سبک‌های سینمایی در دورهٔ فیلم صامت

احمد ضابطی جهرمی

تعاریف و مفاهیم سبک در هنر

سبک (Style[1])

در هنر، سبک به روشی گفته می‌شود که هنرمند برای بیان اندیشه یا موضوع خود انتخاب می‌کند. پس سبک یعنی شیوهٔ بیان یابازنمایی یک موضوع و یا یک اندیشه در قالب اثر هنری. به‌طور خلاصه، سبک همان چگونگی بیان در هنر است.

اما واژهٔ سبک اصلاً عربی است و به معنی گداختن و ذوب فلزاتی چون طلا و نقره و اسلوب قالب‌گیری فلز مذاب است. درتاریخ ادبیات فارسی و نقد ادبی ایران، ایرانیان از دیرباز به مقولهٔ سبک توجه خاصی داشتند. اما واژهٔ سبک را به کارنمی‌برده‌اند، بلکه به جای آن از واژه‌هایی چون طرز، طریقه،

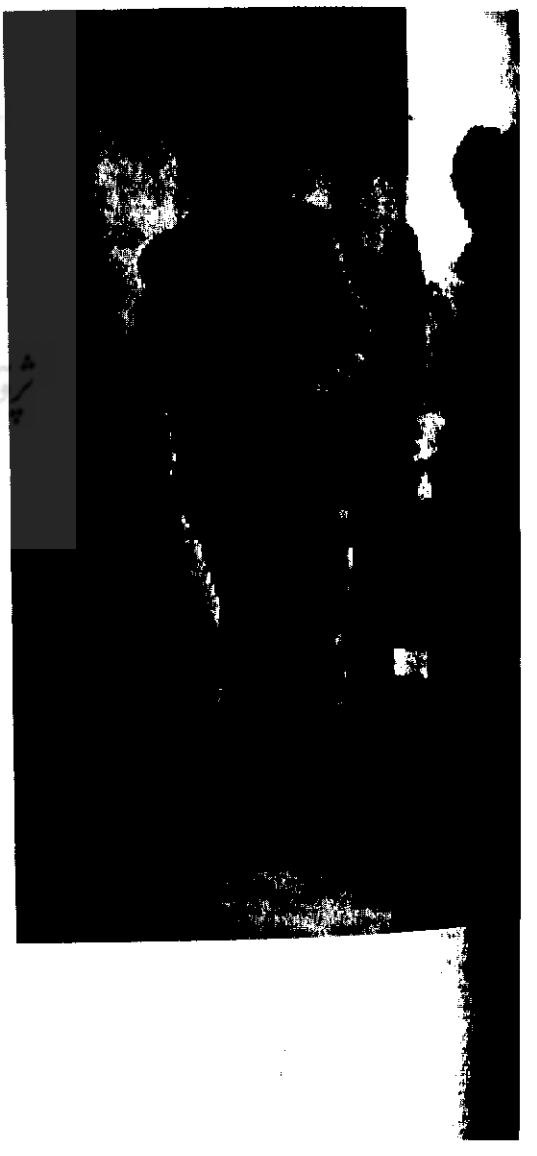
شیوه و سیاق استفاده می‌کرده‌اند. (کلمهٔ سبک برای نخستین‌باردر نقد ادبی در ایران در مقدمهٔ کتاب مجمع‌الفصحای[۲] رضاقلی خان هدایت به کار رفته است).

در نقد هنری جدید سبک را شیوهٔ بیان شخصی هر هنرمند با توجه به ویژگی‌هایی که در بیان او را متفاوت و متمایز از دیگرهنرمندان می‌کند، می‌دانند. به این معنی که سبک هر اثر یا هر هنرمند در سنجش و مقایسه با اثر دیگر هنرمندان مشخص‌می‌شود. پس در نقد هنری امروزی، سبک یعنی انحراف از نُرم (Norm) یا هنجار بیانی دیگران. بر اساس این دیدگاه، هیچ اثرهنری، چه نوشته و چه فیلم، چه نقاشی و چه شعر بدون سبک نیست.

در بررسی ویژگی‌های سبک هر فیلم‌ساز، به خصوصیات بیانی او در استفاده از عناصری چون نورپردازی، تدوین، صدا،میزانسن، شیوهٔ روایت و نظایر آن توجه می‌شود. به همین ترتیب در تجزیه و تحلیل ویژگی‌های سبکی یک نویسنده و یا یک‌شاعر، عناصری چون واژگان، ساختار و تنوع جملات، شیوهٔ ارتباط مطالب و ترتیب و تنظیم فکر هم‌چنین آرایش‌های کلامی‌او توجه می‌شود.

در حقیقت فرض بر این است که همهٔ این عناصر در اثر یک فیلم‌ساز و یا یک نویسنده، خاص خود اوست.

از لحاظ تاریخی، مقولهٔ سبک و بحث در سبک‌شناسی هنری را یونانیان از فن خطابه و هنر شاعری در دورهٔ باستان آغازکرده‌اند.



بر اساس نظریهٔ افلاطون، سبک کیفیتی است که در برخی از آثار وجود دارد و در برخی دیگر موجود نیست. به عقیدهٔ افلاطون‌سبک به معنی هماهنگی کامل بین هدف و وسایل بیان اندیشه و الفاظی است که گوینده برای بازگو کردن مقصود خود به کارمی‌برد. یعنی منطبق بودن زبان گوینده یا نویسنده با آن‌چه که قصد گفتن آن را دارد. از نظر افلاطون هنرمندی صاحب سبک‌است که بتواند برای بیان اندیشهٔ خود تصاویر، واژه‌ها و صداهای مناسب را بیابد. پس هر نوشته و یا هر فیلمی که توانسته باشدشکل مناسب بیان خود را بیابد دارای سبک است.

اما بر اساس نظریهٔ ارسطو، سبک آن جوهری نیست که در یک اثر هنری وجود دارد یا ندارد بلکه محصولی است از عوامل‌متعددی که در یک اثر هنری جمع می‌شود و آن را از سایر آثار متمایز می‌کند. بنابراین از نظر ارسطو به تعداد آثار

هنری‌می‌تواند سبک وجود داشته باشد و سبک هر هنرمند یا هر نویسنده‌ای به همان اندازه خاص خود اوست که مثلاًویژگی‌های‌جسمانی او مثل ترکیب صورت، رنگ پوست، طرز راه رفتن، خندیدن و سخن گفتن. پس همان‌طور که هیچ شخصیتی دقیقاًشبیه شخصیت دیگر نیست، هیچ سبکی هم عیناً شبیه سبک دیگر نخواهد بود و این نکته حتی در مورد شاعران، نقاشان وفیلم‌سازانی که به گروه سبکی (مکتب) خاصی تعلق دارند نیز صادق است، با این تفاوت که یافتن موارد عدم شباهت بین آثاری‌که در یک گروه سبکی قرار می‌گیرند به دقت بیشتری نیاز دارد.

مهم‌ترین تقسیماتی که برای انواع سبک بر اساس نظریهٔ ارسطویی در سبک‌شناسی هنری هم‌چنان متداول است عبارتند از:

۱) سبک برحسب هنرمند: گاه قدرت تأثیر آثار یک نویسنده، یک شاعر و یا یک فیلم‌ساز چنان است که نام او گویای سبکی‌است که قرن‌ها مورد توجه و تقلید دیگران قرار گرفته است. مثلاًسبک فردوسی در شعر حماسی در تاریخ ادبیات ایران،سبک شکسپیری در ادبیات انگلیس، سبک سعدی در نثر مسجع فارسی، سبک مونتاژ ایزنشتین در سینما، سبک نورپردازی‌پرتره‌های نقاشی رامبراند، سبک نیمایی در شعر معاصر ایران، سبک استانیسلاوسکی در بازیگری تئاتر و خلق شخصیت‌های‌نمایشنامه، سبک تصویرپردازی اورسن ولز در خلق نما با وضوح عمیق و یا سبک رابرت فلاهرتی در مستندسازی.

۲) سبکی که نامش را از تاریخ یا دوره‌ای خاص گرفته است. مثلاًدورهٔ موج نو در سینمای فرانسه دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، یا دورهٔسینمای آزاد انگلستان در دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ یا دورهٔ شعری مربوط به دوران مشروطیت (۱۳۲۴ تا ۱۳۲۷ قمری) که به شعردورهٔ مشروطیت در تاریخ ادبیات فارسی معروف است، یا دورهٔ آوانگارد در سینمای صامت فرانسه در دههٔ ۱۹۲۰، یا سینمای‌نوین دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در آلمان.

۳) سبکی که نامش را از محیط یا از محل رشد خود گرفته است. مثلاًسبک نئورئالیسم ایتالیا، سبک اکسپرسیونیسم آلمان،سبک مونتاژ روسی، سبک هندی و سبک خراسانی در شعر پارسی. در این گروه‌بندی سبکی، عقیده بر این است که هر منطقه‌یا هر محیطی از نظر تعبیرات، اندیشه‌ها و عقاید و آداب و رسوم، بر هنرمند و ویژگی‌های سبکی او اثر می‌گذارد.

۴) سبک‌های متأثر از هنر مدرن: سبک‌هایی که بر پایهٔ یک جنبش عمومی در هنر، فلسفه و تکنولوژی پدید آمدند. مثلاًدرتاریخ سینما سبک‌هایی چون امپرسیونیسم، دادائیسم، سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم ظهور کرده‌اند که خصوصیات آنهابیشتر تحت تأثیر جریان عمومی هنر مدرن در قرن بیستم است. این مکاتب از نظر خصوصیات فرمال یا ساختارهای بصری‌تحت تأثیر هنرهای پیشین مثل نقاشی، ادبیات و تئاتر و از لحاظ محتوایی تابع یا متأثر از گرایش‌های جدید در فلسفه وروانشناسی بوده‌اند، نظیر فیلم‌های امپرسیونیستی که تحت تأثیر نقاشی مکتب امپرسیونیسم بوده و یا فیلم‌های‌اکسپرسیونیستی صامت که تحت تأثیر نقاشی، ادبیات، تئاتر و موسیقی اکسپرسیونیستی اروپا به ویژه آلمان به این مکتب‌پیوسته است. مکتب سوررئالیسم نیز از نظر محتوایی متأثر از نظریه‌های روان‌شناسی فروید و یونگ بوده است.

جدا از این تقسیم‌بندی، سبک را می‌توان به دوگونهٔ سبک شخصی و سبک گروهی نیز

تقسیم‌بندی کرد.

۱) سبک شخصی: نه تنها ممکن است هر اثر هنری و از جمله هر فیلمی، سبک ویژهٔ خود را داشته باشد بلکه می‌توان از سبک‌خاص آن هنرمند و یا آن فیلم‌ساز نیز سخن گفت. اگر سبک در سینما عبارت از روابط بین مجموعهٔ تکنیک‌های ویژه‌ای باشدکه معمولاً آن فیلم‌ساز خاص به کار می‌گیرد، بنابر این [فرضاً] از سبک ویژه ایزنشتین در استفاده از مونتاژ غیر تداومی، سبک‌روبر برسون در استفاده از صدا، سبک یوزف فون اشترنبرگ و فریتس لانگ در نورپردازی، سبک ولز در خلق کمپوزیسیون‌عمیق، سبک میکلوش یانچو در استفاده از نمای بلند، نیز می‌توان سخن گفت.

۲) سبک گروهی: با وجود شخصی بودن سبک، اغلب، شرایط فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و سیاسی یکسان در دوره یا منطقهٔجغرافیایی خاص، ویژگی‌های مشترکی به شیوهٔ بیان فیلم‌سازان، شاعران و یا نویسندگان می‌دهد. در این صورت، هر هنرمندیا فیلم‌سازی در عین این که سبک شخصی و مشخص خود را دارد، در بسیاری از ویژگی‌های بیان هنری، با شاعران، نقاشان وفیلم‌سازان دیگر اشتراک پیدا می‌کند.

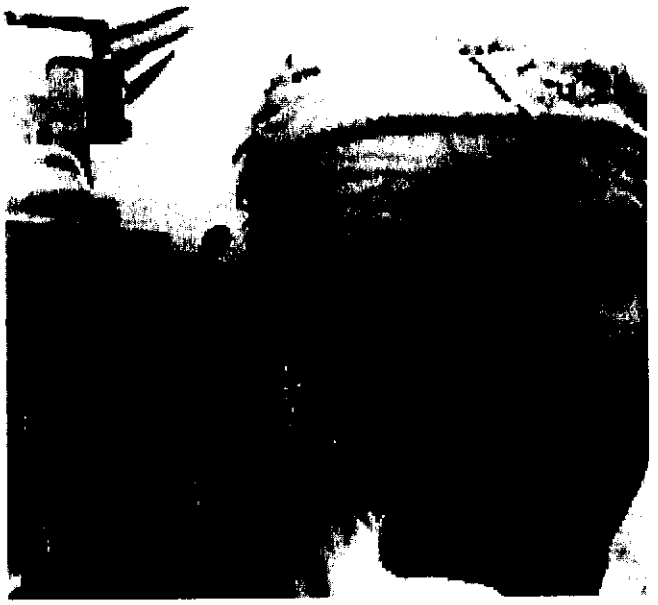
سبک گروهی در سینما همان استفادهٔ یکسان از تکنیک‌هایی است که در آثار تعدادی از فیلم‌سازان می‌توان دید. مثلاًسبک‌گروهی مونتاژ در سینمای شوروی، سبک گروهی در سینمای اکسپرسیونیسم آلمان، نئورئالیسم ایتالیا و یا سینمای آوانگاردفرانسه دههٔ ۱۹۲۰ سبک گروهی را مترادف «مکتب» (School) می‌دانیم.

توضیح برخی از اصطلاحات و مفاهیم:

۱) فرم (Form) فیلم: به مفهوم عام سیستم فراگیر حاکم بر روابط بین عناصری که می‌توان در یک فیلم درک کرد و یا تشخیص‌داد. تماشاگر از طریق واکنش نسبت به فرم با فیلم رابطه برقرار می‌کند. فرم فیلم را می‌توان هم‌چون یک سیستم در نظر گرفت.اجزای گوناگون فیلم در داخل یک سیستم پویا که آن را فُرم می‌نامیم به یکدیگر مرتبط‌اند.

