آناتومی فیلم

برنارد اف. دیک

ترجمه‌ی حمیدرضا احمدی لاری

انتشارات ساقی

فهرست

فصل اول فیلم، سیما یا مووی؛ شناخت رسانه	۱۷
تنوع رسانه	۲۰
تولد فیلم داستانی	۲۴
فیلم داستانی	۲۵
مناسبات زمان و مکان	۲۹
زمان فیلم سینمایی	۳۱
تاریخ، فیلم داستانی و فیلم مستند	۳۳
مراسس	۴۲
فصل دوم گرافیک و صدا	۵۳
گرافیک	۵۵
لوگو	۵۵
عناوین اصلی، عنوان‌بندی روی ماجرا، و عنوان‌بندی پایان	۵۸
عبارت‌های شروع و عبارت‌های پایان فیلم	۶۷
میان‌نوشته	۷۰
زیرنویس	۷۳
دیگر اشکال کاربرد حروف نوشتاری	۷۴
صدا	۷۶
صدای واقعی و صدای تفسیری	۷۸
صدای همگام و صدای ناهمگام	۷۹
هم‌نوشتی با تداخل صدا	۸۱
صدای خارج از تصویر	۸۳
راوی اول‌شخص	۸۵
راوی دانای‌کل	۸۸
دیگر اشکال صدای خارج از تصویر	۸۹
صدای ذهنی	۹۲
صدای مکرر	۹۳
صدای محیی	۹۴
فصل سوم فیلم، مکان و تصویر	۹۹
اندازه‌ی نما	۱۰۱
نماهای دور، نماهای نزدیک	۱۰۲

نمای سربالا و نمای سرپایین ۱۰۴
دورس دهمی ۱۰۶
نما به عنوان بخشی از کل ۱۱۱
قاب‌بندی نما ۱۱۲
نمای متحرک ۱۲۴
روم و انجماد تصویر ۱۲۹
ترکیب نماها سکانس یا صحنه ۱۳۱
سکانس خطی ۱۳۳
سکانس تداعی‌کننده ۱۳۵
سکانس موسیار ۱۳۷
از نما به نما ۱۳۸
برش ۱۳۸
انتقالات تصویری ۱۴۰
فید ۱۴۱
دیزالو ۱۴۳
دیزالو شکلی ۱۴۵
روبش (وایپ) ۱۴۶
نمای عسه‌ای (آیریس) ۱۴۷
سرهم کردن نماها ۱۵۱
تیوری مونتاژ آیزنشتاین ۱۵۲
بدوس تداومی ۱۵۴
صریاهنگ ۱۵۴
زمان ۱۵۵
مکان ۱۵۶
حال‌وهوا و رنگ‌مایه ۱۵۷
مضمون ۱۵۷
نقش بدوسگر ۱۵۷
رنگ تصویر ۱۵۹
فیلم سیاه‌وسفید ۱۵۹
فیلم رنگی ۱۶۲
رنگ‌افزایی ۱۷۰
نورپردازی تصویر ۱۷۲
جلوه‌های ویژه، جلوه‌های بصری ۱۷۶
فصل چهارم گونه‌های فیلم ۱۸۷
گونه‌ی موزیکال ۱۹۲
گونه‌ی وسترن ۲۰۳
گونه‌ی جنایی ۲۱۵
سینمای سیاه ۲۱۹
سینمای جنگی ۲۲۴
کمدی اسکروبال ۲۲۹
انواع دیگر کمدی ۲۳۳
سینمای انعکاسی ۲۴۲
سینمای زنان ۲۴۹
سینمای وحشت ۲۵۶
سینمای علمی‌خیالی ۲۶۳
فصل پنجم فرامتن فیلم ۲۷۷
تداعی معانی اسطوره‌ای ۲۸۲
ماهیت اسطوره ۲۸۲
اسطوره‌ی دگردیسی در «آدم‌های گربه‌ای» ۲۸۵
اسطوره‌ی مسیحی در «شین» ۲۸۶
شین به عنوان مسیح ۲۸۶
شین به مثابه‌ی آپولو ـ هرکول ۲۸۹
شین به عنوان شوالیه‌ی ماجراجو ۲۹۰
جنگ دنیاها در «ماتریکس» ۲۹۱
تداعی معانی بصری یا شمایلی ۲۹۳
همفری بوگارت به عنوان شمایلی سینمایی در «سرای مرموز» ۲۹۴
آل پاچینو با چهره‌ی مسیحایی در «سرپیکو» ۲۹۷
جک نیکلسون و لوییز فلچر در «پرواز بر فراز آشیانه‌ی فاخته» ۲۹۷
باربارا استانویک به عنوان مارلنه دیتریش در «غرامت مضاعف» ۳۰۰
تداعی معانی عقلی ۳۰۲

