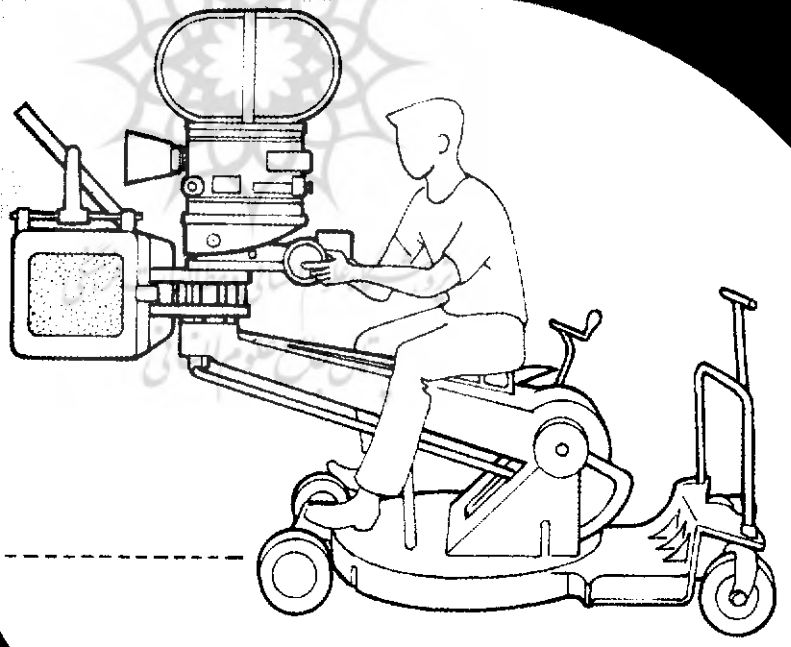
دوران استودیو



دوران استودیو:
تنش میان حرفه و هنر سینما

دوران معروف به «دوران استودیو» یکی از پر تنش‌ترین دوران‌های تاریخ سینمای آمریکا، و به لحاظ درس‌ها و آموزه‌هایی که در خود دارد، یکی از حساس‌ترین مقاطع تاریخ سینماست. این دوران با تحقق سینمای ناطق و نخستین بحران اقتصادی آمریکا هم زمان شد و تا بحران جهانی دیگری، یعنی جنگ جهانی دوم به طول انجامید. البته، پانزده سال فاصله (۴۵ ـ ۱۹۳۰) تاریخ نظام استودیویی نیست؛ طول نظام استودیویی به درازای سینماست. از استودیوی بلک ماریا (Black Maria) ادیسون تا استودیوهای امروزی همواره نظام تولید زنجیره‌ای فیلم به اشکال مختلف و در چهارگوشه جهان نمودی داشته است. اما این دوره پانزده ساله دوران پیدایی، تحول، اوج و حضیض نگرش‌های مادی و معنوی درباره سینما به عنوان هنر، صنعت سرگرمی، و فعالیت اقتصادی است. دوران استودیو نه تنها محصول تاریخ، به طور کلی است: تلخی تجربه ورشکستگی اقتصادی آمریکا در آغاز دهه سوم سده گذشته و در صحنه اقتصاد سرمایه داری به شیرینی موفقیت در نظامی تولیدی مبدل شد که می‌توانست رؤیای کامیابی را در ناخودآگاه تماشاگران خسته از واقعیت‌های تحمیلی جای دهد.

دوران استودیو از نظر کمی (پیش از هر چیز) از پربارترین دوران‌های تاریخ سینمای آمریکاست: آمارهای موجود در این زمینه، بسیار گویا هستند: در سال ۱۹۳۸، ۶۵ درصد جمعیت آمریکا به سینما می‌رفتند، در حالی که در سال ۱۹۶۸ فقط ۱۰ درصد این جمعیت «سینما رو» بود. فقط در سال ۱۹۳۷، بیش از ۵۰۰ فیلم در استودیوهای هالیوود ساخته شد، در صورتی که در سال ۱۹۶۹ این رقم فقط به ۱۷۵ رسید.

