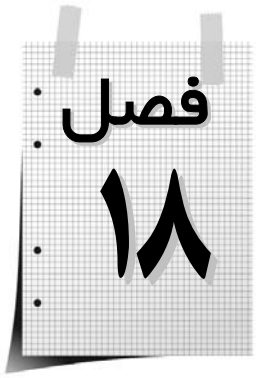


سبک‌های سینمایی

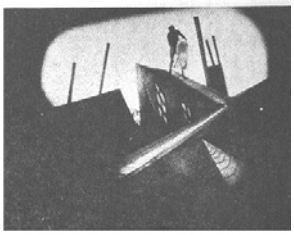
در حالی‌که سینمای آمریکا در دهه‌ی ۲۰ به سرعت به طرف صنعتی شدن پیش می‌رفت، در اروپا سینما هنوز هم یک هنر به حساب می‌آمد. فیلم‌سازان به‌طور کلی همکاری نزدیکی با نقاشان، موسیقی‌دانان و نمایش‌نامه‌نویسان معتبر داشتند. اوج همکاری هنرمندان رشته‌های مختلف، سینمای «اکسپرسیونیسم» آلمان بود. از این رو **سینمای اکسپرسیونیسم را هنری‌ترین سبک تاریخ سینما می‌دانند.**

اکسپرسیونیسم: عصر طلایی سینمای آلمان

عصر طلایی سینمای آلمان، شش هفت سالی، از ۱۹۱۹ تا آخر ۱۹۲۵، ظهور کرد. فیلم‌سازان «اکسپرسیونیست» آلمان به بیان مضامین، احساسات و روابطی پرداختند که تا آن زمان روی پرده نیامده بود. **آلمانی‌ها به اهمیت لباس، دکور، نور و تحول نامحسوس بازی جلوی دوربین پی بردند و از همه مهم‌تر این‌که خود دوربین را چنان به کار بردند که از صورت وسیله ضبط صرف درآمد و وسیله‌ی خلق هنری شد.**

اولین فیلم این سبک، «دانشجوی پراگی» اثر «اشتلان ریه» است؛ اما نخستین فیلم مشهور این سبک، «کابینه‌ی دکتر کالیگاری» اثر «رابرت وینه» می‌باشد. این فیلم، فصل جدیدی را در ابداعات هنری و تکنیکی هنر فیلم گشود؛ ناگفته نماند که بانی اصلی تئاتر اکسپرسیونیسم آلمان، کارگردان مشهور تئاتر آلمان «ماکس راینهارت» بود که اغلب فیلم‌سازان این دوران در سینمای آلمان، در کارگاه تئاتر او آموزش دیده بودند. فیلم‌نامه‌ی این فیلم را «کارل مایر»، مشهورترین فیلم‌نامه‌نویس سینمای اکسپرسیونیسم نوشته و توسط «کارل فروند» فیلم‌برداری شده. داستان فیلم از این قرار است که در یک بازار مکاره، شعبده‌بازی، واسطه‌ی خود را معرفی می‌کند. همان موقع دانشجویی به قتل می‌رسد. یکی از دوستان دانشجو، قضیه را پیگیری می‌کند و متوجه می‌شود که شعبده‌باز، رئیس یک آسایشگاه روانی است که به کمک هیپنوتیزم، بسیاری از بیماران خود را وادار به جنایت می‌کند. راز او فاش می‌شود و

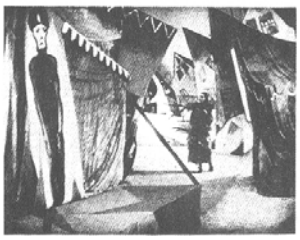
کارش به جنون می‌انجامد. سوءظن و بدبینی، تشویش و اضطراب روان انسان، سرگردانی و پریشانی روح او و جبریت خشن، محتوای اصلی تمام فیلم‌های اکسپرسیونیستی دوران طلایی سینمای آلمان را تشکیل می‌دهند. دو چیز، این فیلم را از نظر سینمایی متمایز از تجربه‌های پیشین می‌کرد: یکی جسارت در نقل این داستان تودرتو و دیگری اصالت و تازگی دکورهای آن. «وینه» برای تلقین این‌که هر چه تماشاگر می‌بیند، توهم و تخیل دیوانه‌ای بیش نیست، تعمداً تزیینات و اشکال هندسی به کار می‌برد. سایه‌های بزرگ اشخاص و اشیا به رنگ سیاه‌اند و دیوارها، کوچه‌ها و آسمان، سفید و لخت. اغلب صحنه‌های فیلم در داخل استودیو فیلم‌برداری شده بود و کار ساخت دکورها را چند نقاش مطرح آن زمان به عهده گرفته بودند. یکی از طراحان فیلم ادعا می‌کرد تصویر فیلم باید تبدیل به هنر گرافیک شود و در واقع فیلم «کابینه‌ی دکتر کالیگاری» مثل یک نقاشی اکسپرسیونیستی است. **اکسپرسیونیسم آلمان برخلاف امپرسیونیسم فرانسه که سبک خود را اساساً بر «سینماتوگرافی» (تصویر متحرک) و تدوین استوار می‌کرد، به شدت وابسته به «میزانسن» بود.**



▲ پرسپکتیو اغراق‌آمیز و تحریف شده

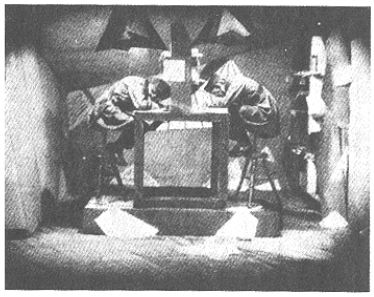
▲ نورپردازی پرکنتراست بازیگر را به یک سایه تبدیل کرده است.

▲ درختان، تصاویر نقاشی شده بر یک سطح دو بعدی هستند. در برابر این سطح نقاشی شده بازیگر نیز دو بعدی، فاقد حجم و جزیی از نقاشی به نظر می‌رسد



▲ دکورهای نقاشی شده به جای فیلم‌برداری در مکان‌های واقعی

▲ حالت اغراق‌آمیز چهره و سرو گردن بازیگر جزیی از بازی اکسپرسیونیستی است.



نماهایی از کابینه‌ی دکتر کالیگاری، وینه ◄

سینمای آلمان هم از نظر شکل و هم از نظر محتوا در تضاد با سینمای انقلابی شوروی قرار داشت. فیلم‌های «آیزنشتاین» و «پودوفکین»، پیروزی در جنگ جهانی، جنگ داخلی و انقلاب اکتبر روسیه را نشان می‌دادند، اما سینمای آلمان کاملاً متأثر از شکست این کشور در جنگ اول جهانی و اوضاع بسیار نابسامان و مغشوش سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و اخلاقی اروپا در این دوران بود. در زمینه‌ی مونتاژ، سینمای اکسپرسیونیسم بدون شک مخالف تسلط مطلق عامل مونتاژ در فیلم و مدافع نظریه‌ی استقلال نماهاست. اگر

در مونتاژ روسی، یک نما فقط در مجاورت با سایر نماها معنی نهایی خود را می‌یافت، در سینمای اکسپرسیونیسم هر نما از لحاظ زیبایی‌شناسی و محتوا مستقل بود. **به‌طور کلی می‌توان گفت در قیاس با سینمای انقلابی روسیه که بر اساس اهمیت مونتاژ پایه‌ریزی شده بود، سینمای اکسپرسیونیسم آلمان از طریق استفاده‌ی خلاقانه از سایر عوامل سازنده‌ی ساختمان فیلم نظیر نورپردازی، صحنه‌آرایی، دکور، بازیگری، حرکت دوربین و به طور کلی قابلیت‌های دوربین، به پیشرفت فوق‌العاده‌ای دست یافت.** گفتیم که فیلم‌های اکسپرسیونیستی، آدم‌های مضطرب و گاهی دیوانه و فضاهای رازآلود را نشان می‌دهند. برای دستیابی به چنین فضاهایی، مکان‌های واقعی مناسب نبودند. از این‌رو بیش‌تر این فیلم‌ها در استودیو ساخته می‌شدند. در استودیو می‌توانستند با نورپردازی خاص (پرکنتراست)، شخصیت روان‌پریش قهرمان را به خوبی نشان دهند؛ می‌توانستند خیابانی را که قاتل دیوانه در آن راه می‌رود با ردیف خانه‌هایی با پرسپکتیو اغراق شده در طرفین نشان دهند؛ با نورپردازی خاص، سایه‌ی این قاتل مانند هیولایی بر دیوار خانه‌ها می‌افتاد. **به عبارتی در سینمای اکسپرسیونیسم طراحی صحنه و نورپردازی اهمیت زیادی داشت.**

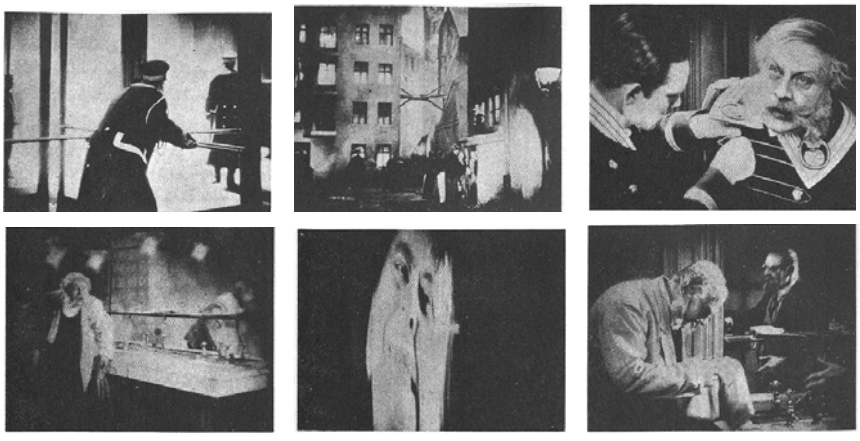
در فصل قبل گفتیم که تکنیک‌های لابراتواری تدوین مانند «دیزالو» و «فید»، در این مکتب سینمایی (اکسپرسیونیسم) به جای برش مستقیم استفاده می‌شده‌اند. این تکنیک‌ها ریتم فیلم را کند می‌کنند و تغییرات زمان و مکان نماها و صحنه‌ها به شکل تدریجی و آرام صورت می‌گیرد. در این نوع مونتاژ (دیزالو، فید و . . .)، نماها هیچ‌گاه قطع نمی‌شوند، بلکه در نمای دیگری ادغام و به عبارتی حل می‌شوند. این تکنیک‌ها به فیلم‌سازان اکسپرسیونیست کمک می‌کرد تا بتوانند شخصیت‌های مرموز و ناآشنای فیلم‌های خود را در فضاهایی رازآمیز و پرابهام قرار دهند و با برقراری ارتباط روانی و ذهنی با تماشاگر، پریشان‌حالی درونی آنان را به او منتقل کنند.

فیلم‌سازان مشهور سبک اکسپرسیونیسم

رابرت وینه: «کابینه‌ی دکتر کالیگاری» و «راسکولنیکوف»

ویلهم مورنائو: «نوسفراتو سمفونی وحشت»، «آخرین مرد»، «فاوست» و «مورنائو». بهترین فیلم او، «آخرین مرد» (آخرین خنده) است. فیلم‌نامه‌ی این فیلم توسط «کارل مایر» نوشته شد. مهم‌ترین ویژگی این فیلم، استفاده از دوربین متحرک و برداشت‌های بلند به عنوان وسیله‌ای برای آشکار ساختن احساسات شخصیت اصلی است که در زمان خود بسیار بکر و خلاقانه بوده است. او بعدها به هالیوود رفت و فیلم «طلوع» را ساخت و در ساخت فیلم «تابو» با «فلاهرتی»، مستندساز معروف، همکاری کرد.

▲ استفاده از تکنیک سوپرایمپوز (برهم‌نمایی) و سایر انتقالات اپتیکی در فیلم‌های اکسپرسیونیستی زیاد دیده می‌شود.



▲ نماهایی از آخرین مرد (آخرین خنده)، مورنائو

فریتس لانگ: «مرگ خسته»، «دکتر مابوزه‌ی قمارباز»، «متروپولیس»، «نیبلونگن»،«جاسوس‌ها»، «M» (قاتل) و «جلادان نیز می‌میرند» (فیلم‌نامه‌ی آن با همکاری برتولت برشت نوشته شد.)

▲ دو نما از نوسفراتو سمفونی وحشت، مورنائو / نوسفراتو را می‌توان اولین دراکولای تاریخ سینما به حساب آورد.

سینمای آوانگارد (پیشرو) فرانسه

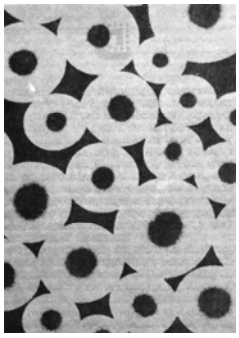
«امپرسیونیسم» و «دادائیسم» و کلاً جریان‌های فیلم‌سازی فرانسه در دهه‌ی ۲۰ را که به فرم بیش از محتوا اهمیت می‌دادند، «آوانگارد» می‌گویند. «لویی دلوک»، رهبر این جنبش در سینمای فرانسه بود و تقریباً تمام فیلم‌سازان بنام این کشور در این دوران جذب سینمای «آوانگارد» شدند. این جنبش، سبک‌های ادبی و نقاشی دورانش یعنی امپرسیونیسم، دادائیسم و سورئالیسم را به هنر فیلم تعمیم داد.

▲ قلب وفادار، اپستاین، زن به بیرون پنجره نگاه می‌کند و برهم‌نمایی آشغال‌هایی بارانداز (روی تصویر او) دلمردگی او را از تن دادن به کار خدمتکاری در میخانه بندر القاء می‌کند.

امپرسیونیسم: فیلم‌سازان امپرسیونیست معتقد بودند که سینما باید ناب باشد و وام‌دار تئاتر یا ادبیات نباشد. در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۸، این کارگردانان جوان فیلم‌های غیرمتعارفی ساختند که کاملاً برخلاف اصول فیلم‌سازی هالیوود بود. این مکتب به این دلیل نام «امپرسیونیسم» به خود گرفت که روایت را از بازنمایی کامل ذهنیت کاراکترها شکل می‌داد و نه بر رفتار جسمانی خارجی، بلکه بر کنش درونی تأکید می‌شد. **در فیلم‌های امپرسیونیستی، در زمان، دخل و تصرف زیادی می‌شد و از «فلاش بک» برای نشان دادن خاطرات استفاده‌ی زیادی می‌کردند.** در عین حال، امپرسیونیست‌ها شروع به تجربیاتی با تدوین به شدت ریتمیک کردند تا آهنگ یک تجربه را به صورتی که کاراکتر لحظه به لحظه حس می‌کند، القا کنند. در سطح کلی‌تر، اعتقاد امپرسیونیست‌ها به تشابه سینما با موسیقی، انگیزه‌ی کاوش آن‌ها در تدوین آهنگین بود؛ از مشهورترین کارگردانان این سبک «آبل گانس» (چرخ، ناپلئون، سمفونی دهم) است که به او لقب «گریفیث» اروپا را داده‌اند. او در فیلم «ناپلئون»، تصاویر چند قابه‌ی معروف به «پلی ویژن» و نسبت‌های پرده‌ی عریض (سه لته‌ای) را آزمود.

