق نبود. در این فیلم تضاد آشکاری میان صحنه‌های خارجی مختلف به چشم می‌خورد. چرا که بعضی از آنها در اماکن واقعی و بعضی از آنها در دکورهای پارچه‌ای رنگ‌آمیزی شده فیلمبرداری شده‌اند.

این تضاد بین صحنه‌های تآتری و صحنه‌های واقعگرایانه هنگامی شدیدتر به چشم می‌خورد که ــ دوبار در فیلم ــ صحنه‌های تآتری و صحنه‌های واقعگرایانه پشت سرهم قرار می‌گیرند و البته کارگردان قصد دارد که بر وحدت جغرافیایی ــ مکان ــ تأکید بگذارد. بار اول این اتفاق زمانی رخ می‌دهد که مادر کودک پس از ربوده شدن فرزندش توسط عقاب، به دنبال آن به فضای باز جلوی خانه می‌دود. او از سمت راست پرده خارج می‌شود. صحنه به نقطه‌ای در جنگلی تغییر می‌کند که در آن پدر بچه گریفیث و مردان دیگر سرگرم بریدن درختان هستند. تقریباً بلافاصله مادر بچه از سمت چپ پرده وارد تصویر می‌شود.

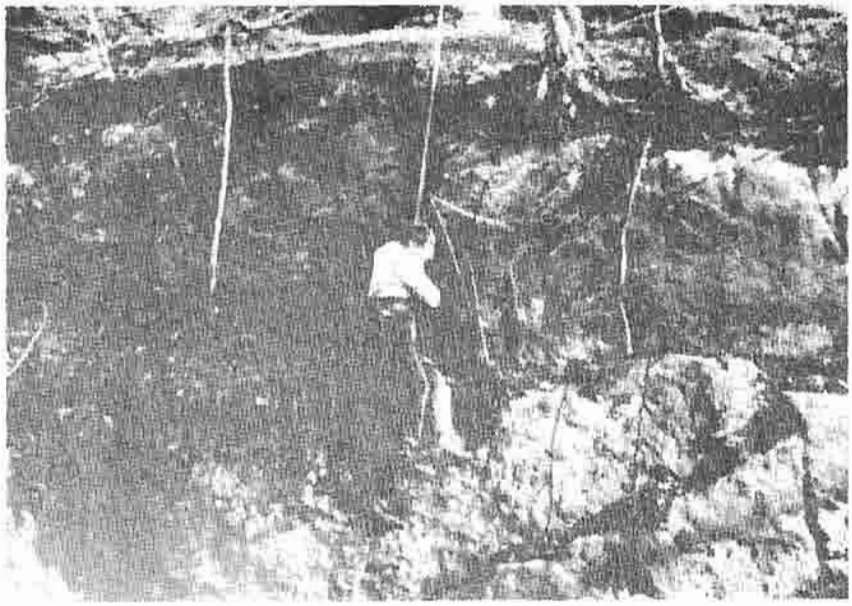
پورتر با استفاده از تداوم تصویری از طریق تداوم جهت حرکت (خروج از راست، ورود از چپ) توانست مادر را به سرعت از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر بکشاند. اما در عمل، مادر از یک صحنه که با دکورهای نقاشی شده ساخته شده به یک صحنه‌ی واقعی می‌رود و همین عمل باعث پیدایش تضادی در شیوه‌ی نمایشی فیلم می‌شود.

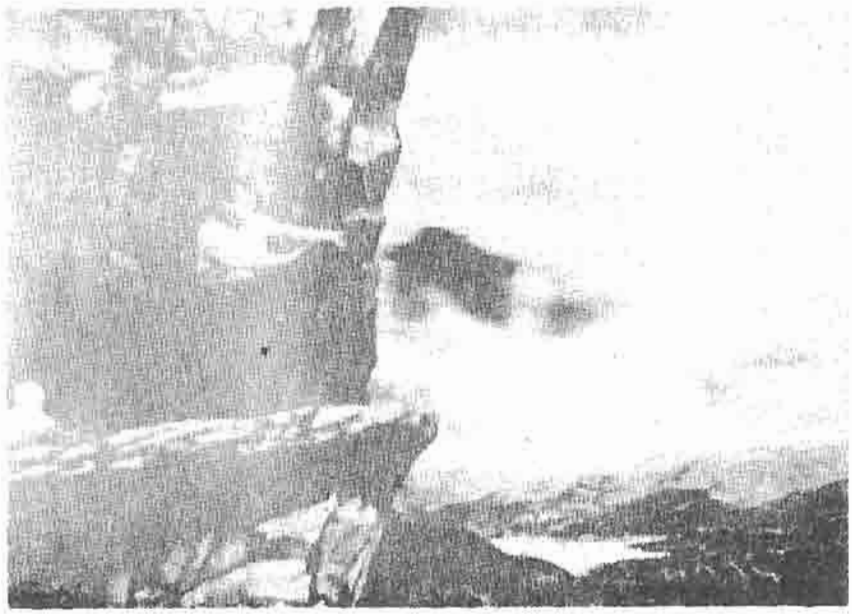
---

29 - Tosca

30 - Rescued From an Eagle's Nest

31 - Jaws





در یکی از لحظه‌های پایانی «نجات یافته از آشیانه‌ی عقاب» گریفیث بازیگر از یک صخره واقعی آویزان می‌شود. دکورهای صحنه‌ای که بلافاصله پس از آن دیده می‌شود معلوم است که بدست انسان رنگ‌آمیزی شده. یک عقاب محو و ناپیدا به پدر حمله می‌کند.

دومین تضاد در شیوه‌ی نمایشی فیلم زمانی بروز می‌کند که پدر بچه با طناب از صخره‌ای آویزان شده تا به سکویی در وسط صخره برسد که عقاب بچه را به آنجا برده است. اولین نما از پدر که او را در بالای صخره نشان می‌دهد، در یک محل واقعی فیلمبرداری شده است. نمای بعدی که از نقطه‌ی دورتری فیلمبرداری شده، مرد را درحالیکه در کنار پرتگاه

مرتفعی از صخره آویزان است نشان می‌دهد.

این بار، این صحنه، چه هنگامی که از لب صخره نشان داده می‌شود و چه هنگامیکه کوهستان را از نقطه‌ی دورتری نشان می‌دهد. یک پرده‌ی نقاشی شده است. مونتاژ این دو صحنه، وحدت مکان را به خوبی القاء می‌کند. اما تفاوت سبک بصری این دو صحنه. بازهم ایجاد تضاد می‌کند.

در صحنه‌ای که عقاب به پدر ــ که درتلاش است تا کودک را نجات دهد ــ حمله می‌کند، پورتر نمی‌تواند تصویر دقیق‌تر یا نزدیک‌تری از این حادثه را نشان بدهد. او به همین قانع است که شکوه تآتری صحنه و حس حمله‌ی عقاب به پدر. اوج نمایشی فیلم را ایجاد کند.

«نجات یافته از آشیانه عقاب» با تمامی محدودیت‌هایش شروع خام نوعی از ملودرام سینمایی را نشان می‌دهد که در آن حقه‌های سینمایی نقش مهمی در واقعیت بخشیدن به داستان دارند. به مرور زمان، با تجربه‌ی بیشتر و به کمک تکنولوژی پیشرفته. این نوع داستان فیلم نیز همانند وسترن، به بروز نوع مهمی از فیلم آمریکایی انجامید.

اگر شهرت بعدی گریفیث به عنوان کارگردان نبود، بازی او در این فیلم که در سال ۱۹۰۷ ساخته شد، اهمیت چندانی نداشت. او هم مثل همه‌ی بازیگران آن روزگار، در آن فیلم فقط به این طرف و آن طرف می‌رفت. اما گریفیث با همین شغلی که بعنوان بازیگر یکی از فیلم‌های کمپانی ادیسون به‌دست آورده بود، به جایی رسید که یک سال بعد، به عنوان نویسنده و بازیگر با یکی از مهم‌ترین رقبای ادیسون، یعنی کمپانی بیوگراف به همکاری پرداخت.

پیش از آنکه سال ۱۹۰۸ به پایان برسد، کمپانی بیوگراف که از نظر کادر کارگردانی در مضیقه بود، گریفیث را به عنوان کارگردان به کار گرفت و او نخستین فیلمش را به نام «ماجراهای دالی»[۳۲] ساخت. گریفیث بی‌آنکه بداند، یک بار دیگر، تغییر شکل داده بود. و باز بی‌آنکه بداند. شغل جدید، از هر شغل دیگری برای او مناسب‌تر بود.

شاگردی در بیوگراف

توانایی دی. دابلیو. گریفیث برای کارگردانی فیلم، از همان آغاز آشکار بود. ماجراهای دالی، علیرغم کوتاهی فیلم، داستان نسبتاً پیچیده‌ی ربوده شدن کودکی را توسط یک فروشنده‌ی کولی بازگو می‌کرد، ــ یادی از نجات‌یافته توسط روور ــ که در آن پس از

---

32 - The Adventures of Dollie

BULLETIN No. 151. RELEASED July 14, 1906

THE ADVENTURES OF DOLLIE

HER MARVELOUS EXPERIENCE AT THE HANDS OF GYPSIES

LENGTH, 713 FEET. PRICE, 14 CENTS PER FOOT.

One of the most remarkable cases of child-stealing is depicted in this Biograph picture, showing the thwarting by a kind Providence of the attempt to kidnap for revenge a pretty little girl by a Gypsy. On the lawn of a country residence we find the little family, comprising father, mother and little Dollie, their daughter. In front of the grounds there flows a picturesque stream to which the mother and little one go to watch the boys fishing. There has come into the neighborhood a band of those peripatetic Nomads of the Zingani type, whose ostensible occupation is selling baskets and reed ware, but their real motive is pillage. While the mother and child are seated on the wall beside the stream, one of these Gypsies approaches and offers for sale several baskets. A refusal raises his ire and he seizes the woman's purse and is about to make off with it when the husband, hearing her cries of alarm, rushes down to her aid, and with a heavy snakewhip lashes the Gypsy unmercifully, leaving great welts upon his swarthy body, at the same time arousing the venom of his black heart. The Gypsy leaves the scene vowing vengeance, and the little family go, back to the lawn, where the father amuses little Dollie with a game of battledore and shuttlecock. During the game the mother calls papa to the house for an instant. This is the Gypsy's chance, for he has been hiding in the bushes all the while. He seizes the child and carries her to his camp where he gags and conceals her in a watercask. A search of the Gypsy's effects by the distracted father proves fruitless and the Gypsy with the aid of his wife gathers up his traps into his wagon, placing the cask containing the child on the back. Down the road they go at breakneck speed, and as they ford a stream the cask falls off the wagon into the water and is carried away by the current. Next we see the cask floating down the stream toward a waterfall, over which it goes; then through the seething spray of the rapids, and on, on until it finally enters the quiet cove of the first scene, where it is brought ashore by the fisherboys. Hearing strange sounds emitted from the barrel, the boys call for the bereft father, who is still searching for the lost one. Breaking the head from the barrel the amazed and happy parents now fold in their arms their loved one, who is not much worse off for her marvelous experience.

No. 3454 CODE WORD--Reverso

Produced and Controlled Exclusively by the

American Mutoscope & Biograph Co.

11 East 14th Street, New York City.

PACIFIC COAST BRANCH, 312 California Street, Los Angeles, Cal

Licensees Williams, Brown & Earle. Kleine Optical Company. Society Italian "Cines" Great Northern Film Company. American Mutoscope & Biograph Company.

We will protect our customers and those of our licensees against patent litigation in the use of our licensed films.

یک آگهی تبلیغاتی برای پخش و نمایش نخستین فیلم گریفیث.

جستجوهایی، در اوج داستان کودک را در نهری می‌یابند و نجات می‌دهند. یک سلسله حوادث مهیج که در چند محل فیلمبرداری می‌شد، روی پرده به راحتی درک می‌شد و اولین تجربه‌ی گریفیث در کارگردانی فیلم. تجربه‌ی موفقی از آب درآمد.

شاگردی گریفیث در کمپانی بیوگراف از جولای ۱۹۰۸ تاآگست ۱۹۱۳ به طول انجامید. در طی این پنج سال او حدود پانصد فیلم برای این کمپانی ساخت و بالاترین رکوردش را در سال ۱۹۰۹ با ساختن ۱۴۵ فیلم به جا گذاشت. در طی یک مدت هشت روزه ــ از ۲۱ تا ۲۸ ژانویه‌ی آن سال ــ گریفیث به طور همزمان عملیات تهیه‌ی پنج فیلم مختلف را رهبری می‌کرد. هنر گریفیث نیز از خلال همین تعداد انبوه فیلم های کمپانی بیوگراف بروز کرد. در این فیلم ها، او دست به تجربه های مختلفی زد: استفاده از زوایای نامعمول دوربین و شروع فیلمبرداری پس از شروع بازی (پیش از او، اول فیلمبرداری را شروع می‌کردند و بعد، بازیگران گویی که پا به صحنه‌ی تآتر می‌گذارند، به مقابل دوربین می‌آمدند) از جمله این دستاوردهاست. او امکان تکرار بازی و فیلمبرداری از زوایای مختلف را نیز کشف کرد. به این طریق تماشاگر خود را به صحنه نزدیک‌تر حس می‌کرد و ایجاد چنین حسی از طریق مونتاژ نیز میسر می‌شد.

بررسی فیلم های بیوگراف نشان می‌دهد که گریفیث وجود دو نوع ریتم (ضرباهنگ) را در فیلم درک کرده بود: ریتم درونی که از طریق حرکت بازیگران در صحنه ایجاد می‌شد و ریتم برونی که از طریق تدوین فیلم و کنترل و تنظیم طول نماها به‌دست می‌آمد. مجموعه‌ای از نماهای کوتاه‌مدت سرعت داستان را افزایش می‌دهد. مونتاژ سریع و قطع یک تصویر به تصویر دیگری از همان منظره روش محبوب گریفیث در خلق صحنه های مهیج پایان فیلم هایی مثل «خانه‌ی تک افتاده»[۳۳] (۱۹۰۹) و «ماشین چی لاندیل»[۳۴] (۱۹۱۱) بود.

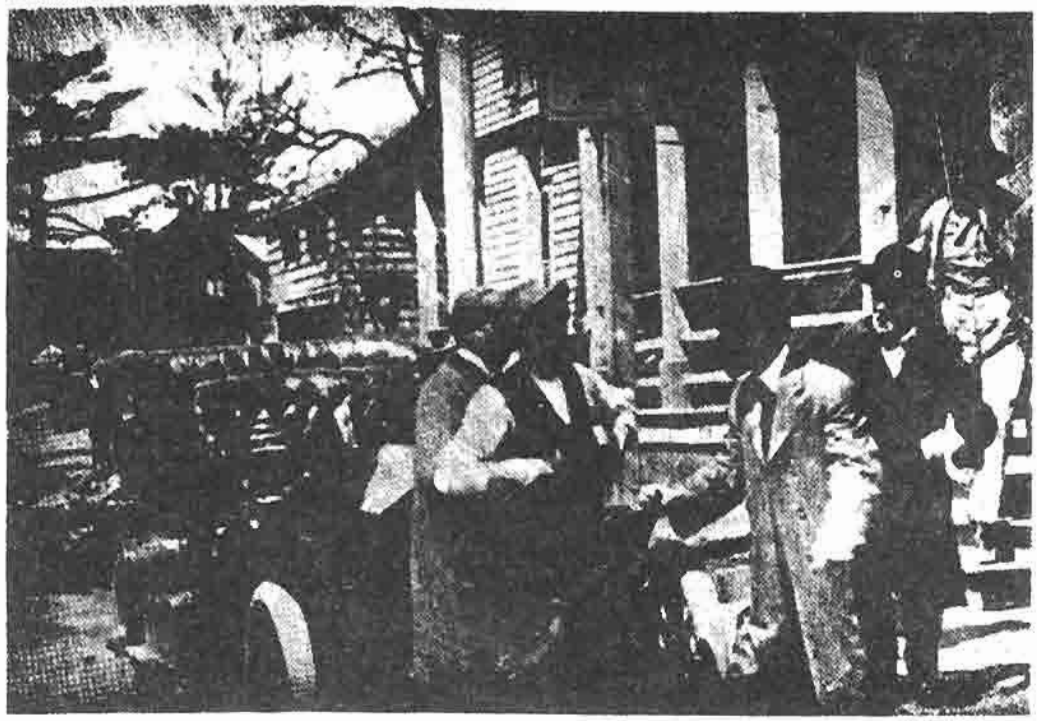
خانه‌ی تک افتاده

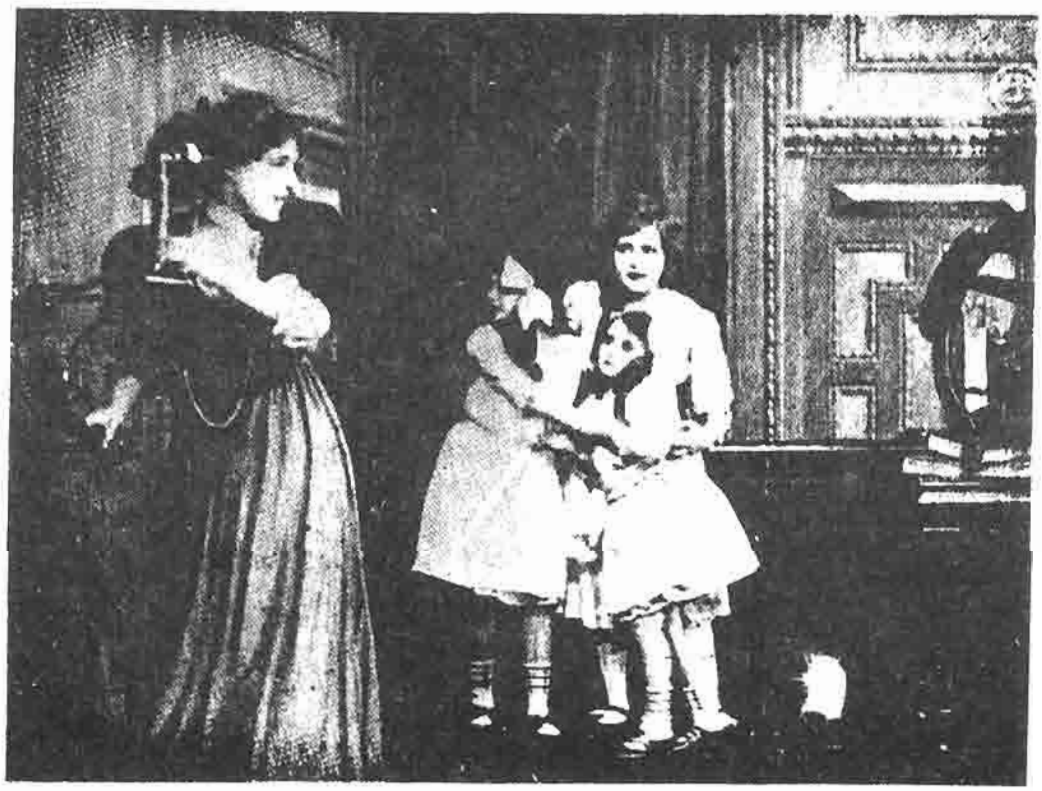
در فیلم «خانه‌ی تک افتاده» که بر مبنای یک خبر واقعی روزنامه ساخته شده بود، گریفیث درک کامل و صنعتگرانه‌ی خود از تکنیک های سینمایی را به نمایش گذارد. در داستان ساده‌ی این فیلم سه‌دزد با استفاده از یک نامه‌ی جعلی مردی را از زن و دو دخترش که در خانه‌ای دورافتاده زندگی می‌کنند جدا می‌کنند تا به این طریق بتوانند راحت به خانه راه بیابند.

---

33 - The Lonley Villa

34 - The Lonedale Operator





نجات در آخرین لحظه با فیلم «خانهٔ تنها» (۱۹۰۱) آغاز می‌شود. پدر که از طریق تلفن درمی‌یابد که خانواده‌اش در معرض خطر آنی است، از مهمانخانه با عجله به خانه می‌رود.

فیلم با یک نمای عمومی از خانه آغاز می‌شود، سه دزد توطئه گر نیز در گوشه‌ی پائین سمت چپ کادر دیده می‌شوند. در داخل خانه، شوهر، زن و دختران در موقعیتی نظیر یک تابلو یا یک عکس دسته‌جمعی، با آرامشی روستایی دیده می‌شوند. یکی از دزدان در آستانه‌ی در ظاهر می‌شود و نامه‌ای به مرد می‌دهد که در آن نوشته شده مادر مرد که قرار بود برای دیدار آنها بیاید، زودتر از وقت مقرر رسیده است. مرد خانواده از خانه خارج می‌شود و به طرف ایستگاه راه‌آهن می‌رود.

گریفیث با مهارتی خاص و با استادی در کارگردانی و ایجاد تداوم تصویری و پدید آوردن صحنه‌ی نجات در آخرین لحظه، داستان این فیلم را بیان می‌کند. این فیلم که دوازده دقیقه به‌طول می‌کشد، از پنجاه‌ودونمای مختلف تشکیل شده است. طول نماها از یک دقیقه (صحنه‌ای که پدر برای خروج از خانه آماده می‌شود) تا سه‌ثانیه در تغییر است. هنگامیکه دزدان به زور به اتاقی که مادر و دخترانش در آن پناه گرفته‌اند وارد می‌شوند، گریفیث سرعت سیر ماجرا را با مونتاژ موازی و سریع صحنه‌هایی از بازگشت پدر به خانه و آنچه که در خانه می‌گذرد، افزایش می‌دهد.

در چند نمای موازی دیگر، مرد را می‌بینیم که از مهمانخانه‌ی دهکده تلفنی با همسرش صحبت می‌کند. این صحنه به صحنه‌ای قطع می‌شود که در آن یکی از دزدان از زاویه‌ی رو به بالا، دربالای بام خانه دیده می‌شود. او سرگرم بریدن سیم تلفن است. در دو قطع سریع دیگر، مرد و زن را می‌بینیم که پس از قطع شدن مکالمه، با تلفن کلنجار می‌روند. این سلسله حوادث، امکان نمایش دادن صحنه‌های همزمان را با استفاده از مونتاژ موازی نشان داد.

در «خانه‌ی تنها» از یک حرکت افقی طولانی دوربین هم استفاده می‌شود که طی آن، مرد از مهمانخانه‌ی دهکده حرکت می‌کند و به سیاه‌چادرهای کولی ها می‌رود تا یک گاری کرایه کند. نرمی این حرکت دوربین که توسط بیلی بیتزر[۳۵]، فیلمبردار گریفیث انجام شده، نشان دهنده‌ی پیشرفتی است که در تکنولوژی ساخت دوربین و سه پایه پدید آمده است.

واقعیت نمایشی «خانه‌ی تنها» تا حدود زیادی ناشی از استفاده از محل های واقعی برای فیلمبرداری است. اتاق نشیمن خانه، مثل یک جعبه‌ی شلوغ است، امّا وقتی دوربین درون خانه را پس از نمایش منظره‌ی بیرونی آن نشان می‌دهد، توهّمی از واقعیت به بیننده دست می‌دهد. در هر حال صحنه های داخلی در استودیو فیلمبرداری شده است.

شیوه‌ی کارگردانی گریفیث در رابطه با بازیگران نشان‌دهنده‌ی علاقه‌ی او به بازی‌های طبیعی است. گهگاه در حالت مادر و دزد اصلی اغراق هایی دیده می‌شود، اما پدر و دختر

---

35 - Billy Bitzer

بزرگ، که نقش او را مری پیکفورد[۳۶] ۱۶ ساله بازی می‌کند ــ و این دومین فیلم اوست ــ بشدت از بازی های اغراق آمیز پرهیز می‌کنند.

گوشه ای در گندم زار

از آنجا که گریفیث در کمپانی بیوگراف با داستان‌های مختلفی سروکار داشت، به تکنیک ها و شیوه‌های مختلفی نیز دست پیدا کرد. در اواخر سال ۱۹۰۹ تنوع شیوه‌ی کار او با فیلم «گوشه‌ای در گندمزار»[۳۷] آشکار شد. گریفیث در این فیلم کوتاه ۱۲ دقیقه‌ای، داستان حرص یک تاجر گندم و تأثیری را که طمعکاری او بر فقرا به جا می‌گذارد، بیان می‌کند. هم در آغاز فیلم و هم در صحنه‌ی پایانی آن نمایش شاعرانه‌ای از تابلوی «برزگر بذر پاش»[۳۸] اثر ژان فرانسو میله[۳۹]، نقاش قرن نوزدهم را می‌بینیم.

در فاصله‌ی این دو صحنه، گریفیث تابلوهایی از مردم عادی را که برای خرید نان صف کشیده‌اند، و صحنه هایی از زندگی پر از رفاه تاجر گندم را نشان می‌دهد. یکی از تابلوهایی که مردم عادی را نشان می‌دهد آنقدر کم‌تحرک است که به صورت یک تصویر ثابت به‌نظر می‌رسد. صحنه‌ی ضیافت منزل تاجر، از سوی دیگر،بسیار زنده و پرتحرک است و دوربین بیلی بلیتزر آن را با چنان ظرافت و عمق جالب توجهی فیلمبرداری کرده است که نمونه‌ی آن را تنها پانزده‌سال بعد می‌توان در فیلم «حرص»[۴۰] (۱۹۲٤) اثر اریک فون اشتروهایم[۴۱] دید. (از نظر تاریخی اهمیت دارد که بدانیم گوشه‌ای در گندمزار، ملهم از داستان فرانک نوریس[۴۲] بنام «گودال»[۴۳] بود و «حرص» از داستان دیگری ازهمین نویسنده به نام «مک تیگ»[۴۴] اقتباس شده بود).

ترکیب تضادآمیز تصاویر گوشه‌ای در گندمزار و لحن متضاد بیان ماجراهای مختلف و تصویرپردازی سمبولیک و شاعرانه‌ی آن، از همان مقوله‌ای است که سرگئی آیزنشتاین[۴۵] و دیگر فیلمسازان سوسیالیست روس در دهه‌ی ۱۹۲۰ به آن «مونتاژ برخوردها»[۴۶] نام دادند. درواقع روس ها پیش از آنکه فیلم‌هایشان را که مبنای تئوریک و رنگ و بوی سیاسی داشت

---

36 - Mary Pickford
37 - A Corner in Wheat
38 - The Sower
39 - Jean Francois Millet
40 - Greed
41 - Erich Von Stroheim
42 - Frank Norris
43 - The Pit
44 - Mc Teague
45 - Sergei Eisenstein
46 - Montage of Collision

صحنه‌ای از گوشه‌ای در گندم‌زار(۱۹۰۹).

بسازند، ابتدا، مطالعه‌ی دقیقی در آثار گریفیث انجام دادند.

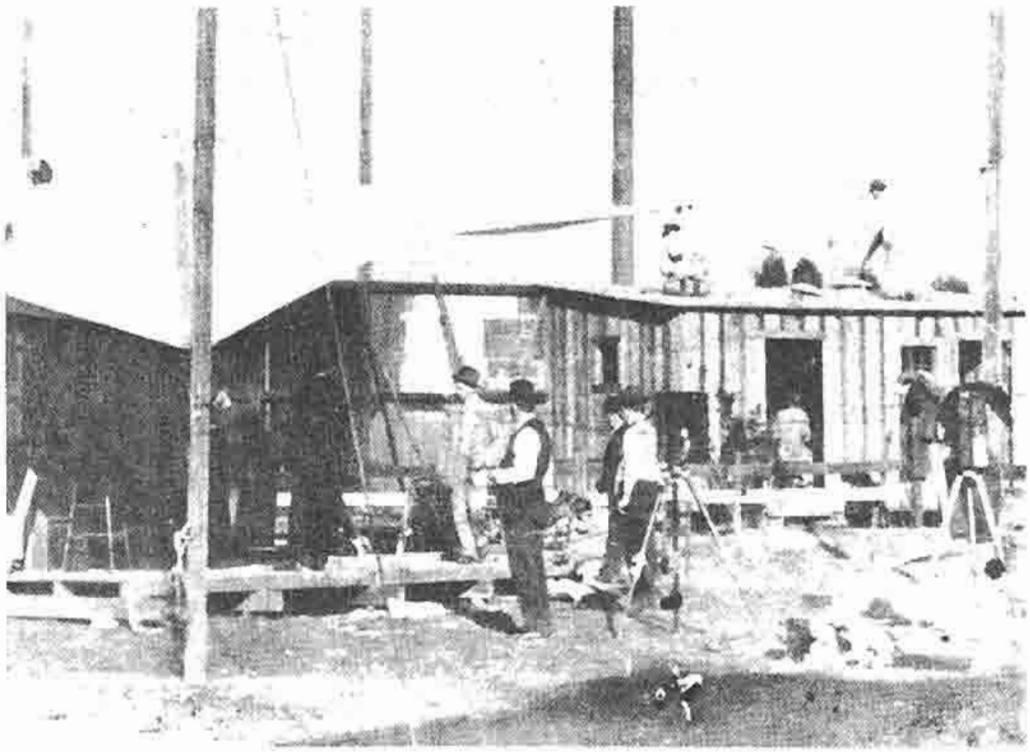
هالیوود[۴۷] کشف می‌شود

در دوران کارآموزی گریفیث در بیوگراف نبرد میان کمپانی‌های انحصارطلب و استودیوها و سینماهای مستقل همچنان ادامه داشت و حتی پای پلیس و تفنگداران مزدور نیز به معرکه باز شده بود. کار دسته‌ی اخیر، حمله به سینماها و استودیوهای مستقل بود. بسیاری از این مؤسسات مستقل برای رهایی از این موج خشونت و در امان نگاهداشتن ابزار کار خود، در سال ۱۹۰۹ به سوی غرب و عمدتاً به سوی جنوب کالیفرنیا رهسپار شدند. از دست تراست‌های نیویورک و نیوجرسی دیگر دورتر از این نمی‌شد فرار کرد.

کمپانی‌های مستقل در کالیفرنیا از آزادی هنری بیشتر، مناظر زیبا و متنوع و یک آب و هوای خوب بهره‌مند شدند که به آنها امکان می‌داد در تمام طول سال به تولید فیلم بپردازند. بیشتر فیلمسازان به حاشیه‌ی شهر لُس‌آنجلس پناه بردند و به جایی رفتند که در سال ۱۹۱۳ می‌شد آنرا هولیوود [جنگل مقدس] نامید. نامی که به مرور زمان در دنیای سرگرمی

---

47 - Hollywood



اولین پلاتوی بیوگراف در کالیفرنیا (۱۹۱۰) ــ گریفیث پشت به دوربین روی صحنه ایستاده است و صحنه‌ای از فیلم را آماده می‌کند.

همگانی شکوهی سمبولیک و ارزشی بی‌نظیر پیدا کرد. در حومه‌ی لس‌آنجلس استودیوهای متحرک و صحنه‌هایی در فضایی باز و بدون سقف برپا شد که در آن‌ها فیلمسازان زیر آفتاب درخشان کالیفرنیا، فیلم‌های شان را می‌ساختند.

بزودی تهیه‌کنندگان و کارگردانان وابسته به گروه انحصارطلب نیز موقعیت مطلوب کالیفرنیا را درک کردند و در فصل زمستان برای فیلمبرداری راهی آن دیار شدند. در سال ۱۹۱۰، گریفیث نیز به کوچ کنندگان زمستانی به سوی غرب پیوست. انگیزه‌ی ناشی از این محیط جدید و جاه‌طلبی خود گریفیث در طی چند سال، او را به هنرمندی بی‌نظیر در زمینه‌ی تصاویر متحرک تبدیل کرد.

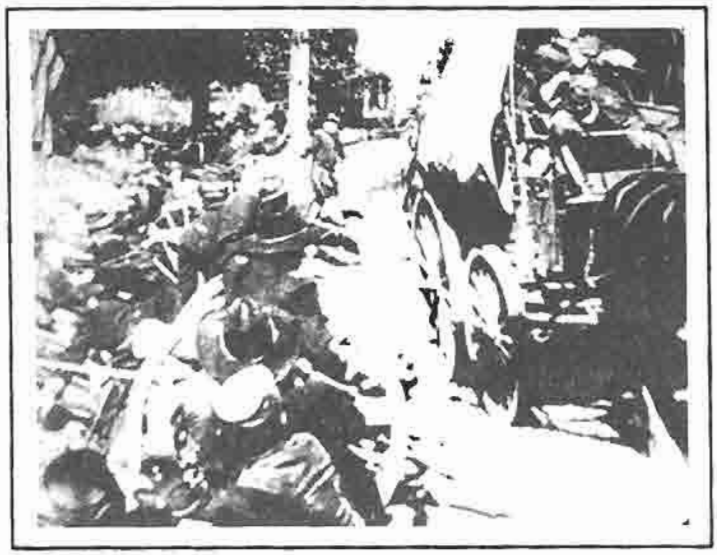
نبرد[۴۸]

در یکی از فیلم‌های گریفیث که در کالیفرنیا ساخته شد: «نبرد» (۱۹۱۱) می‌توان

48 - The Battle

THE BATTLE

An Influence that Makes the Hero



IN THE DAYS OF '61 how many of the brave soldiers were urged to deeds of valor and heroism by thoughts of "the girl he left behind". This story tells of the transforming of a pusillanimous coward into a lion-hearted hero by the derision of the girl he loved. The battle takes place outside her home, and he, panic-stricken, rushes in, trembling with fear, to hide. She laughs in scorn at his cowardice and commands him to go back and fight. Her fortitude inspires him and he manages to rejoin his company before his absence is noticed. Ammunition is low and somebody must take the hazardous journey to procure more from another regiment, which he volunteers to do. This undertaking cannot be adequately described, for the young man faces death at every turn. The most thrilling part of his experience is where the opposing forces build bonfires along the road to menace the powder-wagon. This, without question, is the most stirring war picture ever produced.

BIOGRAPH

Released Nov. 6, 1911

یک بروشور کمپانی بیوگراف طرح داستان «نبرد» (۱۹۱۱) را تشریح می‌کند. نمایی از فیلم، عملیات قهرمانانه سربازی را که گاری حامل مهمات را به‌پیش می‌راند نشان می‌دهد.

شواهدی از واقع گرایی شکوهمندی را که بعدها بصورت خصیصه‌ی اصلی حماسه‌های بلند و مؤثر او درآمد، مشاهده کرد. «نبرد» که بعضی از مورخین آن را بهترین فیلم یک حلقه‌ای تاریخ سینما دانسته‌اند، داستان زنی جوان (بلانش سویت)[۴۹] را بازگو می‌کند که ←

معشوقه‌اش که یک سرباز است بخاطر بزدلی از جبهه‌ی نبرد جنگ داخلی می‌گریزد. سرباز، از چشم معشوقه می‌افتد، اما بار دیگر به گروهانش باز می‌گردد تا قهرمان پیروزمند این جنگ باشد.

در فیلم «نبرد»، ترسوها از صحنه به کنار زده می‌شوند. صحنه‌های جنگی حالتی مستندگونه دارند و در بیان جزئیات، واقعگرا هستند. ریتم درونی و بیرونی فیلم نیز به دقت حفظ شده تا به شدت هیجان فیلم بیفزاید.

با این حال، دستاورد گریفیث در فیلم نبرد، چیزی بیشتر از مهارت فنی و واقعگرایی بصری است. در صحنه‌ای که سرباز مجدداً به گروهانش می‌پیوندد، پسرک را در حالی می‌بینیم که در نمایی عقب‌عقب می‌دود و بی‌آنکه کسی بفهمد در صفوف سربازان پرشوری که در هنگامه‌ی نبرد، از برابر دوربین می‌گذرند، جا می‌گیرد. این صحنه چنان استادانه تنظیم شده که کوچکترین اثری از تآتری بودن در آن به چشم نمی‌خورد.

فیلم«نبرد»در عین حال، توانست احساسات عاطفی بلانش سویت را به هنگامی که او نسبت به ماجراها عکس‌العمل نشان می‌داد به تماشاگران منتقل کند. عشق، خشم، ترس و بالاخره شادی او در پایان فیلم، با کارگردانی گریفیث و به کمک دوربین صبورش جان می‌یابد. گریفیث کشف کرده بود که اگر تصویر یک شخصیت برای مدتی روی پرده بماند، به بیان احساسات درونی او کمک می‌کند.

این فیلم علاوه بر واقعگرایی شکوهمندش، در جستجوی برانگیختن حس همدلی تماشاگر بود و در این کار توفیق نیز پیدا کرد و این، تأثیری است که هر نمایش خوبی باید به جا بگذارد. «نبرد» اثبات این نکته بود که گریفیث از قدرت مؤثر وسیله‌ی بیانی سینما، درکی مبتکرانه دارد. با این حال، این فیلم تنها اشاره‌ای بود به آنچه که قرار بود بعدها پیش بیاید.

برنامه‌های گسترده

به دنبال موفقیت فیلم «نبرد»، و اولین فیلم دو حلقه‌ای آمریکایی «انوش آردن» که آنهم در سال ۱۹۱۱ توسط گریفیث ساخته شد، گریفیث خود را نخستین کارگردان فیلم دنیا نامید و در جستجوی راهی برای اثبات این ادعا بود. در سال ۱۹۱۳، برخلاف میل کمپانی بیوگراف، گریفیث فیلم چهار حلقه‌ای «جودیت بتولیا»[50] را ساخت که نمایش آن بیش از چهل دقیقه به‌طول می‌کشید.

---

49 - Blanche Sweet

50 - Judith of Bethulia

وقوع دو رویداد سینمایی در خارج از آمریکا، گریفیث را به این فکر انداخت که هرچه زودتر به آرزویش که تبدیل شدن به برجسته‌ترین فیلمساز جهان بود، جامه‌ی عمل بپوشاند. در سال ۱۹۱۲ فیلم «ملکه الیزابت» که با شرکت سارا برنار،و به کارگردانی لویس مرکانتون[۵۱] که محصولی از کمپانی «فیلم دآرت» فرانسه بود، توسط یک پخش کننده‌ی فیلم بنام آدولف زاکر[۵۲] برای تماشاگران آمریکایی به نمایش درآمد. در اوایل سال بعد نیز فیلم باشکوه ایتالیایی «کجا می‌روی؟»[۵۳] در آمریکا با استقبال انبوه تماشاگران مواجه شد. فیلم ملکه الیزابت چهار حلقه‌ای بود و فیلم «کجا می‌روی؟» هشت حلقه‌ای و بهای بلیت هردوی این فیلم‌ها ۱/۵دلار تعیین شد و در نتیجه این فیلم‌ها سود قابل توجهی به بار آوردند.

در هر حال، هیچیک از این دو فیلم کیفیت هنری قابل ملاحظه‌ای نداشتند و گریفیث متوجه این واقعیت بود. از اینرو، علیرغم اعتراض مدیر بازرگانی کمپانی بیوگراف، به کارگردانی فیلم جودیت بتولیا علاقمند شد که هزینه‌ی آن به رقم ۳۶۰۰۰ دلار سر می‌زد و این رقمی بود که هنوز به گوش کسی آشنا نبود. روش کارگردانی گریفیث بخاطر ترکیب‌بندی‌های بصری قدرتمندش، شیوه‌ی به‌کارگیری بازیگران و سیاهی لشکرها و نحوه‌ی داستانپردازی‌اش روش مؤثری به شمار می‌آمد و طلیعه‌ی فیلم چهار قسمتی حماسی «تعصب»[۵۴] را که در سال ۱۹۱۶ ساخته شد، نوید می‌داد.

در نتیجه‌ی مقاومت کمپانی بیوگراف و همچنین بخاطر جاه‌طلبی گریفیث، بالاخره فیلمبرداری فیلم جودیت بتولیا در کالیفرنیا به پایان رسید و گریفیث به تعهدش در برابر بیوگراف وفا کرد. اما بعد، به کرانه‌ی غربی رفت و به کارکردن برای هری ایتکن[۵۵] پرداخت. این مرد مدیر شرکت فیلم میوچوال[۵۶] بود که یکی از شعبات شرکت تازه تأسیس ریلاینس - مجستیک[۵۷] به شمار می‌آمد. گریفیث همکار نزدیک و فیلمبردارش بیلی بیتزر را نیز با خود برد، عده‌ای از بازیگران زن و مرد که شیوه‌ی بازیگری در سینما را از او آموخته بودند، به همراهش رفتند. از جمله: بلانش سویت، می مارش[۵۸]، دانلد گریسپ[۵۹]، دوروتی گیش[۶۰] و لیلیان گیش[۶۱]. گریفیث در کمپانی ریلاینس - مجستیک چهار فیلم ساخت (جنگ زن و

---

51 - Louis Mercanton
52 - Adolf Zukor
53 - Quo Vadis?
54 - Intolerance
55 - Harry Aitken
56 - Mutual
57 - Reliance — Majestic
58 - Mae Marsh
59 - Donald Grisp
60 - Dorothy Gish
61 - Lillian Gish

مرد[۶۲]، فرار[۶۳]، «خانه، خانه‌ی دوست داشتنی»[۶۴] و وجدان انتقامجو[۶۵]) و بر ساختن تعداد زیادی از فیلم‌هایی که در فاصله اکتبر ۱۹۱۳ و اواخر سال ۱۹۱٤ ساخته شد نیز نظارت داشت و در راه حصول به این مقاصد از امکانات مالی و آزادی هنری مطلوب خود بهره‌مند بود. اما با این حال، هنوز جاه‌طلبی هایش تحقق نیافته بود.

الهام

همسر گریفیث، لیندا آرویدسن در کتاب خود به نام «وقتی سینما جوان بود»[۶۶] می‌گوید که این فرانک وودز[۶۷]، (منتقد نشریه‌ی «دراماتیک میرور»[۶۸] و سناریست) بود که پیشنهاد ساختن فیلمی بر اساس داستان و نمایشنامه‌ی «عضو فرقه» اثر تامس دیکسن را عرضه کرد. وودز قبلاً در سال ۱۹۱۲ قبلاً سعی کرده بود برای کمپانی «کینماکالر»[۶۹] چنین فیلمی را بسازد، ولی موفق نشده بود. اما حالا به این نتیجه رسیده بود که گریفیث توانایی اجرای این طرح را دارد.

در آوریل سال ۱۹۱٤ هری ایتکن و شرکت میوچوال موافقت کردند که سرمایه‌ی این فیلم را از طریق شرکت تازه تأسیس «اپوک»[۷۰] تأمین کنند.

گریفیث در ذهن خود به درونمایه و طرح فیلمی شکل داد که محتوای جاندار آن با ذهن تامس دیکسن (پسر) سازگاری بسیار نزدیکی داشت.

تامس دیکسن (پسر)

درباره‌ی تامس دیکسن (پسر) (۱۹٤٦-۱۸٦٤) معمولاً به اظهار نظری گذرا شامل اینکه اونویسنده‌وکشیشی اهل جنوب آمریکاست و فیلم «تولد یک ملت» بر مبنای یکی از داستان‌های او ساخته شده، بسنده می‌شود. با این حال دیکسن در روزگار خود، حتی از گریفیث نامدارتر بود. او شخصیتی بانفوذ و موفق بود و تقریباً همه‌ی افکار بحث‌انگیزی که در فیلم‌های گریفیث مطرح می‌شود از آثار او ریشه می‌گیرد.

---

62 - The Battle of the Sexes
63 - The Escape
64 - Home, Sweet Home
65 - Avenging Conscience
66 - When the movies were Young
67 - Frank Wood
68 - Dramatic Mirror
69 - Kinemacolor Company of America
70 - Epoch

دیکسن در۱۱ژانویه ۱۹۸٤ در نزدیکی شلبی در کارولانیای شمالی[۷۱] به دنیا آمد. او هم همانند گریفیث در شرایطی که به همراه خانواده‌اش دوران بازسازی جنوب آمریکا را طی می‌کرد، کودکیش را با شنیدن داستان‌های مربوط به جنگ داخلی گذراند. در دوران بازسازی، پدرش به فرقه کوکلوس[۷۲] (کوکلوس کلان) پیوست و عمویش سرهنگ لروی مکافی[۷۳] که او هم عضو این فرقه بود، «استاد بزرگ» فرقه در منطقه‌ی غرب کارولانیای شمالی به شمار می‌آمد.

در پائیز ۱۸۷۹ تامس دیکسن پسر به دانشکده‌ی ویک فارست[۷٤] در شرق کارولانیای شمالی وارد شد و در سال ۱۸۸۳ پس از فراغت از تحصیل در آن دانشکده، برای دوره‌ی فوق‌لیسانس در رشته‌ی تاریخ از طرف دانشگاه جانز هاپکینز[۷۵] به او بورسی اعطا شد. در این دانشگاه، او با یکی از همکلاسانش به نام وودرو ویلسن آشنا شد و این آشنایی به دوستی نزدیک آندو انجامید.

موقعیت شغلی دیکسن نیز، همانند گریفیث دستخوش تغییرات بسیاری شد. در فاصله‌ی پانزده‌ساله‌ی میان ۱۸۸٤ و ۱۸۹۹، او وکیل کارولانیای شمالی، حقوقدان، کشیش انتصابی کلیسا و یکی از موفق‌ترین سخنرانان ایالات متحده بود.

وقتی از کارش به عنوان کشیش و خطیب خسته شد، با الهام از خاطرات دوران بازسازی، شروع به نوشتن داستان‌هایی کرد. در سال ۱۹۰۲، داستان «خال‌های پلنگ»[۷۶] او منتشر شد. این داستان طرفدار جنوب و هوادار سفیدپوستان جنجال عظیمی به‌پا کرد.

سال بعد، دیکسن کار روی کتاب جنجال برانگیزتری به نام «عضو فرقه» را آغاز کرد. این داستان با شیفتگی و تعصب خاصی سیر حوادث را از آخرین ماه‌های ریاست جمهوری آبراهام لینکن تا زمان پیدایش فرقه‌ی کوکلوس (کوکلوس کلان) دنبال می‌کند. این فرقه در داستان دیکسن به نحو مطلوبی توجیه شده است.

«عضو فرقه» که موفق‌ترین کتاب دیکسن تا آن زمان بود، در سال ۱۹۰۵ به عنوان یکی از پرفروش‌ترین داستان‌های سال شناخته شد. کیفیت رومانتیک و سرشار از جوانمردی داستان و مطرح شدن ماجراهایی تاریخی که هنوز چندان از خاطره‌ها نرفته بود، باعث توفیق آن شد.

در سال ۱۹۰۵، دیکسن با ترکیب عناصر طرح «خال‌های پلنگ» و «عضو فرقه» نمایشنامه‌ای نوشت که آنرا در ۲۲ سپتامبر آن سال در نورفولک ویرجینیا به روی صحنه برد.

---

71 - Shelby, North Carolina

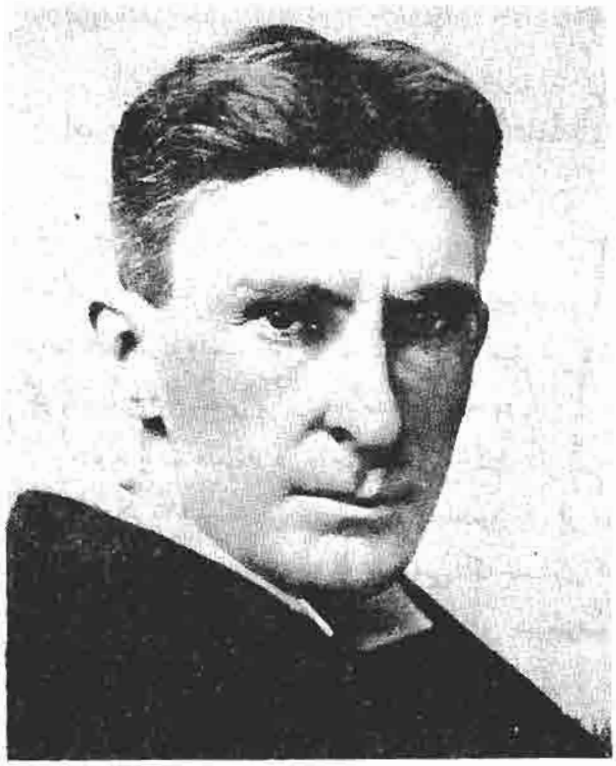
72 - Kuklus Klan

73 - Colonel Leroy Mc Afee

74 - Wake Forest College

75 - Johns Hopkins University

76 - Leopard's Spots



تامس دیکسن جونیور.

این نمایشنامه نیز همانند داستان مذکور با استقبال عمومی مواجه شد، هرچند که عده‌ای نیز بخاطر ماهیت مفسدانه‌ی اثر، از آن انتقاد کردند. بسیاری از منتقدین این نمایش را مهوع، فتنه‌انگیز، و نفرت‌آور توصیف کرده‌اند. علیرغم این انتقادات، دو گروه تآتری مختلف به مدت پنج سال این نمایش را در سرتاسر آمریکا به روی صحنه بردند.

ساختن فیلمی بر مبنای عضو فرقه

در اواخر سال ۱۹۱۳ پس از آنکه تلاش برای ساختن فیلمی از روی داستان «عضو فرقه» ناکام ماند، دیکسن با هری ایتکن وابسته به کمپانی میوچوال ملاقات کرد تا کلیه حقوق سینمایی داستانهایش (از جمله خال‌های پلنگ) و نمایشنامه‌ی عضو فرقه را به او واگذار کند. بنابر بعضی روایات ایتکن به دیکسن ۱۰۰۰۰ دلار پیشنهاد کرد که قرار بود ۲۵۰۰ دلار آن نقداً و ۷۵۰۰ دلار باقیمانده بعداً به او پرداخت شود. اما در دسترس نبودن پول نقد باعث شد که گریفیث و ایتکن این طرح را نیمه کاره رها کنند. دیکسن هم خواستار آن بود که ۲۵ درصد سود حاصل از نمایش فیلم به او تعلق بگیرد. روایت دیگری حاکی از آن است که دیکسن مبلغ ۱۰۰۰۰ دلار تقاضا کرده اما ایتکن قرار پرداخت ۲۵درصد از سود فیلم را به او پیشنهاد کرد و دیکسن هم با اکراه این پیشنهاد را پذیرفته است. در هر حال، دیکسن

مرد ثروتمندی شد.

در آوریل ۱۹۱٤ کمپانی میوچوال و هری ایتکن تمام امکانات مادی و هنری خود را به اجرای طرح دی.دابلیو گریفیث اختصاص دادند. لیلیان گیش در کتاب خاطرات خود به نام «سینما، آقای گریفیث، و من»[۷۷] به عزم راسخ گریفیث در به فیلم برگرداندن «عضو فرقه» اشاره می‌کند. او از گریفیث نقل قول می‌کند که: «من می‌خواهم حقایق را در مورد جنگ شمال و جنوب بیان کنم. حقایق در کتاب‌های تاریخ به دقت بیان نشده‌اند. زیرا طرف برنده همیشه روایت خود را به دیگران تحمیل می‌کند». افشای «حقایق» وظیفه‌ای بود که گریفیث انجام آن را برای خود مقرر کرده بود.

«تولّد یک ملت» در داخل و خارج شهر لُس‌آنجلس فیلمبرداری شد. (بعضی صحنه‌ها هم در مکزیکو فیلمبرداری شدند). فیلمبرداری از جولای تا اکتبر سال ۱۹۱٤ طول کشید. گزارش‌ها حاکی است که در شرایطی که بسیاری از کسانی که در اجرای این طرح دخیل بودند، به درستی نمی‌دانستند که چه اتفاقی در شرف وقوع است، گریفیث همه‌ی کارها را پس از انجام پژوهش‌های دقیق سازماندهی می‌کرد.

اصالت

برای اصالت بخشیدن به محتوای قسمت اول داستان که به دوره‌ی پیش از جنگ و خود دوران جنگ مربوط است، (حوادثی که در کتاب‌های دیکسن به آنها اشاره نشده) گریفیث به منابع متنوعی مراجعه کرد که از آنجمله‌اند: «تاریخ مصور جنگ داخلی»[۷۸]، مجموعه‌ی عکس‌های ماتیو برادی تحت عنوان «عکس‌های جنگ داخلی»[۷۹] و زندگینامه‌هایی که در مورد آبراهام لینکلن[۸۰] نوشته شده بود. این منابع، ذخیره‌های بصری لازم برای بازسازی وقایع تاریخی و صحنه‌های جنگ داخلی را فراهم آوردند. محل‌هایی که برای فیلمبرداری صحنه‌های جنگ برگزیده می‌شد به طریقی انتخاب می‌شد که تا حد امکان به صحنه‌های واقعی جنگ داخلی شبیه باشند.

گریفیث از بازیگرانی استفاده می‌کرد که به چهره‌های تاریخی (نظیر لی[۸۱]، گرانت[۸۲] و لینکلن) شباهت داشته باشند. او در چنین صورتی می‌توانست آشناترین عکس‌های دوران جنگ را در فیلم‌هایش بازسازی کند: اولین دعوت لینکلن از داوطلبان، تسلیم در

---

77 - The Movies, Mr Griffith, and Me
78 - Pictorial History of the Civil War
79 - Civil War Photographs
80 - Abraham Lincoln
81 - Lee
82 - Grant

آپوماتوکس[۸۳] و امضای اعلامیه‌ی الغای بردگی. برای اینگونه شبیه‌سازی‌ها، گریفیث ترتیب قرار گرفتن بازیگران را به طور ثابت معین می‌کرد، آنگاه روی پرده به این «عکس» ها جان می‌بخشید به طوری که می‌توانست «تاریخ در حال تکوین» را به تماشاگران نشان بدهد.

در مورد سوءقصد به لینکلن، گریفیث دقیقاً از نظرات نیکلای و هی[۸۴] در کتاب «لینکلن، یک تاریخ» استفاده کرد به طوری که ترتیب تقدم و تأخر زمانی رویدادهای تآتر فورد[۸۵] در ۱۴ آوریل ۱۸۶۵ کاملاً دقیق به نظر می‌رسید. دکوری که از روی تآتر فورد ساخته شد، از نظر اندازه و سایر جزئیات شبیه تآتر اصلی بود. صحنه‌های مربوط به مجلس قانون گذاری کارولانیای جنوبی پس از انتخابات ۱۸۶۸ را گریفیث، بر مبنای عکس‌هایی که از مجلس قانونگذاری به جا مانده بود، بازسازی کرد.

دکورها، لباس‌ها، طرز آرایش مو، محل‌ها، همه و همه اصیل به نظر می‌آمدند. با تلاش برای دستیابی به اصالت تصویری و مستند بودن وقایع که بخصوص در قسمت اول فیلم بسیار تأثیر برانگیز بود، گریفیث درواقع نخستین نمایش مستند را به صورت فیلم پدید آورده بود. واقعیت وافسانه بامهارتی درخور باهم ترکیب شده بودتاتعبیری قدرتمندانه ازتاریخ بدست بیاید.

نمایش پرتأثیر

در قسمت دوم فیلم، گریفیث تقریباً به طور کلی به داستان تامس دیکسن جونیور متکی بود. در این قسمت از فیلم توجه گریفیث متوجّه‌ی به نمایش درآوردن حوادث مأیوس کننده دوران بازسازی در پیدمونت کارولانیای جنوبی و بخصوص معطوف به شخصیت‌پردازی در داستان بود.

بازیگران فیلم، استعداد خود را با مهارت کارگردانی گریفیث درهم آمیختند تا نمایشی پرتأثیر پدید بیاورند. لیلیان گیش که قبلاً از گریفیث تعلیم گرفته بود، نقش الیزاستونمن را بازی می‌کرد. هنری.ب. والتال[۸۶] در نقش بن کمرون، «سرهنگ کوچک» ظاهر شده بود. میریام کوپر[۸۷] در نقش مارگرت کمرون، می مارش[۸۸] درنقش فلورا «خواهر کوچک»، جوزفین کرول[۸۹] و اسپاتیسوود ایکن[۹۰] درنقش مادر و پدر کمرون، رالف لوئیس[۹۱] در نقش ←

---

83 - Appomattox
84 - Nicholay and Hay
85 - Ford's Theater
86 - Henry B. Walthal
87 - Miriam Cooper
88 - Mae Marsh
89 - Josephine Crowell
90 - Spottiswood Aiken

دو بازسازی تاریخی
در تولد یک ملت.

آوستین استونمن ظاهر شده بودند و نقش های آبراهام لینکلن، سیلاس لینچ و گاس را جوزف هنابری[۹۲]، جورج زیگمان[۹۳] و والترلانگ[۹۴] ایفا کردند.

در مورد کارگردانی بازیگران، گریفیث در ترکیب طبیعت گرایی و بازیهای اندکی

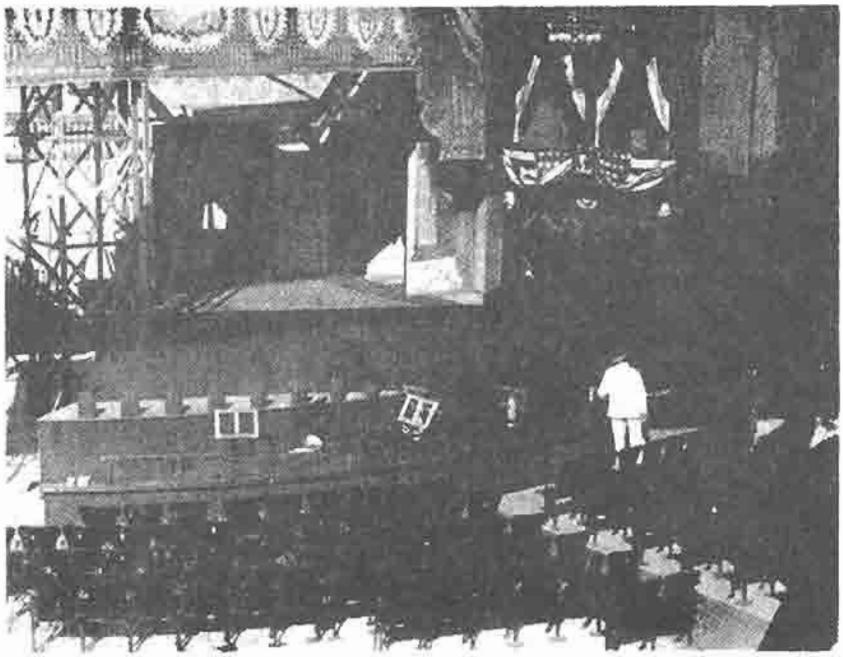
---

91 - Ralph Lewis

92 - Joseph Henabery

93 - George Siegman

94 - Walter Long



گریفیث از صحنه تأثر فورد که برای بازسازی در صحنه قتل لینکلن آماده می‌شود بازدید می‌کند.

اغراق‌آمیزتردیدی به خود راه نداد. گهگاه گریفیث از بازیگران می‌خواست که عواطف خود را پنهان کنند و هیچ حالتی را از خود بروز ندهند. درعوض، گاهی هم از بازیگران خواسته می‌شد که عواطف خود را بیرون بریزند. هدف گریفیث این بود که مطمئن شود در فیلمی پیچیده که از امتیاز کلام بی‌بهره است، عواطف آشکار و نهان شخصیت‌ها برای تماشاگران قابل درک خواهد بود.

تقریباً در میانه‌ی کار فیلمبرداری «تولّد یک ملّت»، بودجه‌ی اولیه‌ای که برای فیلم در نظر گرفته بودند، تمام شد و کار متوقف شد. اما ویلیام کلون[۹۵] که در کالیفرنیا صاحب تآتری بود، با پرداخت وامی به گریفیث امکان داد که فیلم را به آخر برساند. لیلیان گیش در خاطرات خود ذکر می‌کند که ساختن این فیلم ۹۱هزار دلار، امور تهیه و تدارک آن ۶۱۰۰۰ دلار و بالاخره تبلیغات آن ۳۰هزار دلار خرج برداشته است. گریفیث ده‌ها هزار فوت فیلم خام برای ساختن این اثر مصرف کرده بود. از اینرو کار تدوین این همه فیلم و تقلیل آن به یک حجم قابل کار (۱۳۰۰۰ فوت) و همچنین تهیه موزیک متن برای آن، کاری بود که پیش از نمایش فیلم، به صرف چهار ماه دیگر وقت نیاز داشت.

در هشتم فوریه ۱۹۱۵ فیلم گریفیث که هنوز نامش «عضو فرقه» بود در تالار کلون در

---

95 - William Clune

آوستین استونمن (رالف لویس)، مرد خبیث فیلم تولد یک ملت.

لُس آنجلس به روی پرده رفت.

شاهکاری هنرمندانه: تولّد یک ملت

کیفیّت هنرمندانه‌ی کار گریفیث خیره کننده بود. طی بیان یک داستان حماسی که حدود سه ساعت طول می‌کشید، گریفیث از تعداد زیادی از تکنیک های سینمایی استفاده کرد و قدرت کارگردانیش را درحد عالی به کار گرفت. آنچه که تماشاگران روی پرده تماشا می‌کردند، ماجراهایی مثلاً واقعی بود که عمیقاً بر زندگی شخصیت‌های خیالی چند بعدی تأثیر می‌گذاشت.

طرح: حماسی، شخصی، سیاسی

«تولد یک ملت» با دو صحنه‌ی کوتاه شبه مستند آغاز می‌شود که ورود بردگان را به آمریکا و ــ در زمانی بسیار بعد از آن ــ جلسه‌ای را برای الغای بردگی نشان می‌دهد. این طرز سریع بیان وقایع، داستان گریفیث را به سال ۱۸۶۰ می‌کشاند (یعنی پنج سال پیش از

زمان شروع داستان دیکسن) و تحت چنین شرایطی دو خانواده را به تماشاگر معرفی می‌کند که نمونه‌ی روحیات موجود در شمال و جنوب آمریکا هستند.

آوستین استونمن، عضو قدرتمند کنگره و سه دخترش را در شرایطی می‌بینیم که طی آن، «الزی» با سه برادرش که برای دیدار دوستان دوران مدرسه‌شان ــ پسران کمرون ــ عازم پیدمونت در کارولانیای جنوبی هستند.

داستان به پیدمونت منتقل می‌شود، جایی که اعضای خانواده‌ی کمرون در ایوان پر ستون خانه‌شان سرگرم گفت‌وشنودند. این صحنه‌ی سرشار از آرامش خانگی را، دکتر کمرون با انداختن گربه‌ای روی دو سگی که کنار پایش خوابیده‌اند، برهم می‌زند. گریفیث با استفاده از این سمبول‌های حیوانی و استفاده از یک میان نوشته که روی آن فقط کلمهٔ «خصومت‌ها» خوانده می‌شود، از نزدیک شدن جنگ خبر می‌دهد. تصادفی نیست که کمی بعد از آن پسران استونمن برای دیدار از دوستان خود، از راه می‌رسند.

پسران استونمن در طی این دیدار از مزرعه‌ی کمرون نیز بازدید می‌کنند. مزرعه‌ی پنبه، محل زندگی برده‌ها و تپه‌ها و دره‌های آرام اطراف پیدمونت. در چنین فضایی است که یک ماجرای عاشقانه میان فیل استونمن (المرکلیفتون) و مارگرت کمرون پدید می‌آید. به طرزی مشابه بن کمرون هم از روی عکسی که از الزی استونمن به او داده‌اند، به این دختر که خواهر دوست شمالی اوست علاقمند می‌شود.

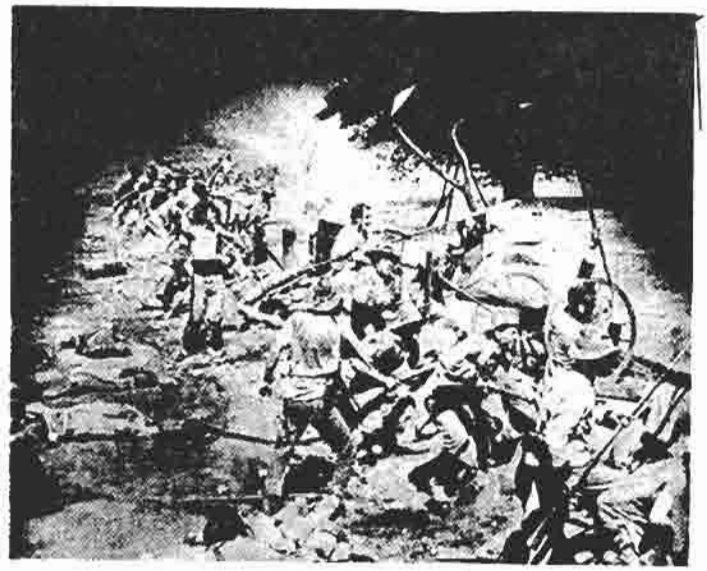
برای اینکه آوستین استونمن به عنوان چهره‌ی خبیث فیلم معرفی شود، این رهبر کنگره را در واشنگتن در حال مشاجره با سناتور چارلز سامز می‌بینیم. هدف گریفیث این است که استونمن (که درواقع شخصیتی خیالی است و از شخصیت تادئوش استیونس الهام گرفته شده) را مردی با عقاید مشخص سیاسی و بطور کلی دشمن جنوبی ها نشان بدهد.

جنگ

در کشاکش ماجراهایی که با بازسازی اولین دعوت لینکلن از داوطلبان آغاز می‌شود، گریفیث داستان را به سوی ارائه‌ی نمایشی حماسی و تکان‌دهنده از جنگ پیش می‌کشاند. در شمال «الزی» با برادرانش خداحافظی می‌کند. این صحنه واجد کیفیت نمونه و همیشگی صحنه‌های مشابهی است که گریفیث از آنها برای بیان عواطف در فیلم‌هایش استفاده می‌کند. الزی پس از وداع اطمینان بخشی که با برادرانش می‌کند، گریان به طرف ایوان خانه‌ی خانواده‌ی استونمن می‌دود. در لحظات عاطفی از این قبیل اغلب ترکیبی از گیجی و هشیاری دیده می‌شود که به فیلم حالتی طنزآمیز نیز می‌دهد.

در پیدمونت، کارولانیای جنوبی، پسران کمرون پس از یک شب پایکوبی و رقص در

بدنبال هم‌آوردن نماهای عمومی، متوسط و درشت تاثیر مستند و شخصی صحنه جنگ نهایی تولد یک ملت را شدت می‌بخشد.



رژه‌ی خداحافظی شرکت می‌کنند. صحنه‌ی رقص و رژه که با واقع‌گرایی باشکوهی توأم است، صحنه‌هایی از فیلم «نبرد» را به خاطر می‌آورد.

کار دوربین بیتزر در صحنه‌های جنگی، ضمن آنکه از نظر وسعت دامنه‌ی کار، تماشاگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد، واجد کیفیت‌های بسیار شخصی است. نماهای عمومی گاهی هفت‌صحنه‌ی مختلف نبرد را در یک کادر دربر می‌گیرد. در صحنه‌های بسته‌تر، عملیات جنگی هم در مقابل دوربین و هم در زمینه‌ی تصویر جریان دارد و از این طریق، نوعی بیان واقع گرایانه حاصل می‌شود. از صافی‌های مختلف، باضافه‌ی دوربین متحرک برای تنوع بخشیدن به ترکیب‌بندی تصاویر و شدت بخشیدن به حرکات استفاده شده است.

در صحنه‌ای که بعدها به صورت کلیشه درآمد، یکی از پسران استونمن و یکی از پسرهای کمرون هنگامیکه در صحنه‌ی نبرد با هم رویارو می‌شوند، به‌طور همزمان کشته می‌شوند. این دو جوان که از دوستی به دشمنی کشیده شده‌اند، بار دیگر دوستی خود را تجدید می‌کنند و در آغوش یکدیگر می‌میرند.

در صحنه‌ی نبرد نهایی در پیترزبورگ که صحنه‌ی باشکوه و خشنی است، بن کمرون در تلاشی مذبوحانه ارتش متفق[96] را به حمله علیه نیروهای متحد[97] وا می‌دارد. نیروهای متحد تحت فرماندهی فیل استونمن هستند. قطع‌های متعدد از نماهای عمومی به نماهای متوسط و نماهای درشت، حالت خشم و خروش جنگی را افزایش می‌دهد. در نمایی که قصد آن دارد تا جنوبی‌ها را مصمم نشان بدهد، دوربین در پیشاپیش بن کمرون که فرماندهی حمله‌ی جنوبی‌ها را به عهده دارد، حرکت می‌کند.

این صحنه با نمایش نماهایی که در شب فیلمبرداری شده و نشان می‌دهد که جنگ تا صبحگاهان به طول می‌انجامد، به پایان می‌رسد. در سحرگاه جنگ تمام شد، و شمالی‌ها پیروزند و از کشته‌ی سربازان پشته‌ها ساخته شده است. گریفیث با فیلمبرداری از نماهای کم‌تحرک، آرامش مرگوار صلح پس از جنگ را به تماشاگر القاء می‌کند. لحن و فضای این نماها با لحن پرخشم و خروش صحنه‌های جنگی پیش از آن کاملاً در تضاد است و همین تضاد به گریفیث اجازه می‌دهد که پیش از آنکه به تعقیب جنبه‌های شخصی داستان بپردازد، به تماشاگرانش امکان فکر کردن بدهد.

پس از جنگ، صحنه‌های پایانی پشت سرهم به روی پرده می‌آیند: به خانواده‌ی کمرون خبر می‌رسد که یک فرزند دیگرشان هم در جنگ از دست رفته و بن کمرون مجروح شده است. در صحنه‌ای دیگر، تسلیم ژنرال لی به ژنرال گرانت بازسازی شده است و در صحنه‌ای دیگر، بن کمرون در بیمارستانی در واشنگتن رو به بهبودی می‌رود. در همینجاست که الیز استونمن که بعنوان پرستار داوطلب خدمت می‌کند، برای اولین بار بن را

---

96 - Confederate Army = ارتش جنوبی ها

97 - Union Forces = ارتش شمالی ها

می‌بیند. او به خانم کمرون کمک می‌کند تا دستور عفو بن را که به اتهام خیانت به اعدام محکوم شده، از آبراهام لینکلن بگیرد.

بازگشت به خانه

سرهنگ کوچک که بقدر کافی بهبود یافته و اینک کاملاً عاشق الزی شده، به خانه‌ی خود برمی‌گردد. در یک صحنه‌ی بسیار خنده‌آور، وقتی الزی با بن وداع می‌کند، یکی از نگهبانان بیمارستان عاشقانه آه می‌کشد.

صحنه‌ی بازگشت سرهنگ به خانه، برای گریفیث تمرینی است در زمینه‌ی ایجاد حالت تخلیه‌ی عاطفی از طریق تسلط بر صحنه، بازی‌ها و ریتم سینمایی. خیابان خارج از خانه‌ی کمرون‌ها در پیدمونت، ویرانه‌ای بیش نیست. در داخل خانه سه زن خانواده که لباس‌های ساده‌ای به‌تن دارند با خوشحالی برای استقبال از بن آماده می‌شوند. دختر کوچک خانواده بجای پوست تزئینی، به لباسش پنبه می‌آویزد.

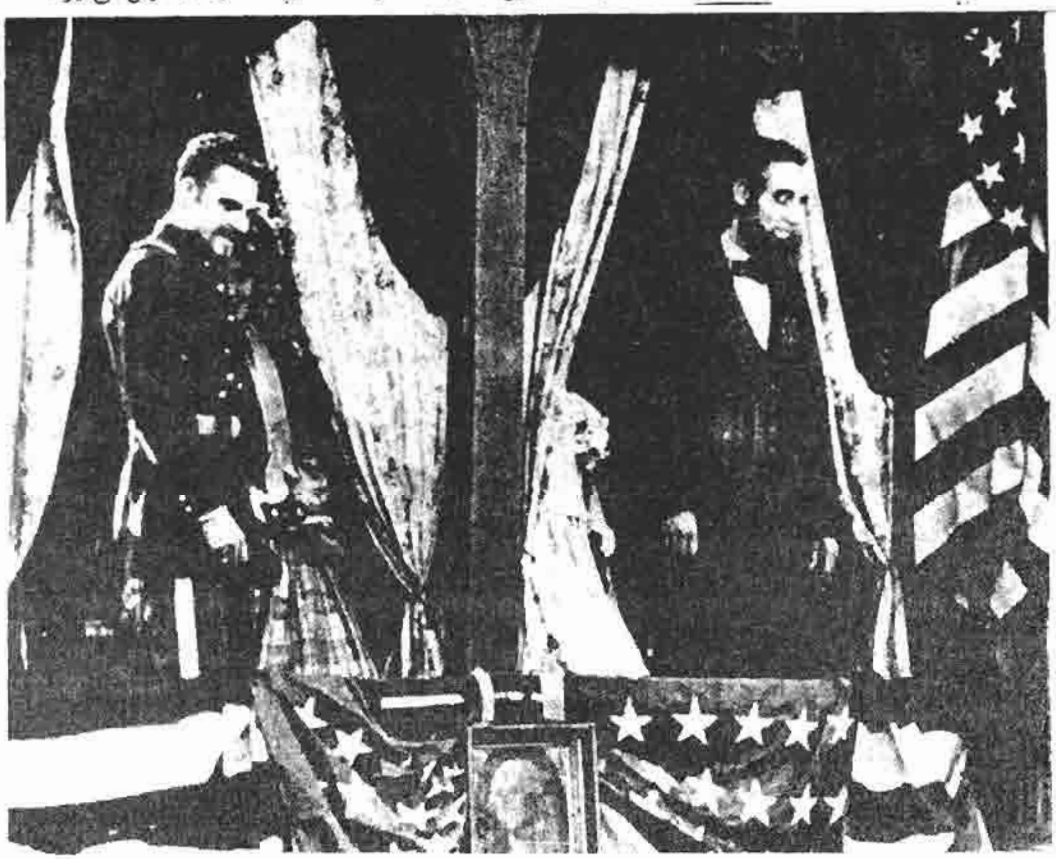
بن، با گام‌های آهسته و حساب شده لنگان وارد کادر می‌شود و به طرف در خانه پیش می‌رود. لباس‌هایش ژنده است و در چهره‌اش بازتاب افکاری سودایی هویداست. ابتدا خواهر کوچک که همیشه بازیگوش و سرزنده است در حالیکه برای استقبال از او به ایوان آمده، سعی دارد احساساتش را کنترل کند. در حالیکه یک تکه پنبه از لباسش کنده می‌شود، به سوراخی که در کلاه بن دیده می‌شود، اشاره می‌کند.

ناگهان هردو، تحت تأثیر وقایعی که بر آنها گذشته تا آنها را به این روز انداخته، به آرامی به طرف دوربین سر بر می‌گردانند. خواهر کوچک که دیگر قادر به کنترل احساساتش نیست، مثل روزهای کودکی دست‌هایش را به گردن برادر حلقه می‌کند و او را به طرف در خانه می‌کشاند. در آستانه‌ی در، دست‌های مادر به گردن پسر نزدیک می‌شود و آن را لمس می‌کند و بالاخره به دور گردنش حلقه می‌زند و او را به درون خانه می‌کشاند.

استفاده‌ی گریفیث از خیابان ویران بیرون خانه‌ی کمرون، ضرباهنگ حساب شده‌ی حرکات خواهر به هنگام استقبال از برادرش، لحظات هیجان‌انگیز مکث برادر و خواهر بهنگامی که رو به دوربین می‌کنند و ایجاز در نشان دادن حالت مادری که به فرزندش خوشآمد می‌گوید، صحنه‌ای با کارگردانی بسیار هوشمندانه پدید آورده که سرشار از احساساتی قدرتمند است.

نیمه‌ی اول «تولد یک ملت» با بازسازی دقیق سوءقصد به جان آبراهام لینکلن در تآتر فورد و نشان دادن عکس‌العمل آوستین استونمن در واشنگتن و کمرون در پیدمونت به پایان می‌رسد.

شیوه منحصربفرد گریفیث برای نشان دادن خوشامدگویی مادر که «سرهنگ کوچک» را در آغوش می‌گیرد.



لینکلن دقایقی پیش از آنکه به او سوءقصد شود به ابراز احساسات تماشاگران تاتر پاسخ می‌دهد.

نمایش سیاسی

نیمه‌ی دوم «تولّد یک ملّت» ارزیابی نمایشی گریفیث را از بازسازی جنوب با هدفی دوگانه نشان می‌دهد: اول، نمایش آوستین استونمن بعنوان سرمنشاء اعتراض‌های جنوب در دوران بازسازی و دوم، توجیه ظهور کوکلوس کلان به عنوان نیرویی‌لازم برای پایان دادن به بی‌عدالتی‌هایی که شمالی‌های افراطی به جنوبی‌ها تحمیل کرده‌اند.

بدون استفاده از اغراق‌ها و لفاظی‌های تحقیرآمیز دیکسن، گریفیث از طریق ترتیب دادن یک نمایش عاطفی، به نتیجه‌ای می‌رسد که نقطه‌نظرهای خود او را توجیه می‌کند. آوستین استونمن که بیمارتر از آن است که خود کار بازسازی غرب را به سرانجام برساند، سیلا تس لیچ[۹۸]، دستیار دورگه خود را در پیدمونت به پیگیری این هدف مأمور می‌کند. در این شهر، لینچ، بردگان آزاد شده را از کار بیکار می‌کند و این در شرایطی است که یک تابلو در شهر به بردگان آزاد شده نوید می‌دهد که به هر یک از آنها چهل جریب زمین و یک قاطر داده خواهد شد.

در همان نزدیکی در خیابان مقابل خانه‌ی کمرون گروهی از تازه آزادشدگان مبارز، بهنگام رژه، بن و خواهرش را به پیاده‌رو می‌اندازند. در جای دیگر برده‌ی آزاد شده‌ای را در اداره‌ی امور آزادشدگان در حالی می‌بینیم که قرار است در انتخابات آینده شرکت کند.

در نخستین انتخابات پس از جنگ بردگان آزاد شده و ژنده‌پوشان ایالت کارولانیای جنوبی را در می‌نوردند.

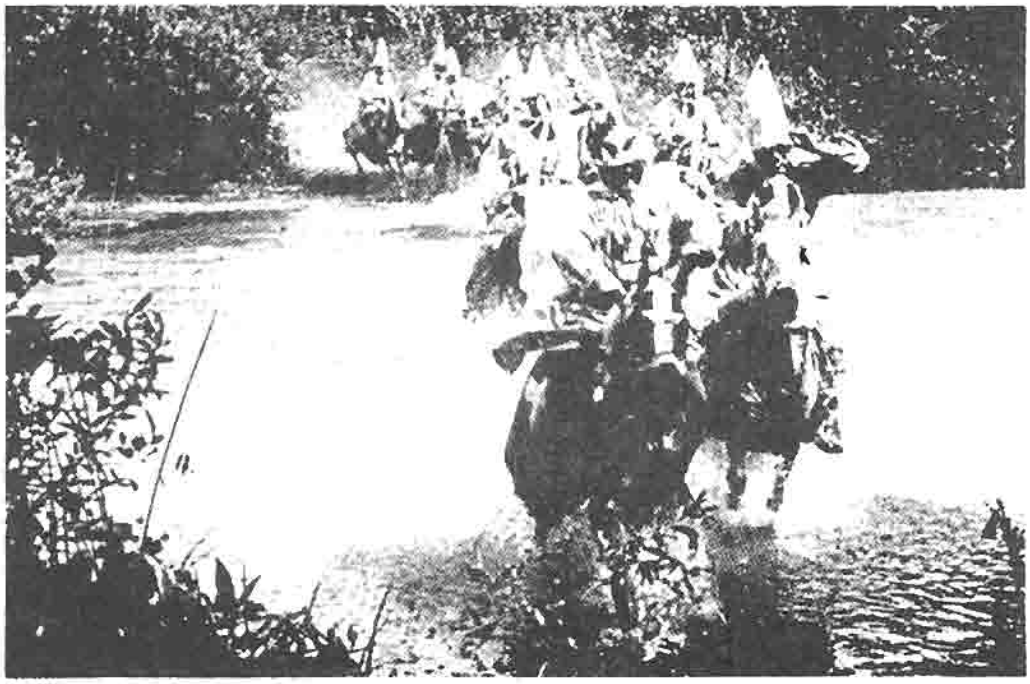
ماهیت و کیفیت حکومت جدید کارولانیای جنوبی، از دیدگاه گریفیث به طرزی بسیار منفی ارزیابی می‌شود. در یک اجلاس مجلس، نمایندگان را در حال خوردن و آشامیدن و ول گشتن در مجلس می‌بینیم، یا آنها را در حالیکه کفش‌هایشان را در تالار از پا درآورده‌اند مشاهده می‌کنیم. بسیاری از آنها جامه‌هایی راه‌راه یا چهارخانه‌ی زننده‌ای به تن دارند.

به دنبال همین ماجراهاست که فکر تشکیل کوکلوس کلان به سر بن کمرون می‌زند. بن، در حالیکه در کنار رودخانه‌ای نشسته و با خاطری ناشاد به تحقیر شدن ملتش می‌اندیشد، می‌بیند که چهار کودک از بچه‌های دیگری که پارچه روی سرشان کشیده‌اند، می‌ترسند. او از دیدن این صحنه برای سازمان دادن یک گروه تروریستی الهام می‌گیرد و هیجان‌زده از جا برمی‌خیزد.

صحنه‌های بعدی اعضای فرقه موسوم به کوکلوس (کوکلوس کلان) را در حال انجام

---

98 - Silas Lynch



فرقه کوکلوکس کلان تشکیل می‌شود.

عملیاتی برای «برقراری نظم» و گرفتن انتقام خون جوان‌ترین دختر خانواده‌ی کمرون که بهنگام فرار از چنگ فرمانده‌ی یک گروه مبارز مرده است، نشان می‌دهد.

درنقطه‌ی اوج «تولد یک ملّت»، کوکلوس کلان مأموریت خود را در حالی پایان می‌دهد که ظاهراً هنوز کارهای زیادی برای انجام دادن در برابر خود دارد. پس از برقراری نظم، مارگرت کمرون و فِیل استونمن را به همراه الزی استونمن و بن کمرون در وضعیتی سمبولیک می‌بینیم که هر دو زوج برای ماه عسل به کنار دریا رفته‌اند. ازدواج آنها نشان‌دهنده‌ی نهضتی در جهت اتحاد شمال و جنوب است. در نماهای پایانی فیلم، ابتدا سربازی را سوار بر اسب می‌بینیم که شمشیرش را بر یک گاوآهن فرود می‌آورد و به دنبال آن شمایل عیسی مسیح (ع) روی پرده دیده می‌شود. هردوی این نماها با نمایی از دورنمای کوچه‌ای در فلسطین ترکیب می‌شود. با این تصاویر حاکی از سبک، که ظاهراً نشاندهنده‌ی اتحاد و صلح هستند، فیلم «تولد یک ملت» نیزپایان می‌پذیرد.

بازتاب‌ها

وقتی «عضو فرقه» ــ نامی که گریفیث به فیلمش داده بود ــ در فوریه‌ی ۱۹۱۵ در تالار کلون در لُس آنجلس به نمایش درآمد، یک ارکستر چهل نفره و یک گروه کُر نمایش فیلم را

همراهی کردند. گریفیث با آهنگسازی به نام جوزف کارل بریل[۹۹] قرار دادی بست تا موسیقی مخصوصی برای این فیلم بسازد. در نتیجه بریل اولین موزیسینی بود که نامش در فهرست عناوین یک فیلم دیده شد.

موسیقی بریل از تعدادی ملودی‌های آشنا برای شناختن شخصیت‌های فیلم استفاده کرد و برای صحنه‌های پرتحرک نیز موسیقی هیجان انگیزی ساخت. از این نوع موسیقی اخیر در صحنه‌های نبرد و صحنه‌های مربوط به کوکلوس کلان استفاده می‌شد. بریل بجای تصنیف یک موسیقی اصیل، از قطعات موجود موسیقی‌های عامیانه و کلاسیک برای ساختن موسیقی متن فیلم استفاده کرد. با حضور لیلیان گیش، نغمه‌ای بنام «یک دسته گل یاس کبود زیبا» که بنام «آواز کامل» نیز مشهور بود نواخته می‌شد، و برای صحنه‌ی بازگشت بن به خانه، ارکستر آهنگ «خانه، خانه‌ی دوست‌داشتنی» را می‌نواخت. صحنه‌ی گردهمایی کوکلوس کلان با اثری از واگز به نام «اسبتازی خونریزها» همراهی می‌شد و به هنگام رژه‌ی اعضای فرقه، اثری از ادوارد گریک[۱۰۰] به نام «در تالار سلطان کوهستان» نواخته می‌شد. موسیقی تقلیدی بریل، موسیقی پیچیده‌ای بود که نمایش ملودرام گریفیث را به نحوی عاطفی همراهی می‌کرد. این موسیقی به خیال‌انگیزی فیلم غنای بیشتری می‌بخشید و تماشاگر را عمیقاً درگیر داستان آن می‌کرد.

علاوه بر عنصر تقویت کننده‌ی موسیقی، گریفیث بسیاری از صحنه‌های مهم فیلم را نیز رنگ‌آمیزی کرده بود. برای بخشیدن حالتی سمبولیک به صحنه‌ی نبرد، سرتاسر صحنه به رنگ قرمز درآمده بود. صحنه‌های عشقی رنگ آبی ملایمی داشتند و بازسازی‌های تاریخی به رنگ قهوه‌ای خاص عکس‌های قدیمی بودند. رنگ‌نیز همانند موسیقی به گریفیث کمک می‌کرد که حالت عاطفی صحنه‌های مختلف را به تماشاگران القاء کند.

تأثیر مجموعه‌ی این عوامل، باعث شد که تماشاگران نخستین جلسه‌ی نمایش فیلم «عضوفرقه» در تالار کلون در پایان فیلم به پا خیزند و آن را بشدت تحسین کنند. با اینکه بسیاری از تعصب سیاسی گریفیث خشمگین بودند، با این حال، مشکل بود که انسان بتواند تحت تأثیر مناظر باشکوه و غم انگیز جنگ که در فیلم نشان داده می‌شد، قرار نگیرد. در نیمه دوم فیلم، هنگامیکه طرفین جنگ به مقابله‌ی یکدیگر می‌شتافتند، هیجان حاکم بر صحنه، تماشاگران را از خود بیخود می‌کرد. هیچکس نمی‌توانست منکر آن شود که این فیلم یک شاهکار نمایشی است.

بخاطر همین تأثیر نمایشی و دستاوردهای هنری فیلم‌بود که مخالفان آن، بلافاصله و با صدای بلند به سخن درآمدند. شهروندان آگاه، با درک خاصیت تحریک انگیز بالقوه‌ی

---

99 - Joseph Carl Breil

100 - Edvard Grieg

فیلم، تماشاگران را تشویق می‌کردند که به تماشای این فیلم نروند و فیلم را کاملاً از سکه بیاندازند.

«مثل نوشتن تاریخ با نور»

این طور برنامه‌ریزی شده بود که «عضو فرقه» در اوایل ماه مارس در شهر نیویورک به نمایش دربیاید. اما اشخاصی سرشناس در شرق آمریکا که از ماهیت بحث‌انگیز و تحقیرآمیز فیلم گریفیث آگاه شده بودند، با نمایش این فیلم در نیویورک و باستن مخالفت کردند.

تامس دیکسن جونیور، از نفوذ شخصی خود، برای نمایش فیلم بظاهر نفرین‌شده‌ی گریفیث استفاده کرد. در هجدهم فوریه ۱۹۱۵ یعنی ده‌روز پس از نمایش «عضو فرقه» در لُس‌آنجلس، دیکسن با یک نسخه از فیلم به واشینگتن دی.سی. رفت و آن را برای وودرو ویلسن رئیس جمهوری وقت آمریکا نمایش داد.

ویلسن پس از آنکه به اتفاق دخترش مارگرت و تنی چند از اعضای کابینه فیلم را تماشا کرد، به دیکسن گفت: «این مثل نوشتن تاریخ با نور است. تنها افسوس من این است که این فیلم به طرزی وحشت‌انگیز عین واقعیت را بیان می‌کند». اما ویلسن، بعدها، توسط منشی اش این اظهارات خود را تکذیب کرد.

روز بعد، دیکسن که تشویق ویلسن او را بر سر شوق آورده بود، فیلم را در تالار نمایش هتل رالی به نمایش گذاشت. یکی از تماشاگران ادوارد داگلاس وایت[۱۰۱]، رئیس شورای عالی قضایی بود که اعضای دیوان عالی کشور و همچنین اعضای مجلس نمایندگان آمریکا را نیز به همراه آورده بود.

جسارت دیکسن در جلب حمایت بلند پایگان دولتی باعث شد تا ممنوعیت نمایش فیلم در نیویورک لغو شود. در سوم ماه مارس ۱۹۱۵ فیلم در سالن «تآتر لیبرتی» به نمایش درآمد و تماشاگران، هر یک ۲ دلار برای تماشای آن پول دادند. نام فیلم در نیویورک به «تولد یک ملت» تغییر کرد، زیرا دیکسن توانست گریفیث را متقاعد کند که عنوان «عضو فرقه» ماهیت حماسی این فیلم را به خوبی بیان نمی‌کند.

بسیاری از منتقدین در امر تحسین کیفیات زیبایی شناسی این فیلم از خود گشاده‌دستی نشان دادند. روپرت هیوز[۱۰۲] که درک کرده بود گریفیث با فیلم «تولدیک ملت» هنرسینما را به کلی از تمایلات تآتری اولیه‌اش جدا کرده است، نوشت: «این فیلم حتی با شکوه‌ترین

---

101 - Edward Douglass White

102 - Rupert Hughes

تآترها را مثل نمایشات ناشیانه‌ی روستایی جلوه می‌دهد. این فیلم حتی بزرگ‌ترین کارهای ممکن در تآتر را به آثاری کودکانه تبدیل می‌کند».

هیوز اشاره می‌کند که تماشاگران حاضر در تآتر لیبرتی «با زمزمه‌های بی‌پایان تحسین‌آمیز، قهقهه‌ی خنده، موج اضطراب و کف‌زدن‌های شدید» از فیلم استقبال کردند.

این عکس‌العمل‌هایی که در آن زمان از سوی سیاستمداران، منتقدین، و تماشاگران در قبال فیلم «تولّد یک ملّت» ابراز شد، نشان‌دهنده‌ی تأثیری است که فیلم بر تماشاگران گذاشت، تماشاگرانی که هنوز با قابلیت‌های بالقوه‌ی وسیله‌ی بیانی سینما آشنا نبودند. تماشاگران هرگز با چنین اثری که از نظر ساخت پیچیده، از نظر فنی جذاب و به طور کلی عظیم باشد، مواجه نشده بودند.

با این حال، همه‌ی نقدها، از فیلم هواداری نمی‌کردند. فرانسیس هکت[۱۰۳] در شماره‌ی ۲۰ مارس ۱۹۱۵ نشریه‌ی (The New Republic) نوشت: «مهم نیست که در دوران بازسازی چه اتفاقی افتاده است. این فیلم به طرز پرخاشگری شیطانی و افتراآمیز است. این یک سوءقصد روانی است».

شاید به خاطر همین اختلافات و نظرات متضاد بود که «تولدیک ملت» تا سالهای سال فیلمی محبوب باقی ماند. تخمین زده می‌شود که در همان دو سال اول ۲۵ میلیون نفر این فیلم را دیده‌اند. بیست و هشت گروه دوره‌گرد با ارکستر و نفرات کامل به دور ایالات متحده می‌گشت و این فیلم را نمایش می‌داد. در خاطرات لیلیان گیش آمده است که «تولد یک ملت» دردو ماه اول نمایش در تآترلیبرتی، هزینه‌های خود را جبران کرد.

تعصب[۱۰۴]

پس از به نمایش درآمدن «تولّد یک ملّت» در سال ۱۹۱۵، گریفیث شروع به ساختن فیلم حماسی دیگری کرد که تکمیل شدن آن دو سال طول کشید. فیلم جدید، با نام «مادر و قانون»[۱۰۵] آغاز شد. قصد گریفیث آن بود که در این فیلم مسأله‌ی عدالت اجتماعی در میان کارگران کارخانجات نیویورک در اوایل قرن بیستم را مطرح کند.

در همان حال که گریفیث روی این جنبه از اثرش کار می‌کرد، به او الهام شد که مسأله‌ی بی‌رحمی بشر را در طی چهار قسمت فیلم که تمام طول تاریخ را دربر می‌گرفت مطرح کند. چهار داستانی که در هم گره خورده بود، عبارت بود از یک داستان مدرن که در

---

103 - Francis Hackett

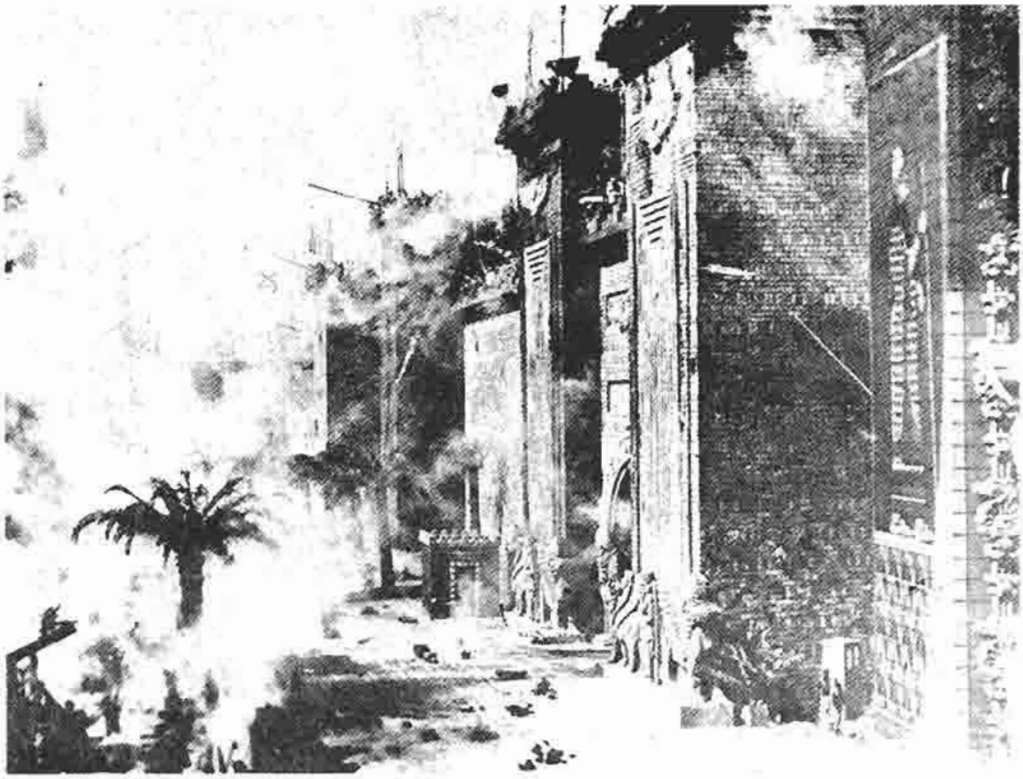
104 - Intolerence

105 - The Mother and the Law

در تعصب (۱۹۱۶) لیلیان گیش نقش زنی گهواره جنبان و غمخوار را بازی می‌کند.

نیویورک می‌گذشت، داستانی درباره‌ی اعدام در فرانسه‌ی قرن شانزدهم، ماجرای مرگ حضرت مسیح (ع) (داستان یهودی) و داستانی از بابل باستان که ماجرای سقوط آن امپراتوری قدیمی را مطرح می‌کرد.

گریفیث، نام فیلم عظیم خود را «تعصب» گذاشت. فیلمی که وقتی در سال ۱۹۱۶ به روی پرده آمد، از چهارده حلقه تشکیل می‌شد و نمایش آن بیش از سه ساعت طول می‌کشید. اهمیت هنری تعصب، در شکل اولیه‌اش، به ساخت تصویری آن که در سایه‌ی جاه‌طلبی‌های گریفیث شکل گرفته بود، با ترکیب این چهار داستان، که هر یک از آنها نوعی بیعدالتی را بیان می‌کردند، گریفیث قصد داشت که به درونمایه کلی‌تر تعصّب دست پیدا کند. همانطور که بسیاری از ناظران نیز این نکته را بیان کرده‌اند، در این فیلم، هدف‌های والای گریفیث تاحدی تحت‌الشعاع تمایلش برای مقابله با عکس‌العمل‌های



دکور عظیم صحنه سقوط بابل.

منفی در مورد فیلم «تولد یک ملت» قرار گرفته بود.

ساخت پیچیده‌ی «تعصب» شامل قطعات شاعرانه‌ای نیز بود که در لابلای عناصر داستانی قرار می‌گرفت که طی آن یک مادر سفیدپوش لیلیان گیش گهواره‌ای را تکان می‌داد. قبل از این نما، بیتی از یک شعر والت ویتمن با این مضمون روی پرده دیده می‌شد «پیوند دهنده‌ی این جهان و آن جهان، گهواره‌ای را تا ابد تکان می‌دهد ــ منادی غم‌ها». از این نمای شاعرانه به عنوان عاملی برای انسجام بخشیدن به داستان‌های مختلف به طریقی سمبولیک استفاده شده بود. مادر در این نما، نخ تسبیح پیشرفت انسان و سنگ صبور دائمی غم‌های بشری بود.

گذشته از ساختار اصلی «تعصب» استفاده‌ی گریفیث از صحنه‌های عظیم، لباس‌ها و سیاهی لشکرها این فیلم را به یکی از پرشکوه‌ترین فیلم‌هایی که تا آن زمان ساخته شده بود، تبدیل کرد. برای صحنه‌ی بابل دکورهای عظیمی ساخته شد که دیوارهایی به ارتفاع یکصد پا که اسب‌ها و ارابه‌ها روی آن حرکت می‌کردند، از جمله‌ی آنها بود. مجموع هزینه‌های فیلم «تعصب» به ۲/۵۰۰/۰۰۰ دلار تخمین زده می‌شود و این رقم در سال ۱۹۱۶ هزینه‌ی سرسام‌آوری برای تولید یک فیلم به حساب می‌آمد.

علیرغم وسعت و اصالت کار گریفیث، «تعصب» درشکل اولیه اش از نظر تجاری شکست خورد. بخاطر پیچیدگی طرح ظاهری گفتارها، کسانی که به دیدن فیلم می‌رفتند از درک طرح های تودرتوی داستان‌های فیلم عاجز می‌ماندند. با این حال غریزه‌ی گریفیث برای مونتاژ، در این فیلم از دست نرفته بود. مونتاژ گریفیث در این فیلم، در دهه‌ی ۱۹۲۰ الهام‌بخش فیلمسازان روس شد که با دقت بسیار به کشف ارزش‌های بیانی نماهای مرتبط به یکدیگر پرداخته بودند.

گریفیث برای جبران زیان‌های مالی خود، در سال ۱۹۱۸ مجبور شد که صحنه های داستان امروزی و سکانس بابل فیلم «تعصب» را به صورت دو فیلم جداگانه تحت عناوین «مادر و قانون»[۱۰۶] و «سقوط بابل»[۱۰۷] عرضه کند. هر یک از این دو بخش می‌توانست به عنوان یک فیلم داستانی گیرا مورد توجه قرار بگیرد.

مادر و قانون

«مادر و قانون» از انسجام خوبی برخوردار بود و تمرینی شایسته در زمینه‌ی پرداخت احساساتی و بیان اجتماعی به شمار می‌آمد: چیزی که مثل علامت تجارتی آثار گریفیث است. طرح فیلم به شوهری جوان و همسرش مربوط می‌شد که قربانیان فقر و شرایط کاری سخت بودند. تماشاگران شوهر را «پسرک» و زن را «محبوبه» لقب داده بودند. مرد جوان رابرت هرون[۱۰۸] به جنایتی که مرتکب نشده، متهم می‌شود و به زندان می‌افتد. خیرخواهان جامعه، محبوبه می‌مارش[۱۰۹] را مادری شایسته نمی‌دانند. و درنتیجه فرزند آنها را به پرورشگاه می‌سپارند. مرد جوان پس از آزادی از زندان بار دیگر به اتهام واهی قتل یکی از سرکردگان خیابانگردان محکوم به اعدام می‌شود. مادر و قانون با یک صحنه‌ی مهیج نجات در آخرین لحظه پایان می‌یابد؛ در یک آن فرمان عفو فرماندار به جلاد می‌رسد و مرد نجات می‌یابد.

سقوط بابل

«سقوط بابل» که نقطه‌ی اوجی به همین اندازه مهیج دارد، هم شامل یک داستان خوب بود و هم از شکوه صحنه های پرجمعیت ساخته‌ی گریفیث برخوردار بود. داستان، ماجرای

---

106 - The Mother & the Law

107 - The Fall of Babylon

108 - Robert Harron

109 - Mae Marsh

در «مادر و قانون»، پسر در نهایت با لطف مواجه می‌شود.

سقوط بابل به دست کوروش، جورج زیگمان [110] را در قرن ششم پیش از میلاد بیان می‌کند. در صحنه‌ای که دختر کوه‌نشین جوانی، کنستانس تالمیج [111] برای نجات معشوقش شاهزاده بالشازار، آلفرد پاجت [112] درگیر نبردی سهمگین می‌شود، عناصر رومانتیک نیز به جاذبه‌های قهرمانی فیلم افزوده می‌شود و تماشاگر را به خود جلب می‌کند. صحنه‌ی اوج فیلم، شامل شکست دختر کوه‌نشین در امر نجات معشوق است. دختر در نبرد هلاک می‌شود، و شاهزاده بخاطر آنکه تسلیم فاتحان بابل نشود، خود را می‌کشد.

پس از تعصّب

در سال ۱۹۱۷ دولت انگلستان از گریفیث دعوت کرد تا فیلمی راجع به جنگ جهانی اول بسازد. او این دعوت را پذیرفت و نتیجه‌ی کارش فیلم «دل‌های جهان»[113] بود. گریفیث و بیلی بیتزر پس از آنکه جبهه‌های اروپا را در جستجوی محلی برای فیلمبرداری گشتند، صحنه‌هایی را در انگلستان و فرانسه فیلمبرداری کردند. مقادیری فیلم مستند هم از یک افسر اطریشی خریداری شد تا با این فیلم‌ها مونتاژ شود. داستان فیلم ماجرایی ساده و

---

110 - George Seigman

111 - Constance Talmadge

112 - Alfred Paget

113 - Hearts of the World

گریفیث هنگام کار

شخصی درباره‌ی تأثیر جنگ بر زندگی شخصیت‌های مختلف بود. در اینجا نیز همانند تعداد زیادی از دیگر آثار گریفیث، تکیه‌ی اصلی بر احساسات و ملودرام قرار داشت.

«دل های جهان» که درماه مارس ۱۹۱۸ در تالار کلون به نمایش درآمد از نظرات بسیاری فیلمی برجسته به‌شمار می‌آید. این فیلم که درست در زمان جنگ ساخته شده، بعنوان تبلیغاتی در جهت پیشبرد هدف‌های جنگ محسوب می‌شود. تا زمان ترک مخاصمه با آلمان، فیلم بسیار موفق بود و احساس تنفر را در تماشاگران برمی‌انگیخت طرز برخورد گریفیث با آلمانها یک بُعدی و کاملاً منفی بود.

پس از پایان جنگ، آدولف زوکر، پخش کننده‌ی فیلم خواستار حذف صحنه‌های اضافی آن شد و گریفیث نیز با اکراه این فیلم دوازده حلقه‌ای را طی یک مونتاژ مجدد به یک کار هشت حلقه‌ای تبدیل کرد.

فیلم‌های لیلیان گیش

دی. دابلیو. گریفیث در این مرحله از کارش به شدت به استعداد یکی از بازیگرانش به نام لیلیان گیش که بازیگر اصلی فیلم های «تولّد یک ملّت»، دل های جهان و بسیاری دیگر از

دیگر آثارش بود، متکی شده بود. در سه فیلم مهمی که گریفیث در فاصله‌ی سالهای ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۱ ساخت نیز از لیلیان گیش به عنوان «ستاره» استفاده کرد. این فیلم‌ها عبارت بودند از: «غنچه‌های پر پر»[۱۱۴] (۱۹۱۹)، «دوردست شرق»[۱۱۵] (۱۹۲۰)، و «یتیمان توفان»[۱۱۶] (۱۹۲۱).