در سال‌های دهه ۱۹۳۰ کثرت تماشاگرانی که حالا به فرهنگ سینما ـ حداقل به عنوان فرهنگی مصرفی ـ خو گرفته بودند، زنجیره‌ای از نیازها را مطرح ساخت: انبوه تماشاگران نیاز به انبوه سینماها را پیش آورد و انبوه سینماها نیاز به ساخت انبوه فیلم‌ها را مطرح ساختند و این جا بود که نیاز به استودیوهای بزرگ و پرکار که بتوانند آن

قدر فیلم بسازند که انبوه سینماها از انبوه تماشاگران لبریز شوند، به میان آمد.

اما، بعد از جنگ جهانی دوم این زنجیره وابستگی جهتی معکوس پیدا کرد. به هر حال، نیاز به تعداد فوق العاده زیاد فیلم در واقع تضمین بقای نظام استودیویی بود و این نظام استودیویی اصلاً برای تولید کمی عمل می‌کرد. به همین جهت، استودیوهای بزرگ سال‌های دهه ۱۹۲۰ (استودیوهای دوران صامت) صرفاً با افزودن بخش‌ها یا دپارتمان‌های جدید به سازمان پیچیده خود، با «موقعیت ناطق» هماهنگ شدند. دو ستون تولید فیلم صامت یعنی نیروی انسانی (کارگری) و تخصص در صنعت فیلم ناطق حتی مهم‌تر و ضروری‌تر شناخته شد. بدین گونه چند حوزه عمل و دپارتمان جدید، دپارتمان‌های موسیقی، صدامیزی و صداگذاری، تکنسین‌های صدا و دستگاه‌های مربوطه به حوزه‌های عمل در استودیوهای صامت افزوده شد. دپارتمان فیلمنامه تخصصی‌تر شد. کار بعضی از نویسندگان پالایش طرح تفصیلی فیلمنامه بود و بعضی دیگر کارشان تقسیم این طرح به جزئیات یا عناصر نما به نمای آن. گروهی دیگر هم فقط دیالوگ‌ها را به طرح می‌افزودند.

بدین ترتیب، مایملک فیلم از یک حوزه عمل به حوزه عمل دیگر سفر می‌کرد: از ایده داستان به فیلمنامه کامل، تا هنگامی که کار به دست کارگردان سپرده می‌شد (و غالباً این زمان فقط یک روز پیش از شروع فیلمبرداری بود)

بعد از پانزده تا سی روز فیلمبرداری، کارگردان دستور فرستادن مواد فیلمبرداری شده به دپارتمان تدوین را صادر می‌کرد. فیلم در آنجا تدوین می‌شد و فیلم نهایی برحسب دستورات تهیه کننده شکل پیدا می‌کرد.

فقط مهم‌ترین کارگردانان از موهبت شکل دادن به فیلمنامه پیش از فیلم برداری، و سپس کنترل تدوین آن برخوردار بودند. فیلم از دپارتمان تدوین به دفاتر پخش و از آنجا به زنجیره سینماهای «در انتظار» می‌رفت، سینماهایی که صاحبان همان استودیوها یا شرکت‌های فیلم سازی بودند. زنجیره تولید فیلم بدین گونه کامل می‌شد: محصول یا کالایی که فیلم نام داشت خط تولید را از ایده اصلی تا نمایش نهایی طی می‌کرد و

تمامی مراحل توسط کارخانه‌ای به نام استودیو کنترل می‌شد. ساختار صنعت فیلم آمریکا از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ بدین‌سان بود.

