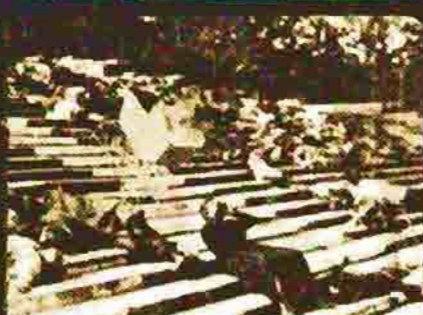
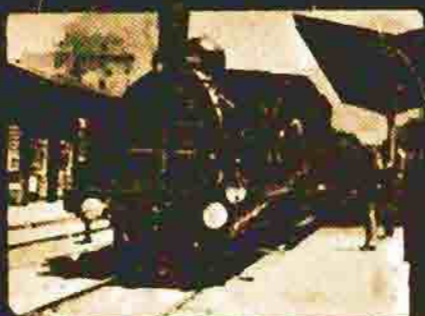


# فرهنگ واژه‌های سینمایی

مؤلف: پرویز دوائی

شامل اصطلاحات فنی، هنری، سبکها، مکاتب و انواع فیلم





وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی  
مرکز تحقیقات و مطالعات سینمایی



سازمان چاپ و انتشارات  
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

---

**فرهنگ واژه‌های سینمایی**

(شامل اصطلاحات فنی، هنری، سبکها، مکاتب و انواع فیلم)

مؤلف: پرویز دوانی

صفحه آرا: جمال امید

چاپ سوم: زمستان ۱۳۶۹، تعداد ۳۳۰۰ نسخه

---

توزیع: تهران - خیابان - آیتا... طالقانی - بعد از خیابان بهار - شماره ۵۱۷

تلفن: ۷۵۵۷۶ و ۷۶۵۰۰۱ - ص - پ: ۱۳۱۱/۱۵۸۱۵

«فرهنگ واژه‌های سینمایی» مجموعه واژه‌ها و اصطلاحات متداول و مرسوم در هنر و صنعت سینما است. در تدوین و ترجمه این واژه‌ها و اصطلاحات که بخش‌های فنی سینما و همچنین بخش‌های هنری، سبک‌ها و مکاتب را نیز شامل می‌گردد، سعی شده است مطلب ساده و نسبتاً همه کس فهم نوشته شود تا هم برای کسی که یک زمینه اطلاعاتی در کار سینما دارد و هم کسی که می‌خواهد تازه اطلاع پیدا کند قابل استفاده باشد. در عین حال ذکر این نکته ضروری است که این کتاب نمی‌تواند جواب همه مسائل پژوهنده را در باره همه واژه‌ها و اصطلاحات سینمایی بدهد. این کتاب فقط سوال‌های اساسی و اولیه یک فرد غیر متخصص را در زمینه‌های فنی و هنری سینما بصورتی نه چندان ابتدائی پاسخ می‌گوید. با توجه به این مطلب که درباره بعضی از اصطلاحات این فرهنگ کتاب‌های متعدد نوشته شده (نظیر نورآلیزم، نقاشی متحرک، سینمای اکسپرسیونیستی آلمان و مباحث فنی مثل سبک رنگ، تکنی کالر، حقه‌های سینمایی و غیره) این کتاب می‌تواند اطلاعاتی کلی و عمومی درباره موضوعات مختلف در اختیار خواننده قرار بدهد و کنج‌کاوی اولیه وی را برطرف سازد تا بعداً بتواند در زمینه‌های مورد نظر خود برای کسب اطلاعات بیشتر به کتابها و مراجع فوق‌الذکر رجوع کند.

لازم به توضیح است که در انتخاب واژه‌های فنی از کلماتی استفاده شده که در سینمای حرفه‌ای ایران مصطلح هستند و معنا و مفهوم آن برای دست‌اندرکاران این سینما روشن است. در بسیاری موارد این اصطلاحات بهمان صورت خارجی از سوی فیلمسازان مورد استفاده

قرار می‌گیرد و یا آنکه بعضی از این اصطلاحات به فارسی قابل ترجمه هستند از ترجمه آنها خودداری شده و یا ترجمه فارسی آنها جلوی کلمات اصلی در پراگماتیک ذکر گردیده است. بعضی اصطلاحات هم وجود دارند که کلمه خارجی و ترجمه فارسی آن هر دو بین فیلمسازان متداول است ( نظیر سناریو و فیلمنامه ) که در این قبیل موارد هر دو واژه بصورت دو مدخل جداگانه بکار گرفته شده و در شرح هر کدام به دیگری رجوع داده شده است.

مؤلف در تألیف این فرهنگ غیر از مراجعی که ذبلا ذکر می‌شود از محفوظاتی که طی سالها سجاورت با سینما و خواندن و خصوصاً ترجمه مطالب سینمایی برایش حاصل شده استفاده کرده است که طبعاً ذکر این مراجع که سابقه‌ای سی ساله دارد تقریباً غیر ممکن است.

مراجع اصلی در تألیف این فرهنگ چهار کتاب زیر هستند:

1 - The Oxford Companion to Film  
Oxford University Press, London, 1976

2 - How to Read a Film  
by: James Monaco  
Oxford University Press, New York,  
2nd Edition, 1978

3 - The Technique of Film Editing  
by: Karel Reize and Grain Millar  
16th Edition, 1969, Focal Press Ltd.  
London, England

4 - Film and its Technique  
by: Raymond Spottiswood  
5th Printing, 1958  
University of California Press,  
Berkeley and Los Angeles, Calif, U.S.A.

مراجع بعدی که بطور نامرتب و پراکنده برای یافتن یک یا چند واژه خاص یا کنترل یک مطلب به آنها رجوع شده اینها هستند:

1 - American Cinematographer Manuel  
1st Edition  
Compiled and Edited by: Joseph Mascelli  
An Official Publication of American Society of Cinematographers,  
Hollywood, Los Angeles, Calif, U.S.A., 1960

2 - Glossary of Film Terms  
by: John Mercer  
University Film Association, 1978

3 - Into Film  
by: Laurence Goldstein, Jay Kaufman

Dutton Press, U.S.A., 1976  
4 - Glossary of Motion Picture Terminology  
by: E. Thurston, C. Jordan. 1968

همچنین بعضی از شماره‌های مجلات:

American Cinematographer  
The American Film  
Film Comment

مؤلف در تهیه مطالب این فرهنگ از اظهار نظر چند دوست که از مطلعین و دست‌اندرکاران سینما هستند بهره‌برده است. ضمن تشکر از مساعدت‌های این دوستان، مؤلف خود را مسئول هر نوع خطائی می‌داند که ممکن است در این کتاب وجود داشته باشد. با این امید که نواقص و کمبودها و اشتباهاتی که بنظرتان می‌رسد تذکر دهید تا در چاپ بعدی به رفع آنها اقدام گردد.

پرویز دوانی



متدی « Method Acting یا بطور خلاصه «متد» می‌گویند می‌توان «ایلیا والاک» E. Wallach ، «شلی وینترز» Sh. Winters «راد استایگر» R. Steiger ، «آنتونی کوئین» A. Quinn ، «مونتگمری کلیفت» M. Clift ، «مارلون براندو» M. Brando و «جیمزدین» J. Dean را نام برد .

#### آنونس (برنامه آینده) Trailer

فیلم کوتاهی که برابر با سه یا چهار دقیقه برای معرفی و تبلیغ یک فیلم آینده ساخته و سرهم میشود (به اصطلاح ایرانی «برنامه‌ی آینده») و معمولاً شامل لحظه‌های حساس و جذاب فیلم است .

#### آکتورز استودیو Actors' Studio

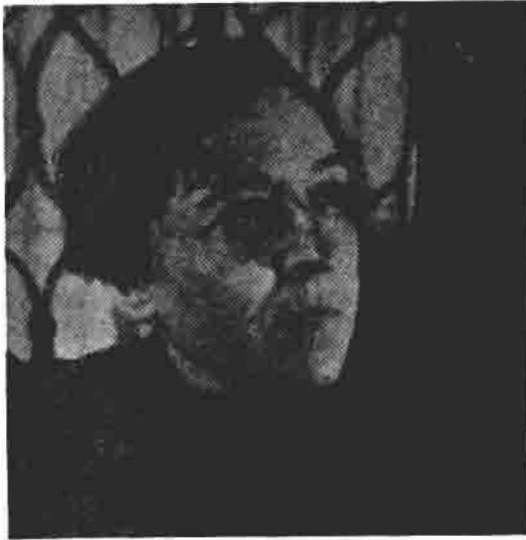
اسم یک مدرسه‌ی معروف تربیت هنرپیشه تئاتر و سینما در آمریکا که در سال ۱۹۴۷ توسط یوسیه‌ی «ایلیاکازان» E. Kazan و «چریل کرافورد» Ch. Crawford در نیویورک ایجاد شد . بعدها «لی استراسبرگ» L. Strasberg به این دو نفر ملحق گردید . این مدرسه در واقع دنباله روی «گروه تئاتری» بود که در سالهای سی ، نمایشنامه‌های متعهد اجتماعی را براساس تعلیمات معلم تئاتر معروف روس «استانیسلاوسکی» Stanislavsky روی صحنه می‌آورد . بازی هنرپیشه‌های وابسته به این کارگاه ، ناتورالیسی و با استفاده از بداهه سازی و بحث‌های گروهی است . از پروردگان معروف این کلاس که سبک بازی‌شان را «بازی

پیشرو بودن و تجربه گرایی در هنر بطوریکه اثر خلاف و خارج از جریان رایج و قابل فهم و تمتع روز باشد و معیارهای رایج عامه پسند مخصوصاً هنر مصرفی و تجارتي ، نتواند آنرا بپسندد و هضم و فهم کند . در سینما این اصطلاح مخصوصاً به تجربه گرایی اطلاق می شود که در فاصله ی سالهای ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۰ در فرانسه و آلمان فعالیت داشتند و بعد شامل سایر نوپردازان به طور کلی در هر زمانی می گردد .

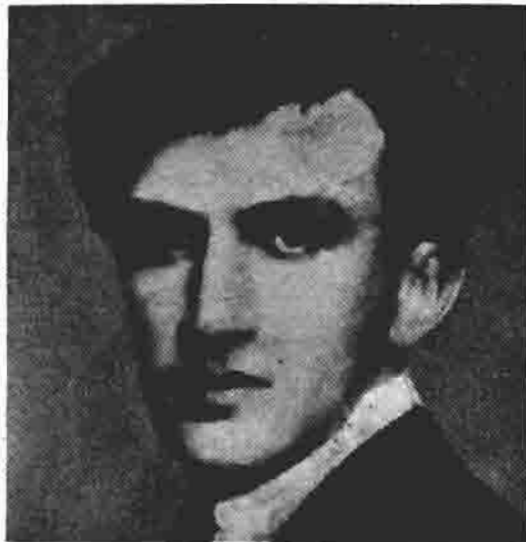
سینمای پیشرو فرانسه به مقدار زیاد مدیون مکتب نقاشی امپرسیونیستی بود . «آبل گانس» A. Gance ، «ژرمن دولاک» Germaine Dulac ، «ژان اپستاین» J. Epstein ، «مارسل لریه» M. L'Herbier ، «ژان رنوآر» J. Renoir و «آلبرتو کاوالکانتی» A. Cavalcanti و «ژان گره میون» J. Gremillion مباحثان اصلی این جنبش در سینمای فرانسه بودند . از ۱۹۲۵ تا ۳۰ «هانری شوتمت» H. Chomette ، «گره میون» ، «مارسل دوشان» M. Duchamp ، «دولاک» ، «فرمان لژه» و «اوژن دسلاو» سینمای خالص Cinema Pur را پایه گذاری کردند . در همین ایام شاعران و نقاشان و نویسندگان و سایر هنرمندان سوررالیست که خصایص هنر سینما را با مفاهیم و افکار سوررالیستی متناسب می دیدند به این هنر روی آوردند . از آن جمله اند : «سنری» ، «رنه کلر» R. Clair ، «دولاک» ، «ژاک پره ور» J. Prevert ، «ژان کوکتو» J. Cocteau ، «سالوادوردالی» S. Dali ، «لوئیس بونوئل» L. Bunuel و «ژان ویگو» J. Vigo ... در روسیه بعد از انقلاب



بالا: آلبرتو کاوالکانتی  
پائین: ژان کوکتو



« کوزینتسوف » Kozinsev ، « کوله شف » Kuleshev « ورتوف » Vertov ، « آیزنشتاین » Eisenstein ، در آلمان « اسکار فیشینگر » O. Fischinger در انگلستان « سن لای » در آمریکا « پل فیوس » P. Fejos ، « روبر فلوره » ، « لوئیس جکوبز » L. Jacobs ، « رالف استاینر » R. Steiner « مایادیرن » M. Deren و « کنت انگر » به حیطة سینماگران پیشرو تعلق دارند... از فیلمسازان امروزی « ژان لوک گدار »، « ژان لوئی استراب » J.L. Straub « کریس مارکر » C. Marker را جزو فیلمسازان پیشرو قلمداد می کنند .



#### آبریس Iris-In (Iris-Out)

این یک جور نقطه گذاری سینمایی برای ختم یک صحنه و شروع صحنه بعدی و نشان دادن گذشت زمان بین دو صحنه است . تصویر به شکلی دایره وار ( و شبیه به حرکت دیافراگم دوربین عکاسی یا فیلمبرداری ) کم کم می چرخد و بسته می شود و در صحنه بعد ، بتدریج باز می شود. در فیلم های قدیمی از این تدبیر برای تکیه و توجه دادن به یک جزء صحنه استفاده می شد، یعنی یک قسمت از تصویر در یک دایره ای محاط و دور آن سیاه می شد .

بالا: ژرمن دولاک  
پائین: ژان اېستاین





Academy Award هم گفته می‌شود). توزیع «اسکار» از سال ۱۹۲۹ آغاز شد و بخاطر تبلیغی که در باره‌اش می‌شود وجهانی بودن فیلم‌های آمریکائی مشهورترین جایزه نوع خویش است.

**اسلپ استیک** **Slap Stick**  
(کمدی پر تحرک و خرابکارانه، کمدی بزن و بشکن، چک تخته‌ای)  
یک جور فیلم کمدی که مخصوصاً در دوره‌ی سینمای صامت بسیار رایج بود و پراز صحنه‌های به هم ریختن و خورد کردن و حرکات آکروباتیک هنرپیشه‌ها (پرت شدن و آویزان شدن و غیره) است و مشخصه‌ی اغلب آنها یک یا چند صحنه تعقیب و فرار و پرتاب

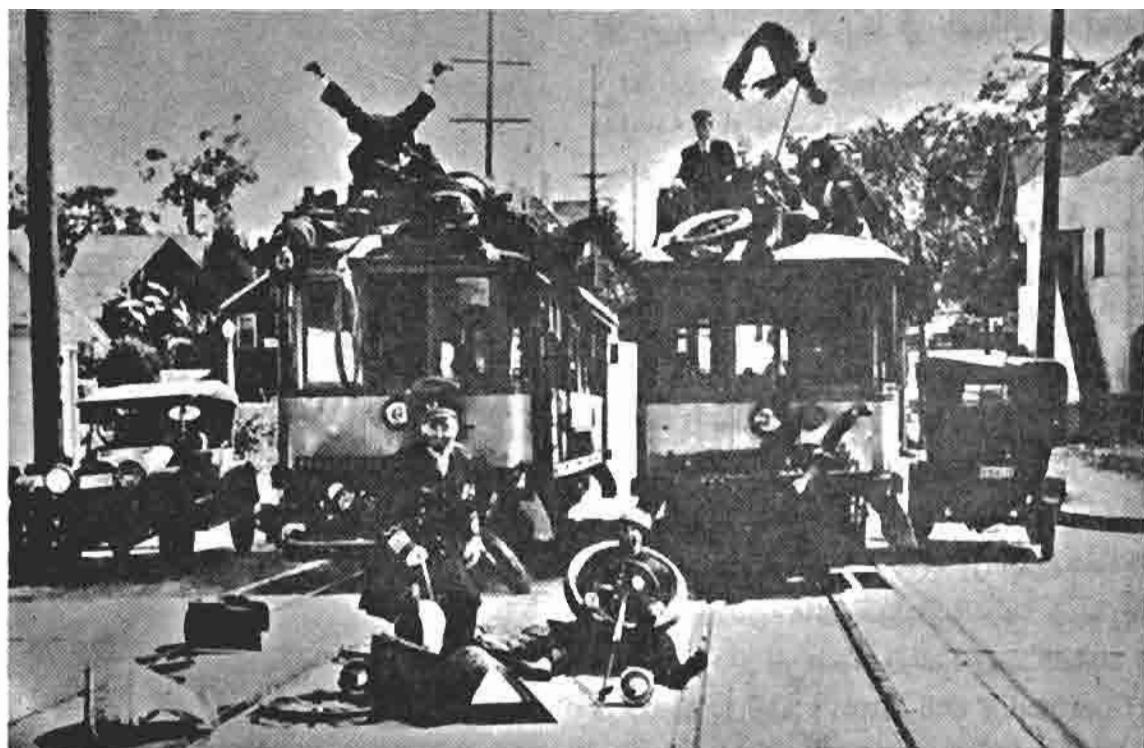
### Horse Opera

اپرای اسبی  
کنایه از فیلم «وسترن»

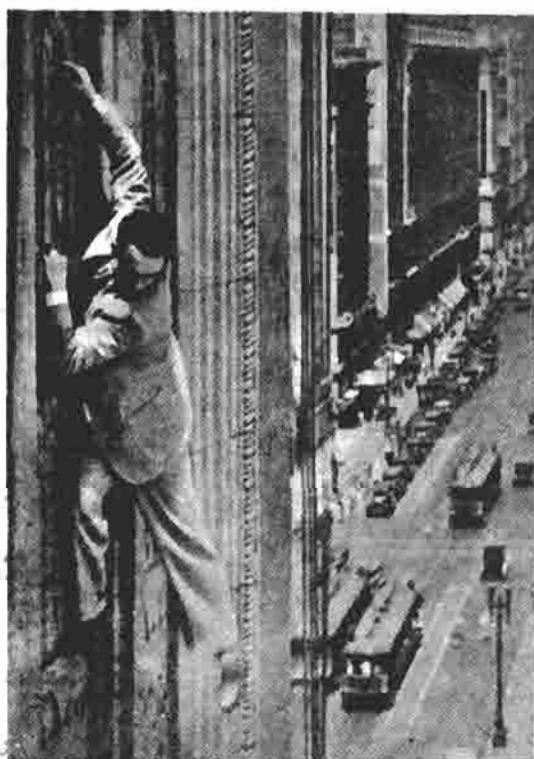
### Oscar

### اسکار

جایزه‌ایست به صورت مجسمه‌ای مطلا در حدود ۳ سانتی‌متر که آکادمی علوم و هنرهای سینمای آمریکا سالی یک بار در زمینه‌های: بازیگری (نقش اول - نقش دوم زن - مرد)، کارگردانی، تهیه، فیلمبرداری (رنگی، سیاه و سفید)، سناریونویسی (اصلی، اقتباس)، طراحی لباس، طراحی دکور، موسیقی (اصلی، اقتباس، ترانه)، تدوین، صداپردازی، حقه‌ها، فیلم مستند، فیلم کوتاه زنده، فیلم کوتاه نقاشی متحرک و فیلم خارجی اعطا می‌کند (به «اسکار» جایزه آکادمی



گروه کمپین های کی ستون (باسبانهها)، نمونه ای از موفقترین نوع کمپی اسلب استیک که وسیله «مک سنت» شکل گرفت.



نمونه های متمایز کمپی اسلب استیک

← هارولد لورید

استان لورل و اولیور هاردی



کلیک‌های خامه‌ای است. در سینمای صامت این نوع فیلم در آمریکا در فاصله ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ وسیله‌ای «مک‌سنت» Mack Sennet و مؤسسه‌ی او به‌اسم «کی‌استون» Key Stone ایجاد شد و فرمول‌های آن شکل گرفت. فیلم‌های آن دوره «چارلی چاپلین»، «هارولد لوید» Harold Lloyd - «لورل - هاردی» Laurel & Hardy و «باستر کیتون» B. Keaton. نمونه‌های متمایزی از این نوع کمدی را در بر دارد.



اصطلاح «چک تخته‌ای» از یک جور «توفال» (تخته) ناشی می‌شود که در کمدی‌های پانتومیم دلکک از آن استفاده می‌کرد و ضربه‌های صدا دار (ولی بی‌آزار) وارد می‌آورد، و این مضمون خود از سبک خاص «کمدیا دل‌آرته» Commedia dell'Arte و شخصیت دلکک خاص این نمایش‌ها موسوم به هارله‌کن - Harlequin - آغاز می‌گردد. این سبک کمدی از نمایش‌های «پانتومیم» در آمریکا به نمایشات موزیک‌هال - Music Hall (تاترهای مخصوص اجرای نمایش‌های رقص و آواز سبک) و نمایش‌های Vaude Ville (نمایش‌های رقص و آواز و کمدی به اصطلاح «واریته») و Burlesque - (نمایش‌های سبک کمدی توأم با رقص‌های نیمه برهنه) و از آنجا با هنرپیشه‌های کمدیک این نمایش‌ها و بعضی از «چشمه»های کمدیک آنها به اولین فیلم‌های کمدی راه پیدا کرد. تقریباً تمامی کمدی‌های اولیه تا ظهور ناطق در سینما در سایه کمدی «چک تخته‌ای» بودند. از بین هنرپیشه‌های دیگر این نوع کمدی‌ها می‌توان به «هری - لنگدون» H. Langdon «چارلی چیز» Charlie Chase - «لوپینولین» - Lupino Lane



بالا: روبرت وینه  
پائین: هری لنگدون



« فتی آربوکل » - Fatty Arbuckle « لاری سمون » L. Semon « بن تورپین » B. Turpin و « مابل نورماند » Mabel Normand اشاره کرد.



بالا: بن تورپین  
پائین: لاری سمون

### اکسپرسیونیسم Expressionism

جنبشی در هنرهای گرافیک، ادبیات، تأثر و سینما، که در فاصله‌ی سالهای ۱۹۰۳ تا ۱۹۳۳ در آلمان شکوفا شد. هدف اصلی این جنبش نمایش دنیای درونی بشر، مخصوصاً عواطفی چون ترس، نفرت، عشق و اضطراب بود. شروع اکسپرسیونیسم را درسینما با فیلم «دفتر دکتر کالیگاری» Dr. Caligari (۱۹۱۹) اثر «روبرت وینه» (R. Wiene) می‌شناسند. بعضی از عناصر و جنبه‌های منعکس در این فیلم مثل دوگانگی حاکم بر روح بشر، نیرو و جبر سرنوشت، جاذبه‌ی موجودات و هیولاهای مادون انسانی مستقیماً از سنت‌های ادبیات رومانتیک آلمان و بدبینی و روحیه‌ی دهشتزده رایج در آن گرفته شده‌است. شکست آلمان در جنگ جهانی اول در رواج این بدبینی و تلخکامی مؤثر بود، دست تنگی‌های مالی نیز در به وجود آوردن شکل عینی و مادی این فیلم‌ها نقش بازی می‌کرد، مثلاً به همین دلیل دکورهای فیلم «کالیگاری» پرده‌های نقاشی شده بود، و چون برق کم بود ناچار صحنه‌ها نور کمتری داده می‌شد و فیلم‌ها بیشتر تاریک بود... غرابت دکور و اشکال خارجی، دیوارهایی بازوایی تیز و غیر معمول، سایه‌های کج و مبالغه شده، تاریکی حاکم بر فضا و دستکاری عمدی در واقعیت، وسایلی برای خبر دادن از روحیه انسان و دنیای خوف‌آلوده، نومید، جنون‌زده

و پر اضطراب قهرمان فیلم بود. بیشتر کارگردان‌های سرشناس سینمای صامت آلمان در جنبش اکسپرسیونیستی شرکت داشتند و از خود سهمی به جا گذاشتند. (وینه) در مراسم این دوره فیلم دارد، از «دفتر دکتر کالیگاری» و «اصیل» Genuine (۱۹۲۰) گرفته تا «راسکولینکوف» (Raskolnikoff) (۱۹۲۳) و «دستهای اورلاک» (Orlacs Hande) (۱۹۲۵) - «پل وگنر» (P. Wegner) در «گولم» (Der Golem) (۱۹۲۰) جد تمام فیلم‌های هیولائی سینما را معرفی می‌کند. در فیلم «محصل پراگ» (Student Von Prag) (۱۹۲۵) «هنریک گالین» (H. Galeen) یکی از مایه‌های رایج در فیلم‌های اکسپرسیونیستی، یعنی موضوع «همزاد» را مطرح می‌سازد. «پل لنی» (P. Leni) در «پلکان عقبی» (Hinter Treppe) (۱۹۲۱) و «موزهی مجسمه‌های مومی» (Wachsfiguren Cabinet) (۱۹۲۴) دنیای اکسپرسیونیستی را به حیضه‌ی محدود «فیلم مجلسی» (به فیلم مجلسی Kamerspiel Film رجوع شود) کشانید، ولی «کارل گرونه» (K. Grune) با فیلم «خیابان» (Die Strasse) (۱۹۲۲) فیلم اکسپرسیونیستی را به حوزهی «سینمای خیابانی» (به فیلم خیابانی Street Film رجوع شود) راه داد. «فردریش ویلهلم مورناو» (F.W. Murnau)، سینماگر برجسته‌ی سینمای آلمان در «نوسفراتو» (Nosferatu) افسانه‌ی هیولای خون‌آشام را بهانه‌ی نمایش دنیای تاریک و شوم و تهدید شده «اکسپرسیونیزم» قرار داد. فیلم دیگر او «نازلترین مرد» (Der Letzte Man) (۱۹۲۴) هر چند زمینه‌ای واقعی



PAUL WEGENER

بالا: کارل گرونه  
پائین: پل وگنر

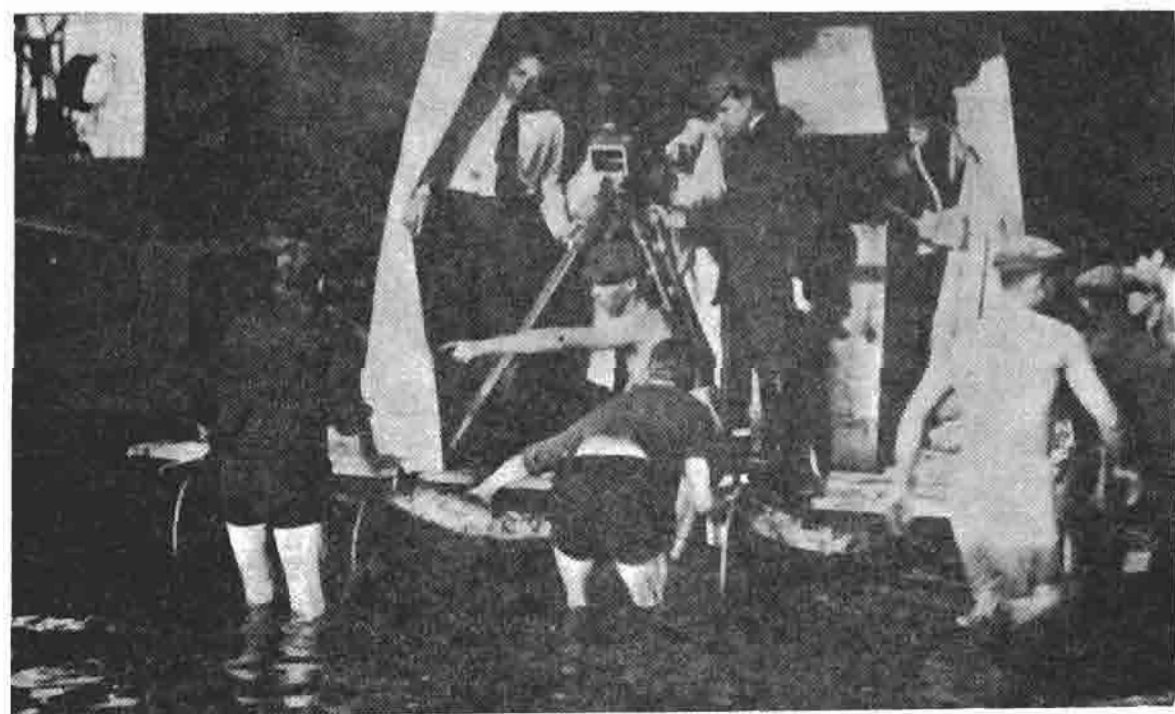
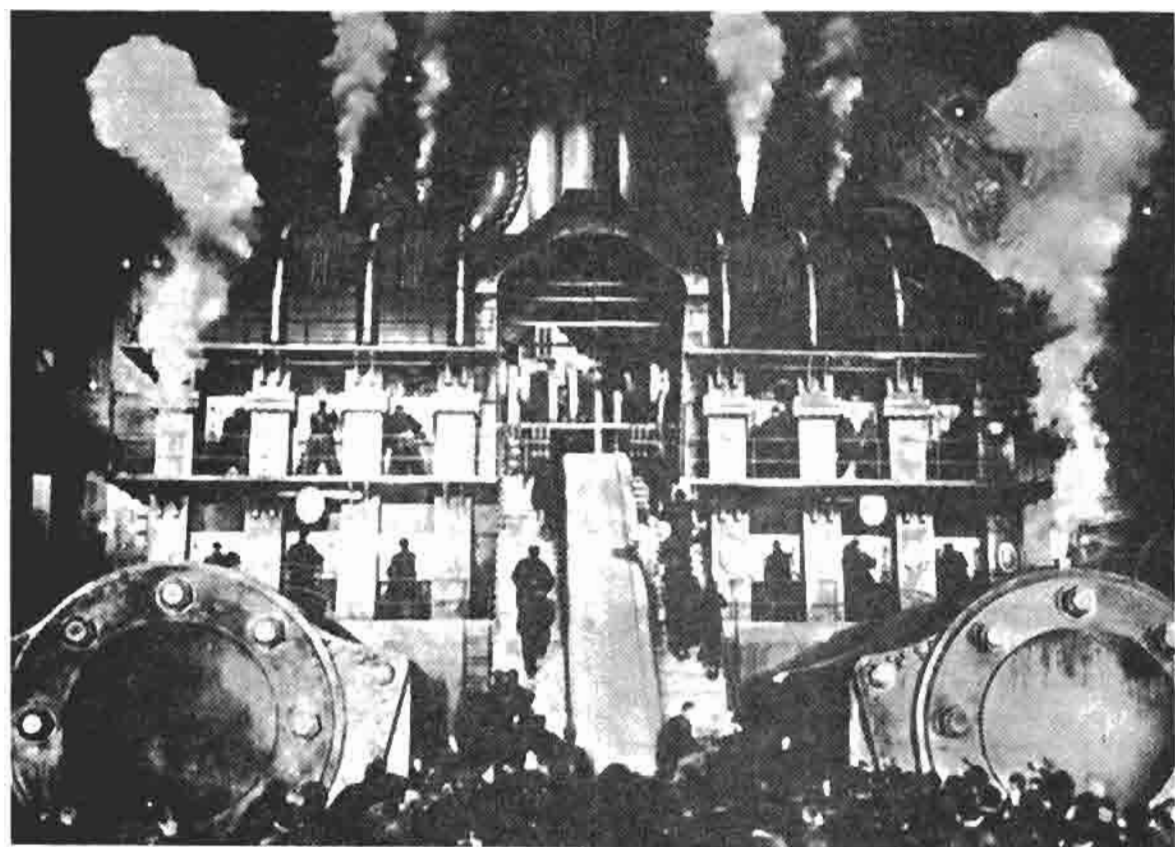


و اجتماعی داشت باز سرشار از بدبینی حاکم  
 بر محیط بود. «مورنائو» در «فاوست» (Faust)  
 (۱۹۲۶) به دوگانگی روح بشر و تسلیم  
 نهایی او در برابر جبر تقدیری پرداخت.  
 فیلمساز معتبر دیگر آلمان، «فريتس لانگ»  
 (F. Lang) در آثارش به خصوص بر نقش  
 مخرب تقدیر زیاد تکیه می‌کند. فیلمهای  
 اکسپرسیونیستی «فريتس لانگ»، مثل  
 «مرگ خسته» (Der Müde Tod)  
 (۱۹۳۱)، «دکتر مابوزهی قمارباز»  
 (Dr. Mabuse Der Spieler) (۱۹۲۲)، و  
 «نیبلونگن» (Die Nibelungen) (۱۹۲۴)  
 و بسا لآخره «متروپولیس» (Metropolis)  
 (۱۹۲۷) افراد بشر را موجوداتی ناچیز و  
 بی‌اراده در برابر تقدیری جابر و اجتناب‌ناپذیر  
 معرفی می‌کند. از آخرین فیلمهای جنبش  
 اکسپرسیونیستی سینمای آلمان باید از «واریته»  
 (Variete) (۱۹۲۵) اثر «دوپن»  
 (Dupen) نام برد که از بازی «امیل یانینگس»  
 (E. Jannings) با مبالغه خاص فیلم‌های  
 اکسپرسیونیستی بهره دارد.

«اکسپرسیونیسم» بعدها جای خود را  
 به سینمای اجتماعی و به واقعیت عینی آثار  
 «پابست» (Pabst) و دیگران داد تا در  
 دوران سلطه‌ی «نازیسم» خود به قهرمان -  
 پروری، حماسه‌های ملی و فیلم‌های تفتنی  
 سبک تسلیم شود.

با وجود این بعضی از عناصر عینی و  
 ذهنی فیلم‌های اکسپرسیونیستی تا سالهای  
 سال در سینمای جهان باقی ماندند.  
 مهاجرت فیلمسازان آلمانی (نظیر «لانگ» و  
 «مورنائو») به آمریکا، نورپردازی غیرمعمول  
 و دکورهای اکسپرسیونیستی را به دنیای  
 تاریک فیلم‌های جنائی و وحشتناک و

بالا: دوین  
 پایین: پابست





شرح تصاویر صفحه مقابل، بالا: «متروبلیس» یکی از مشهورترین آثار اکسپرسیونیستی «فریتز لانگ»  
پائین: «فریتز لانگ» به هنگام تهیه صحنه‌ای از فیلم «متروبلیس»

شرح تصاویر این صفحه:  
(بالا، راست): دفتر دکتر کالباگاری از «روروت وینه» - فیلمسازی که در سراسر دوره اکسپرسیونیستی سینمای آلمان فعال بود.  
(بالا، چپ): «نوسفراتو» از «مورناتو» که افسانه هیولای خون‌آشام را بهانه‌ی نمایش دنیای تاریک و شوم و تهدید شده «اکسپرسیونیزم» قرار داد.  
پائین: نمایی از «مرگ خسته» یکی دیگر از فیلمهای اکسپرسیونیستی «فریتز لانگ»



فیلم‌های به اصطلاح «سیاه» (به فیلم سیاه Film Noir رجوع شود) سالهای ۳۰ و ۴۰ راه داد. اشیایی که حالت عادی خود را در تاریک - روشن از دست می‌دهند و به عواملی ترسناک و تهدیدکننده تبدیل می‌شوند سایه‌های بلند و سیاه و مخوف، دیوارهای در خود فشارنده و خفقان‌آور، تاریک - روشنی که فضای روحی قهرمانان و جنون و نگرانی آنها را القاء می‌کرد.

از فیلمسازان بزرگ، «آلفرد هیچکاک» (A. Hitchcock) در تمام طول زندگی حرفه‌ای خود تحت تأثیر سینمای اکسپرسیونیستی بوده و این تأثیر در مایه‌های ذهنی و شکل ظاهری کارهای او همیشه نمود داشته است. از سایر شخصیت‌های فیلم‌های اکسپرسیونیستی می‌توان از این افراد یاد کرد:

«کارل مایر» (Carel Mayer)  
 (سناریست «کالیگاری»، «اصیل»، «پلکان عقبی»، «نازل‌ترین مرد»)،  
 «کارل فروند» (Karl Freun) (فیلمبردار  
 آناری مثل «گولم»، «نازل‌ترین مرد»،  
 «متروپلیس» و «وارپته» که با اغلب  
 فیلمسازان این جنبش همکاری داشت و  
 بعدها نیز در فیلم‌هایی که در آمریکا  
 فیلمبرداری کرد نیز سبک نورپردازی خود  
 را ادامه داد) «اریش پومر» (E. Pommer)  
 (تهیه‌کننده «کالیگاری»، «نیبلونگن»،  
 «نازل‌ترین مرد» و غیره)، «والتر روهریک»  
 (W. Röhrig) (طراح دکور «کالیگاری»،  
 «مرگ خسته»، «قصر مخوف»، «محصل  
 پراگ»، «تارتوف»، «فاوست» (هرمان وارم  
 (H. Warm) (طراح دکور «کالیگاری»،  
 «مرگ خسته» «محصل پراگ» و غیره)، از  
 بازیگران «اسیل یانینگس» («نازل‌ترین مرد»)



بالا: آلفرد هیچکاک

پائین: اریش پومر



«واربته» ، «فاوست» ، «تارتوف» ، «موزهی مجسمه‌های مومی» ( «کنراد ویت» (C.Veidt) ) «کالیگاری» ، «موزهی مجسمه‌های مومی» «محصل پراگ» «دستهای اورلاک» ( «وینر کراوس» (W. Kraus) ) «کالیگاری» ، «موزهی مجسمه‌های مومی» ، «محصل پراگ» ( «وینر کراوس» ) .

### Emulsion امولسیون

سطح حساس فیلم خام ، آلوده به مواد شیمیایی ، که تصویر بر آن نقش می‌بندد . با تغییراتی که در میزان ترکیب این مواد داده می‌شود قابلیت و سرعت جذب نسور (Speed) فیلم فرق می‌کند . این سرعت جذب با حروف اختصاری ASA یا DIN مشخص می‌شود. فیلم‌هایی که ASA (DIN) آنها بیشتر است ، قابلیت جذب نور بیشتری را دارند ، یعنی در روشنایی‌های کمتری هم از آنها می‌شود استفاده کرد ، و بالعکس . در فیلم‌های رنگی سه - چهارلابه ماده‌ی حساس روی فیلم می‌آید و بین هر کدام یک صافی (Filter) قرار دارد که نوری را که به هرلابه می‌رسد کنترل می‌کند .

انیمیشن ( تحرک دادن ) Animation شیوه‌ی فیلمسازی که در آن به اجسام و تصاویر (معمولا نقاشی شده) بی‌حرکت ، تحرک بخشیده می‌شود. این کار با دوربین مخصوص فیلمبرداری منقطع و کادر به کادر صورت می‌گیرد، یعنی از جسم یا تصویر یک کادر (یک بیست و چهارم ثانیه) فیلم گرفته می‌شود. بعد جای جسم را کمی عوض می‌کنند

بالا: کنراد ویت  
پائین: وینر کراوس

و یا تصویری دیگر که با تصویر قبلی کمی تفاوت داشته باشد در مقابل دوربین قرار می دهند و این کار ادامه پیدایی کند و در مجموع، جسم یا تصویر در یک سلسله کادر هایی که موقع نمایش به طور پیوسته روی پرده می آید، حرکت می کند.

تحرك دادن به اجسام و تصاویر خود چند نوع فیلمسازی را تشکیل می دهد. وسیعترین، مهمترین و معروفترین شاخه اش نقاشی متحرک ( یا نقاشی مضحک متحرک ) Animated Cartoon ( که برای آن در گذشته ها در ایران تعبیر عامیانه ولی رسای «مضحک قلمی» وضع شده بود). نقاشی متحرک خود یکی از شاخه های نقاشی های بریده شده ( Cut-Out ) است که در آن تصویر ( معمولا موضوع و قهرمان داستان) از یک زمینه قبلی بریده و جدا می شود و با مفاصل و اعضای قابل تبدیل و تحرك روی زمینه ثابتی قرار می گیرد. یک نوع دیگر نقاشی متحرک که رواج کمتری دارد نقاشی مستقیم روی نوار شفاف فیلم است.

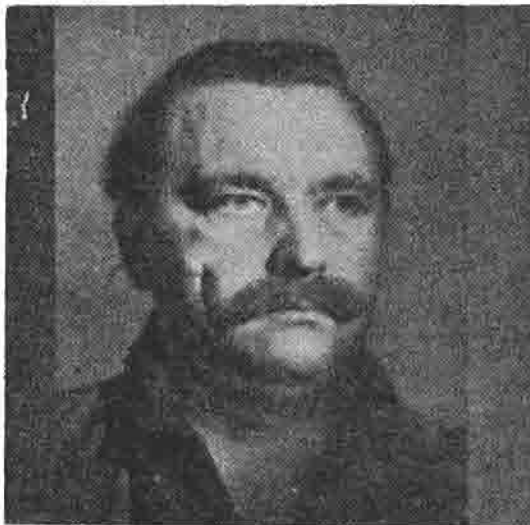
فیلم های تحركی شاخه ی وسیع فیلدهای عروسکی ( Puppet Film ) را هم در بر می گیرد که در آن عروسک ها بر زمینه ی دکورهای سه بعدی و برجسته حرکت داده می شوند و ظرافت پردازی در دکور و لباس و سایر اجزاء ، این نوع فیلمسازی را دشوارتر از نقاشی متحرک می سازد و در نتیجه رواج کمتری دارد.

از حرکت دادن به اجسام ثابت در فیلم های آگهی تبلیغاتی و نیز به صورت یک جور حقه ی سینمایی در مورد فیلم های معمولی استفاده می شود.

اولین سازنده ی معتبر فیلم های نقاشی

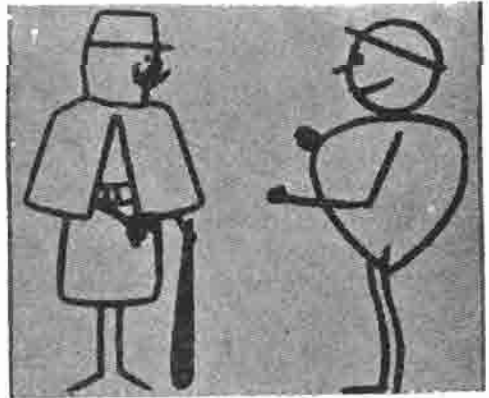
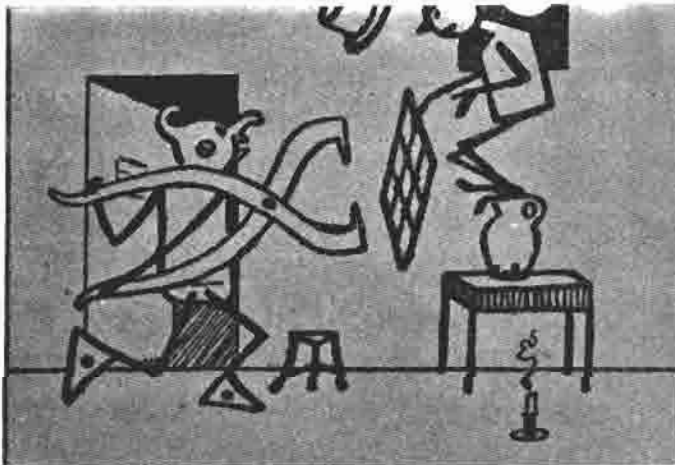
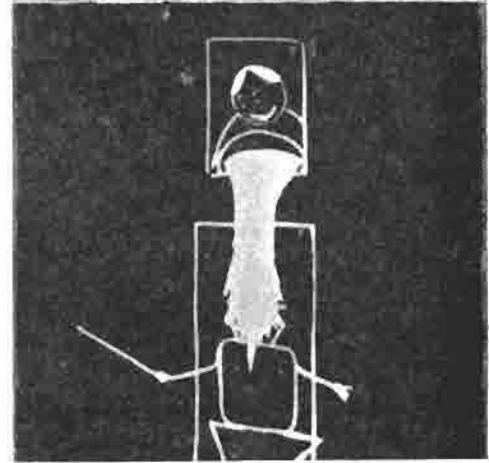
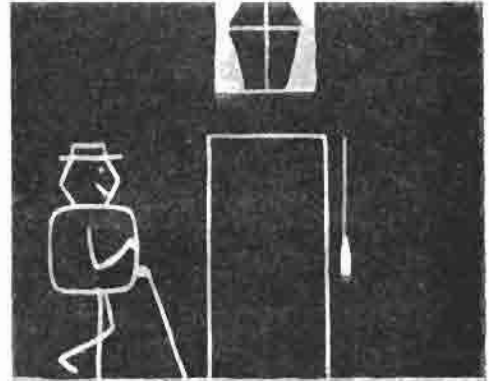
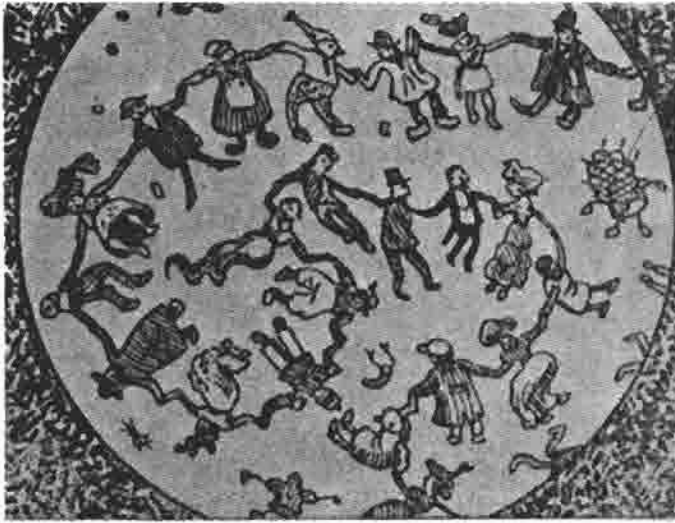


بالا: امیل کول  
پائین: ماکس فلاشر



متحرک « امیل کول » E. Cohl فرانسوی است که از ۱۹۰۸ شروع به ساختن این قبیل فیلم ها کرد.... در آمریکا « ماکس فلاشر » M. Fleischer با سری « پاپ آی » Popeye « بتی بوپ » B. Boop و غیره ، « والت دیزنی » با « میکی ماوس » Mickey Mouse ، « دانالد داک » Donald Duck و غیره ، « تکس ایوری » T. Avery و « چاک جونز » Ch. Jones با سری « باگز بانلی » Bugs Bunny ، « هانا » و « باربرا » Hanna-Barbera با سری « تام اند جری » Tom and Jerry ( موش و گربه ) و بالاخره « جان هابلی » J. Hubley ، در انگلستان ، « ریچارد ویلیامز » R. Williams « جرج دانینگ » G. Dunning و « جان هالاس » ، در فرانسه - « ژان ایماژ » J. Image در آلمان - « هانس ریختر » H. Richter ، « والتر رومان » و « لوته رایتر » Lotte Reiner ، در کانادا « نورمن مک لارن » N. McLaren ( که بیشتر به شیوهی نقاشی مستقیم روی نوار فیلم کار می کند ) ، در ایتالیا « برونو بوزه تو » Bruno Bozzetto و « کاواندولی » Cavandoli ، در لهستان « یان لنیتسا » Jan Lenica ، در چکسلواکی « یژی ترنکا » Jiri Trnka ، « ازدنک میلر » Zdenek Miler ، « کارل زمان » Karl Zeman و در یوگسلاوی « دوشان - وو کوتیچ » D. Vukotic سازندگان سرشناس فیلم های نقاشی متحرک هستند. از این جمع البته والت دیزنی ( که ضمناً اولین فیلم های بلند نقاشی متحرک را به وجود آورد ) و شخصیت های او محبوب ترین و معروف ترین هستند. دیزنی عامل اصلی اشاعه ی این شیوهی فیلم سازی در جهان بود. هنرمندانی مثل « مک لارن » ، « هابلی » ، « لنیتسا » ، « ریختر » ، « رومان » و « رایتر » نقاشی متحرک را به عنوان یک قالب جدی و برای

بالا: والت دیزنی  
پائین: یژی ترنکا

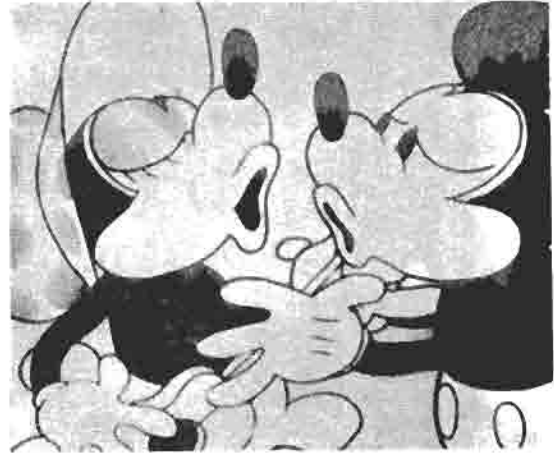


«امیل کول» در سال ۱۹۰۸، نقاشی متحرک پیشرو را عرضه کرد که نیم قرن بعد مورد توجه قرار گرفت و رواج یافت. «کول» اولین کسی بود که عکسبرداری تصویر روی نوار فیلم به منظور ایجاد «نقاشی متحرک» را انجام داد.

نصاویر این صفحه: صحنه‌هایی از فیلم‌های «کول» (میکروب خوشبخت، کاپوس آدمک‌ها، درام آدمک‌ها)



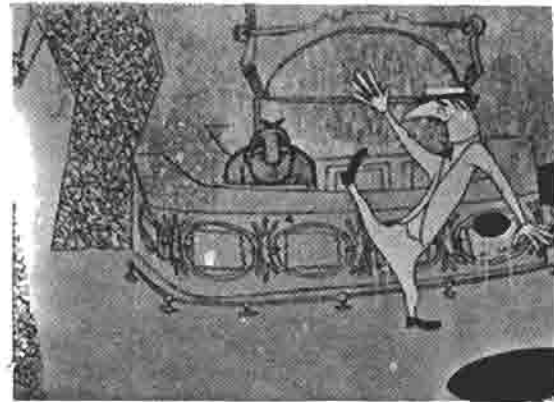
انتقامجو - ۱۹۵۸ از «دوشان ووکوتیچ» که مشهورترین سازنده نقاشی متحرک در یوگسلاوی است.



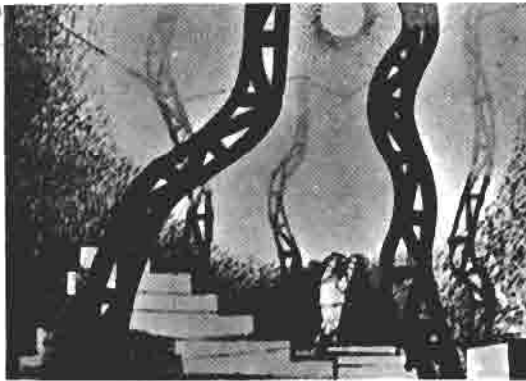
«میکسی ماوس» از معروفترین آثار «والث دیزنی» که همناً اولین فیلم بلند نقاشی متحرک را نیز بوجود آورده است.



«هدیه کوچولو» - ۱۹۴۶ از ییزی ترنکا: بیلماسز معروف چکسلواکی.



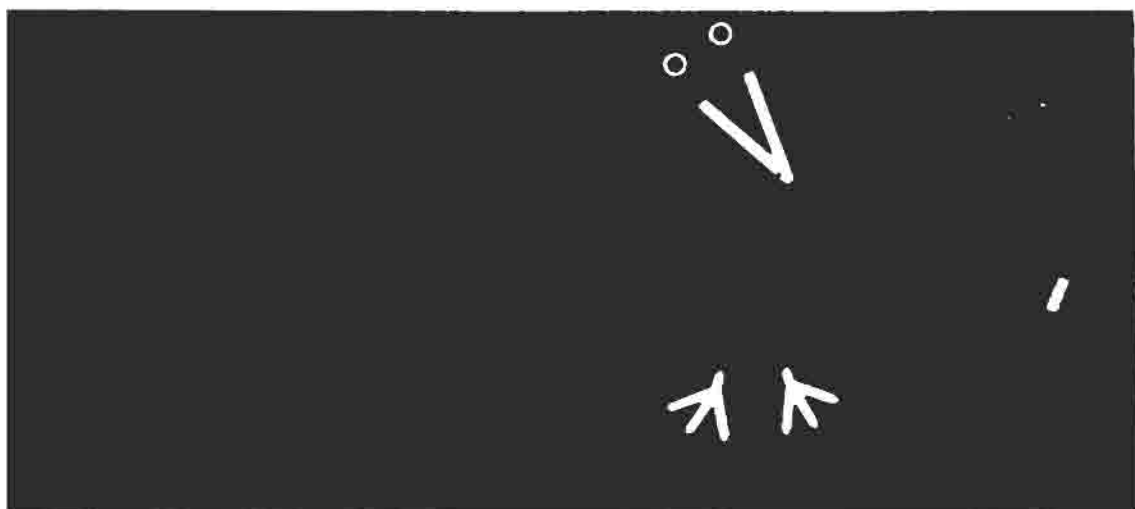
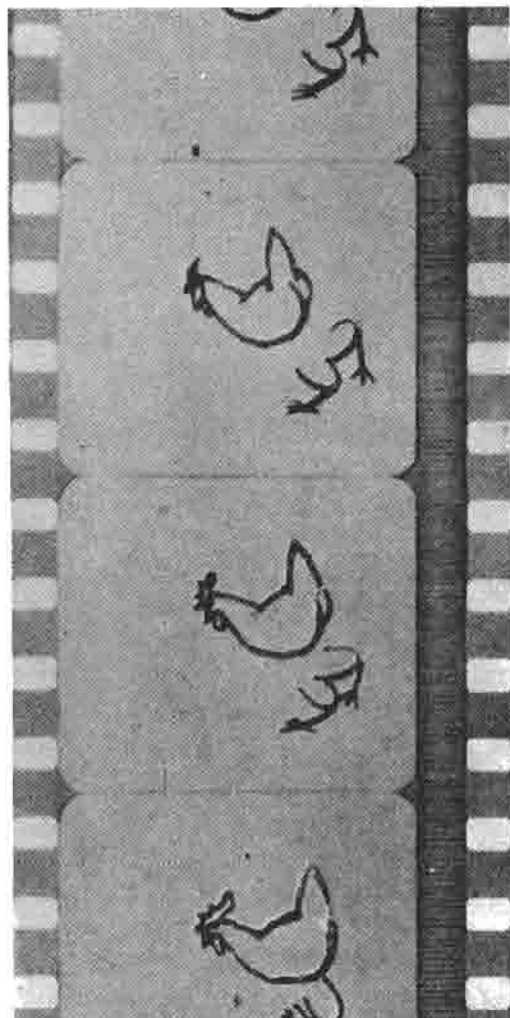
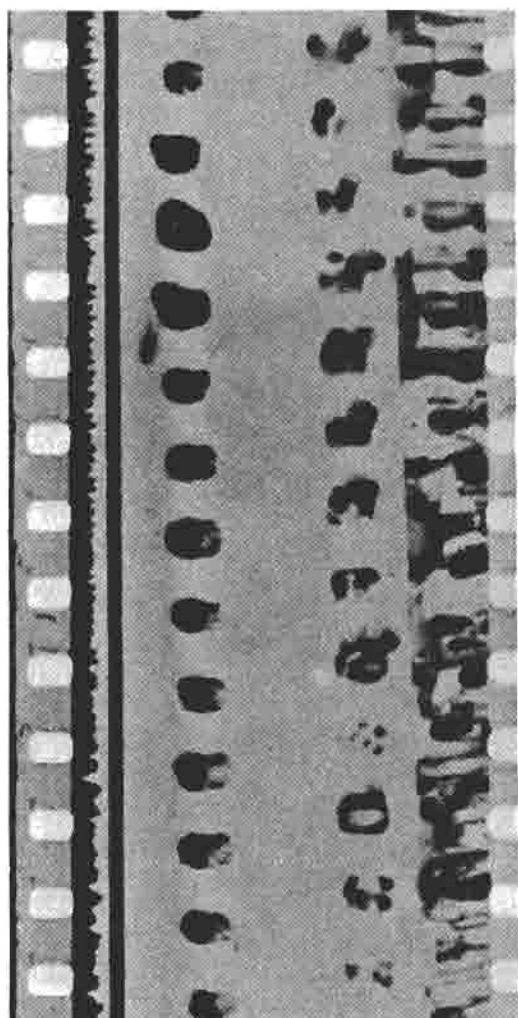
«روتی توت توت» - ۱۹۵۲ ساخته: جان هابلی سازنده سرشناس نقاشی متحرک در انگلستان



«میلیونی که خورشید را دزدیده بود» - ۱۹۴۸ اثر سازنده سرشناس نقاشی متحرک چک «زدنک میلر»

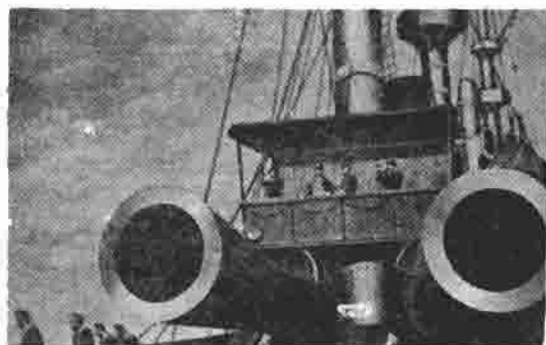


«لئونورا» - ۱۹۵۰ ساخته‌ی: ادوارد هوفمن

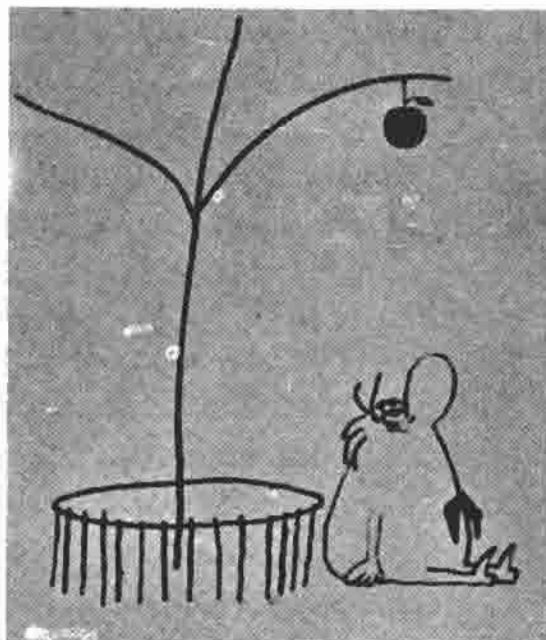




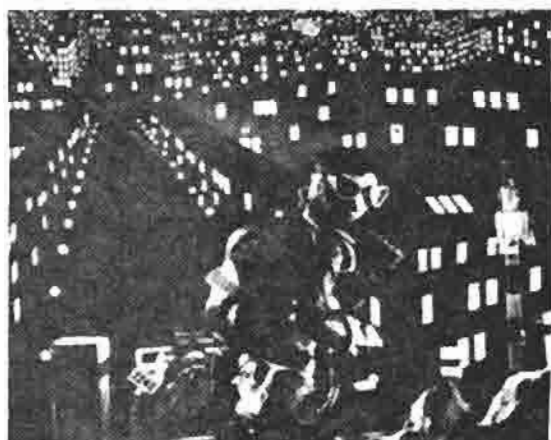
«بیزی ترنکا» از جکسلوواکی، به سنمای عروسکی اعتبار بخشید:  
سمت چپ «برنس بازازام» ۱۹۵۰ و سمت راست «افسانه‌های قدیمی کوچک» ۱۹۵۳



«کارل زمان» در فیلم «یک اختراع شیطانی» - ۱۹۵۷ (بالا): کتاب  
ژول ورن را بصورت تصاویر توأم با بازی هنرپیشگان عرضه کرد.  
«بزی تسلا و پویار» سینماگر دیگر چک با ظرافت و استادی حرکات  
بازیگران عروسکی را در «بیک جرعه بیشتر» - ۱۹۵۴ به نمایش  
گذارد.



سیب (۱۹۶۲) از «جرج دانیگ»



شرح تصاویر صفحه مقابل، بالا: سینمای بدون دوربین، یا نقاشی  
مستقیم روی نوار فیلم بوسیله «نورمن مک لارن» برای نخستین بار  
اعتبار یافت. در سمت چپ تصویر «جمبه رنگ» از «لن لای» و در  
سمت راست تصویر «هن هاب» از نورمن مک لارن را مشاهده  
می کنید.

پائین: نورمن مک لارن تصاویری ساده با حداقل خطوط در فیلم  
«هرن» حرکات کامل را به نمایش درآورده است.



ایستمن چاپ می‌شود. شیوهی فیلمبرداری رنگی « ایستمن » در نوشته‌های شروع فیلم ممکن است زیر عناوین مختلفی مثل متروکالر یا Metro Color ، وارنر کالر Warner Color یا دولوکس کالر De Lux Color ظاهر گردد. حتی فیلم‌های رنگی‌ای که در سالهای اخیر اسم « تکنی کالر » را روی خود دارند روی نگاتیو « ایستمن » فیلمبرداری و در لابراتوارهای « تکنی کالر » چاپ شده‌اند. نکته‌ی قابل ذکر آن که فیلم‌های رنگی « ایستمن » بعد از گذشت چند سال به تدریج رنگشان تغییر می‌کند و مایه‌های سبزآبی از بین رفته فیلم یکدست بنفش میشود. برخلاف فیلم‌های « تکنی کالر » که بعد از گذشت چهل و چند سال همچنان اصالت رنگ خود را حفظ کرده‌اند. در سالهای اخیر برای احیای فیلم‌های رنگی از بین رفته و اصلاح و تکمیل نگاتیو « ایستمن » اقدامات و تحقیقاتی در جریان بوده است.

بیان مفاهیم تجریدی به کار گرفته‌اند و آثارشان بیشتر جنبه خصوصی دارد. یکی از قدیم‌ترین فیلم‌های غروسکی « جنگ و رویای موسی ( La Guerra e il Songo di Momi ) (۱۹۱۶) اثر « جووانی پاسترونه » G. Pastrone است. به هر جهت در این زمینه از فیلمسازی کشور چکسلواکی و افرادی مثل ترنکا ، زمان ، « هرمینا تیرلوا » Hermina Tyrlova و « بریتسلاو پویار » Bretislav Pojar تمایز آشکار دارند.

### ایستمن کالر Eastman Color

یک نوع نسخه‌ی منفی (نگاتیو) فیلم رنگی که در سال ۱۹۰۲ به وسیله‌ی کمپانی « کداک » عرضه شد و به سرعت جای فیلم « تکنی کالر » را که تا آن زمان یگانه فیلم رنگی موفق رایج بود گرفت. علت این امر آن بود که برای فیلمبرداری به شیوه‌ی تکنی-کالر ( به واژه‌ی تکنی کالر Technicolor مراجعه شود ) سه نوار فیلم خام رنگی لازم بود، دوربین فیلمبرداری به شیوه‌ی تکنی کالر سنگین‌تر و بزرگتر از دوربین‌های عادی و لابراتوار چاپ رنگی به این شیوه محدود بود. فیلم رنگی « ایستمن کالر » هیچ‌یک از این دردسرها را نداشت. با دوربین فیلمبرداری عادی می‌شد فیلم گرفت و یک نوار فیلم خاص بیشتر لازم نداشت، پس از نظر خرج با صرفه‌تر بود. ضمناً فیلم‌های گرفته شده با فیلم خام « ایستمن » در تمام لابراتوارهای چاپ رنگی عادی قابل چاپ است. امروزه تقریباً تمامی فیلم‌های رنگی‌ای که در آمریکا و کشورهای اروپای غربی برمی‌دارند با فیلم رنگی خام « ایستمن » گرفته و روی فیلم رنگی مثبت

# ب

می کردند. دیوید وارک گریفیث، بخصوص در انتخاب دختران جوان برای بازی در فیلم هایش قابلیت داشت، از آن جمله بودند سری پیکفورد، ( M. Pickford ) و لیلیان گیش ( L. Gish ) که بعدها بزرگترین بازیگران زن سینمای آمریکا شدند.