غنچه‌های پر پر: تأثیرات استودیویی[۱۱۷]

«غنچه‌های پرپر»، ازنظر تأثیراتی که در استودیو ساخته شده بود و همچنین از نظر عوامل محیطی که از آن در طراحی صحنه‌های فیلم کمک گرفته شده بود، حایز اهمیت است. فیلم بر مبنای داستانی کوتاه از کتاب (Limehouse Wights) اثر تامس برک[۱۱۸] ساخته شده بود که در آن یک دختر از راه به در رفته‌ی انگلیسی لیلیان گیش از طریق دوستیش با یک مرد چینی ریچارد بارتلمس [۱۱۹] به آرامش دست می‌یابد. گریفیث در این فیلم طرز رفتار خشونت‌بار پدر دخترک دانلد کریسپ [۱۲۰] را که یک مشت‌زن است، به طرزی عیان و تکان دهنده نشان می‌دهد.

برعکس صحنه‌هایی که در آنها مرد چینی با دخترک دوستی می‌کند و به او تسلی خاطر می‌بخشد، به نحوی بسیار شاعرانه پرداخت شده است. ایجاد حالت مه، نور هماهنگ با محیط و فیلمبرداری توأم با تضاد ظریف میان نور و سایه به شکل گرفتن حالت ملودراماتیک داستان کمک کرده‌اند. روش استادانه‌ی گریفیث در بکار گرفتن عوامل محیطی ــ آنهم در شرایط محدود استودیو ــ به فیلمسازان دیگر نیز الهام بخشید تا به استودیوها روی بیاورند.

«غنچه‌های پرپر» بخاطر شدت حالت ملودرام و خیال‌پردازی تحریک کننده‌اش، هم از نظر تماشاگران و هم از نظر منتقدین فیلم موفقی بود. لیلیان گیش به عنوان دختر غمگینی که تنها با فشار دادن به دو طرف دهانش می‌شد او را به لبخند واداشت، شهرت پیدا کرد. این حالت «لبخند زورکی» یکی از دستاوردهای گریفیث در زمینه‌ی کارگردانی صحنه‌های احساساتی است.

«غنچه‌های پرپر» از این نظر نیز حایز اهمیت است که اولین فیلم گریفیث بود که توسط شرکت یونایتد آرتیستز[۱۲۱] پخش شد. این شرکت در سال ۱۹۱۹ با سرمایه گذاری و مشارکت

---

114 - Broken Blossoms
115 - Way Down East
116 - Orphans of the Storm
117 - Studio Effects
118 - Thomas Burke
119 - Richard Barthelmess
120 - Donald Crisp
121 - United Artists Corporation

لیلیان گیش.

نور پردازی شاعرانه و تأثیرات بصری کنترل شده در استودیو به «غنچه های پر پر» غنامی بخشد.

گریفیث، مری پیکفورد[۱۲۲]، چارلز چاپلین[۱۲۳] و داگلاس فربنکس[۱۲۴] تشکیل شد و در زمینه‌ی تولید و توزیع فیلم به فعالیت پرداخت.

در فاصله‌ی به پایان رسیدن فیلم «غنچه های پرپر» و فیلم مهم دیگرش «دوردست شرق» گریفیث پنج فیلم دیگر را کارگردانی کرد: «سوزی صمیمی»[۱۲۵] (۱۹۱۹)، «روزهای سرخ»[۱۲۶] (۱۹۱۹)، «بزرگترین پرسش»[۱۲۷] (۱۹۱۹)، «بت پایکوب»[۱۲۸] (۱۹۲۰)، و «گل عشق»[۱۲۹] (۱۹۲۰). بجز «روزهای‌سرخ» که یک فیلم وسترن با شرکت والتر لانگ[۱۳۰] و ریچارد بارتلمس بود، بقیه‌ی این فیلمها، ملودرام‌هایی معمولی بودند. لیلیان گیش در این مدت تنها در فیلم های «سوزی صمیمی» و «بزرگترین پرسش» ظاهر شد.

«بزرگترین پرسش»، «بت پایکوب» و «گل عشق» که سه فیلم آخر این سری بودند، فیلم‌هایی بودند که گریفیث کارگردانی آنها را برای کمپانی فرست نشنال پیکچرز[۱۳۱] پذیرفته بود تا با پولی که از این طریق به دست می‌آورد، برای فیلم های خودش سرمایه گذاری کند و کار ساختمان استودیوی فیلمبرداری خودش را که در نیویورک آغاز کرده بود، به انجام برساند. گریفیث در این دوران از کارش میل داشت که از تمام وابستگی‌هایش بجز قراری که با یونایتد آرتیستز برای پخش فیلمهایش گذاشته بود، خلاص شود.

دوردست شرق: [۱۳۲] جغرافیای آفریننده

«دوردست شرق» (۱۹۲۰) تیم گریفیث ـ لیلیان گیش را وادار کرد که به ساختن فیلمی که داستانش از یک ملودرام تآتری اقتباس شده بود، تن دردهند، اما همین فیلم اوج کار این دو کارگردان و بازیگر را نشان می‌دهد. داستان فیلم که پر از احساس و حادثه است در استودیوی ماماروونک[۱۳۳] فیلمبرداری شد و چند صحنه‌ی اضافی برف و یخ هم در ورمونت و کانتیکات فیلمبرداری شد. گیش در نقش زنی روستایی و معصوم به نام آنامور[۱۳۴] ظاهر شده بود که می‌بایست رنج رها شدن توسط یک مرد پست شهرنشین را تحمل کند. تولد و

---

122 - Mary Pickford
123 - Charles Chaplin
124 - Douglas Fairbanks
125 - True Heart Susie
126 Scarlet Days
127 - The Greatest Question
128 - The Idol Dancer
129 - The Love Flower
130 - Walter Long
131 - First National Picture
132 - Way Down East
133 - Mamaroneck
134 - Anna More

مرگ فرزندش را به چشم ببیند و با سوز برفی که او را روی یخ‌های لغزان به کام مرگ می‌کشاند مقابله کند.

«دوردست شرق»، اساساً بخاطر صحنه‌ی نجات در آخرین لحظه که طی آن، زن از مرگ روی یخ‌ها خلاصی می‌یابد، از نظر تجاری موفقیت زیادی بدست آورد. فیلمبرداری از یک صحنه‌ی کولاک واقعی که طی آن تماشاگر به سرنوشت زن بیگناه که نقش او را لیلیان گیش با مهارتی کتمان‌ناپذیر بازی می‌کند، علاقمند می‌شود نیز، از نکاتی بود که باعث موفقیت فیلم شد.

منتقد ناشناسی در نشریه‌ی Exceptional Photoplays بازی لیلیان گیش را در «دوردست شرق» ستود و نتیجه‌ی همکاری او و گریفیث را اینگونه ارزیابی کرد:

«باید به آقای گریفیث برای جان بخشیدن به تراژدی آن ارج نهاد. او همیشه از نبوغ عظیمی برای انجام چنین کارهایی برخوردار بوده است. طبق معمول او از همکاری نامحدود دوشیزه لیلیان گیش برخوردار بوده است. نکته‌ی حیرت‌انگیز درباره‌ی این دوشیزه‌ی جوان هنرمند این است که همیشه می‌توان گفت آخرین کارش بهترین کار اوست. انسان نمی‌تواند تصور کند که او تا کجا از نردبان بازیگری سینما بالا خواهد رفت. یا شاید باید به این ترتیب سؤال کرد که آقای گریفیث و دوشیزه گیش تا کجا می‌توانند با هم پیش بروند؟ زیرا اغلب نمی‌توان حدس زد که چه موقعی کارگردانی پایان گرفته و تعبیر هنر پیشه از نقش آغاز شده است».

[Exceptional Photoplays دسامبر ۱۹۲۰]

صحنه‌ی نجات در آخرین لحظه‌ی فیلم «دوردست شرق» حتی امروز هم هیجان‌انگیز است و این بخاطر واقعگرایی موجود در صحنه‌ی حرکت یخ‌هاست. لیلیان گیش و همبازیش ریچارد بارتلمس، برای ایجاد اصالت مورد نظر گریفیث در این صحنه، زندگی خود را به مخاطره انداختند. تنها «تولد یک ملت» بود که بیش از این فیلم برای گریفیث پول درآورد.

یتیمان توفان: فیلم تاریخی باشکوه

«یتیمان توفان» که در اواخر ماه دسامبر ۱۹۲۱ برای نخستین بار در باستن بروی پرده رفت، آخرین فیلم گریفیث با لیلیان گیش و یکی از دو فیلم در یادماندنی اوست که پس از «دوردست شرق» ساخته است. داستان این فیلم از یک نمایش تآتری موفق به نام «دو یتیم»[۱۳۵] اقتباس شده است. ←

لیلیان گیش و خواهرش دوروتی که او هم از بازیگران مورد علاقه‌ی گریفیث بود، در این فیلم ایفاگر نقش دو خواهرند که سرگذشت غم‌انگیزشان با ماجراهای انقلاب فرانسه درهم گره می‌خورد. در اینجا نیز اهمیت کار گریفیث در کاربرد احساسات و صحنه‌های باشکوه بود. یکی از خواهرها دوروتی کور است و این واقعیت همدردی تماشاگران را با این دو قربانی بیگناه شدت بیشتری می‌بخشد.

برای این فیلم نیز، مثل فیلم «**تعصب**» دکورهای بسیار عظیمی ساخته شد. اما این بار صحنه‌ها، از نظر واقعگرایی نسبت به آنچه که در سال ۱۹۱۶ ساخته شد، از جزئیات بیشتری برخوردارند. بخش دوم داستان، درواقع بازسازی موفقیت‌آمیزی از خود انقلاب فرانسه بشمار می‌رود. صحنه‌های پراحساس و پرجمعیت، نورپردازی دراماتیک و صحنه‌ی اجباری نجات در آخرین لحظه‌ی خاص گریفیث، ــ این بار نجات لیلیان گیش از زیر تیغه‌ی گیوتین ــ تجربه‌ای عظیم در ایجاد هیجان در سینما بشمار می‌آید.

از جهات مختلف «**یتیمان توفان**»، **نشان دهنده‌ی** جوهر کار سینمایی دی. دابلیو گریفیث است. رابرت. ای. شروود[۱۳۶]، **منتقدمجله‌ی لایف**[۱۳۷] سبک اشتباه ناپذیر او را دریافته بود:

«در سینما یک سنت شناخته شده‌ی گریفیثی وجود دارد. و یتیمان توفان از هر نظر از این سنت پیروی می‌کند. فیلم در بردارنده‌ی عنصر عشق بی‌آلایش در برابر احساسات کورکورانه و همچنین به مقدار **معمول** هیجان ناشی از حقه‌های آشکار و البته سودمند، به **مقدار** معمول مبارزه، همان مبارزه‌ی همیشگی در برابر تعصب و سلطه‌جویی، همان زیبایی معمول، همان تراژدی سوزناک، و بالاتر از همه همان اوج کوکلوس کلانی است. همه‌ی این عناصر در همه‌ی فیلم‌های گریفیث از «**تولّد یک ملّت**» تا «دوردست شرق» دیده می‌شوند. اما از نظر تصویری و نمایشی، یتیمان توفان از همه‌ی آنها بهتر است».

[مجله‌ی لایف، ۲ فوریه ۱۹۲۲]

این خلاصه‌ای که از سبک گریفیث ارائه شد، دربردارنده‌ی نقاط قوت و نقاط ضعف این استاد اولیه‌ی فن سینماست. و این در هنگامی بود که گریفیث می‌توانست با استفاده‌ی استادانه از دوربین، طراحی صحنه، و مونتاژ، هم تماشاگران و هم منتقدان را تحت تأثیر قرار بدهد. با این حال، ماهیت داستان‌های او ــ که ملهم از اخلاقیات خشک عصر ملکه ویکتوریا بود ــ بخاطر عناصر آشکار و تکراری و حالت قدیمی آن‌ها، قابل شناسایی بودند.

---

135 - Two Orphans

136 - Robert E. Sherwood

137 - Life

ظاهراً علاقه‌ی گریفیث به داستانپردازی از حد جریان دادن احساسات و ملودرام روی پرده فراتر نرفت. آرامش، نمی‌توانست یکی از خصوصیات کار گریفیث به‌شمار بیاید، و به مرور زمان همین عامل برای موقعیت حرفه‌ای او عاملی کشنده از آب درآمد.

تلاش‌های نهایی

علیرغم محبوبیتی که «یتیمان توفان» در نزد منتقدین بدست آورد، طرح تولید پرخرج و هزینه‌های کلان تبلیغاتی آن مانع شد که فیلم بتواند سودی به‌دست آورد. تلاش‌های بعدی گریفیث «رُز سفید»[138] (۱۹۲۳) و «آمریکا»[139] (۱۹۲٤) نیز از نظر تجاری به شکست انجامید و استودیوی فیلمسازی گریفیث در آستانه‌ی ورشکستگی بود.

در سال ۱۹۲٤، بخاطر رفع نیاز مالی، گریفیث موافقت کرد که در برابر هفته‌ای ٦۰۰۰ دلار، فیلم‌های کمپانی پارامونت را کارگردانی کند. ریاست پارامونت با آدولف زوکر بود که قبلاً پخش فیلم دل‌های جهان را به عهده گرفته بود.

گریفیث پیش از آنکه به کمپانی پارامونت برود، به خارج از آمریکا رفت و فیلم «آیا زندگی شگفت‌انگیز نیست؟» (۱۹۲٤) را ساخت که آخرین دستاورد مهم او بعنوان کارگردان فیلم به شمار می‌آید. داستان این فیلم با حساسیت بسیار و نوعی واقعگرایی مستندگونه سرگذشت پناهندگانی را که پس از جنگ اول جهانی در آلمان برای بقای خود در محیطی حقارت‌بار مبارزه می‌کردند، نشان می‌داد.

«آیا زندگی شگفت‌انگیز نیست؟[140]»، در آلمان، یعنی در محل اصلی وقوع ماجراها فیلمبرداری شد و همین امر باعث شد که گریفیث و بازیگرانش از این داستان تلخ و تیره تعبیری نامعمول و طبیعت گرایانه بدست دهند. درواقع نیز نمی‌توان نادیده گرفت که او الهام‌بخش سینمای واقعگرا بوده است. تلخی و مبارزه‌ی روزبه‌روز مردم عادی در فیلم «آیا زندگی شگفت‌انگیز نیست؟» شباهت‌های بسیاری به فیلم «دزد دوچرخه» ی ویتوریو دسیکا (۱۹٤۸) دارد. فیلم اخیر نیز درباره‌ی مبارزه‌ی مردم عادی برای بقا در شرایط ایتالیای پس از جنگ دوم است.

در سال ۱۹۳۱، پس از ساختن سه فیلم معمولی برای کمپانی پارامونت و پنج فیلم کم‌تأثیر برای «آرت سینما کارپوریشن»[141]، گریفیث که از کار کردن برای دیگران دلگیر و خسته شده بود، از کارگردانی فیلم کناره گرفت. او در ۲۳ جولای ۱۹٤۸ در هالیوود

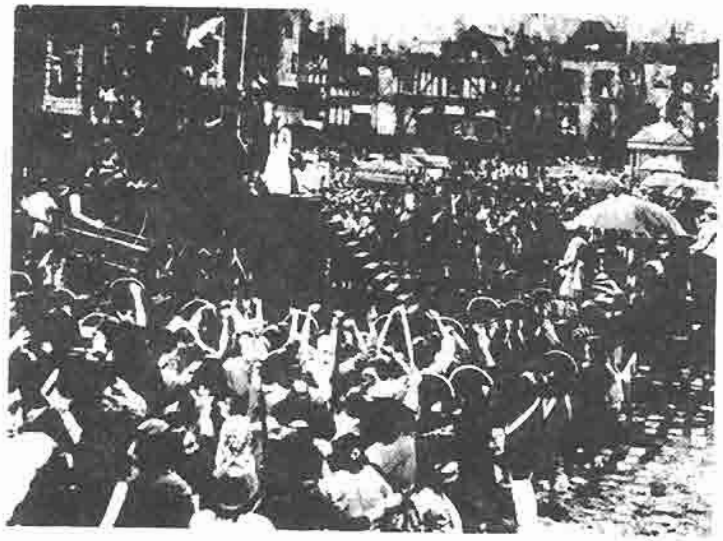
---

138 - The White Rose

139 - America

140 - Isn't Life Wonderful?

141 - Art Cinema Corporation



در یتیمان توفان (۱۹۲۱) لیلیان گیش بار دیگر درآخرین لحظه از مرگ نجات می‌یابد

زندگی را بدرود گفت.

آثار گریفیث دستاوردهای برجسته‌ای بودند که تأثیراتی درازمدت بر رشد هنری، اجتماعی و اقتصادی وسیله‌ی بیانی سینما به‌جا گذاشتند. از طریق پروردن و قبولاندن تعداد زیادی از فنون مختلف، گریفیث با آثارش سطح قابلیت بیانی هنر سینما را ارتقاء داد. موفقیت ملودرام‌های سینمایی و فیلم‌های باشکوه او به تشکیل کمپانی یونایتد آرتیستز و جلب توجه پخش‌کنندگان فیلم از قبیل «لویس.بی. مه‌یر»[۱۴۲] و آدولف زوکر به سینما انجامید. این پخش‌کنندگان درآمد حاصل از نمایش آثار گریفیث را به مصرف مؤسسات بزرگ تولید فیلم ــ البته برای خودشان ــ می‌رساندند. توسعه‌ی سیستم ستاره‌سالاری و پیدایش کاخ‌های سینما را نیز می‌توان تا حدودی به موفقیت عام فیلم‌های گریفیث در سنوات ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۲ نسبت داد. فیلم‌های او به کارگردانان و تهیه‌کنندگان الهام بخشید که به ساختن فیلم‌های حماسی روی بیاورند، امکانات فیلمبرداری در محل‌های واقعی و استودیوها را کشف کنند و قابلیت‌های داستان‌پردازی، عاطفی و تجریدی حاصل از مونتاژ را درک کنند. قابلیت سینما در زمینه‌ی تحریک و تبلیغ سیاسی نیز از طریق شیوه‌ی مستند-نمایشی گریفیث در فیلم‌های بازسازی تاریخی او آشکار شد.

پیشگام، آینده‌نگر، پدرفن فیلم، شاعر بدوی، محرک اجتماعی و سلطان احساسات و ملودرام‌های روی پرده... همه القابی هستند که به درستی به دیوید وارک گریفیث عطا شده‌اند: به نخستین فیلمساز بزرگ.

---

142 - Louis B . Mayer

فصل چهارم

معاصران گریفیث (۱۹۲۵ــ۱۹۱۰)

«راز موفقیّت مک‌سنت، اشتیاقش بود. او تماشاگر محشری بود و به هرچه که فکر می‌کرد خنده‌دار است، از ته دل می‌خندید. می‌ایستاد و آنقدر می‌خندید که بدنش به رعشه می‌افتاد. همین باعث تشویقم شد و من شروع به توصیف آن شخصیت کردم: «میدانی، این آدم خیلی جامع‌الاطراف است، هم ولگرد است، هم آقاست، هم شاعر است، هم رویایی است، هم تنهاست، و همیشه دلش برای عشق و حادثه غنج می‌زند. می‌تواند به شما بقبولاند که یک دانشمند است، یا یک موزیسین، یا یک دوک یا یک بازیکن واترپلو. با این حال، او اهل ته‌سیگار برداشتن از زمین یا دزدیدن آب‌نبات بچه‌ها نیست. والبته اگر موقعیت ایجاب کند حتی ممکن است به زنی هم اردنگی بزند ــ اما فقط موقعی که خیلی عصبانی باشد».

چارلز چاپلین، زندگی من[1]
سایمون اندشوستر (۱۹۶۴)

---

1 - Charles Chaplin, My Autobiography, Simon and Schuster, 1964

کوشش پراهمیّت دی. دابلیو. گریفیث در راه گسترش هنر فیلم با ابداعات دیگر کارگردانان پیشگام آمریکایی و تهیه کنندگانی که هر روز وقت، پول و انرژی بیشتری را صرف پدید آوردن فیلم های داستانی کردند، همزمان بود. در میان این فیلمسازان می‌توان از تامس اینس[2]، سسیل.ب. دومیل[3]، مک سنت[4]، چارلز چاپلین و باستر کیتون[5] یاد کرد.

آنها هم همانند گریفیث در کنار تلاش‌های ارزشمندشان، آثار مبتذلی نیز از خود به جای گذاشتند، اما با این حال آنها در خلال پدید آوردن فیلم های صامت خود فنون مؤثر و قابل ذکری را نیز در زمینه‌ی شیوه‌ی بیان سینمایی ابداع کردند و در تکامل بخشیدن به این فنون کوشیدند.

تامس اینس: کارگردان ـ تهیه کننده ـ درام‌نویس

تامس اینس (۱۹۲٤-۱۸۸۲) یکی از چهره‌های پیشگام سینما بود که از همان نخستین مراحل کارش **خود را در** جنبه‌های پیشگام سینما برد که از همان نخستین مراحل کارش خود را در جنبه‌های مختلف تولید فیلم درگیر کرد و بازیگری، کارگردانی، سناریونویسی، و تولید فیلم را آزمود. اینس نیز همانند گریفیث پس از آنکه مدتی به عنوان بازیگر در تآتر کار کرد، با اکراه به سینما روی آورد. همچنین، همانند گریفیث علاقه‌ی شدیدی به درام‌نویسی داشت، علاقه‌ای که هردوی این مردان را پس از مدتی به حرفه‌ی فیلم کشاند.

اینس که ابتدا بعنوان کارگردانی ماهر و نویسنده‌ای توانا برای فیلم های وسترن شهرت یافته بود، بعدها تهیه کننده‌ی کارآمدی شد که بر کلیه مراحل تولید فیلمهایش از مرحله فکر تا مرحله پخش نظارت داشت. در عمل اینس نخستین «تهیه کننده‌ی اجرائی»[6] هالیوود بود.

نخستین فیلم تامس اینس «تنباکوی لیتل نل»[7] بود که در سال ۱۹۱۱ برای کمپانی ام.آی.بی. ساخته شد. چندی بعد، اینس نیز به کالیفرنیا رفت و مدیریت تولید کمپانی نیویورک موشن‌پیکچر را بعهده گرفت در آنجا نیز او کار ساختن فیلم های وسترن را ادامه داد. اینس هجده‌هزار جریب زمین را در منطقه‌ای که بعدها اینسویل[8] نامیده شد اجاره کرد و تعدادی چابک سوار را نیز بکار گرفت که از وجودشان در فیلم های وسترن استفاده کند.

---

2 - Thomas Ince
3 - Cecil B. De Mille
4 - Mack Sennet
5 - Buster Keaton
6 - Executive Producer
7 - Little Nell's Tobacco
8 - Inceville

تامس اینس سرصحنه (حدود ۱۹۱۵).

اینس در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۱۱ و ۱۹۲٤ ــ سال مرگش ــ عواملی را که پورتر در فیلم «سرقت بزرگ قطار» به عنوان استخوان‌بندی فیلم وسترن مطرح کرده بود، تکامل بخشید. اینس فکر فیلمبرداری بر اساس فیلمنامه را نیز عملی کرد و بعدها همکارانش از روش او پیروی کردند. با این روش، طرح‌های داستانی پیوستگی بیشتری می‌یافت و درنتیجه فیلم‌های اینس با آنکه با مقاصدی واقع‌گریزانه ساخته می‌شدند، ولی از استحکام و پرداخت خوبی برخوردار بودند.

در روش اینس، سناریوی فیلمبرداری بهنگام مونتاژ فیلم نیز مفید واقع می‌شد. این جریان باعث می‌شد تا تولید فیلم در اینسویل با تسهیلات بیشتری همراه باشد و به زودی استفاده از این روش در استودیوهای دیگر نیز رواج یافت.

در فاصله‌ی سالهای ۱۹۱۱ و ۱۹۱۲، اینس درحدود ۲۰۰ فیلم دو حلقه‌ای ساخت که خود، نویسنده و کارگردان و تهیه‌کننده‌ی آنها بود. در اواخر سال ۱۹۱۳، اینس فیلم «نبرد گیتسبورگ»[9] را ساخت که طول آن به پنج حلقه می‌رسید. با این فیلم، آوازه‌ی مهارت او در داستانپردازی و کارگردانی فیلم همه‌جاگیر شد.

---

9 - The Battle of Gettysburg

فیلم «معامله»[10] که در سال ۱۹۱٤ با شرکت ویلیام. اس. هارت ساخته شد، از سوی یکی از منتقدان آن زمان اینگونه توصیف شده است: «نمونه‌ای از آنچه که می‌تواند در یک حوزه‌ی مردمی از کار سینما انجام شود». (نیویورک دراماتیک میرور[11]ــ ۱۸ نوامبر ۱۹۱٤، صفحه ۳۲). داستان فیلم ماجرای راهزنی است که دو هفت‌تیر به کمر می‌بندد و بدنبال ملاقات و ازدواج با یک دختر معصوم، اصلاح می‌شود. فیلم بخاطر فیلمبرداری «زیبا»، صحنه‌پردازی «فوق‌العاده» و داستانپردازی «همراه با حادثه و هیجان» مورد تحسین واقع شده است.

منتقد دیگری بنام ژان میتری[12] در مورد تامس اینس نوشته است: «اگر گریفیث را بعنوان اولین شاعر سینما بپذیریم، باید بگوئیم که اینس نیز نخستین نویسنده‌ی این هنر بود».

در سال ۱۹۱۷، اینس ساختن فیلم‌ها را به کارگردانان وسناریونویسان محول کرد و خود بعنوان تهیه‌کننده‌ی اجرائی در استودیوی ترانیگل[13] که با کمک گریفیث و مک‌سنت تأسیس کرده بود مشغول به کار شد. فرد نیبلو[14]، هنری کینگ[15]، فرانک بورزاج[16] و لامبرت هیلیر[17] از کارگردانانی بودند که تحت نظر او کار کرده‌اند. هیلیر بخاطر کارگردانی فیلم‌های وسترن پرحادثه‌ای که با شرکت ویلیام. اس. هارت برای کمپانی ترانیگل ساخت مشهور شد. آخرین فیلم اینس، که در سال ۱۹۲۳ با اقتباس از نمایشنامه‌ی آنا کریستی[18] اثر یوجین اونیل[19] ساخته شده بود نیز با تحسین همگان مواجه شد. اینس در سال ۱۹۲٤ در سن ٤۲ سالگی درگذشت. اینس که یکی از پیشروان هنر فیلمسازی بود، تنها چهره‌ای است که او را با گریفیث برابر دانسته‌اند. اگر چه اینس در فیلم‌هایش چندان توجهی به زیبایی‌شناسی نداشت، اما سیستم مؤثری که برای تولید فیلم ابداع کرده بود نقش و نفوذ او را در سینمای آمریکا تداوم بخشید.

سسیل. ب. دومیل: کارگردان خارق‌العاده

اسامی معدودی همچون نام سسیل. ب. دومیل (۱۹۵۹-۱۸۸۱) با نام هالیوود و عنوان

---

10 - The Bargain
11 - New York Dramatic Mirror
12 - Jean Mitry
13 - Triangle
14 - Fred Niblo
15 - Henry King
16 - Frank Borzage
17 - Lambert Hillyer
18 - Anna Christie
19 - Eugene O'Neill

سیسیل. ب. دومیل در آغاز کارش

«فیلم هالیوودی» عجین شده‌اند. اسم دومیل غالباً مترادف با عنوان «فیلم با شکوه» آمده است. اینچنین تعمیم‌هایی، موقعیت برجسته‌ی دومیل را در تاریخ سینما نشان می‌دهد. خلاقیت او و پیچیدگی و گستردگی آثارش بخصوص در سالهای رکود رسانه‌ی سینما باعث شد تا این موقعیت ممتاز برای همیشه تثبیت شود.

دومیل در ۱۲ آگست ۱۸۸۱ در خانواده‌ای اهل نمایش به‌دنیا آمد، مادرش بازیگر و پدرش بازیگر و نمایشنامه‌نویس بود. دومیل نیز برای دنبال کردن حرفه‌ی خانوادگیش در هفده‌سالگی در آکادمی هنرهای نمایشی نیویورک ثبت‌نام کرد. پس از چند سال ایفای نقش در تآترهای سیار در فاصله‌ی سالهای ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۱ با همکاری برادرش ویلیام نمایشنامه‌های مختلفی نوشت. در سال ۱۹۱۱ دومیل یکی از تهیه‌کنندگان تآتر بنام جس. ال. لاسکی[۲۰] را که با مادر او آشنایی داشت ملاقات کرد و خیلی زود در زمینه‌ی نگارش نمایشنامه با او به همکاری پرداخت. دو سال بعد، آنها به اتفاق یکدیگر سازمانی برای تهیه و تدارک نمایشات تآتری تشکیل دادند. در این گروه یا سازمان تآتری، دومیل مسؤولیت کارگردانی صحنه را به عهده گرفت.

---

20 - Jesse L. Lasky

ورود به سینما: شوهر زن سرخپوست[21]

در سال ۱۹۱٤ کمپانی لاسکی تصمیم گرفت فعالیت‌های خود را گسترش دهد و برای رسانه‌ی جدید سینما نیز نمایشاتی تهیه کند. به این ترتیب حقوق تآتر پر طرفدار برادوی بنام «شوهر زن سرخپوست» از «ادوین. ام. رویل» خریداری شد و قرار شد که دومیل اقتباس سینمایی این اثر را کارگردانی کند.

«شوهر زن سرخپوست» داستان یک از خودگذشتگی بود. در داستان فیلم، یک افسر ارتش انگلستان مسؤولیت اختلاس از وجوه سپرده‌ی یک بیوه‌زن را قبول می‌کند. افسر پس از تحمل سرزنش‌های بسیار به نیویورک فرار می‌کند اما در آنجا نیز درمی‌یابد که یک کارآگاه در تعقیب اوست. افسر با تغییر نام به غرب آمریکا سفر می‌کند و در وایومینگ در یک مؤسسه‌ی دامپروری مشغول کار و زندگی می‌شود. در آنجا قهرمان فیلم با شخصیتی بنام «کش هاوکینز»[22] دست و پنجه نرم می‌کند. این برخورد ــ که بعدها به یکی از سنت‌های فیلم‌های وسترن تبدیل می‌شود ــ هنگامی به اوج می‌رسد که یک دختر سرخپوست هاوکینز را می‌کشد. ازدواج میان دختر سرخپوست و افسر انگلیسی، احساسات رقیق تماشاگران را به بازی می‌گیرد.

فیلم شش حلقه‌ای «شوهر زن سرخپوست» با ستایش منتقدان و تماشاگران مواجه شد. در این فیلم مهارت دومیل در منطقی جلوه دادن داستان، گرفتن بازیهای متقاعدکننده از بازیگران و ایجاد صحنه‌های پرحادثه اما واقعگرایانه به اثبات رسید. بخصوص صحنه‌هایی از فیلم که خارج از استودیو فیلمبرداری شده بود برای تماشاگران جالب توجه بود. دومیل در سفری دوهفته‌ای به کالیفرنیا به فکر استفاده از مناظر اصیل غرب در فیلم‌ها افتاده بود.

این طور شد که دومیل و همکارش آسکار آپفل[23] برای فیلمبرداری به وایومینگ رفتند. ترکیب کار دقیق داخل استودیو با صحنه‌هایی که در محل‌های واقعی و در فضای باز فیلمبرداری شده بود، شکوه خاصی به این داستان معمولی بخشید. یکی از منتقدین آن روزگار، «شوهر زن سرخپوست» را اینگونه توصیف کرده است:

> این یکی از بهترین پرداخت‌های سینمایی از یک نمایش صحنه‌ای است. (موویتگ پیکچر ورلد[24]، ۲۸ فوریه ۱۹۱٤).

موفقیت «شوهرزن سرخپوست» درنظر منتقدین و عامه‌ی مردم باعث شد تا سسیل. ب. دومیل، بیش از چهل سال از عمر خود را وقف تهیه و کارگردانی فیلم کند.

---

21 - The Squaw Man

22 - Cash Hawkins

23 - Oscar Apfel

24 - Moving Picture

تقلّب[۲۵]

دومیل در طول دوران اولیّه‌ی کارش مجموعه‌ای از فیلم‌های ملودرام، کمدی، وسترن و درام اجتماعی را برای کمپانی لاسکی تولید کرد. حتی در چنین کارهای متنوّعی، باز هم وسواس دومیل برای انتخاب داستان و پرورش آن به چشم می‌خورد. سخت‌گیری او در این مورد حتی از اینس و گریفیث نیز بیشتر بود. در سال ۱۹۱۵ دومیل استادیش را در پرداخت داستان درفیلم «تقلب» نشان داد. دراین سال او سیزده فیلم بلند تولید کرد.

«تقلّب» که با لحن بیان و موقعیّت اخلاقی درام‌های اجتماعی زمان خود سازگار است، داستان زن جوانی را بازمی‌گوید که از پولی که برای مصارف خیریه جمع‌آوری شده سوءاستفاده می‌کند. رنج و شرم زن را وامی‌دارد تا برای جبران این خطا از یک تاجر عاج برمه‌ای وام بگیرد. تاجر سعی می‌کند با استفاده از موقعیت زن، تمنیات جنسی خود را برآورده نماید. زن تیری به سوی تاجر شلیک می‌کند و شوهر او خود را بجای زن تسلیم قانون می‌کند. بدنبال بهبودی تاجر، زن در دادگاه دست به افشاگری می‌زند و جمعیت حاضر در دادگاه به سوی تاجر حمله می‌برند.

«تقلّب» رایکی ازشاهکارهای دوران آغازین تاریخ سینما به‌شمار می‌آورند. سناریوی آنرا هکتور ترنبل[۲۶] نوشته و در آن هم از عوامل تخیلی و هم از عناصر واقعگرایانه سود جسته است. صحنه‌ی تیراندازی زن به مرد را دومیل از ورای پرده‌ای شفاف فیلمبرداری کرد. نیمرخ تاریک مرد و باریکه‌ای از خون در این صحنه بروی پرده دیده می‌شود. وحشت ناشی از تماشای این صحنه بیش از ترس ناشی از یک صحنه‌پردازی آشکار بود. صورت روشن بازیگر در اغلب صحنه‌ها در جلوی زمینه‌ای تیره دیده می‌شد و تضاد سایه روشن‌ها نوعی جریان روانشناختی را نیز به فیلم وارد می‌کرد. فیلمبرداری این فیلم را آلوین وایکاف[۲۷] انجام داده بود و این سبک بعدها به «سبک نور پردازی لاسکی» معروف شد.

نور پردازی طبیعی صحنه‌های دادگاه و نمایش واقعگرایانه‌ی عکس‌العمل جمعیت در صحنه‌ی دادگاه تماشاگران را بسیار تحت تأثیر قرار داد. این صحنه به تنهایی ستایش فراوانی را نسبت به قدرت خلاقه‌ی دومیل بعنوان کارگردان فیلم برانگیخت. صرف نظر از نیش و نوش‌هایی که میان سینماگران و منتقدین شرق و غرب آمریکا رد و بدل می‌شود، حتی امروز نیز می‌توان «تقلب» را یک ملودرام‌سینمایی گیرا به شمار آورد.

«تقلب»، با داستانی که طمع، فداکاری، خشونت و کنایه‌های جنسی درونمایه‌ی آنرا

---

25 - The Cheat

26 - Hector Turnbull

27 - Alvin Wyckoff

تشکیل می‌داد، هرچند که آشکارادر سطحی بالا تر از «شوهر زن سرخپوست» قرار می‌گرفت اما عملاً واجد همان عناصر نمایشی بود که در آن فیلم نیز مطرح بود. این تشابهات نشان دهنده‌ی شکل گیری خصوصیات مشترکی است که بعدها در تمامی فیلم های دومیل دیده شدند. دومیل بیشتر به داستانهایی علاقه داشت که در آنها گناه و خطاهای بشری و اخلاقیات شخصی در یک جو خاص اجتماعی مطرح می‌شد. درواقع چه در فیلم های باشکوه تاریخی و چه در داستان‌های مربوط به دوران معاصر که به سبک فیلم تقلب ساخته می‌شد، دومیل همواره به مساله‌ی گناهکاری توجه داشت. هرچند که این توجه هرگز بدون نتیجه گیری اخلاقی نبود.

عصر سوانسن

پیش از گردش کامل به سوی فیلم های باشکوه تاریخی مقتبس از انجیل در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰، دومیل مجموعه‌ای از فیلم های صامت تهیه کرد که محور اصلی آنها مسایل مربوط به ازدواج وزناشویی بود، مسایل خاص این فیلم هاباعث می‌شد که دومیل اغلب باسانسور مشکلاتی داشته باشد، بطوری که درفاصله‌ی سالهای ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱ دومیل به عنوان یک کارگردان «بی‌پروا» معروف شد. در این فیلم های سبک، تماشاگران آمریکایی با صداقتی خاص مواجه شدند که نظیر آن دیگر تا دهه‌ی ۱۹۶۰ در فیلم های آمریکایی دیده نشد.

بخصوص در فیلم هایی نظیر «شوهرت را عوض نکن»[۲۸] (۱۹۱۹) و «مذکر و مؤنث»[۲۹] (۱۹۱۹) که بازیگر آن‌ها گلوریا سوانسن بود، دومیل تصویری تازه و متفاوت از زن آمریکایی را ارائه داده بود.

سوانسن که در کمدی‌های مک سنت برای سینما تربیت شده بود، در نگاه اول زیبا، هوسباز و خودرأی بود. علیرغم این جاذبه های ظاهری، هنر بازیگری او نیز بارها از جانب منتقدین با تحسین مواجه شده بود. در ماه مه ۱۹۱۹ مجله فتوپلی[۳۰] فیلم های او را «درام هایی زنده، و پرکشش» توصیف کرد. دومیل نیز ــ البته ــ بخاطر مهارتش در زمینه‌ی شخصیت پردازی مورد تحسین واقع شد.

بسیاری از درام های خانوادگی و کمدی‌های دومیل با وجود نتیجه گیری‌های اخلاقی شان با سانسور دچار مشکل شدند. فیلم های او اغلب تنها با حذف پاره‌ای صحنه ها

---

28 - Don't Change your Husband 29 - Male and Female

30 - Photoplay Magazine

ده فرمان (۱۹۲۳).

مورد قبول شوراهای سانسور قرار می‌گرفتند. گاه نیز چنین فیلم هایی را تحت‌عناوینی همچون کج سلیقگی و غیرقابل قبول بودن بکلی مردود می‌دانستند.

آغاز فیلم های باشکوه

بدنبال موفقیت «ده‌فرمان» [۳۱] در سال ۱۹۲۳ و استقبال تقریباً جهانی از آن، دومیل به قدرت فروش فیلم های باشکوه پی‌برد. گناهکاری و روابط جنسی کفرآمیز نیز ظاهراً اگر در لفافه‌ی فیلم های تاریخی مطرح می‌شد، به شرط آنکه گناهکاران مجازات شده و پرهیزگاران پاداش می‌گرفتند، به آسانی قابل نادیده گرفتن بود. بسیاری از فیلم های دومیل پس از ده‌فرمان در عین حال که دارای این خصایص بودند، مهر خود نمایانه‌ی دومیل را نیز برخود داشتند.

سبک دومیل با این خصایص مشخص می‌شد: صحنه‌پردازی های پرخرج و پرزرق و برق، لباسهای پرشکوه و هنرپیشه های فراوان که کارشان به‌دقت با هم هماهنگ می‌شد، کنترل وسواس آمیز نور و حقه های سینمایی بجا نظیر صحنه‌ی شکافته شدن دریای سرخ که اینک از نمونه های افسانه‌ای حقه های سینمایی بشمار می‌رود. دومیل بخاطر توانایی

---

31 - The Ten Commandments

استادانه اش در هماهنگ کردن همه‌ی این عوامل در این فیلم و فیلم‌های باشکوه بعدیش بعنوان یک سرگرمی آفرین و در عین حال بعنوان یکی از زبردست‌ترین کارگردانان هالیوود مشهور شد.

مک سنت: «سلطان کمدی»

مک سنت که در هفتم ژانویه ۱۸۸۰ با نام مایکل سنیات در ریچموند کانادا به دنیا آمده بود، بیش از هر فرد دیگری در شکل گیری صنعت سینمای آمریکا دخیل بود. سنت به عنوان کارگردان، تهیه کننده و الهام‌بخش فیلم‌های کمدی صامت در شکل گیری کار چارلز چاپلین، میبل نورماند، مک سوین، باستر کیتون، هری لنگدون، گلوریا سوانسن، لویس فازندا، چستر کانکلین، فتی آربوکل و فورد استرلینگ مؤثر بود. پیش از اشتغال به کار سینما، مک سنت مدتی کوتاه در تآتر مقلد بود و مدتی هم در نمایشات موزیکال برادوی عضو گروه کُر بود. سنت که از این کار ناراضی بود، در سال ۱۹۰۸ به کمپانی بیوگراف پیوست و در تعداد زیادی فیلم‌های تک حلقه‌ای که بسیاری از آنها را گریفیث طراحی و کارگردانی کرده بود، ظاهر شد.

علاقه سنت به کارهای کمیک سرانجام او را به کارگردانی فیلم‌های کوتاه کمدی در کمپانی بیوگراف سوق داد. در نخستین فیلم‌ها خود سنت در کنار فورد استرلینگ و میبل نورماند ایفای نقش می‌کرد. در تک‌حلقه‌ای‌هایی همچون «همقطاران»[۳۲] و «دختر غواص»[۳۳]، که بیشتر به بداهه‌سازی متکی بودند، سنت نوعی کمدی پوچ و اغراق‌آمیز پدید آورد که در عین حال نشاندهنده‌ی آگاهی او از فن تدوین فیلم است که او آن را از استادش گریفیث آموخته بود. ریتم سریع حرکات و وقایع اغراق‌آمیز درواقع بخشی از سبک مک سنت به‌شمار می‌آمد. از نظر او، یک فیلم گذشته از هر چیز می بایست تحرّک داشته باشد.

کیتون[۳۴]

در میانه‌ی سال ۱۹۱۲ مک سنت کمپانی بیوگراف را ترک کرد و بعنوان «مدیر کل» و مسؤول تهیه به کمپانی کیتون پیوست. در این تغییر محل، مک سنت گروه بازیگران اصلی

---

32 - Comrades

33 - The Diving Girl

34 - Keystone

خود را نیز به همراه برد و بکمک آنها توانست تعداد زیادی فیلم کمدی به سبک خود بسازد. «پاسبان‌های کیتون» و «مهرویان شناگر» از دل همین گروه بیرون آمدند. عواملی همچون سوژه‌هایی که محل بسیاری برای بداهه‌سازی داشتند، دختران زیبا، مسؤولین بی‌کفایت، کمدی بکوب‌بکوب که در آن آسیبی به کسی وارد نمی‌آمد، دلقک‌های عجیب و تعقیب و گریزهای پرهیجان، استخوان‌بندی کمدی‌های مک سنت را تشکیل می‌دادند.

کلاهبرداری در رستوران ارزانقیمت[۳۵]

کیتون هر سال صدها فیلم کوتاه کمدی تولید می‌کرد. «کلاهبرداری در رستوران ارزانقیمت» که در سال ۱۹۱۵ تهیه شد، نوع کمدی سبک سنت را عرضه کرد. در این کمدی تک حلقه‌ای لویس فازندا، هیوفی و پاسبان‌های کیتون بازی داشتند.

در داستان فیلم، صاحب یک رستوران ارزانقیمت به نام «بیزی‌بی»[۳۶] که از کمبود مشتری دلسرد شده به خیابان می‌رود تا یک مشتری دست به‌نقد برای رستوران پیدا کند. یک ساده‌لوح و چند مشتری مفت‌خور در رستوران جمع می‌شوند تا آنرا بظاهر پررونق جلوه دهند. صاحب رستوران بزودی می‌فهمد که کلاه گشادی به سرش رفته است. بنابراین تلفن را برمی‌دارد و تقاضای کمک می‌کند. او به افسر پلیس می‌گوید: «شورشی در اینجا اتفاق افتاده، جوخه را اعزام کنید!»

این تلفن پلیس‌های کیتون را به جنب و جوش می‌اندازد. افسر پلیس با شلیک گلوله‌ای به پای یکی از پاسبانهای جنب و جوش را به اوج می‌رساند و بالاخره پاسبانها درست موقعی به رستوران می‌رسند که عامل اصلی شورش با یک اتوموبیل روباز قصد فرار دارد.

تعقیب و گریز مضحکی با اتوموبیل ادامه می‌یابد. شیوه‌ی فیلمبرداری سکانس تعقیب و قطع‌های سریع آن در مونتاژ در سرعت بخشیدن به سیر حوادث مؤثر واقع می‌شود. یکی از دو اتومبیل مرتب به چپ و راست می‌پیچد و مسیر عبور اتومبیل دیگر را قطع می‌کند. و در این بین حرکات یک گاریچی که می‌خواهد گاری پر از سبزیجاتش را از عرض خیابان بگذراند، کمدی را به اوج خود می‌رساند.

این فرمول حماقت، تکرار، و زد و خورد و تعقیب بی‌وقفه به همراه فیلمبرداری سریع و قطع‌های سریع‌تر هیجان خاصی به فیلم‌های سنت می‌بخشید.

درواقع مهم نبود که صحنه‌های فیلم‌ها تا چه حد آشفته است، بلکه مهم این بود که

---

35 - A Hash - House Fraud

36 - Busy Bee

خشونت موجود در صحنه‌ها عواقب جدی به بار نیاورد. در پایان فیلم رستوران ارزانقیمت، پلیس رگبار گلوله را به سوی اتومبیل در حال فرار شلیک می‌کند ولی با این حال آسیبی به کسی وارد نمی‌شود. فلسفه‌ی اعلام شده‌ی کمدی سنت این است: «همه چیز باید در هم ریخته شود. امّا نه آنقدرها در هم ریخته... بلکه فقط به آن اندازه که شما را بخنداند».

سبک سنت

در سال ۱۹۱۵ دیگر سنت در کیتون بعنوان تهیه کننده‌ای زیرک و دقیق تثبیت شده بود. پس از سال ۱۹۱۳ وظیفه‌ی کارگردانی بسیاری از فیلم‌ها را کسانی مثل چارلز چاپلین ــ که تازه به استخدام کیتون درآمده بود ــ انجام می‌دادند.

هرچند که گاه‌به‌گاه سنت فیلم‌های کمدی تک حلقه‌ای و حتی فیلم‌های بلندی هم کارگردانی می‌کرد. اما خود او دریافته بود که از طریق نظارت بر ساخت فیلم‌ها بعنوان رئیس تولید، بهتر می‌تواند قدرت خلاقه‌ی هنری خود را بروز دهد.

همین نقش مؤثر باعث شد که او تا اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ بتواند خصایص کمدی کیتون را حفظ کند. در این زمان دیگر محبوبیت سنت رو به کاهش گذاشت. تنزل محبوبیت، پیدایش فیلم‌های ناطق و رکود بازار سهام در اواخر دهه‌ی ۱۹۱۰ باعث شد تا سنت در سال ۱۹۳۳ اعلام ورشکستگی کند. کار سنت به عنوان «سلطان کمدی» از کیفیتی خاص فیلم‌های صامت بهره‌مند بود. او که نمی‌توانست از امتیاز استفاده از دیالوگ برخوردار باشد توجه خود را بر نمایش تصاویر خنده‌آور و حرکات سریع متمرکز ساخت. او از سه منبع طنز تآتری الهام گرفته بود: کمدی بکوب‌بکوب، تعقیب و گریز و هجو. عامل دیگری نیز که از طریق مونتاژ سینمایی قابل حصول است به فیلم‌ها اضافه می‌شد.

در بهره‌گیری از دوربین، سنت گروه دلقکان خود را به زوایای توهم‌آمیز و یا نماهای متنوع بیشمار ترجیح می‌داد. در فیلم‌های کیتون با تشخیص اینکه دلقکها با تمامی اندام خود شوخی‌ها را به مؤثرترین شکل ممکن ایجاد می‌کنند، از نماهای عمومی استفاده‌ای بسزا به عمل می‌آمد و در اغلب موارد، حق استفاده از نماهای درشت برای فیلمسازان باصطلاح دراماتیک محفوظ نگاه داشته می‌شد.

تعداد زیادی از طرح‌های کمدی کیتون یا زاده‌ی تخیل مک سنت بود یا تخیل او آن را به شکل مطلوب درآورده بود. او می‌دانست که چگونه باید نقش‌ها را در قالب هنرپیشه‌هایش پیاده کند. شاید رمز موفقیت سنت در آن بود که برای هنرپیشگانی با قابلیت‌های بدنی ممتاز، نقش‌های ممتازی طراحی می‌کرد که مستقیماً با قابلیت بدنی در ارتباط بودند.

به دلیل طبیعت پیچیده‌ی کمدی، تشریح جزئیات نوآوری‌های سینمایی سنت امکان‌پذیر نیست. اما آنقدر هست که کمدی سنت بارها و بارها میلیونها تماشاگر را خندانده است، بی‌آنکه خود بدانند چرا دارند می‌خندند.

چارلز چاپلین؛ نخستین سالها

مقام چارلز چاپلین (۱۹۷۷ - ۱۸۸۹) در میان پیشگامانی که تحول زیبایی شناسانه‌ی هنر فیلم را شکل دادند، از این طریق بدست آمد: ابتدا او با تعلیمات مک سنت بعنوان کمدینی بی‌نظیر به روی پرده ظاهر شد. اما بزودی در کنار توسعه‌ی کار بازیگری، مسؤولیت کارگردانی فیلم‌هایش را نیز به عهده گرفت. به عنوان یک بازیگر- کارگردان، او کمدی‌هایی را ساخت که منسجم و گزنده بودند و لحن بیان اجتماعی آنها گاه حتی حزن‌انگیز بود. با شکل گرفتن سیمای «ولگرد کوچک» چاپلین، رسانه‌ی سینما پیروزی بزرگی بدست آورد و بر احساسات تماشاگران مسلط شد. بسیاری از منتقدین این ولگرد کوچک را نخستین شخصیت سینمایی می‌دانند که بخودی خود بر تماشاگر تأثیر روانی مؤثری به جا می‌گذارد. توانایی چاپلین در جذب تماشاگران و جلب نظر منتقدان دوره‌ی سینمای صامت، برای صفت سینما پراهمیت و گرانبها بود.

کودکی ناشاد

چارلز چاپلین زاده‌ی انگلستان بود. دوران آغازین کودکیش در کنار مادر و نابرادریش سیدنی در لندن در فقری اندوهبار گذشت. مادرش که کار دائمی نداشت، زمانی که چاپلین پنج‌ساله بود، او و برادرش را به یتیم‌خانه‌ای سپرد که در آن شلاق خوردن معمولی‌ترین حادثه‌ی روزمره بشمار می‌آمد.

در سال ۱۸۹۸ چاپلین در نه‌سالگی یتیم‌خانه را ترک کرد و با برادرش و شش‌تن دیگر ارکستری تشکیل داد. درفاصله‌ی سال ۱۹۰۱ تا سال ۱۹۰۷ آنها در سرتاسر انگلستان برنامه اجرا کردند و بالاخره در سال ۱۹۰۷ برای اجرای نمایشات همراه با رقص و موسیقی به کمپانی فرد کارنوپیوست.

ورود به سینما

در سال ۱۹۱۲ هنگامیکه چاپلین برای دومین بار برای اجرای برنامه موسیقی و رقص به

آمریکا سفر کرده بود، مک سنت و کمپانی کیتون که همیشه گوش بزنگ یافتن استعدادهای تازه بودند، چاپلین را کشف کردند. چاپلین اولین پیشنهاد آنها را رد کرد ولی پیشنهاد دوم‌شان که طی آن متعهد می‌شدند هفته‌ای ۱۵۰ دلار دستمزد به او بپردازند، مورد قبول چاپلین واقع شد.

نخستین فیلم چاپلین را کیتون در دوم فوریه ۱۹۱٤ بانام «گذران زندگی»[۳۷] یا «در تلاش معاش» پخش کرد. با این که این کار نیز صرفاً یک کمدی بکوب‌بکوب سبک مک سنت بود، مع‌الوصف توجه منتقد مجله‌ی دموو ینگ پیکچر ورلد را به خود جلب کرد. او درباره‌ی چارلی چنین نوشت:

«بازیگر زیرکی که نقش کلاهبردار چالاک و پررویی را در فیلم بعهده دارد، کمدینی درجه اول است که نقش خود را بسیار طبیعی بازی می‌کند. او بطرزی وصف‌ناپذیر پرتحرک است. اما حرکاتش همه تازه و شوخیهایش غیرمنتظره‌اند که انسان را تقریباً در تمام مدت به خنده وا می‌دارند».

[۷ فوریه ۱۹۱٤]

پیدایش ولگرد کوچک

چاپلین در مدت یک‌سالی که در کیتون بود، در سی و پنج فیلم ظاهر شد و تماشاگران و منتقدان را تحت تأثیر استعداد خود قرار داد. پس از آنکه دوازدهمین فیلمش را ساخت، سنت به او اجازه داد که سناریوی فیلم‌هایش را خودش بنویسد و خودش نیز آنها را کارگردانی کند. چاپلین با کمدی‌های سبک سنت موافق نبود و پانتومیم و شخصیت‌پردازی خاص خود را در کمدی ترجیح می‌داد. وی قبلاً تا حدودی شخصیت مورد نظرش را در فیلم «مسابقات اتوموبیلرانی کودکان در ونیز»[۳۸] (۱۹۱٤) که دومین فیلمش بود، پرورانده بود.

در آن فیلم چاپلین بخشی از لباسی را که نهایتاً به لباس دائمی ولگرد کوچک تبدیل شد، به تن داشت: کلاه‌لبه‌دار، کفشهای بزرگ، شلوار بادکرده، و کت تنگ. کج سلیقگی در لباس پوشیدن ضمن آنکه به‌خودی خود مضحک بود، فضایی ایجاد می‌کرد که دیگران را بشدت تحت تأثیر قرار می‌داد. ولگرد چاپلین، درعین حال ترحم‌انگیز نیز بود.

غریزه‌ی چاپلین برای شخصیت‌پردازی در کمدی‌های ترحم‌انگیز ملهم از آثار ماکس لندر[۳۹] فرانسوی هرگز بطور کامل در کیتون شناخته نشد. درهرحال او در اولین فیلم

---

37 - Making a Living

38 - Kid Auto Race at Venice

39 - Max Linder

بلند کمدی بنام «ماجرای عشقی به هدر رفته‌ی تیلی»[40] (۱۹۱٤) ظاهر شد. بازی یک زن بازیگر سرشناس «مری درسلر»[41] در این فیلم، توجه بیشتری را به کار چاپلین معطوف کرد. زیرا این فیلم نشان داد که توانایی های چاپلین با مهارت «درسلر» برابری می‌کند. این فیلم توسط مک سنت کارگردانی شده بود.

پالایش و پرورش در اسانی[42]

در سال ۱۹۱۵ کمپانی اسانی قراردادی با چاپلین امضاء کرد که طی آن موافقت شده بود چاپلین هفته‌ای ۱۲۵۰ دلار حقوق دریافت کند. این رقم تقریباً ده‌برابر درآمد چاپلین در کیتون بود. چاپلین در اسانی ۱۵ فیلم ساخت و این موقعیّت را بدست آورد تا با رونالد تاترو[43] فیلمبردار، و ادنا پورویانس[44] بازیگر محبوبش آشنا شود و همکاری کند. طی این دوره‌ی یکساله چاپلین به پرورش شخصیت ولگرد کوچک پرداخت و علایق خود را در زمینه‌ی کمدی پالایش داد. منتقدی در ستایش «یکی از فیلم‌های این دوره از کار چاپلین نوشت:» نحوه‌ی بیان پانتومیم چاپلین ارزشی خاص دارد که بسیاری از همکاران او آن را درک نمی‌کنند».

حالت ترحم‌انگیزی که در نهایت جزء عناصر اساسی سبک کمدی چاپلین درآمد، بخصوص در فیلمهای ساخته شده در اسانی مثل «ولگرد»[45] (۱۹۱٤) و «بانک»[46] (۱۹۱۵) مشهود است. چاپلین در این فیلم‌ها مردی است معمولی در تلاش معاش، او قربانی همیشگی شرایط است. درگیر عشق است اما همیشه در قمار عشق می‌بازد. در پایان فیلم ولگرد، چاپلین مأیوسانه در جاده‌ای به جست و خیز می‌پردازد.

سبک فردی چاپلین نیز تا حدود زیادی از همکاری او با تآتر و در کمپانی اسانی شکل گرفت. در فیلم‌های او برای تأکید بر یک حادثه‌ی پانتومیم از نورپردازی درخشان و یکدست، نماهای غالباً متوسط و درازمدت و همچنین از نوعی مونتاژ خاص بهره گرفته می‌شود.

---

40 - Tillie's Punctured Romance

41 - Marie Dressler

42 - Essanay

43 - Roland Totheroth

44 - Edna Purviance

45 - The Tramp

46 - The Bank

چارلی چاپلین پشت دوربین

فیلم‌های کمپانی میوچوال[47]

چاپلین در سال ۱۹۱۶ از اسانی به کمپانی میوچوال رفت. در محل جدید چاپلین هم دستمزد بیشتری می‌گرفت ــ هفته‌ای ده هزار دلار ــ و هم توانست به پیشرفت‌های هنری چشمگیرتری دست بیابد. علاوه بر این دستمزد، سود چاپلین از فروش فیلم‌های سالانه بر صدوپنجاه هزار دلار بالغ می‌شد. از دیدگاه مردم پرداخت چنین مبلغی به چاپلین بسیار پراهمیت‌تر از شناخت استعدادهای شگفت‌انگیز او بود. این امر حاکی از آن بود که دستمزد دیگر بازیگران پولساز نیز فزونی خواهد یافت. از سوی دیگر انجام این عمل در ترکیب با روند تجاری سینمای امریکا به ایجاد سیستم ستاره‌سازی و ستاره‌سالاری در این سینما انجامید.

کارهای چاپلین در کمپانی میوچوال از نظر نبوغ کمدی، تفسیر اجتماعی و تأثیر روانی

---

47 - Mutual

قابل توجه‌اند. به این ترتیب در طی سالهای ۱۹۱۶ و ۱۹۱۷ یک کاریکاتور کمیک به شخصیتی انسانی با تمام ابعاد آن تبدیل شد. در «سرسره بازی»[۴۸] (۱۹۱۶)، «بازرس فروشگاه»[۴۹] (۱۹۱۶) و «علاج»[۵۰] (۱۹۱۷) کمدی از طریق شیرین کاریهای بدنی شکل گرفته بود. اما در «خیابان آرام»[۵۱] (۱۹۱۷)، «مهاجر»[۵۲] (۱۹۱۷) و «ماجراجو»[۵۳] (۱۹۱۷) انتقاد اجتماعی چاپلین از سالهای فقری که از سر گذرانده بود بهمراه نمایش بیعدالتی ها، تأثیر خاص کمدی حزن انگیز را پدید آورد.

«سرسره بازی» و «خیابان آرام» واجدهمان عواملی بودند که فیلم های میوچوال را به یاد ماندنی ساخته اند.

سرسره بازی

مهارت چاپلین برای شوخیهای کاملاً بصری در «سرسره بازی» به اوج تازه‌ای دست یافت این فیلم که در ٤ دسامبر ۱۹۱٦ پخش شد، هشتمین فیلم چاپلین در میوچوال بود و چاپلین را در نقش پیشخدمت رستورانی تصویر مینمود که در عین حال قیافهٔ سر سسیل سلترز سی. او.دی[۵۴] را هم به خود میگیرد. جریانات عادی کمدی در یک رستوران پرورانیده میشود، جاییکه چاپلین کار می‌کند و در یک پیست سرسره‌بازی جاییکه وی در ساعت ناهارش اسکیت بازی می‌کند. در هر دو این مکان‌ها چاپلین ولگردی کوچک و مطیع نشدنی است که سنت و زرق و برق را به مسخره میگیرد.

صحنه های رستوران، در آن هنگام که چاپلین تک تک افراد را به مسخره میگیرد، دارای شیرین کاریهای بصری شدیدی است. چاپلین پس از اینکه اندازه سر یکی از مشتریها را میگیرد برایش سفارش خربزه می‌دهد. برای دیگری میان تکه های نان یک برش صابون و یک برس می‌آورد. برای یکی دیگر ظرف سر پوشیده‌ای می‌آورد که در زیر در آن یک گربه‌ی وحشتناک کمین کرده است. وقتیکه خانم استات (هنری برگمان)[۵۵] وارد می‌شود و می‌رود که بنشیند، چاپلین صندلی را از زیر او می‌کشد، و بعد هنگامیکه زن از زمین بلند می‌شود، او دسته صندلی را می‌شکند تا توجه را به اندام چاق زن جلب کند.

اشارات کمدی نیز فراوان است. چاپلین با یک ظرافت در زمینه‌ی پانتومیم، یک تار

---

48 - The Rink
49 - The Floorwalker
50 - The Cure
51 - Easy Street
52 - The Immigrant
53 - The Adventurer
54 - Sir Cecil Seltzer C. O. D
55 - Henry Bergman

موی خیالی را به دو نیم می‌کند تا تیزی چاقو را آزمایش کند. پس از مخلوط کردن یک نوشیدنی، مخلوط کن را برمی‌دارد و درنتیجه، تمام بدنش پیچ و تاب می‌خورد، در حالیکه ظرف نوشیدنی کاملاً بیحرکت در دستهایش باقی می‌ماند.

این شیرین کاریهای بصری از یک روش کمدیا دلآرته[56] برای ایجاد کمدی بیرون آمد که بدیهه‌سازی و ترکیب نکته‌های نامربوط را برای پرورش جزئیات کمدی مجاز میشمارد. در اینجا هر چیز کمیک عجیب و غریبی که بتواند در متن طرح و یا موقعیت کمدی پرورده شود کاملاً قابل قبول است. از زمانیکه چاپلین کنترل بیشتری بر سبک هنرمندانه‌اش در فیلم‌های میوچوال بدست آورد، شیرین کاریهای ملهم از کمدیا دلآرته نیز شکوفا شد.

بهترین توصیف برای چالاکی جسمی چاپلین در «سرسره‌بازی»، درآن هنگام که او یک جفت کفش اسکیت به پا دارد، حرکات درخشان باله است. در «سرسره‌بازی»، زمانیکه درمی‌یابد که آقای استات چاق اریک کمپبل[57] علیرغم میل ادنا پرویانس به دنبال وی است، چاپلین استات را در یک پیست اسکیت سرگرم میسازد. چاپلین، که عصایش را به شکم استات فشار داده است، او را همراه با یک نمایش درخشان و مسخره‌آمیز آکروباتیک به اطراف پیست اسکیت می‌کشاند. پس از آن در میهمانی اسکیت پرویانس، چالاکی جسمی و مهارت آکروباتیک چاپلین بسیار آشکارتر از زمانی است که با خانم استات مقابله می‌کند.

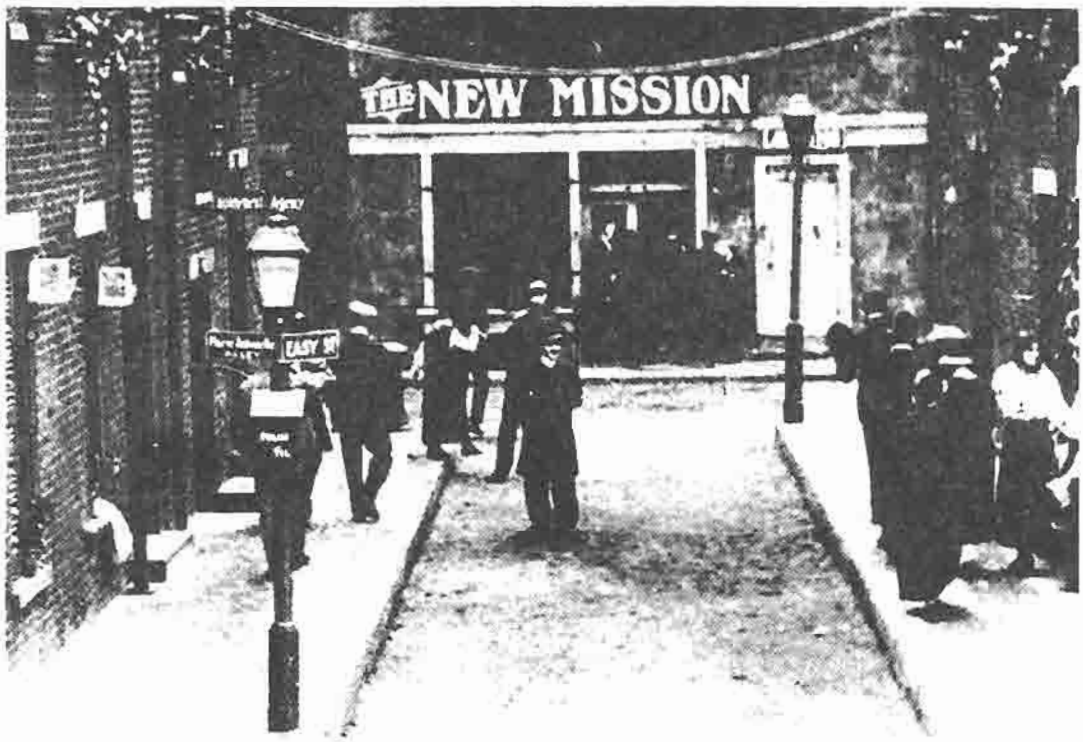
«سرسره‌بازی» با یک اوج کمدی نمونه ــ تعقیب و گریز، منتهی این بار در پیست اسکیت ــ خاتمه می‌یابد. حاضران در میهمانی (و مردان قانون) در خیابان سر به دنبال چاپلین می‌گذارند. چاپلین با انتهای عصایش خود را به سپریک اتومبیل در حال عبور بند می‌کند و در آن هنگام که همراه با اتومبیل بسوی غروب خورشید می‌رود، بنظر می‌رسد که موقتاً پیروز شده است. او که از این پیروزی شادمان است، به تعقیب‌کنندگانش که می‌لغزند و یکی پس از دیگری سقوط می‌کنند، می‌خندد. اما در همین هنگام خود او هم می‌لغزد و سقوط می‌کند و به این ترتیب فیلم را به یک اوج طنزآمیز می‌رساند.

نمایش چاپلین از لغزش پذیری خود او، حسی بشری را به فیلم اضافه می‌کند که در شخصیت‌پردازی ولگرد کوچک اهمیتی حیاتی دارد. در دنیای آشفته‌ای که چاپلین با شجاعت و احتیاط آن را تحمل می‌کند، درواقع پیروزی و نظم هرچند حالاتی موقتی‌اند، اما امکان پذیرند.

---

56 - Commedia dell' Arte

57 - Eric Campbell



چارلی «خیابان آرام» را بازرسی می‌کند.

خیابان آرام

«سرسره‌بازی» طنز خود را از واکنش غریزی نسبت به مکان‌ها (رستوران، پیست سرسره‌بازی و...) اقتباس کرده بود. حال آنکه «خیابان آرام» برعکس، از ورای زمینه‌های گزنده‌ی اجتماعی به موقعیت کمیک نزدیک می‌شود. البته مکان در این فیلم، همانگونه که از عنوانش بر می‌آید اهمیت دارد. اما این نام، درواقع بنحوی طنزآمیز محیط اجتماعی فیلم را معرفی می‌کند.

در آن محله، زندگی از آرامش به‌دور است. چاپلین دزد اصلاح شده‌ای است که فعلاً در لباس پلیس به اهالی ستمدیده‌ی محله کمک می‌کند. تراکم جمعیت، گرسنگی، وحشیگری، دزدی و اعتیاد در خیابان آرام بیداد می‌کند.

با این همه، این شرایط اجتماعی، بعنوان مایه بسیار بعید برای کمدی، فرصت‌های طنزآمیز کافی برای چاپلین بوجود می‌آورد. کوشش برای اصلاح خودسری اریک کمپبل به تکرار تعقیب و گریز کمدی همراه با لحظات نشان‌دار اسلپ استیک منتهی میشود. وقتیکه چاپلین می‌باید ادنا پرویانس را که یک کارگر است از دخمه‌ی یک معتاد نجات دهد، تصادفاً برروی سوزن تزریق معتاد می‌نشیند.

گرچه چاپلین در خیابان آرام بیشتر یک پلیس است تا یک ولگرد، اما تأثیر شخصیت او در هر دو حال یکی است. لنگری که به هنگام حرکت به بدنش می‌دهد، تمایل نوک کفشهایش به بیرون از مسیر حرکتش و چرخش باتونش که به چرخش چوبدستی شبیه است این حالت را ایجاد می‌کند. بازهم او در پی هر پیروزی می‌لغزد و می‌افتد.

در پایان فیلم «خیابان آرام»، محله به یک مدینه‌ی فاضله تبدیل شده و مقر سابق دزدها بصورت عبادتگاه درآمده است. مرد شرور با کوله‌باری از انجیل (کتاب مقدس) به سوی نمازخانه می‌رود و چاپلین و پرویانس بازو به بازو از دنبال می‌آیند.

در اینجا عنوان فیلم معنای دیگری هم دارد. این تغییر به راستی یک «خیابان آرام» را بوجود آورده است، ولی این پیامی رویایی برای تمسخر آن دسته از خوش‌بینانی است که معتقدند ضعف‌های اجتماعی به همین سادگی قابل درمانند. نظر خود چاپلین نسبت به دنیا هرگز اجازه پیشنهاد یک چنین راه‌حل ساده‌ای را برای بیعدالتی هایی که خود ناظر بوده و تجربه کرده است، نمی‌دهد. اما او از چنین توهمات پوچی لذت می‌برد، و بعدها فکر یک مدینه فاضله کثیف و آشفته را در «پسربچه»[58] (۱۹۲۱) تکرار می‌کند.

طعنه‌ها و ابعاد اجتماعی «خیابان آرام» از کاردانی وسیع چاپلین در زمینه‌ی کمدی خبر میدهد. فیلم مفهوم عمیق شرایط انسان بدبخت را القا می‌کند، اگر چه که این مفهوم با زیرکی به ریشخند کشیده میشود. این قابلیت‌ها جرج برنارد شاو[59] را بر آن میدارد تا چارلز چاپلین را یگانه نابغه حقیقی سینما خطاب کند.

فیلم‌های صامت بلند و استقلال

واکنش تماشاگران و تحسین منتقدان به یک میزان نصیب چارلی شد. برای چند سالی ولگرد کوچک ساخته و پرداخته‌ی چاپلین آشناترین شخصیت سینمایی در دنیا و چاپلین مشهورترین هنرپیشه‌ی جهان بود. در پی شهرت بیشتر، پول و استقلال بیشتری نیز به چنگ او آمد. در سال ۱۹۱۸ چاپلین قراردادی با کمپانی پخش و نمایش فرست‌نشنال پیکچرز[60] با دستمزد سالانه‌ی یک میلیون دلار امضا کرد. با این زمینه مالی از ناحیه فرست‌نشنال، چاپلین توانست استودیو تولید فیلم خود را در سال ۱۹۱۸ بگشاید.

سال بعد چاپلین، مری پیکفورد[61]، داگلاس فربنکس[62] و دی. دبلیو. گریفیث، یونایتد

---

58 - The Kid

59 - George Bernard Shaw

60 - First National Picture

61 - Mary Pickford

62 - Douglas Fairbanks

ولگرد کوچک و همدست خردسالش (جکی کوگان) در پسربچه (۱۹۲۱).

آرتیستز[۶۳] رابمنظور پخش فیلم‌های خود تشکیل دادند. باوجود اینکه قرارداد وی با فرست‌نشنال تا سال ۱۹۲۳ اجازهٔ پخش هیچ فیلمی را از طریق یونایتد آرتیستز به چاپلین نمیداد، تمام فیلم‌های ساخته شده در هالیوود پس از سال ۱۹۱۸ با آزادی در استودیوهای خود وی تهیه شدند.

کار کارگردانی چاپلین از این نقطه به بعد بسیار وسواس‌آمیز بود و علاقه‌ی او به تفسیر اجتماعی همانگونه که در «زندگی سگی»[۶۴] (۱۹۱۸)، «دوش‌فنگ»[۶۵] (۱۹۱۸) و «ساحل آفتابی»[۶۶] (۱۹۱۹) آشکار است، رشد نمود.

پسربچه

اولین فیلم طویل چاپلین «پسربچه» در سال ۱۹۲۱ کامل شد. در این کمدی احساساتی، جکی کوگان[۶۷] کودک رها شده‌ای را تصویر میکند که توسط چاپلین (یک

---

63 - United Artists

64 - A Dog's Life

65 - Shoulder Arms

66 - Sunnyside

شیشه بر دوره گرد) گول خورده و تربیت میشود. کودک، روایتی کوچکتر از ولگرد کوچک میشود، و به پدرخوانده‌اش در شکستن و تعمیر پنجره‌ها کمک می‌کند.

طرح داستانی پسربچه زیرکانه برای لذت تماشاگرانی طرح‌ریزی شده بود که ولگرد کوچک را بخوبی می‌شناختند و می‌توانستند شخصیت محبوب چاپلین را به هنگام تربیت کودکی بسیار شبیه به خودش، تحسین کنند. علاوه بر این زیرکی، پسربچه واجد صمیمیت و صداقتی بود که فیلم را به بزرگترین موفقیت تجاری در کار چاپلین مبدّل ساخت.

جویندگان طلا [۶۸]

از میان فیلمهای صامت چاپلین «جویندگان طلا» (۱۹۲۵) بعنوان تحسین شده‌ترین فیلم او مطرح بوده است. خود چاپلین این فیلم را انجام تمام و کمال وظیفه‌ی خویش تلقی میکرد و امیدوار بود که خاطر آن دریادها بماند.

توانایی ترکیب کمدی و تراژدی برای باروری طرح داستانی «جویندگان طلا» مؤثر افتاد. ولگرد کوچک مانند بسیاری دیگر، در اوج هجوم برای طلا به آلاسکا سفر میکند تا بخت خویش را بیآزماید. اما به جای یافتن یک ثروت ناگهانی، چارلی چیزی جز سرما، گرسنگی، طمع و تنهایی نمی‌یابد.

در این دنیای سخت، موقعیت‌های کمدی از حوادث تقریباً غم‌انگیز زاده میشوند. هنگامیکه چارلی راه خود را در طول جاده‌های یخ‌بسته می‌پیماید، بوسیله‌ی یک خرس خاکستری رنگ دنبال میشود آنهم بدون اینکه بداند جانور خطرناک بسیار نزدیک و پشت سر اوست. وقتی چارلی در یک کولاک اسیر میشود، به اتفّاق یک جوینده‌ی دیگر طلا (مک اسوین)[۶۹] در اتاقک یک قاتل بلک لارسن (تیم مورای)[۷۰] پناه میگیرند.

چارلی تصمیم می‌گیرد گرسنگی غیرقابل تحملش را با پختن و خوردن چرم کفش رفع کند. پس چرم پخته را می‌برد و طوری از خوردن آن لذت می‌برد که گویی استیک بی‌نظیری را به نیش می‌کشد. بند کفش را مثل اسپاگتی دور چنگال می‌پیچد و با میخ‌های کفش همچون استخوان ماهی رفتار می‌کند.

جوینده‌ی طلای دیگر، که از فرط گرسنگی به جنون کشیده شده، چارلی را بصورت خروسی گوشتالو می‌بیند. این توهم به یک تعقیب و گریز وحشیانه منتهی می‌شود که طی آن چارلی برای نجات جانش مبارزه می‌کند. اینجا کمدی حاصل بازی با غریزه‌ی ابتدایی

---

67 - Jackie Coogan

68 - The Gold Rush

69 - Mack Swain

70 - Tim Murray

چارلی در جویندگان طلا (۱۹۲۵) کفش کهنه‌ای را در غذا می‌بیند.

در حال اجرای «اوسانا رول».

حیات است. ماهیت کمدی تراژیک فیلم نیز ناشی از همین بازی است.

«جویندگان طلا» همچنین مهارت چاپلین را در بیرون کشیدن طعنه های گزنده از پانتومیم عرضه می‌کند. این استعداد در صحنه‌ای نمایان میشود که در برگیرنده یکی از شادیهای ولگرد کوچک از بودن در آلاسکا است: دختری به اسم جورجیا که در یکی از سالنهای محلی می‌رقصد. جورجیا و دو دوست دخترش مجذوب چارلی مضحک و غمگین میشوند و وی را مشتاق‌تر میکنند. چارلی مهربانانه ایشان را برای شام شب سال نو دعوت میکند. آنها بدون آنکه متوجه ظالمانه بودن عمل خویش باشند، با بی‌قیدی دعوت وی را می‌پذیرند.

چارلی با پولی که از برف روبی در شهر بدست آورده است، شامی عالی تهیه می‌بیند و با غذایی مجلل و هدایائی که به آراستگی برای مهمانانش بسته‌بندی نموده آن را کامل میکند و در اتاقی چند خانه آنطرفتر از سالن منتظر جورجیا و دوستانش میشود.

همچنان که شب میگذرد و کاملاً روشن میشود که زنان نمی‌آیند، چارلی دل‌شکسته پشت میزی که با اشتیاق آماده کرده است می‌نشیند و به خواب می‌رود. درخواب می‌بیند که جورجیا با دوستانش وارد میشوند و با یکدیگر از شامی که او تهیه کرده لذت می‌برند.

چارلی اعلام میکند که برای سرگرمی آنها برنامه‌ای اجرا خواهد کرد. او دو چنگال را در دو نان بیضی شکل فرو می‌برد و بر روی میز با آنها حرکات پای یک رقصنده را برای میهمانانش به نرمی اجرا میکند. سر چارلی به گونه‌ای جادوئی به نانهای کوچک رقصان که شبیه به یک جفت کفش بزرگ هستند نزدیک میشود و توهم یک هیکل کوچک رقصان را برروی میز ایجاد می‌کند. دختران به‌نحوی غیرارادی چارلی را تشویق می‌کنند. در این حال جورجیا فریاد می‌زند: «آیا او شگفت‌انگیز نیست؟».

رویا تمام میشود و صحنه چارلی را نشان میدهد که در پشت میز به خواب رفته است. امّا به هنگامیکه صدای آوازی را که از سالن می‌آید می‌شنود، تکان می‌خورد و بیدار می‌شود. نیمه‌شب است و مردم خوش‌گذران داخل سالن که دست به یکدیگر داده و یک دایره ساخته‌اند، شروع به خواندن آوازی کرده‌اند. چارلی به سمت در اتاقک خویش می‌رود، کمی آن را باز کرده و گوش می‌دهد. این لحظه دارای گزندگی شدیدی است که از طریق قطع تنهائی چارلی به چهره‌های داخل سالون ایجاد می‌شود.

غم، در تضاد شدیدی نسبت به احساسات زنده شادی و سرور در صحنه توهم‌آمیز رویا قرار می‌گیرد. مجاورت یک رویای خیال‌انگیز با واقعیت خشن القاء کننده این بیان طعنه‌آمیز است که چگونه خوش‌بینی بشری به غم منتهی می‌شود.

انسان‌گرائی چاپلین هرگز بیش از این لحظه در «جویندگان طلا» نبوده است. این سکانس تم عمده‌ی فیلم را نیز آشکار می‌کند: *هدفهای انسانی بسیار بزرگتر از اهدافی است که به* مالکیت مادی مربوط است. عشق، همراهی و آسایش احتیاجاتی جهانی است که می‌باید

به دنبال آن بود و نیازی که ارزشی بسیار بیشتر از هجوم آزمندانه برای طلا دارد. سبعیت موجود در شهر که مملو از خیالبافان مادیگراست، صحنه‌پردازی کاملی برای این بیانیه بوجود می‌آورد.

«من» درونی چاپلین در«جویندگان طلا» پدیدارمی‌شود. پایان فیلم که برای چارلی ثروت، شادی و عشقی را به ارمغان می‌آورد و معمولاً هدفهایی ناخواسته برای ولگرد کوچک بشمار می‌روند، می‌تواند بعنوان لحظه‌ی دیگری از تجسم مدینه‌فاضله ساختگی تفسیر شود. با آگاهی کامل به اینکه چارلی واقعیت را به خاطر شخصیت خویش تبدیل به یک رویای شیرین کرده است، در صحنه آخر فیلم. ولگرد توسط یک عکاس «برای اینکه عکس را ضایع کرده است» سرزنش می‌شود. جمله‌ی عکاس اشاره به حرکت ناگهانی چارلی برای بوسیدن جورجیا در لحظه‌ای که دوربین عکس می‌گیرد دارد.

هرچند که پایان خوش فیلم «جویندگان طلا» بعنوان وصله ناجوری با بقیه فیلم مورد انتقاد قرار گرفته است، اما همین پایان خوش، دیدی هنرمندانه را آشکار میسازد که ظاهراً ریشه در کودکی دلتنگ کننده چارلی دارد. در میان واقعیات حاکم برموقعیّت‌های کمدی-تراژدی زندگی، دیدن رویاهای مطلوب، دست کم در دنیای قصه گونه‌ی سینما امکان‌پذیر است. نبوغ در«جویندگان طلا» بی‌تردید از بیان تخلیه روانی چاپلین به هنگام نجات خود ناشی میشود.

این میل شدید به تخلیه روانی آنقدر ادامه می‌یابد تا بار دیگر خود را در کار با اهمیت چاپلین پس از پیدایش صدا در سال ۱۹۲۶ بروز دهد. بحث مربوط به فیلم‌های دوره‌ی ناطق در فصل یازده در کنار کارهای دیگر هنرمندان مؤلف سالهای سی وچهل خواهد آمد.

باستر کیتون

در کنار چارلز چاپلین بعنوان کارگردان- کمدین فیلم‌های دوره صامت، باستر کیتون، اجراکننده سابق واریته قرار دارد که نخستین فیلم‌خود، «پسرقصاب»[۷۱] را در سال ۱۹۱۷ برای فتی آربوکل ساخت. کیتون در طی دهه بعد، که ابتدا فیلم‌های دوحلقه‌ای و سپس فیلم‌های بلند می‌ساخت، شخصیتی سینمائی را پرورانید که کیفیات بی‌تحرک و صبورانه صورت این شخصیت موجب شد تا از او به عنوان «چهره سنگی کبیر» یاد شود.

والترکر[۷۲] منتقد در کتاب بااهمیت خویش به نام «تراژدی‌وکمدی»[۷۳] اجمالاً

---

71 - The Butcher Boy

72 - Walter Kerr

73 - Tragedy and Comedy

تفاوت‌های اساسی در سبک کار کیتون و چاپلین را در فیلم‌های صامت کمدی را برشمرده است:

«باستر کیتون یک نوع کمدی می‌ساخت و چاپلین نوع کاملاً متفاوتی از فیلم کمدی را عرضه می‌کرد. کمدی کیتون صرفاً در استفاده از شکل خلاصه می‌شد. در کار کیتون به هیچ وجه ترکیبی از احساسات و عواطف رقیق، حس همدردی، تقاضای ترحم و ترکیب شکل‌های کمدی و تراژدی وجود نداشت. کیتون خونسرد، رها و کاملاً مضحک بود و هرگز لحظه‌ای را مطرح نمیساخت که ما نیاز داشته باشیم خودمان را به خاطر آنچه که ممکن بود برایش رخ دهد نگران سازیم»

[کر، والتر. تراژدی و کمدی. نیویورک: سیمون و شوستر،(۱۹۶۷)، ص. ۲۱۰]

کمدی کیتون در مرحله اول ناشی از قرار دادن چهره بی‌حرکتش در قیاس با دنیای پیرامونش و با اشیا و قوانین فیزیکی بود. کیتون همیشه پیروز بود، هرچند حادثه‌ای که وی خود را در آن می‌یافت فاجعه‌آمیز بود و یا اینکه معلوم نبود چگونه وی می‌توانست با ماشینی پیچیده مبارزه کند.

در یکی از فیلم‌های برجسته کوتاهش، «قایق» [۷۴](۱۹۲۱)، شیء مبارزه‌جوی کیتون، قایق دست‌ساخته‌ای است که وی میکوشد تا آن را به آب اندازد در حالیکه همسر و پسران کوچکش (نمونه کامل پدر سنگی خویش) بر کار او نظارت دارند. برای بیرون آوردن قایق از خانه، جاییکه در آن ساخته شده است، کیتون تمام خانه را به دنبال خود میکشد. او با همسر و پسرانش بی‌باکانه به قایقرانی می‌پردازد و با یک طوفان روبرو می‌شود و بالاخره خانواده می‌باید در یک وان حمام در دریا شناور شوند تا به خشکی برسند، جاییکه مطمئناً کیتون راهی برای از سرگیری ماجرا پیدا خواهد کرد. فیلم قایق، مانند شخصیت سینمائی کیتون، از احساساتی بودن پرهیز دارد— درعوض کیتون و خانواده‌اش را نشان می‌دهد که خموشانه سرنوشت خویش را می‌پذیرند.

توانائی منحصر بفرد هنر کمدی کیتون بطور درخشانی در سه فیلم طویل کلاسیکی ظاهر میشود که وی در طی سالهای ضعف سینمای صامت کارگردانی و بازی کرده بود: «شرلوک جونیور» [۷۵](۱۹۲٤)، «دریانورد» [۷۶](۱۹۲٤) و «ژنرال» [۷۷] (۱۹۲٦). کیتون در این

---

74 - The Boat

75 - Sherlock Jr

76 - The Navigator

77 - The General

باستر کیتون در ژنرال (۱۹۲۶) همچنان قربانی اشیاء و ماشین‌هاست.

فیلم‌ها کیفیاتی را عرضه کرد که کمدی او را از لحاظ اهمیت به سطحی برابر با کمدی چاپلین ارتقاء داد. این کیفیات عبارت بودند از: زمان‌بندی ماهرانه‌ی خاص کمدی، شیرین کاری‌های بصری ناشی از کشمکش با اشیاء، حرکات آکروباتیک و ساخت منسجم کل فیلم.

در «شرلوک جونیور» یک متصدی پروژکتور سینما خواب می‌بیند که به عالم سینما وارد شده و بزرگترین کارآگاه دنیا شده است. او سعی می‌کند دختری را که اسیر شده نجات بدهد. در اینجا نیز کارهای آکروباتیک و درک فیلمساز از امکانات بیانی رسانه‌ی سینما، فیلم را به اثر درخشانی تبدیل می‌کند.

در «دریانورد» و «ژنرال» نیز کیتون از فکری مشابه استفاده کرد. درفیلم «دریانورد» کیتون که با یک زن روی عرشه کشتی عظیمی تنها مانده سعی می‌کند شش دانه قهوه و دو تخم مرغ را در یک دیگ بزرگ بجوشاند.

در سال ۱۹۲۶، کیتون بافیلم «ژنرال» به نقطه‌ی اوج کار هنری خود دست پیدا کرد. در این کمدی که داستان آن در زمان جنگ داخلی می‌گذرد، رقیب کیتون یک لکوموتیو عظیم است و کیتون لکوموتیورانی است که قرار است به تنهایی آن را هدایت کند. کیتون سرسخت در پایان کار، هم در انجام وظیفه و هم در عشق پیروز است. فیلم «ژنرال» گذشته از

ابداعات کمیک از نظر اصالت تاریخی و فیلمبرداری زیبایش نیز مورد تحسین واقع شده است.

از «ژنرال» باستر کیتون و «جویندگان طلای» چارلی چاپلین بعنوان عالی‌ترین نمونه‌های کمدی صامت یاد شده است. هر دوی این فیلم‌ها بخاطر نبوغ سازندگانشان ستایش برانگیزند.

جیمزاگی[۷۸]، کیفیات عمیق‌تر کار کیتون را اینگونه خلاصه کرده است:

«کیتون در ورای چهره‌ی بی‌احساسش به حماقت شکوه می‌بخشد. در آثار او نوعی زیبایی آرام و رؤیاگونه به چشم می‌خورد»

[لایف، ۵ سپتامبر ۱۹۴۹]

اگرچه تحول تاریخی سینما می‌تواند با آوردن نمونه کارهای کارگردانان بدعت گذار اولیه مانند گریفیث، اینس، دومیل، سنت، چاپلین و کیتون بطور هنرمندانه‌ای ترسیم شود، اما جریان این تحول به هیچ صورت سینما را کامل نمی‌سازد.

رشد رسانه جدید و ساخت آن بعنوان یک شکل هنری ماندگار، بطور پیچیده‌ای به پیشگامان دیگری وابسته است که همزمان با کارگردانان هنرمند شکل گرا، سینما را از نقطه پیدایش تا بلوغ کامل آن پیش بردند.

اسامی همگی آنان (لویس. بی. مه‌یر، ساموئل گلدوین، ویلیام فاکس، کارل لامل، سم، هری، جک و آلبرت وارنر، جس‌لاسکی و آدولف زوکر) به خودی‌خود معنای صنعت فیلم آمریکا را تداعی می‌کند. آنها در ابتدا با ایمانی معصومانه و در نهایت با انگیزه و سازماندهی واقعی و زیرکانه رسانه‌ای را که نه تنها جنبه‌ی اقتصادی بلکه جنبه‌ی زیبایی شناسانه نیز داشت در دست گرفتند. نقش با اهمیتی که تاجران در توسعه و تحول هنر فیلم داشتند، داستانی است که دنبال خواهد شد.

---

78 - Games Agee

فصل پنجم

بنیان گذاران استودیوهای آمریکایی

(سال‌های صامت)

به مدتی بیش از سی سال به دستم ساعت نمی‌بستم. اصلاً دلم نمی‌خواست بدانم ساعت چند است. روزم وقتی تمام می‌شد که کارم به آخر می‌رسید. بارها اتفاق افتاد که در تمام بیست و چهار ساعت لحظه‌ای نخوابیدم...

من با همه‌ی داستان‌هایی که کمپانی هایم می‌پسندیدند، آشنا بودم. هر داستانی را که از رویش فیلم ساخته می‌شد، می‌خواندم. بیشتر این قبیل داستانها را هم تغییر می‌دادم. در نخستین سالها، بیشتر سناریوها را خودم می‌نوشتم. هیچیک از فیلم‌های کمپانی فوکس، قبل از آنکه من تمام میان‌نویس‌های آن را کنترل کنم، به روی پرده نمی‌رفت.

ویلیام فوکس، بنیان گذار استودیو به نقل از [آپتون سینکلر ویلیام فوکس[1] را تقدیم می‌کند، صفحه ۵، (۱۹۳۳)].

←

آن گروه از مردانی که سرانجام مسند ریاست استودیوهای بزرگ آمریکا را بدست آوردند، کسانی بودند، که در همان نخستین سال‌های عمر سینما، وارد این حرفه شده بودند. آنان کاسب‌کاران خرده‌پایی بودند که از امکان سودآوری سینما باخبر بودند و اطمینان داشتند که تامس ادیسون اقبال رویارویی با این امکان را نداشته است. آنها با ابتکارات‌شان به سالن‌های سینما و استودیوهای موقتی راه گشودند و با استقبالی که تماشاگران از محصولات‌شان به عمل آوردند، سودهای کلانی به‌دست آوردند و مؤسسات بزرگی را بنیاد نهادند.

وقتی که آنها به مقام ریاست استودیوها رسیدند و به قارون‌های هالیوود تبدیل شدند، تجارت سینما و نبض سلیقه‌های موجود را در دست گرفتند. و با استفاده از این قدرت افسانه‌ای، نظرات خود را در صنعت نوپای فیلم آمریکا اعمال کردند. رفته‌رفته، توجه این افراد به گیشه‌ی سینماها نیز همچون استعداد کارگردانان اولیه به سبک و نوع فیلم‌هایی که در هالیوود ساخته می‌شد شکل داد.

تلاش هر یک از این بنیان‌گذاران استودیوها، به عنوان یکی از پیشگامان این حرفه، به نوبه‌ی خود داستانی پرشور است:

پارامونت پیکچرز:[2] غول عصر صامت

با در نظر داشتن اینکه بسیاری از اولین تهیه‌کنندگان سینما روابط نزدیکی با تآتر داشتند، عجیب نیست که موفق‌ترین و مهم‌ترین کمپانی تولید فیلم، یعنی پارامونت پیکچرز از بطن یک سازمان تآتری بنام «فیمس پلیرز»[3] زاده شد.

آدولف زوکر (۱۹۷۶ - ۱۸۷۳) متولد مجارستان که در کودکی یتیم شد و سپس در نوجوانی به ایالات متحده‌ی آمریکا مهاجرت کرد، پس از آنکه با موفقیت تمام فیلم «ملکه الیزابت» با شرکت سارا برنار را در آمریکا پخش کرد، در سال ۱۹۱۲ گروه تآتری فیمس‌پلیرز را پایه‌ریزی کرد. پیش از آن، او یکی از شرکای شرکت «لو»[4] بود که گرداننده‌ی چندین سینما و تماشاخانه بود.

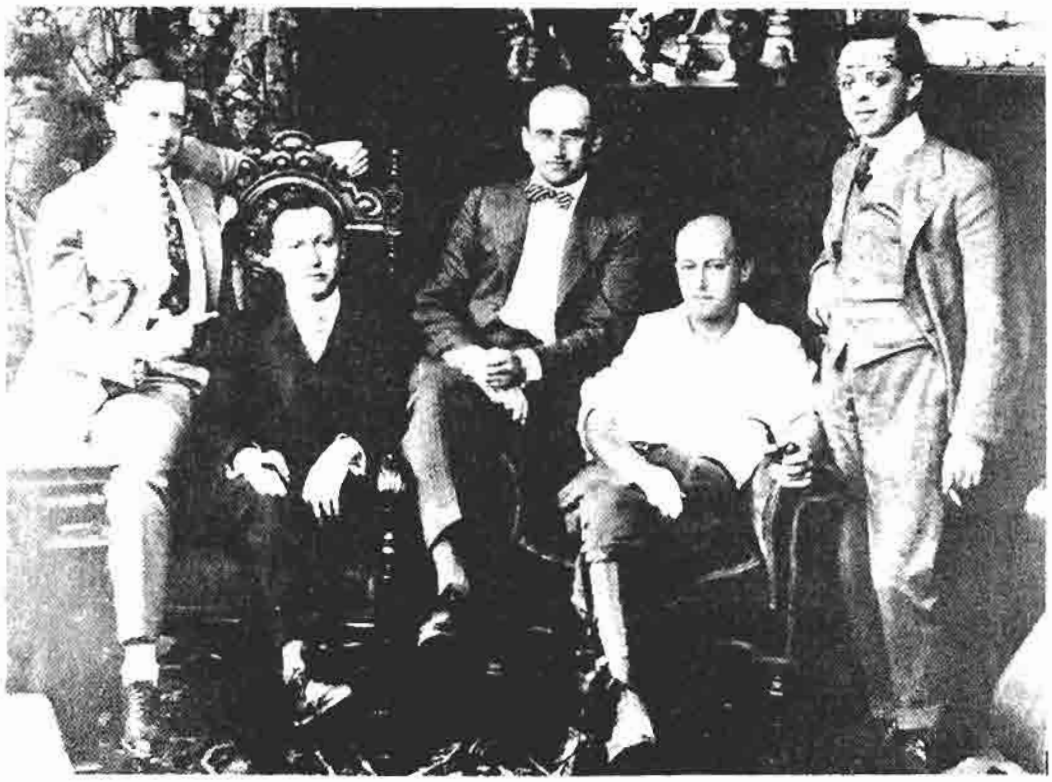
---

1 - Upton Sinclair Presents William Fox, 1933

2 - Paramount Pictures

3 - Famous Players

4 - Loew



بنیانگذاران فیمس پلیرز ــ لاسکی.
از چپ به راست: جس لاسکی، آدولف زوکر، ساموئل گلدوین، سسیل ب. دومیل و آلبرت کافمن.

فیمس پلیرز: «فیلم دآرت» آمریکا

بازده مالی حیرت‌انگیز ۱۸۰۰۰ دلاری ناشی از کسب حقوق انحصاری نمایش فیلم «ملکه الیزابت» به زوکر امکان و سرمایه کافی داد تا بتواند خودش هم فیلم‌هایی به‌سبک آثار کمپانی فیلم دآرت تهیه کند. زوکر با استفاده از هنر پیشگان سرشناس قصد داشت نمایش‌های مشهور تآترهای برادوی را روی نوار فیلم ضبط کند و نمایش بدهد. عنوان اولیه‌ی این سازمان Famous Players in Famous Plays (بازیگران مشهور در نمایش‌های مشهور) بود. عنوانی که بر خلاف عنوان کمپانی فیلم دآرت فرانسوی، از آن مقاصد بزرگی استنباط نمی‌شد، اما در عمل هردوی این کمپانی ها یک هدف داشتند.

یکی از نخستین کارگردانانی که قرار شد برای فیمس‌پلیرز فیلم بسازد، ادوین. اس. پورتر بود. پورتر بر تهیه فیلم‌های «کنت مونت کریستو»[5] و «زندانی زندا»[6] (که آنرا با همکاری دانیل فرومن[7] کارگردانی کرد)، نظارت داشت. هردوی این فیلم‌ها در سال ←

5- The Count of Monte Cristo 6- Prisoner of Zenda

۱۹۱۳ به نمایش درآمدند و در عمل کمپانی زوکر به این طریق پایه گذاری شد.

تأکید فیمس پلیرز بر مهارت در بازیگری و متون خوب نمایشی باعث موفقیت مالی آن شد. برای نخستین بار، بازیگران مهم تآترهای آمریکا وسوسه شدند که در فیلم های سینمایی بازی کنند. نقش ادموند دانته را در «کنت مونت کریستو» جیمز اونیل[8] (پدر یوجین اونیل) بازی کرد. زوکر در جلب بازیگرانی که در زمان تهیه ی زندانی زندانی رشناس بودند، نیز موفق بود. (در این فیلم دو شکسپیرین مشهور جیمز. ک. هکت[9] و بآتریس بکلی[10] بازی می‌کردند). اندکی بعد ستارگان مشهوری همچون جان باریمور[11] و فانی وارد[12] نیز راضی شدند در فیلم های فیمس پلیرز بازی کنند.

ادغام با شرکت پارامونت پیکچرز

در سال ۱۹۱٤ کمپانی فیمس پلیرز زوکر باشرکت پارامونت پیکچرز قراردادی برای تولید و پخش فیلم منعقد کرد. شرکت پارامونت پیکچرز در اوایل همان سال توسط دابلیو، دابلیو، هادکینسن[13] بمنظور ترغیب تهیه کنندگان برای مبادله ی فیلم‌ها برای پخش در سطح آمریکا تشکیل شد. هادکینس به تهیه کنندگان فیلم های خوب قول داده بود که اگر هفته ای دو فیلم به او تحویل بدهند، او هم برای آنها سالن نمایش تأمین خواهد کرد. و این در آن هنگام قولی عملی به حساب می‌آمد.

در طی یک سال حدود دوازده سازمان فیلمسازی با شرکت پارامونت قرارداد منعقد کردند و هر شرکت به نوبه ی خود موافقت کرده بود که ۳۵درصد از درآمد گیشه ی هر فیلم را به شرکت پارامونت بپردازد.

برنامه ی تبادل فیلم پارامونت از طریق نهضت یکی کردن کانال های تهیه، توزیع و نمایش فیلم به توسعه ی صنعت فیلم منجر شد. از آنجا که سود کمپانی فیمس پلیرز و دیگر مؤسسات تولید فیلم کاهش یافته بود، زوکر نیز ترغیب شد که نفوذ خود را در پارامونت گسترش دهد. در سال ۱۹۱٦ زوکر موفق شد کنسرسیوم تهیه کنندگان را قانع کند که یک تشکیلات یکپارچه و مؤثر می‌تواند سود بیشتری را برای همه ی تهیه کنندگان تأمین کند.

به این طریق زوکر درواقع هم صاحب یک مؤسسه ی تولید فیلم شد و هم مالک یک

---

7 - Daniel Frohman

8 - James O'Neil

9 - James K. Hackett

10 - Beatrice Beckley

11 - John Barrymore

12 - Fannie Ward.

13 - W.W. Hodkinson

سازمان پخش فیلم. برای تقویت بخش تولید، زوکر فیمس پلیرز را در کمپانی فیچر پلی[۱۴] که متعلق به جس.ل. لاسکی[۱۵] بود، ادغام کرد. چندین کمپانی کوچک دیگر نیز به همین ترتیب در هم ادغام شدند. درواقع شرکت پارامونت به صورت بخش توزیع شرکت جدید «فیمس پلیرز- لاسکی»[۱۶] درآمد که آدولف زوکر رئیس و جس لاسکی نایب رئیس و مسؤول تولید آن بود. سسیل به دومیل و ساموئل گلدفیش[۱۷] نیز که قبلاً با کمپانی لاسکی همکاری داشتند، به ترتیب مقام های مدیرکل و رئیس کل را اشغال کردند.

مری پیکفورد: ستاره‌ی پارامونت

تلاش زوکر برای یافتن بازیگران سرشناس برای فیمس پلیرز همچنان ادامه داشت امّا شکل این تلاش تغییر کرده بود. در ابتدا او علاقمند بود بازیگران سرشناس تآتر را به سینما بکشاند، اما بعدها توجهش به بازیگرانی جمع شد که به عنوان ستاره‌ی سینما شهرتی پیدا کرده بودند و البته بازیگرانی را ترجیح می‌داد که در بین تماشاگران طرفداران زیادی داشتند.

یکی از کشف های زوکر در این زمینه مری پیکفورد (۱۹۷۹-۱۸۹۳) بود. این بازیگر برای اولین فیلمش که در کمپانی بیوگراف بازی کرده بود «ویلن ساز کرمونا» (۱۹۰۹)[۱۸] فقط ۲۵ دلار دستمزد گرفته بود. نرمش و صمیمیت او در بازیگری کمپانی بیوگراف و کارگردان مورد علاقه‌ی پیکفورد، گریفیث را واداشت که حقوق او را به ۱۰۰ دلار در هفته افزایش دهد.

از این مرحله به بعد، سال به سال بر شهرت و ثروت پیکفورد افزوده شد. هرچند که در سال ۱۹۱۰ به ندرت اسامی کادر بازیگران و هنرمندان فیلم را در جایی می‌نوشتند. با این حال لوئیس ریوز هریسن[۱۹] منتقد نشریه‌ی موویِنگ پیکچر ورلد[۲۰] (٤ ژوئن ۱۹۱۰) که حتی نام پیکفورد را هم نمی‌دانست بازی او را درفیلم «رامونا»[۲۱] ستود. هریسن نوشت: «سیمای شخصیت اول فیلم با چنان هوشمندی و ظرافتی ترسیم شده است که به فیلم درخشش و جذابیت بی‌نظیری می‌بخشد». پیکفورد در آن هنگام تنها ۱۷ سال داشت.

همین قابلیت جذابیت بخشیدن به فیلم، زوکر را واداشت که در سال ۱۹۱۳ یعنی زمانی

---

14 - Feature Play

15 - Jess L. Lasky

16 - Famous Players—Lasky

17 - Samuel Goldfish

18 - Violin —Maker of Ceremona

19 - Louis Reeves Harrison

20 - The Moving Picture World

21 - Ramona

داگلاس فربنکس در «علامت زورو»

که پیکفورد به دنبال درآمد بیشتر از استودیویی به استودیوی دیگر می‌رفت با او وارد مذاکره شود. برای بازی در نقش اول «قلب‌های اسیر سرنوشت»[۲۲] (۱۹۱٤) زوکر به پیکفورد پیشنهاد پرداخت ۱۰۰۰ دلار در هفته را ارائه داد و قول داد که اسم او در اول فیلم و در آگهی تبلیغاتی نوشته شود. مدتی بعد در همان سال پیکفورد برای بازی در فیلم «تس سرزمین توفان»[۲۳] هفته‌ای ۲۰۰۰ دلار دستمزد گرفت. در تبلیغات این فیلم، زوکر نام ستاره‌اش را «محبوبه‌ی آمریکا»[۲٤] گذاشت و همین لقب در تمام طول دوران کار پیکفورد روی او ماند.

در سال ۱۹۱٦ شرکت میوچوال دستمزدی معادل یک میلیون دلار در سال به پیکفورد پیشنهاد کرد. زوکر که شهرت و ثروتش به وجود ستاره‌هایش بستگی داشت پیشنهادی به پیکفورد داد مبنی بر اینکه علاوه بر سالانه یک میلیون دلار پول نقدی که به او می‌دهد، یک شرکت فیلمسازی مخصوص بنام مری پیکفورد پیکچر کور پوریشن[۲۵] نیز به او هدیه خواهد داد. در این حال، پیکفورد می‌توانست سناریو و کارگردان فیلم را خودش انتخاب کند و در

---

22 - Hearts Adrift

23 - Tess of the Storm Country

24 - America's Sweetheart

25 - Mary Pickford Picture Corporation

سود فیلم نیز شریک باشد.