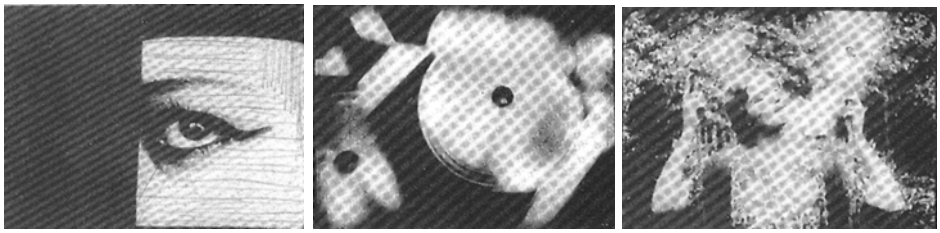
تعدادی از فیلم‌های نمونه‌ی این جنبش عبارت‌اند از: «قلب وفادار» (ژان اپستاین)، «مادام بده‌ی خندان» (ژرمن دولاک)، «پاریس در خواب» (رنه کلر) و «تب» (لویی دلوک).

دادائیسم: جنبشی اعتراضی (سال‌های جنگ جهانی اول) بود که در زوریخ توسط چند نقاش و شاعر آغاز شد (۱۹۱۶)؛ دادائیسم جنبشی بود علیه همه‌ی نهادها و ارزش‌های مرسوم که حتی خود هنر را نیز به ریشخند گرفت. آن‌ها سبک تازه‌ای پدید نیاوردند، ویران کردند و در این ویرانی و یورش به تمام معیارهای هنر، برخی ابتکارات فنی مثل «فتومونتاژ» و نیز تأکید بر عنصر تصادف در جریان آفرینش اثر هنری را به هنر مدرن عرضه کردند. خلاقیت‌هایشان در سینما به قرار زیر است: **حضور اشیا به عنوان سوژه‌ی اصلی در بیان تصویری، رهایی از روایت و داستان‌پردازی، توجه به ریتم و موسیقی و رابطه‌ی آن‌ها با تصاویر.** چند فیلم مشهور دادائیستی عبارت‌اند از: «آنتراکت» (رنه کلر)، «بازگشت به عقل» (من ری) و «باله‌ی مکانیک» (فرنان لژه).



▲ بازگشت به عقل، من‌ری
قرار دادن اتفاقی اشیاء بر روی لایه فیلم خام

▲ آنتراکت، رنه‌کلر
کارگردان تنها در پی نظم دادن به ریتم تصاویری بود که فقط به خاطر ارزش‌های حرکتی‌شان انتخاب شده بودند.



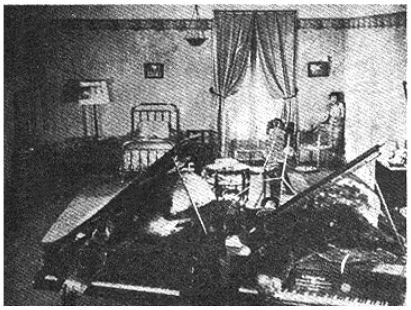
▶ باله مکانیک، فرنان لژه

سبک سورئالیسم در فرانسه:

سورئالیسم همانند دادائیسم، به طغیان علیه یکنواختی و منطق عقلانی هنر بورژوازی برخاست؛ اما نمایندگان سورئالیسم برای خشم ویرانگر دادائیست‌ها، راهی تازه گشودند. آن‌ها تحت تأثیر «فروید»، روان‌شناس معروف، بر این عقیده بودند که با رها کردن نیروهای غیرعقلانی و بازگشت به جادوی خیال و وهم و هم‌چنین با رها کردن نیروها، تصاویر و فرم‌های ناخودآگاه روح، به معرفت و شناخت تازه‌ای دست خواهند یافت. نخستین فیلم سورئالیستی، «صدف و مرد روحانی» (۱۹۲۷) ساخته‌ی «ژرمن دولاک» بود که فیلم‌نامه‌ی آن توسط «آنتونن آرتو»، نمایش‌نامه‌نویس سورئالیست، نوشته شد. ماجرای فیلم، سرگذشت عجیب و رؤیایی روحانی جوان و افلیجی بود که برای جلب نظر دختری زیبا، با ژنرالی پرطمطراق به مبارزه برمی‌خیزد. فیلم، خالی از لحظات طنز نبود. اصولاً سورئالیست‌ها به طنز به عنوان وسیله‌ای ویرانگر علیه آداب و رسوم و عرف جامعه تمایل زیادی داشتند. **سینمای سورئالیستی**

آشکارا ضد روایت منطقی است و قوانین علی و معلولی را در طرح فیلم‌نامه رعایت نمی‌کند. اگر قرار است با منطق مبارزه شود، باید ارتباط علی بین رویدادها حذف شود. میزانسن این فیلم‌ها گاهی متأثر از نقاشی‌های سورئالیستی است.

سگ آندلسی ◄
نمایی از لوییس بونوئل



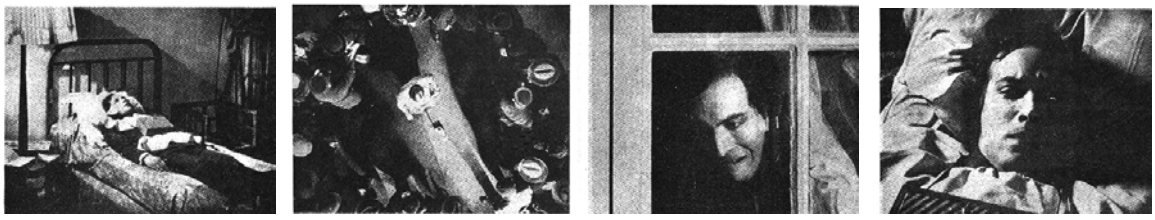
► سگ آندلسی
اجساد خرهای مرده روی پیانوها، کنار هم قرار دادن غیرمنطقی و نامتجانس اشیاء و موجودات در یک فیلم سورئالیستی

فیلم بعدی، «ستاره‌ی دریایی» (۱۹۲۹) اثر «من ری» بود. اما شیوه‌ی سورئالیستی در سینما، آشکارتر از این دو اثر مذکور، در فیلمی به نام «سگ آندلسی» اثر «لوئیس بونوئل» و «سالوادور دالی» (نقاش مشهور سورئالیست)، آشکار گردید. این فیلم دنیایی را نشان می‌دهد که همه‌ی واقعیت‌هایش در هم رفته است و «بونوئل» و «دالی» آن را با تصاویر دهشتناک اساطیر شخصی و سراب دیوانگی خود سرشار کرده‌اند؛ بر پرده‌ی سینما دستی بریده ظاهر می‌شود، از دستی دیگر مورچگان بیرون می‌آیند، دفترچه‌های مدرسه به تپانچه مبدل می‌شوند، روی پیانو اجساد خرهای مرده دیده می‌شود و از طنابی کدوها و کشیش‌ها آویزان‌اند. سکانس اولیه‌ی فیلم که بسیار تکان‌دهنده است (پاره‌کردن چشم یک زن با تیغ)، بنا به گفته‌ی «بونوئل» بر اساس یکی از رؤیاهایش به وجود آمده است.

سگ آندلسی ◄
لانه‌ی مورچه‌ها در دست با الهام از رویای دالی در فیلم گنجانده شد.

► سگ آندلسی
صحنه‌ی شوک‌برانگیز پاره کردن چشم زن با تیغ

«بونوئل» خواب دیده بود که یک تکه ابر باریک ماه را از وسط می‌برید و یک تیغ هم داشت چشم کسی را می‌درید. اما آن‌چه واقعاً در خور توجه است این است که هر صحنه‌ی «سگ آندلسی» با وجود غیرمنطقی بودن رویداد آن، برخوردار از خصلت نمایش دقیق واقعیت عینی است. «بونوئل» از همان آغاز کار، استفاده از هر نوع تروکاژ شناخته شده را که امپرسیونیست‌ها و طرفداران سینمای ناب به کار می‌بردند، مردود می‌شمرد. «سورئالیسم» در برابر واقعیت عینی جبهه نمی‌گرفت. بلکه آن را با اوهام و رویاها می‌آمیخت.



▲ نماهایی دیگر از فیلم سگ اندلسی

در فیلم بعدی «بونوئل» و «دالی» یعنی «عصر طلایی» (۱۹۳۰)، خصلت متضاد واقعیت سورئال تقویت شد و در عین حال پرخاشگری‌های اجتماعی «بونوئل» بیش‌تر از گذشته نمایان گردید. بیان این فیلم، آمیخته به مقداری زهر بود که ذائقه‌ی مردم عادی را تلخ می‌کرد. شاید در هیچ فیلمی مانند «عصر طلایی»، قدرت کلیسا، پلیس و خانواده مورد تمسخر و حمله قرار نگرفته بود. این فیلم، آخرین محصول همکاری دو دوست قدیمی، «بونوئل» و «دالی» بود. «دالی» به آفرینش در زمینه‌ی هنرهای تجسمی ادامه داد. «بونوئل» به طور جدی حرفه‌ی فیلم‌سازی را دنبال کرد و طبق ادعای خودش تا آخر عمر یک سورئالیست باقی ماند؛ حتی در فیلمی مستند به نام «هوردها» یا «سرزمین بی‌نان» که «بونوئل» درباره‌ی منطقه‌ی فقیرنشین اسپانیا ساخت، نیز می‌توان رگه‌هایی از دیدگاه‌های سورئالیستی را مشاهده کرد. فیلم‌های بعدی او عبارت‌اند از: «ویریدیانا»، «شمعون صحرانشین»، «شبح آزادی»، «تریستانا»، «نازارین» (که سرگذشت قهرمانش به ون‌گوگ شباهت دارد)، «فراموش‌شدگان» و «جذابیت پنهان بورژوازی».

«ژان کوکتو»، کارگردان فرانسوی نیز فیلمی سورئالیستی از خود به جای گذاشت به نام «خون یک شاعر».

▲ تابلوی شام آخر، داوینچی

▲ ویریدیانا، بونوئل

به شباهت غیرقابل انکار این نما یا تابلوی شام آخر توجه کنید. بونوئل در این فیلم با لحنی تند به نقد ایمان و رستگاری مسیحی پرداخت و خشم مقامات کلیسا را برانگیخت.

رئالیسم شاعرانه در فرانسه:

دهه‌ی ۳۰ در فرانسه، دهه‌ی بحران اقتصادی، سیاسی و تعارضات اجتماعی است. در این دهه، بیکاری یکی از مشکلات اصلی فرانسه به شمار می‌آید. گرایش به واقعیت‌ها و انتقاد شدید اجتماعی همراه با نوعی بدبینی، از ویژگی‌های بیش‌تر فیلم‌های این دوره به شمار می‌روند که به دوره‌ی «رئالیسم شاعرانه» معروف است. از مشهورترین فیلم‌سازان این سبک می‌توان به «ژان ویگو»، «ژاک فدر»، «مارسل کارنه» و «ژان رنوار» اشاره کرد. علاقه و توجه به محرومین، توجه به مسائل اجتماعی و تجزیه و تحلیل افراد در موقعیت‌های خاص، از ویژگی‌های فیلم‌های آن‌هاست. در این فیلم‌ها تأثیر ادبیات ناتورالیستی فرانسه (آثار امیل زولا) مشهود است.

۱ – ژان ویگو: اولین فیلم او، فیلم مستندی بود به نام «درباره‌ی نیس». این فیلم ساخته و پرداخته‌ی مونتاژ بود و تصاویر آن در تضاد با یک‌دیگر معنا پیدا می‌کردند. معروف‌ترین فیلم او «نمره‌ی اخلاق صفر» است که با نیشخندی گزنده، شیوه‌های جاری آموزش و پرورش را به باد انتقاد می‌گیرد. فیلم درباره‌ی دانش‌آموزانی است که در برابر خودکامگی مربیان و معلم‌هایشان می‌ایستند. در یکی از زیباترین سکانس‌های فیلم می‌بینیم که چگونه کودکان یکی یکی از صف خارج می‌شوند و ناپدید می‌گردند، بی‌آن‌که آموزگار متوجه شود (فرانسوا تروفو در فیلم چهارصد ضربه، سکانسی مشابه این خلق می‌کند).

۲– مارسل کارنه: در فیلم‌های او نگاه بدبینانه‌ای به زندگی وجود دارد که با سبک «ناتورالیسم» در ادبیات قابل مقایسه است. از مشهورترین فیلم‌های او، «ساحل مه‌آلود»، «روز آغاز می‌شود» و «درام خنده‌دار» را می‌توان نام برد.

۳- ژان رنوار: هیچ‌کدام از فیلم‌سازان این سبک به اندازه‌ی «ژان رنوار»، «رئالیست» نبوده است. اگر «کارنه»، «فدر» یا «ویگو» درباره‌ی واقعیت اجتماع فیلم می‌ساختند، «رنوار» توانست هم فرم و هم محتوای اثرش را به معیارهای رئالیسم نزدیک کند. از مشهورترین فیلم‌های او می‌توان به «بودوی نجات‌یافته از آب»، «ماده‌سگ»، «جنایت آقای لانژ»، «میهمانی در ییلاق»، «جنایت بشری»، «توهم بزرگ» و شاهکار او «قاعده‌ی بازی» (۱۹۳۹) اشاره کرد.