الفای تاریخ ۳۰۲
الفای تاریخ فیلم ۳۰۵
تارساری دوباره‌ی فیلم‌ها «معاره‌ی گوشه‌ی حیاتان» ۳۰۹
تداعی معانی موسیقایی ۳۱۷

فصل ششم کارگردان فیلم ۳۳۱

نظریه‌ی مولف ۳۳۴
آعار نظریه‌ی مولف ۳۳۴
مباحثات مربوط به تیوری مولف ۳۳۷
اشکال مختلف همکاری در فرایند فیلم‌ساری ۳۴۰
تنوع ۳۴۴
تکرار ۳۴۸
صنعت تصمیم با استقبال (ارجاع به فیل) ۳۴۹
وام گرفتن از دیگران ۳۵۲
مصاحبه‌ای با بیلی وایلدر ۳۵۳
مصاحبه‌ای با آلن آلدا ۳۶۶
توصیه‌های سه فیلم‌ساز درباره‌ی فیلم‌ساری ۳۷۷
ادوارد دیمیتریک ۳۷۸
سیدنی لومت ۳۸۱
دیوید میمت ۳۸۵

فصل هفتم سینما و ادبیات ۳۹۳

ارجاع به گذشته (فلاش‌بک) ۳۹۶
ارجاع به آینده (فلاش‌فوروارد) ۳۹۸
راویه‌ی دید ۴۰۰
راوی دانای‌کل ۴۰۱
مولف تلویحی (من ثانوی مولف) ۴۰۲
فیلم اقتباسی ۴۰۴
وفاداری نیست به کلمات یا روح اثر؟ ۴۰۶
اقتباس از رمان ۴۱۳
اقتباس سینمایی از جین آستن ۴۱۳
اقتباس سینمایی از ویرجینیا وولف ۴۲۶

اقتباس از نمایشنامه ۴۴۰
اقتباس از داستان کوتاه ۴۴۳
ماهیت فیلمنامه‌نویسی ۴۵۶

فصل هشتم فیلم چیست؟ ۴۶۹

کاراتلانتا ۴۷۳
پدرخوانده قسمت دوم ۴۷۵
گاو خشمگین ۴۷۷
سر خیران، اژدهای پنهان ۴۸۳
مسافر / پنهان ۴۸۹
هراریوی پان ۵۰۰
نمایش رومن ۵۰۶

فصل نهم نقد فیلم، تیوری و عمل ۵۱۵

تاریخ نقد فیلم ۵۱۸
منتقدان رومن ۵۱۸
نویسندگان دستور زبان ۵۱۹
مدافعان هنر سینما ۵۲۰
واقع‌گرایان ۵۲۱
طرفداران نظریه‌ی مولف ۵۲۸
اسطوره‌پردازان ۵۲۹
نشانه‌شناسان ۵۳۱
نقد فمینیستی ۵۳۹
نقد ایدئولوژیک ۵۴۵
تیوری درک و دریافت ۵۴۸
نویسندگان ستون‌های سینمایی ۵۵۰
نقد عملی ۵۵۸
مورخ سینما ۵۵۸
مولف‌گرا ۵۶۱
منتقد اسطوره‌گرا ۵۶۳
مورخ جامعه‌نگر ۵۶۵
توصیه‌هایی در نقد فیلم ۵۶۷

قصه مفهومی شناخته‌شده دارد و به معنای ابداع‌شده، تخیلی، و در واقع نقطه‌ی مقابل واقعیت است. در این میان، اصطلاحات قصه‌ی تاریخی[1] و نمایش تاریخی[2] نیز به آثاری تخیلی اشاره می‌کنند که روایت و هدف نمایشی‌شان را بر اساس تاریخ بنا کرده‌اند، مثل **لیکلس**[3] نوشته‌ی گور ویدال، یا **هنری پنجم**[4] اثر شکسپیر. به این ترتیب می‌توان نمایشنامه یا قصه‌ی کوتاهی را که بر اساس واقعیت نوشته شده، همچنان خیال‌پردازی و قصه دانست. قصه شکل‌های دیگری هم دارد که از آن جمله می‌توان به قصه‌ی گوتیک[5]، قصه‌ی رمانتیک[6]، قصه‌ی پیکارسک[7] و جریان سیال ذهن[8] اشاره کرد. بنابراین قصه و خیال‌پردازی اصطلاح گسترده و فراگیری است که معانی متعددی از آن دریافت می‌شود.