داگلاس فربنکس

با استفاده از همین روش، زوکر، داگلاس فربنکس (۱۹۳۹-۱۸۸۳) را نیز از چنگ کمپانی ترانیگل فیلمز[۲۶] درآورد و داگلاس فربنکس پیکچر کورپوریشن[۲۷] را برای او تأسیس کرد.

داگلاس فربنکس پس ازآنکه بابازی درکمدی سبک تآتری شهرتی به هم زد، سال ۱۹۱۵ وارد عالم سینما شد. فیلم‌هایی که زوکر در طی سال‌های ۱۹۱۷، ۱۹۱۸ ساخت، دارای مایه‌ی طنز اجتماعی بودند و سناریوی آنها را نویسنده‌ی نابغه‌ای به نام آنیتالوس[۲۸] (که میان‌نویس‌های فیلم را هم می‌نوشت) نوشته بود و همه‌ی آنها را جان امرسن[۲۹] کارگردانی کرده بود. در همه‌ی این فیلم‌ها فربنکس یک آدم اجتماعی سرتاپا آمریکایی بود، که به قراردادهای اجتماعی پوزخند می‌زد. از جمله‌ی این فیلم‌ها می‌توان از «بازهست و باز نیست»[۳۰] (۱۹۱۷)، «وحشی و پشمالو»[۳۱] و «زمینی»[۳۲] (۱۹۱۸) یاد کرد.

فربنکس محبوبیت زیادی پیدا کرد و روش پرتحرک بازیگریش بسیار مورد توجه قرار گرفت و به همین خاطر در دهه‌ی ۱۹۲۰ کمپانی یونایتد آرتیستز از او برای باری در فیلم‌های «علامت زرد»[۳۳] (۱۹۲۰)، «سه تفنگدار»[۳۴] (۱۹۲۰)، «رابین هود»[۳۵] (۱۹۲۲)، و «دزد دریایی سیاهپوش»[۳۶] (۱۹۲۶) استفاده کرد.

بعدها به تعداد بازیگران سرشناس این کمپانی افزوده شد تا جائیکه بجز پیکفورد و فربنکس، پالین فردریک، بلانش سویت، گلوریا سوانسن، می مورای، ویلیام. س. هارت، فتی آربوکل، نیز به استخدام آن درآمدند و در آنجا با کارگردانان و تهیه کنندگان بزرگی همچون دی. دابلیو گریفیث و مک سنت همکاری کردند.

---

26 - Triangle Films

27 - Douglas Fairbanks Picture Corporation

28 - Anita Loos

29 - John Emerson

30 - In Again, out Again

31 - Wild and Wooly

32 - Dawn The Earth

33 - The Mark of Zorro

34 - The Three Musketeers

35 - Robin Hood

36 - The Black Pirate

عمده فروشی و تغییر کیفیت

در نتیجه‌ی افزایش سرسام‌آور هزینه‌های تولید و مخارج حفظ سیستم ستاره‌سالاری که خود زوکر مسبب ایجاد آن بود، زوکر در سال ۱۹۱۶ ناچار شد قیمت بلیت سینما را افزایش دهد و همچنین سیستمی پدید آورد که طی آن همه‌ی فیلم‌های او می‌بایستی از طریق کمپانی پارامونت پخش شود.

پیدایش ضمانت فروش، ناشی از سیستم عمده‌فروشی بجای آنکه فیلمسازان را به خلاقیّت بیشتر ترغیب کند، قوه‌ی ابتکار آنها را پائین آورد و درنتیجه کیفیت بیشتر فیلم‌هایی که به سینماها عرضه می‌شد، دچار ضعف گردید.

تکیه بر بیگانگان

با به دست آوردن سالن‌های بیشتر (که در سال ۱۹۲۱ تعدادشان به ۵۰۰ رسید) و با ادامه دادن سیستم عمده‌فروشی، زوکر تهیه‌کنندگان را وادار کرد تا از هزینه‌های تولید بکاهند و در عین حال بطور مداوم فیلم‌هایشان را به سوی سینماها سرازیر کنند. این روش صرفه‌جویانه‌ی جدید کمپانی پارامونت ـ زوکر را واداشت که به ساختن ملودرام‌هایی باشرکت بازیگران ناآشنایی همچون رودلف والنتینو[۳۷] که کمپانی مترو را ترک کرده بود تا برای پارامونت در فیلم «شیخ»[۳۸] (۱۹۲۱) بازی کند (فیلمی که از چهار سوار سرنوشت[۳۹] الهام گرفته بود)، گلوریا سوانسن بازیگری در فیلم‌هایی مثل «خانم بیلوی دست نیافتنی»[۴۰] (۱۹۲۱) و «هشتمین همسر ریش‌آبی»[۴۱] (۱۹۲۳) بازی کرده بود و داشت جای خالی مری‌پیکفورد رو به بازنشستگی را می‌گرفت (البته با کمک سازمان تبلیغاتی پارامونت) و پولانگری[۴۲] بازیگری لهستانی که زوکر او را از آلمان «وارد» کرده بود تا به یک ستاره‌ی پارامونت تبدیل کند.

حضور والنتینو، سوانس، و نگری در پارامونت و نوع فیلم‌هایی که آنها در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ در آنها بازی می‌کردند بزودی تأکید زوکر بر ماجراهای عشقی، حادثه، لباس‌های زیبا و جاذبه‌ی ستارگان را آشکار کرد. نتیجه‌ی کار چندان رضایت‌بخش نبود. اما ظاهراً

---

37 - Rudolf Valentino

38 - The Sheik

39 - The Four Horsemen of the Apocalypse

40 - The Impossible Mrs. Bellow

41 - Blue beard's Eighth Wife

42 - Pola Negri

این روش‌ها خواسته‌ی تماشاگران آن زمان را برآورده می‌کرد.

فلسفه‌ی زوکر در فیلمسازی به روشنی در عنوان کتابی که او درباره‌ی زندگیش نوشته آشکار است: «تماشاگر هرگز اشتباه نمی‌کند»[۴۳]. و درواقع نیز او تلاش بسیاری به عمل آورد تا فیلم‌هایش با ذائقه‌ی تماشاگران سازگار باشد. ظاهراً زوکر همان چیزی را به تماشاگران می‌داد که آنها خواستارش بودند. فیلم‌هایی طولانی‌تر، بازیگرانی سرشناس، و داستان‌هایی جذاب و پرحادثه.

فاکس پیکچرز[۴۴] فوکس* (قرن بیستم)[۴۵]: قدرت مدیریت

ویلیام فاکس[۴۶] (۱۹۵۲-۱۸۷۹) از همان آغاز دوران کارش در سینما به شجاعت حرفه‌ای مشهور بود. فوکس یکی از ده‌دوازده کمپانی مستقل فیلمسازی بود که زیر بار تراست فیلمسازی آمریکا نرفتند و به این طریق به اقتدار تراست مذکور خدشه وارد کردند. فاکس کارش را از نمایش فیلم شروع کرد و از سال ۱۹۱۲ بدون آنکه حق امتیازی به انحصارطلبان بپردازد به تولید فیلم نیز دست زد. فاکس به همراه کارل لامل[۴۷] از طریق مراجعه به دادگاه و دست زدن به اقدامات قانونی علیه انحصارطلبان دست به مبارزه زد و بالاخره در سال ۱۹۱۵ این انحصارات را ازبین برد.

زندگینامه‌ی بنیان گذاران کمپانی فوکس نیز به آنچه در زندگی دیگر پیشگامان این حرفه دیده می‌شود شباهت دارد. فاکس مهاجری بود که از تولچوای مجارستان[۴۸] به آمریکا آمده بود، در نیویورک به تجارت البسه مشغول شده بود، در سال ۱۹۰٤ گرداننده‌ی یک سینمای پنج سنتی بود. بعدها ریاست یک شبکه‌ی زنجیره‌ای فیلم و سینما را عهده‌دار شد و بالاخره استودیوی خود را پی ریزی کرد.

شکل کلاسیک الگوهای تجاری در سال ۱۹۱۵ به تشکیل «شرکت فیلم فاکس»[۴۹] انجامید ویلیام فاکس استودیوی خود را که درسال ۱۹۱٦ آن را به کالیفرنیا منتقل کرده بود با مدیریتی سرسختانه وسازش ناپذیر که تا آن زمان سابقه نداشت اداره می‌کرد. با این شیوه‌ی مدیریت، کمپانی فوکس به سازمانی قدرتمند مبدل شد که دردهه‌ی ۱۹۲۰، فیلم‌هایش، هزار سالن وابسته به آن را درآمریکا، ونزدیک به سیصد سالن را در اروپا تغذیه می‌کرد.

---

43 The Public is Never Wrong

44 - Fox Pictures

* بخاطر اشتهار کمپانی فاکس به «فوکس» در ایران، نام کمپانی بصورت فوکس و نام آقای فاکس بصورت صحیح آن یعنی «فاکس» آورده شده است. م.

45 - Twentieth Century — Fox

46 - William Fox

47 - Carl Laemmle

48 - Tulchva, Hungary

49 - Fox Film Corporation

قدرت مسؤول تبلیغات

یکی از اقدامات ابتکاری فوکس، تشکیل یک شرکت سهامی بازیگران توسط مسؤولین تبلیغات زیرک آن بود.

تدابارا[۵۰]: در سال ۱۹۱٤ زن خوبچهره‌ای از سین‌سیناتی اوهایو به نام تدوسیا گودفن[۵۱] ستاره‌ی کمپانی فوکس شد. مسؤولین تبلیغاتی نام او را به تدا بارا تغییر دادند که شباهتی به دو کلمه‌ی Arab Death (مرگ عربی) داشت، و ادعا کردند که او فرزند یک هنرمند فرانسوی و یک زن مصری است. اولین بار او بعنوان «زن مرگبار»[۵۲]، در سال ۱۹۱٤ و در فیلم «دیوانه‌یی در آنجا بود»[۵۳] ظاهر شد. با حضور او روی پرده کلمه‌ی Vamp (زن مردخواره ـ مردکش) نیز به زبان انگلیسی راه یافت. بارا نقش زنی را بازی می‌کرد که در فتح قلب مردان حد و مرزی نمی‌شناخت. ابداع این نقش از سوی کمپانی فوکس با چنان موفقیّتی مواجه شد که بارا در حدود چهل فیلم دیگر نیز در چنین نقشی ظاهر شد. دستمزدش به هفته‌ای چهارهزار دلار رسید و محبوبیتش کمپانی‌های دیگر را واداشت که زن‌های مرگباری برای خود دست‌وپا کنند.

متصدیان تبلیغات فوکس با اقدامات حساب‌شده‌ی خود ستارگان دیگری نیز برای این کمپانی ساختند. ویرجینیا پیرسون[۵۴]، تام‌میکس[۵۵]، باک جونز[۵۶]، جان گیلبرت[۵۷] و داستین فارنام[۵۸] از بازیگرانی بودند که در این استودیو پرورش یافتند.

تام میکس

مهم‌ترین ستاره‌ای که تبلیغات کمپانی فوکس، پس از معرفی تدابارا عرضه کرد. تام‌میکس بود. میکس از سال ۱۹۱۱ در کمپانی زلیگ[۵۹] سرگرم ساختن فیلم‌های وسترن یک و دو حلقه‌ای بود، اما کمپانی فوکس بود که او را به مقام یک ستاره رساند. پس از آنکه میکس در سال ۱۹۱۸ با استودیوی فوکس قرار داد امضا کرد، تبلیغات‌چی‌ها او را با

---

50 - Theda Bara
51 - Theodosia Goodman
52 - Femme Fatale
53 - A Fool there Was
54 - Virginia Pearson
55 - Tom Mix
56 - Buck Jones
57 - John Gilbert
58 - Dastin Farnum
59 - Selig Company

ویلیام. اس. هارت.

لقب «سلطان گاوچرانان»[۶۰] مشهور کردند.

چهره‌ی میکس در فیلم‌های فوکس نشان‌دهنده‌ی تغییری عمیق در ذات قهرمان فیلم‌های وسترن بود. با ورود میکس، قهرمانان سختکوش و مبارزه‌جویی که تامس اینس و ویلیام. اس. هارت آفریده بودند، به چهره‌هایی عاشق‌پیشه تغییر شکل دادند. اصالت، که جاذبه‌ی اصلی فیلم‌های هارت به شمار می‌آمد، در اینجا جای خود را به سبک‌پردازی و داستان‌های قراردادی داد. میکس سیمای گاوچرانی مهربان و خجالتی را ترسیم می‌کرد که فن سوارکاری و عملیات خارق‌العاده‌اش او را از دردسرهایی که بخاطر نجات دیگران به آنها دچار شده بود، نجات می‌دادند. اسبش که تونی نام داشت، با شگردهایی که می‌دانست، همچون خود میکس به صورت بخش مهمی از فیلم وسترن درآمد.

حضور میکس خصوصیات ظاهری گاوچرانان کابوی‌ها را نیز تغییر داد. کابوی‌های ویلیام. اس. هارت خشن و بدسیما و بدلباس بودند، حال آنکه تام میکس ظریف و تمیز و خوش‌لباس بود و البته به طرزی سمبولیک کلاه‌سفیدی به سر می‌گذاشت. در صحنه‌ای از «خون غربی»[۶۱] که در سال ۱۹۱۸ در کمپانی فوکس ساخته شد، فوکس و زن اول فیلم

---

60 - King of the Cowboys

61 - Western Blood

تام میکس

ویکتوریا فورد [۶۲] را در حالی سوار بر اسب می‌بینیم که پشت سر هم قرار ندارند، بلکه به طرزی خجالتی در کنار هم نشسته‌اند و هر دو نفر، پاهایشان را از یک طرف اسب آویزان کرده‌اند.

تام میکس و اسبش تونی به زودی از نظر شهرت، ویلیام. اس. هارت را پشت سر گذاشتند و فوکس با غرور اعلام کرد که به این هنرمند هفته‌ای ده‌هزار دلار دستمزد می‌پردازد. میکس در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۱۸ و ۱۹۲۸ در کمپانی فوکس ماند و در بیش از ۶۰ فیلم برای این کمپانی بازی کرد.

موفقیت تجاری و هنری

در سال ۱۹۲۱، شرکت فیلم فوکس بعد از کمپانی پارامونت، از نظر تولید فیلم مقام دوم را دارا بود و حدود ٦٤ فیلم بلند سینمایی ساخته بود. پارامونت در آن سال ۱۰۱ فیلم ساخته بود. بجز تام میکس، باک جونز و داستین فارنام که بازیگر فیلم‌های وسترن بودند، دیگر

---

62 - Victoria Ford

اسب آهنین (۱۹۲٤) جان فورد قابلیت او را در بهره گیری از محیط پیرامونش به اثبات رساند.

بازیگران فوکس نیز در آن سال در اوج بودند. جان گیلبرت در سال ۱۹۲۲ با بازی در فیلم «مونت کریستو»[۶۳] به شهرت رسید.

کارگردانان مهمی هم بودند که سالهای شکل گیری مهارت هنری‌شان در استودیوهای فوکس گذشت. مهم‌ترین آنها جان‌فورد[۶۴] بود که در سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۲۱ دو فیلم وسترن باک جونز را کارگردانی کرد، آنگاه برای مدتی به کمپانی یونیورسال پیوست و سپس بار دیگر به فوکس بازگشت و مهم‌ترین فیلم وسترن خود «اسب آهنی»[۶۵] (۱۹۲٤) را در آنجا ساخت.

«اسب آهنی» و فیلم «دلیجان سر پوشیده»[۶۶] اثر جیمز کروز[۶۷] که در سال پیش از آن در پارامونت ساخته شده بود. پیشاهنگ فیلم‌های حماسی‌یی بودند که درباره‌ی دوران آغاز مهاجرت به آمریکا ساخته شد. دلیجان سر پوشیده در ایالت نوادا فیلمبرداری شد و روش استفاده از صحنه‌های اصیل را به فیلم‌های وسترن باز گرداند. جان‌فوردنیز برای ساختن اسب آهنی با بازیگران و گروه فیلمبرداریش به نوادا سفر کرده بود. در آن صحرا، فورد داستان اولین مردانی را که برای ایجاد نخستین راه‌آهن سراسری آمریکا تلاش می‌کردند، بازسازی

---

63 - Monte Cristo

64 - John Ford

65 - The Iron Horse

66 - The Covered Wagon

67 - James Cruze

کرده است. تأثیر این فیلم از صحنه‌های مهیج آن و همچنین از استفاده از محیط بعنوان بخشی از تضادهای دراماتیک فیلم ناشی می‌شد. این کیفیات که از استعداد فورد برای بیان داستان‌های جاندار و جزئیات محیط ریشه می‌گرفت بعدها در دهه‌های سی و چهل و پنجاه به صورت خصیصه‌ی مشخصه‌ی فیلم‌های ناطق فورد درآمد.

ویلیام فاکس برای آنکه از استودیوهای دیگر عقب نماند از کارگردانان معتبر خارجی نیز برای کار در آمریکا دعوت کرد و تصمیم گرفت در کنار فیلم‌هایی که به قصد جلب عامه تولید می‌کند، فیلم‌هایی نیز با هدفی متعالی‌تر تدارک ببیند.

اف. دابلیو. مورنائو[۶۸] کارگردان بزرگ آلمانی «آخرین خنده»[۶۹] (۱۹۲٤) در سال ۱۹۲٦ کشورش را ترک کرد تا هم به قراردادش با فوکس عمل کند و هم طبق قولی که این استودیو به او داده بود، فیلمی از هر نوع که دلش می‌خواهد، بدون توجه به گیشه‌ی سینماها بسازد.

«طلوع»[۷۰] (۱۹۲۷)، فیلمی که مورنائو کار در آمریکا را با ساختن آن آغاز کرد. یک شاهکار سینمای صامت بود. طی یک داستان عشقی که از کتاب سفر به تیلسیت[۷۱] نوشته‌ی هرمان زودرمان[۷۲] اقتباس شده بود، سینمای صامت نوع بیان جدیدی را کشف کرد. مورنائو توانست از طریق نور پردازی، صحنه‌آرایی و فیلمبرداری، حالت‌های مختلف عاطفی بشری را طی بیان داستان مردی روستایی که همسرش را بخاطر تصاحب زنی شهرنشین می‌کشد، بیان کند.

حالات جذبه و عشق و تشنجی که به شخصیت‌های اصلی فیلم جنت گینور[۷۳] وجورج اوبراین[۷۴] دست می‌داد، روی پرده به خوبی به تماشاگران منتقل می‌شد. دوربین متحرک و ذهن‌گرای مورنائو و عناصر بیانی فیلم‌های آلمانی مورنائو در فیلم طلوع نیز خودنمایی می‌کرد. منتقد نشریه‌ی (New Republic) در شماره‌ی ۲٦ اکتبر ۱۹۲۷، می‌نویسد: «از اولین و ساده‌ترین فیلم‌ها تا به حال، یعنی از زمانی که لکوموتیوها، ماشین‌های آتش‌نشانی و جمعیت پراکنده در خیابانها بدون هیچ تمهید هنری بروی پرده نمایش داده می‌شد، هرگز لذتی شبیه آنچه فیلم مورنائو به تماشاگر می‌دهد، به کسی منتقل نشده است».

تحسینی که نصیب فیلم «طلوع» شد، بیشتر از آن جهت بود که این فیلم با آثار معمولی‌ای که در طی دهه‌ی ۱۹۲۰ در کمپانی فوکس تهیه می‌شد، به کلی در تضاد بود. فوکس که در

---

68 - F. W. Murnau

69 - The Last Laugh

70 - Sunrise

71 - A Trip to Tilsit

72 - Herman Sudermann

73 - Ganet Gaynor

74 - George O'Brien

سال ۱۹۲۷ صاحب ۱۳۰۰ سالن سینما بود درواقع فقط برای تغذیه‌ی سالن‌های خود فیلم تهیه می‌کرد. شخص فاکس آنقدر انرژی داشت که تقریباً تک‌تک سناریوهای فیلم را خودش می‌خواند و تصویب می‌کرد. او ادعا می‌کرد که تمام فیلم‌هایی را که در دهه‌ی ۱۹۲۰ در کمپانی فوکس ساخته شده، قبل از نمایش عمومی آن، تماشا و کنترل کرده است.

یونیورسال: کارگاه فیلم‌های کم‌خرج

یونیورسال پیکچرز[۷۵] نیز در همان سال ۱۹۱۲ به وجود آمد و علت پیدایش آن هم با دلیل به وجود آمدن فوکس یکسان بود. کارل لامل (۱۹۳۹-۱۸۶۷) نیز همانند ویلیام فاکس با انحصارطلبانی که صنعت سینما را قبضه کرده بودند، مخالف بود. علیرغم تهدیدهای انحصارطلبان، لامل همچنان استودیوی «اینترنشنال موشن پیکچرز»[۷۶] (آی.ام.پی) خود را فعال نگاه داشته بود. او این استودیو را در سال ۱۹۰۹ تأسیس کرده بود. فیلم‌های آی.ام.پی در سینماهای شیکاگو و دیگر شهرهای غربی و غرب میانه‌ی آمریکا پخش می‌شد. در سال ۱۹۱۰ کمپانی آی.ام.پی. بیش از صد فیلم تولید کرده بود.

شم تجاری لامل شباهت زیادی به سلیقه‌های تجاری ویلیام فاکس داشت. هردوی این مردان از اهمیت و ارزش ستارگان سینما و نقش حیاتی متصدیان تبلیغات باخبر بودند. حتی پیش از آنکه فوکس تدابارا را «اختراع» کند، کارل لامل ستاره‌ای بنام فلورنس لارنس[۷۷] را عرضه کرده بود. او که به «دختر بیوگراف»[۷۸] معروف بود توسط لامل از کمپانی بیوگراف خارج شد و با تبلیغات بسیار به ستاره‌ی آی.ام.پی. تبدیل شد. تبلیغات‌چی‌ها گزارش‌هایی دروغین درباره‌ی مرگ این ستاره منتشر می‌کردند که بعدها توسط استودیو و خود این دختر تکذیب می‌شد. این شگردها لارنس را به صورت اولین ستاره‌ی واقعاً مشهور روزگار درآورد.

در سال ۱۹۱۲، آی.ام.پی و پنج کمپانی مستقل دیگر در هم ادغام شدند و کمپانی یونیورسال را پدید آوردند تا در برابر انحصارطلبان از موضع قدرتمندتری برخوردار شوند. و یونیورسال شروع به تولید فیلم‌های یک و دو حلقه‌ای کم‌خرج کرد که در شبکه‌ی سینماهای آن به نمایش درمی‌آمد.

در سال ۱۹۱٤ کارهای ساختمانی شهرک یونیورسال آغاز شد. این یک شهرک خودکفا بود که در منطقه‌ی سان‌فرناندو والی[۷۹] در حومه‌ی لُس‌آنجلس قرار داشت. در همینجا بود ←

---

75 - Universal Pictures

76 - International Motion Pictures(IMP)

77 - Florence Lawrence

78 - The Biograph Girl

که استودیوی لامل به عنوان یکی از مهم‌ترین کمپانی‌های تولید فیلم عصر سینمای صامت شهرت یافت.

سریال‌ها و احساسات

یونیورسال خیلی زود به محلی برای تولید فیلم‌های کم‌خرج شهرت یافت، هرچند که این خصوصیت، نمی‌توانست بطور مطلق تمام ویژگی‌های این کمپانی را دربر بگیرد. گهگاه فیلم‌های خوبی از شهرک یونیورسال بیرون می‌آمد و در کنار فیلم‌های معمولی که داستان‌هایی واقع گریزداشتند، قرار می‌گرفت.

سریال‌ها نیز در میان تولیدات لامل جای مهمی داشتند. یکی از آنها سریال «سه‌لوی دل»[۸۰] بود که در سال ۱۹۱٤ با شرکت کلیومدیسن[۸۱] و جورج لارکین[۸۲] ساخته شد. موفقیت این سریال، سریال‌سازی را رواج داد.

عقیده‌ی کارل لامل مبنی بر تهیه‌ی فیلم‌هایی که سرگرمی خوب و سالمی به‌شمار بیایند، منجر به تهیه‌ی یک سری فیلم با شرکت جی، وارن کریگان[۸۳] و لویس ویلسن[۸۴] شد. این زوج، نقش دو جوان لذت‌طلب سرتاپا آمریکایی را بازی می‌کردند.

گرایشی نیز نسبت به ارائه فیلم‌های احساساتی‌تر در یونیورسال پدید آمد. در سال ۱۹۱٦ این استودیو فیلمی صمیمی و بی‌پرده درباره‌ی سقط جنین تولید کرد که نام آن «بچه‌هایم کجا هستند؟»[۸۵] بود. این فیلم را لویس و بر[۸۶] کارگردانی کرده بود که بعدها یکی از سرشناس‌ترین کارگردانان زن عصر سینمای صامت شد. از دیگر کارهای مهم او در کمپانی یونیورسال «دختر احمق پورتیسی»[۸۷] محصول ۱۹۱٦ بود، که در آن رقاصه‌ی مشهور آناپاولوو[۸۸] برای نخستین باربه دنیای سینما راه گشود.

اریش فون اشتروهایم[۸۹] و ایروینگ تالبرگ[۹۰]

مهیج‌ترین دوران تولید فیلم یونیورسال در عصر صامت با ورود اریش‌فون اشتروهایم ←

---

79 - San Fernando Valley
80 - The Trey of Hearts
81 - Cleo Madison
82 - George Larkin
83 - J. Warren Kerrigan
84 - Lois Wilson
85 - Where Are My Children
86 - Lois Weber
87 - The Dumb Girl of Portici
88 - Anna Pavlova

کارل لامل و ویرجینیا گری ۹ ساله سرصحنه کلبه عموتام (۱۹۲۷)

(۱۹۵۷ - ۱۸۸۵) در سال ۱۹۱۸ و ایروینگ تالبرگ (۱۹۳۶ - ۱۸۹۹) در سال ۱۹۱۹ پیش آمد. تالبرگ از دفتر یونیورسال در نیوریورک آمده بود تا بعنوان منشی لامل مشغول کار شود. یک سال بعد، او مدیرکل شهرک یونیورسال شد. فون اشتروهایم که در فاصله سالهای ۱۹۱٤ تا ۱۹۱۷ بازیگر و دستیار کارگردان بود، پس از آنکه سناریوی «شوهران کور»[91] را به لامل نشان داد، بعنوان کارگردان دراستودیوی یونیورسال استخدام شد. «شوهران کور» اولین فیلم از سری فیلم هایی بود که فون اشتروهایم با درونمایه‌ی مثلث عشقی ساخت.

«شوهران کور» که توسط فون اشتروهایم نوشته، بازی و کارگردانی شده بود، در سال ۱۹۱۹ به روی پرده رفت. داستان فیلم، تمایلات عاشقانه‌ی زنی بنام فرانسلیا بیلینگتون[92] را

---

89 - Erich Von Stroheim

90 - Irving Talberg

91 - Blind Husbands

92 - Francelia Billington

اریک فون اشتروهایم در شوهران کور
(۱۹۱۹)

که همسرش سام دوگراس[۹۳] احساسات جنسی او را نادیده گرفته بود، نسبت به یک افسر اطریشی (فون اشتروهایم) نشان می‌داد.

نخستین کار فون اشتروهایم در مقام کارگردانی بخاطر نگاه صمیمانه‌اش به مساله‌یی احساسی، بسیار جالب توجه از کار درآمد. نماهای درشت و جزئیات میزانسن حالت بی‌وفایی زن را با بی‌پروایی طنزآمیزی به تماشاگر القاء می‌کرد. بازی فون اشتروهایم در نقش افسر اطریشی نیز مسحور کننده و توأم با اعتماد به‌نفس بود.

ماهیت تحریک انگیز «شوهران کور» باعث استقبال منتقدین و تماشاگران از این فیلم شد. بدنبال این موفقیت، فون‌اشتروهایم، دو فیلم دیگر نیز با همین درونمایه ساخت: «شاه کلید شیطان»[۹۴] در سال ۱۹۲۰ و «زنان ابله»[۹۵] در سال ۱۹۲۱.

درشاه کلیدشیطان ،یک درام نویس آمریکایی که در فرانسه زندگی می‌کند، بر اساس شایعه‌ای که در مورد عشقی ممنوع بر سر زبانهاست نمایشنامه‌ای می‌نویسد و بعدها در

---

93 - Sam De Grasse

94 - The Devil's Passkey

95 - Foolish Wives

می‌یابد که زن ماجرا، همسر خود اوست. زنان ابله نیز همچون «شوهران کور» داستانی هوس‌انگیز داشت و توسط فون اشتروهایم نوشته، بازی و کارگردانی شد. این بار نیز او نقش مرد هوسباز حادثه‌جو را بازی می‌کرد.

این فیلم‌ها برای یونیورسال سودآور بودند اما کارل لامل و ایروینگ تالبرگ را ناکام برجا گذاشتند. در هر دوی این فیلم‌ها، مخارج فیلم از بودجه‌ی پیش‌بینی شده فراتر رفت و پول هنگفتی صرف تهیه لباس و دکور شد. شهر مونت کارلو با صرف مبلغ دویست هزار دلار بازسازی شد. وسواس فون اشتروهایم در بازسازی دقیق واقعیات باعث شد که هزاران دلار صرف تهیه مدالها و تزئینات یونیفورم‌های افسران ارتش شود. برنامه‌ی فیلمبرداری نیز از زمان تعیین شده بیشتر طول کشید. فون اشتروهایم برای فیلمبرداری و تدوین «شاه کلید شیطان» بیش از یک سال وقت صرف کرد و نسخه‌ی اصلی «زنان ابله»، بیست و یک حلقه (دو برابر طول یک فیلم سینمایی معمول زمان) بود در نتیجه لامل مجبور شد فیلم را کوتاه کند تا به زمان نمایش قابل قبولی نزدیک شود.

وقتی عادت فون اشتروهایم به اصراف یکبار دیگر در خلال فیلمبرداری فیلم «چرخ و فلک»[96] (۱۹۲۲) آشکار شد، تالبرگ، کارگردان فیلم را اخراج کرد و روپرت جولیان[97]، با آزادی کامل بقیه‌ی فیلم را به اتمام رساند. بزودی تالبرگ برای کار به کمپانی «مه‌یر پیکچرز»[98] (در ایران مشهور به مایرم) روی آورد و فون اشتروهایم به استودیوهای متروگلدوین[99] کوچ کرد و در آنجا مهم‌ترین فیلمش «حرص»[100] (۱۹۲٤) را ساخت. این فیلم با داستانی درباره‌ی حرص انباشتن پول، واقع گرایی تازه‌ای را به سینمای آمریکا عرضه کرد.

پس از آنکه تالبرگ و فون اشتروهایم کمپانی یونیورسال را ترک کردند، کارل لامل بار دیگر تولید فیلم‌های کم‌خرج را به طور مداوم ادامه داد. در طی دهه‌ی ۱۹۲۰ کمپانی یونیورسال ده‌ها سالن سینمای دیگر را نیز خریداری کرد اما هرگز به فکر رقابت با پارامونت یا فوکس در این زمینه نیفتاد. یونیورسال نقش خود را به عنوان یک استودیوی نه‌چندان مهم درک کرده بود و به تولید فیلم‌های یکنواخت و کم‌هزینه ادامه می‌داد.

در سال ۱۹۲۵ یونیورسال «شبح اپرا»[101] با شرکت لون‌چنی[102] را به صورت فیلم درآورد. این فیلم موفق‌ترین فیلم وحشت‌انگیز آن دهه بود. موفقیت این فیلم باعث شد که

---

96 - The Merry Go Round

97 - Rupert Julian

98 - Mayer Pictures

99-Metro Goldwyn

100 - Greed

101 - The Phantom of the Opera

102 - Lon Chaney

یونیورسال دست به تهیه‌ی فیلم‌های وحشت‌انگیز بیشتری بزند. در دوره‌ی حیاتی انتقال به مرحله‌ی تولید فیلم‌های ناطق، و در دوران رکود که همراه با عدم اطمینان بود، نوع فیلم وحشت‌انگیز می‌توانست یونیورسال را از نظر مالی سر پا نگه دارد.

مترو- گلدوین- مایر[۱۰۳]: سر منزل ستارگان

مترو- گلدوین- مایر از طریق ادغام دو شرکت تولید فیلم مترو پیکچرز[۱۰۴] و گلدوین پیکچرز[۱۰۵] را شرکت پخش فیلم «لو»[۱۰۶] تشکیل شد. این ادغام در ۱۷ آوریل ۱۹۲٤ و با تلاش مدیران این شرکت‌ها یعنی ساموئل گلدوین[۱۰۷]، مارکوس لو[۱۰۸] و لویس. بی. مه‌یر[۱۰۹] انجام شد. هر سه‌ی آنها خارجیانی بودند که به ایالات متحد مهاجرت کرده بودند و کارشان در ابتدا در شرق آمریکا با تماشاخانه‌داری آغاز شده بود.

ساموئل گلدوین

ساموئل گلدوین (۱۹۷٤ - ۱۸۸۲) که نام اصلیش ساموئل گلدفیش بود، از طریق ازدواج با بلانش لاسکی[۱۱۰] هنرپیشه‌ی تآتر و خواهر جس لاسکی[۱۱۱] تهیه‌کننده‌ی تآتر پا به دنیای نمایش گذاشت. گلدوین هنگامیکه از طریق انگلستان از کشورش هلند به آمریکا رفت (۱۸۸۹) حرفه‌ی دستکش‌سازی را پیشه‌ی خود کرد و تاجری موفق از آب درآمد. در سال ۱۹۱۳ دستکش‌سازی را رها کرد و به عنوان مدیر تبلیغات فیلم‌های اولیه لاسکی مثل فیلم «شوهر زن سرخپوست» اثر دومیل مشغول به کار شد.

در سال ۱۹۱٦، اندکی پس از ادغام کمپانی لاسکی با کمپانی فیمس پلیرز متعلق به آدولف زوکر، گلدوین که در آن زمان هنوز نامش گلدفیش بود، بخاطر اختلافات تشکیلاتی آن شرکت را رها کرد و با مشارکت ادگار و آرکیبالد سلوین[۱۱۲] که از تهیه‌کنندگان معروف برادوی بودند، کمپانی تولید فیلم جدیدی را بنیاد نهاد.

نام گلدوین درواقع از ترکیب نیمه اول نام گلدفیش و نیمه دوم نام سلوین تشکیل

---

103 - Metro—Goldwin—Mayer
104 - Metro Pictures
105 - Goldwin Pictures
106 - Loew's Incorporated
107 - Samuel Goldwin
108 - Marcus Loew
109 - Louis B. Mayer
110 - Blanche Lasky
111 - Jess Lasky
112 - Edgar and Archibald Selwyn

می‌شد، و بالاخره پس از گذشت یک سال، گلدفیش نام خودش را نیز به گلدوین تغییر داد.

کمپانی گلدوین نیز خط مشی کمپانی لاسکی را درپیش گرفت و سعی کرد فیلم هایی با بهترین کیفیت ممکن تهیه کند. طی یک تلاش تبلیغاتی کمپانی گلدوین برای نخستین بار به چاپ آگهی‌های یک صفحه‌ای برای فیلم‌های خوبش دست زد. این کمپانی به نویسندگان و هنرمندان فیلم نیز دستمزدهای بسیار خوبی می‌پرداخت. جرالدین فارار[113] که قبلاً بازیگر فیلم های لاسکی بود و یکی از خوانندگان اپرای متروپولیتن به شمار می‌آمد، موافقت کرد که در برابر دریافت هفته ای ده هزار دلار در فیلم های گلدوین بازی کند.

در سال ۱۹۱۸ کمپانی گلدوین از استودیوی اجاره‌ای‌اش در فورت‌لی نیوجرزی به استودیوی متروک ترانیگل در کالورسیتی کالیفرنیا نقل مکان کرد. در کمتر از یک سال، گرچه فیلم هایی که در آنجا ساخته می‌شد با استقبال عموم مواجه نشدند، کمپانی تصمیم گرفت که استودیوی ترانیگل را بخرد. در سال ۱۹۲۰ وضعیت مالی کمپانی آنچنان مخاطره‌آمیز بود که گلدوین تصمیم به جذب سرمایه های اضافی گرفت و به عنوان مثال به خانواده دوپون[114] از ساکنان «دلور» روی آورد. در سال ۱۹۲۲، گلدوین تحت تأثیر اینگونه فشارهای خارجی و درگیری‌های داخلی کمپانیش، این کمپانی را که به قصد ایجاد یک مؤسسه مستقل فیلمسازی تأسیس شده بود، ترک کرد. هرچند که گلدوین پس از ترک کمپانی سهام بسیار اندکی از آن را دارا بود، با این حال نام او همچنان روی کمپانی ماند.

مارکوس لو

در سال ۱۹۲٤، مارکوس لو (۱۹۲۷-۱۸۷۰) که یکی از سینماداران بسیار موفق بود، پیشنهاد خرید کمپانی گلدوین و استودیوی همراه آن را به صاحبانش ارائه کرد. لو می‌خواست از این کمپانی به عنوان تأسیسات اضافی تولید فیلم برای سازمان سابقش استفاده کند.

«لو» که یک مهاجر اطریشی بود، سود حاصل از سینمای پنج‌سنتی را در سالن های سینمای انباری به کار انداخت و از طریق اخیر، سالن های سینمای بزرگی به‌وجود آورد به طوریکه در سال ۱۹۱۹ مالک بیش از صد سالن سینما بود. در سال ۱۹۲۰ برای گسترش کسبش، کمپانی مترو را خرید و در آنجا به تهیه و توزیع فیلم پرداخت. دست بر قضا، نخستین فیلم این کمپانی «چهار سوار سرنوشت» (۱۹۲۱) فروش بسیار خوبی داشت و موقعیّت «لو» را بعنوان تهیه کننده تثبیت کرد.

---

113 - Geraldine Farrar

114 - Du Pont

در سال ۱۹۲٤، با به‌دست آوردن کمپانی گلدوین، «لو» توانست به تولیدات خود گسترش دهد. با این حال او می‌دانست که در هیچیک از این دو کمپانی یک مدیر مناسب بر امر تولید نظارت ندارد. یکی از نزدیکان لو، به او پیشنهاد کرد از وجود لویس. بی. مایر مدیر قدرتمند و خلاق کمپانی مایر برای این کار استفاده کند. بنابراین، لو با هر دو کمپانی مایر و گلدوین وارد مذاکره شده و مقام مدیریت کمپانی جدید را که درواقع از سه کمپانی تشکیل می‌شد به لویس. بی. مایر پیشنهاد کرد. به این ترتیب کار کمپانی مترو- گلدوین- مایر آغاز شد. با این حال تا مدتی نام مایر به طور رسمی جزء عنوان استودیو ذکر نمی‌شد.

با اینکه ساموئل گلدوین نیز تنها به صورت ظاهر در این معامله شرکت داشت، با این حال نام او نیز بعنوان بخشی از عنوان کمپانی باقی ماند. در آغاز تمام فیلم‌های مترو- گلدوین- مایر شعار «هنر برای هنر» و تصویر یک شیر غران دیده می‌شود. در دوران صامت شیر آرام خفته بود اما با ورود صدا به سینما شیر مترو از جای برخاست و غرّید. این علامت تجارتی را درواقع سالها قبل گلدوین برای تبلیغ فیلم‌های اولیه‌اش به کار گرفته بود.

لویس. بی. مایر

مقام پر طمطراق لویس. بی. مایر (۱۹۵۷-۱۸۸۵) در کمپانی ام. جی. ام. حاصل سالها تجربه در امر نمایش، توزیع و تولید فیلم است. مایر نیز همچون دو شریک دیگرش مهاجری بود که به آمریکا آمده بود. او در دهه‌ی ۱۸۸۰ با والدینش از روسیه به کانادا آمد و در آغاز قرن بیستم به منطقه باستن در آمریکا نقل مکان کرد.

در سال ۱۹۰۷ اولین سالن سینمایش را در ماسوچوست خرید. در این سالن تآترهای کمیک و فیلم‌های کوتاه نشان داده می‌شد. مایر مدتی بعد از درآمد این سالن، سالن دیگری خرید. در طی چند سال او سالن‌های متعددی نیز در شهرهای مجاور ساخت. مؤسسه‌ای هم برای مبادله فیلم پدید آورد که از طریق آن خوراک سالن‌هایش را فراهم می‌کرد.

در سال ۱۹۱۵ در نیویورک با مشارکت سه‌تاجر دیگر کمپانی متروپیکچرز را پدید آورد و به این ترتیب به عرصه‌ی تولید فیلم نیز پا نهاد.

در ابتدا مایر فقط تا حد کمی در امور مترو مداخله داشت. بعد در سال ۱۹۱۵ با استفاده از شم تجاریش حقوق انحصاری نمایش فیلم تولد یک ملت را در نیوانگلند خریداری کرد. این سرمایه گذاری ۲۵ هزار دلاری برای او سودی به میزان ده‌برابر در بر داشت. این مبلغ عظیم به مایر جرأت داد که با دلگرمی کامل به کار تولید فیلم بپردازد.

او نیز همچون زوکر که در کمپانی پارامونت بود، بالاخره دریافت که محبوبیت فیلم‌ها به محبوبیت ستارگانشان بستگی دارد. این اعتقاد تا پایان دوران فیلمسازیش برای او باقی

ماند.

در سال ۱۹۱۷ که رقابت برای دراختیار گرفتن ستارگان به اوج خود رسیده بود، مایر ستاره‌ای بنام آنیتا استیوارت[۱۱۵] را از کمپانی ویتاگراف به مترو کشاند و بخش ویژه‌ای برای تولید فیلم‌های این ستاره در دل کمپانی مترو ترتیب داد. زوکر نیز برای کشاندن مری پیکفورد از بیوگراف به کمپانی میوچوال از همین تاکتیک استفاده کرده بود.

آنیتا استیووارت و لویس. بی. مایر تیم موفقی را تشکیل دادند. مایر سناریوهای بسیار خوبی برای این ستاره پیدا می‌کرد و کارگردانان و بازیگران خوبی را برای همکاری با او به خدمت می‌گرفت. زیبایی این ستاره در فیلم‌های «همسران باتقوا»[۱۱۶] (۱۹۱۸) و «قلمرو رویاهای آن زن»[۱۱۷] (۱۹۱۸) به بهترین نحو جلوه گر شد.

در سال ۱۹۱۹ مایر یک مؤسسه سینمایی در کالیفرنیا پدید آورد و کار تولید فیلم خود را از ساحل شرقی آمریکا به کرانه‌ی غربی آن کشاند. شرکت جدید، کمپانی تولید فیلم لویس. بی. مایر نام داشت. در فاصله سال ۱۹۱۹ تا زمان ادغام این شرکت با شرکت‌های مترو و گلدوین در سال ۱۹۲٤، کمپانی مایر از مدیریتی قوی و همچنین از گروه کوچکی از بازیگران با استعداد بهره‌مند بود. گروهی از همکاران تاجر مایر نیز در این مؤسسه او را احاطه کرده بودند. آنها اعتقاد داشتند که کار فیلمسازی پیش از هر چیز، یک تجارت است.

یکی از این همکاران ایروینگ تالبرگ بود که در سال ۱۹۲۳ کمپانی یونیورسال را رها کرده و به مایر پیوسته بود. تالبرگ که آن موقع هنوز به سی سالگی نرسیده بود، بعداً به همراه مایر به کمپانی مترو گلدوین مایر پیوست و در مقام معاون دوم مدیر کل تولید فیلم به کار پرداخت. در همین مقام و در همین کمپانی متروگلدوین مایر بود که تالبرگ با القابی همچون پسرک شگفت انگیز هالیوود، و تهیه کننده‌ی فوق العاده شهرت یافت.

سبک ام. جی. ام. بروز می‌کند

در همان روزهای اول کمپانی ام. جی. ام.، مایر و تالبرگ با همبه‌شالوده‌ی اقتصادی و هنری این کمپانی شکل بخشیدند. فلسفه‌ی مایر بر یک تجارت مؤثر، یک مدیریت خوب، کیفیت فنی خوب و استفاده از بهترین گروه ستارگان استوار بود. شعار ام. جی. ام. در بدو تأسیس کمپانی، «داشتن ستارگانی بیشتر از ستارگان آسمان» بود.

---

115 - Anita Stewart

116 - Virtuous Wives

117 - Her Kingdom of Dreams

لوئیس. ب. مه‌یر با یک ستاره درباره‌ی قراردادش صحبت می‌کند (حدود ۱۹۲۸).

کمپانی ام.جی.ام.، در کنار اهمیتی که برای ستارگان سینما قایل بود، نسل‌های مختلفی از دیگر شخصیت‌های سینمایی را نیز پرورش داد. بسیاری از ستارگان اولیه‌ی ام.جی.ام. بعدها حالتی افسانه‌ای یافتند، کسانی مثل جان گیلبرت، گرتا گاربو، جون گرافورد، کلارک گیبل، جان ولایونل بریمور و جین هارلو.

در سالهای شکل‌گیری این کمپانی، ایروینگ تالبرگ، با اعتماد به نفس کامل درباره‌ی سلیقه‌ی عموم اظهارنظر و داوری می‌کرد. او در عین حال که بودجه‌ی فیلم‌ها را بشدت کنترل می‌کرد، از خرج کردن مبالغ گزاف در مورد فیلم‌هایی که می‌دانست پولساز خواهند بود، ابایی نداشت. در سال ۱۹۲۵ یعنی زمانی که هیچکس به داستانهای جنگی نزدیک نمی‌شد، او مبالغ هنگفتی روی فیلم «رژه‌ی بزرگ»[۱۱۸] اثر کینگ ویدور[۱۱۹] سرمایه‌گذاری کرد و فیلم هم در نزد منتقدین و هم در برابر تماشاگران موفقیت‌آمیز از آب درآمد. این فیلم تنها در نیویورک ۹۶ هفته‌ی تمام به روی پرده بود.

این شروع مؤثر، تالبرگ را در ام.جی.ام. ماندگار کرد. او با همه‌ی نویسندگان، کارگردانان و مونتورها در طی مراحل مختلف کارشان همکاری می‌کرد. اغلب اتفاق

---

118 - The Big Parade

119 - King Vidor

ایروین تالبرگ در محوطه
استودیوی متروگلدوین مایر

می‌افتاد که دستور دهد صحنه‌ای مجدداً فیلمبرداری شود یا فیلمی دوباره مونتاژ گردد، و بیشتر موفقیت اولیه ام.جی.ام. را نیز می‌توان ناشی از روش مدیریت او دانست. همین عامل باعث شد تا در سرتاسر دهه‌ی ۱۹۳۰. ام.جی.ام. موفق ترین کمپانی تولید فیلم جهان باشد.

برادران وارنر[۱۲۰]: تجارت خانوادگی

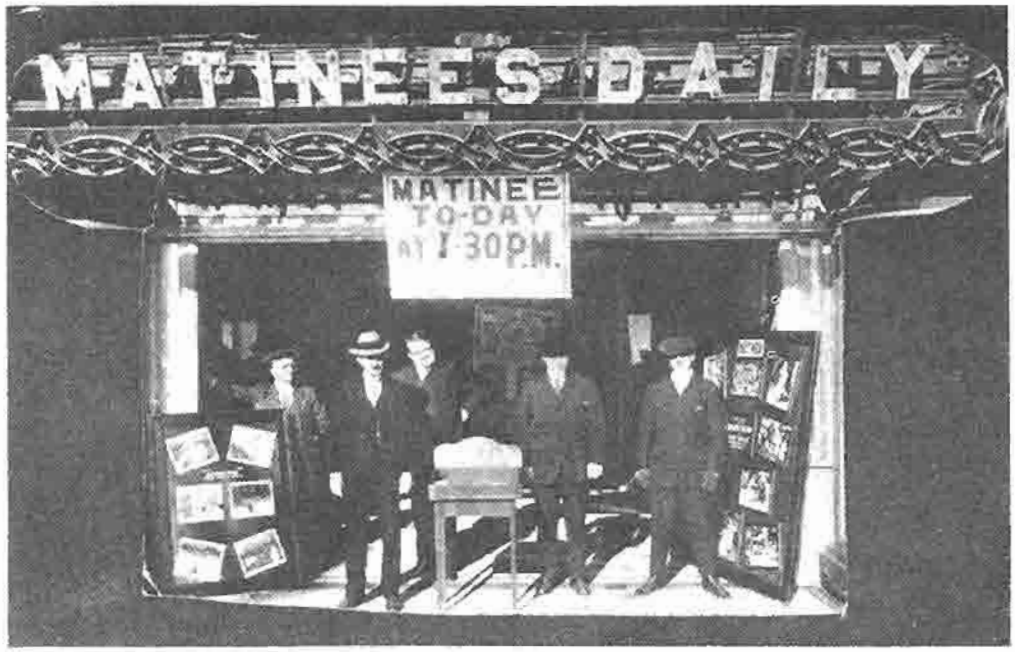
ماجرای موفقیت برادران وارنر هری، آلبرت، سم و جک [۱۲۱] با دیگر داستان‌های توأم با موفقیّت هالیوود شباهت‌های اندکی دارد. شم تجاری این مردان مؤسسه‌ای را پدید آورد که موفّقیّت آن از بدو پیدایش مؤسسه تا دهه‌ی ۱۹۶۰ دوام آورد. از همان سال ۱۹۰٤ که خانواده وارنر اولین پروژکتور سینما را خرید، تجارت سینمایی برادران وارنر با حالتی قماربازانه اما توأم با موفقیت ادامه یافت.

چهار برادر وارنر فرزندان بنجامین و پرل وارنر مهاجران لهستانی بودند که دست روزگار

---

120 - Warner Brothers

121 - Harry, Albert, Sam, Jack



برادران وارنر جلوی یک سینمای ۵ سنتی عکس انداخته اند.

گذارشان را در سال ۱۸۸۳ به بالتیمور مریلند انداخته بود. بنجامین که در آن زمان تنها فرزندش هری دوساله بود، در بالتیمور به حرفه‌ی کفاشی روی آورده بود. سال بعد، آلبرت به دنیا آمد، و بالاخره در سال ۱۸۸۸ سم و در سال ۱۸۹۲ جک نیز به چهار فرزند دیگر خانواده یعنی سدی، رُز، آنا و دیو پیوستند و خانواده‌ی بزرگ وارنر را تشکیل دادند.

سینماچی‌های تازه کار

ابتدا، این سم وارنر بود که وسیله‌ی رو به شکوفایی فیلم را کشف کرد. یک دوست مکانیک طرز کار دستگاه نمایش ادیسون را به وارنر جوان نشان داد. و همین باعث شد که سم در یک پارک تفریحات سالم شغلی بعنوان متصدی نمایش فیلم پیدا کرد.

سم که تحت تأثیر علاقه‌ی شدید تماشاگران به سینما قرار گرفته بود، خانواده‌اش را وادار کرد که یک دستگاه نمایش فیلم بخرند. در سال ۱۹۰٤ آنها یک پروژکتور دست‌دوّم پیدا کردند و بالاخره کار نمایش فیلم را با یک نسخه از فیلم «سرقت بزرگ قطار» آغاز کردند.

اگر چه این فیلم مدت یک سال تمام روی پرده بود، نمایش مجدد آن نیز تماشاگران را به خود جلب می‌کرد. در طی سال‌های ۱۹۰٤ و ۱۹۰۵ وارنرها کار نمایش فیلم را بطور سیار در ایالت‌های اوهایو و پنسیلوانیا ادامه دادند. هرجایی را که می‌توانستند برای نمایش فیلم

اجاره می‌کردند و رُزوارنر هم بهنگام نمایش فیلم پیانو می‌نواخت.

با پولی که از این راه به‌دست آمد، برادران وارنر در سال ۱۹۰۵ سالنی با گنجایش نود تماشاگر در نیوکسل باز کردند. آنها این سالن را به مدت سه‌سال اداره کردند و کم‌کم گذشته از کار نمایش فیلم، در زمینه‌ی توزیع فیلم نیز شروع به فعالیت کردند و از این طریق نیز به درآمدهای خود افزودند.

در سال ۱۹۱۰ بخاطر رکود موقتی که در کارها پیش آمد، برادران وارنر قسمت توزیع خود را به کمپانی دیگری واگذار کردند. سال بعد از آن، سم وارنر با نسخه‌ای از فیلم «دوزخ دانته»[۱۲۲] (۱۹۱۱) که یک فیلم پنج حلقه‌ای بود مجدداً به کار نمایش سیار فیلم پرداخت.

تهیه کنندگان تازه‌وارد

جک و سم وارنر در سال ۱۹۱۲ با تهیه یک فیلم دو حلقه‌ای به نام «خطرهای دشت‌ها»[۱۲۳] کار تولید فیلم را نیز آغاز کردند. سناریوی فیلم را جک نوشته بود و آنها، فیلم را در محل یک کارخانه‌ی متروکه در سنت‌لوییس ساختند. خود کار بیش از جنبه‌های مالی آن وارنرها را به تهیه فیلم‌های دیگر تشویق کرد. در سال ۱۹۱۵ آنها هم به غرب آمریکا (لس‌آنجلس) رفتند.

در نخستین سالی که آنها در کالیفرنیا بودند، فیلم‌هایشان با توفیق اندکی همراه بود. چیزی که مردم را به سینما می‌کشاند نام ستارگان بزرگ و سرشناس بود و برادران وارنر پولی در بساط نداشتند تا بتوانند از ستارگانی مثل مری پیکفورد در فیلم‌هایشان استفاده کنند.

بالاخره در سال ۱۹۱۷ وارنرها اولین فیلم بلند خود را ساختند و اولین درآمد قابل توجه‌شان را کسب کردند. این فیلم بر مبنای داستان واقعی جیمز ژرارد[۱۲۴] به نام «چهار سال زندگانی من در آلمان»[۱۲۵] ساخته شده بود. فیلم داستان برخورد میان سفیر آمریکا و قیصر ویلهلم دوم را بیان می‌کرد. این فیلم که ماجراهای آن در زمان جنگ می‌گذشت برای جلب توجه تماشاگران شامل تعداد زیادی صحنه‌های خشن و بخصوص یک صحنه‌ی تجاوز بود. درآمد این فیلم بالغ بر یک میلیون دلار شد.

وارنرها که حالا هم انگیزه‌ای قوی برای فیلم‌سازی داشتند و هم از پول کافی برخوردار بودند، شروع به ساختن تعداد زیادی فیلم‌های کم‌خرج کردند. از سال ۱۹۱۳ تولید سری فیلم‌های «بر سر مری چه آمد؟»[۱۲۶] تا سالها کار روزمره‌ی برادران وارنر بود. در سال ۱۹۱۹ ←

122- Dante's Inferno

123 - Perils of the plains

124 - James Jerard

125 - My four years in Germany

برادران وارنر دو سریال حادثه ای بنام های «شهر گمشده»[۱۲۷] و «شگفتی های جنگل»[۱۲۸] ا در دست تولید داشتند.

افزایش محبوبیت و کارآیی

در سال ۱۹۲۳ کمپانی برادران وارنر بطور رسمی تشکیل شد و تجهیزات و سازمان آن در دو استودیوی سانست و برانسن[۱۲۹] مستقر گردید. در همین سال در حالیکه وارنرها پنج فیلم را در دست تهیه داشتند، سرگرم تربیت کارگردانان، نویسندگان و بازیگران ماهری نیز برای فیلم های بعدی خود بودند.

رفته رفته کمپانی وارنر برای خود جلوه ای خاص پیدا کرد. در سال ۱۹۲۳ هال والیس[۱۳۰] که بعدها سرشناس ترین تهیه کننده ی این کمپانی شد، بعنوان متصدی تبلیغات در کمپانی وارنر به کار گمارده شد.

در سال ۱۹۲٤ داریل زانوک[۱۳۱] نیز بعنوان سناریست سری فیلم های «رین تن تن»[۱۳۲] به کمپانی وارنر پیوست. درحالیکه برادران وارنر بشدت در جستجوی بازیگران سرشناس بودند سریال «رین تن تن» توانست به وضع مالی آنها سر و سامانی بدهد.

در سال ۱۹۲٤ جان بریمور موافقت کرد که در کنار مری آستور جوان در فیلم «بو برومل»[۱۳۳] ظاهر شود. بریمور قبلاً در سال ۱۹۲۰ با بازی در فیلم «دکتر جکیل و مسترهاید»[۱۳۴] محبوبیت شایانی کسب کرده بود. بازی او در فیلم های بو برومل و «جانور دریایی»[۱۳۵] (۱۹۲٦) به خودی خود پیروزی بزرگی برای کمپانی وارنر بشمار می آمد. در سال ۱۹۲٤ برای نخستین بار سود فیلم ها به رقمی بالای یک میلیون دلار رسید.

البته این مبلغ، رقم خیره کننده ای نبود، اما همین رقم هم به وارنرها کمک می کرد تا بتوانند روی پای خود بایستند. آنها به این ترتیب توانستند دو مؤسسه پخش فیلم در خارج از آمریکا و همچنین کمپانی ویتاگراف را که به مدت بیست سال به کار تولید فیلم اشتغال داشت خریداری کنند. همین که یک کمپانی جوان توانسته بود یکی از مؤسسات وابسته به تراست سینمایی شرق آمریکا را بخرد، نشان می دهد که در آن موقع تا چه حد از قدرت

---

126 - What Happened to Mary
127 - The Lost City
128 - Miracles of the Jungle
129 - Sunset and Bronson
130 - Hall Wallis
131 - Darryl Zanuck
132 - Rin — Tin — Tin
133 - Beau Brummel
134 - Dr. Jekyll and Mr. Hyde
135 - The Sea Beast

انحصارطلبان حرفه فیلم کاسته شده بود.

برادران وارنر، گذشته از دو استودیوی متعلق به ویتاگراف، مؤسسه‌ی پخش فیلم وابسته به آن را نیز صاحب شدند. در سال ۱۹۲۵ وارنرها به کار خود توسعه دادند و تعدادی سالن سینما را نیز از طریق خرید یا اجاره در اختیار گرفتند. با این کار دیگر کمپانی وارنر با مشکل توزیع فیلمهایش دست به گریبان نبود.

در همین حال کیفیت فیلم‌های وارنر نیز بهبود یافت. بطوریکه در سال ۱۹۲٤ منتقدان زبان به تحسین فیلم «خیابان اصلی»[۱۳۶] که بر مبنای کتابی از سینکلر لویس ساخته شده بود، گشودند. ارنست لوبیچ[۱۳۷] کارگردان مهاجر آلمانی نیز دومین فیلم خود را در آمریکا، در کمپانی وارنر ساخت. این فیلم یک اثر کمدی بنام «حلقه ازدواج»[۱۳۸] بود.

سم وارنر که در سال ۱۹۰٤ با خرید یک دستگاه نمایش فیلم خانواده‌اش را به کار تجارت فیلم کشانده بود، بار دیگر نیز آینده‌نگری خود را به اثبات رساند. در سال ۱۹۲۵، سم‌وارنر با شرکت وسترن الکتریک[۱۳۹] که یکی از شاخه‌های شرکت معظم At 8t بشمار می‌آمد قراردادی برای ترتیب دادن امکانات فنی لازم برای تهیه فیلم‌های ناطق امضاء کرد. کمپانی وسترن الکتریک از پانزده سال پیش از آن زمان سعی کرده بود به کمپانی‌های فیلمسازی بقبولاند که پخش فیلم و صدا بطور همزمان هم امکان‌پذیر و هم عاقلانه است، اما در این تلاش به جایی نرسیده بود. البته از زمان ادیسون تلاش‌هائی برای ساختن فیلم ناطق صورت گرفته بود. اما این بار روند رشد صنعت سینما تلاش در راه حصول به این هدف را اجتناب‌ناپذیر کرده بود.

وارنرها در شرایطی به تجربه‌ی فیلم ناطق رضایت دادند که هنوز اطمینان چندانی به خود نداشتند. در ۲٦ اکتبر ۱۹۲۷، کمپانی وارنر پس از دو سال تلاش و تجربه فیلم «خواننده جاز»[۱٤۰] را که فیلمی نیمه سخنگو و نیمه آوازه‌خوان بود عرضه کرد و مسیر تاریخ سینما را تغییر داد. آوای «ال جولسون»[۱٤۱] درواقع ناقوس مرگ فیلم‌های صامت را به صدا درآورد و استودیوهای آمریکایی سراسیمه دست به کار انجام تغییراتی در استودیوهای خود شدند تا بتوانند فیلم ناطق تولید کنند. به زودی داستانهایی تازه و ستارگانی نوپا به عرصه نهادند.

کمپانی‌های یونایتد آرتیستز[۱٤۲] (۱۹۱۹)، کلمبیا پیکچرز[۱٤۳] (۱۹۲۰) و ریدیو- کیت- اورفیوم[۱٤٤] آر. کی. او ۱۹۲۸ از جمله مؤسسات دیگری بودند که بعدها در سیستم

---

136 - Main Street

137 - Ernest Lubitsch

138 - Marriage Circle

139 - Western Electric

140 - The Jazz Singer

141 - Al Jolson

142 - United Artists

143 - Columbia Pictures

استودیوهای هالیوود جایی برای خود باز کردند. در سال ۱۹۲۰ اگر چه بیش از چهل کمپانی فیلمسازی در کالیفرنیا فعالیت داشتند، اما این سه کمپانی بهمراه کمپانی‌های ام.جی.ام؛ فوکس، برادران وارنرویونیورسال بیش از شصت درصد کل فیلم‌های بلند هالیوود را تهیه می‌کردند. در حالیکه صنعت سینمای امریکا به دوران ناطق قدم می‌گذاشت، این هشت کمپانی نیز معیارهای این سینما را پایه ریزی می‌کردند.

---

144 - Radio – Keith – Orpheum (R. K. O)

بخش سوم

سینمای صامت در سایر کشورها

فصل ششم

سوئد، دانمارک و آلمان

(۱۹۱۲ - ۱۹۲۸)

مطب دکتر کالیگاری نوعی افشاگری و مبارزه است. این فیلم توانایی های سینما را بعنوان یک وسیله ی بیان هنری آشکار می‌کند. این فیلم تماشاگر را به مبارزه می طلبد تا آن را تحسین کند و تهیه کننده را وا می‌دارد تا از آن درس عبرتی بگیرد. این افشاگری برای همگان است. اگر از آن استقبال نشود، نه تنها سینما، بلکه همه ی امیدهایی که به آن بسته شده در معرض خطر قرار می‌گیرد.

در مطب دکتر کالیگاری، سینما برای نخستین بار بعنوان اثر هنری مطرح می‌شود. این یکی از تناقضات هنر است که آنرا از نظر ما هم مجرّد وهم ملموس جلوه می‌دهد. این، هم شکل است و هم محتوی

[از نقدی در مجله ی Exceptional Photoplays مارس ۱۹۲۱]

مطب دکتر کالیگاری (۱۹۱۹).

در همان هنگام که صنعت فیلم آمریکا سیستم استودیوها را برای دست‌یافتن به بازارهای عمده توسعه می‌داد، سینماهای ملی در خارج از ایالات متحده به سبک‌های مختلف فیلم شکل می‌بخشیدند. تعهد جدی نسبت به کشف امکانات بیانی هنر فیلم به ساخته شدن تعداد زیادی فیلم‌های کلاسیک در سوئد، دانمارک و آلمان انجامید. بسیاری از این فیلم‌ها از شاهکارهای ماندگار عصر سینمای صامت به‌شمار می‌روند. این فیلم‌ها که ملهم از هدف‌های ملی و فردی بودند، با تنوعی که از نظر درونمایه و فن سینما در آنها وجود داشت منظره تازه‌ای از نقش تصاویر متحرک را در زندگی بشر به چشم می‌کشیدند.

ویکتور شویستروم[1] و موریس استیلر[2]، غول‌های سوئدی

ویکتور شویستروم (۱۹۶۰-۱۸۷۹) و موریس استیلر (۱۹۲۸-۱۸۸۳) در تاریخ تکامل سینمای سوئد دو چهره‌ی عمده بشمار می‌آیند. هردوی آنها کارگردانی فیلم را از سال ۱۹۱۲ آغاز کردند اما هر یک از آنها سبکی منحصر به فرد و شیوه‌ی داستانپردازی خاص خود را داشت.

شویستروم

شویستروم که هم کارگردان و هم بازیگر بود، با پذیرفتن نقشی در فیلم «نقاب سیاه»[3] (۱۹۱۲) وارد عالم سینما شد. در فاصله‌ی سالهای ۱۹۱۲ و ۱۹۱۶ او ضمن آنکه دو دو جین فیلم ساخت در تعداد زیادی از دیگر فیلم‌های سوئدی نیز بازی کرد. در این دوران، حساسیت بشردوستانه و مهارت در کارگردانی دو ویژگی عمده‌ی کارهای او را تشکیل می‌داد. تجربه‌ی طولانیش بعنوان بازیگر، به او امکان می‌داد که در رهبری هنرپیشگان و شخصیت‌پردازی مهارت خود را به اثبات برساند.

در فیلم «جزیره‌ی اینگبورگ»[4] (۱۹۱۳)، شویستروم مساله‌ی جنون را با پرداختی روانشناسانه بررسی کرد. او برای اینکه بتواند مسایل مختلف را بهتر تحلیل کند این فیلم را در چند اپیزود مختلف ساخت و در هر قسمت به بررسی مساله‌ای خاص پرداخت.

بعدها، شویستروم روش داستانپردازیش را تغییر داد. او در روش جدیدش از شیوه‌ی رجعت به گذشته سود جست. اول بار در فیلم «بوسه‌ی مرگ»[5] (۱۹۱۶) از این روش ←

---

1 - Victor Sjöstrom
2 - Mauritz Stiller
3 - The Black Mask
4 - Ingeborg Holm

اینکبورگ هولم (۱۹۱۳)، زن بیوه‌ای که بخاطر کار شدید در کارخانه بچه‌هایش را از دست می‌دهد و سرانجام دیوانه می‌شود (هیندا بورگستر ره).

استفاده کرد. این فیلم از نظر زیبایی‌شناسی از اهمیتی ویژه برخوردار بود. ماجرایی که داستان فیلم حول محور آن می‌چرخید، در فلاش‌بک‌های مختلف به صور متفاوت بیان می‌شد.

این روش که در آن هنگام تازگی داشت، بعدها در فیلم‌های بسیاری همچون «همشهری کین»[6] اثر اورسن ولز (۱۹۴۱)، «راشومون»[7] اثر آکیرا کوروساوا (۱۹۵۰) و «توت‌فرنگی‌های وحشی»[8] اثر اینگمار برگمان (۱۹۵۷) مورد استفاده قرار گرفت. برگمان که خود فیلمسازی سوئدی است بشدت از نحوه‌ی فیلمسازی شویستروم تأثیرپذیرفته است.

در سال ۱۹۲۰ شویستروم نیز همچون بسیاری از کارگردانان بزرگ اروپا به هالیوود رفت. در فاصله‌ی سالهای ۱۹۲۳ تا ۱۹۳۰ او که دیگر خود راسیستروم می‌نامید، نه‌فیلم برای کمپانی متروگلدوین‌مه‌یرساخت. از این نه فیلم تنها دو اثر در یادماندنی هستند.

داستان هردوی این فیلم از آثار ادبی آمریکایی اقتباس شده بود: «نامه‌ی سرخ»[9]

←

5- The Kiss of Death

6- Citizen Kane

7- Rashomon

8- Wild Strawberries

(۱۹۲۶) و «باد»[10] (۱۹۲۸). در هردوی این فیلم‌ها لیلیان گیش نقش اول را بازی می‌کرد.

در آثار سوئدیش نیز، شویستروم همواره به اقتباس از آثار ادبی شمال اروپا و اسکاندیناوی پرداخته بود. بسیاری از آن آثار نوشته نویسنده‌ی سوئدی سلمالاگرلوف[11] بودند.

آنچه شویستروم از سوئد برای آمریکا سوغات برد، سلیقه‌یی خوب در انتخاب دورنما و مهارتی هنرمندانه در رهبری بازیگران بود. البته تخیل شاعرانه‌ی او نیز در پرداخت فیلم‌ها کم تأثیر نبود.

شویستروم در سال ۱۹۳۰ به سوئد بازگشت و پس از ساختن یک فیلم و سفری به بریتانیا در سال ۱۹۳۷ که در آنجا نیز فیلم «زیر خرقه‌ی سرخ»[12] را ساخت، باقی عمر را به بازیگری در فیلم‌های دیگران گذراند.

استیلر

موقعیت حرفه‌ای موریس استیلر که در سال ۱۹۱۰ از فنلاند به سوئد مهاجرت کرده بود از جهات بسیاری به وضعیت شویستروم شباهت دارد. او هم بازیگر تآتر بود و در کارگردانی نمایش‌های مقتبس از آثار ادبی مهارت داشت. بعلاوه استیلر نیز همچون شویستروم در دهه‌ی ۱۹۲۰ به کارگردانان روشنفکر هالیوود پیوسته بود.

در فیلم‌هایی همچون «اسکندر کبیر»[13] (۱۹۱۸)، «آواز گل سرخ»[14] (۱۹۱۹)، «گنج آرن»[15] (۱۹۱۹)، «حماسه‌ی گونارهد»[16] (۱۹۲۲) و «حماسه‌ی گوستابرلینگ»[17] (۱۹۲٤) استیلر نبوغ و خلاقیت بصری خود را در تصویر کردن داستان‌های حماسی به اثبات رساند. استفاده از دورنماهای زیبا، صحنه‌های مهیج و بازسازی دقیق وقایع تاریخی از ویژگی‌های کار اوست.

اگر برگمان در «توت فرنگی‌های وحشی» ملهم از شویستروم است، اما در بسیاری از فیلم‌های دیگرش همچون «مهر هفتم» (۱۹۵٦)، «چشمه باکره» (۱۹٦۰) و «ساعت

---

9 - The Scarlet Letter

10 - The Wind

11 - Selma Lagerlöf

12 - Under the Red Robe

13 - Alexander the Great

14 - Song of the Scarlet Flower

15 - Sir Arne's Treasure

16 - Gunnar Hede's Saga

17 - Gosta Berling's Saga

زنان سیاهپوش جنازه السالیل را تشییع می‌کنند «گنج های سرآرنز» (۱۹۱۹) اثر استیلر.

گرگ و میش»[۱۸] (۱۹۶۸) از استیلر تأثیر پذیرفته است. در این فیلم ها برگمان (به ترتیب) احساس های مرگ، خشونت و جنون را با الهامی عمیق از آثار استیلر به تماشاگران امروزی منتقل می‌کند. درواقع اسطوره، حماسه و افسانه که ادبیات اسکاندیناوی از آنها سرشار است دستمایه‌ی کار همه‌ی کارگردانان سوئدی از شویستروم و استیلر تا اینگمار برگمان را تشکیل می‌دهد.

البته استیلر در ساختن کمدیهائی همچون «اروتیکون»[۱۹] (۱۹۲۰) نیز از خود مهارت نشان داده است.

در آمریکا کمپانی مترو بزودی استیلر را دلسرد کرد و او ناچار به کمپانی پارامونت پیوست که برای آن فیلم های «هتل امپریال»[۲۰] (۱۹۲۶) و «محاکمه یک زن»[۲۱] (۱۹۲۷) را ساخت. بخشی از فیلم «سیم خاردار» را نیز در سال ۱۹۲۷ برای همین کمپانی ساخت اما در اواسط فیلم رولاندلی جای او را گرفت.

در سال ۱۹۲۸ با ورود صدا به سینما دیگر از استیلر سوئدی زبان کاری ساخته نبود و از

---

18 - Hour of the Wolf

19 - Erotikon

20 - Hotel Imperial

21 - Woman on Trial

طرفی صنعت سینما نیز با فراموش کردن فیلم های صامت برای کارگردانانی نظیر او بحرانی تازه پدید آورده بود. استیلر دورانی پرشکوه را پشت سر گذاشته بود.

کارل درایر[۲۲]: امپرسیونیست

در سال ۱۹۲۰، در دانمارک، کارل تئودور درایر (۱۹۶۸ - ۱۸۸۹) نخستین فیلم بلند خود را بنام «پرزیدنت»[۲۳] ساخت. با این فیلم درایر زندگی سینمایی خود را آغاز کرد و در نهایت شکل و محتوای دیگر آثارش او را بعنوان فیلمسازی پراهمیت و اصیل به دنیا شناساند.

درایر ابتدا کارش را بعنوان نویسنده آغاز کرد. ابتدا منتقد تآتر بود، بعدها میان‌نویس‌های فیلم‌های صامت را می‌نوشت و بعد در کمپانی نوردیسک فیلم[۲۴] در کپنهاگ به تدوین فیلم و سناریونویسی پرداخت. در فاصله سالهای ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۹ بیش از بیست سناریو نوشت که بسیاری از آنها را کارگردان برجسته‌ی آن زمان دانمارک اوگوست بلوم[۲۵] و هولگر مدسن[۲۶] کارگردانی کردند.

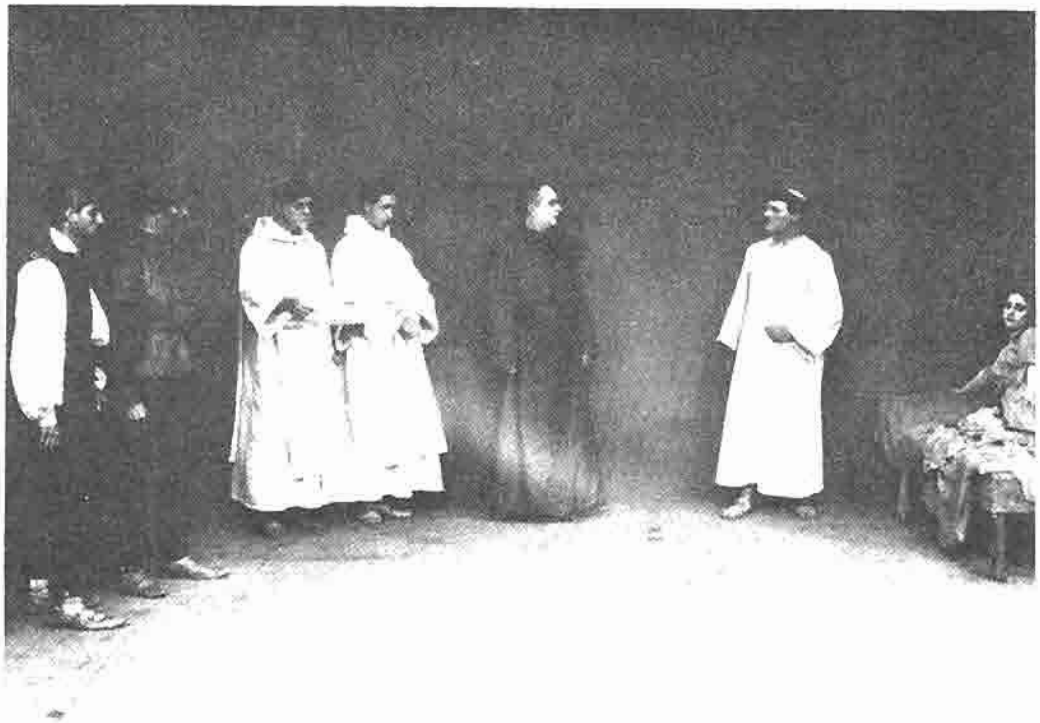
درفیلم «پرزیدنت» درایرتحت تأثیر سبک گریفیث بود. این تأثیر بخصوص از شیوه‌ی کاربرد فلاش‌بک ها در فیلم هویداست. پس از این فیلم علاقه‌ی درایر به مسایل روحانی و اخلاقی در فیلم‌هایش نمود پیدا کرد. در فیلم «برگ‌هایی از کتاب شیطان»[۲۷] (۱۹۲۱) درایر همچنان تحت تأثیر فیلم تعصب گریفیث قرار داشت. برای نشان دادن روحیه خبیث شیطان درایر از صحنه‌پردازی‌های طبیعی و همچنین از تصویرهای درشت چهره سودجست. با فیلم «یکدیگر را دوست بدارید»[۲۸] (۱۹۲۲) درایر درواقع بیانیه‌ای علیه ضد سامی گری منتشر کرد.

مصائب ژاندارک[۲۹]

«مصائب ژاندارک»، پراهمیت‌ترین فیلم کارل درایر در سال ۱۹۲۸ در فرانسه ساخته شد. این روایت از افسانه‌ی ژاندارک عکس‌العمل‌های ضد و نقیضی برانگیخت. سانسور

---

22 - Carl Theodor Dreyer
23 - President
24 - Nordish Film Company
25 -August Blom
26 - Holger – Madsen
27 - Leaves from Satan's Book
28 - Love one Another
29 - The Passions of Joan of Arc



برگ‌هایی از کتاب شیطان (۱۹۲۱) فیلم چهارفسمتی کارل درایر که تقلیدی از فیلم تعصب بود.

بریتانیا نمایش فیلم را ممنوع کرد زیرا گمان می‌رفت که فیلم تصویر نامطلوبی از سربازان انگلیسی به نمایش گذاشته باشد.

فیلم درواقع ماجرای شش ساعت آخر زندگی ژاندارک را بیان می‌کرد اما صحنه‌هایی از تفتیش عقاید، محاکمه و درآتش سوزاندن ژاندارک را نیز دربر می‌گرفت. تقریباً تمامی این صحنه‌ها به صورت تصاویر درشت بود. در سرتاسر فیلم فقط سه‌تصویر کامل از ژاندارک. (ماریا فالکونتی)[۳۰] دیده می‌شود.

در فیلم، بازیگران را گریم نکرده بودند. احساسات آنها تنها از طریق نماهای درشتی از چشم و دهانشان بیان می‌شد. در همین حال زوایای دوربین نیز در بیان حالات مختلف مؤثر بودند. دوربین معمولاً ژاندارک را همیشه از بالا و قضات را همیشه از پائین نشان می‌داد.

برای تغییر موضوع، درایر در این فیلم از حرکات دوربین استفاده کرده است. بطوریکه دوربین معمولاً تماشاگر را از یک تصویر درشت به تصویر درشت دیگری می‌کشاند.

این کیفیات، «مصائب ژاندارک» را به صورتی درآورد که در فیلم‌های پیشین سابقه نداشت.

---

30 - Maria Falconeti

در فیلم «مصائب ژاندارک» (۱۹۲۸) ماریا فالکونتی به خشونت توأم با تحقیر تن درمی‌دهد تا کارل درایر تصاویر مطلوبش را بدست بیاورد.

در طی فیلمبرداری، درایر برای آنکه بازیگران بتوانند حالات رنج و شکنجه را تجربه کنند، آنها را وادار می‌کرد تا در تمرین های مکرر و ملالت‌بار شرکت جویند. برای ایجاد حالت رنج، موهای ماریافالکونتی (ژاندارک) را در برابر دوربین فیلمبرداری با قیچی بطرز دردناکی چیدند. بنظر بسیاری از منتقدین، گذشته از هر چیز، این فیلم، آخرین اثر بزرگ دوران سینمای صامت است.

پس از «مصائب ژاندارک»، درایر چهار فیلم دیگر ساخت: «خون آشام»[۳۱] (۱۹۳۱)، «روز خشم»[۳۲] (۱۹۴۳)، «اوردت»[۳۳] (۱۹۵۵) و «گرترود»[۳۴] (۱۹۶۴). در همه‌ی این فیلم ها کارل درایر بازهم به بیان مسایل روحی و معنوی پرداخت.

اهمیت درایر در تاریخ سینما مدیون سبک بیانی خاص او، و زیبایی شناسی متفاوت با شیوه‌های سنتی است. بعدها کارگردانانی که خواستند از روانشناسی در پرورش شخصیت سود جویند، از روش‌های درایر بهره گرفتند. از آن جمله‌اند، اینگمار برگمان و روبر برسون[۳۵].

---

31 - Vampyr

32 - Day of wrath

33 - Ordet

34 - Gertrud

35 - Robert Bresson

آلمان: شاهکارهای استودیویی

عصر طلایی فیلمسازی در آلمان اندکی پس از پایان جنگ جهانی اول آغاز شد. در این دوران آلمان شکست خورده سعی می‌کرد در فیلمهایش تصویرمخدوشی را که خارجیان از این کشور می‌ساختند، بزداید. مثلاً فیلم «قلب های جهان» (۱۹۱۸) اثر گریفیث تصویری منفی و یک بعدی از سربازان آلمانی ارائه کرده بود. دیگر فیلم های جنگی نیز که در اغلب آنها اریک فون اشتروهایم نقش آلمانی خبیث را بازی می‌کرد، تصویری نامطلوب از مردم آلمان ارائه می‌دادند.

تأسیس یوفا[۳۶]

دولت آلمان برای مقابله با این نظرگاه‌های منفی و همچنین بمنظور بالا بردن روحیه ملت آلمان اقدام به تجدید سازمان صنعت فیلم آن کشور کرد. در سال ۱۹۱۷، دولت با وام گرفتن از دویچ بانک[۳۷]، استودیوی اونیورسوم فیلم آکتینگز لشافت[۳۸] را در نوبلزبرگ برلین ایجاد کرد و فیلمسازان پیشرو آلمان بزودی به این مؤسسه‌ی دولتی پیوستند.

نخستین موفقیت یوفا با فیلم «چشمهای مومیایی»[۳۹] اثر ارنست لوبیچ در سال ۱۹۱۸ بدست آمد. بازیگران این فیلم یعنی پائولانگری[۴۰] و امیل یانینگز[۴۱] با همین فیلم به شهرت جهانی دست یافتند.

لوبیچ بعدها به آمریکا رفت و بدنبال خود عده‌ی زیادی از هنرمندان آلمانی را نیز به هالیوود کشاند.

در مجموع، حاصل کار یوفا و لوبیچ تعداد زیادی فیلم‌های تاریخی و کمدی بود اما آنچه که کمپانی یوفا و سینمای آلمان را نامدار کرد، فیلم دیگری بود:

خیالپردازی توأم با سبک: کالیگاری راه را بازمی‌کند

خیره کننده‌ترین فیلم کمپانی یوفادرطی سه سال اول فعالیتش فیلم «مطب دکتر-

---

36 - Ufa

37 - Deutche Bank

38 - Universum — Film — Aktiengesellshaft

39 - The Eyes of Mummy Ma

40 - Paola Negri

41 - Emil Jannings

کالیگاری»[۴۲] به کارگردانی روبرت وینه[۴۳] بود که در سال ۱۹۱۹ ساخته شد. این فیلم سینما را از عالم ناتورالیسم (طبیعت گرایی) به دوران اکسپرسیونیسم رساند. داستان فیلم تخیلات یک بیمار روانی را مطرح می‌کند. سبک ضد واقعگرایانه‌ی فیلم در طول سال‌های متمادی نظر بسیاری از روشنفکران، هنرمندان و سینما دوستان را به خود جلب کرده است.

یک بیمار روانی، برای بیماری دیگر داستان شخصی را بازگو می‌کند که تحت تأثیر یک طبیب جانی در حالیکه در خواب راه می‌پیماید، دست به جنایات مختلفی می‌زند.

داستان فیلم با از میان برداشتن مرز میان جنون و سلامت، عقل تماشاگر را دستخوش تردیدی عمیق می‌کند. اما آنچه که از نظر سینمایی دارای اهمیت است، بیش از آنکه داستان فیلم باشد، عامل دیگری است.

سبک بصری و ساخت فیلم

سبک بصری خیره کننده‌ای، ماهیت غیرطبیعی داستان فیلم را تشدید می‌کند. این سبک بصری ملهم از یک نهضت اکسپرسیونیستی- کوبیستی است که در سال ۱۹۱۹ در ادبیات و هنر آلمان به اوج خود رسیده بود. دکورها، نور پردازی بازیگری و صحنه‌آرایی و صورتگری در این فیلم همه متأثر از این نهضت بودند.

حالت اکسپرسیونیستی محیط فیزیکی صحنه‌های فیلم در تجسم شخصیت‌های عصبی و دید آنها نسبت به جهان پیرامون‌شان تأثیری شایان داشته است. تضاد رنگ‌های سیاه و سفید در صحنه‌آرایی ها و اشکال عجیبی که بر پرده‌های دکور نقش شده این حالت را تشدید می‌کند. بازیگران نیز با شیوه‌ی خاص حرکاتشان و با صورت‌هایی که بکمک گریم بیش از حد سفید شده است در ایجاد این حالات سهم عمده دارند. همچنین سایه‌های عجیبی که بخاطر حالت خاص نور پردازی بر پرده دیده می‌شود، در هر چه وهم انگیزتر کردن صحنه‌ها نقش عمده‌ای دارند.

دیگر فانتزی‌های اکسپرسیونیستی

اما «مطب دکتر کالیگاری» اولین فیلمی نیست که با این سبک در آلمان ساخته شده است. سالها پیش از آن، پل وگز[۴۴]، کارگردان دیگر آلمانی، «دانشجوی پراگ»[۴۵] را در

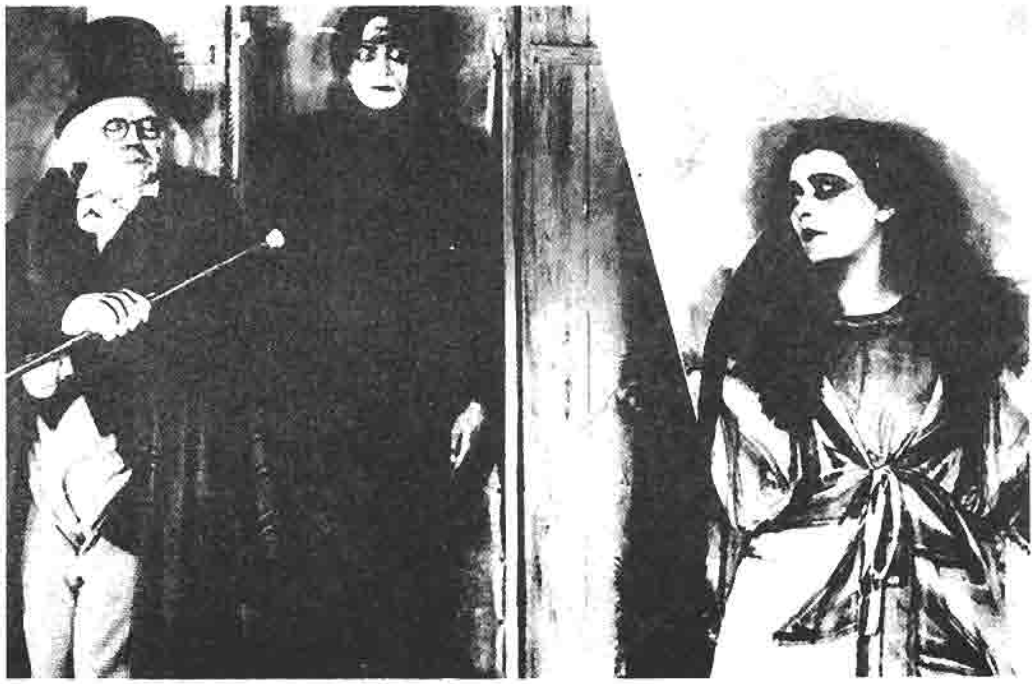
---

42 - The Cabinet of Dr. Caligari

43 - Robert Wiene

44 - Paul Wegener

45 - The Student of Prague



سزار خوابگرد (کنراد ویدت) درحضور اربابش ورنر کراوس بیدار می‌شود.

سال ۱۹۱۳ بر اساس داستانی از ادگار آلن پو و با حال و هوایی کم و بیش شبیه «مطب دکتر کالیگاری» ساخته بود.

پس از موفقیت فیلم «مطب دکتر کالیگاری» نیز فیلم هایی مثل «گولم»[۴۶] در سال ۱۹۲۰ بکارگردانی پل وگز و کارل بوئز[۴۷]، «سرنوشت»[۴۸] (۱۹۲۱)، «دکتر مابوز قمارباز»[۴۹] (۱۹۲۲) «مترو پولیس»[۵۰] (۱۹۲۶) بکارگردانی فریتز لانگ[۵۱]، «نوسفراتو»[۵۲] (۱۹۲۲) بکارگردانی فریدریش ویلهلم مورنائو[۵۳]، و «کارهای مومی»[۵۴] (۱۹۲٤) اثر پل لنی[۵۵] با همین سبک و سیاق درآلمان ساخته شده است. با این تفاوت که مثلاً در «گولم»، نیروی اهریمنی یک آدمک گلی است، در «نوسفراتو» یک خون آشام است و در «کارهای مومی» سه شخصیت اهریمنی دیده می‌شوند که عبارتند از دیوان مخوف، جک اره کش و یک ستمکار از اهالی مشرق زمین. از میان این آثار، کارهای فریتزلانگ که

---

46 - Golem
47 - Carl Boese
48 - Desting
49 - Dr. Mabuse, the Gambler
50 - Metropolis
51 - Fritz Lang
52 - Nosferatu
53 - F. W. Mornau
54 - Waxworks
55 - Paul Leni

دربان پیر «امیل یانینگز» قبل و بعد از ازدست دادن یونیفورمش در فیلم آخرین خنده (۱۹۲٤).

درونمایه‌ی آنها به شورش‌های اجتماعی مربوط می‌شد، بیش از همه جنبه‌ی سیاسی داشتند.

دوربین ذهنی و فیلم‌های روانشناسانه

نوع دیگری از فیلم که در آلمان پس از جنگ اول ساخته شد، دارای درونمایه‌ای بود که به زندگی و ظرایف روانشناسانه‌ی مربوط به اشخاص وابسته به طبقات پائین جامعه می‌پرداخت. سه فیلم «آخرین خنده»[۵۶] (۱۹۲٤) اثر مورنائو، «خیابان بدون شادی»[۵۷] (۱۹۲۵) ساخته‌ی جی. دابلیو. پابست[۵۸] و «واریته»[۵۹] (۱۹۲۵) اثر دوپون[۶۰] نمونه‌های برجسته‌ی این نوع فیلم‌ها هستند.

آخرین خنده

دربان پیر یک هتل از کار برکنار می‌شود و به کاری پست‌تر در دستشویی هتل گمارده می‌شود. این ماجرای ساده که بطور خلاصه درباره‌ی از دست رفتن اعتبار و آبرو و احترام است، تمامی غمنامه‌ای است که فیلم بیان می‌کند. غم‌های پیرمرد زمانی به اوج می‌رسد که یونیفورم دربانی‌اش را نیز از او می‌گیرند. دربان پیر که زمانی با این یونیفورم به همسایگانش فخر می‌فروخت، اینک خود را تحقیر شده و تنها حس می‌کند.

در یک پایان خوش غیرمنتظره و دور از ذهن یک آمریکایی ثروتمند در دستشویی می‌میرد و تمامی ثروتش به پیرمرد دربان امیل یانینگز می‌رسد. بسیاری از منتقدین بر این گمانند که مورنائو عمداً این پایان خوش را به فیلم اضافه کرده است تا واقعیت تلخ و بیرحم را به مسخره بگیرد.

دربان پیر «آخرین خنده» یک قربانی موقعیت‌های اجتماعی و اقتصادی است که رفته‌رفته حس امنیت و رفاه را از دست می‌دهد. پرداخت روانشناسانه‌ی فیلم بگونه‌ای است که اتکای به یونیفورم (ارزش‌های موقتی اجتماعی) در نهایت به زیان شخصیت آدمی قلمداد می‌کند.

از سوی دیگر با بررسی رفتار پیرمرد پیش از،ازدست دادن یونیفورم درمی‌یابیم که در هر

---

56 - The last laugh

57 - The Joyless Street

58 - G. W. Pabst

59-Variety

دو انتهای نردبان موفقیت ارزش‌های انسانی جای خود را به غرور احمقانه، از خود بیگانگی و بی‌تفاوتی می‌دهند.

دوربین ذهنی

مورنائودر «آخرین خنده» ازحرکات دوربین نه‌تنها برای ایجاد روابط فضایی بین اشیاء و آدم‌ها استفاده می‌کند بلکه با قراردادن دوربین بجای قهرمانان فیلم، در واقع نقطه‌نظرهای عاطفی و درونی آنها را برای تماشاگر روشن می‌کند.

به این طریق دستاوردهای انقلابی مورنائو در هنر فیلم به ارتقای کیفی این هنر و گسترش شیوه‌های بیانی آن کمک مؤثری می‌کرد.

واریته

در فیلم «واریته» یک زندانی باز هم امیل بانینگز از طریق فلاش‌بک‌های متعدد (رجعت به گذشته) ماجرای جنایات مختلفش را برای زندانبانش بازگو می‌کند.

ویژگی عمده‌ی این فیلم، علاوه بر کاربرد دوربین ذهنی و فضاسازی اکسپرسیونیستی، گسترش روش داستانگویی از طریق فلاش‌بک است.

خیابان بدون شادی

داستان این فیلم در وین پس از جنگ می‌گذرد. کارگردان تمامی شهر را در یک خیابان تاریک خلاصه کرده است. قصابی که ورنر کراوس [۶۱] نقش او را ایفا می‌کند در عین حال که شرایط غم‌انگیز زندگی سکنه‌ی خیابان را سخت‌تر از آنچه هست می‌کند، خود نیز به نوعی دیگر قربانی شرایط موجود است. او کالایی را که در اختیار دارد ـ گوشت ـ به بعضی می‌دهد و از بعضی دیگر دریغ می‌کند. این شخص منفور شب هنگام در جستجوی لذت به دامان زنانی پناه می‌برد که حقارت فحشاء را بر رنج گرسنگی ترجیح داده‌اند.

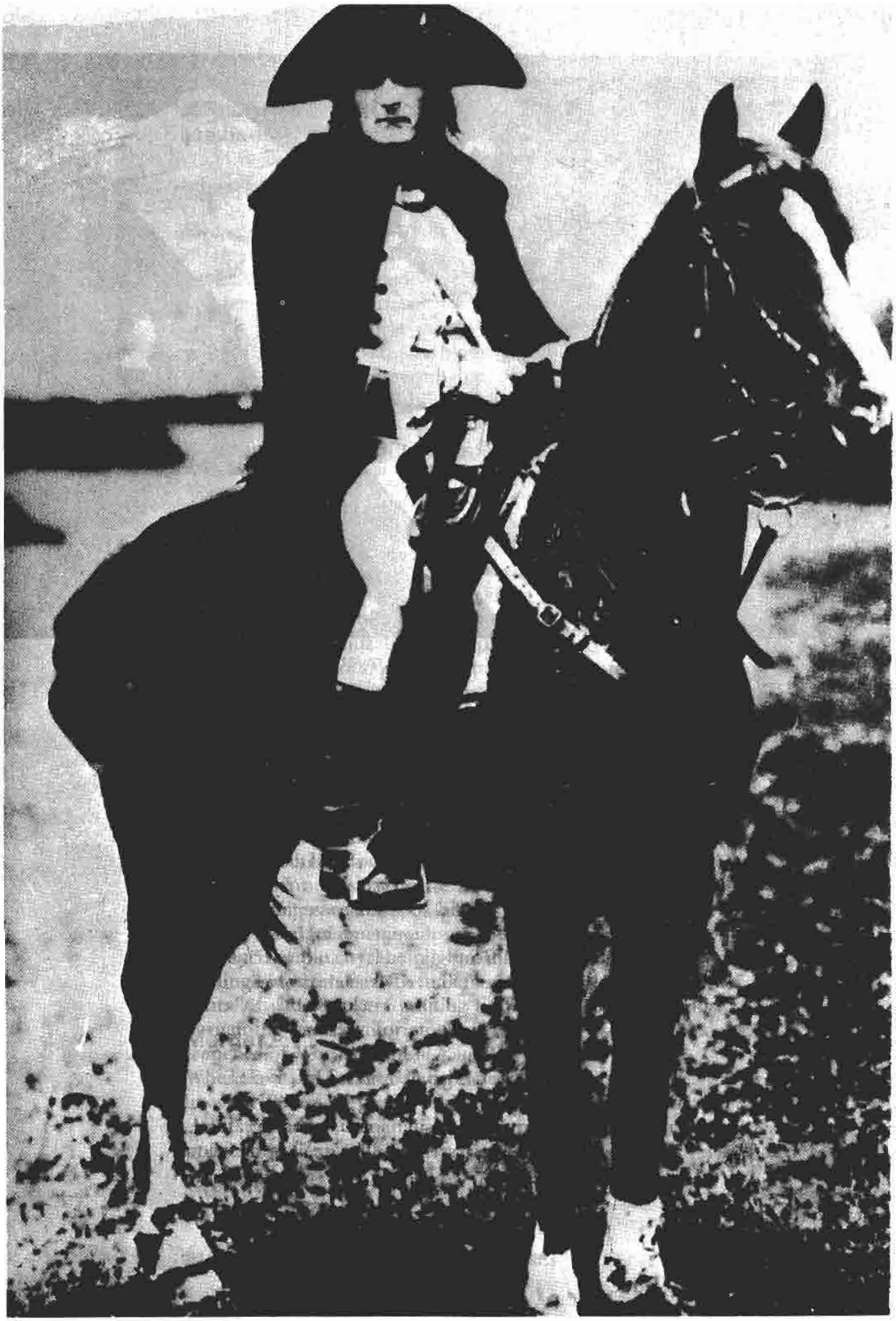
از نکات جالب این فیلم بازی گرتا گاربو در نقش دختر یک پروفسور فقیر است که با مقاومتی قهرمانانه تن به فحشاء نمی‌دهد.

در فیلم خیابان بدون شادی، فقرای وین بعد از جنگ کنار مغازه قصابی صف کشیده اند.

بسوی آمریکا

درست در هنگامه‌ای که کمپانی یوفا می‌بایست یا با فیلم ناطق مبارزه کند و یا در برابر آن تسلیم شود، بیشتر هنرمندان صنعت فیلم آلمان به آمریکا گریخته بودند: ارنست لوبیچ، پائولا نگری، مورنائو، دوپون، پل لنی، امیل یانینگز و خلاصه همه...

در مبحث سینمای ناطق، بار دیگر به سینمای آلمان خواهیم پرداخت.



فصل هفتم

فرانسه

انتخاب گرایی (۱۹۳۰ - ۱۹۱۷)

سینمای فرانسه باید سینما باشد، سینمای فرانسه باید فرانسوی باشد.

لویی دلوک[1]، سینه‌آ[2]، ۱۹۲۱

در دهه‌ی پس از جنگ جهانی اول، سینمای فرانسه نیز همچون سینمای آلمان بشدت درگیر مکاشفه‌ای در باب سبک بود. در طی این مدت فرانسه محل نشوونمای امپرسیونیسم، اولین نهضت جدی فیلم تجربی، سبک حماسی آبل گانس[3] و نمایش روی پرده عریض، خیال‌پردازی‌های رویاگونه‌ی ژان کوکتو[4] و واقعگرایی شاعرانه‌ی ژان رنوار[5] بود.

1 - Louis Delluc
2 - Cinea
3 - Abel Gance
4 - Jean Cocteau

ناپلئون (۱۹۲۷).

انتخاب گرایی و کیفیت‌های شخصی فیلم فرانسوی در دهه‌ی ۱۹۲۰ هنگامی ظهور کرد که سینمای تجاری این کشور هم از نظر کیفیت و هم از نظر جاذبه رو به زوال می‌رفت. پس از جنگ اول، فیلم‌های کمیک سرشار از تعقیب و گریز فرانسوی که چه در داخل فرانسه و چه در خارج آن از محبوبیتی بسیار برخوردار بودند، از جلب توجه تماشاگران ناتوان ماندند. در سال ۱۹۱٤ ماکس لندر[6] کمدین و کارگردان بزرگ فرانسوی که هنرش الهام‌بخش نبوغ چارلز چاپلین بود، به هالیوود رفت و هرچند که بعدها به کشورش بازگشت، اما همان رفتنش به اول بار، خط پایانی بود بر کمدی تعقیب و گریز فرانسوی. فردیناند زکا[7]، کارگردان سرشناس دیگر این نوع فیلم‌ها نیز در سال ۱۹۱٤ به آمریکا رفت و محصول کمدی فرانسه را دچار کاهش بیشتری کرد.

کمپانی تولید فیلم «فیلم دآرت» از نظر بیشتر تماشاگران فرانسوی، با آن اقتباس‌های سینمایی که از آثار تآتری ارائه می‌داد، دیگر حرفی برای گفتن نداشت. در سال ۱۹۱۷ لویی دلوک روزنامه‌نگار و منتقد پرنفوذ فرانسوی مبارزه‌ای را بر علیه حالت ایستا و غیرسینمایی محصولات «فیلم دآرت» آغاز کرد. او خواستار نوعی فیلم فرانسوی بود که بهترین و با سلیقه‌ترین نوع استفاده را از وسیله‌ی بیانی سینما به عمل بیاورد. دلوک همچنین سینه‌کلوب‌هایی تأسیس کرد و نشریه‌ی سینه‌آرا به راه انداخت به این امید که علاقه‌ای نقادانه را نسبت به هنر فیلم برانگیزد.

امپرسیونیسم فرانسه پس از جنگ جهانی اول

دلوک نیز همچون بیشتر سینماروهای فرانسوی از فیلم‌هایی که از خارج وارد فرانسه می‌شد، رضایت داشت. محبوب‌ترین این قبیل فیلم‌های آثار سوئدی ساخته‌ی استیلر و شویستروم، وسترن‌های آمریکایی ساخت تامس اینس، کمدی‌های چارلز چاپلین و فیلم‌های با شکوه د.و. گریفیث بودند. دلوک در مقایسه‌ی این فیلم‌ها با فیلم‌های تآتری فرانسوی می‌گفت: «استادان سینما کسانی هستند که با انبوه انسانها سخن می‌گویند».

اظهار علاقه‌ی دلوک برای یک سینمای فرانسوی با درونمایه‌های فرانسوی الهام‌بخش نهضت فیلمی شد که «امپرسیونیسم فرانسوی» لقب گرفت. فیلمسازانی که در بنیان‌گزاری این نهضت سهم عمده داشتند عبارت بودند از دلوک، مارسل لربیه[8]، ژرمن دولاک[9]، ژان

---

5 - Jean Renoir

6 - Max Linder

7 - Ferdinand Zecca

8 - Marcel L' Herbier

9 - Germain Dullac

اپستاین[10] و آبل گانس، که آبل گانس بخاطر تجربه‌های بعدیش با نوع فیلم حماسی و پرده‌ی عریض مستحق آنست که در مقوله‌ای جداگانه قرار گیرد. اما آثار اولیه‌ی او، وی را بعنوان یک امپرسیونیست مشخص می‌ساخت.

در فیلم «تب»[11] (۱۹۲۱) دلوک با استفاده از گذشت زمان طبیعی ماجرای یک جنایت را در میخانه‌ای در مارسی بیان کرد. وحدت فضا، تنها گهگاه با نمایش کلوزآپ هایی از حاضرین در میخانه به هم می‌خورد. از طریق این روش کار با زمان و مکان، دلوک می‌خواست فضای کلی محیط را القاء کند که این خود، منجر به بیان نوع روابط بین شخصیت‌ها می‌شد. دلوک در کارگردانی فیلم «زنی از هیچ کجا»[12] (۱۹۲۲) نیز بر حالت محیط تأکید ورزید و در عین حال عواطف شخصیت‌های فیلم را نیز به نوعی ظریف بیان می‌کرد.

مارسل لربیه

مارسل لربیه (متولد ۱۸۹۰) در آغاز شاعری سمبولیست نمادگرا بود. بعدها که به سینما گرایش پیدا کرد آثاری روشنفکرانه همچون «الدورادو»[13] (۱۹۲۱) و «ماتیو پاسکال فقید»[14] (۱۹۲۵) پدید آورد که مهم‌ترین خصوصیت آنها فقدان احساسات رقیقه و ابراز نوعی روشنفکریِ آشکار بود، که اغلب نیز لربیه بخاطر همین کیفیت اخیر مورد انتقاد قرار گرفته است.