امّا سال‌های فراوانی نگرانی‌های مربوط به خودش را داشت؛ سقوط «وال استریت» در سال ۱۹۲۹ که همان آفت ناگهانی نبض اقتصاد آمریکا بود، اتفاقاً اثر کمی بر صنعت فیلم داشت و این در حالی بود که تمام آمریکا رسماً ورشکسته بود. آمریکایی‌ها هر طور بود سکه‌های ته جیب خود را برای دیدن فیلم نگاه می‌داشتند. در واقع، کسادی اقتصادی نخست در سال ۱۹۳۳ به صنعت فیلم حمله کرد: خرید بلیط کم شد، سینماها بسته شدند، تولید کاهش یافت اما، سیاست‌های اقتصادی عاقلانه و دقیق، کمک دولت، و حتی «راه گشایی اخلاقی»، صنعت فیلم را به جاده سلامت بازگردانید. منشاء این «راه گشایی اخلاقی» در کجا بود؟ آیا این راه گشایی چیزی جز اعمال سانسور بود؟ مسلماً اداره برین (Breen) منشاء این راه گشایی بود، اما در مورد پرسش دوم تأمل بیشتری لازم است. در سال ۱۹۳۴ جوزف برین مسوول اتحادیه تهیه کنندگان و پخش کنندگان فیلم در آمریکا شد. مسوولیت ویژه برین برای دفتر هیز (Hays) اعمال موازین اخلاقی در سینما بود. برین خود کاتولیکی بود که از سینما سر رشته‌ای نداشت و سازمان تازه ـ شکل گرفته لژیون عفت کاتولیکی او را بر سر این مسوولیت گذاشته بود. کار اداره برین این بود که به مؤمنین می‌گفت که از فیلم هایی که کلاً یا جزئاً به لحاظ اخلاقی «مسئله» دارند، بپرهیزند. برین یک بروشور رهنمودهای اخلاقی نوشت که فیلم‌ها را از «غیر اخلاقی بودن» باز دارد. بر طبق مفاد این بروشور:

۱ ـ فیلم‌ها باید از خشونت و وحشی‌گری بپرهیزند (به ویژه خشونت گانگسترها و ویژه‌تر از آن، خشونت پلیس)

۲ ـ فیلم‌ها باید از تجسم هر نوع رابطه آزاد بین زن و مرد (رابطه خارج از کانون زناشویی، یا فراتر از کانون زناشویی، یا رابطه انحراف‌آمیز) اجتناب کنند.

۳ ـ فیلم‌ها نباید زندگی غیر قانونی و غیر اخلاقی را ممکن یا دلپذیر نشان دهند (پس دیگر نمی‌شد گانگسترها را در حالی که زندگی خوبی می‌گذرانند ـ حتی اگر سرانجام قانون به خدمتشان می‌رسید ـ

نشان داد)

رهنمودهای اخلاقی برین ازدواج و زناشویی را به صورت یک نهاد مقدس درآورد و به کاربردن خیلی از واژه‌ها هم ممنوع بود.

طعنه تاریخ در این جاست که رهنمودهایی که هالیوود برای مصلحت اندیشی در سال ۱۹۳۴ پذیرفت، سی سال بعد به همین دلیل کنار گذاشته شد و همان واژه‌های ممنوع سال‌های دهه ۳۰ در سال‌های دهه ۱۹۶۰ کاملاً باب گردید.

به هر حال، رهنمودهای اخلاقی برین تنها دلیل نجات صنعت فیلم نبود. هالیوود علاوه بر آرام بخشی تماشاگران از لحاظ ترس‌های اخلاقی، با توسل به حرص تماشاگر خود را از بحران اقتصادی دور نگاه داشت: دو فیلم با یک بلیط در همه جا (به غیر از سینماهای مجلل که فیلم‌های اولین بار را نشان می‌دادند) باب شد و به صورت استاندارد در آمد. هالیوود جاذبه سومی را هم به آن دو فیلم افزود: حالا تماشاگران می‌توانستند در فاصله دو فیلم به بازی‌هایی مثل «بینگو» بپردازند و جایزه بگیرند. یعنی، با پول و غذا (به عنوان جایزه) و خلاصه «تفریح کرده» به خانه بازگردند.

بدین گونه، استودیوها از بحران اقتصادی ۱۹۳۳ جان به در بردند و در سال ۱۹۳۵ منافع آنها افزایشی فوق العاده یافت. سال‌های جنگ بحران پولی را برای چند سال دیگر نامرئی کرد، چنان که صنعت فیلم آمریکا بهترین سال مالی خود را در سال ۱۹۴۶ داشت.

