



تاریخ سینما



نوشته آرتور نایت

ترجمه نجف دریابندری

تاریخ سینما

نوشته

آرتور نایت

ترجمه

نجف دریابندری



شرکت سهامی کتابهای جیبی
وابسته به مؤسسه انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۹۱

Knight, Arthur.

نایت، آرتور

تاریخ سینما/ نوشته آرتور نایت؛ ترجمه نجف دریابندری. - تهران: امیرکبیر، کتابهای جیبی، ۱۳۷۷.
۴۴۶ ص.: مصور، عکس.

ISBN 978-964-303-029-2

فهرست نویسی براساس اطلاعات فیفا.

The Liveliest art: a Panoramic history of the movies.

عنوان اصلی:

چاپ قبلی: کتابهای جیبی، فرانکلین، ۱۳۴۸.

چاپ نهم: ۱۳۹۱.

۱. سینما - تاریخ. الف. دریابندری، نجف، ۱۳۰۸ - مترجم. ب. عنوان.

۷۹۱/۴۳۰۹

PN ۱۹۹۳/۵/۱۱

۱۳۷۷

م ۷۷-۱۸۲۱۹

کتابخانه ملی ایران

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۰۳-۰۲۹-۲



سرکت سهامی کتابهای جیبی

وابسته به مؤسسه انتشارات امیرکبیر

تهران: خیابان جمهوری اسلامی، میدان استقلال، صندوق پستی: ۱۱۳۶۵-۴۱۹۱

تاریخ سینما

© حق چاپ: ۱۳۴۰، ۱۳۹۱، مؤسسه انتشارات امیرکبیر www.amirkabir.net

نوبت چاپ: نهم

نویسنده: آرتور نایت

مترجم: نجف دریابندری

چاپ و صحافی و لیتوگرافی: چاپخانه سپهر، تهران، خیابان ابن سینا (بهارستان)، شماره ۱۰۰

شمارگان: ۱۰۰۰

بها: ۷۹۰۰۰ ریال

همه حقوق محفوظ است. هرگونه نسخه برداری، اعم از زیراکس و بازنویسی، ذخیره کامپیوتری، اقتباس کلی و جزئی (به جز اقتباس جزئی در نقد و بررسی، و اقتباس در گیومه در مستند نویسی، و مانند آنها) بدون مجوز کتبی از ناشر ممنوع و از طریق مراجع قانونی قابل پیگیری است.

فهرست

صفحه	عنوان
۱	مقدمه
۵	۱. هنری به دنیا می آید
۸	ماشین بهتر دیدن
۱۷	تأثیر صحنه را می سازد
۲۲	ظهور فیلمهای داستانی
۲۶	به سوی سینمای بین المللی
۲۹	اولین فیلم هنری
۳۲	د.و.گریفیث پدر فن فیلم
۴۱	تهیه کننده خلاق
۴۴	سلطان کمدی آمریکایی
۵۱	چارلی چاپلین و پیدایش ستارگان
۶۰	سینما صنعت بزرگی می شود
۶۷	۲. رشد هنر سینما
۶۸	عصر طلایی آلمان
۷۱	سایه کالیگاری
۷۳	فیلمهای خیابانی مورتو و دوربین متحرک
۷۹	پابست و نفوذ فروید
۸۵	آغاز سینمای نو در روسیه شوروی
۸۷	اصول پیوند فیلم و رتوف و کولشوف
۹۰	بودوفکین و حماسه فردی
۹۴	ایزنشتاین و حماسه توده ها
۱۰۴	استفاده شاعرانه داورنکو
۱۱۰	انحطاط سینما بعد از جنگ در انگلستان و ایتالیا

صفحه	عنوان
۱۱۳	افول سینمای اسکندیناوی
۱۱۷	تجدید حیات فرانسه
۱۲۴	کارل درایر
۱۲۷	پیشروان سینما در اروپا
۱۳۸	۳. هالیوود، از ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰
۱۴۲	گناه و رسوایی
۱۴۷	دومیل و اخلاق جدید
۱۵۱	هالیوود «هنر» وارد می‌کند
۱۵۵	«کوبوی» ها و دلچکها
۱۶۴	چاپلین و لوبیچ
۱۷۰	طبقه‌بندی کارگردانان
۱۷۴	یاغی، فون اشتروهایم
۱۸۱	کارگردان شاعر، رابرت فلاهرتی
۱۸۴	سازش فون اشترنبرگ
۱۸۸	پایان دوره صامت
۱۹۱	۴. سینما زبان بازمی‌کند
۱۹۴	گذشتن از صد صوت
۱۹۸	استبداد صدا
۲۰۳	ارنست لوبیچ، آزادکننده دوربین
۲۰۸	رنه کلر، استاد صدا
۲۱۱	روبن مامولیان: کاوشگر زمینه تازه
۲۱۵	اشکال نو، شیوه‌های نو

صفحه	عنوان
۲۲۱	برادران مارکس و و. ك. فیلدز
۲۲۵	آستر و هیچكاك، كمال و سبك
۲۲۹	سناریو و ستارگان
۲۳۵	هنر فیلم ناطق
۲۵۸	۵. راههای جهانی
۲۵۹	فرانسه: تردید و نومیدی
۲۶۷	آلمان: فیلمهای تبلیغاتی
۲۷۶	شوروی و همراهانش
۲۸۵	انگلستان و سنت فیلم مستند
۳۰۳	سیر رئالیسم نو در ایتالیا
۳۱۷	هنر کلاسیک سینمای ژاپن
۳۲۳	نظری به جاهای دیگر
۳۲۹	۶. تحولات سینمای امریکا
۳۴۵	اعتلای فیلم مستند
۳۵۷	فیلمهای هنری و پیشروان نو
۳۷۳	مهر استودیو
۳۸۱	۷. رقابت تلویزیون
۳۹۸	۸. سینمای آینده
۴۲۹	فهرست فیلمها

مقدمه

سرچشمهٔ این کتاب سخنرانی سه ساعته‌ای بوده‌ای من در بعد از ظهر-گر می در دانشگاه مینسوتا Minnesota در مینیاپولیس Minneapolis ایراد کردم. در این سخنرانی قصد من این نبود که سرگذشت سینما را نقل کنم، بلکه می‌خواستم نقاط اوج این سرگذشت را نشان دهم. به این منظور قطعاتی از فیلمهای برجستهٔ تاریخ سینما را گردآورده بودم. «دزدی بزرگ قطار راه‌آهن» - The Great Train Robbery یکی از نخستین فیلمهای گریفیث Griffith است. یک حلقه از فیلم «آخرین خنده» The Last Laugh قسمت پلکان اودسا از فیلم «پوتمکین» Potemkin ورود به صحنهٔ گرتا گار-بودر «آنا کریستی» Anna Christie، و حتی رقص و آواز فرد آستر در فیلم «آسمان آبی» Blue Skies از آن جمله بود. در نتیجه برای هر نکته‌ای که در ضمن سخنرانی مورد بحث قرار می‌دادم مثالی داشتم. (و حالا به جرئت می‌توانم بگویم که ضرب‌المثل قدیمی چینی که می‌گوید یک تصویر برابر ده هزار کلمه است چندان گزافه نیست.) تبدیل سخنرانی به کتاب اندیشهٔ روبن مامولیان Rouben Mamoulian کارگردان برجستهٔ آم-ریکایی بود که خود نیز آن هفته در دانشگاه سخنرانی می‌کرد و حوصله و تحمل این را داشت که تمام سخنرانی را گوش کند. مامولیان تخم این کتاب را کاشت؛ ویکتور وایبرایت-Victor Weybright از بنگاه نشر نیوآمریکن لایبرری-New American

Library آن را آب داد تا این نهال به بار آمد.

گمان نمی‌کنم که هیچکدام از ما در آن موقع می‌دانستیم نتیجه این کارچه خواهد بود. من مطمئنم که مامولیان جزوه‌ای نازک و آقای ویرایت کتابی کوچک در نظر داشتند. من از سال ۱۹۵۰ تا آن هنگام در «انستیتوی فن فیلم» Institute of Film Technique در کالج شهر نیویورک New-York City College تاریخ سینما درس می‌دادم و به نظرم رسید یادداشتهای مختصرم را می‌توانم قدری بسط و توسعه دهم، دو سال بعد نسخه خطی کتاب به دوست هزار کلمه می‌رسید. البته زدن شاخ و برگ، و در نتیجه نوشتن این مقدمه توضیحی، لازم بود زیرا هنگام زدن شاخ و برگ و نوشتن کتاب متوجه شدم که مطالب مهمی ناچار از قلم خواهد افتاد.

از آنجا که موضوع بحث ما، داستان تکامل يك هنر است ناچار از تکرار شایعات هرزه در باره شخصیت‌های سینمایی یا زد و بندهای «پشت دوربین» که اغلب به جای تاریخ سینما گرفته می‌شوم خودداری کرده‌ام. و نیز ناچار از یادکردن بسیاری از فیلم‌هایی که محبوبیت و قبول عام داشته‌اند - و اغلب فیلم‌های محبوب خود من نیز هستند - اگر سهم آنها در پیشرفت و نمو هنر سینما قابل اغماض باشد، دوری جسته‌ام، زیرا نخواستم این کتاب مجموعه نام‌های فیلم‌های معروف باشد.

از این مهم‌تر آنکه می‌بایست برخی از رشته‌های بسیار معروف و مؤثر و شناخته سینما را نادیده بگیرم. مثلاً «مضحک قلمی» شایسته کتاب جداگانه‌ایست، و چند جمله یا حتی فصل کاملی که در اینجا به آن اختصاص داده شود، نارسا خواهد بود. با استناد به اینکه «مضحک قلمی» سیر تکامل مستقلی داشته، توانستم فقدان آن را در میان این صفحات برای خود توجیه کنم. از طرف دیگر استفاده روز افزون از سینما در زمینه‌های آموزشی، صنعتی، تجارتي، و تربیتی، نماینده رشته مستقلی در فن فیلم نیست، بلکه امکانات آن ابتداء در زمینه فیلم‌های داستانی یا مستند، کشف شده و سپس در زمینه‌های دیگر به منظورهای گوناگون منطبق گشته‌اند. نوشتن کتب جداگانه‌ای در زمینه «تاریخ» این گونه فیلم‌ها ممکن است بی‌مورد نباشد، ولی فکر می‌کنم که درباره

«هنر» آنها به قدر کافی در این کتاب بحث شده باشد. متأسفانه باید اقرار کنم که جنبه‌های مختلف این هنر در این صفحات تماماً مورد بحث قرار نگرفته‌اند. چون بحث خود را بیشتر در پیرامون موضوع کارگردانی فیلم متمرکز ساختم، ناچار نتوانسته‌ام چنان‌که باید به مسائل گوناگون دیگر، مانند موسیقی فیلم، نوع خاص بازیگری سینمایی، امکانات تازه صدای فیلم، و روابط چند جانبه تهیه کننده و فیلم پردازم. در عوض امیدوارم که سیر تکامل هنری سینما به وضوح بیشتری تشریح شده باشد. و اگر چنین نباشد پیداست که قصور از من است. هنگام نوشتن این کتاب، هر چه پیش می‌رفتم بیشتر معتقد می‌شدم که فقط اکنون، که سینمای ناطق نیز به اندازه سینمای صامت عمر کرده است، می‌توان منظره‌ای کامل و واقعی از این یگانه «هنر-صنعت» در برابر خود مجسم کرد.

قصد من این بوده است که این تکامل را تا حد امکان به سادگی وضوح نقل کنم. بنابراین محور اصلی کتاب را روی فیلم‌هایی قرار داده‌ام که به نظر من کلید فیلم‌های دیگرند، یعنی فیلم‌هایی که محصول نهضتی جدید یا روشی خاص به نظر می‌آیند. خوشبختانه برایم میسر شد به کمک فیلمخانه موزه هنرنو، Museum of Modern Art Film Library، بنگاه جورج ایستمن، George Eastman House فیلمخانه فرانسه Cinematheque Francaise و مؤسسه سینمایی بریتانیا British Film Institute اغلب فیلمهای قدیمی را مجدداً ببینم. و در اینجا کوشیده‌ام که تا آنجا که مقدور است این فیلمها را پیش چشم خواننده مجسم کنم. ولی از آنجا که نسخه‌های ۱۶ میلیمتری بسیاری از این فیلمها را می‌توان برای تماشا به دست آورد، به خاطر مگذشت که می‌توان با دادن صورت منابع آنها، دامنه تازه‌ای به کتاب افزود. این فیلمها می‌توانند تصویرهای زنده‌ای برای صفحات کتاب باشند. به این جهت از سیسیل استار Cecile Starr مدیر بخش سینمایی مجله Saturday Review، برای کمکی که در تهیه «فهرست فیلمها» و صورت توزیع کنندگان آنها کرده است بسیار متشکرم. اکنون که موضوع تشکر در میان است میل دارم از ویکتور ویرانت که با حوصله تمام ناظر تغییر شکل‌های پی‌درپی

این کتاب بود، و مرا در کارم تشویق می‌کرد، سپاسگزاری کنم. از شارلوت پینتر Charlotte Painter و آرا بل پورتر Arable Porter به خاطر کاردانی و مهارتی که در کار بس دشوار چاپ و انتشار این کتاب به خرج دادند، و سرانجام از زنم کولت Colette، که حاضر نبود حتی يك جمله که برایش کاملاً روشن نباشد در این کتاب راه یابد، سپاسگزارم. کولت نماینده همه کسانی بود که این کتاب برایشان نوشته شده است - همه کسانی که سینما را دوست می‌دارند و می‌خواهند آن را بهتر بشناسند و لی بارسنگین اصطلاحات فنی یا زبان خاص متخصصان «سینه‌کلوب» را بردوش نکشند.

۱

هنری به دنیا می آید

بیش از نیم قرن است که درسراسر جهان مردم سینما می روند و جادوی مرموز تصاویر زنده ای که در تالاری تاریک روی پرده پدیدار می شود، آنهارا مسحور می کند. می روند تفریح کنند، لذت ببرند، مانند وقتی که کتاب می خوانند یا به موسیقی گوش می دهند. ولی درباره موسیقی و کتاب، به عنوان هنر بحث می شود، حال آن که سینما را فقط سینما می دانند. اصولاً شرایط و اوضاع سهل و ساده دیدن فیلم، سینما را امری سرسری جلوه می دهد. چنان سرگرم کننده و چنان عادی است که نمی توان آن را «هنر» دانست. و بنابراین اگر سینما ریشه دوانده است به سبب شاهکارهای هنری اش نیست، بلکه طرز نقل داستان و نمایش زندگی در سینما؛ هم دل تماشاگر و هم تخیل او را برمی انگیزد. و این علاقه استوار همه تماشاگران به سینما به عنوان سینما است که انگیزه اصلی کارگردانان، تهیه کنندگان و مخترعین بوده و سبب شده است که اینها فیلم سینما را از صورت خام و لرزان نخستین به کمال فنی و قدرت عاطفی امروزی اش برسانند. در طی شصت سال آزمایش و خطا، ساختن فیلمهای پرمفعت و پر ضرر، دستگاه نوظهور سال ۱۸۹۵ رفته رفته به «هنر قرن بیستم» تبدیل شده است.

در تاریخ سینما، زمان حاضر - با «سکوپ» های نو به نو، و

پرده‌های پهن، و فیلمهای جدیدش - از قضا قرینه زمان پیدایش سینما است. در سال ۱۸۹۵ میلادی در آمریکا و انگلستان و فرانسه و آلمان انواع مختلف دوربینهای فیلمبرداری و سینما تقریباً در يك زمان پیدا شدند. این دستگاهها اسمهای عجیبی داشتند از قبیل کینتوسکوپ Kinetoscope، ویتاسکوپ Vitascope، بایوسکوپ Bioscope یا سینماتوگراف Cinématographe. ولی همه آنها کاری شکفت می‌کردند، یعنی تصویر سیاه و سفید اشخاص زنده‌ای را در دنیای آشنا و واقعی نشان می‌دادند. در سال ۱۹۲۹ میلادی، هنگامی که فیلم ناطق در صنعت سینما تحول پدید آورد، باز هم اختراعات بیشماری مانند، ویتافون Vitaphone، موویتون Movietone، سینفون Cinephone، فوتوفون Photophone و بخصوص کلانگ فیلم Klangfilm در اروپا، به ظهور رسید. و این بار نیز همه آنها برای يك هدف به کار می‌رفتند، و آن نشان دادن تصویر بود همراه با صداهايشان.

در طول تاریخ کوتاه سینما انسان به موج خروشان این تغییرات فنی بر می‌خورد که به روی زمینه کار می‌ریزند، شکل آن را تغییر می‌دهند، و برای هنرمندان مشکلات تازه‌ای ایجاد می‌کنند. در حقیقت تاریخ سینما به طور کلی عبارت است از شرح کارهای کارگردانان که با استعمال دستگاههای تازه راههای نوی برای ساختن فیلمهای مهیج و سرگرم‌کننده برای تماشاگران پیدا کرده‌اند. بعضی وسیله کار خود را همچنان که هست به بهترین وجهی به کار می‌برند، و بعضی تخیل و کاردانی خود را به آن می‌افزایند تا هنری گویاتر و مؤثرتر به وجود آورند. نوابغ انگشت شماری نیز راههای تازه‌ای برای به کار بردن دوربین فیلمبرداری و روشهای نو برای پیوند کردن «نما» ها (shots) و وظایف تازه‌ای برای هنرپیشه‌ها و دکورها و صدای فیلم می‌یابند و دید آنها جریان خلق فیلم را به کلی عوض می‌کند.

شکفت آنکه در این جستجوی بی پایان واقعیت، سازندگان فیلم و مخترعین سینما دوش به دوش هم پیش می‌روند. صدا و رنگ و فیلم سه بعدی و حتی همان اختراع عکس متحرک نتیجه کوششی بود که متخصصین فنی برای واقعی‌تر ساختن عکسهای دوربین عکاسی به کار

می‌بردند. هنرمندان با هر نوع ابزاری که مخترعین در مراحل مختلف تحول سینما در اختیارشان می‌گذاشتند، کار می‌کردند. و همیشه به دنبال واقعیتی که در پشت ظواهر نهفته است می‌گشتند. نخست به محدودیتهای خارجی وسیله کار خود بر می‌خوردند. سپس می‌کوشیدند که به وسیله فنون مختلف بر این محدودیتها غلبه کنند. از ابتدای پیدایش فیلم ناطق تا چند سال «صدا» به سختی مورد تنفر بود. زیرا کارگردانان دوره صامت شیوه دقیق و بسیار گویائی پدید آورده بودند که به خوبی می‌توانست سکوت اجباری فیلم را جبران کند. بی‌شک مقداری از انزجاری که امروزه نسبت به پرده‌های پهن ابراز می‌شود ناشی از این است که از امکانات و «مایه» پرده‌های معمولی هنوز تا سرحد امکان استفاده نشده است.

بهر حال اختراعات سینما و پیشرفتهای فنی آن در دست هنرمندان نیست. اغلب مخترعین تنها و خارج از محیط صنعت سینما کار می‌کنند. کشفیات آنها بعداً به وسیله تجار سینمایی یا «دفتریه‌ها» که بیشتر به فکر ثبات مالی هستند تاتوفیق هنری، وارد سینما می‌شود. این کارپردازان و مدیران خوب می‌دانند که بزرگترین پیروزی کارگردان، اگر کسی برای تماشای آن نرود، به کلی بی‌معنی است. و جمله مشهور «صنعت سینما هیچ دردی ندارد که فیلمهای خوب نتوانند آن را درمان کنند.» که در محیط صنعت سینما ورد زبانهاست. مصداق ندارد.

در سالهای ۳۰ - ۱۹۲۵ که فروش گیشه‌ها تنزل کرد، تهیه کنندگان دیوانه‌وار به فیلمهای ناطق روی آوردند، و در سالهای ۱۹۳۰ - ۳۳ که بحران عمومی به سینما هم سرایت کرد، رنگ به بازار آمد (و همچنین نمایش دو فیلم در یک نشست). امروز تلویزیون سینما را تهدید می‌کند و تهیه‌کنندگان نخست فیلمهای سه بعدی و سپس پرده‌های پهن «سینماسکوپ» و غیره را به بازار آوردند تا بتوانند بایرده کوچک تلویزیون در خانه رقابت کنند.

۱) Front Office یعنی تمام کسانی که با جنبه‌های مالی سینما سروکار دارند. از تهیه‌کنندگان گرفته تا رژیسور و حتی مدیر سینما. - م.

پس مخترع و هنرمند و تاجر سه گوشه اصلی مثلث خلق فیلم را تشکیل می‌دهند. هیچکدام از آنها نمی‌توانند بدون سایرین کار کنند، و در ضمن هیچیک بدون وجود آن توده عظیمی از مردم که موقتاً در صندلیهای لژ و بالکن و سالن سینما به عنوان «تماشاگران» فراهم می‌آیند، نمی‌توانند به کار خود ادامه دهند. در سینما بیش از هر هنری، هنرمند باید گوش بزنگ عکس‌العمل مخاطبان خود باشد، چون تماشاگرانند که به شرکتهای فیلمبردای صدعا هزار یامیلیونها دلاری را که خرج هر یک از محصولات خود می‌کنند می‌پردازند. هنرمند باید فیلمهایی بسازد که برای توده بی‌شمار مردم سرگرم کننده و بامعنی و از لحاظ شکل و مضمون قابل درک و به معنای اصلی کلمه «مردم‌پسند» باشد، ولی میان «مردم‌پسندی» و مفهوم «پسند عامیانه» فرق بسیار است. شاید نتوان مثل آدولف زوکر Adolph Zukor گفت: «تماشاگر هرگز اشتباه نمی‌کند» ولی تماشاگران در موارد مختلف، از قبیل شناختن پیشرفتهای هنری گریفیث و کشف شخصیتهای بزرگ در میان بازیگران سینما و طرد فیلمهای ظاهراً «هنری» و قلابی، چندان حق داشته‌اند که نمی‌توان سهم آنها را در ترقی سینما نادیده گرفت. استقبال مردم از فیلم ناطق بود که در سال ۱۹۲۹ به دوره فیلمهای صامت خاتمه داد. و امروزه پذیرش سینهراما Cinerama و سینما-سکوپ از طرف توده مردم به احتمال قوی تا چند سال دیگر ما را وادار خواهد کرد که یکی از انواع پرده پهن را انتخاب کنیم، و سازندگان فیلم باز این نوع فیلمها را چنان خواهند ساخت که نیرو و مهارت و ظرافت آن ما را به هیجان آورد.

ماشین بهتر دیدن

در سال ۱۸۹۵ که ادیسون در آمریکا، لومیر Lumière در فرانسه و پل Paul در انگلستان برای اولین بار عکسهای متحرکی روی پرده سفید انداختند، شور و شوق تماشاگران بود که دستگاه نوظهور آنها را قوام و دوام بخشید. برای خود این مخترعین، سینما یک اسباب بازی علمی بود مانند سایر اختراعاتی که

بر اساس کشفیات علمی قرن نوزدهم صورت می‌گرفت. ولی برای مردم این اختراع الهام تازه‌ای بود. تنها این نبود که این ماشینها حرکت و سایه دنیای واقعی را ضبط می‌کردند، زیرا این کار قبلاً نیز شده بود؛ بلکه اکنون همه چیز را می‌شد با اندازه طبیعی دید، و عجیب آنکه تصویر حتی طبیعی‌تر از اصل می‌نمود. تماشاگران نخستین سینما می‌نشستند و مناظری عادی مانند هجوم امواج به ساحل یا حرکت سریع اتومبیلها در خیابان، ورود قطار راه آهن به ایستگاه، و سان ارتش، یا حتی مردمی را که توی آفتاب قدم می‌زدند، با چشمان بهت زده تماشا می‌کردند. تا آنجا که به مخترعین مربوط می‌شد، عکسهای متحرك ممكن بود در همان مرحله مناظر يك دقیقه‌ای بمانند. تماشاگران بودند که این چیز نو را به يك نوع تفریح تبدیل کردند؛ و کارگردانان و عکسبرداران و هنرپیشگان و اشخاص اهل هر کسب و کاری که از اطراف جهان به سوی این وسیله بیان تازه کشیده می‌شدند، و آن را از يك تفریح ساده به حد يك «هنر» بالا بردند.

هر چند امروز سینما را در مجمع سایر هنرها می‌پذیرند، نمی‌توان منکر این شد که این هنر همیشه فرزند علم بوده است. بعضی از کسانی که سرگذشت سینما را نوشته‌اند اصراری دارند او را به کشف برق در کهر با به وسیله یونانیان، یا که اتاق تاریک camera obscura لئوناردو داونچی Leonardo da Vinci یا فانوس جادو آتاناسیوس کیرشر Athanasius Kircher نسبت بدهند و تمام شاخه‌های شجره نامه او را پیش از قرن نوزدهم معین کنند.

به هر حال از وقتی پتر مارک راجت Peter Mark Roget (که گنجینه لغات او مشهور است) فرضیه خود را در باره «دوام تصویر و رابطه آن با اشیاء متحرك» منتشر کرد (۱۸۲۴ میلادی) پیشرفت به سوی عکسهای متحرك و برگرداندن آنها روی پرده، سریع و مستقیم شد. تقریباً بلافاصله دانشمندان تمام دنیا فرضیه او را به آزمایش گذاشتند. وسایلی که به کار بردند شاید بیشتر به اسباب بازی بچه‌ها شباهت داشت. این وسایل عبارت بودند از صفحات و سکه‌های گردان، دفترچه‌ای پراز تصویر که صفحات آن را به سرعت باشت و ورق می‌زدند و غیره - ولی همه به سرعت صحت مفهوم گفته راجت را تأیید

کردند که چشم انسان به علت خاصیت مرموزی تصاویر را به اندازه جزئی از ثانیه بیش از مدت واقعی ظهور اشیاء حفظ می‌کند. زندگی سراسر دستگاه صنعت سینما بستگی به همین خاصیت چشم دارد. در اصل عکس متحرک از يك ردیف عکسهای ثابت تشکیل شده است که روی نوار طویل سلولوئیدی، معمولاً به عرض شانزده یا سی و پنج میلیمتر، چاپ شده‌اند. هر کدام از این عکسها لحظه‌ای روی پرده سفید می‌افتد و به سرعت می‌گذرد و جای خود را به عکس دیگری می‌دهد. سرعت حرکت و تعویض این عکسها چه مثل زمان فیلم صامت ۱۶ عکس در ثانیه باشد و چه مانند امروز ۲۴ عکس در ثانیه به اندازه کافی مراحل گوناگون يك حرکت را چنان نشان می‌دهد که چشم بتواند رابطه میان يك عکس و عکس پس از آن را برقرار سازد، و تصور حرکت مداوم به بیننده بدهد.

راجت فرضیه خود را در سال ۱۸۲۴ در لندن اعلام کرد، و عیناً در همان موقع در فرانسه ژوزف نیسپورنیس Joseph Nicéphore Niepce در پی اصول عکسبرداری می‌گشت. وی دو سال قبل از آن موفق شده بود عکسی ناقص ولی ثابت بگیرد. بلافاصله بعد از آن اوئی داگر Louis Daguerre به او ملحق شد و با هم به تجربیات خود ادامه دادند تا اینکه در سال ۱۸۳۹ توانستند روش عملی عکسبرداری را نشان و اصول آن را معین کنند. روش آنها خیلی کند و بی‌رحمت بود و فقط از طبیعت بی‌جان می‌توانست عکس بگیرد، یا اگر می‌خواستند از موجودی زنده عکس بردارند می‌بایست سر او را با قیدی فلزی نگهدارند تا در وضعی سخت و بی حرکت مدت‌ها بماند. پیدایش گولوویون و سپس ترکیبات ژلاتینی هم به سرعت عکسبرداری افزود و هم آن را ساده کرد، چنان که تا سال ۱۸۸۸ جورج ایستمن حاضر بود دوربین خود را به بازار آورد و عکاسی را در دسترس عموم گذارد (فقط دکمه را فشار دهید، بقیه باما). به هر حال خیلی پیش از آنکه سلولوئید برای فیلم پیدا شود یا عکاسی تاحدی پیشرفت کند که بتوان آن را برای نمایش حرکت به کار برد، اتفاق پذیرایی آمریکاییها و اروپاییهای ثروتمند را نمونه‌های واقعی فرضیه مسحور کننده راجت پر کرده بود. شاید معمولترین آنها ذوئتروپ Zoëtrope باشد.

زوئتروپ استوانه‌ای بود که از شکاف پهلوی آن عکسهای درون آن را تماشا می‌کردند. به نظر می‌آمد تصویر دلقکها و بند بازان واسبها و سگها که روی صفحه گردان درونی بود متحرك به نظر می‌رسید. يك دستگاه ساده دیگر نیز به نام استروبوسکوپ ساخته بودند که عکسهای آن روی صفحه گرد و شکاف داری کشیده شده بود. تصویر، باگردش صفحه درمقابل آئینه‌ای و فکریستن از لای شکافها دیده می‌شد. دستگاه پراکسینوسکوپ Prexinoscope امیل رنو Emil Reynauld از اینها کاملتر و مفصلتر بود. در میان آن حلقه‌ای مرکب از آئینه‌های کوچک بود، و يك ردیف عکس درمقابل آنها به جدار درونی استوانه چسبانده شده بود. وقتی که استوانه را می‌گردانند حرکت عکسها تقریباً از آئینه‌ای به آئینه دیگر «جریان» می‌یافت و منظره فریبنده‌ای پدید می‌آورد. رنو دستگاه خود را مدام کاملتر می‌کرد. به زودی قاب و دکور مختصری به آن افزود، و آن را تبدیل به يك تئاتر سرخانه کرد. از راه ترکیب آن با فانوس جادو، موفق به يك نوع نمایش روی پرده شد، و در سال ۱۸۸۹ می‌توانست عکسهایش را به اندازه‌ای بزرگ کند که قابل نمایش تئاتری باشد. بر تعداد عکسهای روی نوار نیز افزود و شماره آنها به هفتصد تصویر جداگانه‌ای که روی حلقه‌ای نصب شده بودند رسانید. با این «شهر فرنگ» کوچک خود، که پراکسینوسکوپ نام داشت به کارش ادامه می‌داد، تظاهرات رقیب سرسختی به نام «سینما» در آغاز قرن بیستم دکان او را برچید.

البته در تمام این دستگاهها و شیوه‌های مختلف، تصویرهای مراحل گوناگون حرکت بادیست کشیده می‌شدند. در حقیقت این فیلمها پیشاهنگان فیلمهای قلمی امروزی، یعنی میکی موس Mickey Mouse و آقای مگو Mr. Magoo بودند هنوز صنعت عکاسی درست به کار نیفتاده بود که برای نمایش حرکت و طبیعت زنده از آن استفاده شد. ضبط کردن حرکت با دوربین عکاسی بسیار آسانتر از کشیدن تصاویر بود. با آنکه در آغاز کار عکس هر مرحله از حرکت را جداگانه و به روش «غیر فوری» بر می‌داشتند وقتی که این عکسها را به ترتیب پشت سر هم می‌چیدند، حرکت را به طور رضایت بخشی نشان می‌داد. حتی از سال ۱۸۶۱ کولمن سلرز Coleman Sellers اهل فیلادلفی حق فروش

دستگاه « کینماتوسکوپ » Kinematoscope را به نام خود ضبط کرد که در آن شش عکس از مراحل يك حرکت روی پرده‌های گردان يك چرخ نصب می شد، و گردش چرخ جلوی چشم يك نفر تماشاگر، تصویرها را در نظر او متحرك نشان می داد. هنوز ده سال از آن تاریخ نگذشته بود که هنری هیل Henry Heyl نظیر همان عکسها را در آکادمی موزيك فيلادلفی برای ۱۶۰۰ نفر تماشاگر روی پرده انداخت. او نام ماشین خود را فانتاسماتروپ Phantasmatrope گذاشته بود. در سال ۱۸۷۷ ایدویرد مایبریچ Eadweard Muybridge و جان د. ایزاکس John D. Isaacs ۲۴ دوربین را به ترتیب سر راه گذاشتند که از مسابقه اسب دوانی لیلاند ساپورد فیلمبرداری کنند. در پاریس مسونیه Meissonier نقاش بزرگ این عکسها را بآدستگاه دیگری به نام ذوئوپراکسینوسکوپ ZoöPraxinoscope ترتیب داد.

اکنون که برداشتن و تاباندن عکس به هم پیوسته بودند، مشکل بزرگ بعدی عبارت بود از ساختن دوربینی که از دوربینهای ثابت معمولی تندتر عکس بردارد. شاید اولین قدم مؤثر در این زمینه را دکتر ا. ژ. ماری E. J. Marey فیزیولوژیست و فیزیکیان که در ماهیت حرکت تحقیق می کرد برداشت او نوعی، «تفنگ عکاسی» Photographic-gun ساخت که چندین عکس را روی استوانه گردانی برمی داشت. پس از این تجربه در ظرف ده سال بعد چندین دوربین ناقص ولی مفید و بدیع ساخت. کسان دیگری از دانشمندان و مخترعین نیز برای حل مشکل دوربین وارد میدان شدند. در انگلستان مردی شکفت به نام ویلیام فریز گرین William Friese-Greene که به تازگی فیلم «جعبه جادو» The Magic Box (۱۹۵۲) را در شرح احوال او ساخته اند، به قولی يك تنه هر دو مشکل عکسبرداری و نمایش تصاویر متحرك را حل کرد. فرانسوی مرموزی نیز به نام لوئی لوپرنس Louis Leprince در سال ۱۸۹۰ در قطار میان پاریس و دیژون نابدید شد و طرح دوربینی را که نوار سلولوئید سوراخدار در آن به کار می رفت با خود برد.

ولی سهم توماس ادیسون و همکار با استعدادش و . ك . لوری

دیکسون W. K. Laurie Dickson در تکمیل دوربین فیلمبرداری مسلماً از همه مهمتر است. ادیسون در سال ۱۸۸۸ پس از ده سال تجربه دستگاهی به نام فونوگراف ساخت که صدا را روی استوانه‌های مومی ضبط می‌کرد و پس می‌داد. ادیسون عکسهای متحرک مایبریج را دیده بود و شاید فکر ترکیب تصاویر متحرک با صدا، حتی قبل از اینکه فونوگراف کامل در دسترس عموم گذارده شود، به خاطر وی رسیده باشد. در واقع اولین کوشش او در این زمینه این بود که نواری از عکسهای کوچک را به طور مارییج به دور همان استوانه ضبط صدا پیچید. وی معتقد بود که «همه چیز باید از یک سوراخ بیرون آید.» اما چون این نقشه عملی نشد، آن را به دیکسون داد. همراه این نقشه «پایه» ۱ فیلم تازه‌ای بود که جورج ایستمن ساخته بود و آن نواری بود نازک ولی محکم از سلولوئید شفاف و نرم که سطح آن را با محلول عکاسی اندوده بودند. در ماه اوت ۱۸۸۹ «فیلم» پدید آمد. دیکسون بود که مشکل فنی حرکت فیلم را در درون دوربین حل کرد، و اختراع فیلمهای سوراخدار که هنوز هم در دوربینهای فیلمبرداری به کار می‌رود، از او است. دیکسون حتی موفق شد که عکسها را با فونوگراف همراه کند، و در ۶ اکتبر ۱۸۸۹، کینتوسکوپ را با فیلم کوتاهی که خودش در آن دیده می‌شد و سخن می‌گفت به ادیسون نشان داد. بدین ترتیب دستگاهی که نمونه واقعی سینما بود، نقطه شروع فیلم ناطق نیز بود.

اما نخستین کوششهای ادیسون برای «تاباندن» عکسهای متحرک نبود. «فونوگراف» او که با انداختن در سوراخ آن به کار می‌افتاد، توفیق قابل ملاحظه‌ای نصیب او ساخته بود و بنابراین عقیده داشت که دستگاهی شبیه آن که بایک سکه فیلمی را بتوان در آن تماشا کرد، درآمد ثابتی خواهد داشت. کینتوسکوپ «شهر فرنگی» بود که در

۱) منظور base است و آن وسیله‌ایست که قشر عکاسی photographic emulsion را روی خود نگه می‌دارد، چنان که در عکسهای متعارفی «پایه» کاغذ است و در فیلمبرداری نوار سلولوئید. م.

آن نواری به درازای بیش از ۱۵ متر دور می‌زد. در آن زمان موضوع صدای فیلم فراموش شد، چون ادیسون و همکارانش قوای خود را صرف پیدا کردن موضوعهای يك دقیقه‌ای برای این دستگاه می‌کردند. این فیلمها در «بلاك ماریا» Black Maria که نخستین استودیوی فیلمبرداری بود نزدیک کارگاه ادیسون ساخته می‌شد. در پائیز ۱۸۹۴ اتاقهای شهر فرنگ در گوشه و کنار ممالك متحده پدید آمدند، و دیری نگذشت که در اروپا هم پیدا شدند. عجیب آنکه مخترع ماچندان اعتقادی به دامنه وسیع امکانات دستگاه خود نداشت. در سال ۱۸۹۱ که امتیاز دوربین و کینتوسکوپ خود را که با باطری کار می‌کرد به ثبت رساند، غفلت کرده و ۱۵۰ دلار اضافی که امتیاز بین‌المللی را نیز به او اختصاص می‌دادن پرداخت. چند سال بعد این غفلت باعث تأسف او شد. در انگلستان رابرت پل Robert Paul کینتوسکوپ ادیسون را تقلید کرد و حتی دوربین قابل حملی که بسادست کار می‌کرد ساخت.

اولین دوربین ادیسون به شکل و اندازه پیانوی کوچکی بود. در فرانسه برادران لومیر Lumière آگوست و لوئی، کینتوسکوپ را دیدند و بلافاصله سینما توگراف خود را اختراع کردند. این دستگاه نه تنها می‌توانست فیلمبرداری کند، بلکه چاپ و نمایش فیلم را هم انجام می‌داد. در برلن، ماکس Max و امیل Emil سکلادانوسکی Skladanowski از روی دستگاه نوظهور ادیسون بیوسکوپ Bioskop خود را ساختند. همه این دستگاهها به زودی بازار دستگاه ادیسون را در آمریکا تهدید کردند.

بدین ترتیب پنجاه سال پس از اعلام فرضیه راجت، نه تنها صحت آن شناخته شد، بلکه اصول آن برای اشکال مختلف نمایش به مرحله اجرا درآمد. کشیدن تصاویر متحرك و عکاسی و تاباندن عکس بر پرده، هريك به جای خود قدم لازم می‌بود که به سوی پیدایش سینما برداشته شد. نکته قابل توجه اینکه هیچيك از این قدمها در يك کشور خاص برداشته نشد. راجت گزارش خود را در انجمن سلطنتی لندن، Royal Society خواند. فارادی Faraday در انگلستان، فون ستامفر von Stampfer در اتریش و Plateau در بلژیک، همه

فکر او را به تجربه گذاشتند، و آلات و اسباب گوناگونی ساختند که اصل راجت را به کار می بردند. او چاتیوس Uchatius که برای اولین بار تصاویر نقاشی شده را به روی پرده تاباند، اهل وین بود، و دوین Désvignes مخترع ذوئترپ Zoetrope در پاریس زندگی می کرد. سلرز وهیل هر دو آمریکایی بودند. صنعت عکاسی که در فرانسه به وجود آمده بود، به وسیله تالبوت Talbot به انگلستان راه یافت، و جورج ایستمن آن را در آمریکا کامل کرد. دیگر رازی در کار نبود، و همه به سوی يك هدف پیش می رفتند، و آن نشان دادن تصاویر متحرک، یعنی فیلم، بر روی پرده ای وسیع بود. پس اگر بگوئیم که سینما تقریباً در آن واحد در فرانسه و انگلستان و آلمان و آمریکا اختراع شد، تعجبی ندارد. تعجب در این است که تاریخ نویسان سینما اغلب می گویند که تقدم مخترعین کشور خودشان را اثبات کنند، و به این منظور متشبهت به عباراتی از قبیل «نخستین نمایش مهم» و «اولین نمایش علمی» یا «برای اولین بار به همگان عرضه کرد.» می شوند تا ادعای خود را بر آن متکی سازند. اما بهتر آن است که این واقعیت مسلم را بپذیریم که از ابتدا سینما بین المللی بود و در طی يك سال در نیویورک و لندن و برلن و بروکسل و پاریس فیلمهای مختلف روی پرده نشان داده شد.

اروپائیان وقتی که اصول ساختمان کینتوسکوپ ادیسون را شناختند مستقیماً به سوی تاباندن فیلمهایشان بر پرده ای وسیع پیش رفتند. در آمریکا هم مخترعین دیگری مانند یوجین لاوست Eugene Lauste، لاثامها Lathams، جین لوروآ Jean Leroy، توماس آرما ت Armat T. و چارلز جنکین Charles Jenkins در همین هنگام مشغول ساختن ماشینهایی برای تاباندن حلقه های کینتوسکوپ بر پرده بودند، در طی سال ۱۸۹۵ نمونه دستگاههایشان در بوستون و نیویورک و شیکاگو و اتلانتا به نمایش گذاشته شد. فقط خود ادیسون بود که وارد میدان نمی شد. وقتی که نسبتاً دیر به فکر مسئله تاباندن عکس افتاد، (به طوری که محاکمات ناگوار بعدی نشان داد) از کشفیات لوروآ و لاثام آزادانه استفاده کرد، و ویتاسکوپ آرما ت را که از گردش يك «هشت پر» برای ثابت نگاه داشتن موقتی فیلم در جلوی سوراخ

پروژکتور استفاده می‌کرد، به کاربرد. با وجود این، تا ۲۳ آوریل ۱۸۹۶ هنوز ادیسون برای عرضه کردن کینتوسکوپ جدید خود به عموم، حاضر نبود. آن روز جزو برنامه تماشاخانه کاسترو بیاال-Koster and Bial آن را برای تماشاگران به کار انداخت. چند ماه بعد American Biograph، سخت‌ترین رقیب دستگاه ادیسون در تماشاخانه‌های همرشتاینز اولیمپیا Hammerstein's Olympia شروع به کار کرد، و در ظرف یک سال در همه شهرهای بزرگ اروپا و آمریکا فیلمهای مختلف نمایش داده شد.

نکته عجیب و در عین حال مهمی که باید در اولین فیلمهای دو قاره اروپا و آمریکا ملاحظه کرد، این است که در اروپا لومیر و پاته Pathé و گومون Gaumont و غیره استقبالشان از حرکت اصولاً به خاطر نفس حرکت بود. از هر چیز متحرکی عکسبرداری می‌کردند، عملهای که دیواری را خراب می‌کرد، کارگرانی که از کارخانه بیرون می‌آمدند، و طفلی که در باغ صبحانه می‌خورد، از همه اینها فیلم برمی‌داشتند. فیلمبردارانشان هر جا که بودند مناظری مانند حوادث خیابانها، رقصهای بومی و محلی، و سان لشکریان برمی‌داشتند. فهرست اولین فیلمهای اروپایی پر است از فیلمهای «مستند» و «خبری» که هیچ یک بیش از یک دقیقه طول نمی‌کشد. ولی علاقه شدید به دنیای اطراف در همه آنها منعکس است. از طرف دیگر در آمریکا موضوع فیلمها بیشتر «مهیج» بود. مانند قطار امپراتوری Empire Express یا «قطار الماس سیاه» Black Diamond Express که پیچی را دور می‌زند و خروشان به سوی دوربین می‌آید، و مسابقات مشت زنی و جنگ خروس یا پروفورساندو Sandow که عضلاتش را منقبض می‌کند و یا انی اوکلی Annie Oakley که باتفنگ تیراندازی می‌کند، و حتی نمایشهای کوتاه نیز در این فیلمها اهمیت داشت. برنامه‌های گوناگون تماشاخانه‌ها و سیرکها، قطعاتی از نمایشنامه‌های مشهور، شاهکارهای تازه رقاصان و شعبده‌بازان و بندبازان همه موضوعهای مختلف فیلمها را تشکیل می‌دادند. بیشتر این فیلمها را عملاً در استودیوهایی مثل «بلاک ماریا» یا صحنه‌هایی که برای این کار برپا می‌کردند، و در تمام نیویورک روی بامها شروع به جوانه زدن کرده بودند، برمی‌داشتند.

لااقل در آمریکا سینما از ابتدای کارباست تأثری بستگی داشت.

تأثر صحنه را می‌سازد.

در تحقیق دوره قبل از پیدایش پرده در سینما، اغلب این سنت تأثری نادیده گرفته می‌شود. اما چنانکه نیکلاس وارداک Nicholas Vardac در کتاب خود به نام «از صحنه تماشاخانه تا پرده سینما» این نکته را تأکید می‌کند، تأثر قرن نوزدهم چه در آمریکا و چه در انگلستان هنگام پیدایش سینما کمک مؤثری به رواج آن کرد. تأثر، هم از لحاظ انتخاب موضوع، و هم از لحاظ اجراء که عبارت بود از تأکید بر ملودرام و تمایل به تطبیق با واقعیت، تماشاگران را برای چیزی که سینما بهتر از عهده نشان دادن آن برمی‌آمد آماده کرد. قرن نوزدهم در ادبیات و شعر و موسیقی و تأثر، عصر رمانتیسم لگام گسیخته‌ای بود، که اصرار داشت جزئیات اثر هنری با واقعیت تطبیق کند. این آمیزش عجیب رمانتیسم و رئالیسم شاید بیش از هر جا در تأثر به چشم می‌خورد. نمایشنامه نویسان می‌توانستند به گذشته پرواز کنند، تهیه‌کنندگان می‌توانستند به میل خود طرح پانتومیم مفصل و عجیبی را در سرزمینهای خیالی بریزند، ولی برای اینکه این آثار در تماشاخانه قبول عام یابد، می‌بایست که طراحان صحنه را قابل لمس و واقعی بسازند. دیگر پرده‌های نقاشی به جای کوه و دره، و درختهای مقوایی و اتاقهای «مسطح» و این قبیل دکورهای قراردادی زمان گذشته، دوره‌شان گذشته بود، و رفته رفته به جای آنها دکورهای سنگین‌تر، مانند کوهها و درختهایی که با خمیر کاغذ می‌ساختند، و اتاقهایی که به دقت طرح می‌کردند، با وسایل ماشینی از قبیل دریچه‌های کف صحنه یا بالاروها و صحنه‌های گردان برای جابجا کردن دکور معمول شد. نهضت واقعی بودن دکور در اواخر قرن هجدهم به وسیله دیوید گریک David Garrick شروع شد و کسانی مثل جان فیلپ کمبل John Philip Kemble، چارلز ماکریدی Charles Macready، ادmond کین E. Kean و ادوین فارست Edwin Forrest آن را تا قرن نوزدهم ادامه دادند. این نهضت در نیمه دوم قرن نوزدهم که

نمایشهای تماشاخانه‌های آن زمان را از جمعیت پرمی ساختند به اوج خود رسید، نمایشهای هنری ابروینگ Henry Irving و بنکرافتز Bancrofts در انگلستان و خاصه کارهای استیل مالکی Steele Mac Kaye و آگوستین دیلی Augustin Daly در آمریکا نمونه‌های این شیوه بود. مالکی که هم نویسنده و هم تهیه کننده تئاتر بود، فقط نمایشهای واقعی و چشم پرکن به روی صحنه می‌آورد. در یکی از نمایشنامه‌های او مهیج‌ترین قسمت نمایشنامه لحظه‌ای بود که بازیگران روی پل متحرکی که روی سر تماشاچیان معلق بود می‌جنگیدند. در یکی دیگر از نمایشهایش گرد باد و طوفان تمام خانه‌های شهری را ازجا ویران می‌کرد. نمایشهای او نمونه پیش‌س فیلم‌های چندین میلیون دلاری امروزه بودند. بلاسکو Belasco یکبار «تعزیه مسیح» را با شرکت چهارصد مرد وزن و بچه و دو بیست خواننده و یک «گله گوسفند واقعی» به روی صحنه آورد.

این علاقه به واقعیت و عظمت نمایش، از مشخصات اواخر قرن نوزدهم بود. «کلبه عموتوم» و ملودرام‌های دیون بسوچیکو Dion Boucicault و نمایشنامه‌های مقتبس از داستانهای چارلز دیکنز و ویکتور هوگو محبوبیت فوق‌العاده داشتند و قسمت عمده این محبوبیت را مدیون زرق و برق و صحنه‌سازی بودند. و برای حفظ این محبوبیت دقت و ریزه کاری در تهیه و صحنه سازی نمایش روزبه روز بیشتر می‌شد. صحنه‌های گردان و دریاچه‌های کف صحنه و سکوها متحرک و مانند اینها در شمار ابزارهای اساسی هر تئاتر آبرومندی درآمده بود. با آنکه این ابزارها مناسب تئاترهای شهرهای بزرگ بود که صحنه‌هایشان مجهز به دستگاههای کافی برای اجرای نمایشهای خیره‌کننده بود، در آن زمان تئاتر مثل امروز منحصر به چند مرکز بزرگ نبود و سرتاسر کشور را فرا می‌گرفت و بازیگرانی که نمایشی مقبول عام می‌دادند می‌توانستند سالها شهر به شهر و ده به ده آن را نمایش دهند. و یک نمایشنامه واقعا بزرگ و پردرآمد را چندین دسته در نیویورک و شیکاگو و نیواورلئان و سانفرانسیسکو در یک زمان اجرا می‌کردند. یک شب در مرکز هنری شهر بزرگ، و فردا شب در پای پای شهری دیگر، و شب بعد شاید در تالار مدرسه‌ای، فرسنگها دورتر آن را نمایش می‌دادند. طبعاً

همه این صحنه‌ها برای نمایشهای بزرگ مجهز نبودند - و اگر هم بودند همه شرکت‌های تئاتری نمی‌توانستند از عهده مخارج حمل و نقل تجهیزات و تزیینات و چوب‌بستها که جزء لایتجزای نمایش اصلی در شهرهای بزرگ بود بر آیند. در نتیجه می‌بایست نمایشهایی تهیه کنند که اجرای آنها روی صحنه‌های شهرهای کوچک اشکالی نداشته باشد. یعنی مجبور شدند به روشهای قبلی تئاتر برگردند و دکورهایی به کار ببرند که پیدا بود نقاشی کرده‌اند.

و آنچه نمی‌بایست بشود، شد. تماشاگرانی را که يك بار نمایشی از استیل مك کی دیده بودند، دیگر از نمایشهای ساختگی دسته‌های سیار راضی نمی‌شدند. تماشاگری که سفری به یکی از شهرهای بزرگ کرد و بن‌هور (Ben Hur) را با گردونه‌های سه اسبه دیده بود، دیگر گردونه‌های يك اسبه نمایشهای محلی چنگی به دلش نمی‌زد. و آنها هم که به شهرهای بزرگ نرفته بودند اما داستان این عجائب را از دوستان سفر کرده خود می‌شنیدند حتی بیشتر ناراضی می‌شدند. تخیل آنها به جزئیات صحنه و دکور معنایی می‌بخشید که هیچ صحنه‌ای امید برابری با آن را هم نمی‌توانست داشته باشد. بدین ترتیب قرن نوزدهم مردم را ندانسته از دو راه برای سینما حاضر می‌کرد، یکی از راه اهمیتی که برای شکوه و عظمت نمایشها قائل می‌شد و یکی از راه معلوم ساختن ضعف تماشاخانه‌ها برای اجرای این قبیل نمایشها.

در این لحظه سینما پا به میدان گذاشت، و واقعیت و عظمت را چنان سهل و طبیعی نشان داد که مدیران تماشاخانه‌ها حتی در خواب هم نمی‌دیدند. پیداست که معنی آن ختم دوره تئاتر نبود. در واقع می‌بینیم که در ابتدای قرن بیستم تهیه کنندگان تئاتر در شهرهای بزرگ‌تر از آنچه که در قدرت داشتند نمایش می‌دادند، و می‌کوشیدند صحنه‌های خود را با نمایشهای هر چه باشکوه‌تر و واقعی‌تر پر کنند. نمایشهایی از قبیل «بن‌هور» و «چراغی که خاموش می‌شود» The Light That Failed و رمونا Ramona و جودیت بتولیا Judith of Bethulia همه چنان عظیم و پرجمعیت و سنگین بودند که تماشاگران را تکان می‌دادند و این نمایشنامه‌ها که چند سال پس از ظهور

سینما به روی صحنه آمدند، به علت همان کوشش فراوانی که برای نشان دادن واقعیت کاذب می‌کردند، مورد حمله شدید منقدان قرار گرفتند. یکی از منقدان در سال ۱۸۹۹ صحنه عرابه رانی نمایش بن‌هور را مثال آورده چنین نوشت: «تنها راه صحیح نشان دادن حرکت این صحنه، استفاده از اختراع آقای ادیسون است.»

به تدریج تهیه‌کنندگان نمایشهای مجلل را کنار گذاشتند و به درامها و ملودرامها و کم‌دیه‌های مختصرتر ولی واقعی‌تر گرویدند. بلاسکو قسمتی از «رستوران بچه‌ها» را عیناً برای صحنه‌ای از نمایش «خانم حاکم» خود ساخت. برای پرده دوم «میلیونهای بروستر» قسمت میانی یک کشتی را بادکله‌ها و سوت بخار و پرچمهایش، همه را عیناً روی صحنه ساختند و برای نمایش دیگری دکان قصابی را چنان به دقت ساختند که حتی از لاش گاوی که آویزان بود خون می‌چکید. با این همه تماشاگرانانی که تئاتر را قبل از هر چیز برای اثر عینی آن می‌خواستند، بخصوص در شهرهای کوچک، تئاتر را ترك می‌کردند و به وسیله جدید بیان روی می‌آوردند. تا سالهای ۳۰ - ۱۹۲۰، تئاتر ناچار در برابر سینما سرفروود آورد، و برای تشدید «اثر» نمایش به اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم متشبث شد. فیلم در زمینه نمایش واقعیت به آسانی پیروز شده بود.

حتی ناشایسته‌ترین و ناقص‌ترین فیلمهای نخستین نیز این برتری را نشان می‌دهند. در «ماری ستوارت» که یکی از مشهورترین درامهای ۱۸۸۰ است، مهیج‌ترین لحظه وقتی است که جلاد تبر خود را روی گردن ماری ستوارت فرو می‌آورد. معمولاً برای حفظ جان هنرپیشه‌ای که نقش ماری ستوارت را بازی می‌کرد، پرده را کمی تندتر می‌انداختند. یکی از نخستین موضوعها، با اولین کینتوسکوپ ادیسون، «اعدام ماری، ملکه اسکاتلند» بود (۱۸۹۳). این فیلم کوتاه که درست یک دقیقه طول می‌کشید، از آن جاشروع می‌شود که ماری به تخت جلاد نزدیک می‌شود. زانو می‌زند، جلاد تبر خود را بالا می‌برد، و تماشاگران از دیدن سر بریده ماری که در خاک می‌غلطد مستفیض می‌شوند. البته در لحظه بحرانی فیلمبرداری را متوقف می‌کردند و مجسمه‌ای مومی به جای ماری می‌گذاشتند، ولی روی پرده صحنه فجیع بدون توقف ادامه داشت.

هنگامی که جف جفرسون بزرگ در سال ۱۸۹۶ حاضر شد که صحنه-هایی از نمایش پردرآمدش به نام ریپ وان وینکل Rip Van Winkle را جلوی دوربین «بیوگراف» اجرا کند، نقشی را که در تماشاخانه داشت در جنگلی واقعی بازی کرد. شاید بهترین جایی که این تفاوت بین صحنه و پرده سینما نمودار است، «بوسه» می ایروین و جان سی رایس John C. Rice, May Irwin (۱۸۹۶) از نمایش معروف «خانم بیوه جونز» باشد. چند لحظه کوتاهی که این دو دست به گردن می شوند، باعث اولین جنجال و سانسور در سینما شد. «بوسه» شاید در روی صحنه بی ضرر بود، ولی نمایش بزرگ و از نزدیک آن ناگهان چنان «واقعی» تر بود که باعث افتضاح می شد.

عامل واقعیت و تازگی حرکت روی پرده بود که نخستین تماشاگران را مجذوب ساخت؛ و در این شکی نیست که تساوی دو بعدی و لرزان سینما را به عنوان واقعیت پذیرفتند. هنگامی که قطار راه آهن یا امواج دریا به سوی دوربین پیش می آمدند، تماشاگران ردیفهای جلو فریادکشان به بیرون سینما می دویدند. اما به زودی، خیلی هم زود، تازگی سینما از میان رفت. رژه های بی انتها، مناظر خیابان، بندبازان، رقاصان و لوکوموتیوهای خروشان، گیرایی خود را از دست دادند. سینما می توانست اشیاء را به حرکت آورد؛ بسیار خوب، اما بعد؛ در اواخر قرن، اختراع ادیسون به همراه بیوسکوپ و سینماتوگراف و ویتاسکوپ-تنها وظیفه اش «حسن ختام» برنامه های گوناگون تماشاخانه ها شده بود؛ یعنی کارش خالی کردن تماشاخانه برای تماشاگران بعدی بود. درموزه ها آخرین چیز دیدنی، همین دستگاه ها بودند. می بایست وسایل دیگری برای جلب علاقه تماشاگران سینما پیدا کنند. یکی از نمایشگران خیال کرد که می توان مسئله را صرفاً از طریق فنی حل کرد. وی دوربین خود را در انتهای قطار می گذاشت و مناظری را در حال حرکت فیلمبرداری می کرد و سپس نمایش می داد. این فیلمها که «گردشهای هیل» Hale's Tours نام داشتند به زودی علاقه مندان فراوان یافتند و سازندگان آن پول هنگفتی به دست آوردند، ولی چند سالی بیشتر دوام نکردند. فیلمسازان دیگری از قبیل جی ستورات بلکتان J.S. Blackton و آلبرت اسمیت Albert Smith

گمان می‌کردند که اخبار مهم روز می‌تواند به سینما حیات تازه‌ای بخشد. جنگ بوئر، جنگ آمریکا و اسپانیا فرصت خوبی بود برای اینکه اسمیت فرضیه خود را به آزمایش گذارد؛ و از وقایع مهم فیلم بسازد. مثلاً فیلم غرق شدن کشتی «مین» Maine را با فیلمبرداری از کشتی کوچکی در یک طشت آب، تهیه می‌کرد. ولی با همه این کوششها علاقه مردم نسبت به سینما روبه نقصان بود.

ظهور فیلمهای داستانی

آنچه سرانجام سینما را نجات داد ورود داستان به جهان سینما بود. در فرانسه، ژرژ ملیس Georges Meliès، شعبده‌باز حرفه‌ای، که دوربین سینما توجه او را جلب کرده بود، چندی بعد همراه با شعبده‌های خود داستانهایی را که با حرکات چشم و ابرو نقل می‌کرد به روی پرده آورد فیلمهایی که اوساخت، مانند «سیندرلا» Cinderella (۱۹۰۰)، «دخترک کلاه قرمزی» (۱۹۰۱) و بخصوص فیلم مشهورش «سفر به ماه» قبل از فیلم آمریکایی «دزدی بزرگ در قطار» (۱۹۰۳) قدرت داستانپردازی سینما را به خوبی نشان دادند. ملیس در سپتامبر ۱۸۹۹ قضیه دریفوس را به تفصیل فیلمبرداری کرد و به دنبال آن فیلمهای جدی دیگری از قبیل «زانداری» (۱۹۰۰)، «آتش فشانی مون پل» (۱۹۰۲)، و «تاجگذاری ادوارد هفتم» را (۱۹۰۲)، در کارگاه شیشه‌ای مشهورش، در حومه پاریس، تهیه کرد. در این فیلمها و صدها فیلم دیگرش، ملیس که ذاتاً همان شعبده باز باقی مانده بود نه تنها از تعریف داستان بلکه از «حقه‌ها» و «حیله‌های» دوربین عکسهای متحرک تا حد امکان استفاده می‌کرد. ملیس به زودی یاد گرفت که چگونه بایستی برای «ظاهر شدن» و «غیب شدن» و «تبدیل» معجزه آسای اشخاص باید دوربین را به کاربرد. در دوبار عکس برداشتن و روی هم چاپ کردن عکسها مهارت پیدا کرده بود و نتایج فوق‌العاده می‌گرفت. ملیس که خود نقاش هم بود، اغلب دکورهای رابه کار می‌برد که هر یک شاهکاری از نبوغ بود، این دکورها روی پرده‌های کوچکی رسم می‌شدند، ولی به واسطه مهارتی که در ترسیم آنها به کار می‌رفت،

میدان وسیعی را نمایش می‌دادند. ملیس بی‌شک نخستین فیلمبردار هنرمند سینماست.

ولی ملیس نیز مانند سایر معاصران خود، پایبند سنت‌های تئاتری بود. دوربین سینما در دست او وسیلهٔ شعبده بازی بود، ولی «حیله‌های» او قبلاً روی صحنهٔ مجهز آماده می‌شد. مثلاً در «سفر به ماه» برای اینکه حرکت فشفشه را به سوی ماه نشان دهد، با خمیر کاغذ يك «ماه» ساخت و در هوا معلق نگه‌داشت، و دوربین را آهسته به آن نزدیک کرد. در فیلم‌های ملیس دوربین مانند يك تماشاگر تئاتر بود که بهترین جارا در سالن داشته باشد. ولی هرگز از جای خود تکان نمی‌خورد، وقایع در فیلم‌های او همان‌گونه می‌گذرند که ممکن است روی صحنهٔ تئاتر دیده شوند. بازیکنان یا ازکنار یا از انتهای صحنه وارد می‌شوند، و «حرکت» روی صحنه همیشه به طور افقی از يك سوی صحنه به سوی دیگر صورت می‌گیرد. ملیس حتی در «حیله» محو يك صحنه در صحنهٔ دیگر از فن تئاتر استفاده می‌کرد، بدین معنی که برای نشان دادن اینکه صحنه‌ای از توی صحنهٔ قبلی پیدا می‌شود، فیلم برداشته شده را چند دور به عقب برمی‌گرداند و شروع صحنه تازه‌ای را روی انتهای صحنهٔ قبلی فیلمبرداری می‌کرد. این حيله را، که امروزه هم به کار می‌رود و «آمیزش» خوانده می‌شود، تماشاگران به عنوان يك قرارداد سینمایی پذیرفتند. فیلم‌های نوظهور و تماشایی ملیس را که سرشار از بازیهای شگرف و تخیل عظیم او بود، در ابتدای قرن بیستم در اکناف آمریکا نشان می‌دادند، و این فیلم‌ها در متقاعد ساختن تهیه‌کنندگان به اینکه فیلم سینما می‌تواند و باید بیش از يك دقیقه طول بکشد سهم عظیمی داشتند. بدبختانه این نمایشها غالباً ضرر می‌داد. در آن زمان فیلم‌ها را کرایه نمی‌دادند بلکه متری می‌فروختند. هرکس که دستگاه چاپ فیلم داشت می‌توانست يك نسخه از روی فیلم اصلی بسازد و این کپی «قلابی» را خیلی ارزانتر از تهیه‌کنندهٔ اصلی بفروشد، این کار تاهنگامی که قوانینی برای دادوستد فیلم وضع شد، ادامه داشت. ولی تا آنوقت دیگر ملیس از کار فیلمسازی برکنار رفته بود. سالها بعد او را در یکی از ایستگاههای متروی پاریس در حال روزنامه فروشی یافتند و در ۱۹۳۸ در آسایشگاه مخصوص هنرپیشگان پیردرگنشت.

اما علت شکست ملیس تنها بی حساب بودن وضع داد و ستد آن زمان نبود. در سال ۱۹۰۳ فیلمی ساخته شد که صنعت فیلمبرداری را منقلب کرد، فیلمی که بی گمان رابطه خود را با صحنه تئاتر و فنون آن بکلی بریده بود و به شیوه خاص سینما تمایل داشت. «دزدی بزرگ قطار» اثر ادوین پورتر Edwin S. Porter یکی از پیشقدمان کارگردانی و عکاسی آمریکا، فیلمی بود که در آن نخستین بار برای نقل داستان بر پرده سینما از «برش» استفاده شد.

این فیلم که شباهت زیادی به نمایشهای سیار و پر زد و خورد «غرب وحشی» اواخر قرن نوزدهم داشت، داستان حمله راهزنان به قطار پستی و تشکیل گروه مسلح و تعقیب و نابودی راهزنان، همه را در فیلمی تقریباً ۸ دقیقه‌ای بیان می‌کند. هر صحنه از آن که از نقطه‌ای توسط دوربین ثابتی برداشته شده است، فی‌نفسه کامل است و داستان را يك قدم پیش می‌برد. وقتی صحنه‌ای به انتها می‌رسد، کارگردان آن را می‌برد و بی «آمیزش» یا نوشته روی پرده به صحنه بعد می‌رود و فقط سیر منطقی داستان صحنه‌ها را پیوند می‌دهد. همچنین صحنه‌ها سیر زمانی داستان را عیناً دنبال نمی‌کنند، حال آنکه این کار در همه فیلمها تا آن زمان معمول بود. روی پرده راهزنان را می‌بینیم که وارد ایستگاه راه آهن می‌شوند، دست و پا و دهان تلگرافچی را می‌بندند، و سپس قطار را غارت می‌کنند؛ تا اینجا صحنه‌ها به ترتیب صحیح دیده می‌شوند، ولی پس از اینکه دزدها کارشان را می‌کنند و می‌گریزند، تلگرافچی عیناً همان طور که دختر کوچکش او را دست پا بسته در ایستگاه می‌بیند نشان داده می‌شود. دو رشته حوادث در يك زمان روی می‌دهد: گریختن راهزنان و کشف شدن دزدی در همان زمان. کارگردان در اینجا جسورانه با زمان بازی می‌کند و اسکانات فیلمبرداری حوادث «همزمان» را نشان می‌دهد. این فکر چند سال بعد توسط د. و. گریفیث D.W.Griffith پرورده شد و به کار رفت. در يك جای دیگر فیلم، حرکت داستان را پرشهای بریده بریده تشکیل می‌دهد. صحنه از دستبرد راهزنان توی قطار به تشکیل گروه مسلح و از آنجا به فرار دسته دزدان می‌پرد. باز هم در اینجا طرز «پیوند دادن» فیلم به صحنه‌ها مفهوم و رابطه می‌دهد. به طور خلاصه روش فنی این فیلم بی-

ادعا که پورتر به آن برخورد کرده بود، کلید هنر «پیوند» فیلم را به دست سایرین داد؛ پیوستن پاره‌های فیلمی که درجاها و زمانهای مختلف برداشته شده است، به طوری که داستانی مجزا و یکپارچه در آن‌ها پدید آید، اصل کار پورتر بوده و چیزی بود که ملیس روی صحنهٔ تئاتری استودیویش نمی‌توانست به کار برد.

عامل مهم‌تر در توفیق «دزدی بزرگ قطار» نازگی جای دوربین بود، شاید دلیل عمدهٔ آن تعداد بیشتر صحنه‌های «بیرونی» بود؛ چون تمام صحنه‌های «درونی» فیلم - صحنهٔ شروع فیلم در اتاق تلگراف، دزدی در واگون پست، منظرهٔ سالن رقص - همه چنان برداشته شده‌اند که گویی فیلم صحنه‌هایی است از تئاتر، و دوربین مثل همیشه بهترین جارا دارد. ولی به محض اینکه پورتر دوربینش را از صحنهٔ استودیو خارج می‌کند و جایی می‌برد که وقایع را می‌تواند در اختیار گیرد، مجبور می‌شود تزئینات و ریزه‌کاریهایی به کار برد که با زاویهٔ مخصوصی در صحنه جا می‌گیرند؛ یا اجباراً دوربین را به بازیگران نزدیکتر می‌کند و اغلب بازیگران مجبور می‌شوند از پشت سر دوربین وارد صحنه شوند و یا برای خروج به طرف دوربین حرکت کنند. برای اینکه سوارکارانش توی پرده جا بگیرند «گردش» به کار می‌برد یعنی دوربینش را می‌گرداند. يك جا که دزدان از دامنهٔ پر درخت تپه‌ای پایین می‌روند، پورتر دوربینش را سرازیر می‌کند تا بتواند آن‌ها را دنبال کند. آخرین ریزه‌کاری فیلم برای تحريك تماشاچیان، چهار «درشت‌نما» از چهرهٔ مردی است که هفت تیرش را به طرف دوربین درمی‌کند. در فهرست فیلمهای ادیسون به تاریخ ۱۹۰۴. دربارهٔ آن چنین نوشته شده است: «هیجان آن فوق‌العاده است. این صحنه را می‌توان برای شروع یا ختم فیلم به کار برد.»

ظاهراً در ابتداء پورتر خودش به ارزش «دزدی بزرگ قطار» پی نبرده بود؛ چون چندی بعد، در سال ۱۹۰۳، ساختن «کلبهٔ عموتام» به روش تئاتری عکسهای متحرك، در جلوی دکورهای دوبعدی نقاشی شده، بازگشت. این مسئله نشان می‌دهد که چگونه در «دزدی بزرگ قطار» کارگردان اجباراً به دنبال سیر منطقی داستان و فیلمبرداری در هوای آزاد - به کشف روش تازه‌ای کشانده شده است. ولی توفیق این

فیلم بیش از آن بود که به این زودیه‌ها فراموش شود. این فیلم بنای فیلمهای يك حلقه‌ای آمریکارا به عنوان میزان معمولی طول فیلم (بین ۸ تا دوازده دقیقه)، گذاشت. هم فیلمهای «غربی» را رواج داد و هم طرح کلی آنها را ریخت. همچنین سایر کارگردانان روش ازهم گسیخته پورتر را در پیوند فیلم و شعبده بازی اورا با زمان و مکان سرمشق خود قرار دادند. تعداد صحنه‌ها را در نمایشهای مختصر خود زیاد کردند. دیگر دوربینهایشان را در استودیو حبس نمی‌کردند؛ صحنه‌هایی را که در محل واقعه فیلمبرداری شده بود با صحنه‌های توی استودیو ترکیب می‌کردند و همه را باهم پیوند می‌کردند و در لابراتوار اغلب با حضور خود کارگردان به آن شکل نهایی می‌دادند. با نمایش این فیلمهای كوچك، علاقه و توجه مردم به سینما احیاء شد و فزونی گرفت. در آمریکا اتاقک‌هایی که برای نمایش فیلم ساخته شده بود از گوشه و کنار سردر آوردند و تقریباً یکشنبه سینماشد تماشاخانه فقرا.

به سوی سینمای بین‌المللی

تقاضا برای این تفریح تازه بیش از حد بود. مدیرهای سینماها برای مقابله با این تقاضاها مجبور بودند هر شب برنامه را عوض کنند. گاهی حتی دوبار در روز فیلم را عوض می‌کردند. در این بازاری که به سرعت توسعه می‌یافت، نخستین شرکتهای فیلمبرداری در مقابل خود تهیه‌کنندگان خرده پا را یافتند که در استودیوهای کوتاه عمر خود فیلم تهیه می‌کردند. با آمدن تهیه‌کنندگان اروپایی از قبیل ملیس و پاته Pathé و گومون Gaumont از فرانسه و شرکت تجارتی اربن Urban از انگلستان و «شرکت بزرگ شمالی» اسکندیناوی و ایتالیا و آمبر و سواز ایتالیا - که همه در آمریکا شعبه‌ای باز کرده بودند و فیلمهای خود را می‌فروختند، رقابت سخت شده در آن روزها صحبت از این نبود که فیلمهای خارجی را در يك سینمای «عنری» نشان دهند، بلکه نوشته‌های فیلمها به انگلیسی ترجمه می‌شد (بندرت فیلمی زیرنویس داشت) و فیلمهای خارجی پهلوی به پهلوی محصولات آمریکایی در سینماهای كوچك آن زمان نمایش داده می‌شد. بدین ترتیب پیشرفت‌های

کشورهای دیگر در آمریکا فوراً دیده و جذب می‌شد و بهمین ترتیب فیلمهای آمریکایی بدون شك تهیه‌کنندگان اروپایی را تحت تأثیر قرار می‌داد. اگر گفته شود شاید به علت همین داد و ستد بین‌المللی در ابتدای نمو کار فیلمبرداری است که امروزه فیلم آمریکایی موردپسند ژاپنیها، فیلم روسی موردپسند فرانسویها، و فیلم ایتالیایی مورد توجه اسکندینیانویهاست، گزافه نخواهد بود. هر قدر هم رنگ ملی فیلمها شدید باشد، باز هم از يك ریشه می‌آیند، زیرا که طریقه فراهم آوردن آنها در همه جای دنیا تقریباً یکی است، حتی فیلم ناطق هم با آنکه در آن روابط آدمهای داستان و محرك کارهایشان برای کسی که زبان فیلم را نمی‌فهمد، مبهم است باز می‌تواند برای تماشاگران حظ بصری داشته باشد.

اینکه تبادل سبکها و روشها از ابتدا ندانسته و پنهانی نبوده، از مطالعه فیلمهای دهه اول قرن بیستم آشکار می‌شود. اقتباس از دیگران متداول بود. همینکه تهیه‌کننده‌ای فیلمی به بازار می‌آورد که قبول عام می‌یافت فوراً پنج شش روایت تازه آن بیرون می‌آمد. در اینکه کارگردانان روایت اول فیلمی را که از آن تقلید می‌کردند دیده بودند شکی نیست، چون مکرر شیرینکاری یا نکته‌ای که باعث امتیاز روایت اول می‌شد در روایتهای تقلیدی دیده می‌شود. به این ترتیب حیل‌های ژرژ ملیس را از سپتامبر ۱۸۹۸ به بعد جی. ا. اسمیت در انگلستان تقلید می‌کرد و يك رشته طولانی از این فیلمهای «حیل‌های» توسط رابرت پل Robert Paul به دنبال آنها آمد. محبوبیت این فیلمها ناچار در آمریکا نیز مقلدانی پیدا کرد که پیشاهنگ آنها همان ادوین پورتر بود. در فیلمهایی مثل «چگونه جان توتکس را گم کرد» ۱۹۰۵ و «رؤیای يك شیطانك» ۱۹۰۶ پورتر با مهارت حیل‌های اروپائیان را با حوادث خنده‌دار ترکیب می‌کند. بهمین ترتیب توفیق «دزدی بزرگ قطار» سبب شد که سایرین رمز کار پورتر را مطالعه کنند. تا سال ۱۹۰۵ می‌بینیم که رموز کار پورتر دیگر بخوبی درك شده و در فیلمهایی انگلیسی از قبیل «نجات توسط پیشاهنگ» اثر سسیل هیوورث Cecil Hepworth به کار رفته است. بنابراین تماشاگران بودند که به سازندگان فیلم می‌گفتند چگونه کار کنند یا چه

موضوعی را برای فیلم برگزینند.

درفرانسه از فیلمهای «تعاقب» و «حیله‌ای» بیش از همه استقبال می‌شد. با طولانی شدن فیلمها - از يك دقیقه به ده دقیقه - این گونه داستانها کم‌کم تبدیل به شوخیهای کاملاً فرانسوی و بی سرو ته کسانی مثل فردینان ذکا Ferdinand Zecca و امیل کول Emile Cohl و ژان دوران Jean Durand شد. ساختمان هیچ داستانی نمی‌تواند از این ساده‌تر باشد. حادثه بی‌اهمیتی مثل کدو تنبلی که از چرخ می‌افتد یا دخترک خوشگلی که توی خیابان راه می‌رود شروع داستان است؛ و بعد با بداعتی باورنکردنی کار گره می‌خورد و مشکلات بر - مشکلات افزوده می‌شوند و «حیله‌های» دوربینی به دنبال هم می‌آیند تا اینکه سرانجام باخوشی و کامیابی کارها رو به راه می‌شود. در فیلمهایی مثل «حسن دست و پا چلفتی» ۱۹۰۶ اثر ذکا و یا «کدوی قلقله‌زن» ۱۹۰۷ اثر کول، پیشرفت داستان سر راست است و حوادث به دنبال هم می‌آیند بدون آنکه به ساختمان پیچیده‌تر و دقیق‌تر (و اصولاً سینمایی‌تر) پورتر متوسل شود. ولی چون اغلب این فیلمها در خیابانهای پاریس برداشته شده بود قدرت و ارزش فوق‌العاده‌ای داشتند و هنگام فیلمبرداری کارگردانها با دوربین تجربیات تازه‌ای می‌کردند. این نوع فیلمها، بدون کمترین توجه به قوانین طبیعی، از همه امکانات - حرکت تند، حرکت کند، قطع حرکت، فیلمبرداری وارونه، جناب روی هم، اشباح و غیب و ظاهرشدهای مضحك - همین فیلمهای خنده‌دار بودند که درمك سنت Mack Sennett جوان اثر کردند و چنانکه خودش بی‌پرده گفته است، ملهم بیشتر فیلمهای او بودند.

تا سال ۱۹۱۰ دیگر تجارت فیلم ثبات و قرار یافته بود؛ اروپائیان محصولات خود را مستقیماً در بازار تهیه‌کنندگان آمریکایی به نرخ هر سی سانتیمتری ۱۲ سنت (و اگر فیلم رنگی بود گرانتر) می‌فروختند. دانمارك چند درام جدی به بازار آمریکا فرستاد که از جمله بر د. و. گریفیث اثر گذاشت. شرکت ایتالیا با نخستین فیلمهای مجلل يك حلقه‌ای شروع شد. این فیلمها در نظر دوم بیشتر سبك می‌نمایند. ولی از منابع همگینی مانند تاریخ یا انجیل گرفته شده‌اند و پر از صحنه‌های پرجمعیت‌اند و بازیگرانشان سرو دست خود را به شدت تکان می‌دهند.

هنوز چند سال به پیدایش صنعت فیلمبرداری در آلمان مانده بود، ولی فیلمهای عریان و زننده اوسکار مستر Oskar Messter از آنجا به آمریکا وارد می‌شد. بهر حال در دهه اول قرن بیستم فیلمهای فرانسوی در همه کشورها برتری داشتند، و این برتری را مدیون افسانه‌های خیالی و شاد ملیس و فیلمهای «بکیر بکیر» و «حقه‌ای» و نمایش وقایع تاریخی و بخصوص بعد از ۱۹۰۷ مدیون «فیلم هنری» Film d' Art بودند.

اولین فیلم هنری

همیشه اشخاصی وجود داشته‌اند که خواسته‌اند به درست یا به غلط تفریح را با اعتلای نفس بیامیزند. در سال ۱۹۰۷ در فرانسه گروهی به نام «فیلم هنری» به این منظور خاص تشکیل شد که بزرگترین هنرپیشگان ملی را در نمایشنامه‌های بزرگ به تماشاگران عامی و اندک مایه سینما بشناساند. این گروه بیگمان حسن نیت داشتند؛ از هیچ کوششی برای کسب بهترین نتیجه مضایقه نمی‌کردند. از سارا برنار، مادام رزان، ماکس درلی و در واقع همه بازیگران «کمدی فرانسه» Comédie Francaise فیلمبرداری کردند. باله نیز جزئی از برنامه آنها بود و رقص رزینا باده Regina Badet، تروهانوا Trouhanova و اوتروی زیبا La Belle Otero همه به روی فیلم ضبط شد. از کارهای ساردو Sardou و آنا تولفرانس و ویکتور-هوگو و ادمون روستان Edmond Rostand فیلمهایی اقتباس شد و قطعات مشهوری مانند ورتروتوسکا و فدر و شل قرمز بر آنها افزوده شد. و موسیقی فیلم «قتل دوک دوگیز» ۱۹۰۸ را آهنگساز بزرگی چون سن - سان Saint-Saëns ساخت. بدبختانه از این آرمانهای عالی، هیچ فیلم حقیقی پدید نیامد. با آنکه فیلم صامت بود، بازیگران گفتار خود را ادا می‌کردند؛ و حرکاتی که به همراه گفته هایشان صورت می‌گرفت برای صحنه تئاتر مناسب بود و چنانکه در خور چشم تیزبین دوربین فیلمبرداری باشد، تغییر نیافته بود. صحنه سازی آنها بسیار غنی تر و دقیق تر از صحنه سازی استودیوهای آن زمان بود، ولی از پشت دوربین جز همان پرده و تخته نقاشی شده چیزی به نظر نمی -

رسید. گویا تر از همه اینکه کارگردانان فیلم هنری، یعنی شارل لو - بارزی Charles Le Bargy و آندره کالمت - André Calmet-tes را نیز از تماشاخانه آورده بودند، این کارگردانان نه حس می - کردند که فیلمهایشان مثل فیلمهای ملیس دیگر کهنه شده است، و نه به آن اهمیتی می دادند. به خیال خود فرهنگ را در دسترس توده ها می گذاشتند و انتظار داشتند که توده مردم به آنها احترام بگذارند و از این سخاوت سپاسگزار باشند.

از يك جهت موفقیتی غیرمنتظره نصیب تهیه کنندگان فیلم هنری شد. توده مردم که به طور کلی به فیلم هنری خوشبین نبود، از آن دوری می جست؛ ولی کسانی که هرگز در خواب هم برای تماشای فیلمهای «کابوی» یا اندوهناک یا خنده آور به سینما نمی رفتند. فکر می کردند اگر در سینما نمایشنامه های کلاسیک را نشان بدهند، سینما آبرومند می شود. این بود که نخستین بار «اشخاص محترم» برای دیدن این فیلمهای «هنری» جرئت کردند که با کمال احتیاط به درون سینما - های تاریک و بدبو پا بگذارند. فیلم سازان آمریکا و ایتالیا و آلمان و انگلستان ناچار دنبال آنها را گرفتند. چیزی نگذشت که تهیه کنندگان آمریکایی دست به فیلمبرداری از همه نمایشنامه های شکسپیر زدند. هاملت در ده دقیقه نمایش داده شد. تمایل ایتالیاییها به فیلمهای باشکوه تاریخی که از روی گذشته خود می ساختند قوت گرفت. هنرپیشگان آلمانی به سینما علاقمند شدند و در فیلمهای هنری شرکت کردند. انگلیسها از شکسپیر و دیکنز الهام می گرفتند. درست است که این فیلمها از حیث قرابت به هنر حقیقی سینما هرگز به پای «دزدی بزرگ قطار» نمی رسیدند، ولی لااقل به تهیه کنندگان فیلم یادآوری کردند که موضوع فیلم منحصر به ملودرامهای سخیف و کمیدیهای سبک نیست. این فیلمها برای سینما آبرویی به دست آوردند؛ و شاید از همه مهمتر اینکه سندی زنده از تئاتر نیم قرن پیش برای ما باقی گذاشتند. اثر دیگر بلند پروازیهای «فیلم هنری» این بود که پس از دیدن آنها در آمریکا طول فیلمها از يك حلقه تجاوز کرد. سارا برنار هنرپیشه بزرگ، در سال ۱۹۱۲ از نمایش خود به نام «ملکه الیزابت»، «يك فیلم هنری» چهار حلقه ای ساخت. در همان هنگام در ایتالیا

«کووادیس»؛ Quo Vadis در دست تهیه بود که مدت نمایش آن دوساعت، یعنی ۸ حلقه تخمین زده می‌شد. در آمریکا برعکس طول فیلم را يك حلقه قرار داده بودند و از آن تجاوز نمی‌کردند. شرکت انحصار فیلم بی‌جهت به این نتیجه رسیده بود که تماشاگران فیلمی را که بیش از ده دقیقه طول بکشد تا به آخر تماشا نخواهند کرد، و به این ترتیب طول تمام فیلمهای خود را يك حلقه قرار داده بود. این شرکت که از بزرگترین تهیه‌کنندگان و توزیع‌کنندگان ممالک متحده تشکیل شده بود، می‌کوشید که از طریق شعب خود در تمام آمریکا اختیار مراحل و جوانب مختلف صنعت نوزاد فیلم را در دست بگیرد؛ و از ۱۹۰۹ و ۱۹۱۲ هر چه این شرکت می‌گفت در حکم قانون شود. این شرکت که يك «تراست» واقعی بود، امتیاز دستگاههای فیلمبرداری و نمایش فیلم را می‌فروخت. دوربینهای فیلمبرداری را فقط به شرکتهای عضو خود می‌داد، و دستگاههای نمایش فیلم را فقط در اختیار کسانی قرار می‌داد که قبول کنند فقط فیلمهای شرکتهای عضو «تراست» را در سینماهای خود نمایش دهند. علاوه بر تجدید طول فیلمهای خود، این شرکت از افشاء نام هنرپیشگان خود نیز جلوگیری می‌کرد تا مبادا هنرپیشگان شهرت به دست آورند و مزد بیشتر تقاضا کنند. شرکتهای عضو «تراست» چون سخت معتقد به حفظ وضع موجود بودند، همواره با شرکتهای یا افراد مستقلی که دست به فیلمبرداری می‌زدند، نبردی سخت و گاه خونین را ادامه می‌دادند.

یکی از این اشخاص مستقل جوانی بود به نام آدلف زوکر Adolph Zukor که در حدود ده سال پیش تجارت خز را ترك کرده و به سینما روی آورده بود. زوکر حق نمایش «ملکه الیزابت» را در آمریکا خرید، زیرا حس می‌کرد فصل فیلمهای طولانی تر رسیده است. زوکر هفته‌ها انتظار کشید تا بتواند با مقامات «تراست» وارد مذاکره شود و به آنها بقبولاند که وجود سارا برنار در «ملکه الیزابت» عاملی است که باعث می‌شود تماشاگران بارغبیت دوساعت فیلم را تماشا کنند. اما سرانجام در این کار توفیق نیافت. چون راه توزیع مجاز برای او بسته شد، زوکر به جستجوی راههای غیر عادی پرداخت و به جای مدیران سینماهای ارزان قیمت مدیر یکی از مهمترین تئاترهای

نیویورک، یعنی دانیل فرامان Daniel Frohman را دید و اوار متقاعد کرد به اینکه نمایش سارا برنار حتی روی نوار فیلم هم که ضبط شده باشد خوب و آبرومند است. در دوازدهم ژوئیه ۱۹۱۲ آمریکاییان نخستین فیلم دوساعته را در تماشاخانه لایسیوم Lyceum دیدند و بهای بی سابقه یک دلار را برای هر بلیط پرداختند. البته تصویر سارا برنار دیده می شد ولی صدای او به گوش نمی رسید. اما کسی به این موضوع اعتراض نکرد. نمایش فیلم در آمریکا موفقیت بزرگی به دست آورد و بلافاصله سازمان «هنرپیشگان مشهور» در نمایشهای مشهور به وسیله زوکر تشکیل شد. شرکت «پارامونت» امروز از بقایای همان سازمان است. اما سارا برنار وقتی که در ۶۵ سالگی از او دعوت شد که در فیلمهای «کامی» و «ملکه الیزابت» بازی کند گفت: «این تنها امکان جاودان شدن منست.»

د. و. گریفیث پدر فن فیلم

چند سال پیش از آنکه سارا برنار در طلب جاودان شدن تصویر خود را به روی نوار فیلم ضبط کند، یک هنرپیشه جوان تاثیر با بی میلی حاضر شد در برابر دوربین بازی کند - آنهم از روی احتیاج. «لورنس» گریفیث ده سال از عمر خود را در سراسر آمریکا به دادن نمایش سیار پرداخته بود. در نمایشنامه نویسی و شاعری نیز طبع آزمایی کرده بود، و هنگامی که کاری به دست نمی آورد، به کارهایی مانند روزنامه فروشی، کارگری در کشتزارها یا ساختن آنها دست می زد.

نام تممدیش دیوید وارک David Wark بود. دیوید پنجمین پسر یک افسر فقیر ارتش بود، گریفیث گویی نام اصلی خود را برای روزی که شهرت به دست آورد نگهداشته بود، زیرا هنگامی که سنا ریویی از او برای «توسکا» تهیه کرد و به نزد ادوین پورتر در استودیوی ادیسون رفت خود را «لارنس» معرفی کرد. پورتر سناریوی او را رد کرد، ولی رل اول پیام «رهائی از آشیانه عقاب» (۱۹۰۷) را که درست همان موقع در دست تهیه بود به او پیشنهاد کرد. در آن زمان

بازیگران تماشاخانه‌ها به سینما به نظر تحقیر می‌نگریستند و برایشان بازی کردن در فیلم نوعی تنزل مقام بود. ولی گریفیث که تازه عروسی کرده بود و سخت به پول احتیاج داشت، حاضر شد در ازای روزی پنج دلار بازی کند. چند ماه بعد، با سناریوهای دیگری که نوشته بود به استودیوی بیوگراف رفت. این بار نه تنها چند سناریو را فروخت، بلکه باز هم از او تقاضا شد که در فیلمی بازی کند، و باز هم به احتمال قوی احتیاج او را وادار به قبول کرد؛ ولی در ظرف چند ماه گریفیث یکی از اعضاء ثابت بیوگراف شد و حتی زنی لیندا ارویدسن Linda Arvidson به این شرکت كوچك پیوست. اما گریفیث هنوز «اورنس» بود.

آنچه در ظرف چند سال بعد به وقوع پیوست شاید در تاریخ پیدایش هیچ نوع هنری سابقه و مثال نداشته باشد. از سال ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۲ گریفیث مواد خام فیلمسازی را به صورتی که تا آن زمان تحول یافته بودند فرا گرفت و از آن وسیله بیانی ساخت که از تئاتر به انسان نزدیک‌تر و از داستان‌نویس زنده‌تر و از شعر مؤثرتر بود. وی هنر سینما و زبان و قواعد آن را پدید آورد. اغلب گفته می‌شود که گریفیث «درشت‌نما» و «برش» و «زاویه دید» و حتی «نجات در آخرین لحظه» را «اختراع» کرد. البته این درست نیست. آنچه او کرد خیلی از اینها مهم‌تر بود. گریفیث این اجزاء اصلی را که پیش از آن در فیلم‌های دیگر دیده شده بودند تحت اختیار و اراده خود آورد، تلطیف کرد و برای مقاصد نهایی خود به کار برد. طرق مختلفی برای استفاده از دوربین کشف کرد، طرز پیوند «نما» ها و ایجاد سبکی هنری از آنها را ترقی و تکامل داد. برای گریفیث هر فیلم، فرصتی برای تجربه و طبع آزمایی بود. استودیوی بیوگراف به او مجال این کار را می‌داد. در طی اولین سال ورودش به بیوگراف متجاوز از صد فیلم - بیش از دو فیلم در هر هفته - کارگردانی کرد.

یکی از نخستین اقداماتش این بود که با تغییر مکان دوربین در میان صحنه فاصله مقرر بین تماشاگران و بازیگران را که تا آن موقع معمول بود، از میان بردارد. گریفیث می‌گفت لازم نیست يك رشته وقایع را از يك محل ثابت فیلمبرداری کنیم در حالیکه می‌توانیم

فقط با تغییر دوربین به محل مناسبتری مرکز مهم و شایان توجه واقعه را به میان پرده منتقل کنیم. به دنبال همین استدلال دوربین را همچنان به بازیگران نزدیکتر می‌آورد تا حرکات دست و صورت و عکس‌العملهای آنها را از نزدیک نشان دهد. کارفرمایانش اعتراض می‌کردند که «مردم هرگز حاضر نیستند پول بدهند و نصف بدن بازیگری را ببینند» ولی مردم می‌دیدند و می‌فهمیدند. گریفیث به طور غریزی دریافته بود که سینما در حقیقت نیز کاملاً جدا از تئاتر است و به همین جهت حتی از این هم جلوتر رفت. چه لزومی دارد که قبل از اینکه واقعه اصلی و مهم روی دعد حرکات خسته‌کننده در بازکردن، در بستن و به توی اتاق قدم گذاشتن بازیگر را قبل از واقعه مهم تحمل کنیم؛ خود گریفیث بر عکس هر نمای فیلم را از آن واقعه مهم شروع می‌کرد و بمحض اینکه قضیه کامل می‌شد نما را قطع می‌کرد. این را هم تماشاگران خوب می‌فهمیدند. گریفیث به ترکیب و نور صحنه‌هایش توجه پیدا کرد. به این مطلب برخورد که اگر به جای فیلمبرداری از رو به رو، که روش متداول بود، دوربین را در گوشه‌ای قرار دهد، قوت و حرکت صحنه را افزایش می‌دهد. همچنین دریافت که تمرکز نور بر نقطه دلخواه به همراه سایه‌های عمیق - که خود وی آن را «نور رامبراند» می‌خواند - حالت صحنه‌ها را تشدید می‌کند و نماها را در هنگام چاپ خود گریفیث به هم «پیوند» می‌داد، و به نظر او مدت زمانی که هر نمایی روی پرده می‌ماند، می‌تواند کشش روحی در تماشاگران ایجاد کند و هر چه نما کوتاه‌تر باشد، قدرت تحریک آن بیشتر است. این اصول را، در «خانه دور افتاده» سال ۱۹۰۹ به تجربه گذاشت تا داستان را به نقطه «بزنگاه» برساند. سه دزد آدمکش می‌خواهند بزور وارد خانه‌ای بشوند، پدر خانواده با تلفن خبردار شده است که جان زن و فرزندانش در خطر است و با اتومبیل دیوانه وار به سوی خانه می‌راند. دزدها می‌خواهند درها را از پاشنه در آورند. مادر کنار بچه‌هایش ایستاده است. گریفیث با بریدن نما و پریدن از این نما به آن نما، با کوتاه کردن طول نماها، هیجان فیلم را بالا می‌برد. این شیوه‌ای بود که وی بعداً بارها به کار زد. در شیوه‌ای که به وسیله آن زمان و مکان به دلخواه کارگردان با هم برمی‌خورند، گریفیث راه خود را بتدریج پیدا کرد. و هر روز

اعتمادش به خود بیشتر می‌شد و هر روز فاصله بین روشهای تئاتری و فنون سینمایی را زیاده‌تر می‌کرد. بازیگران او به سوی دوربین پیش می‌آمدند و از دوربین دور می‌شدند. ترکیب بازیگران طوری بود که اگر روی صحنه سه بعدی تئاتر دیده می‌شد بکلی بی‌معنی بود؛ ولی روی پرده دو بعدی سینما فوق‌العاده مؤثر بود. هرچه دوربینش را به بازیگران نزدیک‌تر می‌کرد بیشتر به این مسئله بر می‌خورد که حرکات پرمعنی و گویای سر و دست بازیگران تئاتر و حالات غیرطبیعی چهره آنها، روی پرده سینما ناشیانه و تصنعی می‌نماید. بنابراین هنرپیشگان خود را برای بازی ملایم‌تر و نرم‌تر تربیت می‌کرد و گروه هنرپیشگان جوان و اغلب بی‌تجربه تئاتر را دور خود جمع می‌کرد تا در فیلم‌هایش بازی کنند. در بین «گروه هنرپیشگان وابسته» به بیوگراف ستارگانی مانند ماری پیکفورد Mary Pickford، لیلیان گیش و دوروتی گیش Lillian, Dorothy Gish، می‌مارش Mae Marsh، میبل نورماند Mabel Normand، رابرت هارن R. Harron، آون‌مور Owen Moore، بلانش سویت Blanche Sweet، لایونل باریمور L. Barrymore، و مک سنت Mack Sennett و غیره پیدا شدند. بازیگرانی که نمی‌توانستند از دستورهای گریفیث پیروی کنند و به سبک تصنعی ملودرام‌های روی صحنه تئاتر مصرانه ادامه می‌دادند، یا از بیوگراف می‌رفتند یا در آنجا با کارگردانان دیگری کار می‌کردند.

توجه و برخورد گریفیث به اینکه روی پرده سینما اشیاء نیز می‌توانند سهمی در بازی فیلم داشته باشند شاید از کشف او در طرز رهبری بازی هنرپیشگان مهم‌تر باشد. با استفاده از «درشت نما» می‌توان تمام پرده را بایک چاقو یا بطری یا نامه یا تلفن یا یک تپانچه پر کرد و به این ترتیب به روی اهمیت هر کدام از این اشیاء در پیشرفت داستان تکیه کرد. در «ماشینچی لاندل» The Lonedale Operator (۱۹۱۱) بلانش سویت با آچار دو جنایتکار را از پشت به حال تسلیم نگه‌میدارد. بایک «درشت نما» به تماشاچی نشان داده می‌شود که سلاح او آچار است حال آنکه زدها خیال می‌کنند هفت‌تیر است و از دور به نظر تماشاگر همان هفت‌تیر می‌آید. وقتی که کارگردان صلاح دانست به تماشاگران نشان دهد «درشت نما» ی آچار راز را

فاش می‌کند. گریفیث پی‌برده بود به اینکه یکی از مصارف اصلی «درشت نما» اینست که بروی اشیاء بی جان تأکید کند و آنها را جزء مؤثر دنیایی سازد که بازیگران در آن حرکت می‌کنند.

ولی کار «درشت نما» تنها تکیه به روی قسمت مهم يك صحنه نیست؛ درشت نما هر چیز دیگر را از روی پرده حذف می‌کند. تماشاگران را وامی‌دارد که آنچه را کارگردان می‌خواهد ببینند و بس. همه توجه را به روی جزء مهم متمرکز می‌سازد؛ خواه این جزء يك شیء باشد خواه يك بازیگر یا جزئی از بدن بازیگر. گریفیث به این مطلب برخورد که درشت نمای يك دسته یا بازو یا صورت روی پرده بسیار گویاتر از بازی هنرپیشه زبردستی است که بخواهد احساسی را با شیوه تئانی روی صحنه بیان کند. صحنه بازگشت از جنگ سرگرد در فیلم «تولد يك ملت» (۱۹۱۵) گریفیث فراموش نشدنی است. فقط بازوهای خواهر و مادر سرگرد که با محبت او را در میان می‌گیرند و به سوی خانواده‌اش می‌کشند، روی پرده دیده می‌شود. همه هیجان و قدرت صحنه دادگاه در فیلم «تعصب» Intolerance (۱۹۱۶) در يك درشت نمای دست‌های می‌مارش فشرده شده است که در انتظار محکومیت شوهر نگون بختش انگشتهای خود را به هم می‌فشارد. هوریسم. کلن Horace M. Kallen این‌گونه صحنه‌ها را «تصویر کردن انگیزه‌های پنهانی روابط بین اشخاص» می‌نامید. نمایش پنهانی‌ترین افکار و احساسات اشخاص و عرضه داشتن آنها با صراحت و صمیمیت به تماشاگران قدرت خاص گریفیث بود. و مردم با آنکه گریفیث را نمی‌شناختند واز «تصویر کردن انگیزه‌ها» خبری نداشتند، همه‌جا از قهرمانان گریفیث استقبال می‌کردند. به نظر مردم فیلمهای گریفیث واقعی‌تر و بشری‌تر و حقیقی‌تر از سایر فیلمها بود و بنابراین با علاقه بسیار در انتظار محصولات تازه شرکت بیوگراف به سر می‌بردند.

مقایسه فیلمهای گریفیث با فیلمهای فرانسوی و ایتالیایی که از سال ۱۹۱۴ به بعد به توسط جورج کلاین G. Kleine وارد آمریکا می‌شدند حقایق بسیاری به ما می‌آموزد. مدتها پیش، یعنی در ماه مه ۱۹۱۱، گریفیث برضد تحدید طول فیلمها به يك حلقه اعتراض کرده بود. وقتی که وی فیلم «اناک آردن» Enoch Arden را در دو حلقه

ساخت، بیوگراف که یکی از اعضاء مهم تر بود اصرار داشت که هر حلقه آن را جداگانه منتشر کند، ولی عاقبت به تقاضای تماشاگران، مدیران سینما مجبور شدند دو حلقه را باهم نمایش دهند؛ و تا سال ۱۹۱۲ دیگر فیلم دو حلقه‌ای مقیاس طول فیلمهای جدی شده بود، گریفیت که آوازه فیلمهای طولی را که خارج از امریکا می‌ساختند شنیده بود، تصمیم گرفت که قدم را پیش بگذارد. وی روایت سینمایی داستان «جو دیت بتولیا» (۱۹۱۳) را که پنهانی در کالیفرنیا می‌ساخت در چهار حلقه تمام کرد. کارفرمایانش سخت خشمگین شده بودند. فیلم او را بایگانی کردند و تصمیم گرفتند که از آن بی‌مد به جای کارگردانی نظارت و تهیه فیلمها را به عهده او واگذارند. گریفیت بلافاصله استودیوی بیوگراف را ترك گفت و عده زیادی از هنرپیشگان «وابسته» شرکت مانند خواهران گیش Gish، می‌مارش، بلانش سوبت، رابرت هارن و غیره و بخصوص فیلمبردار کاردان و مورد اعتمادش جی.وی. بیلی بیتزر Billy Bitzer را با خود برد.

«جو دیت بتولیا» را بیوگراف تا اواخر سال ۱۹۱۴ بیرون نداد با آنکه این فیلم يك سال بعد از نخستین شب نمایش «کروادیس» در «برادوی» میان سیل فیلمهای اروپایی شبیه به آن به معرض نمایش گذاشته شد، اهمیت کشفیات گریفیت در آن به اثبات رسید. فیلمهای ایتالیایی و فرانسوی طولانی تر بودند، سیاهی لشکر آنها بیشتر و دکورشان عظیم تر بود، ولی در اصل این فیلمها بی حرکت بودند. مثل سان لشکر عظیمی بودند که انسان از دور تماشا کند. تماشاگر هیچگونه احساس بستگی و شرکت در وقایع نمی‌کرد. برعکس جو دیت بتولیا، با «درشت نما» های جسورانه‌ای که حتی خود گریفیت هم تا آنوقت به کار نبرده بود، قدرت تهییج فراوانی داشت و داستانی کهن را به زبانی گرم و انسانی نقل می‌کرد. این فیلم که با بهترین کارهای قبلی گریفیت فاصله فراوان داشت، از فیلمهای اروپایی همزمانش بسیار پیش تر بود. گریفیت که اکنون به نام واقعی خود معروف بود، پس از ترك بیوگراف به شرکت «میوجوال» Mutual ملحق شد و بر چند فیلم از فیلمهای پنج حلقه‌ای آنها نظارت کرد. این فیلمها فیلمهایی بازاری بودند که بی‌علاقگی گریفیت را به وضوح نشان می‌دهند، زیرا در این

زمان گریفیث همه نیروی خود را ذخیره می‌کرد تا موضوعی چنان جسورانه و عالی را که در خیال ننگجد به دست بگیرد: گریفیث داستان «The Clansman» نوشته توماس دیکسن Dixon را که از جنگ داخلی و دوره تجدید بنا و پیدایش «کوکلوکس کلان»^۱ سخن می‌گفت خوانده بود.

گریفیث که خودش اهل جنوب و فرزند افسری جنوبی بود، به طبع به این داستان علاقمند شد، ولی حس سینمایی اش عامل قوی‌تری بود که او را به سوی نیروی ملودراماتیک داستان می‌کشاند. داستان مربوط به خانواده کوچکی بود که جنگ داخلی آن را از هم می‌پاشد و افراد آن می‌کوشند که در میان سیاهان لگام گسیخته و غارتگر اساس خانواده خود را نگه‌دارند. گریفیث با تمام نیروی خود به تهیه این فیلم پرداخت؛ هرچه او و دوستانش پول داشتند بر سر این کار گذاشتند. وی بدون سناریو کار می‌کرد و فنون تازه و ریزه کاریهای بی‌سابقه بکار می‌برد. صحنه‌های جنگی از فاصله بسیار دور فیلمبرداری شده است و از طرف دیگر نماهای نزدیک از زد و خورد ها و آمد و شد ها و نمای کوچ کردن خانواده که از زاویه بسیار پایین فیلم برداری شده است.

همه اینها چیزهایی بود که در آن زمان کاملاً تازگی داشتند؛ گریفیث از همه امکانات دوربین استفاده کرد و حتی حیل‌های تازه‌ای از خود به کار زد. از «نمای دوربینی» و «نقاب» و تقسیم پرده به دو و حتی سه قسمت استفاده می‌کرد^۲ همه صحنه‌ها و حرکات را برای بازیگرانش که تعداد زیادی بودند تنظیم می‌کرد. همه هنر و علم کارگردانی‌اش را به کار می‌برد تا به صحنه‌هایی که از دهانه دوربین «بیلی»

۱) Kuklux Klan سازمان مخوف ضد سیاهپوستان در آمریکا - م.
 ۲) منظور از «نمای دوربینی» نمایی است که به صورت دایره‌ای در میان پرده دیده می‌شود و مانند اینست که تماشاگر منظره را از سوراخ دوربین يك چشم تماشا کند. همچنین منظور از «نقاب» اینست که قسمتی از پرده سیاه می‌شود و فقط قسمتی از منظره که مورد نظر کارگردان است دیده می‌شود. این شیوه‌ها امروز کمتر به کار می‌رود - م.

رفوران می‌کرد کشتش و جذابیت ببخشد. نتیجه همه اینها فیلمی شد به نام «تولد يك ملت» که از حيث قدرت بیان سینمایی فوق‌العاده بود. «تولد يك ملت» در اوائل سال ۱۹۱۵ به بازار آمد و تماشاگران را به حیرت انداخت. ۱۲ حلقه فیلم (تقریباً سه ساعت) به همراه موسیقی مخصوصی که ارکستر سمفونی کاملی آن را اجرا می‌کرد، فیلمی بود که قدرت آن را نمی‌توان اکنون به صرف دیدن آن تصور کرد. تا آن زمان فیلمی به این عظمت دیده نشده بود. وودرو ویلسون Woodrow Wilson آن را چنین توصیف کرد: «چون تاریخی که بارعد و برق نویسند.» شور و علاقه‌ای که برانگیخت از محیط سینمایی تجاوز کرد و به توی خیابان کشید و در شهرهای مختلفی که آن را نشان می‌دادند، زد و خوردهای نژادی و آشوب برپا می‌شد. ولی صرف نظر از اینکه مردم موضوع این فیلم را دوست می‌داشتند یا از آن بیزار بودند «تولد يك ملت» ثابت کرد که سینما هنری است مستقل و گریفیث استاد این هنر است.

و حتی امروز، پس از چهل سال، نیروهای این فیلم هنوز به چشم می‌خورد؛ توصیف آدمها با سمبولهای زنده، گسترش حماسی قسمت اول فیلم که از صحنه‌های گرم خانوادگی به صحنه‌های وسیع جنگ می‌کشد، و سپس با ملایمت به بازگشت سرگرد به خانه ویرانی ختم می‌شود، و ملودرام سوزان نیمه دوم فیلم، اینها را می‌توان به عنوان مثال ذکر کرد. هر يك از صحنه‌ها به نوبت خود قدرت و صحت نظر گریفیث را در انتخاب تصویرهای سینمایی نشان می‌دهد. نمای حرکت انتقام جویانه Sherman بسوی دریا بی‌نظیر است. صحنه با يك نمای دوربینی كوچك كه زن‌ها و بچه‌های گریان را در بالای تپه‌ای نشان می‌دهد شروع می‌شود. با گردش به سوی راست نمای دوربینی لشکر Sherman را که به ویرانی و غارت مشغول است نشان می‌دهد. نماهای کوتاه غارت و خرابی و کشت و کشتار را نشان می‌دهند. صحنه مجدداً بانمای دوربینی که لحظه‌ای زنان گریان را روی تپه نشان می‌دهد به انتها می‌رسد. گریفیث اثر خانه برانداز جنگ را بانشان دادن صحنه های جنگ به همراه بیگناهایی که از آن رنج می‌برند به شدت افزوده است. و نیز در صحنه‌ای که هنوز هم جسارت آن انسان را به حیرت می-

آورد، گریفیت نمای پیرمردان و پیرزنانی را که در خانه‌هایشان زانو زده و به دعا می‌خوانند بانماهایی از سنگ‌های پرازاجساد یخزده‌مردگان پیوند می‌دهد. واقع بینی صحنه درون بیمارستان، اصالت دردناک بازی قتل لینکلن، لحظه بازگشت به خانه که قلب انسان را می‌فشرد، برش استادانه کوچ دیوانه‌وار کلان‌ها و نشان دادن خانواده‌ای که در کلبه محقری محاصره شده است - اینها همه پاره‌هایی از قدرت سینمایی فیلم هستند که در ردیف بزرگترین قطعات تاریخ سینما به شمار می‌روند.

آنچه امروز تماشای «تولد يك ملت» را مشکل می‌سازد درست همان چیزی است که در سال ۱۹۱۵ «سر آن جدل» برخاسته و آن عبارت است از طرز نمایش سیاهان و روش محبت آمیز نسبت به کلان‌ها. ظاهراً خود گریفیت از نیسته‌های ضد سیاه‌پوستی که پس از بیرون آمدن فیلم از همه طرف به او می‌دادند، متعجب بود و حق داشت. کافی است که انسان داستان «کلان‌من» را که فیلم «تولد يك ملت» از روی آن برداشته شده است بخواند تا به زحمتی که گریفیت برای حذف قسمتهای نفرت بار کتاب کشیده است پی ببرد. ولی گریفیت خود اهل جنوب و از خانواده‌ای بود که دارائی‌اش را از دست داده و زندگی آنها سخت شده بود. بدرگریفیت سرهنگ ارتش ایالات جنوبی بود و گریفیت سر تاسر کودکی‌اش را در میان داستانهای زمان خوش قبل از جنگ داخلی گذرانده بود. وی در مقابل سیاهان خادنگی و دورگه‌های کینه‌جو، بردگان و فاداری نیز بر وی پرده آورده است. تا تعادل را حفظ کرده باشد. بدین ترتیب وی می‌پنداشت شرط انصاف را رعایت کرده است ولی نمی‌توانست بفهمد که برای بسیاری از مردم هر دو صورت بیزارکننده است.

در مقابل این مشخصات فیلم، عیبهای جزئی از قبیل دختران خندان گریفیت و پایان بسیار شاعرانه فیلم راجع به فرارسیدن عهد برابری و برادری در سراسر جهان، اهمیت چندانی ندارد. ولی شاید میزان ارزش واقعی فیلم را همین شوری که به پا کرد به دست ما بدهد. قدر مسلم این است که تا مدت ده سال بعد هیچ فیلمی نتوانست تماشاچیان را تا این حد تحت تأثیر قرار دهد.

شاید بهترین باشد که گریفیت را در همینجا بگذاریم، چون در سی و نه سالگی به حد اعلای پیشرفتش رسیده بود. با «تولد يك ملت» گریفیت مهمترین كمكش را به تكامل هنر سينما كرد، و سينما را از تقليد ناقص و لنگان تئاتر به هنری مستقل و نیرومند و گویا مبدل ساخت. البته هنوز سالهای عظمت خود را در پیش داشت. بعدها نیز فیلمهای مهمی تهیه کرد که عبارتند از: «فیلم جسورانه» «تعب» (۱۹۱۶) با چهار داستان مجزایی که هر يك متعلق به دوران جداگانه‌ای است و به توسط موضوع مشترکی به هم مربوط میشوند. «شکوفه‌های شکسته» (۱۹۱۹) داستان دلخراش و سختی که با نهایت ظرافت و لطافت نقل شده است. «یسوی خاور» (۱۹۲۰) که در اصل ملودرامی برای تماشاخانه بود ولی گریفیت آن را با مهارت و قدرت برای پرده سینما اقتباس کرد و بسیار مورد علاقه عامه شد، و «آیا زندگی عالی نیست؟» (۱۹۲۴). ولی علاوه بر اینها گریفیت فیلمهای بازاری زیادی برای امرار معاش ساخت. چون مستقلاً کار می‌کرد، بایدست مزد کارگران و مخارج استودیو را بپردازد. وقتی که بالاخره استودیو به دست طلبکاران افتاد. گریفیت مجدداً کارگردان مزدوری در ردیف سایر کارگردانان عضو شرکت هنرپیشگان مشهور لاسکی شد. پایان سرگذشت گریفیت پایان خوشی نیست. دیدن خواری بزرگان یا عقب افتادن نوابغ همیشه غم انگیز است. بهتر است همان هنرمند جوینده خستگی ناپذیری را که به راهنمای غریزه خود در زمینهای ناشناخته کاوش می‌کرد، به یاد داشته باشیم، مردی که يك نسل تمام بازیگر و کارگردان تربیت کرد و الهام بخشید. بهتر است همان گریفیتی را به خاطر بسپاریم که در اوج عظمت خود گفت: «کاری که می‌کوشم انجام دهم قبل از هر چیز این است که شما را وادار به دیدن کنم.»

تهیه کننده خلاق

گریفیت همین که بیوگراف را ترك گفت خود را در ردیف دو کارگردان و تهیه کننده برجسته دیگر، مك سنت Mack Sennet

و توماس اینس Thomas H. Ince یافت که هر کدام استودیویی مجزا و مستقل داشتند و می‌توانستند هر فیلمی را که بخواهند و هر طور که بخواهند تهیه کنند. این سه تن سه رأس «شرکت مثلث» را تشکیل دادند که محصولاتش عبارت بود از فیلمهای خنده‌دار و سرگرم‌کننده و فیلمهای «مخصوص» که به دست گریفیث ساخته می‌شد. از این سه نفر شاید امروز اینس از همه گمنام‌تر باشد، ولی زمانی نام او همان شهرت و احترام نام گریفیث را داشت، در واقع در فرانسه فیلمهای اینس را بیش از فیلمهای گریفیث می‌پسندیدند. می‌توان گفت این امر تا حدی بدین سبب بود که بیشتر فیلمهای اینس از صحنه‌های تیر - اندازی و اسب سواری تشکیل می‌شد. آدمها و صحنه‌های این فیلمها برای فرانسویان غریب و جالب بودند، بخصوص ویلیام . س . هارت، یکی از بهترین ستارگان «سوار» اینس، نزد فرانسویان محبوبیت فراوان داشت. اینس استودیوی کالورسیتی Culver City همیشه با گله‌گاو و گاو میش و اسب و سرخ پوستان واقعی مجهز نگه می‌داشت و در پیدا کردن محل مناسب برای داستانهای غرب آمریکا نبوغ فراوان داشت. از طرفی آن جنبه احساساتی که بسیاری از فیلمهای گریفیث را تباہ می‌کرد، در فیلمهای اینس دیده نمی‌شد و اهمیت این موضوع اندک نیست. اینس به کمک هارت مغرب آمریکارا به سرزمینی حقیقتاً وحشی و سخت مبدل کرد. هارت برخلاف تام میکس Tom Mix و بک جونز Buck Jones و هوت گیبسون Hoot Gibson رنگ رمانتیک به خود نگرفته بود. و اما «کابوی» های آوازه خوانی که امروز در فیلمهای آمریکایی فراوان اند، شاید اگر جلوی هارت ظاهر می‌شدند، وی آنها را باتیر می‌زد. در فیلمهای زیادی که اینس بدون هارت نیز تهیه کرده است - چه فیلمهای بیابانی «کابوی» و چه ماجرا - هایی که در شهر می‌گذرد همین احتراز از جنبه رمانتیک دیده می‌شود. اینس در بهترین فیلمهایش از حیث واقع بینی دقیق و قدرت نقل داستان و ساخت فیلم، چنان نیرویی نشان می‌دهد که شاید تاکنون در هیچکس دیده نشده باشد.

اینس نیز مانند گریفیث از تاثیر به سینما آمد. با آنکه خودش ابتدا در پیشه بود از ۱۹۱۰ شروع به کارگردانی در بیوگراف کرد و

بلافاصله به شرکت «ایمپ» Imp Co و سپس به شرکت «میوچوال» منتقل شد. در سال ۱۹۱۴ اینس نیروی مهمی در صنعت سینما محسوب می‌شد. و در رأس استودیوی قصر مانند خود، «اینس ویل» Inceville در حومه هالیوود کار می‌کرد. اینس کم‌کم به این مطلب برخورد که وقت خود را بیشتر به رتق و فتق امور استودیو می‌گذراند تا به کارگردانی و این مطلب در تاریخ فیلمبرداری دارای اهمیت بسیار است. اینس نخستین کسی است که مفهوم «تهیه‌کننده خلاق» را - یعنی کسی که آن قدر بکار سینما آشنا باشد که نقشه کار دیگران را بریزد و در اجرای آن نظارت کند - در هالیوود پدید آورد. وی تعداد زیادی سازمان تهیه فیلم در قلمرو خود به پا کرد که هر یک را مدیر تهیه آن اداره می‌کرد و خود اینس بر همه آنها ریاست می‌کرد. هر یک از مدیران که مستقیماً زیر دست اینس بودند، با او و نویسنده داستان فیلم در تهیه فیلم کار می‌کردند. هنگامی که نوشتن داستان به پایان می‌رسید، هر «عیناً برداشته شود» را به روی آن می‌زدند. آنوقت برنامه برداشتن فیلم را می‌ریختند، که نشان می‌داد هر صحنه را در کجا باید برداشت از این برنامه نیز می‌بایست عیناً پیروی شود. این سازمان برای رعایت اقتصاد در تهیه فیلم به وجود آمده بود و تحت نظر اینس فیلمهای بسیار عالی نیز تهیه کرد. قدرت تجسم اینس به قدری زیاد بود که می‌گویند می‌توانست بانگاه کردن به صفحات داستان رابطه هر نما را بانمای بعد دقیقاً ببیند. بهر صورت اینس قسمت عمده چاپ و تنظیم نهائی فیلمهایش را خود به عهده داشت. سازمانی که وی بین سالهای ۱۹۱۵ و ۱۹۲۰ در استودیوی خود بنا کرد همانست که امروزه، بامختصر تغییر و تبدیل، در هالیوود معمول است. نکته قابل توجه در فیلمهای اینس اینست که کارگردان این فیلمها هر کس بوده باشد - اثر ذوق و اندیشه تهیه‌کننده به خوبی در آنها مشهود است. امروز کمتر چنین نیروی خلاقه‌ای در بین تهیه‌کنندگان هالیوود دیده می‌شود.

با آنکه اینس به سرعت زیاد چند فیلم را در يك زمان تهیه می‌کرد، تعداد کمی از فیلمهای او در دست مانده است و امکان دیدن فیلمهای گریفیث یا سنت که با او همزمان بودند، بیشتر است شاید مرگ مرموز او در سال ۱۹۲۴ یعنی پیش از آنکه نوشتن کتاب درباره

سینما رواج یابد، به‌گمنامی این پیشاهنگ با استعداد هنر فیلم‌کمک‌گرده باشد. ولی درست است که اکنون به دست آوردن فیلمهای دوره عظمت اینس، یعنی بین ۱۹۱۴ و ۱۹۲۰ کار دشواری است، ولی آنچه به دست آمده است همه از حیث داستان و ساختمان و برش قابل تحسین‌اند. رشته اصلی داستان با استحکام و دقت بافته شده است و به سرعت پیش می‌رود و هرگز برای نمایش واقعه مضحك یا تکیه بر روی نکته‌ای رمانتیک و مانند اینها، حرکت کلی وقایع را باز نمی‌دارند. آدمها حقیقی و ازای عمق هستند و دکورها واقعی و خالی از تزویرند. فیلمهای اینس، چه داستان پر حرکتی مانند فیلم دو حلقه‌ای «کانگسترها و دختر» (۱۹۱۳) چه داستانی اجتماعی باشد «ایتالیائی» (۱۹۱۵) و چه کمدی عشقی شهرهای کوچک مانند «روستائی» (۱۹۱۷) همه سادگی و لطافتی طبیعی دارند. از میان فیلمهای این دوره فقط فیلم «شبه گریفیت» و «نیمه صلح جویانه» و پر مدعای «تمدن» (۱۹۱۶) را می‌توان ذکر کرد که در بیان منظور اصلی خود ناتوان است و آدمهای آن غیر واقعی به نظر می‌رسند.

با آنکه اینس بعد از ۱۹۲۰، همچنان به تهیه فیلم ادامه داد، فیلمهایش رفته رفته بی‌مزه و «ساختگی» شدند. چنین به نظر می‌آید که ده سال کار خلاقه شدید اینس را از پا انداخت یا فعالیتهای تجارتي همه نیروی او را مکید و چیزی برای تهیه فیلم باقی نگذاشت. در این مدت هم تکنیک تهیه فیلم که طرح آن را ریخته بود و هم کارگردانانی که تربیت کرده بود - از قبیل فرانک بورزاج F. Borzage و لامبرت هیلیر Lambert Hillyer و رولاند و. لی R. V. Lee و فرد نیبلو Fred Niblo و ویکتور شرترزینگر V. Scher - tzinger در همه استودیوهای هالیوود راه یافتند. اینس نیز مانند گریفیت در پیشرفت سینما سهم عمده‌ای داشت.

سلطان کمدی آمریکایی

در نقطه مقابل اینس در شرکت مثلث - که گریفیت در رأس آن بود - مک سنت سلطان دلکهای شرکت کی‌ستون Keystone

جای داشت. مك سنت مردی عظیم جثه و بلند بالا بود که می‌خواست خوانندهٔ اپرا شود، اما گذارش به سیرکها و تماشاخانه‌های بازاری افتاد و چند سالی را روی صحنهٔ تماشاخانه و سیرك گذراند - تا اینکه سرانجام در ۱۹۰۹ وارد استودیوی بیوگراف شد. سنت نیز مانند اکثر بازیگران آن زمان به خاطر پنج دلار مزد روزانه قدم به دنیای سینما گذاشت و نه به خاطر امکانات هنری و آیندهٔ سینما. ولی سنت در ضمن آرزوی دیگری هم در سر داشت. می‌خواست نقش پاسبان مسخره‌ای را بازی کند. مدت‌ها پیش از آنکه فرصت اثبات عقیدهٔ خود را پیدا کند به نظرش پاسبانها مسخره می‌آمدند و اغلب ضمن‌گردش در خیابانهای نیویورك با گریفیث در این باره بحث می‌کرد. به هر حال گریفیث نمی‌خواست قبول کند و همچنان به او رلهای جدی می‌داد. در فیلمهای بیوگراف اغلب می‌توان سنت را در نقش ناظر یادداشتی یا گدا دید. ولی هرگز در نقش پاسبان دیده نمی‌شود. روزی به وسیلهٔ ماری پیکفورد خبر یافت که بیوگراف برای فکر هر داستانی ۲۵ دلار می‌پردازد و بلافاصله به نوشتن پرداخت. به گفتهٔ خودش اولین سناریوی او از او هنری O. Henry گرفته شده بود، ولی آن را به اندازهٔ کافی تغییر نداده بود تا بتواند بفروشد به هر صورت چیزی نگذشت که در آمد خود را بانوشته‌های قابل قبولش که «خانهٔ دوره افتاده» هم جزء آنها بود، افزایش داد. در این ضمن کارگردانی را نیز از خود گریفیث یاد می‌گرفت.

در سرگذشت خود به نام «سلطان کم‌دی» سنت به قلم خود با گرمی و از صمیم قلب دین خود را به استادش چنین ادا می‌کند، «گریفیث به جای مدرسه ابتدائی و دبیرستان و دانشگاه من بود.» و به زودی سنت هم بامزد شاهانهٔ هفته‌ای ۶۵ دلار به کارگردانی پرداخت. چند سالی که سنت در بیوگراف کار می‌کرد زندگی‌اش چندان خوش نبود. سخت کار می‌کرد و بین سال ۱۹۱۰ و ۱۹۱۲ به طور متوسط هفته‌ای دو فیلم تمام می‌کرد؛ به علاوه در فیلمهای خودش و گریفیث بازی هم می‌کرد. ولی تا آن موقع سنت عقاید خاصی دربارهٔ فیلم خنده‌دار پیدا کرده بود و این مطلب فقط شامل پاسبان مسخره نمی‌شد. مسخره بازیهای توی سیرك هنوز به خاطرش بود. فریفته شوخیهای فیلمهای فرانسوی بود که

از سال ۱۹۰۷ به بعد به فراوانی وارد آمریکا می‌شد. و بخصوص روش ماکس لندر Max Linder فرانسوی (که در آن موقع چارلز چاپلین هم آنرا مطالعه می‌کرد) و کمدهای او توجه‌اش را جلب کرده بود. سنت حس می‌کرد که این شوخیها و شخصیت‌های مضحک را می‌توان به شکل کمدی امریکائی درآورد. اما شرکت بیوگراف در آن زمان از برکت فیلمهای جدی گریفیت نفع سرشاری می‌برد و ارزش واهمیتی بهم زده بود. رئیس استودیوی ک-وچک بیوگراف، والاس «پاپ» مک ک-چون W. Mc Cutcheon («Pop»)، از این مقام و منزلت جدید خود کاملاً خوشحال بود و علتی نداشت که عقاید مک سنت را تشویق کند. سنت برای بیوگراف تعداد زیادی کمدی یکنواخت و یکجور ساخت که گاهگاهی بازیهای درخشان میبل نورماند Mabel Normand به آنها حیات می‌بخشید.

شرحی که خود سنت از چگونگی تشکیل شرکت کی ستون بیان می‌کند شاید درست نباشد و مسلماً برای شرکایش آدام کسل - Adam Kessel و چارلز باومن Ch. Bauman خوشایند نیست. بنابه گفته او، کسل و باومن پیش از تشکیل شرکت قماربازانی بیش نبودند و سنت صد دلار به آنها بدهکار بود و نمی‌توانست قرض خود را بپردازد. وقتی کسل و باومن به او فشار آوردند سنت چنان از منافع سرشار سینما داد سخن داد که نه تنها طلبکارانش از صد دلار خود صرف نظر کردند، بلکه ۲۵۰۰ دلار نیز به او دادند تا وارد کار سینما شوند. سنت می‌گوید که نام شرکت کی ستون را از راه آهن پنسیلوانیا گرفته است. حال تاجه حد این دعاوی صحت دارد، چیزی است که فقط خود سنت می‌داند. آنچه مسلم است سنت در ژانویه ۱۹۱۲ سه سال بعد از آنکه به عنوان کارگردان فوق‌العاده شروع به کار کرد، در لوس آنجلس از قطاری پیاده شد و در استودیوی خودش، کی ستون، شروع به فیلمبرداری کرد، و رؤسای جدیدش که در نیویورک مانده بودند آقایان کسل و باومن بودند.

ابتدا سنت در کی ستون کارگردان و بازیگر و نویسنده و حتی گاهی فیلمبردار بود. داستانهای فیلم غالباً فی المجلس ساخته می‌شد. مثلاً ممکن بود صحبت از یک سان یا مسابقه موتورسواری یا تخلیه آب دریاچه‌ای پیش بیاید. سنت و کارگزارانش صبح با حال ژولیده به استودیو می‌آمدند

و در ضمن راه وضع یا موقعیتی را به تصور می آوردند. صحنه‌هایی را که حادثه اصلی فیلم در آن اتفاق می افتاد مجسم می کردند. سپس به استودیوی کوچک خود در اندیل Edendale باز می گشتند و به فکر حوادث دیگری که منجر به آن حادثه شود یا آن را توضیح دهند می افتادند. توضیحی که می دادند شاید اغلب منطقی نبود، ولی سنت به زودی یاد گرفت که چگونه آن را حل کند. می گفت « باید حرکت داستان را تشدید کرد. » چون می دانست در بحبوحه بهم ریختن اوضاع و اوج گرفتن داستان تماشاگران وقت سؤالات مزاحم را پیدا نمی کنند. اعتقاد او این بود که مقدمه و پرورش نمایش هیچ شوخی نباید بیش از یک دقیقه ونیم روی پرده طول بکشد. اکنون دیگر می توانست پاسبانهای مضحك خود را به دلخواه نشان دهد.

« پاسبانهای کی ستون » بالباسهای گل و گشاد و عینکهای حلبی-شان سکندری خوران وارد فیلمهای سنت شدند. اکنون سنت می توانست حیل‌های سرگیزه آور فیلمهای فرانسوی را به کاربرد و دلکها و آدمهای مسخره و بدقیافه خود را به سلیقه خودش پیوراند. فورد سترلینگ Ford Sterling و میبل نورماندوپاته لرمان Pathé Lehrman و فرد میس Fred Mace به همراه او به غرب آمده بودند و چندی نگذشت که اشخاص غریبی چون آر بکل Arbuckle « جاق » هانک من Hank Mann و چستر کانکلین Chester Conklin و سامرویل « لاغر » وادگار کندی Edgar Kennedy و چارلی موری Ch. Murray بن تورپن Ben Turpin و چارلی چیس Ch. Chase و ماک سوین Mack Swain و چارلی چاپلین به آنها پیوستند. طبق گزارش سنت در طی اولین سال فعالیتشان، ۱۴۰ فیلم خنده دار از کی-ستون بیرون دادند.

چندی نگذشت که سنت نیز مانند اینس مجبور شد از شرکت مستقیم در فیلمهای خودداری کند و به ریاست و نظارت در کارهای استودیو پرداخت. وی بر روی صندلی قراضه‌ای در اتاق نمایش می نشست و آخرین قطعات فیلمی را که بازیگران ساخته بودند تماشا می کرد. عملاً ثابت شد که این بهترین ترتیب کار است. سنت را به صورت بازیگر حتی نمی توان با هیچ یک از دلکهای با استعدادی که دور خود جمع کرده بود

قیاس کرد. حرکات سنگین و راه رفتن خشک او چندان ظریف و لطیف نبود. اما او دارای غریزه‌ای تند برای پیوند صحنه‌ها و نماها و اندازه‌گیری زمان نمایش آنها بود، و این مهارت را وی از کار کردن زیر دست گریفیث به دست آورده بود. بازیگرانش از صدای جرق جرق صندلی او می‌توانستند پی ببرند که کارشان مورد پسند «پیرمرد» بوده است یا نه اگر سنت نمی‌پسندید، خودش معمولاً می‌گفت که چگونه باید فلان قطعه را برید یا پیوند کرد تا بهتر شود.

اکثر موضوعهای فیلمهای کی‌ستون از خود سنت سرچشمه می‌گرفت و هرگز داستانی از خارج خریده نمی‌شد. طرح گره اصلی داستان را با نویسندگان شرکت چنان می‌ریخت که گویی فیلم کاملی را می‌خواهند بنویسند. رفتار و کردار آدم‌ها را چنان در نظر می‌گرفتند و قالب می‌ریختند که مناسب داستان باشند. وقتی که رشته اصلی داستانی صحیح بافته می‌شد آنوقت آن را به «اتاق شوخی» می‌فرستادند تا صحنه‌های خنده‌دار به آن اضافه شود. یکی از اولین مشاغل فرانک کاپرا Frank Kapra کار در اتاق شوخی کی‌ستون بود. یکی دیگر از فارغ‌التحصیلان این تیمارستان مخصوص مجانین با قریحه ریموند گریفیث Raymond Griffith محبوب سالهای ۱۹۲۰ به بعد بود.

فیلمبرداری در کی‌ستون اغلب ترکیب عجیبی بود از سناریوی اصلی و شوخیهایی که فی‌المجلس ساخته می‌شد و شیرین کاریها و لودگیهایی که غالباً از مجموع آنها چیزی پدید می‌آمد که حتی شوخی سازان سنت هم نمی‌توانستند به راحتی بپذیرند. بدین ترتیب بود که میبل نورماند اولین نان خامه‌ای را به صورت بن‌تورین کوئید تا به صحنه بیمزه‌ای قدری مزه بدهد هانک من با قیافه مظلومانه‌اش همیشه صحنه‌ها را با شیرین‌کاریهای خود از رفقاییش «می‌دزدید». با این حال اگر نتیجه آن را سنت می‌پسندید، آن قطعه در پیوند نهایی به جای خود می‌ماند. سنت همیشه خود را بجای يك تماشاگر عادی می‌گذاشت؛ اگر صحنه‌ای را می‌پسندید، مردم نیز آن صحنه را می‌پسندیدند. و او کمتر اشتباه می‌کرد.

بدین ترتیب پیداست که برخلاف نظر بسیاری از تاریخ‌نویسان سینما، همه فیلمهای سنت نمی‌توانست شاهکار هنری باشد. بعضی از فیلمهای او، مثلاً: «حب تلخ» His Bitter Pill (۱۹۱۶)

«بت شهر كوچك» A Small Town Idol (۱۹۲۱) « جیغ اربی » The Shriek Of Araby (۱۹۲۳) نمایشهای جدی آن زمان را تقلید و هجو می کردند. شوخیهای سنت مانند شوخیهای فیلم « بلندیهای سرگیجه آور و قلبهای شجاع » Dizzy Heights and Daring Hearts (۱۹۱۶) و « آدمک با هوش » The Clever Dummy (۱۹۱۷) از حد زیرکی و استادی می گذرند و گستاخانه به ماشین پرستی آمریکا می خندند. برای هر يك از هنرپیشگان سنت مانند چاپلین و مك سوین و غیره چندین فیلم تهیه می شد. البته محبوبیت این فیلمها به واسطه استعداد و شیرینکاری ستارگان بود؛ ولی به همراه این فیلمها مقدار زیادی کمدیهای ساختگی بود که آشکارا از تئاتر سبك و مسخره بازیهای سیرك اقتباس شده بود و بسیاری از آنها فی الواقع کمدیهای ساده و عوام پسندی هستند که انسان را به یاد فیلمهایی که سنت در بیوگراف ساخته بود می اندازند.

در حدود سالهای ۱۹۲۸ و ۱۹۲۹ وقتی که اغلب بازیگران و کارگردانان مهم سنت اورا ترك کردند و به دنبال فیلمهای طولانی و پر منفعت تر رفتند، فیلمهای سنت به صورت تقلیدهای ناقص از کارهای گذشته او درآمدند. درست است که در این فیلمها نیز همه ریزه کاریهای سابق، مانند داغان شدن اتوموبیل و خرد شدن کاسه و بشقاب و فرو ریختن دیوار و شکستن در و پرواز نان شیرینی و مانند اینها دیده می شود؛ ولی آن عامل نیرومند خنده، که زمانی فیلمهای سنت را به هجوهای قوی و بیرحمانه از زندگی مبدل می ساخت، دیگر در این فیلمها دیده نمی شود.

اکنون نام سنت برای همیشه با مسخره بازی و پرتاب کردن نان خامه ای وابسته شده است، اما با آنکه این وابستگی به جای خود باقی است، مفهوم آن مردم را به اشتباه می اندازد. مسخره بازی در دست سنت تغییر شکل می داد و ناگهان ارزش سینمایی پیدا می کرد. وی از حوادث محال و موهوم استفاده می کرد. چشم عقل در برابر سرعت عمل و تندى برش فیلمهای او خیره می شد. سنت دنیای واقعی را، یا لاقط دنیایی را که به طرز خطرناکی به دنیای واقعی شباهت داشت، مبدل به دارالمجانین می کرد. در این دنیا مردان کوتاه و نحیف با زنان غول پیکر قوی ازدواج می کردند. هرزگی عمومیت داشت، مأمورین دولتی بی معنی بودند، و يك اردنگ

مشکلترین مسائل را حل می‌کرد. هرگاه شخصی در فیلم‌های سنت نکته‌ای هنری یا فلسفی می‌دید، «پیرمرد» از کشف او در شکفت می‌شد؛ اما حقیقت این بود که فیلم‌های او از فلسفه و هنر سرشار بود. سنت می‌گفت «ما این فیلم‌ها را به کمک گوش و چشم ساخته‌ایم.» ممکن است این طور باشد، ولی گوش‌شنوا و چشم بینایی داشتند. مسلم اینست که سنت عده زیادی از هنرپیشگان بزرگ را کشف و تربیت کرد. نه تنها چاپلین و «پاسبانها» کی‌ستون را پدید آورد، بلکه ستارگانی مانند گلوریا سوآنسون Gloria Swanson، فیلیس هیور Phyllis Haver، بیب دانیلز Bebe Daniels، ماری پروست Marie Prevost، کارل لمبارد Carole Lombard و غیره نیز از زیر دست او بیرون آمدند. ماری درسلر Marie Dressler، باستر کیتون Buster Keaton، هاری لنگدون Harry Langdon، هارولد لویوید Harold Lloyd، والاس بری Wallace Beery، و. س. فیلدز W. C. Fields و بینگ کراسبی Bing Crosby، همه زمانی زیر دست سنت کار می‌کردند. و شاید از این مهم‌تر کارگردانانی باشند که سنت تربیت کرد. مردانی از قبیل فرانک کاپرا، جرج استیونس G. Stevens، و جرج مارشال که برخی از آنها هنوز به کار ادامه می‌دهند. آنها برش‌زمانی فیلم و لزوم حرکت بدنی روی پرده و اهمیت پیوند صحنه را از سنت آموختند. فیلم‌ناطق و رواج برنامه‌های دوفیلمی فصل آخر داستان سنت بود. شاید روش او تا موقعی که صنعت سینما جوان و نامنظم بود می‌توانست دوام آورد. حتی از ۱۹۲۰ به بعد که سنت وارد شرکت پارامونت شد، طرز کار خود را کم‌کم تغییر داد. برای رعایت اقتصاد، فیلم‌هایش را با نقشه قبلی تهیه می‌کرد و قدم به قدم بودجه آنها را در نظر می‌گرفت. آمدن صدا از این هم بیشتر طرز فیلمبرداری او را تغییر داد، چون بروی نوشته سناریو و گفتار بیشتر تأکید می‌شد. و برنامه دوفیلمی سینماها جای کمدی دو حلقه‌ای را به مضحک قلمی یا فیلم‌های کوتاه یک حلقه‌ای سپرد. سرانجام در سال ۱۹۳۵ سنت به کلی از تهیه فیلم دست کشید. او هم نقش خود را در پیشرفت هنر سینما بازی کرده بود.

چارلی چاپلین و پیدایش ستارگان

چارلی چاپلین در میان شاگردان مکتب سنت از همه درخشان‌تر است. با کناره‌گیری ناگوار چاپلین از صحنه سینما و حتی از آن بدتر با دوری او از قلب مردم عادی، مردمی که روزی چاپلین نقششان را روی پرده بازی می‌کرد، به دشواری می‌توان اندازه محبوبیت گذشته او را تصور کرد؛ دو سال پس از آنکه چارلی برای نخستین بار روی پرده ظاهر شد، نامش را در هر خانه‌ای می‌دانستند. عروسکها و اسباب بازیها و مسابقاتی به نام چاپلین به وجود آمد. مردم رقصی به نام «راه رفتن چاپلین» ابداع کردند، بچه‌ها اسم او را ورد زبان خود ساخته بودند. مقلدین چاپلین حتی در فیلمها دیده می‌شدند و مضحک قلمی چاپلین چه در روزنامه‌ها و چه روی پرده سینما دیده می‌شد. عبارت «من امشب اینجا هستم» که بروی عکس چارلی در حال برداشتن کلاهش چاپ شده بود کافی بود که تماشاگران را به درون سینما بکشد. کسی حتی زحمت پرسیدن عنوان فیلم یا چگونگی داستان را هم به خود نمی‌داد.

شاید يك صورت حساب ساده بتواند میزان سرعت فوق العاده پیشرفت کار چاپلین و محبوبیت عظیم فیلمهایش را به ما بدهد. در دسامبر ۱۹۱۳ با حقوق ۱۵۰ دلار در هفته به کیستون پیوست و این برای جوانی که بهترین قراردادهایش تا آن موقع نمایش در تئاترهای سبك در سراسر آمریکا با حقوق ۵۰ دلار در هفته بود، مبلغ قابل ملاحظه‌ای محسوب می‌شد. درست یک سال بعد با اسانی Essanay قراردادی به مبلغ ۱۲۵۰ دلار در هفته امضا کرد و در سال بعد با حقوق ۱۰۰۰۰ دلار، به علاوه ۱۵۰۰۰۰ دلار برای امضای قرارداد، به شرکت «میوچوال» پیوست و در سال ۱۹۱۷ در بیست و هفت سالگی چاپلین از شرکت فرست نشنال First National يك ميليون دلار دریافت کرد تا در مقابل آن ۸ فیلم در ظرف ۱۸ ماه تهیه کند و این بار برای امضاء قرارداد ۱۵۰۰۰ دلار گرفت. آنچه به اهمیت این مبلغ می‌افزاید این است که تمام فیلمهایش در آن موقع يك ياد و حلقه بیشتر نبودند. فیلمهای کوتاه چاپلین از همه فیلمهای طولانی، به استثناء فیلمهای ماری پیکفرد گرانتر بودند. در این زمان ماری پیکفرد کمی کمتر از يك ميليون دلار در سال درآمد داشت.

چاپلین و پیکفرد هر دو محصول ترقی قابل توجه صنعت سینما را درو می کردند. قبل از ۱۹۱۰ کسی اصلاً نام بازیگران سینما را نمی دانست. به تدریج تماشاگران با شناختن بازیگران محبوب خود، آنها را با نامی که در فیلم داشتند می خواندند. به این ترتیب بود که گلا دیس اسمیت Gladys Smith موطلائی را مدتها پیش از آنکه نام سینمایی « ماری پیکفرد » را به خود بگیرد، به نام « ماری کوچولو » می شناختند؛ و یا ج. م. اندرسن G. M. Anderson تنومند، نخستین ستاره سوارکار سینما را « برانچوبیلی » Broncho Billy می نامیدند. برخی از بازیگران را به نام استودیو شان می خواندند مانند: « دختره بیوگراف ». « دختره ویتاگراف »، « دختره ایمپ ». تهیه کنندگان و بخصوص آنها که عضو « شرکت پتنت » Patent Company بودند سعی می کردند بازیگران را همچنان ناشناس نگه دارند، بدین سبب از پاسخ دادن به نامه های روزافزونی که نام بازیگران را می پرسیدند، خودداری می کردند، زیرا عقیده داشتند که اگر مردم نام بازیگران را بدانند، ممکن است بازیگران مزد بیشتری بخواهند. شکستن این رسم را یکی از تهیه کنندگان مستقل، کارل لیمل Carl Laemmle، به عهده گرفت. لیمل به فلورنس لورنس Florence Lawrence « دختره بیوگراف » که محبوب تماشاگران بود قول داد که نه تنها به او مزد بیشتری بدهد بلکه او را با نام اصلی اش معرفی کند و بدین ترتیب او را در استخدام خود در آورد. لیمل که همیشه به تبلیغات عقیده داشت، برای این کار خود تبلیغ فراوانی کرد. ستاره ای به دنیا آمد و به دنبال آن دستگاه « ستاره » سازی به راه افتاد.

لیمل به زودی دریافت که اگر چه باید به ستاره اش هزرد بیشتر بدهد، ولی در عوض می تواند بهای فیلمهایش را بالا برد. و برای اینکه جلوگیری از همیشه پر از مشتری باشد می توانست به دوستان فلورنس لورنس تکیه کند. چیزی نگذشت که شکار « استعداد » درهمه شرکتها شروع شد. لیمل برای شکار ماری پیکفرد و شوهرش آون مور Owen Moore باز به بیوگراف هجوم آورد. ویتاگراف نخستین شرکت عضو تراست بود که قرقدا شکست و از موریس کوستلوی خوش سیما و فلورنس ترنر F. Turner دو ستاره سینما ساخت. روتندجان بانی Rotund

John Bunny به احتمال قوی نخستین هنرپیشه مردی است که مردم با نامش آشنا شدند و آرتور جانسن Arthur Johnson نخستین محبوب خانمهای اعیان بود. در سال ۱۹۱۱ حتی يك ستاره سگ هم به نام «جین» Jean پیدا شد که همه او را «سگ ویتاگراف» می خواندند. این ستاره های نخستین از میان هنرپیشگان معمولی سینما پیدا می شدند. ولی پس از موفقیت و شهرت سارا برنار در فیلم «ملائه الیزابت» بازیگران نظر تحقیری را که نسبت به سینما داشتند، ترک گفتند و چیزی نگذشت که زوکر و «هنرمندان مشهور در نمایشنامه های مشهور» مقلدین زیادی پیدا کرد. بین سالهای ۱۹۱۲ و ۱۹۱۵ شخصیت های سرشناس تئاتر چون نات. س. گودوین Nat. C. Goodwin و جیمز اونیل James O' Neill، جیمز هکت J. Hackett و لیلی لانگتری L. Langtry روی پرده سینما ظاهر شدند. طبعاً لزومی نداشت که نام این اشخاص را فاش کنند زیرا مردم آنها را خوب می شناختند.

هرچه رقابت بین استودیوها برای ستارگان بیشتر می شد، هنرپیشگان زن و مرد ارزش پولی خود را بالاتر می بردند. - مزدشان از روزی ۵ تا ۱۵ دلار در سال ۱۹۱۰ به هفته ای ۲۵۰ تا ۲۰۰۰ دلار در ۱۹۱۴ رسید. ستارگان واقعی سینما ثابت کردند که حتی به این قیمت هم می ارزند، ولی تهیه کنندگان با نهایت تأسف دریافتند که نام آوران جهان تئاتر در سینما محبوبیت به دست نمی آورند و مردم اغلب ترجیح می دهند خودشان ستارگان را کشف کنند نه اینکه آنها را ساخته و آماده بدستشان بدهند. بسیاری از هنرپیشگان بزرگ تئاتر پس از اینکه سینما غرورشان را می شکست و اخلاقشان را تصفیه می کرد به صحنه تماشاخانه باز می گشتند. حال آنکه اغلب کسان گمنامی که به خاطر پول خوب و شغل ثابت به استودیوهای سینما می آمدند، ناگهان خود را در شمار ستارگان سینما می یافتند. چاپلین از این گروه بود.

مردانی که در زمان حیات خود به شهرت افسانه ای می رسند بسیار معدودند، بخصوص کسانی مانند چارلز اسپنسر چاپلین که برای مدتی چنین طولانی محبوبیتی چنان عظیم در میان مردم داشته باشند. اما چاپلین از روز نخست شرایط لازم این شهرت افسانه ای را دارا بود. اصل و نسب

و پدر و مادر و حتی اسمش مجهول است. همه می دانند که کودکی و جوانیش را در نهایت فقر گذرانیده و دو سال در دارالایتمی درلندن زیسته است. چون در خانواده ای اهل تأثیر به دنیا آمده بود رقصیدن و ادا در آوردن با صورت را تقریباً همراه راه رفتن آموخت. در هفت سالگی خرج خودش را از رقصیدن در یک واریته درمی آورد ولی پس از آن دوره سخت دیگری شروع شد؛ مادرش در مؤسسه ای مخصوص امراض مغزی بسر می برد و خودش در کوچه ها بی کس و تنها سرگردان بود. ولی بهر حال از ده سالگی به بعد بطور نسبتاً مرتب و ثابتی در تأثیر کار پیدا می کرد، ابتدا به صورت هنرپیشه کودک و بعدها در دوره های تأثیر سبک به کار پرداخت. در سال ۱۹۰۶ به کمک برادر بزرگش سیدنی به شرکت کارنو کامدی Karno Comedy که به برنامه های مختلف رقص و آواز و پانتومیم و حرکات «محیر العقول» خود می بالید ملحق شد. چاپلین تا سال ۱۹۱۳، سالی که سینما او را به شهرت و ثروت رسانید در شرکت کارنو کار می کرد.

هک سنت می نویسد که وقتی در سال ۱۹۱۲ در نیویورک بود نمایش «شبی در واریته انگلیسی» که شرکت کارنو تهیه کرده بود نظر او و میبل نورماند را جلب می کند. بعدها وقتی بزرگترین هنرپیشه کی ستون، فورد استرلینگ، به رسم ستارگان آن روز طغیان می کند، سنت فکر می کند که بهتر است جانشینی برای او در اختیار داشته باشد. چون چاپلین از یادش نرفته بود (با آنکه اسم او را نمی دانست) شرکاء نیویورکی خود را وادار می کنند که او را بیاوند و قراردادی با او ببندند. آدام کسل این کار را به عهده می گیرد، ولی با آنکه چاپلین قرارداد را در ماه مه ۱۹۱۳ امضاء می کند چنان در باره آینده خود در سینما دچار شک و بیم بوده که حاضر نشد تا شرکت کارنو دوره خود را در آمریکا تمام نکرده است آن شرکت را ترک کند. وقتی در ماه دسامبر همان سال به هالیوود وارد شد، درست بیست و چهار سال داشت. در نخستین فیلم چاپلین، یک کمدی به نام «امرار معاش» (۱۹۱۴)، از ولگرد محبوبی که بعدها پیدا شد نشانی نیست. چاپلین در این فیلم به شکل یک جوان خوشپوش انگلیسی کلاه سیلندر به سرو عینک یک چشمی بر چشم دارد، فراك پوشیده است و سبیل های بلند و آویزان دارد و نقش خبرنگاری را بازی می کند که از هر فرصتی که دیگران می دهند، سوء استفاده می کند. این فیلم در زمان خودش بی لطف نبود، ولی

امروز به نظر می آید که اثر بازیگری بیگانه است یا اثر هنر پیشه کوشنده و ماهری است که در میان شوخیهای بی شمار ولی نامفهوم گیر کرده باشد. اما چارلی ولگرد در فیلم بعدی اش پیدا می شود. دار و دسته کی ستون به گوششان رسیده بود که قرار است در ونیس مسابقه اتومبیل رانی برای بچه ها ترتیب دهند سنت به چارلی می گوید که لباس مضحکی به تن کند و به عنوان فیلم برداری که از جشن کودکان عکس بر می دارد، ول بگردد. لباس چارلی یکی از آن ترکیبات نادر بخت و نبوغ از آب در آمد. چاپلین که در رخت کن با آرباکل و ماک سوین شریک بود شلوار بلند و گشاد آرباکل و سبیل مصنوعی سوین را به عاریه گرفت و کفشهای گل و گشاد هم مال فور استرلینگ بود. نیم تنه تنگ و کلاه و عصایش همه در ظرف یک بعد از ظهر کوتاه با کمال مهارت انتخاب شد. در ضمن فیلم برداری « مسابقه ماشین سواری، بچه ها در ونیس » چاپلین خود به خود طرز راه رفتن آدمی را که کفش پایش را می زند، تقلید می کرد و بعداً این حرکت جزء شخصیت چارلی شد. در این کار چاپلین راه رفتن دوره گرد بیری را که هنگام سرگردانی در لندن دیده بود به خاطر داشت.

اما هر چند لباس چارلی به سرعت انتخاب شد. حرکات خنده آور و غیر قابل تقلید او بسیار کند و به تدریج ساخته شد.

از ابتدای کار چاپلین در کمدهای مخصوص سنت راحت بازی نمی کرد. شوخیهای زیاد تند تند می آمدند و حرکت فیلم برای نوع اداهایی که چاپلین در واریته انگلیسی به مهارت آموخته بود خیلی سریع بود. کارگردانی پاته لرمین و سنت او را عصبانی می کرد. اما موفقیت چارلی ولگرد چنان بود که سنت بالاخره فکر کرد بهتر است بگذارد این جوان انگلیسی کمی هم به میل خودش کار کند.

چاپلین بعد از اینکه در ده دوازده فیلمی بازی کرد خودش کارگردان فیلمهایش شد و از آن به بعد هرگز از این کار دست برنداشت. مع هذا تقاضای کی ستون (دو فیلم در هفته) بیش از آن بود که به چاپلین اجازه دهد آنطور که می بایست شخصیت چارلی ولگرد را تکمیل کند و بیرو راند. در اینجا بود که چاپلین اغلب تکه های مضحکی را که بعدها با تأثیر بیشتری بکار می برد شروع کرد. حرکات تند و چابک آدم کوچکی که بر رقیب بزرگتر یا غنی ترش پیروز می شود، حیل های

سینمایی غیرمنتظره‌ای که چراغ را در دست چارلی به محبوبه‌اش یا دسته جارو را به چوب بیلارد مبدل می‌کرد، همه از این فیلمها سرچشمه گرفت با آنکه چاپلین در همه فیلمها لباس چارلی ولگرد را حفظ می‌کرد، در هر فیلم چیزی به خود داشت که نشانه شغل و مقام خاصی چون نانوا، مستخدم قهوه خانه، کمک دندانساز، و یک خانم یا يك آقای انگلیسی مست، بود. چشمه ابداعات چارلی هرگز خشك نمی‌شد. فیلمهای این دوره خنده دار بود، ولی شوخیها اغلب خنك و خشن و رکیك بود. این موضوع شتاب کارگردانها را نشان می‌دهد، در این فیلمها خنده به خاطر خنده وبدون رابطه با داستان یا شخصیتها مواج بود. یکی از نکاتی که اسانی برای ترغیب چاپلین و امضای قرارداد با او بکار برد قول دقت بیشتری برای هر فیلم و شرکت خودش در تهیه فیلم بود و چاپلین این را با خوشوقتی پذیرفت.