در اروپا پیوند بین تئاتر و سینما نزدیک تر بود گرچه هنرپیشه ها معمولاً از تئاتر به فیلم راه پیدا می کردند و نه بالعکس. «آستانیلسن» (A. Nielsen) بازیگری سینمایی را به حد تکاملی رساند که فقط لیلیان گیش با او برابری می کرد. از مردان « امیل یانینگز » ( E. Jannings ) علاقمندان فراوان و شهرت بسیار داشت. هالیوود ذخیره بازیگران خود را با جذب هنرپیشه های دیگری از اروپا غنی ساخت. از آن جمله بودند «گرتا گاربو» ( G. Garbo )

## بازیگری

### Acting

در آغاز کار سینما هنرپیشه ها معمولاً از تئاتر قرض گرفته می شدند، اما هنرپیشه های تئاتری به سینما با نظر حقارت نگاه می کردند، ضمناً سبک بازی تئاتری آنها با حرکات مبالغه شده ، در تصویرهای درشت سینمایی مبالغه آمیزتر و مضحک جلوه می کرد. هنرپیشه های تئاتری در فرانسه در محصولات فیلمهای هنری (Film D'Art) و در آمریکا در فیلم های مؤسسه بازیگران معروف Famous Players ظاهر می شدند، از آن جمله بودند « سارا برنارد » S. Bernhard ، الئونورا دوسه (E. Duse) و « بیربوم تری » ( Beerbahm Tree ) که نامش برای فیلم ها اعتباری آورد. در عین حال، در خیلی از فیلم ها ، بازیگران را بدون سابقه تئاتری و بر اساس جوانی و زیبایی انتخاب

« پولانگری » ( P. Negri ) ، « چارلز لوتون » ( Ch. Laughton ) ولارس هانسن ( L. Hansen ).  
 پیشرفت های فنی و بالا رفتن سطح فهم و توقع تماشاگران در تغییر شیوه بازیگری سینمایی اثر داشت، ظرافت و عمق بازی جنت کی نور ( J. Gaynor ) در فیلم « طلوع » ( Sunrise ) ( ۱۹۲۷ ) اثر ف. و. مورنا ( F.W. Murnau ) تا با امروز تازه است. بازی « گاربو » نیز جاذبه خود را از سینمای صامت تا ناطق هم چنان حفظ کرده است. ظهور صدادر سینما بین هنرپیشگان ضایعاتی ببار آورد، بعضی از بازیگران بد لهجه اروپائی ( یانینگز ، پولانگری ) مجبور به بازگشت به کشور هایشان شدند. صدای نامناسب بعضی دیگر مخصوصاً با دستگاه های ناقص ضبط صوت آن ایام ادامه کار رادرسینمای ناطق برایشان مشکل ساخت. بارزترین نمونه، سقوط هنرپیشه بسیار مشهور « جان گیلبرت » بود. ناطق لزوم مبالغه در بازی و تکیه بر حرکات را از میان بر می داشت در نتیجه تطابق با این سبک جدید بازیگری برای خیلی از بازیگران تئاتری یا بازیگران سینمای صامت دشوار بود، با وجود این بعضی از بازیگرانی که از تئاتر شروع کرده بودند به سبب قوت و اصالت شخصیت و جاذبه فردی خاص در سینما ماندند و متمایز شدند، از آن جمله اند بتی دیویس ( Bette Davis ) هامفری بوگارت ( H. Bogart ) ، کاری گرانت ( C. Grant ) ، کاترین هپبرن ( K. Hepburn ) ، ادوارد جی رابینسون ( E. G. Robinson ) اسپنسر ترسی ( S. Tracy ) و هنری فاندال ( H. Fonda ) که همگی از تبحر فنی و جاذبه شخصی برخوردار بودند. اما سپردن نقش های قالبی به هنرپیشه ها ، حوزه هنرنمایی آنها را محدود و به تکرار نقش های کمابیش



بالا: لارس هانسن  
 پایین: چارلز لوتون

مشابهی مجبورشان می کرد (رجوع شود به ستاره سازی)



با پیدایش ناطق، بازی کمدی در سینما نیز دگرگونی عمده‌ای را متحمل شد. اولین دوربین‌های فیلمبرداری ناطق ساکن بود و این با تحرک لازمه فیلم‌های کمدی جور در نمی‌آمد، بعلاوه، در اولین فیلم‌های ناطق، به صورت یک جور تفریط، حرف زیاد وجود داشت، در نتیجه کمدی بزن و بشکن (Slap Stick) که در دست امثال «چاپلین»، و «کیتون» تکمیل شده بود جای خود را به کمدی لفظی و متلاک‌پران داد.

پیوند بین سینما و تئاتر و بهره‌گیری متقابل این دو از هم در بازیگری یک نوع سبک ناتورالیستی نسبتاً متعادل بوجود آورد گرچه در دهه ۳۰ و ۴۰ باز یک جور تیپ‌های قالبی در سینما برقرار بودند و مثلاً مردها عموماً ریخت‌های تر و تمیز و اطوکشیده‌ای داشتند. از اوایل دهه پنجاه این نوع تیپ‌سازی هم کم‌کم کنار رفت، مخصوصاً از موقعی که «ایلیا کازان» (E. Kazan) با استفاده از هنرپیشه‌های آکتورز استودیو (Actors' Studio) فیلم‌های خود را عرضه کرد. بازی «مارلون-برانندو» (M. Brando) و «جیمز دین» (J. Dean) از هنرپیشگان این کارگاه که براساس تعلیمات بازیگری معلم روس «استانیسلاوسکی» (Stanislavsky) پایه‌گذاری شده بود در شکل و کیفیت بازیگری مردان سینمای آمریکا اثر زیادی بجا گذاشت و برای نقش خلاقه هنرپیشه اهمیت بیشتری را بوجود آورد.

خارج از آمریکا و انگلیس بعد از ظهور صدا، مرز بین بازی تئاتری و سینمایی نسبتاً تفکیک نشده باقی ماند، مخصوصاً در



بالا: جیمز دین  
پائین: ایلیا کازان



چارلز لوتون (ستون اول، بالا): در فیلم شورش در کشتی بوئتی -

۱۹۳۵

امیل یانینگس (ستون اول، وسط): در فیلم آخرین مرد - ۱۹۲۳  
گرناگاریو (ستون اول، پائین): با «ژاک فده» به هنگام فیلمبرداری

فیلم «آنا کریستی» - ۱۹۳۰

بعضی از بهترین نمونه‌های بازیگری در آثار فیلسازانی دیده شد که خود سابقه هنرپیشگی داشتند از جمله: زولین دویویه و فیلم «دون کامیلو» - ۱۹۵۲ (ستون دوم، بالا) و «ژان رنوار» و فیلم «نوهم

بزرگ» - ۱۹۳۷ (ستون دوم، پائین)



اسپنسرترسی (ستون اول: بالا) در فیلم کاپیتان شجاع - ۱۹۳۷  
 همفری بوگارت (ستون اول، پائین) در فیلم خواب بزرگ - ۱۹۴۵  
 کاری گرانت (ستون دوم، بالا) در فیلم شمال از شمال غربی -  
 ۱۹۵۹  
 هنری فوندا (ستون دوم، وسط) در فیلم خوشه های خشم - ۱۹۴۰  
 ادوارد جی رابینسون (ستون دوم، پائین): در فیلم سزار کوچک -  
 ۱۹۳۰

فرانسه که هنرپیشه بیشتر «هنرمند» قلمداد میشد تا کالای تجاری. «ژان رنوار» (J. Renoir) در فیلم‌های قبل از جنگ خود در خلق نقش به بازیگران آزادی بیسابقه‌ای داد. در سینمای ایتالیای بعد از جنگ استفاده از افراد غیرحرفه‌ای برای خلق نقش‌هایی شباهه با آنچه در زندگی داشتند از اساس خصوصیات جنبش نئورئالیسم (Neorealism) بود (بنیان‌گذار این روش را «آیزنشتاین» Eisenstein فیلمساز روس میدانند). این روش تا به امروز در بین فیلمسازانی که سعی در ایجاد فیلم‌های نیمه مستند دارند باقی مانده است. «روبر برسون» (R. Bresson) در فرانسه و «کن لوچ» (K. Loach) در انگلستان دو تن از پیروان این شیوه هستند. بعضی از بهترین نمونه‌های بازیگری در آثار فیلمسازانی دیده شده که خود سابقه‌ی هنرپیشگی داشته‌اند. کسانی مثل «رنوار» و «دوویویه» (Duvivier) در فرانسه، «دسیکا» و «فلینی» در ایتالیا، «کارول رید» (C. Reed) در انگلستان، «گریفیت» و «اشتر وهایم» (Stroheim) در آمریکا، «پودوفکین» و «بوندارچوک» (Bundarchuk) در روسیه، «میزوگوچی» در ژاپن. در مدرسه سینمایی مسکو، دانشجویان دوره کارگردانی باید یک دوره بازیگری را هم ببینند. در آمریکا «جان کاساویتس» (J. Cassavettes) با فیلم‌های شخصی و نسبتاً تجربی‌اش چون «سایه‌ها» (Faces) (۱۹۶۰) «چهره‌ها» (Husbands) (۱۹۶۸) و «شوهران» (۱۹۷۰) شیوه‌ای از بداهه‌سازی را در بازیگری سینمایی ارائه داد، شیوه‌ای که خارج از فیلم‌های معدود او و چندتن دیگر گسترش چندانی نداشته است.



بالا: اریک فون اشتر وهایم  
پائین: سرگئی آیزنشتاین



بالا: ویلیام وایلر  
پائین: جان فورد

### برداشت Take

یک نوبت فیلمبرداری از یک «نما» یا یک صحنه . بعضی فیلمسازها معمولاً یکی دو نوبت بیشتر از یک صحنه فیلم نمی‌گیرند (مثل «جان فورد» ) ، و بعضی فیلمبرداری از یک «نما»ی واحد را چندین بار تکرار می‌کنند (مثل «ویلیام وایلر» که او را به شوخی «وایلر ۹۰ برداشتی» 90 Take Wyler - می‌گفتند.) یک «برداشت» ممکن است از «نما»یی کوتاه و چندثانیه‌ای باشد و یا ممکن است به اندازه‌ی ظرفیت قرقره‌ی فیلم خام (ده دقیقه) طول بکشد برداشت ده دقیقه‌ای 10 Minute Take را اولین بار «هیچکاک» در فیلم «طناب» The Rope (۱۹۴۸) به کار برد. «برداشت» در واقع همان «نما» Shot - است ، منتها «برداشت» از یک «نما» ممکن است تکرار شود و یک «نما»ی واحد سه یا چهار نوبت یا بیشتر فیلمبرداری (برداشت) شود و یکی که به نظر کارگردان بهترین است در فیلم به کار رود .

### برداشت کنار گذاشته شده Out-Take

برداشتی که در نسخه نهایی فیلم به کار نمی‌رود . از یک صحنه معمولاً بیش از یک بار فیلم می‌گیرند و به هر نوبت فیلم گرفتن یک « برداشت » گفته می‌شود (به واژه‌ی Take رجوع شود .)

### برداشت مجدد Re-Take

فیلمبرداری مجدد از یک یا چند صحنه .

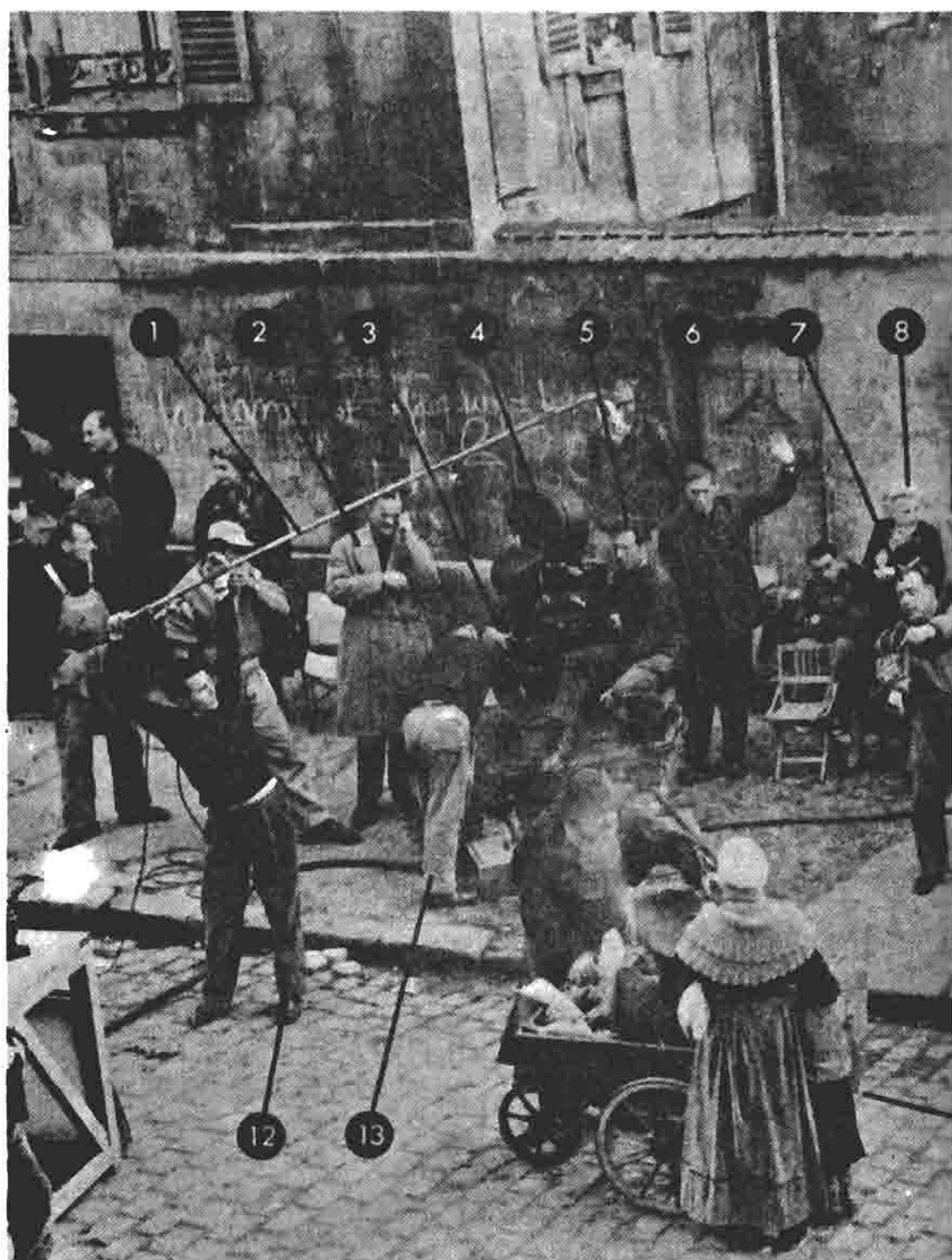
### برداشت‌های روزمره Dailies

(رجوع شود به «راش» RUSHES)





۱- میکروفن و بوم - ۲- مدیر فیلمبرداری - ۳- فیلمبرداری - ۴- دوربین فیلمبرداری - ۵- کمک فیلمبردار - ۶- کارگردان - ۷- کلاک - ۸- منشی صحنه - ۹- پروژکتور - ۱۰- عکاس صحنه - ۱۱- گرمور - ۱۲- متصدی بوم - ۱۳- کارگر صحنه - ۱۴- بازیگران فیلم - ۱۵- رزیستانس



## بک پروجکشن Back Projection

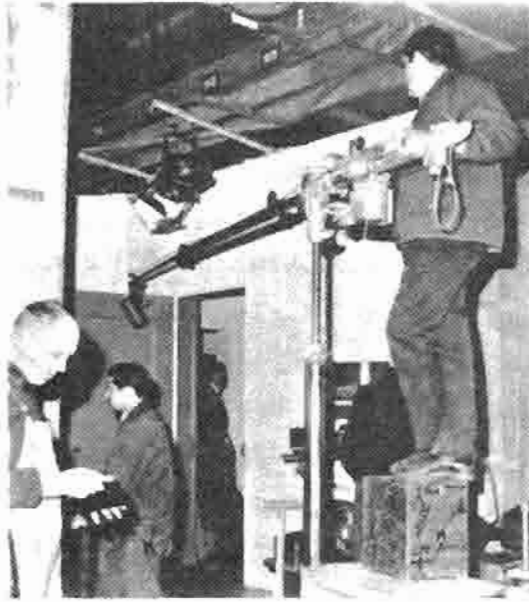
( نمایش فیلم از پشت )

( که به آن Rear Projection و شیوهی استفاده از پرده‌ی شفاف Transparent هم می‌گویند )

شیوهی تاباندن فیلم روی یک پرده‌ی شفاف در پشت سر موضوع فیلمبرداری (دستگاه نمایش در آن سوی پرده‌ی شفاف قرار دارد) و بعد فیلمبرداری از مجموع ایندو یعنی از موضوع و از فیلمی که پشت سر او روی پرده شفاف تابانده شده است. با این نحوه، مناظر خارجی را که قبلاً گرفته شده در استودیوی فیلمبرداری پشت سر هنرپیشه روی پرده شفاف می‌تابانند و از ایندو با هم فیلم می‌گیرند و در نتیجه دیگر لزومی به بردن هنرپیشه به خارج از استودیو و فیلمبرداری در محیط بیرون نیست. یک نمونه‌ی بسیار رایج فیلمبرداری به این طریق صحنه ایست که هنرپیشه‌ها در اتومبیلی نشسته‌اند و پشت سر آنها منظره‌ای در حال حرکت دیده می‌شود. اتومبیل ( که قسمت جلو را فاقد است ) و هنرپیشه‌ها در داخل استودیو هستند. منظره‌ی متحرک که قبلاً و جدا فیلمبرداری شده (منظره‌ی جاده یا خیابان) روی پرده شفاف پشت سر آنها تابانده و از شیشه‌ی عقب اتومبیل دیده می‌شود. بعد از مجموع ایندو یعنی هنرپیشه‌ها در داخل اتومبیل و منظره روی پرده شفاف، فیلمبرداری می‌کنند و هنگام نمایش این تصویر ( که با حرکت دادن بدنه‌ی اتومبیل و عبور سایه‌ها از روی صورت هنرپیشه‌ها تقویت می‌شود ) القا می‌گردد که هنرپیشه‌ها در اتومبیل متحرکی نشسته‌اند. دلیل استفاده از این شیوه تسلط بیشتر بر نور و صدا موقع فیلمبرداری



در تصویر بالا ملاحظه می‌فرمائید که مثلاً هنرپیشه در اتومبیلی که سمت جلو و اطراف و سقف آن را برداشته‌اند مشغول رانندگی است. دستگاه نمایش، فیلمی از منظره جاده یا خیابانی در حال حرکت را بر یک پرده شفاف بر پشت سر هنرپیشه می‌تاباند. یک دوربین فیلمبرداری از روبروی هنرپیشه از هنرپیشه و فیلمی که بر پشت سر او تابانده شده توأمأ فیلم می‌گیرد. مجموعه این تصویر تابانده شده و هنرپیشه وقتی که نمایش داده می‌شود بنظر می‌رسد که هنرپیشه واقعاً در اتومبیلی در خیابان با جاده در حال حرکت است.



و جلوگیری از شرایط دشوار و گاه غیر قابل کنترل فیلمبرداری در محیط واقعی و خارجی و ددرسرها و هزینه‌های ناشی از آن است. با این شیوه ضمناً از قرار دادن هنرپیشه در شرایط خطرناک (قایق روی دریای خروشان، حرکت بر بدنه‌ی صخره‌ها) جلوگیری می‌شود. (نمایش فیلم از پشت) امروزه جای خود را بیشتر به نمایش فیلم از روبرو (Front Projection) (رجوع شود) داده است که قابلیت انعطاف بیشتری دارد و جای کمتری را در محیط استودیو اشغال می‌کند.

### Boom

### بوم

دسته‌ی بلندی که میکروفن صدابرداری را موقع فیلمبرداری بر سر آن نصب می‌کنند و خارج از حوزه‌ی دید دوربین بالای سر هنرپیشه‌ها نگاه می‌دارند و همراه با حرکت آنان اینطرف و آنطرف می‌برند.



«بوم» و متصدی «بوم» به هنگام فیلمبرداری در صحنه داخلی - استودیو (تصویر بالا) و در صحنه خارجی (تصویر پایین)



### پخش (۱) Disturbution

مرحله‌ی بعد از تولید ( Production ) فیلم . تهیه کننده حق توزیع فیلم را به پخش-کننده (معمولا به مدت ۵ یا ۷ سال) واگذار می کند و پخش کننده فیلم را در اختیار نمایش-دهنده Exhibitor ( که اجاره کننده Renter هم گفته می شود) قرار می دهد . شرکت های بزرگ فیلمساز هالیوود برای کنترل بیشتر بازار فیلم تا سالهای متعادی خود تولید کننده ، پخش کننده و نمایش دهنده‌ی فیلم در سلسله سینماهایی بودند که در اختیار داشتند. قانونی در سالهای اخیر این انحصار را از بین برده است.

### پخش (۲) Release.

عمل پخش و توزیع فیلم آماده‌ی نمایش بین سینماهای نمایش دهنده .

### پاناویژن Panavision

یک شیوه‌ی فیلمبرداری برای نمایش روی پرده‌ی عریض . فیلمبرداری روی فیلم «نگاتیف» . ۷ میلیمتری انجام می‌گیرد (که پهنایش دو برابر فیلم های نگاتیف ۳۵ میلیمتری معمولی است) بعد این نگاتیف . ۷ میلیمتری یا روی فیلم مثبت ( پوزیتیف) . ۷ میلیمتری چاپ و نمایش داده میشود و یا به وسیله‌ی عدسی « آنا مورفیک » ( به اصطلاح Anamorphic Lens رجوع شود ) روی فیلم ۳۵ میلیمتری فشرده و چاپ می‌شود و این فیلم ۳۵ میلیمتری بعداً در دستگاه نمایش به وسیله‌ی عدسی دیگری باز و منبسط و بر پرده‌ی نمایش تابانده می‌شود. به این شیوه‌ی دوم یعنی وقتی تصویر فشرده و چاپ می‌شود، منظره روشن تر و تمیزتر از کار در می‌آید .

توزیع مجدد فیلم‌هایی را که یک بار قبلاً نشان داده شده است Re-Issue می‌گویند .

### پرداخت Treatment

اصطلاحی در مورد نوشتن سناریو به شکلی فشرده و بدون ذکر جزئیات ، مفصل‌تر از یک طرح ساده ولی خلاصه‌تر از سناریوی کامل .

### پرده ( تصویر ) قسمت شده Split Screen

به اصطلاح « تصاویر کنار هم » ( Multiple Image ) رجوع شود .

### پرده سینما Screen

پرده‌ی محل نمایش فیلم، که فیلم بر آن تابانده می‌شود. این پرده ممکن است سطحی مات (غیرشفاف) باشد. پرده‌های رایج سینماهای امروز الیاف نقره‌ای دارد و سوراخ سوراخ است تا اولاً نور را باز تاباند و ثانیاً صدای بلندگوها از پشت پرده رد شود.

### پرده عریض Wide Screen

شیوه‌ی نمایش فیلم روی پرده‌ی عریض‌تر از حد مرسوم (حد مرسوم سابق نسبت ۱ به ۱/۳۳ برای پرده‌های سینما بود ، به اصطلاح Aspect Ratio نگاه کنید ) . نسبت پرده‌ی عریض و یا تصویر منعکس بر پرده‌ی عریض ۱ به ۱/۶۶ و بیشتر است (رجوع شود به اصطلاح‌های « سینماسکوپ » Cinemascope « سینه راما » Cinerama - « پاناویژن » Panavision و « ویستاویژن » Vistavision )  
در اوایل کار سینما تجاربی با پرده‌ی

عریض صورت گرفته بود : در نمایش فیلم « ناپلئون » Napoleon ( ۱۹۲۷ ) از « آبل - گانس » - A. Gance - در قسمتی تصویر ، بر سه پرده در کنار هم تابانده میشد. در همان سال « کلوداوتان لارا » C. Autant-Lara فیلمی صامت برای نمایش خاصیت عدسی « آنامورفیک » ( نگاه کنید به Anamorphic Lense ) ساخت اما این تلاش‌ها از حد تجربه خارج نشد و رواجی نیافت تا در سال ۱۹۵۳ که سینمای آمریکا در اثر رقابت تلویزیون برای جلب عامه به شیوه‌ی فیلمبرداری برای نمایش بر پرده‌ی عریض روی آورد ، فیلم « خرقة » ( The Robe ) به طریقه‌ی سینماسکوپ عرضه شد و محبوبیت این فیلم باعث رواج انواع شیوه‌های فیلمبرداری برای نمایش بر پرده‌ی عریض گردید، به طوری که امروزه تقریباً دیگر فیلمی برای نمایش بر پرده‌ای با ابعاد سابق ساخته نمیشود.

### پزیتیو ( نسخه مثبت فیلم ) Positive

نسخه‌ای که بعد از چاپ در لابراتوار از روی نسخه‌ی منفی (نگاتیف) به دست می‌آید و تصویر بر آن تصویر واقعی است و هر جسمی به شکلی که در عالم واقع هست دیده می‌شود ( برخلاف نسخه‌ی منفی - نگاتیف - که در آن رنگهای تیره ، روشن و روشنی‌ها تیره و سیاه دیده می‌شود ) .

### پلان سکانس Plan - Séquence

اصطلاح فرانسوی به معنی یک « فصل » از فیلم که صورت یک « نما » ی طولانی بدون قطع را داشته باشد .

هنرپیشه در نقش و در یک صحنه روبروی خودش ظاهر می‌شود و یا آدم ریزی آنه در مقابل یک غول قرار می‌گیرد، که سابقاً هر کدام از اجزاء را یک نوبت و جدا از دیگری فیلم می‌گرفتند، منتها موقع فیلم برداری از هر جزء، قسمت مقابل را بوسیله‌ی ماسک می‌پوشاندند که فیلم نور نبیند. ( این نوع صحنه‌ها را حالا در لابراتوار و موقع چاپ انجام می‌دهند).

**پوشش متحرک Travelling Matte**  
به اصطلاح «پوشش» (Matte) رجوع شود.

**پیکسیلیشن Pixillation**  
شیوه‌ای در تحریک دادن به آدمها یا اشیاء واقعی به طوریکه حرکت کردن آنها حالت و شتاب حرکت واقعی را نداشته باشد ( حرکت آدمها در این شیوه شبیه به لغزیدن سریع بر زمین جلوه می‌کند). فیلم برداری به شیوه‌ی یک کادر در هر چند ثانیه انجام می‌شود، در فاصله‌ی بین دو کادر پشت سرهم جسم یا آدم را جا به جا می‌کنند و سرهم شدن کادرها و نمایش آنها حرکتی سریع‌تر از معمول و حالتی اغلب مضحک را به وجود می‌آورد. فیلم کوتاه کانادایی « همسایه‌ها » Neighbors (۱۹۵۲) اثر « نورمن مک‌لارن » N. Mc Laren تماماً به این شیوه ساخته شده بود. ( این تدبیر سوای تدبیر حرکت تند شده Accelerated Motion است).

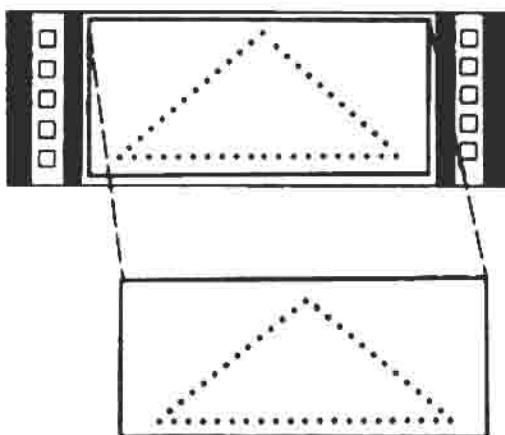
شروع فیلم «رنگی از شرارت» A Touch of Evil (در ایران: «ضربه‌ی شیطان») اثر «اورسن ولز» O. Welles - (۱۹۵۸) که یک فصل کامل است به شکل یک «نما»ی طولانی بدون انقطاع گرفته شده.  
به این اصطلاح Sequence Shot هم گفته می‌شود.

**پن Pan**  
حرکت افقی دوربین از چپ بر راست و یا بالعکس، روی پایه ثابت. حرکتی شبیه به کسی که ثابت ایستاده و سرش را از چپ بر راست (یا بالعکس) حرکت میدهد و افق را از زیر نظر می‌گذراند.  
(هم‌چنین نگاه کنید به Swish Pan)

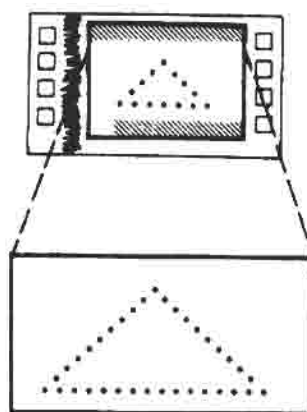
**«پن» سریع (سوئیش پن) Swish Pan**  
حرکت افقی سریع دوربین، طوری که تصویر حد فاصل بین دو نقطه محو به نظر برسد، به این اصطلاح Zip Pan هم گفته می‌شود.

**پوشش (ماسک) Mask**  
پوششی که در مقابل عدسی دوربین فیلم برداری قرار می‌گیرد تا قسمتی از حوزه دید دوربین را بپوشاند و نگذارد که قسمتی از صحنه بروی فیلم منتقل شود، مثل صحنه‌ای که کسی با دوربین چشمی نگاه می‌کند و ما منظره را (از نظر او) به صورت دوتا دایردی متقاطع می‌بینیم که اطرافش سیاه است.

از «ماسک» معمولاً در کار ایجاد حقه‌های سینمایی استفاده می‌شود، مثل موقعی که



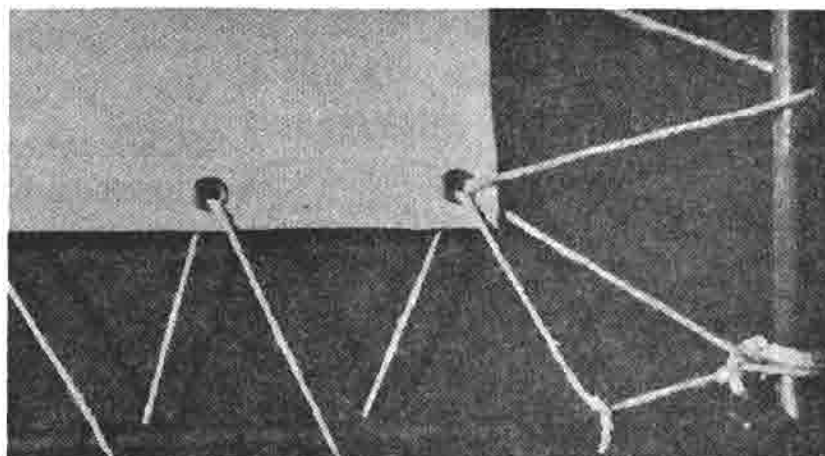
پاناوژن ۷۰، نسبت ابعاد ۲:۱.



اندازه استاندارد واید اسکرین، نسبت ابعاد ۱/۸۵:۱.



دو نما از فیلم «رنکی از شرارت»  
 (ضربه شیطان) از: اورسن ولز -  
 که شروع آن یک فصل کامل  
 است و به شکل یک «نما»ی  
 طولانی بدون انقطاع گرفته شده  
 است.



برده‌ی سینما: که امروزه بیاف  
 نقره‌ای دارد و سوراخ سوراخ است.



# ت

از این طرز نورپردازی در فیلم‌های خاص (مثل فیلم سیاه Film Noir) برای ایجاد حالت گرفتگی، اندوه و شامت استفاده می‌کنند.

## Editing

## تدوین

تدوین فیلم عبارتست از سلسله مراتب جمع‌آوری «نما»های منفرد و جداگانه‌ی فیلم و نوارهای صوتی و سرهم کردن آنها به صورت یک واحد پیوسته‌ی متشکل و معنی‌دار. تدوین به شکل بدوی و ابتدایی‌اش یعنی به هم چسباندن «نما»های فیلم به حساب ردیفی که قبلاً در سناریو معین شده است. به صورتی جامع‌تر و وسیع‌تر، تدوین هنر شکل

## Todd-A-O      تاد - ای - او

یک شیوه‌ی فیلمبرداری (روی فیلم ۶۵ میلی‌متری) برای نمایش برپرده‌ی عریض (با فیلم مثبت ۷۰ میلی‌متری). این شیوه در اوایل دهه‌ی پنجاه عرضه شد. روی فیلم جا برای شش نوار صدا وجود دارد، یعنی صدای فیلم از شش منبع و جهت مختلف می‌تواند پخش شود. از فیلم‌های معروف نمایش داده شده به این طریق «اوکلاه‌ها» Oklahoma (۱۹۵۵) و «دور دنیا در ۸۰ روز» Around the World in 80 Days (۱۹۵۶) بود.

## تاریکی بیش از معمول Low Key Lighting

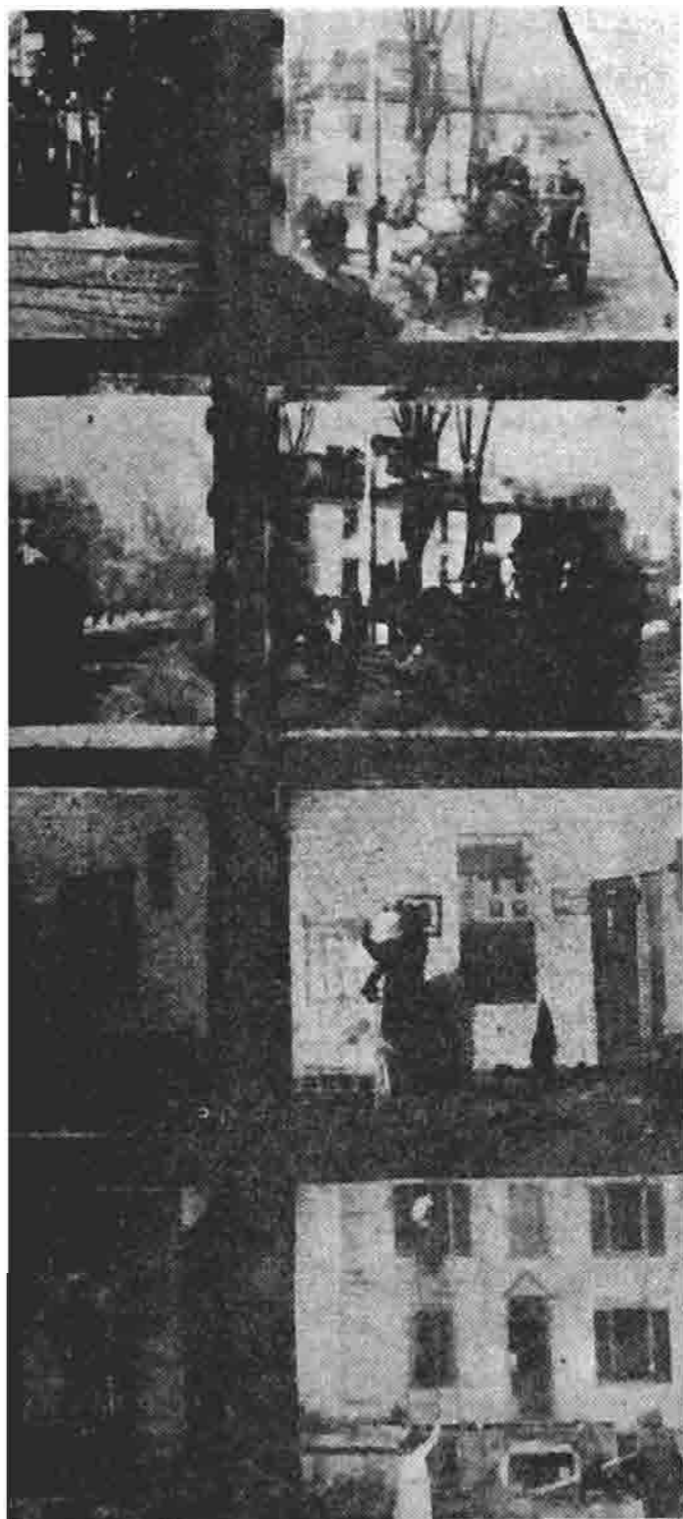
نورپردازی به شیوه‌ای که در آن تاریکی و قسمت‌های سایه‌دار صحنه بیشتر باشد.



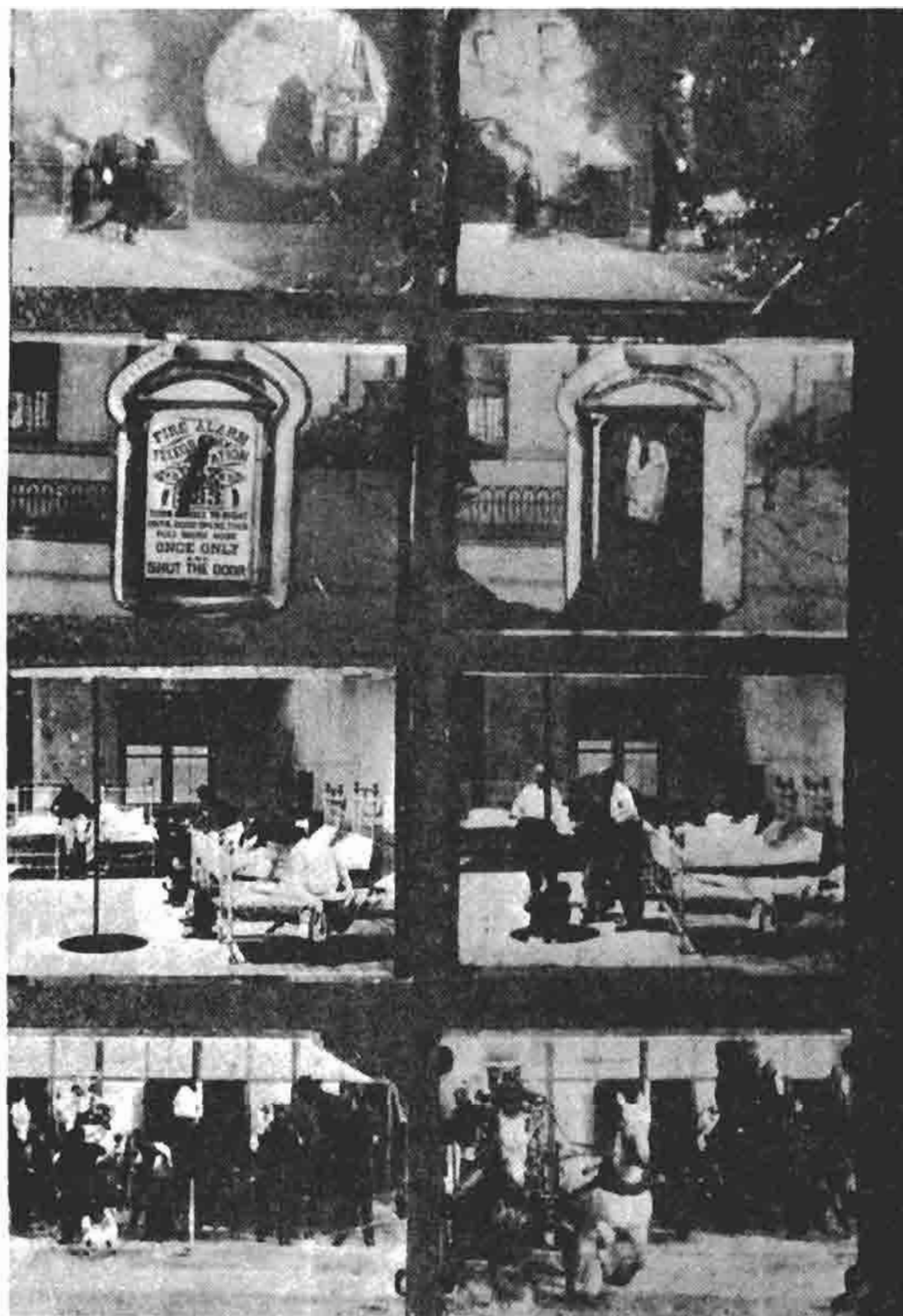
و نظام ، روح و معنی و وزن (ریتم) بخشیدن به اجزا ضرورتاً جدا فیلمبرداری شده است ، به صورتی که از سرهم شدن این اجزا «فیلم» (منظور و حرف فیلمساز) حاصل گردد . خیلی از فیلمسازان معتقدند که فیلم در اتاق تدوین ساخته می‌شود و تدوین کننده می‌تواند فیلم را احیاء کند . متصدی تدوین ( Editor ) که در کنار کارگردان ، سناریست ، بازیگران ، آهنگساز ، فیلمبردار و طراح دکور و لباس یکی از چند هنرمند (و درعین حال متخصص فنی) شرکت کننده در ساختن فیلم است به تنهایی یا بایک یا چند دستیار، برداشت‌های روزمره ( RUSHES ) را از لابراتوار دریافت می‌کند و صدا و تصویر را هماهنگ می‌سازد. بعد «نما»ها را به ترتیب تقدم و تأخرشان در فیلمنامه در برشی ناپرووده و ابتدایی ( Rough Cut ) سرهم می‌چسباند . بعد چند نوبت دیگر هر بار قطع فیلم را پرورده‌تر و دقیق‌تر انجام می‌دهد تا وصل از یک «نما» به «نما»ی دیگر نرم و بدون جهش انجام گیرد ، به هر «نما» دقیقاً زمان لازم برای انتقال مفهوم و حس آن داده شود تا به حسب بار معنوی ، مفهوم و وزن خاص خود را به دست بیاورد و بالاخره نسخه‌ی تدوین شده‌ی نهایی ( Fine Cut ) به دست بیاید . بعد کار ترکیب ( Mix ) نوارهای صوتی سه‌گانه‌ی نوار گفتگوها ( Dialogues ) نوار صداها‌ی متفرقه ( Sound Effects ) و موسیقی متن ( Musical Score ) و آوردن هر سه این نوارها بروی یک نوار واحد انجام می‌گیرد. اگر تصاویری جدا از آنچه فیلمبرداری شده قرار است در لابراتوار چاپ شود (انواع تداخل ، محو تصویر ، چاپ تصاویر روی هم

تصویر بالا: اوکلاهما (فرد زینه‌مان - ۱۹۵۵)

تصویر پایین: دور دنیا در هشتاد روز (مایکل اندرسون - ۱۹۵۶) از فیلم‌های معروف نمایش داده شده بطرفه «تاد.ای. او»



بالا: ادوین. اس. پووتر  
پائین: دبلیو. وارک گریفیث



نصیر بالا: نمایی از فیلم «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» (ادوین. اس. پورتر-۱۹۰۳) از اولین آثاری بود که اهمیت خلافتی تدوین در آن احساس می‌شد.



«ادوین. اس. پورتر» از اولین فیلمسازیانی بود که به اهمیت خلافتی تدوین در فیلم توجه کرد: (سرف بزرگ قطار—۱۹۰۳)

حلقه‌های سینمایی) اینها همه روی کپی کار (Work Print) انجام می‌گیرد. بعد از روی این کپی کار در شکل تدوین شده‌اش فیلم منفی تدوین می‌شود. بعد نوار صوتی ترکیب شده با تصویر هماهنگ (Synchronize) می‌شود و بالاخره از روی این نسخه منفی تدوین شده‌ی نهایی به اضافه‌ی صدا، کپی اول (Answer Print) گرفته می‌شود که در آن به اصطلاح به نظرات فیلمساز جواب داده شده است.

کار مسئول تدوین فیلم نزد فیلمسازان معتبر آنقدر مهم است که بسیاری از آنها اغلب با یک تدوین‌کننده واحد و همیشگی که با سبک و نظر آنها آشناست کار می‌کنند. از اولین فیلمسازانی که به اهمیت خلاقه‌ی تدوین در فیلم توجه کردند «ادوین اس. پورتر» (Edwin S. Porter) در فیلم‌هایی مثل «سرقت بزرگ قطار»

(The Great Train Robbery)

و «زندگی یک آتش‌نشان آمریکائی» (Life of An American Fireman)

(۱۹۰۳) و «سیسیل هپورث»

(Cecil Hepworth)

در فیلم «نجات یافته به وسیله‌ی ولگرد» (Rescued By Rover)

(۱۹۰۵) بودند. تا سال ۱۹۱۰ اساس تدوین فیلم و یا شکل بخشیدن به بیان فیلم به وسیله‌ی تدوین، ریخته شده بود و فیلمساز آمریکایی «دیوید وارک-گریفیت» (D. W. Griffith) به این اصول تکوین، دقت و کارائی بیشتری بخشید. او بود که شیوه‌ی قطع متناوب و پیشبرد مقارن دو واقعه (Parallel Action) را به سینما معرفی کرد. تأکید وی بر اهمیت

و تأثیر «نما» (به‌عوض صحنه) سینمای روسیه بعد از ۱۹۱۷ را زیر تأثیر خود درآورد. فیلمسازان روس مخصوصاً «آیزنشتاین»، «پودوفکین» و «کولشف» با تدوین به تجربه پرداختند و نظریات هنری جداگانه‌ای درباره‌ی مونتاژ (رجوع شود به مونتاژ Montage) ارائه دادند. در سینمای آمریکا و آلمان تکیه بیشتر بر حرکت دوربین و استفاده‌ی درامی از نور و صحنه بود و تدوین این عناصر را تقویت می‌کرد.

بعد از ظهور صدا در سینما گفتگو به مقدار زیاد جای سمبلیزم و استعاره پردازی تصویری را گرفت. تدوین حالا کارش هرچه نرم‌تر و بی‌قطع‌تر نشان دادن فیلم بود. برداشت‌های طولانی و رواج عمق صحنه در دهه ۲۰ (که گاه به آن تدوین در داخل دوربین فیلمبرداری گفته میشد) اهمیت بیشتری یافت. فیلمسازان موج نوی سینمای فرانسه و فیلمسازان پیشروی سینمای آمریکا با به هم ریختن قواعد تدوین کلاسیک و قطع‌های غیرمنتظره بین گذشته و حال، تصور و واقعیت، شیوه‌های تازه‌ای را رواج دادند که به صورتی متعادل‌تر، تا حدودی به سینمای متعارف تجارتی هم راه یافت.

### تدوین‌کننده

#### Editor

متصدی تدوین فیلم که با نظر کارگردان «نما»های مختلف و غالباً پراکنده را بر حسب شماره‌هایی که دارند، به هم می‌چسباند. تدوین‌کننده ضمن این عمل صدای هر «نما» را نیز با آن «سینک» (تطبیق) می‌کند. لازم به توضیح است که شماره هر «نما» و «سکانس» (فصل) و «برداشت» در آغاز

تشکیل شده باشد . به طوری که طرح هر یک از تصاویر (هرچند محو) از خلال سایر تصاویرها پیدا باشد (مثل چهره‌ای بر زمین‌های یک ساختمان و روی این دو تصویر صفحه روزنامه‌ای) . این تدبیر برای خلاصه و فشرده بیان کردن یک خبر و یا انتقال حس ، حالت یا فضائی خاص به کار می‌رود (با Multiple Image «چند تصویر در کنار هم» اشتباه نشود) .

### تصاویر کنار هم Multiple-Image

موقعی که در کادر یک «نما» ی واحد دو یا چند تصویر مشابه یا مختلف در کنار هم ظاهر شوند . مثلاً در فیلم‌های قدیمی گاهی در صحنه‌ای که دو نفر به هم تلفن می‌کردند هر کدام را در یک طرف کادر نشان می‌دادند که با خطی از وسط جدا شده بودند . این تدبیر در فیلم آمریکایی «مسابقه‌ی بزرگ» در تهران : جایزه بزرگ ( Grand Prix ) ( ۱۹۶۶ ) ساخته‌ی « جان فرانکن هایمر » ( J. Frankenheimer ) به افراط به کار رفته بود .  
به این تدبیر «پرده‌ی قسمت شده» ( Split Screen ) هم گفته می‌شود .

تصویر ثابت Freeze Frame  
به «کادر ثابت» ( Fixed Frame ) رجوع شود.

تصویر کمی محو Soft Focus  
تصویری مه‌آلود و نه چندان واضح که به وسیله‌ی قرار دادن صافی‌های مخصوص با

هر بار فیلمبرداری روی «کلاکت» (رجوع کنید) نوشته می‌شود و متصدی «کلاکت» آن را یک لحظه جلوی دوربین می‌گیرد تا از آن چند کادر فیلمبرداری شود . در همین موقع متصدی «کلاکت» شماره «نما» و سایر مشخصات آن را با صدای بلند ادا می‌کند تا روی نوار صدا ضبط شود . آنگاه دسته «کلاکت» را بهم می‌کوبد . صدای این ضربه روی نوار صدا و بهم خوردن دسته «کلاکت» روی تصویر فیلم ، راهنمای «سینک» صدا و تصویر خواهد بود .

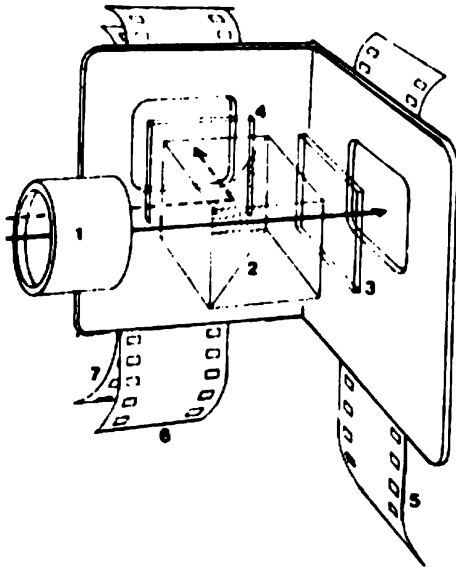
### تدوین سوازی Cross - Cutting

قطع متناوب از یک صحنه به صحنه‌ی دیگر و نشان دادن تکه‌ای از یک واقع و تکه‌ای از واقع‌ی دیگر ، به طوری که دو ماجرا به طور سوازی و متناوب پیش برده شود .

ترانسپرنسی Transparency Process  
به اصطلاح «بک پروجکشن یا نمایش از روبرو» ( Front/Back Projection ) رجوع شود .

تصاویر Visuals  
تصاویر فیلم (قسمت تصویری فیلم) در مقابل قسمت صدای آن .

تصاویر روی هم Multiple - Exposure  
یک «نما» ی واحد که از چاپ و یا روی هم افتادن دو یا چند تصویر مختلف



شیشه‌های آغشته به «وازلین» جلوی عدسی دوربین فیلمبرداری به دست می‌آید. خطوط اجسام در این نوع تصویر کمی محو است و در فیلم‌های قدیمی بیشتر در نشان دادن صحنه‌های عاشقانه و رؤیایی به کار می‌رفت.

### تکنی کالر Technicolor

از اوان شروع سینما از حدود سال ۱۹۰۰ تا ۱۹۳۵ چند نوع شیوهی رنگ‌آمیزی در سینما ابداع و عرضه شد که بین آنها اولین شیوهی موفق فیلمبرداری رنگی «تکنی کالر» بود. «تکنی کالر» نام تجاری یک شیوهی فیلمبرداری و چاپ رنگی بود (که بعدها به‌طور کلی مترادف با فیلمبرداری رنگی گردید). این شیوه اولین بار در ۱۹۱۵ به‌ظهور رسید که به تدریج در سه دوره و سه مرحله تکمیل گردید تا در سال ۱۹۳۲ اولین طریقه‌ی فیلمبرداری رنگی کامل به‌وجود آمد. در دوربین فیلمبرداری تکنی کالر سه نوار فیلم جداگانه به کار می‌رفت. یک منشور نور را به سه رنگ اصلی (قرمز، سبز، آبی) تقسیم می‌کرد و هر کدام از این سه نوار یکی از این سه رنگ را می‌گرفت بعد از روی هر کدام از نوارهای فیلم منفی، یک نوار فیلم با تصویر اندکی برجسته به صورتی که در گراورسازی به کار می‌رفت تهیه می‌شد و هر کدام از این سه نوار را به یکی از سه رنگ (قرمز، سبز، آبی) آغشته می‌کردند. بعد این گراورهای فیلمی هر کدام به نوبت بر روی یک نوار فیلم شفاف که به‌ماده‌ی حساس جذب رنگ آغشته بود قرار می‌گرفت و رنگ خود را به این نوار فیلم شفاف می‌داد و در نهایت از مجموعه‌ی این سه گراور فیلمی،

تصویر بالا: دوربین رنگی به شیوهی تکنی کالر، نور از عدسی دوربین (۱) می‌گذرد، به منشور نورشکن (۲) می‌خورد. این منشور هم نور را از خود عبور می‌دهد و هم منعکس می‌کند سپس نور از یک فیلتر سبزرنگ (۳) به نوار فیلم اول (۵) می‌خورد و بر آن تصویر سبز (قسمت‌های سبز تصویر) را ثبت می‌کند. نوری که به منشور خورده و منعکس نشده بعد از عبور از یک فیلتر قرمز (۴) بر نوار فیلم دوم (۶) تصویر آبی را ثبت می‌کند، و بر نوار فیلم سوم (۷) تصویر قرمز رنگ را. بین نوار فیلم دوم و سوم که پشت هم قرار گرفته‌اند یک صافی وجود دارد که عمل تحکیم رنگ را بین نوار دوم و سوم انجام می‌دهد.



یک نوار فیلم تمام رنگی حاصل می‌شد .  
( کاری که در چاپخانه برای به‌دست آمدن  
تصویر رنگی انجام می‌شود .)

اولین فیلم رنگی که به این شیوه ساخته  
شد در سال ۱۹۳۳ و فیلم نقاشی متحرک  
«گل‌ها و درخت‌ها» ( Flowers and Trees )  
اثر «والت دیزنی» بود . در سال ۱۹۳۴  
«کنت مک‌گوان» ( Kenneth Mc Gowan )  
فیلم کوتاه (دو پرده‌ای) زنده‌ی «لاکو کاراچا»  
( La Cucaracha ) را به شیوه‌ی «تکنی کالر»  
گرفت و بالاخره اولین فیلم بلند سینمایی  
به شیوه‌ی «تکنی کالر» کامل «بکی شارپ»  
( Becky Sharp ) (۱۹۳۵) اثر «روبن مامولیان»  
( Rouben Mamoulian ) بود . در سال  
۱۹۴۱ کمپانی «تکنی کالر» به‌جای سه نوار  
فیلم یک نوار فیلم ارائه داد که بر آن هر سه  
فیلم منفی به‌صورت سه‌لایه (که بین هر کدام  
فیلتری برای جذب رنگی خاص بود) روی  
یکدیگر قرار گرفته بود ، در نتیجه برای  
فیلمبرداری رنگی دیگر دوربین سنگین و سه  
نواره‌ی تکنی کالر لازم نبود و می‌شد از  
دوربین‌های عادی استفاده کرد . در ۱۹۵۲  
کمپانی «ایستمن کدک» ( کسه واژه‌ی  
Eastman Color رجوع شود ) فیلم منفی  
جدیدی به بازار فرستاد که در آن شیوه‌ی  
انتقال رنگ از یک نوار به نوار دیگر به‌کار  
نمی‌رفت و چاپ رنگ به شیوه‌ی شیمیایی و  
آسان‌تر بود . و این سهولت کار به‌زودی فیلم  
منفی «ایستمن» را جایگزین فیلم قبلی کرد  
منتها خیلی زود روشن شد که چاپ رنگی  
به طریقه‌ی تکنی کالر رنگ‌هایی دقیق‌تر  
و با عمری طولانی‌تر به‌دست می‌دهد ،  
در صورتی که فیلم‌های گرفته شده برنگاتیف  
«ایستمن» بعد از چند سال رنگ‌های سبز و



بالا: سیمونل گلدوین  
پائین: دیوید سلزنیک

آبی در آن از بین می‌رود و سراسر تصویر به رنگ بنفش در می‌آید. در ایام اخیر برای رفع این نقیصه فعالیت‌هایی صورت گرفته و نسخه‌ی منفی «نگاتیف» صدمه دیده و دگرگون شده‌ی بعضی از فیلم‌های قدیمی را توانسته‌اند که احیا و بازسازی کنند.

### تهیه کننده Producer

کسی که بساط مادی و نیروی خلاقه‌ی انسانی فیلم را فراهم و جمع می‌آورد. چنین کسی می‌تواند شخصاً سرمایه‌گذار فیلم باشد و یا برای یک سرمایه‌گذار کار کند، قصه‌ای را پیدا کند (یا به او عرضه شود) نویسنده‌ای را به کار تهیه‌ی سناریو بگمارد، کارگردان و هنرپیشه‌ها و سایر افراد کادر سازنده‌ی فیلم را استخدام کند و مواظب مخارج و حسن اجرای برنامه‌ی تهیه‌ی فیلم باشد. سابقاً تهیه‌کنندگان بزرگ فیلم، به‌خصوص در سینمای آمریکا، خود شرکاء عمده یا گردانندگان اصلی استودیوهای بزرگ فیلمسازی بودند و یک عمده تهیه‌کننده جزء یا به اصطلاح مدیر تهیه Executive Producer زیر نظر آنها کار می‌کردند. این تهیه‌کننده‌های جزء، نظیر کارگردان‌ها و هنرپیشه‌ها و فیلمبرداران و غیره، حقوق بگیر و تحت استخدام تهیه‌کننده‌های عمده (صاحبان استودیوها) بودند، و در واقع مأموران اجرای نظرات و برنامه‌ها و سلیقه‌های ارباب‌ها به‌شمار می‌رفتند. فیلم‌ها نیز بیشتر به اسم تهیه‌کنندگان عمده نظیر «سیموئل گلدوین» Samuel Goldwyne، «لوئیس ب. مایر» (L. B. Mayer) «دیوید سلزنیک» (D. Selznick) و امثال آنها شناخته می‌شد.

تا به نام مثلاً کارگردان. ولی بعدها با بهم خوردن بساط قدرت استودیوها شکل تهیه‌ی فیلم از این صورت متمرکز خارج شد و تهیه‌کنندگان منفرد و جزء بیشتری پیدا شدند و گاه کارگردان‌ها و یا هنرپیشه‌ها خود کار تهیه‌ی فیلم (تأمین سرمایه و استخدام کادر تهیه) را نیز عهده‌دار می‌شدند و این امر به‌خصوص در سالهای اخیر زیاد رایج بوده است.

### تیپ سازی Type - Casting

هنرپیشه را در نقش متناسب با قالب و ریخت ظاهری‌اش شرکت دادن (مثلاً رول آدمهای بد جنس را به اشخاص بدقیافه دادن)، چون تصویر یک هنرپیشه در نقش خارج از آنچه هیأت ظاهری‌اش القا می‌کند برای تماشاگر مشکل است (مثل تصور موجودی لاغر و نحیف در نقش پهلوانی شکست‌ناپذیر) بعضی هنرپیشه‌ها به‌خاطر خصوصیات ظاهری در تمام طول زندگی حرفه‌ای‌شان در قالب یک نوع نقش به‌خصوص اسیر می‌شدند و خیلی کم اتفاق می‌افتاد که بتوانند از این قالب خارج شوند.

### تیلت Tilt

حرکت عمودی دوربین روی محور ثابت، مثل شخصی که ایستاده و طول ساختمان بلندی را از بالا تا پائین (یا برعکس) نگاه کند.

# ج

جرثقیلی « ( Crane Shot ) سی کویند .

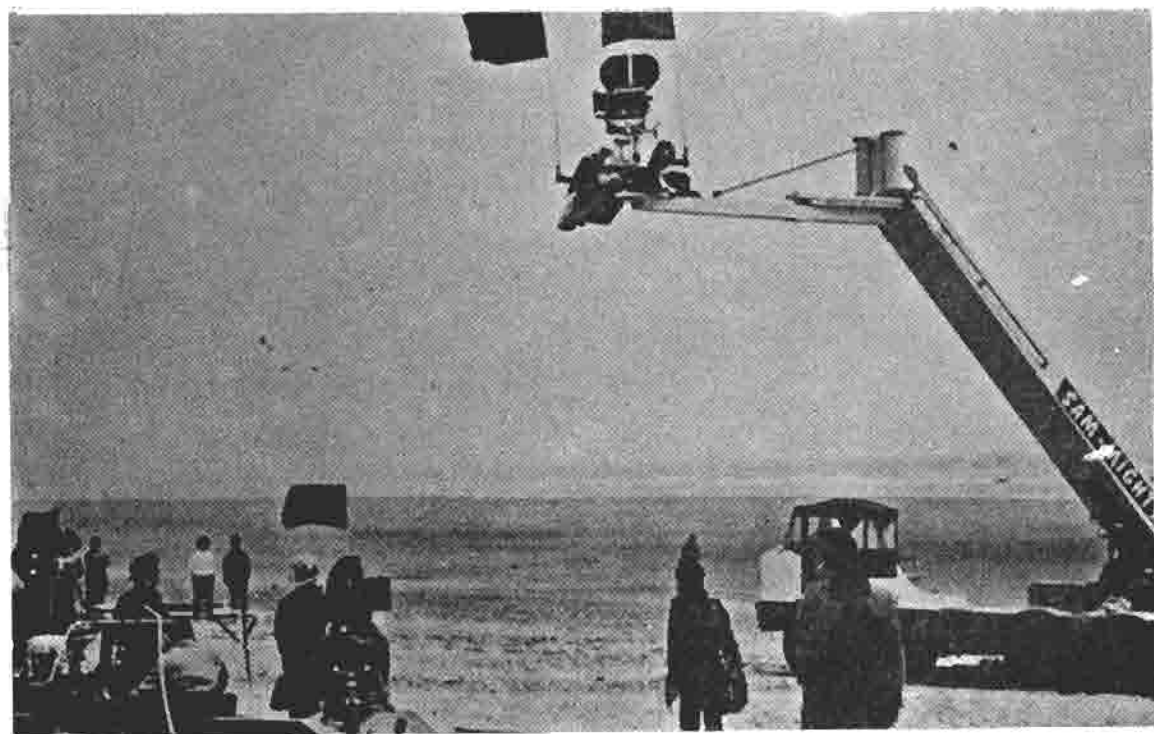
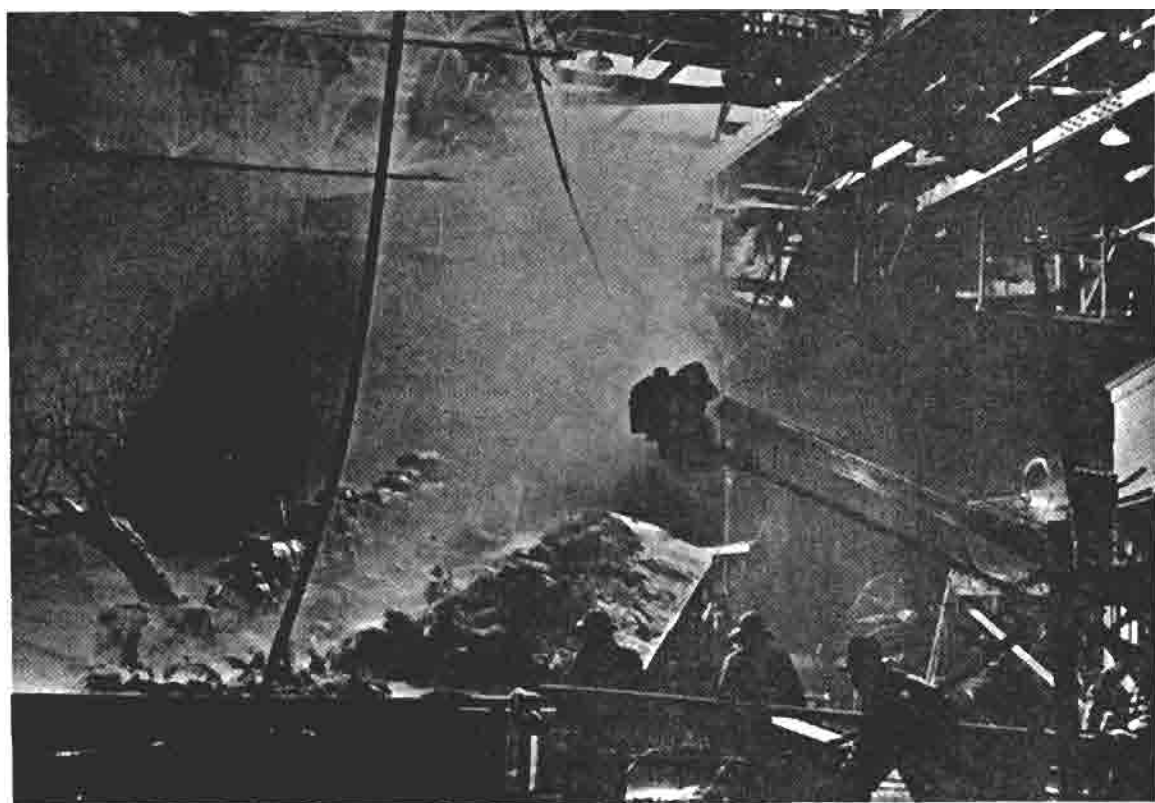
جایزه آکادمی Academy Award  
به واژه «اسکار» ( Oscar ) رجوع  
شود .

**جهب کات (قطع ناگهانی) Jump Cut**  
جهش غیر منتظره در جریان روایت  
تصویری ، بیشتر برای خلاصه و فشرده کردن  
سلسله وقایع ، مثلاً مردی از اتاقش در منزل  
خارج می شود ، قطع : به اتاق کارش در  
اداره وارد می شود .