ژرمن دولاک

ژرمن دولاک (۱۹۴۲ - ۱۸۸۲) پیش از آنکه فیلمساز باشد، نویسنده‌ای بود که بخاطر آزادی زنان از قید تبعیض‌های مختلف تلاش می‌کرد. فیلم‌های او همچون «خواهران دشمن»[15] (۱۹۱۶)، «ارواح غیرواقعی»[16] (۱۹۱۷) و «جشن اسپانیایی»[17] (۱۹۱۹)

←

10 - Jean Epstein

11 - Fiévre (Fever)

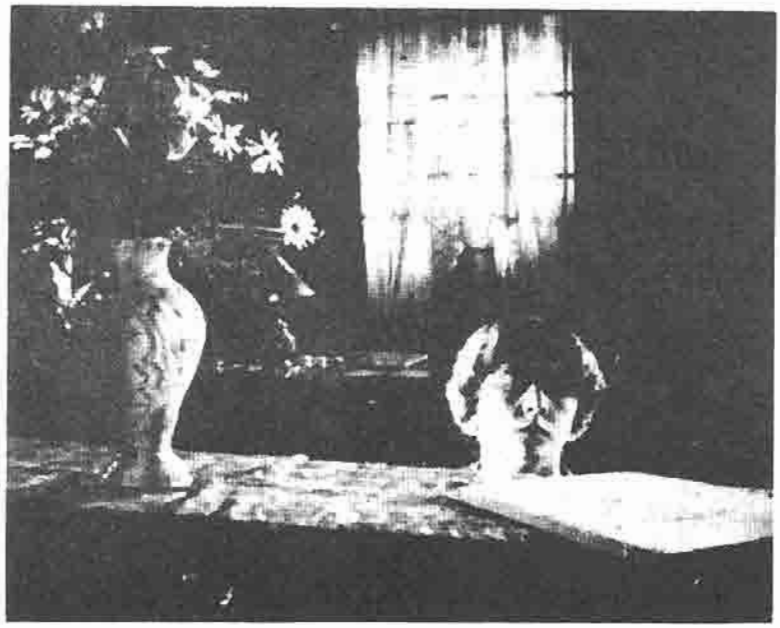
12 - La Femme de Null Part (The Woman From Nowhere)

13 - Eldorad

14 - Feu Mathias Pascal (The late Mathew Pascal)

15 - Les Soeurs Ennemies (The Enemy Sisters)

16 - Ames de Fous (Souls of the Untrue)



زن بی حوصله‌ی فیلم «مادام بودت خندان» اثر دولاک. (۱۹۲۲).

آثاری واجد کیفیات ارزشمند بصری‌بودند. شهرت او بخاطر مهارتش در ترجمان عواطف بشری بصورت تصویر بدست آمد.

او ابتدا از سبک امپرسیونیسم پیروی می‌کرد ولی بعدها به سوررآلیسم گرائید و فیلم‌هایی مثل «مادام‌بوده خندان»[۱۸] (۱۹۲۲) و «صدف و روحانی»[۱۹] (۱۹۲۷) پدید آورد، که فیلم اخیر کیفیات امپرسیونیستی و سوررآلیستی هردو را در خود گرد آورده بود.

ژان اپستاین

فیلم‌های دوران صامت ژان اپستاین (۱۹۵۳-۱۸۹۷) بخاطر سبک موجز، ضرباهنگ آرام و استفاده امپرسیونیستی از دوربین و فضا شهرت یافته‌اند.

از اپستاین در این دوره فیلم‌هایی همچون «پاستور»[۲۰] (۱۹۲۲)، «میهمانخانه‌ی سرخ»[۲۱] (۱۹۲۳)، «قلب واقعی»[۲۲] (۱۹۲۳)، «زیبای نیورنز»[۲۳] (۱۹۲۳) و چندین فیلم ←

17 - La Fête Espagnol (The Espanish Feast)

18 - La Souriante Madame Beudet (The Smiling Madame Beudet)

19 - La Coquille et la Clergyman (The Seashell and the Clergyman)

20 - Pasteur

21 - L'Auberge Rouge (The Red Inn)

22 - Le Coeur Fidèle (The True Heart)

آبل گانس.

دیگر بیادگار مانده که در تمامی آنها کیفیات فوق الذکر مشهود است.

در سال ۱۹۲۹ وقتی اپستاین همچون دوران آغاز کارش به ساختن فیلم های مستند روی آورد، آثارش همچون «پایان دنیا»[۲۴] (۱۹۲۹) از سبک امپرسیونیسم پیروی کردند. در این فیلم اپستاین از حرکت آهسته (Slow Motion) در جهت بیان افکار درونی بازیگر سود جسته است.

آبل گانس

آبل گانس یکی از بزرگترین فیلمسازان عصر صامت سینمای فرانسه است. بسیاری او را همتای فرانسوی دی. دابلیو. گریفیث دانسته اند. او نیز همچون گریفیث آثار تاریخی عظیمی در آغاز عمر سینما پدید آورده است. با این حال، گانس (۱۹۸۱ - ۱۸۸۹) در زمینه هایی آنچنان متفاوت کار کرده است که نمی‌توان او را در میان یک رده‌ی خاص از کارگردانان طبقه بندی کرد. در طول دوره های مختلف کارش، گانس فیلم های حماسی

---

23 - La Belle Nivernaise (The Beauty from Nivernaise)

24 - Finis Terrae (Word's End)

بسیاری ساخت که در آنها هم تجربه‌های فنی و هم کیفیات نمونه‌ی سبک امپرسیونیسم فرانسوی دیده می‌شود.

امپرسیونیسم

گانس، کارگردانی را با ساختن فیلم «دایک یا نجات هلند»[۲۵] در سال ۱۹۱۱ آغاز کرد. سناریوی این فیلم تاریخی را نیز خود او نوشته بود. پس از ساختن چندین فیلم دیگر از همین نوع، در سال ۱۹۱٤، یک فیلم کمدی بنام «حماقت‌های دکتر تیوب»[۲۶] را برای کمپانی فیلم دآرت ساخت. فیلم ماجرای مردی را بیان می‌کرد که تحت تأثیر داروهای توّهم‌زا قرار گرفته بود. در سال ۱۹۲۲، گانس فیلم «چرخ»[۲۷] را ساخت که علاوه بر دارا بودن ویژگی‌های امپرسیونیستی، واجد کیفیت دیگری بود که بعدها در سینمای شوروی مورد استفاده‌ی فراوان قرار گرفت. این کیفیت عبارت بود از کاربرد ماهرانه‌ی مونتاژ ریتمیک. طی این شیوه، نماهایی مرکب از یک تا شش کادر فیلم از صحنه‌های مختلف به یکدیگر پیوند زده می‌شد تا از این طریق عکس‌العمل قهرمان فیلم در برابر مرگ نشان داده شود.

در مجموع، آنچه گانس را در میان بزرگان تاریخ سینمای فرانسه جای داد؛ توجهش به قابلیت‌های بیانی دوربین فیلمبرداری و ارزش ذهنی تصاویر بود.

فیلم‌های حماسی

نخستین فیلم حماسی گانس، «من متهم می‌کنم»[۲۸] بود که در سال ۱۹۱۹ ساخته شد و در سال ۱۹۳۷ مورد بازسازی قرار گرفت. این فیلم حاصل تجربه آبل گانس بعنوان یک فیلمبردار نظامی در جنگ جهانی اول بود. مهم‌ترین ویژگی این فیلم ضدجنگ، حقه‌های سینمایی متنوعی بود که گانس در سرتاسر فیلم از آنها سود جسته بود. این فیلم باعث شد که گانس «گریفیث اروپا» لقب بگیرد.

---

25 - La Digue ou pour Sauver la Holland (The Dike or to save Holland)

26 - La Folie du Docteur Tube (The Folly of Dr. Tube)

27 - La Roue (The Wheel)

28 - J'accuse (I accuse)

تصویر سه تکه‌ی به هم پیوسته در ناپلئون (۱۹۲۷) آبل گانس.

ناپلئون[۲۹]

تجربه‌های گانس با عوامل بصری بالاخره به ساختن فیلم «ناپلئون» منتهی شد. این فیلم ابتدا در سال ۱۹۲۷ بصورت صامت ساخته شد. آنگاه در سال ۱۹۳٤ نسخه‌ی ناطق فیلم نیز پرداخته شد و به روی پرده آمد. در سال‌های ۱۹۷۱، ۱۹۸۱ نیز فیلم «ناپلئون» از نظر مونتاژ بازسازی شد. نسخه‌ی ۱۹۸۱ فیلم را فرانسیس فورد کاپولا، فیلمساز آمریکایی تدارک دیده بود.

ساختن فیلم «ناپلئون» بخاطر پیچیدگی‌های فنی و طول زمانی آن (٤ ساعت و ۳۵ دقیقه) پنج سال وقت گرفت. با این حال، فیلمی که ساخته شد، در بردارنده‌ی تمام داستان طرح اولیه نبود و تنها به جوانی ناپلئون، اقداماتش در طی انقلاب و مبارزاتش در ایتالیا می‌پرداخت. اما با این همه آنچه که توجه جهانیان را به این فیلم جلب کرد، داستان آن نبود بلکه ابداعات و ابتکارات فنی آبل گانس بود.

نقش دوربین در این فیلم، فعال‌تر از آن چیزی بود که تماشاگران آن روز سینما در تصور داشتند. در صحنه‌ای از فیلم، دوربین بجای گلوله‌ی توپ شلیک شده است. در صحنه‌ای دیگر، دوربین حرکت یک گلوله‌ی برف را در هوا تقلید می‌کند و باز در صحنه‌ای دیگر، دوربین که روی تابی سوار است، تصویری بدست می‌دهد که خلجان عاطفی و انقلاب درونی بازیگران را به بهترین نحو به تماشاگران منتقل می‌کند.

نسخه‌ی ناطق این فیلم (نسخه‌ی ۱۹۳٤) که بکمک بازیگران اصلی آن صداگذاری شده بود، درواقع اولین فیلم باصدای استریوفونیک است ونسخه‌ی ۱۹۷۱ که تحت نظر خود گانس بازسازی شد، «بوناپارت و انقلاب»[۳۰] نام داشت.

---

29 - Napoléon

30 - Bonapart and the Revolution

نهضت آوانگارد (پیشرو)[۳۱]

در همان هنگام که امپرسیونیست‌های فرانسه دست بکار ابداع فنون و سبک‌های نوین در سینما بودند، نهضت دیگری نیز در فرانسه در حال پا گرفتن بود. این نهضت آوانگارد، در سال ۱۹۲۵ که امپرسیونیسم رفته رفته رنگ می‌باخت، سیر صعودی خود را آغاز می‌کرد. با این حال، از بسیاری جهات هدف‌ها و عملکرد این دو نهضت بر هم منطبق بود.

هر دو نهضت بر قوه‌ی بیانی تصویر تأکید می‌ورزیدند. با این حال، در حالیکه امپرسیونیست‌ها به بیان سوژه‌های دراماتیک می‌پرداختند، آوانگاردها از داستانگویی پرهیز می‌کردند. علیرغم این روند سوررآلیست‌ها و پیروان سینمای ناب از اینکه داستانی را دستمایه‌ی کار خود قرار دهند، ابایی نداشتند.

آوانگاردها از شیوه‌های کاملاً متفاوتی پیروی می‌کردند. زیرا آنها روشنفکران و هنرمندانی بودند که هر یک زمینه‌ی فکری جداگانه‌ای داشتند. با این حال وجه‌مشترک همه‌ی آنها در حمله به قراردادهای اجتماعی و هنری بود.

سوررآلیسم[۳۲]

در میان آوانگاردها، سوررآلیست‌ها بیش از دیگران بر اهمیت روانشناسی در هنر تأکید داشتند. بقول آندره برتون[۳۳] که سخنگوی سوررآلیست‌های فرانسه به‌شمار می‌آمد؛ «سوررآلیسم به واقعیت والای نهفته در ارتباطات بشری به قدرت رویا و جریان آزاد تفکر اعتقاد دارد».

سوررآلیستها بیشترین الهام را از دادائیست‌ها گرفته بودند. این نهضت اخیر در سال ۱۹۱۶ در زوریخ پایه گرفته بود و به گفته‌ی پیروانش مخالف قراردادهای هنری و آرمان‌های بورژوازی بود. در بیانیه‌ی سوررآلیست‌های مقیم پاریس در سال ۱۹۲۵ آمده است: «سوررآلیسم... وسیله‌ی آزادی کامل ذهن است. ما مصمّم هستیم که انقلابی پدید آوریم».

من ری[۳۴] ــ سرشناس ترین رهرو سوررآلیسم و دادائیسم، شاعر فیلمساز زمن ری بود (۱۹۷۷ - ۱۸۹۰) که فیلم هایی همچون «بازگشت به تعقل»[۳۵] و «ستاره دریایی»[۳۶] را ←

---

31 - The Avant– Garde

32 - Surrealism

33 - André Breton

34 - Man Ray

35 - Retour a la Raison (Return to Reason)

وسایل مختلفی که در تصویری از فیلم سوررآلیستی من ری بنام «ستارهٔ دریایی» (۱۹۲۸) در کنار هم قرار گرفته است.

ساخت که هردوی این فیلم ها و همچنین دیگر آثارش، آرمان های سوررآلیستی و دادائیستی را به روشن ترین وجه منعکس می‌کردند. با این حال، مشهورترین فیلم سوررآلیستی، اثری است از لوئیس بونوئل بنام «سگ آندالسی»[۳۷].

سگ آندالسی ــ لوئیس بونوئل[۳۸] وسالوادور دالی[۳۹] که هردو اسپانیایی بودند اما در پاریس می‌زیستند، این فیلم را در سال ۱۹۲۸ ساختند. فیلم درواقع تفسیری طنزآمیز از سینمای آوانگارد است که درعین حال فیلم های سوررآلیستی مبتنی بر روانشناسی فرویدی را مورد جمله قرار می‌دهد. تصاویر فیلم به این قصد خشن و گاه مشمئز کننده پرداخت شده‌اند تا فیلمسازانی را که ضمیر نابهشیار تماشاگران را بازیچه قرار می‌دادند به هراس اندازند.

فیلم درعین حال که یک هجویه به‌شمار می‌رود حاوی مضمونی نمادین است که تضاد

---

36 - Etoile de Mer (Starfish)

37 - Un Chien Andalou

38 - Luis Bunuel

39 - Salvador Dali

در سرتاسر «سگ آندالسی» (۱۹۲۸) مجموعه‌ای غریب از تصویرها در کنار هم قرار گرفته است.

میان اخلاقیات فردی و اخلاقیات قراردادی را بر ملا می‌کند. در نتیجه همان فیلمسازانی‌که بونوئل و دالی قصد تحقیرشان را داشتند، این اثر را یک شاهکار تحریک‌آمیز روانشناسانه نامیدند.

ترکیب غیرمنطقی تصاویر رویاگونه، حس گناه را به بیننده منتقل می‌کند و استفاده‌ی آزادانه از زمان و مکان به واقعیات ابعادی دیگرگون می‌بخشد. رویهم رفته در این فیلم، معنای هر صحنه نیست که اهمیت دارد، بلکه ترکیب صحنه‌هاست که مفهوم موردنظر فیلمسازان را بیان می‌دارد. از سوی دیگر علیرغم ادعای بونوئل که «در این فیلم، هیچ چیز نماد چیز دیگری نیست» برای دهه‌های متمادی تماشاگران این فیلم را یک اثر سمبولیک (نمادین) دانسته‌اند.

عصر طلایی[۴۰] ــ در فیلم «عصرطلایی» که بونوئل آن را در سال ۱۹۳۰ ساخت، همکاریش با سالوادور دالی به آماده کردن سناریومحدود می‌شد. این اثر که طول زمانی آن اندکی بیش از یک ساعت است به دلایل مختلف حایز اهمیت است: ساختار سوررآلیستی، بسط موضوع هایی که در «سگ آندالسی» فقط به آنها اشاره شده بود، و مکان

---

40 - L' Age d'Or

عصر طلایی (۱۹۳۰) مرد خشمگین گاوآهنی را از گوشه اتاق خواب برمی‌دارد. این یکی از تضادهای بی‌شمار فیلم‌های بونوئل است.

حیاتی این فیلم در پرونده‌ی فیلمسازی بونوئل بعنوان یک سینماگر برجسته از آن جمله‌اند.

«عصر طلایی» همچون دیگر آثار بونوئل، تأثیر تمایلات شخصی انسانی را بر رفتار اجتماعی، سیاسی و مذهبی او بررسی می‌کند. در اینجا نیز بونوئل به حمله به نهادهای سیاسی، بورژوازی و اخلاقیات قراردادی می‌پردازد.

فیلم موضعی هرج‌ومرج طلبانه داشت و در نهایت نمایش آن در پاریس ممنوع شد زیرا تماشاگران سر به شورش برداشته بودند. اما از طرف دیگر آندره برتون این فیلم را «اصیل‌ترین فیلم سوررآلیستی تا آن زمان» نامید.

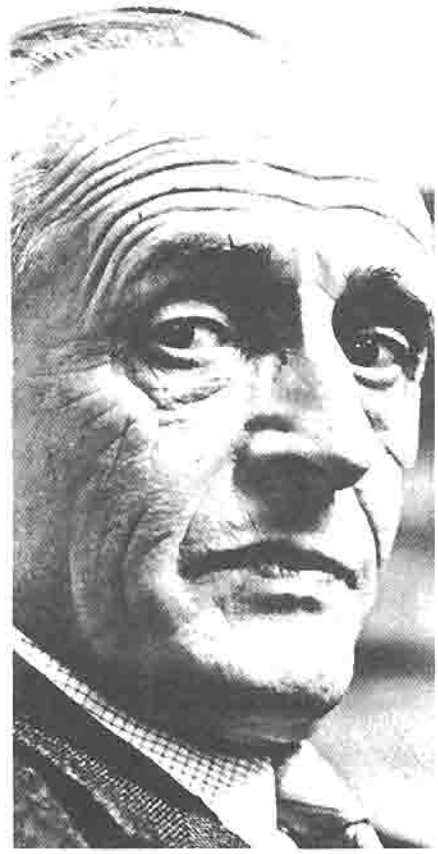
رنه کلر[41] ــ آثار اولیه رنه کلر (۱۹۸۱-۱۸۹۸) از مایه‌ای کمدی برخوردار بودند و فیلم‌های مثل «پاریس خفته»[42] و «آنتراکت»[43] صرفاً بر استفاده از حقه‌های بصری سینمایی متکی بودند. در «پاریس خفته»، دانشمندی تمام فعالیت‌ها را در پاریس مختل می‌کند و در این میان تنها جمعی که بر فراز برج ایفل هستند، هشیار می‌مانند. حرکات سریع و نماهای ثابت از تمهیداتی است که کلر در این فیلم و در فیلم‌های دیگرش مثل «آنتراکت» ــ که نوعی به مسخره گرفتن واقعیت بود ــ به کار بسته است.

---

41 - René Clair

42 - Paris Qui Dort

43 - Entr'acte



رنه کلر.

فرناند لژه[44] ــ فیلم «باله مکانیکی»[45] (۱۹۲٤) نیز همچون بسیاری از آثار آوانگارد نمونه‌ای از طرز بیان انتزاعی بشمار می‌رود. برای ساختن این فیلم، لژه که خود یک نقاش کوبیست بود، از همکاری یک سینماگر آمریکایی بنام «دادلی مورفی»[46] سود جست.

اما نهضت سینمای ناب به این چند تن منحصر نبود. سپاهی از هنرمندان در فرانسه در پیشبرد این نهضت نقش داشتند که از آنجمله‌اند هانری شومت [47]، ژرمن دولاک [48]، اوژن دسلا [49] و آلبرتوکاوالکانتی [50].

---

44 - Fernand Léger

45 - Ballet Mecanique

46 - Dudly Murphy

47 - Henry Chomette

48 - Germain Dulac

49 - Eugene Deslaw

50 - Alberto Cavalcanti

ژان کوکتو[51] و ژان رنوار[52]

اهمیت آثار ژان رنوار و ژان کوکتو بیشتر بخاطر فیلم های ناطقی است که در سالهای آخر فعالیت خود ساخته‌اند. با این حال از آنجا که آثار اولیه آنها در شکل دادن به سبک سینمای فرانسوی مؤثر بوده‌اند، بحث مختصری نیز در این مورد بعمل می‌آوریم.

کوکتو(۱۹۶۳ - ۱۸۸۹)

فعالیت ژان کوکتو در سینما بیش از سی سال بطول انجامید. با این حال در طی این دوران او بعنوان یک روشنفکر، آزادیخواه، نقاش، شاعر، بازیگر، نمایشنامه‌نویس و داستان‌پرداز سرشناس فرانسوی در صحنه هنر و ادب جهانی از موقعیتی ویژه برخوردار بود.

فیلمنامه‌ی تمامی آثارش را خودش می‌نوشت و همیشه دیدگاه خود نسبت به جهان را در فیلم هایش منعکس می‌کرد. بقول خودش، کوکتو از امکانات «اعتراف گرانه»ی سینما سود می‌برد.

در آغاز، کوکتو با موسیقیدانان و درام‌نویسان هم‌عصرش به همکاری پرداخت و تأثیری که از آنها گرفته بود، بعدها در فیلم هایش مشخص شد. در نخستین فیلمش بنام «خون شاعر»[53] (۱۹۳۰)، کوکتو از تمهیداتی استفاده کرد که روش ویژه‌ی سوررآلیست‌ها و بطور کلی آوانگاردهای فرانسوی به شمار می‌آمد.

کوکتو در آثارش عوامل سوررآلیستی و اکسپرسیونیستی را درهم می‌آمیخت بگونه ای که فیلم هایش درواقع نوعی جوهر شعری پیدا می‌کرد. در فیلم های کوکتو، مجسمه ها و نقاشی ها جان می‌گیرند و درعوض، آدمیان به اشیاء استحاله می‌یابند. دوربین او، چشم ذهن است.

فیلم های کوکتو دربردارنده‌ی زیبایی شناسی مطلوب او، دیدگاه فلسفی‌اش و همچنین عملکرد ذهنی او بعنوان یک شاعر است. در سرتاسر عمر فیلمسازی کوکتو، وسوسه‌ی پرداختن به تصاویر شاعرانه با او باقی ماند.

ژان رنوار(۱۹۷۹ - ۱۸۹٤)

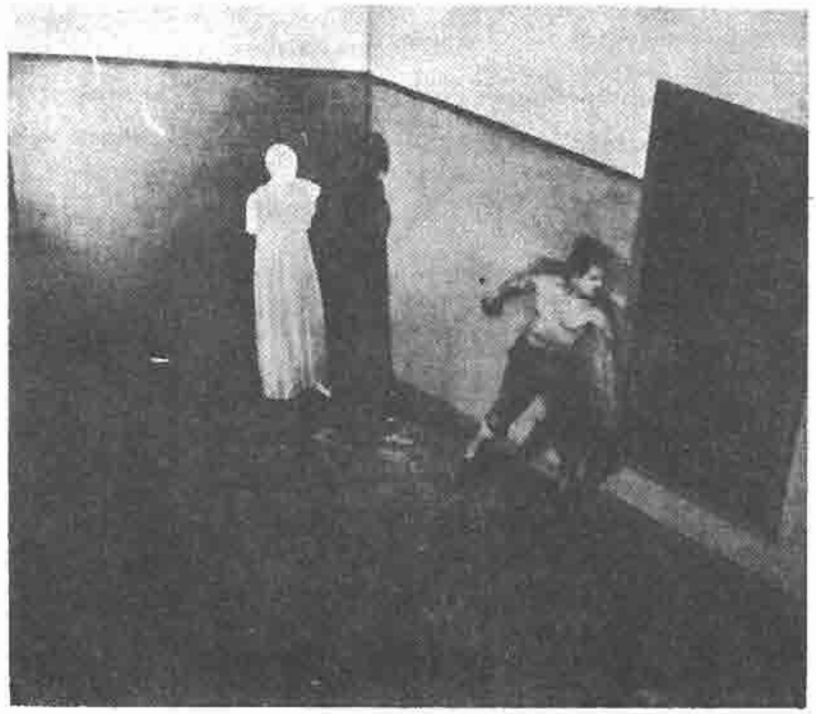
واقعگرایی شاعرانه صفت‌درستی است که برای سبک کارگردانی ژان رنوار قایل

---

51 - Jean Cocteau

52 - Jean Renoir

53 - Le Sang d'un Poéte (The Blood of the Poet)



شاعر کوکتو در خون شاعر (۱۹۳۰).

شده‌اند. بیشتر عمر او به ترکیب تصاویر اصیل با واقعگرایی خاص فرانسوی‌ها گذشت. خود رنوار اقرار داشت که بیشتر تلاشش در جهت دسترسی به واقعگرایی ناشی از تأثیر فیلم‌های صامت اریش فون اشتروهایم (و بخصوص «همسران احمق») بود.

در حالیکه واقعگرایی شاعرانه بهترین صفت برای فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ این کارگردان بشمار می‌رود، هریک از فیلم‌های اولیه‌ی او تلاشی برای دستیابی به یک شیوه‌ی کارگردانی به نظر می‌رسد. در «نانا»[۵۴] (۱۹۲۶) رنوار بدنبال دستیابی به نوعی امپرسیونیسم ذهنی بود. فیلم ترکیبی از شیوه‌های سینمایی و تآتری بود. رنوار تعداد شخصیت‌های کتاب امیل زولا را به سه‌تن کاهش داد و با این حال بیشترین تکیه‌اش را برنقش اول کاترین هسلینگ[۵۵] قرار داده بود.

در اقتباسی که رنوار از اثر هانس کریستین اندرسون بنام «دختر کوچولوی کبریت فروش»[۵۶] بعمل آورد، تقریباً تمامی فیلم را در تآتر فیلمبرداری کرد. فیلم عمدتاً تصاویری از تخیلات دختر کبریت‌فروش را نشان می‌دهد. اما در عمل تخیل و واقعیت چنان درهم آمیخته‌اند که تفکیک آنها از یکدیگر مشکل به‌نظر می‌رسد. دختر جوان، گاهی به یک کودک شباهت دارد و گاه زن کاملی است. همین آزادی عمل درپیش بردن سرنوشت دختر

---

54 - Nana

55 - Catherine Hessling (همسر اول رنوار ـ م.)

56 - La Petite Marchande d'Allumette(The Little Match Girl)

تا زمان مرگ او، این اثر رنوار را به آثار آوانگارد شبیه می‌سازد.

در دو فیلم بعدی، رنوار با کمبود سرمایه دست به گریبان بود. و همین فقر، به نقص تکنیکی و بی‌ارزشی عمومی این دو فیلم انجامید.

با این حال همین فیلم‌های ضعیف با وجود محدودیت‌های فنی، به رنوار امکان دادند تا به کشف و شهود در عالم سینما بپردازد و به سینماگری بالغ تبدیل شود. فقر فنی باعث شد که رنوار برای بازی بازیگران و تکنیک‌های دوربین اهمیت بیشتری قایل شود. بَعدها بازیگری قوی و تصاویر ساده بصورت صفات مشخصه فیلم‌های ناطق او درآمدند.

* * *

جنبش روشنفکری و هنری فرانسه که به پیدایش امپرسیونیسم، سوررآلیسم، سینمای ناب و تخیل گرایی انجامید تقریباً همزمان با ورود صدا به سینما و رکود اقتصادی فرانسه در سال ۱۹۳۰ به پایان خود رسید. بسیاری از سینماگران پیشرو که از شیوه‌ی بیان فیلم صامت الهام می‌گرفتند، با ورود تکنولوژی صدا دیگر خود را راحت احساس نکردند و برای بیان خواسته‌های قلبی خود به هنرهای سنتی پناه بردند. با این حال رنه کلر، لوئیس بونوئل، آبل گانس، ژان رنوار و ژان کوکتو سبک هنری خود را با پدیده‌های فنی نوین سازگاری دادند و در سینمای تجاری فرانسه نقشی عمده یافتند.

امّا زوال نهضت آوانگارد، باعث از بین رفتن مفاهیم سینمای تجربی که حاصل این دوران بود، نشد. هر نسل تازه‌ای از فیلمسازان تجربی هنوز مجبور است از تجربیات و شیوه‌های بیانی نهضت آوانگارد الهام بگیرد. فیلمسازان زیرزمینی آمریکا، نورمن مک لارن و تجربه گران شورای فیلم کانادا، سینماگران نوجوی بی‌شمار و هزاران دانشجوی فیلمسازی هنوز شیوه‌ی تصویرگری و سنت‌هایی را که در طی دهه ۱۹۲۰ در فرانسه پدید آمد، دنبال می‌کنند.

ФРАКЦЯ

فصل هشتم

شوروی

مسائل ملی ومونتاژ
(۱۹۱۷ - ۱۹۳۰)

... از میان تمامی هنرها، بنظر من، مهم‌ترین هنر برای روسیه، هنر سینماست.

لنین، ۱۹۱۹

پس، مونتاژ، تضاد است.

س. م. آیزنشتاین

می‌توان این بحث را با قاطعیت مطرح کرد که نوآوری در مورد سبک‌های سینمایی با جنبش‌های اجتماعی، سیاسی و روشنفکری همزمان بوده است. درگیری با جنگ جهانی و بقدرت رسیدن نازی‌ها در آلمان وتمرکزنیروهای سینمایی در کمپانی یو.اف.آ به پیدایش سبک فیلمی انجامید که بعدها آنرا سبک اکسپرسیونیسم آلمانی نامیدند. در فرانسه نیز،

اکتبر.
→

آنگونه که دیدیم، یک نهضت روشنفکری که توسط هنرمندانی از سرتاسر اروپا شکل گرفته بود به پیدایش سینمای تجربی ناب انجامیده بود.

در روسیه شوروی، بدنبال انقلاب ۱۹۱۷ لنین صنعت سینما را بخاطر حمایت از دولت نوین، ملی اعلام کرد. سینمای شوروی با ارشاد لنین به بررسی تضادهایی پرداخت که به انقلاب منجر شده بود. در عین حال این سینما روش زندگی آینده را نیز از موضع قدرت تعیین می‌کرد. درواقع به این سبب بود که در سرتاسر دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ فیلمسازانی همچون سرگئی آیزنشتاین[1]، و زولود پود و فکین[2] و الکساندر داوژنکو[3] به بررسی و بازسازی تاریخ پرداختند.

دولت وقت زندگی این فیلمسازان را وقف خدمت به نیازهای حکومت کرد، نتیجه‌ی امر، پیدایش شیوه‌هایی نوین در مونتاژ (تدوین) فیلم بود. سه فیلمساز فوق الذکر تحت تأثیر دو تئوریسین نامدار روس ژیگاورتوف[4] و لوکولشف[5]، ضمن آنکه به کشف قابلیت‌های اجتماعی سینما پرداختند، مفهوم تازه‌ای نیز به مونتاژ دادند.

در همین حال کوشش‌های هنرمندان انقلابی تآتر، از قبیل واختانگوف[6] و میرهولد[7] نیز اساس شیوه‌های نمایشی را دگرگون کرد و هنر نمایش را تقریباً با موفقیت در خدمت اهداف بلشویکی درآورد. دولت شوروی با درک نیروی اجتماعی هنرهای نمایشی، در سال ۱۹۱۹ صنعت فیلم را که در آن موقع در عمل وجود خارجی نداشت ملی اعلام کرد و لنین با اعلام حمایت از فیلمسازان، رشد تولید فیلم را تشویق نمود.

با این حال این رشد، روندی بسیار کند داشت زیرا تعداد فیلمسازان تعلیم یافته کم بود و از نظر تجهیزات فیلمسازی نیز کمبود شدیدی در شوروی بچشم می‌خورد. از سوی دیگر، کیفیت پائین فیلم‌های پیش از انقلاب هنرمندان و صنعتگران را از روی آوردن به این هنر نو بازداشته بود.

در برنامه‌ریزی حکومت برای سینما، طی پنج سال اول بحث‌های نظری بر تولید عملی پیشی گرفت. اما در نهایت نظریات کولشف و ورتوف به تجربه‌های عملی آیزنشتاین پودوفکین و داوژنکو انجامید. بطوریکه در سال ۱۹۲۵ آیزنشتاین که از شاگردان میرهولد بود به تنهایی توجه همگان را به سینمای شوروی جلب کرد. اما ابتدا ببینیم که تئوری چگونه به مرحله‌ی عمل رسید.

---

1 - Sergei Eisenstein
2 - Vsevolod Pudovkin
3 - Alexander Dovzhenko
4 - Dziga Vertov
5 - Lev Kuleshov
6 - Vakhtangov
7 - Mirhold

ژیگاورتوف: سینما ـ حقیقت

در سال ۱۹۲۰ ورتوف فیلمی بنام «سالگرد انقلاب»[8] ساخت که ترکیبی از فیلم‌های مستند جنگ بین روس‌های سرخ و سفید بود. این یک فیلم مستند حامی انقلاب بود. ورتوف که تحت تأثیر قدرت فیلم مستند قرار گرفته بود، مفهوم سینما ـ حقیقت را ابداع کرد، و از آن پس دستگاه خبرگزاری شوروی به ساختن این نوع فیلم‌های مستند پرداخت. هر ماه یک فیلم خبری از این نوع تهیه می‌شد که فیلمبرداران ورتوف اغلب آنها را با دوربین مخفی تهیه می‌کردند تا بتوانند تصویری واقعی از زندگی پس از انقلاب فراهم آورند.

این فیلمسازان اغلب از قطعات مختلف و پراکنده‌ی فیلم، اثری یکپارچه پدید می‌آوردند که دارای یک پیام سیاسی خاص بود. در این شیوه تضاد میان واقعیت‌های گذشته و شرایط فعلی مطرح می‌شد. مشهورترین فیلمی که نظرات ورتوف به روشنی در آن بچشم می‌خورد، فیلمی است بنام «مردی با دوربین فیلمبرداری»[9].

مردی با دوربین فیلمبرداری

این فیلم مطالعه‌ای است پویا از زندگی در یک شهر بزرگ پس از انقلاب شوروی. فیلم صحنه‌هایی را به تماشاگر نشان می‌دهد که انسان در شرایط عادی توجهی به آنها ندارد. فیلم در عین حال مبلغ یک روحیه‌ی صنعتی است که در آن زمان برای توفیق حکومت شوروی حیاتی بنظر می‌رسید.

در این فیلم هیچ نمایی طولانی‌تر از پنج ثانیه وجود ندارد. جریان پویای تصاویر متغیر، هرلحظه تندتر می‌شود. برای این منظور ورتوف از حرکات سریع و مونتاژ توأم با شتاب بهره گرفت. قطع‌های پیاپی و ضبط چندین تصویر روی یک قطعه فیلم، هیجان آن را برای تماشاگر صد چندان می‌کرد. برای نشان‌دادن انرژی موجود در محیط، دوربین ورتوف از زوایای نامتعارف به صحنه‌ها می‌نگرد. این تمهید باضافه‌ی ریتم سریع، به فیلم جان تازه‌ای می‌دهد.

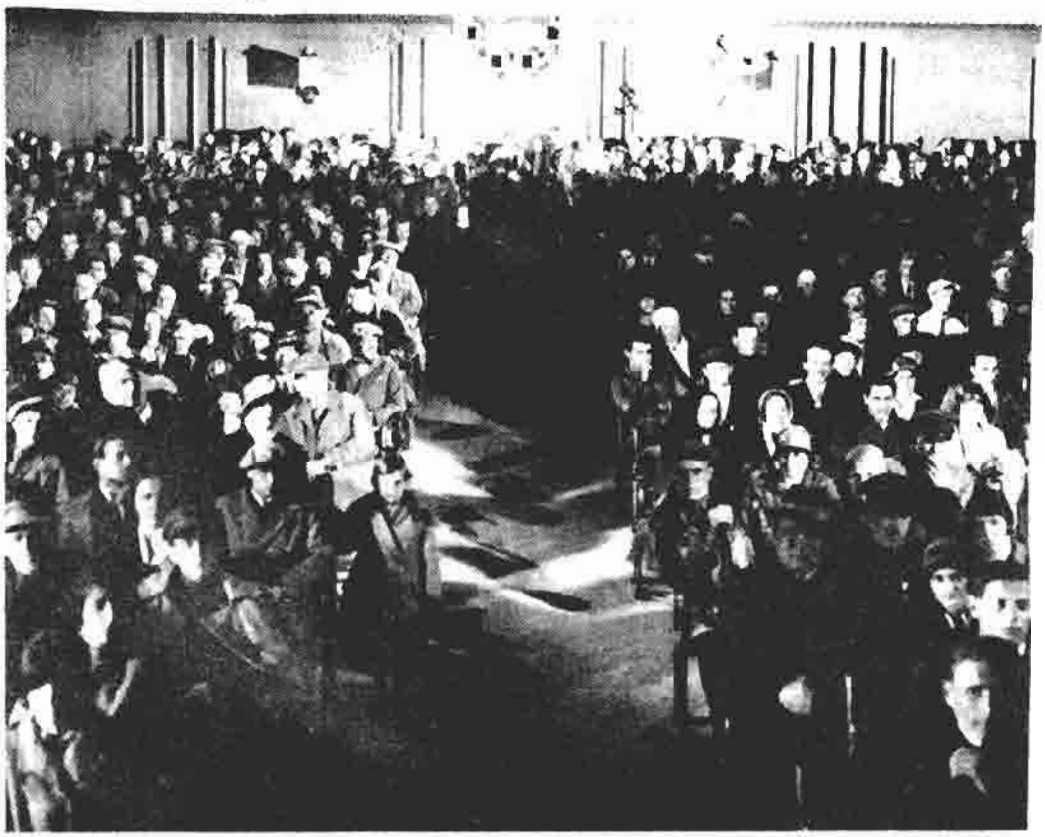
حضور یک فیلمبردار در تمامی صحنه‌های فیلم، به این منظور است که به تماشاگر القا کند که او صرفاً در حال دیدن یک سلسله تصاویر نیست، بلکه فیلمبرداری صحنه‌های واقعی را برای تماشای او ضبط کرده است. با این حال ورتوف با الهام از نظریات میرهولد،

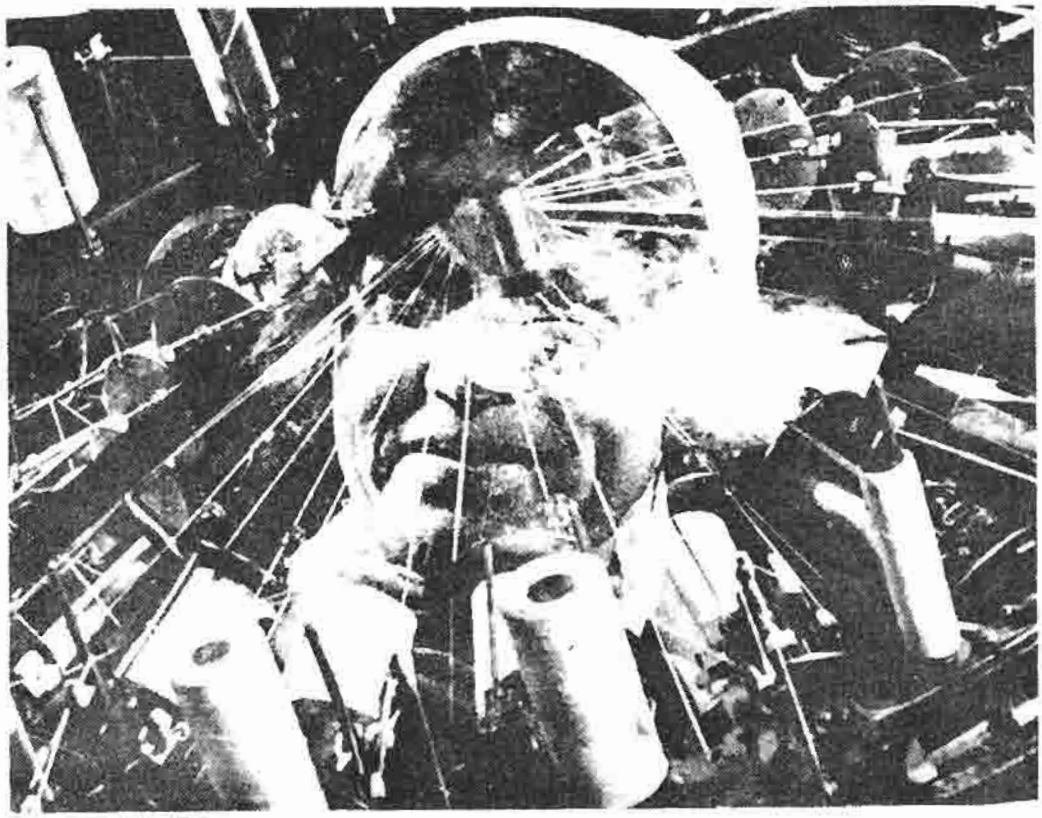
---

8 - The Anniversary of the Revolution

9 - The Man With a Movie Camera

مردی با دوربین فیلمبرداری (۱۹۲۹) اثر ورتوف جمعیتی را نشان می‌دهد که برای دیدن فیلم به یک سالن خالی وارد می‌شوند. صحنه‌های بعدی پرداخت دینامیکی از زندگی در روسیه‌ی صنعتی است.





قصد دارد به این طریق تماشاگر را از نقش هنرمند باخبر نگاه دارد. برای شدت بخشیدن به این احساس در صحنه‌ای از فیلم عده‌ای از تماشاگران را می‌بینیم که به یک سالن سینما وارد می‌شوند. و این، همان چیزی است که در واقع تکنیک ها و ایده های سینمایی روس ها در آن خلاصه می‌شود.

کولشف: تئوریسین مونتاژ

اهمیت کولشف در روند تکامل سینمای شوروی در اهمیت تجربیات مونتاژی است که تکیه‌ی آن بر پیوند نماهایی به منظور دست‌یافتن به واقعیت های‌عاطفی، ایدئولوژیک، و فیزیکی بود.

تاپیش ازسقوط رژیم تزارها، کولشف طراح صحنه فیلم های روگنی باور[10] بود. کولشف[11] اولین فیلم خود را بنام «پروژه مهندس پریت»[12] در سال ۱۹۱۸ ساخت و در سال ۱۹۲۰ نیز

---

10 - Evgeni Bauer

11- Kuleshov

12 - Engineer Priet's Project

فیلم «در جبهه‌ی سرخ»[۱۳] را ساخت که در آن از فیلم‌های مستند خبری سود فراوان جسته بود.

در سال ۱۹۲۰ کولشف کارگاهی برای تجربیات سینمایی فراهم آورد که در آن او و همکارانش به کشف قابلیت‌های بیانی سینما می‌پرداختند. از آنجا که در آن زمان در شوروی کمبود فیلم وجود داشت، کولشف و یارانش به مونتاژ مجدد فیلم‌های قدیمی (مثل فیلم‌های گریفیث) می‌پرداختند و گهگاه نیز نمایشات تآتری ترتیب می‌دادند که در آنها شیوه‌های سینمایی رعایت می‌شد.

تجربیات کولشف نشان داد که می‌توان قطعه‌فیلمی را که در محل و زمان دیگری فیلمبرداری شده در یک فیلم در دست مونتاژ تعبیه کرد بی‌آنکه این اختلاف جغرافیایی حس شود. در یک تجربه مردی از سمت چپ به طرف راست می‌رود. در نمای دیگری مرد دیگری از سمت راست به طرف چپ می‌رود و بعد نمایی از یک ساختمان سفیدرنگ دیده می‌شود. نظر تماشاگران این بود که این دو مرد قصد دارند در آن ساختمان سفید با یکدیگر ملاقات کنند. اما درواقع آن دو مرد هیچ ارتباطی با یکدیگر نداشتند و آن ساختمان سفید نیز همانا کاخ سفید واشنگتن بود! و این البته تنها یکی از تجربیات متعدد کولشف بود.

پس از دستیابی به فیلم خام، کولشف به تجربیاتی نیز در زمینه‌ی بازیگری در سینما پرداخت. این تجربیات نشان داد که دو هنرپیشه می‌توانند در دو نمای مختلف که حتی در دو زمان مختلف فیلمبرداری شده نسبت به بازی یکدیگر عکس‌العمل نشان دهند. این تجربیات تأثیر مهمی بخصوص درآثار پودوفکین بجا گذاشت.

در سال ۱۹۲٤ کارگاه کولشف دست به تهیه فیلم‌های کمدی زد که بهترین نمونه‌ی آن «ماجراهای خارق‌العاده مستروست در سرزمین بلشویکها»[۱۴] است. در این فیلم یک کابوی فیلم‌های وسترن آمریکایی در خیابان‌های مسکو هنرنمایی می‌کرد. در سال ۱۹۲۵ با انحلال این کارگاه کولشف و پودوفکین فرصت یافتند تا با استقلال عمل، کار فیلمسازی را ادامه دهند. از میان ایندو، کولشف ضمن فیلمسازی، (که تا سال ۱۹٤۳ به این کار ادامه داد) تا سال ۱۹۷۰ که مرگش فرا رسید به تدریس سینما در سراسر شوروی مشغول شد.

وزولود پودوفکین: تدوین بصورت پیوند

بنا بگفته‌ی جی لیدا[۱۵]، مورخ فیلم شوروی، وزولود پودوفکین پس از دیدن فیلم ←

13 - On the Red Front

14 - The Extraordinary Adventures of Mr.West in the Land of the Bolsheviks

«تعصب» گریفیث در سال ۱۹۲۰ به سینما علاقمند شد. در آن هنگام پودوفکین (۱۹۵۳ - ۱۸۹۳) یک داروساز ۲۷ساله بود که در مسکو کار می‌کرد. علاقه اش به هنر او را به دوستی با کولشف کشاند و هم او بود که پودوفکین را به دیدن فیلم گریفیث برد.

آنگاه پودوفکین کار علمی اش را رها کرد و در نخستین مدرسه دولتی سینماتوگرافی ثبت نام نمود و پس از بازی در چند فیلم کوتاه به کارگاه کولشف پیوست. در کارگاه، پودوفکین به مقام دستیاری کولشف رسید. در فیلم «ماجراهای خارق العاده مستروست در سرزمین بلشویکها»، پودوفکین سناریست، بازیگر، مونتور و دستیار کارگردان بود. همکاری سه ساله ی پودوفکین با کولشف رویهم رفته تأثیر عمیقی در آثار بعدی او بجا گذاشت.

پودوفکین در سالهای ۲۶-۱۹۲۵ یک فیلم آموزشی بنام «مکانیک مغز»[16] ساخت و در سال ۱۹۲۵ فیلم دیگری بنام «تب شطرنج»[17] ساخت که در آن، زنی با ملال خاطر به بازی شطرنج شوهرش با مردی دیگر می‌نگریست. اما سبک فیلمسازی منحصر به فرد او با فیلم «مادر»[18] بروز کرد (۱۹۲۶). در این سبک، محیط اجتماعی، مونتاژ سمبولیک و بازیهای گیرا نقش چشمگیری داشتند و همین عوامل در دو شاهکار دیگر او «عاقبت سنت پترزبورگ»[19] (۱۹۲۷)، و «توفان بر فراز آسیا»[20] (۱۹۲۸) نیز بچشم می‌خورند.

مادر

این فیلم اقتباس سینمایی یکی از آثار ماکسیم گورکی بود. البته کارگردان طرح تازه‌ای نیز به فیلم افزوده بود که به وقایع سال ۱۹۰۵ و اندکی پس از آن مربوط می‌شد. پودوفکین در این فیلم به بررسی رشد آگاهی سیاسی در مادری می‌پرداخت که درگیری فرزندش در فعالیت های انقلابی، عاقبت خود او را نیز در ماجرا درگیر می‌کرد.

تحلیل شخصیت ها

درفیلم «مادر»، پودوفکین تنش های عاطفی یک خانوار دهقان را بررسی می‌کند. فقر خانواده هنگامی شدیدتر بچشم می‌خورد که پدر می‌خواهد یک اطو و یک ساعت دیواری را برای بدست آوردن پولی به گرو بگذارد. زن مانع می‌شود که مرد ساعت را از دیوار بردارد.

---

15 - Jay Leyda

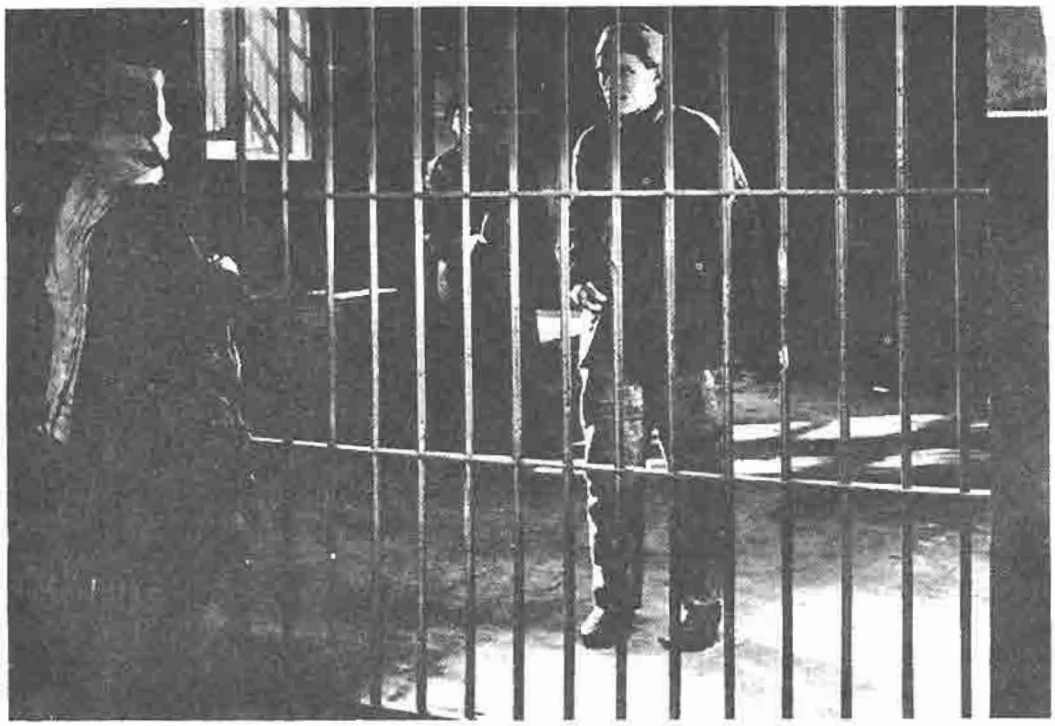
16 - The Mechanic of the Brain

17 - Chess Fever

18 - Mother

19 - The End of St. Petersburg

20 - Storm over Asia



مادر در فیلم «مادر» به ملاقات فرزند زندانیش می‌رود (۱۹۲۸).

طی این درگیری ساعت به زمین می‌افتد و تکه‌تکه می‌شود. در یک نمای درشت، رقاصک ساعت روی کف کلبه شروع به چرخیدن می‌کند. در صحنه‌ی بعد، یک میخانه‌دار حاضر نمی‌شود در مقابل دریافت اطو، پیمانه‌ای به مرد تشنه‌لب بدهد، اما یک «رفیق» پیاله‌ای به مرد تعارف می‌کند. در صحنه‌ی بعد، نماهایی کوتاه و سریع شکل گیری پیوند میان مردمان عادی را نشان می‌دهد.

تحلیل صحنه

در صحنه‌پردازی اجتماعی «مادر» نیز همین مهارت به چشم می‌خورد. نمایش جزئیاتی از محیط، فضای کلی درام را روشن می‌کند. این کیفیت امپرسیونیستی بخصوص در صحنه ملاقات مادر با فرزندش چشمگیرتر است. این صحنه در زندانی در سیبری اتفاق می‌افتد. پسرک بخاطر نقشی که در یک اعتصاب کارگری داشته به زندان می‌افتد. جرم دیگر او پنهان کردن اسلحه در کلبه خانوادگی‌شان است. درواقع مادر که می‌پنداشته ممکن است صداقتش فرزندش را نجات بدهد، او را لو داده است، اما وقتی نتیجه برعکس می‌شود، مادر به ملاقات فرزند می‌رود و ترتیب نجات او را طی یک تظاهرات فراهم می‌آورد.

ملاقات مادر و فرزند درحالی رخ می‌دهد که آنها دستهای یکدیگر را از لابلای میله‌ها

گرفته‌اند و نگهبانی بلند قامت بر فراز دیوار پاس می‌دهد. در این صحنه نماهایی کوتاه از مادر، پسر، یادداشت مادر به پسر و تصویر نگهبان، با ایجاد تمام موقعیت کلی صحنه را روشن می‌کند.

درنمایی دیگر، آبی که از چشمه سرازیر می‌شود، آزادی قریب‌الوقوع پسر را بشارت می‌دهد.

عاقبت سنت پترزبورگ (۱۹۲۷)

این فیلم نیز دارای قهرمانی حماسی است و از ارزش‌های تبلیغاتی وقایع تاریخی بهره‌برداری می‌کند. در این فیلم یک روستازاده‌ی جوان و چشم و گوش بسته که در کارخانه‌ای کار می‌کند، ابتدا از شرکت در اعتصاب سر باز می‌زند اما بعدها به یک انقلابی معتقد تبدیل می شود.

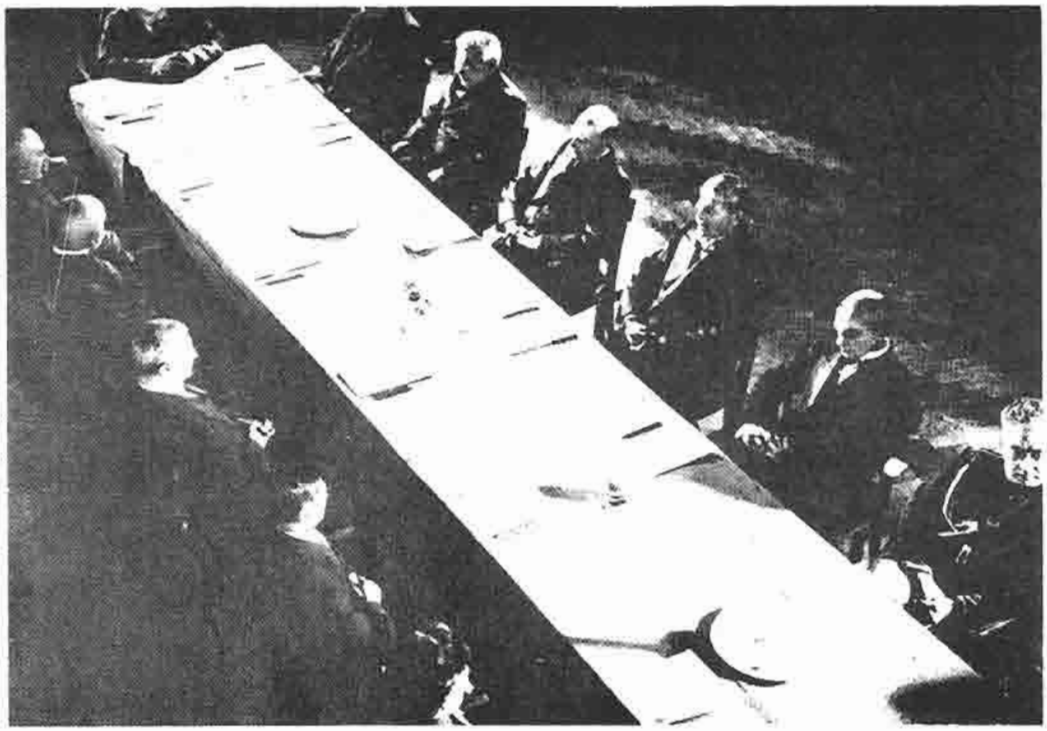
داستان فیلم در عین حال متضمن پاره‌ای وقایع تاریخی نیز هست که رویدادهای سال‌های ۱۷-۱۹۱٤ را دربر می‌گیرد: ورود روسیه به جنگ اول، هراس‌ها و تلفات ناشی از جنگ، برکناری تزار نیکلا، به قدرت رسیدن کرنسکی و بالاخره راه‌پیمایی و شورش سنت‌پترزبورگ که در نهایت به فتح شهر توسط لنین در سال ۱۹۱۷ منجر می‌شود. در پایان فیلم انقلابیون در خارج از محوطه قصر زمستانی تزار صف کشیده‌اند و انتظار برقراری حکومت و نظامی نوین را می‌کشند.

از زیباترین صحنه‌های این فیلم، ترکیب نمای دلالان حریص سهام با نمای سربازانی است که در جنگ به خاک و خون می‌افتند. به این طریق پودوفکین به نظام سرمایه‌سالاری حمله می‌کند.

توفان برفراز آسیا (۱۹۲۸)

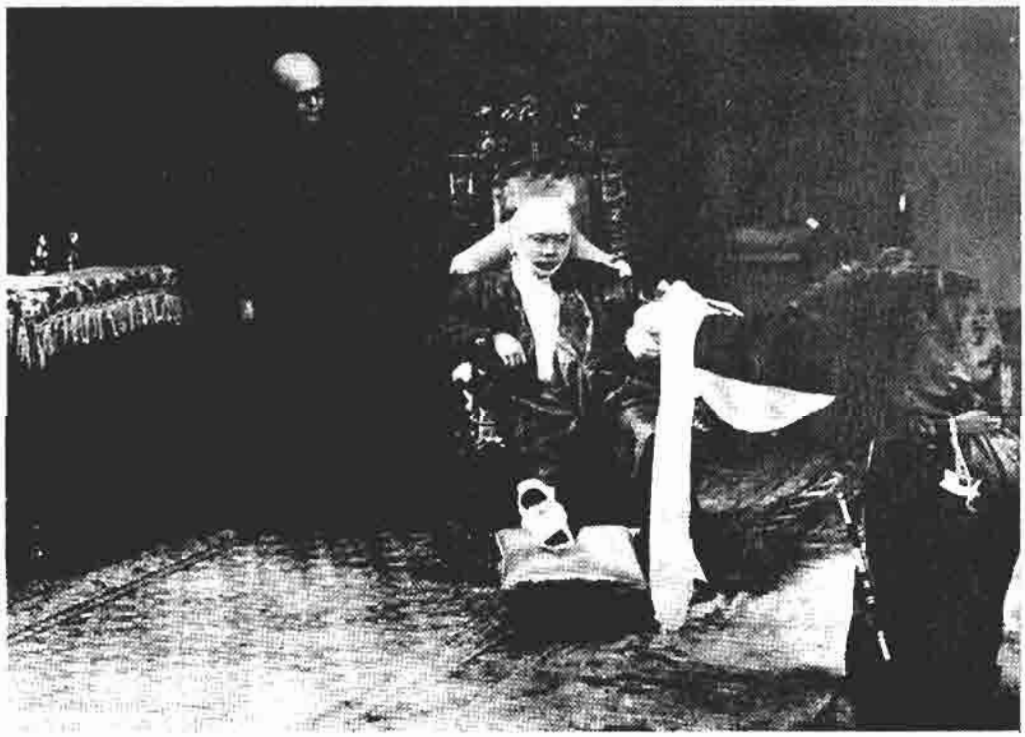
این فیلم به وقایع تاریخی که در سال ۱۹۱۸ در مغولستان روی داده است می‌پردازد. در اینجا بازهم پودوفکین روند آگاهی اجتماعی را در یک قهرمان پی‌گیری می‌کند. یک شکارچی مغول، هنگامیکه درمی‌یابد که سرمایه‌داران مهاجم بهای عادلانه پوست روباه‌هایی را که او شکار کرده نمی‌پردازند، سر به شورش برمی‌دارد. زمان فیلم، در بحبوحه‌ی جنگ داخلی مغولستان است که طی آن نیروهای سرخ و سفید در حال مبارزه بودند.

شکارچی جوان در جنگ تیر می‌خورد و به دست مهاجمین اسیر می‌شود، اما وقتی آنها



عاقبت سنت پترزبورگ (۱۹۲۷).

والری اینکی ژینوف در نقش یک پادشاه دست نشانده در توفان بر فراز آسیا (۱۹۲۸).



درمی‌یابند که او از نوادگان چنگیزخان مغول است به این فکر می‌افتند که او را به صورت رهبری دست‌نشانده در مغولستان به قدرت برسانند. اما وقتی شکارچی بهبودی می‌یابد، ملتش را به مبارزه با مهاجمین ترغیب می‌کند و در نهایت آنها را از سرزمین اجدادیش بیرون می‌راند.

در این فیلم، پودوفکین برای نشان دادن اخراج مهاجمین، از تصویر سمبولیک توفانی که سرتاسر خاک روسیه را درمی‌نوردد استفاده کرده است. این فیلم یکی از آخرین فیلم‌های شوروی است که در آن علیرغم جنبش همگانی، یک قهرمان فردی است که امور را به سرانجام مطلوب می‌رساند.

علاوه بر کار فیلم‌سازی، پودوفکین مجموعه‌ای از نظراتش راجع به سینما را در کتابی بنام «فن فیلم و بازیگری در سینما»[۲۱] تدوین کرد که قسمت عمده‌ی آن به ارزش مونتاژ در فیلم می‌پردازد.

سرگئی.م. آیزنشتاین: برخورد نماها

از بسیاری جهات، این وزولود پودوفکین و سرگئی آیزنشتاین (۱۹۴۸ - ۱۸۹۸) بودند که سینمای شوروی را به صحنه‌ی بین‌المللی کشاندند. آثار این دو فیلمساز معاصر یکدیگر، قدرت مونتاژ را نشان داد، توده‌های روس را به شرکت در انقلاب فرا خواند و بسیاری از معیارهای هنری و قابلیت‌های اجتماعی فیلم را دگرگون کرد. با این همه، علیرغم این تلاش‌های مشابه، اختلافات چندی در آثار آندو بچشم می‌خورد. مهم‌ترین وجه این افتراق تئوریهای آنها در مورد زیبایی‌شناسی و مونتاژ بود که بقول خودشان با هم تضاد دیالکتیکی داشتند.

آیزنشتاین نیز بایک پس زمینه‌ی علمی به سینما پیوست. او که در ایالت لاتویا بدنیا آمده بود، در رشته مهندسی تحصیل کرد، بعد معماری خواند و در زمان جنگ اول بعنوان مهندس در خدمت ارتش روس قرار گرفت. در طی همین خدمت سربازی بود که آیزنشتاین به هنرهای نمایشی علاقمند شد.

ابتدا در یکی از تآترهای مسکو به طراحی صحنه پرداخت. سپس به کارگردانی نمایش‌های تجربی روی آورد. بطوریکه یکی از نمایش‌هایش بنام «ماسک ضدگاز»[۲۲] را در سال ۱۹۲۳ درمحیط یک کارخانه به روی صحنه برد.

در طی فعالیت تآتریش، آیزنشتاین روش تأثیرگذاری بر توده‌های مردم را آموخت. از

---

21 - Film Technique and Film Acting 22 - Gas Mask

صحنه‌ی بحرانی و خشونت‌آمیز سرکوبی اعتصابیون در فیلم اعتصاب (۱۹۲٤) اثر آیزنشتاین.

طرفی، او در پی آن بود که تئوری‌های علمی و فنی را در مورد هنر نیز بکار گیرد. شاید بتوان مقاصد هنری-سوسیالیستی آیزنشتاین را در عبارت «مهندسی هنر» خلاصه کرد.

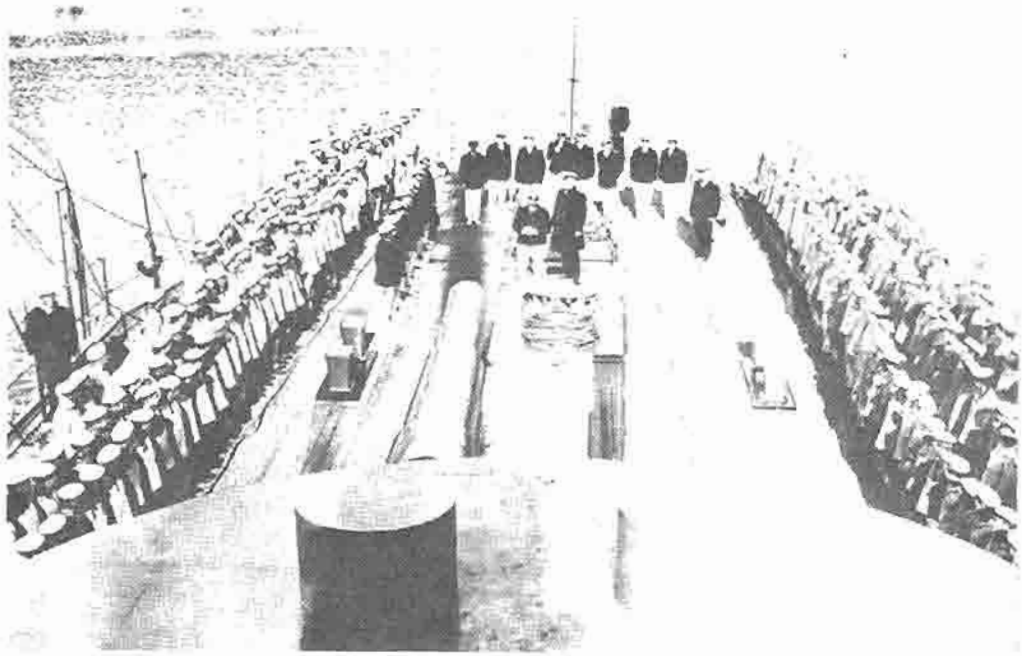
اعتصاب[۲۳]

وقتی آیزنشتاین محیط تآتر را برای بیان ایده‌هایش محدود یافت، به سینما روی آورد. در سال ۱۹۲٤ نخستین فیلمش را بنام «اعتصاب» ساخت. این فیلم جریان یک اعتصاب کارگری را در اولین جنبش‌های ضد تزاری دنبال می‌کند. شکست مذبوحانه‌ی اعتصابگران در فیلم همان حالت عاطفی را برای تماشاگران پدید آورد که فیلم «مادر» ایجاد کرده بود.

با این حال فیلم آیزنشتاین بیش از آن که به قهرمان فردی بپردازد، جهت گیری جمعی داشت. در این فیلم به خاک افتادن اعتصابگران با سلاخی شدن گاوها در کشتارگاه مقایسه می‌شود. همین امر باعث شد که در حالیکه کار پودوفکین از طریق پرداختن به ملودرام جلب توجه می‌کرد، اثر آیزنشتاین از نظر سمبولیک به جلب توجه تماشاگران بپردازد.

---

23 - Strike



درام در عرشه، پرده دوم رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵).

رزمناو پوتمکین [۲۴]

آیزنشتاین تمامی ایده‌هایش را در مورد مونتاژ در فیلم «رزمناو پوتمکین» (۱۹۲۵) به مرحله‌ی عمل درآورد. قهرمان، در اینجا نیز همچون فیلم اعتصاب یک قهرمان جمعی است نه یک شخصیت منفرد. شیوه‌ی مونتاژ و تصویر پردازی این فیلم نیز از کیفیتی بشدت سمبولیک برخوردار است.

مهم‌ترین و اصلی‌ترین سمبول آیزنشتاین در این فیلم، خود رزمناو است و شیوه‌ی مونتاژ او عمدتاً تدوین نماهای متضاد (برخورد نماها) است. طرح فیلم، در اینجا نیز همچون «اعتصاب» و «مادر»، در بررسی رویدادهای انقلاب شکست‌خورده‌ی ۱۹۰۵ خلاصه می‌شود.

داستان فیلم، تعبیر تخیل پردازانه‌ی تاریخ است. ملاحان رزمناو پوتمکین از ظلم و جور افسران تزاری به تنگ می‌آیند و سر به شورش می‌گذارند. فیلم از پنج قسمت تشکیل می‌شود: ۱ــ وقایع پیش از شورش، ۲ــ شورش، ۳ــ ادای احترام به مردگان در بندر اودسا، ٤ــ بزرگداشت واقعه و سپس کشتار مردم در اودسا، ۵ــ ملاحان دوباره روی عرشه‌اند، رزمناوهای دیگر اسکادران از شلیک به پوتمکین خودداری می‌کنند.

---

24 - The Battleship Potemkin

مردم اودسا کنار بندرگاه جمع می‌شوند تا به مردان روی عرشه رزمناو پوتمکین درود بفرستند.

عمده‌ترین و چشمگیرترین عوامل موجود در فیلم، تصویرسازی سمبولیک (نمادین) و شیوه مونتاژی است که از تضاد نماهای مختلفی که به یکدیگر پیوند زده شده‌اند حاصل شده است. از سوی دیگر خود شوروی‌ها در این فیلم تضادهای دیالکتیکی کشف کرده‌اند که ظاهراً به ریتم، فضاسازی و ترکیب‌بندی مربوط می‌شود.

تضاد ریتم از طریق نماهای مختلف که در خدمت بیان معانی واحدی هستند، تضاد فضاسازی از طریق بسط یا فشردن زمان و تضاد ترکیب‌بندی از طریق اختلاف میان سایه‌روشن‌های تصاویر به تماشاگر القاء می‌شود.

با این همه آن بخش از «رزمناو پوتمکین» که بیش از همه در مورد آن بحث و بررسی به عمل آمده، بخش «پلکان اودسا»ست که خود به تنهایی نمونه‌ی کاملی از سبک مونتاژ آیزنشتاین را بدست می‌دهد. از اینرو، جزئیات نماهای این فصل در اینجا به تفصیل مرور می‌شود. (خوانندگانی که فیلم را ندیده‌اند، توجه داشته باشند که نماهای زیر بسیار به سرعت و یکی پس از دیگری هر یک با طول زمانی فقط چند ثانیه بر پرده دیده می‌شود. ــ م.).

۱ــ نمای متوسط: صف سربازانی که شلیک می‌کنند و سپس با نظم از پله‌ها سرازیر می‌شوند (چهره‌هایشان را نمی‌بینیم).

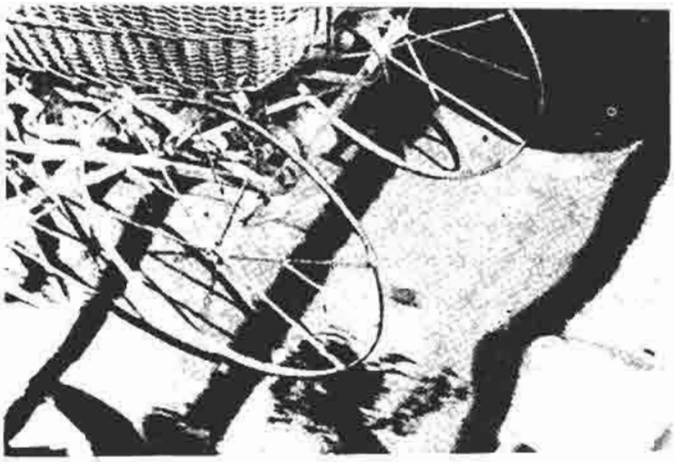
تضاد تصویری در رزمناو پوتمکین، حرکات مادر روی پله‌ها در حالیکه فرزند مرده‌اش را در بغل دارد، با حرکت رو به پایین سربازان در تضاد است.

۲ــ نمای عمومی: مادری مذبوحانه تلاش می‌کند از بچه‌ای که در کالسکه است مراقبت کند.

۳ــ نمای متوسط: پاهای سربازان که از پله‌ها پائین می‌آیند.

٤ــ نمای درشت متوسط: مادر به بالای پله‌ها، به سربازان نگاه می‌کند.

۵ــ نمای درشت: بچه در کالسکه.
۶ــ نمای متوسط: مادر به بالای پله ها نگاه می‌کند. سعی می‌کند از بچه مراقبت کند.
۷ــ نمای عمومی متوسط: سربازان از پله ها پائین می‌آیند.
۸ــ نمای متوسط: مادر
۹ــ نمای درشت: پاهای سربازان در حرکت.
۱۰ــ نمای عمومی متوسط: سربازان متوقف شده اندبه مادر شلیک می‌کنند(جامپ کات).
۱۱ــ نمای درشت: چهره مادر در حالیکه گلوله به او خورده است.
۱۲ــ نمای بسیار درشت: چرخ کالسکه بر لبه پله.
۱۳ــ نمای درشت: چهره‌ی دردمند مادر.
۱۴ــ نمای بسیار درشت: دست خون آلود مادر که قلاب کمربند را می‌گیرد.
۱۵ــ نمای عمومی: جمعیت در حال فرار که توسط سربازان سواره‌نظام تزار محاصره شده اند.
۱۶ــ نمای بسیار درشت: دست مادر روی قلاب کمربند.
۱۷ــ نمای درشت متوسط: چهره‌ی درهم رفته‌ی مادر.
۱۸ــ نمای درشت: چهره‌ی مادر (اندکی بعد).
۱۹ــ نمای متوسط: سقوط مادر از پله (اندکی بعد).
۲۰ــ نمای بسیار درشت: چرخ کالسکه بر لبه پله.
۲۱ــ نمای درشت متوسط: پای سربازان در حال پائین آمدن از پله ها.
۲۲ــ نمای متوسط: پائین آمدن سربازان.
۲۳ــ نمای متوسط: مادر روبه سربازان، روی کالسکه می افتد.
۲۴ــ نمای بسیار درشت: کالسکه بر لبه‌ی پله.
۲۵ــ نمای عمومی: نمای کلی از ادامه‌ی کشتار.
۲۶ــ نمای عمومی متوسط: نمای پله ها و کشتار از زاویه‌ای دیگر.
۲۷ــ نمای متوسط: کشتار از نزدیک تر.
۲۸ــ نمای عمومی متوسط: مادر روی کالسکه می افتد.
۲۹ــ نمای درشت: کالسکه بچه.
۳۰ــ نمای بسیار درشت: چرخهای کالسکه.
۳۱ــ نمای درشت: زنی عینکی که سقوط مادر را دیده در حالیکه به بالای پله ها نگاه می‌کند، هراسان است.
۳۲ــ نمای درشت متوسط: کالسکه از پله ها سرازیر می‌شود.



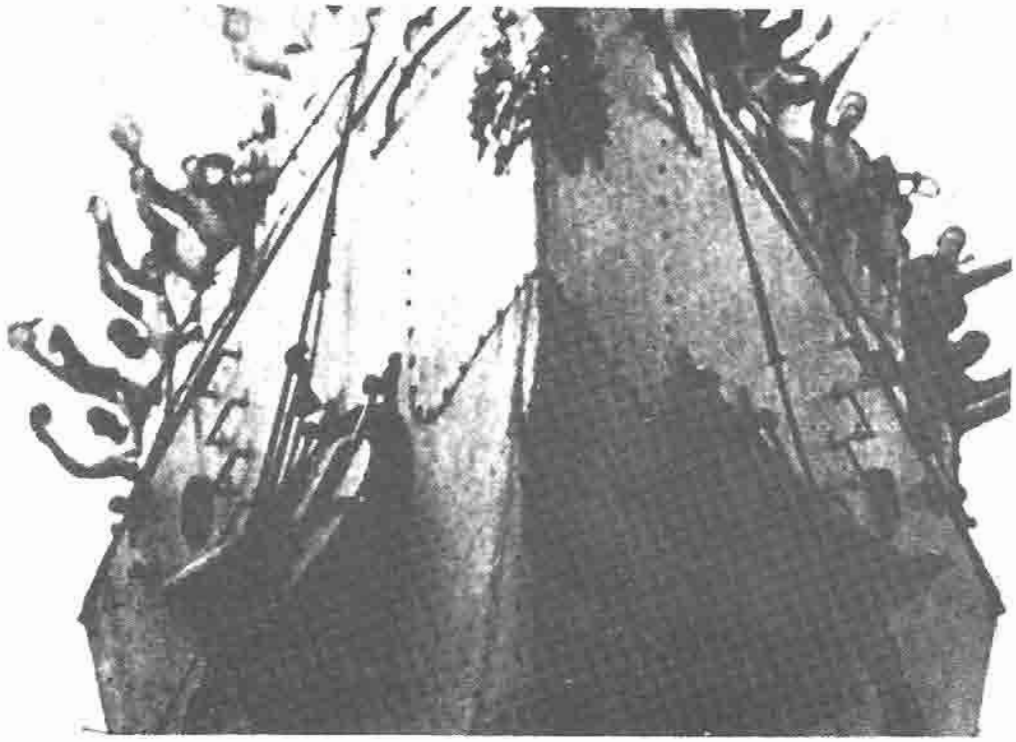
نماهایی منتخب از لحظات پایانی کشتار روی پلکان اودسا که استفاده قدرتمندانه آیزنشتاین را از مونتاژ برای ایجاد هراس از حادثه نشان می‌دهد.
در نمای نهایی فیلم رزمناو پوتمکین رزمناو آهسته بطرف دوربین می‌آید و تمام پرده را دربر می‌گیرد و بطور نمادین تماشاگران را در شادی ملاحان روی عرشه شریک می‌کند.

۳۳ــ نمای عمومی متوسط: کالسکه سرعت می‌گیرد.
۳٤ــ نمای متوسط: کالسکه پائین می‌رود.
۳۵ــ نمای عمومی: کشتار جنون‌آمیز (کالسکه دیده نمی‌شود).
۳٦ــ نمای متوسط: جسد مادر روی پله ها.
۳۷ــ نمای متوسط: کالسکه همچنان از پله ها سرازیر است.
۳۸ــ نمای درشت: زن عینکی با ناباوری به بالای پله ها نگاه می‌کند.
۳۹ــ نمای درشت: مرد جوانی به بالای پله ها و ظاهراً به کالسکه نگاه می‌کند.
٤۰ــ نمای متوسط: کشتار.
٤۱ــ نمای متوسط: حرکت کالسکه.
٤۲ــ نمای درشت: چهره‌ی مرد جوان.
٤۳ــ نمای متوسط: کالسکه در حال پائین آمدن.
٤٤ــ نمای درشت: بچه در کالسکه.
٤۵ــ نمای بسیار درشت: چرخ های کالسکه با سرعت از پله ها سرازیرند.
٤٦ــ نمای درشت: مرد جوان هراسان عکس‌العمل نشان می‌دهد (فقط ٦ کادر).
٤۷ــ نمای درشت: سربازان از نزدیک به جمعیت شلیک می‌کنند (۸ کادر).
٤۸ــ نمای بسیار درشت: چرخ های کالسکه سرعت می‌گیرند.
٤۹ــ نمای عمومی: کالسکه از پله ها سرازیر است.
۵۰ــ نمای درشت: عکس‌العمل توأم با انتظار مرد جوان.
۵۱ــ نمای درشت متوسط: کالسکه.
۵۲ــ نمای درشت: سربازی سر نیزه‌اش را بالا می‌برد تا بچه را بکشد.
۵۳ــ نمای درشت: چهره‌ی درهم فشرده سرباز که سرنیزه را با خشونت پائین می‌برد.
۵٤ــ نمای درشت: چهره‌ی هراسان زن عینکی، یک گلوله شیشه‌ی عینکش را می‌شکند.

آیزنشتاین بخصوص در دونمای اخیر همدلی خود را با رنجدیدگان نشان می‌دهد. به گفته‌ی منابع روس، قسمت‌های مختلف فیلم «رزمناو پوتمکین» که با سرمایه دولت شوروی ساخته شده ضمن تأیید انقلاب ۱۹۱۷، مردم روسیه را به همکاری با حکومت شوروی فرا می‌خواند.

اکتبر[۲۵]

«اکتبر» که نام دیگر آن «روزهایی که دنیا را تکان داد»[۲۶] است، در سال ۱۹۲۷ ←



در نمای نهایی فیلم «زمناو پوتمکین» ــ «زمناو» آهسته بطرف دوربین می‌آید و تمام پرده را در بر می‌گیرد و بطورنمادین تماشاگران را در شادی ملاحان روی عرشه شریک می‌کند.

ساخته شد. آیزنشتاین در این فیلم با روشی متعادل‌تر با تاریخ روبرو شده است. در این فیلم نیز نقش عمده از آنِ مونتاژ است. موضوع فیلم خود انقلاب ۱۹۱۷ است و مناسبت ساختن آن، دهمین سالگرد انقلاب. ترکیب واقعگرایی و سمبولیزم، شکل این فیلم را به «عاقبت سنت‌پترزبورگ» نزدیک می‌کند و این شباهت بخصوص در صحنه‌های سرنگونی کرنسکی و حمله به کاخ زمستانی تزار بیشتر از دیگر صحنه‌هاست.

در صحنه‌ی حمله به کاخ زمستانی اگر چه لنین جمعیت را رهبری می‌کند اما آنچه، بچشم می‌خورد روحیه‌ی جمعی است، نه قهرمان فردی. درعین حال که این صحنه بصورتی مستندگونه ساخته و پرداخته شده است، نظر بسیاری از منتقدان بر آنست که در این فیلم اثری از نبوغ موجود در «زمناو پوتمکین» دیده نمی‌شود. در اینجا آیزنشتاین بیشتر از هر چیز تحت تأثیر سبک شخصی خود قرار گرفته است و اغلب حتی از پرداختن به تاریخ که دستمایه‌ی کار اوست منفک شده است.

«کهنه و نو»[۲۷] آخرین فیلم صامت آیزنشتاین بود. (۱۹۲۹) در همین سال آیزنشتاین

---

25 - October

26 - The Days that Shook the World

27 - Old and New

برای کسب تجربیات سینمایی بیشتر به همراه چند تن از همکارانش ابتدا به اروپا و سپس به آمریکا رفت و در آنجا با همکاری مالی اپتون سینکلر[۲۸] فیلم «زنده باد مکزیک»[۲۹] (۳۲-۱۹۳۱) را ساخت که درباره‌ی انقلاب ۱۹۱۰ مکزیک بود. بدنبال درگیری مالی با سینکلر، که بالاخره هم کپی مونتاژ نشده‌ی فیلم را از آیزنشتاین پس گرفت، آیزنشتاین دلشکسته در سال ۱۹۳۳ به شوروی بازگشت و به کار تدریس مشغول شد. اما مشکلات بوروکراتیک در آنجا نیز او را دلسرد کرد. با این حال در سال ۱۹۳۸ فیلم ناطق «آلکساندرنوسکی»[۳۰] را در مسکو ساخت و به این ترتیب نشان داد که می‌تواند در فیلم ناطق نیز آفرینش هنری خود را به اثبات برساند.

آلکساندر داوژنکو: شاعر حماسه‌پرداز

اگر آلکساندر داوژنکو (۱۹۵۶ - ۱۸۹٤) کمتر از آیزنشتاین و پودوفکین شناخته شده است، اما اهمیت او در تاریخ سینمای شوروی دست کمی از اعتبار آندو ندارد. داوژنکو فیلمسازی بود با سبکی شاعرانه که درونمایه‌های ساده‌ی آثارش نشان از نوآوری‌های خاص او داشت.

او در اوکراین بدنیا آمده بود و فرزند یک دهقان بود. پیش از آنکه به کارگردانی بپردازد، کاریکاتوریست، نقاش، معلم و نویسنده‌ای بود که در آثارش سعی داشت به سرزمین مادریش ادای دِین کند.

پس از سه سال شاگردی در استودیوی اودسا، در سال ۱۹۲۷ فیلم «ژونیگورا»[۳۱] را ساخت که بشدت مورد تحسین آیزنشتاین و پودوفکین قرار گرفت. فیلم داستان دو برادر اوکراینی است که در جریان انقلاب یکی از آنها به طمع ثروت و رفاه کشور را ترک می‌کند و دیگری می‌ماند تا به سرزمین مادریش خدمت کند.

قورخانه[۳۲]

اولین شاهکار داوژنکو فیلم «قورخانه» است که در سال ۱۹۲۹ ساخته شد. فیلم نمایشی است از زندگی در خانه و در میدان نبرد. روش کار او در این فیلم شاعرانه و تغزلی است.

←

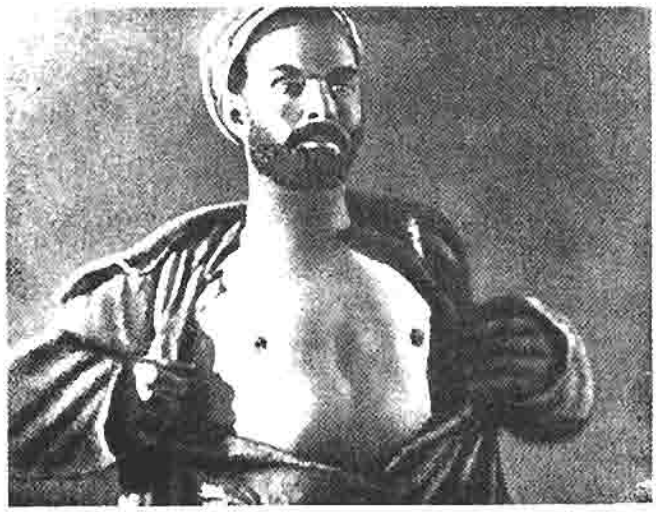
---

28 - Upton Sinclair

29 - Que Viva Mexico

30 - Alexander Nevsky

31 - Zveniqora



در قورخانهٔ داوژنکو (۱۹۲۹) تیمیش (سیمون سواشنکو) یقه‌اش را می‌درد تا نشان دهد گلوله‌های نیروهای ملی‌گرا بر او تأثیری ندارد.

در یکی از زیباترین صحنه‌های فیلم که قهرمانی کشته شده توسط یارانش به گورستان برده می‌شود، ارابه‌ای که جسد را حمل می‌کند به اسبی تیز تک بسته شده که جنازه را با سرعت بسوی مزار می‌برد. بسیاری از نماهای این صحنه از دیدگاه ارابه‌ران فیلمبرداری شده است. در مجموع در این صحنه بی‌آنکه قهرمان زنده باشد، فضای قهرمانی حاکم است.

آنچه آثار داوژنکو را از دیگر همکارانش متمایز می‌سازد، نگاه انسانی او به وقایع است. بجای آنهمه تبلیغات سیاسی که در فیلم‌های آیزنشتاین و پودوفکین دیده می‌شود، در آثار داوژنکو احساس و عاطفه است که بر تماشاگر تأثیر می‌گذارد.

با این حال در صحنه‌ی نبرد فیلم «قورخانه»، تأثیر دی.دابلیو. گریفیث و فیلم «تولد یک ملت» او آشکار است. حتی زوایای دوربین و ترکیب‌بندی کادرها یادآور سبک گریفیث است.

از سوی دیگر عشق داوژنکو به سرزمین مادریش اوکراین به فیلم‌ها رنگ دیگری می‌دهد که آثار آن دو کارگردان پیشین فاقد آن است. با این حال اغراق‌هایی نیز در فیلم بچشم می‌خورد. در صحنه‌ای، تفنگ قهرمان فیلم گیر می‌کند. سرباز دشمن به او تیر می‌اندازد اما او نمی‌میرد. بلکه برعکس سینه‌ی پیراهنش را باز می‌کند و تماشاگر می‌بیند که نشانی از گلوله بر بدن او نمانده است. او که سمبولی از روحیه‌ی اوکراینی بشمار می‌رود، به گمان داوژنکو، روئین‌تن است.

---

32 - Arsenal

تصاویر زمین داوژنکو (۱۹۳۰) سرودی شاعرانه برای سرزمین و مردم اوکراین به‌شمار می‌آیند.

زمین[۳۳]

«زمین»که در سال ۱۹۳۰ ساخته شده، آخرین فیلم صامت داوژنکو است. این فیلم بنحوی شاعرانه زندگانی ساده‌ی کارگران اوکراینی را نشان می‌دهد. تکنیک فیلم نیز همچون داستانش ساده و مستقیم است. تصاویر زیبایی از طبیعت و زندگی بشری در سرتاسر فیلم موج می‌زند. در حالیکه کارگران برای دستیابی به اتحاد کوشش می‌کنند، زندگی جریان طبیعی خود را طی می‌کند: عشق، نفرت، مرگ، تولد، رشد و برداشت محصول همه بنحوی طبیعی جریان دارند.

اگر چه ناتورالیسم (طبیعت گرایی) داوژنکو در فیلم های ناطق او نیز ادامه پیدا کرد، اما هیچیک از این فیلم هابه‌پای«قورخانه» یا « زمین » نرسیدند. بویژه آنکه مبارزات سیاسی در دوران استالین خلاقیّت هنری او را از میان برده بود و بالاخره داوژنکو در سال ۱۹۵۶ در سن ۶۲ سالگی درگذشت.

* * *

33 - Earth

دوران غنی سینمای نخستین شوروی، حاصل هیجان رویدادهای تاریخی و تغییرات سیاسی بود. انگیزه کارهای ورتوف، پودوفکین، آیزنشکاین، و داوژنکو سرسپردگی آنها به نظام نوینی بود که در کشورشان برقرار شده بود. فیلمسازان دیگری نیز که بعدها از نظر زیبایی‌شناسی چیزی به سینمای شوروی افزودند، در کارشان از حس وحدت ملّی الهام می‌گرفتند.

خط مشی‌های سیاسی و گرفتاری‌های بوروکراتیک شوروی در دهه‌ی ۱۹۳۰ راه نوآوری‌ها و تجربه‌های سینمایی را بست. البته بسیاری از فیلمسازان اولیه کار خود را در طی این دهه ادامه دادند اما اغلب از آن شور و شوق دهه‌ی ۱۹۳۰ تهی شده بودند.

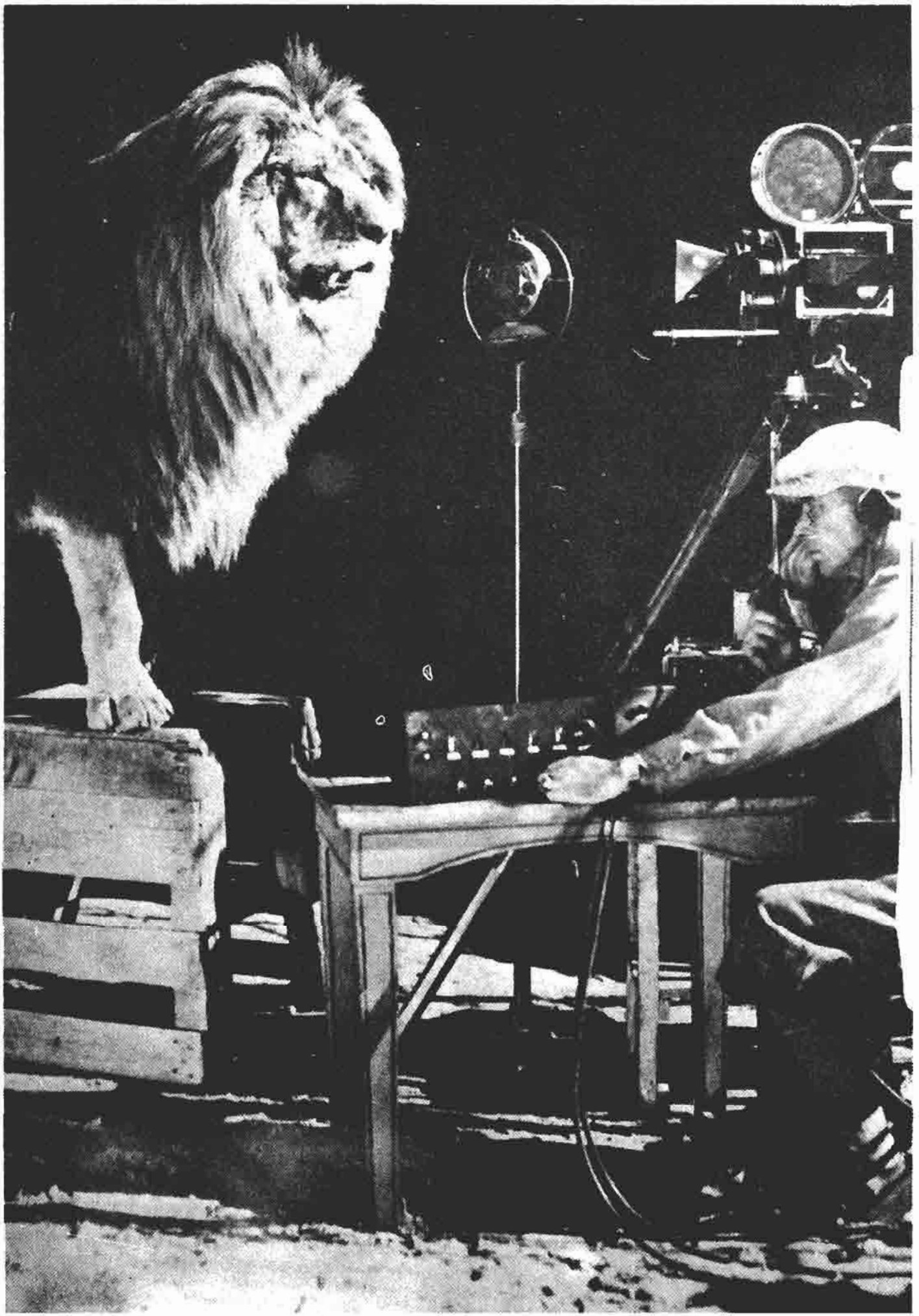
با این حال، درسهایی که از فیلمسازان اخلاقاً متعهد شوروی در این دهه گرفته شد، همچنان در صنعت سینمای امروز آن کشور به کار بسته می‌شود. فیلم مستند «قلب‌ها و مغزها»[۳۴] (۱۹۷٤) ــ برنده جایزه‌ی اسکار ــ که مطالعه‌ای مستند درباره‌ی دخالت آمریکا در ویتنام بود، نشان می‌دهد که زیبایی‌شناسی شیوه‌ی مونتاژ روسیه‌ی انقلابی در دهه‌ی ۱۹۲۰، هنوز هم برقرار مانده است.

---

34 - Hearts and Minds

بخش چهارم

دهه‌های سی و چهل



فصل نهم

تکنولوژی جدید و انواع فیلم
هالیوود: (۱۹۳۹ - ۱۹۲۷)

فیلم «قهرمانان جهنم»[1] (۱۹۲۹) سراسر صدا بود. این نخستین فیلم کاملاً ناطقی بود که کمپانی یونیورسال در خارج از استودیوهایش می‌ساخت. ما در صحرای موجاو و دره‌ی پانافیت، کمی دورتر از دره‌ی مرگ بودیم... فیلمبردار در یک قفس شیشه قرار داشت. گرمای هوا ۱۲۰ درجه‌ی فارنهایت بود و در قفس شیشه‌ای گرما حتی به ۱۴۰ درجه می‌رسد. گاهی پس از فیلم‌برداری یک صحنه می‌دیدیم که فیلمبردار از حال رفته است. برای کار صدا گروه خاصی داشتیم که میکروفنی را لای یک کاکتوس و میکروفن دیگری را جایی در میان شن‌ها قرار می‌دادند.

به نقل از ویلیام وایلر، آمریکن فیلم، آوریل ۱۹۷۹.

---

1 - Hell's Heros

شیر متروگلدوین مه‌یر می‌غرّد.

یک روزنامه‌ی چاپ نیویورک در سال ۱۹۳۰ مقاله‌ای از سرگئی آیزنشتاین کارگردان سرشناس روسی چاپ کرد که در آن، او تأثیر تکنولوژی صدا را بر هنر سینما بیان می‌کرد:

«رویای قدیمی فیلم ناطق دارد به حقیقت می‌پیوندد. آمریکایی‌ها راه را برای فیلم ناطق باز کرده‌اند و به اولین مراحل تحقق این رویا نزدیک شده‌اند. آلمانها هم سخت در همین راه کار می‌کنند. دنیا می‌گوید که آن لال بزرگ زبان باز کرده است!» [نیویورک سان، پنجم ژوئن ۱۹۳۰].

برای آیزنشتاین و فیلمسازان دیگری که در سرتاسر جهان به قدرت بیانی تصویر و مونتاژ عادت کرده بودند، ترکیب صدا با سینما عاملی بود که آنها را به مبارزه می‌طلبید. بیشترین توجه آنها بر آن معطوف بود که همچنان بتوانند مفاهیم بصری سینمای صامت را در عصر ناطق نیز حفظ کنند. بسیاری از آن هراس داشتند که جاذبه‌ی صدا و بخصوص گفتگوها توجه تماشاگر را از تصویر و شیوه‌ی مونتاژ منفک کند. در این میان آیزنشتاین به «ترکیب طبیعی صدا با تصویر» معتقد بود.

در سال ۱۹۳۲ فیلمسازان آمریکایی دریافتند که صدا چیزی بیشتر از یک هجوم تکنولوژیک به هنر آنهاست. صدا درواقع ابزاری بود که با آن می‌شد به تأثیر تصاویر شدت بخشید.

وارنر صدا را به سینما عرضه می‌کند

در سال ۱۹۲۵ کمپانی وارنر با کمپانی وسترن الکتریک قراردادی برای ابداع یک سیستم صدا در سینما منعقد کرد. در اواسط سال ۱۹۲۶ تلاش این دو کمپانی به تولید تعدادی فیلم‌های کوتاه ناطق انجامید که در آنها از شیوه‌ی همزمان کردن نمایش فیلم با صدای یک صفحه، شبیه صفحات موسیقی استفاده می‌شد. در همان حال، وارنر در تلاش بود تا فیلم «دون ژون»[2] را با شرکت جان باریمور بصورت ناطق عرضه کند. برای این فیلم ارکستر فیلارمونیک نیویورک موسیقی متن ساخته بود.

در اوایل سال ۱۹۲۷ بیشتر سینماهای آمریکا به سیستم ویتافون[3] که بر استفاده از صفحه‌ی موسیقی متکی بود مجهز شده بودند. فیلم‌های اولیه‌ای که به این شیوه ناطق شده بودند با استقبال شدید تماشاگران روبرو شدند. اما درواقع هنوز فقط موسیقی و پاره‌ای صداهای صحنه بود که با سیستم ویتافون به گوش تماشاگران می‌رسید.

---

2 - Don Juan

3 - Vitaphone

ال جولسون در خواننده جاز (۱۹۲۷).

خواننده‌ی جاز[4]

خواننده‌ی جاز که کمپانی وارنر آنرا در ۲۶ اکتبر ۱۹۲۷ به روی صحنه آورد، تلاش برای ناطق کردن فیلم‌ها را به نقطه‌ی اوج خود رساند. داستان فیلم درباره‌ی جوانی است که بر خلاف میل پدرش می‌خواهد خواننده‌ی جاز شود. نقش اول این فیلم را ال جولسون [5] بازی می‌کرد. آوازی که او در این فیلم خواند باعث موفقیت تجاری عظیمی برای کمپانی وارنر شد. هرچند که سام وارنر، رئیس کمپانی دیگر در قید حیات نبود تا ثمره‌ی تلاش‌های خود را ببیند.

بدنبال موفقیت «خواننده‌ی جاز»، دیگرکمپانی های رقیب نیز بشدت برای تولید فیلم ناطق به دست و پا افتادند. از سوی دیگر در طی مدت کوتاهی یعنی تا سال ۱۹۲۹ حدود ده‌هزار سالن سینما در آمریکا برای نمایش فیلم‌های ناطق مجهز شدند. در همین سال متروگلدوین‌مه‌یر نیز نخستین فیلم موزیکال تاریخ سینما را بنام «نغمه‌ی برادوی»[6] تهیه کرد.

---

4 - The Jazz Singer

5 - Al Jolson

6 - The Broadway Melody

فیلم‌های خشن گنگستری

کمپانی وارنر بدنبال موفقیت فیلم «روشنایی های نیویورک»[7]، دریافت که فیلم‌های گنگستری که در زمان سینمای صامت نیز از محبوبیت برخوردار بودند، با وارد شدن عامل صدا به سینما می‌توانند جاذبه‌ی باز هم بیشتری برای تماشاگران داشته باشند. «روشنایی های نیویورک» داستان مرد جوان بیگناهی را بازگو می‌کرد که در آلودگی محله ای بدنام غرق می‌شد.

در هر حال پس از ناطق شدن سینما، وارنر دست به تهیه مقداری فیلم گنگستری زد که موفق‌ترین آنها «سزار کوچک»[8]، «دشمن مردم»[9] و «من یک فراری از بند زندانیان زنجیری هستم»[10] بودند.

سزار کوچک

این فیلم داستان تبهکاری را بازگو می‌کند که سرانجام خود نیز قربانی جنایات خویشتن می‌شود. کارگردان این فیلم مروین لروی[11] بود و ادوارد جی رابینسون[12] نقش نخست آن را بازی می‌کرد و با ایفای همین نقش به مقام یک ستاره‌ی سرشناس دست یافت.

در مجموع آنچه که این فیلم را در نظر منتقدین محبوب کرده بود، اجتناب از قراردادهای رومانتیک رایج آن زمان بود.

دشمن مردم

اگر چه اولین فیلمی که جیمز کاگنی برای کمپانی وارنر بازی کرد فیلم «تعطیلات گناهکاران»[13] (۱۹۳۰) بود، اما فیلمی که باعث شهرتش شد «دشمن مردم» بود. این فیلم درواقع پنجمین فیلم جیمزکاگنی بود. کارگردان فیلم، ویلیام ولمن[14] در این اثر نشان می‌دهد که چگونه پسربچه‌ای ساده از طبقه‌ی متوسط به یک تبهکار تبدیل می‌شود. در این فیلم نیز ولمن آگاهانه از رومانتیک کردن شخصیت اول فیلم پرهیز کرده بود. منتقدان از این

---

7 - Lights of New York
8 - Little Ceasar
9 - The Bublic Enemy
10 - I am a fugitive from a Chain Gang
11 - Mervin Le Roy
12 - Edward G. Robinson
13 - Sinner's Holiday
14 - William Wellman

رگبار مسلسلی که شیشه‌ها را می‌شکند و صدای اتوموبیل‌های تندرو از جمله عواملی بودند که به فیلم‌های گنگستری مثل سزار کوچک (۱۹۳۰) با شرکت ادوارد جی رابینسون جان تازه‌ای دادند.

فیلم بعنوان «تحسین خالی از احساس دنائتی که در وجود یک قاتل زیبارو نهفته بود» یاد کرده‌اند.

من یک فراری از بند زندانیان زنجیری هستم (۱۹۳۲)

این فیلم فقط اوج کار کمپانی وارنر در ساختن فیلم‌های جنایی - واقع گرایانه بود. کارگردان فیلم، اسطوره‌های رایج فیلم‌های گنگستری را در این اثرش به کناری نهاد و تصویر زنده‌ای از زندگی در زندان را به نمایش گذاشت.

پل مونی[۱۵] در این فیلم نقش مردی را بازی می‌کرد که بطور ناعادلانه به ارتکاب جنایتی متهم شده و به زندانی در جنوب آمریکا انداخته شده بود. داستان فیلم بر مبنای زندگی واقعی یک زندانی پرداخته شده بود و در آن از بیرحمی‌ها و بی‌عدالتی‌های موجود در نظام قضایی ایالات متحده انتقاد می‌شد.

مروین لروی، کارگردان فیلم نیز برای بیان این داستان از شیوه‌ای صریح و بی‌پروا

---

15 - Paul Muni

پل مونی در فیلم «من یک فراری از بند زندانیان زنجیری هستم» (۱۹۳۲) چهره یک قربانی سیستم قضایی آمریکا را ترسیم می‌کند.

استفاده کرده بود که در سینمای آمریکا بی‌سابقه بود. با نمایش این فیلم، نظام قضایی و حقوق کیفری در ایالت جورجیا (محل وقوع داستان) تغییر یافت.

درام‌های اجتماعی، زندگینامه‌ها و موزیکال‌ها

در همین حال، کمپانی وارنر به تهیه فیلم‌هائی از نوع درام اجتماعی نیز ادامه می‌داد. اما از آنجا که اغلب این فیلم‌ها متضمّن مسایلی بود که به برخوردهای گروهی، اجتماعی و سیاسی می‌انجامید، سرانجام برادران وارنر خود را با فشار سانسور و اعمال نفوذ مقامات عالی رتبه صنعت سینما روبرو دید و درنتیجه به تهیه فیلم‌های بی‌ضررتری مثل نسخه‌های سینمایی از زندگینامه‌ی مشاهیر و همچنین به تهیه آثار موزیکال پرداخت.

کارگردان فیلم‌های موزیکال وارنر، بازبی برکلی[۱۶]، درواقع جان تازه‌ای به قالب «نوع» فیلم موزیکال دمید. اغلب این فیلم‌ها، تلاش یک دسته از هنرمندان را برای به‌صحنه آوردن یک نمایش موزیکال نشان می‌دادند. داستان فیلم‌ها با تضادهایی بین شخصیت‌ها و

16 - Busby Berkeley

اوج و فرودهایی در طرح قصه پر می‌شد و جذابیت می‌یافت. عناصر موسیقی و رقص نیز در حالیکه در سرتاسر این فیلم‌ها با اندکی شدت و ضعف وجود داشتند، امّا معمولاً در پایان فیلم به نقطه‌ی اوج خود می‌رسیدند.