در شرکت اسانی بود که چاپلین شروع کرد به کشف مفهوم واقعی وامكانات شخصیتی که پرورانده بود. هزل آمیخته به اندوه، و مهمتراز همه شباهت آگاهانه چارلی به «مردم فقیر» همه در سالی که وی با اسانی کار می‌کرد پیدا شدند. دسته‌ای که در طی سالهای بعد با او کار می‌کردند، فیلمبردارش رولاند تاترو Roland Totheroh و ادنا پرواینس Edna Purviance که نقش اول خانمها را داشت و لئو وایت Leo White و جان رند John Rand و بیلی ارمسترانگ Billy Armstrong که نقشهای خنده دار را بازی می‌کردند، نیز از اسانی آمدند. چون خودش تهیه کننده بود نه تنها به داستان و گره آن بلکه به طرز کار دوربین هم توجه زیاد می‌کرد. در مقابل فیلمهای سنت که تند و بریده و پر از حرکات دیوانه وار بود سبك چاپلین آرامتر و عادی تر می‌نمود. محل دوربینش با دقت بیشتری انتخاب می‌شد و برای مدت بیشتری در آنجا می‌ماند. طرز کار او برای مقاصد خیره کننده و پر زرق و برق خوب نیست ولی برای منظور چاپلین بسیار مقتصدانه و کافی است. بعضی از فیلمهای این دوره مانند «ولگرد» و «بانگ» غریزه مطمئن او را در تنظیم اشیاء و اشخاص در هر کس و برقرار کردن رابطه‌ای مؤثر بین دوربین و بازیگران، که هر نوع جزئیات زیادی و خسته کننده‌ای را از میدان دید دوربین خارج می‌کند، نشان می‌دهند

چاپلین در تزئین صحنه‌ها نیز همین صر فیه جوئی را به کار می‌برد. هر شیئی که دیده می‌شود بکاری می‌خورد؛ اگر دفتر مدیر در فیلم «بانگ» ابتدا جنگلی از میز و زنبیل و کاغذ باطله و تلفن و بادبزن برقی و غیره به نظر می‌آید، برای این است که پس از چند دقیقه چارلی که نقش فراش بانگ را دارد هر کدام از آنها را به طریقی به بازی بگیرد و واژگونشان کند، یا پایش به آنها گیر کند و زمین بخورد. پس از اینکه تلاش چارلی برای جبارو کردن دفتر به جایی نمی‌رسد، بادبزن برقی را راه می‌اندازد تا عرقش را خشک کند اما باد کاغذها را پراکنده می‌کند. هنگامی که از آخرین امکانات مضحك هر چیزی استفاده شد، چارلی صحنه را قطع می‌کند و به صحنه بعدی رود تا دوباره بازی عجیب خود را شروع کند. در طی سالی که چاپلین برای اسانی کار می‌کرد، نه تنها قریحه سینمائیش به بلوغ رسید، بلکه قدرت جسمی «مرد کوچک» (نامی که خود چارلی به شخصیت سینمایی خود داده بود) نیز پرورده شد. چابکی و دقت حرکات و شیرینکاریهایش در لحظات پیش‌بینی نشده خواص و عوام را یکسان به تحسین و می‌دارد. به عنوان نمونه می‌توان آن صحنه بسیار عالی را یادآور شد که در آن چارلی با حجب و حیای بسیار آذآوری را به عنوان پیراهن به مجسمه زن لختی می‌پوشاند و سپس با شیطننت گوشه دامن مجسمه را بالا می‌برد تا نظری به زیر آن بیندازد. ولی لازم است تأکید شود که تماشاگران چارلی بیشتر بچه‌ها و افراد طبقه کارگر بودند و برخلاف تصور عمومی فیلمهای چارلی تا سال ۱۹۲۰ هنوز مورد پرستش اعیان و اشراف قرار نگرفته بود، زیرا فیلمهای وی هنوز «خام» و «عامیانه» بودند. شاید هم بهتر همین بود که آثار چارلی رنگ عامیانه داشته باشد. طبقه با سواد و تحصیل کرده قدری دیر به چارلی علاقه‌مند شدند و بهمین جهت نتوانستند او را منحرف سازند.

از «ولگرد» (۱۹۱۵) گرفته تا «کوچه راحت» (۱۹۱۷) و «دوش فنگ» (۱۹۱۸) و «پسرک» (۱۹۲۱) و «زایر» (۱۹۲۳) و «جستجوی طلا» (۱۹۲۵) و «روشنائی شهر» (۱۹۳۱) و «عصر جدید» (۱۹۲۶) آنچه به نظر انسان می‌آید تغییر نیست بلکه عمق یافتن و کامل شدن شخصیت «ولگرد» است، حتی لباسش که در یک بعد از ظهر بادانی بر حسب

اتفاق فراهم آمده بود، کم‌کم معنی خاصی می‌یافت در این لباس نجیب‌زاده زنده‌پوش، ثروتمند از نقطه نظر فقرا، یا مرد فقیر و بی‌چیزی که باشجاعت تمام واقعیت تلخ فقر و بی‌چیزی خود را انکار می‌کند، نمایش داده می‌شود. چارلی نمونه‌ای از مردم ناچیز فقیر شد. برای تجسم روحیه «مرد کوچک» از حیل‌های بصری و تبدیل ناگهانی اشیاء، که در فیلم‌های نخستین به کار می‌رفت، استفاده می‌کرد. مثلاً در «پسرك» وقتی چارلی دستکش بی‌انگشتش را در می‌آورد تا ته سیکاری را از توی قوطی سیکارش (که قوطی ساردین است) در آورد، این حرکت عادی را طوری انجام می‌دهد که مانند تفنن بسیار ظریف و گرانبها به نظر می‌آید. در «روشنائی شهر» چارلی در مجلس مهمانی مجللی سوت سوتکی را می‌بلعد و سوت سوتك از توی شکمش صدا بیرون می‌دهد و نیز در کاباره‌ای نوارهای کاغذی با کارونی او مخلوط می‌شود. این دو واقعه هر يك علاوه بر اینکه به جای خود بسیار خنده‌آور است، در ضمن نشان می‌دهد که چگونه چارلی از سر جان می‌کوشد که همرنگ جماعت شود تا میلیونرها و دخترکها و خانمهای خوش لباس او را در میان خود بپذیرند. ولی چاپلین به‌خوبی می‌دانست که «مرد کوچک» هرگز نمی‌تواند همرنگ این جماعت شود و سرنوشتش این است که همیشه در تاریکی با امید و انتظار بسربرد و همیشه بانبروئی درونی نومیدی را از خود دور کند و به سوی ماجراهای تازه پیش رود.

شاید در اینکه چاپلین در دوره‌ای که مردم، به رسم و آئین جامعه گردن نهاده بودند، شخصیت ولگرد خود را رها کرد، معنای خاصی نهفته باشد و شاید چاپلین دیگر به «مرد کوچک» و قدرت مقاومت او در مقابل اجتماع ایمان نداشت، یا شاید چاپلین حس می‌کرد که پیامش برای جهانیان بیان صریح‌تر و مستقیم‌تری را ایجاب می‌کند و آن استقلال و اتکاء به نفس و ملایمت فراوان چارلی و لگردد دیگر برای این منظور کافی نیست. حتی از سال ۱۹۴۰ به بعد با فیلم «دیکتاتور بزرگ» The Great Dictator چارلی شخصیت خود را کنار گذاشت تا از ته دل پیام امید و دلگرمی را بکوش همه کسانی که در زیر فشار ظلم و ستم خورد می‌شدند و یا از پا در افتاده بودند برساند. در فیلم بعدیش «مسیو وردو» ۱۹۴۷ چارلی و لگردد بکلی ناپدید شد. در مسیو وردو، که شاید عصیان‌آمیزترین

فیلمی باشد که تاکنون برداشته شده، قاتلی در دفاع از خود می‌گوید که جنایت او اصولاً گناه نیست بلکه میزان آن وحشت پدید می‌آورد. «قتل يك تن، انسان را جنایتکار می‌سازد؛ ولی قتل چندین میلیون تن باعث افتخار است» و با انگشت به اسلحه سازان و سران ارتش اشاره می‌کند. در «مسیو وردو» چاپلین با طرز تفکر روشن بینانه و غیر قراردادی خود با اتهامات می‌کوشد که عملاً تمام دستگاه‌ها و سازمانهای اجتماع آمریکا را تکان دهد، و در این کار بیش از اندازه توفیق یافت. افسران ارتش و مقامات مذهبی چنان به شدت برضد فیلم او اعتراض کردند که مدیران سینما جرئت نمی‌کردند آنرا بنمایش گذارند و در ظرف يك سال توزیع آن به کلی متوقف شد.

ولی این مسئله فقط جزئی از علت شکست تجارتي فیلم در آمریکا بود. قبل از این هم فیلمهای چاپلین توقیف و تقبیح شده بود - بخصوص فیلم جسورانه «زایر» و فیلم «جستجوی طلا». پس از جدایی پرهیاهوی چاپلین از زنش لیتاگری Lita Grey در سالهای ۳۰ - ۱۹۲۰ تماشاگران عقیده‌شان راجع به خود چاپلین هرچه بود باز هم میا داشتند چارلی هنرپیشه را ببینند. ولی هنگام خروج «مسیو وردو» دیگر کسی آنقدر به چاپلین یا شخص «وردو» علاقه نداشت که برضد توقیف آن اعتراض کند. تازه‌ترین کار چاپلین «لایم لایت»^۱ است (۱۹۵۲) که فیلمی است درخشان و از بسیاری جهات عمیقترین کار چاپلین. این فیلم خلاصه‌ای از زندگی و عقاید هنری اوست که در آمریکا با سردی و بیعلاقگی نسبی تماشاگران روبه‌رو شد. کالورو Calvero قهرمان محزون و دلمرده «لایم لایت» نمی‌توانست جای چارلی چابک و دلیر را بگیرد. چاپلین قیافه ابدی شخصیتی را در روی پرده سینما خلق کرده و با این کار از معاصرینش در هنرنمایش شخصیتها روی پرده سینما پیشتر رفته است. چارلی مضحك و افسرده و غمناك و سربلند هنوز زنده است. کمدهای چاپلین که بسیاری از آنها در دسترس عامه قرار گرفته‌اند هر روز زنده می‌شوند و به مردم لذت می‌دهند، و حال آنکه خود در سويس

۱) هنگام انتشار این کتاب هنوز «A King in New York» تهیه نشده بوده است.

در تبعید بسر می برد و از عوالم قهرمان جاودان فیلمهای خود، فرسنگها دور است.

سینما صنعت بزرگی می شود

وقتی جنگ جهانی اول پایان گرفت، صنعت فیلمبرداری آمریکا تغییرات عمده و عمیقی یافته بود. محصولات آمریکا تا سال ۱۹۱۴ در بازار فروش فیلم پایه پای محصولات انگلیسی و فرانسوی و ایتالیایی و دانمارکی و سوئدی و آلمانی پیش می رفت. از ۱۹۱۴ به بعد کشورهای که مستقیماً در جنگ بودند محصولاتشان را تقلیل دادند زیرا مواد خام نوار فیلم و مواد منفجره یکی است. در نتیجه استودیوهای ایتالیایی و فرانسوی و انگلیسی تنزل کردند. و این تنزل تا یک نسل بعد ادامه داشت. در آلمان که دولت به منظور تبلیغ و حفظ روحیه مردم به صنعت فیلم - پرداری کمک خرج می داد، استودیوها، همچنان بکار خود ادامه می دادند، ولی محصولاتشان فقط برای استفاده و نمایش داخلی کشور بود. در کشورهای دانمارک و سوئد که از جنگ برکنار بودند صنعت فیلمبرداری بخصوص با ماجراهای حماسه مانند ویکتورسی ستروم Victor Seastrom و موریتزستیلر Mauritz Stiller و کارهای اولیه کارل درایر Carl Dreyer دانمارکی، شکفتگی کوتاه مدتی یافت. ولی مردم همه جا در آن سالهای آشوب و گرفتاری به فیلمهای آمریکائی، کمدهای چارلی چاپلین و دوگلاس فیربنکس - Douglas Fairbanks و فیلمهای پرزد و خورد و سرگرم کننده، ویلیام. س. هارت و توم میکس Tom Mix و داستانهای عشقی و ماجراهای گوناگونی که از استودیوهای آمریکائی بیرون می آمد چشم دوخته بودند. کلمه تازه ای در فرهنگ لغات جهان افزوده شد - و آن هالیوود بود.

در سالهای نخستین پیدایش هالیوود و تبدیل آن به مرکز محصولات سینمایی آمریکا، فیلمهای آمریکائی رنگ تازه ای به خود گرفتند و برای نخستین بار زرق و برقی را که مرادف نام هالیوود است پیدا کردند. ولی خود هالیوود تا هنگامی که فیلمبرداران و فیلم سازان به آنجا نیامده بودند محل کوچک و بی اهمیتی در حومه لوس آنجلس بیش نبود. از سال ۱۹۱۰

به بعد بعضی از شرکتهای شرق آمریکا برای استفاده از آب و هوای عالی و آفتاب همیشگی کالیفرنیا به آنجا کوچ می کردند. هالیوود برای کارهای محلی آنها جایی بود که آرزو می کردند، چون بکوه و دریا و بیابان و مزارع نزدیک بود. با بالا گرفتن نزاع علیه حقوق اختراع بسیاری از شرکتهای مستقل به کالیفرنیا رفتند تا بطور دائم در آنجا مستقر شوند. چون اغلب با دوربینهای قاچاقی کار می کردند نزدیک بودن سرحد مکزیک اطمینان خاطری به آنها می داد. تا سال ۱۹۱۵ با آنکه شرکتهای عمده همچنان استودیوهای خود را در شیکاگو و نیویورک حفظ می کردند، دیگر هالیوود پا گرفته بود. مالیات سنگین در ایالات شرقی اغلب شرکتهای را از کار بازداشت و ورود ممالک متحده به جنگ، و جیره بندی سخت زغال سنگ و برق در طی زمستان ۱۸-۱۹۱۷ آخرین ضربه را به آنها زد. فورت لی، مرکز استودیوهای نیویورک در آن سوی رودخانه هودسن به شهر متروکی مبدل شده بود. آفتاب کالیفرنیا و مزایایی که به صورت قانون کار و میزان مالیات داشت به زودی هالیوود را پایتخت محصولات سینمایی آمریکا کرد و چون از سال ۱۹۱۸ به بعد محصولات سینمایی آمریکا قسمت عمده بازار جهانی را در دست گرفت. هالیوود پایتخت سینمایی جهان نیز گردید و تاکنون در این مقام باقی است.

این تغییر بود که در تمام مظاهر و جوانب صنعت سینما، تهیه و توزیع و نمایش و محتوی داستان و حتی تماشاگران نفوذ کرد. بعد از سال ۱۹۱۲ شرکتهای مستقل شرکت انحصاری و محدود کننده پیتنتز را تحت الشعاع خود در آوردند و خود شرکت به حکم دیوان عالی در آمریکا در سال ۱۹۱۷ به عنوان تراست ازهم پاشید. ولی در تمام این مدت شرکتهای عضو آن لنگ لنگ به کار خود ادامه می دادند و به روشهای قدیمی و طول فیلمهای خود وفادار بودند تا اینکه رقابتی که می کوشیدند مانع آن شوند آنها را بکلی از صحنه بیرون کرد. تقریباً تمام کارخانههای عمده فیلم برداری امروز در هالیوود از شرکتهای مستقلی که بین ۱۹۱۰ و ۱۹۱۴ تمام قانونهای شرکت پیتنتز را زیر پا گذاشتند ریشه گرفته اند. اینها کارگردانان با استعداد و محبوبترین هنرپیشگان را به سوی خود جلب می کردند و از دستگاه ستاره سازی نفع سرشار می بردند. طول فیلمهای خود را از دو به سه حلقه و از ۱۹۱۴ به بعد به پنج حلقه افزایش دادند (گاهی در فیلمهای

«مخصوص» به ۷ حلقه رساندند). ارزش تبلیغات را در شهرت فیلمها و ستارگان خود کشف کردند. داد و ستد فیلمهایشان را مستقلاً خود به عهده گرفتند تا بتوانند بهتر آنها را ببازار آورند؛ وبعد از ۱۹۱۵ مسابقه تصاحب سالنهای سینما را راه انداختند که در سالهای ۳۰-۱۹۲۰ به شدت عجیبی رسید.

تا ۱۹۱۲ سینماهای ارزان و دکانهایی که اغلب صندلیها یا نیمکتهايشان را از بنگاههای مخصوص مجالس ختم یا شادی کرایه می گرفتند برای تماشاگران طبقه کارگر که برای ساعتی استراحت به سینما می رفتند کافی بود. ولی از آن سال به بعد، سالنهای مخصوص کوچک به نامهای گوناگون از همه جا سرزد «ساعت بیکاری»، «گوهر»، «پرندۀ آبی» و مانند اینها این سالنها اغلب دچار آتشسوزی می شدند، ولی بهر حال از جاهای دیگر بهتر بودند. قیمت بلیط ورودی به ۱۰ سنت و حتی ۱۵ سنت رسید. فیلمها طویلتر شدند و بویژه فیلمهای «مخصوص» که از اروپا وارد می کردند در نماشاخانه نمایش می دادند و ورودیشان گزاف بود، ولی مردم می آمدند.

چون روز به روز از هالیوود بیشتر فیلم بیرون می آمد به خاطر میچل مارک Mitchell Mark یکی از مدیران نمایش خطوط کرد که اگر سینما نه تنها تمیز و راحت، بلکه مجلل نیز باشد عده قابل ملاحظه ای را می توان به سینما جلب کرد. در سال ۱۹۱۴ وی سالن سینمای «استراند» Strand خود را در برودوی افتتاح کرد. بدین ترتیب دوره جدید ساختمان سالن نمایش و حتی سبک جدیدی در معماری آغاز شد. سینمای «استراند» با طلاکاریها و مرمرها و قالیه های ضخیم و چلچراغهای بلورین و پرده های اصیل نقاشی که به دیوارش آویزان بود، با صندلیها و نیمکت های راحت و مجلل و هیئت نوازندگان ۳۰ نفری برای فیلمهای طویل و ارگ بزرگی برای فیلمهای کوتاه، شکوه و جلال تازه ای به تماشاگران سینما عرضه کرد، و با این همه بهای بلیط فقط ۲۵ سنت بود. بازار این سینما به زودی گرفت. سالن ریالتو Rialto که سابقاً واریته هم رستاین Hammerstein بود در ریولی Rivoli به زودی با تجهیزات و تزئینات مشابهی از استراند تقلید کردند. مدیر ریالتو س. ل. را ئافل «راکسی» «Roxy» S. L. Rothafel برای نخستین بار پیش از

شروع فیلم پیش پرده اجرا کرد، واغلب برای بالا بردن اهمیت فیلمهایش از اپرای متروپل و سالنهای کنسرت هنرپیشگانی می آورد. اکثر تماشا - خانه های عمده برودوی چون استور The Astor، کرایتریون Criterion، و تماشاخانه نیویورک، نیز به سینماهای مخصوص فیلمهای تازه مبدل شدند، و در حومه نیویورک نیز سینماهایی ساختند که دست کمی از این سالنها نداشتند. آنچه در نیویورک می گذشت عیناً در سایر شهرهای بزرگ آمریکا نیز تکرار می شد. سینما سرانجام آبرویی به دست آورد و منزلتی یافت و اغلب سالنهای سینما مجللتر و راحتتر و مجهزتر از تماشاخانه های آن زمان گردید.

به زودی تهیه کنندگان فیلم ارزش این سالنهای درجه اول را برای نمایش محصولات خود دریافتند. هزینه تهیه فیلم بی نهایت بالا رفت و از ۵۰۰ الی ۱۰۰۰ دلار برای موضوعهای ۲ حلقه ای در سال ۱۹۱۲ به ۱۲ الی ۲۰ هزار دلار برای فیلمهای ۵ حلقه ای در سال ۱۹۱۵ رسید. فیلمهای «مخصوص» که طویلتر بود و یا آنها که ستاره مشهوری داشت از این هم گرانتر می شد. تهیه کنندگان از این سینماهای بزرگ و جدید نه تنها کرایه بیشتری برای فیلمهای خود می گرفتند بلکه تبلیغات و آگهیهای سینماهای بزرگ سبب می شد که نرخ کرایه فیلمها در نمایشهای بعد بالاتر رود. مدیران سینماهای اطراف شهر برای این فیلمها پول بیشتری می پرداختند، برنامه خود را کمتر عوض می کردند و یا در بهترین شبهای هفته آن فیلمها را نمایش می دادند، زیرا مطمئن بودند که تبلیغات و آگهیها و حتی انتقاد در روزنامهها قبلاً توسط سینماهای درجه اول و هنگام نمایش آن در سینماها انجام گرفته است.

در واقع تهیه کنندگانی که نمی توانستند محصولات خود را در یکی از سالنهای درجه اول خیابانهای مرکزی و عمده شهر نشان بدهند اغلب سرمایه ای را هم که برای تهیه آنها به کار انداخته بودند باز نمی یافتند. شرکتهای بزرگ سینمایی برای اطمینان خود شروع به خریدن محلهای مناسب و بخصوص تماشاخانههای مرکزی شهرهای بزرگ کردند. با افزایش رقابت به بعضی از شرکتهای مانند فوکس و پارامونت، خود به ساختن سالن سینما پرداختند. در نتیجه بسیاری از صاحبان سینماهای مستقل که از این رقابت به وحشت افتاده بودند و قیمت گزاف فیلمها آنان را عاصی

ساخته بود، خود به تهیه و پرداخت هزینه فیلم دست زدند. اینان در سال ۱۹۱۷ تحت لوای شرکت فرست نشنال First National ماری پیکفرد را از چنگ زوکور در آوردند و یک قرارداد یک میلیون دلاری با چاپلین بستند. با آنکه طبق نقشه نخستین قرار بود که هر ستاره ای فیلم خود را تهیه کند، شرکت «فرست نشنال» به زودی ملزم شد که برای خود استودیو هم بسازد. در سال ۱۹۲۰ دیگر بستگی میان صاحبان سینماها و تهیه کنندگان چنان محکم شده بود که یکی از صاحبان سینما به نام مارکوس لوئیس Marcus Loew برای اینکه سلسله طویل سینماهایش بی فیلم نماند مجبور شد برای خود استودیویی بخرد، نام این استودیو «مترو» بود که آغاز شرکت مترو گلدوین مایر گردید.

یک جنبه دیگر طرز کار شرکت های هالیوودی که صاحبان سینما را به عصیان می آورد فروش دسته ای فیلمها بود. با افزایش قدرت شرکتها و بخصوص قدرت ستارگان شان، شرکت های سینما به این مطلب برخوردند که همه محصول یک سال خود را با دسته کردن یا بهم پیوستن فیلمها یکجا و قبل از تهیه واقعی آنها به فروش رسانند. مدیر سینمایی که میل داشت یکی از فیلمهای ماری پیکفرد یا دو گلاس فربنکس یا والاس رید Wallace Reid یا چارلز ری Charles Ray را نشان دهد مجبور بود قراردادی با شرکت ببندد و بر طبق آن دوازده فیلم که بیشتر آنها را نمی خواست بخرد. برای شرکت های تهیه کننده این کار مفید بود، چون با اطلاع قبلی از میزان فروش سالانه خود می توانستند بودجه تهیه خود را نیز تنظیم کنند. ولی در نتیجه این قرارداد چند فیلم ناخواسته و اغلب حتی غیر قابل نمایش روی دست صاحبان سینماها می ماند. این فیلمها را همراه یک فیلم پر فروش یا دو فیلم ستاره مشهوری که هنوز در دست تهیه بود خریده بودند اما شرکت های فیلمبرداری که ستارگان را در اختیار داشتند و غالباً سالنهای نمایش مهم نیز در دست آنها بود، گوششان بدهکار فریادهای اعتراض و التماس صاحبان سینما نبود. حتی اگر مدیر سینمایی بیش از حد سروصدا می کرد و زحمت می داد، سینمایش را می خریدند یا اگر حاضر به همکاری نمی شد او را درهم می شکستند. استودیوهای کوچک و مستقل بیشماری که تا سال ۱۹۲۰ سالن سینما یا قرارداد مبادله ای نداشتند راه را بر خود بسته یافتند. بعضی از آنها در شرکت های بزرگتر

حل شدند و بقیه بی سروصدا از میان رفتند.

در این مرحله مشکل می‌توان گفت که آیا این تغییرات اساسی سازمان صنعت نمودار تغییر در ترکیب تماشاگران سینما بود یا برعکس. مسلماً تا سال ۱۹۲۰ سینما قبل از هر چیز تفریح مخصوص طبقه کارگر بود. فیلم‌های «یکی کار است دیگری جنایت» و «شهوة طلا» Root of Evil و «ریشه بدی» Man's Lust for Gold و «رباخوار» Loan Shark و غیره که موضوع آنها تنفر و تعرض کارگران را از جانبداری محاکم و رباخواری و سرمایه‌داری بطور کلی منعکس می‌کرد نمونه محصولات این زمان هستند ولی با پیدایش سالنهای کوچک و راحت سینما در گوشه و کنار هر محله رفته رفته مردم طبقه متوسط نیز میان تماشاچیان سینما دیده شدند. صرف نظر از اینکه سالنهای درجه اولی چون استراند و ریالت و اصولاً مخصوص طبقه متوسط بود، تا سال ۱۹۱۵ دیگر فعالیت و نظر خود شرکت‌های سینمایی متوجه طبقه متوسط شد و موضوع فیلمها از داستانها و کتابهای مشهوری چون دیوید هارم David Harum یا نمایشنامه‌ها و کتابهای کلاسیکی چون «بازار جلوه فروشی» Vanity Fair و پیرگینت Peer Gynt یا حتی از اپرا اقتباس می‌شد. ماری پیکفرد نقش سیوسیوسان Cio - Cio - San را در «مادام باترفلای» Madame Butterfly بازی کرد. جردین فارار Geraldine Farrar و ثیدا بارا Theda Bara هر دو در دو فیلم مقتبس از کارمن بازی کردند و جاپاین، هم این دو فیلم و هم اپرا را در فیلمی که خود ساخت هجو کرد. در سال ۱۹۱۲ هیچ بازیگر سرشناس تئاتر حتی خواب بازی کردن در فیلم را هم نمی‌دید ولی در سال ۱۹۱۵ سینما با استخدام بازیگرانی چون دوولف هاپر - De Wolf Hopper و فریتزی شف Fritzzi Scheff و خانم لسللی کاتر Mrs. Leslie Carter و سر هربرت بیر بام‌تری Sir Herbert Beerbohm Tree و دیگران تماشاخانه‌های نیویورک را از وجود آنها محروم کرد. در سال ۱۹۱۳ نخستین مجله سینمایی که ارگان شرکت ویتاگراف بود انتشار یافت. هنوز چندسالی از این تاریخ نگذشته بود که سه مجله سینمایی برای فروش داستانهای عشقبازی ستارگان سینما و شکوه و جلال زندگی‌شان، بازار گرمی راه انداختند.

خنده و عشق‌بازی ورؤیا چیزهایی بود که مردم می‌خواستند تا جنگ خانمانسوز را فراموش‌کنند، و هالیوود نیروی خود را برای تهیه آن چیزها به کار انداخت. استودیوهای فیلم‌برداری سرگذشت‌های عشقی و ماجراهای گوناگون و موضوع‌های خنده‌آور و زیبایی ستارگان را عنصر اساسی کار خود ساختند و از سال ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۰ تهیه و فروش خنده و عشق‌بازی ورؤیا را به صورت یک صنعت بزرگ درآوردند.

۲

رشد هنر سینما

در همه زمینه‌های هنری و در کشورهای گوناگون و زبانهای مختلف بر می‌خوریم به‌ترکیبی از عوامل اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی که به هنرمندان فرصت و انگیزه لازم را برای ایجاد بهترین آثارشان می‌دهد. در نقاشی می‌توان دوره رنسانس ایتالیا و نقاشان هلندی و صورتسازان انگلیسی و امپرسیونیستهای فرانسوی و در موسیقی دوره باروک ایتالیا و سمفونی سازان اطریشی و رمانتیکهای آلمانی و در ابتدای این قرن امپرسیونیستهای فرانسوی را ذکر کرد. هنر سینما نیز چنین راهی را پیموده با این تفاوت که تمام تاریخ تحول هنری سینما پنجاه سال طول نکشیده است. مع هذا در همین پنجاه سال انسان به دوره‌های گوناگونی بر می‌خورد که در آن فیلمهای يك کشور بر محصولات سایر کشورها برتری داشته است و آشکارا مهمترین کمک را به پیشرفت هنری سینما کرده‌اند. بدین ترتیب فیلمهای پر «حیله» فرانسوی بین سالهای ۱۹۰۰ و ۱۹۰۷ و فیلمهای «هنری» بین ۱۹۰۷ و ۱۹۱۲ و فیلمهای مجلل ایتالیایی بین ۱۹۱۰ و ۱۹۱۴ و فیلمهای سوئدی ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۳ را می‌توان هر يك به جای خود «مکتب» مشخصی فرض کرد. هر يك با خصوصیاتشان به سهم خود فیلمسازان سایر کشورها را تحت نفوذ قرار دادند. از جنگ دوم جهانی به بعد، همین جریان را در پیدایش فیلمهای داستانی «مستند

مانند» انگلیسی و مکتب نیرومند نئورئالیستی ایتالیایی و از همه جدیدتر آمیزش زیبای هنر قدیم با موضوعهای نو در فیلمهای ژاپونی دیده می- شود. در سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ دو مکتب درنمونهری سینما و فنون آن از همه مؤثرتر بودند. یکی از آنها در آلمان و دیگری در اتحاد جماهیر شوروی بود.

عصر طلایی آلمان

«عصر طلایی» آلمان شش هفت سالی، از ۱۹۱۹ تا آخر ۱۹۲۵، بیش نپائید، ولی عصر درخشانی بود. در سرزمینهای دیگر کارگردانان دیگری فنون سینمایی را ترقی داده بودند، ولی آلمانیها این گنجینه را توسعه دادند و به طور کلی این وسیله بیان را غنی تر و عمیق تر ساختند و به بیان مضامین و احساسات و روابطی پرداختند که تا آن زمان روی پرده نیامده بود. برای این موضوعهای تازه هنرمندان فنون تازه ای به کار بردند، که حتی امروز شهادت و اصالت آنها بیننده را به تحسین وامی دارد. آلمانیها به اهمیت لباس و دکور و نور و تحول نامحسوس بازی جلوی دوربین پی بردند و از همه مهمتر اینکه خود دوربین را چنان به کار بردند که از صورت آلت ضبط صرف درآمد و وسیله خلق هنری شد.

جریان اصلی تحول شگرف سینما در آلمان از دوجا سرچشمه می گیرد. در طی جنگ جهانی اول با آنکه رابطه کشور آلمان با متفقین بریده شده بود، هنوز فیلمهای سوئدی و دانمارکی به آن کشور وارد می شد. این فیلمها که غالباً از زمانهای گذشته حکایت می کردند، عبارت بودند از مطالعاتی در کاراکترها که به اسلوبی نیرومند و گیرا ساخته شده بودند و در تهیه آنها از مناظر طبیعی استفاده شایانی شده بود. لحن کلی این فیلمها سنگین و مضمون داستانهاشان جدی بودند. از سال ۱۹۱۲ به بعد امکانات فیلمبرداری در آلمان گروه بزرگی از هنرمندان دانمارکی را به شوق فیلمبرداری به برلن کشانید و از میان آنها می توان آستانیلسن - Asta Nielsen و شوهرش اوربان گد Urban Gad کارگردان و طراح و کارل درایر Carl Dreyer و استلن رای Stellan Rye و سوند گید Svend Gade را ذکر کرد. اینها یکی از هسته های سینمای آلمان

را تشکیل می‌دادند. در این ضمن رهبران تئاتر آلمان کارگردانانی چون ماکس راینهاردت Max Reinhardt و لئوپولد یسنر L. Jessner و هنرپیشگانی چون امیل یانینگز Emil Jannings و کنراد واید Conrad Veidt و فریتس کورتنر Fritz Kortner و ورنر کراوس Werner Krauss کم‌کم علاقه‌ای واقعی به این هنر جدید پیدا کردند و برخلاف هنرپیشگان تئاتر فرانسه و آمریکا تعصبی برضد آن نشان نمی‌دادند. از ابتدای کار، سینما به نظرشان هنری جدی و دارای مشکلات و امکانات خاص خود می‌آمد. باتشویق و کمک مالی دولت آلمان که در سال ۱۹۱۷ تمام استودیوهای فیلمبرداری مهم آلمان را تحت لوای اونیورسوم فیلم - اکتینگز لشفاف^۱ (که به علامت اختصاری « اوف ا » UFA مشهورتر است) درآورد. این هنرمندان ساختن يك سلسله فیلم - های شگرف را آغاز کردند که سینمای آلمان را بهترین و مهیج‌ترین سینمای آن روز جهان ساخت.

به نظر چنین می‌آید که در این دوره محصول سینمایی آلمان را سه نوع فیلم تشکیل می‌دهد. نخستین و محبوب‌ترین آنها فیلمهای تاریخی است با لباسهای قدیمی از قبیل «سودا» (۱۹۱۹) Passion، «آن بولین» Anne Boleyn (۱۹۲۰) و «دانتون» Danton (۱۹۲۱). این فیلمها ابتدا داستان وقایع ناگوار تاریخ کشورهای دشمن آلمان را نقل می‌کردند، ولی در این کار ذوق و شور فراوان به کار می‌بردند و جریان تاریخ را در میان توده مردم به قوت احساس می‌کردند، و بزرگان تاریخ را بدون رعایت احترامات متداول، از نزدیک نشان می‌دادند. یکی از نویسندگان بهارنست لوبیچ Ernst Lubitsch که با کارگردانی بسیاری از این فیلمها مشهور شده بود لقب «انسانی‌کننده بزرگ تاریخ» داده بود. این فیلمها برای حفظ ظاهر اغلب به نام محصولات اسکاندیناوی و دانمارکی به انگلستان و فرانسه و آمریکا وارد شدند و بلافاصله مورد استقبال عموم قرار گرفتند و مردم آنها را پیروزی در زمینه فیلمبرداری خواندند و جنبه‌های مغرضانه آنها را ندیده گرفتند.

۱) Universum - Film - Aktiengesellschaft شرکت عمومی فیلمبرداری.

کمک مالی دولت به صنعت سینما در اصل برای مقاصد تبلیغاتی و حفظ روحیه مردم و برانگیختن احساسات میهنپرستی و غرور ملی بود. ولی چون فیلمهای آلمانی در ضمن صادرات پرسودی را تشکیل می دادند، دولت همچنان از آن تشویق می کرد. داستانها و افسانه های ملی آلمان قدیم به وسیله سینما احیاء شد. فریتس لانگ Fritz Lang در فیلم «تقدیر» Destiny (۱۹۲۱) که سرگذشت دختری است که برای نجات معشوق خود بامرگ معامله می کند، موفق شد نوعی افسانه قرون وسطایی را به روی پرده آورد. جنبه قرون وسطایی فیلمهای این دوره مثلاً در «گولم» Golem (۱۹۲۰)، پل وگنر Paul Wegener، «وانینا» Vanina (۱۹۲۲) و فن گرلاخ Von Gerlach و «مجسمه های مومی» Waxworks (۱۹۲۴) اثر پل لنی P. Leni و «گنج» (۱۹۲۴) اثر پابست Pabst به چشم می خورد. «نیبلونگن لید»^۱ نشانه زندگی قهرمانی آلمان قدیم، در دو فیلم فریتس لانگ یکی به نام «زیگفرید» Siegfried و دیگری به نام «انتقام کریم هیلد» Kriemhild's Revenge (۱۹۲۴) نقل شده است.

انتخاب این مضامین برای گریز از بی ثباتی جمهوری وایمار و بدبختیهای بعد از جنگ آلمان بود و نیز برای این بود که غرور زخم خورده و روحیه از دست رفته ملت درهم شکسته، این مضامین را می پسندید و سازندگان فیلمها این نکات را به دقت سنجیده بودند. مسلم این است که مشتقات و سختیهایی که خود آلمانیها در آن روزها تحمل می کردند، در این فیلمها که حکایت از عظمت گذشته می کردند منعکس نمی شد. کارگردانان استودیوهای اویا در نیو بابلز برگ Neubabelsberg که بزرگترین و مجهزترین استودیوهای جهان بودند آزادی عمل داشتند و می توانستند جنگل و شهر و کوه پدید آورند. چنانکه زیگفرید کرکاور S. Kracauer در تحقیق پر ارزشی که در سینمای آلمان به نام «از هیتلر تا کالیگاری» کرده است نشان می دهد، این

۱) Nibelungenlied مشهورترین حماسه قرون وسطایی آلمان است که به احتمال قوی بین سالهای ۱۱۹۰ و ۱۲۰۰ میلادی از روی آوازهای محلی نوشته شده است. م.

کارگردانان به ندرت از استودیو پای بیرون می گذاشتند و ترجیح می دادند که همه چیز محل وقوع داستان را خود از پی بسازند و تمام جوانب محصولات خود را تحت نظر داشته باشند. در نتیجه در همه این فیلمها هنرمندی و مهارتی که در ساختن آنها به کار رفته، به خوبی مشهود است.

سایه کالیگاری^۱

به همراه این داستانهای تاریخی فیلمهای گروه دیگری بود که معادل آن در هیچ کشوری دیده نمی شد، و آن عبارت بود از فیلمهای خیالی شوم و عجیبی که چیزی بیش از يك داستان وحشت انگیز در بر داشتند. فیلم « دانشجوی پراگ » Student of Prague اثر « پل وگنر » (۱۹۱۳) که در عین حال هم نخستین فیلم این مکتب است و هم نمونه آن گونه فیلمها و کلید رمز جذابیت آنها را نیز به دست می دهد. این فیلم که مربوط به مسئله هویت آدمی است سرگذشت دانشجویی را حکایت می کند که شیطان تصویر او را از آینه می دزدد و سرانجام روح او را نیز تصرف می کند. شیطان و موجودات فوق طبیعی شرور که مردم بی اراده و ضعیف و وامانده و گرفتار را تحت نفوذ خود داشتند، موضوع و مضمون اصلی این فیلمها را تشکیل می دادند. در حقیقت افسانه فاوست به دنیای رؤیا و کابوس گسترش یافته بود.

شاید مشهورترین این دسته - در واقع مشهورترین تمام قلمهای سینما « اتاق دکتر کالیگاری » - The Cabinet of Dr. Caligari (۱۹۱۹) اثر رابرت وینه Robert Wiene باشد. این فیلم داستانی است که دیوانه های آن را نقل می کند (با آنکه تماشاگران تا آخرین لحظه فیلم از جنون او خبر ندارند.) چند روز بعد از اینکه دکتر عجیبی در جشن عمومی شهر کوچکی در آلمان شخصی را که در خواب راه می رود به مردم نشان می دهد، قتلهای عجیب و غیر قابل توضیحی مردم شهر را به وحشت می اندازد. وقتی که بهترین دوست قهرمان

The Shadow of Caligari (۱)

داستان به قتل می‌رسد، جوان قهرمان کم‌کم به دکتر کالیکاری و مردی که در خواب راه می‌رود، بدگمان می‌شود. عقیده خود را در این باره با مقامات دولتی در میان می‌گذارد، ولی کسی به حرف او اعتناء نمی‌کند. کوشش پاسبانان در مقابل نیروهای شیطانی دکتر بچگانه و بی‌اثر است. ولی قهرمان داستان مصرانه به کار خود ادامه می‌دهد و پی می‌برد به اینکه دکتر کالیکاری از طریق جادوگریهای قرون وسطایی سزار را تحت اراده خود دارد و او را وادار به ارتکاب تمام این جنایات کرده است. بدین ترتیب شیطان در جسم کالیکاری رفته و کالیکاری به صورت آدمی نشان داده می‌شود که مردم را به خاطر لذت آدم‌کشی به قتل می‌رساند. ولی آخرین صحنه فیلم نشان می‌دهد که دکتر کالیکاری رئیس تیمارستانی است که قهرمان جوان فیلم در آن محبوس است.

دو چیز کالیکاری را از نظر سینمایی مشخص می‌کرد: یکی جسارت نقل این داستان تودرتو، و دیگری اصالت و تازگی دکورهای آن وینه برای تلقین اینکه هر چه تماشاگر می‌بیند توهم و تخیل دیوانه‌ای بیش نیست تماماً تزئینات و اشکال هندسی به کار می‌برد - سایه‌های بزرگ اشخاص و اشیاء به رنگ سیاهند و دیوارها و کوجه‌ها و آسمان سفید و لخت. حتی ائانه و اسباب غیر واقعی به نظر می‌آیند. وقتی که مرد جوان قتل دوست خود را به رئیس کلانتری گزارش می‌دهد رئیس کلانتری روی چهار پایه فوق‌العاده بلندی نشسته و دفتری بسیار قطور و بزرگ - نشانه مهیب مقامات رسمی - پیش‌خود دارد. وینه هنرپیشگان را نیز وادار می‌کرد که این احساس وهم را تشدید کنند، سفیدی یکدست صورت لیل داگور و Lil Dagover را چشمان درشت سیاه و موهای سخت‌مشکی که آن‌را احاطه کرده است تشدید می‌کند، سفیدی فوق‌العاده صورت اسگلت مانند سزار با لباس چسبان و تنگش مقابله می‌کند و شیارهای خاکستری و سفید سرو صورت کالیکاری در عین حال او را موجودی ماوراء و مادون بشری نشان می‌دهد و با ورنر کر آوس Werner Krauss در رل کالیکاری و کنراد وید در رل مردی که در خواب راه می‌رود این اشکال هندسی و غیرطبیعی در طرز بازی کردن آنها نیز منعکس شده است. وید چون سایه‌ای کم‌رنگ و مهیب به دیوارها و درختها می‌چسبد و مثل شبح از میان صحنه می‌لغزد، در حالیکه کر آوس با نگاههای خیره‌کننده پشت

عینکش و قدمهای خشکی که با پاهای خمیده خود برمی دارد و تعظیم و تکریم مؤدبانه و تمسخر آمیز چنان قیافه خبیث و شومی دارد که کمتر معادل آن به روی پرده سینما آمده است.

هنرمندان و ادبای بعد از جنگ آلمان که برای نخستین بار سینما را چیزی بیش از وسیله تفریح توده ها می دیدند، کالیکاری را فیلمی بسیار قابل تحسین یافتند. داستان غیرعادی و مفاهیم و سمبولهای فروری و بخصوص تزئینات «هنری» آن (که هم با کارهای صحنه سازی اکسپر - سیونیستها و هم به نقاشی کوبیستها مربوط می شد) برای این فیلم چنان شهرت و مقامی کسب کردند که تا اندازه ای نسبت به سهم آن در ترقی آن زمان هنر فیلمبرداری بیش از اندازه بود. به هر حال برای عده زیادی این فیلم مقدمه و دری بود که به جهان سینما باز می شد. کالیکاری فیلمی یگانه و بی نظیر است. نه شکل داستان آن دوباره به کار رفت و نه سبک تزئینات آن، ولی تأثیر کالیکاری قابل تصور نیست. تمام آدم - خفشیها و هیولاهای و مظاهر شری که پرده های سینمای آلمان را در سالهای بین ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ پر کرده بود از کالیکاری تقلید می کردند. از میان آنها می توان «آدم ساختگی» The Golem (۱۹۲۰). «تقدیس» (۱۹۲۱)، «نوسفراتو» Nosferatu (۱۹۲۲) و فیلمهای سه گانه و کفر آمیز «مجسمه های مومی» (۱۹۲۴)، فیلم شیطانی فریتس لانگ به نام «دکتر مابوز» Dr. Mabuse (۱۹۲۲) و آدم آهنی او را در متروپولیس (۱۹۲۷) ذکر کرد. چنانچه دکتر کراسوور نشان می دهد سایه کالیکاری تا آغاز هنگامه آدلف هیتلر بر همه فیلمهای آلمانی افتاده بود.

فیلمهای خیابانی مورتوا و دوربین متحرک

سلسله فیلمهایی که در آن سالهای سخت، واقع بینانه به زندگی مردم عادی می پرداختند، از فیلمهای تاریخی و خیالپردازیهای وحشتناک مترمشتري داشتند، ولی از لحاظ هنر سینما اهمیتشان بسیار بیش از

Murnau (۱)

آنها بود. دکتر کراکاور Kracauer این سلسله را به درستی «فیلمهای خیابانی» می نامد، زیرا که در آنها خیابان نقش عمده ای دارد. نام این گونه فیلمها خود گویای این مطلب است: «خیابان» (۱۹۲۳)، «کوچه غمناک» (۱۹۲۵)، «ماجرای خونین در کوچه» (۱۹۲۷) و «اسفالت» (۱۹۲۹). از سال ۱۹۲۰ به بعد هنر آلمان به طور اعم از سینمای آلمان به طور اخص رنگ «رئالیسم جدید» - Die Neue Sachlichkeit - keit به خود گرفت. «فیلمهای خیابانی» برای بیان همدردی با مردم عادی و بدبختیهایشان بسیار مناسب بودند. داستان یکی از نخستین فیلمهای خیابانی به نام «کوچه» نمونه برجسته این موضوع است. اوگن کلوفر Eugen Klöpfer در این فیلم نقش مردی میانه سال را بازی می کند که از راحتی و یکنواختی زندگی در خانه خود ملول شده است. وقتی که از خانه بیرون می رود، به شهری بی قانون و آشفته قدم می گذارد و بایک سلسله وقایع هولناک و رعبه آور روبه رو می شود و آنگاه سرخورده و غمگین به سوی خانه و کاشانه خود بازمی گردد و از نظم و نواخت و صلح و آرام زندگی خود سپاسگزار می گردد.

کراکاور این فیلمها را مطالعه می کند و به این نتیجه می رسد که موضوع اصلی و مشترک همه آنها نشان بارزی است از تمایل عمیق آلمانها به پیروی از قوانین و مقامات بالاتر. ولی این فیلمها از لحاظ جامعه شناسی و روانشناسی هر مفهومی داشته باشند، از نظر سازندگان فیلم ارزش آنها همواره در شیوه های نوی است که برای ایجاد واقعیت در درون استودیو به کار برده اند. نمایش واقعیت دنیای خارج همیشه کارگردانان سینما را به خود جلب می کند و قابلیت دور بین فیلمبرداری برای تغییر و تبدیل واقعیت همیشه تخیل و اصالت هنرمند را برمی انگیزد، ولی همین تمایل دور بین به تغییر دادن واقعیت چیزی است که کارگردان باید آن را در اختیار خود در آورد و با علم و عمد به کاربرد تا واقعیت را چنان که می خواهد نمایش دهد. ساختن شهری در استودیو، حتی در استودیویی به بزرگی و کمال «نوی - بابلز برگ» Neubabelsberg کافی نیست. باید احساس واقعی شهر را در بیننده پدید آورد. علاوه بر ساختن جزئیاتی مانند ویترینها و تابلوهای مغازه ها و اعلاناتهای برقی و اتر میلیها، باید جوش و خروش شهر، شلوغی یا خلوتی خیابانها و پاکیزگی یا آلودگی میدانها را نیز نشان داد.

کارگردانان آلمانی برای نمایش واقعیت اجتماع بروی پرده، مجبور شدند از حدود ظواهر قدم فراتر گذارند و به هیجانات و احساساتی که در زیر آن پنهان است، رفتار مردمی که در میان این اجتماع گرفتارند توجه کنند. و کارگردانانی چون ف. و. مورنو F.W. Murnau، آ.آ. دوپونت E.A. Dupont و ج.و. پابست G.W. Pabst برای نفوذ به درون واقعیت، دوربینهای خود را به طریقی به کار بردند که تا آن روز کسی به کار نبرده و حتی خواب آن را هم ندیده بود.

فیلم «آخرین خنده» The Last Laugh (۱۹۲۴) اثر مورنو این انقلاب را آغاز کرد. در سراسر فیلم دوربین مورنو آزادانه در کوچه ها و ر خانه های پر جمعیت و دالانهای دراز مهمانخانه ها می گردد. ولی حرکت دوربین به خودی خود انقلاب نبود، چنان که نفس «درشت نما» نبود که فیلمهای گریفیث را انقلابی ساخت؛ پیش از گریفیث «درشت نما» دیده شده بود، و پیش از مورنو دوربین متحرک به کار رفته بود. در هر دو حال آنچه انقلابی بود عبارت بود از استفاده آگاهانه از این وسایل بیان. دوربین متحرک در دست گریفیث صحنه های عظیم کوچ و تعاقب را نشان می داد، و هیجان پدید می آورد، حال آنکه در «آخرین خنده» از کوچ و تعاقب و هیجان چندان اثری نیست. «آخرین خنده» یکی از فیلمهای خیابانی است که داستان دربان پیر مهمانخانه بزرگی را نقل می کند. پیر مرد به موقعیت فرماندهی و لباس رسمی خود دلخوش است ولی جوانی اش سپری شده و دیگر نمی تواند چمدانها و صندوقهای بزرگ را از بالای تاکسیهای برلن پائین بگذارد. مدیر سنگدل مهمانخانه شغل تازه ای به او می دهد که در خور نیروی جسمانی اوست. اما این شغل لباس رسمی تازه ای نیز به همراه دارد که عبارت از نیم تنه سفید ظرف شویی است. صرف نظر از پایان غیرمحمتمل فیلم که کارل مایر Carl Mayer نویسنده سناریو برای هجو «پایان خوش» هالیوودی به داستان چسبانده است، حکایت «آخرین خنده» چیزی جز آنچه گذشت نیست. در قالب این داستان، روابط دربان پیر با خانواده و دوستان و همسایگانش به خوبی نشان داده می شود. و این روابط را کارگردان به وسیله اگر بتوان گفت - «دوربین متفکر» نشان می دهد. فرض این است که دوربین آلتی بیروح است و هر چه جلوی

باشد ضبط می‌کند. ولی در عمل دوربین همیشه نسبت به چیزهایی که در برابرش هستند وضع خاصی دارد و این وضع را یا کارگردان معین می‌کند یا فیلمبردار. همین زاویه و فاصله دوربین را کارگردان برحسب موضوع صحنه و احساساتی که می‌خواهد در تماشاگران برانگیزد، با آگاهی انتخاب می‌کند. «زنده» بودن دوربین، یا «بیجان» بودن آن به اندازه درجه دوربین نیز بستگی دارد. اخیراً با شیوه «سینه‌راما» Cinerama دوربین توانسته است کمابیش تمام میدان دید چشم را نشان دهد. دوربینهای ۳۵ میلیمتری معمولی فقط قسمت کوچکی از این میدان را نشان می‌دهند که بایک زاویه دید ۳۵ تا ۴۵ درجه‌ای از تمام صحنه جدا می‌شود. کارگردان باید تصمیم بگیرد که چه قسمتی از صحنه را در میدان دید دوربین قرار دهد و چه قسمتی را حذف کند. در حقیقت کارگردان اراده خود را به دوربین می‌دهد و دوربین مانند موجود جاندار و با اراده‌ای وقایع و صحنه‌ها را تماشا می‌کند.

وقتی که مورتور و سناریونویس زبردست اوپه کار تهیه «آخرین خنده» دست زدند به خاطرشان چنین رسید که می‌توانند دوربین را نه به عنوان «ناظر بی طرف» جزئیات، بلکه مانند چشمی پنهانی که هیجانانگیز و عکس‌العملهای درونی قهرمانان داستان را می‌نگرد، به کار برند. می‌خواستند دوربین را «آگاهانه» برای آشکار ساختن احساسات پیرمرد دربان هنگام ازدست دادن کارش و ترس وی از ریشخند مردم، و قدرشناسی اش نسبت به نکهت‌های شبانه که تنها دوست اوست به کار برند. مایر که سناریوی «کارگاه دکتر کالیکاری» را نیز نوشته بود، قبلاً نیز در آن فیلم به مسائل کار با «آگاه» آشنا شده بود. مایر می‌خواست با تزیینات گوشه‌دار و هندسی و سایه‌های غیرعادی و سایه روشنهای تصویرگر مژجهان را در مغز جوان دیوانه‌ای که داستان را نقل می‌کند، نشان دهد.

مایر هنگام نوشتن «آخرین خنده» با کارل فرویند Freund عکسبرداری فیلم مشورت می‌کرد تا به محدودیتهای برداشتن نماهای طولانی با دوربین متحرک پی‌برد؛ و چون فرویند به او اطمینان داد که چنین چیزی ممکن است، مایر هرچه نوشته بود پاره کرد و سناریو را از نو نوشت. در سناریوی تازه دوربین به همراه دربان پیر از میان حیات عمارتی که پیرمرد در آن زندگی می‌کند می‌گذرد و با او به سلام همسایگان و دوستان

پیرمرد جواب می‌گوید و نیز با اوریشخند آنها را به پیرمردی که مقام بلندخود را از دست داده است حس می‌کند، و به همراه پیرمرد دالان تاریک مهمانخانه را می‌پیماید تا لباس رسمی مجللی را که وقتی نشانه مقام عالی او بود بدزد. دوربین در یکجا حتی به جای پیرمرد مست می‌شود و گنج به دور اتاق می‌چرخد تا حدی که تماشاگر نیز دچار سرگیجه می‌شود. به علت زیرکی و نبوغ مورو و مایرو فرویند دوربین به اندازه امیل یانینگز بازیگری که نقش پیرمرد را بازی می‌کرد در ایجاد شخصیت اوسهیم است، این نخستین بار است که دوربین به عنوان بازیگر روی صحنه ظاهر می‌شود.

«آخرین خنده» خیلی بیش از یک شیرینکاری بود. کار تازه‌ای که فقط تجهیزات و کارگران فنی استودیوهای نوی بابلز برگ می‌توانستند انجام دهند. نخستین نمای فیلم، لحن کلی فیلم را معین می‌کند. این نقش کلی وسیعی است از سرسرای هتل اتلانتيك که از درون آسانسوری هنگام پائین آمدن گرفته شده است. در آسانسور باز می‌شود و دوربین به سرعت سرسرای هتل را می‌پیماید و تا نزدیک در چرخان ورودی، نزدیک دربان پیر، پیش می‌رود. پشت سر پیرمرد خیابان پهن شهر پر از اتومبیل و اتوبوس و مردم است که شتابان از زیر باران می‌گریزند، اغلب دیوارهای دکور بر چهارچرخ سوار و از سقف آویخته شده بودند تا با نزدیک شدن دوربین بتوان آنها را کنار زد. دوربین را بالا می‌کشید و گردونه خاصی دوربین را در خیابان به جلو و عقب می‌برد. برای صحنه می‌خواهی دوربین به سینه فیلمبردار بسته شد و با او روی صندلی می‌چرخید، یا آویخته به درسمانی در سبیدی تاب می‌خورد تا از طریق چشم صدای موسیقی نوازندگان سیار را به تماشاگران تلقین کند. سراسر داستان به وسیله اول شخص، یعنی از نقطه نظر دربان پیر نقل می‌شود. دوربین احساسات پیرمرد را چنان به تماشاگران القاء می‌کند که در تمام طول مدت فیلم یک بار هم به نوشته توضیحی روی پرده احتیاج نمی‌افتد.

مورو به درستی دریافته بود که می‌توان نقطه دید دوربین را هر لحظه تغییر داد، مثلاً در این لحظه دوربین دربان پیر است که به مدیر متکبر مهمانخانه نگاه می‌کند و لحظه بعد دوربین مدیر مهمانخانه می‌شود که به پیرمرد بیچاره به نظر تحقیر می‌نگرد و در لحظه دیگر شخص ثالثی

است که بی‌علاقه و بی‌خیال بپردو می‌نگرد. مورنو به این نکته برخورد بود که حتی در عین حالی که دوربین به پیرمرد نگاه می‌کند می‌تواند حال درونی و احساسی او را منعکس سازد. در یک صحنه پس از اینکه پیرمرد از کاربرکنار شده است او را می‌بینیم که از هتل بیرون می‌آید و لباس درباری عزیزش را در بغل گرفته است و با شتاب به آن طرف خیابان می‌رود و سپس نفس زنان می‌ایستد و به عقب می‌نگرد در این لحظه دیوارهای هتل تاب و تکان می‌خورند چنانکه گویی می‌خواهند بر سر او فرو ریزند. این چه تصویری است، ذهنی یا عینی؟ آیا تماشاگر همان چیزی را می‌بیند که پیرمرد واقعاً دیده است؟ یا اینکه دوربین آنچه را پیرمرد احساس می‌کند برای ما می‌گوید؟ یا شاید ترکیبی از هر دو صورت است؟ به علت همین تغییر نقطه دید دوربین، فیلم «آخرین خنده» در تمام مدت واضح و مؤثر است و احساسات بازیگران آن به راحتی قابل درک است. در این فیلم از دوربین متحرک استفاده کامل شده، ولی هیچگاه از آن سوءاستفاده نشده است. حرکت دوربین در این فیلم همیشه منطقی است و محرک اصلی آن و تغییر محلش خود داستان است - خاصه آنکه مورنو به خوبی می‌داند که تأثیر حرکت دوربین را بهتر از هر چیز سکون کامل دوربین در نماهای ثابت تقویت و تشدید می‌کند. همچنین باید از دکور روبرت هرلت R. Herlth و W. Roehrig که بالحن کلی فیلم هم آهنگ است نام برد. نمای اصلی هتل که به رنگ خاکستری تند و پنجره‌های روشن سراسر آن را پوشانده است و خانه‌های طبقه کارگر با پنجره‌های چهارگوش و تیره و یکنواخت و یک شکل، همه جنبه ذهنی دوربین را حفظ می‌کنند و نشان می‌دهند که دربان خود را چگونه می‌بیند. «آخرین خنده» در آمریکا علاوه بر آنکه بر اهل فن سینما در هالیوود اثر کرد، بر مردم عادی نیز اثر شگرفی داشت. نداشتن نوشته‌های توضیحی که در فیلمهای آلمانی زیاد دیده می‌شد، در آمریکا نازکی داشت و از طرفی هم نرمی حرکات دوربین و هنرنماییهای امیل یانینگز همه جا مردم را به تحسین وامی‌داشت. تهیه کنندگان آمریکا آگاهانه به تقلید از «شیوه آلمانی» پرداختند، ولی فیلمی که این انقلاب را تکمیل کرد، لااقل تا آنجا که مورد نظر هالیوود بود، فیلم بعدی امیل یانینگز به نام «تنوع» Variety (۱۹۲۵) به کارگردانی آ. دوپونت و عکسبرداری

کارل فرویند فیلمبردار «آخرین خنده» بود. داستان این فیلم نیز مانند فیلم پیشین نمونه‌ای از سادگی بود. يك بند باز سیرك (که نقش او را یانینگز بازی می‌کند) پی‌می‌برد به‌اینکه هم‌بازی او با زنی رابطه دارد و هم‌بازی را می‌کشد و به‌زندان می‌افتد. این فیلم نیز مثل فیلم قبلی به‌توسط دوربین نقل می‌شود که ظاهراً در همه‌جا حاضر است و به‌همه‌جا سر می‌کشد و به‌افکار و احساسات سه قهرمان اصلی داستان شکل خارجی می‌دهد - و از طریق هزاران نکته دقیق و ظریف حالت و طرز زندگی نمایشگران بی‌اهمیت و فرسوده و شکوه و درخشندگی سیرك برلن را نمایان می‌سازد. ولی به‌خلاف «آخرین خنده» نمی‌توان از این احساس خودداری کرد که همه حرکات دوربین که پشت درگوش می‌دهد و بابت‌بازان در هوا به‌پرواز درمی‌آید و هنگامی که یکی از آنها سقوط می‌کند دوربین نیز با او به‌سر تماشاگران و حشزده فرود می‌آید برای تأثیر در تماشاگران و به‌حیرت آوردن اوست. شعبده بازی با زاویه‌ها و حرکات دوربین، و هنرنمایی در برش نماها و پیوند آنها با یکدیگر، وظایف اصلی دوربین را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و هنر فیلمبرداری را به‌جای وسیله‌ای برای باز نمودن عواطف قهرمانان داستان در لحظات حساس، به‌نوعی شیرینکاری سطحی مبدل می‌کند.

با این همه محبوبیت فیلم «تنوع»، هنگامی که در سال ۱۹۲۶ تماشاگران آمریکا آن را دیدند، رنگ آلمانی استودیوهای هالیوود را که تا آن موقع آشکار شده بود تأکید کردند. دوپونت، فرویند، یانینگز و لیادوپوتی Lya De Putti ستاره زن فیلم «تنوع» همه رابه آمریکا آوردند و سبك بازی آلمانی و مهم‌تر از همه شیوه‌های فنی محصولات آلمانی و موضوعهای آلمانی در تهیه عادیترین فیلمهای استودیوهای هالیوود متداول شد، و این رسم همچنان باقی بود تا آنکه ظهور فیلم ناطق باز دوربین را ساکن ساخت و عده زیادی از هنرمندان آلمانی را به سرزمین مادری باز فرستاد.

پابست و نفوذ فروید

مشهورترین «فیلمهای خیابانی» شاید «کوچه محزون»

Joyless Street (۱۹۲۵) اثر ژ. و. پابست باشد. تنها به این دلیل که گرتا گربوی جوان (به همراه آستانیلسن Asta Nielsen) وورنر کر آوس و آینار هانسن (Einar Hanson) در آن بازی می‌کند. این فیلم بارئالیزم خشن خود از زندگی در شهر وین، هنگامی که دچار تورم پول شد، حکایت می‌کند و اثر بحران اقتصادی و سستی مبانی اخلاق آن روز را در زندگی ساکنان یک کوچه نشان می‌دهد. ساکنان این کوچه عبارتند از آموزگاری فقیر و دخترش، یک کارمند صلیب سرخ آمریکا، یک زن بدکاره، و یک قصاب خشن و سودپرست که بر همه آنها مسلط است. پابست برای باز نمودن درون این اشخاص وسیله بیان تازه را پرورش داد و به کار برد و آن انتخاب زاویه دوربین بود.

چنانکه هر عکاس عادی می‌داند، عکس یک صحنه را می‌توان از بی‌نهایت زاویه ممکن برداشت، و انواع تأثیر بصری آن صحنه را به بی‌نهایت رساند. ولی همیشه یک زاویه دید از روایای دیگر گویاتر و مؤثرتر است. اگر عکاس نوع تأثیر صحنه را انتخاب نکرده باشد و تعبیر خود را از داستانی که آن صحنه می‌خواهد بیان کند، به درستی نداند، نمی‌تواند زاویه دوربین را معین کند. البته در زمینه ترکیب صحنه (کمپوزیسیون) قواعدی کشف شده است که به عکاس کمک می‌کند، از قبیل اینکه اگر در ترکیب صحنه خطوط افقی بیشتر باشد، احساس سکون و آرامش پدید می‌آورد، و اگر خطوط عمودی بیشتر به چشم بخورد، احساس بی‌قراری و جنبش در بیننده برمی‌انگیزد. و نیز وضع دوربین نسبت به موضوع رنگها روانی خاصی به موضوع می‌دهد، مثلاً دوری یا نزدیکی دوربین نسبت به موضوع، یا فیلمبرداری از زاویه حاد، یا از سطح هم‌تراز چشم انسان یا بالاتر یا پایین‌تر از آن، اینها هر کدام رنگ و تعبیر خاصی به موضوع می‌دهد. کارگردان با انتخاب وضع دوربین در تماشای آمادگی ناآگاهانه‌ای پدید می‌آورد که فلان صحنه یا شخصیت مطابق نظر او تعبیر شود.

پابست در سراسر فیلم «کوچه مجزون» این شیوه را به وجه خاص خود به کار زد. نماهای قصاب که همیشه سگ شکاری سفید درشت اندامی با خود دارد بدون استثناء از پائین برداشته شده‌اند تا تسلطش بر سایر ساکنان کوچه احساس شود. نماهای معلم مدرسه در خانه خالیش (بیشتر

اثاثه‌اش به‌گرو رفته) ازدور و کمی بالاتر از سطح چشم برداشته شده‌اند، تا برهنگی پیرامونش بیشتر به چشم بخورد. نماهای هوس انگیز درون کاباره از سطحی هم‌تراز کمر اشخاص برداشته شده‌اند. اگر برش نماهای «کوچه مجزون» نامرتب و ناراحت کننده به نظر می‌رسد، بدین سبب است که نماهای این فیلم به نحوی که پابست در نظر داشت پیوند نشده‌اند و همواره دستخوش هوس سانسورچیان و توزیع‌کنندگان کشورهای گوناگون بوده‌اند. معهذا قدرت و نفوذ سبک فیلمهای بعدی پابست را می‌توان به روشنی در این فیلم برجسته دید.

پابست فیلم بعدی خود را تحت نظر دونفر از پیروان زیگموند فروید، یعنی دکتر هانس زاخز Dr. Hanns Sachs و دکتر کارل آبراهام Dr. Karl Abrham تهیه کرد. اساساً «اسرار یک روح» The Secrets Of a Soul (۱۹۲۶) سرگذشت بیماری روانی مردی است، به زبان تصاویر سینمایی. مرد مستی (این بار نیز ورنر کر آوس) که از ناتوانی جنسی خود و رویاهایی که در آن زن جوان خود را باکارد می‌کشد متوحش است. به روانکاو مراجعه می‌کند و پس از دیدن چند رؤیا و چند بار مراجعه به روانکار، مریض معالجه می‌شود. این فیلم هر چند که امروز ساده لوحانه به نظر آید، نخستین فیلمی بود که روانکاو به‌طور جدی موضوع آن قرار گرفت. از آن مهم‌تر پابست تمایل دوربین را به استفاده از سمبولیز آشکار کرد. گریفیت نیز همیشه به سمبول علاقه نشان می‌داد، ولی مضمون سمبولهای او بیشتر ادبی بود. مثلاً نمای یک پرنده، بلافاصله پس از درشت نما به چهره لیلیان گیش یامی مارش Mae Marsh ناچار بی‌کناهی کودکانه‌ای را به خاطر می‌آورد. نمای بار تلمس - Barth elmess که در فیلم «شکوفه‌های شکسته» باحالی رؤیایی شاخه گل در دست دارد، از علاقه او به زیبایی حکایت می‌کند. پابست در «اسرار یک روح» از این حد فراتر رفت و به دنیای مؤثرتر و گویاتر و اساساً سینمایی‌تر - تصویرهای رؤیایی و اشیاء آکنده از بار عاطفی لایشر، قدم گذاشت.

درها و کاردها و پلکان و نردبانهایی که از آنها دویاسه بار روی یک نوار فیلمبرداری شده بود و خواب ورنر کر آوس را در فیلم «اسرار یک روح» آشفته می‌ساختند و فیلمهای بعدی پابست از قبیل «عشق زنانی»

(۱۹۲۷) The Love of Jeanne Ney و «جبهه پاندورا» (۱۹۲۹) به صورت دیگر در حقیقت واقعی تری پیدا شدند. در اینجا این اشیاء به صورت اشیاء واقعی و جزئی از صحنه و محیط زندگی اشخاص داستان وجود دارند و آنگاه دور بین پابست آنها را به صورت مجرد نشان می دهد و مفهوم خاصی به آنها می بخشد. مثلاً فیلم «ژاننی» با ورود دور بین در اتاق درهم ریخته و غم انگیز فریتس راسپ Fritz Rasp آغاز می شود. رختهای چرك در پیرامون اتاق پراکنده شده، زیر سیگارهای پر از خاکستر و ته سیگار است و عکسها و مجسمه های شهوت انگیز را دور بین بسوزن استفاده از کلام نشان می دهد. بدین ترتیب صاحب اتاق را پیش از دیده شدن می توان شناخت. آئینه ترك خورده ای در قاب زیبا، فردۀ آهمنین خارداری که میان دو دل داده قرار گرفته است، و کاردی در دست يك آدمك، همه اینها اشیائی عادی هستند، ولی پابست به آنها رنگ خاصی داده به طوری که به عنوان سمبولهای رؤیا واضح و گویا شده اند. حتی بازی بازیگران نیز بادقت و توجه به نحوی صورت می گیرد که معنای سمبوليك را پیدا می کنند. مانند هنگامی که راسپ Rasp پیش از هتك ناموس ژاننی آهسته کراواتش را باز می کند.

پابست که بیش از هر چیز کارگردان است در فیلمبرداری و پیوند نماها شیوه ای داشت که همه فیلمسازان جهان و بخصوص فیلمسازان هالیود را تحت تأثیر در آورد. برای حفظ تعادل بین آدمهای داستان و اشیائی که آنها را در میان می گیرند، صحنه ها را به نماهای کوتاه تقسیم می کرد. دور بین را مرتباً از اینجا به آنجا می برد و همیشه بهترین نقطه دید را برای نمایش حرکت یا حالت صورت بازیگر پیدا می کند. و یا در جایی قرار می گیرد که از آنجا محیط عمل بهترین گوینده و مفسر حادثه باشد. در يك قطعه کوتاه «عشق ژاننی» صحنه ای که روی پرده سه دقیقه هم طول نمی کشد، به چهل نمای مجزا تقسیم شده است، که طولانی ترین آنها بیست ثانیه روی پرده می ماند. ولی حرکت واقعی دور بین از جایی به جای دیگر تقریباً نامحسوس است. پابست می کوشید از خشکی حرکت دور بین بکاهد و در عین حال به آن آزادی عمل کامل بدهد؛ و به زودی پی برد به این که با متمرکز ساختن تمام توجه تماشاگران بر روی يك حرکت

بدنی می‌توان واقعاً بریدگی‌نماها را پنهان ساخت. بازیگران را واهی داشت که حرکتی را در یک نما شروع کنند، و در نمای بعد آن را به انجام رسانند. بدین ترتیب دو نما را بهم متصل می‌ساخت. چشم تماشاگر که متوجه حرکت بازیگر بود، بریدگی دو نما را احساس نمی‌کرد. این شیوه پیوند نماها را پابست کشف کرد و به منتهای ظرافت رسانید، بعدها با پیدایش فیلم ناطق این شیوه، شیوه اساسی همه فیلمها قرار گرفت.

مهمترین اثر پابست در طی سالهای انحطاط سینمای آلمان ساخته شد. برای اینکه این گفته به نظر غریب نیاید باید تذکر داد که هیچگاه فیلمهای پابست محبوبیت کارهای لو بیش، موزنو، فریتس لانگ و دوپونت را کسب نکردند. در عین حال که هنر او اصالتاً سینمایی بود و از بعضی جهات بر سبک همه معاصرینش برتری داشت، داستانهای او اغلب چنان ملودراماتیک بودند که عده قلیلی از منقدین آنها را می‌پسندیدند و یا چنان شهوت‌انگیز بودند که سانسور قسمت عمده آن را می‌برید. مع هذا هیچ‌یک از کارگردانان دوره صامت از نظر فنی به اندازه پابست مورد تقدیر و تحسین نیستند. پابست شیفته واقعیت بود و هیچ‌کس در تجسم آن به پای او نمی‌رسید. اگر از میدان گل فروشان واقعی پاریس فیلمبرداری می‌کرد یا کوچه مه‌آلود لندن را در استودیو می‌ساخت، هر صحنه را چنان غریب می‌کرد که از میان جزئیات آن گویاترین و بارزترین را برگزیند و به این منظور دوربین را چون آلت جراحی برای بیرون کشیدن و نمایش مفاهیمی که در پشت صورت ظاهر نهفته است به کار می‌برد. عوامل روانی و احساسی محرك بازیگران داستانش را از طریق تصاویر سینمایی مؤثر و واضح و اغلب مبالغه‌آمیز نشان می‌داد. فیلمهای او بسیار فشرده‌اند و سرشارند از جزئیاتی که لابلای آنها مفاهیم و کنایات فراوان نهفته است. دیدن هر یک از آنها چون تماشای جهانی پراسایه روشن، تجربه‌ای است که عمری در یاد تماشاگر می‌ماند. تصاویر فیلم، مدت‌ها پس از پایان داستان در ذهن باقی می‌مانند و وارد ضمیر باطن می‌شوند و باشکفتیهای عالم رؤیا درهم می‌آمیزند.

هر چند «عصر طلایی» سینمای آلمان دیری نپائید در عوض غروب

آن نسبتاً طولانی بود. از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰ فیلمهای آلمانی روز به روز بر زیبایی مطلق و میزان و غنای ترکیب و بر هنرمندی بازیگران و کارگردانان خود می افزودند. ولی این صفات بجای اینکه فضیلتی باشند به زودی نقص فیلمهای آلمانی شدند. محصولات عمده اوفاجون «فاوست» Faust (۱۹۲۵)، «تارتوف» Tartuff (۱۹۲۶) و «متروپولیس» Metropolis (۱۹۲۷) روی هم رفته بیش از اندازه «هنری» بودند. این فیلمها بسیار آراسته و پرداخته بودند، ولی حرکت آنها بسیار کند بود و برخلاف فیلمهای چند سال پیش شور و نشاط زندگی در آنها دیده نمی شد. علل این انحطاط به خوبی واضح است. «عصر طلایی» استودیوهای عظیم و سرمایه نامحدود هالیوود هم از سال ۱۹۲۰ شروع شد، و آنچه را هالیوود نمی توانست خود تهیه کند از دیگران می خرید. و چون فیلمهای آلمانی در آمریکا غلغله ای به پا کردند، چیزی نگذشت که مذاکرات برای خرید و ورود اشخاص با استعدادی که آن فیلمها را ساخته بودند - ستارگان و کارگردانان و تهیه کنندگان و فیلمبرداران و دکورسازان - شروع شد. نخستین ستاره آلمانی که به آمریکا رفت و محبوبیت فراوانی که نزد تماشاگران آمریکایی یافت، و راه را برای هنرپیشگانی چون امیل یانینگز و لیادوپوتی و کنراد وید باز کرد، پولانگری Pola Negri بود. ارنست لوبیش نخستین کارگردان مهم آلمانی بود که به هالیوود رفت. محبوبیت او هالیوود را به خریدن دیگران تشویق کرد؛ ولودیک برجر L. Berger، مایکل کرتیز Michael Curtiz، ویلیام دیتزل W. Dieterle، دوپونت، پل لنی P. Leni و مورنوبعد از او به هالیوود آمدند. حتی پابست نیز برای مدت کوتاه و ناگوار به استودیوهای هالیوود پرتاب شد. فیلمبرداران برجسته ای چون، کارل فرویند، کارل اشتروس، کورت کورانت، Kurt Courant و تئودور اسپار-کوهل Th. Sparkuhl روش عکاسی آلمانی را به سینمای آمریکا آموختند. در سال ۱۹۲۷ خود اریک پومر Erich Pommer رئیس زیرک محصولات اوف، مردی که سازنده اکثر فیلمهای مشهور «عصر طلایی» بود بتوسط کارخانه پارامونت به هالیوود کشانده شد. بدین ترتیب در طی سالهای بین ۳۰-۱۹۲۰ سینمای آلمان از مستعدترین هنرمندان خود محروم شد.

در ضمن آلمانیهایی که در کشور خود مانده بودند فیلمهای خود را

به امید تکرار موفقیت تجارتنی « واریته » و به امید دعوت به آمریکا برای بازار آمریکا می ساختند. این فیلمها کم کم صفات خاصی را که ابتدا توجه همه را به سوی سینمای آلمان جلب کرده بود از دست دادند و لحنی بین المللی به خود گرفتند و به جای پیروی از سبک، آکنده از صحنه های قالبی شدند. این روش بخصوص وقتی شدت یافت که در سال ۱۹۲۵ کارخانه های پارامونت و مترو گلدوین قراردادی با اویا بستند که با به کار بردن هنرپیشگان مخلوط در اروپا مشترکاً فیلم تهیه کنند. هنرپیشگان آمریکایی را به خارج می فرستادند تا در این فیلمها ظاهر شوند و موفقیت این محصولات را در هر دو طرف اقیانوس اطلس تضمین کنند. در نتیجه مستعدترین هنرمندان آلمان به خارج کشیده می شدند، و آنها هم که مانده بودند به علت آمیختن با آمریکائیان نیرویشان به هدر می رفت. دکتر کراکاور فیلمهای محصول بین سالهای ۳۰-۱۹۲۵ چون « بازگشت به میهن » Home coming (۱۹۲۸) « آسفالت » (۱۹۲۹) و « دروغ عجیب نینا پتروونا » The Wonderful Lie of Nina Petrovna (۱۹۲۹) را « ترکیبی از هولیوود و نیو بابلز برگ » می خواند. صنعتگری و کاردانی آلمانیها به جای خود مانده بود، ولی آتش جادویی که در سال ۱۹۲۰ افروخته بودند آهسته می مرد.

آغاز سینمای نو در روسیه شوروی

درست هنگامی که سینمای آلمان رو به انحطاط می رفت، دنیای غرب از جنبش سینمای نیرومندی که در روسیه شوروی پدید می آمد آگاه شد. انقلاب ۱۹۱۷ عملاً روسیه را از سایر ممالک اروپایی چه از نظر اقتصادی و چه از نظر فرهنگی بریده بود؛ ولی در حدود سالهای ۱۹۲۰ مسافرانی که از آنجا می آمدند از تجربیات جسورانه در زمینه های هنری خبر می آوردند. در موسیقی از صدای ماشینهای سیمانساز و چکشهای پرچ کاری الهام می گرفتند. در زمینه تئاتر نمایشنامه های کلاسیک را با بندبازان به روی صحنه می آوردند. سینما نیز در این جنبش شرکت داشت اما تا سال ۱۹۲۵ هیچیک از فیلمهای شوروی در ممالک غربی اروپا توزیع نشده بود و آن چندتایی هم که دیده می شدند به هیچ وجه نمونه و

نماینده سینمای شوروی نبودند. این چندتا که هیچ‌کدام موضوعشان سیاسی نبود عبارت بودند از «پولیکوشکا» Polikushka (۱۹۲۲) از روی یکی از داستانهای تولستوی و «رئیس ایستگاه» (۱۹۲۵) پوشکین و فیلمی برای کودکان به نام «عروسی خرس» (۱۹۲۵) و فقط علاقه‌مندان سرسخت سینما درمجامع سینمایی و سینه - کلوبهایی که در فرانسه و سایر ممالک اروپا به وجود آمده بود آنها را می‌دیدند و این چندفیلم نمی‌توانستند حتی نمونه ناچیزی از فیلمهای بزرگ دوره ۳۰- ۱۹۲۵ شوروی باشند. این سلسله فیلم که با تهیه فیلمهای پوتمکین Potemkin (۱۹۲۵) و «مادر» (۱۹۲۵) آغاز شد، شامل آثار عمده‌ای چون «سرانجام سن پترزبورگ» (۱۹۲۷)، «ده روزی که جهان را به لرزه درآورد» (۱۹۲۸)، «طوفان در آسیا» (۱۹۲۸)، «قطعه‌ای از امپراتوری» (۱۹۲۹)، «تازه و کهنه» (۱۹۲۹) و «زمین» (۱۹۳۰) می‌شد. این فیلمها ارزش بصری فراوان داشتند و از حیث سبک و مضمون هر دو، انقلابی بودند. در این فیلمها برای نخستین بار، سینما نه تنها به عنوان هنر، بلکه به عنوان علم نیز شناخته شد. این علم از ناچیز بودن موجودی فیلم خام و ابزار فیلمبرداری در روسیه بعد از انقلاب پدید آمد. در برابر آلمانها که آن همه مواد و وسایل در اختیار داشتند، باید گفت که روسها از هوا فیلم می‌ساختند.

پس از پایان انقلاب، اتحاد شوروی از صنعت فیلمبرداری فقط یک پوسته خالی در دست داشت. آغاز این صنعت در روسیه جنبه آزمایشی داشت و هنوز ریشه نداشت. تا سال ۱۹۰۷ روسیه هنوز از خود استودیویی نداشت. تا آن زمان فیلمبرداران سیار کارخانه‌های فرانسوی، گومون و پاته و لویر در روسیه فیلم برمی‌داشتند. پس از آن استودیوهای دیگری وارد کار شدند که بیشتر آنها فرانسوی و آلمانی بودند. چندتایی هم اصلا روسی بودند. پیش از انقلاب در سراسر روسیه فقط ۱۰۴۵ سالن سینما با گنجایش ۳۶۴۰۰۰ تماشاگر وجود داشت.

تهیه فیلمهای طولانی، که از سال ۱۹۱۴ شروع شد، ناچار به میزان بسیار محدود صورت می‌گرفت و تهیه‌کنندگان بیشتر قصد جلب طبقه متوسط را داشتند. کارگردان بزرگ تئاتر، و سه ولود میرهولد Vsevolod Meyerhold از سه‌نمایش خود فیلم برداشت، ولی

بزرگترین فیلم آن دوره فیلمی بود که از داستان بابا سرگیوس Sergius نوشته تولستوی در سال (۱۹۱۷) اقتباس شده و کارگردان آن فیودور پروتازانف F. Protazanov بود این فیلم ارزش و تأثیر فراوان خود را حفظ کرده است و به خصوص ایوان مازوخین بازیگر خوش صورت که در آن نقش افسر جوان بی خیال و هزینه ای را بازی می کند که پس از گناهان بسیار به صورت پیرمرد ژولیده ای کوه و صحرا را در جستجوی رستگاری بیهوده زیر پا می گذارد. قسمت عمده این فیلم را واقعاً در هتل های مجلل و کاخ های مرمرینی که تولستوی در داستان خود توصیف کرده است برداشته بودند. این فیلم را دولت تزاری به خاطر آنکه فساد زندگی درباری را هویدا می ساخت بلافاصله توقیف کرد. هنگامی که رژیم کرنسکی Kerensky به روی کار آمد، فوراً آن را از توقیف درآورد. اما تاپس از انقلاب فیلم سازان روسی به فرهنگ و ادبیات و زندگی کشور خود توجهی نداشتند، ولی تا زمان انقلاب، کارکنان صنعت فیلمبرداری و تماشاگران تغییر بسیار کرده بودند.

همیشه که انقلاب رخ داد، کارخانها و صنایع روسیه از هم پاشید. اروپائانی که در روسیه زندگی می کردند، به کشورهای خود بازگشتند و روسهای سفید شتابان به دنبال آنها رفتند و در ضمن فرار هر چه فیلم و ابزار فیلمبرداری به دست می آوردند با خود می بردند. بدین ترتیب در ماه اوت ۱۹۱۹ که دولت شوروی صنعت فیلمبرداری را ملی کرد و آن را تحت نظارت نمایندگی ملی تبلیغات و فرهنگ درآورد، در واقع هیچ و پوچ را ملی کرد. با توجه به اینکه در آن هنگام استودیوهای خراب و وسایل فیلمبرداری و مواد خام نایز بود، لنین با اعلام اینکه « سینما برای ما از همه هنرها مهمتر است » روشن بینی زیرکانه و شکفت انگیزی نشان داد.

اصول پیوند فیلم و توف و گوشوف

شکفت انگیز نیست در سالهای پس از جنگ داخلی و مقاومت

Editing (۱)

نیروهای ضد انقلابی که باروی کارآمدن بلشویکها پیش آمد، تنها چیزی که مورد توجه فیلمسازان روسی بود عبارت بود از چیزی که امروز فیلم مستند نامیده می شود. همه وسایل و مواد خام موجود برای فیلمبرداری از پیشرفتهای ارتش سرخ در جبهه های مختلف و تغییراتی که دولت جدید پدید می آورد به مصرف می رسید. این فیلمها که از نقاط مختلف جماهیر شوروی می رسیدند به توسط شاعری جوان و پر شور و سینما دوست به نام ژیگاورتوف Dziga Vertov جمع آوری و چاپ می شدند و نخست آنها را به شکل « اخبار انقلاب » نمایش می دادند، ولی سرانجام به صورت فیلم سیزده حلقه ای مستقلی (تقریباً سه ساعت) به نام « سال تولد انقلاب اکتبر » (۱۹۱۸) درآمدند. این نخستین فیلم کامل اتحاد شوروی بود. ورتوف از روی این تجربه نظریه « چشم سینمایی » خود را درباره فیلم سازی تکمیل کرد. وی در بیانیه های جسورانه خود می گفت که فقط فیلم واقعی شایسته روسیه است و وظیفه فیلمبردار عبارت است از نشان دادن واقعیت جامعه نو به مردمی که آن را بنا می کنند. ورتوف در سال ۱۹۲۲ سلسله فیلمهای هفتگی « کینوپراودا » (حقیقت سینما) را آغاز کرد؛ ولی پیوند این فیلمهای خبری طوری بود که علاوه بر وقایع، زمینه های برای درك آن وقایع نیز فراهم می ساخت، و گاه لحن هیجان آمیز فیلم به پذیرش فیلم از حساب تماشاگران رنگ و معنی می بخشید. نوشته های فیلم که به سبک آگهی تنظیم می شد، حاوی شعارهای تبلیغاتی و آمارهای سرگیجه آور بود. از ابتدا فیلمسازان شوروی بر اهمیت نحوه پیوند فیلم آگاه بودند.

لحن بیانیه های ورتوف روز به روز جدی تر می شد. وی سینما را به موجود زنده ای تشبیه می کرد که چشم او فیلمبردار است و دستهای « پیوندگر » (Editor) و مغزش تهیه کننده فیلم، یعنی خود ورتوف. ولی بیانیه های ورتوف با بیانیه های دیگری روبه رو شدند. دوره، دوره بیانیه پرانی بود. هر چه پول بیشتر می شد، وسائل کار تازه و فیلم خام بیشتر از خارج می آمد، و در اختیار هنرمندانی گذاشته می شد که فوراً « نظریه خود » را اعلام می داشتند. و چون دولت شوروی عملاً و قویاً تجربیات تازه را در هر زمینه ای علمی و فنی و هنری تشویق می کرد، طبیعی است که سینما هم در این شور و شوق فکری سهمی داشته باشد. همه

گونه فیلم، از فیلمهای داستانی ساده (بهمراه نکات تبلیغاتی) گرفته تا فیلمهایی که نمایشنامه‌های کلاسیک تئاتر هنری مسکورا نشان می‌داد، ساخته می‌شد. گروهی که خود را «ك. ب. غ.» یعنی «کارخانه بازیگران غیرعادی» می‌نامیدند، حتی می‌کوشیدند که اصول فیلمهای سبک و پر زرد و خورد و سیرك بازی را در مورد موضوعهای جدی به کار ببرند و از آکروباتها و بندبازها برای بازی در فیلم استفاده کنند. در فیلمهایی چون «ماجراهای کودک اکتبر» The Adventures of an October Child (۱۹۲۴) و «شنل» The Cloak (۱۹۲۶) دو نفر از کارگردانان مؤسس ك. ب. غ. به نام گریگوری کوزینسک Grigori Kozintzev و لئونید تر آوبرگ Leonid Trauberg نوع شکفتی از اکسپرسیونیسم سینمایی پدید آوردند که بنای آن مباله در حرکات بازیگر و غرابت زاویه فیلمبرداری بود، در نتیجه محتوی عاطفی صحنه‌ها را به زبانی گویا، ولوم تکلف بیان می‌کردند.

هر چند این تجربیات جالب و حتی جسورانه بودند، ثمربخش‌ترین کارها از کارگاه لوکولشوف Lev Kuleshov بیرون آمد. وی یکی از چند فیلمساز قبل از انقلاب بود که در مهاجرت دسته‌جمعی ۱۹۱۷ شرکت نکرد و در روسیه ماند. کولشوف نیز مانند ورتوف برای نحوه پیوند فیلم اهمیت فراوان قائل بود. ورتوف در پیوند فیلمهای خود دقت مایشینی - و حتی ریاضی - بیش از حد به کار می‌برد؛ حال آنکه کولشوف به امکانات روانی و عاطفی که در پیوند دهنمای مختلف وجود دارد، توجه داشت؛ و برای اینکه کاملاً هنر ظریف «برش» را بشناسد، به مطالعه و تجربه پرداخت. از آنجا که فیلم خام، گران قیمت و کمیاب بود کولشوف و پیروانش - از جمله وزولود. ای. پودوفکین Vsevolod I. Pudovkin به بررسی دقیق فیلمهایی که تا آن زمان برداشته شده بودند پرداختند. یکی از برجسته‌ترین این فیلمها «تعصب» گریفیث بود. بنا به گفته پودوفکین در کتاب گرانبهایش به نام «فن فیلم» این فیلمها را بارها به روی پرده می‌انداختند و ساختمان فنی آنها را تشریح و تحلیل می‌کردند. فیلمهای ساخته و حاضر را پاره پاره می‌کردند و پاره‌ها را از نو پیوند می‌دادند و ترتیب صحنه‌ها را بهم

می‌ریختند تا ببینند که نتیجه از حیث غرض ترتیب اصلی بهتر است یا نه. شاید مشهورترین تجربیات کولشوف که بودوفکین از آن یاد می‌کند، تجربه‌ایست که بایکی از فیلمهای ماژوخین کرد. کولشوف برای این تجربه درشت‌نمای صورت ماژوخین را به شکل کاملاً بی‌حالت به دست آورد. همین‌نما را کولشوف در چند نقطه يك فيلم ديگر جا داد. در يك جا به همراه نماي يك كاسه سوپ، و در جای دیگر همراه با نمای کودکی که سرگرم بازی با خرس پشمی است، و يك بار نیز همراه نماي جسد پیرزنی در تابوت. تماشاگرانی که حلقه آزمایشی فیلم را دیدند، بازی ماژوخین را بسیار ستودند. قیافه گرسنه‌اش در برابر كاسه سوپ، شادی او از دیدن كودك و اندوهش از مرگ پیرزن. اما این تجربه برای خود کولشوف ذلیل قانع‌کننده‌ای بر اثبات فرضیه‌اش بود. فرضیه کولشوف که گریفیث آن را به طور غریزی و ناآگاه به کار برده بود می‌گفت که اثر عاطفی هر تصویر را تنها خود تصویر به وجود نمی‌آورد، بلکه پیوند تصویرهای دیگر این اثر را ایجاد می‌کنند. در فیلم «به نام قانون» (۱۹۲۶) By the Law که از روی یکی از داستانهای جک لندن ساخته شده و موضوع آن مطالعه دقیق و روحیات سه مرد است که در اتاقکی میان برف سرتاسر زمستان را می‌گذرانند، کولشوف استادی و تسلط خود را در به کار بردن وسیله بیان جدید، یعنی پیوند فیلم، به حد اعلی می‌رساند. تنها با سه بازیگر و فقط در يك محل ثابت فیلمی ساخته است که در آن هیجان و برخورد و خستگی اعصاب و آغاز جنون این سه نفر را تماشاگر تقریباً بیش از اندازه احساس می‌کند. کولشوف از گریفیث ارزش سینمایی نماهای کوتاه و بلند، و راه تشدید و تخفیف هیجان را از طریق پیوند نماها فراگرفت. ولی وی از تجربیات و کاوشهای خود در رابطه بین دو نما و پیوند دقیق و حساب شده حرکات سرو پا و دست بازیگران، و سوار کردن جزئیات روی یکدیگر، از لحاظ قوت تأثیر در تماشاگران و جذبه و گیرایی به حدی رسید که گریفیث هرگز بدان دست نیافته بود.

بودوفکین و حماسه فردی

وزلود ای. بودوفکین، کارگردان برجسته‌ای که از کارگاه

کولشوف بیرون آمد و کشفیات استاد خود را در فیلمهایش به کار برد. در نظر پودوفکین «برش» در فن فیلم مقام اساسی داشت، ولی او توجه زیادی به محتوی عاطفی نماهای جداگانه می کرد و بدین ترتیب روش کار کولشوف را برای دربرگرفتن همه فراز و نشیبهای عواطف بشری گسترش داد. پودوفکین معتقد بود که چون سینما وسیله بیانی بصری است، پس لازم است راههای بصری مناسبی کشف کرد تا بتوان علاوه بر نقش داستان خصوصیات روحی آنها را نیز به تماشاگر نشان داد. وی این خصوصیات و وضع عاطفی درونی و شخصیت و رفتار را «خمیره» می نامید. در کتاب خود به نام «فن فیلم» مثالی خام و لسی روشن و خطاناپذیر از یک فیلم آمریکایی اثر هنری کینگ H. King به نام «داود نرم خو» (۱۹۲۱) Tol'able David را ذکر می کند. هنری کینگ برای این که ارنست تارنس Ernest Torrence را مرد خشن و سنگدلی بنمایاند، نخست او را در یک سلسله نماهای کوتاه نشان می دهد. تارنس که می خواهد وارد منزاش بشود، بچه گریه ای را می بیند که در آفتاب خوابیده است. چشمهای تارنس از بدجنسی می درخشد. سنگی بر می دارد و آماده زدن بچه گریه می شود. . . . این مختصر و حشیکری بیهود را می شد لااقل در زمان فیلم صامت، به کلی حذف کرده و به جای آن چنین نوشته ای آورد: «مرد ولگرد - وحشی خشن و سنگدل. . . ارنست تارنس.» ولی البته معرفی بصری این مرد با استفاده از این «خمیره» بسیار مؤثرتر بود. فیلمهای خود پودوفکین پر از این گونه نماها است. در فیلم «مادر»^۱ قهرمان جوان داستان منتظر است که از زندان آزاد شود. افکارش همه متوجه دنیای خارج است، و پودوفکین نمای چهره خندان او را قطع می کند و جویباری بهاری را یعنی آبهایی که از زندان زمستانی خود آزاد شده اند و از کوه جاریند نشان می دهد.

در «طوفان برفراز آسیا» پودوفکین این روش را تا حد شکفت - انگیزی پرورانده و لطیف ساخته است، و در بیان تصویری مفاهیم به چنان دقتی دست یافته که تاکنون کسی از او پیشی نگرفته است. مثلاً یک «فصل» (سکانس) طولانی و پیچیده را بدون هیچ نوشته ای نشان می دهد و معنی

(۱) از روی داستان ماکسیم گورکی. . . م.

همه پیچ و خمهای داستان و حتی اشارات و کنایات نیز واضح و روشن است. يك سرباز انگلیسی دستور دارد که اسیر را به بیرون شهر ببرد و در چاله‌های ماسه‌ای بقتل برساند. سرباز انگلیسی که پیدا است از اجرای این دستور منزعج است، به دقت می‌پیچهایش را می‌بندد و آهسته چپ‌ش را خاموش می‌کند و تفنگش را به دوش می‌گذارد. اسیر بیرون سربازخانه منتظر اوست بدون اینکه از این دستور اطلاعی داشته باشد. سرباز انگلیسی او را با خشونت به جلومی‌اندازد. به چاله بزرگ و گل‌آلودی در میان جاده می‌رسند. سرباز انگلیسی که می‌خواهد وقت بگذراند آن را دور می‌زند ولی اسیر راست از میان آن می‌گذرد. وقتی بیرون شهر به تپه‌های شنی، محل اجرای فرمان، می‌رسند سرباز می‌کوشد که این کار تنفر انگیز را لحظه‌ای به تعویق اندازد. چپ‌ش را روشن می‌کند و بعد سیگاری به اسیر تعارف می‌کند. اسیر با لبخندی آن را رد می‌کند. سرباز با اشاره دست او را پیش می‌خواند و به کنار چاله می‌برد. اسیر که هنوز خندان است است اطاعت می‌کند سرباز انگلیسی با خشمی ناگهانی می‌کوشد که از پشت اسیر را با گلوله بزند. اسیر او را می‌بیند و در حالی که هنوز کاملاً پی‌نبرده است کشته می‌شود. سرباز هنگام بازگشتن به سربازخانه تفنگش را به زمین می‌کشد و بایکی از میچ پیچهایش که باز شده است از میان چاله آبی که چند لحظه قبل چنان با ملاحظه آن را دور زده بود بی‌اعتنا رد می‌شود. هریک از نماهای فیلم مفهومی جداگانه دارد و آدمها و عواطف آنان را به ما بهتر می‌فهماند. پودوفکین روش فیلمسازی خود را «خشت بر روی خشت» می‌نامید. وی مانند بنایی که دیوار را بنا کند، در فیلمهای خود خشت بر روی خشت می‌چید و بالا می‌رفت.

وقتی که انسان به پودوفکین می‌اندیشد، همیشه او را همراه با لحظات عالی آشکار شدن روحیات قهرمانان که در فیلمهای او فراوان دیده می‌شود - به خاطر می‌آورد. پودوفکین می‌دانست چگونه تماشاگران را وادار کند که با آدمهای فیلم درشادی ورنج و پیروزی و شکست شریک شوند. به واسطه همکاری با پاولوف Pavlov کشف «انعکاس مشروط» در ساختن يك فیلم کاملاً عملی به نام « طرز کار منز » (۱۹۲۶) وی شاید بهتر از هر فیلمسازی با ماهیت انعکاسات و عکس‌العملهای بشری آشنا شد. بدون شك تماشاگر همیشه دنیایی را که آدمهای او در آن حرکت

می‌کنند، در نزدیک احساس می‌کند: گل ولای جاده، فولاد و سنگ زندان، تیرها و سفیدکاریهای خشن کوچه‌های روستایی به خوبی لمس می‌شوند؛ همچنین ضربه گلوله، یا از نفس افتادن کسی که فرار می‌کند، یا فشار و سختی گروهی که مقاومت نشان می‌دهند، در تماشاگران اثر قوی می‌گذارد. پودوفکین نیز مانند پابست از نیروی عاطفی جزئیاتی که به دقت انتخاب و از نزدیک بررسی شوند، به خوبی آگاه بود. هر دوی آنها می‌کوشیدند انگیزه‌های درونی حرکات قهرمانان خود را آشکار کنند. هر دو مقدار زیادی از فوت و فن کار خود را از مردان علم گرفته بودند. پودوفکین از پاولوف، و پابست از فروید. هر دو به طور کاملاً مستقل شیوه‌هایی پدید آوردند که به طرز شگفت به هم شبیه است؛ این شیوه عبارت است از محیط و زمینه رئالیستی که به دقت ترکیب شده، فراوانی درشت نما، چه از آدمها و چه از اشیاء، نماهای کوتاه که از نظر گاههای گوناگون برداشته شده، و برش ماهرانه حرکات، به طوری که همه حرکات روی هم رفته به طور نرم و روان جریان پیدا می‌کند. اما پابست همیشه علاقه‌اش متوجه فرد و انگیزه‌های اعمال شدید و شهوترانی و قتل بود حال آنکه پودوفکین فرد را به عنوان موجودی اجتماعی مورد بررسی قرار می‌داد و می‌کوشید که در فیلمهای خود رابطه علت و معلولی بین انسان و محیط او را نشان دهد، و اثر اندیشه‌ها و وقایع را در ضمیر او باز نماید.

شاید بتوان فیلمهای پودوفکین را «حماسی» نامید. در هر یک از آنها «مادر» Mother (۱۹۲۵) از روی ماکسیم گورکی، «پایان سن پترزبورگ» End of St. Petersburg (۱۹۲۷)، و «طوفان بر فراز آسیا» Storm Over Asia (۱۹۲۸) و نخستین فیلم ناطق او به نام «فراری» Deserter (۱۹۳۳) قهرمان فیلم در حقیقت تجسم توده‌های مردم است؛ آدمی است آرمانی، که در گیر و دار تحولات تاریخی سیمای او نقاشی می‌شود. از این لحاظ آثار پودوفکین با معاصر درخشان او، سرگئی ایزنشتاین Sergei Eisenstein تضاد شدید دارد. در نظر ایزنشتاین، خود توده‌های مردم قهرمان بودند. لاقلاً در «پوتمکین» Potemkin و «ده روزی که دنیا را تکان داد» Ten Days that Shook the World، ایزنشتاین توانست در فیلم سازی سبکی پدید آورد که در آن قهرمانان فردی و صفات و سجایای آنان

تحت الشعاع جریان نهضت‌های انقلابی قرار گرفته‌اند. نام‌های پودوفکین و ایزنشتاین که در زمان حیات خود غالباً به شدت با یکدیگر مخالفت می‌کردند، در تاریخ سینما به هم متصل خواهد ماند. این دو تن بزرگترین سینماگران عملی و محققان نظری شوروی بودند. لئون موسیناک Léon Moussinac مورخ فرانسوی می‌نویسد: «فیلم‌های پودوفکین همچون آوازی است و فیلم‌های ایزنشتاین همچون فریادی.»

ایزنشتاین و حماسه توده‌ها

سرگئی ایزنشتاین، فرزند کشتی‌سازی توانگر بود و تحصیلاتش را در رشته معماری و مهندسی انجام داده بود. در دوره پس از انقلاب، وی به سوی فعالیت‌های هنری جلب شد و به عنوان طراح با تماشاخانه‌های فورگر Foregger و مهیر هولد Meyerhold به کار پرداخت و سپس به عنوان کارگردان به «تماشاخانه فرهنگ کارگری» Proletcult پیوست. در حقیقت آخرین نمایش او پیش از وارد شدن به جهان سینما، به نام «ماسک ضد گاز» Gas Mask (۱۹۲۳) به قدری رئالیستی بود که اصولاً روی صحنه تئاتر اجراء نشد؛ بلکه در یک کارخانه گاز واقعی بازی شد. صحنه‌های مختلف نمایشنامه، در جاهای گوناگون کارخانه بازی می‌شد. انسان می‌تواند گروه تماشاگران را که به دنبال بازیگران از این گوشه به آن گوشه روانند، در نظر مجسم کند. به هر حال، شاید همین تجربه بود که ایزنشتاین را به این نتیجه هدایت کرد که زمینه سینما که در آن دوربین از جا حرکت می‌کند و به دنبال وقایع می‌رود در حالی که تماشاگر سرجای خود نشسته است - می‌تواند برای مشکلات هنری او راه حل بهتری باشد. وی به خوبی دید که محیط «واقعی» نمایش «ماسک ضد گاز» آن نمایش را «دروغی» جلوه می‌داد. نخستین فیلم او به نام «اعتصاب» Strike (۱۹۲۴) ظاهراً نتیجه منطقی تجربه او در مورد آن نمایش است. خود وی می‌نویسد: «ارابه درهم شکست و راننده به عالم سینما فرو افتاد.» اما این فرود افتادن بدون آمادگی قبلی نبود. ایزنشتاین کارگاه کولشوف را در تهیه فیلم بررسی کرد و در موضوع پیوند فیلم با زیگاورتوف به بحث پرداخت، و آنگاه از پشتیبانی گروه

« فرهنگ کارگری » برای تهیه و بازی در فیلم خود استفاده کرد . هرچند ما فیلم «اعتصاب» را هرگز ندیده‌ایم، آخرین قسمت سناریوی آن که در کتاب ایزنشتاین به‌نهم «قریحه‌فیلم» - The Film Sense نقل شده است، و در آن نماهای کشتار اعتصاب‌کنندگان یا نماهایی از کشتار گاووان باهم برخورد کرده‌است، از همان هنگام ظهور سبکی را در پیوند فیلم که باعث شهرت «پوتمکین» شد، نشان می‌دهد.

دولت شوروی برای قدرشناسی از توفیق ایزنشتاین در ساختن فیلم «اعتصاب» او را مأمور ساخت که فیلمی به یاد انقلاب ناتمام ۱۹۰۵ تهیه کند. پودوفکین که نظیر همین مأموریت بدو نیز محول شده بود، کتاب «مادر» اثر ماکسیم گورکی را به عنوان موضوع کار خود برگزید؛ اما ایزنشتاین ترجیح داد که بدون داستان مشخص و مدونی کار خود را آغاز کند. وی در نظر داشت که وقایع مهم انقلاب وسیع ۱۹۰۵ و سرکوبی سبعانه آن به دست نیروهای تزاری را روی پرده آورد. ابتدا چند صحنه‌ای در لنینگراد فیلمبرداری کرد، و سپس به اودسا Odessa رفت تا چند صحنه کوتاه از شورش معروف جاشویان کشتی زره‌دار «پوتمکین» را تهیه کند. اما هنگامی که پلکان عظیمی را که از مرکز اودسا تا اسکله گسترده بود، مشاهده کرد، و به یاد آورد که روی همین پلکان قزاقان صدها تن از مردم شهر را که با جاشویان پوتمکین ابراز همدردی می‌کردند، به گلوله بستند و از پای در آوردند، یقین حاصل کرد که قلب و کانون اصلی فیلم خود را یافته‌است. وی پلکان اودسا را سمبول کامل انقلاب ۱۹۰۵ تشخیص داد. وی در همین یک صحنه، تصویر کاملی از نیروهای اجتماعی را که در آن سال در سراسر روسیه به جوش آمدند، رسم کرد، به طوری که مبارزات طبقاتی، نفرت مردم از رژیم تزاری، و ظهور رهبران انقلابی سرسخت همه در آن نمودار بود. کشتار روی پلکان نشان‌دهنده سرکوبی وحشیانه‌ای بود که پس از انقلاب در سراسر روسیه صورت گرفت، و یکی دیگر از نمونه‌های نظر تحقیر دولت تزاری نسبت به مردم روسیه بود. اما علاوه بر اینها، برای تشدید اثر نمایش فیلم، اشاره‌ای نیز به «پایان خوش» در فیلم دیده می‌شد. هنگامی که کشتی «پوتمکین» به کشتیهای لنکرانداخته نیروی دریایی تزاری نزدیک می‌شود، ناویان کشتیهای دیگر از تیراندازی به روی هم‌قطاران خود

سرپیچی می‌کنند و به آنها اجازه می‌دهند که آزادانه بگریزند، و این مظهر و کنایه‌ای از همدستی مردم روسیه در انقلابی نهایی بر ضد حکومت تزاری بود. به ملاحظه این نکات، این نشتاین نقشه سابق خود را کنار گذاشت و آن چند صحنه‌ای را که در ابتدا برای پلکان اودسا در نظر گرفته بود، گسترش داد و به صورت يك فيلم شش حلقه‌ای در آورد و آن را «پوتمکین» نامید.

امروز هم وقتی که «پوتمکین» را تماشا می‌کنیم، مانند نخستین روزی که این فیلم در ۱۹۲۵ از کارگاه درآمد، آن را گیرنده و بدیع می‌یابیم. در هیچ فیلم دیگری، يك حادثه تاریخی به عنوان يك سمبول كوچك از همه اجتماع، بدین شکل ساخته نشده است؛ و نیز هیچ فیلمی بدون داشتن قهرمان یا داستان معین و مشخصی به این اندازه مؤثر و مهیج نبوده است. تأثیر بصری آن، نیروی تصاویر و مهارت برش آن، همه قدرت و توانایی خود را برای اثر کردن در بیننده و به شگفت آوردن او به کار می‌برند. از فصل اول فیلم، که امواج خروشان را نشان می‌دهد که به ساحل حمله می‌کنند و خشم آنها مردم افزایش می‌یابد، تا آخرین صحنه آن که تمام بدنه کشتی که از پائین دیده می‌شود، پیروزمندانه روی پرده می‌لغزد، همه جا این نشتاین فیلم خود را به عنوان مجموعه‌ای از تصاویر که به طریق کاملاً تازه و انقلابی به هم پیوند یافته‌اند، در نظر گرفت. در نظر او، همه چیز بستگی داشت به این که با نماهای جداگانه روی میزچه پیوند می‌شود کرد. همه نماها با در نظر گرفتن وضع آنها در تمام فیلم برداشته شدند. اما نظریه‌ای که در زیر این سبك نهفته بود، خاص خود این نشتاین بود. این نشتاین این نظریه را «جاذبه تکان» Shock Attraction می‌نامند.

این نشتاین نظریه خود را در باره پیوند فیلم، با مطالعه خط هیر و گلیفی ژاپونی صورت بندی کرد. وی دریافت که تصویر کلمه ژاپونی «گریه» ترکیبی از دو طرح «چشم» و «آب» است، و «اندوه» با تصویر «دل» و «کارد» نمایش داده می‌شود، و تصویر کلمه «آواز» از «دهان» و «پرنده» پدید می‌آید. این نشتاین احساس کرد که با این کنار هم گذاشتن چندین تصاویر کاری صورت می‌گیرد که از جمع کردن ساده دو اندیشه قدم را فراتر می‌گذارد؛ این کار، آن دواندیشه را «منفجر»

می‌کند و از آنها مفهوم تازه‌ای پدید می‌آورد، که عبارت باشد از گریه، یا اندوه، یا آواز. و چون سینما نیز عبارت است از ایجاد رابطه‌ای جدید میان تصاویر مستقل، بنابراین موضوع درمورد ساختمان فیلم نیز صادق است. درواقع ایزنشتاین اصرار داشت که این شیوه درفن فیلم اهمیت اساسی دارد، زیرا که تماشاگر را به‌طور فعال در ادراک و اتمام مقاصد هنرمند شراکت می‌دهد.

با همه خشکی ایزنشتاین در بحث‌های نظری، باید دانست که وی هنگام عمل و کار کردن روی فیلم، جنبه جزمی‌اش بسیار کمتر می‌شد. در عین حال که «پوتمکین» پر است از نمونه‌های عالی «جاذبه تکان» فن پیوند فیلم به هیچ وجه محدود و منحصر به همین یک شیوه نیست. از میان صدها نما که یک فیلم داستانی را تشکیل می‌دهند، فقط تعداد کمی را می‌توان بدین صورت به هم پیوند داد؛ یعنی اینکه به وسیله اندیشه‌ای واحد به هم مربوط شوند و مطلبی واحد را بیان کنند. مع هذا، هنگامی که ایزنشتاین اسلوب «تکان» را در صحنه شگفت آور «پلکان» فیلم «پوتمکین» به کار برد، پرده را با تصاویر بسیار نیرومند پر می‌کرد، و سرچشمه این نیرو عبارت بود از تداعی غریزی ذهن تماشاگران از مضمون و محتوی یک نما با مضمون و محتوی نمای بعد از آن. در یک نما، قزاقی شمشیر خود را به شدت فرود می‌آورد؛ در نمای بعد درشت نمای چهره زنی است که عینکش خرد شده و صورتش خونین است. یک دسته از قزاقان آتش می‌کنند؛ و ما مادر جوانی را می‌بینیم که به شکم خود چنگ می‌زند، و خون از لای انگشتانش جاری می‌شود. کالسکه بچه‌اش معلق زنان از پلکان سرازیر می‌شود، و ما این جریان را از دریچه چشمان وحشتزد دانشجویی، تماشا می‌کنیم که پایین پلکان خم شده است و همچنان که کالسکه سقوط می‌کند، سراو به همراه آن می‌چرخد. البته آنچه ما می‌بینیم در حقیقت نماهای مستقلی است که جداگانه برداشته شده‌اند. نمای آتش کردن تفنگها، نمای زنی که نقش تیر خورده را بازی می‌کند، نمای کالسکه‌ای که از پلکان فرود می‌آید، و نمای جوانی که سر خود را می‌چرخاند. پیوند این نماها است که در ذهن میان آنها رابطه برقرار می‌کند، و «جاذبه تکان» است که آنها را به هم پیوند می‌دهد و باعث می‌شود که ما نیز وحشت و بیچارگی آن دانشجو را احساس کنیم.

هر يك از اين نماها با آگاهی كامل از رابطه آن با نماهای ديگر فيلمبرداري شده است. چنانكه در پايان همين فصل از فيلم، سه نما از سه شير سنگي می بينيم؛ يکی خوابيده و ديگری سر دم نشسته، و ديگر بر پا ايستاده. اين سه نما طوری به يکديگر پيووند شده اند که تصوير حيوان واحدی را می دهند که ناگهان از جا می پرد و خشمناک می گردد. در فيلم «پوتمکين» به نمونه های برجسته روشهای ديگر پيووند فيلم بر می خوريم. روش هایی که خود اين نشتاين آنها را در «ده روزی که جهان را تکان داد» و در «تازه و کهنه» به حد کمال رسانيد. برش بر حسب نور که در آن نماهای مختلف يك فصل را برای حفظ ارتباط به تدريج تاريک يا روشن می کنند؛ و برش بر حسب شکل مثلاً خميدگی باز و دريك نما جای خود را به گردی چتر می دهد، سپس گنبدی جای چتر را روی پرده می گیرد. همه اين انواع برش را اين نشتاين در «پوتمکين» به تجربه گذاشت و همه آنها تاکنون، خاصه در زمينه فيلمهای مستند، فراوان به کار رفته اند. ولی شايد بزرگترين کشف اين نشتاين در زمينه پيووند، کشف اختلاف بين زمان واقعی و زمان روی پرده باشد. وی می ديد که از طريق پيووند نماهای فيلم می تواند ترتيب زمان واقعی را به کلی به هم بزند. می گفت چرا بايد به بیمعنی ترين حرکت انسان به اندازه بحرانی ترين لحظه زندگی آدمی توجه شود؟ روانشناسان مدتهاست که به نسبت زمان پی برده اند. يك لحظه پردرد ممکن است به نظر ابدی آيد، و ساعت خوشی چون دمی بگذرد. گريفيث نيز قبلاً نشان داده بود که چگونه می توان مطالب غير اساسی را حذف کرد و آنچه را ارزش دارد دريك درشت نماي مهيج متمرکز ساخت. اين نشتاين به «گسترش» زمان و تشديد لحظات پر اهميت پرداخت.

در فيلم «پوتمکين» ملاح جوانی که افسری اوراکتک زده است و به علت ناچيزی جيره اش از گرسنگی تلف می شود، و در نهار خوری افسران مشغول ظرفشویی است بشقابی به دستش می رسد که روی آن نوشته اند: «خدایا روزی ما را برسان». سرباز ناگهان چنان خشمگين می شود که بشقاب را به زمین می کوبد و خرد می کند. شکستن يك بشقاب - برداشتن و به زمین کوبیدن آن - در واقع يك لحظه بيشتري طول نمی کشد؛ ولی اين لحظه چه از نظر قهرمان داستان و چه از نظر جريان کلی

فیلم - لحظه بسیار مهمی است، و نخستین تظاهر انقلابی است که سپس همه جاشویان کشتی را فرا می‌گیرد. این نشتاین به جای اینکه این حرکت را در یک نما و از یک زاویه بردارد، که در آن صورت حرکت با زمان واقعی نشان داده می‌شد، همین حرکت را از چند زاویه گوناگون برداشت و سپس آنها را برید و به هم پیوند داد. نتیجه عبارت بود از تأکید حرکت به وسیله رگباری از نماهای گوناگون - و تمديد زمانی که این حرکت در آن انجام گرفته بود.

این نشتاین این روش را در همه لحظات بحرانی «پوتمکین» تکرار کرده است. دو صحنه روی عرشه کشتی، تصمیم تفنگداران دریائی به سرپیچی از تیراندازی به رفقایشان، یک رشته نما از مشتهای گره - خورده، چهره‌های درهم شده، و تفنگهایی که مدت‌ها بعد از صدور فرمان آتش، هنوز خالی نشده‌اند، به تماشاگران نشان داده می‌شود. در بحرانی ترین لحظه فیلم، هنگامی که جاشویان پیروزمند «پوتمکین» با نهایت هیجان منتظرند ببینند آیا کشتیهای جنگی، آنها را به توپ می‌بندند یا نه، نماهایی از جاشویان که بی حرکت ایستاده‌اند، موتور کشتی که به سرعت کار می‌کند، و توپی که آهسته بالا می‌رود و آماده در رفتن می‌شود، فشار و هیجان فیلم را بالا می‌برند.

این گسترش سینمایی زمان، در فصل قتل عام روی پلکان اودسا به کاملترین و پیچیده‌ترین شکل خود می‌رسد. مردم اودسا روی پلکان جمع شده‌اند تا جاشویانی که افسران خود را از کشتی بیرون کرده‌اند، ببینند و آنها را تشویق کنند. ناگهان، از پشت صدای تیرباران به گوش می‌رسد. به قزاقان دستور داده شده است که به این تظاهرات خاتمه دهند و پلکان را خالی کنند. قزاقان آهسته و مصمم از پلکان سرازیر می‌شوند و در عین حال تیراندازی می‌کنند. جمعیت بلافاصله دچار وحشت می‌شود و از هم می‌پاشد و گریزان و سراسیمه به پایین پلکان رو می‌آورد. چنان که بایک نظر می‌توان تشخیص داد هر آدم سالمی می‌تواند تمام پلکان را در ظرف یکی دو دقیقه بپیماید بخصوص اگر زندگی‌اش در خطر باشد ولی این نشتاین به خوبی می‌داند که برای مردمی که روی پلکان به دام افتاده‌اند، همین دو دقیقه موحشرترین وجهه‌ها آخرین دقایق زندگیشان خواهد بود. واضح است که این صحنه را نباید به سادگی و مانند فیلمهای

خبری برداشت و فاجعه را از لحاظ زمان و مکان «واقعی» نشان داد. این نشتاین برای اینکه حادثه را چنان که باید بیروRAND و ارزش‌نمایشی بدان بدهد، جمعیت را به اجزاء مختلف آن تقسیم کرد؛ قزاقها که بیرحمانه از پلکان پایین می‌آیند و جمعیتی که وحشتزده فرار می‌کنند، موضوع اصلی را تشکیل می‌دهند. در مقابل اینها، دسته‌ای را گذاشت که از پلکان بالا می‌خزند و دست به دامن قزاقها شده‌اند و تقاضای عفو می‌کنند و دسته دیگری که خم شده‌اند و دعا می‌کنند، زنی که بچه‌اش تیرخورده است و كودك خونالود را به روی دست گرفته و به سوی قزاقها می‌رود؛ و بعضی دیگر به عنوان نمونه‌های فردی انتخاب شده‌اند، مانند مرد ناقص الخلقه بی‌پایی که روی دست خود را به کنار آب می‌کشانند، و مادر جوان و كودك توی کالسکه، و دانشجوی وحشتزده، هر کدام از این اشخاص حوادث كوچك، نه تنها قدمهای مرتب قزاقها را روی پرده قطع می‌کنند بلکه مانند ترجیع‌بند پیشروی قزاقان دیده می‌شوند. هر واقعه كوچکی صحنه روی پلکان را کمی طولانی‌تر می‌کند تا اینکه سرانجام مقاومت درهم می‌شکند، آخرین لحظات فصل روی پلکان، احساس فرار از وحشت را با سلسله سریع نماهای کالسکه كودك، دانشجو، زنی در حال دعا، و نماهای شکفت انگیز و بسیار کوتاه (چهارعکس) صورت خشمگین قزاقی که با شمشیر ضربه‌ای فرود می‌آورد و در پائین پلکان راه فراریان را می‌برد نشان می‌دهد.

این نشتاین فقط در همین فصل درخشان فیلم «پوتمکین» کتاب کاملی برای راهنمایی کارگردانان فیلم پدید آورده و نمایش حقیقتاً زبردستانه‌ای از اسلوب «برش» دو واقعه به موازات یکدیگر دست‌داده و نمونه‌های درخشانی از بازی هنرپیشگان و استفاده از شیوه «تکان» نشان داده، است. بعدها، هنگامی که این نشتاین درباره نظریات سینمایی خود سخنرانی می‌کرد، یا مقاله می‌نوشت، کلمه فرانسه «مونتاژ» را که به معنی «سوار کردن» یا «پیوند کردن» است برای توضیح روش خود به کار می‌برد ولی از هنگامی که «پوتمکین» و «ده روز...» دنیای غرب را فراگرفت و در میان فیلمسازان و منتقدین طوفان برپا کرد، دیگر کلمه «مونتاژ» در مورد هر نوع برشی به کار نرفت بلکه به معنی خاص برش تند و تکان‌دهنده‌ای که این نشتاین در فیلم خود به کار می‌برد استعمال شد.

استعمال این کلمه تا به امروز نیز نزد سینماگران متداول است. در فیلم «ده روزی که جهان را تکان داد» ایزنشتاین بسیاری از فنون مونتاز و پیوند را که نخستین بار در «پوتمکین» به کار برده بود، کمال بخشید. در این فیلم نیز وی در فصل مشهور جدا شدن دو قطعه پل متحرک هنگام تظاهرات کارگران سن پترزبورگ - زمان را گسترش داده است. به پلیس دستور داده شده است که برای بریدن راه کارگران دوسوی پلهای متحرک اطراف مرکز شهر را از هم جدا کنند. روی یکی از پلهای جسد زنی افتاده که باتیر کشته شده است. موهای بلند زن روی شکاف دو قسمت پل پراکنده شده است. وقتی وسط پل شروع به بالا رفتن می کند، زمان باز شدن پل با مکرر نشان دادن موها که آهسته آهسته به میان شکاف می ریزد، تمدید شده است. دو قسمت پل همچنان بالا می رود و تندی شیب آن را اسبی که از لبه یک قسمت آویزان شده است تشدید می کند. زاویه دوربین از روی ارابه ایست که وزن اسب آن را لب پرتگاه نگه داشته است. دوربین تا آخرین لحظه همراه پل بالا می رود. در آخرین لحظه مالبندهای ارابه پاره می شوند و نماهای کوتاه پشت هم سقوط ارابه را در سراسیمگی پل، و فرو افتادن اسب را در رودخانه نشان می دهد. در اینجا نه تنها زمان گسترش یافته است بلکه عاقبت عمل جدایی بین دو قسمت شهر به کنایه باتصاویر بیان شده است.

به نظر می آید که کنایه واستعاره سینمایی بیش از هر چیز هنگام ساختن فیلم «ده روز...» نظرایزنشتاین را به خود جلب کرده است. مأموریت ساختن این فیلم که به مناسبت دهمین سال انقلاب ۱۹۱۷ به ایزنشتاین داده شده بود، تمام وقایع مهیج بین بازگشت پنهانی لنین از تبعید تا به روی کار آمدن بلشویکها را نشان می دهد. چنان که ایزنشتاین در نظر داشت، این فیلم می بایست فعالیت جبهه های مختلف را شامل شود؛ مانند جلسات دولت کرنسکی Krensky و حوزه های پر شور بلشویکها و جبهه جنگ و محله های کارگران می بایست همه اینها درهم بجوشند و در آخرین حمله قطعی به کاخ زمستانی تزار به نقطه بحرانی برسند. در اینجا نیز موضوع فیلم ایزنشتاین وسیع تر از آن بود که بتوان آن را در يك فیلم داستانی عادی پروراند. در این فیلم حتی بیش از «پوتمکین»

این نشتاین ملزم بود بدین که عناصر و وقایع گوناگون يك دوره را به صورت تصاویر تند و گذران خلاصه کند.

این نشتاین این مشکل خود را با سمبولهای سینمایی دقیق - بیش از حد ظریف - حل کرد، بدین ترتیب که مثلاً استبداد کرنسکی را در نسایی که کرنسکی را باقیافه‌ای بسیار جدی و گرفته هنگام بالا رفتن از پلکان کاخ زمستانی نشان می‌دهد هجو می‌کند. روی هرپله پا گردی، سرداران و دولتیان چاپلوس به او تعظیم می‌کنند و درود می‌گویند. کرنسکی تنگ بلوری را به آهستگی و ظرافت پیش می‌کشد و با دقت فراوان تاجی بر سر آن می‌گذارد. همچنین به مجسمه مرمری که دستش را بایک حلقه گل طلایی دراز کرده - خیره می‌شود. این صحنه‌ها کنایه از جاه طلبی‌های ناپلئونی کرنسکی است. جنبه تشریفاتی محافل ضد انقلاب بادرهای سنگین و مزیّن که آهسته باز و بسته می‌شوند - نشان داده می‌شود، وجوش و خروش بلشویکها با مکرر به هم خوردن در شکسته مرکز حزب نمایانده می‌شود. نمایش جزء به عنوان نمونهای از کل وسیله‌ایست که به منظور خلاصه کردن وقایع مکرر به کار می‌رود. اگر ارتش طرفدار بلشویکها است، هزاران تفنگ در آسمان به لرزه در می‌آیند؛ اگر دولت کرنسکی عنان اوضاع را از دست داده است، کارمندان دولتی را می‌بینیم که بیهوده از مرکز تلفن نمره می‌خواهند؛ اگر نیروهای انقلابی پیروز می‌شوند، پسرک جوانی بر تخت تزار نشسته و با شادی پاهایش را تاب می‌دهد. دوربین در دست ادوارد تیس - Edouard Tisse که برای این نشتاین در حکم بیتزر Bitzer برای گریفیث بود - با تأکید بیشتری به معنی این گونه صحنه‌ها می‌افزاید. زنان و مردانی را می‌بینیم که قویی را می‌کشند و آماده آتش می‌کنند. دوربین کج می‌شود تا دشواری کشیدن توپ را برساند. زن نزاری که سر بازجوخته مرگ کرنسکی است با حسرت به مجسمه عشق خیره می‌شود و دوربین آن زن را در میان مه یعنی از پشت عدسی تار نشان می‌دهد. زن درشت اندام مردمانی را در همان جوخه دوربین از پایین بازآورده تنیدی نشان می‌دهد تا تنومندی و درشتی‌اش را بهتر بنمایاند.

این نشتاین هنگام ساختن فیلم « ده روز... » دچار نخستین مشکلات خود با مقامات رسمی شوروی شد. هنگامی که فیلم هنوز در

دست تهیه بود ، استالین و تروتسکی به هم زدند. تروتسکی که یکی از بهترین سرداران انقلاب بود، از روسیه گریخت . ایزنشتاین ناگهان خود را ناچار دید که یکی از قهرمانان اصلی فیلم خود را حذف کند، در نتیجه پیوند فیلم را از نو آغاز کرد و این کار بیش از یک سال توزیع فیلم را به تعویق انداخت. ولی کافی است که « ده روز ... » را با فیلم «لنین در ماه اکتبر» از روم Romm که به مناسبت بیستمین سال انقلاب ساخته شده بود مقایسه بکنیم تا معلوم شود انقلاب از نظر ایزنشتاین چقدر مهیج تر و اصیل تر بوده است. در فیلم رم وقتی سربازان انقلابی به کاخ زمستانی حمله می کنند و وارد آن می شوند، یک نفر فریاد می کشد: «مواظب باشید چیزی نشکنید . اینها شاعرهای هنری هستند !» . وقتی وارد محل هیئت دولت می شوند نخستین کاری که رهبر آنها می کند این است که موهایش را شانه می زند. انقلابی که رم ساخته بیش از حد شسته و رفته است . در « ده روز ... » سربازان سربازوار حمله می کنند و هر چه را سر راهشان است می شکنند. و رهبر آنها که مردی جدی و بدخلق است به محض ورود به اتاق جلسه هیئت دولت طپانچه ای روی میز می گذارد، انبوه کاغذها و دفترها را کنار می زند ، و اعلام می کند که بلشویکها حکومت را به دست گرفته اند . فقط در یک جا ایزنشتاین از راه خود منحرف می شود تا از لنین تجلیل کند ، و آن هنگامی است که لنین برای رهبری انقلاب بالباس مبدل به روسیه باز می گردد . ایزنشتاین لحظه ای نمای چهره اصلی را بانمای او در لباس مبدل «می آمیزد» تا او را در لباس مبدل بشناساند . این صحنه با آنکه کوتاه است، ناراحت کننده به نظر می رسد. شاید ایزنشتاین بعد از تهیه فیلم به فکر این «آمیزش» افتاده باشد.

زد و خوردهای ایزنشتاین با دولت تا آخر دوره کارگردانش ادامه یافت، و در این دوره ای که اتفاقاً در آن بیش از سه فیلم کامل دیگر تهیه نکرد: «تازه و کهنه» (۱۹۲۹) (الکساندرنوسکی-Alexander Nevsky) (۱۹۳۸) و قسمت اول «ایوان مخوف» (۱۹۴۴) . شاید ایزنشتاین برای هر نوع حکومتی کار می کرد ، با مقامات رسمی آن اختلاف پیدا می کرد؛ زیرا که طبیعت و نبوغ او چنین اقتضا می کرد. در سال ۱۹۳۰ هنگامی که به آمریکا سفر کرد تا برای شرکت پارامونت کار

کند، طرح فیلم برجسته‌ای را که از روی اثر عظیم تیودور درایزر به نام «يك تراژدی امریکایی» تهیه کرده بود به همراهی یادداشت زیر تسلیم مدیران پارامونت کرد؛ «این معجزه کامل شده است - يك تراژدی آمریکایی در چهارده حلقه فیلم... و برشكاك لعنت!» این سناریو نیز مانند سایر طرحهایی که در پارامونت ریخته بود رد شد. بعدها در مكزيك هنگامی که به ساختن «که ویوا مكزيكو» (زننده باد مكزيك) با پولی که آبتون سینکلر Upton Sinclair جمع‌آوری کرده بود مشغول بود، روابط او با سینکلر چنان تیره شد که این فیلم برای همیشه ناتمام ماند. پس از مراجعت به روسیه، فیلمی از سیاست روستایی شوروی تهیه کرد به نام «چمنزارهای بژین» Bezhin Meadow که به اتهام «فورمالیستی» بودن محکوم شد. مقامات اداری احزابی از تهیه سایر طرحهای او - يك کم‌دی، يك فیلم در باره اسپانیا، فیلم دیگری درباره تشکیلات ارتش سرخ در سال ۱۹۱۷ - جلوگیری کردند. کار این‌نشتاین هنگام تهیه قسمت اول «ایوان مخوف» مکرر متوقف می‌شد؛ زیرا که صاحب‌نظران حزبی هنوز درگیر و دار حل مسئله بودند که آیا ایوان تزار پیرش روی بوده است، یا قهرمانی ملی که در راه وحدت کشور کوشیده است. در این ضمن این‌نشتاین سخنرانی می‌کرد و درس می‌داد و نمایشهای تئاتری و اوپرای را اداره می‌کرد و اغلب برای آنها خود طرح لباس و تزئینات صحنه را می‌کشید. در سال ۱۹۴۸ در حالی که هنوز به فکر تکمیل «ایوان مخوف» بود در ۴۹ سالگی درگذشت.

استفاده شاعرانه داوزنکو

در حدود سال ۱۹۲۵ يك کارگردان مستعد بسیار اصیل دیگر در سینمای شوروی پدیدار شد به نام الکساندر داوزنکوی اوکرائین Alexander Dovzhenko و در ردیف این‌نشتاین و پودوفکین جای‌گرفت. باید تصدیق کرد که داوزنکو خارج از شوروی هرگز شهرت و محبوبیت دو معاصر خود را به دست نیاورده است. بیشتن بدین سبب که استعارات و کنایاتی که در لابلای فیلمهای او به کار می‌رود فهم آنها را برای عامه دشوار می‌کند. در واقع اکثر کنایه‌هایی که در فیلمهای نخستین،

مانند زونیکورا Zvenigora (۱۹۲۷) و « توپخانه » (۱۹۲۹) به کار برده است، به قدری محلی است که خارج از اوکراین کسی با آنها آشنا نیست. معهنا کمتر فیلمی را می توان مانند این دو چندین بار دید و هر بار لذت برد. با هر بار دیدن معانی آنها روشن تر می شود و مشکلات سطحی آنها کلید محسوس کنند، ای برای گشودن رمز پیچیده درونی به تماشاگر می دهد. گویی داوژنکو در حد فاصل بین این نشتاین و پودوفکین قرار دارد. مانند این نشتاین، او نیز طرح های سینمایی نو و بی سابقه ای ریخته و نماها را طوری می برد و می پیوندد که بیشتر موضوعی کلی را دنبال کند تا جریان داستان را؛ مانند پودوفکین، افکار خود را به صورت اشخاص در می آورد و قهرمانانی انتخاب می کند که نماینده یا مظهر فردی تودرها باشند. ولی در آنجا که پودوفکین به واقع بینی و واقعی بودن قهرمانان اصرار می ورزد، قهرمانان داوژنکو همچنان صورت مجازی خورد را حفظ می کنند. مثلاً بازیگران عمده «عاقبت سن پترزبورگ»، فیلم پودوفکین و «توپخانه» داوژنکو بسیار به یکدیگر شبیه اند. مردانی هستند ساده که به علت برخورد بانبروهای انقلابی پخته و بسا تجربه می شوند. قهرمان فیلم پودوفکین در حین نبرد کشته می شد؛ حال آنکه وقتی قهرمان «توپخانه» توسط عناصر ضد انقلاب اسیر شده به مقابل گرو نیرو باران هدایت می شود، گلوله های آنان در او کارگر نیست. این موضوع تجسم مقاومت اوکرائینیها و اشاره ای است که داوژنکو به پیروزی نهایی می کند.

برای داوژنکو نیز طبیعی ترین چیز طرز بیان سینمایی است. در همه فیلمهای عمده او از «توپخانه» تا «مرز»، موضوع فیلم توپخانه، مزرعه اشتراکی در فیلم «زمین» سد دنوپروستروی Dneprostroi در فیلم «ایوان» و شهر هوایی نوساز در «مرز» همچون نشانه های عظیمی از مرحله جدید پیشرفت اقتصادی شوروی به نظر می رسند. داوژنکو در اطراف این نشانه اصلی و برای پرورش و استحکام آن، جزئیات فراوانی می آورد که هر یک به نوبه خود پرازنصاویر استعاره ای هستند و در نتیجه فیلمهای او فشردگی و نیروی دارند که شعر عالی را به یاد انسان می آورند. کنایه ها آهسته باز می شوند و معانی پنهان در لابلای خود، و درجات مختلف مفاهیم ذهنی را آشکار می سازند. مانند هنگام خواندن شعر، هر چه بیشتر

جسود بیاوریم، بیشتر با خود می‌مریم. فیلمهای داوژنکو قصائدی است در مدح زندگی و زمین و دنیایی بهتر که بازبانی خاص خود او، و در عین حال بسیار مؤثر، سروده شده است.

پس از دیدن فیلمهای داوژنکو، شاید بیش از فیلم هر کارگردان دیگری، به جای فصلها یا داستان فیلم، تصاویر مجرد و مجزا در خاطر تماشاگر برجای می‌ماند. تصویرهای اوچنان روشن است که حتی اگر معنای آن مبهم باشد، شکل آن هیجان‌آور است. مثلاً در «توپخانه» تماشاگران همیشه از دیدن عکس قاب گرفته‌ی یکی از قهرمانان ملی اوکراین که ناگهان جان می‌گیرد و به چراغ شمایل مسیح تف می‌اندازد، تکان می‌خورند. با آنکه کمتر کسی ممکن است این قهرمان را بشناسد، اما کسی نیست که معنای این کار را در نیابد. شیفتگی داوژنکو نسبت به اسب غالباً تصویرهای شکفتنی‌پدید می‌آورد. انقلابیان فیلم «توپخانه» یکی از رفقای خود را که کشته شده است روی سورتمه‌ای می‌گذارند و به خانه‌اش می‌برند. اسب‌ها همچنان که تاخت می‌کنند «سرود می‌خوانند». وقتی که سرباز را، که طنابی در دهان یخزده‌اش دیده می‌شود، جلوی پای مادرش می‌اندازند اسبها فریاد می‌کشند: «اینست زندگی و مرگ انقلابی‌ها، مادر!» دیگر از صحنه‌های به یادداشتنی، چهره‌های بورژواها است که می‌کوشند صدای انقلاب را که دارد نزدیک می‌شود، بشنوند؛ یا رئیس ایستگاه راه‌آهن که به محض شنیدن خبر اینکه کمونیستها راه‌آهن را گرفته‌اند در قاریکی‌ناپدید می‌شود (و بدین ترتیب دوره‌ای پایان می‌یابد)؛ یا آرامش چند لحظه پیش از شروع انقلاب که زیر کانه پایک «نمای دور» از مردپا بریده‌ای که آهسته خود را از یک سوی کوچه تاریک به آنسو می‌کشانند نشان داده می‌شود.

آن نوع «برخورد» تصاویر را که کارگردانان به وسیله برش‌پدید می‌آورند، داوژنکو غالباً در یک عکس می‌گنجانند و تصویر کاملی ایجاد می‌کند که به توسط آن بتواند مفهومی را بانهایت شدت تغیر و تبدیل دهد. مثلاً نخستین نمای «توپخانه» مزرعه آرام و ساکتی را نشان می‌دهد. ناگهان انفجاری مزرعه را از هم می‌پاشد و تماشاگران مستقیماً به میدان جنگ برده می‌شوند. در «زمین» هنگامی که قهرمان در جاده پرگرد و خاکی راه می‌رود و گندم طلایی رنگ از دو سوی او در زیر آفتاب صبح

می‌درخشد، لحظه‌ای طولانی است بازیبایی ملکوتی وصف ناپذیر. قهرمان که از شادی در پوست نمی‌گنجد روستایی‌وار آغاز رقصیدن می‌کند. دورین رقص را با حرکت آهسته^۱ نشان می‌دهد. همین که تصویر رقصان به جلوی پرده نزدیک می‌شود، صدای تیریسرك نیمه دیوانه‌ای که از اشتراکی شدن زمینها می‌ترسد، این منظره شادی محض را بهم می‌زند.

همین فشرده‌گی و قدرت فراهم ساختن چند نکته قوی برای توصیف شخص یا صحنه و گنججاندن آنها در يك نما، تصاویر داورنکو را مدتها بعد از دیدن فیلم در خاطر نگه می‌دارد. در «توپخانه» دهکده متروکی در هنگام جنگ، در يك صحنه تقریباً بی‌حرکت نشان داده می‌شود؛ زن خسته‌ای در درگاه يك کومه روستایی ایستاده است و مرد پابریده‌ای در وسط اتاق نشسته و نشان افتخار جنگ به سینه دارد. اما جنبه واقعی چنین عکسهای مانع از این نبود که داورنکو آنها را با تصویرهای غیر واقعی شاعرانه بیاموزد و به معانی آنها وسعت عمیق بدهد. در فصل مربوطه به دهکده در فیلم «توپخانه» مرد يك دستی دیده می‌شود که با آسی لاجر مزرعه‌ای را شخم می‌زند. مرد ناگهان افسار را به دهن می‌گیرد و با چوبدست به جان اسب می‌افتد. اسب می‌گوید: «دق دل تو از جای دیگر است!» داورنکو همینجا قطع می‌کند، و تزارنیکولا را نشان می‌دهد که در مقابل دفتر خاطرات خود نشسته و چنان می‌نماید که به منظره دوری خیره شده است، تزار می‌نویسد: «امروز يك کلاغ زدم.» سپس پیرمرد در مزرعه از پا در می‌افتد. باز در همان فیلم سربازی اوکرائینی از جبهه به خانه بازمی‌گردد، و کودکی در دامن زن خود می‌بیند. می‌پرسد «بچه‌عال-کيه» در همینجا داورنکو نظیر همین صحنه را در خانه سربازان آلمانی و فرانسوی نشان می‌دهد. این ارتباط و تداعی تصاویر در فیلمهای داورنکو بیشتر به شکل جوشش عواطف ملهم از تصاویر به نظر می‌رسند تاریزه کاریهای فنی.

در آثار داورنکو بیش از همه معاصران او بشردوستی خاص

۱) slow motion یعنی هنگام فیلمبرداری تندتر عکس می‌گیرد و در نتیجه تصویر روی پرده آهسته‌تر حرکت می‌کند.

سردهم به چشم می‌خورد. حتی آدمهای خبیث فیلمهای او مانند «کولاک» (خورده مالک) پیرمرد در فیلم «زمین» و شکارگر ساده فیلم «مرز» ذاتاً خبیث نیستند. داوژنکو هرگز آنها را به شکل مسخره-آمیز یا نفرت‌انگیزی نشان نمی‌دهد. به نظر او خباثت آنها از شناختن شیوه‌های تازه و زندگی نو اتحاد شوروی است. تأثرانگیزترین صحنه تمام فیلمهای داوژنکو مرگ شکارگر پیر در «مرز» است. پیرمرد در پیشرفت شهر خرابکاری کرده است و باید بمیرد. دوستش که از هواداران نظام نوین است او را به بالای کوه، جایی که سالها هردو آزاد از دولت و شهر و ترقی می‌گشته‌اند، هدایت می‌کند. لحظه‌ای طولانی آوای پیرمرد از کوهی به کوهی می‌رود. آنگاه صدای تیری می‌آید. نظام نوین پیروز شده است - ولی در این پیروزی سروری نیست.

پس از این، تا هنگام تهیه فیلم «راشومون» Rashomon اثر آکیرا کورازاوا Akira Kurasawa حتی در فیلمهای بعدی داوژنکو هم چنین جسارتی در سبک و نیروی تصور و برش، دیده نشد. اما کار داوژنکو اثر عمیقی بر بسیاری از سازندگان فیلمهای مستند در آمریکا و انگلستان گذاشته است. بهر حال از ۱۹۳۴ به بعد، فیلمسازی در اتحاد شوروی روربه‌روز فرمایشی‌تر شد. موضوع فیلم بر حسب سیاست ملی تقریر می‌شد، و سبک هنرمندان تغییر می‌کرد تا برای توده‌های وسیع تماشاگران به سرعت قابل هضم باشد. باین حال لحظات پرارزشی در فیلم «شورز» Shors (۱۹۳۹) سرگذشت يك فرمانده محبوب ارتش سرخ، دیده می‌شود و فصلهای زیبا و شاعرانه‌ای در «زندگی شکوفان» (۱۹۴۶) سرگذشت زندگی میچورین گیاه‌شناس بزرگ، دیده می‌شود؛ ولی هر دو این فیلمها بوی ناراحت‌کننده فرمایشی بودن می‌دهند و قدرت فوق‌العاده کارهای نخستین او را ندارند. متأسفانه در این هنگام که مشغول نوشتن هستم، در آمریکا جز «توپخانه» و «زمین» و «شورز» و «زندگی شکوفان» فیلم دیگری از داوژنکو در دست نیست؛ اما همینها هر کدام از لحاظی نشان دهنده نبوغ سینمایی اصیل او هستند و «زمین» یکی از شاهکارهای سینمای صامت باقی خواهد ماند.

پیرامون سینماهای درخشان سینمای روسیه بین سالهای ۳۰-۹۲۵ را عده زیادی اشخاص کم‌استعدادتر ولی با ارزش فراگرفته‌اند.

فریدریش ارلمر F. Erlmer آبرام روم Abram Room کوزینتزف ترآو برگ Kozintzev Trauberg، و. ای گ. ای. ای. V. I. Gardin ایلیا ترآو برگ I. Trauberg فدور اوزپ Fedor Ozep و زنان کارگردانی چون اولگا پریبراشنسکیا Olga Preobrashenskaya و استرشاب Esther Shab ازین جمله‌اند. کولشوف به تربیت استعداد های تازه ادامه می‌داد. زیگاورتوف که قبل از همه توجه فیلم‌سازان روسی را به اهمیت پیوند جلب کرده بود، یک سلسله فیلم‌های ماشینی و پرفوت و غیر تهیه کرد، به نام «انسان با دوربین سینما» (۱۹۲۸) «شوق» (۱۹۳۱) و «سه سرود در باره لنین» (۱۹۳۴). فیلم «تورکسیپ» Turksip (۱۹۲۹) اثر ویکتور توین V. Turin، که سرگذشت پرماجرا و واقعی راه‌آهن سرتاسری سیبری را بیان می‌کند، از نخستین قدم‌هایی بود که در راه پیشرفت فیلم مستند برداشته شد. و گریگوری الکساندروف Gregori Alexandrov که دستیار ایزنشتاین در «پوتمکین» و «ده روز...» بود، در ایام مرخصی‌اش در پاریس «رومانس سانتیمانتال» Romance Sentimentale (۱۹۳۰) را ساخت و پس از آن بازگشت به روسیه یکی از بهترین کارگردانان کمدی این کشور شد.

پیدایش صوت به «عصر طلایی» سینمای شوروی و دوره عظمت و موفقیت‌های بزرگ هنری پایان داد. اما با بررسی بزرگترین آثار سینمای شوروی یک امر مسلم و آشکار می‌شود؛ و آن اینکه بجز چند فیلم مانند «تخت‌خواب و نیمکت» اثر روم (۱۹۲۶) و «جزئی از یک امپراتوری» (۱۹۲۹) اثر ارملر و «تازه و کهنه» (۱۹۲۹) اثر ایزنشتاین، همه فیلم‌های دیگر مربوط به گذشته و سختی زندگی در زمان تزارها یا حوادثی که منجر به انقلاب ۱۹۱۷ گردید. شکفت اینجاست که در سرزمینی که فیلم را برای روشن کردن افکار می‌ساختند نه برای سود بردن، صحنه‌های زندگی معاصر اینقدر بندرت در آن منعکس شده است؛ و یا شاید این موضوع نیز دستور سیاست‌سازان و صاحب‌نظران حزب بوده است که گذشته «ننگین» روسیه تزاری را از معایب و سختی‌های زندگی روسیه شوروی موضوع مطمئن‌تری می‌دانستند. علت آن هر چه باشد، فیلم‌سازان شوروی برای بیان زندگی گذشته روشی

یافتند و پرورش دادند، که برخی از شکفت‌ترین و مهیج‌ترین فیلم‌های دوره صامت را پدید آورد. اینان در بالا بردن حس غرور ملی مردم شوروی و ایجاد حیثیت برای حکومت شوروی نزد کسانی که در خارج این فیلم‌ها را می‌دیدند، سهم بزرگی داشتند. چنانکه لنین به درستی پیشگوئی کرده بود، برای کمونیست‌ها سینما واقعاً مهم‌ترین هنرها شد.

انحطاط سینما بعد از جنگ در انگلستان و ایتالیا

در اروپای غربی که آهسته از زیر بار مصائب جنگ جهانی اول کمر راست می‌کرد، بازار سینما تقریباً به کلی در دست فیلم‌های آمریکایی بود. تاریخ سینمای انگلستان بعد از جنگ نمونه نسبتاً خوبی است از سینمای کشورهای کوچک که بازاری محدود به کشور خودشان دارند. تهیه کنندگان داخلی از عهده رقابت با هالیوود، چه از لحاظ ستاره، وجه از لحاظ فروش، بر نمی‌آمدند. تماشاگران به سوی فیلم‌های آمریکایی هجوم می‌آوردند؛ و دولت‌ها لازم دیدند که از صنعت سینمای محلی یا از طریق محدودیت قانونی محصولات آمریکا یا مستقیماً از طریق دادن جایزه‌های نقدی پشتیبانی کنند. مثلاً در انگلستان در سال ۱۹۱۷ «قانون جیره‌بندی» فیلم را برای تشویق محصولات بریتانیا گذراندند. این قانون چه از نظر طرح و چه از نظر اجرا غیرعقلانه بود، و بر طبق آن استودیوهای بریتانیا حق توزیع فیلم‌های آمریکایی را در صورتی داشتند که خود تعداد معینی فیلم تهیه کنند، اکثر استودیوهای انگلستان برای استفاده از این قانون به سرعت دست به تهیه فیلم‌های بی‌ارزش زدند.

با آنکه زمان نامساعد بود، تنی چند از کسانی که بعدها بیرق صنعت فیلم‌برداری انگلستان را بردوش کشیدند، وارد میدان فیلم‌برداری شدند. مایکل بالکون Michael Balcon تهیه‌کننده معروف و قدیمی، کار خود را در سال ۱۹۲۲ آغاز کرد. آلفرد هیچکاک Alfred Hitchcock، که در سال ۱۹۲۰ به عنوان طراح نوشته‌های آغاز فیلم در شعبه کارخانه پارامونت در انگلستان شروع به کار کرد، در سال ۱۹۲۳ به مقام کارگردانی رسید. فیلمی که از روی داستان

« مستأجر » The Lodger (۱۹۲۶) اثر خانم بلوکلونندس Mrs Belloc Lowndes یکی از محصولات انگشت شمار مهم انگلستان در آن سالها است. از آن به بعد آلمرد هیچکاک و کارگردانهای با استعداد دیگر، مانند آنتونی اسکویت Anthony Asquith و هربرت ویکاکس Herbert Wicox، می بایست تا رسیدن روز فیلم ناطق بیرون گود انتظار بکشند و ساخته شدن فیلمهای بی ارزش را تماشا کنند. عده ای از سرمایه داران انگلیسی برای رقابت با سینمای آلمان که توفیق بین المللی به دست آورده بود، ای. ا. دوپونت E. A. Dupont را که کارگردان فیلم «تنوع» پرفروشترین فیلم آلمانی بود، برای کارگردانی به انگلستان دعوت کردند. اما نتیجه این کار یعنی «پیکادلی» Piccadilly (۱۹۲۹) و «آتلانتیک» Atlantic (۱۹۲۹) فیلمهای پرخرجی از کار درآمدند که نه مورد تحسین منتقدان سینمایی قرار گرفتند نه مورد استقبال عموم. استودیوهای انگلستان با آبروی اندک و سرمایه ناچیز قدم به دوره فیلم ناطق نهادند.

سینمای ایتالیا در بین سالهای ۲۰ تا ۳۰ از سینمای انگلستان نیز عقبتر بود. فاشیزم رابطه ایتالیا را با دنیای خارج بریده بود، و فن فیلمبرداری در این کشور حقیقتاً متوقف شده بود و تهیه کنندگان از موفقیتهای گذشته، مانند «آخرین روزهای پمپی»، «تئودورا»، «کووادیس؟» گرده برمی داشتند. فیلم «کووادیس؟» بود که در سال ۱۹۱۲ به عنوان بزرگترین و طولانی ترین فیلم زمان خود برای سینمای ایتالیا شهرت و آبرو به دست آورد. ایتالیا برای بازپس گرفتن این شهرت و آبرو، بار دیگر دست به تهیه فیلمی از روی این داستان زد. برای این که فروش فیلم بیشتر شود، امیل یانینگز را از آلمان آوردند تا نقش نرون را بازی کند. همچنین گئورگ یاکوبی Georg Jacoby را برای کارگردانی و کورت کورانت Kurt Courant را برای فیلمبرداری دعوت کردند. و نام گابریلو دانونزیو Gabriello d' Annunzio را به عنوان «همکار کارگردان» به صورت نامهای فیلم افزودند. این فیلم البته چشم پرکن از آب درآمد، زیرا که توده های سیاهی لشکر،

شیرها، صحنه‌های فساد و کشتار هیجان انگیز به مقیاس بزرگ فیلم را پرکرده بود. اما بدبختانه این فیلم درعین حال ملال آور بود، زیرا که بدترین جنبه‌های سینمای آلمان و ایتالیا را در خودگرد آورده بود. فروش آن در بازارهای جهان نتوانست مبالغ هنگفتی را که صرف تهیه آن شده بود جبران کند. در نتیجه علاقه و اشتیاق ایتالیاییان نسبت به سینما، به عنوان وسیله کسب آبرو یا ثروت، فی الفور کاهش عظیم یافت.

چون تهیه سرمایه دشوار بود، میزان تهیه فیلم خیلی پائین آمد. در بین سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ فقط شش درصد از وقت سینماهای ایتالیا به مصرف نمایش دادن فیلمهای ایتالیایی می‌رسید. محصولات امریکایی هفتاد درصد این وقت را می‌گرفتند. سپس مدتی چنین به نظر می‌رسید که هالیوود به کمک سینمای مختصر ایتالیا خواهد شتافت. هنری کینگ Henry King گروهی را که لیلیان گیش و رونالد کولمن Ronald Colman در رأس آن بودند، برای تهیه فیلمهای «خواهر سفید» The White Sister (۱۹۲۳) و «رومولا» Romola (۱۹۲۴) به ایتالیا آورد. در نتیجه برای عده زیادی از کارکنان فنی استودیو، و حتی برای توده سیاهی لشکر، کار پیدا شد. به زودی اعلام شد که متروگلدوین مایر فیلم «بن‌هور» را نیز در ایتالیا تهیه خواهد کرد و گفته شد که این فیلم از فیلم ایتالیایی همین داستان پرخرجتر و با شکوهتر خواهد بود. بسیاری از ایتالیاییان یقین احساس می‌کردند که جوش و خروش فیلمسازان هولیوودی صنعت سینمای ایتالیا را بار دیگر به حرکت درخواهد آورد. اما متأسفانه پیش‌بینی آنها درست درنیامد. متروگلدوین مایر تصمیم خود را دیگر کرد و امریکاییان به امریکا بازگشتند تا مقدار زیادی از صحنه‌های فیلم را که در ایتالیا تهیه کرده بودند، از نو فیلمبرداری کنند. گرچه «بن‌هور» (۱۹۲۶) یکی از پر فروشترین فیلمهای زمان خود شد، همان فیلمبرداری دوباره آن را یکی از پرخرجترین فیلمهای تاریخ سینما ساخت. بدین سبب سینماگران امریکایی فیلمبرداری در ایتالیا را خرج بیهوده‌ای پنداشتند و تا بیست سال دیگر برای تهیه فیلم به آن کشور نرفتند. کوشش تازه‌ای که ایتالیاییان برای تهیه روایت دیگری از «آخرین روزهای پمپی»

(۱۹۲۶) کردند، فقط نشان داد که روش‌های فیلمبرداری آنها چقدر کهنه شده است، در حقیقت از نظر خود ایتالیاییان، مردم‌پسندترین فیلم‌های ایتالیایی عبارت بود از سلسله فیلم‌های غولی به نام «ماچیسته» Maciste (ارنستوپاگانی Ernesto Paganì) که می‌توان آن را نوعی «نارزان ایتالیایی» دانست. جالب توجه است که «ماچیسته» نخستین بار در فیلم پرشکوه «کابیریا» Cabiria اثر جووانی پاسترونه Giovanni Pastrone که در اوج ترقی سینمای ایتالیا تهیه شد محبوبیت یافت، و ادامه محبوبیت این کاراکتر و بازیگری که نقش او را بازی می‌کرد نشان‌دهنده علاقه شدید ایتالیاییان به گذشته است.

چنان که در انگلستان نیز پیش آمد، سرانجام دولت به صنعت از هم پاشیده سینما توجهی پیدا کرد. در ۱۹۲۵ دولت موسولینی سازمان «لوجه» Luce را تشکیل داد که عبارت بود از دستگاهی برای تهیه فیلم‌های تربیتی و تبلیغاتی، و مرکز نظارت بر تهیه هرگونه فیلمی. دررم کانن آزمایشی نیز تشکیل شد تا در آن جوانان مستعد برای سینماگری تربیت شوند. در آستانه دوره ناطق، ایتالیاییان تازه می‌کوشیدند که خود را به سینماگران سایر ممالک جهان برسانند و از فیلم‌های آمریکایی و آلمانی و روسی تأثیر بپذیرند. اما از محصولات آنها، کمتر فیلمی در خارج از ایتالیا توزیع شد. در نظر بیشتر جهانیان صنعت سینمای ایتالیا یکسره مرده بود؛ تا آنکه در پایان جنگ جهانی دوم ناگهان جان گرفت و سر به آسمان کشید.

افول سینمای اسکاندیناوی

همچنان که فیلم‌های آمریکایی به تدریج بازارهای جهان را پر کردند، سینمای اسکاندیناوی نیز که پس از جنگ جهانی اول شکوفان و بارور شده بود، رفته رفته دچار انحطاط شد و سرانجام از میان رفت، و سینماگران برجسته اسکاندیناوی یکی پس از دیگر استودیوهای خود را ترك گفتند و به هالیوود روی آوردند. اما سینمای اسکاندیناوی در «عصر طلایی» زودگذر خود در سینمای آمریکا و آلمان و فرانسه اثری عمیق بر جای نهاد. سینمای دانمارک، هرچند به واسطه آثار کارل-

درایر به یاد آورده می‌شود، نه تنها فوق‌العاده فعال بلکه بسیار خلاق نیز به نظر می‌رسید. در فیلمهای قدیم دانمارکی عناصری از سبك فرانسوی و امریکایی دیده می‌شود؛ اما در عین حال در فیلمهای سال ۱۹۱۰ دانمارك بازی به سبك گریفیث و دکور به سبك «فیلمهای هنری» فرانسه و عکاسی به سبك فیلمهای آلمانی ده سال بعد، دیده می‌شود؛ و در فیلمهای ۱۹۱۳ برشی به کار رفته است که نه تنها بابرش فیلمهای گریفیث رقابت می‌کند، بلکه شباهت بسیاری به سبك فیلمهای هیچان انگیز توماس اینس دارد. مشکل می‌توان گفت که گریفیث و اینس تا چه اندازه تحت تأثیر این فیلمهای جالب دانمارکی که شباهت زیادی به آثار خود آنان دارد قرار گرفته‌اند. مسلم است که بعد از ۱۹۰۸ تعداد زیادی از فیلمهای دانمارکی در امریکا نمایش داده شد. و مورد پسند فراوان مردم قرار گرفت. و مشکل است تصور کرد که مردانی مانند گریفیث و اینس چنین فیلمهایی را مورد مطالعه قرار نداده باشند.

