فرهنگ واژه‌های سینمائی

مؤلف: پرویز دوائی

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

سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
مرکز تحقیقات و مطالعات سینمائی

فرهنگ واژه‌های سینمائی

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

مؤلف: پرویز دوائی

صفحه آرا: جمال امید

چاپ سوم: زمستان ۱۳۶۹، تعداد ۳۳۰۰ نسخه

توزیع: تهران ـ خیابان ـ آیت‌ا... طالقانی ـ بعد از خیابان بهار ـ شمارهٔ ۵۱۷
تلفن: ۷۵۵۷۶ و ۷۶۵۰۰۱ ـ ص ـ پ: ۱۳۱۱/۱۵۸۱۵

cina

«فرهنگ واژه‌های سینمائی» مجموعه واژه‌ها واصطلاحات متداول ومرسوم درهنر وصنعت سینما است. در تدوین وترجمه این واژه‌ها و اصطلاحات که بخشهای فنی سینما وهمچنین بخشهای هنری، سبکها ومکاتب را نیز شامل می‌گردد، سعی شده است مطلب ساده ونسبتاً همه کس فهم نوشته شود تا هم برای کسی که یک زمینه اطلاعاتی درکار سینما دارد وهم کسی که می‌خواهد تازه اطلاع پیدا کند قابل استفاده باشد. درعین حال ذکر این نکته ضروری است که این کتاب نمی‌تواند جواب همه مسائل پژوهنده را در باره همه واژه‌ها و اصطلاحات سینمائی بدهد. این کتاب فقط سوالهای اساسی واولیه یک فرد غیر متخصص را در زمینه‌های فنی وهنری سینما بصورتی نه چندان ابتدائی پاسخ می‌گوید. با توجه به‌این مطلب که دربارهٔ بعضی از اصطلاحات این فرهنگ کتابهای متعدد نوشته شده (نظیر نئورآلیزم، نقاشی متحرک، سینمای اکسپرسیونیستی‌آلمان ومباحث فنی مثل مبحث رنگ، تکنی کالر، حقه‌های سینمائی وغیره) این کتاب می‌تواند اطلاعاتی کلی و عمومی درباره موضوعات مختلف دراختیار خواننده قراربدهد وکنجکاوی اولیه وی را برطرف سازد تا بعداً بتواند در زمینه‌های موردنظر خود برای کسب اطلاعات بیشتر به کتابها ومراجع فوق‌الذکر رجوع کند.

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

قرار می‌گیرد ویا آنکه بعضی ازاین اصطلاحات به فارسی قابل ترجمه هستند از ترجمه آنها خودداری شده ویا ترجمه فارسی‌آنها جلوی کلمات اصلی در پرانتز ذکر گردیده‌است. بعضی اصطلاحات هم وجود دارند که کلمهٔ‌خارجی وترجمه فارسی آن هر دو بین فیلمسازان متداول است (نظیر سناریو وفیلمنامه) که دراین قبیل موارد هر دو واژه بصورت دو مدخل جداگانه بکارگرفته شده ودرشرح هرکدام به دیگری رجوع داده شده است.

مؤلف در تألیف این فرهنگ غیر از مراجعی که ذیلا ذکر می‌شود از محفوظاتی که طی سالها مجاورت با سینما وخواندن و خصوصاً ترجمه مطالب سینمائی برایش حاصل‌شده استفاده کرده است که طبعاً ذکر این مراجع که سابقه‌ای سی‌ساله دارد تقریباً غیر ممکن است.

مراجع اصلی در تألیف این فرهنگ چهارکتاب 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 بعدی‌که بطور نامرتب وپراکنده 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 هرنوع خطائی می‌داند که ممکن است دراین کتاب وجود داشته باشد. با این امید که نواقص و کمبودها و اشتباهاتی که بنظرتان می‌رسد تذکر دهید تا در چاپ بعدی به‌رفع آنها اقدام گردد.

پرویز دوائی

آ

آکتورز استودیو **Actors' Studio**

اسم یک مدرسه‌ی معروف تربیت هنرپیشه تآتر و سینما در آمریکا که در سال ۱۹٤۷ بوسیله‌ی « ایلیا کازان » 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 «گروه‌تآتری» بود که در سالهای سی ، نمایشنامه‌های متعهد اجتماعی را براساس تعلیمات معلم تآتر معروف روس «استانیسلاوسکی» Stanislavsky روی صحنه می‌آورد . بازی هنرپیشه‌های وابسته به‌این کارگاه ، ناتورالیسی و با استفاده از بداهه سازی و بحث‌های گروهی است . از پروردگان معروف این کلاس که سبک بازی‌شان را «بازی متدی » Method Acting یا بطور خلاصه «متد» می‌گویند می‌توان «ایلای والاك» 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 معمولا شامل لحظه‌های حساس و جذاب فیلم است .

آوانگارد Avant-Garde

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 تجارتی ، نتواند آنرا بپسندد و هضم وفهم کند . در سینما این اصطلاح مخصوصاً به تجربه‌گرایی اطلاق می‌شود که در فاصله‌ی سالهای ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۰ در فرانسه وآلمان فعالیت داشتند و بعد شامل سایر نوپردازان به‌طورکلی در هرزمانی می‌گردد .

سینمای پیشرو فرانسه به‌مقدار زیاد مدیون مکتب نقاشی امپرسیونیستی بود . «آبل گانس» A.Gance ، «ژرمن دولاك» Germaine Dulac ، « ژان اپستاین » J. Epestein ، «مارسل لربیه » M. L'Herbier ، «ژان رنوآر» J. Renoir « آلبرتو کاوالکانتی » A. Cavalcanti و « ژان‌گره میون » J. Gremillion مباشران اصلی این جنبش در سینمای فرانسه بودند . از ۱۹۲۰ تا ۳۰ « هانری شومت » H.Chomette ، «گره میون»، «مارسل‌دوشان» M. Duchamp ، «دولاکك» ، « فرمان‌لژه » و «اوژن دسلاو»سینمای خالص Cinema Pur را پایه‌گذاری کردند . درهمین ایام شاعران و نقاشان و نویسندگان و سایر هنرمندان سوررآلیست که خصایص هنر سینما را با مفاهیم وافکار سوررآلیستی متناسب می‌دیدند به این هنر روی آوردند . از آن جمله‌اند : «من‌ری» ، «رنه کلر» R. Clair ، «دولاك» ، «ژاك پره ور» J. Prevert ، «ژان کوکتو» J. Cocteau ، «سالوادور دالی» S. Dali ، « لوئیس بونوئل » L. Bunuel و «ژان‌ویگو» J. Vigo ... در روسیه بعد از انقلاب

بالا: آلبرتو کاوالکانتی
پائین: ژان کوکتو

«کوزینتسف» Kozinsev ، «کولەشف» Kuleshev «ورتوف Vertov » ، «آیزنشتاین» Eisenstein ، در آلمان « اسکارفیشینگر» O. Fischinger در انگلستان « لـن‌لای » در آمریکا «پل فیوس» P. Fejos ، «روبر فلوره» ، «لوئیس جکوبز» L. Jacobs ، « رالف استاینر » R. Steiner « مایادیرن » M. Deren و «کنت انگر» به حیطه‌ی سینماگران پیشرو تعلق دارند... از فیلمسازان امروزی «ژان‌لوك‌گدار»، «ژان لوئی استراب» J.L. Straub «کریس‌مارکر» C. Marker را جزو فیلمسازان پیشرو قلمداد می کنند.

آیریس **Iris-In (Iris-Out)**

این یک جور نقطه‌گذاری سینمائی برای ختم یک صحنه و شروع صحنه‌ی بعدی و نشان دادن گذشت زمان بین دوصحنه است. تصویر به شکلی دایره‌وار (و شبیه به‌حرکت دیافراگم‌دوربین‌عکاسی یا فیلمبرداری) کم کم می‌چرخد و بسته می‌شود ودر صحنه‌ی بعد، بتدریج باز می‌شود. در فیلم‌های قدیمی از این تدبیر برای تکیه و توجه دادن »، یک جزء صحنه استفاده می‌شد،یعنی یک قسمت از تصویر در یک دایره‌ای محاط و دور آن سیاه می‌شد.

بالا: زرین دولاک
پائین: ژان ایستاین

۱

اپرای اسبی **Horse Opera**
کنایه از فیلم « وسترن»

اسکار **Oscar**
جایزه‌ایست به‌صورت مجسمه‌ای مطلا در حدود ۳۰ سانتی‌متر که آکادمی علوم و هنرهای سینمای آمریکا سالی یک بار در زمینه‌های: بازیگری (نقش اول - نقش دوم زن - مرد)، کارگردانی، تهیه ، فیلمبرداری (رنگی،سیاه‌وسفید) ، سناریونویسی (اصلی، اقتباس)،طراحی لباس، طراحی دکور، موسیقی (اصلی،اقتباس،ترانه)، تدوین، صدابرداری، حقه‌ها ، فیلم مستند، فیلم کوتاه زنده ، فیلم کوتاه نقاشی متحرک و فیلم خارجی اعطا می‌کند (به « اسکار » جایزه آکادمی Academy Award هم گفته می‌شود).
توزیع «اسکار» از سال ۱۹۲۹ آغاز شد و بخاطر تبلیغی که در باره‌اش می‌شودوجهانی بودن فیلم‌های آمریکائی مشهورترین جایزه نوع خویش است.

اسلپ استیک **Slap Stick**
(کمدی پر تحرک وخرابکارانه، کمدی بزن‌و بشکن ، چک تخته‌ای)
یک جور فیلم کمدی که مخصوصاً در دوره‌ی سینمای صامت بسیار رایج بود و پر از صحنه‌های به هم‌ریختن وخورد کردن وحرکات آکروباتیک هنرپیشه‌ها (پرت شدن و آویزان شدن و غیره) است و مشخصه‌ی اغلب آنها یک یا چند صحنه تعقیب و فرار و پرتاب

گروه کمدین های کی‌ستون (باستانها)، نمونه‌ای از موفقترین نوع کمدی اسلپ استیک که وسیله «مک‌ست» شکل گرفت.

نمونه‌های متمایز کمدی اسلپ استیک

استان لورل و اولیور هاردی

هارولدلوید

کیک‌های 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 وفرمول‌های آن شکل گرفت. فیلم‌های آن دوره «چارلی‌چاپلین» ، «هارولدلوید» Harold Lloyd ـ « لورل ـ هاردی » Laurel & Hardy و « باستر کیتون » B. Keaton . نمونه‌های متمایزی ازاین‌نوع کمدی را در بر دارد .

اصطلاح « چک تخته‌ای » از یک جور « توفال » (تخته) ناشی میشود که در کمدی‌های پانتومیم دلقک از آن استفاده می‌کرد و ضربه‌های صدادار (ولی بی‌آزار) وارد میآورد،و این مضمون خود از سبک‌خاص « کمدیا دل‌آرته » Commedia dell Arte وشخصیت دلقک خاص این نمایش‌ها موسوم به‌هارله کن ـ Harlequin ـ آغاز می‌گردد. این سبک کمدی از نمایش‌های«پانتومیم»در آمریکابه‌نمایشات موزیک‌هال‌ Music Hall (تاترهای مخصوص اجرای نمایش‌های رقص وآوازسبک)ونمایش‌های Vaude Ville (نمایش‌های رقص و آواز و کمدی به اصطلاح « واریته ») و Burlesque ـ (نمایش های سبک کمدی توأم با رقص‌های نیمه برهنه) و از آنجابا هنرپیشه‌های کمیک این نمایش‌ها و بعضی از « چشمه»های کمیک آنها به اولین فیلم‌های کمدی راه‌پیدا کرد. تقریباًتمامی کمدی‌های اولیه تا ظهور ناطق در سینما درسایه کمدی «چک‌تخته‌ای»بودند. ازبین بعضی هنرپیشه‌های دیگر این نوع کمدی‌ها می‌توان به « هری‌لنگدون » H. Langdon « چارلی چیز » Charlie Chase-«لوپینولین»- Lupino Lane

بالا: روبرت وبه
پائین: هری لنگدون

«فتی آربوکل» - Fatty Arbukle «لاری سمون» L. Semon «بن توربین» B. Turpin و «می‌بل‌نورماند» Mabel Normand اشاره کرد.

بالا: بن توربین
پائین: لاری سمون

اکسپرسیونیزم Experssionism

جنبشی در هنرهای گرافیک ، ادبیات ، تآتر و سینما، که در فاصله‌ی سالهای ۱۹۰۳ تا ۱۹۳۳ درآلمان شکوفا شد. هدف اصلی این جنبش نمایش دنیای درونی بشر ، مخصوصاً عواطفی چون ترس،نفرت، عشق و اضطراب بود. شروع اکسپرسیونیزم را درسینما با فیلم «دفتر دکتر کالیگاری» Das Cabinet Des Dr. Caligari (۱۹۱۹) اثر «روبرت‌وینه» (R. Wiene) می‌شناسند. بعضی‌از عناصر و جنبه‌های منعکس دراین 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 مؤثربود، دست تنگی‌های مالی نیز در به وجود آوردن شکل عینی و مادی این فیلم‌ها نقش بازی می‌کرد،مثلا به همین دلیل دکورهای فیلم «کالیگاری»،پرده‌های نقاشی شده بود،وباچون برق کم بود ناچار صحنه‌ها نورکمتری داده می‌شد و فیلم‌ها بیشتر تاریک بود....غرابت دکور و اشکال خارجی،دیوارهایی بازوایای 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 سراسر 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 می کند . 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 موسی»(Wachsfiguren Cabinet) (۱۹۲٤) دنیای اکسپرسیونیستی را به حیطه‌ی محدود « فیلم مجلسی » (به فیلم مجلسی Kamerspiel Film رجوع شود) کشانید،ولی « کارل گرونه » (K.Grune) بافیلم «خیابان» (Die Strasse) (۱۹۲۳) فیلم اکسپرسیونیستی را به حوزه‌ی « سینمای خیابانی» (به فیلم خیابانی Street Film رجوع شود) راه داد.
«فردریش ویلهلم مورناتو» (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 دیگراو « نازلترین مرد » (Der Letzte Man) (۱۹۲٤) هر چند زمینه‌ای واقعی

PAUL WEGENER

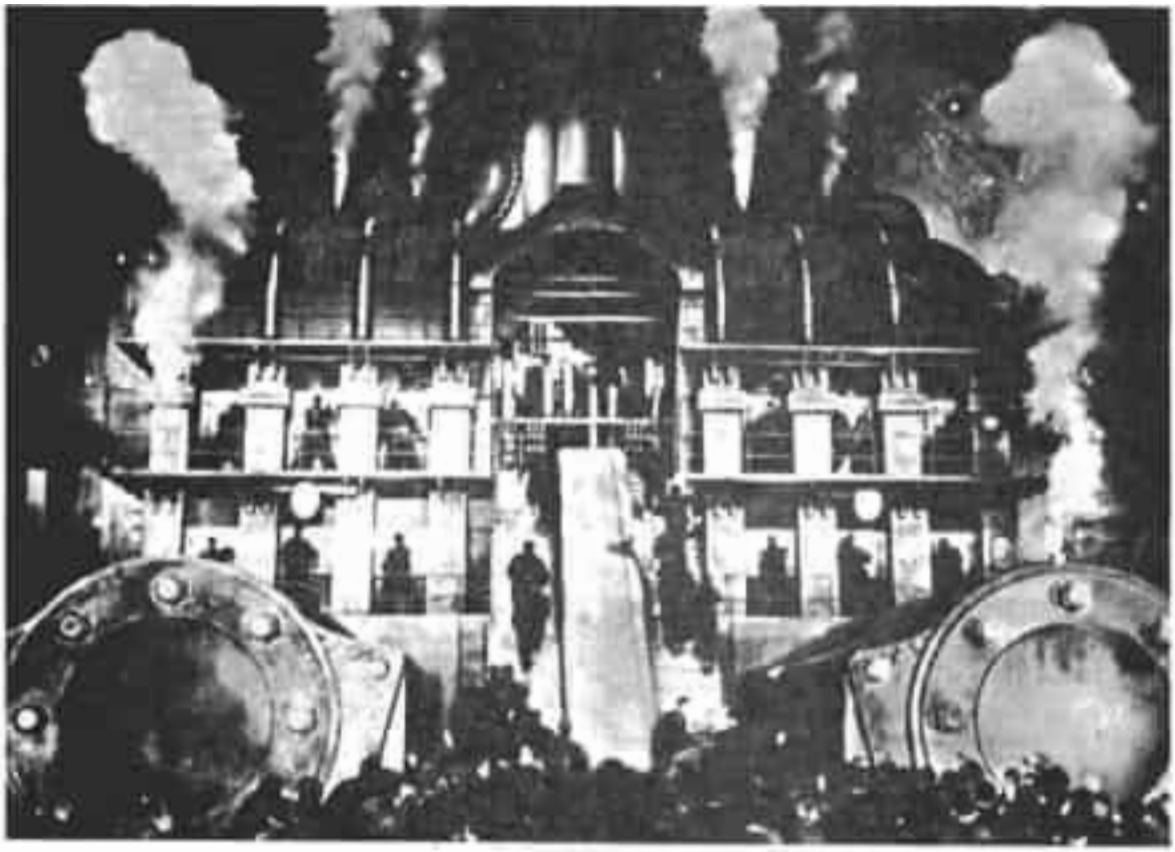
بالا: کارل گرونه
پائین: پل وگنر

و اجتماعی داشت بازسرشار از بدبینی حاکم برمحیط بود. «مورناتو» در«فاوست» (Faust) (۱۹۲۶) به دوگانگی روح بشر و تسلیم نهایی او در برابر جبر تقدیری پرداخت. فیلمساز معتبر دیگر آلمان ، «فریتس لانگ» (F. Lang) در آثارش به خصوص برنقش مخرب تقدیر زیاد تکیه می کند. فیلمهای اکسپرسیونیستی « فریتس لانگ » ، مثل « مرگ خسته » Der Müde Tod (۱۹۲۱) ، « دکتر مابوزه‌ی قمارباز » (Dr. Mabuse Der Spieler) (۱۹۲۲) ، و « نیبلونگن » (Die Nibelungen) (۱۹۲٤) و بالاخره « متروپلیس » (Metropolis) (۱۹۲۷) افراد بشر را موجوداتی ناچیز و بی‌اراده در برابر تقدیری جابر واجتناب‌ناپذیر معرفی می کند . از آخرین فیلمهای جنبش اکسپرسیونیستی‌سینمای آلمان باید از«واریته» (Variete) (۱۹۲۵) اثر «دوپن» (Dupen) نام برد که ازبازی«امیل یانینگس» (E.Jannings) با مبالغه خاص فیلم‌های اکسپرسیونیستی بهره دارد .

«اکسپرسیونیزم» 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 وفیلم‌های تفننی سبک تسلیم شود .

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

بالا: دوپن
پائین: پابست



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

شرح تصاویر این صفحه:
(بالا، راست): دفتر دکتر کالیگاری از «ویرت وینه» ــ فیلمسازی که در سراسر دوره اکسپرسیونیستی سینمای آلمان فعال بود.
(بالا، چپ): «نوسفراتو» از «مورناتو» که افسانه هیولای خون آشام را بهانه‌ی نمایش «دنیای تاریک و شوم و تهدید شده» «اکسپرسیونیزم» قرار داد.
پائین: نمائی از «مرگ خسته» یکی دیگر از فیلمهای اکسپرسیونیستی «فریتزلانگ»

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

از فیلمسازان بزرگ ، «آلفرد هیچکاك» (A. Hitchcock) درتمام طول زندگی حرفه‌ای خود تحت تأثیر سینمای اکسپرسیونیستی بوده واین تأثیر درمایه‌های ذهنی وشکل ظاهری کارهای او همیشه نمود داشته است. از سایر شخصیت های فیلم های اکسپرسیونیستی می توان از این افراد یاد کرد :

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

بالا: آلفرد هیچکاک
پائین: اریش پومر

«واریته» ، «فاوست» ، «نارتوف» ، «موزه‌ی مجسمه‌های مومی» وغیره) «کنراد ویت» (C.Veidt) («کالیگاری») ، «موزه‌ی مجسمه‌های مومی» «محصل پراگ» «دستهای اورلاك» وغیره) «ورنر کراوس» (W. Kraus) («کالیگاری» ، «موزه‌ی مجسمه‌های مومی»، «محصل پراگ» وغیره).

بالا: کنراد ویت
پائین: ورنر کراوس

امولسیون **Emulsion**

سطح حساس فیلم خام ، آلوده به مواد شیمیایی ، که تصویر برآن نقش می‌بندد . با تغییراتی که در میزان ترکیب این مواد داده می‌شود قابلیت و سرعت جذب نور (Speed) فیلم فرق می کند . این سرعت جذب با حروف اختصاری ASA یا DIN مشخص می‌شود. فیلم‌هایی که ASA (DIN) آنها بیشتر است ، قابلیت جذب نوربیشتری را دارند ، یعنی در روشنایی‌های کمتری هم از آنها می‌شود استفاده کرد ، و بالعکس . در فیلم‌های رنگی سه ـ چهارلایه ماده‌ی حساس روی فیلم‌می آید و بین هر کدام یک صافی (Filter) قرار دارد که نوری را که به هرلایه می‌رسد کنترل می کند .

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 بیست‌وچهارم ثانیه) فیلم گرفته می‌شود.بعد جای جسم را کمی عوض می کنند

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

تحرک دادن به اجسام و تصاویر خود چند نوع فیلمسازی را تشکیل می‌دهد. وسیعترین،مهمترین و معروفترین شاخه‌اش 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 شاخه‌هایش نقاشی‌های بریده شده (Cut-Out) است که در آن تصویر (معمولا موضوع و قهرمان داستان) از یک زمینه‌ی قبلی بریده و جدا می‌شود ویا مفاصل و اعضای قابل تبدیل و تحرک روی زمینه‌ی ثابتی قرار می‌گیرد.یک نوع دیگر نقاشی متحرک که رواج کمتری دارد نقاشی مستقیم روی نوار شفاف فیلم است.

فیلم‌های تحرکی شاخه‌ی وسیع فیلمهای عروسکی (Puppet Film) را هم در بر می‌گیرد که در آن عروسک‌ها بر زمینه‌ی دکورهای سه بعدی و برجسته حرکت داده می‌شوند وظرافت‌پردازی در دکور و لباس و سایراجزاء ، این نوع فیلمسازی را دشوارتر از نقاشی متحرک می‌سازد و در نتیجه رواج کمتری دارد.

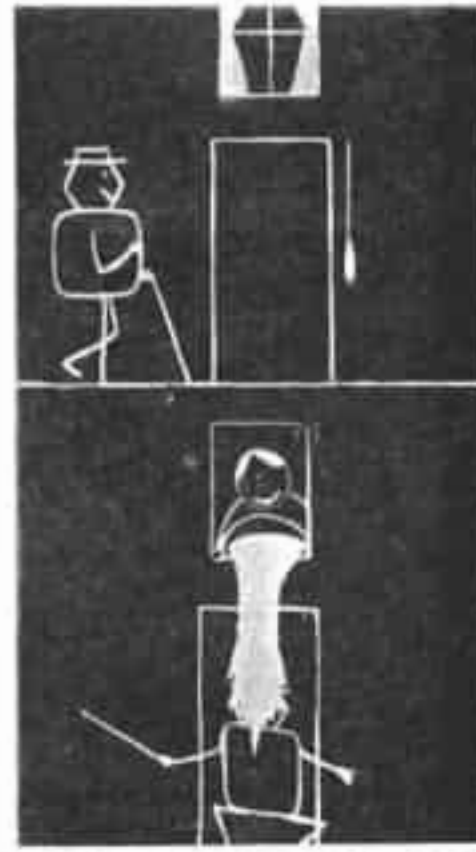
از حرکت دادن به اجسام ثابت در فیلم‌های آگهی تبلیغاتی و نیز به‌صورت یک جورحقه‌ی سینمایی در مورد فیلم‌های معمولی استفاده می‌شود.

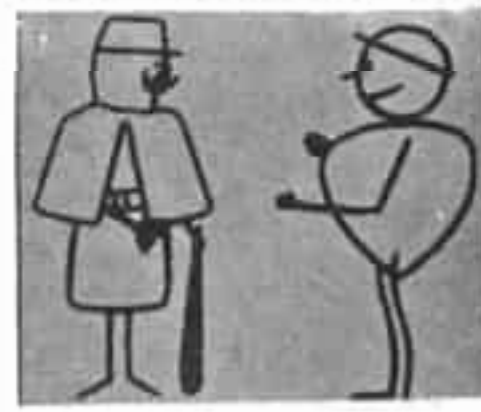
اولین سازنده‌ی معتبر فیلم‌های نقاشی

بالا: امیل کول
پائین: ماکس فلایشر

متحرک « امیل کول » E. Cohl فرانسوی است که از ۱۹۰۸ شروع به ساختن این قبیل فیلم‌ها کرد.... درآمریکا«ماکس فلایشر» M. Fleischer با سری « پاپ آی» Popeye « بتی‌بوپ» B. Boop وغیره ، «والت دیزنی» با «میکی‌ماوس» Mickey Mouse ، «دانالد داک» Donald Duck وغیره،«تکس اوری» T. Avery و « چاک جونز » Ch. Jones باسری «باگزبانی» Bugs Bunny ، «هانا» و و « باربرا » Hanna-Barbera باسری « تام‌ـ اندجری » Tom and Jerry (موش وگربه) و بالاخره « جان‌هابلی » J. Hubley ، در انگلستان ، « ریچارد ویلیامز» R. Williams «جرج دانینگ» G. Dunning و«جان‌هالاس»، در فرانسه ـ «ژان‌ایماژ» J. Image در آلمان‌ـ «هانس ریختر» H. Richter ، «والترروتمان» و « لوته راینر » Lotte Reiner ، در کانادا «نورمن مک‌لارن» N. McLaren (که بیشتر به شیوه‌ی نقاشی مستقیم روی نوار فیلم کار می‌کند)، در ایتالیا «برونوبوزتو» Bruno Bozzetto و « کاواندولی» Cavandoli ، در لهستان « یان‌لنیتسا » Jan Lenica ، در چکسلواکی « یژی ترنکا » Jiri Trnka ، «ازدنکسیلر» Zdnek Miler ، « کارل زمان» Karl Zeman و در یوگسلاوی « دوشان‌ـ وو کوتیچ» D. Vukotic سازندگان سرشناس فیلم‌های نقاشی‌متحرک‌هستند. ازاین‌جمع البته والت دیزنی (که ضمناً اولین فیلم‌های بلند نقاشی متحرک را به‌وجودآورد) وشخصیت‌های او محبوب‌ترین ومعروفترین هستند . دیزنی عامل اصلی اشاعه‌ی این‌شیوه‌ی فیلمسازی در جهان‌بود. هنرمندانی‌مثل «مک‌لارن»،«هابلی»، «لنیتسا»، «ریختر»، «روتمان» و «راینر» نقاشی متحرک را به عنوان یک قالب جدی و برای

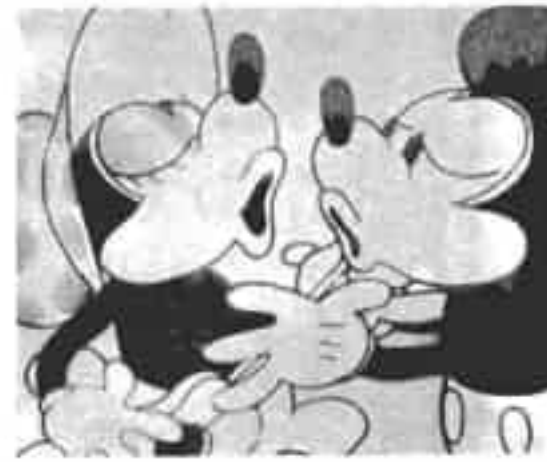
بالا: والت دیزنی
پائین: یژی ترنکا





«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.

تصاویر این صفحه: صحنه‌هائی از فیلم‌های «کول» (میکروب خوشحت، کابوس آدمک‌ها، رام آدمک‌ها)



«میکی‌ماوس» از معروفترین آثار «والت دیزنی» که ضمناً اولین فیلم بلند نقاشی متحرک را نیز بوجود آورده است.

انتقامجو ـ ۱۹۵۸ از «دوشان ووکویچ» که مشهورترین سازنده نقاشی متحرک در یوگسلاوی است.

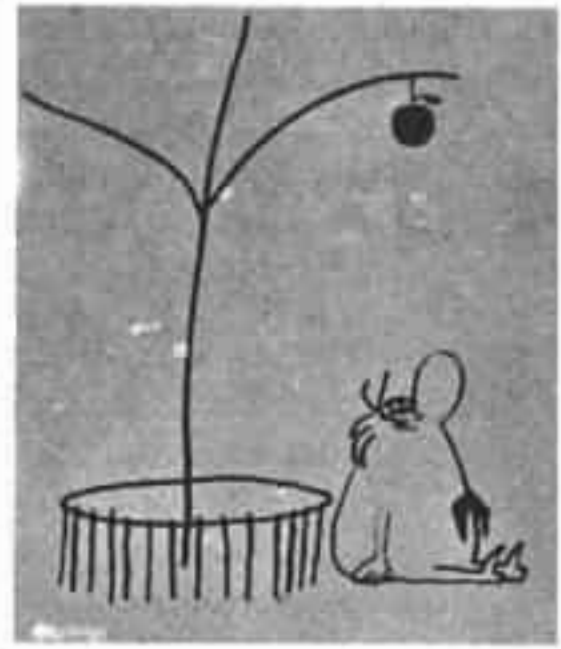
«دزلی توت‌توت» ـ ۱۹۵۲ ساخته: جان هابلی سازنده سرشناس نقاشی متحرک در انگلستان

«هدیه کوجولو» ـ ۱۹۴۶ از بیزی نرنکا ؛ یلمساز معروف چکسلواکی.

«دلتوپرا» ـ ۱۹۵۰ ساخته ی: ادوارد هوفمن

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

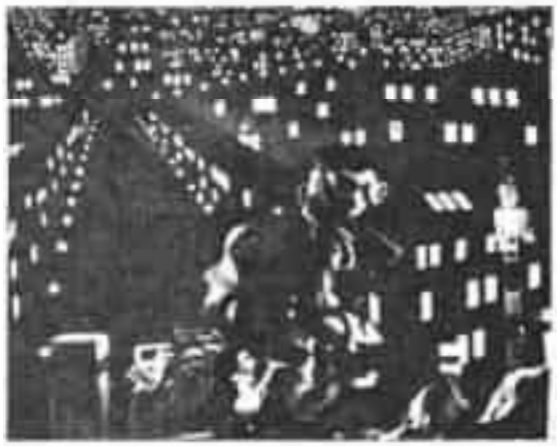
«بیژی زینگا» از جگسلواکی، به سبک عروسکی اعتبار بخشید:
سمت چپ «برنس بازارام» ۱۹۵۰ و سمت راست «افسانه‌های قدیمی کوچک» ۱۹۵۳



سیب (۱۹۶۲) از «جرج دانینگ»

«کارل زمان» در فیلم «یک اختراع شیطانی» ــ ۱۹۵۷ (بالا): کتاب ژول ورن را بصورت تصاویر توأم با بازی هنرپیشگان عرضه کرد.

«بژیسلاو پوبا» سینماگر دیگر چک با ظرافت و استادی حرکات بازیگران عروسکی را در «یک جرعه بیشتر» ــ ۱۹۵۴ به نمایش گذارد.



شرح تصاویر صفحه مقابل، بالا: سینمای بدون دوربین، یا نقاشی مستقیم روی نوار فیلم بوسیله «نورمن مک‌لارن» برای نخستین بار اعتبار یافت. در سمت چپ تصویر «چهره رنگ» از «ان لای» و در سمت راست تصویر «من هاپ» از نورمن مک‌لارن را مشاهده می‌کنید.

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

بیان مفاهیم تجریدی به کارگرفته‌اند و آثارشان بیشتر جنبه خصوصی دارد. یکی از قدیم ترین فیلم‌های «روسکی» جنگ و رویـای مومی (La Guerra e il Songo di Momi) (۱۹۱۶)اثر«جووانی پاسترونه» G. Pastrone است . به هر جهت دراین زمینه از فیلمسازی کشور چکسلواکی و افرادی مثل تـرنکا ، زمان ، «هرمیناتیرلووا» Hermina Tyrlova و «بژیتسلاوپویار»Bretislav Pojar تمایز آشکار دارند.

ایستمن کالر Eastman Color

یک نوع نسخه‌ی منفی (نگاتیو)فیلم رنگی که در سال ۱۹۵۲ به وسیله‌ی کمپانی «کداک» عرضه شد و به سرعت جای فیلم « تکنی کالر»را که تا آن زمان یگانه فیلم رنگی موفق رایج بودگرفت. علت این امرآن بود که برای فیلمبرداری به شیوه‌ی تکنی‌کالر (به واژه‌ی تکنی کالر Technicolor مراجعه شود)سه نوار فیلم خام رنگی لازم‌بود، دوربین فیلمبرداری به شیوه‌ی تکنی کالر سنگین‌تر و بزرگتر از دوربین‌های عادی و لابراتـوار چـاپ رنگی به این شیوه محدود بود.فیلم رنگی«ایستمن کالر» هیچ یک ازاین 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 وکشورهای اروپای غربی برمی‌دارند با فیلم رنگی خام « ایستمن»گرفته و روی فیلم رنگی مثبت ایستمن چاپ می‌شود.شیوه‌ی فیلمبرداری رنگی « ایستمن» در نوشته‌های شروع فیلم ممکن است زیر عناوین مختلفی مثل مترو کالر Metro Color ، وارنر کالرWarner Color یا دولوکس کالر De Lux Color ظاهر گردد. حتی‌فیلم‌های رنگی‌ای که‌درسالهای‌اخیر اسم « تکنی کالر» را روی خود دارند روی‌نگاتیو « ایستمن» فیلمبرداری و در لابراتوارهای «تکنی کالر»چاپ شده‌اند. نکته‌ی قابل ذکر آن که فیلم‌های رنگی « ایستمن»بعد ازگذشت چند سال به تدریج رنگشان تغییر می‌کند و مایه‌های سبزوآبی ازبین‌رفته فیلم یکدست‌بنفش میشود. برخلاف فیلم‌های «تکنی کالر» که بعد ازگذشت چهل‌وچندسال همچنان اصالت رنگ خودرا حفظ کرده‌اند.در سالهای اخیر برای احیای‌فیلم‌های‌رنگی‌از بین‌رفته‌واصلاح‌وتکمیل نگاتیو « ایستمن » اقدامات و تحقیقاتی در جریان بوده است.

ب

بازیگری Acting

در آغاز کار سینما هنرپیشه‌ها معمولا از تئاتر قرض گرفته می‌شدند، اما هنرپیشه‌های تئاتری به سینما با نظر حقارت نگاه می‌کردند، ضمناً سبک بازی تئاتری آنها با حرکات مبالغه شده ، در تصویرهای درشت سینمائی مبالغه‌آمیزتر ومضحک جلوه می‌کرد. هنرپیشه‌های تئاتری در فرانسه در محصولات فیلمهای هنری (Film D'Art) و در آمریکا در فیلم‌های مؤسسه بازیگران معروف Famous Players ظاهر می‌شدند، از آن‌جمله بودند« سارابرنارد» S. Bernhard ، الئونورادوسه (E. Duse) و « بیربوم‌تری » (Beerbahm Tree) که نامش برای فیلم‌ها اعتبارمی‌آورد. درعین‌حال، در خیلی از فیلم‌ها ، بازیگران را بدون سابقه تئاتری و بر اساس جوانی و زیبائی انتخاب می‌کردند. دیوید وارک گریفیث، بخصوص در انتخاب دختران جوان برای بازی در فیلم‌هایش قابلیتی داشت، از آن جمله بودند مری‌پیکفورد، (M. Pickford) ولیلیان‌گیش (L. Gish) که بعدها بزرگترین بازیگران زن سینمای آمریکا شدند.

در اروپا پیوند بین تئاتر و سینما نزدیک‌تر بودگرچه هنرپیشه‌ها معمولا از تئاتر به فیلم راه پیدا می‌کردند و نه بالعکس.«آستانیلسن» (A. Nielsen) بازیگری‌سینمائی‌را به‌حدتکاملی رساند که فقط لیلیان‌گیش بااوبرابری می‌کرد. از مردان « امیل یانینگز» (E.Jannings) علاقمندان فراوان و شهرت بسیار داشت. هالیوود ذخیره بازیگران خودرا با جذب هنرپیشه‌های دیگری از اروپا غنی ساخت. از آن جمله بودند «گرتاگاربو» (G. Garbo)

« پولانگری» (P. Negri) ، «چارلزلوتون» (Ch. Laughton) ولارس هانسن(L.Hansen).

پیشرفت‌های فنی و بالا رفتن سطح فهم و توقع تماشاگران در تغییر شیوه بازیگری سینمائی اثر داشت،ظرافت و عمق بازی جنت‌گی‌نور(J. Gaynor)در فیلم «طلوع» (Sunrise) (۱۹۲۷) اثر ف . و . مورنا (F.W.Murnau) تا بامروز تازه است . بازی «گاربو» نیز جاذبه خودرا از سینمای‌صامت تا ناطق هم‌چنان حفظ کرده است. ظهور صدادر سینما بین هنرپیشگان ضایعاتی ببارآورد،بعضی از بازیگران بد لهجهٔ اروپائی (یانینگز ، پولانگری) مجبور به بازگشت به کشورهایشان شدند. صدای نامناسب بعضی دیگر مخصوصاً با دستگاه‌های ناقص ضبط‌صوت آن ایام‌ادامه کار رادرسینمای‌ناطق برایشان مشکل‌ساخت. بارزترین نمونه، سقوط هنرپیشه بسیار مشهور «جان گیلبرت» بود.ناطق لزوم مبالغه‌دربازی و تکیه بر حرکات را ازمیان بر می‌داشت در نتیجه تطابق با این سبک جدید بازیگری برای خیلی از بازیگران تئاتری یا بازیگران سینمای صامت دشوار بود، با وجود این‌بعضی از بازیگرانی که از تئاتر شروع کرده بودند به سبب قوت و اصالت شخصیت و جاذبه فردی خاص در سینما ماندند وممتاز شدند، از آن جمله‌اند بتی‌دیویس (Bette Davis) همفری بوگارت (H.Bogart) ، کاری‌گرانت (C. Grant)، کاترین هپبرن (K. Hepburn)، ادوارد جی رابینسون (E. G. Robinson) اسپنسرتریسی(S.Tracy)وهنری‌فانداH.Fonda که همگی از تبحر فنی و جاذبه شخصی برخوردار بودند. اما سپردن نقش‌های قالبی به‌هنرپیشه‌ها ، حوزه هنرنمائی آنها را محدود و به تکرار نقش های کمابیش

بالا: لارس هانسن
پائین: 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 دوربین های فیلمبرداری ناطق ساکن بود و این با تحرک لازمهٔ فیلم های کمدی جور درنمی‌آمد، بعلاوه، در اولین فیلم های ناطق، به صورت یک جور تفریط، حرف زیاد وجود داشت، در نتیجه کمدی بزن‌وبشکن (Slap Stick) که در دست امثال «چاپلین»، و «کیتون» تکمیل شده بود جای خود را به کمدی لفظی و متلک‌پران 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 یک‌جور تیپ‌های قالبی در سینما برقرار بودند و مثلا مردها عموماً ریخت‌های تر و تمیز و اطوکشیده‌ای داشتند. از اوایل دهه پنجاه این نوع تیپ‌سازی هم کم کم کنار رفت، مخصوصاً از موقعی که «ایلیا کازان» (E. Kazan) با استفاده از هنرپیشه های آکتورزاستودیو (Actors' Studio) فیلم‌های خود را عرضه کرد. بازی «مارلون براندو» (M. Brando) و «جیمزدین» (J. Dean) از هنرپیشگان این کارگاه که براساس تعلیمات بازیگری معلم روس «استانیسلاوسکی» (Stanislavsky) پایه‌گذاری شده بود درشکل 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 سینمائی نسبتاً تفکیک نشده باقی ماند، مخصوصاً در

بالا: جیمز دین
پائین: ایلیا کازان

چارلز لوتون (ستون اول، بالا): در فیلم شورش در کشتی مولتی ــ ۱۹۳۵

امیل یانینگس (ستون اول، وسط): در فیلم آخرین مرد ــ ۱۹۲۳

گرتا گاربو (ستون اول، پائین): با «ژاک فده» به هنگام فیلمبرداری فیلم «آنا کریستی» ــ ۱۹۳۰

بعضی از بهترین نمونه‌های بازیگری در آثار فیلمسازانی دیده شد که خود سابقه هنرپیشگی داشتند از جمله: ژولین دوویویه و فیلم «دون کامیلو» ــ ۱۹۵۲ (ستون دوم، بالا) و «ژان رنوار» و فیلم «توهم بزرگ» ــ ۱۹۳۷ (ستون دوم، پائین)

اسپنسر تریسی (ستون اول، بالا) در فیلم کاپیتان شجاع ـ ۱۹۳۷
همفری بوگارت (ستون اول، پائین) در فیلم عقاب بزرگ ـ ۱۹۴۵
کاری گرانت (ستون دوم، بالا) در فیلم شمال از شمال غربی ـ ۱۹۵۹
هنری فوندا (ستون دوم، وسط) در فیلم خوشه‌های خشم ـ ۱۹۴۰
ادوارد جی رابینسون (ستون دوم، پائین: در فیلم سزار کوچک ـ ۱۹۳۰

فرانسه که همیشه بیشتر «هنرمند» قلمداد میشدتا کالای تجاری. «ژان رنوآر» (J. Renoir) در فیلم‌های قبل از جنگ خود در خلق نقش به‌بازیگران آزادی بیسابقه‌ای داد. در سینمای ایتالیای بعداز جنگ استفاده از افراد غیرحرفه‌ای برای خلق نقش‌هایی مشابه باآنچه در زندگی داشتند از اساس خصوصیات جنبش نئورئالیزم (Neorealism) بود (بنیان‌گذار این روش را «آیزنشتاین» Eisenstein فیلمساز روس میدانند). این روش تا به‌امروزدر بین فیلمسازانی که سعی درایجاد فیلم‌های نیمه مستند دارند باقی مانده است. «روبر برسون» (R. Bresson) در فرانسه و «کن‌لوچ» (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 «اشتروهایم» (Stroheim) در آمریکا، «پودوفکین» و «بوندارچوک» (Bundarchuk) در روسیه، «میزوگوچی» در ژاپن. درمدرسه سینمائی مسکو، دانشجویان‌دوره کارگردانی باید یک دوره بازیگری را هم ببینند.