▲ قاعده‌ی بازی، ژان رنوار

▲ توهم بزرگ، ژان رنوار

فیلم «قاعده‌ی بازی»، مشهورترین و برجسته‌ترین اثر سینمای فرانسه قبل از جنگ جهانی دوم است. «قاعده‌ی بازی»، یک شاهکار است، هم در شکل سینمایی‌اش و هم در دیدگاه مستقل اجتماعی‌اش. در «قاعده‌ی بازی» رئالیسم نوینی (متفاوت با رئالیسم شوروی که متکی به مونتاژ بود) جلوه‌گر می‌شود که به جای مونتاژ نماهای متنوع، یعنی «گزینش» موضوع‌های گوناگون توسط کارگردان (در رأس این شیوه‌ی کارگردانی، «آیزنشتاین» قرار دارد)، از حرکات پیچیده‌ی دوربین و کاربرد سیستماتیک شفافیت عمق میدان دید (ژرف‌نما ـ دپ فوکاس) استفاده می‌شود. تا پیش از این زمان، بیش‌تر دوربین‌ها از یک فاصله‌ی دید مشخص به‌طور واضح فیلم‌برداری می‌کردند. این دوربین‌ها قادر بودند که عملاً در هر میدان دیدی، تصویری کاملاً واضح (شارپ) از یک شیء به دست دهند؛ ولی دیگر اجزای تصویر که در همان فاصله از دوربین قرار نداشتند، محو یا خارج از فوکوس باقی می‌ماندند. بنابراین استفاده‌ی زیاد از مونتاژ دلیل داشت. **در فیلم‌برداری به روش عمق میدان (دپ فوکاس)، کل صحنه از پیش‌زمینه تا پس‌زمینه در وضوح کامل قرار دارد. پس می‌توان ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) هر پلان را بر اساس چیدن عناصر از پیش‌زمینه تا پس‌زمینه طراحی کرد. این چیدن عناصر، خود به معنای اهمیت یافتن عنصر میزانسن است.**

فیلم‌برداری به روش عمق میدان علاوه بر آثار «ژان رنوار»، هم‌زمان در فیلم‌های دو کارگردان آمریکایی یعنی «ویلیام وایلر» (شایعه، وارث، روباه‌های کوچک) و «اورسون ولز» (همشهری کین، آقای آرکادین، امبرسون‌های باشکوه، اتللو) دیده شد. این شیوه بعدها مورد توجه منتقدان «نئورئالیسم» ایتالیا و «موج نوی فرانسه» قرار گرفت. **به نظر آن‌ها، فیلم‌برداری به روش عمق میدان، وحدت زمان و مکان واقعی را حفظ می‌کرد.**

سبک نئورئالیسم در ایتالیا:

نخستین سرچشمه‌های سبک نئورئالیسم ایتالیا را باید در فیلم‌هایی جست که در سال‌های آخر جنگ جهانی دوم توسط «دسیکا»، «بلازتی» و «ویسکونتی» ساخته شده بود. سازندگان این فیلم‌ها اهداف دقیقی را دنبال می‌کردند و برآن بودند که سینما را نه تنها به واقعیت‌های ملموس و روزمره، بلکه حتی به اجتماع نزدیک کنند و آن را به صورت آینه‌ی تمام‌نمای موقعیت جامعه درآورند. در سال ۱۹۴۳، مجله‌ی «سینما» بی‌آن‌که مستقیماً با حکومت «فاشیست» ایتالیا درافتد، دست به انتشار نوعی بیانیه‌ی نئورئالیسم زد:

۱- مرگ بر آیین‌های بدوی و ساختگی که بر بیش‌ترین بخش تولید سینمایی ما فرمانرواست.

۲- مرگ بر آثار تخیلی و پوچ‌گرا که انسان و مسائل انسانی در آن‌ها مطرح نیست.
۳- مرگ بر هر بازسازی واقعیت تاریخی یا فیلم ساخته شده از روی رمان که بر اساس ضرورت سیاسی به وجود نیامده باشد.

نخستین فیلم قابل توجه سبک نئورئالیسم، «وسوسه» (۱۹۴۶) ساخته‌ی «لوکینو ویسکونتی» بود. این فیلم بر پایه‌ی رمانی آمریکایی ساخته شده بود. فیلم‌سازان نئورئالیست، به سبک نویسندگان آمریکایی به خصوص «همینگوی»، «اشتاین بک» و «فاکنر»[1] تمایل بسیار داشتند. **آنها در جست‌وجوی سینمایی بودند که با تجربه‌ی بالفعل، رابطه‌ای بی‌واسطه و سرراست داشته باشد. بازیگران غیرحرفه‌ای، تکنیک خام و ناپرورده، دیدگاه‌های سیاسی و تفکر به جای سرگرمی، ویژگی اصلی فیلم‌های نئورئالیستی و مستقیماً برخلاف معیارهای زیبایی‌شناسی هالیوود بودند.** در سال ۱۹۴۵، جنگ، قسمت عمده‌ی استودیوهای «چینه‌چیتا» را ویران کرده بود. از این‌رو پلاتو محدود و تجهیزات صوتی کمیاب بود؛ در نتیجه میزانسن رئالیستی، متکی به محل‌های واقعی (کوچه و خیابان) شد و فیلم‌برداری آن خامی و زمختی فیلم‌های مستند را به خود گرفت.«روسلینی» گفته است که مقداری از نگاتیوها را از عکاسان خیابانی خریده است. در اغلب این فیلم‌ها، نورپردازی طبیعی است.

▲ رم شهر بی‌دفاع، روسلینی

۱- روبرتو روسلینی: از مشهورترین فیلم‌های او می‌توان «رم شهر بی‌دفاع»، «پاییزا»، «آلمان سال صفر» و «استرومبولی» را نام برد. «رم شهر بی‌دفاع»، یکی از مهم‌ترین فیلم‌های سینمای نئورئالیستی است. شرایطی که این فیلم تحت آن فیلم‌برداری شد، رئالیسم سرراست آن را به شدت تقویت کرده است. فیلم، بلافاصله پس از ورود متفقین به رم ساخته شده است. «روسلینی»، این فیلم را با هر نوع فیلمی که به دست می‌آورد و غالباً با باقی‌مانده‌ی حلقه‌های فیلم خام فیلم‌برداری می‌کرد. تحت این شرایط امکان نداشت حتی در صورتی که «روسلینی» هم می‌خواست، شسته‌رفتگی یک کار حرفه‌ای را پیدا کند. سبک کار «روسلینی» را به بهترین شکل می‌توان با شیوه‌ی نویسندگی «همینگوی» و «دوس پاسوس» مقایسه کرد. **در این‌جا تجزیه و تحلیل واقعیت صورت نمی‌گیرد، بلکه واقعیت «خام» بازسازی می‌شود.**

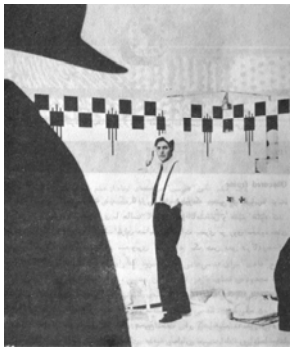
۲- ویتوریو دسیکا و چزاره زاواتینی: «دسیکا» از لحاظ به‌کارگیری هنرپیشگان غیرحرفه‌ای و نگاه مستندگونه به واقعیت، به «روسلینی» شباهت دارد. اما در حالی‌که «روسلینی» در فیلم‌هایش دوره‌ی جنگ را نشان می‌دهد، «دسیکا» بیش‌تر تمایل به نشان دادن عواقب بعد از جنگ دارد. «چزاره زاواتینی» نظریه‌پرداز این سبک، در همه‌ی فیلم‌های «دسیکا» به عنوان «سناریست» (فیلم‌نامه‌نویس) به شکل مؤثری دخالت داشته است. از مشهورترین فیلم‌های «دسیکا» می‌توان به «دزد دوچرخه»، «واکسی»، «معجزه در میلان»، «اومبرتو د.» و «گوشه‌نشینان آلتونا» اشاره کرد. « دزد دوچرخه»، بر اساس نظر عموم، شاهکار نئورئالیسم به شمار می‌آید. داستان فیلم از این قرار است: «ریچی» که کارگری است بیکار، بالاخره شغل پوسترچسبانی را برای خودش دست و پا می‌کند، اما او مجبور است برای این کار شخصاً دوچرخه‌ای تهیه کند؛ ولی هنوز نیم‌ساعت از کارش نگذشته است که دوچرخه‌اش را می‌دزدند. پس از جست‌وجوی طولانی که در آن پسر کوچکش «برونو» او را یاری می‌دهد، دزد را پیدا می‌کند. اما از آن‌جا که مدرکی علیه او ندارد و جمعیتی تحریک شده نیز او را تهدید می‌کنند، مجبور می‌شود دزد را رها کند.

۱- ر.ک «ادبیات آمریکا»

▲ دزد دوچرخه، دسیکا

۳- لوکینو ویسکونتی: معروف‌ترین آثار او «زمین می‌لرزد»، «وسوسه»، «مرگ در ونیز» و «روکو و برادرانش» هستند. جنبش «نئورئالیسم» تا سال‌های اولیه‌ی دهه‌ی ۵۰ دوام آورد، اما تأثیر زیبایی‌شناختی آن بر کارگردانان بعدی تأثیر زیادی گذاشت که دو تن از مشهورترین آن‌ها، «فلینی» و «آنتونیونی» هستند. در آثار «فلینی»، ویژگی‌های سینمای نئورئالیسم با عناصر غیرعقلانی و عرفان مذهبی در هم می‌آمیزد. مشهورترین فیلم‌های او عبارت‌اند از: «ولگردها»، «جاده»، «شیخ سفید»، «هشت و نیم[1]»، «شب‌های کابیریا»، «زندگی شیرین»، «ساتیریکون»، «آمارکورد» و «رم».

▲ جاده، فلینی



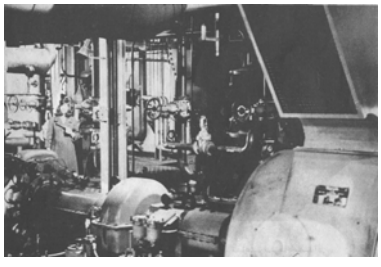
▲ هشت‌و نیم، فلینی

«جاده» (۱۹۵۴) که می‌توان آن را آغاز فاصله گرفتن «فلینی» از نئورئالیسم دانست، ماجرای دختری ساده‌دل و ضعیف به نام «جلسومینا»ست که توسط «زامپانو»ی معرکه‌گیر از مادرش خریداری می‌شود و با او در روستاها و بازارهای مکاره به لودگی می‌پردازد. زامپانوی سنگ‌دل، روزی او را مانند یک شیء بی‌مصرف می‌گذارد و می‌رود، اما وقتی یک سال بعد «زامپانو» به یاد «جلسومینا» می‌افتد ـ که در این فاصله مرده است ـ ناگهان تمامی تنهایی و زندگی از دست رفته‌اش را به یاد می‌آورد.

۱- «هشت و نیم» شخصی‌ترین فیلم «فلینی»، فیلمی است درباره‌ی هنر و خلق هنری. فیلم روایتی است از زندگی گذشته، حال و آینده‌ی یک کارگردان سینما که انگیزه‌ها و تعهدش را نسبت به هنر خود از دست داده است.

«آنتونیونی» در فیلم‌هایش که «درون‌گرایی» وجه مشترک تمامی آن‌هاست، تنهایی و زوال روابط انسانی را در قالب آدم‌هایی (و به خصوص زنان) از طبقه‌ی مرفه که به تدریج در تنهایی فرو می‌روند، نشان می‌دهد. به او «معمار تنهایی» لقب داده‌اند. از ویژگی‌های سبک او، حرکات طولانی و پیچیده‌ی دوربین است که یادآور شیوه‌ی فیلم‌برداری «رنوار» و «ولز» است. از مشهورترین آثار او، «شب»، «کسوف»، «حادثه»، «فریاد»، «صحرای سرخ»، «مسافر حرفه خبرنگار» و «رفیقه‌ها»ست. او را «پدر سینمای مدرن» ایتالیا می‌دانند.

▲ کسوف، آنتونیونی



▲ دو نما از صحرای سرخ، آنتونیونی

موج نوی فرانسه (سبک میزانسن)

«موج نوی» فرانسه گرایش مشخصاً متفاوتی را در مورد فیلم نشان داد. مشهورترین فیلم‌سازان آن یعنی «کلود شابرول»، «فرانسواتروفو»، «ژان لوک‌گدار»، «اریک رومر» و «ژاک ریوت» در دهه‌ی ۱۹۵۰ که همگی از نویسندگان نشریه‌ی «کایه دو سینما» بودند، تحت تأثیر نظریه‌های «آندره بازن» (که در واقع تئوریسین موج نوست) قرار داشتند؛ یعنی این فیلم‌سازان با دستیاری یک کارگردان معروف یا به‌طور کلی از طریق کسب تجربه‌ی فنی به صورت تدریجی، به فیلم‌سازی روی نیاورده بودند. این فیلم‌سازان، منتقد فیلم بودند و این یکی از جنبه‌های خاص سینمای موج نوست.

مجموعه‌ی مقالات و نقدهای سینمایی «بازن»، در کتاب «سینما چیست» جمع‌آوری شده است. نظریات «آندره بازن» در ضدیت با نظریات «آیزنشتاین» درباره‌ی اهمیت تدوین قرار دارد. اغلب، تدوین را به عنوان جانشینی برای میزانسن و حرکات دوربین تلقی می‌کنند. به جای قطع به کلوزآپی از چهره‌ی قهرمان، می‌توانیم از او بخواهیم که به نزدیک دوربین بیاید، یا می‌توانیم دوربین را برای گرفتن کلوزآپ او حرکت دهیم. «**بازن» آشکارا میزانسن را بر مونتاژ ترجیح می‌دهد. او اعتقاد داشت که تدوین، تداوم فضایی – زمانی واقعیت را مختل و تحریف می‌کند.** به عبارتی، ما در دنیای واقعی، پدیده‌ها را یک‌پارچه می‌بینیم و چشم خود را به اطراف می‌چرخانیم، یعنی پیوستگی تصاویر حفظ می‌شود.

اما سخنگوی اصلی منتقدان جوان «کایه دو سینما»، «فرانسوا تروفو» بود. او در مقاله‌ای مشهور تحت عنوان «گرایش انکارناپذیر در سینمای فرانسه»، سینمای سنتی فرانسه را به باد انتقاد گرفت و به جای آن خواستار «سینمای مؤلف» شد که در آن فردیت یک کارگردان بتواند بدون آنکه تحت تأثیر شالوده اقتصادی سینما و قدرت تهیه‌کننده قرار بگیرد به طور آزاد شکوفا گردد. او در اواخر سال‌های دهه‌ی ۵۰، با سرسختی از سینمای مؤلف دفاع می‌کرد؛ سینمایی که سرمشق آن کارگردانانی چون «رنوار»، «روسلینی»، «هیچکاک» و «لانگ» بودند.

نظریه‌ی مؤلف خود ریشه در عقاید نظریه‌پرداز مشهوری به نام «استروک» داشت که شهرتش به خاطر نظریه‌ی «دوربین – قلم» یا «کامرا استیلو» است. مطابق این نظریه دوربین می‌تواند جایگزین قلم نویسنده شود و همان انعطاف و ظرافت زبان نوشتاری در طرح عقاید مؤلف را به‌کار گیرد.

«مؤلف»، کارگردانی است که اغلب خودش فیلم‌نامه‌اش را می‌نویسد و خود بر تمامی مراحل ساخت فیلم به صورت مستقل و شخصی نظارت دارد. از دیدگاه نظریه‌ی مؤلف، فیلم محصول نهایی کار گروهی از هنرمندان نیست، بلکه ماحاصل کار یک فرد، یعنی کارگردان است. دیدگاه فیلم‌ساز هم‌چون یک نویسنده (مؤلف)، از طریق سبک فردی‌اش در اثرش نمایان می‌شود.

▲ چهارصد ضربه، تروفو

نخستین فیلم «تروفو»، «چهارصد ضربه» نام داشت. این فیلم، داستان نوجوانی را بازمی‌گوید که خانواده و معلمش او را «ناراحت» تشخیص می‌دهند و توجهی به او نمی‌کنند. نوجوان پس از چند بار خطا، روانه‌ی دارالتأدیب می‌شود. فیلم‌های دیگر «تروفو» عبارت‌اند از: «ژول و ژیم»، «فارنهایت ۴۵۱°»، «به پیانیست شلیک کنید»، «پوست لطیف»، «آدل هـ»، «شب آمریکایی» و «عروس سیاهپوش». «تروفو» به سینمای «هیچکاک» علاقه داشت و در چند فیلم او تأثیر «هیچکاک» دیده می‌شود. فیلم «عروس سیاهپوش» را «هیچکاکی‌ترین» فیلم «تروفو» لقب داده‌اند.