در مورد تأثیر فیلمهای دانمارکی بر سینمای آلمان شواهد بسیار روشن‌ترند. چنانکه پیش از این گفته شد، حتی پیش از جنگ جهانی اول، برلین گروه بزرگی از سینماگران دانمارکی را به سوی خود کشیده بود که در آن شهر یا برای شرکت پول داویدسن Paul Davidson کار می‌کردند یا برای شعبه آلمانی شرکت نوردیسك Nordisk. در اواخر سال ۱۹۱۷ که دولت آلمان شرکت عظیم «اوپا» UFA را تشکیل داد، هر دو شرکت بالا در آن مستهلك شدند. در ابتدا ستارگان و کارکنان فنی دانمارکی آزاد از مرز آلمان و دانمارك رفت و آمد می‌کردند. اما پس از آنکه «اوپا» قدرت گرفت، هنرمندان دانمارکی رفته رفته در آلمان جایگزین شدند و فقط برای استودیوهای آلمان کار کردند. انداختن نظری به چند عکس از فیلم «به سوی نور» Asta Nielsen (۱۹۱۸) Toward The Light اثر آستانیلسن در دانمارك کافی است تا سبب عکسبرداری خاص (زمینه تاریک که چهره و دستهای بازیگران با نور سفید تند در آن مشخص شده است) فیلمهای آلمانی چند سال بعد، شناخته شود. شیوه بازی نیلسن نیز که عبارت بود از امساك در حرکت و رساندن هیجانات از راه نگاه، مورد تحسین همه جهان قرار گرفت. اما فیلمهای درونگرای آلمانی بعد از

۱۹۲۰ بودند که توانستند این شیوه را با موفقیت تقلید کنند و مورد استفاده قرار دهند. آلمان به تدریج پر استعدادترین هنرمندان دانمارک را به سوی خود کشید؛ درست همانطور که چند سال بعد هالیوود استودیو-های آلمان را خالی کرد.

فیلمسازی از سال ۱۸۹۶ در دانمارک شروع شد، و استودیوی بزرگ «نوردیسک» ده سال بعد پدید آمد. اما در سوئد پیش از ۱۹۰۹ فیلمی ساخته نشد، و مردانی که شخصیت و تکامل سینمای سوئد نتیجه کار آنها است، یعنی ویکتور سیستروم Victor Seastrom و موریتس اشتیلر Mauritz Stiller در سال ۱۹۱۲ قدم به صنعت سینما نهادند. این تأخیر در شروع صنعت سینمای سوئد، به جای اینکه اثر بد در فیلمهای سوئدی داشته باشد، اثر نیکو داشت و آن پیراستگی نخستین فیلمهای سوئدی از تأثیر تئاتر است که در فیلمهای فرانسوی و ایتالیایی چنان مشهود بود. کارگردانان سوئدی گریفیث و اینس را مرشد خود قرار دادند. بخصوص به نظر می‌رسد که فیلمهای «غربی» اینس را در میان کوههای بلند و پر برف کشور خود از نو ساخته‌اند. برای یافتن موضوع فیلمهای خود، به افسانه‌های ملی و تاریخ و ادبیات خود روی آوردند و تقریباً از روی همه آثار سلما لاگرلوف Selma Lagerlöf فیلم تهیه کردند. داستانهای مفصل این نویسنده، زمینه غالب فیلمهای برجسته سوئدی قرار گرفت.

آدمهای فیلمهای سوئدی چون از سر چشمه ادبیات آرمی - خوردند و سینماگران در روی پرده آوردن آنها به جد می‌کوشیدند، بدین جهات عمق و استحکامی می‌یافتند که تا آن زمان در هیچ فیلمی سابقه نداشت. تا آخر جنگ جهانی اول سینمای سوئد هم شهرت بین‌المللی به دست آورده بود و هم نزد منتقدین ارزش یافته بود. برای اکثر ادبا و فضلا، بخصوص در اروپا، فیلمهایی چون «یاغی و زنش» The Outlaw and His Wife (۱۹۱۷) و «کالسکه خیالی» The Fantom Chariot (۱۹۲۰) اثر سیستروم و یا «گنج سر آرن» Sir Arne's Treasure (۱۹۱۹) اثر اشتیلر نخستین اشاراتی بودند بدین معنی که سینما را جداً می‌توان هنر دانست. بازی هنرپیشگان، برای اینکه مناسب موضوع باشد، وقار خاصی دارد، و

عکاسی فیلمها اغلب دارای زیبایی خیره کننده ایست . فیلمبرداری زیبایی ظاهری محض ندارد، بلکه به اعماق محیط خشن و وحشی و زیباییهای طبیعی آن نفوذ می کند تا دنیایی را که این قهرمانان در آن حرکت می کنند تقریباً قابل لمس سازد.

اما سینمای سوئد نیز مانند دانمارک - و سپس آلمان - به سزای موفقیت خود رسید. بهترین هنرمندانش تطمیع شدند و به کارخانه های بزرگتر و غنی تر کشورهای دیگر رفتند. بیشتر کارکنان فنی به آلمان رفتند. سیستم واشتیلر را هالیوود ربود. اشتیلر پیش از رفتن از سوئد فیلم بزرگ دیگری ساخت که درعین حال خلاصه ای از سینمای سوئدی و آخرین محصول مهم آن بود. این فیلم « سرگذشت گوستا - برلینگ » The Story of Gösta Berling (۱۹۲۴) نام دارد. داستان این فیلم که باز هم از سلمالا گریفو اقتباس شده است، بلافاصله پس از جنگهای ناپلئون در سوئد رخ می دهد. گوستا برلینگ کشیشی آواره است که او را از کلیسا طرد کرده اند. وی به گروه هرزه ای که در پانسیون « اکبی » Ekeby زندگی می کنند می پیوندد. دخترک ایتالیایی زیبایی که نامزد پیرمرد اشرافی است وارد این خانه می شود. هنگامی که برلینگ و دخترک عاشق یکدیگر می شوند. نفرینی که اکبی را گرفته است آنها را نیز تهدید می کند ولی عشق حقیقی آنها را نجات می دهد، اما در این فیلم نقل داستان به صورت قراردادی هدف نخستین اشتیلر نبوده است. بیشتر سوئدیها این داستان را از پیش می دانستند (نویسنده به خاطر آن جایزه نوبل برده بود). قصد اشتیلر عبارت بود از زنده کردن آدمهای داستان. میزان توفیق او را در آن زمینه فقط با دیدن فیلم اومی توان دریافت. نسخه موجود « گوستا برلینگ » فیلم دوساعته ایست که در اصل دو برابر این مدت طول می کشیده است. به همین جهت رشته داستان مکرر از دست در می رود. اما از حیث پرورش خصوصیات قهرمانان داستان و محیط عاطفی که آنها را دربر گرفته است و رنگ خاص فیلمهای آن زمان این فیلم شایان تحسین است. به گفته یکی از منتقدان سوئدی آن زمان: « شاهکار نیست... ولی، البته، یکی از فیلمهای واقعاً بزرگ است. » پس از این فیلم تا مدت ها فیلم بزرگی از سوئد بیرون نیامد. به خاطر این فیلم اشتیلر به هالیوود

دعوت شد. وی در اوائل سال ۱۹۲۵ سوئد را ترك گفت و « دختر ك ایتالیائی » فیلم « گوستا برلینگ » یعنی گرتا گاربو Greta Garbo را با خود به هالیوود برد.

به نظر می آید که هالیوود هرگلی را که در سینمای اروپا می - شکفت با بیرحمی می چید و می برد. اما حقیقت قضیه این است که کار - خانه های فیلمبرداری آمریکا از تغییرات اقتصادی که پس از جنگ جهانی اول در صنعت سینما رخ داده بود، استفاده می کردند. پیش از آن فیلمها را با مخارج اندك تهیه می کردند، چنانکه استودیوهای کشورهای كوچك می توانستند از بازار محدود محلی سود ببرند. ولی با بالا رفتن هزینه تهیه فیلم و طولانی شدن فیلمها، و پیچیده تر شدن کار فنی فیلمبرداری، و گزاف شدن مزد ستارگان و کارگردانان و کارشناسان، بازار محلی دیگر کفایت نکرد. استودیوها برای اینکه سود ببرند، ناچار بودند محصولات خود را به خارج بفروشند. فقط در آمریکا تهیه کنندگان می توانستند مخارج خود را از بازار داخلی در آورند. با این امتیاز، کارخانه های بزرگ فیلمبرداری آمریکا جسارت نشان می دادند و بودجه فیلمهای خود را طوری در نظر می گرفتند که نفع آنها فقط از بازار خارجی تأمین شود. ستارگان آنها محبوبیت جهانی داشتند. این استودیوها می توانستند از هر جایی بر سر مدت نمایش فیلم در سینماها جنگ برپا کنند. می توانستند به اتکاء بازار خارجی در ساختن فیلم دست به قمار بزنند. اروپاییان برعکس - غیر از آلمان و روسیه - حتی برای نگهداشتن بازار داخلی در فشار بودند. اگر می خواستند هزینه تهیه فیلم را پایین بیاورند، ستارگان و کارکنان خود را به هالیوود می باختند، و اگر می کوشیدند فیلمهایی تهیه کنند که فروش جهانی داشته باشد، خطر از دست دادن خصوصیات ملی که ارزش فیلمهایشان به آن بستگی داشت، و در نتیجه ورشکستگی، آنها را تهدید می کرد. چنانکه زوال تدریجی سینمای ملی یکایك کشورهای اروپایی شاهد است. این مشکل خانه برانداز بود.

تجدید حیات فرانسه

فقط در فرانسه صنعت سینما آنقدر نیرو داشت که بتواند بدون

كمك دولت زنده بماند. این موضوع تاحدی معلول علاقه فراوانی بود که روشنفکران فرانسه بعد از جنگ به سینما پیدا کردند و تاحدی نیز به شیوه کاملاً متفاوت تهیه فیلم در این کشور بستگی داشت. بجای پنج شش استودیوی بزرگ که در سال فیلمهای مصرف سینماهای وابسته به خود را تهیه کنند، استودیوهای فرانسه اغلب کوچک بودند و شرکتیایی که غالباً برای تهیه يك فیلم تشکیل می شدند، وسایل کار را از اینها اجاره می کردند. هر کار تازه ای با شور و حرارت تازه ای همراه بود، و بیشتر فیلمها قبل از هر چیز به مناسبت علاقه خاص کارگردان به موضوع آن تهیه می شدند. درست است که فیلمهای فرانسوی این دوره از لحاظ تعداد قابل مقایسه با محصولات آلمانی و روسی و حتی انگلیسی (تا چه رسد به آمریکایی) نیستند، ولی بسیاری از محصولات فرانسوی فیلمهای درجه اول از کار در آمدند.

لوئی دلوک Louis Delluc باعث وبانی رستاخیز سینمای فرانسه بعد از جنگ جهانی اول بود. دلوک که نویسنده و ناشر بود، در سالهای جنگ فریفته هنر سینما شد. بخصوص کار سوئدیها و کارگردانان آمریکایی مانند اینس و گریفیث و چاپلین در او تأثیر کرد. وی در باره لزوم تأسیس سینمای فرانسه مقالات فراوان نوشت. از فیلمهایی که واقعاً فرانسوی و واقعاً دارای ارزش سینمایی باشند دفاع می کرد و در عین حال بر ضد ظهور مجدد فیلمهای تئاتری «هنری» و تقلید از محصولات سایر ملل مبارزه می کرد. وی گروه كوچك ولی متنفعدی از سازندگان فیلم را دور خود جمع کرد. ژرمن دولاک Germaine Dulac و ابل گانس Abel Gance و مارسل لربیه Marcel 1' Herbie و ژان ایستاین J. Epstein - که همه با عقاید او موافق بودند و به اتفاق فیلمهایی ساختند که تا چندین سال سرمشق فیلمهای فرانسوی قرار گرفتند. این فیلمهای امپرسیونیستی که رنگ ادبی نیز داشتند، غالباً داستانهای رومانتیکی از زندگی مردم طبقه پائین فرانسه را نقل می کردند. شاید فیلمهایی چون «تب» Fièvre (۱۹۲۱) اثر خود دلوک و یا «ال دورادو» El Dorado اثر لربیه (۱۹۲۱) «روشنفکرانه» تریا «هنری» تر از آن باشند که امروز بتوان آنها را به عنوان نمونه های درجه اول هنری پذیرفت. مع هذا از حیث ظرافت بیان و باز نمودن عواطفی

که در کلام نمی‌گنجد، و نشان دادن محیط زندگی، راه جدیدی پیش پای فیلمسازان فرانسوی گذاشتند. صحنه میخانه تاریک کنار دریا در فیلم «تب» اثر دلوک نمونه عالی این معنی است. در این صحنه، زنی می‌فروش با چهره سرد در یک سو دیده می‌شود، و جاشویی خشن در سوی دیگر، وزن او ابله‌وار در پیش پای او نشسته و به‌یگانه گلی که روی پیشخوان می‌فروشی قرار دارد، چشم دوخته است. خرد دلوک این‌گونه صحنه را «فوتوژنیک» می‌نامید. این‌گونه فیلمها کسانی را به سینما می‌کشاند که بیشترشان در هنرهای دیگر سابقه داشتند. ژان رنوار Jean Renoir آخرین فرزند اگوست رنوار نقاش مشهور، نخستین فیلم خود را در سال ۱۹۲۳ ساخت. آلب-رتو کوالکانتی Alberto Cavalcanti از معماری به‌تزیین صحنه‌های سینما و سپس در سال ۱۹۲۵ به کارگردانی پرداخت. رنه کالر René Clair پیش از آمدن به سینما داستان‌نویس بود. ژان اپستاین شاعر و نویسنده و دیمیتری کیرسانف Dimitri Kirsanov موسیقیدان بود. سینما به‌عنوان یک زمینه جدید هنری این اشخاص را به‌خود جلب کرد، و هر کدام، به‌عنوان هنرمند، به‌این وسیله بیان سبک و حیثیت بخشیدند. در کارهایشان طبیعت یکایک را منعکس می‌بینیم - طبع لطیف و نکته‌سنج و شیطننت‌آمیز کالر، وقار و حساسیت شاعرانه رنوار، نقادی موشکافانه و نیشدار ژاک فدر در فیلمها به‌خوبی محسوس است. نظریه فیلم در فرانسه درست برای پرورش همین نوع شخصیت‌های فردی مساعد بود.

از میان همه کارگردانان فرانسوی این دوره، هیچیک مستعدتر و اصل‌تر و صاحب قریحه سینمایی قوی‌تر از رنه کالر نبودند. نخستین فیلم او «پاریس در خواب»^۱ (۱۹۲۳) Paris Qui Dort که با سرمایه بسیار کمی تهیه شده بود چشم‌تیزبینی او را برای یافتن جنبه‌های ابلهانه زندگی و نیروی عظیم او را برای استفاده از امکانات خنده‌آور دوربین سینما، نشان می‌دهد. عده‌ای سیاح از هواپیما پیاده می‌شوند، بالای برج ایفل می‌بینند که شهر پاریس در جنگال اشعه مرموز فلج - کننده‌ای گرفتار است و فقط خود ایشان که ماوراء این اشعه هستند از

(۱) عنوان انگلیسی فیلم «The Crazy Ray» است. م.

چنگ او گریخته‌اند. هنگام عبور از میان شهر ساکنین شهر را می‌بینند که در مضحک‌ترین وضع در جای خود خشک شده‌اند. جیب بری هنگام بریدن جیبی، دو نفر گدا که هر دو خم شده‌اند و می‌خواهند یک سکه پول را از زمین بردارند، پرستاری با کالسکه کودک در حال بوسیدن یک ژاندارم. سپس به منشاء اشعه در خانه مخترع دیوانه‌ای می‌رسند و او را وادار می‌کنند کلیدی را که زندگی به وسیله آن به حرکت درمی‌آید و از حرکت باز می‌ایستد، بزنند. مخترع می‌پذیرد ولی ترتیب چیزها بهم می‌خورد و ابتدا اشیاء و آدم‌ها خیلی تند و سپس خیلی آهسته به حرکت درمی‌آیند. فیلم «پاریس در خواب» با همه خامی‌اش امروز هم هنوز تازه و بسیار خنده‌آور است.

رنه کلر طی چند سال در جستجوی راه خود بود. فیلم دادائستی «آنتراکت» Entr'acte (۱۹۲۴) که بسیار خنده‌آور بود و بسیار ماهرانه تهیه شده بود، فیلم «شیخ در مولن‌روژ» Le Fantôme du Moulin Rouge (۱۹۲۴) «سفر خیالی» - Le Voyage Imaginaire (۱۹۲۹) و فیلم پر حادثه «دستخوش باد» - La Proie Du Vent (۱۹۲۵) همه در پرورش هنر ظریف کمدی که در فیلم بعدی کلر به نام «کلاه حصیری ایتالیایی» - The Italian Straw Hat (۱۹۲۷) ناگهان به ثمر رسید، سهمی داشتند. در این فیلم که از روی یکی از کمدیهای قرن نوزدهم اثر اوژن لابی‌ش Eugene Labiche تهیه شده است نشانی از اصل تأثیری آن دیده نمی‌شود. برداشت کلر کاملاً سینمایی است و در آن دوربین به طریقی که متأثر از فیلمهای آلمانی بعد از مورنو Murnau است حرکت می‌کند و برش فیلم از حیث دقت و مهارت بابرش بهترین فیلمهای آمریکایی برابر است و در همه اینها اثر قریحه هزل و شوخی لطیف فرانسوی می‌درخشد. در داستان لابی‌ش جوانی دارد به مجلس عروسی خود می‌رود، اما از بخت بد اسب او کلاه خانم محترم شوهرداری را که دارد فاسق نظامی سبیل کلفت خود را می‌بوسد، می‌خورد. چون که خانم نمی‌تواند بی کلاه به خانه برگردد، افسر داماد پوزش‌خواه را مجبور می‌کند که تمام روز عروسی خود را در جستجوی کلاهی عیناً مانند کلاه خانم بگذراند. کلر گذشته از استفاده کاملی که از طرح بسیار مناسب داستان

لابیش کرده است، فیلم خود را به سرعت از میان سیل شوخیهای بصری عالی می‌گذراند. آدمهای فیلم قبل از هر چیز جلب نظر می‌کنند. پدر عروس که کفشهای نویش پایش را می‌زند، و عموی کر عروس که يك گلوله کاغذ توی سوراخ گوشش چپانده است، و پسر عموی بسیار با ادب او که لنکه دستکش خود را گم کرده است، و آقای مسن محترمی که کراواتش دائماً شل می‌شود ازین قبیل اند. پس از عقد، شهر دارنطق غرایبی می‌کند و در ضمن آن همان مردی را که کراواتش شل می‌شود مکرر می‌بینم، و زن آن مرد مرتب به او اشاره می‌کند، و او نمی‌بیند و شهر دار می‌پندارد که اشاره زن به اوست. داماد مکرر از میان مجلس عروسی ناپدید می‌شود و سپس در صحنه قشنگی حال زار خود را با اشاره به شوهر بدگمان آن زن باز می‌گوید. کلر با زبردستی دور بین فیلم برداری را به کار برده است. صحنه خراب شدن خانه جوان به دست افسر، مانند صحنه‌ای رؤیایی آهسته برداشته شده و صحنه رقص که داماد را در حالی که می‌خواهد در پی کلاه بسیار مهم بگردد به زور در آن شرکت می‌دهند - مانند کابوسی به سرعت فیلم برداری شده است. نماهای فیلم هر يك درست در جای خود قرار گرفته‌اند و مدت نمایش آنها نیز درست همان اندازه است که باید باشد. فیلم «کلاه حصیری ایتالیایی» با حداقل استفاده از نوشته‌های توضیحی، روانی کامل فیلم صامت را توسط یکی از چابك خیالترین کارگردانان کمدی سینما به تماشاگران عرضه می‌کند.

نام ژاک فدر در طی سالهای بین ۱۹۲۰ و ۳۰ مکرر با نام رنه کلر ذکر می‌شد. فدر نیز مانند کلر در زمینه کمدی کار می‌کرد، ولی کلر در هزل و هجا تخصص داشت، در حالی که شوخی فدر بشر دوستانه بود. در فیلمهایی از قبیل «کرنکبیل» Crainquebille (۱۹۲۳) از روی اثر آناتول فرانس «ترزراکن» Thérèse Raquin (۱۹۲۸) اقتباس از داستان امیل زولا و «آقایان جدید» - Les Nouveaux Messieurs (۱۹۲۸) از اخلاق و سیاست فرانسه به شدت انتقاد می‌کند. در واقع تصویری که در «آقایان جدید» از سیاستمداران دغل و حيله‌گريهاشان در پارلمان نشان می‌دهد چنان زننده است که سانسور فرانسه آن را توقیف کرد. در این صحنه فیلم يك خیالی وجود دارد که در آن روی صندلیهای پارلمان رقاصه‌های «هه پیکر» دیده می‌شوند. بعدها

فیلم از توقیف درآمد، اما فدر در آن هنگام تنگدل و بیزار به هالیوود رفته بود. فدر نخستین کارگردان فرانسوی بود که به آمریکا دعوت شد. «آقایان جدید» با نکته‌های زیرکانه‌اش یکی از جنبه‌های گوناگون قدرت فدر را نشان می‌دهد. فدر در ابتکار و ابداع به پای کلر نمی‌رسد، ولی در عوض مردم و مصائب زندگی عادی را بهتر می‌شناخت. به علت داشتن همین صفت بود که می‌توانست فیلم‌هایی از انواع گوناگون تهیه کند. زمانی فدر گفته بود که «یک دکور، یک محیط مناسب، و طرح داستانی عامه‌پسند با اندکی ملودرام.» برای ساختن فیلم کافی است. مسلم است که فدر در حفظ هنر و ایجاد تناسب استاد بود. فیلم «کرنکیل» را در زمان خود به مناسبت صحنه دشوار دادگاه وقتی که فرودی Féraudy گاریچی دوره‌گرد را بین دو پاسبان در برابر میز دادگاه حقیر و ناچیز نشان می‌دهد، همه می‌ستودند؛ ولی امروز می‌بینیم که ارزش واقعی فیلم در صحنه‌های گیرایی است چون مجادله لفظی پیرمرد با زاندارم در وسط خیابان هنگامی که همه وسایل حمل و نقل پاریس دور و بر آنها جمع شده است، یا در قطعات دقیقی مانند وقتی که پیرمرد را در زندان می‌بینیم، یا در لحظات گرم و خوشی مثل موقعی که پس از خروج از زندان پسرک روزنامه فروش به او خوش آمد می‌گوید. اثر این صحنه‌های گوناگون زندگی روزانه چنان قوی است که فیلم را به یک کمدی بشری آرام و صادقانه و غالباً مؤثر مبدل می‌کند. حتی در فیلم «ترزراکن» آدمهای ضعیف و شهوت‌پرست داستان زولا نوعی بیچارگی از خود نشان می‌دهند، «ترز» با آنکه جنایتکار است ترحم تماشاگران را برمی‌انگیزد. فدر می‌خواهد که تماشاگران با حال او آشنا شوند نه اینکه از او متنفر گردند. فدر نیز مانند زولا به سرنوشت بشر با مظاهر مختلف آن‌ها از قدمد بود و در نمایش آن به روی پرده به‌طور واقعی و طبیعی از همه پیش می‌افتاد. فدر با مهارتی که در نمایش واقعیت و کمدی و ملودرام و لحظات مؤثر داشت یکی از محبوب‌ترین کارگردانان فرانسوی آن دوره بود.

نخستین کارهای ژان رنوار را در آمریکا حتی کمتر از کارهای فدر می‌شناسند. رنوار پس از چند کوشش تقلیدی بی‌نتیجه ناگهان با فیلمی که از روی «نانا» (۱۹۲۶) اثر زولا به‌خرج خود تهیه کرد به صورت یکی از استعدادهای عمده ظهور کرد. زن او، کترین هسلینگ

Catherine Hessling نقش نانارا به عهده داشت و ورنر کر آوس و والسکگرت Valeska Gert بازیگران استودیوهای آلمانی همبازیهای او بودند. ژرژ سادول Sadoul مورخ فرانسوی این فیلم را که مورد پسند عوام و خواص واقع شد چنین معرفی می‌کند: « یکی از بهترین فیلمهای فرانسوی بین سالهای ۳۰-۱۹۲۵ است. از حیث ترکیب امپرسیونیسم تصویری و رئالیسم ادبی زولا بسیار غنی است و نیز تاحدی از فیلمهای فون اشتروهایم Von Stroheim و مکتب آلمانی الهام گرفته است. » به طور کلی ترکیب گیرایی است، ولی با همه موفقیت عظیم آن منافع سرشارش نصیب رنوار نشد، بلکه به جیب توزیع کنندگان رفت. در نتیجه گذشته از « دخترک کبریت فروش » La Petite Marchande d'Allumettes (۱۹۲۷) که یک روایت سینمایی از قصه اندرسن Andersen بود، رنوار مجبور شد برای سایر تهیه کنندگان کار بکند و فیلمهای تجارتی از قبیل « بیعار » Tire au Flanc (۱۹۲۸) و ملودرامی قرون وسطایی به نام « سلحشوران در شهر » Tournoi dans la Cité (۱۹۲۸) بسازد. باین همه از طرز به کار رفتن دوربین در این فیلمها حساسیت خاص رنوار نسبت به حالت و محیط و کیفیت خاص نور ملایم و عکسهای تاری که صحنه‌های آرام و زیبایی به وجود می‌آورند، پیدا است. رنوار نیز مانند پدرش بانور نقاشی می‌کرد. دونفن دیگر از اعضاء گروه امپرسیونیست دلوک که کارهایشان در سالهای ۱۹۲۰-۳۰ در اینجا قابل ذکر است ژان اپستاین و ابل گانس هستند. کوششهای اپستاین که تحت تأثیر تجربیات پیشروان زمان به وجود آمده بودند عبارت بودند از فیلم موزون و ماهرانه « قلب وفادار » Le Cœur Fidèle (۱۹۲۳) و اقتباسی از « سقوط خاندان آشر » The Fall of The House of Usher (۱۹۲۸) که با دوربین پر حرکت و نور تند و رمز و کنایه و حیل‌های « فنی » آلمانی برداشته شده و چند صحنه فراموش نشدنی در آن دیده می‌شود اپستاین تحت تأثیر فیلمهای شوروی که در ۱۹۲۷ رفته رفته در پاریس نشان داده شدند، از روش « هنر برای هنر » روی گرداند. فیلم بعدی او، به نام « فینیس تر »^۱

(۱) به معنی انتهای زمین آخرین نقطه بر تانی است. م.

Finis Terrae (۱۹۲۸) فیلمی خام و نیمه مستند است از زندگی دونفر که دریکی از جزایر لم یزرع ساحل برتانی گیاه دریایی می‌چینند. در این فیلم اپستاین از نو قدرت دوربین را در نمایش صحنه‌های غریب زندگی به‌زبانی بشری و مؤثر آشکار می‌سازد. با آنکه این فیلم در اغلب جاها از حیث ساختمان و برش به شدت ناشیانه است، داستان مشقت و از جان گذشتگی وحشیانه را به درستی بیان می‌کند. در این مدت ابل گانس Abel Gance که با فیلم ضد جنگ خود به نام «من متهم می‌کنم» J' Accuse (۱۹۱۹) به نام «گریفیت فرانسه» معروف شده بود به تهیه نمایشهای مجلل و سنگین و پر شکوه در فیلم «چرخ» La Roue (۱۹۲۲) و «نابلئون» (۱۹۲۶) ادامه می‌داد. همین ابل گانس بود که در «نابلئون» برای نخستین بار پرده عظیم سه تکه، یعنی طلعه سینما سکوپ امروز را به کار برد. فیلمهای او که مورد تحسین و تمجید فراوان مردم سرزمین و زمان خود او قرار می‌گرفتند امروز به‌طور غم‌انگیزی تو خالی و احساساتی به نظر می‌آیند.

کارل درایر

اگر بتوان گفت که فیلمی به تنهایی خلاصه و ماحصل تمام محصولات سالهای ۱۹۲۰-۳۰ باشد آن فیلم «مصیبت ژان دارک» Passion of Joan of Arc (۱۹۲۸) اثر کارل درایر Dreyer است. با آنکه این فیلم در فرانسه برداشته شده بود، بازیکنان و کارکنانش از ملل گوناگون بودند. کارگردان آن دانمارکی و هنرپیشه اول آن فالكونتي Falconetti ایتالیایی فیلمبردار آن رودلف ماته Rudolph Maté لهستانی و طراح آن هرمان وارم Herman Warm آلمانی بود. وارم کسی بود که دکورهای اغلب فیلمهای برجسته آلمانی را ساخته بود. این دسته با الهام گرفتن از درایر با شور و شوقی فراوان کار می‌کردند. فالكونتي که نقش دوشیزه اورلئان را بر عهده داشت، بعدها هرگز نتوانست در فیلمی بازی کند، چنانکه گوئی ایفای نقش دشوار دوشیزه اورلئان شیر حیات او را کشیده بود. خود درایر دیگر نتوانست فیلمی بسازد که با قدرت «ژان دارک» برابری کند. می-

توان گفت که عصاره ده سال تجربه هنر فیلمبرداری اروپا در این فیلم چکیده شده بود.

داستان این فیلم گرد واپسین روز محاکمه و اعدام ژان دور می-زند. در ظرف مدت کوتاه فیلم توده عظیم مدارك محاکمه را که در سال ۱۹۲۴ کشف شده و به تازگی در دسترس عموم قرار گرفته بود، متراکم ساخته اند. در این از روی این مدارك ژان دارك را به صورت دختری ساده و روستایی ملهم از عالم غیب تصویر کرده است. همچنین از روی اسناد محاکمه عوامل محرک جلادان و عذاب دهندگان او را نشان می دهد. شفقت و غمخواری اسقف کوشون Cauchon، شقاوت دوکورسل de Courcelles دادستان و انتقامجویی ارل وارویک - Earl of Warwick انگلیسی باز نموده می شود. ولی روش در این در احیاء گذشته به کلی با نمایشهای تاریخی عادی تفاوت داشت. برای پدید آوردن احساس تاریخ زنده، فیلم خود را از یک سلسله درشت نماهای صورت و دست و کتاب و اسلحه و آلات شکنجه و علائم دینی آکنده ساخته است. دوربین مدام در جستجوی نگاه یا حرکت دست و صورت و این قبیل جزئیات است تا به گویاترین وجهی داستان خونین ژان دارك و هراس و دلهره و ایمان استوار او را آشکار سازد. از همان نخستین نمای فیلم که يك «نمای گذران»^۱ است از چهره های کشیشهای هیئت منصفه واقعیت و نزدیکی این چهره های تاریخی بیننده را تکان می دهد. در ظرف يك لحظه تماشاگر فراموش می کند که این اشخاص بازیگرند. بیش از بازی آنها چشمهایشان، خطوط دور دهانشان، راه رفتن و حرکتهایشان است که خصوصیات درونی و روانی آنها را نمایش می دهد. هیچکدام را گریم نکرده بودند، عکاسی خشن و نافذ ماته مدام بانسان دادن جنبش پوست و موی یکی از قضات، نرمی غبنب دیگری، و روشنی رنگ چشم سومی و پریشانی ابروی ارل وارویک و چرك زیر ناخنهای ژان دارك، آدمهای روی

۱) Travelling shot منظور از «نمای گذران» نمایی است که با گذراندن دوربین از برابر اشخاص یا اشیاء یا منظره ای برداشته می شود و منظره ای که روی پرده دیده می شود مانند این است که بیننده از پنجره قطار راه آهن هنگام حرکت جایی را تماشا کند. -م.

پرده را واقعیت و حیات می‌بخشد: بهمین ترتیب تماشاگر همیشه بآل مس کردن سنگفرش سرد اتاقها و خشکی نیمکتهای چوبی و گچ دیوارها محیط خشن و وحشی محاکمه و شکنجه زان دارك را احساس می‌کنند. با آنکه درایر يك میدان شهر را تماماً برای صحنه‌های بیرونی فیلم ساخته بود، جزئیات صحنه‌ای که روی پرده دیده می‌شود، بسیار نقاشی شده به نظر می‌رسد. نمای دور برج ناقوس، گوشه بارو، صلیبی بر سینه آسمان، و آسمانی که همیشه سفید یکدست است تازمینۀ خنثایی برای ماجرای روی زمین باشد. در این فیلم واقعاً هیچ «نمای دور» Long shot یا لااقل هیچ نمای دوری که چهره درشتی در جلو آن نباشد، دیده نمی‌شود. درایر باز نزدیک کردن دوربین به بازیگران اصلی به آنها ابعاد مافوق بشری داده و عظمت تاریخی قهرمانان و محاکمه را به تماشاگر-رتلقین می‌کند. هرچه بر فشار بازجویی افزوده می‌شود، نماها نزدیکتر می‌شوند تا اینکه با آخرین حمله بازجویان، دوربین ناگهان می‌جهد و دهان‌های عظیمی پرده را پرمی‌کنند و آنگاه زان دارك را می‌بینیم که در مقابل سؤال تازه‌ای از ترس خم می‌شود و دستهایش را به روی گوش خود می‌گذارد و اشک از چشمان درشتش جاری می‌شود.

در این صحنه است که انسان با ناراحتی بسیار متوجه محدودیتهای فیلم صامت می‌شود. عکسها با همه قدرت و گویاییشان همه چیز را نمی‌رسانند. هنوز به نوشته‌های توضیحی احتیاج داریم، ولی این نوشته‌ها حتی وقتی به کمترین اندازه باشند، زائد به نظر می‌رسند. وزن نوشته‌ها به وزن نماها و روانی صحنه‌ها خدشه وارد می‌کنند. چنین به نظر می‌آید که درایر سینمای صامت را به آخرین حد امکان رسانده است. بیش از این نمی‌توان در راه عریان کردن روح قهرمانان پیشرفت. در اینجا، فیلم برای زبان باز کردن و اسرار درونی آدمهارا به زبان آسان کلمات باز - نمودن، بی‌تاب شده است. درایر هم خود از این مطلب آگاه بود. هنگامی که تهیه «زان دارك» را شروع کرد فیلم ناطق به فرانسه رسیده بود و او ترجیح می‌داد که این فیلم را ناطق بسازد، اما سرمایه لازم را در دست نداشت و فیلمی که ممکن بود نخستین شاهکار دوره ناطق باشد، در عوض مجموعه‌ای از همه خصائص فیلم صامت و آخرین کار بزرگ سینمای غیر ناطق فرانسه شد.

پیشروان سینمای اروپا

قبل از آنکه به سینمای آمریکا بازگردیم لازم است يك جنبه دیگر محصولات سینمایی اروپا در سالهای ۱۹۲۰-۳۰ را که کار پیشروان و آزمایشکاران باشد، مطالعه کنیم. این دسته چه به صورت هنرمندانی منفرد، و چه به شکل نهضتی دسته جمعی، در ترقی دادن سینما، بخصوص سینمای فرانسه سهم بزرگی داشتند. این نهضت رسماً در آلمان آغاز شد. دو نقاش مجرد ساز، یعنی، هانس ریشر Hans Richter و ویکینگ اگلینگ، Viking Eggeling با مسئله پروراندن يك موضوع تصویری به صورتی که يك نت شاهد در موسیقی سمفونی یا سوناتا توسعه می یابد، دست به گریبان بودند. راه حل ناقصی در طومارهای نقاشی چینی یافتند، بدین ترتیب که با بازکردن تدریجی طومار در زمان و مکان حرکت پدید می آوردند. اما بدبختانه دیدند که با این شیوه اختیار سرعت گسترش موضوع و قابلیت تغییر سطح عمل را در دست ندارند. مثل سایر هنرمندان جوان دوره بعد از جنگ که وسیله بیان جدید نظرشان را جلب کرده بود، تصورات خود را در دو فیلم قلمی به آزمایش گذاشتند، ریشر در «Rhythmus 21» و اگلینگ در «سمفونی مورب» Symphonie Diagonale که هر دو در سال ۱۹۲۱ ساخته شده بودند. نام ریشر از آن به بعد همیشه با نهضت پیشرو یکی بوده است، ولی اگلینگ دوست و همکار او در سال ۱۹۲۵ درگذشت.

ریشر با به کار بردن تصاویر تك و اشكال كاغذی و اشكال ثابت بر زمینه متحرك و تصاویر روی هم افتاده گوناگون و جالب، يك سلسله فیلمهایی تهیه کرد و در آنها مستقیماً با دوربین به تجربه های مختلف پرداخت. حيله ها و ریزه کاریهایی که به کار می برد فقط با دوربین سینما میسر بود. در حقیقت دوربین قلم موی نقاشی شده بود - و او معتقد بود وظیفه نقاش این است که میدان عمل و قدرت بیان دوربین را به ترقی که در فیلمهای داستانی عادی قابل تصویر نیست بیافزاید. ریشر این نوع فیلم خود را «فیلم مطلق» می نامید، بدین معنی که ربطی با نقل داستان و دکور و هنرپیشه ندارد در عوض فیلمهای او نقاشیهای مجرد متحرك اند که با هدف و محتوی فیلمهای استودیو يك دنیا فاصله دارند. در این فیلمها به اکتشاف روابط متغیر اشكال متحرك در فضا و تأثیر درجات مختلف نور

وروی هم قرار گرفتن اشیاء و حرکات ذره بین و منشور می پرداخت .
رپشتر با ترکیب بندی و نور و حرکت اشیاء بیجان و وزنی که از برش پدید
می آید، سروکار داشت.

اگر بتوان عامل مشترکی که محرك همه کوششهای پیشرو این
دوره باشد پیدا کرد، این عامل عبارت است از تمایل به جدا شدن از
اشکال قراردادی فیلمها و پیدا کردن دنیاهای کشف نشده برای دوربین.
چندی نگذشت که نقاشان دیگری به ریشتریوستند و دست به تهیه این
قبیل فیلمهای مجرد و بی موضوع زدند . در آلمان والتر روتمن W.
Ruttman روش تازه ای را در استفاده از حرکت شکل ثابت و
نقشهای مجرد تکمیل کرد. در این روش وی یکایک عکسها را حرکت
می داد و طرحهای امپرسیونیستی پدید می آورد. همین روتمن بود که
فصل رؤیایی وحشت انگیز عقابهای سیاه را در فیلم «انتقام کریم هیلد»
Kriemhild,s Revenge اثر فریتس لانگ ساخت . نقاش
برحسته دیگر این نهضت لادیسلاوس موهولی - ناگی Ladislaus
Moholy-Nagy یکی از اعضاء باوهاوس Bauhus بود که چند
«بازی نور» ساخت. در این فیلمها اشکال و نقش اشایی را که بخصوص
برای فیلمبرداری ساخته بودند، با بازی نور تغییر و تبدیل می دادند.
تقریباً در همین زمان، یعنی در سال ۱۹۲۸ اوسکار فیشینگر - Oskar
Fischinger مجموعه فیلمهای اشکال مجرد و متحرك خود را آغاز
کرد . وی می خواست شیوه ای برای همراه کردن تصاویر با قطعات
موسیقی پدید آورد.

تا این هنگام جنبش به سوی تجربه سینمایی، نقاشان فرانسه را
نیز برانگیخت. در نتیجه، همه نهضت های اخیر نقاشی - امپرسیونیسم،
کوبیسم، دادائیسم و سور رئالیسم - به زودی در سینما نیز پدید آمدند.
امپرسیونیستها قبلاً لوئی دلوک را که معتقد بود فیلم داستانی خود نوعی
نقاشی است رهبر خود ساخته بودند. پیروان او سینما را وسیله تفریحی
عمومی می دانستند که می توان آن را بابه کار بردن دوربین برای نمایش
برداشت خاص خود از حال و محیط ، هنری تر ساخت. مثلاً برای فیلم
« مادام بسوده خندان » The Smiling Madame Beudet (۱۹۲۲)
از ژرمن دولاک داستان نسبتاً عادی مختصر انتخاب کرده

بود که عبارت بود از سرگذشت عاقله زنی احساساتی و شوهر بی عاطفه و بی حس او. این فیلم تقریباً به صورت گفتگوی درونی آن زن ساخته شده است و دوربین با عکسهای کم نور و تار حال او را در موقع نواختن قطعات دبوسی Debussy بروی پیانو نشان می دهد. با حرکت آهسته فیلم، جوانان خوش روی عالم خیال او را می بینیم که از صفحات مجله به آغوش او می آیند و یا با حرکت تند فیلم و به کاربردن عدسی مخصوص شوهر او دیده می شود که غضبناک بروی پیانو می کوبد یا زنش را تهدید به خودکشی می کند. با این تصاویر خیالی، ناراحتی روحی زن به تماشاگران نشان داده می شود. مادام دولاک با استفاده امپرسیونیستی از دوربین، نظریه اساسی دلاوک را که می گفت سینما می تواند هم تفریحی و هم هنری باشد ثابت می کند. در فیلم «منیل مونتانت» (Ménilmontant) (۱۹۲۵) اثر شاعرانه و غم انگیز دیمتری کرسانف Dimitri Kirsanov نیز موضوع فیلم بهیچوجه منحصر به فرد نبود. دو دختر یتیم به پاریس می آیند و در آنجا جوانی به ردوی آنها تجاوز می کند. سبک سینمایی پر حرکت و پرتایه روشن کرسانف که از نماهای کوتاه و پرش موزون تشکیل می شد، به این داستان تیره و ملال آور نیرویی بخشیده است که حتی امروز نیز در بیننده اثری عمیق می گذارد.

هنر هرج و مرج طلبانه «دادا»، نهضتی که به همه قراردادهای جامعه بورژوازی آن زمان پشت پا میزد، نخستین اثر سینمایی خود را با «بازگشت به عقل» (The Return to Reason) (۱۹۲۳) اثر من ری- Man Ray پدید آورد. چنانکه خود من ری که عکاسی آمریکایی بود و آن زمان در پاریس بسر می برد به خاطر دارد، این فیلم در ظرف يك شب به منظور برنامه ای دادائیستی ساخته شد. این برنامه مخلوطی بود از شعر دادائیستی که آن را با منتهای قدرت هنجره به فریاد می خواندند، و قطعات نثر که آهسته می خواندند و موزیکی که از چیزهایی مانند سوت کارخانه و زنگ کلیسا تشکیل می شد. قرار بر این بود که فیلم من ری برنامه را خاتمه دهد. چون من ری تا آن هنگام هرگز فیلم نساخته بود، تکنیکی که به کار برد از عکاسی ثابت ریشه می گرفت، بدین ترتیب که نوارهای فیلم را روی میز کارش پهن می کرد و اشیایی را که در کارگاه داشت، از قبیل میخ و پیونز و دکمه یقه و حتی عکس زن لخت، بروی آن می ریخت.

وقتی که طرح این اشیاء بروی قشر عکاسی فیلم پیدا می‌شد، نوارها را ظاهر می‌کرد و بعد هرطور از دستش برمی‌آمد آنها را بهم می‌چسبانید. « بازگشت به عقل » که ضمناً پاره شدن وصله‌های فیلم بر شدت تأثیر آن می‌افزود، در پایان آن جلسه آشوبی برپا کرد که منجر به بهم ریختن تالار نمایش شد. به همین جهت آن شب، شب دادائستی بسیار خوشی اعلام شد.

در میان آثار دادا يك شاهکار واقعی وجود دارد و آن « انتراکت » (۱۹۲۴) اثر رنه کلاست که در آن تشییع جنازه مسخره‌ای را به سبک فیلم‌های زدو خوردی قدیم فرانسه فیلمبرداری کرده‌اند. سفارش ساختن این فیلم را رولف مار Rolf Mare داده بود. تابه عنوان « انتراکت » بین دو پرده نمایش باله سوئدی نشان داده شود. بازیکنان آن عبارتند از « رقاص اول » دسته‌یان بورلین Jan Börllin، و نمایندگان برجسته سایر هنرها چون اریک ساتی Erik Satie، داریوش میلو Darius Milhaud، و مارسل دوشان Marcel Duchamp، و فرانسیس پیکابیا Francis Picabia، و من‌ری و خود مار. در آغاز فیلم در میان تصاویر کوچکی از پاریس و بازی شطرنجی که لب پشت بام انجام می‌گیرد، بورلین با تیری که در غرفه تیراندازی باغ تفریح به سوی هدف انداخته می‌شود، از پا درمی‌آید. تشییع جنازه با شتری که نعش‌کش را می‌کشد شروع می‌شود و عزاداران با حرکت آهسته بسیار موقر به دنبال آن راه می‌افتند. ولی معلوم نیست چطور می‌شود که نعش‌کش مهارش پاره می‌شود و آنوقت چیزی نمی‌گذرد که تمام صف مشایعت کنندگان به سرعت برق به دنبال نعش‌کش در خیابان‌های پاریس می‌دوند. شاخه‌های درختان مانند برق از بالای سرشان می‌گذرد.

کلر، نمایی از يك قایق موتوری را در میان این صحنه جای می‌دهد تا احساس سرعت را قوی‌تر کنند، یادور بین رادر جلوی اتومبیلی می‌بندد و از سرازیری يك جاده کوهستانی پائین می‌آید. سپس ناگهان نعش‌کش متوقف می‌شود. تابوت بیرون می‌افتد و بورلین سالم و خندان از آن بیرون می‌جهد کلر در فیلم خود جابه‌جا نمایی کاملاً دادائستی گنجانیده است؛ مثلاً نماهای مکرری از زاویه پایین رقاصه زیبایی را نشان می‌دهد

که دامنش در حین رقص، مثل گلی باز و بسته می‌شود. سپس دور بین آهسته بالا می‌آید و می‌بینیم که رفاصه مرد موقری است باریش پر پشت و عینک بی‌دسته آدم ناقص الخلقه و بی‌پائی که در تمام مدت تشییع جنازه خودش را روی چرخ می‌کشد، وقتی سرعت حرکت زیاد می‌شود ناگهان بر می‌خیزد و به سرعت می‌دود. قوه تخیل سینمایی کلر و شوخ طبعی خاص او با حواست اساسی دادا که به دنبال چیزهای نامعقول و شگفت می‌گشتند، سازگار بود.

فرنان لژه Fernand Léger که یکی از نخستین نقاشان کوبیست بود در سال ۱۹۲۴ با فیلم کاملاً تجربیدی «باله مکانیک» به سینما روی آورد. وی می‌نویسد که: «ایجاد وزن اشیاء عادی در زمان و نمایش آنها یا زیبایی ظاهریشان کاری بود که ارزش داشت و منشأ باله مکانیک من شد.» چنانکه از عنوان آن پیداست رقصی است که از حرکات اهرم‌ها و دنده‌ها و آونگها و ماهیتابه‌ها و همچنین آدمهایی که حرکاتشان ماشینی شده پدید آمده است. دختری مانند آونگ با تنبلی تاب می‌خورد و به دو بین دور و نزدیک می‌شود، چشمی مانند حرکت پیستون باز و بسته می‌شود. شگفت‌آورتر از همه نمایی است که در آن زن رختشوی تنومندی خود را به زحمت از پلکان بالا می‌کشد. درست هنگامی که به آخرین پله می‌رسد و دستش را دراز می‌کند که نرده کنار پله را بگیرد، لژه نما را قطع می‌کند و زن بیچاره را از نو به بالا رفتن از پلکان وامی‌دارد. این کار را بیست و چهار بار تکرار می‌کند و همین نما را در جاهای مختلف فیلم آنقدر تکرار می‌کند تا اینکه در تماشاجی میل شدیدی پدید می‌آید که دست خود را دراز کند و زن بیچاره را از آخرین پله بالا بکشد.

عجیب این است که در فیلم، ماشینها و سایر اشیاء و واکنشهای شدید جسمی در تماشاجی ایجاد می‌کنند. لژه چشم تماشاگر را به حرکت می‌اندازد. سایه‌هایی به سرعت از طرف راست پرده به طرف چپ و از چپ به راست حرکت می‌کنند و چشم آنها را دنبال می‌کند. از یک کلاه حصیری، بلافاصله فیلم به کفش رفاصه‌ای می‌پرد و چشم تماشاگر از هر دوی آنها شکل واحدی می‌سازد. آونگ براقی که مستقیماً به سوی عدسی دوربین نوسان می‌کند سبب می‌شود که مردمک چشم منبسط و منقبض گردد و

آنقدر بازوبسته شود تا ضربان حرکت آونگ در تمام اعصاب حس می شود. کلمات و اعداد از تمام مفاهیم ضمنی پیراسته می شوند و به علامات بی معنی مبدل می گردند. دایره ها و مثلثها و مربعهایی که به سرعت پشت سرهم می آیند، نوعی تقطیع بصری پدید می آورند. لژه وظیفه و مصرف اشیاء و ماشینها را نادیده می گیرد تا در عوض بتواند حرکات زنده و زیبایی طرح آنها را بنمایاند. ریشتر در «فیلم شتودی» Filmstudie (۱۹۲۶) و منری در «اماك باکيا» Emak Bakia (۱۹۲۷) به اکتشاف این گونه اشکال مجرد پرداخته اند.

بعد از جنگ اول در اروپا مکتب دیگری به نام «سور رئالیزم» در کنار «دادائیزم» جوانه زد. ولی به خلاف دادائیزم که هرچ و مرج مطلق بود، سور رئالیزم دارای هدف و برنامه و نیز يك جنبه سیاسی دست چپی شدید بود. یکی از مشهورترین فیلمهای سور رئالیستی «عصر طلایی» L'Age d'Or سرمایه داری و مذهب کاتولیک را چنان هجو می کرد که نخستین نمایش آن در سال ۱۹۳۰ در پاریس نزاعی به پا کرد. فعالیت سور رئالیستها دامنه ای وسیع داشت که از سیاست گرفته تا علم امراض را دربرمی گرفت هدف آشکارایشان عبارت بود از تخریب مفاهیم قراردادی در اخلاق و هنر، و شکستن آداب و رسوم و جستجوی زیبایی شکفت در جهان ماوراء عقل بشری. سور رئالیستها با بیانیه های پر شور خود، دورنماهای تازه ای پیش چشم نقاشان و شعرا و نویسندگان باز می کردند و به وسیله حرارت انقلابی بیجودی که داشتند هنرمندان سایر نهضتها را به سوی خود می کشیدند. تا حدود سال ۱۹۳۰ نفوذ سور رئالیزم در هنر نو بر سایر مکتبها می چربید، و به ناچار بسیاری از فیلمسازان پیشرو به سوی آن جلب شدند. فقط در سال ۱۹۲۸ منری و ژرمن دولاک و ژان اپستین به این مکتب جدید مانند فیلمهای «ستاره دریائی» Etoile de Mer و «صدف و کشیش» The Seashell And - The Clergyman و «سقوط خاندان آشر» افزودند. این فیلمها از مطالبی از قبیل عشق ارضاء نشده، قتل، گناه، زنا، بامحارم و محرومیتهاى عمومی حکایت می کردند.

شاید عاملی که بیش از همه در جلب فیلمسازان به سور رئالیزم مؤثر واقع شد تصاویر رؤیایی آن بود. شهرت و آشنایی با تعلیمات

زیگموند فروید در بین روشنفکران اروپایی بین دو جنگ زبان تازه و مقاومت ناپذیری برای بیان جریانات ضمیر باطن ایجاد کرده بود. مطالب و روابط جنسی را که نمایش آنها بروی پرده سینما خارج از نزاکت بود، اکنون می توانستند به زبان بصری خاصی که بر شخص «واردی» می توانست آن را بفهمد بیان کنند. در واقع تماشای «صدف و کشیش» خیلی شبیه به کشف رمزی است که کلید آن در دست فروید باشد. ولی این گونه فیلمها از يك بازی ساده صرف قدم را فراتر می گذارند. تماشای آنها عواطف بیننده را ناراحت می کند. محتوی آنها برای نیمکت روانکاری مناسب تر است تا سالن سینما. تماشاگران این فیلمها با ناراحتی احساس می کنند که دارند دزدانه به آشوب درونی و کاملاً خصوصی کسی می نگرند. این فیلمها به علت صحنه های کابوس مانند خود هنوز می توانستند تماشاگران را تکان دهند، ولی دیگر آن شور و تندروری دادائیسته ها در آن دیده نمی شد و ایمان و اعتقاد مکتب فروید جای آن را گرفته بود.

یکی از چند فیلمی که از این افراط روشنفکرانه در به کار بردن نظریات فروید برکنار مانده است، فیلم «سگ آندالسی» Un Chien Andalou (۱۹۲۹) اثر لوئی بونوئل Luis Bunuel و سالوادور دالی Salvador Dali است این دو که حتی از فروید هم باکسی ندارند، با لذت عجیبی به دنیای زیرزمینی فروید فرو می روند. آنها نیز مانند سایر فیلمسازان سوررئالیست، تصاویر رؤیایی به کار می برند ولی سعی نمی کنند آن را با نقشه های قبلی و بیروح تطبیق دهند. در موقع نوشتن سناریوی خود، بخصوص هر چیز را که ممکن بود منطقاً توضیح دهند یا توجیه کنند کنار می گذاشتند. تنها هدف ایشان تکان دادن و به وحشت انداختن تماشاگران بود و دانسته - شاید با خجلت - همه معیارهای قراردادی ذوق و زیبایی و ادب را زیر پا می نهادند. دیگران استعاره ها و نشانه ها را با دقت تمام مانند قطعات خاتم کاری با هم جور می کردند، حال آنکه بونوئل و دالی به هر چه دلشان می خواست دست می زدند و هر چه زننده تر بهتر! از همان نخستین فصل فیلم، لحن کلی آن به دست می آمد. مرد جوانی (بونوئل) تیغ ریش تراش به دست بروی ایوان اتاق قدم می گذارد تا آسمان صاف را

تماشاکنند؛ زن جوانی نیز روی ایوان است؛ هنگامی که ابر لطیف نقره فامی از جلوی ماه می‌گذرد جوان تیغش را می‌گیرد و در يك درشت‌نمای بسیار نزدیک تخم چشم زن را می‌شکافد. در این فیلم مناظر وحشتناك به سرعت پشت هم می‌آیند: تصادف اتومبیل، دست بریده، منظره هتك ناموس. مانند عالم رؤیا مناظر آشفته عجیبی می‌بینیم که مدتها بعد از تماشای فیلم در خاطر می‌ماند، از قبیل ظرف کوکتیل زنی که هنگام تکان خوردن، صدای زنگ می‌دهد، و البته علامت تجارتی مخصوص دالی، یعنی انبوه مورچگان که از سوراخی در کف دست مردی بیرون می‌آیند.

اما نبایستی پنداشت که «سگ آندالسی» فقط از تصاویر وحشتناك تشکیل شده است؛ بلکه گاهی مناظر زیبا به سرعت می‌گذرد، که محیط وحشتبار فیلم به زیبایی آنها می‌افزاید؛ و گاه صحنه‌های لطیف می‌بینیم مانند هنگامی که قهرمان فیلم شانزده سال پیش، رو به سوی دوربین می‌کند و آنچه را ممکن بوده روی دهد به خاطر می‌آورد؛ یا هنگامی که در جنگلی که تابلوهای کورو Corot را بیاد می‌آورد و می‌افتد، و می‌میرد. در بسیاری از صحنه‌ها پاکیزگی و نظام عجیبی بچشم می‌خورد. این تناقض ظاهری، جزو نقشه حساب شده سازندگان فیلم است که می‌خواهند با آماده کردن حساسیت تماشاگر و تکان دادن او زیبایی را با مفهوم تازه‌ای به او بنمایانند، و رؤیایی ایجاد کنند که به گفته سوررئالیستها «واقعی‌تر از واقعیت» باشد.

در همان هنگامی که سوررئالیستها سخت به کاوش تصاویر رؤیایی و کابوس مانند سرگرم بودند، کارگردانان دیگری نیز بودند که جهان واقعی آنها را بیش از پیش به خود می‌کشید. اما این دنیای واقعی آنها حقیقتی نداشت و به دلخواه فیلمسازان ساخته و پرداخته شده بود و به صورتی که اغلب آن را ترکیب بندیهای «سمفونی شهر» می‌خواندند درآمده بود و در آنها نماهای مستند از زندگی عادی در خیابان، ماده خام نوعی «باله مکانیک» نیمه مجرد را تشکیل می‌داد. فیلم «فقط ساعتها» Rien que les Heures (۱۹۲۶) اثر آلبر توکالوآلکانتی Alberto Cavalcanti نمایشی امپرسیونیستی از شهر پاریس است و می‌کوشد رنگ و آهنگ خاص این شهر را نشان دهد. در این

فیلم تصویر پیرزن بیماری که همچون موشی در پس کوچه‌های پاریس می‌خزد، به عنوان «ترجیع‌بند» مکرر نشان داده می‌شود.

زندگی مردم بسیار غنی و بسیار فقیر روی پرده می‌آید، ولی هرگز مورد بررسی قرار نمی‌گیرد، بلکه زندگی آنها به عنوان تاروپود نقش متغیر فیلم، که همان شهر پاریس باشد، نشان داده می‌شود.

در همین زمان در آلمان والتر روتمن فیلم «برلین، سمفونی

شهری بزرگ» Berlin, the Symphony of a Great City

(۱۹۲۷) را تهیه کرد و در آن تصویر شهر برلین را ازسپیده دم تا

نیمه شب نشان داد. جنبه مکانیکی این فیلم از فیلم کاولکانتی بیشتر،

و جنبه شخصی آن کمتر است. در شروع فیلم قطاری را هنگام ورود

به شهر و دکانداران را در حین بالا زدن کرکره مغازه‌هایشان نشان

می‌دهد. این صحنه‌ها آهنگ و رنگ شهر را هنگام بیدار شدن ضبط

کرده‌اند. در هلند یوریس ایونس Joris Ivens «باران» Rain

(۱۹۲۹) را تهیه کرد که تصویری کوتاه ولی فراموش نشدنی از رگباری

زودگذر در شهر آمستردام است. ولی دوران «آهنگهای شهر» سپری

می‌شد. ایونس که از رئالیسم اجتماعی شوروی به هیجان آمده بود از

فیلمهای مستند شاعرانه زیبا و خنثی روی گردانید و به تفسیر جدی اجتماع

پرداخت. «خاک نو» New Earth (۱۹۳۳) را که از فیلمهای مستند

کلاسیک است در سال ۱۹۲۹ شروع کرد. این فیلم سندی است از جریان

کند و پرمشقت پس گرفتن زمین از دریای شمال. ایونس امیدوار بود که

از آن جریان سرودی در مدح مردانی که رنجشان آبهای دریا را عقب رانده

بود بسراید. اما پایان پیش‌بینی نشده فیلم با طعنه بسیار تلخی آمیخته

است؛ زیرا که در سال ۱۹۳۳ هلندیها برای جلوگیری از بحران گندم،

نخستین خرمنی را که با چنین زحمتی به دست آمده بود، به دریا ریختند.

در آلمان هانس ریشر Hans Richter نیز از فیلمهای

تجربیدی روی گردانده و به صحنه‌های اجتماعی پرداخته بود. یک نمایش

امپرسیونیستی از مسابقه اسب دوانی به نام «سمفونی اسبدوانی» - The

Race Symphony (۱۹۲۸) و فیلم دیگری به نام «بازار»

The Stock Exchange (۱۹۲۹) تهیه کرد که در آن ابتدا توسط

گراورهای قدیمی و سپس به وسیله فیلمبرداری مستند تاریخ و طرز کار

بازار را شرح می‌دهد. در فیلم کوتاه و گیرایی به نام «ارنومتس-نر» Ernö Metzener که عکاسی آن بسیار مهیج است به دنیای فیلم‌های «خیابانی» آلمان بازمی‌گردیم، ولی این بار خیابانها و کوچه‌ها در استودیو ساخته نشده‌اند، بلکه واقعی هستند. ماجراهایی که بر قهرمان بیچاره این فیلم می‌گذرد، از «پایان خوش، تسلی بخش» کاملاً بیگانه است. کوشش دیگری که برای بیرون کشیدن دوربین از استودیو شد، به دست بیلی وایلدر Billy Wilder و رابرت سیودماک Robert Siodmak انجام گرفت که منجر به تهیه فیلمی به نام «مردم در روز یکشنبه» People on Sunday (۱۹۲۹) شد. این فیلم که در شهر برلین و باغهای عمومی اطراف آن برداشته شده است، سرگذشت کوتاه زنده و غالباً نیشدار چهار کارگر جوان شلوار اطو کرده‌ای است که روز تعطیل خود را به تفریح می‌گذرانند. در این فیلم نیز بسیاری از جزئیات و نماهای مکرر و شیوه‌های آزمایشی «آهنگهای شهر» دیده می‌شود، ولی در اینجا غرض از آوردن آنها زیبایی محض نیست، بلکه تنقید و تفسیر اجتماعی است.

فلسفه غالب هنرمندان در سالهای ۳۰-۱۹۲۰ «هنر برای هنر» بود، حال آنکه پدید آمدن ناگهانی بحران در ۱۹۲۹ این فلسفه را دگرگون کرد. در حالی که وحشت و گرسنگی و ویرانی دور و بر هنرمندان را گرفته بود، بسیار بی‌جا می‌نمود که اینان فقط، به تصاویر زیبا و جهان رؤیایی درون خود بپردازند. فیلمهای رئالیستی مانند آثار شوروی را در سینه کلوبهای بیشماری که از سال ۱۹۲۵ به بعد در تمام اروپا رواج یافت می‌دیدند و درباره آنها بحث می‌کردند. برای اغلب آنها این کسفی بود و دلیلی بر اینکه مسائل مربوط به دنیای واقعی نیز می‌توانند مانند کارهایی که تاکنون شده بود زیبا و فریبنده و از لحاظ هنری بسیار ارزش باشند. پس از ده سال تغییر دادن واقعیت و مزاج با واقعیت و ندیده گرفتن واقعیت، پیشروان نیز ناگهان خود را علاقه‌مند به تکرار و نمایش واقعیت و معاوضه هدف اجتماعی با تجربیات زیبایی شناسی یافتند. برای بسیاری از فیلمسازان پیشرو مثل بسونوئل و کاوالکانتی و اپستاین و ایونسی و موهولی ناگی Moholy Nagy و روکیه Rouquier و روتمن، قدم بعدی ساختن فیلمهای مستند بود. آنچه را جان گریسن - John

Grierson بعداً «مزخرفات مستند» می‌خواند و بیهوشی برایشان
جالبتر بود تا بازگشت پر منفعت به قرارداد های فیلم های استودیو که
ده سال تمام به آن ناسزا گفته بودند.

۳

هالیوود، از ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰

چنانکه گذشت، پس از ختم جنگ جهانی اول صنعت سینمای آمریکا بر بازار دنیا تسلط داشت. برای سینماگران و سینمادوستان، همه راهها به هالیوود می‌رفت. نام هالیوود؛ مرادف شهرت و ثروت بود. در حدود سال ۱۹۲۰ هالیوود مرکز جدیدترین صنعت بزرگ آمریکا شده بود. سهام کارخانه‌های فیلمبرداری رفته رفته وارد معاملات «وال استریت» شد و شرکت‌های مهمی مانند ج. پ. مورگان Morgan و کوهن Kuhn و لوب Loeb وارد معاملات سینمایی شدند. وقتی که کارخانه هنرپیشگان متحد به توسط چارلز چاپلین و ماری پیکفرد و د. و. گریفیث تشکیل شد، میزان فروش مشترک ایشان به چندین میلیون دلار رسیده بود. این شرکت می‌توانست در سال به مستشار حقوقی خود ویلیام مک ادو William Mc Adoo وزیر دارایی ویلسون و کسی که «قرضه آزادی» را در زمان جنگ رواج داده بود صد هزار دلار حقوق بپردازد. در اوایل ۱۹۲۰ در کارخانه‌های فیلمبرداری هزینه فیلمی متوسط با شرکت ستاره‌ای درجه اول، به صد الی صد و بیست و پنج هزار دلار می‌رسید و این تازه شروع کار بود.

با افزایش قدرت استودیوها در سالهای اول دهه بعد از جنگ، هزینه تهیه فیلم نیز بالا گرفت. مزد ستاره روز به روز بیشتر می‌شد، ولی

چیزی نگذشت که فیلم مخارجی مهمتراز مزد ستارگان نیز پیدا کرد. داستان فیلم که زمانی موضوعی ناچیز بود، با خرید و حفظ حقوق سینمایی پرفروشترین داستانها و نمایشنامه‌های سال، روزه‌روز اهمیت بیشتری پیدا می‌کرد. دکور و تزیینات گران‌راکه زمانی بارها در فیلمهای مختلف از آن استفاده می‌کردند از این پس برای هر فیلمی جداگانه می‌ساختند. خود محل استودیو، نیز وسعت یافت. صحنه‌های باز و یا محصور به شیشه، جای خود را به کارگاههای عظیم سیمانی دادند که با نورافکنهای قوی روشن می‌شدند و هر استودیو زمینهای پهناوری خرید که دهکده و خیابانهای شهر و بارانداز و ایستگاههای راه آهن و مانند اینها در آن بود و فقط کافی بود که طراح دستکاری مختصری بکند و آنها را برای فیلمی که در حال تهیه بود آماده سازد. بعضی از کارخانه‌ها حتی زمینهایی نزدیک لوس آنجلس خریدند و در آنها همیشه اسب و گله گاو و گاریهای سرپوشیده و این‌گونه وسایل لازم برای تهیه فیلمهای «کوبوی» حاضر نگاه می‌داشتند. در سال ۱۹۱۴ چهار درصد از بودجه هر فیلم، هزینه ثابت و عمومی هر استودیو بود. رؤسای استودیو نیز که بر چنین قلمرو شاهانه‌ای فرمان می‌راندند برای خود مزدی شاهانه منظور می‌کردند و اشخاصی چون ادولف زوکور، ویلیام فاکس و مارکوس لوئیو - Marcus Loew و لوئی ب. مایر Louis B. Mayer به عنوان شخصیت‌های والا مقام در صحنه اقتصاد آمریکا ظاهر شدند. چون صدها هزار دلار و گاهی حتی میلیونها دلار بر سر تهیه هر فیلم می‌رفت، استودیوها می‌کوشیدند که سرمایه‌های خود را تا سرحد امکان محافظت کنند. مثلاً ستارگان درجه اول، فروش فیلم را تقریباً تضمین می‌کردند. در دهه بعد از جنگ، کارخانه‌های فیلمبرداری با اصرار و جدیت بسیاری در راه پروراندن ستارگان تازه و برجسته که مورد توجه تماشاگران واقع شوند می‌کوشیدند. در استودیوها، اداره‌های عریض و طویل تشکیل شدند تا خبر و مطلب برای مطبوعات سینمایی که روزه‌روز اهمیتشان فزونی می‌گرفت، فراهم کنند. برای این اداره‌ها، هیچ خبریاشایعه‌ای، اگر می‌توانست در صفحه اول روزنامه‌ای قرار گیرد یا ستونی از مجله‌ای را به یکی از ستارگان نورچشمی استودیو اختصاص دهد، عجیب و بعید نبود. مشهورترین تبلیغاتچی این دوره شاید هاری رایشباخ - Harry

Reichenbach باشد. همین رایسنباخ بود که هنگام فروکش موقت شهرت شکفت انگیز رودلف والانتینو Rudolph Valentino او را وادار کرد که ریش بگذارد و بدین ترتیب اسم آن ستاره معروف را بار دیگر به صفحات اول روزنامه‌ها بازگرداند؛ و با چاپ نامه‌های اعتراض زن‌ها و سلمانی‌های آمریکا، نام او را همچنان در صفحه اول نگاه داشت تا اینکه ماه بعد در یک جلسه «ریش تراشی» توسط نمایندگان سلمانی‌های آمریکا شوخی را از حد گذرانند این گونه فعالیت‌های تبلیغاتی نمونه سعی کارخانه‌ها در راه پدید آوردن یا حفظ ارزش فروش بازیگرانی بود که با ایشان قرارداد داشتند. سرگذشت بازیگران را بر حسب آنچه خود رایسنباخ «شهرت خیالی» می‌نامید می‌ساختند. و تماشاگران فریب این نقشه‌ها را می‌خوردند. وقتی که ستارگان مشهوری چون جان باریمور John Barrymore، رودلف والانتینو، نورما Norma یا کونستنس تالمج Constance Talmadge، ریچارد بارتمس Richard Barthelmess، میلتن سیلز Milton Sills، پولانگری Pola Negri یا گلوریا سوانس Gloria Swanson بازیگرانش بودند، نه تنها موفقیت بلکه میزان فروش آن‌را نیز می‌شد کمابیش با قطعیت پیش‌بینی کرد. دهها ستاره دیگر - مانند کلارا باو Clara Bow، مچ بلامی Madge Bellamy، لیلای Lila Lee، تامس میگان Thomas Meighan، بیب دانیلز Bebe Daniels، ماریون دیویس Marion Davis، جکی کوگن Jackie Coogan - به واسطه جاذبه یا ملاححت خاصی که داشتند در هر فیلمی شرکت می‌کردند ترفیق آن‌روی هم‌رفته مسلم بود. استودیو، که محصولات خود را به نیروی نام ستارگان می‌فروختند، هر یک به نوبه خود می‌کوشیدند که عده بیشتری از ستارگان نام‌آور در اختیار داشته باشند، تا اینکه در اواخر دهه ۳۰-۱۹۲۰ شرکت مترو گلدوین مایر افتخار می‌کرد از اینکه او را «خانه ستارگان» بنامند. با داشتن ستارگانی چون گرتا گاربو، جان گیلبرت John Gilbert، نورما شیرر Norma Shearer، لون چنی Lon Chaney، رامون نووارو Ramon Novarro، لیلیان گیش، ماریون دیویس، باستر کیتون Buster Keaton، و جون کرافورد Joan Crawford، این کارخانه پولسازترین و «مطمئن»

ثرین» استودیوی جهان شناخته می‌شد. روش ستاره سازی که در ۱۹۱۰ بدان سختی با آن مخالفت می‌شد، در ظرف ده سال مستحکم‌ترین سنگر کارخانه‌های فیلمبرداری از آب درآمد.

داستانی که فیلم از روی آن ساخته می‌شد نیز عامل مهمی در تضمین توفیق فیلم شناخته‌شد، منتهی این عامل البته به پای ستارگان نام‌آور نمی‌رسید. در همان اوایل دهه ۲۰-۱۹۱۰، آثار نویسندگان مشهوری مانند بالاسکو ایباز Balsco Ibáñez، رافائل ساباتینی Rafael Sabatini، یوزف هرگشایمر-Joseph Hergesheimer، بوث تارکینتون Booth Tarkinton و الینور گلین Elinor Glyn، روی پرده سینما ظاهر شد. استودیوها میزان استقبال تماشاگران را از هر فیلم تازه‌ای به دقت ضبط کردند. وقتی که درآمد «صندوق» (box office) علاقه غیر منتظره تماشاگران را به موضوعهای تازه نشان می‌داد، استودیوها بلافاصله به ساختن چندین فیلم از آن موضوع تازه می‌پرداختند. خلاصه تهیه فیلم دچار دور تسلسل شد. توفیق کمدهای شهوت‌انگیز سیل ب دومیل - Cecil B. De Mille پس از جنگ اول، موجب پدید آمدن موجی از «کمدهای اتاق خواب» شد؛ و اتفاقاً این امر باعث گشت که نوعی انقلاب در قواعد اخلاقی سینما رخ نماید. پس از توفیق فیلم «زندانی زندا» - The Prisoner of Zenda (۱۹۱۱) داستانهای پرماجرای عشقی از درو دیوار باریدن گرفت. فیلم «رژه بزرگ» The Big Parade (۱۹۲۵) با همه اصرار مدیران کارخانه‌ها که داستانهای جنگی در حکم سم مهلك است، فروش فراوان داشت، و در نتیجه همه مدیران کارخانه‌ها بلافاصله سفارش يك «داستان جنگی» به نویسندگان خود دادند.

همین میل به پیروی از خواست تماشاگران - یا لاقط پیروی از آنچه تهیه کنندگان آن را خواست تماشاگران می‌پنداشتند - باعث شد که پس از ۱۹۱۰ هالیوود، هنرمندان مشهور سینمای اروپا را دسته‌دسته به استودیوهای خود فراخواند. اگر تماشاگران خواهان فیلم پولانگری بودند، هالیوود فوراً پولانگری را از اروپا دعوت می‌کرد، و برای محکمکاری، کارگردان او را نیز به همراه او می‌آورد. اگر سوئدیها فیلم

خوب می‌ساختند، هالیوود فوراً سیستم واسطیلر را وادار می‌کرد، و برای محکمکاری گرتاگاربو را نیز به‌همراه آنها می‌آورد. اگر فیلم «تنوع» رکورد درآمد «صندوق» را می‌شکست، هالیوود یانینگز را می‌ربود. بهمین ترتیب مورنو و دیوین و پومر و فرویند و لنی و ژاک فدر و لارس هانسون Lars Hanson و آینار هانسون Einar و لیادوپوتی Lya de Putti به‌هالیوود کشانده شدند. این جریان به تولید سیل آسای سالهای ۱۹۱۶ و ۱۷ منجر شد تا اینکه پدید آمدن فیلم ناطق در اول ۱۹۱۸ آن را ناگهان متوقف ساخت.

در دهه ۲۰-۱۹۱۰ هالیوود مشخصات مرکز يك صنعت بزرگ را به‌دست آورد. روش آزاد و بی‌قید فیلمسازی که در بیست سال اول تاریخ سینما مرسوم بود، متروک شد. دیگر کسی مانند مک‌سنت نمی‌توانست با يك دوربین فیلمبرداری به‌چند نفر بازیگر کمدی وارد میدان شود و خود را سینماگر بنامد دیگر کسی مانند گریفیث نمی‌توانست چند هزار دلار از دوستان خود وام بگیرد و فیلمی مانند «تولد يك ملت» بسازد. اکنون که تهیه فیلم به‌وسیله کارخانه‌های عظیم صورت می‌گرفت و نمایش آن در دست شبکه عظیم سینماها بود، صنعت فیلمبرداری وارد مرحله نوی شده بود. در این مرحله مخارج فیلمبرداری به‌دقت حساب می‌شد، سود و زیان به‌دقت ضبط می‌شد، بودجه به‌دقت تعیین می‌شد، و رقابت به‌شدت در جریان بود. از ریختن پول هنوز نتایجی به‌دست می‌آمد؛ مثلاً نسخه‌های فیلم بهتر چاپ می‌شد، زرق و برق فیلم بیشتر می‌گشت، بلیط بهتر به‌فروش می‌رفت، ولی اکنون در ریختن پول نیز می‌بایست دقت کرد. پول می‌بایست پول بیاورد. بنابراین هالیوود به‌ستارگان خود مزدهای شاهانه می‌داد؛ برای خریدن داستانها و نمایشنامه‌های نویسندگان، قیمت‌های گزاف می‌پرداخت؛ و اروپارا از هنرمندانی که در ایالات متحده آمریکا خریدار داشتند، تهی می‌کرد. هالیوود مرکز يك کاسبی بزرگ شده بود، و نخستین شعارش، مانند شعار کاسبان دیگر، این بود که: «همیشه حق بامشتری است.»

گناه و رسوائی

در حدود سال ۱۹۱۰ هنگامی که نخستین بار بساط سینما به

مغرب آمریکا کشیده شد، صاحبان پانسیونها چنین اعلان می کردند: «اتاقکرایه موجود است. سگ و بازیگری پذیرفته نمی شود.» اما در سال ۱۹۱۹ که استودیوهای سال ۲۰,۰۰۰,۰۰۰ دلار مزد به بازیگران خود می پرداختند و ۱۲,۰۰۰,۰۰۰ دلار صرف مواد خام می کردند، روش صاحبان پانسیونها یکسره دگرگون شده بود. مردم بومی آن سرزمین اکنون با غرور به استودیوهای بزرگی که در قلب هالیوود ساخته شده بود می نگرستند و از اینکه شهر آنها دارای چنین سازمانهای بزرگی شده بود می نگرستند و از اینکه شهر آنها دارای چنین سازمانهای بزرگی شده بود، به خود می بالیدند، این مردم از جهانگردانی که برای تماشای عجایب تازه مغرب زمین به هالیوود می آمدند استقبال می کردند، و برای مسئله هجوم سیل آسای دختران به شهر در جستجوی راه حلی بودند. مزد هنگفت سنارگان سینما، زندگی پر زرق و برق آنان، باعث می شد که از گوشه و کنار، هر دختری که آب و رنگی درخود سراغ می گرفت، به هالیوود روی بیاورد، بدین خیال که پس از ماری پیکفورد و مایبل نورماند Mabel Normand نوبت، نوبت اوست.

«آموزشگاههای» مشکوکی که برای تربیت ستارگان پدید آمده بودند، نیز بدین آتش دامن می زدند. بیشتر این دختران جوان بانومیدی سخت و تلخ روبه رو می شدند، و گاه نیز سرنوشتی بدتر از این درپیش داشتند. شرح و تفصیل فساد هالیوود رفته رفته مطبوعات آمریکا را فرا گرفت.

در نخستین سالهای پس از ۱۹۲۰ اخبار هالیوود مایه دار شد. قضیه روشن بود: عده زیادی از مردم در مدت کوتاهی ثروت فراوانی به چنگ آورده بودند. این مردم چون برای ثروت و شهرت ناگهانی آمادگی نداشتند، بسیاری از آنان مانند کودکانی رفتار کردند که در اتاقی پر از بازیچه های رنگارنگ آزاد گذاشته شده باشند - منتهی بازیچه های اینان عبارت بود از اتوموبیل های تندرو، ویسکی قاچاق، زنان گران قیمت و مواد مخدره. اینان مطالبی را که اداره تبلیغات استودیو درباره شان انتشار می داد، باور می کردند. خود را پادشاهان و ملکه های غیر مسئول پنداشتند اما همان افسانه هایی که اداره های تبلیغات به زحمت زیاد درباره آنها منتشر می کرد، بلای جان شان شد. چشمان مردم آمریکا متوجه هالیوود شد.

روزنامه‌ها خبرنگاران خود را مأمور هالیوود کردند، و این خبرنگاران کسانی نبودند که به مطالبی که اداره‌های تبلیغات در اختیارشان می‌گذاشتند قناعت کنند. خبرافزایش فحشاء و فساد و شرح مجالس عیش و نوش در مطبوعات منتشر شد. در سال ۱۹۲۲، هالیوود نه تنها به عنوان پرزرق و برق‌ترین، بلکه به عنوان فاسدترین شهر ایالات متحده، معروف شده بود.

البته برخی از علل این وضع را می‌توان در سستی گرفتن مبانی اخلاق عمومی پس از جنگ جهانی اول جستجو کرد. تبلیغات گران هالیوود می‌گفتند که هالیوود هم درست مانند سایر شهرهای آمریکا است، با این تفاوت که زیر نورافکنهای قوی قرار گرفته است! و بواسطه شهرت و ثروت ناگهانی همه چیز آن درشت‌تر از اندازه طبیعی جلوه می‌کند. در همین هنگام تغییری که در موازین اخلاقی روی نموده بود، در فیلمهای هالیوود نیز منعکس می‌شد. داستانهای شهوت‌انگیز، چه به صورت کمدی، وجهه صاف و ساده، خریدار فراوان پیدا کرده بود. با آنکه قانون منع مسکرات، تازه گذشته بود، صحنه‌های میخواری در فیلمها فراوان بود. طلاق و فریفتن و اعتیاد به مواد مخدره، در فیلمهای مکرر به عنوان نشانه‌های زندگی با بروز نشان داده می‌شد. آمریکا قدم در جاده این-گونه زندگی نهاده بود، و راهبرش هالیوود بود. اما در شهرها و دهکده‌های دور افتاده آمریکا، این راه و رسم تازه، زمینه‌ای نیافته بود. بسیاری از کسانی که به سینما می‌رفتند، از آنچه روی پرده می‌دیدند حقیقتاً در شگفت می‌شدند، و بدین نتیجه می‌رسیدند که آنچه می‌بینند فقط نشان-دهنده زندگی هالیوود است.

در اواخر سال ۱۹۲۲ در ظرف چند ماه چند رسوایی در هالیوود رخ نمود؛ آرباکل، بازیگر معروف، متهم به هتک ناموس شد؛ ویلیام دزموند تیلور Dezmond Taylor از کارگردانان هالیوود، به طرز اسرار آمیزی کشته شد. (در این ماجرا پای ماری مایلز مینتر M. Miles Minter و میبل نورمند که هر دو از ستارگان نام‌آور آن روز بودند، نیز در کار بود؛ و هنوز معمای این قتل حل نشده است.) معلوم شد که والاس راید، بازیگر خوش سیمای آن روز، معتاد به مواد مخدره است. دیگر خشم مردم به جوش آمد و به مرحله خطرناکی رسید. هر چند نتایج

این وضع فقط دامن افراد را می‌گرفت (آرباکل و ماری مایلز مینتز دیگر در هیچ فیلمی ظاهر نشدند و شهرت میبل نورماند صدمه دائمی دید) موج اعتراض به زودی به صورت تهدید سانسور فیلمها درآمد. مقامات رسمی و غیررسمی فوراً در فیلمها - حتی بی‌آلایش‌ترین آنها - صحنه‌های زشت و مستهجن یافتند، و سازمانهای اخلاقی نیز با هزینه‌های متداول خود به این گروه پیوستند. همه چیز محکوم شد. تر و خشک با هم سوختند.

تهیه‌کنندگان که خود را با چنین موج اعتراضی روبه‌رو یافتند، به چاره‌اندیشی پرداختند. کارخانه‌های بزرگ با آنکه در جریان رقابت و کاسبی به خون یکدیگر تشنه بودند، در برابر خطر دست به یکدیگر دادند و «سازمان تهیه‌کنندگان و توزیع‌کنندگان فیلم آمریکا» The Motion Picture Producers and Distributors of America را تشکیل دادند. این سازمان که در اواخر ۱۹۲۲ تشکیل شد، دو کار فوری در پیش داشت: دفع خطر سانسور دولتی، و برقرار کردن سانسور داخلی و سروسامان دادن به فیلمها برای اینکه مردم از حسن نیت و اعتقاد تهیه‌کنندگان خاطر جمع شوند. اعضای این سازمان قرار گذاشتند که با توافق یکدیگر موازینی طرح کنند و مرعی دارند. برای تضمین اجرای این قرارداد و نظارت بر اجرای آن، یک نفر را در رأس سازمان جدید گذاشتند که مانند «تزار» بر استودیوها حکومت می‌کرد. این شخص ویل اچ هیز Will H. Hays نام داشت که رئیس کمیته ملی حزب دموکرات بود و مقام مذهبی نیز داشت.

انتخاب هیز، انتخاب بجائی بود، زیرا که مقام اجتماعی او، وی را در برابر حمله گروههای مختلف نگه می‌داشت. تهیه‌کنندگان به وسیله این شخص از حمایت نیروی سیاسی و مذهبی هردو، برخوردار شدند و از خطر سانسور دولتی جستند. اما از طرف دیگر هیئتهای سانسور مانند قارچ در گوشه و کنار رویدند. این هیئتها از طرف حکومت محلی اختیار داشتند که هر فصلی از هر فیلمی را که مغایر موازین اخلاقی تشخیص دهند، قیچی کنند، یا اینکه نمایش هر فیلمی را اصولاً منع کنند. تهیه‌کنندگان بجای اینکه با این هیئتها به نبرد برخیزند - که در آن زمان کار عاقلانه‌ای نبود - موارد اعتراض این هیئتها را یادداشت کردند و برای خود معلوم و مشخص ساختند که در ساختن فیلم تا چه اندازه می‌توانند آزادی داشته

باشند. اما پس از آنکه خاطره رسواییهای هالیوود رفته رفته فراموش شد، و صدای اعتراض کنندگان به خاموشی گرایید، تهیه کنندگان بار دیگر جسارت یافتند، و دوباره زنان برهنه و صحنه‌های فساد روی پرده ظاهر شدند، به طوری که امروز فکرش را هم نمی‌توان کرد. « سازمان تهیه - کنندگان و توزیع کنندگان فیلم آمریکا » که بعدها به نام « اداره هیز » معروف شد، به تهیه کنندگان، که با یکدیگر به سختی رقابت می‌کردند، هرگاه در تهیه فیلم تندروی می‌کردند، « اندرز » می‌داد. این اداره بیشتر وقت خود را صرف خوشبین ساختن مردم نسبت به سینما می‌کرد و به آنها اطمینان می‌داد که فیلمها اکنون از همیشه پاکتر و اخلاقی تر شده اند.

چیزی که مسلم است، فیلمهای این دوره « اخلاقی تر » از همیشه بودند، منتهی به يك معنای خاص. « اداره هیز » در میان تهیه کنندگان نظریه‌ای را رواج داد که نظریه « مكافات عمل » نامیده می‌شد. مطابق این نظریه خشك، اگر شخص باتقوی یا بد و گناهكار به مكافات عمل خود برسد، اگر نيكو كار سرانجام پیروز شود، و بدكار شكست بخورد، خدا و خلق و هنر همه راضی می‌شوند. استودیوها فوراً به فراست دریافته‌اند که معنی و مضمون این نظریه این است که می‌توانند شش حلقه فیلم آگنده از گناه و فساد بسازند و فروش فیلم را تضمین کنند، بدین شرط که در حلقه هفتم اشخاص گناهكار و فاسد را به سزای كارشان برسانند؛ می‌توانند در سراسر فیلم دست در دست ردیلت پیش روند، بدین شرط که دست آخر فضیلت را پیروز سازند. سانسور کنندگان ممکن بود در گوشه و کنار گاهگاهی صحنه‌ای از فیلمی را به دم‌قچی بدهند، اما چه کسی می‌توانست به سازندگان فیلمهایی که جانب اخلاق را بدین سختی می‌گرفتند، اعتراض کند ؟

وقتی که چنین گزکی به عنوان راهنمای اخلاق « عصر جاز » به دست فیلمسازان داده شد، ناچار کیفیت خاصی ظهور کرد که عبارت بود از تناقض میان اندیشه و کردار، و این تناقض اکثر فیلمهای آن زمان را اساساً به دروغ و دغل مبتلا ساخت.

بدین ترتیب « کلارا باو » می‌توانست سر زده به خانه جوان عزبی داخل شود، دلبرانه در برابرش برقصد، دلبرانه شرابش را بنوشد و به يك

خیزهوس انگیز خود را به اتاق خواب او بیندازد. اما وقتی که آن جوان عکس العملی مناسب حال نشان می‌داد، کلارا ناگهان به خانه خود می‌گریخت و خود را در آغوش مادرش می‌افکند. یا اگر مرد وزن جوانی چند ساعتی به عشق‌بازی دزدکی می‌پرداختند، در دقیقه آخر خوشبختانه معلوم می‌شد که این دوزن و شوهرند و جای نگرانی نیست. مجالس عیش و نوش با دقت تمام نشان داده می‌شد، اما هرگز از اظهار تأسف و مخالفت با تشکیل این گونه مجالس فروگذار نمی‌شد، تا پوشیده نماند که تهیه کنندگان فیلم تا چه اندازه به اصول اخلاقی پای بندند.

دومیل و اخلاق جدید

فیلم‌های سیسیل ب دومیل در اواسط دهه ۳۰-۱۹۲۰ به خوبی نشان می‌دهد که این اخلاق جدید اساساً تا چه اندازه سطحی و حتی ریاکارانه بوده است. گذشته از گریفیت، دومیل مشهورترین و موفقترین کارگردان آن دوره بود، و مقدار زیادی از این توفیق را وی مرهون توانایی زیرکانه خود در خوردن نان به نرخ روز بود. وی در همان آغاز دوره طولانی کارگردانی خود دریافته بود که ذوق و سلیقه تماشاگران، مطمئن‌ترین راهنمای تهیه کنندگان است، و فیلم‌های خود را از روی همین حساب می‌ساخت. نخستین فیلم او، یک فیلم «وسترن» بود به نام «سرخ پوست» The Squaw Man که در اوایل سال ۱۹۱۴ ساخته شد (و یکی از نخستین فیلم‌های داستانی بود که در هالیوود تهیه شد) این فیلم بلافاصله توفیق یافت و دومیل فوراً چند فیلم دیگر از همان قبیل ساخت. اما در سال ۱۹۱۵ که صنعت سینما راه به روی پرده آوردن نمایشنامه‌های تئاتری را با ستارگان معروف در پیش گرفت، دومیل فیلمی از داستان معروف «کارمن» ساخت که بازیگر معروف آن زمان جرال دین فرر Geraldine Farrar در آن شرکت داشت. دومیل برای محکم کاری، والاس راید را نیز که ستاره محبوبی بود در آن شرکت داد. این فیلم که در زمان خود برای «جنبه‌های تئاتری» اش مورد تحسین فراوان قرار گرفت، نام دومیل را به عنوان کارگردان معروف ساخت. سپس، هنگامی که آسمان جهان را ابرهای جنگ فرا گرفت، دومیل چند

فیلم بسیار وطنپرستانه ساخت که عبارتند از «زنی به نام جون» Joan the Woman (۱۹۱۷) «امریکایی کوچک» The Little American (۱۹۱۷) و «زمزمه سرایندگان» The Whispering Chorus (۱۹۱۸).

حتی پیش از آنکه جنگ به پایان برسد، دومیل احساس کرد که علاقه تماشاگران به این گونه فیلمها به زودی از میان خواهد رفت. برای اینکه جهت علاقه تماشاگران را دریابد، چند فیلم پشت سر هم به شیوه های بسیار متفاوت ساخت و عکس العمل بازار را در برابر هر یک به دقت بررسی کرد، و بدین نتیجه رسید که تماشاگران به فیلمهای شهوت انگیز تمایل دارند، و در سلسله دراز کمیدیهای جدیدی که بین سالهای ۱۹۱۹ و ۱۹۲۸ ساخت، عیش گران و نوش فراوان و اخلاق سست بنیان را موضوع کار خود قرار داد. دومیل با نشان دادن بلندی و پستی زندگی صاحبان ثروت های افسانه ای، دریچه جهان تازه ای را به روی سینما گشود، و مردم طبقه متوسط که با پدید آمدن سالنهای مجلل به سوی سینما کشیده می شدند، مشتاق دیدن این جهان بودند. «زن و مرد» Male- For' Better for Worse (۱۹۱۹) «بهتر و بتر» (۱۹۱۹) «شوهرت را عوض مکن» Don't Change Your Husband (۱۹۱۹)، «چرا زنت را عوض کنی؟» Why Change Your Wife (۱۹۲۰)، «دنده آدم» Adam's Rib (۱۹۲۳) همه فیلمهایی بودند که تازه ترین راه و رسم زندگی ثروتمندان و شکوه و جلال زندگی آنان را نشان می دادند. دومیل توانست با در آمیختن «مد لباس» و «مد بی لباسی» معجونی بسازد که به طبع همه سازگار باشد.

ویلیام دومیل، برادر سیل، که در همین زمینه طبع آزمایی می کرد - منتهی شاید در آمدش کمتر و باید ذوقش بیشتر بوده باشد - عوامل توفیق دومیل را در این دوره به زبان شوخی آمیز توصیف کرده است. وی در کتاب خود به نام «سرگذشت هالیوود» - Hollywood Saga می نویسد: «او اتاق حمام را به صورت تفریحگاه دلپذیری در آورد که بی شك در حمامهای سراسر کشور مؤثر افتاد. حمام به معبد ونوس، و گاه آپولون، درآمد، و فن آب تنی کردن نه به عنوان عمل تنظیف،

بلکه به شکل تشریفاتی، دل انگیز نشان داده شد، لخت شدن تنها کردن لباس نبود، بلکه عبارت بود از پدیدار گشتن زیبایی خیره کننده از پس پرده های زایل شونده. موضوع این بود که در هیچ مرحله ای از پوشیدگی یا برهنگی، چه در حمام و چه در آشپزخانه و چه در سالن رقص و چه در اتاق خواب، هیچ زنی نباید نازیبا باشد. در این راه، زیر پوش به عنوان جلوه گاهی از کعبه آمال و پیراهن خواب به مثابه نغمه ای لطیف به کار می رفت. «دومیل در آغاز «عصر جاز» ده دوازده تا از این گونه فیلمها ساخت و از وفور ناز و نعمت در عالم توانگران و سستی گرفتن قیود اخلاقی حداکثر فایده را برد. در همه این فیلمها دومیل اخلاق جدید و درهم شکستن قراردادهای لذت جوئی بی قید و شرط را به دیده اغماض می نگریست.

اما همینکه اوضاع دگرگون شد، دومیل با تردستی خود را دگرگون کرد. در فیلم «احکام دهگانه» - The Ten Commandments (۱۹۲۲) با حضرت موسی هماوازشد و به امر معروف و نهی از منکر پرداخت. علت این دیگرگونی این بود که صدای اصلاح طلبان به گوش دومیل رسیده بود، اداره هیز تشکیل شده بود، سازمانهای زنان در سراسر آمریکا نارضایتی خود را از وفور صحنه های شهوت انگیز در فیلمها ابراز می کردند؛ خلاصه زمان تغییر رنگ فرا رسیده بود. صحنه های شهوت انگیز هنوز باعث فروش بلیط سینما می شد، ولی از داستانهای منافی اخلاق دیگر اینکار ساخته نبود. دومیل این مسئله را در «احکام دهگانه» به آسانی حل کرد: بدین ترتیب که عین ملودرام شهوت انگیزی را که سازمانهای زنان به شدت بدان اعتراض می کردند، در پناه داستانی از کتاب مقدس قرار داد. در قسمت امروزی این فیلم، رادلاروک - Rod la Rocque را می بینیم که مقطعه کار ساختمان است و برای خاطر معشوقه اش نیتانالدی Nita Naldi در فساد غوطه ور می شود؛ یعنی از سیمان ساختمان کلیسا می دزدد تا برای معشوقه اش پیراهن ابریشمین و جواهرات گرانبها بخرد. البته دومیل این داستان را با علاقه خاصی که به نمایش زندگی توانگران داشت، به تفصیل روی پرده نشان داد؛ اما در چند حلقه اول فیلم، دومیل احکام حضرت موسی را بیان می کند که: «قتل نفس مکن، مرتکب زنا مشو، به پدر و مادر حرمت بگذار...» اما صحنه

های «مؤثر» فیلم، مانند گذشتن بنی اسرائیل از دریای احمر، و سرگردانی آنان در بیابان، و نازل شدن وحی بر موسی در کوه سینا، با داستان جدیدی که در آن گنجانیده شده بود، هیچ ارتباطی نداشت؛ بلکه فقط پوششی بود بر چیزهایی که دومیل آنها را، علیرغم داد و فریاد هواداران اخلاق، عوامل اطمینان بخشی برای فروش بلیط می شناخت. وجهه کسی یارای این را داشت که بر ضد فیلمی که حضرت موسی در آن دیده می شد و «احکام دهگانه» را موعظه می کرد، اعتراض کند؛ جالب اینجاست که حتی در صحنه ای که احکام دهگانه بر موسی نازل می شود، دومیل در زیر پای او، برای نشان دادن فسق و فجور در پیرامون «گوساله سامری» فرصت را از دست نمی دهد.

شاید بدین سبب که دومیل درس اخلاقی فیلمهای خود را مجمل تر و موجز تر از کارگردانان دیگر بیان می کرد، فیلمهای او بیش از فیلمهای دیگران آکنده از فساد و گناه بود. دومیل بهتر از همه کارگردانان آن دوره دوگانگی تماشاگران خود را دریافته بود؛ تماشاگران از یک سو به شدت مشتاق بودند آنچه را خود فساد و گناه می پنداشتند تماشا کنند؛ و از سوی دیگر فقط در صورتی می توانستند از تماشای گناه لذت ببرند که گردی بردامن خودشان ننشینند و عزت و احترامشان سر جای خود باشد. چیزی که مسلم است، دومیل نیاز آنها را از هر حیث بر آورد، و بهمین جهت توده انبوه تماشاگران پشتیبان او شدند. فیلم «احکام دهگانه» سالها در شمار پرفروشترین فیلمها بود و فیلم «شاه شاهان» - The King Kings (۱۹۲۷) که نتیجه نخستین کوشش دومیل برای درآمیختن اخلاق و گناه بود، هنوز هم مشتری دارد.

موفق بودن در مدتی چنین دراز آشنایی زیرکانه با ذوق و سلیقه مردم و آمادگی فراوان برای تغییر و تبدیل ذوق و سلیقه خود، لازم دارد.

آنچه دومیل با زرق و برق خاص خود انجام می داد کاری بود که سایر کارگردانان نیز در حدود سال ۱۹۲۵ به پیروی از خط مشی استودیو انجام می دادند. نقطه نظر اخلاقی «اداره هیز» همراه باروش «تولید بزرگ» کارخانه های فیلمبرداری عظیم، منجر به پدید آمدن تعداد بیشماری فیلمهای «قالبی» شد، که همه آنها «پایان خوش» داشتند و در

آنها بدکاران به طور خودکار به مکافات اعمال خود می رسیدند. آدمهای این فیلمها نیز قالبی بودند و فوراً شناخته می شدند؛ «آرتیسته» چشمهای زلال و نیمرخ خوش ترارش داشت؛ «دختره» موهای بور و چهره ای معصوم داشت؛ «رئیس دزدها» سبزه و سبیلو بود و سیگار زیاد می کشید؛ و «آن زن دیگر» نیز سبزه و غریب چهره بود و پیراهن بلند می پوشید و چوب سیگار بسیار بلند در دست می گرفت. علاوه بر اینها معمولاً يك يا دو نقش «مضحكه» نیز در فیلم می گذاشتند. جریان داستان نیز بهمین ترتیب قالبی و قابل پیش بینی بود. در آغاز فیلم، «آرتیسته» دختره را در وضع بسیار مشکوکی همراه رئیس دزدها می بیند؛ آنگاه يك سلسله سوء تفاهم میان این دو پیش می آید، ولی عاقبت آرتیسته تصادفاً حقیقت قضایا را کشف می کند، و رئیس دزدها مجازات می شود و آرتیسته و دختره به وصال یکدیگر می رسند. در این فیلمها ابداع و اصلت در این بود که «سوء تفاهمات» هر چه سخت تر و پیچیده تر باشد و مجازات «دزدها» هر چه شدیدتر. فیلمهای اروپایی، چون از این قبیل آدمها و حوادث قالبی پاك بودند و درس اخلاقی پایان فیلم نیز به زور به آنها چسبانده نمی شد، در مقام مقایسه با فیلمهای آمریکایی بسیار صادقانه تر و واقعی بودند.

هالیوود «هنر» وارد می کند .

بدین ترتیب، هنگامی که کارگردانان اروپایی را به هالیوود آوردند و از آنان خواستند که شیوه کار خود را با فورمولهای هالیوود مطابق کنند، نتیجه کار آنها نیز ناگزیر آثاری سطحی و زورکی از آب درآمد. شیوه های استودیوهای سوئدی و دانمارکی و آلمانی برای نشان دادن جنبه های واقعی آدمها و صحنه ها پدید آمده بود؛ حال آنکه اکنون همین شیوه ها برای واقعی جلوه دادن حوادث و آدمهای غیر واقعی، یا لاقط زدن مختصر رنگ واقعی به آنها، به کار می رفت. و شگفت اینجاست که بسیاری از اروپاییان در این کار توفیق یافتند.

مثلاً، ف. و. مورنو F. W. Murnau، در نخستین فیلم آمریکایی خود به نام «طلوع» Sunrise (۱۹۲۷) لاقط نیمه شاهکاری پدید آورد. در این فیلم، که از روی داستان «سفری به تبلیسیت»

A Trip to Tilsit اثر هرمان زودرمان - Herman Suder mann ساخته شده، يك زن هرجایی شهری برای گردش به دهکده‌ای می‌رود و دهقان جوانی را فریب می‌دهد. این دو نقشه می‌کشند که زن جوان روستایی را بکشند و باهم بگریزند. اما زن به نقشه آنان پی می‌برد و از شوهرش متوحش می‌شود، و در عین حال متوجه می‌شود که شوهرش هنوز او را دوست می‌دارد و نمی‌تواند او را بکشد. پس از آنکه این دو چندبار با تریدید می‌کوشند باهم آشتی کنند، در يك صحنه مؤثر، هنگامی که در کلیسایی آرام در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، کدورت از میان آنها برمیخیزد و پیمان زناشویی خود را تجدید می‌کنند. فیلم می‌توانست در اینجا پایان یابد، منتهی مقررات هالیوود ایجاب می‌کرد که شوهر سزای کار خود را ببیند و زن هرجایی مجازات شود. به همین مناسبت در پایان داستان، حوادث ناگهانی تندی رخ می‌دهد. هنگامی که زن و شوهر که تازه باهم آشتی کرده‌اند از روی دریاچه می‌گذرند، ناگهان طوفانی برمی‌خیزد، و زن از قایق به بیرون پرتاب می‌شود، و موج او را می‌برد. شوهر یشیمان، شب دردناکی را در جستجوی زن می‌گذراند و آنگاه در حال خشم به جانب زن هرجایی روی می‌آورد و او را کتک می‌زند و ازده می‌راند. در این هنگام زن را صحیح و سالم پیدا می‌کنند. این پایان فرمایشی، عمق و اصالت فوق‌العاده‌ای را که مورتو در قسمت اول فیلم پدید آورده بود، یکسره از میان می‌برد. آدم‌های پایان فیلم، دیگر آدم نیستند، بلکه عروسک‌هایی هستند که ناگهان داستان را به نحوی فرمایشی - و بسیار مستبعد - پایان می‌دهند تا متصدیان صندوق استودیو و متولیان اخلاق جامعه را راضی کنند.

همین فرمول خشک، در مورد بسیاری از بازیگران بزرگ اروپا که در پایان دوره صامت به آمریکا آورده شدند، نیز به اجرا گذاشته شد. از این جمله، بزرگتر از همه بیگمان امیل یانینگز بود که به مناسبت فروش فراوان دو فیلم آلمانی‌اش، یعنی «آخرین خنده» و «تنوع» به هالیوود دعوت شد. در هر دو این فیلم‌ها، یانینگز نقش پیرمرد اندوهناکی را بازی می‌کرد که از گردش روزگار دل شکسته شده بود. پس هالیوود هم ناگزیر می‌بایست بار دیگر چنین نقشی به او واگذار کند. همچنین روشن بود که سناریو نویسان کارخانه پارامونت برای بهره -

برداری از شهرت این بازیگر می‌بایست یک سلسله سناریو برای او بنویسند که در آنها این پیرمرد دلشکسته بدین علت که عشق پیری اش می‌جنبید کارش به رسوایی و بدبختی می‌گشود. «در تمایلات جسمانی» - The Way of All Flesh (۱۹۲۷)، «آخرین فرمان» - The Last Command (۱۹۲۸) و «گناه پدران» - Sins of the Fathers (۱۹۲۹) یانینگز هدف همه تیرهایی که سناریو نویسان «پارامونت» در ترکش داشتند قرار گرفت. پیرمرد گناه می‌کرد و مکافات می‌دید؛ اما مکافات او چنان ساختگی و غیر طبیعی بود که حتی بازیگر بزرگی مانند یانینگز نیز با همه توانایی خود نمی‌توانست دروغ بودن داستان و آدمهای آن را بپوشاند. به مناسبت بازی در فیلمهای «تمایلات جسمانی» و «آخرین فرمان» یانینگز نخستین جوایز آکادمی را که تاکنون به بازیگران داده شده است، دریافت کرد؛ اما در هیچکدام از این دو فیلم نتوانست بازی عمیق و مؤثر خود را در نقش آن پیرمرد دلشکسته «آخرین خنده» و شوهر فریب‌خورده «تنوع» تکرار کند. در حقیقت فقط هنگامی که یانینگز به آلمان بازگشت و در فیلم «فرشته آبی» The Blue Angel (۱۹۳۰) بازی کرد، توانست نقشی پدید آورد که در آن تراژدی با حوادث «سوزناک» دروغین در نیامیزد، و مصیبت و مرگ نتیجه ناگزیر زندگانی نابسامان باشد، نه اقتضای مقررات اخلاقی استودیو.

با همه اختلافی که در ذوق و شیوه کار و نقطه نظر هنری میان استودیوهای هالیوود و سینماگران اروپایی وجود داشت، باز هم هالیوود فیلمسازان اروپا را دسته دسته دعوت می‌کرد. انگیزه این دعوت نیز تجارت محض نبود، هر چند که دعوت‌شدگان همه از ستارگان و کارگردانان فیلمهای پرفروش بودند. حقیقت این بود که به واسطه رونق گرفتن کار انتقاد سینمایی، این اندیشه رفته رفته رواج می‌گرفت که سینما هنری است مردم‌پسند، یا همان‌طور که گیلبرت سلدس - Gilbert Seldes در ۱۹۲۴ گفته بود، سینما یکی از «هفت هنر زنده» است. منتقدین، فیلمهای اروپایی را «هنری» می‌نامیدند و تحسین می‌کردند. بنابراین تهیه‌کنندگان هالیوود نزد خود چنین استنباط می‌کردند که اگر فیلم اروپایی می‌تواند هم «هنری» باشد و هم پرفروش، چرا

سازندگان آن را به‌هالیوود نیاوریم که سینمای امریکا نیز از این « هنر پرفایده » نصیبی داشته‌باشد؛ تهیه‌کنندگان مخالفتی نداشتند با اینکه فیلم‌هایشان « هنری » باشد، به شرط اینکه ازین هنر سود سرشاری هم حاصل بشود. اما مشکل اینجاست که اینان غالباً هنر را زاویه عکاسی و اشکال عجیب تنظیم نور، یا دکورهای غیرعادی می‌دانستند؛ یعنی در نظر آنها هنر عبارت بود از شیوه‌ای که در فیلمبرداری از داستانی به کار می‌رفت، نه طرز ساختمان و پرورش خود داستان. بدین ترتیب تهیه‌کنندگان هالیوود کارشناسان گران‌مزد خود را به ساختن فیلم‌های فرمایشی گماشتند، وسخت در شکفت شدند از اینکه دیدند محصولات آنها نه هنری از آب درآمد و نه فروش فراوان یافت.

اما کارگردانان امریکایی نیز از تأثیر اروپاییان بر کنارنماندند. دوربین متحرک، نور کم، وزن آهسته، و تکیه بر ترکیب‌بندی تصاویر، شیوه‌هایی بودند که خود را بر تهیه‌کنندگانی که می‌خواستند فیلم‌هایی هنری‌تر و قوی‌تر از معمول بسازند، تحمیل می‌کردند. همینکه حملة اروپاییان به‌طور جدی آغاز شد، بسیاری از امریکاییان یک‌شبه سبک و روش خود را دگرگون ساختند. کلارنس براون Clarence Brown که با کارگردانی کم‌دی‌های کاملاً آمریکایی ویل راجرز Will Rogers معروف شده بود، فیلم « جسم و شیطان » - Flesh and the Devil (۱۹۲۷) را به صورت تقلید کاملی از فیلم‌های آلمانی درآورد؛ حتی صحنه دوئل این فیلم را به سبک آلمانها با سایه روشن تند، عکسبرداری کرد.

فیلم « لا بوهم » La Bohème (۱۹۲۶) اثر کینگ ویدور، « آسمان هفتم » The Seventh Heaven (۱۹۲۸) اثر فرانک بورزج Frank Borzage، « چهره‌های فراموش شده » - Forgo tten Faces (۱۹۲۷) اثر ویکتور شرتسینگر Victor Shertzinger، « عالم اوباش » Underworld (۱۹۲۷) و « آخرین فرمان » (۱۹۲۸) همه به شدت تحت تأثیر سینمای آلمان قرار دارند. گاهی فصول کاملی از فیلم‌های آلمانی عیناً تقلید می‌شد، طرح داستان غالباً شباهت فراوان به داستانهای آلمانی داشت. زاویه‌های جسورانه و استفاده فراوان از « آمیزش‌نماها » (Dissolves)، کوشش

برای ازمیان بردن یا کم کردن نوشته‌های فیلم، همه چیزهایی بود که از آلمان وارد شده بود. گاهی این شیوه‌ها با موضوعها و داستانهای فرمولی آمریکایی به شدت تصادم می‌کردند، یا با روش‌بازی بازیگران آمریکایی جور در نمی‌آمدند. اما خوشبختانه کارگردانان آمریکایی، مقلدان خوبی از کار در آمدند. نه تنها شیوه‌های جدید را تقلید کردند، بلکه به زودی آنها را هضم کردند و به صورت شیوه‌ای نیرومند و روان در آوردند. در حقیقت از لحاظ شیوه کار، آثار آمریکایی در اواخر دوران صامت به خوبی قابل قیاس با آثار سایر نقاط جهان هستند.

«کوبوی»ها و دلقکها

در آمریکا دو نوع فیلم ساخته می‌شد که آن قدرت و استحکام را داشت که در برابر هجوم فیلمهای خارجی، در دههٔ پس از ۱۹۲۰، ایستادگی کند؛ و این دو نوع عبارت بودند از کمدی «مسخره بازی» (Slapstick) و «وسترن». از آنجا که این فیلمها در سراسر جهان خواهان و خریدار فراوانی داشت، دیگر نیازی نبود بدین که آنها را با تقلید از آخرین مدهای اروپایی «هنری‌تر» سازند. موفقیت و بی‌ادعایی این فیلمها، اجازهٔ این قبیل «اصلاحات» را نمی‌داد، و آنها را «تفریح محض» می‌شناختند. حامل پیام سنگین و ملهم از مرام یا مکتب هنری خاصی نبودند؛ اما تماشاگران را، چه در آمریکا و چه در خارج، خرسند و خشنود می‌ساختند؛ زیرا که از قریحهٔ صاف و سادهٔ آمریکایی سرچشمه می‌گرفتند. بی‌آگاهی و بی‌دعوی، بهترین جنبه‌های زندگی آمریکایی را در خود داشتند، در حالی که کمترین اثر-یا نیت - موعظه و خودنمایی در آنها به چشم نمی‌خورد. یا بر اصالت و خوش بینی ازلی و ابدی جنبه‌های مضحك و مفرح زندگی قائم بودند، یا از روح حادثه‌جویی «کوبوی»ها که در جستجوی مرزهای تازه سوار بر اسب دشت و دمن را در می‌نوردیدند، جلوه و جلا می‌گرفتند. در نظر اروپاییان خسته‌روان و شهرنشینان پرمرده‌جان و پسران خردسال، و هر کسی در هر جایی، این فیلمها پیام-آور سرزمین رؤیایی آمریکا بودند. درین فیلمها مردم خرده پای فرودست بردشمنان قوی پنجهٔ خود پیروز می‌شدند، ضمعا داد را از دست

اقویا می‌گرفتند؛ و همیشه نوید ثروت و آزادی و سعادت برای همه در آنها مستتر بود. جهانی که در فیلمهای «وسترن» دیده می‌شد، جهانی بود که در آن جز فضایل بدوی درستی و شهامت و حادثه‌جویی و دست به هفت تیر خوب، چیزی لازم نبود. فیلمهای کم‌دی می‌گفتند که جهان «شهر هرت» است، اما با اندکی ایمان و اندکی اقبال و اندکی هوش - شاید هم چند بار سکندری رفتن - عروس هر دامادی می‌شود.

فیلمهای «وسترن» و کم‌دیهای امریکایی، شاید بدان سبب که در دوسوی اقیانوس اطلس خریدار داشتند، شاید بدین علت که در خارج از امریکا نظیر و بدیلی نداشتند - یا به هر دلیل دیگری - از نفوذ فیلمهای خارجی‌مصون ماندند و راه هموار خویش را ادامه دادند. پس جای تعجب نیست که این دو شکل اصیل سینمایی در دههٔ پس از ۱۹۲۰ نه فقط برخی از بهترین کارگردانان امریکایی را پدید آوردند - که از آن جمله می‌توان فرانک کاپرا، جان فورد، جورج استیونس، ویلیام وایلر، و شاگردان متعدد توماس اینس و مک‌سنت را نام برد - بلکه شاخص‌ترین جنبه‌های سبک سینمای امریکایی را نیز پرورش دادند. سرعت، فشردگی، ترتیب و تنظیم درخشان حرکت و پیوند، روانی جریان داستان، عکاسی روشن و پاکیزه، و - در زمینه‌های فنی‌تر - استفادهٔ آگاهانه از عدسیها و فیلترها، همه در وهلهٔ اول از کار سینماگران این دو مکتب حاصل شد. شاید فلان فیلم کوبوی تام میکس Tom Mix یا به همان کم‌دی دو - حلقه‌ای باستر کیتون Buster Keaton به اندازهٔ برخی از واردات اروپایی «هنری» نمی‌نمودند، اما غالباً بسی بیش از آنها با اصل و اساس هنر سینما سروکار داشتند.

اما همین فیلمهای وسترن و کم‌دی نیز، علی‌رغم سادگی اساسی خود، همراه زمان دگرگون شدند. در اوایل دههٔ ۳۰-۱۹۲۰ وسترنها از صورت نمایش رئالیستی زندگی در مرزهای ایالات متحده، که از مشخصات فیلمهای ویلیام هارت William S. Hart بود، به سرعت دور شدند. قهرمان فیلمهای هارت همیشه مردی بود «بدکار اما نیک‌سیرت»؛ بسیار نوش و ترکناز و سخت‌کمان و اغلب یاغی و دشمن قانون، اما پای‌بند اصول جوانمردی. پس از جنگ جهانی اول، روایت هارت از زندگی غرب امریکا («وسترن» یعنی «غربی») گرچه از هر روایتی که تا آن هنگام آمده

بود به حقیقت نزدیکتر بود، «کهنه» تلقی شد. سینما روها- حتی خود غربیان - روایت رومانتيك غرب را که در فیلمهای تام میکس و بوک - جونز Buck Jones و هوت گیبسون Hoot Gibson و کن مانیارد می دیدند بیشتر می پسندیدند. اکنون قهرمان فیلم مردی بود «نیکوکار و نیک سرشت» که برای حمایت از ضعیفان در دشت و دمن می ساخت و یاغیان را به دست عدالت می سپرد. هرگز شراب نمی نوشید، به ندرت سیگار می کشید، و - برخلاف هارت که به کوچکترین بهانه ای شش - لولهای براق خود را از غلاف می کشید - طپانچه های خود را فقط به حکم اجبار به کار می برد. در هفت تیرکشی فرزند و بر روی زین قادی افراشته داشت، و کمند و مشت هایش را آسان حواله حریف می کرد. زندگیش پاکیزه و ساده بود، و هر گرفتاری که برایش پیش می آمد، از قبل حبله - گریهای «بدجنسان» شهری بود، منتها هیچکدام از این گرفتاریها طوری نبودند که در حلقه آخر فیلم نتوان آنها را درست و راست کرد. این روایت، غربی را نشان می داد که شهریان و روستاییان و خود «کوبوی» ها آن را در خیال خود مجسم می کردند، و هر «وسترن» تازه ای که در آمد، چیزی برین افسانه مزید کرد تا بدین غایت رسید. طرح داستان این فیلمها قالبی بود، اما وزن و حرکت آنها چابک و فوت و فنی که در آنها به کار میرفت پاکیزه و روشن بود؛ و بدین جهات این فیلمها در میان محصولات آن دوره به زودی جای خود را باز کردند. هر چند در سینما - های بزرگ شهرهای بزرگ به ندرت به نمایش گذاشته می شدند، در میان مردم حومه و روستاها، و شهرهای غرب، و سینماهای خارج از امریکا، خریداران پروپا قرصی داشتند. این بود که در آن هنگام (مانند امروز) هراستودیویی سالی چند «وسترن» تهیه می کرد، و چون تهیه آنهاگران تمام نمی شد، «وسترن» به صورت یکی از چندگونه محصول همیشگی صنعت سینما درآمد.

از روی این حساب بود که کارخانه پارامونت در سال ۱۹۲۳ به تهیه فیلم «دلیجان سرپوشیده» The Covered Wagon پرداخت. این فیلم از روی داستانی که در مجله «ستردی ایونینگ پست» - Satur-day Evening Post چاپ شده بود ساخته شد، و سرگذشت عبور قافله ای را از يك سوی کشور به سوی دیگر نشان می داد. اما استودیوی

پارامونت، تحت تأثیر جنبه‌های حماسی داستان، بر آن شد که بودجه فیلم را افزایش دهد و به کارگردان آن جیمز کروز James Cruze اجازه دهد که بازیگران خود را به محل داستان در نوادا Nevada ببرد. در این محل، یعنی در میان بیابانهای شن سوزان و رودهای خروشان، کروز فیلمی بسیار زنده و گیرا پدید آورد. با آنکه داستانی عاشقانه و سطحی رشته حوادث این فیلم را به هم می‌بافت، عظمت موضوع اصلی فیلم و قدرت و لطافت آدمهای آن، و شاید بالاتر از همه - زیبایی صحنه‌های طبیعی فیلم، در روزگاری که فیلمها هر چه بیشتر در داخل استودیوها ساخته می‌شدند، فوراً فریاد احسنت و آفرین منتقدان را بلند کرد. فروش فیلم نیز فوق‌العاده بود - و البته این امر به هیچوجه کمتر از تحسین منتقدان نبود. بدین ترتیب با در آمیختن ستارگان و بودجه کلان - که فروش فیلم را در شهرهای بزرگ تضمین می‌کرد - با داستان «وسترن» - که در شهرهای کوچک خریدار فراوان داشت - کارخانه پارامونت نوع تازه‌ای از فیلمهای پرفروش پدید آورد که «وسترن بزرگ» نامیده شد. فیلم «دلجان سرپوشیده» سالها در ردیف پرفروشترین فیلمها قرار داشت. سال بعد کارخانه فوکس «اسب آهنین» The Iron Horse (۱۹۲۴) را به دست جان فورد تهیه کرد که داستان کشیدن نخستین خط آهن سرتاسری امریکارا به همان سبک نشان می‌داد. توفیق فراوان این فیلم ثابت کرد که خوش درخشیدن «وسترن بزرگ» دولت مستعجل نیست. این سبک هنوز سودآورترین سبک فیلمهای امریکایی است، که گاه فیلمهای «سراسر اسب» را تا حد حماسه ملی اعتلاء می‌دهد.

در خلال این مدت کم‌دی امریکایی نیز دگرگون شد. تا آخر دهه ۳۰-۱۹۲۰ استادانی چون مک سنت، هال روج Hal Roach و ارل هامونز Earl W. Hammons، وابستگان شرکت «فیلمهای تربیتی» Educational Pictures (از آن اسمهای بی‌مسمی) به ساختن کم‌دیهای دو حلقه‌ای ادامه دادند. اما همه آنها بهترین دلقکها و زبردست‌ترین کارگردانان و با ذوق‌ترین شوخی‌پردازان خود را رفته رفته از دست دادند، زیرا که فیلمهای داستانی کامل این هنرمندان را به سوی خود جلب می‌کردند. چون هزینه تهیه فیلم بالا می‌رفت و مزد ستارگان سربه‌فلك می‌زد، سازندگان فیلمهای کوتاه دیگر نمی‌توانستند

به هنرمندان خود مزدی که بامزد فیلمهای کامل قابل قیاس باشد پرداختند چارلی چاپلین و هارولد لویوید و باستر کیتون، چه از حیث محبوبیت و چه از حیث توانایی، در صفا اول قرار داشتند، و بلافاصله پس از آنها دلقکهای مهمی مانند هنری لنگدون Henry Langdon و ریموند گریفیث Raymond Griffith و لاری سیمون Larry Semon و لوئیز فازندا Louise Fazenda و میبل نورماند Mabel Normand دیده می شدند. خوشبختانه این بازیگران، روح فیلمهای «مسخره بازی» قدیم را نگه داشتند.

این بازیگران در کمدهای کامل خود، هر یک کار اکثری را که با دقت و حوصله فراوان پرورانده شده بود، به تماشاگران عرضه می داشتند؛ و این کاراکتر عبارت بود از مردی ساده و عادی که همه نوع حادثه برایش پیش می آید. اما روایتی که هر یک از این بازیگران از این کاراکتر بیان می کردند، به اندازه خود آنها با یکدیگر اختلاف داشت. ولگردی که چاپلین نقش او را بازی می کرد، تأثر انگیز بود، گویی رشته ای از احساسات رقیق در همه فیلمهای چاپلین تنیده شده بود. کیتون با چهره ساده خود مانند آدمکی خود کار بود که در دنیایی خارج از حدود اختیار و فهم خود گیر افتاده باشد. جوان عینکی لویوید، همه چیز را خیلی خوب می فهمید، اما زورش به جایی نمی رسید، مگر اینکه بخت و اقبال به کمک او می شتافت. چنانکه همیشه فیلم به همین ترتیب پایان می یافت. هاری لنگدون آدم معصومی بود با چهره ای کودکانه که می کوشید خود را به جای آدمهای بزرگ قالب بزند. فقط ریموند گریفیث بود که می کوشید بالباس رسمی و کلاه سیلندر روی پرده بطور «جدی» کمدی بازی کند، ولی حتی او نیز به خطاها و اشتباهاتی که برای آدم عادی پیش می آمد، دچار می شد.

این نوع فیلمهای کمدی که در دهه پس از ۱۹۲۰ ساخته می شد، بیشتر با کاراکتر و حوادث مضحک سروکار داشت تا با حرکات دوربین فیلم برداری. از حیللهای عکاسی فیلمهای قدیم فرانسه، و شوخیهای تصویری آثار مک سنت چندان اثری در آنها دیده نمی شد. سبک عکاسی ساده آنها، برای زاویه های اروپایی یا نور بدیع و شکفت، جایی نداشت. برش این فیلمها نیز سرراست و سریع بود و به نظریات اروپایی نیازمند نبود. از

این مطالب نباید چنین استنباط گردد که ساختمان این فیلمها از لحاظ فنی از سایر فیلمها پایین تر بود. برای اینکه يك شوخی بصری بگیرد، لازم بود که حرکت یا زاویه دوربین نسبت به موضوع خود به دقت حساب شود، و برای اینکه خنده تماشاگران به حد اعلاي خود برسد، می بایست در برش نماها چنان دقت و ذوقی به کار برد که در واقع از نبوغ واقعی چیزی کم نداشته باشد.

مثلا در فیلم « دانشجوی تازه وارد » The Freshwon (۱۹۲۵) اثر هارولد لوی، طرز کار دوربین به طرز بسیار عالی منطبق با مقتضیات موضوع فیلم است. در آغاز فیلم هارولد را در يك «نمای دوربینی» می بینیم که پیراهن کش ورزشی به تن و کلاه کبی به سر دارد و در میدان فوتبال، دسته پر جنجالی را رهبری می کند. آنگاه نما باز می شود، و می بینیم که در واقع هارولد دارد این کارها را در برابر آینه اتاق خواب انجام می دهد. هارولد برای اینکه بلافاصله در میان دانشجویان دوستانی برای خود دست و پا کند، اعلام می کند که حاضر است بستنی قیفی برای همه بخرد. در این موقع دوربین عقب می رود و می رود وانبوه دانشجویانی را که به سوی مغازه بستنی فروشی روانند نشان می دهد. هنگام تمرین بازی فوتبال امریکایی، هارولد خود را روی آدمکی که برای تمرین در میدان گذاشته اند می اندازد، و دوربین درست به موقع، واز زاویه ای که باید، نشان می دهد که وی پای آدمک را شکسته است. در حقیقت شیرین ترین شوخی فیلم، کاملاً متکی به مهارت در به کار بردن دوربین است. هارولد به مجلس رقصی می رود، در حالی که لباسش فقط «كوك» خورده است و خیاط فرصت پیدا نکرده آن را «چرخ» کند. خیاط همراه او می رود تا اگر اتفاقی افتاد به کمک هارولد بشتابد؛ و البته مسلم است که اتفاق می افتد. هارولد که با شرم و حیای فراوان با دختری صحبت می کند، تکه نخ را دور انگشتش می پیچد، و با هر تابی که به انگشتش می دهد، مغزی شلوار رسمیش از شلوار جدا می شود. هارولد که متوجه اشتباه خود می شود، با شتاب به میزی در کنار میدان رقص می رود. خیاط پشت صندلی منتظر او است. هارولد با دختر سر میز می نشیند و دستش را زیر چانه اش می گذارد و پایش را از عقب برای خیاط دراز می کند؛ اما

خیاط عادت به غش کردن دارد، و اتفاقاً همین لحظه را برای غش کردن روی پای هارولد انتخاب می‌کند. دوربین جلو هارولدمی‌گردد و او را نشان می‌دهد که مرتباً پایین می‌رود، اما هارولد از روی ناچاری مرتب حرف می‌زند و می‌خندد و چنین وانمود می‌کند که آنچه اتفاق می‌افتد بسیار طبیعی است و هیچ خنده ندارد.

همراه این طرز استفاده از دوربین، طرز پیوندی بهمین اندازه روشن و قاطع به کار می‌رفت. در دههٔ پس از ۱۹۲۰، تحت تأثیر فیلم‌های چاپلین، سرعت فیلم کم‌دی قدی رام شده بود و از شکل دیوانه‌وار فیلم‌های کی‌ستون درآمده بود؛ هرچند هنوز هم حرکات فیلم کم‌دی از سایر فیلم‌ها سریع‌تر بود. هر نمایی فقط به آن اندازه روی پرده باقی می‌ماند که مطلب خود را نمایش دهد و حتی اگر شوخی که در آن بود حکم می‌کرد، از این هم کمتر می‌ماند. بهترین کارگردانان کم‌دی، که از اهمیت سرعت در فیلم‌های خود آگاه بودند، معمولاً نماهای فیلم را از کارگردانان فیلم‌های دیگر کوتاه‌تر برمی‌داشتند، و از زاویه‌ای به زاویهٔ دیگر می‌پریدند، تا پیوند گران فیلم با در دست داشتن مواد فراوان، بتوانند هر صحنه را چنانکه باید تشکیل دهند. حرکت سریع کم‌دیهای صامت به وسیلهٔ تغییر سریع نقطهٔ نظر و تعداد فراوان نماهایی که هر فصل از فیلم را تشکیل می‌دادند، حفظ می‌شد.

امکان پدید آوردن یا کش دادن شوخی از راه پیوند نماها نیز از نظر دور نماند. صحنهٔ بازی بیل یارد در فیلم «شرلوک کوچک» Sherlock Junior (۱۹۲۴) نمونهٔ درخشانی از این فن را نشان می‌دهد. هر نمای این صحنه در جای خود تخم خنده‌ای می‌کارد که به وسیلهٔ برش ماهرانه در تأثیری که مجموعهٔ صحنه بر تماشاگران می‌کند، سهمی دارد. جنایتکاران که خیال دارند کیتون را بکشند، از او دعوت می‌کنند که با آنها بیل یارد بازی کند. یکی از توپها پر از باروت است به طوری که اگر منفجر شود، کیتون را متلاشی خواهد کرد. جنایتکاران برای محکم کاری یک گیلان شراب زهر آلود هم برایش می‌ریزند، و نیز بالای یک صندلی خالی تبر سنگینی آویزان می‌کنند که همینکه کیتون روی صندلی بنشیند تبر فرقهش را بشکافد. اکنون موقع هنر - نمایی پیوندگر فیلم است؛ نماها یکی پس از دیگری می‌آیند،

چیزی نمانده است که کیتون روی صندلی بنشیند، شراب را بنوشد، توپ باروت‌دار را بزند. در ضمن این جریان، عکس‌العمل جنایتکاران و قیافه معصوم کیتون نشان داده می‌شود و صحنه همچنان پیش می‌رود، تا جایی که تماشاگران از شدت خنده نزدیک است دیوانه شوند.

فرانک کاپرا نیز به شیوه‌ای بهمین اندازه درخشان، بلکه ظریفتر، صحنه‌ای از فیلم «مرد قوی» (The Strong Man) (۱۹۲۶) هاری لنکدون را پیوند می‌دهد و سرانجام با برش بسیار ماهرانه آن را به پایان می‌رساند. یک زن موبور اما درشت اندام در آغوش لنکدون غش کرده است. این مرد کوچک اندام باید او را از خیابان عبور دهد و به خانه‌اش برساند می‌کوشد او را بردارد و ببرد، اما به زور می‌تواند او را از زمین بلند کند، چه رسد به اینکه او را از پلکان بالا ببرد. این است که او را روی پاهای خود می‌گذارد و می‌کوشد یک پله یک پله بالا برود. بدبختانه کارگری در آخر پلکان نردبانی قرار داده است، و لنکدون بی‌آنکه متوجه شود، از نردبان هم بالا می‌رود. تماشاگران البته می‌دانند که همینکه لنکدون و دختر به آخر نردبان برسند، هر دو فرو خواهند افتاد، و خنده همراه ناراحتی شروع می‌شود. کاپرا با حس انتظار تماشاگران بازی می‌کند و مصیبتی را که در حال رخ دادن است، از جلو و عقب و پهلو فیلمبرداری می‌کند. وی با تکرار جزئی از نمای قبلی در نمای بعدی، لحظه روح صحنه را - لحظه‌ای که مصیبت رخ می‌دهد و خنده قطع می‌شود - عقب می‌اندازد، جای تردید است که کاپرا در سال ۱۹۲۶ حتی نامی از این نشتاین شنیده بوده باشد، اما او نیز در فن کش‌دادن زمان استاد شده بود. منتهی کاپرا آن‌را به‌منظور پدید آوردن صحنه‌های خنده‌آور به کار می‌برد.

اما توفیق‌هایی که در زمینه پیوندگری و عکاسی به دست آمد، فقط یکی از جنبه‌های هنرگر آنقدر کم‌دی صامت‌را نشان می‌دهد. این کم‌دیها در پرورش کاراکتر از انواع دیگر فیلم بیشتر رفتند و کاراکترهایی چنان عمیق و واقعی پدید آوردند که برای تماشاگران مثلاً با باستر کیتون خندان یا هارولد لویید بی‌عینک غیرقابل تصور بود. این کاراکترها با هزاران ریزه کاری ساخته شده بودند. راه رفتن چاپلین، چهره رنگ‌پریده لنکدون، زرنکی شکفت‌آور بدن کیتون در مقابل

قیافه بی حرکت او، رلبخند زیر کانه‌ای که پشت عینک لوید نهفته بود، از جمله این ریزه کاریها بود. این مردان در مقابل دوربین اطوار و عاداتی برای خود ساخته بودند که وقتی که روی پرده سینما منعکس می‌شد، زوایای پنهانی روح آنها را نشان می‌داد. حرکات تردید آمیز لنگدون هنگام اظهار دوستی بی‌آلایش، آب دهان قورت دادن وحشتبار لوید هنگامی که می‌خواست به کار غیر ممکن دست بزند، نمونه‌هایی از این عادات و اطوار است. سناریو و داستان و حوادث فیلم را برای پرورش يك کاراکتر مشخص که در فیلمهای متعدد ظاهر می‌شد، طرح-ریزی می‌کردند. حتی دنیایی که این کاراکترها در آن زندگی می‌کردند، رؤیایی ساخته خود آنها بود. در فیلمهای چاپلین برگردانی از مجله-های فقیر نشین و کثیف لندن دیده می‌شد؛ در آثار کیتون، دنیا آکنده از هیولاهای مکانیکی بود، و در نظر کاراکتر معصومی که لنگدون نقش او را بازی می‌کرد، جهان جایی سرد و خالی از احساس بود. نبوغ بازیگران کمدی دوره صامت درین نهفته بود که می‌توانستند هم دنیای خصوصی و هم کاراکتر عمومی خود را برای تماشاگران قابل قبول سازند.

اما نام دوگلاس فیربنکس Douglas Fairbanks را نیز باید به این بازیگران کمدی افزود. البته فیربنکس دلقک نبود؛ ولی در نخستین فیلمهای خود يك کاراکتر خنده‌آور حقیقی پدید آورد. در سالهای پس از ۱۹۲۰، فیلمهای «سراسر شمشیر بازی» از او تهیه می‌کردند که در آنها از استعداد ورزشی شگرف فیربنکس استفاده فراوان می‌شد. فیربنکس در سال ۱۹۱۵ همراه بیش از شصت تن دیگر از بازیگران مشهور برادوی، به وسیله شرکت «مثلث» به هالیود آورده شد تا برای سینما آبرویی کسب کنند.

وی به زودی توانست از میان آن عده که بیشترشان در گمنامی ماندند خود را برجسته سازد. نخستین فیلمهای او به کارگردانی یا سرپرستی گریفیث تهیه شد، و گریفیث معتقد بود که فیربنکس هرگز بازیگر سینمایی خوبی نخواهد شد. اما از حسن تصادف فیربنکس به دست جان امرسون John Emerson و آنیتا لوس Anita Loos افتاد. این دو تن روحیات سالم و خوشبینانه این مرد را دریافتند و

کاراکتری سینمایی برای او پدید آوردند که نه تنها قدرت ورزشی او، بلکه شخصیت زنده و گیرای او را نیز شامل می‌شد. یک سلسله کم‌دی جدید برای اوساختند که عنان جوش و جنبش طبیعی او را رها می‌کرد در نیمه‌آخردههٔ پس از ۱۹۱۰، فیربنکس نقش مردی را بازی می‌کرد که به موازین دروغین زندگی شهری می‌خندید و برای رفتن به غرب و به دست آوردن آزادی تلاش می‌کرد، و مبلغ پر حرارت زندگی منزله و عقل سلیم بود. وی اغلب در کم‌دیهای خود به عنوان «مرد امریکایی متوسط» ظاهر می‌شد، و راز توفیقش درین بود که گویی به زبان حال به تماشاگران می‌گوید: «آنچه من می‌کنم، تونیز می‌توانی بکنی.» اما در آستانهٔ دههٔ پس از ۱۹۲۰، فیربنکس نیز مانند دومیل ناگهان دگرگون شد. دومیل راه شراب و زن و فساد را درپیش گرفت؛ ولی فیربنکس خوشبین و منزله و متفکر، نمی‌توانست قدم در چنین راهی بگذارد. چارهٔ وی این بود که از آشفته‌گیها و بلواهای دنیای پس از جنگ روی بگرداند و به زمانهای ساده‌تر گذشته بازگردد که در آن ارزشهای اخلاقی کاراکتر سینمایی فیربنکس به طور روشنتری قابل توجیه بود - زمانی که در آن ظلم و ستم از نظام زندگی بر نمی‌خاست بلکه نتیجهٔ بدسگالیهای فردی بدکار بود، و همهٔ کژیها به ضرب شمشیر اشرافی سالم و درست و نیکوکار، راست می‌شد. اکنون آن جوان نیرومند و تراشیده ریش امریکایی، جای خود را به «دارتانیان» D'Artangan سبیل‌دار یارابین‌هو Robin Hood مجمدمو، یا دزد بغداد سیه چرده داد. و به جای زمینهٔ ساده و عادی فیلمهای قدیم فیربنکس دکورهای عظیم زیبا و صحنه‌هایی که با حیل‌های عکاسی و مکانیکی فراهم می‌شد، پدیدار گشت. اما درین فیلمهای پرماجرایی نیمه‌جدی و نیمه شوخی نیز فیربنکس حرکات زیبای نرم و غیر قابل تقلید خود را ادامه داد. راحتی و آسانی بازی او، غبطه و حسد را بر نمی‌انگیخت، بلکه باعث تحسین می‌شد، و کاراکتر سینمایی او فقط با شهرت جهانی چاپلین پهلوی می‌زد.

چاپلین و لوییج

فیلمهای فیربنکس نیز مانند کم‌دیهای که از آنها یاد کردیم

در همه جا خریدار داشت، زیرا که تماشاگران همه جای دنیا با کاراکترهای این فیلمها آشنا بودند. فیربنکس نمونه کامل عاشق پرشور و چابک و زن نواز بود. آدمهای فیلمهای کمدی اندکی ژنده پوش و اندکی «خل» به نظر می آمدند، و حتی غالباً بیننده را به رقت می آوردند، ولی در زیر پیراهنشان قلب آدمهای عادی می تپید. مردم انسانیت اساسی آنها را می شناختند و دوست میداشتند. اما پس از جنگ جهانی اول، نوع دیگری از فیلمهای کمدی پدیدار شد. این کمدی آداب و اطوار معاشرت را مسخره می کرد و زمینه خاص آن افراط و تفریط زندگی ثروتمندان بود. «کمدی آداب» به ندرت خنده دار بود، و حتی همیشه خوشمزه هم نبود؛ بلکه نمایی کثر از آشفته گیهای زندگانی مردمان مرفه بود. این نوع کمدی از مدتها پیش روی صحنه تأثر هوادار فراوان داشت، و هنگامی که طبقه متوسط به سالنهای سینما هجوم آورد، روی پرده نیز خریدار فراوان یافت. و این همان زمینه ای بود که سسیل ب دومیل از ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ از آن منافع سرشاربرد. دومیل و کسانی که از او تقلید می کردند، کمدیهای بیشماری درباره زندگی اشراف و اعیان ساختند. چیزی نگذشت که کارگردانان دیگر صنایع وریزه کاریهایی که در آثار دومیل دیده نمی شد، به این کمدیها افزودند. چارلی چاپلین در ۱۹۲۲ با فیلم «زن پاریسی» A Woman of Paris به «کمدی آداب» پرداخت، و پس از او لوبیچ «دایره ازدواج» The Marriage Circle را ساخت، و بدین ترتیب این دو چاشنی نازهای به این نوع کمدی زدند که اساساً از آنچه دومیل تا آن زمان ساخته بود مضحک تر و سینمایی تر بود.

به نظر می رسد که یکی از عواملی که چاپلین را به ساختن «زن پاریسی» برانگیخت این بوده است که وی می خواست يك کمدی را بدون کاراکتر و لکرد معروف، کارگردانی کند، و عامل دیگر این بود که چاپلین با دادن نقش اول به ادنا پوروایانس - Edna Purvia که از سالها پیش در فیلمهای اوبازی می کرد، او را ستاره مشهوری سازد و دینی را که از او به گردن داشت ادا کند. (خود چاپلین نیز لحظه ای در این فیلم ظاهر می شود، اما چنان تغییر قیافه داده است که غیر قابل تشخیص است و نقش يك باربر راه آهن فرانسوی را بازی می کند که

هنگام حرف زدن سرودست خود را به طرز عجیبی تکان می‌دهد.) خود چاپلین نام دوم این فیلم را «نمایش سرنوشت» گذاشته بود؛ و با آنکه به سبک طنز آمیزی آنرا پرورانده است، با این حال معتقد بود که اثری عمیق و دارای جنبه‌های اجتماعی است. مقدمه‌ای که پیش از شروع فیلم روی پرده ظاهر می‌شود، چنین بود: «بشریت نه از قهرمانان و اراذل، بلکه از مردان و زنان تشکیل شده است، و همه عواطف آنان را، چه خوب و چه بد، خدا بدانها داده است. کورکورانه مرتکب گناه می‌شوند، و بی‌خردان آنها را محکوم می‌کنند؛ اما خردمندان به حالشان رحمت می‌آورند. » طرح داستان این فیلم می‌توانست موضوع یک تراژدی اشک آلود بشود، ولی طرز برداشت چاپلین آن فیلم را به یک کمدی طنز آمیز مبدل ساخت. ماری سن کلاِر Marie St. Clair (ادنا پورویانس) دختری است از یک دهکده کوچک فرانسه که گرفتار عشق بدفرجامی می‌شود و به پاریس می‌گریزد. یکسال بعد ماری در محافل اشرافی پاریس برای خود جایی باز کرده است و معشوقه مردی خوش ادا و زن باز شده است که در هنگام فراغت برای خود ساکسوفون می‌زند. (نقش این مرد را آدولف منجو Adolphe Menjou بازی می‌کند.) یک روز ماری بر حسب تصادف نامزد سابقش را می‌بیند که اکنون نقاشی تهیدست است. ماری او را برای کشیدن تصویر خود اجیر می‌کند، عشق قدیمی آنها دوباره زنده می‌شود، اما نقاش جوان از روابط تازه ماری خبردار می‌شود و او را وادار می‌کند که آن مرد زنباز را ترک گوید، ولی بر اثر شنیدن مکالمه‌ای یقین می‌کند که ماری هرگز این کار را نخواهد کرد. نقاش جوان خودکشی می‌کند، و درست در همین هنگام ماری درمی‌یابد که عاشقش می‌خواهد بازن دیگری ازدواج کند. ماری سرخورده و بی‌کس به دهکده‌اش باز می‌گردد. تا با مادر نامزد مرده‌اش زندگی کند.

چاپلین با کارگردانی زیرکانه و پر صنایع خود از این داستان تنگ مایه فیلمی کمدی پدید آورد که برای آن عده از کارگردانان آمریکایی که هنوز از فیلمهای بی‌سروته و عاری از ذوق دومیل گرده بر می‌داشتند، سرمشق تازه‌ای شد. فیلم او «سبک» داشت، یعنی مثلاً یک صحنه مخالف اخلاق یا مغایر عفت را نه به صراحت و وضوح بلکه

به ایما و اشاره نشان می داد.

مثلاً نوع روابط منجو و دختر را بدین ترتیب نشان می دهد که هنگامی که منجو وارد آپارتمان دختر می شود، يك راست سرگنجه او می رود و یکی از دستمالهای خود را از توی آن گنجه بر می دارد. چاپلین بارها نشان می دهد که بیشتر میل دارد صحنه های جنسی را به كمك کنایه و استعاره نشان دهد، نه بانمایش حقیقت واقع. مثلاً يك رقاصه نیمه عریان لباس خود را از تن بیرون می آورد، اما هنگامی که آخرین حجاب از روی تن برهنه او می افتد. دوربین پائین می آید و فقط پاهای رقاصان او را نشان می دهد. چاپلین فیلم خود را از صحنه ها و حوادث كوچك ریشخند آمیز پر کرده بود. مثلاً در صحنه ای، دختر که از دست منجو خشمناك شده، گردن بند الماس را از پنجره بیرون می اندازد. منجو که از قهر و خشم دختر خنده اش گرفته، به دمیدن توی ساکسوفون خود می پردازد. سپس دختر که می بیند ولگردی در خیابان گردن بند را برداشته، خشم خود را فراموش می کند و برای پس گرفتن گردن بند از ولگرد، سراسیمه بیرون می دود. پایان طنز آمیز این فیلم ارزش خاصی داشت که در فیلمهای آن زمان کمتر دیده می شد. چاپلین تمام این داستان مصیبت بار را چنان بدور می اندازد که تماشاگران در شگفت می شوند. دختر که اکنون به ده خود بازگشته است، برگاری پر از علفی سوار است؛ در همین هنگام اتفاقاً منجو سوار بر اتومبیل شکاری خود از کنار او می گذرد. دوستش که در کنار او نشسته است از او می پرسد: «راستی، سر نوشت ماری سن کُر چه شد؟» منجو فقط شانه هایش را به بالا می اندازد و گاری و اتومبیل هر کدام به راه خود می روند.

ممکن نیست بتوان تصور کرد که فیلم «زن پاریسی» امروز چگونه به نظر می رسد. چاپلین صلاح خود را درین می داند که بهیچ وجه اجازه ندهد که این فیلم، یا هر فیلم دیگری که در اختیار دارد، امروز احیاء گردد یا حتی به وسیله انجمنهای سینمایی یا فیلمخانه، نگهداری شود. اما فیلمهایی که در پیشرفت فن فیلمبرداری مؤثر بوده اند، غالباً وقتی که امروز مورد مطالعه قرار می گیرند، بطرز عجیبی خلاف انتظار از کار درمی آیند. آن تازگی و بداعتی که آنها را جالب و گیرامی ساخت، اکنون از آنها دور شده است. فوت و فنهای سینمایی که در آنها به کار

رفته، بارها در فیلمهای بعدی تکرار شده است، و شیوه کار آنها که زمانی بدیع و جسورانه بوده، اکنون در شمار بدیهات فن کارگرانی درآمده است. این موضوع ممکن است در فیلم چاپلین نیز کاملاً صادق باشد. در سال ۱۹۲۳ هنگامی که گذشتن قطار راه آهن از جلو «ماری» به وسیله تاباندن نور چراغ قطار بر روی صورت او نشان داده شد، تماشاگران به شدت تحت تأثیر قرار گرفتند. در این فیلم صحنه خودکشی نقاش جوان عیناً نشان داده نشد، بلکه عکس العمل شنیدن صدای در رفتن گلوله روی درشت نمای چند صورت روی پرده ظاهر گشت. منتقدان از این کار تحسین فراوان کردند. امروز این قبیل کارها عادی و مبتذل شده است؛ اما همین نوآوریها، همین آگاهی از توانایی دوربین برای نشان دادن وقایع و حوادث به کنایه و اشاره، فیلم «زن پاریسی» را در زمان خود چنان الهام بخش ساخته بود. چندتن از دستیاران چاپلین در هنگام تهیه این فیلم - یعنی مونتابل Monta Bell، هاری دابادی داراست Harry d'Abbadie d'Arrast، وادی سودرلند Eddie Sutherland، بعدها کارگردان شدند و فیلمهایی از همین نوع ساختند. همین روش ایما و اشاره را که چاپلین پدید آورده بود، به کار بردند. بسیاری از دیگران نیز از چاپلین پیروی کردند که مهمتر از همه ارنست لوبیچ بود، یعنی همان کس که سابقاً در استودیوهای آلمان داستانهای تاریخی را روی پرده می آورد.

لوبیچ در سال ۱۹۲۳ به دعوت ماری پیکفورد به آمریکا آمده بود تا فیلم با شکوه «روزیتا» Rosita را کارگردانی کند. این فیلم با هزینه فراوان تهیه شد و کمتر از یک ماه پیش از «زن پاریسی» به بازار آمد. شکست این فیلم و توفیق فیلم چاپلین، ظاهراً لوبیچ را به راه کار آشنا ساخت. وی در آلمان پیش از تهیه فیلمهای با شکوه، فیلمهای کم‌دی می ساخت و اکنون بار دیگر به فیلم کم‌دی بازگشت، بخصوص کم‌دی آداب و اطوار را زمینه کار خود قرار داد و با چاشنی طبع کاملاً اروپایی خود، مزه تازه‌ای به آن داد. نخستین فیلمی که بدین سبک ساخت، «دایره ازدواج» The Marriage Circle (۱۹۲۴) نام داشت که کمتر از چهار ماه پس از فیلم چاپلین به بازار آمد. و، چه از حیث موضوع و چه از لحاظ شیوه کار، شباهت زیادی به فیلم چاپلین

داشت. منتقدان آن روز ناچار آن دو فیلم را بایکدیگر مقایسه کردند (وبیشتر به سود لوبیچ نظر دادند)، و در نتیجه لوبیچ راه تازه‌ای در پیش گرفت که آن را ناهنگام مرگش در ۱۹۴۷ ادامه داد.

اما نباید پنداشت که لوبیچ مقلد محض چاپلین بود؛ زیرا که وی بکرات قوه تخیل بسیار سینمایی خود را در فیلمهای متعدد نشان داد که «بهشت ممنوع» Forbidden Paradise (۱۹۲۴)، «بازهم مرا ببوس» Kiss Me Again (۱۹۲۵)، «بادبزن خانم ویندرمیر» Lady Windermere's Fan (۱۹۲۵) و «که این است پاریس» So This Is Paris از آن جمله‌اند. سر انجام تماشاگران با سبک خاص لوبیچ، که عبارت بود از شوخی شیطننت آمیز و دقیق اروپایی، آشنا شدند. لوبیچ استاد صنعت ایجاز بود، و نظری زیرکانه خود را درباره راه و رسم جهان، در یک صحنه شوخی آمیز کوتاه خلاصه می‌کرد. مثلاً در یک فیلم می‌خواست نشان بدهد که مردی از زنی خسته شده است، و با همدیگر رودربایستی ندارند روش شوهر نسبت به زن در فصل کوتاهی به خوبی روشن می‌شود. درین فصل زن و شوهر برای رفتن به ضیافت شام از آپارتمان خود بیرون می‌روند و وقتی که وارد آسانسور می‌شوند، مرد کلاه بر سر دارد. آسانسور چند طبقه پائین تر متوقف می‌شود و دختر زیبایی به درون می‌آید. مرد کلاهش را بر می‌دارد. در فیلم «بادبزن خانم ویندرمیر» لوبیچ فصلی گذاشت که صحنه‌های یک مسابقه اسب‌دوانی را نشان می‌داد، و در این صحنه‌ها همه گونه روابط صمیمانه به وسیله نگاهها، حرکت سریع چشمها، لبخندهای معنی دار، و حرف زدنیهای درگوشی نشان داده می‌شود بی آنکه نوشته‌ای به کار رود یا آنکه اصولاً به نوشته نیازی باشد. بی شک یکی از دلایل محبوبیت لوبیچ در میان طبقه باهوش تماشاگران دهه پس از ۱۹۲۰، (و همچنین در میان کارگردانان دیگر) مهارت او در حل مسئله آسانسور بود. لوبیچ مطالب سانسور شدنی فراوانی را نشان می‌داد، ولی کمتر چیزی که به توان آن را قیچی کرد در نواری فیلم اودیده می‌شد.

همچنین لوبیچ در حقیقت دست تنها انقلابی در دكور سينماي امريكا پديد آورد. پيش از «دايره ازدواج»، دكور اهميتي نداشت، در فيلمهاي سبك دكور هميشه يكنواخت بود، و براي فيلمهاي سنگين،

اتاقها را از میز و صندلی پر می کردند و به در و دیوار، پرده ها و کاغذهای پر نقش و نگار می آویختند. لوبیج این خرد و ریزها را به دور ریخت و برای بازی آدمهای فیلمهای خود فضای باز و پاکیزه ای پدید آورد. محاسن این کار فوراً آشکار شد، به طوری از همان لحظه به بعد سبک لوبیج در اکثر فیلمها مؤثر افتاد. اما کمتر کارگردانی در استفاده از دکور به پای خود لوبیج می رسید. مثلاً در نظر لوبیج، یک درهمیشه بیش از راه ورود و خروج صرف اهمیت و معنی دارد؛ و غالباً وسیله ای برای ختم یک دعوی یا نشان دادن خشم یا عشو و ناز، یا حتی عمل جنسی است. دالان و پلکان و پنجره، هر کدام در فیلمهای لوبیج نقشی خاص خود برعهده دارند. لوبیج بازیگرکی و مهارت فوق العاده اش، به زودی سرآمد کارگردانان کمدی آداب گردید و الهام بخش جمعی از کارگردانان شد که هنرمندان با استعدادی همچون مال سن کلمر Mal St. Clair و لیوئیز مایلستون Lewis Milestone و ولسلی راگلز Wesley Ruggles و فرانک تاتل Frank Tuttle از آن جمله بودند. برای این عده، «سبک» فیلم اهمیت داشت، و در فیلمهای شیرین و بی ادعای اواخر دههٔ پس از ۱۹۲۰، از قبیل «گراند دوشس و خدمتکار» The Grand Duchess and the waiter (۱۹۲۶) «از بیوه زن بترس» Beware of Widows (۱۹۲۷) «دو شب از هزار و یک شب» Two Arabian Nights (۱۹۲۷) «آقایان موبورها را ترجیح می دهند» Gentlemen Prefer Blondes (۱۹۲۸)، تأثیر لوبیج دیده می شود.

طبقه بندی کارگردانان

در دههٔ پس از ۱۹۲۰ استودیوها تمایل شدیدی پیدا کردند که کارگردانان خود را نیز مانند ستارگان شان طبقه بندی کنند. لوبیج و بیروانس کارگردانان «زیرک» محسوب می شدند و همگی به ساختن فیلمهایی که با وضع مضحک، زمینهٔ آنها را تشکیل می داد می پرداختند. فیلمهایی که موضوع آنها «حرکات مضحک» بود، به دست کسانی چون کلارنس بجر Clarence Badger و اچ سی پاتر H.C. Potter

وارل کنتون Erle Kenton ومارشال نیلان Marshal Nielan وچارلز رایزنر Charles Reisner ساخته می‌شد. فرانک بورزج Frank Borzage و جورج فیتز موریس - George Fitzmau و ادموند گولدینگ Edmund Goulding و هنری کینگ Henry King به سبب مهارتی که در ساختن «فیلمهای زنانه» داشتند (اصطلاحی که باتوجه به خود فیلمها باید برای زنان توهین آمیز باشد) معروف بودند. لامبرت هیلیر Lambert Hillyer و ج. پ. مک گاون J. P. Mc Gowan و ال راجل Al Rogell و ریچارد تارپ Richard Thorpe و ویلیام وایلر William Wyler فیلمهای «وسترن» را کارگردانی می‌کردند. داستانهای پرحادثه به دست کسانی چون جاک کانوی Jack Conway و ویکتور فلمینگ Victor Fleming و ویلیام ک. هاوارد W. K. Howard و رولند و. لی Rowland V Lee و ون دایک W. S. Van Dyke و راثول والش Raoul Walsh و ویلیام ولمن Wellman به روی پرده می‌آمد. تاد براونینگ که بیشتر فیلمهای ترسناک را کارگردانی می‌کرد، در ساختن فیلمهای هراس انگیز و شوم مهارت خاصی یافت. Rex Ingram که فیلم او به نام «چهار سوار اپوکالپسی» The Four Horsemen of the Apocalyps (۱۹۲۱) او رودلف والناتینو را به شهرت رساند کار خود را به ساختن فیلمهای عشقی و باشکوه تاریخی منحصر کرد. همه استودیوها، بدون استثناء، و شاید ناگزیر، هر کارگردانی را که از آثارش توفیق قابل ملاحظه‌ای به دست می‌آورد، وادار می‌ساختند که باز هم فیلمهای دیگری از همان قبیل تهیه کند. اما تماشاگران سینما کمتر کارگردانی را می‌شناختند یا به او توجهی داشتند، استودیوها نان ستارگان خود را می‌خوردند و دستگام‌های تبلیغاتی آنها سخت در راه مشهور ساختن بازیگرانی که با آنها قرارداد داشتند می‌کوشیدند. هیچکس کارگردانی را در فیلم نمی‌دید، بنابراین چه لزومی داشت در فکر کارگردان باشند؟ کارگردانهایی که از این قاعده مستثنی می‌شدند کسانی بودند که یا چون خودشان تهیه کننده فیلم خود بودند، و یا به سبب این که نامشان خریدار فراوان داشت، می‌توانستند مقداری از توجه تماشاگران را به سوی خود جلب کنند.