از جمله مشهورترین این فیلم‌ها «خیابان چهل و دوم»[17] (۱۹۳۳)، «گروه گلددیگرز»[18] (۱۹۳۷-۱۹۳۳) و «رژه در برابر نور پائین صحنه»[19] (۱۹۳۳) هستند.

درکنار این فیلم‌ها، آثار سینمایی از نوع زندگینامه نیز برای سرگرمی تماشاگران تهیه می‌شد که از آنجمله اند «الکساندر همیلتون»[20] (۱۹۳۱)، «ولتر»[21] (۱۹۳۳)، «داستان لویی پاستور»[22] (۱۹۳۶) و «زندگی امیل زولا»[23] (۱۹۳۷). اما در عمل، بعضی از این فیلم‌های زندگینامه‌ای در طی جریان ساخت به فیلم‌های حادثه‌ای تبدیل می‌شدند که از بهترین نمونه‌های آنها «کاپتین بلاد»[24] (۱۹۳۵) و «ماجراهای رابین هود»[25] (۱۹۳۸) هستند.

کمپانی فوکس: اخبار موویتون[26] و فیلم‌های رده‌ی «ب»

در آن هنگام که کمپانی وارنر صدای فیلم را روی صفحه ضبط می‌کرد، کمپانی فوکس سرگرم ابداع نوعی باند صدای روی فیلم بود. سیستم صدایی که با همکاری این دو مؤسسه بوجود آمد، موویتون نام گرفت.

شروع کار این سیستم در آغاز سال ۱۹۲۷ و با فیلم‌های کوتاه بود. در این فیلم‌ها اغلب یا نوازنده‌ای سازمی‌زد و یا خواننده‌یی سرشناس آواز می‌خواند و گهگاه نیز کمدین‌هایی به هنرنمایی می‌پرداختند.

فیلم‌های خبری

در میانه‌ی سال ۱۹۲۷ نمایش منظم فیلم‌های خبری در سینماهای وابسته به کمپانی فوکس آغاز شد. طی ساختن همین فیلم‌های خبری بود که کمپانی فوکس دریافت سیستم ضبط صدای موویتون در خارج از استودیو نیز به همان خوبی داخل استودیو کار می‌کند.

---

17 - 42 nd Street
18 - Gold Diggers
19 - Footlight Parade
20 - Alexander Hamilton
21 - Voltaire
22 - The Story of Louis Pasteur
23 - The Life of Emil Zola
24 - Captain Blood
25 - The Adventures of Robin Hood
26 - Movitone

در ۲۵ ماه می ۱۹۲۵ کسانی که در نیویورک به سینما رفته بودند می‌توانستند تصویر چارلز لیندبرگ[۲۷] را در آغاز پروازش از فراز اقیانوس اطلس ببینند و صدای او و هواپیمایش را نیز بشنوند. وقتی صدای هلهله‌ی تماشاگران ناظر در فرودگاه در سالن سینما شنیده شد، بگفته‌ی روزنامه‌نگاران آن زمان، تماشاگران سینما نیز به همراه آنها فریاد شادی سر دادند.

در فیلم‌های خبری بعدی، صحنه‌ی بازگشت لیندبرگ دیده می‌شد و صدای لیندبرگ و پرزیدنت کالوین کولیج[۲۸] نیز بگوش می‌رسید. در پایان سال ۱۹۲۷، تمامی سینماهای وابسته به فوکس یک برنامه منظم هفتگی نمایش فیلم خبری داشتند.

فیلم های رده‌ی «ب» و ستاره‌ی خردسال رده‌ی «الف»

سقوط بازار سهام در اکتبر ۱۹۲۹ به کمپانی فوکس بیش از هر مؤسسه‌ی تجاری دیگری خسارت وارد کرد. درآمد فوکس در سال ۱۹۳۰ بمیزان ۱۲ میلیون دلار کاهش یافت. در نتیجه‌ی این شکست ویلیام فاکس از کار کناره گرفت و مدیریت استودیو به سیدنی کنت[۲۹] واگذار شد.

کنت برای جلوگیری از زیان بیشتر و در عین حال بمنظور سر پا نگهداشتن کمپانی دست به تهیه‌ی فیلم‌های رده‌ی «ب» زد. فیلم رده‌ی «ب» فیلمی است که ساختن آن هزینه‌ی اندکی دارد، بازیگران در آن ایفای نقش می‌کنند که از اشتهار زیاد ــ و در نتیجه توقع مالی زیادی ــ برخوردار نیستند و داستان آن قصه‌ای کلیشه‌ای است که امتحان خود را در ارضای خاطر تماشاگر با موفقیت پشت سر گذاشته است.

در سال ۱۹۳٤ هنر پیشه‌ی خردسالی بنام شرلی تمپل[۳۰] با فوکس قرارداد امضاء کرد و در سرتاسر این دهه در چندین فیلم موفق از رده‌ی «ب» بازی کرد. نخستین فیلم او موزیکالی بنام «بلند شو و اخمت را باز کن»[۳۱] بود که در سال ۱۹۳٤ ساخته شد. در طی هفت سال بعد از آن، شرلی تمپل برای کمپانی فوکس در ۲۳ فیلم بازی کرد. حتی تا به امروز، هیچ ستاره‌ی خردسالی نتوانسته است با استعداد شرلی تمپل آن روزگار به رقابت برخیزد.

---

27 - Charles Lindberg

28 - President Calvin Coolidge

29 - Sidney Kent

30 - Shirley Temple

31 - Stand up and cheer

شرلی تمپل، سرمایه‌ی اصلی کمپانی فوکس در دهه ۱۹۳۰.

ادغام

در سال ۱۹۳۵ کمپانی فوکس به کمپانی قرن بیستم پیوست و درنتیجه کمپانی نامدار فوکس قرن بیستم به وجود آمد و مدیریت آن را داریل زانوک[۳۲] بعهده گرفت. او با انرژی تمام و قدرت مدیریتی تحسین‌انگیز سالها اداره‌ی امور کمپانی فوکس قرن بیستم را بعهده داشت. زانوک در دهه‌ی بیست سناریوی سریال «رین‌تن‌تن»[۳۳] را برای کمپانی وارنر می‌نوشت.

فیلم‌هایی که زانوک برای فوکس قرن بیستم تهیه کرد، دارای داستان‌های ساده، شخصیت‌هایی تک‌بعدی و راه حل‌هایی سهل‌الوصول برای حل معماهای دراماتیک بودند. در دوران ریاست زانوک، کار نگارش سناریو بجای افراد به گروه‌های نویسندگان سپرده می‌شد و تعداد سناریوهای آماده‌ی فیلمبرداری بقدری زیاد بود که فی‌المثل کنت‌ـ مک گوان[۳۴] بیش از پنجاه سناریو برای این کمپانی نوشته بود که هیچیک از آنها هرگز بصورت فیلم درنیامد.

---

32 - Darryl Zanuk

33 - Rin Tin Tin

34 - Kennet Macgowan

با موفقیت تجاری فیلم های رده‌ی «ب»، کمپانی فوکس قرن بیستم بار دیگر بفکر رونق بیشتر کار خود افتاد و به ستاره‌سازی برای فیلم های بهتر پرداخت. تیرون پاور[۳۵]، آلیس فی[۳۶]، ولرتا یانگ[۳۷] از جمله ستارگان دست‌پرورده‌ی زانوک در این دورانند.

متروگلدوین مایر: تهیه کنندگان، اعتبار و سرگرمی باشکوه

بدنبال ورود صدا به سینما، تهیه کنندگان کمپانی متروگلدوین مایر به سر پرستی ایروین تالبرگ گروه عظیمی ازتکنیسین‌ها و هنرمندان را برای تولید محصولاتی هرچه باشکوه‌تر به خدمت گرفتند.

در تولید پاره‌ای از این فیلم ها، کمپانی مترو گذشته از سود تجاری بدنبال کسب اعتبار وآبرو بود. متروگلدوین مایر باساختن فیلم هایی مثل «آنا کریستی»[۳۸] (۱۹۳۰)، و «خاک خوب»[۳۹] (۱۹۳۷) صرفاً هدف کسب اعتبار فرهنگی را دنبال می‌کرد.

در طی دهه‌ی سی دیوید. او. سلزنیک[۴۰] تهیه کننده‌ی دیگر کمپانی مترو به تهیه آثاری مثل «شام در ساعت هشت»[۴۱] (۱۹۳۳)، «پرواز شبانه»[۴۲] (۱۹۳۳)، «دیوید کاپرفیلد»[۴۳] (۱۹۳۵)، «آنا کارنینا»[۴۴] (۱۹۳۵)، و «داستان دو شهر»[۴۵] (۱۹۳۵) دست زد. سلزنیک که اینک به مقام دامادی لوئیس مایر دست یافته بود، باتهیه‌ی این فیلم های باشکوه هم به اعتبار کمپانی افزود و هم سود سرشاری برای آن فراهم آورد.

در همین دوران بود که کمپانی مترو کارگردانان خبره‌ای همچون ویکتور فلمینگ[۴۶] (کاپیتان شجاع)، کلارنس براون[۴۷] (خوشحالی ابلهان)، واندایک[۴۸] (سانفرانسیسکو)، سام وود[۴۹] (شبی در اپرا)، سیدنی فرانکلین[۵۰] (خاک خوب) و رابرت لیونارد[۵۱] (زیگفلد کبیر) را به خدمت گرفته بود. پیدایش سری فیلم های تارزان نیز به همین دوره از فعالیت کمپانی مترو مربوط می‌شود.

←

---

35 - Tyrone Powers
36 - Alice Faye
37 - Loretta Young
38 - Anna Christie
39 - The Good Earth
40 - David O. Selznick
41 - Dinner at Eight
42 - Night Flight
43 - David Copper Field
44 - Anna Karenina
45 - A Tale of Two Cities
46 - Victor Fleming
47 - Clarence Brown
48 - W. S. Vandyke
49 - Sam Wood
50 - Sidney Franklin

فیلم های استودیویی دهه‌ی سی صحنه های پرجمعیت، موزیک خوب و شخصیت های در یادماندنی داشتند: برباد رفته (۱۹۳۹).

در مجموع فیلم های این دوره از فعالیت مترو دارای داستان‌های متنوع بودند، بازیگران و کارگردانان خوبی داشتند و از کیفیات فنی خوبی برخوردار بودند. بهترین و با شکوه‌ترین نمونه کار کمپانی متروگلدوین‌مایر در این دوران، فیلم عظیم «بربادرفته»[۵۲] است که در سال ۱۹۳۹ ساخته شد.

یونیورسال: هیولاها، نوابغ و جنگ

فیلم های هراس انگیزی همچون «شبح اپرا»[۵۳] (۱۹۲۵)، «فرانکشتین»[۵۴] (۱۹۳۱)، «عروس فرانکشتین»[۵۵] (۱۹۳۵) و «پسر فرانکشتین»[۵۶] (۱۹۳۹) نمونه هایی از شیوه‌ی

---

51 - Robert . Z. Leonard

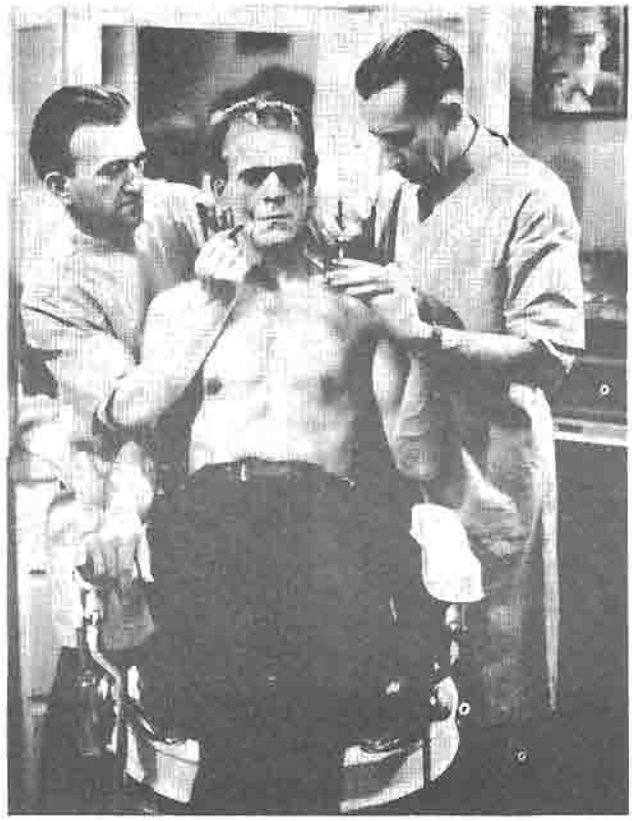
52 - Gone with the wind

53 - Phantom of Opera

54 - Frankenstine

55 - The Bride of Frankenstine

56 - The Son of Frankenstine



گریمورهای کمپانی یونیورسال بوریس کارلوف را برای بازی در نقش «فرانکشتین» (۱۹۳۱) آماده می‌کنند.

فعالیت کمپانی یونیورسال در آغاز ورود صدا به سینماست. بوریس کارلوف[۵۷]، بازیگر نقش فرانکشتین در همین دوران به شهرت و اعتباری فوق تصور دست یافت. اما اهمیت سریال فرانکشتین بیشتر از آن جهت بود که توانست کمپانی یونیورسال را از ورشکستگی نجات دهد.

اما مهم‌ترین فیلم کمپانی یونیورسال در این دوره، یک فیلم جنگی است:

درغرب خبری نیست[۵۸]

«درغرب خبری نیست» مهم‌ترین فیلم یونیورسال در طی دهه‌ی سی است. در واقع می‌توان گفت که این فیلم یکی از بهترین آثار جنگی از آغاز تاریخ سینما تا به حال است. این فیلم برگردان سینمایی اثر صلح دوستانه‌ی اریش ماریارمارک[۵۹] است.

نکته‌ی با اهمیت این فیلم عبارتست از پرداخت سمپاتیک شخصیت سربازان آلمانی.

---

57 - Boris Karloff

58 - All Quiet on the Western Front

59 - Erich Maria Remarque

صحنه‌ای فراموش‌نشدنی از فیلم «در غرب خبری نیست» (۱۹۳۰) که براساس داستان اریش ماریا رمارک ساخته شد.

این کاری جسارتمندانه بیش از تمامی فیلم‌های ضدآلمانی که پس از جنگ اول در آمریکا ساخته شده بود، بر روحیه‌ی تماشاگران تأثیر گذاشت.

لوئیس مایلستون[۶۰]، کارگردان فیلم تأثیر جنگ بر احساسات شخصی را در این اثر به بهترین نحو تصویر کرده است. این پرداخت، بویژه در صحنه‌ای گویاتر است که طی آن یک سرباز آلمانی، جنگاوری فرانسوی را با سرنیزه مجروح می‌کند و آنگاه هردو سرباز از وقوع این صحنه در حیرت فرو می‌روند. بخاطر این صحنه، و صحنه‌هایی مشابه، مایلستون و روش بیان او را در مورد رنج‌های جسمی و روحی حاصل از برخوردهای نظامی بسیار ستوده اند.

از نکات جالب این فیلم، صداهای اصیل صحنه‌های نبرد واقعی است که با باند صدای فیلم ترکیب شده است.

کمپانی آر. ک. او[۶۱]: تکنی کالر، حقه‌های سینمایی، و رقص

آر. ک. او. که مخفف نام کمپانی ریدیوکیت اورفوم است؛ اصولاً پس از پیدایش فیلم

---

60 - Lewis Milestone

61 - R. K. O.(Radio–Keith–Orpheun)

ناطق به‌وجود آمد و بخاطر همین کم‌تجربگی در عالم تجارت فیلم، علیرغم آثار ارزنده‌ای که پدید آورد، از نظر مالی به سودی دست نیافت.

از نخستین تولیدات آر.ک.او، فیلم «حکم طلاق»[۶۲] (۱۹۳۲) با شرکت کاترین هپبورن[۶۳] است. «قلمرو حیوانات»[۶۴] و «پرنده‌ی بهشت»[۶۵] نیز که در سال ۱۹۳۲ ساخته شدند داستان‌هایی بر مبنای آثار موفق ادبی داشتند.

تکنی کالر[۶۶]

رنگ تکنی‌کالر که با فیلم «بکی شارپ»[۶۷] به سینما عرضه شد، حاصل سالها کار و تجربه‌ی فنی بود. این تجربیات از سال ۱۹۸۹ با رنگ زدن تک‌تک کادرهای فیلم آغاز شده و در سال ۱۹۰۶ به شیوه‌ی کینماکالر[۶۸] انجامیده بود. اما در شیوه‌ی تکنی کالر از دو لایه‌ی رنگ استفاده می‌شد که در آن رنگ‌های قرمز، نارنجی و زرد روی یک لایه و رنگ‌های سبز، آبی، و بنفش روی‌لایه نگاتیو دیگری ثبت می‌شد.

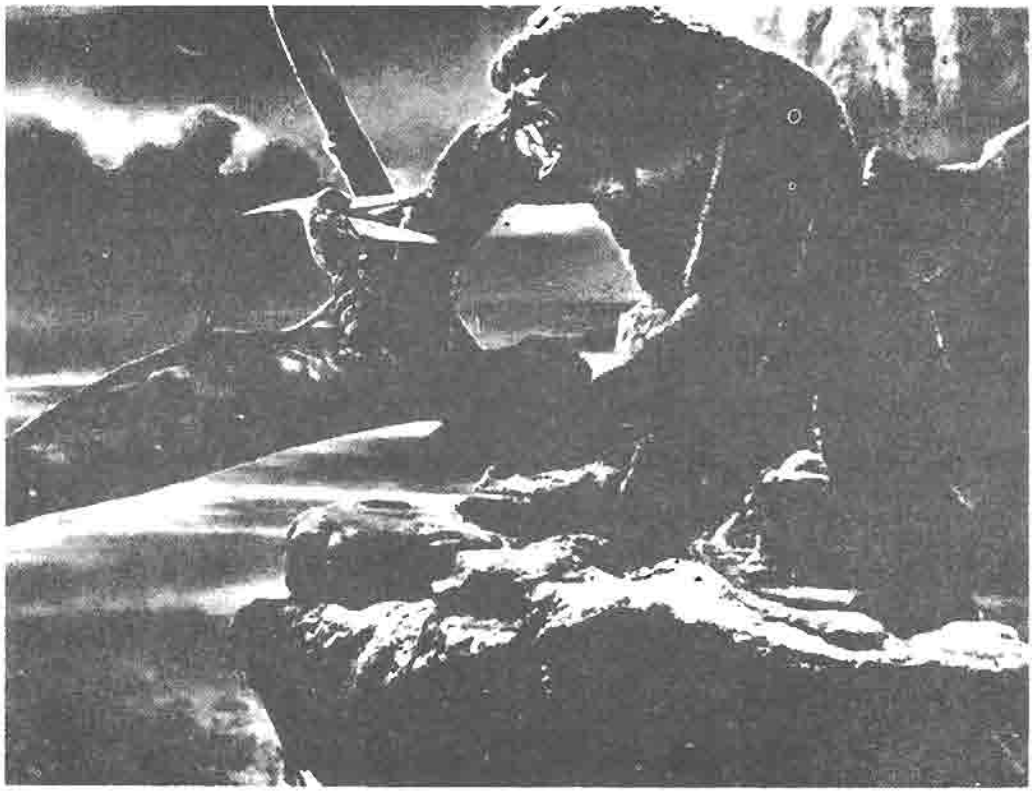
از این سیستم رنگی، اول‌بار در فیلم عظیم داگلاس فربنکس بنام «دزد دریایی سیاهپوش»[۶۹] (۱۹۲۶) استفاده شده بود. البته یک سال قبل از آن، در فیلم «شبح اپرا» چند صحنه‌ی رنگی گنجانده بودند، اما فیلم فربنکس نخستین فیلم تکنی کالر تاریخ سینماست. با این حال، تماشاگران پس از فیلم «بربادرفته» رنگ را بعنوان عامل اساسی و کارساز در سینما پذیرفتند.

کینگ کونگ[۷۰] و تیم آستر[۷۱]- راجرز[۷۲]

آر.ک.او. در دهه‌ی سی دستاورد دیگری نیز داشت که عبارت بود از دستیابی به حقه‌های سینمایی نسبتاً پیشرفته که نمونه‌ی آن در فیلم «کینگ کونگ» (۱۹۳۳) دیده می‌شود.

---

62 - A Bill of Divorcement
63 - Katherine Hepburn
64 - The Animal Kingdom
65 - The Bird of Paradise
66 - Technicolor
67 - Becky Sharp
68 - Kinemacolor
69 - The Black Pirate
70 - King Kong
71 - Fred Astair
72 - Ginger Rogers



فیلم هیولایی کلاسیک «کینگ کونگ» (۱۹۳۳): مدل‌های فریبنده و حقه‌های سینمایی.

بعلاوه، فیلم‌های سرشار از رقص که با بازیگری فرد آستر و جینجر راجرز تهیه می‌شد نیز درآن زمان امتیازی برای آر. ک. او. به حساب می‌آمد.

در «کینگ کونگ»، یک مجسمه ۱۸ اینچی و استفاده از حقه‌های سینمایی از قبیل متوقف کردن دوربین، تغییر صحنه و راه‌انداختن مجدد موتور دوربین، باعث پیدایش تصاویر وهم‌انگیز بسیاری شدند و البته سازندگان فیلم، درگیری‌های عاطفی و برخوردهای دراماتیک را نیز در داستان فیلم از یاد نبرده بودند.

فیلم «پرواز به ریو»[۷۳] (۱۹۳٤)، اولین فیلم از نه فیلمی بود که فردآسترو جینجر راجرز برای آر. ک. او. در آنها بازی کردند و رقصیدند. تکیه‌ی اصلی بر این فیلم‌ها بر طراحی رقص برای دوربین و پرده‌ی سینما نبود بلکه آنچه مهم بود، خود رقص‌ها بودند. اغلب صحنه‌های رقص در نماهای عمومی و بدون قطع فیلمبرداری می‌شد. در حالیکه این روش نسبت به طرز کار بازبی بر کلی بسیار تآتری به نظر می‌رسید، خود رقص‌ها آنقدر جذابیت داشتند که تماشاگران را در سالن نگه دارند و درواقع فیلم‌های همین زوج هنری بود که

---

73 - Flying Down to Rio

توانست آر. ک. او. را در نخستین دهه‌ی فعالیتش پابرجا نگهدارد.

ترکیب پیروزمندانه‌ی صدا با تصویر، سیستم استودیوهای آمریکا را به نقطه‌ی اوج سودآوری، سرگرم کنندگی و واقعیت گریزی خود رساند. در میانه‌ی دهه‌ی سی هر استودیویی برای خود به فلسفه‌ی خاصی در زمینه‌ی تولید و تجارت فیلم رسیده بود و این فلسفه‌مآلا در ساخت و پرداخت فیلم‌ها تأثیر می‌گذاشت و البته باعث تنوع تولیدات استودیوهای مختلف نیز می‌شد.

با این حال، در سیستم فیلم‌سازی هالیوود، علیرغم وجود سلیقه‌های متفاوت یک هدف مشترک وجود داشت: هر استودیویی به نوبه‌ی خود سعی داشت که از شکست در این صنعت پرخرج جلوگیری کند. برای پرهیز از شکست، رؤسای استودیوها اغلب موضع و دیدگاه کل سینما را در حد سلیقه شخصی خود و یا در حد درک خود از سلیقه‌ی عامه محدود می‌کردند. هدف سینمای آمریکا در طی این دوران، گذشته از هر چیز، پاسخ به نیاز توده‌های عظیم و ناشناخته برای سرگرمی بود... و این، کاری بود که از هالیوود برآمد!.

فصل دهم

سینمای ناطق در خارج از آمریکا:
آلمان، فرانسه و شوروی

«فرشته‌ی آبی» بخاطر ترکیب هوشمندانه‌ی تکنیک های فیلم صامت وناطق توسط فون‌ـ اشترنبرگ[1]، از نقطه‌نظر کارگردانی فیلم پر اهمیتی است. این فیلمساز ضمن استفاده از کلام برای اوج بخشیدن به وقایع، فیلم را با یک روش داستانپردازی تصویری به پیش می‌برد. به بیان دیگر، هرجا که امکان‌پذیر بوده، بجای آنکه بازیگران حرف بزنند، او اجازه داده که خود فیلم داستان را بیان کند. در واقع هدف فیلم ناطق نیز باید همین باشد.

مجلهٔ نشنال بورد آوریویو[2]، ژانویه‌ی ۱۹۳۱.

در همان حال که استودیوهای آمریکا بازار فیلم را به آثار ناطق آشنا می‌کردند،

---

1 - Joseph Von Sternberg

2 - National Board of Review

فیلمسازان خلاق خارج از آمریکا نیز ثابت کردند که می‌توانند صدا را بصورت جزء لاینجزای فیلم درآورند. فیلمسازانی مانند ج.و. پابست، فرتیزلانگ و جوزف فون اشترنبرگ در آلمان، رنه کلر، ژان ویگو و ژان رنوار در فرانسه و سرگئی آیزنشتاین در شوروی فیلم هایی ساختند که در آنها صدا یکی از عوامل اساسی بیان داستان بود. از آثار فانتزی جذاب رنه کلر گرفته تا فیلم های حماسی آیزنشتاین، در همه جا صدا با هوشمندی بسیار در خدمت سینما قرار گرفت.

اگر چه رکود اقتصادی و وضعیت سیاسی حاکم بر اروپا در طی دهه‌ی سی تعداد فیلم های تولید شده را کاهش داد، اما در همین دوران در آلمان، فرانسه و شوروی تلاش های پراهمیتی در زمینه‌ی تولید فیلم ناطق صورت گرفت که در اینجا به بررسی این تلاش ها می‌پردازیم:

آلمان: فرشته‌ی آبی[3]

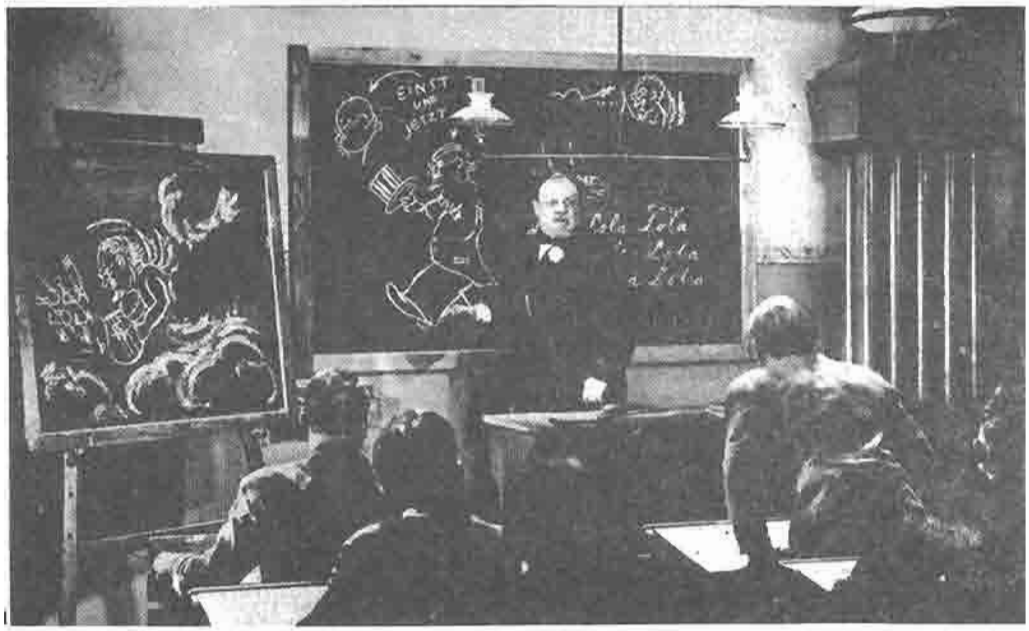
«فرشته‌ی آبی» (۱۹۳۰) اثر جوزف فون اشترنبرگ، بزرگترین فیلم ناطق کمپانی اوفا در دوران اولیه فعالیتش بود که در عین حال سبک ناتورالیستی فون اشترنبرگ در آن با قدرت تمام بچشم می‌خورد. اریش پومر، تهیه کننده‌ی سرشناس آلمانی، اشترنبرگ را که به آمریکا مهاجرت کرده بود و در آنجا موفقیت هایی بدست آورده بود، به آلمان باز گرداند.

فیلم «فرشته‌ی آبی» محصول مشترک کمپانی های اوفا و پارامونت بود و بطور همزمان به دو زبان انگلیسی و آلمانی تهیه شد. داستان فیلم از یکی از آثار هاینریش مان بنام پروفسور اونرات الهام گرفته شده بود و در آن از عشق ناامیدانه‌ی یک استاد عالیقدر به یک خواننده‌ی کاباره سخن گفته می‌شد. عشقی که باعث سقوط و اضمحلال شخصیت استاد می‌شود.

ناتورالیسم آلمانی در این فیلم، حتی در شیوه‌ی استفاده از صدا آشکار است. فیلم از نظر درونمایه‌ی اصلی شباهت زیادی به «آخرین خنده» اثر مورنائو دارد. هردو فیلم نشان دهنده‌ی زوال شخصیت یک مرد هستند. در هر دو فیلم، اطرافیان به سقوط شخصیت اول فیلم می‌خندند. در مجموع، فیلم «اشترنبرگ»، بی عاطفگی طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی آلمان را به رخ اعضای آن می‌کشد. همین درونمایه به بسیاری از فیلم های ناتورالیستی آلمان در دهه های بیست و سی (پیش از ظهور نازیسم) راه یافت.

---

3 - The Blue Angel



در «فرشته آبی» شاگردان پروفسور او را بخاطر ماجرای عشقی اش به سخره می‌گیرند.

تبلیغات سیاسی

بدنبال موفقیت بین‌المللی فیلم «فرشته‌ی آبی»، استودیوهای آمریکایی شروع به سرمایه گذاری برای تولید فیلم در آلمان کردند. نفوذ خارجی و حضور آدولف هیتلر باعث شد که سینمای آلمان رفته رفته اهمیت و موقعیت ویژه اش را از دست بدهد. با این حال گهگاه فیلم های برجسته ای در آلمان ساخته می‌شد.

همانگونه که پل روتا[4] مورخ سرشناس فیلم نیز گفته است، فیلم های آلمانی آغاز دهه‌ی سی دارای روحیه‌ی واقعگرایی و جهت گیری سیاسی لیبرالیستی بودند. این فیلم‌ها روحیه‌ی اخوّت را تبلیغ می‌کردند و خواستار برقراری عدالت اقتصادی بودند.

در هر حال این نوع استفاده‌ی تبلیغاتی از سینما در آن دوران متزلزل، آنهم اندکی پیش از بقدرت رسیدن هیتلر، مقدمه ای شد که بعدها بر مبنای آن سینمای آلمان صرفاً به ابزاری برای تبلیغات سیاسی بدل شود و بالاخره در سال ۱۹۳۳ وزیر تبلیغات هیتلر، یعنی یوزف گوبلز کنترل صنعت فیلم را در دست گرفت.

4 - Paul Rotha

لنی ریفنشتال[5]

در سینمای تحت سرپرستی گوبلز، تنها مستند سازی بنام «لنی ریفنشتال» (متولد ۱۹۰۲) بود که اهمیت ویژه‌ای پیدا کرد. این زن قبلاً بازیگر بود و در بسیاری از فیلم‌های پابست ایفای نقش کرده بود. رژیم نازی بودجه دولتی نامحدودی در اختیار این زن گذاشت تا توسط او فیلم‌هایی برای شکوه بخشیدن به رژیم و اقدامات آن ساخته شود. علت این انتخاب موفقیت لنی ریفنشتال به عنوان کارگردان، تهیه کننده و بازیگر فیلم «نور آبی» بود. از طرفی توانایی ریفنشتال در تبدیل صحنه های رآلیستی به فیلم ها ی تبلیغاتی مورد توجه خاص آدولف هیتلر قرار گرفته بود.

در سال ۱۹۳٤ لنی ریفنشتال دست به کاریک پروژه تبلیغاتی درازمدت شد که حاصل آن بعدها بصورت فیلم «پیروزی اراده»[6] درآمد. این فیلم درباره‌ی نخستین گردهمایی اعضای حزب نازی در سپتامبر ۱۹۳٤ در نورنبرگ بود. هدف اساسی فیلم این بود که حمایت حزب نازی و ملت آلمان از آدولف هیتلر را به رخ جهانیان بکشد.

یکصد و سی و پنج تکنیسین ورزیده به فیلمبرداری از اجتماع نورنبرگ و تظاهرات خیابانی پرداختند. تمام تلاش‌ها بعمل آمد که هر حادثه‌ای بنحوی دراماتیک و هیجان برانگیز روی نوار فیلم ضبط شود. از این نظر، تولید این فیلم به تولید فیلم‌های باشکوه هالیوودی شباهت داشت. بسیاری از صحنه‌هایی که هیتلر در آنها دیده می‌شد از قبل بدقت طرح ریزی و صحنه‌سازی شده بود تا حداکثر تأثیر را روی تماشاگر بگذارد. زوایای دوربین بنحوی در نظر گرفته شده بود که عظمت هیتلر و نفوذ معنوی او را روی آن اجتماع عظیم نشان بدهد.

ریفنشتال که کار تدوین این فیلم را بعهده داشت، از آن یک اثر دو ساعته پدید آورد که از آغاز تا پایان به ستایش شکوه و جلال هیتلر می‌پرداخت. با این حال، علیرغم این مونتاژ هیجان‌انگیز، حضور تدوین و دست تدوین کننده در فیلم دیده نمی‌شد. ترکیب واقعیات ظاهری با صحنه‌های ساختگی توسط ریفنشتال آنچنان ماهرانه صورت گرفته است که بسیاری از منتقدین مهارت او را در مونتاژ با هنر آیزنشتاین برابر دانسته‌اند.

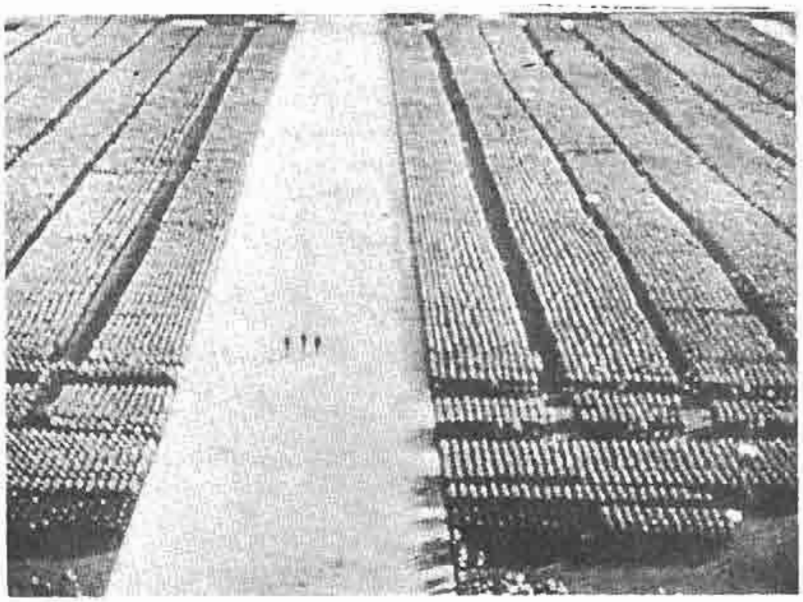
در سال ۱۹۳۸ ریفنشتال، فیلم بحث‌انگیز دیگری بنام «المپیاد»[7] ساخت. این فیلم دو قسمتی، یک بررسی توأم با تبلیغات سیاسی از بازی‌های المپیک ۱۹۳٦ بود که در برلین برگزار شده بود. دراینجاهدف فیلم نشان‌دادن تناسب و زیبایی اندام جوانان آلمانی بود تا از

---

5 - Leni Riefenstahl

6 - The Triumph of the will

7 - Olympiad



هیتلر، هیملر ولوتز از میان صفوف عظیم سربازان به سوی بنای یادبود نورنبرگ پیش می‌روند. اشکال هندسی ومنظم توده‌های انسانی در فیلم «پیروزی اراده» بطور نمادین حمایت توده‌ها را از هیتلر نشان می‌دهد.

این طریق نمونه نژاد برتر مورد ادعای هیتلر را به چشم بکشاند. به این ترتیب یک بار دیگر هنر مونتاژ ریفنشتال با موفقیت در خدمت بیان اهداف فاشیستی درآمد.

ترکیب هنر و سیاست در المپیاد، شهرت باز هم بیشتری نصیب مطرح‌ترین فیلمساز رایش سوم کرد. ریفنشتال نسخه‌های متفاوتی از این فیلم را برای نمایش در کشورهای از پیش تعیین شده مونتاژ کرد و بالاخره برخلاف انتظار همگان، یکی از این نسخه‌ها در سال ۱۹۳۸ برنده‌ی جایزه‌ی فستیوال ونیز شد. با این همه ناکامی نازیها و سرنوشت جنگ جهانی دوم فعالیت‌های سینمایی را در آلمان تا نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ دستخوش رکودی عمیق و سنگین کرد. اما در نیمه دوم دهه‌ی هفتاد گروهی از فیلمسازان جدی و اصیل در آلمان پا به عرصه‌ی فعالیت گذاشتند.

فرانسه

سینماگران فرانسه که اساساً دلبسته‌ی امکانات بصری سینما بودند، آشکار از ورود صدا به سینما ناراحت شدند. در نتیجه بسیاری از فیلمسازان فرانسوی دوران صامت ترجیح دادند. بجای درگیر شدن با تکنولوژی نوین، سینما را رها کنند.

همچنین، رکود اقتصادی، توجه همگان را در فرانسه از تجربیات هنری منفک کرد و به مسایل سیاسی معطوف نمود. فیلمسازان آوانگارد نیز ترجیح دادند به ساختن فیلم‌های مستند

بپردازند، زیرا این نوع فیلم را برای آن موقعیت زمانی مناسب‌تر می‌دانستند. بعلاوه ورود فیلم‌های سیاسی روسی باعث کاهش توجه به فیلمسازان آوانگارد و افزایش اهمیت احساسات بشردوستانه در میان فیلمسازان فرانسوی شد.

مشخصه‌ی سینمای تجاری فرانسه در دهه‌ی سی، عدم اطمینان و روحیه‌ی محافظه‌کاری بود. در فرانسه نیز بسیاری از فیلم‌های ناطق اولیه، تآترهایی بودند که بصورت فیلم درآمده بودند و در آنها از تصویرپردازی سینمایی نشانی نبود. در اینجا نیز همانند کشورهای اسکاندیناوی و آلمان، ورود صدا هم مشکلات فنی ببار آورد و هم باعث پیدایش مسأله‌ای بنام مشکل زبان شد. در نتیجه، سه کمپانی بزرگ فرانسوی، در ابتدا ترجیح دادند که فیلم‌های خود را به چند زبان مختلف تهیه کنند.

رنه کلر

در میان چند فیلمساز فرانسوی که در آغاز دوران ناطق به فعالیت پرداختند. رنه کلر از اهمیتی ویژه برخوردار است. رویارویی طنزآمیز کلر با شیوه‌ی زندگی بورژوازی از فیلم «کلاه حصیری ایتالیایی»[8] (۱۹۲۷) آغاز شد و در فیلم‌های «زیربام‌های پاریس»[9] (۱۹۳۰)، «میلیون»[10] (۱۹۳۱)، و «آزادی از آن ماست»[11] (۱۹۳۲) ادامه پیدا کرد. او روحیات سینمای تجربی را در دوران فعالیت خود در عصر ناطق نیز ادامه داد. مثلاً در صحنه‌ای از فیلم «میلیون» که عده‌ای بر سر یک بلیط بخت‌آزمایی با هم بگومگو دارند، صداهای مربوط به یک مسابقه‌ی راگبی بگوش تماشاگران فیلم می‌رسد.

در سال ۱۹۳٤، کلر فرانسه را ترک کرد تا بتواند در انگلستان و ایالات متحده به کار فیلمسازی بپردازد.

ژان ویگو[12]

دیگر چهره‌ی پراهمیت سینمای فرانسه در آغاز دهه‌ی ۳۰ ژان‌ویگو است (۱۹۳٤-۱۹۰۵). دو فیلم سرشار از تخیل ویگو بنام‌های «نمره اخلاق صفر»[13] و «آتالانت»[14] نوید

8- Tne Italian Straw Hat

9- Sous les Toits de Paris (Under the Roofs of Paris)

10- Le Million (The Million)

11- A Nous la liberté (Liberty is ours)

12- Jean Vigo

صحنه‌ای از زیر بام‌های پاریس از رنه کلر (۱۹۳۰).

ظهور نابغه‌ای را می‌داد. اما او در سن ۲۹ سالگی بعلت ابتلا به بیماری سل درگذشت. «نمره اخلاق صفر»، درواقع روایتی از دوران کودکی تلخ و تیره‌ی ویگو بود. در این فیلم عوامل واقعگرایانه و سمبولیک بطرزی استادانه با هم ترکیب شده بود. شیوه‌ی استفاده از صدا توسط ویگو در این فیلم بعدها به جزئی از سبک فیلم‌های فرانسوی دهه‌ی سی تبدیل شد.

گفتنی است که فیلمسازان دیگری نیز مانند ژاک فدر[۱۵]، مارسل کارنه[۱۶]، ژولین دوویویه[۱۷] و ژان رنوار[۱۸] نیز در این دوران کم و بیش فعالیت داشتند. فیلم‌های «قاعده‌ی بازی»[۱۹]، «تونی»[۲۰]، «جنایت آقای لانژ»[۲۱] و «توهم بزرگ»[۲۲] اثر ژان رنوار حاصل این دورانند.

---

13 - Zero De Conduite

14 - L'Atalante

15 - Jaques Feyder

16 - Marcel Carné

17 - Julien Duvivier

18 - Jean Renoir

19 - Le Règle de jeu (The Rule of the Game)

20 - Toni

21 - La crime de M. Lange (The crime of Mr. Lange)

22 - La Grand Illusion (The Great Illusion)

کودکان شریر در فیلم «نمره اخلاق صفر» اثر ژان ویگو شیطنت‌های آنها شورشی است بر علیه بی‌عدالتی بزرگترها.

از این زمان تا اواخر دهه‌ی ۵۰ و ظهور موج نو، سینمای فرانسه نیز یک دوران رکود را طی کرد.

شوروی و آیزنشتاین

بخاطر مشکلات اقتصادی و فنی، انتقال به دوران سینمای ناطق در شوروی کندتر از دیگر کشورها صورت گرفت. نخستین فیلم ناطق روسی در سال ۱۹۳۱ ساخته شد و تازه در این هنگام استفاده از صدا از جنبه‌ی هنری برخوردار نبود. در اینجا نیز بسیاری از کارگردانان به تهیه‌ی نسخه‌های سینمایی از روی آثار تآتری پرداختند.

از آنجا که نخستین فیلم ناطق داوژنکو بنام «ایوان»[۲۳] و اولین اثر ناطق پودوفکین بنام «مسئله ساده»[۲۴] نتوانست هدف‌های لازم را برآورده کند در برنامه‌ی پنج ساله‌ی استالین که در سال ۱۹۲۸ بصورت فرمانی صادر شد، موضوع کنترل بیان فرمالیستی در هنر نیز بصورت یک دستور مطرح شد. به این ترتیب، شیوه‌ی هنر برای هنر که یادگار دهه‌ی بیست

---

23 - Ivan

24 - The Simple Case

صحنه نبرد روی یخ فیلم الکساندر نوسکی بخاطر هماهنگی تصاویر و موسیقی تکان دهنده پروکفیف بر تماشاگر تأثیر عمیقی می‌گذارد.

بود متروک شد و سینماگران شوروی ترغیب شدند تا به شیوه‌های بیانی ساده‌تر و همه‌فهم‌تری دست بیازند.

این تصمیم به پیدایش سبک سوسیال رآلیسم منجر شد. در این شیوه، هر فیلم می‌بایستی به ساده‌ترین وجه ممکن داستان را بیان کند که قهرمان آن الهام‌بخش توده‌های مردم باشد. در سال ۱۹۳۸ آیزنشتاین مأمور شد فیلم «آلکساندر نوسکی»[۲۵] را بسازد. داستان این فیلم در قرن سیزدهم روی می‌دهد و طی آن یک شاهزاده‌ی روس، سپاه مهاجم را شکست می‌دهد. از طرفی بازی پرشکوه نیکلای چرکاسف[۲۶] و موسیقی سحرانگیز «سرگئی پروکفیف»[۲۷] نیز در عظمت بخشیدن به این فیلم سهم عمده‌ای داشتند. از صحنه‌ی نبرد روی یخ این فیلم، بخاطر هماهنگی خیره کننده‌ی موسیقی و تصویر، همیشه بعنوان یک شاهکار یاد شده است.

آخرین کار آیزنشتاین، ساختن قسمت‌های اول و دوم «ایوان مخوف»[۲۸] در سالهای ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۶ بود. نقش ایوان را در این فیلم، نیکلای چرکاسف بازی می‌کرد. طبقه‌ی

---

25 - Alexander Nevsky

26 - Nikolai Cherkassov

27 - Segei Prokofiev

28 - Ivan the Terrible

ایوان مخوف (قسمت دوم) ایوان ولادیمیر ساده‌لوح را ترغیب می‌کند که تاج شاهی برسر بگذارد و خرقه او را به تن کند و به این ترتیب او را طعمه سوءقصد کنندگان می‌کند.

کارگر روس درقرن شانزدهم در این فیلم، هرچند لحظه یک بار یا خشمگین بودند و یا امیدوار و در سرتاسر فیلم بر اتحاد این طبقه تأکید شده بود و این چیزی بود که استالین خواستار بیان آن بود.

چند صحنه‌ی رنگی کوتاه نیز بیشتر بخاطر اهمیت سمبولیک رنگ در قسمت دوم این فیلم گنجانده شده است. در یک صحنه، رنگ چهره‌ی هراس‌زده‌ی ولادیمیر آبی می‌شود. این درست هنگامی است که مرد جوان خرقه‌ی ایوان را به تن می‌کند و درمی‌یابد که قرار است کشته شود.

از آنجا که قسمت دوم فیلم (فیلمبرداری شده در ۱۹٤٦، نمایش داده شده در ۱۹۵۸) ایوان را بصورت شخصیتی مجنون و خودکامه نشان می‌دهد، استالین از نمایش این قسمت از فیلم ممانعت بعمل آورد و درواقع نیز تا استالین زنده بود، قسمت دوم فیلم بنمایش درنیامد. با این حال، آیزنشتاین طرح‌هایش را برای ساختن قسمت سوم فیلم ادامه می‌داد، تا اینکه در سال ۱۹٤۸ در سن پنجاه‌سالگی بعلت حمله‌ی قلبی درگذشت.

سانسور در سینمای شوروی با آنچنان شدتی اعمال می‌شد که در سال ۱۹۵۰ تنها شش

فیلم بلند سینمایی در این کشور بروی پرده رفت و سینمای شوروی تا مرگ استالین در سال ۱۹۵۳ فرصتی برای سربلند کردن پیدا نکرد.

دهه‌ی ۱۹۵۰، دهه‌ی تولد دوباره‌ی سینما در خارج از آمریکا بود. هنگامیکه در این دهه، نظام استودیویی هالیوود در حال از هم پاشیده شدن بود، فیلم‌های غیرآمریکایی حتی در بازارهای آمریکا نیز محبوبیت پیدا کردند.

فصل یازدهم

سبک های کارگردانی:
هالیوود: (۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰)

همانطور که پس از خواندن نصف صفحه از یک اثر چارلز دیکنز می‌توان نویسنده‌ی اثر را شناخت، شاید فقط پنج شش فیلمساز آمریکایی هم باشند که پس از دیدن نیم حلقه از یکی از فیلم هایشان می‌توان به هویت آنها پی برد.

[گیلبرت سلدز[1]، «فیلمها از آمریکا می‌آیند»[2] (۱۹۳۷)]

تاریخ سینما، تاریخ تحول تلاش های تجاری و هنرمندانه است. بسیاری از فیلمها برای توده‌های عظیم تماشاگران و فقط برای «مصرف» در یک زمان خاص ساخته می‌شوند. حتی بسیاری از فیلم های «موفق» فقط هنگامیکه روی پرده بوده‌اند، تحسین شده‌اند.

بدنبال تبدیل صنعت فیلم آمریکا و سیستم پیچیده‌ی استودیوهای آن به یک فعالیت

---

1 - Gilbert Seldes

2 - Movies come From America

جان فورد در حال کارگردانی «دلیجان» (۱۹۳۹).

عظیم تجاری، کارگزاران صنعت فیلم، هر فیلم را بصورت کالایی قابل بازاریابی درنظر گرفتند که قابلیت بازگرداندن هزینه‌های خود را دارد. حتی در خارج از آمریکا که مخارج تهیه‌ی فیلم آنقدرها زیاد نیست. فیلمسازان خیلی زود مقتضیات تجاری سینما را دریافتند. به همین علت بود که پس از ورود صدا به سینما، استودیوهای اروپایی فیلم‌های خود را در چند نسخه بزبان‌های مختلف تهیه می‌کردند.

در دهه‌های بیست، سی و چهل، صنعت فیلم چندان تفاوتی با دیگر صنایعی که محصولات خود را به عموم عرضه می‌کردند نداشت. یکی از راه‌های بررسی مجدد تاریخ سینما، دنبال کردن تلاش‌های صنعت فیلم برای بقای خود و حفظ تماشاگران است. یکی دیگر از این راه‌ها، ارزیابی کار هنرمندان منفردی است که طی دوران فعالیت خود دستاوردهای مشخصی داشته‌اند. دستاوردهای فیلمسازانی از این است، جزء لاینفک تاریخ فیلم بشمار می‌آید. اگر چه کار فیلمسازی یک فعالیت دستجمعی است، اما این کارگردان است که در رأس این فعالیت‌ها قرار دارد.

در خلال دو دهه‌ی ۱۹۳۰ و ۱۹۵۰، فیلمسازان آثار درخشانی پدید آوردند که ارزش آنها در گذر زمان محفوظ مانده است. کارهای رابرت فلاهرتی[3]، چارلز چاپلین، هاوارد هاکز[4]، جان‌فورد، فرانک کاپرا[5] و اورسن ولز در آمریکا، ژان‌رنوار، ژان‌کوکتو، و ویتوریو دسیکا[6] در اروپا از جمله دستاوردهای بزرگ این دوران محسوب می‌شوند. این کارگردانان خدمات ماندگاری به هنر سینما ارائه کرده‌اند.

در فصل‌های پیشین، آثار صامت چاپلین، فورد و کوکتو را مورد بحث قرار دادیم. در این فصل به بررسی آثار و سبک آنها در دوران سینمای ناطق خواهیم پرداخت.

رابرت فلاهرتی سینماگر مستند ساز فعالیت خود را در دهه‌ی بیست آغاز کرد اما در دهه‌های سی و چهل نیز آثار با اهمیتی پدید آورد. اورسن ولز و ویتوریو دسیکا در دهه‌ی چهل به شهرت رسیدند و آنها نیز همانند دیگر فیلمسازانی که در صفحات بعد از آنها یاد خواهد شد، دستاوردهای با ارزشی در سینما داشته‌اند و بر دیگر فیلمسازان معاصر خود تأثیر گذاشته‌اند.

ما ادعا نمی‌کنیم که در دو فصل بعد درباره‌ی همه‌ی فیلمسازان پراهمیت دهه‌های سی و چهل بحث خواهد شد. بلکه در این فصول به گروه برگزیده‌ای از فیلمسازان اروپایی و آمریکایی این دوران خواهیم پرداخت که سبک کارشان نشاندهنده‌ی نبوغ هنری آنها در دوره‌ای است که سینما بیش از هر دوران دیگر بصورت ابزاری تجاری درآمده بود.

---

3 - Robert Flaherty

4 - Howard Hawks

5 - Frank Capra

6 - Vittorio De Sica

سنت‌های مستند: رابرت فلاهرتی

رابرت فلاهرتی (۱۹۵۱-۱۸۸٤) نسبت به دیگر فیلمسازان مهم این دوره مقامی جداگانه دارد زیرا کارهای او عمدتاً بصورت مستند بود. او که اغلب بعنوان پدر سنت‌های مستند شناخته شده است، نشان داد که می‌توان درام را بر مبنای واقعیات بنا نهاد بطوریکه فیلمی از این دست حتی از فیلم‌های داستانی مهیج‌تر باشد. روش او در بهره‌برداری دراماتیک و انسانی از واقعیات، پایه‌های فیلم مستند داستانی را بنا گذاشت.

فلاهرتی در میشیگان آمریکا بدنیا آمد، در کانادا تحصیل کرد و پیش از آنکه به کار سینما بپردازد، در نواحی قطبی کانادا بعنوان مهندس معدن کار کرده بود.

نخستین فیلم‌هایی که فلاهرتی در سال‌های ۱۹۱۷ و ۱۹۱۸ ساخته بود در جریان یک حریق مفقود شد. اما او در سال ۱۹۲۰ بار دیگر به نواحی قطبی کانادا برگشت و فیلم‌هایی گرفت که بعدها دستمایه او را در ساختن فیلم «نانوک شمال»[7] (۱۹۲۲) تشکیل دادند.

نانوک شمال

کمتر فیلم مستندی به اندازه‌ی «نانوک شمال» جذاب بوده و در برابر گذشت زمان دوام آورده است. این فیلم ماجرای تلاش یک خانواده‌ی اسکیمو را برای بقا در خلیج یخ‌بسته‌ی هودسن در شمال کانادا بیان می‌کند. «نانوک شمال» تمام جذابیت‌های یک سفرنامه را دارد اما در عین حال سندی از تلاش‌های بشری بشمار می‌آید که با مهارت تنظیم شده و از یک تصویر پردازی شاعرانه برخوردار است.

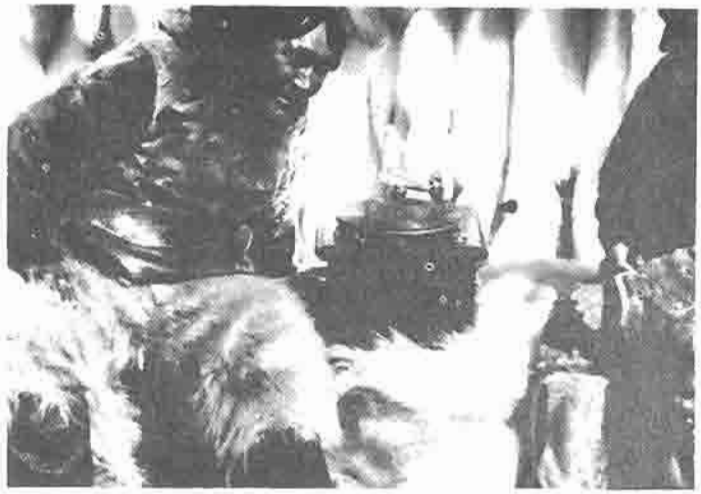
ازمیان ده‌ها هزار فوت فیلمی که فلاهرتی برای این منظور گرفته بود، تنها صحنه‌هایی برای نسخه‌ی نهایی انتخاب شد که درام زندگی روزانه‌ی نانوک را بیان می‌کرد. بهنگام ساختن این فیلم، فلاهرتی بیش از یک سال با نانوک و خانواده‌ی او زندگی کرده بود. این تمایل به نشان دادن شرایطی که به زندگی نانوک شکل داده بود، بر مستند سازان دیگری در سرتاسر جهان تأثیر گذاشت و به آنها الهام بخشید.

با نمایش جزئیات زندگی نانوک، فلاهرتی او را به صورت شخصیتی نشان می‌دهد که دشمنش طبیعت است. مبارزه‌ی این اسکیمو با طبیعت بیرحم درام اصلی این اثر را شکل می‌دهد.

دراین فیلم که درمحیطی به ظاهر خالی از حیات می‌گذرد، نانوک به قهرمانی با ابعاد

---

7 - Nanook of the North



در یکی از نماهای اولیه فیلم نانوک شمال، مرد اسکیمو برای نخستین بار گرامافونی را می‌بیند.

کلاسیک تبدیل می‌شود. در عین حال، نانوک نمادی است از همه‌ی انسانهایی که برای غلبه بر طبیعت و مبارزه با جهان ناشناخته تلاش می‌کنند.

کیفیات برجسته‌ی فیلم در وهله‌ی اول ناشی از مسایل اساسی مورد بحث در آن و در وهله‌ی دوم حاصل تصویرهای زنده‌ی فیلم است.

اصول مستند

جان گریرسون[8]، مستندساز انگلیسی که در آثارش از فلاهرتی الهام می‌گرفت، در سال ۱۹۲۶ اصول کلی حاکم بر فیلم‌های مستند را به رشته‌ی تحریر درآورد. به نظر او فلاهرتی آنقدر با آدم‌ها و رویدادها زندگی می‌کرد که به روح و جوهر آنها دست می‌یافت و آنوقت با ترکیبی از نماها سعی می‌کرد این جوهر را به تماشاگر فیلم منتقل کند. از نظر گریرسون این روش می‌توانست راهنمای تحسین‌انگیزی برای فیلمسازان مستندی باشد که وظیفه‌ی اصلی‌شان «تعبیر خلاقه‌ی واقعیت» است.

«نانوک شمال» نخستین فیلم مستند تاریخ سینما نبود. اما یکی از اولین فیلم‌های مستندی بود که قابلیت سینما را برای بیان واقعیات نشان داد و به این طریق تأثیری جدی و عمیق بر فیلمسازان بعدی بجا گذاشت. فلاهرتی همین اصول را در فیلم بعدیش بنام «موآنا»[9] نیز دنبال کرد. حال آنکه کسانی مثل ورتوف در آثاری همچون «سالگرد انقلاب»[10] (۱۹۲۰) از رعایت این اصول باز ماندند و در نتیجه آثارشان بصورت صرفاً

8- John Grierson

9- Moana

10- The Anniversary of the Revolution

مجموعه‌ای از واقعیات گوناگون درآمد.

تجربیات بصری

درخلال فیلمبرداری «موآنا»، فلاهرتی تحت تأثیر امکانات لنزهای دوربین فیلمبرداری قرار گرفت. وسوسه‌ی کشف این امکانات به پیدا کردن راه‌های جدیدی برای ضبط واقعیات انجامید. نمونه‌ی اینگونه تجربیات در فیلم‌های «جزیره‌ی ۲۴ دلاری»[۱۱] (۱۹۲۷)، «سایه‌های سفید دریاهای جنوب»[۱۲] ۱۹۲۸ انجامید. فیلم اخیر را دابلیو. اس. واندایک به اتمام رساند. با کشف این امکانات تازه، فیلمسازان دیگری نیز در انگلستان و امریکا به بهره گرفتن از آنها پرداختند.

مردی ازآران

با فیلم «مردی از آران»[۱۳]، فلاهرتی بار دیگر مکانی را یافت که برای درونمایه‌ی مورد علاقه‌ی او یعنی تضاد انسانی با طبیعت مناسب بود. این اثر که دریکی از جزایر نزدیک به سواحل ایرلند فیلمبرداری شده، زندگی روزمره‌ی جزیره‌نشینان را نشان می‌دهد. قهرمانان اصلی فیلم یک پدر، یک مادر و یک پسرند که برای تأمین معاش خود تلاش می‌کنند. زمین سترون، آب و هوای نامناسب و دریا در این فیلم دشمنان انسانهایی هستند که یک زندگی نسبتاً بدوی را می‌گذرانند.

این خانواده هنگامی که در زمینی سنگلاخ به کشت سیب‌زمینی می‌پردازند، درواقع در مبارزه‌ای برای بقا درگیر می‌شوند. ماهیگیری در دریای متلاطم، درگیری با کوسه‌ها و تلاش بخاطر برگشت به ساحل در دریای توفانی جنبه‌های دیگری از زندگانی سخت این خانواده را به تماشاگر نشان می‌دهد. نکته‌ی مهم کار فلاهرتی در این فیلم، پیوند نماهای فوق‌الذکر و حفظ ریتم مناسب این سلسله تصویرهای ظاهراً پراکنده است.

پس از این فیلم، فلاهرتی فیلم‌های «زمین»[۱۴] (۱۹۴۲) و «داستان لوئیز یانا»[۱۵] (۱۹۴۸) را ساخت که در آنها نیز ویژگی‌های کار فلاهرتی بچشم می‌خورد.

---

11 - The 24 Dollar Island

12 - White shadows of the south seas

13 - Man of Aran

14 - The Land

15 - Louisiana Story

مردی از آران (۱۹۴۲): بازگشت فلاهرتی به درونمایه‌ی نانوک شمال.

در داستان لوئیزیانا (۱۹۴۸) فلاهرتی به زندگی در نقطه‌ای دوردست شاعرانه می‌نگرد.

بزرگان کمدی: کاپرا، چاپلین و دیگران

دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ از نظر فراوانی فیلم‌های کمدی و تعداد کارگردانان کمدی ساز دهه‌هایی غنی بودند. با وجود سال‌های رکود اقتصادی و مشکلات ناشی از جنگ جهانی دوم، در عصر ناطق نیز فیلم های کمدی محبوبیت خود را حفظ کردند و تعدادی از به یاد ماندنی‌ترین آثار کمدی نیز در این دوره ساخته شد. شاید همین دوره‌های سخت باعث شد که تماشاگران فیلم‌هایی را بپسندند که در آنها گریز از واقعیات زندگی روزمره و ایجاد خنده برای کاستن از تنش های زندگانی بیشترین اهمیت را داشت.

استعداد هنرمندان و پالایش شکل‌های نمایشی کمدی عوامل مهمی بودند که موضع فیلم‌های کمدی را در این دوران تقویت می‌کردند. کارگردانان خوش قریحه و بازیگران با استعداد سبک‌هایی شخصی پدید آوردند که به گسترش دامنه‌ی بیانی فیلم کمدی انجامید. فرانک کاپرا، ارنست لوبیچ، چارلز چاپلین، می‌وست و دابلیو. سی. فیلدز از جمله هنرمندانی بودند که به سینمای کمدی ناطق شکل و اهمیت بخشیدند. برادران مارکس[۱۶] نیز با ابداعات شخصی خود، سبک منحصر بفردی در سینمای کمدی پدید آوردند.

کیتون و لنگدون[۱۷]: کم اقبال تر از دیگران

هری لنگدون و باستر کیتون که از پیشگامان سینمای کمدی بودند، نتوانستند در دوران فیلم ناطق موفقیتی بدست آورند. علت موفقیت کیتون در سینمای صامت، چهره‌ی بی‌روح و ساکتش بود. از اینرو، او نتوانست با تکیه بر همین کیفیات در سینمای کمدی ناطق نیز کارساز باشد. هری لنگدون نیز که در کارش از هنر پانتومیم سود می‌جست و نقش شخصیت بیگناه دلقک‌مانندی را بازی می‌کرد که با جهانی بی‌ترحم رویاروست، در دوران ناطق اقبالی نداشت.

فرانک کاپرا[۱۸]

فرانک کاپرا (۱۹۸۴-۱۸۹۷) از نخستین کمدی‌سازان موفق دوران ناطق بود. این

---

16 - Marx Brothers

17 - Harry Langdon

18 - Frank Capra

هری لنگدون: او با سیمای ساده‌لوحش اغلب در برابر دنیایی بی‌ترحم قرار می‌گرفت.

گاری کوپر در نقش لانگ فلودیدز در فیلم «آقای دیدز به شهر می‌رود».

کارگردان ایتالیایی الاصل در سال ۱۹۲۸ بعنوان نویسنده‌ی سناریوهای کمدی به کمپانی کلمبیا پیوست و با هال روچ[۱۹] و مک سنت به همکاری پرداخت. در سال ۱۹۳۳ کاپرا با فیلم «بانویی برای یک روز»[۲۰] استعداد خود را بعنوان یک کمدی‌ساز خوش قریحه و صاحب سبک نشان داد. در سال ۱۹۳٤ فیلم «یکشب اتفاق افتاد»[۲۱] را ساخت که جایزه‌ی اسکار بهترین فیلم، بهترین کارگردان، بهترین نویسنده، و بهترین بازیگران زن و مرد را برد. تا سال ۱۹۷۵ و با فیلم «پروازی بر فراز آشیانه‌ی فاخته»[۲۲] هیچ فیلمی نتوانست تا این حد موفق باشد. در این توفیق نقش همکار نویسنده‌ی کاپرا، یعنی رابرت ریسکین[۲۳] را نباید از نظر دور داشت.

دیگر فیلم‌هایی که حاصل همکاری ایندوست عبارتند از: «آقای دیدز به شهر می‌رود»[۲۴] (۱۹۳٦)، «نمی‌توانی آن را با خود ببری»[۲۵] (۱۹۳۸)، و با «جان‌دو آشنا شو»[۲۶] (۱۹٤۱) بودند. این فیلم‌ها درواقع منظر آمریکا را از دیدگاه شهروندان طبقه‌ی متوسط آن کشور نشان می‌دادند.

از دیگر فیلم‌های موفق کاپرا، فیلم «آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود»[۲۷] (۱۹۳۹) بود که فیلمنامه‌ی آن را سیدنی باکمن[۲۸] نوشته بود.

ارنست لوبیچ

لوبیچ نیز از کمدی‌سازان موفق دوران انتقالی سینمای صامت به سینمای ناطق بود. او کارش را از سال ۱۹۱۷ در آلمان شروع کرد، سپس به آمریکا رفت و در طی دهه‌ی سی به موفقیت‌های شایانی دست‌یافت.

از مهم‌ترین فیلم‌های این دوران کار او می‌توان از «دردسر در بهشت»[۲۹] (۱۹۳۲)، «طرحی برای زندگی»[۳۰] (۱۹۳۳) و «نینوچکا»[۳۱] (۱۹۳۹) یاد کرد.

به گفته‌ی پیتر باگدانویچ[۳۲]، کارگردان معاصر که آشکارا از سبک و سیاق لوبیچ

---

19 - Hal Roch
20 - Lady for One Day
21 - It Happened One Night
22 - One Flew Over The Cuckoo's Nest
23 - Robert Riskin
24 - Mr. Deeds Goes to Town
25 - You Can't Take It With You
26 - Meet John Doe
27 - Mr. Smith Goes to Washington
28 - Sidney Buchman
29 - Trouble in Paradise
30 - Design for Living
31 - Ninotchka

جیمز استوارت در «آقای اسمیت به واشینگتن می‌رود» در این فیلم فرانک کاپرا نیز بسادگی بر شریپروز می‌شود.

پیروی می‌کند مهم‌ترین ویژگی‌های کار او «تعیین دقیق محل دوربین، صحنه‌آرایی مقتصدانه و دیالوگ‌هایی است که همه‌ی حرف‌ها را بطور غیرمستقیم بیان می‌کند».

برادران مارکس، دابلیو. سی. فیلدز[۳۳] و می‌وست[۳۴]

از میان کمدین‌هایی که بطور گروهی کار می‌کردند، برادران مارکس از همه موفق‌تر بودند. آنها در سال ۱۹۲۹ از صحنه‌ی تآترهای برادوی به مقابل دوربین‌های هالیوود رفتند. از ویژگیهای کار آنها تحقیر شخصیت‌ها، سوررآلیسم، پوچی و جنون تصویری و کلامی است. از بهترین فیلم‌های برادران مارکس باید از «نارگیل‌ها»[۳۵] (۱۹۲۹) و «شبی در اپرا»[۳۶] (۱۹۳۵) یاد کرد.

می وست و دابلیو سی فیلدز نیز که در اصل بازیگر کمدی‌های تآتری بودند با ناطق شدن سینما به مقابل دوربین‌ها آمدند. آنها اغلب فیلمنامه‌های آثارشان را نیز خودشان می‌نوشتند.

---

32 - Peter Bogdanovich

33 - W.C. Fields

34 - Mae West

35 - Cocoanuts

36 - A Night at the Opera

چارلی چاپلین درصحنه‌ای ازفیلم «جویندگان طلا»

در فیلم‌های این زوج کمدی، کلام بیش از هر چیز دیگر دارای اهمیت بود. از بهترین فیلم‌های آنها «دندانساز»[۳۷] (۱۹۳۲) و «مغازه‌ی سلمانی»[۳۸] (۱۹۳۳) بود.

چارلز چاپلین

از جمله کمدین‌های سینمای صامت که با موفقیت تمام، کارشان را در دوران ناطق نیز ادامه دادند، باید از چارلز چاپلین یاد کرد. او شخصیت ولگرد کوچکش را با همان شوخی‌های بصری و بیانیه‌های اجتماعی سابقش به دنیای سینمای ناطق برد.

نخستین عکس‌العمل چاپلین در مورد ورود صدا به سینما این بود که: «می‌توان میان کمدی صامت و فیلم ناطق نوعی همزیستی بوجود آورد». همین نظریه‌ی او باعث شد که در نخستین فیلم‌های ناطقش، یعنی «روشنایی‌های شهر»[۳۹] (۱۹۳۱) و «عصر جدید»[۴۰] (۱۹۳۶) باز هم بجای گفت و گوهای میزان شده با حرکات لب بازیگر، لال‌بازی مورد علاقه‌ی تماشاگر برپرده حاکم باشد.

در عمل،نخستین فیلم ناطق چاپلین، فیلم «دیکتاتور بزرگ»[۴۱] بود که در سال ۱۹۴۰

---

37 - The Dentist

38 - The Barber Shop

39 - City Lights

40 - Modern Times

41 - The Great Dictator

چاپلین و ویرجینیا چریل (گلفروش کور) در فیلم روشنایی های شهر (۱۹۳۱). اگرچه در این فیلم گفتگویی وجود نداشت اما موسیقی و صداهای صحنه آن را به یکی از موفق‌ترین کارهای چاپلین بدل کردند.

چارلی بهنگام کار در خط تولید: عصر جدید (۱۹۳۶).

بنمایش درآمد. این فیلم درواقع بیانیه‌ی چاپلین بر علیه فاشیزم نیز بشمار می‌آید.

از نظر فنی، چاپلین در این فیلم تسلط خود را بر تکنولوژی مربوط به صدا به اثبات رساند. البته چاپلین قبلاً در صحنه‌ی نهایی فیلم «عصر جدید» استادی خود را در کار با فیلم

روشنائیهای شهر

ناطق نشان داده بود و ثابت کرده بود که می‌تواند همان شوخی‌های همیشگی اش را همراه با صدا ــ و حتیّ آواز ــ بروی پرده بیاورد.

چاپلین پیش از ترک آمریکا در سال ۱۹۵۲ که به اقامت او در سویس انجامید دو فیلم ناطق دیگر نیز بنام‌های «موسیو وردو»[۴۲] (۱۹۴۷) و «لایم لایت»[۴۳] (۱۹۵۲) ساخت که هردوی این فیلم ها نیز با تحسین فراوان روبرو شدند.

در «موسیو وردو»، چاپلین شخصیت ولگرد کوچک را به کناری نهاده و نقش کارمند اخراج شده‌ی بانکی را بازی می‌کند که برای تأمین مخارج همسر علیل و پسر خردسالش زنان ثروتمند را بقتل می‌رساند و ثروتشان را از آن خود می‌کند. وردو به طمع میراث، با چندین زن ثروتمند ازدواج می‌کند و آنها را می‌کشد. در صحنه‌ی اعتراف نهایی فیلم، «موسیو وردو» یا چاپلین عملاً کشیش را به محاکمه می‌کشد و همین عمل چاپلین خشم بسیاری را برانگیخت تا جایی که نسخه‌های فیلم از دفاتر پخش کنندگان جمع آوری شد. درواقع این فیلم و «دیکتاتور بزرگ» از بحث انگیزترین فیلم های چاپلین بوده اند.

پس از فیلم «لایم لایت»، چاپلین سفری به اروپا کرد. اما در مراجعت، دولت آمریکا

---

42 - Monsieur Verdoux

43 - Lime Light

دوصحنه از فیلم «دیکتاتور بزرگ»

در لایم لایت (۱۹۵۲)، کمدین پیر آماده می‌شود تا صحنه را به هنرمندی جوان تحویل دهد.

به او اجازه‌ی ورود به خاک آمریکا را نداد. علت این امر پاره‌ای مسایل خصوصی و سیاسی بود که در مورد اخیر، «کمیته فعالیت‌های ضدآمریکایی» در اخراج چاپلین از ایالات متحده نقش عمده‌ای داشت. از اینرو چاپلین در سویس مقیم شد و تا پایان عمرش در روز کریسمس ۱۹۷۷، تنها دو کمدی متوسط بنام‌های «سلطانی در نیویورک»[۴۴] (۱۹۵۷) و «کنتسی از هنگ کنگ»[۴۵] (۱۹۶۶) ساخت.

هاوارد هاوکز و جان فورد: استادان داستانپرداز

چه در زمینه‌ی دستاوردهای حرفه‌ای و چه از نظر ارج و احترام عمومی، کمتر کسی از میان کارگردانان دهه‌های سی و چهل توانست به پای هاوارد هاوکز (۱۹۷۷ - ۱۸۹۶) و جان فورد (۱۹۷۳ - ۱۸۹۵) برسد. هاوکز و فورد داستانسرایان عصر طلایی هالیوود نمونه‌ی مشخص صنعتگران استودیوهای هالیوود بودند که می‌توانستند از عهده‌ی انجام هرگونه مأموریت کارگردانی که به آنها محول می‌شد با استادی و مهارت برآیند. علاقه‌ی هردوی این فیلمسازان به آثار داستانگویی بود که از طرحی مستحکم برخوردار بوده و شخصیت‌پردازی در آنها در جریان سریع ماجراهای پیاپی صورت گیرد.

---

44 - A King in New York

45 - A countess from Hong Kong

کاری گرانت و روزالیندراسل در «دختر اوفرایدی» اثر هاکز (۱۹۴۰).

هاوکز

خشونت و برتری مردان نسبت به زنان درونمایه‌ای بود که درواقع از عناصر اساسی سبک هاوکز چه در فیلم‌های کمدی و چه در آثار ملودرام یا حادثه‌ای او بشمار می‌رفت.

او ابتدا چند کمدی ساخت که از میان آنها می‌توان «دختر او بنام فرایدی»[۴۶] (۱۹۴۰) با شرکت کاری گرانت و روزالیند راسل یاد کرد. اما علاقه‌ی او به حادثه در فیلم‌های زیر مشهود است: فیلم‌هایی درباره‌ی مسابقات اتوموبیلرانی مثل «جمعیت می‌خروشد»[۴۷] (۱۹۳۲)، فیلم‌های گنگستری مثل «صورت زخمی»[۴۸] (۱۹۳۲) و فیلم‌هایی درباره‌ی هواپیمایی مثل «گشتی سپیده‌دم»[۴۹] (۱۹۳۰)، «تنها فرشتگان بال دارند»[۵۰] (۱۹۳۹) و «نیروی هوایی»[۵۱] (۱۹۴۳). ساختن این دسته‌ی اخیر از فیلمها ناشی از تجربیات هاوکز بعنوان خلبان در جنگ جهانی اول بود.

هاوکز فیلم‌های وسترن و موزیکال نیز ساخته است. او معمولاً در نگارش سناریوی فیلمهایش با فیلمنامه‌نویس همکاری می‌کرد و بدون استثناء در همه‌ی فیلم‌هایش تسلط او بر فن سینما مشهود است.

---

46 - His Girl Friday
47 - The crowd Roars
48 - Scarface
49 - The Dawn Patrol
50 - Only Angels have Wings
51 - Airforce

ویکتور مک لاگلن به نقش گیپونولان با زخمی مرگبار از گناه خیانت تقاضای بخشش می‌کند.

جان فورد

فورد نیز از فیلمسازان صاحب سبک عصر استودیوهای هالیوود است که تعداد زیادی از شاهکارهای سینمایی را پدید آورده است. او در طول دوران طولانی کارش بیش از ۱۲۵ فیلم بلند سینمایی را کارگردانی کرد. فیلم‌هایی که او درباره‌ی فرهنگ عامه‌ی غرب آمریکا ساخته بود بعدها بصورت ضابطه‌ای برای سنجش کیفیات فیلم‌های وسترن درآمد. از نظر دستاوردهای مربوط به این نوع فیلم، کمتر اثری به پای «دلیجان»[۵۲] (۱۹۳۹) می‌رسد.

در دست‌های فورد، قراردادهای معمول بصورت ابزاری برای خلاقیّت شاعرانه درمی‌آمد. این امر، هنگامیکه با سلیقه‌ی تصویری او ترکیب می‌شد، هر اثری را به کمال می‌رساند.

گذشته از حماسه‌های وسترن، فورد شاهکارهای دیگری نیز پدید آورد که ماجرای آنها در عصر حاضر می‌گذشت. در همه‌ی این فیلم‌ها زندگی افراد در مواجهه با بحران‌های ناشی از محیط به بررسی کشیده می‌شود. «خبرچین»[۵۳] (۱۹۳۵)، «خوشه‌های خشم»[۵۴] (۱۹٤۰) و «دره‌ی من چه سبز بود»[۵۵] (۱۹٤۱) از جمله‌ی این فیلم‌ها هستند. در این فیلم‌ها بترتیب شورش ایرلند، رکود اقتصادی در آمریکا و بروز بلوا در میان معدنکاران ناحیه‌ی ولز هسته‌ی اصلی ماجراها را تشکیل می‌دهد.

همان حس انساندوستی و شاعر مسلکی که در وسترن‌های فورد دیده می‌شود، در این فیلم‌های «خاص» او نیز بچشم می‌خورد.

سبک مشخص فورد که در سال ۱۹۲٤ با فیلم «اسب آهنین»[۵۶] مورد توجه منتقدان قرار

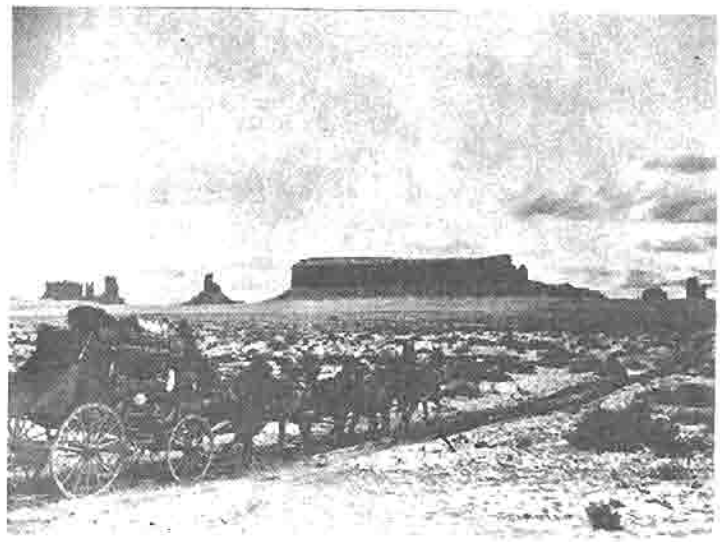
---

52 - Stagecoach

53 - The Informer

54 - The Grapes of Wrath

55 - How Green Was My Valley



مناظری که خوب روی فیلم ضبط شده‌اند به غنای شاعرانه «دلیجان» (۱۹۳۹) اثر جان فورد افزوده‌اند.

در خوشه‌های خشم (۱۹۳۹) چهره‌های مادر (جین دارول) و پسر (هنری فاندا) حالتی بیانگر و پراحساس دارد. فیلم جان فورد واقع‌گرایی اجتماعی تازه‌ای را به فیلم‌های داستانی آمریکایی راه داد.

صحنه‌پردازی رومانتیک فورد برای فیلم «دره‌ی من چه سبز بود» (۱۹۴۱).

گرفت به فیلم‌های دوره‌ی ناطق او نیز انتقال یافت. داستانگویی با تصویر و صرفه‌جویی در دیالوگ‌ها در فیلم‌های دهه‌ی سی او نیز دیده می‌شود. از نخستین فیلم‌های ناطق فورد باید از «تیرساز»[۵۷] (۱۹۳۱)، «نگهبان گمشده»[۵۸] (۱۹۳٤) و «تمام شهر حرف می‌زند»[۵۹] (۱۹۳۵) یاد کرد.

موفقیت جهانی این فیلم‌ها رفته‌رفته او را بصورت کارگردانی درآورد که محبوب تماشاگران بود و همکاران فیلمسازش نیز او را دوست می‌داشتند.

فیلم‌های جنگی و دهه‌ی چهل

در دهه‌ی چهل علاوه بر وسترن‌هایی مثل «کلمانتین عزیزم»[۶۰] (۱۹٤٦) و «دختری با روبان زرد»[۶۱] (۱۹٤٦) و فیلم «دره‌ی من چه سبز بود»، چند فیلم مستند جنگی نیز برای نیروی دریایی ایالات متحده ساخت که از میان آنها باید از فیلم «نبرد میدوی»[۶۲] (۱۹٤۲) یاد کرد. البته دیگر فیلمسازان آمریکایی نیز در این دهه بمناسبت دوران جنگ فیلم‌هایی از این نوع ساختند. سری فیلم‌های «چرا می‌جنگیم»[۶۳] (٤۵-۱۹٤۲) اثر فرانک کاپرا و فیلم «نبرد سان‌پیترو»[۶٤]، اثر جان هوستن[۶۵] از این جمله اند.

از آثار بعدی فورد، «قلعه‌ی آپاچی»[۶۶] (۱۹٤۸)، «جستجو کنندگان»[۶۷] (۱۹۵٦) و «مردی که لیبرتی والانس را کشت»[۶۸] (۱۹٦۲) در یاد ماندنی اند.

فورد، هم صنعتگری ماهر و هم صاحب سبکی شاعرانه بود. او به ارزش‌های سنتی پای‌بند بود و این پای‌بندی گاه به درجه‌ی احساساتی بودن می‌رسید. بهنگام مرگش در سال ۱۹۷۳، جان فورد یکی از پرارج‌ترین و پرافتخارترین فیلمسازان هالیوود بشمار می‌آمد.

---

56 - The Iron Horse
57 - Arrowsmith
58 - The Lost Patrol
59 - The Whole Town's Talking
60 - My Darling Celementine
61 - She Wore a Yellow Ribbon
62 - The Battle of Midway
63 - Why We Fight
64 - The Battle of San Pietro
65 - Jhon Huston
66 - Fort Apache
67 - Searchers
68 - The Man Who Shot Liberty Valance

اورسن ولز: اکسپرسیونیست آمریکایی

اورسن ولز (۱۹۸۵ - ۱۹۱۵) در سال ۱۹٤۱ نخستین و بزرگترین فیلمش را روی پرده آورد. این فیلم «همشهری کین» در تمام نظرخواهی هایی که تا این تاریخ بعمل آمده یکی از ده‌فیلم برجسته‌ی تاریخ سینما قلمداد شده است. حتی اگر ولز همین یک فیلم را می‌ساخت، بازهم در تاریخ سینما جایی همطراز با کارگردانان بزرگ را بخود اختصاص می‌داد.

ولز پیش از آنکه به هالیوود برود، در نیو یورک بازیگر تآتر و مجری برنامه های رادیویی بود و موفق‌ترین کارش اجرای رادیویی نمایش «جنگ دنیاها»[۶۹] اثر اچ.جی.ولز[۷۰] بود. اجرای این نمایش آنچنان هنرمندانه بود که بسیاری از شنوندگان پنداشتند که مریخی‌ها به کره‌ی زمین حمله کرده اند.

همشهری کین

هنگامیکه فیلم همشهری کین در اول ماه مه ۱۹٤۱ بروی پرده آمد، درک فیلم برای همگان مشکل بود. خط داستانی منقطع و تحلیل‌های بظاهر ناتمام اززندگی شخصیت اصلی فیلم، بسیاری از تماشاگران را از درک مقصود ولز عاجز کرده بود. چرا که تماشاگران همیشه به نوعی داستانگویی پیوسته و با سیر منطقی عادت کرده بودند.

داستان «همشهری کین» یک معمای روانشناسانه است که کلید حل آن در یک کلمه «رزباد»[۷۱] نهفته است. این کلمه بهنگام مرگ کین بر زبانش جاری می‌شود. یک خبرنگار مامور می‌شود تا با انجام مصاحبه‌هایی با شخصیت‌هایی که در شکل گرفتن سرنوشت کین دخیل بودند، راز این معما را کشف کند و این راز از طریق یک سلسله رجعت به گذشته مکشوف می‌شود.

این روش مدرن داستانگویی متکی بر این نظریه بود که تحلیل شخصیت یک فرد از طریق کشف انگاره‌های ذهنی مجزایی حاصل می‌شود که با در کنار هم قرار گرفتن آنها معمای زندگی فرد نیز گشوده خواهد شد. بنظر بسیاری، از جمله بنظر خود اورسن‌ولز آنچه در این فیلم اهمیت دارد راه حل مسأله نیست بلکه شکل بیان و طرح معماست.

ارزش دیگر فیلم، طرز پرداخت سینمایی اثر است که آنرا بصورت یکی از شاهکارهای

---

69 - War of the Worlds

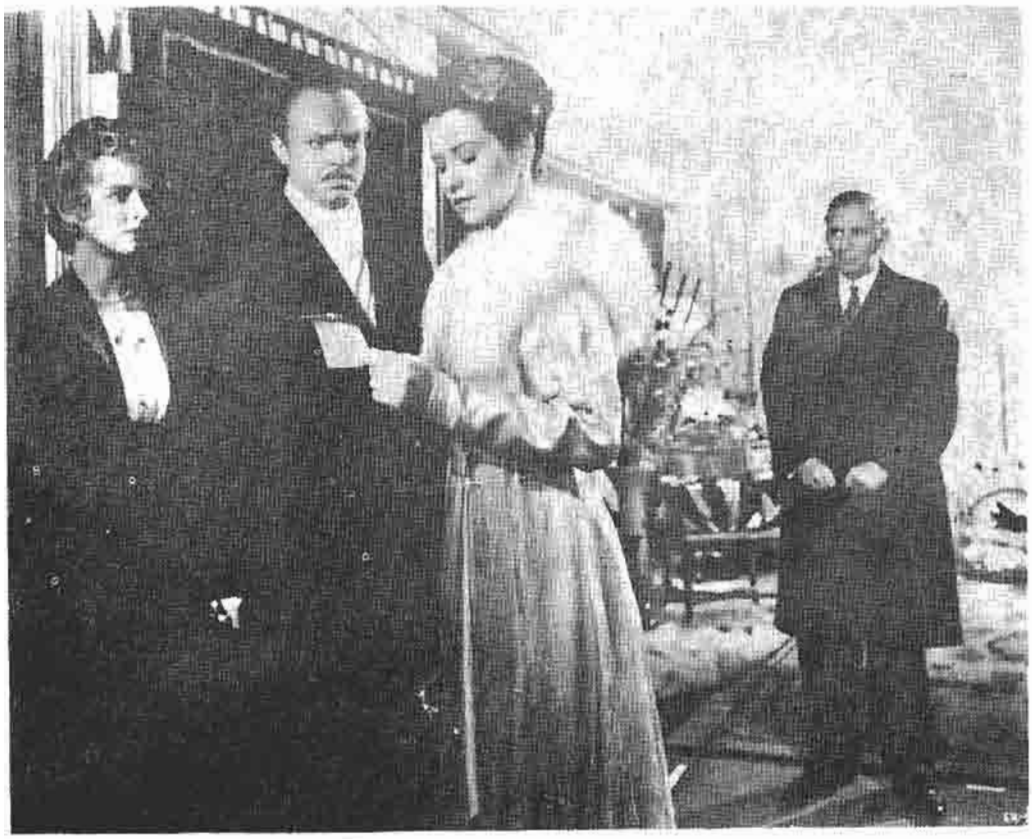
70 - H.G. Wells

71 - Rosebud

یکی از صحنه‌های رجعت به گذشته در «همشهری کین» حاکی از پایان ناگهانی موقعیت سیاسی یک ناشر است.

یکی از کمپوزیسیون‌های گرگ تولند که عمق میدان مهم‌ترین نکتهٔ آن است.

کلاسیک تاریخ سینما درآورده است. این پرداخت درواقع ناشی از ترکیب استادانه‌ی سبک هنری و مهارت فنی فیلمساز است. برای دستیابی به این ترکیب، فیلمساز از تمامی عوامل دخیل در سینما یعنی، فیلمبرداری، صحنه‌آرایی، صدا، نور، موسیقی، تدوین و فن



یکی از صحنه های همشهری کین که تمام شخصیت های اصلی فیلم درآن حضوردارند.

تأثیر دراماتیک استفاده از پرده مات در همشهری کین.

همشهری کین.

بازیگری به بهترین شیوه سود جسته است. بحث درباره‌ی هر یک از این جنبه‌ها و همچنین مطالعه‌ی ترکیب معجزه‌آسای این عوامل به نگارش کتاب‌های تحلیلی و انجام مباحثات آکادمیک بی‌شماری انجامیده است. اما آنچه مسلم است، همین کیفیات، «همشهری کین» را بصورت یکی از ماندگارترین دستاوردهای هنر و صنعت سینما درآورده است.

آمبرسون‌های باشکوه[۷۲]

دومین فیلم ولز که بر مبنای داستانی به همین نام اثر بوت تارکینگتون[۷۳] ساخته شد، برخلاف «همشهری کین» که درباره‌ی یک فرد بود، داستانی را بیان می‌کند که قهرمان آن یک خاندان است.

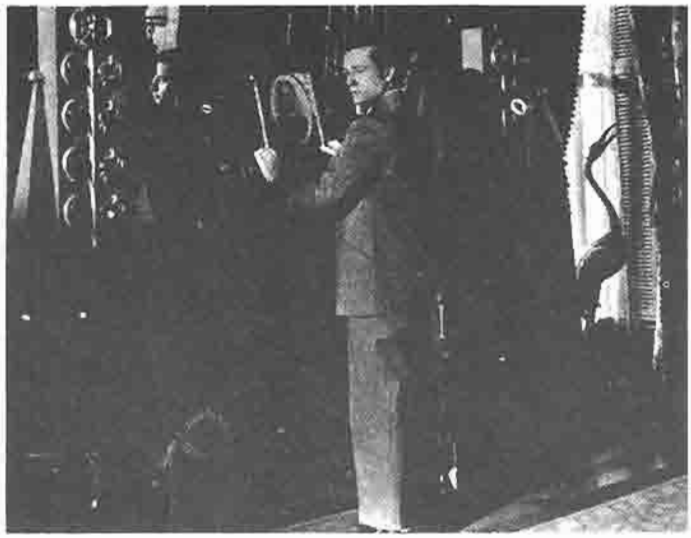
هرچند که در این فیلم حقایق اجتماعی بر مسایل فردی برتری دارد، با این حال، سبک ولز در فیلم همچنان محفوظ مانده است. نماهای درازمدت و بدون قطع فیلم قصد آن دارند که روابط شخصیت‌ها را در صحنه‌هایی با کیفیت اکسپرسیونیستی بدقت و تا به آخر دنبال کنند. ارتباط صحنه‌های مختلف فیلم با دو عامل موسیقی و گفتار خارج از صحنه (با صدای اورسن ولز) برقرار می‌شود. از طرفی در بسیاری از صحنه‌ها، ولز با پای‌بندی به واقعیت‌ها اجازه داده است قبل از آنکه گفتار یک بازیگر تمام شود، بازیگر دیگر حرفش را شروع کند.

در زمان نمایش فیلم در سال ۱۹۴۲، این انتقاد به آن وارد شد که ضمن افراط در

---

72 - The Magnificent Ambersons

ɔooth Tarkington



صحنه‌های داخلی کم نور و گوتیک در آمبرسون‌های باشکوه (۱۹۴۲) نشان دهنده‌ی دوره‌ای گذرا هستند.

روشنفکرنمایی و ادبیات گرایی، فیلم نتوانسته است آن محیط اجتماعی را که به زوال خاندان آمبرسون انجامید به تماشاگر نشان دهد. در نتیجه سرمایه گذار فیلم ــ کمپانی آر.ک.او ــ با مونتاژ مجدد فیلم آنرا برای عرضه در بازار تغییر شکل و حتی تغییر ماهیت داد. با این وجود کیفیات بیانی فیلم همچنان تأثیرهای کار ولز را در خود دارد.

کارهای بعدی ــ فیلم‌های بعدی ولز هرگز از نظر کیفیت به پای دو فیلم اول او نرسیدند. سومین فیلم او «سفر به ترس»[۷۴] (۱۹۴۲) پیش از آنکه تکمیل شود توسط کمپانی از کنترل ولز خارج و به نورمن فاستر[۷۵] سپرده شد. پس از آن نیز آر.ک. او قراردادش را با ولز مختومه اعلام کرد.

فیلم‌های بعدی ولز «بیگانه»[۷۶] (۱۹۴۶)، «بانویی از شانگهای»[۷۷] (۱۹۴۷)، «اتللو»[۷۸] (۱۹۵۱)، «آقای آرکادین»[۷۹] (۱۹۵۵)، «ضربه‌ی شیطان»[۸۰] (۱۹۵۷)، «محاکمه»[۸۱] (۱۹۶۲) و «زنگ‌های نیمه‌شب»[۸۲] (۱۹۶۶)، همه بطور مستقل ساخته شدند و هیچیک تأثیر خاصی بجا نگذاشتند. با این حال، امضای ولز را بعنوان کارگردان می‌توان در آنها دید: شخصیتی با ابعاد عظیم، ولز در نقش اول، ساخت و تکنیک بحث‌انگیز، و سبک بصری خاص ولز. اما این عوامل در این فیلم‌ها، هرگز شبیه آنچه در

---

74 - Journey into Fear

75 - Norman Foster

76 - The Stranger

77 - The Lady from Shanghai

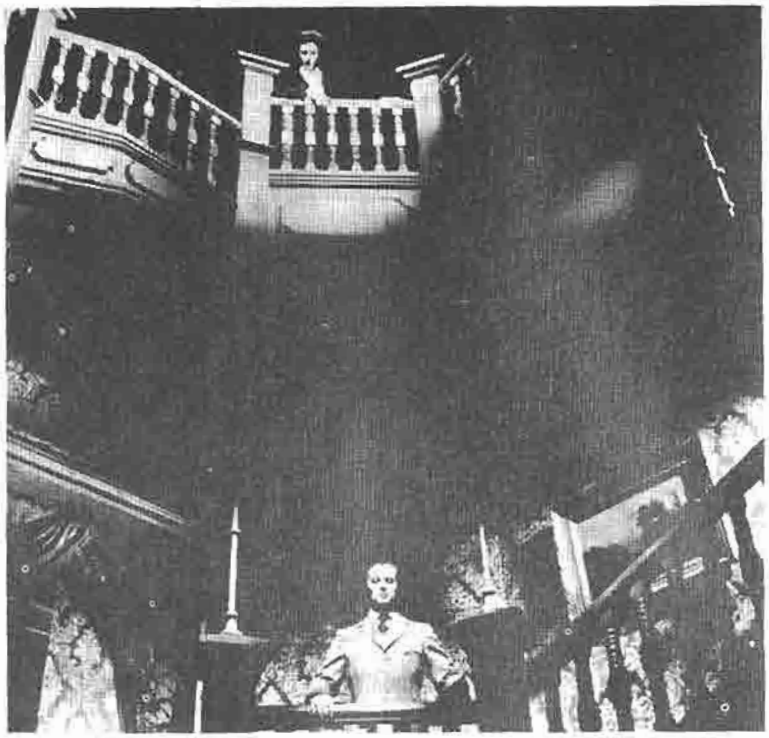
78 - Othello

79 - Mr. Arkadin

80 - Touch of Evil

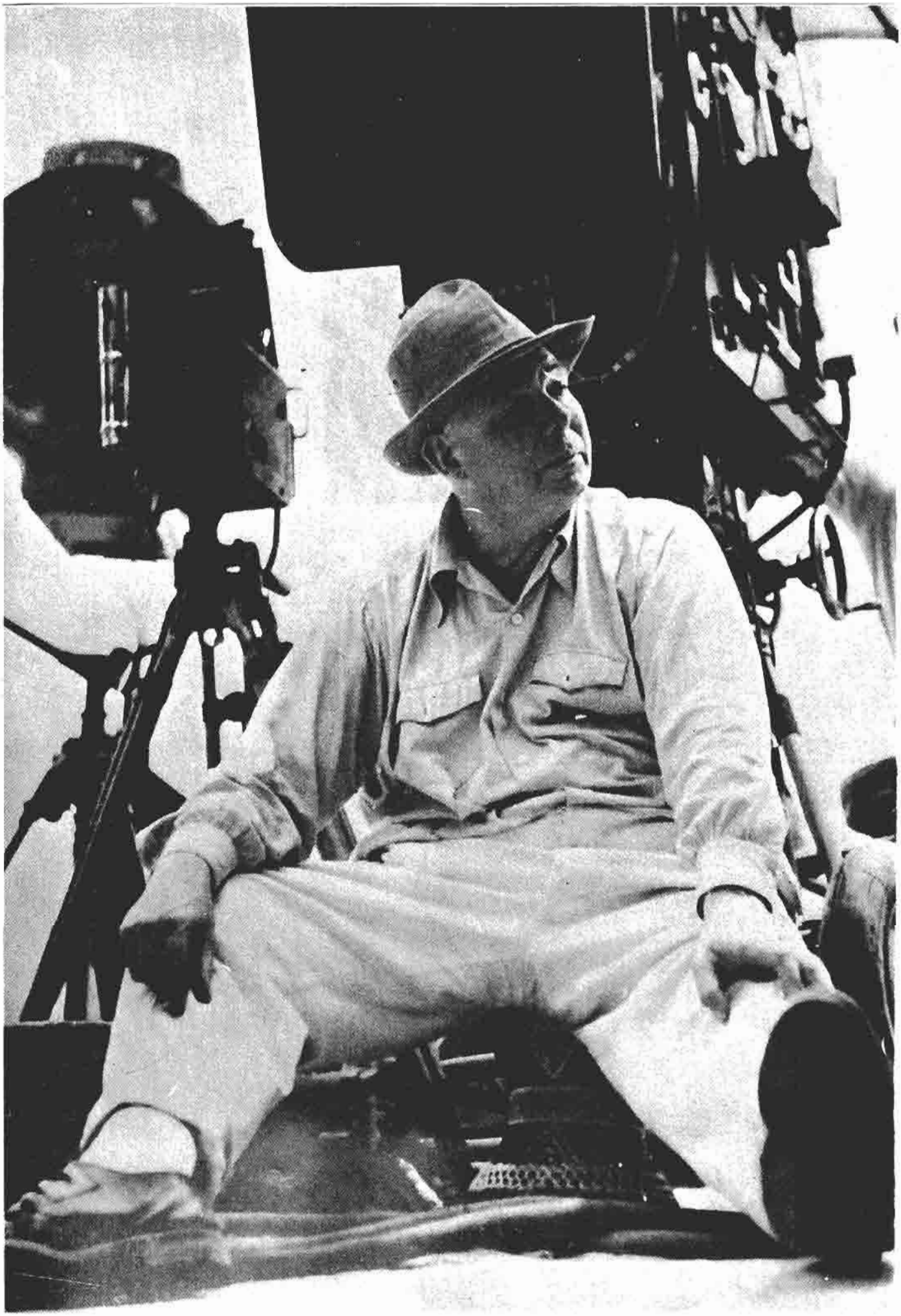
81 - The Trial

82 - Chimes at Midnights



در این صحنه با استفاده از معماری حسّ بیگانگی میان تیم هولدو آگنس مورهد القاء می‌شود.

مورد «همشهری کین» صورت گرفت بدرستی با هم ترکیب نشدند و فیلمی مانند آن اثر فراموش نشدنی تاریخ سینما پدید نیاوردند.



فصل دوازدهم

کارگردانان بزرگ اروپایی
(۱۹۳۰ــ۱۹۵۰)

«حالا دارم می‌فهمم که چطور باید کار کنم. حالا می‌دانم که فرانسویم و کارم باید یک مفهوم ملی داشته باشد. و حالا می‌دانم که به این طریق ــ و فقط به این طریق ــ می‌توانم با مردم دیگر کشورها رابطه برقرار کنم و آثاری در سطح بین‌المللی پدید بیاورم».

ژان رنوار ۱۹۳۸ (از کتاب فرهنگ کارگردانها، ژرژسادول)[1]

در دوران مشهور به عصر استودیوها، در اروپا نیز همچون ایالات متحده فیلمسازان پراهمیتی بودند که کارشان باید جدی گرفته می‌شد. ژان رنوار، ژان کوکتو و ویتوریو دسیکا از جمله‌ی این فیلمسازانِ برگزیده‌اند. دید، درونمایه‌ی کار و شیوه‌ی بیان هریک از این

---

1 - Georges Sadoul

ژان رنوار.
→

فیلمسازان سهم عظیمی در پیشبرد هنر فیلم داشته است. رنوار بعنوان یک واقعگرای شاعر مسلک، کوکتو بعنوان یک خیال‌پرداز و دسیکا بعنوان یک نئورآلیست، کارگردانانی بودند که هم سبک و هم مضمون آثارشان آنها را در زمره‌ی نوابغ سینما در دهه‌های سی و چهل قرار می‌دهد.

ژان رنوار: واقعگرایی و کنایه

کار ژان رنوار بعنوان کارگردان در اواخر دهه‌ی سی در فرانسه به اوج رسید. این به اوج رسیدن حاصل مطالعات هوشمندانه در فراز و فرودهای نظام اجتماعی اروپا بود. در «تونی» (۱۹۳۵)، «جنایت آقای لانژ»(۱۹۳۵)، «توهم بزرگ» (۱۹۳۷)، «حیوان انسان‌نما»[۲] (۱۹۳۸) و «قاعده‌ی بازی» (۱۹۳۹). رنوار، جهانی روشنفکرانه، کنایه‌آمیز و انسانی آفرید.

شخصیت رنوار و دیدگاه خاص او نسبت به زندگی به عمق تک‌تک این فیلم‌ها رسوخ کرده است. رنوار در نگارش سناریوی این فیلم‌ها سهم داشت و از طرفی همکارانش را نیز خود پرورش داده بود. تعداد فیلم‌های او در دهه‌ی سی نیز قابل توجه است: چهارده فیلم در فاصله‌ی (۱۹۳۱ تا ۱۹۳۹).

از میان این آثار، دو فیلم «توهم بزرگ» و «قاعده‌ی بازی» بیش از بقیه از نظر سبک و مضمون «نمونه»ی کارهای رنوار بشمار آمده‌اند. از نظر مضمون، این فیلم‌ها تضاد میان ظاهر و باطن نظام اجتماعی اروپا را در آن دوران مطرح می‌کنند و از نظر سبک، ترکیب واقع‌گرایی، کنایه‌های تصویری و پیش بردن چند داستان بطور موازی در این دو اثر به کمال نزدیک شده است.

توهم بزرگ

داستان این فیلم که‌رنوار آن‌را باهمکاری نویسنده بلژیکی شارل[۳] اسپاک نوشته است در یک اردوگاه زندانیان جنگی آلمانها در زمان جنگ جهانی اول می‌گذرد. یک هواپیمای فرانسوی بر فراز خاک آلمان سرنگون می‌شود و دو افسر سرنشین آن به این اردوگاه برده می‌شوند. اسرای فرانسوی، انگلیسی، روسی و بلژیکی در این اردوگاه محبوسند. فرماندهی

2- La Bête Hamaine(The Human Beast)

3- Charles Spaak

اردوگاه را یک افسر سختگیر آلمانی بعهده دارد. یکی از افسران فرانسوی نیز به اندازه‌ی فرمانده آلمانی منضبط و سختگیر است. در عین حال هر دوی آنها به موازین طبقاتی خود نیز سخت پای‌بندند. با بکارگیری این شباهت‌ها رنوار نشان می‌دهد که چگونه اشراف اروپا به توهم دچار شدند و شعله‌ی جنگ را برافروختند. در عین حال رنوار نشان می‌دهد که علیرغم جدایی مرزها، بین دو افسر اشراف‌زاده پیوندی طبقاتی وجود دارد.