در آمریکا «جان کاساویتس» (J. Cassavettes) با فیلم‌های شخصی و و نسبتاً تجربی‌اش چون «سایه‌ها» (Shadows) (۱۹۶۰) «چهره‌ها» (Faces) (۱۹۶۸) و «شوهران» (Husbands) (۱۹۷۰) شیوه‌ای از بداهه‌سازی را در بازیگری سینمائی ارائه داد، شیوه‌ای که خارج از فیلم‌های معدود او و چندتن دیگر گسترش چندانی نداشته است.

بالا: اریک فون اشتروهایم
پائین: سرگئی آیزنشتاین

بالا: ویلیام وایلر
پائین: جان فورد

برداشت **Take**

یک نوبت فیلمبرداری از یک «نما» یا یک صحنه . بعضی فیلمسازها معمولا یکی دو نوبت بیشتر از یک صحنه فیلم نمی‌گیرند (مثل «جان‌فورد») ، و بعضی فیلمبرداری از یک «نما»ی واحد را چندین‌بار تکرار می کنند (مثل «ویلیام وایلر» که او را به شوخی «وایلر ۹۰ برداشتی» 90 Take Wyler ـ 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 (۱۹٤۸) به کار برد.

«برداشت» در واقع همان «نما» Shot ـ 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 به‌نظر کارگردان بهترین است در فیلم به کار رود .

برداشت کنارگذاشته شده **Out-Take**

برداشتی که در نسخه نهایی فیلم به کار نمی‌رود . از یک صحنه معمولا بیش از یک‌بار 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 یاچند صحنه .

برداشتهای روزمره **Dailies**

(رجوع شود به «راش» Rushes)

۱ــ میکروفن بوم ۲ــ مدیر فیلمبرداری ۳ــ فیلمبرداری ۴ــ دوربین فیلمبرداری ۵ــ کمک فیلمبردار ۶ــ کارگردان ۷ــ کلاکت ۸ــ منشی صحنه ۹ــ پروژکتور ۱۰ــ عکاس صحنه ۱۱ــ گریمور ۱۲ــ منصدی بوم ۱۳ــ کارگر صحنه ۱۴ــ بازیگران فیلم ۱۵ــ روزمتانس

1
2
3
4
5
6
7
8
12
13

بک پروجکشن Back Projection

(نمایش فیلم از پشت)

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

شیوه‌ی تاباندن فیلم روی یک پرده‌ی شفاف در پشت سر موضوع فیلمبرداری(دستگاه نمایش درآن سوی پرده‌ی شفاف قرار دارد) و بعد فیلمبرداری از مجموع ایندو یعنی از موضوع واز فیلمی که پشت سر او روی پرده شفاف تابانده شده است. با این‌نحوه، مناظر خارجی را که قبلا گرفته شده در استودیوی فیلمبرداری پشت سر هنرپیشه روی پرده شفاف می‌تابانند واز ایندو با هم فیلم می‌گیرند ودر نتیجه دیگر لزومی به بردن هنرپیشه به خارج از استودیو وفیلمبرداری در محیط‌بیرون نیست. یک نمونه‌ی بسیار رایج فیلمبرداری به این طریق صحنه ایست که هنرپیشه‌ها دراتوموبیلی نشسته‌اند و پشت سر آنها منظره‌ای در حال حرکت دیده می‌شود.اتوموبیل (که قسمت جلو را فاقد است) و هنرپیشه‌ها در داخل استودیوهستند. منظره‌ی‌متحرک که قبلا وجدا فیلمبرداری شده (منظره‌ی جاده یا خیابان) روی پرده شفاف پشت سر آنها تابانده و از شیشه‌ی عقب اتوموبیل دیده می‌شود.بعد از مجموع ایندو یعنی هنرپیشه‌ها در داخل اتومبیل ومنظره روی پرده شفاف، فیلمبرداری می‌کنند و هنگام نمایش این تصویر (که با حرکت دادن بدنه‌ی اتومبیل و عبورسایه‌ها از روی صورت‌هنرپیشه‌ها 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، فیلمی‌از منظره جاده یا خیابانی در حال حرکت را بر یک پرده شفاف بریشت سر هنرپیشه می‌تاباند.
یک دوربین فیلمبرداری از روبروی هنرپیشه از هنرپیشه وفیلمی که بریشت سر او تابانیده شده توأماً فیلم می‌گیرد.
مجموعه این تصویر تابانده شده وهنرپیشه وقتی که نمایش داده می‌شود بنظر می‌رسد که هنرپیشه واقعاً در اتومبیلی در خیابان یا جاده در حال حرکت است.

و جلوگیری از شرایط دشوار و گاه غیر قابل کنترل فیلمبرداری در محیط واقعی و خارجی و دردسرها وهزینه‌های ناشی‌ازآن است. بااین شیوه ضمناً از قرار دادن هنرپیشه درشرایط خطرناک(قایقی روی دریای‌خروشان، حرکت بر بدنه‌ی صخره‌ها)جلوگیری می‌شود. (نمایش فیلم از پشت) امروزه جای خود را بیشتر به‌نمایش فیلم از روبرو (Front Projection) (رجوع شود) داده است که قابلیت انعطاف بیشتری دارد وجای کمتری را درمحیط استودیو اشغال می کند.

بوم **Boom**

دسته‌ی بلندی که میکروفن صدابرداری راموقع فیلمبرداری بر سرآن نصب می کنند و خارج از حوزه‌ی دید دوربین بالای سرهنرپیشه‌ها نگاه می‌دارند و همراه با حرکت آنان اینطرف و آنطرف می‌برند.

«بوم» و منصدی «بوم» به هنگام فیلمبرداری در صحنه داخلی ـ استودیو(تصویر بالا) و در صحنه خارجی (تصویر پائین)

پ

↑

پاناویژن **Panavision**

یک شیوه‌ی فیلمبرداری برای نمایش روی پرده‌ی عریض . فیلمبرداری روی فیلم «نگاتیف» ۷۰ میلیمتری انجام می‌گیرد(که پهنایش دوبرابر فیلم های نگاتیف ۳۵میلیمتری معمولی است) بعد این نگاتیف ۷۰ میلیمتری یا روی فیلم مثبت (پوزیتیف) ۷۰ 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. به‌این شیوه‌ی دوم یعنی وقتی تصویر فشرده و چاپ می‌شود، منظره روشن‌تر و تمیزتر از کار در می‌آید .

پخش (۱) **Disturbution**

مرحله‌ی بعد از تولید (Production) فیلم . تهیه کننده حق توزیع فیلم را به پخش‌کننده (معمولا به مدت ۵ یا ۷ سال) واگذار می کند و پخش کننده فیلم‌را دراختیارنمایش‌دهنده Exhibitor (که اجاره کننده Renter هم گفته می‌شود) قرار می‌دهد . شرکت‌های بزرگ فیلمساز هالیوود برای کنترل بیشتر بازارفیلم تا سالهای متمادی‌خود تولید کننده ، پخش کننده و نمایش‌دهنده‌ی فیلم در سلسله سینماهایی بودند که در اختیار داشتند. قانونی درسالهای اخیر این‌انحصار را ازبین برده‌است.

پخش (۲) **Release.**

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

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

پرداخت **Treatment**

اصطلاحی درمورد نوشتن سناریو به‌شکلی فشرده وبدون ذکرجزئیات ، 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 برآن تابانده می‌شود. این پرده ممکن است سطحی سات(غیرشفاف) باشد. پرده‌های رایج سینماهای امروز الیاف نقره‌ای دارد و سوراخ سوراخ است تا اولا نور را باز نتاباند وثانیاً 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 ، به‌اصطلاح Aspect Ratio نگاه کنید) . نسبت پرده‌ی عریض ویا تصویرمنعکس بر پرده‌ی عریض ۱ به ۱/۶۶ وبیشتراست (رجوع شود به‌اصطلاح های « سینماسکوپ » Cinemascope « سینه راما » Cinerama ـ « پاناویژن » Panavision و « ویستاویژن » Vistavision)

در اوایل کار سینما تجاربی با پرده‌ی عریض صورت گرفته بود : در نمایش فیلم « ناپلئون » Napoleon (۱۹۲۷) از « آبل‌گانس» ـ A. Gance ـ در قسمتی تصویر ، بر سه پرده درکنار هم تابانده میشد. درهمان سال« کلوداوتان‌لارا» C. Autant-Lara فیلمی صاست برای نمایش خاصیت‌عدسی«آنامورفیک» (نگاه کنید به Anamorphic Lense) ساخت اما این تلاش‌ها از حد تجربه خارج نشد و رواجی نیافت تا درسال ۱۹۵۳ که سینمای آمریکا در اثر رقابت تلویزیون برای جلب عامه به شیوه‌ی فیلمبرداری برای نمایش بر پرده‌ی عریض روی آورد ، فیلم « خرقه » (The Robe) به‌طریقه‌ی سینماسکوپ عرضه شد و محبوبیت این فیلم باعث رواج انواع شیوه‌های فیلمبرداری برای نمایش بر پرده‌ی عریض گردید، به‌طوری که امروزه تقریباً دیگر فیلمی برای نمایش بر پرده‌ای با ابعادسابق ساخته نمیشود.

پزیتیو (نسخه مثبت فیلم) **Positive**

نسخه‌ای که بعد از چاپ درلابراتوار از روی نسخه‌ی منفی (نگاتیف) به دست میآید و تصویر برآن تصویر واقعی است و هر جسمی به‌شکلی که در عالم واقع هست دیده می‌شود (برخلاف نسخه‌ی منفی ـ نگاتیف‌ـ 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 .

شروع فیلم«رنگی ازشرارت» A Touch of Evil (درایران : «ضربه‌ی شیطان») اثر «اورسن‌ولز» O. Welles - (۱۹۵۸) که یک فصل کامل است به‌شکل یک«نما»ی طولانی بدون انقطاع گرفته شده .

به‌این اصطلاح Sequence Shot هم‌گفته می‌شود.

پن **Pan**

حرکت افقی دوربین از چپ براست و یا بالعکس ، روی پایه ثابت . حرکتی شبیه به کسی که ثابت ایستاده و سرش را از چپ براست (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 دونقطه محو به‌نظر برسد، به‌این اصطلاح Zip Pan هم‌گفته می‌شود .

پوشش (ماسک) **Mask**

پوششی که در مقابل عدسی دوربین فیلم‌برداری قرار می‌گیرد تا قسمتی ازحوزه‌ی دید دوربین را بپوشاند و نگذارد که قسمتی ازصحنه بروی فیلم منتقل شود، مثل‌صحنه‌ای که کسی با دوربین چشمی نگاه می کند و ما منظره را (از نظر او) به‌صورت دوتا دایره‌ی متقاطع می‌بینیم که اطرافش سیاه است.

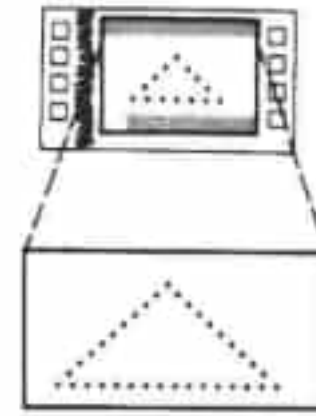
از «ماسک» معمولا درکار ایجاد حقه‌های سینمائی استفاده می‌شود ، مثل موقعی که هنرپیشه در دو نقش و دریک صحنه روبروی خودش ظاهر می‌شود و یا آدم ریزی که در مقابل یک غول قرار می‌گیرد، که سابقاً هرکدام از اجزاء را یک نوبت و جدا از دیگری فیلم می‌گرفتند، منتها موقع فیلم‌برداری از هر جزء ، قسمت مقابل را بوسیله‌ی ماسک می‌پوشاندند که فیلم نور نبیند. (این نوع حقه‌ها را حالا در لابراتوار و موقع چاپ انجام می‌دهند).

پوشش متحرک **Travelling Matte**

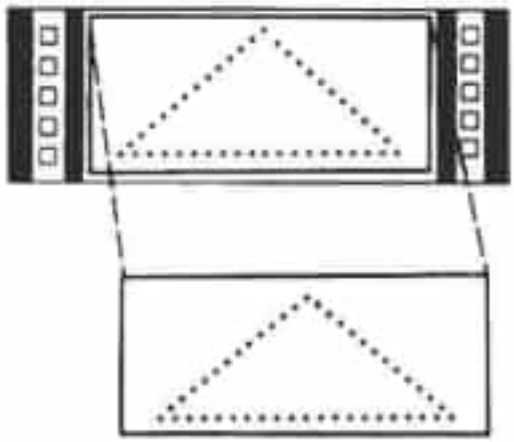
به‌اصطلاح «پوشش» (Matte) رجوع شود.

پیکسیلیشن **Pixillation**

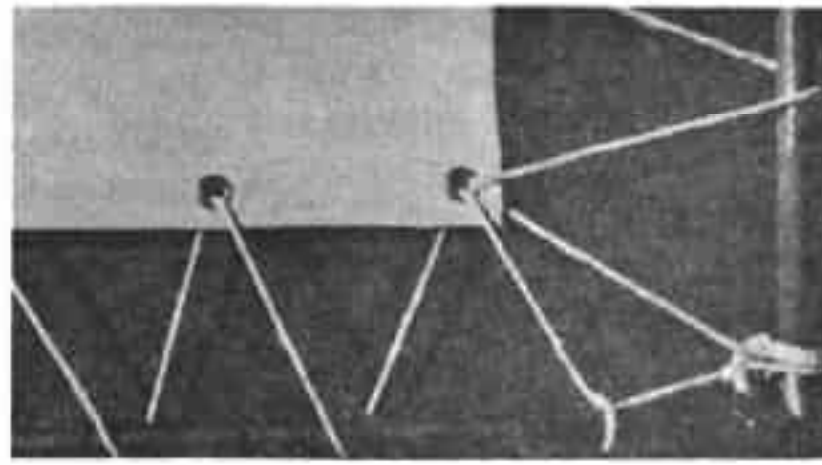
شیوه‌ای در تحرک دادن به آدمها یا اشیاء واقعی به طوریکه حرکت کردن آنها حالت و شتاب حرکت واقعی را نداشته باشد (حرکت آدمها دراین شیوه شبیه به لغزیدنی سریع بر زمین جلوه می‌کند). فیلمبرداری به شیوه‌ی یک کادر در هر چند ثانیه انجام می‌شود، در فاصله‌ی بین دو کادر پشت سرهم جسم یا آدم را جا به‌جا می کنند وسرهم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



اندازه استاندارد وایداسکرین، نسبت ابعاد ۱/۸۵:۱ .



پاناویژن ۷۰، نسبت ابعاد ۲/۲:۱ .



دو نما از فیلم «رنجی 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.

پرده‌ی سینما: که امروزه البته نقره‌ای دارد و سوراخ سوراخ است.

ت

تاد ـ ای ـ او **Todd-A-O**

یک شیوه‌ی فیلمبرداری (روی فیلم ۶۵ میلی متری) 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 به‌این طریق «اوکلاهما» Oklahoma (۱۹۵۵) و « دور دنیا در ۸۰ روز » Around the World in 80 Days (۱۹۵۶) بود .

تاریکی بیش‌ازمعمول **Low Key Lighting**

نورپردازی به شیوه‌ای که در آن تاریکی و قسمت‌های سایه‌دار صحنه بیشتر باشد . از این طرز نورپردازی در فیلم‌های خاص (مثل فیلم سیاه Film Noir) برای ایجاد حالت گرفتگی ، اندوه و شئامت استفاده می‌کنند .

تدوین **Editing**

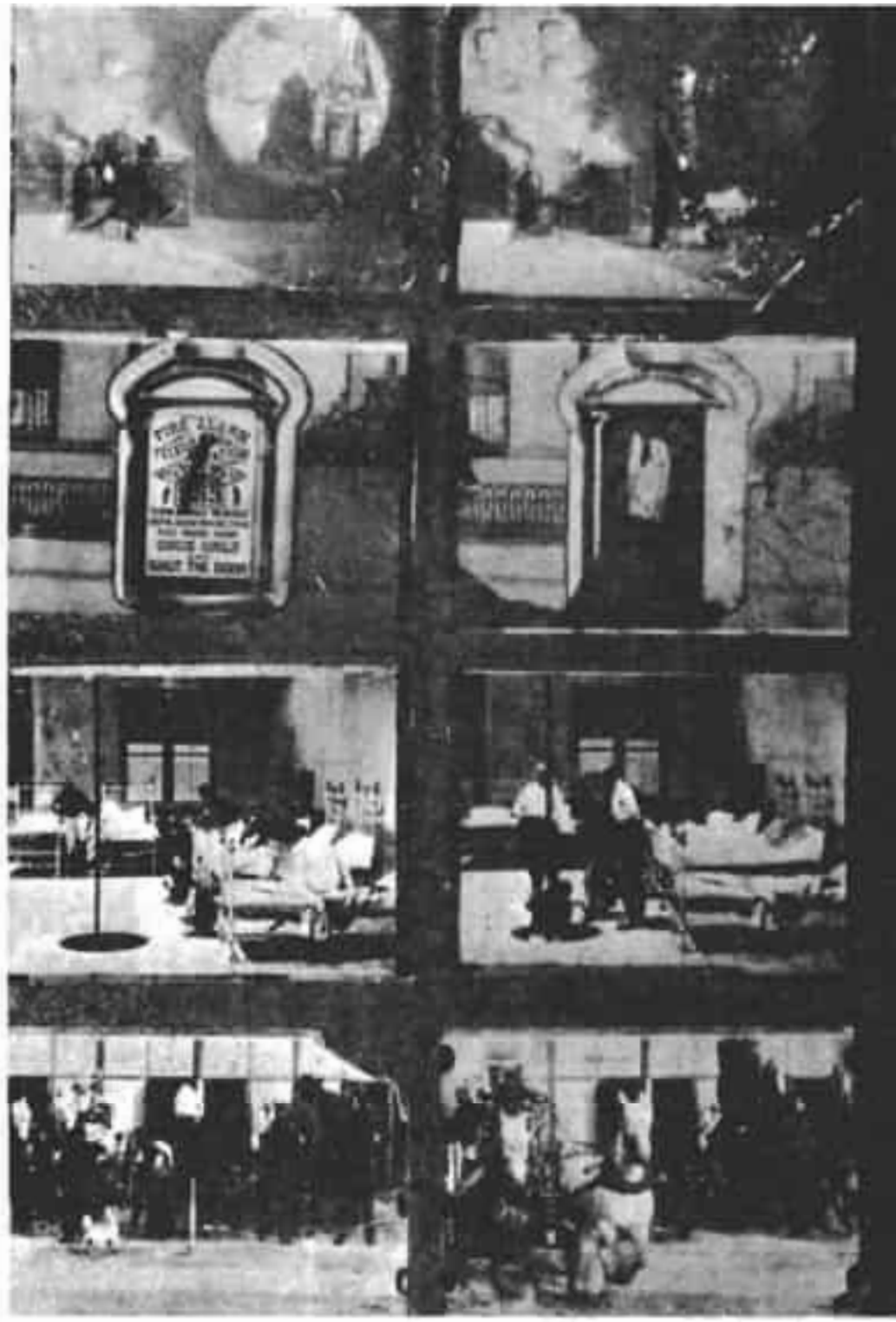
تدوین فیلم عبارتست از سلسله مراتب جمع‌آوری «نما»های منفرد و جداگانه‌ی فیلم و نوارهای صوتی و سرهم کردن‌آنها به‌صورت یک واحد پیوسته‌ی متشکل و معنی‌دار . تدوین به‌شکل بدوی و ابتدایی‌اش یعنی به هم چسباندن « نما »های فیلم به‌حسب ردیفی که قبلا در سناریو معین شده است . به‌صورتی‌جامع‌تر و وسیع‌تر ، تدوین هنرشکل

ونظام ، 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 به‌تنهایی یا بایک یاچند دستیار، برداشت‌های روزمره (Rushes) را از لابراتوار دریافت می کند وصدا و تصویر را هماهنگ می‌سازد. بعد «نماها» را به‌ترتیب تقدم و تأخرشان در فیلمنامه در برشی ناپرورده 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 «نمای» 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 به‌دست 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) وآوردن هرسه این نوارها بروی یک نوار واحد انجام می‌گیرد. اگرتصاویری جدا ازآنچه‌فیلمبرداری شده قرار است در لابراتوار چاپ شود (انواع تداخل ، محوتصویر ، چاپ تصاویر روی هم

تصویر بالا: اوکلاهما (فرد زینه‌مان ــ ۱۹۵۵)

تصویر پائین: دور دنیا در هفتاد روز (مایکل اندرسون ــ ۱۹۵۶) از فیلم‌های معروف نمایش داده شده بطریقه «تاد. ای. او»

بالا: ادوین. اس. پورتر
پائین: دیوید وارک گریفیث



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

«ادوین.اس. پورتر» از اولین فیلمسازانی بود که به اهمیت حلاقه‌ی تدوین در فیلم توجه کرد: [سرقت بزرگ قطار ـ ۱۹۰۳]

حقه‌های 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 ترکیب‌شده‌باتصویر 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 به‌نظرات فیلمساز جواب داده شده است .

کار مسئول تدوین فیلم نزد فیلمسازان معتبر آنقدر مهم است که بسیاری از آنها اغلب با یک تدوین کننده واحد و همیشگی که با سبک ونظر آنها آشناست کار می کنند .

از اولین فیلمسازانی که به اهمیت خلاقه‌ی تدوین در فیلم توجه کردند « ادوین اس . ـ پورتر» (Edwin S. Porter) در فیلم‌هائی مثل «سرقت بزرگ قطار »
(The Great Train Robbery)
و « زندگی یک آتش نشان 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 ـ 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 براهمیت وتأثیر «نما» (به‌عوض صحنه) سینمای روسیه بعد از ۱۹۱۷ را زیر تأثیر خود درآورد . فیلمسازان روس مخصوصاً « آیزنشتاین» ، «پودوفکین » و « کولشف» با تدوین به‌تجربه پرداختند و نظریات هنری جداگانه‌ای درباره‌ی مونتاژ (رجوع شود به مونتاژ Montagel) ارائه دادند . در سینمای آمریکا و آلمان تکیه بیشتر بر حرکت دوربین و استفاده‌ی درامی از نور و صحنه بود و تدوین این‌عناصر را تقویت می کرد.

بعداز ظهور صدا در سینما گفتگو به‌مقدار زیاد جای سمبلیزم و استعاره پردازی تصویری را گرفت . تدوین حالا کارش هرچه نرم‌تر وبی‌قطع‌ترنشان دادن فیلم بود. برداشت‌های طولانی و رواج عمق صحنه در دهه ۴۰ (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 به‌هم ریختن قواعد تدوین کلاسیک و قطع‌های غیرمنتظره بین‌گذشته وحال، تصور و واقعیت ، شیوه‌های تازه‌ای را رواج دادند که به‌صورتی متعادل‌تر ، تا حدودی به سینمای متعارف تجارتی هم راه یافت .

تدوین کننده Editor

متصدی تدوین فیلم که با نظر کارگردان «نما»های مختلف و غالباً پراکنده را برحسب شماره‌هایی که دارند ، به‌هم می‌چسباند . تدوین کننده ضمن این عمل صدای هر «نما» را نیز باآن «سینک» (تطبیق) می کند . لازم به توضیح است که شماره هر «نما» و «سکانس» (فصل) و «برداشت» در آغاز

هر بار فیلمبرداری روی «کلاکت» (رجوع کنید) نوشته می‌شود و متصدی «کلاکت» آن را یک لحظه جلوی دوربین می‌گیرد تا از آن چندکادر فیلمبرداری شود . درهمین موقع متصدی «کلاکت» شماره «نما» وسایر 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 موازی **Cross - Cutting**

قطع متناوب از یک صحنه به‌صحنه‌ی دیگر و نشان دادن تکه‌ای از یک واقعه وتکه‌ای از واقعه‌ی دیگر ، به‌طوریکه دو ماجرا به‌طور موازی و متناوب پیش برده‌شود .

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 تشکیل شده باشد . به‌طوریکه طرح هریک از تصاویر (هرچند محو) از خلال سایر تصویرها پیدا باشد (مثل چهره‌ای برزمینه‌ی یک ساختمان و روی این دو تصویر صفحه روزنامه‌ای) . این تدبیر برای خلاصه وفشرده بیان‌کردن یک خبر و یا انتقال حس ، حالت یا فضائی خاص به‌کار می‌رود (با Multiple Image «چند تصویردرکناردهم» اشتباه نشود) .

تصاویر کنار هم **Multiple-Image**

موقعی که درکادر یک «نما»ی واحد دو یا چند تصویر مشابه یا مختلف درکنارهم ظاهر شوند . مثلا در فیلم‌های قدیمی گاهی در صحنه‌ای که دو نفر به‌هم تلفن می‌کردند هرکدام را در یک طرف کادر نشان‌می‌دادند که باخطی 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 .

به‌این تدبیر «پرده‌ی قسمت شده» (Split Screen) هم گفته می‌شود .

تصویر ثابت **Freeze Frame**

به«کادر ثابت» (Fixed Frame) رجوع شود.

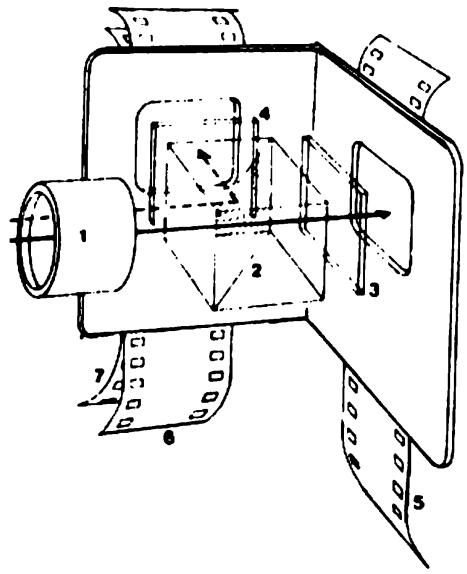
تصویر کمی محو **Soft Focus**

تصویری مه‌آلود و نه چندان واضح که به‌وسیله‌ی قرار دادن صافی‌های مخصوص یا

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

تکنی‌کالر Technicolor

از اوان شروع سینما از حدود سال ۱۹۰۰ تا ۱۹۳۵ چندنوع شیوه‌ی رنگ‌آمیزی در سینما ابداع و عرضه شدکه بین آنها اولین شیوه‌ی موفق فیلمبرداری رنگی «تکنی‌کالر» بود . «تکنی‌کالر» نام تجارتی یک شیوه‌ی فیلمبرداری و چاپ رنگی بود (که بعدها به‌طورکلی مترادف با فیلمبرداری رنگی‌گردید) . این شیوه اولین بار در ۱۹۱۵ به‌ظهور رسیدکه به‌تدریج در سه دوره و سه مرحله تکمیل گردید تا در سال ۱۹۳۲ اولین طریقه‌ی فیلمبرداری رنگی‌کامل به‌وجود آمد . در دوربین فیلمبرداری تکنی‌کالر سه نوار فیلم جداگانه به‌کار می‌رفت . یک منشور نور را به سه رنگ اصلی (قرمز ، سبز ، آبی) تقسیم می‌کرد و هرکدام از این سه‌نوار یکی از این سه رنگ را می‌گرفت بعد از روی هرکدام از نوارهای فیلم منفی ، یک نوار فیلم با تصویر اندکی برجسته به صورتی که در گراورسازی به‌کار می‌رفت تهیه می‌شد و هرکدام از این سه نوار را به یکی ازسه‌رنگ (قرمز، سبز، آبی) آغشته می‌کردند . بعد این گراورهای فیلمی هرکدام به نوبت برروی یک نوار فیلم شفاف‌که 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) می گذرد، به منشور نورشکن(۲) می خورد. این منشور هم نور را از خود عبور می‌دهد و هم منعکس می کند سپس نور از یک فیلتر سبزرنگ(۳) به نوارفیلم اول(۵) می خورد و بر آن تصویر سبز (قسمت‌های سبز تصویر) را ثبت می کند. نوری که به منشور خورده و منعکس نشده بعد از عبور از یک فیلتر قرمز(٤) بر نوار فیلم دوم(٦) تصویر آبی را ثبت می کند، و بر نوار فیلم سوم(۷) تصویر قرمزرنگ را. بین نوارفیلم دوم و سوم که پشت هم قرار گرفته‌اند یک صافی وجود دارد که عمل تفکیک 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 ودرخت‌ها»(Flowers and Trees) اثر «والت دیزنی» بود . در سال ۱۹۳٤ «کنت‌مک‌گووان» (Kenneth Mc Gowan) فیلم کوتاه (دوپرده‌ای) زنده‌ی «لا کوکاراچا» (La Cucaracha) را به شیوه‌ی «تکنی کالر» گرفت و بالاخره اولین فیلم بلند سینمایی به شیوه‌ی «تکنی کالر» کامل «بکی شارپ» (Becky Sharp) (۱۹۳۰) اثر «روبن‌مامولیان» (Rouben Mamoulian) بود . در سال ۱۹٤۱ کمپانی «تکنی کالر» به‌جای سه نوار فیلم یک نوار فیلم ارائه داد که برآن 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 وسه نواره‌ی تکنی کالر لازم نبود و می‌شد از دوربین‌های عادی استفاده کرد . در ۱۹۵۲ کمپانی «ایستمن کداك» (به واژه‌ی Eastman Color رجوع شود) فیلم منفی جدیدی به بازار فرستاد که در آن شیوه‌ی انتقال رنگ از یک نوار به نوار دیگر به کار 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 ، درصورتی که فیلم‌های گرفته شده برنگاتیف «ایستمن» بعد از چند سال رنگ‌های سبز و

بالا: سیمون 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 تهیه کنندگان بزرگ فیلم ، به‌خصوص در سینمای آمریکا ، خود شرکاء عمده یا گردانندگان اصلی استودیوهای بزرگ فیلمسازی بودند و یک عده تهیه کننده جزء یا به اصطلاح مدیر تهیه Executive Producer زیر نظر آنها کار می‌کردند . این تهیه کننده‌های جزء ، نظیر کارگردان‌ها و هنرپیشه‌ها و فیلمبرداران و غیره ، حقوق بگیر و تحت استخدام تهیه کننده‌های عمده (صاحبان استودیوها) بودند ، و در واقع مأموران اجرای نظرات وبرنامه‌ها وسلیقه‌های ارباب‌ها به‌شمار می‌رفتند . فیلم‌ها نیز بیشتر به اسم تهیه - کنندگان عمده نظیر «سیموئل گلدوین» Samuel Goldwyne ، « لوئیس ب . مایر » (L. B. Mayer) « دیوید سلزنیک » (D. Selznick) و امثال آنها شناخته می‌شد تا به نام مثلا کارگردان . ولی بعدها با بهم خوردن بساط قدرت استودیوها شکل تهیه‌ی فیلم از این صورت متمرکز خارج شد و تهیه کنندگان منفرد و جزء بیشتری پیدا شدند وگاه کارگردان‌ها و یا هنرپیشه‌ها خود کار تهیه‌ی فیلم (تأمین سرمایه واستخدام کادر تهیه) را نیز عهده‌دار می‌شدند واین 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 (مثلا رل آدمهای بد جنس را به اشخاص بدقیافه دادن) ، چون تصویر یک هنرپیشه در نقشی خارج از آنچه هیأت ظاهری‌اش القا می‌کند برای تماشاگرمشکل است (مثل تصورموجودی 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 ساختمان‌بلندی را ازبالا تا پائین (یابرعکس) نگاه کند .

ج

جایزه آکادمی **Academy Award**

به واژه‌ی «اسکار» (Oscar) رجوع شود .

جرثقیل **Crane**

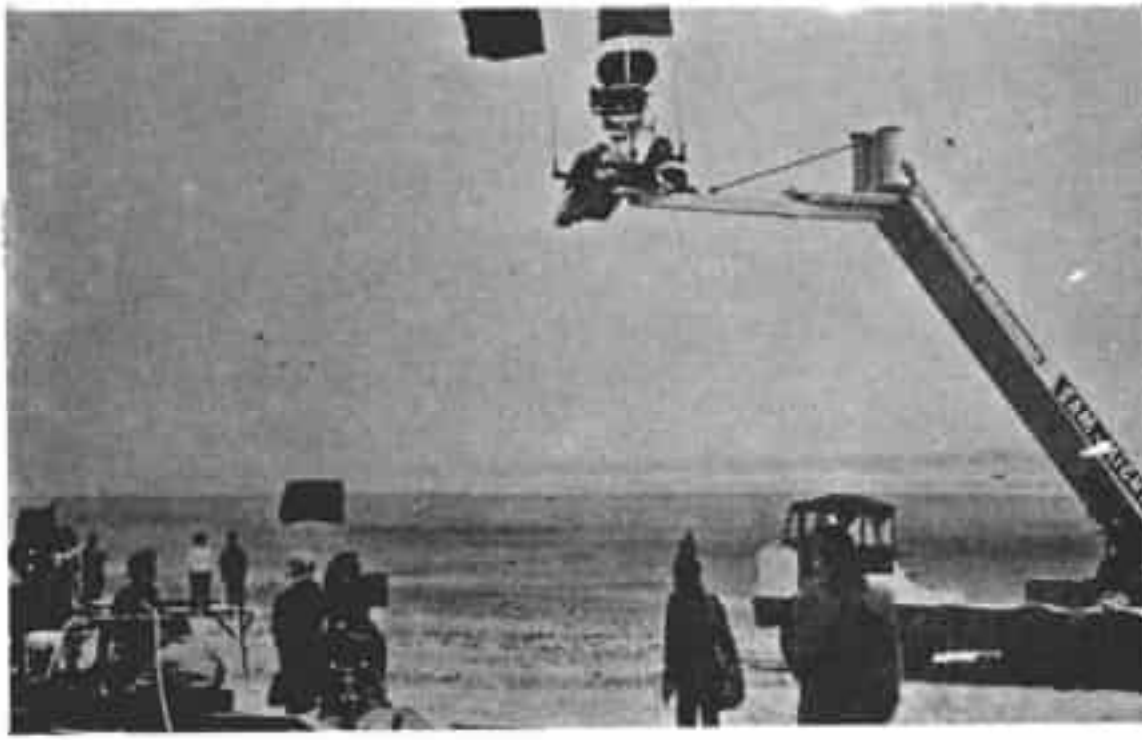
جرثقیل مخصوص فیلمبرداری که پایه‌اش متحرک است و یک بازوی بلند دارد که بر انتهای آن سکویی است و بر این سکو دوربین فیلمبرداری و مسئول دوربین قرار می‌گیرد . با این جرثقیل می‌توان از ارتفاع حدود ۷ متر و یا بیشتر فیلمبرداری کرد و بازوی آن قادر به حرکت به هر سمتی است . جرثقیل روی پایه به کمک دست ، برق و یا نیروی هیدرولیک حرکت می کند . تصویری را که از بالای «جرثقیل» گرفته شود «نمای جرثقیلی» (Crane Shot) می‌گویند .

جمپ کات (قطع ناگهانی) **Jump Cut**

جهش غیر منتظره در جریان روایت تصویری ، بیشتر برای خلاصه و فشرده کردن سلسله وقایع ، مثلا مردی از اتاقش در منزل خارج می‌شود ، قطع : به اتاق کارش در اداره وارد می‌شود .

بالا: فیلمبرداری فضای داخلی با جرثقیل در فیلم «برباد رفته» (ویکتور فلمینگ ــ ۱۹۳۹)

پائین: فیلمبرداری در فضای خارجی با جرثقیل در فیلم «یک به علاوه یک» (ژان لوک گودار ــ ۱۹۶۸)



چ

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 «موسولینی» که سینما را وسیله تبلیغاتی مناسبی یافته بود به فیلمسازی توجهی خاص داشت، با این نظر که شهر سینمائی «رم» به رقابت به «هالیوود» به‌پردازد. در طی جنگ «چینه چیتا» بمباران شد و پس از جنگ صورت اردوگاه را پیدا کرد، ولی در سال ۱۹۵۰ تجهیزات و تشکیلات فیلمسازی در «چینه چیتا» 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 امپراتور) را در آنجا ساخت، بار دیگر «چینه‌چیتا» مورد توجه قرار گرفت. «چینه‌چیتا» که به ادعائی بزرگترین استودیوی فیلمسازی اروپاست چهارده «پلاتو»ی مخصوص فیلمبرداری به وسعت‌های مختلف و سه بر که دارد که بزرگترین آنها ۱۶۵×۶۲ متر است. ازجمله فیلم‌های عمده‌ای که در این‌محل ساخته شده‌اند «بن هور» (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.

تصویر بالا: نمایی از فیلم «رم» (فلینی ــ ۱۹۷۲). این فیلم تماماً در «جینه چیتا» ساخته شد.

تصویر پائین: نمایی از فیلم ایتالیایی «کجایی روی؟» (اریکو گوالزونی ــ ۱۹۱۳) که در سال ۱۹۵۱ هم وسیله آمریکایی‌ها در جینه‌چیتا بازسازی شد.

ح

حرکت ! Action!

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

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

حرکت آرام (اسلوموشن) Slow Motion

حرکاتی که روی پرده‌ی سینما کندتر از حرکت معمولی جلوه می‌کند . اگر با دوربین فیلمبرداری به‌جای ۲٤ کادر در ثانیه که سرعت عادی است تعداد بیشتری کادر (مثلا ٤۸ کادر) در ثانیه فیلم بگیرند ، فیلم موقع نمایش حرکات را کند وکشدار نشان می‌دهد . صحنه‌های عاشقانه (دویدن دختری با لباس سفید در آغوش طبیعت) و صحنه‌های رؤیا و تصور و امثال آن را گاهی به‌این صورت و با حرکت کند شده نشان می‌دهند . تدبیری که از فرط تکرار بسیار فرسوده و ملال آور شده است .

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 به‌نظر 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 واتومبیل‌ها، جهش از سطح استخر به روی تخته‌ی‌شیرجه وغیره. اگر موقع فیلمبرداری دوربین را وارونه کنند و از صحنه فیلم بگیرند، بعد این تکه فیلم گرفته شده را درب‌اورند 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)، تدبیری که از فرط تکرار ملال‌آور شده، در فیلم «زابریسکی پوینت» (میکل آنجلو آنتونیونی ــ ۱۹۶۹)، معانی تازه داشت.

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

حقه های سینمائی **Special Effeets**

اثرات و حالات مخصوص سینمایی که به‌آن به‌طورکلی «حقه‌های سینمایی» هم اطلاق می‌شود . در فیلمسازی عموماً یعنی چیزی راکه واقعاً رخ نداده (وگاه نمی‌تواند رخ دهد) با تدابیری مطابق واقع جلوه‌دادن (یا اثر وحالت واقعیت را ایجادکردن). تمام آنچه‌که غیر از فیلمبرداری از مناظر واتفاقات واقعی و عملی در فیلم می‌آید شامل همین حالات واثرات مخصوص می‌شود، این اثرات در نتیجه ساختگی و غیر مستند هستند (یعنی در فیلم مستند جایی ندارند) . در نوشته‌های شروع فیلم تفاوتی گذاشته می‌شود بین «اثرات مخصوص» (Special Effects) و « اثرات مخصوص فیلمبرداری » (Special Photographic Effects) « اثرات مخصوص » تمام چیزهایی است که عملا جلوی دوربین انجام می‌شود و شامل رویدادهای خطرناك و غیرعادی ، آتش‌سوزی ، زلزله ، توفان ، پرت شدن از بلندی ، نیزه به تن فرو رفتن و امثالهم می‌شود . اغلب در این موارد نمونه (مدل)های کوچکتر از واقع به‌کار می‌رود ... «اثرات مخصوص فیلمبرداری» شامل بعضی بدیهیات و نقطه‌گذاری‌های فیلمی مثل محو و تداخل تصویر (Dissolve) ، تصویر از پشت یا از روبرو (Back/Front Projection) ، کند یا سریع‌تر شدن فیلم ثابت شدن تصویر و تحرك دادن به تصویر یا جسم ثابت (Animation) و امثالهم می‌شود . فیلم قدیمی «دزد بغداد» (The Thief of Bagdad) (۱۹٤۰) با قالیچه وغول پرنده در شیشه ، شامل یک سلسله از حقه‌های سینمایی بود . درسالهای اخیر فیلمهایی که به سفرهای فضایی و افسانه‌های علمی می‌پردازند نظیر «رازکیهان» (A Space Odysee) (۱۹٦۸)، «برخوردهای نزدیک از نوع سوم» (Close Encounters of the Third Kind) (۱۹۷۹) و «جنگ ستاره‌ها» (Star Wars) (۱۹۷۸) انواع اثرات مخصوص و بیشتر اثرات مخصوص‌فیلمبرداری را دربر دارند .