**جرثقیل Crane**  
جرثقیل مخصوص فیلمبرداری که  
پایه اش متحرک است و یک بازوی بلند دارد  
که بر انتهای آن سکویی است و بر این سکو  
دوربین فیلمبرداری و مسئول دوربین قرار  
می گیرد . با این جرثقیل می توان از ارتفاع  
حدود ۷ متر و یا بیشتر فیلمبرداری کرد و  
بازوی آن قادر به حرکت به هر سمتی است .  
جرثقیل روی پایه به کمک دست ، برق و یا  
نیروی هیدرولیک حرکت می کند . تصویری  
راکه از بالای «جرثقیل» گرفته شود «نمای

---

بالا: فیلمبرداری فضای داخلی با جرثقیل در فیلم «بربادرفته»  
(ویکتور فلمینگ - ۱۹۳۹)  
پاتین: فیلمبرداری در فضای خارجی با جرثقیل در فیلم «یک به علاوه یک»  
(ژان لوک گودار - ۱۹۶۸)

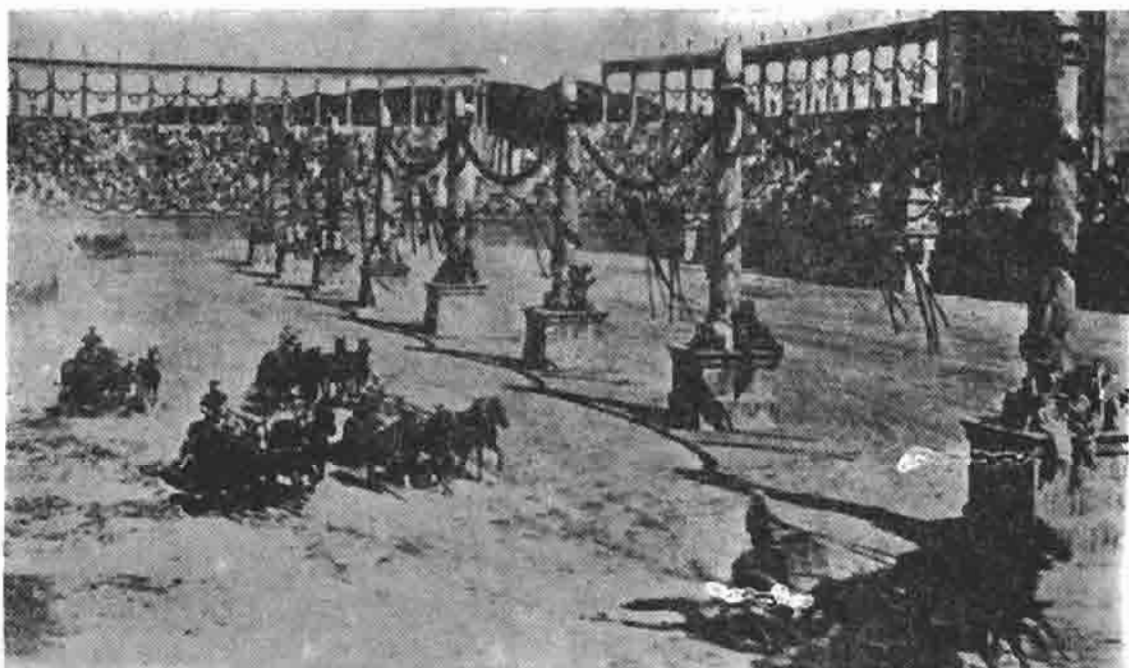
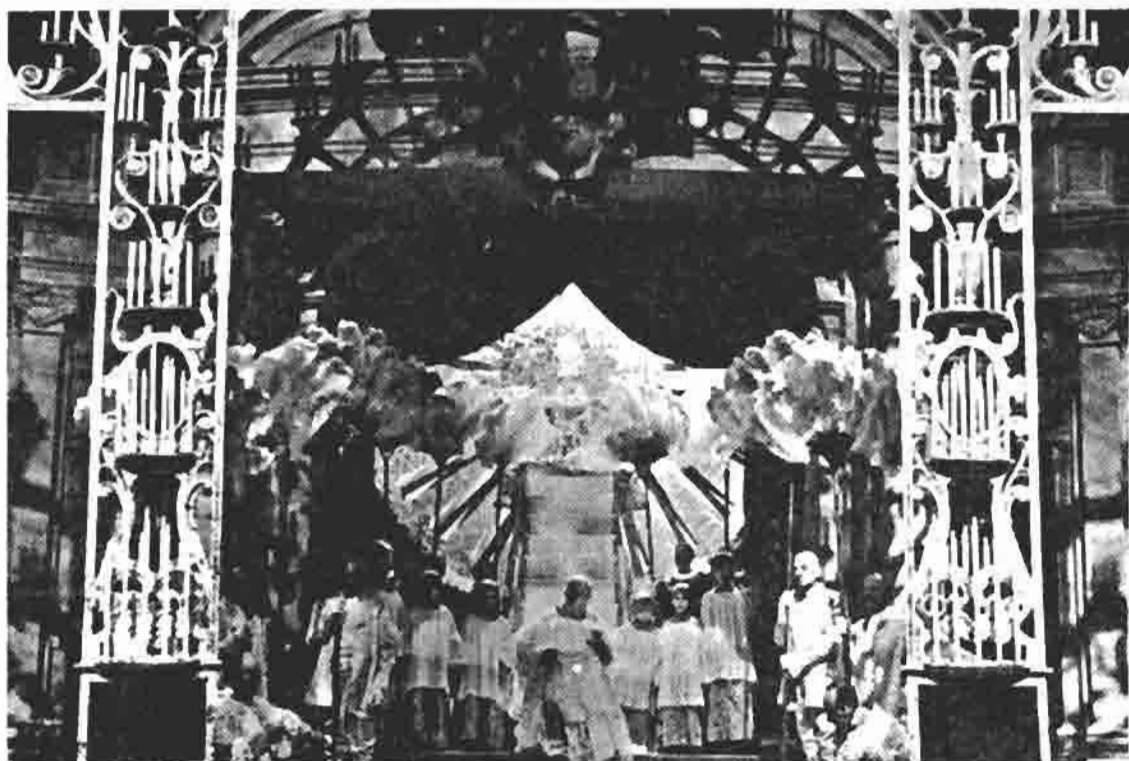


# چ

اپراتور) را در آنجا ساخت ، بار دیگر «چینه‌چیتا» مورد توجه قرار گرفت . «چینه-چیتا» که به ادعائی بزرگترین استودیوی فیلمسازی اروپاست چهارده «بلاتو»ی مخصوص فیلمبرداری به وسعت‌های مختلف و سه برکه دارد که بزرگترین آنها ۶۲×۱۶۵ متر است . از جمله فیلم‌های عمده‌ای که در این محل ساخته شده‌اند «بن‌هور» ( Ben Hur ) ( ۱۹۵۹ ) ، «کلئوپاترا» ( Cleopatra ) ( ۱۹۶۲ ) و «رم» ( Roma ) ( ۱۹۷۲ ) اثر «فلینی» است .

«چینه چیتا» هم‌چنین زمینه وقایع داستان فیلم «بلیسیما» ( Bellisima ) ( ۱۹۵۱ ) اثر «لوکینو ویسکونتی» ( L. Visconti ) بود .

**چینه‌چیتا (شهر سینما) Cine Cita**  
استودیوی وسیع و مجهزی که در اواخر دهه‌ی ۳۰ در حومه‌ی «رم» ساخته شد و تحت نظارت دولت قرار گرفت . دولت فاشیست «سوسولینی» که سینما را وسیله تبلیغاتی مناسبی یافته بود به فیلمسازی توجهی خاص داشت ، با این نظر که شهر سینمایی «رم» به رقابت به «هالیوود» به پردازد . در طی جنگ «چینه‌چیتا» بمباران شد و پس از جنگ صورت اردوگاه را پیدا کرد ، ولی در سال ۱۹۵۰ تجهیزات و تشکیلات فیلمسازی در «چینه‌چیتا» از نو تعمیر و دایر شد و مخصوصاً در سال ۱۹۵۱ که آمریکائی‌ها (کمپانی «متروگلدوین‌مایر») فیلم تاریخی و مجلل «کجا میروی» ( Quo Vadis ) - در ایران : هوسهای



تصویر بالا: نمایی از فیلم «م.» (فلپینی - ۱۹۷۲). این فیلم تماماً در «چینه چینا» ساخته شد.

تصویر با ن: نمایی از فیلم ایتالیایی «کجامی روی؟» (انریکو گواترونزی - ۱۹۱۳) که در سال ۱۹۵۱ هم وسیله آمریکایی ها در چینه چینا بازسازی شد.

# ح

## حرکت آرام (اسلوموشن) Slow Motion

حرکاتی که روی پرده‌ی سینما کندتر از حرکت معمولی جلوه می‌کند. اگر با دوربین فیلمبرداری به جای ۲۴ کادر در ثانیه که سرعت عادی است تعداد بیشتری کادر (مثلاً ۴۸ کادر) در ثانیه فیلم بگیرند، فیلم موقع نمایش حرکات را کند و کشدار نشان می‌دهد. صحنه‌های عاشقانه (دویدن دختری با لباس سفید در آغوش طبیعت) و صحنه‌های رؤیا و تصور و امثال آن را گاهی به این صورت و با حرکت کند شده نشان می‌دهند. تدبیری که از فرط تکرار بسیار فرسوده و ملال آور شده است.

## Action!

## حرکت!

دستوری که کارگردان موقع فیلمبرداری برای شروع بازی به هنرپیشه‌ها می‌دهد. این دستور شامل چهار قسمت است:

- نور ( Lights ) ( که مسئولین چراغ‌ها و نورافکن را روشن می‌کنند)
- صدا ( Sound ) متصدی ضبط صدا، ضبط صوت را به کار می‌اندازد و با صدای بلند ضبط صدا را اعلام می‌کند.
- دوربین ( Camera ) (متصدی دوربین دستگاه را به کار می‌اندازد)
- حرکت! ( Action ) (هنرپیشه‌ها بازی را شروع می‌کنند).



### حرکت سریع (فست موشن) Fast Motion

وقتی که فیلم به میزانی کمتر از ۲۴ کادر در ثانیه (که میزان فیلمبرداری معمولی است و حرکات در آن با سرعت عادی جلوه می‌کند) فیلمبرداری شود حرکات سریع‌تر از معمول به نظر می‌رسد. از این شیوه (که گاهی هم در لابراتوار و موقع چاپ فیلم حاصل می‌شود) بیشتر برای ایجاد حالات مضحک استفاده می‌کنند. این اصطلاح را (Accelerated) هم می‌گویند.



### حرکت معکوس Reverse Motion

حرکتی خلاف جهت واقعی و طبیعی، مثل عقب حرکت کردن آدمها و اتومبیل‌ها، جهش از سطح استخر به روی تخته‌ی شیرجه و غیره. اگر موقع فیلمبرداری دوربین را وارونه کنند و از صحنه فیلم بگیرند، بعد این تکه فیلم گرفته شده را دریاورند و سروته کنند و در وسط تکه‌ی قبل و بعد خود بچسبانند حرکت اشیاء و اشخاص در این تکه از فیلم معکوس خواهد بود. در فیلم‌های حرفه‌ای این عمل غالباً در لابراتوار انجام می‌شود.



شرح تصاویر: تصویر اول: حرکت آرام (اسلوموشن)، ندبیری که از فرط تکرار ملال آورده، در فیلم «زایرسکی بونت» (میکل آنجلو آنتونیونی - ۱۹۶۹)، معنای تازه داشت.

تصویر دوم تا چهارم: حقه‌های سینمائی، فیلمهایی که به سفرهای فضایی و افسانه‌های علمی می‌پردازند نظیر: راز کیهان (تصویر دوم)، استانی کوبریک - ۱۹۶۸، برخورد‌های نزدیک از نوع سوم (تصویر سوم)، استیون اسپلبرگ - ۱۹۷۹ و جنگ ستاره‌ها (تصویر چهارم)، جرج لوکاس - ۱۹۷۸، انواع اثرات مخصوص فیلمبرداری را در بر دارند.



## حلقه های سینمایی Special Effects

اثرات و حالات مخصوص سینمایی که به آن به طور کلی «حلقه های سینمایی» هم اطلاق می شود. در فیلمسازی عموماً یعنی چیزی را که واقعاً رخ نداده (وگامه نمی تواند رخ دهد) با تدابیری مطابق واقع جلوه دادن (یا اثر و حالت واقعیت را ایجاد کردن). تمام آنچه که غیر از فیلمبرداری از مناظر و اتفاقات واقعی و عملی در فیلم می آید شامل همین حالات و اثرات مخصوص می شود، این اثرات در نتیجه ساختگی و غیر مستند هستند (یعنی در فیلم مستند جایی ندارند). در نوشته های شروع فیلم تفاوتی گذاشته می شود بین «اثرات مخصوص» (Special Effects) و «اثرات مخصوص فیلمبرداری» (Special Photographic Effects) «اثرات مخصوص» تمام چیزهایی است که عملاً جلوی ده بین انجام می شود و شامل رویدادهای خطرناک و غیرعادی، آتش سوزی، زلزله، توفان، پرت شدن از بلندی، نیزه به تن فرو رفتن و امثالهم می شود. اغلب در این موارد نمونه (مدل) های کوچکتر از واقع به کار می رود... «اثرات مخصوص فیلمبرداری» شامل بعضی بدیهیات و نقطه گذاری های فیلمی مثل محو و تداخل تصویر (Dissolve)، تصویر از پشت یا از رویرو (Back/Front Projection)، کند یا سریع تر شدن فیلم ثابت شدن تصویر و تحرك دادن به تصویر یا جسم ثابت (Animation) و امثالهم می شود. فیلم قدیمی «دزد بغداد» (The Thief of Bagdad) (۱۹۴۰) با قالیچه و غول پرنده در شیشه، شامل یک سلسله از حلقه های سینمایی بود. در سالهای

اخیر فیلمهایی که به سفرهای فضایی و افسانه های علمی می پردازند نظیر «راز کیهان» (A Space Odyssey) (۱۹۶۸)، «برخوردهای نزدیک از نوع سوم» (Close Encounters of the Third Kind) (۱۹۷۹) و «جنگ ستاره ها» (Star Wars) (۱۹۷۸) انواع اثرات مخصوص و بیشتر اثرات مخصوص فیلمبرداری را دربر دارند.

## حلقه Reel

ترتبه ای که فیلم به آن پیچیده می شود و در دستگاه نمایش (آپارات سینما) قرار داده می شود. فیلم های قدیمی را به حسب طول مدت نمایششان «تک حلقه ای» (One Reeler) یا «دو حلقه ای» (Two Reeler) می گفتند؛ مدت نمایش فیلم «تک حلقه ای» صامت ۱۵ دقیقه و «تک حلقه ای» ناطق ۱۰ دقیقه بود. هر ده دقیقه فیلم ۳۵ میلی متری برابر با ۹۰۰ فوت و هر ده دقیقه فیلم ۱۶ میلی متری برابر با ۳۶۰ فوت است. در ایران به جای حلقه، اصطلاح پرده را به کار می برند و فیلم ها را «تک پرده ای»، «دو پرده ای» و غیره عنوان می کنند. بدیهی است که حلقه های بزرگتری هم هست که بیشتر از ۱۰ یا ۲۰ دقیقه فیلم بر آن پیچیده می شود و تمامی یک فیلم را می توان به دو یا سه حلقه، بزرگ قسمت کرد.

# خ

## خط‌مشی مؤلف *Politique des Auteurs*

به اصطلاح «نظریه مؤلف»  
( *Auteur Theory* ) رجوع شود .

## خلاصه داستان *Synopsis*

خلاصه قصه و سناریوی فیلم که در یکی دو صفحه به طور فشرده تنظیم شده باشد . برای اطلاع کسانی که مایلند بدانند فیلم درباره چیست (مثلا تهیه‌کننده یا بازیگر و غیره) تا بعد درباره‌ی خواندن یا نخواندن سناریوی مفصل تصمیم بگیرند، این خلاصه داستان را تهیه می‌کنند .

## خارجی *Exterior*

این کلمه و کلمه‌ی مقابلش «داخلی» ( *Interior* ) در سناریو یکی از دو کلمه مشخص‌کننده‌ی هر فصل از ماجراست . در شروع فصل قید می‌شود که خارجی یا داخلی است و در روز یا در شب می‌گذرد . بدیهی است که صحنه‌ی خارجی ممکن است که در محوطه‌ی داخل استودیو فیلمبرداری و به‌جای صحنه‌ی خارجی واقعی قلمداد شود (چون فیلمبرداری در داخل استودیو سریع‌تر و راحت‌تر است تا در محیط خارجی واقعی ، در استودیو محیط و نور و سروصداها را بهتر می‌شود کنترل کرد تا در خارج) .

# د

است . فیلمبردار و مسئول تنظیم عدسی بر این سکوی چرخدار قرار می‌گیرند . حرکت دوربین روی سکوی چرخدار را هم ( Dolly ) می‌گویند . Trucking و Tracking نیز حرکت کردن دوربین روی سکوی متحرك است .

## Grain

## دانه

یک نوع کیفیت « غشاء حساس » (Emulsion) فیلم خام . فیلم‌هایی که بافت درشت دارند (وبه اصطلاح «دانه-دانه» Grainy ) هستند خاصیت « تعیین » ( Definition ) در آنها کم است و جزئیات تصویر را با تفکیک و ریز نشان نمی‌دهند . این نوع فیلم‌ها بیشتر برای گرفتن آثار

## Interior

## داخلی

اشاره‌ای در سناریو، در شروع شرح صحنه، که داخلی است یا خارجی ( Exterior ) « داخلی » یا « خارجی » و « شب » یا « روز » بودن صحنه دو خصیصه‌ی اصلی شرح صحنه در سناریوست .

هم‌چنین صحنه‌های داخلی یک فیلم را در مجموع ( Interiors ) می‌گویند .

## Dolly

## دالی (ارابه)

سکوئی چرخدار برای حرکت دادن دوربین فیلمبرداری که معمولاً برای دقت و بی‌صدایی با دست حرکت داده می‌شود . ارابه گاهی روی ریل و گاهی با چرخ‌های لاستیکی روی سطوح صاف قابل حرکت

واقع‌گرا و «مستند» نما از مناظر به اصطلاح «چرک» (زندگی فقیرانه صحنه‌های جنگ و امثال آن) به کار می‌رود .

### درام احساساتی (اپرای صابونی)

#### Soap Opera

اصطلاح آمریکائی ، درام بسیار احساساتی و سوزناک درباره‌ی مسایل خانوادگی (عشق و ازدواج و شکست و روابط فرزند و مادر و غیره) که ابتدا در رادیو و بعد در تلویزیون به‌طور سریال ارائه می‌شد (نمونه‌ی معروفش در تلویزیون سریال «روزهای زندگی» است) و خطاب آن به خانم‌های خانه‌دار طبقه متوسط بود . این اسم از آنجا روی این نوع درام‌ها ماند که پول تهیه‌ی آنرا مؤسسات سازنده صابون و پودر رختشویی می‌دادند که در ضمن برنامه‌کالای خود را تبلیغ می‌کردند .

فنی در سناریو نویسی ... «دکوپاژ» کردن سناریو یعنی بعد از نوشتن شرح صحنه و گفتگوها ، اضافه کردن نکات فنی مربوط به فیلمبرداری ، مثل نوع «نما» ( نزدیک ، دور و غیره) ، حرکت دوربین ، نوع عدسی ، و غیره ... فرانسوی‌ها برای توصیف نرمش بیان فیلم‌های قدیمی آمریکایی که در آنها حرکت دوربین و قطع «نما»ها محسوس نبود اصطلاح «دکوپاژ کلاسیک» را به کار می‌بردند

### دوبلاژ (دوبله) Dub

این اصطلاح معمولاً به برگرداندن صدای فیلم از زبان اصلی به زبان دیگر (درسورد فیلم‌هایی که صدا توأم با فیلمبرداری ضبط نمی‌شود) را نیز «دوبله» می‌گویند .

### دوبله‌کیت نگاتیو Dupe Negative

کپی‌ی نسخه‌ی منفی (نگاتیو) فیلم که از روی یک نسخه‌ی مثبت کشیده می‌شود تا در صورت صدمه رسیدن به نسخه‌ی منفی اصلی ، یک نسخه‌ی منفی دیگر در دست باشد . در مصارف تجارتنی گاهی کپی‌ی نسخه‌ی منفی را به مشتری فیلم می‌فروشند تا از روی آن به تعداد مورد قرارداد نسخه مثبت تهیه‌کند و نمایش بدهد .

### درجه تیرگی Density

میزان و شدت تیرگی یا روشنی (نور دیدن یا ندیدن) تصویر فیلم .

### دستگاه نمایش فیلم Projector

(همان‌که به فارسی اصطلاحاً آهارات می‌گویند) .

### دوربین ذهنی Subjective Camera

«نما»یی که ظاهراً از دریچه‌ی چشم قهرمان داستان یا کسی که تماشاگر صحنه است نشان داده می‌شود ، یعنی دوربین جای

### دکوپاژ Dəcoupage

طرح و شکل فنی فیلم به ترتیب و نظام نماها ، حرکت دوربین و سایر خصوصیات

چشم (و در داخل ذهن) او قرار دارد .  
این اصطلاح هم‌چنین معادل است با  
«نمای نقطه نظری»

( The Point - of - view Shot )



### دوربین صدابردار Sound Camera

دوربین (یا دستگاه) برای ضبط «صدای اپتیک» (به اصطلاح Optical Sound رجوع شود) روی نوار فیلم به صورت خطوط زیگ‌زاگ و مناطق تاریک - روشن . دوربین صدابردار دستگاهی است شبیه به دوربین فیلمبرداری که در آن نوار فیلم قرار دارد و یک سلول الکتریکی صدا را می‌گیرد و به صورت تپش‌های تصویری به حاشیه‌ی نوار فیلم می‌دهد . این فیلم را چاپ می‌کنند و سپس با نوار فیلمی که تصویر بر آن نقش بسته روی یک نوار فیلم واحد می‌آورند .



### دوربین - قلم Camera-Style

«دوربین به منزله‌ی قلم» اصطلاحی که فیلمساز و منتقد فرانسوی «آلکساندر آستروک» (A. Astruc) در سال ۱۹۴۸ در مقاله‌ای به همین عنوان به کار برد ، و منظورش این بود که زبان سینما در رسا بردن ، قابلیت انعطاف و بیان نهفته‌ها (معنویات) ، می‌تواند مشابه زبان ادبیات باشد .

### دیافراگم Diaphragm

دریچه‌ای که در دوربین فیلمبرداری (و عکاسی) پشت عدسی (و جلوی فیلم خام) قرار می‌گیرد و مدت زمان و میزان رسیدن نور به فیلم را کنترل می‌کند .

تصویر بالا: تصویری از فیلمبرداری با «دالی» این نوع دارای جریخ‌های لاستیکی است.  
تصویر پایین: سوئی از دو بلاژیک ... ترون آلمانی . دوبلورها در سمت راست و صدابردار در سمت چپ ملاحظه می‌شوند.



### دیسالو (تداخل تصاویر) Dissolve

محو تدریجی یک تصویر و ظهور تدریجی تصویری دیگر بر آن . تداخل تصویرها یک جور نقطه گذاری در بیان داستان و نمودار گذشت زمان و تغییر مکان است .

تداخل تصویرها گذشت زمانی طولانی تری از یک قطع (Cut) ساده را می رساند و خود حاکی از گذشت زمانی کمتری از محو تدریجی (Fade) تصویر است.

تداخل تصویرها را Lap Dissolve هم می گویند.



### دیفوزر Diffuser

ورقه ای از جنس پارچه ی ظریف و یا گاز (شبهه ی ریزبافت) جلوی منبع نور صحنه قرار داده می شود که نوری که موقع فیلمبرداری بر صحنه می تابد پخش شود تا سایه روشن ها باصطلاح نرم شوند.



تصاویر متون مقابل از بالا تا پایین - نمونه ای از عمل دیسالو (تداخل تصاویر).

محو تدریجی یک تصویر و ظهور تدریجی تصویری دیگر بر آن را در قسمتی از فیلم «شمال از شمال غربی» (آلفرد هیچکاک - ۱۹۵۹) نشان می دهد.



فقط مطابق تداوم داستانی دنبال هم قرار بگیرند و بین « نما » های منفرد پیوند تمیز و بدون جهش نباشد . برش تمیز و پرورده « فاین کات » در یک مرحله ی بعدی انجام می شود (به اصطلاح Fine Cut رجوع کنید).

#### Reflector

#### رفلکتور

سطح شفاف بازتابانده ی نور ( معمولا دارای آب نقره) که در فیلمبرداری صحنه های خارجی نورخورشید را به وسیله ی آن به صحنه باز می تابانند و وسیله ای برای تأمین روشنایی صحنه است .

#### Day for Night

#### روز به جای شب

فیلمبرداری از صحنه هایی که در داستان

#### Rushes

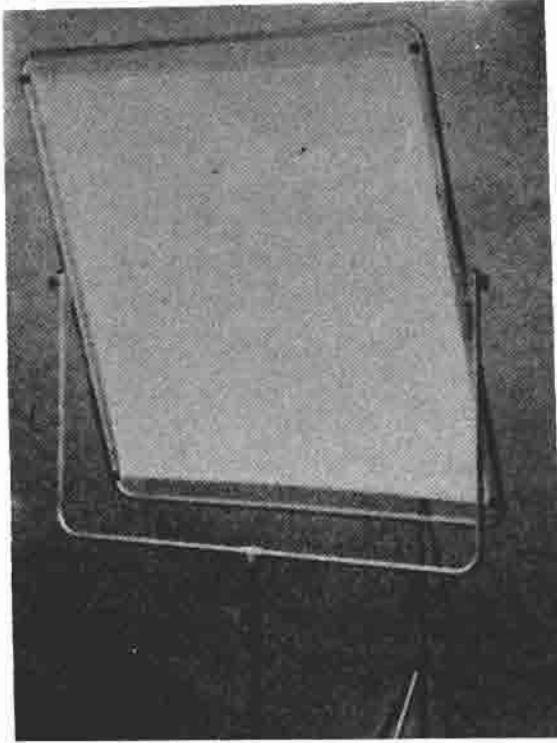
#### راش

نسخه چاپ شده ( مثبت ) نگاتیف های فیلمبرداری شده همراه با صدا را « راش » می نامند. بازبینی « راش » ها برای کنترل نتیجه کار ( بازی هنرپیشگان ، کیفیت تصویر و حرکات دوربین و غیره ) انجام می گیرد. در پایان فیلمبرداری « راش » ها در اختیار تدوین کننده فیلم قرار می گیرد تا در دو مرحله تدوین اولیه (راف کات) و تدوین نهائی ( فاین کات) به صحنه های فیلمبرداری شده نظم و ریتم پیشرفت منطقی داستان را بدهد.

#### Rough Cut

#### راف کات

یکی از مراحل تدوین فیلم، بریدن فیلم و سرهم کردن صحنه ها ، به نحوی که صحنه ها



هنگام شب اتفاق می افتد، در روشنایی روز...  
فیلمبردار به کار بردن صافی (فیاتر) های  
مخصوص شدت نور روز را می گیرد و فضای  
روز همچون شب جلوه می کند.

### رویداد موازی Parrallel Action

دو واقعه‌ی همزمان که در فیلم به طور  
موازی و همگام پیش برده شوند، یعنی یک تکه  
از یک واقعه و تکه‌ای از واقعه‌ی دیگر (که  
در همان زمان ولی در مکان دیگری دارد  
اتفاق می افتد) به طور متناوب و بین همدیگر  
نشان داده شوند، نظیر صحنه‌ای که در آن  
کسی قصد قتل قهرمان زن فیلم را داشته  
باشد و در همین خلال ما قهرمان مرد داستان  
را ببینیم که دارد به سرعت می شتابد که خود  
را به محل واقعه برساند و زن را نجات بدهد،  
و این دو اتفاق مرتب به طور متناوب، یک  
تکه از یکی و تکه‌ای از دیگری، نشان داده  
شوند.



شیوه نشان دادن متناوب این دو واقعه  
را تدوین و قطع موازی می گویند (به اصطلاح  
Cross - Cutting رجوع شود)

نصیر بالا: رفلکتور

نصیر پائین: نمایی از فیلم «شب آمریکایی» (روز برای شب،  
ساخته: فرانسوا تروفو- ۱۹۷۳) اشاره به فیلمبرداری از صحنه‌هایی  
که داستان هنگام شب اتفاق می افتد و در روز فیلمبرداری می شود.



# ز

داده می‌شود و بعد در زاویه‌ی مخالف طرف  
مقابل وی.

## Subtitles

## زیرنویسی

شیوه‌ای برای برگرداندن زبان فیلم‌های  
خارجی به زبان محلی: گفته‌گوهای فیلم بصورت  
نوشته زیر تصاویر مربوط به خودشان ظاهر  
می‌شوند.

## زاویه ، زاویه دید Angel, Angel of Wiew

زاویه‌ای که در آن نگاه دوربین  
فیلمبرداری «موضوع» را در بر می‌گیرد. عدسی  
زاویه باز Wide Angle حوزه‌ی وسیع‌تری را  
شامل می‌شود. عدسی تله فتو Telephoto  
(مخصوص فیلمبرداری از دور) حوزه‌ی باریک‌کند  
تری را نشان می‌دهد. دوربین اگر از پایین به  
موضوع نگاه کند از زاویه‌ی سربالا Low Angle  
فیلمبرداری می‌کند و برعکس از زاویه‌ی سرازیر  
High Angle

## زاویه‌ی مخالف Reverse Angle

«نما»یی که جهت مقابل و مخالف  
«نما»ی قبل از خود را نشان می‌دهد، مثل  
صحنه‌ی گفتگو که اول یک شخص نشان



شرح تصاویر بالا: زان لوک - گودار (سمت چپ) زان بیرگون (سمت راست) در نمایی از فیلم «ولادیمیروزا» - ۱۹۷۱ فیلم به زبان فرانسه است و زیرنویس انگلیسی دارد. پائین: دو نما از فیلم «رژمنایونمگین» (سمت راست): از زاویه سرازیر. (سمت چپ) از زاویه سربالا.

# س

آنها فیلم گرفت) فیلم های دارای سرعت بالا (یا حساسیت زیاد High Speed Film) می گویند.

## سروصداهای متفرقه Sound Effects

تمام صداهای فیلم به جز گفتگوها و موسیقی، سروصداهای مختلف ( صدای پا، موتور اتوموبیل، ریزش آب، غرش هواپیما و غیره).

## سرهم کردن Assembly

اولین مرحله در تدوین یک فیلم. تمام نماها به ترتیبی که در سناریو آمده اند سرهم می شوند فیلم در این مرحله هنوز دارای تدوین دقیق Rough Cut نیست و تقطیع صورت « ناپورده» Rough Cut دارد.

## سرعت Speed

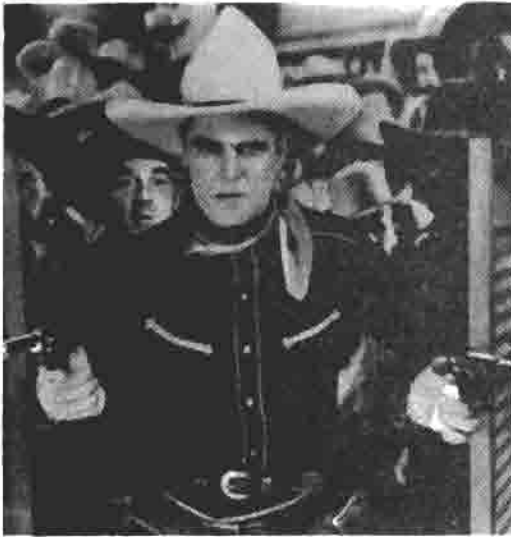
۱) سرعت حرکت نوار فیلم در دوربین فیلمبرداری و دستگاه نمایش که در مورد فیلم ناطق ۳۵ میلیمتری ۲۴ کادر در ثانیه است و برای فیلم صامت ۱۶ تا ۱۸ کادر در ثانیه ( برای همین هم موقعی که فیلم های صامت را که با سرعت ۱۶ یا ۱۸ کادر در ثانیه برداشته شده اند با دستگاه های نمایش اسروزی و سرعت ۲۴ کادر در ثانیه نشان میدهند حرکات به طرز مضحکی سریع تر می شود).

۲) سرعت عدسی دوربین فیلمبرداری، قابلیت جذب بیشتر نور توسط عدسی دوربین فیلمبرداری.

۳) سرعت (قابلیت) جذب نور فیلم حساس. فیلم هایی را که قابلیت بیشتری برای جذب نور دارند ( و در نتیجه با نور کمتری می شود با

## سریال (۱)

Serial



یک نوع فیلم‌های دنباله‌دار که ساختن آنها درسینمای آمریکا از ۱۹۱۳ باب شد و تا سال ۱۹۵۶ ادامه داشت. فیلم‌های پرحادثه، سراسر هیجان و زدوخورد که بیشتر مخصوص تماشاگران کم‌سن‌وسال ساخته می‌شد و به شرح قهرمانی‌های یک شخصیت زورمند و افسانه‌ای، مدافع عدالت و خوبی، درزمینه‌های جذاب و غریب، درماجراهای خطرناک و مبارزه با دشمنان متعدد و زورمند می‌پرداخت طول این فیلم‌ها از طول یک فیلم معمولی بیشتر بود و معمولاً به صورت چند فصل (Episode) پشت سرهم ساخته می‌شدند. یک فیلم «سریال» معمولاً حدود ۱۲ تا ۱۵ فصل داشت که هر فصلی تقریباً نیمساعت طول می‌کشید و هر فصل را که معمولاً به یک نقطه و لحظه‌ی مهیج و خطرناک ختم می‌شد (و بیننده را کنجکاو و تعقیب‌ساجرا می‌کرد) درستائس مخصوص بچه‌ها همراه با چند فیلم کوتاه دیگر نشان می‌دادند (درایران سه یا چهار فصل را دنبال هم می‌کردند و بصورت یک «سری» یا یک فیلم بلند نمایش می‌دادند و تمام «سریال» معمولاً درسه «سری» روی پرده می‌آمد).

اولین فیلم «سریال» در سال ۱۹۱۲ به اسم «برسر سری چه آمد» - *What Happened To Mary* روی پرده آمد که بعداً به صورت فیلم‌های کوتاه (۱۵ دقیقه‌ای) دنبال شد و تمام این فیلم‌ها به ماجراهای دختری به اسم «سری» می‌پرداخت و اقتباس از یک سریال پرحادثه‌ی روزنامه‌ای بود که هر کدام به هیجانی ختم می‌شد. در سال ۱۹۱۴ فیلم سریال با فیلم «خطرات پالین» - *The Perils Of Pauline* تثبیت شد و علاقمندان زیادی را به سوی خود

بالا: تام میکس  
پائین: کن مانیارد

کشید. بازیگر اصلی این فیلم‌ها «پرل وایت» Pearl White - به شهرت زیادی دست یافت. ساختن فیلم‌های «سریال» در دوره‌ی سینمای صامت با فیلم‌های متعدد دنبال شد که شاید مشهورترین آنها فیلم‌های «روت رولند» - Ruth Roland - (ملقب به «ملکه‌ی سریال») نظیر «دایره‌ی سرخ» - Red Circle - بود. اولین سریال ناطق در ۱۹۲۹ با اسم «تک‌خال اسکاتلندیارد» The Ace of Scotlandyard ساخته شد. فیلم‌های «سریال» در دهه‌ی ۳۰ به اوج محبوبیت رسید و این اعتبار در دهه‌ی ۴۰ نیز کماکان ادامه داشت تا ظهور تلویزیون و سریال‌های تلویزیونی به عمر این پدیده‌ی جذاب در ۱۹۵۶ با فیلم «گشایش معبر خشکی» - Blazing the Overland Trail - پایان داد. معروف‌ترین، محبوب‌ترین و شاید بهترین فیلم سریال «فلاش گوردون» - Flash Gordon - باشد که در ۱۹۳۶ روی پرده آمد و به شرح حوادثی می‌پرداخت که برای قهرمانی به اسم «فلاش گوردون» (در ایران «صاعقه») در سیارات دیگر پیش می‌آمد. این فیلم چنان محبوبیتی یافت که عملیات قهرمان در دو سریال دیگر با اسمی «سفر فلاش گوردون به مریخ» - Flash Gordon's Trip to Mars - (۱۹۳۸) و «فلاش گوردون، فاتح کیهان» Flash Gordon Conquers the Universe (۱۹۴۰) دنبال شد و مقام «سلطان سریال» را برای هنرپیشه این فیلم‌ها «باستر کراب» - Buster Crabbe - تثبیت کرد. بعضی دیگر از سریال‌های معروف و متمایز اینها هستند: «مدافع تنها» - The Lone Defender - (۱۹۳۴) در ایران معروف به ماجراهای «رن‌تن‌تن» با شرکت‌سگی به اسم Rin Tin Tin «سکه‌ی سیاه» - The Black Coin - (۱۹۳۶)



بالا: راد کامرون  
پائین: نام هیکس

Superman - (۱۹۴۵) «سوپرمن»  
 (۱۹۴۸) قصه‌های این فیلم‌ها از روی رمان‌های  
 دوپولی و بعدها از روی سریال‌های رادیویی  
 و نیز شخصیت‌های قصه‌های نقاشی شده برای  
 بچه‌ها موسوم به کمیک (Comics) گرفته  
 می‌شد. (مثل «سوپرمن» و «فلاش‌گوردون» که  
 از شخصیت‌های این جور قصه‌ها بودند). غیر از  
 «باسترکراب» کسانی مثل: کن مانیارد،  
 باک‌جونز (شبح سوار) تام میکس، کلایتون  
 مور، جانی مک براون، کن ریچموند (بلای  
 جان نازی) کرک آلن (سوپرمن) لیندا  
 استرلینگ (ملکه وحوش) چارلز برد (دیک  
 تریدی) تام تایلر (سرعقرب - فانتوم)  
 بریکس (خروس جنگلی - یکه سوار) آلن لین  
 (بیشرمان) راد کاسرون (خنجر مقدس)  
 روی بار کرافت (شخصیت منفی اغلب  
 سریال‌ها نظیر «ضربه غول ارغوانی») چارلز  
 میدلتون (شخصیت منفی سریال‌های صاعقه  
 موسوم به «سینگ») بازیگران اصلی این فیلم‌ها  
 بودند.

فیلم‌های «سریال» سریع و کم‌خرج و اغلب  
 به وسیله‌ی استودیوهای درجه دوم مثل  
 «ریپابلیک» (Republic) و کارگردان‌های  
 غیر معروف ساخته می‌شدند و ظاهراً فیلم‌های  
 جدی و عمیقی نبودند اما در بهترین شکل‌های  
 خود (صاعقه، سرعقرب، بلای جان جاسوسان،  
 خنجر مقدس، نقابدار سیاه) فیلم‌هایی بودند بسیار  
 پرکشش و مهیج، خوش ساخت و محکم و  
 سرشار از تخیل و بداعت که اساس وبانی  
 جذب اولین علاقه‌های تماشاگران خردسال به  
 هنر سینما بودند. به فیلم‌های «سریال» اصطلاحاً  
 «صخره‌آویز» Cliff Hanges - هم می‌گویند  
 به اعتبار یک صحنه‌ی تپیک و تکراری که در  
 آن قهرمان معمولاً در لب پرتگاهی آویزان می‌ماند.

«پنجه‌ی خفه کننده» - The Clutching Hand  
 (۱۹۳۶) «شبح سوار» The Phantom Rider  
 (۱۹۳۶) «خطه‌ی زیردریا» - The Undersea  
 Kingdom - (در ایران «سلطان کشور زیر  
 دریا») «دیک تریدی» Dick Tracy (۱۹۳۷)  
 «جیم جنگلی» Jungle Jim - (۱۹۳۷)  
 «بازگشت زورو» - Zorro Rides Again -  
 (۱۹۳۷) «شاهین وحش» - Hawk of the  
 Wilderness - (در ایران «خروس جنگلی»)  
 (۱۹۳۸) «یکه سوار» The Lone Ranger  
 (۱۹۳۸) «طبل‌های فومانچو» - Drums of  
 Fumancho - (۱۹۴۰) «تیرانداز سبز پوش»  
 The Green Archer (۱۹۴۰) «دکتر شیطان»  
 Mysterious Dr. Satan (۱۹۴۰) «سایه» -  
 The Shadow (۱۹۴۰) «ماجراهای کاپیتان  
 مارول» Adventures of Captain Marvel  
 (در ایران معروف به «سرعقرب» یا «شزم»)  
 (۱۹۴۱) «دختر جنگل» - Jungle Girl -  
 (در ایران «ملکه‌ی وحوش») (۱۹۴۱) «ناخدای  
 نیمه شب» Captain Midnight (۱۹۴۱)  
 «جاسوس شکن» - Spy Smasher - (در ایران  
 معروف به «بلای جان نازی») (۱۹۴۲)  
 «خفاش» - Batman - (۱۹۴۳) «اعجوبه  
 نقابدار» - The Masked Marvel - (در  
 ایران «نقابدار سیاه») (۱۹۴۳) «شبح» -  
 The Phantom - (در ایران معروف به «فانتوم»)  
 (۱۹۴۳) «ضد جاسوسی در قلب آفریقا» -  
 Secret Service in Darkest Africa - (در  
 ایران «خنجر مقدس سلیمان») (۱۹۴۳)  
 «دلیران غرب» - Daredevils of the West -  
 (در ایران «بیشرمان») (۱۹۴۳) «بندراشباح» -  
 The Haunted Harbor - (۱۹۴۴) «سامور  
 شماره ۹۹» Federal Operator 99 (۱۹۴۵)  
 «ضربه‌ی غول ارغوانی» The Purple Monster

## سریال (۲)

### Cliff-hanger

این واژه ( به معنی « صخره آویز » ) در اصل به صحنه های خطرناک رایج در فیلم های «سریال» ( که طی آنها قهرمان گاهی به خطر پرتاب از کوه تهدید می شود ) اطلاق می گردید، و بعداً به طور کلی به عنوان معادل « سریال » به کار رفت .

کننده در تهیه ی فیلم، مثل هنرپیشه ها و غیره در دست دارند.

همین سناریو وقتی که در آن جزئیات فنی مثل حرکات دوربین، نوع «نما»ها و غیره ( برای رجوع کارگردان، فیلمبردار و سایر اعضای کادر فنی ) قید شده باشد سناریوی مخصوص فیلمبرداری « Shooting Script » خوانده میشود .

## سکانس (فصل)

### Sequence

قسمتی از فیلم که خود به خود جزئی کامل است و معمولاً با «روشن شدن تدریجی تصویر» ( Fade-In ) شروع و به « تاریکی تدریجی » ( Fade-Out ) ختم می شود . اگر خواسته باشیم فیلم را به داستان بلند ( رمان ) شبیه کنیم ، «نما» معادل با جمله ، صحنه معادل با « بند » ( پاراگراف ) و « سکانس » معادل با « فصل » در کتاب خواهد بود .  
( هم چنین نگاه کنید به اصطلاح « پلان - سکانس » Plan-Sequence ) .

## سناریوی مخصوص فیلمبرداری

### Shooting Script

به اصطلاح «سناریوی کار» ( Script ) رجوع شود .

## سناریوی مصور شده Story Board

یک سلسله نقاشی پشت سر هم که با چند سطر نوشته زیر هر تصویر، قصه یا سناریوی فیلم را بیان کند. این نوع سناریوی مصور شده که در کار ساختن فیلم های نقاشی متحرک Animation تقریباً همیشه معمول است، در کار ساختن فیلم های زنده و عادی نیز به وسیله ی بعضی از کارگردان ها به صورت یک راهنمای فیلمبرداری، برای مشخص کردن محل دوربین، تعیین نوع «نما»، حرکات دوربین، کادربندی و غیره نیز بکار می رود، از جمله « آلفرد هیچکاک » که سراسر فیلم را به صورت «نما» های واحد به صورت نقاشی تنظیم و از روی آنها فیلمبرداری می کرد .

## سناریو (فیلمنامه)

### Scenario

واژه ی ایتالیائی، طرح داستان فیلم که صحنه به صحنه و فصل به فصل دنبال هم آمده نمودار وقایع و شخصیت های ماجرا باشد. این واژه در سینمای فرانسه و ایتالیا مرسوم است و معادل آن در سینمای آمریکا و انگلیس Screenplay است .

## سناریوی کار

### Script

سناریویی که موقع کار، اعضای شرکت



سوپرا ایمپوزیشن (روی هم افتادن چند تصویر)  
**Superimposition**

رجوع شود به اصطلاح « تصاویر روی هم »  
 ( Multiple Exposure )



سیستم «ستاره» سازی  
**Star System**

شیوه‌ای که در هالیوود ابداع شد و به جاهای دیگر نیز کشید و بنای سینما را بر پرورش و عرضه‌ی ستاره‌ها و راه دادن آنها به خواب و خیال تماشاگران قرار داد و بعد فیلم‌ها را بر مبنای تیپ و شخصیت شناخته شده‌ی هنرپیشه‌ها قرار دادن و تحمیل این بساط به وسیله‌ی تبلیغات به مردم ساده دل به نحوی که آرایش سرو زلف و از آنها تقلید کنند و در مرگ آنها بعضی دست به خودکشی بزنند .

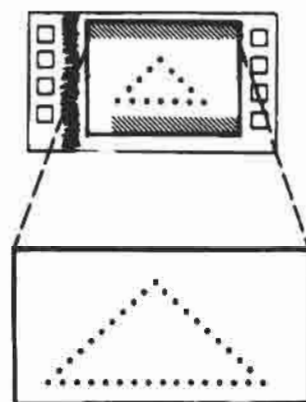
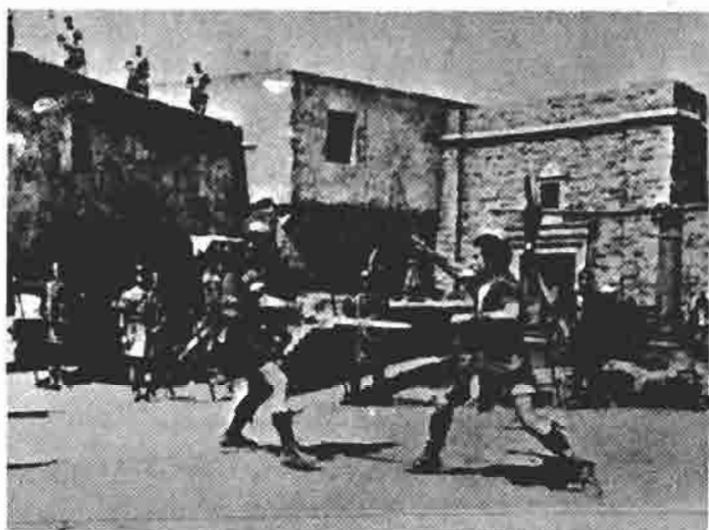
استودیوهای بزرگ فیلمسازی آمریکا هر کدام گروهی هنرپیشه را در استخدام داشتند و آنها را اغلب در فیلم‌های قالبی و فرمولی بکار واسیداشتند و پروردن این افراد و ساختن آنها به صورت بت برای میلیون‌ها تماشاگر مراحل پیچیده و مفصلی را شامل می‌شد .

سینکرون کردن  
**Synchronization**

سلسله مراتب ( مراحل ) تطبیق دادن تصویر و صدای فیلم، به نحوی که حرکات با صداهای مربوطه خودشان بخوانند و مطابق باشند ( چون که صدا و تصویر به هر حال هر کدام جداگانه ضبط می‌شوند این تطابق در کار صداگذاری روی فیلم بعد از فیلمبرداری باید انجام شود) .

نمونه‌هایی از «سوپر ایمپوزیشن» - تصاویر روی هم - در دو فیلم:  
 آمبرسون‌های باشکوه (تصویر بالا) ۱۹۴۲ و خانمی از شانگهای (تصویر  
 پائین) - ۱۹۴۷ هر دو اثر از «اورسن ولز» می‌باشد.





تصویر بالا: برادران لومیر (چپ: آگوست و راست: لوئی) مخترعین دستگاه فیلمبرداری و نمایش  
 تصویر پائین: (سمت راست): نمودار فیلم سکوپ روی پرده که با استفاده از عدسی آنامورفیک ممکن می‌گردد. (سمت چپ): نمایی از  
 فیلم خرقه (هنری کاستر- ۱۹۵۲) اولین فیلمی که بطریقه سینماسکوپ عرضه گردید.

## سینما توگراف

## Cinématographe

دستگاه فیلمبرداری و دستگاه نمایش اختراعی برادران « لومییر » ( Lumière ) به ثبت رسانده شده در تاریخ فوریه ۱۸۹۵ .

## سینماسکوپ

## Cinemascope

یک طریقه‌ی فیلمبرداری برای نمایش روی پرده‌ی عریض که در آن از عدسی آنامورفیک Anamorphic Lens ( رجوع شود ) استفاده می‌کنند. این عدسی را پرفسور « هانری کره‌تی‌ین » H. Chrétien فرانسوی اختراع کرد و کمپانی فیلمساز آمریکایی ( فوکس قرن بیستم ) به ثبت تجارتمی رساند و اولین فیلم را در سال ۱۹۵۲ به نام « خرقة » The Robe به این طریق عرضه کرد . پرده نمایش سینماسکوپ دارای نسبت عرض و طول یک به دو و نیم (  $\frac{1}{2} : 1$  ) است .

## سینما - حقیقت (۱)

## Kino-Pravda

سری بیست و سه تایی فیلم‌های کوتاه مستند خبری که « ژیگاورتوف » فیلمساز روس از سال ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۵ کارگردانی کرد . « ورتوف » گروهی فیلمبردار را تعلیم داد و به سراسر روسیه فرستاد تا زندگی را در آن سرزمین روی فیلم ضبط کنند. بعد خودش فیلم‌های آنان را در قالبی مخلوط از فیلم مستند و فیلم نقاشی متحرک همراه با نظراتی انتقادی تدوین و تألیف می‌کرد. هدف این فیلم‌ها آشنا ساختن تماشاگران روس با پیشرفت‌های اجتماعی ناشی از انقلاب بود .

شیوه‌های تجربی مونتاژ و فیلمبرداری این سری فیلم‌ها در کار مستند سازان بسیاری اثر گذاشت و بعدها به وسیله‌ی « ورتوف » در فیلم‌های بلند به کار رفت .

## سینما - حقیقت (۲) Cinéma-Vérité

اصطلاحی دیگر برای فیلم مستند ( Documentary ) که به خصوص به کار فیلمسازانی اطلاق می‌شد که از دهه‌ی پنجاه به بعد با وسایل سبک و افراد معدود (اغلب یک کارگردان - فیلمبردار و یک صدابردار) به ساختن فیلم‌های مستند از مسایل روز پرداختند و شیوه‌ی کارشان بیشتر شبیه به خبرنگارهای تلویزیونی بود. فیلمساز «سینما-حقیقت» برخلاف فیلمساز مرسوم فیلم مستند که می‌کوشید نسبت به موضوع بی‌طرف بماند در موضوع به نیت دریافت حقیقت و بداهت بخشیدن به اثر دخالت می‌کرد. این اصطلاح را که ابتدا فیلمساز روس « ژیگاورتوف » Dziga Vertov وضع و در آثارش معمول داشت بعداً منتقدان برای توصیف فیلم «خاطرات یک تابستان» Chronique d'un été (۱۹۶۱) ساخته‌ی «ژان روش» J. Rouch و «ادگار مورن» E. Morin فرانسوی به کار بردند.

سوی « ژان روش » شخصیت‌های مهم دیگر « سینما - حقیقت » شامل این افراد می‌تواند باشد :

«فرانسوا رایشنباخ» F. Reichenbach ، «ماربو روسپولی» M. Ruspoli ، «ژان ژرمان» J. Herman ، «کریس مارکر» و «ژاک روزیه» J. Rozier کار فیلمساز در این مورد ضبط حقیقت آنی است و چندان در بند آن نیست که فیلم از نظر فنی تمیز و بی‌عیب باشد .

## سینماگر

## Cinéaste

اصطلاحی وزین‌تر از کارگردان که فرانسوی‌ها ( معمولاً در مورد فیلمسازان مهم و هنرمند ) به کار می‌برند .

جنبشی در جهت ساختن فیلم‌های مستند که در انگلستان در دهه‌ی پنجاه براساس نظریات «کارل رایس» (K. Reisz)، «تونی ریچاردسون» (T. Richardson) و «لیندسی آندرسون» (L. Anderson) آغاز شد. هدف فیلمسازان «سینمای آزاد» به گفته‌ی خودشان، ساختن فیلم‌هایی اجتماعی و متعهد و آزاد از تحمیلات سینمای تجارتي، برانگیختن شور و سرزندگی، تشویق به یافتن بیانی شخصی در شناخت «اهمیت و وضعیت‌های زندگی روزمره» بود. این افراد با اطلاق عنوان «فیلم مستند» بر آثار خویش مخالف بودند چون به نظر آنها در این عنوان یک جور مسخ زرق و برق‌دار واقعیت نهفته بود. یکی از خصایص عمده‌ی فیلم‌های «سینمای آزاد» آن بود که خارج از حیطه و سازمان سینمای حرفه‌ای ساخته می‌شد. کارهای عمده‌ای که زیر لوای «سینمای آزاد» به وجود آمد اینهاست: «مادر اجازه نمی‌دهد» (Momma Don't Allow) (۱۹۵۵) (ساخته‌ی «ریچاردسون» و «رایس»)، «ای سرزمین رویا» (O' Dreamland) (۱۹۵۳) و «هر روز به جز کریسمس» (Every Day Except Christmas) (۱۹۵۷) (ساخته‌ی «لیندسی آندرسون»)، «ما بچه‌های لمبت هستیم» (We Are The Lambeth Boys) (۱۹۵۹) (ساخته‌ی «کارل رایس»).

این جنبش که مخالف روش‌ها و دید جاری در تأثر و ادبیات بود نیرو و روح تازه‌ای به سینمای انگلستان بخشید و در سینمای تجارتي روز اثر قاطعی برجا گذاشت. فیلمسازان وابسته به این جنبش، بعد از برچیده شدن بساط «سینمای آزاد» نحوه‌ی بینش خود را در فیلم‌های داستان‌داری که در حیطه‌ی سینمای



تصویر بالا: کارل رایس (نفر سمت چپ به‌مراه جیمز کان، در زمان تهیه فیلم قماربانان  
تصویر پایین: شنبه شب و یکشنبه صبح (کارل رایس - ۱۹۶۰)

تجارتی می‌ساختند اعمال کردند.

مستقیم « حرفه‌ای‌گری فنی فرع بر احساس نهفته در واقع قرار می‌گیرد، فیلمبرداری تمیز و بی‌غلط نیست، «قطع» و گفتار کمتر به کار می‌رود، برداشت‌ها طولانی و بی‌وقفه است (که توجه بیننده از موضوع منحرف نشود)، فیلمساز اغلب بدون تصور قبلی و در دست داشتن سناریوی آماده، به موضوع رو می‌آورد و مثل یک خبرنگار خود را به جریان واقع می‌سپرد. موفقیت فیلم‌های «سینمای مستقیم» به حدت و غرابت موضوع و موقعیت‌ها، به حساسیت بینش و ابتکار فیلمبردار و متصدی ضبط صدا، به نامریی ماندن فیلمساز و دوربین و به ضبط لحظات و حرکات غیر منتظره و افشاءکننده بستگی دارد.

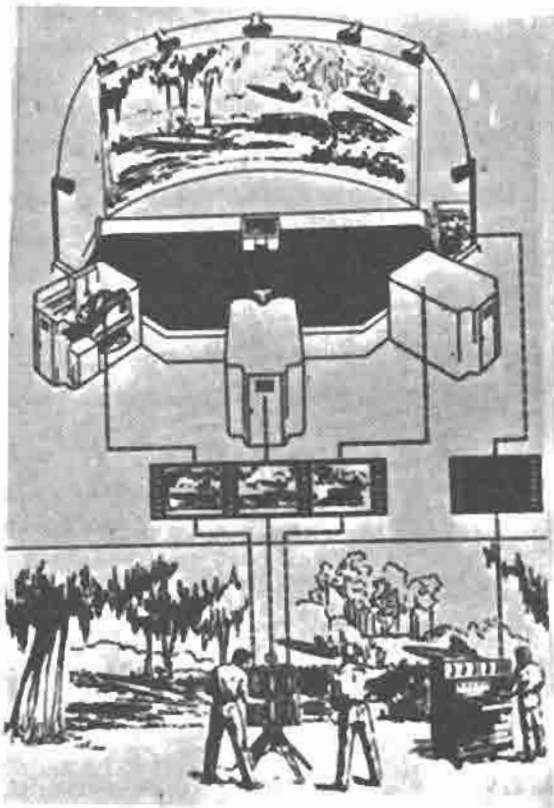
بعضی از فیلم‌های مهم شیوه «سینمای مستقیم» اینها هستند: «صندلی» (The Chair) (۱۹۶۳) ساخته‌ی «درو»، «لیکاک»، «پن بیکر» و سایرین: «تولد و مرگ» (Birth & Death) (۱۹۶۹) ساخته‌ی «آرثر و ایولین فارون» (A. & E. Farron)، «پشت سر را نگاه نکن» (Don't Look Back) (۱۹۶۷) ساخته‌ی دان آلن پن بیکر (Donn Alan Pennbaker) و «دستفروش» (The Salesman) (۱۹۶۹) ساخته برادران «میلز».

### سینمای هنری Art House

اصطلاحی اصلاً آمریکائی که به سینماهایی اطلاق می‌شود که فیلم‌های هنری قدیمی و آثار غیرتجارتی جدید را که باب طبع اکثریت عامه نیست برای یک عده تماشاگر محدود خاص و علاقمند نشان می‌دهد. این نوع سینماها در فرانسه از سال ۱۹۲۴ به وجود آمد.

### سینمای مستقیم Direct Cinema

خویشاوند آمریکایی شیوهی اروپایی سینما - حقیقت (Cinéma-Vérité) (رجوع شود). اصطلاحی که بر یک نوع روش فیلم-سازی مستند در آمریکا اطلاق می‌شود. این روش از اوایل دهه‌ی ۶۰ پا گرفت و در آن خدمه و وسایل فیلمبرداری به حداقل تقلیل پیدا می‌کرد، به عبارت دیگر رابطه‌ی بین فیلم و موضوع، مستقیم (و با حداقل وساطت فیلمساز و وسایل فنی) است. در شیوهی فیلمسازی «سینمای مستقیم» برخلاف شیوهی «سینما - حقیقت» فیلمساز در شکل و جهت دادن به رویداد دخالتی نمی‌کند. عنوان «سینمای مستقیم» برای بیان طرز کار و نحوه‌ی بینش و تلقی فیلمسازانی چون «درو» (Drew)، «لی کاک» (Leacock)، «پن بیکر» (Pennbaker) و برادران «میلز» (Maysles) وضع شد. فیلمسازانی که در یک گروه کار می‌کردند و در طرز کار خویش، تحت تأثیر روش عکاسی خبری (فتو ژورنالیزم) بودند، به خاطر تحرک و به چشم نیامدن دوربین و آئیت و صداقتی که در اثر بود، این گروه در کار خویش به وسایل و شیوه‌های فیلمبرداری تازه‌ای متوسل می‌شد، که از این لحاظ، یعنی از نظر سبکی وسایل، قلت افراد، سرعت و آئیت ضبط و کار بصورت جمعی، به چند نوع فیلمسازی مستند دیگر مثل روش «سینمای آزاد» (Free Cinema) انگلیس (رجوع شود) و «سینما - حقیقت» فرانسه و به خصوص شیوهی خبرگزاری تلویزیونی، شباهت پیدا می‌کرد. در «سینمای

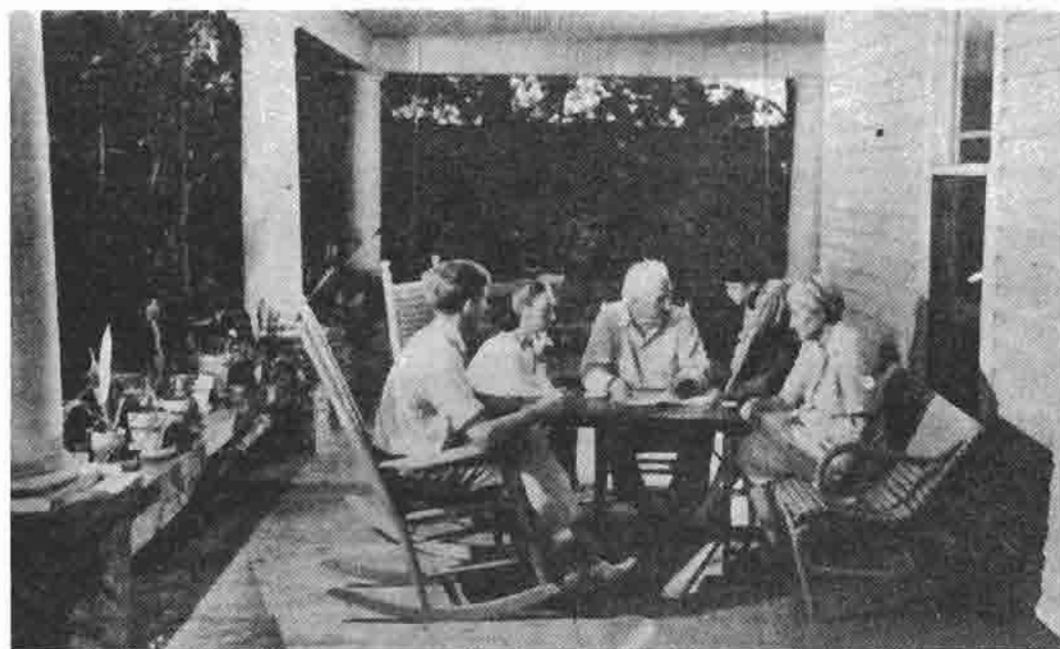


## Cinerama

## سینه‌راما

سیستم فیلمبرداری برای نمایش روی پرده‌ی عریض که در آن سه دوربین فیلمبرداری با فیلم ۷ میلیمتری - که بتوان بر آن باندهای متعدد صدا قرار داد - توأم از صحنه در یک حوزهی وسیع فیلمبرداری می‌کند و سه دستگاه نمایش بر یک پرده عریض و خمیده این سه فیلم را توأم نمایش می‌دهد. این سیستم را « فرد والر » F. Waller آمریکائی اختراع کرد و اولین فیلم با این شیوه در سال ۱۹۵۲ به اسم « اینست سینه‌راما » This is Cinerama - روی پرده آمد. بعدها به علت مشکلاتی که فیلمبرداری با سه دوربین و نمایش با سه دستگاه در برداشت دوربین و دستگاه نمایش تبدیل به یکی و چیزی تقریباً شبیه به سینما - سکوپ شد که در آن یک نوع عدسی آنامورفیک به کار می‌رود.

در تصویر فوق سیستم فیلمبرداری و نمایش سینه‌راما، بصورت سه دوربین توأم و سه دستگاه نمایش بر یک پرده عریض و خمیده را ملاحظه می‌نمایید.



تصویر بالا: رابرت فلاهرتی (تقریبا) با «ریچارد لیکاک» (تقریبا سمت چپ) به هنگام تهیه فیلم «داستان لوئیزیانا»  
 تصویر پایین: نمایی از فیلم «فروشنده سیار» با «دستفروش» (ساخته: آلبرت و دیوید مایلز - ۱۹۶۶)

# ش

**Heavy** شخصیت منفی فیلم  
(معمولا در فیلم‌های «وسترن» یا جنایی).

**Gag** شوخی (بذله)  
بیشتر منظور بذله‌های تصویری است  
به خصوص در فیلم‌های کمدی پر تحرک و  
شلوغ سینمای صامت که از یک سلسله مضامین  
مضحک تشکیل می‌شدند. کسی را که کارش  
ابداع این جور بذله‌ها بود **Gagman** می‌گفتند.

# ص

روشن و خطوط زیگ - زاگ در حاشیه‌ی نوار فیلم، کنار تصویر، در یک نوار ممتد نقش می‌بندد و موقع نمایش فیلم، یک چشم الکتریکی تصویر آنرا می‌گیرد و به صدا تبدیل می‌کند. «صدای اپتیک» روش معمول ضبط صدا بر فیلم است.

نوع دیگر صدای ضبط شده‌ی در حاشیه فیلم، صدای مغناطیسی است (به صدای مغناطیسی رجوع شود).