فیلم نیز واژه‌ی دیگری است که در رسمه‌ها و بافت‌های زبانی گوناگون، معانی متفاوتی پیدا می‌کند. برای مثال، به حلقه‌ی فیلم، فیلم جام، یک فیلم، فیلم ساختن و ... توجه کنید. بدون شک همه‌ی ما پیش از این‌که با اولین نمونه‌ی فیلم‌سازی کلاسیک روبه‌رو شویم، نوعی از فیلم را تجربه کرده‌ایم. این تجربه شاید چیزی باشد که در تلویزیون دیده‌ایم، مثلاً یک فیلم کارتونی، فیلم‌کوتاهی از مجموعه‌ی **سه دلقک**[9] یا فیلم **لیری**[10] در یکی از دفعات نمایش مجدد ــ شاید هم فیلمی آموزشی که در مدرسه دیده‌ایم، یا فیلمی داستانی (یعنی فیلمی که برای نمایش در سالن‌های سینما تهیه شده).

با این حال اگر قرار باشد معنای واژه‌ی فیلم را تعریف کنیم، بسیاری از ما به تردید می‌افتیم. این تداخل معنا درباره‌ی حوزه‌ی فیلم‌سازان حرفه‌ای نیز صدق می‌کند. انیمیشن‌سازان، مستندسازان و سازندگان فیلم‌های تجربی، همه، کار خود را به یک رسانه یعنی رسانه‌ی فیلم نسبت می‌دهند، اما فیلم‌هایی که این دسته از فیلم‌سازان می‌سازند، از لحاظ دیدگاه یا موضوع یا سبک، از زمین تا آسمان با جریان مسلط سینمای هالیوود فرق دارد. از نظر عامه‌ی مردم، فیلم ــ همان موویِ[11] ــ

اصطلاحی کاملاً شناخته‌شده (و مورد علاقه‌ی بی‌چون‌وچرای پالین کیل[۱۲]، منتقد فیلم برجسته‌ی آمریکایی) است

متأسفانه اصطلاح موی بیشتر دربرگیرنده‌ی پسند عام است تا اهل هنر، اما واژه‌ی سینما بیشتر به هنر سینما اشاره دارد تا میل و گرایش مردم. نکته‌ی حائز اهمیت این‌جا است که سینما، هرچند واژه‌ای فرانسوی است، اما از واژه‌ی لاتین kinein (به معنای حرکت کردن) گرفته شده. به همین دلیل، چه از واژه‌ی سینما استفاده کنیم و چه موی، مرادمان شکلی از هنر است که زمانی هنر «تصاویر متحرک» خوانده می‌شد؛ اصطلاحی که کاملاً بجا است، چون تصاویر واقعاً متحرک بودند. البته واژه‌ی موی بالقوه هیچ وجه تحقیرآمیزی ندارد، و بدون شک بسیاری از فیلم‌های برجسته‌ای که تا کنون ساخته شده‌اند (و درباره‌ی بسیاری از آن‌ها در همین کتاب بحث خواهیم کرد) در زیرمجموعه‌ی موی قرار می‌گیرند. اگرچه پالین کیل اصطلاح سینما را متظاهرانه و متکلف می‌داند، اما این واژه همیشه برای دسته‌بندی فیلم‌ها بر حسب نوع (مثلاً سینمای معاصر، سینمای جهان) و نیز منشأ و مولد (مثلاً سینمای آمریکا، سینمای فرانسه، سینمای جهان سوم) به کار می‌رود. گذشته از این‌ها، اگر فیلمی موی نامیده شود، از ارزش‌های هنری آن کم، یا بر آن افزوده نمی‌شود.

تنوع رسانه

فیلم انواع بسیار متنوعی دارد، بنابراین نمی‌توان درباره‌ی ماهیت این رسانه به احکامی کلی دست یافت. درک تنوع و گوناگونی فیلم از چند طریق ممکن است. بدیهی‌ترین راه، دیدن تعداد هرچه بیشتر فیلم‌های گوناگون است. راه دیگر این‌که می‌توان هر هفته بخشی‌ه‌ی **ورایتی**[۱۳] را خواند و به بررسی‌های آن بخشی از فیلم‌های سینمای کشورهایی مثل مجارستان، چین، فرانسه، ایران و سوئد توجه کرد. اگر به شبکه‌های کابلی، مثل کانال فیلم‌های مستقل IFC[۱۴] یا کانال سانداس[۱۵] دسترسی دارید، می‌توانید در آن‌ها فیلم‌هایی کاملاً متفاوت با آثاری که از شبکه‌های معمولی مثل HBO یا سینماکس[۱۶] می‌بینید تماشا کنید. این‌گونه فیلم‌ها را گاه فیلم‌های خرده‌پا[۱۷] می‌نامند، چون با بودجه‌ی اندکی ساخته می‌شوند و در آن‌ها نه از جلوه‌های ویژه‌ی پردیگ‌ورنگ خبری هست، نه از سوپراستارهای چندمیلیونی که با بلایای طبیعی بجنگند یا دنبال شکار تروریست‌ها باشند. ناریگران این فیلم‌ها نام‌های آشنایی مانند تام کروز یا جولیا رابرتز ندارند و اساساً هیچ جنجالی هم با آثار هالیوود بشان نمی‌دهند. صحنه‌پردازی‌های این فیلم‌ها فاقد طرافت و مهارتی