۲) سیستم (system): گروهی از عناصر که به هم وابسته‌اند و بر هم تأثیر دارند. مثلاًبدن انسان یک سیستم است. اگر فرضاً قلب‌از کار بیفتد تمامی‌اجزاء دیگر بدن در معرض خطر قرار می‌گیرند. ماشین نیز یک سیستم است. کار کل سیستم وابسته است به‌کار تک‌تک‌اجزاء. قوانین حاکم بر اکوسیستم در یک دریاچه برای موجوداتی که زندگی‌شان وابسته به آن و وابسته به یکدیگراست نیز به همین نحو است. بنابراین سیستم مجموعه‌ای تصادفی از عناصر نیست بلکه مجموعه‌ای از عناصری است که دریک سازمان معین با روابط خاصی گردآمده‌اند.

در نتیجه فرم آن سیستم کلی است که بیننده به فیلم منسوب می‌کند. فرم در ما این احساس را به وجود می‌آورد که «هر چیزی درزنجیرهٔ سیستم در اثر، در جای خودش قرار دارد (مثلاًاگر در قاب یک تصویر تعادل یا تقارنی را ببینیم، ارضاء می‌شویم). حال‌اگر بین کلیهٔ عناصر یک فیلم روابطی سازمان یافته یا نظام‌دار وجود داشته باشد در این صورت نوع روابط و یا کیفیت و نحوهٔروابط بین آن‌اجزاء، نشان می‌دهند که آن فیلم قواعد و قوانین خاص خود یعنی سیستم خاص خود را دارد.



سام پکین پا

۳) ژانر (Genre): فیلم‌هایی که از دستهٔ خاصی از اصول فُرمال تبعیت می‌کنند، به عنوان ژانر می‌شناسیم (مثلاًژانر وسترن، ژانرگانگستری، ژانر موزیکال،...).

مفهوم سبک در هنر سینما

در هر فیلمی تکنیک‌های ویژهٔ به کار رفته توسط فیلم‌ساز سیستم فرمال مخصوص به آن فیلم را به وجود می‌آورد. یعنی هرفیلم‌سازی تکنیک‌های خاص خود را درون یک سیستم یا یک الگوی تصویری و صوتی اثرش به کار می‌گیرد و گسترش‌می‌دهد. استفاده هم شکل، گسترش یافته و معنی‌دار از امکانات تکنیکی معین را «سبک» می‌نامیم.

از آن‌جا که هر فیلم‌سازی برای بیان اندیشه یا موضوع اثر خود از تکنیک‌های خاصی استفاده می‌کند، نحوهٔ استفاده از این‌تکنیک‌ها، «سیستم سبکی» او را به وجود می‌آورد. بنابر این در یک فیلم، دو سیستم فعال و مؤثر بر یکدیگر وجود دارند:

۱) سیستم فُرمال: که عبارت است از انتخاب بستر یا زمینه برای بیان موضوع. مثلاًدر بستر یک داستان یا استفاده از یک فرم‌داستانی (Fiction) و یا غیرداستانی (non fiction) یا روایتی و غیرروایتی.

۲) سیستم سبکی: که شامل سیستم‌هایی هستند که فرم روایتی یا غیر روایتی را متجلی یا حمایت می‌کنند و عبارتند ازتکنیک‌هایی چون: میزانسن و فیلم‌برداری (یعنی تکنیک‌های مربوط به بیان درون‌نما)، تدوین (یعنی تکنیکی که یک نما را به‌نمای دیگر متصل می‌کند) و رابطهٔ انواع صدا با تصاویر فیلم. بنابراین، سبک و فرم به عنوان دو سیستم در داخل کلیت فیلم باهم کنش و واکنش متقابل دارند.

عوامل مؤثر بر سبک:

تاکنون فیلمی ساخته نشده که کلیهٔ امکانات تکنیکی مذکور را به‌طور یکی و در یک سطح از تأثیر، هم زمان به کار گرفته باشد.زیرا عواملی به شرح زیر بر سبک مؤثر می‌افتند که مانع از تحقق دقیق همهٔ این تکنیک‌ها می‌شوند. این عوامل عبارتند از:

الف شرایط تاریخی: که دامنهٔ انتخاب فیلم‌ساز را محدود می‌کند. این شرایط عمدتاً عبارت است از محدودیت‌های‌تکنولوژیک در هر دوره، مثلاًفقدان امولسیون‌های حساسیت بالا، فقر امکانات نورپردازی و نبود عدسی‌های فاصله کانونی‌کوتاه در دورهٔ صامت نمی‌توانست زمینهٔ پیدایش وضوح عمیق یا وضوح تصویری بالا را برای تکنیک فیلم‌هایی چون«همشهری کین» (۱۹۴۱)، اثر اورسن ولز به وجود آورد و یا فقدان صدا در دورهٔ سینمای صامت نمی‌توانست به دکوپاژ ومونتاژ صحنه‌های گفت و گو به صورت «نماهای متقابل روی شانه» (Shoulder Shots over) معنی دهد هم‌چنین است فقدان‌تکنولوژی و شیمی رنگ در عصر سینمای سیاه و سفید.

ب محدودیت‌های بودجه: امکانات مالی در شرایط مشخص تولید یک فیلم، فیلم‌ساز را

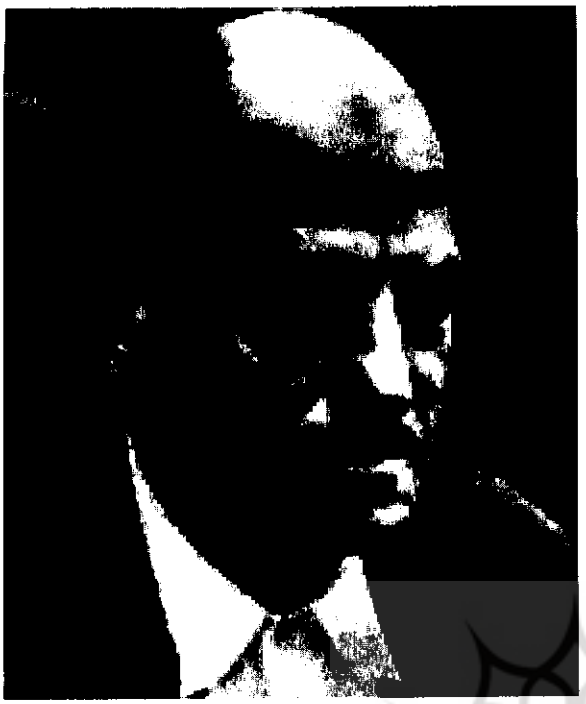
ناگزیر به استفاده از تکنیک‌های سازگار با بودجه می‌کند.

ج نگرش زیبایی‌شناسی یا هنری: که شامل جنبه‌های مرتبطی چون دیدگاه فلسفی و تمایلات ایدئولوژیک فیلم‌ساز می‌باشد.بنابراین در هر فیلمی، فیلم‌ساز محدود به به‌کارگیری چند تکنیک ثابت به عنوان پایه و اساس اثر خود می‌شود.

پس سبک فیلم نتیجهٔ تجمع جبرهای تاریخی با انتخاب‌های هدف‌مندانه است. یعنی هر فیلم‌سازی در آفرینش سبک خود به‌انتخاب‌های معینی متکی است و در این انتخاب‌ها از یک سو جبر تاریخی آن دوره و از طرف دیگر تمایل فیلم‌ساز نقش دارد.

عوامل مؤثر بر سبک را به دو گروه عوامل مربوط به شرایط ذهنی و شرایط عینی هنرمند نیز می‌توان تقسیم کرد:

الف شرایط عینی: همان شرایط تاریخی و شرایط اجتماعی زندگی هنرمند است. یعنی شرایط مادی و آن‌چه که در محیط،دوره زندگی و دنیای پیرامون هنرمند موجود است. (شامل شرایط اقتصادی، سیاسی، جغرافیایی و تکنولوژیک عصر او).



لوئیس بونوئل

ب: شرایط ذهنی: شامل دانش یا دانسته‌های هنرمند و نیازها و آرمان‌های او، یا به‌طور کلی آن گروه از تجربه‌های فردی وتوانایی‌هایی است که به شخص او مرتبط می‌شود. (شامل عواطف و استعداد هنری و تجاربی که او در زندگی و عالم هنر طی‌سال‌ها کسب کرده است).

پیش از این که سبک‌های هنری و از جمله سبک‌های سینمایی را به دو گروه سبک‌های شخصی و سبک‌های گروهی‌تقسیم‌بندی کردیم. حال به تقسیم‌بندی متفاوت دیگری از سبک می‌پردازیم:

الف: سبک‌هایی که در سینما بر اساس نوع تکنیکی که فیلم‌ساز به عنوان تکنیک عمده یا تکنیک مرکزی در یک یا مجموعه‌ای‌از آثارش به‌کار می‌گیرد. این نوع سبک که در آن اغلب، یک نوع تکنیک خاص محور خلاقیت سینمایی فیلم‌ساز قرار می‌گیرد،فرم فیلم را نیز تعیین یا مشخص می‌کند. بر این اساس سبک‌های زیر را معرفی می‌کنیم:

۱) سبک مونتاژ.

۲) سبک میزانسن، که خود به دو شاخه تقسیم می‌شود:

الف: کمپوزیسیون عمیق (deep composition - deep Focuse)

ب: نمای بلند (long take) متکی به دوربین متحرک

ب: سبک‌هایی که نتیجهٔ نزدیکی و تجمع گرایش‌های زیبایی‌شناسی یک گروه از فیلم‌سازان در یک دورهٔ تاریخی در یک کشورهستند و در چندین جنبهٔ خاص، نه فقط در یک تکنیک خاص (فرضاً در نمای بلند یا میزانسن و یا مونتاژ) بلکه در انتخاب‌مضمون و یا موضوع و شخصیت‌های فیلم‌نامه، فضای فیلم‌برداری، شیوهٔ نورپردازی کم و بیش تشابه و نزدیکی‌هایی

بایکدیگر دارند. این سبک‌ها را معمولاً به عنوان سبک‌های گروهی یا جمعی (مکتب School) می‌شناسیم. مثلاًاکسپرسیونیسم(در سینمای صامت آلمان).

سوررئالیسم، دادائیسم، امپرسیونیسم و کوبیسم (در سینمای آوانگارد صامت فرانسه)

نئورئالیسم (در سینمای ایتالیا) (۱۹۴۴ ۱۹۵۴)

جنبش موج نو (در سینمای فرانسه) (دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰).

مکتب اکسپرسیونیسم در سینمای صامت آلمان

الف: اکسپرسیونیسم در هنرهای تجسمی، ادبیات و موسیقی

به‌طور کلی اکسپرسیونیسم را به عنوان مکتب یا جنبش مدرن در هنرهای گرافیک، تجسمی، ادبیات، تئاتر و سینما باید تلقی‌نمود که بین سال‌های ۱۹۰۳ تا ۱۹۳۳ در اروپای غربی و به ویژه در آلمان شکوفا شد و هدف اصلی آن بازنمایی برونی دنیای‌درونی انسان به ویژه غرایز ابتدایی آدمی هم‌چون ترس، نفرت، عشق نامطمئن، اضطراب و میل به ویرانگری بود.

میان سال‌های ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۳ مکتب اکسپرسیونیسم با درک الهام از هنر خاص وان‌گوگ و با پیشوایی نقاشانی چون «کوکوشکا،نولده و کرشن در شهر درسدن با عنوان «پُل» (THe Bridge) بر پا شد. در میان اکسپرسیونیست‌هایی که شهرت جهانی یافته‌انداز نام‌های زیر یاد می‌کنیم: انسور بلژیکی و مونک نروژی که تابلو معروفش «جیغ» (۱۸۹۵) به تنهایی مفهوم کامل شیوهٔاکسپرسیونیسم را در نظر هر بیننده روشن می‌سازد...

در سال ۱۹۱۲ شیوه‌ای منشعب از اکسپرسیونیسم، با عنوان «سوار کار آبی رنگ» (Blue Rider) به پیشوایی کاندینسکی، پل کله‌و فرانتس مارک در مونیخ پا گرفت و زمینه را برای ظهور تحول عمده‌ای به نام اکسپرسیونیسم انتزاعی آماده ساخت.

اما در پیکره‌سازی به شیوه اکسپرسیونیستی، هنرمند بزرگی به نام زارکین فعالیت دارد که هنرش فرانسوی و اصلش روسی‌است و تنها با یک پیکره به نام «انسان صاعقه زده» ویژگی‌های اصلی شیوه اکسپرسیونیسم را به نمایش می‌گذارد.

بدبینی، یأس و تردید مالیخولیایی، عدم اطمینان و فقدان ثبات روانی، قسمتی از نتایج جنگ‌جهانی اول در روحیه و روان‌مردم اروپا بود. نمایشنامه‌های آلمانی و کشورهای اروپای شمالی هم‌چون آثار: ایبسن، استریندبرگ، هاپمن و ویدکیند،دیدگاه‌های نمادگرایانه (سمبولیک) و حتی اکسپرسیونیستی را چه از لحاظ صحنه‌پردازی و چه از جنبه محتوا، پیش از جنگ‌اول جهانی، ارائه داده بودند که شک و تردید آدمی را نسبت به عظمت تمدن اروپایی و دستاوردهایی که به آن می‌بالید منعکس‌می‌نمود.

این گروه از نمایشنامه‌نویسان، چه از لحاظ روابط شخصیت‌های نمایشنامه و چه به لحاظ تحول روحی و روانی آنها، انسان راموجودی غیر قابل اعتماد و حتی خائن به خود مجسم می‌نمایند نمایشنامه اکسپرسیونیستی «میمون پشمالو» اثر اگوست‌استریندبرگ نمونه بارزی از این نوع طرز فکر و حتی بهترین نمونه در پرورش شخصیت‌ها و تجسم فضای نمایش وصحنه‌پردازی اکسپرسیونیستی است. او معتقد است که: زن و مرد دشمن یکدیگرند دائماً در حال نبردند. زنان نبردهای‌کوچک را می‌بازند اما در نبردهای بزرگ علیه مرد، پیروز می‌شوند و

نهایتاً این خصومت است که باقی می‌ماند این یعنی طرح‌مضمون بدبینی ابدی و ازلی در مورد انسان. هم‌چنین استریندبرگ در نمایشنامه «به سوی دمشق» این اندیشه را منعکس نموده‌که: طبیعت انسان، غیر عقلایی است و او نمی‌داند که چه می‌خواهد، چه می‌کند و به دنبال چه چیزی است. عشق و عقل از هم‌جدا هستند. و عشق یک نیروی غیر عقلایی است.