## صدای استریوفونیک Stereophonic Sound

صدای ضبط شده‌ای که در پخش، بعد، عمق و جهت صدای طبیعی را داشته باشد. در سینما صدای «استریوفونیک» اولین بار در

## صدابرداری بعد از پایان فیلمبرداری

### Post-Synchronization

معمولاً صدای فیلم (سروصداها و گفتگوها، به جز موسیقی) همزمان با فیلمبرداری ضبط می‌شود، ولی در مواردی هم فیلم را (بدون صدا) می‌گیرند و بعداً صدا را در استودیوی دوبله ضبط می‌کنند و روی فیلم می‌آورند. در اغلب کشورهای عمده‌ی فیلمساز دنیا صدا در سر صحنه موقع فیلمبرداری گرفته می‌شود. ولی در بعضی کشورها مثل ایتالیا معمولاً فیلم را بدون صدا می‌گیرند و بعد صدا روی آن می‌گذارند.

## صدای اپتیک Optical Sound

صدایی که به صورت تکه‌های تاریک



### Actual Sound

### صدای واقعی

صدایی که منبع ایجاد آن شیئی یا شخصی است که در صحنه حضور دارد (دیده می‌شود) بر خلاف « صدای گفتاری » ( Commentative Sound ) یا « گفتار » ( Commentary ) که صدائی روی صحنه شنیده می‌شود بدون آنکه گوینده‌اش دیده شود.

فیلم «فانتازیا» ( Fantasia ) - ( ۱۹۴۱ ) ، اثر «والث دیزنی» ( Walt Disney ) به کار رفت و سالها بعد بارواج انواع شیوه‌های نمایش برای پرده عریض (سینه‌راما، سینماسکوپ و غیره) و همراه با تصویر به اصطلاح دارای عمق ، صدای استریوفونیک هم به فیلم‌ها بازگشت و صدا هم عمق پیدا کرد و از جهات مختلف و از منبع طبیعی ایجاد صدا ، پخش گردید.

### Scene

### صحنه (۱)

صحنه کوچکترین واحد کامل فیلم است. یک سلسله «نما» یا یک «نما» که در یک محل می‌گذرد و تشکیل یک واقعه را می‌دهد. صحنه معادل با «بند» (پاراگراف) است در کتاب.

### Direct Sound

### صدای مستقیم

صدای سرصحنه، صدابرداری از صحنه در حین و مقارن با فیلمبرداری . (چونکه در مواردی اول فیلمبرداری می‌کنند و بعد در استودیوهای صدابرداری ، صدا و گفتگوها را به فیلم اضافه می‌کنند).

### Set

### صحنه (۲)

محل و زمینه‌ی وقوع صحنه‌ی فیلم ، که معمولا در استودیوی فیلمبرداری و به‌طور مصنوعی (با دکور) ساخته می‌شود.

### Magnetic Sound

### صدای مغناطیسی

صدایی که بر نوار مغناطیسی ضبط شده باشد، مثل نوار ضبط صوت. موقع فیلمبرداری ، صدا (شامل گفتگو و سروصداها) جداگانه بر نوار ضبط می‌شود. این نوار بعداً با نوار موسیقی ترکیب (Mix) می‌شود و در دستگاه «ترکیب کننده» (Mixer) به صورت یک نوار تصویری ، بر حاشیه‌ی فیلم ضبط می‌گردد و صورت صدای اپتیک ( به صدای اپتیک رجوع شود) را به خود می‌گیرد.

### Viewfinder

### صحنه یاب (ویوفایندر)

«چشمی» مخصوصی که فیلمبردار از پشت آن صحنه را نگاه می‌کند که ببیند صحنه از دریچه‌ی نگاه دوربین فیلمبرداری به چه صورتی دیده می‌شود و بر فیلم به چه صورتی ضبط خواهد شد.

در مواردی یک حاشیه و مغزی باریک نوار مغناطیسی در کناره‌ی فیلم می‌دهند و صدا بر این حاشیه ضبط می‌گردد .

«صحنه یاب» سر دوربین سوار است، در عین حال جدا هم می‌تواند باشد که کارگردان یا فیلمبردار در دست بگیرد و از نقاط و زوایای مختلف صحنه را از زیر نظر بگذراند تا مناسب‌ترین محل را برای قرار دادن دوربین پیدا کند.

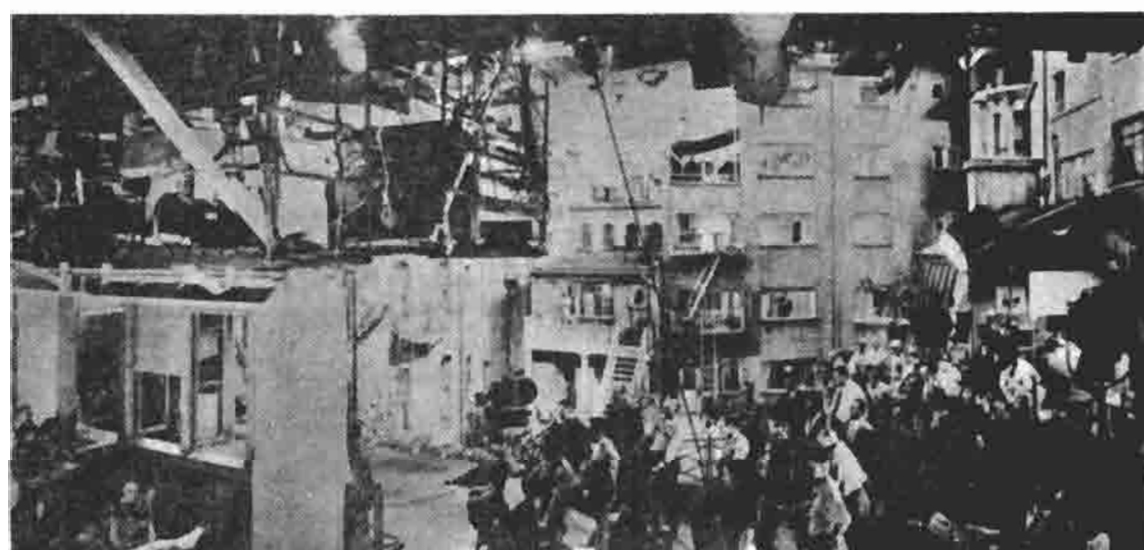
# ط

ترتیب شکل ظاهری و شخصیت عینی فیلم به مقدار زیاد مدیون کار «طراح» است. اهمیت کار طراحان از همان آغاز کار سینما در فیلمهای عظیم و مجلل « دیوید وارک - گریفیت » D. W. Griffith ( نظیر تعصب Intolerance - ۱۹۱۶ ) آشکار بود .

طراحی دکور شاید بیش از هر دوره‌ی دیگری در سینما در دهه‌ی بیست در مکتب سینمای اکسپرسیونیستی آلمان ( رجوع شود ) و در فیلم‌هایی مثل « دفتر دکتر کالیگاری » Das Cabinet Des Dr. Caligari ( ۱۹۱۹ ) به طراحی « هرمان وارم » H. Warm ، « والتر رایمن » و « روریک » W. Röhrig و « گولم » Der Golem ( ۱۹۲۰ ) ، « مرگ خسته » ( ۱۹۲۱ ) ، « نوسفراتو » ( ۱۹۲۲ ) « نیبلونگن » Die Nibelungen ( ۱۹۲۴ )

**طراح دکور Set Designer**  
کسی که مطابق با نیاز سناریو و نظر کارگردان و سایر اعضای درجه اول کادر تهیه‌ی فیلم ( احتمالاً تهیه‌کننده و فیلمبردار ) طرح دکورهای فیلم و اماکنی را که داستان فیلم در آنها می‌گذرد می‌ریزد و بعد با نظارت او این اماکن ساخته می‌شود.

**طراح هنری Art Director**  
به‌مسئول این کار ، گاهی «طراح اثر» Production Designer هم گفته می‌شود طراح مطابق با تاریخ و زمان وقوع ماجرای فیلم و فضای مورد نظر و سبک کار کارگردان زمینه‌های وقوع و وسایل را طرح می‌ریزد و سایرین طرح‌های او را پیاده می‌کنند. به این



بالا: «لازار میرسون» بهترین دکوراتور سینما بین دو جنگ جهانی، برای فیلم «جشن قهرمانی» اثر «ژاک فده» در سال ۱۹۳۵ میدان مرکزی یک شهر «فلامان» دو آغاز قرن هفدهم را کاملاً بازسازی کرد. این بزرگترین دکور ساخته شده تا آن زمان در اروپا بود. پایین: دو فیلم «بنجره روبه حیاط» (۱۹۵۴) آلفرد هیچکاک ساختمان یک مجتمع مسکونی را عیناً بازسازی کرده است.



و متروپولیس Metropolis (۱۹۲۶) دخالت و هویت خود را بروز داد.

### طلق Cell

اصطلاح مربوط به فیلم‌های نقاشی متحرک. منظور طلق‌های شفاف است که بر هر کدام از آنها جزیی از تصویر فیلم نقاشی می‌شود و هر طلق (یا تصویر) با طلق قبلی و بعدی خود اندکی فرق دارد. (برای ه ثانیه فیلم نقاشی متحرک باید به طور متوسط ۶۰ طلق نقاشی شده به کار برد).

### Footage (طول فیلم (به حسب فوت)

( هر فوت معادل  $30/48$  سانتی‌متر و هر ۱۰۰ فوت فیلم تقریباً برابر با یک دقیقه مدت نمایش است).



فیلم «دفتر دکتر کالیگاری» روبرت وینه، ۱۹۱۹ - (تصویر بالا) و «نوسه انو» - فردریک ویلنهم موزناو، ۱۹۲۲ (تصویر پایین) نمونه‌های درخشان طراحی دکوراتیو دهه بیست در مکتب سینمای اکسپرسیونیستی آلمان هستند.

# ع

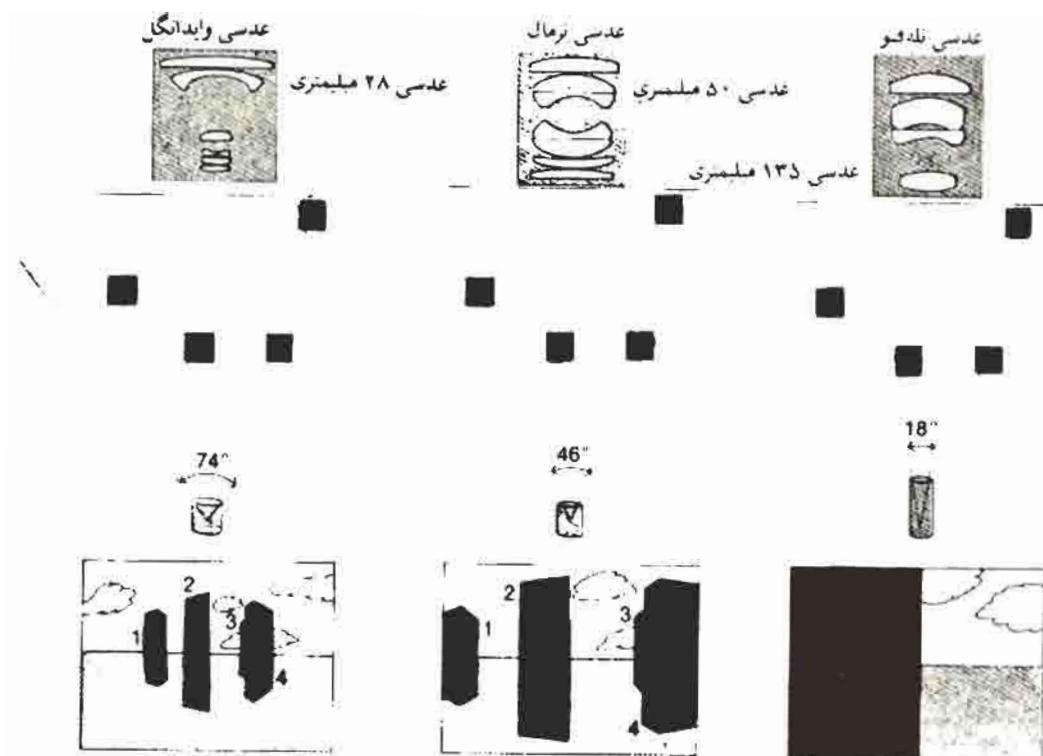
## عدسی آنامورفیک Anamorphic Lens

عدسی خاصی که موقع فیلمبرداری جلوی دوربین قرار می‌دهند تا میدان «دید»ی تقریباً دو برابر معمول را بتواند فیلمبرداری کند. عدسی «آنامورفیک» این حوزه‌ی وسیع را فشرده و روی نوار فیلم ۳۵ میلی متری ضبط می‌کند. موقع نمایش این عمل معکوس می‌شود و عدسی دیگری تصویر فشرده را «باز» می‌کند و روی پرده‌ی عریض می‌تاباند. از این عدسی بیشتر در سیستم نمایشی سینما سکوپ استفاده می‌شود.

باید دانست که عدسی آنامورفیک را می‌توان برای فیلمبرداری روی انواع فیلم با عرض‌های مختلف از هشت، شانزده، سی و پنج، شصت و پنج و هفتاد میلیمتری به کار برد.

## عدسی ( لنز ) Lens

عدسی دوربین فیلمبرداری . عدسی‌های معمولی فاصله‌ی کانونی‌شان بین ۳۰ تا ۵۰ میلی متر است . عدسی‌های دارای فاصله‌ی کانونی بیشتر از حد ( Long Focus Lenses ) برای گرفتن «نما»های دور به کار می‌روند ( و Telephoto Lens هم خوانده می‌شوند ) . عدسی‌های دارای فاصله‌ی کانونی کمتر از حد معمول ( Short Focus Lenses ) حوزه‌ی دیدی بیشتر از حد معمول را دربر می‌گیرند ( و عدسی Wide Angle هم خوانده می‌شوند ) . ( هم چنین به بحث Focal Length رجوع شود ) .



زوایائی که در آن نگاه دوربین فیلمبرداری موضوع را در بر می گیرد وسیله سه عدسی اساسی حاصل می گردد: ۱- عدسی زاویه باز (۲۸ میلی متری) عدسی معمولی (۵۰ میلی متری) عدسی تله فتو (۱۳۵ میلی متری) - عدسی معمولی اجسام را در فاصله و رابطه معمولی نسبت بهم نشان می دهد. عدسی زاویه باز به نظر می رسد که جسم در فاصله دورتری قرار دارد و فاصله بین اجسام موجود در تصویر بیشتر شده است. عدسی تله فتو جسم را به بیننده نزدیک تر و درشت تر می کند و فواصل بین را که در تصویر وجود دارد کاهش می دهد.

## عدسی تله فتو Telephoto Lens

دارای زاویه‌ی «دید» باز و وسیعی است . یعنی حوزه‌ی وسیع‌تری را از حد معمول می‌بیند و می‌گیرد . عدسی زاویه باز (که معمول‌ترینش عدسی ۲۸ میلی‌متر است) عمق بیشتری به صحنه می‌دهد و خطوط تصویر را کمی غیر معمول می‌کند . اگر تصویر صورت درشتی را با این عدسی بگیرند شبیه به تصویر چهره‌ای می‌شود که در آینه‌های خیلی محدب منعکس شده باشد . این عدسی را موقعی به کار می‌برند که جا برای عقب بردن دوربین و گنجاندن حوزه‌ی وسیعی در تصویر نیست ، هم‌چنین در مواردی که به‌خواهند برای ایجاد حالاتی خاص چهره‌ای را به شکلی مسخ شده نشان بدهند . (عدسی ۵۰ میلی‌متری از آن جهت ستعارف و معمولی است که فقط با عدسی دارای این فاصله‌ی کانونی است که جسم و ابعاد تصویر به صورت واقعی و با «پرسپکتیو» طبیعی به نظر می‌رسند) .

عدسی مخصوص فیلمبرداری از راه دور . هر عدسی‌ای که فاصله‌ی کانونی‌اش بیشتر از حد معمول (۵۰ میلی‌متر) است و اجسام دور را نزدیک می‌آورد . برای گرفتن فیلم از راه دور، که گاهی دوربین نمی‌تواند به «موضوع» عملاً نزدیک شود (مثلاً فیلم‌های مستند درباره‌ی حیوانات وحشی یا فوران آتشفشان و امثال آن) از این نوع عدسی استفاده می‌شود . «عدسی تله فتو» (که نوع متعارفش دارای فاصله‌ی کانونی ۱۳۵ میلی‌متر است) فاصله‌ی بین اجسامی را که در دوردست قرار دارند کمتر از آنچه در واقع هست نشان می‌دهد و به‌نظر می‌رسد که صحنه عمق ندارد ، یعنی تصویر «تخت» جلوه می‌کند .

## عدسی زوم Zoom Lens

عدسی دارای فاصله‌ی کانونی قابل تغییر از حد یک «عدسی زاویه باز» (Wide Angle) تا حد یک عدسی تله فتو (Telephoto) . عدسی «زوم» شبیه به تلسکوپ و دوربین‌های یک چشمی در خود جمع شونده است و به فیلمبردار این امکان را می‌دهد که در حین کار بدون حرکت دادن دوربین ، موضوع فیلمبرداری را جلو بیاورد یا عقب ببرد . سهولت کار با این عدسی و تحرك ظاهری که به صحنه می‌دهد باعث شده که به‌خصوص در سالهای اخیر بعضی از فیلمسازان در به‌کار بردن آن راه افراط را در پیش بگیرند .

## عدسی واید انگل Wide-Angle Lens

عدسی‌ای که فاصله کانونی‌اش کمتر از حد معمولی (۵۰ میلی‌متر) است و در نتیجه

## عمق صحنه Depth of Field

قسمتی از حوزه‌ی دید عدسی دوربین که در آن جسم دارای وضوح (Focus) است و جزئیات خطوطش به‌روشنی دیده می‌شود .

## عناوین (تیتراژ) Titles

۱) نوشته‌هایی که معمولاً در شروع فیلم‌ها می‌آید و معرف سازندگان و بازیگران فیلم است . این نوشته‌ها را Credits یا Credit Titles هم می‌گویند .

۲) نوشته‌های تابلواری که در فیلم‌های صامت قدیمی بین صحنه‌های فیلم ظاهر می‌شد و داستان فیلم را توضیح می‌داد و یا شرح گفتگوها بود .

# ف

## Fine Cut

برش ریز و دقیق ، وصل «نما» ها و صحنه ها به هم جوری که فیلم جریان و بیانی روان (وعلیرغم قطع «نما»ها) بدون جهش و تمیز داشته باشد . «فاین کات» برشی است دقیق ، در مقابل برش خام و ناپرووده «راف کات» ( Rough Cut ) که صرفاً سرهم چسباندن «نما»ها و «برداشت»ها ( Takes ) به ترتیب تقدم و تأخر آنها در سناریوست ، بدون توجه به ریزه کاریها و تمیزی و روانی قطع و وصل «نما»ها .

## Formalism

فرمالیزم - گرایش و توجهی بیشتر به قالب و شکل ظاهری اثر تا به محتوای آن.

## فاین کات

## Focal Length

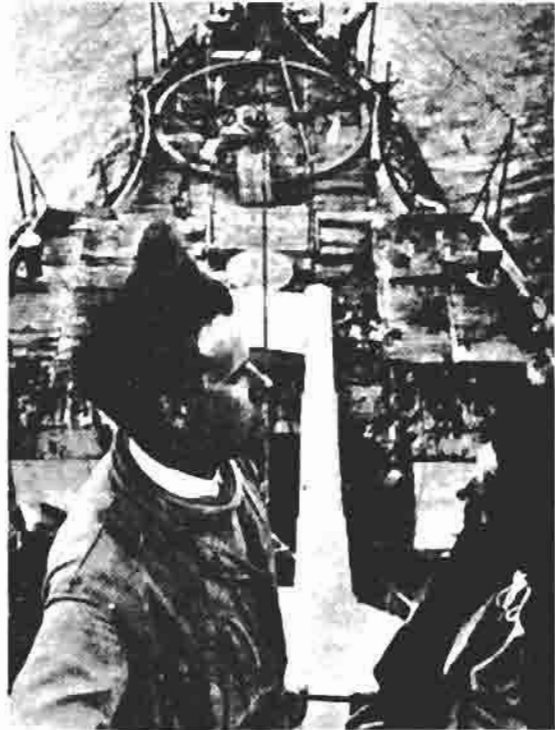
فاصله ای (معمولاً به حسب میلی متر) از مرکز سطح خارجی عدسی تا سطح فیلم . عدسی های معمولی فاصله ی کانونی شان بین تقریباً ۳۰ تا ۵۰ میلی متر است که فواصل بین اشیاء را در حالت طبیعی و مثل رؤیت چشم انسانی نشان می دهند . از این اندازه کمتر (مثلاً عدسی ۲۸ میلی متری) عدسی های «زاویه ی باز» (Wide Angle) هستند که برای نشان دادن حوزه ای وسیع تر و بازتر از معمول به کار می روند و فواصل بین اجسام را کمتر از حالت عادی به نظر می رسانند . از ۵۰ میلی متری بیشتر (مثلاً عدسی ۷۰ یا ۱۳۰ میلی متری) عدسی هایی هستند که برای فیلمبرداری از راه دور به کار می روند . (Telephoto Lenses) و فواصل بین اجسام را بیشتر از آنچه هست جلوه می دهند .

## فاصله کانونی



- نظریه‌ای در هنر مبنی بر این که مفهوم تأثیر یک اثر هنری بیشتر و اساساً در شکل و قالب ظاهری آن نهفته است تا در موضوع و محتوایش.

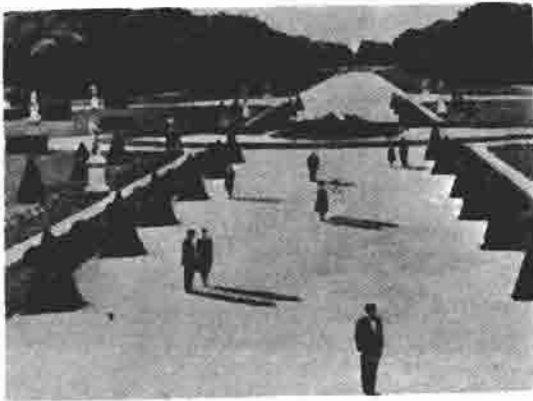
- جنبشی در دهه‌ی ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ در سینمای شوروی که اساس آنرا بعد از انقلاب ۱۹۱۷ مسکو فیلمسازی به نام «لوکولشف» (Lev Kuleshov) ریخت و فیلمسازان سرشناسی مثل «آیزنشتاین» و «پودوفکین» دنبالش را گرفتند و با آزمایش‌های متعدد در فرم و در کار مونتاز طرف چندین سال برایش قاعده گذاشتند و اصول آنرا تکوین و منظم کردند، در کتابها به تشریحش پرداختند و در فیلم‌های خویش اعمال ساختند. به طور خیلی خلاصه به موجب نظریه‌ی «فرمالیست» های سینمای «شوروی» واحد سازنده‌ی فیلم (نما) و محتوای آن (آنقدر اهمیت ندارد که نحوه‌ی ترکیب «نما»ها و در جریان «مونتاز» (به بحث Montage رجوع شود) «نما» می‌تواند به نحوی «درون‌نما» (اکسپرسیونیستی) در ترکیب‌های مختلف بازگو کننده و سازنده باشد و این تأثیر به نحوی ترکیب بیشتر بستگی دارد تا به خود «نما» مثل موردی که «نما»ی واحدی از صورت یک مرد اگر به نوبت با «نما»یی از جسد یک مرده، یک ظرف غذا، یک کودک ترکیب شود، جداگانه می‌تواند بیان‌کننده‌ی غم، گرسنگی و محبت باشد.



فریم (کادر) Frame

یک قاب از تصویر فیلم ، یک کادر فیلم ، یک تصویر واحد از فیلم .

نصیربالا: سرگنی آیزنشتاین از فیلمسازان سرشناس که فرمالیسم در آثارش اهمیت داشت. تصویرباین: آکن رنه - از سینماگران برجسته موج نوی فرانسه.



## فلاش بک (رجوع به گذشته) Flashback

تدبیری سینمایی در بیان قصه که طی آن فیلم واقعه‌ی زمان حاضر را رها می‌کند و (معمولاً از نظر یکی از قهرمانان داستان) به نقل اتفاقی در گذشته می‌پردازد. در فیلم‌های قدیمی معمولاً برای آن که تماشاگر بفهمد که فیلم الان می‌خواهد به یادآوری گذشته به پردازد و بیننده زمان حال را با گذشته مخلوط نکند یا نوشته‌ای ظاهر می‌شد (با ذکر زمان گذشته مثلاً «ده سال قبل») و یا دورکادر فیلم یک جورمه و ابری ظاهر می‌شد (که یا فقط در شروع صحنه یادآوری بود و یا در تمام طول قسمت یادآوری باقی می‌ماند) که معلوم شود این قسمت جدا از زمان حاضر است. درحال حاضر مخصوصاً بعد از تحولاتی که فیلم‌های «سوج نو»ی سینمای فرانسه در شکل بیان قصه سبب شدند و گذشته و حال و آینده و واقعیت و تصور را درهم آمیختند (به خصوص «آلرنه» A. Resnais) با فیلم‌هایی مثل «هیروشیما عشق من» Hiroshima Mon Amour - (۱۹۵۹)، و «سال گذشته در مارین باد» L'Année Dernière a Marienbad (۱۹۶۱)، تماشاگرهای فیلم‌های سینمایی آگاه‌تر شده‌اند و فیلم بدون اخطار قبلی به گذشته رجوع می‌کند و گاه صحنه‌ای بسیار کوتاه از گذشته مثل برق در وسط اتفاقات زمان حاضر پیدا و ناپیدا می‌شود. بعضی از فیلم‌ها تقریباً سراسر یادآوری گذشته هستند، مثل «همشهری کین» (Citizen Kane) از «اورسن ولز» (Orson Welles) (۱۹۴۱) «راشومون» (Rashomon) از «آکیرا کوروساوا» (A. Kurosawa) (۱۹۵۱) و «کنتس پا - برهنه» (The Barefoot Countessa) از

تصویر بالا: نمائی از فیلم «سال گذشته در مارین باد» - ۱۹۶۱ ساخته «آلرنه» فیلمی که گذشته، حال و آینده، واقعیت و تصور در آن درهم آمیخته است.

تصویر پایین: نمائی از فیلم «همشهری کین» ۱۹۴۱ ساخته‌ی: اودسن ولز - این فیلم تقریباً سراسر یادآوری گذشته بود.

«جوزف ال منکیه ویتس» J. L. Mankiewicz  
(۱۹۵۴).



### فلاش فوروارد (تجسم آینده) Flash Forward

معکوس یادآوری گذشته ، موقعی که فیلم در نقل قصه ناگهان به زمان آینده می‌جهد و مثلاً یکی از شخصیت‌ها اتفاقاتی را که قرار است بعدها رخ دهد در نظر مجسم می‌کند و فیلم این اتفاقات را نشان می‌دهد .  
فیلم «جنگ تمام شده» (La Guerre est Finis) اثر «آلن رنه» (۱۹۶۷) در قسمت‌هایی به تجسم آینده از نظر شخصیت اصلی ماجرا می‌پرداخت .



### فوت استاپ Foot Stop

میزان باز یا بسته بودن دریچه‌ی (دیافراگم) دوربین فیلمبرداری که هر قدر بیشتر باشد دریچه بسته‌تر و تنگ‌تر است و نور کمتری به فیلم می‌رسد.

### فوکوس (وضوح) Focus

خطوط منعکس از جسمی که روی‌روی عدسی دوربین فیلمبرداری قرار دارد بعد از عبور از عدسی در یک نقطه ( محور تقاطع ) به هم می‌رسند و جسم در این نقطه واضح دیده می‌شود، یعنی تصویری که چشم از دریچه‌ی دوربین می‌بیند ( و بر فیلم نقش می‌بندد ) دارای وضوح است . موقع نمایش فیلم نیز عدسی دستگاه نمایش، در یک فاصله کانونی بخصوص تا سطح فیلم، تصویر را روی پرده سینما واضح نشان می‌دهد.

تصویر بالا: «راشومن» - ۱۹۵۱ ساخته «آکیرا کوروساوا»، نمونه برجسته از فیلم‌هایی که «فلاش بک» در آن جلوه دارد.  
تصویر پایین: جنگ تمام شده - ۱۹۶۷ ساخته «آلن رنه» نمونه بارز از فیلم‌هایی که نقل قصه ناگهان به زمان آینده می‌جهد.

**فیدآت** (تاریک شدن تدریجی تصویر)  
**Fade-Out**  
 تصویر فیلم به تدریج در سیاهی فرومی‌رود  
 و صحنه یا فصلی به این ترتیب ختم می‌گردد  
 تا صحنه‌ی بعدی به تدریج از درون تاریکی  
 (Fade-In) در بیاید.

(۱۹۵۲) از صافی‌های رنگی برای ایجاد  
 فضای پاریس اوایل قرن حاضر و نقاشی‌های  
 «تولوزلوترک» (که فیلم به سرگذشت او  
 می‌پرداخت) زیاد استفاده شده بود.

**فیداین** (روشن شدن تدریجی تصویر)

**Fade-In**  
 یک شیوه‌ی نقطه‌گذاری سینمایی، برای  
 شروع کردن یک صحنه و نشان دادن گذشت  
 زمان: تصویر اول سیاه است بعد به تدریج از  
 تاریکی در می‌آید و واضح می‌شود.  
 تصویر روشن شونده معمولاً بلافاصله بعد از  
 «تصویر تاریک شونده» (Fade-Out) می‌آید.

### فیلمبردار (۱) Cameraman

باید دانست که لغت «فیلمبردار»  
 یک اصطلاح است و معمولاً بر سر دوربین  
 فیلمبرداری بیش از یک نفر کار می‌کند.  
 دوربین معمولاً یک مسئول دارد (که در واقع  
 فیلمبردار اصلی و مسئول اجرای نظر کارگردان  
 است). این مسئول را در آمریکا «مدیرعکاسی»  
 یا «فیلمبرداری» (Director of Photography)  
 در انگلستان «فیلمبردار نورپرداز»

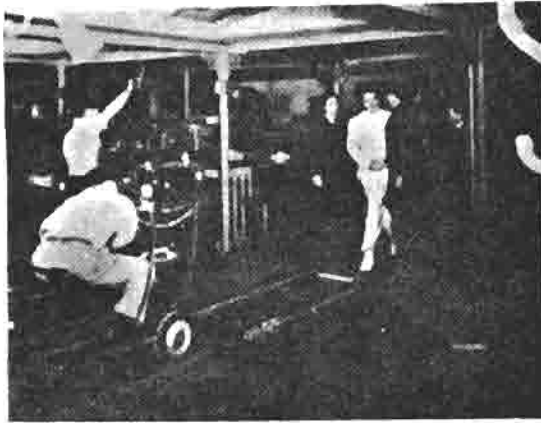
(Lighting Cameraman) می‌گویند.... دوربین  
 فیلمبرداری معمولاً دارای یک فیلمبردار  
 «متصدی دوربین» (Camera Operator) یک  
 «مسئول تنظیم عدسی» (Focus Puller)  
 یک «مسئول کلاکت» (Clapperboy)  
 و یک یا چند مسئول جا به جا کردن دوربین  
 (Grip) است. جز در موارد بسیار آماتوری  
 که دوربین در دست یک نفر است، فیلم‌های  
 حرفه‌ای بسته به وسعت دستگاه فیلم، چند تا  
 چندین نفر مسئول دوربین دارد.

### فیلتر (صافی) Filter

ورقه‌ی نازکی معمولاً از طلق رنگی که  
 جلوی عدسی دوربین فیلمبرداری قرار می‌گیرد  
 تا رنگ نوری را که به فیلم می‌رسد تغییر  
 دهد. مثلاً در فیلم سیاه و سفید با قراردادن  
 «فیلتر» زرد جلوی دوربین، آسمان آبی تیره‌تر  
 و ابرهای سفید مشخص‌تر می‌شود. در فیلم  
 رنگی «فیلتر» برای آن به کار می‌رود که  
 نوع نور با حساسیت فیلم رنگی تطبیق داده  
 شود، مثل موقعی که فیلم رنگی مخصوص  
 فیلمبرداری در محیط داخلی را برای فیلمبرداری  
 از صحنه‌های خارجی و در نور بیرون به کار  
 می‌برند. گاه صافی‌های رنگی را برای دادن  
 حالت مبالغه شده و یا ایجاد احساسی خاص در  
 صحنه جلوی منبع نور قرار می‌دهند و به صحنه  
 رنگ یا رنگ‌های تندی می‌دهند. در فیلم  
 آمریکایی «مولن روژ» (Moulin Rouge)

### فیلمبردار (۲) Cinematographer

یا در واقع مدیر فیلمبرداری (اصطلاح  
 آمریکایی) (به توضیح ذیل واژه، فیلمبردار  
 (۱) Cameraman رجوع شود.)



### فیلمبردار نورپرداز Lighting Cameraman

اصطلاحی که در سینمای انگلیس در مقابل اصطلاح آمریکایی « فیلمبردار » (Cinematographer) معمول است و مسئول و مدیر فیلمبرداری معنی می‌دهد.

### فیلمبرداری Cinematography

گرفته شده از نام اختراع برادران «لوسییر»



### فیلمبرداری با وقفه

#### Stop-Motion Photography

فیلمبرداری به شیوه‌ای که در آن دوربین یک کادر از موضوع، فیلم بگیرد، بعد متوقف شود و پس از مکثی کوتاه یا طولانی کادر دیگری را بگیرد و این کار (با حفظ یکسان بودن زمان بین هر «نوبت» فیلم گرفتن) همچنان ادامه پیدا کند. به این طریق است که شکفتن یک گل را که ممکن است دو سه روز طول بکشد، در فیلم ظرف چند ثانیه مشاهده می‌کنیم. دوربین به‌طور خودکار تنظیم می‌شود تا در وقفه‌هایی معین فیلم بگیرد منتها باید زمینه‌ی تصویر و نور عوض نشود که در تصویر پرش به وجود نیاید.



### فیلمبرداری بدون صدا برداری توأم

#### Wild Shooting

معمولا فیلم و صدای آن (گفتگوها و سروصداهای متفرقه) را با هم می‌گیرند. وقتی که بدون ضبط صدا فیلم بگیرند به این کار



جمعی از فیلمبرداران سرشناس دنیا.

صفحه مقابل: «بالا» گرگ تولند» به هنگام فیلمبرداری فیلم  
«همشهری کین» - (وسط) هال روسون (پائین): دانیل فاب  
این صفحه: (راست - بالا): هسکل وکسلر به هنگام فیلمبرداری  
«مدبوم کول»

(راست - پائین): کلفورد اشتاین به هنگام فیلمبرداری «هیندنبرگ»  
(چپ - بالا): «لئون شامروی» هنگام فیلمبرداری «کلتوباترا»  
(چپ - وسط): «جیمز وانگ هو» به هنگام فیلمبرداری «هاد» و  
(چپ - پائین): «جوزف روتنبرگ» به هنگام فیلمبرداری فیلم «قدرت  
جوانی».

در سالهای اخیر کار فیلمبرداری را ( به علت عدم نیاز به حمل نورافکن های متعدد و سنگین ) آسان تر و سریع تر کرده است و اصولاً در نوع و کیفیت فیلم ها که قبلاً بیشتر محدود به داخل استودیوها بودند اثر گذاشته است. سینما « بیرونی » تر و فیلم ها پر تحرک تر و واقع گراتر شدند و فیلمبرداری در محل های واقعی بیشتر رواج یافته است .

Wild Shooting گفته میشود. هم چنین به صدا برداری جداگانه و بدون گرفتن فیلم Wild Track هم اطلاق میشود .

**فیلم بانند** Feature  
فیلم بلند سینمایی ( معمولاً داستان دار )، از هفتاد و پنج دقیقه بیشتر ( در مقابل فیلم کوتاه، فیلم تک پرده ای و دو پرده ای).

**فیلم خام** Film Stock  
فیلمی که هنوز به کار نرفته و برای فیلمبرداری داخل دوربین قرار داد، می شود.

**فیلم بی خطر** ( فیلم نسوز ) Safety Film  
به اصطلاح « فیلم نیترا تی » ( Nitrate Film ) رجوع شود .

**فیلمخانه** ( سینما تک ) Cinématèque  
موزه و یا آرشیو فیلم.

**فیلم چند داستانه** Episode Film  
فیلم بلندی که از مجموعه ای چند فیلم کوتاه تشکیل می شود و معمولاً موضوع یا مایه واحدی در تمام آنها جریان دارد. فیلم چند داستانه می تواند کار یک فیلمساز یا اثر کارگردان های مختلفی باشد. « بوکاجو. ۷ » ( Boccaccio 70 ) ( ۱۹۶۱ ) ساخته ی « فلینی »، « ویسکونتی » و « دسیکا » یک نمونه از چنین فیلمی است.

**فیلمخانه فرانسوی** Cinemateque Francaise  
از معروف ترین و معتبرترین موزه ها و بایگانی های فیلم در جهان با ذخیره ی ۶ هزار فیلم ( که بعد از بایگانی فیلم کتابخانه ی کنگره ی آمریکا با ۷۵ هزار فیلم شاید در جهان مقام دوم را داشته باشد ). « فیلمخانه ی فرانسه » موجودیت خود را مدیون « هانری لانگلوآ » ( H. Langlois ) است که در سال ۱۹۳۶ این مرکز را ابتدا به قصد صرفاً حفظ فیلم های صامت قدیمی به وجود آورد. « فیلمخانه ی فرانسه » به تدریج به صورت سوزه و کتابخانه ی سینمایی و بایگانی فیلم و محل نمایش آثار سینمایی درآمد. فیلمسازان جدید سینمای فرانسه، فیلمسازان معروف به « سوج نو »

**فیلم حساس** Fast Film  
فیلمی که قابلیت جذب روشنایی اش از فیلم معمولی بیشترست و در نتیجه در نور کم و گاه نور موجود در محیط و بدون احتیاج به نورهای تقویتی و مصنوعی هم می توان با آن فیلم گرفت. تکوین و رواج فیلم های حساس

مدعی هستند که مدرسه‌ی سینمایی شان سالن‌های نمایش این فیلمخانه بود و سینما را با دیدن و مکرر دیدن فیلم‌های مختلف (گاه ۶ برنامه در روز) آموختند.

سینما و سینماگران در هیچ سرزمینی و هیچ فیلمخانه‌ای با احترام، علاقه و اعتبار و نظام سرزمین فرانسه و فیلمخانه‌ی فرانسه ارائه نشده‌اند و مورد استقبال عوام و خواص قرار نگرفته‌اند.

فیلم نشان می‌دادند و فیلم اصلی، فیلم مهم و هنرپیشه‌دار و پرخرج و حدود ۹۰ تا ۱۰۰ دقیقه بود... خیلی از فیلمسازان مهم، دوره‌ی کارآموزی خود را در فیلم‌های درجه دوم گذراندند که با بودجه‌ی خیلی کم و وسایل محدود و خیلی سریع ساخته می‌شد.

### فیلم زیر زمینی **Underground Film**

به طور اعم، فیلمی که مستقل و بدون ارتباط با مجاری معمولی تأمین هزینه و توزیع، با پول کم و در حیطه‌ی سینمای غیر تجاری ساخته شده باشد (هم‌چنین نگاه کنید به «سینمای پیشرو» (Avant-Garde Cinema) به طور خاص، این اصطلاح در اواخر دهه‌ی پنجاه در آمریکا باب شد و در تعریف سینمایی که قبلاً به آن تجربی، شخصی، مستقل یا پیشرو می‌گفتند به کار رفت. سینمای «زیرزمینی» آمریکا، ریشه در «سینمای پیشرو» و «فیلم مجرد» (نگاه کنید به اصطلاح Abstract Film) دارد؛ اروپا و جانشینان این نوع سینما در دهه‌ی ۲۰ و ۳۰ در آمریکا دارد. در دهه‌ی ۴۰، به علت رواج و ارزانی فیلم و وسایل فیلمبرداری ۱۶ میلی‌متری، در ساحل غربی آمریکا جنبشی تازه در زمینه‌ی سینمای شخصی و غیر تجاری آغاز شد، جنبشی که در آن تأیید و تشویق هنرمندان اروپایی و نمایش فیلم‌های تجربی آنان نقش داشت. یکی از اولین آثار این جنبش جدید «توری‌های به‌داز ظهر»-

### Mesher in the Afternoon

(۱۹۴۳)، اثر «مایا دیرن» M. Deren  
فیلمی شاعرانه، رویاواره و بسیار ذهنی و شخصی بود. نمونه‌های دیگر: «زبورگلدانی» Potted Psalm - (۱۹۴۴)، از «جیمز بوتون»

### فیلم خبری **Newsreel**

فیلم‌های معمولاً کوتاهی که به وقایع و اخبار روز می‌پردازند و گاهی در سینماها پیش از فیلم داستانی نمایش داده می‌شوند.

### فیلم «ری‌ورسال» **Reversal Film**

فیلمی که نسخه‌ی منفی (نگاتیف) و نسخه‌ی مثبت (پوزیتیف) آن یکی است، یعنی همان فیلمی را که در دوربین می‌گذارند و با آن فیلم می‌گیرند بعد از ظهور، نسخه‌ی مثبت و قابل نمایش به دست بدهد. فیلم‌های ۸ میلی‌متری «ری‌ورسال» هستند.

### فیلم درجه دو **B. Picture**

اصطلاح آمریکایی که به نوعی فیلم اطلاق می‌شد که با خرج و وسایلی کمتر و محدودتر از فیلم‌های اصلی و عمده و با شرکت هنرپیشه‌های درجه دوم با طول حدود ۵۰ تا ۷۰ دقیقه ساخته می‌شد و خاصیت «برنامه پرکن» داشت، چون که سینماها معمولاً دو



درختان» (Guns of the Trees - ۱۹۶۱) را زیر تأثیر «سوج نوی سینمای فرانسه» ساخته بود، نمونه‌های دیگر سینمای شخصی در این دوره «سایه‌ها» (Shadows - ۱۹۶۰) از «جان کاساویتس» J. Cassavetes - «رابط» (The Connection - ۱۹۶۱) از «شرلی کلارک» (S. Clarke) و «گل داودی مرابکن» (Pull My Daisy - ۱۹۵۹) از «رابرت فرانک» R. Frank و «آلفرد لزل» A. Leslie بود. «کاساویتس» شیوهی بداهه‌سازی را در یک نوع سینمای قصه‌گو که اساسی کاملاً شخصی داشت باب کرد. در اواخر دهه‌ی ۶۰ گروه سینمای جدید آمریکا (New American Film Group) به وجود آمد. هدف این گروه نفی سانسور و طرفداری از فیلم‌های «زبخت و ناپروورده ولی زنده» بود. در ۱۹۶۲ بنیاد تعاون برای ساختن فیلم‌های ارزان و شخصی ایجاد شد که فقط امکان کمک به فیلم‌های کوتاه را داشت.

اصطلاح سینمای «زیرزمینی» اواخر دهه پنجاه رایج شد، چون یکی دو فیلم بی‌پرده‌ی این گروه (نظیر «موجودات مشتعل» Flaming Creatures - ۱۹۶۳) اثر «جک اسمیت» توقیف شد و این فیلمسازان ناگزیر آثارشان را به طور مخفی نشان می‌دادند. کارهای آنان نمودار طغیان گروهی بود که با اعمالی خلاف روبه و اخلاق مرسوم، سلامت جامعه‌ای مستقر و سرفه ولی پوسیده و فاقد تفکر و حساسیت را به خود می‌خریدند. در این فیلم‌ها تقلید مسخره از رسوم جاری زندگی (منعکس در فیلم‌های تجارتنی) تا حد یک هنر تعالی می‌یافت. «آندی وار هول» A. Warhol با الهام از «اسمیت» فیلم‌های بی‌حرکت خود نظیر «بوسه» (Kiss - ۱۹۶۳) و «نیمکت»

S. Peterson و J. Boughton «سیدنی پیترسن» و «کفش‌های پیشگام» Lead Shoes (۱۹۴۶)، از «پیترسن» فیلم‌هایی در مایه‌ی سوررئالیستی بودند... در اواخر دهه‌ی ۴۰ نسای جوان به حیظه‌ی سینمای تجربی رو آورد، از آن جمله بودند «کنت انگر» Kenneth Anger - (با فیلم آتشبازی‌ها ۱۹۴۷)، «گریگوری مارکوپولوس» G. Markopoulos («روان» - Psche - ۱۹۴۸)، و «کرتیس هارینگتون» C. Harrington («جزیی از جستجو» Fragments of Seeking - ۱۹۴۶)، مایه‌ی اغلب این فیلم‌ها رویاها و شهود جنسی و عوالم دوران بلوغ بود. این آثار همراه با آثارهای «استن براکیچ» غالباً «پسیکودرام» Psychodrama عنوان میشوند.

در کنار این فیلم‌های «فرویدی»، فیلم‌هایی کاملاً تجربیدی نیز به ظهور رسید، مثل آثاری که «هری اسمیت» مستقیم روی نوار فیلم نقاشی کرده بود، یا کارهای برادران «ویتنی» (نظیر «پنج آزمایش فیلمی» Five Film Exercises - ۴۵ - ۱۹۴۳) صرفاً کار با نقش‌های مجرد بود. این فیلم‌ها کم‌کم امکان نمایش می‌یافت و زمینه‌ی بروز آثار دیگری را فراهم می‌کرد، از آن جمله «جغرافیای تن» (Geography of the Body - ۱۹۴۳) از «ویلارد ماس» W. Maas و «نگاهی به باغ» (A Glimpse of the Garden - ۱۹۵۷) از «سری منکن» M. Menken فعالیت فیلمسازان تجربی آمریکا در دهه‌ی پنجاه هم ادامه داشت. در این دوره مجله‌ی «فیلم کالج» - Film Culture - برای انعکاس سینمای جدید آمریکا بنیاد گذاشته شد (۱۹۵۵). سردبیر مجله «جوناس مکاس» J. Mekas خود فیلمسازی تجربه‌گر بود که «تفنگ‌های

(Couch - ۱۹۶۴) را ساخت. فیلم « امپایر » (Empire ۱۹۶۴) او یک « نمای » ثابت هشت ساعته از ساختمان « امپایراستیت » نیویورک است. محتوای جنسی و نفی گرایانه آثار « اسمیت » و « وار هول » توجه عموم را نه فقط از بداعت های هنری آثار آنان بلکه از اهمیت فیلم تجربی در معنای وسیع هنرآموزی منحرف ساخته است.

در نیمه اول دهه ۶۰ در آمریکا کارهای بارز « سینمای زیر زمینی » اینها هستند:

« مرد سگ ستاره » ( Dog Star Man ) (۱۹۵۹-۶۴) و « هنر بینش » (The Art of Vision) (۱۹۶۵) از « استن براکیچ » ، « دوبار مرد » (۱۹۶۳) اثر « مارکوپولوس » ، « عقرب برمیخیزد » (۱۹۶۶) و « افتتاح گنبد لذت » (Inauguration of the Pleasure Dome) (۱۹۵۴/۶۶) هر دو اثر « کنت انگر » و فیلم بلند سوررئالیستی نقاشی متحرک « جادوی زمین و آسمان » (Heaven and Earth Magic) (۱۹۵۸/۶۱) از « هری اسمیت ». در این آثار با تمام تنوع و اختلافهایشان سینما به عنوان هنری پیشرو، الهام خود را در نقاشی و موسیقی جستجو می کرد تا در سایر فیلم ها . موضوعات این آثار غالباً بسیار غیر متعارف و شخصی بود و ریشه در توهمات داشت . ساختمان روایی و زمانی این فیلم ها نیز با فیلم های معمولی فرق زیادی داشت .

در ساحل غربی آمریکا سینمای زیر زمینی صورت مشخص تری به خود می گرفت. شکل تغزلی، یا قالبی عامیانه و « خاکمی » که اغلب به شیوهی « کولاژ » و با سر هم کردن و روی هم انداختن فیلم های دیگران ساخته می شد. استاد این نوع سینمای زیبای شاعرانه

« بروس بیلی » (B. Baillie) است، با فیلم هایی نظیر « همه ی عمرم » (All My Life ۱۹۶۶) « خیابان کاسترو » (Castro Street ۱۹۶۶) و « کیخوت » (Quixote ۱۹۶۵) « رابرت نلسون » (R. Nelson) نیز در کارهایش که مقداری انتقاد از فیلم ها و برنامه های تلویزیونی تجارتنی است همین شیوهی « کولاژ » را به کار می برد. یک اثر نمونه ی او « یک فیلم » (A Movie - ۱۹۵۸) است.

رونق توزیع و تولید فیلم به طور تعاونی در « لوس آنجلس » و « سانفرانسیسکو » فعالیت های سینمای جدید را در ساحل غربی هم تشدید کرد و فیلمسازان جدیدی در این زمینه به میدان آمدند، نظیر « پت اونیل » (P.O'neill) با « خوب کار می کند » (Runs Good) (۱۹۶۹/۷۰) که با ماده ی کار موجود و فیلم های دیگران کار می کرد و « اسکات بارتلت » (S. Bartlett) که در فیلم « ماه ۶۹ » (Moon 69) تصویری ذهنی از سفر به ماه ارائه می داد فیلم « طول موج » (Wave Length ۱۹۶۷) اثر « مایکل اسنو » - M. Snow - نمودار روند جدیدی در سینمای زیر زمینی نیویورک و جدا شدن راه وی از « انگر » ، « براکیچ » ، « اسمیت » و نیز سینمای دفتر خاطرات واره ی « مکاس » است. این شیوه ی جدید با جنبش هنری معاصر نیویورک همراهی داشت و در آن تلاشی برای یافتن تصورات و مفاهیم زمانی - مکانی تازه ای مشهود بود. از فیلم های متمایز این دوره « عیب این فیلم چیست »

(What's Wrong With This Picture?)

(۱۹۷۰) اثر « جرج لاندو » (G. Londow) و « جلو و عقب » (Back and Forth - ۱۹۶۹) اثر « اسنو » را می توان ذکر کرد.

از اواسط دهه‌ی ۶۰ سینمای زیرزمینی در اروپای غربی مخصوصاً در آلمان، ایتالیا، هلند و انگلیس هم رواج یافت و فستیوال‌هایی در این زمینه به راه افتاد. در ۱۹۶۶ مؤسسه‌ی تعاونی فیلمسازان زیرزمینی در لندن دایر شد. در بین شخصیت‌های عمده‌ی سینمای زیرزمینی در آلمان «ویلهم و بریگیت‌هاین» W. B. Hein و «ورنر نکس» Werner Nekes (که در آثارشان بیشتر گرایش‌های سیاسی داشتند)، انگلستان «مالکوم لوگریس» (M. Le Grice) و در استرالیا «کورت کرن» K. Kren و «پیتر کوبلکا» P. Kubelka را می‌توان یاد کرد.



#### Film Noir

#### فیلم سیاه

اصطلاحی که منتقدان سینمایی فرانسه برای توصیف نوعی فیلم جنایی با فضای دلهره‌آسبز و تیره به کار برده‌اند، به خصوص فیلم‌هایی از این نوع که در دهه‌ی ۴۰ و اوایل دهه‌ی پنجاه در آمریکا ساخته شده است. ریشه‌ی این تعبیر از اصطلاح «رمان سیاه» گرفته شده که فرانسوی‌ها به نوعی از رمان‌های خوفناک سبک رومان‌تیک انگلیس اطلاق می‌کردند. بعدها، در دوران جنگ جهانی دوم، مخصوصاً با روی آوردن فیلمسازان آلمانی، وابستگان جنبش اکسپرسیونیستی (به Expressionism رجوع شود) به «هالیوود»، ساختن فیلم‌های جنایی، با فضای گرفته و تیره، گاه پیرسون احوال تبه‌کاران حرفه‌ای و کارآگاه‌های خصوصی، باب شد که چیزی از شامت و زندگی تلخ و تهدید شده‌ی فیلم‌های اکسپرسیونیستی را پشت سر داشت.



بالا: غرامت مضاعف (بیلی وایلدنر - ۱۹۴۴)  
 وسط: اوج التهاب (زانول والنس - ۱۹۴۹)  
 پایین: ضربه‌ی بزرگ (فرتلانگ - ۱۹۵۳)

اصطلاح «فیلم سیاه» در معرفی دنیای کابوس- وار این فیلم‌ها (خیابان‌های خیس شبانه، سایه‌های بلند، زوایای تاریک، پس‌کوچه‌های متروک، قهرمانان تنهای تهدید شده‌ی (تلخکام و بدبین) بکار گرفته می‌شود. بعضی از فیلم‌های شاخص «سیاه» اینها هستند: «انسان فقط یک بار عمر می‌کند» (You only Live Once)، «زنی در ویرین» (The Woman in the Window)، «ضربه‌ی بزرگ» (The Big Heat)، (۱۹۴۴)، «هر سه اثر «فریتزلانگ» (۱۹۵۳)، «F. Lang»، «غرامت مضاعف» (Double Indemnity) (۱۹۴۴) و «سانست بولوار» (Sunset Boulevard) در ایران (غروب یک ستاره) (۱۹۵۸) (هر دو اثر «بیلی وایلد» (B. Wilder)، «شاهین مالت» (The Maltese Falcon) (۱۹۴۱) و «جنگل آسفالت» (The Asphalt Jungle) (۱۹۵۰) (هر دو اثر «جان هیوستن» - J. Huston)، «اوج التهاب» (The White Heat) (۱۹۴۹) (اثر «رائول والش» (R. Walsh)، «آنها در شب زندگی می‌کنند» (They Live By Night) (۱۹۴۷) (اثر نیکلاس ری (N. Ray)

### فیلم عروسکی Puppets Film

فیلمی که شخصیت‌ها و بازیگرانش عروسک هستند و اغلب به وسیله‌ی فیلمبرداری تک‌کادری حرکت داده می‌شوند، یعنی دوربین فیلمبرداری یک کادر از عروسک فیلم می‌گیرد، بعد عروسک را حرکت مختصری می‌دهند، یک کادر دیگر فیلم می‌گیرند و این کار همچنان ادامه پیدا می‌کند و وقتی این

کادرهای تک- تک گرفته شده دنبال هم نمایش داده شود عروسک متحرک به نظر می‌رسد.

برای یک فیلم عروسکی ۰ دقیقه‌ای، عروسک را باید ۷۲۰۰ بار حرکت داد.

یکی از اولین فیلم‌های عروسکی جهان ساخته «جووانی پاسترونه» (G. Pastrone) بوده اسم «جنگ و رویای موسی»

(La Guerra e il Sogno di Momi) (۱۹۱۶) که در ایتالیا ساخته شد. بعد تا اوایل دهه‌ی ۴۰ کار عمده‌ای در این زمینه به چشم نمی‌خورد. بعد از جنگ دوم جهانی ساختن فیلم‌های عروسکی در کشورهای اروپای شرقی مخصوصاً در چکسلواکی با علاقه و جدیت باب شد و به صورت شاخه‌ی مهم و قابل توجهی از فیلمسازی درآمد، به خصوص که در این کشور تأثیر عروسکی سابقه‌ای بسیار دارد. بین عروسکی سازهای «چک» «پیرژی ترنکا» (Jiri Trnka) با فیلم‌هایی مثل «سالهای چک»

(Spalicek) (۱۹۴۷)، «افسانه‌های قدیم

چک» (Stare Povesti Ceske)

(۱۹۵۳) «رویای شب نیمه‌ی تابستان»

(Sen Noci Svatojanske) (۱۹۵۹)

و «دست» (Ruka) (۱۹۶۵) در

چکسلواکی (و شاید در جهان)، معیاری دست

نیافتنی از خلق فیلم‌های تغزلی زیبا و پر

احساس و مملو از جزئیات ظریف به وجود

آورد. غیر از «ترنکا» عروسکی سازهای عمده‌ی

«چک» «هرمینا تیرلوا» (H. Tyrlova)

و «برژا تیسلاو پویار» (B. Pojar) هستند. به

جز آنچه گذشت آثار زیر در زمینه‌ی فیلم‌های

عروسکی تمایز دارند: «حکم فرمانروا»

(Sad Krolewski) اثر «کاتارینا لاتالو»

(K. Lattalo) «بازلیک» (Basilik)

سمفونی یک شهر بزرگ»  
 (Berlin, Symphonie Einer Gross Stadt)  
 از «والتر رومان» (W. Rottmann) (۱۹۲۷)-  
 «عشقهای صفر» (Loves of Zero) از «رابرت  
 فلوری» (R. Florey) (۱۹۲۹) - «جعبه‌ی  
 رنگ» (Colour Box) از «لن لای» (L. Lye)  
 (۱۹۳۵) - قسمت‌هایی از فیلم «فانتازیا»  
 (Fantasia) از «والت دیزنی» (W. Disney)  
 (۱۹۴۰) - «رادیکال‌های آزاد»  
 (Free Radicals) از «لن لای» (۱۹۵۸)-  
 «به بچه‌های بچه‌های بچه‌های ما»  
 (To Children of our Children's Children)  
 از «جان هالاس» (J. Halas) (۱۹۷۰).

#### Kammerspielfilm

#### فیلم مجلسی

این اصطلاح را «ماکس راینهارت»  
 (M. Reinhardt) کارگردان و تهیه  
 کننده‌ی اتریشی تئاتر برای نمایشی وضع کرد  
 که جهت یک تئاتر جمع و جور و صمیمی در  
 نظر گرفته شده بود. اصول «فیلم مجلسی» را  
 «کارل مایر» سناریست اتریشی اعلام کرد.  
 از این اصول سبک سینمایی خاصی ناشی شد  
 که فیلم‌های وابسته به آن نوعی درام‌های  
 ناتورالیستی پیرامون زندگی و احوالات افراد  
 طبقه‌ی متوسط بود. خصیصه‌ی اصلی فیلم‌های  
 مجلسی، رعایت وحدت زمان، مکان و واقعه  
 است. دکورها مختصر و ساده و تعداد شخصیت-  
 ها محدود است. قهرمانان معمولاً اسم ندارند،  
 فیلم‌ها دارای محتوایی روانکاوا، سوجز، صمیمانه  
 و محرم هستند و دوربین با مکتب بر چهره‌ها و  
 وقایع مفهوم نهانی و درونی صحنه را بازگو  
 می‌کند. محیط غالباً سرد و تاریک و غمگین  
 و تعمیم و نماینده‌ی روحیه‌ی شخصیت‌هاست.

اثر «سرافینوویچ» (Serafinowicz) و  
 «ویه‌چورکی یه‌ویچ» (Wieczorkiewicz)  
 (هرسه‌ازلهاستان)، «ریش‌آبی» (Barbe-Bleue)  
 از «ژان پن لوه» (J. Painleve) (۱۹۴۸)  
 (ازفرانسه)، «دنیا در اپرا» (World in Opera)  
 و «شاه سیاه» (Czarny Krol) هر دو از  
 «یرژی کوتوسوسکی» (J. Kotowski)  
 و «گالیور جدید» (Novy Gulliver)  
 از «پتوشکو» (Ptusko) (همه‌ازلهاستان).

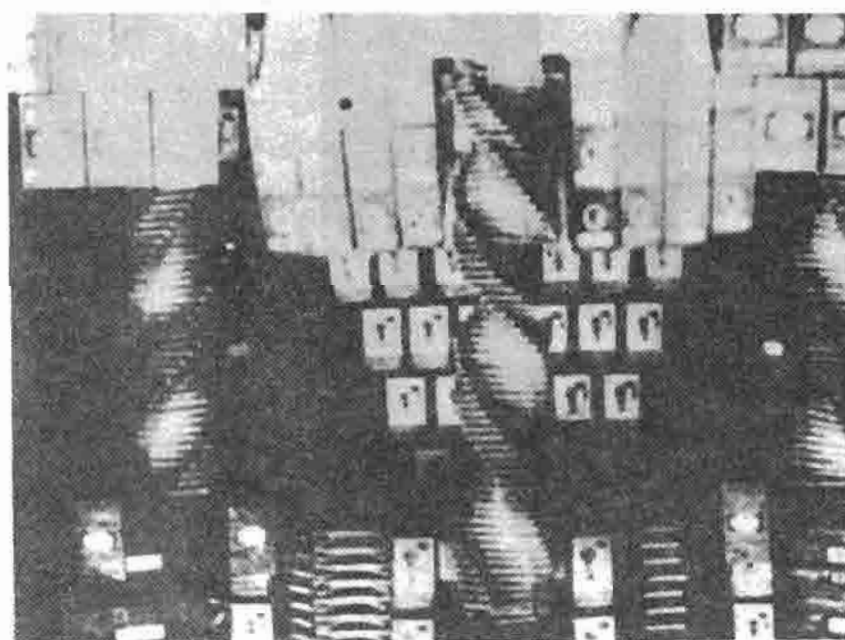
#### فیلم مجرد (فیلم انتزاعی) Abstract Film

اصطلاحی که به گروهی فیلم‌های تجربی  
 اطلاق می‌شود که به جای بیان قصه بر  
 ایجاد احساس به وسیله‌ی نقش‌های تجربی  
 تکیه می‌کنند، و به وجهی شعر مانند، بیشتر  
 قابل حس هستند تا قابل درک منطقی. فیلم مجرد  
 از جنبش «سینمای پیشرو» (Avant-Garde)  
 (رجوع شود) سرچشمه گرفت و بعداً دو  
 شاخه پیدا کرد، یکی که اساسش عکاسی  
 از واقعیت خارجی (بدون استفاده‌ی مضمونی  
 و داستانی رایج از آن) بود، و دیگری که  
 مستقیم به سراغ ماده‌ی کار تصویری تجربی  
 می‌رفت؛ این گروه دوم بیشتر به فیلم‌های  
 نقاشی متحرک روی می‌آورد، اعم از فیلمبرداری  
 از روی نقوش مجرد و یا نقاشی مستقیم روی  
 نوار فیلم.

از نمونه‌های فیلم‌های مجرد می‌توان از این  
 آثار یاد کرد: «سمفونی مورب» (Symphonie -)  
 (Diagonale) از «ریختر» (Richter)  
 (۱۹۲۰-۲۲) - «باله‌ی مکانیک» (Le Ballet -)  
 (Mechanique) از «فرنان لژه» (F. Leger)  
 (۱۹۲۴) - «اماک باکیا» (Emak Bakia)  
 از «من ری» (M. Ray) (۱۹۲۶) - «برلین



«هانس ریختس» (سمت چپ) و  
«هن رای» (سمت راست) دوتن  
از سرشناس ترین سینماگران فیلم  
مجرد- منتخب از جنبش سینمای  
پیشرو به همراه «سرگئی آیزنشتاین»  
(نفر وسط) در سال ۱۹۲۹.



نمایی از فیلم «باله مکانیک»  
ساخته: «فرنان لژه» - ۱۹۲۴



ستون مقابل: نماهانی از فیلم «اماگ باکیا» - ساخته‌ی من رای -

۱۹۲۶

تصویر بالا: نمائی از فیلم «فانتازیا» ساخته‌ی والت دیزنی - ۱۹۴۰

تصویر پایین: نماهانی از فیلم «رادیکالهای آزاد» از «لن لای» -

۱۹۵۸

همچنین در این نوع فیلم بر اشیاء تأکید بسیاری می‌شود و اشیاء برای خود اهمیت و زندگی خاصی پیدا می‌کنند. بدیع‌ترین جنبه‌ی «فیلم مجلسی» در آن است که میان نوشته‌های توضیح دهنده ندارد و این‌اسور در تقویت تأثیر درونی و روانی بیان تصویری فیلم اثر مثبت دارد.

از طرف دیگر فقدان نوشته‌های توضیحی باعث می‌شود که شخصیت‌ها، انگیزه‌ها و تحولات داستان (برای آن که مفهوم باشند) به صورت بسیار ساده و واضحی ارائه شوند. بعضی از آثار عمده‌ای که زیر عنوان «فیلم مجلسی» قرار می‌گیرند (و سناریوی تمام آنها را «کارل مایر» نوشته) اینها هستند: «پلکان عقبی» (۱۹۲۱) (Hintertreppe) «خورده شیشه» (۱۹۲۱) (Scherben) «سیلوستر» (۱۹۲۳) (Sylvester) «نازلترین مرد» (۱۹۲۴) (Der Letzte Mann) از فیلم‌های مجلسی، «فیلم خیابانی» (به Street Film رجوع شود) ناشی شد.

