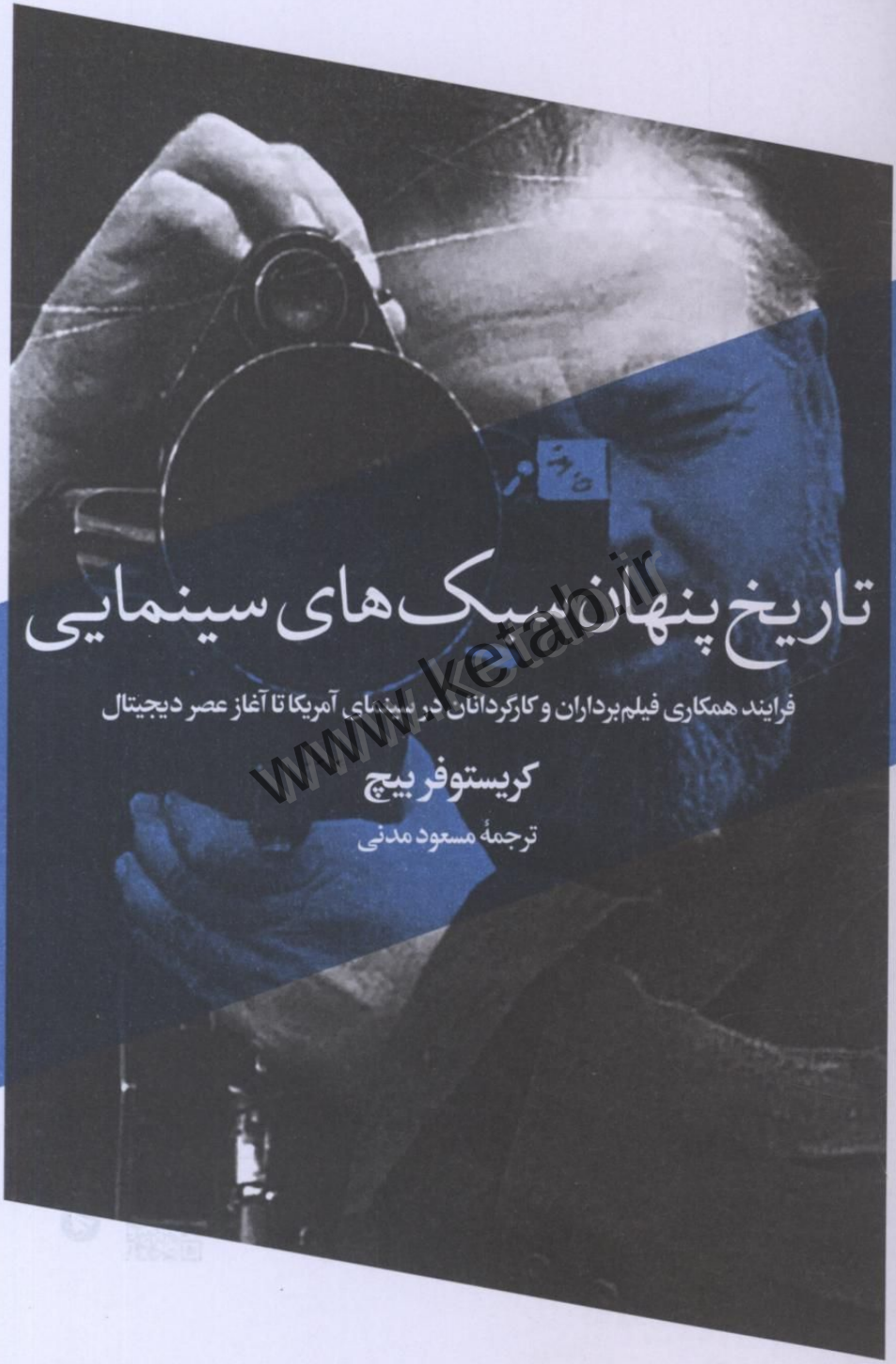

تاریخ پنهان سبک‌های سینمایی

فرایند همکاری فیلم‌برداران و کارگردانان در سینمای آمریکا تا آغاز عصر دیجیتال

کریستوفر بیچ

ترجمهٔ مسعود مدنی

www.ketab.ir

تاریخ پنهان سبک‌های سینمایی

ناشر: کتاب آبان
مؤلف: کریستوفر بیچ
مترجم: مسعود مدنی
ویراستار: احسان مجیدی تیرداد
مدیر هنری و طراح یونیفرم: احسان رضوانی
صفحه‌آرایی: آتلیهٔ گرافیک آبان (فاطمه چهاردولی)
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: بوستان کتاب
نوبت چاپ: اول، ۱۴۰۳
شمارگان: ۵۰۰ نسخه
شابک: ۶-۶۷-۶۰۲۵-۶۲۲-۹۷۸

کلیه حقوق این اثر برای ناشر محفوظ است.

سرشناسه: بیچ، کریستوفر، ۱۹۵۹ -
Beach, Christopher
عنوان و نام پدیدآور: تاریخ پنهان سبک‌های سینمایی: فرایند همکاری فیلم‌برداران و کارگردانان در سینمای آمریکا تا آغاز عصر دیجیتال/ کریستوفر بیچ؛ مترجم مسعود مدنی؛ ویراستار احسان مجیدی تیرداد.
مشخصات نشر: تهران: کتاب آبان، ۱۴۰۳.
مشخصات ظاهری: ۳۱۹ ص.: مصور؛ ۲۱ × ۱۴/۵ س‌م.
شابک: ۶-۶۷-۶۰۲۵-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: .A hidden history of film style: cinematographers, directors, and the collaborative process, [2015]
عنوان دیگر: فرایند همکاری فیلم‌برداران و کارگردانان در سینمای آمریکا تا آغاز عصر دیجیتال.
موضوع: سینما -- ایالات متحده -- تهیه‌کنندگان و کارگردانان -- Motion picture producers and directors -- United States
فیلم‌برداران -- ایالات متحده -- Cinematographers -- United States
سینما -- ایالات متحده -- تهیه و کارگردانی -- Motion pictures -- Production and direction -- United States
فیلم‌برداری -- جلوه‌های ویژه -- Cinematography -- Special effects
شناسه افزوده: مدنی، مسعود، ۱۳۳۰-، مترجم
شناسه افزوده: Madani, Masoud
رده بندی کنگره: PN۱۹۹۳/۸۸الف/۵
رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳
شماره کتابشناسی ملی: ۹۶۰۸۶۵۷

تهران | خیابان انقلاب | خیابان فخر رازی | کوی فاتحی داریان | شماره ۲ | طبقهٔ همکف | واحد ۱۰
کد پستی: ۱۳۱۴۷۳۴۸۶۶ | شماره تماس: ۶۶۹۵۵۰۱۲ (۰۲۱)
وب سایت: www.abanbooks.com | پست الکترونیک: info@abanbooks.com

www.ketab.ir

تاریخ پنهان سبک های سینمایی، فرایند همکاری فیلمبرداران و کارگردانان در سینمای آمریکا تا آغاز عصر دیجیتال
۹۷۸۶۲۲۶ ۰۲۵۶۷۶ ۳۲۱۲۵۵
انتشارات کتاب آبان ۳،۵۰۰،۰۰۰ ریال

فهرست مطالب

مقدمهٔ مترجم ۷
مقدمه ۹
۱. طلایه‌داران اولیه ۳۳
۲. طغیانگری با دوربین ۸۳
۳. نگاهی به گوشه‌ها ۱۲۷
۴. رنگ تعلیق ۱۶۷
۵. کدام قاعده را می‌شکنید؟ ۲۰۱
۶. فیلم‌برداری، صنعت و مقولهٔ همکاری در عصر دیجیتال ۲۳۳
دربارهٔ تئوری مؤلف ۲۵۵
نقد و جدل دربارهٔ تئوری مؤلف ۲۵۹
یادداشت‌ها ۲۶۳
نمایهٔ فیلم‌ها ۳۰۱
نمایهٔ افراد و مفاهیم ۳۱۱

www.ketab.ir

مقدمهٔ مترجم

این کتاب نگاه نوینی است به رابطهٔ فیلم‌برداران با کارگردانان در سینمای امریکا. این نگاه برخاسته از یک نظریه قدیمی در سینما به نام «سیاست مؤلف»[1] است که سال‌ها پیش در اروپا و سینمای فرانسه ریشه گرفت و به سینمای آمریکا ترویج یافت و در آنجا از سوی منتقد آمریکایی «اَندروساریس»[2] در سال ۱۹۶۲ به‌طورکامل شکل گرفت.

این سیاست می‌خواهد نقش کارگردان فیلم را ورای تمامی محدودیت‌های هنری و تجارتی به شمار آورده، و مقام شماری کارگردانان سینما به‌ویژه کارگردانان امریکایی را به‌عنوانِ خالقان مسلم فیلم‌هایشان ارج نهد. این نظریه از همان ابتدا با مخالفت برخی و شیفتگی بیش از حد برخی منتقدان روبه‌رو شد. برخی منتقدان این نظریه را در نقدهایشان به کار گرفتند، و مخالفان این نظر را مطرح کردند که سینما هنری جمعی است، و از هنر و استعداد جمعی هنرمندان شکل می‌گیرد و برجسته کردن کارگردان به‌عنوانِ تنها خالق فیلم نمی‌تواند منطقی به نظر آید. در این میان گروه سومی وجود داشت که هرچند از در مخالفت کامل با این تئوری برنیامدند، اما به‌عنوانِ بدیلی قابل‌قبول در مقابل «تئوری مؤلف» چنین استدلال کردند که نه‌تنها کارگردانان بلکه تمامی هنرمندان دخیل در تولید فیلم ازجمله تدوین‌گران، فیلم‌برداران، بازیگران و بسیاری دیگر از وابستگان به حرفه‌های مختلف تولید فیلم می‌توانند به‌نوبه خود مقام مؤلف را احراز کنند.

نویسندهٔ این کتاب به این اردوگاه سوم تعلق دارد و می‌خواهد در این کتاب این نظریه را اقامه کند که فیلم‌برداران بسیاری از کارگردانان آمریکایی که خود ازجمله کارگردانان مؤلف به شمار آمده‌اند، خود می‌توانند در مقام مؤلف به شمار آیند. ازاین‌رو در رابطهٔ فیلم‌بردار با کارگردان به این جنبه از فیلم‌هایی می‌پردازد که فیلم‌برداران هم در مجموع فیلم‌هایشان

1. Politique des Auteur
2. Andrew Sarris

www.ketab.ir

مسیری مشخص و متجلی از شخصیت هنری و شخصی‌شان را در پیش گرفته‌اند که گاه تاریخ سینما را تحت تأثیر قرارداده است.