اما مهم‌تر از این واقعیات و زنجیره‌های علت و معلول در تاریخ، واقعیات زیباشناختی دوران استودیو بودند که تأثیراتی بسیار آموزنده از خود به جای گذاشتند.

نظام استودیویی تنش واضحی بین هنر سینما و حرفه و کسب و کار فیلم ایجاد کرد. منشاء این تنش در کجا بود؟ اینجا، واقعیاتی به بلندای تاریخ هنر در برابر تاریخ سینما قد علم کرد: تاریخ هنر یادآور این حقیقت است که، هنر اساساً نمی‌تواند ضوابط تولید انبوه را بپذیرد؛ خلاقیت با تقسیم کار در حوزه‌های عمل مختلف و پیروی از برنامه‌های دقیق جور درنمی آید. با آن که در فاصله سال‌های ۱۹۳۰ ـ ۱۹۴۵، ۷۵۰۰ فیلم سینمایی در هالیوود ساخت شد، ولی فقط ده ـ دوازده کارگردان و شاید ۲۰۰ فیلم این دوران هم از قدرت بیان سینمایی و

هم از ارزش‌های تفننی برخوردارند. علی رغم تنش بین تجارت و خلاقیت، تشابهات و وضعیت‌های موازی بین فیلم‌های هالیوودی در فاصله سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ و دوران بسیار غنی درام انگلستان در فاصله سال‌های ۱۵۶۷ تا ۱۶۴۲ وجود دارد، مثلاً فیلم‌های استودیویی مثل درام رنسانس از محبوبیت فوق العاده و تماشاگران بسیار زیاد، تماشاگرانی با هرگونه زمینه اجتماعی، اقتصادی و تحصیلی برخوردار بودند.

نمایشنامه‌ها و بازیگران دوران الیزابت (تئاتر الیزابتن) خود محصول شرکت‌های تئاتری رپراتوری (شرکت‌های تئاتری که تعدادی نمایشنامه را در طول سال به اجرا درمی‌آوردند) بودند که کارکنان دایمی داشتند:نویسنده‌ها، بازیگران، تکنسین‌ها، مدیران، جامه داران و طراحان در زمره این کارکنان بودند. هم چنان که، فیلم‌ها هم محصولات استودیوهای سینمایی رپرتواری با همان گونه کارکنان دایمی و مشابه بودند.

استودیوهای سینمایی مثل گروه‌های تئاتری دوران الیزابت، نقش‌ها را بین گروه ثابت بازیگران تقسیم می‌کردند و این بازیگران، هر کدام نوع خاصی از نقش‌ها را بارها و بارها به تکرار بازی می‌کردند (نقش‌هایی مثل: پیرمرد، شخصیت کمیک، شخصیت جوان یا نوجوان، مرد یا زن اول فیلم، رقصنده، خواننده، بچه و...)

همان طور که شخصیت‌های شکسپیر از یک نقش کمیک یا تراژیک به نقش کمیک یا تراژیک دیگر می‌رفتند، بازیگرانی مثل میکی رونی و کلارک گیبل هم همین تشابهات نقش را در استودیوهای M.G.M به ظهور می‌رساندند.

از آن طرف، همانند فیلم‌های دوران استودیو، نمایش‌های الیزابتی از یک شیوه لباس، کلیشه‌ها و قراردادهای زمان خود برخوردار بودند و صحنه‌های تراژیک، تدابیر کمیک، قراردادهای گونه پاستورال (قابل مقایسه با گونه و سترن)، صحنه جنگل و... مشابهی داشتند.

و سرانجام آن که، درست مثل آن زمان که یک اثر شکسپیر، مارلو یا جانسون می‌توانست یک قرارداد تئاتری را به یک سبک شخصی مبدل کند، یک اثر لوبیچ، فن اشترنبرگ یا فورد می‌توانست یک قرارداد استودیویی را به بیانی کاملاً

شخصی تبدیل کرده و آن را تماماً از آن خود کند.