اکسپرسیونیسم که از نقاشی، تئاتر و ادبیات به موسیقی راه یافته است، شامل بیان حالت ذهنی هنرمند به وسیله نمادهای‌خارجی نه لزوماً مرتبط به یکدیگر است. در سال‌های آخر قرن ۱۹، عده‌ای از منتقدین هنری و موسیقی‌دان‌های وین شب‌هادر کافه لاندمان دور هم گرد می‌آمدند و در خصوص مسائل هنری و شیوه‌های متفاوت موسیقی بحث می‌کردند. در بین آنهاجوانی بود به نام شوئنبرگ که به عنوان شاگرد زملینسکی در ارکستر او ویولنسل می‌نواخت. مباحث این گروه درباره هنر نوبود و اغلب از موسیقی واگنر که آن را نشانه عالی‌ترین وجه هنری در موسیقی می‌دانستند صحبت می‌شد. شوئنبرگ نیز که‌شیوه واگنر را به عنوان موسیقی آینده هدف و منظور خود قرار داده بود، در این زمینه به فکر افتاد منظومه‌ای را که «ریچاردمل» به نام «شب دگرگون» نوشته بود، به شیوه‌ای نو به تصنیف در آورد. او این آهنگ را در سال ۱۸۹۹ برای شش ساز زهی‌تصنیف کرد.

شوئنبرگ این اثر را برای نخستین بار به شیوه‌ای کاملاً بی‌سابقه و به روش موسیقی بدون گام و به کارگیری شکل‌های توصیف‌آزاد و سازبندی غیر معمول، به عنوان موسیقی اکسپرسیونیستی، به دنیای هنر معرفی کرد. (شوئنبرگ هم‌چنین نقاشی معتبربود و در نقاشی‌های خود به شکل‌های نو و غیر متعارف می‌پرداخت، وی به جنبش هنری «سوار آبی» که در مونیخ توسط‌کاندینسکی بنا نهاده شده بود تمایل داشت).

ب: اکسپرسیونیسم در سینمای آلمان

جنبش اکسپرسیونیسم در هنر سینما، برای نخستین‌بار با فیلم «کابینه دکتر کالیگاری» (۱۹۱۹) ساخته رابرت وینه در آلمان به‌رسمیت شناخته شد.

لیکن نشانه‌هایی از اکسپرسیونیسم را پیش از آن در سینمای آلمان بعد از جنگ اول جهانی در فیلم‌هایی چون: «هومون کلوس»(۱۹۱۶) اثر اوتو روییرت و «شب ژانویه» (۱۹۱۸) ساخته لوپوییک می‌توان دید.

جنبه‌های ویژه‌ای همچون دوگانگی طبیعت آدمی (خیر و شر، زشتی و زیبایی)، نیروی سرنوشت، ترس از موجودات شرورو شیاطین، درندگان و خون‌آشامان، ارواح و نیروهای ترسناک فوق‌طبیعی، مستقیماً از افسانه‌های کهن و ادبیات فولکلوریک‌مردم اروپای شمالی، هم‌چنین نمایشنامه‌های «دکتر فاستوس» اثر گوته که طی آن انسان می‌پذیرد روح خود را به شیطان‌بفروشد در این مکتب سینمایی تجلی پیدا کرده است.

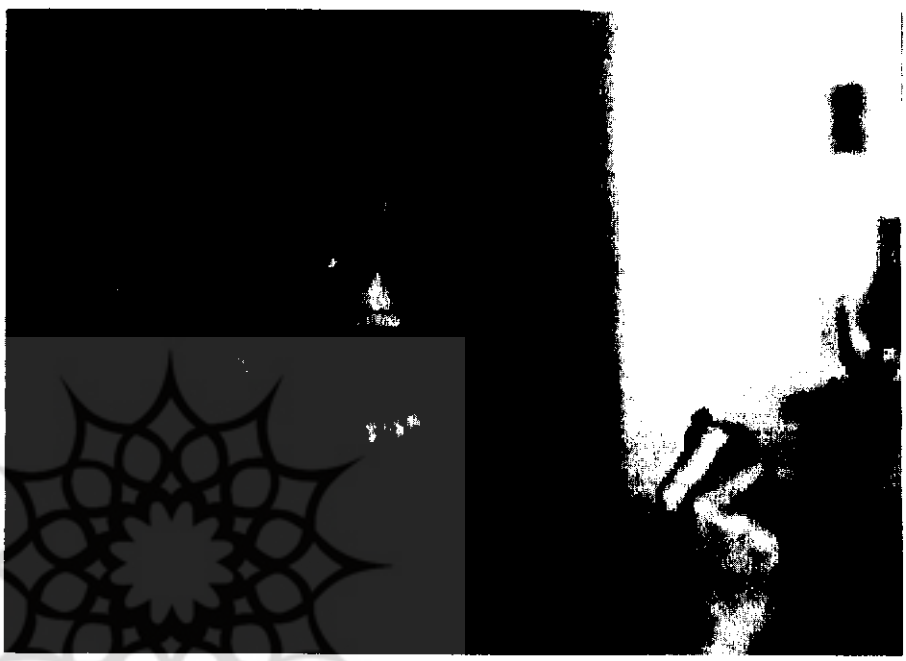
لیکن در زمینه‌هایی چون: فشارهای اقتصادی ناشی از شکست آلمان در جنگ اول جهانی و ضربه‌ای که آلمان‌ها از لحاظ‌روانی در نتیجهٔ این شکست متحمل شدند، دلایل و زمینه‌های مناسبی برای پیدایش این مکتب و یا جنبش، در سینمای آلمان‌نیز باید به شمار آورد.

از لحاظ بصری، دکورهای مصنوعی و نقاشی شده، فیلمبرداری در محیط‌های ساختگی و

غیر طبیعی به ویژه داخل استودیو،دفورمه کردن چهرهٔ بازیگران با گریم‌ها یا آرایش‌های اغراق شده و زوایای فیلم‌برداری غیر عادی، سایه‌های تند، لباس‌های‌غیر معمول و نامتناسب با بدن، حرکات مکانیکی و خشک، از ویژگی‌های فیلم‌های این مکتب است.

لیکن رابرت وینه نه تنها آغازگر این جنبش سینمایی است، بلکه ادامه دهندهٔ آن نیز به شمار می‌آید او با فیلم‌های: «بازگشت‌کالیگاری» (۱۹۲۰)، «راسکول نیکوف» (۱۹۲۳) و «دست‌های اورلاک» (۱۹۲۵) این جنبش را در سینمای آلمان به کمال‌رسانید.

کارگردان‌های دیگری چون: پل واگنر با فیلم‌های «گولم» (۱۹۲۰) و «مصیبت» (۱۹۲۲) سهم عمده‌ای از لحاظ شهرت جهانی‌این جنبش در آلمان داشتند. فیلم «گولم» نمونه‌ای درخشان از سبک نورپردازی هراس‌آور و جلوه‌های بصری مؤثر است که ازاجرای تئاتری اثری به قلم ماکس راینهاردت، نمایشنامه‌نویس، اقتباس شده است.



پل واگنر

هم‌چنین فیلم «مردگانی که به جهنم می‌روند» (۱۹۲۰)، ساخته ریچارد مارتین، نمونه‌ای است که تحت تأثیر تئاتراکسپرسیونیسم آلمان ساخته شده و اساساً از یک نمایشنامه اکسپرسیونیستی برای فیلم اقتباس شده است.

فیلم «پله‌های عقبی» (۱۹۲۳) و موزه آدمک‌های مومی» (۱۹۲۴) ساخته پل لنی، هم‌چنین فیلم «سایه‌ها» (۱۹۲۳) اثر ماکس‌روبینسون نمونه‌های جالبی هستند که ویژگی‌های بصری تابلوهای نقاشی به ویژه از لحاظ نورها و سایه‌های تند، خطوط‌دندانه‌دار و شکسته را ترسناک و تضاد درجات رنگ‌های خاکستری مربوط به مکتب اکسپرسیونیسم در هنرهای تجسمی‌پیش از سینما را منعکس می‌نماید.

کارگردان‌های بزرگی چون فریتس لانگ و فردریش ویلهلم مورناتو، تحت تأثیر نخستین فیلم‌های اکسپرسیونیستی و تئاتراین مکتب قرار گرفتند و با اقتباس از اسطوره‌ها و مضامین تخیلی در ادبیات فولکلور آلمان، توانستند آثار جالبی چون«آخرین خنده» (۱۹۲۴) اثر مورناتو و «متروپولیس» (۱۹۲۷) اثر فریتس لانگ را خلق کنند. «متروپولیس» نمونهٔ جالبی است‌که در آن کارگردان، چیرگی ماشین را بر انسان، زایل شدن روح و روان آدمی در اثر کارهای مکانیکی ماشین‌وار و برنامه‌ریزی‌شده در کارخانه‌ها و طبقه‌بندی نظام کار صنعتی بر اساس حرکت‌های معین و تکراری و فرمولی شده کارگر را در محیط‌کارخانه و خط زنجیر تولید، تصویر می‌کند (دیدگاهی که به‌طور هم زمان توسط چارلی چاپلین به‌طور کمیک و طنزآمیز درفیلم «عصر

جدید» به تصویر کشیده شده است.)

کارگردان دیگری به نام اریش دوپونت با فیلم‌های «واریته» (۱۹۲۴) و «تسلیم» (۱۹۲۵) به مضامینی نظیر چیرگی سرنوشت وفرمانبری برده‌وار در برابر نیروهای اهریمنی قهار پرداختند. در واقع یکی از شاخه‌های فرعی اکسپرسیونیستی آلمان، درخصوص پرداختن و یا انتخاب مضمون، توجه به نیروی سرنوشت یا تقدیرگرایی است با قدرت گرفتن نازی‌ها در آلمان وروی کارآمدن هیتلر در سال‌های اولیه دهه ۱۹۳۰، ساختن این قبیل آثار ممنوع شد.

این نوع فیلم‌ها که مردم آلمان را با نوعی نیروی ترس‌آور ناشناخته و مهارکننده مواجه می‌ساخت، پیش‌بینی کننده نیروی‌شیطانی فرد مقتدری بود که تا چندی دیگر به عنوان «پیشوا» می‌خواست روح آلمانی‌ها را تحت اراده و اقتدار خویش درآوردو این ملت را برای کشتن و یا کشته شدن آماده کند. پدیده‌ای که با پیدایش هیتلر و پذیرش او به عنوان رهبر آلمان در سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۴ تثبیت شد.

با وجود توقف تولید این آثار در اواخر دوره صامت، به دلیل تهدیدات سیاسی نازی‌ها و روی آوردن اغلب کارگردان‌های‌آلمانی به نوعی فیلم به نام «فیلم‌های خیابانی» (street films) که موضوعات آن، برخلاف فیلم‌های قبلی، در داخل دکور واستودیو بازی نمی‌شد و بیشتر در محیط‌های خارج از استودیو و در اماکن طبیعی و فضای شهرها جریان می‌یافت، اما تأثیرات‌بصری نحوه صحنه‌پردازی، شیوه ساخت دکور، حرکت دوربین، کادربندی و تعیین زاویه فیلمبرداری، به ویژه نورپردازی‌تند، پر کنتراست و هیجان‌آور، تا سال‌ها، روی کارگردان‌های برجسته‌ای چون مورناوولانگ در دوره سینمای ناطق باقی ماندو این گروه سبک نورپردازی ویژه‌ای را در سینمای امریکا رایج کردند که به سبک نورپردازی آلمان‌ها شهرت یافت مثلاًدرفیلم‌های «طلوع» اثر مورناو، «ام»، «ورای یک شک منطقی»، «جلادان نیز می‌میرند» اثر لانگ این نوع ویژگی نورپردازی تند وپر از سایه و یا مایه تیره (Lowkey) دیده می‌شود هم‌چنین فیلم‌های گانگستری و دورهٔ فیلم‌های ترسناک در هالیوود دهه سی که‌برخوردار از نورپردازی با کنتراست زیاد و سایه‌های تند و فضای ترسناک و پر از تعلیق و حالت‌های ذهنی غیرعادی‌شخصیت‌های فیلم هستند، تأثیر مکتب اکسپرسیونیسم آلمانی را روی سینمای امریکا نشان می‌دهد.

لیکن آن‌چه از فیلم «کالیگاری» در سینمای سال‌های بعد آلمان باقی ماند، تلاشی بود که در جهت نشان دادن محیط، به عنوان‌بیان یا تجلی عینی «روح» و احساس و حالت صورت می‌گرفت. مثلاًدر فیلم «کالیگاری» سایه‌های نقاشی شده روی دیوار ودر سطح دکور، به ناگاه جان می‌گیرند و به حرکت درمی‌آیند برای نمونه آن صحنه‌ای که «سزار» می‌خواهد دختر را به قتل‌برساند، ابتدا سایهٔ بسیار بزرگ بر روی دختر می‌افتد، سپس قاتل را می‌بینیم که نزدیک می‌شود، و در این صحنه فقط سایه‌بزرگ او به نمایش درمی‌آید.

هیچ‌یک از عناصر بصری این فیلم مثل سایه نتوانسته مکتب‌ساز باشد. تحت تأثیر این فیلم، کارگردان‌های بعدی در سینمای‌آلمان توانستند خصوصیات هشداردهنده و ترسناک کنگره ساختمان‌های آلمان دورهٔ گوتیک، پُشته کشتزارها، سایه درختان ودیوارها، اشکال مثلث‌وار و خطوط دندانه‌دار را نمایان سازند بی‌آن‌که نیازی به پناه آوردن به دکورهای نقاشی

شدهٔ«کالیگاری» را داشته باشند و این تحول در دورهٔ «فیلم‌های خیابانی» تجلی یافت.

فورد کاپولا

فیلم‌های موفق آن دوره نمایش کابوس ستمگری، وحشت و مرگ بودند. مثلاًفیلم‌های «نوسفراتوی خون‌آشام» اثر مورناتو،«مرگ خسته» اثر فرتیس لانگ، «موزهٔ آدمک‌های مومی» اثر پل لینی. شخصیت‌های مخوف مثل فرماندار در فیلم «وانینا»ساخته گرلاخ هم‌چنین فیلم‌هایی پیرامون سرگذشت «هارون‌الرشید»، «ایوان مخوف» و «جک درنده» که همگی ستمگرانی‌خشن و ظالم هستند و تصاویری دردناک از خودکامگی سیاسی را ارائه می‌دهند. لیکن از لحاظ محتوا و مضمون، جاذبهٔتصویر «انسان برتر» و پر قدرت تا زمانی در سینمای اکسپرسیونیستی آلمان دوام پیدا کرد که عدم اطمینان اجتماعی و سیاسی‌در این کشور پایدار بود.