ازآنجاکه در ادبیات سینمایی فارسی در این زمینه متون اندکی به فارسی به خواننده عرصه شده بود. تصمیم گرفتم این کمبود را با ترجمهٔ این کتاب و، ارائه یک ضمیمهٔ کوچک از «نظریهٔ مؤلف» کامل کنم، که در پایان کتاب عرضه شده است. خواندن این ضمیمه کوتاه می‌تواند در پایان یا پیش از شروع متن باشد، هرطور که خواننده مناسب بداند. در غیر این صورت بخش‌های مختلف کتاب که به شیوهٔ کار هر فیلم‌بردار و رابطه‌اش با کارگردانش می‌پردازد را می‌توان به‌عنوانِ متنی اطلاعاتی و سرگرم‌کننده خواند. امیدوارم مطالعهٔ کتاب برای دانشجویان دربردارنده نگاه نوینی به هنر فیلم‌بردار در سینمای آمریکا باشد.

در پایان از تلاش انتشارات آبان- همکاران ویراستار در اصلاح، تهیه متن و هنرمندان گرافیک در صفحه آرایی کتاب سپاسگزارم.

www.ketab.ir

این کتاب را به استاد فقیدم **پرویز شفا** تقدیم می‌کنم.

مسعود مدنی

شهریور ۱۴۰۱

آلمان- کلن

مقدمه

باآنکه در سال‌های اخیر رایج شده مرگ یا پایان «نظریهٔ مؤلف» به‌عنوانِ یک شیوه تحلیل سینمایی اعلام شود، حضور نظریهٔ مؤلف به‌عنوانِ الگوی غالب در مطالعات سینمایی نیم قرن گذشته هنوز همچنان باقی‌مانده است. هرچند بسیاری محققان سینما امروزه اهمیت مفهوم استعداد فردی خلاقهٔ سینماگران را، مفهومی مطرود به شمار می‌آورند، اما محققان سینمایی نظریهٔ مؤلف را به‌عنوانِ مبحثی مهم در تحقیقات سینمایی منتشره برای تدریس سینما، رسانه‌ها و نشانه‌های معروف در موردِ سینما به شمار می‌آورند. سی. پال سلورز[1] در تحقیقات سینمایی متوجه شد نظریهٔ مؤلف سنگربندی شده یا تمایل نیرومندی در توجه به کارگردانان سینما به‌عنوانِ مؤلف حتی در میان آگاه‌ترین محققان سینمایی می‌شود.[۱] امروزه نه‌تنها کتاب‌ها و مقالات درباره کارگردانان مستقل همچنان در شمار فراوانی انتشار می‌یابند، بلکه در این مقالات و نوشتارها کارگردانان مختلف مورد بررسی قرارگرفته، و کارگردانان هم ازنظرِ رسانه‌ای مردمی و هم در اکثریت گسترده‌ای از تحقیقات سینمایی به‌عنوانِ خالقان مسلم فیلم‌هایی به شمار آورده می‌شوند که نامشان به روی آنها به‌عنوانِ کارگردان آمده است. غالب بحث‌های سینمایی، اثر سینمایی را تنها به‌عنوانِ محصول همکاری نویسندگان فیلمنامه، فیلم‌برداران، طراحان صحنه و تدوین‌گران به‌صورتِ گذرا نگاه می‌کنند، درحالی‌که کارگردان همچنان به‌عنوانِ خالق همهٔ عناصر فیلم از حرکت دوربین تا گزینش نماها تا نورپردازی به شمار آورده می‌شود.[۲]

این کتاب تصمیم دارد که مقوله و اهمیت کارگردان به‌عنوانِ خالق را با در پیش‌زمینه قراردادن نقش فیلم‌بردار در فرایند تولید تصویر سینمایی در سایه قرار دهد. بحث اصلی کتاب اینست که مرحلهٔ تولید، حاصل همکاری متقابل میان فنّاوری و هنر در برخورد خلاقه بین کارگردان و فیلم‌بردار به‌عنوانِ دو نیروی متفاوت خلاقه مطرح است. به‌عنوانِ

1. C. Paul Sellors

www.ketab.ir

یک الگوی کلی، فیلم‌بردار مسئول کشف، خلق، معرفی، تحول و پیشرفت فنّاوری‌های تصویری جدید است به طریقی که کارگردان بتواند از آنها برای خلق هنر سینمایی خود بهره جوید. درعین‌حال کارکرد فیلم‌بردار و کارگردان به‌هیچ‌وجه نه یک رابطهٔ متقابل انحصاری و نه یک رابطهٔ بسیار سخت‌گیرانه است. کار فیلم‌بردار درنهایت دربردارندهٔ تصمیمات زیبایی‌شناسانه است، تصمیماتی مبتنی بر درک فنی از فیلم خام، نورپردازی و لنز است، اما همچنین تصمیماتی مبتنی بر درک زیبایی‌شناسانه از ترکیب تصویری[1]، نور و سایه، بافت تصویری و رنگ است. در خلق سینمایی، عناصر فنّاوری و زیبایی‌شناسی بر یکدیگر بنا شده و از طریق فرایند همکاری و تعاون واسطهٔ یکدیگر قرار می‌گیرند. بی‌شباهت به عکاسی، شکلی هنری که در آن تنها یک هنرمند مسئول تطبیق فنّاورانه در خلق هنری است، سینما نتیجه مجموعهٔ پیچیده‌ای از روابط متقابل بین افرادی است که سهم خلاقه هریک از آنان به تأکیدات متفاوت در تصویر خلق شده در ذهن هنرمند اثر می‌گذارد.

توماس شاتز[2] می‌نویسد که «هرچه از نزدیک‌تر به روابط هرم قدرت در هالیوود نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که در اوایل تکامل فیلم‌سازی و خلق سبک سینمایی، یک کارگردان خاص و یک فرد هنرمند، دیگر کمتر شناخته می‌شود.»[۳] من بر این باورم که هیچ شخص دخیل در تولید سینمایی نمی‌تواند ادعا کند که دارای مقام ویژه‌ای به‌عنوانِ مؤلف در تولید فیلم است. درحقیقت تاریخ فیلم‌سازی در سینمای آمریکا مملو از مواردی است که در آنها تهیه‌کننده، فیلمنامه‌نویس، فیلم‌بردار، بازیگر، طراح صحنه، تدوینگر و یا ناظر بر جلوه‌های ویژه می‌تواند به‌اندازه کارگردان در خلق فیلم سهم داشته باشد. به‌عنوانِ‌مثال طی دوران تولید استودیویی در هالیوود، رسم بر این بود که استودیوها غالباً فیلم‌برداران مجرب‌تر را در همکاری با کارگردانان کم‌تجربه‌تر به‌کار می‌گرفتند. به‌عنوانِ‌مثال فیلم‌بردار مجربی همچون جیمز وانگ هو با کارگردانی همچون دانیل من و جوشوا لوگان[3] به‌کارگرفته می‌شد. به طریقی که این فیلم‌برداران مجرب می‌توانستند بسیاری جنبه‌های تولید را درحالی‌که به کارگردانان تازه‌کار تکنیک‌های فیلم‌سازی را یاد می‌دادند، تحت‌نظر داشته باشند. در زمانِ

1. composition
2. Thomas Schatz
3. James Wong Howe, Daniel Mann, Joshua Logan

www.ketab.ir

تولید فیلم همشهری کین کارگردان تازه‌کاری چون اُرسُن ولز[1] به تجارب و استعدادهای فیلم‌بردارش گرگ تولند[2] که بسیاری از ساختارهای تصویری فیلم همشهری کین را طراحی و اجرا کرد، بسیار متکی بود. به‌تازگی وودی آلن[3] به‌عنوانِ کارگردان تصویرپرداز و درنتیجه همکاری سینمایی چندجانبه‌اش با گوردون ویلیس[4] چنین تجربه‌ای را پشت سر گذاشت.

کوتاهی بسیاری محققان سینمایی در نگرش به ورای تأثیر خلاقه کارگردان نشان‌دهنده عدم تمایل آنها به بررسی دقیق‌تر شرایطی است که در زمان تولید فیلم‌ها حاکم بوده است. بی‌شک در سطح فرمالیستی راحت‌تر است که فیلم‌ها را به مثابه آثار کارگردان منفرد درک کرده، به تحلیل مجموعه کارهای چنین کارگردانی پرداخته و به توضیح سبک وحدت بخش کلی کارهای کارگردان و مجموعه مضمون‌های موردعلاقه‌اش که هزاران بار می‌تواند در مراحل بعد تکرار شود پرداخته شود. این تمرکز روی کارگردان مانع از آن می‌شود که انگاره‌های پیچیده و جنبه‌های اثربخش متقابل در میان شمار فراوان هنرمندان و فنّاورانی که در هر فیلم مشخص با کارگردان همکاری داشتند، موردتوجه قرار گیرند. پیتر وُلن[5] در این مسیر تا آنجا پیش می‌رود که استدلال می‌کند که گویی شخص دیگری جز کارگردان نقش تعیین‌کننده در ساخت فیلم به عهده داشته و به این ترتیب فیلم ازنظرِ انتقادی موضوعی غیرقابل دسترس است:

> نظریهٔ مؤلف چه می‌گوید و چه هدفی را دنبال می‌کند؟ دسته‌ای فیلم -مجموعه کارهای یک کارگردان و ساختار آنها- را به تحلیل می‌کشد. البته با مطالعهٔ سایر فیلم‌های سینمایی، از طریق یک کوشش انتقادی بسیار منضبط، می‌توان تماشای فیلم‌ها را به‌عنوانِ‌مثال چنان‌که جوزف فن اشترنبرگ[6] کارگردان می‌گفت، به «نمایش تجریدی نور» و یا «جشنواره نمایش‌گرانه[7]» بدل کرد. گاه فیلم‌برداران و بازیگران این متن‌های جداگانه را چنان برجسته می‌کنند که فیلم‌ها به‌صورتِ کف بینی‌های غیرقابل‌درک در می‌آیند. این به معنای آن نیست

1. Orson Welles
2. Gregg Toland
3. Woody Allen
4. Gordon Willis
5. Peter Wollen
6. Josef Von Sternberg
7. histrionic

www.ketab.ir

که دیگر فیلم‌ها جنبه لذت بخش و سرگرم‌کنندگی خود را برای بیننده از دست می‌دهند، بلکه به معنای آن است که این آثار ازنظر نقد و تحلیل غیرقابل دسترس خواهند شد. می‌توان به‌سادگی آنها را درک کرده و تحت تأثیر ذهنی آنان قرار گرفت.[۴]