▲ به پیانیست شلیک کنید، تروفو

ژول و ژیم، تروفو ◄

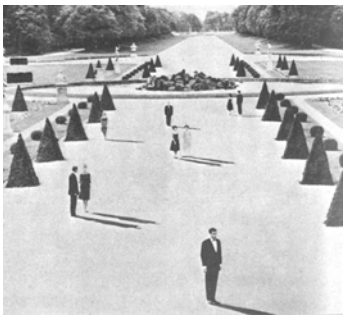
نخستین فیلم بلند «گدار»، «از نفس افتاده»، بیش‌تر به خاطر «مونتاژ پرشی» (Jump Cut)[1] که به داخل نماها راه یافته است، اهمیت دارد. در ساختار صوری این فیلم، تمامی قواعد شناخته‌شده‌ی سینما بی‌اهمیت جلوه می‌کنند و این احساس را القا می‌کنند کـه گـویی قطعات مجزا و پاره‌پاره‌ای از یک واقعه را بیان می‌دارند. این فیلم، علاقه‌ی «گدار» را به سینمای گنگستری امریکا نشان مـی‌دهـد. از فیلم‌های دیگر او می‌توان به «پی‌یرو خله»، «زن چینی»، «زن، زن است»، «تعطیلات آخر هفته»، «آلفاویل» «تفنگـداران»، «تحقیـر» و «مذکر، مؤنث» اشاره کرد.

فیلم‌های «گدار» از اوایل دهه‌ی شصت ساختاری خطابه‌گون پیدا کرده است؛ خود او فیلم‌هایش را «مقالات انتقادی» خوانده است. او در بسیاری از فیلم‌هایش توجه بیننده را به ماهیت رسانه‌ی سینما جلب می‌کند. دیدگاه‌های انتقـادی او دربـاره‌ی نظـام سـرمایه‌داری غرب، در فیلم «تعطیلات آخر هفته» به خوبی نمایان می‌شود.

از نفس افتاده، گدار ◄

► آلفاویل، گدار

دو فیلم بلند «آلن رنه»، عبارت‌اند از: «هیروشیما عشق من» و «سال گذشته در مارین باد». او با این فیلم‌ها به کاوشی حیـرت‌آور در نقش زمان و خاطره در داستان دست زده است. فیلم‌نامه‌ی این دو فیلم را دو تـن از مـشهورترین نویـسندگان رمـان نـو نوشـته‌انـد. «هیروشیما عشق من»، نوشته‌ی «مارگریت دوراس» و «سال گذشته در مارین باد»، نوشته‌ی «آلن روب‌گریه» است.



هیروشیما عشق من ◄ رنه

► سال گذشته در مارین باد، رنه

آشکارترین ویژگی انقلابی فیلم‌های موج نوی فرانسه، ظاهر سرسری و شلخته‌وار آن‌هاست. کارگردانـان مـوج نـو، نئورئالیـست‌هـا را تحسین می‌کردند (به خصوص روسلینی را) و در مخالفت با فیلم‌سازی استودیویی، محل‌های واقعی، در داخل و اطـراف پـاریس را بـه

۱- مونتاژ پرشی: برشی که تداوم زمانی را با پرشی به جلو، از یک قسمت رویداد به قسمت دیگری از آن که آشکارا وقفه‌ای میان آن‌ها احـساس می‌شود، قطع کند؛ کوتاه کردن استمرار طرح و توطئه از طریق حذف فواصل زمانی.

عنوان میزانسن فیلم‌های خود انتخاب می‌کردند. همین‌طور نورپردازی پرزرق و برق استودیویی، جای خود را بـه نـور موجـود و منـابع مکمل ساده داد. در صحنه‌هایی از این فیلم‌ها ممکن بود بازیگران، فی‌البداهه بازی کنند. دوربـین مـوج نـو بـسیار پرتحـرک اسـت و دوربین در تعقیب کاراکترها یا ترسیم مناسبات درونی فضا، مدام در حال «پن» (گاهی تا ۳۶۰ درجه) یـا حرکـت تعقیبـی اسـت. بـا رواج دوربین‌های سبک، کارگردان‌های موج نو، فیلم‌برداری با روش دوربین روی دست را رواج دادند و به دنبـال آن، برداشـت بلنـد در فیلم‌هایشان ظاهر شد. **از دیگر ویژگی‌های فیلم‌های موج نو، شوخ‌طبعی و طنز، نامشخص بودن هدف شخصیت اصلی و پایان مبهم است.**

بررسی فیلم به مثابه یک فرم (تقسیم‌بندی فرمال فیلم)

یک فیلم، صرفاً مجموعه‌ای تصادفی از عناصر نیست. فیلم هم مثل همـه آثـار هنـری (تجـسمی و موسـیقی) دارای فـرم اسـت. **فـرم عبارت‌است از آن سیستم فراگیر حاکم بر روابط بین عناصر که می‌توانیم در یک فیلم کامل دریافت کنیم.** اغلب مردم چنین فکر می‌کنند که «فرم» به‌عنوان یک مفهوم، در مقابلِ آن چیزی است که محتوا خوانده می‌شود. از این فرض چنین بر می‌آید که یک شعر یا یک قطعه موسیقی یا یک فیلم، مثل یک کوزه است که قواره خارجی، یعنی کوزه حاوی چیزی است که می‌توانست در یک فنجـان یا سطل هم جا بگیرد. براساس این فرض، فرم، اهمیتی کم‌تر از آن‌چه که فرضاً محتوای آن است خواهد داشت، اما در بررسـی فـیلم به مثابه یک فرم هنری این فرض مورد قبول نیست. اگر فرم، آن سیستم کلی است که بیننده به فیلم منتسب می‌کند، دیگر درون یـا بیرونی وجود نخواهد داشت و هر جزء فیلم به‌عنوان بخشی از الگوی فراگیری که ادراک می‌شود، کارکرد دارد.

اصول فرم فیلم:

چون فرم فیلم، یک سیستم، یعنی نظامی وحدت یافته از عناصر مرتبط و وابسته به هم است، باید اصولی وجـود داشـته باشـد کـه بـه ایجاد روابط بین اجزا کمک کند. در نظام‌های غیر هنری، اصول، ممکن است مجموعه‌ای از قوانین یا قواعد باشد. در علوم ممکن است فرم قوانین فیزیکی یا فرضیات ریاضی را به خود بگیرد. ولی در هنرها اصول فرمال مطلقی که همه هنرمندان مجبور بـه تبعیـت از آن باشند وجود ندارد. آثار هنری، محصولات فرهنگی هستند؛ بنابراین بسیاری از اصول فرم هنـری، قـراردادی هـستند. مـثلاً گروهـی از فیلم‌ها را که از دسته خاصی از اصول فرمال تبعیت می‌کنند؛ مثلاً نمایش امریکای قرن ۱۹، بیابان‌های غـرب امریکـا، اسـب، کـابوی، سرخ‌پوست و شهرک‌های چوبی را در گروه فیلم‌های وسترن قرار می‌دهند. هنرمند ممکن اسـت از مجموعـه‌ای از قراردادهـا پیـروی بکند یا نکند. ولی اغلب آثار هنری و سینمایی را می‌توان براساس مجموعه‌ای از قوانین فرمال در گروه خاصی جای داد.

در بررسی فیلم به مثابه یک سیستم فرمال، پنج اصل کلی قابل درک است:

۱- **کارکرد:** در یک سیستم هر جزء دارای کارکردی است. در فیلم هـم عناصـر داسـتانی و هـم عناصـر سـبکی دارای چنـد کارکرد هستند. یکی از راه‌هایی که برای درک کارکرد یک عنصر مفید است، طرح این پرسش است که حضور این عنصر چه ضرورتی برای عناصر دیگر دارد یا در صورت حذف این عنصر چه اتفاقی می‌افتد.

۲- **تشابه و تکرار:** تکرار، اساس درک هر فیلمی است، مثلاً ما باید بتوانیم شخصیت‌ها و مکان‌ها را در هر صـحنه‌ای کـه ظـاهر می‌شوند به یاد آورده و بشناسیم. هر عنصر تکرار شونده مهم در فیلم را «موتیف» می‌گویند. «موتیف» ممکـن اسـت یـک شیء باشد، یا یک رنگ، یک محل، یک شخص، یک صدا، یک الگوی نوری یا موقعیت دوربین.

۳- **تفاوت و تنوع:** به ندرت اتفاق می‌افتد که فرم فیلمی فقط از تکرارها تشکیل شده باشد. باید تغییرات یـا تنـوع‌هـایی هـم هرچند کوچک وجود داشته باشند. پس تفاوت، یک اصل اساسی دیگر از فرم فیلم است. ضرورت وجود تنوع، تضاد و تغییر در فیلم به راحتی قابل درک است، کاراکترها باید از هم متمایز باشند، محیط‌ها بایـد مـشخص شـده باشـند. زمـان‌هـای متفاوت یا فعالیت‌های متفاوت باید معرفی شوند. حتی درون یک تصویر ما باید تفاوت‌هایی در رنگ‌مایـه، بافـت، جهـت و سرعت حرکت و امثال این‌ها را از هم تشخیص دهیم.

۴- **بسط:** بسط را می‌توان به‌صورت یک پیشروی از آغاز تا پایان فیلم دانست. اغلب فیلم‌ها از یک الگوی بسط خاص پیروی می‌کنند. مثلاً قهرمان به سفری می‌رود و اتفاقاتی در طی سفر برای او می‌افتد و دوباره به نقطه آغاز برمی‌گردد، درحالیکه اغلب دیدگاه جدیدی به‌دست آورده است. برای تجزیه و تحلیل الگوی بسط فیلم معمولاً آن را بخش‌بندی می‌کنند. یعنی خلاصه‌ای از قسمت‌های اصلی و فرعی می‌نویسند و سپس با شماره‌گذاری آنها سعی می‌کنند الگوی خاص آن را پیگیری کنند.

۵- **وحدت/ پراکندگی:** وقتی همه روابط بین اجزاء یک فیلمی را که درک می‌کنیم، روشن بوده و از درون به هم تنیده باشند، می‌گوییم که آن فیلم دارای وحدت است، ما یک فیلم وحدت یافته را فیلمی مستحکم می‌نامیم. هر عنصر حاضر در فیلم دارای دستگاه ویژه‌ای از کارکردهاست. تشابه و تفاوت‌ها قابل تبیین‌اند، فرم به‌صورت منطقی بسط می‌یابد و هیچ عنصر زائدی وجود ندارد... با این حال وحدت، درجاتی دارد. تقریباً می‌توان گفت که بیشترین وحدت را در فیلم‌هایی با ساختار کلاسیک می‌توان دید. به همان نسبت هرچقدر فیلم‌ها از ساختار کلاسیک دور می‌شوند وحدت صوری میان عناصر آن‌ها کم‌تر دیده می‌شود.

انواع فیلم‌ها به مثابه یک سیستم فرمال:

الف) فیلم روایی: همه فیلم‌های داستانی و فیلم‌های مستندی که موضوع موردنظر خود را در قالب یک داستان بیان می‌کنند، جزء این گروه از فیلم‌ها به حساب می‌آیند. وقتی ما صحبت از رفتن به سینما می‌کنیم، تقریباً همیشه منظورمان این است که می‌رویم تا یک فیلم روایی ببینیم. روایت عبارت است از زنجیره‌ای از رویدادهایی که با رابطه علی و معلولی با یکدیگر درارتباطند. اغلب، روایت با یک موقعیت آغاز می‌شود، براساس یک الگوی علت و معلولی تحولاتی حادث می‌شود و در پایان، موقعیت جدیدی ایجاد می‌شود که پایان‌بخش روایت است. **روایت متکی بر علیت، زمان و فضاست.** یعنی رویدادها از لحاظ زمان و فضا نیز به‌یکدیگر ربط دارند. ممکن است یک فیلم رویدادها را با ترتیب داستانی (توالی زمانی) نشان دهد، یا این‌که با داشتن فلاش‌بک (بازگشت به گذشته) رویدادها را خارج از توالی زمانی نشان دهد. امروزه شکستن توالی زمانی، به یک مؤلفه آشنا در سینما تبدیل شده است.

ب) فیلم‌های غیر روایی: فیلم‌هایی مانند فیلم‌های سیاسی، آموزشی، تجربی و ... که داستان‌گویی در آن‌ها نقشی ندارد، جزء این دسته هستند که خود به چهارگروه فرم مقوله‌ای، فرم خطابه‌ای، فرم انتزاعی و فرم تداعی‌گر تقسیم می‌شوند.

۱) **فیلم مقوله‌ای:** این نوع فیلم چنان‌چه از نامش برمی‌آید، یک موضوع را به بخش‌ها یا مقوله‌هایی تقسیم می‌کند. مقوله‌ها عبارت‌اند از دسته‌بندی‌هایی که افراد یا جوامع برای نظم دادن به دانش خود از جهان ایجاد می‌کنند. اگر فیلم‌ساز قصد آن دارد که برخی اطلاعات را در مورد جهان به بیننده منتقل کند، مقوله‌ها می‌توانند اصول سازماندهی فرم فیلم او را در اختیارش بگذارند. مثلاً فرض کنید فیلم‌ساز می‌خواهد فیلم مستندی درباره سوئیس بسازد. چیزهایی که کلیشه‌وار سوئیس را تداعی می‌کند عبارتنداز: اسکی‌بازی، ساعت، شکلات، پنیر، لباس‌های محلی و ... هرکدام از این‌ها یک مقوله‌اندکه می‌تواند مورد استفاده فیلم‌ساز قرار گیرد. ساماندهی فرمال چنین فیلم‌هایی اغلب شامل یک معرفی از مقوله کلی است که به دنبال آن، بخش‌ها که هر کدام به یک یا چند نمونه از آن مقوله اختصاص دارند قرار می‌گیرند. اغلب، پایان‌بندی به مثابه یک جمع‌بندی، دوباره به موضوع کلی بازخواهد گشت.

یکی از معروف‌ترین فیلم‌هایی که چنین فرمی دارند فیلم «المپیا» ساخته‌ی «لنی ریفنشتال» است که درباره المپیک ۱۹۳۶ در آلمان ساخته شد. «ریفنشتال» با استفاده از ۴۰ دوربین مقادیر زیادی فیلم از رویدادهای ورزشی رشته‌های مختلف المپیک گرفت و از آن‌ها ۲ فیلم ۲ ساعته درآورد.