### فیلم مجموعه‌ای (فیلم تألیفی)

#### Compilation Film

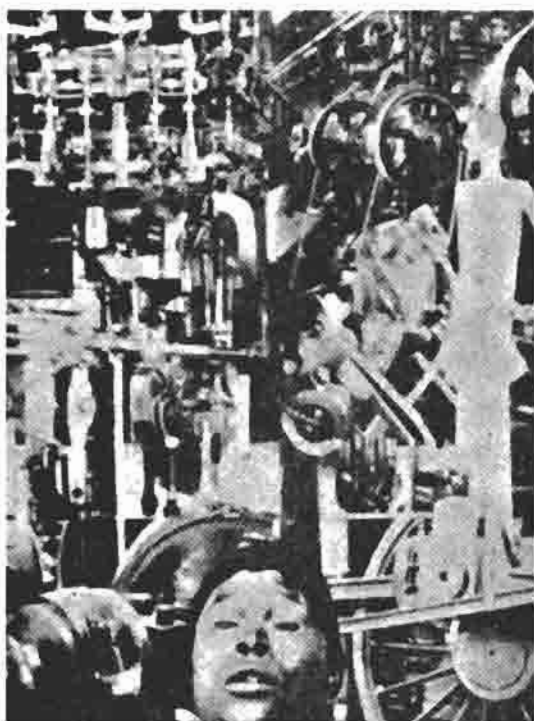
فیلمی که تشکیل شده از تکه‌هایی که قبلاً به منظور دیگری فیلمبرداری شده و در فیلم دیگری نشان داده شده است. این نوع فیلم‌ها که از مجموعه‌ی تکه‌های فیلمهای دیگر تشکیل می‌شوند تقریباً همیشه غیر داستانی هستند و هدفشان آموزشی، اطلاعی، تأثیر گذارنده و یا سرگرم کننده است. خیلی از فیلم‌های مستند که مثلاً به نمایش اوضاع جنگ جهانی دوم می‌پردازند مجموعه‌ای از قطعاتی هستند که از اینجا و آنجا و فیلم‌های دیگر گرفته شده‌اند.

فیلم «مریلین» (Marlyn) (۱۹۶۳) که به زندگی هنرپیشه‌ی درگذشته‌ی آمریکایی «مریلین مونرو» (M. Monroe) می‌پرداخت و تکه‌هایی از فیلم‌های او به اضافه‌ی قسمت‌هایی از چند فیلم خبری بود، نمونه‌ای از یک «فیلم مجموعه‌ای» به حساب می‌آید.

### فیلم مستند Documentary Film

ضبط واقعیت، در مقابل فیلم داستانی (Fiction Film). اولین فیلم‌های تاریخ سینما (مثلاً بعضی از فیلم‌های «برادران لوسی‌یر» فرانسوی) آثار مستند هستند. فیلم‌های مستند از ۱۹۰۸ به عنوان فیلم خبری Newsreel جزو برنامه‌ی ثابت نمایش فیلم در سینماها درآمدند از اولین مستندهای مهم آغاز سینما فیلم «سفر اکتشافی اسکات به قطب جنوب» (۱۹۱۱-۱۲) اثر (یا تدوین) هربرت پانتینگ (H. Panting) بود جنگ جهانی اول و لزوم تهیه‌ی فیلم‌های تبلیغاتی جنگی نیز به رواج مستند سازی کمک کرد. اولین توجه جدی به تهیه‌ی فیلم مستند و پیشرفت مهم در این زمینه در روسیه صورت گرفت. کمبود فیلم‌های خبری مربوط به دوران انقلاب سبب شد که فیلمسازان با حداقل مواد موجود، به وسیله‌ی تدوین دست به تجاربی سازنده در بیان فکر و معنی بزنند «ژیگاورتوف» از اولین تجربه‌کنندگان در این زمینه است که در فاصله‌ی ۱۹۲۲ تا ۲۵، بیست و سه فیلم خبری زیر عنوان «فیلم واقعیت» (Kino-Pravda) به وجود آورد. سبک تقطیع سریع و پر تحرک او به فیلم‌های داستانی روس و به مستندسازی در سراسر جهان راه یافت. در آمریکا «رابرت فلاهرتی» (R. Flaherty)





برلین سفونی شهر بزرگ (والتر رومان - ۱۹۲۷)

شرح تصاویر صفحه مقابل:

بالا: نانوک شمالی (رابرت فلاهرتی - ۱۹۲۲)

وسط (راست): در هیچ چیز مگر ساعات (البرتو کاوالکانتی - ۱۹۲۶)

وسط (چپ): سه ترانه‌ی لنین (زیگاورنوف - ۳۴ - ۱۹۳۳)

پائین: موآنا (رابرت فلاهرتی - ۱۹۲۶)

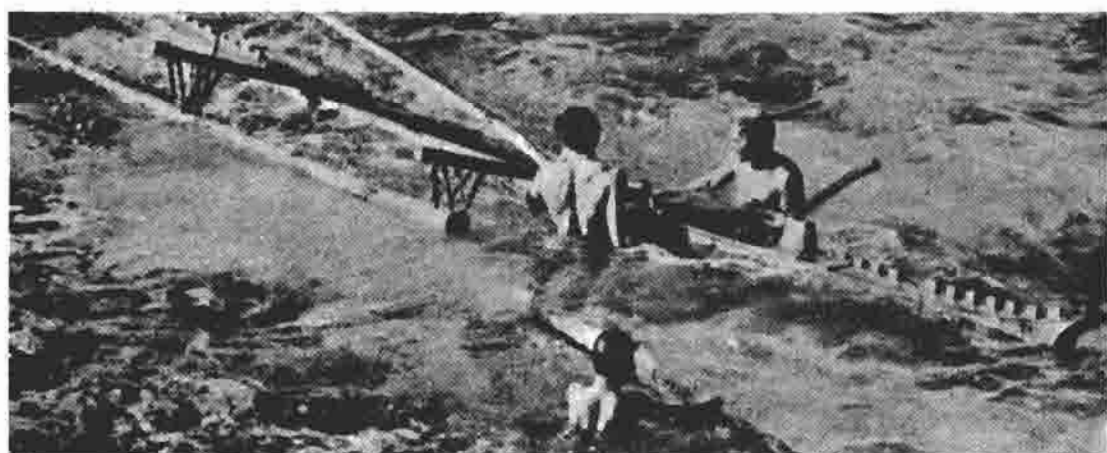
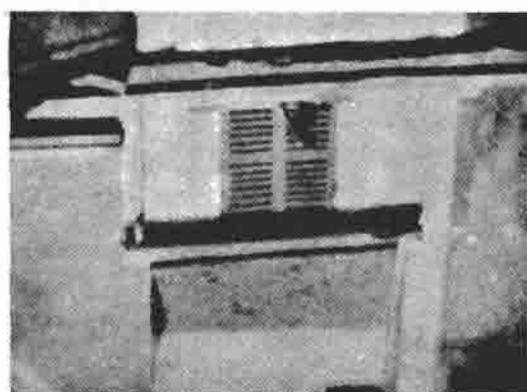
سفر اکتشافی اسکات به قطب جنوب (باتیک - ۱۹۱۱)

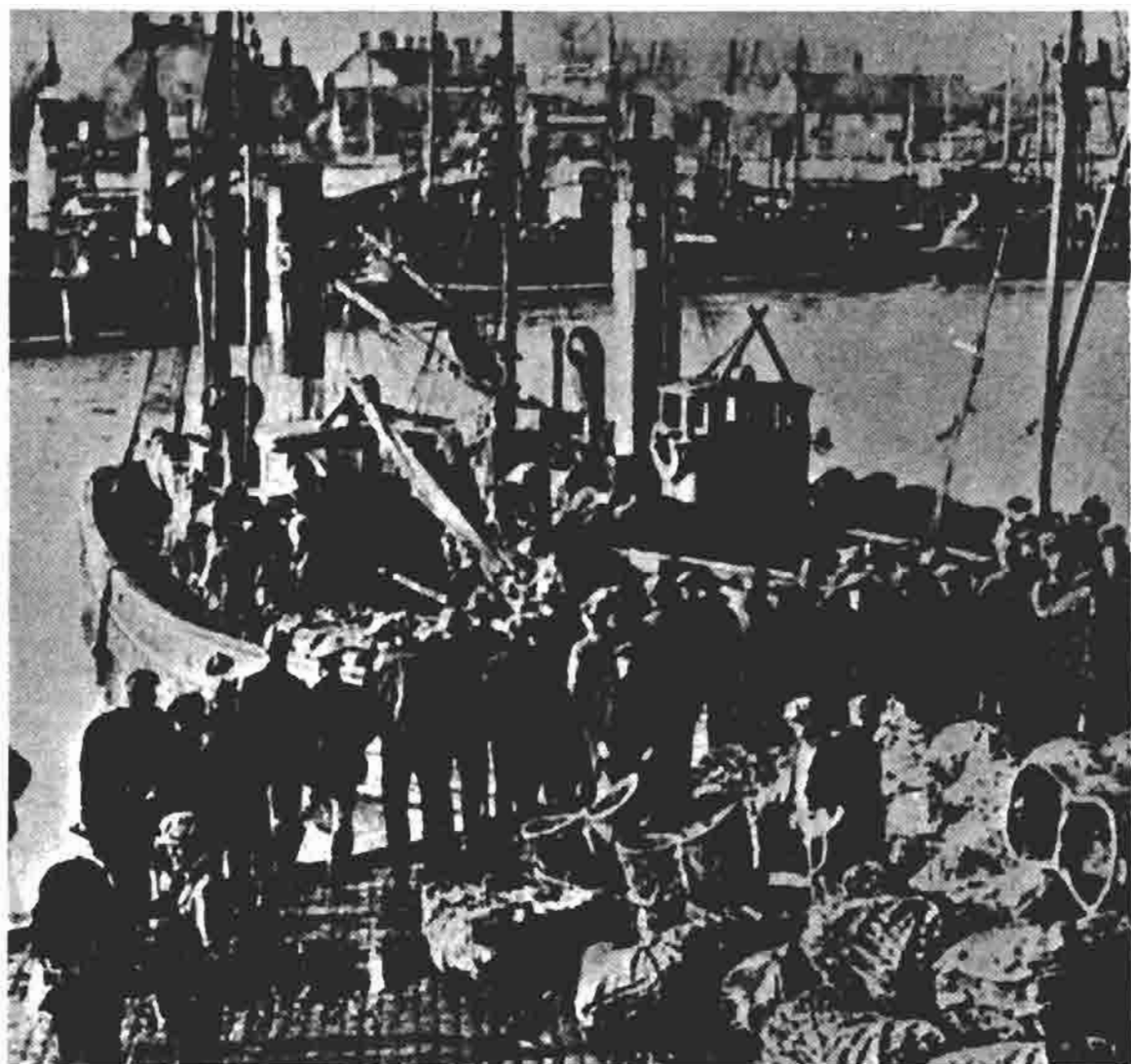


با فیلمی مثل «نانوک شمالی»

(Nanook of the North) (۱۹۲۲) در مقابل بیان کوبنده و شتابان مستندهای روس، سبکی آرام و غنایی را ارائه داد. این دو شیوه‌ی بیان، تا به امروز دو سبک عمده و رایج مستندسازی باقی مانده است. موفقیت تجارتي «نانوک» منجر به ساخته شدن مستندهای دیگری چون «غلف» (Grass) (۱۹۲۵) اثر «کوپر» و «شلسک» (Cooper & Schoedsack) و «موآنا» (Moana) (۱۹۲۶) اثر «فلاهرتی» شد.

فیلمسازان پیشرو آلمان و فرانسه دنبال کارسازندگان روس را گرفتند. «کاوالکانتی» (Cavalcanti) «در هیچ چیز مگر ساعات» (Rien que Les heures) (۱۹۲۶) «والتر رومان» در «برلین سفونی شهر بزرگ» (۱۹۲۷) و «ژان ویگو» در فیلم «درباره‌ی نیس» (A Propos de Nice) (۱۹۳۰) اثر سبک و ساختمان فیلم‌های روسی را نشان می‌دادند. در خود روسیه «ورتوف» کارخودیش را با فیلم بلند «مردی با دوربین فیلمبرداری» و «سه ترانه‌ی لنین» به اوج رساند، ولی آثارش به علت قالب‌گرایی مورد ایراد واقع شد. در این زمان مشخصات عمده و مشترک فیلم‌های مستند خود را بروز می‌داد: نفی ارزشهای سیاسی و هنری سینمای تجارتي (که هالیوود مظهر آن بود)، اعتقاد به فیلم به عنوان یک قالب بیان هنری و توجه به سیاستی عموماً چپ‌گرا. در انگلستان در دهه‌ی ۳۰ موجی از فیلم‌های مستند مسئول زیر نظر «جان گریسون» (J. Grierson) به وجود آمد. گروه وی شامل «بازیل رایت» (B. Wright) (سازنده‌ی «ترانه‌سیلان» (Song of Ceylon) و «قطار یستی شبانه» (Night Train) (۱۹۳۴)





« هری وات » ( H. Watt ) ( ۱۹۳۶ ) ،  
 « پل روتا » ( P. Rotha ) و « ادگار انستی »  
 ( E. Anstey ) بود که بیشتر به اثر آموزشی فیلم  
 توجه داشتند تا اثر سرگرم کننده و نمایشی .  
 فیلم را وسیله ی بیانی و اقناعی مهمی قلمداد  
 می کردند و خطایشان به جوامع علاقمند محدود  
 و توجهشان به مسائل حاد اجتماعی مثل  
 مسکن، غذا، آموزش، فقر، و غیره بود .

در دهه ی ۳۰ فیلم های مستند در آمریکا  
 بیشتر فیلم های ده دقیقه ای خبری و مسافرتی  
 ( سفرگزاری ) بود، اما به تأثیر از فیلم های  
 مستند، سبکی واقع گرا به فیلم های جنایی نیز  
 راه می یافت. در عین حال فیلمسازانی مثل  
 « پل استراند » ( P. Strand ) با فیلم « موج »  
 ( The Wave ) ( ۱۹۳۷ ) و « پارلورنتس »  
 ( Pare Lorenz ) با « خیشی که دشتها را شکافت »

( The Plow that Broke the Plains )  
 ( ۱۹۳۶ ) و « رودخانه » ( The River ) ( ۱۹۳۷ )  
 نمونه هایی از فیلم های مستند متعهد و بیدار را  
 ارائه دادند . . . اما فیلمساز مستند جهت گیر  
 بزرگی که در دهه ۳۰ ظهور کرد و هنوز از  
 بزرگترین مستند سازان باقی مانده « یوربیس  
 ایونس » ( Joris Ivens ) هلندی است  
 که در سراسر دنیا، هر جا که مسئله ی اجتماعی  
 مهمی بوده فیلم ساخته است و « زمین  
 اسپانیائی » ( The Spanish Earth ) ( ۱۹۳۷ )  
 « چهارصد میلیون » ( The 400 Million )  
 ( ۱۹۳۸ ) نمونه های شاخصی هستند .

« زمین بی نان » ( Las Hardes ) ( ۱۹۳۲ )  
 کار « لوییس بونوئل » در اسپانیا، و فیلم های  
 « لنی رایفن اشتال » ( L. Riefenstahl )  
 در آلمان از فیلم های مستند معروف دیگر  
 دهه ی ۳۰ هستند. خانم « رایفن اشتال » با دو  
 فیلم « پیروزی اراده » ( Triumph des Willen )



این صفحه (بالا): بست شانه (رایب، واب - ۱۹۳۶)  
 وسط: سرزمین (رابرت فلاهرتی - ۱۹۴۱)  
 پایین: دنیا نروتمند است (پل روتا - ۱۹۴۸)

شرح تصاویر: صفحه مقابل، بالا: آب آورده ها (جان گریبرسون -  
 ۱۹۲۹)

پائین (راست): برخورد (پل روتا - ۱۹۲۴-۳)  
 پائین (چپ): ترانه سیلان (بازیل رایت - ۱۹۳۵)

حیوانات . امروزه جای خالی فیلم مستند را تلویزیون پر کرده است .

### فیلم موزیکال

#### Musicals

فیلم موزیکال ، مثل فیلم «وسترن» ، یک پدیده خاص سینمای آمریکاست، یعنی در این سینما بوجود آمده، تکوین پیدا کرده و بهترین انواعش به ظهور رسیده است.

در تعریف فیلم موزیکال، هر فیلمی را که برای تنوع چند صحنه آواز و رقص داشته باشد نمی‌توان موزیکال دانست ؛ موسیقی و رقص و آواز باید جزء اصلی وجدانی ناپذیر فیلم باشد و در روایت قصه و رساندن حالت و معنی اثر نقش اساسی بازی کند.

اولین فیلم ناطق سینما، «خواننده جاز» *The Jazz Singer* ( ۱۹۲۷ ) یک فیلم آوازدار (هرچند نه موزیکال به معنی واقعی) بود . در سال ۱۹۲۹ فیلم « ملودی برودوی » (*Broadway Melody*) براساس یک واریته موزیکال تئاتری ، با صحنه های متعدد رقص و آواز چنان محبوبیتی یافت که سیل فیلم های رقص و آوازدار و باصطلاح واریته ای سرازیر شد، بطوریکه در سال ۱۹۳۰ هفتاد فیلم موزیکال از این نوع روی پرده آمد. بازیگران این فیلم ها همان هنرپیشگان واریته های تئاتری بودند، اما در عمل نتوانستند خود را با شرایط فیلمسازی تطبیق دهند و هالیوود از همان آغاز کار مجبور به یافتن و تربیت استعداد های موزیکال خاص سینما شد. بیشتر موزیکال های اولیه ، نظیر « واریته هالیوود » (*Hollywood Revue*) ( ۱۹۲۹ ) « نمایش نمایشات » (*Show of Shows*) ( ۱۹۲۹ ) و « سلطان جاز » (*King of Jazz*) ( ۱۹۳۰ ) صورت واریته هائی را داشتند که

و «المپیا» (*Olympia*) ( ۱۹۳۸ ) دو حماسه در بزرگداشت نازیسم به وجود آورد. جنگ دوم جهانی بازار مستند سازی را بخاطر ساختن فیلم های تبلیغاتی رواج بیشتری بخشید.

بعضی از فیلمسازان حرفه ای سینمای آمریکا، مثل « جان فورد» و ویلیام وایلر و « جان هیوستون» به ساختن اینگونه آثار دست زدند « هدف امشب » (*Target for Tonight*) ( ۱۹۴۰ ) اثر « هری وات» و « زادگاه » (*The Native Land*) ( ۱۹۴۲ ) کار « پل استراند» نمونه های دیگری از فیلم های مستند برجسته دوران جنگ بودند. جنبه ی سندی در کار خیلی از فیلمسازان واقع گرا خاصه فیلمسازان سبک نئورالیست ایتالیا اثر داشته و در واقع وجه تمایز آنها بوده است .

از آن زمان تا به امروز از فیلمسازان و فیلمهای مستند شاخص در کشورهای عمده فیلمساز می‌توان از این نمونه ها یاد کرد:

« سرگذشت لوئیزیانا » (*Louisiana Story*) ( ۱۹۴۸ ) اثر فلاهرتی، « ماجرای بزرگ » (*The great Adventure*) ( ۱۹۵۳ ) اثر « آرنه سوکسدورف » (*Arne Sucksdorff*) « هلند انسانی » (*The Human Dutch*) ( ۱۹۶۳ ) اثر « برت هانسترا » (*Bert Haanstra*) و « گرنیکا » (*Guernika*) ( ۱۹۵۰ ) و « شب و مه » (*Nuit et Brouillard*) ( ۱۹۵۵ ) اثر « آلن رنه»، « خاطرات یک تابستان » ( ۱۹۶۱ ) اثر « ژان روش» ، « ماه مه زیبا » (*Le Joli Mai*) ( ۱۹۶۳ ) اثر « کریس مارکر» ، « اندوه و ترحم » (*Chagrin et la Pitie*) ( ۱۹۶۹ ) اثر « مارسل اوفولس»، « وود استاک » (*Woodstock*) ( ۱۹۷۰ ) کار « مارک وازلی» (*M. Wasleigh*) و چند فیلم از والت دیزنی در باره ی زندگی

هنرپیشه‌های برودوی، رادیو، و نمایشات کاباره‌ای را در برنامه‌های موزیکال مجللی توأم با قطعات کمیک نشان می‌دادند. این فرمول تا سالها بصورت چهارچوب فیلم‌های موزیکال باقی ماند ( اوج این قالب را وینسنت مینلی - V. Minelli - در فیلم «مهرویان زیگفیلد» - Ziegfeld Follies - ۱۹۴۵ نشان داد). اولین فیلم‌های موزیکال هالیوودی هم‌چنین نمودار اپرت‌های تأثیری بودند. سهم خلاقه دو کارگردان عمده سینما، «ارنست لوییچ» ( E. Lubitsch ) و «روین سامولیان» ( R. Mamoulian ) و جاذبه هنرپیشگانی مثل «جنت مک دونالد» ( J. Macdonald ) «نلسون ادی» ( N. Eddy ) و «موریس شوالیه» ( M. Chevalier ) «اپرت»‌های سینمایی یا کم‌دی موزیکال عاشقانه را قالبی بسیار محبوب و موفق ساخت. هر چند محبوبیت این فیلم‌ها با شروع جنگ دوم جهانی زوال یافت.

بسیاری از موزیکال‌های اولیه راسرارسر یا قسمت‌هایی رنگی ( تکنی کالر) فیلمبرداری می‌کردند. گرچه بحران اقتصادی آمریکا تهیه‌کنندگان را واداشت که تا مدتی رنگ را کنار بگذارند. فقط از سال ۱۹۳۹ و با فیلم «جادوگر شهر زمرد» ( The Wizard of Oz ) بود که رنگ در موزیکال با تمام تأثیر خود بکار گرفته شد و جزء جدائی ناپذیر و لازم این نوع فیلم درآمد.

هالیوود آهنگ سازان چندی نظیر «ریچارد راجرز» ( R. Rogers ) «کول پورتر» ( Cole Porter ) ، «جروم کرن» ( J. Kern ) و «ایروینگ برلین» ( I. Berlin ) را از برودوی به سینما کشید این دو نفر اخیر ترانه‌های بسیار معروفی برای فیلم‌های زوج



پوستر «خواننده جاز» (بالا) و آل جانسون در نمایشی از فیلم «خواننده جاز» (پائین) ۱۹۲۷ (باثیر)

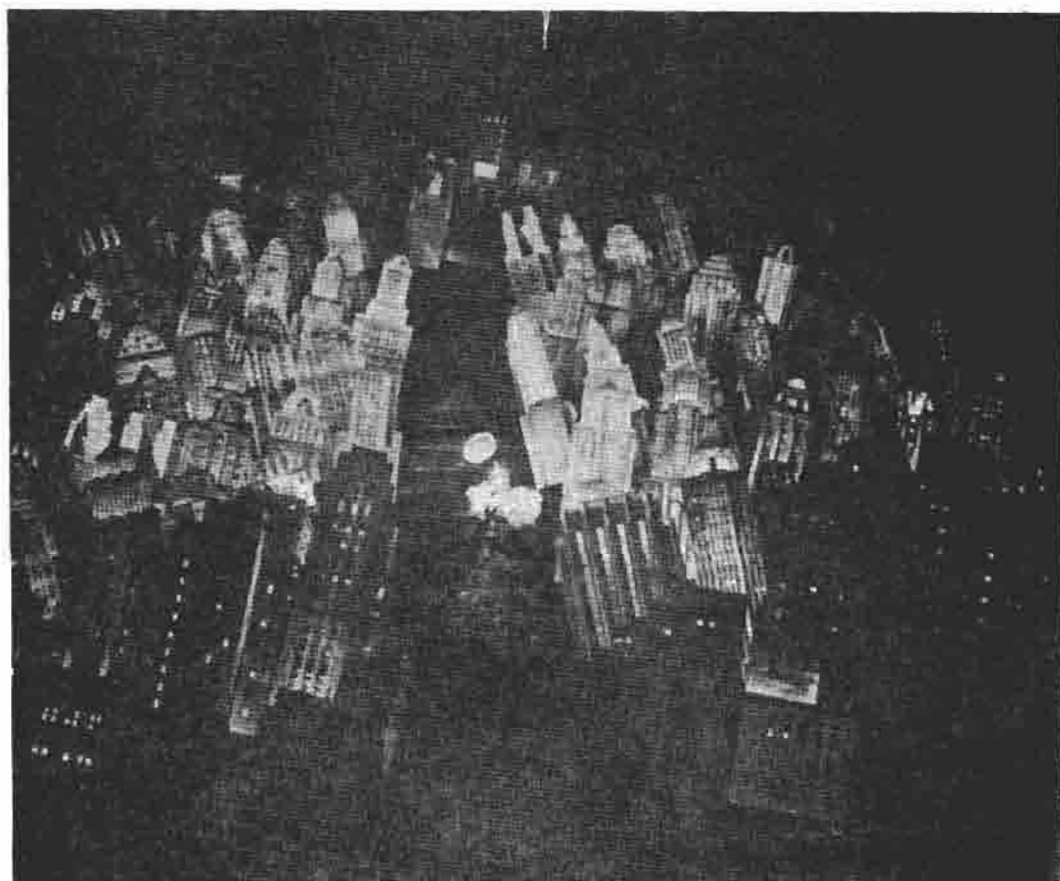
پرده سینما از وجود صدها رقص که حرکاتی بسیار منظم و در عین حال متنوع را بر زمینه دکورهای عظیم و گاه سور رئالیستی اجرا می کردند، پرشد. نمونه هائی از این رقص ها گل های عظیمی بود که از وجود صدها رقصه تشکیل می شد و اشکال مختلفی به خود می گرفت، وجود صدها نوازنده دور یک پیانوی غول آسا، صدها دختر بجای تزئین های یک کیک عظیم جشن و یا به جای ملوانان یک کشتی، معدودی از طرح های او بودند. بداعت های « برکلی » و نوع نگاه او بر صحنه های رقص و شرکت دادن دوربین در صحنه ها مدل و زمینه کارهای بهترین سازندگان فیلم های موزیکال در سالهای آینده شد. فیلم های موزیکال با هنرپیشگانی مثل « آستر »، طراحانی مثل « برکلی » و موسیقی ترانه سازهای موفق، یکی از محبوب ترین انواع فیلم در دهه سی و چهل شد. در این سالها هر استودیوی هنرپیشه دای موزیکال خاص خود را در اختیار داشت، از جمله فرد آستر و جنیجر راجرز (استودیو آر. ک. او) بینگ کرازبی (B. Grosby)، (پارامونت)، «دینادورین» (Deanna Durbin)، (یونیورسال)، « آلیس فی » (A. Faye)، بتی گریبل (B. Grable) (فوکس قرن بیستم)، ولی مهم ترین و مشخص ترین موزیکال ها مخصوصاً در دهه چهل و پنجاه از استودیوی « مترو گلدوین مایر » صادر می شد که منابع نامحدودی از هنرپیشه و دکور و سرمایه در اختیار داشت. اولین هنرپیشه متمایز موزیکال های «مترو» «جودی گارلاند» (J. Garland) بود که با فیلم «جادوگر شهر زرد» در این زمینه شناخته شد. « آرتور فرید » (A. Freed) بعنوان تهیه کننده مهم ترین مسئول تعیین سبک و مشخصات

رقص « فرد آستر » (F. Astaire) و « جنیجر راجرز » (G. Rogers) ساختند. این دو نفر با ۹ فیلم مشترک شاید معروفترین زوج در تاریخ فیلم موزیکال باشند. آهنگساز مشهور « جرج گرشوین » (G. Gershwin) فقط برای چهار فیلم آهنگ ساخت ولی بعد از سرگش موسیقی او اساس دو فیلم مشهور « یک آمریکایی در پاریس » (An American in Paris) ۱۹۵۱ - و «چهره مسخه» (Funny Face) ۱۹۵۷ - (در ایران: «چهره زیبا») قرار گرفت. اولین فیلم های وارنر دار و «اپرت» - های سینمایی که عکسبردان نمایش های محبوب و موفق تئاتری دهه بیست بودند کم کم جای خود را به موزیکال های مختص سینما با شخصیت و قالب سینمایی می دادند. نقطه شروع « فیلم » موزیکال را « خیابان چهل و دوم » (42 Street) (۱۹۳۳) به کارگردانی « لوید بیکن » (L. Bacon) و « پرواز به ریو » (Flying Down to Rio) (۱۹۳۳) به کارگردانی « تورنتون فریلند » (T. Freeland) می دانند. « خیابان چهل و دوم » رقص هایش بر اساس ریتم جاز و در مایه رقص استپ (Tap Dancing) بود. این فیلم شخصیت بزرگ فیلم های موزیکال « باز بی برکلی » (Busby Berkeley) را بعنوان کارگردان و طراح رقص معرفی کرد، رقص هایی که با تعداد کثیری رقص و با حرکات بسیار متنوع، پیچیده و چشمگیر، بر زمینه دکورهای مفصل و غریب انجام می گرفت. دوربین فیلمبرداری که قبلاً در وضعیت های ثابت از اجرای صحنه های رقص و آواز فیلم می گرفت در طرح های « برکلی » با حرکات نرم و پیچیده خود جزو گروه رقصان درآمد.

بهترین موزیکال‌های هالیوود در دهه چهل و پنجاه و معرف اغلب هنرمندان بزرگ موزیکال بود. آثار او را شکوه چشم‌گیر ولی توأم با ظرافت و حسن سلیقه استفاده بجا و مؤثر از رنگ و دکور، سناریوی خاص فیلم ( اقتباس نشده)، قطعات موزیکال جزو ذات قصه، موسیقی خوب و دلپذیر و وجود رقاصان و خوانندگان توانائی که در عین حال به نقش‌های خود می‌خوردند مشخص می‌کرد. « آرتور فرید» بود که به معرفی و پروردن یکی از بزرگترین استعداد‌های تاریخ سینمای موزیکال « وینسنت مینلی» کمک کرد. حاصل کار این دو بعنوان تهیه‌کننده و کارگردان فیلم‌هائی نظیر « مرا درس‌لونی ملاقات کن» (Meet me in St. Louis) ۱۹۴۴ با شرکت «جودی گارلند»، «مهرویان زیگفلید» ( ۱۹۴۵) « دزد دریائی» ( The Pirate ) ( ۱۹۴۸) - باز با شرکت « جودی گارلند» ، « یک آمریکائی، در پاریس» ( ۱۹۵۱) « واگن نمایشات» (The Band Wagon) ( ۱۹۵۳) ، «ژی، گی» ( Gigi ) ( ۱۹۵۸) « زنگها می‌زنند» ( Bells Are Ringing ) ( ۱۹۶۰ - در ایران : «تلفن چی ناقلا» ) بود. همین تهیه‌کننده یکی دیگر از بهترین استعداد‌های موزیکال «جین کلی» (G. Kelly) را زیر بال گرفت. «کلی» در کنار «فردآستر» یکی از بهترین رقصندگان فیلم‌های موزیکال بود که در عین حال در کارگردانی چند فیلم و طراحی رقص‌ها دست داشت، شخصیت دیگری که باز « آرتور فرید» در زمینه موزیکال معرفی کرد کارگردان مشهور، « استانلی دامن» S. Donen است. او و « کلی» باتفاق چند فیلم ناب در این زمینه بوجود آوردند، مثل «در شهر»،

On the Town ( ۱۹۴۹ ) و بخصوص فیلم بسیار والای « آواز در باران» Singin in the Rain (۱۹۵۲). نام «جین کلی» بعنوان بازیگر یا کمک کارگردان و کمک طراح رقص، با بعضی از بهترین موزیکال‌ها همراه بوده است، مثل «دختر پشت جلد» - Gover Girl - ( ۱۹۴۴ - در ایران : «مهرویان» ) «لنگر کشتی» - Anchors Aweigh ( ۱۹۴۵ ) ، «مهرویان زیگفلید» ( ۱۹۴۵ ) « دزد دریائی» ( ۱۹۴۸ ) ، «در شهر» ( ۱۹۴۹ ) « یک آمریکائی، در پاریس» ( ۱۹۵۱ ) ، « آواز در باران» ( ۱۹۵۲ ) « دعوت به رقص» - Invitation to the Dance - ( ۱۹۵۶ - که شخصاً کارگردانی و رول اول را بازی کرده بود). « آرتور فرید» هم چنین « روبن سامولیان» را به کارگردانی دو موزیکال بسیار خوب « تعطیل تابستانی» - Summer Holiday - ( ۱۹۴۹ ) و «جوراب ابریشمی» - Silk Stockings - ( ۱۹۵۶ ) واداشت در اواخر پنجاه، بالا رفتن هزینه تولید و کاهش تماشاگران کم‌کم ساختن فیلم‌های موزیکال را که نوع پرخرجی از فیلمسازی بود، غیر قابل صرفه می‌ساخت. سلیقه عامه عوض میشد و رغبت به قصه‌های پریان و حوادث غیر واقعی جای خود را به تمایل به ماجراهای واقعی می‌داد. نمایشات تئاتری موفق همچنان به فیلم‌هائی نظیر «او کلاهما!» - Oklahoma! - ( ۱۹۵۵ ) «جنوب اقیانوس آرام» - South Pacific - ( ۱۹۵۸ ) برگردانده می‌شدند ولی اینها فیلم موزیکال به معنی واقعی‌اش نبودند. تنها کسی مثل «استانلی دامن» بود که در فیلم‌هائی مثل « بازی پیژامه» - Pajama Game - ( ۱۹۵۷ ) ، و « ینکی‌های لعنتی» - Damn Yankees -







صفحه مقابل: (بالا - راست): لنگرکشتی، ۱۹۵۱ - (بالا - چپ): آواز در باران، ۱۹۵۲ - (پائین): خیابان چهل و دوم، ۱۹۳۳  
 شرح تصاویر این صفحه: (بالا): در شهر، ۱۹۴۹ - (پائین): داستان وست ساید، ۱۹۶۱

- Lizstomania - دیده نمی‌شود .  
مقایسه‌ای بین دو فیلم موزیکال براساس  
یک قصه ، یکی « جادوگر شهر زمرد » و  
دیگری - The wiz - محصول اوایل دهه  
هشتاد نمودار انحطاط این سبک و فقدان  
استعداد درخشان در بین فیلمسازان امروزست ،  
استعدادی که بتواند یاری برابری با امثال  
« وینسنت مینلی » ، « استانلی دازن » و « جین کلی »  
را داشته باشد .

**فیلمنامه (سناریو) Screenplay**  
به واژه‌ی « سناریو » ( Scenario )  
رجوع شود .

**فیلم - نگاه Kino-Glaz**  
اصطلاحی که به وسیله‌ی فیلمساز روس  
« ژیگاورتوف » ( Dziga Vertov ) ابداع  
شد که هم تصور سینما را از نظر او و هم  
گروه فیلمسازی را که در این نظریات با او  
شریک بودند در بر بگیرد . این گروه را گاه  
« سینما چشمی » ( Kinokki ) هم خوانده‌اند .  
« Kino-Glaz » ( ۱۹۲۴ ) عنوان یکی  
از فیلم‌های این گروه نیز بود . نظریات « ورتوف »  
که در واقع پدر « سینما - حقیقت » بود در فیلم  
معروف او « مردی با دوربین فیلمبرداری »  
( Chelovek S. Kinoapparatom ۱۹۲۹ )  
منعکس است

- ( ۱۹۵۸ ) نشان داد که می‌توان  
نمایش‌های موزیکال را به قالب سینمایی  
موفقی درآورد . موزیکال‌های محبوب دهه ۶۰  
مثل « داستان وست‌ساید » - West side Story  
- ( ۱۹۶۱ ) « بانوی زیبای من » -  
My Fair Lady - ( ۱۹۶۴ ) و « آوای موسیقی »  
- The Sound of Music - ( ۱۹۶۵ ) - در  
ایران : « اشکها و لبخندها » ( توفیق خودرا  
همانقدر به محبوبیتی که در قالب نمایش -  
های موزیکال تئاتری داشتند می‌یونند که به  
سینما . موفقیت تجارتمی « آوای موسیقی »  
و « سری پاپینز » - Mary Poppins -  
( ۱۹۶۶ ) ساختن تعدادی کمدی موزیکال را  
در این دوره سبب شد که اغلب ناموفق بودند .  
بطوریکه در سالهای ۷۰ و اوایل ۸۰ دیگر  
فیلم موزیکال عمده‌ای که سینمای متمایزی  
هم باشد بچشم نمی‌خورد بجز دو اثری که  
« باب فوسی » - B. Fosse - ساخته است : کاباره  
- Cabaret - ( ۱۹۷۳ ) و « تمام این  
سروصدا » - All That Jazz - ( ۱۹۸۰ )  
خارج از سینمای آمریکا هم فیلم‌های  
موزیکال معدودی بروز کرده‌اند که کمتر  
جزو یک دوره و روند فیلمسازی بوده و به  
خارج راه یافته‌اند ، نظیر « کنگره سیرقصد »  
- Der Kongress Tanzt - ( ۱۹۳۱ ) و چند  
فیلم دیگر در اواخر دهه ۳۰ از آلمان ... در  
فرانسه چند فیلم در اوایل دوران صامت از  
« رنه کلر » و یکی دو فیلم در دهه ۶۰ از  
« ژاک دمی » - J. Demy - مثل « چترهای  
شربورگ » - Les Parapluies de Cherbourg -  
( ۱۹۶۴ ) - در انگلستان موزیکال شاخصی جز  
دوسه اثر از « کن راسل » در دهه ۷۰ که غرابت‌ها  
و مبالغه‌های خاص خود را دارد ( مثل « دوست  
پسر » - The Boy Friend و « لیستومانیا »

## فیلم نیتراتی

### Nitrate Film

- فیلم ۳۵ میلی متری، بر اساس سلولز نیترات، که در ۱۸۸۹ به وسیله « جرج- ایستمن » G. Eastman صاحب مؤسسه‌ی کداک ( Kodak ) به عنوان اولین نوار فیلم قابل انعطاف ابداع و عرضه شد تا سال ۱۹۵۱ باب بود منتها خیلی زود آتش می گرفت و وقتی در دستگاه نمایش سریع رد می شد و داغ می شد ایجاد حریق می کرد. این نوع فیلم در سال ۱۹۵۱ جای خود را به فیلم نسوز ( Safety Film ) داد. فیلم های قدیمی چاپ شده روی نوار نیتراتی نگاهداریشان در بایگانی ها مشکل است چون بعد از مدتی فیلم یا می سوزد یا خود بخود به هم می چسبد و پودر می شود. خیلی از بایگانی های پیام سعی در برگرداندن فیلم های قدیمی روی نوار فیلم نسوز امروزی دارند که عمرش طولانی تر و نگهداریش آسان تر است.

بیرون می کشید، و آنان را در خیابان، گاه با فضایی روبرو می ساخت که در خانه وجود نداشت. بعضی از نمونه های « فیلم خیابانی » اینها هستند :

« خیابان » ( Die Strasse ) ساخته‌ی « کارل گرونه » - K. Grune - ( ۱۹۲۳ ) ، « خیابان بی نشاط » - Die Freudlose Gasse - ساخته‌ی « گئورگ ویلهلم پابست » - G.W. Pabst ( ۱۹۲۵ ) « فاجعه‌ی یک روسپی » ( Dirnentragodie ) ساخته « برونوران » Bruno Rahn ( ۱۹۲۷ ) ( هم چنین نگاه کنید به اصطلاح « فیلم مجلسی » ) ( Kammerspiel Film )

## فیلم های گانگستری

### Gangster Films

فیلم های گانگستری همانطوریکه از این عنوان بر می آید بطور عمده به زندگی تبهکاران بزرگی مربوط می شوند که اغلب سر کرده و یا وابسته به یک گروه ( Gang ) متشکل تبهکار بودند. این فیلم ها بعنوان یک نوع ( Genre ) خاص در سینمای آمریکا در دهه ۳۰ و ۴۰ به اوج اعتبار رسیدند. ولی اصل پیدایش فیلم های جنائی را باید در سینمای فرانسه و در دهه اول قرن بیستم جستجو کرد، در فیلم های « لوئی فویاد » ( L. Feuillade ) ، سریال های مثل « فانتوما » ( Fantomas ) ( ۱۹۱۳ ) ، « خون آشامان » ( Les Vampires ) ( ۱۶ - ۱۹۱۵ ) و « ژودکس » ( Judex ) ( ۱۹۱۷ ) که افسانه های از اعمال تبهکاران مقتدر و یا قهرمانانی بود که با تبهکاران مبارزه می کردند در همین زمینه در سال ۱۹۱۲ فیلم « تفنگداران

## فیلمولوژی (فیلم شناسی)

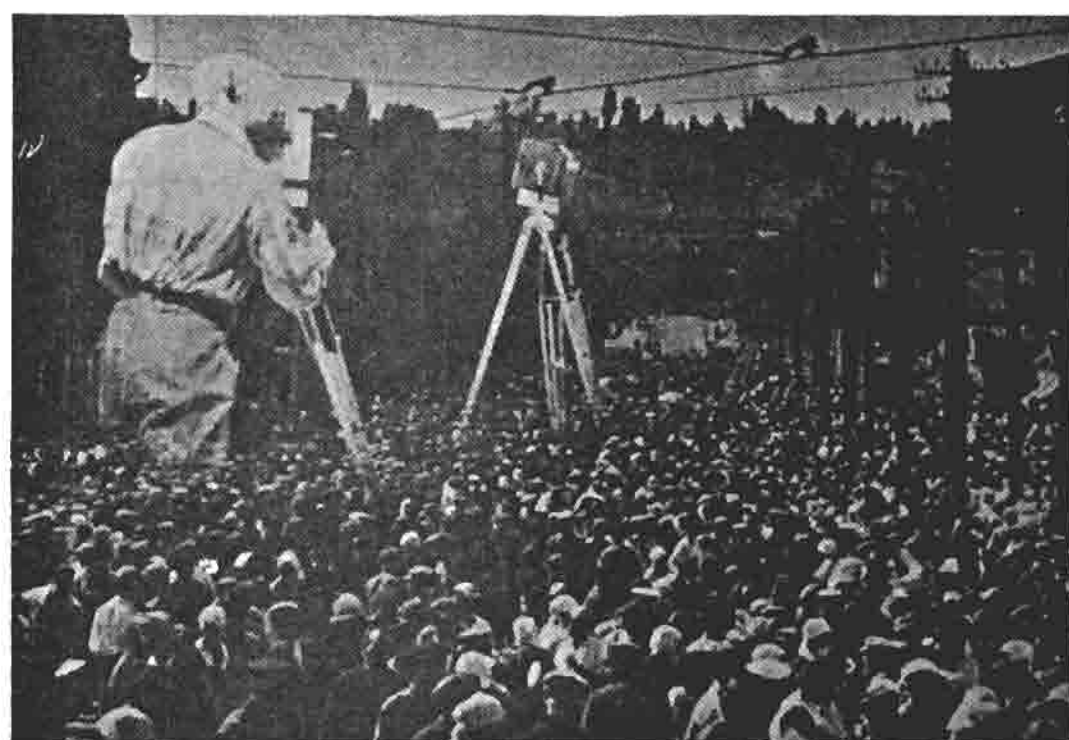
### Filmology

مطالعه و تحلیل سینما به عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی، سیاسی و تاریخی.

## فیلمهای خیابانی

### Street Films

اصطلاحی که اولین بار بوسیله‌ی نویسنده و نظریه پرداز آلمانی « زیگفرید کراکauer » Z. Kracauer در توصیف گروهی فیلم آلمانی به کار رفت که در فاصله‌ی ۱۹۲۰ تا ۳۰ ساخته شد. در داستان این فیلم ها جذبه‌ی ترسناک و ممنوع زندگی خیابانی، قهرمانان را از دزون زندگی کدر و یک نواختشان



دو نما از فیلم «مردی با دوربین فیلمبرداری» اثر «زبگاورنوف» ۱۹۲۸



تصویر بالا: جرج ایستمن (سمت چپ) صاحب مؤسسه کداک و توماس ادیسون (سمت راست)  
 تصویر پایین: نمائی از فیلم «خیابان بی نشاط» (گئورگ ویلهلم پابست - ۱۹۲۵)

کوچه پیک ( Musketeer of Pig Alle )  
 اثر « گریفیت » را داریم که بیشتر شرح  
 احوال خرده دزدها و اوباش است . در دهه  
 ۲۰ فیلم شاخص در این مایه ، دنیای  
 تبهکاران ( Underworld ) ( ۱۹۲۷ ) اثر  
 « جوزف فن اشترنبرگ » ( S. Von Sternberg )  
 است . ولی بهرجهت معمولاً فیلم سزار کوچک  
 ( Little Caesar ) ( ۱۹۳۱ ) اثر « مروین  
 لروی » ( Mervyn Le Roy ) را سرآغاز فیلم‌های  
 گانگستری و پایه‌گذار سنت‌های رایج در این  
 نوع فیلم می‌دانند .

گانگسترهای متشکل بی‌سبب و وابسته به  
 طایفه ایتالیائی الاصل « مافیا » بودند که با  
 اولین مهاجرین به آمریکا آمدند و بزودی  
 بساط تبهکاری را قبضه کردند . اوج پیدایش  
 دستجات متشکل تبهکار در دهه ۲۰ بود که  
 قانون منع فروش و استعمال مشروبات الکلی  
 باعث رواج قاچاق الکل شد و چون در این کار  
 سود هنگفتی وجود داشت گانگسترها آنرا  
 بدست گرفتند . مبارزه این دستجات با پلیس و با  
 گروه‌های رقیب خوراک جنجالی روزنامه‌ها بود  
 و شخصیت‌های معروف گانگستری با زندگی  
 استثنائی ، ماجراجوئی‌ها ، بیرحمی و قدرت و ثروت  
 سرشار خود موضوع روز شدند ، از همه مهم‌تر  
 « آل کاپونی » ( Al Capone ) که اعمالش  
 مستقیم و غیر مستقیم زمینه چند فیلم ( از جمله  
 همان « سزار کوچک » ) قرار گرفت ، فیلم  
 « صورت زخمی » ( Scarface ) ( ۱۹۳۲ )  
 اثر هوارد هاگز نیز کمابیش شخصیت ،  
 « کاپونی » را ارائه می‌داد تا بعدها که چند  
 فیلم با اشاره مستقیم به اسم و اعمال او ساخته  
 شد .

اوج کمال فیلم گانگستری دهساله ۱۹۳۰  
 تا ۴ است ، دوره‌ای که بحران اقتصادی و فقر

و بیکاری به نحوی تبهکاری را توجیه کرد .  
 در این دوره بود که جنایتکارانی که بعدها  
 در فیلم‌ها به دفعات مطرح شدند ، نظیر « جان  
 دیلینگر » ( J. Dillinger ) ، « نلسون بچه‌صورت »  
 ( Baby face Nelson ) ، « کلی مسلسل‌چی »  
 ( Machine Gun Kelly ) ، « ننه بیکر »  
 ( Ma Baker ) و پسرانش ، فلوید خوشگل  
 ( Pretty Boy Floyd ) و بالاخره « بانئ و کلاید »  
 ( Bonnie & Clyde ) به ظهور رسیدند .

در دهه ۳۰ استودیوی فیلمسازی  
 برادران وارنر این نوع فیلم را تقریباً بکلی در  
 انحصار خود در آورد . مشخصه فیلم‌های  
 گانگستری در این دوره پس‌کوچه‌های واقعی ،  
 آسفالتهای باران خورده ، خیابان‌های تاریک ،  
 اسکله‌های شبانه ، تالارهای بیلارد بازی ،  
 مشروب‌خانه‌های پر دود ، کاباره‌ها ، آپارتمان-  
 های شیک ، گفتار عامیانه موجز ، تیپ‌های  
 خشن ، بیرحم ، خونسرد و جذاب ، صدای  
 شلیک گلوله و قزقرز لاستیک اتومبیل‌ها در  
 تعقیب هم بود .

شرح تصاویر صفحه مقابل :

سنون اول (بالا) : نمائی از فیلم « فانتوماس » ساخته‌ی : لونی فویاد  
 ( ۱۹۱۳ )

سنون اول (پائین) : نمائی از فیلم « زودکس » ساخته‌ی : لونی فویاد  
 ( ۱۹۱۷ )

سنون اول ، (چپ) : پوستر « فانتوماس »

تصویر پائین : نمائی از فیلم « خون‌آشامان » ساخته‌ی : لونی فویاد  
 ( ۱۹۱۶ - ۱۹۱۵ )





از فیلم‌های شاخص این دوره می‌توان به «دشمن جامعه» (Public Enemy) اثر «ویلیام ولمن» اشاره کرد که جیمز کاگنی (J. Cagney) را به سینما معرفی کرد. «کاگنی» همراه با «ادوارد جی. رابینسون» (E.G. Robinson) (بازیگر «سزار کوچک») و هامفری بوگارت (H. Bogart) یکی از سه چهره درخشان این نوع فیلم‌ها شد.

از فیلم «چهره زخمی» به بعد افکار عمومی و سانسور با نمایش زندگی تبهکاران (به نحوی کمابیش تجلیل کننده) به مبارزه پرداخت و در سبک فیلم‌های گانگستری تغییرات عمده‌ای پیش آمد. از آن پس درکنار معرفی تبهکاران، به‌طور ضمنی به فقر و دشواری‌های زندگی به‌عنوان عاملی جنایت‌پرور اشاره می‌شد. کمپانی برادران وارنر این نوع فیلم جنائی جدید را (با زمینه اجتماعی) با فیلم «من از گروه زندانیان زنجیری گریخته‌ام» (I Am a Fugitive from a Chain Gang) (۱۹۳۲) به کارگردانی «مروین لروی» آغاز کرد. «بن بست» (Dead-end) (۱۹۳۷) - کارگردان ویلیام وایلر) و بدنبالش «فرشتگان کثیف‌چهره» (Angels With Dirty Faces) (۱۹۳۸) - کارگردان مایکل کرتیز - (M. Curtiz) شکل و مایه بسیاری از فیلم‌های بعدی را مشخص کردند. فیلم‌های مربوط به زندان‌ها و احوال زندانیان از مشخصات همین دوره و روند محسوب می‌شود. فیلم «دهه ۲۰ خروشان» (Rearing Twenties) (۱۹۳۹) - از «رائول والش» (Raoul Walsh) (با شرکت «جیمز کاگنی» و «هامفری بوگارت») فشرده و ختم تمام فیلم‌های این دوره، محسوب

می‌شود.

جنگ دوم جهانی فیلم‌های گانگستری را تحت الشعاع قرار داد، هر چند «مارک هلینگر» (M. Hellinger) به تهیه چند فیلم در روال سنتی و کلاسیک گانگستری ادامه داد، از آن جمله بود سیه‌رای بلند (High Sierra) (۱۹۴۱ - اثر «والش») زور محض (Brate Force) (در ایران: زندان سان کوئینتین) (۱۹۴۷ - از «ژول داسن» Jules Dassin) و آدمکش‌ها (The Killers) (۱۹۴۶ - از «رابرت سیودماک» R. Siodmak) ... فیلم‌های جنائی - گانگستری بعد از جنگ بیشتر برنمایش خشونت و ارائه شخصیت‌های بیمارروانی تکیه می‌کردند از آن جمله بودند «بوسه مرگ» (Kiss of Death) (۱۹۴۷) - بکارگردانی هنری هاتاوی - (H. Hathaway)، «اوج التهاب» (White Heat) (در ایران: «دراوج قدرت») (۱۹۴۹ - از «رائول والش») و «با فردا وداع کن» (Kiss Tomorrow Good bye) (در ایران: «بوسه وداع») (۱۹۵۰) - کارگردان «گوردن داگلاس» (G. Douglas) (هر دو فیلم اخیر با شرکت کاگنی) در دهه ۵۰ این نوع فیلم دیگر به گذشته پیوسته بود مگر آن‌که بیل وایلدر (B. Wilder) در فیلمی مثل «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» (Some Like it Hot) (۱۹۵۹) آنرا دست بیاندازد، «بانی و کلاید» (۱۹۶۷) - کارگردان: آرتور پن - (A. Penn) با الهام از فیلم‌های قدیمی و ارائه قهرمانان قربانی شرایط، محبوبیتی یافت بدون آنکه بتواند این نوع فیلم را زنده کند. دوره بعد از جنگ هم چنین معرف فیلم‌هایی بود که به طرح یک دستبرد بزرگ می‌پرداختند که معمولاً عاقبتی

مرگبار ، « Kiss Me Deadly - ۱۹۵۰ ) ،  
 « ژول داسن » ( « زور مطلق » ؛ « شهر برهنه » ،  
 ( The Naked City ) ۱۹۴۸ « رفیفی فی نزد  
 مردان » ( « سیمونل فولر » ( S. Fuller )  
 « جیب بری در خیابان جنوب »  
 ( Pick up On South Street ) ، ۱۹۵۲ ؛  
 خانه خیزرانی (House of Bamboo) ۱۹۵۰ ؛  
 دنیای زیرزمینی آمریکا (Under World USA) ،  
 ۱۹۶۰ ، « هوارد هاگز » (صورت زخمی) ؛  
 « جان هیوستن » (جنگل آسفالت) ؛ « فریتزلانگ »  
 ( F. Lang ) ( «ضربه بزرگ» - The Big Heat  
 ۱۹۵۳) ؛ « مروین لروی » ( «سزار کوچک» ؛  
 « من از گروه زندانیان زنجیری گریخته‌ام »  
 « نیکلاس ری » (N. Ray) ( «آنها در شب زندگی  
 می کنند » They Live by Night ، ۱۹۴۷ ؛  
 « دختر پارتی » - در ایران : « دختر بلهوس » -  
 ( ۱۹۵۸ ) ؛ « رابرت راسن » ( R. Rossen )  
 ( «تن و جان» Body and Soul ، ۱۹۴۷ ) ؛  
 « دانلد سیگل » ( D. Siegel ) « سرقت بزرگ »  
 ( The Big Steal ) ، ۱۹۴۹ ؛ « شورش در  
 بند شماره ۱۱ » Riot in Cell Block 11 ،  
 ۱۹۵۴ ؛ « صف تبهکاران » The Line - Up ،  
 ۱۹۵۸ ؛ « نلسون بچه صورت » ، ۱۹۵۷ ؛  
 « آدمکش ها » ، ۱۹۶۴ ؛ « رابرت سیودماک »  
 ( « آدمکش ها » ، ۱۹۴۶ ، « فریاد شهر »  
 Cry of the City ، ۱۹۴۸ ؛ « نارو »  
 Criss - Cross ، ۱۹۴۸ ) ؛ « رائول والش »  
 ( «دهه خروشان . ۲» ؛ «سیه رای بلند» - در ایران  
 « فرار در کوهستان » ، ۱۹۴۱ ؛ « اوج التهاب » ،  
 ۱۹۴۹ ؛ « مجری قانون » (The Inforcer ، ۱۹۵۱) ؛  
 « ویلیام ولمن » (W. Wellman) ( «دشمن جامعه» ،  
 ۱۹۳۱) .

نداشت. اوج این نوع فیلم ها «جنگل آسفالت»  
 ( The Asphalt Jungle ) ( ۱۹۵۰ - اثر  
 «جان هیوستن» - J. Huston ) و «رفیفی فی نزد  
 مردان » ( Du Rififi Chez Les Hommes )  
 ( ۱۹۵۹ - از ژول داسن ) بود که این دومی  
 یک سلسله فیلم در این مایه را در اروپا  
 براه انداخت .

فرانسه در دهه ۳۰ سنت فیلم های جنائی  
 خاص خود را داشت ، اما بعد از جنگ دوم  
 باز به این نوع فیلم اقبال شد ، بخصوص  
 ژان - پیرمل ویل ( J. P. Melville ) در  
 آثارش سعی در احیاء و دنیا له روی از فیلم -  
 های جنائی و مخصوصاً « فیلم سیاه »  
 آمریکایی را داشت ( از آن جمله « دومین  
 دستبرد » - Le Deuxieme Souffle - ۱۹۶۶ و  
 « سامورائی » - Le Samourai - ۱۹۶۷) .... « از  
 نفس افتاده » (A Bout de Souffle) ( ۱۹۶۰ )  
 از « ژان - لوک گودار » ( J. L. Godard )  
 تجلیلی از این نوع فیلم است .

در دهه ۷۰ فیلم بسیار معروف و دو قسمتی  
 پدر خوانده ( Godfather ) ( ۱۹۷۰ - ۷۱ )  
 اثر «فرانسیس فورد کاپولا» ( F.F. Coppola )  
 علیرغم محبوبیت زیادش باز یک فیلم تک بود  
 تاجزئی از یک سلسله فیلم ، فیلم های گانگستری  
 باز همچنان ساخته می شوند ولی دیگر به جریان  
 زنده روز و وقایع دهه ۳۰ بستگی ندارند .

خیلی از فیلمسازان هالیوود در جریان  
 کارشان یک یا چند فیلم از اعمال تبهکاران  
 ساخته اند ولی در بین آنهایی که بخصوص  
 در این زمینه تبحر و سلیقه از خود نشان داده اند  
 و آثارشان تمایزی پیدا کرده می توان به اینها  
 اشاره کرد :

« رابرت آلدریچ » ( R. Aldrich ) ( « بوسه

## فیلم هنری

### Film d'Art

جنبشی در آغاز کار سینما در فرانسه که هدفش فیلمبرداری از نمایش های تئاتری مهم و معتبر بمنظور حفظ این نمایش ها بود ... هم چنین نام مؤسسه ای (Le Film d'Art) که در ۱۹۰۸ شروع به کار کرده و با استفاده از نویسندگان سرشناس (مثل «آنا تول فرانس» و «ادموند روستان») قصدش جلب تماشاگران ثروتمند تر و فهمیده تر به جانب سینما بود اولین فیلم این مؤسسه «قتل دوک دوگیز» (L'Assassination du Duc de Guise) (۱۹۰۸) بود که با موفقیت زیادی روبرو شد ولی آثار بعدی این سازمان چنین محبوبیتی را نیافت.



بالا: مزار کوچک (مروین لروی - ۱۹۳۰) - بانین: جنگل اسفالت  
(جان هیوستون - ۱۹۵۰).



بالا: پدرخوانده (فرانسیس فورد کاپولا-۷۱-۱۹۷۰) - پائین: ساموئل (زان بیرملتویل-۱۹۶۷) - باسی و کلابد (آرتور پن-۱۹۶۷).

# ک

فیلم به تعداد زیاد انجام می‌پذیرد). دردهی  
۶. مخصوصاً بعد از فیلم فرانسوی « چهارصد  
ضربه » ( 400 Coups ) اثر « فرانسوا تروفو »  
( F. Truffaut ) ( ۱۹۵۹ ) که با  
تصویر ثابتی ختم می‌شد، این کار به صورت  
مدی در آمد و فیلم‌های بسیار با تصویر ثابت  
تمام می‌شدند.

## Cartoon

## کارتون

اصلاً یعنی نقاشی مضحک ( کاریکاتور )  
که بعداً به طور اصطلاحی برای فیلم‌های  
( معمولاً کمیک ) نقاشی متحرک رایج شد.  
( به « انیمیشن » Animation رجوع شود.)

**کات (قطع) Cut**  
قطع از یک « نما » ( یا صحنه یا فصل )  
به « نما » ( یا صحنه یا فصل ) دیگر. عوض  
شدن صحنه با یک جهش ( قطع ) ساده.

**کات موازی Intercut**  
به « تدوین موازی » Cross-Cutting رجوع  
شود.

**کادر ثابت (فیکسدف، یم) Fixed Frame**  
هنگامی که فیلم در یک تصویر  
به خصوص از حرکت می‌ماند و ثابت می‌شود.  
( این کار با تکثیر و چاپ یک تصویر از

## کارگردان

### Director

سازنده و مسئول اصلی فیلم، هنرمند آفریننده‌ی اصلی پشت سر هر فیلم، ناظر و مدیر خلاقه‌ی کاری که سایر هنرمندان و متخصصان فنی در جریان ساختن فیلم انجام می‌دهند، مسئول اصلی شکل و معنی بخشیدن به فیلم، رهبری کننده‌ی بازی هنرپیشه‌ها، تعیین کننده‌ی سبک تصویری فیلم و نوع فیلمبرداری (رهبری فیلمبردار)، ریتم و نوع تدوین فیلم (رهبری تدوین)، و یکی از انتخاب کننده‌های اصلی نوع موسیقی، نوع دکور، لباس و تمام خصوصیات فنی و هنری دیگر فیلم.....

این البته نقش کارگردان خلاق و (در نهایت آمال) آزاد است. در شیوه‌ی فیلمسازی تجاری و ماشینی، معمولا استودیوها و تهیه کننده‌ها بر تهیه‌ی فیلم در حالت بارزتری دارند و کارگردان چیزی جز اجرا کننده‌ی ساده‌ی دستورات و نظرات استودیو یا تهیه کننده نیست و مدارج آزادی او به میزان توفیق یا ثدم توفیق کارهایش بستگی دارد. هرچند که کارگردانان حرفه‌ای هنرمند، گاه علیرغم تحمیل و دخالت‌ها، سبک و هویت خود را در وراه فیلم بروز می‌دهند.

## کپی (نسخه)

### Print

یک نسخه (کپی) از فیلم؛ یک نسخه از فیلم چاپ شده (مثبت)

## کپی اول

### Answer Print

اولین نسخه‌ی مثبت تصحیح شده و کامل فیلم که همراه با صدا از لابراتوار چاپ از روی نسخه‌ی منفی به دست می‌آید. نسخه-

های قبل از «نسخه‌ی اول» را نسخه‌های فوری RUSHES (رجوع شود) و نسخه‌ی بعد از «نسخه‌ی اول» را که آماده پخش و نمایش است نسخه‌ی پخش Release Print (رجوع شود) می‌گویند.

## کپی با صدا

### Married Print

نسخه‌ی مثبت (Positive) فیلم (نسخه‌ی آماده‌ی نمایش) شامل صدا و تصویر هر دو. در موقع تدوین فیلم، صدا و تصویر از هم جدا هستند. بعد که تدوین فیلم و صدا تمام شد، صدا از روی نوار مغناطیسی به صورت یک حاشیه‌ی تصویری (یک نوار باریک زیگ-زاگ‌دار) بر کناره‌ی فیلم منتقل می‌شود. اصطلاح بالا اصطلاح رایج در سینمای انگلستان است و در سینمای آمریکا به آن Composite یا Combined می‌گویند.

## کپی پخش

### Release Print

نسخه‌ی فیلم که آماده‌ی پخش و نمایش است (یعنی همه‌ی کارهای فنی‌اش انجام گرفته و کاملاً حاضر و آماده است).

## کپی کار

### Work Print

یک نسخه از فیلم مثبت (پوزیتیف) که بدون توجه زیاد به عالی بودن کیفیت تصویر چاپ میشود که یا در نمایش برداشت‌های روزمره (Rushes) به کار می‌رود، یا در گرد آوردن و سرهم کردن تکه فیلم‌های گرفته شده (Assembly) و یادار تهیه‌ی یک نسخه فیلم به صورت تدوین خام و ناپرونده

( Rough Cut ) . « نسخه‌ی کار » بهر جهت نسخه‌ایست که متخصصین فنی با آن و روی آن کار می‌کنند و نسخه‌ی تهیه شده برای نمایش نیست.

### Crab Dolly      کراب دالی

ارابه‌ی مخصوصی که دوربین فیلمبرداری را روی آن سوار می‌کنند و میتواند به هر طرف بچرخد و حرکت کند و به علت سبک و یاریک بودن کار کردن با آن آسانتر از ارابه Dolly های مرسوم است.

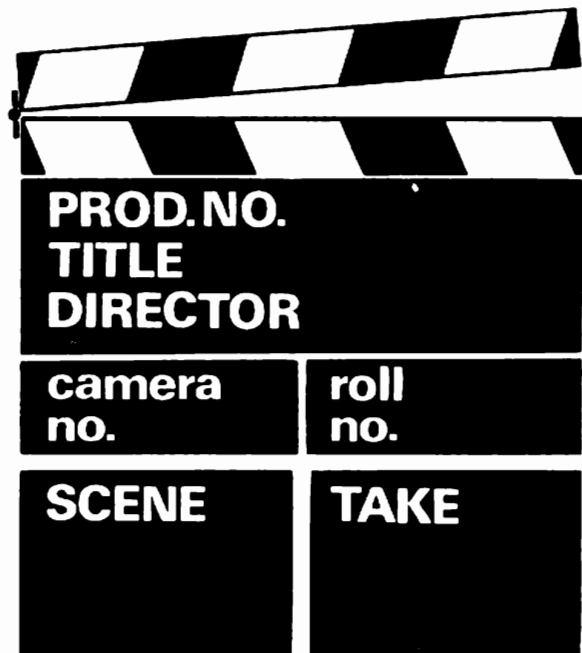
### Claquette ( Clapperboard )      کلاکت

یک تکه تخته یا تابلوی کوچک که بر آن با گچ اسم فیلم، شماره‌ی «نما»، نوبت برداشت و اسم کارگردان را می‌نویسند و در شروع فیلمبرداری از هر نما جلوی دوربین می‌گیرند.