در مجموع، سینمای آن روزگار آلمان، پیش‌بینی شگفت‌انگیزی را از بروز یک قدرت خودکامه و جنگ‌افروز نیروی نازی‌هابه رهبری هیتلر را تصویر می‌کرد که در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۴ بشریت را درگیر جنگی جهانسوز نمود.

مکتب مونتاژ روسی در عصر سینمای صامت

ویژگی فیلم‌های مکتب مونتاژ:

بسیاری از پژوهشگران و نظریه‌پردازان سینمایی که به اختصاصات سینمای شوروی دوره صامت (۱۹۳۰ - ۱۹۱۷)پرداخته‌اند، از جمله بلا بالاش، رودلف آرنهایم و ژان میتری غالباً بر ابتکارات سینماگران روسی در زمینه مونتاژ تأکیدداشته‌اند، که البته این امر بدیهی است زیرا توجه معروف‌ترین سینماگران روسی در آن دوره به مونتاژ نه تنها در فیلم‌ها بلکه درنوشته‌هایشان نیز کاملاً بارز و هویداست. سینماگران روسی دههٔ ۱۹۲۰ اولین کسانی بودند که به امکانات هنری فیلم پی‌بردند.هم‌چنین‌آنها از نخستین کسانی بودند که به تنظیم اصول آن همت گماشتند... آنها مونتاژ را مهم‌ترین ویژگی هنر فیلم و گواه‌این مدعا استفاده بیش از حد آنها از مونتاژ در آثارشان است.

اما سینمای شوروی در آن سال‌ها، به جز مونتاژ، از اختصاصات دیگری نیز از لحاظ سبکی تقریباً به‌طور عام برخوردار بودکه به شرح آنها خواهیم پرداخت.

اهمیتی که با پیدایش و فعالیت جنبش سینمایی مذکور نه فقط به خاطر کشف اثرات مونتاژ هنر فیلم به خود گرفت، تقریباًمقارن با جنبش سینمای آوانگارد فرانسه بود که در این جنبش نیز به شکل متفاوتی، و البته نه به وسعت و حساسیت روس‌هامونتاژ از اختصاصات آن به‌شمار می‌رود.

در این نوشته به جز ویژگی مونتاژ، به دیگر ویژگی‌های مکتب سینمایی شوروی آن سال‌ها، که کمتر مورد بررسی قرار گرفته،می‌پردازیم.

در نخستین مرحله، سینماگران روس در سال‌های ۱۹۲۰، چه در پژوهش‌های نظری و چه در فیلم‌هایشان، به این نکته توجه‌کردند که: پدیدهٔ «تصویر متحرک» که تا زمان گریفیث برای قبولاندن خود به عنوان یک شکل هنری کاملاً متفاوت با تئاتر تلاش‌هایی کرده بود، استعداد و ظرفیت فوق‌العاده نیرومندی برای هنر شدن دارد که می‌تواند نشانه‌های ادبی و تئاتری را ازخود به ویژه در صورت استفاده از مونتاژ دور کند. سینماگران روسی برای دست‌یابی به استقلال هنری فیلم، هم‌چنین‌رسیدن به یک چهارچوب مشخص و مؤثر در تفسیر ایدئولوژیک شرایط اجتماعی و تاریخی، حتی آموزش تماشاگران خود،به نکاتی در نوشته‌ها و فیلم‌هایشان توجه کردند که به سینمای آنها به عنوان یک سینمای ملی، هویت و سبک بخشید. این‌نکات را به‌طور خلاصه می‌توان در دو گروه اهداف عمده هنری (در نظریه و اسلوب) و شیوه عملی (در فیلم‌سازی) برشمرد:

الف: از جنبه نظری (به عنوان تبیین سبک)

۱) سینماذاتاً استعداد هنر بودن را به عنوان، پویاترین هنرها دارد. سینما هنر پیچیده‌ای است که هنرهای دیگر را، با استحاله‌ای‌بنیادی، در خود جای داده این هنرها هنگام عملکردشان در قلمرو سینما دیگر ماهیت پیشین خود را نمی‌توانند (و عملاً نباید) حفظ کنند.

۲) فیلم‌ساز برای موفقیت در کار خود باید از سایر هنرها سررشته و اطلاع کافی داشته باشد تا بتواند به نحو مؤثر و با بیان‌هنرمندانه جهان‌بینی خود را که تفسیر تاریخ و نمایش موقعیت انسان در جامعه است منعکس کند.

۳) سازماندهی و استخراج مختصاتی از عوالم بیانی فیلم به عنوان عناصر زبان سینماتو گرافیک و مونتاژ به عنوان نحوه بیان‌هنری این زبان در یک نظام ارتباطی.

۴) یافتن قواعد و اصولی برای نحوه عملکرد رسانه‌ای سینما از طریق نظام نشانه‌ها، نمادها و استعاره‌ها که از این جنبه‌فیلم‌سازان روسی دهه ۱۹۲۰ را باید نخستین فیلم‌سازان اندیشمندی دانست که با دیدی تحلیلی در خصوص نشانه‌شناسی ومعنی‌شناسی فیلم اظهار نظر کرده و رساله نوشته‌اند.

۵) فیلم، مؤثرترین وسیله آموزش فرهنگی و ایدئولوژیک مردم است که می‌تواند آنها را نسبت به عملکرد تاریخی خود واهمیت و نقشی که به عنوان سازنده تاریخ دارند آگاه کند و هم‌چنین‌دید و شناخت آنها را از جامعه، طبیعت، تاریخ و شرایط،تعمیق بخشد و نهایتاً آنها را برای ایفاء نقش اجتماعی خود در مبارزه با مشکلات و دشواری‌ها آماده و بسیج نموده و برای‌زندگی نو آماده کند.

۶) اختصاص دادن جایگاهی ویژه به نظریه و لزوم طراحی یک نظریه برای تشریح عملکرد و موقعیت سینما به عنوان یک‌هنر، نه تنها به این دلیل که نظریه راهنمای عمل است بلکه در حوزه شناخت و تبیین هنری، نظریه باید نخستین وظیفه خود راپاسخ به سؤال عمده «چه باید کرد» بداند تا شکل و ساختار هنری اثر و نحوه عمل فیلم‌ساز را روشن سازد. (از این روی‌فیلم‌سازان پیشرو روسی در آن سال‌ها به سرعت متوجه شدند که نظریه در هنر هم‌چون نظریه در علم باید دارای اسلوب،هدف و کارکرد باشد و هیچ نظریه‌ای نمی‌تواند بدون پاسخ روشن به سؤالات

مادر
ساخته پودوفکین

«چه و چگونه» به دوام و اعتبار خود استمراربخشد. اما در نظریه برای تبیین و شناخت پدیده‌ها و نحوه کارکرد آنها در نظام و ساختار رسانه، باید به معیار و مترهایی معتبردست یافت. این معیار معتبر و ثابت از نظر اغلب سینماگران پیشرو روس در آن سال‌ها در درجه اول مونتاژ و شیوه‌های به‌کارگیری نظام یافته آن بود. یکی از دلایل عمده این که چرا سینمای شوروی در آن دوره تا این اندازه اغراق‌آمیز از مونتاژاستفاده می‌کند و مفاهیمی فلسفی و سیاسی را با شیوه‌های گوناگون مونتاژ منعکس و بیان می‌نماید، ناشی از درجه اعتماد بالای‌آنها نسبت به اعتبار متر مونتاژ در میزان تأثیر عملی و فکری (تربیتی) بر تماشاگر است. به همین سبب اغلب فیلم‌های‌فیلم‌سازان روسی دهه ۱۹۲۰، به ویژه ایزنشتین، کم و بیش، منعکس کننده نظریه آنها در عمل است. پس با تحلیلی نظام‌دار ازآثار آنها می‌توان به نحوه بازتاب نظریاتشان در حوزه عمل پی‌برد و این که فیلم‌های آنها در آن دوره الگوهای جالبی برای‌شناخت ویژگی‌های نظریه‌هایشان به کار می‌آیند. بنابراین وابستگی نظریه و عمل از اختصاصات تقریباً منحصر به فرد سینمای شوروی سال‌های ۱۹۲۰ است. (حرکت از حوزه نظریه به عمل و سپس بازتاب تجربی نظریه در حوزه کار مرتباً برای‌اصلاح نظریه و اعتبار بخشی به مترمونتاژ توسط ایزنشتین در دوره صامت و حتی تا سال ۱۹۳۸ در فیلم «الکساندر نوسکی»ادامه داشت).

۷) غنای نظریه روسی فیلم به ویژه به خاطر استفاده از نظریه‌های کمکی غیر سینمایی مثلاًفلسفه، روانشناسی،زیست‌شناسی، ریاضی و هنرشناسی عمومی نزد ایزنشتین باعث شد که از سال‌های ۱۹۶۰ بر نظریه‌های نوین سینمایی وحتی غیر سینمایی که رویکردی به سینما دارند (مثلاًزبان‌شناسی و معنی‌شناسی) در اروپای غربی و امریکا تأثیر عمیق وآشکاری بگذارد.

ب: از جنبه اسلوب و شیوه‌های عملی کاربردی (به عنوان ابتکار یا نوآوری)

۱) کشف امکانات نوین بیانی در قلمرو سینما، به ویژه امکانات بیانی با مونتاژ و تعمیق آن از لحاظ نظری و به‌کارگیری روش‌های مختلف آن در عمل.

۲) تحرک دکوپاژی (و مونتاژی): این تحرک و پویایی ناشی از برش سریع نماهای کوتاه و ارائه نماهای نزدیک متعدد است که موجد ریتم و سرعتی پر هیجان در فیلم‌های این دوره از سینمای شوروی شده است. به ویژه وقتی که این تحرک مونتاژی در صحنه‌های هم زمان و موازی، به کار گرفته می‌شود، مضاعف می‌گردد.

۳) تنوع بصری دیدگاه دوربین نسبت به موضوع و صحنه یا تصویر کردن هم زمان یک حرکت یا یک رویداد از چند زاویه، تکرار حرکت یا رویداد برای دوربین که در موقعیت بصری متفاوتی قرار گرفته است. و سپس ارائه به موقع هر یک از زوایا درجای مناسب خود با استفاده از برش. لیکن باید توجه داشت که تکرار حرکت در زاویه متفاوت، به منظور دست‌یابی به برش انطباقی (Match cut) نامحسوس نبود، زیرا با وجودی که سینماگران روس این شیوه برش را به خوبی می‌شناختند، و بعضاً نیز به کار می‌بردند، لیکن به دلایل مختلف که شرح خواهیم داد و از جمله تأثیر کند کننده آن در ریتم فیلم، به ندرت آن را به کار می‌گرفتند. امروزه کاربرد این نوع قطع در شیوه تدوین روایتی (Narrative Editing) آنجا که رویداد کلیهٔ نماهای یک صحنهٔ (Scene) واحد از لحاظ مکانی و زمانی وحدت دارند کاملاً آشکار و تثبیت شده است. در همان دوره، سینماگران اروپای غربی (از جمله گئورگ ویلهلم پابست) به ویژه سینماگران امریکایی، این نوع قطع نامحسوس را ترجیح می‌دادند در حالی که روس‌ها به برش‌های پویا، ضربه زننده و جهش‌وار حتی تکرار حرکات با مونتاژ، دلبستگی داشتند (به ایزنشتین در فیلم‌های 'اعتصاب' ۱۹۲۴ و در 'اکتبر' ۱۹۲۷ از برش‌های جهشی (Jump cut) استفاده‌های جالبی کرده است).

۴) چشم‌پوشی از شیوه‌های خطی و مستقیم در فیلم‌نامه‌نویسی و داستان‌پردازی (و نتیجتاً در مونتاژ). ارائه پویا و هم زمان (موازی) چند رویداد متفاوت که در مکان‌ها یا زمان‌های متفاوت می‌گذرند، لیکن از لحاظ مضمونی با هم مرتبط‌اند (شیوه‌داستان‌پردازی و تدوین گریفیث در فیلم «تعصب» ۱۹۱۵ با سرعت، زیبایی و مفاهیم عمیق‌تری در فیلم‌های صامت روسی جلوه‌گر شد مثلاً صحنه کشتار کارگران و سلاخی گاو در «اعتصاب» و یا کشته شدن سربازان در جبهه جنگ و مونتاژ موازی آن با افزایش نرخ‌های ارز در بازار بورس در فیلم «سرانجام سن‌پترزبورگ» (۱۹۲۷) اثر پودوفکین، نمونه‌هایی جالب‌توجه‌اند.

۵) بیان ذهنیات یا اندیشه‌های شخصیت‌های فیلم با استفاده از عناصر جهان عینی پیرامون آنها، به ترتیبی که تماشاگر تصورمی‌کند دنیای خارج، تجلی بصری یا بازتاب دنیای درونی شخصیت‌هاست و یا بیان تصویری آن محسوب می‌شود. نمونه‌هادر فیلم «مادر» (۱۹۲۵) اثر پودوفکین که پس از گریه مادر شاهد ریزش باران هستیم (داستان فیلم در زمستان می‌گذرد و دربهار پایان می‌یابد.) شخصیت پدر که فریاد می‌زند رعد و برق را می‌بینیم (که جلوه‌ای تصویری از صدا در یک فیلم صامت نیزبه شما می‌آید). پسر زندانی در همین فیلم که خبر آزادی خود را می‌شنود و به شادی می‌پردازد درخشش نو را بر سطح آب‌می‌بینیم.

۶) استفاده از اشیاء و عناصر بصری حاضر در محیط و فضای بازی به عنوان عوامل بیانی و ترکیب معنی‌دار آنها با عمل یا کنش‌بازیگران، به منظور خلق استعاره. (نمونه‌ها: چکمه سربازان و دستکش افسر پلیس در «مادر»، مجسمه‌ها، چلچراغ‌ها وتزئینات کاخ تزار در «اکتبر» اثر ایزنشتین)

۷) ارتقاء موقعیت نمایش اشیاء صحنه و عوامل طبیعت به عنوان بازیگر و عامل درام که می‌تواند در خلق مفهوم به عنوان نمادنیز به کار رود. (مثلاًشکستن یخ‌ها در «مادر» ۱۹۲۵، باران، سیب‌ها و آفتاب‌گردان‌ها، اسب‌ها و گاوهای نر در فیلم «زمین» ۱۹۳۰ ساخته داوژنکو، میمون، خرس، جغد و روباه در «اعتصاب» و ماده سگ با توله‌هایش در فیلم «سقوط امپراطوری» ۱۹۲۸ اثر فردریش ارملر.