در حالیکه این دو افسر تمام موازین حرفه‌ای و اجتماعی خود را رعایت می‌کنند، سربازان وابسته به طبقه‌ی کارگر عکس‌العمل متفاوتی دارند. آنها روحیه‌ی ملی گرایی دارند و مصممند که از اردوگاه بگریزند و به جبهه‌های نبرد باز گردند. علیرغم این تضادها، رنوار همه‌ی کاراکترهای فیلم را بعنوان قربانیان توهمی که باعث درگیری جنگ شده است در فیلم مطرح می‌کند.

روش دراماتیک - «توهم بزرگ» چه در سطح دراماتیک و چه در سطح فلسفی، یک نوآوری به شمار می‌آید. در فیلم، زندگی همه‌ی مردان داخل اردوگاه در حالت‌های مختلف بنمایش در می‌آید. در ابتدای فیلم زندانیان فرانسوی و انگلیسی برای تغییر روحیه یک نمایش تآتری در اردوگاه برگزار می‌کنند. در خلال اجرای نمایش دوربین رنوار روی صحنه و در میان تماشاگران عکس‌العمل‌های مختلف را جستجو می‌کند. دراثنای نمایش یک سرباز فرانسوی به روی صحنه می‌پرد و خبر آزاد شدن یکی از شهرهای فرانسوی را می‌دهد. در این لحظه همه‌ی تماشاگران و بازیگران نمایش به خواندن سرود مارسی‌یز (سرود ملی فرانسه)می‌پردازند. در اینجا فکر پیروزی و آزادی نمایش روی صحنه را بی‌رنگ می‌کند و در واقع توهمی جایگزین توهم دیگر می‌شود.

در صحنه‌ای دیگر، دو افسر اشرافزاده‌ی آلمانی و فرانسوی در حالیکه کنار پنجره‌ای نشسته‌اند که پشت آن گلدانی فقط با یک گل قرار دارد، درباره‌ی پایان جنگ صحبت می‌کنند. دو افسر اگرچه در جستجوی صمیمیت‌اند، اما تشریفات ناشی از زندگی اشرافی رابطه‌ی آنها را به رابطه‌ای رسمی مبدل می‌کند.

هنگامیکه افسر فرانسوی خود را قربانی می‌کند تا موجبات فرار هم میهنانش را فراهم آورد، افسر آلمانی با بی‌میلی او را با تیر می‌زند. اما جسد نیمه‌جان مرد فرانسوی را به قصر می‌برند و قاتل بر بالین قربانی خود سوگوار می‌ایستد زیرا رابطه‌ایی طبقاتی آندو را به یکدیگر پیوند می‌دهد.

سبک کارگردانی - سبک کارگردانی رنوار در این فیلم آنچنان ساده است که آندره بازن[4] منتقد فرانسوی آن را «واقعیت فیلمبرداری شده» نامیده است. دقت به جزئیات در

---

4 - André Bazin

گلی که دراین صحنه در کنار پنجره دیده می‌شود یکی از نمادهای بیانگر «توهم بزرگ» است. صحنه، ملاقات افسر فرانسوی را با افسر آلمانی (اریک فون اشتروهایم) نشان می‌دهد.

صحنه هایی واقعگرایانه از ویژگی های این سبک است.

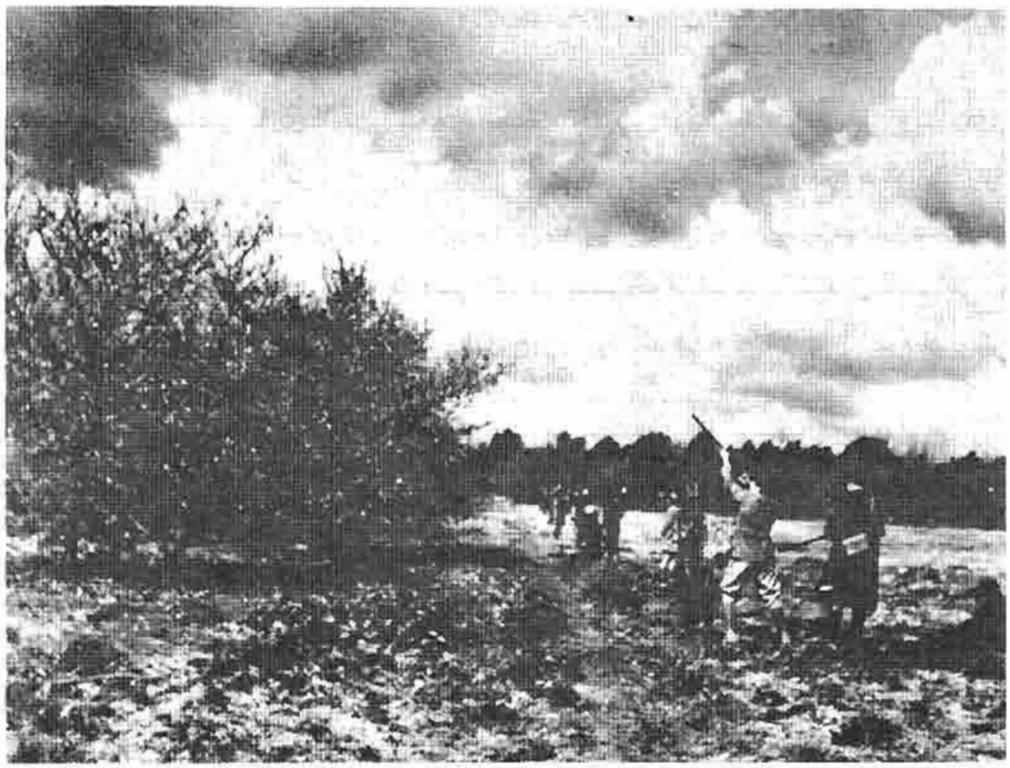
برای دستیابی به این تاثیر واقعگرایانه، رنوار با اصرار فراوان همه‌ی صحنه ها را در خارج از استودیو فیلمبرداری کرد و در عین حال نهایت هنرش را در ترکیب بندی کادرها حرکات دوربین و محل قرار گرفتن اشیاء و شخصیت ها بکار برد. از طرف دیگر، رنوار در این فیلم از شیوه‌ی تدوین سنتی برای ایجاد ریتم در صحنه ها پرهیز کرد تا کیفیت های واقعگرایانه‌ی فیلم را ترقی دهد. بازی بازیگران نیز آنچنان طبیعی است که بیننده بسختی می‌تواند باور کند که آنها سرگرم «بازی» کردن هستند.

در پایان فیلم، زنی آلمانی دو سرباز فرانسوی فراری را در خانه اش پناه می‌دهد. و اتفاقاً با یکی از آنها رابطه ای عاطفی برقرار می‌کند. صبح روز بعد، سرباز هنگامیکه از خاک آلمان وارد مرز سویس می‌شود به دوستش می‌گوید: «طبیعت در همه جا یکسان است. مرزها را خود آدم ها می‌سازند».

قاعده‌ی بازی

درونمایه‌ی زندگی تصنعی و آکنده از توهم در این فیلم نیز ادامه پیدا می‌کند. سناریوی این فیلم جامعه‌ی اشرافی را در یک دوران انتقالی مورد بررسی قرار می‌دهد. از نظر سبک، فیلم واجد همان کیفیاتی است که در «توهم بزرگ» نیز مشهود بود.

طرح ــ در یک میهمانی در یک قصر اشرافی میهمانان و خدمتکاران به بازی اجتماعی



قاعده بازی (۱۹۳۹): تفنگ اشراف را دیگران به دوش می‌کشند.

پیچیده‌ای دست‌می‌زنند که لازمه‌ی انجام آن رعایت قواعد سخت است. فیلم نشاندهنده‌ی قراردادهای اجتماعی‌یی است که بر هوس‌ها و نیازهای افراد سر پوش می‌گذارد. رنوار از این محیط بعنوان نمونه‌ی کوچکی از یک جامعه‌ی در حال اضمحلال استفاده می‌کند و در این راه از ترکیب کمدی و تراژدی ابایی ندارد.

در دو داستان موازی، رنوار فساد اخلاقی را در دو طبقه‌ی بالا و پائین جامعه بررسی می‌کند و نتیجه می‌گیرد که قراردادهایی منافقانه اما هماهنگ با نظام حاکم بر جامعه سر منشاء این فسادهاست. در هر دو مورد، اعضای جامعه برای حفظ نظام بر فساد سر پوش می‌گذارند.

در نهایت، هنگامیکه خدمتکاران قواعد بازی را سوء تعبیر می‌کنند، میزبان به بازی خاتمه می‌دهد و نظم در هر دو قشر برقرار می‌شود.

روش سینمایی ــ در این فیلم نیز همان واقعگرایی تصویری موجود در «توهم بزرگ» بچشم می‌خورد، با این تفاوت که در اینجا رنوار در رابطه با کاربرد دوربین، دست به تجربیات زیبایی شناسانه‌ی تازه‌ای می‌زند. دوربین در اینجا نیز همچنان ناظر و شاهد دقیق قضایاست.

در نیمه‌ی دوم فیلم، دوربین رنوار با حرکات سریعش، خود به شخصیتی کنجکاو و

جستجوگر بدل می‌شود. حتی خود رنوار نیز برای اینکه در بطن قضایا باشد، در این قسمت نقشی را ایفا می‌کند.

نمایش «قاعده‌ی بازی» در آستانه‌ی جنگ جهانی دوم و تقارن آن با رویدادهای تاریخی، شباهت‌های ناگزیر حیرت‌انگیزی را بچشم می‌کشاند. در واقع خوشبینی رنوار بهنگام ساخت «توهم بزرگ»، هنگام کارگردانی «قاعده‌ی بازی» بخاطر نزدیک شدن خطر نازیسم به نوعی بدبینی تبدیل شد. در فیلم اخیر می‌بینیم که بی‌تفاوتی قشرهای اجتماعی به زوال ارزش‌های سنتی منتهی می‌شود، و این چیزی بود که در جنگ جهانی دوم نیز پیش آمد.

آثار بعدی ــ رنوار در سال ۱۹۴۱ از فرانسه به آمریکا رفت. در آنجا شش فیلم ساخت و سپس به میهنش بازگشت.

نخستین فیلم آمریکایی رنوار «باتلاق»[5] (۱۹۴۱) بود که از نظر تجاری موفق بشمار می‌آید. در این فیلم رنوارسنت‌های هالیوود را زیر پا گذاشت و فیلمش را بجای استودیو در محل‌های واقعی ساخت.

از دیگر فیلم‌های آمریکایی او باید از «این زمین مال من است»[6] (۱۹۴۳) و «جنوبی»[7] (۱۹۴۵) یاد کرد. در سال ۱۹۴۷ رنوار به فرانسه بازگشت و الهام‌بخش هنرمندان و منتقدینی شد که بعدها موج نوی سینمای فرانسه را پدید آوردند.

ژان کوکتو: هنرمند خیالپرداز

قابلیت سینما برای دامن زدن به فعالیت ذهن خیالپرداز فیلمساز از زمان ژرژ مه‌لیس آشکار بود. از زمان مه‌لیس تا عصر حاضر که زمانه‌ی استانلی کوبریک[8] و جورج لوکاس[9] است بسیاری از هنرمندان ترجیح دادند بجای نمایش واقعیت‌های موجود، با استفاده از نبوغ خود، دنیای تازه‌ای را به تصویر بکشند.

با این حال، در این نوع فیلم‌ها نیز می‌توان واقعیت‌های عمیقی را گنجاند. داستان‌های مربوط به حیوانات معمولاً شامل پندهایی برای انسانهاست و نویسندگان از این طریق حماقت‌های بشری را به رخ می‌کشند. در فیلم‌هایی نظیر «جنگ ستارگان»[10] معمولاً شخصیت‌های داستان از قدرتی فوق بشری در جدالی میان خیروشر برخوردارند. ارواح و

---

5 - Swamp Water
6 - This Land is Mine
7 - The Southerner
8 - Stanley Kubrick
9 - George Lucas
10 - Star Wars

اشباح داستانهای کودکانه نیز چنین قدرتی دارند و بعلاوه ازخردمندی و بینش فوق العاده ای نیز برخوردارند.

علاقه‌ی ژان کوکتو به اساطیر و تخیلات او را در زمره‌ی نخستین فیلمسازان خیال‌پرور قرار داده است. فیلم «خون شاعر»[11] (۱۹۳۰) با الهام از اسطوره‌ی «اورفه» و یک درونمایه‌ی تمثیلی متضمن یک خیالپردازی شاعرانه است که از طریق تصاویر به بیننده منتقل می‌شود.

جن و پری[12]

«جن و پری»(دیو و دلبر)در سال ۱۹٤٦ و پس از «خون شاعر» ساخته شد. فیلم راز یک اعتقاد معصومانه را با تماشاگر درمیان می‌گذارد.

کوکتو در مقدمه‌ی سناریوی فیلم از تماشاگران می‌خواهد که به دنیای اعتقادات معصومانه‌ی کودکان و به جهان «یکی بود یکی نبود» پا بگذارند. اما علیرغم این همه سادگی، فیلم یک اثر پیچیده است. تنش میان واقعیت و خیال، فیلم را به اثری وهم انگیز تبدیل کرده است.

طرحــ فیلم داستان دختری زیبارو و خوش‌قلب را بیان می‌کند که دو خواهرش با او بدرفتاری می‌کنند و در عین حال او می‌بایست ضمن حمایت از پدر فقیرش با ناسازگاری های برادر میخواره و قماربازش نیز بسازد.

هنگامیکه پدر دختر در جنگل گم می‌شود و به اسارت موجودی ددمنش در میاید، دخترک تصمیم می‌گیرد که خود را بجای پدر در چنگال دیو رها کند. از اینرو در قصر باشکوه او مسکن می‌گزیند، اما بجز شام شبانه ای که در کنار او می‌خورد،رابطه‌ی‌دیگری با دیو برقرار نمی‌کند. دیو سرانجام ضمن پذیرش این نکته که موجودی زشت و فاقد جذابیت است، اعتراف می‌کند که به دختر دل بسته است و می‌خواهد با او ازدواج کند. دختر رفته رفته دست از سرسختی بر می‌دارد. دیو به آرزوی دختر برای ملاقات پدرش جامه‌ی عمل می‌پوشاند با این شرط که دخترک پس از این دیدار به قصر او باز گردد. در خانه دختر بین تقاضای خانواده که خواستار ماندن اوست و عشقش به دیو که او را به رفتن تحریص می‌کند سرگردان می‌شود. بالاخره دختر هنگامی به قصر می‌رود که دیو از شدت اندوه در حال مرگ است. دختر پرده از عشقش به دیو بر می‌دارد و دیو ناگهان به هیبت شهزاده‌ای خوش صورت در

---

11 - Le Sang d'un Poête(The Blood of a Poet)

12 - La Belle et la Bête(Beauty and the Beast)

جن و پری هر شب برای صرف شام یکدیگر را می‌بینند. یک دست جاندار شمعدان را نگهداشته است.

می‌آید و می‌گوید که طلسمی او را بصورت دیو درآورده و تنها عشق می‌توانست او را آدمی کند... و آندو دست دردست به پهنه‌ی آسمان پا می‌نهند.

روش سینمایی ــ ترجمان سینمایی این داستان مشهور توسط ژان کوکتو نوآورانه و سحرانگیز است. تمهیدات خاص بصری که در فیلم بکار رفته به جذابیت آن بسی افزوده است. کوکتو در این فیلم به استفاده از حقه‌های سینمایی ابداع شده توسط مه‌لیس پرداخت. در تصاویر فیلم مجسمه‌های مرمرین جان می‌گیرند، از سوراخ‌های بینی‌شان دود خارج می‌شود و چشم‌هایشان حرکات شخصیت‌های فیلم را دنبال می‌کنند. درها به خودی خود باز می‌شوند و شمع‌ها بی‌آنکه کسی بدانها بدمد خاموش می‌شوند. دیو آینه‌ای دارد که از ورای آن به جهانی دور دست می‌نگرد. این تمهیدات بصری قطرات اشک را به الماس، لباس‌های روستایی را به جامه‌های فاخر بدل می‌کنند و از آن سو، مروارید را به خرمهره تغییر شکل می‌دهند.

پرداخت کوکتو از جهان پیرامون دیو در خیال‌انگیزی فیلم‌نقش عمده‌ای دارد. قصر در تصاویر کوکتو بگونه‌ای است که معلوم می‌کند ساکنش جانوری زشت و درنده‌خو نیست، بلکه بیماری است که در هر حال چهره‌ی زشتش، نرمش درونی او را پنهان نمی‌تواند کرد.

با این همه این تنها دومین فیلم کوکتو و در عمل نخستین فیلم بلند او بود. پس از آن، کوکتو چهار فیلم بلند و دو فیلم کوتاه ۱۶ میلی‌متری ساخت اما در فاصله‌ی سالهای ۱۹۳۰ و ۱۹۶۳ سناریوهای متعددی‌نوشت که توسط دیگران ساخته شدند.

کارهای بعدی ــ «اورفه» (۱۹۵۰) و «وصیتنامه اورفه»[۱۳] (۱۹۵۹)، از دیگر فیلم‌هایی است که ژان کوکتو به ساختن آنها همت گماشت. اما اهمیت ژان کوکتو در تاریخ فیلم ←

ناشی از موقعیت منحصر بفرد او بعنوان هنرمندی است که دلمشغول های روشنفکرانه را به سبک شخصی خود و صرفاً برای رضایت خاطر خودش به قلمروی سینما راه داد. بعد از او نیز، بسیاری از فیلمسازان تجربی و پیروان موج نوی سینمای فرانسه سعی کردند از ترکیب واقعیت و خیال، آنگونه که او بدان دست یافته بود در فیلم هایی که شبیه به بیانیه های شخصی بود استفاده کنند.

ویتوریو دسیکا[۱۴]: نئورآلیست

در همان حال که ژان کوکتو بعنوان زیبایی شناس سرگرم برگرداندن وسوسه های شخصی خود به زبان فیلم بود، در ایتالیا نهضتی کاملاً متفاوت شکل می‌گرفت. نهضت نئورآلیسم ایتالیا در واقع از فیلم های اولیه ی دسیکا (۱۹۷٤ــ۱۹۰۲) آغاز شد.

نئورآلیسم متولد می‌شود:

نئورآلیسم زاده‌ی یک جنبش اجتماعی ناشی از عواقب فاشیزم و جنگ جهانی دوم بود. روزگار تلخ و سرشار از ناامیدی ئی که بدنبال اخراج قوای موسولینی در ایتالیا پدید آمد، با موج انساندوستی در سینمای ایتالیا همزمان شد. در واقع از سال ۱۹٤۳، پروفسور اومبرتو باربارو[۱۵] استاد مرکز تجربیات سینمایی رم هدف های تازه‌ای را برای سینمای ایتالیا پیشنهاد کرده بود.

در برنامه‌ی کار پیشنهادی او آمده است: «فیلمسازان ایتالیایی باید از طرح های خیالپردازانه که در آنها از مسایل انسانی و دیدگاه های انسانی اثری نیست پرهیز کنند». او فیلم های فرانسوی دهه‌ی سی را بعنوان نمونه‌ی آرمانی برای فیلمسازان ایتالیایی شاهد مثال می‌آورد.

باربارو از فیلمسازان ایتالیایی دعوت کرد که در برابر فیلم های سنتی ایتالیایی و حماسه های توخالی سر به شورش بردارند. او در عین حال از فیلمسازان خواست که از لفاظی ها و شعار دادن های سبک فاشیستی نیز اجتناب کنند. او از سینماگران می‌خواست که ملت ایتالیا را بنوعی با واقعیت های اجتماعی آشنا سازند.

در دوران تسلط فاشیزم فیلمسازان ایتالیایی که اغلب در مرکز تجربیات سینمایی آموزش

---

13 - Testament d'Orphé(Testament of Orpheus)

14 - Vittorio de Sica

15 - Umberto Barbaro

واقع گرایی بصری ناشی از فیلمبرداری در محل های واقعی به دسیکا قدرت داد تا در فیلم واکسی (۱۹٤٦) بی‌عدالتی اجتماعی و فساد شخصی را مطرح کند.

دیده بودند به ساختن فیلم‌های تبلیغاتی اشتغال داشتند. اما هنگامیکه جنگ و فاشیزم به پایان راه خود رسیدند ،فیلمسازان ایتالیا نیز به ندای باربارو پاسخ دادند.

وسوسه،[16] رم شهر بی‌دفاع،[17] و واکسی[18]

نخستین پاسخ به این ندا از جانب لوکیتو ویسکونتی[19] با فیلم «وسوسه» (۱۹٤۲) داده شد که بر مبنای داستان آمریکایی «پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند» ساخته شده بود. بدنبال استقبال منتقدین از این فیلم روبرتو روسللینی[20] در سال ۱۹٤۵ فیلم «رم شهر بی‌دفاع» را ساخت و در سال ۱۹٤٦ نیز فیلم «واکسی» اثر ویتوریودسیکا به روی پرده آمد. دو فیلم اخیر علاوه بر ایتالیا در دیگر کشورهای جهان نیز بنمایش درآمدند. البته فیلم نخست نیز بعدها به بازارهای جهانی راه پیدا کرد.

«واکسی» و «رم شهر بی‌دفاع» در ایالات متحده با تحسین منتقدان مواجه شدند. از این دو فیلم، «واکسی» برای نخستین بار از آدم‌های عادی بیگناهی حرف می‌زد که در چنگال شرایط نامساعد محیطی گرفتار آمده‌اند. در این فیلم دو نوجوان بزهکار بعلت فقر دست به

---

16 - Obssession

17 - Open City

18 - Shoeshine

19 - Luchino Visconti

20 - Roberto Rossellini

جرائمی می‌زنند و سر از زندان در می‌آورند. در نهایت یکی از آنان به دیگری خیانت می‌کند و باعث می‌شود او بدست پلیس بقتل برسد. درونمایه‌ی اصلی فیلم بیعدالتی اجتماعی بود و اینکه این امر چگونه می‌تواند به نابودی روحی و جسمی آحاد جامعه بیانجامد.

از اینجا به بعد تلخی زندگی و رنج‌های انسانی به درونمایه‌ی اساسی فیلم‌های نئورآلیستی بدل شد. هدف فیلمسازان ایتالیایی آن بود که با ارائه‌ی روایت‌هایی از ناامیدی‌های بشری درسی برای عبرت گرفتن به تماشاگران و بطور کلی به جامعه بدهند. در عین حال، هیچ راه‌حلی برای از میان برداشتن مشکلات اجتماعی ارائه نمی‌شد. با این همه، این نوع فیلمسازی دوام و قوام یافت تا در سال ۱۹۴۸ با فیلم «دزد دوچرخه»[۲۱] اثر دسیکا به اوج خود رسید.

دزد دوچرخه

طرح- «دزد دوچرخه» ــ که در اروپا به «دزدان دوچرخه» مشهور است ــ متکی به یک سلسله حوادث و موقعیت‌های مختلف است. مرد بیکاری شغلی بعنوان آگهی چسبان پیدا می‌کند. لازمه‌ی انجام این کار داشتن یک دوچرخه است. خانواده‌ی مرد با گرو گذاشتن پاره‌ای از وسایل خانه دوچرخه‌ی مرد را که قبلاً به گرو داده شده است پس می‌گیرند و مرد مشغول بکار می‌شود. دزدان، دوچرخه را می‌ربایند و جستجوی مرد برای پیدا کردن دزد و دوچرخه آغاز می‌شود. در پایان مرد ناامید سعی می‌کند دوچرخه‌ی دیگری را بدزدد، اما گیر می‌افتد و در برابر چشمان پسرش تحقیر می‌شود.

روش کارگردانی- این طرح ساده در ترجمان سینمایی دسیکا از این هم ساده‌تر می‌شود. با این حال شخصیت‌ها و موقعیت‌ها در فیلم بخوبی پرداخت شده‌اند و تراژدی انسانی درونمایه‌ی اثر بخوبی شکل گرفته است. تقریباً تمامی فیلم در خیابانها فیلمبرداری شده و از این طریق به جنبه‌ی واقعگرایانه‌ی آن افزوده شده است. علاوه بر این، نقش‌های فیلم توسط بازیگران غیر حرفه‌ای ایفا شده و همین امر به اصالت صحنه‌ها افزوده است.

با وجود عامل ترس واقعگرایی، فیلم از خیال‌پردازی، تصویرسازی شاعرانه خالی نیست. در اولین روزکار، در زمینه‌ی سربی صبح، عده‌ی زیادی از کارگران با دوچرخه‌های خود عازم محل کارشان هستند. این صحنه حس امید را به تماشاگر القا می‌کند. موسیقی صحنه نیز به تقویت این حس کمک می‌کند.

همچنین در تصویرهای درشتی که از چهره‌ی بازیگران اصلی گرفته شده نوعی حس

---

21 - The Bicycle Thief

آنتونیو با امید بسیار نخستین روز کارش را بعنوان یک پوستر چسبان آغاز می‌کند: دزد دوچرخه.

شاعرانه ملموس است. در این نخستین روزگار، چهره‌ی درشت مجسمه‌وار آنتونیو قهرمان فیلم سرشار از غرور، اراده و قدرت است. در همین حال چهره‌ی درشت فرزند او برونو حالت معصومیت و امید را القا می‌کند. حس علاقه و همدردی تماشاگر نسبت به آندو بیش از آنکه ناشی از محتوای سناریو باشد حاصل کار هنرمندانه با دوربین فیلمبرداری است.

کنایه‌های اجتماعی نیز با حرکات مختلف دوربین آشکار می‌شود. وقتی همسر مرد ملحفه‌های خانه را به گرو می‌گذارد، می‌بینیم که دکه‌ی سمسار پر از بسته‌های ملحفه است. در این صحنه، بی‌هیچ کلامی بیانیه‌ای درباره‌ی وضعیت اقتصادی ایتالیا در آن زمان صادر می‌شود. در صحنه‌ای دیگر، در جایی که آنتونیو و همراهانش در جستجوی دوچرخه‌ی مسروقه هستند، قطعات دوچرخه‌های اوراق شده در تمام اطراف و جوانب صحنه دیده می‌شود. این صحنه، نشان می‌دهد که تلاش آنتونیو تا چه حد عبث است. در این صحنه تماشاگر در می‌یابد که دوچرخه‌های بی‌شمار دیگری نیز به سرقت رفته و اوراق شده‌اند.

خط دراماتیک داستان حول محور روابط پدر و پسری که در جستجوی دوچرخه‌ی مسروقه‌اند شکل می‌گیرد. این رابطه را دسیکا از طریق یک سلسله تصاویر و موقعیت‌های کمیک و تراژیک به تماشاگر معرفی می‌کند. این رابطه‌ی دراماتیک هنگامی به اوج می‌رسد که پدر پسر را می‌زند. پسرک قهر می‌کند و ضمن آنکه با پدر حرف نمی‌زند، گاهی

آنتونیو دزد دوچرخه را گیر می‌اندازد اما اثبات اتهام مشکل است. آنتونیوی درمانده خود نیز به دزدی متوسل می‌شود.

پیشاپیش پدر و گاهی از پی او روان است. مرد از پسر می‌خواهد که کنار پلی منتظر باشد و خود به تنهایی به جستجو ادامه می‌دهد. در همین حال کس دیگری در رودخانه غرق می‌شود. پدر نگران بسوی غریق می‌شتابد و پسرک که روی پله‌ها ایستاده است به پدر نگرانش چشم می‌دوزد. در این صحنه‌ها عواطفی بچشم می‌خورد که در فیلم، هرگز حرفی درباره‌ی آنها به زبان نیامده است و این یکی از ویژگی‌های سبک کارگردانی دسیکا است.

درونمایه و تأثیر. درونمایه‌ی «دزد دوچرخه» همان مضمون فیلم «واکسی» است. آدم‌هایی که قربانی محیط اجتماعی خود می‌شوند. اما در اینجا، در پایان فیلم آنتونیو و برونو درحالی به خانه بر می‌گردند که عاقل‌ترند و با چشمان بازتری به دنیای پیرامون خود می‌نگرند. آنها می‌توانند گلیم خود را از آب بیرون بکشند.

فیلم «دزد دوچرخه» و سبک آن بر بسیاری از فیلم‌ها و فیلمسازان بعدی حتی در خارج از ایتالیا تاثیر گذاشت. «تریلوژی آپو»[22] اثر ساتیاجیت رای (۱۹۵۹ــ۱۹۵۵) در هندوستان، فیلم‌های خانوادگی انگلیسی اواخر دهه‌ی پنجاه و اوایل دهه‌ی شصت، فیلم «۴۰۰ ضربه»[23] اثر فرانسوا تروفو در فرانسه و فیلم‌های آمریکایی «در بارانداز»[24] (۱۹۵۴)، «ساوندر»[25] (۱۹۷۲)، «کارگر»[26] (۱۹۷۸) و «نرماری»[27] (۱۹۷۹) از این

---

22 - Apu Trilogy

23 - Les 400 Coups(The 400 Blows)

24 - On the Waterfront

25 - Sounder

26 - Blue Collar

27 - Norma Rae

برونو که دست پدرش را در دست دارد، عشق و حمایتی را که می‌تواند انسانها را در تیره‌ترین روزگارها حفظ کند، عرضه می‌دارد.

جمله اند.

کارهای بعدی. نهضت نئورآلیسم در دهه‌ی پنجاه نیز برای مدتی کوتاه در ایتالیا ادامه پیدا کرد اما آثار دسیکا چه از نظر سبک و چه از نظر مضمون در هر حال از موازین نئورآلیزم پیروی می‌کردند. «معجزه در میلان»[۲۸] (۱۹۵۰)، «اومبرتو ــ د»[۲۹] (۱۹۵۲)، «بام»[۳۰] (۱۹۵۶) و «دوزن»[۳۱] (۱۹۶۰) از آن جمله اند. دسیکادوفیلم دیگرنیزساخت: « باغ فینزی کونتینی»[۳۲](۱۹۷۱) و «تعطیلات کوتاه»[۳۳] (۱۹۷۳).

پس از پایان یافتن خشم ملت ایتالیا نسبت به جنگ دوم جهانی و عواقب آن، سینمای نئورآلیستی نیز رفته‌رفته رنگ باخت. از طرفی بهبود نسبی وضع اقتصادی باعث پیدایش

---

28 - Miracle in Milan

29 - Umberto–D

30 - The Roof

31 - Two Women

32 - The Garden of the Finzi-Contini

33 - A Brief Vacation

امیدی شده بود که با فیلم‌های نئورآلیستی سازگار نبود. بنابراین کارگردانان به بسط سبک شخصی خود پرداختند و به مضامین تازه‌تری روی آوردند. دهه‌ی پس از این دوران، یعنی دهه‌ی پنجاه، با پدید آمدن بحران‌های هنری و تحولات اقتصادی در زمینه‌ی سینما مقارن خواهد بود.

بخش پنجم

تحولات تازه در آمریکا و اروپا

فصل سیزدهم

دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰

تکنولوژی، تاثیرات و مضامین تازه به هالیوود پا می‌گذارند

جوجیلیس: شما یک موقع ستاره‌ی بزرگی بودید؟
نورماد زموند: من هنوز هم بزرگم. سینما کوچک شده است.

از گفتگوی میان ویلیام هولدن جو و گلوریا سوانسون
نورما در فیلم «سانست[1] بولوار» (۱۹۵۰)

پس از جنگ جهانی دوم، در دوره‌ای که تا اواخر دهه‌ی پنجاه ادامه پیدا کرد عکس‌العمل مردم آمریکا در برابر صنعت سینما و فرآورده‌های آن به سرعت دستخوش تغییر شد. در سال ۱۹۴۷ اعلام شد که در سال پیش، رکورد فروش گیشه در سرتاسر آمریکا شکسته شده است. در واقع طی سال ۱۹۴۶ هر هفته تعداد ۹۰ میلیون بلیت سینما فروخته

---

1 - Sunset Boulevard

شده بود. در سال ۱۹۵۲ این رقم به ۵۰ میلیون رسید که نشاندهنده‌ی ٤٥ درصد سقوط در امر فروش فیلم‌هاست. گزارش دیگری که در سال ۱۹۵۰ منتشر شد، نشان می‌دهد که از تعداد ۱٤٦ فیلمی که در سال ۱۹٤۸ در هالیوود ساخته شد، تنها ۱۲ تای آنها در پخش ایالات‌متحده توانستند سودی برای تهیه کننده فراهم آورند.

تغییرات اجتماعی و تلویزیون

تغییرات عمده‌ای که در جامعه‌ی ایالات متحده روی داد، نقش مهمی در کاهش تعداد سینماروها داشت. با پایان جنگ و خاتمه‌ی تنش‌های عصبی، بسیاری از تماشاگران دیگر نیازی نمی‌دیدند که برای فراموش کردن واقعیات به سالن تاریک سینماها پناه ببرند.

در همین هنگام، مهاجرت دستجمعی مردم آمریکا از شهرهای بزرگ، بسوی شهرک‌های حومه آغاز شد و حومه‌نشینی تفریحات خاص خود را اقتضا می‌کرد. از طرفی با شروع روش خرید قسطی، بسیاری از مردم نیز به خرید تلویزیون روی آوردند.

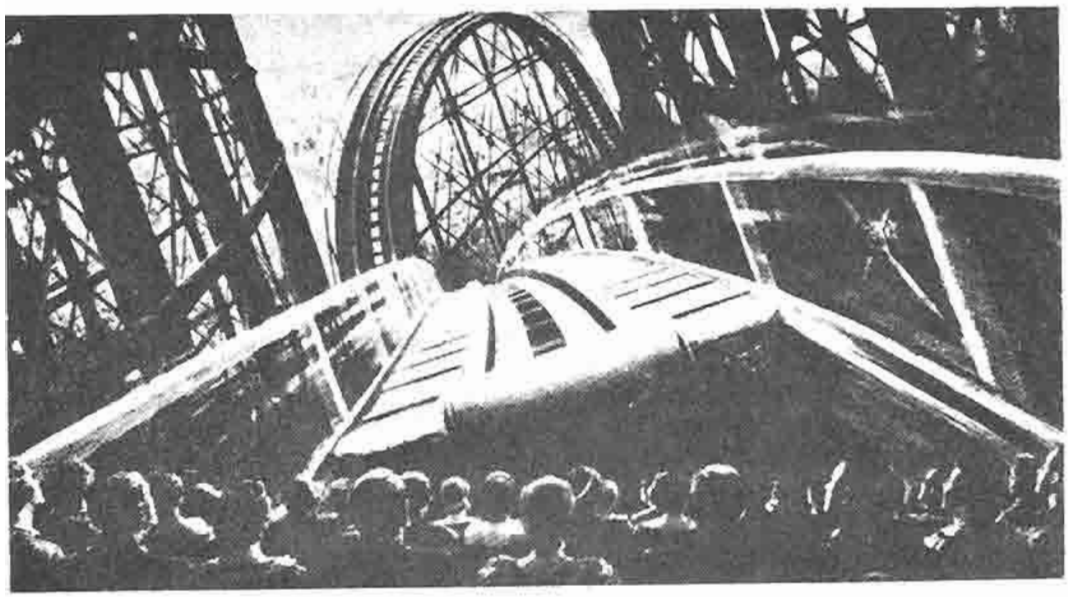
در آغاز سال ۱۹٤۸ حدود ۱۰۰/۰۰۰/ تلویزیون در سرتاسر آمریکا وجود داشت. اما در طی همین سال، تولید کنندگان تلویزیون، یک میلیون دستگاه جدید به بازار فرستادند و مردم به طمع سرگرمی رایگان برای خرید آنها هجوم بردند. در سال ۱۹۵۰ هجده درصد خانواده‌های آمریکایی صاحب تلویزیون شدند.

اگرچه هالیوود در آغاز می‌پنداشت که جاذبه‌ی تلویزیون بزودی از بین خواهد رفت، اما رفته‌رفته رقابت تلویزیون به مرحله‌ی جدی رسید. در اواخر دهه‌ی ۱۹٤۰ تهیه کنندگان هالیوود هنرمندان طرف قرارداد خود را مجبور می‌کردند که از بازی در فیلم‌های تلویزیونی خودداری کنند و همچنین از نمایش فیلم‌های سینمایی قدیمی از تلویزیون نیز متنفر بودند.

قانون ضد انحصار

با همه‌ی این احوال، تلویزیون تنها مسبب بخشی از گرفتاری‌های هالیوود بود. در سال ۱۹٤۸ دیوان عالی آمریکا بالاخره پس از سالها بحث رای داد که انحصار سالن‌های سینما بدست استودیوهای هالیوود مخالف قانون ضد تراست است و به استودیوها سه سال وقت داده شد تا سالن‌های سینما را بفروشند.

عکس‌العمل استودیوها این بود که عده‌ای از کارکنانشان را بازخرید کردند، دستمزد بقیه را کاهش دادند و تعدادی از پروژه‌های فیلمسازی را نیز نیمه‌تمام رها کردند. از طرف دیگر، استودیوها شروع به تهیه‌ی فیلم‌های کم هزینه کردند.



تماشاگران در برابر تصویر سینه راما.

در این مرحله روشن شد که صنعت فیلم اگرچه جنگ و رکود اقتصادی را با موفقیت پشت سر گذاشته است، اما این بار با بحرانی جدی رویاروست. از این رو صنعت فیلم تصمیم گرفت که فیلم‌های کمتر و بهتری بسازد و «فیلم‌هایی بزرگ‌تر و بهتر از همیشه» به شعار صنعت فیلم در دهه‌ی پنجاه تبدیل شد.

پیشرفت‌های فنی: سینه راما، پرده عریض، فیلم سه بعدی و...

چاره‌جویی صنعت فیلم برای مقابله با این بحران به پاره‌ای پیشرفت‌های فنی منجر شد. با ابداع روش سینه راما، فیلم‌هایی مانند «این است سینه راما[2]» (۱۹۵۲) و «دنیای شگفت‌انگیز برادران گریم[3]» (۱۹۶۲) به روی پرده آمد. اما ایجاد تاسیسات سینه راما برای هر سالن حدود ۱۰۰/۰۰۰ دلار خرج بر می‌داشت و از طرفی معلوم شد که استفاده از سیستم سینه راما با محدودیت‌های بیشماری رویاروست.

در فاصله‌ی سالهای ۱۹۵۲ و ۵۳ سه فیلم سه بعدی نیز ساخته شد که مشکلات مختلف تولید و نمایش این نوع فیلم‌ها نیز باعث شد که در عمل تا زمان حاضر تعداد این گونه فیلم‌ها بسیار محدود باشد. از جمله این فیلم‌های ۳ بعدی «مرا ببوس کیت[4]» و «قلعه‌ی تای[5]» ←

2- This is Cinerama

3- The Wonderful World of the Brothers Grimm

بودند که هر دو در سال ۱۹۵۳ تهیه شدند.

تجربیات مختلف در زمینه‌ی نمایش فیلم بر پرده‌های عریض‌تر با نام‌های مختلف ادامه پیدا کرد کمپانی فوکس سیستم پرده عریض خود را سینما سکوپ نامید و کمپانی پارامونت سیستم خود را تحت عنوان پاناویژن عرضه کرد. بهترین نمونه فیلم سینماسکوپ اولیه‌ی کمپانی فوکس، فیلم «خرقه»[6] بود که در سال ۱۹۵۳ به روی پرده آمد. اما در عمل، کار کردن به این شیوه نیز از نظر کنترل صحنه و جلوگیری از دیده شدن گوشه‌های نامناسب صحنه در فیلم با مشکلات عدیده‌ای مواجه شد.

در همین اوان، عده‌ای نیز سعی کردند کادرهای جدیدی برای فیلم ابداع کنند. تهیه کننده‌ای بنام مایک تاد فیلم ٦٥ میلی‌متری موسوم به «تاد.آ.او» را ابداع کرد و در فیلم «اوکلاهما»[7](۱۹۵۵) و «دور دنیا در هشتاد روز»[8] (۱۹۵٦) را به این شیوه عرضه کرد.

در اوایل دهه‌ی شصت فیلم ٦٥ میلی‌متری منسوخ شد و فیلم ۷۰ میلی جای آن را گرفت که بخصوص هنگامیکه با صدای چند باندی نیز همراه شد، موفقیت موقتی بدست آورد.

رویهم رفته از میان دستاوردهای فنی دهه‌ی پنجاه، سه عامل ماندگارتر بودند: توجه به پرده عریض، توجه به جنبه‌ی زیبایی شناسانه‌ی صدا و توجه بیشتر به فیلم رنگی.

بیان آزادانه‌تر

هالیوود، یکی دیگر از راه‌های نجات خود را در ساختن فیلم‌هایی بی‌پرده‌تر از پیش می‌دید. در دهه‌ی پنجاه تعداد زیادی فیلم درباره‌ی مسایل مربوط به اعتیاد، سکس و خشونت در آمریکا ساخته شد.

اگرچه در سال ۱۹۱۵ دیوان عالی ایالات متحده فیلم را از عداد «مطبوعات» خارج دانسته بود. اما بدنبال تحولات دهه‌ی پنجاه ناچار شد به پیدایش یک کمیته‌ی سانسور و درجه‌بندی فیلم گردن نهد.

از طرفی فیلم‌هایی مانند «معجزه»[9] اثر روبرتو روسلینی که در سال ۱۹٤۸ در نیویورک بروی پرده آمدند بحث‌های شدیدی برانگیختند که در نهایت پای دیوان عالی آمریکا برای حل و فصل قضایا به میان کشیده شد. این فیلم با مساله‌ای مذهبی سروکار داشت که ارکان مسیحیت را به لرزه در می‌آورد. با توجه به موارد مشابه، در سال ۱۹٥٦ دولت آمریکا

---

4 - Kiss me Kate
5 - Fort Ti
6 - The Robe
7 - Oklahoma
8 - Around the World in 80 Days
9 - The Miracle

تصاویر فشردهٔ فیلم خرقه (۱۹۵۳) روی
فیلم سینماسکوپ.

فیلم دور دنیا در هشتاد روز اثر مایکل تاد بطریقه ٦٥ میلی متری فیلمبرداری شد تا تصاویر بهتری روی پرده دیده شود.

فیلمسازان را از گنجاندن مسایل نظیر سقط جنین، سکس بی‌پرده، روسپی گری، آدم دزدی، و اعتیاد به موادمخدر در فیلم ها برحذر داشت.

در سالهای بعد، این مقررات استحکام و قدرت خود را از دست دادند امّا طبقه‌بندی فیلم ها همچنان صورت می‌گرفت و می‌گیرد، اما هر روز تسهیلات قانونی تازه‌ای در اختیار فیلمسازان قرار می‌گیرد. بطوریکه فیلم «پرتقال کوکی»[10] (۱۹۷۱) اثر استانلی کوبریک، اگر پنج سال دیرتر ساخته می‌شد، ناچار نبود مدتها در محاق سانسور بماند تا طبقه‌بندی دلخواه کارگردان به آن اعطا شود.

تأثیرات خارجی بر محتوای فیلم های هالیوود

هالیوود پس از جنگ جهانی دوم به فکر ایجاد تحولی در محتوای محصولات خود افتاد. تا پیش از دهه‌ی پنجاه چند فیلم در مورد ضد سامیگری، تبعیض نژادی و فساد سیاسی در

---

10 - A Clockwork Orange

مارلون براندو بازیگر صاحب سبکی که در دهه‌ی نامطمئن ۱۹۵۰ پا به عرصه گذاشت.

هالیوود ساخته شد. حتی فیلم‌هایی با نظراتی متفاوت نسبت به جنگ نیز ساخته شد که نمونه‌ی آن فیلم «بهترین سالهای زندگی ما»[11] (۱۹٤٦) اثر ویلیام وایلر بود.

علاوه بر این در سال ۱۹۵۰ دو فیلم متفاوت نیز در هالیوود ساخته شد. اولین فیلم، «سانست بولوار»[12] اثر بیلی وایلدر بود که یک اثر اکسپرسیونیستی بشمار می‌آمد و فیلم دیگر «مردان»[13] نام داشت و ساخته‌ی فردزینه‌مان بود. این فیلم اخیر ماجرای قربانیان جنگ جهانی دوم را مطرح می‌ساخت.

از سوی دیگر، در همین زمان با مهاجرت مارلون براندو از نیویورک به هالیوود، عصر ستارگان اسطوره‌ای آغاز شد.

آکتورز استودیو[14]

در دهه‌ی پنجاه، آکتورز استودیوی نیویورک، جایی که براندو را پرورش داده بود، به محلی برای کشف و پرورش استعدادهای بازیگری تبدیل شد. این مدرسه به روش پرورش هنر پیشه که استانیسلاوسکی[15] ابداع کرده بود پای‌بند بود. این مدرسه در سال ۱۹٤۷ توسط

---

11 - The Best Years of Our Life

12 - Sunset Boulevard

13 - The Men

14 - Actors Studio

در صندلی عقب یک تاکسی تری مالوی (براندو) به برادرش (رد استایگر) می‌گوید که می‌توانست برای خودش «کسی» باشد: در بارانداز (۱۹۵٤).

لی استراسبرگ[16] تأسیس شد. او قبلاً از سال ۱۹۲٦ بنیاد مشابهی بنام «گروپ تی اتر»[17] را اداره می‌کرد. این مؤسسه درنظر داشت بازیگرانی تربیت کند که شخصیت درونی قهرمانان فیلم را به تماشاگر بشناسانند.

الیا کازان[18]

در سال ۱۹٤۷، مارلون براندو در نسخه‌ی سینمایی «اتوبوسی بنام هوس»[19] بازی کرد. او قبلاً در برادوی در نسخه‌ی تاتری این اثر تنسی ویلیامز[20] بازی کرده بود. کارگردانی این فیلم را الیا کازان بعهده داشت که یکی از بنیانگذاران آکتورز استودیو بود و قبلاً بسیاری از آثار ویلیامز را روی صحنه کارگردانی کرده بود.

علاقه‌ی کازان به محتوای جدی و بازی‌های دست اول آثار او را در شمار بهترین فیلم‌های هالیوود در دهه‌ی پنجاه قرار داد. بهترین نمونه‌ی آثار او در این دوره فیلم «در بارانداز»[21] (۱۹۵٤) است و مارلون براندو نقش اول آن را ایفا کرده است. این فیلم از

---

15 - Stanislavski
16 - Lee Strasberg
17 - Group Theatre
18 - Elia Kazan
19 - A Streetcar Named Desire
20 - Tennessee Williams
21 - On the Waterfront

یک محتوای اجتماعی بسیار قوی برخوردار است. فیلم بعدی کازان «شرق بهشت»[۲۲] با شرکت جیمزدین که در سال ۱۹۵۵ تهیه شد، تنش‌های روحی یک مرد جوان مورد بررسی قرار می‌گیرد. درونمایه‌ی این اثر که اقتباسی از یک نوشته‌ی جان اشتاین‌بک[۲۳] بود، بعدها مضمون بسیاری از فیلم‌های آمریکایی را تشکیل داد.

کازان و براندو تنها هنرمندانی نبودند که از خارج از هالیوود برای رونق بخشیدن به صنعت فیلمسازی به کالیفرنیا رفتند. در طی دهه‌ی پنجاه هالیوود بسیاری از هنرمندان نیویورک را وام گرفت که از میان آنها «دانیل مان»[۲۴] کارگردان سرشناس ویدی چایفسکی[۲۵] نویسنده‌ی فیلمنامه‌ی آثاری همچون «مارتی»[۲۶] (۱۹۵۵) و «الهه»[۲۷] (۱۹۵۸) را باید نام برد.

تهیه کنندگان مستقل

با ورود بازیگران، کارگردانان و نویسندگان جدید به هالیوود، تهیه کنندگان مستقلی نیز پا به عرصه گذاشتند که خارج از روابط استودیویی فیلم‌های خوبی تهیه کردند. تهیه کنندگان مستقل در انتخاب مضامین فیلم‌هایشان از آزادی نسبی برخوردار بودند. علاوه بر این تهیه کنندگانی هم که استودیوها آنها را کنار گذاشته بودند، بعضاً بطور مستقل به تهیه‌ی فیلم پرداختند. در سال ۱۹۵۸ حدود ۶۰ درصد از فیلم‌های هالیوود توسط تهیه کنندگان مستقل تهیه شد. این رقم در سال ۱۹۷۰ به ۸۵ درصد رسید.

این تحول، برخلاف انتظار باعث از بین رفتن نظام استودیویی در هالیوود نشد بلکه برعکس، با ایجاد زمینه‌ی رقابت، سبب شد که کیفیت فیلم‌های تهیه شده به سطوح بالاتری برسد.

تولید برای تلویزیون

در همین هنگام، بسیاری از استودیوها شروع به تهیه‌ی فیلم برای شبکه‌های تلویزیونی کردند. بدنبال ظهور تهیه کنندگان مستقل و فروکش کردن تب فیلم‌های پرده عریض، استودیوها بفکر افتادند تا برای فرو نشاندن عطش سیری‌ناپذیر تلویزیون به تهیه‌ی فیلم

---

22 - East of Eden
23 - John Steinbeck
24 - Daniel Mann
25 - Paddy Chayefsky
26 - Marty
27 - The Goddess

بپردازند. در سال ۱۹۷۰ بیشتر فیلم های داستانی تلویزیون در هالیوود تهیه می‌شد و به این طریق حدود ۸۰ درصد کارکنان صنعت فیلم هالیوود در این زمان از طریق کار برای شبکه های تلویزیون به گذراندن زندگی می‌پرداختند.

این تحولات سریع،بدان‌معنا بود که فیلمسازان آمریکایی باید پس از ساختن هر فیلم نسبت به تهیه‌ی فیلم بعدی تصمیم بگیرند. امکان خطر کردن از نظر حرفه ای و اقتصادی بیشتر شد. همین عدم اطمینان حرفه ای بود که باعث شد در طی دهه‌ی شصت از شاخه ای به شاخه‌ی دیگر بپرد. با موفقیت هر فیلمی، بسرعت فیلم های مشابهی ساخته می‌شد. بدین طریق دهه‌ی پنجاه برای صنعت فیلم دهه ای بدیمن و دهه‌ی شصت، دهه ای سرشار از عدم اطمینان بود.

فصل چهاردهم

موج نوی فرانسه و لوئیس بونوئل

«از نفس افتاده»[1] (۱۹۵۶) همان فیلمی بود که بود. هر یک از اعمال مردم می‌توانست در فیلم گنجانده شود. در واقع، این نقطه‌ی شروع کار من بود. به خودم گفتم: ما برسون را داشته‌ایم، هیروشیما را دیده‌ایم، نوع خاصی از سینما به پایان راه خود رسیده است، بنابراین، بگذار نقطه‌ی پایان را من بگذارم. من می‌خواستم یک داستان معمولی را بگیرم ولی آن را بطرزی متفاوت بازسازی کنم. در ضمن می‌خواستم نشان بدهم که تکنیک فیلمسازی تازه کشف شده است.

ژان لوک گودار[2]، کایه دوسینما[3]، فوریه ۱۹۶۲

همراه با تغییر نظام استودیویی، نوع دیگری از «ستارگان» جایگزین هنرپیشه‌های سرشناس شدند. این ستارگان جدید، کارگردانها بودند. در دهه‌ی پنجاه تماشاگران از وجود

---

1 - A Bout de Soufle

2 - Jean Luc Godard

3 - Cahiers du Cinema

کارگردانانی آگاهی یافتند که کارشان جدی‌تر بود و از مضامین و تکنیک‌های خاص خود استفاده می‌کردند. این کارگردانان، نوعی سینمای شخصی داشتند. از سوی دیگر توجه جدی به سینما در محیط های دانشگاهی باعث شد که در دهه های پنجاه و شصت تماشاگران از دید دیگری به کار فیلمسازان قدیم و جدید بنگرند.

بیشتر نوآوری‌ها در زمینه‌ی کارگردانی در اروپا و آسیا شکل می‌گرفت. عصر نوین سینما با تلاش های فیلمسازانی از انگلستان، فرانسه، ایتالیا، سوئد، ژاپن و اروپای شرقی پایه گرفت. این فیلمسازان در جهت دستیابی به نوعی یگانگی میان شکل و محتوای آثارشان تلاش می‌کردند.

از طریق بررسی نهضت های ملی سینمایی مثل موج نوی[4] سینمای فرانسه و همچنین از راه مطالعه‌ی آثار فیلمسازان منفردی که در دهه‌ی پنجاه درخشیدند می‌توان چگونگی تولد دوباره‌ی سینما را دریافت.

منبع الهام

موج نوی سینمای فرانسه از دو منبع زیبایی شناسانه الهام گرفت. این الهام سینمای فرانسه را از دوران واقعگرایی شاعرانه در سالهای پیش از جنگ جهانی دوم به دوران موج نو در اواخر دهه‌ی پنجاه کشاند. منبع این الهامات نظرات انتقادی و مؤثر آندره بازن و نبوغ کارگردانی روبر برسون[5] بود.

آندره بازن

در سال ۱۹٤۷ آندره بازن نشریه‌ی انتقادی «لارو و دو سینما»[6] را به راه انداخت که بعدها در سال ۱۹۵۰ «کایه دوسینما» نام گرفت. بازن گروهی از نویسندگان جوان را که متعهدانه به بررسی سینما اشتغال داشتند در این نشریه گرد آورد. فرانسوا تروفو[7]، ژان لوک گودار، کلودشابرول[8]، اریک رومر[9]، ژاک ریوت[10]، ژاک دونیول و الکروز[11] و آلکساندر آستروک[12] از جمله نویسندگان هوشمند کایه‌دو سینما بودند و البته بعدها همگی به ←

4 - La Nouvelle Vague
5 - Robert Bresson
6 - La Revue du Cinema
7 - Francois Truffaut
8 - Claud Chabrol
9 - Eric Rohmer
10 - Jacques Rivette
11 - Jacques – Doniol – Valcroze

خاطرات یک کشیش روستائی (۱۹۵۰) اثر برسون.

کارگردانی فیلم روی آوردند.

با الهام از فعالیت این گروه از نویسندگان، نسل تازه‌ای از هنرمندان فیلم پا به عرصه گذاشتند. این نسل نه تنها از یک نظر گاه واحد نسبت به سینما برخوردار بود بلکه تلاش می‌کرد تا به مطالعات خود در زمینه‌ی سینما جنبه‌ی عملی و عینی ببخشد. اصطلاح «موج نو» از سال ۱۹۵۹ درباره‌ی این گروه از فیلمسازان باب شد.

روبر برسون (-۱۹۰۷)

کار روبر برسون هنگامی اهمیت یافت که فعالیت کایه‌دو سینما به اوج خود رسیده بود. این نشریه کار برسون را تحسین می‌کرد. برسون که کاتولیکی سرسپرده‌ی مذهب بود، کارش را در سال ۱۹۳٤ با ساختن فیلم «امور عمومی»[۱۳] آغاز کرد، سپس به نگارش سناریو پرداخت و پس از یک سال و نیم اسارت در اردوگاه اسرای جنگی در سال ۱۹٤۳ دومین فیلمش را بنام «فرشتگان گناه»[۱٤] ساخت. چه در این فیلم‌ها و چه در آثار بعدیش برسون به اعتقادات و تعهدات مذهبی خود پای‌بند ماند. از فیلم‌های بعدی او باید از «خانمهای

---

12 - Alexander Astruc

13 - Les Affaires Public(Public Affairs)

14 - Les Anges du Péché(The Angels of Sin)

جنگل بولونی»[15] (۱۹۴۵)، «خاطرات کشیش روستایی»[16] (۱۹۵۰) «جیب‌بر»[17] (۱۹۵۹) و «یک محکوم به مرگ گریخته است»[18] (۱۹۵۹) یاد کرد.

موج نویی‌ها

در سال ۱۹۵۹ چندین فیلم با اهمیت فرانسوی بروی پرده آمد. این فیلم‌ها نوید یک تجدید نظر اساسی در مفاهیم زیبایی شناسی فیلم را می‌دادند. از میان این فیلم‌ها سه فیلم در سرتاسر جهان غوغاآفرین بودند: «۴۰۰ ضربه»[19] اثر تروفو، «هیروشیما عشق من»[20] اثر آلن رنه[21] و «از نفس افتاده» اثر گودار. این سه فیلم که از نظر مضمون و ظاهر، دنیایی با هم تفاوت داشتند نشان دادند که همانگونه که کایه‌دوسینما می‌نوشت، تنوع سبک‌ها در درون یک نهضت امکان‌پذیر است.

فرانسوا تروفو

فرانسوا تروفو (۱۹۸۵-۱۹۳۲) از جمله نویسندگان کایه‌دوسینما بود که همیشه در نوشته‌هایش فقدان روحیه‌ی خلاق در سینمای فرانسه را به مسخره می‌گرفت. ویژگی عمده‌ی کار خود او بعنوان فیلمساز ملحوظ داشتن آزادی در بیان سینمایی بود.

تروفو در ۲۶ سالگی، پس از ساختن سه‌فیلم کوتاه به کارگردانی نخستین فیلم بلندش بنام «۴۰۰ ضربه» پرداخت. همین فیلم جایزه بزرگ فستیوال کان در سال ۱۹۵۹ را از آن خود کرد. درونمایه‌ی حساس فیلم و شیوه‌ی بیان آزادانه‌ی آن باعث کسب این افتخار شده بود. تروفو با همین فیلم نشان داد که فیلمسازی است با تمایلات عمیق انساندوستانه. همین خصیصه در دیگر فیلم‌های او نیز بچشم می‌خورد.

«۴۰۰ ضربه» نخستین فیلم بلند تروفو شرح زندگی پسر خردسالی است که رفتار سرکوبگرانه با او در خانه و مدرسه در نهایت او را به بزهکاری می‌کشاند. پسربچه پس از

---

15 - Les Dames du Bois de Boulogne(The Woman of the Bois de Boulogne)

16 - Le Journal d'un Curéde Campagne (Diary of a Country Priest)

17 - Pickpocket

18 - Un Condamné a Mort S'est Echappé(A Man Escape)

19 - Les 400 Coups(400 Blows)

20 - Hiroshima Mon Amour

21 - Alain Resnais

در «۴۰۰ ضربه» (۱۹۵۹) کودکی ماشین تحریر می‌دزدد و در نتیجه به دارالتأدیب فرستاده می‌شود.

دستگیری، از دارالتأدیب فرار می‌کند و به کنار دریا می‌رود تا آزادیش را بطور سمبولیک تکمیل کند.

در صحنه‌ی پایانی تصویر ثابت می‌شود و قاب تصویر پسرک را برای همیشه در خود زندانی می‌کند. «به پیانیست شلیک کنید»[۲۲] دومین فیلم تروفو، که در سال ۱۹۶۰ ساخته شد، ملهم از فیلم‌های گنگستری هالیوود بود. فیلم شرح ماجرای پیانیستی ست که پس از فوت زنش به گوشه‌ی انزوا می‌خزد. طی یک سلسله رجعت به گذشته درمی‌یابیم که موقعیت گذشته‌ی مرد بعنوان یک نوازنده‌ی سرشناس در مرگ همسرش و انزوای خود او دخیل بوده است. در صحنه‌های دیگر، در همان حالی که پیانیست با درگیری در یک ماجرای گنگستری آهسته آهسته از انزوا بیرون می‌خزد، علاقه‌ی او به زنی دیگر و مرگ آن زن بار دیگر او را به گوشه‌ی عزلت می‌کشاند.

تروفو که با ساختن دو فیلم قبلی خواسته‌های باطنی‌اش را اقناع کرده بود، در سال ۱۹۶۱ با ساختن «ژول وژیم»[۲۳] به مضمون شاعرانه‌ای پرداخت که طی آن با حساسیتی شگرف دست به شخصیت‌پردازی و داستانگویی پرداخته است. از آن پس، تروفو این شیوه را تا دهه‌ی هشتاد ادامه داد. این فیلم داستان عشق دو دوست نسبت به یک زن است. ماجرا پیش از جنگ جهانی اول در پاریس می‌گذرد. فیلم با ظرافت تمام به زوایای روابط دوستانه و عاشقانه نظر می‌اندازد. دوستان تروفو در کایه دوسینما بهنگام نمایش این فیلم او را

---

22 - Tirez sur le Pianist(Shoot the Piano Player

23 - Jules et Jim

به پیانیست شلیک کنید (۱۹۶۰): ادای احترام تروفو به فیلم‌های گنگستری آمریکایی.

ژول وژیم (۱۹۶۱).

به «ادبیات زدگی» متهم کردند.

کارهای بعدی ــ در سال ۱۹۶۶ تروفو اثر روشنفکرانه و فلسفی ری برادبری[۲۴] بنام «فارنهایت ۴۵۱»[۲۵] را بصورت فیلم درآورد. «عروس سیاهپوش»[۲۶] (۱۹۶۸)، «پری دریایی میسی سی پی»[۲۷] (۱۹۶۹)، «کودک وحشی»[۲۸] (۱۹۶۹) و «پول توجیبی»[۲۹]

←

24 - Ray Bradburry

25 - Farenheit 451

26 - La Mariée Etait en Noir(The Bride Wore Black)

27 - La Siréne du Mississipi(Mississipi Mair Maid)

(۱۹۷۹) تعدادی از دیگر فیلم های تروفو هستند.

آلن رنه

آلن رنه (- ۱۹۲۲) بجز آنکه معاصر تروفو بوده است، هیچ وجه مشترک دیگری با او ندارد. برخلاف آثار انساندوستانه و ساده‌ی تروفو، آثار رنه حالتی رسمی، روشنفکرانه و فلسفی دارند. از سوی دیگر در حالیکه در آثار تروفو همیشه اشاره‌هایی به زندگی خصوصی فیلمساز وجود دارد. آلن رنه همیشه به نوعی مضامین انتزاعی روشنفکرانه توجه نشان داده است. و برخلاف آثار تروفو در مورد رنه همه چیز: تدوین، ترکیب‌بندی و صدا از پیش حساب شده است.

آلن رنه در سال‌های ۱۹۳۳ و ۱۹۳٤ در مدرسه سینمایی ایدک[۳۰] در پاریس تحصیل کرد. اگر چه رنه بخاطر عدم علاقه به محتوای تئوریک درسها دانشکده را رها کرد، اما خط مشی این دانشکده بر او تأثیری انکارناپذیر گذاشت. نظم آکادمیک آثار او ناشی از همین تأثیر است.

«شب و مه»[۳۱] که در سال ۱۹۵۵ تهیه شده، یادآوری سرشار از عاطفه‌ای است از اردوگاه‌های مرگ آلمانها در جنگ جهانی دوم. این فیلم اردوگاه‌های مذکور را ده سال پس از جنگ نشان می‌دهد. صحنه‌های رنگی جدید، در این فیلم با صحنه‌هایی از فیلم‌های خبری سیاه و سفید ترکیب شده است. با این فیلم، رنه دو ویژگی عمده‌ی سبک خاص خود را آشکار کرد: تدوین حساب شده‌ای که زمان فیلم را میان گذشته و آینده در حال تعلیق نگاه می‌دارد و بهره گیری از یک سناریوی قوی بعنوان نطفه‌ی یک اثر سینمایی.

«هیروشیما عشق من» - در سال ۱۹۵۹ بر مبنای نوشته‌ای از مارگریت دوراس[۳۲] بصورت فیلم درآمد. شکل دراماتیک فیلم نوعی مرور بر خاطرات است. داستان فیلم ماجرایی است عشقی که در شهر بمباران شده‌ی هیروشیما اتفاق افتاده است. یک بازیگر فرانسوی و یک معمار ژاپنی عاشق یکدیگر می‌شوند و در آغاز فیلم آنها در میان بازوان یکدیگر درحالی دیده می‌شوند که غبار رادیواکتیو روی شان را پوشانده است.

علاقه‌ی رنه به خاطرات بعنوان جوهر دراماتیک اثر در فیلم «سال گذشته در مارین باد»[۳۳]

---

28 - L'Enfant Sauvage(The Wild Child) 29 - L'Argent de Poche(Small Change)

30 - IDHEC 31 - Nuit et Brouillard(Night and Fog)

32 - Marguerite Duras

33 - L'Année Dernière à Marienbad(Last Year in Marienbad)

نیز با شدت بیشتری دیده می‌شود. این فیلم در سال ۱۹۶۱ بر مبنای سناریویی از آلن روب گریه[۳۴] ساخته شد. در فیلم گوینده‌ای مکرر در مکرر می‌گوید که زنی در زمانی گذشته (شاید یک سال پیش) با او آشنایی بهم‌زده و قول داده که دوباره به دیدار او بیاید. در این فیلم گوینده نقش ذهن و دوربین نقش چشم را ایفا می‌کند. این اثر فرمالیستی و تصاویر وهم انگیزش همیشه مورد بحث دوستداران هنر سینما بوده است.

همین درونمایه‌ها، منتهی به شکلی کمتر انتزاعی در دیگر آثار رنه نیز مشاهده می‌شود که از میان آنها «جنگ تمام شده»[۳۵] (۱۹۶۶)، «دوستت دارم، دوستت دارم»[۳۶] (۱۹۶۸)، «استاویسکی»[۳۷] (۱۹۷۴)، «مشیت الهی»[۳۸] (۱۹۷۷) و «عموی آمریکایی من»[۳۹] (۱۹۸۰) قابل ذکرند.

ژان لوک گودار

ژان لوک گودار (- ۱۹۳۰) سرشناس‌ترین چهره‌ی موج‌نوی سینمای فرانسه است. در سال ۱۹۵۴ در بیست و چهار سالگی بعنوان منتقد فیلم به کایه‌دوسینما پیوست ابتدا تصویربردار تلویزیون سویس بود اما پس از جنگ به پاریس رفت و چند فیلم کوتاه ساخت. هنگامی که گودار منتقد کایه‌دوسینما بود از تحسین‌کنندگان فیلم‌های گنگستری آمریکایی بشمار می‌آمد و کارگردان محبوبش نیکلاس‌ری[۴۰] بود. همین فیلمها و شخصیت‌های خشن و نیهیلیستی آنها الهام‌بخش گودار در ساختن فیلم «از نفس افتاده» شد.

مشکل در برقراری رابطه‌ی انسانی و شخصیت‌های بی‌تفاوت مضمون و دستمایه‌ی «از نفس افتاده» بود. شخصیت‌های فیلم یک ماشین‌دزد جوان و معشوقه‌اش هستند. جوانک بهنگام فرار پس از یک سرقت پلیسی را می‌کشد. دختر او را لو می‌دهد و جوانک کشته می‌شود. شخصیت‌های فیلم خود را آزاد حس می‌کنند اما باز هم از موقعیت خود راضی نیستند یکی دیگر از ویژگی‌های این فیلم و بیشتر فیلم‌های دیگر گودار، استفاده‌ی مفرط از فیلمبرداری با دوربین روی دست برای ایجاد هیجان بیشتر است.

---

34 - Alain Robbe-Grillet

35 - La Guerre est Finit(The War is Over)

36 - Je t'aime, Je t'aime(I Love You, I Love You)

37 - Stavisky

38 - Providence

39 - Mon Oncle d' Amerique

40 - Nicholas Ray

فیلم‌های دیگر گودار در دهه‌ی شصت، «سرباز کوچک»[41] (۱۹۶۰)، «یک زن، یک زن است»[42] (۱۹۶۱)، «مسلسل بدست‌ها»[43] (۱۹۶۳)، «پیه‌روی دیوانه»[44] (۱۹۶۵) هستند. از اواخر دهه‌ی شصت گودار مضمون فیلم‌هایش را تغییر داد و جنبه‌ی سیاسی پرآب و رنگی به آنها بخشید. حاصل این دوران انتقال «دور از ویتنام»[45] (۱۹۶۷)، «زن چینی»[46] (۱۹۶۷)، «لذت آموختن»[47] (۱۹۶۸) و «باد شرق»[48] (۱۹۶۹) است. اما مشهورترین فیلم رادیکال گودار، فیلم «پایان هفته»[49] (۱۹۶۷) است که ترکیبی از واقعیت و استعاره است. در این فیلم یک سفر عادی پایان هفته به یک بحث کشدار سیاسی می‌انجامد. طی چنین بحثی در فیلم «مذکر و مؤنث»[50]، گودار نسل جدید را «نمایندگان مارکس و کوکاکولا» می‌نامد.

دیگر کارگردانان. جنبش موج‌نوی سینمای فرانسه در فاصله‌ی سالهای ۱۹۵۹ و ۱۹۶۴ صدها فیلم نو و ده‌ها کارگردان جدید را در معرض داوری سینمادوستان قرار داد. کلودشابرول با فیلم‌های «سرژ زیبا»[51] (۱۹۵۸)، «زنان خوب»[52] (۱۹۵۹)، «همسر بی‌وفا»[53] (۱۹۶۸)، «قصاب»[54] (۱۹۶۹)، اریک رومر[55] با فیلم‌های «برج اسد»[56] (۱۹۵۹) و «زانوی کلر»[57] (۱۹۷۰) روژه‌وادیم[58] با فیلم «و خدا زن را آفرید»[59] (۱۹۵۸) لویی مال[60] با فیلم‌های «آتش درون»[61] (۱۹۱۵) و «عشاق»[62] (۱۹۵۸) از جمله این

←

---

41 - Le Petit Soldat(The Little Soldier)

42 - Une Femme Est Une Femme(A Woman is a Woman)

43 - Les Carabiniers(The Soldiers)

44 - Pierrot le Fou(Pierrot The Crazy)

45 - Loin de Vietnam(Far from Vietnam)

46 - La Chinoise

47 - La Joie d'Apprendre(The Joy of Learning)

48 - Le ventd' Est (Wind From the East)

49 - Week-End

50 - Masculin-Feminin

51 - Le Beau Serge

52 - Les Bonnes Femmes(The Good Wemen)

53 - La Femme Infidèle(The Unfaithful Wife)

54 - Le Boucher(The Butcher)

55 - Eric Rohmer

56 - Le Signe de Lion(The Sign of Leo)

57 - Le Genou de Claire(Clair's Knee)

58 - Roger Vadim

59 - Et Dieu Crea La Femme(And God Create Woman)

فیلم ها و کارگردانانند.

تأثیر- موج نو تأثیر ماندگاری بر سینما بجای گذاشت. این تأثیر موجب چنان تجدید نظری در معیارهای قدیم شد که سینما پس از پیدایش موج نو، دیگر آن هنر سابق نبود. موج نو قابلیت‌های جدیدی در سینما کشف کرده بود که به شیوه‌های بیانی شخصی میدان بروز می‌داد. فیلمسازان بی‌شماری در سرتاسر جهان تحت تأثیر آزادمنشی موج نو قرار گرفتند.

آرتور پن، هسکل و کسلر، استانلی دانن، جوزف لوزی، جک کلایتون، تونی ریچاردسون و ریچاردلستر از جمله فیلمسازانی هستند که تنها در آمریکا و انگلستان لااقل برای مدتی تحت تأثیر موج نو قرار داشته اند و این تأثیر به فیلم هایشان راه یافته است.

لوئیس بونوئل[۶۳]

لوئیس بونوئل اسپانیایی تبار در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰، هنگامی که در مکزیک مسکن گزیده بود، پس از مدتی سکوت کار فیلمسازی را از سر گرفت. او بالاخره در سال ۱۹۵۵ به فرانسه بازگشت. در این دومین دوران فعالیت خلاقه اش، بونوئل با ساختن چند فیلم هوشمندانه ثابت کرد که هنر او و جاذبه‌ی آثارش مرز میان کشورها را به راحتی درمی‌نوردد.

آخرین فیلم بونوئل در دوران اول کارش مطالعه‌ی مستند فوق العاده‌ای بود در مورد فقر در اسپانیا که «زمین بی‌نان»[۶۴] (۱۹۳۲) نام داشت. این فیلم از سمبولیزم سوررآلیستی آثار کلاسیکی همچون «سگ آندالسی»[۶۵] و «عصر طلایی»[۶۶] فاصله داشت. اما واقعگرایی «زمین بی‌نان» در بهترین فیلم مکزیکی بونوئل بنام «فراموش شدگان»[۶۷] (۱۹۵۰) ادامه یافت. این فیلم اثری تکان دهنده درباره نوجوانان بزهکار حومه‌ی مکزیکوسیتی است. دید مستند بونوئل با صحنه های رویا آنچنان بخوبی تلفیق شده که به این طریق دنیای درونی و بیرونی بزهکاران با تمام ویژگی های روانشناختی و جامعه شناختی آن به تماشاگر منتقل می‌شود. این فیلم جایزه‌ی بهترین کارگردانی را در فستیوال کان برای بونوئل بدست آورد و پس از هجده سال سکوت نسبی، اهمیت کار این فیلمساز را بمنصه‌ی ظهور رساند.

بدنبال این پیروزی بونوئل سبک کار ویژه‌ی خود را ادامه داد: دلمشغولی با مضامین

---

60 - Louis Malle

61 - Le Feu Follet(The Fire Within)

62 - Les Amants (The Lovers)

63 - Luis Bunuel

64 - La Terre Sans Pain(The Land Without Bread)

65 - Un Chien Andalou

66 - L'Age d'or

67 - Los Olivados

«فراموش شدگان» (۱۹۵۰) فیلمی بود که در آن بزهکاران مناطق فقیرنشین را محل بازی‌های سادیستی خود قرار داده بودند.

جنسی و سرکوبی روانی و ارائه‌ی این مضامین به شیوه‌ی سوررآلیستی. این روش، همراه با حمله به قراردادهای اجتماعی و اخلاقیات در تمامی فیلم‌های بعدی بونوئل دیده می‌شوند: «ال»[۶۸] (۱۹۵۲)، «ویرید یانا»[۶۹] (۱۹۶۱)، «فرشته‌ی ویرانگر»[۷۰] (۱۹۶۲)، «بل دو ژور»[۷۱] (۱۱۶۷)، «تریستانا»[۷۲] (۱۹۷۰)، «جذابیت پنهان بورژوازی»[۷۳] (۱۹۷۲) و «میل مبهم خواستن»[۷۴] (۱۹۷۷). این فیلم‌ها که در فرانسه، ایتالیا، اسپانیا و مکزیک با سرمایه‌ی تهیه کنندگانی از کشورهای مختلف ساخته شده نشان می‌دهد که بونوئل تا چه حد توانسته است شخصیت فردی ناسازشکار خود را حفظ کند. او آنقدر از نقش خود بعنوان یک هنرمند آنارشیست ـ سوررآلیست مطمئن بود که بی‌آنکه هیچ توجیه و توضیحی ارائه کند برای ایفای نقش نخست فیلم آخرش از دو بازیگر زن استفاده کرد.

بونوئل دو بار ثابت کرد که فیلمسازی است که به تعهدات خصوصی خود پای‌بند است و هر دو بار به این طریق به فیلمسازان آوانگارد و موج نوی سینمای فرانسه الهام بخشید.

---

68 - El

69 - Viridiana

70 - L'Ange Exterminateur(Exterminating Angel)

71 - Belle de Jour

72 - Tristana

73 - Le Charme Discret de la Bourgoisie(The Discrete Charm of Bourgoisie)

74 - Cet Obscure Objet du Desire(That Obscure Object of Desire)

فصل پانزدهم

ایتالیا پس از نئورآلیزم

قصدم این بود که «زندگی شیرین»[1] هم وصیتنامه‌ای باشد و هم اعترافی. هدف فیلم آن است که پرده‌ی روی دنیایی را که ما در آن زندگی می‌کنیم کنار بزند و ما را عادت بدهد که بتوانیم با هیولاهای این جهان یک به یک رو در رو شویم... در «زندگی شیرین» هرکس می‌تواند تصویر خودش را ببیند. بشرط آنکه آنقدر رک و راست باشد که دنبال تصویرش بگردد و آن را پیدا کند.

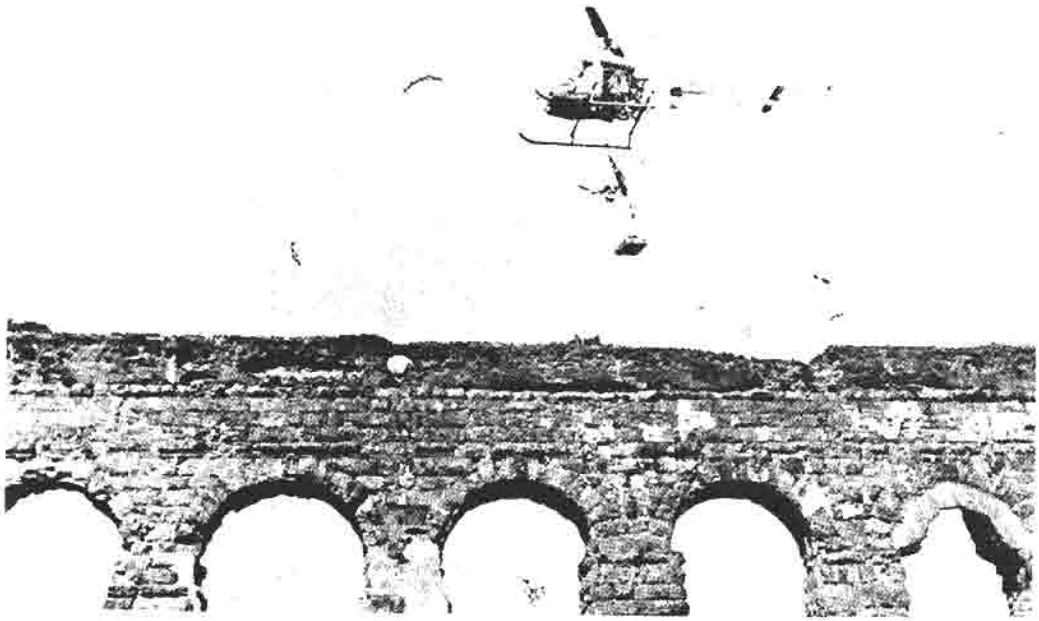
فدریکو فللینی[2] در سخنرانی در فستیوال کان، ۱۹۶۰.

دهه‌ی ۱۹۴۰ و نهضت نئورآلیزم با آثار سرشار از مضامین اجتماعی گروهی فیلمساز انساندوست و متعهد به سینمای ایتالیا حیات دوباره بخشید. در دهه‌های بعد، با بهبود وضع اقتصادی، کارگردانان دیدگاه خود را تغییر دادند و به مضامین شخصی‌تر و سبک‌های مبتکرانه‌تری روی آوردند که با آنچه در نئورآلیزم مطرح می‌شد بکلی متفاوت بود.

---

1 - La Dolce Vita

2 - Federico Fellini



صحنه افتتاحیه زندگی شیرین. (۱۹۶۰).

امّا تحولی که توسط روبرتو روسلینی، فدریکو فللینی، لوکینو ویسکونتی[3] و میکل آنجلو آنتونیونی[4] پدید آمد واقعگرایی را به کناری نگذاشت بلکه جنبه‌های دیگری از واقعیات را به سینما راه داد که در شیوه‌ی بیان سنتی امکان بروز نداشت.

سال ۱۹۶۰ برای سینمای نوی ایتالیا همان اهمیتی را داشت که سال ۱۹۵۹ و پیدایش موج نو برای سینمای فرانسه. «زندگی شیرین» فللینی و «حادثه»[5]ی میکل آنجلو آنتونیونی هر دو در این سال بروی پرده آمدند.

فدریکو فللینی

نمایش «زندگی شیرین» اثر فللینی (-۱۹۲۰) در ایتالیا و دیگر کشورها اثری تکان‌دهنده و بحث‌انگیز بجا گذاشت. در همان حال که یک روزنامه‌نگار در شهر رم گردش می‌کند، منظره‌ای از این شهر در آخر دهه‌ی ۱۹۵۰ به تماشاگر ارائه می‌شود. در این گردش تجربیات شخصی و حرفه‌ای درهم می‌آمیزد. خبرنگار از ورود یک ستاره‌ی سینما گزارش تهیه می‌کند، از معجزه‌ای که درواقع شیطنت دو بچه‌ی کوچک است دیدن می‌کند،

---

3 - Luchino Visconti

4 - Michelangelo Antonioni

5 - L'avventura

پدرش در حال ملاقات با یک رقاصه سکته می‌کند، در ماجراهای خصوصی اش با یک زن درگیر می‌شود، مسأله‌ی خودکشی معشوقه اش را حل و فصل می‌کند و شب هنگام در میهمانی سرشار از لهو و لعب ثروتمندان شرکت می‌جوید.

دنیای قهرمان فیلم، دنیایی است که به سرعت در حال دگرگونی است. وقایع پیاپی، هم برای او جالب است. با این حال این زندگی شیرین بیش از آنکه برای او لذت‌بخش باشد، گیج کننده است.

در فیلم ارزشهای متضاد رم مدرن و سنتی با هم مقابله می‌شود. درعمل نیز قهرمانان این فیلم درواقع همان شخصیت‌های فیلم‌های قبلی فلینی مثل «ولگردها»[6] (۱۹۵۳) هستند که اینک با گذر زمان به دنیایی تازه راه یافته اند.

سبک ومضمون

فلینی مسحور حرکت در زمان و مکان است. یک ناظر (مثل مارچلو ماسترویانی در این فیلم یا مثل دوربین فلینی در فیلم «رم»)[7] در زمان و مکان به گردشی آزادانه دست می‌زند. این جستجو یکی از ویژگی‌های عمده‌ی فیلم‌های اتوبیوگرافیک فلینی را تشکیل می‌دهد. محل جستجو معمولاً شهری کوچک یا بزرگ است که تخیل شاعرانه‌ی فلینی در کوچه‌های آن سرگردان می‌شود.

با این حال، از نظر سبک کارگردانی، پاره‌ای از فیلم‌های فلینی صرفاً به این جهت طراحی شده‌اند که همسر (سابق) او جولیتا ماسینا[8] بتواند استعداد بازیگری خود را در آنها به منصه‌ی ظهور برساند. از آنجمله اند فیلم‌های «جاده»[9] (۱۹۵٤)، «شب‌های کابیریا»[10] (۱۹۵۷) و «جولیتای ارواح»[11] (۱۹٦۵).

در «ساتیریکون»[12] (۱۹٦۹) و «کازانوا»[13] (۱۹۷٦)، کارگردان جستجو در ایتالیای معاصر را رها کرده و به کشف جهان پرداخته که در آن تنش‌های روانی بر همه چیز حاکم است. فیلم اول همین مسأله را پیش از ظهور حضرت مسیح(ع) دنبال می‌کند و فیلم دوم در دورانِ پس ازمیلاد مسأله‌ی زندگی و عشق را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

---

6 - I Vitelloni
7 - Roma
8 - Jiulietta Massina
9 - La Strada
10 - La Notti di Cabiria(The Night of Cubiria)
11 - Giulietta degli Spiriti(Juliet of the Spirits)
12 - Fellini's Satyricon
13 - Fellini's Casanova

جاده (۱۹۵٤) اثر فلینی سینمای ایتالیا را از مرحله نئورآلیسم به مرحله بررسی مسائل گسترده‌تر اجتماعی انتقال داد.

در فیلم «شهر زنان»[۱۴] (۱۹۸۰) فلینی بار دیگر به وسوسه‌ی کشف ایتالیای معاصر باز می‌گردد. در این فیلم مارچلو ماسترویانی مردی است که با زنان مختلفی روبرو می‌شود. همانند بسیاری از فیلم‌های فلینی، این فیلم نیز اثری است شخصی، طنزآمیز و باشکوه که نحوه‌ی اجرای آن به شیوه‌ی اپیزودیک بوده است.

میکل آنجلو آنتونیونی

فلینی و میکل آنجلو آنتونیونی (-۱۹۱۲) زمینه‌ی رشد مشابهی داشته‌اند. هردوی آنها در آغاز دوران نئورآلیزم سناریست بوده‌اند و از دنیای روزنامه‌نگاری به جهان سینما راه یافته‌اند. در آغاز دهه‌ی ۱۹۵۰ هردوی آنها از مطرح کردن مسایل اجتماعی چشم پوشیدند و در فیلم‌های شان به شخصیت‌پردازی به سبک شخصی خود روی آوردند.

در مورد شخصیت پردازی، آنتونیونی بخصوص در مورد پرورش شخصیت‌های از خود بیگانه و ثروتمند و بخصوص زنانی از این دست که زندگی برایشان خسته کننده و بی‌معنی شده است موفقیت بیشتری داشته است. شخصیت‌های او بی‌قرار و دشمن‌خویند و محیط سردی پیرامون شخصیت‌های طبیعی فیلم ایجاد می‌کنند.

نخستین فیلم او «ماجرای یک عشق»[۱۵] (۱۹۵۰) در مورد عشق میان زنی ثروتمند و مردی فقیر بود. فیلم‌های بعدیش: «رفیقه‌ها»[۱۶] (۱۹۵۵) و «فریاد»[۱۷] (۱۹۵۷) نیز مضامین ←

14 - City of Women

15 - Cronaca di un Amore

مشابهی داشتند. اما کارهای پراهمیت او در دهه‌ی شصت ساخته شد.

تریلوژی - پس از «حادثه» در سال ۱۹۶۰، آنتونیونی فیلم‌های «شب»[18] (۱۹۶۱) و «کسوف»[19] (۱۹۶۲) را ساخت و بدین‌ترتیب تریلوژی مشهورش را بر مبنای مسایل عاطفی پدید آورد. «حادثه» بهنگام نمایش نخست خود با استهزاء مواجه شد اما در فستیوال کان ۱۹۶۰ مورد تحسین واقع گشت و تا این زمان یکی از شاهکارهای آنتونیونی به شمار می‌آید.

در «حادثه»، کلودیا و آنا بهمراه عده‌ای از دوستانشان در سواحل سیسیل به گردش می‌روند. آنا ناگهان ناپدید می‌شود و نامزدش ساندرو و کلودیا که بدنبال او می‌گردند عاشق یکدیگر می‌شوند و ماجرا را پیچیده‌تر می‌کنند.

در «شب»، گزارشی از مشکلات عاطفی یک زوج ارائه می‌شود. طی فیلم که ماجرای آن در زمانی کوتاه اتفاق می‌افتد، زندگی توخالی زوج به دوستی بدون عشق منتهی می‌شود.

در «کسوف» نیز فقدان رابطه‌ی عاطفی به عشق میان یک زن و مرد خاتمه می‌دهد. زن هنگامیکه بعداً با یک دلال سهام آشنا می‌شود از ازدواج با او نیز سرباز می‌زند زیرا باز هم فقدان عاطفی را در این روابط حس می‌کند.

فیلم‌های بعدی ــ در «صحرای سرخ»[20] (۱۹۶۴) نیز همین مسایل مطرح می‌شود، با این تفاوت که این‌بار عامل رنگ نیز به ابزارهای بیانی کارگردان اضافه شده است. پس از آن آنتونیونی به خارج از ایتالیا رفت و سه فیلم «آگراندیسمان»[21] (۱۹۶۶)، «زابریسکی پونیت»[22] (۱۹۶۹) و «مسافر- حرفه خبرنگار»[23] (۱۹۷۵) را ساخت. در هر سه‌ی این فیلم‌ها کارگردان دست به تجربیاتی در مورد تأثیر انتزاعی رنگ‌ها زده است.

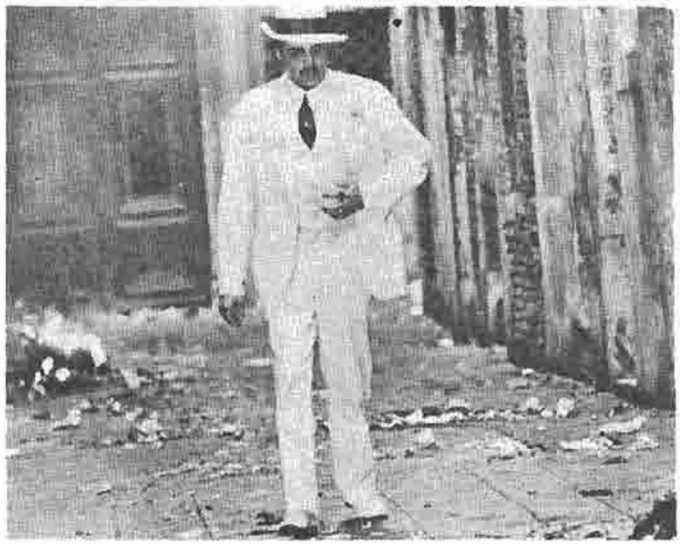
درونمایه‌ی این فیلم‌ها را نیز همان مضمون فقدان عواطف، اشکال در برقراری ارتباط و تلاش برای یافتن هویت تشکیل می‌دهد.

لوکینو ویسکونتی

مقام ممتاز ویسکونتی در تاریخ فیلم ایتالیا با فیلم «وسوسه» بدست آمد. اما

---

16 - Le Amiche
17 - Il Grido
18 - La Notte
19 - L'Eclisse
20 - Il Deserto Rosso(The Red Desert)
21 - Blow Up
22 - Zabrisky Point
23 - The Passenger: Profession Reporter



در صحنه نهایی مرگ در ونیز (۱۹۷۱) ویسکونتی، زوال، فساد و بیماری آخنباخ (بوگارد) را احاطه کرده است.

واقعگرایانه‌ترین فیلم او اثری شبه مستند است بنام «زمین می‌لرزد»[۲۴] که در سال ۱۹۴۸ ساخته شد.

اما ویسکونتی به طبقه‌ی اشراف ایتالیا وابسته بود و دل مشغولیش با مسایل مربوط به مردم عادی دیری نپائید. بنابراین او عشق و سیاست و تنش میان ایندو عامل را به دستمایه‌ی اصلی اش بدل کرد. در سال ۱۹۵۴ فیلم «سنسو»[۲۵] را ساخت. در سال ۱۹۶۰ وقتی منتقدین بخاطر این تغییر جهت تکفیرش کردند، فیلم «روکو و برادرانش»[۲۶] را ساخت. این فیلم رگه‌هایی از نئورآلیزم را در خود داشت. در سال ۱۹۶۳ فیلم «یوز پلنگ»[۲۷] را در مورد زوال طبقه‌ی اشراف ساخت. در سال ۱۹۶۷ «بیگانه»[۲۸] ی کامورا به فیلم برگرداند و در سال ۱۹۷۰ در فیلم «نفرین شده»[۲۹] تداخل عشق و سیاست و فساد و ثروت را در آلمان نازی به تصویر کشید.

در سال ۱۹۷۱، «مرگ در ونیز»[۳۰] را براساس داستانی از توماس‌مان ساخت. با این فیلم تحسین و تقبیح گروه‌های مختلف منتقدان نصیبش شد. از نظر فضاسازی، این فیلم مشخص‌ترین اثر ویسکونتی است. تلفیق مرگ جسمی و روحی در این فیلم با استادی تمام انجام شده است.

فیلم «بیگناه»[۳۱] که در سال ۱۹۷۶ پس از مرگ ویسکونتی به روی پرده آمد، واجد

---

24 - La Terra Terma
25 - Senso
26 - Rocco e i Suoi Fratelli(Rocco and His Brothers)
27 - Il Gattopardo(The Leopard)
28 - L'Etranger(The Stranger)
29 - Götterdammerung(The Dammed)
30 - Mort a Venise(Death in Venise)
31 - L'Innocente(Innocent)

همان رنگ‌های زنده و صحنه‌های باشکوهی بود که در تمام فیلم‌های تاریخی ویسکونتی دیده می‌شد. داستان این فیلم ماجرای یک مثلث عشقی در یک خانواده‌ی اشرافی ایتالیای آغاز قرن را بیان می‌کند.

این فیلم درباره‌ی جامعه‌ای است که می‌خواهد که به نیازهای خاص زمانه‌ی خود پاسخ گوید اما نمی‌داند که این کار را چگونه باید انجام دهد. مضمون اولیه‌ی اثر، عشق، حسادت و ویرانگری است، یعنی همه‌ی آنچه که در فیلم «وسوسه» نیز دیده می‌شد. درواقع اولین و آخرین اثر ویسکونتی نشاندهنده‌ی موقعیت ویسکونتی بعنوان یک فیلمساز اصیل هستند.

روبرتو روسلینی

روبرتو روسلینی (۱۹۷۷-۱۹۰۶) تا به هنگام مرگ سرگرم فیلم ساختن بود. پس از فیلم‌های نئورآلیستی میانه‌ی دهه‌ی چهل، با ورود اینگرید برگمان[۳۲] به ایتالیا و بازیش در فیلم‌های «استرومبولی»[۳۳] (۱۹۴۹)، «اروپا ۵۱»[۳۴] (۱۹۵۲) و «سفر در ایتالیا»[۳۵] (۱۹۵۳)، ماجرای عشقی آندو، و بالاخره ازدواج‌شان کیفیات سه فیلم مورد بحث را تحت‌الشعاع قرار داد. فیلم «عشق»[۳۶] (۱۹۴۸) نیز به همین طریق لطمه خورد.

در این هر چهار فیلم، زنی بین توجه به نیازهای شخصی و رعایت قراردادهای اجتماعی سرگردان است. این چهار فیلم مورد توجه منتقدان کایه‌دو سینمای فرانسه قرار گرفتند. این منتقدان بخصوص هنر روسلینی را در شخصیت‌پردازی ستودند.

فیلم‌های «ژنرال دلاروره»[۳۷] (۱۹۵۹) و «در رم شب است»[۳۸] (۱۹۶۰) که در آنها روسلینی به شیوه‌های قدیمی کارش بازگشته بود بار دیگر برای او شهرت جهانی به ارمغان آوردند.

پس از سال ۱۹۶۰ روسلینی بیشتر انرژی و توان خود را صرف کارهای تآتری و ساختن فیلم‌های مستند تاریخی برای تلویزیون اروپا کرد و از جمله فیلم‌های «عصر آهن»[۳۹] (۱۹۶۴)، «به قدرت رسیدن لویی چهاردهم»[۴۰] (۱۹۶۶)، «عصر مدیسی»[۴۱] (۱۹۷۳) و ←

---

32 - Ingrid Bergman
33 - Stromboli
34 - Europa 51
35 - Viaggio in Italy(Voyage in Italy)
36 - L'amore
37 - Il Generale della Rovere
38 - Era Notte a Roma(It was Night in Rome)
39 - L'eta del Ferro(The Iron Age)
40 - La Prise de Pouvoire de Louis XIV(The Rise of Louis XIV)

«لئون باتیستا آلبرتی»[42] (۱۹۷۳) را ساخت.

ارمانو اولمی[43]

ارمانو اولمی (- ۱۹۳۱) در فاصله‌ی (۱۹۵٤ تا ۱۹٦۱) بیش از سی فیلم مستند ساخت و آنگاه به ساختن فیلم‌های بلند داستانی روی آورد. مضمون اصلی کارهای او مطالعه درباره‌ی رابطه‌ی میان اشتغال و رفتار شخصی است. از جمله فیلم‌های او «شغل»[44] (۱۹٦۱) و «یک روز خوب»[45] (۱۹٦۸) و «درخت صندل»[46] (۱۹۷۸) است که این فیلم اخیر را بهترین کار او دانسته‌اند.

در «شغل» جوانی که ابتدا بعنوان پادو در کارخانه‌ای استخدام شده به مقام کارمندی می‌رسد و با زنی از همکارانش آشنا می‌شود. این فیلم از ویژگی‌های نئورآلیستی برخوردار است.

فیلم آخر اولمی را با «۱۹۰۰» اثر برتولوچی مقایسه کرده‌اند. ماجراهای فیلم در آغاز قرن نوزدهم می‌گذرد. سناریست و فیلمبردار این فیلم نیز خود اولمی است. در این فیلم نقش‌های عمده را بازیگران غیرحرفه‌ای بازی کرده‌اند.

نسل نوی کارگردانان: پازولینی[47]، برتولوچی[48]، ورتمولر[49]

در همان حال که کارگردانان قدیمی ایتالیا اعتبار گذشته‌ی خود را باز می‌یافتند، کارگردان‌های جوان‌تری نیز پا به عرصه‌ی کار گذاشتند که پیر پائولو پازولینی (۱۹۷۵ - ۱۹۲۲)، برناردو برتولوچی (- ۱۹٤۰) و لینا ورتمولر (- ۱۹۲٦) از آن جمله‌اند.

پازولینی نخستین فیلمش بنام «آکاتونه»[50] را در سال ۱۹٦۱ ساخت. برتولوچی در این فیلم دستیار پازولینی بود. یک سال پس از آن برتولوچی فیلم «دروگر سختکوش»[51]

---

41 - L'éta di Cosimo de Medici(The Age of the Medici)

42 - Leon Batista Alberti

43 - Ermano Olmi

44 - Il Posto

45 - Un Certo Giorno(One Fine Day)

46- (The Tree of Wooden Clogs)

47 - Pier Paolo Pasolini

48 - Bernardo Bertoluci

49 - Lina Wertmüller

50 - Accatone

51 - La Commare Secca(Grim Reaper)

(۱۹۶۲) را براساس داستانی از پازولینی کارگردانی کرد. لنیا ورتمولر نخستین فیلمش را که «مارمولک ها»[52] نام داشت در سال ۱۹۶۳ ساخت. با همین فیلم ها هر یک از این سه کارگردان در میان نسل نوی فیلمسازان ایتالیا مقام ویژه ای یافت.

پیر پائولو پازولینی

پازولینی در سال ۱۹۵۰ از شمال ایتالیا به رم رفت و در آنجا بعنوان داستان‌نویس و سناریست مشغول کار شد. با فیلم «آکاتونه» بعنوان انساندوستی باتظاهرات نئورآلیستی معرفی شد. در این فیلم تلاش عده‌ای برای گذران زندگی بطرزی آبرومندانه بی‌نتیجه می‌ماند. در ساخت داستانی سناریو جنبه‌های خشنی دیده می‌شود که بعدها در دیگر فیلم های پازولینی ادامه یافت.

«انجیل به روایت سنت‌ماتیو»[53] (۱۹۶۴) که روایتی ساده و سوسیال- رآلیستی از زندگی حضرت مسیح(ع) بود باعث شهرت بیشتر پازولینی شد. در فیلم از بازیگران غیر حرفه‌ای استفاده شده بود و سبک کار به سینما- حقیقت نزدیک بود. کاتولیک های سرسخت ایتالیا مخالفت خود را در مورد تصویر زمینی پازولینی از حضرت مسیح(ع) اعلام کردند و البته این در سینمای ایتالیا امر بی‌سابقه‌یی نیست.

با فیلم «تئورما»[54] (۱۹۶۸) سبک کار پازولینی تغییر کرد. در این فیلم پازولینی واقعیت و سمبولیزم را بطور دلخواه با هم ترکیب کرده است. جوانی به خانه‌ای وارد می‌شود. تمام اعضای خانواده روابط عادی خودشان را دارند ولی وقتی جوان خانه را ترک می‌کند، خانواده از هم می‌پاشد. اگر چه مقصود اصلی پازولینی از ساختن این فیلم روشن نیست اما طنز گزنده و تلخ او در رویارویی با ساختار طبقه‌ی متوسط در فیلم کاملاً مشهود است.

علاقه به مسایل عاطفی در قالب داستانهایی سست، الهام‌بخش پازولینی در ساختن یک تریلوژی شد که از فیلم های «دکامرون»[55] (۱۹۷۱)، «داستان های کانتربری»[56] (۱۹۷۱) و «هزار و یکشب»[57] (۱۹۷۴) تشکیل می‌شود. این فیلم مفهوم عشق را در زمانهایی دور بررسی می‌کند. زمان هایی که ارزش‌های حاکم بر آن با ارزش‌های مورد قبول

---

52 - I Basilischi(The Lizards)

53 - Il Vangelo Secondo Matteo(The Gospel According to St.

54 - Teorema

55 - Decameron Matthew

56 - The Canterbury Tales

57 - Il Fiore delle Mille e Una Notte(Arabian Nights)

انجیل به روایت متی (۱۹٦٤)
اثر پازولینی.

پازولینی متفاوت بود. بهنگام مرگش در سال ۱۹۷۵ پازولینی سرگرم تکمیل فیلم «سالو یا ۱۲۰ روز سودوم»[58] بود که بر مبنای نوشته های مارکی دوساد شکل گرفته بود. این فیلم که در سال ۱۹۷٦ پخش شد، همه جا با قیچی سانسور مواجه شد.

برناردو برتولوچی

برتولوچی با فیلم «پیش از انقلاب»[59] (۱۹٦٤) که داستانی سیاسی-عاطفی را در ایتالیای بلافاصله پس از جنگ دوم بیان می‌کرد مشهور شد. در فیلم «ساز شکار»[60] (۱۹۷۰) نیز برتولوچی به بیان داستانی از همین دست پرداخت.

«سازشکار» بر مبنای داستانی از آلبرتومورا‌ویا[61] ساخته شد و داستان مرد جوانی را بیان می‌کند که می‌خواهد با سازشکاری سیاسی خود را از قید گناه رها کند. در این فیلم، قهرمان ماجرا یک تجربه‌ی ناشایست در زمان کودکیش را عامل پیوستن به حزب فاشیست ایتالیا و تمایل به قتل در راه عقیده می‌داند.

با فیلم «آخرین تانگو در پاریس»[62] (۱۹۷۲) برتولوچی در مضمون آثارش نوعی دگرگونی پدید می‌آورد. قهرمانان اصلی فیلم پس از آشنایی در یک آپارتمان خالی توافق

---

58 - Salo or the 120 Days ol Sodom

59 - Prima della Rivoluzione (Before the Revolution)

60 - Le Conformist

61 - Alberto Moravia

62 - Last Tango in Paris

می‌کنند که قدم به حلقه‌ی ماجرایی ناشناخته بگذارند. قهرمان مرد، موجودی از خود بیگانه و قهرمان زن عنصری ناآگاه و حادثه‌جوست. مرد خشم خود از خودکشی توجیه ناپذیر همسرش را با کلام و رفتار بر سر زن جوان خالی می‌کند. در پایان فیلم، دخترک خود را می‌کشد.

قدرت «آخرین تانگو در پاریس» ناشی از عواطف جریحه‌دار شده‌ای است که فیلم آن را بنمایش می‌گذارد. بازی براندو در این فیلم یادآور نخستین بازی‌های سینمایی اوست. درواقع بازی او آنقدر گیراست که هر صحنه از فیلم که او در آن بازی ندارد از نظر سبک، خارج از فیلم بنظر می‌آید.

برای فیلم «۱۹۰۰»[۶۳] که در سال ۱۹۷۶ ساخته شد، برتولوچی به نوع فیلم حماسی و تاریخ ایتالیا روی آورد. فیلم داستان دو خانواده‌ی ایتالیایی را در خلال پرشر و شورترین دوران تاریخ ایتالیا دنبال می‌کند.

در فیلم «لونا»[۶۴] (۱۹۷۹)، برتولوچی بار دیگر به درونمایه‌های عاطفی توجه نشان می‌دهد. یک بیوه‌زن آمریکایی که کارش خوانندگی است و در رم به سر می‌برد، از یک سو موقعیت حرفه‌ای‌اش را در حال از دست رفتن می‌بیند و از سوی دیگر درگیر رابطه‌ای گناه‌آلود است. این فیلم ملودرامی است که درجز چند صحنه، نشانی از یک فیلم خوب در خود ندارد.

لینا ورتمولر

شهرت یافتن ورتمولر در دهه‌ی هفتاد باعث شد که منتقدین درباره‌ی فیلم‌های قبلیش تیز دست به داوری دوباره‌ای بزنند. او ابتدا عروسک گردان فیلم‌های عروسکی بود و سپس با شاگردی نزد فلینی و دستیاری او در فیلم «هشت و نیم»[۶۵]، توانست نخستین فیلمش را بنام «مارمولک‌ها» بسازد.

ورتمولر از همان آغازش طنز سیاسی ـ اجتماعی را دستمایه‌ی کار خود قرار داد. در فیلم‌های او عشق و سیاست در یکدیگر دخیل هستند و در نهایت در فیلم‌های او قهرمان مرد بخاطر درگیری سیاسی به مقام یک ابله سقوط می‌کند.

فیلم «مارمولک‌ها» زندگی مردان را در شهر کوچکی در ایتالیا بررسی می‌کند. درفیلم «حالا بیا درباره‌ی مردها حرف بزنیم»[۶۶] (۱۹۶۵) ورتمولر چهار داستان جداگانه را بازگو می‌کند و در پایان هر داستان تماشاگر نتیجه‌ی طنزآلودی درباره‌ی جنبه‌ای از شخصیت

---

63 - 1900

64 - Luna

65 - 8½

66 - Now Let's Talk About Men

«هفت خوشگل» (۱۹۷۶).

انسان مذکر می‌گیرد.