شاید نمونه کامل کارگردانی از نظر تماشاگران همان دومیل معروف بود که ترتیبی می داد که نام او مانند نام ستارگان مکرر بالای صفحه اول روزنامه ظاهر شود. دومیل نخستین کسی بود که در هواپیما با خبرنگاری مصاحبه کرد، نخستین کارگردانی بود که در هنگام فیلمبرداری بلندگو به کار برد، و نخستین کسی بود که در استودیو سیمکشی کرد تا بازیگران خود را به وسیله بلندگو فرمان بدهد. قیافه دومیل با کلاه لبه پهن و پیراهن یقه باز و شلوار سواری و پوتینهای چرمی اش، در صفحات مجله های سینما مانند قیافه جان گیلبرت و کلارا باو برای خوانندگان آشنا بود. اما اگر از کسی می پرسیدند که بزرگترین کارگردان آمریکایی در اوایل دهه ۱۹۲۰ کیست، باز جواب عبارت بود از گریفیث، هرچند که اکنون دیگر نام او بر بالای نام فیلم، فروش آن فیلم را تضمین نمی کرد. در سال ۱۹۲۵ که گریفیث به شرکت پارامونت پیوست، این ترتیب همچنان به حال خود باقی بود. البته چاپلین به عنوان بازیگر معروفیت فراوان داشت، اما بیشتر مردم می دانستند که او فیلمهای خود را کارگردانی هم می کند. ارنست لوبیچ نیز با سیکار برگش در خارج از محیط کارخانه تاحدی معروف شده بود و در اواخر دهه، سیل فیلمهایش او را در صف کوچک کارگردانان مشهور قرار داده بود.

در آن زمان کمتر کسانی از حیث شهرت و استقلال به پای این گروه می رسیدند. غالب کارگردانان را استودیو برای ساختن فیلم اجیر می کرد و علاقه مند بودن یا نبودن آنها به موضوع فیلم چندان مورد توجه نبود. استودیو قدرت داشت که هر طور صلاح بداند کار آنها را تغییر دهد. حتی کمتر کارگردانی می توانست برش فیلم خود را چنانکه خودش می خواست انجام دهد. همیشه میان کارگردانان و «اداره» استودیو جنگ سختی جریان داشت، و کارگردانان بر آن بودند که «اداره» نه از هنر سینما سر در می آورد و نه به آن توجهی دارد. تهیه کنندگان هوای هزینه فیلم را داشتند که سر به فلک می کشید.

از این رو با هر گونه تجدید نظر یا فیلمبرداری مجدد که هزینه را بالاتر می برد، مخالف بودند. شاید کارگردانان حق داشتند که می گفتند تهیه کنندگان که فیلمها را قبیحی می کنند، باطناً هوس «آفرینش هنری» دارند؛ اما نباید فراموش کرد که تهیه کنندگان به تماشاگران

نزدیک تر بودند، و از ذوق و سلیقه آنها آگاهی بیشتر داشتند، و بهمین جهت بهتر از کارگردانان می دانستند که اسباب و شرایط یک فیلم پر فروش چیست. مثلاً در اواخر دهه ۱۹۲۰، در کارخانه مترو گلدوین مایر، ایروینگ تالبرگ Irving Thalberg، را که تهیه کننده جوانی بود، از لحاظ تشخیص جهت ذوق و سلیقه تماشاگران خطاناپذیر می دانستند. تالبرگ اختیار تمام داشت که هر فیلمی را که در آن کارخانه ساخته می شد، از نو پیوند دهد و می گویند که به همین ترتیب فیلمهای فراوانی را از شکست نجات داد. وظیفه تهیه کننده این بود که فیلم پرفروشی با هزینه معینی بسازد، خواه در این جریان احساسات هنری کارگردان صدمه ببیند، خواه نبیند. همچنین وظیفه تهیه کننده بود که داستانهایی برای فیلمبرداری تهیه کند که فروش فیلم را تضمین کند، خواه این داستانها مطابق ذوق کارگردان باشد، خواه نباشد.

خوشبختانه بسیاری از کارگردانان دهه ۱۹۲۰ همه فن حریف بودند و می توانستند سبک و شیوه کار خود را مطابق تغییراتی که در ذوق و سلیقه توده تماشاگران روی می دهد، دگرگون کنند. مثلاً جیمز کروزر، پس از فیلم « وسترن بزرگ » خود به نام « دلیجان سر-پوشیده » که از آن سخن گفتیم، فیلمهای گوناگونی ساخت مانند فیلم کمدی Ruggles of Red Gap (۱۹۲۳) و فیلم طنز آمیز « گدای اسب سوار » Beggar on Horseback (۱۹۲۵) و فیلم ظریف « پیشخدمت ریتس » Waiter from The Ritz (۱۹۲۶) و سرانجام با فیلم « روئین تنان قدیم » Old Ironsides (۱۹۲۶) دوباره به سبک حماسی باز گشت. کینگ ویدور پس از ساختن چند فیلم ساده و اساساً رئالیستی از زندگی معاصر امریکا حماسه « رژه بزرگ » The Big Parade (۱۹۲۵) و اپرای « لاهوم » La Bohème (۱۹۲۶) و داستان عشقی و شمشیر بازی « باردلیس با شکوه » Magnificent the Bardelys (۱۹۲۶) را یکی پس از دیگری کارگردانی کرد. سپس با فیلم « انبوه خلق » The Crowd (۱۹۲۸) به زندگی معاصر باز گشت، و فیلم اخیر داستان دلکشی است از شادی و اندوه یک مرد عادی، یک کارمند کوچک، در یک اداره بزرگ. این فیلم، شاهکار ویدور در دوره صامت بود. آثار هربرت برنون Herbert

Brenon از قصه‌های خیالی و احساساتی مانند «پیتربن» Peter Pan (۱۹۲۵) «بوسه‌ای برای سیندرلا» A Kiss for Cinderella (۱۹۲۶) گرفته تا داستانهای حماسی رومانتیک مانند «جوانمردی» Beau Geste (۱۹۲۶) همراه در برمی‌گرفت. نظیر همین گوناگونی را گاه در آثار جان فورد و مارشال نیلان و بسیاری از کارگردانان درجه اول آن دوره می‌توان دید.

وبیش از همه همین گوناگونی آثارشان بود که آنها را در صف اول کارگردانان نگه می‌داشت. این کارگردانان که بواسطه مدتها شاگردی کردن زیر دست استادانی چون گریفیث و اینس و سنت‌مهارت فراوانی به دست آورده بودند، این قدرت فطری را داشتند که به پروراندن موضوعی مهم یا داستانی دراماتیک برخیزند؛ ولی متأسفانه از میان فیلمهایی که در آن دوره ساخته می‌شد، کمتری یکی چنین فرصتهایی برای آنها فراهم می‌کرد. کاری که از کارگردانان انتظار می‌رفت این بود که با هرگونه فیلمی که در آن روز بازارش رواج و رونق داشت، دیگ بخشایش تماشاگران را به جوش آورد. در نتیجه اغلب کارگردانان بیشتر به عنوان «استاد فن» شناخته می‌شدند تا «هنرمند»؛ و بیشتر به عنوان نمایندگان طبقات خاص قابل تعریف بود تا شخصیت‌های خلاق.

یاغی: فون اشتر و هایم

باهمه اینها، به نظر می‌رسد که تهیه کنندگان امریکایی به‌طور مقاومت ناپذیری به سوی هنرمندان قوی و خلاق که آتشی در نهادشان زبانه می‌کشد و می‌خواهند فیلم را برای بیان برداشت کاملاً شخصی خود از زندگی و جهان به کار برند، کشانده می‌شوند. کارخانه‌های فیلمبرداری همیشه باسلام و صلوات با این‌گونه اشخاص قرارداد می‌بندند، اما سپس می‌کوشند که آنها را در قالب تصورات ساخته و پرداخته خود، و شرایطی که گمان می‌کنند فروش فیلم را تضمین می‌کند، جای دهند. مضحک این است که آنچه این‌گونه اشخاص را مورد توجه تهیه کنندگان قرار می‌دهد، در وهله اول اثری غیرعادی و خارج از خط متعارف است، که توفیق آن درست به همین سبب است که عاری از موضوعات و خالی از آن ارزشهای

قراردادی است که تهیه کنندگان شرط لازم فیلم پرفروش می‌دانند. اما همین که قرارداد بسته شد، تهیه‌کنندگان گمان می‌کنند که کارگردان باید سازش کند، حال آنکه برای هنرمندان منفردی مانند اریخ فون اشتروهایم Erich von Stroheim و رابرت فلاهرتی Robert Flaherty و یوزف فون اشترن برگ Josef von Sternberg چنین سازشی اگر محال نبود لاقول دشوار بود. جنگی که همیشه میان «اداره» استودیو و هنرمندان آن در جریان بود، در مورد این اشخاص با شدت بیشتری در گرفت. در این جنگ برای این هنرمندان سهرامه وجود داشت: کناره‌گیری کامل، آتش‌بس موقت، تسلیم ننکین.

درس‌اسرده پس از ۱۹۲۰، میان فون اشتروهایم و تهیه‌کنندگان آتش‌بس موقت برقرار بود. این «همه‌کاره» اطریشی ابتدا در جنگ اول به عنوان بازیگر جلب توجه کرد، و در چندین فیلم از جمله «دل‌های جهان» Hearts of the World (۱۹۱۸) در نقش یک افسر روسی هرزه و سنگدل که عینک یک‌چشمی می‌زد، ظاهر شد. هنگامی که با فیلم «شوهران کور» Blind Husbands (۱۹۱۹) به کارگردانی پرداخت، باز در نقش دلخواه خود ظاهر شد که عبارت بود از «مردی که انسان دوست می‌دارد از وفور داشته باشد» - یعنی حادثه جویی شاید و زن فریب. فون اشتروهایم در نقش افسر اطریشی که زن خسته و سنگدل یک تاجر امریکایی را اسیر خود می‌کند آشکارا این نظر را مطرح کرد که زن شوهرداری که شوهرش از کثرت مشغله وقت عشق‌بازی با او را ندارد، کاملاً حق دارد که محبت را از جای دیگر به دست آورد. این نظر، که یکی از نخستین تظاهرات اخلاق پس از جنگ در زمینه فیلم بود، کسان بسیاری را حیرت‌زده کرد، ولی کسان بیشتری را خشنود ساخت. جارج و جنجالی که درباره این فیلم به راه افتاد، آن را یکی از پرفروشترین فیلم‌های سال ساخت.

توفیق یافتن فیلم «شوهران کور» باعث شد که کارخانه «یونیورسال» دست اشتروهایم را در ساختن فیلم «جواز عبور شیطان» The Devil's Passkey (۱۹۲۰) و «زنان ابله» Foolish Wives (۱۹۲۱) بیشتر باز بگذارد. این دو فیلم در حقیقت موضوع و صحنه‌های فیلم نخستین را از نو نشان می‌دادند. در همه این فیلم علاقه شدید

کارگران به واقعی بودن جزئیات محیط داستان به چشم می خورد. گفته اند که استروهایم دستور داد که چند اتاق هتل را که هر يك به مدت کوتاهی در فیلم دیده می شوند، بادقت تمام سیم کشی کنند. همچنین در فیلم دیگری، برای ساختن مدالهای افسران يك کشور خیالی ده هزار دلار صرف کرد، و دستور داد که تاج سلطنتی آن کشور خیالی را روی لباس زیر بازیکنان فیلم گلدوزی کنند، و فیلمبرداری صحنه پرخرجی را آنقدر معطل کرد تا دودی که از لوله يك بخاری برمی خاست به شکلی که او می خواست در آمد. وی چنین استدلال می کرد که این گونه دقیق و جزئیات ممکن است از لحاظ جسمی تأثیری در صحنه نداشته باشد ولی در ایجاد احساس و محیط دلخواه، مؤثرند. هنگام ساختن فیلم «چرخ فلک» The Merry - Go - Round (۱۹۲۳) کارخانه بودجه نامحدود در اختیار او گذاشت، ولی استروهایم شورش را در آورد و در نتیجه این فیلم را کارگردان دیگری که به این حد سختگیر نبود، به پایان رسانید. با این حال شهرت استروهایم چنان بود که کارخانه مترو گلدوین مایر که تازه تأسیس شده بود، به او اختیار نام داد که هر فیلمی که میل داشته باشد برای آن کارخانه بسازد. داستانی که او برگزید «مک تیگ» Mc Teague اثر فرانک نوریس Frank Norris بود، و فیلمی که از آن ساخت عبارت بود از «طمع» Greed (۱۹۲۴) - یکی از پیروزیهای بزرگ رئالیزم آمریکایی.

این داستان در سال ۱۸۹۹، یعنی آغاز دوره ادبی انتقاد از رشوه گیری و فساد نوشته شده بود و داستانی دور و دراز و پرشاخ و برگ بود درباره پول و فسادهایی که از آن برمی خیزد، گویا این داستان، نظر استروهایم را، اندکی پس از آمدن او به آمریکا، جلب کرده بود؛ و رئالیزم خشن و توصیفهای دقیق نوریس به يك اندازه او را گرفته بود. استروهایم خودش این داستان را برای فیلمبرداری آماده کرد و بر آن شد که آن را صحنه به صحنه و حتی سطر به سطر، در همان جاهایی که نویسنده به شکلی چنان زنده و گویا توصیف کرده بود، فیلمبرداری کند. به همین جهت بازیگران خود را از استودیو بیرون کشید و به شهر سانفرانسیسکو که محل داستان بود، برد. در آنجا ساختمانهای بسیاری را در اختیار گرفت و حتی دیوارهای اتاقها را برداشت تا برای

فیلمبرداری/از صحنه‌های درونی جا باز کند. در یک جای داستان، صف تشییع کنندگان جنازه‌ای می‌بایست در لحظه معینی از جلو پنجره خاصی بگذرند. اشتروهایم آمد و شد و سائط نقلیه را متوقف کرد تا صحنه را چنانکه میخواست فیلمبرداری کند. برای تهیه صحنه پایان فیلم، که در «دره مرگ» روی می‌داد، وی بازیگران اول خود، یعنی گیبسون گولند Gibson Gowland و جین هرشالت Jean Hersholt را به خود دره برد و چندین روز آنها را زیر آفتاب سوزان به کار واداشت. هرشالت از این چند روز به عنوان طاقت فرسایترین روزهای دوران طولانی بازیگری خود یاد کرده است.

اما نتیجه مضحك - و دردناك - این همه كوشش و تلاش این بود كه فیلم اشتروهایم هرگز به نمایش گذاشته نشد. وی این فیلم را در ۲۴ حلقه (در حدود ده ساعت) ساخت و به كارخانه مترو پیشنهاد كرد كه آن را در دو قسمت نمایش دهد. كارخانه نپذیرفت. فون - اشتروهایم فیلم را از نو برید و آن را در بیست حلقه حاضر كرد (تقریباً به طول فیلم «برباد رفته» كه پانزده سال بعد از همان كارخانه درآمد). باز هم كارخانه نپذیرفت. این بار تمام فیلم را از اشتروهایم گرفتند و به جون ماتیس June Mathis كه از نویسندگان استودیو بود سپردند تا آن را کوتاه‌تر كند و صورت بازار به آن بدهد. نتیجه عبارت بود از فیلم «طمع» در ده حلقه. فون اشتروهایم بهیچوجه حاضر نشد حتی نگاهی به آن بیندازد.

شاید شكل كامل فیلم را بتوان از راه مقایسه آنچه از آن باقی مانده است با كتاب اصلی، دریافت. وفاداری اشتروهایم نسبت به كتاب به حدی بود كه منظور او در يكایك صفحه‌ها آشكار است، هر چند كه ساختمان داستان و پرورش آدمها در جریان برش مجدد تباه شده است. اشخاص فرعی فیلم مانند زن خدمتكار خشنی كه سیگار بر گ می‌كشد، یا پیرمرد كهنه فروشی كه پشت خمیده و چهره زشت دارد، با توجه به نقشهای بی‌اهمیتی كه از فیلم دارند، بادقت و قوتی بیش از حد لازم نشان داده شده‌اند؛ مگر اینکه انسان به یاد داشته باشد كه در شكل اصلی فیلم، این آدمها قهرمانان اصلی يك داستان فرعی بوده‌اند كه عبارت بود از داستان گنج مرموز كه زن خدمتكار از جای

آن آگاه بود . هیچنین فصل غریب و سمبولیک دستهایی که با جامهای طلایی و جواهرات درخشان بازی می‌کنند و با سایر صحنه‌های فیلم چنان ناهماهنگ می‌نماید، درحقیقت قطعاتی است از رؤیاهای آزمندانۀ همان پیرمرد. گاهی درنوشته‌های طولانی که به جای صحنه‌های حذف شده قرار داده‌اند، ناگهان به اندیشه‌ها یا حوادثی اشاره می‌شود که رابطه تصویری با فیلم ندارند. بدتر از همه، سقوط خانواده محترم «مک تیگ» از طبقه متوسط به‌گودال فقر و ذلت، و تبدیل «ترینا» - Trina که برای شوهرش همسری مهربان بوده است، به صورت زنی شلخته و گدامنش، چنان به سرعت روی می‌دهد که برای تماشاگران قابل قبول نیست. بنابراین جای تعجب نیست که هنوزهم «طمع» یکی از پرضرر ترین فیلمهای مترو به شمار می‌آید. این فیلم با صحنه‌هایی که نشان نداد، تماشاگران را متعجب و متحیر ساخت؛ ولی هضم صحنه‌هایی که نشان داد، حتی برای تماشاگران امروزهم چندان آسان نیست.

هضم این فیلم بدین سبب دشوار است که فون اشتروهایم، چنانکه خودش درمقدمه فیلم گفته بود، حاضر نشده است «چاپلوسی» کند و فیلمی بسازد از آن گونه که هرشب تماگران سینما را مسحورو مفتون می‌کند. آنچه وی به روی پرده آورد، عبارت بود از حقیقت، چنانکه او می‌دید - حقیقی که در آدمها و محیط و موضوع داستان نورس نهفته بود. فیلم «طمع» حتی به‌صورت بی‌یال و دم واشکم خود، یکی از سازش ناپذیرترین فیلمهایی است که تاکنون ساخته شده است. از آنجاکه فون اشتروهایم مقاصد خود را بیشتر دریکایک نماهاگنجانده بود تا درشیوه پیوندکردن آنها، بریدن مقدار زیادی از فیلم نمی‌توانست مقاصد او را یکسره از میان ببرد؛ و صحنه‌هایی مانند عروسی مک و ترینا، و مجلس ضیافت مسخره آمیز پس از آن، و نیز صحنه‌هایی که در آنها مک ترینا را ترك می‌کند و سرانجام او را می‌کشد، چنانست که گویی دست نخورده از نسخه اصلی برداشته‌اند. این است که فیلم «طمع» با آنکه شکل نهایی آن به دست مرد دیگری ساخته شده است، باز هم نیرو و استعداد درخشان و شخصیت قوی و استوار فون اشتروهایم را نشان می‌دهد. وی به وسیله نماهایی که از فرط قوت ناراحت‌کننده‌اند،

احساس شدیدی از واقعیت روانی مك تيگ و زن خسیس او، و دوست بد دل آنها مارکوس، دربیننده ایجاد می‌کند. و واقعی بودن زمینه داستان، که حتی کوچکترین جزئیات آن از روی حساب تنظیم شده است، درتمام لحظات فیلم، به آدمها صداقت و ثبات می‌بخشد. صحنه‌هایی چون قهوه خانه قدیمی، دکان قصابی، بیرون کلیسا درروز یکشنبه، صحنه ملاقات مك و مارکوس درخانه‌ای بر فراز کوه، هنگامی که مردم درپائین آمد و شد می‌کنند، همه اینها «طمع» را بصورت فیلم مستندی درآورده‌اند که به‌جای سال ۱۹۲۴ در سال ۱۹۰۰ در شهر سانفرانسیسکو برداشته شده باشد. اما باید دانست که شیوه کار فون اشتروهایم از حد اصالت ظاهری صحنه‌ها قدم را فراتر می‌گذارد. دکورهای او نقش فعالانه‌ای در آفرینش آدمها و حوادث داستان او دارند.

تأثیر این شیوه در ایجاد هیجان و محیط مناسب برای فیلم، امری است که شاید توصیف لغوی نتواند آن را به خوبی نمایش غینی توضیح دهد. شیوه کار اشتروهایم را نمی‌توان به عبارت پیوندهای جسورانه یا کار دوربینهای متحرک یا تنظیم نور هنرمندانه وصف کرد. هنر او در ساختن و پرداختن هزاران ریزه کاری ماهرانه است که از روی حساب کنار هم چیده می‌شوند و بتدریج گرداگرد صحنه و آدمها هاله‌ای از واقعیت پدید می‌آورند و صحنه را زنده و قابل لمس می‌سازند. روشنترین نمونه تأثیر این شیوه را می‌توان در یکی از فیلمهای تقریباً فراموش شده فون اشتروهایم، یعنی «ملکه کلی» Queen Kelly (۱۹۲۸) مشاهده کرد. وی این فیلم را برای گلوریا سوانسون کارگردانی کرد. فون اشتروهایم فیلمبرداری را به‌عادت مألوف خود، که آهسته و پرخرج و دقیق بود، شروع کرده بوده که ناگاه آغاز شدن دوره فیلم ناطق کار او را متوقف ساخت. تهیه کننده صلاح در آن دید که کار را متوقف کند و مقدار فیلمی را که برداشته شده بود، تا آنجا که می‌توانست، باطل سازد. در نتیجه فون اشتروهایم از کارگردانی برکنار شد و کارگردان دیگری را آوردند تا چند صحنه آخر فیلم را بسازد. در اینجا انسان می‌تواند حدس بزند که درست در چه موقعی کار به دست دیگری سپرده شد. بازیگران و دکورها همان بود که اشتروهایم تهیه کرده بود،

ولی ناگهان فشار کاهش یافت. در نتیجه نیرو و شدت و باریک بینی در پروراندن آدمهای فیلم یکسره از میان رفته است و فیلم ناگهان سقوط می‌کند و به ابتدال می‌گراید.

در مدت چهار سال فاصله «طمع» و «ملکه کلی» فون اشتروهایم فقط دو فیلم دیگر ساخت؛ یکی «بیوه خندان» *The Merry Widow* (۱۹۲۵) و دیگری «مارش عروسی» *The Wedding March* (۱۹۲۸). فون اشتروهایم در میان تهیه کنندگان به عنوان یک کارگردان سختگیر و خرج تراش معروف شده بود، و این دو صفت، در دوره‌ای که تولید فراوان و صرفه جویی شعار کارخانه‌ها بود، صفاتی نابخشودنی بودند. ازین گذشته بسیاری از کارهای او- مثلاً میکساریهای «بیوه خندان» و روابط جنسی نامشروع «ملکه کلی» و «مارش عروسی»- برای هالیوود که هر روز بیشتر گرفتار قیدهای اخلاقی می‌شد، هم خیلی صریح و هم خیلی پیچیده بود. فون اشتروهایم ناگهان دریافت که کار پیدا کردن، برایش غیر ممکن است. با این حال با امید فراوان ده سال تمام به کوشش خود ادامه داد.

درین مدت از خود سناریو می‌نوشت و به تهیه کنندگان ارائه می‌داد و پیشنهاد میکرد که آنها را کارگردانی کند. فقط یک استودیو حاضر شد کاری به او بدهد - و آن هم پیش از تمام شدن فیلم دبه کرد. فیلم «راه رفتن در برادوی» *Walking Down Broadway* (۱۹۳۲) چنان مثله شد که قابل شناختن نبود. سرانجام اشتروهایم دلسرد شد و به بازیگری پرداخت، و به اروپا بازگشت. چند نقشی که وی از آن هنگام تا کنون در فیلمهای امریکایی بازی کرده است- نقش «رومل» *Rommel* در فیلم «پنج گور در قاهره» *Five Graves to Cairo* (۱۹۴۳) و نقش ماکس *Max* کارگردان سابق در فیلم «بولوار سانست» *Sunset Boulevard* (۱۹۵۰) به ما یادآوری می‌کند که چه استعدادی را از دست داده ایم. فون اشتروهایم هنرمندی واقعی ولی حساس و تندخو بود. هولیوود هنرمندان عادی‌تر را ترجیح میداد.

کارگردان شاعر: رابرت فلاهرتی

فون اشتروهایم را از هالیوود بیرون راندند، اما فلاهرتی Flaherty به میل خود از آنجا رفت. فلاهرتی که در تمام مدت کار خود فیلمساز منفرد و مستقلی بود، با نخستین فیلم خود، یعنی «نانوک شمالی» Nanook of the North (۱۹۲۲) توجه هالیوود را جلب کرد. این فیلم گزارشی بود از زندگی اسکیموها، مبتنی بر مشاهدات فلاهرتی که زمانی به عنوان کاوشگر شمال کانادا را در نور دیده بود. درست در همان زمانی که فون اشتروهایم سرگرم ساختن فیلم «طمع» بود، شرکت پارامونت فلاهرتی را به دریاهای جنوب فرستاد تا یک «نانوک دیگر» با خود بیاورد.

اما در نظر فلاهرتی، فیلمبرداری همیشه به منزله کاوش و جستجو بود. بارها به او پیشنهاد کردند که از روی سناریوهای آماده و داستان‌های ساخته و پرداخته فیلم تهیه کند، و او نپذیرفت؛ زیرا که ترجیح می‌داد موضوع و آدمها و زمینه فیلم خود را شخصاً به وسیله دوربین خود کشف کند.

فلاهرتی نزدیک به دو سال در ساموآ ماند و در این مدت با بومیان آنجا در آمیخت و افسانه‌ها و خرافات آنها را فرا گرفت و جزئیات زندگی روزانه آنها را مطالعه کرد، و فقط پس از آنکه کاملاً با طرز زندگی آنها آشنایی یافت؛ دست به کار ساختن فیلم خود شد. این فیلم را خود وی در جزیره وحشی «ساوایی» برمی‌داشت و خودش آن را ظاهر می‌کرد و خودش پیوند می‌داد. سرانجام هنگامی که وی فیلم تمام شده «موانا» Moana (۱۹۲۶) را به مدیران شرکت پارامونت عرضه کرد، آنان از دیدن فیلم او به سختی بور شدند. آنها انتظار داشتند که فیلمی نظیر «نانوک» از دریاهای جنوب ببینند - پر از صحنه‌های طوفانی و تصویرهای کوسه‌ماهی و غروبهای شاعرانه؛ حال آنکه ره آورد فلاهرتی از سفر دریاهای جنوب، زیباترین شعر دوره صامت بود.

آنچه فلاهرتی با آهستگی و شکیبایی خاص خود کشف کرده بود، این مطلب شکفت آور بود که، نبرد معروف و معهود میان انسان و طبیعت، برای بومیان ساموآیی وجود ندارد. خدایان آنها مهربان بودند،

خوراك فراوان بود، و مواد خامی كه برای ساختن پوشاك و مسكن لازم بود، بر سر هر درختی می‌رویید. فلاهرتی می‌توانست تأثیر بازرگانان و مبلغان مذهبی را بر تمدن ناپدید شونده بومیان موضوع‌کار خود قرار دهد و از آن ماجراها بسازد؛ ولی، چنانكه خود وی بارها می‌گفت، علاقه‌ای نداشت به‌اینكه نشان دهد این مردم در زیر نفوذ ضایع‌كننده سفید پوستان به‌چه صورتی درآمده‌اند؛ بلکه تا آنجا كه امکان داشت گذشته را زنده می‌کرد و زندگی حقیقی ساموآ را نشان می‌داد. درست در قلب این فیلم، صحنه مراسم دردناك خالكوبی قرار گرفته است. جوانان بومی برای اینكه وارد مرحله مردی شوند؛ باید نخست این مراسم دردناك را بگذرانند. فلاهرتی كشف كرد كه چون زندگی در ساموآ درد و سختی طبیعی به‌مراه ندارد، بومیان خود دردهایی پدید آورده‌اند تا به‌وسیله آنها استحکام تاروپود خود را بیازمایند و بدان‌قوت و دوام بخشند. اگر این فصل از فیلم را به‌عنوان مفتاح در نظر بگیریم، سایر صحنه‌ها همه در جای خود قرار می‌گیرند - مانند صحنه‌های چیدن نارگیل، ماهیگیری، شکار گراز وحشی، یا صحنه‌های آشپزی و پارچه‌بافی زنان، یا مراسم جشن ورقص. فلاهرتی با عشق و علاقه فراوان همه این صحنه‌ها را بارها تماشاکرد، تا هنگامی كه آشنایی‌اش با مراسم و حرکات بومیان به حدی رسید كه می‌توانست با دوربین خود حرکات آنها را پیش‌بینی کند، و در نتیجه موفق شد كه همان نرمی و چابکی را كه انسان از كار استادانه یا مراسم دیرینه انتظار دارد، در فیلم خود پدید بیاورد. يكایك عكسهای فیلم «موآنا» دارای زیبایی کمابیش كامل است. عكاسی ظریف (نخستین بار بود كه فیلم‌پانكروماتيك به كار می‌رفت) و نور نرم و تر، زیبایی فراوان به فیلم بخشیده است. اما باید دانست كه این فیلم نمایشگاهی از عكسهای زیبای بی‌حرکت نیست. فلاهرتی اهمیت پیوند و حرکات دوربین را در زنده‌نگه داشتن فیلم، بهتر از بسیاری از سینماگران استودیوها می‌شناخت و برای دریافتن گویاترین جزئیات و مناسبترین زاویه فیلمبرداری، چشمی تیزبین داشت.

با همه اینها، شركت پارامونت این فیلم را به عنوان «داستان عشق يك دختر بومی» به سینماها فروخت؛ و سینماها، هنگام نمایش

دادن این فیلم، صحنه‌های رقص رقصگان «مه پیکر» را به عنوان مقدمه به فیلم چسباندند.

خود فلاهرتی برضد این قبیل حیل‌ها اعتراض کرد و گفت در هر اجتماعی دسته‌ای از مردم وجود دارند که گرچه مشتری دائمی سینماها نیستند، اما می‌توان برای جانبداری از فیلم خاصی مانند «مو-آنا» دست به دامن آنها شد. فلاهرتی در تأیید استدلال خود، این فیلم را به سینماهای شش ناحیه، که متصدیان توزیع شرکت پارامونت آنها را دشوارترین نواحی برای فروش فیلم می‌دانستند، فروخت. وی از طریق مدارس، اتاقهای تجارت، انجمنهای شهرداری، ومجامع ادبی و اجتماعی، تماشاگران فیلم خود را متشکل ساخت. اما مدیران پارامونت به طور جدی به فلاهرتی تذکر دادند که کار آنها این است که فیلمهایی تهیه کنند که مردم را سالی به دوازده ماه برای دیدن فیلمهای «عادی» به سالنهای سینما بکشاند، نه آنکه آنها را گهگاه که شنبه‌ای به نوروز بیفتد برای دیدن چیزی از قبیل «موآنا» بفکر رفتن به سینما بیندازد. بدین ترتیب تبلیغات سینماها برای نشان دادن فیلم «عشق دختر بومی» ادامه یافت. (ضمناً ناگفته نماند که در سال ۱۹۴۶، هنگامی که فیلم «شاه هنری پنجم» King Henry v اثر سرلورنس اولیویه را به آمریکا آوردند، کوشش برای فروش آن درست به همان ترتیبی که فلاهرتی بیست سال پیشتر پیشنهاد کرده بود صورت گرفت - و یکی از پرفروشترین فیلمهای خارجی شد که تا کنون در آمریکا نمایش داده‌اند.)

فلاهرتی مدتی کوشش کرد تا استودیوها را متقاعد سازد که می‌توان به طریقی که او می‌خواست فیلم ساخت - و فروخت. یک بار هم کارخانه مترو اورا به تاهیتی فرستاد تا در ساختن فیلمی از روی داستان «سایه‌های سفید در دریا‌های جنوب» White Shaddows in the South Seas اثر فردریک اوبرین Frederick O'Brien با و. س. وان دایک W. S. Van Dyke همکاری کند. فلاهرتی این داستان را بسیار می‌پسندید؛ اما وقتی معلوم شد که در واقع کار - خانه مترو می‌خواهد یک فیلم احساساتی ملال آور بسازد، خود را کنار کشید. کارخانه فوکس به او اجازه داد که نقشه‌ای برای تهیه فیلمی از

زندگی بومیان پوئبلو Pueblo بریزد؛ ولی سپس آتش‌علاقه کارخانه خاموش شد و نقشه بی‌حاصل ماند. در سال ۱۹۲۹ فلاهرتی بامورنو، کارگردان فیلمهای «آخرین خنده» و «طلوع» همدست شد و بار دیگر به سوی دریا‌های جنوب به راه افتاد. این بار کارگردان و تهیه‌کننده مستقلی بود. با آنکه مورنو طرفدار کار در استودیو بود و فلاهرتی هوادار مشاهده آرام و آهسته جنبه‌های شاعرانه زندگی مردم و صحنه‌های واقعی، و بنابراین مشکل می‌توان ناجورتر از این دو همکاری را تصور کرد؛ با این حال تا آخر کار، حتی در ضمن مشاجراتی که هنگام ساختن فیلم درمی‌گرفت، دوستی آنها بر سر جای خود بود. اما در عمل «تابو» Tabu (۱۹۳۱) که محصول همکاری این دو بود، بیشتر نماینده کارمورنو از آب درآمد. البته سحر عکاسی فلاهرتی در آن فراوان به چشم می‌خورد؛ مانند تصویر دختران خندانی که از آبشار به پایین می‌لغزند، و عکسهای زیبا از درختان، دریا و بومیان که با همه شکوه و وقار خود دیده می‌شوند؛ اما ماه مقوایی و کوسه ماهی لاستیکی نیز در آن دیده می‌شود، و داستان آن نیز مانند این قبیل دکورها ساختگی است. مورنو کمی بعد در یک حادثه اتوموبیل درگذشت، فلاهرتی به انگلستان رفت تا به نهضت جدید فیلم مستند که گرداگرد «جان گریرسون» John Grierson تشکیل می‌شد بپیوندد. فلاهرتی از آن پس دیگر به استودیو باز نگشت و تا هنگام مرگش در ۱۹۵۱ فقط به فیلم مستند پرداخت.

سازش فون اشترن برگ

یوزف فون اشترن برگ Josef Von Sternberg نیز مانند فلاهرتی بافیلمی که به‌طور مستقل و با هزینه اندک و مسلماً خارج از خط مشی عمومی ساخته بود، نظر استودیوهای بزرگ را به سوی خود جلب کرد. این فیلم که «جویندگان رستگاری» Salvation Hunters (۱۹۲۵) نام داشت، به منظور بیان حال قهرمان آن ساخته شده، و این قهرمانان عبارتند از سه انسان سرگشته، یعنی خانواده‌ی مردی بیکار و نومید که در قایقی در رودخانه زندگی می‌کند. یک دلال

محبت در ازاء خدمات زن آن مرد، اتاقی به آنها می‌دهد. مرد فقط روزی به خود می‌آید و در برابر آن شخص نابکار می‌ایستد که وی فرزند او را کتک می‌زند. مفهوم ضمنی این داستان این است که آن مرد بیکار و نومید، اکنون که قدم اول را برداشته است خواهد توانست خانواده خود را به سر منزل سعادت برساند. حالت نومیدی و شکست روحی که بر فیلم حکمفرما است، به وسیله نماهای طولانی و تقریباً بی حرکت از قهرمانان فیلم، که به اشکال زیبایی از یأس سردرگریان دارند، به شدت تأکید شده است. استعارات بسیار ظریف، مانند لاروب بزرگی که لجن ته رودخانه را بالا می‌آورد و در نور آفتاب می‌گذارد و تابلو اعلانی که در پشت صحنه مبارزه قرار گرفته و روی آن نوشته است: «در اینجا رؤیای شما راست در می‌آید»، ریزه کاریهایی بود که در آن زمان بر تماشاگران تأثیر عمیق می‌کرد. فیلم «جویندگان رستگاری» گرچه امروز چندان گیرا به نظر نمی‌رسد، در روزگار خود به عنوان يك اثر هنری بی‌همتا مورد تحسین قرار گرفت. مردم آن را به عنوان يك فیلم امریکایی که می‌توانست با بهترین محصولات اروپایی برابری کند، ستودند. هواداری شدید دو تن از هنرمندان با نفوذ هالیوود، یعنی چارلز چاپلین و دوگلاس فیربنکس، این عقیده را تأیید کرد و شاید هم در تشکیل آن مؤثر بود.

استقبال منتقدان از فیلم، هزینه اندک آن، فون اشترن برگ را مورد توجه استودیوهای بزرگ قرارداد. وی يك فیلم برای چاپلین (که هرگز به نمایش گذاشته نشد) و فیلم دیگری نیز برای مترو تهیه کرد، و سپس به کارخانه پارامونت رفت و بلافاصله با ساختن فیلم گانگستری پر فروش «جهان اوباش» Underworld (۱۹۲۷) همه را دچار شکفتی ساخت. البته سهم بزرگی از توفیق این فیلم متعلق به سناریوی به هنگام بن هشت Ben Hecht بود که می‌توان گفت در حقیقت از تیرهای روزنامه‌های آن روز گرفته شده بود. اما فون اشترن برگ نیز قریحه فیلمبرداری و مهارت پیوندگری و توانایی خود را در واداشتن بازیگران به بازی زنده، بدان افزوده بود. جورج بنکرافت George Bancroft ستاره خشن فیلم «جهان اوباش» ازاكتشافات او بود. بنکرافت پس از آن هیچ نقشی را از نقش رئیس سنگدل و یاوه

درای دزدان در این فیلم، بهتر بازی نکرد. اما فون اشترن برگ بایک فیلم بسیار پرفروش دیگر به نام «دام» (The Dragnet) (۱۹۲۸) توفیق خود را تکرار کرد، و سپس با فیلم خارق‌العاده «بار اندازهای نیویورک» (Docks of New York) (۱۹۲۸) دوباره به محیط غم‌انگیز فیلم «جویندگان رستگاری» بازگشت. این فیلم که با سایه روشنهای عمیق و بسیار زیبا عکاسی شده است، مناظره‌های پیاله فروشی و اتاقهای اجاره‌ای کثیف کنار اسکله را، با صحنه‌هایی که به قدرت فراوان ترکیب بندی شده‌اند و محیط داستان را به نحوی عالی مجسم می‌کنند، نشان می‌دهد. ستاره این فیلم نیز بنکرافت بود؛ ولی در این فیلم نقش آشکار یک کشتی بخاری را بازی می‌کرد که به دخترنومیدی قول می‌دهد که با او ازدواج کند و بدین ترتیب او را از خودکشی منصرف می‌سازد؛ حال آنکه در حقیقت مصمم است روز بعد با کشتی بندر نیویورک را ترک گوید. قدرت فون اشترن برگ در مجسم کردن آدمهای بار انداز، مهارت او در به کار بردن صحنه‌های کثیف، و بالاتر از اینها، استادی او در کم و زیاد کردن سرعت برش فیلم و تغییر حالت آن به موازات پیشرفت داستان، رشد هنری و تسلط کامل او بر هنر فیلم را آشکار می‌سازد. بدبختانه میزان فروش «بار اندازهای نیویورک» به پای فیلمهای قبلی فون اشترن برگ نرسید. ظاهراً نداشتن ماجرای عاشقانه متداول یا صحنه‌های هیجان انگیز، برای تماشاگران که منتظر دیدن یک فیلم گانگستری دیگر بودند، بورکننده بود. در اینجا فون اشترن برگ نیز بر سر همان دوراهی قدیمی قرار گرفت که: آیا باید فیلمهای هنری کم فروش تهیه کند، یا فیلمهای غیر هنری پرفروش؟

فون اشترن برگ مدتی بر سر این دوراهی مردد ماند. «آخرین فرمان» (The Last Command) (۱۹۲۸)، با شرکت امیل یانینگز توانایی او را در پر کردن کیسه استودیو تأکید کرد؛ «ماجرای لانا اسمیت» (The Case of Lena Smith) (۱۹۲۹) بار دیگر استادی او را در ایجاد محیط داستان و صحنه‌هایی که دارای زیبایی تصویر بی نظیر بودند، آشکار ساخت؛ ولی باید دانست که این توفیقات به قیمت از دست دادن داستان گیرا و تماشاگران فراوان به دست آمد. هنگامی که مدت قرارداد او با استودیوی پارامونت به پایان رسید، فون اشترن برگ با خرسندی

پیشنهاد امیل یانینگز را برای کارگردانی فیلم اوبه نام «فرشته آبی» - The Blue Angel (۱۹۳۰)، که در آلمان تهیه می‌شد، پذیرفت. این فیلم که سرشار از حرکت و عکسهای زیبا بود، در آن زمان که بیشتر فیلمها بی حرکت و با عکاسی بی عمق تهیه می‌شد، یکی از آفریننده ترین فیلمها از کار در آمد. «فرشته آبی» در آلمان بلافاصله گرفت، و در امریکا نیز، با آنکه مانع زبان در میان بود، کمابیش به همان اندازه توفیق یافت و در بزرگترین سینماها نشان داده شد. هنگامی که فون - اشترن برگ به هالیوود بازگشت، قراردادی تازه بست و ستاره ای تازه با خود آورد - این ستاره مارلن دیتریش نام داشت که اشترن برگ او را در آلمان کشف کرده بود. اشترن برگ مربی دیتریش شد؛ ولی همچنانکه ستاره اقبال دیتریش تابیدن گرفت، از آن فون اشترن برگ اقول کرد. در سلسله فیلمهایی که اشترن برگ از آن پس ساخت، خود وی هر روز بیشتر مجذوب زیبایی تصویرهای خود شد، و چهره دیتریش هر روز بهتر از پس تورها و بادبزنها و پرده ها نمودار گشت آن آراستگی و وضوح و بداعتی که فیلمهای صامت او را ممتاز می ساخت، به تدریج به حیل های عکاسی و خودنمایی مبدل گشت. جان گری رسن در سال ۱۹۳۲ این جمله غم انگیز را درباره او نوشت: « وقتی که کارگردانی بمیرد، عکاس می شود.»

خلاصه اینکه در دهه پس از ۱۹۲۰، همچنانکه فیلم سازی بیشتر جنبه صنعتی پیدا می کرد، و استودیوها بیشتر به اشکال تجارتي تهیه و توزیع فیلم می پرداختند، عرصه بر هنرمندان با استعداد منفردی که نمی خواستند و نمی توانستند این اشکال را بپذیرند، تنگتر می شد. کسانی مانند چاپلین و فیربنکس می توانستند این اشکال را نادیده بگیرند؛ ولی گریفیث و مک سنت از پای درآمدند، فون اشترن و هایم و فلاهرتی از میدان رانده شدند، و فون اشترن برگ نیروی آفرینش خود را از دست داد. این اشخاص تنها هم نبودند. هنرمندان دیگری نیز بودند، که به اندازه اینان شهرت نداشتند، و همه بر سر این دوراهی قرار گرفتند که، فیلمهایی بسازند که «اداره» استودیو را راضی کند، یا اصولا فیلم نسازند - دست کم در هالیوود امکان ساختن فیلم از آنها سلب می شد. برای صنعتی که در عین حال هنرنیز هست، انتخاب هر کدام از این دوراه

متضمن زیانی عظیم بود؛ زیرا که جوش و جنبش هنر فیلم، از تجارت و تازہ جوییهای جسورانه هنرمندان منفرد سرچشمه می‌گیرد. هرگاه که بواسطه ملاحظات تجارتي محض جلو این فعالیت را بگیریم، زیانی که ازین کار برمی‌خیزد - چه برای تماشاگران و چه برای خود صنعت سینما - بی‌حساب است. این کار یعنی ازدست دادن بزرگترین چشمه زاینده سینما، که عبارت است از هنرمند با استعداد.

پایان دوره صامت

با آنکه فیلمهای هالیوود بیشتر سینماهای جهان را تسخیر کرده بود، و با همه عظمت و پیچیدگی دستگاهی که برای ساختن و فروختن و نمایش دادن این فیلمها پدید آمده بود، در پایان دههٔ ۱۹۲۰، صنعت سینما دچار اضطراب عمیقی بود، فروش بلیط پایین آمده بود. رادیو و اتوموبیل برای سینما رقیبان تازه و نیرومندی شده بودند. درآمد خانواده‌های متوسط در دوران رونق اقتصادی بالا رفته بود، به طوری که اکنون خانواده‌ها می‌توانستند به تفریحاتی گرانتر از سینما بپردازند. از طرف دیگر برخی از مطمئن‌ترین و گران قیمت‌ترین بازیگران هالیوود، رفته رفته جاذبهٔ فروش خود را ازدست می‌دادند. همچنین مبارزه برای به دست آوردن سالنهای سینما در دورهٔ رونق معاملات زمین و خانه، املاکی روی دست بسیاری از استودیوها گذاشته بود که بسیار بیش از ارزش واقعی‌شان خرج برداشته بود. حتی در سال ۱۹۲۶ یکی از شرکت‌های مهم، یعنی برادران وارنر، خود را در آستانهٔ ورشکستگی دید. این شرکت از سر ناچاری باقیماندهٔ سرمایهٔ خود را بر سر اختراع جسورانهٔ تازه‌ای نهاد که «ویتافون» Vitaphone نام داشت. در اوت ۱۹۲۶ این شرکت چند فیلم کوتاه ناطق و دارای ساز و آواز، ویک فیلم کامل موسیقی‌دار به نام «دون ژوان» Don Juan به بازار آورد و در اکتبر ۱۹۲۷، نخستین فیلم کامل ناطق در برادوی به نمایش گذاشته شد. در این فیلم که «خوانندهٔ جاز» - The Jazz Singer نام داشت، ال جالسون Al Jolson بازی می‌کرد. استقبال فوری مردم از این فیلم، پایان دورهٔ صامت را اعلام کرد.

در آمریکا فیلم صامت به فوریت ترس آوری مرد؛ اما در جاهای دیگر جان دادش مدتی به طول انجامید. شرکت وارنر پس از «خواننده جاز» که اساساً يك فیلم صامت بود که موسیقی آن اضافه شده بود و چند فصل گفتگو و آواز خواندن داشت - يك «فوری» کم خرج به نام «چراغهای نیویورک» The Lights of New York ساخت که نخستین فیلم کامل «تمام ناطق» بود. این فیلم در ژوئیه ۱۹۲۸ به بازار آمد. در ظرف يك سال همه فیلمها «زبان باز کردند» هر چند از فیلم ناطق نسخه های صامتی نیز برای نمایش در سینماهایی که هنوز برای صدا مجهز نبودند، تهیه می شد. اما انتقال از دوره صامت به دوره ناطق چنان به سرعت انجام گرفت که در اواسط سال ۱۹۲۹ دیگر تهیه نسخه صامت لازم نبود. در پایان سال ۱۹۲۸، از میان ۲۰۴۰۰ سالن سینما که در آمریکا بود، فقط ۱۳۰۰ سالن مجهز به دستگاه پخش صدا بود؛ حال آنکه در پایان ۱۹۲۹ بیش از ۹۰۰۰۰ سینما به وسایل جدید مجهز شده بود. پیدا است که همه سینماهای معتبر سراسر کشور ازین جمله بودند. سینماهایی که وسعشان نمی رسید دستگاه صوت بخرند، یا اینکه در سفارش دادن آن تأخیر کرده بودند، بهتر آن دیدند که تا وقتی که بتوانند فیلم ناطق نمایش دهند، دکان خود را تخته کنند. گویا مردم یکشنبه از یاد بردند که اصولاً فیلم صامت هم وجود داشته است.

درست است که فیلم صامت ناگهان درگذشت، ولی باید گفت که بیکس از دنیا نرفت. منتقدان و دوستان سینما درین باره همداستان بودند که فیلم صامت در ظرف سی سال به هنری دقیق و پیچیده و بسیار گویا مبدل شده است. همچنین می دانستند که اتکاء فیلم ناطق بر مکالمه، قدرت بصری سینما را از میان می برد. منتقدان می گفتند که به خاطر يك شیرین کاری نوظهور اکتشافات يك نسل از هنرمندان آفریننده، از فرط جهل نادیده گرفته می شود.

بسیاری از مدیران استودیوها حاضر بودند که بپذیرند که رونق بازار فیلم ناطق امری زودگذر است؛ ولی می گفتند که اکنون بازار فیلم ناطق تقاضا می کند. حقیقت آنکه آن تهیه کنندگانی که در پذیرفتن این تقاضا تردید کردند و منتظر شدند تا توفان بگذرد، یکسره از کار برکنار

شدند. شدت اشتیاق مردم به فیلم ناطق به حدی بود که فروش بلیط از هفته‌ای ۶۰/۰۰۰/۰۰۰ میلیون دانه در ۱۹۲۷ به هفته‌ای ۱۱۰/۰۰۰/۰۰۰ دانه در ۱۹۲۹ رسید. حرکتی که فیلم ناطق به صنعت سینما داد چندان بود که صنعت سینما نخستین سالهای بحران اقتصادی را به سلامت گذراند. در ۱۹۳۰ فیلم صامت دیگر جزو گذشته شده بود. «روشنایی‌های شهر» City Lihts (۱۹۳۱) اثر چارلی چاپلین، و «تابو» Tabu (۱۹۳۱) اثر فلاهرتی و مورنو به عنوان آخرین یا بودهای زیبای هنری که دیگر وجود نداشت، به بازار آمدند. با آغاز شدن دههٔ پس از ۱۹۳۰، درهمهٔ کشورهای فیلمساز استودیوها به دستگاه صوت مجهز شدند. سالها طول کشید تا اینکه سینما دوباره توانست خود را به حد هنر و قدرت بهترین آثار دورهٔ صامت برساند.

سینما زبان بازمی کند

فیلم صامت، با آنکه فاقد عامل حقیقت، بخش صداهاى طبیعت و انسان بود، جهانی واقعى و پذیرفتنى پدید آورده بود. در حقیقت مقدار زیادى از هنر فیلم صامت در اختراع وسایلى که برای پوشاندن این نقص به کار مى رفت نهفته بود. اما این نقص ناگهان رفع شد، و صداهاى جهان واقعى نیز مانند مناظر آن جزو فیلم گردید. استقبال گرم تماشاگران از فیلم ناطق، على رغم سرتکاز دادنهای رهبران صنعت سینما و اعتراضهای شدید زیبایى شناسان، نشان مى داد که در فیلم صامت کمبود مبهمى احساس مى شده است. مردم از شنیدن سخن یا آواز ستاره محبوب خود، یا صدای تپانچه، یا غرش موتور، یا حتی زنگ تلفن، حقیقتاً لذت مى بردند. داستان نخستین سالهای ظهور سینما از سرنو تکرار شد. در آن سالها، هر چیزی که روی پرده حرکت مى کرد، برای تماشاگران مسحورکننده بود؛ اکنون عادى ترین صداها و پیش پا افتاده ترین گفتگوها، به صرف اینکه از تصاویر روی پرده بر مى خاست، کیفیت شگفتی پیدا مى کرد. ما، با وضع ممتازى که اکنون داریم، مى توانیم تشخیص دهیم که اعتراضات اصلی زیبایى شناسان کمتر متوجه ماهیت فیلم ناطق و بیشتر ناظر به استعمال غلط و نابجای صدا در نخستین فیلمهای ناطق بوده است. این فیلمها لحظه ای از حرف زدن باز نمى ایستادند!

در واقع وبه معنای دقیق کلمه ، فیلم «صامت» هرگز وجود نداشت؛ زیرا که از همان آغاز کار، از هنگامی که فیلم به عنوان ضمیمهٔ تئاتر یا کنسرت نشان داده می شد ، همیشه نوعی صدا همراه فیلم بود. حتی تماشاخانه های ارزان بها نیز برای خود پیانویی داشتند که «استاد» آهنگ «دلها و گلها» و آهنگهای دیگری را که کما بیش مناسب حال فیلم بود، روی آن می نواخت. فیلمهای «مخصوص» که از ۱۹۱۲ به بعد از اروپا وارد می شد، همیشه همراه با ارکستر نشان داده می شد. گریفیت نیز، برای آنکه از اروپاییان عقب نمانده باشد، فیلم «تولید يك ملت» را ابتدا همراه يك آهنگ سمفونيك كه به وسیله جوزف كارل بریل Joseph Carl Breil تألیف شده بود و با هفتاد آلت موسیقی اجرا می شد، به نمایش گذاشت. بعدها همین آهنگ را برای ارکسترهای کوچکتر و تریو و پیانوی سولو ساده کردند تا در نمایشهای بعدی همراه فیلم نواخته شود .

پس از ۱۹۱۴ که سینماهای بزرگ در شهر پدید آمدند، بیشتر سینماها ارکسترهای بزرگ خاص خود داشتند که لااقل در سانسهای شبانه فیلم را همراهی می کردند. در سانسهای بعد از ظهر، یا ارکستر کوچکتری نوازندگی می کرد ، و یا اینکه فقط ارگ نواخته می شد . هنگامی که ساختمان سینماهای مجلل به حومهٔ شهر نیز سرایت کرد، يك دستگاه «وورلیتز» Wurlitzer نیز، که ساز عظیمی بود با کلیدهای براق و صداهای غول آسا ، در شمار لوازم سینما درآمد. گاهی حتی يك پیانو و يك ویولون و يك طبل بزرگ آنرا همراهی می کردند. به هر حال، ارکستر سینما به هر شکلی بود، همیشه دو کار انجام می داد، یکی پدید آوردن حال مناسب فیلم، دیگری محو کردن صداهای مزاحم مانند صدای آپارات و تلق و تلق صندلیها و، بالاتر از همه، جنجال تماشاگران . در دههٔ پس از ۱۹۲۰ ، کارخانه های فیلمبرداری اوراقی همراه فیلم می فرستادند که در آنها ارکستر را راهنمایی می کردند که چه قطعاتی را در چه لحظاتی بنوازند. تألیف موسیقی برای همراهی کردن فیلم صامت، خود کما بیش به صورت هنری درآمد . سپس هنگامی که استودیوها موسیقی فیلم خود را بوسیلهٔ «ویتافون» یا «موویتون»، «کنسرو» کردند ، برای تهیهٔ موسیقی استادانی مانند ارنو راپی Erno Rapee

یا هوگوریزنفلد Hugo Riesenfeld را به کارگماشتند. درحقیقت عده‌ای از مدیران موسیقی استودیوهای امروز، کسانی هستند به عنوان تنظیم کنندگان آهنگ و رهبران ارکستر سینماهای دوره صامت شروع به کار کردند.

در دههٔ پس از ۱۹۲۰ هرچه رابطهٔ موسیقی و فیلم نزدیک‌تر می‌شد، اهمیت «صداها»ی فیلم بیشتر می‌گشت. در ارکسترهای سینمایی بزرگ، طبال با چندین طبل و سوت سوتک و بوق و زنگ، درحقیقت وظایف قسمت صدابرداری استودیو را یک‌تنه انجام می‌داد. برخی از این طبالها، در تطبیق صداها راه رفتن و در زدن و غرش رعد و برق و در رفتن تپاچه با تصویر روی پرده، به مرحلهٔ استادی حقیقی رسیدند. انواع صداهایی که از ابزارهای موسیقی در آورده می‌شد، نیز افزایش یافت. در اواسط دههٔ پس از ۱۹۲۰، کارگردانان فصلهایی در فیلمهای خود قرار می‌دادند که تأثیر کامل آنها در تماشاگران به صداها خاصی بستگی داشت. آنها می‌دانستند که می‌توانند تا حدی بر زیرکی و تردستی طبال یا ارگزن یا پیانیست تکیه کنند. طبالها و ورقه‌های فلزی برای تقلید صدای رعد، و سایر وسایلی که برای در آوردن صداها واقعی همراه فیلمهای جنگی مانند «رژه بزرگ» و «بالها» Wings به کار می‌رفت، غالباً به اندازهٔ وسایل نخستین استودیوهای صدابرداری مفصل و متعدد بود.

آمدن دورهٔ ناطق، رابطهٔ بسیار نزدیکتری میان تصویر و موسیقی پدید آورد، و تطبیق صداها را با فیلم بسیار دقیق‌تر ساخت. اما مهم‌تر از این، زبان بازکردن تصاویر روی پرده بود که باعث شد نوشته‌های مزاحم حذف شوند. هرچند نوشته‌ها به عنوان یکی از قراردادهای فیلم صامت به آسانی پذیرفته شده بودند. باز بهترین نوشته‌ها در حقیقت وظیفه‌ای را انجام می‌دادند که می‌بایست به وسیلهٔ صدا انجام گیرد. بدترین آنها، مانند نوشته‌های فیلم «مصیبت زان داریک» اثر درایر، ممکن بود وزن و آهنگ تصاویر را ضایع کنند. کارگردانان هنرمند می‌کوشیدند تا آنجا که می‌توانند به زبان تصاویر سخن بگویند، ولی حتی در فیلمهای خوب دورهٔ صامت تعداد عجیبی نوشته به چشم می‌خورد. فیلمهای معمولی، خاصه آنها که از روی نمایشنامه‌ها ساخته

شده بودند، در حقیقت عبارت بودند از مقداری درشت‌نمای سراسرخاص که در فاصله آنها متن مکالمات روی پرده ظاهر می‌شد. بسیاری از تماشاگران فیلم صامت در خواندن حرکت لب بازیگران مهارت یافته بودند و بدین وسیله محرومیت خود را از شنیدن صدای بازیگران جبران می‌کردند. همچنین گاهی تماشاگران در می‌یافتند که آنچه بازیگران می‌گویند بانوشته‌های روی پرده تفاوت دارد. در حقیقت مردم به قدری به خواندن حرکات لبهای بازیگران عادت کرده بودند، که مثلاً هنگامی که در فیلم «افتخار به چند؟» (What Price Glory?) آدموندلو Edmund Lowe و ویکتور مک‌لاگن Victor Mc Laglen به زبان بلیغ ولی بی‌صدا کفر و ناسزا گفتند، سیل نامه‌های اعتراض به طرف استودیو سرازیر شد.

گذشتن از سد صوت

برخلاف تصور عمومی، صدا در زمستان ۱۹۲۷ ناگهان به تماشاگران بی‌خبر عرضه نشد. چنانکه قبلاً دیده‌ایم، ادیسون در سال ۱۸۸۹ به فکر همراه کردن فیلم با صدا (یا به عبارت بهتر همراه کردن صدا با تصویر) افتاده بود و می‌کوشید «فونوگراف» خود را با «کینتوسکوپ» منطبق کند. حتی پیش از ۱۹۰۰ چندین فیلم بدین ترتیب در فرانسه ساخته شد. این فیلمها قطعات کوتاهی بودند که مدت نمایش هر کدام بیش از یک دقیقه نبود؛ ولی بوسیله همین فیلمها صدای سارا برنارد در نمایش «هملت» و صدای کوکلن Coquelin در نقش «سیرانو» Cyrano، و صدای تیش Tich و وستاتیل Vesta Tilley در نمایشهای سبک آن زمان، برای ما ضبط شده است. تا حدود سال ۱۹۱۲ مخترعان اصرار داشتند که صوت و تصویر را به هم پیوند دهند و حتی کار را به جایی رسانده بودند که گرامافونی در پشت پرده می‌گذاشتند و آن را به وسیله تسمه بسیار درازی به موتور آپارات وصل می‌کردند تا حرکت گرامافون و آپارات با یکدیگر منطبق باشد. اما با بزرگ شدن سالنهای سینما بزودی بر این مخترعان معلوم شد که مسئله تنها منطبق کردن صدا با تصویر نیست، بلکه تقویت صدا

نیز لازم است. دستگاههای ضبط صدای عادی نمی‌توانست صدایی را که در يك سالن بزرگ بتوان شنید پدید آورد.

راه حل این مشکل در گرو اختراع دستگاه تقویت صدا بود که اندکی پیش از جنگ جهانی اول بوسیله لی دوفورست Lee De Forest اختراع شد. با این دستگاه می‌شد مقدار صدا را کم و زیاد کرد. این دستگاه که در آزمایشهای تلفنی و تلگرافی بین فاصله‌های دور اهمیت بسیار داشت، پایه تکامل صنعت خردسال رادیوسازی و فیلم ناطق قرار گرفت. دوفورست دو امتیاز اختراع خود را به شرکت تلفن بل فروخت، ولی اندکی پس از جنگ کوشش خود را متوجه مسئله صدا و فیلم ساخت، و برای حل این مسئله راه کاملاً تازه‌ای در پیش گرفت. تا آن روز، صدا همیشه از نوار فیلم جدا بود؛ بدین معنی که صدای صفحه گرامافون ضبط می‌شد تا همراه فیلم نواخته شود. دوفورست دریافت که این امر مشکلات سختی را در پیش می‌کشد. از میان رفتن چند عکس از نوار فیلم بواسطه پاره شدن و وصله خوردن، باقی حلقه فیلم را یکباره از انطباق با صدا خارج می‌کرد؛ یا اگر يك دانه صفحه می‌شکست، نمایش فیلم ناچار موقوف می‌شد. ازین گذشته، جدا بودن دستگاه فیلم از دستگاه صوت، مشکلات به کار انداختن آنها را در انطباق با یکدیگر بی‌اندازه پیچیده می‌ساخت.

دوفورست برای حل این مشکل روشی پدید آورد که عبارت بود از ضبط صدا روی نوار فیلم؛ بدین معنی که صدا به شکل سایه روشنهای ریز و دقیقی در حساسیه فیلم ضبط می‌شد. ارتعاشاتی که میکروفون می‌گیرد، جریان يك سلول فوتوالکتریک را قطع می‌کند، و در نتیجه چراغی خاموش و روشن می‌شود و ارتعاش نور روی نوار فیلم ضبط می‌گردد. آنگاه هنگامی که این نوار را دور يك سلول فوتوالکتریک دیگر که در قسمت صدای آپارات قرار دارد بگذرانیم، ارتعاشات نور باز مبدل به ارتعاشات صوت می‌شود. در سال ۱۹۲۳ دوفورست «فونوفیلم» خود را به عنوان يك چیز نوظهور به تئاترهای آمریکا می‌برد و بازی هنرپیشگان معروف آن زمان را ضبط می‌کرد اما فیلمهای کوتاه او هر چند مورد استقبال قرار گرفت، در صنعت سینماتکانی پدید نیاورد.

حتی هنگامی که دوفورست اختراع خود را به نمایش گذاشته بود، آزمایشگاههای شرکت تلفن بل همچنان اصرار می‌ورزیدند که راهی برای به کار بردن صفحه گرامافون همراه فیلم سینما پیدا کنند. در سال ۱۹۲۶ این شرکت توانسته بود گرامافون مخصوصی با صفحاتی به قطر ۱۳ تا ۱۷ اینچ بسازد که هر صفحه می‌توانست يك حلقه فیلم را همراهی کند. همین اختراع بود که استودیوی برادران وارنر آن را گرفت و به نام «ویتافون» به بازار آورد. در آغاز کار، وارنر نیز مانند دوفورست این وسیله را به عنوان يك چیز نوظهور فقط همراه فیلمهای کوتاه مدت به کار می‌برد که از کارهای هنرمندان و بازیگران معروف برداشته می‌شد، مانند کنسرت فیلامونیک نیویورک، جووانی مارتینلی، میشا المان Mischa Elman، و ادی فوی Eddie Foy. در ششم اوت ۱۹۲۶، هنگامی که شرکت وارنر برای نخستین بار «ویتافون» خود را به نمایش عمومی گذاشت، برنامه عبارت بود از منتخباتی از قبیل فیلمهای کوتاه؛ و در ابتدای برنامه، فیلمی از ویل ه. هیز نشان داده می‌شد که در باره این اعجاز جدید، یعنی فیلم ناطق، سخنرانی می‌کرد. فیلم داستانی برنامه آن شب عبارت بود از «دون ژوان» با شرکت جان باریمور John Barrymore که به وسیله يك آهنگ سمفونیک که مخصوص آن فیلم تهیه و ضبط شده بود، همراهی می‌شد. تماشاگران خوششان آمد، ولی اتفاق دیگری نیفتاد. فیلمبرداری خام از يك پرده تئاتر، یا يك کنسرت، نمی‌توانست هیجان شدیدی پدید آورد؛ و حتی مدح و تحسین ویل هیز از فیلم ناطق نیز نتوانست به تماشاگران بفهماند که سینما در آستانه انقلاب است. در حقیقت موسیقی ضبط شده‌ای که همراه فیلم «دون ژوان» نواخته شد، برای تماشاگرانی که به ارکسترهای عظیم «زنده» خوگرفته بودند، نماینده تنزلی در کیفیات سینما بود. با این حال شرکت وارنر برای فیلمهای مهمتر خود نیز، خاصه آنهایی که به صداهای فراوان نیازمند بودند، صفحات آهنگ ضبط شده تهیه می‌کرد.

در آغاز سال ۱۹۲۷، همچنانکه سینماهای مهم آمریکا سالنهای خود را برای پخش صدا سیمکشی می‌کردند، ویلیام فوکس امتیاز استفاده از يك دستگاه صوت آلمانی را به نام «تری ارگون» Tri - Ergon

به دست آورد. این دستگاه نیز صدا را روی فیلم ضبط می‌کرد و به نظر می‌رسد که سابقه آن از اختراع دوفورست بیشتر بود و جدا از آن تکامل یافته بود. همچنین فوکس مبلغ يك ميليون دلار به تئودور کیس Theodor Case، یکی از شرکای سابق دوفورست، داد و امتیاز يك دستگاه را که آن هم صدا را روی فیلم ضبط می‌کرد، به دست آورد که به نام دستگاه «فوکس کیس» شناخته شد. با این دستگاه، فوکس چند فیلم کوتاه برای رقابت با «ویتافون» بیرون داد. در این هنگام، فوکس برای فیلمهای کامل خود نیز آهنگ ضبط می‌کرد.

«افتخار به چند؟» نخستین فیلم این سلسله بود. در آوریل ۱۹۲۷، وی سلسله فیلمهای «اخبار موویتون فوکس» Fox Movietone News را که نخستین فیلم خبری ناطق بود، آغاز کرد. این فیلمها بلافاصله گرفت. شماره ماه ژوئن «اخبار موویتون»، که سراسر درباره استقبالهای پرشور از چالز لیندبرگ Charles Lindbergh بود، مردم را به سوی سالنهای سینما کشاند، درست همانطوری که بیست و پنج سال بعد، بازجوییهای کفاور Kefauver مردم را در برابر پرده تلویزیون بر جای میخکوب کرد. به زودی شخصیتهای گوناگونی مانند کالوین کولیدج Calvin Coolidge و جورج برناردشاو و بنیامین موسولینی در برابر دوربین و میکروفون موویتون قرار گرفتند. دیدن کولیدج با کلاه پر سرخ پوستان و شنیدن صدای او هنگام سوگند خوردن برای پیوستن به قبیله «سیوکس» Sioux، و شنیدن شوخیهای برناردشاو در باره خودش و مسائل جهانی، در حالی که در باغچه خانه اش قدم می‌زد، برای تماشاگران گیرایی خاصی داشت. ولی این قبیل صحنه‌ها چیزهای نوظهور و تماشایی بودند که خارج از جریان اصلی صنعت فیلمسازی قرار داشتند. اینها «برنامه‌های اضافی» محسوب می‌شدند. اکنون جرقه‌ای لازم بود تا نیروی تخیل تماشاگران را مشتعل سازد، و این جرقه ازال جالسون برخاست. در فیلم «خواننده جاز» قدرت و شخصیت فوق‌العاده او توانست بر معایب دستگاههای ابتدایی ضبط صوت فائق گردد و تماشاگران را چنان مسحور کند که تا آن زمان سابقه نداشت. جالسون این کار را نه در يك فیلم کوتاه «ویتافون» بلکه در يك فیلم کامل دراماتیک انجام داد. و غوغا برخاست.

استبداد صدا

در سال ۱۹۲۹ که بیش از يك سال از آغاز دوره ناطق می‌گذشت، مجله «ورایتی» Variety نیشخند زنان چنین نوشت: «صدا برای صنعت سینما کاری انجام نداد، جز آنکه آن را زیرورو کرد، و هرچه فوتوفن در چنته آن بود بیرون ریخت، و برادران وارنر را از صف آخر (در میان کارخانه‌های فیلمبرداری) به صف اول رساند.» فیلم، حرف زدن را یادگرفته بود، و حرف زدن در نظر همه از هر چیزی مهمتر بود. سناریونویسانی که خود را برای نوشتن داستانهایی به شکل تصاویر تربیت کرده بودند، میدان را خالی کردند و نمایشنامه‌نویسانی که داستانها را به شکل گفتگوهای روی صحنه می‌نوشتند، جای آنها را گرفتند. کارگردانان ورزیده سینما، یا جای خود را به کارگردانان تئاترهای نیویورک دادند، و یا دستیارانی برای رهبری گفتگوی بازیگران استخدام کردند، بسیاری از ستارگان محبوب، مخصوصاً آنها که از اروپا آمده بودند، ناگهان بیکار شدند. بازیگران برادوی برای پرکردن حای کسانی که لهجه یا صدایشان مطابق طبع حساس میکروفون نبود، صحنه تئاتری را رها کردند و به کارخانه‌های فیلمبرداری رفتند. برای جواب دادن به تقاضای بازار، نمایشنامه‌های خوب و بدو متوسط خریده شد و با شتاب جلودوربین رفت. جرج کاوفمن George Kaufman در «يك بار در زندگی» Once in a Lifetime کارهای این دوره را مسخره می‌کند و می‌گوید که در این سالها هرکسی مجاز بود هر اشتباهی بکند، زیرا که هیچ‌کس نمی‌دانست فیلم ناطق را چگونه باید ساخت.

آنگاه سرو کله مهیب متخصص صدا در استودیو پدیدار شد. متخصص صدا بود که میکروفون را در گلدان روی میز آرایش پنهان می‌کرد و دستور می‌داد بازیگر کجا بایستد که صدایش خوب ضبط شود، یا دوربین کجا باید قرارگیرد که عکس میکروفون در آن نیفتد او آخرین کسی بود که می‌بایست بگوید چه باید کرد و چه نباید کرد؛ و کلام او وحی منزل بود. دوربین، که اکنون در يك جعبه ضد صدا زندانی شده بود، یکباره از حرکت بازمانده بود. صدا برداران که جز به کیفیت صدای فیلم به چیزی توجه نداشتند، برای آسان کردن مشکلات

خود همواره اصرار می‌ورزیدند که صحنه‌های فیلم باید در گوشهٔ میان دو دیوار بازی شود، و به جای نماهای دور، درشت‌نما که ضبط صدای آن آسانتر است به کار رود. در یک چشم بر هم‌زدن، آنچه فن و هنر کارگردانان در طول سالها فراهم کرده بودند، به دور ریخته شد.

در نتیجه سال ۱۹۲۹ سال فیلمهای بی‌حرکت و تئاترهای فیلمبرداری شده و برنامه‌های «تمام ناطق و تمام آواز» بود. در این سال از صدای خام به هرنحوی که قابل تصور بود، بهره‌برداری شد. در نخستین کم‌دی دو حلقه‌ای مک‌سنت به نام «پیک نیک خانوادگی» The Family Picnic (۱۹۲۹) صدای قرچ‌قرچ کرفس و کورچ‌کورچ سیب زمینی سرخ کرده زیر دندان افراد خانواده، باعث لذت و تفریح فراوان تماشاگران می‌شد. شرکت وارنر که ساختن نخستین فیلم نیمه-ناطق «خوانندهٔ جاز» و نخستین فیلم تمام ناطق «چراغهای نیویورک» برایش کافی نبود، نخستین فیلم «تمام تمام ناطق» را نیز به نام «وحشت» The Terror (۱۹۲۸) ساخت. در این فیلم به جای نوشته‌های اول فیلم، کنراد ناگل Conrad Nagel بانقاب و شنل اوپرا ظاهر می‌شد و فیلم و بازیگران آن را معرفی می‌کرد. کارخانهٔ فوکس در برابر این فیلم «نخستین فیلم صد درصد تمام ناطق تهیه شده در هوای آزاد» را به بازار آورد که «در آریزونا قدیم» In Old Arizona (۱۹۲۹) نام داشت. استودیوهای دیگر «نخستین فیلم تمام سیاه‌پوست تمام ناطق» و «صد درصد ناطق و سراسر آواز دانشگاهی» و فیلمهای موزیکال «صد درصد ناطق صد درصد آواز صد درصد رقص» ساختند. غافل از اینکه اوصاف فیلم اخیر از نظر ریاضی غلط است. کارخانهٔ وارنر با ساختن «نمایش را شروع کنیم» On With The Show (۱۹۲۹) جنجال را به حداکثر رسانید. این فیلم نه تنها «تمام ناطق، تمام آواز و تمام رقص» بود، بلکه «صد درصد تمام رنگی» نیز معرفی شد.

رنگ نیز مانند صدا از مدت‌ها پیش فیلمسازان را به خود مشغول می‌داشت. بسیاری از نخستین فیلمهای کوتاه فرانسوی را بادست رنگ می‌کردند. هرچند تأثیر رنگ در تماشاگران افسون‌کننده بود، این تأثیر قابل پیش‌بینی نبود. یک شیوهٔ سه رنگ عملی وای بسیار کند،

به نام کینماکالر Kinemacolor در ۱۹۰۸ از انگلستان پیدا شد (و در ۱۹۱۰ برای عکسبرداری از مراسم تاجگذاری به کار رفت.) اختراعات دیگر نیز به زودی در انگلستان و فرانسه و آلمان و ایالات متحده صورت گرفت. اما رنگ چه دستی و چه ماشینی، فقط یک چیز نو ظهور بود که به برنامه عادی افزوده می شد، و در ابتدا به قدری دور از واقعیت و مصنوعی و آشفته بود، که بیشتر تهیه کنندگان مخارج و مساعی لازم برای تهیه فیلم رنگی را اتلاف و اسراف می دانستند. گذشته از این، هرچاکه وجود رنگ در فیلم لازم بود، می توانستند همان تصاویر سیاه و سفید را روی نوار رنگی چاپ کنند؛ مثلاً نوار فیلم آبی برای صحنه های شب، قرمز برای آتش سوزی، و سبز برای جنگل و کشتزار. تأثیر این قبیل صحنه ها را می توانستند با اندکی تغییر رنگ در نقاطی از صحنه بیشتر کنند - مثلاً دریای قرمز رنگ با خورشید چهره ای، یا چمنزار سبز با آسمان آفتابی زرد رنگ. کمتر تهیه کننده ای بالاتر از این را لازم می دانست.

با این حال، هربرت کالموس تحقیقات خود را در زمینه فیلم رنگی «تکنی کالر» Technicolor در سال ۱۹۱۸ آغاز کرد و معتقد بود که رنگ را نیز می توان مانند درجات مختلف خاکستری از طریق عکاسی ضبط کرد. در سال ۱۹۲۳ وی یک فیلم دورنگ به بازار آورد. در این فیلم، قسمت قرمز و نارنجی و زرد طیف بر روی یک نوار منفی فیلمبرداری شده بود، و قسمت سبز و آبی و بنفش روی یک نوار منفی دیگر. وقتی که چاپهای مثبت این نوارها را روی یکدیگر قرار می دادند، تصویر مطبوعی پدید می آمد، هرچند رنگهای این تصویر هنوز چندان تعادل نداشت. در آغاز تماشاگران فقط کمی علاقه نشان دادند، اما اشتیاق مردم هنگامی بالا گرفت که تهیه کنندگان در فیلمهای داستانی کامل فصلهای رنگین گذاشتند - مانند ظهور ترس آور لون - جانی در نقش «مرگ بانقاب سرخ» در فیلم «فانتوم اوپرا» - The Phantom of the Opera (۱۹۲۵) فیلم تکنی کالر نخستین توفیق بزرگ خود را با «دریادزد سیاه» The Black Pirate (۱۹۲۶) که دوگلاس فیربنکس در آن شرکت داشت و سراسر فیلم رنگی بود به دست آورد. با آنکه رنگ فیلم تمایل شدیدی به زنگاری و نارنجی

داشت و رنگ چهره بازیگران ناگهان از اخرايي تند به سرنجی باز
مبدل می‌شد، مسلم است که رنگ تکنی‌کالر جنبهٔ رمانتیک این فیلم‌را
تقویت کرد و بر لذت تماشاگران افزود. به زودی کالموس شیوهٔ خود را
کامل ساخت، بدین ترتیب که هر دو روی نوار فیلم را با محلول عکاسی
اندوده کرد و در نتیجه لزوم چاپ دوباره مرتفع شد. درست در همان
لحظه‌ای که صدا وارد فیلم شد، شیوه‌ای عملی برای فیلمبرداری رنگین
نیز آماده شده بود.

تهیه کنندگان به سبب توفیق عظیمی که از تجربیات خود در
زمینهٔ فیلم ناطق به دست آورده بودند، اکنون حاضر بودند هر چیز
نوظهوری را آزمایش کنند. در ۱۹۲۹ برخی از استودیوها نه تنها
رنگ، بلکه «پردهٔ بزرگ» را نیز به کار گرفتند و فیلمهای «سراسر
رقص و آوازی» ساختند که گویی فریادکشان از هالیوود بیرون می‌آمدند.
اما تماشاگران که مجذوب صدا شده بودند، از این خوش خدمتی به جای
اینکه راضی‌تر شوند، ناراحت می‌شدند. پردهٔ بزرگ باعث می‌شد که
ذرات محلول عکاسی روی پرده درشت‌تر دیده شود؛ و در نتیجه فیلم‌تار
و رنگ‌پریده بنظر می‌رسید. روش تکنی‌کالر نیز که با رونق ناگهانی
بازار رو به‌رو شده بود، برای جواب دادن به تقاضای روزافزون بازار
بهیچوجه آمادگی نداشت. لایبراتور همواره در ظاهر کردن فیلم تأخیر
می‌کرد و تهیه کنندگان خشمناک می‌شدند، و خود روش فنی تکنی‌کالر
نیز هنوز کامل نبود. چاپ فیلم هنوز آشفته بود، رنگها روی هم
نمی‌خوردند و چشم از تماشای آنها ناراحت می‌شد. علاوه بر این، هنوز
میزان رنگها از واقعیت بسیار دور بود. در ظرف همان سال ۱۹۲۹
رنگ و پردهٔ بزرگ از سینماها کنار رفتند و منتظر زمانی شدند که
تماشاگران بار دیگر برای پذیرفتن يك چیز کاملاً «تازه» آمادگی
داشته باشند.

همچنانکه سینما در آمریکا و اروپا در يك زمان پدید آمده بود،
فیلم ناطق نیز در انگلستان و آلمان و اتحاد شوروی و ایالات متحده در
يك زمان ساخته شد. همچنانکه دوربین و آپارات فیلم به اشکال گوناگون
ساخته شده بود، اکنون شیوه‌های ضبط صوت نیز گوناگون بود. صدای

روی صفحه (ویتافون) بود و چند نوع صدای روی فیلم، از جمله «موویتون» و «آر. سی. ا. فوتوفون R. C. A. Photophone» و «سینه‌فون» Cinephone و فونوفیلم Phonofilm، و در اروپا نیز «توبیس کلانک فیلم» Tobis Klangfilm معمول شده بود. دکتر «شورین» Shorin نیز در روسیه روش خاصی برای فیلم ناطق شوروی پدید آورد. غیر از ویتافون، همه این روشها با یکدیگر سازگار بودند، بدین معنی که هر یک از این فیلمها روی همه آپاراتهای ناطق قابل نمایش دادن بود. در نتیجه توزیع فیلم ناطق مانند فیلم صامت در تمام جهان ادامه یافت. اما جدال برای انحصار فیلم ناطق، جدال سختی بود. تا مدت سه سال، برادران وارنر نه تنها تقدم، بلکه تفوق خود را نیز با همان دستگاه «ویتافون» نگه داشتند. در این مدت ویلیام فوکس که امتیاز اختراع «تری ارگون» Tri - Ergon آلمانی را در دست داشت، با سپاهی از وکلای دعاوی می‌کوشید فیلم ناطق را در سراسر جهان به زیر تسلط خود درآورد. فوکس سرانجام شکست خورد و گروه طلبکاران همراه با «شرکت تلفن آمریکا» و نمایندگان آن شرکت در وال استریت، او را حتی از کار خودش نیز باز داشتند. سرانجام همه امتیازات اختراع فیلم ناطق در یک جا فراهم آمد و رضایت همه حاصل شد. (البته غیر از فوکس، که با دریافت مبلغ ناقابل هیجده میلیون دلار از میدان بیرون رفت.) پس از ۱۹۳۱ روش ضبط صدا روی نوار فیلم مورد قبول همه واقع شد و شرکت‌های «وسترن الکتریک» Western-Electric و «آر. سی. ا.» ضبط صدا را در آمریکا میان خود تقسیم کردند و در اروپا نیز «توبیس» در این کار مقام اول را به دست آورد.

صدا، نخستین بار تسلط واقعی بانکها و شرکت‌های سرمایه‌گذاری را بر صنعت سینما باعث شد. همه استودیوها به صدا احتیاج داشتند، و همه همچنین به مبالغ هنگفتی سرمایه تازه برای خریدن وسایل صدا و تغییر و تجهیز کارگاههای خود نیازمند بودند. برای تهیه وسایل و سرمایه، هر دو، می‌بایست به شرکت‌های وسترن الکتریک و آر. سی. آ. و بانکهای وابسته به آنها روی بیاورند. چیزی نگذشت که نمایندگان آنها در هیئتهای مدیره شرکت‌های فیلمبرداری ظاهر شدند

و همراه سینماگران قدیمی که سینما را از نیستی به هستی آورده - و گاهی هم بجای آنها - به تعیین خط مشی کارخانه های فیلمبرداری پرداختند. متخصصان صداپردازی را که در سالهای ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ بر استودیو تسلط داشتند، اینان معین و منصوب می کردند. این صدا - برداران فقط از صداپرداز و طرز کار میکروفون خبر داشتند؛ ولی چون از پشتیبانی کسانی که مخارج استودیو را می پرداختند برخوردار بودند، غالباً حقوق و وظایف کارگردان و تهیه کننده را غصب می کردند. در نتیجه دوده انتقال سینما از صامت به ناطق، بسیار دشوارتر گشت. تهیه کنندگان که سرمایه اصلی شان علم و اطلاعی بود که از ارزشهای تفریحی و پسند بازار داشتند، ناگهان خود را دست بسته یافتند. کارگردانان که لزوم حرکت و زنده بودن فیلمها را درمی یافتند، خود را اسیر و مطیع میکروفون دیدند.

ارنست لو بیچ، آزادکننده دوربین

برای سربلندی ابدی مردان آفریننده و دلیری همچون ارنست لو بیچ، روبن مامولیان، لوئیز مایلستون Lewis Milestone و کینگ ویدور King Vidor همین بس که این مردان زیرکی توانایی آن را داشتند که صداپردازان را کنار بزنند و هنر سینما را از گودال تئاتر فیلمبردای شده یکنواخت و ملال آور، رهائی بخشند. این مردان نه قانونی در دست داشتند تا از آن پیروی کنند، و نه سابقه ای تا بدان متکی شوند. از یک طرف می بایست با صداپردازان نبرد کنند، و از طرف دیگر با این واقعیت بی چون و چرا روبه رو بودند که در سراسر آمریکا، از هر فیلمی، به صرف اینکه ناطق بود، پول هنگفت درمی آمد. ولی این مردان احساس کردند که تنها ناطق بودن فیلم کافی نیست و تماشاگران به زودی از «صدا به خاطر صدا» خسته خواهند شد و بار دیگر تشنه دیدن «فیلم» خواهند گشت. کارهای پیشروانه این مردان بود که با ردیکر فیلم را به حرکت درآورد.

ارنست لو بیچ که در سال ۱۹۲۹ بزرگترین کارگردان پارامونت بود، این نکته مهم را کشف کرد که لازم نیست فیلم ناطق «تمام ناطق» باشد، و نیز لازم نیست که حاشیه صدای فیلم همه صداهای روی صحنه

را عیناً ضبط کند، لوبیچ در نخستین فیلمهای ناطق خود، «رژه عشق» - The Love Parade (۱۹۲۹) و «مونت کارلو» - Monte Carlo (۱۹۳۰) صحنه های بسیاری قرار دارد که بدون مکالمه یا صدای دیگری برداشته شده بود. بنابراین هنگام برداشتن این صداها توانست دوربین را از جعبه ضد صوت خود بیرون بیاورد و آن را به سبک زمان صامت آزادانه به حرکت درآورد و دیدگاههای آن را به کرات عوض کند. موسیقی یا سروصدای لازم بعدها به این نماها افزوده می شد. یکی از شیرینکاریهای فیلم «رژه عشق» این بود که موریس-شوالیه Maurice Chevalier شوخیهای رکیکی را در دربار تعریف می کند، و هر بار که به نقطه حساس داستان می رسد، صدای خود را پائین می آورد، و درمی بسته می شود یا دوربین ناگهان به بیرون تالار می رود تا تأثیر شوخی او را از پشت شیشه پنجره نشان دهد. تماشاگران سال ۱۹۲۹، از کشف عنصر تازه ای در فیلم ناطق بسی خرسند شدند. این عنصر تازه عبارت بود از سکوت!

لوبیچ که بیشتر به ساختن فیلمهای رقص و آواز از موریس-شوالیه و ژانت ماک دونالد Jeanette Mac Donald می پرداخت، به زودی خود را به عنوان یکی از با ابتکارترین کارگردانهای آن زمان معروف ساخت. وی با احساس تنیدی که نسبت به رابطه موسیقی و تصویر داشت، مقداری از وزن و حرکت فیلم صامت را به سینما بازگرداند. مثلاً در فیلم «مونت کارلو» لوبیچ صدای یک قطار را هنگام راه افتادن باهم پیوند می دهد. همینکه قطار سرعت می گیرد، صدای مخصوص چرخهای قطار به آهنگ اصلی فیلم که «آنسوی افق نیلگون» نام دارد مبدل می گردد. صحنه گیرای مراسم عروسی در فیلم «ستوان خندان» The Smiling Lieutenant (۱۹۳۱) بدون میکروفون مزاحم فیلمبرداری شد، اما باز شدن هر در و برداشته شدن هر قدمی روی پلکان مرمر، یا هر یک از حرکات بازیگران با ضربه های موسیقی که بعداً روی فیلم ضبط شد، همراه بود. لوبیچ نخستین کسی بود که در فیلمهای کمدهی رقص و آواز، برای آواز خواندن بازیگر محل و بهانه «طبیعی» در داستان پیش بینی کرد، و نخستین کسی بود که برای شوخی لفظی در فیلم محل و موقع سینمایی پدید آورد.

اما لوبیچ در بکار بردن دوربین فیلم ناطق برای مقاصد جدی نیز ماهر بود. در فیلم «لالایی ناتمام» Broken Lullaby (۱۹۳۲) که یگانه فیلم جدی او در این دوره است، موضوع ضد جنگ فیلم را با نماهای بسیار ماهرانه ای برجسته و نمایان ساخته است. منظره رژه روز متارکۀ جنگ را از میان چوبهای زیر بغل سربازیکپائی نشان می‌دهد. در اوایل فیلم، هنگامی که کشیشی در کلیسا برای صلح دعا می‌کند، دوربین در طالار کلیسا به حرکت درمی‌آید و صاف به صفا افسرانی را که زانو زده‌اند نشان می‌دهد؛ مهمیزهاشان می‌درخشند و شمشیرهاشان راست در کنارشان ایستاده‌اند. لوبیچ با برداشتن فیلم صامت از اینگونه صحنه‌ها و افزودن صدا در مرحله بعد، نه تنها آزادی بیشتر برای دوربین خود فراهم کرد، بلکه آن تسلطی را که شرط اساسی آفرینش هنری است، بر اجزاء صحنه به دست آورد. سبک خالص لوبیچ، یعنی ترکیب درخشان زیرکی و طنز که در دوره صامت شهرت یافته بود، در نخستین فیلمهای ناطق او به عالیت‌ترین حد بیان خود رسید.

در خلال همین احوال، کینگ و یدور در نخستین فیلم ناطق خود «هاله‌لویا» Hallelujah (۱۹۲۹) به تحقیق در امکانات حاشیه صدا برای ایجاد حال و محیط مناسب داستان پرداخت. این فیلم که بازیگران آن همه سیاه پوست بودند، بیشتر در شهر ممفیس ایالت تنسی، و مردابهای آرکانزاس فیلمبرداری شد. بواسطه اینکه بیشتر فیلم در محل و دور از مقررات خشک استودیو برداشته شد، و یدور در کارگردانی از آزادی که برای آن زمان زیاد بود، برخوردار بود. بیشتر فیلم صامت برداشته شد، و سپس حاشیه‌ای از همه صداهای لازم، غیر از مکالمه، برای آن ساخته شد. صدای اوج گرفتن موزون آوازهای سیاهپوستان، جیغ زدن، یا عوعو کردن سگ که ازدور می‌آمد، و صداهای مرداب و رودخانه، حالت غالب و لحن عاطفی بسیاری از صحنه‌ها را تعیین می‌کرد. فصل آخر فیلم، که تعقیب دیوانه‌واری را نشان می‌دهد، صامت برداشته شد. در این فیلم نماهای گذران طولانی زیبایی از تعقیب کننده و شخص فراری دیده می‌شود. بعدها، یعنی در استودیو، و یدور صدای بلند شکستن شاخه درخت و جیغ پرندگان و نفس نفس زدن آدم خسته و صدای قدمهایی که در گل فرو می‌رود،

و این قبیل صداها را به این فصل افزود. در آن روزگاری که نه وسایل کنونی برای شناسایی صداها وجود داشت و نه دستگاههای تطبیق صدا و تصویر و نه دستگاههای چند مجرایی ترکیب صداها (mixer)، این کار ویدور شاکار بزرگی بود. ویدور نشان داد که کیفیت صدا مهمتر از منشاء صدا است و صدا می تواند مستقل از کلمات و چهره های بازیگران رنگ عاطفی خاصی به صحنه فیلم ببخشد. لوئیز مایلستون نیز در ساختن فیلم «در غرب خبری نیست» - All Quiet on the Western Front (۱۹۳۰) همین شیوه را به کار برد؛ بدین معنی که از سربازان در هنگام راهپیمایی و در خندقهای جبهه بادوربین صامت فیلمبرداری کرد و سپس صداها را برش بمب و تق تق سلاحهای کوچک و فریادها و ناله های زخمیان را بدان افزود.

این طرز کار فیلمبرداری صامت از صحنه ها و افزودن صدا در مرحله بعدی، که به «دوبله کردن» معروف شد، در آزاد ساختن کارگردانان از این تصور بدوی که هر چه روی پرده دیده می شود باید صدای آن نیز به گوش برسد، نقش مهم و مؤثری داشت. همینکه روش دوبله کردن کشف شد، آشکار گشت که به کار بردن صدا بدان صورت خشك و بدوی ضرورتی ندارد. مثلاً ممکن بود که دوربین صحنه يك خیابان عادی را نشان دهد، ولی مکالمه این صحنه بعداً دوبله شود تا سروصداهای نامربوط خیابان مخل شنیده شدن کلمات نگردد؛ یا اینکه کارگردان ممکن بود صدای تصادم شدید دواتوموبیل را به گوش ما برساند، ولی روی پرده فقط چهره کسانی را که ناظر این تصادم هستند به ما نشان دهد. تجربه دوبله کردن این قبیل صحنه ها در استودیو به کارگردانها كمك کرد تا دریابند که حاشیه صدای هر فیلم اساساً ترکیبی است از چندین نوع صدا - صدای اشخاص، موسیقی، سروصدای لازم - و همه این انواع صدا را می توان کاملاً در اختیار داشت. هر صدایی را به تنهایی می توان تغییر شکل داد، خفه کرد، بالا برد یا اصولاً آن را از میان برداشت. کارگردان می تواند صحنه خود را با دوربین صامت فیلمبرداری کند و صدا را بعداً روی آن «دوبله» کند. می تواند قطعه مکالمه ای را با موسیقی تقویت کند، آن را با سرو صدا درآمیزد، یا آن را در میان صداها را دیگر غرق کند. همچنان که اهل فن وسایل

بهتر و کاملتری برای صدا ساختند، امکانات کارکردن که باحاشیه صدا اهمیت بیشتر به دست آورد. دوبله کردن، نخستین نقطه شروع تکامل هنر جدید فیلم ناطق بود.

جنبه دیگر، تکامل خود دوربین فیلمبرداری بود. در نخستین سالهای فیلم ناطق، برای آنکه صدای گردش دوربین به میکروفون نرسد، دوربین را در يك محفظه ضد صوت می گذاشتند. تا هنگامی که دوربین محبوس بود، بیشتر کارگردانها میل داشتند که نماهای طولانی ثابت بردارند. غالباً سه دوربین از سه زاویه مختلف از صحنه فیلمبرداری می کردند، چنانکه امروز در تلویزیون معمول است. این شیوه مسائل برش و تطبیق صدا و تصویر را بسیار ساده می کرد؛ اما نتیجه آن بر روی پرده، فیلمی کند و سنگین بود. انتخاب دیدگاه دوربینها بسیار محدود بود و کارگردان نمی توانست به وسیله این انتخاب اثر سینمایی حقیقی پدید آورد. اما در سال ۱۹۳۰ دوربینها رفته رفته از آن زندانها درآمدند و در روکشهای ضد صوتی قرار گرفتند که هر چند باز هم دست و پاگیر بود، آزادی بسیار بیشتری به دوربین می داد. اکنون مشکل کارگردان این بود که صدا بردار را مجبور کند که اجازه دهد از این آزادی هر چه بیشتر استفاده شود، و میکروفون خود را به حرکت در آورد. روبن مامولیان، هنگام ساختن فیلم «کفزدن - حضار» Applause (۱۹۲۹) از صدا بردار خواست که دو میکروفون در صحنه بگذارد؛ یکی برای ضبط صدای هلن مورگان - Helen Morgan که برای دخترش لالایی می خواند، و دیگری برای ضبط صدای آهسته دعا خواندن بچه در رختخواب. صدا برداران گفتند که این کار مستلزم دو «مجرای صدا»ی جداگانه خواهد بود. و در آن زمان کسی چنین چیزی نشنیده بود. مامولیان گفت که نشنیدن دلیل بر نشدن نیست. و گفته خود را ثابت کرد. امروز هنگام برداشتن يك نما به کار بردن ۹ مجرا نیز غیر عادی نیست، و در فیلمهای جنگی «استریو-فونيك» عدد مجراها به ۵۰ نیز می رسد.

نه تنها عدد میکروفونها بیشتر شد، بلکه کیفیت آنها نیز بهتر گشت. میکروفونها «يك جهتی» شدند؛ بدین معنی که صدا را

فقط از يك جهت می شنیدند و در نتیجه کارگردان می توانست با صداهای دیگر در قسمتهای دیگر صحنه کار کند. چیزی نگذشت که میکروفونهای ثابت جای خود را به میکروفونهای متحرك آویخته به هیله های بلند دادند که می تواند همراه بازیگر در صحنه حرکت کنند. بدین ترتیب کارگردانهایی که در زمینه هنر جدید سینما اندیشه های تازه می آوردند و وزن و شجاعت آن را نیز داشتند که این اندیشه ها را به کرسی بنشانند، رفته رفته کارشناسان صدا برداری را شکست دادند.

رنه کلو: استاد صدا

شاید نخستین کارگردانی که ارزش صدای فیلم را کاملاً دریافت، رنه کلو فرانسوی بود. کلو که ابتدا با فیلم ناطق مخالف بود، اصرار می ورزید بر اینکه تفوق عنصر تصویری فیلم باید محفوظ بماند و می گفت که فیلم ناطق نباید (به اصطلاح خود او) «تئاتر توی قوطی» باشد. این عقیده که در میان سینماگران آن زمان کمابیش انقلابی بود، در سه فیلم کمدی به طرز درخشانی اثبات شد و به زودی رنه کلو بیش از هر کارگردانی در جهان مورد تحسین و تقلید قرار گرفت. در فیلمهای «زیر بامهای پاریس» Sous les Toits de Paris (۱۹۲۹) و «میلیون» (۱۹۳۱) و «آزادی از آن ما است» - A Nous la Liberté (۱۹۳۱) حداقل مکالمه را به کاربرد و از موسیقی و آواز دسته جمعی و سرو صدا برای تکمیل و توضیح تصاویر فیلم استفاده کرد. کلو با به کار بردن صدای غیر منطبق با تصویر، یا به عبارت دیگر، صدایی که نه بر طبق بلکه بر ضد تصاویر به فیلم افزوده می شد، آزادی و روانی تازه ای برای هنر سینما به دست آورد. اگر شنیدن صدای بسته شدن در کافی باشد، نشان دادن در چه لزومی دارد؟ یا وقتی که ساعتی را می بینیم، شنیدن تکتک آن چه لازم است؟ در فیلم «میلیون» نمای کوتاهی از ساعتی که روی بخاری قرار دارد دیده می شود. روی این ساعت که تزیینات فراوان دارد دو تا عروسک چینی شیپور به دهن دیده می شوند. حاشیه صدای کلو در این لحظه از فیلم، صدای شیپور است. در «زیر بامهای پاریس»، شبی نزدیک پشته خاک

خط آهن، زد و خوردی درمی‌گیرد. صحنه زد و خورد در تاریکی کمابیش ناپیداست، ولی شدت و حدت زد و خورد را غرش قطارها که از حاشیه صدا شنیده می‌شود، به تماشاگران تلقین می‌کند. فیلم «آزادی از آن ما است» حتی کار را به مسخره کردن مفهوم صدای منطبق با تصویر می‌رساند؛ بدین ترتیب که زن قهرمان داستان را در پنجره در حال آواز خواندن نشان می‌دهد و مرد قهرمان داستان از فاصله دور او را تماشا می‌کند. ناگهان صدا به هم می‌خورد. ونگ و ونگی می‌کند و خاموش می‌شود. لحظه‌ای بعد در حالی که جوان همچنان به پنجره چشم دوخته است، دختر به خیابان می‌آید و صدای آواز دوباره به گوش می‌رسد و ما متوجه می‌شویم که آنچه شنیده ایم صدای گرامافون از خانه همسایه بوده است.

از آنجا که نخستین فیلمهای ناطق کلرکمدی و رقص و آواز بود، وی می‌توانست جسارتی را که برای کارگردانان فیلمهای جدیدتر حرام بود، داشته باشد؛ زیرا که موضوع فیلم آنان را وادار می‌کرد که شیوه‌های ساده‌تری به کار برند. کوشش آنان برای واقعی نشان دادن فیلم، شکستن قراردادهایی را که به محض ظهور میکروفون گرداگرد آن فراهم آمده بود، برایشان دشوار می‌ساخت. اما کلر می‌توانست صداها را قراردادی را ناشنیده بگیرد و مثلاً سرو صدای خاص خیابان یا کارخانه یا اپرا را یکسره حذف کند. مگر اینکه این صداها به کارش بیایند. دنیای فیلمهای کلر متعلق به خود او بود، و هرکاری که می‌خواست با آن می‌کرد.

و چون موسیقی و رقص را بیش از هر چیز دوست می‌داشت، فیلمهای او همچون صحنه‌های بالت از پیش چشم می‌گذرند. تعقیب مداوم و دویدن به دنبال اسکناسهایی که باد آنها را می‌برد در فیلم «آزادی از آن ما است»، مجلس عیاشی آغاز و پایان فیلم «میلیون»، همه منطبق با آهنگهای شاد و گیرا ساخته شده‌اند. دسته‌های آواز خوان با آوازهای خود حوادث فیلم را همراهی می‌کنند. فصلهایی در این فیلمها دیده می‌شود که فقط به وسیله موسیقی با یکدیگر پیوند یافته‌اند. در حلقه اول فیلم «زیر بامهای پاریس» يك آواز خوان خیابان‌گرد، تصنیفی را که فیلم به نام آن خوانده می‌شود، می‌خواند.

دوربین در خیابانهای شهر راه می‌افتد و درخانه‌ها و منازل هاس می‌کشد، و مردم یکایک با آن آواز، هم آواز می‌شوند. بدین ترتیب کلر قهرمانان فیلم خود را معرفی می‌کند و حال مناسب فیلم خود را پدید می‌آورد. در سراسر فیلم‌های کلر، موسیقی دهها نقش شکفت و درخشان برعهده دارد و جزیی از ساختمان داستانهای گوناگون او است.

کاری که کلر انجام داد، و کارگردانان هنرمند درهمه‌جا می‌کوشیدند انجام دهند، عبارت بود از کشف راهی برای تسلط یافتن بر همه عواملی که در ساختن فیلم ناطق به کار می‌رفت؛ چنانکه در دوره فیلم صامت آنچه در برابر دوربین قرار می‌گرفت در ید اختیارکار - گردانان بود. کلر نشان داد که بسیاری از شیوه‌های فیلم صامت هنوز اعتبار خود را حفظ کرده‌اند و آنچه پرده سینما را زنده نگاه می‌دارد کلمات نیست، بلکه تصاویر است؛ و همه از این کشف او خرسند شدند. صدا، خاصه صدای غیر منطبق با تصویر، می‌تواند زیبایی را بیشتر، ادراک را عمیق‌تر، و محیط فیلم را قوی‌تر کند؛ ولی مستقل از تصاویر فیلم، توانایی این کارها را ندارد.

از آنجا که رنه کلر این اصل را هنگام ساختن سه فیلم اول خود به طور غریزی دریافته بود، و آن فیلم‌ها با جلا و درخششی که در آن زمان بی‌مانند بود از کار درآمدند، آثار او بر کارگردانهای دیگر تأثیری عمیق داشت. رنه کلر آنچه را دیگران در جستجویش بودند، یافته بود؛ جوشش و حرکت و وزن را به فیلم بازگردانده بود. حدود تأثیر او را می‌توان از مقایسه حلقه اول «زیر بامهای پاریس»، با فصول آغاز فیلم «ضربان دو قلب» - *Zwei Herzen in Dreiviertel Takt* (۱۹۳۰) اثر گتسافون بولفاری-*Geza von Bolvary* یا آواز «افق آبی» در فیلم «مونت کارلو» *Monte Carlo* (۱۹۳۰) اثر لوبیچ دریافت. اما از این تقلیدها مهمتر، فیلمهای بی شمار آغاز دهه پس از ۱۹۳۰ است که تأثیر آزادی بخش کلر در آنها دیده می‌شود. در آلمان «رقص کنکره» *Congress Dances* (۱۹۳۱) اثر اریک شارل *Eric Charrell*، و در انگلستان «سوزی آفتاب» *Sunshine Susie* (۱۹۳۲) اثر ویکتور ساویل *Victor Saville*، و در هالیوود فیلمهایی مانند «این است شب»

Frank - Tuttle و «حقیقت نیمه عریان» (1932) اثر فرانک تاتل - Naked Truth
 (1932) اثر گرگوری لاکاوا Gregory La Cava و «هاله‌لویا، من ولکردم» Hallelujah, I'm a Bum (1933) اثر لوئیز مایلستون. نه تنها هر کدام نشاندهنده آزادیهای تازه‌ای در طرز به‌کار بردن صدا بودند، بلکه ساختمان و وزن آنها نیز - مانند فیلمهای کُر - از حاشیه صدا گرفته شده بود. آثار کُر برای آن کسانی که در استودیوهای امریکایی می‌کوشیدند سینما را از زندان «تئاتر توی قوطی» آزاد کنند، ارزش خاصی داشت. آنها جسارت ساختن فیلمهایی نظیر فیلمهای کُر را نداشتند، اما استقبال تماشاگران و منتقدان از فیلمهای کُر، به آنها دل و جرئت می‌داد که پیش بروند؛ درسهای فنی هم که از فیلمهای کُر می‌آموختند، البته جای خود داشت. از این حیث، آغاز دوره ناطق مانند نخستین دهه فیلم صامت بود. یعنی زمینه کار هنوز در مرحله آزمایش بود و کارگردانان برای تشخیص اینکه شیوه‌های جدید تا چه اندازه توفیق یافته‌اند، میزان فروش بلیط را در نظر می‌گرفتند، و برای فرا گرفتن نکته‌های مفید، چشم به دست‌یکدیگر می‌دوختند. درین دوره آشفته‌گی و جستجو، فیلمهای کُر مانند چراغهایی فرا راه سینماگران افروخته شد. درست است که کُر در نخستین فیلمهای خود تمایل شدیدی به شیوه‌های فیلم صامت داشت، ولی باید دانست که این تمایل، عکس العمل سالمی نبود در برابر تمایل شدید سایر سینماگران به استفاده بی‌قید و بند از حاشیه صدا.

روبن مامولیان: کاوشگر زمینه تازه

شاید نخستین کارگردان فیلمهای جدی که در امریکا برضد «تئاتر توی قوطی» سر به‌شورش برداشت، روبن مامولیان بود - و خوشمزه این است که مامولیان یکی از چندین کارگردان تئاتر برادوی بود که مخصوصاً برای ساختن «تئاتر توی قوطی» در سال 1929 به استودیوهای سینما فرا خوانده شدند: مامولیان با آنکه برای تئاتر

تربیت شده بود، فوراً تفاوت میان تئاتر و سینما را دریافت. وی احساس کرد که دوربین می‌تواند و باید حرکت کند؛ اهمیت درشت‌نما را در نیروبخشیدن به تأثیر فیلم شناخت؛ و برضد این عقیده رایج که منشاء هر صدایی باید روی پرده دیده شود مبارزه کرد. در نظر او، دوربین تماشاگر بی‌اراده‌ای نبود که ناظر حرف زدن بازیگران باشد، و وظیفه کارگردان نیز به اصلاح طرز حرف زدن بازیگران ختم نمی‌شد. او می‌بایست به تماشاگران کمک کند که به جزئیات مهم صحنه توجه کنند، با دوربین خود آن جزئیات را برجسته می‌ساخت و به کمک نیروی ابداع خود در فیلمبرداری آنها را تازه و گویا می‌ساخت.

مامولیان در نخستین فیلم‌های ناطق خود، یعنی «کف زدن حضار» Applause (۱۹۲۹) و «خیابانهای شهر» - City Streets (۱۹۳۱) شواهد فراوانی آورد از اینکه میل دارد شیوه‌های متداول و قالبی را کنار بگذارد. یکی از لحظه‌های بسیار مؤثر فیلم «کف زدن حضار» درشت‌نمایی است از هلن مورگان Helen Morgan که در نقش بازیگری پیر و زشت، جوانی خود را به یاد می‌آورد. همچنانکه بازیگر حرف می‌زند، دوربین چهره خسته و شکسته او را رها می‌کند و دور اتاق می‌گردد تا اینکه تصویر جوانی او را به صورت دختری دلفریب نشان بدهد. در جای دیگر، یک «نمای روان»^۱ طولانی فقط پاهای قهرمان فیلم را نشان می‌دهد که از تئاتر بیرون می‌آید و پا‌های مردانی را می‌بینیم که آن زن در راه خود با آنها برخورد می‌کند. چگونگی این برخوردها هم به وسیله پاها و هم به وسیله پاره‌هایی از گفتگو‌هایی که همراه صحنه است به خوبی معلوم می‌گردد. در فیلم «خیابانهای شهر» مونتاژی از آدمک‌های چینی همراه با صدای مجادله در یکی از صحنه‌های مهم فیلم به‌طور استعاری به کار رفته است. گفتگویی که یک بار در فیلم شنیده شده است، از نو همراه با درشت‌نمای عظیمی از چهره اشک‌آلود سیلو یاسیدنی Sylvia Sidney که گذشت را به یاد می‌آورد، شنیده

۱) Tracking Shot نمایی است که در ضمن حرکت مداوم دوربین به جلو یا عقب برداشته می‌شود. موضوع ممکن است ثابت یا متحرک باشد. - م.

می‌شود. در آن زمان نیز مانند زمان گریفیث، تهیه کنندگان اعتراض می‌کردند که تماشاگران منظور از چنین صحنه‌ای را نخواهند فهمید و شنیدن صدا بدون دیدن منشاء آن مردم را گیج خواهد کرد. ولی مامولیان از حرف خود پائین نیامد؛ تماشاگران منظور را فهمیدند، و «بازگشت» صوتی از آن هنگام جزو شیوه‌های معمول فیلم ناطق شد.

مامولیان هنگامی که «دکتر جکیل و مستر هاید» Dr Jekyll and Mr. Hyde (۱۹۳۲) را ساخت، بر زمینه تازه فیلم ناطق تسلط کامل یافته بود. این فیلم از آغاز، تا انجام اثری استادانه بود. کمابیش همه صحنه‌های فیلم نشان می‌دادند که کارگردان نمی‌خواهد از دوربین و صدا به‌طور خشک و قراردادی استفاده کند. حلقه اول فیلم تماماً به شکل «اول شخص» برداشته شده است؛ یعنی دوربین خود را دکتر جکیل فرض می‌کنید و از دریچه چشم او می‌نگرد. از این دریچه، دسته‌های دکتر جکیل را هنگام نواختن ارگ و سایه او را روی دفتر نوت موسیقی می‌بینیم. هنگامی که جکیل می‌خواهد بیرون برود، پیشخدمت کلاه و جبهه و عصای او را مستقیماً به دوربین تقدیم می‌کند. پس از گردش باکالسکه در خیابانهای لندن، دوربین از دانشکده پزشکی داخل می‌شود و به آمفی تئاتر جراحی می‌رود. در اینجا دوربین ۳۶۰ درجه می‌چرخد و برای نخستین بار بر روی چهره دکتر جکیل (فردریک مارچ Fredric March) قرار می‌گیرد. صرف نظر از تأثیر مسلم این شکل فیلمبرداری، قرار گرفتن دوربین به شکل «اول شخص» تماشاگران را برای دیدن چهره مردی که مبدل به مستر هاید هولناک خواهد شد کنجکاو و مشتاق می‌سازد. تبدیل صورت دکتر جکیل به صورت مستر هاید نیز روی پرده بسیار خوب نشان داده می‌شود. (مامولیان تاکنون از افشاء رازکار خود جداً استنکاف کرده است.) همراه این صحنه، حاشیه صدایی است زنده، مرکب از صدای ضربان قلب بسیار شدید آمیخته با صدای ناقوس که وارونه ضبط شده، صدای زنگهایی که در اتاقهای پر طنین نواخته می‌شود، و صداهای کاملاً مصنوعی که از راه عکسبرداری ارتعاشات نور بر نواری فیلم ضبط صوت پدید آمده است. صدابرداران این حاشیه صدارا «هفت جوش مامولیان» می‌نامیدند؛ ولی شاید این حاشیه نخستین آزمایشی بود که در عالم سینما برای ایجاد صدای ساختگی صورت گرفت.

صحنه‌گشته‌شدن دختر آوازخوان (میریام هاپکینز Miriam Hopkins) به دست هاید از حیث ایجاز و اختصار، چه در تصویر و چه در صدا، صحنه برجسته‌ایست. هاید دختر وحشتزده را به خواندن آواز غمناکی که هر شب در کاباره می‌خواند، وادار می‌کند. ناگهان به روی او خم می‌شود و از میدان دید دوربین یکسره بیرون می‌رود. زامدت درازی فقط پایه تخت‌خواب روی پرده دیده می‌شود که پیکر «الهی عشق» روی آن کنده شده‌است. سپس ناگهان آواز قطع می‌شود؛ هاید سر خود را بلند می‌کند و با چهره‌ای پیروزمند بار دیگر در میدان دید دوربین قرار می‌گیرد. همین اشاره تماشاگران را کاملاً کفایت می‌کند.

تأثیر رنه کلر بر کسانی که مانند مامولیان می‌کوشیدند صدرا به طرز هنری و آفریننده به کار برند، شاید بهتر از همه جا در فیلم بعدی مامولیان به نام «امشب دوستم بدار» Love Me Tonight (۱۹۳۲) آشکار می‌شود. هر چند این فیلم به پیروی از سنت فیلمهای ژانت مک‌دونالد و موریس شوالیه که ارنست لوبیچ با توفیق تمام آنها را تهیه می‌کرد ساخته شده‌است اما می‌بینیم که ناگهان شکل فیلم آزادتر و سبک‌تر و زنده‌تر از سابق گشته‌است. درین فیلم، واقعیت با جسارت بیشتری مورد بررسی قرار گرفته‌است و کمتر کوشش شده‌است تا چیزهایی که بی‌معنی بود نشان آشکاراست، برای تماشاگران توضیح یا توجیه شود. در وسط يك صحنه شکار، دسته‌ای گوزن با آهنگ رؤیایی والس از روی پرده می‌گذرند، یا بازیگران در اطراف يك قصر فرانسوی پای می‌کوبند و سرود عامیانه‌ای را می‌خوانند. با این‌گونه صحنه‌های خیالی که از در آمیختن حیل‌های تصویری و صوتی يك دنیای خیالی شاد و پرنشاط پدید می‌آید، هنگام داستانهای واقعی و شیوه‌های خشک آنها گسیخته می‌شد. تجربه‌ای که از ساختن این‌گونه فیلمهای رقص و آواز به دست می‌آمد، کارگردانان را در فن خود به بینش تازه‌ای مجهز می‌کرد که ناچار در فیلمهای جدی‌تر آثار آن ظاهر می‌گشت. در میان کارگردانان تمایل نیرومندی به تصاویر زنده و استعمال آزادانه صدا، حتی در داستانهایی که مطابق سنت تئاتری نوشته شده بود، پدید آمده بود.

فیلمهای مامولیان نیز پس از «امشب دوستم بدار» از این حیث گویا است. فیلم «ترانه ترانه‌ها» Song of Songs (۱۹۳۳) با

شرکت مارلن دیتریش؛ «ملکه کریستیانا» Queen Christiana (۱۹۳۳) با شرکت گرتا گاربو؛ «از نوزندگی می‌کنیم» We Live Again (۱۹۳۴) با شرکت آنا استن Anna Sten دارای نوعی زیبایی تصویری محسوس بودند که غالباً از داستانهای مبتذل آنها بسی برتر بود. برخی صحنه‌ها مثلاً تصویر گاربو و انگورها در «ملکه کریستیانا»، یا نمای روان طولانی که به درشت‌نمای کاملاً بی‌حرکت گاربو در پایان فیلم ختم می‌شود - ریزه‌کاریهایی بود که داستانهای را که بیشتر متکی به مکالمه بودند، حیات سینمایی می‌بخشید. مسلم است که توجه مامولیان به تأثیر دراماتیک تصاویر باعث شد که او را به عنوان کارگردان نخستین فیلم کامل تمام‌رنگی تکنی‌کالر، یعنی «بکی شارپ» Becky Sharp (۱۹۳۵) انتخاب کنند. کارگردانی او در صحنه ضیافت بزرگ رقص پیش از نبرد واترلو با نقشهای رنگین‌متغیر که با مهارت بسیار ترتیب داده شده است، رنگ شادی که به برخی تند شلها تبدیل می‌شود و در تاریکی فرو می‌رود، بار دیگر توانایی او را در استفاده ماهرانه از مواد خام هنر خود آشکار می‌کند. و هنگامی که وی در سال ۱۹۳۶ بار دیگر با «راهزن شاد» Gay Desperado به فیلمهای رقص و آواز باز گشت، نشان داد دردنیای دزدان و رادیوها و اتوموبیل‌های تندرو نیز مانند دنیای خیالی «امشب دوستم بدار» می‌تواند بر اوضاع مسلط باشد. مامولیان که همیشه يك کارگردان آفریننده بوده است، نمونه‌ایست از مردان با استعداد آغاز دههٔ پس از ۱۹۳۰ که از روی عمد و آگاهی می‌کوشیدند فیلم ناطق را به هنر سینمای واقعی تبدیل کنند.

اشکال نو، شیوه‌های نو

شاید ظهور مجدد «دوره» های فیلم باقوت بیشتر در نخستین سالهای پزجوش و خروش فیلم ناطق، امری اجتناب‌ناپذیر بود. گویی این دوره‌ها روی پرده سینماها یکدیگر را تعقیب می‌کردند. روایتهای سینمایی نمایشهای رقص و آواز برادوی، فیلمهای مربوط به زندان، فیلمهای کانگستری، فیلمهای روزنامه‌ای، فیلمهای رقص و آواز با داستانهای «پشت‌صحنه»، یکی پس از دیگری ظاهر شدند. چون اصولاً

صنعت سینما به خود اعتماد داشت، هر فیلمی که توفیقی به دست می‌آورد بلافاصله ده دوازده فیلم باهمان موضوع و همان ترتیب در یک زمان از همه استودیوهای هالیوود بیرون می‌آمد. شگفت‌اینکه این امر برخود فیلم‌ها حسن تأثیر داشت. استودیوها اکتفا نمی‌کردند بدین‌که فیلم پیشین را تقلید کنند، بلکه می‌کوشند از رقیبان بهتر فیلم بسازند. بدین ترتیب می‌کوشیدند داستانها و شیوه‌های فیلمبرداری خود را صیقل دهند تا جایی که از آثار دیگران گیراتر و مؤثرتر و پرفروشتر شود. عدد فیلم‌هایی که در آن زمان درباره هر موضوعی ساخته می‌شد به قدری زیاد بود که گمان می‌رود تماشاگران آن زمان را گیج می‌کرده است؛ زیرا این تماشاگران به دیدن هر فیلمی می‌رفتند می‌دیدند که هفته پیش نظیر آن را دیده‌اند. اما به واسطه همین تکرارها، شیوه‌های فیلمبرداری تکامل یافت، و سبک‌های خاص پدید آمد، و نیروی بیان هنر سینما افزایش یافت.

یکی از نخستین و آشکارترین زمینه‌های استفاده از فیلم ناطق، بی‌شک برنامه‌های رقص و آواز تئاترهای برادوی بود. در سالهای ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ تعداد زیادی از این نمایشها به صورت فیلم درآمدند؛ مانند «سلطان ولگرد» The Vagabond King، «آواز بیابان» Sunny، «The Desert Song» «ریوریتا» Rio Rita، «آفتابی» Sunny، «سحرگاه زرین» Golden Dawn «طلایه‌ویان برادوی» Song of Gold Diggers of Broadway «سرود آتش» - the Flame، ... این رشته سر دراز دارد. اما در عمل، در ساختن این فیلمها چندان اندیشه و ابتکاری به کار نمی‌رفت. همین قدر کافی بود که عنوانی مردم پسند و ستارگانی مشهور و آوازهایی آشنا داشته باشند. در سال ۱۹۳۰ ساموئل گلدوین یک کارگردان رقص تئاترهای نیویورک را به نام باسبی بارکلی Busby Berkeley به هالیوود آورد تا صحنه‌های رقص فیلم «وویی» Whoopee را که ادی کانتور Eddie Cantor در آن بازی می‌کرد، کارگردانی کند. با آمدن او وضع دگرگون شد. بارکلی که یکی از جسورترین و با ابتکارترین کارگردانان نمایشهای رقص و آواز بود، متوجه شد که دلیلی ندارد که رقص روی پرده سینما تکرار همان رقص روی صحنه تئاتر باشد. هنگامی که

دوربین ما بتواند از هر زاویه‌ای و هر وضعی که ما بخواهیم فیلمبرداری کند، چنین اجباری در کار نخواهد بود. در فیلم «وویی» وی دوربین خود را به بالای صحنه برد و از آنجا از صحنه رقص فیلمبرداری کرد. در فیلمهای بعدی، از پایین و از پهلو و از بالا فیلمبرداری می‌کرد، دوربین را از فاصله دور ناگهان جلو می‌برد و درشت‌نمای بسیار نزدیک از دخترکان رقص با آوازخوان خود بر می‌داشت. برای برداشتن عکس‌های تازه و بدیع، شیوه‌های نو و عدسیهای تازه اختراع می‌کرد. در یکی از لحظات شکفتن رقص «والس‌سایه» در فیلم «طلا جویان» (۱۹۳۳)، وی دوربین را ۹۰ درجه خم می‌کند و تصویر رقصکان را که از هر دوسوی پرده چرخ زنان به طرف دوربین می‌آیند، در آب‌روی کف صحنه نشان می‌دهد. وی قطعات مختلف صحنه رقص را به صورت طرحهای بی‌حرکت مجرد در آورد که فی‌نفسه بی‌معنی بودند، اما در دست پیوندگر فیلم که نماهای جداگانه را بهم پیوند می‌داد تداوم و هماهنگی پیدا می‌کردند. چون این قبیل صحنه‌های رقص همیشه در میان داستانهای پیش‌پا افتاده «پشت‌صحنه» جای داده می‌شد، نقادان سختگیر غالباً می‌گفتند که کار بارکلی مسخره است و این قبیل رقصها روی هیچ صحنه‌ای دیده نمی‌شود. گفته‌آنان البته کاملاً درست بود. چیزی که آنها در نظر نمی‌گرفتند این بود که آن داستانها بهانه‌هایی برای اجرای آن صحنه‌های رقص بیش نبودند، و کار بارکلی عبارت بود از خالصترین ترکیب تصویر و صدا که تا آن زمان در استودیوهای امریکا صورت گرفته بود. صحنه‌های رقص او صحنه‌هایی مجرد و فی‌نفسه کامل بودند و در نتیجه وجود خود را نفی می‌کردند، زیرا که هیچ‌گونه رابطه‌ای با اشکال متداول داستان‌پردازی نداشتند. اما این صحنه‌ها، مانند کارهای پیشروانه دهه پس از ۱۹۲۰، الهام‌بخش و تکاندهنده بودند و راه استفاده از آن آزادی را که بارکلی برای خود به دست آورده بود، به دیگران نشان می‌دادند. بارکلی که هنوز فعالیت خود را ادامه می‌دهد، اکنون نیز در ساختن صحنه‌های رقص و آواز خاص خود بی‌نظیر است؛ هرچند فرد آستر - Fred Astaire و جینجر راجرز - Ginger Rogers در اواسط دهه پس از ۱۹۳۰ سبک مردم پسندی در رقص آوردند که بتدریج از سبک بارکلی فراتر رفت.

فیلمهای گانگستری اوایل دههٔ ۱۹۳۰ پس از ۱۹۳۰ - مانند « قیصر کوچک » Little Caesar (۱۹۳۰)، « دشمن مردم » - The Public Enemy (۱۹۳۱)، « جای زخم » Scarface (۱۹۳۲)، و سلسلهٔ فیلمهایی که از روی ماجراهای روزنامه‌ای ساخته می‌شد، در بازگرداندن مقداری از حرکت و حیات فیلمهای سابق به پردهٔ سینما تأثیر فراوان داشتند. این فیلمها که داستانهای مستقیماً برای سینما نوشته می‌شد، نطقهای غرای تأثیری را کنار گذاشتند و جملات کوتاه و عامیانه را که هم طبیعی و هم رسا است، جانشین آن ساختند. پیوند فیلم نیز برای همراهی با این گونه گفتگوها دقیق و حساس شد. در یکی از صحنه‌های نمونه وار فیلم « قیصر کوچک »، دستهٔ دزدان دربارهٔ سر نوشت یکی از اعضاء خود حرف می‌زنند:

- «ادی زه زده. میخواند در ره.»

- «مفت در نمیره.»

- «من دیدمش رفت تو کلیسا.»

قیصر کوچک می‌گوید: «کارشو بکنین.» و صحنه ناگهان بریده می‌شود و بیرون کلیسا را می‌بینیم وادی دارد از پلکان پائین می‌آید. اتوموبیل سیاه درازی آهسته وارد صحنه می‌شود. صدای يك رگبار مسلسل به گوش می‌رسد و ادی بر زمین می‌غلتد. صحنه قطع می‌شود. صحنهٔ بعد تشییع جنازهٔ ادی را نشان می‌دهد.

در این گونه فیلمها، سرعت و قدرت وجود داشت و احساس می‌شد که صحنه واقعی و مربوط به زمان حاضر است. این خواص، آنها را از نمایشنامه‌های «اخلاقی» پراز حرف که در آن زمان به روی پرده می‌آمد کاملاً متمایز می‌ساخت. حرکت و گفتگوی سریع و بازی طبیعی بازیگرانی مانند جیمز کگنی James Cagney و ادوارد جی رابینسون Edward G. Robinson و جون بلوندل Joan Blondell و لی تریتی Lee Tracy و پل مونی Paul Muni و جورج بنکرافت George Bancroft این فیلمها را مشخص می‌ساخت. این فیلمها مدعی بودند که حوادثشان بر اساس واقعیات برقرار است و داستانهایشان از تیتراهای روزنامه‌ها سرچشمه گرفته است و تماشاگران از این فیلمها بسیار بیش از کمدهای اتاق پذیرایی و داستانهای عشقی اتاق

خواب و فیلمهای رقص و آواز بی حرکت متأثر می‌گشتند. این فیلمها نسیمی از هوای آزاد بود که در فضای خفه و سربسته استودیوهای اوایل دوره ناطق وزید و مقداری از خشکی و رکودی را که میکروفون باخود به استودیو آورده بود، باخود برد.

کارگردانان - حتی آنهایی که فیلمهای گانگستری نمی‌ساختند - از این حرکت جدید فایده بردند. در «صفحه اول» Front Page (۱۹۳۱) یکی از نخستین فیلمهای «روزنامه‌ای» لوئیس مایلستون مسئله فیلمبرداری از نمایشنامه هشت Hecht و مک آرتور McArthur را بدین ترتیب حل کرد که دوربین را تقریباً همواره در حال حرکت نگه داشت، و برش فیلم را سریع کرد و سرعت گفتگوها را تا حد جنون آوری بالا برد. و برش کینگ ویدور King Vidor که در فیلمبرداری از «صحنه خیابانی» Street Scene (۱۹۳۱) اثر المر رایس Elmer Rice تقریباً با همین مشکل روبه‌رو شد دوربین متحرك را کمتر به کار برد، اما «برنامه کار»^۱ ی نوشت که در آن هر نمایی از زاویه تازه‌ای برداشته می‌شد. یوزف فون اشترن برگ در فیلمهایی مانند «ونوس مو طلایی» Blonde Venus (۱۹۳۲) و «قطار سریع السیر شانگهای» Shanghai Express (۱۹۳۲) برای حفظ جنبه تصویری فیلمهای خود، نماهای گذران طولانی و صحنه‌هایی که از حیث ترکیب و نور و تزئین بسیار گیرا بود و آمیزش - های طولانی و گفتگوهای بسته گریخته به کار می‌برد. در سال ۱۹۳۲، لاقل حلقه اول اغلب فیلمها دارای ارزش تصویری بسیار بود. فیلم «اقیانوس پیما» Transatlantic (۱۹۳۱) اثر ویلیام ك. هوارد William K. Howard از این لحاظ نمونه است. این فیلم يك ملودرام بسیار عادی بود، ولی از دقیقه آغاز آن طرز کار و هیجان لحظات لنکر برداشتن کشتی به نحو زیبایی نشان داده شده است. اما بدبختانه همین که کشتی از جوش و خروش می‌افتد، جوش و خروش داستان

۱) Shooting Script یعنی آخرین نوشته‌ای که از روی سناریو تهیه می‌شود و در آن نماها را يكيك مشخص و معلوم می‌کنند و کارگردان از روی آن فیلم برمی‌دارد. -م.

نیز فروکش می‌کند. و کارگردان برای روشن کردن همه نکات آن از گفتگو استفاده می‌کند. اما سینماگران به تدریج متوجه این نکته می‌شدند که هنر سینما نمی‌تواند تنها بر کلمات متکی باشد.

اختلالی که با آمدن فیلم ناطق در هنر سینما پدید آمد، در هیچ جا به اندازه فیلمهای کمدی آشکار نبود؛ اما در این زمینه به زودی تعادلی ایجاد شد که برای سینماگران در همه زمینه‌ها مفید بود. البته پیش از آمدن صدا، کمدی يك زمینه کاملاً تصویری بود که بر کاراکتر و شوخی جسمانی تکیه داشت. نوشته‌های فیلم، خاصه آنها که کاراکتری را معرفی می‌کردند، ممکن بود شوخی آمیز باشند. (مثلاً: «مخش آبکی بود. زمستانها یخ می‌بست و همه چیز از یادش می‌رفت.») در کمدیهای دههٔ پس از ۱۹۳۰ حتی ممکن بود حاضر جوابیهایی هم گنجانده شود. مثلاً ویل راجرز Will Rogers در کمدیهای صامت خود شوخیهای لفظی خاص خود به کار می‌برد. اما جالب است که راجرز در دورهٔ صامت هرگز به اندازه دورهٔ ناطق محبوبیت نداشت. در فیلم ناطق، شوخی فوراً از تصویر به لفظ منتقل شد و گروه کثیری بازیگر کمدی تازه که غالباً از تئاترهای نیویورک و تماشاخانه‌های بازاری آمده بودند - با جار و جنجال وارد استودیوها شدند. برادران مارکس Marx، ادوین Ed Wynn، لوهولتز Lou Holtz، ادی کانتور Eddie Contor، و. ک. فیلدز W.C. Fields، جیمی دورانت Jimmy Durante، فرانک مورگان Frank Morgan، بابی کلارک Bobby Clark، چارلی راگلز Charlie Ruggles و سپس بوب هوب Bob Hope، همه به هالیوود آمدند؛ زیرا که شیرین زبان و حاضر جواب بودند. کیتون ولوید و هاری لنکدون و ریموند گریفیث یا به کارهای اداری استودیوها پرداختند، یا یکسره برکنار شدند. در عین حال بازیگران نسبتاً خرد پایمانند لورل Laurel و هادری Hardy، ادوارد اورت هورتون Edward Everett Horton و جو براون Joe E. Brown ناگهان به مقام ستارگی رسیدند. علت این بود که این بازیگران روی صحنهٔ تئاتر تربیت شده بودند و می‌توانستند حرف بزنند.

داستان باستر کیتون از این حیث نمونه است. پیش از ۱۹۳۰،

وی بیش از همه بازیگران کمدی کارخانه مترو گلدوین مایر مزدمی- گرفت. پس از ۱۹۳۰ وی همراه جیمی دورانت در چند فیلم کمدی شرکت داده شد. اسماً کیتون ستاره فیلمها بود؛ اما توفیق فیلمها به واسطه وجود دورانت بود، به طوری که کارخانه صبر کرد تا مدت قرارداد کیتون به سر آمد، و آنگاه او را رها کرد. کیتون خود را به عنوان يك بازیگر دوره صامت با چهره ای منجمد، شناسانده بود. سبك دورانت، سبك و آتشین بود. فیلم ناطق به امثال دورانت نیازمند بود، نه به امثال کیتون. اما همه ستارگان صحنه تئاتر بر پرده سینمای ناطق خوب از کار در نیامدند. حتی ادی کانتور که در تئاتر و رادیو و اخیراً در تلویزیون توفیق یافته است بر پرده سینما هرگز مورد استقبال فراوان واقع نشد. ستارگان رادیو مانند آموس Amos و اندی Andy و فرد- الن Fred Allen و کیت اسمیت Kate Smith هنگامی که بر پرده سینما ظاهر می شدند، شکست می خوردند. آدمهایی که چون صدایشان در اتاق پذیرایی از رادیو شنیده می شد، میلیونها تن از مردم را تحت تأثیر قرار می دادند، در سالن سینما نمی توانستند در همان مردم تأثیر کنند.

اما از طرف دیگر، برادران مارکس و و.ك. فیلدز و ویل - راجرز و بوب هوب و جیمی دورانت و ماری در سلسله Marie Dressler از حیث صدا و شخصیت کیفیت خاصی داشتند که در تماشاگران سراسر جهان تأثیر می کرد. شوخی آنها لفظی بود، اما در عین حال يك جنبه تصویری نیرومند نیز داشت. مشکل می توان راجرز و ماری در سلسله را بدون حرکات خاص آنها به خاطر آورد جیمی دورانت آتش پاردای بود که هر حرکتی را آنقدر بزرگ می کرد که آن حرکت فی نفسه به صورت مسخره ای در می آمد. بوب هوب که بر اثر سالها بازی در صحنه تئاترهای سیار کارگشته شده بود، به همراه هر لفظی که بر زبان می آورد با چشم و ابرو و لب و دست بازی می کرد.

برادران مارکس و و.ك. فیلدز

اما بهترین فیلمهای کمدی ناطق را باید در میان فیلمهای

برادران مارکس وو. ك. فیلدز و فیلمهای کم نظیری چون «پاهای يك ميليون دلار» Million Dollar Legs (۱۹۳۲) و «شش تا از يك قماش» Six of a Kind (۱۹۳۴) و سلسله فیلمهای بوب هوب و بینگ کراسبی Bing Crosby به نام «راه...» Road جستجو کرد. در حقیقت برادران مارکس يك دسته سینمایی کامل تشکیل داده بودند. تندتند حرف زدن گروچو Groucho، لال بازی هارپو Harpo و اداهای عاشقانه چیکو Chico (همراه با بازی ساده مارگارت دومونت Margaret Dumont) ترکیب کاملی پدید می آورد. حتی در نخستین فیلمهای برادران مارکس - مانند «نارگیلها» Coconuts (۱۹۲۹) و «بیسکویت حیوانی» - Animal Crackers (۱۹۳۰) که چیزی جز تأثر فیلمبرداری شده نبود، سرعت گفتگوها و شیرینکاریهای هارپو ضعفهای فنی فیلم را می پوشاند. مثلاً گفتگوی شکفت انگیز فصلی از فیلم «بیسکویت حیوانی» که در آن گروچو و هارپو درباره يك تابلو نقاشی گرانبها که گم شده است حرف می زنند، به چیزی غیر از يك میکروفون ضبط صوت و يك دوربین فیلمبرداری احتیاج ندارد:-

گروچو می گوید: «همه اتاقهای خانه را می گردیم.»

چیکو می گوید: «اگر توی خانه نبود چطور؟»

«آنوقت خانه همسایه را می گردیم.»

«اگر در همسایگی خانه ای نبود چطور؟»

«آنوقت خودمان یکی می سازیم.» - و بلافاصله هردو به کشیدن

نقشه برای ساختن خانه همسایه می پردازند.

در همه فیلمهای خوب برادران مارکس صحنه هایی از این قبیل

دیده می شود. در فیلم «آش اردك» Duck Soup (۱۹۳۲) گروچو

نخست وزیر کشوری به نام «فردونیا» است و کاغذی را در دست می-

گیرد و به هیئت وزیران می گوید: «خیلی ساده است؛ يك بچه ده ساله

می تواند بفهمد.» سپس با صدای آهسته به چیکو می گوید: «بدو برو يك

بچه ده ساله پیدا کن. من از این کاغذ سردر نمی آرم.»

این قبیل گفتگوهای فیلمهای گانگستری، گیرایی خاص خود

را داشت. درست است که بیش از حرف چیزی نبود؛ اما در حقیقت

چیزی بیش از حرف بود. می‌توان گفت که این قبیل گفتگو يك جنبه تماشایی داشت که دوربین بی‌حرکت به‌خوبی می‌توانست آنرا نشان دهد. اما همراه این قبیل صحنه‌ها، صحنه‌های پرحرکت و پر جوش و جلا نیز وجود داشت که رکود صحنه‌های بی‌حرکت را تعدیل می‌کرد. مثلاً در فیلم «آش‌اردك» با يك حيله آيينه‌ای، هر سه برادران مارکس را می‌بینیم که مانند گروچو لباس پوشیده‌اند و با بدگمانی دور و بر یکدیگر می‌گردند. یاد در فیلم «شب‌ی در اپرا A Night at the Opera» هارپو نوت يك تصنيف عامیانه را لای دفتر نوت اپرا می‌گذارد و سپس دیوانه‌وار صحنه را درهم می‌ریزد. یا در فیلم «روزی در مسابقه اسب‌دوانی» A Day at the Races در يك صحنه عمل جراحی- گروچو عکسهایی را که با اشعه مجهول از بیمار برداشته‌اند می‌خواهد، هارپو و چیکو دوان دوان روزهای عصر را برای او می‌آورند.

برادران مارکس توانستند تعادل کاملی میان تصویر و صدا ایجاد کنند که فقط صحنه‌های اجباری هارپ‌نواختن هارپو و پیانو نواختن چیکو آنرا به هم می‌زد. (در یکی از فیلم‌ها، گروچو که گویی از بیجا بودن این صحنه‌ها آگاه است ناگهان روبه تماشاگران می‌کند و می‌گوید: «آهای مردم! من مجبورم همینجا باشم. شما چرا نمی‌رید توی سالن انتظار يك سیگاری بکشید تا این صحنه تمام بشه؟») با آنکه کارگردانان همیشه می‌کوشیدند بزور برداشتن عکسهای عجیب از چیکو هنگام نواختن پیانو با انتخاب زاویه‌های جالب، با برداشتن درشت‌نما از انگشتان هارپو هنگام نواختن هارپ و این قبیل کارها به این صحنه‌ها زندگی ببخشند، باز هم این صحنه‌ها که اساساً تئاتری بودند بسر پرده سینما هرگز جان نمی‌گرفتند. گذشته از این لحظات، بازی ماهرانه برادران مارکس نوع خاصی از شوخی و مزاج پدید آورد که برای سینمای ناطق کمال مطلوب بود.

برادران مارکس بازی یکدیگر را تکمیل نمی‌کردند؛ اما و.ک. فیلدز به تنهایی بازیگر کامل کمدیهای ناطق بود. گویا آن آدم زبان‌باز گزافه‌گویی که شخصیت روی پرده او را تشکیل می‌داد، در حقیقت شخصیت واقعی او نیز بود. فیلدز مردی بود با حرکات و اطوار شکفت که به واسطه سالها فقر و فلاکت بدبینی عمیقی در او ریشه دوانده بود. از طرفی

چون سالها به عنوان بازیگر سیرك و شعبده باز کار کرده و تعلیم یافته بود، هر يك از حرکاتش گویی شاهکاری از دقت و ظرافت بود. نتیجه عبارت بود از ترکیب بیمانندی از فریادهای خشم آلود و کلمات قصار («هیچ مردی که از سگهای كوچك و بچه بدش بیاید نمی تواند مرد کاملاً بدی باشد») و حرکات گویای چهره و دست بسیاری از شوخیهای تصویری فیلمهای نخستین او از بازیهای روی صحنه اواقتباس شده بود. مانند صحنه گلف بازی در فیلم «به من می گویی» You'r Telling Me (۱۹۳۴) و خوابیدن او در ایوان پسر و صدای پشت خانه، در فیلم «تحفه است» Its a Gift (۱۹۳۴) و حقه بازی در بازی پوکر در فیلم «می سی سی پی» Mississippi (۱۹۳۵).

در فیلمهای فیلدز همیشه يك حالت بالبداهه بودن احساس می شد؛ گویی حرکات مضحك و شوخیهای لفظی او را دور بین بر حسب تصادف ضبط کرده باشد. بیننده احساس می کرد که ممکن است دفعه بعد که فیلم را نمایش می دهند این حرکات و شوخیها «در آن نباشد!» این امر به فیلمهای او حالت فیلمهای خبری را می داد. تماشاگر احساس می کرد که آنچه می بیند امری است که يك بار برای يك آدم واقعی اتفاق افتاده است. ساختمان فیلمهای فیلدز بسیار بد بود. شلم شوربایی بود از شوخیهای که از چپ و راست در می رفتند. حتی آخرین فیلم او، «هرگز به مرده رنده» Never-Give a Sucker an Even Break (۱۹۴۱) در حقیقت قابل توصیف نیست، از این جهت که طرح داستان آن مکرر به هم می خورد و تغییر می کند. ولی این فیلم نیز مانند همه فیلمهای فیلدز آکنده از مسخرگی های شگفت و بدیع است. مثلاً به دنبال شیشه ویسکی خود از هواپیمای بیرون می پرد و در حال سقوط يك سیکار را با سیکار درازتری که تازه در آمده است اندازه می گیرد یا هنگام نزاع با پیشخدمت مهمانخانه می گوید، «من نگفتم که این گوشت سفت است. گفتم امروز آن اسبی را که هر روز پشت در ایستاده بود ندیدم.» در همه فیلمهای فیلدز ابزار کار خاص دیده می شد؛ عصا، کلاه حصیری که دائماً از دستش در می رفت یا از سرش می افتاد، ته سیکاری که لبهای دشنام دهنده او را می پوشاند.

«پراکینوسکوپ» از وسایل
تقریب قرن نوزدهم. تصویر-
های قلمی آن که در آینه
منعکس می‌شد، هنگامی که
فلکه آن می‌چرخید به حرکت
درمی‌آمدند.



دوربین عظیم ۶۵ میلی متری
مترو گلدوین مایر هنگام
فیلمبرداری.
این یکی از انواع دوربین‌های
«برده بین» است که امروز
به کار می‌رود.



فیلدزسناریوی غالب فیلمهای خود را شخصاً می‌نوشت و برای خود نامهای مستعار عجیب انتخاب می‌کرد. شاید هیچ کس مانند خود او نمی‌توانست امکانات سینمایی را که در شخصیت او نهفته بود تشخیص دهد یا حوادثی را که او باچشمان براق و عصای چرخان خود از میان آنها می‌گذشت، به‌تصور درآورد. شوخی فیلدز نیز مانند شوخی برادران مارکس وویل راجرز و بوب‌هوپ، لفظی بود. اما چیزی که بازی او را مشخص و ممتاز می‌ساخت، بینی کوفته و قیافه خشم‌آلود و بی‌کناهی دزدانه‌ای بود که با همه گفته‌ها و حرکات او همراه بود.

آستر و هیچکاک، کمال و سبک

حقیقت این است که در آثار بهترین بازیگران کمدی دهه‌پس از ۱۹۳۰، فیلم ناطق به حصول تعادل میان عنصر صوتی و عنصر تصویری سینما نزدیکتر می‌شد. مقدار زیادی از این توفیق به طور غریزی به دست آمد و مقداری هم محصول حسن تصادف بود. اما از تراکم تجربیات کارگردانان و کارکنان فنی، مهارت محرز و مسلمی پدید آمد. و همان‌طور که شیوه کار مشخص جای تصادف را می‌گرفت، حیل‌های سینمایی نخستین سالهای فیلم ناطق به تدریج جای خود را به سبک دادند. مثلاً با سلسله فیلمهای رقص و آواز فرد آستر و جینجر راجرز که سالهای حوالی ۱۹۳۵ را به نور خود روشن کردند، یک شیوه فیلمبرداری پدید آمد که با شیوه پر تظاهر و نمایشی رقصهای با سبکی بارکلی کاملاً تفاوت داشت. با این شیوه، وحدت موسیقی و فیلم کاملتر شد. فیلمهای فرد آستر دلچسب بود. صحنه‌های رقص، داستان را قطع نمی‌کردند؛ بلکه در واقع ادامه و دنباله داستان بودند. آستر و راجرز برای آن می‌رقصیدند که کلمات به تنهایی قادر به بیان احساسات آنها نبودند. در آغاز، مسئله شروع رقص بطور جامد و بی‌روح حل می‌شد؛ بدین ترتیب که بهانه ناشیانه‌ای برای شروع آواز یا رقص می‌تراشیدند - مثلاً ضمن گفتگو به اسم آواز یا وجود آن در فیلم اشاره‌ای می‌کردند (« گوش بده، عزیزم، دارند آواز ما را می‌نوازند! ») اما در فیلمهای آستر می‌گذاشتند که موسیقی بی‌هیچ تسوجیه و توضیحی از آنسوی گفتگو

وارد فیلم شود. آستروراجرز با آهنگ موسیقی شروع به رقص می‌کردند. بدین ترتیب مسئله شروع رقص و آواز حل می‌شد. پیداست که در چنین صحنه‌هایی برای دوربین پر حرکت و رقصه‌های خوش ادای بارکلی محلی نبود. باین حال رقصهای فرد آستر مانند رقصهای بارکلی جزء به جزء برای دوربین فیلمبرداری ساخته شده بود. رقصهای آستر را بر صحنه تأثیر نمی‌شد اجرا کرد، نه از لحاظ حیل‌های عکاسی و زاویه‌های دوربین، بلکه از این جهت که در این رقصها از این خاصیت ذاتی دوربین استفاده می‌شد که می‌تواند صحنه‌ای بسیار وسیع را دربر بگیرد، یا هنگامی که رقصان به جلو می‌روند، به عقب حرکت کند، یا از جایی به جای دیگر ببرد.

در صحنه‌های رقص فیلم «فصل سوینگ» Swing Time (۱۹۳۶) نمونه‌های فراوانی از تطبیق حرکات دوربین با حرکات رقص دیده می‌شود. یک‌جا، آستر به همراهی یک گیتار و یک طبل به تنهایی می‌رقصد. دوربین خیلی به او نزدیک است. ناگهان آستر می‌ایستد و با حالت خلسه آمیزی دستهای خود را باز می‌کند و رقصکان رقص را ادامه می‌دهند و از هر دوسوی او می‌گذرند. دوربین به طرف بالا و عقب حرکت می‌کند و صحنه را گسترش می‌دهد، و ارکستر به صدای هرچه قویتر موسیقی می‌نوازد. این تطابق حرکات دوربین و رقص و موسیقی لحظه‌ای پدید می‌آورد که برای چشم و گوش هر دو لذت بخش است. در همین فصل از این فیلم صحنه شگفتی از بازی با سایه دیده می‌شود. نخست سه سایه از فرد آستر به همراه او می‌رقصند و سپس سایه نقش مقابل او را به عهده می‌گیرند. اما گرچه در رقصهای فرد آستر غالباً این قبیل حیل‌ها دیده می‌شد، طرز استفاده از دوربین غالباً ساده بود. فرد آستر پس از چندین فیلم نخستین خود، علاوه بر رهبری رقص کارگردانی را نیز به عهده گرفت و غالباً در این کار توفیق فراوان به دست می‌آورد. وی دوربین را هرچه بیشتر وارد صحنه می‌کرد و صحنه را طوری تنظیم می‌کرد که برای رقص تنهای خودش جای مناسبی فراهم گردد، و دوربین را عقب می‌کشید تا صحنه رقص دسته جمعی را به طور وسیع نشان دهد؛ و با حرکات آزاد دوربین همیشه جریان رقص را تعقیب می‌کرد. دوربین در حرکات خود زیاده روی نمی‌کرد، بلکه وظیفه خود را

به طرز زیبایی انجام می داد. بدین ترتیب برای نخستین بار میان دوربین و تصویر صدا تعادل پدید آمد؛ و این تعادل راز هنر فیلم ناطق است. مطلبی که از تماشای زیبایی و لطافت فیلمهای فرد آستر آشکار می شود، نزدیک بودن دوره کمال و پختگی فیلمسازان امریکایی است. پس از دوره افراط در به کار بردن صدا، دوره تفریط فرا رسید و فیلمسازان در تکیه کردن بر عنصر تصویری فیلم زیاده روی کردند. اما در اواسط دهه چهارم حد اعتدالی به دست آمد. کارگردانان دیگر از صدا نترسیدند و حتی نکوشیدند که یک گفتگوی طولانی را در پس رگباری از صحنه‌ی مصنوعی پنهان کنند. نویسندگان ماهر، از مدتها پیش تفاوت میان گفتگوی تئاتری و گفتگوی سینمایی را دریافته بودند. گروه کثیری از فیلمبرداران ورزیده که بسیاری از آنها - مانند جمیز وانگ هو James Wong Howe و کارل فرویند Karl Freund و آرتور ادسون Arthur Edeson، از دوره صامت نیز تجربه فراوان داشتند - برای برگرداندن این گفتگوها به شکل تصاویر جالب کاملاً آماده بودند. متخصصان صدا و کارکنان فنی در ظرف پنج سال وسایل فراوانی در اختیار فیلمسازان گذاشته بودند که با همه پیچیدگی بسیار به کار می آمد و اجازه می داد که کارگردان در هر نکته‌ای بر کار خود تسلط داشته باشد. صدا برداران حاضر بودند که کارگردان هر صدایی بخواهد برای او حاضر کنند. چنانکه قاعده کلی است، شاهکار به ندرت و دیر به دیر پدید می آمد؛ اما دوره آزمایش به سر آمده و دوره کمال و بلوغ فرا رسیده بود.

یکی از نخستین کارگردانهایی که در زمینه فیلمهای دراماتیک به این کمال رسید آلفرد هیچکاک کارگردان انگلیسی بود، که نخستین فیلمهای هیجان انگیز او از سال ۱۹۳۵ بر پرده سینماهای امریکا ظاهر شدند. شاید بدین علت که در این گونه فیلمها همیشه بر تصاویر تکان دهنده و شکفتن انگیز تکیه می شده است، در تعیین ارزش کارهای هیچکاک کوتاهی شده باشد. کار او منحصر به این نبود که داستانهای خود را با سایه روشنهای تند عکسبرداری کند تا بدین وسیله در تماشای ترس از وقایع ناگهانی را پدید آورد؛ وی از این حد قدم را بسی فراتر نهاد. همچنین باید افزود که در زمینه صدانیز تنها اختراع

صداهاى شگفت انگيز و ناراحت كننده همه كار او را تشكيل نمى دهد (هرچند برخى از اين صداها مانند صداى جيغ زن كه با صداى لكوموتيو مخلوط مى شود در فيلم «سى ونه پله» The 39 Steps در اين گونه فيلمها صورت كلاسيك پيدا کرده است).

براى شناختن ارزش كار هيچكاك، كافي است كه انسان چند صفحه اول كتاب «سى ونه پله» اثر جان بوكان John Buchan را بخواند و آن را با برداشت سينمايى هيچكاك قياس كند. در ابتداى داستان، نويسنده سرگردانى قهرمان خود را درلندن توصيف مى كند؛ قهرمان داستان در ويترين مغازه ها نگاه مى كند، در عرق فروشها توقف مى كند، وارد تماشاخانه مى شود؛ اما هيچكاك از همه اين توصيفها فقط چيزى را كه بيش از همه قابل ترجمه به زبان سينمايى است انتخاب مى كند، حال آنكه در كتاب فقط با جمله كوتاهى به آن اشاره شده است. هيچكاك فيلم را با صحنه تئاتر واريته اى شروع مى كند كه در آن صحنه براى گوش و چشم هردو مواد فراوان وجود دارد؛ و در پايان هيچان - انگيز فيلم نيز باز صحنه را به همين جا باز مى گرداند. در سرتاسر فيلم، حوادثى كه مى بينيم چيزهاى است كه هيچكاك از داستان استنباط کرده است، نه اينكه صحنه هاى داستان را عيناً فيلمبردارى کرده باشد. هيچكاك كه سناريوى فيلمهايش را خودش تهيه مى كند، ترجيح مى دهد كه يك انديشه را هسته كار خود قرار دهد و در اطراف آن داستانى به زبان سينمايى بنا كند؛ نه آنكه پاي بند ساختمان رمان يا داستان اصلى باشد. هيچكاك در هريك از فيلمهايش حيله خاصى به كار مى برد كه خودش آنرا «ماگوفين» (magguffin) مى نامد؛ و آن عبارتست از يك نکته صوتى يا تصويرى كه در سراسر فيلم تكرر مى شود - مانند تكه اى از يك آهنگ موسيقى، يا مردى كه چشمش مى پرد، يا يك بمب ساعتى كه تيك تيك مى كند.

«ماگوفين» فيلم «سى ونه پله» مردى است كه يك انگشت كم دارد. اين مرد كه مهمترين فرد يك دسته جاسوسى است، ساخته و پرداخته خود هيچكاك است و در داستان اصلى چنين كسى وجود ندارد. چيزى كه به آثار قوى هيچكاك - مانند «سى ونه پله» (۱۹۳۵) و «مأمور مخفى» The Secret Agent (۱۹۳۵) و «زن تنها»

The Woman Alone (۱۹۳۶) و «دختر جوان بود» - The Girl Was Young (۱۹۳۷) و «خانم ناپدید می‌شود» - Lady Vanishes (۱۹۳۸) - گریایی می‌بخشد این است که وی صحنه‌های پرهیجان را مخصوصاً به اختصار می‌پروراند. زنی تلوتلوخوران به سوی دوربین می‌آید، و همینکه می‌افتد، دسته خنجری را می‌بینیم که در پشت او فرو رفته است. پسری ندانسته يك بمب ساعتی را با خود در شهر لندن می‌گرداند؛ او را می‌بینیم که سوار اتوبوس می‌شود، و سپس، در نمای دور، اتوبوس را می‌بینیم که منفجر می‌گردد. در فیلم «خانم ناپدید می‌شود» صحنه ربوده شدن پیرزن را نمی‌بینیم؛ فقط می‌دانیم که ناگهان زن ترشروی وحشتناکی در جای او در کوپه قطار نشسته است و ادعا می‌کند که «خانم فردی» است. در «زن تنها» هنگامی که سیلوئاسیدنی Sylvia Sidney می‌خواهد در سالن تاریک سینما شوهرش را بکشد، این صدای شوم از فیلم قلمی والت دیزنی تکرار می‌شود: «كاك رابین را کی کشت؟» در لحظه‌های بسیار حساس فیلمهای هیچكاك نوعی ظریف‌کاری - صوتی یا تصویری - وجود داشت که به ... زودی مقام او را نه فقط به عنوان کارگردان فیلمهای هیجان‌انگیز بلکه به عنوان استاد فیلم ناطق، تثبیت کرد. فیلمهای او که در اواخر دهه چهارم خریداران مشتاق داشت، ناچار به امضا شدن قراردادی میان هیچكاك و هالیوود منجر شد. هرچند اکنون به اعتراف خودش سرگرم تهیه «فیلمهای تجارتی» است، کمتر کارگردانی از حیث ظرافت و پاکیزگی کار به پای او می‌رسد.