درحالی‌که من با نظر پیتر وُلن موافقم که به فیلم به‌عنوانِ یک کار جمعی نگاه می‌کند که دسترسی نقادانه و نظریه‌پردازی آن را پیچیده‌تر می‌کند، نتیجه‌گیری او را به شدت گمراه‌کننده می‌دانم. آیا این روش تاحدی درک و شناخت ستایش‌آمیز ما از فیلم *روباه‌های کوچک* (ویلیام وایلر، ۱۹۴۱)[1] را محدود نمی‌کند تا به‌درستی از نقش نیروهای مولد در پس فیلم همچون ساموئل گلدوین (تهیه‌کننده)، لیلین پالمر (نویسنده)، گرگ تولند (فیلم‌بردار)، استفن گوسن (طراح صحنه) و بت دیویس و هربرت مارشال (بازیگران) آگاه باشیم؟ آیا فیلم *برلبهٔ تیغ بران* (ریدلی اسکات، ۱۹۸۲)[2] به‌عنوانِ نمونه همچون یک سینماگر، موقعی که طراحی صحنه لارنس پال و یا فیلم‌برداری جوردن کرونن‌وت و یا نقش جلوه‌های ویژه داگلاس ترامبل و آلن تصنیف موسیقی ونجلیس و بازیگری هریسون فورد، روگر هائر و شین یانگ[3] را در نظر آوریم، بیشتر احتمال موجودیت می‌یابد؟ یا برعکس باید گفت که شناخت سینمایی مبتنی بر جزییات بیشتر از سهم این هنرمندان گوناگون در تولید فیلم برای هر تحلیل کامل از فیلم جنبه ضرروی دارد؟ یا واقع باید گفت که خلق یک متن چند مفهومه با قرائت عناصری چون بازی بازیگران و ابداعات فنی فیلم‌بردار، درک غنی‌تری از سطوح مختلف آن فیلم را امکان‌پذیر می‌کند.

اگر قرار است که زمینهٔ مطالعات سینمایی به ورای نظریهٔ مؤلف که در نیم قرن گذشته بر آن حاکم بوده، دست یابد، محققان سینمایی باید الگویی برای کار خود برگزینند که در آن فعالیت شغلی متقاطع تهیه‌کنندگان، کارگردانان، نویسندگان، فیلم‌برداران، تدوین‌گران و طراحان صحنه بینش روشنگرانه نوینی به درون فرایند فیلم‌سازی می‌افکند. چنین الگویی توصیف دقیق‌تری از چگونگی ساخت فیلم را امکان‌پذیر می‌کند و به ما امکان می‌دهد

1. William Wyler
2. Samuel Goldwyn, Lillian Hellman, Stephen Goosson, Bette Davis, Herbert Marshal, Ridley Scott
3. Laurence Paull, Jordan Cronenweth, Douglas Trumbull, Vangelis, Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young

www.ketab.ir

تحولات تاریخ سینما را که در نظر اول در مطالعهٔ آثار کارگردانان به‌عنوانِ مؤلف آشکار نیست را بهتر درک کنیم. یک نمونهٔ برجسته تحول روش فیلم‌برداری با عمق تصویر طی دههٔ سی و اوایل دههٔ چهل تحقق می‌یابد. این تحول فنی ابتدا بیشتر ازطریقِ تجربه‌های فیلم‌برداران با لنزها، مواد خام و نورپردازی امکان‌پذیر شد و بعدها تمایل کارگردانان به داشتن عمق تصویر بیشتر در تصویر مطرح شد. تنها وقتی گرگ تولند و سایر فیلم‌برداران این روش فیلم‌برداری را به درجه‌ای از کمال رساندند، کارگردانان شروع به استفاده از صحنه‌پردازی در عمق کردند.

گرچه کارگردان و یا آنچه در دوران تولید استودیویی، تهیه‌کننده و یا سرتهیه‌کننده استودیو[1] نامیده می‌شد، توانستند در موردِ سبک تصویری فیلم اعمال‌نظر نهایی داشته‌باشند، این سایر مشاغل تولید همچون فیلم‌برداری، طراحی صحنه، طراحی دکور، طراحی لباس، چهره‌پردازی بوده‌اند که مسئولیت نسخهٔ نهایی فیلم را به عهده داشتند. اما عواملی که نسل‌های گذشته فیلم‌سازان [illegible] نهایی نداشتند همچون طراحی نقاب‌های تصویری، هماهنگی جلوه‌های ویژه که جنبه‌های [illegible] سیمای فیلم را مشخص می‌کردند، امروزه هم مهم هستند- جنبه‌هایی همچون [illegible]، مُهر تصویری استودیو، ذائقه تماشاگران، تنوع فنّاوری‌های نورپردازی و کیفیت حساسیت مواد خام، همهٔ این جنبه‌ها بر واژگان سبک‌شناسی فیلم‌ها اثر می‌گذارند.

گرچه فیلم‌برداری نقش تعیین‌کننده و مهمی در فرایند فیلم‌سازی دارد تابه‌حال توجه تقریباً کمی از سوی محققان و مورخان سینمایی به این عنصر تعیین‌کننده دنیای فیلم‌سازی جلب شده‌است. به باور من دلایل تاریخی و نقادانه متعددی برای این عدم توجه وجود دارد. اول اینکه اطلاعات اندکی در مورد زندگی حرفه‌ای فیلم‌برداران در مقایسه با بازیگران و کارگردانان وجود داشته است. درعمل اطلاعات اندکی از زندگی‌نامه فیلم‌برداران وجود داشته و تنها چند کتابی به تحلیل آثار آنان پرداخته است. در این شرایط محققان مجبور به انجام کار فراوانی در زمینهٔ اطلاعات آرشیوی و در کنار هم گذاشتن روایات مختلف قابل‌قبول از زندگی حرفه‌ای فیلم‌برداران بوده‌اند.

1. studio production head

www.ketab.ir

دشواری دوم مورخان درمورد فیلم‌برداران عبارت است از پیچیدگی گاه‌به‌گاه فنی موضوع. تحلیل کار فیلم‌برداری شامل تصمیم‌های بسیاری می‌شود که فیلم‌بردار باید طی فیلم‌برداری اتخاذ کند و این کار نیازمند درک دستِ‌کم تکنیک‌های دوربین و نورپردازی در سطح اولیه است. افرادی که دارای اطلاعات کامل از پیچیدگی‌های نورپردازی، دوربین، مواد خام و لنزها هستند غالباً خود فیلم‌بردار و نه محقق دانشگاهی هستند و به‌صورتِ معمول رابطهٔ متقابل چندانی بین این دو گروه وجود ندارد. درنتیجه محققان دانشگاهی امکان کمی دارند که درک خوبی از موضوع مورد تحلیل و بحث به دست آورند.

دشواری سوم بر سر راه محققان سینماییِ خواستار تحقیق بر روی مبحث فیلم‌برداری، عبارت است از تحقیق در فنّاوری سینمایی و اثر آن بر سبک‌های سینمایی است که در مرکز مبحث تحقیقات سینمایی حضور نداشته است. ریچارد دایر[1] می‌گوید: «تحقیقات مبتنی بر علوم و فنّاوری‌های سَینِمایی، عوامل فیزیکی و شیمیایی، بررسی امکانات نظری و عملی دوربین و سایر دستگاه‌های مربوط به فیلم‌برداری در تحقیقات سینمایی جنبه حیاتی دارند» [۶] دو تحقیق استثنایی بر [illegible] نقش فنّاوری فیلم در خلق سبک‌های سینمایی پرداخته‌اند عبارت‌اند از: *سبک‌های سینمایی و فنّاوری: تاریخ و تحلیل سینما*، بَری سالت[2] و *سینمای کلاسیک هالیوود؛ سبک‌های سینمایی و شیوه‌های تولید فیلم تا دههٔ شصت*، نوشتهٔ دیوید بوردول، جانت استایگر و کریستین تامپسن[3]. دیوید این تاریخ‌نگاری‌ها درباره تحولات دوران‌های سینمایی همان‌طور که پال رامیکر[4] می‌گوید به نظر بیشتر روی «دگرگونی‌های دوره‌ای در زمینه تولیدات و شیوه‌های نمایش سینمایی همچون پیدایش صدا، رنگ و پرده عریض و استفاده از رایانه در جلوه‌های سینمایی متمرکز بوده‌اند و کمتر به تحولات فنّاوری‌های ویژه و یا کاربرد تکنیک‌های ابداعی می‌پردازند.» [۷]

بازهم در این راستا می‌گویم که غالب تحقیقاتی که روی فنّاوری و سبک‌های سینمایی متمرکز بوده‌اند به‌طورکلی روش‌شناسی کارگردان را به‌عنوانِ مؤلف برگزیده‌اند. به‌عنوانِ‌مثال کتاب سالت با وجودِ تأکید آن روی مراحل تحولی کاربرد فنّاوری‌های

1. Richard Dyer
2. Barry Salt، *Film Style and Technology; History and Analysis*
3. David Bordwell & Janet Staiger & Kristin Thompson، *The Classic Hollywood Cinema; Film Style and Mode of Production to 1960*
4. Paul Ramacker

www.ketab.ir

سینمایی، به‌طورکلی روی تأثیر کارگردانان بر تحول سبک‌های سینمایی متمرکز بوده تا روی نفوذ سایر همکاران گروه تولید، چون فیلم‌بردار و تدوینگر، بر تولید و تحول سبک فیلم. تحلیل آمارگرایانه این کتاب مبتنی بر ویژگی‌هایی چون طول متوسط نماها، ابعاد نما و مقدار استفاده از حرکت دوربین برای تشخیص یک سبک مشخص در کارهای یک کارگردان، طرحی جالب و ارزشمند است.[۸] به‌عنوانِ‌مثال تدوینگران روی طول متوسط نماها در یک فیلم دارای نفوذ بوده و فیلم‌برداران غالباً در تصمیم‌گیری روی قاب‌بندی نماها و حرکت دوربین صاحب نظر هستند. امید است که نسل‌های بعدی منتقدان فیلم بتوانند با به‌کارگیری آگاهی بیشتر از نقش همکاری سایر افراد گروه تولید به‌غیراز کارگردان روی شکل‌گیری سبک‌های سینمایی هالیوود تحقیق کرده و دوران‌های بعدی سینما و سبک‌های سینمایی مستقل را براساس تحقیقات بنیادین بری سالت را در نوشته‌هایشان مطرح کنند.