با یک تریلوژی طنزآلود که در هر سه فیلم آن جانکارلو جانینی[۶۷] نقش مردی را که ناشیانه در عشق و سیاست درگیر می‌شود بازی می‌کند، لنیا ورتمولر به شهرت جهانی دست پیدا کرد: «اغوای میمی»[۶۸] (۱۹۷۲)، «عشق و هرج و مرج»[۶۹] (۱۹۷۳) و «گمگشته»[۷۰] (۱۹۷٤). با این همین سه فیلم، ورتمولر تحسین منتقدین را نیز برانگیخت، هرچند که این فیلم بحث‌های اجتماعی حادی را نیز پدید آوردند.

در فیلم «هفت خوشگل»[۷۱]، مردی که با مادر و هفت خواهرش زندگی می‌کند بخاطر مخالفت با ازدواج یکی از خواهرانش با یک مرد فاسد خواستگار را می‌کشد و به زندان می‌افتد. پس از آزادی در زمان جنگ در جبهه اسیر می‌شود و پس از آنکه با اغوای فرمانده‌ی اردوگاه که یک زن است فرار می‌کند درمی‌یابد که همه‌ی خواهرانش و حتی نامزدش منحرف شده‌اند.

دو فیلم «شبی پر از باران»[۷۲] (۱۹۷۷) و «مجادله‌ی خونین»[۷۳] (۱۹۸۰) از آخرین کارهای زنی هستند که آثارش همانند فیلم‌های بسیاری از فیلمسازان خوش قریحه‌ی ایتالیای پس از نئورآلیزم، هم هیجان می‌آفریند و هم به فکر فرو می‌برد.

---

67 - Giancarlo Giannini

68 - Seduction of Mimi

69 - Love and Anarchy

70 - Swet Away

71 - Seven Beauties

72 - A Night Full of Rain

73 - Blood Feud

فصل شانزدهم

انگلستان: تلاش برای کسب هویّت

تا وقتی فیلمسازان آمریکا و کشورهای اروپایی بتوانند وجود خود را با کمک به بهتر شدن و پذیرفتنی تر شدن فیلم‌های بریتانیایی توجیه کنند، ما باید مقدم‌شان را گرامی بداریم.

یک نویسنده‌ی انگلیسی در مجله‌ی فیلم ویکلی[1]؛ ۲۰ فوریه ۱۹۳۲

صنعت فیلم بریتانیا و کشور مشترک‌المنافعش کانادا، همواره تحت‌الشعاع سینمای هالیوود قرار داشته‌اند. در سرتاسر دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ بازار فیلم بریتانیای کبیر در تسخیر هالیوود بود و کانادا کم و بیش بخشی از بازار آمریکا بشمار می‌آمد. فیلم‌هایی هم که در بریتانیا ساخته می‌شد برای جبران هزینه به پخش آمریکایی متکی بودند. بهترین هنرمندان انگلیسی رهسپار کالیفرنیا می‌شدند و این روند حتی تا دهه‌ی ۱۹۸۰ ادامه داشته است.

1 - Film Weekly

در عین حال در بریتانیا تلاشی در جهت محدود کردن واردات فیلم و تشویق تولید داخلی بعمل آمده است. در سال ۱۹٤۷ برای فیلم‌های وارداتی مالیاتی در حد ۷۵درصد فروش در نظر گرفته شد. نظام سهمیه‌بندی که درصد تعداد فیلم‌های انگلیسی را در برابر فیلم‌های وارداتی برای سینماداران مشخص می‌کرد تأثیرات خوب و بدی داشته است. این روش باعث افزایش و رشد تولید داخلی شد اما پس از مدتی فیلمسازان انگلیسی کیفیّت را فدای کمیّت محصولاتشان کردند. در سال ۱۹٤۸ نظام مالیاتی به این شکل تغییر کرد که صادرکنندگان فیلم به بریتانیا مجبور شدند ۷۵درصد از سود فروش فیلم در بریتانیا را در همین کشور در امر سینما سرمایه‌گذاری کنند. در نتیجه تولید فیلم آمریکایی در خاک بریتانیا افزایش یافت و بازهم این به زیان صنعت فیلم خودکفای بریتانیا بود.

در دوران پیش از جنگ دوم در حالیکه فیلمسازان بخش خصوصی صرفاً به تهیه‌ی فیلم‌هایی رغبت نشان می‌دادند که با اقبال بازار روبرو می‌شد، بخش دولتی دست به تهیه‌ی فیلم‌های مستند با کیفیت بهتر زد. «آواز سیلان»[۲] (۱۹۳٤) و «پست شبانه»[۳] (۱۹۳٦) اثر جان گریرسون[٤] حاصل این دوره است.

پس از قانون سهمیه‌بندی ۱۹۲۷ فیلمسازان انگلیسی به ساختن فیلم‌های بلند داستانی رغبت نشان دادند. از میان آنها آلفردهیچکاک[۵] و آلکساندر کورداء[٦] از جمله پیشگامانی بودند که با ساختن فیلم‌هایی ممتاز برای سینمای میهن‌شان اعتبار جهانی کسب کردند.

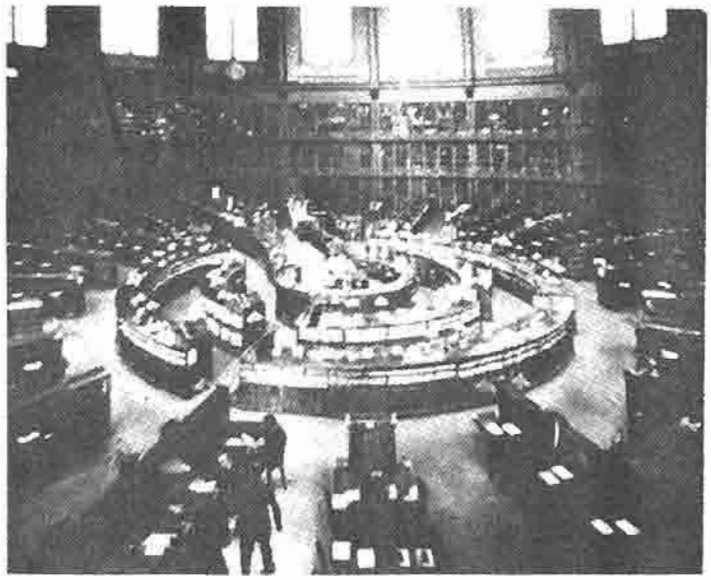
هیچکاک: استاد هیجان بریتانیا

آلفرد هیچکاک (۱۹۸۰ - ۱۸۹۹) هنرمندی با استعداد درخشان تصویرسازی و قریحه‌ای دلپذیر برای طنز در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ در کمپانی آلمانی «یوفا» مشغول به کار بود و در همانجا اهمیت دکور را بهنگام کار در فیلم‌های روانشناسانه‌ی آلمانی دریافت. در تمام طول دوران کار پربار هیچکاک تأثیر همکاری با «یوفا» در آثار او مشهود است.

فیلم‌های بریتانیایی ــ اولین فیلم بلند حایز اهمیّت هیچکاک در بریتانیا فیلم «مستاجر»[۷] (۱۹۲۷) بود. این فیلم از داستانی، پرکشش و پرهیجان برخوردار بود. در سال ۱۹۲۹ هیچکاک اولین فیلم ناطق (با صدای سینک شده) بریتانیا را با نام «حق السکوت»[۸] ساخت. او با این فیلم مهارت خود را در ترکیب تصویر و صدا برای ایجاد

←

2 - Song of Cyelon
3 - Night Mail
4 - John Grierson
5 - Alfred Hitchcock
6 - Alexander Korda
7 - The Lodger



صحنه تعقیب نهایی در فیلم حق السکوت (۱۹۲۹) در موزه بریتانیا اتفاق می فتد. فضاهای آشنایی از این گونه برای صحنه های پایانی دیگر فیلم های این کارگردان به کار گرفته شده اند.

هیجان نشان داد. در طی دهه‌ی سی هیچکاک فیلم های مهیج دیگری در بریتانیا ساخت: «مردی که زیاد می‌دانست»[۹] (۱۹۳٤)، «سی و نه پله»[۱۰] (۱۹۳۵)، «خرابکاری»[۱۱] (۱۹۳٦)، «جوان و بیگناه»[۱۲] (۱۹۳۷) و «بانو ناپدید می‌شود»[۱۳] (۱۹۳۸).

با این فیلم ها روش کار هیچکاک بعنوان فیلمسازی با دانش تئوریک، روشنفکر و دارای افکاری پیچیده مشخص شد. این روش، کار او را از آثار معمولی سینمای آنروز بریتانیا متمایز می‌ساخت. شیوه‌ی خلق هیجان در آثار هیچکاک به این طریق بود که ابتدا انتظار وقوع حوادثی را در بیننده ایجاد می‌کرد اما به این انتظار پاسخ نمی‌داد، آنگاه درست در لحظه‌ای که هیچکس انتظارش را نداشت نامحتمل‌ترین رویدادها را بر پرده تصویر می‌کرد. او دریافته بود که وحشتناکترین وقایع در روشنایی روز اتفاق می افتد.

فیلم‌های آمریکایی هیچکاک ــ هیچکاک در آمریکا نیز ضمن حفظ لقب «استاد هیجان» به همان شیوه به فیلمسازی ادامه داد. با این تفاوت که در بیشتر فیلم های آمریکائیش روانشناسی شخصیت ها نقش مهم‌تری در فیلمنامه و فیلم پیدا کرده است: «سوءظن»[۱٤] (۱۹٤۱)، «طلسم شده»[۱۵] (۱۹٤۵)، «ترس صحنه»[۱٦] (۱۹۵۰)، و

---

8 - Blackmail

9 - The Man Who Knew too Much

10 - The Thirty Nine Steps

11 - Sabotage

12 - Young and Innocent

13 - The Lady Vanishes

14 - Suspicion

15 - Spellbound

16 - Stage Fright

هیچکاک درحق السکوت درصحنه‌ای کوتاه ظاهر می‌شود.

تصویر هیچکاک در روزنامه در فیلم قایق نجات

«روح»[17] (۱۹۶۰).

در این میان فیلم «روح» مشهورترین اثر هیچکاک است. در نخستین صحنه های فیلم، یک تعقیب و گریز معمولی بنظر می‌رسد. یک کارمند بانک با پول اختلاس شده از شهر می‌گریزد. برخوردی کوتاه با یک پلیس هیجانی خارج از موضوع می‌آفریند، دخترک پس از رهایی از هیجان به هتلی دورافتاده می‌رود و در آنجا با مرگ رویارو می‌شود. در فیلم با ظاهر شدن ناگهانی قاتل مجنون، شخصیت درون‌فیلم وتماشاگر درون سالن به یک اندازه غافلگیر می‌شوند.

---

17 - Psycho

در فیلم «شمال از شمال غربی»[18] که در سال ۱۹۵۹ ساخته شد، هیچکاک ضمن اجتناب از بکارگیری کلیشه‌های رایج در فیلم‌های پرهیجان، بیشترین هیجان را در فیلم ایجاد می‌کند. در این فیلم قاتل بجای آنکه قربانی را به فضایی بسته مثل یک آپارتمان بکشاند او را به دشتی وسیع می‌برد و با هواپیما به او حمله می‌کند.

هیچکاک مقام رفیع خود را با برنامه‌ریزی دقیق پیش از تولید فیلم، واگذار نکردن عوامل مختلف به بخت و اقبال و رهبری سنجیده‌ی بازیگران بدست آورد. او مورد احترام و مراد بسیاری از فیلمسازان دیگر از جمله شابرول، تروفو، رومرودی‌پالما بود. آنان هیچکاک را بخاطر شناختش نسبت به قابلیت‌های درونی فیلم «کارگردان کارگردانان» لقب داده بودند.

کوردا: شاهکارهای ادبی و تاریخی

با نمایش فیلم «زندگی خصوصی هنری هشتم»[19] (۱۹۳۳) نوع محبوبی در سینمای سبک انگلیسی پدید آمد که فیلم رومانس تاریخی نام گرفت. آلکساندر کوردا (۱۹۵۶ - ۱۸۹۳) که از مجارستان به بریتانیا مهاجرت کرده بود. خالق این اثر بود. با تکیه بر بازیگران ماهر انگلیسی و تکنیسین‌هایی که آنها نیز غالباً مهاجر بودند کوردا فیلم‌های تاریخی دیگری نیز ساخت: «زندگی خصوصی گانت‌ها»[20] (۱۹۳٤)،«کاترین کبیر»[21] (۱۹۳٤)، «رامبراند»[22] (۱۹۳٦) و «شوالیه بی‌سلاح»[23] (۱۹۳۷). چارلز لاتون، یکی از بزرگترین بازیگران انگلیسی نقش‌های هنری هشتم و رامبراند را در فیلم‌های کوردا بازی کرده است. برادر کوردا، وینسنت که صحنه‌های فیلم «مرد سوم»[24] (۱۹٤۹)، کارول رید را طراحی کرده بود، در تمامی این آثار بعنوان طراح صحنه با برادرش همکاری داشت.

در سال ۱۹۳٦ کوردا از انگلستان به هالیوود رفت و ۱۲ سال بعد وقتی بار دیگر به بریتانیا برگشت بعنوان تهیه کننده‌ی فیلم‌های «بت سرنگون»[25] (۱۹٤۸) و «مرد سوم» با کارول رید همکاری کرد. سناریوی این هر دو فیلم را گراهام گرین[26] نوشته بود.

در طی دهه‌ی چهل فیلم‌های انگلیسی دیگری نیز بر مبنای آثار ادبی ساخته شد که

---

18 - North by Northwest
19 - The Private Life of Henry VIII
20 - The Private Life of the Gannets
21 - Cathrine the Great
22 - Rembrandt
23 - Knight Without Armour
24 - The Third Man
25 - The Fallen Idol
26 - Graham Greene

لارنس اولیر به بازیگر و کارگردان هنری پنجم (۱۹۴۴) این فیلم یکی از بهترین اقتباس‌های سینمایی از یک اثر شکسپیر است.

«هنری پنجم»[۲۷] (۱۹۴۴) و «هملت»[۲۸] (۱۹۴۸) از آنجمله‌اند. کمی بعد دیوید لین[۲۹] نیز فیلم‌هایی نظیر «آرزوهای بزرگ»[۳۰] (۱۹۴۶) و «اولیور توییست»[۳۱] (۱۹۴۸) را در همین زمینه ساخت. در دوران پس از جنگ دوم، بسیاری از بازیگران انگلیسی نظیر جیمز میسن، تری توماس، آلک گینس، پیتر سلرز، جان‌میلز، رالف ریچاردسن، ادیت ایوانز و ترور هاوارد نیز به شهرت جهانی دست یافتند.

واقعگراییِ نو

در سال ۱۹۵۶ با به روی صحنه رفتن نمایش «با خشم به گذشته بنگر»[۳۲] اثر جان آزبرن[۳۳] انقلابی در صنعت فیلم بریتانیا پدید آمد. این تحول به ظهور فیلمسازانی انجامید، که در صفحات آینده به بررسی کوتاهی از آثار و احوال تنی چند از آن خواهیم پرداخت.

جک کلیتون[۳۴]

لحن آزبرن در این نمایشنامه، نوید آگاهی اجتماعی تازه‌ای را در میان نویسندگان

---

27 - Henry V

28 - Hamlet

29 - David Lean

30 - Great Expectations

31 - Oliver Twist

32 - Look Back in Anger

33 - John Osborne

34 - Jack Clayton

انگلیسی داد. این آگاهی به زودی به حوزه‌ی سینما نیز راه پیدا کرد. در فیلم «اتاق طبقه بالا»[۳۵] (۱۹۵۸) جک کلیتون کلیشه‌های سینمای تجاری را به کناری نهاد و به ابداع شیوه‌ی نوینی در بیان سینمایی پرداخت. آگاهی او از جامعه‌ی طبقاتی انگلستان سبک کاری را پدید آورد که بعدها تا میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ ادامه پیدا کرد.

«اتاق طبقه‌ی بالا» از طریق بررسی روابط ساده‌ی انسانی مسأله‌ی استثمار را مطرح می‌کند. در فیلم یک زن به تمایلات بهره‌جویانه و فرصت‌طلبانه‌ی یک مرد امکان تحقق یافتن نمی‌دهد. تضاد میان مضمونی که در جامعه‌ی صنعتی می‌گذرد و بازی‌های احساساتی بازیگری نظیر سیمون سینیوره[۳۶] به این فیلم جذابیتی خاص داده است. این تضاد زمینه‌یی برای بیان داستان زنی فراهم می‌آورد که خود را از قیدهای طبقاتی رها می‌کند تا به موقعیتی شخصی دست یابد.

تونی ریچاردسن[۳۷]

تونی ریچاردسن (-۱۹۲۸) در سال ۱۹۵۹ «با خشم به گذشته بنگر» را با بازیگرانی طراز اول همچون ریچارد برتن، کلر بلوم، مری اوروادیت ایوانز بصورت فیلم درآورد. ریچاردسن قبلاً اجرای تآتری این اثر را نیز کارگردانی کرده بود و در زمینه‌ی کارگردانی فیلم نیز با کارل رایــز[۳۸] در ساختن فیلم مستند «مادر اجازه نده»[۳۹] همکاری کرده بود.

ریچاردسن در سه فیلم بعدیش نیز اقتباس‌های سینمایی از کارهای تآتری انجام داد: «نمایشگر»[۴۰] (۱۹۶۰)، «طعم عسل»[۴۱] (۱۹۶۱) و «تنهایی دونده‌ی استقامت»[۴۲] (۱۹۶۲). هر سه‌ی این فیلم‌ها دارای مضامین اجتماعی بودند.

جان شلزینگر[۴۳]

جان شلزینگر (-۱۹۲۶) هنگامی بعنوان یک فیلمساز آگاه به ساختن فیلم از ←

35 - Room at the Top
36 - Simon Signoret
37 - Tony Richardson
38 - Carel Reiz
39 - Mamma Don't Allow
40 - Entertainer
41 - Taste of Honey
42 - Loneliness of Long Distance Runner

مضامین اجتماعی پرداخت که دیگر کارگردان‌های بریتانیا بفکر وسعت دادن به دامنه‌ی مضامین آثارشان پرداخته بودند. نخستین فیلم بلند او فیلم «نوعی عشق»[۴۴] (۱۹۶۲) بود که مسایل زندگی در بریتانیای معاصر را بنحوی واقع گرایانه مطرح می‌ساخت. شلزینگر قبلاً بعنوان مستندساز با تلویزیون «بی بی سی» همکاری داشت. این فیلم مشکلات زندگی یک زوج جوان را که به اجبار با یکدیگر ازدواج کرده‌اند مطرح می‌سازد.

«بیلی چاخان»[۴۵] (۱۹۶۳) آغاز دوره‌ی انتقال جان شلزینگر از مقام یک فیلمساز با دیدگاه خاص اجتماعی به فیلمسازی با نظرگاه‌های شخصی بشمار می‌آید. فیلم ماجرای مرده‌شوری را مطرح می‌کند که با خیالپردازی مشکلات زندگی سختش را بدست فراموشی می‌سپارد.

پس از این فیلم، شلزینگر و دیگر فیلمسازان نسل نوی بریتانیا، درست همانطور که در ایتالیا اتفاق افتاد، تصمیم گرفتند که از مضامین مربوط به طبقه‌ی کارگر چشم بپوشند و هر یک از آنها برای خود سبک و مضامین شخصی ابداع کنند.

بدنبال در پیش گرفتن یک سبک و سیاق شخصی، شلزینگر ابتدا فیلم «محبوبه»[۴۶] را در سال ۱۹۶۵ ساخت و در سال ۱۹۶۹ با ساختن «کابوی نیمه شب»[۴۷] شهرت و اعتبار بیشتری یافت. در هردوی این فیلم‌ها، شخصیت‌های اصلی فیلم در پی دست‌یافتن به هدفی هستند که در عبارت «درست زندگی کردن» خلاصه می‌شود.

برای ساختن فیلم «یکشنبه، یکشنبه‌ی لعنتی»[۴۸] (۱۹۷۱) بار دیگر به لندن بازگشت. در این فیلم شلزینگر سه شخصیت متضاد را بنحوی استادانه شکل داده و روابط میان آنها را ترسیم کرده است.

کارهای بعدی شلزینگر «دور از اجتماع دیوانه کننده»[۴۹] (۱۹۶۷)، «آمریکایی ها»[۵۰] (۱۹۷۹)، «روز ملخ»[۵۱] (۱۹۷۵) و «دونده‌ی ماراتون»[۵۲] (۱۹۷۶) از نظر سبک زمینه‌های پراکنده‌ای دارد، که از تحلیل اجتماعی تا طنز سوررآلیستی و حادثه‌پردازی را دربر می‌گیرد.

موقعیّت شغلی شلزینگر و فراز و فرودهای آن درواقع مسیر حرکت تمامی فیلمسازان بریتانیایی را پس از سال ۱۹۶۵ نشان می‌دهد. کارگردانانی که عدم اعتماد به موقعیت شغلی‌شان آنها را بین بریتانیا و ایالات متحده سرگردان کرده است.

---

43 - John Schelsinger
44 - A Kind of Loving
45 - Billy Liar
46 - Darling
47 - Midnight Cowboy
48 - Sunday, Bloody Sunday
49 - Far From The Madding Crowd
50 - Yanks
51 - The Day of the Locust
52 - Marathon Man

تنهایی دونده مسافت (۱۹۶۲).

لوزی[۵۳]، راسل[۵۴]، کوبریک[۵۵] و روئگ[۵۶]

با نزدیک شدن به دهه‌ی هفتاد، سرمایه‌ی آمریکایی در صنعت فیلم بریتانیا به کار افتاد و فیلمهایی با همکاری هنرمندان داخلی و هنرمندان وتکنیسین‌های خارجی ساخته شد. بعلاوه، با ورود تلویزیون، از تعداد تماشاگران سینما کاسته شد. در سال ۱۹۷۷ تعداد سالن‌های سینما در بریتانیا از ۳۴۰۰ به ۱۰۰۰ سالن رسید. از سوی دیگر هزینه‌های تولید و تبلیغات به سرعت افزایش یافت و به این طریق صنعت فیلم بریتانیا هرچه بیشتر از پیش به سینمای آمریکا وابسته شد.

در این میان جمعی از کارگردانان آمریکایی نظیر جوزف لوزی، کن راسل، استانلی کوبریک و نیکلاس روئگ ترجیح دادند که در انگلستان کار کنند.

جوزف لوزی

جوزف لوزی، (۱۹۸۴-۱۹۰۹) کارگردان معتبر آمریکایی در دهه‌ی پنجاه بخاطر فشارهای کمیته‌ی مک کارتی آمریکا را ترک کرد و به اروپا رفت. در انگلستان در سال ۱۹۶۳ فیلم «مستخدم»[۵۷] را ساخت و در سال ۱۹۶۷ فیلم «حادثه»[۵۸] را کارگردانی کرد. در سال ۱۹۷۱ با فیلم «واسطه»[۵۹] لوزی به بیان جنبه‌های پنهان زندگی طبقه‌ی بالای ←

---

53 - Joseph Losey
54 - Ken Russell
55 - Stanley Kubrick
56 - Nicholas Roeg
57 - The Servant
58 - Accident

جامعه پرداخت. از دیگر فیلم‌های او در دهه‌ی هفتاد، «چهره‌هایی در یک دورنما»[60] (۱۹۷۰)، «قتل تروتسکی»[61] (۱۹۷۲)، «خانه‌ی عروسک»[62] (۱۹۷۲)، «گالیله»[63] (۱۹۷٤) و «آقای کلاین»[64] (۱۹۷٦) است. مضمون اغلب فیلم‌های لوزی را تنش‌های عاطفی و سردرگمی‌های اخلاقی تشکیل می‌دهد. اگر چه لوزی یک آمریکایی است که از موقعیت طبقاتی خویش بخوبی آگاه است اما از نظر دیدگاه و سبک و سیاق سینمایی یک فیلمساز بریتانیایی بشمار می‌آید.

استانلی کوبریک

کوبریک نیز از جمله کارگردانان آمریکایی بود که در اواخر دهه‌ی شصت و سرتاسر دهه‌ی هفتاد با فیلمسازی در انگلستان شهرت دوباره‌ای پیدا کرد. کوبریک قبلاً در آمریکا فیلم‌های مشهور «اسپارتاکوس»[65] (۱۹٦۰) و «راه‌های افتخار»[66] (۱۹۵۷) را ساخته بود.

استانلی کوبریک ابتدا برای ساختن فیلم «لولیتا»[67] (۱۹٦۲) به انگلستان رفت. او این فیلم را بر مبنای داستانی از ولادیمیر ناباکوف ساخت اما در طرح داستان تغییرات عمده‌ای داد.

در سه فیلم بعدیش، کوبریک دورنمایی بدبینانه از جهان آینده و موقعیت بشر در آن ارائه داد. این سه فیلم «دکتر استرنجلاو یا چگونه آموختم که از نگرانی دست بردارم و بمب را دوست بدارم»[68] (۱۹٦۳)، «اودیسه فضایی ۲۰۰۱»[69] (۱۹٦۸) و «پرتقال کوکی»[70] (۱۹۷۱) بودند. در این دورنماهای بدبینانه شخصیت‌های قدرتمند و تکنولوژی پیشرفته بصورت نیروهای سرکوبگر انسان تصویر شده‌اند.

در سال ۱۹۷۵ کوبریک با ساختن فیلم «باری لیندون»[71] به بیانی داستانی در مورد بریتانیای قرن هجدهم پرداخت. این فیلم داستان جوان ایرلندی حادثه‌جویی را بیان می‌کند

---

59 - The Go-Between
60 - Figures in a Landscape
61 - The Assassination of Trotsky
62 - A Doll's House
63 - Galileo
64 - Mr. Klein
65 - Spartacus
66 - Pathes of Glory
67 - Lolita
68 - Dr. Stranglove or How I Learned to Stop Worrying and Love The Bomb
69 - 2001, A Space Odyssey
70 - A Clockwork Orange
71 - Barry Lyndon

که از فقر به ثروت می‌رسد و بار دیگر به قعر ذلت گرفتار می‌آید. در این فیلم نیز همچون همیشه کوبریک برای بیان داستان فیلم بیش از هر چیز به تصاویر زیبا و گویایش متکی است.

با فیلم «درخشش»[۷۲] (۱۹۸۰) که در بریتانیا فیلمبرداری شد، کوبریک زمینه‌ی تازه‌ای را آزمود و دست به ساختن یک ملودرام مهیج زد. اما حتی در چنین فیلمی قدرت خود را در تصویرسازی نشان داد.

نیکلاس روئگ

نیکلاس روئگ پیش از آنکه نخستین فیلمش را بنام «بازی»[۷۳] (۱۹۷۰) کارگردانی کند، بعنوان یک فیلمبردار موفق اعتباری بدست آورده بود. این فیلم از نظر شخصیت‌پردازی غنی بود و فضایی سوررآلیستی داشت.

فیلم بعدی روئگ بنام «سرگردانی»[۷۴] (۱۹۷۱) رابطه‌ی دو نوجوان از طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی استرالیا را با یک بوی استرالیایی بررسی می‌کردو نتیجه می‌گرفت که آنها نمی‌توانند یکدیگر را درک کنند و بپذیرند.

«حالا نگاه نکن»[۷۵] (۱۹۷۳) داستانی مهیج داشت درباره‌ی یک معمار که از قدرت روانی فوق‌العاده‌ای برخوردار بود. این فیلم برای روئگ موفقیت جهانی بدست آورد.

فیلم «مردی که به زمین افتاد»[۷۶] (۱۹۷۶) ماجرای مردی را بیان می‌کند که از سیاره‌ای دیگر به کره‌ی زمین آمده است. این فیلم نیز از کیفیاتی سوررآلیستی برخوردار بود.

کن راسل

کن راسل در طی دهه‌ی هفتاد مطرح‌ترین کارگردان بریتانیا بود. او در دهه‌ی شصت با تلویزیون «بی بی سی» همکاری داشت. بهنگام کار در بی بی سی، کن راسل دو سریال تلویزیونی موفق، یکی درباره‌ی هنرمندان معاصر و دیگری درمورد موسیقیدانان ساخت. با ساختن این دو سریال کن راسل به کارگردانی آثار زندگینامه‌ای علاقمند شد.

«زنان عاشق»[۷۷] (۱۹۶۹) که بر مبنای رمانی از ای.اچ.لارنس ساخته شد، بیش از

---

72 - The Shining
73 - Performance
74 - Walkabout
75 - Don't Look Now
76 - The Man Who Fell to Earth
77 - Women in Love

دیگر کارهای راسل با تحسین منتقدان و تماشاگران مواجه شد.

در سال ۱۹۷۱ راسل فیلم «شیاطین»[۷۸] را بر مبنای داستانی بنام «شیاطین لودون»[۷۹] اثر آلدوس هاکسلی ساخت و در سال ۱۹۷۲ با اقتباس از یک اثر موزیکال مشهور فیلم «دوستان پسر»[۸۰] را پدید آورد.

«مالر»[۸۱] (۱۹۷٤)، «تامی»[۸۲] (۱۹۷٤)، «لیستومانیا»[۸۳] (۱۹۷۵) و «والنتینو»[۸٤] (۱۹۷۷) از جمله دیگر آثار کن راسل است که صحنه‌های باشکوه و وسوسه‌های روانی از جمله بارزترین مشخصه‌های آنهاست.

در پایان دهه‌ی هفتاد، در انگلستان تنها خارجیان و بخصوص آمریکایی‌ها فیلم بلند می‌ساختند و از همکاری تکنیسین‌ها و بویژه متخصصین حقه‌های سینمایی انگلستان بهره‌مند می‌شدند. «سوپرمن»[۸۵] (۱۹۷۸) از جمله این فیلم‌هاست. هنرمندان انگلیسی در این دوران یا در تلویزیون کار می‌کردند، یا به تدریس اشتغال داشتند و یا کشور را ترک کرده بودند.

از سوی دیگر سینمای انگلستان تأثیر عمیقی بر پاره‌ای از فیلمسازان هالیوود بجا گذاشت. فیلم «جدایی»[۸٦] (۱۹۷۹) اثر پیتر ییتس[۸۷] و فیلم «دختر معدنچی»[۸۸] (۱۹۸۰) اثر مایکل آپتد[۸۹] از آن جمله اند.

فیلم صاحب سبک بریتانیا بنام «ارابه‌های آتش»[۹۰] (۱۹۸۱) که جایزه‌ی اسکار بهترین فیلم ۱۹۸۱ را دریافت کرد نشان داد که هنوز در انگلستان فیلمسازانی هستند که می‌خواهند مضامین بومی را در فیلم‌هایشان مطرح کنند.

---

78 - The Devils
79 - The Devils of Loudun
80 - The Boy Friends
81 - Malher
82 - Tommy
83 - Lisztomania
84 - Valentino
85 - Superman
86 - Breaking Away
87 - Peter Yates
88 - Coal Miner's Daughter
89 - Michael Apted
90 - Chariots of Fire

فصل هفدهم

اروپای شرقی: موفقیّت بین المللی

در می‌یابم که در کارم از مواد ناهمگونی استفاده می‌کنم. درست نیست که بگوئیم مواد مختلف را نمی‌توان درهم آمیخت... رابطه‌ی مواد مختلف یک زمینه‌ی روحی غنی را پدید می‌آورد. هر یک از عناصر سبک، رشته‌ای است که در مجموع یک بافت سیاسی، جامعه‌شناختی و روانشناختی را پدید می‌آورد.

دوشان ما کاویچ[1]، کارگردان یوگوسلاو، دسامبر ۱۹۷۵.

پیش از جنگ جهانی دوم، فیلم‌های لهستانی، مجاری، چکسلواکی و یوگوسلاو تنها برای مصرف در داخل هر یک از این کشورها تهیه می‌شد. سینمای این کشورها دستاورد بین‌المللی نداشت و تلاش هالیوود در دهه‌ی سی برای تشویق آنها به تهیه‌ی محصولات مشترک در طی دهه‌ی سی بی‌ثمر ماند. با این حال این کشورها از نظر سینما امکانات وسیعی داشتند و درپاره‌ای از آنها از جمله چکسلواکی، صنعت فیلم تحت حمایت دولت

1 - Dusan Makaviev

قرار داشت. پس از ورود صدا به سینما، فیلم‌های بلند اروپای شرقی یا موزیکال بودند و یا بر مبنای آثار برجسته‌ی ادبی تهیه می‌شدند.

از جمله فیلمسازان سرشناس اروپای شرقی در دوران پیش از جنگ، گوستاو ماشاتی[۲] در چکسلواکی، واندا یاکوبووسکا[۳] و آلکساندر فورد[۴] در لهستان و ایشتوان سکلی[۵] در مجارستان بودند.

اشغال اروپای شرقی توسط قوای نازی تأثیر مخربی بر صنعت سینما در این خط داشت. در لهستان ساختن فیلم بلند ممنوع شد و در چکسلواکی در تمام دوران جنگ حدود ده‌فیلم ساخته شد. آلکساندر فورد از لهستان به شوروی گریخت و در آنجا واحد فیلم ارتش لهستان را بنیاد گذاشت. این واحد فیلم آثاری پدید آورد که در زمان پس از جنگ پشتوانه‌ی خوبی برای صنعت فیلم لهستان شد. واندا یاکوبووسکا که در نهضت مقاومت فعالیت داشت توسط نازیها دستگیر شد و در اردوگاه مرگ آشویتس محبوس گردید. او تجربه‌ی حضور در این اردوگاه را در فیلم «آخرین صحنه»[۶] (۱۹۴۸) بیان کرد.

پس از دوران سلطه‌ی نازیسم، با پیدایش حکومت‌های کمونیستی در منطقه، سینمای اروپای شرقی انگیزه‌های متفاوتی پیدا کرد. صنعت فیلم در اروپای شرقی ملی شد و فیلم به وسیله‌ای برای تبلیغات سیاسی بدل گردید. از سوی دیگر حمایت مالی دولت‌ها از صنعت فیلم به فیلمسازان امکان داد تا بدون هراس از بازار دست به تجربه‌های هنری بزنند. درواقع از سال ۱۹۴۸ فیلمسازان چکسلواکی، لهستان، مجارستان و یوگوسلاوی در کار سینما شروع به پیشرفتی آهسته اما مؤثر کردند.

لهستان

در زمینه‌ی پرورش فیلمسازان برجسته، لهستان پیشگام کشورهای اروپای شرقی شد. بیشتر فیلم‌هایی که در این کشور تهیه می‌شد درباره‌ی تجربه‌ی اشغال کشور توسط نازیها بود. «آوازهای ممنوع»[۷] (۱۹۴۷) اثر لئونارد بوژکووسکی[۸]، آخرین صحنه که ذکر آن گذشت، و «خیابان مرزی»[۹] (۱۹۴۸) اثر آلکساندر فورد از این جمله‌اند.

ساختن این نوع فیلم‌ها بخاطر عمق فاجعه‌ای که بر لهستان گذشته بود تا سالها ادامه

---

2 - Gustav Machaty
3 - Wanda Jakubowska
4 - Aleksander Ford
5 - Istvan Szekely
6 - The Last stage
7 - Forbidden Songs
8 - Leonard Buczkoski
9 - Border Street

آخرین صحنه(۱۹٤۸) بازتابی است از تجربیات سازنده‌اش و انداجاکوبوسکی به عنوان یک زندانی اردوگاه مرگ نازی‌ها.

پیدا کرد. در سال ۱۹۵۳ با فیلم «پنج پسر از بارسکا»[۱۰] ساخته‌ی آلکساندر فورد سینمای لهستان به فیلمسازانش اجازه داد تا به مضامین شخصی‌تری بپردازند. این فیلم مسایل مربوط به بزهکاری نوجوانان در لهستان پس از جنگ را مطرح می‌ساخت. این فیلم در سال ۱۹۵٤ جایزه بهترین کارگردانی را در فستیوال کان بدست آورد.

پس از مرگ استالین در سال ۱۹۵۳ کنترلی که بر فیلم‌ها اعمال می‌شد اندکی کاهش یافت و نمایش فیلم‌های خارجی در لهستان رونق گرفت. بزودی موج نوی سینمای لهستان نیز با کارگردانانی همچون آندریی وایدا[۱۱]، آندره‌یی مانک[۱۲]، وویچک هاس[۱۳]، یرژی کاوالروویچ[۱٤] و رومن پولانسکی[۱۵]، امکان بروز پیدا کرد.

آندریی وایدا

در فاصله‌ی سالهای ۱۹۵٤ و ۱۹۵۸ آندریی وایدا (-۱۹۲٦) یک تریلوژی درباره‌ی قهرمانی‌های جوانان کشورش در دوران سلطه‌ی نازی‌ها پدید آورد. این سه فیلم عبارت بودند از «یک نسل»[۱٦] (۱۹۵٤)، «کانال»[۱۷] (۱۹۵۷) و «خاکسترها و الماس‌ها»[۱۸] (۱۹۵۸).

←

10 - Five Boys From Baroska
11 - Andrzej Wajda
12 - Andrzej Munk
13 - Wojcieh Has
14 - Jerzy Kawalerowicz
15 - Roman Polanski
16 - A Generation
17 - Kanal

لحظاتی پیش از صحنه سوءقصد در فیلم خاکسترها و الماس‌ها (۱۹۵۷) فیلم مهیجی که در لهستان معنایی سمبولیک پیدا کرد.

در این میان این سه فیلم «خاکسترها و الماسها» را فیلم برجسته‌تری دانسته‌اند. تلاش قهرمان فیلم برای کشتن یک مقام کمونیست بلافاصله پس از برقراری صلح، نشان‌دهنده‌ی از بین رفتن روحیه‌ی فردی کسانی است که برای آزادی لهستان از چنگال نازیسم مبارزه کرده بودند. در این صحنه، قهرمان لهستانی است که کشته می‌شود نه مقام کمونیست. سرنوشت این جوان، با روند غیر قابل تغییر تاریخ هماهنگ است.

ترکیبی قوی از واقعگرایی و رومانتیک حسی از یک تراژدی شخصی و ملّی را در این فیلم پدید آورده است. مشخصه‌ی سبک شخصی وایدا ترکیب‌بندی خاص تصاویر و کنترل دقیق تدوین فیلم برای ایجاد تنش دراماتیک و استفاده‌ی بجا از نورو موسیقی دست. زبیگنیو سیبولسکی[19] بازیگر نقش ماچیک در این فیلم مورد تحسین منتقدان سرشناس جهان قرار گرفت.

آندریی مانک، وویچک هاس[20] ویرژی کاوالروویچ

آندریی مانک (۱۹۶۱ - ۱۹۲۱) کارش را بعنوان یک مستندساز در استخدام دولت شروع کرد. از آن زمان تا هنگام مرگش در یک حادثه‌ی اتومبیل، مانک تنها چهار فیلم بلند بنام‌های «مرد روی ریل»[21] (۱۹۵۶)، «اروسیا»[22] (۱۹۵۷)، «اقبال بد»[23] (۱۹۶۰)، و ←

18 - Ashes and Diamonds

19 - Zabigniew Cybulski

20 - Wojcieh Has

21 - Man on the Track

«مسافر»[۲۴] (نمایش داده شده در ۱۹۶۳) ساخت. اما با همین چهار فیلم خود را بعنوان فیلمسازی صاحب سبک و دارای نبوغی خاص در زمینه‌ی طنز شناساند.

وویچک هاس (- ۱۹۲۵) و یرژی کاوالروویچ (- ۱۹۲۲) کمتر از دیگر فیلمسازان معاصر خود به سوژه‌های جنگی توجه نشان دادند. فیلم «کمند»[۲۵] (۱۹۵۷) اثر هاس مطالعه‌ای در احوال یک الکلی تنها بود. کاوالروویچ نیز اگر چه در فیلمهایش به داستانگویی به شیوه‌ی سنتی می‌پرداخت، اما علاقه‌ای غریب به بررسی های روانشناسانه از خود نشان داد. از فیلم های او «قطار شبانه»[۲۶] (۱۹۵۹) و «مادر جان فرشتگان»[۲۷] (۱۹۶۱) قابل ذکرند.

رومن پولانسکی

موفقیت پولانسکی در کار با سبک های مختلف نشان داد که سینمای لهستان در جهت آزادی کامل هنری به پیش می‌رود. در دهه‌ی شصت، پولانسکی (- ۱۹۳۳) جدایی خود را از مضامین مربوط به دهه‌ی پیش آشکارتر کرد.

پس از فیلم «دو مرد و یک گنجه»[۲۸] (۱۹۵۸) که درواقع پایان‌نامه‌ی تحصیلات سینمایی او بود، در سال ۱۹۶۲ پولانسکی فیلم معروف «چاقو در آب»[۲۹] را ساخت که نخستین فیلم بلند او محسوب می‌شود. در این فیلم او در مطرح کردن تنش های جنسی از خود استادی نشان می‌دهد و تضاد روحیٔ دو مرد را در مواجهه با یک زن با مهارت بر پرده تصویر می‌کشد و به این طریق نوعی خشونت عاطفی را با سبکی ناتورالیستی به تماشاگر القاء می‌کند.

پس از این فیلم، پولانسکی به انگلستان رفت و در آنجا فیلم «نفرت»[۳۰] (۱۹۶۵) و «کول دوساک»[۳۱] (۱۹۶۶) را ساخت که این هر دو فیلم نیز دارای مضامین جنسی بودند. پس از آن پولانسکی راهی آمریکا شد و در آنجا در سال ۱۹۶۸ فیلم «بچه‌ی رزمری»[۳۲] و در سال ۱۹۷۴ فیلم «چانیا تاون»[۳۳] را ساخت که اولی فیلمی هراس‌انگیز و دومی یک

---

22 - Erocia
23 - Bad Luck
24 - Passenger
25 - The Noose
26 - Night Train
27 - Mother Joan of the Angels
28 - Two Men and a Wardrobe
29 - Knife in the Water
30 - Repulsion
31 - Cul-de-sac
32 - Rosemary's Baby
33 - Chinatown

فیلم حادثه‌ای است. سبک او در «چاقو در آب»، در این دو فیلم نیز مشخص است. با فیلم «مستاجر»[۳۴] (۱۹۷۶) که با سرمایه‌ی فرانسویان تهیه شد پولانسکی بار دیگر به بیان سوررآلیستی بازگشت. «تس»[۳۵](۱۹۸۰) نیز در فرانسه تهیه شد. این فیلم هم برای پولانسکی اعتبار بیشتری کسب کرد و هم از نظر تجاری موفق بود.

از پایان دهه‌ی شصت، بخاطر جنبش‌های سیاسی و اعمال کنترل بیشتر بر فیلم‌ها، آثار سینمایی لهستان در خارج نمودی نداشتند. فعالیت تازه‌ی فیلمسازان لهستانی در دهه‌ی هفتاد نیز بیشتر مضامینی اجتماعی از قبیل طلاق، الکلیسم و خودکشی را در بر می‌گیرد.

چکسلواکی

بلافاصله پس از پایان جنگ جهانی دوم، حکومت چکسلواکی صنعت فیلم کشور را ملی کرد و مراکزی برای مطالعات فیلمسازی تأسیس نمود. در اینجا نیز مانند لهستان در پایان دهه‌ی چهل گروهی فیلمساز صاحب فن و هنر پرورش پیدا کردند. باز هم مانند لهستان در دهه‌ی پنجاه سینمای چکسلواکی نیز با رکودی نسبی روبرو شد و در دهه‌ی شصت استعدادهای سینمایی شروع به بروز کردند. سرشناس‌ترین فیلمساز چکسلواکی پس از جنگ ییری ترنکا[۳۶]بود که در فیلم‌های نقاشی متحرکش نظیر «شیطان در بهاران»[۳۷] (۱۹٤٦) دیدگاه‌های استعماری تلخ خود را نشان داد.

فیلمسازانی مانند میلوش فورمن[۳۸]، ییری منزل[۳۹]، پاول یوراچک[۴۰]، یان کادار[۴۱]، یان‌نمک[۴۲]، و ورا شیتیلووا[۴۳] در دهه‌ی شصت برای سینمای چکسلواکی اعتبار بین‌المللی فراهم کردند. فیلم‌های میلوش فورمن مثل «عشق‌های یک موطلایی»[۴۴] (۱۹٦۵) و «میهمانی آتش‌نشانان»[۴۵] (۱۹٦۷) دیدگاههای شخصی کارگردان را در قبال ضوابط اجتماعی حاکم بر چکسلواکی نشان می‌دهد.

«مغازه‌ی خیابان اصلی»[۴۶] (۱۹٦۵) که توسط یان کادار و المارکلوس[۴۷] کارگردانی

---

34 - The Tenant
35 - Tess
36 - Jiri Trnka
37 - The Devil on Springs
38 - Milos Forman
39 - Jiri Menzel
40 - Pavel Juracek
41 - Jan Kadar
42 - Jan Nemec
43 - Vera Chytilova
44 - Loves of a Blond
45 - The Firmen's Ball
46 - The Shop in Main Street
47 - Elmar Klos

شده بود، نخستین فیلم چکسلواکی بود که موفق به دریافت جایزه‌ی اسکار گردید. ماجرای این فیلم در روستایی کوچک در دوران سلطه‌ی نازیسم می‌گذرد.

یک سال پس از آن یک فیلم دیگر از چکسلواکی بنام «قطارهای تحت کنترل»[48] (۱۹۶۶) جایزه‌ی اسکار را بدست آورد. این فیلم را ییری منزل کارگردانی کرده بود. این فیلم شرح ماجراهای زندگی یک رئیس ایستگاه راه‌آهن است که با پرداختی کمدی-تراژدی به روی پرده آمده است. این طنز سیاه درباره‌ی دوران اشغال چکسلواکی هم در داخل و هم در خارج از کشور با استقبال عمومی مواجه شد.

یان نمک و وراشیتیلووا

یان نمک «گزارشی درباره‌ی میهمانی و میهمانان»[49]، (۱۹۶۶) و وراشیتیلووا «گل‌های داوودی»[50] (۱۹۶۶) از جمله افراطی‌ترین فیلمسازان موج‌نوی چکسلواکی بودند که در مضامین فیلم‌هایشان فرمالیسم و هرج‌ومرج‌طلبی درهم آمیخته بود.

در فیلم «گزارشی...» میهمانان یک ضیافت پرشکوه، یک میهمان ناراضی را با سگ شکاری تعقیب می‌کنند. این فیلم ابتدا دو سال در محاق سانسور ماند. و پس از هجوم نیروهای شوروی به چکسلواکی در سال ۱۹۶۸ نیز بار دیگر نمایش آن بکلی ممنوع شد.

شیتیلووا کار فیلمسازی را از سال ۱۹۶۲ آغاز کرد. فیلم «گل‌های داوودی» او ترکیبی است از صحنه‌های رنگی و سیاه سفید و ماجرای فیلم پرداختی سوررآلیستی دارد.

با ورود ارتش سرخ به چکسلواکی در سال ۱۹۶۸، جو عدم اعتماد سیاسی به دوران موج‌نوی سینمای این کشور خاتمه داد. سانسور همانند لهستان با شدت به فعالیت پرداخت و با سرکوب کردن تلاش‌های فردی موجب شد که تعدادی از بهترین فیلمسازان این کشور به خارج مهاجرت کنند.

مجارستان

سینمای مجارستان از پشتوانه‌ی یک پدر روحانی برخوردار است: بلابالاش[51] یکی از بزرگترین نظریه‌پردازان و آموزگاران هنر سینما. بالاش پس از یک ربع قرن زندگی و

---

48 - Closely Watched Trains

49 - The Report on the Party and the Guests

50 - Daisies

51 - Bela Balazs

نویسندگی در تبعید، در سال ۱۹۴۵ به میهنش بازگشت و شروع به احیای صنعت فیلم مجارستان نمود. فیلمسازان جوان را تعلیم داد و از طرفی به نگارش سناریوهایی در مورد زندگی در مجارستان پس از جنگ پرداخت. در سناریوی «جایی در اروپا»[۵۲] (۱۹۴۷) بالاش و همکارش زندگی خود را بعنوان گروهی یتیم به روی کاغذ آوردند و گزارادوانی[۵۳] فیلم را کارگردانی کرد.

در سال ۱۹۴۸ با تشکیل حکومت کمونیستی صنعت فیلم کشور ملی شد و بصورت یکی از ارگانهای رژیم جدید درآمد. در این دوران تازه، زولتان فابری[۵۴] و یکی دوتن دیگر، از سردمداران سینمای مجار بشمار می‌آمدند. همه‌ی فیلم‌هایی که در این دوران ساخته می‌شد زندگی در مجارستان را از دیدگاهی اجتماعی مطرح می‌کرد. «ماتی غازچران»[۵۵] (۱۹۴۹) اثر زولتان فابری که مطالعه‌ای در زندگی روستایی در مجارستان است یکی از مشخص‌ترین فیلم‌های این دوران محسوب می‌شود.

شورش ۱۹۵۶ تلاش در راه ایجاد موج نو در سینمای مجارستان را متوقف کرد. اما در میانه‌ی دهه‌ی شصت ایشتوان ژابو[۵۶] و میکلوش یانچو[۵۷] امیدهای تازه‌ای در سینمای مجارستان آفریدند.

ایشتوان ژابو

توجه عمیق به آینده‌ی جوانان مجارستان در وجود شش شخصیت فیلم ژابو بنام «عصر خیال‌پردازی»[۵۸] ۱۹۶۴ متجلی شده است. لحن بدبینانه‌ی کارگردان بعدها در میان کارگردان جوان‌تر مجار نیز رسوخ یافت. ژابو در فیلم «پدر»[۵۹] (۱۹۶۷) نیز مسأله‌ی جوانان را درونمایه‌ی اصلی اثرش قرار داد.

میکلوش یانچو

فیلم‌های میکلوش یانچو بخاطر کیفیات منحصر به فردشان در سرتاسر جهان از شهرتی ویژه برخوردارند. فیلم‌های او در دهه‌ی شصت عبارتند از «کانتاتا»[۶۰] (۱۹۶۳)، «راه من

←

52 - Somewhere in Europe
53 - Geza Radvanyi
54 - Zoltan Fabri
55 - Matti the Gooseboy
56 - Istvan Szabo
57 - Miklos Jancso
58 - The Age of Daydreaming
59 - Father

بسوی میهن»[۶۱] (۱۹٦٤)، «محاصره»[۶۲] (۱۹٦۵)، «سکوت و فریاد»[۶۳] (۱۹٦۸)، «سرخ و سفید»[۶۴] (۱۹٦۸)، «مواجهه»[۶۵] (۱۹٦۹) و «باد زمستانی»[۶۶] (۱۹٦۹).

یانچو در فیلم‌هایش از موقعیت زمان جنگ بعنوان آزمونی برای روابط بشری سود می‌جوید. در فیلم «راه‌من» از برخورد یک جوان مجار با یک سرباز روس سخن بمیان می‌آید. استفاده از دورنماهای گسترده که برای اولین بار در این فیلم صورت گرفت، بعدها بصورت یکی از مشخصه‌های فیلم‌های بعدی یانچو درآمد.

فیلم «آگنس دئی»[۶۷] (۱۹۷۰) نیز همچنان از زمینه‌ای جنگی برخوردار است. شیوه‌ی خاص یانچو در داستانپردازی و تصویرسازی او را بصورت برجسته‌ترین فیلمساز موج‌نوی سینمای مجارستان درآورده است.

یوگوسلاوی

گذشته از نقش مهمی که سینمای یوگوسلاوی در زمینه‌ی فیلم‌های نقاشی متحرک در تاریخ سینما دارد، عملاً تا اواخر دهه‌ی شصت فیلم مهمی در یوگوسلاوی ساخته نشد. اما پس از ورود دوشان ماکاویو به صحنه‌ی سینمای یوگوسلاوی و ساختن فیلم‌هایی نظیر «انسان پرنده نیست»[۶۸] ۱۹٦۵، «تلفنچی»[۶۹] (۱۹٦۷) و واتروسلاو میمیکا[۷۰] با فیلم‌های «دوشنبه یا سه‌شنبه»[۷۱] (۱۹٦٦) و «کایا، تو را می‌کشم»[۷۲] (۱۹٦۸) فیلم‌های ساخت یوگوسلاوی توانستند به دنیای خارج راه پیدا کنند. بهترین کار ماکاویو که در جهان غرب شناخته‌اند، فیلم «اسرار اورگانیسم»[۷۳] (۱۹۷۱) است.

نقاشی متحرک

در سال ۱۹۵۰ در زاگرب یک گروه نقاشی متحرک بنیاد گذاشته شد و همین گروه به

---

60 - Cantata
61 - My Way Home
62 - The Round Up
63 - Silence and Cry
64 - The Red and White
65 - Confrontation
66 - Winter Wind
67 - Agnus Dei
68 - A Man is not a Bird
69 - Telephone Operator
70 - Vatroslav Mimica
71 - Monday or Tuesday
72 - Kaja, I'll kill You
73 - Mysteries of the Organism

تنهایی به فیلمسازی بصورت نقاشی متحرک تحول بخشید و نظریه‌های تازه‌ای را در مورد ساختن این نوع فیلم‌ها تدوین کرد. این گروه دولتی که به «مکتب زاگرب»[۷۴] معروف است یکسره خود را وقف هنر گرافیک و نقاشی متحرک با مضامین اجتماعی و سیاسی کرد.

ارساتز[۷۵] و دیوار[۷۶]

نخستین فیلم مکتب زاگرب که توجه منتقدان را به فعالیت‌های این گروه جلب کرد فیلمی بود بنام «ارساتز» (جانشین). این فیلم در سال ۱۹۶۱ یک جایزه‌ی اسکار بدست آورد. تکنیک نقاشی دوشا وکوتیچ[۷۷] در این فیلم یادآور سبک هنرمندانی نظیر خوان‌میرو[۷۸] و پل کلی[۷۹] است.

فیلم پراهمیت دیگر این گروه، فیلم «دیوار» اثر آنته زانینوویچ[۸۰] است که در سال ۱۹۶۵ تهیه شد. در این فیلم مرد سبز پوشی کنار سنگی که چون یک دیوار راه عبور او را سد کرده نشسته است. اشخاص مختلف به انحای مختلف سعی می‌کنند سنگ را از سر راه بردارند اما موفق نمی‌شوند. آخرین نفر سنگ را سوراخ می‌کند اما خود زیر آوار می‌ماند. مرد سبز پوش از سوراخ می‌گذرد اما می‌بیند که سنگ دیگری بر سر راه است. او در کنار این سنگ نیز به انتظار می‌نشیند.

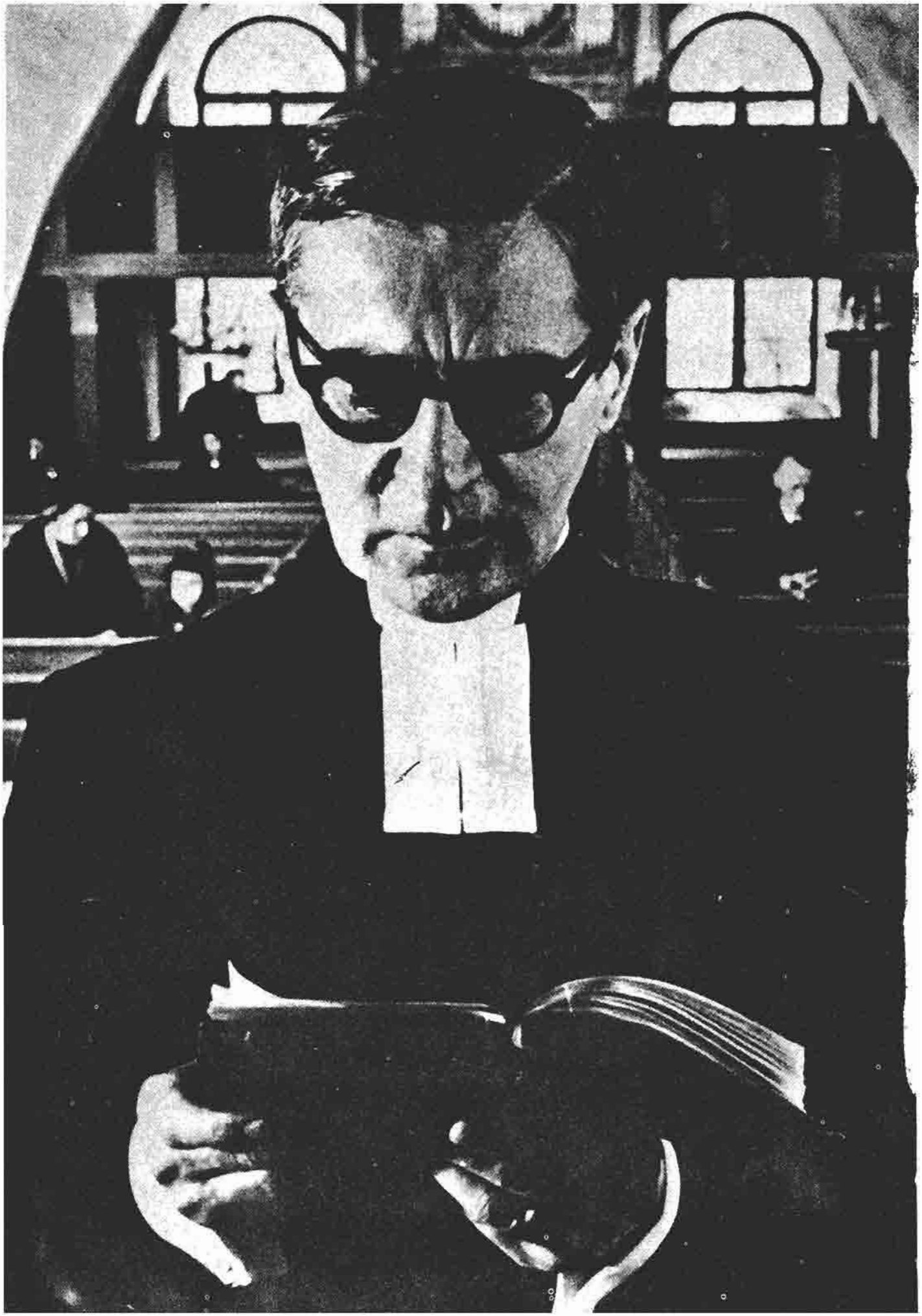
بگفته‌ی رالف استفنسن[۸۱] مؤلف کتاب «فیلم نقاشی متحرک»[۸۲] می‌گوید: «اروپای شرقی در بیست سال گذشته فیلم‌های نقاشی متحرکی پدید آورده است که نسبت به آنچه که جهان آزاد در طی پنجاه سال روانه‌ی بازار کرده، اصیل‌تر، جدی‌تر، ظریف‌تر، و طنزآمیزترند».

---

74 - Zagreb School
75 - Erstaz
76 - The Wall
77 - Dusan Vukotic
78 - Juan Miro
79 - Paul Klee
80 - Ante Zaninovic
81 - Ralph Stephenson
82 - The Animated Film

بخش ششم

سینمای جدید



فصل هجدهم

دیدگاه‌های جهانی

آشکار بود که می‌بایستی سینما را بعنوان وسیله‌ی بیان خود انتخاب کنم. به زبانی فراتر از کلمات به خودم قبولاندم که جوهر موسیقی ــ که هرگز آن را خوب فرا نگرفتم ــ ونقاشی ــ که تأثیری بر من نداشت ــ در من نیست. ناگهان امکان این را یافتم که بتوانم با زبانی که از روح با روح سخن می‌گوید با جهان پیرامونم رابطه برقرار کنم.

اینگمار برگمان، بهنگام دریافت جایزه اراسموس، (۱۹۶۵).

شکوفایی آفرینش سینمایی در سرتاسر جهان در دهه‌ی پنجاه، اهمیت تعدادی از کارگردانان را در چهار گوشه‌ی دنیا محرز نمود. اگر چه بسیاری از این فیلمسازان سالها بود که فعالیت داشتند، اما احیای سینمای بین المللی، در میان کارگردانان سوئد، ژاپن و هند، به «ستارگانی» همچون اینگمار برگمان، یا سوجیرو اوزو، آکیرا کوروساوا و ساتیاجیت رای میدانی گسترده برای فعالیت داد. این نام‌ها، در تاریخ سینما از احترامی خاص برخوردارند. آثار پدید آمده از قوه‌ی تخیل این کارگردانان و دیگر هموطنان فیلمسازشان دامنه‌ی رو به گسترش فیلم کلاسیک را توسعه داد.

نور زمستانی (۱۹۶۲).

سوئد: اینگمار برگمان[1]

اینگمار برگمان، فرزند یک کشیش کلیسای لوتری در ۱۴ ژوئیه ۱۹۱۸ در شهر اوپسالا در سوئد به دنیا آمد. در دوران تحصیل در دانشگاه به کارگردانی تآتر پرداخت و بعدها بطور حرفه‌ای مدیر صحنه‌ی اپرای سلطنتی استکهلم شد. در سال ۱۹۴۶ برگمان یکی از سرشناس‌ترین کارگردانان تآتر سوئد بود.

شروع کار برگمان در سینما بعنوان فیلمنامه نویس بود. در سال ۱۹۴۵ نخستین فیلم بلندش را تحت عنوان «بحران»[2] ساخت. داستان این فیلم درباره‌ی خشم و خروش دنیای نوجوانان بود. در سال ۱۹۴۶ برگمان فیلم دیگری درباره‌ی مشکلات نوجوانان ساخت بنام «بر عشق ما باران می‌بارد»[3]، این فیلم با موفقیت همه جانبه مواجه شد.

سبک کار ــ در این فیلم‌های اولیه، برگمان هنوز سبک کار مشخصی نداشت. اما این نکته آشکار بود که برگمان به زوایای تاریک حیات آدمی علاقه‌ای خاص دارد. این علاقه ناشی از پس زمینه‌ی تآتری او در کار با اینگونه مضامین بود.

پس از ساختن فیلم‌هایی در زمینه‌های مختلف از سال ۱۹۵۵ و با فیلم «لبخندهای یک شب تابستانی»[4] (۱۹۵۵) که برنده‌ی جایزه‌ی فستیوال کان شد، برگمان رفته رفته به سبکی شخصی نزدیک شد. شهرت و اعتبار برگمان با فیلم «مهر هفتم»[5] (۱۹۵۶) و «توت فرنگی‌های وحشی»[6] (۱۹۵۷) رو به فزونی گذاشت.

مهر هفتم

ماجرای «مهر هفتم» با داستانی تمثیلی درباره‌ی جدال بین مرگ و زندگی، در قرون وسطی اتفاق می‌افتد. در این فیلم مرگ با شوالیه‌ای روبرو می‌شود که تازه از جنگ‌های صلیبی برگشته و آنچه در پیرامونش می‌گذرد او را به هراس انداخته است. طاعون بیداد می‌کند، و گناه و جهل همه‌جا را گرفته است و شوالیه در حالیکه در جستجوی بارقه‌ای از امید به زندگی، سرگردان است، همه‌جا با مرگ رویارو می‌شود. آندو بر سر حیات شوالیه دست به بازی شطرنج می‌زنند و همه‌ی قرائن حاکی از پیروزی مرگ است.

گویاترین تصویر فیلم، صحنه‌ی رقص مرگ در زمینه‌ی یک دورنماست. برگمان در این

---

1 - Ingmar Bergman
2 - Crisis
3 - It Rains On Our Love
4 - Smiles of a Summer Night
5 - The Seventh Seal
6 - Wild Strawberies

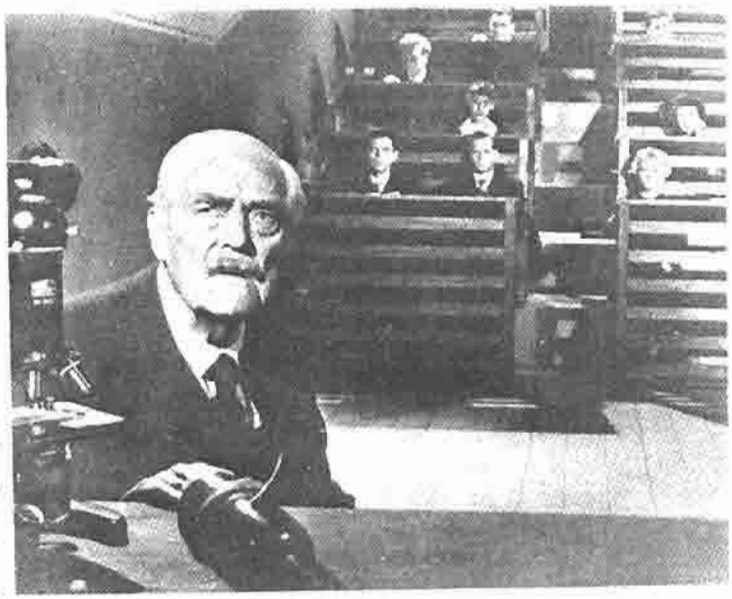
شوالیه و مــرگ، چهره‌های سیاهپوشی که شطرنج مرگ و زندگی را بازی می‌کنند: مهر هفتم اثر برگمان.

فیلم از دورنماهای تیره برای بیان مقاصد شاعرانه اش به کرات استفاده کرده است. از دیگر ویژگی های برجسته ی فیلم، تسلط برگمان بر کار بازیگران است، بطوریکه از ورای بازی هنرمندانه ی ماکس فون سیدو می‌توان به کنه درگیری های ذهنی او پی برد.

توت فرنگی های وحشی

در «توت‌فرنگی‌های وحشی» نیز مرگ به مقابله با انگیزه‌ی زیستن بر می‌خیزد. یک پروفسور رشته ی پزشکی، به دانشکده‌ای که روزگاری در آن درس می‌خواند برمی‌گردد تا در آنجا به دریافت دکترای افتخاری نایل شود. پروفسور در حالیکه مرگ را در رویا می‌بیند، در این سفر بسوی دانشکده، عملاً به سفری به گذشته ها دست می‌زند. در پایان این سفر درونی و برونی، پروفسور معنای عشق را درمی‌یابد و به سوی آن می‌شتابد.

برگمان در فیلم های دیگری که تا سال ۱۹۶۰ ساخت، بازهم شخصیت‌هایی را مطرح کرد که در پایان فیلم پس از یک سلسله درگیری‌های ذهنی به مرحله‌ی خودشناسی نزدیک



در توت‌فرنگی های وحشی (۱۹۵۷) خاطرات یک پیرمرد جان می‌گیرند تا چهره واقعی خودش را به او بشناسانند.

می‌شوند.

انگیزه‌های مذهبی ــ پرورش برگمان در یک خانواده‌ی مذهبی باعث شد تا او در فیلم‌هایش در جستجوی خدا و شواهد ارزش‌های مذهبی در زندگی برآید. معمولاً این جستجو با تردید آغاز می‌شود و با یک اطمینان خاطر مجدد به پایان می‌رسد. در «مهر هفتم»، شوالیه هنگامی که نشانه‌ای از امید را بچشم می‌بیند تن به مرگ در می‌دهد و در «چشمه با کره»[7] پدری تصمیم می‌گیرد در محل بقتل رسیدن دخترش کلیسایی بنا کند. در این فیلم اخیر با جوشیدن چشمه‌ای از زمین، ایمان مرد پیر بارور می‌شود.

همین انگیزه‌ی مذهبی، هسته‌ی مرکزی تریلوژی معروف برگمان در «همچون در یک آینه»[8] (۱۹۶۱)، «نور زمستانی»[9] (۱۹۶۲) و «سکوت»[10] (۱۹۶۳) را تشکیل می‌دهد.

در «سکوت»، ماجرای دو خواهر در طی سفری در یک کشور خارجی مطرح می‌شود. دو خواهر این فیلم از نظر عاطفی بیمارند. آنچه آنها را به تحرک وا می‌دارد، غریزه‌هایی اولیه است که نمی‌تواند پیوندی منطقی بین آندو برقرار کند. در پایان یکی از خواهران همراه با فرزندش خواهر دیگر را در تنهایی در حال مرگ رها می‌کند. از اینرو این فیلم انگیزه‌های مذهبی را از دیدگاهی نومیدانه مورد بحث قرار می‌دهد.

مسایل هنری ــ همان شخصیت دوگانه‌ی فیلم سکوت در فیلم «پرسونا»[11] (۱۹۶۶) نیز

---

7 - The Virgin Spring

8 - Through a Looking Glass

9 - Winter Light

10 - The Silence

11 - Persona

دیده می‌شود. این فیلم از ساخت سینمایی استادانه‌ای برخوردار است و مسایل روان‌شناسانه را مورد بررسی قرار می‌دهد. در این فیلم یک هنرپیشه‌ی مشهور که بخاطر ناراحتی‌های عصبی لال شده و پرستاری که از او مراقبت می‌کند، پس از مدتی آنچنان به یکدیگر متکی می‌شوند که شخصیت‌هایشان جایگزین یکدیگر می‌شود. در این تبادل شخصیت، هویت فردی از میان می‌رود، و در تصویری از فیلم چهره‌ی این دو زن در یکدیگر ادغام می‌شود. در این حال، در شرایطی که هنرپیشه با بهبودی نسبی روبروست، زن پرستار در وجود زن دیگر گم می‌شود.

در ساعت «گرگ و میش»[12] (۱۹۶۸) نیز هنرمندی را در حال رهایی از ناراحتی‌های عصبی و عاطفی می‌بینیم. در اینجا این شخصیت ماکس فون سیدو در جزیره‌ای زک افتاده است. در فیلم‌های «شرم»[13] (۱۹۶۸) و «رنج‌های آنا»[14] (۱۹۶۹) نیز بار دیگر شخصیت هنرمند را در حالت انزوای مطلق می‌بینیم.

کارهای بعدی ــ بهترین آثار برگمان در دهه‌ی هفتاد، فیلم‌های «فریادها و نجواها»[15] (۱۹۷۲) و «صحنه‌هایی از یک ازدواج»[16] (۱۹۷٤) هستند که در هر دو فیلم کارگردان با بیانی سمبولیک مفاهیم مورد نظر را به تماشاگر القاءِ کرده است.

در فیلم نخست برگمان شخصیت چهار زن را در ارتباط با یکدیگر مورد بررسی قرار می‌دهد. فیلم دوم، اساساً یک کار تلویزیونی است که در شش قسمت ساخته شده است. در این فیلم رگه‌هایی از زندگی خصوصی خود برگمان بچشم می‌خورد.

در سینمای معاصر، کمتر هنرمندی به مقامی به رفعت جایگاه برگمان دست یافته است. دیدگاه هنری و فلسفه‌ی شخصی او در ارتقاءِ فرهنگ سوئد نقش داشته است. قابلیت‌های او در کارفیلمسازی نشانه‌ی نبوغ این کارگردان در دستیابی به اسرار حیات آدمی است.

دیگر فیلمسازان سوئد

سرشناس‌ترین فیلمسازان سوئدی ــ بجز برگمان ــ که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در سوئد و خارج از این کشور به شهرت و اعتبار دست یافتند، بو ویدربرگ[17] و یان تروئل[18] هستند. فیلم «الویرا مادیگان»[19] (۱۹۶۷) ویدربرگ را بعنوان یک فیلمساز تغزلی به

---

12 - Hour of Wolf
13 - Shame
14 - Passions of Anna
15 - Cries and Whispers
16 - Scenes From a Marriage
17 - Bo Widerberg
18 - Jan Troël
19 - Elivra Madigan

جهانیان شناساند. فیلم دیگر او «آدالن ۳۱»[۲۰] محصول ۱۹۶۹ یک اثر سیاسی بود که بنحوی رومانتیک پرداخت شده بود.

یان تروئل خود را با فیلم حماسی «مهاجران»[۲۱] (۱۹۷۱) به دنیا شناساند. و در فیلم دیگرش «سرزمین نو»[۲۲] (۱۹۷۵) نیز درونمایه‌ی فیلم نخست را دنبال کرد و بعنوان داستانپردازی چیره دست ماجرای مهاجرت سوئدی‌ها به مینه‌سوتای آمریکا را بیان کرد. از ویژگی‌های کارتروئل، مهارتش در بیان داستان‌های تاریخی در قالب فیلم است.

ژاپن

تا پیش از آنکه فیلم «راشومون»[۲۳] (۱۹۵۰) اثر اکیرا کوروساوا[۲۴]، در سال ۱۹۵۱ جایزه‌ی بزرگ فستیوال فیلم ونیز را ببرد، سینمای ژاپن و سنت‌های دیرینه و فیلمسازان برجسته‌اش در خارج از این کشور ناشناخته مانده بودند. با ورود این فیلم به بازار بین‌المللی، منتقدان و عامه‌ی مردم متوجه سبک منحصربفرد و قابل تعمق کارگردانان ژاپنی شدند و برای آنها اعتبار و احترامی را که شایسته‌ی آنان بود قایل گردیدند. یاسوجیرو[۲۵] اوزو، کنجی میزوگوشی[۲۶] و آکیرا کوروساوا از بزرگان سینمای ژاپن هستند.

یاسوجیرو اوزو

اعتبار یاسوجیرو اوزو (۱۹۶۳ - ۱۹۰۳) در ژاپن حاصل فیلم‌های صامت کمدی و درام خانوادگی است که او در طی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ ساخت. او در طی بیش از چهل سال فعالیت سینمائیش بازهم به ساختن همان نوع فیلمها ادامه داد. در ژاپن نیز همانند آمریکا، در سالهای آغازین تاریخ سینما، استودیوهای بزرگ دست به تولید انبوه می‌زدند تا برای سالن‌های سینمایی که خود مالک آنها بودند، خوراک تهیه کنند. اگر چه بودجه‌ی فیلمسازی بسیار کم بود، اما کارگردانانی مثل اوزو می‌توانستند نظرات خود را در فیلم اعمال کنند و سناریوی آن را انتخاب نمایند یا شخصاً بنویسند. سبک اوزو را ژاپنی‌ترین سبک در بین فیلمسازان ژاپنی دانسته‌اند. از مشخصات این سبک که پیش از رونق ملی گرایی ژاپنی

---

20 - Adlan 31

21 - The Emigrants

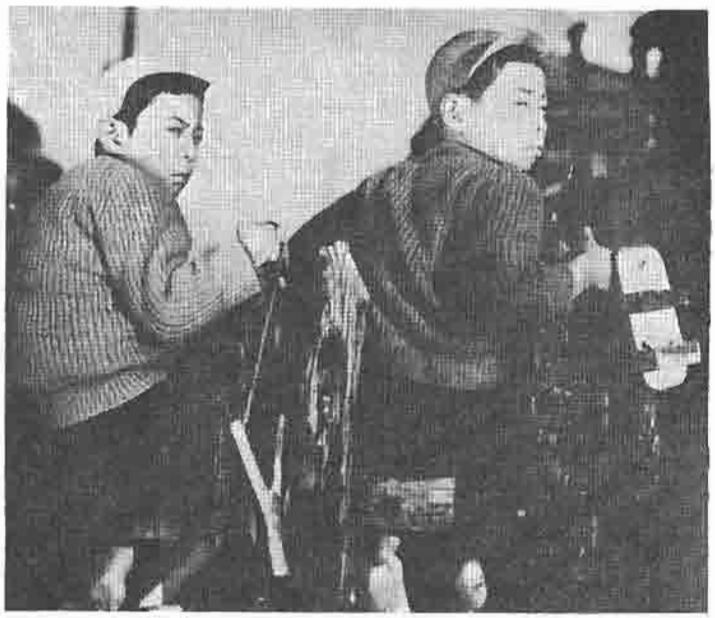
22 - The New Land

23 - Rashomon

24 - Akira Kurosawa

25 - Yasujiro Ozu

26 - Kenji Mizoguchi



دو کودک فیلم «به دنیا آمدم اما...» (۱۹۳۲) اثر اوزو به شیوه‌ای تازه به زندگی پدرشان پشت می‌کنند.

شکل گرفت، توجه به زندگی قشر پائین طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی ژاپن است.

«بدنیا آمدم، اما...»[۲۷] (۱۹۳۲) نمونه‌ی کاملی است از کمدی‌های اجتماعی-خانوادگی اوزو. در این فیلم اوزو داستان کارمندی را مطرح می‌کند که افزایش حقوق او را بفکر تغییر محل زندگی انداخته است. از این به بعد، اوزو مشکلات زندگی جدید را از دیدگاه یک کودک، روی پرده تصویر می‌کند. در پایان، اوزو بجای اتخاذ هرگونه نتیجه‌ی اخلاقی، نقطه نظرهای کودک را به تماشاگر ارائه می‌دهد.

در طی یک دوره‌ی ده‌ساله، اوزو بیش از سی فیلم طنزآمیز از این نوع ساخت. در همه‌ی این فیلم‌ها، دوربین اوزو در موقعیت چشمان شخصی که چهارزانو روی زمین نشسته است، نقش شاهد و ناظر قضایا را ایفا می‌کند.

در دوران پس از جنگ اوزو کارش را در همان زمینه‌ی قبلی اما با لحنی جدی‌تر ادامه داد. فیلم «اواخر بهار»[۲۸] (۱۹۴۹) نمونه‌ای از این نوع کارهای اوست. فلسفه‌ی مبتنی بر پذیرش تقدیر بعنوان شرط رشد روانی بر دیگر آثار اوزو حاکم است. از دیگر فیلم‌های اوزو باید از «اوایل تابستان»[۲۹] (۱۹۵۱)، «اوایل بهار»[۳۰] (۱۹۵۶)، «سحرگاه توکیو»[۳۱] (۱۹۵۷)، «صبح بخیر»[۳۲] (۱۹۵۹)، «خاشاک شناور»[۳۳] (۱۹۵۹) و «یک بعدازظهر

←

27 - I Was Born, But...
28 - Late Spring
29 - Early Summer
30 - Early Spring
31 - Tokyo Twilight
32 - Good Morning

پائیزی»[۳۴] (۱۹۶۲) یاد کرد. اوزو در سال ۱۹۶۳ در شصتمین سالروز تولد خود درگذشت.

کنجی میزوگوشی

کنجی میزوگوشی (۱۹۵۹-۱۸۹۸) در طی مدت بیش از سی و پنج سال کار، بیش از نود فیلم ساخت که اولین آنها «رستاخیز عشق»[۳۵] (۱۹۲۲) بود. میزوگوشی نیز همانند اوزو پیوسته با مضامینی کار کرد که رنگ و بوی بومی داشتند. دو فیلم «خواهران گیون»[۳۶] (۱۹۳۶) و «اوگتسو»[۳۷] (۱۹۵۳) که از نظر تاریخ ساخت نزدیک به بیست سال با هم فاصله دارند، نمونه‌های کاملی از سبک و سیاق کار میزوگوشی محسوب می‌شوند. در هردوی این فیلم‌ها محور ماجرا بر رابطه‌ی میان زن و مرد و خواسته‌های شخصی استوار است.

فیلم «خواهران ژیون» مطالعه‌ای است در مورد ارزش‌های سنتی ژاپن. دوگیشا که در خانه‌ای در کیوتو زندگی می‌کنند، اختلاف دو نسل را نشان می‌دهند. یکی از آنها حتی هنگامی که مردی که حامی اوست دیگر توان این کار را ندارد به حمایت از او ادامه می‌دهد اما دیگری که جوانتر است، از حرفه‌اش در جهت دست‌یافتن به امیال و هوس‌های شخصی استفاده می‌کند.

میزوگوشی در این فیلم، بی‌آنکه راه حلی برای این تضاد ارائه کند صرفاً به بیان این موقعیت می‌پردازد.

از نظر سینمایی، نماهای طولانی به این قصد در فیلم گنجانده شده که ضمن آگاه کردن تماشاگر از روابط شخصیت‌ها، آگاهی‌هایی نیز نسبت به محیط پیرامون آنها به بیننده ارائه شود. طولانی بودن نماها امکان انجام این کار بدون تداخل مونتاژ را به کارگردان داده است.

گهگاه در خلال فیلم صحنه‌هایی از یک رودخانه یا یک خیابان گنجانده شده تا تماشاگر را متوجه جریان عادی زندگی کند. این امر بر آن فلسفه‌ی بودایی استوار است که می‌گوید: «زندگی یک انسان در جریان حیات تنها به کوتاهی یک لحظه است.»

در «اوگتسو»، ماجرای فیلم در قرن شانزدهم روی می‌دهد. دو مرد روستایی برای ارضای هوس‌های شخصی خود خانواده‌های خویش را رها می‌کنند. یکی از مردان می‌خواهد

---

33 - Floating Weeds

34 - An Autumn Afternoon

35 - Resurrection of Love

36 - The Sisters of Gions

37 - Ugetsu

زیبایی تغزلی بر فیلم اوگتسو (۱۹۵۳) اثر میزوگوشی حاکم است.

ثروتی عظیم به چنگ بیاورد و دیگری می‌خواهد سامورایی شود. صحنه‌های موازی از حادثه‌جویی مردان و رنج‌های زنان تنها مانده‌شان نشان‌دهنده‌ی توجه میزوگوشی به موقعیت زنان در جامعه‌ی ژاپن است. یکی از زنان بقتل می‌رسد و دیگری پس از آنکه مورد تجاوز قرار می‌گیرد به فحشا کشیده می‌شود. در پایان دو مرد به روستای‌شان باز می‌گردند و شوهر زن مرده محکوم است که با روح زن خود روزگار بگذراند.

میزوگوشی که پیش از آنکه کار فیلمسازی را شروع کند نقاش بود، در سینما تصویرسازی موفق از کار درآمد و در ضمن طراحی صحنه‌ها و لباس‌ها را نیز خود انجام می‌داد. فیلم «اوگتسو» را بخاطر هماهنگی با سنت‌های هنری ژاپن، مهم‌ترین دستاورد سینمای این کشور می‌دانند.

آکیرا کوروساوا

آکیرا کوروساوا (- ۱۹۱۰) هنگامیکه بعنوان یک کارگردان پر انرژی و صاحب سبک پا به عرصه‌ی سینمای ژاپن گذاشت که سانسور ژاپن در دوران جنگ دوم تهیه‌ی فیلم‌هایی با درونمایه‌های ملی گرایانه را مورد توجه قرار داده بود. در نتیجه نخستین فیلم کوروساوا، «داستان جودو»[۳۸] (۱۹۴۳) بود که ماجرای به شهرت رسیدن یک متخصص جودو را بیان می‌کرد. بعدها نیروهای اشغالگر متوجه روحیه‌ی نظامیگری کوروساوا شدند و تمام کپی‌های فیلم را از بین بردند.

---

38 - Judo Saga

راشومون (۱۹۵۰).

هنگامیکه فیلم «راشومون» (۱۹۵۰) در ونیز مورد توجه قرار گرفت، کوروساوا خود را بعنوان یک فیلمساز موفق در ژاپن سرشناس شده بود و این فیلم درواقع دوازدهمین کارش بود. اما با این فیلم سینمای ژاپن آماده شد که فیلم‌هایش را با آن سبک‌های درخشان و درونمایه‌های فلسفی به جهان عرضه کند.

راشومون ــ این فیلم چه از نظر مفاهیم درونی و چه از نظر ساخت برای تماشاگران غربی ناآشنا با فیلم‌های تاریخی ژاپنی شگفت‌انگیز بود. داستان فیلم چهار روایت از یک مورد تجاوز و قتل (یا خودکشی) را بیان می‌کند. در فیلم یک بازرگان و همسرش بهنگام سفر در جنگلی انبوه مورد حمله‌ی یک راهزن قرار می‌گیرند. راهزن بازرگان را می‌بندد و به همسرش تجاوز می‌کند. در پایان در نبردی با شمشیر، راهزن بازرگان را می‌کشد و با اسب او فرار می‌کند.

کوروساوا چهار روایت از این ماجرا را با تغییراتی که هربار روایت کننده‌ی ماجرا در آن می‌دهد با تصاویری زیبا در معرض قضاوت تماشاگران می‌گذارد. اما هر یک از این روایت‌ها متضمن بخشی از واقعیت است و هنگامیکه این چهار بخش همچون چهار موزائیک در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، تصویر کاملی را در معرض دید بیننده می‌گذارند.

از یک دیدگاه فلسفی، کوروساوا در این فیلم مسأله‌ی نهاد خیر و شر را در وجود آدمی به بحث می‌گذارد. در نهایت، هنگامیکه هیزم‌شکن به کودکی بی‌پناه ترحم می‌کند، اطمینان به نهاد خیر از سوی کوروساوا اعلام می‌شود و برای مزید تأثیر راهبی با دیدن این صحنه به هیزم شکن می‌گوید: «من ایمان خود را به انسانها بازیافتم».

دیگر شاهکارها

پس از «راشومون» کوروساوا فیلم های متعددی در زمینه های مختلف ساخت و به این ترتیب استادی خود را در همه ی این زمینه های متنوع نشان داد. پاره ای از این فیلم ها جنبه ی تاریخی دارند و بعضی دیگر با مضامینی در مورد زندگی در دوران معاصر ساخته شده اند. «زیستن»[39] (۱۹۵۲)، «هفت سامورایی»[40] (۱۹۵٤)، «یوجیمبو»[41] (۱۹٦۱)، «دودسکادن»[42] (۱۹۷۰) از جمله ی این فیلم ها هستند.

در عین حال در دو اثر دیگر کوروساوا از آثار ادبی خارجی نیز اقتباس هایی سینمایی ارائه داده است: «در اعماق»[43] بر مبنای داستان ماکسیم گورکی و «سریر خون»[44] بر مبنای نمایشنامه ی «مکبث» اثر شکسپیر.

فیلم های سامورایی ــ کوروساوا که به فیلم های حادثه ای علاقه ای خاص دارد، بیشتر شهرت و محبوبیتش را به ساختن فیلم هایی از این نوع اما در زمینه های تاریخی و سنتی مدیون است. فیلم های «هفت سامورایی» و «یوجیمبو» نمونه های کلاسیک این دسته از فیلم های کوروساوا هستند.

داستان حماسی «هفت سامورایی» در قرن شانزدهم می‌گذرد. ساکنان یک روستا برای در امان ماندن از شر راهزنان به جنگجویان حرفه ای متوسل می‌شوند. صحنه ی نبرد نهایی این فیلم یکی از مهیج ترین صحنه های نوع خود در تاریخ سینماست. این فیلم در نسخه ی اصلی سه ساعت و نیم طول دارد.

در سرتاسر این فیلم دوربین کوروساوا با جستجو در دورنماها و محیط اطراف در جستجوی عناصری تازه برای افزودن به تأثیر فیلم است. کوروساوا برای فیلمبرداری صحنه ی نبرد نهایی فیلم از چندین دوربین استفاده کرد تا نبرد را بدون آنکه از جوشش و جنبش بیاندازد، از زوایای مختلف بروی فیلم ضبط کند.

دیگر فیلم معروف سامورایی او، «یوجیمبو» را اغلب با فیلم های وسترن آمریکایی نظیر شیـــن و جدال در نیمروز مقایسه کرده اند. یک سامورایی فقیر به شهری کوچک وارد می‌شود و با قدرت تمام به نظم و فسق امور شهر مشغول می‌شود.

به تقلید از فیلم «راشومون» در سال ۱۹٦٤ در آمریکا فیلمی بنام «خشم»[45] ساخته شد.

---

39 - To Live

40 - The Seven Samurai

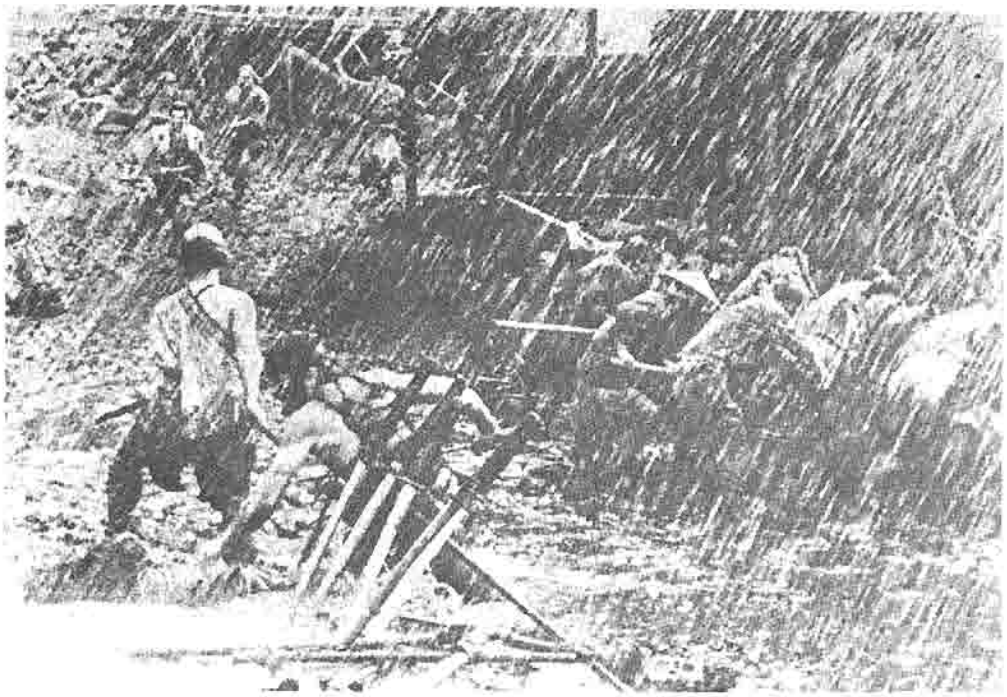
41 - Yojimbo

42 - Dodes'ka-den

43 - The Lower Depths

44 - Throne of Blood

45 - Outrage



هفت سامورائی (۱۹۵٤).

«هفت سامورایی» و «یوجیمبو» نیز در غرب مورد تقلید فیلمسازان قرار گرفتند. فیلم آمریکایی «هفت دلاور»[۴۶] (۱۹٦۰) از روی «هفت سامورایی» و فیلم ایتالیایی «بخاطر یک مشت دلار»[۴۷] (۱۹٦٤) از روی «یوجیمبو» کپی شده‌اند.

از دیگر فیلم‌های کوروساوا «دودسکادن» (۱۹۷۰) و «درسواوزالا»[۴۸] (۱۹۷۵) به بررسی شخصیت‌های دوران معاصر می‌پردازند و فیلم «کاژه‌موشا»[۴۹] (۱۹۸۰) بار دیگر، داستانی تاریخی متعلق به قرن شانزدهم را روایت می‌کند.

دیگر معاصران برجسته

از دیگر کارگردانان ژاپنی که طی دهه‌های ۵۰ و ٦۰ به شهرت بین‌المللی دست یافتند باید از کن ایچیکاوا[۵۰] و هیروشی تشیگاهارا[۵۱] یاد کرد. «چنگ برمه‌ای»[۵۲] (۱۹۵٦) اثر

---

46 - The Magnificent Seven

47 - A Fistful of Dollars

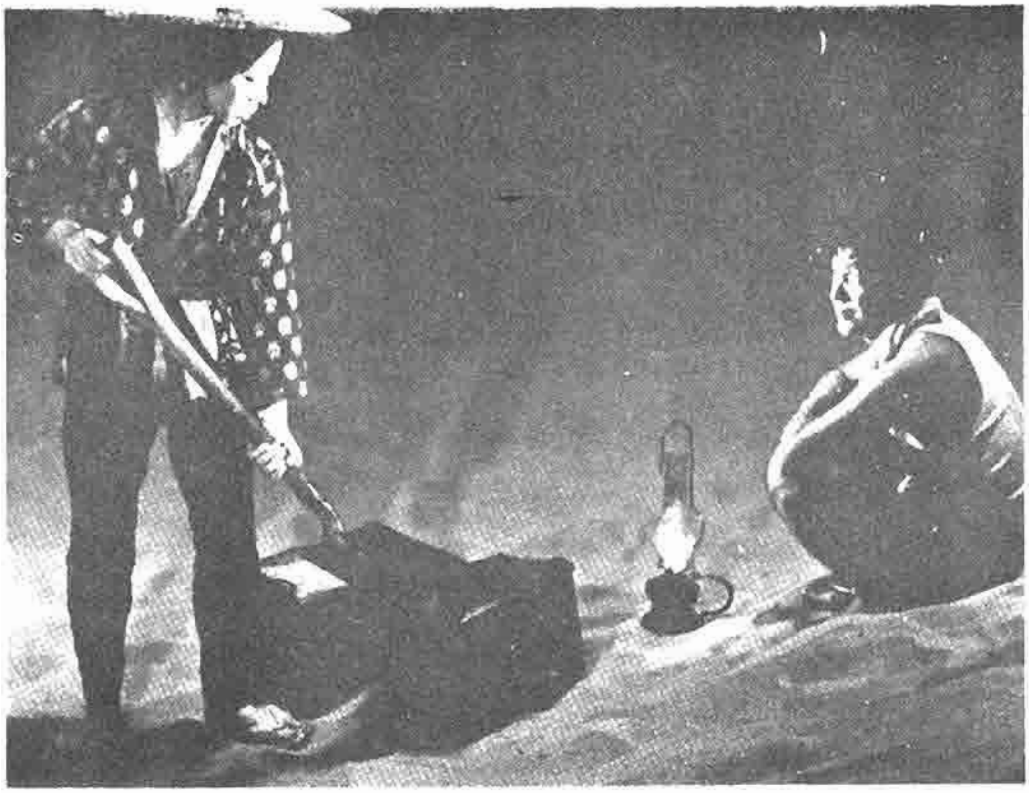
48 - Dersu Uzala

49 - Kagemusha

50 - Kon Ichikawa

51 - Hiroshi Teshigahara

52 - The Bermese Harp



زن صحرانشین: انسان به طبیعت خو می‌گیرد.

ایچیکاوا بخاطر روحیه‌ی صلح‌طلبی موجود در فیلم مورد تحسین واقع شد. در این فیلم، یک سرباز جوان ژاپنی پس از پایان جنگ در برمه با دیدن آثار جنگ به خشم می‌آید و تصمیم می‌گیرد بجای بازگشت به میهن در آنجا بماند و همقطاران مقتولش را دفن کند. تصویرهای ایچیکاوا در این فیلم از کیفیتی شاعرانه برخوردارند.

ماساکی کوبایاشی[۵۳] نیز از جمله کارگردانانی بود که بخاطر آگاهی‌های اجتماعی‌اش در خارج از ژاپن به شهرتی شایسته دست یافت. از جمله بهترین فیلم‌های او، فیلم سه‌قسمتی «موقعیت بشری»[۵۴] (۱۹۶۱ - ۱۹۵۹) و «هاراکیری»[۵۵] (۱۹۶۲) هستند. فیلم نخست یک اثر ضد جنگ است و در فیلم دوم نیز همچون دیگر آثار کوبایاشی سنت‌های ژاپن مورد تردید قرار می‌گیرد.

با فیلم «زنان صحرانشین»[۵۶] (۱۹۶٤) هیروشی تشیگاهارا نیز بعنوان کارگردانی با استعداد و دارای طرز بیان تمثیلی مورد توجه سینمادوستان غرب قرار گرفت. مردی در بیابان

---

53 - Masaki Kobayashi

54 - Human Condition

55 -Hara-Kiri

56 - Women of Dunes

گرفتار می‌شود و پس از مدتی مجبور می‌شود که خود را با شیوه‌ی زندگی زنی که در آن محل زندگی می‌کند خو دهد.

شیرو تویودا[57] و ناگیسا اوشیما[58] نیز از دیگر فیلمسازان ژاپنی هستند که طی دهه‌های شصت و هفتاد در خارج از ژاپن اعتباری ویژه کسب کرده‌اند.

هند: ساتیاجیت رای[59]

مشهورترین کارگردان هند، ساتیا جیت رای (- ۱۹۲۱) با تریلوژی سینمائیش که بر مبنای داستان بنگالی «پاتر پانچالی»[60] نوشته‌ی بهیبوتی بانرجی[61] ساخت به شهرت بین‌المللی دست یافت. این فیلم سه قسمتی درواقع نخستین تلاش رای در زمینه‌ی فیلمسازی بشمار می‌آید. اما او از مدتها قبل سینما را بعنوان یک علاقمند جدی دنبال می‌کرد. قسمت‌های مختلف این فیلم پاتر پانچالی[62] «در راه» (۱۹۵۵)، آپاراجیتو[63] «شکست ناپذیر» (۱۹۵۶) و آپورسانسار[64] «دنیای آپو» (۱۹۵۹) نام دارند. او این فیلم را تحت تأثیر فیلم «دزد دوچرخه» اثر دسیکا و بعلت تشویق‌های ژان رنوار، کارگردان فرانسوی ساخت. رنوار در سال ۱۹۵۰ بهنگام ساختن فیلم «رودخانه» مدتی را در هند گذراند.

نخستین قسمت پاتر پانچالی پس از چهار سال کار در تعطیلات پایان هفته و با بهره گیری از هنرپیشگان غیرحرفه‌ای ساخته شد. فیلم با نگاهی مستندوار و از دیدگاهی شبیه نقطه‌نظر نئورآلیست‌ها به زندگی یک خانواده‌ی بنگالی می‌پرداخت. توفیق فیلم در فستیوال کان (۱۹۵۶) باعث شد که رای بتواند قسمت‌های دیگر فیلم را نیز بسازد.

این تریلوژی زندگی «آپو»ی جوان را از هفت سالگی تا نخستین سالهای جوانی دنبال می‌کند. در قسمت اول، رای زمینه‌ی فرهنگی و نیازهای خانواده‌ی بنگالی را مطرح می‌کند. در قسمت دوم، شخصیت آپو شکل می‌گیرد. او می‌خواهد نویسنده شود اما مادرش اصرار دارد که او باید به مقام یک دانشمند دست بیابد. قسمت سوم، زندگی آپو را در کلکته و بهنگام شاگردی در زمینه‌ی نویسندگی نشان می‌دهد.

سبک کارگردانی رای ساده و در عین حال استادانه است. فیلم او یک اثر واقعگرای انسانی و فلسفی است و لحن بیان آن آرام است. برای القای مفاهیم ذهنی گاه از شیوه‌ی

---

57 - Shiro Toyoda
58 - Nagisa Oshima
59 - Satyajit Ray
60 - Pather Panchali
61 - Bhibuti Bannerjee
62 - Pather Panchali(On the Road)
63 - Aparajito(The Unvanquished)
64 - Apu Sansar(The World of Apu)

«دنیای آپو»ی ساتیاجیت‌رای تجربه دردناک هند را در تلاشی برای تغییر نشان می‌دهد.

تدوین آیزنشتاین نیز سود می‌جوید. ترکیب‌بندی‌های مؤثر و استفاده از موسیقی برای همراهی با تنش‌های داستان از دیگر خصوصیات فیلم رای است.

گذشته از تریلوژی «آپو» دیگر آثار مهم رای عبارتند از «اتاق موسیقی»[۶۵] (۱۹۵۸)، «دوی»[۶۶] (۱۹۶۰)، «چارولاتا»[۶۷] (۱۹۶٤) و «بازی شطرنج»[۶۸] (۱۹۷۷). ساتیاجیت رای تنها فیلمساز هندی است که آثارش در خارج از هند پخش وسیع داشته‌اند.

آلمان

رینر ورنر فاسبیندر[۶۹]، ورنر هرتزوگ[۷۰]، الکساندرکلوگه[۷۱]، و ولکراشلوندورف[۷۲] و ویم وندرس[۷۳] که همگی از دهه‌ی شصت به کارگردانی فیلم پرداخته‌اند، نقش مهمی در احیای سینمای آلمان دارند. در سال ۱۹۷۵ هریک از این کارگردانان برای خود اعتبار ملی و بین‌المللی بدست آورده بودند.

---

65 - The Music Room
66 - Devi
67 - Charulata
68 - The Chesse Game
69 - Rainer Werner Fassbinder
70 - Werner Herzog
71 - Alexander Kluge
72 - Volker Schlondorff
73 - Wim Wenders

یک طبل حلبی و کودکی که نمی‌خواهد بزرگ شود در فیلم اشوندورف نمادهایی از بی تفاوتی و بحران در آلمان نازی هستند.

از میان نسل نوی فیلمسازان آلمان، فاسبیندر از همه پرکارتر است، بطوری که گاه در یک سال تا پنج فیلم ساخته است. از مشهورترین فیلم‌هایش «مادر کاسترز به بهشت می‌رود»[۷۴] (۱۹۷۵) و «ازدواج ماریا براون»[۷۵] (۱۹۷۹) است. در هردوی این آثار، قهرمان فیلم یک زن است.

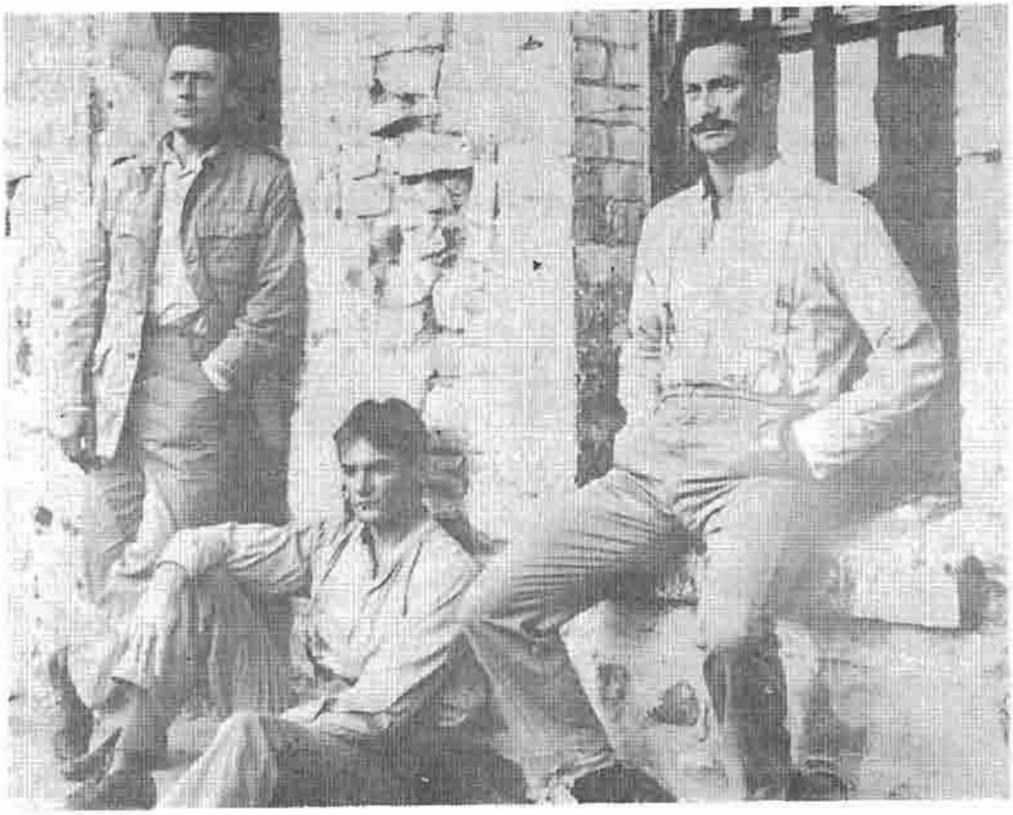
بهترین فیلم‌های ورنر هرتزوگ «حتی کوتوله‌ها هم از پایین شروع کردند»[۷۶] (۱۹۷۰) «آگوئیر، خشم پروردگار»[۷۷] (۱۹۷۳) و «نوسفراتو»[۷۸] (۱۹۷۹) هستند. تصویر پردازی سرشار از تخیل و طرح‌های داستانی فوق‌العاده از خصوصیات فیلم‌های هرتزوگ هستند.

«تورلس جوان»[۷۹] (۱۹٦٦)، و «طبل حلبی»[۸۰] (۱۹۷۸) که بر مبنای اثری از گونترگراس نویسنده‌ی سرشناس آلمانی ساخته شد از آثاری بودند که به وولکر اشلوندورف شهرت جهانی بخشیدند. همین دو فیلم نیز احاطه‌ی اشلوندورف را بر فن سینما نشان دادند.

در آثار ویم وندرس، مثل «آلیس در شهرها»[۸۱] (۱۹۷٤) و «سلاطین جاده»[۸۲] (۱۹۷٦) شخصیت‌های فیلم همواره در سفری طولانی هستند و طی این سفرها موقعیت‌های اجتماعی بطرزی طنزآمیز خودنمایی می‌کنند. کلام در فیلم‌های وندرس به حداقل می‌رسد و

---

74 - Mother Kusters Goes to Heaven
75 - The Marriage of Maria Braun
76 - Even Dwarfs Started Small
77 - Aguirre, Wrath of God
78 - Nosferatu
79 - Young Torless
80 - The Tin Drum
81 - Alice in the Cities
82 - Kings of the Road



سه سرباز استرالیایی در آفـریقای جنوبی بهنگام جنگ بوئرها ــ قانون شکنان (۱۹۸۰).