حلقه **Reel**

قرقره‌ای که فیلم به‌آن پیچیده می‌شود و در دستگاه نمایش (آپارات سینما) قرار داده می‌شود . فیلم‌های قدیمی را به حسب طول مدت نمایششان «تک حلقه‌ای» (One Reeler) یا «دو حلقه‌ای » (Two Reeler) می‌گفتند : مدت نمایش فیلم «تک حلقه‌ای» صامت ۱۵ دقیقه و «تک حلقه‌ای» ناطق ۱۰ دقیقه بود . هر ده دقیقه فیلم ۳۵ میلی متری برابر با ۹۰۰ فوت و هر ده دقیقه فیلم ۱٦ میلی متری برابر با ۳٦۰ فوت است .

در ایران به‌جای حلقه، اصطلاح پرده را به‌کار می‌برند و فیلم‌ها را «تک پرده‌ای» ، «دو پرده‌ای» و غیره عنوان می‌کنند .

بدیهی است که حلقه‌های بزرگتری هم هست که بیشتر از ۱۰ یا ۲۰ دقیقه فیلم برآن پیچیده می‌شود و تمامی یک فیلم را می‌توان به دو یا سه حلقه ، بزرگ قسمت کرد.

خ

خارجی Exterior

این کلمه وکلمه‌ی مقابلش «داخلی» (Interior) در سناریو یکی از دوکلمه مشخص کننده‌ی 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 استودیوفیلمبرداری 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) .

خط مشی مؤلف Politique des Auteurs

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

خلاصه داستان Synopsis

خلاصه قصه وسناریوی فیلم که دریکی دو صفحه به طور فشرده تنظیم شده باشد . برای اطلاع کسانی که مایلند بدانند فیلم درباره چیست (مثلا تهیه کننده یا بازیگر وغیره) تا بعد درباره‌ی خواندن یا نخواندن سناریوی مفصل تصمیم بگیرند، این خلاصه داستان را تهیه می کنند .

د

داخلی **Interior**

اشاره‌ای درسناریو، درشروع 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 .

دالی (ارابه) **Dolly**

سکوئی چرخدار برای حرکت دادن دوربین فیلمبرداری که معمولا برای دقت و بی‌صدایی با دست حرکت داده می‌شود . ارابه گاهی روی ریل وگاهی با چرخ‌های لاستیکی روی سطوح صاف قابل حرکت است . فیلمبردار و مسئول تنظیم عدسی براین سکوی چرخدار قرار می‌گیرند .

حرکت دوربین روی سکوی چرخدار را هم (Dolly) می‌گویند . Trucking و Tracking نیز حرکت کردن دوربین روی سکوی متحرك است .

دانه **Grain**

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

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

درام احساساتی (اپرای صابونی)
Soap Opera

اصطلاح آمریکائی ، درام بسیار احساساتی وسوزناك 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 برنامه کالای خود را تبلیغ می‌کردند .

درجه تیرگی **Density**

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

دستگاه نمایش فیلم **Projector**

(همان که به فارسی اصطلاحاً آپارات می‌گویند) .

دکوپاژ **Decoupage**

طرح و شکل فنی فیلم به ترتیب و نظام نماها ، حرکت دوربین و سایرخصوصیات 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 ، وغیره ... فرانسوی‌ها برای توصیف نرمش بیان فیلم‌های قدیمی آمریکایی که در آنها حرکت دوربین و قطع «نما»ها محسوس نبود اصطلاح «دکوپاژ کلاسیک» را به‌کارمی‌بردند

دوبلاژ (دوبله) **Dub**

این اصطلاح معمولا به برگرداندن صدای فیلم از زبان اصلی به زبان دیگر اطلاق می‌شود . اما صدا گذاشتن روی فیلم (درمورد فیلم‌هایی که صدا توأم بافیلمبرداری ضبط نمی‌شود) را نیز «دوبله» می‌گویند .

دوپلکیت نگاتیو **Dupe Negative**

کپیه‌ی 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 تجارتی گاهی کپیه نسخه‌ی منفی را به مشتری فیلم می‌فروشند تا از روی آن به تعداد مورد قرارداد نسخه مثبت تهیه کند و نمایش بدهد .

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

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 به‌صورت تپش‌های تصویری به حاشیه‌ی نوار فیلم می‌دهد . این فیلم را چاپ می‌کنند و سپس با نوار فیلمی که تصویر برآن نقش بسته روی یک نوار فیلم واحد می‌آورند .

دوربین ـ قلم **Camera-Style**

«دوربین به منزله‌ی قلم» اصطلاحی که فیلمساز و منتقد فرانسوی «آلکساندرآستروك» (A. Astruc) در سال ۱۹٤۸ در مقاله‌ای به همین عنوان به‌کار برد ، و منظورش این بود که زبان سینما در رسا بودن ، قابلیت انعطاف و بیان نهفته‌ها (معنویات) ، می‌تواند مشابه زبان ادبیات باشد .

دیافراگم **Diaphragm**

دریچه‌ای که در دوربین فیلمبرداری (و عکاسی) پشت‌عدسی (وجلوی فیلم خام) قرار می‌گیرد و مدت زمان و میزان رسیدن نور به فیلم راکنترل می‌کند .

تصویر بالا: تصویری از فیلمبرداری با «دالی» این نوع دارای چرخهای لاستیکی است.

تصویر پائین: تصویری از دوربلازیک ـ ساخت آلمانی. دوسلوزها در سمت راست و صدابردار در سمت چپ ملاحظه می‌شوند.

دیسالو (تداخل تصاویر) **Dissolve**

محو تدریجی یک تصویر و ظهور تدریجی تصویری دیگر برآن . تداخل تصویرها یک جور نقطه‌گذاری در بیان داستان و نمودار گذشت زمان و تغییر مکان است .

تداخل تصویر ها گذشت زمانی طولانی‌تری از یک قطع (Cut) ساده را می‌رساند و خود حاکی از گذشت زمانی کمتری از محوتدریجی (Fade)تصویر است.

تداخل تصویرها را Lap Dissolve هم می‌گویند.

دیفوزر **Diffuser**

ورقه‌ای از جنس پارچه‌ی ظریف و یاگاز (شبکه‌ی ریزبافت)جلوی منبع نور صحنه قرار داده می‌شود که نوری که موقع فیلمبرداری بر صحنه می‌تابد پخش شود تا سایه‌روشن‌ها باصطلاح نرم شوند.

تصاویر سنون مقابل از بالا تا پائین ــ نمونه‌ای از عمل دیسالو (تداخل تصاویر).
محو تدریجی یک تصویر و ظهور تدریجی تصویری دیگر بر آن را در قسمتی از فیلم «شمال از شمال غرب» (آلفرد هیچکاک ــ ۱۹۵۹) نشان می‌دهد.

ر

راش **Rushes**

نسخه چاپ شده (مثبت) نگاتیف‌های فیلمبرداری شده همراه با صدا را« راش» می‌نامند. بازبینی «راش»ها برای کنترل نتیجه کار (بازی هنرپیشگان ،کیفیت تصویر و حرکات دوربین و غیره) انجام می‌گیرد. در در پایان فیلمبرداری «راش»ها در اختیار تدوین کننده فیلم قرار می‌گیرد تا در دومرحله تدوین اولیه (راف کات) و تدوین نهائی (فاین کات) به صحنه‌های فیلمبرداری شده نظم و ریتم پیشرفت منطقی داستان را بدهد.

راف کات **Rough Cut**

یکی از مراحل تدوین فیلم،بریدن فیلم و سرهم کردن صحنه‌ها ، به‌نحوی که صحنه‌ها فقط مطابق تداوم داستانی دنبال هم قرار بگیرند و بین « نما»های منفرد پیوند تمیز و و بدون جهش نباشد . برش تمیزو پرورده « فاین کات » در یک مرحله‌ی بعدی انجام می‌شود (به‌اصطلاح Fine Cut رجوع کنید).

رفلکتور **Reflector**

سطح شفاف بازتاباننده‌ی نور (معمولا دارای آب نقره) که درفیلمبرداری صحنه‌های خارجی نورخورشید را به‌وسیله‌ی آن به‌صحنه باز می‌تابانند و وسیله‌ای برای تأمین روشنائی صحنه است .

روز به جای شب **Day for Night**

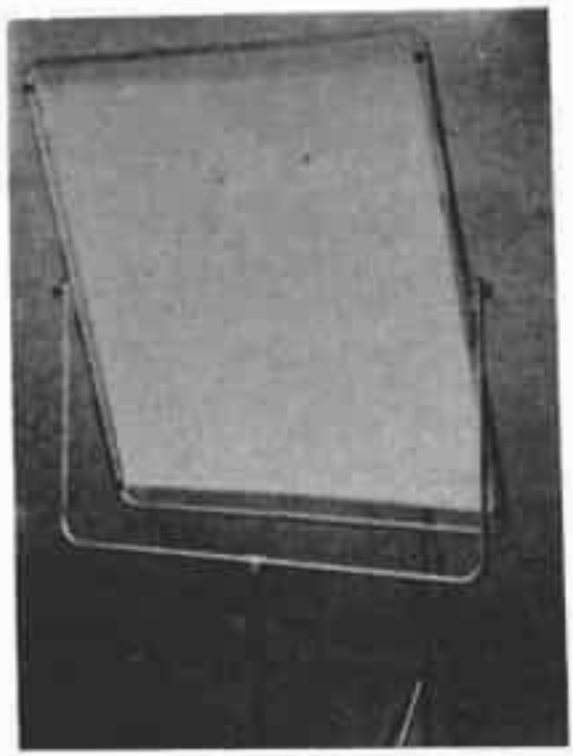
فیلمبرداری از صحنه‌هایی که در داستان

هنگام شب اتفاق می‌افتد،در روشنائی روز... فیلمبردار با به کار بردن صافی (فیلتر) های مخصوص شدت نور روز را می‌گیرد و فضای روز همچون شب جلوه می کند.

رویداد موازی Parrallel Action

دو واقعه‌ی همزمان که در فیلم به طور موازی و همگام پیش بردمشوند، یعنی یک‌تکه از یک واقعه و تکه‌ای از واقعه‌ی دیگر (که در همان زمان ولی در مکان دیگری دارد اتفاق می‌افتد) 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 می‌شتابد که‌خود را به محل واقعه برساند وزن 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 دوواقعه را تدوین و قطع موازی می‌گویند(به اصطلاح Cross - Cutting رجوع شود)



تصویر بالا: رفلکتور

تصویر پائین: تمائی از فیلم «شب آمریکائی» (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

زاویه ، زاویه‌دید Angel, Angel of Wiew

زاویه‌ای که در آن نگاه دوربیـــن فیلمبرداری« موضوع» را در بر می‌گیرد.عدسی زاویه باز Wide Angle حوزه‌ی وسیع‌تری را شامل می‌شود. عدسی تله فتو Telephoto (مخصوص فیلمبرداری‌از دور)حوزه‌ی باریک‌تری را نشان می‌دهد. دوربین اگر از پایین به موضوع نگاه کندازاویه‌ی سربالا Low Angle فیلمبرداری‌می کند وبرعکس از زاویه‌ی‌سرازیر High Angle

زاویه‌ی مخالف Reverse Angle

« نما»یی که جهت مقابل ومخالف « نما»ی قبل از خود را نشان می‌دهد،مثل صحنه‌ی گفتگو که اول یک شخص نشان داده می‌شود و بعد در زاویه‌ی مخالف طرف مقابل وی.

زیر نویس Subtitles

شیوه ای برای برگرداندن‌زبان فیلم های خارجی به زبان محلی : گفتگوهای فیلم بصورت نوشته زیر تصاویر مربوط به خودشان ظاهر می‌شوند.

شرح تصاویر بالا: ژان لوک ـ گودار (سمت چپ) ژان پیرگورت (سمت راست) در نمائی از فیلم «والاویسروورز» ـ ۱۹۷۱ فیلم به زبان فرانسه است و زیرنویس انگلیسی دارد. پائین: دو نما از فیلم «رزماناوپوتمکین» (سمت راست): از زاویه سرازیر. (سمت چپ) از زاویه سربالا.

س

سرعت **Speed**

۱) سرعت حرکت نوار فیلم در دوربین فیلمبرداری و دستگاه نمایش که در موردفیلم ناطق ۳۵ میلیمتری ۲٤ کادر در ثانیه است و برای فیلم صامت ۱٦ تا ۱۸ کادر در ثانیه (برای همین هم موقعی که فیلم‌های صامت را که با سرعت ۱٦ یا ۱۸ کادر در ثانیه برداشته شده‌اند با دستگاه‌های نمایش امروزی و سرعت ۲٤ کادر در ثانیه نشان میدهند حرکات به طرز مضحکی سریع تر می‌شود).

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

۳) سرعت(قابلیت) جذب نورفیلم‌حساس. فیلم‌هایی راکه قابلیت بیشتری برای جذب‌نور دارند (و در نتیجه با نورکمتری می‌شود با آنها فیلم‌گرفت) فیلم های دارای سرعت بالا (یا حساسیت‌زیاد High Speed Film) می‌گویند.

سروصداهای متفرقه **Sound Effects**

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

سرهم کردن **Assembly**

اولین مرحله درتدوین یک فیلم. تمام نماها به ترتیبی که در سناریو آمده‌اند سرهم می‌شوند فیلم دراین مرحله هنوز دارای تدوین دقیق Rough Cut نیست و تقطیع صورت « ناپرورده» Rough Cut دارد.

سریال(۱) Serial

یک نوع فیلم‌های دنباله‌دار که ساختن آنها درسینمای آمریکا از ۱۹۱۲ باب شد و تا سال ۱۹۵۶ ادامه داشت. فیلم‌های پرحادثه، سراسر هیجان و زدوخورد که بیشتر مخصوص تماشاگران کم سن‌وسال ساخته می‌شد و به شرح قهرمانی‌های یک شخصیت زورمند و افسانه‌ای، مدافع‌عدالت وخوبی، در زمینه‌های جذاب و غریب، درماجراهای خطرناک و مبارزه با دشمنان متعدد و زورمند می‌پرداخت طول این فیلم‌ها از طول یک فیلم معمولی بیشتر بود و معمولا به صورت چند فصل (Episode) پشت سرهم ساخته می‌شدند. یک فیلم «سریال» معمولا حدود ۱۲ تا ۱۵ فصل داشت که هر فصلی تقریباً نیمساعت طول می‌کشید وهر فصل را که معمولا به یک نقطه و لحظه‌ی مهیج و خطرناک ختم می‌شد (و بیننده را کنجکاو تعقیب ماجرا می‌کرد) درسانس مخصوص بچه‌ها همراه با چند فیلم کوتاه دیگر نشان می‌دادند (درایران سه یا چهار فصل را دنبال هم می‌کردند و بصورت یک «سری» با یک فیلم بلند نمایش می‌دادند و تمام «سریال» معمولا در سه «سری» روی پرده می‌آمد).

اولین‌فیلم «سریال» درسال ۱۹۱۲ به‌اسم «بر سر مری چه‌آمد» - What Happened To Mary روی پرده آمد که بعداً به صورت فیلم‌های کوتاه (۱۵ دقیقه‌ای) دنبال شد و تمام این فیلم‌ها به‌ماجراهای دختری به اسم «مری» می‌پرداخت و اقتباس از یک سریال پرحادثه‌ی روزنامه‌ای بود که هرکدام به هیجانی ختم می‌شد. در سال ۱۹۱٤ فیلم سریال با فیلم «خطرات پالین» - The Perils Of Pauline تثبیت شد وعلاقمندان زیادی را به سوی خود

بالا: تام میکس
پائین: کن ماینارد

کشید. بازیگر اصلی این فیلم‌ها «پرل‌وایت» Pearl White - به‌شهرت 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 باسم «تکه‌نخال اسکاتلندیارد» The Ace of Scotlandyard ساخته شد. فیلم‌های «سریال» در دهه‌ی ۳۰ به‌اوج محبوبیت رسید و این اعتبار در دهه‌ی ٤۰ نیز کماکان ادامه داشت تا ظهور تلویزیون و سریال‌های تلویزیونی به‌عمر 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 به‌اسم «فلاش گوردون» (در ایران «صاعقه») در سیارات دیگر پیش می‌آمد. این فیلم چنان محبوبیتی یافت که عملیات قهرمان در دو سریال دیگر باسامی «سفر فلاش گوردون به مریخ» - Flash Gordon's Trip to Mars - (۱۹۳۸) و «فلاش گوردون، فاتح کیهان» Flash Gordon Conquers the Universe (۱۹٤۰) دنبال شد و مقام «سلطان سریال» را برای همیشه این فیلم‌ها «باستر کراب» Buster Crabbe - تثبیت کرد. بعضی دیگر از سریال‌های معروف و متمایز اینها هستند:

«مدافع تنها» - The Lone Defender - (۱۹۳٤) در ایران معروف به‌ماجراهای «رن‌تن‌تن» با شرکتسگی به‌اسم Rin Tin Tin «سکه‌ی سیاه» The Black Coin - (۱۹۳۶)

بالا: راد کامرون
پائین: تام میکس

«پنجه‌ی‌خفه کننده» - The Cluching Hand (۱۹۳۶)«شبح سوار» The Phantom Rider (۱۹۳۶)«خطه‌ی زیردریا» -The Undersea Kingdom - (در ایران « سلطان کشور زیر دریا»)«دیک‌تریسی» 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) « طبل های فومانچو » - Drums of Fumancho - (۱۹٤۰)«تیرانداز سبز پوش» The Green Archer (۱۹٤۰)«دکترشیطان» Mysterious Dr. Satan (۱۹٤۰) «سایه» - The Shadow -(۱۹٤۰)«ماجراهای کاپیتان مارول » Adventures of Captain Marvel (در ایران معروف به « سر عقرب » یا «شزم») (۱۹٤۱) « دختر جنگل » - Jungle Girl - (درایران«ملکه‌ی‌وحوش») (۱۹٤۱)«ناخدای نیمه شب » Captain Midnight (۱۹٤۱) «جاسوس‌شکن» - Spy Smasher - (درایران معروف به « بلای جان نازی ») (۱۹٤۲) « خفاش » - Batman - (۱۹٤۳) « اعجوبه نقابدار » - The Masked Marvel - (در ایران « نقابدار سیاه ») (۱۹٤۳) « شبح » - The Phantom - (درایران‌معروف‌به«فانتوم») (۱۹٤۳) « ضد جاسوسی در قلب آفریقا » - Secret Service in Darkest Africa - (در ایران « خنجر مقدس سلیمان ») (۱۹٤۳) « دلیران غرب » - Daredevils of the West (درایران «بیشرمان») (۱۹٤۳) «بندراشباح» - The Haunted Harbor - (۱۹٤٤) « مأمور شماره ۹۹ » Federal Operator 99 (۱۹٤٥) «ضربه‌ی‌غول ارغوانی» The Purple Monster - (۱۹٤٥) « سوپرمن » Superman Strikes (۱۹٤۸)قصه‌های‌این‌فیلم‌ها از روی رمان‌های دوپولی و بعدها از روی سریال‌های رادیویی و نیز شخصیت‌های قصه‌های نقاشی شده برای بچه‌ها موسوم به‌کمیک (Comics) گرفته می‌شد. (مثل «سوپرمن» و «فلاش‌گوردون» که ازشخصیت‌های این‌جورقصه‌ها بودند). غیراز « باسترکراب» کسانی مثل : کن مانیارد ، باک‌جونز (شبح سوار) تام میکس، کلایتون مور ، جانی مک براون ، کن‌ریچموند (بلای جان نازی) کرک آلن (سوپرمن) لیندا استرلینگ (ملکه وحوش) چارلز برد (دیک تریسی) تام تایلر (سرعقرب - فانتوم) هرمان بریکس(خروس جنگلی - یکه سوار) آلن‌لین (بیشرمان) رادکامرون (خنجر مقدس) روی بسار کرافت (شخصیت منفی اغلب سریال‌ها نظیر «ضربه غول ارغوانی») چارلز میدلتون (شخصیت منفی سریال‌های صاعقه موسوم به«سینگ») بازیگران اصلی این‌فیلم‌ها بودند .

فیلم‌های « سریال» سریع و کم‌خرج و اغلب به وسیله‌ی استودیوهای درجه دوم مثل « ریپابلیک » (Republic) وکارگردان‌های غیر معروف ساخته می‌شدند و ظاهراً فیلم‌های جدی و عمیقی نبودند اما در بهترین شکل‌های خود (صاعقه، سر عقرب،بلای جان جاسوسان، خنجر مقدس،نقابدارسیاه) فیلم‌هایی‌بودند 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 . به‌فیلم‌های « سریال »اصطلاحاً « صخره‌آویز » Cliff Hanges - هم می‌گویند به‌اعتبار یک صحنه‌ی تیپیک و تکراری که‌در آن قهرمان معمولادرلب‌پرتگاهی‌آویزان می‌ماند.

سریال (۲) **Cliff-hanger**

این واژه (به‌معنی « صخره‌آویز ») در اصل به‌صحنه‌های خطرناک رایج درفیلم‌های «سریال» (که طی آنها قهرمان گاهی به‌خطر پرتاب ازکوه تهدید می‌شد) اطلاق می‌گردید، و بعداً به طور کلی به‌عنوان معادل « سریال » به‌کار رفت .

سکانس (فصل) **Sequence**

قسمتی از فیلم که خود به خود جزیی کامل است ومعمولا با «روشن شدن تدریجی تصویر» (Fade-In) شروع و به « تاریکی تدریجی » (Fade-Out)ختم می‌شود . اگر خواسته باشیم فیلم را به‌داستان بلند (رمان) شبیه‌کنیم ، «نما» معادل با جمله ، صحنه معادل با « بند » (پاراگراف) و « سکانس » معادل با « فصل » در کتاب خواهد بود.
(هم‌چنین نگاه‌کنید به اصطلاح « پلان - سکانس» Plan-Sequence) .

سناریو (فیلمنامه) **Scenario**

واژه‌ی ایتالیائی ، طرح داستان فیلم که صحنه به صحنه و فصل به‌فصل دنبال هم‌آمده نمودار وقایع وشخصیت‌های 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 کننده در تهیه‌ی فیلم، مثل هنرپیشه‌ها وغیره در دست دارند.

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

سناریوی مخصوص فیلمبرداری
Shooting Script

به‌اصطلاح «سناریوی کار» (Script) رجوع شود .

سناریوی مصورشده **Story Board**

یک سلسله نقاشی پشت سر هم که با چند سطرنوشته. زیرهرتصویر، قصه یا سناریوی فیلم را بیان‌کند. این نوع سناریوی مصورشده که در کار ساختن فیلم‌های نقاشی متحرک Animation تقریباً همیشه معمول است ، در کار ساختن فیلم‌های زنده و عادی نیز به‌وسیله‌ی بعضی از کارگردان‌ها به‌صورت یک راهنمای فیلمبرداری ، برای مشخص کردن محل دوربین، تعیین نوع «نما»، حرکات دوربین، کادربندی و غیره نیز بکار می‌رود، از جمله « آلفرد هیچکاک» که سراسر فیلم را به‌صورت «نما» های واحد به صورت نقاشی تنظیم و از روی آنها فیلمبرداری می‌کرد .

سوپرایمپوزیشن (روی هم افتادن چند تصویر)
Superimposition

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

سیستم «ستاره» سازی **Star System**

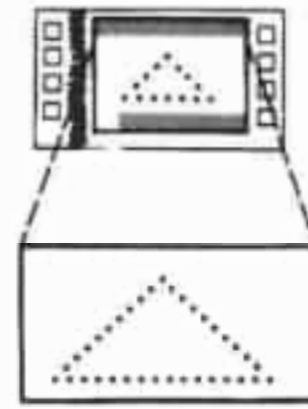
شیوه‌ای که در هالیوود ابداع شد و به جاهای دیگر نیز کشید و بنای سینما را بر پرورش و عرضه‌ی ستاره‌ها و راه دادن آنها به خواب و خیال تماشاگران قرار داد و بعد فیلم‌ها را بر مبنای تیپ و شخصیت شناخته شده‌ی هنرپیشه‌ها قرار دادن و تحمیل این بساط به‌وسیله‌ی تبلیغات به مردم ساده دل به نحوی که آرایش سر و زلف را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

استودیوهای بزرگ فیلمسازی آمریکا هرکدام گروهی هنرپیشه را در استخدام داشتند و آنها را اغلب در فیلم‌های قالبی و فرمولی بکار وامیداشتند وپروردن 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، به‌نحوی که حرکات با صداهای مربوطه خودشان بخوانند و مطابق باشند (چون که صدا و تصویر به هرحال هر کدام جداگانه ضبط می‌شوند این تطابق در کار صداگذاری روی فیلم بعد از فیلمبرداری باید انجام شود) .

نمونه‌هائی از «سوپر ایمپوزیشن» ــ تصاویر روی هم ــ در دو فیلم: آمبرسون‌های باشکوه (تصویر بالا) ۱۹۴۲ وخاصی ازشانگهای (تصویر پائین) ــ ۱۹۴۷ هر دو اثر از «اورسن ولز» می‌باشد.



تصویر بالا: برادران لومیر (چپ: اگوست و راست: لوئی) مخترعین دستگاه فیلمبرداری و نمایش

تصویر پائین: (سمت راست): نمودار فیلم سکوپ روی پرده که با استفاده از عدسی آنامورفیک ممکن می گردد. (سمت چپ): نمائی از فیلم حرفه (هنری کاستر ــ ۱۹۵۲) اولین فیلمی که بطریقه سینماسکوپ عرضه گردید.

سینماتوگراف **Cinématographe**

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

سینماسکوپ **Cinemascope**

یک طریقه‌ی فیلمبرداری برای نمایش روی پرده‌ی عریض که درآن ازعدسی آنامورفیک Anamorphic Lens (رجوع شود) استفاده می کنند. این عدسی راپرفسور« هانری کره‌تی‌ین» H. Chrétien فرانسوی اختراع کردو کمپانی فیلمساز آمریکائی (فوکس قرن بیستم) به ثبت تجارتی رساند و اولین فیلم را در سال ۱۹۵۲ به نام « خرقه » The Robe به این طریق عرضه کرد . پرده نمایش سینماسکوپ دارای نسبت عرض و طول یک به دو و نیم ($۱:۲\frac{۱}{۲}$) است .

سینما ـ حقیقت(۱) **Kino-Pravda**

سری بیست‌وسه 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 درآن سرزمین روی فیلم ضبط کنند. بعد خودش فیلم‌های آنان را در قالبی مخلوط از فیلم مستند وفیلم نقاشی متحرک همراه با نظراتی انتقادی تدوین و تألیف می کرد. هدف این فیلم ها آشنا ساختن تماشاگران روس باپیشرفت های اجتماعی ناشی از انقلاب بود .

شیوه‌های تجربی مونتاژ وفیلمبرداری این سری فیلم ها درکار مستند سازان بسیاری اثر گذاشت و بعدها به وسیله‌ی «ورتوف» در فیلم های بلند به کار رفت .

سینما ـ حقیقت (۲) **Cinéma-Vérité**

اصطلاحی دیگر برای فیلم مستند (Documentary) که به خصوص به کار فیلمسازانی اطلاق می‌شد که از دهه‌ی پنجاه به‌بعد با وسایل سبک و افراد معدود (اغلب یک کارگردان ـ فیلمبردار ویک صدابردار) به ساختن فیلم‌های مستند از مسایل روز پرداختند و شیوه‌ی کارشان بیشتر شبیه به خبرنگارهای تلویزیونی بود. فیلمساز«سینما ـ حقیقت » برخلاف فیلمساز مرسوم فیلم مستند که می کوشید به‌موضوع بی‌طرف بماند در موضوع به‌نیت دریافت حقیقت و بداهت بخشیدن به‌اثر دخالت می کرد. این اصطلاح راکه ابتدا فیلمساز روس « ژیگاورتوف » Dziga Vertov وضع و درآثارش معمول داشت بعداً منتقدان برای توصیف فیلم«خاطرات یک تابستان » Chronique d'un été (۱۹۶۱) ساخته‌ی«ژان‌روش» J. Rouch و«ادگارمورن» E. Morin فرانسوی به کار بردند.

سوای « ژان‌روش » شخصیت‌های مهم دیگر « سینما ـ حقیقت » شامل این افراد می‌تواند باشد :

«فرانسوا رایشنباخ» F. Reichenbach ، «ماریو روسپولی» M. Ruspoli ، «ژان‌ئرمان» J. Herman ، «کریس مارکر»و«ژاک روزیه» J. Rozier کارفیلمساز دراین‌مورد 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 (معمولا در مورد فیلمسازان مهم وهنرمند) به کار می‌برند .

سینمای آزاد Free Cinema

جنبشی در جهت ساختن فیلم‌های مستند که در انگلستان در دهه‌ی پنجاه براساس نظریات «کارل‌رایس» (K. Reisz) ، «تونی ریچاردسون» (T. Richardson) و «لیندسی آندرسون» (L. Anderson) آغاز شد. هدف فیلمسازان «سینمای آزاد» به‌گفته‌ی خودشان ، ساختن فیلم‌هایی اجتماعی و متعهد و آزاد از تحمیلات سینمای تجارتی ، برانگیختن شور و سرزندگی ، تشویق به‌یافتن بیانی شخصی در شناخت « اهمیت وضعیت‌های زندگی روزمره » بود. این افراد با اطلاق عنوان «فیلم مستند» بر آثار خویش مخالف بودند چون به‌نظر 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 وسازمان 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 تآتر و ادبیات بود نیرو و روح تازه‌ای به سینمای انگلستان بخشید و در سینمای تجارتی روز اثر قاطعی برجا گذاشت. فیلمسازان وابسته به این جنبش ، بعد از برچیده شدن بساط «سینمای آزاد» نحوه‌ی بینش خودرا در فیلم‌های داستان‌داری که درحیطه‌ی سینمای

تصویر بالا: کارل رایس (اهل سمت چپ بهمراه جیمز کان، در زمان تهیه فیلم قماربان
تصویر پائین: شنبه شب و یکشنبه صبح (کارل رایس ــ ۱۹۶۰)

تجارتی می‌ساختند اعمال کردند.

سینمای مستقیم Direct Cinema

خویشاوند آمریکایی شیوه‌ی اروپایی سینما ـ حقیقت (Cinéma-Vérité) (رجوع شود) . اصطلاحی که بر یک نوع روش فیلم‌سازی مستند درآمریکا اطلاق می‌شود. این روش از اوایل دهه‌ی ۶۰ پا گرفت و درآن خدمه و وسایل فیلمبرداری به حداقل تقلیل پیدا می کرد، به‌عبارت دیگر رابطه‌ی بین‌فیلم وموضوع ، مستقیم (وبا حداقل وساطت فیلمساز و وسایل فنی) است. درشیوه‌ی فیلمسازی «سینمای مستقیم» برخلاف شیوه‌ی « سینما ـ حقیقت » فیلمساز درشکل وجهت دادن به رویداد دخالتی نمی کند . عنوان « سینمای مستقیم » برای بیان طرز کار و نحوه‌ی بینش و تلقی فیلمسازانی چون « درو » (Drew) ، « لی کاک » (Leacock) ، « پن بیکر » (Pennbaker) وبرادران«میلز» (Maysles) وضع شد . فیلمسازانی که در یک گروه کار می کردند و درطرز کارخویش، تحت‌تأثیرروش عکاسی خبری (فتو ژورنالیزم) بودند، به‌خاطر تحرک و به چشم نیامدن دوربین و آنیت و صداقتی که دراثر بود، این گروه درکار خویش به‌وسایل وشیوه‌های فیلمبرداری تازه‌ای متوسل می‌شد، که ازاین لحاظ، یعنی ازنظرسبکی وسایل، قلت افراد ، سرعت وآنیت ضبط وکار بصورت جمعی، به‌چند نوع فیلمسازی مستند دیگر مثل روش«سینمای‌آزاد» (Free Cinema) انگلیس (رجوع شود) و «سینما ـ حقیقت» فرانسه و به خصوص شیوه‌ی خبرگـزاری تلویزیونی، شباهت پیدا می کرد. در«سینمای مستقیم » حرفه‌ای‌گری فنی فرع بر احساس نهفته در واقعه قرار می‌گیرد،فیلمبرداری تمیزو بی‌غلط نیست ، «قطع» و گفتارکمتر به کار می‌رود، برداشت‌ها طولانی و بی‌وقفه‌است (که توجه بیننده از موضوع منحرف نشود)، فیلمساز اغلب بدون تصور قبلی و در دست داشتن سناریوی آماده ، به‌موضوع رو می‌آورد و مثل یک خبرنگار خودرا به جریان واقعه می‌سپرد. موفقیت فیلم‌های «سینمای مستقیم» به‌حدت و غرابت موضوع وموقعیت‌ها، به‌حساسیت‌بینش و ابتکار فیلمبردار و متصدی ضبط صدا ، به نامرئی ماندن فیلمساز و دوربین و به‌ضبط لحظات وحرکات غیر منتظره و افشاءکننده بستگی دارد .

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

سینمای هنری Art House

اصطلاحی اصلا آمریکائی که به سینماهایی اطلاق می‌شودکه فیلم‌های هنری قدیمی وآثار غیرتجارتی جدید راکه باب طبع اکثریت عامه نیست برای یک عده تماشاگر معدود خاص وعلاقمند نشان می‌دهد. این نوع سینماها درفرانسه از سال ۱۹۲۴ به‌وجود آمد .

سینه‌راما Cinerama

سیستم فیلمبرداری برای نمایش روی پرده‌ی عریض که درآن سه دوربین فیلمبرداری با فیلم ۷۰ میلیمتری ـ که بتوان برآن باندهای متعدد صدا قرار داد ـ تواماً از صحنه در یک حوزه‌ی وسیع فیلمبرداری می کند و سه دستگاه نمایش بر یک پرده عریض و خمیده این سه فیلم را تواماً نمایش می‌دهد. این‌سیستم را « فرد والر » F. Waller آمریکائی اختراع کرد واولین فیلم با این شیوه درسال ۱۹۵۲ به‌اسم«اینست‌سینه‌راما» This is Cinerama ـ روی پرده آمد . بعدها به‌علت مشکلاتی که فیلمبرداری با سه دوربین و نمایش با سه دستگاه در برداشت دوربین و دستگاه نمایش تبدیل به یکی و چیزی تقریباً شبیه بسینما ـ سکوپ شد که در آن یک نوع عدسی آنامورفیک به کار می‌رود .

در تصویر قبل سیستم فیلمبرداری و نمایش سینه‌راما، بصورت سه دوربین توام و سه دستگاه نمایش بر یک پرده عریض و خمیده را ملاحظه می نمایید.

تصویر بالا: رابرت فلاهرتی (نفر وسط) با «ریچارد لیکاک» (نفر اول سمت چپ) به هنگام تهیه فیلم «داستان لوئیزیانا»
تصویر پائین: نمائی از فیلم «فروشنده سیار» با «دستفروش» (صاحبه: آلبرت و دیوید مایزلز ـ ۱۹۶۶)

ش

شخصیت منفی فیلم **Heavy**

(معمولا درفیلم های «وسترن» یا جنایی).

شوخی (بذله) **Gag**

بیشتر منظور بذله‌های تصویری است به‌خصوص در فیلم‌های کمدی پر تحرک و شلوغ سینمای صامت که ازیک سلسله مضامین مضحک تشکیل می‌شدند. کسی را که کارش ابداع این‌جور بذله ها بود **Gagman** می گفتند.

ص

صدابرداری بعد از پایان فیلمبرداری
Post-Synchronization

معمولا صدای فیلم (سروصداها و گفتگوها، به‌جز 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. دراغلب کشورهای عمده‌ی فیلمساز دنیا صدا در سر صحنه موقع فیلمبرداری گرفته می‌شود. ولی در بعضی کشورها مثل ایتالیا معمولا فیلم را بدون صدا می‌گیرند و بعد صدا روی آن می‌گذارند .

صدای اپتیک **Optical Sound**

صدایی که به صورت تکه‌های تاریک‌ روشن وخطوط زیگ ـ زاگ در حاشیه‌ی نوار فیلم ،کنار تصویر ، دریک نوار ممتد نقش می‌بندد وموقع نمایش فیلم، یک‌چشم الکتریکی تصویر آنرا می‌گیرد و به‌صدا تبدیل می‌کند. « صدای اپتیک » روش معمول ضبط صدا بر فیلم است.

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

صدای استریوفونیک **Stereophonic Sound**

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

فیلم «فانتازیا» (Fantasia) - (۱۹٤۱) ، اثر «والت دیزنی» (Walt Disney) به کار رفت و سالها بعد بارواج انواع شیوه‌های نمایش برای پرده عریض (سینه‌راما، سینماسکوپ‌وغیره) و همراه با تصویر به‌اصطلاح دارای عمق ، صدای استریوفونیک هم به‌فیلم‌ها بازگشت وصدا هم عمق پیدا کرد و از جهات مختلف و از منبع طبیعی ایجاد صدا ، پخش گردید.

صدای مستقیم **Direct Sound**

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

صدای مغناطیسی **Magnetic Sound**

صدایی که بر نوار مغناطیسی ضبط شده باشد، مثل نوار ضبط صوت.

موقع فیلمبرداری ، صدا (شامل گفتگو و سروصداها) جداگانه بر نوارضبط می‌شود. این نوار بعداً با نوار موسیقی ترکیب (Mix) می‌شود ودر 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.

در مواردی یک حاشیه و مغزی باریک نوار مغناطیسی در کناره‌ی فیلم می‌دهند وصدا براین حاشیه ضبط می‌گردد .

صدای واقعی **Actual Sound**

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 بدون‌آنکه گوینده‌اش دیده شود.

صحنهٔ (۱) **Scene**

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.

صحنه (۲) **Set**

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

صحنه یاب (ویوفایندر) **Viewfinder**

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

«صحنه یاب» سر دوربین سوار است،در عین حال جدا هم‌می‌تواند 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

طراح دکور **Set Designer**

کسی که مطابق با نیاز سناریو ونظر کارگردان و سایر اعضای درجه اول کادر تهیه‌ی فیلم (احتمالا تهیه کننده و فیلمبردار) طرح دکورهای فیلم و اماکنی را که داستان فیلم در آنها می‌گذرد می‌ریزد وبعد 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 اورا پیاده می کنند. به‌این 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 اکسپرسیونیسنی آلمان (رجوع شود) و در فیلم‌هایی مثل « دفتر دکتر کالیگاری » Das Cabinett Des Dr. Caligari (۱۹۱۹) به‌طراحی «هرمان وارم» H. Warm ، «والتر- روریگ » W. Röhrig و « والتر رایمن » W. Reiman و«گولم» Der Gulem (۱۹۲۰)، «سرگ خسته» (۱۹۲۱)، «نوسفراتو»(۱۹۲۲) « نیبلونگن » Die Nibelungen (۱۹۲٤)

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

و متروپلیس Metropolis (۱۹۲۶) دخالت و هویت خودرا بروز داد.

طلق **Cell**

اصطلاح مربوط به فیلم‌های نقاشی متحرک. منظور طلق‌های شفافی است که بر هر کدام از آنها جزیی از تصویر فیلم نقاشی می‌شود وهر طلق (یا تصویر) با طلق قبلی وبعدی خود اندکی فرق دارد. (برای ۱ ثانیه فیلم نقاشی متحرک باید به طور متوسط ۶۰ طلق نقاشی شده به کار برد).

طول فیلم (به‌حسب فوت) **Footage**

(هر فوت معادل ۳۰/۴۸ سانتی‌متر و هر ۱۰۰ فوت فیلم تقریباً برابر با یک دقیقه مدت نمایش است).

فیلم «دفتر دکتر کالیگاری» روبرت وینه، ۱۹۱۹ ــ (تصویر بالا) و «نوسفه اثوه ــ فردریک ویلهلم مورناثو، ۱۹۲۲ (تصویر پائین) نمونه‌های درخشان طراحی دکور طی دهه بیست در مکتب سینمای اکسپرسیونیستی آلمان هستند.

ع

عدسی (لنز) **Lens**

عدسی دوربین فیلمبرداری .