▲ نماهایی از المپیا (المپیک)، ریفنشتال

۲) فرم خطابه‌ای: در این فرم، فیلم‌ساز یک بحث را با هدف قانع کردن بیننده عرضه می‌کند. هدف چنین فیلمی این است که بیننده را وادارد تا دیدگاهی راجع به موضوع فیلم پیدا کند و شاید با الهام از آن دیدگاه، اقدامی انجام دهد. فرم خطابه‌ای در تمام رسانه‌ها معمول است. تلویزیون ما را با تأثیرگذارترین کاربرد فرم خطابه‌ای- آگهی‌های تبلیغاتی که می‌کوشند بینندگان را برای خرید چیزی یا رأی دادن به کسی متقاعد کنند- بمباران می‌کند.

خیلی از انواع استدلالات برای تشویق ما به چنین انتخاب‌هایی استفاده می‌شوند. با این‌حال، اغلب این استدلال‌ها در قالب استدلال به ما عرضه نمی‌شوند. فیلم‌ها را طوری نشان می‌دهد که گویی حقیقت محض هستند. به‌طور عمده این نوع فیلم‌ها از سه شیوه استدلال استفاده می‌کنند: استدلال‌های معطوف به منبع (معمولاً خود فیلم به عنوان یک منبع اطلاعاتی قابل اعتماد معرفی می‌شود و این حس به بیننده منتقل می‌شود که افرادی که این فیلم را ساخته‌اند باهوش، مطلع، صادق و قابل اعتماد هستند)، استدلال‌های معطوف به موضوع (استدلال‌هایی درباره موضوع فیلم مطرح می‌شود) و استدلال‌های معطوف به بیننده (این استدلال‌ها با احساسات بیننده سر و کار دارند، مثل، فیلمهای تبلیغاتی سیاسی که سیاستمداران را در کنار پرچم یا خانواده نشان می‌دهد تا همدلی رأی دهندگان را کسب کند).

۳) فرم انتزاعی: در فرم مقوله‌ای و خطابه‌ای، تصاویر وسیله‌ای هستند برای اطلاع دادن یا ترغیب کردن، ولی ممکن است فیلمی را فقط حول ویژگی‌های بصری ناب ساخت. فیلم‌ساز ممکن است تصاویر را برای مقایسه یا تقابل کیفیت‌هایی مثل رنگ، شکل، آهنگ و اندازه سامان دهد.

بیننده وقتی یک فیلم انتزاعی را تماشا می‌کند، به دنبال رویدادهایی که به لحاظ علی به هم مرتبط هستند تا روایتی را بسازند (فیلم روایی)، یا ادعایی که منجر به یک استدلال شود (مثل فیلم خطابه‌ای)، نیست. موتیف‌های استفاده شده در یک فیلم انتزاعی لزوماً درون مقوله‌هایی مشخص جای نمی‌گیرند. یک توپ و یک بادکنک ممکن است در کنار یک‌دیگر قرار بگیرند، نه به‌خاطر این‌که هر دو اسباب‌بازی هستند، بلکه به این دلیل که هر دو کروی یا هر دو نارنجی رنگ هستند.

بیش‌تر فیلم‌های انتزاعی دارای اشکال و رنگ‌های نابی هستند که فیلم‌ساز آن‌ها را از طریق ترسیم، بریدن تکه‌هایی از کاغذهای رنگی، به‌حرکت درآوردن احجام کلی و مانند این‌ها خلق کرده است. ولی شیوه دیگری هم هست و آن عبارتست از استفاده از اشیای واقعی و جدا کردن آن‌ها از بافت روزمره‌شان، به‌طریقی که کیفیات تجریدی آن‌ها مورد تأکید واقع شود. این جذابیت‌های انتزاعی و غیر کاربردی، بعضی منتقدین و تماشاگران را به آنجا کشانده که فیلم‌های انتزاعی را جدی نگیرند و آن‌ها را «هنر برای هنر» بنامند. چون به‌نظر می‌آید تنها کاری که می‌کنند ارائه‌ی چند شکل و مقداری صداهای جالب است. از معروف‌ترین این فیلم‌ها، فیلم «باله مکانیک» اثر «فرنان لژه» نقاش مشهور است. «لژه» در نقاشی با تأثیر از «کوبیسم» سبک شخصی خویش را به‌وجود آورد. در نقاشی‌های او اغلب، قطعات استیلیزه شده ماشین‌ها به چشم می‌خورد. علاقه او به ماشین به سینما نیز راه پیدا کرد و بر فرم «باله مکانیکی» تأثیر گذاشت. اسم فیلم، ممکن است انتظار دیدن حرکات موزون و رقص آدم‌ها را در تماشاچی ایجاد کند. ولی آن‌چه که در فیلم می‌بینیم عبارتست از حرکت‌ها و ضرباهنگ‌هایی که از ماشین‌ها نوعی رقص مکانیکی به‌وجود می‌آورد. اولین نماهای فیلم، فیگورهایی از از «چاپلین» است که به‌صورت انیمیشن در آمده است. فیگور، کاملاً انتزاعی است و از اشکال انتزاعی ساخته شده که به‌صورت پرشی این طرف و آن‌طرف می‌روند. این نماها سر نخ‌هایی به ما می‌دهدکه با یک فیلم متعارف روبه‌رو نیستیم. تعداد خیلی کمی از اشیایی که در فیلم می‌بینیم واقعاً ماشین هستند. بیش‌تر این اشیاء را کلاه، چرخ، بطری، لوازم آشپزخانه و مانند این‌ها تشکیل می‌دهند. ولی از طریق کنار هم قراردادن اشیاء و ماشین‌ها و از طریق ضرباهنگ‌های بصری و زمان‌مند، تماشاگر حرکات چشم‌ها و دهان یک زن را به‌صورت حرکات قطعات ماشین دریافت و ادراک می‌کند (تصویر پایین).

نماهایی از باله مکانیک، لژه ◄

۴) فرم تداعی‌گر: در این نوع فیلم، کیفیت‌ها و مفاهیم بیانی از طریق گرد هم آوردن تصاویر القاء می‌شود. آن‌چه را که تصاویر بازنمایی می‌کند، لزوماً، مثل آن‌چه در فرم مقوله‌ای مطرح کردیم، به مقوله‌ی یکسانی تعلق نخواهد داشت. مثل آن‌چه در سیستم‌های خطابه‌ای می‌بینیم، بحث و استدلالی را پیش نخواهد کشید و مثل آن‌چه در سیستم‌های انتزاعی می‌بینیم، تنها کیفیت‌های تصویری آن‌ها اساس مقایسه نخواهد بود، ولی همین که تصاویر و صداهایی در کنار هم قرار می‌گیرند، ما را تشویق می‌کنند که به دنبال تداعی‌هایی که آن‌ها را به هم مربوط می‌کنند بگردیم. در این نوع فیلم، هدف این است که یک احساس یا مفهوم آشنا از طریق تصویرهای جدید و مجاورت‌های خلاقانه، جانی تازه بگیرد.

انواع ژانرهای فیلم

بیش‌تر کسانی که به دیدن فیلم‌های سینمایی می‌نشینند و یا آن را برای دیدن انتخاب می‌کنند و یا برعکس از دیدن آن اجتناب می‌ورزند، درواقع براساس مطالعه نقد فیلم‌ها به این نتیجه نرسیده‌اند. بلکه آن‌ها فیلم را براساس نوع آن طبقه‌بندی کرده و خود را عادت داده‌اندکه انتظارات خود را از فیلم‌های مورد نظر براساس این نوع طبقه‌بندی ویژه شکل دهند. مثلاً فیلم «وسترن» با اسب‌سواری، تیراندازی و هفت‌تیر کشی همراه است و یک فیلم «تریلر» با اکشن سریع در شهرهای بزرگ اتفاق می‌افتد و بعضی فیلم‌های کمدی، شخصیت‌های قصه را در موقعیت خاص ناشی از سوء تفاهم قرار می‌دهد و غیره. هر یک از این انواع و گونه‌ها را در واقع می‌توان به‌عنوان ژانر متمایزی درنظرگرفت. ژانرهای اصلی براساس عرف بین‌المللی شامل وسترن، ترسناک، موزیکال، علمی- تخیلی، کمدی، گانگستری و جنایی هستند. سایر رده‌بندی‌های ژانری شامل حادثه‌ای- ماجراجویی، پلیسی- جنایی (تریلر)، حماسی (درام‌های تاریخی)، جنگی و ملودرام می‌شوند.

پایه و اساس واژه ژانر به زمان «ارسطو» فیلسوف یونانی بازمی‌گردد که در قرن چهارم پیش از میلاد، درام یا نمایش را به سه نوع تراژدی، کمدی و ساتیرتقسیم کرد.[۱]

۱- در فصل ۲ همین کتاب شرح داده شده است.

«ژانر» یک واژه فرانسوی است که در ادبیات به نوع یا گونه ادبی اطلاق می‌شد. ژانرهای اصلی کلاسیک در ادبیات عبارت بودند از حماسی، تراژدی، غنایی، کمدی و هجو که با قرارگرفتن در کنار رمان یا داستان کوتاه، نوع آن‌ها را مشخص می‌کرد. از دوران رنسانس اروپا تا قرن هجدهم میلادی، ژانرهای ادبی با دقت از یک‌دیگر متمایز بودند و از نویسندگان و مؤلفان انتظار می‌رفت که براساس قوانین و مقررات از قبل تدوین شده بنویسند و از چهارچوب و شکل و اصول و قواعد آن که به طور کلی میان نویسنده و خواننده اثر پذیرفته شده، تبعیت کنند. به این ترتیب «ژانر» به عنوان ابزاری آشنا برای طبقه‌بندی آثار هنری به‌کار گرفته شد.

▲ پدرخوانده ۱ ، کاپولا

در مطالعات سینمایی، ژانر به گروهی از فیلم‌های سینمایی اطلاق می‌شود که در مجموعه‌ای از صفات مشخص و قواعد اساسی روایتی، سبکی و درون‌مایه‌ای، اشتراک دارند. البته هر فیلمی در یک ژانر مشخص، می‌تواند تمام صفات مشخص ژانری یا قواعد آن را نداشته باشد، ولی حداقل بایستی بعضی از آن‌ها را دارا باشد. مثلاً عناصر آشنای فیلم وسترن، اسب، کابوی، تفنگ، بیابان‌های غرب امریکا و شهرک‌های چوبی است.

از سال‌های دهه ۱۹۲۰ که نویسندگی برای فیلم‌ها به‌صورت کوتاه و بلند شکل گرفت، تا دهه بعد که فیلم‌نامه به مفهوم امروزی به وجود آمد، مساله ژانر در فیلم‌ها نسبت مستقیمی با نویسندگی در فیلم‌نامه پیدا کرد. داستان فیلم در گذشته موضوعی ناچیز بود، ولی با خرید و حفظ حقوق سینمایی، پرفروش‌ترین داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های سال روزبه‌روز اهمیت بالاتری یافتند. میل به پیروی از خواست تماشاگران و یا تصور تهیه‌کنندگان از تمایل تماشاگران موجب تنوع در فیلم‌نامه‌ها شد و سفارش جهت نوشتن فیلم‌نامه‌های کوتاه و بلند برای نویسندگان بسیار رایج شد. هالیوود بین دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ شکل گرفت. علاوه‌بر سایر فعالیت‌ها، برای خریدن داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های نویسندگان، قیمت‌های گزاف پرداخته می‌شد. در ابتدا تنها توجه به دوگونه یا ژانر بود؛ یکی کمدی‌های بزن و بزن یا به اصطلاح «اسلپ استیک» و دیگری «وسترن». این دو ژانر هم در اروپا و هم در آمریکا طرفداران فراوان داشتند و بعداً جنبه جهانی یافتند. نویسندگان فیلم‌نامه که از اروپا و از «برادوی» نیویورک وارد لس‌آنجلس می‌شدند، اگر زمینه‌ای قبلی در این دو نوع فیلم را داشتند، می‌توانستند به کار خود ادامه دهند و در غیر این صورت بایستی نوع داستان و یا فیلم‌نامه خود را جهت استفاده در وقتی دیگر و براساس خواست تهیه‌کننده، بایگانی می‌کردند. به این ترتیب دو گونه‌ی «وسترن» و «کمدی» توسعه‌ی روزافزون یافتند و «وسترن» به یکی از چند ژانری که محصول همیشگی صنعت سینما بودند، تبدیل شد.

در آن سال‌ها تهیه‌کنندگان وظیفه داشتند که داستان‌هایی برای فیلم‌برداری آماده کنند که فروش فیلم را تضمین کند. در این‌جا دیگر ذوق و نظر کارگردان مهم نبود. به‌تدریج انواع دیگر سینمای داستانی مانند تاریخی، رمانتیک، مذهبی، حماسی، جنگی، سلحشوری، داستان‌های خیالی و احساساتی رایج شد. با ظهور سینمای ناطق، ژانر موزیکال به یکی از ژانرهای مهم تبدیل شد.، نویسندگان برنامه‌های رقص و آواز و نمایش‌های باشکوه و پر استقبال نیز راهی هالیوود شدند و بعد نوبت به فیلم‌های «گانگستری» رسید که از اوایل دهه ۱۹۳۰ با اقتباس از روی ماجراهای روزنامه‌ای و واقعی نوشته و ساخته می‌شد. این ژانر ریشه در نمایش‌های تئاتری نداشت. به‌جای دیالوگ‌های طولانی، سرعت و قدرت وجود داشت و احساس می‌شد که صحنه، واقعی و مربوط به زمان حاضر است. این درست برخلاف نمایش‌نامه‌های اخلاقی آن دوره و یا کمدی های اتاق‌پذیرایی و داستان‌های عشقی و فیلم‌های رقص و آواز بی‌حرکت بود که در فضای خفه و سربسته استودیوهای اوایل دوره ناطق ساخته می‌شدند.

در نیمه‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ رکود اقتصادی توجه همگان را به مشکلات اجتماعی جلب کرد و بسیاری از فیلم‌های آن دوران با سبکی واقع‌گرایانه نوشته و ساخته شدند که بهترین نمونه‌های آن «خشم» (فریتس لانگ) و «من یک فراری گریخته از غل و زنجیر هستم»

(مروین له‌روی) و بالاخره «خوشه‌های خشم» (جان فورد) بود که فیلم‌نامه بر اساس رمان مشهوری به همین نام از «جان اشتاین بک» نوشته شده بود.

به‌این ترتیب ملاحظه می‌شود که بسیاری از ژانرهای دوران صامت بدون وقفه در سینمای ناطق ادامه پیدا کردند، ولی تحولات فنی در صنعت فیلم‌سازی و نیز تحولات اجتماعی باعث ایجاد ژانرهای تازه شده و شاخه‌های تازه‌ای در ژانرهای قدیمی به وجود آمدند.

سینمای وحشت: سینمای وحشت در سال‌های سینمای ناطق مبدل به یک ژانر مهم شد. اقتباس از آثار ادبی گوتیک مانند «فرانکشتاین» و «دراکولا» موضوع روز بود. استودیوهای شرکت یونیورسال در این ژانر پیشتاز بود. «مومیایی» یکی از صاحب سبک‌ترین و تأثیرگذارترین فیلم‌های ترسناک آن سال‌ها بود. در این فیلم، جسد مومیایی شده یک روحانی از مصر باستان در روزگار معاصر زنده می‌شود و می‌کوشد زنی را که گمان می‌کند روح عشق مرده‌اش در جسم او حلول کرده، بکشد.