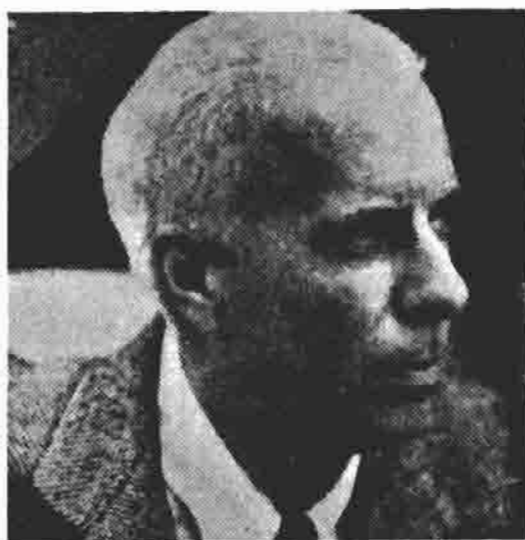
دوربین که شروع به کار کرد مسئول کلاکت دسته‌ای را که با یک لولا از یک طرف به بالای کلاکت وصل است با ضربه‌ای ( صدای « دق ! » ) پایین می‌آورد. « کلاکت » راهنمای مسئول تدوین فیلم در ردیف کردن « نما » ها به حسب شماره‌ی ردیف از روی سناریو و صدای کلاکت راهنمای مسئول تدوین صدا در تطابق صدا با حرکت ( Synchronisation ) در شروع هر « نما » است.

### Screwball Comedy      کمدی خل بازی

یک‌جور فیلم کمدی که منحصرأ دردهی



تصویری از یک کلاکت - در این نوع کلاکت، علاوه بر بیش‌بینی نام کارگردان، شماره نما و نام فیلم، شماره دوربین (در صورت تعدد)، شماره پروزه نهبه و شماره حلقه و سکانس نیز نوشته می‌شود.



۳. در سینمای آمریکا رایج بود و به وقایعی غیر محتمل، اتفاقات پر شتاب و تیپ‌های غریب و مبالغه شده با رفتار غیر معمول می‌پرداخت و معمولاً مربوط به زندگی طبقه‌ی بالا و روابط زن و مرد بود و زمینه‌ای مرفه و مجلل داشت. طنز در این نوع کمدی بیشتر لفظی و بر اساس مباداه‌ی متلک‌ها و مضامین دو پهلو بود ولی گاه مضامین تصویری در مایه‌ی کمدی‌های شلوغ و مخرابکارانه (Slap Stick) هم در آن راه داشت. نمونه‌های بارز «کمدی خل بازی» «یکشب اتفاق افتاد» *It Happened one Night* (۱۹۳۴) اثر «فرانک کاپرا» (F. Capra) «قرن بیستم» *Twentieth Century* (۱۹۳۴) و «بزرگ کردن بچه» *Bringing Up Baby* (۱۹۳۸) هر دو اثر «هوارد هاوکز» (H. Hawks) هستند. در سالهای اخیر فیلم «تازه چه خبرد کتر؟» *What's Up Doc?* (۱۹۷۲) اثر «پیتر با گدانوویچ» (P. Bogdanovitch) تلاشی در احیای این نوع فیلم (یا سپاسی نسبت به آن) بود.

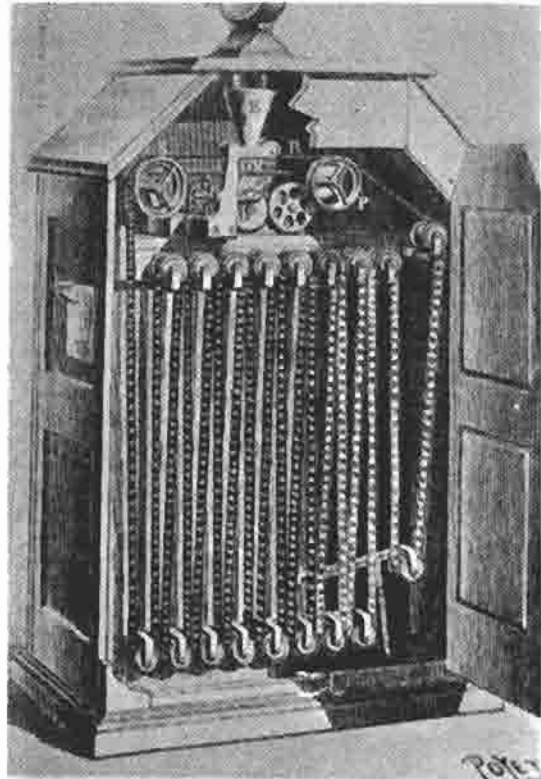
**کم نور دادن Underexposure**  
 به فیلم موقع فیلمبرداری کمتر از حد لازم نور دادن که نتیجه‌اش آن است که تصویر تاریک‌تر از حد معمول از کار در می‌آید. این کار را گاهی عمداً برای ایجاد حالات و اثرات خاص (نظیر فضای دلگیر و غم‌انگیز) انجام میدهند.  
 (هم چنین به اصطلاح Exposure رجوع شود.)

بالا: فرانک کاپرا  
 پایین: هوارد هاوکز



### کینه توسکوپ Kinetoscope

دستگاه نمایش فیلم اختراعی « ادیسون » که در سال ۱۸۹۳ عرضه شد و در آن فیلم های گرفته شده به وسیلهی « کینه توگراف » به طور انفرادی برای افراد نشان داده می شد . « کینه توسکوپ » چیزی شبیه به «شهر فرنگ» بود که از دریچه بالایش یک تماشاگر می توانست فیلم را نگاه کند. دستگاه « کینه تو سکوپ » به زودی جای خود را به دستگاه نمایشی « سینما توگراف » Cinematographe برادران « لومییر » فرانسوی داد که فیلم در آن روی پرده تابانیده می شد و اصل دستگاه های نمایش فیلم امروزی بود.



### کینه توگراف Kinetograph

اولین دوربین فیلمبرداری که طرح آنرا « توماس ادیسون » ( T. Edison ) آمریکایی در سال ۱۸۹۱ به ثبت داد. در این دوربین برای اولین بار نوار فیلم خام قابل انعطاف بکار رفت. فیلم قابل انعطاف اختراع « جرج ایستمن » بود و همین وضع فیلم های امروزی را داشت، یعنی فیلم ۳۵ میلی متری بود و چهار تا سوراخ در هر طرف یک کادر قرار داشت، منتها در دوربین « کینه توگراف » فیلم به جای آن که مثل امروز عمودی حرکت کند افقی حرکت می کرد.



نصوبر بالا: کینه توسکوپ (ادیسون)

نصوبر پایین: کینه توگراف (ادیسون) در یک نمایش در سال ۱۸۹۴.

# گ

## گفتار (۱) Narration Comentary

صدایی که روی تصویر و صحنه‌ی فیلم می‌آید (گوینده‌اش دیده نمی‌شود) و صحنه را همراهی می‌کند. گفتار ممکن است شرح خود صحنه باشد و یا ربطی به تصویری که می‌بینیم نداشته باشد و موضوع دیگری غیر از واقعه‌ی روی پرده را بیان کند.

## گفتار (۲) Voice-Over

صدایی که روی صحنه‌های فیلم می‌آید، کسی مطلبی را شرح میدهد و گوینده‌ی خود دیده نمی‌شود، برابر با اصطلاح Narration و Comentary (رجوع شود).

# ل

**Lap Dissolve**      **لپ دیسالو**  
همان مفهوم Dissolve را می‌دهد که گاهی  
از آن به صورت عبارت بالا یاد می‌شود.

# م

## متصدی دوربین فیلمبرداری، Operator Camera Operator

کسی که پشت دوربین فیلمبرداری می‌نشیند و به دستور مدیر فیلمبرداری دوربین فیلمبرداری را به کار می‌اندازد و فیلم می‌گیرد.

## متصدی حرکت دوربین Grip

کسی که در محل فیلمبرداری مسئول جابجا کردن وسایل فیلمبرداری و اسباب صحنه و انجام حرکات دوربین ( غیر از « حرکت افقی» - Pan - و « حرکت عمودی» - Tilt - ) است . این شخص ضمناً ارابه‌ی مخصوص فیلمبرداری ( Dolly ) و « جرثقیل » ( Crane ) را هم در مواردی که این وسایل با دست حرکت می‌کنند و الکتریکی نیستند حرکت می‌دهد.

## متصدی برش Cutter

کسی که وظیفه‌ی بریدن فیلم و سرهم جسباندن تکه‌های فیلمبرداری شده را به عهده دارد. این شخص کارش صرفاً فنی است و با مسئول تدوین ( Editor ) ( رجوع شود ) تفاوت دارد، هرچند در عمل گاهی این دو واژه در یک معنی و برای مشخص کردن یک نوع کار مصرف می‌شود.

## متصدی برق Gaffer

متصدی اصلی برق صحنه . مسئول نور دادن به صحنه که زیر نظر فیلمبردار کار می‌کند.

## متصدی میزان کردن علسی دوربین

### Focus Puller

موقع فیلمبرداری، دوربین فیلمبرداری ( که زیر نظر مدیر فیلمبرداری کار میکند ) دو گرداننده اصلی دارد. فیلمبردار ( متصدی دوربین ) که عملاً فیلم می‌گیرد و متصدی علسی که مواظب است که با جابجا شدن دوربین و تغییر فاصله‌ی جسم تا دوربین، تصویر همیشه واضح بماند و در نتیجه باید فاصله‌ی کانونی علسی را مطابق با حرکت دوربین و فاصله با جسم، مرتب تغییر دهد.

### محل دوربین Set-Up

جای دوربین فیلمبرداری و نورها. ( وقتی که مثلاً گفته می‌شود در فلان صحنه ۱۷ Set-Up به کار رفته، یعنی ۱۷ بار جای دوربین عوض شده، یعنی دوربین از ۱۷ نقطه و زاویه‌ی مختلف صحنه را فیلم گرفته است. )

### محل فیلمبرداری Location

( خارج از استودیو ) هر محلی، غیر از صحنه‌ی استودیو که در آن فیلمبرداری صورت می‌گیرد، اعم از محیط خارجی یا محیط داخلی ( ساختمان واقعی ). سابقاً فیلم‌ها بیشتر مقید به محیط استودیو بودند ( که کنترل شرایط: نور، صدا و عوامل خارجی آسان‌تر است )، ولی امروزه کمتر فیلمی است که تمام یا قسمتی از آن در خارج از استودیو فیلمبرداری نشود. سبکی وسایل کار و حساسیت فیلم‌ها این عمل را میسر ساخته و به فیلم‌ها رنگ و روح واقعی‌تر و مؤثرتری داده است. موفقیت فیلم‌های

« نئورئالیستی » سینمای ایتالیا در اواسط دهه‌ی ۴۰ به بعد و لزوم سرعت در کار تهیه‌ی فیلم برای تلویزیون در سالهای اخیر، در بیرون کشاندن فیلم‌ها به محیط خارج از استودیو نقش عمده‌ای داشته است.

### مدرسه‌ی مطالعات عالی سینمایی (ایدک)

Institute Des Hautes Etudes  
Cinematographiques (IDHEC)

مدرسه‌ی معروف مطالعات سینمایی فرانسه که در سال ۱۹۴۳ به وسیله‌ی « مارسل لریه » ( M. L'Herbier ) بنیاد گذاشته شد. « ایدک » در عین وابسته بودن به دولت فرانسه از استقلال داخلی برخوردار است و هدفش تربیت فیلمساز و بالا بردن میزان فرهنگ سینمایی در کلیه‌ی سطوح است. دوره‌ی رشته‌های مختلف سه سال است و محصل با در دست داشتن مدرک دبیرستانی پس از یک امتحان ورودی در رشته‌های کارگردانی، تهیه‌ی فیلم، فیلمبرداری، طراحی دکور و لباس، صدا برداری، تدوین و منشی - گری صحنه پذیرفته می‌شود.

### مدیر فیلمبرداری

Director of Photography

رجوع شود به « فیلمبردار » (م)

Cinematographer

### ملودرام Melodrama

« ملودرام » در اصل یعنی درام ( نمایش ) همراه با موسیقی ( ملودی )، معنی دقیق‌ترش

## موج نو Nouvelle Vague' La

اصطلاحی که روزنامه نویس‌های فرانسوی برای توصیف جنبشی در پایان دهه‌ی پنجاه در سینمای این کشور به کار بردند. این جنبش از سال ۱۹۵۸ تا ۵۹ به وسیله‌ی فیلمسازانی که اغلب اولین فیلم خود را می‌ساختند صورت گرفت (اصطلاح «موج نو» بعداً برای تعریف هر نوع حرکت تازه‌ای در قبال شیوه‌های قدیمی فیلمسازی در سایر کشورها نیز به کار رفت.) «موج‌نوی» سینمای فرانسه را فیلمسازان جوانی به راه انداختند که بیشترشان نویسنده‌ها و منتقدان سینمایی مجله سینمایی معروف «دفترهای سینما» (Cahiers du Cinema) بودند و در رأس آنها «فرانسوا تروفو»، «ژان لوک گدار»، «ژاک ری وت» (J. Rivette) و «کلود شابرول» (C. Chabrol)، قرار داشتند. این فیلمسازان، سینمای معاصر بی‌حال و خسته فرانسه را با فیلمسازان بی‌روح و اغلب پیر یا میانسال، با قصه‌های فرسوده و مکرر و روش ساخت کلاسیک، غیر شخصی و مطمئن و بازی‌های دراماتیک و خلاصه به قول خودشان «سینمای پدر» (Cinema du Papa) رانفی می‌کردند و خواهان ساختن فیلم‌هایی بودند که از سلیقه و بینش سازنده‌ی خودش بیشتر خبر بدهد. منتقدان این مجله برای فیلمسازان آمریکایی، مخصوصاً برای سازندگان فیلم‌های ظاهراً غیر جدی که قصه‌های «سنگین» و «مهم» نداشت، سازندگان فیلم‌های جنایی، وسترن و موزیکال، کسانی مثل «هیچکاک»، «هوارد هاگز» H.Hawks و «وینسنت مینلی» (V. Minnelli) ارزش زیادی قائل بودند و کار این فیلمسازان در آثار آنان منعکس بود.

نوعی درام قرن نوزدهم است که به صورتی ابتدایی به مبارزه‌ی بین قهرمان مثبت با آدم‌های ناجنس می‌پردازد. در ایام اخیر «ملودرام» به درام‌های احساساتی سبک و سطحی اطلاق می‌شود که به اوضاع زندگی خانواده، عشق و اشک و اندوه می‌پردازد و تلویزیون زیاد نشان می‌دهند.

## منشی تداوم صحنه‌ها Continuity Girl

یا به اختصار «منشی صحنه»، کسی که جزئیات هر «نما»، (از محل هنرپیشه، وضع نشستن او، جزئیات لباس، آرایش مو، مشخصات گریم، طول خاکستری‌سگار، مقدار نوشیدنی در لیوان، جای اشیاء صحنه و غیره) را یادداشت می‌کند که در «نما» یا «نما»های بعدی که ظاهراً و از نظر زمان فیلم، دنباله‌ی همین «نما»ست ولی در عمل و حین فیلمبرداری ممکن است فاصله‌ی زمانی زیادی بین آنها افتاده باشد، این جزئیات با هم جور باشند و صحنه‌ها از لحاظ جزئیات و کلیه‌ی خصوصیات تداوم داشته باشند.

این منشی و متصدی را (که غالباً یک زن است) در آمریکا و فرانسه بیشتر «منشی سناریو» (Script Girl) می‌گویند.

## منشی صحنه Script Girl

مسئول ضبط جزئیات صحنه و نگاه‌دارنده وضعیت تمام اجزا صحنه به منظور حفظ تداوم بین «نما»ها (هم چنین به اصطلاح Continuity Girl رجوع شود).



شرح نصابیر: بالا (راست): «فرانسواتروفو» - بالا (وسط): «کلودشایرول» - بالا (چپ): «زان لوک گودان» نویسنده گان و منتقدان سینمایی مجله «دفترهای سینما» که از بانیان موج نوی سینمای فرانسه بودند.  
 پائین (راست): چهارصد ضربه (فرانسواتروفو) - پائین (وسط): راهبه. (زاک ریوت) پائین (چپ): از نفس افتاده (زان لوک گودان).

اولین فیلم « موج نو » موسوم به « سرژ زیبا » (Le Beau Serge) اثر « شابرول » (۱۹۵۹) بود که با سرمایه‌ی شخصی خودش ساخته شد و قصه‌ای ساده، هنر پیشه‌هایی کاملاً تازه، زمینه‌ای واقعی و شیوه‌ای بی‌پیرایه و صریح داشت. تأثیر مهم بعدی را فیلم‌های « چهارصد ضربه » (400 Coups) اثر « تروفو » و « هیروشیما عشق من »

(Hiroshima Mon Amour) (۱۹۵۹) اثر « آلن رنه » (A. Resnais) و موفقیت آنها در فستیوال « کان » به جا گذاشت و سبب شد که تهیه‌کنندگان به کارگردان‌های تازه که فیلم‌های کم خرج و موفق می‌ساختند کار بدهند (مخصوصاً که وضع اقتصادی سینمای فرانسه هم آن روزها خوب نبود و فیلم‌های فیلمسازان قدیمی کار نمی‌کرد).

در ۱۹۵۹ بیست و چهار فیلمساز و در ۱۹۶۰ در چهل و سه فیلمساز اولین فیلم‌های خود را در سینمای فرانسه ساختند (هر چند بعضی از این فیلم‌ها غیر قابل نمایش بود). فیلم‌های « پسرعموها » (Les Cousins) (۱۹۵۹) اثر « شابرول » و « از نفس افتاده » (A Bout de Souffle) اثر « گدار » موفقیت تجارتي داشت ولی کار اغلب فیلمسازان جدید با عدم استقبال مردم روبرو شد و سرمایه‌گذارها از شور افتادند.

از بین فیلمسازان « موج نو » چندتایی باقی ماندند و (به جز « گدار » که روشی شخصی و خیلی خصوصی در فیلمسازی در پیش گرفته) در خط سینمای تجارتي افتادند (مثل « تروفو » و « شابرول »).

« موج نو » در واقع یک جنبش و مکتب منظم نبود، اصطلاحی « باز » و کلی بود برای اطلاق به سبک کار فیلمسازانی که : اغلب اولین





فیلم خود را می‌ساختند، در آثارشان « دیدی » شخصی و غیر رسمی را اعمال می‌کردند، دوربینی متحرک را به کوچه و خیابان و محل‌های واقعی می‌بردند و در کارشان گرایش‌های سیاسی نداشتند، به جز « گذار » که از اوایل دهه ۶۰ فیلمسازی را با تعهدی سیاسی سرسختانه‌ای توأم کرد و فیلمسازی انقلابی شد و خود را از جرگه سینمای تجارتي به کلی کنار کشید.



### موسیقی متن Musical Score

موسیقی از نخستین روزهای پیدایش سینما با نمایش فیلمها همراه شد. « لوئی لومییر » در اولین جلسه نمایش فیلم « ۱۳ فوریه ۱۸۹۵ » یک نوازنده پیانو را واداشت همراه با نمایش فیلم بنوازند تا هم سروصدای دستگاه نمایش را بخواباند و هم حس وحالی به فیلم دهد. هنوز هم آنچه از موسیقی متن فیلمهای صامت تداعی می‌شود بیشتر همین پیانیست تکنواز است تا موسیقی‌ای که بعدها در سینماهای مجلل با ارکستر مجهز و نوازندگان متعدد نواخته می‌شد. شروع موسیقی متن در دوران سینمای صامت پیانیستی بود که با نگاه به پرده با لبداه می‌نواخت ( و گاهی هم از آثار موجود معروف موسیقی استفاده می‌کرد ) و ادامه اوج این موسیقی آثاری بود که برای فیلم بخصوصی تهیه و تنظیم و سروصداهای متفرقه هم در آن گنجانده می‌شد.

یکی از مشخصات بارز فیلم معروف « پیدایش یک ملت » ( Birth of a Nation ) ( ۱۹۱۵ ) اثر « دیوید وارک گریفیث » موسیقی متن آن بود که کارگردان باتفاق آهنگسازی بنام جی . سی . بریل J.C. Briel

« داریوس میلیهود »، آهنگساز معاصر فرانسوی تنها یکبار برای فیلم موسیقی نوشت، سال ۱۹۲۴ فیلم « غیر انسانی » ساخته « مارسل لریه »



با استفاده از مایه های موسیقی بومی آمریکائی و قطعات اصیل برای فیلم تهیه کرد. همین همکاری بین فیلمساز فرانسوی آبل گانس «Abel Gance» با آرتور هونگر A. Honegger بر سر فیلم «چرخ» ( La Roue ) ( ۱۹۲۲ ) و ناپلئون «Napoleon» ( ۱۹۲۷ ) بین «مارسل لربیه» « M.L'Herbier » ( کارگردان ) داریوس میلهود D. Milhaud بر سر فیلم « غیر انسانی » ( L' Inhumaine ) ( ۱۹۲۴ ) و بین «گریگوری کوزینتسوف» ( G. Kozintsev ) و لئونید تراویرگ ( L. Trauberg ) کارگردان ) با دمیتری شوستاکوویچ « D. Shostakovich » - بر سر بابل جدید ( Novyi Vavilon ) ۱۹۲۹ وجود داشت.

از آهنگسازان متمایز دهه ۲۰ یکی هم ادسوند میسل ( E. Meisel ) بود که موسیقی اش برای متن فیلم « برلین سمفونی یک شهر بزرگ » ( ۱۹۲۷ ) یکی از عناصر اصلی و سازنده اثر محسوب می شد. موسیقی متن نسخه پخش شده در آلمان فیلمهای «نبرد ناو پوتمکین» Bsonencset Potemkin ( ۱۹۲۵ ) و اکتبر Oktibr ( ۱۹۲۸ ) « آیزنشتاین » را نیز همین شخص تنظیم کرد. در دوران سینمای صامت چند بار تلاشهایی صورت گرفت که در خلال نمایش فیلم موسیقی ضبط شده بر صفحات گرامافون را جانشین ارکستر زنده کنند، از آن جمله در سال ۱۹۲۶ استودیوی برادران وارنر فیلم «دون ژوان» را با موسیقی و سروصدای ضبط شده بر صفحه بیرون داد که موقع نمایش فیلم موسیقی و اصوات صفحه را با تصویر تطبیق می دادند. (این سیستم ویتافون « Vitaphone » نام داشت). از این زمان به بعد دیگر همراهی

«آرتور هونگر» - سازنده موسیقی متن برای فیلم های «چرخ» -  
 ۱۹۲۲ - و «ناپلئون» - ۱۹۲۷ ساخته «آبل گانس»



موسیقی زنده ( ارکستر یا تکنواز زیر پرده سینما) با فیلم به پایان رسید. به بعضی از فیلمهایی که صامت فیلمبرداری شده ولی پس از نصب دستگاههای پخش صدا در سینماها روی پرده آمدند، حاشیه موسیقی متن افزوده شد، نمونه اش فیلم « تابو» Tabu ( ۱۹۳۱ ) از « مورناؤو» ( Murnau ) یا موسیقی « هوگورایزن فیلد» « H. Reisenfeld » بود. تا پیش از آن که روش آمیختن صداها « گفتگو، موسیقی متن، سروصداهای متفرقه» روی یک نوار و حاشیه صوتی واحد عملی شود ( به بحث میکس مراجعه شود ) بعضی از فیلمها موسیقی متن را بکلی کنار گذاشتند. فیلم « حق السکوت» « Black Mail» ( ۱۹۲۹ ) اثر آلفرد هیچکاک ( اولین فیلم ناطق سینمای انگلستان) از این امر استثناء بود که در آن موسیقی اندک ولی بسیار بجا بکار رفته بود، هم چنین است در فیلم « در غرب هیچ خبری نیست» « All Quiet on The Western Front» ( ۱۹۳۰ ) از لوییس- مایلستون، ( L. Milestone ) . رنه کلر فیلمساز فرانسوی، با وجود شکی که نسبت به اصالت هنری « صدا» در فیلم داشت، در « زیر باسهای پاریس» - « Sous Les Toits de Paris» ( ۱۹۳۰ ) از موسیقی متن و ترانه های محبوب روز استفاده زیبایی کرد. در فیلم فرشته آبی ( Der Blau Engel ) ( ۱۹۳۰ ) از یوزف فن اشترنبرگ J.V. Sternberg و رفاقت « Kameradschaft» ( ۱۹۳۰ ) از گئورگ ویلهلم پابست G.W.Pabst موسیقی متن فقط در جائیکه عملاً در فیلم ارکستر، نوازنده و یا وسیله ای آنرا می نواخت شنیده می شد. بعضی از فیلمسازان دیگر هم در استفاده از موسیقی متن همین روش را بکار برده اند

تصویر بالا: دیمتری شوستاکوویچ، سازنده موسیقی متن فیلم «بابل جدید» - ۱۹۲۹

شرح تصاویر صفحه مقابل:

تصویر بالا: فیلم «در غرب هیچ خبری نیست» ساخته: لوئیس مایلستون - ۱۹۳۰ در این فیلم موسیقی اندک ولی بسیار بجا بکار رفته بود.

تصویر وسط (راست): نمائی از فیلم «بابل جدید» ساخته: گریگوری کوزنیسف و لئونید تراورگ - نتیجه یک همکاری درخشان بین سازندگان فیلم و سازنده موسیقی متن «دیمتری شوستاکوویچ».

تصویر بالا (چپ): نمائی از فیلم «حق السکوت» - ساخته: آلفرد هیچکاک - ۱۹۲۹. این اولین فیلم ناطق سینمایی انگلستان، حداقل موسیقی و مؤثرترین موسیقی را داشت

تصویر پایین: سیستم وینافون... با این سیستم برای فیلم صامت «دون زوان» ۱۹۲۶ موسیقی و سروصدا ضبط و پخش کردند.





( نمونه بارزش « لوئیس بونوئل » ولی روش رایج همان گنجاندن موسیقی متن دراماتیک و حالت پرداز معمول است. بعد از استقرار صدادر سینما، استودیوهای فیلمسازی هالیوود بخش تهیه موسیقی را هم به سازمان خود افزودند، در این بخش یک سرپرست مسئول تهیه و گذاشتن موسیقی متن روی فیلمها و بخصوص تطابق دقیق موسیقی با لحظه های فیلم بود. در این دوره نامی از آهنگساز در نوشته های فیلم ذکر نمی شد و موسیقی متن بیشتر ادامه همان موسیقی دوره صامت، یعنی موسیقی حالت ساز و پر آب و تاب و مبالغه شده بود، تا کم کم آهنگسازانی که بیشتر اصل و ریشه اروپائی داشتند و به استخدام استودیوها در آمده بودند در دهه ۳۰ با آثار تمایز خود به موسیقی فیلمها شخصیت دادند و نام آهنگساز و موسیقی متن جزو وجوه اعتبار فیلم شد. مخصوصاً از این جهت باید از ماکس استاینر M. Steiner نام برد که با موسیقی متن کینگ کونگ ( King Kong ) ( ۱۹۳۳ ) و خبرچین « The Informer » ( ۱۹۳۵ ) تلقی تازه و جسورانه ای را در تهیه موسیقی متن دخالت داد. دیگرانی که در موسیقی متن فیلمها در شروع کار اثر گذاشتند و تا سالها نامشان همراه با فیلمهای بزرگ و مهم بود، «دمیتری تیومکین» - «D. Tiomkin» - «فرانتس-واکسمن» ( F. Waxman ) «میکلوس روزا» اریخ ولفگانگ کورنگولد ( E.W. Korngold ) برنارد هرمن ( B. Herrmann ) آلفرد نیومن ( A. Newman ) فردریک هولندر ( F. Holander ) و ویکتور یانگ ( V. Young ) را می توان نام برد. جدا از هالیوود عده ای آهنگساز در جاهای دیگر در امکانات هنری موسیقی فیلم بررسی



شرح تصاویر صفحه مقابل:

(بالا): میکلوس روزا

(پائین): برنارد هرمن

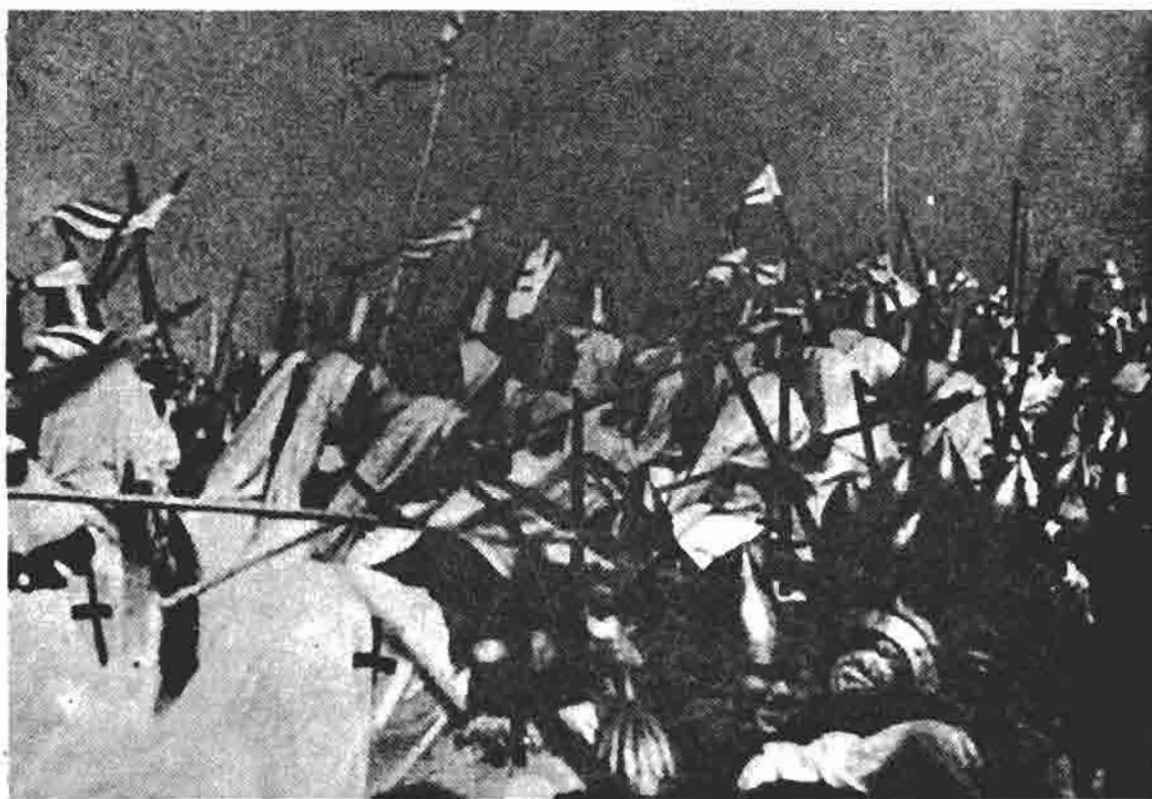
شرح تصاویر این صفحه:

تصویر بالا: نمائی از فیلم «کینگ کنگ» ساخته «هرمان سی. کوپر»

و «ارنست شوذراک» - ۱۹۳۳

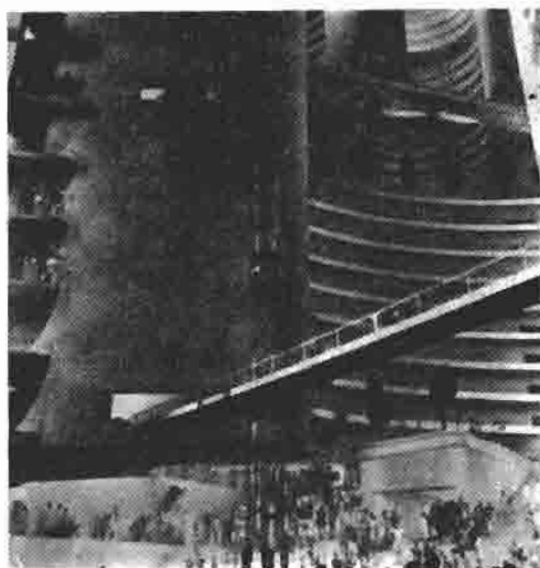
تصویر پائین: خبرچین (ساخته: جان فورد - ۱۹۳۵) موسیقی متن دو

فیلم نداشتند کار «ماکس استاینر» بود.



می کردند. موريس ژوبر ( M. Jaubert ) در  
فیلمهایی مثل « چهارده ژوئیه » Quatorze  
Juillet ( ۱۹۳۳ ) از « رنه کلر » ،  
کشتی آتلانت (L' Atalante) (۱۹۳۴) از  
« ژان ویگو » و « روز برمی آید » ( Le Jour  
se Leve ) (۱۹۳۹) از بارسل کارنه و ژوزف  
کوسما (J. Cosma) در بسیاری از فیلمهای  
« ژن رنوار » ..... فیلمهای مستند نیز  
آهنگسازان معتبری را بخود جلب کردند.  
مثل « ویرجیل تامسون » (V. Thomson) -  
در آثارش برای « پارلورنیز » (Pare Lorenz)  
در دهه ۳۰ و بعدها برای « فلاهرتی » ،  
« بنجامین بریتن » برای « پست شبانه »  
( Night Mail ) (۱۹۳۶) « موئیر ماتیسون »  
( Muir Mathieson ) که برای « آلكساندر  
کوزدا » در لندن فیلم موسیقی فیلمهای زیادی  
را ساخت . از آهنگسازان دیگر سینمای  
انگلستان می توان موسیقی « آرتور بلیس »  
( A. Bliss ) را برای فیلم چیزهای آینده  
( Things to Come ) ( ۱۹۳۶ ) ،  
موسیقی وون ویلیامز ( Vaughn Williams )  
را برای مدار ۴۹ درجه ( 94 Parrallel )  
( ۱۹۴۱ ) و « اسکات در قطب جنوب »  
( Scott Of The Antarctic ) ( ۱۹۴۸ ) ،  
موسیقی ویلیام والتون ( W. Walton ) برای  
هنری پنجم ( Henry V ) ( ۱۹۴۴ ) و  
موسیقی پیتر مکسول دیویز ( P.M. Davies )  
را برای شیطانها ( The Devils ) نمونه -  
های والائی شمرد .

همکاری پرو کوفی یف ( Prokofiev )  
با آیزنشتاین بر سر فیلم « آلكساندر نوسکی »  
( A. Nevsky ) نمودار تلاشی درخشان برای  
تطابق بخشیدن اشکال تصویری با مضامین  
سمعی بود. در فیلمهای نقاشی متحرک انطباق



شرح تصاویر صفحه مقابل:

بالا: سرگئی آیزنشتاین (راست) و سرگئی پروکوفی یف، به هنگام ضبط  
موسیقی فیلم « ایوان مخوف »

پائین: نمائی از فیلم « آلكساندر نوسکی » نمودار تلاش درخشان در  
تطابق اشکال تصویری و مضامین سمعی در همکاری آیزنشتاین و  
پروکوفی یف

شرح تصاویر این صفحه:

تصویر بالا: کشتی آتلانت (ژان ویگو - ۱۹۳۴) موسیقی از: موريس  
ژوبر.

تصویر پائین: چیزهای آینده (ویلیام کامرون منزیز - ۱۹۳۶) موسیقی  
از: آرتور بلیس.



بیشتر بین موسیقی و تصویر حاصل پذیرست و در این زمینه هنرمندان پیشروی متعددی با موفقیت تجسس کردند. از آن جمله لن لای (Len Lye) نورمن مک لارن (N. Mc Laren) و آلکساندر آلکسیف (A. Alexeiff) - والت دیزنی در آثارش هماهنگی موسیقی و تصویر را به اوج تبحرفنی رسانید، ولی مقداری آسان‌گرایی و مشتری‌پسندی در آثارش مشهود است.

در دهه ۵۰ نقش موسیقی فیلم اهمیت بیشتری پیدا کرده بر نام آهنگسازان فیلمها تکیه شد و موسیقی فیلمها بصورت صفحه بطور جداگانه به علاقمندان ارائه گردید. از فیلم ماجرای نیمروز High Noon (۱۹۵۲) و محبوبیت ترانه‌ای که در سراسر فیلم بصورت یک مایه اصلی تکرار می‌شد، و فروش صفحات این ترانه ساختن ترانه در فیلمها بصورت یک نوع الزام درآمد و ترانه‌های موسیقی فیلم سه سکه در چشمه و عشق چیز با شکوهی است (در ایران: تپه وداع) با محبوبیت شدید خود به رواج این گرایش دامن زدند. در همین دهه ۵۰ جاز بصورت موسیقی متن در فیلمها راه یافت، مثل فیلم «تشریح یک جنایت» (۱۹۵۹) که موسیقی متن آنرا «دوک الینگتون» ساخته بود و یا جنگل تخته سیاه (۱۹۵۵) که در موسیقی متنش از موسیقی راک بیل هیلی استفاده می‌شد. از اواخر دهه ۶۰ و با فیلم‌هایی مثل فارغ التحصیل (در ایران: گراجوئت) (۱۹۶۷) خوش‌رو (در ایران: ایزی راید) (۱۹۶۹)، و کابوی نیمه شب (۱۹۷۰) موسیقی پاپ در فیلمهایی که قصبه‌های مدرن و مربوط به جامعه را داشت جاری شد.

بعضی از فیلمسازها آگاهی خاصی نسبت به حضور موسیقی در فیلمهایشان دارند، مثل

آلن رنه که موسیقی را حتی پیش از شروع فیلمبرداری در تصویر پردازش خود دخالت می‌دهد.

در مواردی موسیقی کلاسیک و قطعات مشهور موجود در آثار بعضی از فیلمسازان نقش‌هایی سازنده داشته‌اند، مثل قطعاتی از سن‌سان و موتسارت در قاعده بازی (۱۹۳۹) از ژان رنوار، قطعه‌ای از «راخمانیف» در «برخورد کوتاه» (۱۹۴۵) از دیویدلین، موتسارت در الویرا مادپگان، (۱۹۶۷)، اثر «بوویدربرگ»، «ویوالدی» در کودک وحشی (۱۹۶۹)، از فرانسوا تروفو، «مالر» در «مرگ در ونیز» (۱۹۷۱) اثر «ویسکونتی». اینها عده‌ای از برگزیدگان سازنده موسیقی فیلم در سینمای جهان هستند:

دانیل آمفیتاتروف (D. Amfiteatrof) (لسی به خانه برگردد، قسمت دیگر جنگل، لحظه از دست رفته، هوس انسانی، رومل رویاه صحرا، جنگل برهنه، جهنمی صورتی پوش، گروهبان دندی....) ژرژ اوریک (G. Auric) (خون یک شاعر، آزادی برای ما، در دل شب، زیبا و عفريت سزار و کلوپاترا، بی‌بی-پیک، شبی در رم، مولن‌روژ، بازگشت جاودانی، اورفه، زیباییان شب) (در ایران: رؤیای شیرین) مزد ترس، رینی فی، سلام بر غم..)

جان باری (J. Barry) (موسیقی متن تمام فیلمهای سری «جیمز باند» و نیز پرونده ایپکرس، زولو، تعقیب، جعبه عوضی، شیر در زمستان، کابوی نیمه شب....)

المر برنشتاین (Elmer Bernstein) - (ترس ناگهانی، مرد بازو پلائی، ده فرمان، بوی خوش موقیت، هفت دلاور، کشتن مرغ مینا....)

لئونارد برنشتاین (L. Bernstein) - (در شهر، در بارانداز، داستان وست‌ساید) سرگئی -

پروکوفیف ( S. Prokofief ) ( آلکساندر نوسکی ، لرمانتوف ، ایوان مخوف.. ) آندره پره‌وین- ( A. Previn ) ( ژئی ژئی ، پورگی وپس ، المرگنتری ، یک دوسه ، ایرما خوشگله ، بانوی زیبای من ،... )

دمیتری تیومکین ( D. Tiomkin ) - ( آلیس در سرزمین عجایب ، افق گذشته ، والس بزرگ ، ماه و شش پنی ، سایه شک ، دوئل در آفتاب تصویر ژنی ، مردان ، ماجرای نیمروز ، سربلند و نیرومند ، سرزمین فراغت ، ترغیب دوستانه ، غول ، گذرگاه شبانه ، جدال دراوکی کورال ، پیرمرد دریا ، نابخشوده ، آلامو ، توپ های ناوارون ، پنجاه و پنج روز در پکن ، سقوط امپراطوری رم ، چاپکوفسکی ژرژ دلرو ( G. Delerue ) - ( هیروشیما عشق من ، به پیانیست تیراندازی کنید ، ژول وژیم ، مردی برای همه فصلها ، ساعت ۲ ، پوست نرم ، شب آمریکائی ، تحقیر ، آن ملکه هزار روزه ،... )

نینوروتا ( N. Rota ) - ( همکاری با فلینی ، در اغلب فیلمهایش و گاهی برای سایر فیلمسازان : ولگرد ها ، جاده ، جنگ و صلح - « نسخه آمریکائی » ، شیادان ، کابیریا ، زندگی شیرین ، زیر آفتاب سوزان ، روکو و برادران ، بوکاجو ، هشت و نیم ، ژولیتای ارواح ، ساتیری کون ،... ) میکلوس روژا ( Miklos Rozsa ) ( شوالیه بی سلاح ، چهار پر ، دزد بغداد ، خانم هامیلتون ، پنج قبر تا قاهره ، غرامت مضاعف ، آهنگ فراموش نشدنی ، تعطیلی از دست رفته ، طلسم شده ، آدمکش ها ، زور محض ، زندگی مضاعف ، شهر برهنه ، دنده آدم ، جنگل آسفالت ، کجا میروی ) در ایران : هوسهای امپراطور ایوانه ، ژول سزار ، شهوت زندگی ، بن هور ، شاه شاهان ( در ایران فروغ بی پایان ) ، ال سید ، سدوم و گومورا ،

هتل بین المللی ، فدورا ،... )

موریس ژار ( M. Jarre ) - ( هتل بیماران ، سر بر دیوار ، چشمان بی چهره ، سرگ در مادرید ، لورنس عربستان ، دکتر ژیواگو ، نفرین شدگان ، پرده پاره ، طولانی ترین روز ، حرفه ای ها ، دختر رایان .. )

دمیتری شوستاکوویچ ( D. Shostakovich ) - ( بابل جدید ، کوه طلائی ، مردی با تفنگ ، همشهری بزرگ ، جوانی ماکزیم . بازگشت ماکزیم ، سقوط برلین ، میچورین ، ترانه رودخانه ، جنگ و صلح « نسخه روسی » هاملت ،... )

هوگو فرید هوفر ( H. Friedhofer ) - ( ماجراهای مارکو پولو ، زنی در ویتنام ، بهترین سالهای زندگی ما ، ژاندارک ، کارناوال بزرگ ، تک خال در آستین ، وراکروز ، سربازهای یک چشم ،... )

جووانی فوسکو ( G. Fusco ) - ( خاطرات یک عشق ، رفیقه ها ، فریاد ، حادثه ، کسوف ، صحرای سرخ ، جنگ تمام شده ،... )

برونیسلا کاپر ( B. Kaper ) - ( چراغ گاز ، حماسه فورسایت ، نشان سرخ دلیری ، لی لی ، قو ، برادران کارامازوف ، باتر فیلد هشت ، ( در ایران : گناهکار نیویورک ) ، شورش در کشتی بونتی ، لرد جیم ، طبرق ،... )

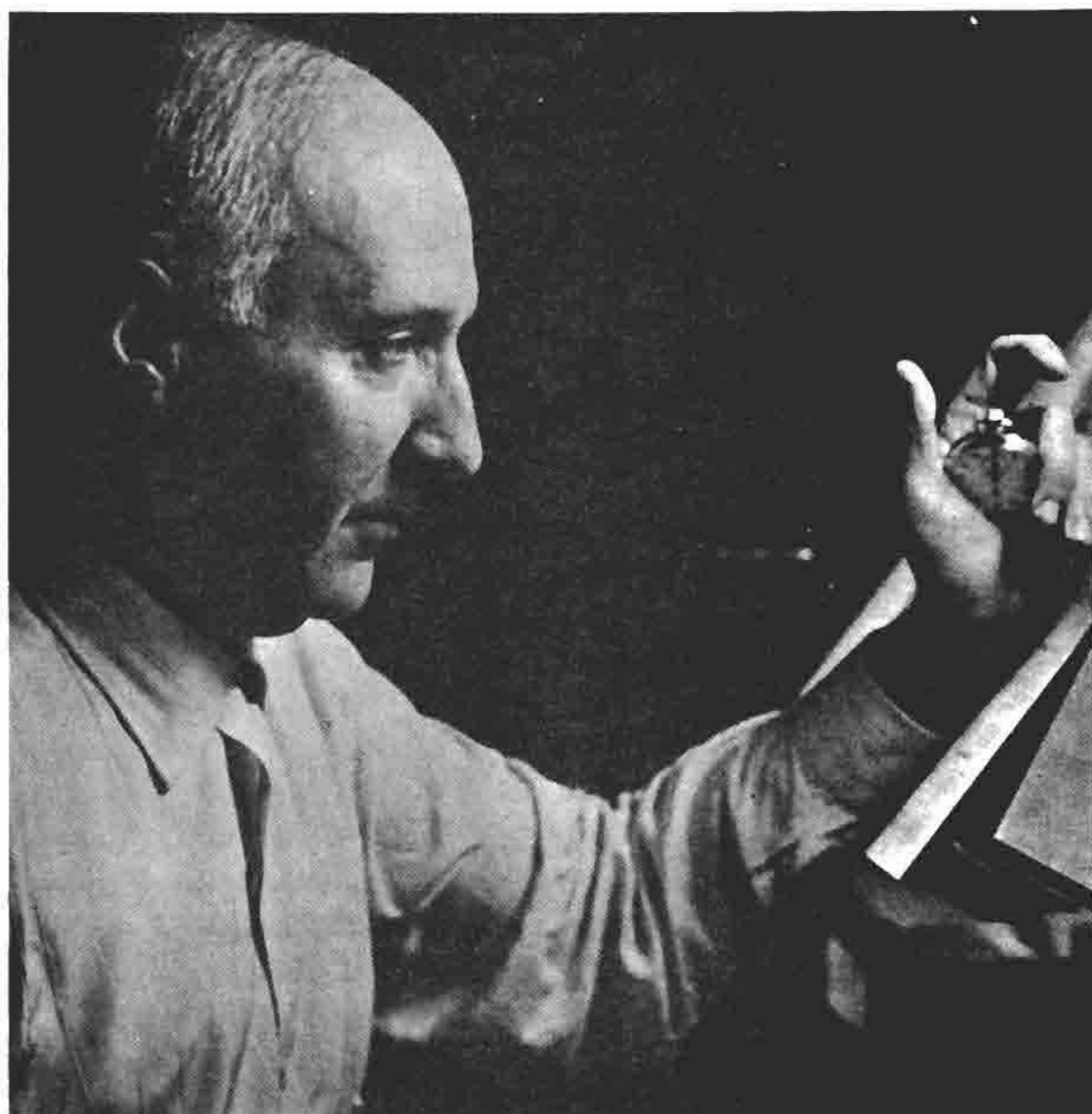
آرون کاپلند ( A. Copland ) - ( موشها و آدمها ، شهر ما ، ستاره شمال ، کر ، اسب کهر ، وارث ، یک چیز وحشی ،... )

اریخ ولفگانگ کورنگولد ( E.W. Korngold ) ( رویای نیمه شب تابستان ، آنتونی ادورس ، مرتع سبز ، ماجراهای رایین هود ، کینگزرو ، فریب ،... )

ژوزف کوسما ( J. Cosma ) - ( مهمانی در ییلاق ، توهم بزرگ ، ماریسی یز ، قاعده بازی ، صبحانه برچمن ، بچه های بهشت ، دروازه های



شرح تصاویر این صفحه:  
 ستون اول (بالا): مانوس هاجیداکیس (سازنده موسیقی متن فیلم های  
 بکشنبه ها هرگز، توپکابی، آمریکا آمریکا)  
 ستون دوم (بالا): آرون کابلند (سازنده موسیقی متن فیلم های: موشها  
 و آدمها، اسب کهر، یک چیز وحشی)  
 ستون دوم (پائین): نینوروتا (سازنده موسیقی متن فیلم های: زیر آفتاب  
 سوزان، هشت و نیم، ساتیریکون، زندگی شیرین و روکو و برادرانش).



تصویر بالا: دبیشتری نیومکین (سازنده موسیقی متن فیلمهای: چایکوفسکی، آلامو، ماجرای نیمروز، غول، پنجاه و پنج روز در یکن...)

شب، سرباز کوچولو ، خون حیوانات، حیوان  
انسان نما)

ارنست گولد ( E. Gold ) - ( مردی  
که زیساد می دانست ، در ساحل ،  
مهاجرت، ( در ایران: اکسدوس) - . محاکمه  
نورمبرگ، دنیای دیوانه دیوانه، ارثیه باد،  
کشتی احمق ها، راز سانتاوتوریا،....)

میشل لوگران ( M. Legrand ) - ( لولا ،  
زندگی خود را کردن، خلیج فرشتگان،  
چترهای شربورگ، دسته جداگانه، یک زن -  
شوهردار ، مادسوازل های روشفور، کلثواز  
• تا ۷، ماه مه زیبا، ایستگاه قطبی زیر، پوست -  
الاغ، حادثه توماس کراون، تابستان ۴۲ ،  
وقتی برای دوست داشتن، واسطه،...)

فرانسیس لای ( Francis Lai ) - ( یک مرد  
یک زن، مایرلینگ، زیستن برای زندگی، مذکر -  
مؤنث ، خانه ای با ورق، سوار بر باران، قصه -  
عشق،.....)

هنری منچینی ( H. Mancini ) - ( یک  
متخصص دیگر ساختن «ترانه» های محبوب.  
همکاری با تمام فیلمهای سری « پلنگ -  
صورتی » و نیز: ضربه شیطان، صبحانه در تیفانی،  
مسابقه بزرگ ، عربسک، گل آفتاب گردان،  
لی لی عزیز ، هاتاری، معما ، دو همسفر،  
روزهای شراب و گل سرخ،....)

انیوموریکونه ( Ennio Morricone ) -  
( که ترانه های وسترن ، مخصوصاً آنهایی  
که با سوت می زنند را باب کرد: برای یک  
مشت دلار، تنورم، مشتها در جیب، برای چند  
دلار بیشتر، خوب و بد و زشت، نبرد الجزیره،  
جزیره ای در آتش،.....)

آلکس نورث ( A. North ) - ( اتوبوسی  
بنام هوس، مرگ دستفروشی، زنده باد زاپاتا،  
دزیره، خال گل سرخ، فردا گریه خواهم کرد،

کلثوباترا، ناجورها ، پائیز قبیله شاین، رنج و  
خلسه)

آلفرد نیومن ( A. Newman ) - ( از  
ناسی ترین و مهمترین آهنگسازان سینما،  
با سابقه کار در بیش از دوست و پنجاه فیلم از  
جمله : نانا ، دادزورث، بن بست ، ارکستر  
الکساندر، گونگادین ، خوشه های خشم، آهنگ  
برنادت، لبه تیغ، کاپیتان کاستیل، بی وفای تو،  
عشق چیز با شکوهی است، من و سلطان،  
خائن جعلی ، چگونه غرب تسخیر شد،...)

فرانتس واکسمن ( F. Waxman ) - ( عروس  
فرانکشتاین، خشم ، ناخدای دلیر، ربکا،  
داستان فیلا دلفیا ، زن سال، نیروی هوایی،  
هدف : برمه ، قضیه پارادین، سانست بولوارد،  
( در ایران : غروب یک ستاره)، مکانی در  
آفتاب، پنجره عقبی ، سستر رابرتز، سایونارا،  
سرگذشت، راهبه ، سیمارون، تاراس بولبا،  
فرمان گمشده،.....)

مانوس هاجیداکیس ( M. Hadjidakis )  
( یکشنبه ها هرگز، توپکاپی، امریکا ، امریکا)  
برنارد هرمن ( B. Herrmann ) - ( همکار  
هیچکاک در اغلب فیلمهایش در دهه پنجاه  
تا اوایل ۷۰ ، یکی از حساس ترین و اصیل  
ترین سازندگان موسیقی برای فیلم : همشهری  
کیسن ، آمبرسون های با شکوه، برف های  
کلیمانجارو، مرد عوضی ، در دسر یک قتل،  
سرگیجه ، شمال از شمال غربی ، روح، مارنی،  
جزیره اسرار آمیز، نبرد رودخانه نروتا، بر زمین  
خطرناک ، مسافرت های گالیور، عروس گیاهپوش  
فارنهایت ۱۰۵ ، وسوسه، راننده تاکسی،...)  
فردریک هولاندر ( F. Holander )  
( فرشته آبی، مردی که برای شام آمد، هوس،  
پیروزی، آندروکلس و شیر، دستری بازمی تازد،  
ما فرشته نیستیم، پنج هزار انگشت دکتر آ...)



ویکتور یانگ ( V. Young ) - ( یکی دیگر از سرشناس ترین و متبحرترین آهنگسازان فیلم با سابقه کار طولانی و پیوند با فیلمهای مشهور از جمله : برای که زنگها به صدا درمی آید، شین، بزرگترین نمایش عالم، سه سکه در چشمه ، دوردنیا در هشتادروز، ..... )

## مونتاژ Montage

واژه‌ی فرانسه به معنی « سرهم کردن » و در سینمای فرانسه صرفاً معادل با « تدوین » ( Editing ) است . در سینمای آمریکا و انگلیس « مونتاژ » یعنی فصلی کوتاه در فیلم، متشکل از یک سلسله تصاویر سریع و زودگذر که به وسیله‌ی « فید » و « دیسالو »، بیکدیگر وصل شده‌اند تا به طور فشرده گذر زمان یا تغییر مکان یا هر نوع تغییر یا نقل و انتقالی را بیان کنند، یا فضای معنوی خاصی را به طور سمبلیک به وجود آورند و یا اطلاعات زیادی را در مدتی کوتاه در اختیار ما بگذارند. نمونه‌های آشنا و تکراری فصل‌های «مونتاژ»، صفحات تقویمی است که ورق می‌خورد، گردش چرخ لکوموتیو است روی زمینه‌ای از تصاویر شهرهای مختلف، چرخش صفحات اول روزنامه‌هاست و بعد ثابت شدن سرمقاله‌ی درشت، ریختن برگ درخت و بعد سفید شدن شاخه‌ها از برف و بعد جوانه زدن همین شاخه‌ها، و امثال اینها، « مونتاژ » را فیلمسازان اولیه سینمای روس، مخصوصاً « آیزنشتاین »، « پودوفکین » معادل با تدوین خلاقه ( در مقابل تدوین صرفاً سرهم کننده تکه‌های قصه‌ی فیلم ) به کار بردند. به نظر آنها « تدوین » ( مونتاژ ) مهم‌ترین مرحله‌ی فیلمسازی است و فیلم فقط در این مرحله است

بالا: «پودوفکین» هنگام مونتاژ فیلم «پروزی» در سال ۱۹۳۸.  
پائین: «آیزنشتاین» به هنگام تهیه فیلم الکساندر نوسکی در سال ۱۹۳۸

شونده). وی در عین حال برای «نما»ی واحد و محتوای داخل «نما»، یا در واقع «میزانسن» ( به بحث Mise en Scene رجوع شود) نیز اهمیت قائل بود، او تدوین را قلب فیلم می‌دانست و معتقد بود که تدوین باید روایت فیلم را تقویت و کمک کند نه اینکه آنرا تغییر بدهد.

«آیزنشتاین» عقیده‌ای مخالف با «پودوفکین» داشت، وی به «مونتاز متضادها» (Montage of Contrasts) معتقد بود و به گمان او هدف مونتاز باید خلق افکار و واقعیتی تازه می‌بود، نه کمک به پیشبرد وقایع داستان فیلم. نظر او بر اساس انقبای بعضی از کشورهای خاور دور قرار داشت که در آن دو علامت جدا در کنار هم معنی سومی را می‌دهند ( مثل علامت «سگ» که در کنار علامت «دهان» معنی «دهان سگ» نمی‌دهد و معنی‌اش «پارس کردن» است). وی معتقد بود اجزاء فیلم باید تجزیه و خنثی شود تا بتواند به عنوان ماده‌ی کار تازه‌ای برای مونتاز دیالکتیک به کار رود. عناصر اساسی یک «نما»ی واحد ( یا به قول او «جذب» Attraction این «نما» ) با «نما»یی دیگر می‌توانست چنان ترکیب شود که مفهوم تازه‌ای را به وجود بیاورد. ( نظریه‌ی او را در مورد مونتاز، مونتاز جذبیه ها- Montage of Attraction - هم می‌گویند). به طور کلی به نظر او واقعیت فیلمبرداری شده دیگر واقعیت خارجی نبود، ماده‌ی خام و یک جور جذبیه یا «شوکی» ( تکان) برای فیلمساز بود تا هر طور که می‌خواهد آنها را سرهم کند و از ترکیبشان معانی جدیدی به دست آورد.

که بر سایر هنرها پیشی می‌جوید و چیزی واقعاً تازه ارائه می‌دهد. «پودوفکین» و «آیزنشتاین» هر دو شاگردان «لوکوله شف» ( Lev Kuleshev ) بودند و نظرات خود را تحت تأثیر تجارب او تکوین بخشیدند. «کوله شف» از ۱۹۱۷ به بعد در کارگاه خود با شاگردانش دست به تجاربی در «فرم» ( قالب ) فیلم زد.

آنها چون فیلم محام برای فیلمبرداری در دسترس نداشتند از تکه‌های فیلم‌های قبلا گرفته شده استفاده می‌کردند. این تکه‌ها رابه شکل‌های مختلف سرهم می‌کردند و در این راه به حالات و حقایق تازه‌ای در شیوه‌ی تدوین فیلم پی می‌بردند. معروفترین تجربه‌ی آنها این بود که «کوله شف» سه «نما»ی واحد از چهره‌ی «ایوان موژوخین» (I. Moszhukin) هنرپیشه‌ی معروف آن زمان سینمای روس گرفت و هر بار آنرا با «نما»یی از یک ظرف غذا، یک کودک و جسد یک مرد، همراه و پیوند کرد. در هر نوبت این چهره ( به اعتبار تصویر پیوسته به آن) به ترتیب، حالت گرسنگی، محبت و اندوه را به بیننده القاء می‌کرد ( گرچه خود چهره در واقع حالت ثابتی داشت).

«پودوفکین» در نوشته‌هایش نظریه‌ی تدوین پیوندی (Relational Editing) را ارائه داد. تدوین به نظر او «شیوه‌ای جهت کنترل راهنمای روانی» تماشاگر بود، پس کار تدوین اینست که ببینید فیلمساز چگونه می‌تواند در بیننده اثر بگذارد. «پودوفکین» پنج نوع مونتاز جداگانه مشخص کرد: مونتاز متضادها، مونتاز موازی، مونتاز سمبلیزم، مونتاز مقارن، مونتاز «لایت موتیف» ( Leitmotif ) مایه اصلی تکرار



تصویربائین: طرحی از «کولوشف» برای فیلم «تسلی دهنده بزرگ»  
۱۹۳۳

تصویر بالا: «سرگئی آیزنشتاین» به هنگام مونتاژ فیلم «اکتبر» در سال  
۱۹۳۸.



## موویلا (میز مونتاز) *Moviola*

میز مخصوص تدوین فیلم که متصدی برش و یا تدوین فیلم پشت آن می‌نشیند، فیلم بر صفحه‌ی کوچکی (حدود یک تلویزیون کوچک) ظاهر می‌شود و تصویر را می‌شود نگهداشت به عقب و یا جلو برد و حرکت آنرا سریع کرد و هر جا لازم بود روی نوار فیلم را علامت گذاشت و همانجا یا بعداً برید. نوار صدا هم جداگانه روی همین میز حرکت می‌کند و می‌تواند مقارن با تصویر و یا جدا از آن تدوین شود.

## میزانسن *Mise en Scene*

اصطلاحی فرانسوی که اصلاً تأتریست و اجرا و به تحقق در آوردن نمایشنامه را معنی می‌دهد. در سینما، «میزانسن» یعنی قسمتی از کار فیلمسازی که روی صحنه انجام می‌گیرد، مثل بازی دادن هنرپیشه‌ها، انتخاب جا و حرکت دوربین، نورپردازی و غیره (در مقابل عمل «تدوین» که بعداً انجام می‌شود). «میزانسن» به تعبیری دیگر و نزد منتقدان فیلم، دخالت در فضای پلاستیک (محسوس و مادی) است، در مناظر «مونتاز» که دخالت در زمان پلاستیک است (به بحث Montage رجوع شود). از آغاز کار سینما، «مونتاز» در مقابل «میزانسن» دو زمینه‌ی اصلی کشاکش بین منتقدان و نظریه پردازان فیلم بوده است. «میزانسن» اعتبار بیشتری برای موضوع و ماده‌ای که در مقابل دوربین فیلمبرداری قرار دارد قائل می‌شود، و «مونتاز» کنترل بیشتری برای دستکاری در این ماده به فیلمساز می‌دهد. کاری را که «مونتاز» با زمان می‌کند «میزانسن» با

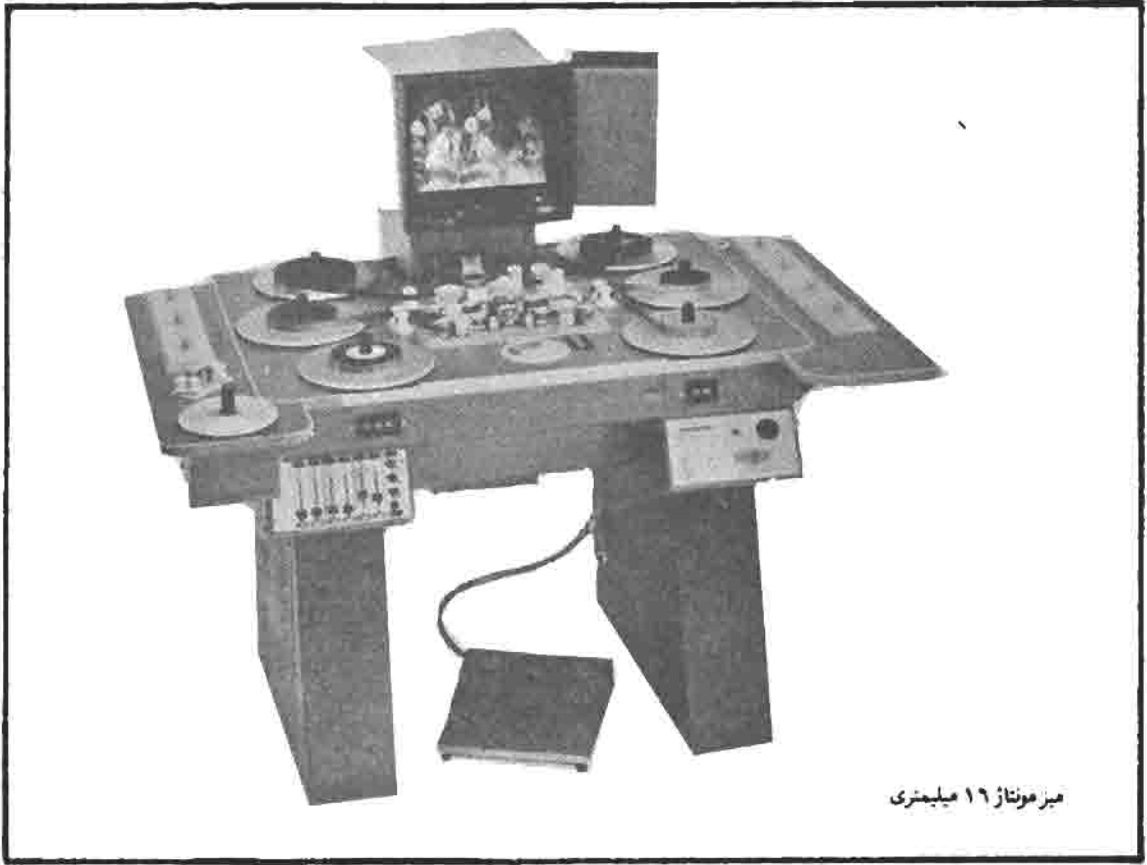
مکان و در مکان انجام می‌دهد. به قول «ژان لوک گدار»، فیلمساز فرانسوی، ایندو عامل از هم جدا نیستند و «مونتاز» جزو اساسی «میزانسن» است و کار ایندو با هم، آنست که در فیلم به واقعیتی «روانی» و «معنوی» دست یابند که از حد واقعیت پلاستیک (مادی و محسوس) درگذرد. باز به تعبیری دیگر «میزانسن» یعنی نحوه‌ی استفاده از کلیه‌ی عناصر مادی و عینی‌ای که روبروی دوربین قرار دارد.