درنهایت بحث‌های ویژه دربارهٔ فنّاوری‌های دیداری مطرح است که نایاب‌تر از بحث‌های مرتبط با فنّاوری‌های شنیداری است که در سال‌های اخیر به‌صورتِ انفجاری رشد کرده‌اند.[۹] البته اثر تحقیقی عالی پاتریک کیتینگ[1] درمورد نورپردازی در هالیوود، که یک کار تحقیقاتی کوچک دربارهٔ فیلم‌برداری از نگاه زیبایی‌شناسی و فنّاوری است،[۱۰] یک استثناء است. بااین‌حال هنوز به تحقیقات انتقادی بیشتر در ابعاد زیبایی‌شناسی و فنّاوری فیلم‌برداری و اهمیت فیلم‌برداری در زمینهٔ گسترده‌تر فیلم‌سازی نیازمند هستیم. یک مطالعهٔ خوب -همچون این کتاب- باید بینش مهمی، نه‌تنها دربارهٔ فیلم‌ها ازنظر فنّاوری که باید بر رابطهٔ عملی بین افراد با تخصص‌های متفاوت در زمینهٔ تولید سینمایی در نظام‌های تولید پیشاهالیوودی، هالیوودی و پساهالیوودی انجام می‌شود.

• • •

تقریباً تمام بحث‌های مربوط به جنبه‌های مختلف کار فیلم‌بردار به کارگردان امکان می‌دهد که شکل‌های موثرتری برای بیان روایی خود به‌کارگیرد. این نظر تاحدی درست است، اما این دیدگاه محدود به دید محدود نقش فیلم‌بردار و ازاین‌رو این ایده است که کارگردان، به‌عنوانِ مؤلف و فیلم‌بردار به‌عنوانِ کارگر فنی که به سادگی خواسته‌های کارگردان را اجرا

1. Patrick Keating

www.ketab.ir

می‌کند. درحقیقت مدارک باقی‌مانده از روزهای اولیهٔ تاریخ فیلم‌سازی مبتنی بر این موضوع است که کارگردان و فیلم‌بردار به‌عنوانِ طلایه‌داران خلاق فیلم‌های اولیه باهم همکاری نزدیکی داشتند. چارلز ماسر[1] می‌نویسد که ادوین اس. پورتر[2] و سایر فیلم‌سازان دوران پیش از گریفیث به‌عنوانِ بخشی از یک تیم واحد همکاران فیلم شامل فیلم‌برداران، بازیگران طراحان صحنه و سایر همکاران باهم عمل می‌کردند.[۱۱] همکاران پورتر شامل جورج اس. فلمینگ، جی. ام. آندرسن، والاس مک‌کاچون، جی. سیرل داولی و هیو فورد[3] درشکل یک تیم خلاقه و یک تعاون استاندارد کاری عمل می‌کردند.»[۱۲]

زمانی که تولید فیلم‌های سینمایی به دههٔ دوم تاریخ خود درحدود ۱۹۰۷ می‌رسد، حرفه فیلم‌بردار هرچه بیشتر به‌سویِ تخصصی‌شدن پیش می‌رود و رابطهٔ جدیدی بین فیلم‌بردار که اکنون مسئول نورپردازی و کارکرد دوربین بود و کارگردان که اکنون کارش به صحنه‌پردازی و هدایت بازیگران متمرکز می‌شد، شکل می‌گیرد. از فیلم‌برداران، بیشتر از تولید سادهٔ تصاویر قابل و قابل‌قبول انتظار می‌رفت. غالب مفسران سینمایی این دوره بین سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۱ مانند چارلس گفتهٔ چارلی کایل[4]، در کشف سینمای صامت[۱۳] بر این عقیده‌اند که وظیفهٔ فیلم‌برداران تنها بازتولید دنیای واقعی ازطریق قابلیت انعطاف و دقت بلکه خلق این امتیاز دیداری فیلم در مقایسه با تئاتر است که باورپذیری و اصالت تصویر به سینما ارائه می‌دهد.

پس از دوران انتقال از «سینمای جذابیت» به سینمای مبتنی بر روایت، تماشاگران از فیلم‌برداران انتظار داشتند که از جنبه‌های آشکارا مصنوعی، همچون چهره‌آرایی‌های اغراق شده و یا مصنوعی بودن دکورهای ناشیانه، احتراز کنند. در این راستا با بهبود تکنیک‌های فیلم‌سازی طی این دوره سازندگان به این فکر کردند که فیلم‌برداری فیلم باید به‌سویِ خلق سبک تصویری سینمایی گام بردارد. این کار باعث شد فیلم‌برداری که یک جزء مهم و شاید مهم‌ترین جزء سبک بنای تصویری فیلم به شمار آمد مفسرین را از همان ابتدا به گروه‌های مخالف تقسیم کند. بحث فیلم‌برداری درنهایت به این مسئله رسید که تا چه حد

1. Charles Musser
2. Edwin S. Porter
3. George S. Fleming, G. M. Anderson, Wallace McCucheon, J. Searle Dawley, Hugh Ford
4. Charlie Keil

www.ketab.ir

فیلم‌برداری به‌سادگی، باید به‌عنوانِ یک وسیلهٔ کمکی در سینما مورداستفاده قرارگیرد، تا آنجا که برخی منتقدان اولیه به این مورد اندیشیدند که تا چه حد فیلم‌برداری جزء کاملی از فرایند فیلم‌سازی به شمار آمده و عنصر مرکزی در تولید یک فیلم سینمایی موفق، یک فیلم‌نامهٔ خوب، بازیگران مجرب و یا کارگردان مسلط به شمار می‌آید.

حتی از همان سال‌های اولیه چون ۱۹۰۹ نویسندگان سینمایی این مسئله را مطرح کردند، که آیا فیلم‌برداری روشی برای دستیابی به یک هدف است و یا جزیی تعیین‌کننده از یک فرایند هنری بزرگ‌تر. منتقدی چون دیوید هولفیش[1] که در نشریهٔ صنفی *نیکل اودئون* می‌نوشت یک جنبه از بحث را با طرح این مسئله مطرح کرد که فیلم‌برداری باید به‌عنوانِ شیوه‌ای برای عینی‌کردن اندیشه‌های نویسندهٔ فیلم‌نامه بر روی پرده سینما عمل کند. باید گفت که هنر تصویربرداری پیش از آنکه دوربین برای ضبط صحنه به‌کارگرفته شود به‌صورتِ کامل در صحنه‌پردازی شکل می‌گیرد.[۱۴] این وضعیت بسیار ویژه در اصل ویژه فیلم‌سازانی همچون آلفرد هیچکاک است که درنهایت ادعا می‌کنند که فیلم‌برداری در اصل وسیله‌ای برای ضبط تصاویری است که کارگردان به تصور درآورده است.

ازطرفِ دیگر برخی مقایسه‌های هول فیلم نشان از درک وسیع‌تر او از کیفیت‌های تصویری و سینمایی از رسانه فیلم دارد. در نوشته‌ای در نشریهٔ صنفی سینما منتقد ناشناخته‌ای که به نظر درک غیر معمول گسترده‌ای از تکنیک‌های فیلم‌سازی دارد شرکت‌های فیلم‌سازی را تشویق می‌کند که در فیلم‌هایشان کیفیت‌های تصویری ویژه و نه یک هنجار سبکی یکپارچه ارائه دهند.

> گرایش یک فیلم‌ساز می‌تواند ارائه درجات ظریف خاکستری در تصویر باشد، گرایش فیلم‌ساز دیگر می‌تواند کنتراست تیز و استفاده از دریچه‌های بستهٔ لنز باشد. گرایش فیلم‌ساز دیگر می‌تواند نورپردازی پراکنده باشد. درحقیقت در اینجا پهنه گسترده‌ای برای بیان مستقل و شخصی کارگردان درزمینهٔ فیلم‌برداری مطرح می‌شود.[۱۵]

آنچه این منتقد دوران اولیه به آن اعتقاد دارد یک مدل سبکی نایکسانی است که در آن امکان بحث درباره فیلم سینمایی، جدا از ملاحظاتی از قبیل فیلم‌نامه و کیفیت بازیگری

1. David S. Hulfish

www.ketab.ir

مطرح می‌شود. این نگرش به فیلم نشان‌دهندهٔ آگاهی فزاینده منتقدان و تماشاگران آن دوره از سبک تصویری به‌عنوانِ جزئی مهم از فیلم است و اینکه هر فیلم‌ساز قادر به خلق سبک تصویری خاص خود است که در آن به‌طورعمده بر کیفیت‌های عکاسی‌گونهٔ خاص تأکید می‌گذارد. در اوایل دههٔ ۱۹۱۰ شاهد این تفاوت سبکی در صنعت تولید فیلم هستیم. همان‌طور که کایل می‌گوید، منتقدان به‌تدریج به «کیفیات تصویری برجسته» در فیلم‌های سینماگران توجه می‌کردند- که در آنها سینماگران با شکل‌های مختلف فضاسازی نورپردازی تجربه کرده و از انبوهی فنّاوری‌های نورپردازی نیز استفاده می‌کردند تا بازیگران را از زمینهٔ دکور جدا کنند.[۱۶] کارگردانان در عین همکاری مسالمت‌آمیز با فیلم‌برداران در پی آن بودند که به خلق سبکی ازنظر تصویری قابل شناخت دست یابند که تولیدات آنها را از سبک تولیدات سایر فیلم‌سازان جدا و متمایز می‌کرد.

یکی از همکاری‌های فیلم‌بردار و کارگردان که در آن شاید شاهد تفاوت زیبایی‌شناسانه آگاهانه درعمل هستیم آثار دیوید وارک گریفیث و فیلم‌بردارش بیلی بیتزر[1] است. سایر همکاری‌های هنری [illegible] آنها می‌آید عبارت است از همکاری سیسیل ب. دومیل[2] و فیلم‌بردارش آلوین ویکوف[3] [illegible] از فیلم‌هایشان حاوی برجسته‌ترین جلوه‌های نورپردازی دههٔ ۱۹۱۰ و اوایل دههٔ ۱۹۲۰ [illegible] هنری بعدی آثار کارگردان، رکس اینگرام[4] و فیلم‌بردارش، جان اف. سایتز[5] است که دو [illegible] فیلم ازنظرِ تصویری ابداعی در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ تولید کردند. گرایش برخی کارگردانان اینست که طی تولیدِ شماری از فیلم‌ها، برای حفظ یک رابطهٔ حرفه‌ای ثابت با یک فیلم‌بردار ثابت همکاری کنند. اعتقاد به داشتن همکاری درازمدت با یک فیلم‌بردار، به برخورد خلاقهٔ دو ذهن و یک اشتراک هنری همزیانه[6] منجر می‌شود که بهترین نتایج همکاری را در دو شخصیت هنرمند همکار ایجاد می‌کند.[۱۷]