۸) حساس کردن توجه (بصری) تماشاگر به جهان پیرامون شخصیت‌های فیلم و معطوف کردن ذهن بیننده به موقعیت‌های‌دراماتیک دیگر برای ایجاد تعلیق و میل شدید به دانستن این که: اکنون در جاهای دیگر چه می‌گذرد؟ نه تنها مونتاژ بلکه‌ساختارهای فیلم‌نامه واجزاء دراماتیک آن در این دوره از سینمای شوروی بسیار قابل مطالعه‌اند. برخلاف شیوه‌های معمول‌که سال‌ها در غرب به ویژه در هالیوود، تأکید می‌شد که: مونتاژ باید ریزه‌کاری‌ها، ظرایف بازی و لحظات گیرای رویداد را درداستان منعکس نماید و مونتاژ موظف است در خدمت روایت داستان (فیلم‌نامه) قرار گیرد، فیلم‌نامه‌های این دوره از سینمای‌شوروی برای انواع معینی از مونتاژ نوشته می‌شد و این فیلم‌نامه بود که در خدمت مونتاژ قرار می‌گرفت شیوه‌ای که به ندرت‌در تاریخ معمول سینما بوده است سینماگری چون ایزنشتین در آن سال‌ها هرگز یک فیلم‌نامه قطعی و کاملاً دقیق را به کارنمی‌گرفت بلکه فی‌البداهه و به صورت طرح‌وار با فیلم‌نامه برخورد می‌کرد. این سخن معروف از اوست که در فیلم‌سازی‌مستند بسیار مورد توجه قرار گرفته است:

«به سویی گام بگذار که ماده خام اندیشه تو را می‌طلبد، فیلم‌نامه در محل فیلم‌برداری و سپس در مونتاژ تغییر بسیار خواهدکرد. «لیکن مثلاًپودوفکین به فیلم‌نامه روایتی منسجم‌تر و دقیق‌تری تکیه می‌کرد. برخی دیگر، مثل ورتوف، حتی فیلم‌نامه رابه دلیل گرایش به مستندسازی اصلاً رها کرده بودند. حتی الکساندر داوژنکو در فیلم‌های «آرسنال» (۱۹۲۸) و «زونیگورای» (۱۹۲۷) و «زمین» (۱۹۳۰) بیشتر بداهه‌پردازی کرده تا روایت و قصه‌پردازی.

۹) مواجه کردن تماشاگر با رویداد یا موقعیتی که در آن قهرمان به صورت فرد وجود ندارد بلکه یک گروه یا جمع به عنوان‌قهرمان فیلم عمل می‌کند.

۱۰) به کارگیری فراوان نمای نزدیک نه تنها برای تأکید بر جزئیات بلکه به منظور عملکرد نیروی توضیحی و تفسیری آن‌چه‌که در نماهای دور می‌گذرد نماهای نزدیک وقتی پس از نماهای دور مونتاژ می‌شوند، غالباً به تفسیر آن می‌پردازند. نمای‌نزدیک با تمام خصلت سینمایی با ارزش خود، در سینمای گریفیث باز هم «تئاتری» عمل می‌کرد، لیکن در فیلم‌های روسی‌این دوره، نمای نزدیک، وظیفه‌اش ارتقاء روح صحنه نه تنها از حالت تئاتری به سینمایی است بلکه با ضربه‌ای که مونتاژ این‌نوع نمابه‌نمای دور وارد می‌کند آن را، به قول ایزنشتین، منفجر می‌نماید. در اینجا برای درک روشن‌تر موضوع ناگزیر به‌توضیح این نکته‌ایم که: همه آن‌چه که

وسوالد پودوفکین

در شیوه دکوپاژ مونتاژ در سینمای امریکای آن سال‌ها (عصر گریفیث، به ویژه دهه ۱۹۲۰) در جریان بود بازسازی مجدد نمای دور از پی برش به یک سلسله جزئیات تداوم‌دار آن در همان لحظه یا همان صحنه‌در نماهای نزدیک‌تر بود شیوه سنتی و رایج و تقریباً مسلط به سینمای هالیوود در سال‌های مورد نظر تا حتی اواخر دهه ۱۹۴۰، برش از نمای دور یک موضوع به نمای متوسط و سپس نمای نزدیک از آن بود که حتی امروزه نیز با گذشت سال‌ها به‌عنوان دکوپاژ کلاسیک به کار گرفته می‌شود. [لیکن در این نوشته (با توجه به موضوع و اهداف آن) فرصتی نیست که به‌طورمفصل تفاوت‌های دکوپاژ را در یک نگاه تطبیقی بین سینمای آن روز امریکا و شوروی را بررسی نمائیم.]

۱۱) تأکید بر لحظات حساس و پر تنش با استفاده از شیوه معینی در مونتاژ که مستلزم نمایش «تکرار شدن حرکت» بر پرده‌است. مثلاًفصل (سکانس) بلند شدن پل فلزی متحرک در فیلم «اکتبر» درهای ورودی اتاق شورای انقلاب در همین فیلم،صحنه پایین آمدن تفنگ‌های جوخه اعدام در فیلم «پوتمکین» (۱۹۲۵) سقوط مجسمه تزار در «اکتبر».

۱۲) استفاده‌های شوک‌آور و یا ضربه‌زننده (از لحاظ بصری ذهنی) با استفاده از برش‌های جهشی (Jump cut) غیر منتظر، ازنماهای دور به نماهای نزدیک و بالعکس (گرایش عمومی به تدوین غیر تداومی)

۱۳) هدف‌مند نشان دادن زندگی، کار، طبیعت، جامعه و تاریخ، جامعه و حیات.

۱۴) استفاده از بازیگران غیر حرفه‌ای و مردم عادی به عنوان شخصیت‌های فیلم، و در نتیجه کنار گذاشتن بازیگرانی که‌پشتوانه و تربیت تئاتری داشتند.

۱۵) غالباً اجتناب از کار در استودیو و دکورسازی مجلل، به کارگیری فضای طبیعی، صحنه واقعی با زمینه‌های مستند.

۱۶) آزاد کردن سینما از قیود ادبی، به ویژه نوشتن فیلم‌نامه‌های خوش‌ساخت روایتی (که قبلاً جنبه‌هایی از آن ذکر شد).

۱۷) تلفیق پس زمینه‌های تصویری مستند و واقعی (نه بازسازی شده) با پیش زمینه‌های بازسازی شده: «اکتبر»، «پوتمکین» وحتی «ایوان» (۱۹۳۲) که اولین فیلم ناطق داوژنکو است.

۱۸) پرهیز از حرکت‌های اغراق‌آمیز دوربین و گرفتن نماهای بلند (مثل آن‌چه در اکسپرسیونیسم آلمانی و از جمله در فیلم«آخرین خنده» (۱۹۲۴) اثر فردریش. و. مورنائو و حتی در مقایسه با آثار مورنائو و اشتروهایم در امریکا، که یک جا بخش‌اعظم رویداد را در تک قاب دوربین و یا در یک نمای بلند جای داده‌اند که نه تنها سرعت مونتاژ چنین موقعیت‌هایی را برای‌حرکت دوربین پیش نمی‌آورد بلکه اغلب سینماگران روسی این دوره اعتقادی به این نوع استفاده از نما نداشتند و آن را ازلحاظ تأثیر زیبایی‌شناختی باطل اعلام کرده و اتلاف وقت می‌دانستند. فقط گروه تجربی بازیگران زیرزمینی (Feks) به‌رهبری گریگوری کوزینتسف و لئونید ترائوبرگ، نظریات متفاوتی داشتند و اهمیت عمده را به مونتاژ نمی‌داد. در این میان،ایزنشتین استثنائاً به سبک بیانی دیگری در آخر دوره صامت، «کمپوزیسیون عمیق» در یک فصل از «قدیم و جدید» (۱۹۲۸)توجه کرد. وی چندی بعد در اوایل ناطق یک اپیزود از فیلم «زنده‌باد مکزیک» (۱۹۳۰) (اپیزود «ماگئی» فصل تشییع جنازه‌دهقان) را عملاً به این تکنیک اختصاص دادو تصمیم داشت که به صورت کامل‌تری در فیلم «مزرعه بژین» (۱۹۳۵) آن را به کارگیرد (پروژه «بژین» به خاطر مسائل سیاسی در حین فیلم‌برداری متوقف و کار برای همین ناتمام ماند).

۱۹) تداعی‌های صوتی در فیلم صامت با استفاده از جلوه‌های بصری صدا. نمونه‌ها: لرزش چلچراغ‌های کاخ تزار (بر اثرشلیک پیاپی تیربار) در «اکتبر» جلوهٔ بصری صدای سربازی که در زیرزمین کشتی پوتمکین مورد تنبیه درجه‌دار خوابگاه قرارمی‌گیرد، صدای (تصویر شدهٔ) چرخ خیاطی در فیلم «سقوط امپراطوری» اثر فردریش ارملر (در صحنه‌ای که فیلم، تصویرحرکت (یا صدای) ماکوی چرخ خیاطی به تصویر حرکت (صدای) خزانه تیربار در جبهه جنگ برش می‌شود.

۲۰) استفاده دراماتیک و بصری از میان‌نویس در فیلم صامت به عنوان یک نمای هویت‌دار، دارای محتوا و بیان دو کارکرددراماتیک و طراحی آن از لحاظ گرافیکی و بصری متناسب با بافت تصویری نماهای مجاور آن (اقدام ایزنشتین در «اعتصاب»به ویژه همکاری سرگئی ترتیاکوف با او در طراحی میان‌نویس‌های «پوتمکین» و فیلم «قدیم و جدید» بیشتر مورد توجه قرارگرفته است).

ابتکارات ورتوف در فیلم‌های «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» (۱۹۲۷)، «سه سرود برای لنین» (۱۹۲۷)، «یک ششم جهان»(۱۹۲۸) و «آرسنال» اثر داوژنکو در زمینه به‌کارگیری ویژگی‌های گرافیکی و دراماتیک میان‌نویس شایان توجه‌اند.

۲۱) استفاده‌های غیرمتعارف و پیچیده از «تبعات مونتاژ». مثلاًبازسازی یک حرکت از طریق پیوند یا برش ابتدای آن حرکت‌به انتهای آن و حذف بخش میانی آن («پوتمکین» لحظاتی از فصل پلکان اودسا، هم‌چنین پرتاب کردن یک افسر به دریا درهمین اثر ایزنشتین). تبدیل و پیوند در حرکات هم‌سان و مشابه به یکدیگر در صحنه‌های جدا و دور از هم با استفاده ازشیوه‌های برش انتقالی حرکت (نمونه: صحنه‌هایی از «آرسنال» داوژنکو، کتک خوردن اسب توسط

دهقان و کتک خوردن‌بچه‌های روستایی توسط مادرشان با همین شیوه کار شده). این شیوه مونتاژ که برای نخستین بار در سینمای آن دوره شوروی‌دیده شد، تأثیرش از لحاظ خلق حالت و پویایی در ریتم آن‌چنان دوام آورده که حتی سینماگرانی چون آلن رنه و هیچکاک درقطع سکانس‌ها از آن استفاده کرده‌اند. جاذبه آن نیز در فیلم‌های معاصر روی سینماگرانی چون فرانسیس فورد کاپولادر«اکنون آخر زمان» (۱۹۷۹) و حتی روی کوبریک در فیلم «غلاف تمام فلزی» (۱۹۸۷) نیز دیده می‌شود. هم‌چنین تغییرات وتبدیلاتی که «تبعات مونتاژ» سبک روس‌ها روی زمان‌های نمایش، واقعی و روانی صحنه‌هایی از آثار سام پکین پا کارگردان‌امریکایی، از جمله در «این گروه خشن» (۱۹۶۹) قابل توجه است.

از جمله این «تبعات» آزاد کردن فیلم‌نامه و «بیان» سینماگر از قیود و محدودیت‌های مکان و زمان بود که اجازه می‌داد با استفاده‌از خصلت و قدرت تداعی معانی ذهن، سینماگر از بیان سیال و آزادانه‌تری در به کارگیری استعاره‌ها و مجازهای تفکیک شده‌از متن زمانی مکانی حادثه یا داستان، برخوردار شود.

با نگاهی فنی و تخصصی (از جنبه تحلیل تدوینی) به فیلم‌های این دوره از سینمای صامت شوروی، آشکار می‌شود که اکثرنماهای این فیلم‌ها در حرکت برش می‌شوند. استقلال نسبی فیزیکی مکانیکی نماها از یکدیگر باعث شد، که سینماگران‌روسی نقطه دلخواه را برای برش طی نما و یا در طول نما برگزینند نه فقط نقطه یا نقاطی که حرکات با یکدیگر تطبیق کنند (واین شیوه برخلاف شیوه تدوین تداومی رایج در هالیوود آن زمان با استفاده از برش انطباقی بود) زیرا نقاط برش انطباقی این‌نقاط هر قدر هم که فراوان باشند باز هم به خاطر مسائل راکوردی در مونتاژ محدود هستند. توضیح آن به شرح زیر است:

در حالت استقلال نسبی حرکات موضوع داخل قاب، واقعاً طول نمایش یک نما بسته به میزان اطلاعاتی است که باید ومی‌تواند ارائه کند پس هر جا که نما به میزان مطلوب تأثیر با انتقال اطلاعات دست یافت، تدوین‌گر قادر است آن را برش کنددر حالی که در مواردی که حرکات دو نما باید با هم تطبیق کنند و چیزی از حرکت حذف نشود، طول نما بسته به نحوه اتصال یاشیوه پیوند آنهاست که خودش را بر نقطه انتخاب برای برش تحمیل می‌کند. سینماگران روس در آن سال‌ها به خوبی بر این‌نکته فنی زیبایی‌شناختی مونتاژ پی‌برده بودند و چون خواهان ایجاد سرعت، ریتم و پویایی بودند آن را به عنوان شیوه غالب‌در سبک مونتاژ خود برگزیدند و ضمناً این ویژگی با تمایل فوتوریستی و ساختار گرایانه سینماگرانی چون ایزنشتین وورتوف نیز کاملاً سازگاری داشت.

مکتب آوانگارد در سینمای صامت فرانسه

این مکتب (یا جنبش) در سینمای فرانسه پس از جنگ اول جهانی آغاز می‌شود و در آخر دهۀ ۱۹۲۰ پایان می‌یابد. اصطلاح‌فرانسوی آوانگارد یا پیشرو که در هنر به کار می‌رود به هرگونه جریان یا جنبشی در هنر اطلاق می‌شود که گرایش تجربی(Experimental) دارد و هنرمندان آن در خارج از نظام متعارف، رسمی و استاندارد هنر رایج آن دوره فعالیت می‌کنند و همۀآنها در فرم و موضوع با هنر رسمی و سنتی معاصر خود مخالف و یا معارض‌اند و ملاحظات تجاری را

فریتس لانگ

نادیده می‌گیرند. درسینما اصطلاح آوانگارد معمولاً برای معرفی جنبش تجربی رادیکالی که در فرانسه طی سال‌های پس از جنگ جهانی اول تا۱۹۳۰ پدید آمد، به کار می‌رود.