است که در فیلم‌های هالیوود می‌توان دید، و این از آن‌روست که سازندگان این آثار، بودجه‌های هفتادمیلیونی در اختیار ندارند. به عنوان مثال، هیچ‌کس فیلم **پروژه‌ی جادوگر بلر**[۱۸] (۱۹۹۹) را که با دوربین‌های ۱۶میلی‌متری یا ویدیویی و با هزینه‌ی ۳۰هزار دلار ساخته شده، با آثار کمپانی‌های بزرگی مثل پارامونت، فاکس قرن بیستم، یونیورسال، کلمبیا، برادران وارنر، مترو گلدوین مایر یا والت دیزنی اشتباه نمی‌گیرد. حالب این‌جاست که با این‌همه، این فیلم ۱۴۰میلیون دلار سود کسب کرد.

تعریف فیلم مستقل به‌آسانی میسر نیست. فیلم مستقل در مفهوم متعارف، فیلمی است که بدون اتکا به کمپانی‌های فیلم‌سازی بزرگ ساخته می‌شود و تهیه‌کننده‌ی آن باید بیشتر به دنبال پخش‌کننده باشد. بعضی از تهیه‌کنندگان مستقل ترجیح می‌دهند در دل کمپانی‌های بزرگ اما بدون دخالت آن‌ها فیلم خود را بسازند که در این صورت نقش این کمپانی‌ها نقش پخش‌کننده است. در گذشته، تهیه‌کنندگان مستقلی مثل هال بی. والیس، سام اسپیگل و استنلی کریمر، از کمپانی‌های بزرگ فیلم‌سازی به عنوان پخش‌کننده و بازاریاب استفاده می‌کردند. والیس تهیه‌کننده‌ی آثار کلاسیکی مثل **شای کوچک به خانه برگرد**[۱۹] (۱۹۵۱) و **حال گل سرخ**[۲۰] (۱۹۵۵) برای کمپانی پارامونت است. سام اسپیگل **در بارانداز**[۲۱] (۱۹۵٤)، **پل رودخانه‌ی کوای**[۲۲] (۱۹۵۷) و **لارنس عربستان**[۲۳] (۱۹۶۲) را به کمپانی کلمبیا داده است. کلمبیا بابت دو فیلم **کشتی احمق‌ها**[۲٤] (۱۹۶۵) **و حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید**[۲۵] (۱۹۶۷)، هر دو به تهیه‌کنندگی و کارگردانی استنلی کریمر نیز سود برده است. بعضی دیگر از تهیه‌کنندگان مستقل نیز فیلم‌های خود را از طریق کمپانی یونایتد آرتیستز[۲۶] توزیع می‌کردند. این کمپانی که بیشتر به عنوان یک کمپانی تولیدی شناخته می‌شود، در واقع یک کمپانی پخش فیلم بود که سال ۱۹۱۹، سه بازیگر (مری پیکفورد، چارلی چاپلین و داگلاس فِربنکس) و یک کارگردان (دیوید وارک گریفیث) برای تهیه و توزیع آثار خود و دیگر تولیدکنندگان تأسیس کردند. بخشی از آثار پخش‌شده از سوی کمپانی یونایتد آرتیستز آثار بسیار برجسته‌ای بودند. **صورت‌رحمی**[۲۷] (۱۹۳۲) به تهیه‌کنندگی هوارد هیوز، **درد بعداز**[۲۸] (۱۹٤۰) ساخته‌ی الکساندر کوردا، **دلیجان**[۲۹] (۱۹۳۹) با تهیه‌کنندگی والتر وانگر، و **نیست**[۳۰] (۱۹۳۷) با تهیه‌کنندگی ساموئل گلدوین، بخش کوچکی از این آثار برجسته‌اند.

امروزه نیز فیلم مستقل تعریف مشابهی دارد و به فیلمی گفته می‌شود که سازنده‌ی آن می‌خواهد اثر خود را خارج از جریان فیلم‌سازی هالیوود و رها از اقتدار کمپانی‌های فیلم‌سازی بسازد، تا محدود نشود تحت فشار سران آن‌ها بخشی از کیفیت فیلم خود را فدا کند. بعضی از این فیلم‌سازان مستقل، به‌خصوص کارگردانان سرشناس‌تر، این کمپانی‌ها را به چشم پایگاهی برای