• • •

1. Johann Gottlob Wilhelm Bitzer
2. Cecil B. DeMille
3. Alwin Wyckoff
4. Rex Ingram
5. John F. Seitz
6. symbiotic

www.ketab.ir

روایتی که در این کتاب دنبال شده با دورهٔ تعیین‌کننده‌ای در تاریخ سینمای آمریکا شروع می‌شود: زمانی بین سال‌های ۱۹۰۸ و ۱۹۱۳ که طی آن فیلم‌های داستانی چند حلقه‌ای، عنوان فیلم «سینمایی» نام گرفته و جای فیلم‌های کوتاه یک حلقه‌ای را می‌گیرد. نتیجهٔ این تحول اثر بیشتری است که این عنوان بر ارزش‌ها و تکنیک‌های لازم برای خلق فیلم‌های سینمایی می‌گذارد. در نیمه دههٔ باقی‌مانده بین سال‌های ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۸ دگرگونی‌های فراوانی در تولیدات سینمای آمریکا شکل می‌گیرد به ترتیبی که فیلم‌سازان به‌تدریج شروع به تولید فیلم‌های سینمایی بلندتر خود از پنج تا هشت حلقه می‌کنند. به ترتیبی که در سال ۱۹۱۳ فیلم‌های سینمایی ۵ تا ۶ حلقه‌ای در سینمای آمریکا رایج می‌شود. در ۱۹۱۴ در آمریکا آمار تولید سالانه به شش برابر می‌رسد و به تولید ۳۵۰ فیلم سینمایی در سال می‌رسد و تولید فیلم‌های کوتاه کاهش می‌یابد چراکه تماشاگران نشان می‌دهند که دیدن فیلم‌های بلندتر را ترجیح می‌دهند و سود حاصل از تولید فیلم‌های سینمایی بلند بیشتر از سود حاصل از فیلم‌های کوتاه بالغ می‌شود. در سال ۱۹۱۸ وقتی شمار تولید سالانه در آمریکا به ۸۰۰ فیلم در سال می‌رسد دوران فیلم‌های کوتاه یک حلقه‌ای و دو حلقه‌ای به پایان می‌رسد. استودیوهایی که به شدت روی تولید فیلم‌های کوتاه سرمایه‌گذاری کرده بودند، استودیوهایی چون بیوگراف، کالم، لوبین، ادیسون، اسانی و سلیگ[1]، درهایشان را می‌بندند و میدان تولید را به استودیوهای آینده‌نگری همچون مترو، لاسکی فیلم‌های معروف، فوکس و یونیورسال[2] می‌سپرند؛ این استودیوها به‌نوبه خود بدنهٔ اصلی نظام هالیوود دههٔ بیست و سی را تشکیل می‌دهند.

طی این دوره بود که گریفیث و سایر کارگردانان، اقتدار خود را در پهنه‌ای که در گذشته زیر سلطهٔ فیلم‌برداران بود به اثبات می‌رسانند. گرچه فیلم‌برداران همچنان نقش عمده‌ای در تولید فیلم‌های گریفیث و دیگر فیلم‌سازان این دوره از سینمای صامت به عهده داشتند، کارگردان به‌تدریج اقتدار تعیین‌کننده بیشتری در خلق فیلم‌ها به عهده گرفتند و زیبایی‌شناسی به‌کارگرفته شده از سوی فیلم‌بردار به‌تدریج نقش کوچک‌تری پیدا کرد. هم دیوید بوردول و هم پاتریک کیتینگ نوشته‌اند که نقش فیلم‌برداران طی دوران تولید استودیویی با تناقض‌هایی تحمیل‌شده از سوی انجمن صنفی حرفه‌ای سینما، انجمن

1. Biograph, Kalem, Lubin, Edison, Essany, Selig
2. Metro, Lasky, Famous Pictures, Fox, Universal

www.ketab.ir

فیلم‌برداران آمریکایی (ASC) روبه‌رو شد -این انجمن در ۱۹۱۹ از سوی استودیوهایی که فیلم‌برداران با آنها همکاری داشتند- تاسیس شد. استودیوهایی که این فیلم‌برداران با آنها همکاری داشتند. نشریه سینمای کلاسیک هالیوود توضیح می‌دهد که چگونه این انجمن وظیفه متناقضی برای اعضایش توصیف می‌کند:

> جامعهٔ فیلم‌برداران آمریکا اعضایش را ترغیب می‌کند که خود را به‌عنوانِ آفریدگاران هنری هم‌سنگ با فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان، به تصور در آورند. در آن صورت به‌طورضمنی هر فیلم‌بردار دارای حق اعمال ویژگی خاصی خود بر روی فیلم است. اما درعین‌حال اخلاق حرفه فیلم‌برداری ما را بر آن وا می‌دارد که کار فیلم‌بردار باید در چشم تماشاگر عادی، چندان نظرگیر نباشد.[۱۸]

از یک طرف از فیلم‌بردار انتظار می‌رفت که هنرمندی با مسئولیت خلاقه قابل مقایسه با کارگردان بوده و از نحوهٔ صنعتگریِ ابداع‌گرانه و فردی نشان دهد و ازطرفِ دیگر چنان‌که کیتینگ می‌گوید فیلم‌بردار باید به‌صورتِ معمول تابع تخیلات هنری و تعهدات حرفه‌ای خود باشد به‌ویژه در دوران [illegible] دههٔ سی.[۱۹] در دههٔ بیست هنوز شماری از دیدگاه‌های متضاد دربارهٔ شیوه کار فیلم‌بردار مطرح شده در مورد اینکه چگونه فیلم‌بردار باید در کارش به سبک هنری فیلم از روش کلاسیک گرفته [illegible] باید روش‌های اغراق‌آمیز هنری‌اش را به‌گونه‌ای روایت‌گرانه و غیر چشمگیر به‌کارگیرد.) تا [illegible] های غیرکلاسیک (فیلم‌بردار باید هاله‌ای از زیبایی و ظرافت تصویری هرچند به نظر تماشاگر چشمگیر باشد به اثرش بیفزاید.) پایبند باشد. اما در شروع دوران سینمای ناطق گفتمان حاکم بر کار فیلم‌برداران آمریکایی کم‌کم به شکلی در اطراف زیبایی‌شناسی محافظه‌کارانه‌تری، که سبک سینمای هالیوود کلاسیک را تعریف می‌کرد، شکل گرفت. گرچه برخی فیلم‌برداران نخبه در نظام استودیویی هالیوود از استقلال به نسبت بیشتری برخوردار بودند (به‌عنوانِ‌مثال گرگ تولند، لی گارمس[1] و جیمز وانگ هو) و گاه‌گاهی حتی برای به‌کارگیری انواع جلوه‌های تصویری، نیازی نبود که یک فیلم‌بردار متوسط استودیویی دههٔ سی کوشش فراوانی به خرج دهد که سبک شخصی‌اش را در کارش شکل دهد که در واقع از وسعت عمل فراوانی هم برخوردار نبود. به‌جایِ آن شاهد نوعی تسلیم تدریجی فیلم‌بردار به آرمان سبک فیلم‌برداری، جدا از

1. Lee Garmes

www.ketab.ir

وظیفه‌اش در چهارچوب نامرئی روایتی فیلم هستیم. در گفته‌های جان آرنولد[1]، مدیر انجمن فیلم‌برداران آمریکا، در این دوره هدف فیلم‌بردار باید چنان باشد که « درشرایط کمال، فیلم‌برداریِ درخور داستان ارائه شود تا اثر کار فیلم‌بردار نامحسوس بوده و درعین‌حال داستان را اعتلا بخشد.»[۲۰] مدل فیلم‌بردار در تمام دوران فیلم‌سازی استودیویی عبارت بود از یک صنعتگر نامرئی. انتظار می‌رفت که نور و فیلم‌برداری فیلم‌ها به موثرترین روش بدون منحرف کردن توجه تماشاگران به کیفیت نورپردازی و کار دوربینی ارائه شود.

اگر فیلم‌برداران دههٔ سی نسبت به اظهارنظر منفی درمورد موقعیتشان، شاید به دلیل هراس ازدست‌دادنِ امنیت شغلی و شغل به‌طورنسبی پول‌سازشان طی دوران بحران اقتصادی، بی‌میل بودند، فیلم‌برداران اوایل دههٔ چهل به‌تدریج نسبت به حوزهٔ محدود وظایفشان در چهارچوب تولید استودیویی شروع به گلایه کردند. در ۱۹۴۲ سردبیر نشریهٔ *فیلم‌بردار آمریکایی*[2] از سرخوردگی بسیاری فیلم‌برداران هالیوود به دلیل کنترل شدید استودیوها بر کارشان سخن گفت، کنترلی که می‌خواست تمامی جنبه‌های فیلم‌برداری در استودیو را تحت مقررات سخت و نانوشتهٔ مدیریت شده از سوی مقامات بالا قرار دهد.[۲۱] مقصود ظاهری شاید کنترل کیفیت باشد اما تعداد بسیاری موارد یک شکل کردن سبک استودیویی فیلم‌ها بود که در آن سبک مسلط استودیو بیشتر از دیدگاه خاص یک کارگردان و یا یک فیلم‌بردار خاص مطرح می‌شد.

غالب فیلم‌برداران هالیوود دوران تولید استودیویی این موقعیت متضاد را پذیرفتند و فقط معدودی حاضر بودند به‌صورتِ علنی بپذیرند که دارای سبک نورپردازی و حرکت دوربینی خاص خود هستند. به استثنای معدودی فیلم‌بردارانی که برای تهیه‌کنندگان مستقل و استودیوهای کوچک‌تر کار می‌کردند -افرادی چون گرگ تولند در استودیوی گلدوین و جوزف واکر[3] دراستودیوی کلمبیا- به‌طورکلی اکثریت فیلم‌برداران هالیوودی جزو گروه فیلم‌برداران قراردادی بودند که هریک تحت قرارداد یک استودیوی خاص کار می‌کردند. در ۱۹۳۱ استودیوی پارامونت ۴۸ فیلم‌بردار تحت قرارداد داشت با یک لیست فیلم‌برداران رزرو که شامل لی گارمس، ویکتور میلنر، کارل اشتراوس، چارلز بی لانگ، جورج فولسی

1. John Arnold
2. *American Cinematographer*
3. Joseph Walker

www.ketab.ir

و هاری فیشبک[1] بودند. فیلم‌برداران به‌صورتِ معمول از سوی استودیو برای کار روی فیلم‌های مشخص دعوت می‌شدند و ازنظرِ قرارداد ملزم بودند با سازندگان فیلم‌هایی که به آنها محول شده بودند، همکاری کنند. تنها در موارد نادر بود که فیلم‌برداری همچون واکر، قراردادش در استودیوی کلمبیا به او امکان سرپیچی از همکاری را قائل می‌شد.