هدف اصلی فیلم‌سازان جنبش آوانگارد فرانسه به‌طور خلاصه عبارت بود از:

۱) کسب اعتبار برای سینما در حد هنرهای دیگر از جمله نقاشی، معماری و هنرهای گرافیک.

۲) کشف قانون‌مندهای هنری که بر سینما در زمینهٔ زبان و بیان حاکم است (کشف عناصر زیبایی‌شناسی فیلم).

۳) مخالفت با استفاده از عناصر تئاتری در سینما و از جمله فیلم‌هایی که با عنوان «فیلم هنری» تئاتر (که در اصل فیلم‌برداری‌شده) که سنت رایج تولید فیلم در سینمای آن دورهٔ فرانسه بود. آنها در مقابل آن از اصطلاحی به نام «سینمای ناب» (pure cinema) استفاده می‌کردند.

۴) کم توجهی به استفاده از عناصر ادبی به ویژه روایت یا داستان. مثلاًژان اپشتاین فیلم‌ساز معروف این جنبش، قصه را یک‌دروغ می‌نامد و معتقد است که هرگز قصه‌ای وجود نداشته بلکه فقط موقعیت‌هایی وجود دارند بدون آغاز، بدون میانه وبدون پایان. ژرمن دولاک دیگر چهرهٔ شاخص این مکتب نیز گفته که: من در این که هنر سینما هنری قصه‌گوست، تردید دارم.

۵) به عقیدهٔ آنها مهم‌ترین عناصر تشکیل دهندهٔ سینما عبارت است از: نور، حرکت، ریتم، الگوی متحرک بصری، دکور وچهره‌ها یا مالک‌ها که منظور بازیگر یا انسان و حرکت و فیگورهای او در فضاست.

از دیگر ویژگی‌های این جنبش چند ملیتی بودن هنرمندان است. مثلاًدر این جنبش ریچیوتو کانودوی ایتالیایی، نظریه‌پردازفوتوریست حضور دارد، هم‌چنین سالوادور دالی و لوئی بونوئل از اسپانیا و دیمیتری کرسانوف از اروپای شرقی. در واقع‌بعد از جنگ جهانی اول تا پایان دورهٔ

صامت یعنی اواخر دهۀ ۱۹۲۰ پاریس به صورت کانونی از هنرمندان و روشنفکران ازشاخه‌های مختلف هنر درآمده بود که تجمع آنها تحت عنوان جنبش هنر آوانگارد نام‌گذاری شده است و در آن گرایش‌هایی‌چون امپرسیونیسم، سوررئالیسم، کوبیسم و فوتوریسم به چشم می‌خورد.

ویژگی دیگر این مکتب حضور هنرمندان هنرهای تجسمی، به ویژه نقاشی و معماری است. چهرۀ دو نظریه‌پرداز در این‌جنبش شاخص است:

۱) ریچیوتوکانودو: که در اوج فعالیت این جنبش و در سال ۱۹۲۳ درگذشت، او نخستین نظریه‌پرداز حقیقی سینماست. اواولین کسی بود که برای سینما بیانیه نوشت و بیانیۀ او به نام «سینما، هنر نو، هنر هفتم» معروف است. کانودو در سال‌های آغازجنگ اول گفته بود که سینما میراث‌دار همۀ هنرهاست و تجمع یا سنتزی از هنرهای قبلی یعنی ادبیات، مجسمه‌سازی، نقاشی،موسیقی، معماری و حرکات موزون است.

او معتقد بود که سینما به این خاطر اختراع شده که تصویرگر ویژگی‌های جسم، روح، مناظر، اشیاء و موقعیت‌ها باشد.هم‌چنین‌کانودو می‌گفت که سینما هنر نقاشی با قلم‌موی نور است. تلقی او از سینما نوع جدیدی از نقاشی در حال حرکت بود.

او نخستین اندیشمند سینمایی است که مجله‌ای سینمایی به نام «نشریه هنر هفتم» منتشر نمود و هم‌چنین نخستین باشگاه‌دوستداران سینما را تأسیس کرد.

۲) نظریه‌پرداز دیگر لوئی دلوک نام دارد، که او نیز در اوج جنبش و در سال ۱۹۲۴ درگذشت. لوئی دلوک، هم‌چون کانودو، درزمرۀ نخستین نظریه‌پردازان سینماست، او هم‌چنین فیلنامه‌نویس و تدوین‌گری ماهر به شمار می‌آمد. دلوک دست کم هفت‌سال پیش از ایزنشتین به تفکر و اندیشه در مبانی نظری و زیبایی‌شناسی سینما پرداخت و مجله‌ای به نام «سینما» را منتشر کرد.نقش اصلی او پایه‌ریزی یک سینمای ملی حقیقی برای فرانسه بود. برای دست‌یابی به این هدف، دلوک با هر آن‌چه که درسینمای پیش از جنگ اول در فرانسه به صورت سنت و استاندارد درآمده به مخالفت پرداخت، به ویژه مخالفت با سوءاستفاده‌از تئاتر در سینما. فیلم‌های تئاتری به اصطلاح «فیلم هنری» در سال‌های ۱۹۱۸ و ۱۹۱۹ اکران‌های تجاری سینمای فرانسه راتسخیر کرده بود. لوئی دلوک برای جنبش سینمای آوانگارد فرانسه بر استفاده از الگوهایی که در اروپای شمالی و از جمله درسوئد در فیلم‌های کارگردان‌هایی چون ویکتور شوستروم و موریس استیلر دیده می‌شد تأکید داشت. هم‌چنین در فیلم‌های‌امریکایی و از جمله در آثار چارلی چاپلین، توماس اینس و دیوید گریفیث و از سینمای آلمان آثار اکسپرسیونیستی.

نظریات دلوک فیلم‌سازان جوانی را که هر یک از آنها چندی بعد به صورت چهره‌های شاخص سبک امپرسیونیسم در سینمای‌آوانگارد فرانسه درآمدند به خود جلب کرد. فیلم‌سازانی چون ابل گانس، ژرمن دولاک، ژان اپشتاین و مارسل لربیه.

او پس از انتشار نشریۀ سینما، مجلۀ دیگری به نام «پاری میدی» منتشر کرد و طی چاپ یک سلسله مقاله کوشید تا به اعتبارهنری سینما در محیط‌های روشنفکری و محافل اهل فرهنگ بیفزاید. دلوک به‌طور کلی به عنوان پدر نقد سینمایی در فرانسه‌مشهور است. او در سال ۱۹۱۹ اصطلاح ابداعی خود سینه است (Cineaste) را به معنای فیلم‌ساز مؤلف، مبتکر و صاحب سبک‌رواج داد. معروف‌ترین اثر تئوریک دلوک کتاب «فتوژنی» است که دربارۀ نظریه‌های

سینمایی است. او سینما را شعری‌تصویری می‌دانست که رابطهٔ بصری بین الگوهای ریتمیک اشیاء، آدم‌ها و حرکات را در لحظات زودگذر نشان می‌دهد. دلوک نه فقط نظریه‌پرداز بلکه کارگردان، تدوین‌گر و فیلم‌نامه‌نویس نیز بود. دو فیلم معروف او «تب» (۱۹۲۱) و «زنی از ناکجاآباد»(۱۹۲۲) نام دارد. از روی یکی از فیلم‌نامه‌های او نیز نخستین سینماگر زن، خانم ژرمن دولاک، فیلم «جشن اسپانیایی» را درسال ۱۹۲۰ ساخته است.

سبک‌های گروهی در سینمای آوانگارد فرانسه

در سال‌های پس از جنگ جهانی اول، به ویژه در دههٔ ۱۹۲۰ چند سبک گروهی در سینمای آوانگارد فرانسه شکل گرفت، که‌عبارتند از:

۱. امپرسیونیسم ۲. سوررئالیسم ۳. دادائیسم ۴. کوبیسم

الف. امپرسیونیسم:

از لحاظ سابقهٔ تاریخی در فرانسهٔ اواخر قرن ۱۹ ابتدا در نقاشی و سپس در موسیقی به عنوان جنبشی علیه مکتب رمانتیک وهنر آکادمیک که بر هنر و ادبیات قرن ۱۹ مسلط بودند، شکل گرفت. اصطلاح «امپرسیون» که عنوان تابلویی از کلود مونه بودبرای نام این جنبش انتخاب شد. ویژگی‌های تکنیکی نقاشان این مکتب عبارت است از ضربات کوتاه و سریع قلم‌مو، استفاده‌از رنگ‌های روشن و برگرفتن تأثیر آنی از تغییرات لحظه‌ای الگوهای نور و حرکت در جهانی که نقاش آن را می‌بیند و مجسم‌می‌کند. از دیگر نقاشان این سبک مانه و کلود رنوار را می‌توان نام برد.

اما در سینما، مشخصه‌های بصری فیلم‌سازان امپرسیونیست این دوره از سینمای فرانسه عبارت است از: به کارگیری تکنیک‌فیلم‌برداری سافت فوکوس (soft focuse)، استفاده از سوپرایمپوزهای متعدد و طولانی، فیلم‌برداری از زوایای غیر متعارف،توزیع ملایم و کم کنتراست نور در نماها و مونتاژ بسیار سریع با به‌کارگیری نماهای کوتاه و ظاهراً غیر مرتبط.

رهبری گروه فیلم‌سازان امپرسیونیست را لوئی دلوک به عهده داشت. این گروه از فیلم‌سازان فرانسوی همگی بر برتری‌اهمیت بیان تصویری در سینما اصرار داشتند و نسبت به روایت یا داستان با الگوهای کلاسیک شناخته شده علاقه‌ای نشان‌نمی‌دادند و تلاش آنها زدودن عناصر تئاتری از سینما به ویژه طرد الگوی تئاتری در سینمای فرانسه بود.

کارگردان‌های معروف و فیلم‌های این مکتب عبارتند از:

۱) ژرمن دولاک: با فیلم‌های «مادام بودهٔ خندان» (۱۹۲۳) و «کشیش و صدف» (۱۹۲۸)

۲) ژان اپشتاین: با فیلم‌های «قلب وفادار» (۱۹۲۳)، «سقوط خاندان آشر» (۱۹۲۸) و «پایان دنیا» (۱۹۲۹).

۳) مارسل لربیه: با فیلم‌های «مرد بزرگ» (۱۹۲۰)، «الدورادو» (۱۹۲۱) و «غیر انسانی» (۱۹۲۴)

۴) ابل گانس: (گانس را بیشتر کارگردانی مستقل می‌شناسیم. او از درخشان‌ترین چهره‌های مونتاژ پیش از ایزنشتین است.گانس را بیشتر به خاطر مونتاژ سریعش در فیلم‌های «من متهم می‌کنم» (۱۹۱۹) و «چرخ» (۱۹۲۲) متمایل به امپرسیونیسم‌می‌شناسیم. بی‌شک از لحاظ ابداعات

مونتاژ، گانس را باید بین گریفیث و ایزنشتین قرار داد. او در فیلم «ناپلئون» (۱۹۲۷)تکنیک پردهٔ نمایش چند بخشی یا «پلی ویژن» را ابداع کرد، که در واقع می‌توان آن را سینه‌رامای دورهٔ صامت به حساب آورد.

ب. سوررئالیسم:

این مکتب هنری، جنبشی بود که در فرانسهٔ دههٔ ۱۹۲۰ شکوفا شد. نظریه‌پرداز و سخنگوی این مکتب آندره برتون بود که‌بیانیهٔ سوررئالیسم را در سال ۱۹۲۴ نوشت. چکیدهٔ این بیانیه که مبتنی بر روان‌شناسی ناخودآگاه فردی در هنر است، متوجه‌رفتار غیر عقلایی و ناخودآگاه هنرمند بر پایهٔ ادراکات ذهنی و روانی او از محیط، تداعی معانی و رؤیاست. تخیل و رؤیا درآثار هنری سوررئالیستی از جمله فیلم به صورت یک سلسله تصاویر آشفته و درهم و برهم از خود آزاری و دگرآزاری بروزمی‌کند که رفتارهای عصبی، و اعمال خشونت‌آمیز نتیجهٔ آن است. میل به خودکشی و توجه به مرگ، جنایت و امیال سرکوب‌شده و از جمله بینش فرویدی پایهٔ مضامین و موضوعات تصاویر سوررئالیستی است. شعار سوررئالیست‌ها «عشق‌جنون‌آمیز» بود. معروف‌ترین آثار سینمایی سوررئالیستی جنبش آوانگارد عبارت است از «سگ اندلسی» (۱۹۲۸) و «عصرطلایی» (۱۹۲۹) که توسط دو هنرمند اسپانیایی «لوئی بونوئل» و سالوادور دالی» (نقاش سوررئالیست) ساخته شده است.

بر نحوهٔ رفتار شخصیت‌های فیلم «سگ اندلسی» منطق رؤیا حکم‌فرماست و هیچ عملی عقلایی نیست، ناخودآگاه واتوماتیسم در واکنش یعنی همان چیزی که آندره برتون در بیانیهٔ سوررئالیسم آورده، اساس بازی و تدوین در «سگ اندلسی»قرار گرفته است.

سوررئالیست‌ها به نظم تثبیت شدهٔ جامعه، سنت‌های مورد احترام، نظام حاکم، خانواده، کلیسا، پلیس و ارتش به دیدهٔ هجومی‌نگریستند، این جنبه از نگرش اجتماعی آنها در صحنه‌های متعددی از فیلم «عصر طلایی» به چشم می‌خورد.

ج. دادائیسم:

دادائیسم در زبان فرانسه به معنای اسب چوبی اسباب بازی یا روروک کودکان است. این جنبش هنری پیش از سوررئالیسم درفرانسه در اوج سال‌های جنگ اول به عنوان شاخه‌ای از هنر مدرن در نقاشی، مجسمه سازی و ادبیات شکل گرفت و عمرکوتاهی داشت یعنی تا سال ۱۹۲۰ بیشتر دوام نیاورد، در واقع این سوررئالیسم بود که به آن پایان بخشید. دادائیسم معترض‌علیه کلیهٔ فرم‌ها و سنت‌های هنری تثبیت شده طی یک قرن پیش در نقاشی، تئاتر و ادبیات اروپا بود. معروف‌ترین تابلوهای‌این مکتب «سردادا» (۱۹۱۸) اثر ریختر آلمانی است. نام «دادا» را تریستن تزارا نقاش و شاعر دادئیست، رهبر این گروه، برای‌جنبش دادائیسم انتخاب کرد. این نام در واقع یک تلفظ صوتی تکرای دا دا به خاطر بی‌معنی بودن برای مکتب از مدخل «د»به‌طور تصادفی از فرهنگ لاروس انتخاب شده است. ویژگی‌های این جنبش معترض به هنر سنتی و متعارف آن دوره عبارت‌است از بیان فانتزی، سمبولیک، هجائی، نیهیلیستی که از ضمیر ناخودآگاه هنرمند نشأت می‌گیرد.