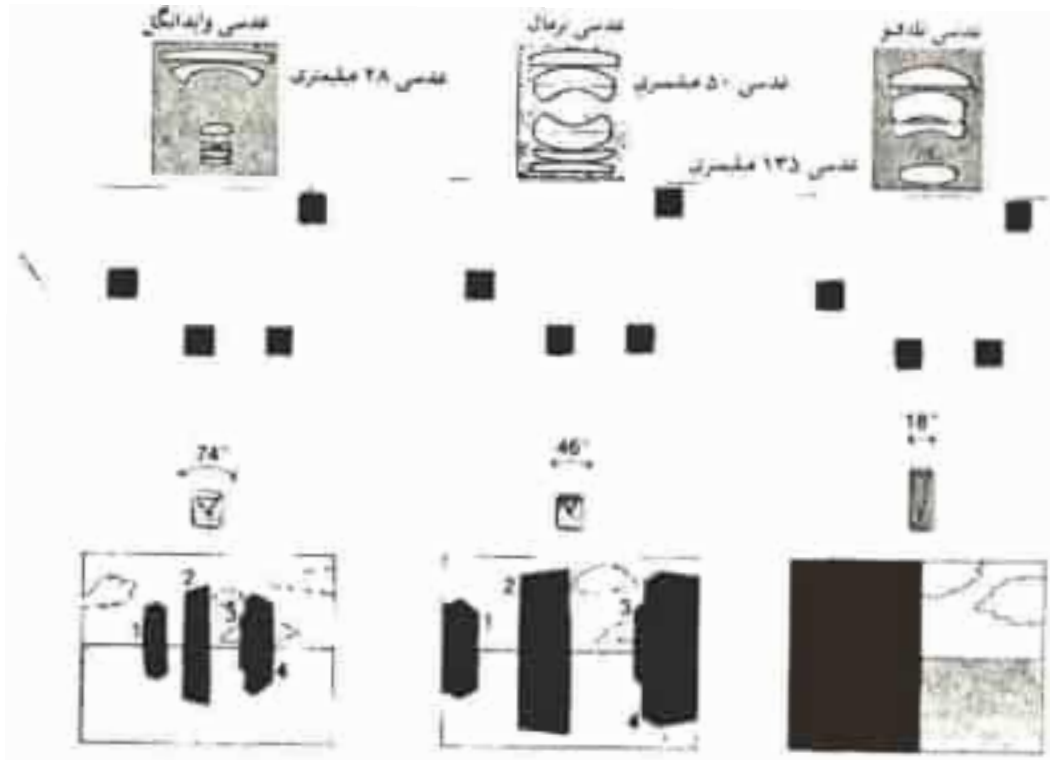
عدسی‌های معمولی فاصله‌ی کانونی‌شان بین ۳۰ تا ۵۰ میلی متر است . عدسی‌های دارای فاصله‌ی کانونی بیشتر از حد (Long Focus Lenses) برای گرفتن «نما»های دور به کارمی‌روند (و Telephoto Lens هم خوانده می‌شوند) . عدسی‌های دارای فاصله‌ی کانونی کمتر از حد معمول (Short Focus Lenses) حوزه‌ی دیدی بیشتر از حد معمول را دربر می‌گیرند (وعدسی Wide Angle هم خوانده می‌شوند) .

(هم چنین به مبحث Focal Length رجوع شود .)

عدسی آناموفیک **Anamorphic Lens**

عدسی خاصی که موقع فیلمبرداری جلوی دوربین قرار می‌دهند تا میدان «دید»ی تقریباً دو برابر معمول را بتواند فیلمبرداری کند . عدسی «آناموفیک» 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 آناموفیک را می‌توان برای فیلمبرداری روی انواع فیلم با عرض‌های مختلف از هشت ، شانزده ، سی‌وپنج ، شصت وپنج وهفتاد میلیمتری به کار برد .



زوایائی که در آن نگاه دوربین فیلمبرداری موضوع را درزمی گیرد وسیله سه عدسی اساسی حاصل می گردد: ۱ــ عدسی زاویه باز (۲۸ میلی‌متری) عدسی معمولی (۵۰ میلی‌متری) عدسی تله‌فتو (۱۳۵ میلی‌متری)ــ عدسی معمولی اجسام را در فاصله و رابطه معمولی نسبت بهم نشان می‌دهد. عدسی زاویه باز به نظر می‌رسد که جسم در فاصله دورتری قرار دارد وفاصله بین اجسام موجود در تصویر بیشتر شده است. عدسی تله‌فتو جسم را به بیننده نزدیک‌تر و درشت‌تر می کند وفواصل بین را که در تصویر وجود دارد کاهش می‌دهد.

عدسی تله فتو Telephoto Lens

عدسی مخصوص فیلمبرداری از راه دور. هر عدسی‌ای که فاصله‌ی کانونی‌اش بیشتر از حد معمول (۰.۵ میلی‌متر) است و اجسام دور را نزدیک می‌آورد. برای گرفتن فیلم از راه دور، که گاهی دوربین نمی‌تواند به «موضوع» عملا نزدیک شود (مثلا 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 تحرک 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 وایدانگل Wide-Angle Lens

عدسی‌ای که فاصله کانونی‌اش کمتر از حد معمولی (۰.۵ میلی‌متر) است و در نتیجه دارای زاویه‌ی «دید» باز و وسیعی است. یعنی حوزه‌ی وسیع‌تری را از حد معمول می‌بیند و می‌گیرد. عدسی زاویه باز (که معمول‌ترینش عدسی ۲۸ میلی‌متری 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 به‌کار می‌برند که جا برای عقب بردن دوربین وگنجاندن حوزه‌ی وسیعی در تصویر نیست، هم‌چنین درمواردی که به‌خواهند برای ایجاد حالاتی خاص چهره‌ای را به شکلی مسخ شده نشان بدهند.

(عدسی ۰.۵ میلی‌متری از آن جهت متعارف و معمولی است که فقط با عدسی دارای این فاصله‌ی کانونی است که جسم و ابعاد تصویر با صورت واقعی و با «پرسپکتیو» طبیعی به‌نظر می‌رسند).

عمق صحنه Depth of Field

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

عناوین (تیتراژ) Titles

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

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

ف

فاصله کانونی **Focal Length**

فاصله‌ای (معمولا به حسب میلی متر) از مرکز سطح خارجی عدسی تا سطح فیلم. عدسی‌های معمولی فاصله‌ی کانونی‌شان بین تقریباً ۳۵ تا ۵۰ میلی‌متر است که فواصل بین اشیاء را در حالت طبیعی و مثل رؤیت چشم انسانی نشان می‌دهند. از این اندازه کمتر (مثلا عدسی ۲۸ میلی‌متری) عدسی‌های «زاویه‌ی باز» (Wide Angle) هستند که برای نشان دادن حوزه‌ای وسیع تر و بازتر از معمول به‌کار می‌روند و فواصل بین اجسام را کمتر از حالت عادی به‌نظر می‌رسانند. از ۵۰ میلی‌متری بیشتر (مثلا عدسی ۷۵ یا ۱۳۵ میلی متری) عدسی‌هایی هستند که برای فیلمبرداری از راه دور به‌کار می‌روند. (Telephoto Lenses) و فواصل بین اجسام را بیشتر از آنچه هست جلوه می‌دهند.

فاین کات **Fine Cut**

برش ریز و دقیق، وصل «نما»ها و صحنه‌ها به‌هم جوری که فیلم جریان وبیانی روان (وعلیرغم قطع «نما»ها) بدون جهش وتمیز داشته باشد. «فاین کات» برشی است دقیق، در مقابل برش خام و ناپرورده «راف کات» (Rough Cut) که صرفاً سرهم چسباندن «نما»ها و «برداشت»ها (Takes) به‌ترتیب تقدم و تأخر آنها در سناریوست، بدون توجه به ریزه‌کاری‌ها و تمیزی و روانی قطع و وصل «نما»ها.

فرمالیزم **Formalism**

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

- نظریه‌ای در هنر مبنی بر این که مفهوم و 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 مونتاژ ظرف 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 «مونتاژ» (به مبحث Montage رجوع شود) «نما» می‌تواند به‌نحوی«درون‌نما»(اکسپرسیونیستی) در ترکیب‌های مختلف بازگو کننده وسازنده باشد و این تأثیر به نحوه‌ی 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 بیان کننده‌ی غم،گرسنگی و محبت باشد.

تصویر بالا: سرگئی آیزنشتاین از فیلمسازان سرشناس که فرمالیزم در آثارش اهمیت داشت.
تصویر پائین: آلن رنه ــ از سینماگران برجسته موج نوی فرانسه.

فریم(کادر) **Frame**

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

فلاش‌بک (رجوع به‌گذشته) **Flashback**

تدبیری سینمایی در بیان قصه که طی آن فیلم واقعه‌ی زمان حاضر را رها می‌کند و (معمولا از نظر یکی از قهرمانان داستان) به نقل اتفاقی در گذشته می‌پردازد . در فیلم‌های قدیمی معمولا برای آن‌که تماشاگر بفهمد که فیلم الان می‌خواهد به یادآوری گذشته به‌پردازد و بیننده زمان حال را با گذشته مخلوط نکند یا نوشته‌ای ظاهر می‌شد (با ذکر زمان گذشته مثلا «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 «موج نو»ی سینمای فرانسه در شکل بیان قصه سبب شدند و گذشته و حال و آینده و واقعیت و تصور را درهم‌آمیختند (به‌خصوص «آلن رنه» 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 شده‌اندو 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 «هشهری کین» (Citizen Kane) از «اورسن‌ولز» (Orson Welles) (۱۹۴۱) «راشومون» (Rashomon) از «آکیرا کوروساوا» (A. Kurosawa) (۱۹۵۱) و « کنتس با - برهنه» (The Barefoot Countessa) از

تصویر بالا: نمائی از فیلم «سال گذشته درمارین باد» ـ ۱۹۶۱ ساخته «آلن رنه» فیلمی که گذشته، حال و آینده، واقعیت و تصور در آن درهم آمیخته است.

تصویر پائین: نمائی از فیلم «هشهرد کین » ۱۹۴۱ ساخته‌ی اورسن ولز ـ این فیلم تقریباً سراسر یادآوری گذشته بود.

«جوزف ال منکیه‌ویتس» J. L. Mankiewics (۱۹۰۴).

فلاش فوروارد (تجسم آینده) **Flash Forward**

معکوس یادآوری گذشته ، موقعی که فیلم در نقل قصه ناگهان به زمان آینده می‌جهد و مثلا یکی از شخصیت‌ها اتفاقاتی را که قرار است بعدها رخ دهد درنظر مجسم می‌کند و فیلم این اتفاقات را نشان می‌دهد . فیلم «جنگ تمام‌شده» (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 هرقدربیشتر باشد دریچه بسته‌تر و تنگ‌تر است و نور کمتری به فیلم می‌رسد.

فوکوس (وضوح) **Focus**

خطوط منعکس از جسمی که روبروی عدسی دوربین فیلمبرداری قرار دارد بعد ازعبور از عدسی در یک نقطه (محور تقاطع) به‌هم 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 کاملی بخصوص تا سطح فیلم، تصویر را روی پرده سینما واضح نشان می‌دهد.

تصویر بالا: «رانشومون» ــ ۱۹۵۱ ساخته «آکیرا کوروساوا» نمونه برجسته از فیلم‌هائی که «فلاش بک» در آن جلوه دارد.
تصویر پائین: جنگ تمام شده ــ ۱۹۶۷ ساخته «آلن رنه» نمونه بارزی از فیلم‌هائی که نقل قصه ناگهان به زمان آینده می‌جهد.

فیدآت (تاریک شدن تدریجی تصویر)
Fade-Out

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

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 معمولا بلافاصله بعداز «تصویر تاریک شونده» (Fade-Out) می‌آید.

فیلتر (صافی) **Filter**

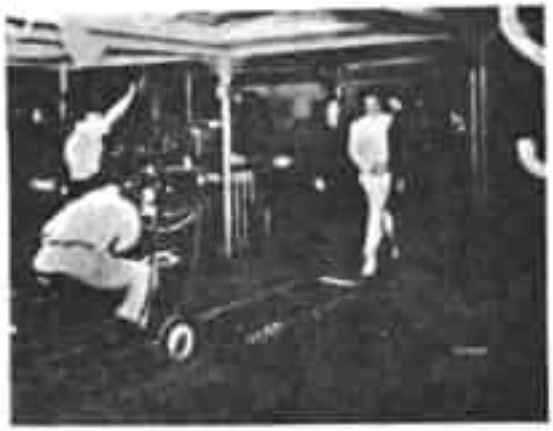
ورقه‌ی نازکی معمولا از طلق رنگی که جلوی عدسی دوربین فیلمبرداری قرار می‌گیرد تا رنگ نوری را که به فیلم می‌رسد تغییر دهد. مثلا در فیلم سیاه وسفید با قراردادن «فیلتر» زرد جلوی دوربین، آسمان آبی تیره‌تر و ابرهای سفید مشخص‌تر می‌شود. در فیلم رنگی «فیلتر» برای آن به‌کار می‌رود که نوع نور با حساسیت فیلم رنگی 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 به‌صحنه رنگ یا رنگ‌های تندی می‌دهند. در فیلم آمریکایی «مولن روژ» (Moulin Rouge) (۱۹۵۲) از صافی‌های رنگی برای ایجاد فضای پاریس اوایل قرن حاضر و نقاشی‌های «تولوزلوترک» (که فیلم به‌سرگذشت او می‌پرداخت) زیاد استفاده شده بود.

فیلمبردار (۱) **Cameraman**

باید دانست که لغت «فیلمبردار» یک اصطلاح است و معمولا بر سر دوربین فیلمبرداری بیش از یک نفر کار می‌کند. دوربین معمولا 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 معمولا دارای یک فیلمبردار «متصدی‌دوربین» (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.

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 ومسئول ومدیر فیلمبرداری معنی می‌دهد.

فیلمبرداری Cinematography

گرفته شده از نام اختراع برادران «لومی‌یره»

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» فیلم‌گرفتن) همچنان ادامه پیدا کند . به‌این طریق است که شکفتن یک گل را که ممکن است دوسه روز طول بکشد، در فیلم ظرف چندثانیه مشاهده می کنیم. دوربین به‌طورخودکار 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 صدابرداری 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 نوشد» به هنگام فیلمبرداری فیلم «همشهری کین» ــ (وسط) هال روسون (پائین): دانیل فاپ

این صفحه: (راست ــ بالا): هنکل وکسلر به هنگام فیلمبرداری «مدیوم کول»

(راست ــ پائین): کلیفورد استاین به هنگام فیلمبرداری «هیتلیوگ»

(چپ ــ بالا): «لئود ماموری» هنگام فیلمبرداری «کلئوپاترا»

(چپ ــ وسط): «جیمز وانگ هوو» به هنگام فیلمبرداری «هاد» و

(چپ ــ پائین): «جوزف روبنرگ» به هنگام فیلمبرداری فیلم «قدرت جوانی».

Wild Shooting گفته میشود.
هم‌چنین به صدابرداری جداگانه وبدون گرفتن فیلمWild Track هم اطلاق میشود .

فیلم بلند **Feature**

فیلم بلند سینمایی (معمولا داستان‌دار)، از هفتاد و پنج دقیقه بیشتر (در مقابل فیلم کوتاه،فیلم تک پرده‌ای و دو پرده‌ای).

فیلم بی‌خطر (فیلم نسوز) **Safety Film**

به اصطلاح « فیلم نیتراتی» (Nitrate Film) رجوع شود .

فیلم چند داستانه **Episode Film**

فیلم بلندی که از مجموعه‌ی چند فیلم کوتاه تشکیل می‌شود و معمولا موضوع یا مایه واحدی در تمام آنها جریان دارد.فیلم چند داستانه می‌تواند کار یک فیلمساز یا اثر کارگردان‌های مختلفی باشد. « بوکاچو. ۷۰ » (Boccaccio 70) (۱۹۶۱)ساخته‌ی« فلینی»، « ویسکونتی» و « دسیکا» یک نمونه از چنین فیلمی است.

فیلم حساس **Fast Film**

فیلمی که قابلیت جذب روشنایی‌اش از فیلم معمولی بیشترست و در نتیجه در نور کم وگاه نور موجود در محیط و بدون احتیاج به نورهای تقویتی و مصنوعی هم می‌توان با آن فیلم‌گرفت.تکوین و رواج فیلم‌های حساس در سالهای اخیر کار فیلمبرداری را (به‌علت عدم نیاز به حمل نورافکن‌های متعددوسنگین) آسان‌تر و سریع‌تر کرده است‌و اصولا در نوع و کیفیت فیلم‌ها که قبلا بیشتر محدود به‌داخل استودیوها بودند اثر گذاشته است. سینما « بیرونی»تر و فیلم‌ها پر تحرک‌تر و واقع‌گراتر شده‌اند و فیلمبرداری در محل‌های واقعی بیشتر رواج یافته است .

فیلم خام **Film Stock**

فیلمی که هنوز به کار نرفته و برای فیلمبرداری داخل دوربین قرار داده می‌شود.

فیلمخانه (سینما تک) **Cinémathéque**

موزه و یا آرشیو فیلم.

فیلمخانه‌فرانسوی **Cinemateque Francaise**

از معروف‌ترین و معتبرترین موزه‌هاو بایگانی‌های فیلم‌در جهان با ذخیره‌ی ۶۰ هزار فیلم (که بعد از بایگانی فیلم کتابخانه‌ی کنگره‌ی آمریکا با ۷۰ هزارفیلم شاید در جهان مقام دوم را داشته باشد).«فیلمخانه‌ی فرانسه »موجودیت خودرا مدیون « هانری لانگلوآ » (H. Langlois) است که درسال ۱۹۳۶ این مرکز را ابتدا به قصد صرفاً حفظ فیلم‌های صامت قدیمی به وجود آورد. «فیلمخانه‌ی فرانسه»به تدریج به صورت‌موزه و کتابخانه‌ی سینمایی و بایگانی فیلم ومحل نمایش آثار سینمایی درآمد. فیلمسازان جدید سینمای فرانسه، فیلمسازان معروف به«موج‌نو»

مدعی هستند که مدرسه‌ی سینمایی شان سالن‌های نمایش این فیلمخانه بودوسینما را با دیدن و مکرر دیدن فیلم‌های مختلف (گاه ٦ برنامه در روز)آموختند .

سینما و سینماگران در هیچ سرزمینی وهیچ فیلمخانه‌ای با احترام، علاقه واعتبار و نظام سرزمین فرانسه و فیلمخانه‌ی فرانسه ارائه نشده‌اند ومورد استقبال عوام وخواص قرار نگرفته‌اند.

فیلم خبری Newsreel

فیلم‌های معمولا کوتاهی که به‌وقایع و اخبار روز می‌پردازند وگاهی 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 وبا آن فیلم می‌گیرند بعد از ظهور،نسخه‌ی مثبت و قابل نمایش به دست بدهد.فیلم‌های ٨ 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 وعمده و با شرکت هنرپیشه‌های درجه دوم با طول حدود ٥٥ تا ٧٥ دقیقه ساخته می‌شد و خاصیت « برنامه پرکن » داشت،چون که سینماها معمولا دو فیلم نشان می‌دادند و فیلم اصلی ،فیلم مهم و هنرپیشه‌دار وپرخرج و حدود ٩٠ تا ١٠٠ دقیقه بود...خیلی از فیلمسازان مهم،دوره‌ی کارآموزی خودرا 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 وبدون ارتباط با مجاری معمولی تأمین هزینه و توزیع، با پول کم و در حیطه‌ی سینمای غیر تجاری ساخته شده باشد (هم‌چنین نگاه کنید به «سینمای‌پیشرو») (Avant-Garde Cinema) به طور خاص،این اصطلاح در اواخر دهه‌ی پنجاه در آمریکا باب شد و در تعریف سینمایی که قبلا به آن تجربی،شخصی،مستقل یا پیشرو می‌گفتند به کار رفت.سینمای«زیرزمینی» آمریکا،ریشه‌در « سینمای پیشرو»و«فیلم‌مجرد» (نگاه کنید به اصطلاح Abstract Film) در اروپا و جانشینان این نوع سینما در دهه‌ی ٢٠ و ٣٠ در آمریکا دارد.در دهه‌ی ٤٠،به علت رواج و ارزانی فیلم و وسایل فیلمبرداری ١٦ میلی‌متری، در ساحل غربی‌آمریکا 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.یکی‌از اولین‌آثار این جنبش جدید « توری‌های بعداز ظهر»-
Meshes in the Afternoon
(١٩٤٣)،اثر « مایا دیرن» M. Deren فیلمی شاعرانه ، رویاواره و بسیار ذهنی و شخصی بود . نمونه‌های دیگر: « زیورگلدانی» Potted Psalm - (١٩٤٤)،از « جیمزبوتون»

J. Boughton و « سیدنی پیترسن»S. Peterson و« کفش های پیشگام»Lead Shoes (۱۹٤٦)، از« پیترسن » فیلم‌هایی در مایه‌ی‌سوررئالیستی بودند .... در اوخر دهه‌ی ٤٠ نسلی جوان به حیطه‌ی سینمای تجربی رو آورد ، از آن جمله بودند « کنت‌انگر » Kenneth Anger - (با فیلم آتشبازی‌ها ۱۹٤۷) ، «گریگوری مارکوپولوس» G.Markopoulos (« روان» - Psche - ۱۹٤۸)،و« کرتیس هارینگتون » C.Harrington (« جزیی از جستجو»Fragments of Seeking -۱۹٤٦)، مایه‌ی اغلب این فیلم‌ها رویاها و شهود جنسی و عوالم دوران بلوغ بود.این آثارهمراه با کارهای «استن براکیج» غالباً«پسیکودرام» Psychodrama عنوان میشوند .

در کنار این فیلم های «فرویدی»،فیلم‌هایی کاملا تجریدی نیز به‌ظهور رسید، مثل آثاری که « هری اسمیت» مستقیم روی نوار فیلم نقاشی کرده بود،یا کارهای برادران «ویتنی» (نظیر « پنج آزمایش فیلمی » Five Film Exercises ٤٠ - ۱۹٤۳) صرفاً کار با نقش های مجرد بود.این فیلم‌ها کم کم امکان نمایش می یافت و زمینه‌ی بروز آثار دیگری را فراهم می کرد ، از آن جمله « جغرافیای تن» (Geography of the Body - ۱۹٤۳) از «ویلاردماس» W. Maas و « نگاهی به‌باغ » (A Glimpse of the Garden - ۱۹٥۷) از «مری‌منکن» M. Menken فعالیت فیلمسازان تجربی آمریکا در دهه‌ی پنجاه هم ادامه داشت. دراین دوره مجله‌ی «فیلم کالچر» - Film Culture - برای انعکاس سینمای جدیدآمریکا بنیادگذاشته شد(۱۹٥٥). سردبیر مجله « جوناس مکاس » J. Mekas خود فیلمسازی تجربه‌گر بود که « تفنگ‌های درختان » (Guns of the Trees - ۱۹٦۱) را زیرتأثیر « موج نوی سینمای فرانسه» ساخته بود، نمونه های دیگر سینمای شخصی دراین دوره « سایه‌ها » (Shadows ۱۹٦۰) از «جان‌کاساویتس» J. Cassavetes - « رابط » (The Connection ۱۹٦۱)از«شرلی کلارک» (S. Clarke) و « گل داودی مرابکن » (Pull My Daisy ۱۹٥۹)از «رابرت‌فرانک» R. Frank و « آلفرد لزلی » A. Leslie بود.«کاساویتس» شیوه‌ی بداهه‌سازی را در یک نوع سینمای قصه‌گو که اساسی کاملا شخصی داشت باب کرد.

در اواخر دهه‌ی ٦٠ گروه‌سینمای‌جدید آمریکا (New American Film Group) به وجود آمد. هدف این گروه نفی سانسور وطرفداری از فیلم‌های« زمخت و ناپرورده ولی زنده»بود. در ۱۹٦۲ 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 ۱۹٦۳) اثر « جک‌اسمیت » توقیف شد واین فیلمسازان ناگزیر آثارشان را به طور مخفی نشان می‌دادند کارهای آنان نمودار طغیان گروهی بود که‌با اعمالی خلاف رویه و اخلاق مرسوم،سلامت جامعه‌ای مستقر ومرفه ولی پوسیده وفاقد تفکر و حساسیت را به خود می‌خریدند.دراین فیلم‌ها تقلید مسخره از رسوم جاری زندگی (منعکس درفیلم‌های تجارتی)تا حد یک هنر تعالی می‌یافت. «اندی‌وارهول» A. Warhol با الهام از «اسمیت» فیلم‌های بی‌حرکت خود نظیر «بوسه» (Kiss - ۱۹٦۳) و «نیمکت»

(Couch - ۱۹٦٤) را ساخت. فیلم « امپایر» (Empire ۱۹٦٤) او یک « نمای » ثابت هشت ساعته از ساختمان « امپایراستیت» نیویورک است. محتوای جنسی و نفی‌گرایانه آثار «اسمیت» و «وارهول» توجه عموم را نه فقط از بداعت‌های هنری آثار آنان بلکه از اهمیت فیلم تجربی در معنای وسیع هنراسروزی منحرف ساخته است.

در نیمه‌ی اول دهه‌ی ٦٠ در آمریکا کارهای بارز « سینمای زیر زمینی » اینها هستند:

« مرد سگ ستاره » (Dog Star Man ۱۹٥۹-٦٤) و «هنربینش» (The Art of Vision ۱۹٦٥) از « استن براکیج » ، «دوبار مرد» ۱۹٦۳) اثر « مارکوپولوس » ، « عقرب برمیخیزد » (۱۹٦٦) و « افتتاح گنبد لذت » (Inauguration of the Pleasure Dome ۱۹٥٤/٦٦) هر دو اثر « کنت‌انگر» و فیلم بلند سوررئالیستی نقاشی متحرک «جادوی زمین وآسمان» (Heaven and Earth Magic ۱۹٥۸/٦۱) از «هری اسمیت». دراین آثار با تمام تنوع و اختلافهایشان سینما به عنوان هنری پیشرو، الهام‌خودرا در نقاشی و موسیقی جستجو می‌کرد تا درسایر فیلم‌ها . موضوعات این آثار غالباً بسیار غیر متعارف و شخصی بود و ریشه در توهمات داشت . ساختمان روایی و زمانی این فیلم‌ها نیز با فیلم‌های معمولی فرق زیادی داشت .

در ساحل غربی آمریکا سینمای زیرزمینی صورت مشخص‌تری به خود می‌گرفت. شکل تغزلی، یا قالبی عامیانه و « خاکی» که اغلب به شیوه‌ی« کولاژ» وبا سر هم کردن و روی هم انداختن فیلم‌های دیگران ساخته می‌شد. استاد این نوع سینمای زیبای شاعرانه « بروس بیلی» (B. Baillie) است، بافیلم‌هایی نظیر « همه‌ی عمرم» (All My Life ۱۹٦٦) « خیابان کاسترو » (Castro Street ۱۹٦٦) و « کیخوت » (Quixote ۱۹٦٥) « رابرت نلسون » (R. Nelson) نیز در کارهایش که مقداری انتقاد از فیلم‌ها و و برنامه‌های تلویزیونی تجارتی است همین شیوه‌ی « کولاژ » را به‌کار می‌برد. یک اثر نمونه‌ی او «یک فیلم» (A Movie -۱۹٥۸) است.

رونق توزیع و تولید فیلم به طور تعاونی در « لوس‌آنجلس»و « سانفرانسیسکو»فعالیت‌های سینمای جدید را در ساحل غربی هم تشدید کرد و فیلمسازان جدیدی در این زمینه به به میدان آمدند، نظیر « پت‌اونیل» P.O'neill با « خوب کار می‌کند » (Runs Good ۱۹٦۹/۷۰) که با ساده‌ی کارموجودوفیلم‌های دیگران کار می‌کرد و « اسکات بارتلت» S. Bartlett که درفیلم «ماه ٦۹» (Moon 69) تصوری ذهنی از سفر به ماه ارائه می‌داد فیلم « طول موج » (Wave Length ۱۹٦۷) اثر «مایکل اسنو» M. Snow- نمودار روند جدیدی در سینمای زیرزمینی نیویورک وجدا شدن راه وی از « انگر»،« براکیج»،« اسمیت» و نیز سینمای دفتر خاطرات واره‌ی «مکاس» است. این شیوه‌ی جدید با جنبش هنری معاصر نیویورک همراهی داشت و در آن تلاشی برای یافتن تصورات و مفاهیم زمانی - مکانی تازه‌ای مشهود بود. از فیلم‌های متمایز این دوره « عیب این فیلم چیست» (What's Wrong With This Picture? ۱۹۷۰) اثر « جرج لاندو » G. Londow و «جلو وعقب» (Back and Forth -۱۹٦۹) اثر « اسنو » را می‌توان 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 به‌راه افتاد. در ۱۹۶۶ مؤسسه‌ی تعاونی فیلمسازان زیرزمینی در لندن دایر شد.

در بین شخصیت‌های عمده‌ی سینمای زیرزمینی در آلمان« ویلهلم و بریگیت‌هاین» W. B. Hein و «ورنرنکس» 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.

بالا: غرامت مضاعف (بیلی وایلدر ــ ۱۹۴۴)
وسط: اوج الهاب (رائول والش ــ ۱۹۴۹)
پائین: ضربه‌ی برگ (فریتز لانگ ــ ۱۹۵۳)

فیلم سیاه Film Noir

اصطلاحی که منتقدان سینمایی فرانسه برای توصیف نوعی فیلم جنایی با فضای دلهره‌آمیز و تیره به کار برده‌اند ، به‌خصوص 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 جهانی‌دوم، مخصوصاً با روی‌آوردن فیلمسازان آلمانی ، وابستگان جنبش اکسپرسیونیستی (به Expressionism رجوع شود) به «هالیوود»، ساختن فیلم‌های جنایی،با فضای گرفته و تیره، گاه پیرامون احوال تبهکاران حرفه‌ای و کارآگاه‌های خصوصی ، باب شد که‌چیزی‌از شتاب‌وزندگی تلخ و تهدید شده‌ی فیلم‌های اکسپرسیونیستی را پشت سر داشت.

اصطلاح « فیلم سیاه»در معرفی دنیای کابوس‌وار این فیلم‌ها (خیابان‌های خیس شبانه، سایه‌های بلند ، زوایای تاریک ، پس کوچه‌های متروک،قهرمانان تنهای تهدید شده‌ی (تلخکام وبدبین)بکار گرفته می‌شود.
بعضی از فیلم‌های شاخص «سیاه» اینها هستند: « انسان فقط یک بار عمر می‌کند » (You only Live Once)،(۱۹۳۷)«زنی در ویترین»(The Woman in the Window)، (۱۹٤٤)«ضربه‌ی‌بزرگ» (The Big Heat)، (۱۹۵۳) (هر سه اثر « فریتزلانگ » F. Lang) ، « غرامت مضاعف » (Double Indemnity) (۱۹٤٤) و «سانست بولوارد» (Sunset Boulevard)
در ایران (غروب یک ستاره)»(۱۹۵۸)(هردو اثر « بیلی وایلدر » B . Wilder) ، (شاهین مالت»(The Maltese Falcon) (۱۹٤۱) و و «جنگل‌آسفالت» (The Asphalt Jungle) (۱۹۵۰) (هر دو اثر « جان هیوستن » - J . Huston)، اوج التهاب (- The White Heat) (۱۹٤۹) (اثر «رائول‌والش» (R. Walsh)، «آنها درشب زندگی می‌کنند» They Live By Night) (۱۹٤۷) (اثر (نیکلاس‌ری N. Ray)

فیلم عروسکی Puppet Film

فیلمی که شخصیت‌ها و بازیگرانش عروسک هستندواغلب به وسیله‌ی فیلمبرداری تک کادری حرکت داده می‌شوند ، یعنی دوربین فیلمبرداری یک کادر از عروسک فیلم می‌گیرد ، بعد عروسک را حرکت مختصری می‌دهند، یک کادر دیگر فیلم می‌گیرند واین کار همچنان ادامه پیدا می‌کند و وقتی این کادرهای تک ـ تک گرفته شده دنبال هم نمایش داده شود عروسک متحرک به نظر می‌رسد .
برای یک فیلم عروسکی ۵ دقیقه‌ای،عروسک را باید ۷۲۰۰ بار حرکت داد.
یکی از اولین فیلم‌های عروسکی جهان ساخته « جووانی پاسترونه » (G. Pastrone) بودبه اسم « جنگ و رویای مومی»
(La Guerra e il Sogno di Momi)(۱۹۱٦) که در ایتالیا ساخته شد.بعد تا اوایل دهه‌ی ٤۰ کار عمده‌ای دراین 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 در آمد،به خصوص که دراین کشور تأتر عروسکی سابقه‌ای بسیار دارد.بین‌عروسکی سازهای «چک»«ییرژی‌ترنکا»(Jiri Trnka) با فیلم‌هایی مثل « سالهای چک»
(Spalicek)(۱۹٤۷) ، « افسانه‌های قدیم چک » (Stare Povesti Ceske)
(۱۹۵۳) « رویای شب نیمه‌ی تابستان» (Sen Noci Svatojanske) (۱۹۵۹) و « دست » (Ruka) (۱۹٦۵) در چکسلواکی (وشاید در جهان)،معیاری دست نیافتنی از خلق فیلم‌های تغزلی زیبا و پر احساس و مملو از جزئیات ظریف به وجود آورد. غیر از «ترنکا»عروسکی‌سازهای عمده‌ی «چک»« هرمیناتیرلووا» (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) « بازیلیک » (Basilik)

اثر « سرافینوویچ » (Serafinowicz) و « ویه‌چورکی یه‌ویچ » (Wieczorkiewicz) (هرسه ازلهستان)، «ریش آبی» (Barbe-Bleue) از «ژان پن لوه» (J. Painleve) (۱۹٤۸) (ازفرانسه)، «دنیادراپرا» (World in Opera) و « شاه سیاه » (Czarny Krol) هر دو از « یرژی کوتسووسکی » (J. Kotowski) و « گالیور جدید » (Novy Gulliver) از « پتوشکو» (Ptusko) (همه ازلهستان).

فیلم مجرد (فیلم انتزاعی) Abstract Film

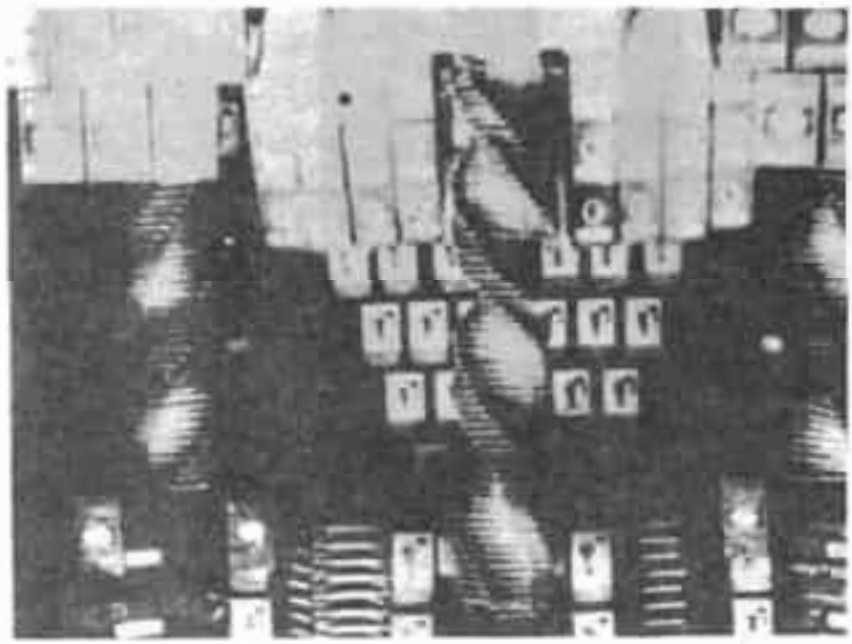
اصطلاحی که به گروهی فیلم‌های تجربی اطلاق می‌شود که به جای بیان قصه بر ایجاد احساس به وسیله‌ی نقش‌های تجریدی تکیه می‌کنند، و به‌وجهی شعر مانند، بیشتر قابل حس هستند تا قابل درک منطقی. فیلم مجرد از جنبش «سینمای پیشرو» (Avant-Garde) (رجوع شود) سرچشمه گرفت و بعداً دو شاخه پیدا کرد ، یکی که اساسش عکاسی از واقعیت خارجی (بدون استفاده‌ی مضمونی و داستانی رایج از آن) بود، و دیگری که مستقیم به سراغ ماده‌ی کار تصویری تجریدی می‌رفت ؛ این گروه دوم بیشتر به‌فیلم‌های نقاشی متحرک روی‌می‌آورد، 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) (۱۹۲٤) - « اماک باکیا» (Emak Bakia) از « من ری» (M. Ray) (۱۹۲٦)- « برلین سمفونی یک شهر بزرگ» (Berlin, Symphonie Einer Gross Stadt) از «والترروتمان» (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) (۱۹٤۰) - « رادیکال های آزاد» (Free Radicals) از « لن لای» (۱۹۵۸)- « به بچه‌های بچه‌های ما» (To Children of our Children's Children) از « جان هالاس» (J. Halas) (۱۹۷۰).

فیلم مجلسی Kammerspielfilm

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 وساده و تعداد شخصیت‌ها محدود است. قهرمانان معمولا اسم ندارند، فیلم‌ها دارای محتوایی روانکاو، موجز، صمیمانه و محرم هستند و دوربین با مکث 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.

«هانس ریختر» (سمت چپ) و «من رای» (سمت راست) دوتن از سرشناس‌ترین سینماگران فیلم مجرد ــ منتخب از جنبش سینمای پیشرو، همراه «سرگئی آیزنشتاین» (نفر وسط) در سال ۱۹۲۹.



نمائی از فیلم «بالله مکانیک» ساخته: «فرنان لژه» ــ ۱۹۲٤

ستون مقابل: تصاعائی از فیلم «اعاک با کباه» ــ ساخته‌ی من رای ــ ۱۹۲۶

تصویر بالا: تصائی از فیلم «فانتازیه» ساخته‌ی والت دیزنی ــ ۱۹۴۰

تصویر پائین: تصاعائی از فیلم «رادیکالهای آزاد» از «نی لای» ــ 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 این‌امور 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)
«نازلترین‌مرد»(۱۹۲٤)(Der Letzte Mann)

از فیلم‌های مجلسی ، « فیلم خیابانی » (به‌Street Film رجوع شود)ناشی‌شد .

فیلم مجموعه‌ای (فیلم تألیفی)
Compilation Film

فیلمی که تشکیل شده از تکه‌هایی که قبلا 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 ویا سرگرم کننده است. خیلی از فیلم‌های مستند که مثلا به نمایش اوضاع جنگ‌جهانی‌دوم می‌پردازندمجموعه‌ای از قطعاتی هستند که از اینجا و آنجا وفیلم‌های دیگر گرفته شده‌اند.

فیلم « مریلین » (Marlyin) (۱۹٦۳) که به زندگی هنرپیشه‌ی درگذشته‌ی‌آمریکایی « مریلین مونرو» (M. Monroe) می‌پرداخت و تکه‌هایی از فیلم‌های او به اضافه‌ی‌قسمت‌هایی از چند فیلم خبری بود،نمونه‌ای از یک «فیلم مجموعه‌ای» به حساب می‌آید .

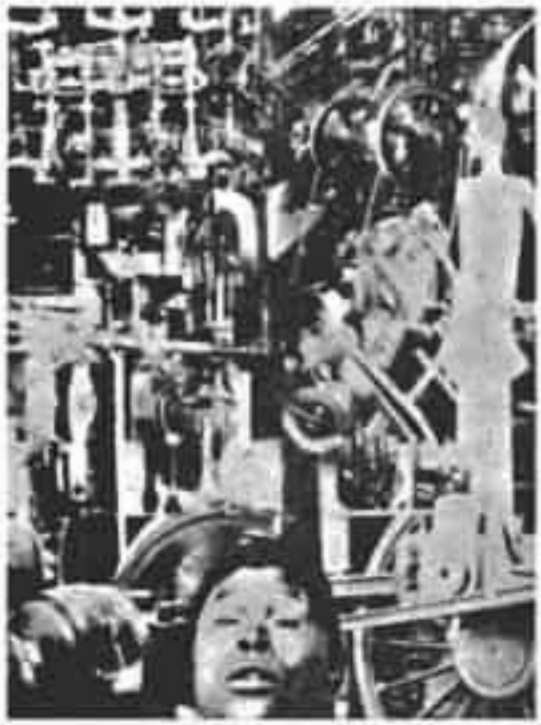
فیلم مستند Documentary Film

ضبط واقعیت ، در مقابل فیلم داستانی (Fiction Film) . اولین فیلم‌های تاریخ سینما (مثلا بعضی از فیلم‌های « برادران لومی‌یر» فرانسوی) آثارمستند 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»(۱۲-۱۹۱۱)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 تهیه‌ی‌فیلم مستند و پیشرفت مهم در این زمینه در روسیه‌صورت گرفت. کمبود فیلم‌های‌خبری‌مربوط‌به دوران انقلاب سبب شد که فیلمسازان‌با حداقل مواد موجود،به وسیله‌ی‌تدوین‌دست‌به‌تجاربی سازنده در بیان فکر و معنی‌بزنند«ژیگاورتوف» از اولین تجربه کنندگان دراین‌زمینه است که در فاصله‌ی ۱۹۲۲ تا ۲۵ ، بیست‌وسه فیلم خبری‌زیرعنوان«فیلم‌واقعیت» (Kino-Pravda) به وجود آورد . سبک تقطیع سریع و پر تحرک او به فیلم‌های داستانی‌روس وبه مستندسازی در سراسر جهان راه یافت. در آمریکا « رابرت فلاهرتی » (R . Flaherty)

با فیلمی مثل« نانوک شمالی»
(Nanook of the North) (۱۹۲۲) در مقابل بیان کوبنده‌وشتابان مستندهای روس سبکی آرام و غنایی را ارائه‌داد.این دو شیوه‌ی بیان، تا به امروز دو سبک عمده و رایج مستندسازی باقی مانده است.موفقیت تجارتی « نانوک» منجر به ساخته شدن مستندهای دیگری چون « علف » (Grass) (۱۹۲۵) اثر « کوپر» و « شدسک » (Cooper & Schoedsack) و « موآنا » (Moana) (۱۹۲۶) اثر « فلاهرتی» شد .