فیلم گانگستری: در این نوع فیلم، داستان حول رویدادهای جنایی، سرقت و چهره‌های دنیای تبهکاران است. همانند ژانر وسترن، ژانر گانگستری عمدتاً در لوکیشن‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها نمایان می‌شود. داستان فیلم گانگستری اغلب در یک شهر بزرگ، جائی که تبهکار در دنیای پنهانی (کلوپ‌های شبانه یا محلات پست) زندگی می‌کند، به‌وقوع می‌پیوندد. شخصیت‌های فیلم‌های گانگستری از صفات تیپیکی مثل تمایل فراوان برای کسب شهرت و ثروت، چهره‌های خشن و سرد و نجابت و حساسیت زیر چهره سرد و خشن برخوردارند. اغلب فیلم‌های شاخص سینمای گانگستری متعلق به دهه ۳۰ می‌باشند.

▲ بانی و کلاید، آرتور پن

فیلم‌های گانگستری مثل «دشمن مردم» (ویلیام ولمن) و «صورت زخمی» (هوارد هاکس) شخصیت‌هایی ارائه می‌کنند که در شرایط ناگوار و محیطی سرشار از تبهکاری و خشونت رشد یافته‌اند و باقی زندگیشان نیز در جستجوی جبران کمبودهای گذشته صرف می‌شود. هرچند که در بعضی نمونه‌ها (سزار کوچک، ساخته‌ی مروین له‌روی) گانگستر ذاتاً بدخواه و بی‌عاطفه و حریص است، در اغلب این فیلم‌ها زیباسازی خشونت نیز دیده می‌شود که اغلب مورد انتقاد مقامات دولتی نیز قرارگرفته است. سینمای گانگستری در اواخر دهه ۱۹۴۰ به‌دلیل کاهش علاقه تماشاگران افول کرد. اما در سال ۱۹۶۷ «بانی و کلاید» ساخته‌ی «آرتور پن» با موفقیت عظیم تجاری‌اش این نوع فیلم را دوباره احیا کرد.

فیلم نوآر: یک ژانر سینمایی امریکایی که در دهه ۱۹۴۰ میلادی رواج پیدا کرد. «نوآر» واژه‌ای فرانسوی است به معنای «تیره» و «تلخ» و نخستین بار برای فیلم‌های تلخ و بدبینانه فرانسوی متعلق به سبک رئالیسم شاعرانه که موضوع آن درباره‌ی تبهکاران بود و بیش‌تر در مجلات فقیرنشین و حومه‌ی پاریس می‌گذشت، به‌کار رفت. این ویژگی‌ها چند سال بعد در یک سری فیلم‌های آمریکایی جانی تازه گرفت.

▲ شاهین مالت، جان هیوستون

فیلم‌هایی غالباً گانگستری با داستان‌های روانشناسانه که طرح کلی نورپردازی آن‌ها به شدت تیره رنگ بود. قصد و هدف فیلم‌های «نوآر» این بود که حالت ناخوشایندی خاصی در تماشاگر پدید آورند. ابهام اخلاقی، جنایت و پیچیدگی موقعیت‌ها و انگیزه‌ها، احساس ترس و عدم امنیت را در تماشاگر پدید می‌آورد. استفاده از فیلم‌های سیاه و سفید معمول در دهه چهل میلادی به کارگردان‌ها اجازه داد تا آن‌ها به میزان وسیعی از سایه‌ها و آخرین درجات تیرگی در فیلم‌برداری از داستان‌ها و شخصیت‌هایشان در این فیلم‌ها استفاده کنند. صحنه‌های داخلی فیلم «نوآر» به حدی تار و دلتنگ‌کننده بود که تصور می‌شد در شب فیلم‌برداری شده‌اند.

اغلب صحنه‌های خارجی نیز در شب فیلم‌برداری می‌شد. محل‌های داستانی خیابان‌های تیره و تاریک، آپارتمان‌های نیمه تاریک و اتاق‌های هتل‌ها بودند. «دشیل همت» و «ریموند چندلر» دو نویسنده مشهور، استاد نوشتن چنین داستان‌هایی بودند. فیلم «شاهین مالت» (جان هیوستون/۱۹۴۱) براساس داستانی از «دشیل همت» و «خواب بزرگ» (هاوکز/۱۹۴۶) براساس داستانی از «ریموند چندلر» ساخته شد. فیلم «شاهین مالت» رامی‌توان از اولین فیلم‌های مهم این ژانر دانست. بدبینی فیلم‌نامه‌ها، نورپردازی پر کنتراست و سیاه و سفید بودن این فیلم‌ها شباهت‌هایی را با فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان به ذهن می‌آورد.

فیلم جنگی: فیلم جنگی نیز یکی از ژانرهای دهه ۱۹۳۰ است که تاکنون به حیات خود ادامه داده است. رونق آن در هالیوود پس از پیوستن آمریکا به جنگ جهانی دوم بیشتر شد. در این فیلم‌ها با آلمان‌ها و ژاپنی‌ها نوعی برخورد نژادپرستانه انجام شده است.

با توجه به نقش هالیوود به‌عنوان مهم‌ترین و قدرتمندترین مرکز تولید فیلم در دنیا تقسیم‌بندی ژانرها براساس گونه‌های سینمایی رایج در امریکا در دوره‌های مختلف تاریخی صورت می‌گیرد، به عبارتی بیشتر ژانرهایی که معرفی کردیم مربوط به سینمای هالیوود می‌باشد. اما ژانرها در کشورهای مختلف با تأثیر از فرهنگ بومی، وقایع اجتماعی، سیاسی و تاریخی متحول شده‌اند و لذا در کشورهای مختلف که در حوزه سینما فعالیت آشکار دارند، ژانرهایی در محدوده همان کشور شکل می‌گیرد. مثل ژانر «سینمای دفاع مقدس» در کشور خودمان یا فیلم‌های اکشن و پر حادثه‌ای که با نمایش ورزش‌های رزمی در کره ساخته می‌شود.

تست‌های فصل ۱۸

۱-عواقب سوء جنگ جهانی دوم، در آثار کدام‌یک از کارگردانان «نئورئالیست» دیده می‌شود؟
۱) روسلینی ۲) دسیکا ۳) فلینی ۴) آنتونیونی

۲-توجه به ناتوانی انسان دوره‌ی مدرن در برقراری روابط عاطفی، در آثار کدام‌یک از کارگردانان زیر دیده می‌شود؟
۱) روسلینی ۲) دسیکا ۳) فلینی ۴) آنتونیونی

۳-فیلم‌های «عصر طلایی»، «زمین می‌لرزد» و «از نفس افتاده»، متعلق به کدام سبک‌های سینمایی هستند؟
۱) سورئالیسم، موج نو، نئورئالیسم ۲) سورئالیسم، نئورئالیسم، موج نو
۳) اکسپرسیونیسم، نئورئالیسم، موج نو ۴) اکسپرسیونیسم، نئورئالیسم، سورئالیسم

۴-کارگردان خلاق موج نوی فرانسه که «مونتاژ پرشی» را به داخل نما تعمیم داد، کیست؟
۱) تروفو ۲) گدار ۳) ریوت ۴) رنه

۵-نخستین فیلم «سورئالیستی»، چه نام داشت؟
۱) صدف و مرد روحانی ۲) عصر طلایی ۳) سنگ آندلسی ۴) خون شاعر

۶-«تئوری مؤلف»، از سوی کدام‌یک از کارگردانان زیر مطرح شده است؟
۱) تروفو ۲) گدار ۳) بازن ۴) رنه

۷-نظریه‌پرداز معروف فرانسوی که در ایجاد جنبش «موج نوی فرانسه» نقش جدی داشت، که بود؟
۱) تروفو ۲) گدار ۳) بازن ۴) رنه

۸-فیلم «قاعده‌ی بازی» ساخته‌ی کیست و در چه سبکی کار شده است؟
۱) تروفو، موج نو ۲) مورنائو، اکسپرسیونیسم ۳) رنوار، رئالیسم شاعرانه ۴) بونوئل، سورئالیسم

۹-مشهورترین فیلم سبک «اکسپرسیونیسم»، چیست و توسط چه کسی کارگردانی شده است؟
۱) کابینه‌ی دکتر کالیگاری، مورنائو ۲) متروپولیس، لانگ
۳) کابینه‌ی دکتر کالیگاری، وینه ۴) متروپولیس، لنی

۱۰-تصویر زیر نمایی است از یک فیلم . . .

۱) اکسپرسیونیستی
۲) رئالیستی
۳) سورئالیستی
۴) امپرسیونیستی

۱۱-فیلم «جاده» اثر کیست و سبک آن چیست؟
۱) رنوار، رئالیسم شاعرانه ۲) فلینی، نئورئالیسم ۳) تروفو، موج نوی فرانسه ۴) دسیکا، نئورئالیسم

۱۲-اگر تصویر زیر نمایی از یک فیلم باشد، سبک این فیلم چیست؟

۱) سورئالیسم
۲) اکسپرسیونیسم
۳) رئالیسم
۴) امپرسیونیسم

برای سنجش علمی خود، ابتدا در پاسخ‌برگ مقابل علامت بزنید، سپس به پاسخ‌نامه‌ی تشریحی مراجعه نمایید.

۱	۱	۲	۳	۴	۶	۱	۲	۳	۴	۱۱	۱	۲	۳	۴
۲	۱	۲	۳	۴	۷	۱	۲	۳	۴	۱۲	۱	۲	۳	۴
۳	۱	۲	۳	۴	۸	۱	۲	۳	۴	-	۱	۲	۳	۴
۴	۱	۲	۳	۴	۹	۱	۲	۳	۴	-	۱	۲	۳	۴
۵	۱	۲	۳	۴	۱۰	۱	۲	۳	۴	-	۱	۲	۳	۴

۱۳- تصویر سؤال قبل، از چه زاویه و موقعیتی فیلم‌برداری شده است؟

۱) پایین، روبه‌رو ۲) پایین، راست ۳) بالا، چپ ۴) بالا، راست

۱۴- سبک فیلم «سگ آندلسی»، چیست؟

۱) اکسپرسیونیسم ۲) رئالیسم ۳) سورئالیسم ۴) امپرسیونیسم

۱۵- اگر تصویر مقابل نمایی از یک فیلم باشد، سبک آن چیست؟

۱) سورئالیسم
۲) اکسپرسیونیسم
۳) رئالیسم
۴) امپرسیونیسم

۱۶- تصویر فوق چه حسی را القا می‌کند؟

۱) ترس ۲) اضطراب
۳) نومیدی ۴) تنهایی

۱۷- مهم‌ترین عامل در القای حس تصویر فوق، چیست؟

۱) حالت محو حاشیه تصویر ۲) سایه‌ی بزرگ روی دیوار
۳) سایه‌ی نرده‌ها ۴) هیچ‌کدام

۱۸- کدام‌یک از سبک‌های سینمایی زیر، در آلمان شکوفا شده است؟

۱) سورئالیسم ۲) امپرسیونیسم
۳) اکسپرسیونیسم ۴) نئورئالیسم

۱۹- ترس و نومیدی پس از جنگ جهانی اول، در کدام‌یک از مکاتب سینمایی مطرح شده است؟

۱) سورئالیسم ۲) امپرسیونیسم
۳) اکسپرسیونیسم ۴) نئورئالیسم

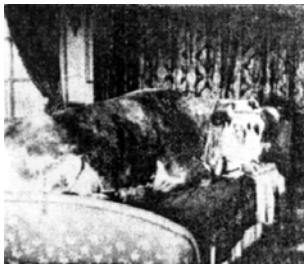
۲۰- تصویر مقابل، . . .

۱) چهره‌ی یک بازیگر کمدی است.
۲) چهره‌ی یک بازیگر تئاتر کاتاکالی است.
۳) نمایی از فیلم کابینه‌ی دکتر کالیگاری است.
۴) بازیگر یک تئاتر ابزورد است.

۲۱- کدام‌یک از فیلم‌سازان زیر، پیرو «موج نوی فرانسه» نیست؟

۱) فرانسوا تروفو ۲) ژان لوک گدار
۳) آلن رنه ۴) میکل‌آنجلو آنتونیونی

۲۲- اگر تصویر مقابل نمایی از یک فیلم باشد، سبک این فیلم چیست؟



۱) سورئالیسم
۲) اکسپرسیونیسم
۳) رئالیسم
۴) امپرسیونیسم

برای سنجش علمی خود، ابتدا در پاسخ‌برگ مقابل علامت بزنید، سپس به پاسخ‌نامه‌ی تشریحی مراجعه نمایید.

۱	-	۴ ۳ ۲ ۱	۷	-	۴ ۳ ۲ ۱	۱۳	۴ ۳ ۲ ۱	۱۸	۴ ۳ ۲ ۱
۲	-	۴ ۳ ۲ ۱	۸	-	۴ ۳ ۲ ۱	۱۴	۴ ۳ ۲ ۱	۱۹	۴ ۳ ۲ ۱
۳	-	۴ ۳ ۲ ۱	۹	-	۴ ۳ ۲ ۱	۱۵	۴ ۳ ۲ ۱	۲۰	۴ ۳ ۲ ۱
۴	-	۴ ۳ ۲ ۱	۱۰	-	۴ ۳ ۲ ۱	۱۶	۴ ۳ ۲ ۱	۲۱	۴ ۳ ۲ ۱
۵	-	۴ ۳ ۲ ۱	۱۱	-	۴ ۳ ۲ ۱	۱۷	۴ ۳ ۲ ۱	۲۲	۴ ۳ ۲ ۱
۶	-	۴ ۳ ۲ ۱	۱۲	-	۴ ۳ ۲ ۱				

۲۳- کدام‌یک از گزینه‌های زیر، از ویژگی‌های فیلم‌های «نئورئالیستی» نمی‌باشد؟

۱) توجه به واقعیت‌های اجتماعی و تاریخی

۲) تجزیه و تحلیل واقعیت بر پرده‌ی سینما

۳) بازسازی واقعیت خام

۴) استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای

۲۴- کدام‌یک از گزینه‌های زیر، از خصوصیات سینمای «اکسپرسیونیسم» آلمان به حساب نمی‌آید؟

۱) اغلب صحنه‌ها در داخل استودیو فیلم‌برداری می‌شد.

۲) نورپردازی و گریم بازیگران اغراق‌آمیز بود.

۳) مونتاژ نماهای فیلم اغلب به روش برش مستقیم انجام می‌شد.

۴) ریتم اغلب این فیلم‌ها، کند بود.