برای متفاوت کردن تولیداتشان از تولیدات رقبایشان هریک از استودیوها سبک مشخصی را در شکل یک نشانه تجارتی دنبال می‌کردند و از کارگردان و فیلم‌بردار مُصرانه می‌خواستند از این مشخصه در کارشان پیروی کنند. فیلم‌های استودیوی پارامونت[2] دارای سبک تاحدی نرم‌تری بود که با استفاده از نورپردازی نرم فیلم‌هایش مشخص می‌شد درحالی‌که استودیوی مترو که کنترل داخلی شدیدتری بر محصولاتش اعمال می‌کرد، نورپردازی با کنتراست نوری «مایه بالا»[3] و وضوح بالای تصاویر مشخصهٔ فیلم‌هایش بود. در محصولات استودیوی برادران وارنر[4] تمایل به نورپردازی «مایه تاریک»[5] و استفاده از منابع نوری کمتر و حضور سایه‌های بیشتر مشخصه تصاویرش بود.[۲۲]

استودیوها به‌گونه‌ای فزاینده نگرانی‌هایشان فشار می‌آوردند که عوامل سبکی هر استودیو را در کارشان رعایت کنند. مدیر فنی بخش فیلم‌برداران استودیوی مترو، جان آرنولد به دلیل دخالتش در کار فیلم‌برداران استودیو بدنام بود. آرنولد که از بدنامی، به پلیس معروف شده بود مدیر سختگیری بود که شکیبایی کمی با فیلم‌برداران نشان می‌داد که به هر شکل از سبک نظرگیر استودیو تخطی می‌کردند. فیلم‌بردار جان آلتون[6] یکی از فیلم‌برداران بود که احساس می‌کرد آرنولد به سبک فیلم‌برداری‌اش حسادت کرده و به دفعات تلاش کرده بود که زیرآبش را بزند و او را از کار روی فیلم‌ها برکنار کند.[۲۳] جیمز وانگ هو فیلم‌بردار دیگری با سبک شخصی نیرومند بود که از فیلم‌برداری فیلم ارهٔ دوطرفه (۱۹۳۶) برکنار شد چراکه نمی‌خواست از سبک تصویری به قول خودش «بی‌معنی» استودیو مترو پیروی کند.[۲۴]

1. Victor Milner, Karl struss, Charles B. Lang, George Folsey, Harry Fischbeck
2. Paramount
3. high-key
4. Warner Brothers
5. low-key
6. John Alton

www.ketab.ir

البته تهیه‌کنندگان و مدیران تولید معدودتری مستقیماً در کار فیلم‌برداران دخالت می‌کردند. به‌عنوانِ‌مثال معروف بود که دیوید سلزنیک [1] به‌صورتِ معمول در موارد هنری و فنی تولید فیلم درمسئولیت کارگردانان دخالت می‌کرد. سلزنیک به‌طورنمونه در فیلم *میان‌پرده*، فیلم‌بردار فیلم، هری استرادلینگ را با فیلم‌بردار دیگر، گرگ تولند، جایگزین کرد و در فیلم *برباد رفته*،[۲۵] لی گارمس را با ارنست هالر [2] جایگزین کرد. معروف بود که سلزنیک سرصحنه می‌آمد تا نورپردازی صحنه را قبل از شروع ضبط، کنترل و تایید کند.[۲۶] در موارد بسیاری از فیلم‌های هالیوودی در دوران تولید استودیویی چنین رفتاری از سوی تهیه‌کننده، همکاری خلاقه بین کارگردان و فیلم‌بردار را ناممکن می‌کرد.

پس از جنگ جهانی دوم استودیوها مجبور به پذیرش قوانین ضدِ تِراست شدند و به‌این‌ترتیب از زنجیره سالن‌های نمایش به‌عنوانِ بازار آماده محصولاتشان که بخش عمدهٔ درآمد تولیدات آنان را تضمین می‌کرد، خارج شدند. اما به‌زودی نفوذ عظیم این استودیوها روبه‌افول گذاشت. درنهایت سهم‌های عمده از سوی شرکت‌های بزرگ‌تر خریداری شد و این امر به فروپاشی نظام استودیویی کمک کرد. در اواخر دههٔ شصت دو عامل مهم به جابه‌جایی نسلی در میان فیلم‌برداران هالیوود منجر شد. اول مرگ و کهولت فیلم‌برداران قدیمی هالیوود که رده‌بندی فیلم‌برداران و مدیران فیلم‌برداری فعال را به‌هم‌ریخت و دلیل دیگر اینکه مقررات محدودکننده اتحادیه فیلم‌برداران که تنها به معدودی فیلم‌بردار امکان می‌داد در دهه‌های چهل و پنجاه وارد این حرفه شوند از میان برداشته شد و به‌این‌ترتیب امکان ورود نسل جوان‌تر فیلم‌برداران به اتحادیه فراهم شد.

گرچه معدودی اعضای نسل قدیم فیلم‌برداران - ازجمله جیمز وانگ هو، رابرت استورتس [3] و برنت گافی [4] همچنان طی دههٔ شصت و در برخی موارد در دههٔ هفتاد هنوز در هالیوود به کار ادامه می‌دادند اما به‌تدریج نسل جوان‌تر فیلم‌برداران هالیوود جای آنان را گرفتند. بسیاری فیلم‌برداران نسل جوان‌تر تمرین‌های حرفه‌ای خود رادر تولیدات تلویزیونی انجام داده بودند. مدیران فیلم‌برداری همچون جان آلونزو، بیل باتلر،

1. David O. Selznick
2. Ernest Haller
3. Robert Surtees
4. Burnett Guffey

www.ketab.ir

مایکل چپمن، جوردن کرونن‌وت، ویلیام فریکر، کنراد هال، لازلو کواچ، اون رویزمن، هاسکل وکسلر، گوردون ویلیس و ویلموس زیگموند[1] همگی بین سال‌های ۱۹۲۱ و ۱۹۳۶ متولد شده و نماینده اولین نسل مهم فیلم‌بردارانی بودند که طی دهه‌های بعد وارد صنعت فیلم‌سازی شدند. اکنون آنها با محدودیت‌های بخش فیلم‌برداری استودیوها روبه‌رو نبودند و از آزادی بیشتری برای تجربه با تکنیک‌های مختلف نورپردازی و کار دوربینی برخوردار بودند. آنها با کارگردانانی چون رابرت آلتمن، هال اشبی، فرانسیس فورد کاپولا، ویلیام فریدکین[2]، پال مازورسکی، مایک نیکولز، آلن پاکیولا، باب رافلسن، مارتین اسکورسیزی، استیون اسپیلبرگ[3] فیلم‌هایی ساختند که در آنها هنر فیلم‌برداری نقش مهم‌تری به عهده داشت.

• • •

فصل‌های مختلف این کتاب قوسی توصیفی است که مراحل مختلف نقش فیلم‌بردار و رابطه‌اش با کارگردان را شامل می‌شود. مراحلی که تلاش دارم در اینجا توصیف کنم یک نگاه مطلقاً تاریخی نیست، هرچند مسیر تحولی آن از دوران اولیهٔ سینمای صامت شروع شده تا دوران تولید استودیویی و درنهایت دوران پس از هالیوود را شامل می‌شود. این مراحل کاوشی است در تاریخ سینمای آمریکا که تلاش دارد رابطهٔ همکاری کارگردان و فیلم‌بردار، تحول سبک‌های تصویری در سینمای امریکا و تغییراتی در روش‌های همکاری کارگردان و فیلم‌بردار و تقاطع همکاری‌های فنی فیلم‌بردار و روش‌های کارگردانی را شامل می‌شود. پرسش این است آیا مسیر تحولی این همکاری از دوران سینمای صامت تا اواخر دههٔ بیست نماینده تحولی به‌سویِ خودآگاهی تصویری فزاینده است؟ یا به شیوهٔ دیگر بگوییم آیا این تحول بیانگر تحولی به‌سویِ اهمیت بیشتر یافتن سبک تصویری به‌عنوانِ هدفی مستقل است؟ اگر چنین است آیا این خودآگاهی نتیجه گرایش‌ها در زمینهٔ فیلم‌برداری است؟ یا اینکه این نشانه‌ای از همکاری فعال بین کارگردانان و فیلم‌برداران

1. John Alonzo, Bill Butler, Michael Chapman, Jordan Cronenweth, William Fraker, Conrad Hall, Laszlo Kovacs, Owen Roizman, Haskel Wexlerl, Gordon Willis, Vilmos Zsigmond
2. Robert Altman, Hall Ashby, Francis Ford Coppola, William Friedkin, Paul Mazursky, Mike Nichols, Alan Pakula, Bob Rafelson, Martin Scorsese
3. Steven Spielberg

www.ketab.ir

است؟ آیا این تغییرات سبکی در فیلم‌سازی نشان‌دهنده روش‌های مشخص همکاری بین کارگردان و فیلم‌بردار است یا خود نتیجهٔ آنها به شمار می‌آیند؟

فصل اول کتاب درباره همکاری دیوید وارک گریفیث و بیلی بیتزر نشان‌دهنده اولین مرحله از این پنج مرحله است: مرحله‌ای که در آن فیلم‌بردار و کارگردان برخی مشکلات فنی را ازطریق تجربهٔ آگاهانه و یا کشفیات تصادفی حل می‌کنند. تمرکز اولیهٔ سال‌های آغازین همکاری گریفیث و بیتزر شامل موثرترین استفاده از فنّاوری‌های بالنسبه خام نورپردازی، مواد خام، تکنیک‌های دوربینی و لنزهاست و این تجارب بعدها در اختیار فیلم‌برداران دیگر قرار می‌گیرد، درحالی‌که این دو تلاش می‌کنند بر محدودیت‌های نهفته بر فنّاوری‌ها چیره شوند. در دورهٔ ۱۹۲۴-۱۹۰۸ که طی آن گریفیث و بیتزر پانصد فیلم اول خود را ساختند- همکاری این دو به‌سویِ شکل پخته‌تر فنی و فیلم‌سازی رشد کرد.