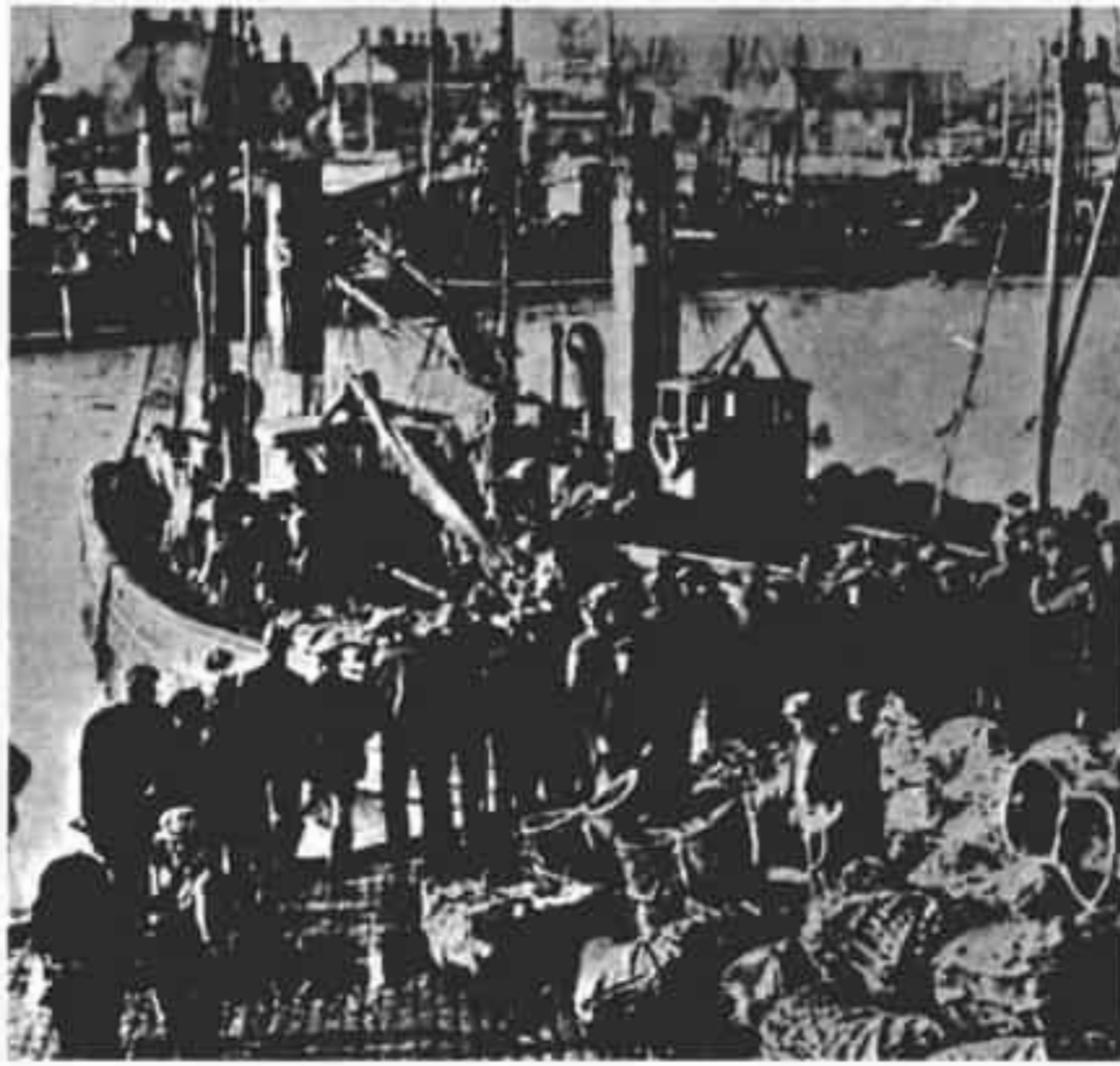
فیلمسازان پیشرو آلمان و فرانسه دنبال کار سازندگان روس را گرفتند.« کاوالکانتی» (Cavalcanti)«در هیچ چیز مگر ساعات» (Rien que Les heures) (۱۹۲۶) . « والتر روتمان » در « برلین سمفونی شهر بزرگ » (۱۹۲۷) و «ژان ویگو» درفیلم «درباره‌ی‌نیس»(A Propes de Nice)(۱۹۳۰ اثر سبک و ساختمان فیلم‌های روسی را نشان می‌دادند. در خود روسیه «ورتوف» کارخویش را با فیلم بلند « مردی‌با دوربین فیلمبرداری» و « سه ترانه‌ی لنین » به‌اوج 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 تجارتی (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 گریرسن » (J. Grierson) به وجود آمد . گروه وی شامل« بازیل رایت»(B. Wright) (سازنده‌ی « ترانه‌سیلان» (Song of Ceylon) ۱۹۳٤) و «قطارپستی‌شبانه» (Night Train)



برلین سمفونی شهر بزرگ (والتر روتمان ــ ۱۹۲۷)

شرح تصاویر صفحه مقابل:
بالا: نانوک شمالی (رابرت فلاهرتی ــ ۱۹۲۲)
وسط (راست): در هیچ چیز مگر ساعات (البرتو کاوالکانتی ــ ۱۹۲۶)
وسط (چپ): سه ترانه‌ی لنین (ژیگاورتوف ــ ۳٤ ــ ۱۹۳۳)
پائین: موآنا (رابرت فلاهرتی ــ ۱۹۲۶)

سفر اکتشافی امکات به قطب جنوب (پاتیک ــ ۱۹۱۱)



(۱۹۳۶) ، « هری وات » (H. Watt) ، « پل روتا » (P. Rotha) و « ادگارانستی » (E . Anstey) بود که بیشتر به‌اثرآموزشی‌فیلم توجه داشتند تا اثر سرگرم کننده و نمایشی . فیلم را وسیله‌ی بیانی و اقناعی مهمی قلمداد می کردند و خطابشان به‌جوامع‌علاقمند محدود و توجه‌شان به مسائل حاد اجتماعی مثل مسکن،غذا،آموزش،نقل،وغیره بود .

در دهه‌ی ۳۰ فیلم های مستند در آمریکا بیشتر فیلم های ده دقیقه‌ای خبری و ماجرائی (سفرگزاری)بود، اما به تأثیر از فیلم های مستند، سبکی واقع گرا به فیلم های جنایی نیز راه می‌یافت.در عین حال فیلمسازانی مثل « پل استراند » (P. Strand) با فیلم «موج» (The Wave) (۱۹۳۷) و « پارلورنتس » (Pare Lorenz)با«خیشی که‌دشتهاراشکافت» (The Plow that Broke the Plains) (۱۹۳۶)و«رودخانه»(The River) (۱۹۳۷) نمونه هایی از فیلم های مستندمتعهد 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 « یوریس ایونس » (Joris Ivens) هلندی است که در سراسر دنیا،هر جا که‌مسئله‌ی‌اجتماعی مهمی بوده فیلم ساخته است و « زمین اسپانیائی(The Spanish Earth) (۱۹۳۷) « چهارصد میلیون » (The 400 Million) (۱۹۳۸) نمونه های شاخصی هستند .

«زمین بی‌نان » (Las Hardes) (۱۹۳۲) کار « لوییس بونوئل» در اسپانیا،وفیلم های « لنی رایفن اشتال » (L. Riefenstahl) در آلمان از فیلم های مستند معروف دیگر دهه‌ی ۳۰ هستند. خاتم « رایفن‌اشتال» با دو فیلم«پیروزی اراده»(Triumph des Willen)

این صفحه (بالا): بست شانه (راست، واپ ــ ۱۹۳۶)
وسط: سرزمن (رابرت فلاهرتی ــ ۱۹۴۱)
پائین: دنیا آزوشد است (پل روتا ــ ۱۹۴۸)

شرح تصاویر: صفحه مقابل، بالا: آب آورده‌ها (جان گریرسون ــ ۱۹۲۹)
پائین (راست): برخورد (پل روتا ــ ۳ــ۱۹۲۲)
پائین (چپ): قرائه سیلان (بازیل رایت ــ ۱۹۳۵)

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

بعضی از فیلمسازان حرفه‌ای سینمای آمریکا،مثل « جان فورد»« ویلیام وایلر»و « جان هیوستون» به ساختن اینگونه آثار دست زدند «هدف امشب» (Target for Tonight) (۱۹٤۰) اثر « هری وات» و « زادگاه» (The Native Land) (۱۹٤۲) کار « پل استراند» نمونه های دیگری از فیلم های مستند برجسته دوران جنگ بودند. جنبه‌ی سندی در کار خیلی از فیلمسازان واقع‌گرا خاصه فیلمسازان سبک نئورآلیست ایتالیا اثر داشته و در واقع وجه تمایز آنها بوده است .

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

« سرگذشت لوئیزیانا » (Louisiana Story) (۱۹٤۸) اثر فلاهرتی، « ماجرای بزرگ» (The great Adventure) (۱۹۵۳) اثر « آرنه سوکسدورف» (Arne Sucksdorff) «هلندانسانی»(The Human Dutch)(۱۹٦۳) اثر « برت هانسترا » (Bert Haanstra) « گرنیکا » (Guernika) (۱۹۵۰) و « شب و مه » (Nuit et Brouillard) (۱۹۵۵) اثر « آلن رنه»،« خاطرات یک تابستان » (۱۹٦۱) اثر « ژان روش» ، « ماه مه زیبا » (Le Joli Mai) (۱۹٦۳) اثر « کریس مارکر» ، « اندوه و ترحم » (Chagrin et la Pitie) (۱۹٦۹)اثر«مارسل اوفولس»، « وود استاک » (Woodstock) (۱۹۷۰) کار«مارک‌وازلی» (M. Wasleigh). و چند فیلم از والت دیزنی در باره‌ی زندگی حیوانات . امروزه جای خالی فیلم مستند را تلویزیون پر کرده است .

فیلم موزیکال Musicals

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

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

اولین فیلم ناطق سینما،«خوانندهٔ 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 واریته‌ای سرازیر شد، بطوریکه در سال ۱۹۳۰ هفتاد فیلم موزیکال از این نوع روی پرده آمد.بازیگران این فیلم ها همان هنرپیشگان واریته های تئاتری‌بودند،اما در عمل‌نتوانستند خودرا 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

هنرپیشه‌های برودوی،رادیو، و نمایشات کاباره‌ای را در برنامه‌های موزیکال مجللی توأم با قطعات کمیک نشان می‌دادند.این فرمول تا سالها بصورت چهارچوب‌فیلم‌های موزیکال باقی ماند (اوج این قالب را وینسنت‌مینلی- V. Minelli - درفیلم«سرورویان زیگفیلد»Ziegfeld Follies-۱۹٤٥، نشان‌داد).

اولین فیلم‌های موزیکال هالیوودی هم‌چنین نمودار اپرت‌های‌تأثری بودند.سهم خلاقهٔ دو کارگردان عمدهٔ سینما، «ارنست لوبیچ» (E. Lubitsch) و « روبن مامولیان» (R. Mamoulian) وجاذبه هنرپیشگانی مثل « جنت مک دونالد » (J. Macdonald) « نلسون ادی » (N . Eddy) و «موریس شوالیه» (M . Chevalier) « اپرت »های سینمائی با کمدی موزیکال عاشقانه را قالبی بسیار محبوب‌و موفق‌ساخت. هر چند محبوبیت این فیلم‌ها با شروع جنگ دوم جهانی زوال یافت.

بسیاری از موزیکال‌های اولیه راسراسر یا قسمت‌هائی رنگی (تکنی کالر)فیلمبرداری می‌کردند.گرچه بحران اقتصادی آمریکا تهیه کنندگان را واداشت که تا مدتی رنگ را کنار بگذارند.فقط از سال ۱۹۳۹، ویا 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) وآل جاسون در صحنه‌ای از فیلم «خواننده جاز» ۱۹۲۷ (پائین)

رقاص « فردآستر » (F. Astaire) و « جینجر راجرز » (G. Rogers) ساختند . این دو نفر با ۹ فیلم مشترک شاید معروفترین زوج در تاریخ فیلم‌موزیکال باشند. آهنگساز مشهور « جرج گرشوین » (G . Gershwin) فقط برای چهار فیلم‌آهنگ ساخت ولی بعد از سرگش موسیقی او اساس دو فیلم مشهور « یک آمریکایی در پاریس » (An American in Paris) ۱۹۵۱ - و «چهره مسخره» (Funny Face) ۱۹۵۷- (درایران: « چهره زیبا») قرار گرفت.

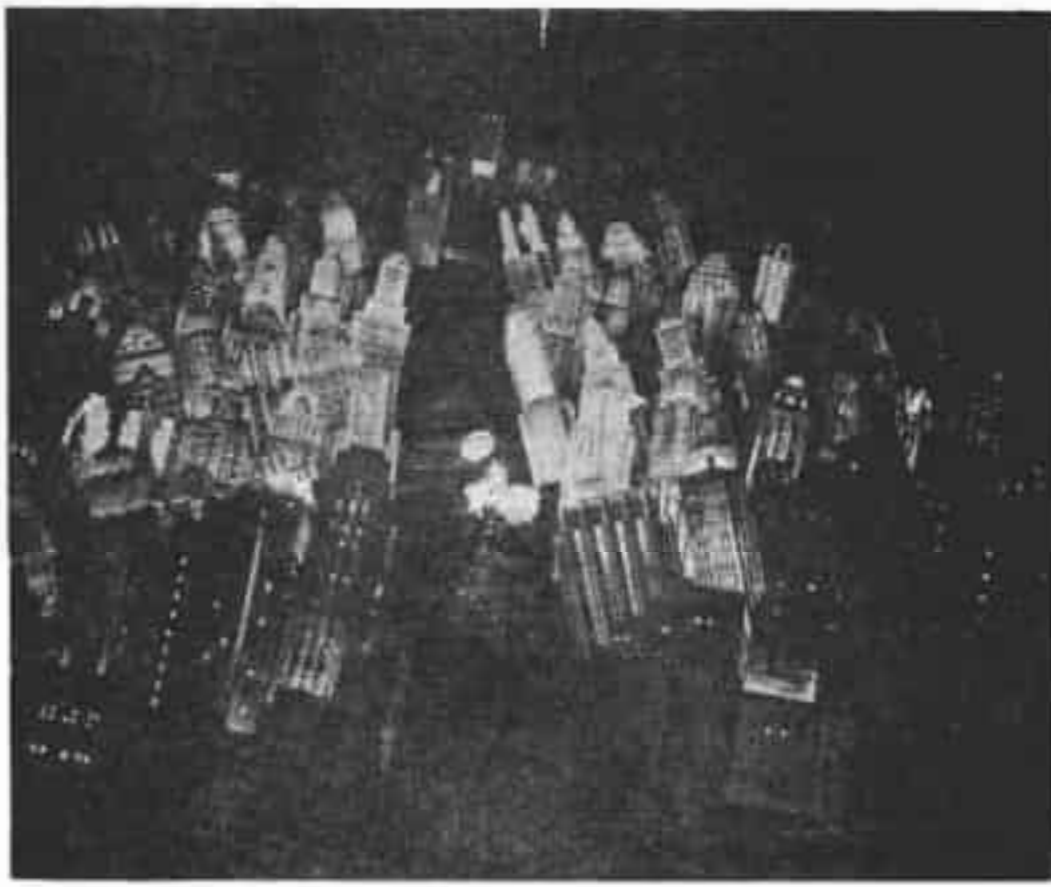
اولین فیلم های واریته‌دار و «اپرت» - های سینمائی که عکسبرگردان نمایش های محبوب و موفق تئاتری دهه بیست بودند کم کم جای خودرا به موزیکال های مختص سینما با شخصیت و قالب سینمایی می دادند. نقطه شروع « فیلم» موزیکال را « خیابان چهل و دوم » (42 Street) (۱۹۳۳) به کارگردانی « لوید بیکن» (L. Bacon)و « پرواز به ریو » (Flying Down to Rio) (۱۹۳۳) به کارگردانی « تورنتون فریلند » (T. Freeland) می‌دانند. « خیابان چهل‌و 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 کارگردان‌و طراح رقص‌معرفی کرد، رقص هایی که با تعداد کثیری رقاص و با حرکات‌بسیار متنوع ،پیچیده‌وچشمگیر، برزمینه دکورهای مفصل و غریب انجام می‌گرفت. دوربین فیلمبرداری که قبلا در وضعیت های ثابت از اجرای صحنه های رقص و آواز فیلم می‌گرفت در طرح های « برکلی» با حرکات نرم و پیچیده خود جزوگروه رقاصان درآمد. پرده سینما از وجود صدها رقاص که حرکاتی بسیار منظم و درعین حال متنوع را بر زمینه دکورهای عظیم وگاه سور رئالیستی اجرا می کردند، پر شد. نمونه هائی ازاین رقص ها گل های عظیمی بود که از وجود صدها رقاصه تشکیل می‌شد و اشکال مختلفی به خود می‌گرفت،وجود صدها نوازنده دور یک پیانوی غول‌آسا،صدها دختر بجای تزئین های یک کیک عظیم جشن و یا به جای ملوانان‌یک کشتی، معدودی‌ازطرح های‌او بودند.بداعت‌ های « برکلی» و نوع نگاه او بر صحنه های رقص و شرکت دادن دوربین در صحنه هامدل و زمینه کارهای بهترین سازندگان فیلم های موزیکال در سالهای آینده شد. فیلم های موزیکال با هنرپیشگانی مثل « آستر»،طراحانی مثل « برکلی» وموسیقی ترانه‌سازهای‌موفق، یکی از محبوب‌ترین انواع فیلم در دهه سی‌و چهل شد.دراین سالها هر استودیوئی هنرپیشه های موزیکال خاص خودرا دراختیار داشت،از جمله فرد آستر و جنیجر راجرز (استودیو آر.ک.او)بینگ کرازبی(B. Grosby) (پارامونت)،«دینادوربین»(Deanna Durbin) (یونیورسال) ، « آلیس فی » (A . Faye) بتی‌گریبل(B. Grable) (فوکس قرن‌بیستم)، ولی مهم‌ترین و مشخص‌ترین موزیکال‌ها مخصوصاً در دهه چهل‌وپنجاه از استودیوی « مترو گلدوین مایر» صادر می‌شد که منابع نامحدودی از هنرپیشه و دکور و سرمایه در اختیار داشت.اولین هنرپیشه متمایز موزیکال‌ های«مترو» «جودی گارلند» (J. Garland) بود که با فیلم«جادوگر شهر زمرد»دراین زمینه شناخته شد.

« آرتورفرید » (A. Freed) بعنوان تهیه کننده مهم‌ترین‌مسئول تعیین سبک‌ومشخصات

بهترین موزیکال‌های هالیوود در دهه چهل و پنجاه و معرف اغلب هنرمندان بزرگ موزیکال بود. آثار اورا 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 در سن‌لوئی ملاقات کن»(Meet me in St. Louis) ۱۹٤٤ با شرکت «جودی‌گارلند»، «مهرویان زیگفلید» (۱۹٤٥) « دزد دریائی » (The Pirate) (۱۹٤۸) - باز با شرکت « جودی گارلند» ، « یک آمریکائی در پاریس» (۱۹٥۱) « واگن نمایشات » (The Band Wagon) (۱۹٥۳) ، «ژی‌ژی» (Gigi) (۱۹٥۸) « زنگها میزنند » (Bells Are Ringing) (۱۹٦۰ - در ایران : «تلفن‌چی ناقلا») بود. همین تهیه‌کننده یکی دیگر از بهترین استعدادهای موزیکال«جین کلی» (G. Kelly) را زیر بال‌گرفت . «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 دانن » S. Donen است . او و « کلی » باتفاق چند فیلم ناب در این زمینه بوجود آوردند ، مثل «در شهر» ، On the Town (۱۹٤۹) و بخصوص فیلم بسیار والای « آواز در باران » Singin in the Rain (۱۹٥۲). نام «جین کلی » بعنوان بازیگر یا کمک کارگردان و کمک طراح رقص ، با بعضی از بهترین موزیکال‌ها همراه بوده‌است، مثل «دختر پشت جلد» - Gover Girl - (۱۹٤٤ - درایران : «مهرویان»)«لنگرکشتی»-Anchors Aweigh (۱۹٤٥) ، مهرویان زیگفلید (۱۹٤٥) «دزد دریائی» (۱۹٤۸)، «درشهر»(۱۹٤۹) « یک آمریکائی در پاریس » (۱۹٥۱) ، «آواز در باران»(۱۹٥۲) « دعوت به‌رقص» - Invitation to the Dance - (۱۹٥٦ که شخصاً کارگردانی و رل اول را بازی کرده بود). « آرتورفرید» هم‌چنین « روبن مامولیان» را به کارگردانی دو موزیکال بسیار خوب « تعطیل تابستانی» - Summer Holiday - (۱۹٤۹) و «جوراب ابریشمی» - Silk Stockings - (۱۹٥٦) واداشت

در اواخر پنجاه، بالا رفتن هزینه تولید و کاهش تماشاگران کم کم 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 خودرا به تمایل به ماجراهای واقعی می‌داد. نمایشات تئاتری موفق همچنان به‌فیلم‌هائی‌نظیر «اوکلاهما!» - Oklahoma! - (۱۹٥٥) «جنوب اقیانوس آرام» - South Pacific - (۱۹٥۸) برگردانده می‌شدند ولی اینها فیلم موزیکال به‌معنی واقعی‌اش نبودند. تنها کسی مثل «استانلی دانن» بود که در فیلم‌هائی مثل « بازی پیژامه» - Pajama Game - (۱۹٥۷)، و « ینکی‌های لعنتی » - Damn Yankees



صفحه مقابل: (بالا ــ راست): لنگرگشتی، ۱۹۵۱ ــ (بالا ــ چپ): آواز در باران، ۱۹۵۲ ــ (پائین): خیابان چهل و دوم، ۱۹۳۳
شرح تصاویر این صفحه: (بالا): در شهر، ۱۹۴۹ ــ (پائین): داستان وست‌ساید، ۱۹۶۱

- (۱۹۵۸) نشان داد که می‌توان نمایش‌های موزیکال را به قالب سینمائی 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 نمایش‌های موزیکال تئاتری داشتند مدیونند که به سینما . موفقیت تجارتی « آوای موسیقی » و « مری 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 «باب‌فوسی» - 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 میرقصد » 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) - درانگلستان موزیکال شاخصی جز دوسه اثراز« کن راسل» در دهه ۷۰ که غرابت‌ها ومبالغه‌های خاص خودرا دارد (مثل «دوست پسر » The Boy Friend و « لیستومانیا » - 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 دانن»و«جین کلی» را داشته باشد.

فیلمنامه (سناریو) **Screenplay**

به واژه‌ی « سناریو»(Scenario) رجوع شود.

فیلم - نگاه **Kino-Glaz**

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

فیلم نیتراتی Nitrate Film

- فیلم ۳۵ میلی‌متری، بر اساس سلولز نیترات، که در ۱۸۸۹ به وسیله‌ی « 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 زودآتش می‌گرفت و وقتی در دستگاه نمایش سریع رد می‌شد و داغ می‌شد ایجاد حریق می‌کرد. این نوع فیلم درسال ۱۹۵۱ جای خودرا به فیلم نسوز (Safety Film) داد . فیلم‌های قدیمی چاپ شده روی نوارنیتراتی نگاهداریشان در بایگانی‌ها مشکل است چون بعد ازمدتی فیلم یا می‌سوزد یا خود بخود به‌هم‌می‌چسبد و پودر می‌شود. خیلی ازبایگانی های فیلم‌سعی در برگرداندن فیلم های قدیمی‌روی نوار فیلم نسوز امروزی دارند که عمرش طولانی‌تر و نگهداریش آسان‌تر است.

فیلمولوژی (فیلم‌شناسی) Filmology

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

فیلمهای خیابانی Street Films

اصطلاحی که اولین بار بوسیله‌ی‌نویسنده و نظریه‌پرداز آلمانی « زیگفرید کراکائر» Z. Kracauer در توصیف گروهی فیلم آلمانی به کار رفت که در فاصله‌ی ۱۹۲۰ تا ۳۰ ساخته شد . در داستان این فیلم‌ها جذبه‌ی ترسناک و ممنوع زندگی خیابانی،قهرمانان را از درون زندگی کدر و یک نواختشان بیرون می‌کشید،وآنان را در خیابان،گاه با فضایلی روبرو می‌ساخت که در خانه وجود نداشت .بعضی از نمونه‌های « فیلم خیابانی» اینها هستند :

« خیابان » (Die Strasse) ساخته‌ی « کارل‌گرونه» - K. Grune - (۱۹۲۳)، « خیابان بی نشاط»- Die Freudlose Gasse ساخته‌ی«گئورگ‌ویلهلم‌پابست»- G.W. Pabst (۱۹۲۵)« فاجعه‌ی یک روسپی» (Dirnentragodie) ساخته « برونوران » Bruno Rahn (۱۹۲۷) (هم‌چنین نگاه کنید به اصطلاح« فیلم مجلسی»)
(Kammerspiel Film)

فیلم‌های گانگستری Gangster Films

فیلم‌های گانگستری همانطوریکه از این عنوان بر می‌آید بطور عمده به زندگی تبهکاران بزرگی مربوط می‌شوند که اغلب سرکرده و یا وابسته به یک گروه (Gang) متشکل تبهکار بودند.این فیلم‌ها بعنوان‌یک نوع (Genre) خاص در سینمای آمریکا در دهه ۳۰ و ۴۰ به اوج اعتبار رسیدند.ولی اصل پیدایش فیلم‌های جنائی را باید در سینمای فرانسه و در دهه اول قرن بیستم جستجو کرد،در فیلم‌های« لوئی فویاد» (L. Feuillade) ، سریال‌هائی‌مثل «فانتوما» (Fantomas) (۱۹۱۳)، « خون‌آشامان» (Les Vampires) (۱۶ - ۱۹۱۵) و « ژودکس » ، (Judex) (۱۹۱۷) که افسانه‌هائی از اعمال تبهکاران مقتدر و یا قهرمانانی بودکه با تبهکاران مبارزه می‌کردند در همین زمینه در سال ۱۹۱۲ فیلم« تفنگداران

دونما از فیلم «مردی با دوربین فیلمبرداری» اثر «ز بگاورتوف» ۱۹۲۸

تصویر بالا: جرج ایستمن (سمت چپ) صاحب مؤسسه کداک و توماس ادیسون (سمت راست)
تصویر پائین: نمائی از فیلم «خیابان بی نشاط» (گئورگ ویلهلم پابست ــ 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 اشترنبرک» (S. Von Sternberg) است.ولی بهرجهت معمولا فیلم سزار کوچک (Little Caesar) (۱۹۳۱) اثر « مروین لروی» (Mervyn Le Roy)راسرآغازفیلم های گانگستری وپایه‌گذار سنت‌های رایج دراین نوع فیلم می‌دانند.

گانگسترهای متشکل بیشتر وابسته‌به 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 قاچاق‌الکل شد وچون در این کار سود هنگفتی وجود داشت گانگسترها آنرا بدست گرفتند.مبارزه این دستجات با پلیس وبا گروه‌های رقیب‌خوراک جنجالی روزنامه‌ها بود و شخصیت‌های معروف گانگستری با زندگی استثنائی،ماجراجوئی ها،بیرحمی وقدرت وثروت 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 هاکز نیز کمابیش شخصیت، « کاپونی» را ارائه می‌داد تا بعدها که چند فیلم با اشاره مستقیم به اسم و اعمال اوساخته شد.

اوج کمال فیلم گانگستری دمساله ۱۹۳۰ تا ۴۰ است،دوره‌ای که بحران اقتصادی وفقر و بیکاری به نحوی تبهکاری را توجیه کرد. دراین 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 خوشگله (Pretty Boy Floyd) وبالاخره «بانی‌وکلاید» (Bonnie & Clyde) به ظهور رسیدند .

در دهه ۳۰ استودیوی فیلمسازی برادران وارنر این نوع فیلم را تقریباً بکلی‌در انحصار خود در آورد . مشخصه فیلم‌های گانگستری در این دوره پس کوچه‌های‌واقعی، آسفالت‌های باران خورده،خیابان‌های تاریک، اسکله‌های شبانه ، تالارهای بیلیاردبازی، مشروب‌خانه‌های پردود،کاباره‌ها ، آپارتمان‌های شیک ،گفتار عامیانه موجز ، تیپ‌های خشن ، بیرحم ، خونسرد و جذاب ، صدای شلیک گلوله و قژقژ لاستیک اتوموبیل‌ها در تعقیب هم بود .

شرح تصاویر صفحه مقابل:

سنون اول (بالا): نمائی ازفیلم «فانتوماس» ساخته‌ی: لوئی فویاد (۱۹۱۳)

ستون اول (پائین): نمائی ازفیلم «زودکس» ساخته‌ی: لوئی فویاد (۱۹۱۷)

ستون اول، (چپ): پوستر «فانتوماس»

تصویر پائین: نمائی ازفیلم «خون‌آشامان» ساخته‌ی: لوئی فویاد (۱۹۱۶ـ ۱۹۱۵)

از فیلم‌های شاخص این دوره می‌توان به « دشمن جامعه » (Public Enemy) (۱۹۳۱) اثر « ویلیام ولمن» اشاره کرد که جیمز کاگنی (J. Cagney) را به سینما معرفی کرد.« کاگنی» همراه با « ادواردجی. 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» به‌بعد افکار عمومی و سانسور با نمایش زندگی تبهکاران (به نحوی کمابیش تجلیل کننده) به‌مبارزه پرداخت و در سبک فیلم‌های گانگستری تغییرات عمده‌ای پیش‌آمد. از آن پس درکنار معرفی تبهکاران، به‌طور ضمنی به‌فقر و دشواری های زندگی به‌عنوان عاملی‌جنایت‌پرور 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 ومایه‌بسیاری ازفیلم‌های بعدی را مشخص کردند.فیلم‌های مربوط به زندان‌ها و احوال زندانیان از مشخصات‌همین 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 فیلم‌های‌این 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 وکلاسیک گانگستری ادامه داد ، از آن جمله بود سیه‌رای بلند (High Sierra) (۱۹٤۱ - اثر « والش ») زور محض (Brate Force) (در ایران : زندان سان کوئینتین)(۱۹٤۷-از « ژول‌داسن» Jules Dassin) وآدمکش ها(The Killers) (۱۹٤٦-از«رابرت سیودماک» R. Siodmak) ...فیلم‌های جنائی - گانگستری بعد از جنگ بیشتر برنمایش‌خشونت و ارائه شخصیت‌های بیماروروانی‌تکیه می‌کردند از آن جمله‌بودند « بوسه مرگ » (Kiss of Death) (۱۹٤۷- بکارگردانی هنری‌هاتاوی- H. Hathaway) ، « اوج التهاب» (White Heat) (در ایران: «دراوج قدرت»۱۹٤۹-از«رائول‌والش») و «با فرداوداع 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 فیلم‌دیگر به‌گذشته پیوسته بودمگرآن که بیلی‌وایلدر (B. Wilder) در فیلمی مثل« بعضی‌ها داغش را دوست دارند » (Some Like it Hot) (۱۹۵۹) آنرا دست بیاندازد،« بانی وکلاید»(۱۹٦۷- کارگردان:آرتورپن - 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 هم‌چنین معرف فیلم‌هائی بود که به طرح یک دستبرد بزرگ می‌پرداختند که معمولا عاقبتی

نداشت. اوج این نوع فیلم‌ها«جنگل آسفالت» (The Asphalt Jungle) (۱۹۵۰ - اثر «جان‌هیوستن»- J . Huston) و«ریفی‌فی 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 ۵۰ سنت فیلم‌های‌جنائی خاص خودرا داشت،اما بعد از جنگ دوم باز به‌این نوع فیلم اقبال شد، بخصوص ژان - پیرمل ویل (J. P. Melville) در آثارش سعی در احیاء و دنباله‌روی 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 نفس‌افتاده» (A Bout de Souffle)(۱۹۶۰) از « ژان - لوک‌گودار» (J. L. Godard) تجلیلی از این نوع فیلم است.

در دهه ۷۰ فیلم بسیارمعروف و دوقسمتی پدرخوانده (Godfather) (۱۹۷۰-۷۱) اثر«فرانسیس‌فورد کاپولا» (F.F. Coppola) علیرغم محبوبیت زیادش بازیک فیلم تک بود تاجزئی ازیک سلسله فیلم، فیلم‌های گانگستری باز همچنان ساخته می‌شوند ولی دیگر به‌جریان زندهٔ روزو وقایع دهه ۳۰ بستگی ندارند .

خیلی از فیلمسازان هالیوود در جریان کارشان یک یا چند فیلم از اعمال تبهکاران ساخته‌اند ولی در بین آنهائی که بخصوص دراین زمینه تبحر وسلیقه از خودنشان داده‌اند وآثارشان تمایزی پیدا کرده می‌توان به‌اینها اشاره کرد:

« رابرت آلدریچ » (R. Aldrich) (« بوسه مرگبار » ، Kiss Me Deadly - ۱۹۵۵) ، «ژول داسن» («زور مطلق» ؛ «شهر برهنه» ، (The Naked City) ۱۹۴۸ « ریفی‌فی نزد مردان ») « سیموئل فولر » (S . Fuller) « جیب بری در خیابان جنوب » (Pick up On South Street) ، ۱۹۵۲ ؛ خانه خیزرانی(House of Bamboo)۱۹۵۵ ؛ دنیای‌زیرزمینی‌آمریکا (Under World USA)، ۱۹۶۰ ، « هوارد هاکز » (صورت زخمی) ؛ «جان هیوستن» (جنگل‌آسفالت)؛«فریتزلانگ» (F. Lang)(«ضربه‌بزرگ»- The Big Heat ۱۹۵۳)؛ «مروین‌لروی » («سزارکوچک» ؛ « من از گروه زندانیان زنجیری گریخته‌ام») «نیکلاس‌ری» (N. Ray) («آنهادرشب‌زندگی می‌کنند» They Live by Night ، ۱۹۴۷ ؛ «دختر پارتی» - در ایران : «دختر بلهوس» - ۱۹۵۸) ؛ « رابرت راسن ، (R. Rossen) («تن‌وجان» 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 ؛ «آدمکش‌ها» ، ۱۹۶۴ ؛ «رابرت سیودماک» (« آدمکش‌ها » ۱۹۴۶ ، « فریاد شهر » Cry of the City ۱۹۴۸ ؛ « نارو » Criss - Cross ، ۱۹۴۸) ؛ «رائول والش» («دهه خروشان ۲۰» ؛«سیه‌رای‌بلند» - درایران «فرار درکوهستان» ، ۱۹۴۱ ؛ «اوج التهاب» ، ۱۹۴۹ ؛مجری‌قانون The Inforcer ، ۱۹۵۱)؛ «ویلیام‌ولمن»(W. Wellman) (دشمن جامعه، ۱۹۳۱).

فیلم هنری Film d'Art

جنبشی در آغاز کار سینما در فرانسه که هدفش فیلمبرداری از نمایش‌های تئاتری مهم و معتبر بمنظور حفظ این نمایش‌ها بود ... هم‌چنین نام مؤسسه‌ای (Le Film d'Art) که در ۱۹۰۸ شروع به کار کرده و با استفاده از نویسندگان سرشناس (مثل «آناتول فرانس» و «ادموند روستان») قصدش جلب تماشاگران ثروتمند تر و فهمیده‌تر به جانب سینما بود اولین فیلم این موسسه «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 ــ ۱۹۳۰) ــ پائین: جنگل اسفالت (جان هیوستون ــ ۱۹۵۰).

بالا: پدرخوانده (فرانسیس فورد کاپولا ـ ۷۱ ـ ۱۹۷۰) ـ پائین: سامورائی (ژان پیرملویل ـ ۱۹۶۷) ـ دانی و کلایده (آرتور پن ـ ۱۹۶۷).

ک

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 (فیکسدفریم) **Fixed Frame**

هنگامی که فیلم در یک تصویر به خصوص از حرکت می‌ماندو ثابت می‌شود. (این کار با تکثیر و چاپ یک تصویر از فیلم به تعداد زیاد انجام می‌پذیرد).دردهه‌ی ۶۰ 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.

کارتون **Cartoon**

اصلا یعنی نقاشی مضحک (کاریکاتور) که بعداً به طور اصطلاحی برای فیلم‌های (معمولا کمیک) نقاشی متحرک‌رایج شد. (به « انیمیشین» Animation رجوع شود.)

کارگردان Director

سازنده و مسئول اصلی فیلم، هنرمند آفریننده‌ی اصلی پشت سر هر فیلم، ناظر ومدیر 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 ازانتخاب کننده‌های اصلی نوع موسیقی ، نوع دکور، لباس و تمام خصوصیات فنی و هنری دیگر فیلم.....

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

کپی (نسخه) Print

یک نسخه (کپیه) 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 لابراتوارچاپ از روی نسخه‌ی منفی به دست می‌آید. نسخه‌های قبل از « نسخه‌ی اول » را نسخه های 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 باصدا Married Print

نسخه‌ی مثبت (Positive) فیلم (نسخه‌ی آماده‌ی نمایش) شامل صدا و تصویر هر دو. در موقع تدوین فیلم،صدا و تصویر از هم‌جدا هستند.بعد که تدوین فیلم وصدا تمام شد، صدا از روی نوار مغناطیسی به صورت یک حاشیه‌ی تصویری (یک نوار باریک زیگ‌زاگ‌دار)بر کناره‌ی فیلم منتقل می‌شود . اصطلاح بالا اصطلاحی رایج در سینمای انگلستان است ودر 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 کاملا 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 وسر هم کردن تکه فیلم های گرفته شده (Assembly) ویادر تهیه‌ی یک نسخه فیلم به صورت تدوین خام وناپرورده

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

کراب دالی **Crab Dolly**

ارابه‌ی مخصوصی که دوربین‌فیلمبرداری را روی آن سوار می کنند و میتواند به هرطرف بچرخد و حرکت کند و به علت سبک‌وباریک بودن کارکردن با آن آسانتر از ارابه Dolly های مرسوم است.

کلاکت **Claquette (Clapperboard)**

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 کارکرد 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»ست.

تصویری از یک کلاکت ــ در این نوع کلاکت، علاوه برپیش‌بینی نام کارگردان، شماره نما و نام فیلم، شماره دوربین (در صورت تعدد)، شماره پروژه تهیه وشماره حلقه و سکانس نیز نوشته می شود.

کمدی خل‌بازی **Screwball Comedy**

یک‌جور فیلم کمدی که منحصراً در دهه‌ی

۳۰ در سینمای آمریکا رایج بود وبه وقایعی غیر محتمل ، اتفاقات پر شتاب و تیپ‌های غریب و مبالغه شده با رفتار غیر معمول می‌پرداخت و معمولا مربوط به زندگی طبقه‌ی بالا و روابط زن ومرد بود و زمینه‌ای مرفه و مجلل داشت. طنز دراین نوع کمدی بیشتر لفظی و بر اساس مبادله‌ی 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 خل‌بازی»«یکشب اتفاق افتاد » It Happened one Night (۱۹۳٤) اثر « فرانک کاپرا » (F. Capra) «قرن بیستم» Twentieth Century(۱۹۳٤) و « بزرگ کردن‌بچه » Bringing Up Baby (۱۹۳۸) هر دو اثر « هوارد هاوکز » (H. Hawks)هستند.در سالهای اخیرفیلم « تازه چه خبر دکتر؟» What's Up Doc? (۱۹۷۲) اثر « پیتر با گدانوویچ » (P. Bogdanovitch) تلاشی در احیای‌این نوع فیلم(با سپاسی نسبت به آن) بود.

کم‌نور 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
پائین: هوارد هاوکز

کینه توسکوپ Kinetoscope

دستگاه نمایش فیلم اختراعی «ادیسون» که در سال ۱۸۹۳ عرضه شد و در آن فیلم‌های گرفته شده به وسیله‌ی «کینه توگراف» به طور انفرادی برای افراد نشان داده‌می‌شد. «کینه‌توسکوپ» چیزی شبیه به‌«شهر فرنگ» بود که از دریچه بالایش یک تماشاگر می‌توانست فیلم را نگاه کند.دستگاه«کینه‌توسکوپ» به زودی جای خود را به دستگاه نمایشی «سینما توگراف» Cinematographe برادران «لومی‌یر» فرانسوی داد که فیلم در آن‌روی‌پرده‌تابانیده‌می‌شد واصل دستگاه‌های نمایش فیلم امروزی بود.

کینه توگراف Kinetograph

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

تصویر بالا: کینه توسکوپ (ادیسون)
تصویر پائین: کینه توگراف (ادیسون) در یک نمایش در سال ۱۸۹۴.

گ

گفتار (۱) **Narratiou Comentary**

صدایی که روی تصویر و صحنه‌ی‌فیلم می‌آید (گوینده‌اش دیده نمی‌شود) و صحنه را همراهی می کند. 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 صحنه های فیلم می‌آید ، کسی مطلبی را شرح میدهد و گوینده‌خود دیده نمیشود ، برابر با اصطلاح Comentary و Narration (رجوع شود) .

ل

لپ دیسالو **Lap Dissolve**

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

م

متصدی برش **Cutter**

کسی که وظیفه‌ی بریدن فیلم وسرهم چسباندن تکه‌های فیلمبرداری شده را به‌عهده 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 وبرای مشخص کردن‌یک نوع کار مصرف می‌شود.