۲۵- «دزد دوچرخه» ساخته‌ی کدام کارگردان است؟ (سراسری - ۷۰)

۱) جرمی ۲) دسیکا ۳) فورد ۴) ویسکونتی

۲۶- کارگردان فیلم «معجزه در میلان»، که بود؟ (سراسری - ۷۳)

۱) روبرتو روسلینی ۲) فدریکو فلینی

۳) لوکینو ویسکونتی ۴) ویتوریو دسیکا

۲۷- کارگردان فیلم «زمین می‌لرزد»، کیست؟ (سراسری - ۷۷)

۱) دسیکا ۲) فلینی ۳) فلاهرتی ۴) ویسکونتی

۲۸- «رئالیسم شاعرانه» در سینما که توسط گروه فیلم‌سازان تشکیل شد، در کدام کشور بود؟ (سراسری - ۷۹)

۱) آلمان ۲) ایتالیا ۳) انگلیس ۴) فرانسه

۲۹- کدام سبک در سینما، از فیلم‌های اولیه‌ی «دسیکا» آغاز شد و زاده‌ی یک جنبش اجتماعی و جنگ جهانی دوم می‌باشد؟ (سراسری - ۷۹)

۱) اکسپرسیونیسم ۲) سورئالیسم ۳) رمانتیسم ۴) نئورئالیسم

۳۰- جنبش «موج نو» در سینمای جهان با نام . . . پیوند خورده است. (آزاد - ۸۱)

۱) آیزنشتاین ۲) ژان لوک گدار ۳) لنی ریفنشتال ۴) پودوفکین

۳۱- کدام فیلم، سبکی «اکسپرسیونیستی» دارد؟ (سراسری - ۸۳)

۱) نوسفراتو ۲) شاهین مالت ۳) سگ اندلسی ۴) پاییزا

۳۲- فیلم «باله‌ی مکانیک»، چگونه فرمی دارد؟ (سراسری - ۸۵)

۱) مقوله‌ای ۲) انتزاعی ۳) تداعی‌گر ۴) خطابه‌ای

۳۳- در کدام فیلم که بعدها به صورت بیانیه‌ی سینمای پیش‌رو درآمد تأیید دادائیسم را می‌بینیم؟ (سراسری – ۸۶)

۱) لنگرگاه ۲) آنتراکت ۳) دزد دوچرخه ۴) بازگشت به خرد

۳۴- در کدام فرم سینمایی، اجزاء از طریق تکرارها و تغییرات ویژگی‌های بصری با یک‌دیگر ارتباط پیدا می‌کنند؟ (سراسری – ۸۷)

۱) روایت‌گر ۲) انتزاعی ۳) خطابه‌ای ۴) تداعی‌گر

۳۵- وجه اشتراک فیلم خون شاعر و مصائب ژاندارک کدام است؟ (سراسری – ۸۷)

۱) نورپردازی تخت ۲) زاویه‌ی دید یکنواخت

۳) ریتم و حرکت ۴) استفاده از شات‌های کوتاه

برای سنجش علمی خود، ابتدا در پاسخ‌برگ مقابل علامت بزنید، سپس به پاسخ‌نامه‌ی تشریحی مراجعه نمایید.

۲۳ ۴ ۳ ۲ ۱	۲۸ ۴ ۳ ۲ ۱	۳۳ ۴ ۳ ۲ ۱	
۲۴ ۴ ۳ ۲ ۱	۲۹ ۴ ۳ ۲ ۱	۳۴ ۴ ۳ ۲ ۱	
۲۵ ۴ ۳ ۲ ۱	۳۰ ۴ ۳ ۲ ۱	۳۵ ۴ ۳ ۲ ۱	
۲۶ ۴ ۳ ۲ ۱	۳۱ ۴ ۳ ۲ ۱	- ۴ ۳ ۲ ۱	
۲۷ ۴ ۳ ۲ ۱	۳۲ ۴ ۳ ۲ ۱	- ۴ ۳ ۲ ۱	

۳۶-فیلم خون شاعر و دیو و دلبر اثر کیست؟ (سراسری – ۸۷)
۱) ژان میتری ۲) ژان روش ۳) ژان لوک گدار ۴) ژان کوکتو

۳۷-آبل گانس در کدام فیلم بیش‌تر از حرکات دوربین و فنون سینمایی استفاده کرد؟ (سراسری – ۸۷)
۱) ناپلئون ۲) دریانوردان ۳)ماتودولوروزا ۴) من متهم می‌کنم

۳۸-برای نخستین‌بار در کدام فیلم از عمق میدان به‌طور هوشمندانه استفاده گردید؟ (سراسری – ۸۸)
۱) گروگان ۲) همشهری کین ۳) سفر به ماه ۴) رم شهر بی‌دفاع

۳۹-به نظر عده‌ای از منتقدین، تصاویر اکثر آثار فلینی بر رویدادهایی که بر . . . تأکید دارند، استوار است. (سراسری – ۸۸)
۱) سرگم ساختن تماشاگر
۲) صحنه‌پردازی پیچیده
۳) واقعیات مستند زندگی
۴) صحنه‌پردازی ساده و انتزاعی

۴۰-فیلم‌های «سزار کوچک»، «دشمن مردم» و «صورت زخمی» در کدام ژانر می‌گنجد؟ (سراسری – ۸۸)
۱) کمدی ۲) رمانتیک ۳) گانگستری ۴) وحشت

۴۱-خانه‌های نوک‌تیز و کج، صندلی‌های بلند و راه‌پله‌های خمیده و نا استوار در کدام سبک سینمایی به چشم می‌خورند؟ (سراسری – ۸۹)
۱) موج نو ۲) دادائیسم ۳) نئورئالیسم ۴) اکسپرسیونیسم

۴۲-کدام ژانر سینمایی می‌کوشد حس و حال اثر، مستقیماً به بیننده منتقل شود، بدون این‌که به ساختار روایی متوسل شود؟ (سراسری – ۸۹)
۱) غنایی ۲) وحشت ۳) حماسی ۴) گانگستری

۴۳-بیش‌ترین ویژگی روایتی فیلم‌های امپرسیونیستی تکیه بر . . . دارد. (سراسری – ۸۹)
۱) بازی‌های اغراق‌آمیز
۲) استفاده از نورهای متقاطع
۳) انگیزش‌های روانی شخصیت‌ها
۴) استفاده از صحنه‌پردازی غیرمتعارف

۴۴-امپرسیونیست‌ها برای تعریف ماهیت سینمایی تصویر معمولاً از کدام مفهوم بهره می‌گرفتند؟ (سراسری – ۸۹)
۱) تخیلی ۲) انتزاعی ۳) فوتوژنی ۴) پوزیتیو

۴۵-اصطلاح «دکورها بازی می‌کنند»، در رابطه با کدام سبک صحیح است؟ (سراسری – ۹۰)
۱) رئالیسم ۲) نئورئالیسم ۳) اکسپرسیونیسم ۴) امپرسیونیسم

۴۶-در فیلم «چرخ»، از کدام نوع مونتاژ بیش‌تر استفاده شده است؟ (سراسری – ۹۰)
۱) روایتی ۲) استعاری ۳) موازی ۴) امپرسیونیستی

۴۷-فیلم «دانشجوی پراگ» اثر «اشتلان رای»، از لحاظ مضمون به کدام نمایش‌نامه نزدیک است؟ (سراسری – ۹۰)
۱) فاوست – گوته ۲) باغ آلبالو – چخوف ۳) پمپه – کرنی ۴) مکبث - شکسپیر

۴۸-کدام فیلم به عنوان نخستین فیلم مهم جنبش امپرسیونیسم محسوب می‌شود؟ (سراسری – ۹۰)
۱) الدورادو – مارسل لربیه
۲) سمفونی دهم – آبل گانس
۳) نمایش ترسناک – ژاک کاتلین
۴) دخترک کبریت فروش – ژان رنوار

۴۹-کدام ویژگی، از مشخصات فیلم کولاژ محسوب نمی‌شود؟ (سراسری – ۹۰)
۱) سرهم کردن تکه‌های مرتبط
۲) ریشه داشتن در نقاشی‌های کوبیستی
۳) تأکید بر ناهمخوانی صداها و تصویرها
۴) واداشتن تماشاگر به تجربه‌ی جهش خیالی

۵۰-فرنان لژه در «باله‌ی مکانیکی» به صورت انتزاعی کدام شخصیت را به تصویر می‌کشد؟ (سراسری – ۹۱)
۱) مرلین مونرو ۲) جان اف‌کندی ۳) وینستون چرچیل ۴) چارلی چاپلین

۵۱-کدام مورد بیان‌گر تبحر آنتونیونی در آثارش است؟ (سراسری – ۹۱)
۱) استفاده‌ی متعادل از عمق میدان و حرکت دوربین محدود
۲) صحنه‌پردازی در عمق و برداشت بلند توأم با حرکت دوربین
۳) استفاده از نماهای ایستا با ترکیب‌بندی دیداری چشم‌گیر
۴) شگردهای فیلم امپرسیونیستی را با روایت از هم گسیخته سوررئالیستی ترکیب می‌کند.

برای سنجش علمی خود، ابتدا در پاسخ‌برگ مقابل علامت بزنید، سپس به پاسخ‌نامه‌ی تشریحی مراجعه نمایید.

۳۶ ۱ ۲ ۳ ۴	۴۱ ۱ ۲ ۳ ۴	۴۶ ۱ ۲ ۳ ۴
۳۷ ۱ ۲ ۳ ۴	۴۲ ۱ ۲ ۳ ۴	۴۷ ۱ ۲ ۳ ۴
۳۸ ۱ ۲ ۳ ۴	۴۳ ۱ ۲ ۳ ۴	۴۸ ۱ ۲ ۳ ۴
۳۹ ۱ ۲ ۳ ۴	۴۴ ۱ ۲ ۳ ۴	۴۹ ۱ ۲ ۳ ۴
۴۰ ۱ ۲ ۳ ۴	۴۵ ۱ ۲ ۳ ۴	- ۱ ۲ ۳ ۴

پاسخ‌نامه‌ی فصل ۱۸

۱- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

«ویتوریا دسیکا» در مشهورترین فیلم خود «دزد دوچرخه» فقر و بی‌کاری بعد از جنگ را نشان می‌دهد.

۲- گزینه‌ی«۴» (۱) (۲) (۳) (۴)

نشان دادن تنهایی و ناتوانی انسان دوره‌ی مدرن، در برقراری روابط عاطفی پایدار، با تمرکز بر نمایش زندگی عاطفی زوج‌های طبقه‌ی مرفه، از ویژگی‌های آثار «آنتونیونی» است. به او «معمار تنهایی» لقب داده‌اند. آثار مشهور او عبارتند از «شب»، «کسوف»، «ماجرا»، «فریاد» و «صحرای سرخ».

۳- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

«عصر طلایی» ساخته‌ی «لوئیس بونوئل» و «سالوادور دالی» به سبک سورئالیسم و «زمین می‌لرزد» ساخته‌ی «ویسکونتی» فیلم‌ساز مشهور نئورئالیسم و «از نفس افتاده» ساخته‌ی «گدار» به سبک موج نوی فرانسه می‌باشد.

۴- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

«گدار» در نخستین فیلمش «از نفس افتاده» بسیاری از اصول سینمای کلاسیک، مانند برش تداومی را نادیده گرفت.

۵- گزینه‌ی«۱» (۱) (۲) (۳) (۴)

نخستین فیلم سورئالیستی «صدف و مرد روحانی» ساخته‌ی «ژرمن دولاک» می‌باشد.

۶- گزینه‌ی«۱» (۱) (۲) (۳) (۴)

کارگردان مؤلف، کارگردانی است که در آثارش سبک و مضمون مشابهی دیده می‌شود.

۷- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

«بازن» سردبیر مجله «کایه دو سینما» بود. او منتقدان مجله‌اش را تشویق به فیلم‌سازی می‌کرد. موج نوی فرانسه را همین منتقدان پایه‌ریزی کردند. «بازن» در مجموعه مقالاتش کتاب «سینما چیست» میزانسن را بر تدوین ترجیح می‌دهد و از این نظر، نظریات او در مقابل نظریات «آیزنشتاین» (پایه‌گذار سبک مونتاژ) قرار می‌گیرد.

۸- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

اهمیت فیلم «قاعده‌ی بازی» در نوع فیلم‌برداری و میزانسن آن می‌باشد. فیلم‌برداری به روش عمق میدان، استفاده از برداشت‌های بلند و دوربین متحرک از ویژگی‌های این فیلم می‌باشد.

۹- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

۱۰- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

زاویه‌ی هم‌سطح چشم (آی لول) و نورپردازی طبیعی از ویژگی‌های سبک واقع‌گرا می‌باشد.

۱۱- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

از فیلم‌های مشهور «فلینی» می‌توان به«هشت و نیم»، «زندگی شیرین» و «رُم» اشاره کرد.

۱۲- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

تصویر ضد نور (نور از پشت) و زاویه‌ی پایین (لو انگل) حالت ترس و اضطراب را به بیننده منتقل می‌کند.

۱۳- گزینه‌ی«۱» (۱) (۲) (۳) (۴)

۱۴- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

«سگ اندلسی» توسط «لوئیس بونوئل» و «سالوادور دالی» در سال ۱۹۲۹ ساخته شد.

۱۵- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

به سایه روشن‌های تصویر و حالت قوز کرده‌ی سایه‌ی مردی که روی دیوار افتاده توجه کنید.

۱۶- گزینه‌ی«۱» (۱) (۲) (۳) (۴)

۱۷- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

۱۸- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

سبک اکسپرسیونیستی زائیده‌ی اضطراب و ترس از جنگ جهانی اول می‌باشد.

۱۹- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

۲۰- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

«کابینه‌ی دکتر کالیگاری» ساخته‌ی «وینه»، مشهورترین فیلم اکسپرسیونیستی می‌باشد.

۲۱- گزینه‌ی«۴» (۱) (۲) (۳) (۴)

«آنتونیونی» فیلم‌ساز ایتالیایی سبک نئورئالیسم است.

۲۲- گزینه‌ی«۱» (۱) (۲) (۳) (۴)

به محتوای تصویر دقت کنید. یک گاو بزرگ روی تخت نشسته است. تصاویر بی‌منطق از ویژگی‌های فیلم‌های سورئالیستی می‌باشد.

۲۳- گزینه‌ی«۲» ۱ ۲ ۳ ۴

فیلم‌سازان نئورئالیست، واقعیت خام را روی پرده‌ی سینما نمایش دادند. تجزیه و تحلیل واقعیت روی پرده‌ی سینما از ویژگی‌های فیلم‌های رئالیستی روسیه (آثار آیزنشتاین و پودوفکین) بود.

۲۴- گزینه‌ی«۳» ۱ ۲ ۳ ۴

در فیلم‌های اکسپرسیونیستی اغلب از تدوین لابراتواری (دیزالو، فیداین، فیداوت) استفاده می‌شد.

۲۵- گزینه‌ی«۲» ۱ ۲ ۳ ۴

«دزد دوچرخه» یکی از مشهورترین آثار نئورئالیستی می‌باشد.

۲۶- گزینه‌ی«۴» ۱ ۲ ۳ ۴

سایر آثار «دسیکا» عبارتند از: «دزد دوچرخه»، «معجزه در میلان»، «واکسی»، «اومبرتو د».