بیشتر نوار صدای فیلم با موسیقی پر می‌شود.

استرالیا

تشکیل شرکت توسعه‌ی فیلم استرالیا در سال ۱۹۷۱ در طی یک دهه، سینمای استرالیا را از صنعتی ناشناخته به حد یک سینمای بین‌المللی ارتقاء داد. این شرکت بعدها «کمیسیون فیلم استرالیا» نام گرفت.

«پیک‌نیک در هنگینگ راک»[۸۳] (۱۹۷۵)، «آخرین موج»[۸۴] (۱۹۷۷)، «نوسفراتو»[۸۵] (۱۹۷۸)، «آواز جیمی بلاکسمیت»[۸۶] (۱۹۷۸)، «شغل خوب من»[۸۷] (۱۹۷۹) و «کدی»[۸۸] (۱۹۸۰) از جمله فیلم‌های استرالیایی هستند که به همت این

---

83 - Picnic at Hanging Rock

84 - The Last Wave

85 - Nosferatu

86 - Chant of Jimmy Blacksmith

87 - My Brillant Carrier

88 - Caddie

کمیسیون، پخش بین المللی پیدا کرده اند.

این فیلم ها سبک ها و مضامین متنوعی دارند. اما یک کیفیت خاص بومی، بهمراه تصویرهای زنده خصوصیات برجسته ی فیلم های استرالیایی را تشکیل می‌دهند. بیشتر این فیلم ها داستانهایی دارند که در آغاز قرن و بهنگام تسلط سنن بریتانیایی بر فرهنگ استرالیا می‌گذرند. این کیفیات به فیلم های استرالیایی زیبایی و جذابیت فوق العاده ای بخشیده اند.

فصل نوزدهم

پیشگامان سینمای معاصر آمریکا

درام واقعی «اینک تقدیر...»[1] ماجرای ساخته شدن خود فیلم‌است،نه‌دیدار ویلاردوور کورتز که نه در داستان کزاد[2] از آن بحثی به میان آمده و نه اصولاً ارتباطی به جنگ ویتنام دارد. در فرهنگ فیلم های نو که ستاره‌ی آنها کارگردان است، رنج های کاپولا[3] و همکارانش در راه ساختن این فیلم مصیبتی بالا تر از جنگ ویتنام محسوب می‌شود. کارگردان که بشدت تحت‌تأثیر مضمون فیلم قرار گرفته است، همانند ناپلئون در روسیه، انگیزه‌ها را با هم اشتباه می‌کند و مفتون وسوسه های خود می‌شود.

کیفیت جنون‌آمیز فیلم «اینک تقدیر...» که تا حدودی یک فیلم جنگی است و تا حدودی یک اعتراف شخصی سوررآلیستی، نشاندهنده‌ی خصوصیتی است که در نهاد فیلمسازان جوان دهه‌ی هفتاد وجود دارد. همانند فیلمسازان موج‌نوی فرانسه، آنها از یک سو خواستار ساختن نسخه های تازه‌ای از فیلم های بزرگی هستند که در کودکی دیده‌اند و

---

1 - Apocalypse Now...

2 - Conrad

3 - Coppola

با آنها بزرگ شده‌اند، و از سوی دیگر می‌خواهند مسایلی را مطرح کنند که در سی سال پیش، امکان ابراز کردنشان وجود نداشت.

موریس دیکستاین، مجله‌ی آمریکن فیلم[4]، دسامبر (۱۹۷۹)

در میانه‌ی دهه‌ی شصت هالیوود با دو دهه‌ی پیش از آن تفاوت بسیاری داشت. بسیاری از استودیوهای بزرگ با مشکلات اقتصادی جدی دست به گریبان بودند، کمپانی پارامونت در سال ۱۹۶۶ به شرکت گلف اند وسترن[5] فروخته شد و کمپانی متروگلدوین مه‌یر برای بقای خود ناچار شد بسیاری از دارایی های جنسی خود را بفروشد. یونیورسال و کلمبیا نیز عمدتاً برای تلویزیون فیلم می‌ساختند. کمپانی برادران وارنر نیز با احتیاط فراوان خود را در پروژه های فیلمسازی معدودی درگیر می‌کرد.

تاریخ سینمای آمریکا پس از سال ۱۹۶۵ آمیزه‌ای است از تاریخچه‌ی شرایط اجتماعی، مبارزات صنعتی و تلاش های شخصی. بررسی تأثیر این سه عامل بر یکدیگر ضمن بیان گذشته‌ی سینما، آینده‌ی نامطمئن آن را نیز تا حدودی روشن خواهد کرد.

تغییر تماشاگران

در طی دهه‌ی ۱۹۶۰ بسیاری از سالن های سینمای آمریکا تعطیل شد و صدها تن از کارکنان هالیوود بیکار شدند. گذشته از این، حدس زدن سلیقه‌ی تماشاگران در این دوره از همیشه مشکل‌تر شد. از سوی دیگر روندی که در دهه‌ی پنجاه آغاز شده بود، در این دهه نیز ادامه پیدا کرد: هر نمایشنامه‌ای که در برادوی موفق می‌شد، سر از پرده‌ی سینماها در می‌آورد. داستان «وست ساید»[6] (۱۹۶۱) و «شکوه علفزار»[7] (۱۹۶۱) از بهترین نمونه های این امرند. همچنین، هر داستان پرفروشی نیز پس از مدتی بصورت فیلم روانه‌ی بازار می‌شد. «اکسدوس»[8] و «المر گنتری»[9] از نمونه های این نوع کارند. علت در پیش گرفتن هردوی این روش ها، تضمین فروش فیلم ها بود.

از ده فیلمی که روزنامه‌ی نیویورک تایمز بعنوان بهترین فیلم های سال ۱۹۶۶ معرفی کرد، تنها سه فیلم محصول آمریکا بودند. این امر نشان می‌دهد که ضعف فیلم های آمریکایی در دهه‌ی شصت، راه را برای فیلم های وارداتی اروپایی باز کرده بود.

---

4 - American Film
5 - Gulf and Western
6 - West Side Story
7 - Splendor in the Grass
8 - Exodus
9 - Elmer Gantry

نشانه‌ای از بحران در صنعت فیلم (سینمایی که تبدیل به سوپرمارکت شده است).

فیلم برای جوانان

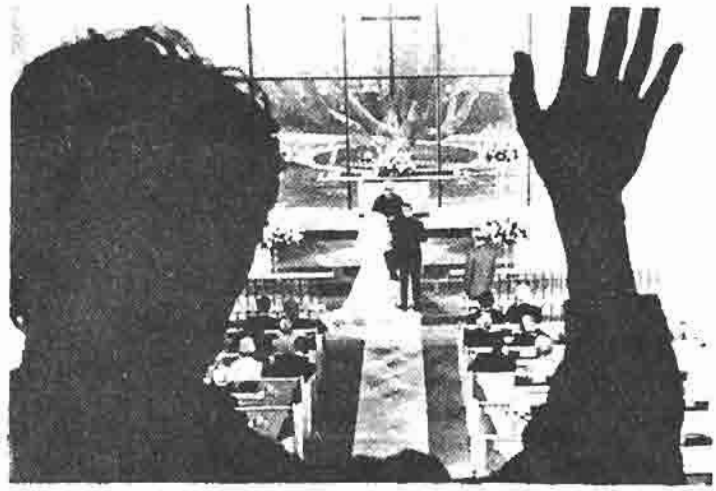
یکی از چاره‌هایی که کارگزاران سینمای آمریکا برای رفع این بحران اندیشیدند، توجه بیشتر به قشر جوان جامعه و ساختن فیلم‌هایی برای این بخش عظیم از جامعه بود. نخستین تلاش در این راه، فیلم «فارغ التحصیل»[10] (۱۹۶۷) اثر مایک نیکولز[11] بود. در این فیلم مشکلات یک جوان تازه فارغ التحصیل با لحنی نیمه جدی و نیمه کمدی بررسی می‌شد.

فیلم‌های مستند در زمینه‌ی موسیقی راک ــ با استقبال جوانان آمریکایی و اروپایی از موسیقی سبک راک، تهیه کنندگان هالیوود بفکر افتادند تا از جاذبه‌ی این موسیقی در سینما استفاده کنند. این فیلم‌ها اغلب آثار مستندی بودند که از کنسرت‌های طولانی گروه‌های مختلف موسیقی راک تهیه می‌شدند. «مانتری پاپ»[12] (۱۹۶۸)، و «وودواستاک»[13] (۱۹۷۰)، «پناهم ده»[14] (۱۹۷۰) و «باز هم بجنبان»[15] (۱۹۷۳) از جمله این فیلم‌ها هستند.

فیلم‌های ضدفرهنگــ بیقراری جوانان غرب و آغاز یک حرکت ضد فرهنگ آمریکایی در اواخر دهه‌ی شصت و اوایل دهه‌ی هفتاد نوع دیگری از فیلم‌ها را نیز محبوب کرد. این فیلم‌ها بعدها تحت عنوان «فیلم‌های ضدفرهنگ» طبقه‌بندی شدند. «ایزی رایدر»[16] (۱۹۶۹) و «پنج قطعه آسان»[17] (۱۹۷۰) از جمله این فیلم‌ها هستند.

---

10 - Graduate
11 - Mike Nichols
12 - Montrey Pop
13 - Woodstock
14 - Gimme Shelter
15 - Keep On Rockin
16 - Easy Rider
17 - Five Easy Pieces



گراجوئیت (فارغ التحصیل)
۱۹۷۶.

در فیلم «ایزی رایدر» دو جوان موبلند سوار بر موتور سیکلت جاده‌های کشورشان را در- می‌نوردند تا سرزمینی را که در آن زیست می‌کنند بهتر بشناسند. در طی این سفر، آنها با مفاسد موجود در کشورشان آشنا می‌شوند. از موسیقی پاپ و راک محبوب این دهه بعنوان موسیقی متن فیلم استفاده شده است.

تنفر از شیوه‌ی زندگی آمریکایی مضمون اصلی فیلم «پنج قطعه‌ی آسان» را تشکیل می‌دهد. در این فیلم یک موزیسین که در زمینه‌ی موسیقی کلاسیک تحصیل کرده است، ترجیح می‌دهد بعنوان کارگر ساده در کارگاههای ساختمانی به فعالیت بپردازد. او از همه‌ی آنچه که بعنوان «زندگی خوب آمریکایی» معروف است بیزار است. از دیگر مضامین این فیلم شکاف بین دو نسل از جامعه‌ی آمریکایی است.

برای موسیقی متن این فیلم، باب رافلسون[18] کارگردان فیلم، ترجیح داده بود از موسیقی فرهنگ عامه‌ی غرب آمریکا سود بجوید. اما کلامی که با این موسیقی همراهی می‌کرد نوعی تغزل جنون‌آمیز بود.

هردوی این فیلم‌ها، نشاندهنده‌ی بدبینی جوانان آمریکایی نسبت به سیاست‌های حاکم بر کشور بود. شورش‌های ناگوار نژادی در داخل کشور و درگیری آمریکا در جنگ ویتنام، دانشجویان آمریکایی را به اعتراض علیه نظام سیاسی - اجتماعی حاکم بر کشور وادار کرده بود. آنها خواستار تغییر نظام جامعه و شیوه‌ی زندگی رایج در آن بودند. موی بلند، رفتارهای بی‌قیدانه، و توسل به عشق برای جبران همه‌ی شکست‌ها، از ویژگی‌های این شورش خاموش بود.

---

18 - Bob Rafelson

آنچه در فیلم‌های «ایزی رایدر» و «پنج قطعه آسان» بنحوی شاعرانه مطرح می‌شود، جلوه‌ای از همین شورش است. بدبینی شخصیت‌های فیلم آنها را به جاده‌ها می‌کشاند. جاده از نظر سمبولیک، نشانه‌ی آغاز یک راه نامطمئن است. از طرف دیگر شخصیت‌های این دوفیلم نه بخاطر ایفای یک تعهد بلکه برای گریز از آن سرگردانی جاده‌ها را در پیش می‌گیرند.

دیگر مسایل معاصر ــ تنفر از نحوه‌ی عمل تشکیلات اجتماعی همیشه بدآنصورت که در این دو فیلم مطرح شده ابراز نشده‌اند. گهگاه در این زمینه فیلم‌هایی ساخته شده که نه تنها دلایل شکست یک جامعه را مطرح می‌کند بلکه روش‌های ایجاد تغییر شرایط را نیز بررسی می‌نماید. «رستوران آلیس»[19] (۱۹۶۹) اثر آرتورپن[20] با لحنی ملایم مساله‌ی شورش جوانان را مطرح می‌کند. در اینجا تک افتادگان از جامعه برای در پیش گرفتن راهی نو در جستجوی همراهانی همدلند.

در هر دو فیلم «مدیوم کول»[21] (۱۹۶۹) اثر هسکل و کسلر[22] و «ووسا»[23] (۱۹۷۰) اثر استیوارت روزنبرگ[24] خبرنگارانی را می‌بینیم که در تضادی عمیق میان ارزش‌های شخصی خود با گفته‌های نفاق‌آمیز رسانه‌های گروهی درگیرند. در فیلم «مدیوم کول» خبرنگاری با شورش شیکاگو در سال ۱۹۶۸ سروکار دارد. در فیلم «ووسا» چهره‌ی کسانی افشا می‌شود که تمایلات فرصت‌طلبانه‌ی خود را زیر نقاب میهن‌پرستی پنهان می‌کنند.

خشونت: قهرمانان و ضد قهرمان‌ها

فیلم «بانی و کلاید»[25] (۱۹۶۷) را نیز با نهضت ضدفرهنگ آمریکایی در ارتباط دانسته‌اند. شخصیت‌های فیلم را می‌توان چهره‌هایی دانست که در برابر بیعدالتی‌های اجتماعی قیام کرده‌اند. اما این فیلم چیزی بیش از نارضایی از سیستم اجتماعی را مطرح می‌کرد. آرتور پن در این فیلم انگیزه‌های روانی خشونت را بررسی کرده بود و به پرداخت خود از شخصیت‌ها رنگ و لعابی از حس غم غربت زده بود.

بر مبنای زندگی دو گنگستر قهرمان فیلم، در دهه‌های چهل و پنجاه نیز فیلم‌هایی ساخته شده بود، اما در روایت آرتور پن، این شخصیت‌ها محبوب شده بودند و علت روی

---

19 - Alice's Restaurant
20 - Arthur Penn
21 - Medium Cool
22 - Haskell Wexler
23 - WUSA
24 - Stuart Rosenberg
25 - Bonnie and Clyde

آوردن آنها به سرقت، کاستی‌های جامعه بود.

بدنبال ساخته شدن این فیلم موجی از فیلم‌های سرشار از خشونت در آمریکا ساخته شد که در همه‌ی آنها ضدقهرمانی محبوب، شخصیت اول فیلم است.

کلینت ایستوود[۲۶]

در سال ۱۹۶۷ سه فیلم وسترن ایتالیایی به آمریکا راه یافت. هر سه فیلم ساخته‌ی سرجیولئونه[۲۷] (- ۱۹۲۱) بود و در هر سه‌ی آنها کلنیت ایستوود (- ۱۹۳۰) بازی می‌کرد: «بخاطر یک مشت دلار»[۲۸] (۱۹۶۴)، «بخاطر چند دلار بیشتر»[۲۹] (۱۹۶۵) «خوب، بد، زشت»[۳۰] (۱۹۱۶).

ایستوود در این سه فیلم نقش قهرمانی خشن، سرسخت و ناشناس را بازی می‌کرد که مورد توجه تماشاگران آمریکایی قرار گرفت. این شهرت باعث شد که ایستوود بار دیگر به آمریکا برگردد.

اولین فیلم او پس از بازگشت به آمریکا، فیلمی بود بکارگردانی دان‌سیگل[۳۱] بنام «بلوف کوگان»[۳۲] (۱۹۶۸). داستان فیلمی اگرچه عناصری از داستان فیلم‌های وسترن را در خود داشت، اما درعمل یک ماجرای پلیسی بود درباره‌ی یک کلانتر آریزونایی که برای تحویل گرفتن یک زندانی فراری به نیویورک می‌رود.

فیلم بعدی ایستوود- سیگل، درواقع نخستین فیلم از یک تریلوژی پلیسی درباره‌ی هری کالاهان، کارآگاه خشن آمریکایی بود. این فیلم «هری کثیف»[۳۳] (۱۹۷۱) نام داشت. فیلم‌های بعدی «قدرت مگنوم»[۳۴] (۱۹۷۳) و «مجری قانون»[۳۵] (۱۹۷۶) بودند. در همه‌ی این فیلم‌ها شخصیت کالاهان، یک شخصیت وسترن است: قاتلی که برای اجرای قانون آدم می‌کشد و برای رسیدن به این مقصود از تمهیداتی خاص خود استفاده می‌کند.

در فیلم‌های «جوکید»[۳۶] (۱۹۷۲)، «سوار دشت‌های بلند»[۳۷] (۱۹۷۳) و «جوزی ولز

---

26 - Clint Eastwood
27 - Sergio Leone
28 - A Fistful of Dollars
29 - For a Few Dollars More
30 - The Good, The Bad and The Ugly
31 - Don Siegel
32 - Coogan's Bluff
33 - Dirty Harry
34 - Magnum Force
35 - The Enforcer
36 - Joe Kid
37 - High Plains Drifter

هری کثیف: قهرمان قانون

یاغی»[38] (۱۹۷۶) ایستوود این شخصیت را به زمینه‌ی وسترن می‌کشاند. در نظرخواهی‌های متعددی که در دهه‌ی هفتاد بعمل آمد، بیشتر سینماروها او را بخاطر چهره‌ی خشن و خونسردش محبوب‌ترین هنرپیشه‌ی عالم سینما دانسته‌اند.

سام پکین پا[39]

تقدیس خشونت، ویژگی عمده‌ی آثار سینمایی سام پکین پا (۸۴-۱۹۲۶) را تشکیل می‌دهد. او در فیلم «این گروه خشن»[40] (۱۹۶۹) منظره‌ای افسانه‌ای از زندگی سارقین و راهزنان را به تماشاگران سینما عرضه کرد. در یک دوره‌ی تاریخی رو به انتها، قانون شکنان ضمن آنکه دیگران را می‌کشند، خود نیز در حمام خون غرق می‌شوند. وقایع فیلم در سال ۱۹۱۳ در مکزیک در حال انقلاب می‌گذرد. جایی که همه از پیر و جوان، خواسته و ناخواسته در خشونتی که آنها را احاطه کرده درگیر شده‌اند. در این فیلم نیز مرگ توام با خشونت در نمایشی با حرکات آهسته ابعاد زیبایی شناسانه پیدا کرده است.

در فیلم «سگ‌های پوشالی»[41] (۱۹۷۱) پکین پا خشونت را بعنوان شرط لازم برای بقا

---

38 - The Outlaw Josey Wales

39 - Sam Peckinpah

40 - The Wild Bunch

41 - Straw Dogs

در سگ‌های پوشالی (۱۹۷۱) اثر پکین‌پا، خشونت حالتی آئینی می‌یابد.

و کمال مطرح می‌کند. در این فیلم یک معلم ریاضی پس از آنکه همسرش مورد تجاوز قرار می‌گیرد، از گوشه‌ی انزوا بیرون می‌خزد و به قهرمانی خشن تبدیل می‌شود. حرکت معلم از بیگناهی به گناه توسط کارگردان به نوعی آزادی فردی تعبیر می‌شود.

فرانسیس فورد کاپولا[۴۲]

کاپولا (-۱۹۳۹) با فیلم «پدرخوانده»[۴۳] که در سال ۱۹۷۲ برمبنای کتاب ماریو پوزو[۴۴] ساخت، به خشونت ابعادی حماسی و رومانتیک بخشید و به این ترتیب کمپانی پارامونت را از ورطه‌ی تیره‌ی دهه‌ی شصت بیرون کشید. در این فیلم روابط خانوادگی با خشونت و جنایت درهم می‌آمیزد. توانایی کافی در حادثه‌پردازی و طنز آفرینی از دیگر ویژگی‌های سبک کارگردانی کاپولا بشمار می‌آید.

در قسمت دوم فیلم «پدر خوانده»[۴۵]، یکی از اعضای خانواده مایکل از یک پدرخوانده‌ی جوان به یک گنگستر هراس‌زده‌ی آمریکایی تبدیل می‌شود که به همه کس مظنون است. او دیگر همانند پدرش به وابستگی‌های خانوادگی اهمیت نمی‌دهد. به این طریق کاپولا انگیزه‌ی گنگستریسم قرن بیستم را بررسی می‌کند. کاپولا، برای هر دو قسمت فیلم «پدرخوانده» جایزه‌ی اسکار گرفت.

---

42 - Francis Ford Coppola

43 - The Godfather

44 - Mario Puzo

45 - The Godfather Part Two

در پدر خوانده (۱۹۷۲) ال پاچینو درمی‌یابد که فرار از چنگ جنایتکاران غیرممکن است.

پدر خوانده ــ قسمت دوم (۱۹۷٤).

خشونت ضد اسطوره‌ای

همانگونه که انتظار می‌رفت، این موج خشونت بحث‌های ضد و نقیضی را برانگیخت. هسته‌ی این بحث بر این نکته استوار بود که خشونتی از این نوع نسبت به تبهکاران حس همدلی بر می‌انگیزد و قهرمانانی را مطرح می‌کند که خشن و قانون‌شکنند. نگرانی دیگری

که بوجود آمده بود، ناشی از رابطه‌ی فرضی میان خشونت روی پرده و خشونت در عالم واقع بود.

فیلمسازان آمریکایی تشویق شدند تا در آثاری که مضامین آنها با خشونت سروکار دارد، در ماهیت و علل خشونت کند و کاو کنند. فیلم‌های «در کمال خونسردی»[۴۶] (۱۹۶۷) اثر ریچارد بروکس[۴۷] و «راننده تاکسی»[۴۸] (۱۹۷۵) اثر مارتین اسکورسیس[۴۹] از جمله آثاری هستند که با این هدف پدید آمده‌اند.

در فیلم «در کمال خونسردی» که بر مبنای کتابی از ترومن کاپوت[۵۰] ساخته شد، کارگردان بشیوه‌ای روزنامه‌نگارانه و مستند به ماجرای قتل یک خانواده در ایالت کاتراس و اعدام قاتلین توجه نشان می‌دهد. برای افزودن به اصالت فیلم، از وجود بازیگران غیر مشهور در فیلم استفاده شد. کاربروکس بخاطر دیدگاه عینی اش نسبت به مساله‌ی جنایت هم با تحسین و هم با انتقاد مواجه شد.

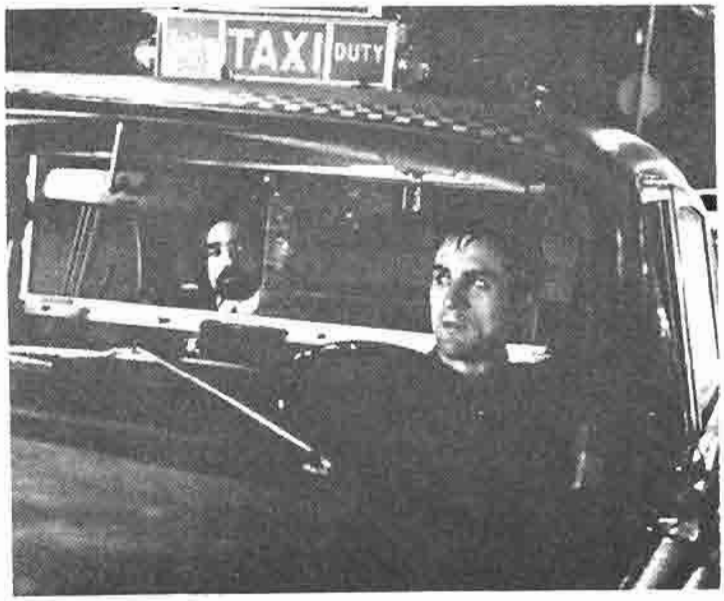
فیلم «راننده تاکسی» نیز با نظرات متفاوتی روبرو شد. در این فیلم تاکسیرانی که هر شب مفاسد جامعه‌ی نیویورک را می‌بیند، سرانجام سر به طغیان برمی‌دارد و به شیوه‌ی شخصی خود درصدد اصلاح مفاسد جامعه برمی‌آید. در صحنه‌ی نهایی فیلم، راننده‌ی تاکسی برای آزاد کردن دخترکی فراری از خانه از چنگال تبهکاران، تمام ساکنان یک روسپی خانه را به گلوله می‌بندد. اما نکته‌ی بحث‌انگیزتر این است که اسکورسیس درپایان فیلم راه‌حلی برای این مشکل اجتماعی ارائه نمی‌کند. در عین حال وجه امتیاز این فیلم بر آثاری همچون «هری کثیف» آنست که در اینجا قاتل خشن، دیگر یک قهرمان نیست. راننده‌ی تاکسی بجای پیشنهاد راه‌حل برای مسایل جنایی، پیچیدگی مساله‌ی جنایت و خشونت را برای تماشاگران مطرح می‌کند.

اسکورسیس قبلاً توانایی خود در زمینه‌ی پرورش شخصیت‌هایی از این دست را در فیلم «پائین شهر»[۵۱] (۱۹۷۳) نشان داده بود. این فیلم مطالعه‌ای است در مورد تضاد ارزش‌ها در گوشه‌ای از شهر نیویورک که مهاجران ایتالیایی در آن زندگی می‌کنند.

سنت اسلحه و خشونت در سینمای آمریکا به سال ۱۹۳۰ و فیلم «سرقت بزرگ قطار» بر می‌گردد. کشته شدن پنج شش نفر در یک فیلم ۱۲ دقیقه‌ای در آن زمان تماشاگران را تکان داد. اما همه‌ی بحث‌هایی که از آن زمان تا به حال درگرفته است، نتوانست افسون نمایش خشونت روی پرده را از ذهن فیلمسازان آمریکایی بزداید.

---

46 - In Cold Blood
47 - Richard Brooks
48 - Taxi Driver
49 - Martin Scorsese
50 - Truman Capote
51 - Mean Street



مارتین اسکروسیس در صحنه‌ای از فیلم خودش بنام «راننده‌ی تاکسی» ۱۹۷۵ نقش مسافر تاکسی را بازی می‌کند.

ملودرام، دلتنگی برای گذشته، و کمدی

در اواخر دهه‌ی شصت، در حالیکه بسیاری از تهیه کنندگان آمریکایی می‌پنداشتند که تماشاگران سینما صرفاً از قشر جوان جامعه تشکیل می‌شود، گهگاه فیلم‌های پرخرجی مثل «لارنس عربستان»[۵۲] (۱۹۶۲)، «تام جونز»[۵۳] (۱۹۶۳)، «مری پاپینز»[۵۴] (۱۹۶٤)، «بانوی زیبای من»[۵۵] (۱۹٦٤)، «آوای موسیقی»[۵۶](۱۹٦۵)و«دکتر ژیواگو»[۵۷] (۱۹٦۵) و سری فیلم‌های جیمز باند، گروه‌های عظیمی از تماشاگران سنین مختلف را به سالن‌های سینماها می‌کشاندند. اما فیلم‌هایی از همین قبیل در اواخر دهه‌ی شصت با آنچنان شکست‌های تجاری مواجه شدند که تهیه این گونه فیلمها در دهه‌ی هفتاد منسوخ شد.

در عوض در آغاز دهه‌ی هفتاد دو فیلم سبک قدیم، موفقیت تجاری عظیمی بدست آوردند. یکی از این فیلم‌ها «قصه عشق»[۵۸] (۱۹۷۰) و دیگری فیلم «فرودگاه»[۵۹] بود که در همان سال به روی پرده آمد. فیلم اول یک قصه‌ی غم انگیز عشقی داشت و مضمون فیلم دوم درباره‌ی چگونگی سالم فرود آوردن هواپیمایی بود که بمبی در آن منفجر شده بود. تنها پنج فیلم آمریکایی تا آن تاریخ توانسته بودند فروشی بمیزان فروش این دو فیلم داشته باشند.

---

52 - Lawrence of Arabia
53 - Tom Jones
54 - Mary Poppins
55 - My Fair Lady
56 - The Sound of Music
57 - Doctor Zhivago
58 - Love Story
59 - Airport

تماشاگران این فیلم‌ها نیز از تمام قشرهای جامعه بودند.

فیلم‌های فاجعه‌ای

بدنبال موفقیت فیلم «فرودگاه»، هنرمندان و صنعتگران فیلم آمریکا با ساختن فیلم «حادثه پوزایدون»[۶۰] (۱۹۷۲) نشان دادند که هنوز هم می‌توانند گروه‌های عظیم تماشاگر را برای دیدن صحنه‌های ساختگی اما نزدیک به واقعیت به سالن سینماها بکشانند. در این فیلم یک کشتی مجلل پس از برخورد با یک کوه یخ زیرآبی، درآب واژگون می‌شود و کسانی که از این حادثه جان سالم بدر برده‌اند درصدد یافتن راهی برای خروج از کشتی‌اند.

در سال ۱۹۷۵ فیلم «فرودگاه ۷۵»[۶۱] تحت تأثیر موفقیت فیلم فرودگاه ساخته شد. تعدادی از سرشناس‌ترین هنرپیشگان هالیوود در این فیلم بازی داشتند. این هنرپیشگان بنحوی انتخاب شده بودند که حضورشان برای گروه‌های سنی مختلف تماشاگران جالب باشد.

با موفقیت بی‌نظیر این فیلم، فیلم‌های فاجعه‌ای بسیاری ساخته شد که تقریباً همگی آنها نیز از نظر تجاری موفق بوده‌اند. «زلزله»[۶۲] (۱۹۷٤)، «آسمانخراش جهنمی»[۶۳] (۱۹۷۵)، «بالاتر از حادثه پوزایدون»[۶۴] (۱۹۷۹) و «کنکورد-فرودگاه ۷۹»[۶۵] (۱۹۷۹) از جمله این فیلم‌ها هستند.

فیلم‌های هیولایی

حریق‌ها، زلزله‌ها و کوه‌های یخ برای سرگرم کردن تماشاگران سینمای هالیوود کافی نبودند. هالیوود می‌بایست ارواح خبیثه و هیولاها را نیز بکمک بطلبد. به این طریق بود که در سال ۱۹۷۳ فیلم «جن‌گیر»[۶۶] و در سال ۱۹۷۵ فیلم «آرواره‌ها»[۶۷] ساخته شد. خرس‌های خونخوار در فیلم «گریزلی»[۶۸] (۱۹۷٦) نهنگ‌های مرگ آفرین در فیلم

---

60 - The Poseidon Adventure
61 - Airport 75
62 - Earthquake
63 - The Towering Inferno
64 - Beyond the Poseidon Adventure
65 - Concorde—Airport 79
66 - The Exorcist
67 - Jaws
68 - Grizzly

«اورکا»[۶۹] (۱۹۷۷) زنبورهای قاتل در فیلم «زنبور»[۷۰] (۱۹۷۸) و ارواح خبیثه در فیلم های «طالع نحس»[۷۱] (۱۹۷۶) و «وحشت در خانه‌ی آمیتی ویل»[۷۲] (۱۹۷۹) و «مه»[۷۳] (۱۹۸۰) با وحشت‌آفرینی بر روی پرده‌ی سینماها تماشاگران بیشتری را به سینماها کشاندند.

فیلم های هیجان‌انگیزی نیز با مضمون تروریسم به روی پرده آمدند که «اخطار دو دقیقه ای»[۷۴] (۱۹۷۹)، «رولر کوستر»[۷۵] (۱۹۷۷) و «یکشنبه سیاه»[۷۶] (۱۹۷۷) از آن جمله اند.

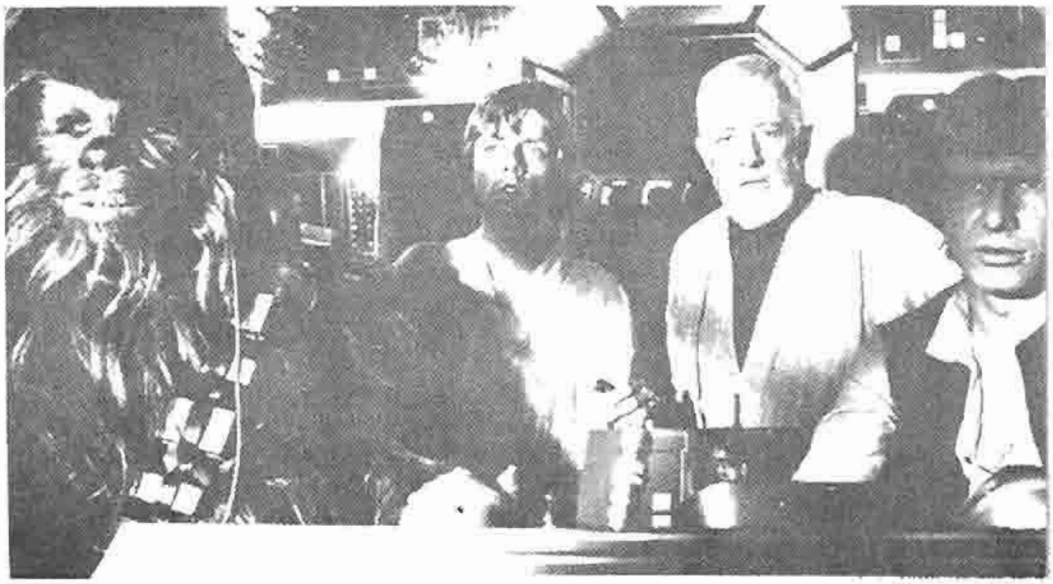
فیلم های علمی ـ تخیلی

فیلم های باشکوه علمی ـ تخیلی نیز در دهه‌ی هفتاد با پیشرفت‌هایی که در زمینه‌ی حقه های سینمایی بدست آمده بود، توانستند هراز چندگاه عده‌ی زیادی از تماشاگران را به سینماها بکشانند. محبوبیت خیره کننده‌ی «فیلم اودیسه فضایی ۲۰۰۱»[۷۷] (۱۹۶۸) و سریال تلویزیونی «پیشتازان فضا»[۷۸] (۶۹ ـ ۱۹۶۶) در ظهور مجدد نوع فیلم های علمی ـ تخیلی نقش مهمی داشتند. نقطه‌ی اوج روند بازگشت مجدد فیلم های علمی ـ تخیلی ساخته شدن فیلم «جنگ ستارگان»[۷۹] توسط جرج لوکاس[۸۰] در سال ۱۹۷۷ بود. این یک اثر قهرمانی سرشار از خیالپردازی بود که شخصیت های خیالی آن بخوبی ترسیم شده بودند. در سال ۱۹۸۰ تنها در آمریکا درآمد فیلم به رقم افسانه ای ۲۰۰ میلیون دلار رسیده بود. این رقم حتی از میزان فروش فیلم «آرواره ها» که پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینما بود بمراتب افزون‌تر بود. از سوی دیگر کیفیات منحصربفرد تصاویر این فیلم نشان داد که کارخانه‌ی رویاسازی هالیوود هنوز خوب کار می‌کند.

در سال ۱۹۷۷ همچنین فیلم «برخورد نزدیک از نوع سوم»[۸۱] اثر استیون اسپیلبرگ[۸۲] به

---

69 - Orca
70 - Swarm
71 - The Omen
72 - The Amityville Horror
73 - The Fog
74 - Two Minutes Warning
75 - Roller Coaster
76 - Black Sunday
77 - 2001, A Space Odysey
78 - Star Trek
79 - Star Wars
80 - George
81 - Close Encounters of the Third Kind
82 - Steven Spielberg



جنگ ستارگان (۱۹۷۷) قهرمانان مختلفی را به روی پرده می‌آورد: قهرمانان ماشینی، حیوانی، انسانی و روانی.

روی پرده آمد. اسپیلبرگ در این فیلم کنجکاوی علمی را با امید به آینده درهم آمیخته بود. موفقیت این دو فیلم باعث شد تا تهیه کنندگان به سرعت به ساختن فیلم‌های فضایی روی بیاورند. حاصل این هجوم، فیلم‌های «سفینه جنگی گالاکیتکا»[۸۳] (۱۹۷۸)، «بیگانه»[۸۴] (۱۹۷۹)، «باک راجرز»[۸۵] (۱۹۷۹)، «پیشتازان فضا»[۸۶] (۱۹۷۹)، «حفره سیاه»[۸۷] (۱۹۷۹) و قسمت دوم فیلم جنگ ستارگان بنام «امپراطوری حمله می‌کند»[۸۸] (۱۹۸۰) بود.

از دیگر فیلم‌های علمی- تخیلی سالهای اخیر باید از فیلم‌های پرفروش «سوپرمن»[۸۹] (۱۹۷۸) و «فلاش گوردون»[۹۰] (۱۹۸۰) یاد کرد.

دلتنگی برای گذشته‌ها

موفقیّت فیلم عشقی «قصه عشق» در سال ۱۹۷۱ تهیه کنندگان آمریکایی را تشویق کرد تا فیلم‌هایی بسازند که در آنها غم غربت نسبت به روزگار گذشته مضمون اصلی را تشکیل دهد. چه آنها به فراست دریافته بودند که فیلم‌های احساساتی درباره‌ی ماجراهای

---

83 - Battlestar Galactia

84 - Alien

85 - Buch Rogers

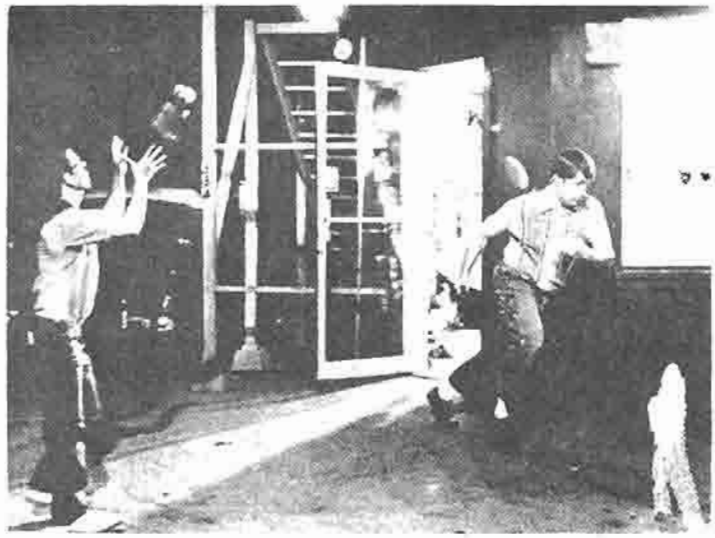
86 - Star Trek

87 - The Black Hole

88 - The Empire Strikes Back

89 - Superman

90 - Flash Gordon



دیوار نوشته‌های آمریکایی (۱۹۷۳).

ایام جوانی و نوجوانی برای تماشاگران جالب است. از اینرو در سال ۱۹۷۱ رابرت مولیگان[۹۱] فیلم احساساتی «تابستان ۴۲»[۹۲] را ساخت و در آن با لحنی شاعرانه و در عین حال طنزآمیز به شرح موقعیت‌های مختلف زندگی یک نوجوان پرداخت.

در سال ۱۹۷۳ جرج لوکاس فیلم «دیوار نوشته‌های آمریکایی»[۹۳] را ساخت که تماشاگران آمریکایی را به یاد شوروشرهای آغاز دهه‌ی شصت می‌انداخت. در همان سال سیدنی پولاک[۹۴] با ساختن فیلم «آنگونه که بوده‌ایم»[۹۵] خاطرات دهه‌ی سی را برای تماشاگران سینما زنده کرد و درعین حال این خاطرات را تا دهه‌ی پنجاه ادامه داد.

فیلم دیگری که خاطرات ایام گذشته را در ذهن آمریکائیان زنده می‌کرد، اثری بود از «جرج روی هیل»[۹۶] بنام «نیش»[۹۷]. همه‌ی فیلم‌هایی که در این زمینه ساخته می‌شد فروش فوق‌العاده‌ای داشت. از اینرو در طی دهه‌ی هفتاد دهها فیلم از این دست ساخته شد که بعضی از آنها یا دنباله‌ی فیلم‌های قبلی بود و یا بنحوی داستان فیلم‌های پیشین را تقلید می‌کرد. «تابستان ۴۴»[۹۸] (۱۹۷۳)، «تب شنبه‌شب»[۹۹] (۱۹۷۷)، «گریز»[۱۰۰] (۱۹۷۸)، «مو»[۱۰۱] (۱۹۷۸)، «گتسبی بزرگ»[۱۰۲] (۱۹۷۴)، «نیویورک نیویورک»[۱۰۳] (۱۹۷۷)،

---

91 - Robert Mulligan
92 - Summer of 42
93 - American Graffiti
94 - Sydney Pollack
95 - The Way We Were
96 - George Roy Hill
97 - The Sting
98 - Summer of 44
99 - Saturday Night Fever
100 - Grease

«صفحه اول»[104] (۱۹۷٤)، «ستاره‌ای متولد شد»[105] (۱۹۷٦) و «خداحافظ عشق من»[106] (۱۹۷۵) از جمله این فیلم‌ها هستند.

کمدی

مایه‌های کمدی فیلم موفق «نیش» الهام بخش کمدی‌سازان شد تا آثاری کمدی پدید بیاورند که خاصیت عمده‌ی آنها گریزاندن ذهن تماشاگر از درگیری‌های زندگی روزمره بود.

در عمل در طی دهه‌ی هفتاد، تماشاگران به هر نوع فیلم کمدی توجه نشان دادند. از فیلم‌های کمدی مل بروکس[107] که نوعی شوخی با انواع فیلم بود: «زین‌های شعله‌ور»[108] (۱۹۷٤)، «فرانکشتین جوان»[109] (۱۹۷٤)، «فیلم صامت»[110] (۱۹۷٦)، و «ترس از بلندی»[111] (۱۹۷۷) و کمدی‌های صرفاً آمریکایی مثل «شامپو»[112] (۱۹۷۵)، «شوخی با دیک و جین»[113] (۱۹۷۷)، «ده»[114] (۱۹۷۹) و فیلم‌های کمدی حادثه‌ای مثل «قطار سیلور استریک»[115] (۱۹۷۷) و با «مرگ کشتن»[116] (۱۹۷٦) و کمدی‌های سیاهی مثل فیلم «پایان»[117] (۱۹۷۸).

معنای تلویحی از نظر اجتماعی

فیلم‌های فاجعه‌ای، فیلم‌های علمی تخیلی، فیلم‌های ترسناک، فیلم‌های مربوط به روزگار گذشته و فیلم‌های کمدی در طی دهه‌ی هفتاد توانستند تماشاگرانی را که هنوز از زیر ضربه‌هایی نظیر جنگ ویتنام و ماجرای واترگیت کمر راست نکرده بودند بخندانند، یا آنها

---

101 - Hair
102 - The Great Gatsby
103 - New York, New York
104 - The Front Page
105 - A Star is Born
106 - Farwell My Lovely
107 - Mel Brooks
108 - Blazing Saddles
109 - Young Frankenstein
110 - Slient Movie
111 - High Anxiety
112 - Shampoo
113 - Fun With Dick and Jane
114 - Ten
115 - Silver Streak
116 - Murder By Death
117 - The End

را به یاد روزهایی لذت‌بخش‌تر بیاندازند و یا بکلی انصراف خاطری از رویدادهای دردناک روز برای آنها پدید بیاورند. یا فیلم‌های فاجعه‌ای توانستند با خلق فجایعی عظیم بروی پرده، فجایع واقعی را در نظر تماشاگران کوچک جلوه دهند.

قهرمانان فیلم‌ها نیز به قهرمانان عظیمی تبدیل شدند که در ابعاد زندگی روزمره نمی‌گنجد. قهرمانانی که می‌توانند کنترل زندگی‌شان را بدست بگیرند و سرنوشت خود را شخصاً تعیین کنند. قهرمانانی همچون لوک آسمانگرد، جنگ‌ستارگان، سوپرمن، جیمزباند، باک راجرز، فلاش گوردون و کاپیتان کرک، استقبال مردم از این قهرمانان از آنروست که آنان عناصری مثبت‌اند و برای مشکلات پیچیده راه‌حل‌های ساده‌ای دارند.

نگاه به ویتنام

تهیه‌کنندگان فیلم‌های بلند با جنگ ویتنام بگونه‌ای برخورد کردند که گویی چنین جنگی روی نداده است. تعداد فیلم‌هایی که درباره‌ی درگیری آمریکا در ویتنام ساخته شده براستی اندک است. در سال ۱۹۶۸ جان‌وین فیلم «کلاه‌سبزها»[۱۱۸] را کارگردانی کرد که یک اثر حادثه‌ای بود و برخوردهای ویت‌کنگ‌ها و کلاه‌سبزها را بعنوان سرگرمی تلقی می‌کرد.

فیلم دیگری که اشاراتی به ویتنام داشت، «خوش‌آمدید سربازان»[۱۱۹] نام داشت که در سال ۱۹۷۲ ساخته شد. در این فیلم چند جوان کلاه‌سبز پس از برگشتن به آمریکا در آرکانزاس از خدمت مرخص می‌شوند و در راه بازگشت به کالیفرنیا، شهری را در منطقه‌ی نیومکزیکو با شرارت‌هایشان به هم می‌ریزند.

قلب‌ها و مغزها

در سال ۱۹۷۴ هنگامیکه بیش از یک دهه و نیم از آغاز جنگ ویتنام گذشته بود، کمپانی کلمبیا فیلم مستند «قلب‌ها و مغزها»[۱۲۰] اثر برت شنایدر و پیتردیویس[۱۲۱] را با تأخیر بسیار در چند سینمای معدود به روی پرده آورده بطوریکه تنها عده‌ای معدود توانستند این فیلم را ببینند.

---

118 - The Green Berets

119 - Welcome Home Soldier Boys

120 - Hearts and Minds

121 - Bert Schneider — Peter Davis

اما «قلب‌ها و مغزها» نخستین تلاش فیلمسازان آمریکایی برای بررسی واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی جنگ ویتنام بود. پیتردیویس کار ساختن این فیلم را به آن قصد آغاز کرده بود که علت درگیری کشورش در ویتنام را توضیح دهد. دیویس بعدها با همکاری شنایدر به ویتنام سفر کرد. آندو مصاحبه‌های مختلفی نیز با مقامات واشنگتن بعمل آوردند.

از مجموع پنجاه ساعت فیلمی که حاصل کار آندو بود، تنها دوساعت فیلم برای نمایش نهایی انتخاب شد. فیلم تأثیر تراژدیک جنگ را در آمریکا و همچنین در آسیای جنوب خاوری بازگو می‌کند. با درکنار هم قرار دادن صحنه‌های مربوط به مخالفان و موافقان جنگ، این دو فیلمساز در شکل بخشیدن به این درام سیاسی موفقیت حاصل کردند. در پاره‌ای از صحنه‌های فیلم، نماهایی از فیلم‌های جنگی هالیوودی با مناظری از درنده‌خویی‌های جنگجویان در هالیوود مقایسه شده است.

«قلب‌ها و مغزها» در عمل تأثیری دوگانه داشت: هم زیان‌های جنگ را بررسی می‌کرد و هم به تأثیر غم‌انگیز فلسفه‌ای می‌پرداخت که پیروزی را به هر قیمتی خواستار بود.

نخستین تلاش‌های دراماتیک

پس از این فیلم بررسی جدی‌تر مسایل مربوط به جنگ ویتنام در فیلم‌های سینمای آمریکایی با فیلم «قهرمانان»[۱۲۲] (۱۹۷۷) آغاز شد و در فیلم‌هایی نظیر «بچه‌های گروهان سی»[۱۲۳] اثر سیدنی جی. فیوری[۱۲۴]، «بازگشت به خانه»[۱۲۵] اثر هال اشبی[۱۲۶] و «شکارچی گوزن»[۱۲۷] اثر مایکل سیمینو[۱۲۸] در سال ۱۹۷۸ ادامه یافت.

همه‌ی این فیلم‌ها در مورد شرکت سربازان جوان در جنگ ویتنام و تأثیر جنگ در تغییر روحیات آنها بود. در حالیکه همه‌ی این فیلم‌ها تماشاگران اندکی داشتند. دو فیلم «بازگشت به خانه» و «شکارچی گوزن» با موفقیت‌های ویژه‌ای روبرو شدند.

«بازگشت به خانه» سه‌سال پس از پایان جنگ نمایش داده شد و با استقبال تماشاگران مواجه گردید. فیلم درباره‌ی رابطه‌ی میان یک معلول جنگی و همسر یک سروان واحد تفنگداران دریایی آمریکاست. نقش این دو را جان و ویت و جین‌فاندا بازی می‌کنند. این ماجرای عاطفی هنگامی به اوج می‌رسد که همسر زن نیز با عواطفی زخم‌خورده

---

122 - Heroes

123 - The Boys in Company C

124 - Sidney J.Furie

125 - Coming Home

126 - Hal Ashby

127 - The Deer Hunter

128 - Michael Cimino

شکارچی گوزن

از ویتنام باز می‌گردد.

در «بازگشت به خانه» از آن عواطف انسانی و آگاهی های فردی و اجتماعی سخن به میان می‌آید که نتیجه‌ی رودررو شدن با هر جنگ، غم انگیزی است.

شکارچی گوزن

«شکارچی گوزن» با وجود بحث‌های مختلفی که برانگیخت، جایزه اسکار بهترین فیلم سال ۱۹۷۸ را پس از رقابتی سخت با فیلم «بازگشت به خانه» بدست آورد. این فیلم از نظر سبک سینمایی، تصاویر تمثیلی و شخصیت‌پردازی حساب شده، اثری بسیار غنی محسوب می‌شود.

داستان فیلم درباره‌ی تجربیات دردناک سه جوان بی‌آلایش است که بدون هیچگونه آمادگی عاطفی به جنگ ویتنام اعزام می شوند و در شرایطی به میهن باز می‌گردند که از هیچگونه حمایت روحی برخوردار نیستند.

«شکارچی گوزن» سعی دارد تأثیر جنگ را در سطح فردی و اجتماعی مورد بررسی قرار دهد. هم از این روست که در صحنه‌ی نهایی فیلم، دوستان سرباز مرده، در میخانه‌ای گرد می‌آیند و سعی می‌کنند خود را قانع کنند که مرگ او معنایی داشته است.

اهمیت این فیلم در آن است که به بررسی زندگی انسانهای ساده‌ای می‌پردازد که جنگ ویتنام بر آنها اثری ویرانگر داشته است. قهرمانان این فیلم، بر خلاف شخصیت های فیلم «بازگشت به خانه»، حتی نمی‌دانند که تلخی تجربیات جنگ و خشم سیاسی خود را چگونه بروز دهند.

اینک تقدیر

فیلم «اینک تقدیر» اثر فرانسیس فورد کاپولا از حد بیان آگاهی های سیاسی و تجربیات شخصی ناشی از جنگ ویتنام فراتر رفت و به نفس مساله ی جنگ پرداخت. فیلم می‌خواهد، پوچی و جنون جنگی بدون جبهه علیه یک دشمن نادیده را بیان کند. فیلم های قبلی درباره‌ی ویتنام یا بیشتر با مسایل درون آمریکا سروکار داشتند و یا حداکثر نگاهی کوتاه به صحنه ی عملیات می افکندند.

کاپولا، از مارس ۱۹۷۶ تا ماه مه ۱۹۷۷ در جزایر فیلیپین که از نظر جغرافیایی به ویتنام شباهت دارند به بازسازی صحنه های وحشت‌انگیز جنگ سرگرم بود و در این مدت با مشکلات مختلف از جمله توفان دست به گریبان گشت.

نمای آغازین فیلم، آرایش جنگی هلیکوپترهای آمریکایی را برفرازجنگل های حاره‌ای ویتنام نشان می‌دهد. این منظره‌ی شاعرانه لحظه‌ای بعد با شیرجه رفتن هلیکوپترها و ویران کردن یک دهکده‌ی ویتنامی با بمب های ناپالم و گلوله های مسلسل خراب می‌شود.

تلخی جنگ هنگامی بیشتر آشکار می‌شود که نیروهای آمریکایی بهنگام بازرسی قایق دهقانان بیگناه ویتنامی، آنها را دیوانه‌وار به گلوله می‌بندند. یکی از این زنان بیگناه هنگامی که خم می‌شود تا خشخاشی را از کف قایق بردارد با رگبار گلوله به قتل می‌رسد زیرا آمریکائیان می‌پندارند که او می‌خواهد نارنجکی را به سوی آنان بیاندازد.

در این بازسازی سینمایی از رمان «قلب تاریکی»[۱۲۹] اثر جوزف کنراد[۱۳۰]، کاپولا نه تنها منظرتراژدیک جنون جنگ را به تماشاگر نشان می‌دهد بلکه زوایای تاریک روح آدمی را نیز برملا می‌کند.

خط داستانی فیلم درباره‌ی سروانی است که برای کشتن یک نظامی یاغی مارلون‌ـ براندو اعزام می‌شود. مرد یاغی گروهی از سربازان فراری را گردهم آورده و بر آنها فرمانروایی می‌کند. این مأموریت در یک سطح سمبولیک سفری اسطوره‌ای از مبدأ جهل به مقصد خودآگاهی است. سروان ویلارد در نهایت درمی‌یابد که کورتز شورشی از وحشت رویارویی با جهان متمدن به قلب جنگل فرار کرده است.

اگر چه سه فیلم «بازگشت به خانه»، «شکارچی گوزن» و «اینک تقدیر»، سه فیلم کاملاً مستقل هستند، اما آنها را یک تریلوژی می‌دانند که در پی بدست دادن تعبیری شخصی و عمومی از جنگ ویتنام هستند.

---

129 - Heart of Darkness

130 - Joseph Conrad

سبک های کارگردانی

عکس‌العمل متغیر تماشاگران نسبت به فرآورده‌های بازار فیلم در طی دهه‌های شصت و هفتاد، به ناچار باعث تنوع فیلم‌ها و تغییر سبک کارگردانان شد. مثلاً جان آویلدسن[۱۳۱] که در سال ۱۹۷۰ فیلم واقعگرایانه و اجتماعی «جو»[۱۳۲] را ساخته بود در سال ۱۹۷۶ به ساختن فیلمی مثل «راکی»[۱۳۳] روی آورد و کارگردانی همچون شلزینگر[۱۳۴] از فیلمی مثل «کابوی نیمه‌شب»[۱۳۵] در سال ۱۹۶۹، به فیلم رومانتیک «آمریکایی‌ها»[۱۳۶] در سال ۱۹۷۹ روی آورد.

در اواخر دهه‌ی شصت با بالا رفتن هزینه‌های تبلیغ و پخش، کارگردانان از ساختن فیلم‌هایی با مضامین کاملاً شخصی دست برداشتند. فیلم‌های کم خرج با شکست تجارتی روبرو شدند. این درسهای اقتصادی و موقعیت متزلزل صنعت فیلم، به فیلمسازان آموختند که باید با سلیقه‌های عمومی سازگار شوند. این نقشی بود که کارگردانان در دوران سلطه‌ی استودیوها نیز بازی کرده بودند.

با این همه، بازهم کارگردانان برجسته‌ی آمریکایی به رشد هنر فیلم کمک کردند. گروهی کوچک اما پرنفوذ از هنرمندان فیلم که اغلب سنین جوانی را می‌گذرانند، با ارائه‌ی کارهایی اصیل با سبک بیانی مخصوص به خود، نشان دادند که علیرغم همه‌ی محافظه کاری‌های موجود در صنعت فیلم، هنوز هم می‌توان فیلم‌های خوبی پدید آورد.

هال اشبی

فیلم‌های برجسته‌ی هال اشبی (متولد ۱۹۳۶) در طی دهه‌ی هفتاد عبارتند از «آخرین جزئیات»[۱۳۷] (۱۹۷۳)، «شامپو»[۱۳۸] (۱۹۷۵)، «راه افتخار»[۱۳۹] (۱۹۷۶)، «بازگشت به خانه»[۱۴۰] (۱۹۷۸) و «حضور»[۱۴۱] (۱۹۷۹).

در دو فیلم نخست، اشبی به بررسی مسایل اخلاقی در میان قشرهای خاص اجتماعی

---

131 - John Avildson
132 - Joe
133 - Rocky
134 - John Schelsinger
135 - Midnight Cowboy
136 - Yanks
137 - The Last Detail
138 - Shampoo
139 - Bound for Glory
140 - Coming Home
141 - Being There

می‌پردازد. در فیلم اول کارگردان با نظامیان سروکار دارد و در فیلم دوم جماعت کالیفرنیانشین اواخر دهه‌ی شصت موضوع مطالعه‌ی کارگردانند.

فیلم «راه افتخار» به زندگی یک شخصیت اجتماعی و خواننده‌ی آوازهای عامیانه در طی دوران رکود اقتصادی آمریکا می‌پردازد و «بازگشت به خانه» عواقب جنگ ویتنام را بررسی می‌کند. فیلم «حضور» که بر مبنای زندگی یک باغبان ساده‌دل ساخته شده، اقتباسی سینمایی است از کتاب یرژی کوزنیسکی[۱۴۲] به همین نام.

وودی آلن[۱۴۳] و مل بروکس

پیشگامان سینمایی کمدی امروز آمریکا وودی آلن (متولد ۱۹۳۵) و مل بروکس (متولد ۱۹۲۷) اغلب نویسنده، کارگردان و بازیگر فیلم‌های خود هستند. آلن در فیلم‌هایش نقش یک بازنده‌ی دوست‌داشتنی را ایفا می‌کند و بروکس مفتون ساختن فیلم‌هایی کمدی بر مبنای تقلید از انواع فیلم‌های سینمایی است.

آلن ــ «پول را بردار و فرار کن»[۱۴۴] (۱۹۶۹)، «موز ها»[۱۴۵] (۱۹۷۱)، «خواب‌آلود»[۱۴۶] (۱۹۷۳)، «عشق و مرگ»[۱۴۷] (۱۹۷۵)، «آنی هال»[۱۴۸] (۱۹۷۷) «مانهاتان»[۱۴۹] (۱۹۷۹)، «صحنه‌های داخلی»[۱۵۰] (۱۹۷۸) و «خاطرات استارداست»[۱۵۱] (۱۹۸۰) از جمله فیلم‌های وودی آلن در دهه‌ی هفتاد و آغاز دهه‌ی هشتاد هستند.

تقریباً در تمامی این فیلم‌ها، آلن شخصیتی است که در عشق و زندگی بازنده است. این شخصیت عصبی، همراه با اشاره‌ها و شوخی‌هایی در مورد روانکاوی، سینما و روشنفکران، از خصوصیات اصلی همه‌ی فیلم‌های اوست.

در فیلم «موزها»، آلن یک انقلابی آمریکای لاتین است، در «خواب‌آلود»، مردی است که در قرن بیستم بخواب رفته و در قرن بیست و دوم بیدار می‌شود، در «عشق و مرگ» سربازی روسی است که تمایلی به جنگ با ناپلئون ندارد، و در «آنی هال» و «مانهاتان» نیز نقش شخص خودش بعنوان یک کمدی‌نویس را بازی می‌کند. در فیلم «خاطرات

---

142 - Jerzy Kozinski
143 - Woody Allen
144 - Take the Money and Run
145 - Bananas
146 - Sleeper
147 - Love and Death
148 - Annie Hall
149 - Manhattan
150 - Interiors
151 - Stardust Memories

وودی آلن در «پول را بردار و فرار کن» (۱۹٦٦)

وودی آلن در مانهاتان (۱۹۷۹): لفاظی شبه روشنفکرانه در یک موزه.

استارداست» آلن به سبک فلینی در فیلم «۸ ۱/۲» زندگی خود را بعنوان یک فیلمساز موفق مرور می‌کند.

بروکس ــ در سینما، مل بروکس خود را با فیلم‌های «تهیه کننده‌ها»[۱۵۲] (۱۹٦۸) و «دوازده صندلی»[۱۵۳] (۱۹۷۰) به تماشاگران شناساند. بروکس بر خلاف آلن در فیلمهایش به یک شخصیت متکی نیست بلکه از وجود چندین شخصیت دلقک مانند برای ایجاد تاثیرات کمدی استفاده می‌کند. زرو ماستل،[۱۵۴] جین وایلدر[۱۵۵] و مارتی فلدمن[۱۵٦] از جمله کمدین‌هایی هستند که او از همکاری آنها برخوردار بوده است. «زین‌های شعله‌ور» تقلیدی از نوع فیلم وسترن (۱۹۷٤)، «فرانکشتین جوان» به تقلید از فیلم‌های ترسناک،

152 - The Producers
153 - The Twelve Chairs
154 - Zero Mostel
155 - Gene Wilder
156 - Marty Feldman

فرانکشتین جوان.

(۱۹۷٤)، «فیلم صامت» به تقلید از فیلم های صامت، (۱۹۷٦) و «ترس از بلندی» به تقلید از فیلم های هیچکاک، (۱۹۷۷) از دیگر فیلم های مل بروکس هستند.

بعضی از شخصیت های دلقک مانند بروکس همانند جین وایلدر و مارتی فلدمن، در طی دهه ی هفتاد خود مستقلاً به کارگردانی فیلم های کمدی پرداختند.

رابرت آلتمن[۱۵۷]

رابرت آلتمن (متولد ۱۹۲۵) همچون بسیاری دیگر از فیلمسازان **معاصرخود**، کارش را با فعالیت فشرده بعنوان کارگردان و تهیه کننده فیلم های تلویزیونی در دهه ی پنجاه و شصت شروع کرد.

نخستین فیلمش «بزهکاران»[۱۵۸] (۱۹۵۷) کسی را از وجود چنین فیلمسازی باخبر نکرد. امّا فیلم کمدی ضد جنگ «مش»[۱۵۹] (۱۹۷۰) او را بعنوان کارگردانی مبتکر به همگان شناساند.

آلتمن با مضامین مختلف و در سبک های متنوعی کار کرده است. «مک کلود

---

157 - Robert Altman

158 - The Delinquents

159 - MASH

نشویل (۱۹۷۵): مبارزه انتخاباتی، موسیقی و سوءقصد.

پرنده»[۱۶۰] (۱۹۷۰) یک فیلم تخیلی طنزآمیز بود و آقای «مکیب و خانم میلر»[۱۶۱] (۱۹۷۱) یک وسترن تاریخی. از دیگر فیلم‌های او «دزدانی مثل ما»[۱۶۲] (۱۹۷۳) «کالیفرنیا نصف به نصف»[۱۶۳] (۱۹۷٤) و «نشویل»[۱۶۴] (۱۹۷۵) است.

در «بوفالو بیل و سرخپوستان»[۱۶۵] (۱۹۷٦) نمایی غیر اسطوره‌ای از قهرمانان محبوب آمریکائیان بدست داد. در «سه زن»[۱۶۶] (۱۹۷۷)، «عروسی»[۱۶۷] (۱۹۷۸) و «کوئینتت»[۱۶۸] نیز آلتمن مسایلی را عرضه کرد که با انتظارات تماشاگر هماهنگ نبود. در «سه زن»، در نهایت شخصیت‌های متضاد سه زن با یکدیگر پیوند می‌یابد. در «عروسی» نیز آلتمن یک مراسم مورد احترام طبقه متوسط آمریکا را به یک رویداد پوچ تبدیل می‌کند.

آلتمن همواره بخاطر اجتناب از هماهنگی با سلیقه‌ی تماشاگران، خود موجبات شکست تجاری فیلم‌هایش را فراهم آورده است. هرچند که درپیش گرفتن همین روش، طرفدارانی نیز برای خود پدید آورده است. با این حال در فیلم «پاپای»[۱۶۹] (۱۹۸۰) آلتمن تمایل خود را به کار کردن در قالب‌های سنتی ابراز کرده است.

---

160 - Brewster Mc Cloud

161 - McCabe and Mrs. Miller

162 - The Thieves Like Us

163 - California Split

164 - Nashville

165 - Buffalo Bill and the Indians

166 - Three Women

167 - A Wedding

168 - Quintet

169 - Popeye

جان کاساویتس[۱۷۰]

تعداد فیلم‌های کاساویتس (متولد ۱۹۲۹) چه در مقام بازیگر و چه بعنوان کارگردان بسیار محدود است. با این حال او در زمینه شخصیت‌پردازی در سینما از خود قوه‌ی ابتکار فوق‌العاده‌ای نشان داده است. ویژگی عمده‌ی کار کاساویتس برخورداری از حساسیتی ویژه در بدست دادن تعبیری واقعگرایانه از روحیات انسانی است.

از مشهورترین فیلم‌های بلند کاساویتس باید از «چهره‌ها»[۱۷۱] (۱۹۶۸)، «شوهرها»[۱۷۲] (۱۹۷۰)، «مینی و مسکوویچ»[۱۷۳] (۱۹۷۱)، «زنی تحت تأثیر»[۱۷۴] (۱۹۷٤)، «گلوریا»[۱۷۵] (۱۹۸۰) یاد کرد. در همه‌ی این فیلم‌ها عکس‌العمل افراد در برابر بحران‌های شخصی بررسی شده و طرح داستان تحت‌الشعاع شخصیت‌پردازی قرار گرفته است.

فیلم آخر کاساویتس بنام «گلوریا»، جایزه‌ی بهترین فیلم فستیوال ونیز (۱۹۸۰) را بطور مشترک با فیلم دیگری بدست آورد.

میلوش فورمن[۱۷۶]

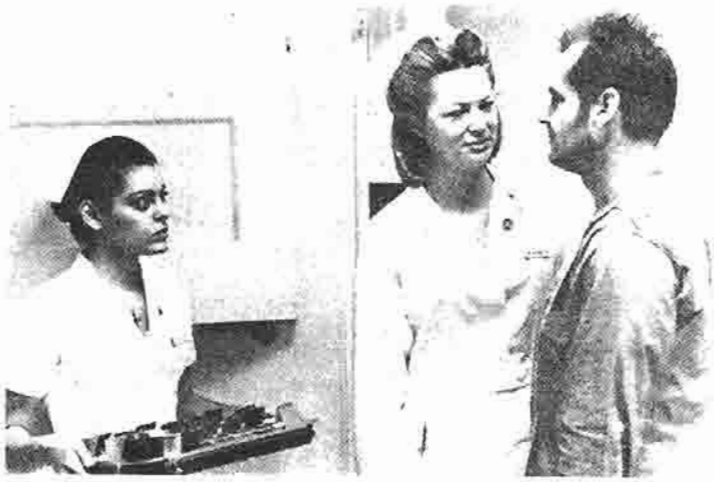
میلوش فورمن (متولد ۱۹۳۲) در سال ۱۹٦۸ از چکسلواکی به آمریکا مهاجرت کرد. در فیلم‌های آمریکایی فورمن شکاف بین نسل‌ها و تنش‌های شخصیتی مورد بحث قرار گرفته است.

در فیلم «خیز»[۱۷۷] (۱۹۷۱) فورمن مسأله‌ی اختلاف بین نسل‌ها را با لحنی طنزآمیز مطرح می‌کند. اعتبار فورمن در زمینه‌ی تحلیل روانشناسانه‌ی رفتار آدمی با این فیلم و همچنین با فیلم «دیوانه‌ای از قفس پرید» یا «پرواز بر فراز آشیانه‌ی فاخته»[۱۷۸] (۱۹۷۵) دو چندان شد. در فیلم اخیر، با بهره‌گیری از استعداد بازیگری جک نیکولسون، فورمن کمدی سیاه را با تراژدی درهم می‌آمیزد.

از دیگر آثار فورمن، کارگردانی نسخه‌ی سینمایی نمایش معروف «مو»[۱۷۹] (۱۹۷۹) و

---

170 - John Cassavetes
171 - Faces
172 - Husbands
173 - Minnie and Moskovitz
174 - A Woman Under The Influence
175 - Gloria
176 - Milos Forman
177 - Taking Off
178 - One Flew Over The Cuckoo's Nest
179 - Hair



پرواز بر فراز آشیانه‌ی فاخته (۱۹۷۵) نیز مثل مطب دکتر کالیگاری این سؤال را مطرح کرد که چه کسی واقعاً دیوانه است؟

فیلم-رمان «رگتایم»[۱۸۰] (۱۹۸۱) است.

فورمن چه در فیلمهایی که در چکسلواکی ساخته و چه در فیلم‌های آمریکائیش توانسته است موقعیت شخصیت‌هایی را که در محیطی متضاد با روحیات خود قرار گرفته‌اند با لحنی طنزآمیز بیان کند.

باب فاس[۱۸۱]

باب فاس (متولد ۱۹۲۷) که اساساً متخصص و طراح رقص است بدنبال موفقیت فیلم «چاریتی شیرین»[۱۸۲] (۱۹۶۹)، با فیلم موزیکال «کاباره»[۱۸۳] (۱۹۷۲) و با فیلم غیر موزیکال «لنی»[۱۸۴] (۱۹۷٤) به شهرت و محبوبیت رسید.

«کاباره» که بر مبنای نمایش مشهور «خداحافظ برلین» ساخته شده بود، فساد آلمان نازی را در آغاز شکل گیری نازیسم در حدود سال ۱۹۳۰ نشان می‌دهد. کاباره‌ی این فیلم محلی است که مردمی هراسان از آنچه در پیرامونشان می‌گذرد به آن پناه می‌برند. رقص‌ها و آوازهای فیلم بازتابی است از ارزش‌های اجتماعی که به سلطه‌ی فاشیسم منجر شد.

فاس که از تآتر به سینما روی آورد برای بازیگری اهمیتی ویژه قایل است و هنرپیشگان فیلمهایش را با مهارت رهبری می‌کند. در فیلم «لنی» باب فاس به بررسی موقعیت یک هنرپیشه‌ی شکست‌خورده‌ی تآتر می‌پردازد. در این فیلم، فاس از همکاری

---

180 - Ragtime

181 - Bob Fosse

182 - Sweet Charity

183 - Cabaret

184 - Lenny

بازیگر خبره‌ای همچون داستین هافمن[۱۸۵] برخوردار بود.

در فیلم «همه‌ی آن جازها»[۱۸۶] (۱۹۷۹) باب فاس به بیان زندگی یک طراح رقص نظیر خودش می‌پردازد. این طراح رقص تحت تأثیر جاذبه‌ی زن و هنر،بدینسو و آنسو کشیده می‌شود. با ساختن این فیلم‌ها باب فاس از تحسین منتقدان و حرفه‌ای‌های سینما به یک میزان برخوردار شده است.

سیدنی لومت[۱۸۷]

پس از یک دوره کار با تلویزیون در اوایل دهه‌ی پنجاه، سیدنی لومت (متولد ۱۹۲٤) با فیلم «دوازده مرد خشمگین»[۱۸۸] (۱۹۵۷) به سینما روی آورد و کارش را با فیلم‌های «سفر دراز روز در شب»[۱۸۹] (۱۹٦۲) و «سمسار»[۱۹۰](۱۹٦۵) ادامه داد. در فیلم اخیر، راد استایگر نقش مردی را بازی می‌کند که از اردوگاه مرگ نازیها جان سالم بدر برده و اینک پس از سالها، هنگامیکه بصورت یک سمسار منزوی روزگار می‌گذراند مسئولیتش را نسبت به نوع بشر درک می‌کند.

تعهد اجتماعی و پای‌بند به اخلاقیات فردی در دهه‌ی هفتاد نیز مضمون اصلی فیلم‌های لومت را تشکیل می‌دهد. «سرپیکو»[۱۹۱] (۱۹۷۳)، «بعدازظهرنحس»[۱۹۲] (۱۹۷۵) و «شبکه»[۱۹۳] (۱۹۷٦) شواهد این امرند. در هر سه‌ی این فیلمها شخصیت اصلی درگیر یک بحران اخلاقی است و باید در رابطه با مسئولیت‌های فردی یا اجتماعیش تصمیمی سرنوشت‌ساز بگیرد. از پلیس امین فیلم «سرپیکو» تا سارق بانک فیلم «بعد از ظهر نحس» و گوینده‌ی تلویزیون فیلم «شبکه»، همه درگیر مسایل اخلاقی اند.

ویژگی عمده‌ی کارلومت در این فیلم‌ها، ترکیب استادانه‌ی صحنه‌های واقعگرایانه با صحنه‌های پر از عاطفه‌ی دراماتیک است، بی‌آنکه بتوان به فیلم برچسب احساساتی بودن زد.

---

185 - Dustin Hoffman
186 - All That Jazz
187 - Sidney Lumet
188 - Twelve Angry Men
189 - Long Day's Journey Into Night
190 - The Pawnbroker
191 - Serpico
192 - Dog Day Afternoon
193 - Network

سر پیکو (۱۹۷۳).

پل مازورسکی[۱۹۴]

در پای‌بندی به اخلاقیات پل مازورسکی (متولد ۱۹۳۸) حتی از سیدنی لومت نیز سختگیرتر است. در دو فیلم اولش «باب، کارول، تدوآلیس»[۱۹۵] (۱۹۶۹) و «آلکس در سرزمین عجایب»[۱۹۶] (۱۹۷۰) مازورسکی بازتاب عاطفی شخصیت‌های فیلم را در برابر موازین اخلاقی متغیر جامعه‌ی آمریکا نشان می‌دهد. فیلم نخست مساله‌ی همسران را موشکافی می‌کند و فیلم دوم ماجرای کمدی برخورد یک فیلمساز تازه‌وارد با زندگی در هالیوود را تصویر می‌سازد.

فیلم‌های دیگر مازورسکی که همگی با همین درونمایه‌ها سروکار دارند عبارتند از «شکوفه عشق»[۱۹۷] (۱۹۷۳)، «هری و تونتو»[۱۹۸] (۱۹۷٤) «ایستگاه بعد گرینیچ ویلیج»[۱۹۹] (۱۹۷٦)، «زن مطلقه»[۲۰۰] (۱۹۷۸) و «ویلی و فیل»[۲۰۱] (۱۹۸۰).

مازورسکی بعنوان فیلمسازی که تکیه‌ی اصلیش بر مسایل انسانی و اخلاقی است،

---

194 - Paul Mazursky

195 - Bob and Carol and Ted and Alice

196 - Alex in Wonderland

197 - Blume in Love

198 - Harry and Tonto

199 - Next Stop Greenwich Village

200 - An Unmaried Woman

201 - Willy and Phil

صاحب سبکی شخصی است که در آن فضاسازی و شخصیت‌پردازی به یک اندازه دارای اهمیت است. مضامین فیلم‌های او در مورد بحران‌های عاطفی و اخلاقی اعضای طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی آمریکاست و در همه‌ی آنها رگه‌هایی از طنز نیز دیده می‌شود.

مارتین ریت[۲۰۲]

مارتین ریت از کارگردانی نسخه‌های سینمایی آثار ادبی جنوب آمریکا مانند «تابستان گرم و طولانی»[۲۰۳] (۱۹۵۸) و «خشم و هیاهو»[۲۰۴] (۱۹۵۹) به ساختن فیلم‌هایی در مورد مسایل مبتلا به مردم عادی آمریکا روی آورد. فیلم‌های ریت در طی دهه‌های شصت و هفتاد همچون آثار دیگر فیلمسازان برجسته‌ی آمریکایی، واقعگرایی را بعنوان یک عنصر اساسی در خود جا دادند.

«هاد»[۲۰۵] (۱۹۶۳) مشکلات خانواده‌ای در تکزاس زمان حاضر را مطرح می‌کرد. شکاف بین نسل‌ها مضمون اصلی فیلم را تشکیل می‌داد. توجه دقیق به پرورش شخصیت‌های فیلم از خصوصیات این اثر و دیگر آثار مارتین ریت است.

«ساوندر»[۲۰۶] (۱۹۷۲)، «کانراک»[۲۰۷] (۱۹۷۴) و «نورماری»[۲۰۸] (۱۹۷۹) سه فیلمی که داستان آنها در جنوب ایالات متحده می‌گذرد نشانه‌هایی قوی از واقعگرایی در خود دارند. «ساوندر» مشکلات خانواده‌ای سیاهپوست در زمان رکود اقتصادی را بررسی می‌کند. در فیلم «کانراک» با بچه‌هایی مواجه می‌شویم که از نعمت سواد آموختن بی‌بهره مانده‌اند و «نورماری» روایتی است انساندوستانه از شکل گیری یک اتحادیه‌ی کارگری.

فیلم‌های مارتین ریت گهگاه شباهت‌هایی باآثارنئورآلیستی ایتالیایی پیدا می‌کند. از جمله، فیلم «ساوندر» یادآور فیلم «دزد دوچرخه» اثر نئورآلیستی ویتوریو دسیکاست.

پل شرادر[۲۰۹]

بسیاری از فارغ‌التحصیلان مدارس سینمایی، با نگارش سناریو راه خود را برای رسیدن به مقام کارگردان هموار کردند. در نظامی که ادبیات سلطه‌ی خود را بر سینما اعمال

---

202 - Martin Ritt
203 - The Long Hot Summer
204 - The Sound and the Fury
205 - Hud
206 - Sounder
207 - Conrack
208 - Norma Rae
209 - Paul Scherader

درونمایه بی عدالتی اجتماعی و مشکلات فردی در فیلم ساوندر (۱۹۷۲) یادآور فیلم های نئورآلیستی ایتالیا بود.

می‌کند، طبیعی است که نویسنده‌ای بخواهد اثرش را خودش بصورت فیلم درآورد.

پل شرادر قبلاً سناریوی فیلم های مشهوری از قبیل «راننده‌ی تاکسی» اسکورسیس، «وسوسه» براین دی‌پالما، «دوستان قدیم» تیوکزبری، «گاوخشمگین» اسکورسیس را نوشته بود.

از فیلم هایی که شرادر خود به کارگردانی آنها پرداخته است باید از «کارگر»[۲۱۰] (۱۹۷۸)، «پوست کلفت»[۲۱۱] (۱۹۷۸) و «ژیگولوی آمریکایی»[۲۱۲] (۱۹۸۰) یاد کرد. فیلم اول با لحنی بی‌پرده و در عین حال صمیمانه زندگی سه کارگر کارخانجات اتوموبیل سازی دیترویت را بررسی می‌کند. در فیلم «پوست کلفت»، دختر یک سرمایه دار با سوء استفاده از موقعیت یک گردش علمی، از خانه فرار می‌کند و به دام سازندگان فیلم های پورنوگرافی می افتد.

فیلم «ژیگولوی آمریکایی» نیز درباره‌ی مرد جوانی است که خود را در ازای دریافت مبلغی در اختیار زنان ثروتمند جنوب کالیفرنیا می‌گذارد.

در فیلم های شرادر، شخصیت های منزوی در موقعیت هایی خشونت‌آمیز دست به رفتارهایی انفجارآمیز می‌زنند.

---

210 - Blue Collar

211 - Hardcore

212 - American Gigolo

عدم توجه به تحلیل های اخلاقی، کار شرادر را با انتقادهای سختی مواجه کرده است. انتقادهایی که گاه متوجه فیلم هایی که او سناریست آنها بوده نیز شده است.

مارتین اسکورسیس[۲۱۳]

گذشته از فیلم های «پائین شهر» و «راننده تاکسی» که در مباحث گذشته از آنها یاد شد، اسکورسیس فیلم های «آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند»[۲۱۴] (۱۹۷٤) و «نیویورک، نیویورک» (۱۹۷۷) را نیز ساخته است. در این دو فیلم بیان سینمایی بیشتر از تحلیل اجتماعی اهمیت دارد.

فیلم «آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند» به سبک فیلم های جاده‌ای و با نگاهی به جنبش زنان در دهه‌ی هفتاد ساخته شد. فیلم ماجرای سفر بیوه‌زن ۳۵ساله‌ای که بهمراه فرزند ۱۱ساله‌ی خود از یک سوی آمریکا به سوی دیگر آن می‌رود را بیان می‌کند. مضمون فیلم درباره‌ی روابط زن و مرد و توقعات مردان از زنی است که در جستجوی استقلال است.

فیلم «نیویورک،نیویورک» که نوعی ادای دین به موزیکال های ساخته شده در استودیوهای عظیم بود، از نظر ترکیب عوامل رومانتیک و واقعگرایانه به اندازه‌ی فیلم «آلیس دیگر...» موفق نشد.

اسکورسیس که همچون دیگر معاصرانش فارغ‌التحصیل یک مدرسه‌ی سینمایی است، سعی دارد آموخته هایش را با سنت های هالیوود و ابداعات شخصی پیوند بزند.

ملوین وان پیبلز[۲۱۵]

ملوین وان پیبلز (متولد ۱۹۳۲) نخستین سیاهپوست آمریکایی بود که به ساختن فیلم های بلند سینمایی پرداخت. او نخستین فیلمش را بنام «داستان یک عبور سه روزه»[۲۱۶] (۱۹٦۷) در فرانسه ساخت.

دومین فیلم او بنام «هندوانه فروش»[۲۱۷] (۱۹٦۹) با موفقیت بی‌نظیری مواجه شد. داستان این فیلم درباره‌ی دلال بیمه‌ی سفیدپوستی است که یکروز وقتی از خواب بیدار می شود درمی‌یابد که ناگهان سیاهپوست شده است. عکس‌العمل دیگران در قبال شخصیت

---

213 - Martin Scorsese

214 - Alice Doesn't Live Here Anymore

215 - Melvin Van Peebles

216 - The Story of a Three Day Pass

217 - The Water melon

هندوانه‌فروش (۱۹۶۹). استلاپیرسون نسبت به تغییر رنگ پوست مرد عکس‌العمل نشان می‌دهد.

جدید این مرد دیدگاهی طنزآمیز را درباره‌ی رابطه‌ی موقعیت اجتماعی و رنگ پوست مطرح می‌کند.

از دیگر آثار وان پیبلز، «آواز سویت سویتبک»[۲۱۸] (۱۹۷۱) است که در آن، نویسنده، کارگردان، بازیگر نقش اول، مصنف موسیقی متن و متصدی تدوین فیلم، خود ملوین وان‌پیبلز است.

وان پیبلز از کارگردانان با استعدادی است که با ارائه یک دیدگاه شخصی درباره‌ی رابطه‌ی نژادها، راه را برای عرضهٔ اینگونه نقطه‌نظرها باز کرد.

کلودیا ویل[۲۱۹]

کلودیا ویل (متولد ۱۹٤٦) پس از آنکه بخاطر فیلم مستندش درباره‌ی سفر اولین هیئت زنان آمریکایی به چین بنام «نیمه‌ی دیگر آسمان؛ خاطرات چین»[۲۲۰] در سال ۱۹۷۵ نامزد دریافت جایزه‌ی اسکار شد، در سال ۱۹۷۸ فیلم داستانی «دوستان دختر»[۲۲۱] را ساخت.

داستان این فیلم درباه‌ی زن عکاسی است که هنگامیکه دختر همخانه‌اش ازدواج می‌کند، ناگهان خود را در محله‌ی مانهاتان نیویورک تنهای تنها حس می‌کند.

---

218 - Sweet Sweetback's Baadassss Song

219 - Claudia Weil

220 - The Other Half of The Sky: A China Memoir

221 - Girlfriends

خانم ویل بودجه‌ی ساخت این فیلم را با قرض کردن از این و آن فراهم کرد و فیلم را در مدتی نزدیک به سه سال به پایان رساند.

طنز، بدیهه‌پردازی و سادگی از دیگر خصوصیات فیلم‌های ویل است. فیلم دیگر او بنام «نوبت من است»[۲۲۲] (۱۹۸۰) اثری کمدی است که در آن زنی در جستجوی ارضای خاطر خویش است. بطور کلی استقلال زنان و تلاش آنان برای موفقیت در کار و زندگی درونمایه‌ی کارهای خانم ویل را تشکیل می‌دهد.

فیلمسازانی که ذکرشان رفت، تنها معدودی از کارگردانانی بودند که به سینمای ایالات متحده در طی دهه‌های شصت و هفتاد اعتبار بخشیدند. اما کارگردانان دیگری هم هستند که کارشان به اندازه‌ی آثار این فیلمسازان دارای اهمیت است: پیتر بوگدانویچ، ریچارد بروکس، براین دی پالما، جان فرانکن هایمر، ویلیام فریدکین، جرج روی هیل، نورمن جوئیسون، ترنس مالیک، آلن پاکولا، سیدنی پولاک، مایکل ریچی، استیون اسپیلبرگ، پیتر پیتز و فرد زینه‌مان از آن جمله‌اند. این فیلمسازان نیز استادی و انعطاف پذیری خود را در کاری به اثبات رسانده‌اند که در آن بیان هنری با شرایط اقتصادی، پیشرفت‌های فنی و تغییر سلیقه تماشاگران درگیر جدالی دائمی است. تعداد عظیم فیلمسازان موفقی که در همین فصل از آنها نام بردیم نشاندهنده‌ی آنست که فیلمسازان آمریکایی هنوز می‌توانند آثاری اصیل، خوش‌قریحه و محبوب پدید بیاورند.

شیوه‌های دیگر: فیلم‌های نقاشی متحرک، تجربی و مستند

نقاشی متحرک

موقعیت والت دیسنی[۲۲۳] در زمینه‌ی نقاشی متحرک از طریق خلق هوشمندانه‌ی فیلم‌هایی بدست آمد که از نظر جزئیات حرکات و طراحی تصویر بسیار غنی بودند. در اوایل دهه‌ی چهل تعدادی از سازندگان فیلم‌های نقاشی متحرک از والت دیسنی جدا شدند و کمپانی «یونایتد پیکچرز آو آمریکا»[۲۲۴] یا U.P.A را بنیاد نهادند. استفن بوسوستو[۲۲۵]، جان هابلی[۲۲۶] و باب کنن[۲۲۷] ازهنرمندانی بودند که طی کار در این کمپانی با دست کشیدن از طبیعت گرایی به طرح‌هایی ساده‌تر و دارای کیفیات گرافیک روی آوردند.

---

222 - It's My Turn

223 - Walt Disney

224 - United Production of America(UPA)

225 - Stephen Bosustoo

226 - John Hubley

227 - Bob Canon

فریتز گربه (۱۹۷۲) به ایراد بیانیه‌های اجتماعی که از فیلم‌های کارتون دهه چهل شروع شده بود ادامه داد.

درواقع، این سبک تازه‌ای نبود، زیرا قبلاً نیز امیل کول[۲۲۸] در فرانسه و وینسور مک کی[۲۲۹] در آمریکا شخصیت‌های کارتون خود را با خطوطی ساده و بر یک زمینه‌ی تک رنگ، آفریده بودند.

با الهام از هنرمندان U.P.A و تحت تأثیر هنرمندان گروه زاگرب یوگوسلاوی و هیئت فیلم کانادا، سازندگان فیلمهای نقاشی متحرک آمریکایی دست به تجربه در سبک های تازه‌ای زدند.

در دهه‌های ۶۰ و ۷۰، با اینکه نمایش فیلم کوتاه قبل از فیلم بلند اصلی در سینماهای آمریکا منسوخ شد، فیلمسازان و تهیه کنندگان آمریکایی به فیلم‌های نقاشی متحرک بعنوان یک وسیله‌ی بیانی منحصربفرد توجه نشان می‌دادند.

در میان سازندگان فیلم‌های نقاشی متحرک در آمریکا، آثار فرانک موریس[۲۳۰]، ویل وینتون[۲۳۱] و کارولین لیف[۲۳۲] از پیچیدگی بخصوصی برخوردار است. در این میان، فیلمهای موریس یک بار جایزه‌ی اسکار و یک بار جایزه‌ی فستیوال آنسی فرانسه را به خود اختصاص داده‌اند.

امروزه ساختن فیلم نقاشی متحرک بکمک کامپیوتر زمینه‌ای خاص از این هنر را تشکیل می‌دهد که پیشگامان آن جیمز و جان ویتنی[۲۳۳] هستند.

رالف بکشی[۲۳۴] ــ سرشناس‌ترین سازنده‌ی فیلم‌های بلند نقاشی متحرک در آمریکا

---

228 - Emil Kohl

229 - Winsor Mc Kay

230 - Frank Mouris

231 - Will Winton

232 - Carolyn Leif

233 - James and John Whitney

234 - Ralph Bakshi

رالف بکشی است. فیلم‌های او با زبانی ساده به بحث درباره‌ی مضامین اجتماعی می‌پردازند، اما اغلب بخاطر استفاده‌ی مفرط از درونمایه‌های جنسی از سوی اخلاقیون تقبیح می‌شوند.

از معروف‌ترین فیلم‌های او «فریتز گربه»[۲۳۵] (۱۹۷۲)، «ترافیک سنگین»[۲۳۶] (۱۹۷۳) و «جادوگران»[۲۳۷] (۱۹۷۷) هستند. بکشی در سال ۱۹۸۱ در فیلم «پاپ آمریکایی»[۲۳۸] تاریخچه‌ی موسیقی پاپ را در خلال یک داستان خانوادگی بیان کرد.

فیلم‌های تجربی

سنگ بنای فیلم تجربی آمریکایی در دوران بعد از جنگ توسط مایادرن[۲۳۹] و فیلم «سایه‌های عصر»[۲۴۰] (۱۹۴۳) گذاشته شد. این فیلم با ترکیب واقعگرایی و سوررآلیسم به تجربه در زمینه‌ی قابلیت‌های بیانی سینما پرداخته بود. کرتیس هرینگتون[۲۴۱] و کنت انگر[۲۴۲] بعدها راه درن را ادامه دادند. از میان ایندو انگر در فیلمهایش به بررسی مساله‌ی همجنس گرایی پرداخت.

استن براکیج[۲۴۳] ــ در آمریکا نیز همانطور که در نهضت آوانگارد اروپا پیش آمده بود، فیلم‌های انتزاعی پیشگام فیلم‌های تجربی بودند. استن براکیج در فیلم‌های تجربیش به نمایش ترکیبی از تصاویر ناب بی‌صدا پرداخت. از مشهورترین فیلم‌های او «در انتظار شب»[۲۴۴] (۱۹۵۸) است.

از دیگر فیلمسازان تجربی آمریکا باید از رابرت بریر[۲۴۵] با فیلم‌های «حریق‌ها»[۲۴۶] (۱۹۵۷) و «شصت و نه»[۲۴۷] (۱۹۶۸)، بروس کانر[۲۴۸] با فیلم‌های «یک فیلم»[۲۴۹] (۱۹۵۸) و «اشعه کیهانی»[۲۵۰] (۱۹۶۱) و استن وندربیک[۲۵۱] با فیلم «مرگ نفس»[۲۵۲]

---

235 - Fritz the Cat
236 - Heavy Traffic
237 - Wizards
238 - American Pop
239 - Maya Deren
240 - Meshes of the Afternoon
241 - Curtis Harrington
242 - Kenneth Anger
243 - Stan Brakhage
244 - Anticipation of the Night
245 - Robert Breer
246 - Blazes
247 - Sixty Nine
248 - Bruce Conner
249 - A Movie
250 - Cosmic Ray
251 - Stan Vanderbeek
252 - Breath Death

(۱۹٦٤) یاد کرد.

فیلم‌های ساختارگرا و یک برداشتی ــ در سینمای ساختارگرا، در هر فیلم یک عنصر ساختمانی کل محتوای فیلم را تشکیل می‌دهد. در فیلم «تمام زندگی من»[۲۵۳] (۱۹٦٦) ساخته‌ی بروس بیلی[۲۵۴] دوربین ۳٦۰ درجه بدور خود می‌چرخد تا منظره‌ای را تمام و کمال نشان بدهد و در فیلم «طول موج»[۲۵۵] (٦۷ - ۱۹٦٦) اثر مایکل اسنو[۲۵٦] دوربین بطرف یک پنجره زوم می‌کند و این زوم ٤۵ دقیقه طول می‌کشد.

سینمای یک برداشتی بازگشتی است به سینمای لومیر در سال ۱۸۹۰، بدان معنی که فقط دوربین به فیلمبرداری می‌پردازد و تدوین و دیالوگ و حرکت دوربین در ساخته شدن فیلم نقشی ندارند. محتوای این فیلم‌ها منحصر به بیان یک واقعیت ساده است. در فیلم «مرده شناسی»[۲۵۷] (۱۹۷۰) ساخته‌ی استاندیش لادر[۲۵۸] بمدت ۱۲ دقیقه فقط آسانسوری را می‌بینیم که مردم را به طبقات بالای یک ساختمان می‌برد. فیلم «امپایر»[۲۵۹] (۱۹٦٤) اثر اندی وارهول[۲٦۰] نیز درواقع عبارتست از نمایی طولانی از ساختمان امپایر استیت. از دیگر فیلم‌های تجربی این نوع سینما باید از فیلم‌های «خواب»[۲٦۱] (۱۹٦۳) و «بخور»[۲٦۲] (۱۹٦۳) کار اندی وارهول یاد کرد.

فیلم‌های مستند

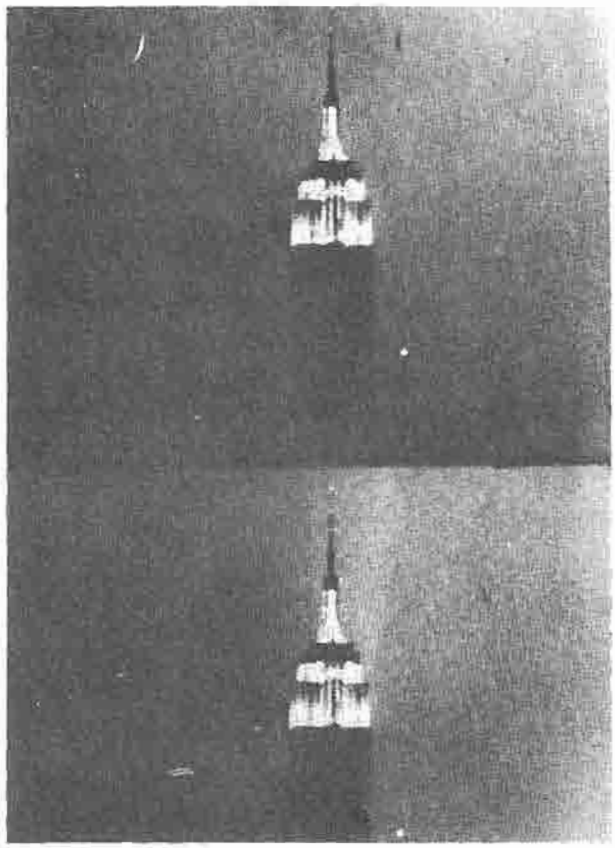
با شروع کارتلویزیون، سازندگان فیلم‌های مستند در آمریکا مجرای نمایشی بهتری پیدا کردند. نیاز به خوراک رسانی به شبکه‌های تلویزیونی در زمینه‌های مختلف جان تازه‌ای به سینمای مستند داد.

حمایت مالی مؤسسات خصوصی و شبکه‌های تلویزیونی پایه‌گذار بسیاری از فیلم‌های مستندی شد که پیش از رواج تلویزیون امکان تهیه شدن نداشتند.

همزمان با این تغییرات، مستند سازان مستقلی پا به عرصه گذاشتند که فیلم‌های مستند بلندی در زمینه‌های متفاوت ساختند و هر یک مسأله‌ای را از یک دیدگاه اجتماعی خاص و به سبک شخصی خود مورد بررسی قرار دادند.

---

253 - All My Life
254 - Bruce Baillie
255 - Wave Length
256 - Michael Snow
257 - Necrology
258 - Standish Lawder
259 - Empire
260 - Andy Warhol
261 - Sleep
262 - Eat



امپایر (۱۹٦٤): تصویری طولانی از یک ساختمان، کار اندی وارهول.

از جمله پیشگامان سینمای مستند آمریکا جیمز لیپسکامب[۲۶۳]، ریچارد لیکاک[۲۶۴]، دی. ای. پنبیکر[۲۶۵]، دیوید و آلبرت میزلز[۲۶۶]، و فردریک وایزمن[۲۶۷] بودند.

سینمای مستقیم

فیلمسازانی که از آنها یاد کردیم، با پیروی از روش سینمای مستقیم که قبلاً جرج روکوایر[۲۶۸] آن را بنیاد گذاشته بود به ساختن فیلم‌های مستندی پرداختند که در آنها هیچگونه صحنه‌سازی صورت نگرفته بود، بلکه وقایع در برابر دوربین شکل می‌گرفتند. در این سینما، نقش فیلمساز مشابه نقش گزارشگر است. فیلمساز در اینجا ناظری است که آنچه را روی می‌دهد ضبط می‌کند. با استفاده از زوایای باز و برداشت‌های طولانی، تماشاگر این

---

263 - James Lipscombe

264 - Richard Leacock

265 - D. A Pennebaker

266 - David and Albert Maysles

267 - Fredric Wiseman

268 - George Roquire

نوع فیلم وجود دوربین را کمتر حس می‌کند. در این نوع فیلم‌ها معمولاً از حرکات دوربین و اضافه کردن گفتار به فیلم نیز اجتناب می‌شود.

از مشهورترین آثار سینمای مستقیم فیلم «اولیه»[۲۶۹] (۱۹۶۰) اثر لیکاک و پنبیکر است. موضوع این فیلم مبارزه‌ی انتخاباتی جان کندی و هیوبرت همفری در دور اول انتخابات در ایالات ویسکانسین است. از دیگر فیلم‌های معروف در رده‌ی سینمای مستقیم فیلم «روز مادر مبارک»[۲۷۰] (۱۹۶۳) ساخته‌ی لیکاک است که موضوع آن در مورد عکس‌العمل مردم در مورد تولد یک چهارقلو در یکی از شهرهای کوچک آمریکایی است.

وایزمن ــ فردریک وایزمن اگر چه در فیلم‌هایش از تاکتیک‌های سینمای مستقیم استفاده می‌کند اما از بکاربردن تکنیک‌های رایج سینمایی نیز ابایی ندارد. درونمایه‌ی کارهای او ناکامی و عدم کارآیی نهادهای مربوط به خدمات عمومی است. از همین رو وایزمن با دقت بسیار بعضی صحنه‌ها را پیش از فیلمبرداری برای بدست آوردن تأثیر لازم آماده می‌کند.

اولین فیلم وایزمن بنام «مجانین تیتیکات»[۲۷۱] (۱۹۶۷) در مورد شرایط نابسامان یک تیمارستان است. دیگر فیلم‌های او که همه پرتأثیر و تکاندهنده بوده‌اند عبارتند از «دبیرستان»[۲۷۲] (۱۹۶۸)، «قانون و نظم»[۲۷۳] (۱۹۶۹)، «بیمارستان»[۲۷۴] (۱۹۷۰)، «آموزش پایه»[۲۷۵] (۱۹۷۱)، «دادگاه نوجوانان»[۲۷۶] (۱۹۷۳)، «رفاه»[۲۷۷] (۱۹۷۵) و «گوشت»[۲۷۸] (۱۹۷۶).

در طی دهه‌ی هفتاد تعداد فیلم‌های مستند تهیه شده در ایالات متحده بمیزان قابل توجهی افزایش یافت. علاوه بر تلویزیون، مؤسسات خصوصی و آموزشی نیاز روزافزونی به فیلم‌های مستند پیدا کرده‌اند و البته بسیاری از فیلم‌های مستند که بطور مستقل تهیه شده‌اند نیز امکان پخش از شبکه‌های تلویزیونی را یافته‌اند.

پایان سخن

آینده‌ی سینما که از آغاز متزلزل بود، همچنان نامطمئن خواهد بود. در دهه‌ی ۱۹۳۰

---

269 - Primary
270 - Happy Mother's Day
271 - Titicut Follies
272 - High School
273 - Law and Order
274 - Hospital
275 - Basic Training
276 - Juvenile Court
277 - Welfare
278 - Meat

تهیه کنندگان سرتاسر جهان با ورود تکنولوژی صدا و بروز رکود اقتصادی وضعیت خود را در مخاطره دیدند. در دهه‌ی ۱۹۵۰ ورود تلویزیون و تغییر سلیقه‌ها و خواست‌های جامعه، استودیوهای آمریکایی را وادار کرد به سلطه‌ی خود بر سالن‌های سینما پایان دهند. در دهه‌ی ۱۹۸۰ نیز تلویزیون با سیم، و سیستم‌های ویدیو کاست و ویدیو دیسک سینما را بدرون خانه‌ها برده‌اند و عملاً بازار سینما را به مخاطره کشانده‌اند.

در هر یک از این موارد، بدبینان زوال و مرگ سینما را پیشگویی کرده‌اند. عمر این بدبینی و تردید به قدمت عمر سینماست. حتی خود تامس ادیسون نیز در آغاز آینده‌ی روشنی برای سینما پیش‌بینی نمی‌کرد.

همراه با هر یک از این مخاطرات، سینما بطریقی (و اغلب با تلاش‌ها و اشتباه‌های پیاپی) تمهیداتی برای نجات خود از ورطه‌های تجاری و فرهنگی یافته است. در مقابله با فراز و فرودها، سینما به پدیده‌های نوین تکنولوژی و شیوه‌های تازه‌ی بازاریابی متوسل شده است.

درمیانه‌ی اینهمه سردرگمی و دگرگونی، سینما همیشه بطریقی از خطر رسته است. بقای سینما اغلب مدیون تلاش‌های فیلمسازانی بوده است که درخود نسبت به تصاویر سلولوئید رسالتی حس کرده‌اند. اما سبک کار این فیلمسازان از مل بروکس تا اینگمار برگمان و از استنلی کوبریک تا آکیرا کوروساوا متغیر بوده است. بقای سینما همچنین مدیون هزاران فیلمی است که در فیلمخانه‌های سرتاسر جهان به تماشاگران جوان امکان داده‌اند تا از تماشای آثار قدیمی برای نخستین بار لذت ببرند و کارسازندگانشان را تحسین کنند.

هنر سینما بخاطر ماهیت منحصر بفرد تجربه‌ی فیلم داستانی همچنان بجا خواهد ماند. تصور زمانی که انبوه مردم نتوانند در سالن‌های تاریک بنشینند و از تماشای فیلم لذت ببرند، غیر ممکن است. هنر بیان سینمایی تنها هنگامی به کمال می‌رسد که تماشاگر ــ که هنوز برای فیلمسازان چهره‌ی ناشناسی است ــ فیلم را ببیند.

با این ادعاست که این دفتر را با شعری آغشته به غم دلتنگی برای گذشته‌ها می‌بندیم. در این دلتنگی بسیاری سهیمند. از جمله جان آپدایک[۲۷۹] که این کلمات شاعرانه را در رثای لذتِ رفتن به سینماهای قدیمی سروده است:

روز هنگام، آن را از پشت سر ببین
از درون پارکینگی که در پشت آن است
چرا که تنها از این زاویه
می‌توان به سادگی این دیوار آجری زیبا دست یافت

---

279 - John Updike

که چونان اثری باستانی
در همه‌ی اعصار به یک سان دیده می‌شود.

هیچ پنجره‌ای نور روز را
به درون این معبد سایه‌ها راه نمی‌دهد
و اندازه‌ی آن
که از بزرگی دیوار پشت آن هویداست،
به وسعت رؤیاهایی است که در اینجا دیده‌ایم.

این سالن، بانک روستا را حقیر جلوه می‌دهد
و از ساختمان شهرداری خیره کننده‌تر است
و حتی بهنگام زوال
سقف براق سوپرمارکت را پست جلوه می‌دهد.

دریچه‌ای که پاره‌های نور را می‌پراکند
و دوربینی که در درون ماست
تصاویر سرشار از دلیری ما را
با نام‌های آشنا به خود ما نشان می‌دهند.

بایست، در کنار دریاچه سنگلاخت بایست
و به آیندگان دوردستِ پس از ما بگو
که ما نیز می‌توانستیم الهه‌های خود را در بتکده‌ای جا دهیم
و می‌توانستیم در هِرَمی پنهان شویم
و گذرِ ستارگان را نظاره کنیم.

از دفتر «تیرهای تلگراف و دیگر اشعار» اثر جان آپدایک، (۱۹۶۳)

باشگاه ادبیات
http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
http://bashgaheketab.blogspot.com/

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
سازمان چاپ و انتشارات

اداره کل تحقیقات و روابط سینمائی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۲۰
۱۳۵۰ ریال