متصدی برق **Gaffer**

متصدی اصلی برق صحنه . مسئول نور دادن به صحنه که زیر نظر فیلمبردار کارمی کند.

متصدی دوربین فیلمبرداری، Operator Camera Operator

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

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 می کنند و الکتریکی نیستند حرکت می‌دهد.

متصدی میزان‌کردن عدسی دوربین
Focus Puller

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

محل دوربین Set-Up

جای دوربین فیلمبرداری و نورها.
(وقتی که مثلا گفته می‌شود در فلان صحنه ۱۷ Set-Up به کاررفته، یعنی ۱۷ بارجای دوربین عوض شده،یعنی دوربین از ۱۷ نقطه و زاویه‌ی مختلف‌صحنه را فیلم گرفته است.)

محل فیلمبرداری Location

(خارج از استودیو)

هر محلی ، غیر از صحنه‌ی استودیو که درآن فیلمبرداری صورت می‌گیرد، اعم ازمحیط خارجی یا محیط داخلی (ساختمان واقعی). سابقاً فیلم‌ها بیشتر مقید به محیط استودیو بودند (که کنترل شرایط: نور، صدا وعوامل خارجی آسان‌تر است) ، ولی امروزه کمتر فیلمی است که تمام یا قسمتی از آن درخارج 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 تهیه‌ی‌فیلم برای تلویزیون در سالهای اخیر،در بیرون کشاندن فیلم‌ها به محیط خارج از استودیو نقش عمده‌ای داشته است.

مدرسه‌ی‌مطالعات‌عالی‌سینمائی (ایدک)
Institute Des Hautes Etudes Cinematographiques (IDHEC)

مدرسه‌ی معروف‌مطالعات سینمایی فرانسه که در سال ۱۹۴۳ به وسیله‌ی « مارسل لربیه» (M. L'Herbier) بنیاد گذاشته شد. « ایدک » درعین وابسته بودن به‌دولت فرانسه از استقلال داخلی برخوردار است و هدفش تربیت فیلمساز وبالا 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 ، صدابرداری، تدوین ومنشی - گری صحنه پذیرفته می‌شود.

مدیر فیلمبرداری
Director of Photography

رجوع شود به « فیلمبردار » (✗)
Cinematographer

ملودرام Melodrama

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

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

منشی تداوم صحنه‌ها **Continuity Girl**

یا به اختصار « منشی صحنه »، کسی که جزییات هر « نما»،(از محل هنرپیشه،وضع نشستن او، جزییات لباس،آرایش‌مو، مشخصات گریم ، طول خاکستر سیگار، 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 وحین فیلمبرداری ممکن است فاصله‌ی زمانی زیادی بین آنها افتاده باشد،این جزییات با هم جور باشند و صحنه‌ها از لحاظ جزییات 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 جزییات صحنه و نگاهدارنده وضعیت تمام اجزا صحنه به منظور حفظ تداوم بین « نما »ها (هم چنین به اصطلاح Continuity Girl رجوع شود).

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 هرنوع حرکت تازه‌ای در قبال شیوه‌های قدیمی فیلمسازی در سایر کشورها نیز به کاررفت.)«موج‌نوی» سینمای فرانسه را فیلمسازان جوانی به راه انداختند که بیشترشان نویسنده‌ها ومنتقدان سینمایی مجله سینمایی معروف « دفترهای سینما» (Cahiers du Cinema) بودند و در رأس آنها « فرانسوا تروفو»،« ژان لوک گدار » ، «ژاك ری وت» (J. Rivette) و « کلودشابرول»(C. Chabrol)،قرارداشتند. این فیلمسازان، سینمای معاصر بی‌حال و خسته فرانسه را با فیلمسازان بی‌روح و اغلب پیر یا میانه سال،با قصه‌های فرسوده ومکررو روش ساخت کلاسیک ، غیر شخصی و مطنطن و بازی‌های دراماتیک و خلاصه به قول خودشان « سینمای پدر » (Cinema du Papa)رانفی‌می کردندوخواهان 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 هاکز» H.Hawks و « وینسنت مینلی» (V. Minnelli) ارزش زیادی قائل بودند و کار این فیلمسازان در آثار آنان منعکس بود.

شرح تصاویر: بالا (راست): «فرانسوا تروفو» ـ بالا (وسط): «کلودشابرول» ـ بالا (چپ): «ژان لوک گودار» نویسندگان و منتقدان سینمائی مجله «دفترهای سینما» که از بانیان موج نوی سینمای فرانسه بودند.

پائین (راست): جهارصد ضربه (فرانسوا تروفو) ـ پائین (وسط): راغبه. (ژاک ریوت) پائین (چپ): از نفس افتاده (ژان لوک گودار).

اولین فیلم« موج نو » موسوم به«سرژزیباه» (Le Beau Serge) اثر «شابرول» (۱۹۵۹) بود که با سرمایه‌ی شخصی خودش ساخته شد و قصه‌ای ساده ، هنر پیشه‌هایی کاملا 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 وسبب شد که تهیه کنندگان به کارگردان‌های تازه که فیلم‌های کم خرج وموفق میساختند کار بدهند (مخصوصاً که وضع اقتصادی سینمای فرانسه هم آن‌روزها خوب نبود و فیلم‌های فیلمسازان قدیمی کارنمی کرد).

در ۱۹۵۹ بیست‌وچهار فیلمساز و در ۱۹۶۰ چهل‌وسه فیلمساز اولین فیلم‌های خودرا در سینمای فرانسه ساختند (هر چند بعضی ازاین فیلم‌ها غیر قابل نمایش بود) . فیلم‌های « پسرعموها » (Les Cousins) (۱۹۵۹) اثر « شابرول» و « از نفس افتاده»(A Bout de Souffle) اثر « گدار »موفقیت تجارتی داشت ولی کار اغلب فیلمسازان جدید با عدم استقبال مردم روبرو شد وسرمایه‌گذارها 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 تجارتی افتادند (مثل «تروفو» و «شابرول»).

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

فیلم خودرا می‌ساختند،در آثارشان« دیدی» شخصی و غیر رسمی را اعمال می کردند، دوربینی متحرک را به کوچه و خیابان و محل‌های واقعی می‌بردند و در کارشان گرایش‌های سیاسی نداشتند،به جز «گداره» که از اوایل دهه ۶۰ فیلمسازی را با تعهدی سیاسی سر سخنانه‌ای توام کرد و فیلمسازی انقلابی شد و خود را از جرگه سینمای تجارتی به کلی کنار کشید.

موسیقی متن Musical Score

موسیقی از نخستین روزهای پیدایش سینما با نمایش فیلمها همراه شد.« لوئی لومی یر» در اولین جلسه نمایش فیلم« ۱۳ فوریه ۱۸۹۵ » یک نوازنده پیانو را واداشت همراه با نمایش فیلم بنوازد 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 لبداهه می‌نواخت (وگاهی هم از آثار موجود معروف موسیقی استفاده می کرد) و ادامه اوج این موسیقی آثاری بود که برای فیلم بخصوصی تهیه و تنظیم وسروصداهای 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 میلهود»، آهنگساز معاصر فرانسوی تنها یکبار برای فیلم موسیقی نوشت، سال ۱۹۲۴ فیلم «فیرانسانی» ساخته «مارسل لربیه»

با استفاده از مایه‌های موسیقی بومی آمریکائی و قطعات اصیل برای فیلم تهیه کرد. همین همکاری بین فیلمساز فرانسوی آبل گانس «Abel Gance» با آرتورهونگر 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) ۱۹۲٤ و بین «گریگوری کوزینتسف» (G. Kozintsev) و لئونید تراوبرگ (L. Trauberg کارگردان) با دمیتری شوستاکوویچ « D. Shostakovich » ـ بر سر بابل جدید (Novyi Vavilon) ۱۹۲۹ وجود داشت.

از آهنگسازان متمایز دهه ۲۰ یکی‌هم ادموند میسل (E. Meisel) بود که موسیقی‌اش برای متن فیلم «برلین سمفونی یک شهر بزرگ» (۱۹۲۷) یکی از عناصر اصلی و سازنده اثر محسوب می‌شد. 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 تلاشهائی صورت گرفت که در خلال نمایش فیلم موسیقی ضبط شده بر صفحات گرامافون را جانشین ارکستر زنده کنند، از آن جمله درسال ۱۹۲٦ استودیوی برادران وارنر فیلم «دون ژوان» را با موسیقی وسروصدای ضبط شده بر صفحه بیرون داد که موقع نمایش فیلم موسیقی و اصوات صفحه را با تصویر تطبیق می‌دادند. (این سیستم ویتافون « Vitaphone » نام داشت). از این زمان به بعد دیگر همراهی

«آرتور هونگر» ـ سازنده موسیقی متن برای فیلم‌های «چرخ» ـ ۱۹۲۲ ـ و «ناپلئون» ـ ۱۹۲۷ ساخته «آبل گانس»

موسیقی زنده (ارکستر یا تکنواز زیر پرده‌سینما) با فیلم به پایان رسید. به بعضی از فیلمهائی که صامت فیلمبرداری شده ولی پس از نصب دستگاههای پخش صدا در سینماها روی پرده آمدند ، حاشیه موسیقی متن افزوده شد، نمونه‌اش فیلم« تابو» Tabu » (۱۹۳۱) از « مورناتو » (Murnau) با 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 مبحث میکس مراجعه شود) بعضی از فیلمها موسیقی متن را بکلی کنار گذاشتند . فیلم « حق‌السکوت » «Black Mail » (۱۹۲۹)اثر آلفرد هیچکاک (اولین فیلم ناطق سینمای انگلستان) از این امر استثناء بود که در آن موسیقی اندک‌ولی بسیار بجا بکار رفته بود،هم‌چنین است درفیلم «درغرب‌هیچ خبری نیست» « All Quiet on The Western Front » (۱۹۳۰) از لوییس- مایلستون ، (L. Milestone) . رنه کلر فیلمساز فرانسوی، با وجود شکی که نسبت‌به اصالت هنری« صدا» در فیلم داشت،در « زیر بامهای پاریس » ـ Sous Les Toits de Paris ـ (۱۹۳۰) از موسیقی متن و ترانه‌های محبوب روز استفاده زیبائی کرد.در فیلم فرشته آبی (Der Blau Engel) (۱۹۳۰)ازبوزف‌فن‌اشترنبرگ J.V. Sternberg و رفاقت « Kameradschaft » (۱۹۳۰) از گئورگ ویلهلم پابست G.W.Pabst موسیقی متن فقط در جائیکه عملا در فیلم ارکستر، نوازنده و یا وسیله‌ای آنرا می‌نواخت شنیده می‌شد.بعضی از فیلمسازان دیگر هم دراستفاده از موسیقی متن همین روش را بکار برده‌اند

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

شرح تصاویر صفحه مقابل:

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

تصویر وسط (راست): تمائی از فیلم «بابل جدید» ساخته: گریگوری کوزینتسف و لئونید تراوبرگ ـ نتیجه یک همکاری درخشان بین سازندگان فیلم و سازنده موسیقی متن «دیمتری شوستاکوویچ».

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

تصویر پائین: سیسیل ویناقول... با این سیستم برای فیلم صامت «دونژوان» ۱۹۲۶ موسیقی و سروصدا ضبط وپخش کردند.

(نمونه بارزش« لوئیس بونوئل»)ولی روش رایج همان گنجاندن موسیقی متن دراماتیک و حالت‌پرداز معمول است. بعد ازاستقرار صدادر سینما، استودیوهای فیلمسازی هالیوود بخش تهیه موسیقی را هم به سازمان خود افزودند، دراین بخش یک سرپرست مسئول تهیه و گذاشتن موسیقی متن روی فیلمهاو بخصوص تطابق دقیق موسیقی با لحظه‌های فیلم بود. دراین دوره نامی از آهنگساز در نوشته‌های فیلم ذکر نمی‌شد و موسیقی متن بیشتر ادامه همان موسیقی دوره صامت ، یعنی موسیقی حالت‌ساز و پر آب‌وتاب و مبالغه شده بود، تا کم کم آهنگسازانی که بیشتر اصل و ریشه اروپائی داشتند وبه‌استخدام استودیوها در آمده بودند در دهه ۳۰ با آثار متمایز خود به موسیقی فیلمها شخصیت دادند ونام‌آهنگساز و موسیقی متن جزو وجوه اعتبار فیلم شد. مخصوصاً از این جهت باید از ماکس‌استاینر M. Steiner نام برد که با موسیقی متن کینگ‌کونگ (King Kong) (۱۹۳۳)و خبرچین« The Informer » (۱۹۳۵) تلقی تازه و جسورانه‌ای 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، «دمیتری‌تیومکین« D. Tiomkin»«فرانتس‌ـ واکسمن» (F. Waxman) « میکلوس روژا» اریخ ولفگانگ کورنگولد (E.W. Korngold) برنارد هرمن (B. Herrmann) آلفردنیومن (A. Newman)فردریک‌هولندر(F. Holander) و ویکتور یانگ (V. Young) را می‌توان نام برد .

جدا از هالیوود عده‌ای آهنگساز در جاهای دیگر در امکانات هنری موسیقی فیلم بررسی

شرح تصاویر صفحه مقابل:

(بالا): میکلوس روژا

(پائین): برنارد هرمن

شرح تصاویر این صفحه:

تصویر بالا: صحنه‌ای از فیلم «کینگ کنگ» ساخته «مریان‌سی. کوپر» و«ارنست شودزاک» ـ ۱۹۳۳

تصویر پائین: خبرچین (ساخته: جان فورد ـ ۱۹۳۵) موسیقی متن دو فیلم را دنده کار «ماکس استاینر» بود.

می کردند. موریس ژوبر (M. Jaubert) در فیلمهائی مثل« چهارده ژوئیه » Quatorze Juillet) (۱۹۳۳) از « رنه کلر» ، کشتی آتلانت (L' Atalante) (۱۹۳٤) از « ژان‌ویگو » و« روز برمی‌آید » (Le Jour se Leve) (۱۹۳۹) ازمارسل کارنه‌و ژوزف کوسما (J. Cosma) در بسیاری از فیلمهای « ژان رنوار » ..... فیلمهای مستند نیز آهنگسازان معتبری را بخود جلب کردند. مثل «ویرجیل تامسون» (V. Thomson)- در آثارش برای « پارلورنز» (Pare Lorenz) در دهه ۳۰ و بعدها برای « فلاهرتی»، « بنجامین بریتن» برای « پست شبانه» (Night Mail)(۱۹۳۶)« موئیر ماتیسون» (Muir Mothieson) که برای « آلکساندر کوردا» در لندن فیلم موسیقی‌فیلمهای زیادی را ساخت . از آهنگسازان دیگر سینمای انگلستان می‌توان موسیقی « آرتوربلیس » (A. Bliss) را برای فیلم چیزهای آینده (Things to Come) (۱۹۳٦) ، موسیقی وون ویلیامز (Vaughn Williams) را برای مدار ٤۹ درجه (94 Parrallel) (۱۹٤۱) و « اسکات در قطب جنوب» (Scott Of The Antarctic) (۱۹٤۸) ، موسیقی ویلیام والتون (W. Walton) برای هنری پنجم (Henry V) (۱۹٤٤) و موسیقی پیترمکسول‌دی‌ویز (P.M. Davies) را برای شیطان‌ها (The Devils) نمونه‌های‌والائی شمرد .

همکاری پرو کوفی‌یف (Prokofiev) با آیزنشتاین بر سر فیلم «آلکساندرنوسکی» (A. Nevsky) نمودار تلاشی درخشان‌برای تطابق بخشیدن اشکال تصویری با مضامین سمعی بود. در فیلمهای تقاشی متحرک انطباق

شرح تصاویر صفحه مقابل:

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

پائین: صحنه‌ای از فیلم «الکساندرنوسکی» نمودار تلاش درخشان در تطابق اشکال تصویری و مضامین سمعی در همکاری آیزنشتاین و پروکوفی‌یف

شرح تصاویر این صفحه:

تصویر بالا: کشتی آتلانت (ژان‌ویگو- ۱۹۳٤) موسیقی از موریس ژوبر

تصویر پائین: چیزهای آینده (ویلیام کامرون منزیز- ۱۹۳٦) موسیقی از آرتور بلیس.

بیشتر بین موسیقی و تصویر حاصل‌پذیرست و در این زمینه هنرمندان پیشروی متعددی با با موفقیت تجسس کرده‌اند. از آن جمله لن‌لای (Len Lye) نورمن مک‌لارن (N. Mc Laren) و آلکساندر آلکسیف (A. Alexeiff)- والت دیزنی در آثارش هماهنگی موسیقی و تصویر را به اوج تبحر فنی رسانید، ولی مقداری آسان‌گرائی 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 فیلم‌هائی مثل فارغ التحصیل (در ایران: گراجوئت) (۱۹۶۷) خوش رو (در ایران: ایزی رایدر (۱۹۶۹)، و کابوی نیمه شب (۱۹۷۰) موسیقی پاپ در فیلمهائی که قصه‌های 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 پردازی خود دخالت می‌دهد.

در مواردی موسیقی کلاسیک وقطعات مشهور موجود در آثار بعضی از فیلمسازان نقش‌هائی 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 مادیگان، (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 آمفیتیاتروف (D. Amfiteatrof) (لسی به خانه برگرد، قسمت دیگر جنگل، لحظه از دست رفته ، هوس انسانی، رومل روباه صحرا، جنگل برهنه ، جهنمی صورتی‌پوش، گروهبان دندی....) ژرژاوریک (G. Auric) (خون یک شاعر ، آزادی برای ما، در دل شب، زیبا و عفریت‌سزار و کلئوپاترا، بی‌بی- پیک، شبی در رم، مولن روژ، بازگشت جاودانی، اورفه ، زیبایان شب (در ایران: رؤیای شیرین) مزد ترس ، ریفی فی ، سلام بر غم..)

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

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

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

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

دمیتری تیومکین (D. Tiomkin) - (آلیس در سرزمین عجایب،افق گمشده،والس بزرگ، ماه و شش پنی ، سایه شک ، دوئل در آفتاب تصویر ژنی ، مردان،ماجرای نیمروز،سربلند و نیرومند،سرزمین فراعنه،ترغیب دوستانه،غول، گذرگامشبانه،جدال دراوکی کورال،پیرمردودریا ،نابخشوده، آلامو،توپ‌های‌ناوارون،پنجاه‌وپنج روز در پکن، سقوط‌امپراطوری رم، چایکوفسکی ژرژ دلرو (G. Delerue) - (هیروشیما عشق من ، به پیانیست تیراندازی کنید، ژول وژیم،مردی برای همه فصلها،ساعت ۵ ۲، پوست نرم،شب آمریکائی،تحقیر ، آن ملکه هزار روزه،.....)

نینوروتا (N. Rota) - (همکاری با فلینی،در اغلب فیلمهایش وگاهی برای سایر فیلمسازان : ولگردها ، جاده ، جنگ و صلح - « نسخه آمریکائی » ، شیادان ، کابیریا ، زندگی‌شیرین،زیرآفتاب سوزان،روکووبرادران، بوکاچو ۷۰، هشت‌و نیم ، ژولیتای ارواح، ساتیریکون،.....) میکلوس روژا (Miklos Rozsa) (شوالیه بی سلاح ، چهار پر ، دزد بغداد، خانم هامیلتون،پنج قبر تا قاهره، غراست مضاعف ، آهنگ فراموش نشدنی، تعطیلی از دست رفته ، طلسم شده،آدمکش‌ها، زور محض ، زندگی مضاعف ، شهر برهنه ، دنده آدم، جنگل آسفالت، کجا میروی(در ایران: هوسهای امپراطور) ایوانهو،ژول سزار، شهوت زندگی ، بن‌هور،شاه‌شاهان (در ایران فروغ بی پایان)، السید ، سدوم وگوموررا، هتل بین‌المللی ، فدورا،...)

موریس ژار (M. Jarre) - (هتل بیماران، سر بر دیوار ، چشمان بی چهره،مرگ در مادرید، لورنس عربستان، دکتر ژیواگو، نفرین شدگان ،پرده پاره، طولانی‌ترین روز، حرفه‌ای‌ها،دختررایان..) دمیتری‌شوستاکوویچ (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 مارکوپولو،زنی‌درویترین، بهترین سالهای زندگی ما، ژاندارک ، کارناوال‌بزرگ، تک خال در آستین ، وراکروز ، سربازهای یک چشم ....)

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

برونیسلاکاپر (B. Kaper) - (چراغ گاز ، حماسه فورسایت، نشان سرخ دلیری، لی‌لی، قو ، برادران کارامازوف ، باتر فیلد هشت، (در ایران : گناهکار نیویورک)، شورش‌در 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) (رؤیای نیمه شب تابستان ، آنتونی ادورس ، مرتع سبز ، ماجراهای رابین‌هود، کینگزرو، فریب،....)

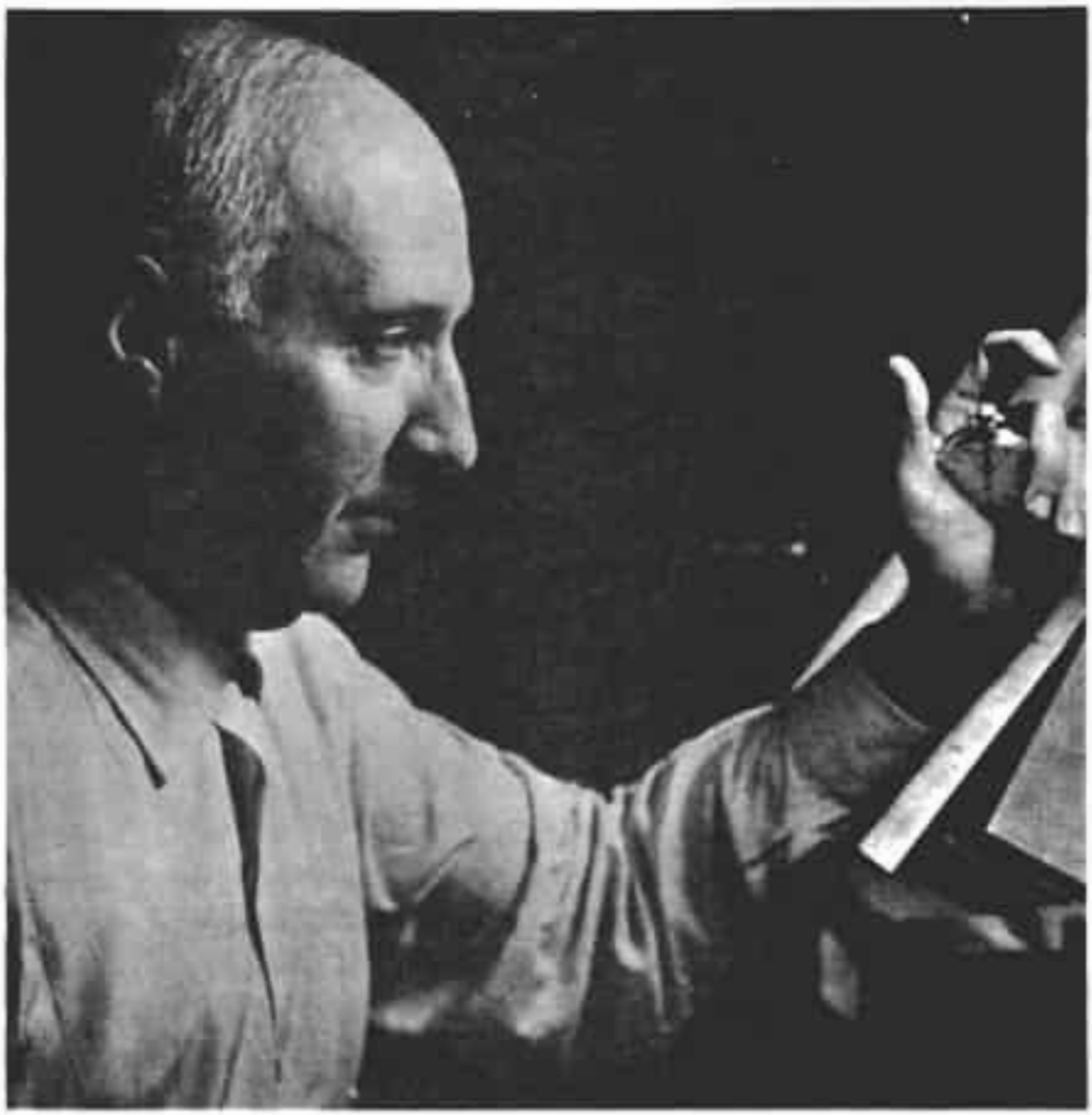
ژوزف کوسما (J. Cosma) - (مهمانی در ییلاق ، توهم بزرگ، مارسی یز،قاعده‌بازی، صبحانه برچمن، بچه‌های بهشت، دروازه‌های

شرح تصاویر این صفحه:

ستون اول (بالا): مانوس هاجیدا کیس (سازنده موسیقی متن فیلم‌های یکشنبه‌ها هرگز، نویکلایی، آمریکا آمریکا)

ستون دوم (بالا): آرون کاپلند (سازنده موسیقی متن فیلم‌های: موش‌ها و آدم‌ها، اسب کهر، یک چیز وحشی)

ستون دوم (پائین): نینو روتا (سازنده موسیقی متن فیلم‌های: زیر آفتاب سوزان، هشت و نیم، ساتیریکون، زندگی شیرین ورونکو ویرادوانش).



تصویر بالا: دیمیتری تیومکین (سازنده موسیقی متن فیلمهای: چایکوفسکی، آلامو، ماجرای نیمروز، غول، پنجاه وپنج روز دربکن و...)

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

ارنست گولد (E. Gold) - (مردی که زیاد می‌دانست ، در ساحل ، مهاجرت، (درایران: اکسدوس)- . محاکمه نورمبرگ،دنیای دیوانه دیوانه دیوانه ، ارثیه باد، کشتی احمق ها، راز سانتاویتوریا،.....)

میشل لوگران (M. Legrand) - (لولا ، زندگی خود را کردن، خلیج فرشتگان، چترهای شربورگ،دسته جداگانه، یک‌زن‌ـ شوهردار ، مادموازل های روشفور، کلئواز ۵ تا ۷،ماه مه‌زیبا، ایستگاه قطبی زبرا،پوست‌ـ الاغ،حادثه توماس کراون،تابستان ۴۲، وقتی برای دوست داشتن،واسطه،...)

فرانسی‌له (Francis Lai) - (یک مرد یک زن،مایرلینگ، زیستن برای زندگی،مذکر‌ـ مؤنث ، خانه‌ای با ورق،سوار بر باران،قصه ـ عشق،.....)

هنری منچینی (- H. Mancini) - (یک متخصص دیگر ساختن«ترانه » های محبوب. همکاری با تمام فیلمهای سری « پلنگ ـ صورتی » و نیز :ضربه‌شیطان،صبحانه درتیفانی، مسابقه بزرگ ، عربسک، گل آفتاب‌گردان، لی‌لی عزیز ، هاتاری، معما ، دو همسفر، روزهای شراب و گل سرخ،....)

انیوموریکونه (Ennio Morricone) - (که ترانه‌های وسترن ، مخصوصاً آنهائی که با سوت می‌زنند را باب کرد:برای یک مشت دلار،تئورم،مشتها در جیب،برای چند دلار بیشتر،خوب و بد و زشت ، نبرد الجزیره، جزیره‌ای در آتش،.....)

آلکس نورث (A. North) - (اتوبوسی بنام هوس،مرگ دستفروش، زنده‌باد زاپاتا، دزیره،خال‌گل سرخ،فردا گریه خواهم کرد، کلئوپاترا،ناجورها ، پائیز قبیله شاین،رنج‌و خلسه)

آلفرد نیومن (A. Newman) - (از نامی‌ترین و مهمترین آهنگسازان سینما، با سابقه کار در بیش از دویست‌وپنجاه‌فیلم‌از جمله : نانا ، دادزورث،بن‌بست ، ارکستر الکساندر،گونگادین ،خوشه‌های خشم،آهنگ برنادت، لبه تیغ، کاپیتان کاستیل، بی‌وفای‌تو، عشق چیز با شکوهی است، من و سلطان، خائن جعلی ، چگونه غرب تسخیر شد،...)

فرانتس‌واکسمن (F. Waxman) - (عروس فرانکشتاین،خشم ، ناخدای دلیر،ربکا، داستان فیلادلفیا ، زن سال،نیروی هوائی، هدف : برمه ، قضیه پارادین،سانست‌بولوارد، (در ایران : غروب یک ستاره)،سکانی در آفتاب،پنجره عقبی ، مستر رابرتز،سایونارا، سرگذشت،راهبه ، سیمارون، تاراس بولبا، فرمان گمشده،.....)

مانوس هاجیداکیس (M. Hadjidakis) (یکشنبه‌ها هرگز،توپکاپی، امریکا ، امریکا)

برنارد هرمن (B. Herrmann) - (همکار هیچکاک در اغلب فیلمهایش در دهه پنجاه تا اوایل ۷۰ ، یکی از حساس‌ترین و اصیل ترین سازندگان موسیقی برای فیلم : همشهری کین ، آمبرسون‌های با شکوه، برف‌های کلیمانجارو،مرد عوضی ، دردسر یک قتل، سرگیجه ، شمال از شمال غربی ، روح،مارنی، جزیره اسرارآمیز،نبرد رودخانه نروتا،بر زمین خطرناک ، مسافرتهای‌گالیور،عروس شیاهپوش فارنهایت ۴۵۱ ، وسوسه، راننده تاکسی،...)

فردریک هولاندر (F. Holander) (فرشته آبی،مردی که برای شام آمد، هوس، پیروزی، آندرو کلس وشیر ، دستری‌باز می‌تازد، ما فرشته‌نیستیم، پنج هزار انگشت دکتر ،...)

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 درمی‌آید،شین،بزرگترین نمایش عالم،سه‌سکه در چشمه ، دوردنیا در هشتادروز،.....)

مونتاژ Montage

واژه‌ی فرانسه به معنی « سر هم کردن» و در سینمای فرانسه صرفاً معادل با « تدوین» (Editing) است . در سینمای آمریکا و انگلیس « مونتاژ» یعنی فصلی کوتاه درفیلم، 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 انتقالی‌را بیان کنند،با فضای معنوی خاصی را به‌طور سمبلیک به وجود آورند و یا اطلاعات‌زیادی 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»و « پودوفکین» معادل با تدوین خلاقه (در مقابل تدوین صرفاً سرهم‌کننده تکه‌های قصه‌ی فیلم) به کار بردند.به نظر آنها « تدوین » (مونتاژ) مهم‌ترین مرحله‌ی فیلمسازی است و فیلم فقط دراین مرحله است

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

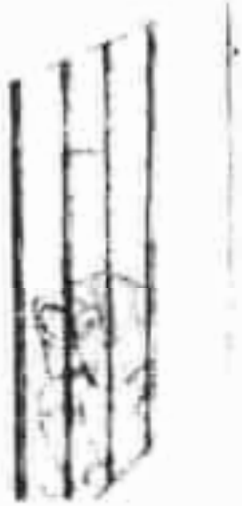
که بر سایر هنرها پیشی می‌جوید و چیزی واقعاً تازه ارائه می‌دهد.«پودوفکین » و « آیزنشتاین»هردو شاگردان « لوکوله شف» (Lev Kuleshev) بودند و نظرات خودرا تحت تأثیر تجارب او تکوین بخشیدند . « کوله شف » از ۱۹۱۷ به بعد درکارگاه خود با شاگردانش دست به تجاربی در«فرم» (قالب) فیلم زد.

آنها چون فیلم تمام برای فیلمبرداری در دسترس نداشتند از تکه‌های فیلم‌های قبلا گرفته شده استفاده می‌کردند.این تکه‌ها رابه شکل‌های مختلف سرهم می‌کردند و دراین راه به حالات و حقایق تازه‌ای درشیوه‌ی‌تدوین 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 وهر بار آنرا با « نما»یی از یک ظرف غذا، یک کودک و جسد یک مرد، همراه‌و 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 مونتاژ جداگانه مشخص کرد:مونتاژ متضادها،مونتاژ موازی، مونتاژ سمبلیزم،مونتاژ مقارن، مونتاژ « لایت موتیف » Leitmotif (مایه اصلی تکرار شونده). وی در عین حال برای « نما»ی واحد و محتوای داخل « نما»،یا در واقع «میزانسن» (به مبحث 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 « مونتاژ متضادها»(Montage of Contrasts) معتقد بود و به گمان او هدف مونتاژ باید خلق افکار و واقعیتی تازه می‌بود، نه کمک به پیشبرد وقایع داستان فیلم.نظر او بر اساس الفبای‌بعضی 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 مونتاژ دیالکتیک به کار رود.عناصراساسی یک « نما»ی واحد (یا به قول او « جذبه» Attraction این « نما ») با « نما »یی دیگر می‌توانست چنان ترکیب شود که مفهوم تازه‌ای را به وجود بیاورد.(نظریه‌ی‌او را در مورد مونتاژ، مونتاژ جذبه ها- Montage of Attraction - هم می‌گویند). به طور کلی به نظر او واقعیت فیلمبرداری شده دیگر واقعیت خارجی نبود، ماده‌ی خام و یک جور جذبه یا « شوکی » (تکان) برای فیلمساز بود تا هر طورکه می‌خواهد آنها را سرهم کند و از ترکیبشان معانی جدیدی به دست آورد.

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



تصویر پائین: طرحی از «گولوشف» برای فیلم «نسلی دهنده بزرگ» ۱۹۳۳

مو ویلا (میز مونتاژ) **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**

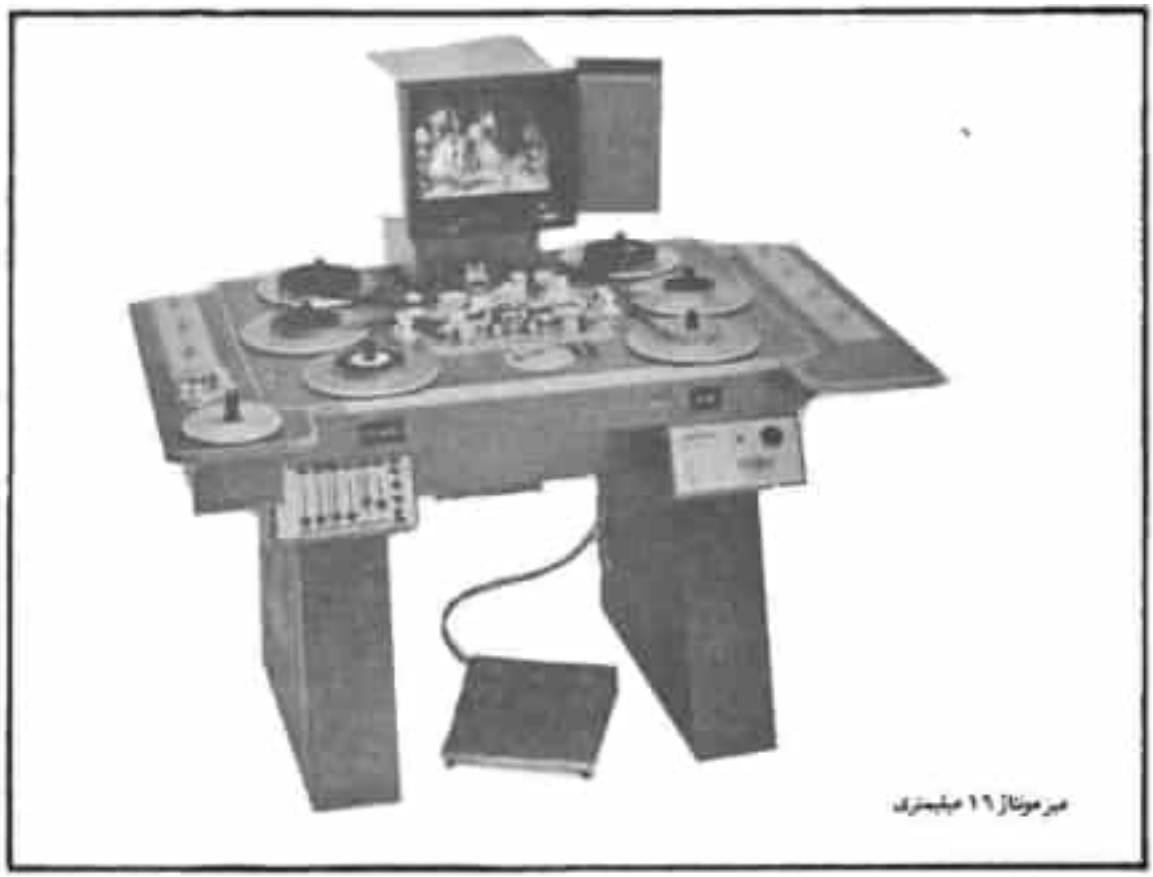
اصطلاحی فرانسوی که اصلا تأتری‌ست و اجرا و به تحقق در آوردن نمایشنامه را معنی می‌دهد . در سینما ، «میزانسن» یعنی قسمتی از کار فیلمسازی که روی صحنه انجام می‌گیرد، مثل بازی دادن هنرپیشه‌ها، انتخاب جا و حرکت دوربین، نورپردازی وغیره (در مقابل عمل « تدوین » که بعداً انجام می‌شود). « میزانسن » به تعبیری دیگر و نزد منتقدان فیلم ، دخالت در فضای پلاستیک (محسوس و مادی) است ، در مقابل « مونتاژ » که دخالت در زمان پلاستیک است (به مبحث Montage رجوع شود). از آغاز کار سینما، « مونتاژ » 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« مونتاژ» کنترل بیشتری برای دستکاری در این ماده به فیلمساز می‌دهد . کاری را که « مونتاژ » با زمان می‌کند « میزانسن» با مکان و در مکان انجام می‌دهد. به قول « ژان‌لوک‌گدار » ، فیلمساز فرانسوی ، ایندو عامل از هم جدا نیستندو «مونتاژ»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 بیان کننده‌ی جوهر و حس فیلم و غایت فیلمساز . به زعم منتقدان جدید،« میزانسن» می‌تواند که‌مفهوم و مقصود پنهانی فیلم را از وراءخط ظاهری قصه فیلم (وگاه علیرغم‌قصه و سطح فیلم) منتقل سازد.

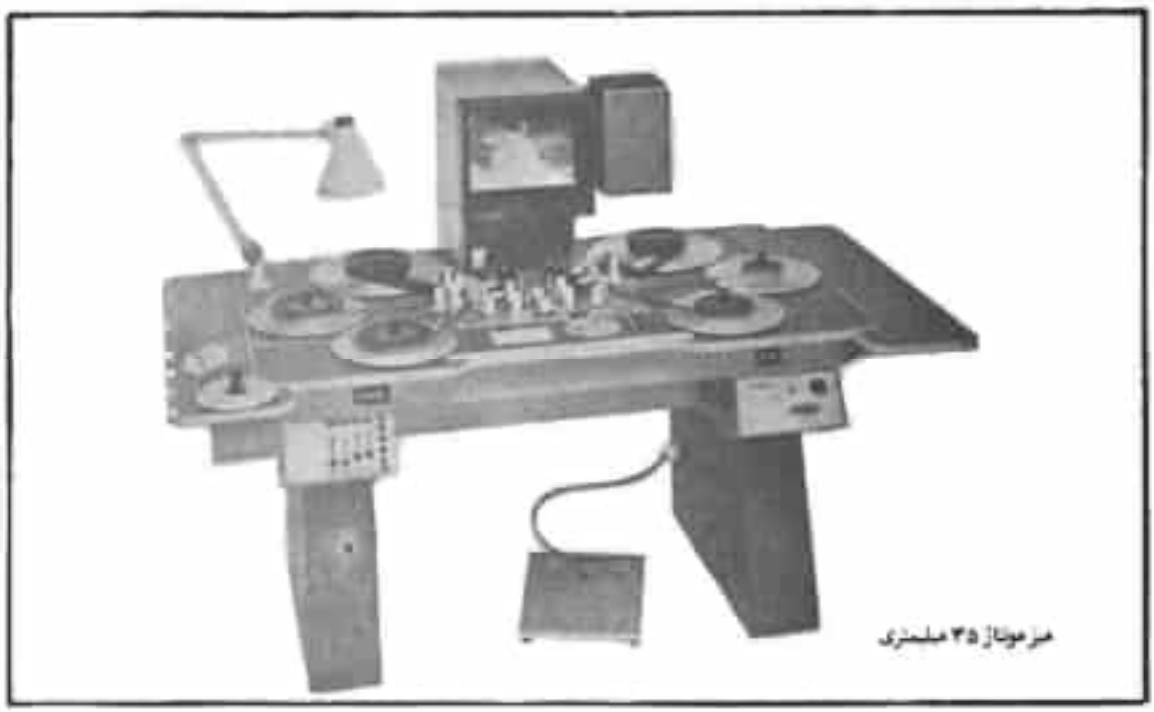
میکس کردن(میکساژ) **Mixing**

معمولا یعنی ترکیب کردن نوارهای سه‌گانه‌ای که صدای فیلم را تشکیل می‌دهند (نوار موسیقی ، نوار گفتگو ، نوار سروصداهای متفرقه). این کار در یک دستگاه مخصوص انجام می‌شود وهرسه نوار بر یک نوار واحد ضبط می‌گردد (به این اصطلاح در فرانسه «میکساژ» Mixage می‌گویند) .