۲۷- گزینه‌ی«۴» ۱ ۲ ۳ ۴

۲۸- گزینه‌ی«۴» ۱ ۲ ۳ ۴

۲۹- گزینه‌ی«۴» ۱ ۲ ۳ ۴

«نئورئالیسم»، جنبشی است که در اواخر جنگ جهانی دوم در ایتالیا زاده شد. «چزاره زاواتینی»، منتقد و نویسنده‌ی ایتالیایی، قواعد نئورئالیسم را بنیان نهاد و نوشتن چند فیلم‌نامه‌ی مهم (واکسی، دزد دوچرخه و امبرتو د) را نیز به عهده داشت؛ هر سه فیلم را «ویتوریو دسیکا» کارگردانی کرد. فیلم‌ساز دیگر این سبک «روبرتو روسلینی» با فیلم‌های «رم، شهر بی‌دفاع»، «پاییزا»، «آلمان سال صفر» و «استرومبولی» است.

۳۰- گزینه‌ی«۲» ۱ ۲ ۳ ۴

سایر کارگردانان معروف موج نو عبارت‌اند از: «فرانسوا تروفو»، «ژاک ریوت»، «کلود شابرول» و «اریک رومر».

۳۱- گزینه‌ی«۱» ۱ ۲ ۳ ۴

«نوسفراتو سمفونی وحشت» ساخته‌ی «ویلهم مورنائو»، از مشهورترین فیلم‌های «اکسپرسیونیستی» است.

«شاهین مالت» ساخته‌ی «جان هیوستون»، از فیلم‌های مشهور «سبک نوار» (سیاه) آمریکایی است.

«سگ اندلسی» ساخته‌ی «لوئیس بونوئل» و «سالوادور دالی»، فیلمی «سورئالیستی» است.

«پاییزا» ساخته‌ی «روبرتو روسلینی»، از فیلم‌های مشهور «نئورئالیستی» است.

۳۲- گزینه‌ی«۲» ۱ ۲ ۳ ۴

فیلم «باله‌ی مکانیک» ساخته‌ی «فرنان لژه» را می‌توان یک فیلم انتزاعی و متعلق به «سینمای ناب» (Pure) دانست که خود یکی از شاخه‌های جنبش سینمایی «آوانگارد» است که پس از جنگ جهانی اول در فرانسه توسط «لویی دلوک» پایه‌گذاری شد. این جنبش، سبک‌های نقاشی و ادبی دورانش یعنی «امپرسیونیسم»، «دادائیسم» و «سورئالیسم» را به هنر فیلم تعمیم داد. در فیلم «باله‌ی مکانیک»، «لژه» وجه مصرفی اشیاء و ماشین‌ها را نادیده می‌گیرد تا در عوض بتواند حرکات زنده و زیبایی طرح آن‌ها را نشان دهد. این فیلم رقصی است از حرکات آدم‌ها، دنده‌ها، آونگ‌ها و ماهی‌تابه‌ها.

کلاً فیلم‌های آوانگارد فرانسه می‌خواستند سینما را از قید وابستگی به ادبیات و داستان برهانند. این فیلم‌ها، عناصر بصری مثل ریتم را در مرکز توجه قرار دادند.

۳۳- گزینه‌ی«۲» ۱ ۲ ۳ ۴

به سینمای هنری فرانسه در دهه‌ی ۳۰-۱۹۲۰، که به فرم بیش از محتوا اهمیت می‌داد، سینمای آوانگارد فرانسه می‌گویند که خود شامل سبک دادائیسم و امپرسیونیسم بود. آنتراکت (رنه‌کلر) و بازگشت به خرد (من‌ری) از مشهورترین فیلم‌های سبک دادائیسم هستند. سبکی که پس از جنگ جهانی اول در فرانسه رواج پیدا کرد و مهم‌ترین ویژگی آن بی‌قانونی و هرج‌ومرج بود. مخصوصاً فیلم «آنتراکت» شهرت بسیاری پیدا کرد تا حدی که به‌عنوان بیانیه‌ی سینمای آوانگارد (پیش‌رو) فرانسه درآمد. فیلم‌سازان این سبک با داستان‌پردازی معمول در سینما مخالف بودند، به ریتم اهمیت زیادی می‌دادند و اعتقاد داشتند که ریتم دارای قدرتی است که در ورای منطق واقعیت‌ها، می‌تواند زیبایی خلق کند.

۳۴- گزینه‌ی«۲» ۱ ۲ ۳ ۴

در بررسی فیلم به مثابه یک فرم (روایی یا بصری) انوع فیلم را می‌توان در چهار گروه فرم انتزاعی، فرم خطابه‌ای، فرم تداعی‌گر و فرم روایت‌گر دسته‌بندی کرد. در فرم مقوله‌ای و خطابه‌ای تصاویر وسیله‌ای هستند برای اطلاع دادن (فرم مقوله‌ای) و ترغیب کردن و متقاعد کردن بیننده (فرم خطابه‌ای). ولی ممکن است فیلمی را فقط حول ویژگی‌های بصری ناب ساختار داد. فیلم‌ساز ممکن است تصاویر را برای مقایسه یا تقابل کیفیت‌هایی مثل رنگ، شکل، آهنگ و اندازه سازمان دهد. ما به‌عنوان بیننده وقتی فیلمی را می‌بینیم که فرم انتزاعی دارد، به دنبال رویدادهایی که به لحاظ علمی به هم مرتبط هستند تا روایتی را بسازند (داستان منسجم) یا ادعایی که منجر به یک استدلال شود (مثل فیلم‌های خطابه‌ای) نیستیم. در یک فیلم انتزاعی یک توپ و یک بادکنک ممکن است در

کنار یک‌دیگر قرار بگیرند، نه به‌خاطر این‌که هر دو اسباب‌بازی‌اند؛ بلکه به این دلیل که هر دو کروی یا هر دو نارنجی‌اند. از مشهورترین فیلم‌های انتزاعی می‌توان به فیلم «باله مکانیک» اثر «فرنان لژه» اشاره کرد.

۳۵- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

«خون شاعر» (ساخته‌ی ژان کوکتو) از مشهورترین فیلم‌های سورئالیستی است. در این فیلم از شگردهای متفاوتی برای ایجاد فضای وهمی استفاده شده است. فیلم «مصائب ژاندارک» بیش‌تر به‌خاطر استفاده‌ی زیاد از نمای کلوزآپ شهرت دارد که ممکن است احساس شود تکرار کلوزآپ‌ها ریتم یک‌نواختی را در فیلم ایجاد کرده است. اما استفاده از قاب‌بندی‌های غیر متعارف (قاب‌بندی وارونه و کج) از این یک‌نواختی کاسته است. دو گزینه‌ی «۱» و «۲» به راحتی قابل حذف هستند. چون در این نوع فیلم‌ها کاربرد زیادی ندارد.

۳۶- گزینه‌ی«۴» (۱) (۲) (۳) (۴)

شهرت «کوکتو» بیش‌تر به‌خاطر فیلم «خون شاعر» و «اورفه» می‌باشد. در آثار او گرایش‌های سورئالیستی مشهود است.

۳۷- گزینه‌ی«۱» (۱) (۲) (۳) (۴)

در فیلم، «ناپلئون» نمای مشهوری وجود دارد که «آبل گانس» برای نشان‌دادن زاویه‌ی دید یک گلوله‌ی برفی، دوربین را به هوا پرتاب کرده است.

۳۸- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

در فیلم‌برداری به روش عمق میدان (دپ فوکاس) کل صحنه از پیش‌زمینه تا پس‌زمینه در وضوح کامل قرار دارد. پس می‌توان ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) هر پلان را براساس چیدمان عناصر از پیش زمینه تا پس زمینه طراحی کرد. این چیدن عناصر خود به معنای اهمیت یافتن عناصر میزانسن است. فیلم‌برداری به روش عمق میدان، علاوه بر آثار «ژان رنوار» (فرانسوی) در فیلم‌های دو کارگردان آمریکایی «اورسون ولز» و «ویلیام وایلر» نیز دیده شد.

۳۹- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

«فلینی» از کارگردانان ایتالیایی است که در دهه‌ی ۵۰ با تأثیر از نئورئالیسم فیلم‌سازی را آغاز کرد؛ اما نئورئالیسم او با عناصر غیر عقلانی و عرفانی مذهبی در هم می‌آمیزد.

۴۰- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

در فیلم گانگستری داستان حول رویدادهای جنایی، سرقت و چهره‌های دنیای تبهکاران شکل می‌گیرد. اغلب فیلم‌های شاخص سینمای گانگستری متعلق به دهه‌ی ۳۰ می‌باشند. از مشهورترین فیلم‌ها: دشمن مردم (ویلیام ولمن) و صورت زخمی (هاوارد هاکس) می‌باشد.

۴۱- گزینه‌ی«۴» (۱) (۲) (۳) (۴)

خطوط کج و مورب که حس عدم تعادل (نا استواری و ناپایداری) را به بیننده القاء می‌کند از ویژگی‌های مهم سبک اکسپرسیونیسم است. سینما از آن‌جا که در درجه‌ی اول یک رسانه‌ی تصویری است تجربیات بصری نقاشان این سبک را در فیلم‌های این سبک بازآفرینی کرد و با استفاده از امکانات ویژه‌ی سینما (نورپردازی، زوایای دوربین و لنزهای مختلف) حال و هوای اکسپرسیونیستی را در فیلم‌های بدبینانه‌ای مثل «مطب دکتر کالیگاری» از نو خلق کرد. این فیلم در سال ۱۹۱۹ (یک سال پس از اتمام جنگ جهانی اول) در آلمان ساخته شد. یأس و اضطراب، خشونت، اعتراض و بدبینی ناشی از جنگ جهانی اول در این فیلم به‌خوبی مشهود است.

۴۲- گزینه‌ی«۱» (۱) (۲) (۳) (۴)

۴۳- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

اطلاق نام امپرسیونیسم به این سبک به این دلیل بود که این کارگردانان روایت را از بازنمایی ذهنیت کاراکترها شکل می‌دادند، نه بر رفتار جسمانی خارجی بلکه بر کنش درونی تأکید می‌کردند. در فیلم‌های امپرسیونیستی در زمان طرح و توطئه تا حد زیادی دخل و تصرف می‌شد. یعنی یک کنش خیلی بیش‌تر یا خیلی کم‌تر از زمان واقعی روی پرده به نمایش در می‌آید. در این فیلم‌ها تأکید بر احساسات و عواطف افراد به آن‌ها جنبه‌ای به شدت روانشناختی داده است. از طرفی اعتقاد امپرسیونیست‌ها به تشابه سینما با موسیقی انگیزه‌ی کاوش آن‌ها در تدوین آهنگین بود. بدین طریق فیلمبرداری ذهنی و الگوهای تدوین فیلم‌های امپرسیونیستی عامل تشدید بیان حالات روانی بودند. سه گزینه‌ی دیگر خصوصیات سبک اکسپرسیونیسم است.

۴۴- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

اصطلاح «فوتوژنی» اصطلاحی است که توسط لویی دلوک کارگردان و نظریه‌پرداز سبک امپرسیونیسم به‌کار رفت. با کلمه‌ی فوتوژنی (که امروزه تنها برای فوتوژنیک بودن چهره به کار می‌رود) دلوک آن بخش شاعرانه از اشیا و آدم‌ها را مد نظر داشت که فقط هنر سینما قادر به بیان آن بود.

۴۵- گزینه‌ی«۳» (۱) (۲) (۳) (۴)

در فیلم‌های اکسپرسیونیستی، دکورهای استیلیزه نقش بیان‌گرانه دارند. به عبارتی این دکورها که اغلب حالت اغراق‌آمیزی دارند و بیش‌تر شبیه دکورهای تئاترهای اکسپرسیونیستی هستند، فقط پس‌زمینه‌ی بازیگران نیستند. بلکه بازیگر (با گریم اغراق‌آمیز، ژست‌ها و حالات چهره‌ی اغراق‌آمیز) اغلب در رابطه‌ای دو سویه با این دکورها و به عنوان جزئی از این فضا و هماهنگ با آن دیده می‌شود.

۴۶- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

فیلم «چرخ» ساخته‌ی «ابل گانس» فیلم‌ساز مشهور جنبش آوانگارد فرانسه می‌باشد. جنبش آوانگارد فرانسه، به ویژه موج اول آوانگارد (امپرسیونیسم) تحت تأثیر «گریفیث» و فیلم‌های او («تعصب» و «تولد یک ملت») قرار داشتند. «ابل گانس» در فیلم «چرخ» مونتاژ استعاری را که از ابداعات گریفیث بود، بسیار هنرمندانه به‌کار گرفت. این فیلم بر فیلم‌سازان مکتب مونتاژ شوروی تأثیر زیادی گذاشت.

۴۷- گزینه‌ی«۴» (۱) (۲) (۳) (۴)

فیلم «دانشجوی پراگ» را نخستین فیلم اکسپرسیونیستی به حساب می‌آورند. در این فیلم تصویر یک دانشجو در آینه توسط ساحری مرموز دزدیده و به کارهای شیطانی وادار می‌شود. این مضمون بی شباهت به وسوسه‌ی مکبث توسط سه جادوگر مرموز و قتل پادشاه توسط مکبث با غلبه‌ی این وسوسه‌ی شیطانی نیست.

۴۸- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

«سمفونی دهم» (ابل گانس)، «الدورادو» (لربیه) و «نمایش ترسناک» (کاتلین)، هر سه اثر فیلم‌سازان جنبش آوانگارد می‌باشد که پس از اتمام جنگ جهانی اول (۱۹۱۸) در فرانسه شکل گرفت و تا سال‌های آخر دهه‌ی ۲۰ ادامه داشت. اولین فیلم مهم این سبک، «سمفونی دهم» است که در سال ۱۹۱۸ ساخته شد. فیلم «دخترک کبریت فروش» اثر «ژان رنوار» متعلق به سبک رئالیسم شاعرانه است. سبک رئالیسم شاعرانه در سال‌های ۴۰ – ۱۹۳۰ در فرانسه رواج داشت.

۴۹- گزینه‌ی«۴» (۱) (۲) (۳) (۴)

کولاژ، بر تجربه‌ی بصری تأکید دارد و نه تجربه‌ی ذهنی و خیالی.

۵۰- گزینه‌ی«۴» (۱) (۲) (۳) (۴)

تیتراژ فیلم، انیمیشنی است که «چاپلین» را به صورت کوبیستی طراحی کرده است. با کمی دقت به تصویر تکه‌تکه شده، کلاه، عصا و سبیل «چاپلین» قابل تشخیص است.

۵۱- گزینه‌ی«۲» (۱) (۲) (۳) (۴)

نماهای طولانی همراه با حرکت آهسته‌ی دوربین یکی از مشخصه‌های آثار «آنتونیونی» است.

«آنتونیونی»، از مشهورترین فیلم‌سازان ایتالیایی پس از افول نئورئالیسم ایتالیا است. مضمون مهم‌ترین آثار او تنهایی انسان مدرن و عدم توانایی او در برقراری روابط عاطفی است، تا حدی که او را «معمار تنهایی» لقب داده‌اند.