هم چنین نوع کادر و «نما»، حرکت دوربین و نور یا رنگ پردازی برای بیان معنویات، حسیات و تفکرات. «میزانسن» یعنی بیان‌کننده‌ی جوهر و حس فیلم و غایت فیلمساز. به زعم منتقدان جدید، «میزانسن» می‌تواند که مفهوم و مقصود پنهانی فیلم را از وراء خط ظاهری قصه فیلم (و گاه علیرغم قصه و سطح فیلم) منتقل سازد.

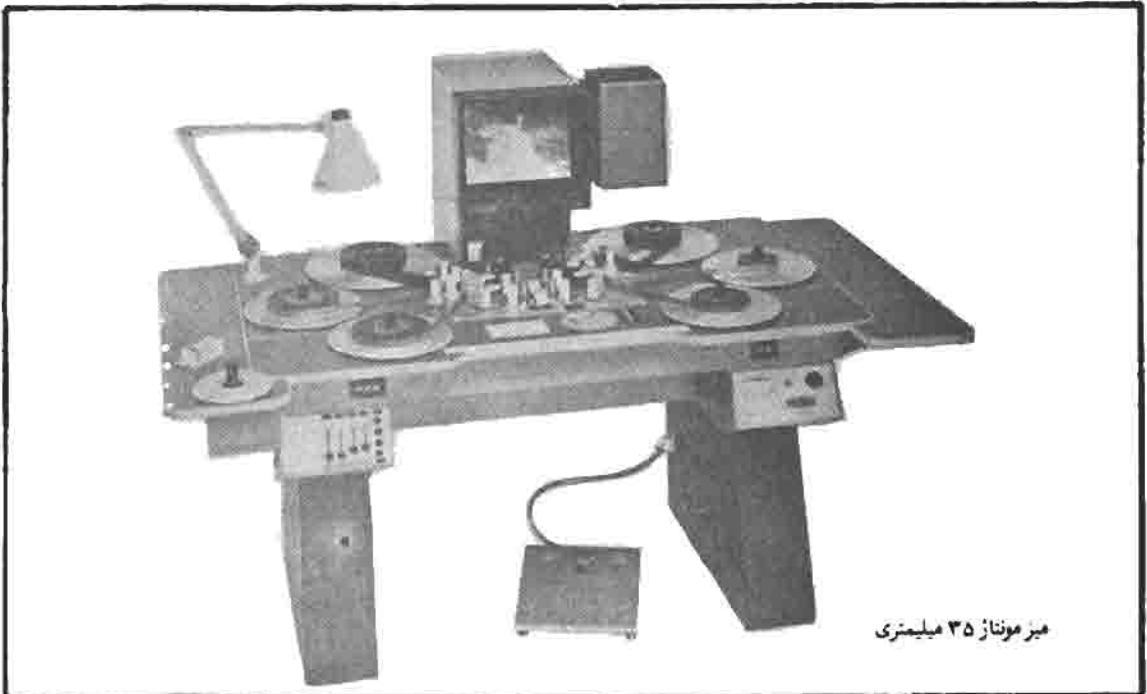
## میکس کردن (میکساز) *Mixing*

معمولاً یعنی ترکیب کردن نوارهای سه‌گانه‌ای که صدای فیلم را تشکیل می‌دهند (نوار موسیقی، نوار گفتگو، نوار سروصداها، متفرقه). این کار در یک دستگاه مخصوص انجام می‌شود و هر سه نوار بر یک نوار واحد ضبط می‌گردد (به این اصطلاح در فرانسه «میکساز» *Mixage* می‌گویند).

این اصطلاح معنی دیگری هم دارد که کمتر به کار می‌رود و آن معادل ترکیب و ادغام تصاویر (*Dissolve*) است.



میز مونتاز ۱۹ میلیمتری



میز مونتاز ۳۵ میلیمتری

# ن

## نئورئالیزم

### Neorealism

«نئورئالیزم» (جنبش واقع‌گرای جدید رایج در سینمای ایتالیا در دهه‌ی ۴۰) در اصل به شیوه واقع‌گرای (Verismo) سینمای ایتالیا بین سالهای ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۶ بر می‌گردد که فیلم‌های ایتالیایی تحت تأثیر نوشته‌های رئالیست ادبیات سیسیلی قرن نوزدهم، به مسایل انسانی برزمنه‌های طبیعی می‌پرداخت. سینمای بعد از جنگ جهانی دوم در ایتالیا به صورت یک جور واکنش در مقابل فیلم‌های به اصطلاح تفریحی و شغولیاتی سبک دوره‌ی فاشیست، از نو به شیوه‌ای واقع‌بینانه رو آورد. در دوره‌ی رواج فاشیزم، سینما یک جور وسیله‌ی سرگرمی پوچ و بی‌فکرو یا آلت تبلیغاتی در دست حکومت بود «موسولینی» که سینما را منبر تبلیغاتی مؤثری میدانست به

قصد ایجاد یک هالیوود دوم، مرکز فیلمسازی «رم»، چینه‌چیتا (Cine Cita «شهر سینمایی») را در سال ۱۹۳۷ بوجود آورد. تعداد فیلم‌های ساخته شده از ۷ فیلم در سال ۱۹۳۰ به ۸۰ فیلم در ۱۹۳۹، اوج فاشیزم رسید، اما این فیلمها که زیرسانسورشدید قرار داشتند بیشتر به ادبیات قرن نوزدهم، مفاخر تاریخی گذشته، ماجراهای کمدی و یا روابط عشقی طبقه‌ی مرفه (فیلم‌های معروف به «تافن سفید») می‌پرداختند که ربطی با واقعیات و اتفاقات روز نداشتند.

اصطلاح «نئورئالیزم» را اولین بار منتقدی به اسم «پیتر آنجلی» (Pietrangeli) در سال ۱۹۴۲ در وصف فیلم «وسوسه» (Osessione) اثر «لوکینو ویسکونتی» (L. Visconti) (۱۹۴۲) بکار برد. «وسوسه» که مورد دستبرد



بالا: لوکینو ویسکونتی  
پائین: پینروجرمی

شدید سانسور قرار گرفت در چند جلسه به طور  
محرمانه به صورت کامل نشان داده شد  
و شیوهی واقع گرای بیان و اصالت فضای  
اجتماعی و شخصیت‌هایش در فیلمسازان  
جوان شدیداً اثر گذاشت. «ویتوریو دسیکا»  
( V. De Sica ) و سناریست او «چزاره زاواتی»  
نی» ( C. Zavattini ) در تجسم زندگی طبقه‌ی  
متوسط در فیلم « بچه‌ها مراقب ما هستند »  
( I Bambini Ci Guardano ) ( ۱۹۴۳ )  
همین شیوهی بی پرده و بی ملاحظه را در  
پیش گرفتند. اما اوج شکوفایی نئورئالیسم  
با فیلم‌های سه‌گانه‌ی « روبرتو روسلینی »  
( R. Rossellini ) فرا رسید: «رم شهر بی حفاظ»  
( Roma, Cita Aperta ) ( ۱۹۴۵ )، «پاییزا»  
( Paisa ) ( ۱۹۴۷ )، « آلمان ، سال صفر »  
( Germania, Anno Zero ) ( ۱۹۴۷ ) ،  
سه فیلمی که به دوران جنگ ، آزاد شدن  
ایتالیا و بازسازی مملکت بعد از جنگ  
می‌پرداخت. این فیلم‌ها با حداقل وسایل  
و در محیط واقعی و با استفاده از آدمهای  
کوچک ( در کنار بعضی هنرپیشه‌های حرفه‌ای)  
و دوربین روی دست گرفته شده بود و حال و روز  
مردم گرفتار در شرایط آن روزها را با صراحت  
و آنیت و بدون هیچ نوع احساسات رفته  
انگیزی منتقل می‌کرد. صراحت و زمختی این  
فیلم‌ها در ایتالیای آن زمان اثر چندانی نکرد  
ولی در بعضی محافل خارج شوری برانگیخت.  
فیلم‌های دیگر نئورئالیستی این دوره  
بیشتر به جنگ می‌پرداختند ولی بعد جنگ  
جای خود را به اثرات ناشی از آن مثل فقر و  
بیکاری و بعد سایر مسایل اجتماعی داد.  
مشخص‌ترین فیلم‌های این دوره آثار زیر بودند  
«بی‌ترحم» ( Senza Pietà ) اثر «آلبرتو لواتودا»  
( A. Lattuada ) ، ( ۱۹۴۷ ) « واگسی »



(بالا): دزدان دوچرخه - وینریو دسیکا، ۱۹۴۶  
 (بائیں - راست) بی ترحم - آلبیرتو لاتوادا، ۱۹۴۷ - (بائیں -  
 چپ): اوسیرتو. د - وینریو دسیکا، ۱۹۵۲



(بالا): زمین هیلرزد - لوکینو و اسکوتی، ۱۹۴۸  
 (بائیں - راست): واگس - وینوریو دیسکا، ۱۹۴۶ (بائیں - چپ):  
 ہائیزا - روبرو روسہ لینی، ۱۹۴۷

( Sciuscia ) ، ( ۱۹۴۶ ) و «دزدان دوچرخه»  
 ( Lardi di Biciclette ) ( ۱۹۴۸ ) هر دو اثر  
 «دسیکا» ، «زمین، میلرزد» ( La Terra Trema )  
 ( ۱۹۴۸ ) اثر «ویسکونتی» ، «راه امید»  
 ( Il Camino Della Speranza ) ( ۱۹۴۹ )  
 اثر «پیتروجرمی» ( Pietro Germi ) ، «شکار  
 فاجعه آمیز» ( Caccia Tragica ) ( ۱۹۴۷ ) و  
 «برنج تلخ» ( Riso Amaro ) ( ۱۹۴۹ ) هر دو اثر  
 «جوزیه دسانتیس» ( G. De Santis ) این  
 فیلم ها به خصوص به جهت تفاوت کلی ای که با  
 محصولات هالیوودی داشت در غرب هم به  
 صورت یک پدیده متنوع، هیجانی برانگیخت.  
 در دهه ی ۱۹۵۰ جنگ و مسایل ناشی  
 از آن از شدت وحدت افتاد و عامه از فیلم های  
 واقع گرای زشتی نما خسته شد . فیلم های  
 «معجزه در میلان» ( Miracolo A Milano )  
 ( ۱۹۵۱ ) و «اومبرتو» ( Umberto D. )  
 ( ۱۹۵۲ ) هر دو اثر «دسیکا» کمابیش پایان  
 دوره ی جنبش نئورئالیستی سینمای ایتالیا را  
 مشخص می کند . این جنبش گرچه عمری  
 کوتاه داشت ولی اثرش دورگرو وسیع بود  
 و نوعی نحوه نگاه ساده و غیر احساساتی و  
 واقع گرا و شیوه عمل فیلمسازی ( استفاده از  
 زمینه های واقعی و آدمهای واقعی و وسایل  
 محدود) را در بین فیلمسازان خیلی از کشور-  
 های جهان سبب شد نظیر «ساتیا جیت رای»  
 ( S. Ray ) که هنوز در هندوستان این شیوه را  
 ادامه می دهد .



**Diffusion**      **نرم کردن تصویر**  
 فیلمبرداری به شیوه ای که در آن  
 جزئیات و خطوط ریز تصویر کمی محو باشد.  
 این شیوه در فیلم های قدیمی موقع فیلمبرداری

نالا: روبرتوروسلینی  
 بانین: وینوریودسیکا



از تصاویر درشت در صحنه‌های عاشقانه و احساساتی، زیاد به کار می‌رفت، و نیز در فیلمبرداری از چهره‌ی هنرپیشه‌های پا به سن گذاشته، که با این شیوه چین و چروک صورت محو می‌شد. در این روش «دیفوزر» صافی محو کننده‌ای روی عدسی دوربین فیلمبرداری قرار می‌گرفت، منتها در نقاطی که لازم بود جسم واضح جلوه کند (مثلا چشم‌های هنرپیشه) صافی را سوراخ می‌کردند.



### نسبت ابعاد Aspect Ratio

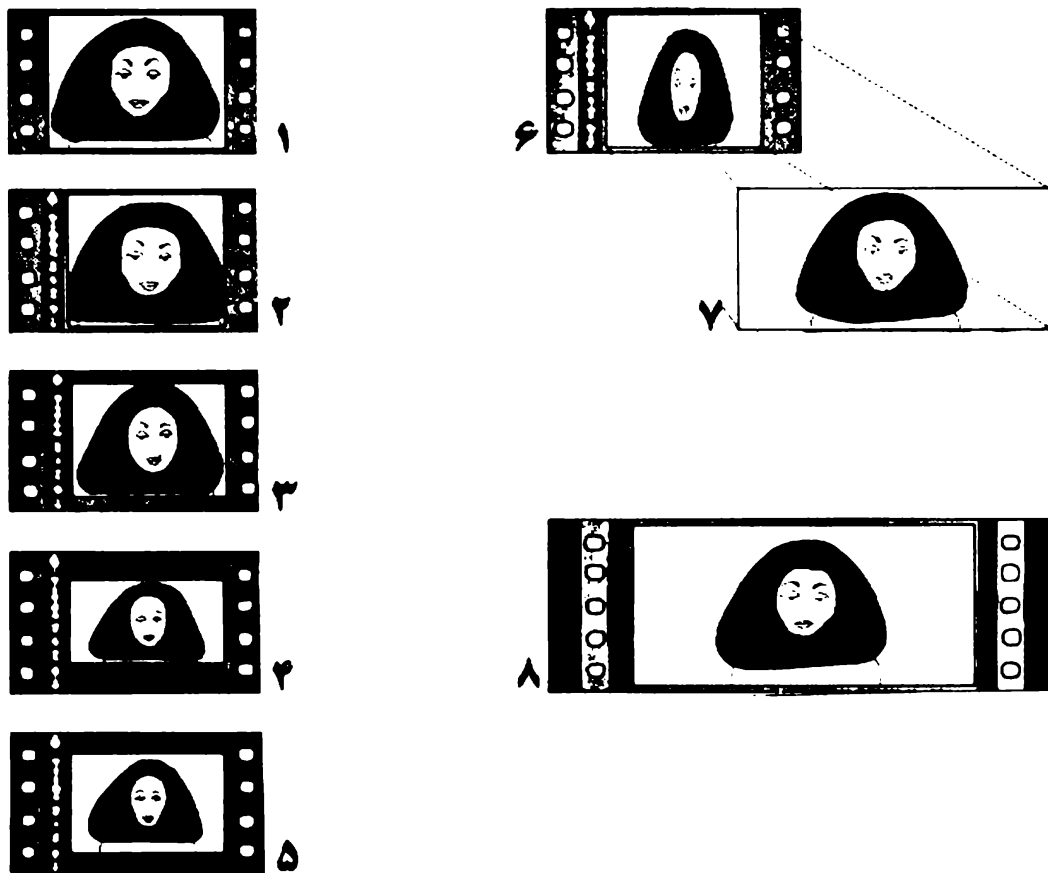
نسبت بین طول و عرض پرده‌ی سینما (یا تصویر روی پرده سینما). در سالهای اولیه و تا پس از ظهور سیستم‌های فیلمبرداری مخصوص نمایش بر پرده‌ی عریض، نسبت طول و عرض پرده سینما  $1/33$  به  $1$  بود. نسبت ابعاد بعضی از شیوه‌های رایج نمایش به شرح زیر است: سینماسکوپ (با صدای استریو):  $2/55$  به  $1$   
 سینماسکوپ (با صدای معمولی)  $2/35$  به  $1$   
 سوپرسکوپ  $1/35$  و  $2/1$  به  $1$   
 اولترا پاناویژن  $2/7$  به  $1$   
 تاد - ای - او  $2/2$  به  $1$   
 ویستاویژن  $1/85$  به  $1$

### نظریه مؤلف Auteur Theory

نظریه‌ای انتقادی که در دهه‌ی پنجاه بین نقد نویسان سینمایی فرانسه اشاعه یافت و بتدریج منتقدان سایر کشورهای جهان پی آنرا گرفتند. به موجب این نظریه فیلمساز را باید در تداوم مایه‌های رایج آثارش و تکوین و تحول این مایه‌ها در طی کار او سنجید و

بالا: نیکلاس ری - پائین: آتوره مینجر، از جمله فیلمسازانی که با حمایت منتقدان فرانسوی پیرو «نظریه مؤلف»، به عنوان سینماگران اندیشمند و قابل تعمق معرفی شدند.





- نسبت ابعاد (طول و عرض) تصویر فیلم (دهانه یا دریچه دستگاه نمایش):
- ۱- فیلم صامت:  $1/33$  به  $1$  (اگر طول تصویر  $1/33$  متر باشد عرض آن  $1$  متر خواهد بود)
  - ۲- فیلم های  $35$  میلی متری ناطق اولیه:  $1/2$  به  $1$
  - ۳- فیلم  $35$  میلی متری استاندارد شده:  $1/33$  به  $1$
  - ۴- فیلم  $35$  میلی متری برای نمایش بربرده عرض با استاندارد آمریکائی:  $1/85$  به  $1$
  - ۵- فیلم  $35$  میلی متری برای نمایش بربرده عرض با استاندارد اروپائی:  $1/66$  به  $1$
  - ۶ و ۷- فیلم  $35$  میلی متری با تصویر فشرده شده بوسیله عدسی آنامورفیک (شماره ۶) با نسبت  $2$  به  $1$ ، با تصویر تابانده شده بربرده (شماره ۷) با نسبت  $2/35$  به  $1$
  - ۸- فیلم  $70$  میلی متری غیر آنامورفیک (فشرده نشده) با چهاربند صدای مغناطیسی با نسبت  $2/2$  به  $1$

N. Ray « اتوپره مینجر » ، O. Preminger ،  
 « هوارد هاوکز » H. Hawks ، « سیمونل فولر »  
 S. Fuller « جری لوئیز » J. Lewis و خیلی های  
 دیگر.....

نه طبق معمول گذشته فیلم را به طور منفرد و  
 مجزا از سایر کارهای فیلمساز . به عقیده‌ی این  
 منتقدان فیلم یک کار جمعی ولی یک اثر  
 فردی است و فیلمسازان آفریننده ، مهر شخصیت  
 و جهان بینی و گاه سبک تصویری خاص خود را  
 بر اثر می زنند و در کارهای آنان یک خط  
 تفکر و یک سلسله مایه های خاص وجود دارد  
 و منتقد باید این مایه ها را گاه از وراء اثر واز  
 پشت ظاهر و خط قصه از درون فیلم و  
 مخصوصاً از « میزان سن » Mise - en - Scene  
 ( رجوع شود ) استخراج کند.... این خط مشی  
 انتقادی را در نیمه‌ی دوم دهه چهل مخصوصاً  
 بعد از اشاعه‌ی مجدد فیلم های آمریکایی در  
 فرانسه بعد از جنگ آندره بازن A. Bazin در

### نگاتیو (فیلم منفی) Negative

نسخه‌ی منفی فیلم که قسمت های تاریک  
 و روشن بر آن معکوس ثبت شده و پس از چاپ  
 از روی آن ، نسخه مثبت ( Positive ) به دست  
 می آید .

### Shot

مقدار تصویری که دوربین فیلمبرداری  
 بدون قطع از یک صحنه می گیرد . «نما»  
 کوچکترین واحد ساختمان فیلم است و یک  
 فیلم از «نما» های متعدد ( حدود ۶۰۰ تا  
 ۱۰۰۰ « نما » ) تشکیل می شود . «نما» به  
 حسب دور یا نزدیک بودن دوربین فیلمبرداری  
 به « موضوع » به انواع مختلف تقسیم می شود

✓ «نما»ی خیلی دور Extreme Long Shot

✓ «نما»ی دور Long Shot

✓ «نما»ی متوسط Medium Shot

✓ «نما»ی نزدیک ( یا درشت ) Close Shot  
 ( Close Up )

✓ «نما»ی خیلی نزدیک Extreme Close Up  
 «نما»یی که با دوربین متحرک (سوار برارابه  
 یا روی ریل و غیره) گرفته شود.

Tracking Shot یا Travelling Shot خوانده  
 میشود .

( به هر کدام از اصطلاح های بالا برای  
 توضیح بیشتر رجوع شود )

مقابل تلقی جاری از فیلم خوب یعنی فیلم جدی ✓  
 یعنی فیلم درام و یعنی موضوعهای مهم انسانی  
 و بازی های هنرپیشگان معروف بنیاد گذاشت و در  
 دهه‌ی پنجاه به وسیله‌ی منتقدان جوان مجله‌ی  
 «دفترهای سینما» Les Cahiers du Cinema  
 مثل « گدار » ، « فرانسواتروفو » F. Truffaut  
 « کلودشابرول » C. Chabrol و « اریک رومر »  
 E. Rohmer با حرارت و صمیمیت دنبال شد .  
 همین منتقدان بودند که بر اساس نظریات خویش  
 در اواخر دهه‌ی پنجاه جنبش سینمایی «موج نو»  
 « La Nouvelle Vague » ( رجوع شود ) را  
 به وجود آوردند .

با حمایت این منتقدان فیلمسازانی که قبلاً  
 آثارشان به خاطر مفرح بودن جدی گرفته  
 نمی شد، مخصوصاً فیلمسازانی آمریکایی و  
 سازندگان فیلم های جنایی ، وسترن ، سوزیکال و  
 حادثه‌ای به دنیا به عنوان فیلمسازان نخبه  
 و اندیشمند و قابل تعمق معرفی شدند به خصوص  
 کسانی نظیر «آلفرد هیچکاک» A. Hitchcock ،  
 «وینسنت مینلی» V. Minnelli ، «نیکلاس ری» ،

Library Shot      ✓ «نما»ی آرشیوی

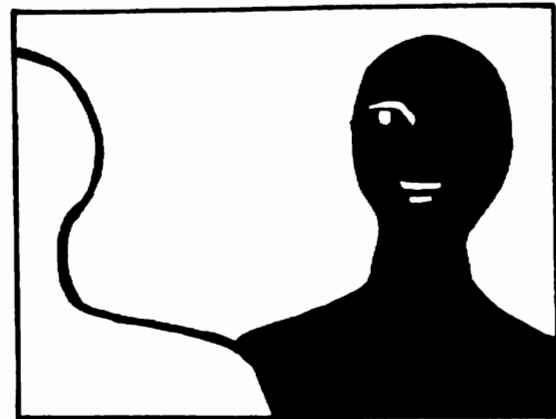
به «نمای بایگانی» ( Stock Shot ) رجوع  
شود.



✓ «نما»ی از روی شانه

Over - the - Shoulder - Shot

«نما»یی که معمولا در صحنه‌های گفتگو  
به کار می‌رود. به این ترتیب که دوربین از  
بالای شانه و پشت یکی از دو طرف، صورت  
یا نیم تنه طرف مقابل او را نشان می‌دهد، و  
این کار ضمن گفتگوی آندو به‌طور متناوب تکرار  
می‌شود.



Stock Shot      ✓ «نما»ی بایگانی

استودیوهای فیلمسازی معمولا دارای  
بایگانی مفصلی هستند که در آن انواع و  
اقسام «نما»های مختلف مربوط به صحنه‌ها  
و وضعیت‌ها و مناظر کلی وجود دارد (نظیر  
طلوع یا غروب آفتاب، نشستن یا بلند شدن  
هواپیما، منظره‌ی عمومی دریا، کوهستان،  
صحرا، یک خیابان شلوغ، آسمان ابری، رژه‌ی  
سربازان، «نما»ی معرف شهرهای بزرگ و  
معروف جهان و صدها موضوع دیگر)، «نما»-  
هایی که قبلا برای فیلم‌های دیگری گرفته  
شده و به کار رفته‌اند و وقتی که در فیلمی  
وجود آنها لازم شود از بایگانی درسی آورند و در  
فیلم می‌گنجانند. به این نوع «نما» هم‌چنین  
Library Shot هم می‌گویند.

Matte Shot      ✓ «نما»ی پوشش دار

نوار فیلمی که قسمتی از کادر تصویر  
آن دارای پوششی است که نور از آن رد

«نما»ی گرفته شده از بالای شانه.

سبوه‌ای برای فیلمبرداری صحنه‌های گفتگو، که تصویر هر یک از  
طرفین به نفاوت از بالای شانه طرف دیگر نشان داده می‌شود.

### Follow Shot

«نما»ی تعقیبی  
«نما»ی متحرک . «نما»یی که موضوع فیلمبرداری در آن دنبال می‌شود. به این نوع «نما» Tracking Shot هم می‌گویند .

### Full Shot

«نما»ی تمام قد  
«نما»یی که در آن تمامی پیکر مشخص دیده شود، معادل با Medium Long Shot

### Extreme Close-up

«نما»ی خیلی درشت  
«نما»یی درشت‌تر و نزدیک‌تر از «نما»ی نزدیک ( Close-up ) . اگر «نما»ی درشت مثلا چهره‌ای را نشان بدهد ، «نما»ی خیلی درشت جزئی از این چهره ، مثلا لب‌ها یا چشم‌ها ، خواهد بود.... به این «نما» ، «نمای جزئیات » ( Detail Shot ) هم می‌گویند.

### Extreme Long-Shot

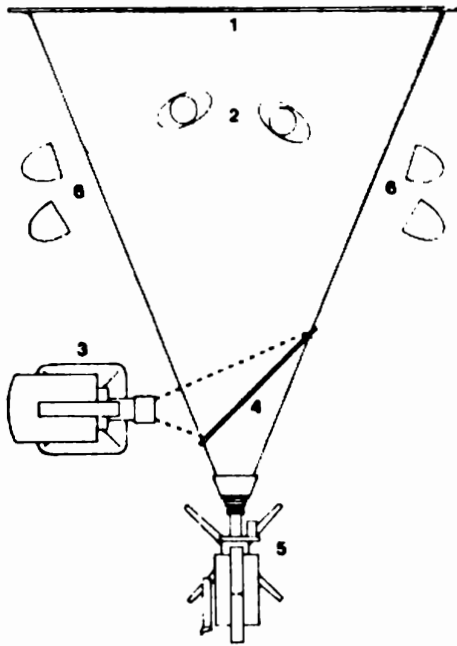
«نما»ی خیلی دور  
«نما»یی دورتر و ریزتر از «نما»ی دور ( Long - Shot ) مثلا اگر «نما»ی دور یک خانه را نشان بدهد ، «نمای خیلی دور» این خانه را با محوطه‌ی اطرافش مثلا در وسط صحرا یا جنگل نشان خواهد داد.

### Close-up

«نما»ی درشت  
«نما» یا تصویر درشتی که دوربین فیلمبرداری از فاصله‌ی نزدیک از «موضوع» می‌گیرد . صورت یک شخص ، دست‌های یک انسان ، کتابی روی میز ، یک گل‌دان گل

نمی‌شود. وقتی که این نوار پوشش‌دار بانوار فیلمی که بر آن تصویری عادی گرفته شده ، یک جا چاپ شود، درطول این تکه‌ی فیلم، قسمت‌هایی پوشیده می‌ماند. روی این قسمت‌های پوشیده مانده بعداً می‌شود تصویر دیگری را ( که جداگانه گرفته شده ) چاپ کرد. اگر این قسمت‌های پوشیده مانده در طول آن تکه‌ی فیلم از یک کادر به کادری دیگر جابجا و کوچک و بزرگ شود و یا حرکت کند، این سلسله مراتب را « پوشش متحرک » ( Travelling Matte ) می‌گویند .

«مات» در واقع جانشینی است برای شیوه‌ی « بک پروژکشن » یا « نمایش از روبرو » ( به بحث Back, Front Projection رجوع شود )، یعنی وسیله‌ایست برای اینکه دو تصویر که جداگانه فیلمبرداری شده‌اند روی هم یا کنار هم طوری قرار بگیرند که به نظر برسد جزء یک منظره‌ی واحد هستند. مثل آدم‌ها برزمینه‌ای از طبیعت، آدم‌ها در داخل اتوموبیل یا قطار و پشت سرشان منظره بیرون، که آدم‌ها جدا و آن منظره پشت سر جدا فیلمبرداری شده‌اند و بعداً روی هم قرار می‌گیرند . فرق «مات» با «نمایش فیلم از پشت یا از روبرو» آن است که «مات» در لاهراتوار و موقع چاپ انجام می‌گیرد و تصویر زمینه پشت سر تمیزتر و واضح‌تر است و این عمل هر امکان‌تر و کم‌درده‌تر است. چون موقع فیلمبرداری از یک قسمت صحنه ، زمینه‌ی پشت سر که قرار است بعداً بر آن تصویری جداگانه چاپ شود زمینه‌ای به رنگ آبی یا رنگ زرد است ، به شیوه‌ی « پوشش » ، شیوه‌ی « پرده آبی » (Blue Screen) یا « پرده زرد » (Yellow Screen) هم می‌گویند.



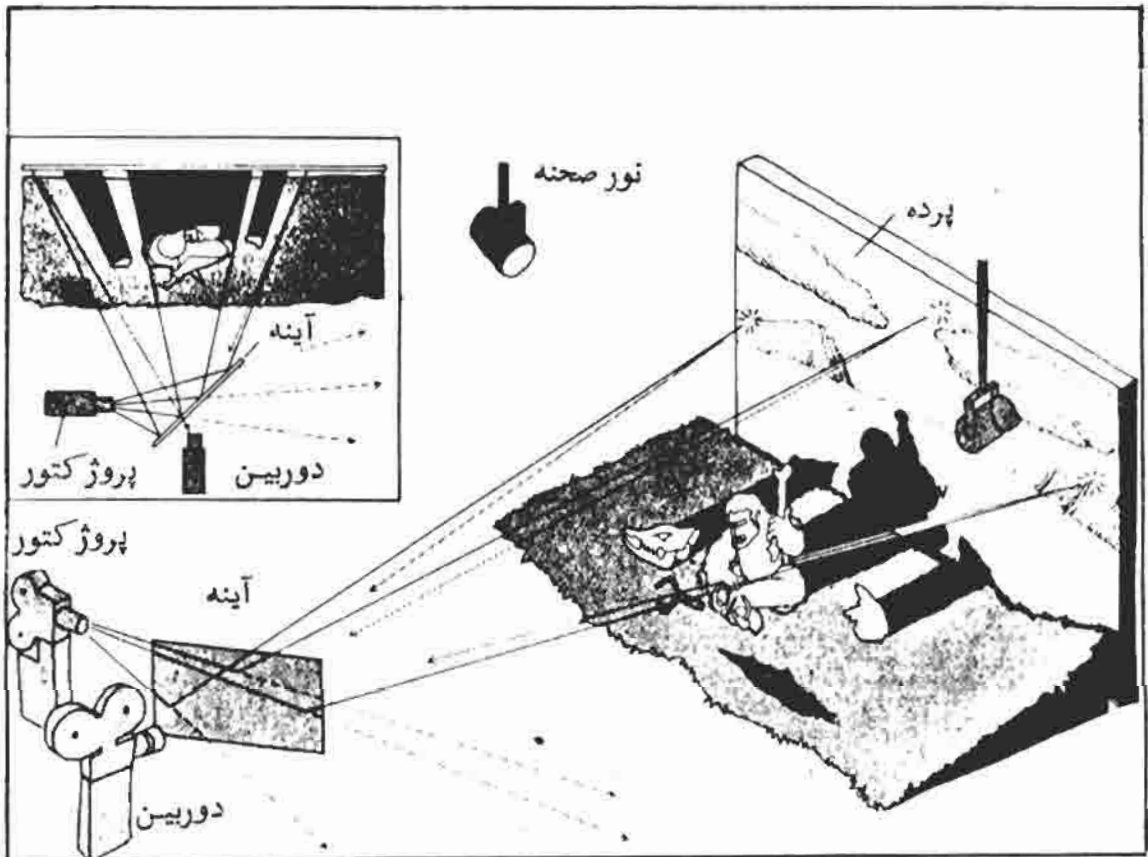
(به اختصار C.U.) نوع دیگر «نما»ی درشت، «نما»ی خیلی درشت ( Big Close-up یا Extreme Close-up ) است که درشت تر و نزدیک تر از «نما»ی نزدیک است ، (مثل «نما»ی جزئی از صورت ، چشم ها یا لب ها) به «نما»ی خیلی درشت ، « نماى جزئیات » Detail shot هم می گویند .

«نما»ی دور، «نما»ی عمومی Long Shot  
 «نما»یی که حداقل تمام هیكل موضوع فیلمبرداری و گاه کمی بیشتر را در بر بگیرد.

«نما»ی دونفره Two-Shot  
 «نما»یی که در آن دونفر با هم (معمولا نیم تنه ) نشان داده شوند .

نمایش فیلم (۱) Exhibition  
 مرحله‌ی بعد از تولید ( Production ) و توزیع ( Distribution ) فیلم، نمایش دادن فیلم برای عامه‌ی تماشاگر . نمایش دهنده معمولاً اجاره‌دار یا صاحب سالن سینماست . هر جا که کنترل فیلم در دست توزیع کننده و تهیه کننده‌های عمده نباشد و فیلم در تعدادی سینمای تحت اختیار مؤسسات فیلمساز بر انتخاب عامه تحمیل نشود، هر جا که نمایش- دهنده‌های منفرد و مختار بیشتر باشند، فرهنگ سینمایی بیشتر رشد می کند. نمونه‌ی یک چنین وضعیتی در فرانسه وجود دارد.

در نماى فوق طرحی از طریقه تاباندن فیلم از روبرو را ملاحظه می کنید: در مقابل پرده نمایش (شماره ۱) هنرپیشه‌ها (شماره ۲) را قرار می دهند. دستگاه نمایش (شماره ۳) فیلمی را که قبلاً از صحنه یا منظره‌ای گرفته شده بر یک آئینه (شماره ۴) می تاباند. این آئینه دو روست، یعنی هم خاصیت آئینه دارد و هم شیشه، سطحی که بطرف پرده نمایش قرار دارد مثل آئینه عمل می کند، یعنی تصویری را که بر آن تابانده شده بر پرده نمایش (شماره ۱) منعکس می کند. دوربین فیلمبرداری (شماره ۵) از وراء سطح دیگر آئینه که مثل شیشه عمل می کند هنرپیشه‌ها و منظره‌ای را که پشت سر آنها قرار دارد فیلم می گیرد. (شماره ۶ - چراغ‌های روشن کننده صحنه و هنرپیشه‌ها هستند.)



بالا: نمائی از فیلم «اودیسه فضائی ۲۰۰۱» - راز گیهان - صحنه اخیر بطریقه «نمایش از روبرو» فیلمبرداری شده است.  
پائین: نحوه فیلمبرداری (صحنه‌ای که تصویرش در فوق درج شده) در طراحی ملاحظه می‌کنید.

## نمایش فیلم (۲) Projection

نمایش دادن فیلم به وسیله‌ی تاباندن آن بر پرده‌ی سینما. نمایش دهنده‌ی فیلم (در اصطلاح ایرانی «آپاراتچی») را Projectionist می‌گویند.

## نمایش فیلم از روبرو Front Projection

شیوه‌ای در فیلمبرداری، ترکیب یک صحنه‌ی زنده و صحنه‌ای که قبلاً فیلمبرداری شده (و فیلم آن بر پرده‌ای شفاف تابانده می‌شود) و فیلمبرداری از مجموع این دو (هم چنین به بحث «بک پروجکشن» Back Projection رجوع شود). فرق این شیوه با شیوه‌ی نمایش فیلم از پشت آن است که در اینجا، همانطوری که از اسمش پیداست، فیلم را از روبروی هنرپیشه یا موضوع فیلمبرداری (ونه از پشت سر) می‌تابانند، به این ترتیب که در کنار دوربین فیلمبرداری و بازآویزی ۹۰ درجه نسبت به آن یک دستگاه نمایش فیلم قرار دارد که فیلمی را که قبلاً گرفته شده (و قرار است که منظره‌ی زسینه و پشت سر هنرپیشه‌ها باشد) به آینه‌ای می‌تاباند که یک طرفش جیوه مالیده شده و تصویر را منعکس می‌کند و در عین حال خاصیت شیشه دارد که نور را از خود عبور می‌دهد. تصویر قبلاً فیلمبرداری شده، به سطح جیوه‌دار و منعکس کننده‌ی آینه می‌خورد و از آینه به روی پرده‌ی نمایش که پشت سر هنرپیشه قرار دارد می‌افتد. دوربین فیلمبرداری از وراء سطح شیشه‌ای آینه (که این سمتش که رو به دوربین است به صورت شیشه عمل می‌کند و نور را عبور می‌دهد) از هنرپیشه و پرده‌ای را که پشت سر اوست و منظره بر آن

تابیده، فیلم می‌گیرد. ضمناً سایه‌ای را که بدن هنرپیشه بر سطح پرده انداخته است با نورهایی که از دو طرف پرده می‌تابانند محو می‌کنند. این روش فعلاً معمول‌تر از روش نمایش فیلم از پشت است چون در استودیوی فیلمبرداری جای کمتری را اشغال می‌کند.

**Rear Projection** نمایش فیلم از پشت  
به اصطلاح «بک پروجکشن»  
(Back Projection) رجوع شود.

## Master Shot «نمای کلی»

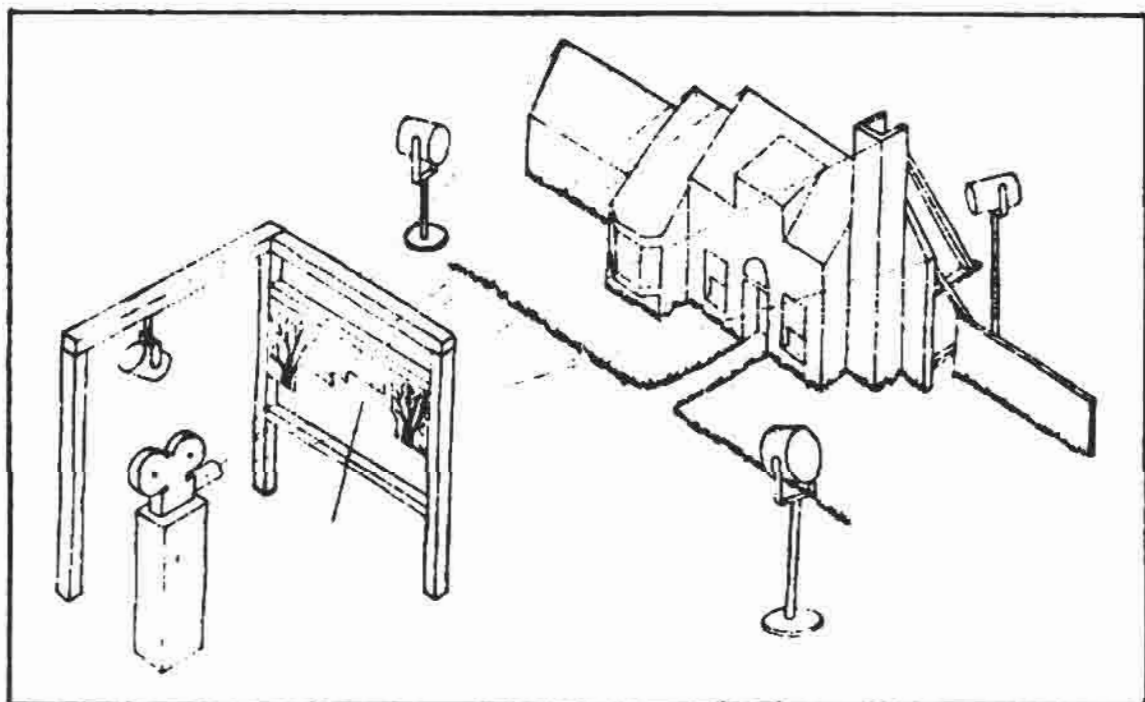
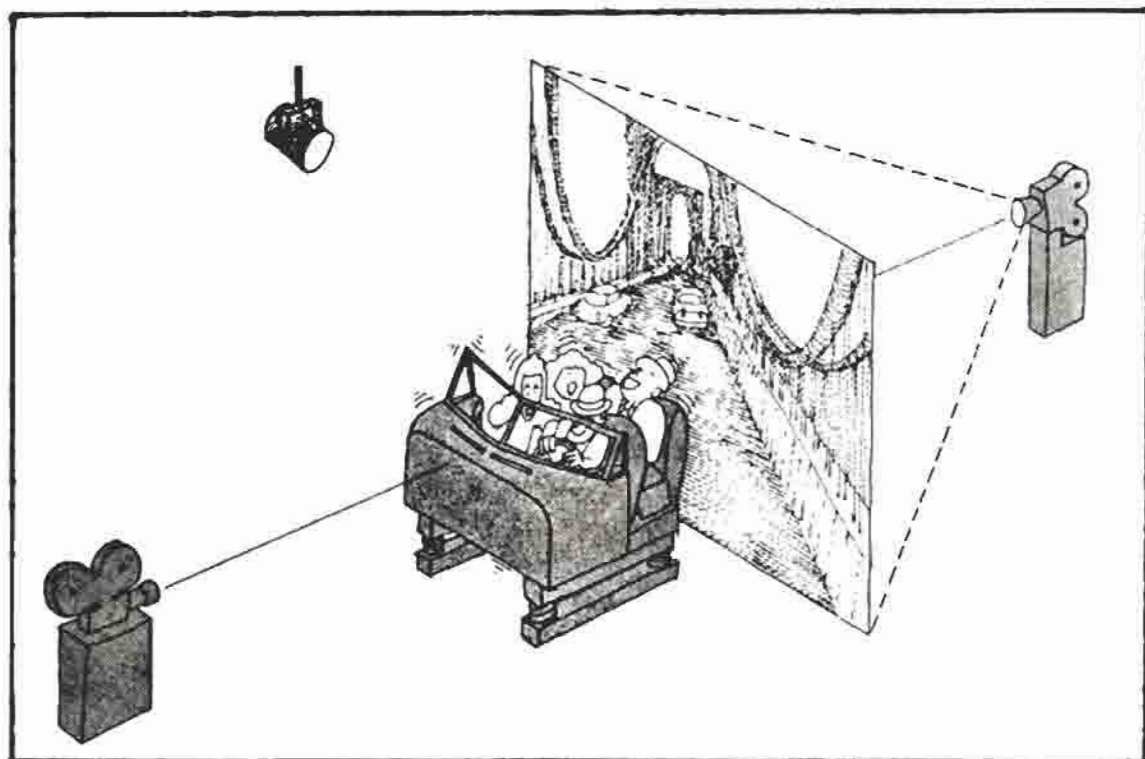
یک «نمای عمومی از صحنه، نمای دور و در برگیرنده تمامی صحنه. یک برداشت (Take) طولانی از تمامی صحنه به صورت «نمای عمومی»، کارگردآوری «نمای‌های نزدیک‌تر را آسان می‌سازد. متصدی تدوین هر جا که کارش لنگ شد از این نما استفاده می‌کند.

## Insert «نمای لایبی»

«نمای بی درشت از یکی از جزئیات صحنه (Detail Shot) که اهمیت عمده‌ای در جریان وقایع صحنه دارد و خبر یا اطلاع مهمی می‌دهد و میان وقایع ظاهر می‌شود. مثل «نمای بی از یک نامه، یک کلید، یک فنجان، یک کارت.

## Tracking Shot «نمای متحرک (۱)»

«نمای بی که با دوربین متحرک گرفته



بالا: نمایش فیلم از پشت.  
 پایین: نمای شیشه‌ای یا «نمای»ی قسمتی بر شیشه نقاشی شده.



در شروع صحنه بیاید و کارش معرفی وضعیت کلی، تثبیت موقعیت کلی صحنه است، مثل «نما» بی از یک مهمانی، یک خانه، یک مسابقه اسبدوانی و غیره.

شود. دوربین ممکن است بر ارابه‌ای که روی ریل حرکت می‌کند سوار باشد و یا ارابه روی ریل نباشد و بر چرخ‌های لاستیکی حرکت داده شود.

Tracking همان معنی Dollying و Trucking را دارد.

### ✓ «نما» نقاشی شده روی شیشه Glass Shot

یکی از «اثرات عینی» و به اصطلاح حقه‌های سینمایی (به Effects رجوع شود) که در آن قسمتی از صحنه‌ای که قرار است فیلمبرداری بشود روی سطحی شیشه‌ای نقاشی می‌شود و جلوی دوربین فیلمبرداری قرار می‌گیرد، جوری که صحنه را پر کند. (مثلاً قسمت پائین صحنه نمایی از یک ساختمان است که با ابعاد طبیعی وجود دارد - خواه دکور و خواه واقعی - دوروبر این ساختمان را که قرار است دارو درخت باشد و در اصل وجود ندارد روی شیشه نقاشی می‌کنند و این نقاشی را نزدیک‌تر به دوربین، جوری که ابعادش با ابعاد منظره واقعی که عقب‌تر قرار گرفته مطابق شود، قرار می‌دهند و از هر دو فیلم می‌گیرند.

### ۱ «نما» متحرک (۲) Travelling Shot

«نما» گرفته شده با دوربین متحرک. «نمایی» که طی آن دوربین (سوار بر ارابه یا در داخل اتوبوییل و غیره) «موضوع» متحرکی را همراهی می‌کند، برابر با Tracking Shot

### ۱ «نما» متوسط Medium Shot

«نمایی» حد فاصل بین «نما»ی دور و «نما»ی نزدیک.

### ۱ «نمای» مدل Model Shot

«نما»یی که در آن از نمونه‌های کوچک (ماکت) اجسام استفاده و به جای جسم بزرگ اصلی ارائه شده باشد. یک جور حقه‌ی سینمایی است، مثل دریایی که بر آن ظاهراً کشتی‌ها (ولی در واقع نمونه‌های کوچک) آنها شناور باشند، پلی که منفجر می‌شود، آسمان‌خراشی که فرو می‌ریزد، و غیره.

### ✓ «نما»ی نقطه‌نظر Point-of-View Shot

«نما»یی که صحنه را از دریچه‌ی دید و نقطه‌نظر یکی از شخصیت‌های فیلم نشان بدهد. بطور خلاصه به این «نما» P.O.V. هم اطلاق می‌شود.

### ✓ «نما»ی معرفی‌کننده Establishing Shot

یک «نما»ی دور و عمومی که معمولاً «نما»یی که واکنش شخص یا اشخاصی



را که ناظر واقعه‌ای هستند نشان می‌دهد. معمولاً برای ایجاد انتظار و دلهره‌ی بیشتری در بیننده و هیجان بیشتری به واقعه بخشیدن در یک یا چند «نما»، چهره‌ی کسانی که به واقعه واکنش نشان می‌دهند ارائه می‌گردد و بعد خود واقعه که در جریان اتفاق است.

### «نمای هوایی» Aerial Shot

نمایی که دوربین فیلمبرداری از هوا، از ارتفاع نسبتاً زیاد، از بالای جرثقیل مخصوص فیلمبرداری، از داخل هواپیما و یا هلیکوپتر می‌گیرند.

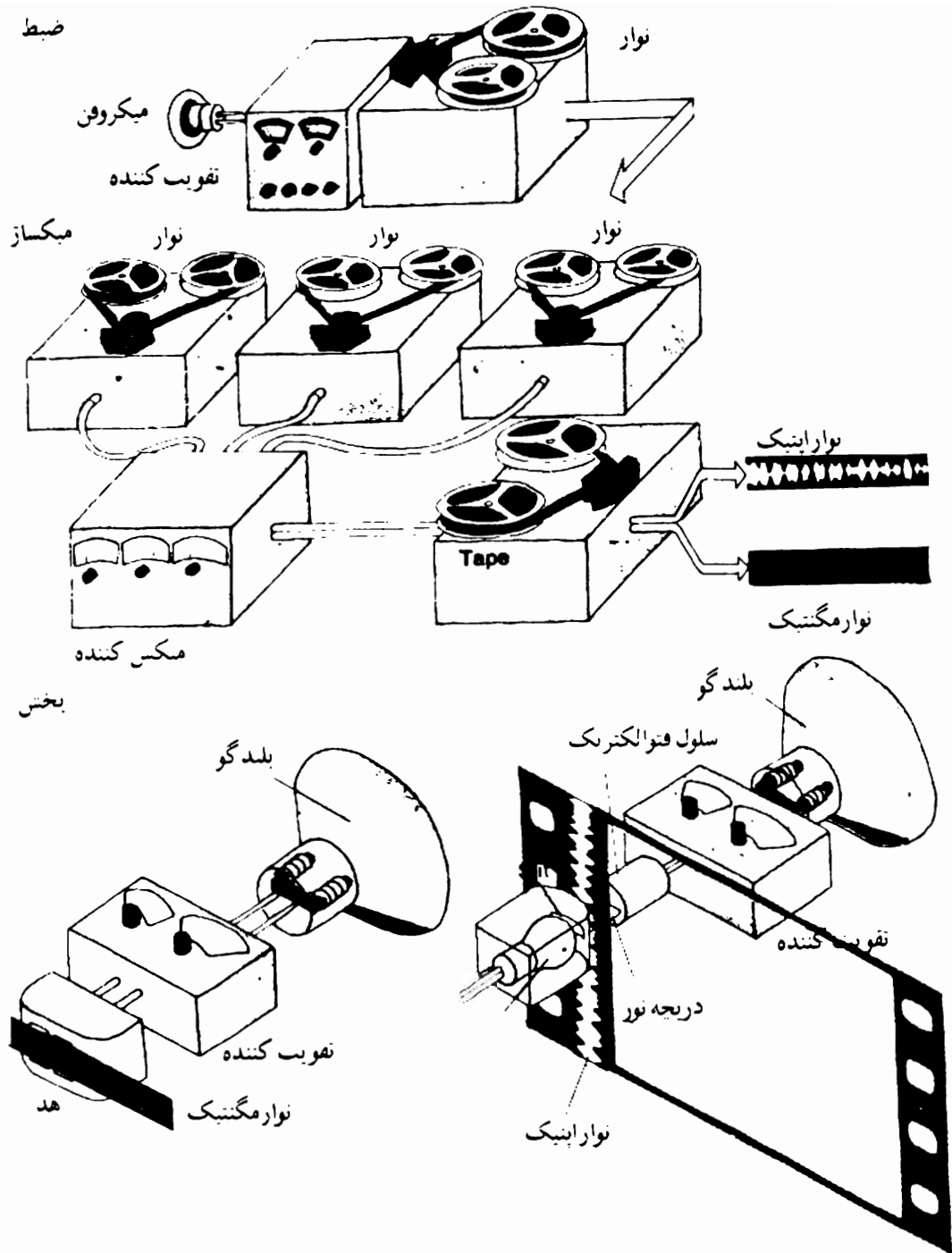
### نمره‌بندی (اتالوناژ) Grading

سلسله مراتب اصلاح رنگ و میزان تاریکی یا روشنایی هر «نما» در جریان چاپ نسخه‌ی نهایی فیلم، به طوریکه فیلم از این لحاظ یکپسند باشد. چون در جریان فیلم‌برداری گاهی بین گرفتن دو «نمای پشت سر هم» (که در فیلم ظاهراً بلافاصله دنبال هم می‌آیند) فاصله زمانی زیادی می‌افتد، ممکن است میزان تاریکی - روشنی یا رنگ دو «نمای پشت سر هم» فرق کند. لایبراتور موقع چاپ فیلم این فرق‌ها و کم‌و زیادیه‌ها را برطرف و فیلم را یکپسند می‌کند جوری که اختلافی در رنگ و نور توی چشم نزنند. به این اصطلاح Timing هم اطلاق می‌شود.

### نوآر Track

- ۱) نوآر صوتی (خلاصه‌ی Sound Track)
- ۲) ریلی که دوربین و فیلمبرداری بر آن

تصویر بالا: نمای معرفی کننده (بچه‌های بهشت، مارسل کارنه - ۱۹۴۴)



نوار سر و صدای متفرقه فیلم - ناند های مختلف صدا (از قبیل دبالوک، موسیقی، صداهای صحنه و غیره) با یکدیگر ترکیب می شوند و یک نوار مادر پدید می آورند که باند صدای اصلی فیلم را تشکیل می دهد. این باند اغلب به صورت اینتیک و گاهی هم به صورت مگنت ضبط می شود. صدای مگنت با استفاده از یک هد مگنت که به علائم الکترومگنتیک حساس است قابل شنیدن می شود. صدای اینتیک با استفاده از یک سلول فتوالکتریک که به مقدار نور منعکس شده از باند اینتیک حساس است قابلیت شنوایی پیدا می کند. نور لامپ تحریک کننده یک منبع نور یکنواخت است.

روی ارا به ای حرکت داده میشود .

۳) ( To Track ) حرکت دادن دوربین بر ارا به .

## نور آرک Arc Light

«آرک» درالکتريسته به نوار نورانی قوسی شکلی گفته می شود که از یک سلسله جرقه های به هم پیوسته مداوم تشکیل می شود. این جرقه ها از نزدیک شدن دو الکترود که از یک جور کربن (زغال) مخصوص ساخته شده اند به وجود می آید (در اصطلاح آپاراتچی های ایران به این الکترودها زغال گفته می شود). نور آرک که منبع روشنایی دستگاه های نمایش فیلم (آپارات) است ، نوری است قوی ، سفید و یکدست که یکدستی شدت آن با نزدیک شدن زغال ها به یکدیگر به طور خود کار و تدریجی حفظ می گردد. هم چنین در فیلمبرداری صحنه های وسیع از نوعی پروژکتور بزرگ استفاده می شود که به جهت به کار گرفتن الکترود های کربن برای ایجاد نوری قوی و سفید رنگ در آنها، «آرک» نامیده می شوند. در سالهای اخیر استفاده از الکترودهای کربن در پروژکتورهای نمایش و نور منسوخ شده و بجای آن از لامپهای مخصوص استفاده می شود که نوری مشابه «آرک» دارند.

## نور اصلی صحنه Key Light

نور اصلی که برای روشن کردن صحنه موقع فیلمبرداری به کار می رود . (هم چنین نگاه کنید به « نور مکمل » Filler Light )

## نور بیشتر از معمول High Key Lighting

شیوهی نورپردازی به نحوی که « نور اصلی » سهم بسیار عمدهی روشنایی کل صحنه را تشکیل دهد و در نتیجه بین سایه و روشن در صحنه تضاد اندکی باشد. در این شیوهی نورپردازی به طور کلی روشنایی در

## نوار سروصدا های متفرقه فیلم (ساند افکت)

### Effects Track

صدای فیلم از سه نوار ( Track ) در اصل جداگانه ، تشکیل می شود . نوار گفتگوها ( Dialogues ) ، نوار موسیقی متن ( Musical Score ) و نوار سروصدا های متفرقه ( Sound Effects ) که این هر سه به وسیلهی متصدی تدوین صدا در آخر ، روی یک نوار صوتی واحد ترکیب ( Mix ) می شود.

## نوار صدا Sound Track

صدای فیلم از سه نوع صدای مختلف تشکیل می شود (گفتگوها Dialogues - موسیقی متن - Musical Score - سروصدا های متفرقه Sound Effects ) که هر کدام جداگانه تهیه و تنظیم و سپس روی یک نوار واحد ترکیب Mix می شود . این صدای ترکیب شده به باریکه ای در حاشیهی فیلم که باریکه یا نوار صوتی باشد منتقل می گردد. ( هم چنین نگاه کنید به «دوربین صدابردار» Sound Camera ).

## نوار موسیقی Music Track

نوار یا بانندی که روی آن فقط موسیقی فیلم ضبط می شود و بعداً با نوار گفتگوها Dialogues و نوار صدا های متفرقه - Sound Effects ترکیب Mix می شود و تشکیل نوار صوتی واحد فیلم Sound Track را می دهد .

صحنه حاکم است. این طرز نوردادن به صحنه در عموم فیلم های قدیمی «هالیوود» رایج بود و هنوز هم در مورد اغلب فیلم های رنگی اعمال می شود. از این نوع نورپردازی با سفیدی و روشنایی زیادتر از معمول برای ایجاد حالات درامی خاص استفاده می شود. مثلاً «فدریکوفلینی» این شیوهی نور زیاد دادن به صحنه را در نمایش صحنه های خاطره و تخیل در فیلم «هشت ونیم» (۱۹۶۳) به کار برده بود.

نور صحنه بیشتر باشد، دیافراگم دوربین را می توان تنگ تر کرد و به صحنه عمق بیشتری داد (از زمینه دورتری می شود فیلم گرفت). نورپردازی وظیفه ی مدیر فیلمبرداری و یکی از جنبه های بسیار مهم و حساس فیلمسازی است و در ایجاد شکل ظاهری فیلم و بخشیدن حس و حالت به آن نقش اساسی دارد.

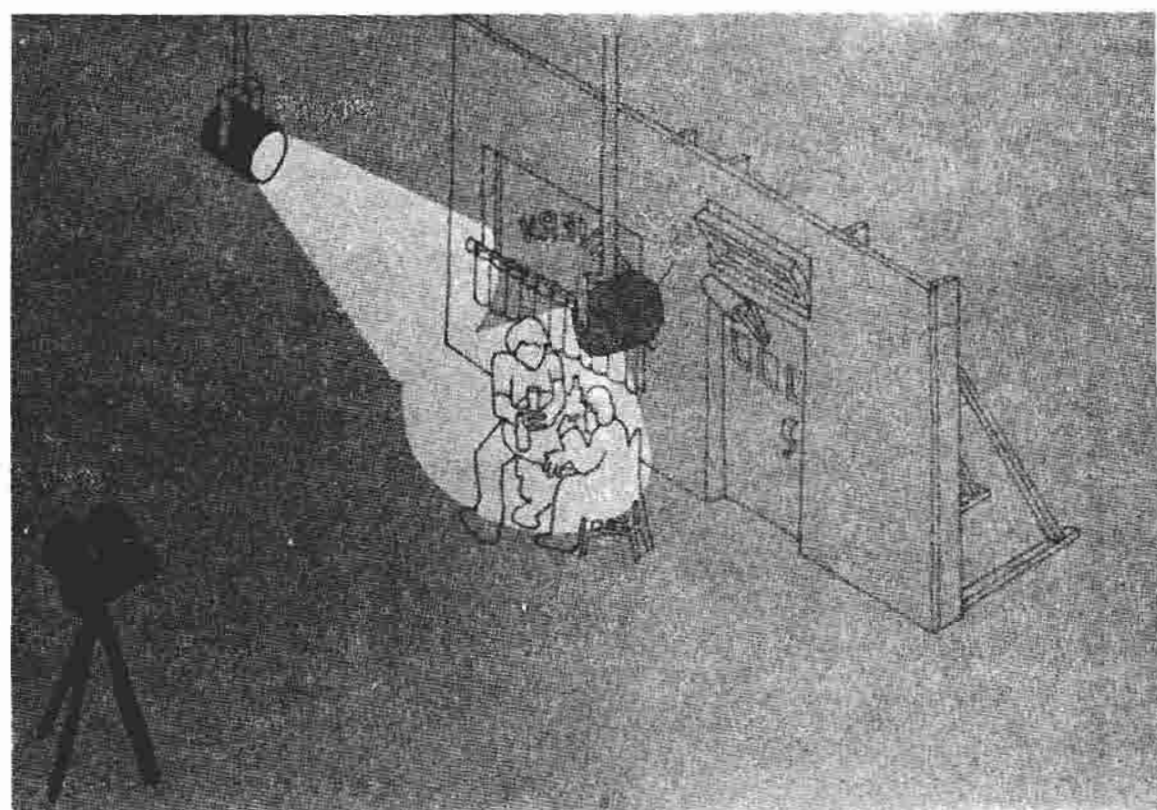
### نور دادن به فیلم Exposure

میزان نوری که موقع فیلمبرداری به فیلم می رسد به وسیله ی دیافراگم (Diaphragm) و میزان گشادی یا تنگی آن (F - Stop) و همچنین طول مدت باز ماندن دریچه ی دوربین و نور دیدن فیلم (Shutter Speed) کنترل می شود و به حسب این دو عامل متغیر است. در عکاسی اختیار نور دادن به فیلم بیشترست تا در سینما، در سینما چون در هر ثانیه ۲۴ کادر فیلم از جلوی دریچه ی دوربین فیلمبرداری رد می شود و هر کادر فیلم به مدت یک بیست و چهارم ثانیه در مقابل دریچه قرار می گیرد و نور می بیند، دریچه به مدت زمان دو دهم ثانیه برای هر کادر فیلم باز است و برای حفظ عمق صحنه، دریچه به میزان حداقل تنگ نگاهداشته می شود، در نتیجه فیلمبردار میزان نوری را که به فیلم می رسد با اضافه یا کم کردن روشنایی خود صحنه کنترل می کند و ضمناً باید مواظب باشد که میزان نور بین «نما» های دنبال هم (که ممکن است با فاصله ای زمانی زیادی فیلمبرداری شده باشند) ناگهان تغییر نکند و یک «نما» ی روشن و «نما» ی بلافاصله بعد از آن (که ظاهراً در همان زمان رخ می دهد) تاریک نباشد. بعضی از فیلمسازان با زیادتر یا کمتر از حد معمول نور دادن به فیلم در جهت بیان مفاهیم

### نورپردازی Lighting

روشن کردن صحنه برای فیلمبرداری از آن. فیلم های خام اولیه «حساسیت» (قابلیت جذب نور) کمتری داشتند و چون فیلمبرداری به نور زیادی احتیاج داشت استودیوها را جوری می ساختند که تالار فیلمبرداری بتواند رو به آفتاب بگردد. برای همین هم محل اولین استودیوهای فیلمبرداری را در کالیفرنیا (هالیوود) قرار دادند که ناحیه ای اغلب آفتابی است.

اولین پروژکتور (نورافکن) های روشن کننده صحنه های فیلمبرداری، «زغالی» (Arc) و بعد لامپی بودند. بعدها چراغ های کوارتز (Quartz) (که با بخار جیوه کار می کند) ابداع شد که ساده تر و کوچک تر بود. این امر همراه با پیدایش فیلمهای «حساس» (Fast) که احتیاج به نور زیادی نداشت، کار فیلمبرداری را سهل تر و قابل انعطاف تر کرد به طوریکه حالا در خیلی از جاها صرفاً با «نور موجود» (Available Light) و بدون لامپ و نورافکن اضافی فیلم می گیرند و حتی فیلم رنگی حساسیتش به حدی رسیده که با نور شمع می شود فیلم گرفت. منتها هر قدر



بالا: نور بیشتر از معمول: قلمه کود کال و حشناک (زان تر ملوایل و ران کونکو) نور زوی حسمال محدود شده است.  
 پایین: نور مگما: در طرح منبع اصلی نور را ملاحظه می کنید که به موضوع فیلمبرداری ناانیده شده است.

( Fast Films ) در نور طبیعی محیط‌های واقعی  
( Locations ) می‌توان فیلم گرفت.

## نوع ( ژانر ) Genre

کلمه‌ی فرانسه ، اصلاً به معنی نوع و  
قسم ، و در سینما نوعی و گروهی فیلم خاص  
مثل ژانر «مستر» ، ژانر «موزیکال» و غیره .

## نیکل اودئون (سینمای دوپولی)

### Nickle Odeon

اولین سری سالن‌های نمایش فیلم که در  
سال ۱۹۰۰ به شکل ابتدایی در آمریکا باب  
شد و کارش خیلی گرفت. یک تالار دراز (معمولاً  
دکان یا انباری) با ردیف نیمکت‌های چوبی  
و دستگاه نمایش ابتدایی. اسم این سینماها از  
کلمه «اودئون» که معادل یونانی تئاتر است  
و اصطلاح عامیانه‌ی « نیکل » که سکه‌ی  
سنتی ( قیمت بلیت ورودی سینما ) است  
تشکیل می‌شد.

و حالات خاص بازی می‌کنند، مثل فیلم‌هایی  
که صحنه‌های رویا در آن زیاد از حد معمول  
روشن و سفید است . . . وسیله‌ای که با  
سلول‌های حساس به نور، میزان نور صحنه را  
می‌سنجد و معین می‌کند که تنگی یا گشادی  
دیافراگم و مدت زمان نور دادن به فیلم چقدر  
باید باشد ، «نورسنج» ( Exposure Meter )  
می‌گویند.

## نور زیاد Overexposure

به فیلم هنگام فیلمبرداری بیشتر از حد  
لازم نور دادن که نتیجه‌اش سفید و روشن‌تر  
شدن تصویر است بیش از حد معمول. این  
عمل را برای ایجاد حالات خاص (مثلاً دادن  
فضایی زیاد روشن و آفتابی به صحنه، یا گاه در  
صحنه‌های رویا و امثال آن ) عمداً انجام  
می‌دهند .