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



میز مونتاژ ۱۶ میلیمتری



میز مونتاژ ۳۵ میلیمتری

ن

نئورئالیزم Neorealism

«نئورئالیزم» (جنبش‌واقع‌گرای جدید رایج درسینمای ایتالیا در دهه‌ی ٤٠) دراصل به شیوه واقع‌گرای (Verismo) سینمای ایتالیا بین سالهای ۱۹۱۳ تا ۱۹۱٦ بر می‌گردد که فیلم‌های ایتالیایی تحت تأثیر نوشته‌های رئالیست ادبیات سیسیلی قرن نوزدهم ، به مسایل انسانی برزمینه‌های‌طبیعی می‌پرداخت. سینمای بعد از جنگ جهانی دوم درایتالیا به‌صورت یک جور واکنش درمقابل فیلم‌های به اصطلاح تفریحی و مشغولیاتی سبک دوره‌ی فاشیست، از نو به‌شیوه‌ای واقع‌بینانه رو آورد. در دوره‌ی رواج فاشیزم ، سینما یک جور وسیله‌ی سرگرمی پوچ وبی فکرو یا آلت تبلیغاتی در دست حکومت بود« موسولینی» که سینما را منبرتبلیغاتی مؤثری میدانست به قصد ایجاد یک هالیوود دوم، مرکزفیلمسازی «رم»، چینه‌چیتا (Cine Cita «شهرسینمایی») را درسال ۱۹۳۷ بوجود آورد. تعداد فیلم‌های ساخته شده از ۷ فیلم درسال ۱۹۳۰ به ۸۰ فیلم در ۱۹۳۹ ، اوج فاشیزم رسید،امااین فیلمها که زیرسانسورشدید قرارداشتند بیشتربه ادبیات قرن نوزدهم، مفاخر تاریخی گذشته، ماجراهای کمدی ویا روابط عشقی طبقه‌ی مرفه (فیلم‌های معروف به «تافن سفید») می‌پرداختند که ربطی با واقعیات و اتفاقات روز نداشتند .

اصطلاح «نئورئالیزم» را اولین‌بار منتقدی به اسم « پیترآنجلی» (Pietrangeli) درسال ۱۹٤۲ در وصف فیلم «وسوسه» (Ossessione) اثر « لوکینو ویسکونتی » (L. Visconti) (۱۹٤۲) بکار برد. «وسوسه» که مورد دستبرد

بالا: لوکینو ویسکونتی
پائین: روبرتو روسلینی

شدید سانسور قرار گرفت در چند جلسه به‌طور 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) وسناریست او «چزاره زاواتی‌نی» (C. Zavattini) درتجسم زندگی طبقه‌ی متوسط در فیلم « بچه‌ها مراقب ما هستند » (I Bambini Ci Guardano) (۱۹۴۲) همین شیوه‌ی بی پرده و بی ملاحظه را در پیش گرفتند . اما اوج شکوفایی نئورئالیزم با فیلم‌های سه گانه‌ی « روبرتو روسلینی » (R. Rossellini) فرا رسید: «رم شهر بی‌حفاظ» (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 کوچه (در کنار بعضی هنرپیشه‌های حرفه‌ای) و دوربین روی دست گرفته شده بود وحال وروز مردم گرفتار در شرایط آن روزها را با صراحت و آنیت و بدون هیچ نوع احساسات رقت‌انگیزی منتقل می کرد.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 خودرا به اثرات ناشی از آن مثل فقرو بیکاری وبعد سایر مسایل اجتماعی داد . مشخص‌ترین فیلم‌های این دوره آثار زیر بودند «بی‌ترحم» (Senza Pieta) اثر «آلبرتولاتوادا» (A. Lattuada) ، (۱۹۴۷) « واکسی »

(بالا): دزدان دوچرخه ــ ویتوریو دسیکا ، ۱۹۴۶

(پائین ــ راست) بی‌ترحم ــ آلبرتو لاتوادا ، ۱۹۴۷ ــ (پائین ــ چپ): اومبرتو د ــ ویتوریو دسیکا، ۱۹۵۲

(بالا): زمین میلرزد ــ لوکینو ویسکونتی، ۱۹۴۸
(پائین ــ راست): واکسی ــ ویتوریو دسیکا، ۱۹۴۶ (پائین ــ چپ):
پائیزا ــ روبرتو روسلینی ، ۱۹۴۷

(Sciuscia) ، (۱۹٤٦) و «دزدان دوچرخه» (Lardi di Biciclette) (۱۹٤۸) هر دو اثر «دسیکا» ، «زمین میلرزد» (La Terra Trema) (۱۹٤۸) اثر « ویسکونتی» ، « راه امید » (Il Camino Della Speranza) (۱۹٤۹) اثر « پیتروجرمی» (Pietro Germi) ، «شکار فاجعه‌آمیز » (Caccia Tragica) (۱۹٤۷) و «برنج تلخ» (Riso Amero) (۱۹٤۹) هردو اثر « جوزپه دسانتیس » (G. De Santis) این فیلم‌ها به‌خصوص به‌جهت تفاوت کلی‌ای که با محصولات هالیوودی داشت در غرب هم به صورت یک پدیده‌ی متنوع ، هیجانی برانگیخت.

در دهه‌ی ۱۹۵۰ جنگ و مسایل ناشی از آن از شدت وحدت افتاد وعامه از فیلم‌های واقع‌گرای زشتی لما خسته شد . فیلم‌های «معجزه در میلان» (Miracolo A Milano) (۱۹۵۱) و «اومبرتو.د» (Umberto D.) (۱۹۵۲) هر دو اثر «دسیکا» کمابیش پایان دوره‌ی جنبش نئورئالیستی سینمای ایتالیا را مشخص می‌کند . این جنبش گرچه عمری کوتاه داشت ولی اثرش دورگیرو وسیع بود و نوعی نحوه نگاه ساده و غیر احساساتی و واقع‌گرا و شیوه عمل فیلمسازی (استفاده از زمینه‌های واقعی و آدمهای واقعی و وسایل محدود) را در بین فیلمسازان خیلی ازکشورهای جهان سبب شد نظیر « ساتیا جیت‌رای» (S. Ray) که هنوز درهندوستان این شیوه را ادامه می‌دهد .

بالا: روبرتو روسلینی
پائین: ویتوریو دسیکا

نرم کردن تصویر **Diffusion**

فیلمبرداری به شیوه‌ای که در آن جزییات و خطوط ریز تصویر کمی محو باشد. این شیوه در فیلم‌های قدیمی موقع فیلمبرداری

از تصاویر درشت در صحنه‌های عاشقانه و احساساتی ، زیاد به‌کار می‌رفت، و نیز در فیلمبرداری از چهره‌ی هنرپیشه‌های پا به‌سن گذاشته، که با این شیوه چین‌وچروک صورت محو می‌شد. دراین روش «دیفوزره» 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 می کردند.

نسبت ابعاد **Aspect Ratio**

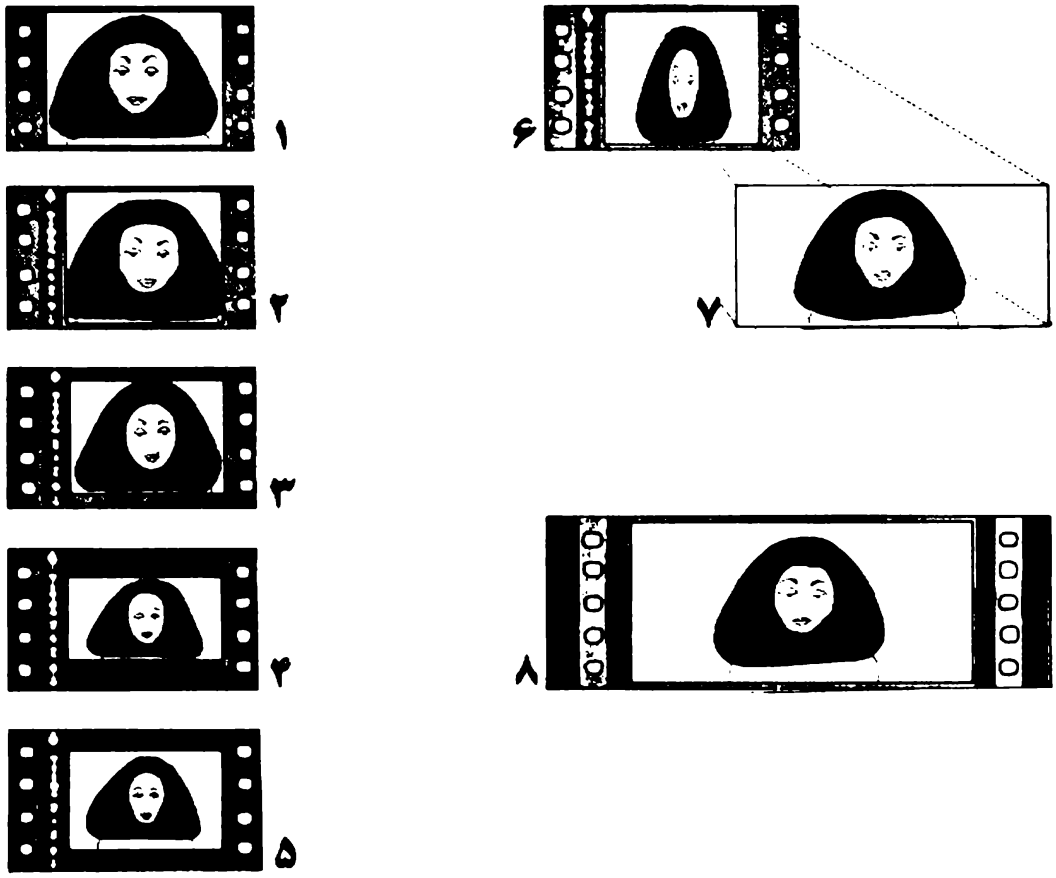
نسبت بین طول و عرض پرده‌ی سینما (یا تصویر روی پرده سینما). درسالهای اولیه و تا پس از ظهور سیستم‌های فیلمبرداری مخصوص نمایش بر پرده‌ی عریض، نسبت طول و عرض پرده سینما ۱/۳۳ به ۱ بود. نسبت ابعاد بعضی از شیوه‌های رایج نمایش به شرح زیر است : سینماسکوپ (با صدای استریو) : ۲/۵۵ به ۱

سینماسکوپ (با صدای معمولی)	۱۹۲/۳۵
سوپرسکوپ	۱۹۱/۳۵و۲/۱
اولترا پاناویژن	۱۹۲/۷
تاد - ای - او	۱۹۲/۲
ویستاویژن	۱۹۱/۸۵

نظریه مؤلف **Auteur Theory**

نظریه‌ای انتقادی که در دهه‌ی پنجاه بین نقد نویسان سینمایی فرانسه اشاعه یافت و بتدریج منتقدان سایر کشورهای جهان بی آنرا گرفتند. به‌موجب 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 ـ پائین: آلوپره مینجر، از جمله فیلمسازانی که با حمایت منتقدان فرانسوی پیرو «نظریه مؤلف»، به عنوان سینماگران اندیشمند وقابل تعمق معرفی شدند.



نسبت ابعاد (طول و عرض) تصویر فیلم (دهانه یا دریچه دستگاه نمایش):

۱ ــ فیلم صامت: ۱/۳۳ به ۱ (اگر طول تصویر ۱/۳۳ متر باشد عرض آن ۱ متر خواهد بود)

۲ ــ فیلم‌های ۳۵ میلی‌متری ناطق اولیه: ۱/۲ به ۱

۳ ــ فیلم ۳۵ میلی‌متری استاندارد شده: ۱/۳۳ به ۱

٤ ــ فیلم ۳۵ میلی‌متری برای نمایش بر پرده عریض با استاندارد آمریکائی: ۱/۸۵ به ۱

۵ ــ فیلم ۳۵ میلی‌متری برای نمایش بر پرده عریض با استاندارد اروپائی: ۱/٦٦ به ۱

٦ و ۷ ــ فیلم ۳۵ میلی‌متری با تصویر فشرده شده بوسیله عدسی آنامورفیک (شماره ٦) با نسبت ۲ به ۱، با تصویر تابانده شده بر پرده (شماره ۷) با نسبت ۲/۳۵ به ۱

۸ ــ فیلم ۷۰ میلی‌متری غیر آنامورفیک (فشرده نشده) با چهار باند صدای مغناطیسی با نسبت ۲/۲ به ۱

نه طبق معمول گذشته فیلم را به‌طور منفرد و مجزا از سایر کارهای فیلمساز . به‌عقیده‌ی این منتقدان فیلم یک کار جمعی ولی یک اثر فردی است وفیلمسازان‌آفریننده ، مهر شخصیت و جهان‌بینی وگاه سبک تصویری خاص خودرا بر اثر می‌زنند و در کارهای آنان یک خط تفکر و یک سلسله مایه‌های خاص وجود دارد و منتقد باید این مایه‌ها 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 خط‌مشی انتقادی را در نیمه‌ی دوم دهه چهل‌مخصوصاً بعد از اشاعه‌ی مجدد فیلم‌های آمریکایی در فرانسه بعد از جنگ آندره بازن A. Bazin در مقابل تلقی جاری ازفیلم خوب یعنی فیلم جدی یعنی فیلم درام ویعنی موضوعهای مهم انسانی وبازی‌های هنرپیشگان‌معروف‌بنیادگذاشت و در دهه‌ی پنجاه به‌وسیله‌ی منتقدان جوان مجله‌ی «دفترهای سینما» Les Cahiers du Cinema مثل « گدار » ، « فرانسواتروفو » F. Trufeau « کلودشابرول» C. Chabrol و « اریک‌رومر » E. Rohmer با حرارت و صمیمیت دنبال شد. همین منتقدان بودند که براساس نظریات خویش دراواخر دهه‌ی پنجاه جنبش سینمایی«موج‌نو» « La Nouvelle Vague » (رجوع شود) را به‌وجودآوردند .

با حمایت این‌منتقدان فیلمسازانی که قبلا آثارشان به خاطر مفرح بودن جدی گرفته نمی‌شد، مخصوصاً فیلمسازانی آمریکایی و سازندگان فیلم‌های جنایی، وسترن، موزیکال و حادثه‌ای به دنیا به عنوان فیلمسازان نخبه واندیشمند وقابل‌تعمق‌معرفی شدند به‌خصوص کسانی‌نظیر«آلفرد هیچکاک» A. Hitchcock ، «وینسنت‌مینلی» V. Minnelli ،«نیکلاس ری»، N. Ray « اتوپره مینجر » ، O. Preminger ، «هوارد هاوکز» H. Hawks ، «سیموئل‌فولر» S. Fuller «جری لوئیز» J. Lewis وخیلی‌های دیگر.....

نگاتیو (فیلم منفی) **Negative**

نسخه‌ی منفی فیلم که قسمت‌های تاریک و روشن بر آن معکوس ثبت شده وپس ازچاپ از روی‌آن ، نسخه مثبت (Positive) به‌دست می‌آید .

نما **Shot**

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

- «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 .

(به‌هرکدام از اصطلاح‌های بالا برای توضیح بیشتر رجوع شود)

✓ **«نما»ی آرشیوی** **Library Shot**

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

✓ **«نما»ی از روی شانه**

Over - the - Shoulder - Shot

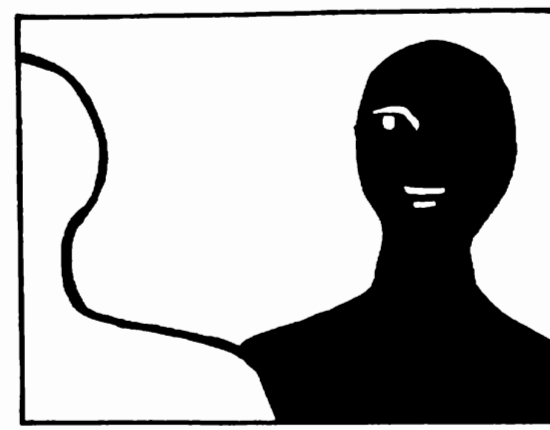
«نما»یی که معمولا در صحنه‌های گفتگو به‌کار می‌رود . به‌این ترتیب که دوربین از بالای شانه و پشت یکی از دوطرف ، صورت یا نیم تنه طرف مقابل او را نشان می‌دهد، و این کارضمن گفتگوی آندو به‌طور متناوب تکرار می‌شود .

✓ **«نما»ی بایگانی** **Stock Shot**

استودیوهای فیلمسازی معمولا دارای بایگانی مفصلی هستندکه 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 وجودآنها لازم شود از بایگانی درمی‌آورند و در فیلم می‌گنجانند . به‌این نوع «نما» هم‌چنین Library Shot هم می‌گویند.

✓ **«نما»ی پوشش‌دار** **Matte Shot**

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 تقاوت از بالای شانه طرف دیگر نشان داده می‌شود.

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 این‌قسمت‌های پوشیده مانده بعداً می‌شود تصویردیگری 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 وبزرگ شود ویا حرکت کند، این سلسله مراتب را « پوشش متحرک » (Travelling Matte) می‌گویند .

«مات» در واقع جانشینی است برای شیوه‌ی « بک پروجکشن » یا « نمایش از روبرو » (به مبحث Back, Front Projection رجوع شود)، یعنی وسیله‌ایست برای اینکه دوتصویر که جداگانه فیلمبرداری شده‌اند روی هم یا کنار هم طوری قرار بگیرند که به نظر برسد جزء یک منظره‌ی واحد هستند. مثل آدمها برزمینه‌ای ازطبیعت، آدمها در داخل اتومبیل یا قطار وپشت سرشان منظره بیرون، که آدمها جدا وآن منظره پشت سرجدا فیلمبرداری‌شده‌اند و بعداً روی هم قرار می‌گیرند . فرق «مات» با «نمایش فیلم از پشت یا از روبرو» آن است که «مات» در لابراتوار و موقع چاپ انجام می‌گیرد و تصویر زمینه پشت سر تمیزتر و واضح‌تر است و این عمل پر امکان‌تر وکم دردسرتر است. چون موقع فیلمبرداری از یک قسمت صحنه ، زمینه‌ی پشت سر که قراراست بعداً بر آن تصویری جداگانه چاپ شود زمینه‌ای به رنگ آبی یا رنگ زرد است ، به‌شیوه‌ی « پوشش » ، شیوه‌ی « پرده آبی » (Blue Screen) یا «پرده‌زرد» (Yellow Screen) هم می‌گویند.

«نما»ی تعقیبی **Follow Shot**

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

«نما»ی تمام قد **Full Shot**

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

«نما»ی خیلی درشت **Extreme Close-up**

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

«نما»ی خیلی دور **Extreme Long-Shot**

« 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.

«نما»ی درشت **Close-up**

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

(به‌اختصار C.U.) نوع دیگر «نما»ی‌درشت، «نما»ی خیلی درشت (Big Close-up یا Extreme Close-up) است که درشت‌تر و نزدیک‌تر از «نما»ی نزدیک است ، (مثل «نما»ی جزیی از صورت ، چشم‌ها یا لب‌ها) به «نما»ی خیلی درشت ، « نمای جزئیات » Detail shot هم می‌گویند .

«نما»ی دور، «نما»ی عمومی Long Shot

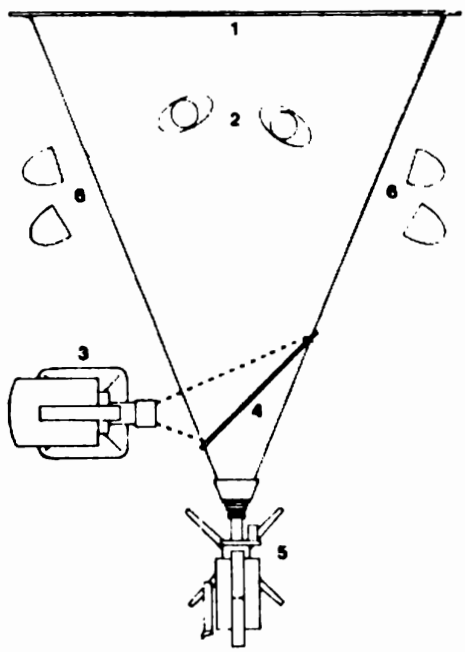
«نما»یی که حداقل تمام هیکل موضوع فیلمبرداری وگاه کمی بیشتر را در بر بگیرد.

«نما»ی دونفره Two-Shot

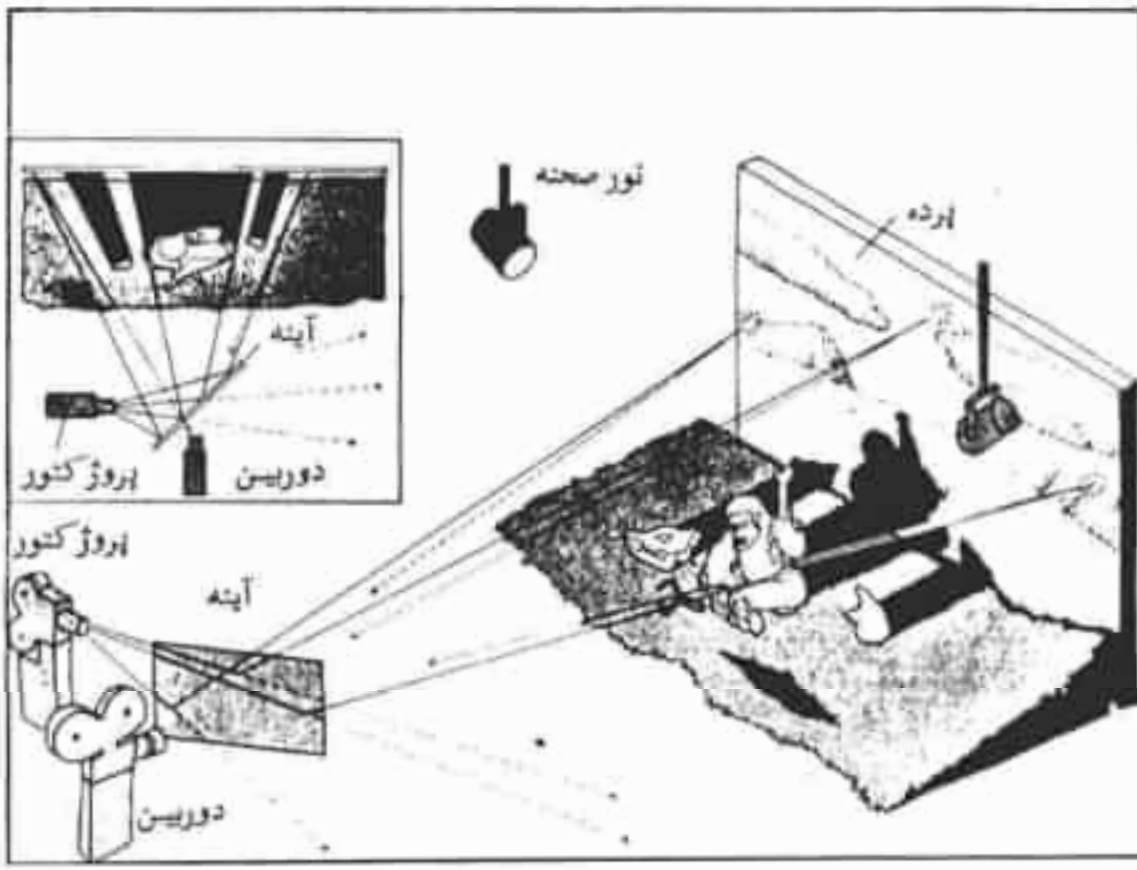
«نما»یی که درآن دو نفر با هم (معمولا نیم‌تنه) نشان داده شوند .

نمایش فیلم (۱) Exhibition

مرحله‌ی بعد از تولید (Production) وتوزیع (Distribution) فیلم، نمایش دادن فیلم برای عامه‌ی تماشاگر . نمایش دهنده معمولا اجاره‌دار یا صاحب سالن سینماست . هرجا 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، هرجا که نمایش‌دهنده‌های منفرد و مختار بیشتر باشند، فرهنگ سینمایی بیشتر رشد می کند. نمونه‌ی یک‌چنین وضعیتی در فرانسه وجود دارد.



در نمای 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 ٤) 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 برپرده نمایش (شماره ۱) منعکس می کند. دوربین فیلمبرداری (شماره ۵) از وراء سطح دیگر آئینه که مثل شیشه عمل می کند هنرپیشه‌ها ومنظره‌ای را که پشت سرآنها قرار دارد فیلم می گیرد. (شماره ٦ ــ چراغ های روشن کننده صحنه و هنرپیشه‌ها هستند.)



بالا: تمائی از فیلم «اودیسه فضائی ۲۰۰۱» ــ راز کیهان ــ صحنه اخیر بطریقه «نمایش از روبرو» فیلمبرداری شده است.
پائین: نحوه فیلمبرداری (صحنه‌ای که تصویرش در فوق درج شده) در طرحی ملاحظه می کنید.

نمایش فیلم (۲) **Projection**

نمایش دادن فیلم به‌وسیله‌ی 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 قبلا فیلمبرداری شده (و فیلم آن بر پرده‌ای شفاف تابانده می‌شود) و فیلمبرداری از مجموع ایندو (هم چنین به مبحث «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 ، به‌این‌ترتیب که در کنار دوربین فیلمبرداری و بازاویه‌ی ۹۰ درجه نسبت به آن یک دستگاه نمایش فیلم قرار دارد که فیلمی را که قبلا گرفته شده (و قرار است که منظره‌ی زمینه 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 قبلا فیلمبرداری شده ، به‌سطح 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 برآن 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 فعلا معمول‌تر از روش نمایش فیلم از پشت است چون در استودیوی فیلمبرداری جای کمتری را اشغال می‌کند.

نمایش فیلم از پشت **Rear Projection**

به اصطلاح « بک پروجکشن » (Back Projection) رجوع شود .

«نما»ی کلی **Master Shot**

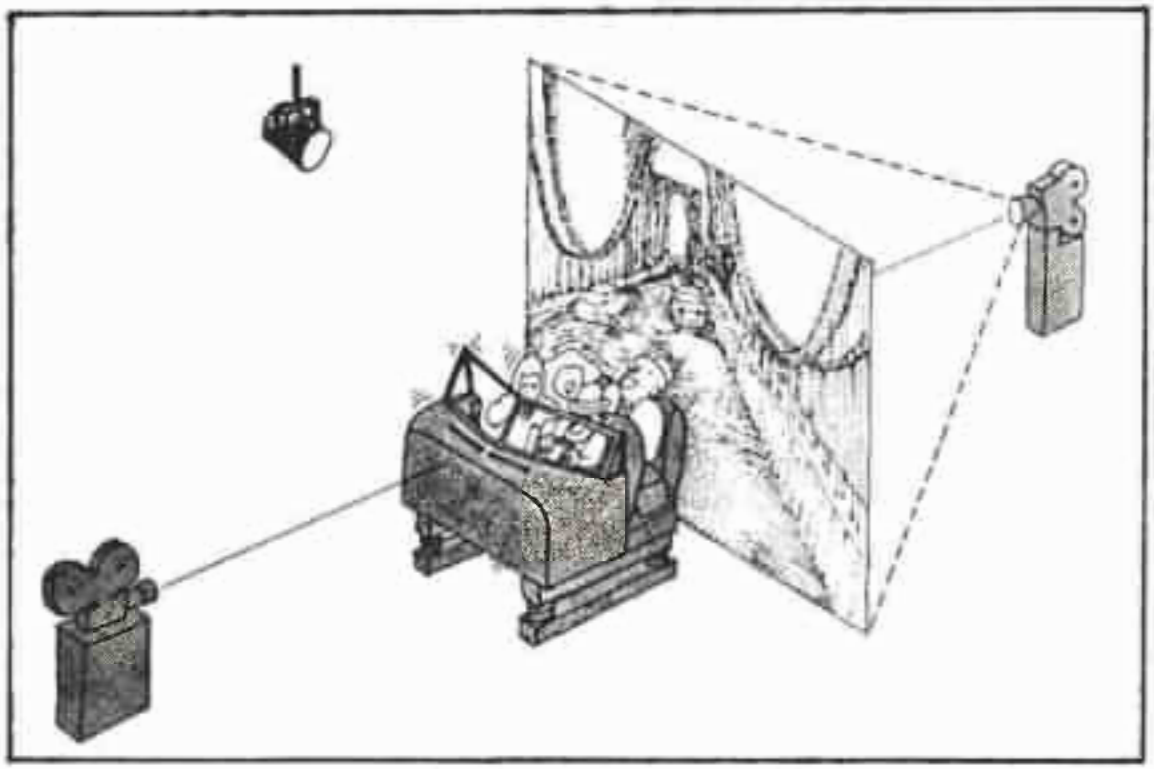
یک «نما»ی عمومی از صحنه، نمای دور و در برگیرنده تمامی صحنه . یک برداشت (Take) طولانی از تمامی صحنه به صورت «نما»ی عمومی ، کارگردآوری «نما» های نزدیک‌تر را آسان می‌سازد . متصدی تدوین هرجا که کارش لنگ شد از این نما استفاده می‌کند .

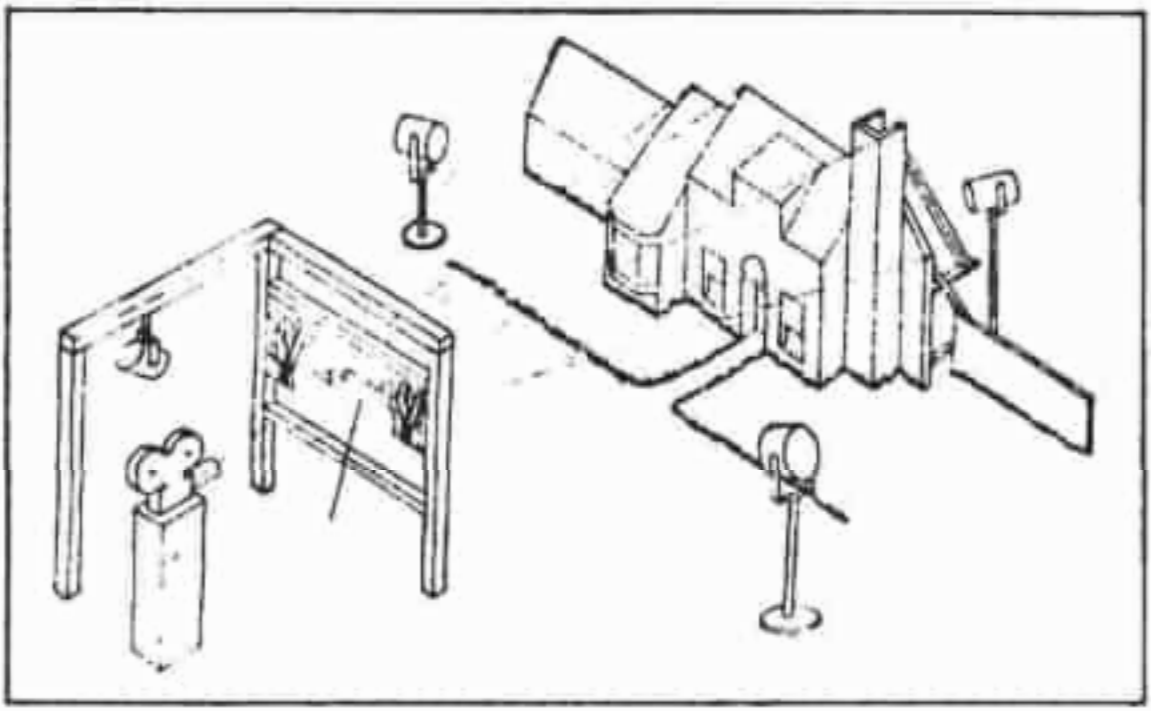
«نما»ی لایی **Insert**

«نما»یی درشت از یکی از جزییات صحنه (Detail Shot) که اهمیت عمده‌ای در جریان وقایع صحنه دارد وخبر یا اطلاع مهمی می‌دهد ومیان وقایع‌ظاهر می‌شود.مثل«نما»یی از یک نامه،یک کلید، یک فنجان،یک کارد.

«نما»ی متحرک (۱) **Tracking Shot**

« نما»یی که بادوربین متحرک گرفته





بالا: نمایش فیلم از پشت.
پائین: نمای شیشه‌ای یا «نمای»ی قسمی برشیشه نقاشی شده.

شود.دوربین ممکن است بر ارابه‌ای که روی ریل حرکت می‌کند سوار باشد ویا ارابه روی ریل نباشد و بر چرخ‌های لاستیکی حرکت داده شود.
Tracking همان معنی Dollying و Trucking را دارد .

«نما»ی متحرک (۲) Travelling Shot

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

«نما»ی متوسط Medium Shot

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

«نمای»ی 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، وغیره .

«نما»ی معرفی کننده Establishing Shot

یک « نما»ی دور و عمومی که معمولا در شروع صحنه بیاید وکارش معرفی وضعیت کلی، تثبیت موقعیت کلی صحنه است ، مثل «نما»یی از یک مهمانی ، یک خانه ، یک مسابقه اسبدوانی و غیره .

«نما»ی 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 پرکند. (مثلا قسمت پائین صحنه نمایی از یک ساختمان است که با ابعاد طبیعی وجود دارد ـ خواه دکور وخواه واقعی ـ دوروبر این ساختمان را که قرار است دارو درخت باشد و در اصل وجود ندارد روی شیشه نقاشی می‌کنند واین نقاشی را نزدیک‌تر به‌دوربین ، جوری که ابعادش با ابعاد منظره واقعی که عقب‌تر قرار گرفته مطابق شود، قرار می‌دهند واز هردو فیلم می‌گیرند.

«نما»ی نقطه‌نظر Point-of-View Shot

«نما»یی که صحنه را از دریچه‌ی دید و نقطه‌نظر یکی ازشخصیت‌های‌فیلم نشان‌بدهد. بطورخلاصه به این «نما».P.O.V هم اطلاق می‌شود .

«نما»ی واکنشی Reaction Shot

«نما»یی که واکنش شخص یا اشخاصی

را که ناظر واقعه‌ای هستند نشان می‌دهد.

معمولا برای ایجاد انتظار و دلهره‌ی بیشتری در بیننده و هیجان بیشتری به‌واقعه 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.

«نما»ی هوائی **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**

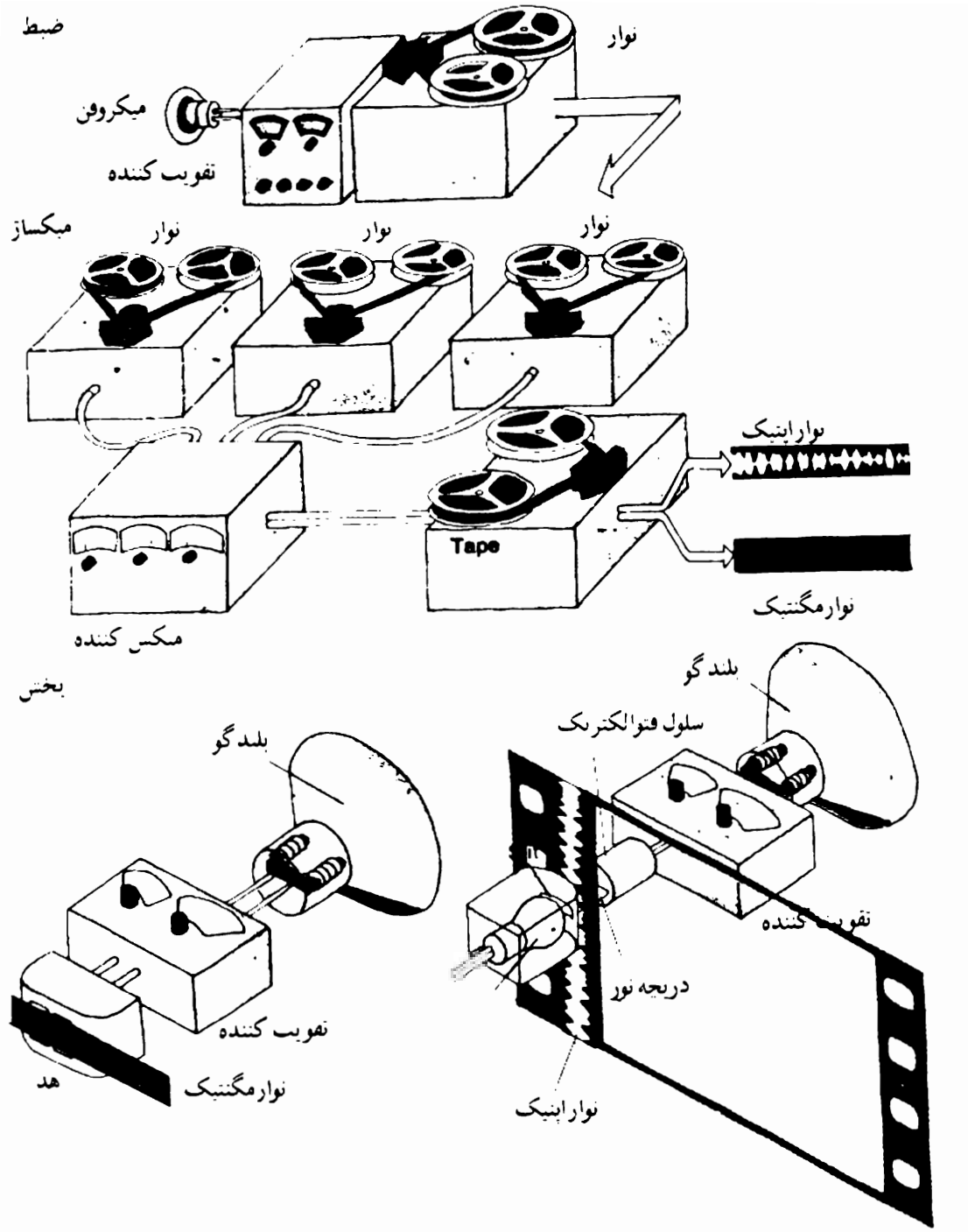
سلسله مراتب اصلاح رنگ و میزان تاریکی یا روشنایی هر « نما » در جریان چاپ نسخه‌ی نهایی فیلم ، به طوریکه فیلم از این لحاظ یکدست باشد. چون در جریان فیلم‌برداری گاهی بین گرفتن دو « نما»ی پشت سر هم (که در فیلم ظاهراً بلافاصله دنبال هم می‌آیند) فاصله زمانی زیادی می‌افتد، ممکن است میزان تاریک ـ روشنی یا رنگ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

نوار **Track**

۱) نوارصوتی (خلاصه‌ی Sound Track)

۲) ریلی که دوربین و فیلمبرداری بر آن

تصویر بالا: نمای معرفی کننده (بچه‌های بهشت، ماریسل کارنه ـ ۱۹۴۵)



نوار سر و صدای متفرقه فیلم ــ باندهای مختلف صدا (از قبیل دیالوگ، 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 اپتیک و گاهی هم به صورت مگنت ضبط می شود. صدای مگنت با استفاده از یک هد مگنت که به علائم الکتروما گنتیک حساس است قابل شنیدن می شود. صدای اپتیک با استفاده از یک سلول فتوالکتریک که به مقدار نور منعکس شده از باند اپتیک حساس است قابلیت شنوائی پیدا می کند. نورلامپ تحریک کننده یک منبع نور یکنواخت است.

روی ارابه‌ای حرکت داده میشود .
۳) (To Track) حرکت دادن دوربین بر ارابه .

نوار سروصداهای متفرقه فیلم (ساندافکت) Effects Track

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

نوار صدا Sound Track

صدای فیلم از سه نوع صدای مختلف تشکیل می‌شود(گفتگوها Dialogues - موسیقی متن - Musical Score - سروصداهای متفرقه Sound Effects) که هرکدام جداگانه تهیه و تنظیم و سپس روی یک نوار واحد ترکیب Mix می‌شود . این صدای ترکیب شده به باریکه‌ای در حاشیه‌ی فیلم که باریکه یا نوار صوتی باشد منتقل می‌گردد.
(هم چنین نگاه کنید به «دوربین صدابردار» Sound Camera).

نوار موسیقی Music Track

نوار یا باندی که روی آن فقط موسیقی فیلم ضبط می‌شود و بعداً با نوار گفتگوها Dialogues و نوار صداهای متفرقه - Sound Effects ترکیب Mix می‌شود و تشکیل نوار صوتی واحد فیلم Sound Track را می‌دهد .

نورآرک Arc Light

«آرک» درالکتریسته به‌نوار نورانی قوسی شکلی گفته می‌شود که از یک سلسله جرقه های به هم پیوسته مداوم تشکیل می‌شود. این جرقه ها از نزدیک شدن دوالکترود که از یک جور کربن(زغال) مخصوص ساخته شده‌اند به‌وجود می‌آید (دراصطلاح آپاراتچی‌های ایران به‌این الکترودها زغال گفته می‌شود). نور آرک که منبع روشنایی دستگاه‌های نمایش فیلم(آپارات) است ، نوری است قوی ، سفید و یکدست که یکدستی شدت آن با نزدیک شدن زغال ها به یکدیگر به طور خودکار و تدریجی حفظ می‌گردد. هم‌چنین در فیلمبرداری صحنه‌های وسیع از نوعی پروژکتور بزرگ استفاده می‌شود که به جهت به کار گرفتن الکترود- های کاربن برای ایجاد نوری قوی و سفید- رنگ در آنها، «آرک» نامیده می‌شوند. در سالهای اخیر استفاده از الکترودهای کاربن در پروژکتورهای نمایش و نور منسوخ شده و بجای آن از لامپهای مخصوص استفاده می‌شود که نوری مشابه « آرک»دارند.