در مرحلهٔ دوم تحولات فیلم‌برداری در رابطه با دوران تولید استودیویی، هدف اول فیلم‌برداران استودیویی این بود که فنّاوری در فیلم‌برداری یک فیلم به‌عنوانِ بخشی مسلم از فرایند فیلم‌سازی تقریباً نامرئی و ناشناخته شود. درعمل برای آنکه اثر کار فیلم‌بردار به تقریب نامرئی شود، علی‌رغم پیشرفت‌های فنّاورانه که تحت شرایط دیگر می‌توانست امکان پیشرفت‌هایی در واژگان سبکی برجسته‌تری برای فیلم‌های آنان در دههٔ سی فراهم آورد، کارگردانان و فیلم‌برداران به‌صورتِ عمومی خلق سبک تصویری در فیلم‌های دههٔ سی را در مرکز توجه قرار ندادند.[۲۷] غالب فیلم‌برداران این دوره یا روی نورپردازی «مایه روشن» تأکید داشتند و یا در فرایندی درگیر شدند که پاتریک کیتینگ آن را «تأکید انتخابی» به‌عنوانِ استراتژی می‌داند که فیلم‌برداران دوران استودیویی برای تولید جلوه‌های نمایشی نوری در لحظات نمایشی به‌کار می‌گرفتند، درحالی‌که نورپردازی سایر صحنه‌ها در سبک قراردادی بی‌تفاوت معمول، «مایه روشن» در پیش گرفته می‌شد.[۲۸] کیتینگ روش تأکید انتخابی را به‌عنوانِ یکی از چهار استراتژی‌ها اتخاذ شده از سوی فیلم‌برداران برای رسیدن به آزادی بیانی و هنری علی‌رغم کنترل استودیو توصیف می‌کند. چهار استراتژی دیگر شامل روش «قربانی کردن» (به‌عنوانِ مثال فداکردن واقع‌گرایی به نفع زرق و جلای تصویری)، «مسالمت» (عواقب قراردادی نورپردازی ویژه ستارگان زن فیلم که باید از نورپردازی ستارگان مرد متفاوت باشد، حتی اگر نتیجه‌اش فقدان پیوستگی سبک تصویری

www.ketab.ir

بود.) و «تحول تدریجی» (استفاده از شماری قراردادهای سبکی اما در شکلی ظریف به صورتی که توجه تماشاگر را به فن فیلم‌برداری جلب نکند).

شیوه‌های محافظه‌کارانه نورپردازی و حرکات دوربینی که در دهۀ سی در سبک تصویری فیلم‌ها چیره بود در نقطه مقابل سبک فیلم‌های اواخر دوران سینمای صامت قرار می‌گرفت، هرچند فیلم‌هایی چون *طلوع* (۱۹۲۷)، با کارگردانی مورنائو[1] و فیلم‌برداری کارل اشتراوس و چارلز روشر[2]، حاوی شماری جلوه‌های دوربینی نظرگیر شامل نماهای حرکتی پیچید، همراه با نورپردازی ابداعی و جلوه‌های ویژۀ فنی بود. نورپردازی حرکات دوربینی کمتر ماجراجویانه فیلم‌های هالیوودی اوایل دهۀ سی نتیجه عوامل متعددی بود: این عوامل عبارت بودند از محدودیت فنی تحمیل‌شده از سوی سبک فیلم‌های اواخر دهۀ بیست که در آنها انتقال از سینمای صامت به سینمای ناطق تجربه می‌شد (این امر نیازمند آن بود که در زمان ضبط در استودیو دوربین‌ها در جعبه‌های ضد صدای ثابت قرار گیرند.)، نظارت سفت و سخت روی کار فیلم‌برداری از سوی کنترل مرکزی هرمیِ استودیو، تأکید استودیوها روی نورپردازی زیبایی و جادویی ستارگان فیلم‌ها به‌عنوانِ مهم‌ترین ویژگی فیلم‌برداری بود.[۲۹]

تغییر روش‌های عملی فیلم‌برداری در [illegible] اواخر دوران صامت و اولین دهۀ سینمای ناطق در گفتمان استفاده‌شده از سوی فیلم‌بردارانی همچون کارل اشتراوس محسوس است که به‌عنوانِ مثال ارزیابی‌اش از فیلم‌برداری در کمال را در فاصله سال‌های ۱۹۲۸ در مقالۀ «فیلم‌برداری دراماتیک»، که متفاوت با مقالۀ دیگرش «تجدد در عکاسی و فیلم‌برداری» در ۱۹۳۴، عنوان کرد. اشتراوس در مقاله‌اش در سال ۱۹۲۸ در اواخر دوران سینمای صامت، از دوربین اکسپرسیونیستی و تصویری که به ظاهر با شخصیت‌های زنده در قلمرویی اکسپرسیونیستی[۳۰] حرکت می‌کند، سخن می‌گوید. در سال ۱۹۳۴ اشتراوس تندروانه از نظراتش عقب‌نشینی کرده و به‌جایِ آن، نقش انفعالی فیلم‌بردار و آن‌گونه فیلم‌برداری که توجه را به خود جلب نمی‌کند، را به فیلم‌برداران توصیه می‌کند. او از جمله، جلوه‌های فیلم‌برداری جنجالی فیلم‌های اوایل دهۀ آخر دوران صامتِ سینمای آلمان و

1.F. W. Murnau
2.Charles Rosher

www.ketab.ir

روسیه را طرد می‌کند. اشتراوس، آن واقع‌گرایی آرمانی را می‌ستاید که در آن فیلم‌برداری همواره به‌عنوانِ «محمل داستان و یا بازیگران»[۳۱] عمل می‌کند. سبک شخصی اشتراوس به‌عنوانِ فیلم‌بردار طی این دوره تغییر می‌کند و بیشتر نامرئی می‌شود و از زوایای دوربینی نامعمول، طرح‌های نورپردازی نمایشی و جلوه‌های غیرواقعی که ویژگی فیلم‌های دهۀ بیست اوست دوری می‌کند.[۳۲] می‌توان این مستحکم‌سازی مشابه را در سبک سایر فیلم‌برداران هالیوود همچون جان سایتز و ویلیام دانیلز[1] نیز مشاهده کرد، گرچه معدودی مدیران فیلم‌برداری همچون جوزف اگوست[2]، لی گارمس و جیمز وانگ هو همچنان به استفاده از روش‌های سودمندتر اوایل دهۀ سی ادامه می‌دادند.

اولین پیشرفت مهم در زمینه فیلم‌برداری در دوران سینمای ناطق، پیشرفت در فیلم‌برداری با «عمق میدان»[3] در اواخر دهۀ سی و اوایل دهۀ چهل بود. گرچه فیلم‌برداران آمریکایی در میانه و اواخر دهۀ سی شروع به استفاده از تکنیک‌های فیلم‌برداری در عمق کرده بودند ولی این سبک تنها به صورتِ کامل در تجربۀ فیلم‌برداری گرگ تولند در فیلم همشهری کین (۱۹۴۱) به اوج خود رسید. در بخش دوم به رابطه همکاری گرگ تولند و ویلیام وایلر می‌پردازم و شاهد تحول تدریجی تکنیک‌های فیلم‌برداری درعمق در آثار تولند هستیم. رابطۀ همکاری تولند و وایلر در شش فیلم، شامل فیلم‌های تولید شده در دورۀ ده ساله ۱۹۴۶-۱۹۳۶ قابل توجه است. این همکاری به تولند آزادی می‌دهد که این تکنیک را به کمال برساند. اما فیلم‌برداری در عمق یک تکنیک مشخص و نه یک دگرگونی کلی در سبک فیلم‌برداری است. این تکنیک تحولی است که به تغییرات مهم در سبک تصویری در سینمای آمریکا منجر می‌شود. ازاین‌رو سبک فیلم‌برداری در عمق بیش از هر تکنیک سینمایی دیگر به انتقال از سبک‌های محافظه‌کارانه تصویری استودیویی دهۀ سی به‌سویِ سبک‌های فعال‌تر تصویری فیلم‌های دهۀ چهل منجر می‌شود.

مرحله سوم فیلم‌برداری در اوایل دهۀ چهل با فیلم همشهری کین شروع شده و در دهۀ چهل و پنجاه ادامه می‌یابد. این مرحله به پخته شدن فنّاوری‌های فیلم‌برداری شامل فیلم‌برداری در عمق و امکان تأکید وسیع‌تر روی ابداع‌های سبکی که تا این زمان در

1. William Daniels
2. Joseph August
3. in deep-focus

www.ketab.ir

تولیدات هالیوود دهۀ سی امکان‌پذیر بود را فراهم می‌آورد. این تحول به‌سویِ سبک‌های بزرگ‌تر نتیجۀ عوامل درهم‌تنیده متعددی است: تغییراتی در انتظارات و ترجیحات تماشاگران، تغییراتی در سرعت حساسیت فیلم خام، پوشش روی لنزهای[= بهبود کیفیت لنز]، کاهش تمرکز کنترل استودیویی روی سبک سینمایی و کاهش شیوه‌های نورپردازی پُرزَرق‌وبرق رایج. تاثیرات این تغییرات در شماری از گونه‌های سینمایی قابل‌مشاهده است، به‌عنوانِ‌مثال درگونۀ «فیلم نوآر»[1]. کنار گذاشتن نورپردازی پُرزَرق‌وبرق رویایی[2] و نورپردازی «مایه روشن» که ویژگی فیلم‌سازی هالیوودی دهۀ سی بود، گونۀ «نوآر»[3] با نورپردازی «مایه تاریک»، استفاده از سایه‌ها و ترکیب‌های بدون توازن تصویری رواج می‌یابد.

در بخش سوم رابطۀ همکاری بیلی وایلدر[4] و جان سایتز به‌عنوانِ یک مورد مطالعاتی خاص فیلم‌برداری در گونۀ «نوآر» موردتوجه قرار می‌گیرد. وایلدر و سایتز در چهار فیلم سیاه‌وسفید باهم همکاری داشتند که کار آنها نشان‌دهنده آگاهی فوق‌العاده از امکانات سینما به‌عنوانِ رسانه‌ای دیداری است. در دومین فیلمشان، *غرامت مضاعف* (۱۹۴۴)، این دو یک زبان دیداری را که بعدها به مشخصه فیلم‌های «نوآر» معروف شد، راشکل می‌دهند. در سومین فیلم آنها *تعطیلات ازدست‌رفته* (۱۹۴۵) عناصری از سبکِ گونۀ «نوآر» را با واقع‌گرایی به نسبت مستندگونه ترکیب می‌کنند. این دو در آخرین فیلمشان، *سانست بلوار* (۱۹۵۰) بسیاری از قراردادهای تصویری سبک نوآر را استفاده‌کرده و شاهکاری تصویری خلق می‌کنند که بین سبک گوتیک و ناتورالیسم عکاسی‌گونه در نوسان بود.