سناریو و ستارگان

بی شك بزرگترین مشکلی که کارگردانها در اواسط دهه چهارم با آن روبه‌رو بودند این بود که بازیگران گفتگو را روی پرده سینما به طور روان و زیبا اجرا کنند. مردم آشکارا از فیلمهای «صد درصد ناطق» خسته شده بودند؛ منتقدان به این فیلمها حمله می‌کردند، چون صدا دیگر تازگی را از دست داده بود. تماشاگران از فیلمهای بیحرکت و پر حرف خسته بودند. هرچند لوبیچ و مامولیان و کالر با

کم کردن گفتگو مشکل را برای خود برطرف کرده بودند، بیشتر فیلمها همچنان از گفتگوهای دراز و خسته کننده‌ای تشکیل می‌شد که یکر است از صحنهٔ تئاتر به پردهٔ سینما آمده بود؛ یا - بدتر از آن - به دست نمایشنامه نویسان تئاتر برای سینما نوشته شده بود. بسیار اتفاق می‌افتد که نویسندگان و کارگردانها می‌کوشند نوعی حرکت در فیلم پدید آورند؛ بدین ترتیب که يك صحنهٔ گفتگوی طولانی را به قطعات کوتاه تقسیم می‌کردند. گفتگو ممکن بود در تاکسی شروع شود و در اتاق پذیرایی ادامه یابد و به اتاق خواب بکشد. اما این وسیله غالباً باعث انحراف توجه تماشاگران از کلمات می‌شد و به ایجاد احساس سینمایی هیچ کمکی نمی‌کرد. پیدا بود که باید راه دیگری پیدا کرد.

اما پیش از آنکه راه دیگری پیدا شود، لازم بود که خود گفتگو اساساً تغییر کند. سناریو نویسان - خواه از تئاتر آمده بودند و خواه از رادیو و خواه از دورهٔ فیلم صامت - می‌بایست يك زبان سینمایی حقیقی کشف کنند که زندگی و گیرایی خاص خود را داشته باشد. این زبان در حلقهٔ اول می‌بایست بیش از آنچه صحنهٔ تئاتر یا سطور کتاب ایجاب می‌کند به زبان عادی و روزمره نزدیک باشد. تئاتر برای جبران محدودیت و بی حرکت بودن صحنه، ایجاب می‌کند که زبان تاتری از حیث تشبیهات و استعارات لفظی غنی باشد. زبان تئاتری پر از توصیف وقایع خارج از صحنه است؛ زیرا که دانستن شرح وقایعی که نشان دادن آنها امکان ندارد، برای تماشاگران لازم است. همچنین این زبان با کاراکترها و انگیزه‌های درونی آنها بستگی فراوانی دارد و به همین سبب روی پردهٔ سینما سخت ساختگی جلوه می‌کند. به طور خلاصه، زبان تئاتر «تئاتری» است. فقط در صحنهٔ تئاتر، مثلاً در نمایش «مرگ يك فروشنده» - Death of a Salesman يك کاراکتر می‌تواند بگوید: «هیچ کس نباید این آدم را ملامت کند. شما نمی‌فهمید. ویلی فروشنده بود؛ و برای فروشنده زندگی اساس استواری ندارد. فروشنده با بیج و مهره یا قانون یا دوا سروکار ندارد. آدمی است ویلان و سرگردان که زندگیش به تارمویی، به لبخندی بنداست. و همین که دیگر جواب لبخندش را

ندادند، دنیا روی سرش خراب می‌شود، آنوقت کلاهش کم‌کم چرکین می‌شود و دیگر کارش ساخته است. کسی نباید این آدم را ملامت کند. فروشنده باید توی عالم خیال سیر کند. این جزو ذات اوست. « چنین کلماتی در صحنهٔ تئاتر گیرایی و زیبایی خاص خود را پدیدمی‌آورند؛ اما بر پردهٔ سینما که حرکات و سخنان به عالم واقع نزدیکتر است، این جملات ازهم می‌پاشند و احساس را پاك از میان می‌برند.

زبان‌کتاب نیز، مخصوصاً زبان رمان، برای فیلم مناسب نیست. (هرچند شواهد فراوانی هست که بسیاری از نویسندگان امروز در تنظیم گفتگوی کتاب خود تحت تأثیر فیلم قرار گرفته‌اند.) هیچ کاراکتر سینمایی را نمی‌توان مجاز دانست که مانند قهرمانان کتابها با آن همه طول و تفصیل سخن بگوید. و مسلم است که قطعات دور و دراز و پراکنده‌ای که نویسنده در اطراف موضوع کتاب خود می‌پروراند، و غالباً از قسمتهای شیرین کتاب است، به هیچوجه قابل ترجمه به زبان سینمایی نیست. هنگامی که بودشولبرگ Budd Schulberg ترتیب متداول را وارونه کرد و سناریویی را که برای فیلم « در بارانداز » On the Waterfront (۱۹۵۴) نوشته بود، به صورت رمان درآورد، غرضش این بود که مطالب و معانی خاصی را که از زبان کاراکترهای خشن و بی سواد فیلم - که برای سینما بسیار زنده ساخته شده بودند - قابل بیان نبود، بسط و پرورش دهد.

سناریو نویسان می‌بایست گفتگویی ابداع کنند که هم غنی و رنگین و شیرین و برنده باشد و هم پیراسته از هرگونه حشو و زوائد. می‌بایست بیاموزند که چه باید گفت و چه چیزهایی را می‌توان ناگفته گذاشت - گفتن چه چیزهایی را می‌توان به دوربین و کارگردان و بازیگر واگذار کرد. برای مثال قطعه‌ای از سناریوی بسیار ممتازی را که دودلی نیکولس - Dudley Nichols برای فیلم « خبرچین » - The Informer (۱۹۳۵) نوشته است، و نمونه‌ای از زبان موجز سینماست، در اینجا نقل می‌کنیم:

«الان کلیسا : گیپو با قدمهای آهسته و خشك
(مانند نمای پیش) وارد می‌شود. دستهایش شل و ول آویخته

است. با نگاه خیره‌ای ظرف آب مقدس را می‌بیند و دستش را در آن فرو می‌برد و می‌کوشد که روی خود صلیب رسم کند؛ اما دستش يك خروار سنگینی می‌کند و نمی‌تواند. با حرکت خشکی می‌چرخد و تلوتلو خوران از در کلیسا داخل می‌شود. سپس او را در فضای نیمه تاریک و اسرار آمیز کلیسا می‌بینیم که تلوتلو می‌خورد. می‌کوشد بفهمد که در کجاست. آنگاه آدمی را می‌بیند که لباس سیاه به تن دارد و تنها در آنسوی تالار زانو زده است. با همان قدمهای خشك و آهسته خود را به جلو می‌کشانند و سرانجام به شخص زانو زده می‌رسد. این شخص خانم مك فیلیپ است که برای پسر مرده‌اش دعا می‌کند. گیپو خونی را که در دهان دارد فرو می‌دهد و در برابر خانم مك فیلیپ می‌ایستد و با صدای آهسته و گرفته‌ای حرف می‌زند.

گیپو: خانم مك فیلیپ من بودم که پسر شما را لو دادم. مرا ببخشید.

خانم مك فیلیپ: (اشك روی چهره مهریانش جاری است) بخشیدمت، گیپو، تو خودت نمی‌دانستی چکار می‌کنی.

در این قطعه از سناریو، برای دوربین و کارگردان وبازنگرو دکورساز و صدا بردار همه، کار وجود دارد. سناریو حالت و فضا و گفتگو و عناصر اصلی حرکت صحنه را معین می‌کند. اما وظیفه‌ای که برای جان فورد John Ford، کارگردان فیلم، باقی مانده بود این بود که وضع نوری را که از چراغ خیابان و از پشت سر گیپو هنگامی که وارد کلیسا می‌شود می‌تابد، معلوم سازد و با دوربین حرکات سنگین او را دنبال کند و دوربین را در ابتدای تالار قرار دهد، تا هم سهیم بیند گیپو را خوب نشان دهد و هم خالی بودن تالار کلیسا را و هنگام رد و بدل شدن چند کلمه گفتگو، دوربین را نزدیک خانم مك فیلیپ قرار دهد؛ سپس، لحظه‌ای بعد، دوربین را بالا ببرد و پشت صلیب کلیسا قرار دهد، تا هنگامی که گیپو سر را می‌آورد و فریادش را از آنکی

مادرت مرا بخشید! « چنین به نظر آید که گیپو مستقیماً با عیسی روی صلیب سخن می‌گوید. خلاصه آنکه سناریوی فیلم مانند نوت موسیقی است. طرز رهبری رهبر ارکستر است که به نوتها جان می‌بخشد. برداشت کارگردان از سناریو اثر سینمایی را پدید می‌آورد و گفتگو را با حرکت درهم می‌آمیزد و مؤثرترین ترکیب این دو عنصر را صورت می‌دهد.

فیلم «خبرچین» امتیازات همکاری نویسنده و کارگردان قوی را نشان داد. از این همکاری فورد و نیکولس، فیلمهایی به یاد داشتی پدید آمد؛ مانند «نگهبان گمشده» The Lost Patrol (۱۹۳۴)، «خیش و ستارگان» The Plough and the Stars (۱۹۳۶)، «دلیجان» Stagecoach (۱۹۳۹) و «سفر دور و دراز به وطن» The Long Voyage Home (۱۹۴۰) یک جفت نویسنده و کارگردان برجسته دیگر در دهه چهارم، رابرت ریسکین - Robert Riskin و فرانک کاپرا Frank Capra بودند. در فیلمهای کمدی بسیار پر فروش مانند «خانم یک روزه» Lady for a Day (۱۹۳۳) و «شبی روی داد» One Night It Happened (۱۹۳۴) و «آقای دیدز به شهر می‌رود» Mr. Deeds Goes to Town (۱۹۳۶) و «نمی‌توانی با خودت ببری» - You Can't Take It With you (۱۹۳۸) و «آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود» Mr. Smith Goes to Washington (۱۹۳۹)، فرانک کاپرا بابرداشتن نمای طولانی بدون کوچکترین تغییری در وضع دوربین، نشان داد که به توانایی همکار خود در نوشتن گفتگوهایی که روی پرده بتواند به نیروی خود متکی باشد، تا چه اندازه اعتماد دارد. مهارت خاص او در تجدید سرعت و شوخیهای دوره صامت در فیلم ناطق نهفته بود. کاپرا ارتباط دقیق و ظریف گفتگو و دوربین را احساس می‌کرد و درمی‌یافت که چه وقت قطع یا حرکت لازم است، و چه وقت کلمات به تنهایی می‌توانند بار صحنه را بردوش بگیرند. وی چنین استدلال می‌کرد که: اگر گفتگو خوبست، چرا آنرا پنهان کنیم؟ یکی از شیوه‌های مورد پسند او این بود که گفتگویی را با نمای دور شروع می‌کرد و سپس آهسته، به طوری که حرکت دوربین تقریباً احساس

نمی‌شد، به جلو حرکت می‌کرد تا آنکه فقط آن دونفری که باهم گفتگو می‌کردند در عکس قرار می‌گرفتند.. بدین ترتیب مثل این بود که تماشاگر به گفتگوی آن دو علاقه‌مند می‌شود و بی‌اختیار به طرف آنها می‌رود.

در فیلم «شبی روی داد» که چندین فصل آن تماماً در اتوبوس یا اتاق مهمانخانه می‌گذرد، کاپرا در قیافه مسافران اتوبوس دقیق می‌شود و ستارگان فیلم خود را به طور تقریباً اتفاقی در میان سایر قیافه‌ها و جامه‌دانش پیدا می‌کند، و بدین ترتیب به طرزی بسیار زیرکانه پرده را زنده نگاه می‌دارد. فقط هنگامی که گفتگو مهم است، هنگامی که کلمات برای پرورش جریان داستان اهمیت پیدا می‌کنند، کاپرا به گرفتن درشت نماهای چهره بازیگران می‌پردازد. اما این درشت نماها فقط وظیفه تأکید روی کلمات را بر عهده دارند. کاپرا می‌داند که چه وقت می‌تواند بر نوشته ریسکین تکیه کند و بدون حرکت از صحنه فیلمبرداری کند، و چه وقت می‌توان با دوربین متحرک و برش سریع دوره صامت تأثیر کلمات را تقویت کرد. قدرت او در ترکیب این دو شیوه، در فصل بسیار زیبایی نشان داده می‌شود: کلارک گیبل و کلودت کلبرت Claudette Colbert روی نرده‌ای کنار جاده نشسته‌اند و درباره بهترین طرز نگاه داشتن اتوموبیلها و سواری گرفتن از آنها، با یکدیگر گفتگو می‌کنند. کاپرا تمام این صحنه را بایک نما و بدون حرکت دادن دوربین برداشته است. اما هنگامی که گیبل به جاده می‌رود تا مهارت خود را در نگه داشتن اتوموبیلها نمایش دهد (و کلبرت ادعای خود را دایر بر اینکه علامت دادن با پا بیش از علامت دادن با دست مؤثر است اثبات می‌کند) کاپرا با نماهای کوتاه از حرکات دست و صورت که به طرز بسیار ماهرانه‌ای پیوند شده‌اند، صحنه را تشکیل می‌دهد؛ و در پایان این صحنه، یک نمای کوتاه از ران خانم کلبرت اتوموبیلی را جیغ کشان در جای خود می‌خکوب می‌کند.

کاپرا همچنین از جمله نخستین کسانی بود که دریافت برای گفتگو نه تنها نثر موجز و زنده لازم است، بلکه بازیگران باید در ادای آن مهارت خاصی به دست آورند، و این شاید آخرین اصلاحی بود که کارگردانان سینما می‌بایست در فیلمهای ناطق بکنند. در دوره

صامت کارگردانها می‌توانستند از قطعات جسته گریخته (مانند درشت نمایی از بازیگر، نمایی از عکس‌العمل او، و نمایی از چیزی که محتوی عاطفی صحنه را تقویت می‌کرد) ستارگانی بر روی پرده ایجاد کنند و غالباً هم چنین می‌کردند. اما با آمدن صدا، مقدار زیادی از این قبیل بازی «ترکیبی» از میان رفت. اکنون نه فقط بازیگران ناچار بودند که مطالب خود را به صدای بلند بگویند، بلکه چنانکه آل جانسون در «خواننده جاز» آشکارا نشان داد - خود حاشیه صدا در تماشاگران آگاهی بسیاری نسبت به شخصیت اساسی بازیگران پدید آورد که نظیر آن در دوره صامت هرگز نبود. دوربین ناطق چهره و صدا و حرکات و طبیعت بازیگر را در هم آمیخت و کیفیت گریزان و غیرقابل تعریفی پدید آورد که در کارخانه‌های فیلمسازی به عنوان «جاذبه فروش» نامیده شد. این چاشنی بود که بازیگر به مهارت و استعداد خود در ایفای نقشی که برعهده داشت می‌افزود. اما مهمتر از قدرت بازیگری، «خوش عکس» بودن ستارگان بود که کارگردان می‌توانست بر اساس آن کاراکتر بازیگر را بنا کند؛ و این کیفیتی بود که هرگاه درست از آن استفاده می‌شد، بر قدرت و حرکت فیلم می‌افزود و کارگردانهایی مانند فرانک کاپرا، جان فورد، جورج کوکر George Cukor، و ویلیام وایلر Wyler، که در انتخاب ستارگان خوب مشهور شدند، راز کارشان در این بود که می‌دانستند چگونه بازیگران را بانقشهای آنها جور کنند و چگونه از شخصیت آنها برای حفظ قدرت فیلم استفاده کنند.

هنر فیلم ناطق

برای کسانی که دوره فیلم صامت را تا حدی به وضوح به یاد می‌آورند، توجه به این نکته اندکی شگفت آور است که اکنون فیلم ناطق به اندازه فیلم صامت عمر کرده است. با آنکه هنوز بیش از سی سال از عمر فیلم ناطق نگذشته است، به نظر می‌رسد که همیشه وجود داشته است؛ حال آنکه فیلم صامت در تاریکی و ابهام زمان گذشته فرو رفته و در شمار اشیای عتیقه درآمده است. فیلمهای ناطق در

ظرف یکی دو سال پس از ظهور خود، فیلمهای صامت را از میدان بیرون راندند. سرعت استقبال مردم از این گونه فیلمها، به زودی شدت مخالفتی را که ناقدان و زیبایی شناسان و حتی بسیاری از خود تهیه کنندگان فیلم نسبت به فیلم ناطق نشان می دادند از میان برد. چیز «نوظهور» سال ۱۹۲۹ در جای خود مستقر شد و از آن زمان تا کنون يك نسل تمام با دیدن فیلم ناطق پرورش یافته است بی آنکه فیلم صامت دیده باشد. مگر گاهی در تلویزیون یا برنامه های مخصوص «گذشته» سینما. امروز فیلم ناطق هم به اندازه فیلم صامت عمر کرده و به حد رشد و بلوغ رسیده است، و به نظر می رسد که وقت آن شده است که این نوع فیلم را نیز برای خود يك زمینه هنری خاص بشناسیم که از فیلم صامت سرچشمه گرفته، اما در راهی خاص خود پیش رفته و شیوه هایی خاص خود پدید آورده است.

به طور کلی، تکامل فیلم ناطق از فیلم صامت سریعتر بوده، اما تحولات آن مانند تحولات فیلم صامت مشخص و ناگهانی نبوده است. در جریان تکامل فیلم ناطق شخصیتهای کمتری دیده می شوند که انسان بتواند بدانها اشاره کند و بگوید «این شخص آن کار را کرد،» یا «این آدم، آن راه را کشف کرد.» کارهای تحقیقی بزرگ در دوره فیلم صامت صورت گرفته بود. شیوه های اساسی که فیلم ناطق براساس آنها ساخته شد. مانند موارد گوناگون استفاده از قطع، قدرت بیان دوربین، ایجاد روش بازیگری سینمایی - همه اینها مدتها پیش از آنکه میکروفون به میدان بیاید کشف شده بود. صدا، کسی مانند گریفیث پدید نیاورد که مواد خام «دوربین» و «میکروفون» را بگیرد و از ترکیب آنها زمینه تازه ای خلق کند. همچنین در دوره ناطق چیزی از قبیل سمبولیسم فرانسوی، برش روسی، تنظیم نور و حرکت دوربین آلمانی وجود ندارد. صدا، چنین سبکهای ملی مشخصی در فیلم سازی ایجاد نکرد. اما می توان گفت که مسائل فنی مشابهی تقریباً در يك زمان در همه کشورهای تهیه کننده فیلم مطرح شد و راه حل های بسیار همانندی برای آنها به دست آمد. نخست دوره «تئاتر توی قوطی» پیش آمد که با شدت تمام از صدا به خاطر صدا استفاده کرد و پرده های سینماها را با تئاترهای فیلم برداری شده و رقص و ساز و آواز پرکرد.

سپس دوره آزمایشگران آمد؛ دوره مردانی که برضد دوربین بی حرکت و گفتگوی تئاتری طغیان کردند و خواستند که مقداری از حرکت فیلم صامت را به فیلم ناطق باز گردانند، و کوشیدند که «حاشیه صدا» را برای منظوری بزرگتر از نقل عین کلمات نمایشنامه مورد استفاده قرار دهند. از اواسط دهه چهارم تا کنون جستجوهای آهسته و مداومی برای یافتن حد اعتدال و نسبت ترکیب صدا و تصویر در جریان بوده است؛ و این جستجوها در همه جا به پدید آمدن يك شكل سینمایی کلی و عمومی منجر گشته است که نه «تئاتر توی قوطی» است؛ و نه از نوع فیلمهایی که آلفرد هیچکاک يك وقت آنها را «ناطقهای صامت» نامید.

در حقیقت، فیلم ناطق ترکیبی از چندین هنر است؛ و تئاتر فقط یکی از اجزای مرکبه این زمینه تازه است. در اواسط دهه چهارم، نه تنها در فیلمها رقص و آواز، بلکه در فیلمهای جدی نیز موسیقی مقام مهمی یافته بود. هنگامی که آهنگهای ماکس استاینر Max Steiner برای فیلم «سمفونی شش میلیونی» A Symphony of Six Million (۱۹۳۲) که موضوع آن يك داستان احساساتی در باره زندگی در قسمت شرقی نیویورک بود، با استقبال پر شور مردم روبه رو شد، موسیقی رفته رفته در سینما کسب حیثیت کرد. اما چیزی نگذشت که موسیقی را، خوب وبد، لازم وزائد، به هر فیلمی افزودند؛ زیرا که موسیقی «ارزش فروش» فیلم را بالا می برد. اما در سال ۱۹۳۵ در فیلمهایی مانند «خبرچین» اثر جان فورد، کوششهای جدی (هر چند خام) صورت گرفت تا موسیقی علاوه بر «ارزش فروش» «ارزش سینمایی» فیلم را نیز بالا برد. در اواخر دهه چهارم، آهنگسازان برجسته ای مانند آرون کوپلند Aron Copland و جورج آنتیل Anthell و هانس آیسلر Hanhs Eisler به استودیوهای امریکا راه یافتند و در استودیوهای اروپا کسانی چون آرتور بلیس Bliss و آرتور هونگر Honegger و دمیتری شوستاکوویچ Dmitri Shostakovich و سرگئی پروکوفیف Sergei Prokofieff به کار تسلط یافتن برفن نوشتن آهنگ برای فیلم و ارتقا دادن موسیقی فیلم به مقام هنر، سرگرم بودند.

پیداست، که پدید آمدن نوار صدا، احتیاج به وجود نوار تصویری را که آفرینش هنری در آن به کار رفته باشد، از میان نبرد؛ اما از بسیاری جهات ماهیت این آفرینش هنری را دگرگون ساخت. نوار صدا لازم آورد که هیچانی که می‌توان به وسیله کلمات و گیرایی بازی بازیگران و تداومی که موسیقی به فیلم می‌دهد پدید آورد، از نقطه نظر تازه‌ای مورد بررسی قرار گیرد. اورسون ولز Orson Welles، به واسطه سابقه‌ای که در تئاتر و رادیو داشت، امکانات استفاده از قدرت حاشیه صدا را با آگاهی کامل به کاربرد، نمایشهای بدیعی که وی از روی آثار کلاسیک مانند «مکبث» Macbeth و «جولیوس سزار» Julius Caesar و «دکتر فاوست» Dr. Faustus در تئاترهای نیویورک ترتیب می‌داد، در تماشاگران تأثیر فراوان داشت. صدای طبل و شیپور سحر آسا و فریادهای بیرون از صحنه، در این نمایشها قلب تماشاگران را به تپش و امید داشت. نمایشهای رادیویی او نه تنها نمایش معروف «جنگ جهانی» - War of the Worlds، بلکه نمایشهای پلیس هفتگی اونیز، از فوت و فنهایی مانند انعکاس صدا، صافی صدا، و وصل کردن دو صحنه به وسیله موسیقی پر بود؛ و در غالب این نمایشها خود ولز نقش گوینده را بازی می‌کرد. نقش گوینده - یعنی کسی که از تمامی جریان داستان آگاه است و زمینه داستان را می‌چیند و داستان را نقل می‌کند و گاهی درباره کاراکترهای داستان به شرح و تفسیر می‌پردازد - در نمایشهای رادیویی معمول بود. اما در فیلم، صرف نظر از فیلمهای خبری و مستند، برای مقدمه چینی و خاطر نشان کردن نام مکانها و تاریخها، به نوشته روی پرده اکتفا می‌شد، تا آنکه ولز شیوه گفتار در فیلمهای «کین» Citizen Kane (۱۹۴۱) و «خانواده باشکوه امبرسون» The Magnificent Ambersons (۱۹۴۲) به کاربرد.

از این دو فیلم، «کین» همواره بیشتر مورد توجه قرار گرفته است؛ اولاً به واسطه نشان دادن زندگی شخصی که درباره او بحث و جدل فراوان پیش آمده است، و ثانیاً به سبب ساختمان چهارپاره خاص آن. مسلم است که این فیلم به نهایت درجه تازه جویانه بود. عکاسی با زاویه باز - Wide angle) تنظیم نور مؤثر که غالباً قسمت بزرگی از پرده را در تاریکی عمیق فرو می‌برد، دوربینی که مرتباً به دنبال مهمترین آدم و مهمترین

چیز، و مهمترین حرکت روی پرده می‌گشت، به این فیلم کیفیت تازه‌ای می‌بخشید. موسیقی این فیلم، که به وسیلهٔ برنارد هرمن Bernard Herrman سازندهٔ موسیقی غالب نمایشهای ولز تهیه شده بود، صرفاً فایدهٔ عملی داشت؛ بدین معنی که یا لحظه‌های هیجان انگیز را تقویت می‌کرد، یا صحنه‌ها را به هم می‌پیوست، یا برای انتقال از یک صحنه به صحنهٔ دیگر به کار می‌رفت؛ و به هر حال هرگز به طور مستقل از تصاویر شنیده نمی‌شد. اما فیلم «کین» به علت زیاده روی در تازه‌جویی معیوب بود. نماها غالباً فقط به خاطر اینکه از زاویه‌های تازه برداشته شده بودند در این فیلم به کار رفته بودند؛ بسیاری از صحنه‌ها بدون دلیل منطقی در فضای نیمه تاریک بازی شده بود. داستان آن مکرر از جایی به جای دیگر و از آدمی به آدم دیگر می‌پرید. «توجیه» نهایی داستان، نسبت به آن همه فوت و فنی که در بیان داستان به کار رفته بود، زیاد سطحی بود. «کین» فیلمی جسورانه و گیرا بود، اما در عین حال در پروراندن کاراکترها بیش از اندازه عینی و روشنفکرانه بود. این فیلم تماشاگران خود را به شکفت می‌آورد، اما به ندرت آنها را متأثر می‌کرد. کارخانه‌ای که ولز برای آن کار می‌کرد، به ولز دستور داد که در فیلم بعدی خود کمتر در پی تازه‌جویی باشد. فیلم «خانوادهٔ باشکوه امبرسون» هر چند ممکن است عادی‌تر از «کین» به نظر آید، در حقیقت بسیار بیشتر از «کین» در آن ابداع و اختراع به کار رفته است. چیزی که هست، ابداعات این فیلم ظریف تر و سینمایی تر است.

بدبختانه نمی‌توان دربارهٔ «خانوادهٔ باشکوه امبرسون» به عنوان یک فیلم کامل بحث کرد. زمانی که این فیلم از روی آن ساخته شد، تحقیق زیرکانه‌ای بود دربارهٔ یک خانوادهٔ «درجه اول» غرب وسطای آمریکا که بر اثر ظهور کارخانه‌داران در حدود سال ۱۹۱۰، تجزیه می‌شود؛ ولز با توجه به کاراکترها و زمینه اجتماعی آنها، آن را به صورت فیلم درآورده بود. اما به علت تیرگی روابط ولز با سران کارخانه «آرکه‌او» RKO، اندکی پس از تمام شدن کار فیلمبرداری و هنگامی که فیلم هنوز در دست پیوندگران بودند، آن را از اختیار ولز خارج کردند. کارخانه، فیلم را از آنچه ولز پیش‌بینی کرده بود کوتاه‌تر کرد تا بیشتر «صورت بازار» داشته باشد. به واسطهٔ بریدن داستان، مقداری از نماهایی که

به منظور آماده کردن تماشاگران برای پذیرفتن تغییراتی در آدمها رخ می‌دهد، و همچنین مقداری از نماهایی که دگرگون شدن شهر را نمایش می‌داد، از میان رفت. آنچه از این نماها برجای مانده است، بدین سبب که از لحاظ بیان مطلب و تداوم فیلم اجتناب ناپذیر بود، برجای مانده است. مع هذا، همین مقدار نیز برای نشان دادن نیت ولز و شیوه کار او کفایت می‌کند.

این فیلم با فصلی برای معرفی زمان داستان و آدمهای اصلی آن آغاز می‌شود. همراه با گفتار زیر کانه ولز، ما با عادات و رسوم و طرز زندگی يك شهر كوچك در آغاز قرن آشنا می‌شویم این صحنه‌ها تقریباً به شکل کاریکاتوری ساخته شده‌اند. گفتار ولز از «زیباترین رسوم از میان رفته - سرناد» نام می‌برد، و ما می‌بینیم که یوجین مورگان نیمه مست (جوزف کاتن Joseph Cotten) با گروهی نوازنده برای ایزابل امبرسون (دولورس کاستلو Dolores Costello) سرنا می‌نوازد و بعد ناشیانه روی ساز خود می‌افتد. سپس ولز از کلاه‌های «لوله بخاری» که در آن زمان مد بود نام می‌برد. و ما می‌بینیم که يك خواستگار دیگر، ویلبر مینی فر، آن کلاه را به سردارد وبا ایزابل در دریاجه آرامی قایقرانی می‌کند. لحظه‌ای بعد از گفتار فیلم می‌فهمیم که ایزابل می‌خواهد با ویلبر ازدواج کند، هر چند یوجین را دوست می‌دارد. بدین ترتیب، در ظرف سه دقیقه فیلم، زمینه داستان و آدمها معرفی شده‌اند و وضع آدمها نیز برای تماشاگران روشن شده است. این طریق مقدمه‌چینی کوتاه و مؤثر، به واسطه استفاده از گفتار ممکن گشته است. ولز در چند جای فیلم برای آشنا ساختن تماشاگران به احوال درونی کاراکترها یا روشن کردن تغییرات اجتماعی، یا بیان تحولات خود داستان، از شیوه گفتار استفاده کرد.

در رادیو ولز شیوه پیوند خاصی پدید آورده بود، بدین ترتیب که چندین صدرا که هر کدام جمله‌ای یا قسمتی از جمله‌ای را ادا می‌کردند، به هم پیوند می‌کرد. وی همین شیوه را در سینما نیز به کار برد، یعنی درشت‌نمای چندین شخص را بر زمینه خالی در حال حرف زدن به هم پیوند می‌کرد. از مجموع اینها، تأثیری که پدید می‌آمد مانند این بود که يك شهر تمام در حال حرف زدن است - و همچنین بدین ترتیب معلوم

می‌شد که آن شهر درباره چه چیزی حرف می‌زند. ولز حتی شیوه‌های متداول گفتگو نویسی را دگرگون ساخت تا صحنه‌های فیلمهای خود را زنده‌تر و واقعی‌تر جلوه دهد. مدتهاست که یکی از قراردادهای تأثیر- و اکنون سینما - این است که اجازه دهند يك نفر حرف خود را تمام کند و سپس دیگری جواب بدهد. اما گفتگوی واقعی، البته کمتر به این شکل صورت می‌گیرد. يك نفر حرف می‌زند، وغالباً قبل از آنکه حرف خود را تمام کرده باشد، دیگری کلام او را قطع می‌کند و عقیده خود را بیان می‌دارد. در يك اتاق پر از آدم، هیچ‌کس منتظر نمی‌شود تا یکی حرف خود را تمام کند و سپس نوبت به او برسد؛ بلکه چندین گفتگو با هم جریان پیدا می‌کنند و قبل از پایان يك حرف، حرف دیگر شروع می‌شود و گاه يك گفتگو، گفتگوهای دیگر را تحت الشعاع قرار می‌دهد. ولز ابتدا کوشید که این شیوه را در رادیو به کار برد، و سپس متوجه شد که این شیوه در سینما از رادیو هم مؤثرتر است؛ زیرا که در سینما منبع صدا همیشه قابل دیدن است. ولز در فیلم «کین» هم تاحدی با این شیوه طبع آزمایی کرده بود - مثلاً در فصل دعوای سر سفره ناشتایی که بانماهای کوتاه و پشت سرهم نشان می‌دهد که چگونه اختلاف میان کین و زنش رفته رفته بالا می‌گیرد. اما در فیلم «خانواده باشکوه امبرسون»، این شیوه به صورت یکی از عناصر مهم تشکیل دهنده واقعیت صحنه‌ها و آدمهای ولز درآمده است. صحنه خدا حافظی پس از مجلس رقص بزرگ در کاخ امبرسون، صدای بحث و مجادله خسته‌واری که هنگام آماده شدن خانواده امبرسون برای رفتن به خوابگاه شنیده می‌شود، صدای شادی خانواده‌ای که در هوای برفی بیرون می‌روند، همه اینها به واسطه شیوه طبیعی ولز در به کار بردن صداها به صورت زنده و گیرایی درمی‌آیند. ولز برای به دست آوردن این حالت طبیعی از بازی بازیگران خود، گاهی دچار افراط می‌شد. مثلاً آگنس مورهد Agnes Moorehead را وادار می‌کرد صحنه طولانی پرهیجان نقش خود را آنقدر تکرار کند که در واقع از حالت طبیعی خارج شود؛ و در نتیجه آنچه دوربین فیلمبرداری ضبط می‌کرد دیگر بازی يك بازیگر نبود، بلکه تصویر زنی بود که حقیقتاً در آستانه جنون قرار داشت.

در مورد طرز به کار بردن دوربین، ولز بیشتر مقلد بود تا مبدع

اما مراجع او بهترین مراجع بودند. در صحنه طولانی کالسکه رانی در خیابانهای شهر، ولز در شیشه‌های براق منازعه‌های خیابان، تصویر ساختمانها و آدمهایی را که در آن سوی خیابان هستند، نشان می‌دهد. بدین ترتیب وی نمای عجیبی پدید آورده است که سه بعدی بودن شهر واقعی را روی پرده دوبعدی به خوبی مجسم می‌سازد. هنگام طراحی این نما، گویی فون اشتروهایم بالای سرولز ایستاده بوده است. آمیزشهای طولانی نماهای این فیلم، فون اشترن برگ را به خاطر می‌آورد. در این فیلم حتی نمایی دیده می‌شود که بوسیله دایره‌ای که آهسته کوچک می‌شود از روی پرده محو می‌گردد، و این نما نشان‌دهنده آشنایی سازنده فیلم با کارهای گریفیث است. و لزطرز استفاده کاملاً بدیع خود را از عامل صدا، و طرز کار آفریننده خود را با دوربین، به هم آمیخت و از مجموع آنها سبک سینمایی‌گیری پدید آورد که به واسطه واقعیت و ایجاز و اصالت خود ممتاز بود. اگر «خانواده باشکوه امبرسون» را امروز تماشا کنیم، مؤثرتر از روزی که از کار درآمد به نظر خواهد رسید. علت این است که بسیاری از شیوه‌هایی که نخستین بار در این فیلم به کار رفته بود، به تدریج در هنر سینما متداول شده و مقداری از غرابت آنرا کاسته است. از طرفی گذشت زمان نیز جنبه روشنفکرانه آنرا که در سال ۱۹۴۲ باعث رمیدن تماشاگران می‌شد، تاحدی تعدیل کرده است. هر چند که این فیلم نیز مانند «طمع» اثر فون اشتروهایم نسبت به آنچه کارگردان در نظر داشته است شیربی‌یال و دم و اشکمی بیش نیست، امروز جنبه هنری آن از روز نخست آشکارتر است.

آثاری که ولز بعدها پدید آورد، هرگز در حدی که از او انتظار می‌رفت نبود، اما بسیاری از راههایی که وی در اوایل دهه پنجم آزمود، مانند استفاده از گفتار، عکاسی با سایه روشن عمیق، گفتگوی طبیعی، و موسیقی عملی، اکنون در استودیوها در شمار اصول بدیهی درآمده است. فیلمبرداران، پیوندگران، آهنگسازان، و حتی تهیه‌کنندگانی که با ولز کار می‌کردند شیوه‌های او را فرا می‌گرفتند و در فیلمهای بعدی خود به کار می‌بردند. ولز به عنوان کارگردان، اکنون دیگر مقام مهمی در هنر سینما ندارد، اما تأثیر او از طریق کسانی که زیر دست او تعلیم یافتند، همچنان ادامه دارد.

با پدید آمدن « کین » و « خانواده با شکوه امبرسون »، کاوش مداوم امکانات میکروفون و دوربین که از مشخصات بهترین فیلمهای دهه چهارم بود، به پایان رسید. دوره نخستین فیلم صامت خاتمه یافت. در مدتی، کمی بیش از ده سال، کارگردانان در همه جا در کار خود تسلطی به دست آوردند که آنها را در ایجاد اثری که میخواستند در فیلم خود پدید آورند، آزاد میساخت. چیزی نگذشت که در آثار کسانی چون ویتوریو-ودسیکا Vittorio De Sica و دیویدلین David Lean و جان-هیوستون John Huston و الیاکازان Elia Kazan بلوغ هنر سینما نمودار شد. و چون آثار این هنرمندان در سراسر جهان مورد استقبال قرار گرفته است و طرز کار آنها در فکر و کار فیلمسازان سراسر جهان تأثیر کرده است، قوا و امکانات آفرینش هنر فیلم را باید در شیوه های شخصی این هنرمندان جستجو کرد.

مثالان فورد یکی از کهنه کاران حقیقی عالم سینماست که هنوز هم کار می کند و فیلم می سازد. نه تنها فیلمهای ناطق او، بلکه فیلمهای سینماسکوپ او نشاندهنده تجربه فراوان او است. در این فیلمها تداوم تصویری شیوه پیوند فیلمهای ثابت با غریزه ای بسیار قوی برای تشخیص اینکه هر نمایی چه مطلبی را تا چه اندازه باید بیان کند، به هم آمیخته است. او به قدری از نتیجه کار خود اطمینان دارد که پیوند گرانش مدعی هستند که جان فورد برش فیلم را هنگام فیلمبرداری صورت میدهد و پیوندگران کاری ندارند جز اینکه قطعات برداشته شده را به هم بچسبانند. قطعات فیلم او، که معمولاً از قطعات سایر کارگردانان کوتاهتر است، با دقت شکفت انگیزی از يك نقطه به نقطه دیگر حرکت می کنند و همواره کنجکاو طبیعی تماشاگران را پیش بینی می کنند. نمونه این امر در صحنه فراموش نشدنی زدو خورد در فیلم « آقای لینکلن جوان » Young Mr. Lincoln (۱۹۳۹) دیده می شود. این زدو خورد شب در جنگلی صورت می گیرد. قدری دورتر مردمی که برای برگزاری جشن چهارم ژوئیه به پیک نیک آمده اند، مشغول پایکوبی هستند. در ابتدا زدو خورد به سختی دیده می شود؛ بلکه بیشتری صدای آن به گوش می رسد که لابلای درختان و بوته ها و در میان تاریکی جریان دارد. چند زنی به طرف صحنه زدو خورد می دوند، و ما چهره وحشت زده

آنها را می‌بینیم. ماه از پس ابرها بیرون می‌آید و ما هم مانند آن زنان زردخورد را از نزدیک می‌بینیم؛ زردخورد شدید و مرگباری است. ماه پشت ابر ناپدید می‌شود، و ما صدای در رفتن طپانچه‌ای را می‌شنویم. هنگامی که نور ماه بازمی‌تابد، ما در کنار صحنه قرار داریم. مردی در حال مرگ دست و پا می‌زند، و توده‌ای دود به سوی آسمان بالا می‌رود، و پسر بچه‌ای مادرش را صدا می‌کند. در تمامی این صحنه، برش فیلم و محل دوربین هر دو به وسیله خود موضوع و جریان هیجان آن، و استادی فورد در تشخیص اینکه تماشاگران در هر لحظه چه چیز را می‌خواهند ببینند، تعیین شده است. فورد هرگز نمی‌خواهد که تماشاگران را ناگهان تکان دهد یا اثر شکفتی یا هیجان ساختگی در آنها پدید آورد. فیلمهای او نشاندهنده بهترین برش منطقی است - برش دقیق، غیرمخل، و مطمئن.

از طرف دیگر دیویدلین، کارگردان انگلیسی، برای ایجاد بهترین لحظات فیلمهای خود، غالباً به شیوه‌های برش تکیه می‌کند. دیویدلین ابتدا فیلمبردار و پیوندگر بوده است، و تجربیات آن دوره هنر برش را به او آموخته است؛ و هنگام کارگردانی فیلمهایی چون «برخورد کوتاه» *Brief Encounter* (۱۹۴۵)، «انتظارهای بزرگ» *Great Expectations* (۱۹۴۶)، «شکستن سد صوت» *Breaking the Sound Barrier* (۱۹۵۲)، و «تابستان» *Summertime* (۱۹۵۵) به کرات امکانات آفرینندگی هنر برش را نشان داده است. لحظه بسیار خنده‌آور فیلم «تابستان»، یعنی هنگامی که کاترین هپبورن سکندری می‌خورد و توی خندق می‌افتد، نشاندهنده یکی از پاکیزه - ترین برشهایی است که از زمان ظهور صوت تا کنون در سینما دیده شده است. شاید معروفترین برش در تمامی دوره فیلم صامت، قسمتی از صحنه گورستان در فیلم «انتظارهای بزرگ» است، یعنی هنگامی که فیلم از چهره بچگانه «پپ» *Pip* به چهره وحشتناک «ماگویچ» *Magwitch* منتقل می‌شود. پدیدار شدن ناگهانی «ماگویچ»، همانقدر که پپ را می‌ترساند تماشاگران را نیز تکان می‌دهد - و این درست همان تأثیری است که لین می‌خواسته است پدید آورد. معاینه دقیق این صحنه نشان می‌دهد که دوربین در حقیقت در حال حرکت است و دارد

از چهرهٔ پیپ دور می‌شود که ناگهان نما قطع می‌شود و لحظهٔ انتظار ناراحتی پدید می‌آورد که نمای بعد آن را کاملاً توجیه می‌کند. این صحنه‌ایست که پدید آوردن آن فقط از کسی ساخته است که هم از قدرت دوربین آگاه و هم از امکانات برش باخبر باشد. دیویدلین قدرت این صحنه را نه فقط به وسیلهٔ ضربهٔ «موسیقی ترس» بلکه به وسیلهٔ زوزهٔ باد و جیرجیر درختان در آن گورستان تاریک هراس‌انگیز تشدید کرده است.

سرکارول رید Sir Carol Reed، هموطن دیویدلین، کارگردان «جدا افتاده»^۱ Odd Man Out (۱۹۴۷) و «بت افتاده» The Third Man (۱۹۴۸)، «مرد سوم» The Fallen Idol (۱۹۴۹)، و «بندباز» Trapeze (۱۹۵۶) در اوایل دههٔ چهارم از تئاتر به سینما آمد و به زودی توانست قدرت خود را برای بیرون کشیدن بازی درخشان از بازیگران خود نشان دهد. نخستین فیلمهای او از حیث سبک سخت تئاتری بود، اما فیلم «قطارشبانه» The Night-Train (۱۹۳۹) نقطهٔ انعطافی در کار سرکارول رید بود. این فیلم، یک فیلم پر حادثه است که تا اندازهٔ زیادی به سبک آثار هیچکاک ساخته شده است. در این فیلم، سرکارول جنبهٔ تازه‌ای در دوربین کشف کرد. که عبارت بود از ایجاد هیجان با انتخاب زاویه‌های غیرمنتظره و «عکس‌بندی» (framing) و تغییر ناگهانی محل دوربین. مسلم است هنگامی که سرکارول فیلم «جدا افتاده» را ساخت - که داستان گیرا و غم‌انگیز مردی زخمی است که پلیس او را تعقیب می‌کند - دوربین در دست او مانند موم بوده است. فیلم با صحنهٔ دستبرد زدن به بانک شروع می‌شود؛ عکاسی فیلم به سبک فیلمهای مستند روشن و مستقیم است. جیمز میسون James Mason، رهبر یک دسته از انقلابیان ایرلندی، در درگاه یک تیرکاری می‌خورد و دوستانش او را رها می‌کنند. در حالی که شمع زندگیش رفته‌رفته فروکش می‌کند،

۱) این فیلم تحت عنوان مضحك «پنجهٔ عدالت» در تهران نشان داده شده است. این عنوان یکسره بی‌مناسبت است و با مضمون فیلم منافات دارد. - م.

او نومیدانه برای گرفتن کمک به این و آن روی می آورد. همچنانکه این مرد ضعیفتر و پریشانحالتر می شود، زاویه های دوربین نیز غریب تر و به هم ریخته تر می گردند، و تصویرها قویتر و محیط آشفته تر می شود. مانند يك میخانه شلوغ، کارگاه يك نقاش دیوانه. دورنماهای آخر فیلم، هنگامی که میسون در ساحل بلفاست Belfast در زیر برف جان می سپارد، بار دیگر به شکل عکاسی ساده آغاز فیلم - منتهی تاریکتر و آرامتر - باز می گردد. به نظر می رسد که کارول رید به خوبی از قدرت دوربین برای نشان دادن نقطه نظر و بیان آشوب یارنج یا پریشانی درونی آگاه است. در فیلم «بت افتاده» بسیاری از نماها از زاویه بسیار پایین برداشته شده اند، یعنی صحنه ها به شکلی فیلمبرداری شده اند که به نظر پسرک قهرمان داستان می آیند. زندگی زشت و فاسد شهر وین پس از جنگ جهانی دوم، در فیلم «مرد سوم» به وسیله زاویه های بسیار غیرعادی، سایه های بزرگی که روی کف باران خورده خیابانها حرکت می کنند، و درون اتاقهای پر زرق و برق، نمایش داده شده است.

کارول رید همیشه برای فیلمهای خود حاشیه صدایی تهیه می کند که تا حد زیادی به قوت آن فیلمها می افزاید. در فیلم «جدا افتاده» تغییر کیفیت صداها، شهر، هم گذشت زمان را نشان می دهد و هم افزایش آشفته گی و یأس قهرمان فیلم را. مثلاً صدای بچه ها که سرگرم بازی هستند به سروصدای پیاله فروشیها و جنجال خیابان و صدای دوردست سوت کشتیها در بندرگاه مبدل می شود، و سرانجام ساعت بزرگ هم فرارسیدن نیمه شب و هم مرگ مرد برگشته احوال را اعلام می کند. فیلم «مرد سوم» شاید بیشتر به مناسبت موسیقی اش که از يك سازتشکیل شده، شهرت داشته باشد؛ ولی در آن سوی صدای غم انگیز آن ساز تك، صدای پاهای گریزان روی سنگفرش خیابان، طنین صداها در ساختمانی که از بمب فرو ریخته است، صدای تنفس تعقیب کننده و تعقیب شونده در گنداب رو زیر شهر، شنیده می شود. کارول رید، اگر سناریوی خوبی در اختیار داشته باشد، یکی از بهترین سینماگران امروز است. روبرتو روسلینی Roberto Rossellini هر چند در به کار بردن دوربین به اندازه رید تردست نیست، در آثار درجه اول خود

گیرا تر است و همیشه برای یافتن راههای تازه در جستجو است. کسی که پس از جنگ برای نخستین بار توجه جهانیان را به سوی سینمای ایتالیا جلب کرد، همین روسلینی کارگردان فیلم «شهر بیدفاع» - Open City (۱۹۴۵) بود. در این فیلم، وی واقع بینی را با احساس گرم و مهر آمیزی نسبت به مردمان درهم می آمیزد، و برای این کار هم از خود دوربین و هم از آنچه در برابر دوربین قرار می گیرد، استفاده می کند. صحنه هایی از قبیل کشته شدن زن آ بستنی که در برابر کسانی که می خواهند شوهرش را دستگیر کنند مبارزه می کند، شکنجه دادن رهبر سازمان مخفی و اعدام یک کشیش کاتولیک، به وسیله درشت نماهای بسیار نزدیک ساخته شده است، به طوری که بیننده با جزئیات آن از نزدیک آشنا می شود و هیچ چیزی از او پوشیده نمی ماند. از طرف دیگر، هنگامی که دسته ای پسر بچه یک قطار مهمات نازیهارا منفجر می کنند، جزئیات صحنه در تاریکی باقی می ماند، فقط هنگامی که آن پسر بچه ها دوان دوان از پلکان خانه اجاره ای خود بالای روند، روسلینی تصویر روشنی از چهره آنها را نشان می دهد. و تازه در این تصویر هم پسر بچه ها به صورت خرابکاران بیباک نشان داده نمی شوند، بلکه بچه های وحشت زده ای هستند که پدران و مادرانشان با نگرانی انتظارشان را می کشند. از پشت بامی که رهبر سازمان مقاومت آنجا پنهان شده است، یک کامیون پرا ز پلیس «گشتاپو» دیده می شود؛ وحشت مردم عادی، وقتی پلیس به خانه های آنها هجوم می کند، به وسیله سایه های عظیم نازیها و اونیفورمها و سلاحهای کشنده براق آنها نشان داده می شود. در پشت همه این صحنه ها یک عامل مؤثر در کار است، و آن عبارت است از تصمیم کارگردان برای آنکه دوربین تا سرحد واقعیت پیش برود، به طوری که تماشاگران وحشت و شجاعت مردم رم را در سالهای اشغال نه تنها ببینند، بلکه احساس کنند.

فیلم بعدی روسلینی به نام «پیزان» Pisan (۱۹۴۶) بی شک بزرگترین فیلم او، و یکی از بزرگترین فیلمهای ناطق است. داستان شش پاره این فیلم که از رنجها و دل شکستگیها و بزرگواریهای فطری مردم ایتالیا پرداخته شده است، وقایع گسترش جنگ را در شبه جزیره ایتالیا، از سیسیل گرفته تا مردابهای شمال رود پو، در بر می گیرد. هر کدام از این وقایع، که در حد خود کامل است، به شیوه ای که اندکی

با شیوه داستانهای دیگر تفاوت دارد، پرورانده شده است؛ ولی همه آنها بارشته همدردی نسبت به رنجهای انسان بایکدیگر پیوند یافته اند - خواه این رنجها در قیافه يك دژبان سیاهپوست امریکایی منعکس شده باشد، خواه در وضع يك فاحشه رمی یا درایمان ساده يك راهب دیرنشین که نه تنها از جنگ بلکه از جهان نیز دور افتاده است. با وجود تفاوتی که از لحاظ ساختمان و کیفیت درپاره های مختلف فیلم به چشم می خورد، استادی روسلینی در به کار بردن دوربین همه جا هویدا است. حتی در ضعیفترین داستان فیلم، یعنی فصل مربوط به فلورانس، فضای مرگبار جنگ بی جبهه ای که در آن سربازی دیده نمی شود اما مرگ هر لحظه چهره خود را نشان می دهد، مانند يك فیلم خبری با واقع بینی ضبط شده است. داستان مربوط به رم، داستان عشقی است که جنگ آن را درهم کوبیده و تباه ساخته است. در این داستان، سبك عکاسی روسلینی طوری است که قهرمانان فیلم را از نزدیک نشان می دهد و اعتلای روحی يك سرباز امریکایی و يك دختر رومی را، که در روز پرشکوه آزادی روم یکدیگر را می بینند و عاشق همدیگر می شوند، و سپس تلخی یأس و سر خوردگی آنها را در ملاقات شش ماه بعد، آشکار می کند. آخرین - و بهترین - داستان فیلم «پیزان» سرگذشت يك دسته از پارتیزانهاست که ارتباط آنها بادیگران قطع شده است و نازیها آنها را در مردابهای شمال ایتالیا تعقیب می کنند. روسلینی، تقریباً فقط به وسیله طرز استفاده از دوربین، دشواری جنگ پارتیزانی و نومیدی آنها را با قوت تمام نشان می دهد. نماهای پشت سرهم افقهای پست و دوردست را، خالی از كمك، عاری از امید، نشان می دهد. خطر آلمانها همواره احساس می شود. خود آنها دیده نمی شوند، ولی به وسیله نماهایی مانند لاشه بدن منظر پارتیزانی که در آب شناور است و در ابتدای فصلی از فیلم قرار گرفته، یا کودکی که در میان لاشه های افراد خانواده اش فریاد می کشد، خطر آنها به خوبی نشان داده می شود. به ندرت اتفاق افتاده است که صدا و تصویر به چنین مهارت و ایجازی باهم ترکیب شوند و از نومیدی چیزی پدید آورند که یأس و بیچارگی نیست، بلکه ستایش شجاعت شگرف روح آدمی است.

در فیلمهایی که روسلینی پس از «پیزان» ساخته است، آن

اندیشه‌هایی که مورد علاقه خاص اوست، در صحنه‌های بسیار قوی و گیرا پرورانده شده است؛ مانند صحنه خودکشی کودک در فیلم «آلمان در سال صفر» Germany Year Zero (۱۹۴۷) شکنجه دختر دیوانه در میدان کلیسا در فیلم «معجزه» The Miracle (۱۹۴۸)، و درشت‌نماهای چهره دیوانه در فیلم «اروپای ۵۱» Europa 51 (۱۹۵۲). در این فصلها، روسلینی قدرت بیان دوربین را چنان به کار می‌برد که تا کنون کمتر کارگردانی به کار برده است. ولی بدبختانه نیروی آفریننده‌ای که در این لحظات به چشم می‌خورد، به زودی از میان می‌رود و صحنه‌های نمایشی عادی جای آنها را می‌گیرد. در نتیجه، اکنون تماشاگران سینما با امیدواری - به جای انتظار - چشم به راه آثار بعدی روسلینی هستند.

از طرف دیگر، ویتوریودسیکا، با آنکه به ندرت به پایه بهترین آثار روسلینی می‌رسد، فیلم‌هایی می‌سازد که از نخستین عکس تا آخرین تصویر محوشونده آن، نشان‌دهنده تسلط هنری اوست. قطع نظر از «معجزه در میلان» Miracle in Milan (۱۹۵۱)، که يك داستان خیالی است، در فیلم‌های او نباید بیهوده در پی حیل‌ها و شعبده - بازیهای عکاسی یا شیوه ممتاز پیوندگری گشت. در عوض آنچه به چشم می‌خورد، عبارت است از فشردن و خلاصه کردن يك احساس، به وسیله قراردادن چند عنصر تصویری در يك عکس، که هر کدام به نوبت خود جریان عمل اصلی داستان را توضیح می‌کنند. به همین دلیل است که در آغاز فیلم «دزد دوچرخه» The Bicycle Thief (۱۹۴۹) زن ملافه‌های خانواده را برای گرو گذاشتن می‌برد تا پولی تهیه کند که شوهر بتواند دوچرخه‌ای را که برای کار تازه‌اش لازم دارد بخرد. هنگامی که بسته خود را روی پیشخوان گروکش می‌گذارد، دوربین آهسته از روی بسته‌های متعدد نظیر همان بسته می‌گذرد - اینها اموال خانواده‌هایی است که مانده خانواده قهرمان فیلم بی‌چیز و بیچاره‌اند. بعداً، هنگامی که دوچرخه گرانبهای مرد را دزدیده‌اند و يك روز تمام دوندگی و جستجو برای یافتن نتیجه نداداده است، آن مرد و پسر بچه کوچکی نومیدانه روی لبه پیاده‌رو می‌نشینند. ناگهان، میان آنها دوربین آنها دوچرخه‌سوار که از گردش باز می‌گردند می‌گذرند. گذشتن

دو چرخه‌هایی که فقط برای گردش و تفریح به کار می‌روند، از يك قدمی مردی که احتیاجش به يك دو چرخه مسئله مرگ و زندگی است، نیشخندی پدید می‌آورد که بیان آن از قدرت کلام بیرون است. پدر که از کار جهان بر آشفته، باخشم به روی پسر يك سیلی می‌زند؛ پسر روی بلندی يك پشته خاکریزی دور می‌شود، و پدر، که از کرده خود شرمیده است، پایین روی پیاده‌رو آن سوی خیابان همراه او می‌رود. این منظره، شکاف روحی راکه به واسطه آن سیلی ناگهان میان آنها پدید آمده است، به عیان نشان می‌دهد. صحنه پرهیجان فیلم « اومبرتو د. ». Umberto D (۱۹۵۲) نیز با همین مهارت تهیه شده است. در این صحنه تماشاگر باید منتظر شود تا يك قطار تمام از روی پرده عبور کند تا بتواند از سر نوشت یگانه دارایی اومبرتو، یعنی سگ كوچك او، آگاه شود.

پس از روسلینی و دسیکا، فقط يك کارگردان ایتالیایی دیگر توانسته است آن همه ایجاز و اختصار در بیان عواطف را به کاربرد و حقایق بشری را به زبان سینمایی بیان کند. این شخص کارگردان جوان فدريكو فلینی Federico Fellini است که سابقاً نویسنده و دستیار روسلینی بود و فقط با ساختن سه فیلم استعداد فراوان خود را نشان داد. این سه فیلم عبارت بودند از «ای ویتلونی» I Vitelloni (۱۹۵۴) «جاده» La Strada (۱۹۵۴) و «ایل بیدونه» Il Bidone (۱۹۵۵). در «جاده» فلینی استقلال نقطه نظر، برداشت شاعرانه از رئالیسم، و چشم تیزبین برای دیدن تصویرهای گویا، و احساس قوی خود را برای ایجاد محیط، نشان داد. بالاتر از همه اینها، دوربین او نه تنها در نمایش دادن واضحات، بلکه در آشکار ساختن مکنونات، توانا است.

در فرانسه، سینماگر برجسته، قطع نظر از رنه کلر، هانری ژرژ کلوژ و Henry-Georges Coluzot است که در ساختن صحنه‌های تکاندهنده و هولناك استاد است. کلوژ فقط با ساختن چند فیلم - «غراب» Le Corbeau (۱۹۴۳)، «مانون» Manon (۱۹۴۹)، «مزد ترس» - The Wages of Fear (۱۹۵۳)، و «شیطان صفتان» Les Diaboliques (۱۹۵۵) استادی خود را در ساختن فیلمهای پرهیجان، که در جستجوی حيله‌های مؤثر پیگیر و در ایجاد آنها درخشان

است، به اثبات رسانید. در «مزد ترس» چند فصل اول فیلم با رئالیسم دقیق يك حالت نومیدی و فروماندگی محض پدید می آورند، و زمینه را را برای مسافرت طولانی دو کامیون که نیتروگلیسرین بار دارند و هر آن با کوچکترین تکانی ممکن است منفجر شوند، و به طرف چاه نفتی که آتش گرفته است روانند، آماده می سازد. رانندگان کامیونها جان خود را بر سر این قمار گذاشته اند تا اگر موفق شدند بار را به مقصد برسانند، با دریافت پول هنگفتی بتوانند خود را از محیط پلید و گندیده ای که کلوزو با دوربین نافذ خود آن را نشان داده است، نجات دهند. همچنین در «شیطان صفتان» محیط يك مدرسه شبانه روزی درجه سوم فرانسه، زمینه رئالیستی فوق العاده ای برای داستان هولناك فیلم فراهم می کند. در بزنگاه فیلم، زن وحشتزده ای در میان دالانهای تاریك قدم به قدم به سرنوشت خود نزدیک می شود. دستهای مرموز دستکش پوشیده ای، آهسته دستگیره ای را می چرخانند و با سماجت روی نرده ای می لغزند؛ چراغها خاموش و روشن می شوند؛ تخته کف اتاق جیرجیر می کند؛ از يك اتاق خالی صدای ماشین تحریر به گوش می رسد، صدای شیرآبی از دور شنیده می شود؛ هیجان محیط با وحشت انتظار آمیزی شدت می یابد و سرانجام صحنه وحشتناك نهایی، همه این مقدمات را توجیه می کند. در ساختن این فیلم نهایت تردستی به کار رفته است. تا کنون هدف اصلی کلوزو همین تردستی بوده است. وی دوربین را با احاطه کامل و دقت تمام برای ایجاد صحنه های هیجان انگیز به حرکت درمی آورد. امروزه هیچ سینماگری - حتی هیچكاك - نمی تواند در این زمینه محدود ولی عامه پسند با او برابری کند.

می گویند «کلوزو، هیچكاك است به اضافه قدری اسیدفینيك؛» ولی این تعبیر فقط قسمتی از تفاوتهای آن دو کارگردان را نمایش می دهد. چیزی که مسلم است، کلوزو طبع لطیف هیچكاك را برای مشاهده عجایب یا حتی رذایل نوع بشر ندارد. هدف عمده کلوزو عبارت است از بیان مؤثر يك داستان مهیج؛ حال آنکه هیچكاك در سالهای اخیر علاقه خاصی نشان داده است بدین که مسائل فنی دشواری برای خود طرح کند و به حل آنها توفیق یابد. در فیلم «قایق نجات» Lifeboat (۱۹۴۴) وی عمداً دوربین خود را به يك صحنه آشفته مشخص محدود کرد؛ در

«طناب» (۱۹۴۸) خواست فیلمی بسازد که موضوع برش در آن به کلی منتفی باشد، و در « پنجره روبه حیاط » Rear Window (۱۹۵۴) علاقه او به انتخاب شیوه‌های غیرعادی بدانجا کشید که بیشتر صحنه‌های فیلم را به صورت نماهای بسیار دور برداشت، بیشتر فیلم‌هایی که هیچکاک در آمریکا برداشته است علاقه خاص او را به پدید آوردن اثرات دوربینی نشان می‌دهد - گردش آهسته و طولانی دوربین در اطراف کلبه خالی در « ربه‌کا » Rebecca (۱۹۴۰) که نخستین فیلم آمریکایی او بود؛ نمای گذران و پیچانی که لیوان زهر آلود را در فیلم « سوء ظن » Suspicion (۱۹۴۱) دنبال می‌کند؛ نمای پرهیجان فیلم « طلسم شده » Spellbound (۱۹۴۵) که در آن دوربین پشت تپانچه قرار گرفته است و ناگهان بایک گردش ۱۸۰ درجه از گریگوری پک به طرف لئو کارول Leo Carroll منحرف می‌شود و ناگهان با در رفتن آن، فیلم رنگین می‌گردد؛ صحنه بوسه بسیار طولانی اینگرید برگمن و کاری گرانت در فیلم « بدنام » Notorious (۱۹۴۶) که در آن دوربین دور اینگرید برگمن در حال معاشرت با کاری گرانت می‌گردد؛ همه اینها نمونه‌هایی از طرز کار هیچکاک است. اتفاقاً آلفرد هیچکاک نخستین کارگردان مشهوری بود که هنگامی که نهضت فیلم‌های سه‌بعدی چند سال پیش در آمریکا اوج گرفت، با عدسی و پرده جدید به تهیه فیلم پرداخت.

هیچکاک، با همه علاقه‌ای که به حیل‌ها و اثرات خاص سینمایی دارد هنوز یکی از جالبترین و استادترین کارگردانان برجسته سینمای آمریکا است. کمتر کارگردانی با دلیری او دوربین خود را به حرکت در می‌آورد، یا عکسهای خود را به دقت او تنظیم می‌کند، یا به خوبی اومی‌داند که درست در چه لحظه‌ای باید عمل را قطع کرد و عکس العمل را نشان داد. کمتر کارگردانی مانند اومی‌تواند صحنه را چنان ترتیب دهد که گویی دوربین واقعیت را بر حسب تصادف ضبط کرده است. در صحنه‌ای از یک دادگاه می‌بینیم که یکی از اعضای هیئت منصفه در گوشه‌ای بینی خود را پاک می‌کند، و دیگری موهای خود را صاف می‌کند؛ یا از پنجره تاریک یک آپارتمان آتش‌سنگار قاتل را می‌بینیم که در تاریکی مانند نقطه سرخ رنگی به نظر می‌رسد - اینها نمونه‌هایی از این قبیل صحنه‌هاست. هیچکاک

چنان در کار خود استاد است که می‌تواند از حیل‌های سینمایی صرف‌نظر کند؛ مانند جادادن منظرهٔ آتش‌بازی در میان صحنهٔ عشق‌بازی در فیلم «گرفتن دزد»^۱ To Catch a Thief (۱۹۵۵). به این منظرهٔ آتش‌بازی کارگردان دیگری هم‌کن بود اهمیت فراوان بدهد، ولی هیچ‌کاک آن را به عنوان شوخی مختصری تلقی می‌کند و از آن درمی‌گذرد. ظاهر آن نقطهٔ ضعف هیچ‌کاک انتخاب سناریو است، مع‌هذا این کارگردان در ضعیف‌ترین فیلم‌های خود نیز قریحهٔ درخشان و شوخ‌طبعی و مهارت کامل خود را نشان می‌دهد. هرگاه داستانی که هیچ‌کاک انتخاب می‌کند هم‌سنگ استعداد سینمایی او باشد، نتیجه حقیقتاً خیره‌کننده می‌شود.

در میان کارگردانان درجهٔ اول آمریکا، شاید استعداد ویلیام وایلر - Wyler در پیوند فیلم از همه بیشتر باشد. هر چند ظاهراً وایلر به نمایش‌نامه‌های تئاتری، به عنوان پایهٔ سناریوی فیلم تمایل بیشتری دارد، صحنه‌های فیلم‌های خود را با غریزهٔ سینمایی مطمئن و نیرومندی تنظیم می‌کند. مثلاً در فیلم «روباهان» (۱۹۴۱) صحنهٔ وحشتناکی که در آن رجینا Regina می‌گذارد شوهرش روی پلکان جان بدهد، در دست وایلر قوت فراوان گرفته است. در این صحنه، در یک نماهم درشت‌نمای صورت بی‌حرکت رجینا را می‌بینیم و هم در ته صحنه شوهر را می‌بینیم که برای بالارفتن از پلکان تلاش می‌کند. هیچ‌کس بهتر از وایلر نمی‌داند که چه وقت باید دیدگاه دوربین را عوض کرد؛ چه وقت باید نما را قطع کرد؛ یا چگونه باید آدم‌های یک نما را با آدم‌های نمای بعدی مربوط کرد. در در فیلم‌های وایلر ممکن است روابط درهم و برهم و ماجرا بفرنج باشد، ولی تماشاگر هرگز سر رشته را از دست نمی‌دهد، و هرگز در نمی‌ماند که از چشم کدامیک از آدم‌ها صحنه را می‌نگرد. حس تشخیص جغرافیای سینمایی وایلر، ودقت خطاناپذیر او در تعیین جای بازیگران هنگامی که از یک نما به نمای دیگر قطع می‌کند، به آثار او روشنی و وضوحی می‌بخشد که در آثار دیگران نظیر آن دیده نمی‌شود.

همچنین وایلر شیوه‌ای را به حد کمال پرورش داده است که می‌توان آن را «برش در درون عکس» نامید. وایلر که می‌داند گفتگو

(۱) در تهران به نام «گرهٔ سیاه» نشان داده شد. - م.

باعث می‌شود که سرعت برش فیلم ناطق از فیلم صامت کندتر باشد، کوشیده‌است که به وسیله تغییر سریع شکل قرارگرفتن آدمها درعکس، یا تغییر ناگهانی زمینه عکس، همان اثر تغییرنما را پدید آورد. مثلاً در صحنه‌ای از فیلم «بهترین سالهای زندگی ما» - The Best Years of Our Lives (۱۹۴۶) در صحنه بازگشت فردریک مارچ به خانه، می‌بینیم که مارچ از نزدیک دوربین داخل می‌شود. زن او، میرنالوی Myrna Loy در دالان درازی به طرف او می‌دود. همچنانکه او نزدیک می‌شود، دختر آنها، ترزارایت Teresa Wright از کنار عکس وارد می‌شود و این سه تن جلو منظره دالان را می‌گیرند. بدین ترتیب بی آنکه نیازی به برش باشد، یک نمای دور مبدل به نمای نزدیک می‌شود. همچنین در «وارث» The Heiress (۱۹۴۹) بسته شدن درها پشت سر همدیگر، همچنانکه دوربین از اتاقهای گوناگون می‌گذرد، تا حد زیادی همین اثر را پدید می‌آورد. وایلر با مطالعه در صحنه‌های گفتگو دریافت که برش مکرر هم از اهمیت کلام می‌کاهد، و هم به جریان عاطفی بازیها لطمه می‌زند. راه حلی که او پیدا کرد، کمال مطلوب فیلم ناطق بود.

شیوه‌ای بسیار شبیه به شیوه وایلر را می‌توان در فیلمهای جورج استیونز George Stevens مشاهده کرد. جورج استیونز نیز یکی از کارگردانان دوره صامت بود که به صورت یکی از آفریننده‌ترین هنرمندان در فیلم ناطق جلوه‌گر شد. استیونز که سابقاً فیلمبردار بوده است مانند وایلر قدرت فراوانی برای تنظیم حرکات درون عکس دارد، و علاوه بر آن می‌تواند نقطه توجه را در یک عکس از جایی به جای دیگر منتقل کند، بی آنکه برش لازم آید. در فیلم «شین» Shane (۱۹۵۳) یکی از فیلمهای «وسترن بزرگ» که در آن موضوع کهنه منازعات کشاورزان و گاوداران تکرار شده است، استیونز توانست به وسیله تازگی تصاویر خود، قدرت و حرکت و واقعیت تازه‌ای به یک داستان کهنه و فرسوده ببخشد. در یک نمای دور فوق‌العاده طولانی، آلن لد - Allan Ladd و براندون دو وایلد - Brandon de Wilde در جلوتصویر بایکدیگر گفتگو می‌کنند. از ته عکس، از روی تپه‌ای، یک اسب و گاری به طرف دوربین می‌آید و همچنان نزدیک و نزدیکتر می‌شوند، تا آنکه

سرنشینان آن با خبر مهمی که دارند به وسط پرده حمله می‌کنند. بدین ترتیب استیونز توانسته است در حالی که هنوز به گفتگوی بازیگران اصلی فیلم که در جلو پرده هستند توجه دارد، تماشاگران را برای رسیدن سرنشینان گاری اسبی آماده کند. استیونز معمولاً مدت درازی را صرف ساختن هر يك از فیلمهای خود می‌کند. ساختن «مکانی در آفتاب» A Palce in the Sun (۱۹۵۱) يك سال طول کشید و «شین» دو سال و «غول» Giant (۱۹۵۶) از آن‌هم بیشتر. استیونز که استاد دقیق و پرحوصله‌ایست، گاه برای برداشتن يك نما از درون يك اتاق چندین روز کار می‌کند، و سپس ماه‌ها به پیوند زدن و شکل دادن به فیلم خود می‌پردازد. اما از این همه کار و صرف وقت فیلمهایی فشرده و پرمغز به دست می‌آید که نمودار هنر او است و در آنها توانایی او در تنظیم ریزه کاریهای محیط و آدمها در نمای واحد، به خوبی آشکار است.

در حقیقت به نظر می‌رسد که پس از آمدن صدا، امکانات کار کردن در درون عکس برای آفرینش اثرات دراماتیک در نما، مستقل از جریان پیوند، تا حد زیادی افزایش یافته است. برای پر کردن جای سرعت و حرکت تصویری فیلمهای صامت، کارگردانهای فیلمهای ناطق ناگزیر شده‌اند برای نگه داشتن توجه تماشاگران، حتی در صحنه‌هایی که بیشتر از گفتگو تشکیل شده است، اشکال تازه و گیرایی از «ترکیب بندی» (کمپوزیسیون) پدید آورند. کسانی مانند وایلر و استیونز این مشکل را از راه تغییر دادن ترکیب بندی نما در صحنه‌های گفتگو حل کرده‌اند. از طرف دیگر، جان هیوستون و الیا کازان برای ایجاد نتایج مطلوب خود دوربین را با سبك دستی به کار می‌برند، چنانکه حرکات دوربین توجه تماشاگران را جلب نمی‌کند. هیوستون و کازان که در فراهم ساختن کیفیت و حالت روحی صحنه‌ها برای بازیگران خود استادند، اجازه می‌دهند که هیجان نامرئی گفتگو و شخصیت بازیگران علاقه به جریان فیلم را در تماشاگران زنده نگاه دارد. مثلاً هنگام ساختن «دربار انداز» On the Waterfront (۱۹۵۴) کازان گاهی اجازه می‌داد که بازیگران مطالبی را که باید بگویند از خود در آورند. در همین فیلم، پیش از برداشتن صحنه مشاجره مارلون براندو و راد استایگر در

اتوموبیل سیاه، کازان آن قدر با این دو بازیگر کار کرد که آنها به خوبی آن حالت خشم و جان به لب رسیدگی را که کازان می خواست با دوربین خود ضبط کند، دریافتند. آنگاه بازیگران آزادانه به کار پرداختند و صحنه را با بازی عالی خود زنده ساختند. جان هیوستون در ایجاد این کیفیت خود جوشی فیلم، حتی از کازان نیز چرب دست تر است. وی برای بازیگران خود حرکات طبیعی گوناگون ابداع می کند و با انتخاب ماهرانه وضع دوربین، روابط آدمها را روشن می سازد. فیلمهای هیوستون و عکسهای هیوستون در هر فیلمی سرشارند از اشارات و ظریف کاریهایی که از چهارچوب عکس تجاوز می کنند. از آنجا که ایجاد هیجان و ظریف کاری مورد علاقه کازان و هیوستون است، هر دو در به کار بردن درشت نما سخت امساک می کنند، و درشت نما را برای لحظه های حساس فیلمهای خود نگه می دارند. در بیشتر صحنه های آنها دویا حداکثر سه عکس را پرمی کنند. هیجان را به کمک بازیگران خود - و نیز به وسیله انتخاب دقیق و حساس وضع دوربین نسبت به آنها - پدید می آورند. چنین به نظر می رسد که آثار این دو کارگردان فیلم ناطق یک دور تمام را طی کرده است؛ یعنی از تقلیدهای خام متأثر آغاز شده و باز به اتکای متأثر بر بازی دراماتیک - که در فیلم با استفاده ماهرانه از دوربین به صورت تصویرهای درشت ضبط می شود - بازگشته است.

بدین ترتیب، سی سال است که کارگردانان چابک خیال و مبتکر، سرگرم تکمیل و تلطیف ساختمان فیلم ناطق بوده اند. در این مدت، راههای تازه ای برای ایجاد تعادل میان بازی بازیگران و زرق و برق لباس و دکور یافته اند. همچنین کشف کرده اند که چگونه می توان تأثیر گفتگو را به وسیله آمیختن آن با عوامل صرفاً حسی موسیقی و صداها برانگیزنده، قویتر ساخت. برای این نوع آفرینش قانون و قاعده و میزان فنی خاصی وجود ندارد. اما برخی از کارگردانها آن قدر استعداد دارند که می توانند از همه عوامل فیلم صامت در کار هنری آفریده خود استفاده کنند، و این کارگردانها به زودی در میان هنرمندان محبوب و مطلوب صنعت سینما جای خود را باز می کنند. دیگران آثار آنها را با دقت مطالعه می کنند، از آنها تقلید می کنند، از آنها الهام می گیرند؛ و نتیجه این آثار صنعت سینما را غنا می بخشند.

باید دانست که تأثیر کردن آثار کارگردانان بزرگ در صنعت سینما، يك جریان همیشگی است؛ زیرا که پیشرفت مداوم کیفیت فنی فیلم که ما شاهد آن هستیم، جز از این راه صورت نمی‌گیرد. ولی این نکته را هم باید در نظر داشت که امکانات فنی محض، برای پدید آمدن فیلمهای هنری کافی نیست؛ علاوه بر امکانات فنی باید عشق به هنر فیلم، احساس احتیاج به آفرینش و تعمیم آن، و استعداد برای به عمل آوردن این احساس باشور و نظم و نیروی تخیل نیز وجود داشته باشد. خلاصه آنکه، شور و حرارت آفرینندگی که در پس آثار هنری نهفته است، بیش از امکانات فنی تهیه يك فیلم بزرگ اهمیت دارد. در حال حاضر این امکان وجود دارد که به واسطه تقسیم کار، که در همه استودیوهای جهان معمول گشته است، آن قدرت فردی که باعث پدید آمدن فیلمهایی چون «تولد يك ملت» و «شهربیدفاع» و «کین» شده بود، کاهش بگیرد. امروز، از آنجا که دهها کارشناس و متخصص در ساختن هر فیلم دخالت دارند و هر کدام خواهان و مشتاقند که در آن فیلم هنرنمایی کنند، این خطر وجود دارد که شخصیت فیلم از میان برود و واحد متوسط سقوط کند. خطر بزرگتری که باز در اینجا نهفته است این است که همچنان که اصل تقسیم کار در صنعت سینما گسترش می‌یابد و به همراه آن هزینه تهیه فیلم بالامی‌رود، رفته رفته انگیزه مالی جانشین انگیزه‌های هنری خواهد شد. البته نادیده گرفتن سلیقه توده تماشاگران برای سازندگان فیلم صحیح نیست؛ ولی اینهم صحیح نیست که صنعت سینما کوشش خود را به تکرار فیلمهای پرفروش مقصور سازد. تماشاگران به زودی از حيله‌های فنی خسته می‌شوند؛ حال آنکه صنعت سینما با کوششها و توفیقه‌های هنری هنرمندان حقیقی - ولو اینکه از حیث فروش شکست محسوب شوند - رشد و تکامل می‌یابد.

راههای جهانی

هنگامی که سینمای امریکا زبان باز کرد، صدای آن در سراسر جهان پیچید. شرکتهای برقی بزرگ امریکا، برای آنکه صدا را در انحصار خود داشته باشند، چه در امریکا و چه در کشورهای دیگر، امتیاز سیستمهای موجود ضبط صدا را به ثبت دادند و با شرکتهایی که حاضر نشدند خود را به آنها بفروشند، قراردادهای تجاری منعقد کردند. همین که تسلط آنها بر دستگاههای ضبط صدا مسلم شد، بلافاصله بفروختن دستگاههای فیلم ناطق به استودیوها و سینماهای اروپا پرداختند. در نتیجه ترتیب ضبط صدا روی نوار فیلم در سراسر جهان معمول و متداول شد؛ و چون این وسایل درهمه جا اساساً همانند بود، مبادله فیلم - و اندیشه‌های سینمایی - می‌توانست ادامه یابد. با وجود اختلاف زبان، فیلم فرانسوی را می‌توانستند با آپارات آلمانی، و فیلم روسی را با آپارات امریکایی نمایش دهند. فیلمسازان هنوز می‌توانستند از یکدیگر درس بگیرند و از پیشرفتهای نظری و عملی که در این زمینه نو حاصل می‌شد، بهره بردارند. در اینجا امر عجیبی رخ نمود. شیوه‌های فیلم ناطق به سرعت درهمه جهان یکدست و یکنواخت شد. تفاوتهایی که در دوره صامت يك فیلم فرانسوی یا روسی را از حيث سبك از يك فیلم هالیوودی ممتاز می‌ساخت یکسره از میان رفت. آثار سینمایی ملتهای مختلف پس از

ظهور صدا، از حیث سبک و اسلوب کمتر با یکدیگر اختلاف دارند؛ و وجه تمایز آنها را باید بیشتر در موضوع فیلمها جستجو کرد که، به طور مستقیم یا غیرمستقیم، نماینده عکس العمل هر یک از کشورها در برابر بحرانهای بزرگ جهانی است - مانند بحران اقتصادی آمریکا، جنگ دوم، و سالهای دشوار تجدید ساختمان پس از جنگ.

فرانسه: تردید و نوپیدی

ظهور صدا در فرانسه تأثیر ویران کننده ای در صنعت سینمای آن کشور داشت. وسایل فیلم ناطق بسیار گران بود؛ ولی استودیوها، برای آنکه بتوانند به کار خود ادامه دهند، ناگزیر از داشتن آن وسایل بودند. سرمایه گذاران برای تسلط یافتن بر صنعت سینما، از این فرصت استفاده کردند، و سهام شرکتهای موجود را، فقط به منظور استثمار آنها، خریدند، هنگامی که نمایندگان بانکها، سرمایه گذاران، و سازندگان وسایل فیلمبرداری در جلسات هیئتهای مدیره شرکتهای فیلمبرداری فرانسه ظاهر شدند، فیلمسازان فرانسوی آن روح استقلال و فردیت را، که بیست سال بود فیلمهای فرانسوی را از فیلمهای دیگر ممتاز می ساخت، از دست دادند. فیلمهایی که در نخستین سالهای فیلم ناطق از استودیوهای «گومون» Gaumont، «پاته» Pathé، و پارامونت فرانسه بیرون ریخت از بی ارزشترین فیلمهای «تمام ناطق» بود. برای بهره برداری کامل از وسایل جدید ضبط صدا، یک فیلم را چندین بار به زبانهای مختلف بر می داشتند؛ بدین ترتیب که بازیگران عوض می شدند، ولی صحنه یکی بود و غالباً کارگردان هم تغییر نمی کرد. در چنین اوضاع و احوالی، بسیاری از کارگردانهای معتبر دوره صامت یا یکباره از صنعت سینما کناره گرفتند، و یا به استودیوهای انگلستان و آمریکا روی آوردند. فقط رنه کلو و چندتن دیگر - ژان بنو آلوی Jean Benoît - Levy و ژولین دووویویه Julien Duvivier و ژان رنوار Jean Renoir - آن قدر توانایی و جسارت داشتند که چند اثر هنری حقیقی روی برده سینما بیاورند. در سال ۱۹۳۴ کار بحران سینما و دخالت سیاسی به قدری بالا گرفت که حتی رنه کلو نیز جلای وطن کرد.

اما خوشبختانه همه چیز از دست نرفت؛ زیرا که در همین ایام دو سیمای تازه در فرانسه پدید آمدند که نظرگاهها و شیوه‌های کاملاً متفاوت و متضاد آنها منبع الهام همه آثار بعدی سینمای فرانسه شد. از این دو، یکی کارگردان جوانی بود به نام ژان ویکو Jean vigo، که قریحه تند او برای ساختن تصاویر و پدید آوردن محیط و فضای لازم بهترین فیلمهای فرانسه را در دوره کوتاه خوشبینی بین سالهای ۱۹۳۵ و ۱۹۳۶، و شب‌دراز یأس و غم را که با سقوط فرانسه در جنگ جهانی دوم آغاز شد، ممتاز و مشخص می‌سازد. برداشت غریب و تقریباً سور-رئالیستی ویکو از زمینه سینما، فقط در دو فیلم مجال ظهور یافت؛ و این دو عبارت بودند از «نمره اخلاق صفر» Zéro de Conduite (۱۹۳۳) و «کشتی آتالانت» l'Atalante (۱۹۳۴). ویکو برای شناختن رمزهای گویا و زیبایی‌تصویرهای غریب و قوت احساسی که در یک تصویر مناسب ضبط شده باشد، شمش یک شاعر را داشت. «نمره اخلاق صفر» که خاطره کابوس مانندی است از دوران کودکی او در یک مدرسه شبانه روزی، آکنده از تصویرهای هجو آمیز کریه است. ناظم مدرسه به شکل یک کوتوله نشان داده می‌شود؛ مدیر مدرسه هیکل شق ورق مضحکی دارد و مدام کارهای شاگردان را زیر نظر می‌گیرد؛ صحنه‌ای از نبرد با بالش در خوابگاه نشان داده می‌شود که با حرکت آهسته برداشته شده است. همچنین در «کشتی آتالانت»، که داستان ساده‌ایست درباره صاحب یک «دوبه» وزن او، ویکو احساس شاعرانه عجیبی از مناظر محلات صنعتی اطراف پاریس پدید می‌آورد. در هم پیچیدگی خطوط راه آهن و سیمهای برق، پیاله فروشهای دود گرفته کنار رودخانه، و پانسیونها را بادیده اندوهناکی می‌نگرد. آثار ویکو از حیث تجسم حالت و فضای داستان، و حساسیت نسبت به ریزه کاریهای محیط، پیشدرآمد فیلمهای مارسل کارنه Marcel Carné درباره زندگی مردمان مصیبتزده بود که، اندکی بعد، در دوران عظمت سینمای ناطق فرانسه به وجود آمد، اما ژان ویکو این دوران عظمت را ندید، زیرا که وی در بیست و نه سالگی بی‌چیز و تنگدست از این جهان درگذشت.

ویکو اثراتی را که می‌خواست به وسیله دوربین چنان به کمال پدید می‌آورد که اکنون بیننده فیلمهای او را کمابیش مانند فیلمهای

صامت به یاد می‌آورد. در آن سوی دیگر مارسل پانیول - Marcel Pagnol نمایشنامه‌نویس قرار داشت که نخستین بار به واسطه فیلم پرفروشی که از نمایشنامه کمدی هجوآمیز او به نام «توپاز» Topaze (۱۹۳۲) تهیه شد، به صنعت سینما گرایش پیدا کرد.

پانیول که برای شرکت «پارامونت فرانسه» کار می‌کرد، سناریو-های فیلمهای سه گانه مشهور خود را به نام «ماریوس» Marius (۱۹۳۲)، «فانی» Fanny (۱۹۳۲)، و «سزار» César (۱۹۳۳) نوشت و در فیلمبرداری آنها نظارت کرد. وی کارگردانی فیلم «سزار» را خود برعهده گرفت. ناقدان آن روز سخت بر پانیول می‌تاختند که به اسلوب تئاتری «فیلمهای هنری» باز گشته است. اما گفتگوهای زیرکانه فیلمهای او، واقعیت آدمهای آن فیلمها، و بازی گرم و دلنشین بازیگران آنها - که از آن جمله رمو Raimu، پیرفرنه Pierre Fresnay، اوران دومازیس Orane Demazis، فرناندیل Fernandel و شارپن Charpin را می‌توان نام برد - فوراً در میان مردم هواخواه فراوان پیدا کرد. پانیول اعتراف کرد که دوربین را بیشتر به عنوان وسیله‌ای برای تغییر صحنه به کار می‌برد؛ لیکن او برای ساختن قهرمانان فیلم و نوشتن گفتگوی سینمایی مفاهیم و معیارهایی به دست داد که به زودی در طرز کار نویسندگان و کارگردانان فرانسوی تأثیر فراوان کرد. در حقیقت بهترین آثار سینمایی فرانسه به آموخته‌ای از تصاویر فراموش نشدنی ویگو و گفتگوهای زیرکانه و اندیشه‌انگیز و آدمهای کامل و پرورده پانیول مبدل شد. اما یک بحران دیگر لازم بود تا این تحول در سینمای فرانسه صورت گیرد.

در پایان ۱۹۳۴. همه استودیوهای بزرگ فرانسه به علت بحران اقتصادی، فساد و بی‌کفایتی کسانی که پس از ظهور فیلم ناطق صنعت سینما را اداره می‌کردند، ورشکست شده و درهای خود را بسته بودند. پانیول با احتیاط تمام با پولهایی که از فیلمها و نمایشنامه‌های خود به دست آورده بود، استودیویی در نزدیکی مارسی باز کرد، و از آن هنگام تاکنون در همانجا مشغول کار بوده است. اما برای فیلم‌سازی که کمتر از پانیول بختیار بودند، در آن هنگام جز وحشت و بیکاری و شاید قطع رشته فعالیت سینمایی چیزی در پیش نبود.

راه رستگاری فیلم‌سازان فرانسوی - و درحقیقت تجدید حیات سینمای فرانسه به‌طور کلی - از جایی پدید آمد که انتظار نمی‌رفت؛ بدین معنی، که به‌جای چند استودیوی بزرگ که در کار خود درمانده بودند، دهها تهیه‌کننده مستقل به ساختن فیلم پرداختند. این گروه امیدوار بودند که با ساختن فیلمهای مستقل در آن‌گروه‌دار فایده‌ای ببرند؛ و شگفت اینجاست که نه تنها کار تهیه فیلم رونق گرفت، بلکه فیلمهایی که بدین ترتیب ساخته شد به‌تدریج و زاینده‌تر از همیشه بود. هرچند این تهیه‌کنندگان از هر جهت که بنگریم مردمی گمنام بودند که تیری در تاریکی می‌انداختند، ولیکن از یک جهت بسیار مهم با تهیه‌کنندگان پروپاقرص سابق تفاوت داشتند: اینان کمیته یا هیئت مدیره‌ای نداشتند تا ارزش سناریوهای خود را به تصویب آن برسانند و در آنجا معلوم کنند که چه فیلمی از لحاظ اقتصادی قرین به صرفه است. اگر کارگردانی سناریویی در دست می‌گرفت و به‌نزد این تهیه‌کنندگان می‌رفت و احیاناً قول می‌داد که فلان بازیگر بنام نیز در فیلم او شرکت خواهد کرد، آنها راضی می‌شدند - همین عوامل برای رفتن به نزد این و آن و تهیه سرمایه کافی بود. البته بسا مردمان درستکاری که در این راه سرمایه خود را از دست دادند، و بسا هنرمندانی که به خاطر دستمزدی که هرگز رنگش را ندیدند به کار پرداختند. اما در زیر همین شرایط نامساعد، استقلال و زاینندگی کارگردانان فرانسوی به سینمای فرانسه بازگشت. در تاریکترین لحظه تاریخ سینمای فرانسه، هنرمندان فرانسوی بی آنکه خود بدانند در آستانه «عصر طلایی» زودگذر خویش قرار داشتند.

وقایعی که در سراسر اروپا روی می‌نمود، به کوبیدن و ساف کردن راه این هنرمندان کمک می‌کرد. تشکیل جمهوری جدید در اسپانیا، حمله ایتالیا به حبشه، و خطری که پس از رأی گرفتن در ناحیه «سار» از طرف آلمان هیتلری احساس می‌شد، باعث شد که حرق ملی فرانسویان به جنبش درآید. در سال ۱۹۴۵، پس از بحرانهایی مکرر، اختلافات سیاسی قدیمی فرانسویان به تدریج از میان رفت و لیبرالها و دست‌چپیها به یکدیگر نزدیک شدند و ترکیب خوش‌بینانه‌ای را تشکیل دادند که به «جبهه توده‌ای» معروف شد. این اعتماد و اطمینان

تازه‌ای بر فرانسه حکمفرما شد. مردم احساس کردند که با همکاری و اتحاد حل کردن اختلافات جزئی در پرتو حسن‌نیت می‌توانند باهم کار کنند و دنیای بهتری پدید آورند. تا دو سال بعد، بین سالهای ۱۹۳۵ و ۱۹۳۷، این خوش‌بینی در سینمای فرانسه نیز مشهود بود. «جشن قهرمانان» la Kermesse Héroïque (۱۹۳۵) اثر ژاک فدر Jacques Feyder و «پنج‌تن» La Belle Equipe (۱۹۳۶) اثر دوویویه بیان‌کننده این نظر بودند که در سایه کار و عمل می‌توان بر هر مصیبتی فائق آمد. در فیلمهای دیگر نسبت به مردم عادی علاقه و توجه به چشم می‌خورد و لزوم فهمیدن وضع آنان و اظهار همدردی با آن بیان می‌شد. «توننی» Toni (۱۹۳۵) و «خیال‌باطل» La Grande Illusion (۱۹۳۷) اثر رنوار، «در قلب پاریس» Gribouille (۱۹۳۵) نمونه‌هایی از این گونه فیلمها بودند.

اما به زودی جریان تغییر کرد. در ۱۹۳۷ «جبهه توده‌ای» درهم‌شکستن امیدهای خود را در اسپانیا به چشم دید؛ قرارداد شوم مونیخ سایه جنگ بر اروپا افکند و سراسر فرانسه را از کار انداخت. اثر این وضع به زودی در فیلمهای فرانسوی ظاهر شد. پانیول در فیلمهایی مانند «درو» Règain (۱۹۳۷) و زن‌نانوا - La Femme du Boulanger (۱۹۳۸) از بازگشت به زمین و ارزشهای ساده زندگی روستایی سخن می‌گوید. اما بیشتر کارگردانها در صحنه حاضر جز نومییدی چیزی نمی‌دیدند. علاقه آنها نسبت به مردم برجای خود باقی بود، ولی چهره شادمان ژان‌گابن Jean Gabin در فیلم «پنج‌تن» جای خود را به سینمای افسرده و تنهای ژان‌گابن در فیلم «روزمی‌آید» Le Jour se lève (۱۹۳۹) می‌دهد که در اتاق هتل خود محاصره شده و در انتظار مرگ نشسته است. در پایان دهه چهارم، رنج و خودکشی و مرگ ناگهانی موضوع غالب فیلمهای فرانسوی را تشکیل می‌داد. جالب است که فیلم «مارسی‌یز» La Marseillaise (۱۹۳۸) که به عنوان «فیلم رسمی جبهه توده‌ای» بر عهده رنوار واگذار شد، شاید ضعیف‌ترین فیلم او از کار در آمد. طرح این فیلم در دوره خوش‌بینی ریخته شد. ولی کار ساختن آن در زمانی انجام گرفت که رفته رفته سرخوردگی و ترس پدید می‌آمد. در نتیجه این فیلم به جای آنکه

بیان‌کننده این ایمان و اعتقاد باشد که فرانسه در سایه وحدت خواهد توانست در همه جبهه‌ها با فاشیسم نبرد کند، فقط امید و آرزوی چنین امری را اظهار می‌دارد. هنوز سالی نگذشته بود که ژان رنوار لباس سربازی به تن کرد و برای نبرد با نازیها که به کشورش حمله‌ور شده بودند، به جبهه رفت. هنگامی که آلمانها فرانسه را تصرف کردند، رنوار به سویس گریخت و به زودی از آنجا خود را به هولیوود رساند. در پنج سالی که فرانسه در دست آلمانها اسیر بود، استودیوهای فرانسه همچنان فیلم می‌ساختند، گویانکه بسیاری از بهترین هنرمندان فرانسوی - مانند رنوار، دووویه، بنوآلوی، فدر - جلای وطن کرده بودند. کسانی که در فرانسه ماندند، خود را از موضوعات جاری دور نگه داشتند و به گذشته پناه بردند. «ساحل مه‌آلود» - Quais des Brumes (۱۹۳۸) و «روزمی‌آید»، اثر مارسل کارنه حالت فلج و درماندگی عمومی را که از نزدیکی جنگ به فرانسه دست داده بود. با واقع‌بینی تمام نشان می‌دهد؛ حال آنکه آثار زمان جنگ همین کارگردان، «مهمانان شب» Visiteurs de Soir (۱۹۴۲) و Les Enfants du Paradis (۱۹۴۵) تمثیل‌هایی هستند در باره مرگ و نومییدی در زمینه رومانتیک روزگاران قدیم. دهها فیلم فرانسوی، قصرهای زیبای قدیمی را که با واقعیت سالهای اشغال فرانسه شباهتی نداشت، زمینه داستانهای عرفانی و اندوهناک قرون وسطایی قرار دادند. فیلمهای «شیخ بارون» Le Baron Fantôme (۱۹۴۳)، «نامزد تاریکی» La Fiancee des Tenébre (۱۹۴۵)، و «سیلوی و شیخ» Sylvie et le Fan Tôme (۱۹۴۵) از آن جمله است. حتی ژان کوکتو Jean Cocteau که بیش از دوازده سال پس از ساختن فیلم تجربی و جسورانه «خون شاعر» - Sang d'un Poète (۱۹۳۰) بار دیگر به ساختن فیلم پرداخت، پا را از زمان گذشته فراتر نهاد. ی فیلم زیبایی به نام «بازگشت جاودانه» L' Eternel Retour (۱۹۴۳) از روی داستان تریستان ساخت و نیز اقتباسی از افسانه «زیبا و جانور» La Belle et la Bette (۱۹۴۶) تهیه کرد. هنرمندان کوچکتر فقط به ساختن فیلمهای مبتذل پرداختند. حاصل کار آنها در آن ایام، عبارت بود از چند کمندی؛

چند فیلم ساز و آواز، و چندین داستان عاشقانه .
 از میان همه فیلمهای آن دوره، فقط «غراب» Le Corbeau (۱۹۴۳) تا حدی به طور مستقیم و کنجکاوانه به امور جاری مربوط بود. این فیلم که خالی از هرگونه رنگ سیاسی بود، ملو درامی بود، درباره تأثیر خانمانسوز چند نامه بی امضاء در یک شهر کوچک فرانسه. اما چون کلوزو در این فیلم جامعه را چندان ستایش نکرده بود - آن هم در زمانی که احساسات ملی بسیار شدید بود - و چون آلمانیها توزیع این فیلم را در خارج از فرانسه تحت عنوان ناخوشایند «یک شهر کوچک فرانسوی» بر عهده گرفتند، کلوزو متهم به هواداری آلمانیها شد. وقتی که نازیها رفتند، نمایش فیلم کلوزو ممنوع شد و خود او نیز تا چند سال از کار برکنار ماند. اکنون که موج احساسات ملی قدری فرو نشسته است، شاید بتوان گفت که کلوزو نه هوادار آلمان بود نه ضد فرانسه؛ بلکه او ضدانسان بود. آثار اخیر او، مانند «مزدتس» و «شیطان صفتان» نشان می دهد که اساس استادی او عبارت است از استفاده از پست ترین غرایز و پلیدترین عناصر برای ایجاد صحنه های تکان دهنده و شگفت انگیز و منقلب کننده.

از پایان جنگ تا کنون، صنعت سینمای فرانسه بی شک آشفته ترین و بی نظم ترین سینمای اروپا بوده است. درین مدت سینمای فرانسه مدام از بی پولی نالیده است و دولتهای مستعجل گاه به گاه به آن کمکی رسانده اند، و تهیه کنندگان خواسته اند با بیرون دادن تقلیدهای ادی کنستانتین Eddie Constantine از گانگستر بازیهای امریکایی و نشان دادن لنگ و پاچه مارتن کارل Martine Carol و ساختن ملو درامهای شهوت انگیز و پلید از روی نازلترین آثار مکتوب «نمورئالیست» ایتالیا، ثبات و دوامی در صنعت سینمای فرانسه پدید آورند. برخی دیگر به سبک ادبی قدیم بازگشته اند و به فیلمبرداری از رومانهای برجسته پرداخته اند. «آهنگ روستایی» - Symphonie Pastorale (۱۹۴۶) و «شیطان در جسم» Le Diable au Corps (۱۹۴۷) و «ابله» L'Idiot (۱۹۴۷) و روایتیهای سینمایی همه آثار کولت Colette از آثار این دسته است. اما چهره انسان منفرد و خیالپرور و رنجیدهای که در فیلمهای فرانسوی دیده

می‌شد، همچنان بر پرده سینمای فرانسه باقی مانده است. این چهره را در فیلمهای «دیوارهای مالاپاگا» The Walls of Malapaga (۱۹۴۹) و «کلاه طلایی» Casque d'Or (۱۹۵۲) و «منوررها» Les Orgueilleux (۱۹۵۴) می‌توان دید. ولی این فیلمها در حقیقت بازمانده دوران گذشته‌اند. اینکه سینمای فرانسه اکنون موضوعات یا روش‌هایی معین و روشنی را دنبال نمی‌کند، خود انعکاسی است از تزلزلی که کشور فرانسه پس از جنگ تا کنون دچار آن بوده است. چیزی که با همه جنگ و هرج و مرج سیاسی وجود خود را ننگ داشته است، فردیت نیرومندی است که در بهترین سینماگران فرانسوی دیده می‌شود. این فردیت را در کمده‌های خارق‌العاده و کاملاً شخصی ژاک تاتی Jacques Tati می‌توان دید؛ مانند «روز جشن» - Jour de Fête (۱۹۴۹) و «روز تعطیل مسیو هولسو» - M Hulots' Holiday (۱۹۵۳). این فیلمها با همان شوخ‌طبعی و حرکات گنگ بازی (پانتومیم) که زمانی از مشخصات آثار رنه کلسر بود، برداشته شده‌اند. همچنین باعث دلگرمی است که هنرمندان با ابتکار و با استعدادی چون رنه کلمان Clément روبر برسون Bresson ژاک بکر Beckr و نیکول ودره Vedrès توانسته‌اند به ساختن فیلم بپردازند؛ هر چند که متعصوب کار آنها محدود بوده است. با آنکه سرمایه‌گذاران غالب فیلمهای فرانسوی، با احتیاط بی‌اندازه سرمایه خود را در اختیار سرگردانان می‌گذارند، باز هم گاهی اتفاق می‌افتد که کسانی مخارج تهیه فیلمهای جسورانه و برجسته‌ای چون «فاربیک» Farrebique (۱۹۴۹)، «زندگی فردا آغاز می‌شود» - La Vie Commence (۱۹۵۰)، «یادداشت‌های یک کشیش روستایی» - Journal d'un Curé de Campagne (۱۹۵۱)، و «بازیهای ممنوع» Jeux Interdites (۱۹۵۲) را برعهده بگیرند. علاوه بر اینها، البته باقیمانده‌های سینماگران قدیمی نیز، که فردیت همواره شعارشان بوده است، هنوز فعالیت می‌کنند. ژان کوکتو هنوز راه مستقل خود را ادامه می‌دهد و حربه‌وار رنگ به رنگ می‌شود؛ زمانی «جانور زیبای» پر زرق و برق را می‌سازد، زمانی به فیلم تئاتری «والدین نااهل» Les Parents Terribles (۱۹۴۸) می‌پردازد، و زمانی دیگر

به ساختن فیلم کاملاً سینمایی و حساس « اورفئوس » Orpheus (۱۹۵۰) دست می‌زند. ساشا گیتري Sasha Guitry شیوه ساده و شوخی آمیز و پرگفتگویی را که مدتها پیش از سقوط فرانسه در پیش گرفته بود، تا هنگام مرگش در ۱۹۵۷ ادامه داد. بالاتر از همه، اکنون رنه کُر بار دیگر در کشور خود سرگرم ساختن فیلم است. فیلم‌های اخیر او، « زیبا و شیطان » Beauty and the Devil (۱۹۴۹) و « زیبایی‌های شب » Beauties of the Night (۱۹۴۸) دهنده قریحه ملایمی است، قریحه‌ای که مانند گذشته هیچ‌گاه از شادی و آفرینندگی و زیبایی و گیرایی است؛ اما در انتخاب موضوع کار خود جدی‌تر و عمیق‌تر به نظر می‌رسد. این‌گونه فیلم‌ها به ما یادآور می‌کنند که عظمت حقیقی هنر سینمای فرانسه را هنوز باید در ذهن کارگردانانی جستجو کرد که زمینه سینما را در وهله اول به عنوان وسیله بیان شخصی می‌شناسند؛ و در نزد تهیه‌کنندگانی که هنوز می‌تواند فیلم‌سازی را به شکل فیلم‌های جداگانه در نظر آورند، نه به شکل « تولید سالانه ».

آلمان: فیلم‌های تبلیغاتی

حتی در همان هنگامی که استودیوهای آلمان سرگرم سرگرم شدن به وسایل فیلم ناطق بودند، رنگ خطر به صدا درآمده بود. ناسیونال سوسیالیستها به واسطه انتخابات ۱۹۳۳ جای پای محکمی در رایشتاک به دست آورده بودند، و عزب بزرگ سوسیال دموکرات دچار يك بیهوشی شده بود که به زودی نتایج وخیم به بار آورد. پس از سقوط بازار در آمریکا، وام‌هایی که آلمان از سال ۱۹۲۴ به‌تکاف آنها گذران می‌کرد، ناگهان قطع شد؛ و هنگامی که کارخانه‌ها یکی پس از دیگری بسته شدند، ملت آلمان دچار يك دوره بیکاری شد که راه را برای روی کار آمدن هیتلر در ۱۹۳۳ باز کرد. سوسیال دموکرات‌ها با بیطرفی عاجزانه‌ای به نظاره صحنه ایستادند. کمونیستها می‌کوشیدند نوده مردم را به انقلابی نظم انقلاب روسیه برانگیزند. نازیها شعار « خون و میهن » را پیش کشیدند و به کسانی که به هیتلر و سرنوشت پر افتخار مردم

آلمان اعتقاد داشتند، قول زندگی بهتری می‌دادند. کسانی که نمی - خواستند این وعده هارا باورکنند، منظره‌ سالهای آینده را در جنگهای سخت خیابانی میان کمونیستها و نازیها، در سالهای ۳۳ - ۱۹۳۰ به چشم می‌دیدند. نازیها که از طرف برخی از بزرگترین صاحبان صنایع آلمان پشتیبانی می‌شدند، برنامه‌ای داشتند که در تنظیم آن آگاهانه از برخی از عمیق‌ترین ترسها و رؤیاهای مردم آلمان استفاده شده بود. احزاب دیگر، بانبردهای داخلی نیروی خود را به هدر می‌دادند.

در سراسر این دوره شوم که هر دم ناگهان آتش خشم زبانه می - کشید و کابوس وحشتناک فقر و گرسنگی پدیدار می‌شد، پرده سینمای آلمان جریان وقایع را بیرحمانه منعکس می‌کرد. مثلاً « فرشته آبی » The Blue Angel (۱۹۳۰) شاهکاری از قساوت است. شاگرد - مدرسه‌های این فیلم را می‌توان همان « جوانان هیتلری » دانست که آموزگار خود را با سنگدلی عذاب می‌دهند؛ و آموزگار نمونه‌ای از مقامات کهنه‌است که باید از میان بروند و جای خود را به کسان تازه‌ای بپردازند. انعکاس واضح‌تر اوضاع آن زمان را می‌توان در فیلم‌هایی یافت که بیکاری را به عنوان زمینه یا نقطه شروع داستان خود فرار داده‌اند. قهرمان داستان که غالباً بیکار یا احدی است و در سفرش دوره‌گردی است، از میان جمع حادثه‌جویان پلیدی می‌گذرد که بی شباهت به صحنه‌های «فیلمهای خیابانی» دوره گذشته نبود - با این تفاوت که این بار سالن پذیرایی ایمن و راحتی وجود نداشت که قهرمان داستان بدان پناه برد. در کمدها و داستانهای عشقی بی‌شمار، جوانان بی‌چیز و بیکار را می‌بینیم که به یاری بخت و انتخاب دختری، به طرز معجز آسایی ثروتهای کلان به چنگ می‌آورند. حتی در فیلمهای رقص و آواز نیز بحران اقتصادی منعکس می‌شد. از فیلم مردم‌پسند « سه نفر از پمپ بنزین » - Drei von der Tankstelle (۱۹۳۰)، سه جوان آس و پاس اتوموبیل خود را می‌فروشند و یک پمپ بنزین می‌خرند، و با نغمه سرایی سردرپی لیلیان هاروی Lillian Harvey می‌گذارند. اما بحران اقتصادی چیزی نبود که به این آسانها دست‌بردار باشد. فیلمهای پرماجرای آن زمان، تسلیم و شکیبایی را به عنوان پاد زهری در برابر نومیدی روزافزون تجویز می‌کردند؛ و فیلمهای قهرمانی، صعود به قله‌های ابر -

آلود کوههارا به عنوان راه فرار از مشکلات جهان، به قهرمانان آریایی- نژاد خود نشان می دادند.

از حیث کیفیت فیلم، به نظر می رسد که ظهور صدا به فیلمهای آلمانی کمتر از فیلمهای دیگر صدمه زده باشد. بهترین کارگردانان آلمان همچنان بر جنبه تصویری فیلم بیش از گفتگو تکیه می کردند؛ حرکت دوربین نیز فقط برای مدت کوتاهی دچار اشکال شد. کسانی مانند پابست Pabst، فریتس لانگ Fritz Lang، و ماکس اوفولس Max Ophuls همه علاقه خود را به محتوای عاطفی و رمزی نماها حفظ کردند و هرگز اجازه ندادند که فیلمهای آنها به درجه فیلمهای «صددرد تمام ناطق» که در جاهای دیگر متداول بود سقوط کنند. در «جبهه غرب در ۱۹۱۸ Westfront» (۱۹۳۰) و Die Dreigroschenoper (۱۹۳۰) اثر پابست، یا در فیلم «م» M (۱۹۳۱) اثر لانگ، ترکیب پخته ای از تصویر و صدا دیده می شود که مسلماً نسبت به زمان خود بسیار پیشرفته است. حتی «دختر انیفورم پوش» Mädchen in Uni-form (۱۹۳۱) با آنکه از نمایشنامه اقتباس شده است، با استفاده دقیق از دوربین، عنوان ننکین «تئاتر توی قوطی» را از خود دور نگاه می دارد. در این فیلم، میان بیگناهی هر تاتیله Hertha Thiele که همیشه لباس سفید به تن دارد و در زمینه های روشن از او فیلمبرداری شده است، با مدیر مدرسه سختگیر سیاه پوش، تضاد شدیدی به چشم می خورد؛ و نماهای مکرر و شوم پلکان ژرف مدرسه، مصیبت پایان فیلم را از همان ابتدا با قوت تمام در نظر می آورد. در نخستین فیلمهای رقص و آواز آلمانی نیز، با آنکه امروز جلای خود را از دست داده اند، می توان از تماشای ابداعاتی چون پرواز دو پروانه در طول يك قرن تاریخ موسیقی در فیلم «ضربان دو قلب» (۱۹۳۰) لذت برد. رقص صندلیها در فیلم «رقصهای کنگره» Congress Dances (۱۹۳۱) اثر اریک چارل Eric Charrell نیز از همین قبیل است.

هنگامی که بحران اقتصادی شدت گرفت و خطر نازیسم آشکارتر شد، چند فیلمی که ظاهراً در جبهه مخالف ارتجاع و ناسیونالیسم روز افزون قرار داشت، ساخته شد. فیلم «برزخ» Niemand'sland (۱۹۳۱) اثر ویکتور تریواس Victor Trivas يك داستان ضد

جنگ است که باکمال مهارت وزیرکی ساخته و پرداخته شده است. پنج سرباز - یکی آلمانی، یکی فرانسوی، یکی انگلیسی، یکی سیاهپوست، یکی یهودی - در یک جا در گودال بمب که در میان دو سپاه متخاصم در جنگ جهانی اول قرار دارد، گیر می افتند. در آن وضع، ناچار می - آموزند که به یکدیگر و به آرزوی صلح یکدیگر احترام بگذارند؛ اما جنگ به جای صلح برای آنها مَرگ در پیش دارد. در پایان فیلم، نمای آن پنج نفر، در حالی که با هم پیش می روند، روی نمای میدان جنگ چاپ شده است. این صحنه اشاره مبهمی است به انترناسیونالیسم؛ منتهی اشاره نومیدانه ایست، زیرا که قهرمانان آن همه مرده اند. Slatan Dudow در فیلم Kühle wampe (۱۹۳۲) مستقیماً به زندگی عصر خود رجوع کرد و اثرات بحران را بر طبقه کارگر آلمان نشان داد. وی با قدرت و دقت، تلاش مداوم بیکاران را برای یافتن کار، اخراج شدن کارگران را از کار، و خودکشیهای نومیدان را نشان داد. این فیلم که از همه فیلمهای آن دوره قویتر بود، بیانکننده نقطه نظر کمونیستها بود؛ سرانجام برای مشکلات فراوان قهرمانان خود، جز این شعار مبهم که «باید مبارزه را ادامه دهیم و پیش برویم» راه حلی نشان نمی دهد.

از میان آثار پابست، «رفاقت» Kameradschaft (۱۹۳۱) از همه گیراتراست. این فیلم داستان ریزش یک معدن است در مرز آلمان و فرانسه؛ معدنچیان آلمانی از راه تونلی که از زمان جنگ به بعد متروک مانده است، برای نجات دادن معدنچیان فرانسوی که در معدن محبوس شده اند می شتابند. این فیلم اتحاد بین المللی کارگران را بیان می کند، معدنچیان آلمانی در توضیح اینکه چرا برای نجات دادن دشمنان سابق جان خود را به خطر انداخته اند، می گویند: «معدنچی معدنچی است.» به علاوه، کارگران آلمانی باید دسته های نجات تشکیل دهند و از وسایل معدن خود برای نجات استفاده کنند. صاحبان معدن با بی میلی به کارگران اجازه چنین کاری را می دهند. پابست همه این صحنه ها را با دقت استادانه ای نشان داده است؛ مخصوصاً صحنه های وحشتناک گیر افتادن کارگران در زیر زمین استادانه ساخته شده است. مع هذا در این فیلم نوعی سردی به چشم می خورد که نشان می دهد پابست برای بیان نظریه سیاسی خود

این صحنه‌ها را تنظیم کرده است. در پایان فیلم، معدنچیان فرانسوی و آلمانی هردو دربارهٔ برادری و یگانگی کارگران سخنرانی می‌کنند؛ و در عین حال آن دیوار زیرزمین که کارگران آلمانی برای نجات رفقای فرانسوی خود آن را خراب کرده‌اند، اکنون به وسیلهٔ هر دو طرف به سختی محافظت می‌شود. نکتهٔ عبرت انگیز اینجا است که کارگران آلمانی، که این فیلم در واقع برای آنها ساخته شده بود، به طور دسته جمعی از دیدن این فیلم خودداری کردند.

این قبیل فیلمها، که در آنها عواطف مترقی، و مهارت در به کار بردن دوربین ناطق به هم آمیخته بود، در امریکا با شور و شوق ناقدان روبه رو شد. در زمانی که سینمای امریکا سرگرم تلاش کردن با مسئلهٔ صدا بود، بسیاری از فیلمهای آلمانی نشان دادند که صدا اگر هنرمندانه به کار رود، لازم نیست که تصویر را تحت الشعاع قرار دهد.

اما امروز می‌توان دید که فیلمهای آن دورهٔ آلمان و سازندگان آنها، با همهٔ مهارت خود و با همهٔ مترقی بودن خود، خواه ناخواه در طوفانی که سراسر آلمان را در می‌نوردید، گیر افتاده بودند. حرکاتی که چنان نجیبانه و شجاعانه به نظر می‌آمدند، و عواطفی که چنان انقیاد بی‌موردی، در حقیقت چنان از واقعیت اوضاع دور بودند - در زمانی که هیتلر داشت احساسات و افکار تودهٔ مردم را تسخیر می‌کرد، چنان فاضل مآبانه بودند - که در مبارزه بر ضد نازیسم به طرز اندوهباری ناتوان از کار در آمدند. چنین بودند فیلمهای مخالفان نازیسم؛ چنین بودند نیرومندترین فریادهای اعتراض. اما این فریادها نه به اندازهٔ کافی نیرومند بودند و نه به اندازهٔ کافی تکرار شدند تا بتوانند جریان را برگردانند. مخالفان که از نتیجهٔ انتخابات آوریل ۱۹۳۴ دانستند چه درپیش است، به محض آنکه توانستند، به سرزمینهای دیگر گریختند. کسانی که پای گریزنداشتند، به بازداشتگاهها رفتند.

همین که رژیم هیتلر بر آلمان چیره شد، دولت در صدد برآمد که مرام نازی را به زور در فیلمهای آلمانی منعکس سازد. می‌گویند که یکی از نخستین کارهای گوبلز، وزیر تبلیغات هیتلر، این بود که مدیران استودیوهای مختلف آلمان را فرا خواند و نسخه‌ای از فیلم «پوتمکین» ایزنشتاین را برای آنها نمایش داد. پس از آنکه چراغها روشن شد،

گوبلز گفت: «آقایان، این نمونه‌ای بود از چیزی که من از شما می‌خواهم.» اما فیلمی که با این سفارش ساخته شده عبارت بود از «هانس. وستمار» Hans Westmar (۱۹۳۴) که جنبه تبلیغاتی آن به قدری آشکار بود که گوبلز آن را برای تجدیدنظر کلی به استودیو پس‌فرستاد یا فیلم‌هایی مانند: Hitlerjunge Quex (۱۹۳۳) و SA - Mann Brand (۱۹۳۴) که غرض و مقصود خود را چنان خام و خشن عنوان می‌کردند که حتی نازیهای دو آتشه را نمی‌توانستند کاملاً بفریبند. در نتیجه گوبلز روش خود را تغییر داد. هنگامی که یکی دو سال از عمر حکومت نازی گذشت، تبلیغات سیاسی صریح در فیلم‌های داستانی آلمانی کاهش گرفت. البته گاهی فیلم‌های «نفرت» ساخته می‌شد - نفرت برانگلیسها («اوم پاول» Com Paul ۱۹۳۹)، نفرت بر یهودیها (Jud Suss ۱۹۴۰) - اما غالباً گوبلز قانع بود به اینکه استودیوها همان فیلم‌های احساساتی قدیمی را بسازند، یا داستان‌های مردم‌پسند کوهنوردی را به صورت فیلم در آورند، یا فیلم‌های پرخرج تاریخی که نشان‌دهنده شکوه و عظمت «امپراتوری آلمان» در گذشته بود، تهیه کنند.

از طرف دیگر، همه سینماها مجبور بودند که یک حلقه فیلم خبری یا فیلم مستند دولتی در برنامه خود نشان دهند. به وسیله این نمودارهای زیرکانه و موزیانه از «واقعیات» جهان نازی بود که گوبلز ذهن و روح مردم آلمان را تسخیر می‌کرد. در ۱۹۳۹ طول فیلم‌های خبری او به چهل دقیقه می‌رسیده اما بزرگترین توفیق سینماگران نازی، فیلم‌های مستند آنها بود. با آنکه این فیلم‌ها در نظر ما مشمئزکننده‌اند، نمی‌توان منکر شد که در ساختن آنها مهارت درخشان وزیرکی فراوان به کار رفته است. این فیلم‌ها تحت نظر زنی به نام لنی ریفنشتال - Leni Riefenstahl ساخته می‌شد که پیش از دوره هیتلر، بازیگر متوسطی بود و سپس به صورت کارگردانی توانا و پیوندگری تردست درآمد. این فیلم‌ها همه زمینه‌های زندگی آلمان نازی را می‌کاویدند - مانند تظاهرات حزبی، نیروی هوایی جدید گورینگ، پیاده نظام، ورزش‌های المپیک. شاید معروفتر و پرابهت‌تر از همه، فیلم سه‌ساعته «پیروزی اراده» Triumph of the Will (۱۹۳۶) باشد که به دستور خود هیتلر،

برای ضبط نخستین مجمع حزب در نورنبرگ ساخته شد. همه جنبه‌های این مجمع تاریخی رژه‌های بی‌پایان، نطق‌های آتشین، صفوف سپاهیان، ورزش‌های دسته‌جمعی آنها، حتی غذا خوردن آنها - به وسیله دوربین - هایی که گویی در همه جا حاضر بوده‌اند، ضبط شده است. سی‌تن فیلمبردار از این وقایع فیلمبرداری می‌کردند، و برای اینکه این فیلمبرداران جاهای مناسب و حساس در اختیار داشته باشند، از دادن هیچ کمکی به آنان فروگذار نمی‌شد؛ زیرا که هیتلر و گوبلز هر دو دریافته بودند که اهمیت شور و حرارت اعضای حزب در نورنبرگ هر قدر باشد، از اهمیت انتقال این شور و حرارت به میلیون‌ها آلمانی که می‌بایست فیلم را در سینماهای خود تماشا کنند، بیشتر نیست. نمی‌توان ناگفته گذاشت که « پیروزی اراده » با آن رژه‌های بی‌پایان مشعل‌داران، درشت‌نماهای مکرر ناطقان، صفوف بی‌انتهای پیراهن قهوه‌ایها و پیراهن سیاهان که همچون مجسمه بر جای خشک شده بودند و به یک اشاره ناگهان فریاد می‌زدند « Sieg Heil! » (« درود پیروزی! »)، در تماشاگران خود تأثیر دیوانه‌کننده‌ای داشت. در نظر کسی که موافق مرام نازی نباشد، همه این مناظر ممکن است خیره‌کننده و در عین حال ملال‌آور باشد. اما هیچ مخالفی نمیتواند تحت تأثیر نخستین حلقه فیلم که پرواز هیتلر را بر فراز شهر منتظر نشان می‌دهد، قرار نگیرد. در این فصل، هیتلر همچون خدایی است که می‌خواهد به میان موجودات زمینی قدم بگذارد. همچنین است فصلی که در آن هیتلر و سران حزب او از میان صفوف هزاران هزار سرباز نازی می‌گذرند. تأثیر این قبیل صحنه‌ها را بر مردمی که با اشتیاق تمام می‌خواستند به الوهیت هیتلر اعتقاد داشته باشند، مردمی که مرام نازی را به نوعی دیانت مبدل کرده بودند، می‌توان تصور کرد.

اما نازی‌ها تنها بدین قانع نبودند که فیلم را برای دامن زدن شوق مردم در داخل آلمان به کار برند. چیزی نگذشت که سازندگان فیلم‌های مستند آلمانی، در بیان روایت خویش از واقعیت چنان استاد شدند که توانستند اجازه دهند چاپ‌های مخصوصی از فیلم‌های آنها به خارج صادر شود. بدین ترتیب، حتی مسابقات المپیک نیز وسیله تبلیغاتی به دست دستگاه گوبلز می‌داد. از مقدار فیلمی که با مهارت

فراوان از جریان مسابقات المپیک گرفته شده بود، چندین چاپ مختلف « دوستانه » تهیه شد که تحت عنوان « المپیا » Olympia (۱۹۳۸) نمایش داده می‌شد. به‌هر چاپ که به‌کشور معینی فرستاده می‌شد، مقدار قابل ملاحظه‌ای از نماهای قهرمانان آن کشور اضافه می‌شد، و البته صاحب‌منصبان نازی نیز همه‌جا به‌عنوان میزبانان ورزش دوست لبخند زنان حاضر بودند. بعدها، هنگامی که جنگ «عادلانه» ای که هیتلر از مدت‌ها پیش وعده می‌داد به‌صورت واقعیت دهشتناکی درآمد، فیلمبرداران همراه بمب افکنهای اشتوکا و واحدهای ضربتی به لهستان رفتند. فیلمی که از نبرد کوتاه لهستان ساخته شد، Feldzug in Polen (۱۹۴۰) نام گرفت و برای برگزاری جشن پیروزی به‌همه سینماهای آلمان فرستاده شد. سپس، هنگامی که سپاهیان هیتلر به دانمارک و نروژ و هلند و بلژیک و رومانی و یوگوسلاوی حمله بردند، نسخه‌های مخصوصی از همین فیلم به مقامات عالی آن کشورها نشان داده شد تا بدانند که مقاومت بیهوده است. «پیروزی در غرب» Sieg im Westen (۱۹۴۱) که گزارشی از سقوط فرانسه است، نه تنها در آلمان بلکه در فرانسه نیز نشان داده شد تا ضعف فرانسویان «منحط» را در برابر سلامت و قدرت نظام نوین مؤکد سازد. در سراسر جنگ، گوبلز مکرر به مردم آلمان یادآوری می‌کرد که سینما دروغ نمی‌گوید؛ و مرتب به مردم آلمان فیلمهای خبری مستندی نشان داده می‌شد که به آنها می‌گفتند پیروزی نهایی آلمان حتمی است. اما در پس‌رئالیسم تصویری این فیلمها، گروهی سینماگر نشسته بودند که تربیت خاصی یافته بودند تا واقعیت را دگرگون سازند و به‌صورت روایت رسمی «حقیقت» درآورند. نازیها به‌وسیله پیوند فیلم و گفتار و استفاده ماهرانه از صدا، همچنان که فکر و روح مردم آلمان را موزیانه به‌بازی گرفته بودند، پرده سینما را برای بیان مقاصد خود به کار می‌بردند.

از پایان جنگ تاکنون که آلمان به دوپاره تقسیم شده، پاره شرقی صحنه زنده‌ترین فعالیت سینمایی بوده است. شورویها، زیرکانه بهترین استودیوها و همچنین کارخانه «آگفاکولور» را در دست گرفتند و

با دادن عفو به بهترین سینماگران آلمانی، به زودی استودیوها را به راه انداختند. شکفت اینجاست که همان مردانی که تا چندی پیش فیلمهای ضدشوروی را برای نازیها می ساختند، این بار به ساختن فیلمهای ضد نازی برای شورویها پرداختند. نخستین فیلمهایی که در آلمان شرقی ساخته شد، مانند «جنایتکاران در میان ما»^۱ Murderers Among Us (۱۹۴۶) و «ازدواج در تاریکی» Marriage in the Shadows (۱۹۴۸) داستانهای تلخی از جنایتهای جنگی آلمان، یا گزارشهای محکوم کننده ای از ستمکاری نازیها پیش از جنگ و در زمان جنگ بود. چنانکه می توان انتظار داشت، در طرز پروراندن این موضوعها، رئالیسم روانکاوانه ای به کار می رفت. درسالهای اخیر، بنا بر شواهد محدودی که در دست است، به نظر می رسد که فیلمهای آلمان شرقی بیشتر نبردهای کمونیستهای آلمان را با نازیها پیش از روی کار آمدن هیتلر مدح می کنند. فیلمهایی از قبیل «ننه دلآور» Courage Mothuer (۱۹۵۵) که براساس داستانی از برت برشت Bert Brecht ساخته شده است، و «قوی تر از شب» Stronger than the Night (۱۹۵۵) اثر سلاتان دودو، نمونه هایی از این شیوه نوهستند. این فیلمها روایتهای تازه ای از همان وقایعی هستند که قبلاً فیلمهای نازی آنها را به صورت دیگری بیان کرده بودند.

جریان خلع ایادی نازیهای و امحاء آثار آنها، در آلمان غربی بسیار کندتر بود؛ و کارتولید فیلم از پایان جنگ تا کنون در آنجا مقطع و متزلزل بوده است با آنکه اریخ پومر Erich Pommer، تهیه کننده بزرگ فیلمهای «اوپا» در دوره پیش از هیتلر، اکنون در آلمان غربی به سر می برد، وجه امتیاز فیلمهایی که تا کنون در آنجا ساخته شده این است که این فیلمها فاقد هرگونه نقطه نظری هستند. کارگردانان آلمان غربی برخلاف همکاران خود در آلمان شرقی از قید سیاست حزبی

۱) فیلم «م» M (۱۹۳۱) اثر فریتس لانگ، در ابتدا این نام را داشت؛ ولی چون نازیها آن را کنایه ای نسبت به خود دانستند، سازندگان فیلم ناچار عنوان آن را تغییر دادند. - م.

وسفارشهای تبلیغاتی فارغانند؛ اما در عین حال نمی‌توانند نظارت نیرو - های متفقین را فراموش کنند. سینماگران کنونی، چنانکه گویی از رنجاندن کسی باك داشته باشند، از موضوعهایی که ممکن است باعث بروز اختلاف شود، و حتی موضوعهایی که به مسائل فعلی مربوط گردد، پرهیز می‌کنند. مثلاً فیلم «ژنرال شیطان» The Devil's General (۱۹۵۵)، اثر هلموت کایتنر - Helmut Käutner، که کار - گردانی آن ماهرانه و بازی درخشان است، در سینمای آلمان غربی يك فیلم استثنایی به شمار می‌رود. زیرا این فیلم جرئت نموده است که فساد و زشتکاری سران نازی را در آخرین سالهای جنگ نشان دهد؛ بیشتر فیلمسازان به همان انواع قدیمی فیلم پناه برده‌اند. داستانهای تلخ و شیرین رقص و آواز، ماجراهای عشقی و نظامی، فیلمهای تاریخی «باشکوه» دوباره پیدا شده‌اند، و هیچ نشانی از پیشرفت و بهبود در آنها دیده نمی‌شود. چند فیلمی، مانند «چیرگی بر زندگی و مرگ» Master Over Life and Death (۱۹۵۵) اثر ویکتور - ویکاس - Victor Vicas، و «تا هنگامی که نزدیک منی» - As Long As you're Near Me (۱۹۵۵) اثر هارالد براون Harald Braun نشان‌دهنده پیشرفت فنی استودیوهای آلمان غربی هستند. اما به‌طور کلی به نظر می‌رسد که سینماگران آلمان غربی نمی‌خواهند یا نمی‌توانند جز به زبان بسیار سطحی درباره زندگی گذشته یا کنونی کشور خود سخن بگویند. مثل این است که سرگذشت اندوهبار فیلم ناطق در آلمان، میراثی از ترس برای آنها برجای نهاده است - ترس از به کار بردن سینمای ناطق به‌طور مفید و مؤثر در دوره‌ای که باز هم دوره بحران و دگرگونی است.

شوروی و همراهانش

صدا دیر به اتحاد شوروی رسید. گرچه از سال ۱۹۲۶ دو سیستم صدا در مراحل آزمایشی بود، نخستین فیلم ناطق روسی، «راه زندگی» The Road to Life در (۱۹۳۱) از استودیو بیرون آمد. در این مدت، ناقدان در آمریکا و اروپا از فیلمهای آزمایشی

جسورانه روسی در اواخر دوره صامت یاد می‌کردند و امیدوار بودند که کارگردانان روسی، هنر سینما را از تباهی «تئاتر توی قوطی» و فیلمهای قالبی ساز و آواز، نجات دهند. بسیاری کسان می‌دانستند که پودوفکین و ایزنشتاین، هر دو، مدت‌ها پیش از شروع هرگونه کار عملی در زمینه فیلم ناطق، درباره امکانات صدا به تفصیل سخن رانده و نوشته بودند. آیا آموزشهای این دو استاد می‌توانست، الهام بخش فیلمهای ناطقی گردد که به اندازه آثار کلاسیک آنها در دوره صامت گویا و قوی باشد؟ آیا آنها می‌توانستند در زمینه‌های ناشناخته صدا، راههای سینمایی حقیقی باز کنند؟ تا مدت کوتاهی، این امر کاملاً ممکن به نظر می‌رسید. «راه زندگی» با وجود داستان ساده خود در باره اهل شدن گروهی از جوانان «نااهل»، از حیث به کار بردن حاشیه صدا به طرز امیدوار کننده‌ای تازگی داشت. فیلمهای بعدی، مانند «ایوان» Ivan (۱۹۳۲) و «مرز» Frontier (۱۹۳۵) اثر داوزنکسو Dvzhenko و «سه سرود در باره لنین» - Three Songs - About Lenin (۱۹۳۴) اثر ژیگا ورتوف و «فراری» Deserter (۱۹۳۳) اثر پودوفکین، زمینه تازه صدا را بخصوص از لحاظ به کار بردن موسیقی و آوازهای دسته جمعی و هماهنگی ساختن اصوات گوناگون برای ایجاد صدای گویا، آزادانه کلیدیدند. این سینماگران همواره میکوشیدند که تصاویر خود را به وسیله صدا تقویت کنند، نه آنکه صدا را به تقلید از تصویر وا دارند؛ و بدین ترتیب، اثرات خیره‌کننده‌ای پدید آوردند. حتی در جاهایی که موفق نگشته‌اند، مانند اوج فیلم «فراری» و سخنرانیهای طولانی «سه سرود درباره لنین»، بازهم آثار آنها هیجان انگیز و گیرا است. بسیاری کسان این نظریه را پیش کشیدند که چون کار سینمای شوروی در دست کاسبان سرسخت پولپرست نیست، کارگردانهای شوروی بیش از کارگردانهای کشورهای دیگر آزادی هنری دارند

اما هرچند سینمای شوروی به انگیزه پولی وابستگی نداشت، در آغاز دوره ناطق، انگیزه‌های دیگری ناگهان در شوروی بر سینما مسلط شد. بدین معنی که یکی از هدفهای نخستین برنامه پنجساله عبارت بود از افزایش وسایل نمایش فیلم در سراسر کشور. در ظرف

چهار سال، از ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۲، شماره دستگاههای نمایش فیلم در شوروی به ۲۷۰۰۰ رسید؛ یعنی سه برابر شد. این امر، وضع فیلم را در اتحاد شوروی سخت دگرگون ساخت. با افزایش سریع سینما در سراسر کشور، گروه عظیمی تماشاگر تازه برای فیلمهای روسی پدید آمد؛ و با افزایش این تماشاگران مسئولیت سینماگران شوروی نیز افزایش یافت. بی شک، آثاری از قبیل «ده روزی که دنیا را تکان داد» و «بابل جدید» و «قورخانه» برای ملتی که بیشتر از روستاییان عقب مانده و کارگران بیسواد تشکیل می شد، بیش از اندازه پیچیده بود. و چون دامنه نفوذ فیلم گسترش یافت، ناقدان شوروی، کارگردانهای درجه اول را به «فورمالیسم» متهم کردند و گفتند که اینان آزمایش هنری را به خاطر نفس آزمایش انجام می دهند و توجهی به وظیفه تبلیغی و تعلیمی سینما در جامعه سوسیالیستی ندارند. در ۱۹۳۲ که دومین برنامه پنجاه ساله آغاز شد، از سینماگران پرسیدند که: «این چگونه تبلیغی است که فقط برای روشنفکران قابل فهم است و وسیع ترین توده های مردم چیزی از آن نمی فهمند؟» سینماگران را واداشتند که از بازیهای زیبا و ور رفتن با مسائل فنی دست بردارند و با آنچه ناقدان آن را «رئالیسم سوسیالیستی» می نامیدند، دست و پنجه نرم کنند. و منظور از «رئالیسم سوسیالیستی» عبارت بود از نوعی از رئالیسم ساده و صریح و طبیعی که با هدفهای حزب کمونیست در هر لحظه مطابقت داشته باشد.

آنچه فیلم روسی در این هنگام بدان احتیاج فوری داشت، قهرمانی بود که توده ها بتوانند خود را به آسانی با او تطبیق کنند. نه «توده قهرمان» ایزنشتاین و نه قهرمان رمزی (سمبولیک) داورنکو؛ بلکه فردی از افراد ملت که بدین عنوان به آسانی قابل تشخیص باشد. فیلم ناطق، ناگهان به سناریو نویسان و کارگردانان امکان داد که قهرمانانی پدید آورند که عیناً به زبان عوام سخن بگویند. سینماگران، اشکال آزمایشی را کنار گذاشتند، داستانهای خود را ساده کردند، و برای واقعی ساختن زمینه داستان و گفتگوها و آدمها کوشیدند. در پایان ۱۹۳۴ که دو برادر کارگردان، سرگئی و گریگوری واسیلیف Vassiliev فیلم «چاپایف» Chapayev را ساختند، معلوم شد

که این درست همان چیزیست که گردانندگان سازمان تبلیغاتی شوروی در نظر داشتند. این فیلم به زبانی روشن، شوخی آمیز، و تا حدی رومانتيك در بسارهٔ یکی از رهبران پارتیزانها در جنگهای داخلی روسیه سخن می گوید. این رهبر، یکی از افراد مردم است که پارتیزانهای روستایی خود را به سوی پیروزی رهبری می کند و خودش نیز سرانجام بلشويك با انضباطی می شود. توفیق این فیلم در داخل اتحاد شوروی عظیم بود، و در خارج نیز شور و گرمی فراوان فیلم، و گیرایی صحنه های نبرد آن، و افسون قهرمان آن، که باریس بابوچکین Boris Babotchkina نقش او را بازی می کرد، نه تنها تحسین ناقدان، بلکه استقبال وسیع مردمان را نیز برانگیخت. «چاپایف» سرمشق فیلمهای بزرگ روسی در پایان دههٔ چهارم، کمابیش تا آغاز جنگ، قرار گرفت. فیلمهایی از قبیل «ما اهل کرونشتات هستیم» we Are from Kronstadt (۱۹۳۶) و «نماینده بالتیک» Baltic Deputy (۱۹۳۷) و سه فیلم «ماکسیم» Maxim (۴۰ - ۱۹۳۸) همه، سر گذشت مردانی بود که در رویدادهای انقلابی ۱۹۱۷ - ۱۹۱۹ به مقام قهرمانی رسیدند و غالباً در این راه، جان خود را از دست دادند.

این نکته جالب است که کارگردانهای این فیلمهای مسلکی نیز مانند سازندگان فیلمهای ناطق، موضوعات و قهرمانهای خود را از روزهای انقلاب می گرفتند. شاید زمان حال هنوز آن اندازه سامان نیافته بود تا الهام بخش سینما گردد. مسلم است که از میان فیلمهای این دوره، چند فیلمی که زمان حال را موضوع خود ساخته اند، از جنبه های دور افتاده صحنه شوروی سخن می گویند - مانند سرگذشت گروهی زمین شناس که در قطب شمال کار می کنند؛ ایجاد يك شهر هوایی در انتهای سیبری، یا مشکلات شروع برنامهٔ تعلیم و تربیت در يك دهکده دور افتاده روسیه. از مسائل زندگی شهری، و داستانهای مربوط به کارگران و کارخانه ها، که انسان انتظار دارد در رئالیسم سوسیالیستی منعکس شود، به دقت پرهیز شده است. به نظر می رسد که سینماگران شوروی نیز نکته ای را که گویلز کشف کرده بود، دریافته بودند؛ و آن اینکه ماده و موضوع معاصر برای فیلم داستانی که جنبه تبلیغی

آن صریح و مستقیم باشد، مناسب ندارد. چون نازیها گذشته‌ای نداشتند تا بتوانند بدین منظور از آن استفاده کنند، گوبلز ناچار فیلم داستانی را اصولاً مردود دانست و کوشید تا به وسیله بازی ماهرانه با مواد خبری در فیلمهای مستند، مردم آلمان را به قدرت و حقانیت نازیسم معتقد سازد. اما شورویها گذشته بسیار الهام بخشی داشتند و می توانستند با بازگشت به دوره انقلاب، فیلم داستانی را برای زنده نگه داشتن شور و شوق روزهایی که هم دشمنان مشخص تر و هم مسائل روشنتر بودند، به کار برند.

همچنانکه دوره ناطق پیش می رفت، انطباق فیلمها با مقتضیات سیاسی بیشتر می شد. در تحقیق تاریخ سینمای روسی نموداری از تغییرات خط مشی حزب کمونیست شوروی است که در تحت عوامل گوناگون راه خود را تغییر می داد. مثلاً پس از مجمع بین الملل کمونیستی در ۱۹۳۵، این خط مشی به شدت تغییر کرد. هنگامی که خطر تجاوز آلمان به شوروی آشکار شد، استالین نیز آشکارا سیاست انقلاب جهانی را ترك گفت تا روسیه را به صورت دژ کمونیسم بین الملل در آورد. کارگردانها، که ناگهان از آنها خواسته شد فیلمهایی بسازند که نیرو بخش غرور ملی باشد، نه تنها به دوره انقلاب، بلکه به پیش از آن، به روسیه تزاری نیز باز گشتند - از پتر کبیر و الکساندر نوسکی و ایوان مخوف سخن گفتند؛ از رهبران روسی، چون سوروف و دریاسالار ناخیموف و مینین و یوژارسکی مایه گرفتند؛ و اینها مردانی بودند که در راه وحدت و عظمت امپراتوری روسیه کوشیده بودند. این مردان، یکی پس از دیگری بر پرده سینمای شوروی ظاهر شدند؛ ولی اینان دیگر نمایندگان ستمکار و بدکردار رژیم منفور تزاری نبودند؛ بلکه برای جنباندن عرق ملی مردم روسیه، اینان به صورت قهرمانان خلق، نجات دهندگان کشور در لحظات خطرناک، مردانی که روسیه را بزرگی بخشیدند، مبدل شدند. مدت کوتاهی، شکوه و جلال و ثروت و مکننت دنیایی که بلشویکها خود آن را طرد کرده بودند، بر پرده سینمای شوروی می درخشید.

همچنانکه اختلاف آلمان و روسیه بالا می گرفت، جنبه خصومت آمیز فیلمهای این دوره بیشتر محسوس می شد. «الکساندر نوسکی»

Alexander Nevsky (۱۹۳۸) اثر ایزنشتاین می‌گفت که روسها در قرن سیزدهم به رهبری پرنس الکساندر، شوالیه‌های تیوتون را شکست دادند؛ و مسلماً به رهبری استالین خواهند توانست بازهم این کار را بکنند. همچنین در این دوره، شورویها چندین فیلم ضد نازی ساختند، مانند «پروفسور ماملوک» Professor Mamlock (۱۹۳۸)، «سربازان باتلاقها» Soldiers of the Marshes (۱۹۳۸) و «خانواده اوپن‌هایم» The Oppenheim Family (۱۹۳۹) که رفتار آلمانها را با یهودیان، و وضع غیر انسانی بازداشتگاههای آنها را به شدت محکوم می‌کرد. در این مدت، اختلاف میان دو کشور چه بر پرده سینما و چه بیرون از آن، دائماً شدت می‌گرفت. اما هنگامی که قرارداد عدم تجاوز میان شوروی و آلمان بسته شد، همه این فیلمهای ضد آلمانی، از جمله «الکساندر نوسکی»، جمع آوری شد سیاست بازهم تغییر کرده بود.

اما این قرارداد عدم تجاوز متقابل، به زودی بی پایه از کار درآمد. در ژوئن ۱۹۴۱، سپاهیان هیتلر از مرزهای اتحاد شوروی گذشتند و خونین‌ترین و سخت‌ترین نبردهای جنگ جهانی دوم در آن ناحیه آغاز شد. و بلافاصله در فیلمهای شوروی، قوت و شوری پدید آمد که بهترین آثار کلاسیک دوره صامت را به یاد می‌آورد. پرده‌ها دریده شد، دشمن نقاب از چهره برداشت، وزندگی معاصر با همه خونریزیها و مصیبت‌هایش، سرانجام راه خود را به پرده سینما بازکرد. احساسات ملی شدید، الهام‌بخش فیلمهای فراوانی شد که قهرمانیهای روسها را در برابر نازیها بیان می‌کرد. فجایع آلمانها موضوع بسیاری از این فیلمها قرار گرفت - مانند «بزرگترین عشق» No Greater Love (۱۹۴۲)، «دختر شماره ۲۱۷» Girl No. 217 (۱۹۴۴) «زویا» Zoya (۱۹۴۴). مقاومت مردم در جبهه‌های داخلی نیز موضوع بسیاری از فیلمها بود. زمینه فیلمهای دیگر فداکاری و شجاعت زنان و مردان در نیروهای شوروی بود.

فیلمهای مستند این دوره، حتی از فیلمهای داستانی نیز مهمتر بود. از همه جبهه‌های نبرد، از همه دسته‌های پارتیزانی که در پشت خطوط آلمانها سرگرم نبردهای خطرناک خود بودند، از کارخانه و

کشتزار و شهر وده، سیل فیلم جاری بود. از این گرفته‌ها، يك سلسله طولانی فیلمهای مستند تمام مدت ساخته می‌شد. این فیلمها، همه جنبه‌های جنگ روسیه را بر روی پرده سینما می‌ریخت. بسیاری از کارگردانها و فیلمبردارهای درجه اول، بدین کار گماشته شدند؛ زیرا شورویها زود دریافته‌اند که هیچ داستانی نمی‌تواند وحشت و ویرانگری جنگ و شدت نبردها و قوت تصمیم مردان و زنان نیروهای مسلح را برای بیرون راندن سپاه مهاجم، به تمام معنی نشان دهد. در زمان جنگ، تولید فیلمهای داستانی به نیم کاهش یافت؛ حال آنکه تولید فیلمهای مستند، روزافزون بود. «يك روز از جنگ». A Day of War (۱۹۴۲) که از گرفته‌های یکصد فیلمبردار از همه نواحی شوروی فراهم شده است، نمایش با شکوهی است از ملتی که برای مقاومت در برابر دشمن متحد گشته است. فیلمهایی که يك نبرد را توصیف می‌کردند، مانند «مسکو ضربه را پاسخ می‌دهد» - MOSCOW Strikes Back (۱۹۴۲) و «محاصره لنینگراد» - The Siege of Leningrad (۱۹۴۳)، با چنان توجهی به جزئیات و آگاهی از عامل انسانی حقیقت جنگ را بر پرده سینما نشان می‌دهد که هرگز نظیر آن دیده نشده است. شورویها، برخلاف نازیها، از نشان دادن فجایع جنگ با همه وحشت آن، ابائی نداشتند؛ و نیز از باز نمودن اینکه پیروزی به قیمت چه جانهایی به دست می‌آید، روی گردان نبودند. احساساتی که از این فیلمها می‌تراوید، برخلاف فیلمهای داستانی ضد نازی این دوره، محدود به نفرت آشتی‌ناپذیر نسبت به آلمانها نبود؛ بلکه در این فیلمها انسانیته عمیق و شگرف به چشم می‌خورد که بر بی‌پناهی زمین و زمان و زندگی و روح آدمی در همه جامی‌گریست. از پایان جنگ به بعد، فیلم روسی بلاغت و سرزندگی آن روزها را به تدریج از دست داده است.^۱ همین‌که صلح اعلام شد، فوراً سیاست

۱) یادآوری این نکته لازم می‌نماید که این کتاب پیش از حرکت تازه سینمای شوروی، که با «چهل و یکمین» آغاز شد و با «وقتی که لك لك‌ها پرواز می‌کنند» و «اتللو» و «سرنوشت يك انسان» ادامه یافت نوشته شده است. - م.

فیلمهای تاریخی دگرگون شد؛ تزارها و سرداران و دریا سالاران نشان ، همان بد نامی پیشین خود را بازیافتند. در نتیجه لازم آمد که «دریا- سالارناخیموف» Admiral Nakhimov (۱۹۴۶) اثر پودوفکین مورد تجدید نظر مفصل قرار گیرد. سومین قسمت «ایوان مخوف» اثر ایزنشتاین هرگز ساخته نشد. چندین فیلم دیگر نیز که در دست ساختمان بود یا طرح آنها ریخته شده بود، کنار گذاشته شد. سیاست جدید بر پیشرفتهای علمی و فرهنگی شوروی، قویاً تأکید می‌کرد، و سینماگران با ساختن بیوگرافیهای ملال آوری از دانشمندان و آهنگسازان و نویسندگان، از این سیاست پیروی کردند. رهبران شوروی از هنرمندان خواستند که «شرافت و شعر کار» را ستایش کنند. در جواب، این درخواست ، داستانهای سطحی که معمولاً در اطراف يك دختر و يك پسر و يك تراکتور دور می‌زند، پرداخته شد . اخیراً کوشش سینما- گران شوروی، مصروف این می‌شود که سینما را به «تئاتر مردم» مبدل کنند؛ بدین معنی که از نمایشها، باله‌ها، و اپراهای بزرگ فیلمبرداری می‌کنند و آنها را برای مردمی که بیرون از شهرهای بزرگ زندگی می- کنند و دسترسی به این گونه نمایشها ندارند، نمایش می‌دهند. گاهی این فیلمها ، مانند « کنسرت بزرگ » The Grand Concert (۱۹۵۱) يك نمایش ساده تئاتری است که رشته نازك يك داستان سینمایی نیز در آن بافته شده است. گاهی نیز مانند فیلم باله «رومئو و ژولیت» (۱۹۵۳) پروکوفیف، یا فیلم با شکوه «باریس گادونف» Boris Godounov (۱۹۵۵) موسورگسکی - کار بیشتر جنبه سینمایی به خود گرفته است ، هر چند لازم به گفتن نیست که این فیلمها تا حد زیادی رنگ تئاتری نمایشنامه‌های اصلی را نگاه داشته‌اند. آن شیوه‌های فیلم مستند که در زمان جنگ پرورده شد ، نیز اکنون به صورت نمایشهای تمام رنگی از مسابقه‌های ورزشی، جشن اول ماه مه، و پرواز هواپیماها بر فراز میدان سرخ و این قبیل چیزها درآمده است. آنچه از این فیلمها در امریکا دیده شده است ، همه فیلمهای خام خبری است که بیشتر بر تعداد هواپیما و تانکها و مردمی که روی پرده دیده می‌شوند، تکیه می‌کند. امروز فیلم شوروی بیش از همیشه به عنوان يك وسیله مسلکی، يك سلاح مفید در نبرد تربیتی و تبلیغاتی

شوروی عمل می‌کند. فیلم وظیفه‌ای را انجام می‌دهد، نیازی را برمی‌آورد. اما در این جریان، آن بلندگرایی و چابک خیالی که فیلمهای اواخر دهه سوم و اوایل دهه چهارم را در خاطر زنده نگاه می‌دارد، از میان رفته است.

از فیلمهایی که در سایر کشورهای بلوک شرقی ساخته می‌شود، ما فقط گاهی نمونه‌ای می‌بینیم؛ و از این نمونه‌ها چنین بر می‌آید که سینمای این کشورها از موضوعات و شیوه‌هایی که فعلاً در اتحاد شوروی متداول است، پیروی می‌کند. در همه این کشورها، صنعت سینما به عنوان عامل دولت عمل می‌کند؛ و از پایان جنگ به بعد، این دولتها در سیاست، پیرو شوروی بوده‌اند. چکوسلواکی که يك استودیوی بزرگ و مجهز در باراندو Barandov از آلمانها به ارث برده بود، نخستین بار به وسیله حيله‌های سینمایی - مخصوصاً در فیلم «بلبل - امپراتور» Emperor's Nightingale (۱۹۴۹) - و سلسله فیلمهای خیمه شب بازی اثر ییری ترانکا Jiri Trnka جلب توجه کرد. چند فیلم ضد نازی هم در چکوسلواکی ساخته شده است که یادآور سالهای چیرگی آلمان بر این کشور است. از این میان، «سفر دور» Distant Journey (۱۹۵۰) اثر آلفرد رادوک Alfred Radok از این حثت برجسته است که محله «ترزین» Terezin را با احساسات بشر دوستانه مجسم ساخته. «ترزین» جایی بود که یهودیان همه کشورها را پیش از روانه شدن به بازداشتگاهها در آنجا گرد می‌آوردند. فیلمهای بیوگرافی که اخیراً در چکوسلواکی ساخته شده‌است، مانند «اسمتانا» Smetana (۱۹۵۵) و «یان هوس» Jan Hus (۱۹۵۵) که هر دو فیلمهایی دقیق و پاکیزه و پرداخته‌اند، یادآور همان فیلمهای بیوگرافی است که در سالهای پس از جنگ در شوروی ساخته شده است.

لهستان نیز با ساختن بیوگرافیهای باشکوه و فیلمهای مربوط به مقاومت زمان جنگ، از گذشته خود یاد می‌کند؛ ولی امتیاز لهستان این است که از وجود يك کارگردان درجه اول، یعنی الکساندر فور، برخوردار است. هر کدام از فیلمهای او را که ما دیده‌ایم - مانند «خیابان مرزی» Border Street (۱۹۴۹) و «جوانی شوپن»

Young Chopin (۱۹۵۲) و « پنج پسر از خیابان بارسکا » Five Boys from Barska Street (۱۹۵۴) به سبکی جداگانه ساخته شده است؛ اما وجه مشترك همه آنها این است که تصویر-هاشان گیرا است، و با آنکه موضوع فیلم تبلیغاتی است، آدمه‌هازنده و پذیرفتنی هستند. مجارستان و رومانی و بلغارستان نیز دارای صنعت سینما هستند، ولی هیچکدام تا کنون اثری پدید نیاورده‌اند که در خارج از خود آن کشورها ممتاز باشد یا مورد توجه قرار گیرد. اطریش نیز همین وضع را دارد. در این کشور، اوپرا همچنان کار-گردانها را به سوی خود می‌کشد؛ و کارگردانها همچنان به ساختن فیلمهای اوپرایمی ادامه می‌دهند؛ گویی نه جنگی روی داده است و نه سپاهی اطریش را اشغال کرده است، و نه حتی قرن بیستمی فرا رسیده و از نیمه گذشته است. اما در این میان، يك استثناء هم وجود دارد؛ ج. و. یابست، اکنون به وطن خود بازگشته است. تصویر گیرای او از جریان درهم شکستن هیتلر به نام «ده روز آخر» - The Last Ten Days (۱۹۵۵) نشان می‌دهد که او هنوز یکی از بهترین کارگردانهای اروپا است. از سال ۱۹۵۰ به این طرف، یوگوسلاوی نیز سخت کوشیده است که صنعت سینمایی برای خود پدید آورد، و این کوشش تقریباً به‌طور مساوی میان فیلمهای فرهنگی، آموزشی، و داستانی تقسیم شده است. اما هنوز کمتر فیلمی از یوگوسلاوی به خارج صادر شده است.

در همه این کشورها يك عامل بر صنعت سینما حاکم است؛ و آن رهبری دولت است. غالباً آثار ذوق و هوش در فیلمهای آنها دیده می‌شود؛ اما تا هنگامی که فایده عملی سینما بر مسائل هنری و بیان شخصی غالب است، رشد هنر سینما را باید در جاهای دیگر جستجو کرد.

انگلستان و سنت فیلم مستند

سینمای انگلستان که بدون توفیق یا امتیازی دوره صامت را گذرانده بود، در سالهای آغاز دوره ناطق به پایین‌ترین حد خود رسید.

در ۱۹۲۷ دولت انگلستان برای حمایت از فیلمهای داخلی، قانونی گذراند که به موجب آن امتیاز توزیع فیلمهای پرسود هالیوود فقط به استودیوهایی داده می‌شد که خود فیلمهای انگلیسی بسازند. در نتیجه، تهیه کنندگان انگلیسی، مبدل به توزیع کنندگانی شدند که با دست راست فیلمهای پر فروش آمریکایی را توزیع می‌کردند و با دست چپ فیلمهای «فوری» بی ارزش می‌ساختند تا حق توزیع فیلمهای آمریکایی را داشته باشند. بدین ترتیب، استودیوها از نابودی نجات یافتند. هرچند که محصولات آنها نه برای سازندگانشان و نه برای کشور انگلستان افتخاری به دست نیاموردند. در سال ۱۹۲۹ که ضربه فیلم ناطق و بحران اقتصادی در یک زمان برای استودیوها فرود آمد، سازمان لرزان آنها یکباره فرو ریخت. خریدن دستگاههای فیلم ناطق از توانایی بسیاری از استودیوها بیرون بود، و وضع صنعت سینما هم طوری نبود که سرمایه‌گذاران را به سوی خود جلب کند. بسیاری از استودیوها ورشکسته شدند. آنهایی که جان بدر بردند، به ساختن فیلم از روی نمایشنامه‌های تئاتری پرداختند.

تا آخر دهه چهارم، در استودیوهای انگلستان از آثار زندگی و الهام خبری نبود. جوانانی که می‌توانستند قدرت و استعداد خود را در ساختن فیلمهای داستانی به کار برند، ناچار فیلم داستانی را رها کردند و در زمینه کاوش نشده فیلم مستند به کار پرداختند. از استودیوها چیزی جز تقلیدهای خام از ضعیف ترین محصولات هالیوود بیرون نمی‌آمد؛ اما در پشت صحنه، چه در استودوها و چه در دسته‌های فیلمهای مستند، قدرت و مهارت و مایه کار در حال رشد بود. سرانجام جنگ این دو گروه جدا افتاده را در یکجا گرد آورد. نتیجه این گرد آمدن تجماع نبود، بلکه آمیزشی بود که دگرگونی شگرفی در تمامی سینمای انگلستان پدید آورد.