در سینما معروف‌ترین اثر دادائیستی فیلم «آنتراکت» (۱۹۲۴) اثر رنه کلر است، که برای نمایش در یک فاصلهٔ ۱۵ دقیقه‌ای بین‌دو پرده از اجرای بالهٔ رولاش (اجرای واژگون) اثر دادائیستی فرانسیس بیکابیابا موسیقی اریک ساتی، ساخته شده است.اغلب تصاویر هجائی این فیلم که گروهی از اشراف را به دنبال یک نعش‌کش نشان می‌دهد، تصاویر پر اغراقی هستند که‌تدوین‌شان از هیچ منطقی پیروی نمی‌کنند. این فیلم در واقع طعنه و یا هجوی است علیه مناسبات و تشریفات و زیباپرستی‌رومانتیک طبقهٔ بورژوای فرانسه.

د. کوبیسم:

تمایل این جنبش هنری در هنرهای تجسمی و تصویری به مجسم کردن فضاها، ساختارها و ترکیب‌بندی‌هایی است که‌اجزاء آن به صورت چهارگوش، احجام مکعبی و به‌طور کلی اشکال منتظم و احجام سه بعدی هندسی درهم تنیده است. در نتیجه،این هنر، نیز هم‌چون دیگر جنبش‌های هنر مدرن اشکال و تصاویر را به صورت غیر واقع‌گرایانه به نمایش می‌گذارد.

هانس ریختر نقاش، هم گرایشات دادائیستی و هم کوبیستی داشت، تابلوی معروف او «نوازندهٔ ویولن سل» (۱۹۱۴)، نمونه‌ای‌از یک نقاشی کوبیستی است نقاش دیگر ایگلینگ است که اثر معروف او «حجم افقی عمودی» (۱۹۱۸) است.

فیلم‌های معروف سینمایی این مکتب که توسط نقاشان ساخته شده عبارتند از: «ریتم ۲۱» (۱۹۲۱) اثر ریختر، «سمفونی‌مورب» (۱۹۲۳) اثر ایگلینگ، «اپوس ۲، ۳، ۴» (۱۹۲۵) اثر روتمن. و مستند «برلین سمفونی یک شهر» (۱۹۲۷) اثر والتر روتمن، مستندی تجریدی است که تحت تأثیر گرایشات نقاشی آبستره و به ویژه کوبیستی ساخته شده است.

معروف‌ترین فیلم‌های این مکتب عبارت است از «بالهٔ مکانیکی» (۱۹۲۴) اثر نقاش معروف کوبیست، فرنان لژه، هم‌چنین«اماک باکیا» (۱۹۲۴) اثر من رای نقاش و عکاس کوبیست.

مکتب رومانتیسم در سینمای صامت اسکاندیناوی

این مکتب از سال‌های اولیهٔ جنگ اول جهانی تا اواسط دههٔ ۱۹۲۰، تقریباً حدود یک دهه، در کشورهای شمال اروپا، در ناحیهٔاسکاندیناوی، در دو کشور سوئد و دانمارک شکل گرفت.

سه فیلم‌ساز شاخص که پدیدآورندهٔ این مکتب‌اند با نام‌های ویکتور شوستروم و موریس استیلر از سوئد و کارل تئودور درایراز دانمارک در تاریخ سینمای عصر صامت شهرت جهانی دارند.

ویژگی‌های بارز و عمومی آثار این مکتب از لحاظ مضمون عبارتند از:

۱) توجه به طبیعت به عنوان یکی از عوامل مهم درام یا داستان. چون کشورهای شمال اروپا به خاطر نزدیکی به قطب دارای‌آب و هوای بسیار سرد است. سرمای سخت و طاقت‌فرسایی بر محیط زندگی در آنجا حاکم است. طبیعت نسبت به انسان‌حالتی قهرآمیز و سخت‌گیر دارد، در نتیجه بخش مهمی از زندگی و تاریخ ساکنان در مبارزه با طبیعت گذشته است. مضافاً این‌که به علت کمی نور، گرفتگی هوا، تابستان زودگذر، ساعات کوتاه روشنایی در روز و شب‌های طولانی، تاریکی بیشتر حاکم‌است و این امر بعدی مرموز، قهرآمیز و ترسناک به طبیعت و فضای

زندگی داده است.

۲) تأثیر دیگر چنین فضا و طبیعتی یکی بروز نوعی فلسفهٔ توأم با بدبینی و حتی میل به خودکشی و به‌طور کلی توجه به‌نیروهای پنهان، رشد اعتقاد به نیروهای مرموز فوق‌طبیعی عالم مردگان، ارواح، شیاطین، جادوگری، عشق بدفرجام وریاضت و روان‌شناسی زنان نیز از موضوعات مورد توجه در این مکتب بوده است. (چنین ویژگی‌هایی حتی در آثار اولیه تامیانهٔ اینگمار برگمان، فیلم‌ساز مشهور سوئدی، نیز دیده می‌شود. با این تفاوت که برگمان با یک دید فلسفی روانی متمایل به‌اگزیستانسیالیسم و فرویدیسم و یونگ به زندگی، طبیعت و مناسبات انسان‌ها در محیط اروپای شمالی می‌نگرد. مثلاًفیلم‌های«هم‌چون در یک آئینه» (۱۹۶۱)، «مُهر هفتم» (۱۹۵۷) و «توت فرنگی‌های وحشی» (۱۹۵۷)، در زمرهٔ آثاری هستند که برای‌قهرمان فیلم فکر دیگری جز توجه به مرگ وجود ندارد.)

۳)گرایش به اساطیر، داستان‌های ملی و فولکلور اروپای شمالی، اقتباس‌های ادبی، به ویژه اقتباس از متون تئاتری.

به‌طور کلی نوعی نگرش بدبینانه نسبت به زندگی و نوعی قبول اهمیت تقدیر بر افکار فیلم‌سازان این مکتب حاکم است به‌همین علت این مکتب را گاه با نام «رومانتیسم بدبینی» نیز می‌شناسند.

۱. نورپردازی مایه تیره (Low Key) با کنتراست بالا به شکلی که تیرگی و تاریکی تصویر بر نقاط روشن آن غالباً چیرگی دارد.

۲. دوربین اغلب ایستاست. (به استثناء چند اثر از کارل درایر، مثل «مصائب ژاندارک» ۱۹۲۸).

۳. نماهای نسبتاً بلند با ضرباهنگ درونی کند.

۴. گرایش کمی بیشتر به استفاده از نماهای دور (به استثنای برخی از آثار درایر و استیلر)

۵. استفادهٔ بیشتر از تدوین تداومی و کمتر از تدوین توصیفی یا اکسپرسیونیستی.

۶. استفاده فراوان از جلوه‌های بصری ویژه.

۱. ویکتور شوستروم (۱۸۷۹ ـ ۱۹۶۰):

او در آثار خود به سنت‌های فرهنگ اسکاندیناوی، زندگی روستایی، طبیعت و فولکلور اهمیت خاصی می‌داد. شوستروم درنخستین فیلم معروفش به نام «روزی روزگاری مردی بود» (۱۹۱۶)، به زندگی ماهیگیری می‌پردازد که از یک سو باید با دریا،صخره‌های سنگی و توفان مبارزه کند تا غذای خانواده‌اش را تأمین کند و از سوی دیگر با یک ناخدای انگلیسی که مرگ‌خانواده‌اش را باعث شده بجنگد و انتقام بگیرد. او علی‌رغم این که مدت‌ها به‌طور پنهان و در تنهایی در یک جزیرهٔ صخره‌ای‌در کمین ناخدا است عاقبت به سبب بروز توفان نمی‌تواند به هدف خود دست یابد و شکست می‌خورد. در واقع این دریا یاطبیعت است که شکست محتوم ماهیگیر را رقم می‌زند. (شوستروم داستان این فیلم را از یکی از اشعار نویسندهٔ معروف‌هنریک ایبسن، اقتباس کرده است).

شوستروم در فیلم بعدی‌اش «برگ ویند قانون‌شکن و دوستش» (۱۹۱۷) نیز همین مضمون را دنبال می‌کند.

(دو دوست در پایان فیلم به کوهستان‌های صعب‌العبور فرار می‌کنند. و در کولاک برف جان می‌سپارند).

شاهکار شوستروم «ارابه‌ران مرگ» نام دارد که در سال ۱۹۲۱ ساخته شده است. در این فیلم مرگ به صورت ارابه‌رانی ظاهرمی‌شود که در میان زندگان می‌گردد و روح آدم‌های مشرف به مردن را قبضه می‌کند.

شوستروم در سال ۱۹۲۳ از سوی کمپانی امریکایی متروگلدوین مایر برای کار به هالیوود دعوت می‌شود و در امریکا تعدادی‌فیلم می‌سازد که معروف‌ترین فیلم امریکایی‌اش «باد» (۱۹۲۸) نام دارد.

او در این فیلم باز هم بین نیروی طبیعت و نیروی عاطفی انسان پیوندی محکم به وجود می‌آورد. در این فیلم که در مقطع ناطق‌ساخته شده، شوستروم می‌خواست فقط از یک صدا و فقط از جلوهٔ صوتی باد که در سراسر فیلم می‌وزد استفاده کند. امالوئیس مایر مدیر کمپانی در تدوین دخالت کرد و صداگذاری و دیالوگ را به‌طور کامل به فیلم تحمیل نمود. بازیگر زن فیلم که‌لیلیان گیش است از یک منطقهٔ شهری به یک منطقهٔ خشک شنزارهای تگزاس می‌رود، و طوفان‌های سهمگین شن رابطهٔ او رابا دنیای خارج قطع می‌کند و وزش مداوم بادچنان روی عواطف او تأثیر می‌گذارد و او را منقلب می‌کند که به مرز دیوانگی‌می‌رسد.

(شوستروم در سال ۱۹۳۰ به وطنش سوئد بازگشت و دیگر فیلمی کارگردانی نکرد اما پیش از مرگ به عنوان بازیگر به نقش‌پروفسور در فیلم «توت فرنگی‌های وحشی» (۱۹۵۷) برگمان ظاهر شد.)

۲. موریس استیلر (۱۸۸۳- ۱۹۲۹):

استیلر از بنیان‌گذاران سینمای سوئد از سال ۱۹۱۲ به کارگردانی پرداخت اما تا سال ۱۹۲۰ که با فیلم «گنج‌های آقای آرنه» به‌شهرت رسید، تعدادی فیلم کمدی کم اهمیت ساخت. او در سینمای سوئد ژانری را که خود در آن تبحر زیادی به دست آورد،ژانر کمدی اروتیک رواج داد. از آنجا که او موضوعات این نوع کمدی را در مناسبات اشخاص طبقهٔ اشراف و بورژوا طرح‌می‌کرد، «به کمدی اشرافی» نیز معروف است. یکی از آثار مطرح این گروه از فیلم‌های استیلر، فیلمی است به نام «اروتیکون»که در سال ۱۹۱۹ ساخته شده است.

از فیلم «گنج‌های آقای آرنه» تا سال ۱۹۲۵ که استیلر برای کار به هالیوود دعوت شد، از لحاظ انتخاب مضامین و موضوعات‌برای فیلم خود، تحت تأثیر ویکتور شوستروم، به اصلی‌ترین مضامین فیلم‌های مکتب اسکاندیناوی یعنی شیوهٔ رومانتیک‌بدبینانه به اقتباس از ادبیات ملی سوئد و افسانه‌های ملی و تاریخ کشور خود روی آورد. به ویژه سه فیلمی که با اقتباس از آثارسلما لاگرلوف، نویسندهٔ معروف سوئدی و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات ساخت که عبارتند از: «گنج‌های آقای آرنه» (۱۹۲۰)،«افسانهٔ گونار هدا» (۱۹۲۲) و «افسانهٔ گوستا برلینگ» (۱۹۲۴). او با این سه فیلم به عنوان یکی از فیلم‌سازان سبک‌دار سینمای‌اسکاندیناوی به شهرت جهانی رسید. استیلر در فیلم اول و سوم با مهارت و استادی تمام، هم‌چون شوستروم، توانست‌مضامین موجود در ادبیات ملی و فولکلور کشور خود را در چشم‌اندازهای طبیعی و مناظر پر برف و سرد

طبیعت سوئد به‌تصویر کشد.

در فیلم «گنج‌های آقای آرنه» تم اصلی فیلم را به چیرگی سرنوشت، نیروی تقدیر و قهر طبیعت اختصاص داده است. اوداستان این فیلم را در یک فضای طبیعی خارج استودیو و دکور، در منظره‌ای که در برفی سنگین احاطه شده فیلم‌برداری کرده‌است. اینگمار برگمان گفته که: من در بسیاری از آثار اولیه‌ام، به ویژه در «مُهر هفتم» تحت تأثیر سکانس‌هایی از فیلم استیلر به‌ویژه آن سکانس از «گنج‌های آقای آرنه» بودم که در آن صفی طولانی از آدم‌ها با خرقه‌های بلند سیاه، به دنبال تابوتی که نعش‌دختر جوان، الیزالیل، را روی دریاچه‌ای یخ‌زده مشایعت می‌کردند، قرار داشتم.

این فیلم داستان عشق دختری به نام الیزالیل است که به یک سروان دشمن از اهالی اسکاتلند دل می‌بازد. دختر بالاخره متوجه‌می‌شود که پدرش به دست همین سروان کشته شده است. الیزا که نمی‌تواند این درد و رنج متضاد یعنی نفرت و عشق را تحمل‌کند، در پایان برای انتقام قتل پدر و انتقام از خودش، خود و سروان را به قتل می‌رساند.

استیلر در فیلم «افسانهٔ گوستا برلینگ» که به عقیدهٔ بسیاری از تاریخ‌نویسان سینما شاهکار اوست برای تصویر کردن نوول بلندسلما لاگرلوف، فیلم عظیم سه ساعت و نیمه را در دو قسمت ساخت. اما متأسفانه از این نسخهٔ دو بخشی که استیلر خودش آن‌را تدوین کرده، هیچ اثری باقی نمانده است. اما نسخهٔ پخش خارجی آن که حدود ۱۲۰ دقیقه به صورت یک فیلم واحد است‌باقی مانده که به خاطر کوتاه شدن یا حذف حدود ۱۰۰ دقیقه از نسخهٔ اصلی، منسجم به‌نظر نمی‌رسد. با این حال، تعدادی‌سکانس بسیار پر تأثیر و زیبا از فیلم اصلی در نسخهٔ پخش خارجی باقی‌مانده است.

استیلر با فیلم «افسانه گوستا برلینگ»، گرتاگاربو را به سینمای جهان معرفی کرد. او در سال ۱۹۲۵ به دعوت لوئیس مایر، مدیرکمپانی مترو گلدوین مایر با گاربونه هالیوود رفت. اما متأسفانه استعداد چشمگیر او در کارگردانی طی پنج سال اقامتش‌درهالیوود، در خدمت به ستاره‌سازی و اسطورهٔ گاربو گذشت. او در امریکا سه فیلم ساخت که هیچ یک نتوانست مهارت وسلیقهٔ سینمایی او را نشان دهد. تنها یکی از فیلم‌های امریکایی‌اش به نام «هتل ایمپریال» (۱۹۲۷) تا حدودی در حد و اندازهٔسبک او هستند. (استیلر در سال‌های اولیهٔ پیدایش فیلم ناطق و تنها چند ماه پس از بازگشت به وطنش سوئد، در سال ۱۹۲۹چشم از جهان فروبست) در مقایسه با شوستروم، استیلر به استفاده از تدوین و دوربین متحرک، علاقهٔ بیشتری نشان می‌داد.فیلم‌های او از لحاظ فضای تصویری و ریتم، ایستایی آثار شوستروم را ندارند. اما او نیز مثل شوستروم به داستان‌های ملهم ازفولکلور، فرهنگ و ادبیات ملی سوئد، به ویژه به بازیگری و تیپ‌سازی اهمیت درجهٔ اول می‌داد.

۳. کارل تئودور درایر (۱۸۸۹ـ ۱۹۶۸):

درایر مشهورترین و برجسته‌ترین کارگردان دانمارکی و از چهره‌های جهانی تاریخ سینمای کشورهای اسکاندیناوی است.

او از سال ۱۹۱۲ به مدت هشت سال به عنوان فیلم‌نامه‌نویس و عمدتاً با اقتباس از آثار ادبی و

تئاتری، در سینمای دانمارک‌فعالیت داشت. از سال ۱۹۲۰ که با فیلم «پرزیدنت» به عنوان کارگردان، فیلم‌نامه‌های خود را تصویر کرد، تا آخرین فیلمش«گرترود» که در سال ۱۹۶۴ ساخت، کلیهٔ آثار خود را از منابع ادبی و تاریخی مختلف تمدن و فرهنگ اروپا اقتباس نمود.

علی‌رغم تأثیرات کم‌رنگی که آثار صامت اولیه‌اش از ویکتور شوستروم و موریس استیلر، دو کلاسیک بزرگ سینمای سوئد،گرفته درایر تدریجاً تا آخرین شاهکار صامت‌اش، «مصائب ژاندارک» در ۱۹۲۸ مشخصاً به سبک شخصی خود دست یافت.مشهورترین آثار صامت درایر به جز «مصائب ژاندارک» که آن را در فرانسه ساخت، عبارتند از: «صفحاتی از کتاب شیطان»(۱۹۲۱)، «بیوهٔ کشیش» (۱۹۲۲)، «میکائیل» (۱۹۲۴)، «ارباب‌خانه» (۱۹۲۵) و «عروس گلومدال» (۱۹۲۶).

درایر،فیلم «صفحاتی از کتاب شیطان» را با الهام از فیلم «تعصب»، شاهکار دیوید گریفیث، در چهار اپیزود و با استفاده ازتکنیک «فلاش بک» ساخته است گریفیث چهار اپیزود «تعصب» را بر اساس تکرار تم خونریزی و بی‌عدالتی در مقاطع‌مختلف تاریخ بشر طرح‌ریزی کرده، درایر نیز چهار اپیزود «صفحاتی از کتاب شیطان» را بر اساس تم چیرگی نیروی شیطان‌بر روح بشر تنظیم نموده است.

درایر طی پنجاه سال فعالیت ناپیوسته در سینما، به ویژه فیلم‌هایی که با فاصلهٔ نسبتاً زیاد از هم در دورهٔ ناطق ساخت، تنها ۱۴فیلم به جهان سینما عرضه نمود. او جزء کارگردان‌های معدودی بود که از سینمای مرسوم زمانهٔ خود پیروی نمی‌کرد و برای‌خود بینش، اندیشه، آرمان، زیبایی‌شناسی و سبک شخصی غیر تجاری و نامتعارفی داشت. به همین دلیل نیز برای‌فیلم‌نامه‌های خود به سختی تهیه‌کننده‌ای می‌یافت. درایر در بین بازیگران، تهیه کنندگان و طراحان صحنه به یک کارگردان‌فوق‌العاده سخت‌گیر، وسواسی و خرج‌تراش معروف شده بود. وی به دقت زیاد در اصالت جزئیات دکور و آرشیتکتورال‌فضای فیلم، نور و گرافیک صحنه‌ها، لباس‌ها و حرکات بازیگران، کادربندی و کمپوزیسیون اهمیت زیادی می‌داد.

مشهورترین فیلم‌های ناطق او عبارتند از: «خون آشام» (۱۹۳۲) (محصول آلمان)، «روز خشم» (۱۹۴۳)، «حرف» (اردت)(۱۹۴۵) و «گرترود» (۱۹۶۴) (از ۱۴ فیلم درایر که توسط کشورهای مختلفی چون دانمارک، سوئد، آلمان، فرانسه، نروژ وفنلاند سرمایه‌گذاری شده ۹ فیلم صامت وبقیه ناطق‌اند، یعنی او طی ۴۰ سال پس از شروع دورهٔ ناطق، به‌طور متوسط هر ۸سال یک فیلم ساخته است!)

کم‌کاری درایر شاید با این سخنان او مربوط است که عقیده داشت:

«آن‌چه که سینما را زنده نگه داشته، گذشتهٔ این هنر است.»

«هنرمند اصیل و واقعی همواره در برابر تجارت ایستادگی می‌کند.»

اگر چه سبک شخصی درایر را از لحاظ فرم می‌توان تقریباً منحصر به فرد یا مختص خود او دانست، اما از لحاظ ویژگی‌های‌موضوعی، آثارش، همان مشخصات عام آثار مکتب اسکاندیناوی و از جمله آثار دو استاد سوئدی، شوستروم و استیلر، را دارد.

برجسته‌ترین ابعاد فکری و فلسفی سبک درایر عبارت است از:

۱. توجه ویژه به موضوعات متافیزیکی و طرح مضامین مربوط به روح و روان و عواطف

انسان. موضوعات مورد توجه درآثارش شامل: مذهب، عشق، رنج و ریاضت، معجزه، مرگ، خیر و شر، رابطهٔ دنیای درون و برون، خیال و حقیقت و مهم‌تر ازهمه شناخت حقیقت در برابر تحمل رنج و مصیبت و مقاومت روح در برابر اعمال خشونت است.

۲. در مرکز توجه قرار دادن عواطف و دنیای درونی جنس مؤنث و تصویر کردن واکنش‌های او در برابر ناملایمات ومصیبت‌ها. روان‌کاوی شخصیت زنان، توجه به ویژگی‌های رفتاری، اخلاقی و عواطف آنها برای درایر محملی است که بینش‌فلسفی خود را نسبت به انسان، تاریخ و جامعه بیان کند. مثلاًقهرمانان آثاری چون «مصائب ژاندارک»، «روز خشم»، «حرف» و«گرترود» را زنان تشکیل می‌دهند. این امر احتمالاً به دیدگاه فرویدی بیشتر استادان سینمای اسکاندیناوی، و از جمله درایر،مرتبط است. چون فروید اعتقاد داشته که؛ سرشت مذکر فناپذیر اما سرشت مؤنث جاودانی است.

۳. الهام از منابع تاریخی، ادبی و به‌طور کلی سنت‌های تاریخی مربوط به فولکلور اروپایی، به ویژه افسانه‌ها و داستان‌هایی که‌مربوط به دوره‌های تاریخی گذشته در قرون وسطی، فئودالیسم و آغاز عصر سرمایه‌داری در اروپاست. یعنی ۵ قرنی که طی‌آن رویدادهایی چون جنگ‌های صلیبی، محاکمات افراد متهم به جادوگری، تفتیش عقاید و حکومت کلیسا بر اروپا حاکم بود. (مثلاًدر فیلم مصائب ژاندارک» و «روز خشم» به وضوح این دوره مطرح می‌شود. به ویژه در فیلم صامت «صفحاتی از کتاب‌شیطان» ماجراهای مربوط به ماری آنتوانت و انقلاب فرانسه، یهودا و خیانت او به حضرت مسیح، کشیش‌های قدرت‌طلب‌اسپانیا و مأموران تفتیش عقاید تصویر می‌شوند. در ادبیات و فولکلور این دورهٔ اروپا، قهرمانان عبارتند از اربابان کلیسا،مأموران تفتیش عقاید، جادوگران و شیاطین).

۴. نفوذ و تأثیر کیرکه‌گارد (Kier Kegaard)، فیلسوف دانمارکی نیمهٔ اول قرن نوزده، متفکر الهیات و اولین واضع فلسفهٔاگزیستانسیالیسم در آثار درایر، به ویژه آثار ناطق او، آشکار است. فلسفهٔ کیرکه‌گارد به ایمان و شناخت ذهنی انسان از امورمتکی است. این مضمون فلسفی در فیلم «مصائب ژاندارک» نیز به خوبی متجلی شده است.

ویژگی تکنیکی و سبک تصویرپردازی آثار درایر را به دو مرحلهٔ تاریخی می‌توان تقسیم‌بندی کرد:

الف. آثار صامتی که او از اوایل دههٔ ۱۹۲۰ تا مقطع ناطق یعنی تا «ژاندارک» در ۱۹۲۸ ساخته است. فیلم‌های این دورهٔ درایرتلفیقی است از مونتاژ، دکور، نورپردازی اکسپرسیونیستی، زوایای غیر متعارف دوربین، به ویژه استفاده از زوایای پایین،نماهای نزدیک و دوربین متحرک و کمپوزیسیون‌های پویا با نورهای پر کنتراست و تند. از این نظر، به ویژه از جنبه‌هایی چون‌کار با نماهای نزدیک، مونتاژ و ریتم، درایر به سبک آیزنشتین نزدیک‌تر است. اما تأثیر تکنیک‌های ابداعی گریفیث را قبل ازایزنشتین نمی‌توان بر او نادیده گرفت. در این مورد باید از شگردهای مونتاژی ایزنشتین در «رزمناو پوتمکین» (۱۹۲۵) وگریفیث در «راهی به سوی شرق» (۱۹۲۱) اشاره کرد. اما درایر روش ابتکاری و خاص خود را در مونتاژ نیز به وضوح در«ژاندارک» به نمایش می‌گذارد. این روش عبارت است از تلفیق سنجیده و طراحی شده از مونتاژ متناوب

نماهای نزدیک‌بی‌حرکت و نماهایی با حرکت دوربین. تمرکز ساختار تصویری فیلم بر نماهای نزدیک از چهرهٔ آدم‌ها، اعضاء بدن، اشیاء بی‌جان، اسلحه، آلات شکنجه. هم‌چنین استفاده از بازیگری سبک دارو حالت‌گرا. به ترتیبی که رفتار، حرکات، فیگورها وواکنش‌ها، خصوصیات درونی و روانی، شخصیت‌ها را به‌طور زنده و پرهیجان نشان دهد. درایر معتقد بود که حالت چهرهٔبازیگر باید گویای روحیه و درونیات او باشد. از این نظر، درایر باز هم به سنت‌های ایزنشتین در تیپاژ نزدیک‌تر است تابازی‌های تئاتری و شخصیت‌های آثار گریفیث. توجه به جزئیات بدن بازیگر و نزدیک کردن دوربین تا سر حد ممکن به‌چشم، دهان، غبغب، چروک و منافذ پوست، حالت ابرو، لب، عرق پیشانی و طوری که ما حتی چرک زیر ناخن‌های ژاندارک‌آن دخترک سادهٔ روستایی را چندبار طی محاکمهٔ سخت و طاقت‌فرسا مشاهده می‌کنیم. استفاده از عواملی که عمدتاً به دکور وفضای نمایشی مربوط می‌شود، مثلاًدرایر برای القاء فضای خشن، محاکمهٔ سخت و شکنجهٔ پر درد ژاندارک تا لحظهٔسوزاندن، عمدتاً از سنگفرش‌های سرد، فضاهای خالی، گچ‌کاری‌های خاکستری و پریده رنگ، صندلی‌های چوبی خشک،سایهٔ صلیب‌های تیره و دندانه‌های سیاه‌رنگ و زنجیرهای آویختهٔ اتاق شکنجه و یا فضای دادگاه استفاده می‌کند.

ب. دوره‌ای که از «روز خشم» ۱۹۴۳ تا «گرترود» ۱۹۶۴، درایر تدریجاً به سوی برداشت‌های بلند (Long take)، حرکت‌های‌نسبتاً کند و طولانی دوربین، نماهای دور و میزانس تمایل پیدا می‌کند.

تمام آثار درایر به طریق سیاه و سفید ساخته شده است. آثار او از لحاظ ارزش‌های هنر تصویرپردازی سیاه و سفید بسیار زیبا ودرخور تحسین‌اند. به ویژه این‌که او با استفاده از هنر فیلم‌برداران بزرگی چون آشنه‌وا، کارل فروند، رودلف ماته و گونارفیشر ساخته است (درایر تصمیم داشت که یک فیلم رنگی دربارهٔ زندگی حضرت مسیح بسازد، اما هنگام تدارکات اولیه فیلم‌در سال ۱۹۶۸ چشم از جهان فروبست).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱- ریشه لاتین آن Stiluse است به معنی قلم حکاکی. اصطلاح فلانی «قلم» خوبی دارد از همین معنی می‌آید.

۲- مجمع‌الفصحاء کتابی است در شرح حال شاعران تألیف رضا قلی‌خان هدایت که شامل شرح حال شاعران پارسی زبان است، از آغاز ظهور شعر تازمان مؤلف یعنی ۱۲۸۴ هجری.