چهارمین مرحله مهم در زمینه فیلم‌برداری سینمای آمریکا در دهۀ پنجاه با استفاده گسترده از فیلم رنگی به‌عنوانِ مقدمه‌ای بر فرایندهای سینمای پردۀ عریض، از سوی استودیوهای بزرگ، همراه با کارآیی گسترده از جلوه‌های ویژه آغاز می‌شود. افزایش گسترده فیلم رنگی در فیلم‌های داستانی و تولیدات پرده عریض طی دهه‌های پنجاه پاسخی بود به رشد پدیدۀ تلویزیون و نیاز به ایجاد تفاوت بین تجربۀ تماشای تولیدات سینمایی و

1.Noir Film
2. glamour lighting
3. Noir'
4. Billy Wilder

www.ketab.ir

تولیدات تصویری بر پردهٔ کوچک تلویزیون. اگر فیلم‌برداری سیاه‌وسفید دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه نماینده اوج فرمالیستی سبک تصویری و اوج درام شهری در سینمای سبک «نوآر» بود تضاد آن با فیلم‌های پرشکوه رنگی دههٔ پنجاه و شصت آشکار می‌شود، حال فرق نمی‌کرد که فیلم‌ها در قطع پرده عریض یا قطع عادی فیلم‌برداری شده باشند، مهم سبک کاملاً متفاوتی بود که کمتر مبتنی بر نورپردازی‌های پیچیده و قاب‌پردازی و بیشتر مبتنی بر کاربرد گسترده فرایندهای پیشرفتهٔ رنگ همچون «تکنی‌کالر[1]» و «ایستمن کالر» در شکل پردهٔ عریض و جلوه‌های ویژهٔ پیچیده بود. درحالی‌که تأکید فیلم‌های «نوآر» دههٔ چهل روی خلق ترکیب‌های تصویری چشمگیر و نورپردازی مبتنی بر حالت صحنه بود، تأکید فیلم‌های رنگی دهه‌های پنجاه و شصت به روشنی روی شکل حماسی فیلم، در انواع وسترن، موزیکال، ملودرام و فیلم‌های ماجرایی و روانی بود و نه فقط یک نمایش سرگرم‌کننده یا وحشت‌آور. [۳۳]

در بخش چهارم کتاب به یکی از موفق‌ترین همکاری‌های دههٔ پنجاه و اوایل دههٔ شصت سینمای آمریکا می‌پردازیم: همکاری الفرد هیچکاک و فیلم‌بردارش رابرت بورکز[2]. در کنار سایر اعضای تیم فیلم‌سازی هیچکاک، کسانی چون طراح صحنه رابرت بویل[3]، تدوینگر جورج توماسینی[4]، طراح لباس ادیت هد[5] و سازنده‌موسیقی برنارد هرمن[6]، رابرت بورکز هم نقشی تعیین‌کننده در خلق فیلم‌های هیچکاک داشت، آن‌هم در دورانی که می‌توان آن را دوران موفقیت‌های بزرگ خلاقهٔ فیلم‌ساز دانست. در فیلم‌هایی چون *پنجرهٔ عقبی* (۱۹۵۴)، *سرگیجه* (۱۹۵۸)، *شمال از شمال‌شرقی* (۱۹۵۹)، *پرندگان* (۱۹۶۱) و *مارنی* (۱۹۶۴). بورکز در این فیلم‌ها از مهارت فوق‌العاده‌اش در نورپردازی و حرکت دوربینی استفاده کرده و با داشتن زمینه‌ای در خلق جلوه‌های ویژه، سبک تصویری برجسته‌ای برای طبع ویژهٔ هیچکاک خلق کرد. بورکز در دوازده فیلمی که برای هیچکاک فیلم‌برداری کرد در قالب‌های تصویری مختلف از نیمه مستند سیاه‌وسفید در (*مرد عوضی*، ۱۹۵۶) تا قطع

1. Technicolor
2. Robert Burks
3. Robert Boyle
4. George Tomasini
5. Edith Head
6. Bernard Herrmann

www.ketab.ir

پرده عریض (ویستا ویژن) رنگی کار کرد. در بخش چهارم روی فیلم‌های رنگی هیچکاک متمرکز می‌شوم، فیلم‌هایی که ارائه دهنده کیفیتی غیرمعمول از سبک رنگی همراه با حرکات دوربینی ابداعی بورکز است.

مرحلهٔ پنجم از تحول زمینهٔ فیلم‌برداری در سینمای آمریکا، شروع دورانی است که آن را از اواخر دههٔ شصت تا اوایل دههٔ هفتاد می‌دانم. اکنون مداخله‌گری فنّاورانه به شاخصی برای اصالت سینما بدل می‌شود. هنر فیلم‌برداری از زمان گریفیث و بیتزر تابه‌حال دایره کاملی را دنبال‌کرده. درحالی‌که بیتزر راه کارهایی خلاقه را برای فیلم‌برداری می‌یابد که به او امکان می‌دهد از محدودیت‌های فنّاوری موجود آن دوران فیلم‌سازی رهایی یابد، فیلم‌برداران دوران پساهالیوود در جستجوی گسترش سبک‌های تصویری‌شان با تکیه بر محدودیت‌هایی سینمایی این کار را به روش‌های گوناگون و با به‌کارگیری تکنیک‌هایی از قبیل: پیش نوردهی[1]، و سایر تکنیک‌هایی که به اشباع زدایی[2] رنگی و یا ارائه نوعی احساس تاریخی زمان به کمک ویژگی‌های تصویری انجام می‌دهند؛ فیلم‌برداری سیاه‌وسفید و نه رنگی به‌عنوانِ روش‌های ویژه کردن گونهٔ سینمایی خاص و یا دورهٔ زمانی داستان؛ استفاده از تکنیک‌هایی همچون فیلم‌برداری با دوربین روی دست برای خلق احساس گسترده‌تری از فوریت؛ نزدیک‌شدن به روش‌های فیلم‌سازی دوره‌های اولیهٔ تاریخ سینما؛ و با استفاده از انواع مختلف حرکات دوربین (از جمله حرکت گردونه‌ای، یا چرخش‌های دوربینی) به‌عنوانِ روشی برای جلب‌توجه به دوربین به‌عنوانِ عنصری با امکان عمل متقابل در فرایند فیلم‌سازی؛ در ترکیب با قطع‌های مختلف فیلم (ویدئو، فیلم ۸ میلیمتری، فیلم ۱۶ میلیمتری و ۳۵ میلیمتری) همه در قالب یک فیلم برای خلق احساسی از یک تجربهٔ تاریخی زنده انجام دادند. تمامی این تکنیک‌ها روی‌هم نمایندهٔ فرایندی از یک مداخله‌گری آگاهانه‌ای است که با تناوب بیشتری در فیلم‌های دوران اولیهٔ دههٔ هفتاد، دههٔ هشتاد و نود به‌کارگرفته می‌شد تا فیلم‌برداران به ورای آنچه طی دوران استودیویی مجاز یا ممکن بود، دست یابند.

پنجمین فصل کتاب شامل یک تحقیق موردی روی سه فیلم است که بین سال‌های

1. flashing
2. desaturating

www.ketab.ir

اولیهٔ دههٔ هفتاد و اواخر دههٔ نود ساخته شد که شامل آگاهی فزاینده‌ای از کاربرد فنّاوری تصویری است. این بخش با بحث دربارهٔ رابرت آلتمن کارگردان فیلم *مک‌کیب و خانم میلر*(۱۹۷۱) آغاز می‌شود. آلتمن و فیلم‌بردارش ویلموس زیگموند در این فیلم از تکنیک پیش نوردهی(نوردهی نوار نگاتیو) در تمام طول فیلم استفاده کردند تا از اشباع رنگ‌ها بکاهند و چیزی شبیه فضای دوران تاریخی آغاز قرن را ارائه دهند. برای این کار آنها سبک تصویری بی‌مانندی خلق کردند که نه‌تنها فضای تصویری فیلم را (که داستانش در غرب میانه می‌گذشت) از فیلم قبلی آنها متفاوت می‌کرد، همچنین در را به روی پهنه گسترده‌ای از تجربه‌های سبکی از طریق کاربرد فنّاوری باز کردند. دو دههٔ بعد الیور استون[1] و فیلم‌بردارش رابرت ریچاردسن[2] در فیلم *جان اف. کندی*(۱۹۹۱) استفاده آگاهانه‌ای از رسانهٔ فیلم برای بازتاب یک رویداد مهم تاریخی -سوء قصد به جان کندی و بررسی پرونده او- کردند. استون و فیلم‌بردارش درجستجوی روشی تصویری بودند که بتواند احساس زندهٔ رویدادهای تاریخی را چنان‌که در تلویزیون ارائه می‌شد، نمایش دهد. در سکانس سوء قصد، ریچاردسن تاحدی سبک گزارش خبری را بازسازی کند و البته تکه فیلم معروف آماتوری نشان‌دهندهٔ سوءقصد، متعلق به آبراهام زاپرودر[3] را هم نشان داد. او کیفیت این تکه فیلم را با چاپ روی قطع‌های ۸، ۱۶ و ۳۵ میلیمتری بهتر کرد و از هشت دوربین و چهارده تکه فیلم سیاه‌وسفید و رنگی مختلف استفاده کرد. من این بخش را با تحلیل فیلم جنگی استیون اسپیلبرگ، *نجات سرباز رایان*(۱۹۹۸)، به پایان می‌آورم. اسپیلبرگ و فیلم‌بردارش یانوش کامینسکی[4] طیف گسترده‌ای از فنّاوری‌های سینمایی را برای بازسازی فضای جنگ جهانی دوم در این فیلم به کار گرفتند. با اینکه اسپیلبرگ گفت که هدفش این بود که فرود سربازان در نورماندی را چنان‌که از سوی فیلم‌برداران جنگی جنگ جهانی دوم ضبط شده بود را در فیلمش نشان دهد، این تلاش در خلق اصالت بیشتر، تنها ازطریق به‌کارگیری مجموعه‌ای تدبیرهای بسیار پیشرفته تکنیک‌های سینمایی که در دهه‌های هشتاد و نود امکان‌پذیر شد.

1. Oliver Stone
2. Robert Richardson
3.Abraham Zapruder
4. Janusz Kaminsky

www.ketab.ir

در بخش ششم، آخرین بخش کتاب دگرگونی سریع و انتقال فیلم‌برداری آنالوگ به ضبط دیجیتال را بررسی خواهم کرد. کاربرد فرایندهای واسطه‌ای دیجیتال به اولین روش تکنیکی توسعه‌یافته در اواخر دههٔ نود به‌عنوانِ روشی برای تطبیق جدول رنگی فیلم در مرحلهٔ پس تولید ازطریق تکنیک‌های دیجیتال و نه آنالوگ منجر می‌شود. کتاب را با بحث درباره روش‌های مختلفی در تحول تکنیک دیجیتال در سینما که هم شامل نقش فیلم‌برداری و هم رابطهٔ همکاری میان فیلم‌بردار و کارگردان می‌شود، به پایان می‌آورم. گرچه هنوز خیلی زود است که اثر این تغییرات را روی هنر فیلم‌برداری و جایگاه فیلم‌بردار در چهارچوب صنعت تولید فیلم درک کنیم. روشن است که فیلم‌بردار همچنان نقش مهمی در خلق فیلم به عهده خواهد داشت و رابطه میان فیلم‌بردار و کارگردان همچنان که فنّاوری‌های جدید تصویری امکانات سبکی را وسعت می‌بخشند، همچنان از اهمیت برخوردار خواهد بود.

www.ketab.ir