استودیوهای انگلستان در دهه چهارم، همچنان به ساختن فیلمهای «فوری» بی ارزش ادامه می‌دادند؛ اما در این میان چند فیلمی هم ساخته شد که دگرهای ارزان بها و گفتگوهای زیاد و فیلمبرداری عجولانه در آنها به کار نرفته بود. این حرکت به سبب توفیق یک فیلم آغاز شد که نامدتی تمامی صنعت سینمای انگلستان را مست کرد و

امیدهای کاذب در دلها پدید آورد. انگلیسیها همیشه آرزو داشتند که در بازار امریکا رخنه کنند. هنگامی که الکساندر کوردا Alexander Korda، کارگردان مجار، که در هالیوود و اروپا توفیق فراوانی نیافته بود، «زندگی خصوصی هانری هشتم» - The Private Life of Henry VIII (۱۹۳۳) را ساخت و این فیلم در بازار امریکا گرفت، انگلیسیها گمان کردند که جواب مسئله خود را پیدا کرده‌اند. ستاره این فیلم، بازیگر انگلیسی، چارلز لوتون Charles Laughton بود که قبلاً به واسطه شرکت در فیلمهای هالیوود، شهرت قابل ملاحظه‌ای به دست آورده بود. این فیلم به کمک نام چارلز لوتون و عنوان جالبی که داشت، نخستین فیلم انگلیسی شد که در سینماهای بزرگ و درجه اول امریکا نمایش داده شد. درآمد این فیلم، هنگفت بود. تهیه‌کنندگان انگلیسی، چنین استدلال کردند که راه وارد کردن فیلمهای انگلیسی به سینماهای آمریکا این است که ستاره‌های هالیوود را در فیلمهایی شرکت دهند که مانند فیلمهای هالیوود، بزرگ و پرزرق و برق باشد و احیاناً به پوکی فیلمهای هالیوود هم نباشد. پس از توفیق فیلم کوردا، سرمایه‌گذاران حاضر شدند که برای ساختن این قبیل فیلمهای باشکوه، مثل ریگ پول بریزند.

بدبختانه حسابها درست نبود. هیچ‌کس نمی‌توانست در ساختن فیلمهای هالیوودی، روی دست هالیوود برخیزد. تنها پول و ستارگان هالیوودی کافی نیست. آن درخشش و جلال و نمایشگری که در فیلمهای پرخرج آمریکایی به کار می‌رفت، چیزی بود که انگلیسیها نه می‌توانستند آن را بخرند، و نه خود پدید آورند. کم‌دی انگلیسیها، خودداری انگلیسیها، ولهجه انگلیسی، فیلمهای پرستاره‌ای چون «کاترین کبیر» Catherine The Great (۱۹۳۴) و «رامبرانت» Rembrandt (۱۹۳۶) و «جهان آینده» Things to Come (۱۹۳۶) را برای توده‌های تماشاگر آمریکایی غریب و غیرقابل قبول ساخت. خارج از چند شهر شرقی آمریکا که از لحاظ فرهنگ جلو افتاده‌تر بودند، فروش این فیلمها بسیار محدود بود. «هانری هشتم» به واسطه آنکه مخارج تهیه آن چندان زیاد نبود، صرف می‌کرد، ولی فیلمهای چندین میلیون دلاری، احتیاج به توده وسیعی تماشاگر داشت که برای

فیلمهای انگلیسی در بازار امریکا موجود نبود باوجود ستارگان و کارگردانهای هالیوودی، باوجود صنعتگران اروپایی که بامزدهای گزاف به کارگماشته شده بودند، استودیوهای انگلستان نتوانستند فیلمی بسازند که بازار وسیعی را تسخیر کند. در ۱۹۳۷، سرمایه گذاران مشغول حساب کردن ضررهای خود بودند، وباردیگر باچشم بدبین به صنعت سینما می نگرستند.

اما از میان این فیلمهای پرخرج، و آن فیلمهای ارزان بهای بی خاصیت، رفته رفته قریحه سینماگری حرفه‌ای و گروهی از هنرمندان آفریننده پدید آمدند. عاملی که سرانجام استعداد این گروه را آزاد ساخت، قانون ۱۹۳۸ بود که دولت مخصوصاً برای ازمیان بردن فیلم‌های «فوری» آن را گذراند. به موجب این قانون، استودیوها موظف بودند به مقدار کافی برای ساختن فیلمهای خود پول خرج کنند و فیلم‌های آبرومند بسازند تا بتوانند از سهمیه توزیع فیلمهای امریکایی استفاده کنند.

این قانون برای تهیه کنندگانی که برای هر حلقه فیلم خود بیش از ۷۵۰۰ لیره خرج می کردند، منافع بیشتری پیش بینی می کرد. البته مقدار پولی که برای ساختن فیلم خرج می شود، کیفیت فیلم را تضمین نمی کند؛ اما این حداقل هزینه، خود به خود فرصت تهیه مقدمات فیلمبرداری را بیشتر کرد، تعداد و کیفیت دکورها را بالا برد، و امکان فیلمبرداری در محل را افزایش داد. سرانجام هنرمندان انگلیسی توانستند به کار خود ببالند، و این وضع تازه فوراً در آثار آنها منعکس شد. فیلمهایی مانند «به سوی جنوب» South Riding (۱۹۳۸)، «روز تعطیل» Bank Holiday (۱۹۳۸)، «اواباب» Owd Bob (۱۹۳۸)، «ستارگان به پائین نگاه می کنند» - The Stars Look Down (۱۹۳۹) همه در قیاس با فیلمهای هالیوود فیلمهای متوسطی بودند؛ ولی امتیازاتی خاص خود داشتند. و این امر برای انگلستان اهمیت و تازگی داشت. برای نخستین بار به نظر می رسید که فیلمهای انگلیسی با فهم و بینایی به زندگی و روح کشور انگلستان می نگرند. این فیلمها از اخلاق انگلیسی و سازمانهای انگلیسی - و حتی مسائل اجتماعی مانند بیکاری و ملی کردن صنایع - با آگاهی و صراحتی

که سابقه نداشت سخن می گفتند. به نظر می آمد که حوادث اروپا انگلیسیها را وا داشته است که راه زندگی خود را از نو بررسی کنند. هنگامی که در فرانسه با نزدیک شدن جنگ سینماگران راه نومییدی و تسلیم درپیش گرفته بودند، انگلیسیها ناگهان با استقامت و غرور و اطمینان به گذشته و آینده خود قدم پیش گذاشتند. از حسن اتفاق، صدای سینمای انگلستان هنگامی بلند شد که ملت انگلستان به آن نیاز بسیار داشت.

در مدت کوتاهی که به آغاز جنگ مانده بود، استودیوها جای پای خود را محکم کردند. هر ماه فیلمهای آنها محکمتر، زنده تر، هنری تر، و بالاتر از همه انگلیسی تر می شد. با هر فیلمی، ستاره تازه ای چون وندی هیلر Wendy Hiller، دبورا کار Deborah Kerr، مایکل ردگریو Michael Redgrave، و رالف ریچاردسون Ralph Richardson ظاهر می شد. بازیگران معروف، مانند جورج آرلیس George Arliss، لسلی هاورد Leslie Howard، و چارلز لوتون، برای بالابردن حیثیت سینمای انگلستان، که در حال زنده شدن بود، به وطن خود باز می گشتند. کارگردانهای تازه، چون دیوید مک دونالد David Mac Donald، مایک پاول Powell و کارول رید در کنار کارگردانهای قدیمی چون آنتونی اسکویت و آلفرد هیچکاک قرار گرفتند. در پشت دوربینها، در اتاقهای برش، و پشت ماشین تحریرهای قسمت داستان نویسی نیز مردان بسیاری بودند که می بایست در سالهای آینده فیلم انگلیسی را شکل بدهند.

در خلال این احوال، نهضت فیلم مستند مستقلی نیز پدید آمده و قوت گرفته بود. نتایج این نهضت، نه فقط در سالهای جنگ، بلکه در شکل بخشیدن به رئالیسم فیلمهای داستانی انگلستان پس از جنگ نیز بی اندازه مفید و ارزنده بود. آغاز رسمی این نهضت را می توان سال ۱۹۲۹ دانست در این سال جان گریerson John Grierson سازمانی به نام «سازمان فیلم هیئت بازاریابی امپراتوری» Empire Marketing Board Film Unit تشکیل داد. گریerson اسکاتلندی سرسختی بود که در زمینه کارهای تبلیغاتی تجربه داشت و اعتقاد محکم او این بود که سینما می تواند در جامعه دموکراتی یک نقشی

تعلیماتی حیاتی برعهده بگیرد. گریرسون سراستیون تالنتس Sir Stephen Tallents، رئیس «هیئت بازاریابی» را بر آن داشت که علاوه بر کتاب و جزوه و اعلانهای دیواری که برای تبلیغ مواد غذایی به کار می‌رفت، از فیلم سینما نیز استفاده کند. آنطور که گریرسون در نظر داشت، وظیفه «سازمان فیلم» آن بود که جریان فعالیت سازمان‌های تهیه و توزیع مواد غذایی را به صورت بامعنایی به اطلاع مردم انگلستان برساند. یا به قول خود او «امپراتوری را زنده کند.» توانایی او در انجام دادن این کار از همان نخستین فیلم او، «صیادان» Drifters (۱۹۲۹) آشکار شد. این فیلم تلاش ماهیگیران دریای شمال را نشان می‌دهد و بازیگران فیلم خود ماهیگیران هستند. این فیلم که در گرماگرم بازار فیلمهای بی‌مزه «تمام ناطق» ظاهر شد، با نشان دادن آدمهای واقعی، دریای واقعی، و توفانهای واقعی، گذشته از همه چیز تازگی داشت. این فیلم هنوز هم یکی از آثار کلاسیک زمینه مستند محسوب می‌شود.

گریرسون بایستی تالنتس گروهی را دور خود جمع کرد تا درباره شیوه‌های مناسب نشان دادن واقعیت بر پرده سینما مطالعه کنند. وی با ساختن فیلم «صیادان» هم روش فیلمبرداری در استودیو و هم شکل قراردادی داستانپردازی را کنار گذاشته بود. اکنون مسئله عبارت بود از پیدا کردن راههایی برای آنکه واقعیت را گیرا و پرهیجان جلوه دهند؛ و بی آنکه قیافه عبوس معلمان به خود بگیرند، مطلب را به تماشاگر منتقل کنند. این گروه، چند ماه به مطالعه و ارزیابی فیلمهایی که واقعیت را نشان می‌دادند پرداختند. شاهکارهای رابرت فلاهرتی و فون اشتروهایم و ایزنشتاین و پودوفکین، و وسترهای امریکایی که زمینه واقعی و طبیعی داشت، «آهنکهای شهری» که هنرمندان پیشتاز اروپایی ساخته بودند، و فیلمهای خبری و علمی همه کشورها را مطالعه کردند. از این مطالعات يك زمینه نظری در زیبایی شناسی پدید آمد، که نهضت فیلم مستند براساس آن استقرار یافت. گریرسون يك بار آنرا «پرورش آفریننده واقعیت» نامید، و از این عبارت پیداست که موضوع کار و نحوه پرورش آن هر دو يك اندازه مورد تأکید قرار می‌گرفتند. هدف این نهضت عبارت بود از نشان دادن حقایق زندگی در يك جامعه دموکراتی؛ و روش آن عبارت بود از

نشان دادن انسان در ارتباط با سازمانهای او.

همین ترکیب غرض اجتماعی و آزمایش هنری بود که به فیلم مستند انگلیسی قوت و جهت می‌بخشید. با رشد نهضت، و روشن شدن روابط آن با دولت و صنایع و مردم، شکل و شیوه فیلم مستند تغییرات فراوان یافت. فیلم مستند که ابتدا با عکسبرداری از ماهیگیران و کوزه گران و معدنچیان و شیشه گران آغاز شد، به تدریج مصاحبه‌های مستقیم و حتی اجرای آثار نمایشی را نیز در بر گرفت. همچنان که موضوعات فیلم مستند پیچیده‌تر می‌شد، لازم می‌آمد که گاهی بازیگر و دکور نیز در این فیلمها به کار رود. بدین ترتیب این حقیقت آشکار شد که وجه امتیاز فیلم مستند از فیلم داستانی، شیوه تهیه آن نیست؛ بلکه طرز برخورد آن با موضوع است. مایه و موضوع فیلم مستند واقعیت است و بنابراین کارگردان فیلم مستند در جستجوی شیوه‌هایی است که به وسیله آنها واقعیت را روی پرده سینما بیاورد. اما هر شیوه‌ای که وی برای این منظور به کاربرد، غرض او تغییر نمی‌کند - غرض او همیشه در درجه اول روشنگری و رساندن معنی و مطلب به تماشاگر است، نه سرگرم داشتن او. حقیقت آنکه خود گریرسون صفت تندتر «تبلیغاتی» را برای فیلم مستند ترجیح می‌داد. البته منظور او معنای متداول این کلمه، که قلب حقیقت باشد، نبود؛ بلکه منظورش گسترش حقیقت بود. گریرسون نوشت: «ما می‌توانیم به وسیله تبلیغات افق اتاق درس را گسترش دهیم و به هر فردی هر جا که باشد و هر کاری که بکند، تصور زنده‌ای از جامعه‌ای که وی بدان خدمت می‌کند ارائه کنیم.»

در سال ۱۹۳۳ «سازمان فیلم هیئت بازاریابی امپراتوری» تمام و کمال به اداره پست انتقال یافت و تا نخستین سالهای جنگ در آنجا باقی ماند. گریرسون بازیرکی خاص خود، از این همبستگی تازه که میان سازمان فیلم و دستگاه پست پدید آمده بود، استفاده کرد تا موضوع وسایل ارتباط را به وسیله‌ترین معنای آن برای مردم انگلستان تشریح کند. وی می‌خواست نه تنها جمع‌آوری و توزیع نامه‌ها و بسته‌های پستی، بلکه همه شور و هیجانی را که در پشت دستگاههای تلگراف و بی‌سیم نهفته بود، همه زیبایی پست شبانه را، و همه داستانهایی را که لای پرونده‌های مخابرات کشتیها با ساحل خوابیده بود، نشان دهد. بدین ترتیب سلسله

فیلمهای معروفی که نماینده توفیق انگلستان در زمینه فیلم هستند است، آغاز شد. «پیشبینی هوا» Weather Forecast (۱۹۳۴)، «سرود سراندیب» Song of Ceylon (۱۹۳۴) «چهره زغالی» Coal Face (۱۹۳۵)، «پست شبانه» Night Mail (۱۹۳۶) و «دریای شمال» North Sea (۱۹۳۸) از این جمله بودند. این فیلمها، در دایره واقعیت شیوه‌های گوناگون را می‌آزمودند. «سرود سراندیب» اثر بیسیل رایت Basil Wright، یکی از شاعرانه‌ترین فیلمهایی است که تاکنون ساخته شده است. در این فیلم صحنه‌های جاویدانی از مراسم دینی بومیان، با صداهای درهم درهم دلالت‌های چای، کشتیرانها، و بازار لندن درهم آمیخته است. «پست شبانه» اثر هری وات Harry Watt سفر شبانه قطار سریع السیر پستی را از جنوب انگلستان تا ادینبورگ دنبال می‌کند. این فیلم را گفتار شاعرانه‌ای به قلم و ه. اودن W. H. Auden و موسیقی بنجامین بریتن Benjamin Britten همراهی می‌کند. کلمات اودن نه تنها عظمت سفر شبانه این قطار را بیان می‌کند، بلکه دریایان فیلم، هنگامی که همراه تصویر شهر دود گرفته و به خواب رفته صدای گوینده می‌گوید: «اکنون همه بیدار می‌شوند و گوش به زنگ می‌نشینند تا پست چه پیامی دارد، زیرا کسی فراموش شدن خود را بر نمی‌تابد»، این قطار و سفر شبانه آن به همه مردم مربوط می‌شود. در فیلم «دریای شمال» وات داستانی گنجانید و بازیگرانی را به کار گرفت تا جریان کار را به رادیویی کشتیها را با ساحل، و کمک رساندن به یک کشتی توفان زده را نشان دهد. همچنین در این هنگام بود که لن لای Len Lye آزمایشهای جالب خود را در هماهنگ کردن تصاویر تجریدی متحرک با موسیقی مردم پسند، که با اعلانهای پستی مانند «نامه‌های خود را زود به پست بیندازید» و «بسته‌های خود را با پست بفرستید» همراه بود، آغاز کرد. «سازمان فیلم اداره پست» روی هم رفته صدها فیلم مستند به دهها شیوه مختلف ساخت. با شروع جنگ، این سازمان در اختیار وزارت اطلاعات انگلستان قرار گرفت و تحت عنوان «سازمان فیلم سلطنتی» Crown Film Unit در سالهای جنگ به کار خود ادامه داد.

در سالهایی که نهضت فیلم مستند در انگلستان شکل می‌گرفت،

این نهضت وجود خود را مدیون پشتیبانی دولت بود، اما در اواخر دههٔ چهارم رفته رفته استقلال یافت. گرچه سینماها چندان توجهی به فیلم مستند نداشتند، دردانشگاهها، انجمنهای فیلم، سازمانهای کارگری، وباشگاههای گوناگون، فیلم مستند خریدار روز افزون پیدا کرد. با افزایش تقاضا برای این گونه فیلم، از طرف صنایع خصوصی برای ساختن فیلم مستند سفارش رسید. باید به یاد داشت که در انگلستان رادیو هرگز جنبهٔ تجارتی نداشته بلکه در دست سازمان دولتی «بی بی سی» بوده است؛ بنا بر این اعلان دهندگان می بایست راه دیگری برای تبلیغ کالاهای خود پیدا کنند. گریسون این اشخاص را قانع ساخت که به جای نمایش ساده کالای خود به وسیلهٔ فیلم، فیلمهای مستند سفارش دهند که موضوع را با نظر وسیعتری بنگرد و برای شرکتها حسن شهرت به دست آورد. در نتیجهٔ این سیاست دور اندیشانه است که می بینیم «شرکت گاز و برق» و «زغال» فیلمی دربارهٔ تغذیه سفارش می دهد؛ و «سازمان تجاری گاز انگلستان» برای ساختن فیلمی دربارهٔ خراب کردن محله های کهنه و فقیرنشین سرمایه گذاری می کند، و کارخانه شوکولات سازی دربارهٔ خانه سازی فیلم تهیه می کند؛ و شرکت نفت «شل» فیلمی آموزشی برای مدارس سفارش می دهد. در سال ۱۹۳۷ هنگامی که گریسون از «سازمان فیلم اداره پست» کناره گرفت و «کانون فیلم لندن» London Film Centre را تشکیل داد، فیلمهای مستندی که به سفارش صنایع ساخته می شد بیش از سفارشهای دولت بود. «کانون فیلم» سازمانی بود که موضوعاتی را که احتیاج به فیلم داشتند معین می کرد، در طراحی فیلم کمک می کرد، و از تکرارهای غیر لازم جلوگیری می کرد. هنگامی که جنگ آغاز شد، نهضت فیلم مستند انگلستان - به رهبری مردانی چون پل روثا Paul Rotha، استوارت لگ Stuart Legg، بیسیل رایت، هری وات، آلبرتو کوالکانتی - Alberto Caval - canti، آرتور التون Arthur Elton و ادگار انستی - Edgar Anstey - شهرت جهانی یافته بود و الهام بخش دهها کارگردان در کشورهای دیگر بود که می کوشیدند در کشورهای خود نهضت فیلم مستند پدید آورند.

کیفیتی که فیلم مستند انگلیسی را ممتاز می ساخت، آرامش آن

بود. فیلم مستند انگلیسی بدون شیوه‌های پرزرق و برق یا گفتارهای احساساتی، علاقه را جلب می‌کرد و اندیشه را برمی‌انگیخت. حتی در مواردی که فیلم عقیده‌ای را بیان می‌کرد - مثلاً فوائد خراب کردن محله‌های کثیف - همیشه مطلب بدون تأکید و اصرار به وسیله تصاویر گویا بیان می‌شد. فیلم واقعیات را با نظم و ترتیب نشان می‌داد؛ بیننده آزاد بود از آنچه می‌دید نتیجه گیری کند. هنگامی که انگلستان خود را برای جنگ آماده می‌کرد، صحت ایسن روش چندی مورد تردید قرار گرفت. شاید لازم بود که فیلم مستند صریح‌تر و احساساتی‌تر باشد. مانند فیلم «شیربال دارد» (The Lion Has Wings) (۱۹۳۹) اثر الکساندر کوردا که به تقلید فیلمهای مستند صحنه‌های جنگ در استودیو ساخته شده بود. شاید بهترین کاری که سازندگان فیلمهای مستند می‌توانستند در زمان جنگ انجام دهند این بود که به ساختن فیلمهای تبلیغاتی صریح بپردازند - فیلمهایی که مردم را به نام نویسی در ارتش یا خریدن اوراق قرضه جنگی یا صرفه‌جویی در مصرف سوخت و غذا تشویق کنند. دولت در تعیین خط مشی فیلم مستند تردید داشت، اما فیلمسازان اصرار داشتند که به آنها آزادی داده شود تا با همان شیوه آرام خود، چهره حقیقی جنگ انگلستان را بر پرده سینما نشان دهند. وزارت اطلاعات پس از چند ماه تردید سرانجام موافقت کرد، و «سازمان فیلم سلطنتی» تشکیل شد و به زودی ساختن سلسله فیلمهای مستند شکفت خود را آغاز کرد. فیلمهایی مانند «لندن تاب می‌آورد» (London Can Take It) (۱۹۴۰) که لندن را در زیر بمباران نشان می‌داد، «هدف امشب» (Target for Tonight) (۱۹۴۱) که از حمله شبانه بمب افکنهای انگلیسی به آلمان حکایت می‌کند، و «پیروزی در صحرای» (Desert Victory) (۱۹۴۲) که توصیف تکاندهنده‌ای از نبرد شمال آفریقا است، نه تنها در نخستین سالهای جنگ روحیه مردم انگلستان را تقویت می‌کردند، بلکه در ایالات متحده آمریکا نیز هم‌دردی مردم را نسبت به انگلیسیان برمی‌انگیختند. همچنانکه اهمیت فیلم در جنگ افزایش یافت، صدها جوان به نهضت فیلمهای مستند پیوستند و درباره موضوعهای گوناگون به ساختن فیلم پرداختند. از بسیج عمومی و تبلیغات نظامی گرفته تا «کارخانه زمان

جنگ» Wartime Factory (۱۹۴۱) و «مرغها باید بیشتر تخم بگذارند» More Eggs from Your Hens (در حدود ۱۹۴۳) موضوع این فیلمها را تشکیل می‌داد.

اندکی پس از آغاز جنگ، استودیوهای انگلستان موظف شدند که علاوه بر ساختن فیلمهای داستانی تفریحی به ساختن فیلمهای اخلاقی و آموزنده نیز بپردازند. در این هنگام که سازندگان فیلمهای داستانی و فیلمهای مستند برای نخستین بار تشریک مساعی کردند، برخی از کارگردانها مانند آلبرتو کاوالکانتی و هری وات از فیلم مستند به فیلم داستانی پرداختند؛ و از طرف دیگر بعضی از کارگردانهای فیلمهای داستانی، مانند جان بولتینگ John Boulting و ثارولد دیکینسون Thorold Dickinson و کارول رید، لااقل چندی به ساختن فیلمهای مستند پرداختند. در هر دو زمینه پیشرفتهایی حاصل شد. کارگردانهای فیلمهای مستند آموختند که فیلمهای خود را، که برای دهها میلیون تماشاگر ساخته می‌شد، گرهترو گیراتر بسازند. کارگردانهای فیلمهای داستانی هنر پدید آوردن احساس واقعیت بر پرده سینما را فرا گرفتند. مثلاً دیکینسون مأمور شد که فیلمی بسازد برای آموزش نظامیان و این شعار زمان جنگ را که «دشمن گوش می‌دهد» در آن پیوراند. وی با استفاده از یک دوربین واقعی که در پرونده‌های دولتی ضبط شده بود، فیلم «گوش» NEXT of Kin (۱۹۴۲) را ساخت. این فیلم، فیلم جاسوسی، بیجان انگیزی از کار درآمد که نه تنها برای نیروهای انگلیس و آمریکا، بلکه در سینماهای هر دو کشور نیز نشان داده شد. یکی دیگر از آثار برجسته سینماگران در زمان جنگ، «افتخار حقیقی» The True Glory (۱۹۴۵) بود. کارول رید و گارسون کینین، کارگردان آمریکایی، بر پیوند این فیلم، که از صدها هزار فوت فیلمهای جنگی موجود در آرشیوهای انگلستان و آمریکا انتخاب شد، نظارت کردند. گفتار این فیلم به وسیله ژنرال ایزنهاور و دهها سرباز ناشناس خوانده شد، و بدین ترتیب فیلم به صورت سند زنده‌ای از نبرد متفقین در اروپا - و همچنین دعای پر حرارتی برای صلح - درآمد.

در سالهای پر خطر جنگ، وظیفه فیلمهای مستند زمان جنگ انگلستان آن بود که روحیه مردم و وحدت هدف آنها را تقویت کند.

این فیلمها به نیروی عقل و فهم مردم متوسل می شدند - و تأثیر آنها بی چون و چرا بود . اما نیروی دیگری هم لازم بود که عواطف مردم را به حرکت درآورد و آذان را به نحو دیگری الهام دهد. این کار را فیلم داستانی بر عهده گرفت. این فیلمها نیز مانند فیلمهای مستند، هم به اثرات جنگ در داخل انگلستان می پرداختند و هم به تماس مستقیم با دشمن در زمین و دریا و آسمان. تفاوت اصلی این فیلمها با فیلمهای مستند این بود که فیلمهای داستانی بر عنصر شخصی تکیه می کردند؛ و کشش خاص آنها نیز در همین امر نهفته بود.

اینکه دوشکل فیلم داستانی و مستند چگونه یکدیگر را تعدیل و تکمیل می کردند، نکته ایست که از مقایسه يك فیلم مستند با يك فیلم داستانی درباره يك موضوع، روشن می شود. در فیلم مستند «هدف آمشب» که از يك مأموریت بمباران شبانه آلمان حکایت می کند، چیزی که مورد توجه است، خود مأموریت است. در این فیلم، ماجزئیات نقشه دقیق و پیچیده پرواز و تعیین وقت و مهارتی را که برای اجرای مأموریت لازم است، می بینیم. بیننده این فیلم، کفایت و مهارتی را که در اجرای نقشه به کار می رود، و از خود گذشتگی افراد نیروی هوایی را در روبه رو شدن با مخاطراتی که برای آنها امری عادی است، بی اختیار تحسین می کند. اما درین فیلم قهرمان مشخصی وجود ندارد؛ هیجان و اضطرابی سرای آنچه مربوط به نفس چنین مأموریتی است، دیده نمی شود. از طرف دیگر، در فیلم داستانی «یکی از هواپیماهای ما گمشده است» One of Our Aircraft Is Missing (۱۹۴۲) اثر مایکل پاول، که آن نیز از مأموریت بمباران آلمان حکایت می کند، احساسات و عواطف تماشاگران به شدت تحت تأثیر قرار می گیرد. فیلم مستند پرواز هواپیماها را از پایگاه تا هدف و بازگشت آنها را به پایگاه دنبال می کرد؛ حال آنکه فیلم داستانی بر آدمهایی که در هواپیما هستند، تکیه می کند. هر يك از سرنشینان هواپیما، گویی نماینده یکی از خصایص مردم انگلستان است. دلیری، زیرکی، و گشادگی جبین آنها هنگام استقبال خطر، منبع الهام و مایه مباهات مردم انگلستان شد. بینندگان این فیلم، در تلاشها و پیروزیهای خرد خویشان را با قهرمانان این فیلم تطبیق می کردند و برای ادامه کار خود از آنها قدرت و شجاعت

می‌گرفتند .

سایر کارگردانهای فیلمهای داستانی نیز همین راه را دنبال کردند و فیلمهایی ساختند مانند «سپاهی که در آن خدمت می‌کنیم» In Which We Serve (۱۹۴۱)، «نه مرد» Nine Men (۱۹۴۳)، «میلیونها کسی چون ما» Millions Like Us (۱۹۴۳)، و «جهش در سپیده دمان» We Dive at Dawn (۱۹۴۴). در هر یک از این فیلمها، قهرمان داستان فردی است از گروهی که نجات آن به کار نظام دسته جمعی بستگی دارد. در سال ۱۹۴۳، دیگر همه استودیوها سرگرم ساختن این گونه فیلم بودند؛ ولی «ایلینگ استودیو» - Ealing Studio در ساختن این نوع فیلم تخصص داشت. مایکل بالکون Michael Balcon رئیس استودیوی «ایلینگ»، برای آنکه جنبه رئالیستی این فیلمها را تقویت کند، عده‌ای کارگردان و فیلمبردار و پیوندگر فیلمهای مستند به کارکنان خود افزود؛ و این امر در دوره پس از جنگ سینمای انگلستان، استودیوی او را از استودیوهای دیگر ممتاز ساخت، زیرا تأثیر حیات و حرکتی که از آمیزش فیلم داستانی و مستند پدید آمد، تا مدتها پس از جنگ در تشکیل و تکوین فیلمها ادامه داشت.

همین که جنگ پایان یافت، چه در فیلمهای واقعی و چه در فیلمهای داستانی موضوعها و شیوه‌های دیگر ظاهر شد. سازندگان فیلمهای مستند فوراً به مسئله حاد روز، یعنی تعمیر و تجدید ساختمان - در زمینه مسکن و غذا و بهداشت - پرداختند. صنایع و دولت با همکاری یکدیگر فیلمهایی سفارش دادند که مردم خسته از جنگ را بار دیگر بر سر حال و دماغ بیاورند مسئله سر بازاری که از جنگ بازگشته بودند، از کارافتادگان، تعداد روزافزون بیماران روحی که به طور مستقیم یا غیر مستقیم قربانی جنگ بودند، از مسائل دیگر حادثه بود. برای دست و پنجه نرم کردن با این مسائل دهها فیلم مستند ساخته شد، مانند «از میان حقایق» Out of True (۱۹۵۰) و «شکست نیافته» (۱۹۵۰)، که هر کدام موضوع خود را به نحو دیگری مورد بحث قرار می‌داد. مثلاً در «شکست نیافته»

پل دیکسون Paul Dickson داستان خلبانی را بیان می‌کند که هر دو پای خود را در جنگ از دست داده است ولی می‌آموزد که با پاهای مصنوعی راه برود. برای بیان این داستان، کارگردان از صحنه‌هایی که دوباره بازی شده است، فیلمبرداری می‌کند. خود آن خلبان مراحل دردناک تمرین راه رفتن با پاهای مصنوعی را در همان بیمارستان و آسایشگاهی که در آنجا معالجه شده بود، بازی کرد. این فیلم که به سفارش وزارت بازنشستگی ساخته شد، دردل هزاران سرباز از کار افتاده امید بازگشت به زندگی پدید آورد. و میلیونها تن مردم انگلستان را از یکی از خدمات دولت آگاه ساخت. از طرف دیگر «از میان حقایق» مانند بسیاری از فیلمهای دیگری که درباره بهداشت روانی ساخته شده بود، با استفاده از بازیگران حرفه‌ای برای اجرای نقشهای اصلی تهیه شد. پیچیدگی موضوع فیلم حکم می‌کرد که در ساختن آن بازیگر و دکور و سناریو به کار رود. در حقیقت استفاده از بازیگران حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای تا حد زیادی در فیلمهای مستند پس از جنگ متداول شد. به کار بردن شیوه‌های فیلم داستانی، تماس سازندگان فیلمهای مستند را با مردم انگلستان بیشتر کرد. فیلمهای گوناگون چون «محاكمة کودکان»، Children on Trial (۱۹۴۶) که موضوع آن جرایم اطفال است، «پزشك كوهستان» Highland Doctor (۱۹۴۸) که از خدمات پزشکی در نقاط کوهستانی دور افتاده سخن می‌گوید، و «دیوید» David (۱۹۵۱) که تصویر گرم و گیرایی است از یک فراش مدرسه اهل ویلز با همه سادگی و مهربانی و علاقه‌اش به سنتهای سرزمین خود، همه شواهد این موضوع اند.

یکی از جنبه‌های مهم زمینه خدمات اجتماعی که پس از جنگ توجه بسیاری از سازندگان فیلمهای مستند را جلب کرد، فیلمهای آموزشی بود؛ یعنی فیلمهایی که به سفارش دولت یا صنایع خصوصی برای کلاسهای درس ساخته می‌شد. فیلمهای نفتی «شل» که زیر نظر سر آرتور التون (یکی از اعضای اصلی گروه گریرسون) ساخته می‌شد، در بیان مسائل علمی از حیث دقت و وضوح به مقام بلندی رسید. وزارت بهداشت یک سلسله فیلم درباره بچه‌داری سفارش داد. مانند «چشمان کودکان شما» Your Children's Eyes (۱۹۴۵)، «دندانهای کودکان شما»

«Your Children's Teeth» (۱۹۴۶)، «خواب کودکان شما» «Your Children's Sleep» (۱۹۴۷)، و غیره که هم آموزنده بود و هم تماشایی. فیلمهای آموزشی صرف نیز، مانند «سازهای ارکستر» «Instruments of the Orchestra» (۱۹۴۷) و «قدمهای باله» «Steps of the Ballet» (۱۹۴۹) که بهر سیاه سازمان فیلم سلطنتی «تهیه شد، آن اندازه تماشایی از کار درآمد که چهار انگلستان وجه در امریکا سینماهای عادی آنها را نمایش دادند.

خلاصه آنکه در نخستین سالهای پس از جنگ احتیاج مبرم به فیلمهای مبتنی بر واقعیت در زمینههای بسیار متفاوت احساس می شد، و سازندگان فیلمهای مستند برای برآوردن این احتیاج قدم پیش گذاشتند و با تردستی صدها فیلم ساختند که در آنها حداعلاهی هنر و نهایت سودمندی مشهود بود.

اکنون که بیش از ده سال از پایان جنگ می گذرد، می توان گفت که دوره اعتلاهی فیلم مستند انگلیسی گذشته است. خود جان گریسون در ۱۹۵۱ گفت: «گمان می کنم وقت آن رسیده است که بگوئیم فیلم مستند به عنوان هنر، فیلم مستند به عنوان وسیله اقناع، فیلم مستند به عنوان ابزار گرانبهایی برای اجرای نقشه های ملی، دارد از کف می رود و یک نسل سینماگر به سبب سیاست سوء سفارش دهندگانی که لیاقت جانشینی اسلاف خود را ندارند تباه می شود.» حمله او خصوصاً متوجه دولت کارگری انگلستان بود که پس از به چنگ آوردن قدرت، با نفع دعاوی ترقی خواهانه خود، با کمال تعجب فیلم مستند را نادیده گرفت. «سازمان فیلم سلطنتی» که وارث مستقیم گروه اصلی گریسون بود، برای صرفه جویی منحل شد. از آن هنگام تاکنون، گریسون بیشتر به فیلمهای داستانی پرداخته است، و سایر مستندسازان برجسته نیز به استودیوهای فیلم داستانی و مشاغل دولتی و تلویزیون رفته اند. امروز چون دولت انگلستان قصد جلب سیاحان را به بریتانیا دارد، بیست و هشت فیلمهای یک حلقه ای و دو حلقه ای را از نقاط دیدنی جزایر بریتانیا سفارش می دهد. این فیلمها با عکاسی زیبای خود، که غالباً تکنی کالی است، هنوز مهارت فراوان سازندگان فیلمهای مستند انگلیسی را نشان می دهند همچنین «تسخیر اورست» «The Conquest of Everest»

(۱۹۵۴) نشان داد که مستندسازان انگلیسی هنوز می‌توانند پیچیدگی-های يك سفر طولانی را ضبط و تنظیم کنند و به شکل تصویرهای گیرا و پرمعنی عرضه دارند. اما این‌گونه فیلمها، فریادهای دوردستی است که از قله‌های بلند مقاصد و آرمانهای اجتماعی، که مدت بیست سال الهام - بخش نهضت فیلم مستند بود، برمی‌خیزد. فیلم مستند هنوز در انگلستان ساخته می‌شود؛ ولی آن قدرت و حیثیت و جهتی که در سالهای عظمت فیلم مستند آنرا ممتاز می‌ساخت دیگر در آن دیده نمی‌شود.

فیلم داستانی انگلیسی نیز مانند فیلم مستند در سالهای دشوار تجدید ساختمان پس از جنگ توانست کیفیت عالی خود را نگه دارد. کارگردانهای انگلیسی که هنوز تحت تأثیر روح اتحاد و اتفاق زمان جنگ قرار داشتند، با علاقه‌مندی و شوخ‌طبعی به کاوش پیچیدگیهای اخلاق و خصایل انگلیسی ادامه دادند. این کار قبلاً نیز در فیلمهایی مانند «زندگی و مرگ کلنل بلیمپ» The Life and Death Of Colonel Blimp (۱۹۴۳) و «تونی پیپیت» Tawny Pipit (۱۹۴۴) نیز صورت گرفته بود. پس از جنگ، راجر لایوزی Roger Livesey در فیلم شیرین و بامزه «می‌دانم کجا می‌روم» I Know Where I'm Going (۱۹۴۵) نقش يك اسکاتلندی را بازی کرد، و رکس هریسون Rex Harrison در فیلم «مرد بدنام» - Notorious Gentleman (۱۹۴۵) تصویر يك «جنتلمن» انگلیسی را نشان داد. همچنین فیلمهای «چهار پاره» Quartet (۱۹۴۸) و «سه پاره» Trio (۱۹۵۰) و «از نو» Encore (۱۹۵۱) با مهارت تمام از روی داستانهای کوتاه سامرست موآم ساخته شد. تصویری که الک گینس Alec Guinness در «برج ایفل طلایی» The Lavender Hill Mob (۱۹۵۰) و «مبلغ» - The Pro-moter (۱۹۵۲) از شیادان نرمخوی انگلیسی نشان داد نیز بسیار جالب بود. اقتباس سینمایی گیرای دیوید لین از رمانهای «انتظارهای بزرگ» Great Expectations (۱۹۴۶) و «آلیور توئیست» Oliver Twist (۱۹۴۷) و سه فیلم فراموش نشدنی که سرلارنس اولویه

از روی نمایشنامه‌های شکسپیر ساخت ، سنت فرهنگی انگلستان را به‌خاطر می‌آورد.

سنت رئالیستی که نتیجه آمیزش شیوه‌های فیلم مستند با فیلم داستانی بود، باعث پدید آمدن يك دسته فیلم شد که شاید جالبترین آثار سینمایی بعد از جنگ باشند. فیلم‌هایی مانند «برخورد کوتاه» (۱۹۴۵) و «جدا افتاده» (۱۹۴۷) و «مرد سوم» (۱۹۴۹) اثر کارول رید، و «هفت روز به ظهر» Seven Days to Noon (۱۹۵۰) اثر برادران بولتینگ Boulting همه موضوع خود را از زندگی معاصر می‌گرفتند. در این زمینه بود که استودیوی محقر «ایلینگ» مهارت پیدا کرد. گروه مستند سازان که مایکل بالکون - اکنون «سرمایکل» - در زمان جنگ به استودیوی خود آورده بود، در ساختن فیلم‌های «در دل شب» Dead of Night (۱۹۴۶)، «دریای سنگدل» The Cruel Sea (۱۹۵۲) «قلب دوپاره» The Divided Heart (۱۹۵۴) و همچنین کمدیهای پرفروشی چون «گذرنامه به پیملیکو» Passport to Pimlico (۱۹۴۹) و «جزیره کوچک» Tight Little Island (۱۹۴۹) و «برج ایفل طلایی» و «مرد سفیدپوش» The Man in the White Suit (۱۹۵۱) سهم عمده داشتند. اما همچنانکه فیلم‌مستند چند صباحی خوش‌درخشید و با گذشتن دوره تجدید ساختمان افول کرد، دولت فیلم داستانی انگلیسی نیز مستعجل بود. یکی از دلایل این امر البته سستی گرفتن آن اتحاد و اتفاقی بود که از جنگ وعواقب آن برخاسته بود. دلایل دیگر آن را باید در سازمان صنعت سینمای انگلستان جستجو کرد.

مایکل بالکون همیشه اعتقاد داشته است که فیلم انگلیسی باید در وهله اول برای جلب مشتری در بازار انگلستان ساخته شود ، و هزینه آن نیز باید طوری تنظیم شود که با فروش در همین بازار داخلی صرف‌کند. توفیق استودیوی «ایلینگ» مبتنی بر همین خط مشی بود؛ ولی عجیب اینجاست که به نظر می‌رسد این موضوع در خصوص سایر استودیوهای انگلستان صادق نبوده است. در زمان جنگ، ج. آر. تور رنک J. Arthur Rank، صاحب بزرگترین سلسله سینماهای انگلستان، به‌عنوان نیرومندترین شخصیت صنعت سینمای آن کشور

جلوه‌گر شد. وی در برخی از استودیوها سهامی به‌دست آورد، چند استودیو را خود بنا نهاد، و با سرمایه خود تهیه‌کنندگان مستقل را به مقیاس عظیمی پشتیبانی کرد. آرزوی او این بود که برای سینمای انگلستان - و کشور انگلستان - کسب حیثیت کند و سرانجام بازار وسیع امریکارا برای فیلمهای انگلیسی تسخیر کند. فیلمهای پرخرجی چون « شاه هنری پنجم » King Henry V (۱۹۴۴)، « پلکان بهشت » Red Stairway to Heaven (۱۹۴۶)، « کفشهای قرمز » The Tales of Shoes (۱۹۴۸) و « افسانه‌های هوفمن » Hoffman (۱۹۵۱) فیلمهایی بودند که به حساب ضرر آغاز کار ساخته شدند، بدین امید که این فیلمها در بازار امریکا رخنه خواهند کرد و تقاضا را برای فیلمهای انگلیسی افزایش خواهند داد. البته این فیلمها حیثیت سینمای انگلستان را در امریکا بالا بردند؛ ولی این امر به‌بهای ۸,۰۰۰,۰۰۰ لیره خسارت برای آرتور رنک تمام شد. فیلمهای او در سینماهای هنری شهرهای بزرگ خریدار داشتند، ولی در میان توده تماشاگران امریکایی نفوذ نکردند. مطبوعات سینمایی، چه در امریکا و چه در انگلستان، هنوز بر سر این مسئله بحث می‌کنند که آیا این شکست به سبب بی‌علاقگی تماشاگران روی نمود یا خرابکاری عمدی توزیع - کنندگان امریکایی.

باری، يك نکته مسلم است؛ و آن اینکه انگلیسیان در دومین اقدام خود برای تسخیر بازار امریکا به وسیله فیلمهای بزرگ و پرشکوه و پرخرج از حدود توانایی خود قدم را بسی فراتر نهادند. دولت نیز نادانسته این زیاده روی را تشویق کرد. در ۱۹۴۸ دولت « شرکت سرمایه فیلم ملی » National Film Finance Company را تشکیل داد تا برای تشویق تولید داخلی، مبلغ ۵,۰۰۰,۰۰۰ لیره را تقسیم کند. با این سرمایه تازه بسیاری از استودیوهای کوچک از آرتور رنک پیروی کردند. کمتر از شش سال بعد، تنها سرالکساندر کوردا از ۳,۰۰۰,۰۰۰ لیره‌ای که به استودیوی او، یعنی « بریتیش لایون » British Lion، رسیده بود. ۲,۰۰۰,۰۰۰ لیره ضرر داده بود. این مقدار ضرر، حتی برای صنعت سینما نیز قدری زیاد می‌نمود. در ژوئن ۱۹۵۴، دولت باقیمانده وامهای خود را ناگهان پس گرفت. این

تصمیم شاید جلو ۱۰۰۰۰۰۰ لیره ضرر مالیات دهندگان انگلستان را گرفت؛ اما صنعت سینما را به چنان وحشتی دچار ساخت که هنوز هم برطرف نشده است. استودیوی «بریتیش لایون» و بسیاری از استودیوهای کوچک دکان خود را تخته کردند. چیزی نگذشت که درخشانترین چهره‌های سینمای انگلستان - مانند لارنس اولیویه، الک گینس، دیوید لین، کارول رید - یا به هالیوود رفتند یا در فیلمهایی که انگلیسیان با همکاری استودیوهای امریکایی یا ایتالیایی برای بازار بین‌المللی تهیه می‌کردند به‌کار پرداختند. حتی مایکل بالکون نیز در ۱۹۵۶ استودیوی «ایلینگ» را به تلویزیون فروخت و برای خود یک شریک امریکایی پیدا کرد هنگامی که این کتاب نوشته می‌شود، صنعت سینمای انگلستان هنوز در حال بحران است. تولید فیلم به میزان بی‌سابقه‌ای پایین رفته است؛ سناریو و ستارگان هر فیلم با توجه زیاد به سلیقه فرضی تماشاگران امریکایی انتخاب می‌شوند. نتیجه اینکه آن تصویرهای بی‌نظیری که از آدمها و اخلاق و رفتار انگلیسی در فیلمهای انگلستان به چشم می‌خورد و آنها را ممتاز و جالب می‌ساخت، دیگر پدید نیامد. جای تأسف است که انگلستان، پس از آنکه یک نسل هنرمند ماهر و آفریننده ترتیب کرده است، اکنون نمی‌تواند به آنها کار بدهد.

سیر رئالیسم نو در ایتالیا

در پایان دوره صامت، نشانه‌هایی از حرکت و حیات در استودیوهای ایتالیا به چشم می‌خورد که نشان می‌داد سینماگران آن مهارت فنی را که در جاهای دیگر پدید آمده بود، رفته‌رفته به دست می‌آورند. فیلمسازان ایتالیایی، به رهبری الساندرو بلازتی Alessandro Blasetti که هم‌کارگردان بود و هم مدیر مجله «سینماتوگرافو» *Ginematografo*، سنت فیلمهای باشکوه و افسانه‌های پرماجرا را رها می‌کردند. نخستین فیلم بلازتی، «سوله» *Sole* (۱۹۲۹)، از نقشه وسیع موسولینی برای خشکاندن بانالافهای «یونتی» حکایت می‌کرد. توفیق فوری این فیلم نشان داد که برای گرفتن موضوع فیلم می‌توان به سایر جنبه‌های مثبت معاصر نیز رجوع کرد. اما تهیه‌کنندگان ایتالیایی تردید نشان دادند

و منتظر ماندند تا آنکه فیلم ناطق آمد و خوابهای بلازتی را عجالتاً باطل کرد. استودیوها، چه برای انتخاب موضوع و چه برای انتخاب بازیگران خود، به تأثیر روی آوردند؛ و سروصدای آوازهای عاشقانه که از فیلمهای ناطق برخاست، فریاد کسانی را که می‌خواستند فیلم رنگی واقعی و ارزش فنی داشته باشد در خود غرق کرد. در نخستین سالهای فیلم ناطق، در ایتالیا بیشتر فیلمهای ساز و آواز و ماجراهای عاشقانه و کمدیه‌های اتاق خواب ساخته می‌شد، که غالباً از روی نمایشنامه‌های تأثیری تهیه می‌شد. خود ایتالیاییان این فیلمها را «فیلم تلفن سفید» می‌نامیدند؛ زیرا که بیشتر ماجراهای فیلم در اطراف تلفن سفیدی که در اتاق خواب قهرمان زیبای داستان بود دور می‌زد.

چنانکه پیشتر گفتیم فاشیستها در ابتدا چندان توجهی به سینما نداشتند. البته دولت ساختن فیلمهای تاریخی را که در ستایش ظهور حزب فاشیست یا در باره زندگی قهرمانان ملی - مانند گاریبالدی یا اتور فیراموسکا یا سالواتور روزا - سخن می‌گفتند، تشویق می‌کرد؛ اما بیش از این کاری صورت نمی‌گرفت. سیل فیلمهای تبلیغاتی کوتاه مدت که به وسیله استودیوی دولتی «لوچه» Luce ساخته می‌شد برای مقاصد فاشیستها کافی بود. هنگامی که سینمای ناطق اختراع شد، استودیوی «لوچه» سه دستگاه کامیون مخصوص ضبط صوت نیز به وسایل خود افزود؛ و بدین ترتیب رجز خوانیهای پر شور موسولینی جزو همه فیلمهای خبری شد. این فیلمهای خبری، و هر فیلم کوتاه مدت دیگری که به وسیله «لوچه» ساخته می‌شد، به حکم دولت می‌بایست در همه سینماها در سراسر ایتالیا نشان داده شوند. گذشته از این قبیل در دسره‌های مختصر، تهیه‌کنندگان و توزیع‌کنندگان و سینما داران ایتالیا تا سال ۱۹۳۵ کمابیش به حال خود گذاشته می‌شدند. اما در فاصله ۱۹۳۵ و ۱۹۴۰ وضع رفته رفته دگرگون شد. موسولینی آن جنگها و مبارزاتی را که امیدوار بود به گسترش امپراتوری ایتالیا و افزایش عظمت شخص او کمک کند، آغاز کرده بود. می‌بایست آتش احساسات ملی و غرور ملی را تا حد جنون دامن زد. در این دوره بود که دولت به تدریج بر صنعت سینما تسلط یافت. اما این تسلط از راه تصاحب رك و راست استودیوها صورت نگرفت، بلکه قضیه بدین شکل بود که

دولت هیجده استودیوی برگزیده را از راههای پیچیده و گوناگون مورد حمایت قرار داد. تهیه‌کنندگان اکنون می‌توانستند تا حدود ۶۰ درصد هزینه فیلم خود را از بانکهای دولتی وام بگیرند؛ و اگر می‌توانستند نشان دهند که فیلم آنها مردم‌پسند، یا هنری، یا تبلیغاتی است، فقط می‌بایست قسمت ناچیزی از وام خود را پس بدهند. در چنین شرایطی ممکن نبود هیچ استودیویی ضرر بدهد، هرچند در فیلمهایش نشانی از توفیق نباشد. چیزی نگذشت که استودیوها شروع کردند به دادن مشاغل مهم به نورچشمیهای سیاسی، زیرا که این اشخاص می‌توانستند امتیازات بیشتری از مدیران بانکهای دولتی بگیرند. هنگامی که ویتوریو، پسر موسولینی، به عنوان رئیس بزرگترین استودیوی ایتالیا، «اروپا فیلم»، وارد صنعت سینما شد، شیوه «خاصه خرجی» در سینمای ایتالیا به حد کمال رسید.

همچنین دولت فرمان داد که هر فیلم خارجی که در ایتالیا به نمایش گذاشته شود، باید دوبله شده باشد و کار دوبله کردن را هم خود ایتالیاییان انجام داده باشند. این امر نه تنها مشاغل سینمایی تازه‌ای پدید آورد، بلکه به ایتالیاییان امکان داد که هر نکته‌ای را کاملاً موافق مرام فاشیسم نیافتند از فیلمهای خارجی حذف کنند. این سانسور بی‌دردر تسلط دولت را بر سینما افزایش داد. در عین حال، دولت جوازهای گرانبهای دوبله کردن و توزیع این فیلمها را به استودیوهایی می‌داد که هر سال پرخرج‌ترین فیلمها را تهیه‌کنند، یا تعداد فیلمهایشان زیاد باشد. این شیوه حمایت از هنر، هنرمندان را پاک دلسرد کرد. در حقیقت هیچ شیوه دیگری نمی‌توانست تا این اندازه در افزایش خرجهای بیهوده و کاهش آفرینش هنری مؤثر باشد.

با توجه به میزان تسلط دولت بر صنعت سینما، چه از لحاظ مالی و چه از طریق گماشتن نورچشمیهای سیاسی بر مشاغل مهم، عجیب است که تعداد فیلمهای تبلیغاتی صریح اندک بود. به نظر می‌رسد که ایتالیاییان به تبلیغات منفی قانع بودند. همین قدر که در فیلمهای آنها از افکار دموکراتی و حقوق و آزادیهای مدنی، و سایر مفاهیم «منحط» اثری دیده نمی‌شد، راضی بودند. «اتور مارگادونا» Ettore Margadonna، یکی از مورخان برجسته سینمای ایتالیا، می‌نویسد: «در

میان بیش از پانصد فیلم - که در فاصله سالهای ۱۹۳۰ و ۱۹۴۲ در ایتالیا تهیه شد - آن فیلمهایی که از حیث مضمون صد درصد فاشیستی بودند، از شماره انگشتان يك دست تجاوز نمی‌کنند. « از آن جمله می‌توان «پیراهن سیاه» Black Shirt (۱۹۳۳)، «کهنه پرستان» Old Guard (۱۹۳۵) اثر بلازتی، و «محاصره آلکازار» The Siege of The Alcazar (۱۹۴۰)، «سیپیو آفریکانوس» Scipio Africanus (۱۹۳۷)، اثر کارمینه گالونه Gallone را نام برد.

در «محاصره آلکازار» سهم ایتالیا در جنگ داخلی اسپانیا با غرور تمام باز نموده شده بود. «سیپیو آفریکانوس» (یا «سیپیوی آفریقایی») فیلم مجلل و ملال آوری بود که می‌گفتند سناریوی آن را خود بنیتو موسولینی نوشته است. این فیلم می‌خواست پیروزی ایتالیا را در آفریقای زمان باستان، امری نظیر نبرد موسولینی در حبشه جلوه دهد. پاره‌ای از این فیلم در آفریقا برداشته شده و پاره دیگر آن در صحنه‌های عظیم استودیوی دولتی «چینه جیتا» Cinecittà، و یکی از پرخرج‌ترین و عظیم‌ترین - و در عین حال پوک‌ترین - فیلمهای تاریخ سینما از کار در آمد. ناقدان از نشان دادن تیرهای تلفن روی تپه‌های امپراتوری روم، و ساعت‌های مچی روی دست سربازان روم، و یوکی گیج‌کننده صحنه‌های عظیم فیلم، لذت فراوان بردند. با این حال، چون این فیلم رسمی بود دولت ایتالیا برای نشان دادن آن در خارج مساعی خاصی به کار برد. نحوه استقبال تماشاگران از این فیلم، به شهرت سینماگران ایتالیایی کمکی نکرد. در آن زمان چند فیلم اوپرای نیز از ایتالیا صادر شد، که از آن جمله «رؤیای پروانه» The Dream of Butterfly (۱۹۳۹) اثر گالونه را می‌توان نام برد. این فیلم چندین قطعه طولانی از اوپرای پوجینی را که به طرز زیبایی به وسیله ماریا چبوتاری Maria Cebotari اجرا شده بود، نشان می‌داد. درین فیلم يك داستان عشقی سوزناك نیز گنجانده شده بود. غیر از اینها، سینمای ایتالیا در این دوره هیچ هنری از خود نشان نداد.

اما اگر استودیوهای فاسد و فاسد کننده ایتالیا قادر نبودند

شاهکاری پدید آورند، لاقلاً به اشخاص با استعداد امکان دادند که در فن خود ماهر شوند. روشن است که نهضت « رئالیسم نو » که پس از جنگ با چنان شور و حرارتی به میدان آمد، فقط می توانست از کسانی سرچشمه بگیرد که استعداد هنری شان مدتها محبوس مانده باشد؛ کسانی که فن فیلمسازی را بدانند ولی مجال به کار بردن آن را به طرز صحیح نداشته باشند. بسیاری از آنها در آموزشگاه رسمی سینمای رم تعلیم یافته بودند؛ بسیاری نیز در تحت شرایط دلسردکننده استودیوها در آخرین سالهای حکومت فاشیسم کار کرده بودند. مثلاً ویتوریودسیکا در سالهای بین ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به عنوان يك بازیگر محبوب میان تئاتر و سینما نوسان می کرد. وی در ۱۹۴۰ به کارگردانی پرداخت و در کمدهای احساساتی تخصص یافت و این فیلمها را با گیرایی سطحی قابل ملاحظه ای می ساخت، و گاهی درمورد مطالعه رفتار کودکان بینش خاصی نشان می داد. روبرتو روسلینی پیش از آنکه در تهیه «کشتی سفید» *The White Ship* (۱۹۶۱) معاون کارگردان شود، فیلمهای مستند تهیه می کرد. «کشتی سفید» يك فیلم تبلیغاتی جنگی بود که هیچگونه احساس انسانی در آن وجود نداشت. در دو فیلم دیگر او، «بازگشت خلبان» *The Return of the Pilot* (۱۹۴۲) و «مردی با نشان صلیب» *The Man of the Cross* (۱۹۴۳) نیز هیچگونه شباهتی به شیوه پس از جنگ اودیده نمی شود. از سینماگران قدیمی، فقط الساندرو بلازتی نشانه هایی از موضوعات و شیوه های آینده نشان داد. فیلم «چهار قدم در ابرها» *Four Steps in the Clouds* اثر بلازتی، لحظه ای سینمای ایتالیا را از عالم «تلفنهای سفید» و دستورهای رسمی بیرون آورد. این فیلم، کمدهی مؤثری بود که در آن يك مرد مهربان شهری، ناچار می شود خود را شوهر يك دختر روستایی و فرزند به دنیا نیامده او معرفی کند. این فیلم، هرچند رنگ سیاسی نداشت، با نشان دادن زندگی روستایی و روستاییان ایتالیایی و صحنه های طبیعی، طلیعه فیلمهای رئالیست نو بود که پس از جنگ ساخته شد. حتی هنگامی که «چهار قدم» را بدون تاریخ در نیویورک نشان دادند، ناقدان تصور کردند که این فیلم پس از جنگ ساخته شده است و از محصولات نهضتی است که با «شهر بیدفاع» شروع شد.

«چهار قدم در ابرها» با همه جنبه‌های عالی خود، فیلم متوسطی بود و فقط از آینده بهتری خبر می‌داد. اما در اواخر ۱۹۴۲ که تسلط موسولینی بر مردم ایتالیا به سرعت کاهش می‌یافت، فیلم «وسوسه» Ossessione اثر لوچینو ویسکونتی Luchino Visconti ساخته شد، که يك شاهکار حقیقی بود و نطفه نهضت رئالیسم نو پس از جنگ در آن به خوبی مشهود است. توجه این فیلم به مردم عادی، استفاده از صحنه‌ها و آدمهای طبیعی، نشان دادن زندگی به صورتی که در واقع هست، چیزهایی بود که بعدها در سبک رئالیسم نو رشد کرد. فیلم «وسوسه» اقتباسی بود از داستان «پستچی دو بار زنگ می‌زند» اثر جیمز کین James M. Cain، هر چند این نکته در فیلم ذکر نشده بود. این داستان جنایی در مهمانخانه کوچکی در کنار باتلاقهای رودپو و بازار مکاره‌ای در آنکونا بازی شده بود، وبا آنکه ویسکونتی بازیگران عادی ایتالیا، مانند ماسیمو جیروتی Massimo Girotti و کلارا کلامای Clara Galamai والیو ماراکوزو Elio Marcuzzo که به کار برده بود، این بازیگران به رهبری او چنان طبیعی بازی می‌کردند که با روستاییان عرق‌آلودی که در پیاله - فروشی جمع می‌شدند در هم می‌آویختند. کار دوربین نیز در سراسر فیلم‌گیرا بود؛ هنگامی که قهرمانان فیلم در میان انبوه جمعیت حرکت می‌کردند، فیلمبردار برای آنکه آنها را همواره در مرکز عکس نشان دهد، «نمای روان» می‌گرفت؛ هنگامی که می‌خواستند از صحنه‌های باغ ملی یا خیابان فیلمبرداری کنند، دوربین را پنهان می‌کردند تا مردم به طور طبیعی به کارهای خود بپردازند؛ گاهی نیز می‌بینیم که دوربین بر جرثقیل قرار گرفته است و از روی درشت‌نمای صورت يك بازیگر حرکت می‌کند و يك منظره پهناور را تماماً نشان می‌دهد. در این فیلم چهره‌های مردم عادی ایتالیا دیده می‌شود؛ صداها و مناظر عادی برای يك داستان قوی و مؤثر به کار گرفته شده‌اند. این فیلم از محصولات دوره بیست‌ساله فاشیسم به اندازه‌ای بالاتر بود که تأثیر آن بر سینماگران ایتالیایی جز عمیق نمی‌توانست باشد. اما این فیلم هرگز در آمریکا نمایش داده نشد؛ زیرا که حق فیلمبرداری از داستان «پستچی دوبار زنگ می‌زند» به کارخانه متروگلدوین‌مایر

تعلق داشت (که در ۱۹۴۶ از روی این داستان فیلمی تهیه کرد) و چون ایتالیاییان بدون اجازه نویسنده از این داستان استفاده کرده بودند، متروگلدوین مایر اجازه نداد که نسخه فیلم «وسوسه» به آمریکا وارد شود.

با پیشرفت جنگ سینمای ایتالیا (مانند زندگی ایتالیا) دچار آشفتگی شد. میان مردم اختلاف افتاد. برخی جانب متفقین را گرفتند - یا آنکه بو بردند که کار محور ساخته است -، برخی دیگر همچنان به معتقدات فاشیستی خود چسبیدند. پس از سقوط موسولینی، که جنگ در جنوب ادامه داشت و شمال شبه جزیره ایتالیا همچنان در تصرف نازیها بود، کار فیلمسازی متوقف شد. در ۱۹۴۴ فقط شانزده فیلم در ایتالیا ساخته شد، و بیشتر آنها از ساخته‌های استودیوی اسکالرا Scalera واقع در ونیز بود که آخرین پایگاه عناصر فاشیست در صنعت سینما بود. در این مدت ضدفاشیست‌ها مخفی شده بودند و منتظر بودند تا نیروهای متفقین ایتالیا را آزادکنند و سپاه نازی عقب‌بنشیند. در اواخر ۱۹۴۴، حتی پیش از آنکه آلمانها شهر رم را کاملاً تخلیه کنند، روبرتوروسلینی به ساختن «شهر بیدفاع» پرداخت، و این فیلم کلید نهضت تجدید حیات سینمای ایتالیا بود. در این فیلم، روسلینی کوشید تا بادقتی هرچه تمامتر، کشمکشها، رنجها، و مقاومت قهرمانی مردم عادی رم را در سالهای تصرف آلمانها نشان دهد. غیر از قهرمانان اصلی، کمتر کسی از بازیگران این فیلم بازیگر حرفه‌ای بود. در حقیقت بسیاری از آنها مردم عادی - یا سربازان نازی - بودند که دوربینی پنهان در پشت بام یا نهفته در اتومبیل از آنها فیلمبرداری کرده بود. کمتر صحنه‌ای از این فیلم در استودیو تهیه شد، زیرا که هم پول کافی برای این کار نبود، و هم روسلینی و سزار زاواتینی Cesare Zavattini (که سناریو را نوشته بود) احساس کردند که جنبه مستند خیابانها و خانه‌ها و حیاطهای واقعی، صدق وصفای داستان فیلم را تأیید و تأکید خواهد کرد.

آنچه از کار درآمد، فیلمی بود غیر از آنچه تا آن هنگام

برپرده سینما دیده شده بود. از لحاظ فنی البته بی نقص نبود. روسلینی هنگام ساختن این فیلم ناچار بود که هر تکه فیلمی را که به دستش می رسید به کار برد؛ حال آنکه تنظیم نور این تکه ها، مخصوصاً نماهای درون خانه ها که در استودیو گرفته نشده بود - غالباً به قدری ضعیف بود که برای ایجاد تأثیر دراماتیک، یا حتی برش عادی، به درد نمی خورد. حتی در ضمن کار ناچار شدند فیلمبرداری را متوقف کنند تا کارگردان پول کافی برای ادامه کار فراهم سازد. اما به نظر می رسد که همان شوری که الهام بخش تهیه این فیلم شد، نیرویی است که آن را فراهم و استوار نگه می دارد؛ همان ناتراشیدگی و ناپرداختگی فیلم، حسن آن شد؛ و احساس قوی و افزاینده روسلینی از موضوع فیلم، به زبان تصویری چنان گویا و مؤکد بیان شد که گاه تماشای فیلم را غیر قابل تحمل می ساخت. این رئالیسم راستین بود - زندگی دردناک يك عصر اندوهباری روی پرده سینما آمده بود. خود روسلینی هنگام معرفی فیلم گفت: «وضع از همین قرار است،» و این گفته شعار تمام نهضت رئالیسم نو شد.

در ظرف پنج سال بعد، يك سلسله فیلم در ایتالیا ساخته شد که از هر جهت مانند فیلمهای بزرگ روسی در اواخر دهه سوم، جالب و گیرا بود؛ و نیز مانند آن فیلمها ملهم از پدید آمدن احساس ملی و آزادی ناگهانی استعدادهای آفریننده بود. شکست کامل رژیم فاشیست، همه قیدهای گذشته را از میان برداشت. سالهای خفقان ایتالیا در دست نیروهای آلمان و افسردگی در هنگام تصرف متفقین، در مردم ایتالیا نوعی هشیاری اجتماعی به بار آورد که نهضت رئالیسم نو آن را به کاملترین وجه بیان کرد. در آغاز کار، صرف امکان اینکه زندگی عادی را بدون تعصب مورد بحث قرار دهند، برای کارگردانهای چون روسلینی و دسیکا الهام بخش بود. «پیزان» (۱۹۴۶) اثر روسلینی، حماسه ای بود در باره آخرین ماههای جنگ در ایتالیا. دسیکا، قهرمان کمدهای پیش از جنگ، محبت خود را نسبت به کودکان در فیلم «واکسی» Shoeshine (۱۹۴۶) بار دیگر نشان داد؛ اما این بار عمق و احساسی در آن دیده می شد که در فیلمهای پیشین او از آن اثری نبود. این فیلم داستان تلخی است از گرفتار آمدن يك دسته از کودکان

ولگرد رم در بازار سیاه که در سالهای جنگ درایتالیا بیداد می‌کرد. بچه‌ها به زندان می‌افتند؛ آنگاه دوست را بر ضد دوست می‌گمارند تا اطلاعات بیشتری در بارهٔ دسته‌هایی که این بچه‌ها را به کار گرفته بودند، به دست آید. دسیکا این نکته را روشن می‌کند که مقامات دولتی نه سنگدلند و نه ابله؛ بلکه فقط تحت فشار قرار گرفته‌اند. اما چون راه آسان و آشکار را انتخاب می‌کنند، دوستان با هم دشمن می‌شوند و نتیجهٔ نهایی این ماجرا جنایت است. همهٔ این مطالب بدون پرخاشگری یا پرده‌داری، فقط به عنوان نمایش وضع موجود، باز نموده می‌شود. اگر این بازنمایی خاطر تماشاگران رامشوش می‌کرد، وظیفهٔ آنها بود که به عنوان مردم مملکت فکری بکنند. در این قبیل فیلمها روح دموکراسی حقیقی به چشم می‌خورد - کارگردان وضع اجتماع را بیطرفانه نشان می‌دهد، و اقدام اجتماعی را به وجدان وهوش تماشاگران خود واگذار می‌کند.

نهضت رئالیسم نو به رهبری روسلینی و دسیکا به زودی نیرو گرفت و در آثار ده دوازده تن، بلکه بیشتر، از کارگردانان دورهٔ بعد از جنگ ظاهر شد. این کارگردانها که خواه ناخواه به سوی موضوعات اجتماعی جلب می‌شدند، به واسطهٔ يك فلسفهٔ مشترك باهم متحد بودند، و این فلسفه شاید در فیلم «زندگی در صلح» To Live in Peace (۱۹۴۶) اثر لویجی زامپا روشنتر از هر جای دیگر بیان شده باشد. زامپا حادثه‌ای از پایان جنگ را برگزید تا نشان دهد که همهٔ مردم - حتی نازیها - اگر به جای پیروی از مرام خود از غرایز خویش پیروی کنند، می‌توانند در صلح و صفا زندگی کنند. يك روستایی ایتالیایی به دو سرباز امریکایی، یکی سفید و دیگری سیاه، که در پشت خط آلمانها گیر افتاده‌اند، پناه می‌دهد. شب هنگام گشتی آلمانی به مزرعهٔ او می‌آید. روستایی برای پوشاندن سروصدای سرباز سیاهپوست که در زیر زمین شراب می‌نوشد، سرباز آلمانی را مست می‌کند. ناگهان سرباز امریکایی از نهانگاه خود بیرون می‌آید و در لحظهٔ هیجان انگیزی، سیاهپوست و نازی با هم روبرو می‌شوند. اما شراب همهٔ کینه و اختلاف مرام را از میان برده است. آن دو سرباز دست به گردن یکدیگر می‌اندازند و در کوچه‌های دهکده به راه می‌افتند و هریک به زبان خود نعره

می‌زنند «جنگ تمام شد». زامپا در «آنگلینا» Angelina (۱۹۴۷) همین نکته را تکرار می‌کند که غرایز عالی بشر را اطاعت کورکورانه تباه کرده است. آنامانیانی در نقش آنگلینا، تصویر بسیار بامزه‌ای از يك زن خانه‌دار طبقه کارگر ترسیم می‌کند که رهبری همه زنان محل خود را بر ضد سیاستمداران و ملاکان محلی برعهده می‌گیرد.

کارگردانهای دیگر حوادث واقعی زندگی پس از جنگ را برای باز نمودن حقایق تکاندهنده یا رقت آور، زمینه کار خود ساختند.

جوسپه دوسانتیس در نیمه اول «تعقیب تراژیک» Tragic Chase (۱۹۴۷) تصویر بسیار روشنی از هرج و مرج پس از جنگ در شمال ایتالیا به دست می‌دهد، و هر چند حوادث ملودراماتیک نیمه دوم فیلم را تباه کرده است، صحنه فراهم آمدن و جنگیدن دهقانان برای بازگشت به زمینهای خود، درست و تکاندهنده است. فیلم «بی رحم» Without Pity

(۱۹۴۷) اثر آلبرتو لاتوادا Alberto Lattuada نیز که درباره یکی دیگر از مسائل پس از جنگ (یعنی مشکل سربازان سیاهپوست آمریکایی که پرچم خود را ترك گفته و در ایتالیا متواری شده بودند) سخن می‌گوید، ناچار جنبه‌های ملودراماتیک فراوان داشت. در این فیلم، سرباز سیاهپوستی عاشق يك فاحشه سفیدپوست می‌شود. در این داستان لطافت و ظرافت وجود دارد، ولی صحنه‌های «سوزناك» هم دیده می‌شود. (نسخه‌ای که در آمریکا نشان داده شد، از دم قیچی گذشته بود.)

ویسکونتی، کارگردان «وسوسه» در این هنگام فیلمی در باره زندگی ماهیگیران بینوای جزیره سیسیل ساخت به نام «زمین می‌لرزد» The Earth Trembles (۱۹۴۸). این فیلم که مانند فیلمهای مستند بدون بازیگر و دکور ساخته شده بود، زندگی ماهیگیران را با صداقت تمام نشان می‌داد. ماهیگیران این فیلم به لهجه محلی خود سخن می‌گفتند، چنانکه حتی بسیاری از ایتالیاییها نیز زبان آنها را نمی‌فهمیدند. این فیلم نیز به زبانی حاکی از همدردی می‌گفت: «وضع از این قرار است که می‌بینید. چه فکری می‌خواهیم به حال آن بکنیم؟»

از این فیلمها - و بسیاری فیلمهای دیگر - تصویر مردم عادی ایتالیا به دست می‌آمد. شادیها و اندوههای پیش‌پا افتاده به شکلی

زنده و انسانی بر پرده سینما نمایش داده می‌شد؛ و در این کار هیچ ملتی به پای ملت ایتالیا نمی‌رسید. چیزی که عجیب است، این‌گونه فیلم‌ها در خود ایتالیا مورد توجه واقع نشد. شاید علت این امر آن بود که این فیلم‌ها زندگی مردم عادی را به دقت بیش از اندازه نشان می‌داد.

ایتالیاییان که سالها محنت و محرومیت کشیده بودند، به فیلم‌های پر زرق و برق هولیوود بیشتر تمایل داشتند. به هر حال، تحسین و تمجید منقدان خارجی از فیلم‌هایی چون «شهر بی دفاع» و «واکسی» و «دزد دو چرخه» و «زندگی در صلح» چشم ایتالیاییان را برای دیدن فیلم‌های خودشان باز کرد. همه این فیلم‌ها بار دوم که در ایتالیا به نمایش گذاشته شدند، خیلی بیش از بار اول فروش داشتند.

هنگامی که وضع اقتصادی ایتالیا ثبات و قرار پیدا کرد، تهیه‌کنندگان ایتالیایی نیز وضع خود را محکم کردند. اکنون نه تنها بزرگترین و مجهزترین استودیوی فیلمبرداری اروپا در «چینه‌چینا» Cinecittà، خارج شهر رم، قرار داشت، بلکه در آنجا يك آموزشگاه سینمایی نیز بود که صنعتگران و هنرمندان سینمایی را برای استودیوها تربیت می‌کرد. علاوه بر اینها، دولت نیز علاقه‌سالمی به سینما پیدا کرد و آن را هم به عنوان وسیله ارشاد و هم منبع درآمد شناخت. در مالیات فیلم‌های برجسته تخفیف خاصی قائل شدند. تهیه‌کنندگان ایتالیایی برای کمک به صنایع ایتالیا نقشه‌ای طرح کردند که بر طبق آن دولت اجازه می‌داد استودیوهای امریکایی مقداری که از سرمایه خود را که در زمان جنگ در ایتالیا مانده بود از ایتالیا بیرون ببرند، به شرط آنکه مقداری از این سرمایه به منظور ایجاد بازار برای فیلم‌های ایتالیایی در امریکا مصرف شود. در ۱۹۵۰ تهیه‌کنندگان امریکایی با این نقشه موافقت کردند و ناگهان متوجه شدند که مشغول رواج دادن محصولات رقیب خود در امریکا هستند. غیر از انگلستان، تاکنون هیچ‌ملت دیگری برای رخنه کردن در بازار امریکا بدین سختی نکوشیده است. برای شکستن مقاومت تماشاگران عادی در برابر فیلم‌های زیرنویس دار، ایتالیاییها حتی استودیو خاصی برای دوبله کردن فیلم‌هاشان در نیویورک دائر کردند. در این استودیوها صداهاى بازیگران تئاترهای «برادوی» را بالهای بازیگران ایتالیایی تطبیق می‌کردند. امروز

فیلمهای ایتالیایی از حدود «سینماهای هنری» فراتر رفته‌اند و در سینماهای پر منفعت «ماشین‌رو» (drive-in) و سینماهای محلی نمایش داده می‌شوند.

در حقیقت ایتالیاییان به اندازه‌ای شیفته و شیدای فیلمهای پر-فروش شده‌اند که در چند سال اخیر جنبه‌های اصلی مکتب «رنالیسم نو» را به کلی خراب کرده‌اند. مثلاً «برنج تلخ» Bitter Rice (۱۹۴۹) داستانی است از وضع برنجکاران مهاجر در شمال ایتالیا، ولیکن به زودی به صورت ملودرام پلیدی از هتک ناموس و شدت و خشونت درمی‌آید. در «رم، ساعت ۱۱» Rome, 11 o'Clock (۱۹۵۲) و «سه داستان ممنوع» Three Forbidden Stories (۱۹۵۳) هر دو از يك فاجعه واقعی که سراسر ایتالیا را تکان داده بود، با بی‌ذوقی استفاده شده است. اداره‌ای برای استخدام يك دختر اعلان داده بود، و بیش از دوپست دختر برای گرفتن کار مراجعه کرده بودند و در پلکان منتظر نوبت بودند. ناگهان پلکان فرو ریخت. دهها نفر کشته یا زخمی شدند. در فیلم «رم، ساعت ۱۱» همین حادثه نشان داده می‌شود، و سپس، به طریق بازگشت به گذشته، فیلم به بازگویی سرگذشت چندتن از قربانیان می‌پردازد - دختری که خانه پدرش را ترك گفته است تا بایك جوان نقاش زندگی کند؛ فاحشه‌ای که می‌خواهد توبه کند و دنبال کار می‌گردد؛ دختری که از پیدا کردن کار در رادیو مأیوس شده است؛ دختر ك خجولی که برای نخستین بار به دنبال شغلی آمده است. در «سه داستان ممنوع» شکل بیان فیلم حتی از این هم احساساتی‌تر است. در این فیلم یکی از قهرمانان، انحراف جنسی دارد و دیگری معتاد به مواد مخدره است.

بسیاری از فیلمهای «رنالیستی» اخیر ایتالیا، از این قبیل حوادث واقعی که هر روز در روزنامه‌ها دیده می‌شود سرچشمه گرفته‌اند. اما غالباً این فیلمها بیشتر به منظور بهره برداری از موضوع آن حوادث ساخته شده‌اند تا پرده برداری از آنها. البته در این فیلمها، برخلاف غالب فیلمهای امریکایی، سرخاب و سفیداب به چهره واقعیت نمالیده‌اند بلکه بمکس به نظر می‌رسد که همه می‌کوشند تا زندگی را هر چه زشت‌تر نشان دهند؛ اما در این میانه بیشتر بر آن قسمتهایی از زندگی که در

بازار خریدار دارد یعنی جاذبه جنسی و خشونت تکیه می‌شود. و به جای بازیگران هنرمندی چون آنامانیانی، اکنون پرده سینمای ایتالیا به چهره «مهرویانی» چون جینالووبریجیدا و سیلوانا مانگانو و سیلوانا پامپانی‌نی و سوفیالورن و آلتانورا روسی دراگو آراسته است. اینها جانوران خوش تراش و خوش ریختی هستند که تماشای قد و بالاشان البته فرح‌بخش است؛ اما به دشواری می‌توان آنها را به عنوان قهرمانان داستانهای واقعی پذیرفت. درحقیقت، چنانکه غالباً اتفاق می‌افتد، اکنون دیگر خود عنوان «رئالیسم نو» نیز دیگر معنی خود را ازدست داده است. ممکن است سینمای ایتالیا دراعلانهای خود همچنان ازعنوان «رئالیست نو» استفاده کند، اما آنچه درسالهای اخیر دیده‌ایم چیزی نبوده است مگر فیلمهای «تکانه‌دهنده» و «هیجان انگیزی» که زمینه آنها را صحنه‌های طبیعی تشکیل می‌داده است.

دراین مدت چند مکتب «رئالیسم نو جدید» نیز پدید آمده است که اگر تهیه‌کنندگان ایتالیایی جرئت داشته باشند و دنبال آنها را بگیرند، ممکن است آینده خوبی برای سینمای ایتالیا فراهم کنند. همه این فیلمها اززندگی روزمره مردم عادی ایتالیا سرچشمه می‌گیرند و درهمه آنها محبت و همدردی نسبت به مردم عادی به چشم می‌خورد. چیزی که هست، به این فیلمها بعد تازه‌ای افزوده شده است؛ بدین معنی که عنصر تازه‌ای ازکمدی، فانتزی، وحتى شعر در آنها دیده می‌شود. اکنون می‌توان گفت که فیلم عجیب و خیال‌آمیز «معجزه در میلان» (۱۹۵۱) اثر دیسکا، درحقیقت فقط شروع این نهضت جدید بوده است. مثلاً «دوشاهی امید» Two Cents' Worth of Hope (۱۹۵۲) اثر رناتو کاستلانی Renato Castellani، و «نان و عشق و رؤیا» Bread, Love and Dreams (۱۹۵۳) اثر لوییجی کومنچینی Luigi Comencini ابتدا زندگی واقعی مردم را در یک شهر کوچک نشان می‌دهد و سپس این زندگی را زمینه کمدی آمیخته به فانتزی قرار می‌دهد. «جاده» La Strada (۱۹۵۴) اثر فدریکو فلینی Federico Fellini داستان اندوهباری است از پهلوانی که درکوچه‌ها معرکه می‌گیرد و نمایش می‌دهد، و دختر ساده - لوحی که دلقک او است. دراین فیلم واقعیت و شعر به هم درآمیخته‌اند

وبا بازیهای ماهرانه فنی که در برابر زمینه طبیعی صورت گرفته است، قدرت تأثیر فیلم افزایش یافته است. « عشق در شهر » Love in the City (۱۹۵۴) که به دست سزار زاواتینی تهیه شده و چندین جوان پر شور آن را کارگردانی کرده‌اند نیز نشان دهنده راه تازه‌ای در سینمای ایتالیا است. این فیلم بار دیگر به رئالیسم فیلمهای مستند بازگشته است. مردم مصیبت‌های خود را بار دیگر جلوی دوربین بازی می‌کنند و سرگذشت خود را در برابر میکروفون باز می‌گویند؛ اما زاواتینی با استفاده ماهرانه از دوربین و دوبله کردن و برش استادانه، این فیلمهای مستند ساده را به صورت يك آفرینش هنری حقیقی درآورده است.

در این فیلمها، مواد خام تازه برای سینمای ایتالیا وجود دارد و راههای تازه پیش پای آن گذاشته شده است که سینمای ایتالیا می‌تواند با همان شور و شوقی که ده سال پیش، هنگام تجدید حیات، از خود نشان داد از آنها استفاده کند. آشکار است که کارگردانهای ایتالیا هنوز آن شور و نیرو را دارند که در موضوعها و شیوه‌های تازه طبع - آزمایی کنند. اکنون مسئله این است که آیا تهیه کنندگان ایتالیایی، که سودای تسخیر بازار جهانی را در سر می‌پزند، اجازه این کار را خواهند داد یا نه؟ آیا کارگردانهای جوان مجال آن را خواهند یافت که همان راهی را که دسیکا و فلینی و کاستلانی و کومنچینی و آنتونیونی و زاواتینی پیش پای آنها گذاشته‌اند ادامه دهند؛ یا آنکه باید استعداد خود را بر سر داستانهای پلید معتادان به مواد مخدره و زنان روسپی تباه کنند؛ این قبیل فیلمها، که نه به خاطر هنر بلکه به واسطه صحنه‌های برانگیزنده فروش می‌روند، يك نتیجه مسلم دارند؛ و آن اینکه نخست هنرمندان سینما و سپس خود صنعت سینما را فاسد و تباه خواهند ساخت. زیرا هنرمندان سینما - کارگردانها و نویسندگان - هستند که گاه گاه رگه‌های سودمند را در معدن سینما کشف می‌کنند. نکته شکفت در صنعت سینما این است که همین که جنبه تجارتي آن غالب شود و زمام کار را در دست بگیرد، نتیجه کار غالباً برای تماشاگران و هنرمندان، و بالمال برای خود سرمایه‌گذاران، مایوس‌کننده خواهد بود.

هنر کلاسیک سینمای ژاپون

پیش از آنکه فیلم «راشومون» Rashomon اثر آکیرا کورو- ساوا Akira Kurosawa جایزه بزرگ فستیوال ونیز را در ۱۹۵۱ ببرد، همه می‌پنداشتند که صنعت سینمای ژاپون نیز مانند استودیوهای هندوستان و مصر سرگرم ساختن مقدار زیادی فیلم بی‌ارزش است که فقط برای بازار محلی مناسب است. با آنکه از ۱۹۰۴، یعنی از هنگام ظهور سینما، در ژاپون فیلم ساخته می‌شد، کمتر فیلمی از ژاپون در دنیای غربی دیده شده بود و هیچیک از آنها شور و اشتیاقی برنینگخته بود. در حقیقت، تا دهه چهارم که ژاپون شروع به تسخیر مشرق زمین کرد، صنعت سینمای قابل توجهی در ژاپون وجود نداشت. چنانکه غالباً اتفاق می‌افتد، فیلم ژاپونی همراه پرچم ژاپون پیش رفت. از طریق جنگ و نفوذ اقتصادی، سینمای ژاپون بازار بالقوه وسیعی در چین و منچوری و هندوچین و کره به دست آورد؛ و این ابزاری بود که مدتها در تصرف استودیوهای اروپا و هالیوود بود. ژاپونیهایی که استعداد خاصی برای تقلید دارند، به زودی محصول استودیوهای خود را به سالی هفتصد هشتصد فیلم رساندند، غالب آنها تقلیدی از فیلمهای عشقی فرانسوی و فیلمهای جنایی و پرماجرای امریکایی بود. به وسیله سیل این گونه فیلمها بود که ژاپون همه رقیبان خود را در خاور دور از میدان بیرون راند؛ و تا به امروز نیز این بازار همچنان در دست ژاپون مانده است.

از طرف دیگر استودیوهای ژاپون شروع کردند به ساختن فیلمهایی به منظور خاص نمایش دادن در داخله ژاپون که غرض از ساختن آنها عبارت بود از ایجاد حداعلای وفاداری و اشتیاق مردم ژاپون نسبت به جنگهای بیشماری که دولت راه می‌انداخت. حوادث نبردهای ژاپون در چین و منچوری و تصادمهای مرزی با اتحاد شوروی، زمینه بسیاری از این فیلمها را فراهم می‌ساخت. فیلمهای «جیدای گکی»- Jidai geki از این لحاظ اهمیت داشتند. این فیلمها فیلمهایی تاریخی بودند که برای آگاه ساختن مردم ژاپون از تاریخ و فرهنگ گذشته آن کشور و افزودن غرور و تقویت سنتهای ژاپونی ساخته می‌شد - و اینها همه در

جنگ بسیار به کار می آیند. فایده فیلمهای «کیندای گکی» - Kindai geki ظاهراً از این حیث کمتر بود. این فیلمها، داستانهای رئالیستی بودند از زندگی معاصر ژاپون و از اواخر دهه سوم از آثار برجسته سینمای ژاپون به حساب می آمدند. در سالهای پر آشوب دهه چهارم، سانسورچیان نظامی چنان جلو این فیلمها را گرفتند که بیش از چند فیلم به روی پرده نشان داده نشد. یکی از استثنائات نادر، فیلمی بود به نام «کیمیکو» Kimiko (۱۹۳۶) که نمایشی بود لطیف و افسون-کننده از روابط خانوادگی مردم ژاپون. این فیلم را به طور محدود در امریکا نیز نشان دادند.

اندکی پس از ماجرای «پرل هاربور» (یعنی حمله ناگهانی ژاپون به پایگاه امریکا در آن بندر) صنعت سینمای ژاپون ملی شد و فیلمهای ژاپونی با صراحت بیشتر به وظیفه تبلیغاتی خود پرداختند. فیلمهای مستند و داستانی دست به هم دادند تا وظیفه و افتخار خدمت به امپراتور را مورد تأکید قرار دهند - افتخار مرگ در راه وطن را. «داوطلبان مرگ» Volunteers of Death (۱۹۴۲)، که روایت ژاپونی ماجرای پرل هاربور بود، چنین فیلمی بود. به رغم سرنوشت قهرمانان داستان در صحنه های ساختگی جنگ، این فیلم را ژاپونیه‌ها دارای پایان خوش می دانستند - آخر قهرمان داستان در راه امپراتور شربت شهادت نوشیده بود! اتفاقاً نازیها نیز این فیلم را به عنوان نشانه‌ای از قدرت انتهای شرقی «محور» در آلمان و فرانسه تحت اشغال نشان دادند. در همین احوال، درامهای تاریخی نیز به تعداد زیاد ساخته می شد - و ظاهراً به همان شیوه‌ای که از آن هنگام تاکنون فیلم سازان ژاپونی را مشهور ساخته است. بنابراین آزادی حقیقی استعداد های ژاپونی، هنگامی که جنگ پایان یافت، آزادی سازندگان فیلمهای تاریخی نبود، بلکه آزادی تازه‌ای بود که برای ساختن فیلمهای اجتماعی از زندگی معاصر و تفسیر و تغییر آن به دست آمد. ژاپونیه‌ها نیز مانند کارگردانهای ایتالیایی تحت حکومت فاشیسم، مهارت و فنون فیلمسازی را هنگام ساختن فیلمهایی که دولت از آنها می خواست به دست آورده بودند. اکنون که جنگ پایان گرفته و نظام سابق از میان رفته بود، اکنون که نیروهای اشغالگر متفقین همه جا بودند و ویرانیهای دوانفجار

اتمی که دو شهر را با خاک یکسان کرده بود هنوز در برابر چشم بود، سینماگران ژاپونی استعداد خود را متوجه دنیای اطراف خود ساختند. و ظاهراً، بنابر گفته کسانی که توانسته‌اند مقدار قابل ملاحظه‌ای از فیلمهای این دوره را تماشا کنند، سینماگران ژاپونی مسائل جدید را با شکلی همانقدر تازه و جسورانه که بعد از جنگ در ایتالیا دیده شد، مورد بحث قرار داده‌اند.

«فرشته مست» Drunken Angel (۱۹۴۸) «زیستن» Living (۱۹۵۲) اثر کوروساوا، «تصویر لکه‌دار» Stained Image (۱۹۵۳) اثر ایمی Imai، «بژواک» The Echo (۱۹۵۳) اثر ناروز Naruse، و «سوت گندم» Wheat Whistle (۱۹۵۵) اثر تویدا Toyoda فقط نمونه‌هایی هستند از فیلمهای برجسته ژاپونی در باره مسائل و موضوعات معاصر که هنوز در امریکا نشان داده نشده‌اند.

در این مدت، امریکاییان ناچار بوده‌اند درباره فیلمهای ژاپونی از روی پنج شش فیلمی که پس از «راشومون» در امریکا نشان داده شده است قضاوت کنند. البته نتیجه‌گیری کلی از چند فیلم انگشت‌شمار، اشتباه بزرگی است، ولی وقتی که آن چند فیلم، فیلمهای کاملاً گوناگون و در عین حال شاهکارهای اصیلی چون «راشومون» Rashomon (۱۹۵۱)، «اوگتسو» Ugetsu (۱۹۵۳)، «دروازه دوزخ» Gate of Hell (۱۹۵۴)، «هفت عالیجاه» The Magnificent Seven (۱۹۵۴)، و «شیطان طلایی» The Golden Demon (۱۹۵۵) را شامل باشد، می‌توان با خاطر جمع نتیجه گرفت که این فیلمها محصول صنعت بالغ و رشیدی هستند که فیلمسازان فوق‌العاده با استعداد و آفریننده در اختیار دارد. امروز آشکار شده است که «راشومون» نخستین شاهکار سینمای ژاپون نبوده است؛ بلکه فقط نخستین شاهکاری بوده که شهرت جهانی به دست آورده است. زیبایی مادی این فیلم و استادانه بودن فنون سینمایی آن، و بالاتر از همه غرابت زمینه داستان آن که مربوط به قرن هشتم است، تماشاگران غربی را برای فیلمهای بعدی آماده ساخت. در زمانی که فیلمهای غربی از حیث کمال فنی خود همه‌کما بیش در يك سطح قرار گرفته‌اند، این فیلمهای

ژاپونی زمینه‌های روانی و جسمانی و معیارهایی از زیبایی را جستجو می‌کردند که نه تنها از حیث معانی خود تازه بودند، بلکه انقلابی بودند. این فیلمها از ما نمی‌خواهند که خود را به قهرمانان آنها «ملحق» (identify) کنیم، و نیز در این فیلمها هیچ کوششی برای بالا بردن هیجان روحی از طریق حیل‌های عکاسی و فوت و فن پیوندگری دیده نمی‌شود. عواطف ما به‌طور غیرمستقیم تحت تأثیر فیلمهای ژاپونی قرار می‌گیرد - یعنی از طریق ذهن نه از راه اعصاب؛ و چشمان ما را سیلی از زیباییهای هنر سینما که از سنتهای دیرین گرفته شده است پر می‌کند. دوربین، هرکس را با فورمالیسم باسمه‌ها یا تابلوهای نقاشی عکسبرداری می‌کند. بازی بازیگران کمابیش صورت اجرای مراسم و مناسک قدیم را دارد و حرکات و سکناات آنها از تئاتر قدیمی «کابوکی» Kabuki یا «نو» No اخذ شده است. رنگ، طرح، درجه‌بندی تصویرهای سیاه و سفید، و استفاده از موسیقی شرقی به این فیلمها يك حالت عاطفی می‌بخشد که آنها را به صورت نمودارهایی از سنتهای ابدی درمی‌آورند. اما به فورمالیسم گذشته عنصر تازه‌ای علاوه شده است و آن جنبه بشری و مردم دوستی این فیلمهاست که به موضوعات دیرین سال و زمینه‌های فلسفی این فیلمها گرمی و شخصیتی بشری می‌دهد.

مثلا در «راشومون» اصل موضوع عبارت است از تحقیق درباره ماهیت حقیقت. چهار قهرمان اصلی فیلم، در جنایت و هتك ناموسی دخیل بوده‌اند. هر کدام از آنها روایت خود را از جریان ما وقع نقل می‌کند. هر يك از این داستانها را، با رنگهای لاپوشان آن، دوربین برمی‌دارد. قهرمانان، گویی خطاب به دادگاهی سخن می‌گویند، راست روبه‌روی دوربین دوزانوشسته‌اند و به‌عدسی دوربین خیره نگاه می‌کنند. تماشاگران هستند که باید حقیقت نسبی هر کدام از روایتها را تشخیص دهند - اگر اصولا حقیقتی در میان باشد. تمام برداشت «راشومون»، چه موضوعی و چه سینمایی، با قراردادهای فیلمهای غربی سخت متفاوت بود. هر چند ناقدان ژاپونی از «سبك اروپایی» این فیلم سخن می‌گفتند، نزدیکترین خویش این فیلم همانا «مرزبان» اثر قوی و جسورانه داوژنکو است که سبکی خاص خود و دوربینی سیال داشت. مهمتر از

اصل و سبک این بود که «راشومون» مسئله‌ای را پیش روی ژاپونیه‌ها می‌گذاشت که از زمان جنگ به بعد از خاطر بسیاری از ژاپونیه‌های هوشمند گذشته بود. امپراتور «آسمانی» آنان شکست خورده بود، افسانه خطاناپذیری اودروغ درآمده بود، و همراه با آن سراسر پای ساختمان وظایف و تعهداتی که خود ژاپونیه‌ها آن را «چو» می‌نامیدند و اساس جامعه ژاپونی را تشکیل می‌داد، فرو ریخته بود و به جای حقیقت بی‌چون و چرای اطاعت، اکنون ژاپونیه‌ها با «حقیقت» تازه و اجباری دموکراتی شدن حکومت روبه‌رو بودند. کوراساوا به وسیله این داستان که مربوط به قرن هشتم بود، مسائل امروزی را طرح کرده بود.

همچنین «اوگستو» افسانه‌ای است از ژاپون در قرن شانزدهم.

قهرمانش فریب ثروتی را می‌خورد که ممکن است در شهرها به دست آید و زن خود را در کشتزارش رها می‌کند و به نزد زن نجیبزاده شبیه‌مانندی می‌رود که در قصری اسرارآمیز زندگی می‌کند. به همراه رفتن قهرمان داستان از روستا به قصر، فیلم از صحنه‌های واقعی جنگهای روستائیان می‌گذرد و صورت خیالی به خود می‌گیرد. هنگامی که قهرمان داستان سرانجام به خانه خود باز می‌گردد، زن مرده‌اش از او پذیرایی می‌کند و به او راحت و آرام می‌بخشد. «راشومون» می‌پرسد «حقیقت چیست؟» «اوگستو» می‌پرسد «واقعیت چیست؟» «دروازه دوزخ» که بر اساس یک داستان حقیقی مربوط به قرن دوازدهم ساخته شده است، مطلب خود را به صراحت بیشتر می‌گوید و آن مطلب این است که شکل جامعه هر چه باشد، قوت اساس آن ناشی از مقررات شرافت شخصی است که نظم و بافت اخلاقی قوم را نگه می‌دارد. قهرمان ناشاد این فیلم مردی جنگی است که از زیبایی زنی نجیبزاده که آن مرد زندگیش را نجات داده سرمست است. با آنکه زن شوهر دارد، مرد عشق خود را به او باز می‌نماید. هنگامی که سماجت مرد منجر به مرگ آن زن می‌شود، مرد از شوهر زن تقاضا می‌کند که او را بکشد. شوهر سرباز می‌زند و مرد جنگی با حرکتی ناگهانی، که نشانه پشیمانی او است و هم مؤید قوت سنت، حلقه موی خود که نشانه جنگجویی است می‌برد. نمای آخر فیلم او را در حالی نشان می‌دهد که شتابان به سوی دروازه سرخ پرستشگاه کیوتو می‌رود تا باقی عمر

را در آنجا به عنوان راهب بگذارند.

«دروازه دوزخ» نخستین فیلم رنگی ژاپونی بود. رنگ در این فیلم با دقت تمام به کار برده شده بود، به طوری که نه تنها نماهای زیبای فیلم را زیباتر می‌ساخت، بلکه بر ارزش عاطفی آنها نیز بی‌اندازه می‌افزود. در صحنه‌های آغاز فیلم که جنگال در قصر سلطنتی را نشان می‌دهد، رنگ نارنجی آتشین تفوق دارد؛ صحنه‌ای که در آن مرد جنگی به قصد کشتن به سوی خانه معشوق خود می‌رود، در رنگ آبی یخزده‌ای‌گویی شناور است. صنعتگران ژاپونی سه سال در هالیوود به سر بردند تا فن چاپ فیلم رنگی را فرا گیرند؛ آنگاه سندهای کهنسال به کار بردن رنگ در نقاشی ژاپونی را به مهارتی که به دست آورده بودند افزودند. حاصل آگاهی و بیداری آنها در به کار بردن رنگ، فیلمهایی بود که فیلمهای «تکنی‌کالر» در برابر آنها مسطح و دو بعدی به نظر می‌رسید. «دروازه دوزخ» که روی نواری فیلم «ایستمن» چاپ شده بود از لحاظ نازک‌کاری و ظرافت، نظر کارکنان کارخانه «ایستمن» را چنان گرفت که فوراً نسخه‌ای از فیلم را برای آرشیوهای تحقیقی خود سفارش دادند. بیشک فیلمهای ژاپونی در تلطیف رنگ فیلمهای آینده تأثیر عمیقی خواهد کرد. چون ژاپونیا خود فیلم رنگی خام تولید نمی‌کنند و پرداختن بهای فیلم رنگی امریکا به دلار خیلی گران تمام می‌شود، استودیوها رنگ را فقط در فیلمهایی به کار می‌برند که رنگ نه تنها به آنها قوت می‌بخشد بلکه تأثیر روانی آنها را نیز عمیق‌تر و گیراتر می‌سازد. تکامل رنگ فیلمهای ژاپونی را می‌توان در فیلمهای تازه مانند «شیطان طلایی» The Golden Demon و «یانگ کوی‌فی» Yang Kwei Fei (۱۹۵۵) مشاهده کرد.

ژاپون به عنوان يك کشور فیلمساز، بار دیگر به میدان می‌آید. پس از جنگ ژاپون در سال ۲۵۰ فیلم می‌ساخت؛ این رقم در ۱۹۵۵ به ۴۲۲ رسید - و این رقم تقریباً ۲۰۰ فیلم بیش از محصول هالیوود در همان سال است. در خود ژاپون بیش از ۵۰۰۰ سینما وجود ندارد؛ بنابراین اساس اقتصادی سینمای ژاپون هنوز همان ۵۰۰۰۰ سینمای خاور دور است که صنعت سینمای ژاپون برای آنها فیلمهای پرحادثه ارزان‌بها تهیه می‌کند. اما تهیه‌کنندگان ژاپونی اکنون افکار خود را

متوجه دنیای غرب ساخته‌اند. «ماسایچی ناگاتا» Masaichi Nagata، رئیس استودیوی «دای‌یی» Daiei که «راشومون» و «اوگستو» و «دروازه دوزخ» را ساخته، اعلام کرده است که این فیلمها را خصوصاً برای کسب حیثیت در میان تماشاگران «سینماهای هنری» آمریکا و اروپا ساخته است. اکنون که این حیثیت به دست آمده، می‌توان انتظار داشت که آثار همین کارگردانها در زمینه زندگی اجتماعی معاصر ژاپون در بازار اروپا و آمریکا رخنه کند. شاید يك فستیوال سینمایی و يك جایزه بزرگ دیگر لازم باشد تا راه فیلمهای ژاپونی کاملاً هموار شود.

نظری به جاهای دیگر

در کتابی به حجم کتاب حاضر، مقدور نیست که درباره امر تولید فیلم در همه کشورهای که فیلم می‌سازند بحث کنیم. و در حقیقت چنین قصدی هم نداریم. در بسیاری جاها، تولید فیلم بسیار محدودتر از آن است که بتواند مورد توجه دنیای خارج واقع شود. در برخی جاها نیز سینمایا از جاهای دیگر تقلید می‌کند و یا هنوز ارزش و اعتباری به دست نیاورده است، و در هر صورت شایسته توجه جدی نیست. مثلاً هندوستان سالی صدها فیلم می‌سازد - به مراتب بیش از آنچه در هالیوود ساخته می‌شود - ولی این فیلمها به ندرت در خارج از هندوستان دیده می‌شوند. شیوه کار این فیلمها بر حسب معیارهای غربی خام است؛ ساختمان و حرکت، و بازی اغراق آمیز آنها، به ذوق غریب می‌نماید. این گفته در مورد چین، که هر سال تعداد زیادی فیلم می‌سازد نیز صادق است. چند فیلم جدی مصری که در اروپا یا آمریکا نشان داده شده، تماشاگران را از خنده روده‌بر کرده است. می‌توان گفت که در این کشورها صنعت فیلم وجود دارد و در انتظار روزی است که مانند ژاپون یا ایتالیا، از بطن کمیت فیلمهایی که در آنها ساخته می‌شود، کیفیتی زاییده شود که در خارج از مرزهای آن کشورها نیز علاقه مردم را برانگیزد.

تاریخ فیلم نشان می‌دهد که در سرزمین بایر شاهکار پدید نمی‌آید. به نظر می‌رسد که سینما همواره باید يك دوره تهیه طی کند، دوره‌ای که در آن قدرت تولید کشف شود و آزموده شود و پرورش یابد. هنگامی

که سرانجام اثر حقیقتاً با ارزشی پدید آمد، فستیوال‌های سینمایی اروپا می‌توانند به شناسایی و توزیع وسیع آن کمک کنند. فستیوال‌های کان و ونیز و برلین و ادینبورگ و سائوپولو را غالباً به عنوان وسیله‌ای برای جلب جهانگردان به شهرهای مذکور محکوم می‌کنند. و حقیقت جز این نیست. اما این فستیوال‌ها در سال‌های اخیر به عنوان بازارهای جهانی فیلم اهمیت روزافزون به دست آورده‌اند. در این بازارها محصولات همه کشورها به نمایش گذاشته می‌شود و توزیع کنندگان برای کشف تازه‌ترین و بهترین فیلمها در آنجا گرد می‌آیند. درهمین بازارها بود که طلوع مجدد سینمای اسکندیناوی و ظهور ناگهانی فیلم ژاپنی دیده شد. درهمین بازارهاست که انسان برای نخستین بار می‌بیند شور و شوق مبدل به استادی می‌شود یا شیوه کار خاصی متصور می‌گردد و به صورت يك سبك و سنت ملی در می‌آید.

درسوئد نخستین شواهد و قرائن چنین جنب و جوشی را می‌بایست در فیلمهای کوتاه مدت گوستاورنر Gosta Werner و آرن سو-کسدورف Arne Sucksdorff مشاهده کرد. « چله زمستان » Midwinterblot (۱۹۴۵) اثر ورنر، فیلم وهم‌انگیزی است از مناسک دینی کفار که با قربانی کردن انسان خاتمه می‌یابد. صدای خیال‌انگیز و عکاسی نیم تاریک و دقیق آن چنان است که تماشاگر این فیلم گمان می‌کند جهانی را در تاریکی می‌بیند. سوکسدورف، که فیلمهای مسحورکننده‌اش از زندگی جانوران وحشی ابتدا در کان جلب توجه کرد، ماهها وقت صرف می‌کند تا درشت‌نماهایی از مرغی در حال پرواز یا جانوری در حال راه رفتن بگیرد؛ و آنگاه چند ماه دیگر می‌نشیند و آنچه را گرفته است به هم پیوند می‌دهد. در فیلمهایی مانند «دنیای تقسیم شده» Divided Word (۱۹۴۸) و «سایه‌های روی برف» Shadows on the Snow (۱۹۴۸)، وی قدرت خود را برای ضبط کردن و نمایش دادن این لحظات زندگی وحشی نشان داد. در این فیلمها کشنده می‌کشد و اسیر در انتظار مرگ می‌ماند؛ و عوامل طبیعی نه جنبه احساساتی می‌گیرند و نه صورت اخلاقی. در «آهنگ شهر» Symphony of a City (۱۹۴۹)، و «نغمه تابستان» Summer Idyll (۱۹۵۰) سوکسدورف همین واقع‌بینی خود را در مورد مردم

استکهلم نشان می‌دهد که به کارهای روزانه خود می‌پردازند یا در ساحل دریا عشق‌بازی می‌کنند. مخارج کارهای ورنر و سوکسدورف هر دو به وسیله کارخانه فیلمبرداری «سونسک» Svensk، بزرگترین استودیوی سوئد، تأمین می‌شد. با آنکه هر کدام از فیلمهای کوتاه سوکسدورف به اندازه يك فيلم داستانی متوسط خرج برمی‌داشت، باز استودیوی «سونسک» از پرداختن مخارج آن ابایی نداشت، زیرا احساس می‌کرد که حیات و حرکت سینمای سوئد به این سینماگر جوان وجدی بستگی دارد. استودیوی «سونسک» اشتباه نمی‌کرد. در فستیوال ۱۹۴۷ و نیز، هنگامی که فیلم «شکنجه» Hets اثر آلف شوبرگ نمایش داده شد، تجدید حیات سینمای سوئد اعلام شد. این فیلم مطالعه روانی گیرایی بود درباره آموزگار ظالمی که در کلاس خود اختیار نامحدود داشت. از آن هنگام تاکنون، با وجود محدودیتهای مالی سخت، کارگردانهای سوئدی توانسته‌اند فیلمهای خود را از حیث اصالت و تازگی در مرتبه بلندی نگاه دارند. اکنون دیگر دوره حماسه‌های لاگرف و فیلمهای تاریخی سپری شده‌است؛ ولی عشق به طبیعت که زمانی از خصایص «عصر طلایی» سینمای سوئد بود، هنوز در فیلم‌هایی مانند «دوشیزه ژولی» Miss Julie (۱۹۵۰) و «يك تابستان خوشبختی» - One Summer of Happiness (۱۹۵۲) اثر اینگمار برگمن Ingmar Bergman، یانخستین فیلم داستانی سوکسدورف «ماجرای بزرگ» The Great Adventure (۱۹۵۳) به چشم می‌خورد. از طرف دیگر، فیلم‌هایی مانند «فقط يك تابستان رقصید» She Only Danced One Summer (۱۹۵۳) و «شب برهنه» The Naked Night (۱۹۵۵) نشان می‌دهند که آدمهای فیلمهای سوئدی با وجود لباس امروزی خود هنوز مانند پدران ۲۵ سال پیش خود احساس گناه می‌کنند و رستگاری را در رنج بردن می‌جویند.

دانمارك نیز آهسته آهسته وارد میدان می‌شود. این کشور که پیش از جنگ جهانی اول از پیشگامان صنعت سینما بود، با رفتن هنرمندانش به کشورهای دیگر، رفته رفته از میدان بیرون رفت. اما در اواخر دهه چهارم، بزرگترین کارگردان دانمارکی، کارل درهیر، به دانمارك بازگشت و به نوشتن و گاه ساختن يك فيلم هنری یا مستند کوتاه پرداخت. (به علت

محدودیت‌های مالی، محصولات سینمایی دانمارک هنوز هم بیشتر در زمینه مستند است.) ولی با نمایش نخستین فیلم دره‌یر پس از دوازده سال، «روزخشم» Day of Wrath (۱۹۴۳) سینمای دانمارک جان تازه‌ای گرفت. این فیلم خارق‌العاده، تصویر زنده دانمارک قرن هفدهم را بر پرده سینما نشان داد. در هنگام رواج خرافات و اوج سختگیری و خشکه مقدسی، همسرکشیش مهربانی متهم به جادوگری می‌شود، و سرانجام خودش نیز این اتهام وحشتناک را باور می‌کند. دره‌یر موضوع فیلم خود را که عبارت است از قدرت شر در فساد کردن خیر، آهسته ولی به قوت باز می‌نماید. با آنکه این فیلم در دانمارک با استقبال فراوان روبه‌رو شد، ناقدان از کندی جریان آن شکایت کردند. اما چنانکه آرچر وینستن Archer Winsten، ناقد روزنامه «نیویورک پست» در دفاع پر حرارت خود از این فیلم نوشت، «اینکه هر ناقدی می‌تواند مدعی شود که حرکت کند این فیلم عیب آن است، بی‌ذوقی عمیقی را آشکار می‌کند. بسیاری از فیلم‌های پرهیجان سراسر حرکت و خالی از اندیشه که ناقدان را مسموم می‌کنند.»

اندکی پس از جنگ، آثار دو کارگردان مستندساز جوان، بیرن Bjärne و آسترید هنینگ یسن Astrid Henning - Jensen صنعت سینمای دانمارک را بیشتر قوت بخشید. نخستین فیلم داستانی آنها، «دیت، فرزند آدم» Ditte Child of Man که از روی داستان نویسنده برجسته دانمارکی، اندرسن نکسو Andersen Nexø ساخته شده، داستان فرزندى ناخواسته و نامشروع را نقل می‌کند. این فیلم در فستیوال ۱۹۴۷ ونیز نمایش داده شد. استفاده بی‌تظاهر از چهره‌های روستایی، مناظر طبیعی، سادگی و صداقت که در این فیلم دیده می‌شد، روزهای عظمت سینمای اسکاندیناوی را به یاد می‌آورد. اما در عین حالی که «دیت» همیشه مورد تحسین ناقدان قرار گرفته است، از لحاظ توزیع می‌توان گفت که تقریباً از چهار دیوار دانمارک بیرون نرفته است این فیلم نیز مانند «روزخشم» ظاهراً برای ذوق عامه‌گند بود. امروزه برادران هنینگ یسن پس از دره‌یر از بزرگترین کارگردانهای سینمای اسکاندیناوی شناخته می‌شوند. فیلم کوتاه مدت زیبای آنها، «پال تنها» Palle Alone in The World (۱۹۵۱) بارها

در تلویزیون نشان داده شده است؛ و فیلم تمام مدت رنگی آنها، «جایی که جزیره‌ها شناورند» Where Islands Float که توصیفی است انسانی از مشکلات رساندن پزشك و دارو به ساکنان دهکده دورافتاده‌ای در گرینلند، در فستیوال ۱۹۵۵ و نیز بزرگترین جایزه فیلمهای مستند را به دست آورد.

همچنین عجیب نیست که در همان فستیوال دانمارك نیز با فیلم «کلمه» Ordet (۱۹۵۵) اثر دره‌یر جایزه فیلمهای داستانی را ربود؛ زیرا که دانمارکیها به پیروی از سنت دیرینه خود در ساختن فیلمهای خوب ولی محدود، همواره از فیلمهای بازاری - که موضوعی جز جاذبه جنسی و خشونت ندارند - پرهیز کرده‌اند. با آنکه تولید سالانه آنها از چند فیلم انگشت شمار تجاوز نمی‌کند، ظاهراً همین چند فیلم را برای همان چهار میلیون جمعیت خود تهیه می‌کنند و به بازار خارجی توجهی ندارند. مسلماً همین استقلال و همین توجه به سرزمین دانمارك و مردم آن بود که فیلم «کلمه» را در فستیوال و نیز ممتاز ساخت. در این فستیوال دهها فیلم دیگر نیز بود که بسیاری از آنها هیجان‌آور و تند و شسته و رفته بودند. اما فیلم آرام دره‌یر بود که با داستان ملایم و فضای عرفانی خود، هیجان حقیقی را در فستیوال پدید آورد. داستان شگفت این فیلم، که شاید فردی‌ترین و مستقل‌ترین فیلم دره‌یر باشد، این است که روستایی جوانی خود را مسیح می‌پندارد. با آنکه افراد خانواده‌اش دلشان به حال او می‌سوزد و مسخره‌اش می‌کنند، جوان روستایی سرانجام به واسطه ایمان دخترکی موفق به اعجازی می‌شود. این فیلم نیز، مانند همه فیلمهای دره‌یر، غیر عادی است، احساسی عمیق دارد، و با عشق فراوان ساخته شده است. نتیجه گیرا و حتی تکان‌دهنده است؛ اما باز نمایی آرام و آهسته آن، که در آثار دره‌یر بلکه در همه فیلمهای دانمارکی دیده می‌شود، توفیق تجارتی آن را در خارج از دانمارك محل تردید می‌سازد. این فیلم با آنکه در خود دانمارك با استقبال عظیم تماشاگران روبه‌رو شد، تا هنگام تألیف این کتاب هنوز در آمریکا و بسیاری از کشورهای اروپایی توزیع نشده است.

«کلمه» مانند بسیاری از فیلمها که در فستیوالها نشان داده شده‌اند، مسئله‌ای را مطرح می‌کند که راه حل آسانی برای آن وجود ندارد.

فیلمهای خارجی را غالباً کسانی برای توزیع می‌خرند که عقیده دارند می‌توانند آن‌را در کشور خود به بهای خوب بفروشند. توزیع کنندگانی که به این فستیوالها می‌آیند از ذوق و سلیقه تماشاگران خود خبر دارند و در میان فیلمهایی که در فستیوال به نمایش گذاشته می‌شود، در جستجوی کیفیاتی هستند که تماشاگران آنها بپسندند. مثلاً برای فیلم «شیطان صفتان» اثر کلوزو که پیدا بود فروش خوب خواهد داشت، خریداران سرودست می‌شکستند و قیمت‌های گزاف پیشنهاد می‌کردند. اما فیلم مستقلی مانند «جوانان و لعنت شدگان» Los Olvidados (۱۹۵۱) اثر لویی بونوئل با آنکه جوایز فستیوال را برده بود، کمتر مشتری داشت. این فیلم را، که تحقیق دلخراشی بود دربارهٔ تبهکاران جوان مکزیک، برحسب هیچ معیار عادی نمی‌شد یک فیلم «تجارتی» نامید؛ فقط سینما دوست راستینی چون ادوارد کینگزلی Kingsley جرئت آن را داشت که این فیلم را برای نمایش در سینماهای هنری آمریکا بخرد. اما از میان توزیع کنندگان کمتر کسی بود که دل به دریا بزند و برای خریدن فیلمی که فروش آن محل تردید بود، هزاران دلار بپردازد. روشن است که جوایز فستیوال برای فروش فیلم ضامن کافی نیست. توفیق فیلمهای کشورهای مختلف، بیشترین کمال و پختگی تماشاگران بستگی دارد تا نفس هنر سینما – و این امری است که فیلمسازان نمی‌توانند اختیار آن را در دست داشته باشند. اما هر چند که فستیوالهای سینمایی ممکن است به طور محسوس در ذوق تماشاگران مؤثر نباشند، این قدر هست که مجال گرانبهایی فراهم می‌آورند تا فیلمسازان و توزیع کنندگان و تنی چند از تماشاگران از کشورهای گوناگون گرد آیند و به تبادل نظر بپردازند و تحولات صنعت سینما را زیر نظر بگیرند. چیزی که از «شاهکار»هایی که گاهگاه در این فستیوالها دیده می‌شود بسیار بیشتر اهمیت دارد عبارت است از فرصت و امکان مشاهدهٔ رشد هنری فیلمهایی که از اقطار عالم به فستیوال می‌فرستند.

تحولات سینمای امریکا

هرچند فیلمهای امریکایی را غالباً به عنوان «وسیله سرگرمی» و فرار از واقعیت محکوم می کنند، شکل این سرگرمی دوره به دوره تفاوت می کند و معنی و اهمیتی خاص خود دارد. امواج یاد دوره های متوالی فیلمهای خاص هر دوران، با توجه به تغییراتی که در محیط سیاسی و اجتماعی امریکا رخ می نماید، تا حدی معرف حالت و خط مشی اجتماعی مردم امریکا است. بدین ترتیب فیلمهای آغاز دهه چهارم، حاکی از مصائب اجتماعی بود کمدیهای اتاق پذیرایی و نمایشنامه های روشنفکرانه و حتی نمایشهای رقص و آواز که محصول نخستین سالهای دوره ناطق بود - رفته رفته مزه خود را ازدست دادند.

هنگامی که بانکها ورشکست شدند و پس اندازهای که حاصل عمری زحمت بود از کف رفت، هنگامی که بیکاری در سراسر امریکا گسترش یافت، این وسائل سرگرمی مصنوعی و کهنه غیر قابل قبول شد. مردم فیلمهای «رئالیستی» نخواستند، ولی احساس کردند که دیگر از تماشای محافل اشرافی و شنیدن نکته های ظریفی که در این محافل رد و بدل می شود، سیر و دلزده شده اند. همچنین دیگر سرگذشت آوازه - خوانانهای خوشگل و هنرمندان برگشته احوال، چنگی به دلها نمی زد. در نخستین سالهای ناخوش بحران، تماشاگران میل داشتند تصویر

آشناتری از مسائل و مشکلات زندگی خود روی پرده ببینند. فیلم ناطق به صحنه‌های روی پرده واقعیت بیشتری بخشید، و در سال ۱۹۳۰ که «سزار کوچک» محصول کارخانه برادران وارنر مردم را دوپشته به پشت باجه‌های بلیط فروشی کشانید، خط مشی سینما روشن شد. آشکار شد که آنچه مردم می‌خواهند عبارت است از داستانهای واقعی خشنی که بر اساس تیتراهای درشت روزنامه‌های آن عصر ساخته شده باشد.

استودیوها نه تنها سلسله درازی از فیلمهای گانگستری را شروع کردند (پنجاه فیلم فقط در ۱۹۳۱)، بلکه از مجالس عیش و نوش، فساد سیاسی، بیرحمی زندانها، ورشکستگی بانكها، و افتضاحات روزنامه‌ها، فیلمها ساختند. اگر در این فیلمها عنصر فرار از واقعیت وجود داشت، این عنصر در این تمایل نهفته بود که گناه وضعی را که در حقیقت يك مسئله اجتماعی و ملی بود، به گردن افراد منزوی بیندازند. به نظر می‌رسید این فکر که با زندانی کردن - یا تیرباران کردن - فلان رئیس بیرحم زندان یا بهمان گانگستر گردن کلفت یا بیستار سیاستمدار تشنه قدرت، کارها سروسامان خواهد گرفت، مردم را تسلاي خاطر می‌دهد. در «خانه بزرگ» The Big House (۱۹۳۰)، «سزار کوچک» (۱۹۳۰)، و «صفحه اول» The Front Page (۱۹۳۱)، «دشمن مردم» The Public Enemy (۱۹۳۱)، «ششم مخفی» The Secret Six (۱۹۳۱) و بسیاری فیلمهای دیگر، روایتهای قوی و صریحی از ماجراهایی که در روزنامه‌ها انعکاس می‌یافت به تماشاگران عرضه شد. این فیلمها غالباً بیشرمانه و کم‌ارزش بودند، ولی گاهی هم صادقانه از کاردرمی‌آمدند و بررسیهای جامعی از شرارتها و دغلیهایی که بحران اقتصادی آتش آنها را دامن می‌زد دربرداشتند. حقیقت آنکه فیلم «من پناهنده‌ای هستم از زندانیان زنجیری» I am a Fugitive from a Chain Gang (۱۹۳۲)، که از روی يك قضیه واقعی ساخته شده بود، به حدی تکان‌دهنده بود که مردم را برانگیخت تا زندانها را وادار کردند وضع زندانیان درغل و زنجیر را اصلاح کنند. نه تنها فیلمهای فراوانی که از موضوعات روز ساخته می‌شد، بلکه فیلمهای عشقی دوره بحران نیز خالی از مسائل اجتماعی نبودند. قهرمانان زن این فیلمها - کنستانس بنت Constance Bennett، تالولا بنکهد

Tallulah Bankehead، جون کرافورد، مارلین دیتریش، گرتا- گاربو، باربارا استانویک - غالباً خانمهایی بودند که برای تأمین غذای فرزند، یا خرج تحصیل خواهر یا دوی بیماری شوهر سر به خیابان می گذاشتند یا معشوقه مردی ثروتمند می شدند. علی رغم این جنبه های سوزناک، فیلمهایی چون «سوزان لنوکس» Susan Lenox (۱۹۳۱) و «ونوس بور» Blonde Venus (۱۹۳۲) و «لتی لیتون» Letty Lynton (۱۹۳۲) در توضیح و تشریح محیط فلاکت زده ای که قهرمانان داستان را به زندگی ننگین می کشانید، صراحت کامل داشتند. همچنین محض تصادف نبود که این «روسپیان بزرگوار» در تلاش خود برای گریز از منجلا ب و رسیدن به زیرسقفی که پناه به آنها بدهد، با دشمنان مردم یا سیاستمداران دغلباز روبه رو می شدند. اینها نیز به سهم خود مطلب فیلمهای گانگستری را تأیید می کردند که تنها راه فرار از نومیدی زائیده انبهران این است که بیرون از حدود قانون زندگی کنند. و اگر بتوان میزان فروش بلیط را ملاک اعتبار دانست، مردم این موجودات ساقط و ننگون بخت را نه تنها تأیید بلکه تشویق می کردند، همچنانکه شاهکارهای گانگسترها آنها را مسحور می ساخت. آن روسپیان ممکن است بر بکارت از دست رفته خود چند قطره اشک ریخته باشند، آن گانگسترها نیز ممکن است سرانجام تنشان با گلوله سوراخ سوراخ شود، اما تازمانی که زندگی می کردند، زندگیشان جلوه و جلای مسحورکننده ای داشت که با واقعیات بی رنگ و روی سالیهای ۱۹۳۱ و ۱۹۳۲ تضاد خیره کننده ای تشکیل می داد.

پیداست که کارخانه های فیلمبرداری با بخشیدن مقام قهرمانی به گانگسترها و روسپیان، از حدود مقررات اخلاقی که در سال آرام ۱۹۲۷ برای خود وضع کرده بودند تجاوز کردند. بحران اقتصادی دنیای تازه و اخلاق تازه ای پدید آورده بود. و کارخانه های فیلمبرداری با تسلیم شدن به تقاضای تماشاگران، زشت ترین جنبه این دنیا و اخلاق تازه را با دقتی بی سابقه در فیلمهای خود منعکس کردند. حتی در نظر بعضی از مردم، میزان این دقت بسیار بیش از حد مطلوب بود. از سراسر آمریکا، اشخاص محترم و موقر، نامه های اعتراض به استودیوها و «اداره هیز» فرستادند. جوامع دینی، انجمنهای زنان، سازمانهای میهنپرستان با

تصویب قطعنامه، صنعت سینما را محکوم کردند. در روزنامه‌ها مقاله‌ها نوشته شد، و در کلیساها خطابه‌ها ایراد شد، و از تهیه کنندگان فیلم خواستند تا در ساختن فیلم‌های خود، حس مسئولیت اجتماعی بیشتری نشان دهند. از سانسور کنندگان محلی خواسته شد تا در کار خود بیشتر سخت بگیرند. مثلاً فیلم «خراش چهره» Scarface (۱۹۳۲) که یکی از بهترین و در عین حال قساوت آمیزترین فیلم‌های گانگستری بود، چندماه در توقیف ماند، تا آنکه تهیه‌کنندگان آن، چند صحنه به آن افزودند و در آن صحنه‌ها جنجال و اعتراض مردم را برای مجازات کردن قهرمان فیلم نشان دادند. با همه اینها، فیلم «خراش چهره» در چند ایالت به شدت سانسور شد و در برخی جاها نیز اصولاً جواز نمایش به آن داده نشده. بر اثر این تلاشها، اگر سطح اخلاق در سینما بالا نرفت، لاقلاً موعظه‌های اخلاقی در فیلم‌ها بیشتر شد. فیلمی که جنبه‌های زننده اجتماع را با واقع بینی نمایش می‌داد، می‌بایست بهای این کار را با موعظه‌ای در باره مسئولیتهای مدنی بپردازد. موج فیلم‌های گانگستری، بر اثر فشار گروه‌های اعتراض کننده به تدریج فرو نشست. در ۱۹۳۳ رفته رفته دوره دیگری آغاز شد. این بار مأمورین سازمانهای انتظامی، مقام قهرمانی فیلم‌ها را بر عهده گرفتند. اما در حقیقت امر، این مأمورین قانون، گانگسترهایی بودند در لباس مبدل، که مانند خود گانگسترهایی که تحت تعقیب آنها بودند، چندان توجهی به «رعایت مقررات» نداشتند؛ ولی اخلاق رسمی بار دیگر مجرا شد.

با انتخاب شدن فرانکلین روزولت به ریاست جمهوری و لغو قوانین سخت و شروع اصلاحات در آغاز ۱۹۳۳، خوشبینی تازه‌ای در امریکا، و فیلم‌های امریکایی، پدیدار گشت. فیلم‌های سازو آواز که چندی پیش نوحه نومییدی می‌سرودند، اکنون نغمه شادی سر دادند. کمدیهای ساز و آواز نه تنها در تصنیفهای خود، بلکه در موضوع خود نیز این خوشبینی تازه را منعکس کردند. «چراغهای پای صحنه» Foot - light Parade (۱۹۳۳) و «صد مرد و یک زن» 100 Men and a Girl (۱۹۳۷) نمونه‌هایی از آثار این دوره‌اند. در این فیلم‌ها، نوازندگان و رقصندگان گرسنه‌ای را می‌بینیم که گرد دیک پاول Dick Powell یا دیانا دوربین Deanna Durbin جمع می‌-

شوند و به نان و نوا می‌رسند. توفیق دیک پاول و دیانا دوربین، کار و خوشبختی را برای همه فراهم می‌کرد. همچنین در فیلم « نان روزانه‌ما » Our Daily Bread (۱۹۳۴) اثر کینگ ویدور King Vidor می‌بینیم که گروه ناهم‌رنگی از بیکاران شهری با هم در کشتزاری به کار می‌پردازند و از فقر و فلاکت نجات می‌یابند. شعار « بازگشت به کشتزار » به عنوان راه حل مشکلات و مصائب زندگی شهری، در فیلم‌هایی مانند « بازگشت بیگانه » Stranger's Return (۱۹۳۳) و « بازار ایالتی » State Fair (۱۹۳۳) و « همچنانکه زمین می‌چرخد » As the Earth Turns (۱۹۳۴) تکرار شد.

همپای اصلاحاتی که در این دوره در امریکا انجام می‌گرفت، فیلم‌هایی که درباره فسق و فجور و سوء استفاده از قدرت ساخته می‌شد، نقطه نظر مثبت‌تری اتخاذ کردند. منع مسکرات و گانگستری بازی و جرائم جوانان و اعتصاب شکنی و اصلاح وضع زندانها، مسائلی بود که اگر توجه مردم به سوی آنها جلب می‌شد امکان داشت که مردم روشن بین فکری درباره آنها بکنند. به همین حساب بود که استودیوها - خصوصاً برادران وارنر - فیلم‌های بحث‌انگیزی مانند « ولگردان » Wild Boys of the Road (۱۹۳۳) و « قتل عام » Massacre (۱۹۳۳) و « خشم سیاه » Black Fury (۱۹۳۵) و « لژیون سیاه » The Black Legion (۱۹۳۶) و فیلم‌های « ضد لینچ » قوی مانند « زمستانی » Winterset (۱۹۳۶) و « خشم » Fury (۱۹۳۶) و « فراموش نمی‌کنند » They Won't Forget (۱۹۳۷) ساختند. در همان حالی که رونق آزادی این دوره، جهان‌بینی مثبت و سازنده این فیلم‌ها را تشویق و تأیید می‌کرد، این هم بود که تشکیل « سازمان حفظ ادب » Legion of Decency در ۱۹۳۳ که به منظور تهیه مقررات تازه‌ای برای تهیه فیلم به وجود آمد، استودیوها را در کار خود محتاط و مقید ساخت. این مقررات تازه که به دست کشیشان و مؤمنین کاتولیک ساخته و پرداخته شد، در حقیقت نسخه تجدید نظر شده‌ای بود از همان مقرراتی که « اداره هیز » در سالهای پرغوغای دهه سوم اجرا می‌کرد - منتها این بار ضامن اجرای آن کلیسا بود - که می‌توانست هر کارخانه‌ای را که از حدود مقررات قدمی فراتر بگذارد، نقره داغ کند. روابط جنسی و

خیانت، پرده سینما را چنان فرا گرفته بود که وقتی «سازمان حفظ ادب» در آوریل ۱۹۳۴ رسماً وارد میدان شد، بسیاری از گروه‌های پروتستان نیز حاضر شدند این سازمان را در مبارزه برای پاک کردن پرده سینما یاری دهند. آن مقررات، بامختصری جرح و تعدیل، از آن هنگام تا کنون به قوت خود باقی است.

با پا گرفتن این سازمان، بسیاری از تندرویهای مکتب رئالیسم تعدیل شد؛ ولی در عین حال صداقت و رک و راستی خاص آن دوره نیز رخت از میانه بست. می‌وست Mae West نخستین قربانی این ماجرا بود. خوش خلقی عوامانه او، و جاذبه جنسی آشکار او در فیلم‌هایی مانند «به او بد کرد» She Done Him Wrong (۱۹۳۳) او را برای اصلاح طلبان طعمه مقاومت ناپذیری می‌ساخت. این زن که در سالهای ۱۹۳۳ و ۳۴ بزرگترین وسیله فروش فیلمها بود، آماج تیرهای حامیان بر آشفته ادب و اخلاق قرار گرفت. برای تطبیق دادن سناریوهای فیلم‌های می‌وست بامقررات جدید، یال و دم و اشکم آنها را چنان زدند، که در سال ۱۹۳۶ دیگر نه خود می‌وست جاذبه جنسی داشت و نه فیلم‌هایش مشتری. چند نقشی که می‌وست بعدها بازی کرد، صورت مسخ شده‌ای بود از نقش‌هایی که قبلاً بازی کرده بود. جیمز کاگنی و کلارک گیبل و ادوارد جی رابینسون، که گانگسترهای محبوب اول دهه چهارم بودند، برای آنکه دچار چنین سرنوشتی نشوند، لازم دیدند که فوراً تغییر قیافه دهند و در نقش آدم‌های محترم تری ظاهر شوند. خود صنعت سینما نیز با علم و آگاهی تمام بیشتر به موضوعات پرت و سرگرم‌کننده پرداخت. مانند وسترن‌های بزرگ و درام‌های تاریخی و روایت‌های سینمایی آثار کلاسیک؛ و بحث درباره مسائل اجتماعی روز به قول ریچارد گریفیت با «خوش خیالی» آمیخته شد؛ بدین معنی که گمان کردند که اگر افراد توده مردم بایکدیگر مهربانی و مدارا کنند، بحران اقتصادی پایان خواهد یافت. این فکر به کاملترین وجه در «آقای دینز به شهر می‌رود» Mr. Deeds Goes to Town (۱۹۳۶) اثر فرانک کاپرا، بیان شد. گاری کوپر که میلیونر جوانی است، تصمیم می‌گیرد که ثروت موروثی خود را میان بیکاران تقسیم کند؛ زیرا در می‌یابد شریکانش همه انگل و دغلبازند. این حقیقت که هیچ میلیونی در عالم واقع با این

دست و دل بازی ثروت خود را تقسیم نکرده است، البته از جاذبه این فکر چیزی نمی‌کاست.

« آقای دیدز » حلقه‌ای بود از سلسله طولانی کمدیهایی که در اواسط دهه چهارم ساخته می‌شدند و برای خندانند تماشاگران از هیچ چیزی رویگردان نبودند. اما در عین حال که نحوه جریان داستان در این فیلمها با جریان زندگی عادی تفاوت فاحش داشت، در غالب آنها نقطه شروع داستان راهمان واقعیت‌های وحشتناک عصر تشکیل می‌داد - یعنی بیکاری و گرسنگی و ترس. مثلاً در فیلم « آدم من ، گودفری » My Man Godfrey (۱۹۳۶) ویلیام پاول، نقش مردی را بازی می‌کند که بر اثر بحران تازه ورشکسته شده و ناچار گشته است در محله‌ای پست زندگی کند. چند آدم لاابالی پریشان فکر او را در جستجوی کار می‌بینند و به پیشخدمتی خود می‌پذیرند. گودفری، به واسطه تجربه‌ای که از فقر و مسکنت دارد، موفق می‌شود که اربابان خود را تربیت کند و به صورت مردمی مفید و اجتماعی درآورد. در « زندگی آسان » Easy Living (۱۹۳۷)، جین آرتور که دخترک منشی بیکاری است، ناگهان می‌بیند که یک میلیونر در حال سرمستی يك پالتو خز گران بها از پنجره برای او پرتاب می‌کند. لعنت کردن دختر به بی‌خیالی آن میلیونر در حالی که مردم از گرسنگی می‌میرند، نکته اصلی فیلم است. اما هر دوی این فیلمها به عنوان کمدی عرضه شدند و مردم نیز آنها را به عنوان کمدی پذیرفتند. چنانکه لوئیز جاکوب Lewis Jacobs نوشت: « اگر این کمدیها دنیا را وارونه جلوه می‌داد، این امر شاید بدین سبب بود که نسل بحران زده‌ای که خود را از حقوق طبیعی خویش محروم می‌دید و نزدیک شدن جنگ او را باز هم بیشتر تهدید می‌کرد، در حقیقت دنیا را بدین صورت می‌دید. »

در اواخر دهه چهارم، وخامت روز افزون اوضاع، يك سلسله فیلمهایی پدید آورد که آهنگ آزادی از آنها شنیده می‌شد، بی آنکه به « خوش خیالی » یا کمدیهای دوره بحران متوسل شوند. اعتصابهای کارگران و بی‌خانمانی و بیکاری و توفانهای گرد و خاک اواسط دهه چهارم که مزید بر علت بود، و از هم گسیختگی اوضاع، همه اینها با صراحتی که موجبات اقتصادی و اجتماعی گرفتاریها را مورد تأکید قرار می‌داد،

به روی پرده می آمد. در این فیلمها همدردی با مردم عادی و امید به آینده دیده می شد. به جای « پایان خوش » کمدیهای ساز و آواز دوره بحران و شعار « بازگشت به کشتزار »، اکنون این اعتقاد با صراحت بیان می شد که دموکراسی فطرتاً قادر است وضع کشور را اصلاح و مسائل را حل کند. مثلاً هنگامی که « خوشه های خشم » رمان تلخ جان اشتین بک به وسیله جان فورد در ۱۹۳۹ به روی پرده آمد، وضع نکندهنده و یأس آور کارگران مهاجر کالیفرنیا عیناً نشان داده شد، اما سایر مواد کتاب طوری عوض شد که در پایان فیلم به قوت تمام این اعتقاد اعلام می شود که مردم امریکا خواهند توانست مشکلات خود را از سر بیگذرانند. در سال ۱۹۴۱ که جنگ در اروپا بیداد می کرد، دیگر خود فرانک کاپرا هم دنیای « خوش خیالی » خود را رها کرده بود. فیلم او به نام « با جان دو دیدار کنید » Meet John Doe که افشاگری جسورانه و خشم آلودی از فاشیسم امریکا است، درست بر ضد آن کسانی ساخته شده بود که افکار عمومی درست می کردند و شعارهای دموکراسی را برای اجرای برنامه ارتجاعی در میان مردم به کار می بردند.

اعتقاد به زندگی دموکراتی در یک سلسله بیوگرافی پرشکوه و بسیار مردم پسند که در دهه چهارم ساخته شد نیز به چشم می خورد. بعضی از این فیلمها - مانند « جوانی لینکن » Young Mr. Lincoln (۱۹۳۹) یا « ابراهام لینکن در ایلی نویز » Abe Lincoln in Illinois (۱۹۴۰) اثر جان فورد - از زندگی قهرمانانی حکایت می کرد که زندگی و اصول عقاید آنها نمونه سنت دموکراتی بود. فیلمهای دیگر در باره زندگی هنرمندان، دانشمندان و رهبران سیاسی بود که در زمان خود با تعصب و ارتجاع جنگیده بودند. کار و زندگی شخصیتهای جهانی چون لویی پاستور و دکتر اهرلیخ Dr. Ehrlich و مادام کوری و امیل زولا و بنیتو خوارز Benito Juárez در حقیقت موعظه هایی بود درباره دموکراسی و روشنرایی. مثلاً « زندگی امیل زولا » The Life of Emil Zola (۱۹۳۷) با انتشار مقاله معروف زولا تحت عنوان « J'accuse » (« متهم می کنم ») در دفاع از سردان دریفوس، به نقطه اوج خود می رسید. این فیلم مسلک ضد یهود و تعصب را در همه اشکال خود، به قوت تمام محکوم

می‌کرد. درهمه این فیلمها، آگاهی به این امر نهفته بود که نیروهای روز افزون فاشیسم، چه در امریکا و چه در خارج از آن، در کمین میراث آزادی فرهنگ اندیشه نشسته‌اند.

با نزدیک شدن جنگ دوم، فیلمهای هولیوود شروع کردند به نشان دادن لذتها و حتی زیباییهای چشم فریب زندگی نظامی. با آنکه دولت این فیلمها را سفارش نمی‌داد، استودیوها به زودی کشف کردند که وزارت جنگ حاضر است در تهیه آنها با کمال میل همکاری کند. تهیه کننده هر فیلمی که ممکن بود به عنوان اعلان بسیج، یا تبلیغ برای یکی از شعبه‌های گوناگون خدمت نظام، مفید واقع شود، می‌توانست بمب افکن و ناو جنگی و حتی شهر آناپولیس را در اختیار داشته باشد. این فیلمها از تعلیمات نظامی حکایت می‌کردند، نه از صحنه‌های جنگ. در این فیلمها، سپاه زمینی و نیروی دریایی و هوایی به عنوان زمینه یک داستان عشقی یا ساز و آواز به کار می‌رفت. در این زمان مردم امریکا می‌خواستند که از لحاظ نظامی آماده جنگ باشند، ولی میل نداشتند از این حد فراتر روند. امریکاییان هنوز به سیاست صلح و انزوا طلبی دهه چهارم سفت و سخت چسبیده بودند و قول روزولت را که «من از جنگ بیزارم» تکرار می‌کردند. اما در پایان دهه چهارم که سراسر اروپا در آتش جنگ می‌سوخت، فیلمهای امریکایی لحن صریح تری اتخاذ کردند. در ۱۹۴۰، فیلم جاسوسی آلفرد هیچکاک به نام «خبرنگار خارجی» Foreign Correspondent ساخته شد. هنگامی که قهرمان این فیلم، جول مک کری Joel Mc Crea از زیر بمباران لندن در رادیو خطاب به ایالات متحده گفت که «چراغها در اروپا خاموش می‌شوند! امریکا، زره فولادی بیوش،» عرق سردی بر تن مردم امریکان نشست.

در این دوره آغاز همکاری امریکا با انگلستان، سینما وظیفه آشنا کردن مردم امریکا را با متفقین آینده و نشان دادن ماهیت دشمنان آینده را بر عهده گرفت. در این هنگام فیلمهایی از هولیوود درآمد که با صراحت کامل انگلیسیان جنگ زده را ستایش می‌کرد و با آنها همدردی نشان می‌داد. «یک امریکایی در نیروی هوایی انگلیس» A Yank in the R. A. F. (۱۹۴۱)، «این برتر از همه» This Above All (۱۹۴۲) و «خانم مینور» Mrs Miniver (۱۹۴۲)، و

« سفر برای مارگارت » Journey for Margaret (۱۹۴۲) از این جمله بودند. در فیلم‌هایی چون «توفان‌کشنده» The Mortal Storm (۱۹۴۱) و «شکار آدم» Man Hunt (۱۹۴۱)، برای نخستین بار نازیها به عنوان اشخاص رذل و پست نشان داده شدند. خطر «ستون پنجم» نازیها در ایالات متحده، در فیلم ضد فاشیستی زودرس «اعترافات یک جاسوس نازی» Confessions of a Nazi Spy (۱۹۳۹) نشان داده شد. «دیکتاتور بزرگ» The Great Dictator (۱۹۴۰) به لحن تکانه‌دهنده‌ای از خطر فاشیسم برای روح بشری در همه جای جهان، سخن گفت. هولیوود شوروی را نیز که در این زمان با آلمان قرارداد عدم تجاوز داشت، با فیلم‌هایی چون «نینوچکا» Ninotchka (۱۹۳۹) و «رفیق اکس» Comrade X (۱۹۴۰) هجو کرد.

اما تا صبح خونین هفتم دسامبر ۱۹۴۱ که ژاپون بدپرل هاربور حمله برد، آمریکا رسماً بیطرف بود و با وجود همدردی مردم آمریکا نسبت به متفقین و سیاست کمک آمریکا به انگلیس، باز استودیوها در فاصله سالهای ۱۹۳۹ و ۱۹۴۲ احتیاط می‌کردند؛ زیرا می‌دانستند که اگر صراحتاً طرفداری خود را اعلام کنند، کشوری که مورد اهانت قرار گرفته است ادعای خسارت خواهد کرد و کشورهایی که میل دارند بیطرفی خود را نگه دارند، نمایش فیلم را فوراً ممنوع خواهند ساخت. علاوه بر این، در خود آمریکا نیز تشنگ و اختلاف رأی وجود داشت و «غرب میانه» آمریکا که طرفدار سیاست انزوا بود، از هیچ فیلمی که خطر داخل کردن آمریکا را در امور اروپا دربر می‌داشت، استقبال نمی‌کرد. حتی در سال ۱۹۴۰ «کمیته فعالیتهای ضد آمریکایی» مشغول بازخواست از هولیوود بود که چرا در فیلم‌هایی چون «اعترافات یک جاسوس نازی» احساسات ضد فاشیستی در فیلم گنجانیده است.

اما همین که آمریکا وارد جنگ شد، همه این قیدها از میانه برخاست. آلمانها و ژاپونها، مکرر در مکرر، به عنوان اراذل تبه‌کار در فیلمها ظاهر شدند. در فیلم‌هایی چون «بچه‌های هیتلر» Hitler's Children (۱۹۴۳) و «صلیب هفتم» The Seventh Cross (۱۹۴۴) و «پشت آفتاب طالع» Behind the Rising

Sun (۱۹۴۴) و «خون بر آفتاب» Blood on the Sun (۱۹۴۵)، جنایات نازیها و ژاپونیها بر ملامت و محکوم گشت (و همچنین وسیله پول در آوردن قرار گرفت.) در عین حال، متفقین تازه آمریکا، یعنی روسها، که تاپیش از واقعه پل هاربور آنها نیز رذل و تبهار بودند، ناگهان مبدل شدند به آدمهای شجاع و استوار و زیبایی که در فیلمهایی چون «ستاره شمال» North Star (۱۹۴۳) و «مأموریت مسکو» Mission to Moscow (۱۹۴۳) و «روزهای افتخار» Days of Glory (۱۹۴۴) دیده می شدند. همدردی با مردم کشورهای که به تصرف آلمانها درآمده بودند، در سلسله فیلمهای جدی و خوش نیتی چون «ماه پنهانست» The Moon Is Down (۱۹۴۳) و «جلادان هم می رند» Hangmen Also Die (۱۹۴۳) و «اینجا سرزمین من است» This Land Is Mine (۱۹۴۳) نشان داده شد. این فیلمها می کوشیدند شبیه زندگی در کشورهای تحت تصرف را به روی پرده آورند. متأسفانه عنصر غالب در این فیلمها عموماً نازیها بودند و خود مردم در تاریکی می ماندند و خوب نشان داده نمی شدند. چهره های مردم به عنوان اعضای سازمانهای مخفی ضد نازی که خلبانان آمریکایی یا انگلیسی را از زیر چشم گشتاپو می ربودند و به ایمنی می رساندند، در فیلمهای پر حادثه جنگی فراوانی که ساخته می شد، با همه خوش نیتی سازندگان، باز هم تاریکتر بود. مسلماً این فیلمها با نشان دادن فرانسویها و لهستانیها و چکها و هلندیها به عنوان دوستان و متفقین بالقوه آمریکا، وظیفه تبلیغاتی مفیدی انجام می دادند. ولی این فیلمها همچنین نشان می دادند که همه این مردم به زبان انگلیسی دست و پا شکسته مضحکی سخن می گویند و هنگامی که در زندان نازیها زیر شکنجه نباشند، زندگی هیچان آمیز خوشی را می گذرانند. ناگفته پیداست که واقع بینی، قویترین جنبه این فیلمها نبود.

اما هنگامی که نوبت به این رسید که نیروهای آمریکایی را در صحنه های نبرد نشان دهند، کارگردانهای هالیوود مهارت روزافزونی در ساختن تصویرهای قانع کننده جنگ پیدا کردند. جز این هم نمی توانست باشد، زیرا منبع مواد کار آنها نه تنها فیلمهای خبری هفته کی بود که از صحنه های واقعی جنگ برداشته می شد، بلکه سیل فیلمهای مستند عالی نیز

از همه صحنه‌های نبرد به سوی آمریکا جاری بود. این فیلم‌های مستند در سینما و کارخانه و مدرسه و باشگاه و اتحادیه - خلاصه هر جا که مردم برای کار یا تفریح گرد می‌آمدند - نشان داده می‌شد. کارگردانهای هالیوود برای آنکه فیلم‌های خود را نزد مردم قابل قبول سازند، ناچار بودند صحنه‌های نبرد را در استودیو و بطوری بسازند که با رئالیسم صحنه‌های نبرد واقعی برابری کند. در پایان جنگ، صحنه‌های زنده‌ای که کارگردانان هالیوود از جنگ می‌ساختند، در فیلم‌هایی مانند «سرگذشت یک سرباز» The Story of G. I. Joe (۱۹۴۵) و «گردشی در آفتاب» A Walk in the Sun (۱۹۴۵) و «غرور دریانوردان» Pride of the Marines (۱۹۴۵) عکس به عکس با فیلم‌هایی که از نبردهای واقعی برداشته شده بود برابری می‌کرد. کمتر اتفاق می‌افتاد که این فیلم‌ها جنگ را ستایش کنند، یا بخواهند آن را یک امر خیر جلوه دهند؛ بلکه به عکس، غالب آنها بیزاری مردم عادی آمریکا را از آدمکشی و زندگی سربازی نشان می‌دادند - و در عین حال نشان می‌دادند که آمریکاییان، وقتی مصالح کشورشان ایجاب کند، می‌توانند کارهای قهرمانی انجام دهند. این فیلم‌ها نیز، مانند فیلم‌های انگلیسی، از واحدهای گوناگون سپاهی نوعی «گروه قهرمان» می‌ساختند. اما ترکیب این گروه‌ها، از روی علم و عمد، آمریکایی بود، بدین معنی که در این گروه‌ها یک سیاهپوست، یک یهودی، یک آمریکایی جنوب، فرزندان مهاجران ایتالیایی و ایرلندی و لهستانی، همواره به چشم می‌خوردند. دیگر جوشی که آمریکا نامیده می‌شود، هرگز آشکارتر از این دیده نشده بود.

توجه به ارزشهای دموکراتی در سالهای پس از جنگ در سلسله‌ای از فیلم‌ها مشهود بود. این فیلم‌ها نه تنها به سبب جنبه‌های آزادیخواهانه، بلکه به واسطه طرح زیرکانه و شجاعانه مسائل بعد از جنگ نیز، قابل ملاحظه بودند. مسئله تأمین اقتصادی صدها و هزارها سربازی که تازه از جنگ بازگشته بودند، در شش هفت فیلم به طور واضح و صریح طرح شد، که از آن میان هیچکدام در جویندگی و صداقت به پای «بهترین سالهای عمر ما» The Best Years of Our Lives (۱۹۴۶)، نمی‌رسید. مسئله تطبیق عاطفی سربازان از جنگ برگشته با وضع جدید، فقدان اندوهناک پسران و پدران، کمبود مسکن، سوء استفاده از جنگ

وبازار سیاه، اینها ازجمله موضوعات تازه‌ای بودند که سینما به‌طور جدی درباره‌ی آنها بحث می‌کرد و در فیلمهای «آتش» Crossfire (۱۹۴۷) و «اتحاد» State of the Union (۱۹۴۸) به‌طور صریح مورد بحث قرار گرفت. «بومرنگ» Boomerang (۱۹۴۷) اثر الیا کازان وجود فساد در زندگی سیاسی را اذعان کرد، ولیکن آنرا با چاشنی سیاستمداران شریف و درستکار قابل هضم ساخت. خوش‌بینی زمان جنگ و اعتقاد به‌راه و رسم امریکایی، مانع از آن بود که فیلمهای این دوره به شیوه افشاگری و پرده در دهه چهارم گرایش پیدا کنند.

از طرف دیگر، جنگ تماشاگران را به دیدن خون و خشونت بر پرده سینما خو داده بود. در حقیقت، غالباً چنین گمان می‌رفت که فیلمهای تند ضدنازی و ضدژاپونی زمان جنگ، موضوعات خود را به‌عنوان بهانه نشان دادن نماهای هیجان‌انگیز - یا حتی قساوت آمیز - از شکنجه و اهانت و مرگ به کار می‌برده‌اند. هنگامی که مردم از فیلمهای جنگی خسته شدند و ملودرامهای جنایی جای آنها را گرفتند، این گمان تأیید شد. ظاهراً فیلم «گیر افتاده» Cornered که در اواخر ۱۹۴۵ از استودیو بیرون آمد، نشانه این تحول بود. در این فیلم، دیک پاول خلبانی است که نازی‌هایی را که زن او را کشته‌اند تعقیب می‌کند و از آنها انتقامی شخصی - وسخت - می‌گیرد. تا مدت کوتاهی قهرمانان این فیلمها عبارت بودند از سپاهیان سابق که حق جاسوسان نازی و مأمورین گشتاپو را کف دستشان می‌گذاشتند. اما چیزی نگذشت که قهرمانان تغییر قیافه دادند و خود به صورت جاسوسان خصوصی درآمدند که با سماجت مأموریت‌های پلید خود را دنبال می‌کردند و از کارد و زهر و شلاق و تخماق و نبرد تن به تن هم باکی نداشتند. در فیلمهای گانگستری و فیلمهای افشاگرانه دهه چهارم، خشونت و هیجان وجود داشت، اما کیفیت این فیلمهای تازه با آنها متفاوت بود. در این فیلمها خشونت دیوانه‌واری دیده می‌شد که بیش از هر چیز شکنجه‌های اردوگاهها و زندانهای گشتاپو را به یاد می‌آورد. در فیلمهایی مانند «گوشه تاریک» The Dark Corner (۱۹۴۶) و «خواب طولانی» The Big Sleep (۱۹۴۶) و «زن در دریاچه» The Lady in the Lake (۱۹۴۶)، قساوت‌های فیلمهای ضد نازی با شدت و

خشونت دیرینه فیلمهای ملودرام پیوند خورد - و این پیوند تا امروز دوام یافته است.

علاوه بر خشونت جسمانی، علاقه تازه‌ای به شکنجه‌های ظریف روحی پیدا شد. در زمان جنگ چنین باب شده بود که نازیها را به عنوان عفریتهای مخبطی تصویر کنند که از درد و رنج روحی و عاطفی قربانیان خود، لذت پلیدی می‌درند. حتی پیش از پایان جنگ، در فیلمهایی چون «قاتل برایتون» The Brighton Strangler (۱۹۴۵) و «میدان شوم» Hangover Square (۱۹۴۵) یا «ماجرای عجیب عموهاری» The Strange Affair of Uncle Harry (۱۹۴۵) همین اراذل رفته‌رفته در لباس عادی ظاهر می‌شدند. در این نوع فیلمهای جنایی، تماشاگران از همان ابتدا می‌دانستند که قاتل کیست. گیرایی فیلم در باز نمودن روح کج و معوج او نهفته بود و نشان دادن شکنجه‌هایی که قاتل برای قربانیان خود اختراع می‌کرد. این علاقه بیمارگونه به تجلیات غیرطبیعی روح، به‌زودی به انواع دیگر فیلم نیز سرایت کرد. فیلمهایی مانند «نامه‌های عاشقانه» Love Letters (۱۹۴۵) و «به‌خدا واگذارش کن» Leave Her to Heaven (۱۹۴۵) که به ظاهر چیزی جز ماجراهای عاشقانه تراژیک نبودند، سرانجام سراز وادی جنون درمی‌آوردند. پیش از آن زمان هرگز قهرمان زنی به زشتی و شومی قهرمان «میلدرد پیرس» Mildred Pierce (۱۹۴۵) و قهرمان مردی به پلیدی قهرمان «تعطیلی از دست رفته» The Lost Weekend (۱۹۴۵) دیده نشده بود. آدم‌کشهای فیلم‌های جنایی - مانند ریچارد ویدمارک Richard Widmark با خنده‌های وحشتناکش در فیلم «بوسه مرگ» Kiss of Death (۱۹۴۷) - به عنوان آدمهای مخبط نشان داده می‌شدند. در جمع جنایتکاران فیلمهای وحشت‌انگیز هالیوود اینک روانکاوان دیوانه نیز در کنار دانشمندان دیوانه و هنرمندان دیوانه قرار گرفتند. گویا سینماگران هالیوود در جستجوی خود برای یافتن ارزشهای سینمایی و اسباب ثبات بازار به این نتیجه رسیدند که روانشناسی و روانکاو راه حل مسئله است؛ اما کمتر کسی می‌توانست به قطعیت یا خیریت این راه حل حکم کند.