## نور مکمل Filler Light (Fill Light)

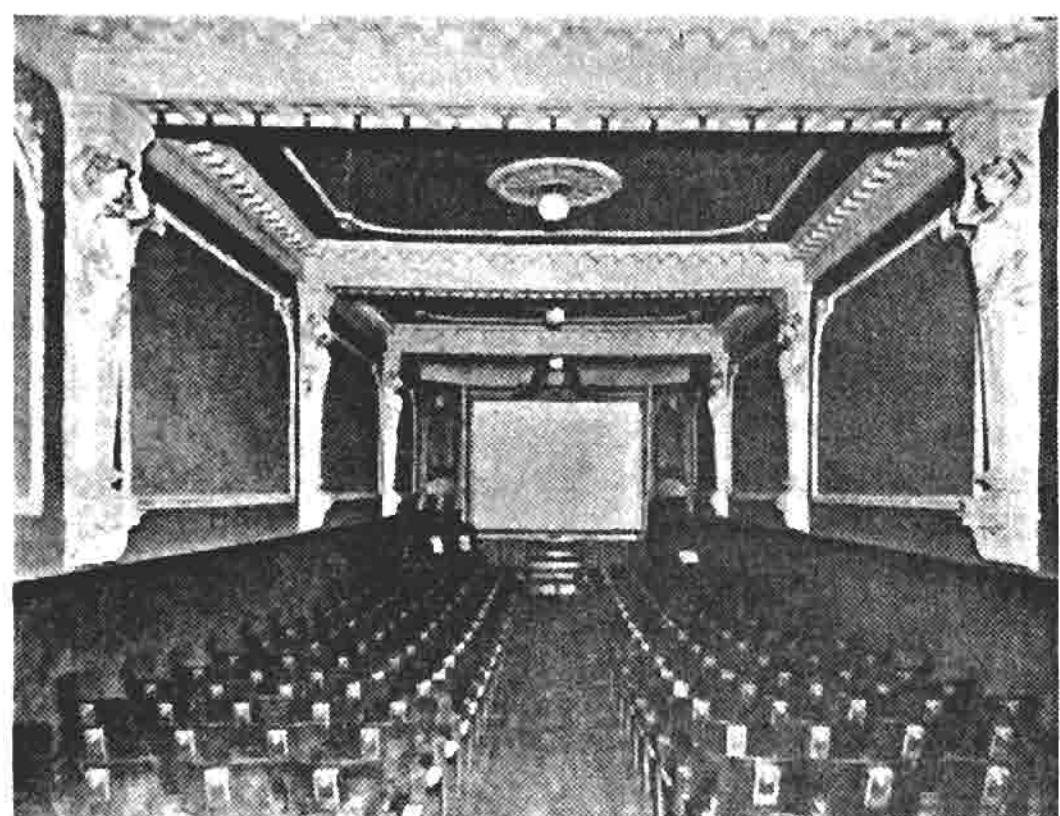
روشنایی کمکی که از طرف مقابل  
سنج اصلی نور ( Key Light ) به موضوع  
فیلمبرداری تابانده می‌شود و سایه‌ها را نرم و  
کمی روشن‌تر می‌کند و به قسمت‌هایی که در  
تاریکی مانده‌اند و «نور اصلی» به آنها نرسیده  
روشنایی می‌بخشد . «نور مکمل» ضعیف‌تر از  
« نور اصلی » است.

## نور موجود Available Light

نور طبیعی هر محیطی ( اعم از محیط  
داخلی یا خارجی). نوری که به وسیله‌ی  
روشنایی مصنوعی و نورافکن‌ها تقویت نشده  
است. به کمک فیلم‌های حساس‌تر از معمول

شرح تصاویر صفحه مقابل:

نمای خارجی و داخل سالن سینماهای مشهور به «نیکل اودئون»  
معروف به «سینمای دوپولی» در سال ۱۹۰۹.





# و

## Vamp

## وامپ

در سینما مجازاً زن خون‌آشام، زن افسونگر و خانمان برانداز، زن زیبای لذت‌جو و بی‌رحمی که مردهای معمولاً چشم و گوش بسته و شریف و خانواده دار را از راه به در می‌برد و بعد از به هم زدن خانه و زندگی او به سراغ مرد دیگری می‌رود .

این اصطلاح ابتدا برای « تدا بارا » (Theda Bara) هنرپیشه فیلم‌های صامت به کار رفت که این تیپ را به صورت یک جور وسیله تبلیغ و جلب مشتری برای اودر فیلم‌هایش ساختند. در سالهای بعد، مثلاً در دهه‌ی چهل «ریتاهی‌ورث» ( R. Hayworth ) در فیلم‌هایی مثل «خون‌وشن» ( Blood and Sand . ۱۹۴۰ ) و « عشقهای کارمن » (Loves of Carmen ۱۹۴۸) نمونه «وامپ» بود.

## Second Unit واحد دوم فیلمبرداری

در جریان تهیه‌ی بعضی از فیلم‌ها، مخصوصاً فیلم‌های عظیم و مفصل، یک‌گروه فیلمبرداری که کمی به اسم « واحد دوم» قسمت‌هایی از فیلم را که معمولاً در خارج از استودیو می‌گذرد و در آن هنرپیشه‌های اصلی شرکت ندارند فیلمبرداری می‌کند. این گروه دوم، کارگردان و فیلمبردار و حیات فنی جداگانه‌ی خودش را دارد. طول مدت تهیه‌ی فیلم و زمان فیلمبرداری را به این ترتیب کوتاه‌تر می‌کنند.

در فیلم معروف «بن‌هور» (Ben Hur) (۱۹۵۹) اثر « ویلیام وایلر» (W. Wyler) : فصل مسابقه‌ی ارابه‌رانی را واحد دوم فیلمبرداری کرده بود، هم‌چنین است در مورد غالب فیلم‌های تاریخی و جنگی و امثالهم.

## وایپ

## Wipe

یک شیوهی نقطه‌گذاری سینمایی و وسیله‌ای برای انتقال از یک صحنه به صحنه‌ای دیگر. در این طریقه خطی از یک سمت در سطح تصویر ( به طور افقی، عمودی، مایل، چرخان یا باز شونده از وسط تصویر به شکل v و غیره) حرکت می‌کند و در جریان این حرکت صحنه قبلی را محو و صحنه‌ی جدید را جایگزین آن می‌کند. این تدبیر در فیلم‌های سابق زیاد معمول بود و امروزه کمتر از آن استفاده می‌شود.

## وزن، گام، (ریتم) Pace

وزن (ریتم) حرکت فیلم، شتاب یا کندی سلسله وقایع و روایت فیلم. «ریتم» سریع با «نما»ها و صحنه‌های کوتاه‌تر به دست می‌آید و بالعکس. یک فیلم پر حادثه جنایی ریتمی تند دارد و یک فیلم هنری متعارف، ریتمی کند.

## وسایل صحنه

## Props

مختصر شده‌ی Properties وسایل صحنه، اشیاء و اسبابی که در صحنه‌ای که از آن فیلمبرداری میشود به کار می‌رود: سیز، صندلی، پرده، گلدان، کتاب، چراغ، ظرفها و غیره.

## وسترن

## Western

نوعی فیلم خاص سینمای آمریکا که در آن ماجراهایی مطرح می‌شد که مهاجران

سفید پوست در نیمه‌ی دوم قرن نوزده در قاره‌ی جدید با آن روبرو بودند، از هجوم برای یافتن طلا در «کالیفرنیا» و «داکوتا» تا جنگ‌های داخلی آمریکا، مبارزه با سرخ - بوستان، ساختمان راه آهن سرتاسری آمریکا، نبرد برای استقرار مالکیت بر زمین و احراز حق گله‌چرانی بین سرمایه‌داران بزرگ و خرده مالکین. چون وقایع این فیلم‌ها بیشتر در اراضی رام نشده‌ی «غرب» می‌گذشت، اطلاق اصطلاح وسترن (غربی) به این آثار از آنجاست. از ابزار ظاهری مشخص کننده این فیلم‌ها حضور افراد گاوچران (Cowboy - «کاووبی» که نام دیگریست برای این فیلم - ها) با کلاه‌های لبه پهن و شلوار سواری و ششلول‌ها و حضور دائمی اسب‌هاست و شهرک‌های چوبی با یک خیابان در وسط، یک کافه‌ی مشروب فروشی Saloon، دفتر کلانتر Sheriff، یک کلیسا، یک دکه، نعل‌بندی و غیره. فیلم‌های «وسترن» بخاطر تحرک ظاهری، وجود قهرمانان قاطع، تنها زنی باک، مبارزه‌ای روشن با عوامل معارض، شکل غیر متعارف و جذاب زمینه‌ی وقایع (بیابان‌های باز و شهرک‌های محدود) و لباس و رفتار افراد، همیشه از محبوب‌ترین انواع فیلم در تاریخ سینما بوده است.

افسانه‌های قهرمانان غرب، پیش از ظهور در فیلم، با نمایش‌های سیار سیرکی به اسم «نمایشات غرب وحشی» (معروفتر از همه نمایش‌های شخصیتی به اسم «با فالویل - کودی» Buffalo Bill Cody) و در «رمان» - های دوپولی محبوبیتی داشت. از جمله‌ی این قهرمانان محبوب «وایلدبیل هیکاک» (Wild Bill Hickock) «کالا میتی جین» (Calamity Jane) «وایات ارب»

و کودک» (The Redman and the Child) و (۱۹۰۸)، «قتل عام» (The Massacre ۱۹۱۳) (و «نبرد در تنگه الدر بوش» Battle at Eldebruch Gultch. فیلم های «اینس» اصالت، واقعیت و وسعت حماسی بیشتری داشتند. وی با فیلم «معامله» (The Bargain) (۱۹۱۴) «ویلیام اس. هارت» (W.S. Hart) رابه سینما معرفی کرد که به خاطر شخصیت قوی و متین خود یکی از محبوبترین و نمونه‌ی اولین قهرمانان تنها و رومانتیک وسترن شد. «هارت» از زمینه‌ی زندگی در غرب اطلاع زیادی داشت و تعدادی از فیلم‌هایش نظیر «محور جهنم» (Hell's Hirge ۱۹۱۶) و «تخته‌ی آزمایش» (The Testing Block) (۱۹۲۰) را شخصاً کارگردانی کرد. وی اولین هنرپیشه بسیار محبوب فیلم‌های وسترن محسوب می‌شود.

در دهه‌ی ۲۰ فیلم‌های وسترن دیگر یک پدیده‌ی محبوب جهانی بودند. کارگردانان عمده‌ای که در این دهه در زمینه‌ی وسترن کار می‌کردند «سیسیل ب. دومیل» (C.B. Demille)، «هنری کینگ» (H. King) و «جان فورد» بودند. فورد در میان گاوچرانان زندگی کرده و شخصیت‌های وسترن و زمینه‌ی خاص آنرا خوب می‌شناخت. وی تا قبل از اولین وسترن معروفش «اسب آهنی» (The Iron Horse ۱۹۲۵) تعداد بسیاری فیلم وسترن کوتاه ساخته بود. بازیگران عمده‌ی وسترن‌های دهه‌ی ۲۰ «داگلاس فربنکس» (D. Fair Banks)، «هری کری» (H. Carry) و «ویلیام فارنوم» (W. Farnam) بودند. از وسترن‌های مهم و معروف این دوره «گاری سرپوشیده» (The Covered Wagon) - ۱۹۲۳ اثر «جیمز کروز» J. Cruze است که به

(Wyatt Earp) کلانتر شهرک «او. کی. کورال» (O.K. Corral) «بیلی دکید» (Billy the Kid) «جسی جیمز» و برادرش فرانک (Jesse Frank James) (این سه نفر آخری از جمله‌ی راهزنان بودند)، شخصیت‌هایی واقعی که اعمال منسوب به آنها به شدت با افسانه آمیخته بود.

در سال ۱۸۹۴ «ادیسون» یکی از نمایش‌های غرب وحشی را در دستگاه «کینه-توگراف» (Kinetograph) ضبط کرد و در ۱۸۹۸ فیلم وسترن کوتاهی به اسم «سالن بار کریپل کریک» (Cripple Creek Bar-Room) ساخت. در سال ۱۹۰۰ یک دسته دزد مشهور به «گروه وحشی» (Wild Bunch) به قطار راه‌آهن سرتاسری دستبرد زد و این قضیه موضوع فیلم «سرقت بزرگ راه آهن» (The Great Train Robbery) (۱۹۰۳) اثر «ادوین اس. پورتر» E.S. Porter اولین وسترن متمایز و یکی از مهم‌ترین فیلم‌های اولیه‌ی سینما شد.

هنرپیشه‌ی اول این فیلم «جی.ام. آندرسون» (G.M. Anderson) در ۱۹۰۸ فیلمی به اسم «برانکوبیلی و کودک» (Broncho Billy and the Kid) ساخت که بسیار محبوبیت یافت. این شخص ماجراهای «برانکوبیلی» را در متجاوز از ۳۰۰ فیلم کوتاه ادامه داد.

دو عامل بسیار مؤثر در سینمای وسترن، کارگردان بزرگ سینمای آمریکا، «دیوید وارک گریفیت» (D.W. Griffith) و «تاماس اینس» T. Ince بودند «گریفیت» در فاصله‌ی ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۴ تعدادی وسترن تک پرده‌ای (ده دقیقه‌ای) بسیار موفق ساخت، از آن جمله بود «سرخپوست



بالا: سرقت بزرگ راه آهن (ادوین.اس. پورتر- ۱۹۰۳) اولین وسترن متمایز و یکی از مهم ترین فیلم های اولیه سینما.  
پائین: قتل عام (دبویلد وارک گریفیث- ۱۹۱۳) از جمله اولین وسترن های تک حلقه ای بسیار موفق (گرفیث) بود.



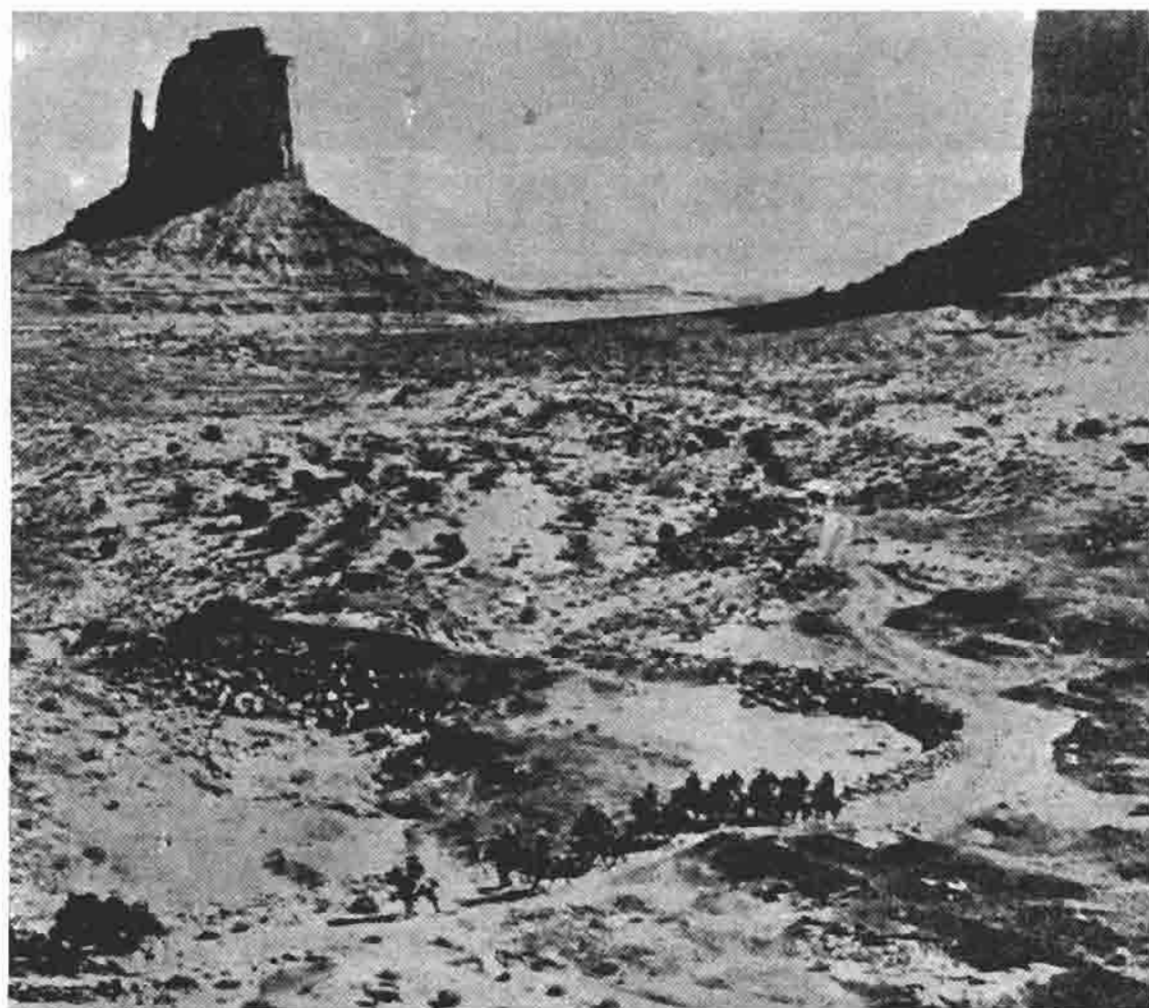
وسترن بعدی حماسی بخشید و امکانات هنری این قالب را نشان داد. موفقیت این فیلم که «جان فورد» رابه ساختن «اسب آهنی» برانگیخت، فیلمی که در آن برای اولین بار سبک سهل و متمتع این فیلمساز غزلسرا و «انسان» با شخصیت های آشنای محبوبش ارائه می شد. در این دوره وسترن های پرتحرک و صرفاً حادثه ای هم زیاد ساخته می شد که بازیگران اکثر آنها «کن ماینارد» (Ken Maynard) «باک جونز» (Buck Jones) «جک هولت» (J. Holt) و «تام میکس» (T. Mix) بودند. اساس این فیلم ها زد و خورد و دلاوری و عملیات آکروباسی خطرناک و تاخت و تاز بود. در آغاز دوره ی سینمای ناطق «وسترن» در دست کارگردانانی مثل «رائول والش» (Raoul Walsh) و «فورد» به جلوه ی خود ادامه داد. فیلم های «در آریزونا ی قدیمی» (In Old Arizona - ۱۹۲۹) و «معبر بزرگ» (The Big Trail - ۱۹۳۰) اثر «رائول والش»، «ویرجینیایی» (The Virginian - ۱۹۲۹) اثر «ویکتور فلمینگ» (V. Fleming) «بیلی دکید» (Billy, the Kid - ۱۹۳۰) اثر «کینگ ویدور» (K. Vidor) «قهرمانان جهنم» (Hell's Angels - ۱۹۳۰) و «سیمارون» (Cimarron - ۱۹۳۱) از «وسلی راگلز» (Wesley Ruggles) کارهای عمده ای هستند که در نیمه ی اول دهه ی ۳۰ در این زمینه صورت گرفته اند. فیلم «ویرجینیایی» یکی از اولین فیلم های «گاری کوپر» (G. Cooper) و «معبر بزرگ» اولین فیلم عمده ی جان وین (J. Wayne) است. که بعداً در سینما به خصوص در فیلم های وسترن محبوبیتی کم نظیر پیدا کردند. در ۱۹۳۵ فیلم های وسترن به صورت سری به بازار راه یافت، سلسله فیلم هایی کم

شرح تصاویر این صفحه:

بالا: اسب آهنی (۱۹۲۵) از اولین وسترن های معروف «جان فورد».  
پائین: «حادثه آکس بو» (ویلیام ولمن - ۱۹۴۳) از وسترن های معروف سانسوری!

شرح تصاویر صفحه مقابل:

بالا: گاری سربوئیده (جیمز کرووز - ۱۹۲۳) از وسترن های مهم دهه بیست.  
پائین: دلجان (جان فورد - ۱۹۳۹) از معروفترین وسترن های تاریخ سینما.





بالا: کاروانسالار (جان فورد - ۱۹۵۰) اولین وسترنی که با نظر مثبت به سرخ پوستان نگاه می کرد.  
پائین: جویندگان (جان فورد - ۱۹۵۶) این بهترین اثر «جان فورد» است.



نالا: دونل در آفتاب (کینگ و بدور- ۱۹۴۶) یک وسترن حماسی و پرخرج.  
 باشن: رود سرخ (هاوارد هاگز- ۱۹۴۸) اولین وسترن هاگز.



خرج و اغلب در یک مایه با هنرپیشه‌هایی مشخص نظیر «جان وین» و «هاپ‌الانگ کاسیدی» (Hopalong Cassidy) و بعدها «کابوی» های آوازه‌خوان مثل «روی راجرز» (R. Rogers) و جین آتری (Gene Autry) که در فیلم‌هایشان بر موسیقی دهانی - غربی (Country-Western) زیاد تکیه می‌شد. در اواخر دهه‌ی ۳۰ و اوایل دهه‌ی ۴۰ وسترن با فیلم‌هایی مثل «دلجان» (Stagecoach - ۱۹۳۹) از «جان فورد» «اهل غرب» (Westerner - ۱۹۴۰) از «ویلیام وایلر» و «راه آهن سرتاسری غرب» (Western Union - ۱۹۴۱) اثر «فریتس لانگ» (F. Lang) به پختگی رسید و تحلیل شخصیت و ظرایف روانکاوانه در آن راه یافت. از وسترن‌های طی دوره‌ی جنگ دوم «حادثه‌ی آکس‌بو» (The Ox-Bow Incident) (۱۹۴۳) از «ویلیام ولمن» (W. Welman) (در باره‌ی اعدام بی‌محاكمه‌ی دوسردبیگناه) و «یاغی» (The Out Law - ۱۹۴۶) از «هوارد هیوز» (H. Hughes) بیشتر به‌خاطر سانسوری بودن موضوع و ستاره‌ی اولش مشخص هستند. بعد از جنگ، «فورد» وسترن - موثر «کلمانتاین عزیزم» (My Darling Clementine - ۱۹۴۶) «کینگ ویدور» وسترن حماسی و پرخرج «دوئل در افتاب» (Duel in the Sun - ۱۹۴۶) و «هوارد هاوکز» «رود سرخ» (Red River - ۱۹۴۸) را ساختند. «رود سرخ» اولین وسترن «هاوکز» و یکی از بهترین آثار در این زمینه است. جدی‌تر شدن مایه‌های وسترن در اوایل دهه‌ی پنجاه جلوه‌ی بیشتری یافت. در وسترن‌ها مسایل قرن جاری، مایه‌های متعدد تازه، تمثیل‌هایی از وقایع روز راه یافت. وسترن‌های

مهم این دوره اینها هستند: «تیر شکسته» (The Broken Arrow - ۱۹۵۰) (از «دلمر دیوز» (Delmer Daves) (اولین وسترنی که با نظر مثبت به سرخ‌پوستان نگاه می‌کرد) «کاروانسالار» (Wagonmaster) (۱۹۵۰) و «جویندگان» (The Searchers - ۱۹۵۶) (در ایران: «جستجوی خواهر») هر دو از جان فورد (که این دومی به عقیده‌ای بهترین اثر اوست) «وینچستر ۷۳» (Winchester 73 - ۱۹۵۰) و «سردی از لارامی» (The Man From Laramie) (۱۹۵۰) از آنتونی من (A. Mann)، «سر ظهر» (High Noon - ۱۹۵۲) (در ایران: ماجرای نیمروز) از «فرد زینمن» (Fred Zinnemann) «جانم، گیتار» (Johnny Guitar - ۱۹۵۴) از «نیکلاس ری» (N. Ray) «پرتاب تیر» (Run of the Arrow - ۱۹۵۶) از «سیموئل فولر» (Samuel Fuller) «تی بلند» (The Tall T - ۱۹۵۷) و «تنه‌باز» (Ride Lonesome - ۱۹۵۹) هر دو اثر «باد باتیچر» (Budd Boetticher) «ریوبراو» (Rio Bravo - ۱۹۵۸) از «هوارد-هاوکز» (یکی از استادانه‌ترین آثار این زمینه) ... در وسترن‌های جدید، تصور قدیمی خوب و بد به هم می‌ریخت. قهرمانان شخصیتی پیچیده و مخلوطی از بد و خوب را پیدا می‌کردند، از جمله وسترن‌های باصطلاح «بالغ» این دوره می‌توان «ششلول‌بند» (The Gun Fighter - ۱۹۵۰) از «هنری کینگ» و «تیرانداز چپ‌دست» (The Left-Handed Gun - ۱۹۵۸) از «آرتور پن» (A. Penn) و «شین» (Shane - ۱۹۵۳) از «جرج استیونس» (G. Stevens) را اسم برد، گرچه «شین» براساس همان قهرمان پاک و مقتدر و رومان‌تیک همیشگی

ساخته شده بود.

در اواسط دهه‌ی پنجاه یک سلسله سریال‌های تلویزیونی وسترن باب شد که عمده‌ی آنها «قطار گاری» (Wagon Train) «دود اسلحه» (Gun Smoke) و «بونانزا» (Bonanza) «شاین» (Cheyenne) «ویرجینیایی» و «وایاتارپ» بودند. هنرپیشه‌های سرشناس مثل «کلینت ایست وود» (C. Eastwood) و «استیومک کوئین» (S. Mc Quinn) از این سریال‌ها به‌سینما راه یافتند.

در دهه‌ی ۶۰ با «وسترن»‌هایی روبرومی شدیم که از زوال قهرمان «وسترن» خبر میداد قهرمانی که برای حفظ ارزشهای روبه فنا پا می‌فشرد، از آن جمله بود «شجاعان تنها هستند» (Lonely are the Brave) (۱۹۶۲) از «دیوید میلر» (D. Miller) «مردی که لیبرتی والانس را کشت» (The Man Who Shot Liberty Walance) (۱۹۶۲) از «یر سرزمین بلند بتاز» (Ride the High Country) (۱۹۶۲) (جدال در بعد از ظهر.)، و «این گروه خشن» (The Wild Bunch) (۱۹۶۹) و «ترانه‌ی گیبِل هوگ» (The Ballad of Gable Hoque) (۱۹۷۰) هر سه از «سام پکین پا» (S. Peckinpah) در این فیلم‌ها خشونت تجلی شدیدتر و واقع‌گرایانه‌تری داشت، تادار فاصله‌ی ۱۹۶۴ تا ۶۶ با وسترن‌های سه‌گانه معروف «سرجولثونه» (S. Leone) (برای یک مشت دلار - خوب و بد و زشت - داستانی از غرب) این خشونت ظاهری به اوج رسید و سیل وسترن‌های ایتالیایی را به بازار سرازیر کرد.

از مایه‌های رایج در وسترن‌های اواخر دهه‌ی

۶۰ و اوایل دهه‌ی ۷۰ توجه به سرخ‌بوستان بود و مطرح کردن مطالبی که بر آنها گذشته بود. در این زمینه بودند: «پاییز قبیله شاین» (Cheyenne Autumn - ۱۹۶۴) اثر «جان فورد»، «بزرگ‌مرد کوچک» (Litte Big Man - ۱۹۷۰) از «رتور پن» و «سرباز آبی» (Soldier Blue - ۱۹۷۰) از «رالف نلسون» (R. Nelson) «الدورادو» (Eldorado) (۱۹۶۶) و «ریولوبو» (Riolo - ۱۹۷۱) هر دو از «هوارد اوکز» و «جرئت واقعه» (Tru Grit - ۱۹۶۹) از «هنری هاتاوی» (H. Hathaway) وسترن‌های خوب این دوره هستند. موفقیت و محبوبیت عظیم «بوچ کاسیدی و ساندنس کید»

(Butch Cassidy and the Sundance Kid) (۱۹۶۹) از «جرج روی هیل» (G. R. Hill) توجهی تازه را به این قالب موجب شد، ولی در اواخر دهه‌ی ۷۰ و اوایل دهه‌ی ۸۰ به‌استثنای «تیرانداز» (The Shootist) (۱۹۷۶) از «دان سیگل» (D. Siegel) وسترن قابل توجهی بروز نکرد.

فیلم وسترن در سینمای سایر ممالک نیز به طور غیر مستمر اثر داشته است از همه بیشتر در سینمای ایتالیا که موج وسترن اسپاگتی (Spagetti Western) راسبب شد. نمونه‌هایی از وسترن در سینمای آلمان غربی، اسپانیا، یوگسلاوی، ژاپن و حتی هندوستان دیده شده است.

در سینمای ژاپن تأثیر وسترن را در فیلم‌هایی که به ماجراهای «سامورایی»‌ها (جنگجویان حرفه‌ای قرون وسطایی می‌پردازد) و مخصوصاً در آثار آکیرا کوروساوا (A. Kurosawa) می‌توان منعکس دید. جالب است که فیلم معروف این کارگردان «هفت سامورایی» (The Seven Samurai - ۱۹۵۴) که در



شرح تصاویر صفحه مقابل:

(بالا): تیرانداز - دان سیگل، ۱۹۷۶

(راستین - راست): مردی که لیبرتی والانس را کشت - جان فورد  
۱۹۶۲.

(بائین چپ): این گروه خشن - سام پکین با، ۱۹۶۹ - ون نین -  
جرج استینس - ۱۹۵۳

شرح تصاویر این صفحه:

(بالا - راست): تنها بتاز - بادبانچره، ۱۹۵۹ (بالا - چپ): ماجرای  
نیمروز - فرد زینه مان، ۱۹۶۲ - (وسط - راست): بر سر زمین بلند  
بتاز - سام پکین با، ۱۹۶۲. (وسط - چپ): آسمان بزرگ - هوارد  
هاکرز، ۱۹۵۲ (بائین): جرئت واقعی - هنری هاناوی، ۱۹۶۹



آن تأثیر وسترن‌های آمریکایی محسوس است خود اساس ایجاد وسترن مشهور و مردم پسند « هفت دلاور » ( The Magnificent Seven ) - (۱۹۶۰) اثر « جان استرجس » ( J. Sturgess ) شد.

از قسمت پیشین تصویر گرفته و تا دورترین و عقب‌ترین حد صحنه ، واضح باشند ( چون معمولا در یک « نما »، اگر جسم نزدیک به دوربین واضح باشد قسمت عقب صحنه محو است و بالعکس). این شیوه را فیلمبردار آمریکایی «گرگ تولند» (Greg Toland) در فیلمبرداری «همشهری کین» (Citizen Kane) (۱۹۴۱) از نو رواج داد و اعتباری هنری به آن بخشید.

### وسترن اسپاگتی Spagetti Western

کنایه از وسترن ایتالیایی، که از سال ۱۹۶۴ با فیلم « برای یک مشت دلار » - (Per un Pugno di Dollari) ساخته‌ی « سرجولئونه » (S. Leone) ساختن آنها شروع شد و به سبب خشونت و تحرک ظاهری بیش از اندازه‌اش بسیار جلب نظر کرد و در دهه‌ی ۶۰ بازار سینماهای جهان را از انواع مشابه آکنده ساخت .

### ویدئو Video

- ۱) تصویر تلویزیون (در مقابل صدای آن) .
- ۲) هنر تلویزیون .
- ۳) نوار «ویدئو» - Vidco Tape - که برنامه‌های تلویزیونی بر آن ضبط می‌شود و درپخش عمومی در خود تلویزیون و یا خصوصی - در دستگاه « ویدئو» - نشان داده می‌شود.

### وضوح Definition

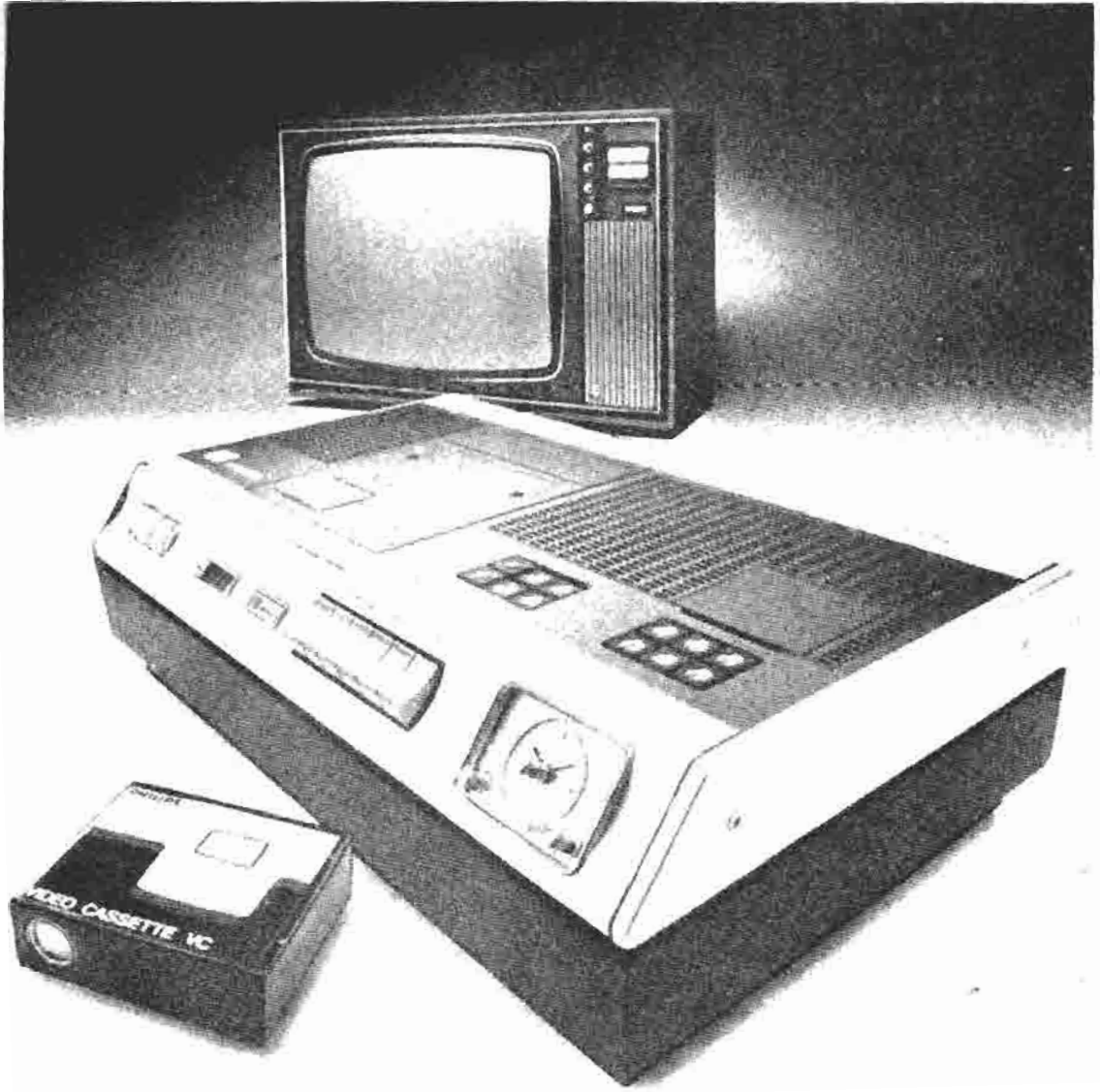
اصطلاحی که در مورد فیلم خام ( Film Stock ) به کار می‌رود و نمودار قدرت و قابلیت فیلم در تعیین و تفکیک عناصر تصویر است . اگر اجزاء تصویر از هم قابل تعیین و تفکیک باشند فیلم دارای « وضوح ظریف » ( Fine Definition ) است ، وگرنه تصویر چرک به نظر می‌رسد و نقطه‌های ریز سیاه و سفید که در کنار هم قرار گرفتندشان تصویر را به وجود می‌آورد درشت و مشخص هستند و در این مورد تصویر را « دانه - دانه » ( Grainy ) می‌گویند .

### ویستا ویژن Vistavision

یک شیوه فیلمبرداری برای پرده معمولی که در آن تصویر دقت و وضوح بیشتری دارد. در این شیوه، نگاتیف در دوربین به طور افقی حرکت می‌کند و در نتیجه تصویر با ابعاد بزرگتر بر روی درازای فیلم ضبط می‌شود. بعد هنگام چاپ روی پزیتیف ( نسخه مثبت ) هر کادر نگاتیف را به اندازه کادر معمولی کوچک می‌کنند. به خاطر کوچک شدن، تصاویر واضح‌تر و دقیق‌تر به نظر می‌آیند. این شیوه که طی سالهای پنجاه در آمریکا مورد استفاده قرار می‌گرفت ، امروزه تقریباً منسوخ شده است.

### وضوح تا عمق صحنه Deep Focus

اصطلاحی برای توصیف فیلمبرداری به شیوه‌ای که در آن اجسام و افراد در صحنه ،



ویدئو، تلو ویژن... .

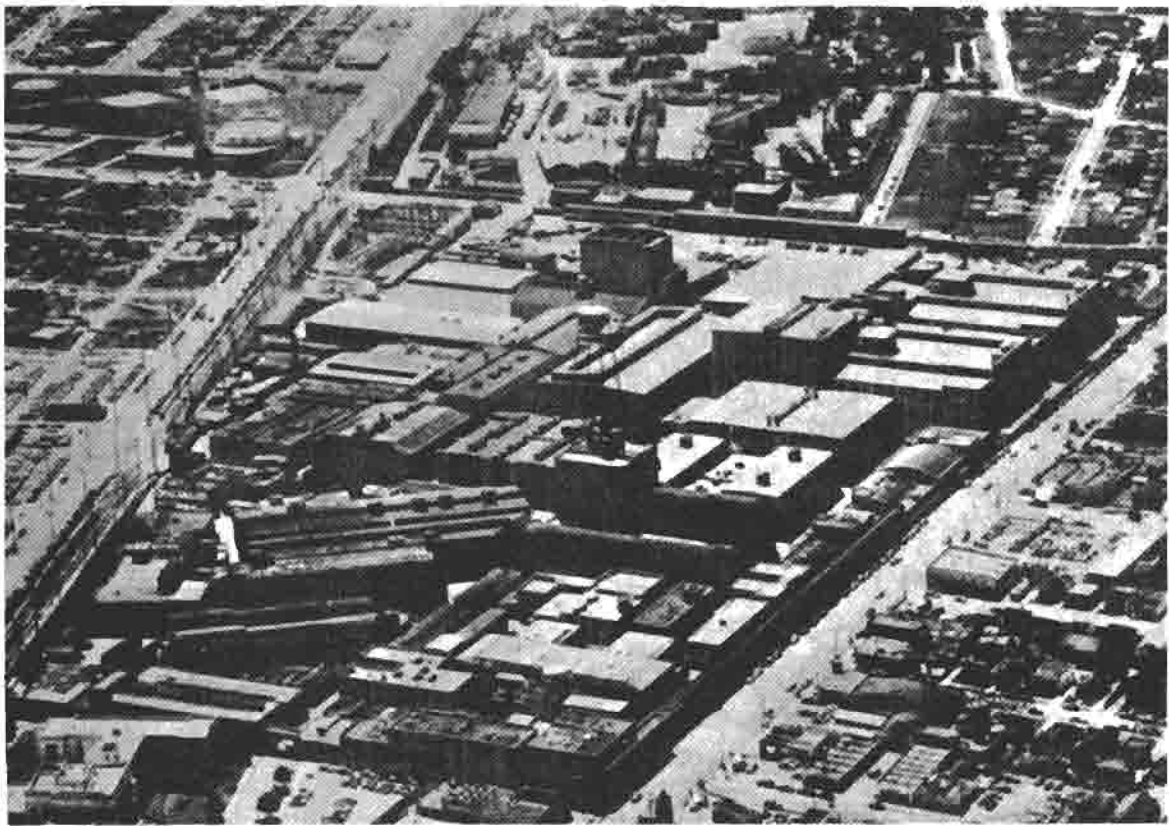
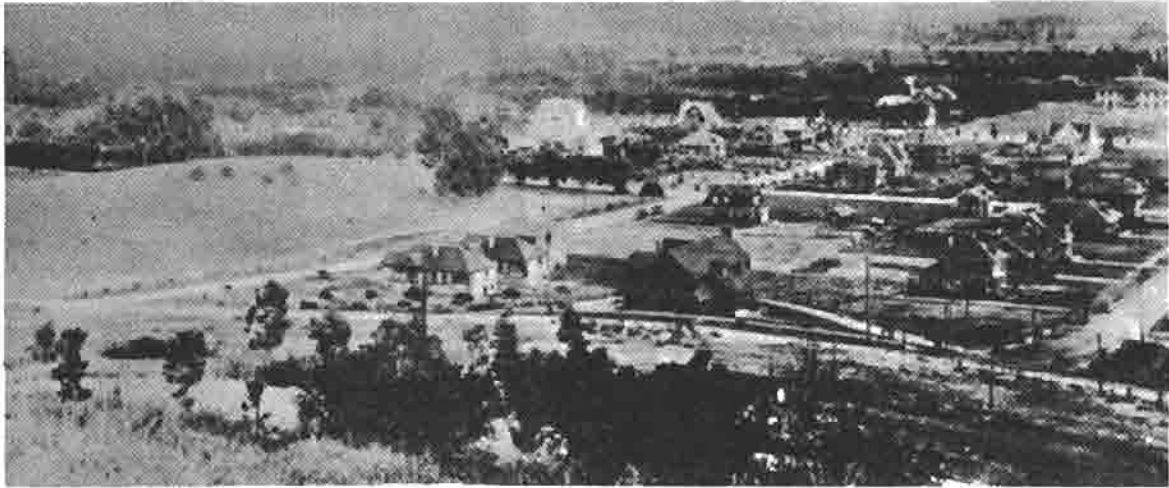


## هالیوود

## Hollywood

کوه‌های برف‌پوش تا صحراهای لخت، نظر فیلمسازان را بخود جلب کرده بود. در سال ۱۹۰۸ فیلمبرداری فیلم « کنت دومونت کریستو » که در شیگاگو شروع شده بود در کالیفرنیا تمام شد. دیوید وارگ گریفیث فیلمساز بزرگ از سال ۱۹۱۰ فیلم‌هایش را مرتب در کالیفرنیا می‌ساخت. وقتی که در سال ۱۹۰۹ شرکت ثبت علائم و حقوق سینمایی بوجود آمد فیلمسازان مستقل، کار را دوراز نیویورک و نزدیک به مرز مکزیکو به‌صرفه‌تر دیدند و در نتیجه یک محور جدید فیلمسازی در ساحل غربی آمریکا بوجود آمد. اولین استودیوی فیلمسازی را در هالیوود به سال ۱۹۱۱ « دیوید هورسلی » ( D. Horsley ) پایه‌گذاری کرد. تا پایان همین سال ۱۵ شرکت دیگر در هالیوود صاحب استودیو شده

ناحیه‌ای در هشت‌سایلی شمال‌غربی شهر لوس‌آنجلس واقع در ایالت کالیفرنیا که به عنوان مرکز صنایع فیلمسازی آمریکا، محل تجمع استودیوهای بزرگ و سمبل فیلم، سینما و تمام تجمل و فانتزی و زیبایی‌های وابسته به آن شناخته شده است. اولین مهاجران و سرگردان‌ها در حدود سال ۱۸۷۰ در این ناحیه ساکن شدند. در فاصله ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰ همسر « هوریس. اچ. ویلکاکس » ( H. H. Wilcox ) که دلال معاملات املاک بود به این ناحیه اسم « هالیوود » را اطلاق کرد. هالیوود از سال ۱۹۱۰ شخصیت رسمی یافت و ناحیه‌ای از شهر لوس‌آنجلس شد. کالیفرنیا از جنوبی از حدود سال ۱۹۰۷ به سبب آفتاب دائمی و مناظری متفاوت از



بالا: هالیوود در سال ۱۹۰۳

پائین: هالیوود در سال ۱۹۳۰



بودند. با اضمحلال شرکت ثبت علائم و حقوق سینمایی، فیلمسازان مستقل نظیر «جسی لاسکی» (Jesse Lasky)، «سیمونل گلدوین» (S. Goldwyne) و «سیسیل ب. دوویل» (C.B. Demille) اعتباری تازه بدست آوردند. «دوویل» در سال ۱۹۱۳ فیلم «شوهر زن سرخ پوست» (The Squaw Man) را ساخت که اولین فیلم آمریکائی از نظر فروش و گیشه بود. این افراد همراه با کسان دیگری مثل «آدولف زوکور» (A. Zukor)، «تامس اینس» (T. Ince) و «لوئی ب. مایر» کانون منحصر به فردی برای فیلمسازی بوجود آوردند که بر آن شم بسیار دقیق تجارتی همراه با ذخیره کافی از استعداد و زیبایی فرمان میراند.

جدامانگی نسبی آمریکا از جریان جنگ اول جهانی، توفیق فیلم های دوویل، کیفیت و با پایان جنگ، استودیوها به سرعت توسعه یافتند و به وارد کردن استعدادهای اروپائی و استقرار سیستم ستاره سازی (به ستاره سازی رجوع شود) پرداختند. این سیستم وفاداری و علاقه تماشاگران را تضمین می کرد. در این دوره، در کالیفرنیا نفت پیدا شد، قیمت زمین بالا رفت و از سراسر آمریکا افراد برای فرار از مشکلات بعد از جنگ و دوران رکود و راه یابی به دنیای جاذبه و رؤیا به کالیفرنیا رو آوردند. ازدیاد جمعیت و تمرکز استعدادهای و روحیات مختلف و ریخت و پاش های اعیانی مفرط که مطبوعات هم مبالغه اش می کردند به هالیوود صورت مظهر مجسم ثروت، شکوه، زیبایی، فهم و سلیقه را داد. مالیات ها هنوز زیاد نبود و درآمد هنرپیشگان وافر بود و می توانستند زندگی های افسانه ای در خور نقش های خود داشته باشند و برای گریز از ملال



بالا: «ساموئل گلدوین» و «ویلیام وایلر» به هنگام تهیه فیلم «دادزورت»  
پائین: سیسیل - ب. دوویل.



بالا: آدولف زوکر  
پائین: تامس اینس

بدنبال لذت‌های جنجال‌انگیز باشند. افتضاح  
پیر سروصدای زندگی هالیوودی و حمه  
پرهیزکاران به هالیوود بعنوان سنت‌گذار  
فساد در سال ۱۹۲۶ موجب تشکیل دفتر  
«هیز» (Hays' Office) و در ۱۹۳۴  
«لژیون عفاف» شد. دفتر «هیز» به ریاست  
«هیلی هیز» برای رعایت اصول اخلاق در  
فیلم‌ها بوجود آمد و بدنبال آن لژیون عفاف  
(Legion of Decency) که جنبه کایسائی  
داشت به شدت از بروز هر نوع امر  
خلاف اخلاق در فیلم‌ها کاست و فیلم‌های  
هالیوودی که در دهه ۲۰ بسیار بی‌پرده بود،  
تا حد تفریط سر به زیر و عقیف شد (جوری  
که حتی زن و شوهرها در فیلم نمی‌توانستند  
در تختخواب دو نفره بخوابند و تخت‌هایشان  
باید جدا می‌بود)

اختراع صدا در ۱۹۲۶ و کسادی  
عمومی اقتصادی موجب بحرانی موقتی در  
هالیوود شد. بعد از موفقیت اولین فیلم ناطق،  
«خواننده جاز» (The Jazz Singer)  
(۱۹۲۷) تمام استودیوها به دستگاه ناطق  
مجهز شدند و گرچه بعضی از هنرمندان  
مجبور شدند به علت داشتن صدای نامناسب  
از تار کناره‌گیری کنند، با اینحال عرصه‌ای  
برای کارگردانان، بازیگران، نویسندگان  
و متخصصان فنی جدید بوجود آمد و استعداد  
هائی از تئاتر آمریکا و انگلیس وارد هالیوود  
شدند. نفوذ دفتر «هیز» و شدت سانسور چهره  
هالیوود را عوض کرد. فیلم‌ها به صورت تفریح  
«سالم» و «خانوادگی» درآمد. ولی «زیبائی» و  
«جلا»ی هالیوود در دهه ۳۰ و دوره  
رکود اقتصادی رونقی حتی بیش از دهه  
۲۰ بدست آورد. بازار شایعات پیرامون زندگی  
خصوصی هنرپیشه‌ها و بی‌پروائی‌هایشان داغ

بود و این شایعات با تصاویر جذاب در مجلات سینمایی مخصوص علاقمندان سرسپرده (Fan Magazine) با زبانی عامه پسند منعکس می‌شد. نویسندگان شایعه‌پرداز در زندگی خصوصی و حرفه‌ای بازیگران سینما قدرت و نفوذی فوق‌العاده داشتند. در همین دوره بود که «معصومیت» باعث رونق کار بچه‌های هنرپیشه شد.

در دهه ۳۰ سیستم فیلمسازی استودیوئی به اوج رسید و هر استودیوئی سبک خاص خود را با فیلم‌های مجلل از «مترو» ، گانگستری از «وارنر» ، تاریخی از «فوکس» و غیره، هر استودیوئی با اصطلاح «اصطبل» ستارگان ، کارگردانان و سایر متخصصان تحت قرارداد خود را داشت. شیوه فیلمسازی تقریباً کارخانه‌وار بود که هر استودیو در مواعدهای مقرر تعدادی معین از نوعی خاص فیلم را بیرون می‌داد که خوراک سلسله سینماهای تحت اختیار و کنترل آن استودیوی خاص را مرتب تأمین کند.

طی دوران جنگ دوم جهانی آمریکا عملاً یگانه کشوری بود که فیلمسازی در آن بدون کمبود و وقفه ادامه یافت، ولی بعد از جنگ عواملی چند افسانه‌ها را بتدریج دگرگون ساختند. فیلمسازی در اروپا سر بلند کرد ، گروه فیلمسازی پیدا شدند که می‌خواستند فیلم‌های مستقل و دوزخ نفوذ استودیوها بسازند. در ۱۹۵۰ تلویزیون بعنوان رقیب و خطری جدی برای سینما قد علم کرد. هاالیوود با ارائه سیستم‌های جدید فیلمبرداری برای نمایش بر پرده عریض و صدای استریو و فیلم بودار و غیره سعی در جلب تماشاگران از دست رفته سینماها کرد. گروه‌های سینماهای نمایش‌دهنده فیلم از انحصار استودیوها خارج



بالا: استودیوهای آر.ک. او در سال ۱۹۳۵

پائین: استودیوهای وارنر در سال ۱۹۳۵



بالا: استودیوهای فوکس در سال ۱۹۳۵  
 وسط: استودیوهای پارامونت در سال ۱۹۳۵  
 پایین: استودیوهای متروگلدوین مایر در سال ۱۹۳۵

شدند، مالیات‌ها افزایش یافت و دلارهای حاصله از فروش فیلم‌های آمریکائی در کشور-های خارجی قابل انتقال نبود و کار فیلمسازی در خارج ارزان‌تر در می‌آمد. این همه سبب می‌شد که فیلمسازی در هالیوود دیگر آن جنبه انحصاری سابق را نداشته باشد. تعقیب عناصر دست‌چپی در سینمای آمریکا در دهه پنجاه، در جریان محاکماتی پر سروصدا باز به اعتبار هالیوود لطمه بیشتری زد، کنترل استودیوها از دست یک فرد با قدرت به دست شرکت‌ها، گروه‌های بانکداران و سرمایه-گذاران افتاد، استودیوها فیلم‌های قدیمی خود را به تلویزیون فروختند، بین تلویزیون و سینما مبادله افراد صورت گرفت و تلویزیون استعدادهای سینما را جذب کرد و بعضی از کارگردانان تلویزیون به سینما آمدند.

از اوایل دهه ۵۰ سرمایه‌گذاران آمریکائی با شیوه‌های زیرکانه تجارتي توانسته‌اند کنترل خود را در بازارهای جهانی فیلم حفظ کنند، مخصوصاً با سرمایه‌گذاری در محصولات مشترک که با کارمزد کمتری تمام می‌شود.

هنوز تا به امروز کلمه « هالیوود » چیزی بیش از یک مکان جغرافیایی را در خاطر زنده می‌کند. یک نوع فیلمسازی خاص که مشخصه‌اش حرفه‌ای‌گری، ریتم و زبان و شیوه داستانگوئی صریح، غیر پیچیده همه کس فهم و وجود هنرپیشه‌های محبوب و سرشناس است. در بعضی از اقسام فیلمسازی مخصوصاً فیلم‌های موزیکال، وسترن، گانگستری و کمدی‌های باصطلاح تمیز و سطح بالا، هرگز سینمای هیچ کشوری به پای هالیوود نرسیده است. خود شهر همچنان فضای شیک، اعیانی و پر تجمل خود را دارد، با

ویلاهای هنرپیشه‌ها و سالن‌های سینما با دکوراسیون‌های فاخر و تورهایی که افراد را به تماشای مراکز فیلمسازی می‌برد. هالیوود در اوج خود در نزد بسیاری از فیلمسازان و نویسندگان مورد علاقه، نفرت و گاهی ترکیبی از هر دو بود. درباره این شهر و فضایش داستان‌ها و فیلم‌های چندی پرداخته شده، مثل آخرین مرد مقتدر (The Last Tycoon)، نوشته اسکات فیتز جerald که بوسیله ایلیا کازان فیلم شد (۱۹۷۶) ویا فیلم معروف سانست بولوار (Sunset Boulevard) در ایران: غروب یک ستاره - (۱۹۵۰) اثر «بیلی وایلدر»



#### Stuntman هنرپیشه‌های بدل

مسئول انجام کارهای خطرناک در فیلم (پرش‌ها، سقوط‌ها و زدوخوردهای وحشیانه و معلق زدن با اتوموبیل و امثال آن) این افراد را با دستکاری در ظاهر و پوشاندن لباس مشابه با شخصیت اصلی فیلم در «نما» - های دور به جای هنرپیشه اصلی قالب می‌زنند. چون اگر به هنرپیشه اصلی صدمه بخورد کار ساختن فیلم متوقف می‌شود. حرکات خطرناک (Stunts) به دقت طرح‌ریزی می‌شود و هنرپیشه‌های بدل که تعریف و ورزشی کافی دارند به مخاطره‌ای حساب شده دست می‌زنند. معذک در بعضی صحنه‌های خطرناک، گاه بعضی از این افراد مجروح و حتی کشته می‌شوند.

«سانست بولوار» (در ایران: غروب یک ستاره)

اثر: بیلی وایلدر - ۱۹۵۰

۴۱	پزیتو (نسخه مثبت فیلم)
۴۱	پلان سکانس
۴۲	پن
۴۲	« پن » سریع (سوتیش پن)
۴۲	پوشش (ماسک)
۴۲	پوشش متحرک
۴۲	پیکسیلشن

## ت

۴۴	تاد - ای - او
۴۴	تاریکی بیش از معمول
۴۴	تدوین
۴۹	تدوین کننده
۵۰	تدوین موازی
۵۰	ترانسپرنسی
۵۰	تصاویر
۵۰	تصاویر روی هم
۵۰	تصاویر کنارهم
۵۰	تصویر ثابت
۵۰	تصویر کمی محو
۵۱	تکنی کالر
۵۳	تهیه کننده
۵۳	تیپ سازی
۵۳	تیلت
	۳۹

## ج

۵۲	جایزه آکادمی
۵۲	جرثقیل
۵۲	جیب کات (قطع ناگهانی)
	۴۱
	۴۱
۵۶	چینه چیتا (شهر سینما)
	۴۱

## آ

آکتورزاستودیو
آنونس (برنامه آینده)
آوانگارد
آیریس

## ا

ا برای اسبی
اسکار
اسلپ استیک
اکسپرمیونزم
امولسیون
انیمیشن (تحرک دادن)
ایستمن کالر

## ب

بازبگری
برداشت
برداشت کنار گذاشته شده
برداشت مجدد
برداشتهای روزمره
بک پروجکشن
بوم

## پ

پاناویژن
بخش (۱)
بخش (۲)
پرداخت
برده (تصویر) قسمت شده
برده سینما
برده عریض

۶۶	رای کات	
۶۶	رفلکتور	
۶۶	روز به جای شب	۵۸
۶۷	روداد موازی	۵۸
	<b>ز</b>	۵۹
		۵۹
		۶۰
۶۸	زاویه ، زاویه دید	۶۰
۶۸	زاویه مخالف	
۶۸	زیرنویس	
	<b>س</b>	۶۱
		۶۱
		۶۱
۷۰	سرعت	
۷۰	سروصدای متفرقه	
۷۰	سرهیم کردن	
۷۱	سریال (۱)	۶۲
۷۲	سریال (۲)	۶۲
۷۲	سکانس ( فصل )	۶۲
۷۲	سناریو ( فیلمنامه )	۶۳
۷۲	سناریوی کار	۶۳
۷۳	سناریوی مخصوص فیلمبرداری	۶۳
۷۳	سناریوی مصور شده	۶۳
۷۵	سوپر ایپوزیشن ( روی هم افتادن چند تصویر )	۶۳
۷۵	سیستم « ستاره » سازی	۶۳
۷۵	سینکرون کردن	۶۳
۷۷	سینما توگراف	۶۴
۷۷	سینماسکوپ	۶۴
۷۷	سینما - حقیقت (۱)	۶۴
۷۷	سینما - حقیقت (۲)	۶۴
۷۷	سینماگر	۶۵
۷۸	سینمای آزاد	۶۵
۷۹	سینمای مستقیم	
۷۹	سینمای هنری	
۸۰	سینه راما	۶۶

<b>خ</b>	
حرکت	
حرکت آرام (املوموشن)	
حرکت سریع (فست موشن)	
حرکت معکوس	
حلقه های سینمایی	
حلقه	

<b>خ</b>	
خارجی	
خطمشی مؤلف	
خلاصه داستان	
<b>د</b>	
داخلی	
دالی (ارابه)	
دانه	
درام احساساتی (اثرای صابونی)	
درجه تیرگی	
دستگاه نمایش فیلم	
دکوپاژ	
دوبلاژ (دوبله)	
دوئلکیت نگاتیو	
دوربین ذهنی	
دوربین صدا دار	
دوربین - قلم	
دیپراگم	
دیپسالو (تداخل تصاویر)	
دیپفورز	

**ر**  
راش

## ش

شخصیت منفی فیلم  
شوخی (بذله)

## ص

صدا برداری بعد از پایان فیلم برداری  
صدای اپتیک  
صدای استریو فونیک  
صدای مستقیم  
صدای مغناطیسی  
صدای واقعی  
صحنه (۱)  
صحنه (۲)  
صحنه باب (ویوفایندر)

## ط

طراح دکور  
طراح هنری  
طلق  
طول فیلم (به حسب فوت)

## ع

عدسی (لنز)  
عدسی آنامورفیک  
عدسی تله فتو  
عدسی زوم  
عدسی واید انگل  
عق صحنه  
عناوین (تیتراژ)

## ف

فاصله کانونی ۸۲  
فاین کات ۸۲  
فرمالیزم ۹۱  
فریم (کادر) ۹۲  
فلاش بک (رجوع به گذشته) ۹۲  
فلاش فوروارد (تجسم آینده) ۹۲  
فوت استاپ ۹۲  
فوکوس (وضوح) ۹۲  
فیدآت (تاریک شدن تدریجی تصویر) ۹۵  
فید این (روشن شدن تدریجی تصویر) ۹۵  
فیلتر (صافی) ۹۵  
فیلمبردار (۱) ۹۵  
فیلمبردار (۲) ۹۵  
فیلمبردار نورپرداز ۹۶  
فیلم برداری ۹۶  
فیلم برداری با وقفه ۹۶  
فیلم برداری بدون صدا برداری توام ۹۶  
فیلم بلند ۹۸  
فیلم بی خطر (فیلم نسوز) ۹۸  
فیلم چند داستانه ۹۸  
فیلم حساس ۹۸  
فیلم خام ۹۸  
فیلمخانه (سینما تک) ۹۸  
فیلمخانه فرانسوی ۹۸  
فیلم خبری ۸۸  
فیلم «زی ورسال» ۸۸  
فیلم درجه دو ۹۰  
فیلم زیرزمینی ۹۰  
فیلم سیاه ۹۰  
فیلم هروسکی ۹۰  
فیلم مجرد (فیلم انتزاعی) ۱۰۲



	ل	۱۰۴
		۱۰۷
۱۳۲	لپ دیسالو	۱۰۷
	م	۱۱۲
		۱۱۸
		۱۱۸
۱۳۵	متصدی برش	۱۱۹
۱۳۵	متصدی برق	۱۱۹
۱۳۵	متصدی دوربین فیلمبرداری	۱۱۹
۱۳۵	متصدی حرکت دوربین	۱۱۹
۱۳۵	متصدی میزان کردن عدسی دوربین	۱۲۶
۱۳۶	محل دوربین	
۱۳۶	محل فیلمبرداری ( خارج از استودیو )	
۱۳۶	مدرسه مطالعات عالی سینمایی ( ایدک )	
۱۳۶	مدیر فیلمبرداری	۱۲۸
۱۳۶	ملودرام	۱۲۸
۱۳۷	منشی تداوم صحنه ها	۱۲۸
۱۳۷	منشی صحنه	۱۲۸
۱۳۷	موج نو	۱۲۹
۱۴۰	موسیقی متن	۱۲۹
۱۵۳	مونتاز	۱۲۹
۱۵۶	موویلا (میز مونتاز)	۱۲۹
۱۵۶	میزانسن	۱۲۹
۱۵۶	میکس کردن ( میکساز )	۱۲۹
	ن	۱۳۰
		۱۳۰
		۱۳۰
۱۵۸	نئورنالیزم	۱۳۱
۱۶۲	نرم کردن تصویر	۱۳۳
۱۶۳	نسبت ابعاد	۱۳۳
۱۶۳	نظریه مؤلف	۱۳۳
۱۶۵	نگاتیو ( فیلم منفی )	
۱۶۵	نما	
۱۶۶	«نما»ی آرشیوی	۱۳۳
۱۶۶	«نما»ی از روی شانه	۱۳۳

فیلم مجلسی
فیلم مجموعه‌ای ( فیلم تألیفی )
فیلم مستند
فیلم موزیکال
فیلمنامه ( سناریو )
فیلم - نگاه
فیلم نیتراتی
فیلمولوژی ( فیلم شناسی )
فیلمهای خیابانی
فیلمهای گانگستری
فیلم هنری

## ک

کات ( قطع )
کات موازی
کادر ثابت ( فیکسدفریم )
کارتون
کارگردان
کپی ( نسخه )
کپی اول
کپی با صدا
کپی بخش
کپی کار
کراپ دالی
کلاکت
کمدی خل بازی
کم نور دادن
کینه توسکوپ
کینه توگراف

## گ

گفتار (۱)
گفتار (۲)

۱۷۸	نورزیاد	۱۶۶	«نما»ی بایگانی
۱۷۸	نور مکمل	۱۶۶	«نما»ی پوشش دار
۱۷۸	نور موجود	۱۶۷	«نما»ی تعقیبی
۱۷۸	نوع ( ژانر )	۱۶۷	«نما»ی تمام قد
۱۷۸	نیکل اودئون ( سینمای دوهولی )	۱۶۷	«نما»ی خیلی درشت
		۱۶۷	«نما»ی خیلی دور
		۱۶۷	«نما»ی درشت
		۱۶۸	«نما»ی دور ، «نما»ی عمومی
		۱۶۸	«نما»ی دو نفره
۱۸۰	واحد دوم فیلمبرداری	۱۶۸	نمایش فیلم ( ۱ )
۱۸۰	واسپ	۱۷۰	نمایش فیلم ( ۲ )
۱۸۱	وایپ	۱۷۰	نمایش فیلم از روبرو
۱۸۱	وزن ، گام ، ( ریتم )	۱۷۰	نمایش فیلم از پشت
۱۸۱	وسایل صحنه	۱۷۰	«نما»ی کلی
۱۸۱	وسترن	۱۷۰	«نما»ی لائی
۱۹۲	وسترن اسپاگتی	۱۷۰	«نما»ی متحرک ( ۱ )
۱۹۲	وضوح	۱۷۲	«نما»ی متحرک ( ۲ )
۱۹۲	وضوح تا عمق صحنه	۱۷۲	«نما»ی متوسط
۱۹۳	وبده نو	۱۷۲	«نما»ی مدل
۱۹۳	ویستاویژن	۱۷۲	«نما»ی معرفی کننده
		۱۷۲	«نما»ی نقاشی شده روی شیشه
		۱۷۲	«نما»ی نقطه نظر
		۱۷۲	«نما»ی واکنشی
۱۹۲	هالیوود	۱۷۳	«نما»ی هوائی
۲۰۰	هنرپیشه های بدل	۱۷۳	نمره بندی ( اتالوناژ )
		۱۷۳	نوار
		۱۷۵	نوار سروصدا های متفرقه ( ساندافکت )
		۱۷۵	نوار صدا
		۱۷۵	نوار موسیقی
		۱۷۵	نوار آرک
		۱۷۵	نور اصلی صحنه
		۱۷۵	نور بیشتر از معمول
		۱۷۶	نورپردازی
		۱۷۶	نور دادن به فیلم