اما مهم‌ترین تفاوت‌های درام الیزابتی و فیلم‌های استودیویی در آن بود که: اولاً، استودیوها آثار شکسپیری یا شکسپیر را به وجود نیاوردند (هر چند که حضور شکسپیر در تئاتر الیزابتی هم خود یک استثنا است.)

ثانیاً، هزاران فیلم «سردستی» و کاملاً کلیشه‌ای سال‌های دهۀ ۱۹۳۰ هنوز وجود دارند و تلویزیون از آنها پدیده‌های پایدار ساخته است، در حالی که، فقط «چند صد» نمایشنامه از هزاران نمایشنامه‌ای که در طول سال‌های ۱۵۷۶ تا ۱۶۴۲ نوشته شد، گم نشده و هنوز موجودند.

در این میان، دو راه برای نگریستن به محصولات هنری نظام رپرتواری، از لحاظ تولید سرگرمی دراماتیک از نوع بسیار پر طرفدار و محبوب داریم:

اول، این که به زبده‌ترین محصولات این نظام، یعنی آثار شکسپیرها و جانسون‌ها نگاه کنیم یا، به «نوعی»ترین و قراردادی‌ترین این محصولات توجه کنیم. ولی، هر گونه برآورد منصفانه نظام استودیویی باید هر دو نگرش را در خود داشته باشد.

ژانرها، دوایر سینمایی، و قراردادهای سینمایی نظام استودیویی

نظام استودیویی هم موضوع داستان فیلم و هم سبک سینمایی آن را کنترل می‌کرد. فرمول‌های ساخت داستان، شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی و فیلمبرداری بر فیلم‌های هالیوودی مسلط بود. اصل کلیدی در انتخاب «مواد داستان» صرفاً این بود که، ایده‌ای که قبلاً توانسته عمل کند احتمالاً بار دیگر عمل خواهد کرد. فیلم‌ها مفاهیم خاص و یگانه و فردی نبودند، بلکه می‌خواستند مجموعاً و با هم در انواع (تیپ‌ها) و به صورت دوایر یا سیکل‌هایی جمع آمده و ارایه شوند. تجهیزات جدید صدا تماشاگر را با موازین تازه‌ای آشنا کرده بود. هالیوود سیکلی از فیلم‌هایی را که دیالوگ‌های خشن گانگسترها را مثل گفت‌وگوهای خانوادگی جلوه می‌داد، تولید کرده بود.

از میان ژانرهای دوران استودیو، ژانر فیلم‌های گانگستری شاخص‌ترین آنها بود، نخستین فیلم‌های گانگستری، وحشی گری دنیای

زیر زمینی را شکوهمند جلوه می‌دادند. فیلم‌هایی همچون سزار کوچک، صورت زخمی، و دشمن مردم برخلاف سرنوشت شوم قهرمانان آنها، در واقع ستایشی از جسارت، پرخاشگری و عمل گرایی ضد قهرمانان است. بعدها، رهنمودهای اخلاقی برین شخصیت‌های خشن و خشن گو را در طرف موافق قانون (یعنی، پلیس) قرار داد.

ژانر گانگستری شماری از ژانرهای فرعی خود را در زمره تولیدات نظام استودیویی جای داد: مثل، فیلم‌های مربوط به ماجراهای زندان (خانه بزرگ، سن کوئینتین و...) یا: فیلم‌های مربوط به دنیای مطبوعات ـ روزنامه و خبرنگار ـ (صفحه اول، اخبار مهم، نیروی مطبوعات و...) اینجا، خبرنگار حکم همان گانگستر را داشت منتهی به جای هفت تیر و مسلسل، از ماشین تحریر استفاده می‌کرد. فیلمنامه نویس معروف، بن هکت (Ben Hecht) برای هر سه ژانر مورد بحث فیلمنامه می‌نوشت و آثار او بعدها مورد تقلید فراوان قرار گرفت.