در سال ۱۹۴۷، آزادیهای روزولت داشت به سرعت از دست می‌رفت. روسیه به عنوان کشوری نیرومند و فعال و مخالف امریکا از جنگ جهانی درآمده بود. در محیط خشم و دشمنی روزافزون، هرگونه اندیشه آزادیخواهانه‌ای ناچار به سیاستهای چپ افراطی منسوب می‌شد. هواداری از سیاست دولت، دستور روز شد و کمیته‌های کنگره امریکا به تحقیق در باره فعالیت‌های «ضدامریکایی» در همه زمینه‌های زندگی امریکا پرداختند؛ و هیچ تحقیقی مصرانه‌تر و رسوایی‌آمیزتر از تحقیق در باره صنعت سینما نبود. بازجویی‌های «کمیته فعالیت‌های ضدامریکایی» که در اکتبر ۱۹۴۷ در هالیوود آغاز شد، ترسی دردل استودیوها انداخت. فیلم‌هایی چون «مأموریت مسکو» و «سرود روسیه» که هنگام اتحاد و اتفاق امریکا و شوروی بر ضد فاشیسم ساخته شده بودند، ناگهان به عنوان شواهد این مدعی پیش کشیده شدند که پرده سینما برای تبلیغ کمونیسم به کار می‌رود. یکی از اعضای کمیته مدعی شد که در فیلم‌های «بهترین سالهای عمر ما» و «مارگی» Margie آثاری از مرام کمونیسم کشف کرده است؛ حال آنکه «مارگی» يك فیلم کمدی بود که از مسئله کمبود خانه در روزهای پس از جنگ حکایت می‌کرد. درست است که دعاوی کمیته که می‌گفت کمونیستها در صنعت سینما رخنه کرده‌اند هرگز به جایی نرسید، ولی این مقدمه اشتباهی هالیوود را برای موضوعات مورد اختلاف و بحث‌انگیز به کلی کور کرد. جک وارنر پس از کندوکاو ناراحت‌کننده‌ای در جزئیات جریان تهیه «مأموریت مسکو»، صراحتاً گفت که استودیوی او دیگر فیلمی که مربوط به «آدم معمولی» باشد نخواهد ساخت. تهیه‌کنندگان دیگر شاید صراحت وارنر را نداشتند، ولی آنها هم تصمیم خود را گرفته بودند. چنانکه ویلیام وایلر در اوایل ۱۹۴۸ گفت: «اگر امروز می‌خواستم «بهترین سالهای زندگانی ما» را بسازم، اجازه چنین کاری را به من نمی‌دادند. این نتیجه مستقیم کارهای کمیته فعالیت‌های ضد امریکایی است.»

ترس و تردیدی که به سبب این تحقیقات پدید آمد، هنوز هم بر هالیوود حکومت می‌کند؛ و هرچند قید و بندها و قوانین نوشته نشده به واسطه گذشت زمان اندکی سستی گرفته است، باز هم در صنعت

سینما احتیاط شرط لازم است. پس از آنکه دو تهیه‌کننده مستقل، استانیلی کریمر Stanley Kramer و لویی دو رشمون Louis de Rochemont «میهن دلیران» Home of The Brave (۱۹۴۹) و «مرزهای گمشده» Lost Boundories را ساختند، چند استودیوی بزرگ نیز فیلمهایی تهیه کردند که به مسئله تبعیض نژادی حمله می‌کردند. فیلمهایی چون «ناشناس در غبار» Intruder in the Dust (۱۹۴۹) و «یاغی» The Lawless (۱۹۵۰) قانون «لینچ» کردن سیاهپوستان را محکوم کردند. و لیکن این فیلمها، فیلمهای انگشت شماری بودند که «پیامی» داشتند؛ حال آنکه استودیوهای هالیوود در این دوره از هرگونه پیامی سخت‌پرهیز می‌کردند. قضیه «مرکز توفان» Storm Center (۱۹۵۶) از این لحاظ نمونه است. این فیلم اثر ممنوع کردن کتاب را بر تمامی جامعه نشان می‌دهد. دانیل تاراداش Daniel Taradash، نویسنده این کتاب و کارگردان فیلمی که از روی آن ساخته شد، گفته است که وی پنج سال تمام کوشیده تا سرانجام دفتر استودیو با بی‌میلی موافقت کرده است که از روی کتاب او فیلمی تهیه شود. در سالهای اخیر هم اگر مسائل اجتماعی باز بر پرده سینما انعکاس یافته است، طرح این مسائل بیشتر به شکل افشاگریهای هیجان‌انگیزی از وضع موجود است، نه کوشش برای شناختن و نشان دادن علل و موجبات این وضع. وانگهی این فیلمها بیشتر ناسازگاریهای فردی را مورد مطالعه قرار می‌دهند، نه مسائل عمیق اجتماعی را. معتادین به الکل و مواد مخدره، جنایتکاران نابالغ، مبتلایان به انحرافات جنسی، و آدمهای مخبط از هر نوع و رنگ، پرده سینما را پر کرده‌اند. این فیلمها مسائل و مشکلات قهرمانان خود را به زبان صریح فیلمهای مستند بیان می‌کنند، و لیکن برای نشان دادن علل و موجبات این انحرافات لب‌تر نمی‌کنند. این نکته جالب است که فیلم کم‌دی - خصوصاً آن نوع کم‌دی که دنیای گرداگرد ما را هزل یا هجومی کند - یکسره از پرده سینما ناپدید شده است. شاید سینماگران بیش از اندازه خود را به جد گرفته‌اند. شاید روان‌شناسان و مردم‌شناسان و جامعه‌شناسان همه مسائل را چنان «توجیه» کرده‌اند که دیگر محلی برای خنده باقی نمانده است. ولی اکنون زمان آن رسیده است که

بازیگرانی چون مک‌سنت یا گروچو مارکس یا ویل روجرز بار دیگر پرده سینما را به نور شوخیهای نیش‌دار خود روشن کنند یا نانه‌های خامه‌ای جانانه‌ای را با هدف‌گیری دقیق به چهره عبوس وضع موجود بکوبند.

اعتلای فیلم مستند

فیلم مستند در ایالات متحده زاده دوره بحران بود، یعنی هنگامی پدید آمد که روزگار سخت بود و احتیاج شدیدی احساس می‌شد که افکار عمومی را زمانی به این راه حل و زمانی به آن نوشدارو متوجه سازند. پیشاهنگان فیلم مستند یعنی مردانی چون رابرت فلاهرتی و مریان سی‌کوپر Merian C. Cooper در این هنگام خود را کنار کشیده بودند. کاوشهای شاعرانه فلاهرتی درباره اشکال گوناگون زندگی در گوشه‌های دور افتاده جهان، اکنون دیگر با روح خشمگین زمانه جور در نمی‌آمد. در اوایل دهه چهارم، فلاهرتی به انگلستان رفت و با گروه مستند سازان جان گریرسون به کار پرداخت. کوپر که در فیلمهای «علف» Grass (۱۹۲۵) و «چانگ» Chang (۱۹۲۸) توانسته بود علم نژادشناسی را ماهرانه با حادثه‌جویی بیامیزد، به هولیوود رفت و تهیه کننده فیلمهای داستانی شد. این دو مرد می‌کوشیدند که در دایره داستان‌سرایی، واقعیت را به پرده سینما بیاورند. اما مستند سازان جدید فقط به واقعیتها توجه داشتند - واقعیتهای تلخ اعتصاب، اخراج دسته جمعی کارگران، تظاهرات گرسنگان، بیکاری، شیوه کار آنها - وغالباً محتوی مسلکی فیلمها نیز - از فیلمهای روسی اواخر دهه سوم گرفته می‌شد. مستند سازان، از خشونت و یاسی که بر زندگی آن روزها غالب بود، فیلمهای تبلیغاتی چپ می‌ساختند. سینماها ناچار این فیلمها را نمی‌پذیرفتند. در نتیجه این فیلمها بیشتر برای تماشاگران معدودی که از پیش بدانها اعتقاد داشتند نشان داده می‌شد و دامنه نفوذ آنها نیز ناچار محدود بود. پدید آوردن بازار وسیع برای فیلم مستند در امریکا به دست اشخاص و سازمانهایی صورت گرفت که با آن گروه پراکنده مردم مؤمنی که بانی و معرف نهضت فیلم مستند بودند، هیچ رابطه‌ای نداشتند. بدیهی است که مهمترین قدمی که در جهت رواج فیلم مستند

برداشته شد، آغاز کردن سلسله فیلمهای «گذشت زمان» The March of Time در ابتدای سال ۱۹۳۵ بود. این سلسله که به حق آنرا «نوع تازه‌ای از روزنامه‌نگاری سینمایی» نامیدند، حد فاصلی بود میان فیلمهای خبر عادی و تحلیلهای اجتماعی مکتب مستند انگلیسی. «گذشت زمان» به خبرها جان می‌بخشید و تماشاگران را با زمینه خبرها آشنا می‌ساخت و درباره آنها اظهار عقیده می‌کرد. البته عجیب نیست که هم نقطه نظروهم شیوه بیان این فیلمها، به مجله «تایم» Time که بانی این سلسله بود، شباهت فراوان داشت. صدای وست بروک وان ووریس Westbrook Van Voorhis که از این فیلمها برمی‌ساخت، قوی و قاطع و اطمینان‌بخش بود. ارقام و اطلاعاتی که نقل می‌کرد و نتایجی که می‌گرفت چون و چرا بردار نبود. در این فیلمها، همه چیز به دقت مورد بررسی قرار می‌گرفت، خوب اندیشیده می‌شد، و آگاهانه ارائه می‌گشت. هر چند مستند سازان، چه در آمریکا و چه در اروپا با نظر تحقیر به «گذشت زمان» می‌نگریستند، تماشاگران نمی‌توانستند آن را رد کنند. مستند سازان می‌گفتند که این فیلمها سطحی است و پیوند آن مانند فیلمهای خبری عادی سرسری و تصادفی است. اما «گذشت زمان» با همه نقائص هنری که داشت، شیوه مشخصی برای فرو کردن اطلاعات در کله تماشاگران به قوت تمام پدید آورده بود. پیوند فیلم، که اگر هنری نبود لاقط وافی به مقصود بود، چنان به گفتار فیلم وابسته بود که با يك «اما» یا «ولی» که گوینده می‌گفت، نمای روی پرده ممکن بود عوض شود. شخصيتها و مقاماتی که «گذشت زمان» در موضوعات مورد بحث خود با آنها مصاحبه می‌کرد، در برابر دوربین قرار می‌گرفتند و نظر خود را راحت بیان می‌کردند. از نو بازی کردن برخی از صحنه‌های فیلم نیز رفته رفته جزو شیوه کار سازندگان «گذشت زمان» شد. پیوندگران این سلسله فیلمها، که سالی سیزده شماره بیرون می‌دادند، می‌توانستند فیلم خود را به موقع تهیه کنند، آن را زنده و گیرا نگه دارند، و حتی گاهی کارهایی بکنند که مورد بحث و اختلاف واقع شود. در حقیقت «گذشت زمان» در اواخر دهه چهارم به اندازه‌ای خریدار پیدا کرده بود که شرکت «آر. که. او. رادیو» RKO Radio به فکر افتاد رقیبی برای آن بتراشد، و این رقیب «این است آمریکا» This Is America نام

گرفت. برای بیشتر آمریکاییان این دو سلسله فیلم به معنی فیلم مستند بود. آمریکاییان بیش از این چیزی نمی دانستند.

اما در همین ایام، سینماگران آمریکایی شروع کردند به دیدن نمونه هایی از فیلمهای مستند اروپایی، و این فیلمها نشان می دادند که واقعیت را به چه اشکال گوناگونی می توان بر پرده سینما منعکس کرد. «انسان آرائی» Man of Aran (۱۹۴۳) اثر رابرت فلاهرتی که در انگلستان ساخته شده بود، فیلم تمام مدتی بود از زندگی بدوی دریکی از جزایر بایر ایرلند. این فیلم اهمیت دید شخصی و دراماتیک را در نشان دادن واقعیت آشکار می کرد. صرف نظر از فیلمهای انگلیسی، فیلم مستند اروپایی به وسیله یوریس ایونس Joris Ivens به آمریکاییان معرفی شد. یوریس کارگردان برجسته هلندی، دسته ای از فیلمهای خود را به آمریکا برد و در آنجا جایگزین شد تا گروه مستند سازان مستقل و مهمی را تشکیل دهد که «مورخان معاصر» - Contemporary Historians نامیده شدند. گزارشهای زنده و جانبدارانه او از جنگهای اسپانیا و چین، «خاک اسپانیا» Spanish Earth (۱۹۳۷) و «چهارصد میلیون» The 400,000,000 (۱۹۳۸) نخستین گزارشهایی بود که از مقدمات دردناک جنگ جهانی دوم بر پرده سینماهای آمریکا ظاهر شد. مهم تر و مؤثر تر از آن، کارهای «فیلم خانه موزه هنرهای نو» بود. این فیلم خانه در ۱۹۳۵ تأسیس شد و به زودی مقداری از فیلمهای مستند انگلیسی را به دست آورد و شروع کرد به نمایش دادن آنها در مدارس و دانشگاهها و موزه های آمریکا. به اهتمام همین مؤسسه، پول روثا Paul Rotha، تهیه کننده و کارگردان و مورخ انگلیسی به آمریکا دعوت شد تا همراه فیلمهای انگلیسی در آمریکا گردش کند و آن فیلمها را به سینماگران آمریکایی بشناساند. بر اثر دیدن این فیلمها و تماس یافتن با این شخصیتها، آمریکاییان توانستند دامنه کار خود را هم توسعه دهند و هم آن را تلطیف کنند. اکنون دیگر فیلم مستند به عنوان نمایش واقعیت خام به وسیله يك مشت نماهای رئالیستی متوالی شناخته نمی شد؛ بلکه آمریکاییان دریافتند که فیلم مستند عبارت است از شکل هنری پیچیده ای که واقعیت هسته آن است و شیوه های بینهایت گوناگونی وجود دارد که به وسیله آنها مستند ساز می تواند به موضوع خود معنی بدهد و تماشاگران

خود را تحت تأثیر بگیرد.

می‌توان گفت که با ساخته شدن «خیشی که دشت‌ها را برید» The Plow That Broke the Plains (۱۹۳۶) اثر پیرلورنتس Pare Lorentz فیلم مستند آمریکایی به مرحله رشد رسید، زیرا که این فیلم از بهترین سنت‌های اروپایی پیروی می‌کرد و به آن کیفیت شعری بساز و گسترده‌ای که خاص آمریکا بود می‌افزود. این فیلم از وضع اندوه‌بار دشت‌های شن‌گرفته آمریکا و کوشش‌های دولت برای اصلاح وضع حکایت می‌کرد؛ و نخستین بار بود که سینما به جای رادیو این وظیفه را برعهده گرفته بود. پس از آن فیلم «رودخانه» The River (۱۹۳۷) ساخته شد، که تاریخچه وسیعی بود از رود می‌سی‌سی‌پی و کوشش‌هایی که به وسیله برنامه‌های دولتی برای تغییر دادن آن صورت می‌گرفت. سبک این فیلم‌ها شاعرانه بود (خود لورنتس گفتار فیلم را به شعر آزاد نوشت) و برداشت آنها بشردوستانه. مهمترین چیزی که در این فیلم‌ها نهفته بود، عبارت بود از علاقه به توده مردم، به خانواده‌هایی که بر اثر توفان‌های شن از زمین خود جا کن شده بودند یا بواسطه شیوه‌های ابتدایی کشت و زرع، به زور و زحمت نانی از زمین به‌چنگ می‌آوردند. در روایتی که این فیلم‌ها از جریان تاریخ بیان می‌کردند عظمت اندوه‌باری نهفته بود؛ و در لحن آنها هنگام بیان کوشش‌های دولت برای جبران غفلت و رخوت و خرابکاری نسل‌های گذشته، غرور تکان‌دهنده‌ای احساس می‌شد. این فیلم‌ها نه تنها پیشاهنگان نهضت فیلم مستند آمریکا هستند، بلکه در میان فیلم‌های مستند آمریکا از آثار کلاسیک محسوب می‌شوند و سرمشق و مشوق مستند سازان برجسته آمریکا بوده‌اند، و اهمیت این امر از سایر نتایج آنها کمتر نیست. رفته رفته، سازمان‌ها و بنگاه‌ها و حتی صنایع با احتیاط شروع کردند به سفارش دادن فیلم‌های مستند.

اما نقطه عطف واقعی فیلم مستند آمریکایی، بازار جهانی نیویورک در ۱۹۳۹ بود. پیش از آن هرگز آن اندازه فیلم واقعی در یک جا گرد نیامده بود. از فیلم‌های تبلیغاتی گرفته تا فیلم‌های هنری و فیلم‌های سفری و فیلم‌های مستند حقیقی. و پیش از آن هرگز فواید گوناگون این نوع فیلم بدان صورت نشان داده نشده بود. و چیزی که فوراً در این میانه معلوم شد، این بود که تماشاگران، پس از فیلم‌های داستانی،

به این گونه فیلم بیش از همه انواع فیلم علاقه دارند. در غرقه انگلستان، که نمونه‌هایی از فیلم‌های مستند مدام نمایش داده می‌شد، مردم غلغله می‌کردند. فیلم‌های مستند امریکایی نیز به همین اندازه خواستار داشتند. البته «خیشی که دشته‌ها را برید» و «رودخانه» در این میان برجسته بودند، اما جالبترین فیلم نمایشگاه «شهر» The City (۱۹۳۹) بود که به دست ویلارد وان دایک Willard Van Dyke و رالف اشتاینر Ralph Steiner خصوصاً برای نمایش در بازار جهانی نیویورک ساخته شده بود. این فیلم را سازمان طراحان امریکا، American Institute of Planners سفارش داده بود و موضوع آن لزوم طراحی در شهرسازی بود. این فیلم از لحاظ فنی بامهارت و قدرت فراوان ساخته شده بود و چیزی که در فیلم‌های مستند به ندرت دیده می‌شود - شوخی‌های آن جلب نظر می‌کرد. فیلم «شهر» با برابرنهادن آرامش صحنه‌های نیواینکلند و جنگال زاغه نشینان شهرهای صنعتی و زندگی تب‌آلود شهرهای جدید، به قوت تمام از لزوم حومه‌های سرسبز و پراکنده اطراف شهرها سخن می‌گفت - هر چند خوشمره اینجاست که این فیلم نتوانسته بود این قبیل حومه‌های سبز و خرم را به اندازه بدترین محله‌های شلوغ و پرسروصدای شهر جالب و گیرا نشان دهد. توفیق مسلم فیلم مستند در بازار جهانی نیویورک، هم سفارش دهندگان و هم تماشاگران را به فیلم مستند علاقه‌مندتر ساخت، و در نتیجه سالهای بلافاصله پیش از جنگ، تولید فیلم مستند ناگهان بالا رفت.

و چون تولید فیلم بالا رفت، مسئله توزیع فیلم مستند فوری‌تر از همیشه شد. فیلم مستند، چون نمی‌توانست باتوده مردم در تماس باشد، سالها از رشد و پرورش بازمانده بود. بیشتر سینماها از پذیرفتن فیلم مستند سرباز می‌زدند، زیرا که این نوع فیلم بامعیارهای عادی تفریح و سرگرمی که هدف و غرض سینما شناخته می‌شد، جور در نمی‌آمد. از طرف دیگر، صاحبان سینماها بامحافل و سازمانهای تربیتی که به فیلم مستند دسترسی داشتند، رابطه و معامله‌ای نداشتند. هنگامی که مدیر سینمایی می‌خواست علاوه بر برنامه خود فیلم کوتاهی نیز نشان دهد، «گذشت زمان» را انتخاب می‌کرد، یا گاهی هم به یاد سلسله «دیدنیها» Curioities اثر والتر فوتر Walter Futter یا «قانی پاتی» Hodge-Podge

اثر لیمن هو Lyman Howe می افتاد. اما سازندگان فیلم مستند، از ۱۹۳۹ تبلیغات پرشوری را شروع کردند، و به کمک «کانون فیلم آمریکا» که به سرمایه بنیاد راکفلر می چرخید، و همچنین «اتحادیه تهیه کنندگان فیلم مستند» کوشیدند که تماشاگران بیشتری برای فیلم مستند پیدا کنند. این تماشاگران تا اندازه‌ای درموزه‌ها و کتابخانه‌ها و باشگاه‌ها و مدرسه‌ها پیدا شدند؛ اما در سینماها از آنها چندان خبری نبود.

ناتوانی فیلم مستند در شکستن سد سینماها تأسف آور بود. با نزدیک شدن جنگ، دولت آمریکا به صدها فیلم نیازمند بود تا به وسیله آنها مفهوم ولزوم سیاست جدید خود را به مردم بفهماند. دولت می خواست مردم بدانند که باید تولید تانک و بمب افکن بالا برود، باید زن‌ها بیشتر در صنایع کار کنند، یا همکاری آمریکا با کشورهای آمریکای جنوبی بیشتر شود. اما چون دولت می خواست که باتوده وسیع تماشاگران در تماس باشد، برای تهیه فیلم‌های خود به مستندسازان رجوع نکرد، بلکه به هالیوود روی آورد. در سال‌های ۱۹۴۰ و ۴۱ فیلم‌های کوتاه یکی پس از دیگری از زیر دست نویسندگان و کارگردانان هالیوود درآمد. برخی از این فیلم‌ها را خود استودیوها می ساختند و برخی را کارکنان استودیوها در سازمان‌هایی که دولت در واشینگتن ساخته بود، تهیه می کردند. هر چند نیت سازندگان این فیلم‌ها خیر بود، به زودی معلوم شد که توانایی آنها برای پروراندن مواد و موضوعات واقعی و حقیقی محدود است. غالب فیلم‌های آنها تقلیدهای ناقصی بود از «گذشت زمان»، و تهیه کنندگان برای آنکه به حساب خود جلوه و جلای فیلم‌ها را بیشتر کرده باشند، خواندن گفتارهای فیلم را بر عهده ستارگانی چون اینگرید برگمن و کاترین هپبورن و جیمز استوارت و اورسون ولز واگذار می کردند. یکی از فیلم‌های ساخت مترو گلدوین مایر که غرض آن تبلیغ بسیج عمومی بود، بدین ترتیب جوانان را برای نام نویسی در نیروی دریایی تشویق می کرد که دریانوردان را گیتار به دست در سواحل هاوایی نشان می داد که گردا گرد آنها دختران بومی می رقصیدند. از قضای کردگار، این فیلم فقط چند هفته پیش از واقعه پرل هاربور از کارخانه بیرون آمد!

این فیلم‌های «شبه مستند» به وسیله «کمیته فعالیت‌های جنگی

سینما « در سینماهای سراسر آمریکا به نمایش گذاشته شد. در این هنگام دولت، مستند سازان با تجربه را یکسره نادیده می‌گرفت. شمه‌ای از سیاست دولت را در این مورد می‌توان از سرنوشت سازمان فیلم پیر - لورنتس استنباط کرد. این سازمان که به صورت «سرویس فیلم ایالات متحده» درآمده بود، در اواخر دهه چهارم برای سازمانهای مختلف دولتی فیلمهای مستند ممتازی می‌ساخت که از آن جمله «نیرو و زمین» Power and the Land (۱۹۴۰) اثر یوریس ایونس و «زمین» The Land (۱۹۴۱) اثر رابرت فلاهرتی، و فیلم تمام مدت، «نبرد زندگی» Fight for Life (۱۹۴۰) اثر خود پیر لورنتس را می‌توان نام برد. اما کنگره آمریکا که در تحت حکومت روزولت رفته رفته ناراحت می‌شد، این فیلمها را چندان نمی‌پسندید، زیرا که در نظر کنگره، این فیلمها بوی اصلاحات روزولت را می‌داد. نتیجه این شد که در اوایل ۱۹۴۱، یعنی هنگامی که نیاز دولت به مستند سازان ورزیده بیش از هر وقت دیگر محسوس بود، «سرویس فیلم» منحل شد. نمایندگان کنگره شیوه کار معهود و مالوف سینماگران هالیوود را بیشتر می‌پسندیدند.

اما همین که جنگ آغاز شد، سینماگران از هردسته و طبقه‌ای برای همکاری با برنامه تبلیغاتی و تعلیماتی وسیع دولت فرا خوانده شدند. دولت به هزاران فیلم تعلیمی درباره همه موضوعات قابل تصور نیاز داشت - از آداب خدمت نظام گرفته، تا اسلحه شناسی، تا مبارزه با بیماریهای آمیزشی، تا طرز نشانه روی به هواپیماهای دشمن. چون سازمانهای سپاه زمینی و دریایی نتوانستند به اندازه احتیاج فیلم تهیه کنند؛ تهیه این فیلمها به استودیوهای هالیوود واگذار شد. اما چیزی که در تاریخ تکامل فیلم مستند بیشتر اهمیت دارد این است که مردانی چون فرانک کاپرا، جان فورد، جان هیوستون، ویلیام وایلر، استودیوها را یکسره رها کردند و به سازمانهای سپاه زمینی و هوایی و دریایی پیوستند. برای بسیاری از آنها، کاری که در پیش داشتند کاملاً تازگی داشت؛ بدین معنی که خود را مجبور ساخته بودند به فرا گرفتن شیوه‌های پروراندن و نشان دادن واقعیت بر پرده سینما. و این کار شباهت بسیار داشت به کاری که گروه جان گریرسون ده دوازده سال پیش در انگلستان انجام داده

بود. از این جریان، دوسیک فیلم سازی حاصل شد: یکی مستند پیوندی که شاید بهترین نمونه آن سلسله « چرا می جنگیم » Why We Fight (۴۵ - ۱۹۴۳) باشد. کاپرا و پیوندگران زبردست او، از فیلمهای داستانی و خبری و جنگی، پاره هایی به هم پیوند می دادند تا نمای کاملی از حوادثی که منجر به جنگ جهانی دوم شد و مسائلی که این جنگ مطرح کرد، به دست آید. فیلمهای سبک دیگر، مانند « سان پیترو » San Pietro (۱۹۴۴) اثر هیوستون، « ممفیس بل » Memphis Belle (۱۹۴۴) اثر وایلر، و « نبرد میدوی » Battle of Midway (۱۹۴۴) شاهکارهایی بودند در فیلمبرداری از جبهه های جنگ، در این فیلمها، تصویرهای قوی با گفتار عمیق آمیخته شده بود و به دل هر آمریکایی چه در لباس نظام و چه در لباس عادی، می نشست. این فیلمها به زبان آنها سخن می گفتند، به واقعیات عمق و تأثیر می بخشیدند؛ و شاید از آنجا که سازندگان آنها سینماگرانی بودند در لباس سربازی - نه سربازانی در نقش سینماگر - این فیلمها هرگز جنگ را یک امر قهرمانی و افتخار آمیز جلوه نمی دادند. جنگ در این فیلمها وسیله ای بود - وسیله ای زشت و پلید و خونین اما لازم - برای رسیدن به یک غایت مهم و حیاتی، یعنی حفظ دموکراسی. نکته ای که این فیلمها از آن حمایت می کردند در خود این فیلمها مستتر بود، در روح کسانی که آنها را ساخته بودند نهفته بود.

همه این فیلمها به طور وسیع به نمایش گذاشته شدند، چه در داخل آمریکا، و چه در اردوگاهها و جبهه های جنگ. اما یک سلسله فیلم مستند دیگر نیز وجود داشت که برای آمریکاییان ساخته نمی شد. این فیلمها به وسیله شعبه ماوراء بحار اداره اطلاعات جنگ ساخته می شد و از سنتها و عادات و رسوم و زندگی آمریکاییان حکایت می کرد - برای روزی که سپاه آمریکا پیروز شود. مردم اروپا مدت درازی تحت حکومت فاشیست و نازی زیسته بودند، مدت درازی تبلیغات فاشیستها و نازیهارا بلعیده بودند، و آمریکاییان می بایست خود را برای خنثی کردن آن تبلیغات آماده کنند. شعبه ماوراء بحار، کسانی را که پیش از جنگ رهبران نهضت مستند بودند، برای این کار فرا خواند. ابروینگ لرنر Irving Lerner (که رئیس تهیه این فیلمها شد) و ویلارد وان دایک و هنوار

روداکیوویچ Henwar Rodakiewicz و ایروینگ جاکوبی Jacoby والکساندر هکنشمید Hackenschmied ویولس بوخر Jules Bucher و ژوزف کرومگولد Krumgold و سیدنی میرز Sidney Meyers ازین جمله بودند. این اشخاص شیوه خاصی برای حل مسئله که بدانها ارائه شده بود، پدید آوردند. از آنجا که فیلمهای آنها به چندین زبان نشان داده می شد، طبعاً گفتگوی مستقیم در فیلم نمی توانست به کار رود. آنها در عوض به گفتار قوی و روشن و تصویرهای گیرا و قوی و پیوند بسیار ماهرانه تکیه کردند. موسیقی این فیلمها غالباً به وسیله آهنگسازان برجسته ای چون آرون کوپلند - Aaron Copland و الکس نورث Alex North و ویسزیل تومسون Virgil Thomson ساخته می شد. برای توزیع فیلم در کشورهای مختلف، گفتار فیلم را به زبان کشور مورد نظر ترجمه می کردند.

صرف نظر از ملاحظات سبکی و شیوه ای، فیلمهای شعبه ماورای بحار اداره اطلاعات، با فیلمهای شعبه داخلی از یک جهت بسیار اساسی تر تفاوت می کرد. فیلمهایی که برای سپاهیان و داخله آمریکا ساخته می شدند، مربوط به پیشرفت جنگ بود، و تمامی قوت تأثیر آنها بستگی داشت به اینکه به موقع نشان داده شوند. اما چیزی که شعبه ماورای بحار می کوشید به صورت فیلم در آورد، این لحظه های گذران نبود غرض آن شعبه این بود که عناصر ممتاز و پاینده ای را که فرهنگ و تمدن آمریکا از اروپا به ارث برده بود، و چیزهایی را که ممکن بود پس از جنگ در رشد و پرورش کشورهای آزاد شده مؤثر باشد، کشف کند. نتیجه عبارت بود از سلسله فیلمهایی مانند « سه شنبه در ماه نوامبر » - Tuesday in November (۱۹۴۵) که شرح بلینی بود درباره روش انتخابات آمریکا، « فردای بهتر » A Better Tomorrow (۱۹۴۵) که تحقیقی بود درباره نقش تعلیم و تربیت آزاد مدارس دولتی نیویورک در پرورش مردان و زنان آینده، و « سرگذشت کامینگتن » The cummington Story (۱۹۴۵) که داستانی حقیقی و مؤثر بود درباره گروهی از پناهندگان اروپایی که در یکی از شهرهای نیوانگلند جایگزین می شوند. به عنوان پیشباز آزادی ایتالیا، فیلمی به رهبری توسکانینی و اجرای سمفونی « سرود ملتها » (۱۹۴۴) - Hymn of the

Nations اثروردي تهيه شد. در باره بهداشت و طرح‌های سد سازی و کتابخانه کنگره و کنفرانس تاريخی سانفرانسیسکو که سازمان ملل را پديد آورد نیز فیلم‌هایی ساخته شد. این فیلم‌ها مجموعه بسیار گرانبهای بود و اگر خود مستندسازان فشار نمی‌آوردند که این فیلم‌ها در داخل امریکا نیز توزیع شوند، بسا که مردم امریکا از دیدن آنها محروم می‌ماندند. این فیلم‌ها که به قیمت نوار فیلم در امریکا توزیع شد، در حقیقت شالوده فیلم‌خانه‌های دانشگاه‌ها و مدارس امروز را تشکیل داد.

پس از جنگ، هم وزارت دفاع و هم وزارت خارجه، فعالیت شعبه ماورای بحار را تمدید کردند و فیلم‌هایی سفارش دادند که شیوه زندگی امریکاییان را برای مردم اروپا و ژاپون «زنده کند». باز هم مستندسازان بودند که فیلم‌هایی درباره زندگی فرهنگی و فکری و محلی امریکا ساختند، مانند «گردش در جهان پزشکی» - Journey into Medicine (۱۹۴۷) یا «سرزمین سحر آمیز» - Land of Enchantment (۱۹۴۸) که تصویری بود از مکزیك جدید، از دریچه چشم يك هنرمند. اما در خلال این احوال، سینماگران هالیوودی به استودیوهای خود باز گشتند و فنون تازه‌ای را که برای فیلمبرداری از واقعیت فراچنگ آورده بودند، با خود آوردند. لویی دوروشمون، خالق سلسله «گذشت زمان» درین هنگام با فیلم ضدنازی خود به نام «خانه در خیابان نودودوم» - The House on 92nd Street (۱۹۴۵) شیوه‌های فیلم مستند را در فیلم داستانی داخل کرده بود. این فیلم از روی يك قضیه که در پرونده‌های کمیته تحقیقات امریکا ضبط شده بود ساخته شد و در همان محل وقوع ماجرای اصلی، بازی و فیلمبرداری شد. توفیق این آزمایش - که اکنون برای دوروشمون صورت حکم پیدا کرده است - باعث شد که فیلمبرداری «در محل» در فیلم‌هایی که معمولا در استودیو ساخته می‌شدند، افزایش یابد. کارگردانان فیلم‌های پلیسی عادی، مانند «شهر برهنه» - Naked City (۱۹۴۸) یا «ایستگاه یونیون» - Union Station (۱۹۵۰) بسیار مفید دیدند که دوربین‌ها و آدیم‌های خود را بردارند و به محله‌های شرقی نیویورک یا انبارهای لوس آنجلس بروند. واقعیت زمینه، به صحنه‌های غیر واقعی فیلم‌های آنها حقیقت و صداقت می‌بخشید. سرانجام

فیلم مستند - یا لااقل شبه مستند - در صحبت عادی محافل هالیوود راه یافته بود.

در سالهای بلافاصل پس از جنگ، آینده فیلم مستند، در امریکا از همیشه روشنتر می نمود. استفاده از فیلم مستند در زمان جنگ هرگونه شک و تردید را دربارۀ قوت تأثیر این فیلم در توده مردم از میان برداشته بود. در مورد آموزش، آزمایش نشان داده بود که اگر مردم موضوعی را بر پرده سینما ببینند، لااقل به اندازه یک سوم سریعتر از راههای دیگر آن را فرا می گیرند. در حدود ۴۰۰/۰۰۰ آپارات ۱۶ میلی متری که در زمان جنگ برای نشان دادن فیلمهای تعلیمی و تبلیغی به کار می رفت، اکنون برای فیلمهای مستند، در خارج از سینماها بازار بی سابقه ای پدید آورده بود. مدرسه ها برنامه های دقیق سمعی و بصری تنظیم می کردند و حتی کتابخانه ها دربارۀ امکان دورگرداندن فیلم به همراه کتاب، مطالعه می کردند. دولت، صنایع، ناشران کتابهای درسی، و بنگاهها، همه به عنوان سفارش دهندگان بالقوه وارد میدان شدند. جان گریسون به نیویورک آمد تا یک سلسله فیلم مستند به نام «جهان امروز» - The World Today برای کارخانه «هنرمندان متحد» تهیه کند. هنگامی که فیلم تمام مدت «داستان لوویزیانا» Louisiana Story (۱۹۴۸) اثر رابرت فلاهرتی گردش خود را در سینماهای هنری آغاز کرد، به نظر می رسید که دوره نوی در تاریخ سینما آغاز شده است. این فیلم که به سفارش شرکت نفت استاندارد و با هزینه بی سابقه ۲۵۰۰۰۰ دلار ساخته شده بود، نمونه ای بود از فیلمهایی که به سفارش بنگاههای خصوصی ساخته می شد. سفارش دهندگان این فیلم هرگز خواستند که در فیلم قید شود که این فیلم به سفارش آنها ساخته شده، و نه سازندگان فیلم نامی از آنها بردند. تنها فایده ای که سفارش دهندگان از این فیلم انتظار داشتند، این بود که داستان کشف نفت در یکی از حوزة های لوویزیانا و تأثیر آن در زندگی یک خانواده محلی به سادگی و صداقت نقل شود. استقبال گرم تماشاگران از این فیلم، اظهار رضایت سفارش دهندگان از نتیجه کار خوشبینی عمومی مستندسازان را افزایش داد. مستندسازان احساس کردند که ارزش ساخته های آنها ویرداشت آنها از واقعیت سرانجام با قبول و اقبال عام رو به رو شده است. آنها منتظر روزی بودند که

این قبیل سفارشهای روشن بینانه رسم غالب باشد، نه استثنای نادر. آنها روزی را در نظر می آوردند که فیلم مستند در زمان صلح نیز مانند زمان جنگ مؤثر باشد. بدبختانه هنوز خیلی مانده است تا امیدهای آنها راست درآید.

روشن کردن اینکه کجای کار لنگ بود، دشوار است. البته مقادیر زیادی از پولهایی که ممکن بود برای سفارش دادن فیلم مستند صرف شود، به وسیله تلویزیون بلعیده شد. همچنین تأثیر مستقیم تلویزیون بر میزان فروش سینما، به مستندسازان نیز رسید. تقاضا برای فیلم کوتاه مدت، چنان به سرعت کم شد که نه تنها نقشه گریسون به هم خورد، بلکه «گذشت زمان» نیز که جای خود را به خوبی باز کرده بود، ناچار میدان را خالی کرد. همچنین سپاه و نیروی دریایی امریکا پس از جنگ برای صرفه جویی هزینه تهیه فیلم، تیراژ خود را تا حد زیادی پایین آوردند. با همه این احوال، البته هنوز هم فیلم مستند ساخته می شود. برخی از این فیلمها با سرمایه های خصوصی تهیه می شوند، مانند «بچه آرام» The Quiet One (۱۹۴۹) که تحقیق دقیق و تکانهنده ایست درباره حالات یک پسرک سیاه پوست ستم دیده و کمکی که مدرسه «ویلویک» به او می کند. برخی دیگر نیز به کمک مؤسسات ساخته می شوند، مانند سلسله فیلمهایی که آلبرت وایروینگ جاکوبی برای سازمان فیلم بهداشت روانی تهیه کردند. چند فیلم هم با سرمایه دولتی، برای منظوره های خاص یا نیازمندیهای معینی تهیه شد، است، مانند «سلامت» Feeling All Right (۱۹۴۹) از جورج استونی Stoney که فیلم قوی و گیرایی است درباره مبارزه با بیماری سیفلیس در میسی سی پی، یا «بچه های من» اثر ساده و مؤثر همان کارگردان، به سفارش حکومت ایالت جورجیا که برای آموزش ماماها سیاه پوست ساخته شده است.

در حال حاضر، فیلمهای مستند که زائیده الهام هنری باشند، به طور پراکنده و به ندرت ساخته می شوند. اکنون بیشتر مستندسازان، با ساختن فیلمهای تجارتي که باید عیناً مطابق دستور سفارش دهنده ساخته شود گذران می کنند، و در تلاش سختی که برای گرفتن سفارش می کنند، ناچار هدف اصلی خود را گم کرده اند. در دوره بحران و زمان

جنگ، وجه مشخص بهترین فیلم‌های مستند عبارت بود از دلبستگی به تحولات اجتماعی، کوشش برای روشن کردن افکار عموم، و اکنون، با بازگشت نعمت و صلح، به نظر می‌رسد که این دلبستگی و کوشش به تدریج کاهش یافته است. هرچند هنوز بسیاری مطالب هست که باید مردم فرا گیرند، ولی مستندسازان، دیگر در بیان این مطالب پیشگام نیستند.

مستندسازان نه‌راه مشخص و رهبری در پیش رو دارند، و نه سفارش دهندگان روشن‌بینی در پشت سر. در نتیجه، هنر و آفرینش از آثار آنها رخت بر بسته است و هدف اصلی فیلم مستند امروز عبارت است از تبلیغ کالا یا ارائه نقطه نظر شرکتی. چنانکه پیشتر نیز اشاره کردیم، نظیر همین کاهش گرفتن شوق و ازمیان رفتن غرض، پس از جنگ در انگلستان نیز رخ نمود. گویی جنگ و بحرانی باید باشد تا قوت نهفته فیلم مستند متبلور شود و توانایی آن در تفهیم و تفاهم در این جهان پیچیده، از راه باز نمودن رابطه انسان با اجتماع و سازمان‌های اجتماعی و افراد، ظاهر گردد. این معنی کمال مطلوب گریرسون بود؛ در نظر او، رسالت مستند سازان هر زمانی جز این نبود زیرا که فیلم مستند حقیقی بیشتر به معنی علاقه‌مند است تا واقعیت. خانم فلاهرتی فیلم مستند را «فیلم زندگی» نامیده است. و باید گفت که عمیق‌ترین معنای فیلم مستند همان است که او گفته است، یعنی زندگی است که به دست هنرمند آفریننده‌ای معنی پیدا کرده باشد. کساد بازار فیلم مستند ممکن است موقتی باشد، زیرا که فیلم مستند مهم‌تر از آن است که یکسره از پرده سینما بر کنار شود.

فیلم‌های هنری و پیشروان نو

تمایل به آزمایش کردن و آزمودن شکها و شیوه‌ها و اندیشه‌های تازه، همان قدر که در زمینه علم اهمیت دارد، در پیشرفت هنر نیز مؤثر است. امروز بدبختانه آزمایشگری در زمینه سینما فقط به عمل گروه پیشرو کوچکی اطلاق می‌شود که از جریان اصلی و کلی تولید فیلم دور هستند. اما حقیقت آنست که عمل گریفیث نیز - هنگامی که دور بین خود را بیش از آنچه رسم آن زمان بود به بازیگران نزدیک کرد - آزمایش بود. همچنین هنگامی که او در تنظیم نور و عکسبرداری و پیوند پراهمایی می‌رفت که کارگردانهای سینما تا آن زمان نرفته بودند، باز عمل او را

می‌بایست آزمایش نامید. «کارگاه دکتر کالیکاری» چه از حیث شیوه داستانپردازی و چه از لحاظ نحوه تزیین صحنه، آزمایش بود. دوربین متحرک موزون و اصول پیوندگری آیزنشتاین و پودوفکین، رئالیسم فون-اشترهایم در فیلم «طمع» و تفزل فلاهرتی در «موآنا» همه آزمایش-هایی بودند که در درون مرزهای آنروزی هنر سینما صورت می‌گرفت. ظهور فیلم ناطق و اخیراً ابداع پرده‌های پهن، پیشرفتهایی فنی هستند که سینماگران هنرمند را به انجام دادن آزمایشهای تازه‌تری در شیوه‌های فیلمسازی وادار کرده‌اند.

در دهه چهارم، در گرماگرم فعالیت‌گروه پیشروان هنر در اروپا، مفهوم آزمایش در سینما با فیلمهای خاص آن‌گروه مترادف شد. اگر فیلمی انتزاعی، گیج‌کننده، یا اصولاً غیرقابل فهم بود، آن‌را «آزمایشی» می‌نامیدند. و چون این فیلمها از اروپا می‌آمدند، ناچار آنها را «هنری» نیز می‌شناختند؛ زیرا که امریکاییان همواره ساده لوحانه می‌پنداشته‌اند که هر چه از اروپا بیاید، لاجرم باید «هنری» تر از محصولات امریکا باشد. بدین ترتیب لفظ «آزمایشی» مفهوم افتخارآمیزی پیدا کرد که از آن هنگام تاکنون بدان چسبیده است. و چون کسانی که در استودیوها به آزمایش می‌پرداختند هرگز ادعایی نداشتند که به بهترین وجهی که می‌توانند فیلم می‌سازند، این لفظ همچنین حاکی از ندرت و وابسته به «سینماهای کوچک» شد. این وضع با پشتیبانی پر حرارت هنرشناسان سینمایی از شیوه فیلمسازی پیشروان در اواخر دهه چهارم، تأیید و تثبیت شد. و اما این مردان و زنان جوان پیشرو که پدیده تازه‌ای را تشکیل می‌دادند، در حقیقت از افراد نخستین نسلی بودند که با سینما بزرگ شده بودند و سینما برای آنان آشنا ترین وسیله بیان هنری بود. در اواخر دوره صامت، این افراد در چند سینمای هنری انگشت شمار که آخرین سنگرهای فیلم صامت بود گرد می‌آمدند و باشورو شوق، آثار پیشروان اروپا را تماشا می‌کردند. در مجله‌های کوچک خود درباره این فیلمها مقاله می‌نوشتند و در محافل و انجمنهای خود درباره آنها بحث می‌کردند. تحت تأثیر اروپاییان، این جوانان امریکایی حتی به آزمودن طبع خویش در ساختن «آهنگهای شهری» و فیلمهای امپرسیونیستی و شعرهای سینمایی و فیلمهای انتزاعی نیز پرداختند.

اما این‌گونه فیلمها را پس از ساخته شدن در کجا می‌توانستند نشان دهند؟ چند فیلمی که روی نوار ۳۵ میلی‌متری برداشته شده بودند، مانند « سقوط خاندان اوشر » The Fall of The House- of Usher (۱۹۲۸)، اثر اکسپرسیونیستی جیمز سیبلی واتسون James Sibley Watson یا فیلم نیمه انتزاعی « هاش دوزو » H₂O (۱۹۲۹) اثر رالف اشتاینر Ralph Steiner، ممکن بود گاهی در سینماهای هنری نشان داده شوند. اما غالب این فیلمهای پیشتاز روی نوار نسبتاً ارزان ۱۶ میلی‌متری که تازه درآمده بود برداشته می‌شدند. و در آن هنگام نوار ۱۶ میلی‌متری را خاص‌آماتورها می‌شناختند. لذا خارج از دایره محافل خصوصی و شاید برخی انجمنهای هنری نخستین پیشروان، مانند املن اتینگ Emlen Etting و هنوار روداکیویچ یا هرمان و این برگ Weinberg، تماشاگران بسیار کمی داشتند. پیروزی نهایی فیلم ناطق که به دنبال سالهای بحران حاصل شد، این دوره هنر پیشرو امریکارا ناگهان پایان داد. اکنون که صدا جزو لوازم سینما شده بود، دیگر نمی‌شد فیلمی مانند « زندگی و مرگ یک بازیگر بدلی هالیوود » Life and Death - of a Hollywood Extra (۱۹۲۸) اثر رابرت فلوری Florey را با ۹۷ دلار هزینه تهیه کرد. چنانکه در اروپا نیز رخ داده بود، گروهی از پیشروان به فیلم مستند روی آوردند و گروهی اصولاً میدان را خالی کردند.

هنگامی که در سالهای پس از جنگ، فیلم آزمایشی باردیگر ظاهر شد، گروه تازه تماشاگران فیلمهای ۱۶ میلی‌متری - که ناگهان اهمیت یافته بود - در انتظار آن بودند. سربازان زمان جنگ، روزها در کلاسهای درس فیلمهای تعلیمی خود را که با آپاراتهای ۱۶ میلی‌متری نمایش داده می‌شد تماشا می‌کردند، و شبها نسخه‌های ۱۶ میلی‌متری آخرین فیلمهای داستانی هالیوود را بازم به وسیله همان آپاراتها می‌دیدند. فیلمهای مستند عالی زمان جنگ را ملیونها نفر به وسیله همین آپاراتهای ۱۶ میلی‌متری تماشا کرده بودند. دیگر فیلم ۱۶ میلی‌متری مخصوص اتاق درس یا بازی بچه‌ها شناخته نمی‌شد. این نوع فیلم مقام تازه‌ای به دست آورده بود و در جرگه سینماگران حرفه‌ای راه یافته بود؛ خلاصه

فیلم ۱۶ میلی متری وارد میدان شده بود. در همین دوره « فیلم خانه موزه هنر نو » نسخه های ۱۶ میلی متری فیلمهای کلاسیک را به مدارس و دانشگاهها و موزه های سراسر آمریکا می فرستاد. با توزیع فیلمهای داستانی و مستند و فیلمهای پیشرو قدیم، « موزه هنر نو » زمینه ای برای تشکیل انجمنها و کارگاههای آموزشی سینما پدید آورد و ساختن فیلمهای آزمایشی را، به وسیله افراد و گروههای مستقل، تشویق کرد و در حصول آگاهی تازه ای نسبت به فیلم به عنوان یکی از اشکال هنر مؤثر افتاد.

پیشروان نو، برای به دست آوردن پشتیبان به این گروه تماشا - گران که آثار پیشروان قدیم را نیز دیده بودند، روی آوردند. مایا درن Maya Deren، که هنرمند خستگی ناپذیری بود، با ساختن سه فیلم « شبکه های بعد از ظهر Meshes of the Afternoon (۱۹۴۳) » و « در زمین At Land (۱۹۴۴) » و « رقص دوربین Choreography for Camera (۱۹۴۵) » در چند دانشگاه درجه اول، قدم اول را در این زمینه برداشت. مایا درن به همه جا رفت و همه جا نوشت و فیلم را به عنوان وسیله ای برای بیان شخصی معرفی کرد. و استقبال تماشاگران از او شکفت آور بود. به نظر آمد که لا اقل در مراکز فرهنگی - شهرهای بزرگ و شهرهای دانشگاهی - نوع جدیدی از تماشاگران پدید آمده است. و حقیقت نیز همین بود؛ زیرا که برنامه انجمنهای سینمایی و موزه ها و محافل هنری، کسانی را به خود جلب می کردند که خواهان چیزی بودند که در سینمای عادی پیدا نمی شد. شعارهای این گروه مبهم بود. همین قدر می دانستند که فیلمهایی می خواهند که « پخته تر » و « قابل بحث تر » و « هنری تر » باشند. این گروه که مشتاق دیدن چیزهای « تازه » و « غریب » بودند، برای تماشای آثار پیشروان نو، تماشاگران بسیار خوبی بودند. عجیب نیست که بسیاری از هنرمندان آزمایشگر پس از جنگ از میان همین گروه برخاستند. آثار پیشروان قدیم و مایا درن نظر این گروه را گرفت. آنها عقیده پیدا کردند که سینما هنر حقیقی قرن بیستم است. علاوه بر این، آنها می اندیشیدند که با استفاده از دوربین ارزان و سبک ۱۶ میلی متری می توانند فیلمهایی به قیمت چند صد دلار بسازند که هم نماینده ذوق شخصی آنها باشد و هم از جهات فنی، قرار -

دادن آن در معرض تماشای عموم ممکن باشد. بالاتر از همه، آنها دریافت‌بودند که تماشاگرانی برای اینگونه فیلمها وجود دارند، و این دریافت آنها را تشویق می‌کرد.

از مطالعه تاریخ «سینما ۱۶» Cinema 16، بزرگترین و موفق‌ترین انجمن سینمایی آمریکا، می‌توان تا حدی بر میزان رشد این گروه تماشاگران واقف شد. این انجمن که به وسیله آموس فوگل Amos Vogel در پاییز ۱۹۴۷ پدید آمد، نخستین جلسات خود را در سالن کوچکی تشکیل می‌داد. برنامه‌های آن عبارت بودند از «فیلمهای مستند اجتماعی برجسته، فیلمهایی که مورد بحث و اختلاف بودند، فیلمهای آزمایشی پیشرو، آثار کلاسیک سینمای جهان، و مطالعات روانپزشکی.» در مدت کوتاهی، مردم چنان به این جلسات روی آوردند که فوگل ناچار شد جای بزرگتری تهیه کند. امروز «سینما ۱۶» که بیش از ۵۰۰ تن عضو دارد، هریک از برنامه‌های خود را پنج یا شش بار در سالنهای بزرگی که از ۵۰۰ تا ۱۶۰۰ تن گنجایش دارد، نمایش می‌دهد. علاوه بر «سینما ۱۶» اکنون در آمریکا ۴۵۰ انجمن سینمایی وجود دارد که برنامه‌های آن از روی برنامه «سینما ۱۶» تنظیم می‌شود. و بیشتر آنها با مدارس و دانشگاهها و موزه‌ها و سایر سازمانهای فرهنگی وابستگی دارند. غالباً اتفاق می‌افتد که همین جلسات هسته فیلمهای آزمایشی تازه‌ای می‌شوند. مثلاً در ۱۹۴۶، هنگامی که فرانک استوفاکر Stauffacher نخستین سلسله «هنر در سینما» را برای موزه هنرهای نو تنظیم کرد، برنامه او بیشتر از فیلمهای موزه هنرهای نو تشکیل شده بود. به اضافه چهار فیلم آزمایشی که با پول می‌توان خرید «Dreams That Money Can Buy» (۱۹۴۶) اثر هانس ریشر Hans Richter، و چند فیلم آزمایشی دیگر از وست‌کوست. دو سال بعد، به واسطه تشویقی که موزه سانفرانسیسکو از سازندگان فیلمهای آزمایشی کرد، گروه پیشرو وست‌کوست چنان توسعه یافته بود که سلسله «هنر در سینما» توانست ده برنامه را تماماً با فیلمهای معاصر تنظیم کند.

اما این فیلمهای آزمایشی چیستند و چگونه‌اند؟ تفاوت آنها با فیلمهای عادی چیست؟ البته هیچ کلمه‌ای و هیچ توضیح ساده‌ای

نمی‌تواند بدین پرسشها پاسخ دهد. اما با همهٔ اختلافاتی که در سبک و غرض فیلمهای آزمایشی موجود است، این فیلمها را به دودستهٔ اصلی می‌توان تقسیم کرد فیلم تجریدی، و فیلمی که می‌توان آن را «ذهنی» نامید. فیلم تجریدی که با رنگ و شکل و خطوط و حرکت و روابط مکانی سروکار دارد، از همان راهی می‌رود که در اواخر دههٔ سوم به وسیله هانس ریشر و فرنان لژه و اوسکار فیشینگر Fischinger و دیگران آغاز شد. در غالب این فیلمها، غرض اصلی عبارت است از یافتن شیوه‌هایی برای به حرکت درآوردن اشکال و طرحهای مجرد. مثلاً فیشینگر که هنوز هم در هولیوود فعالیت می‌کند، با شکیبایی برای هر عکس تصویری می‌کشد. و در نتیجه برای هر یک از فیلم‌های او هزاران تصویر لازم است. فرانسیس لی Lee که نقاش و عکاس است، تصویرهای بریده را روی زمینهٔ نقاشی شده حرکت می‌دهد و خود زمینه نیز حرکت می‌کند و رنگ‌های تازه به آن افزوده می‌شود دوگلاس کراکول Crockwell که نقاشیهای او برای اعلان آبجو همهٔ مجله‌های آمریکا را فراگرفته است، شیوهٔ مسحورکننده‌ای ابداع کرده است و آن اینکه چانه‌هایی از رنگ یا موم را لحظه به لحظه تغییر شکل می‌دهد و از آنها فیلم برمی‌دارد. در «سمفونیهای بصری» ماری‌الزبیوت Mary Ellen Bute از اشیاء عادی - مانند سنجاق و دکمه و یقه - عدسیهای تغییر شکل دهنده فیلمبرداری می‌شود و سپس فیلم با آهنگی مانند «رقص مرگ» یا قطعه‌ای از باخ همراه می‌گردد. در کانادا نورمن مک‌لارن Mc Laren طرحهای تجریدی خود را مستقیماً روی نوار ۳۵ میلی متری شفاف نقاشی می‌کند. در «اندوه از یاد رفته» Begone Dull Care (۱۹۵۰) خط‌های نازک سیم‌مانندی روی زمینهٔ سیاه بازی می‌کنند و آهنگی رؤیایی آنها را همراهی می‌کند. لکه‌هایی از نور ناگهان روی پرده ظاهر می‌شوند و باقی می‌مانند تا اینکه به همراه نوتی از آهنگ ناپدید شده و باز با نوت دیگری ظاهر می‌گردند. آنگاه در پایان فیلم که موسیقی مبدل به «بوگی دوگی» دیوانه‌واری می‌شود، لکه‌های رنگ ناگهان پرده را فرامی‌گیرند و غوغا می‌کنند.

در همهٔ این شیوه‌ها - و باید دانست که شیوه‌های فراوان دیگری

فیزهست - دوربین دستگاہی است که فقط ضبط می‌کند. یعنی از موادی که هنرمند با زحمت زیاد فراهم آورده است عکس برمی‌دارد و با نشان دادن آن عکس، توهم حرکت آن مواد پدید می‌آید. برخی نیز راههایی پیدا کرده‌اند تا دوربین را در جریان آفرینش اثر، بیشتر دخالت دهند. مثلاً جیمز دیویس Davis هنرمندی که به واسطه کارهای پلاستیکی متحرک خود شهرت یافته است، در ابتدا فیلم را فقط برای ضبط کردن ترکیبها (کمپوزیونها) ی خود به کار می‌برد، بدین معنی که ستونهای نور رنگین و متحرکی بر ساخته‌های خود می‌تاباند و از آنها فیلم برمی‌داشت. اما اخیراً، در فیلم‌هایی چون «در آینه» Through the Looking Glass (۱۹۵۵) و «تمثیلهای» Analogies (۱۹۵۵)، وی با تصویرهای کج و معوج اشیاء که بر سطح ورقه‌های موجدار طلا و نقره افتاده‌اند، بازی کرده است. مهمترین اثر او «شدن» Becoming (۱۹۵۶) مطالعه‌ایست درباره جریان تحول و تطور، که تماماً به وسیله تصویرهای تجربیدی پرداخته شده است. جوردن بلسون Jordan Belson که شاید با استعدادترین سازنده فیلمهای تجربیدی وست‌کوست باشد، طریقه تازه‌ای برای ایجاد حرکت در تصویر به وسیله دوربین پدید آورده است. وی از اشیائی که به سرعت از جلو دوربین می‌گذرند عکسبردای می‌کند و تصویر آنها که روی پرده دیده می‌شود چنان سریع می‌گذرد که چشم از شناختن آنها ناتوان است؛ ولی از مجموعه آنها ضرب تندی پدید می‌آید که به ضرب موسیقی جاز شباهت دارد. دورسی الکساندر Dorsey Alexander در فیلم «بیسترو» Dime Store (۱۹۴۹) چند قرقره نخ رنگین و مقداری مهره و چوب خلال دندان را حرکت داده و از آنها عکسهای تک‌تک برداشته آنگاه آهنگ Gaîté Parisienne اثر اوفنباخ را با فیلم همراه کرده است. لئونارد ترگیلوس Tregillus و رالف لوس Luce نیز برای ایجاد حرکت در اشکال گلی خود همین شیوه عکسبرداری تک‌تک را به کار برده‌اند و بدین ترتیب فیلم جالب و نیمه تجربیدی «پروم» Proem (۱۹۵۰) را از روی اثر لوئیس کارول Lewis Carroll ساخته‌اند. فرانک استوفاکر نیز با فیلمبرداری از چراغهای نئون در هنگام

شب و همراه کردن آن با آهنگ استرینسکی به نام «کنسرتوی آبنوس» Ebony Concerto فیلم «کژمژ» Zigzag (۱۹۵۰) را ساخته است.

از میان این فیلمها، کمتر فیلمی به قصد رساندن پیامی یا حتی پدید آوردن حالی ساخته شده است - هرچند تداعی آزادانه تصاویر ممکن است معانی و رمزهایی را به خاطر بیاورند که سازنده فیلم یکسره از آنها بیخبر بوده است. این فیلمها قبل از هر چیز برای حظ بصر ساخته شده‌اند. هنگامی که در این مقصود توفیق یابند - چنانکه جیمز دیویس و نورمن مک لارن بارها توفیق یافته‌اند - لحظه‌های خوشی پدید می‌آورند که توصیف آنها ممکن نیست، همینقدر می‌توان گفت که از هماهنگی ناگهانی خط و شکل و رنگ و صورت، بیننده احساس خرسندی و رضایت می‌کند. و هنگامی که این فیلمها در مقصود خود شکست می‌خورند - چنانکه بسیار اتفاق افتاده - باز هم تکنیک و تصویرهای این فیلمها سحری دارند که در هیچ نوع فیلم دیگری دیده نمی‌شود.

همچنانکه فیلم تجریدی با تکنیک سروکار دارد، فیلم ذهنی نیز در حقیقت فیلم داستانی هنرمندان پیشرو است. در این فیلمها به وسیله رمزها و کنایه‌های فرویدی که ابتدا در اواخر دهه سوم به وسیله سوررئالیستها به پرده سینما راه یافتند، داستانهای روایت می‌شود. در این فیلمها هر چیزی مجاز است، و استعارات و تصاویر سازنده فیلم که کاملاً فردی و شخصی است، ذهن را سرگردان و منطق را کند می‌سازد. غالباً هدف این فیلمها عبارت است از تکان دادن یا لااقل ناراحت کردن بیننده؛ به وسیله تصویر یا صداهایی که ناخوشایند یا مطلقاً زشت و پلیدند. حتی در مواردی که سازنده فیلم از نشان دادن تصویرهای محرک و مهیج پرهیز کرده باشد، باز هم فیلم او برای کسانی که به این نوع فیلم عادت ندارند غریب خواهد بود. داستانی عادی مانند داستان جنایی یا کمدی یا عشقی را می‌توان با شیوه‌های ساده و عادی روی پرده نشان داد، ولی رؤیا و شور و شهوت ضمیر ناهشیار و اجزای مناسک مذاهب بدوی و تصویر کردن اشعار سوررئالیستی، اینها چیزهایی هستند که به شیوه‌های نو و رمزها و کنایه‌ها و ضرب

و آهنگ خاص جهان غیرواقع نیازمندند. چون از پرداختن به این قبیل موضوعات در صنعت سینما احتراز می‌شود، این است که این موضوعات برای سینماگران آزمایشی، کشش خاصی دارند. به يك معنی می‌توان گفت که نسبت فیلم ذهنی با فیلم عادی، تاحد زیادی به نسبت شعر با نثر شباهت دارد. توفیق آن کاملاً وابسته است به حساسیت هنرمند و توانایی او برای انتقال تصورات فردی و شخصی خویش. بدبختانه به همین علت که این نوع فیلم جنبه فردی و شخصی دارد، دغلبازان پرمدعا و شارلاتانهای خام‌طمع به آن روی می‌آورند. این است که به ندرت اتفاق می‌افتد که خودنمایی در زیر نقاب هنر پنهان شود.

اما این را هم باید افزود که بسیاری از فیلمسازان گروه پیشروان نو، مردمی جدی و صادق و حقیقتاً با استعداد هستند. چنانکه در مورد زمینه‌های هنری دیگر نیز صادق است، فقط پس از کاوش‌های مکرر می‌توان گوه‌ر را از خرف و استعداد را از ادعا باز شناخت. مثلاً فیلمهای مایادون نه تنها به واسطه طرز به کار بردن جسورانه و غیرعادی دوربین تأثیر بصری عمیقی دارند، بلکه این فیلمها يك حالت مکشفه رؤیایی در بیننده پدید می‌آورند که در حد خود پایداری و انسجام شکفت آوری دارد. جیمز بروتون Broughton که يك شاعر و نمایشنامه‌نویس سان‌فرانسیسکویی است؛ کمتر به حيله‌های دوربین پرداخته و بیشتر به محتوی عکسهای که برمی‌دارد توجه دارد. مانند آدمهای بزرگی که به بازیهای کودکانه سرگرمند، با برابر نهادن اشیاء رمزی (سمبولیک)، اختراع حرکات بی‌معنی و در عین حال غم‌انگیزی برای بازیگران و قدرت و غنایی که در همه عکسهای او دیده می‌شود، و بیننده را به پرده‌های نقاشی ایوان آلبرت Ivan Albright می‌اندازد. از طرف دیگر کورتیس هرینگتون Curtis Harrington را می‌توان گفت که از لحاظ مقدار اشیایی که در عکسهای او دیده می‌شود ممسك و خسیس است. آدمهای او در زمینه‌های فراخ و یکنواختی بازی می‌کنند و در چنین زمینه‌ای، هر شیئی که دیده می‌شود - مثلاً يك میله بافندگی یا يك لباس سفید روی يك پشته شنی - اهمیت و معنای تازه‌ای پیدا می‌کند. از طرف دیگر، «زنکهای اتلانتیس» Bells of Atlantis

(۱۹۴۵) اثر یان هوگو Ian Hugo با نماهای زیر آبی و طرحهای شبکه مانند خود که با شعر آرام و زنگ مانند آنس نین Anais Nin همراه است، به واسطه اشکال پیچیده و گریزان خود، تماشاگر را به وجد می آورد.

درهریک از این موارد، سازنده فیلم منظری کاملاً فردی و شخصی از جهان را نشان می دهد و آن را از تصویرهای ذهنی و پرمعنی آکنده می سازد؛ و در عین حالی که در همه این فیلمها يك مضمون داستانی وجود دارد، هیچيك از آنها به تفسیر و تعبیر صریح صحنه های خود نمی پردازند. معنی آنها از حال و احساسی که در تماشاگران پدید می آورند برمی خیزد. این معنی حاصل تداوم داستان نیست، بلکه نتیجه ادامه يك حال و کیفیت در سراسر فیلم است. این گونه فیلمها غالباً تکاندهنده هستند - گاهی فقط به علت غرابت، و بیشتر اوقات بدین علت که به منظور تکان دادن تماشاگران ساخته شده اند. این فیلمها را نمی توان با حالت بی تفاوت تماشا کرد، بلکه تقاضای آنها این است که تماشاگران از حیث عاطفی و عقلی در نمایش فیلم شرکت داشته باشند. و همین احساس شرکت داشتن و وابسته شدن به فیلم است که برای این گونه فیلمها این همه تماشاگر فراهم آورده است - و شاید باز همین احساس وابستگی است که کسانی را که نمی خواهند یا آمادگی ندارند که برای درك این فیلمهای غیرعادی کوشش کنند، از این گونه فیلمها رمانده است .

این نکته جالب توجه است که همراه نهضت انجمنهای سینمایی در امریکا، در سالهای پس از جنگ دوم، تعداد سینماهای هنری نیز افزایش یافته است. این سینماها که بیشتر به نمایش فیلمهای اروپایی می پردازند، در سال ۱۹۴۶ ده دوازده تا بیشتر نبودند. و نصف آنها هم در نیویورک گرد آمده بودند. اکنون عده این سینماها به ۲۵۰ رسیده، و صدها سینمای دیگر نیز حاضرند فیلمهای برجسته ای چون «شیطان صفتان» و «دروازه دوزخ» را نشان دهند. چیزی که اهمیت این ارقام را دوچندان می سازد این است که میزان کلی فروش فیلم در امریکا از هفته ای ۹۰ میلیون به هفته ای ۳۶ میلیون (در ژوئن ۱۹۵۶) رسیده است. البته تلویزیون علت عمده این کاهش است، ولی تنها

علت نیست. بسیاری از مفسرین مطلع از «تماشاگران از دست رفته» سخن می‌گویند، و مراد آنها آن اشخاص بالغ و پخته‌ایست که دیگر به تماشای فیلمهای هالیوود نمی‌روند - اشخاصی که دیگر به ستارگان سینما و زیبایی آنها، پایان خوش‌قالبی فیلمها علاقه‌ای ندارند. برخی از این تماشاگران، یعنی افراطیون آنها، به انجمنهای سینمایی پیوسته‌اند؛ ولی بیشتر آنها به سینماهای هنری روی آورده‌اند و برای یافتن وسیله تفریحی که جوای آن هستند، دست به دامن مدیران این سینماها شده‌اند. نام الک‌گینس و آنامانیانی و ویتوریودسیکا و کارول‌رید برای مشتریان سینماهای هنری، همان جاذبه‌ای را پیدا کرده است که مریلین مونرو و سیسیل بی‌دومیل، برای تماشاگران عادی دارند. خود سینماها نیز که عموماً کوچک‌اند و محیطی خودمانی دارند، با صندلیهای راحت و سالنهای انتظار زیبا، که در آنجا قهوه به تماشاگران می‌فروشند، عامل دیگری در جلب مشتری هستند. علاوه بر این، مدیران این سینماها کشف کرده‌اند که برای همراهی فیلمهای اروپایی به نوع خاصی از فیلمهای کوتاه نیاز دارند، فیلمهای کوتاه امریکایی، فیلمهای ورزشی یا سفری، با کمیدیهای الک‌گینس یا فیلمهای نئورئالیست ایتالیایی جور در نمی‌آید. به همین جهت برای انتخاب فیلمهای کوتاه، میدان دید خود را قدری گسترش دادند؛ یعنی به توزیع کنندگانی که به دانشگاهها و انجمنهای سینمایی فیلم می‌فرستند روی آوردند. و به زودی دریافتند که تماشاگران آنها از فیلمهای مستندجالب درباره زندگی در سرزمینهای دور دست یا يك حلقه فیلم هنری یا علمی، یا حتی يك اثر تجربیدی آزمایشی استقبال می‌کنند.

مقدار زیادی از این‌گونه فیلمهای کوتاه که در سینماهای هنری نمایش داده می‌شوند، از اروپا می‌آیند، و این خدمتی است که توزیع کنندگانی چون توماس براندون Brandon و لئو درتفیلد Dratfield و روزالیند کوسوف Rosalind Kossoff و هرمان استار Herman Starr که باب وارد کردن این گونه فیلمها را گشودند انجام می‌دهند. زیرا باید دانست که وارد کردن فیلم اروپایی به سادگی وارد کردن يك توپ پارچه یا يك شیشه عطر نیست. فیلم را نمی‌توان در قفسه گذاشت و به انتظار مشتری نشست. يك فیلم مستند خارجی

راباید پیش ازنمایش دادن در امریکا، برای نمایش آماده کرد. این کار ممکن است مستلزم گفتار تازه، تیتراهای تازه، و حتی دست بردن در پیوند فیلم باشد. حداقل کار این است که باید نوار صدای فیلم از نوبه زبان انگلیسی ضبط شود. همه این کارها خرج دارد. حتی در بازاری که درحوالی ۱۹۵۰ برای فیلمهای کوتاه فرهنگی وجود داشت داشت. دست زدن به چنین کاری از طرف يك توزیع کننده خرده پا محتاج به بینش و دلیری بود. خوشبختانه، هنگامی که تماشاگران از وجود این گونه فیلمها آگاه شدند، فوراً و مشتاقانه استقبال کردند. یکی دیگر از موجبات پشتیبانی، تشکیل «کانون مشاوره فیلم» Film Advisory Center در ۱۹۵۰ به دست پری میلر Perry Miller بود. خانم میلر، هنگامی که در اروپا مشغول تهیه گزارشی درباره فیلمی برای سازمان ملل بود، با مقدار زیادی فیلم کوتاه برجسته که در اروپا وجود داشت آشنا شد. «کانون مشاوره» برای تشویق واردکنندگان این فیلمها، و همچنین تهیه نظایر آنها در امریکا تشکیل شد. این کانون که ریاست آن بر عهده رابرت فلاهرتی بود؛ توانست شخصیتهای برجسته سینمایی و هنری و روزنامه نگاران و معلمان و موزه داران را به صورت گروهی درآورده که به وسیله حرف و روزنامه و نمایش فیلم به ایجاد علاقه و آگاهی مردم نسبت به این گونه فیلم کمک کند. این کانون، مشاوران کارشناس در اختیار توزیع کنندگان می گذاشت تا در آماده کردن این فیلمها برای بازار امریکا کمک کنند؛ فیلمها را برای مدیران سینماها و فرستنده های تلویزیون نمایش می داد؛ در تنظیم دوره هایی در مدارس و موزه ها شرکت می کرد؛ برای تشکیل فستیوالهای فیلم یاری می داد. یکی از مؤثرترین کارهای این کانون، عبارت از شرکت آن در نخستین فستیوال فیلمهای هنری امریکا بود که در تعطیلی «روزکار» در تابستان گرم ۱۹۵۱ برگزار شد. گردانندگان این فستیوال امیدوار بودند که شاید ۶۰۰ نفری تماشاگر داشته باشند و گنجایش سینمای تابستانی آنها نیربیش ازین بود، اما بیش از دو برابر این رقم تماشاگر به دیدن برنامه آنها آمدند که در میان آنها توزیع کنندگان، نمایش دهندگان هنرمندان، معلمان، و ناقدان نقاشی و فیلم نیز وجود داشتند. تجربه آن روز

باعث شد که تهیه و توزیع و استفاده از فیلم هنری تا چند سال بعد در امریکا افزایش یابد.

رابرت فلاهرتی می‌گفت «يك فيلم خوب به فيلم خوب ديگر كمك مي‌كند.» و این گفته در هیچ جا بیش از زمینه فیلم هنری مصداق نداشته است. توفیق يك فيلم باعث می‌شود که فیلم بعدی آسانتر توزیع شود. ساخته شدن دو فیلم موفق، ناچار به تهیه فیلم سوم منجر می‌شود، و هکذا. نمایش فلاهرتی از فیلم «تیتان» The Titan (۱۹۵۰)، که فیلمی بود درباره زندگی میکل آنژ، شاهد این مدعی است. در سالهای پس از جنگ، فیلمهای اروپایی درباره آثار هنری در بازار امریکا افزایش یافته بود، ولیکن دایره توزیع آنها محدود و مقدار تأثیر آنها اندک بود. یکی از فیلمهای فراموش شده همین «تیتان» بود که در (۱۹۴۰) به دست کورت اورتل Curt Oertel در ایتالیا ساخته شده بود. ده سال بعد، هنگامی که فلاهرتی این فیلم را به زبان انگلیسی دوبله کرد و به بازار آورد، ناقدان آنرا تحسین کردند و این امر باعث شد که توجه مردم به فیلم هنری به طور کلی جلب شود.

چیزی که فوراً آشکار شد، تنوعی بود که در این زمینه وجود داشت. یعنی راههای مختلفی که می‌توان از آن راهها آثار هنری را بر پرده سینما نمایش داد. مثلاً در فیلم «تیتان» زندگی میکل آنژ به وسیله آثار او نشان داده می‌شد. بازیگری در کار نبود؛ فقط دوربین بود که در قصرها و حیاطها و دشتهایی که میکل آنژ زمانی در آنها زیسته بود، حرکت می‌کرد و برای برداشتن نماهای زیبا از مجسمه‌ها و نقاشیهای دیواری میکل آنژ می‌ایستاد. شیوه دیگری که «وان گوگ» Van Gogh (۱۹۴۹) و «گوگن» Gauguin (۱۹۵۰) نمونه‌هایی از آن بود، شکل جالبی از بیوگرافی سینمایی پدید آورد که عبارت بود از نشان دادن تابلوهای نقاش همراه گفتاری که از یادداشتها و نامه‌های او برداشته شده بود. در فیلمهای دیگری چون «۱۸۴۸» 1848 (۱۹۴۹) «تصویر-های قرون وسطی» Images Médiévales (۱۹۵۰) و «بالزاک» (۱۹۵۱) آثار هنری معاصر مواد خام فیلم بود و به وسیله آنها سینماگر تعبیر خود را از لحظه‌ای از تاریخ، یا شیوه زندگی يك دوره، یا زندگی يك نویسنده بزرگ بیان می‌کرد. برخی از سازندگان فیلمهای هنری دوربین

را به خانه نقاشان مشهور بردند، و نتیجه فیلمهایی بود چون «میول» Maillol (۱۹۴۴)، «ماتیس» Matisse (۱۹۴۶)، «دیداری از پیکاسو» A Visit to Picasso (۱۹۵۰) و فیلم اخیر و تمام مدت کلوزو به نام «راز پیکاسو» Le Mystère Picasso (۱۹۵۶). در این فیلمها، کارگردان تصویری از هنرمند زنده ارائه می‌کند و گوشه‌ای از سبک کار والهام و غرض و - شاید بیش از هر چیز - شخصیت او را نشان می‌دهد. کسان دیگری نیز با زبردستی شکفت آور آثار استادانی را که مدتهای مدید از مرگ آنها می‌گذرد نشان می‌دهند. دوجوان ایتالیایی، یعنی لوچیانو امر Luciano Emmer و انریکو گراس - Enrico Gras در زمان جنگ این شیوه را پدید آوردند، بدین ترتیب که دوربین خود را روی تابلوهای نقاشی، حرکت می‌دادند. «بهشت زمینی» - Earthly Paradise (در حدود ۱۹۴۲) از روی تابلو بوش Bosch، و «داستان فرزند آدم» The Drama of the Son of Man (در حدود ۱۹۴۲) از روی نقاشی دیواری اثر جیوتو Giotto به همین ترتیب ساخته شد. این فیلمها با حساسیت صادقانه‌ای نسبت به اسلوب و کیفیت حال تابلوهای نقاشی، و با حداقل گفتار، احساس وحشت و رستگاری مستتر در آن تابلوها را باز می‌نمودند. در فیلم «شیطان در نقاشی» The Demon in Art (۱۹۵۰)، دکتر انریکو کاستلی Enrico Castelli از نویسندگان تاریخ هنر، همین شیوه را در مورد نقاشیهای بوش و بروگل Brueghel و گرون والد - Grün ewald و دیگران به کاربرد تانبرد میان انسان و اهریمن را که موضوع غالب نقاشیهای او اواخر قرون وسطی است، نشان دهد. پول هزرت - Paul Haesaerts، منتقد بلژیکی، در فیلمهای «روبن» Rubens (۱۹۴۸) و «از رنوار تا پیکاسو» From Renoir to Picasso (۱۹۵۰)، با جسارت تمام از همه امکانات فیلمبرداری - تصویرهای متحرک قلمی، تقسیم پرده، پوشاندن قسمتی از چشم دوربین - استفاده کرده است تا اسلوب کار روبن و جریانات مهمی را که منجر به نقاشی نو فرانسه شد، تجزیه و تحلیل کند. با بزرگ کردن قسمتهایی از تابلو، و مقابل هم گذاشتن دو تابلو برای مقایسه؛ به کاربردن خطوط متحرک برای مشخص کردن ساختمان تابلو و حرکات کمپوزیسیون، و همچنین با گفتار

ساده و در عین حال پخته، هزرت انتقاد نقاشی را يك قدم پیش برد و در سطح بالاتری قرارداد و زندگی و حرکتی بدان بخشید که نشان دادن آن فقط از فیلم سینما ساخته است.

این فیلمها که هم از حیث شکل و هم از حیث روح تازگی داشتند، خصوصاً برای گروه پیشرفته و با فرهنگ از اروپاییان، ساخته می شدند. در امریکا نیز تماشاگران سینماهای هنری، این فیلمها را پسندیدند و به گرمی پذیرفتند. و توفیق آنها، چنانکه فلاهرتی پیش بینی کرده بود، باعث تهیه شدن فیلمهای دیگری از همین قبیل شد. این بار به دست سینماگران امریکایی. و این بار نیز باز شکلهای گوناگونی پدید آمد. برخی مانند فیلم محبت آمیز جیمز وانگ هو Wong Howe درباره نقاش چینی «دونگ کینگ من» Dong Kingman (۱۹۵۴) مصاحبه های ساده و بی ادعایی بودند با يك نقاش؛ برخی دیگر، مانند «جکسن پولاک» Jackson Pollock (۱۹۵۱) و «آثار کالدر» Works of Calder (۱۹۵۱) بیشتر به تفسیر و توضیح نحوه کار و قصد و غرض نقاش می پرداختند. مثلاً پولاک در حالی که تابلو سفیدی را روی چهار پایه قرار می دهد و به شیوه خاص خود رنگ روی آن می مالد، درباره نقاشی خود سخن می گوید و سخنان او گفتار فیلم است. يك جا اعتراف می کند که «تماس» او با تابلو «قطع» شده است، و آن تابلو را رها می کند و تابلو دیگری را در دست می گیرد. در فیلم کالدر، در لحظه سینمایی زیبایی، علفها و برگها و موجها در آفتاب تابستانی محو می شوند و هنگامی که تصویر دوباره پدیدار می گردد، ساخته های کالدر را در کارگاه او می بینیم. بدین ترتیب سازنده فیلم بی آنکه کلمه ای بر زبان آورده باشد، منبع الهام هنرمند را با وضوح تمام به ما نشان می دهد. فیلمهای «دگا» Degas (۱۹۵۰) و «بوش» Bosch (۱۹۵۱) اثر ژان لنوئر - Jean Lenauer و سلسله فیلمهایی که به وسیله «موزه نقاشی دترویت» تهیه شد، در حقیقت تماشاگر را به دیدن يك موزه تابلوهای نقاشی می برند. این قبیل فیلمها دوستانه هنر نقاشی را، هر جا که باشند، به موزه نقاشی نزدیک می کنند. درست است که تماشاگر عین تابلو را به چشم نمی بیند، اما در عوض توانایی دوربین برای بزرگ کردن قسمتهای مختلف تابلو، تکیه کردن بر نکات مهم، و باز نمودن جزئیات، چیزهایی

به تماشاگر نشان می‌دهد که ممکن است هنگام تماشای عین تابلو به‌نظر نیاید. فیلمهای دیگری مانند «لینکلن در گتیسبرگ» سخن می‌گوید «Lincoln Speaks at Gettysburg» (۱۹۵۰) و «ماتیو بریدی» Mathew Brady (۱۹۵۴) به تقلید از فیلمهای فرانسوی «۱۸۴۸» و «بالزاک» ساخته شده‌اند، یعنی برای بیان وقایع گذشته، وقایع متعلق به پیش از اختراع سینما، از مجسمه‌ها و تابلوها و سایر آثار هنری موجود استفاده می‌کنند.

غالب فیلمهای هنری امریکایی نیز مانند فیلمهای آزمایشی به‌طور مستقل با سرمایه محدود و کار فردی ساخته شده‌اند. همه آنها ابتدا روی نوار ۱۶ میلی‌متری برداشته شده‌اند، گوا اینکه عده‌ای از آنها را بعدها روی نوار ۳۵ میلی‌متری نیز چاپ کرده‌اند. در ۱۹۵۲، به سبب استقبال وسیع و پرشور تماشاگران از فیلمهای هنری، شرکت فوکس قرن بیستم هفت فیلم هنری کوتاه برای توزیع در سینماهای عادی تهیه کرد. این فیلمها که نیم میلیون دلار خرج تهیه آنها شد، بوتی چلی-Bot ticelli و ورمر Vermeer و دگا و رنوار و رافائل را نیز در برداشتند، و همه در گالریهای بزرگ اروپا فیلمبرداری شدند. برای اینکه این فیلمها را «مردم پسند» ساخته باشند، داستانکهایی نیز چاشنی آنها کرده بودند - مثلاً یک سرباز امریکایی برای تماشای تابلویی از بوتی چلی که در جنگ الهام بخش او بوده است به‌موزه لوور بازمی‌گردد؛ یا یک تابلو فروش پیر از دیدن رقاصه جوانی که می‌خواهد عروسی کند به یاد دگا می‌افتد؛ و از این قبیل. و این قبیل مقدمه‌های خنک، این فیلمها را در نظر تماشاگران سینماهای هنری تباه کرد، هر چند رنگ و عکاسی آنها از آنچه تا آن زمان دیده شده بود بسی بهتر بود. و عجیب آنکه عوام الناس هم این فیلمها را به عنوان آنکه برای «خواص» ساخته شده‌اند، نپذیرفتند.

اما نکته مهم در اینجا این نیست که کارخانه فوکس با ساختن فیلم هنری زیان دید؛ بلکه مهم این است که این کارخانه اصولاً به ساختن فیلم هنری دست زد. سالها است که هالیوود سرگرم ساختن فیلمهای کوتاه سفری و ورزشی و موزیکال است، و این فیلمها چنان یکنواخت و شبیه به یکدیگرند که انسان ته‌جب می‌کند که سازندگان آنها پس از

ساختن يك فيلم چرا زحمت ساختن فيلم بعدی را بر خود هموار می-کنند. اما در میان این فیلمها، استودیوها گاهی هم فیلمهای کوتاهی که دارای ارزش و اعتبار فوق العاده است، بیرون می دهند. برخی از این فیلمها را از خارج وارد می کنند - مانند فیلمهای زیر آبی ژاک ایو کوستو Jacques - Yves Cousteau که جهان نورانی ماهیها و کشتیهای غرق شده را به طرزی شاعرانه ضبط می کند. . فیلمهای دیگری چون « نبرد گتیسبرگ » The Battle of Gettysburg (۱۹۵۶) ساخت کارخانه مترو گلدین مایر، و سلسله «ماجراهای حقیقی» - True Life Adventure اثر والت دیسنی، به بالا بردن سطح فیلمهای کوتاه امریکایی کمک می کنند. همین گفته را در زمینه فیلمهای قلمی در مورد یو. پی. ا. U.P.A. می توان تکرار کرد. سازنده « جرالد مک بوینگ بوینگ » Gerald Mc Boing Boing و « آقای مگو » Mr. Magoo به واسطه این شعار انقلابی که تماشاگران سینما مقداری فهم و شعور هم دارند، طرفداران فراوانی برای خود به دست آورده است. . از ۱۹۵۰ به بعد، فیلم کوتاه، چه از حیث تعداد و چه از حیث تنوع وجه از حیث کیفیت پیشرفت کرده است؛ و البته آثار فیلم سازانی منفرد که مستقل از استودیوها و توزیع کنندگان از فرصتی استفاده کرده و به ساختن فیلم پرداخته اند، در این پیشرفت سهم مهمی دارد .

مهر استودیو

آن نوع فردیتی که اخیراً در فیلمهای کوتاه به چشم می خورد، در ظرف پنج سال گذشته، رفته رفته به فیلمهای داستانی استودیوها نیز سرایت کرده است. اهمیت این دگرگونی کم نیست؛ همیشه از فیلمهای امریکایی این را خرده گرفته اند که این فیلمها یکدست و یکنواختند و آن سبک و شخصیتی که در آثار خوب اروپایی دیده می شود، در آنها نیست. تقریباً هر سینمادوستی می تواند پس از چند لحظه نگاه کردن به يك فیلم، بدون دیدن تیترو علامت تجارتی آن، حدس بزند که آن فیلم را کدام کارخانه ساخته است. از طرف دیگر، صرف نظر از آثار چند کارگردان برجسته، جنبه های شاخص و فردی در فیلمها به ندرت دیده می شوند. آنچه فیلمهای

امریکایی را مشخص می‌سازد، اثر انگشت کارگردان نیست، بلکه مهر استودیو است. مثلاً چند سال پیش فوکس قرن بیستم فیلم «تمام ستاره» ای ساخت به نام «داستانهای او هنری O. Henry's Full House» (۱۹۵۲) که از پنج داستان تشکیل می‌شد و هر کدام را یک کارگردان درجه اول ساخته بود؛ معهدا هنگامی که فیلم به نمایش گذاشته شد، هیچ تفاوتی از حیث سبک کار در قسمت‌های مختلف آن دیده نمی‌شد. کاملاً ممکن بود که همه فیلم به دست یک کارگردان ساخته شده باشد، و در حقیقت هم چنین بود؛ و آن کارگردان فوکس قرن بیستم نام داشت. کیفیت عکاسی و صدای فیلم، دکورها، پیوند سریع و زننده آن، همه بی-گفتگو مهر کارخانه فوکس را بر خود داشتند.

هر کدام از استودیوهای بزرگ سبکی خاص خود دارند که از انتخاب ستارگان و داستان و ساختمان مادی فیلم و جنبه‌های فنی آن آشکار می‌شود. شخصیت‌ایسن استودیوها در دهه سوم ایجاد شد، یعنی هنگامی که سینمای امریکا به صورت یک صنعت مهم در می‌آمد بیشتر از آن، هنگامی که تهیه فیلم امری ساده و فردی بود، مردانی مانند کیفیت یا چاپلین یا دومیل آزاد بودند که فیلم‌های خود را به هر صورت که می‌خواهند بسازند، به شرط آنکه کار آنها صرف داشته باشد. غالباً کارگردان و تهیه کننده یک تن بود، یعنی این یک تن نه تنها فیلم را می‌ساخت، بلکه سرمایه آن را نیز تهیه می‌کرد و ترتیب فروش و توزیع آن را می‌داد. به هر حال، تهیه کننده همواره جزو گروهی بود که نقشه ساختن فیلمی را می‌کشیدند و آن را می‌ساختند. غالباً تهیه کننده خود تازه از صف کارگردانها درآمده بود و مستقیماً از مسائل ساختن فیلم خبر داشت.

اما همچنانکه کار ساختن فیلم طولانی‌تر و پیچیده‌تر و پرجز تر شد، مسائل اداری آن نیز سنگین شد. لازم شد که استودیوها دامنه کار خود را توسعه دهند و تهیه کنندگان بیشتر به مسائل مربوط به توزیع و نمایش بپردازند و کمتر در جریان ساختمان فیلم دخالت کنند. فاصله میان استودیو و «دفتر» رفته رفته زیاد شد. و در اوایل دهه چهارم، که ناگهان سینما به صورت یک صنعت چند میلیون دلاری درآمد، میان استعدادهای هنری و کسانی که امور مالی و اداری استودیوها را می‌گرداندند،

فاصله افتاد . چیزی نگذشت که استودیو به عنوان « کارخانه » و فیلم به عنوان « محصول » معروف شد . سینما مبدل به صنعت بزرگ شده بود و چون یکدستی محصول و نظارت بر تولید آن لازمه صنعت است، در استودیوها شیوه‌هایی باب شد که محاسبه دقیق مخارج و پیش‌بینی کمابیش دقیق درآمد را ممکن می‌ساخت. کارگردانها به زودی توانستند در سلسله مراتبی که از دستیار تهیه کننده و همکار تهیه کننده و معاون مسئول کارخانه شروع می‌شد و به هیئت مدیره و اداره مرکزی، که غالباً در نیویورک بود، ختم می‌گردید ، موقع خود را درك کنند .

تا همین اواخر نقشه تهیه فیلم به دست همین مقامات و در همین هیئت‌ها کشیده می‌شد . تصمیم‌های نهایی - انتخاب ستارگان . تصویب سناریو، تأمین بودجه - همه در «دفتر» گرفته می‌شد. در این تصمیمها، فوت و فن کاسبی و اندیشه و ذوق صاحبان و گردانندگان صنعت سینما منعکس بود و آثار این اندیشه و ذوق در همه فیلم‌هایی که ساخته می - شد باقی می‌ماند. گذشته از این، سبك هر استودیویی، از طریق سازمان‌شعبه فیلمبرداری شعبه صحنه‌سازی، شعبه موسیقی، شعبه صدا، و لایبراتور آن استودیو در فیلمها انعکاس می‌یافت. تهیه‌کنندگان و گردانندگان می‌آیند و می‌روند، ولی اداره‌کنندگان این شعبه‌ها همیشه سر جای خود هستند. این شعبه‌ها در طول زمان هر يك سبك و شیوه خاصی در کار خود پیدا آورده‌اند . شاید برای ساختن هر فیلمی به مناسبت موضوع در این شیوه تغییرات جزئی بدهند ؛ ولی اصل همیشه یکی است و همین اصل تغییر ناپذیر است که قیافه فیلم را تعیین می‌کند . جلای فیلم‌های مترو گلدین مایر، زرق و برق فیلم‌های پارامونت، روشنی درخشان فیلم‌های فوکس ، و حرکت سنگین فیلم‌های وارنر، همیشه محسوس است. همین نظم و ترتیب و تقسیم کار در کارخانه فیلمبرداری، مهر استودیو را به وجود آورد؛ و تا اوایل دهه ششم، کمتر کارگردانی قدرت و شخصیت کافی داشت که خود را از قید مهر استودیو رها کند. برای بسیاری از کارگردانها دو راه وجود داشت، یا آنکه ذوق خود را بایکی از هشت استودیوی عمده هالیوود مطابق سازند، یا از صنعت سینما یکسره کناره‌گیری کنند.

ولی امروز راه دیگری نیز باز شده است که بسیاری از هنر - مندان هالیوود آن را انتخاب می‌کنند؛ و آن شرکت «هنرمندان متحد»

است. این شرکت که کارش منحصر به توزیع فیلم است، با هرگونه فیلمی کار می‌کند. کوچک و بزرگ، آمریکایی و انگلیسی، خوب و بد و متوسط. این شرکت بر خلاف شرکت‌های دیگر، از خود استودیوی فیلمبرداری ندارد، بلکه فقط دارای وسائل تبلیغ و ترویج است که از آنها برای فروش فیلم‌هایی که به‌طور مستقل تهیه شده و شرکت توزیع آنها را بر-عهده گرفته، استفاده می‌کند. درحقیقت این شرکت اکنون نیز همان کاری را انجام می‌دهد که در سال ۱۹۱۹ به‌منظور انجام دادن آن تأسیس شد. در آن هنگام، فیلمسازان بزرگ روز یعنی گریفیث و چاپلین و فربنکس و ماری پیکفورد- شرکت هنرمندان متحد را تشکیل دادند تا فیلم‌های خود آنها را توزیع کند. این اشخاص می‌خواستند در ساختن فیلم استقلال کامل داشته باشند و هر فیلمی را به‌هر صورتی که بخواهند تهیه‌کنند؛ و دریافتند که برای این کار باید از استودیوهای بزرگ جدا شوند. آرمان آنها ساختن فیلم‌های باارزش بود. در دهه سوم، تهیه‌کنندگان مستقل برجسته‌ای مانند ساموئل گلدوین و جوزف-شنگ Schenck و سپس دیوید سلزنیك Selznick و الکساندکورد و استانی کریمر Kramer نیز به آنها پیوستند. اما این شرکت می-بایست درس‌های سختی در زمینه اقتصاد بیاموزد، زیرا که فیلم‌های با-ارزش تهیه‌کنندگان مستقل برای تأمین مخارج دستگاه توزیع هنرمندان متحد کافی نبود. در اواخر دهه پنجم وضع این شرکت وخیم بود.

در ۱۹۵۱ دو حقوق‌دان جوان، یعنی آرتور کریمر Kr1m و رابرت بنجامین سازمان این شرکت را دگرگون ساختند؛ بدین ترتیب که سیاست جدیدی در پیش گرفتند که مبتنی بود بر قبول هر فیلمی که به دستشان می‌رسید، چه کم خرج و چه پرخرج، تا از این راه حجم کار شرکت افزایش یابد. و به‌زودی دریافتند که کیفیت فیلم بستگی به هزینه آن ندارد؛ دریافتند که يك فیلم کم‌خرج ممکن است معدن طلا باشد و حال آنکه احتمال دارد يك فیلم چند میلیون دلاری «تمام ستاره» روی دست صاحبش بماند و بادکند. کریمر و بنجامین نسبت به فیلم‌های کوچکی که به دست آنها می‌افتاد با احتیاط تمام رفتار کردند و از فیلم‌های بزرگی چون «ملکه آفریقائی» The African Queen (۱۹۵۱) و (مولن‌روژ) Moulin Rouge (۱۹۵۲) هر چه توانستند فایده

بردند، تا آنکه توانستند زنگ کساد را از روی شرکت هنرمندان متحد بزدايند. امروز شرکت هنرمندان متحد، فيلمهاى با هزینه متوسط تهیه می کند و محصولات آن از لحاظ کیفیت، غالباً توفيق بسیار به دست می آورد. سازمانهای مستقل زیر علم «هنرمندان متحد» گرد می آیند و به ساختن فيلمهای بی ادعایی چون «مارتی» Marty (۱۹۵۵) و یا فيلمهای بزرگی چون «غرور و شهوت» (۱۹۵۷) یا فيلمهای رومانتیکی چون «تابستان» Summertime (۱۹۵۵) یا فيلمهای جدی چون «حمله» Attack (۱۹۵۶) می پردازند، دربرخی موارد، «هنرمندان متحد» به تهیه گمنندگان وام داده است تا بتوانند فيلمهای خود را تمام کنند. نتیجه این کار، فيلمهایی است که با «مهر استودیو» تفاوت بسیار دارد. هر يك از فيلمهای «هنرمندان متحد» دارای شخصیت خاص و سبك جداگانه ایست که از ذوق گروه تهیه کننده سرچشمه می گیرد، نه از عاداتها و شیوه ها و فورمولهایی که بر اثر گذشت زمان در استودیو های بزرگ پدید آمده است.

توفيق این گونه فيلمهای «هنرمندان متحد» امروز در صنعت سینمای امریکا تأثیر عمیقی دارد. صنعت سینما در حال دگرگونی است. نه تنها دگرگونی ظاهری که به واسطه پرده های پهن و صدای استرئوفونیک پدید آمده، بلکه يك دگرگونی اساسی در اقتصاد سینما در حال تکوین است. تمدید قانون ضد تراست که در ۱۹۴۵ به اجراء گذاشته شد، سرانجام تهیه فیلم را از نمایش فیلم تفکیک کرد و استودیو ها را از سلسله سینماهای وابسته بدانها جدا ساخت. نتیجه این است که فیلم پس از آنکه از کارخانه درآمد، به طور خود کار به سینما فرستاده نمی شود؛ بلکه کارخانه باید فیلم خود را بر اساس ارزشی که دارد به سینماها بفروشد. تلویزیون نیز که اکنون هر شب ساعتها سرگرمی مجانی در خانه ها فراهم می کند، بازار فيلمهای درجه دوم را که سابق به شیوه ماشینی و قالبی ساخته می شد و سود فراوان داشت، از میان می برد. از طرف دیگر، مالیات سنگینی که پس از جنگ بر مرزهای کلان بسته شد، باعث شده است که ستارگان و کارگردانهای درجه اول از مزد استودیو، هر چند کلان باشد، صرف نظر کنند و خود به طور مستقل

دست به تهیه فیلم بزنند. عامل بزرگتری که بسیاری از هنرمندان را به طرف این گروه‌های مستقل می‌کشاند، آزادی هنری بی‌سابقه‌ایست که کارکردن با گروه‌های مستقل برای آنها دربردارد. وبانکهاواستودیو باکمال مسرت حاضرند به هنرمندان آزموده‌ای چون هیچکاک و هیوستون و کازان. یا گروه‌هایی چون لانکاستر، سیتون پلبرگ Seaton - Perlberg و ام‌های کم قید و شرط بدهند. اکنون استودیوهای بزرگ به پیروی از «هنرمندان متحد» گروه‌های مستقل را یاری می‌دهند. نه تنها با وام، بلکه با وسایل تهیه و توزیع (البته در برابر درصد قابل ملاحظه‌ای از فروش فیلم). از ۱۹۵۵ همه استودیوها فیلم‌های مستقلی نیز جزو محصولات خود در آورده‌اند. شاید مهمترین نشانه تحول، استعفای داریل ف. زانوک Darryl F. Zanuck از کارخانه فوکس قرن بیستم باشد. بیش از بیست سال بود که زانوک بر محصولات استودیوی فوکس - که سالی ۳۰ تا ۵۰ فیلم بود - نظارت می‌کرد؛ ولی در سال ۱۹۵۶ وی استودیوی مستقلی در کارخانه فوکس برای خود تشکیل داد، بدین قصد که سالی دو یا سه فیلم تهیه کند، و در انتخاب و تهیه آنها شخصاً دخالت داشته باشد. سال‌های پیش، ساموئل گلدوین گفته بود، «من برای ارضای خاطر خودم فیلم می‌سازم.» گلدوین که کهنه کارترین و موفق‌ترین تهیه‌کننده مستقل هالیوود است، اکنون می‌بیند که گفته او شمارنسل جدید سینماگران هالیوود شده است.

در نتیجه همه این عوامل، فیلم‌های امریکایی قیافه تازه‌ای پیدا کرده‌اند - قیافه‌ای که علامت مشخص آن مهر استودیو نیست، بلکه امضای کسانی است که این فیلم‌ها را می‌سازند. همین نظام جدید است که ساخته شدن فیلم‌هایی چون «بر لب آب» On the Waterfront (۱۹۵۴) و «عروسک» Baby Doll (۱۹۵۶) اثر الیا کازان، و «مارتی» (۱۹۵۵) ساخته شرکت «هشت - لانکاستر» و «موبی دیک» Moby Dick (۱۹۵۶) اثر جان هیوستون را ممکن ساخته است. همین نظام جدید باعث شده است که موضوعاتی که سابق بر آن حق ورود بر پرده سینما را نداشتند، در سینما مورد بحث قرار گیرند، و نمونه این موضوعات «مرد بازو طلایی» The Man with the Golden Arm (۱۹۵۵) فیلم درد آلودی است که او توپریمینگر Otto Preminger

درباره مواد مخدره ساخته است، یافیلیم ضد جنگ «حمله» (۱۹۵۶) اثر رابرت آلدریچ Aldrich، یا فیلم جسورانه «مرکز توفان» Storm Center اثر دانیل تاراداش Taradash که درباره تعقیب کمونیستها در امریکا است. البته منظور از این مطالب این نیست که عصر طلایی سینمای امریکا فرارسیده است. در «دفتر» کارخانه‌ها، که از استودیوهای فیلمبرداری فاصله زیاد دارند، هنوز مردانی نشسته‌اند که تصمیم می‌گیرند کارخانه آنها چه فیلمی باید بسازد یا توزیع کند؛ و این مردان که از روی سناریو و عده ستارگان فیلمها قضاوت می‌کنند، می‌توانند حتی پیش از آنکه يك وجب فیلم در دوربین چرخیده باشد، جلوکار را بگیرند. ستارگان درجه اول نیز این روزها حکمشان رواست. بیست‌تایی ستاره زن و مرد هستند - آدمهایی چون کراسبی و گیبیل و کوپر - که نزد سرمایه‌گذاران سینما به عنوان معدن طلا شناخته می‌شوند اینها در هر فیلمی شرکت کنند، از آن فیلم پول درمی‌آید. برای شرکت دادن آنها در فیلم، تهیه‌کننده نه تنها باید درصد قابل ملاحظه‌ای از درآمد فیلم خود را بدانها بدهد، بلکه ناچار می‌شود تغییراتی در سناریوی خود بدهد تا با آن شخصیت سینمایی که ستاره در طی سالها برای خود ایجاد کرده و بدان سخت دلبسته‌است، جور درآید. علاوه بر همه اینها، مسئله پرده‌های پهن نیز هنوز حل نشده است. این نکته واضح است که هرچه پرده پهن‌تر شود، هزینه تهیه فیلم نیز بیشتر می‌شود. امروز بیشتر فیلمهای مستقل برای پرده عادی و به صورت سیاه و سفید تهیه می‌شوند. اما اگر در ظرف چند سال آینده پرده پهن و رنگ به صورت اصل درآید، آیا تهیه‌کنندگان مستقل خواهند توانست سرمایه‌های هنگفتی را که برای ساختن فیلمهای رنگی و پهن لازم است تأمین کنند؟ و آیا پرده پهن نیز انواع فیلم خاص خود - فیلمهای موزیکال بزرگ، و سترن‌های بزرگ، و «شاهکارهای با عظمت» - را به تهیه‌کنندگان مستقل تحمیل خواهد کرد؟

اینها سؤالاتی است که فقط در آینده می‌توان بدانها پاسخ داد. در حال حاضر، چیزی که باعث دلگرمی است این است که هالیوود سرگرم تلاش با آن نوع بیان شخصی است که در فیلم‌های اروپایی دیده

و تحسین کرده ایم. سرانجام به نظر می‌رسد که سینمای امریکا در حال بازگشت به آن فردیت و استقلالی است که از مشخصات روزگار جوانی سینما بود.

۷

رقابت تلویزیون

در اواخر دهه چهارم، ابرسیاه کوچکی افق هالیوود را تیره ساخت - تلویزیون! در آن هنگام سازمانهای «ان.بی.سی.» و NBC و «سی. بی. اس.» CBS که بزرگترین مراکز رادیویی آمریکا بودند، علاقه پدیده‌ای به اختراع جدید، یعنی تلویزیون پیدا کرده بودند و روزی چند ساعت برنامه آزمایشی پخش می‌کردند که به وسیله چند صد دستگاه‌گیرنده که در آمریکا پراکنده شده بود، گرفته می‌شد. اما جنگ دوم جهانی که بازار سینما را رونق بخشید، پیشرفت تلویزیون را متوقف ساخت. هنگامی که مشکلات زمان جنگ تولید دستگاههای گیرنده را موقوف ساخت، مراکز فرستنده نیز از اجرای برنامه خودداری کردند. شرکتهای فیلمبرداری در سالهای پرسود جنگ، موضوع رقابت تلویزیون را پاک از یاد بردند. اما مهلت آنها کوتاه بود. همین که دولت منع تولید تلویزیون را ازمیانه برداشت، کارخانه‌ها شروع به ساختن کردند. برنامه‌های تلویزیون باردیگر در هوا پخش شد - این بار به سفارش سرمایه‌داران و با بودجه‌های کلان. در سراسر کشور مراکز تازه‌ای باز شد. در تلویزیون بازیگرانی پیدا شدند که مردم را در خانه‌هایشان، در برابر صفحه کوچک دستگاه‌گیرنده برجای خود میخکوب می‌کردند. در ۱۹۴۸، سینماگران ناچار شدند تلویزیون را

به عنوان خطری جدی که پایه وجود آنها را تهدید می‌کرد، بشناسند. تاریخ سینما از آن هنگام به بعد تحت تأثیر تلاشهای سینماگران در راه نبرد با تلویزیون و رقابت با آن، و سرانجام یافتن راههای «همزیستی مسالمت آمیز» با این رقیب سرسخت، تلاش کرده است.

از آنجا که هر مرکز تلویزیونی باید روزانه مقدار زیادی برنامه اجراء کند - که در مورد بیشتر مراکز روزی ده تا شانزده ساعت است - به آسانی می‌توان هرگونه ادعایی را دائر براینکه تلویزیون هنر جدیدی است، رد کرد. و چون مقداری از وقت تلویزیون صرف نمایش صحنه‌های رقص و مشق زنی و فیلمهای کهنه می‌شود، عده‌ای براین عقیده‌اند که تلویزیون چیزی جز يك وسیله ارتباط نیست و بیش از تلفون قدرت آفرینش هنری ندارد. علاوه بر این، چون تلویزیون تحت فشار فوق‌العاده زمان و مکان و دستورهای سفارش‌دهندگان برنامه عمل می‌کند، غالباً به عنوان يك وسیله تجارتمندی که نمی‌تواند جنبه هنری داشته باشد، مورد انتقاد قرار می‌دهند. آخر اینکه به علت رشد سریع و برنامه یکنواخت هر روزه، تلویزیون نتوانسته است شیوه و سبکی خاص خود پدید آورد. تا به امروز در تلویزیون کسی مانند گریفیث ظهور نکرده است که قوای آن را تشخیص دهد و با عمل ذهن آفریننده خود آن را به صورت يك شکل هنری مشخص و ممتاز درآورد. در نتیجه، چنانکه سینما در ظرف بیست - سی سال اول عمر خود از تأثیر مایه می‌گرفت، اکنون نیز تلویزیون شخصیتها و شیوه‌ها و مواد کار خود را از تأثیر سینما و رادیو می‌گیرد. فعلاً تلویزیون مخلوق دورگه بسیار کامروایی است که دو طرز تفکر متمایز بر آن حکومت می‌کنند؛ یکی آنکه تلویزیون «رادیوی مصور» است؛ دیگر اینکه تلویزیون «سینمای رادیویی» است.

اگر نظری به وضع فعلی تلویزیون امریکا بیندازیم، نقطه نظر «رادیوی مصور» تأیید می‌شود؛ بدین ترتیب که می‌بینیم محدودیت زمانی برنامه‌های تبلیغاتی رادیو عیناً به تلویزیون منتقل شده است و برنامه تلویزیون را ناچار به قطعات ربع ساعتی و نیم ساعتی و يك ساعتی تقسیم کرده است - و باید در نظر داشت که در سینما، طول فیلم فقط به اقتضای داستان تعیین می‌شود. از این گذشته، برنامه تلویزیون را سفارش‌دهنده

برنامه ممکن است هر لحظه قطع کند و مطلب خود را بگوید، بی آنکه ذوق هنرمندان و لزوم تداوم نمایش را در نظر بگیرد. و چون عده زیادی از گردانندگان تلویزیون کسانی هستند که از رادیو به تلویزیون پرداخته‌اند، این است که تاکنون کسی به این روش قطع و وصل مکرر نمایش حتی اعتراض هم نکرده است. زیرا که وقت رادیو به همین ترتیب فروخته می‌شد و به نظر می‌رسد که فروشندگان و خریداران وقت تلویزیون نیز هر دو از همین ترتیب راضی و خرسندند و با وجود آنکه بینندگان رفته رفته از این امر خسته می‌شوند، گوششان به حرف کسی بدهکار نیست.

همچنین نمایشنامه‌های عادی تلویزیون مانند نمایشنامه‌های رادیو کمابیش تماماً متکی بر گفتگو است. زاویه و حرکت دوربین و برش از يك نما به نمای دیگر بسته به تشخیص کارگردان است. و نیز کارگردان است که با همکاری تهیه‌کنندگان و گردانندگان صحنه باید کلمات را مصور کند و تصویرهایی روی صفحه تلویزیون نشان دهد که توجه بینندگان را جلب کند. بنابراین، در این مرحله جنبه «رادیوی مصور» کنار می‌رود و نقطه نظر «سینمای رادیویی» مطرح می‌شود. هنگام تمرین نمایش که معمولاً در يك اتاق خالی و دور از چشم دوربینها صورت می‌گیرد - کارگردان نقشه نمایش تلویزیونی را می‌کشد و تصمیم می‌گیرد که هر دوربینی کدام قسمت از صحنه را نمایش دهد و کدام حرکت باید به وسیله درشت‌نما یا نمای دور نشان داده شود. همچنین تا آنجا که می‌تواند، از پیش برای برش نمایش طرحی می‌ریزد؛ یعنی معین می‌کند که چه وقت باید تصویر را از يك دوربین به دوربین دیگر منتقل کند، یا برای دنبال کردن وقایع صحنه نماهای هـ ر س ه دوربین را از چپ به راست یکی پس از دیگری نشان دهد. در حقیقت برخی از کارگردانهای تلویزیون در این شیوه سینمایی روان، چنان تردست شده‌اند که نمایش تلویزیونی آنها تقریباً مانند فیلم سینما جلوه می‌کند! البته جای تعجب نیست، زیرا که آنها با تلاش بسیار می‌کوشند که از سینما تقلید کنند.

ولی باید دانست که ماهرترین کارگردان تلویزیون نیز امکانات کارش محدود است به همان نماهایی که دوربین‌های او هنگام اجرای نمایش در اختیارش می‌گذارند. زیرا که پس از چندین روز

تمرین با لباس و تمرین با دوربین ، در حساس‌ترین لحظه ، یعنی هنگامی که نمایش واقعی آغاز می‌شود، کارگردان باید صحنه نمایش را ترك گوید. در مدت نمایش، کارگردان در اتاق کنترل اسیر دستگاههای خویش است - یعنی اسیر دوربینها و کلیدها و چراغها و بلندگوها . البته می‌تواند به وسیله گوشه‌گوشی به گرداننده صحنه دستور بدهد که اشتباهات آشکار را اصلاح کند؛ ولی بیشتر وقت او برای دیدن نماهایی که در چهار صفحه روبه روی او منعکس است صرف می‌شود. ازین چهار صفحه، سه تا آنچه را دوربینها بر می‌دارند نمایش می‌دهند، و صفحه چهارم نمایی است که پخش می‌شود. از روی این نماها، کارگردان کار برش را انجام می‌دهد و لحظات حساس را انتخاب می‌کند تا نما را مثلاً از دوربین يك به دوربین سه یا دو منتقل کند. به اشاره او، تکنیسین‌ها که پشت دستگاههای کنترل نشسته‌اند، دکمه‌ای را فشار می‌دهند و نمایی را که کارگردان می‌خواهد، پخش می‌کنند.

ولی با همه این کوششها، کارگردان همیشه نگران است که مبدا اتفاق پیش‌بینی نشده‌ای نقشه‌های او را خراب کند و زحمتهای او به هدر رود. ممکن است هنگامی که يك پسر و يك دختر صحنه عاشقانه‌ای را بازی می‌کنند، میکروفون بالای سر آنها ناگهان پایین بیاید و در میدان دید دوربین قرار گیرد، یا هنگام نمایش يك درشت نمای مهم، لبه کلاه يك بازیگر فرعی جلوصورت بازیگر اصلی را بگیرد. دوربینی که برای برداشتن نمای لازمی جلو می‌رود، ممکن است ناگهان به یکی از سیمهای کف صحنه گیر کند و کارگردان ناچار شود نمایی را بیش از آنچه پیش‌بینی شده نگاهدارد. تیق زدن بازیگر، پیدا شدن سروکله کارگر صحنه مثلاً در هنگام محاکمه سقراط، خراب شدن یکی از دوربینها در گرما گرم کار- اینها اتفاقاتی است که هنگام اجرای برنامه تلویزیونی ممکن است بیفتد؛ زیرا که در کار تلویزیون امکان تجدید فیلمبرداری یا اصلاح اشتباه به وسیله پیوند، وجود ندارد. کارگردان ممکن است بدهاتاً شیرینکاریهایی بکند. بازیگران ممکن است اشتباه فلان همکار خود را چنان بپوشانند که بینندگان متوجه آن نشوند. اما در هر صورت، شکل اصلی کار به هم می‌خورد. و هر چند ممکن است که کار اصلی، يك اثر هنری نباشد (چنانکه در نمایشهای تلویزیونی غالباً نیست) باز همیشه

این وسوسه وجود دارد که این کار می توانست يك اثر هنری باشد. خلاصه اینكه عامل دقت و نظارت كه در جریان آفرینش اثر هنری اهمیت اساسی دارد، در جریان اجرای برنامه های زنده تلویزیونی مفقود است. و فقدان این عامل در کارهای آفرینشی نتایج ویران کننده دارد.

بنابراین عجیب نیست كه اکنون در نمایشهای تلویزیونی هر چه بیشتر، از فیلم استفاده می کنند. انعطاف پذیری فیلم حداعلاي آزادی و امکان نظارت را به كارگردان می دهد. اگر عیبی در كار پیدا شد، می توان فیلم را از نو برداشت. اگر شوخی فلان بازیگر نكرفت، می توان آن را برید و دور انداخت. همچنین محدودیت زمان و مكان نیز كه نویسندگان نمایشنامه های تلویزیونی را آزار می دهد، از میان برداشته می شود. يك بازیگر می تواند در ظرف نیم ساعت از جوانی به پیری برسد، بی آنكه از مشکلات گریم كردن در فرصت كم در اندیشه باشد. دكور نیز لازم نیست محدود به آن چیزهایی باشد كه بتوان در يك استودیو فراهم كرد. هر جای دنیا كه دوربینی فراهم شود، مبدل به استودیو می گردد. یا لااقل تاحدی چنین است. زیرا نماهای دور كه هزاران تن را در بر می گیرند و صحنه های وسیعی كه حقارت انسانی را در برابر عجایب طبیعت مجسم می سازند، روی صفحه كوچك تلویزیون به صورت تصویرهای مبهم و بی معنی در می آیند. هنگام تهیه فیلم برای تلویزیون، كوچكی پرده آن را نیز باید در نظر داشت. ملاحظات هنری در به كار بردن فیلم در تلویزیون، فقط یکی از دلایل است - كه شاید اهمیت آن از همه دلایل دیگر كمتر باشد. اکنون از لحاظ اقتصادی نیز به كار بردن فیلم ضرورت دارد. نه ازین جهت كه فیلم از برنامه زنده ارزانتر تمام می شود، زیرا كه حقیقت درست عكس این است؛ بلكه ازین لحاظ كه فیلم تلویزیون را ازدو تنگنای دشوار - یعنی تنگی زمان و مكان - رهایی می بخشد. هیچ استودیویی آن توانایی مالی را ندارد كه تمام برنامه خود را زنده اجرا كند. كافی است كه به مراکز اصلی فرستنده های تلویزیون - یعنی به نیویورك و شیکاگو و لوس آنجلس - نظری بیندازیم تا دریابیم كه چه املاك وسیع و گرانبهایی برای اجرای برنامه های زنده در دست تلویزیون است. تئاترهای كهنه، انبارها، میدانهای اسب دوانی، همه مبدل به استودیوی تلویزیون شده اند. استودیوهای بزرگ تلویزیون هوليوود، ساختمانهای عظیمی را پر کرده اند. در

رادیو، چند نفر بازیگر می‌توانند در اتاق خلوتی چند ساعت تمرین کنند، سپس به استودیو بروند و کار خود را انجام دهند. در تلویزیون، برعکس، یک نمایش یک ساعته محتاج به دو هفته کار در سالن‌ها و هتل‌ها، و جاهای گوناگون شهر است. استودیوها را باید برای تمرین‌های «جلودوربین» و پخش برنامه‌ها نگه‌داشت. و چون برای ساختن و برداشتن دکور وقت لازم است، در هر استودیویی می‌توان حداکثر هفته‌ای دو یا سه برنامه اجرا کرد. یک برنامه بزرگ ممکن است یک هفته تمام وقت استودیو را بگیرد. بنابراین جای تعجب نیست که مقدار زیادی از وقت تلویزیون صرف مسابقات و این قبیل برنامه‌ها می‌شود، که به دکوری احتیاج ندارد، مگر یک ورقه بزرگ مقوا که نام سفارش‌دهنده برنامه با حروف بزرگ روی آن نوشته شده است، و چند میز و صندلی. نیز به همین دلیل است که فرستنده‌های تلویزیون به برنامه‌های خارج از استودیو، مانند مسابقات بیس بال و فوتبال و مشت‌زنی و مجامع سیاسی تا این حد علاقه نشان می‌دهند.

و آیا حقیقتاً هم این قبیل صحنه‌ها برای برنامه «زنده» بیش از نمایش‌های استودیویی مناسب ندارند؟ می‌دانیم که در آمریکا اهمیت تلویزیون هنگامی آشکار شد که برنامه‌های زنده را نشان داد؛ و همین برنامه‌ها بودند که تلویزیون را از صورت یک بازیچه گران قیمت به صورت یکی از وسایل ضروری زندگی درآورد. تحقیقات جنایی کفاور، جلسات حزبی برای تعیین نامزد ریاست جمهوری در سال ۱۹۴۸ و ۱۹۵۲، بازجویی‌های ارتش آمریکا و سناتور مک‌کارتی، اینها سرگرمی صرف نبودند. اینها درس‌های فراموش‌نشده‌ی مردم آمریکا در مکتب دموکراسی بودند. این برنامه‌ها برای نخستین بار توده‌های وسیع مردم آمریکا را نمایندگان و قانونگذاران آنها روبه‌رو ساختند؛ و به مردم امکان دادند که دستگاه حکومت، و حتی دستگاه پیچیده تحقیقات و بازجویی‌ها را از نزدیک ببینند. مالیات دهندگان به صورت افراد صاحب‌نظر کشور درآمدند - و از این امر لذت بردند. همچنین، تلویزیون وقایع مهم ورزشی، و تا حد کمتری اجرای اپراها و سمفونی‌ها را، به توده مردم نشان داد. بدانها امکان داد چیزهایی را به چشم ببینند که ناآن‌هنگام در انحصار عده قلیلی بود که می‌توانستند به استادیوم‌های ورزشی یا سالن‌های کنسرت وارد شوند. استقبال مردم از مصاحبه‌های بیشمار که در مراکز تلویزیون

امریکا صورت می‌گیرد، بدین علت است که تلویزیون می‌تواند اشخاص معروف را به مردم نزدیک کند. در این برنامه‌ها دکور و صحنه‌سازی، که مستلزم جای وسیع و مخارج زیاد است، یا به حداقل رسیده است و یا اصلاً دیده نمی‌شود. ارزش این برنامه‌ها در فکر و نقشه‌ایست که برای تنظیم آنها و شخصیت و اعتبار کسانی که در برابر دوربین قرار می‌گیرند به کار بسته شده است. هنگامی که این قبیل برنامه‌ها خوب تنظیم شده باشند، می‌توان گفت که بهترین برنامه‌های زنده تلویزیون هستند؛ زیرا که هم تماشاایی‌اند و هم آموزنده.

ولی این برنامه‌های خوب، سفارش دهندگان را راضی نمی‌کند، و بیشتر آنها اصرار دارند که قسمت اصل کاری برنامه‌های آنها، یعنی پیامی یا اعلانی که به خاطر آن پول خرج می‌کنند، روی فیلم ضبط شود. علت این امر البته علاقه آنها به کیفیت کار نیست، بلکه می‌خواهند بر میزان تأثیر اعلان خود نظارت داشته باشند. اگر گوینده تلویزیون هنگام تعریف کردن از فلان سیگار صافی (فیلتر) دار ناگهان سرفه‌اش بگیرد، البته کار خراب می‌شود. بنابراین اعلان تجارتی باید روی فیلم ضبط شود تا سفارش دهنده خاطر جمع باشد؛ و حتی باید اعلان را روی فیلمهای بیست ثانیه‌ای و چهل ثانیه‌ای و شصت ثانیه‌ای ضبط کنند تا لحظه‌ای هم به هدر نرود. اکنون بیش از ۷۵ درصد نمایشهای تلویزیونی را فیلمهای اعلان تشکیل می‌دهد که بیشتر آنها هم فیلمهای قلمی هستند، زیرا که در فیلم قلمی نه تنها نظارت به دقیق‌ترین وجهی ممکن است، بلکه قدرت «فروش» آن در ثانیه از انواع دیگر فیلم بیشتر است.

گذشته از اعلان، شاید آشناترین شکل فیلم تلویزیونی، فیلمهایی باشد که درباره یک کاراکتر خیالی، یا از بازی یک ستاره معروف، مانند لورتایانگ یا گروچو مارکس ساخته می‌شود. مثلاً در نمایشهای گروچو-مارکس، استفاده از فیلم به گروچو امکان می‌دهد که مصاحبه‌های خود را درازتر از وقتی که در اختیار خواهد داشت تهیه کند و سپس قسمتهای ضعیف آن را ببرد و کنار بگذارد. فیلمهای دراماتیک یا کمدیهای تلویزیونی، بیشتر در استودیوی سینما یا در محل تهیه می‌شوند و نحوه تهیه آنها مانند نحوه تهیه فیلمهای کم‌خرج سینما است؛ با این تفاوت که هنگام فیلم برداری باید کوچک بودن صفحه تلویزیون را در نظر داشت. همراه این

فیلمها نوار موسیقی هم می‌نوازد، و اگر فیلم کم‌دی باشد، به‌جاهای حساس آن‌صدای «خنده حضار» را هم اضافه می‌کنند.

از همان ابتدا، بیشتر این برنامه‌ها را سازمانهای مستقلی می‌ساختند و ساخته‌های خود را به‌کمک عنوانهای جالب یا نام ستارگان معروف به‌مرکزهای تلویزیون می‌فروختند. این نمایشها غالباً به‌صورت سلسله‌های سیزده هفته‌ای تهیه می‌شد و تهیه‌کنندگان می‌کوشیدند هنگام ساختن آنها هرچه کمتر خرج کنند و سپس هرچه گرانتر آنها را به فرستنده‌های تلویزیون بفروشند.

نکته جالب این است که هرچند فیلمهای دراماتیک بدون استثناء همه به‌دست سازمانهای مستقل ساخته می‌شوند، کارتهای فیلمهای مستند را خود مراکز تلویزیون انجام می‌دهند. دو مرکز بزرگ تلویزیون آمریکا، یعنی «ان.بی.سی.» و «سی.بی.اس.» هر دو برای تهیه فیلمهای مستند، سازمانهایی تشکیل داده‌اند، و کارکنان این سازمانها را غالباً از میان مستندسازان آزاد انتخاب کرده‌اند. وظیفه اصلی آنها عبارت است از ساختن فیلمهایی که غالباً به‌سفارش اعلان‌دهندگان ساخته نمی‌شود، بلکه خود مراکز تلویزیون برای کسب اعتبار و حیثیت، مخارج آنها را می‌پردازد. شاید جالبترین نمونه این قبیل فیلمها، سلسله «پیروزی در دریا» باشد که از ۲۶ فیلم نیم‌ساعتی تشکیل می‌شد. این فیلمها که به وسیله «ان.بی.سی.» ساخته شد، نقش نیروی دریایی آمریکا را در جنگ جهانی دوم نشان می‌داد. هنری سولومون Salomon بر امر ساختن این فیلمها نظارت کرد و پیوند آنها به‌دست آیزاک کلاینرمن - Isaac Kleinerman صورت گرفت. وی قطعاتی را از میلیونها فوت فیلم که در جبهه‌های جنگ برداشته شده بود با مهارت فراوان به هم پیوند زد؛ و فیلمهایی که بدین ترتیب پدید آمده در سراسر آمریکا مکرر از فرستنده‌های تلویزیون پخش شده است. همین‌دسته، فیلمهای مستند یک‌ساعته‌ای نیز ساخته است، چون «سه دو یک صفر» - Three - Two - One - Zero که شرح روشنی است درباره اتم و عصر اتم؛ و «کابوس سرخ» - Nightmare in Red که تاریخچه ایست از ظهور کمونیسم در شوروی؛ و «عصر جاز» - The Jazz Age، که نگاهی است به وضع آمریکا در دهه سوم. برای ساختن این فیلمها، از فیلمهای مستند و فیلمهای

داستانی موجود قطعاتی برداشته بودند و آنها را بامهارت شگرفی به هم پیوند داده بودند تا فیلمی پر حرکت و آموزنده و تماشایی بسازند. یکی دیگر از گروههای فیلمساز مرکز «ان. بی. سی.» سلسله «ریش سفیدان» Elder Wise Men را ساخته است. در این فیلمها، دوربین مانند تماشاگری نیم ساعت روی به روی مردانی چون برتراند راسل Bertrand Russell و رابرت فراست Robert Frost و پابلو کاسالس Pablo Casals و فرانک لوید رایت Frank Lloyd Wright قرار میگیرد. این فیلمها، اگر بامعیارهای سینمایی سنجیده شوند، راکد و خالی از آفرینش به نظر می‌رسند، به طوری که در سالن سینما به هیچوجه قابل نمایش دادن نیستند؛ ولی هنگامی که روی صفحه کوچک تلویزیون در خانه دیده می‌شوند، گویی قیافه دیگری به خود می‌گیرند؛ گویی صمیمیت و نزدیکی تلویزیون جای حرکات و زاویه‌های دوربین را می‌گیرد؛ و تصویر روشنی که از ذهن و چهره این هنرمندان و فلاسفه ارائه می‌شود، معیارهای زیبایی خاص خود پدید می‌آورد که میان فیلم سینما و برنامه زنده تلویزیون قرار می‌گیرد.

به نظر می‌رسد که گروههای فیلمساز «سی. بی. اس.» روی هم رفته همان خط مشی مستندسازان کلاسیک را دنبال می‌کنند. فیلمهای آنها، مردم را در ارتباط با سازمانهای آنها نشان می‌دهد. برای ساختن برنامه‌هایی چون «جستجو» The Search و «ماجرا» - Adven- ture، نویسندگان و کارگردانها و فیلمبرداران برای تهیه فیلم به مراکز کار، مانند دانشگاهها و اقامتگاههای سرخپوستان و بیمارستانها، فرستاده می‌شوند. مثلاً در فیلم «از میان تاریکی» Out of Darkness که آل واسرمن Al Wasserman آن را برای سلسله «جستجو» تهیه کرد، دوربین جریان شفایافتن يك بیمار روحی را در یکی از بیمارستانهای کالیفرنیا ضبط کرده است. برای اینکه دایره شمول این فیلم از حدود يك مورد خاص گسترده‌تر شود، صحنه‌های دیگری نیز در لابلای آن گذاشته شده است. در این صحنه‌ها، اورسون ولز از دفتر خاطرات يك بیمار روحی که در قرن هیجدهم در بیمارستان زندگی می‌کرده است، قطعاتی می‌خواند، و کارل منینگر Menninger به صورت مصاحبه مستقیم از افزایش خطر بیماریهای روحی در آمریکا سخن می‌گوید. ادمورو Ed Murrow

این شیوه گزارش فیلمی را در بسیاری از برنامه‌های «سی. بی. اس.» به کار برده است. برای تهیه فیلم «بحث در ایندیانا پولیس» - Argu-ment in Indianapolis، فیلمبرداران او از کارهای گروه‌های مخالف «لژیون امریکایی»، که در آن هنگام با تشکیل شعبه «اتحادیه آزادیهای مدنی» مبارزه می‌کرد، به تفصیل فیلمبرداری کردند. وی همین شیوه را برای تهیه صحنه‌های بسیار جالب بازجوییهای سناتور مک-کارتی نیز به کار برد. در هر دو این موارد، فیلمهای برداشته شده را بعداً در نیویورک بریدند و پیوند کردند.

فیلم سینما به طریق دیگری نیز در تلویزیون به کار می‌رود و آن ترکیب قطعات فیلم است با صحنه‌های زنده، به طوری که از مجموع آنها یک کل منسجم به دست آید. این شیوه گاهی در برنامه‌های داستانی به کار می‌رود. مثلاً منظره میدانگاهی، یا گذشتن قطاری از میان دشتی، به وسیله فیلم نشان داده می‌شود تا زمینه نمایش فراهم شود. در برنامه‌های علمی مخصوصاً از این شیوه استفاده می‌شود. مثلاً در «زندگی در یک قطره آب» Life in a Drop of Water دونفر در کارگاه فورد راجع به زیستشناسی بحث می‌کنند و گاه به گاه قطعه‌ای فیلم برای زنده کردن بحث آنها نشان داده می‌شود. در این قطعات صحنه‌های مختلف، از مطالعه پروتو-پلاسم زیر میکروسکوپ گرفته تا نبرد خونین کوسه و اختاپوت در دریا دیده می‌شود. هنگام نمایش فیلم، صدای بحث کنندگان همچنان شنیده می‌شود، و چون فیلم به پایان می‌رسد، تصویر روی صفحه تلویزیون محو می‌گردد و تصویر بحث کنندگان جای آن را می‌گیرد. هر چند اجرای این صحنه‌ها به دقت فراوان و هماهنگی کامل قسمت فیلمی و قسمت زنده برنامه نیازمند است، هنگامی که ترکیب درست صورت بندد زحمت آن بیهوده نیست، زیرا که فیلم تأثیر برنامه زنده را دوچندان می‌کند، ترکیب سادگی و صمیمیت تلویزیون با دقت فیلم، شاید صحیح‌ترین راه استفاده از فیلم سینما در برنامه‌های تلویزیونی باشد.

بدبختانه بیشتر فیلمهایی که در تلویزیون نشان داده می‌شوند، نه برای اجرا کنندگان برنامه‌های تلویزیون افتخاری کسب می‌کنند، و نه تاجی بر سر سازندگان خود فیلمها می‌گذارند. زیرا که این فیلمهای بنجل، غالباً فیلمهایی هستند که اصلاً برای نمایش در سینما ساخته شده‌اند.

و تنها عذری که برای نمایش آنها در تلویزیون می آورند این است که به دست آوردن آنها آسان و قیمتشان اندک است. برای فرستنده همیشه کرایه کردن فیلم از تهیه برنامه زنده ارزانتر تمام می شود، و حال آنکه پست ترین نمایش زنده بر فیلمهایی که بعد از ظهر ها یا آخر شبها در تلویزیون نشان می دهند، شرف دارد. با همه اینها فیلمهایی که ده سال پیش تازه از کارخانه در آمده بودند و چنگی به دل نمی زدند، اکنون مکرر در مکرر از تلویزیون نشان داده می شوند؛ زیرا که نه تنها نمایش فیلم به تمرین و دکورسازی و این قبیل مقدمات احتیاجی ندارد، بلکه فیلم را می توان برید و به هر اندازه زمانی که لازم باشد در آورد. بنابراین عجیب نیست که می بینیم فیلمی که در اصل نمایش آن یک ساعت طول می کشیده است، اکنون با آگهی هایی که لای آن می گذارند به زور شصت دقیقه می شود. البته این امر فقط به قیمت لطمه زدن به داستان و حذف قسمتهای مهمی از فیلم امکانپذیر است. انسان به یاد می آورد که کارگردانی چون کینگ ویدور در زمان فیلم صامت روزهای دراز می نشست و بازحمت بسیار از سرونه هر نمایی چند عکس قیچی می کرد تا از مجموع فیلم «رژه بزرگ» چنانکه استودیو خواسته بود ۸۰۰ فوت کم کند. امروز پیوندگران تلویزیون وقت این گونه وسواسها را ندارند. و حقیقت نیز اینست که از میان فیلمهایی که به دست آنها می افتد، کمتر فیلمی ارزش این اندازه دقت را دارد. اما هنگامی که بر حسب اتفاق فیلم «سرگرد باربارا» Major Barbara یا «پیزان» از دم قیچی آنها می گذرد، وضع قابل تأسفی پیش می آید.

گذاشتن فیلمهای تبلیغاتی در لابلای فیلمهای داستانی نیز نتیجه اش از این وضع فرخنده تر نیست. بسیاری از مرکزهای فرستنده فیلم را فقط ریسمانی می دانند که می توان هر اندازه که لازم باشد آگهی های تجارتي را مانند دانه های تسبیح به آن انداخت. بدین جهت هر هفت یا هشت دقیقه ای جریان داستان را قطع می کنند و پیام سفارش دهنده آگهی را «به سمع می رسانند». تا هنگامی که فیلمهایی که در تلویزیون نشان داده می شد منحصر بود به فیلمهای ارزانیها و «فوری» های عهد عتیق انگلیسی و مشتی فیلم خارجی، جنایت هنری کمتر صورت می گرفت. لافل کسی مجبور نمی شد که به حذف شدن بیست دقیقه از فلان فیلم درجه سه جنایی

یاوسترن یا کمدی اعتراض‌کند. ولی اخیراً فرستنده‌های تلویزیون با برنامه‌هایی چون « فیلم یک میلیون دلاری » - Million Dollar MOV10 بر فیلمهای نسبتاً برجسته دست یافته‌اند. بدین جهت بسیاری از مراکز تلویزیون مدت زمانی را که به نمایش فیلم اختصاص می‌دهند افزایش داده‌اند و فیلم را به‌طور کامل نمایش می‌دهند؛ ولی البته بازهم با قرارداد آگهی در لابلای فیلم، تداوم فیلم را ضایع می‌کنند.

در اینجا صاحبان مراکز تلویزیون در بن بست قرار گرفته‌اند. بدین معنی که این اشخاص حاضرند پولهای هنگفت برای نشان دادن فیلم‌های درجه یک بپردازند؛ ولی برای آنکه بتوانند این پولها را بپردازند، ناچارند با گذاشتن آگهیهای مکرر در لابلای فیلم، قوت تأثیر فیلم را از میان ببرند. مثلاً هنگامی که مرکز « ان. بی. سی. » حق نخستین نمایش فیلم « شوهر ثابت » - The Constant Husband (۱۹۵۵)، کمدی انگلیسی اثر الکساندر کوردا را خرید و این فیلم را به‌عنوان « نمایش باشکوه رنگی » از تلویزیون پخش کرد، منتقد مجله « وایتی » درباره آن چنین نوشت: « اگر دستگاه فرستنده تلویزیون قصد کرده بود که خشم بینندگان را برانگیزد، کار بهتری انجام می‌داد... هنگامی که چهار شرکت تجارتي در یک نمایش نود دقیقه‌ای شریک شوند و هر یک از آنها نیز اصرار داشته باشد که هم دیده شود و هم شنیده، نتیجه کار، جنایتی است که در حق بینندگان صورت می‌گیرد. » اکنون که استودیوهای هالیوود مقداری از بهترین آثار خود را در ابتدا در اختیار تلویزیون می‌گذارند، به نظر می‌رسد که این‌گونه مسئله کردن فیلم به‌زودی مورد اعتراض شدید مردم قرار خواهد گرفت.

ممکن است تصور شود که فیلمهای کوتاه - از قبیل فیلمهای مستند و سفری و تربیتی و غیره - از این کار، یعنی داخل کردن آگهیهای تجارتي در آنها، کمتر صدمه می‌بینند. ولی بدبختانه، غالب کارگردانهای برنامه‌ها بیشتر به مدت نمایش خود می‌اندیشند تا به موضوع فیلم. این روش چنان رایج است که یکی از توزیع‌کنندگان، جعبه جعبه فیلم به مرکز تلویزیون می‌فرستد تا هر قدر احتیاج داشته باشند یک حلقه از آن فیلمها را بپردازند و نمایش دهند. این حلقه‌ها

نه طبقه‌بندی شده‌اند و نه مرتب؛ ولی مدت نمایش هریک از آنها به دقت معین گشته است. مسئول برنامه فقط باید از میان آنها فیلمی را که مدت نمایش آن با مدت برنامه او جور در می‌آید انتخاب کند. ممکن است فیلم کم‌ارزش و مطلقاً نامناسب باشد؛ ولی از لحاظ مدت نمایش جور در می‌آید. اصولاً در مراکز تلویزیون فیلم کوتاه را به عنوان «چاپرکن» می‌شناسند، مانند نوازندگان سابق رادیو که می‌بایست همیشه خود را سر حال نگهدارند تا هر وقت لازم شد، یعنی در برنامه شکافی پدید آمد، آهنگی برای شنوندگان بنوازند.

بی‌شک نحوه استفاده از فیلم در تلویزیون محل اصلاح دارد. بدون شك هنگامی که عده مراکز فرستنده از رقم فعلی که ۵۰۰ است به ۲۰۰۰ که پیش‌بینی می‌شود رسید، محل اصلاح باز هم بیشتر خواهد بود. وقتی عده مراکز به این رقم رسید، کمبود جای استودیوها که هم‌اکنون نیز محسوس است به حدی خواهد رسید که مقام فیلم را عوض خواهد کرد. یعنی فیلم دیگر «چاپرکن» نخواهد بود، بلکه ماده اصلی برنامه را تشکیل خواهد داد، البته برنامه زنده و خبرگزاری تلویزیونی به عنوان سرمایه اصلی تلویزیون باقی خواهد ماند، ولی فیلمهای داستانی و کمدی و آموزشی، بیشتر وقت تلویزیون را خواهند گرفت، و ازین وصلت که میان تلویزیون و سینما صورت خواهد گرفت، سینما ضرر نخواهد کرد.

در خلال این احوال، شرکتهای فیلمبرداری، که ابتدا سوگند خورده بودند تا پایان کار با تلویزیون نبرد کنند، ظاهراً دارند نبرد خود را به نفع تلویزیون به پایان می‌رسانند. این شرکتهای با فروختن فیلمهای پیش از ۱۹۴۸ به تلویزیون، میلیونها دلار بادآورده به جیب زده‌اند. سابقاً تهیه‌کنندگان فیلم در قرارداد بازیگران خود قید می‌کردند که بازیگر حق ندارد در تلویزیون ظاهر شود؛ اکنون نه تنها اجازه می‌دهند که ستارگان آنها در تلویزیون ظاهر شوند، بلکه برای معرفی فیلمهای خود نیز دست به دامن تلویزیون می‌شوند و حتی قطعات قابل ملاحظه‌ای از فیلمهای جدید خود را در تلویزیون نمایش می‌دهند تا از قدرت تبلیغ تلویزیون برای فروش کالای خود استفاده

کرده باشند. اما دلیل تسلیم نهایی در این حقیقت نهفته است که اکنون کمابیش همه شرکت‌های بزرگ فیلمبرداری فیلم‌هایی خاص تلویزیون می‌سازند و کارگردانها و نویسندگان و ستارگان طراز اول خود را بدین کار می‌گمارند.

آنچه گفته شد، قسمتی از تحولاتی است که اکنون در هالیوود صورت می‌گیرد. با ادامه یافتن کسادى بازار فیلم داستانی، بسیاری از استودیوهای کوچک کار خود را به ساختن فیلم برای تلویزیون منحصر ساخته‌اند. علاوه بر اینها، البته تعداد زیادی نیز استودیوهای کوچک مستقل، که کارشان ساختن فیلم تلویزیونی است، در سراسر لوس آنجلس پدید آمده است. حتی برنامه‌های زنده نیز که زمانی از نیویورک و شیکاگو برخاسته بود، رفته‌رفته بسوی هالیوود رخت می‌کشند، تا در آنجا از وسایل عالی و وفور هنرمندان هالیوود استفاده کنند. نتیجه این است که نه تنها کارهای تازه‌ای برای تکنیسین‌ها و بازیگران پیدا می‌شود، بلکه برای صنعت سینما نیز اساس اقتصادی مستحکمی پدید می‌آید. و سینماگران، با آنکه چشم دیدن تلویزیون چیه را ندارند، هر روز راههای تازه‌ای می‌آموزند تا نه تنها خود را با رقیب جدید سازش دهند بلکه از قبل او سودهم ببرند.

یکی از جنبه‌های تلویزیون که مورد علاقه خاص صنعت سینما است. و تا به امروز لاقلاً یکی از شرکت‌های عمده سینما را از لحاظ مالی ذی‌علاقه ساخته است - تلویزیون اشتراکی است؛ یعنی تلویزیونی که آگهی نمی‌پذیرد و به کمک مالی سفارش دهندگان برنامه متکی نیست، بلکه مخارج خود را به صورت حق اشتراك از بینندگان می‌گیرد. طرفداران این نقشه می‌گویند که اجرای برنامه‌های عالی، از جمله نمایش فیلم، با چنین ترتیبی از لحاظ مالی صرف خواهد کرد. وقتی که میلیون‌ها دستگاه گیرنده حاضر باشند برای استفاده از برنامه چیزی بپردازند، مخارج تهیه برنامه در يك شب تأمین خواهد شد. تاکنون برای اجرای این نقشه چند راه پیدا کرده‌اند - انداختن سکه در جعبه، ترتیب ضبط شدن اوقات استفاده از برنامه، ترتیب رمزی، سیم‌کشی از فرستنده به گیرنده. ولی فکر اصلی همواره یکی است؛ و آن این است که فرستنده تصویر را به صورت رمز بفرستد تا گرفتن آن با گیرنده

عادی ممکن نباشد، مگر به کمک دستگاهی که رمز را در خانه کشف کند. تا کنون چندتایی ازین شیوه‌ها را به آزمایش گذاشته‌اند؛ ولی «کمیسیون دولتی ارتباطات» که تنظیم‌کننده کارهای پخش برنامه‌های تلویزیونی است، هنوز اجازه شروع این کار را نداده است. مدیران سینماهای محلی نیز، که در صورت موفق شدن تلویزیون اشتراکی بیش از همه خسارت خواهند داد، با هر آزمایشی و هر اقدامی در این زمینه نبردمی‌کنند. آنها می‌گویند که تلویزیون اشتراکی با تجارت آزاد تعارض دارد؛ امواج هوا متعلق به همه است. و تهدید می‌کنند که هر استودیو جرئت کند، محصولات جدید خود را برای آزمایش در اختیار تلویزیون اشتراکی بگذارد، علیه او ادعای خسارت خواهند کرد. هر چند هنوز آزمایشهای تلویزیون اشتراکی نتیجه نهایی نداده است، هم‌اکنون تعارض منافع کاملاً آشکار گشته است. هم‌سینما داران و هم‌فرستندگان اشتراکی احتیاج به فیلم دارند - فیلمهای تازه و گرانبه و تمام ستاره. استودیوها نمی‌توانند سینما داران را، که محصولاتشان امروز به دست آنها به نمایش گذاشته می‌شود، برنجانند و از خود دور کنند، و در عین حال بسیار خواهان و مشتاقند که در تلویزیون اشتراکی هم جای پایی داشته باشند تا اگر فردا این کار گرفت، کلاهشان پس معرکه نباشد. این وضعی است که سینماگران را در موقع بسیار دشواری قرار می‌دهد.

از طرف دیگر، تلویزیون اشتراکی شکل دیگری هم دارد، که هم صاحبان سینماها و هم استودیوها آشکارا از آن استقبال می‌کنند. این شکل البته عبارت است از نمایش تلویزیون اشتراکی در سالن سینما، یعنی اینکه برنامه را به وسیله سیم از استودیو به سینماهای مشترك بفرستند. وقایعی مانند اجرای «کارمن» در اوپرای متروپولیتان، یا اجرای نمایشنامه‌های بزرگ با شرکت بازیگران معروف و یا مسابقه‌های قهرمانی، امکانات این نقشه را آشکار ساخته است. مثلاً یک مسابقه ورزشی که در ۱۹۵۵ به وسیله سیم به ۱۲۹ سینما در ۹۲ شهر فرستاده شد، یک میلیون دلار در آمد داشت و این بی‌سابقه بود. البته چنین درآمدهایی سینما داران راناخشونود نمی‌سازد. اکنون کارخانه فوکس مشغول حاضر کردن تلویزیونهای رنگی بزرگی است که تصویر را به وسیله سیم می‌گیرند؛ و در سینماها کارگزارده خواهند شد. همچنین شرکت

«آر. سی. ا.» يك تلویزیون سیمی را نمایش داده است که پرده آن تقریباً به بزرگی پرده سینما است. هنوز نمایش فیلم در این تلویزیون‌ها ممکن نیست. صاحبان استودیو فراموش نمی‌کنند که اگر بتوانند فیلم خود را به وسیله سیم در آن واحد به صدا سینما بفرستند از جهت مخارج چاپ فیلم و حمل و نقل، هزاران دلار صرفه‌جویی خواهند کرد.

بدین ترتیب می‌بینیم که منافع فیلم و تلویزیون در جاهای بسیاری با هم تماس پیدا می‌کنند؛ در برخی جاها، هم‌آهنگ‌اند و در جاهای دیگر با هم تعارض شدید دارند. امروز هالیوود حاضر است با شبکه‌های تلویزیون «همکاری» کند؛ حاضر است فیلم‌های کهنه خود را در اختیار تلویزیون بگذارد و از راه ساختن فیلم‌های تازه خاص تلویزیون نیز فایده‌ای ببرد. اما تا هنگامی که تلویزیون هنوز نتواند میلیون‌ها دلار مخارج ساختن فیلم داستانی را - از راه حق اشتراك یا پول آگهی - بپردازد، استودیوهای هالیوود ناگزیرند که در وهله اول به فکر تماشاگران سینمایی خود باشند و هر قدمی را که تلویزیون به پیش برمی‌دارد خطری برای وجود خود بدانند. آنها می‌دانند که هر شبی که تلویزیون نمایش مهمی داشته باشد، آن شب فروش بلیط سینما سخت کاهش می‌گیرد. می‌دانند که هم‌اکنون چند شب در هفته را سینماها به عنوان شب‌های کسادی کار می‌شناسند، زیرا که در آن شب‌ها برنامه تلویزیون جالب است. با نگرانی پیشرفت تلویزیون رنگی را نظاره می‌کنند، زیرا که رنگ به تصویرهای صفحه كوچك تلویزیون، زندگی و عمق و واقعیت تازه‌ای می‌بخشد. می‌دانند که هم‌اکنون امکان دارد تلویزیون‌های بزرگی ساخته شود که به نسبت ابعاد اتاقها، اندازه آن کوچکتر از پرده سینما نباشد.

اما چنانکه سینماگران و سینماداران به یکریگر قوت قلب می‌دهند، مردم دوست می‌دارند که برای تفریح از خانه خود بیرون بروند دوست می‌دارند که خانه را و مشکلات و مسائل زندگی بکنواخت روزمره را رها کنند. در سینماها که ساعتی خود را جزو جماعت ناشناس می‌بینند، می‌توانند این آزادی را به دست آورند. این نوع آزادی، این فراموش کردن خویش و مستهلك شدن در جمع، چیز است

که تلویزیون هرگز نتوانسته است نظیرش را عرضه کند. صفحه كوچك تلویزیون که آدمهایش به اندازه عروسک اند، فقط یکی از دلایل رجحان سینما است. دلیل مهمتر عبارت است از آشنایی محیط خانه، محدودیت محیط خانواده، تکرار آگهیهای تجارتي که ناگهان توی ذوق بیننده میزند و رشته خیال او را میبرد و نمیگذارد که شخصیت او با آدمها و مسائل داستان آمیخته شود. انسان کلید تلویزیون را برای سرگرمی یا شاید کسب معلومات باز می کند؛ و حال آنکه برای تفریح به سینما می رود و گاهی نسبت به فیلم يك وابستگی شخصی و رضایت روحی احساس می کند که حصول آن فقط از هنر واقعی ساخته است.

در تحلیل آخر، سینما و تلویزیون هر دو برای ربودن گروه واحدی، که تماشاگران باشند، با هم تلاش می کنند، ولی توفیق یکی از این دو به معنای فزاینده دیگری نیست. تأثیر و سالن کنسرت و زمین تنیس و مجله و کتاب نیز همه برای ربودن مقداری از مردم تلاش می کنند. اما هیچکدام از اینها برای ادامه کار خود مانند سینما و تلویزیون نیازمند این همه مشتری نیستند؛ و همین نیاز، این دو صنعت را هر روز به یکدیگر نزدیکتر می کند. استودیوهای فیلمبرداری اکنون از بسیاری نمایشنامه نویسان و کارگردانها و بازیگرانی که به دست تلویزیون پرورش یافته اند، استفاده می کنند؛ از روی نمایشنامه های تلویزیونی فیلم تهیه می کنند، و در ساختن فیلم شیوه کم خرج تلویزیون را به کار می زنند. برای معرفی فیلمهای تازه خود دست به دامن تلویزیون می شوند و فیلمهای کهنه خود را به تلویزیون می فروشند. از طرف دیگر، فرستنده های تلویزیون نیز می دانند که بدون برنامه های تازه نمی توانند توجه مردم را جلب کنند، و برای تهیه برنامه های تازه، ناچارند به صنعت سینما روی بیاورند. به شهرت ستارگان هالیوود و روانی شیوه های کار سینما، و بالاتر از همه، به فیلمهای سینما، نیازمندند. علی رغم رقابتی که سینما و تلویزیون امروز با هم دارند، می توان انتظار داشت که نیازهای مشترك آنها و روابط متقابل که با به کار بردن استعدادها و شیوه های مشابه میان آنها پدید می آورد، سرانجام باعث شود که این دو نیروی بزرگ در زمینه سرگرمی توده مردم به نوعی همزیستی برسند که برای هر دو طرف سودمند باشد.

۸

سینمای آینده

سینما همیشه با تصویرهای سحرآمیز خود که از اندازه واقعی بزرگتر است، تماشاگران را مسحور ساخته است. در آغاز کار، همین قدر که تصویر روی پرده حرکت می‌کرد، برای جلب تودهٔ انبوه تماشاگران کافی بود پیش از آنکه تصویر متحرک، نیروی جاذبهٔ خود را از دست بدهد، سینماگران قوهٔ تخیل و هنر خود را از حدود عکاسی محض بسی فراتر بردند. کارگردانها همهٔ امکانات دوربین را کاوش کردند تا قوت تأثیر فیلمهای خود را بیشتر سازند؛ و به زودی توانستند به تماشاگران فیلمهایی عرضه کنند که نه تنها جنبه‌های مادی واقعیت را نشان می‌داد، بلکه جنبه‌های روانی آن را نیز بیان می‌کرد. در عین حال، کارگردانها می‌کوشیدند به کمک وسایل مکانیکی، رئالیسم فیلمهای خود را تقویت کنند. دقت دوربین را با استفاده از عدسیهای قوی و فوارفیلیم حساس، بیشتر کردند. سرانجام توانستند ابعاد صدا و رنگ را نیز به تصویرهای متحرک سیاه و سفید بیفزایند.

اما هر بار که مخترعان جنبهٔ تازه‌ای از واقعیت را به سینما افزودند، سینماگران ناچار شدند که کار خود را از سر شروع کنند. زیرا که هر چند چیز نوظهور همیشه جالب است، علاقه و اشتیاق تماشاگران را هنگامی می‌توان حفظ کرد که واقعیت به وسیلهٔ هنر، تغییر شکل یافته

باشد. بنابراین هر اختراع و هر پیشرفت فنی در سینما، امکانات آفرینش هنری را تجدید می‌کند و نیروی ابداع سینماگران را به مبارزه می‌طلبد. این قدرت فوق‌العاده برای پدید آوردن اشکال جدید و جذب کردن آنها به هنر سینما، در سال پرماجرای ۱۹۵۳ بیشتر آشکار شد که سینماکوشید هر چه زودتر جلورفتن تماشاگران خود را به جانب تلویزیون بگیرد. استودیوها به استقبال بحران رفتند و شیوه‌ها و حیل‌هایی در سینما به کار زدند که تقلید آنها از حیز قدرت تلویزیون خارج بود.

توفیق شکفت انگیز «سینه راما» که در سال ۱۹۵۲ در برودوی به نمایش گذاشته شد، صنعت سینما را هشیار کرد که چه امکاناتی در پرده پهن و سینمای سه بعدی نهفته است. اما هر چند تهیه‌کنندگان حاضر بودند به هر قماری دست بزنند تا مردم، تلویزیونهای خود را رها کنند و به سینما بازگردند، باز می‌دانستند که جواب مسئله «سینه راما» نیست. خرج سینه راما سنگین بود و تغییر و تبدیل وسایل برای ساختن فیلمهای سینه راما کاری چنان پیچیده بود که تهیه فیلمهای جدید را لااقل يك سال به تعویق می‌انداخت. آنچه سینما بدان نیاز داشت عبارت بود از راهی برای ساختن فیلمهای سه بعدی، که سریع و ارزان باشد و محتاج به تغییرات و تبدیلاتی نباشد که وقت را تلف کند. در آغاز سال ۱۹۵۳ که شکل ساده‌تر و کم خرج‌تر و کاملاً متفاوتی از فیلم «عمیق» به بازار آمد، مسئله حل شد. این طریقه، که «دید طبیعی» - Natural Vision نامیده شد، در حقیقت احیاء همان روش قدیمی عکاسی «استروسکوپ» بود که با عدسیهای «پولاروید» Polaroid تکمیل شده بود. هر چند «ارباب شیطان» Bwana Devil نخستین فیلمی که به طریق «دید طبیعی» ساخته شد، لقمه غیر قابل هضمی بود، و هر چند تماشاگران می‌بایست برای دیدن آن عینکهای ناراحت‌کننده‌ای به چشم بزنند، باز هر جا که این فیلم نشان داده شد مردم فوراً از آن استقبال کردند. مردم هنگامی که جانوران و درختان و کوه‌ها را «برجسته» می‌دیدند، مسحور می‌شدند. و هنگامی که احساس می‌کردند شیری از میان پرده به سوی آنها خیز بر می‌دارد یا نیزه‌ای به سوی آنها می‌آید، لذت می‌بردند. و در همان حال که «ارباب شیطان» در آمریکا گردش می‌کرد و پولهای هنگفت در می‌آورد، مغزهای صنعت سینما

معتقد شدند که این است سلاحی که باید در جنگ با تلویزیون به کار رود. هولیوود دست به دفاع «عمیق» زد

طریق «دید طبیعی» نیز مانند «سینه راما» خارج از صنعت سینما و با سرمایه خصوصی درست شده بود؛ اما برخلاف سینه راما به تغییرات عمده‌ای در وسایل موجود احتیاج نداشت. دکورهای عادی، نور عادی، و داستانهای عادی برای «دید طبیعی» قابل استفاده بودند. تنها چیز مهمی که تازگی داشت دوربین دوعدسی خاص «دید طبیعی» بود که با آن می‌بایست صحنه‌ها را فیلمبرداری کرد. این دوربین صحنه‌ها را با اندکی اختلاف زاویه روی دونوار فیلم ضبط می‌کرد. اختلاف زاویه دوعدسی باندازه اختلاف زاویه دوچشم انسان بود. در سینما، یک جفت آپارات وابسته به یکدیگر و مجهز به عدسی «پولاروید» این دونوار را در آن واحد روی پرده می‌انداختند. هنگامی که بیننده پرده را با عینک دورنگ تماشا می‌کرد، دو تصویر باهم آمیخته می‌شدند و به صورت یک تصویر برجسته در می‌آمدند چون تماشاگران بهای عینک را می‌پرداختند، مخارج تجهیز سینما برای نشان دادن این‌گونه فیلم بیش از ۲۰۰۰ دلار نمی‌شد.