نوراصلی صحنه Key Light

نور اصلی که برای روشن کردن صحنه موقع فیلمبرداری به کار می‌رود . (هم‌چنین نگاه کنید به « نورمکمل » Filler Light)

نور بیشتر ازمعمول 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. دراین شیوه‌ی نورپردازی به طور کلی روشنایی در

صحنه حاکم است. این طرز نوردادن به‌صحنه در عموم فیلم‌های قدیمی «هالیوود» رایج بود و هنوز هم درمورد اغلب فیلم‌های رنگی اعمال می‌شود. از این نوع نورپردازی با سفیدی و روشنایی زیادتر از معمول برای ایجاد حالات درامی خاص استفاده می‌شود. مثلا «فدریکوفلینی»این‌شیوه‌ی نور زیاد دادن به صحنه را در نمایش صحنه‌های خاطره و تخیل در فیلم «هشت‌ونیم» (۱۹۶۳) به کار برده بود.

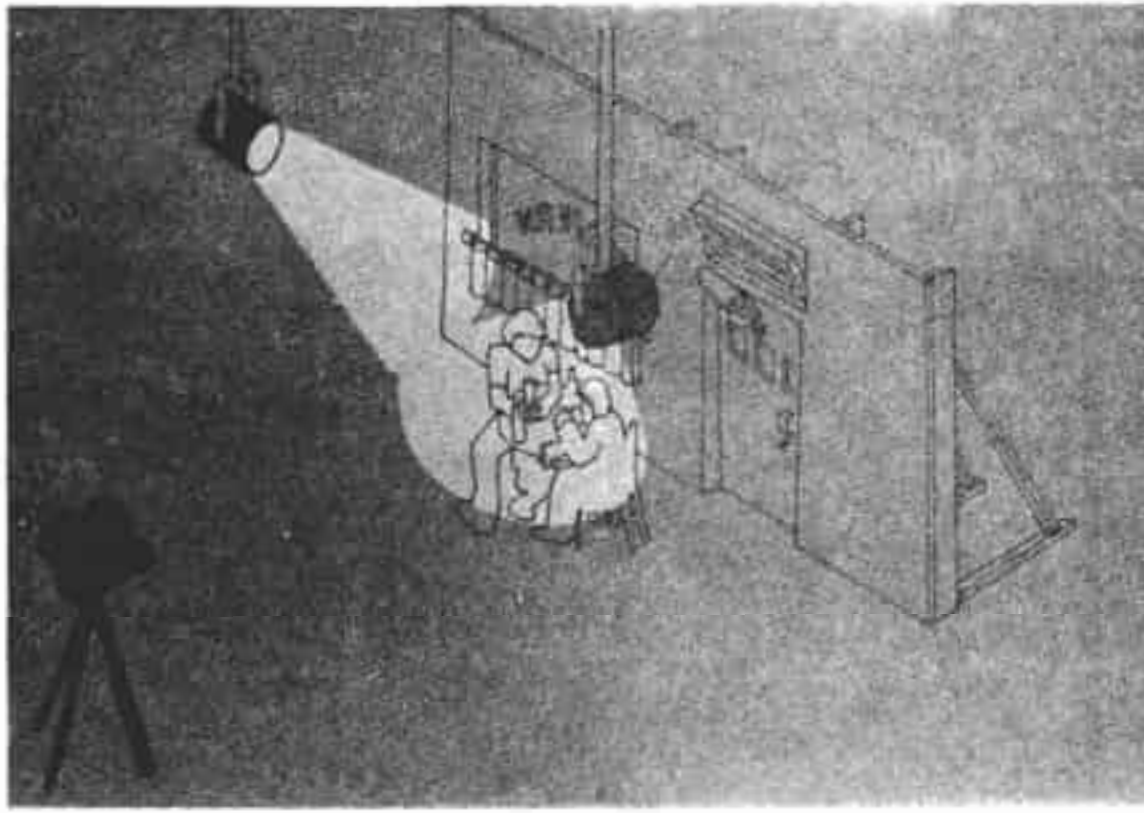
نورپردازی Lighting

روشن کردن‌صحنه برای فیلمبرداری‌ازآن. فیلم‌های خام اولیه « حساسیت » (قابلیت جذب نور) کمتری داشتند.وچون فیلمبرداری به‌نور زیادی احتیاج داشت‌استودیوها را جوری می‌ساختند که تالار فیلمبرداری بتواند رو به آفتاب بگردد. برای همین هم محل اولین استودیوهای فیلمبرداری را در کالیفرنیا (هالیوود) قرار دادند که ناحیه‌ای اغلب آفتابی است.

اولین پروژکتور(نورافکن)های روشن‌کننده صحنه‌های فیلمبرداری، «زغالی» (Arc) و بعد لامپی بودند. بعدها چراغ‌های کوارتز (Quartz) (که با بخار جیوه کار می‌کند) ابداع شد که ساده‌تر و کوچک‌تر بود. این‌امر همراه با پیدایش فیلمهای « حساس » (Fast) که احتیاج به نور زیادی نداشت ، کار فیلمبرداری را سهل‌تر وقابل انعطاف‌تر کرد به طوریکه حالا در خیلی از جاها صرفاً با « نور موجود » (Available Light) و بدون لامپ و نورافکن اضافی فیلم می‌گیرند و حتی فیلم رنگی حساسیتش به حدی رسیده که با نور شمع می‌شود فیلم‌گرفت. منتها هرقدر نور صحنه بیشتر باشد ، دیافراگم دوربین را می‌توان تنگ‌تر کرد و به‌صحنه عمق بیشتری داد (از زمینه‌ی دورتری می‌شود فیلم گرفت). نورپردازی وظیفه‌ی مدیر فیلمبرداری و یکی از جنبه‌های بسیار مهم و حساس فیلمسازی است ودر ایجاد شکل ظاهری فیلم و بخشیدن حس و حالت به آن نقش اساسی دارد .

نور دادن به‌فیلم Exposure

میزان نوری که موقع فیلمبرداری به فیلم می‌رسد به وسیله‌ی دیافراگم (Diaphragm) و میزان گشادی یا تنگی آن (F - Stop) و همچنین طول مدت باز ماندن دریچه‌ی دوربین و نور دیدن فیلم (Shutter Speed) کنترل می‌شود و به حسب این دو عامل متغیر است. در عکاسی اختیار نور دادن به‌فیلم بیشترست تا درسینما ، درسینما چون در هر ثانیه ۲۴ کادر فیلم ازجلوی دریچه‌ی دوربین فیلمبرداری رد می‌شود وهر کادر فیلم به‌مدت یک بیست‌وچهارم ثانیه در مقابل دریچه‌قرار می‌گیرد و نور می‌بیند، دریچه به‌مدت زمان دو دهم ثانیه برای هر کادر فیلم باز است و برای حفظ عمق صحنه،دریچه به‌میزان حداقل تنگ نگاهداشته می‌شود، درنتیجه فیلمبردار میزان نوری را که به‌فیلم می‌رسد با اضافه یا کم کردن روشنایی خود صحنه کنترل می‌کند و ضمناً باید مواظب باشد که میزان نور بین « نما»های دنبال هم (که ممکن است با فاصله‌ای زمانی زیادی فیلمبرداری شده باشند)ناگهان تغییر نکند ویک «نما»ی روشن و «نما»ی بلافاصله بعداز آن (که‌ظاهراً در همان زمان رخ می‌دهد)تاریک نباشد. بعضی از فیلمسازان با زیادتر یا کمتر از حد معمول نور دادن‌به فیلم‌در جهت بیان مفاهیم



بالا: نور بیشتر از معمول: قیافه کودکانه وحشتناک (زان سرطویل ورژن گوگول) نور روی حساب محدود شده است.
پائین: نور دکمن: در طرح منبع اصلی نور را علامت می گذارد که به موضوع فیلمبرداری تابانیده شده است.

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

نور زیاد **Overexposure**

به‌فیلم هنگام فیلمبرداری بیشتر از حد لازم نوردادن که نتیجه‌اش سفید و روشن‌تر شدن تصویر است بیش از حد معمول. این عمل را برای ایجاد حالات خاص (مثلا دادن فضایی زیاده روشن وآفتابی به‌صحنه، یاگاه در صحنه‌های رویا و امثال آن) عمداً انجام می‌دهند .

نور مکمل **Filler Light (Fill Light)**

روشنایی کمکی که از طرف مقابل منبع اصلی نور (Key Light) به موضوع فیلمبرداری تابانده می‌شود وسایه‌ها را نرم و کمی روشن‌تر می‌کند و به‌قسمت‌هایی که در تاریکی مانده‌اند و «نوراصلی» به آنها نرسیده روشنایی می‌بخشد . «نورمکمل» 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. به‌کمک فیلم‌های حساس‌تر از معمول (Fast Films) درنورطبیعی‌محیط‌های واقعی (Locations) می‌توان فیلم گرفت.

نوع (ژانر) **Genre**

کلمه‌ی فرانسه ، اصلا به‌معنی نوع و قسم ، و درسینما نوعی وگروهی فیلم خاص مثل ژانر «وسترن» ، ژانر «موزیکال» وغیره .

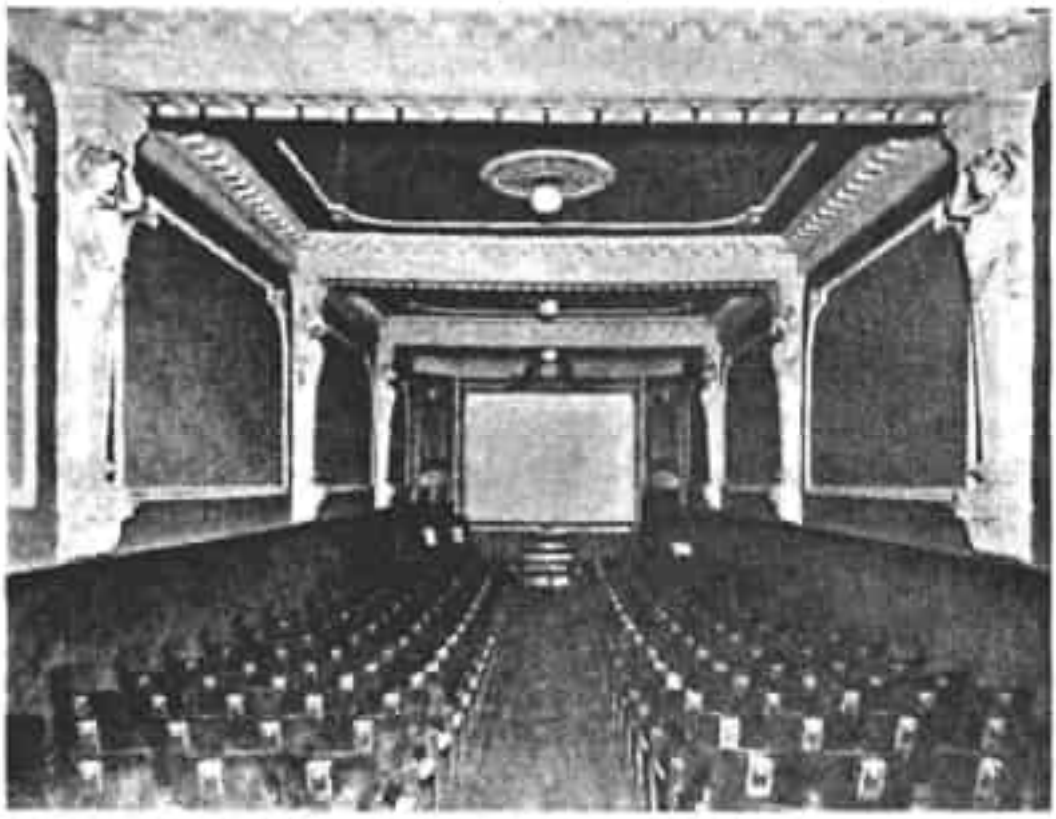
نیکل اودئون (سینمای دوپولی)
Nickle Odeon

اولین سری سالن‌های‌نمایش فیلم که در سال ۱۹۰۰ به‌شکل ابتدایی درآمریکا باب شد و کارش خیلی‌گرفت. یک تالار دراز(معمولا دکان یا انباری) با ردیف نیمکت‌های چوبی و دستگاه نمایش‌ابتدایی. اسم این سینماها از کلمه «اودئون» که معادل یونانی تآتر است و اصطلاح عامیانه‌ی « نیکل » که سکه‌ی ۵ سنتی (قیمت بلیت ورودی سینما) ست تشکیل می‌شد.

شرح تصاویر صفحه مقابل:

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

5¢
5¢
5¢
YOU
MUST
5
STREET



و

واحد دوم فیلمبرداری Second Unit

در جریان تهیه‌ی بعضی از فیلم‌ها ، مخصوصاً فیلم‌های عظیم و مفصل، یک‌گروه فیلمبرداری کمکی به اسم « واحد دوم» قسمت‌هایی از فیلم را که معمولا در خارج‌از استودیو می‌گذرد و در آن هنرپیشه‌های‌اصلی 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 این‌ترتیب کوتاه‌تر می کنند.

در فیلم‌معروف«بن هور»(Ben Hur)(۱۹۰۹) اثر « ویلیام وایلر» (W. Wyler) ؛ فصل مسابقه‌ی ارابه‌رانی را واحد دوم فیلمبرداری کرده بود،هم چنین است در مورد غالب فیلم‌های تاریخی و جنگی و امثالهم.

وامپ Vamp

در سینما مجازاً زن خون‌آشام،زن‌افسونگر وخانمان‌برانداز، زن زیبای لذت‌جو و بی‌رحمی که مردهای معمولا چشم وگوش‌بسته وشریف و خانواده دار را از راه به در می‌برد وبعد 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. درسالهای بعد،مثلا در دهه‌ی‌چهل«ریتاهی‌ورث» (R. Hayworth) در فیلم‌هایی مثل«خون‌وشن » (Blood and- Sand ۱۹٤۰) و « عشقهای کارمن » (Loves of Carmen ۱۹٤۸)نمونه« وامپ»بود.

وایپ Wipe

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

وزن ،گام ، (ریتم) Pace

وزن (ریتم) حرکت فیلم ، شتاب یا کندی سلسله وقایع و روایت فیلم .« ریتم » سریع با « نماء»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:میز، 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 هجوم‌برای یافتن طلا در « کالیفرنیا» و « داکوتا» تا جنگ‌های داخلی آمریکا،مبارزه با سرخ - پوستان،ساختمان راه‌آهن 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 - « کاوبوی» که نام دیگریست برای این‌فیلم- ها)با کلاه‌های لبه پهن و شلوار سواری و ششلول‌ها و حضور دایمی اسب‌هاست و شهرک‌های چوبی با یک خیابان در وسط، یک کافه‌ی مشروب فروشی Saloon ، دفتر کلانتر Sheriff ، یک کلیسا، یک دکه،نعل‌بندی وغیره . فیلم‌های «وسترن» بخاطر تحرک ظاهری،وجود قهرمانان قاطع، تنها وبی‌باک،مبارزه‌ای روشن با عوامل معارض،شکل غیر متعارف و جذاب زمینه‌ی وقایع (بیابان‌های باز و شهرک‌های محدود) ولباس 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 فالوبیل- کودی« Buffalo Billcody » و در «رمان» - های دوپولی محبوبیتی داشت.از جمله‌ی‌این قهرمانان محبوب « وایلدبیل هیکاک» (Wild Bill Hikock) «کالا میتی جین» (Calamity Jane) « وایات ارپ »

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

درسال ۱۸۹٤ «ادیسون» یکی از نمایش‌های غرب وحشی را در دستگاه« کینه‌توگراف » (Kinetograph) ضبط‌کرد و در ۱۸۹۸ فیلم وسترن کوتاهی به اسم «سالن بارکریپل 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 «ادوین‌اس.پورتر» E.S. Porter اولین وسترن متمایز ویکی از مهم ترین فیلم‌های اولیه‌ی سینما شد.

هنرپیشه‌ی اول این فیلم « جی.ام. آندرسون» (G.M. Anderson) در۱۹۰۸ فیلمی به اسم « برانکوبیلی وکودک» (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 ۱۹۱٤ تعدادی وسترن تک پرده‌ای (ده دقیقه‌ای) بسیار موفق‌ساخت،از آن جمله‌بود «سرخپوست و کودک» (The Redman and the Child ۱۹۰۸)،«قتل‌عام»(The Massacre ۱۹۱۳) (و «نبرد در تنگه الدربوش » Battle at Eldebruch Gultch .فیلم های«اینس»اصالت، واقعیت ووسعت‌حماسی بیشتری داشتند . وی با فیلم « معامله » (The Bargain ۱۹۱٤)« ویلیام‌اس.هارت» (W.S. Hart) رابه سینما معرفی کردکه به خاطر شخصیت قوی و متین خود یکی از محبوبترین ونمونه‌ی 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 ۱۹۱٦) 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 محبوب‌جهانی‌بودند. کارگردانان عمده‌ای که در این دهه‌در زمینه‌ی وسترن کار می‌کردند «سیسیل ب.دومیل» (C.B. Demille)،«هنری کینگ» (H. King) و « جان‌فورد» بودند. فورد درمیان گاوچرانان زندگی کرده و شخصیت‌های وسترن و زمینه‌ی خاص آنرا خوب می‌شناخت.وی تا قبل از اولین وسترن معروفش « اسب‌آهنی» (The Iron Horse ۱۹۲۵)تعدادبسیاری‌فیلم‌وسترن کوتاه ساخته‌بود. بازیگران‌عمده‌ی 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

بالا: سرقت بزرگ راه‌آهن (ادوین. اس. پورتر ــ ۱۹۰۳) اولین وسترن ممتاز و یکی از مهم‌ترین فیلم‌های اولیه سینما.
پائین: قتل عام (دیوید وارک گریفیث ــ ۱۹۱۳) از جمله اولین وسترن‌های تک حلقه‌ای بسیار موفق (گریفیث) بود.

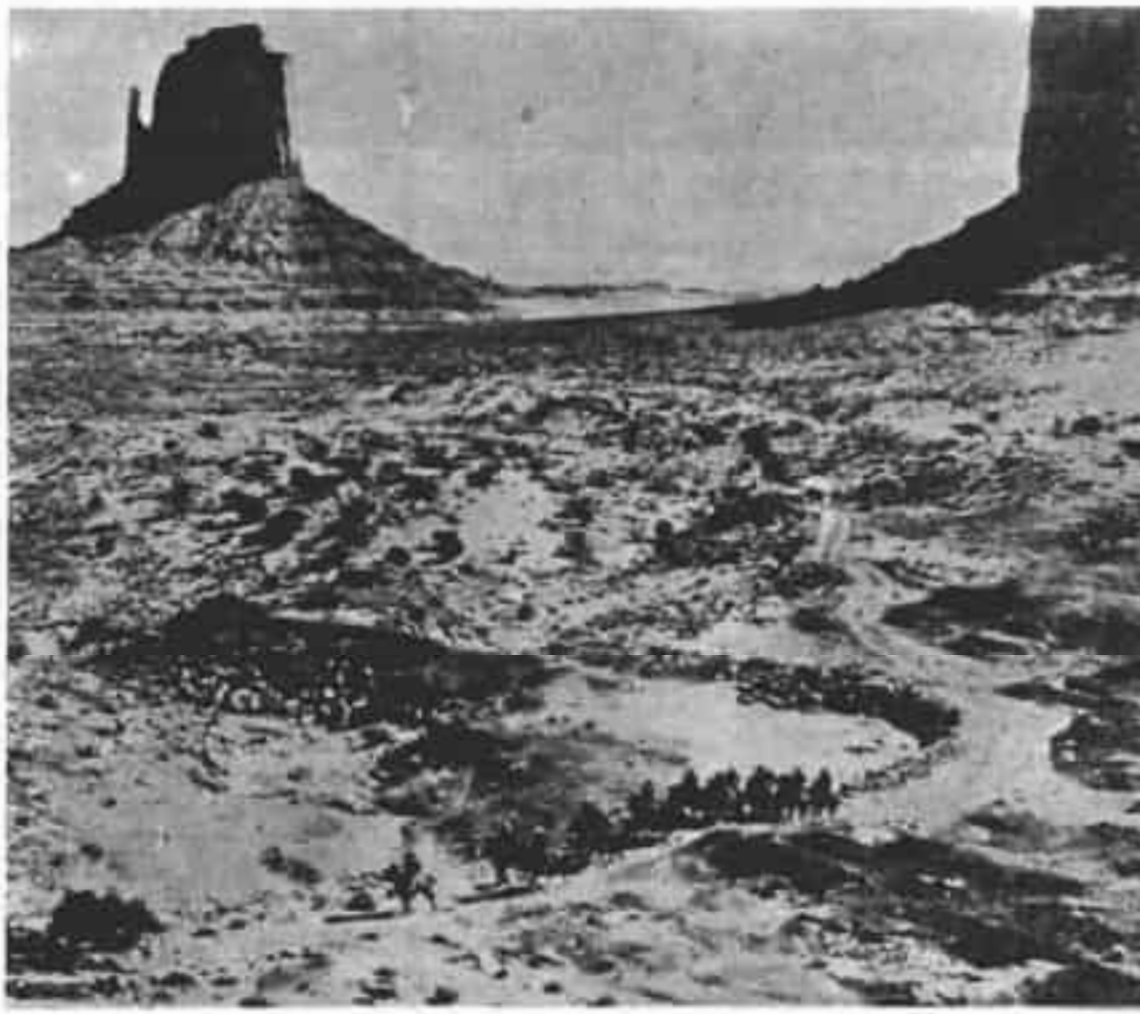
وسترن بعدی حماسی بخشید و امکانات هنری این قالب را نشان داد. موفقیت این فیلم که «جان‌فورد» را به ساختن «اسب آهنی» برانگیخت، فیلمی که در آن برای اولین بار سبک سهل و متمتع این فیلمساز غزلسرا و «انسان»، با شخصیت های آشنای محبوبش ارائه می‌شد. در این دوره وسترن‌های پرتحرک و صرفاً حادثه‌ای هم زیاد ساخته می‌شد که بازیگران اکثر آنها «کن مایناره» (Ken Maynard) «باک جونز» (Buck Jones)، «جک هولت» (J. Holt) و «تامیکس» (T. Mix) بودند. اساس این فیلم‌ها زد و خورد و دلاوری و عملیات آکروباسی خطرناک و تاخت وتاز بود.

در آغاز دوره‌ی سینمای ناطق «وسترن» در دست کارگردانانی مثل «راثول والش» (Raoul Walsh) و «فورد» به جلوه‌ی خود ادامه داد. فیلم‌های «در آریزونای قدیمی» (In Old Arizona ـ ۱۹۲۹) و «معبر بزرگ» (The Big Trail ـ ۱۹۳۰) اثر «راثول والش»، «ویرجینیائی» (The Virginian ـ ۱۹۲۹) اثر «ویکتور فلمینگ» (V. Fleming) و «بیلی دکید» (Billy, the Kid ـ ۱۹۳۰) اثر «کینگ ویدور» (K. Vidor)، «فرمانان جهنم» (Hell's Angels ـ ۱۹۳۰) و «سیمارون» (Cimarron ـ ۱۹۳۱) از «وسلی راگلز» (Wesley Ruggles) کارهای عمده‌ای هستند که در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۳۰ در این زمینه صورت گرفته‌اند. فیلم «ویرجینیایی» یکی از اولین فیلم‌های «گاری کوپر» (G. Cooper) و «معبر بزرگ» اولین فیلم عمده‌ی جان وین (J. Wayne) است، که بعداً در سینما به خصوص در فیلم‌های وسترن محبوبیتی کم‌نظیر پیدا کردند.

در ۱۹۳۰ فیلم‌های وسترن به صورت سری به بازار راه یافت. سلسله فیلم‌هایی کم

شرح تصاویر این صفحه:
بالا: اسب آهنی (۱۹۲۵) از اولین وسترن‌های معروف «جان‌فورد».
پائین: «حادثه آکسی‌یوه» (ویلیام ولمن ـ ۱۹۴۳) از وسترن‌های معروف سالنوری!

شرح تصاویر صفحه مقابل:
بالا: گاری سرپوشیده (جیمز کروز ـ ۱۹۲۳) از وسترن‌های مهم دهه بیست.
پائین: دلیجان (جان‌فورد ـ ۱۹۳۹) از معروفترین وسترن‌های تاریخ سینما.



بالا: کاروانسالار (جان‌فورد ــ ۱۹۵۰) اولین وسترنی که با نظر منفی به سرخ‌پوستان نگاه می‌کرد.
پائین: جویندگان (جان‌فورد ــ ۱۹۵۶) این بهترین اثر «جان‌فورد» است.

بالا: دوئل در آفتاب (کینگ ویدور ـ ۱۹۴۶) یک وسترن حماسی و پرخرج.
پائین: رود سرخ (هاوارد هاکز ـ ۱۹۴۸) اولین وسترن هاکز.

خرج و اغلب در یک سایه با هنرپیشه‌هایی مشخص نظیر «جان‌وین» و هاپ‌الانگ کاسیدی (Hopalong Cassidy) وبعدها « کابوی» های آوازه‌خوان‌مثل «روی راجرز»(R. Rogers) و جین آتری (Gene Autry) که در فیلم‌هایشان بر موسیقی دهاتی - غربی (Country-Western) زیاد تکیه می‌شد.

در اواخر دهه‌ی ۳۰ و اوایل دهه‌ی ٤۰ وسترن با فیلم‌هایی مثل «دلیجان» (Stagecoach - ۱۹۳۹)از « جان فورد» « اهل غرب»(Westerner - ۱۹٤۰)از « ویلیام وایلر»و راه‌آهن سرتاسری غرب (Western Union - ۱۹٤۱) اثر« فریتس لانگ» (F. Lang) به پختگی رسید و تحلیل شخصیت و ظرایف روانکاوانه در آن‌راه یافت.از وسترن‌های طی دوره‌ی جنگ دوم «حادثه‌ی‌آکس‌بو» (The Ox-Bow Incident ۱۹٤۳)از « ویلیام‌ولمن» (W. Welman) (در باره‌ی اعدام بی محاکمه‌ی دوسردبیگناه) و «یاغی» (The Out Law - ۱۹٤٦) از « هوارد هیوز» (H. Hughes)بیشتر به‌خاطر سانسوری بودن موضوع و ستاره‌ی اولش مشخص هستند. بعد از جنگ،«فورد»وسترن‌موثر « کلمانتاین عزیزم» (My Darling Clementine - ۱۹٤٦) « کینگ ویدور» وسترن حماسی و پرخرج «دوئل در افتاب» (Duel in the Sun - ۱۹٤٦) و « هوارد هاوکز» «رودسرخ» (Red River - ۱۹٤۸) را ساختند .«رود سرخ» اولین وسترن«هاکز» و یکی از بهترین آثار دراین زمینه است.

جدی‌تر شدن سایه‌های وسترن دراوایل دهه‌ی پنجاه‌جلوه‌ی‌بیشتری یافت.در وسترن‌ها مسایل قرن جاری،سایه‌های 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 - ۱۹۵٦) (در ایران : « در جستجوی خواهر ») هر دو از جان فورد (که این دومی به عقیده‌ای‌بهترین اثراوست) «وینچستر ۷۳» (Winchester 73 - ۱۹۵۰) و «مردی‌ازلارامی»(The Man From Laramie ۱۹۵۵) ازآنتونی‌من(A. Mann)، « سر ظهر» (High Noon -۱۹۵۲)(در ایران: ماجرای نیمروز) از«فرد زینمن» (Fred Zinnemann) « جانی گیتار» (Johnny Guitar - ۱۹۵٤) از « نیکلاس‌ری» (N. Ray) « پرتاب تیر» (Run of the Arrow - ۱۹۵٦) از « سیموئل فولر» (Samuel Fuller) «تی‌بلند» (The Tall T - ۱۹۵۷) و«تنهابتاز» (Ride Lonesome - ۱۹۵۹) هر دو اثر « باد باتیچر » (Budd Boetticher) « ریوبراوو»(Riobravo - ۱۹۵۸)از«هوارد‌هاوکز»(یکی از استادانه‌ترین‌آثار این زمینه) ...در وسترن‌های جدید، تصور قدیمی خوب‌و بد به هم می‌ریخت.قهرمانان شخصیتی‌پیچیده 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 « آرتورپن» (A. Penn) و «شین» (Shane - ۱۹۵۳)از «جرج‌استیونس» (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 روبرومی‌شدیم 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 « دیویدمیلر » (D. Miller) «مردی که‌لیبرتی والانس را کشت » (The Man Who Shot Liberty Walance ۱۹۶۲)از«جان‌فورد» - «بر سرزمین بلند بتاز» (Ride the High Country - ۱۹۶۲)(درایران : « جدال در بعد از ظهر.») ، و « این گروه خشن » (The Wild Bunch - ۱۹۶۹) و « ترانه‌ی گیبل هوگ» (The Ballad of Gable Hoque ۱۹۷۰) هر سه از « سام پکین پا » (S. Peckinpah) در این فیلم‌ها خشونت تجلی شدیدتر و واقع‌گرانه‌تری داشت،تادر فاصله‌ی ۱۹۶۴ تا ۶۶ با وسترن‌های سه‌گانه معروف « سرجولئونه » (S. Leone) (برای یک مشت دلار - خوب وبد وزشت - 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 سرخ‌پوستان بود و مطرح کردن مظالمی که بر آنها گذشته بود. دراین زمینه بودند:«پاییز قبیله شاین » (Cheyenne Autumn - ۱۹۶۴) اثر « جان‌فورد»، « بزرگمرد کوچک» (Litte Big Man - ۱۹۷۰) از « ارتور پن» و«سربازآبی» (Soldier Blue - ۱۹۷۰) از «رالف‌نلسون » (R. Nelson) « الدورادو » (Eldorado ۱۹۶۶) و «ریولوبو» (Riolobo - ۱۹۷۱) هر دو از «هوارد هاوکز» و «جرئت واقعی» (Tru Grit - ۱۹۶۹) از «هنری هاتاوی» (H. Hathaway) وسترن های خوب این دوره هستند . موفقیت و محبوبیت عظیم « بوچ کاسیدی وساندنس 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 دهۀ 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 وسترن‌اسپاگتی(Spagetti Western) راسبب شد. نمونه‌هایی از وسترن در سینمای‌آلمان 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.جالب‌است که فیلم معروف این کارگردان « هفت سامورایی » (The Seven Samurai - ۱۹۵۴) که در

شرح تصاویر این صفحه:

(بالا ــ راست): تنها بنار ــ بادبانچر، ۱۹۵۹ (بالا ــ چپ): ماجرای نیمروز ــ فرد زینه‌مان، ۱۹۶۲ ــ (وسط ــ راست): بر سرزمین بلند بنار ــ سام پکین‌پا، ۱۹۶۲. (وسط ــ چپ): آسمان بزرگ ــ هوارد هاکز، ۱۹۵۲ (پائین): جرئت واقعی ــ هنری هاتاوی، ۱۹۶۹

شرح تصاویر صفحه مقابل:

(بالا): نیرانداز ــ دان سیگل، ۱۹۷۹

(پائین ــ راست): مردی که لیبرتی والانس را کشت ــ جان فورد ۱۹۶۲.

(پائین چپ): این گروه خشن ــ سام پکین‌پا، ۱۹۶۹ ــ و: نسن ــ جرج آستوبس ــ ۱۹۵۳

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

وسترن اسپاگتی Spagetti Western

کنایه از وسترن ایتالیایی، که از سال ۱۹۶٤ 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 جلب‌نظر کرد و در دهه‌ی ۶۰ بازار سینماهای جهان را از انواع مشابه آکنده ساخت .

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 گرفتنشان تصویر را به وجود می‌آورد درشت و مشخص هستند و در این مورد تصویر را « دانه ـ دانه » (Grainy) می‌گویند .

وضوح تا عمق صحنه Deep Focus

اصطلاحی برای توصیف فیلمبرداری به شیوه‌ای که در آن اجسام و افراد در صحنه ، از قسمت پیشین تصویر گرفته و تا دورترین و عقب ترین 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) (۱۹٤۱) از نو رواج داد واعتباری هنری به آن بخشید.

ویده ئو Video

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

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 واضح تر و دقیق‌تر به نظر می‌آیند.این شیوه که طی سالهای پنجاه در آمریکا مورد استفاده قرار می‌گرفت ، امروزه تقریباً منسوخ شده است.

VC

ه

هالیوود Hollywood

ناحیه‌ای در هشت‌مایلی شمال‌غربی شهر لوس‌آنجلس واقع در ایالت کالیفرنیا که به عنوان مرکز صنایع فیلمسازی آمریکا، محل تجمع استودیوهای بزرگ و سمبل فیلم، وسینما و تمام تجمل و فانتزی و زیبائی‌های 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. کالیفرنیای جنوبی از حدود سال ۱۹۰۷ به سبب آفتاب دائمی و مناظری متفاوت از کوه‌های برف‌پوش تا صحراهای لخت،نظر فیلمسازان را بخود جلب کرده بود.در سال ۱۹۰۸ فیلمبرداری فیلم « کنت دومونت کریستو» که در شیکاگو شروع شده بود در کالیفرنیا تمام شد. دیوید وارگ گریفیث فیلمساز بزرگ از سال ۱۹۱۰ فیلم‌هایش را مرتب درکالیفرنیا می‌ساخت .وقتی که درسال ۱۹۰۹ شرکت ثبت علائم و حقوق سینمائی 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) پایه گذاری کرد. تا پایان همین سال ۱۵ شرکت دیگر در هالیوود صاحب استودیو شده

بالا: هالیوود در سال ۱۹۰۳
پائین: هالیوود در سال ۱۹۳۰

بودند. با اضمحلال شرکت ثبت علائم وحقوق سینمائی ، فیلمسازان مستقل نظیر «جسی لاسکی» (Jesse Lasky) ، « سیموئل گلدوین » (S. Goldwyne) و « سیسیل ب . دومیل » (C.B. Demille) اعتباری تازه بدست آوردند. «دومیل» در سال ۱۹۱۳ فیلم «شوهر زن‌سرخ‌پوست» (The Squaw Man) را ساخت که اولین فیلم آمریکائی از نظر فروش وگیشهٔ 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 زیبائی فرمان میراند.

جداماندگی نسبی آمریکا از جریان جنگ اول جهانی، توفیق فیلم‌های دومیل، گریفیت و با پایان جنگ، استودیوها بسرعت توسعه یافتند و به وارد کردن استعدادهای اروپائی و استقرار سیستم ستاره‌سازی (بستاره - سازی رجوع شود) پرداختند . این سیستم، وفاداری وعلاقهٔ تماشاگران را تضمین می کرد. دراین دوره،در کالیفرنیا نفت پیدا شد،قیمت زمین بالا رفت و از سراسر آمریکا افراد برای فرار از مشکلات بعد از جنگ و دوران رکودو راه‌یابی به دنیای جاذبه و رؤیا به کالیفرنیا رو آوردند. ازدیاد جمعیت و تمرکز استعدادها و روحیات مختلف و ریخت‌وپاش های اعیانی مفرط که مطبوعات هم مبالغه‌اش می کردند به هالیوود صورت مظهر مجسم ثروت،شکوه، زیبایی ، فهم و سلیقه را داد .مالیات‌ها هنوز زیاد نبود و درآمد هنرپیشگان وافر بود و می‌توانستند زندگی‌های افسانه‌ای در خور نقش های خود داشته باشندوبرای گریز از ملال

بالا: «ساموئل گلدوین» و «ویلیام وایلر» به هنگام تهیه فیلم «دارورث»
پائین: سیسل ـ ب. دومیل.

بدنبال لذت‌های جنجال‌انگیز باشند. انتقادات بر سروصدای زندگی هالیوودی و همه پرهیز کاران به هالیوود بعنوان سنت‌گذار فساد در سال ۱۹۲۶ موجب تشکیل دفتر « هیز » (Hays' Office) و در ۱۹۳٤ « لژیون عفاف » شد. دفتر « هیز » به ریاست « ویلی هیز » برای رعایت اصول اخلاق در فیلم‌ها بوجود آمد و بدنبال آن لژیون عفاف (Legion of Decency) که جنبه کلیسائی داشت به شدت از بروز هر نوع امر خلاف اخلاق در فیلم‌ها کاست وفیلم‌های هالیوودی که در دهه ۳۰ بسیار بی‌پرده‌بود، تا حد تفریط سر به زیر و عفیف شد (جوری که حتی زن و شوهرها در فیلم نمی‌توانستند در تختخواب دو نفره بخوابند و تخت‌هایشان باید جدا می‌بود)

اختراع صدا در ۱۹۲۶ وکسادی عمومی اقتصادی موجب بحرانی موقتی در هالیوود شد. بعد از موفقیت اولین فیلم‌ناطق، « خواننده جاز » (The Jazz Singer) (۱۹۲۷) تمام استودیوها به دستگاه ناطق مجهز شدند و گر چه بعضی از هنرمندان مجبور شدند بعلت داشتن صدای نامناسب از کار کناره‌گیری کنند، با ایجاد عرصه‌ای برای کارگردانان، بازیگران، نویسندگان و متخصصان فنی‌جدید بوجود آمد و استعداد هائی از تئاتر آمریکا و انگلیس وارد هالیوود شدند. نفوذ دفتر «هیز» و شدت سانسور چهره هالیوود را عوض کرد. فیلم‌هابه‌صورت 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 وبی‌پروائی هایشان داغ

بالا: آدولف زوکور
پائین: ویلی هیز

بود و این شایعات با تصاویر جذاب درمجلات سینمائی مخصوص علاقمندان سرسپرده (Fan Magazinc) 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 بچه های 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» وغیره»،هر استودیوئی باصطلاح « اصطبل» ستارگان ، کارگردانان وسایر متخصصان تحت قرارداد خود را داشت.شیوه فیلمسازی تقریباً کارخانه‌وار بود که هر استودیو در موعدهای 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 دوران‌جنگ دوم جهانی آمریکاعملاً یگانه کشوری بود که فیلمسازی در آن بدون کمبود ووقفه ادامه یافت،ولی بعدازجنگ عواملی چند افسانه‌هالیوود را بتدریج دگرگون ساختند . فیلمسازی در اروپا سر بلند کرد ، گروه فیلمسازانی پیدا شدند که می‌خواستند فیلم‌های مستقل و دوراز نفوذ استودیوها بسازند . در ۱۹۵۰ تلویزیون بعنوان رقیب و خطری جدی برای سینما قد علم کرد.هالیوود با ارائه سیستم‌های جدید فیلمبرداری برای نمایش بر پردهٔ عریض وصدای استریو وفیلم بودار و غیره سعی در جلب تماشاگران از دست رفتهٔ سینماها کرد.گروه‌های سینماهای نمایش‌دهنده فیلم از انحصار استودیوهاخارج

بالا: استودیوهای آر.کا.او در سال ۱۹۳۵
پائین: استودیوهای وارنر در سال ۱۹۳۵

شدند،مالیات‌ها افزایش یافت و دلارهای حاصله از فروش فیلم‌های‌آمریکائی درکشورهای خارجی قابل انتقال نبودو 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 یا قدرت به دست شرکت‌ها ، گروه‌های بانکداران و سرمایه‌گذاران افتاد ، استودیوها فیلم‌های قدیمی خودرا به تلویزیون فروختند،بین تلویزیون و سینما مبادله افراد صورت گرفت و تلویزیون استعدادهای سینما را جذب کرد وبعضی‌از کارگردانان تلویزیون به سینما آمدند.

از اوایل دهه ۰۰ سرمایه گذاران آمریکائی با شیوه‌های زیرکانه تجارتی توانسته‌اند کنترل خودرا 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 شیوهٔ 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

بالا: استودیوهای فوکس در سال ۱۹۳۵
وسط: استودیوهای پارامونت در سال ۱۹۳۵
پائین: استودیوهای مترو گلدوین مایر در سال ۱۹۳۵

ویلاهای هنرپیشه‌ها و مانن‌های سینما با دکوراسیون‌های فاخر و تورهائی که افرادرا به تماشای مراکز فیلمسازی می‌برد. هالیوود در اوج خود در نزد بسیاری از فیلمسازان و نویسندگان‌موردعلاقه ، نفرت‌وگاهی ترکیبی از هر دو بود . درباره این شهر و فضایش داستان‌ها و فیلم‌های چندی پرداخته شده، مثل آخرین مردمقتدر (The Last Tycoon)، نوشته اسکات فیتز جرالد که بوسیله‌ایلیا کازان فیلم شد (۱۹۷۶)ویا فیلم معروف سانست بولوارد(Sunset Boulvard)درایران: غروب یک ستاره - (۱۹۵۰) اثر «بیلی وایلدر»

«سانست بولوارد» (در ایران: غروب یک ستاره)
اثر: بیلی وایلدر ـ ۱۹۵۰

هنرپیشه‌های بدل Stuntman

مسئول انجام کارهای خطرناک درفیلم (پرش‌هاسقوط‌ها و زدوخوردهای وحشیانه و معلق زدن با اتومبیل و امثال آن) این افراد را با دستکاری در ظاهر وپوشاندن لباس مشابه با شخصیت اصلی فیلم درصحنه‌های 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 تمرین و ورزیدگی کافی دارند به مخاطره‌ای حساب شده دست می‌زنند. معذلک‌در بعضی صحنه‌های خطرناک،گاه بعضی ازاین افراد مجروح و حتی کشته می‌شوند.