تکنیک همگام سازی صدا وتصویر علاوه بر دیالوگ‌های منطبق با تصویر ـ که ژانر گانگستری و ژانرهای فرعی آن را تحقق بخشید ـ امکان جلوه‌های پیچیده موسیقایی و ریتمیک را نیز فراهم آورد: حالا خواندن و رقصیدن می‌توانست در هر ضرب دلخواه همگام شوند. حالا، صدا و تصویر در یک شکل سینمایی حاصل از مونتاژ آنها می‌توانستند با هم ترکیب شوند. اساساً ژانر موزیکال آغازگر دوران ناطق بود. نخستین فیلم‌های ناطق دُفورست Deforrest (فونو فیلم) و فیلم‌های کوتاه برادران وارنر (ویتافون) از خوانندگان و هنرمندان نمایش‌های «وود دیل» استفاده می‌کردند. خواننده جاز که به عنوان نخستین فیلم ناطق معرفی شده، بیشتر فیلم «خوانندگی» بود تا فیلم دیالوگی. فیلم روشنایی‌های نیویورک هم که نخستین نمونه فیلم گانگستری ناطق بود چندین صحنه آواز در خود داشت.

نخستین فیلم‌های موزیکال یا نسخه‌های فیلم شاه نمایش‌های «برادوی» ـ با همان ستارگان اصلی آن نمایش‌ها ـ بودند، یا فیلم‌های کمدی ـ موزیکال با داستان‌های مربوط به اروپا (به شیوه لوبیچ) با شرکت موریس شوالیه و جنت مک دانلد. سیکل دوم موزیکال‌ها، از مجموعه

داستان‌های مربوط به پشت صحنه نمایش تشکیل می‌شد. موضوع این فیلم‌ها تلاش‌های آهنگساز جوان، ماجراهای عضو گروه کُر و... بود و بخش‌های موزیکال را غالباً با ربی برکلی کارگردانی می‌کرد. موزیکال‌های برکلی آمیزه افسون کننده‌ای از بخش‌های دراماتیک رقیق و بسیار «رو» و سبک تصویری خیره کننده و به اصطلاح «شهر فرنگی» بخش‌های موزیکال بود. سبک های موزیکال دیگر شامل کمدی‌های رمانتیک آمیخته با موسیقی به شکل صمیمی‌تر و یکپارچه‌تر، با شرکت فردآستر و جینجر راجرز بود. فرمهای اُپرت هم همواره با شرکت نلسون ادی، جنت مک دانلد و آلن جونز عرضه می‌شد. آهنگسازان بزرگ آمریکا، جرج گرشوین، جروم کرن، وکل پورتر آثاری فراموش نشدنی برای این آثار ساختند.

هر فیلم موفق چندین و حتی ده‌ها مورد تقلیدی را به دنبال می‌آورد. در این میان فرمول‌های سبک هم مثل فرمول‌های خط داستانی بسیار مقیدانه بود. نظام استودیویی تفاوت‌های سبک و اختلاف تم و داستان را از میان برمی داشت. کارگردان نه تنها با فیلمنامه‌ای که نمی‌توانست آن را تغییر دهد سر و کار داشت، بلکه وارث مجموعه کاملی از دکور، لباس، و کارکنان استودیو اعم از فیلمبرداران، تکنسین‌ها و متصدیان صدا بود. هر گونه تمایل و انگیزه کارگردان در جهت سبک شخصی، حتی پیش از شروع فیلمبرداری سرکوب می‌شد زیرا استودیو سیاستی کلی در زمینه نورپردازی، طراحی، فیلمبرداری و تدوین داشت. در واقع، مهم‌ترین ویژگی‌های سبک فیلم در دوران استودیو در این موارد خلاصه می‌شد: نخست آن که، فیلم ناطق، «فیلم گفت و گویی» است: گفت وگو همواره رجحان داشت، به ویژه که حالا نویسندگان دیالوگ سینمایی می‌دانستند که این گونه دیالوگ‌ها را چگونه بنویسند. دوم، حالا که بازیگر می‌توانست از محلی به محل دیگر برود و هم دوربین و هم میکروفون به دنبالش بروند، صحنه‌های گفت‌وگودار «هموار»تر شده بود. به هر حال، گفت‌وگو چرخ این فیلم‌ها را می‌گرداند.