هولیوود همین که دست به تهیه این نوع فیلم زد، شروع کرد به اینکه از جوش و جلایی که در میان مردم پدید آمده بود تا آنجا که می‌تواند استفاده کند. به زودی فضا پر از اشکال پرنده شد. هیكلهای کاریکاتوری از پرده به طرف تماشاگران پرواز می‌کردند، ساکنان کرات دیگر جنگال خود را به سوی آنها دراز می‌کردند، جانوران دریایی به سوی آنها خیز بر می‌داشتند. اما تهیه‌کنندگان فیلمهای برجسته، با آنکه وقت زیادی را می‌شد صرف پیدا کردن حیل‌های تازه در فیلمهای خود بکنند، بر سرداستانهای بسیار مبتذل این فیلمها چندان وقتی تلف نمی‌کردند. این مردم که در فکر پر کردن کیسه خود بودند، به ذوق و هوش و احساس مشتریان خود توجهی نداشتند. ماهها، باران توپ پینگ پونگ و گلوله تپانچه و بشک‌های آبجو و خفاش بر سر تماشاگران بارید. در یک صحنه، که شاید سمبولیک بود، یک گاوچران بی‌معرفت، توی صورت تماشاگران تف انداخت. هنگامی که این‌گونه فیلم رفته رفته تازگی خود را ازدست داد، یکی از توزیع‌کنندگان فیلمهای هنری

زیرکانه در اعلان خود نوشت، «چه می‌خواهید، فیلم خوب، یا اینکه جانوری به صورت شما چنگ بزند؟» جواب روشن بود. هنوز يك سال نگذشته بود که این فیلمها برای صنعت سینما حکم سم مهلك را پیدا کرد و «فیلم سه بعدی» در محافل سینمایی با لفظ «مزخرف» مترادف شد. در نتیجه، «قتل» Dial M for Murder و «کیت، مراببوس» Kiss Me Kate و چند فیلم با ارزش دیگر که در اصل به صورت سه بعدی فیلمبرداری شده بودند، روی فیلم عادی چاپ شدند و به بازار آمدند اما دفاع هولیوود پایان نیافته بود. در پشت صحنه، مخترعان و کارشناسان با جدیت مشغول آزمایش طریقه‌های دیگری بودند تا عینک‌های ناراحت‌کننده و معایب دیگر فیلم سه‌بعدی را که موجب رمیدن تماشاگران شده بود، از میان ببرند.

در این ضمن، سینه راماکه با نخستین نمایش خود در برود وی موفق شده بود، پیروزیهای تازه‌ای به دست آورد. در سال ۱۹۵۳ که فیلم سه بعدی به میدان آمد و از میدان در رفت، بساط سینه راماکه در چندین شهر گسترده شد و بازارش گرم شد. دوربین چند عدسی و پرده بزرگ و خمیده آن کاملاً انقلابی بود. رئالیسم تصویرهای آن طوری بود که گویی جهان را به درون سالن نمایش می‌کشید، و تماشاگران آن احساس می‌کردند که در مرکز صحنه قرار گرفته‌اند. تأثیر شکفت آور آن به سبب فریفتن چشم نبود، بلکه بدین سبب بود که همه آنچه را که ما به طور طبیعی وعادی می‌توانیم ببینیم، روی فیلم ضبط می‌کرد و نشان می‌داد. هنگامی که ما به جهان اطراف خود نگاه می‌کنیم، مانند این است که در مرکز دایره‌ای قرار داریم. آنچه می‌بینیم، روی قوسی تقریباً به عرض ۱۶۵ درجه و ارتفاع ۶۰ درجه ضبط می‌شود. دوربین عادی فقط می‌تواند قسمت وسط این قوس، یعنی از ۳۰ درجه تا ۴۵ درجه را ضبط کند. اما دوربین سینه راماکه می‌تواند تمام میدان دید، چه مرکز و چه حاشیه را ضبط کند. فرد والر Fred Waller، مخترع سینه‌راما، از سالها پیش دریافته بود که آنچه تصور روانی عمق و فضا و فاصله به انسان می‌دهد، همان اشاره‌های مبهمی است که از حاشیه میدان دید به مغز می‌رسد. برای ضبط کردن تمامی میدان دید روی يك عکس، والر دوربینی ساخت که در حقیقت ترکیبی از سه دوربین است؛ بدین معنی که سه عدسی

هر کدام يك سوم صحنه را در يك آن ضبط می‌کنند. در سالن سینما، سه آپارات این سه قسمت را باهم روی پرده خمیده عظیمی نمایش می‌دهند. تصویری که روی پرده می‌افتد، شش برابر تصویر پرده عادی است. چون پهنای تصویر روی پرده به اندازه فراخی میدان دید انسان است، تماشاگر احساس نمی‌کند که از خارج به صحنه‌ای مصنوعی می‌نگرد. در حقیقت مانند این است که از مرکز دنیای روی پرده گذشته‌ایم و از میان صحنه به اطراف خود نگاه می‌کنیم. مانند این است که انسان وارد بعد چهارم شده باشد!

برای تکمیل واقعیت بصری سینه راما، هازارد ریوز Hazard Reeves يك طریق ضبط صوت انقلابی اختراع کرد که اساس پخش صوت را در سینما دگرگون ساخت و همچنین فکر مربوط کردن هر صدایی را بامنبع آن پدید آورد. هنگام فیلمبرداری، شش میکروفون همه جانبه را در جاهای مختلف قرار می‌دهند و صدای آنها را در شش مجرا ضبط می‌کنند. در سالن سینما، این صدا را به وسیله چندین بلندگو پخش می‌کنند. معمولاً پنج بلندگو پشت پرده قرار می‌گیرد و دو بلندگو در دو طرف سالن و يك بلندگو در عقب. بدین ترتیب هنگام نمایش سینه راما برای نخستین بار جهت پخش صدا با منبع بصری صدا مربوط شد. این سیستم صدای جهت‌دار احساس داخل بودن در صحنه را بی‌اندازه تقویت می‌کرد، به طوری که تماشاگر می‌پنداشت شخصاً با حوادث مربوط است و در آنها شرکت دارد؛ و این نسبت به احساس ساده انطباق با آدمها و حوادث فیلم عادی، بسیار قویتر بود. در صحنه معروفی از يك فیلم سینه راما تماشاگران احساس می‌کنند که در صندلی جلوی يك قطار راه آهن نشسته‌اند. این احساس با صدای تق تق واگون و جیغهایی که از هر طرف شنیده می‌شود، تقویت می‌گردد، و هنگامی که قطار با سرعت دلهره‌آور به پرتگاهها نزدیک می‌شود، خود تماشاگران نیز بی اختیار جیغ می‌کشند.

متأسفانه پرداختن به این قبیل صحنه‌های هیجان‌آور، قدرت بیان سینه‌راما را تا حد زیادی پوشانده است. تاکنون فیلمهای سینه راما چیزی جز سیر و سیاحت و نشان دادن خیابانهای تماشایی نبوده‌اند. همه مسائل فنی سینه‌راما نیز هنوز حل نشده‌اند. سه قسمت پرده

درست با هم جور نمی‌شوند. صدا را باید تا حد گوش خراشی بلند نگاه دارند تا جهت آن آشکار شود. در نماهای بسیار دور، خط افق به طرف بالا خم می‌شود. اما به طور کلی می‌توان گفت که قدرت فنی سینه‌راما از فیلم‌هایی که تاکنون برای آن ساخته‌اند بسیار بیشتر است. حتی می‌توان گفت کمتر اختراعی با این همه امکانات، تاکنون با این بی‌ذوقی و بی‌همتی مورد استفاده قرار گرفته است. در نتیجه به ندرت می‌توان زیبایی و گویایی ذاتی سینه‌راما را روی پرده دید. مگر در صحنه‌هایی مانند «صحنهٔ لاسکالا» La Scala در نخستین فیلم سینه‌راما. در این صحنه از اوپرای وردی هنر و فن هماهنگی کامل دارند. تماشاگران اوپرا را به صورتی که تاکنون دیده نشده است می‌بینند؛ به صورت زنده و نزدیک — چه از لحاظ تصویر و چه از لحاظ صدا. در این قبیل لحظات، سینه‌راما ذات زندهٔ واقعیت را به صورتی نشان می‌دهد که تاکنون در هیچ فیلمی دیده نشده است. و پرده‌های پهن که بعدها ساخته شد، فقط اندکی بدان شباهت دارند. اما سینه‌راما با همهٔ شهرتی که دارد، و با آنکه درآمد آن در تاریخ سینما سابقه نداشته است، همچنان محدود مانده است. در آمریکا فقط ۱۴ دستگاه دائمی سینه‌راما در شهرهای بزرگ وجود دارد، و شمار این دستگاه‌ها در سراسر جهان از ۳۰ تجاوز نمی‌کند. و همهٔ این دستگاه‌ها در دست صاحبان سینه‌راما است. این اشخاص خودشان فیلم می‌سازند و خودشان سالنهای نمایش فیلم را اجاره می‌کنند و دستگاه‌های سینه‌راما را در آنها نصب می‌کنند. در ابتدا، در سالهای درازی که مشغول جستجو و تکمیل اختراع خود بودند، کوشیدند که از صنعت سینما کمک مالی بگیرند. اما توفیقی نیافتند. استودیوها گفتند که اختراع جالبی است، ولی عملی نیست. حتی پس از آنکه نخستین فیلم سینه‌راما در برودوی به نمایش گذاشته شد، صاحبان استودیو گفتند که این طریقه پیچیده‌تر و پُرخرج‌تر از آن است که سینما بتواند آن را به کاربرد. تنها تجهیز یک سالن برای نمایش سینه‌راما در حدود ۷۵۰۰۰ دلار خرج دارد و هیچکدام از وسایل سینه‌راما برای نمایش هیچ نوع فیلم دیگری به کار نمی‌آید. اما هنگامی که سینه‌راما در شهرهای مختلف رکورد فروش را شکست، صاحبان صنعت سینما به این فکر افتادند که «چیزی شبیه به سینه‌راما» را به جای آن به مردم عرضه کنند بدین ترتیب در ظرف یک سال سینه‌راما

صنعت سینما را دچار تحولی ساخت که اهمیت آن از ظهور فیلم ناطق در ۱۹۲۸ کمتر نبود.

۱۹۵۳ سال تحول بود. حتی هنگامی که سینماها سرگرم نمایش فیلمهای «سه بعدی» بودند، مدیران سینماها منظره آینده را دیدند. به تقلید آشکار از سینه راما، پرده سینما را بزرگ کردند و فیلمهای عادی را با ابعاد بزرگ بی سابقه‌ای، به قیمت تاری تصویر، روی آنها نمایش دادند. در هالیوود نیز نشانه‌هایی از تحول به چشم می‌خورد. گرچه اکثر استودیوها به ساختن فیلمهای سه بعدی ادامه دادند، لاقلاً یکی از آنها تمام دارایی خود را برای ساختن يك پرده پهن حقیقی به خطر انداخت. در اوایل ژانویه، اسپروس اسکوراس Spyros Skouras، رئیس فوکس قرن بیستم، اعلام کرد که کارخانه او امتیاز استفاده از «آنامورفوسکوپ» Anamorphoscope را، که ربع قرن پیش به وسیله يك نفر فرانسوی به نام دکتر هانری کرسین Henri Chrétien اختراع شده بود، به دست آورده است. اساس آن عبارت بود از يك عدسی «آنامورفیک» یا «منشوش کننده» که يك تصویر پهن را «فشرده» می‌ساخت و روی فیلم عادی ۳۵ میلی متری ضبط می‌کرد. در سالن سینما عدسی دیگری تصویر را «باز» می‌کرد و روی پرده‌ای که پهنای آن بیش از دو برابر پرده عادی بود، نمایش می‌داد. شکفت این است که هنگامی که دکتر کرسین در ۱۹۲۸ اختراع خود را در پاریس به نمایش گذاشت، سینماگران که شور فیلم ناطق به سرداشتند آن را نادیده گرفتند. اکنون، به سبب بحران تلویزیون، اسکوراس این اختراع را به عنوان نجات‌دهنده سینما ستایش کرد. بابوق و کرنا اسم «آنامورفوسکوپ» را عوض کردند و آن را «سینما سکوپ» Cinema Scope نامیدند. کارخانه فوکس پختگی نشان داد و از ساختن يك فیلم فوری بی‌ارزش برای بهره برداری از این اختراع خودداری کرد. در عوض، در پائیز ۱۹۵۳ «سینما سکوپ» با فیلم «ردا» The Robe به جهان معرفی شد، و این که از روی رمان توراتی پرفروش لوید دوگلاس Lloyd-Douglas ساخته شده بود، پنج میلیون دلار برای کارخانه تمام شد و یکی از بزرگترین فیلمهای کارخانه فوکس بود. در ابتدا، دستگاه تبلیغات کارخانه فوکس اصرار داشت که وجوه

تشابه سینه راما و سینماسکوپ را مورد تأکید قرار دهد. سینماسکوپ را می‌شد مانند سینه راما بی‌عینک تماشا کرد؛ سینما سکوپ نیز پرده بزرگ خمیده داشت، اما علی‌رغم دعاوی آنها، توهم «عمق» در سینما سکوپ و همی بیش نبود. حتی پهن‌ترین عدسی آن نیز وسعت میدان دید سینه راما را نداشت. در نتیجه فقط تقلید ناقصی از دید طبیعی چشم بود. صدای سه نواری آن نیز به پای صدای هفت نواری سینه راما نمی‌رسید. از لحاظ روشنی و دقت تصویر نیز خیلی از آن فاصله داشت. ولی کسی گوشش به این حرفها بدهکار نبود. سینما سکوپ همان «چیز شبیه به سینه راما» بود که صنعت سینما در پی‌اش می‌گشت. اندازه و شکل پرده سینما سکوپ البته نظرگیر بود، و از جهات عملی نیز بر سینه راما برتریهای فراوان داشت. چون عدسی سینما سکوپ را می‌شد به آپارات عادی وصل کرد، دستگاههای گرانبها بی‌مصرف نمی‌گشت؛ و مخارج تجهیز سینما طوری بود که غالب صاحبان توانایی پرداخت آن را داشتند. مجموعاً در حدود ۲۰،۰۰۰ دلار برای خریدن عدسیها و نصب پرده و دستگاههای صدای استرو فونیک. سینما سکوپ نه تنها بسیار کم خرج‌تر از سینه راما بود، بلکه با وسایل سینما سکوپ انواع دیگر فیلم را نیز می‌شد نمایش داد. همین قدر کافی بود که عدسی سینما سکوپ را بردارند و پرده را با گذاشتن ماسک روی آپارات کوچک کنند. علاوه بر این، کارخانه فوکس برای تسریع فروش وسایل سینما سکوپ، اعلام کرد که حاضر است دوربین و عدسی سینما سکوپ را در اختیار استودیوهای دیگر بگذارد تا صاحبان سینما یقین داشته باشند که جریان تولید فیلم سینما سکوپ ادامه خواهد داشت. با تمهید این مقدمات و به سبب استقبال پر شور تماشاگران از فیلم «ردا» به زودی سفارش وسایل سینما سکوپ از سینماهای کوچک و بزرگ به طرف کارخانه سرازیر شد. در ۱۹۵۷ از ۲۰،۰۰۰ سینمای آمریکا، ۱۷،۵۰۰ سینما مجهز به عدسی و پرده سینما سکوپ شده بودند، و این رقم همچنان در حال افزایش است.

با گسترش سینما سکوپ در آمریکا، استودیوهای دیگر فیلم سه بعدی را رها کردند و به کاروان سینما سکوپ پیوستند. چیزی نگذشت که اشکال دیگر عدسی آنامورفیک نیز به آزمایش گذاشته شد. مثلاً برادران توشینسکی Tushinsky طریقه «سوپر سکوپ» - Supe

rscope را عرضه کردند که شکل دیگری بود از همان اختراع دکتر کرسین و به سینماداران امکان می داد که با گرداندن يك صفحه، هرگونه فیلمی را به هر شکل و اندازه ای که باشد، نمایش دهند. کارخانه زایس - اوپتون در آلمان شکل دیگری از عدسی آنامورفیک را برای برادران وارنر درست کرد که «وارنر سوپرسکوپ» نامیده شد. در اروپا، طریقه «سینه پانورامیک» Cinepanoramic که يك اختراع فرانسوی است، از مدتی پیش به وسیله استودیوهای فرانسوی و ایتالیایی به کار بسته شده بود و در انگلستان نیز همین طریقه را تحت عنوان «کامراسکوپ» Camera Scope به کار می بردند. سینماسکوپ، سوپرسکوپ، ویستاراما، تریلاراما، تکنی راما، ویدوسکوپ، ویستاسکوپ، دل راما،... رشته دراز شد و برای مقابله بخطر تلویزیون هرکسی راهی پیدا کرد. اما بیشتر استودیوها، برای فیلمهای عادی خود هر طریقی را به کار برند، برای فیلمهای بزرگ و باشکوه و نمایشهای رقص و ساز و آواز خود همان سینماسکوپ را انتخاب می کنند.

فقط کارخانه پارامونت بود که پرده بسیار پهن سینماسکوپ را (که عرض آن دو برابر و نیم ارتفاع آن است) نپذیرفت و از اصل «فشردن» عکس نیز پیروی نکرد. کارشناسان پارامونت اعتراض کردند - و تا حد زیادی نیز حق داشتند - که فشردن يك تصویر پهن در يك عکس ۳۵ میلی متری باعث می شود که تصویر روی پرده تار شود و ذرات فیلم نیز که بیش از حد بزرگ می شوند، روی پرده به چشم بخورند. برای حل این مشکل آنها طریقی خاص خود را که «ویستاویژن» - Vista Vision نامیده شد پدید آوردند. این طریقی تصویر کاملاً تازه ای را در فیلمبرداری مطرح کرد. دوربین ویستاویژن به جای «فشردن» تصویر صحنه را روی فیلم منفی ۷۰ میلی متری ضبط می کند، و سپس آن را در لابراتوار روی فیلم ۳۵ میلی متری چاپ می کنند. نتیجه مانند این است که يك عکس عادی را کوچک کرده باشیم؛ جزئیات صحنه بهتر دیده می شود و فیلم روشنتر است. به همین جهت فیلم ویستاویژن را می توان در سینما تا حد زیادی روی پرده بزرگ کرد، بی آنکه رنگ بیازد یا دقت آن از میان برود. علاوه بر این، با آنکه تصویر ویستاویژن را می توان بسیار بزرگ کرد، شکل پرده آن مانند پرده سینماسکوپ

دراز و باریک و نوار مانند نیست، بلکه ابعاد آن تناسب بهتری دارد. البته برای نمایش فیلم ویستاویژن سینما داران ناچار بودند عدسی دیگری برای آپارات خود بخرند، ولی عوض کردن پرده لزومی نداشت، زیرا که يك پرده را می توان به كمك ماسك برای فیلم سینما سكوپ و ویستاویژن هر دو به كار گرفت پارامونت نیز مانند فوكس اعلام کرد که حاضر است دوربین ویستاویژن را در اختیار استودیوهای دیگر نیز بگذارد، و استودیوها از همه طرف برای گرفتن دوربین به پارامونت روی آوردند. در ۱۹۵۴ دیگر صنعت سینما فیلم برجسته را رها کرده و به پرده پهن دل بسته بود.

همچنانکه بازار پرده های پهن گرم تر می شد، سینما داران پرده های خود را تا آنجا که دیوارهای سالن اجازه می داد پهن تر می کردند. در بعضی از سینماها عرض پرده کما بیش به ۲۰ متر می رسید و مساحت آن سه برابر مساحت پرده های سابق بود. گسترش پرده، به زودی نقائص طریقه « فشردن » تصویر را، چنانکه کارشناسان ویستاویژن پیش بینی کرده بودند، آشکار ساخت. يك عكس ۳۵ میلی متری را، که به اندازه تمبر پست است، نمی توان تا عرض بیست متر بزرگ کرد و در عین حال روشنی و دقت آن را نیز نگه داشت. هر چه پرده بزرگتر باشد، کیفیت تصویر بدتر می شود. فیلم سیاه و سفید روی این پرده ها تار و خاکستری رنگ می شد و فیلم رنگی، رنگ و رو رفته می نمود. علت معلوم بود: روی عكس ۳۵ میلی متری آن اندازه «مواد» تصویری وجود نداشت که پهنه عظیم پرده های جدید را پر کنند. ظاهراً تنها راه حل این بود که عرض نوار فیلم را بیشتر کنند. ولی استودیوها، با اینکه این مطلب را می دانستند، همچنان به فیلم ۳۵ میلی متری چسبیده بودند؛ زیرا می دانستند که اگر ابعاد نسخه های فیلم را تغییر دهند، این کار مستلزم مخارج هنگفت برای تغییر آپاراتهای سینماها خواهد بود. استودیوها گمان می کردند که سینما داران، که تازه پولهای گزافی برای خرید عدسیهای سینما سكوپ و ویستاویژن و پرده های پهن پرداخته بودند، اگر بشنوند که باز هم باید آپاراتهای خود را عوض کنند، جا خواهند خورد. گمان آنها درست بود. هنگامی که کارخانه پارامونت در ۱۹۵۵ کوشید نسخه های ۷۰ میلی متری ویستاویژن را توزیع کند،

سینماداران چنان مقاومت کردند که نقشه یکسره بهم خورد. در همین ایام بود که فوکس قرن بیستم ساخته شدن فیلم «سینما سکوپ ۵۵» را اعلام کرد؛ و آن شکل تازه‌ای از سینما سکوپ بود که منفی آن روی نوار ۵۵ میلی‌متری برداشته می‌شد. فوکس همچنان امیدوار بود که نسخه‌های نمایشی را برای سینماهای بزرگ روی همین نوار ۵۵ میلی‌متری چاپ کند؛ ولی باز سینماداران نپذیرفتند، و در نتیجه فیلم «چرخ فلک» Carusel (۱۹۵۶)، یعنی نخستین فیلمی که به‌طریق «سینما سکوپ ۵۵» برداشته شد، روی نوار ۳۵ میلی‌متری چاپ شد و فقط به‌همین صورت توزیع شد. اما حتی به‌همین شکل نیز، «سینما سکوپ ۵۵» نسبت به سینما سکوپ سابق از حیث روشنی و وضوح برتریهای فراوان داشت.

باهمه مخالفت سینماداران، «فیلم پهن» نیز در پائیز ۱۹۵۵ با نمایش فیلم Oklahoma که به‌طریق «تاد - ائو» Todd - Ao روی نوار ۶۵ میلی‌متری چاپ شده بود، توفیق آمیز بود. برای اجرای این نقشه، نمایشگر کهنه کار مایک تاد Mike Todd همان کاری را کرد که صاحبان سینه‌راما کرده بودند؛ یعنی به سینماداران کاری نداشت، بلکه در سراسر امریکا سالنهایی اجاره کرد و آنها را با وسایل لازم برای نمایش فیلم خود مجهز ساخت. تاد که یکی از سرمایه‌گذاران اصلی سینه‌راما بود، معتقد شد که برای حصول نتیجه‌ای شبیه سینه‌راما راه ساده‌تری می‌توان یافت. به‌همین جهت از سینه‌راما جدا شد تا راهی پیدا کند برای اینکه فیلمی شبیه سینه‌راما را بی‌آنکه محتاج به سه آپارات جداگانه باشد، نمایش دهد. وی مشکل خویش را نزد دکتر براین اوبرین Brain O' Brien، یکی از کارشناسان «امریکن اوپتیکال کمپانی» - American Optcial Company برد و دکتر اوبرین طریقی پدید آورد که به «تاد - ائو» معروف شد. این طریق از حیث منحنی بودن پرده و چند جهتی بودن صدا، تقلید آشکاری است از سینه‌راما. و چون فیلم ۶۵ میلی‌متری را فقط به وسیله یک آپارات نمایش می‌دهند، خط حدفاصل سه پرده سینه‌راما در در آن دیده نمی‌شود. ولی شباهت آن به سینه‌راما کاملاً سطحی است، زیرا که طریق «تاد - ائو» نمی‌تواند تصور عمق و احساس شکفت انگیز واقع بودن در درون صحنه را پدید آورد. اما فقط در قیاس با سینه‌راما است

که نقائص «تادائو» آشکار می‌شود؛ و گرنه این طریق به عنوان یکی از اشکال پرده‌پهن، برتریهای به کار بردن فیلم پهن را در فیلمبرداری و چاپ، قطعاً اثبات می‌کند. «تاد - ائو» پهن‌ترین «پرده‌های پهن» را با تصویری پاکیزه و درخشان پرمی‌کند که از هر تصویر «فشرده» ای که به وسیله فیلم ۳۵ میلی‌متری نشان داده شود، روشنتر و دقیق‌تر است. از این لحاظ «تاد - ائو» پیشرفتی را در زمینه نمایش فیلم نشان می‌دهد.

اینکه چقدر طول خواهد کشید تا سینما داران حاضر شوند بار دیگر وسایل نمایش خود را عوض کنند، مطلبی است که هنوز معلوم نیست. ولی اگر این امر شدنی باشد، طولی نخواهد کشید. حتی همان وقتی که «تاد - ائو» به نمایش گذاشته می‌شد، مترو گلدوین مایر اعلام کرد که مشغول درست کردن طریقی است به نام «کامرا ۶۵» برای «عظیمترین پرده‌ها». آزمایش فیلم به اندازه‌های مختلف دیگر نیز ادامه دارد؛ زیرا غالب کارشناسان عقیده دارند که فیلم ۳۵ میلی‌متری برای پرده‌های پهن مناسب نیست و دیر یا زود فیلم پهن‌تری جای آن را خواهد گرفت.

اکنون که پنج شش طریق فیلمبرداری و نمایش، و پنج شش اندازه فیلم در مراحل مختلف تکامل هستند، نمی‌توان گفت که سرانجام کار به کجا خواهد کشید. امروز سینما داران درست مانند سالهای ظهور فیلم ناطق، بر سر دوراهی قرار گرفته‌اند. پیدا است که نمی‌توانند هر روز دستگاہهای تازه بخرند، و اگر دستگاہی بخرند که چندی بعد بی‌مصرف شود، زیان آنها کلان خواهد بود. سینما داران نه تنها باید حدس بزنند که کدام طریق بیشتر دوام خواهد کرد، بلکه این را نیز باید بدانند که فیلمهای پر فروش در کدام طریق بیشتر ساخته خواهد شد. زیرا شکی نیست که یکی از اشکال پرده‌پهن ماندنی است. بحث در این است که کدام يك؟

آمار نشان می‌دهد که از زمان ظهور تلویزیون، همچنان که مساحت پرده‌ها افزایش یافته است، از تماشاگران سینما کاسته شده است. در تابستان ۱۹۵۶ رقم فروش بلیط تا ۲۵ میلیون در هفته پایین آمد، و این رقم بی‌سابقه بود. البته گفتن ندارد که این رقم هنوز بسیار بزرگ است و همین کافی است که سینما را همچنان در ردیفهای بالای تجارت‌های بزرگ نگه دارد.

معهدنا، در قیاس با سالهای پس از جنگ و پیش از تلویزیون، یعنی ۱۹۴۶ و ۱۹۴۷ که تقریباً همه به سینما می‌رفتند، کاهش تماشاگران سینما قابل ملاحظه است. در آن زمان خوشبینان تخمین می‌زدند که هفته‌ای ۹۰ میلیون بلیط به فروش می‌رسد؛ حال آنکه شاید ۸۵ میلیون رقم درست‌تری می‌بود. در هر حال، روشن است که در مدتی کمتر از ده سال، سینما بیش از نیمی از مشتریان خود را از دست داده است. این کاهش عظیم، به همه سینماها لطمه زده است، ولی سینماهای کوچک محلی بیش از همه آسیب دیده‌اند. زیرا که این سینماها مشتریان «معتاد» خود را - یعنی کسانی که فیلم هر چه بود هفته‌ای چند بار به سینما می‌رفتند را از دست داده‌اند. اکنون آن «معتادان» در خانه خود می‌نشینند و فیلم - و برنامه‌های دیگر - را در تلویزیون خود تماشا می‌کنند.

البته انگیزه پدید آمدن پرده‌های پهن این میل - یا حتی این ضرورت - بود که سینما پشتیبانی هر دو گروه «معتادان» و «صاحب نظران» را باز یابد. اکنون که با وجود تلویزیون آن همه سرگرمی عادی - و گاهی غیر عادی - در خانه فراهم شده بود، استودیوها دریافتند که تنها راه بازگرداندن مردم به سینما این است که چیزی به آنها عرضه شود که تفاوت آن با تلویزیون محسوس باشد؛ چیزی که تلویزیون هرگز نتواند نظیرش را عرضه کند. هنگامی که پرده پهن ابتدا به بازار آمد، در حقیقت گروه کثیری از خانه‌های خود بیرون کشیده شدند. اما وقتی می‌بینیم که پنجاه میلیون تماشاگر بلیط نمی‌خرند، پیداست که عیبی در کار است. با همه اختلاف سلیقه‌ها، به نظر می‌رسد که «معتادان» سابق و سینما دوستان در يك نکته توافق دارند، و آن اینکه اندازه پرده برای جلب آنها کافی نیست. ارزشهای دراماتیک و داستانی و هنری هنوز اهمیت دارند - و شاید اکنون بیش از هر زمانی اهمیت داشته باشند.

بدبختانه این کیفیات با آمدن پرده‌های پهن بیش از هر چیزی آسیب دیده‌اند. زیرا گرچه ویستاها و اسکوپها و ویژنها از خروج کلی تماشاگران جلوگیری کرده‌اند، باید دانست که تمامی ساختمان هنری فیلم را نیز متزلزل ساخته‌اند. در نتیجه، با آنکه رئالیسم سینما بالقوه افزایش بسیار یافت، نخستین فیلم‌هایی که در طریقهای جدید ساخته شد، سخت مصنوعی و تئاتری بود. در این دوره، تهیه‌کنندگان که افزایش مخارج

دکورهای بزرگ و تنظیم نور را در نظر داشتند، کوشیدند که مخارج فیلمبرداری را کم کنند. می گفتند که درشت نما و نمای متوسط دیگر لازم نیست، زیرا که درشتی تصویر روی پرده، امکان این را می دهد که کوچکترین حرکات را در نمای دور نیز نشان دهیم. همچنین گمان می کردند که افزایش سطح تصویر برای حفظ علاقه تماشاگران کافی است و لزومی ندارد که جای دوربین یا زاویه دید آن را تغییر دهیم. در نتیجه، فیلمها ناچار راکد و بی حرکت شدند. هر چه نماها درازتر و درشت نماها کمتر شدند تقطیع زمان و برجسته ساختن جزئیات و آزادی حرکت که از خواص فیلم بود دشوارتر شد. کارگردان که از هسته اصلی فن فیلم محروم شده بود، راهی ندید جز اینکه شیوه های تاثیر را در سینما به کار برد و حرکت دوربین و بازیگر را به حرکات تئاتری از چپ به راست و مرکز محدود سازد. و چون مجبور شد دوربین را به طور آهسته و دور از آفرینش هنری برای ضبط آنچه از جلو عدسی پهن آن می گذشت به کار برد، فیلم او ناچار آن قوت تاثیر و درون نگری و قدرت تاکید را که از تغییر سریع زاویه دید حاصل می شد، از دست داد. حتی ماهرترین پیوندگران نیز پیوند کردن این نماهای دور را تقریباً دشوار یافتند. در این نماها آن تنوع و نرمی که برای ایجاد وزن و هیجان و افزایش سرعت یا تغییر حال صحنه لازم بود، وجود نداشت. آنچه واقعاً امکان داشت عبارت بود از يك نوع پیوند کاملاً بدوی؛ یعنی وصل کردن قطعات دراز فیلم و در آوردن آنها به شکل صحنه های کند و سنگین. نتیجه آنکه گرچه تماشاگران اکنون بسیار بیشتر می دیدند، ولی احساس همبستگی شخصی آنها با صحنه بسیار کمتر بود. تصویرهای درشت روی پرده، با همه درشتی خود به طرز عجیبی بی جان و دور افتاده می نمودند.

ولی مشکل کارگردان تنها این نبود که می بایست با تصویرهای بسیار درشت کار کند؛ بلکه این بود که کارگردان نمی دانست فیلم او سرانجام چگونه از کار در خواهد آمد. از طرف دیگر استودیوها به این مشکلات کاری نداشتند. آنها طوری عمل می کردند که گویی همه پرده ها يك اندازه اند؛ حال آنکه در حقیقت دیگر پرده سینما شکل و اندازه معینی نداشت. اکنون ابعاد پرده ها به اندازه ابعاد سالنهای سینما متفاوت بود. بنابراین کارگردانها حق داشتند نگران باشند؛ زیرا که هرگز نمی توانستند

از نتیجه کار خود مطمئن باشند. مثلاً در فیلم «مردی که زیاد می‌دانست» *The Man Who Knew Too Much* (۱۹۵۶) آل‌فرد هیچ‌کاک با دقت تمام نمایشی قرار داده بود که عبارت بود از درشت‌نمای عظیمی از لب‌های مردی که دردم مرگ چیزی درگوش جیمز استوارت می‌گوید. منظره لب‌ها و گوش عظیمی که روی پرده دیده می‌شد قدری وحشتناک - و چنانکه بی‌شک غرض هیچ‌کاک بوده است - اندکی مضحک بود. ولی هنگامی که فیلم را روی پرده‌های کوچکتر نمایش می‌دادند، این درشت‌نما نیز مانند سایر درشت‌نماها به نظر می‌رسید و طنز وحشت‌زای آن از میان می‌رفت. لاقول در این مورد کارگردان قدرت درشت‌نمایی پرده پهن را زیرکانه برای القاء وحشت به تماشاگران به کار برده بود؛ ولی در سینماهای جدید غالب درشت‌نماها همین احساس را القاء می‌کنند، بی‌آنکه قصد کارگردان چنین بوده باشد. مثلاً در «پادشاه و من» *The King and I* (۱۹۵۶) نمای نیمه نزدیکی بود از دبورا کار با لباس دامن گشاد عهد ملکه ویکتوریا. در سینمای «روکسی» خود دبورا کار در این نما به سختی دیده می‌شد، زیرا که دامن او بیست متر عرض پرده را فراگرفته بود!

پس عجیب نیست که برای کارگردانها مشکل و حتی غیر ممکن باشد که طرح صحنه‌هایی را بریزند که حساب اختلاف همه پرده‌هایی که فیلم روی آنها نشان داده خواهد شد در آنها منظور شده باشد. در هر سینمایی فیلم آنها شکلی به خود می‌گیرد و تأثیر دیگری در تماشاگران می‌کند. مثلاً در «فرماندهی هوایی» *Strategic Air Command* (۱۹۵۴) که به طریق ویستاویژن برداشته شده بود، نماهای هوایی زیبایی از هواپیماهای غولپیکر «ب۳۶» و «ب۴۷» نشان داده می‌شد، و در ضمن این نماها، نماهای دیگری بود از جیمز استوارت و زنش که در اتاق خواب همدیگر را می‌بوسیدند و خدا حافظی می‌کردند. روی پرده عظیم سینمای پارامونت نیویورک، درشت‌نماهای اتاق خواب بی‌اندازه درشت و بی‌معنی می‌نمود، حال آنکه منظره بمب - افکنهای نقره‌ای رنگی که خطی در آسمان می‌کشیدند، قدرت نمایش پرده پهن را به نحوی عالی نشان می‌داد. روی پرده‌های کوچکتر، همین منظره عالی هواپیماها کوچک و ناچیز جلوه می‌کرد و در عوض درشت‌نماهای

اتاق قابل قبول می شدند.

اما اگر همه پرده ها يك اندازه می بودند و مشکل تفاوت ابعاد پرده ها وجود نمی داشت، باز کارگردان با مشکل ترکیب نماها برای چنین پرده های عظیمی روبه رو می بود. زیرا که ممکن بود منظره کوه و دشت و هجوم گله گاوها خوب ترکیب بندی کند، ولی مشکل ترکیب بندی های محدودتر همچنان باقی می ماند. به همین جهت این روزها در بسیاری از فیلمها می بینیم که مثلاً دو بازیگر در اتاقی باهم صحبت می کنند و آن اتاق تمام پرده را، که به اندازه يك خیابان عرض دارد، فرا گرفته است. کار هنگامی مشکلتر می شود که کارگردان ناچار باشد این قبیل صحنه های محدود را همراه منظره های وسیع و چشم پرکن نشان دهد. روی پرده ای که لحظه ای يك کشتی جنگی را از سر تا ته برداشته، دیدن يك آدم به طول ۲۰ متر غیر طبیعی و ناراحت کننده است. این قبیل تغییرات روی پرده كوچك سابق پذیرفتنی بود؛ زیرا که ابعاد آن پرده تا این حد اغراق آمیز نبود. ولی روی پرده بزرگ امروزی هر تغییری در اندازه ها فوراً به چشم می خورد، و از اینجا مسائلی مطرح می شود که هیچکدام از اشکال سابق سینما قادر به حل آنها نیستند. پیداست تاهنگامی که در شیوه های کهنه تجدید نظر نشود یا شیوه های تازه ای جای آنها را نگیرد، کارگردان متوسط در تنگنای وسعت پرده های جدید گرفتار خواهند ماند.

از طرف دیگر، کارگردانهای برجسته هولیوود، با احتیاط به کاوش در این زمین ناشناخته پرداخته اند. هر چند از وسعت این پرده ها بیم دارند، تصمیم دارند که این پرده ها را برای نشان دادن چیزهایی مهمتر از منظره های باشکوه به کار برند؛ اما با همه زیرکی خود به ندرت موفق می شوند که ابعاد پرده را از نظر تماشاگران بپوشانند. پرده در برابر آنها قرارداد و بساید آن را پر کرد. شکل و قباره پرده باعث می شود که تصویر روی آن چنان بزرگ شود که توانایی خود را برای تأثیر کردن در تماشاگران از دست بدهد. به همین علت، بسیاری از کارگردانها، برای اینکه تأثیر دراماتیک و داستانی و عاطفی فیلم خود را حفظ کنند، ناچار به شیوه های تئاتری متوسل شده اند. این کارگردانها دریافته اند که داستانی

که روی این پرده‌های پهن پراکنده شده است، اگر به صورت نمایش تئاتری اجرا شود، بهتر می‌تواند تحت اختیار درآید. با انتقال توجه تماشاگران از یک نقطه به نقطه دیگر، با گرداندن نگاه تماشاگران به وسیله حرکات حساب شده، دسته‌بندی بازیگران و تنظیم نور، این کارگردانها توانسته‌اند یکی از بزرگترین مشکلات فیلم‌سازی برای پرده‌های بزرگ را - که عبارت باشد از پخش و پراکنده شدن داستان روی یک سطح وسیع - رفته رفته آسان کنند. برای حل این مشکل از راه سینمایی نیز کوشش‌هایی صورت گرفته است. هنگامی که وسعت پرده قوت تاثیر لحظه حساسی را به خطر می‌اندازد، برخی از کارگردانها با جسارت تمام دوسوی پرده را تاریک می‌سازند و بازی را به قسمتی از پرده محدود می‌کنند که شباهت زیادی به پرده سابق دارد. با آنکه استودیوها این کار را منع می‌کنند، کارگردانهایی چون جان فوره و رابرت وایز Wise که در فن برش حرکات استادند، در به کار بردن شیوه‌های خود اصرار می‌ورزند تا ثابت کنند هنر برش هنوز هم می‌تواند به حماسه‌های ویستاویژن و منظره‌های باشکوه سینما سکوپ قوت و سرعت ببخشد. کارگردانهای فیلمهای رقص و موسیقی نیز زحمت زیادی کشیده‌اند تا حرکت را به دوربین بازگردانند، گرچه برای این کار، بیشتر متکی به نماهای روان و گذران و گردان هستند تا عوض کردن جا و زاویه دوربین. تهیه‌کنندگان این شیوه را بیشتر می‌پسندند، زیرا که به تغییرات پرخرج نور صحنه نیازی ندارد.

اما حد اعلای توفیق این شیوه‌ها عبارت است از سازش با زمینه جدید و از روی آنها نمی‌توان امکاناتی را که زمینه جدید در قوه دارد سنجید. زیرا که هر چند پرده‌های پهن بسیاری کسان را دچار بهت و وحشت ساخته است، مسلم است که گاهی نیز عظمت و پهنای آنها الهام بخش بوده است. در «سفر هشتاد روزه دور دنیا» - Around the World in 80 Days (۱۹۵۶) هنگامی که فیلیاس فوگ و نوکرش «پاس پارتو» قسمت دوم سفر خود را با بالون آغاز می‌کنند، چنین لحظه‌ای وجود دارد. صحنه برخاستن بالون از زمین بایک جنجال تئاتری ضایع شده است، ولی همین که بالون از این جنجال بالاتر می‌رود، سفر مسحورکننده‌ای آغاز می‌شود. بالون ابتدا آهسته بر فراز بامهای پاریس و مناره‌های نوتردام می‌گردد و سپس سرعت می‌گیرد و از فراز دشتها و

وقلمه‌ها و رودها و کوهها می‌گذرد. پائین، زمین آرام گسترده است و بالا، مسافران و عناصر طبیعی به چشم و روح بیننده لذت می‌بخشند. برداشتن برف از قلعه آلپ برای خنک کردن شامپانی، و جام‌زدن ارباب و نوکر در بالون، نه تنها بسیار مضحك، بلکه بسیار نیز مؤثر است. آرامش و درخشش فضا، که مسافران در آن قرار گرفته‌اند، گویی به مراسم مضحکه انسانی قوت و زیبایی می‌بخشد و به انسان امکان می‌دهد که با اطمینان به استقبال مجهول برود.

در این قطعه، می‌توان زمینه جدید را در هماهنگی با آزادیهای سینمایی - نه بر ضد آنها - ملاحظه کرد. این صحنه را روی پرده سابق نیز ممکن بود نشان داد، ولی هرگز به این خوبی در نمی‌آمد. زیرا که در اینجا وسعت پرده نه تنها قوای بی‌قرار و گریزان دوربین فیلمبرداری را محدود و مقید نمی‌سازد، بلکه آنها را تحریک و تشدید می‌کند. در نتیجه، مقتضیات داستانی و تصویری این صحنه با سادگی بلیغ و گویایی، صورت تحقق یافته‌اند. اما همین‌که بالون پائین می‌آید، فیلم نیز فوراً سقوط می‌کند و دچار مشکلات خاص پرده پهن می‌شود. هر چند این فیلم آن قدر قدرت دارد که این مشکلات را تحمل کند، ولی باید گفت که بسیاری از صحنه‌های آن در چهارچوب پرده عادی می‌توانست چابکتر و سبکتر و پذیرفتنی‌تر باشد؛ خاصه آنکه بسیاری از فصلها را عمداً برای بهره‌کشی از طریق «تاد - ائو» در این فیلم داخل کرده‌اند. داستان فیلم بارها متوقف می‌شود و معجزه نمایش مناظر فراخ و صحنه‌های پرهیاهو ادامه می‌یابد. اگر این فیلم برای پرده کوچک برداشته می‌شد، بسیاری از صحنه‌ها ارزش آن را نمی‌داشتند که این قدر دراز شوند و بسیاری از صحنه‌های را که نیز اصولاً می‌بایست حذف می‌شدند. زیرا که پرده کوچک مستلزم ترکیب‌بندی فشرده‌تر و طبیعی‌تر است و همچنین برای حفظ جریان داستان، برش قوی و تغییر مکرر رنظرگاه دوربین نیز در مورد پرده عادی ضرورت دارد. در چهارچوب محدود پرده عادی، کارگردان می‌توانست همه مواد فیلم را در چنگ داشته باشد و با آنها بازی کند، حال آنکه زمینه جدید بانفی‌بهترین شیوه‌های سینمایی، آزادی آفرینش کارگردان را سخت محدود ساخت. و در نتیجه کیفیت فیلمها آسیب دید. زیرا که در سینما نیز مانند همه هنرها، نتیجه نهایی بستگی دارد به قدرت الهام هنرمند

در شکل دادن و نظام بخشیدن به مواد کار.

درست است که پرده جدید نقائص فراوان دارد، ولی نباید فراموش کنیم که پرده قدیم نیز، با همه حسنهای خود عیبهایی نیز داشت. شکل مستطیل افقی آن نه چندان پهن بود که مناسب نمایش صحنه‌های وسیع باشد، و نه چندان باریک که بتوان تصویرهای عمودی را به طور مؤکد روی آن نشان داد. عجیب این است که کارگردانها توانستند با این پرده که شکل آن بدون کوچکترین ملاحظه هنری و ترکیبی تعیین شده بود، بدان خوبی کار کنند. پس شاید مثبت‌ترین جنبه دوره تحول اخیر این باشد که بار دیگر مسئله انتخاب يك پرده مناسب را مطرح کرده است. این مسئله‌ای است که از ذات هنر سینما سرچشمه می‌گیرد، یعنی از این حقیقت که سینما و فیلم در همه مراحل تهیه و نمایش خود متکی به ماشین است. تا هنگامی که دوربین و آپارات سینمای کارخانه‌ها و کشورها با هم تفاوت داشت، ناچار بازار فیلم نیز محدود بود. در نتیجه همین که فیلمهای ابتدایی، بازار محلی به دست آوردند، تهیه‌کنندگان برای توسعه بازار، دستگاههای فیلمبرداری و نمایش را یکنواخت کردند. تصویر فیلم در عکسی به طول ۲۴ و عرض ۱۷ میلی‌متر محدود شد در پهنای دوربین و آپارات نیز به همین شکل درآمد، و نسبت ابعاد پرده نیز به همین ترتیب ثابت شد. هر چند اندازه پرده در سینماهای مختلف تغییر می‌کرد، ولی نسبت اضلاع آن همیشه ۴ به ۳ بود.

ناگفته پیداست تا هنگامی که سینما هنوز در مرحله تکوین بود، شکل پرده چندان اهمیتی نداشت. از نظر فیلمسازان نخستین، فرقی نمی‌کرد که پرده مربع باشد یا دایره یا بیضی. کار آنها این بود که دوربین را در جای ثابتی قرار دهند و از آنچه در برابر عدسی آن می‌گذرد فیلمبرداری کنند. ولی وضع ثابت دوربین دیری نپایید. فیلمسازان به زودی آموختند که محدودیت میدان دید دوربین را با گرداندن دوربین به اطراف یا پایین جبران کنند. هنگامی که بازار فیلم داستانی رونق گرفت، با برداشتن نماهای کوتاه متعدد از نظرگاههای مختلف، یا قراردادن دوربین روی گاری و دنبال کردن

حرکات، به فیلم حیات و حرکت بخشیدند. و چون کارگردانها در این کار استاد شدند، نه تنها توانستند تصویری قابل قبول از جهان مادی نشان دهند، بلکه به باز نمودن مکنونات ضمیر آدمی نیز توفیق یافتند. اما همین که فیلمسازی از ضبط ساده وقایع به هنری تعبیرکننده مبدل شد، کارگردانها رفته رفته محدودیتهای پرده سینما را احساس کردند. و فور قدرت دوربین، نارسایی پرده را آشکار ساخت. سرانجام برخی از کارگردانهای با استعداد، به رهبری گریفیث، راههایی پیدا کردند تا شکل پرده را با کیفیت حال و حرکت نما یا صحنه یا فصل مربوط سازند.

در آن هنگام البته وسایل مکانیکی برای تغییر دادن شکل پرده وجود نداشت. مؤثرترین راه تغییر دادن شکل پرده عبارت بود از قرار دادن ماسکی از مقوا یا فلز جلو دریچه دوربین. هر چند شکل مستطیل پرده سر جای خود بود، ماسکی که جلو دوربین گرفته می شد قسمتهایی از پرده را تاریک می کرد و تماشاگر را به قسمت روشن پرده توجه می داد. و چون شکل و طرح این ماسکها تفاوت می کرد و با هر نمایی می شد یکی از آنها را به کار برد، کارگردان می توانست شکل پرده را بر حسب مقتضیات داستان خود تنظیم کند. این بود که به کاربردن ماسک به زودی در سراسر جهان مرسوم شد و این رسم تا هنگام ظهور فیلم ناطق باقی ماند. در فیلمهای امروزی نیز گاهی ماسک به کار می رود، منتهی برای نشان دادن منظره ای که از سوی تلسکوپ یا دوربین یا سوراخ کلید دیده می شود. اما در دوره فیلم صامت، ماسک کمتر بدین اشکال قراردادی به کار می رفت و اهمیت آن بیشتر در تقویت ارزشهای دراماتیک نماها بود. مثلاً در فیلم «تعصب» گریفیث ماسکهای مربع و دایره و مثلث به کار برده است؛ بر حسب اینکه در هر لحظه خاصی از فیلم چه شکلی مناسب تر است، گاهی با ماسک کدر قسمت غیر لازم پرده را کاملاً تاریک می کند، و گاهی با تور یا ورقه زلاتین قسمت روشن پرده را رفته رفته تاریک می سازد. در همین فیلم، گریفیث برای نشان دادن احساسات شدید زنی که حکم اعدام شوهرش را می شنود، دستهای آن زن را در یک دایره نشان می دهد. بعداً، هنگامی که قهرمان فیلم در جایگاه اعدام منتظر مرگ

است و دادستان با فرمان عفوی که در آخرین لحظه صادر شده است به سوی زندان می‌شتابد، گریفیث دستهای جلاد را که با کارد روی طناب اعدام قرار گرفته، از میان يك ماسك بیضی شکل نشان می‌دهد. گریفیث چون نمی‌توانست پرده سینما را بزرگ کند، تمام سطح آن را برای نماهایی نگه می‌داشت که اندازه تصویر در آن اهمیت داشته باشد - مانند منظره دربار بابل و خیابانهای اورشلیم، یا فلان-تالار رقص. گریفیث در بزرگترین صحنه‌های خود نیز ماسك به کار می‌برد. مثلاً برای نشان دادن صف دراز جنگجویان سوریه که به سوی بابل می‌رانند، گریفیث بالا و پایین پرده را تاریک می‌کرد و بدین ترتیب پرده دراز و باریکی پدید می‌آورد که شباهت زیادی به پرده سینما سکوپ امروز داشت. ولی لحظه‌ای بعد که می‌خواست بلندی باروهای بابل را نشان دهد، دوطرف پرده را تاریک می‌کرد و فروافتادن يك سرباز را از بالای بارو، در يك ستون روشن عمودی نشان می‌داد.

بدین ترتیب، گریفیث با تغییر دادن شکل ماسك، قوت تأثیر نماهای خود را افزایش داد. ولی هرچند تنوع اشکال نماها فی‌نفسه از لحاظ هنری معتبر بود، پشت هم قرار گرفتن نماهای ماسك‌دار غالباً باعث انحراف توجه می‌شد. تغییر مکرر حاشیه‌های تاریک پرده، باعث می‌شد که تماشاگران تقریباً همان اندازه که به قسمت‌های روشن نگاه می‌کردند به حاشیه‌های تاریک نیز توجه کنند. و گریفیث و معاصران با همه زیرکی خود نمی‌توانستند مشکل تغییر شکل ناگهانی پرده را حل کنند، زیرا آنها تا آنجا که وسایل فنی آن روز اجازه می‌داد، در راه استفاده از امکان تغییر دادن شکل پرده پیش رفته بودند. هرکوش دیگری برای شکستن مرزهای نمای سینمایی مستلزم تغییر دادن ابعاد خود پرده بود.

گرچه از همان روزی که سینما به دنیا آمد کوششهایی نیز برای ساختن پرده‌های پهن آغاز شد، ولی تا اواسط دهه سوم این کوششها نه از لحاظ فنی و نه از لحاظ اقتصادی به نتیجه ثابتی نرسید شاید نخستین کسی که توجه کسان را به امکانات نمایشی پرده‌های پهن جلب کرد، آبل گانس Abel Gance بود که برای فیلم «ناپلئون»

Napoleon (۱۹۲۶). پرده سه پارچه به کار برد. این فیلم روی سه پرده که کنار یکدیگر قرار می‌گرفتند نمایش داده می‌شد. و این کار، مانند سینه‌راما، احتیاج به سه آپارات داشت. منتهی هر سه آپارات مدام کار نمی‌کردند؛ بلکه بیشتر داستان روی پرده وسط نقل می‌شد. فقط هنگامی که گانس می‌خواست صحنه‌های وسیع را نشان دهد، دو آپارات دیگر به کار می‌افتادند و فیلم روی سه پرده گسترش می‌یافت. اما با آنکه گانس توانسته بود به برخی از لحظات فیلم خود عظمت ببخشد، کسانی که فیلم او را دیده‌اند می‌گویند که آن فیلم هم سنگین بود و هم منغشوش شاید بتوان گفت که گانس با به کار بردن سه پرده عادی به جای یک پرده، مشکل پرده ثابت را بزرگتر ساخت. چون در آن زمان امکان آن نبود که سه آپارات را هماهنگ کنند، آنچه او نشان می‌داد در حقیقت سه فیلم جداگانه بود که در یک زمان نمایش داده می‌شد! خوشبختانه رواج یافتن سینمای سه‌پرده‌ای عملی نبود و فیلم «ناپلئون» پس از آنکه چند بار در اروپا نمایش داده شد، از میدان بیرون رفت. این کوشش، در حد اعلی، قدمی بود که در جهت صحیح برداشته شد، و لیکن از لحاظ فنی بر امکان گسترش پرده سینما چیزی نیفزود.

نخستین شیوه فنی واقعی برای افزایش امکان تغییر شکل پرده، یک اختراع آمریکایی بود به نام «مگناسکوپ» Magnascope که طرح آن خصوصاً برای تقویت صحنه‌های وسیع فیلمهای پرخرج ریخته شد. به کمک عدسی «مگناسکوپ» که به آپارات ۳۵ میلی‌متری عادی نصب می‌شد، ممکن گشت که هنگام نمایش فیلم، تصویر روی پرده را چهار برابر کنند. بنابراین سینماهایی که «مگناسکوپ» را به کار می‌بردند می‌بایست پرده‌های بزرگتری کار بگذارند و به آپارتهای خود نیز ماسکهای سیاهی که با موتور کار می‌کرد نصب کنند. سر بزنگاههای فیلمهای بزرگ، آپاراتچی عدسی «مگناسکوپ» را روی آپارات به کار می‌انداخت و ماسکها به حرکت درمی‌آمدند. گسترش مساحت پرده و بزرگ شدن تصویر که ازین کار حاصل می‌شد، قوت صحنه‌های وسیع فیلم را تا حد زیادی افزایش می‌داد. زیرا که گرچه استودیوها هنگام ساختن این صحنه‌ها امکان گسترش پرده را در نظر داشتند، خود

بازوبسته شدن پرده نیز در تقویت صحنه‌ها بسیار مؤثر بود. مثلاً در نخستین صورت ناطق «موبی دیک» Moby Dick (۱۹۳۰) هنگامی که قایق‌های شکاری از کشتی جدا می‌شدند، پرده آهسته گسترش می‌یافت و حاشیه‌های سیاه کنار می‌رفتند و دریای بیکرانی را نمایش می‌دادند. جریان تعقیب بالن عظیم روی پرده بزرگ نشان داده می‌شد تا آنکه بالن به طرف تعقیب‌کنندگان خود حمله‌ور می‌شود. آنگاه، هنگامی که بالن، ناخدا احب Ahab را در کام خود فرو می‌برد، پرده کوچک شده و امکان فرار را از میان می‌برد. در چنین لحظاتی که حرکت چهارچوب پرده هم تأثیر روانی و هم تأثیر بصری داستان را تأیید و تقویت می‌کرد، پرده سینما دیگر زمینه منفعلی نبود که فقط تصویر را منعکس سازد؛ بلکه سرانجام حرکت پرده با حرکت داستان درمی‌آمیخت و جزو آن می‌شد.

توفیق «مگناسکوپ» که ابتدا در چند سینمای بزرگ به کار می‌رفت، فوراً باعث شد که شیوه‌های دیگری به تقلید آن تعبیه شود. «مگنافیلم» Magnifilm پارامونت و «ریلایف» Realife مترو گلدوین مایر و «فوکس گرندور اسکرین» Fox Grandeur Screen همه، تقلیدهایی از «مگناسکوپ» بودند؛ منتها چون در این شیوه‌ها نوار فیلم پهن‌تری به کار می‌رفت تصویر واضح‌تر و روشن‌تر بود. اما سینماداران از شیوع ناگهانی این شیوه‌های پرده پهن، همزمان با ظهور فیلم ناطق سخت نگران شدند. چون عرض نوار فیلم در استودیوهای مختلف فرق می‌کرد — از ۵۶ تا ۷۰ میلی‌متر — سینماهایی که می‌خواستند این فیلم‌ها را نمایش دهند، می‌بایست نه تنها پرده‌های تازه کار بگذارند، بلکه آپاراتهای گرانقیمت نمایش فیلم‌های پهن را نیز بخرند. بحران بازار که در اکتبر ۱۹۲۹ پیش آمد، مشکل را سخت‌تر کرد، به‌طوری‌که سینماداران برای خرید وسایل جدید زیر بار تعهدات تازه‌ای رفتند. اما از طرف دیگر استودیوها به این آسانی جا نخوردند — خاصه آنکه می‌دیدند توفیق عظیم فیلم ناطق، آنها را به سلامت از نخستین سال بحران گنجانده است طبیعی است که استودیوها می‌خواستند علاقه مردم را به سینما حفظ کنند و امیدوار بودند که با افزایش مساحت پرده برکشش فیلم‌های خود خواهند افزود. این بود که در سال ۱۹۳۰

نیز آزمودن شیوه‌های پرده‌پهن را ادامه دادند.

اما زود معلوم شد که اگر باید پرده‌پهن ضمیمه دائمی فیلم ناطق باشد، ضرورت اقتصادی حکم می‌کند که هم عرض فیلم و هم وسعت پرده یکدست و ثابت گردد. در نتیجه، در سپتامبر ۱۹۳۰ مجمعی از تکنیسینها و کارگردانها و تهیه‌کنندگان فیلم تشکیل شد. برنامه این مجمع عبارت بود از بررسی مزایای هنری و فنی و اقتصادی فیلم پهن و در صورت امکان، انتخاب شکل مناسبی برای پرده. روی کارت دعوت این مجمع سه مربع مستطیل افقی رسم شده بود که هر یک قدری از دیگری درازتر بود. این سه شکل به عنوان نامزدهای شکل عکس سینمایی ارائه شده بودند. اگر یکی از این اشکال در آن مجمع انتخاب شده بود، پرده ناجوری چون سینما سکوپ و ویستاویژن از همان ابتدای دوره ناطق عمومیت می‌یافت. اما در همان مجمع بود که سرگئی ایزنشتاین، که در آن هنگام برای پارامونت کار می‌کرد، همه دلایلی را که به نفع افزایش عرض پرده اقامه شد، مردود و مطرود ساخت. وی با یک سخنرانی پر طمطراق و بغرنج، ولی در عین حال پیامبرانه، ابعادی را که برای این «مستطیل‌های خزننده» پیشنهاد شده بود طرد کرد و آنها را مخلوق «اذهان خزننده» اصلاح‌طلبان کهنه‌پرست نامید. ایزنشتاین اظهار کرد که اگر سینماگران «بدون سنجیدن همه جنبه‌های مثبت و منفی قضیه تصمیم پرده جدیدی را نپذیرند، «خود را اسیر پرده‌ای درست و پاکیزه‌تر از پرده حاضر خواهند ساخت، که شکل افقی آن در ظرف ۳۰ سال گذشته ۵۰ درصد امکان ترکیب بندی عمودی قوی را از سینما سلب کرده است.» وی گفت «وقتی می‌بینم که به جای استفاده کردن از فرصت ارائه شدن فیلم پهن برای برانداختن پرده منفعل افقی می‌خواهیم این پرده را باز هم افقی‌تر کنیم، لرزه بر اندامم می‌افتد.» ایزنشتاین به مجمع پیشنهاد کرد که تصویری را که خود وی از پرده پهن داشت مورد مطالعه قرار دهند. پرده‌ای که تا ابد آنها را از اسارت عکس افقی نجات خواهد داد. خلاصه آنکه ایزنشتاین پرده «مربع متغیر» را به مجمع پیشنهاد کرد و گفت که این یگانه شکلی است که می‌تواند تمایلات افقی و عمودی تصویر، هر دو را دربر بگیرد، و به علت مربع بودن می‌تواند «سوسماری

را که در آفتاب دراز کشیده، و زرافه‌ای را که راست ایستاده... و اندوه افقهای نامحدود» یا برجهای فولادی و سیمانی صنعت جدید را نمایش دهد. علاوه بر این، وی اشاره کرد که به‌کار بردن ماسک روی پرده مربع بسیار مؤثرتر خواهد بود؛ زیرا که ابعاد متعادل مربع آن را با هر شکل هندسی، از مربع گرفته تا مستطیل افقی و مستطیل عمودی، قابل انطباق می‌سازد. بنابراین کارگردان آزاد خواهد بود که ترکیب‌بندی را برحسب اقتضای هر نمایی تغییر دهد و این تغییرات به وسیله ماسک زدن روی عکس صورت خواهد گرفت. وی گفت که مونتاژ از آن پس، عبارت خواهد بود از «پیوند موزون اشکال مختلف پرده». چیزی که ایزنشتاین توضیح نداد این بود که چنین پیوندی چگونه صورت خواهد گرفت. شاید بتوان مقداری از ابهام سخنان ایزنشتاین را معلول تسلط نداشتن او بر زبان انگلیسی دانست؛ ولی اساساً این ابهام بدان سبب بود که تصور وی از پرده مناسب، صرفاً هنری بود و ملاحظات عملی در آن منظور نشده بود. عملی کردن نظریات او محتاج سالها تحقیق و تکامل فنی بود. به همین جهت تا بیست و پنج سال بعد، در صنعت سینما دیگر سخنی از «ابعاد متغیر» به میان نیامد.

هرچند توضیحات نظری پیچیده ایزنشتاین درباره مزایای «مربع متغیر» برای بسیاری از حضار نامفهوم و مبهم‌ت‌کننده بود، استدلال وی برضد پرده پهن جای ابهام نداشت ولی با آنکه تجزیه و تحلیل او درباره معایب هنری پرده پهن بسیاری از کارگردانها را در آن مجمع ترساند، نکته‌ای که در نظر تهیه‌کنندگان بیشتر اهمیت داشت عبارت بود از اشاره‌ای که ایزنشتاین تصادفاً در پایان نطق خود کرد به‌بر آورد یکی از کارشناسان از مخارج تجدید ساختمان و تجهیز سینماهای موجود برای نمایش فیلم پهن. این مخارج بر ۴۰ میلیون دلار بالغ می‌شد. ولی این مخارج کلان نیز ممکن بود تهیه‌کنندگان را از خیال خود منصرف نسازد؛ زیرا که تجربه اخیر آنها در مورد فیلم ناطق، که صنعت سینما را به عنوان «مصون از بحران» مشهور ساخته بود، هر مقدار هزینه را برای رواج دادن اختراعات جدید، توجیه می‌کرد. اما در ۱۹۳۱ بحران اقتصادی کشور سرانجام دامن سینما را نیز گرفت. و این امر

بود - نه نظریات هنری - که آزمایش پرده‌های پهن را متوقف ساخت. براساس توافق متقابل، ادولف زوکور از طرف اتحادیه تهیه‌کنندگان فیلم سینما، به سینماداران اطمینان داد که از آن پس دیگر برای تغییر دادن پرده عادی اقدامی نخواهد شد.

معهدنا فرسنگها دور از استودیوها آزمایش ادامه یافت. در ۱۹۳۷، هانری کرسین عدسی آنامورفیک خود را که ۱۵ سال اساس سینما سکوپ قرار گرفت، بار دیگر به نمایش گذاشت. در ۱۹۳۸ فردوالر کاری را که منجر به اختراع سینه‌راما شد، آغاز کرد. ولی پرده پهن دیگر زنده نشد، مگر تا دوره رونق اقتصادی پس از جنگ که تلویزیون سینما را به بحران خاص خود دچار ساخت. در این هنگام بود که به حکم ضرورت اقتصادی همه دلایلی که به نفع پرده متغیر اقامه می‌شد، و همه اخطارهایی که بر ضد گسترش افقی ابعاد پرده کرده بودند، ناشنیده انگاشته شد. تا کارگردانها چشم بهم زدند، خود را در برابر پرده‌های پهن دیدند، اگر کارگردانها در برابر پرده‌های قدیم دست و پای خود را بسته می‌دیدند، در برابر پرده‌های جدید خود را پاك فلج شده یافتند. اگر به جای کارگردانهای سینما هنرمندان دیگری بودند که کمتر قدرت مقاومت داشتند، بسا که عظمت تغییر، آنها را دچار وحشت می‌ساخت، ولی این افتخار همیشه برای آنها خواهد ماند که دعوت مبارزه را پذیرفتند و با کمال شهامت تلاش خود را با انواع فیلم و پرده که از ۱۹۵۲ به بعد در سینما ظهور کرد، ادامه دادند. اما در این تلاش و کوشش برای بازگرداندن حیات و حرکت به فیلم ناچار به کارهای افراطی دست زدند. مثلاً کارگردان فلان فیلم ساز و آواز در ابتدای ظهور سینما سکوپ، می‌خواست تمام برج ایفل را در پرده دراز خود جای دهد؛ و یگانه راه این کار آن بود که دوربین را به پهلو بخواباند و از طول فیلمبرداری کند! در «همیشه هوا خوش است» *It's Always Fair Weather* (۱۹۵۵)، يك فیلم ساز و آواز سینما سکوپ دیگر، استانیلی دونن چنین تشخیص داد که می‌تواند يك دوره ده ساله از زندگی سه قهرمان اصلی فیلم را بدین ترتیب نشان دهد که پرده رابه سه قسمت تقسیم کند و زندگی آن سه تن را باهم روی آن سه قسمت نشان دهد. نتیجه شبیه پرده سه پارچه آبل‌گانس بود.

درجای دیگر همان فیلم، وی عکس این کار را کرد؛ یعنی به تقلید فیلمهای قدیم گریفیت، دوسوی پرده را تاریک کرد تا يك بازیگر را روی پرده مشخص سازد. به هر حال، کارگردانها کارهای دیگری هم کردند که برخی زیرکانه و شیرین بود، و برخی دیگر تکرار شیوه‌هایی بود که گرچه روی پرده قدیم درشت می‌نمودند، روی پرده جدید ناجور و نامناسب به نظر می‌رسیدند.

روشن است که در حال حاضر احتیاج به تجدید نظر در اندازه و شکل پرده سینما بیش از هر زمانی محسوس است. تاکنون هرگز شکل عکس مانند امروز برای کارگردان دست و پاگیر نبوده است؛ زیرا که تاکنون هرگز شکل عکس مانند امروز ناجور و نامناسب نبوده است. يك بار دیگر، مانند آغاز تاریخ سینما، ابعاد پرده بدون در نظر گرفتن ملاحظات زیبایی شناسی و ترکیب بندی سینمایی معین شده است؛ با این تفاوت مهم که خوشبختانه امروز همه زور و فشار اقتصادی در جانب هنر است. پرده پهن که چند سال پیش به عنوان یکانه وسیله رستگاری صنعت سینما ستوده می‌شد، امروز مورد شك و تردید فراوان قرار گرفته است. پر کردن پرده پهن بار سنگینی شده است بر دوش صنعت سینما، و تازه بهترین فیلمهای پهن نیز سنگین و تأثرمانند و ملال آورند. و درست همین ناتوانیهای پرده پهن است که رفته رفته تهیه‌کنندگان را به جانب هنرمندان سینما می‌کشاند. زیرا اکنون که شدیدترین رقابت تاریخ سینما در میان فیلمها جریان دارد، تسلط هنرمند بر زمینه کار خویش عامل قطعی در جلب مشتری خواهد بود. تنها وسعت پرده کافی نیست؛ خاصه آنکه این وسعت جوشش طبع را از کارگردان بگیرد و حیات و حرکت را از فیلم سلب کند. در نتیجه نزد همه کسانی که به بقای سینما دلبسته‌اند، این اعتقاد قوت می‌گیرد که تا هنگامی که پرده رام و مطیع نگردد ساختن فیلمهای بهتر ممکن نخواهد شد. اکنون تهیه‌کنندگان و کارشناسان هنرمندان همه در جستجوی راهی هستند برای اصلاح اشکال گوناگون پرده پهن، مثلاً فردوالر، سازنده سینه‌راما، که دوزه جدید به دست او آغاز شد، می‌دانست که تماشاگران چه زود به عظمت پرده پهن عادت خواهند کرد. وی دریافت که تنها راه حفظ قوت تأثیر پرده پهن آن خواهد بود که سینماگران تصویرهای

کوچک و بزرگ را برابر بگذارند؛ یعنی بیشتر فیلم را روی سطح نسبتاً کوچک نمایش دهند و تمام سطح پرده را برای صحنه‌ها و فصل‌های بزرگ و وسیع نگاه دارند، وی اندکی پیش از مرگ خود اعلام کرد که راهی برای تغییر دادن شکل پرده به طریق الکترونیک پیدا کرده است؛ بدین ترتیب که برجستگی‌هایی در حاشیه نوار فیلم، شکل پرده را معین خواهد کرد. نتیجه شاید شبیه مگناسکوپ خواهد بود، با یک تفاوت مهم، در مگناسکوپ شخص آپاراتچی شکل پرده را تنظیم می‌کرد، و غالباً در این کار سخت بی‌ذوقی نشان می‌داد. در شیوه والر، برعکس، تغییر شکل پرده مطابق مقتضیات هنری صورت خواهد گرفت و کارگردان هنگام فیلمبرداری و پیوند آن را معین خواهد کرد.

از هنگام مرگ والر تاکنون فکر او را در عمل دنبال نکرده‌اند و ماسک متغیری برای پرده سینما ساخته نشده است. ولیکن اهمیت و حتی ضرورت -- چنین ماسکی بارها ثابت شده است. از زمان گریفیت تا امروز، دیده‌ایم که وقتی فقط قسمتی از پرده روشن می‌شود، قسمت تاریک مخمل مقصود است. البته کمال مطلوب آن است که شکل پرده اصلاً توجه بیننده را جلب نکند، یعنی نگاه بیننده کاملاً متوجه خود تصویر باشد. اما چون ناحیه تاریک نیز در همان سطح ناحیه روشن قرار دارد، ناچار نگاه را می‌دزد و ترکیب بندی را به هم می‌زند. برای اینکه ناحیه تاریک دیده نشود. ظاهراً احتیاج به یک پوشش جداگانه دارد که در سطح پرده واقع نباشد - و مقصود والر از ماسک درست همین‌گونه پوشش بود.

به نظر می‌رسد که اگر اندیشه والر به صورت عمل درآید، ضمیمه منطقی و ضروری «عکس متغیر» Dynamic Frame باشد. و اما «عکس متغیر» شیوه‌ایست آزمایشی که به سرمایه «سازمان فیلم انگلستان» British Film Institute ساخته شده و در اوایل ۱۹۵۶ به وسیله مخترع آمریکایی جوان آن، گلن الوی - Glenn Alvey Jr. به نمایش گذاشته شد. با در نظر گرفتن آزمایشها و تجربه‌های گذشته، این شیوه به مقتضیات پرده متغیر از همه نزدیکتر است. با این شیوه، سرانجام کارگردان از قید شکل تغییرناپذیر عکس آزاد می‌شود. کارگردان عکس خود را به هر اندازه که بخواهد می‌تواند انتخاب

کند، از مربع کوچک تا مربع مستطیل بزرگ ؛ از يك خط باریک تا تمام سطح پرده. این اشکال گوناگون به کمک ماسکهای متحرکی که طول و عرض عکس را معین می‌کنند، به دست می‌آیند. هرچند این ماسکها شباهت زیادی به ماسکهای دوره صامت دارند، از آنها بسیار بیشتر به کار می‌آیند. زیرا که ماسکهای قدیم ناچار در تمام نما ثابت بودند، حال آنکه ماسکهای «عکس متغیر» در خود دوربین عمل می‌کنند. و نه تنها در نماهای مختلف قابل تغییرند، بلکه در يك نما نیز می‌توانند تغییر شکل دهند. این تغییر شکل در نهایت روانی صورت می‌گیرد؛ هم می‌توان شکل ماسک را آهسته — حتی به طور نامحسوس — تغییر داد، چنانکه در صحنه‌های آرام لازم می‌آید؛ و هم می‌توان ناگهان شکل ماسک را عوض کرد، مثلاً برای گشایش صحنه‌های دراماتیک و تکاندهنده. علاوه بر این، «عکس متغیر» با همه شیوه‌های پرده‌بهن قابل انطباق است و به هیچ تغییری در وسایل موجود نمایش فیلم احتیاج ندارد.

گلن الوی در فیلم «دری در دیوار» - The Door in the Wall (از روی داستان کوتاه اچ. جی. ولز) که برای نمایش اختراع خود ساخت، شیوه ویستاویژن ۵۵ میلی‌متری را انتخاب کرد. وی ناحیه‌ای بسیار محدودتر از تمام پرده ویستاویژن را اساس پرده خود قرارداد؛ و بدین ترتیب آزاد بود که به طور افقی یا عمودی ترکیب‌بندی کند یا اندازه تصویر خود را بزرگ و کوچک سازد. مثلاً برای صحنه‌های درون اتاق و مکالمه، عکس مستطیل متوسط را انتخاب کرد و با ماسکهای خود سایر نواحی پرده را تاریک ساخت؛ اما در صحنه‌های خیالی، شکل عکس را بر حسب اقتضای حال و حرکت داستان تغییر داد. هنگامی که پسر بچه نخستین بار در سبزرنگ را می‌بیند، عکس مربع کوچک است - همین قدر که بچه و در و قسمتی از دیوار را نشان دهد. سپس، هنگامی که پسر از میان در می‌گذرد و به باغ سحرآمیز آن سوی در قدم می‌گذارد، دوربین او را دنبال می‌کند و عکس رفته رفته بزرگ می‌شود و باغ، در برابر چشمان شگفتزده پسرک تمام پرده را فرا می‌گیرد. ولی هنگامی که پسرک در پای درختی می‌نشیند تا خستگی در کند، عکس دوباره کوچک می‌شود و به صورت مربع کوچکی در گوشه طرف چپ پرده در می‌آید که فقط خود پسرک را نشان می‌دهد. اما هنوز

پسرک ننشسته است که می‌بیند کنده درخت در حقیقت پای جانوری است عظیم! همین‌که باوحشت ازجا می‌پرد، عکس نیزهمراه او به طرف بالا گسترده می‌شود و آن جانور را آشکار می‌کند. درجای دیگر فیلم، پسر که اکنون چند سال بزرگتر شده، به‌سوی مدرسه می‌شتابد. ناگهان همان در کوچکی را که در جستجویش بوده دوباره می‌بیند. گرچه دلش می‌خواهد از در داخل شود، زنگ مدرسه وظیفه‌اش را به یاد می‌آورد و پسر جرئت نمی‌کند معطل شود. هنگامی که دوان دوان از میان کوچه‌های پرپیچ و خم و دیوارهای آجری بلند به سوی مدرسه می‌رود، دیواره‌های عکس به‌هم می‌آیند و باریکی عکس شدت احساسات و تنگی کوچه‌های را تأکید می‌کند. درچنین لحظاتی است که شکل پرده محتوی عاطفی صحنه را از راههایی که در هنر سینما کاملاً تازگی دارند، به تماشاگران منتقل می‌کند.

متأسفانه این قبیل تکه‌ها در فیلم گلن الوی بسیار نادراند. او فیلم «دری در دیوار» را برای نشان دادن شیوه‌ای که اختراع کرده بود ساخت؛ و چنانکه در این قبیل موارد غالباً اتفاق می‌افتد، نتیجه کار بهره‌کشی غیرهنری از امکانات فنی است. ولی حتی در همین کوشش خود آگاهانه نیز می‌توان هیجانی را که با باز و بسته شدن میدان عکس مگناسکوپ همراه بود دریافت؛ و آن آزادی از قید شکل عکس را که گریفیت آرزویش را داشت ملاحظه کرد و آن نرمی و رامی ترکیب‌بندی را که ایزنشتاین امیدوار بود با «مربع متغیر» به دست آورد، به چشم دید. و هرچند این فیلم فقط منظرزودگذری از امکانات آفرینش «عکس متغیر» به دست می‌دهد، همین منظرزودگذر کافی است تا این نکته را نشان دهد که توفیق این شیوه کاملاً بستگی دارد به ذوق و مهارت و دریافت کارگردان، چون شکل پرده باید همیشه متناسب باشد با حال و حرکت صحنه، ساختن فیلم بدین طریق مستلزم آن است که نه تنها کارگردان بلکه نویسنده و فیلم‌بردار نیز از پیش نقشه دقیق برای فیلم در دست داشته باشد. نکته اینجاست که هنرمندان در ازای آزادی‌هایی که بدین ترتیب به دست می‌آورند، باید بیش از همیشه زحمت دقت در طراحی و نظارت بر جریان عمل را بر خود هموار کنند.

در این لحظه در تاریخ سینما نمی‌توان پیش‌بینی کرد که آیا

«عکس متغیر» در آینده شیوه متداول خواهد شد یانه؛ یا اینکه در ظرف چند سال آینده صنعت سینما این شیوه را اتخاذ خواهد کرد یا نخواهد کرد. این امر بستگی دارد به آنکه فیلمهای بعدی این شیوه، هنرمندانه ساخته شوند و مردم از آن پشتیبانی کنند؛ و این امکان نیز همیشه است که اختراعات جالبتری که شاید اکنون در مرحله آزمایش باشند به میدان بیایند — زیرا که همیشه این سه عامل — یعنی مخترع، هنرمند، و تماشاگران هستند که راه فیلم را معین می کنند. این سه عامل بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند. سینما را از مرزهای سکوت گذرانده و به عرصه صدا و رنگ و فراخنای پرده های جدید گشانده اند. همین عوامل ممکن ساخته اند که سینما از صورت شهر فرنگ بدوی تکامل یابد و به شکل هنری که بردل و جان مردم سراسر جهان می نشیند در آید. شکفت اینجا است که همه این کارها در ظرف شصت سال صورت گرفته است.

امروز صنعت سینما بار دیگر در حال تحول و تطور است. یک بار دیگر مخترعان، بعد دیگری از واقعیت در اختیار سینماگران گذارده اند تا آن را به کار برند، و تماشاگران در همه جا علاقه و اشتیاق از خود نشان داده اند. بار دیگر هنرمندان با ضرورت پدید آوردن فنها و شیوه هایی که دامنه هنر سینما را گسترش و حیات و حرکت آن را افزایش خواهد داد روبه رو شده اند. این مسأله ای است که همراه هر پیشرفت فنی و هر تغییری در وسایل اساسی تهیه فیلم مطرح خواهد شد. اما این مسأله ای است که کارگردانها در گذشته به حل آن توفیق یافته اند — و ناچار در سالهای دراز آینده نیز از حل آن عاجز نخواهند بود. زیرا که استعداد تغییر و تطور و رشد، ذات هر هنر زنده است — خاصه هنر سینما که زنده ترین هنرها است.

فهرست فیلمها

آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود (۱۹۳۹) ۲۳۳	آتش (۱۹۴۷) ۳۴۱
آقایان جدید (۱۹۲۸) ۱۲۱	آتش فشانی مون پلد (۱۹۰۷) ۲۲
آقایان موبورها را ترجیح می‌دهند (۱۹۲۸) ۱۷۰	آتلانتیک (۱۹۲۹) ۱۱۱
آقای دیدز به شهر می‌رود (۱۹۳۶) ۳۳۵، ۲۳۳	آثار کالدِر (۱۹۵۱) ۳۷۱
آقای لینکلن جوان (۱۹۳۹) ۲۴۳	آخرین خنده (۱۹۲۴) ۱، ۷۵، ۷۹، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۸۴
آقای مگو ۱۱، ۳۷۳	آخرین روزهای پمپی (۱۹۲۶) ۱۱۱، ۱۱۲
آلمان در سال صفر (۱۹۴۷) ۲۴۹	آخرین فرمان (۱۹۲۸) ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۸۶
آلیور توئیست (۱۹۴۷) ۳۰۰	آدمک با هوش (۱۹۱۷) ۴۹
آنا کریستی ۱	آدم‌من، گودفری (۱۹۳۶) ۳۳۵
آن بولین (۱۹۲۰) ۶۹	آزادی از آن ما است (۱۹۳۱) ۲۰۸، ۲۰۹
آنتراکت (۱۹۲۴) ۱۲۰، ۱۳۰	آسفالت (۱۹۲۹) ۷۴، ۸۵
آنجلینا (۱۹۴۷) ۳۱۲	آسمان آبی ۱
آواز بیابان (۱۹۲۹) ۲۱۶	آسمان هفتم (۱۹۲۸) ۱۵۴
آهنگ روستایی (۱۹۴۶) ۲۶۵	آش اردک (۱۹۳۲) ۲۲۲، ۲۲۳
آهنگ شهر (۱۹۴۹) ۳۲۴	آش دوزو (۱۹۲۹) ۳۵۹
	آفتابی (۱۹۳۰) ۲۱۶

اعترافات يك جاسوس نازی	آیا زندگی عالی نیست؟
۳۳۸ (۱۹۳۹)	۴۱ (۱۹۲۴)
اعتصاب (۱۹۲۴) ۹۵، ۹۴	ابراهام لینکلن در ایلی نویز
اعدام ماری، ملکه اسکاتلند	۳۳۶ (۱۹۴۰)
۲۰ (۱۸۹۳)	ابزارهای ارکستر (۱۹۴۷)
افتخار به چنده؟ (۱۹۲۶) ۱۹۴،	۲۹۹
۱۹۷	ابله (۱۹۴۷) ۲۶۵
افتخار حقیقی (۱۹۴۵) ۲۹۵	اتاق دکتر کالیگاری
افسانه‌های هوفمن (۱۹۵۱) ۳۰۲	کارگاه دکتر کالیگاری
اقیانوس‌پیما (۱۹۳۱) ۲۱۹	اتحاد (۱۹۴۸) ۳۴۱
الدورادو (۱۹۲۱) ۱۱۸	اتللو ۲۸۲
الکساندر نوسکی (۱۹۳۸)	احکام دهگانه (۱۹۲۲) ۱۴۹،
۱۰۳، ۲۸۰، ۲۸۱	۱۵۰
المپیا (۱۹۳۷) ۲۷۴	ارباب شیطان ۳۹۹
اماك باکیا (۱۹۲۷) ۱۳۲	ارنومتسرنر ۱۳۶
امرار معاش (۱۹۱۴) ۵۴	«اروپای ۵۱» (۱۹۵۲) ۲۴۹
امریکایی کوچک (۱۹۱۸)	از بیوه‌زن بترس (۱۹۲۷) ۱۷۰
۱۴۸	ازدواج در تاریکی (۱۹۴۸)
امشب دوستم بدار (۱۹۳۲)	۲۷۵
۲۱۴، ۲۱۵	از زنوار تا پیکاسو (۱۹۵۰)
اناک آردن (۱۹۱۱) ۳۶	۳۷۰
انبوه خلق (۱۹۲۸) ۱۷۳	از میان تاریکی ۳۸۹
انتظارهای بزرگ (۱۹۴۶)	از میان حقایق (۱۹۵۰) ۲۹۷
۲۴۴، ۳۰۰	از نو (۱۹۵۱) ۳۰۰
انتقام کریم‌هیلد (۱۹۲۴) ۷۰،	از نو زندگی می‌کنیم (۱۹۳۴)
۱۲۸	۲۱۵
اندوه از یادرفته (۱۹۵۰) ۳۶۲	اسب آهنین (۱۹۲۴) ۱۵۸
انسان آرانی (۱۹۴۳) ۳۴۷	اسرار يك روح (۱۹۲۶) ۸۱
انسان بادوربین‌سینما (۱۹۲۸)	استانانا (۱۹۵۵) ۲۸۴
۱۰۹	

بازار جلوه‌فروشی (۱۹۱۵) ۶۵	اواباب (۱۹۳۸) ۲۸۸
بازگشت به عقل (۱۹۲۳) ۱۲۹	اورفئوس (۱۹۵۰) ۲۶۷
بازگشت به میهن (۱۹۲۸) ۸۵	اوگتسو (۱۹۵۳) ۳۱۹، ۳۲۱
بازگشت بیگانه (۱۹۳۳) ۳۳۳	۳۲۳
بازگشت جاودانه (۱۹۴۳) ۲۶۴	اومبرتو د (۱۹۵۲) ۲۵۰
بازگشت خلبان (۱۹۴۲) ۳۰۷	ایتالیایی (۱۹۱۵) ۴۴
بازهم مرا ببوس (۱۹۲۵) ۱۶۹	ایستگاه یونیون (۱۹۵۰) ۳۵۴
بازیهای ممنوع (۱۹۵۲) ۲۶۶	ایل‌بیدونه (۱۹۵۵) ۲۵۰
بالزاک (۱۹۵۱) ۳۶۹	این برتر از همه (۱۹۴۲) ۳۳۷
بالها (۱۹۲۷) ۱۹۳	اینجاسرزمین من است (۱۹۴۳)
باله مکانیک (۱۹۲۴) ۱۳۱،	۳۳۹
۱۳۴	اینست شب (۱۹۳۲) ۲۱۰
بانگ (۱۹۱۵) ۵۶	ایوان (۱۹۳۲) ۲۷۷
بت افتاده (۱۹۴۸) ۲۴۵، ۲۴۶	ایوان مخوف (۱۹۴۴) ۱۰۳،
بت شهر کوچک (۱۹۲۱) ۴۹	۱۰۴
بیجه آرام (۱۹۴۹) ۳۵۶	ای‌ویتلونی (۱۹۵۴) ۲۵۰
بیجه‌های من (۱۹۵۴) ۳۵۶	
بیجه‌های هیتلر (۱۹۴۳) ۳۳۸	بابا سرگیوس (۱۹۱۷) ۸۷
بحث در ایندیپلیس ۳۹۰	بابل جدید ۲۷۸
بدنام (۱۹۴۶) ۲۵۲	با جان‌دو دیدار کنید (۱۹۴۱)
برباد رفته (۱۹۳۹) ۱۷۷	۳۳۶
برج ایفل طلایی (۱۹۵۰) ۳۰۰،	بادبزن خانم ویندرمیر (۱۹۲۵)
۳۰۱	۱۶۹
برخورد کوتاه (۱۹۴۵) ۲۴۴،	باران (۱۹۲۹) ۱۳۵
۳۰۱	باراندازهای نیویورک (۱۹۲۸)
برزخ (۱۹۳۱) ۲۶۹	۱۸۶
در بارانداز (۱۹۵۴) ۲۳۱،	باردلیس‌باشکوه (۱۹۲۶) ۱۷۳
۳۷۸، ۲۵۵	باریس‌گادونف (۱۹۵۵) ۲۸۳
برلین سمفونی شهری بزرگ	بازار (۱۹۲۹) ۱۳۵
(۱۹۲۷) ۱۳۵	بازار ایالتی (۱۹۳۳) ۳۳۳

- ۳۱۲ (۱۹۴۷) بی رحم
 ۳۶۳ (۱۹۴۹) بیسترو
 ۲۲۲ (۱۹۳۰) بیسکویت حیوانی
 ۱۲۳ (۱۹۲۸) بیعار
 ۱۸۰ (۱۹۲۵) بیوه خندان
 ۴۱۲ (۱۹۵۶) پادشاه و من
 پاریس در خواب (۱۹۲۳) ۱۱۹،
 ۱۲۰
 پاریس گادونف (۱۹۵۵) ۲۸۳
 پاز تنها (۱۹۵۱) ۳۲۶
 پاهای يك میلیون دلاری (۱۹۳۲)
 ۲۲۲
 پایان سن پترزبورگ - سر-
 انجام سن پترزبورگ
 پرفسور ماملوک (۱۹۳۸) ۲۸۱
 پروم (۱۹۵۰) ۳۶۳
 پزشك كوهستان (۱۹۴۸) ۲۹۸
 پژواك (۱۹۵۳) ۳۱۹
 پست شبانه (۱۹۳۶) ۲۹۲
 پسرک (۱۹۲۱) ۵۷
 پشت آفتاب طالع (۱۹۴۴)
 ۳۳۸
 پلکان بهشت (۱۹۴۶) ۳۰۲
 پنج پسر از خیابان بارسکا
 (۱۹۵۴) ۲۸۵
 پنج تن (۱۹۳۶) ۲۶۳
 پنجره روبه حیاط (۱۹۵۴) ۲۵۲
 پنج گور در قاهره (۱۹۴۳) ۱۸۰
 پوتمکین (۱۹۲۵) ۱، ۸۶، ۹۳
 ۳۱۴ (۱۹۴۹) برنج تلخ
 بزرگترین عشق (۱۹۴۲) ۲۸۱
 بسوی خاور (۱۹۲۰) ۴۱
 بکی شارپ (۱۹۳۵) ۲۱۵
 بلبل امپراتور (۱۹۴۹) ۲۸۴
 بلندپسای سرگیجه آور و
 قلبهای شجاع (۱۹۱۶) ۴۹
 بنام قانون (۱۹۲۶) ۹۰
 بندباز ۲۴۵
 بن هور (۱۹۲۶) ۱۱۲
 بوسه ای برای سیندرلا (۱۹۲۶)
 ۱۷۴
 بوسه مرگ (۱۹۴۷) ۳۴۲
 «بوسه» می ابرون و جان سی
 رایس (۱۸۹۶) ۲۱
 بوش (۱۹۵۱) ۳۷۱
 بولوار سانست (۱۹۵۰) ۱۸۰
 بومرننگ (۱۹۴۷) ۳۴۱
 به او بد کرد (۱۹۳۳) ۳۳۴
 بهتر و بتر (۱۹۱۹) ۱۴۸
 بهترین سالهای عمر ما (۱۹۴۶)
 ۲۵۴، ۳۴۰
 به خدا واگذارش کن (۱۹۴۵)
 ۳۴۲
 به سوی جنوب (۱۹۳۸) ۲۸۸
 به سوی نور (۱۹۱۸) ۱۱۴
 بهشت زمینی (در حدود ۱۹۴۲)
 ۳۷۰
 بهشت ممنوع (۱۹۲۴) ۱۶۹
 به من میگوید (۱۹۳۴) ۲۲۴
 ۴۳۲

۱۰۹	۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹
ترانه ترانه‌ها (۱۹۳۳) ۲۱۴	۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۹، ۲۷۱
قرز راکن (۱۹۲۸) ۱۲۱	پولیکوشکا (۱۹۲۲) ۸۶
تسخیر اورست (۱۹۵۴) ۲۹۹	پیتترین (۱۹۲۵) ۱۷۴
تصویر لکه‌دار (۱۹۵۳) ۳۱۹	پیراهن سیاه (۱۹۳۳) ۳۰۶
تصویرهای قرون وسطی (۱۹۵۰) ۳۶۹	پیرگینت (۱۹۱۵) ۶۵
تعصب (۱۹۱۶) ۴۱، ۸۹، ۴۱۷	پیروزی اراده (۱۹۳۶) ۲۷۲
تعطیلی از دست رفته (۱۹۴۵) ۳۴۲	پیروزی در صحرا (۱۹۴۲) ۲۹۴
تعقیب تراژیک (۱۹۴۷) ۳۱۲	پیروزی در غرب (۱۹۴۱) ۲۷۴
تقدیر (۱۹۲۱) ۷۳، ۷۰	پیزان (۱۹۴۶) ۲۴۷، ۲۴۸، ۳۹۱
تمثیلیها (۱۹۵۵) ۳۶۳	پیش‌بینی هوا (۱۹۳۴) ۲۹۲
تمدن (۱۹۱۶) ۴۴	پیشخدمت ریتس (۱۹۲۶) ۱۷۳
تنوع (۱۹۲۵) ۷۸، ۱۱۱، ۱۴۲، ۱۵۲، ۱۵۳	پیکادلی (۱۹۲۹) ۱۱۱
توپاز (۱۹۳۲) ۲۶۱	پیک‌نیک خانوادگی (۱۹۲۹) ۱۹۹
توپخانه (۱۹۲۹) ۱۰۴، ۱۰۷	تئودورا ۱۱۱
تورکسیپ (۱۹۲۹) ۱۰۹	تابستان (۱۹۵۵) ۲۴۴، ۳۳۷
توفان‌کشنده (۱۹۴۱) ۳۳۸	تابو (۱۹۳۱) ۱۸۴، ۱۹۰
تولد يك ملت (۱۹۱۵) ۳۶، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۱۴۲، ۱۹۲، ۲۵۷	تاجگذاری ادوارد هفتم (۱۹۰۲) ۲۲
تونى (۱۹۳۵) ۲۶۳	تارتوف (۱۹۲۶) ۸۴
تونى پیپیت (۱۹۴۴) ۳۰۰	تازه و کهنه (۱۹۲۹) ۸۶، ۹۸، ۱۰۳، ۱۰۹
تیتان (۱۹۵۰) ۳۶۹	تا هنگامی که نزدیک منی (۱۹۵۵) ۲۷۶
جانور زیبا = زیبا و جانور جای‌زخم (۱۹۳۲) ۲۱۸	تب (۱۹۲۱) ۱۱۸
	تحفه است (۱۹۳۴) ۲۲۴
	تخت‌خواب و نیمکت (۱۹۲۶)

- جایی که جزیره‌ها شناورند
(۱۹۵۵) ۳۲۷
- «جبهه غرب در ۱۹۱۸»، (۱۹۳۰)
۲۶۹
- جدا افتاده (۱۹۴۷) ۲۴۵،
۲۴۶، ۳۰۱
- جرالد مک بوینگ بوینگ
(۱۹۵۳) ۳۷۳
- جزئی از یک امپراتوری (۱۹۲۹)
۱۰۹
- جزیره کوچک (۱۹۴۹) ۳۰۱
- جستجوی طلا (۱۹۲۵) ۵۷، ۹۵
- جسم و شیطان (۱۹۲۷) ۱۵۴
- جشن قهرمانان (۱۹۳۵) ۲۶۳
- جعبه پاندورا (۱۹۲۹) ۸۲
- جعبه جادو (۱۹۵۲) ۱۲
- جکسن پولاک (۱۹۵۱) ۳۷۱
- جلادان هم می‌میرند (۱۹۴۳)
۳۳۹
- جنايتكاران در میان ما (۱۹۴۶)
۲۷۵
- جواز عبور شیطان (۱۹۲۰) ۱۷۵
- جوانان و لعنت شدگان (۱۹۵۱)
۳۲۸
- جوانمردی (۱۹۲۶) ۱۷۴
- جوانی شوین (۱۹۵۲) ۲۸۴
- جوانی لینکلن (۱۹۳۹) ۳۳۶
- جودیت بتولیا (۱۹۱۳) ۳۷
- جویندگان رستگاری (۱۹۲۵)
۱۸۴، ۱۸۵
- جهان آینده (۱۹۳۶) ۲۸۷
- جهان امروز، سلسله فیلم مستند
۳۵۵
- جهان اوباش (۱۹۲۷) ۱۵۴،
۱۸۵
- جهش در سپیده دمان (۱۹۴۴)
۲۹۷
- جینگ اربی (۱۹۲۳) ۴۹
- چاپایف (۱۹۳۴) ۲۷۸، ۲۷۹
- چانگ (۱۹۲۷) ۳۴۵
- چراغنت را عوض کنی؟ (۱۹۲۰)
۱۴۸
- چراغهای پای صحنه (۱۹۳۳)
۳۳۲
- چراغهای نیویورک (۱۹۲۸)
۱۸۹، ۱۹۹
- چرا می‌جنگیم (۴۵ - ۱۹۴۳)
۳۵۲
- چرخ (۱۹۲۲) ۱۲۴
- چرخ فلک (۱۹۲۳) ۱۷۶
- چرخ فلک (۱۹۵۶) ۴۰۸
- چشمان کودکان شما (۱۹۴۵)
۲۹۸
- چگونه جان توقتش را گم کرد
(۱۹۰۵) ۲۷
- چله زمستان (۱۹۴۵) ۳۲۴
- چمنزارهای بترین ۱۰۴
- چهارپاره (۱۹۴۸) ۳۰۰
- چهارسوار اپوکالیسی (۱۹۲۱)

خانه در خیابان نودودوم ۳۵۴ (۱۹۴۵)	۱۷۱
خانه دور افتاده (۱۹۰۹) ۳۴، ۴۵	چهارصد میلیون (۱۹۳۸) ۳۴۷ چهار قدم در ابرها (۱۹۴۳) ۳۰۸
خبرچین (۱۹۳۵) ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۷	چهره زغالی (۱۹۳۵) ۲۹۲ چهره‌های فراموش شده (۱۹۲۷) ۱۵۴
خبرنگار خارجی (۱۹۴۰) ۳۳۷ خراش چهره (۱۹۳۲) ۳۳۲ خشم (۱۹۳۶) ۳۳۳ خشم سیاه (۱۹۳۵) ۳۳۳ خواب طولانی (۱۹۴۶) ۳۴۱ خواب کودکان شما (۱۹۴۷) ۲۹۹	چهل و یکمین ۲۸۲ چیرگی بر زندگی و مرگ (۱۹۵۵) ۲۷۶
خواننده جاز (۱۹۲۷) ۱۸۸، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۳۵	حب تلخ (۱۹۱۶) ۴۸ حسن دست و پا چلفتی (۱۹۰۶) ۲۸
خواهر سفید (۱۹۲۳) ۱۱۲ خوشه‌های خشم (۱۹۳۹) ۳۳۶ خون بر آفتاب (۱۹۴۵) ۳۳۹ خون شاعر (۱۹۳۰) ۲۶۴ خویش (۱۹۴۲) ۲۹۵ خیابان (۱۹۲۳) ۷۴ خیابان مرزی (۱۹۴۹) ۲۸۴ خیابانهای شهر (۱۹۳۱) ۲۱۲ خیابان باطل (۱۹۳۷) ۲۶۳ خیش و ستارگان (۱۹۳۶) ۲۳۳ ۲۳۳	حقیقت نیمه عریان (۱۹۳۲) ۲۱۱ حمله (۱۹۵۶) ۳۷۷، ۳۷۹
خیشی که دشتها را برید (۱۹۳۶) ۳۴۸، ۳۴۹	خاک اسپانیا (۱۹۳۷) ۳۴۷ خاک نو (۱۹۳۳) ۱۳۵ خانم می‌نیور (۱۹۴۲) ۳۳۷ خانم ناپدید می‌شود (۱۹۳۸) ۲۲۹
داستان فرزند آدم (در حدود ۱۹۴۲) ۳۷۰	خانم يك روزہ (۱۹۳۳) ۲۳۳ خانواده اوپن‌هایم (۱۹۳۹) ۲۸۱ خانواده باشکوه امبرسون (۱۹۴۲) ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۱ ۲۴۲، ۲۴۳ خانه بزرگ (۱۹۳۰) ۳۳۰

- داستان لویزیانا (۱۹۴۸) ۳۵۵
داستانهای اوهنری (۱۹۵۲) ۳۷۴
دام (۱۹۲۸) ۱۸۶
دانتون (۱۹۲۱) ۶۹
دانشجوی پراگ (۱۹۱۳) ۷۱
دانشجوی تازه وارد (۱۹۲۵) ۱۶۰
داود نرم خو (۱۹۲۱) ۹۱
داوطلبان مرگ (۱۹۴۲) ۳۱۸
دایرة ازدواج (۱۹۲۴) ۱۶۵، ۱۶۸
دختر انیفورم پوش (۱۹۳۱) ۲۶۹
دختر جوان بود (۱۹۳۷) ۲۲۹
دختر شماره ۲۱۷ (۱۹۴۴) ۲۸۲
دختر کبریت فروش (۱۹۲۷) ۱۲۳
دختر کلاه قرمزی (۱۹۰۱) ۲۲
در آریزونای قدیم (۱۹۲۹) ۱۹۹
در آینه (۱۹۵۵) ۳۶۳
در تمایلات جسمانی (۱۹۲۷) ۱۵۳
در دل شب (۱۹۴۶) ۳۰۱
در زمین (۱۹۴۴) ۳۶۰
در غرب خبری نیست (۱۹۳۰) ۲۰۶
- در قلب پاریس (۱۹۳۵) ۲۶۳
درو (۱۹۳۷) ۲۶۳
دروازه دوزخ (۱۹۵۴) ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۶۶
دروغ عجیب نیناپترونا (۱۹۲۹) ۸۵
دریا دزد سیاه (۱۹۲۶) ۲۰۰
دریاسالار تاخیموف (۱۹۴۶) ۲۸۳
دریای سنگدل (۱۹۵۲) ۳۰۱
دریای شمال (۱۹۳۸) ۲۹۲
دری در دیوار (۴۲۶، ۴۲۷)
دزد دوچرخه (۱۹۴۹) ۲۴۹، ۳۱۳
دزدی بزرگ در قطار راه آهن (۱۹۰۳) ۱، ۲۲، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۳۰
دستخوش باد (۱۹۲۵) ۱۲۰
دشمن مردم (۱۹۳۱) ۲۱۸، ۳۳۰
دکتر جکیل و مستر هاید (۱۹۳۲) ۲۱۳
دکتر مابوز (۱۹۲۲) ۷۳
دگا (۱۹۵۰) ۳۷۱، ۳۷۲
دلهای جهان (۱۹۱۸) ۱۷۵
دلیجان (۱۹۳۹) ۲۳۳
دلیجان سرپوشیده (۱۹۲۳) ۱۵۷، ۱۵۸
ننه دلاور (۱۹۵۵) ۲۷۵
دندانهای کودکان شما

راه رفتن در برانوی (۱۹۳۲)	۲۹۸ (۱۹۶۴)
۱۸۰	دنده آدم (۱۹۲۳) ۱۴۸
راه زندگی (۱۹۳۱) ۲۷۶	دنیای تقسیم شده (۱۹۴۸) ۳۲۴
راهزن شاد (۱۹۳۶) ۲۱۵	دوشاهی امید (۱۹۵۲) ۳۱۵
رباخوار (۱۹۱۲) ۶۵	دو شب از هزار و یکشب
ربه ک' (۱۹۴۰) ۲۵۲	(۱۹۲۷) ۱۷۰
ردا (۱۹۵۳) ۴۰۴	دوشیزه ژولی (۱۹۵۰) ۳۲۵
رژه بزرگ (۱۹۲۵) ۱۴۱،	دوش فنگ (۱۹۱۸) ۵۷
۱۷۳، ۱۹۳، ۳۹۱	دون ژوان (۱۹۲۶) ۱۸۸، ۱۹۶
رژه عشق (۱۹۲۹) ۲۰۴	دونگ کینگ من (۱۹۵۴)
رفاقت (۱۹۳۱) ۲۷۰	۳۷۱
رفیق اکس (۱۹۴۰) ۳۳۸	ده روز آخر (۱۹۵۵) ۲۸۵
رقص دوربین (۱۹۴۵) ۳۶۰	ده روزی که جهان را به لرزه
رقص کنگره (۱۹۳۰) ۲۱۰،	درآورد (۱۹۲۸) ۸۶، ۹۳،
۲۶۹	۹۸، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳،
درم، ساعت ۱۱ (۱۹۵۲) ۳۱۴	۱۰۹، ۲۷۸
رمانس سانتیمانتال (۱۹۳۰)	دیت، فرزند آدم (۱۹۴۷) ۳۲۶
۱۰۹	دیداری از پیکاسو (۱۹۵۰)
رویایی که با پول می توان	۳۷۰
خرید (۱۹۴۶) ۳۶۱	دیکتاتور بزرگ (۱۹۴۰) ۵۸،
رؤیای پروانه (۱۹۳۹) ۳۰۶	۳۳۸
رؤیای يك شیطانك (۱۹۰۶)	دیوارهای مالاپاگا (۱۹۴۰) ۲۶۶
۲۷	دیوید (۱۹۵۱) ۲۹۸
روئین تنان قدیم (۱۹۲۶) ۱۷۳	دیوید هارم (۱۹۱۵) ۶۵
روباهان (۱۹۴۱) ۲۵۳	
روبن (۱۹۴۸) ۳۷۰	رئیس ایستگاه (۱۹۲۵) ۸۶
رودخانه (۱۹۳۷) ۳۴۸، ۳۴۹	راز پیکاسو (۱۹۵۶) ۳۷۰
روز تعطیل (۱۹۳۸) ۲۸۸	راشومون ۱۰۸، ۳۱۷، ۳۱۹،
روز تعطیل مسیو هولو (۱۹۵۳)	۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۳
۲۶۶	رامبرانت (۱۹۳۶) ۲۸۷

روز جشن (۱۹۴۹) ۲۶۶	(۱۹۲۲) ۱۶۸، ۱۶۷، ۱۶۵
روز خشم (۱۹۴۳) ۳۲۶	زن تنها (۱۹۳۶) ۲۲۸
روز می‌آید (۱۹۳۹) ۲۶۳، ۲۶۴	زندانی زندا (۱۹۱۱) ۱۴۱
روزهای افتخار (۱۹۴۴) ۳۳۹	زندگی آسان (۱۹۳۷) ۳۳۵
روزیتا (۱۹۲۳) ۱۶۸	زندگی امیلزولا (۱۹۳۷) ۳۳۶
روزی در مسابقه اسب‌دوانی (۱۹۳۷) ۲۲۳	زندگی خصوصی هانری هشتم (۱۹۳۳) ۲۸۷
روستایی (۱۹۱۷) ۴۴	زن در دریاچه (۱۹۴۶) ۳۴۱
روشنایی شهر (۱۹۳۱) ۵۷، ۱۹۰	زندگی در صلح (۱۹۴۶) ۳۱۱، ۳۱۳
رومو و ژولیت (۱۹۵۴) ۲۸۳	زندگی در يك قطره آب ۳۹۰
رومولا (۱۹۲۴) ۱۱۲	زندگی شکوفان (۱۹۴۶) ۱۰۸
رهایی از آشیانه عقاب (۱۹۰۷) ۳۲	زندگی فردا آغاز می‌شود (۱۹۵۰) ۲۶۶
ریپوان وینکل (۱۸۹۴) ۲۱	زندگی و مرگ کلنل بلیمپ (۱۹۴۳) ۳۰۰
هریتموس ۲۱ (۱۹۲۱) ۱۲۷	زندگی و مرگ يك بازیگر بدلی‌هالیوود (۱۹۲۸) ۳۵۹
ریشه بدی (۱۹۱۲) ۶۵	زنگهای اقلاتیس (۱۹۵۴) ۳۶۵
ریوریتا (۱۹۲۹) ۲۱۶	زن نانوا (۱۹۳۸) ۲۶۳
زائر (۱۹۲۳) ۵۹، ۵۷	زن و مرد (۱۹۱۹) ۱۴۸
زمزمه سرایندگان (۱۹۱۸) ۱۴۸	زنی بنام جون (۱۹۱۷) ۱۴۸
زمستانی (۱۹۳۶) ۳۳۳	زویا (۱۹۴۴) ۲۸۱
زمین (۱۹۳۰) ۸۶، ۱۰۵، ۱۰۶	زونیکورا (۱۹۲۷) ۱۰۵
زمین (۱۹۴۱) ۳۵۱	زیبا و جانور (۱۹۴۶) ۲۶۴، ۲۶۶
زمین می‌لرزد (۱۹۴۸) ۳۱۲	زیبا و شیطان (۱۹۴۹) ۲۶۷
زنان ابله (۱۹۲۱) ۱۷۵	زیباییهای شب (۱۹۵۲) ۲۶۷
زن پاریسی (نمایش سرنوشت) ۴۳۸	زیر بامهای پاریس (۱۹۲۹) ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰

سرگذشت يك سرباز (۱۹۴۵)
۳۴۰

سرگرد باربارا (۱۹۴۱) ۳۹۱

سرود آتش (۱۹۳۰) ۲۱۶

سرود سرانديب (۱۹۳۴) ۲۹۲

سرود منتها (۱۹۴۴) ۳۵۳

سزار (۱۹۳۳) ۲۶۱

سزار كوچك (۱۹۳۰) ۲۱۸

سفر برای مارگارت (۱۹۴۲)
۳۳۸

سفر بماه (۱۹۰۲) ۲۲

سفر خیالی (۱۹۲۵) ۱۲۰

سفر دور (۱۹۵۰) ۲۸۴

سفر هشتاد روزه دور دنیا
(۱۹۵۶) ۴۱۴

سفری دور و دراز به وطن
(۱۹۴۰) ۲۳۳

سقوط خاندان آشر (۱۹۲۸)
۱۲۳، ۱۳۲، ۳۵۹

سگ آندالسی (۱۹۲۹) ۱۳۳

سلامت (۱۹۴۹) ۳۵۶

سلحشوران در شهر (۱۹۲۸)
۱۲۳

سلطان ولگرد (۱۹۳۰) ۲۱۶

سمفونی اسبدوانی (۱۹۲۸)
۱۳۵

سمفونی شش میلیونی (۱۹۳۲)
۲۳۷

سمفونی موب (۱۹۲۱) ۱۲۷
سوءظن (۱۹۴۱) ۲۵۲

زیستن (۱۹۵۲) ۳۱۹

زیگفرید (۱۹۲۴) ۷۰

ژندارك (۱۹۰۰) ۲۲

ژنرال شیطان (۱۹۵۵) ۲۷۶

ساحل مه آلود (۱۹۳۸) ۲۶۴

سال تولد انقلاب اکتبر (۱۹۱۸)
۸۸

سان پیتر و (۱۹۴۴) ۳۵۲

سایه های روی برف (۱۹۴۸)
۳۲۴

سپاهی که در آن خدمت می کنیم
(۱۹۴۲) ۲۹۷

ستارگان به پایین نگاه می کنند
(۱۹۳۹) ۲۸۸

ستاره دریایی (۱۹۲۸) ۱۳۲

ستاره شمال (۱۹۴۳) ۳۳۹

ستوان خندان (۱۹۳۱) ۲۰۴

سحرگاه زرین (۱۹۳۰) ۲۱۶

سرانجام من پترزبورگ
(۱۹۲۷) ۱۰۵، ۹۳، ۸۶

سربازان باتلاقها (۱۹۳۸) ۲۸۱

سرخ پوست (۱۹۱۴) ۱۴۷

سرزمین سحرآمیز (۱۹۴۸)
۳۵۴

سرگذشت کامینگتن (۱۹۴۵)
۳۵۳

سرگذشت گوستابرلینگ
(۱۹۲۴) ۱۱۶

شدن (۱۹۵۶) ۳۶۳	صوت گندم (۱۹۵۵) ۳۱۹
شرلوك كوچك (۱۹۲۴) ۱۶۱	سودا (۱۹۱۹) ۶۹
ششقا از يك قماش (۱۹۳۴) ۲۲۲	سوزان لنوكس (۱۹۳۱) ۳۳۱
شش مخفی (۱۹۳۱) ۳۳۰	سوزی آفتاب (۱۹۳۲) ۲۱۰
شكار آدم (۱۹۴۱) ۳۳۸	سوله (۱۹۲۹) ۳۰۳
شكستن سه صوت (۱۹۴۶) ۲۴۴	سه پاره (۱۹۵۰) ۳۰۰
شكست نیافته (۱۹۵۰) ۲۹۷	سه دو يك صفر ۳۸۸
شكنجه (۱۹۴۷) ۳۲۵	سه سرود دربارهٔ لنین (۱۹۳۴) ۲۷۷، ۱۰۹
شكوفه‌های شكسته (۱۹۱۹) ۸۱، ۴۱	سه شنبه در ماه نوامبر (۱۹۴۵) ۳۵۳
شنل (۱۹۲۶) ۸۹	سه نفر از پمپ بنزین (۱۹۳۰) ۲۶۸
شورز (۱۹۳۹) ۱۰۸	سیپیو آفریکانوس (سیپیوی
شوق (۱۹۳۱) ۱۰۹	افریقایی) ۳۰۶ (۱۹۳۷)
شوهران کور (۱۹۱۹) ۱۲۵	سیلوی و شبیح (۱۹۴۵) ۲۶۴
شوهرت راعوض مكن (۱۹۱۹) ۱۴۸	سیندرلا (۱۹۰۰) ۲۲
شوهر ثابت (۱۹۵۵) ۳۹۲	سی و نه پله (۱۹۳۵) ۲۲۸
شهر (۱۹۳۹) ۳۴۹	شاه شاهان (۱۹۲۷) ۱۵۰
شهر برهنه (۱۹۴۸) ۳۵۴	شاه هنری پنجم (۱۹۴۴) ۱۸۳، ۳۰۲
شهر بیدفاع (۱۹۴۵) ۲۴۷، ۳۱۳، ۳۰۹، ۳۰۷، ۲۵۷	شب برهنه (۱۹۵۵) ۳۲۵
شهوت طلا (۱۹۱۲) ۶۵	شبیح بازون (۱۹۴۳) ۲۶۴
شهر بال دارد (۱۹۳۹) ۲۹۴	شبیح درمولن روز (۱۹۲۴) ۱۲۰
شیطان در جسم (۱۹۴۷) ۲۶۵	شبکه‌های بعداز ظهر (۱۹۴۳) ۳۶۰
شیطان در نقاشی (۱۹۵۰) ۳۲۰	شبی در اوپرا (۱۹۳۵) ۲۲۳
شیطان صفتان (۱۹۵۵) ۲۵۰، ۳۶۶، ۳۲۸	شبی روی داد (۱۹۳۴) ۲۳۳، ۲۳۴
شیطان طلایی (۱۹۵۵) ۳۱۹	

عروسی خرمن (۱۹۲۵) ۸۶	۳۲۲
عشق در شهر (۱۹۵۴) ۳۱۶	شین (۱۹۵۳) ۲۵۵
عشق ژاننی (۱۹۲۷) ۸۱	
عصر جاز ۳۸۸	صحنه خیابانی (۱۹۳۱) ۲۱۹
عصر جدید (۱۹۳۶) ۵۷	صدف و کشیش ۱۳۲
علف (۱۹۲۵) ۳۴۵	صد مرد و يك زن (۱۹۳۷) ۳۳۲
	صفحه اول (۱۹۳۱) ۳۳۰، ۲۱۹
غراب (۱۹۴۳) ۲۶۵، ۲۵۰	صليب هفتم (۱۹۴۴) ۳۳۸
غرق شدن کشتی «مین» ۲۲	صیادان (۱۹۲۹) ۲۹۰
غرور دریانوردان (۱۹۴۵) ۳۴۰	
غرور و شهوت (۱۹۵۷) ۳۷۷	ضربان دو قلب (۱۹۳۰) ۲۱۰، ۲۶۹
غول (۱۹۵۶) ۲۵۵	
فاربيك (۱۹۴۹) ۲۶۶	طرز کار مغز (۱۹۲۶) ۹۲
فانتوم اپرا (۱۹۲۵) ۲۰۰	طلاجویان (۱۹۳۳) ۲۱۷
فانی (۱۹۳۲) ۲۶۱	طلاجویان برادوی (۱۹۲۹) ۲۱۶
فاوست (۱۹۲۵) ۸۴	طلسم شده (۱۹۴۵) ۲۵۲
فراری (۱۹۳۳) ۲۷۷، ۹۳	طلوع (۱۹۲۷) ۱۸۴، ۱۵۱
فراموش نمی کنند (۱۹۳۷) ۳۳۳	طمع (۱۹۲۴) ۱۷۸، ۱۷۶، ۳۵۸، ۲۴۲، ۱۸۰
فردای بهتر (۱۹۴۵) ۳۵۳	طناب (۱۹۴۸) ۲۵۲
فرشته آبی (۱۹۳۰) ۱۵۳، ۲۶۸، ۱۸۷	طوفان در آسیا (۱۹۲۸) ۸۶، ۹۳، ۹۱
فرشته مست (۱۹۴۸) ۳۱۹	عاقبت سن پترزبورگ =
فرماندهی هوایی (۱۹۵۴) ۴۱۲	سرانجام سن پترزبورگ
فصل سوینگ (۱۹۳۶) ۲۲۶	عالم اوباش = جهان اوباش
فقط ساعتها (۱۹۲۶) ۱۳۴	عروسك (۱۹۵۶) ۳۷۸
فقط يك تابستان رقصید (۱۹۵۳) ۳۲۵	
فیلم شتودی (۱۹۲۶) ۱۳۲	

کارمن، چاپلین (۱۹۱۵) ۶۵	فینیس تر (انتهای زمین آخرین
کارمن، فارار (۱۹۱۵) ۶۵	نقطه برتانی است) (۱۹۲۸)
کالسکه خیالی (۱۹۲۰) ۱۱۵	۱۲۳
کامی (۱۹۱۲) ۳۲	
کانگسترها و دختر (۱۹۱۴)	قاتل برایتون (۱۹۴۵) ۳۴۲
۴۴	قاتی پاتی ۳۴۹
کدوی قلعه زن (۱۹۰۷) ۲۸	قایق نجات (۱۹۴۴) ۲۵۱
کرنکبیل (۱۹۲۳) ۱۲۱، ۱۲۲	قتل دوک دوگیز (۱۹۰۸) ۲۹
کژمر (۱۹۵۰) ۳۶۴	قتل عام (۱۹۳۳) ۳۳۳
کشتی آتالانت (۱۹۳۴) ۲۶۰	قدمهای باله (۱۹۴۹) ۲۹۹
کشتی سفید (۱۹۴۱) ۳۰۷	قطار الماس میاه ۱۶
کف زدن حضار (۱۹۲۹) ۲۰۷،	قطار سریع السیر شانگهای
۲۱۲	(۱۹۳۲) ۱۶
کفشهای قرمز (۱۹۴۸) ۳۰۲	قطار شبانه (۱۹۳۹) ۲۴۵
کلاحصیری ایتالیایی (۱۹۲۷)	قطعه ای از امپراتوری (۱۹۲۹)
۱۲۱، ۱۲۰	۸۶
کلاه طلایی (۱۹۵۲) ۲۶۶	قلب دوباره (۱۹۵۴) ۳۰۱
کلبه عمو توم (۱۹۰۳) ۱۸، ۲۵	قلب وفادار (۱۹۲۳) ۱۲۳
کلمه (۱۹۵۵) ۳۲۷	قورخانه ۲۷۸
کنسرت بزرگ (۱۹۵۱) ۳۸۳	قوی تر از شب (۱۹۵۵) ۲۷۵
کوچه (۱۹۲۳) ۷۴	قیصر کوچک = مزار کوچک
کوچه راحت (۱۹۱۷) ۵۷	
کوچه غمناک (۱۹۲۵) ۷۴، ۷۹،	کابوس سرخ ۳۸۸
۸۱، ۸۰	کابیریا (۱۹۱۳) ۱۱۳
کوچه محزون = کوچه غمناک	کاترین کبیر (۱۹۳۴) ۲۸۷
کولاک (خورده مالک) ۱۰۸	کارخانه زمان جنگ (۱۹۴۱)
کووادیس؟ (۱۹۲۴) ۳۱، ۳۷،	۲۹۵، ۲۹۴
۱۱۱	کارگاه دکتر کالیکاری ۷۱،
که اینست پاریس (۱۹۲۶)	۳۵۸، ۷۶
۱۶۹	کارمن، بارا (۱۹۱۵) ۶۵
	۴۴۲

لالایی ناتمام (۱۹۳۲) ۲۰۵	کهنه پرستان (۱۹۳۵) ۳۰۶
لایم لایت (۱۹۵۲) ۵۹	که ویوا مکزیکو (زنده باد مکزیك) ۱۰۴
لب آب = بر لب آب	کیت، مرا بیوس ۴۰۱
لتی لیتون (۱۹۳۲) ۳۳۱	کیمیکو (۱۹۳۶) ۳۱۸
لژیون سیاه (۱۹۳۶) ۳۳۳	کین (۱۹۴۱) ۲۳۸، ۲۳۹
لندن تاب می‌آورد (۱۹۴۰) ۲۹۴	۲۴۱، ۲۴۳، ۲۵۷
لنین در ماه اکتبر (۱۹۳۷) ۱۰۳	کینوپراودا (۱۹۲۲) ۸۸
لینکلن در گتیسبرگ سخن می‌گوید (۱۹۵۰) ۳۷۲	گدای اسب سوار (۱۹۲۵) ۱۷۳
دم، (۱۹۳۱) ۲۶۹	گذرنامه به پیملیکو (۱۹۴۹) ۳۰۱
مأمور مخفی (۱۹۳۵) ۲۲۸	گذشت زمان (۱۹۳۵) ۳۴۶، ۳۵۰، ۳۵۶
مأموریت مسکو (۱۹۴۳) ۳۳۹	گراند دوشس و خدمتکار (۱۹۲۶) ۱۷۰
ما اهل کرونشات هستیم (۱۹۳۶) ۲۷۹	گردش در جهان پزشکی (۱۹۴۷) ۳۵۴
ماتیس (۱۹۴۶) ۳۷۰	گردشی در آفتاب (۱۹۴۵) ۳۴۰
ماتیو بریدی (۱۹۵۴) ۳۷۲	گرفتن دزد (۱۹۵۵) ۲۵۳
ماجراهای کودک اکتبر (۱۹۲۴) ۸۹	گناه پدران (۱۹۲۹) ۱۵۳
ماجرای بزرگ (۱۹۵۲) ۳۲۵	گنج (۱۹۲۴) ۷۰
ماجرای خونین در کوچه (۱۹۲۷) ۷۴	گنج سرآرن (۱۹۱۹) ۱۱۵
ماجرای عجیب عمو هاری (۱۹۴۵) ۳۴۲	گوشه تاریک (۱۹۴۶) ۳۴۱
ماجرای لنا اسمیت (۱۹۲۹) ۱۸۶	گوگن (۱۹۵۰) ۳۶۹
مادام باترفلای (۱۹۱۵) ۶۵	گولم (۱۹۲۰) ۷۰
مادام بوده خندان (۱۹۲۲) ۴۴۳	گیرافتاده (۱۹۴۵) ۳۴۱
	لابوهم (۱۹۲۶) ۱۷۳، ۱۵۴
	لاسترادا (۱۹۵۴) ۳۱۵، ۲۵۰

مردی که زیاد می‌دانست	۱۲۸
۴۱۲ (۱۹۵۶)	مادر (۱۹۲۵) ۹۳، ۹۱، ۸۶
مرز (۱۹۳۵) ۲۷۷، ۱۰۸، ۱۰۵	مارتی (۱۹۵۵) ۳۷۸، ۳۷۷
مرزهای گمشده (۱۹۴۹) ۳۴۴	مارسی نیز (۱۹۳۸) ۲۶۳
مرکز توفان (۱۹۵۶) ۳۴۴	مارش عروسی (۱۹۲۸) ۱۸۰
۳۷۹	مارگی ۳۴۳
مرغها باید بیشتر تخم بگذارند	ماری ستوارت ۲۰
(در حدود ۱۹۴۳) ۲۹۵	ماریوس (۱۹۳۲) ۲۶۱
مزد قرص (۱۹۵۳) ۲۶۵، ۲۵۰	ماشینچی لاندل (۱۹۱۱) ۳۵
مسابقه ماشین سواری بچه‌ها در	ماکسیم (۱۹۳۸-۴۰) ۲۷۹
ونیس (۱۹۱۴) ۵۵	مانون (۱۹۴۹) ۲۵۰
مستاجر (۱۹۲۶) ۱۱۱	ماه پنهانست (۱۹۴۳) ۳۳۹
مسکو ضربه را پاسخ می‌دهد	مبلغ (۱۹۵۲) ۳۰۰
(۱۹۴۲) ۲۸۲	متروپولیس (۱۹۲۷) ۸۴، ۷۳
مسیو وردو (۱۹۴۷) ۵۹	مجسمه‌های مومی (۱۹۲۴) ۷۰
مصیبت ژان دارک (۱۹۲۸) ۱۲۴،	۷۳
۱۹۳، ۱۲۶	محاصره آلکازار (۱۹۴۰) ۳۰۶
معجزه (۱۹۴۸) ۲۴۹	محاصره لنینگراد (۱۹۴۳)
معجزه در میلان (۱۹۵۱) ۲۴۹،	۲۸۲
۳۱۵	محاكمة کودکان (۱۹۴۶) ۲۹۸
مغرورها (۱۹۵۴) ۲۶۶	مرد بازو طلایی (۱۹۵۵) ۳۷۸
مکانی در آفتاب (۱۹۵۱) ۲۵۵	مرد بد نام (۱۹۴۵) ۳۰۰
ملکه آفریقایی (۱۹۵۱) ۳۷۶	مرد سفید پوش (۱۹۵۱) ۳۰۱
ملکه الیزابت (۱۹۱۲) ۳۰،	مرد سوم (۱۹۴۹) ۲۴۶، ۲۴۵
۵۳، ۳۱	۳۰۱
ملکه کریستیاننا (۱۹۳۳) ۲۱۵	مرد قوی (۱۹۲۶) ۱۶۲
ملکه کلی (۱۹۲۸) ۱۷۹، ۱۸۰	مردم در روز یکشنبه (۱۹۲۹)
مفیس بل (۱۹۴۴) ۳۵۲	۱۳۶
من پناهنده‌ای هستم از زندانیان	مردی با نشان صلیب (۱۹۴۳)
زنجیری (۱۹۳۲) ۳۳۰	۳۰۷
	۴۴۴

نبرد گتیسبرگ (۱۹۵۶) ۳۷۳
نبرد میدوی (۱۹۴۴) ۳۵۲
نجات توسط پیمانهنگ (۱۹۰۵)
۲۷

نغمه تابستان (۱۹۵۰) ۳۲۴
نفرت برانگلیسیها (اوم پاول)
(۱۹۳۹) ۲۷۲
نگهبان گمشده (۱۹۳۴) ۲۳۳
نمایش را شروع کنیم (۱۹۲۹)
۱۹۹

نماینده بالتیک (۱۹۳۷) ۲۷۹
نمره اخلاق صفر (۱۹۳۳) ۲۶۰
نمی‌توانی با خودت ببری
(۱۹۳۸) ۲۳۳

نوسفراکو (۱۹۲۲) ۷۳
نه مرد (۱۹۴۳) ۲۹۷
نیرو و زمین (۱۹۴۰) ۳۵۱
نینوچکا (۱۹۳۹) ۳۳۸

وارث (۱۹۴۹) ۲۵۴
واکسی (۱۹۴۶) ۳۱۳، ۳۱۰
والدین نا اهل (۱۹۴۸) ۲۶۶
وان گوگ (۱۹۴۹) ۳۶۹
وانینا (۱۹۲۲) ۷۰
وقتی که لك لك ها پرواز می کنند
۲۸۲

وحشت (۱۹۲۸) ۱۹۹
وسوسه ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۲
ولگرد (۱۹۱۵) ۵۷، ۵۶
ولگردان (۱۹۳۳) ۳۳۳

من متهم می کنم (۱۹۱۹) ۱۲۴
منیل مونتان (۱۹۲۵) ۱۲۹
موآنا (۱۹۲۶) ۱۸۱، ۱۸۲،
۳۵۸، ۱۸۳

موبی دیک (۱۹۳۰) ۴۲۰
موبی دیک (۱۹۵۶) ۳۷۸
مولن روژ (۱۹۵۲) ۳۷۶
مونت کارلو (۱۹۳۰) ۲۰۴، ۲۱۰
مهمانان شب (۱۹۴۲) ۲۶۴
میدان شوم (۱۹۴۵) ۳۴۲
میدانم کجا می روم (۱۹۴۵)
۳۰۰

می سی سی پی (۱۹۳۵) ۲۲۴
میلدرد پیرس (۱۹۴۵) ۳۴۲
میلیون (۱۹۳۱) ۲۰۸، ۲۰۹
میلیونها کس چون ما (۱۹۴۳)
۲۹۷

میول (۱۹۴۴) ۳۷۰
میهن دلیران (۱۹۴۹) ۳۴۴

نابلئون (۱۹۲۶) ۱۲۴، ۴۱۸
نارگیلهها (۱۹۲۹) ۲۲۲
ناشناس در غبار (۱۹۴۹) ۳۴۴
نامزد تاریکی (۱۹۴۵) ۲۶۴
نامه های عاشقانه (۱۹۴۵) ۳۴۲
نانا (۱۹۲۶) ۱۲۲

نان روزانه ما (۱۹۳۴) ۳۳۳
نان و عشق و رؤیا (۱۹۵۳) ۳۱۵
نانوک شمالی (۱۹۲۲) ۱۸۱
نبرد زندگی (۱۹۴۰) ۳۵۱

همیشه هوا خوش است (۱۹۵۵)
۴۲۳

یادداشت‌های يك كشيش روستایی
(۱۹۵۱) ۲۶۶

یاغی (۱۹۵۰) ۳۴۴

یاغی و زنش (۱۹۱۷) ۱۱۵

یانگ کوی فی (۱۹۵۵) ۳۲۲

یان هوس (۱۹۵۵) ۲۸۴

يك امریکایی در نیروی هوایی

انگلیس (۱۹۴۱) ۳۳۷

یکبار در زندگی ۱۹۸

يك قابستان خوشبختی (۱۹۵۲)

۳۲۵

يك روز از جنگ (۱۹۴۲) ۲۸۲

یکی از هواپیماهای ما گمشده

است (۱۹۴۲) ۲۹۶

یکی کار است دیگری جنایت

(۱۹۱۲) ۶۵

ونوس موطلائی = ونوس بور
(۱۹۳۲) ۳۳۱، ۲۱۹

دوبی (۱۹۳۰) ۲۱۶، ۲۱۷

هاله لویا (۱۹۲۹) ۲۰۵

هاله لویا، من ولگردم (۱۹۳۳)
۲۱۱

هاملت ۳۰

هانس وستمار (۱۹۳۴) ۲۷۲

هدف امشب (۱۹۴۱) ۲۹۴،
۲۹۶

هرگز به مرده رو نده (۱۹۴۱)
۲۲۴

هزار و هشتصد و چهل و هشت
د ۱۸۴۸ (۱۹۴۹) ۳۶۹ ،

۳۷۲

هفت روز به ظهر ۳۰۱

هفت عالیجاه (۱۹۵۴) ۳۱۹

همچنانکه زمین می‌چرخد
(۱۹۳۴) ۳۳۳

د. و. گریفیث (دست چپ)، پدر فن فیلم، هنگام خوردن صحنه‌ای از فیلم
 «کعبه» (۱۹۱۶). میریام کوپر (دست راست) به سخنان استاد گوش می‌دهد،
 و دوروی می‌گش از ته عکس به‌ای می‌نگرد.





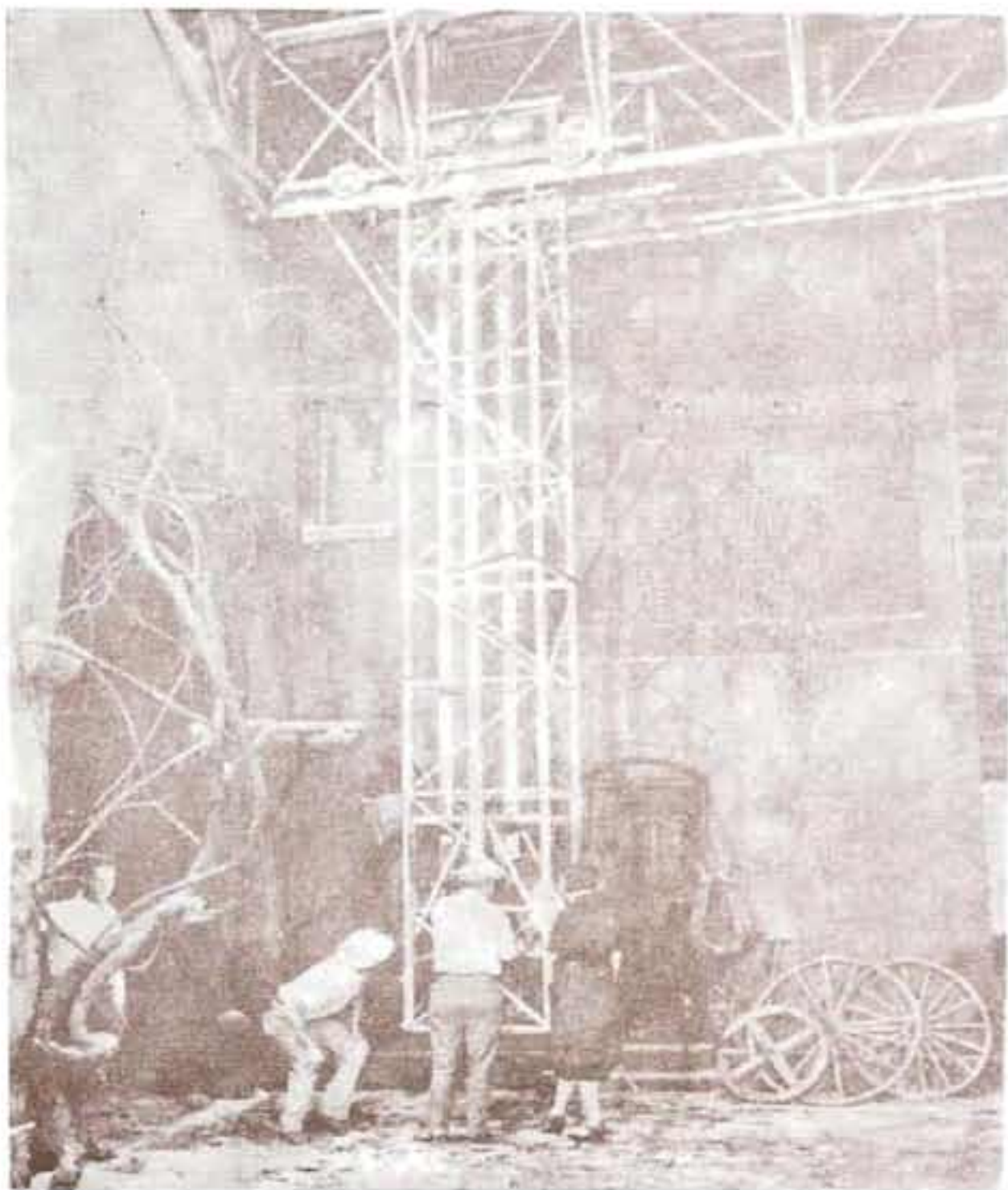
گریفیث با نزدیک بردن دوربین به صحنه، واقعیت و
 آبرایی فیلم سینما را افزایش داد. چنانکه در این عکس
 از فیلم «تنگنا در آن خیابان بیک» (۱۹۱۳) دیده می‌شود.

... از طرف دیگر در فیلمهایی چون «آرلند یک ملت» (۱۹۱۵)
 و «توصیف» (۱۹۱۶) گریفیث صحنه‌های تخیلی ساخت که تماشا
 آنها لذتبخش و شگفت‌آور است.





همچنانکه سینماگران
بر دور بین مسلط می-
شدند، نهادهای اساسی
فیلمها دقیق تر و
گویا تر می شد. این
تکس نمایی است از
فیلم « تازه وارد»
(۱۹۳۵) اثر هارولد
لوید.



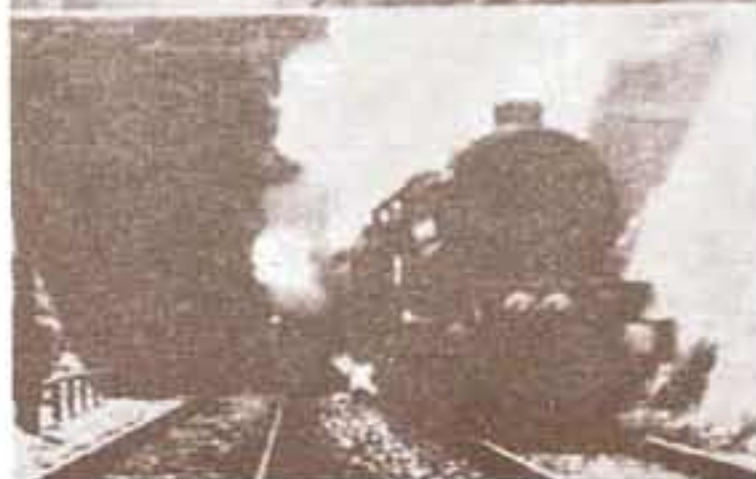
دوربین فیلمبرداری در دهه سوم در استودیوهای آلمان به حرکت درآمد. ولی هولیوود به زودی شیوه‌های حرکت آنرا فراگرفت. در این عکس از فیلم «هتل امپریال» (۱۹۳۷) اثر موریتس اشتیبلر، دوربین را می‌بینیم که بردستگاهی قرار گرفته است که هم می‌تواند آنرا به طور عمودی حرکت دهد و هم به طور افقی همراه بازیگران ببرد.



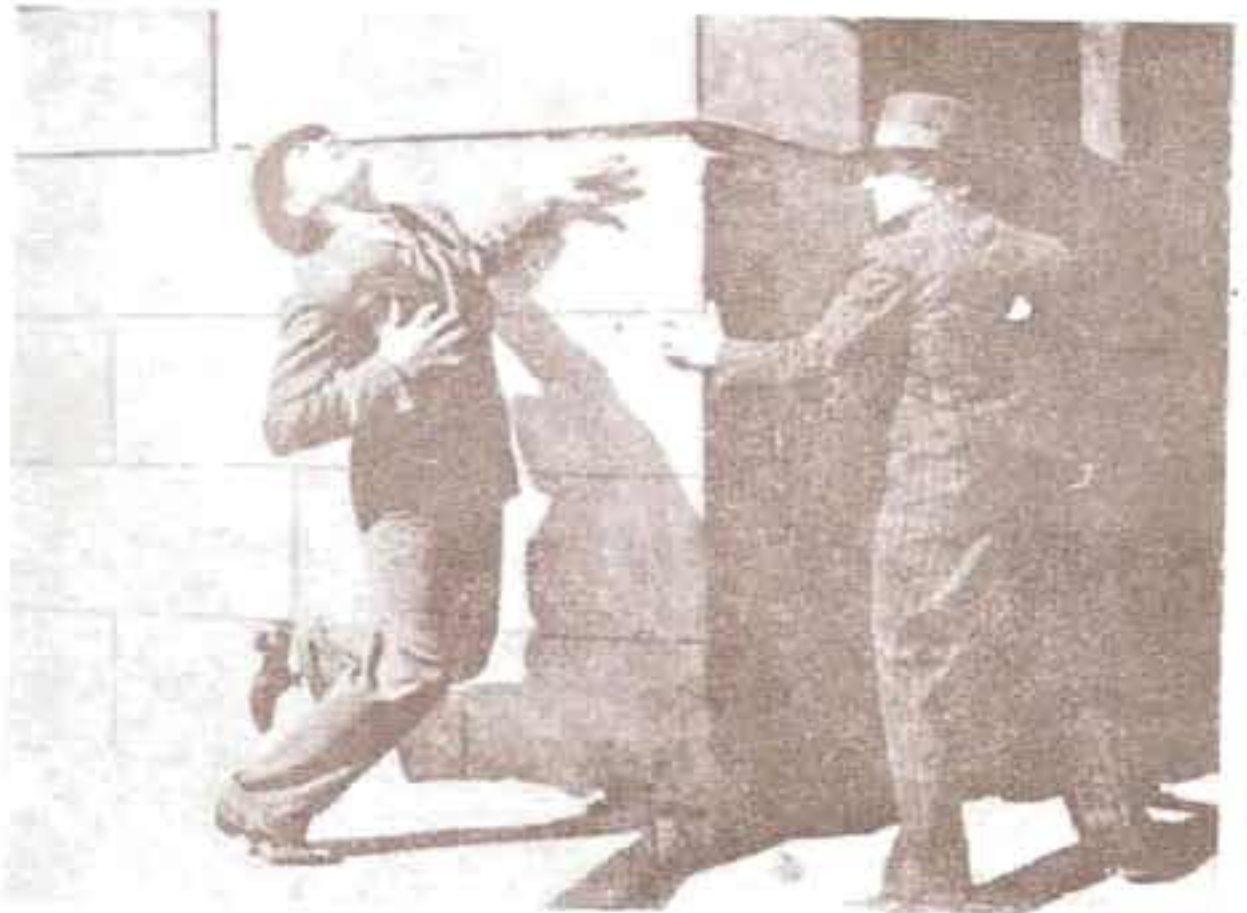
وحت فصل بلکان فیلم
 « پوئیکین » (۱۹۳۵) اثر
 ایرانشاین با پیوند کردن
 صدها نمای کوتاه جداگانه
 به وجود آمده بود.



پس از اختراع فیلم
ناطق ، حاشیه صدا
می توانست مآخذ پرش
قرار گیرد . در این
سه عکس از فیلم
» ۳۹ پله « (۱۹۳۵)
زن صاحبخانه جدی
در اتاق قهرمان
داستان می بیند چیغ
می کند ، و چیغ او با
سروصدای قطاری که
قهرمان داستان با آن
قرار می کند ، درهم
می آمیزد .



فیلم ناطق و بحران اقتصادی هر دو با هم باعث شدند که دکور و داستان و بازی فیلمهای آمریکایی طبیعی تر شود. فیلمهای گامگتری مانند دشمن مردم (۱۹۳۱) نماینده این تغییر بودند.

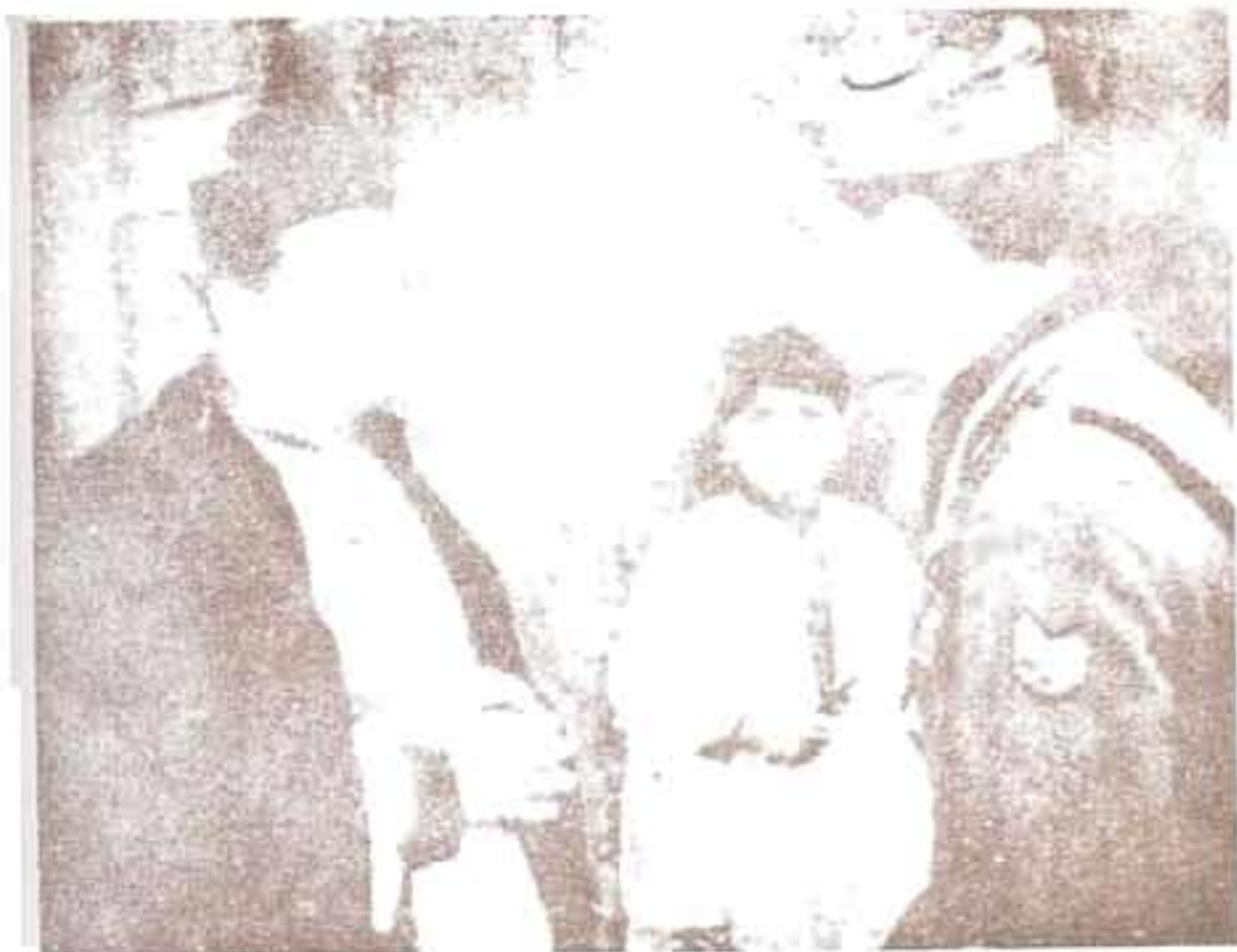


سینمای فاحلق قرانده در اواخر دهه چهارم شکوفان شده، با نزدیک شدن جنگ، استودیوها در ساختن فیلمهای آکنده از یاس، مانند «بندر سایه‌ها» (۱۹۳۸) اثر مارسل کانیه، تخصص یافتند.



پس از شروع جنگ، استودیوهای انگلستان شیوه‌های فیلم‌سند را که در دهه چهارم پرورده شده بود، جذب کردند و در نتیجه فیلم‌های رئالیستی و مؤثری چون «سیاهی که در آن خدمت می‌کنیم» (۱۹۴۲) اثر نوئل کاورد و دیوید لین به وجود آمد. در این عکس، آن‌که در گوشه پایین دست راست به حلقه نجات چسبیده، نوئل کاورد است.

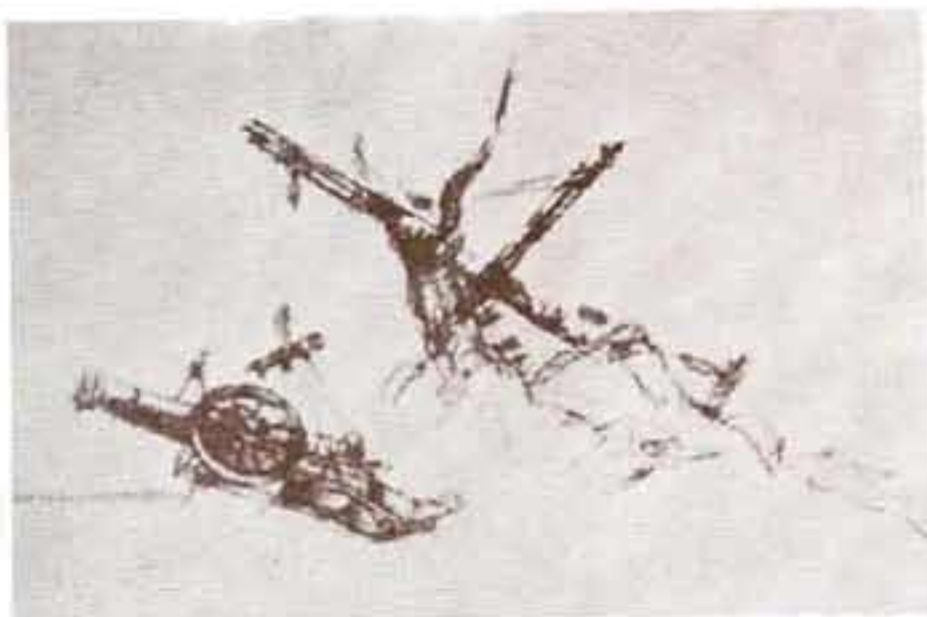




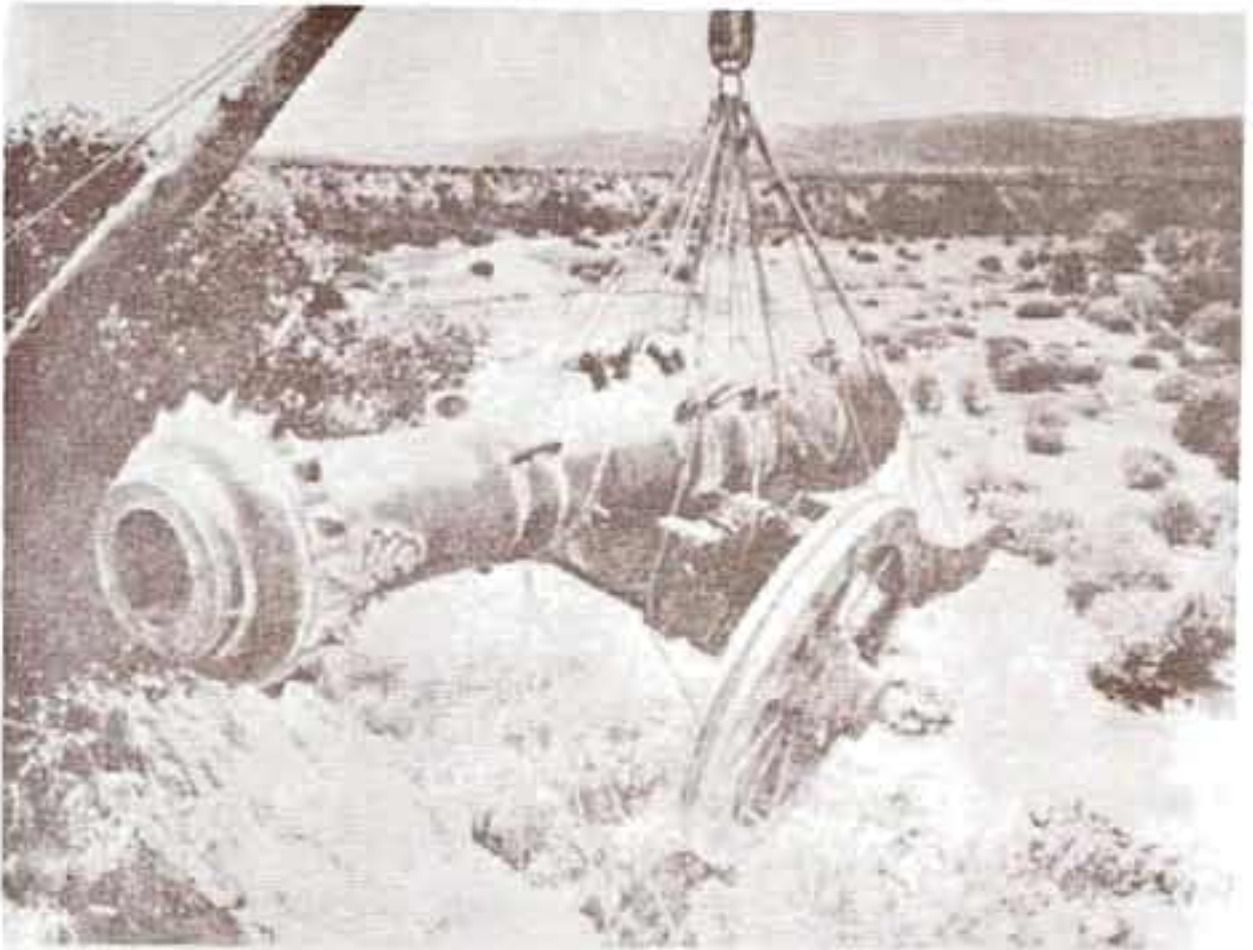
سینمای ایتالیا پس از ۳۰ سال سکوت، در ۱۹۴۵ با فیلم « شیر بی دفاع »
 ناصحیان نظر جهانیان را به سوی خود جلب کرد. در این فیلم، روبرتو -
 روسلینی به عنوان یک کارگردان تازه، آنا مایانی به عنوان یک بازیگر تازه،
 و « لئورنالیسم » به عنوان یک سبک تازه در ساختن فیلم معرفی شدند.



رفته رفته فیلمهای مختلفی را به سینماهای چین باز
می کنند، فیلم ژاپنی « دروازه دوزخ » (۱۹۵۴) اثر تینوسک کینوساماسا،
نشان می دهد که ژاپنیها در بازی و صحنه پردازی و به کار بردن رنگ و
استفاده از موضوعات قدیمی، استادند.



طرحهای «تدمائی» که قبل از شروع
به ساختن فیلم کشیده می‌شود، غالباً
به دکورساز و فیلمبردار و کارگردان
کهک می‌کند. از این عکسهای فیلم
«غرور و شهوت» (۱۹۵۷) اثر استانی
کریم، پیداست که صحنه‌های فیلم
تا چه حد به طرحهای «تدمائی» شباهت
دارد.





سینه‌راما» که در ۱۹۵۳ به نمایش گذاشته شد، باعث شد که راهپای برای تقلید آن پیدا شود — و همه این راهپای مبتنی بود بر پرده یعنی که می‌بایست وسعت و عظمت آن نظر تماشاگران را بگیرد.

«سینه‌راما» قبلاً سه فیلم ۳۵ میلی‌متری بود که در کنار یکدیگر روی یک پرده خمیده نمایش داده می‌شد. این عکس «مجنه‌ایست از» «تعلیلی سینه‌راما» (۱۹۵۵). اکنون از یک فیلم و یک پروژکتور برای نمایش «سینه‌راما» استفاده می‌شود.



سینماسکوپ، عکس «فترده» ۳۵ میلی‌متری، و تصویری که از آن روی پرده می‌افتد. (جیمز استوارت در فیلم «روح من لونی»، ۱۹۵۷).



عکس ۲۰ میلی‌متری «قادر — الو»، (دیوید نیون و کاتنی فلاس در فیلم «سفر هشتاد روزه دوردنیا»، ۱۹۵۶).

٧-٩١٠٢٠-١

tarikhema.org



بها : ٧٩٠٠٠ ريال