فرمانروایی دیالوگ عواقب دیگری را نیز از نظر سبک به دنبال داشت. نخست، موقعیت و

زاویهٔ دوربین روشن کننده و شاخص وضع گوینده دیالوگ، و واکنش شخصیت‌های دیگر نسبت به حرف‌های او بود، نه آن که گفت‌وگو سرپوشی برای واکنشی شخصیت‌های دیگر باشد.

دوّم، زوایای بسیار رو به بالا، بسیار رو به پایین، نماهای بسیار نزدیک، بسیار دور، و حتی چرخش عمودی دوربین و حرکات چرخشی، حتی در تصویری‌ترین آثار و فیلم‌های سرشار از تخیل، «غیر معمول» محسوب می‌شدند.

سوم، تدوین هم مثل فیلمبردای کاملاً به ضرورت نقش و عملکرد صحنه بستگی داشت. قاعده این بود که، برش سریع تماشاگر را از حرف‌های گوینده دیالوگ منحرف می‌کند. مونتاژ که یکی از مهم‌ترین ابزار بیانی فیلم‌های صامت بود، فقط برای جلوه‌های گهگاهی و ارائه واضح یک موضوع کنار گذاشته شده بود، جلوه‌هایی مثل: گذرزمان، یا خلاصه اعمال شخصیت.

چهارم، نورپردازی هم به جای ویژگی تونال، جنبه کارکردی داشت: نور واضح، درخشان و هم تراز بود تا توجه از گوینده منحرف نشود. صحنه‌ها را برای ستارگان مشهور نورپردازی می‌کردند نه برای ایجاد فضا و جو دراماتیک. طراحان و فیلمبرداران از نور برای زیباترکردن آدم‌های زیبا استفاده می‌کردند. فیلم‌های آمریکایی دوران استودیو مبدل به رسانه‌ای روایی، برونی یا برون افکنانه شدند. روانشناسی انسان، دنیای حساسیت‌ها و احساسات درونی، انگیزه‌ها و غیره فرمول بندی شده و صرفاً در خدمت رویدادهای داستان بودند.

این قراردادهای استودیویی مانع بزرگی بر سر راه خلاقیت فیلمسازان می‌گذاشت. نظام استودیویی علاوه بر کارگردانان هالیوود انتظار نداشت که شاعر، نقاش یا متفکری مثل رنوار، کارنه یا ویگو باشند. کارگردانان این دوران بیشتر شبیه استاد بنا بودند تا مهندس معمار. حتی رنوار، کلر، و لانگ هم پس از ورود به هالیوود فیلم‌هایی ساختند که علی رغم بینش شخصی، تم و ترکیب بندی‌های خاص آنها، دارای ویژگی غیر شخصی سینمای هالیوود است.

استودیوها بهترین کارگردانانشان را مجبور به پریدن از این شاخه به آن شاخه می‌کردند: از ماجراهای جنگل به موزیکال‌های پشت صحنه

نـمایش، و از آنـجا بـه داسـتان‌های تـاریخی و کمدی‌های معاصر و از آنجا به اپرت، داستان‌های گانگستری و...

فیلم‌های آمریکایی دوران اسـتودیو نـه تـنها وسیله گریز و فراموشی، که وسیله تبلیغات هم بود: آمریکایی واقعی این دوران پول خرید لباس گرم نداشت اما در سینما زیباترین، خوش دوخت‌ترین و گران بهاترین لباس‌ها را می‌پوشید، یا پول اجاره خـــانه نـداشت، ولی در آن فـیلم‌ها سـاکـن آپارتمان‌های زیبا با مبلمان‌های گران قیمت بود. همان طور که مادی گرایی لاابالی سال‌های دهه ۱۹۲۰ جای معصومیت و سادگی دوران گریفیث را گرفت، خوش بینی سال‌های دهه ۱۹۳۰ و بـه طور کلی دوران استودیو، نیز جایگزین ارزش‌های عصر جاز شد. در این میان، کـارگردانـان بزرگ آنهایی بودند که توانستند بینش شخصی و انرژی نبوغ خود را به قراردادها و کلیشه‌های این زمـان تزریق کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی